الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –
كلية الآداب واللغات

Université echahid cheikh Larbi Tebessi –
Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة والأدب العربي

براديغمات الميتا في السرد العربي المعاصر مقاربة تيماتية

أطروحة معدّة لنيل شهادة دكتوراه "ل.م.د" في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: صامت أسماء

إشراف الأستاذ: عطية يوسف

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
01	عبد القادر خليف	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	رئيسا
02	عطية يوسف	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	مشرفا ومقررا
03	أحمد سعود	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	ممتحنا
04	إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي–تبسة	ممتحنا
05	ماجدة بن عميرة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشاذلي بن جديد –الطارف	ممتحنا
06	يمينة بن سويكي	أستاذ محاضر–أ–	جامعة أم البواقي–أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى زوجي، رفيقِ الدربِ، وصاحبِ القلبِ الصبور، هلال؛ أُهديكَ هذا العملَ عربونَ وفاءٍ، واعترافًا بجميلِ صبرِكَ الذي كان لي زادًا حين أثقلتني الأعباء، ونورًا حين اعترى طريقي شيءٌ من العتمة. لقد كنتَ السَّنَدَ الذي لا يميل، والرَّفيقَ الذي لا يخذل؛ فلكَ منّي جزيلُ الامتنانِ وعظيمُ العرفان.

وإلى ابنتي الغاليةِ، لُجين، بهجةِ العمرِ وضياءِ الروح، التي أستمدُّ من ابتسامتها الأملَ، ومن براءتها النقاءَ؛ أُهديكِ هذه الصفحاتِ لتكون شاهدًا على أنّ حضورَكِ في حياتي أعظمُ هبةٍ، وأجملُ قدر.

وإلى والديَّ العزيزين، أُمّي وأبي؛ إنّكما منبعُ الحنان، ومصدرُ القوّة، اللذانِ غمراني بعطفهما ورعايتهما، وغرسا في نفسي حبَّ العلم، وقيمَ الصبرِ والمثابرة؛ أُهديكما هذا العملَ عرفانًا بجميلكما الذي لا يُحصى، ووفاءً لظلِّكما الذي يظلّلني ما حييت.

وإلى أفرادِ عائلتي جميعًا، الذين كانوا حصنًا من المحبّة، ودفئًا من العطف، وإلى أصدقائي الأوفياء الذين شاركوني لحظاتِ الجدِّ والتعب؛ أُهديكم جميعًا هذا الجهدَ المتواضعَ عربونَ محبّةٍ وامتنان، واعترافًا بجميلكم الذي لا يزول.

صامت أسماء

شكر وتقدير

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ

أوّلًا: أرفعُ قلمي مُحمَّلًا بأسمى آياتِ الامتنانِ والعرفانِ إلى مشرفي، البروفيسورِ "يوسفَ عطية"؛ الذي كان الركيزةَ الأساسَ والدعامةَ الكبرى في هذا العمل. لقد كان حضورُه موجِّهًا، ودعمُه سندًا، وإشرافُه نورًا يهدي خُطاي في دربِ البحثِ والمعرفة؛ فله منّي جزيلُ الشكرِ وعظيمُ التقدير، إذ لولا رعايتُه ومتابعتُه لما اكتمل هذا الجهدُ على الصورةِ التي أرجو أن تكون مُشرِّفة.

كما لا يفوتني أن أخصَّ بالشكرِ الرجلَ الفاضلَ، الدكتورَ "شعيبَ مرواني"؛ الذي كان مشرفًا وداعمًا، يمدُّني بالنصحِ والتوجيه، ويغمرني بعطفِه العلميِّ والإنسانيّ، فكان له أثرٌ عميقٌ في مسيرةِ هذا البحث.

وأتوجّه أيضًا بخالصِ العرفانِ إلى جامعتي العزيزة، جامعةِ الشهيدِ الشيخِ العربيِّ التبسيِّ – تبسّة–؛ وأساتذتها، وموظفيها، فقد كانت الحضنَ العلميَّ الذي رعاني، والمنارةَ التي أضاءت طريقي؛ ففيها تعلّمتُ أنّ العلمَ رسالةٌ سامية، وأنّ البحثَ أمانةٌ غالية، وأنّ لرجالاتِ العلمِ والتعليمِ فيها فضلًا لا يُنكر.

وإلى كلِّ من ساندني من قريبٍ أو بعيد، أقول: لكم منّي صادقُ الدعاء، وعميقُ الامتنان، وأسألُ الله أن يجزيَكم خيرَ الجزاء، ويجعلَ ما قدّمتم في ميزانِ حسناتكم.

صامت أسماء

مقدمة

مقدمة:

لم تعد الرواية العربية في العقود الأخيرة مجرد فنّ للحكاية أو مرآة تعكس الواقع من بعيد؛ بل صارت فضاء يسائل فيه الإنسان نفسَه وتاريخَه وصمتَه، ويختبر هشاشتَه أمام السلطة والمنفى والذاكرة المهدّدة بالطمس. ولم يعد الحدث هو بطلَ النص بل أصبح السؤال: من يملك حق روايته؟ وكيف تروى الحكاية؟ ولصالح أيّ وعيٍ تكتب؟ وهكذا أخذت الكتابة الروائية تنتقل من سردِ ما وقع، إلى مساءلةِ الطرائق التي نقبل بها ما نعدّه واقعا أو تاريخا أو هوية في الأصل. هذا التحوّل لم يأتِ من فراغ بل تشكّل في ظلّ تجربة عربية مثقلة بالخسارات الكبرى ونقصد تلك الهزائم العسكرية والانكسارات المتعددة والأنظمة القمعية والحروب الأهلية والتهجير القسري وانهيارَ وعودِ التنمية والعدالة والتحرّر. وأمام هذا التاريخ المثقل بالانكسار لم يعد كثير من الكتّاب العرب يركنون إلى الرواية الواقعية المباشرة، ولا إلى السرد الخطي الذي يقدّم العالمَ بوصفه حكاية متماسكة سهلةَ الفهم؛ فاتجهوا إلى نصوص تشكّك في لغة الحكاية ذاتها، وفي صدقية الوثيقة والأرشيف وفي حياد اللغة، وفي قدرة السرد التقليدي على الإحاطة بما يعيشه الإنسان العربي من تشظّ واغتراب.

وفي قلب هذا الانعطاف ظهرت الكتابة التي تعود إلى ذاتها، وتسائل فعلها وتكشف حيلها، فيما عُرف في النقد الحديث بظاهرة «الكتابة على الكتابة» أو «الميتاسرد » وهذه الظاهرة ليست مجرد زخرفة أسلوبية بل هي تعبير عن وعي جديد بأن الرواية لا تنقل الواقع فحسب، بل تصنعه وتمثّله وفق شروط ورهانات ومعايير ليست بريئة. فحين يتوقف النص ليعلق على نفسه، أو ليكشف كيفية بناء شخصياته أو ليشكك في المرجع التاريخي الذي يستند إليه فإنه لا يمارس لعبة شكلية، بل يفتح نافذة على أزمة ثقة أعمق: أزمة ثقة في الحكاية الواحدة، وفي الحقيقة النهائية وفي الصوت الواحد الذي يتحدّث باسم الجميع.

ومن هنا لا يمكن النظر إلى هذه الكتابة بوصفها تقليدا لتياراتٍ غربية لأنها في السياق العربي جاءت متشابكة مع أسئلة ما بعد الاستعمار ومع النقد النسوي ومع مراجعة الهوية القومية،

ومع إعادة النظر في صورة الآخر كما رسمت في الخطاب العربي، وفي صورة الذات كما صاغتها السرديات الرسمية والمدرسية والإعلامية. ومنه يغدو البحث في الكتابة التي تعي نفسها بحثا في كيفية مواجهة النص العربي المعاصر لتشوهات الذاكرة، وانكسار الثقة في الخطابات الجاهزة، وتعطل القدرة على سرد قصة مقنعة عن الذات والجماعة والمستقبل.

ومن ثم جاءت الأطروحة موسومة بعنوان: «براديغمات الميتا في السرد العربي المعاصر: مقاربة تيماتية» في محاولة لضبط حضور براديغم «الميتا» في النسيج السردي العربي الحديث، والكشف عن وجوه اشتغاله في مستويات البناء الجمالي والدلالي. ويسعى هذا البحث إلى توظيف فرضيات المقاربة التيماتية بوصفها أفقا منهجيا ملائما للتنقيب في تمثّلات براديغم «الميتا» في السرد العربي المعاصر، من خلال تتبّع التيمات المركزية والفرعية التي تتكثّف حولها الدلالات، ورصد كيفيات تجسّدها في المتون المدروسة. ويندرج ذلك ضمن محاولة أوسع لفهم التأويلات التي تفرزها هذه التمثّلات بصدد القضايا النقدية والإبداعية التي شغلت وعي المبدع العربي، ولا سيما ما يتصل منها بمفهوم الكتابة ووضعية الراوي وحدود التخييل وعلاقة النص بذاته وبمرجعياته وبمتلقيه.

وتنطلق الأطروحة من فرضية مركزية مؤداها أن الإبداع فعل وجودي وتجربة روحية عميقة، تتيح للمبدع إعادة تعريف وجوده في العالم وتمثل موقعه ضمن شبكة القيم والمعاني، وأن هذه التجربة لا تنفصل عن التجربة النقدية التي توازيها وتضيئها. فالتجربة النقدية في منظور المقاربة التيماتية هي بدورها فعلُ وعيٍ وتأويل يتفاعل فيه وعي الناقد مع وعي المبدع عبر وسيط النص، بما يجعل القراءة لحظةَ تلاق بين أفقين أفق الإنتاج وأفق التلقي، ويحول النص إلى مجال حيوي لتبادل الأسئلة والرؤى. وانطلاقًا من هذا التصوّر ينفتح البحث على إمكانات واسعة للتأويل، ويستثمر مرونة المقاربة التيماتية التي تسمح بالإفادة من مختلف التوجهات والنظريات النقدية المعاصرة، من غير الارتهان لقالب منهجي جامد أو نسق مغلق. فهي ليست منظومة نهائية بل هي أفق مفتوح يتطوّر بالحوار مع المناهج السردية واللسانية والتأويلية وغيرها بما يتيح للبحث أن

يوظّف منها ما يخدم طبيعة المتن المدروس وأهداف الدراسة مع الحفاظ على وحدة التصوّر الإجرائي الذي تؤمّنه التيمة بوصفها مركزا ناظما للتحليل.

ومن ثم كانت الدراسة منهجا يقوم على الجمع بين تحليلِ البنية السردية وتحليلِ الدلالة والسياق. فهي من جهة تقرأ النصوصَ قراءة دقيقة في مستويات السرد وبناءِ الشخصيات وتوزيعِ الأصوات واستعمالِ الوثيقة والأرشيف وحضورِ الكاتب والقارئ داخل النص؛ ومن جهة أخرى تربط هذه البنى بما تحمله من أسئلة عن السلطة والتاريخ والهوية والذاكرة والجندر والمنفى. وتنتظم إشكالية هذه الدراسة حول سؤال مركزي جامع هو: كيف تتجلّى الكتابة التي تعود إلى ذاتها في الرواية العربية المعاصرة؟ وما حدود اتصالها بأزمة المعنى وتفكك الحكاية الكبرى، وتحول موقع القارئ داخل الفعل السردي؟

وينبثق عن هذا السؤال الأساس عددٌ من الأسئلة التفصيلية التي تسعى إلى ضبط أبعاد الإشكال من أهمها:

- إلى أي مدى استطاعت هذه الكتابة أن تبلور صوتا عربيا مميزا منبثقا من التجربة التاريخية والثقافية العربية وقادرًا في الآن نفسه على محاورة النماذج السردية العالمية، دون الارتهان لاستنساخها أو الارتهان لقوالبها الجاهزة؟
- كيف واجهت الرواية العربية التي تعي شروط إنتاجها وتستبطن آلياتها السردية مركزيات المرجع التاريخي وخطاب السلطة و السردياتِ القومية والدينية وبنى السيطرة الأبوية وتمثّلاتِ المنفى والهزيمة والتهميش، بوصفها بؤرًا تتقاطع فيها أسئلة الهوية والشرعية والسلطة؟
- وما موقع القارئ العربي إزاء هذه النصوص الميتاسردية؟ هل يتحوّل فعليا إلى شريك في إنتاج المعنى، منخرط في تأويل النص وكشف ألعابه وتعالق مستوياته، أم تظلّ ممارسات التلقي رهينةَ أنماط قراءة تقليدية تجعل من هذا الضرب من الكتابة خطابا نخبويا مغلقا لا ينفذ إلا إلى دائرة ضيّقة من القرّاء؟

ولا نزعم أنّ هذه الأطروحة تنفرد بموضوعها أو تسبق غيرها في درسه، بل تندرج ضمن مسارٍ بحثي تراكمي اشتغل على مظاهر الكتابة الميتاسردية في السرد العربي؛ غير أنّها تسعى إلى مباينة تلك الجهود في أفقها المنهجي وخياراتها الإجرائية ومجالات تأويلها. فقد تناولت دراساتٌ متعدّدة الميتانص والميتاسرد والميتاقص في سياقاٍ مختلفة من قبيل اشتغال (حبيب بوهرور) على الميتانصية في أدب ما بعد الحداثة العربي، وبحوث (فاضل ثامر) في المبنى الميتاسردي وميتاسرد ما بعد الحداثة، ودراسة (سمية الشوابكة) للميتاقص تجريبًا روائيًا، ومساهمة (منى مسعي) في رصد الخطاب الميتاسردي في النقد المغاربي، وأعمال (سعيد يقطين) حول الميتاروائي، إلى جانب دراسات (جميل حمداوي) وغيرها من الأبحاث التي قاربت الظاهرة من زوايا متباينة.

ومع الاعتراف بوجاهة هذه المساهمات وقيمتها في ترسيخ درس الميتاسرد عربيًا، فإنّ الأطروحة الراهنة تروم توسيع حقل التنقيب واستثمار فرضياتٍ نقديةٍ مغايرة بخاصة تلك التي تعنى بالكشف عن بنى الوعي المبدع وآليات تشكّلها وتتبع طرائق تشييد العلاقات القصدية بين الذات الكاتبة والعالم والنص والقارئ، بما يفضي إلى صيرورة ديالكتيكية تتبدل في إطارها حدود الذات والموضوع على نحو فينومينولوجي متواصل. وعليه لا تكتفي الدراسة برصد تجلّيات «الميتا» في المتن الروائي العربي، بل تسعى إلى مقاربتها بوصفها براديغمات تأسيسية لخطابات مراجعة تعيد النظر في التقاليد السردية الراسخة، وتتجاوز المعاهدات الجمالية والمرجعيات النقدية الموروثة، وتُخضعها بدورها للمساءلة والاختبار، في أفق بلورة وعي إبداعيّ ونقديٍ قادر على مصاحبة تحوّلات التجربة الروائية العربية واستيعاب أسئلتها المركّبة.

وعند مراجعة ما كتب عن هذه الظاهرة في النقد العربي يمكن تمييز مسارين رئيسين:

مسارٌ أوّل ركّز على الجانب الشكلي فحصر اهتمامه في رصد ظواهر مثل: الحكاية داخل الحكاية وكسر الإيهام وحضور المؤلف داخل النص واللعب بالزمن السردي، والالتفات إلى فعل الكتابة؛ واكتفى في الغالب بوصف هذه المظاهر وتقريبها من أمثلة غربية مشابهة من غير أن

يربطها ربطا كافيًا بتجربة القمع السياسي أو المنفى أو انكسار المشروع القومي أو صعود الكتابة النسوية في العالم العربي.

ومسار ثان تعامل مع هذه الظاهرة بوصفها جزءًا ممّا يُسمّى «ما بعد الحداثة»، فنقل مصطلحاتها ونظرياتها إلى العربية مع تقديم قراءاتٍ قيّمةٍ في بعض الأحيان، غير أنّه بقي أسير لغةٍ نقديةٍ مستوردة، وأحيانًا منفصلًا عن الأسئلة التي تفرضها التجربة العربية نفسها. وفي هذا المسار بدا وكأنّ وظيفة الرواية العربية هي أن تُلحق بما جرى في الغرب بدل أن تُقرأ من داخل شروطها وتاريخها وجرحها الخاص.

وفي المقابل ظهرت دراساتٌ أكثر حساسية للبُعد الإنساني والسياسي لهذه الكتابة، ولا سيما في القراءات التي تناولت الرواية الفلسطينية المعاصرة والرواية النسوية وبعض أعمال ما يسمى بالربيع العربي حيث تقرأ الكتابة التي تعي نفسها بوصفها أداة لفضح عنف الدولة والاحتلال والتمييز ضد النساء ومحو ذاكرة الفقراء والمنفيين. غير أن هذه الدراسات بقيت في الغالب جزئية، تركّز على نص أو مجموعة محدودة من الأعمال، أو تنطلق من زاوية واحدة (المنفى أو الجندر أو التاريخ) دون بناء رؤية شاملة لما يحدث للسرد العربي حين يغدو واعيا بذاته وبحدود لغته.

ومن هنا تحاول هذه الدراسة أن تملأ جانبًا من هذا الفراغ، عبر مقاربة متكاملة تجمع بين التحليل الفني والتحليل الثقافي وبين الانتباه إلى البنية والانحياز إلى التجربة الإنسانية التي تجسّدها النصوص. واقتضى تبين براديغمات «الميتا» في السرد العربي المعاصر بناءَ خطةِ بحث تتوزّع على فصلٍ نظريٍّ وخمسةِ فصول تطبيقية، بما يضمن الانتقال المتدرّج من تأصيل المفهوم إلى اختبار فاعليته في قراءة نصوصٍ روائية محددة. وقد جرى الحرص على أن تتكامل هذه الفصول فيما بينها بحيث يشكل كلُ فصلٍ حلقة ضمن مسارٍ واحد يهدف إلى رصد تمثّلات «الميتا» وتتبع طرائق اشتغالها جماليًا ودلاليًا في المتن العربي المعاصر

جاء الفصلُ الأوّلُ بعنوان: « مفهوم البراديغم: من فلسفةِ العلم عند توماس كون إلى النقد الأدبي»، وفيه تُستعاد النشأة الابستمولوجية لمفهوم البراديغم في سياق فلسفة العلم، مع الوقوف عند دلالاته في تنظير الثورات العلمية، قبل تتبّع مسار انتقاله إلى حقل العلوم الإنسانية عمومًا، والنقد الأدبي والسردي خصوصًا. ويهدف هذا الفصل إلى توضيح كيف أمكن لهذا المفهوم – بوصفه نموذجًا مهيمنًا في النظر والممارسة – أن يتحوّل إلى أداة إجرائية تُعين على فهم أنماط اشتغال الخطابات السردية وتمييز البراديغمات التي تنتظم حولها تمثّلات الكتابة والذات والتاريخ.

أمّا الفصل الثاني الموسوم بـ «الإطار التيماتي للتيمات الميتاسردية»، فينهض بوظيفة بناء الجهاز النظري والإجرائي للمقاربة التيماتية المعتمدة في هذه الأطروحة. ويجري في هذا الفصل ضبط المفاهيم المركزية المرتبطة بالتيمة وأنماط حضورها وتكرّرها وتحوّلها داخل النصوص، مع تحديد ما يُقصد بالتيمات الميتاسردية تحديدًا، وحدود تمايزها عن غيرها من التيمات السردية وكيفية تحويلها إلى مداخل قرائية تمكّن من رصد تمثّلات «الميتا» في الرواية العربية المعاصرة.

وينصرف الفصل الثالث إلى «التيمات الميتاسردية في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج»، حيث تقارب الروايةُ بوصفها نصا يتقاطع فيه التاريخي والروائي، وتفحص صيغُ اشتغال الخطاب الميتاسردي في تمثيل شخصية الأمير عبد القادر، وفي مساءلة طرائق كتابة التاريخ واستعادته. ويُعنى هذا الفصل برصد اللحظات التي تعود فيها الكتابة إلى ذاتها، عبر التعليق على عملية السرد، أو تفكيك أوهام الحياد والتطابق مع المرجع، أو استدعاء وثائق وخطابات موازية تجعل من النص فضاءً لتفاوض مستمرّ بين الذاكرة والتخييل.

ويخصَّص الفصل الرابع لـ «التيمات الميتاسردية في رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم»، حيث تقرأ الرواية في أفق تفكيكها للبُنى السلطوية والمعرفية التي تتحكّم في إنتاج الخطاب، وتعرّي من خلالها آلياتِ المراقبة والمنع والتأطير التي تطال النص والكاتب معًا. ويركّز الفصل على

الكيفية التي تجعل بها الرواية من إجراءات التحقيق والرقابة واللجنة ذاتها موضوعًا للسخرية والتشكيك، وعلى حضور التيمات الميتاسردية في تعرية أنظمة الخطاب، وفي مساءلة شروط إمكان الكتابة داخل سياق سياسي وثقافي مأزوم. أمّا الفصل الخامس وعنوانه «التيمات الميتاسردية في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور»، فيتناول الرواية من زاوية تداخل السرد الذاتي والجمعي، ومن جهة ما تنهض عليه من وعيٍ حادٍّ بمسألة رواية التاريخ الفلسطيني وتمثيله روائيًا. ويتوقّف عند اللحظات التي يتحوّل فيها السرد إلى تأمّلٍ في معنى الحكي عن المجزرة والمنفى والشتات وفي حدود القدرة على الشهادة والتمثيل، بحيث يغدو السؤال عن «كيف نكتب التاريخ؟» جزءًا لا ينفصل عن السؤال عن «كيف نعيش هذا التاريخ؟»

ويأتي الفصل السادس بعنوان: «التيمات الميتاسردية بين الروايات الثلاث»، بوصفه فصلًا تركيبيًا موازنا تُستخلص فيه الملامح المشتركة والاختلافات النوعية في تمثّل براديغمات «الميتا» عبر «كتاب الأمير» و«اللجنة» و«الطنطورية». ويجري في هذا الفصل تتبّعُ أنماط اشتغال الميتاسرد في كل نص، ورصد نقاط الالتقاء والافتراق في تمثيل علاقة الكتابة بالتاريخ والسلطة والهوية والذاكرة والقارئ، بما يسمح بتلمّس معالم براديغماتٍ متمايزةٍ لـ «الميتا» في السرد العربي المعاصر ويختبر – في الآن نفسه – وجاهة المقاربة التيماتية في الكشف عن منطق هذه البراديغمات في مستوى البناء الجمالي والدلالي.

وعلى هذا الأساس يقوم الجانب التطبيقي من البحث على قراءةٍ تحليليةٍ متوازيةٍ لثلاث رواياتٍ عربيةٍ معاصرة، هي: «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج، و«اللجنة» لصنع الله إبراهيم، و«الطنطورية» لرضوى عاشور؛ وهي أعمال يجمع بينها كونها تحوّل الرواية إلى فضاءٍ يتقاطع فيه الجرح الفردي والجماعي مع التأمّل في فعل الكتابة، ويلتقي فيه التاريخ مع السؤال عن كيفية روايته ومن يملك حقَّ صياغته. وبذلك يغدو المتخيَّل السردي في هذه النصوص مختبرا حيا تعاد داخله مساءلة علاقة النص بالواقع والذاكرة والذات والقارئ، في ضوء براديغمات «الميتا» التي تسعى هذه الأطروحة إلى تبيّنها وتأويلها.

- في «كتاب الأمير» تعاد كتابة سيرة الأمير عبد القادر الجزائري من خلال سرد متداخل مع الوثيقة التاريخية والذاكرة الشعبية وأرشيف المستعمر، وصوت الكاتب المعاصر؛ فتظهر الحكاية بوصفها مجالًا للصراع بين رواياتٍ متنافسة لا بوصفها تسجيلا محايدا لما وقع.
- في «اللجنة» نواجه نصّا يضع الفرد في مواجهة سلطة غامضة، في سلسلة من الامتحانات والاستجوابات والتقارير؛ رواية تهدم الإيهام، وتحذّر من كل خطاب يدّعي الموضوعية، وتكشف كيف يمكن للغة والإجراءات اليومية أن تتحوّل إلى أدوات للسيطرة على الجسد والوعي.
- في «الطنطورية» نسمع صوتَ امرأة فلسطينية تحكي عن حياتها منذ الطفولة إلى الشيخوخة، فتقدّم سيرةَ فرد تتقاطع فيها النكبة والمنفى والمجزرة واللجوء، مع تفاصيل الحياة اليومية والروابط العائلية والحميمية؛ نص يجعل من الحكي نفسِه فعلا لمقاومة النسيان، ومواجهةِ محو الأرض والإنسان والصوت الأنثوي معا.

ويتيح اختيارُ هذه النصوص اختبارَ الفرضيات النظرية للدراسة على متونٍ مختلفة في أشكالها وأساليبها وسياقاتها غير أنّها تلتقي في قاسم مشترك هو وعيها بأنّها لا تكتفي برواية أحداث، بل تفكّر في معنى أن تكتب هذه الأحداث ومن يكتبها وكيف تستقبل. ويختَم هذا البحث بخاتمة تستجمع فيها أبرز النتائج التي أسفرت عنها فصول الدراسة، مع الوقوف عند ما تأكّد من فرضيات وما تبيّن من حدود وإمكانات في مقاربة براديغمات «الميتا» في السرد العربي المعاصر. ثم ألحقت الخاتمة بقائمة مفصّلة للمصادر والمراجع التي اعتمدتها الأطروحة، من مراجع نظرية ونقدية وسردية، عربية وأجنبية مع الحرص على توثيقها وفق الأعراف الأكاديمية المعتمدة.

كما ذُيّل العملُ بفهرسٍ للموضوعات يُيسّر على القارئ تتبّع مباحث الأطروحة وفصولها وما تفرع عنها من مطالب، ويعين على استحضار سيرورة الانتقال بين الجانبين النظري والتطبيقي. وختِمت الدراسةُ بملخّصين موجزين لأهم ما تضمّنته، أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة الإنجليزية قصد تقديم صورة مركّزة عن موضوع الأطروحة و إشكاليتها ومنهجها وأهم نتائجها للقرّاء من داخل الحقل العربي وخارجه.

وتواجه هذه المقاربةُ جملةً من الصعوبات، من أبرزها:

- تشتّتُ المصطلحات العربية المستعملة لوصف هذه الظاهرة (الميتاسرد، الكتابة على الكتابة، السرد على السرد، النص الواعي بذاته... إلخ) وما ينجم عن ذلك من لبسٍ بين الباحثين والقرّاء؛ الأمر الذي يُلزم الدراسةَ جهدًا إضافيًا في توضيح المصطلحات واختيار ما يلائم سياقها.
- تعدّدُ المرجعيات النظرية التي ينبغي استحضارها من دراسات السرد الحديثة إلى النقد الثقافي، إلى نظريات ما بعد الاستعمار إلى النقد النسوي؛ وهو ما يفرض على الباحث توازنًا دقيقًا بين الإفادة من هذه المرجعيات وعدم الذوبان في أطرها الجاهزة على حساب خصوصية النص العربي.
- ندرةُ الدراسات العربية التي تجمع – بصورةٍ منهجية – بين التحليل الفني والتحليل الثقافي في تناول هذه الظاهرة، ممّا يقلّل من إمكان الاستناد إلى نماذج سابقة جاهزة، ويضاعف – في الوقت نفسه – من القيمة المتوقَّعة لهذه الدراسة إن نجحت في الاقتراح والتأسيس.

ورغم هذه الصعوبات تراهن الدراسة على أنّ الاقتراب من هذه النصوص بروحٍ نقديةٍ وإنسانيةٍ معًا، يمكن أن يكشف – لا عن تطوّر تقنيات الرواية العربية فحسب – بل عن تحوّلٍ عميقٍ في الطريقة التي يروي بها الإنسان العربي نفسه، ويعيد كتابة علاقته بتاريخه، وبجسده، وبالآخر، وباللغة التي يتكلّم بها ويحلم من خلالها.

ومن بين المراجع التي أسهمت في بناء الإطار النظري والإجرائي لهذا البحث نذكر – على سبيل المثال لا الحصر – كتاب توماس س. كون «بنية الثورات العلمية»، الذي قدّم مفهوم البراديغم في سياقه الأصلي داخل فلسفة العلم، ثم ما لبث أن أصبح أداة مفهومية فاعلة في حقول إنسانية متعدّدة. كما استفدنا من كتاب باتريشيا ووه حول «الميتافكشن» بما يتيحه من تأصيلٍ لمفهوم الكتابة الواعية بذاتها وآليات اشتغالها السردي.

واعتمد البحث كذلك على كتاب فاضل ثامر «المبنى الميتاسردي في الرواية»، الذي يعدّ من المراجع الأساسية في درس الميتاسرد عربيا، لما يقدّمه من تصور نظريٍّ وتطبيقات نصية

متنوّعة. وإلى جانبه كان لكتاب أحمد خريس «العوالم الميتاقصية في الرواية العربية» دور مهمّ في توسيع فهم أشكال حضور الميتاقص في المتن الروائي العربي وآليات بنائه لعوالم سردية واعية بذاتها. كما أفادنا كتاب آمنة بلعلى «سوق الرواية العربية: من المختلف إلى ما بعد المختلف» في استحضار أفق أوسع لمساءلة تحوّلات الرواية العربية المعاصرة وارتباط أسئلة الميتاسرد بأسئلة السوق الأدبية والاختلاف وما بعد الاختلاف في المشهد الروائي العربي.

وفي ختام هذا العمل يسعدني أن أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف الأستاذ **(يوسف عطية)** الذي كان لحرصه العلمي ومتابعته الدقيقة أثرٌ حاسم في توجيه مسار هذه الأطروحة؛ إذ لم يبخل عليّ بنصائحه السديدة وملاحظاته المنهجية الرصينة، ولا بوقته وجهده، فكان نعم المربّي والعالم الذي يستفزّ في طالبه ملكة السؤال وحسّ المراجعة والنقد. كما أتوجّه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ **(خليف عبد القادر)** مدير المخبر على ما وفّره من بيئةٍ علميةٍ حاضنة وما قدّمه من دعمٍ وتشجيعٍ مستمرَّين أتاحا لهذا البحث أن يرى النور في إطارٍ مؤسسيٍّ يقدّر المعرفة ويحتفي بها.

ولا يفوتني أن أخصّ بالشكر الأستاذ **(زرفاوي عمر)** على ما أبانه من كرمٍ علمي، وما قدّمه من ملاحظاتٍ واقتراحاتٍ أسهمت في تنبيهنا إلى مواطن تحتاج إلى تعميقٍ أو إعادة نظر، فكان حضوره النقدي محفّزًا على مزيد من التدقيق والمساءلة. والشكر موصول كذلك إلى الأستاذ **(محي الدين بلال)** على ما أبداه من دعمٍ وتشجيع وما قدّمه من إشاراتٍ علميةٍ وتنبيهاتٍ منهجيةٍ أسهمت في صقل هذا العمل والرفع من مستواه. كما أتوجّه بوافر التقدير إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل الذين شرّفوني بقبول مناقشة هذه الأطروحة وأقدّر سلفًا ما سيتفضّلون به من مداخلاتٍ وتوجيهاتٍ وتصويبات كفيلةٍ بأن تجبر ما اعترى هذا العمل من نقص وتسدّ ثغراته، وتضيء ما غاب من زوايا النظر الممكنة.

وإذ أعبّر عن امتناني لكل من أسهم – من قريب أو بعيد – في إنجاز هذه الدراسة، أُدرك أنّ أيَّ جهدٍ فرديٍّ يظلّ محدودًا مهما بذل صاحبه من عناية، وأنّ قيمة هذا العمل الحقيقية

إنّما تتجلّى في ما يثيره من أسئلة، وفي ما يفتحه من مسالك بحثٍ جديدة أمام الدارسين في حقل السرديات العربية وبراديغمات «الميتا»؛ راجيةً أن يكون ما قدِّم هنا لبنةً متواضعةً تضاف إلى صرح البحث العلمي، وأن يجد القارئ فيه ما ينفع ويثري ويستدعي المراجعة والتطوير.

الفصل الأول

البراديغم من الحقل الفلسفي إلى التوظيف الميتاسردي

I. مفهوم البراديغم من فلسفة العلم عند توماس كون إلى النقد الأدبي
   1. التأصيل المفهومي والاصطلاحي للبراديغم
   2. البراديغم عند توماس كون خصائصه وإشكالاته
   3. انتقال البراديغم إلى العلوم الإنسانية والنقد الأدبي
II. البراديغم النقدي العربي : التشكل والتحولات
   1. مفهوم البراديغم النقدي في السياق العربي
   2. المراحل التاريخية لتبلور البراديغم النقدي العربي
   3. إشكاليات البراديغم النقدي العربي المعاصر
III. من البراديغم النقدي إلى براديغم الميتاسرد في المتن السردي العربي
   1. الحداثة وما بعد الحداثة وتحولات الخطاب السردي
   2. براديغم الميتاسرد في السرد العربي
   3. وظائف الميتاسرد وأسئلته التيماتية
IV. براديغم الميتاسرد في النقد العربي المعاصر
   1. الميتاسرد كتجربة معرفية وثقافية عربية
   2. الميتاسرد وسؤال الذات والزمن في الخطاب النقدي العربي
   3. الميتاسرد والسلطة والهوية في النقد العربي
   4. نحو تصور نقدي لبراديغم الميتاسرد

تمهيد:

يُعد مفهوم البراديغم أحد أبرز المفاهيم الإرشادية في الفكر العلمي المعاصر، إذ يُعرّف غالبًا كإطار نظري يُوجه التفكير ويحدد المبادئ الأساسية لفهم العالم حيث يكتسب هذا المفهوم أهميته المتزايدة من كونه يُشكّل نقطة ارتكاز رئيسية في دراسة مسارات التحول المعرفي الكبرى، حيث يثور الجدل حول ما إذا كانت تطورات المعرفة العلمية تحدث عبر تراكم تدريجي أم من خلال تحولات نوعية تُعيد صياغة منظومات الفهم بأكملها. تتسم البراديغمات بطبيعتها الديناميكية لأنها تظهر حين تثبت النماذج السابقة قصورها عن تفسير الظواهر المستجدة، وتفسح المجال لإعادة بناء نموذج فكري جديد يتلاءم مع المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية المتغيرة.

ومنه ندرك أن تغير البراديغم لا يمثل مجرد انتقال معرفي، بل يُعد محفزًا لإعادة تشكيل وعي المجتمع بقيمه ومفاهيمه، ويفرض مراجعة ما كان يُعد حقائق ثابتة «**فهو رد فعل مساو له في المقدار ومعاكس له في الاتجاه**»[1] تتجلى هذه الديناميكية اليوم بوضوح في ما تثيره ثورات الذكاء الاصطناعي من تساؤلات وجودية حول مستقبل الإنسان وهوية المعرفة في ظل صعود الآلة.

على هذا الأساس سيتم تناول البراديغم هنا لا بوصفه حكرًا على العلوم الطبيعية، بل كأداة تحليلية شاملة تتيح استكشاف التعقيدات الهائلة للعلوم الإنسانية والاجتماعية أيضًا، وذلك بهدف كشف التحديات التي تفرضها الأزمنة المعاصرة وتقديم قراءة نقدية للمفهوم من حيث الإشكاليات والتطبيقات والآفاق المستقبلية.

1- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص84-85.

I. مفهوم البراديغم من فلسفة العلم عند توماس كون إلى النقد الأدبي:

1. التأصيل المفهومي والاصطلاحي للبراديغم:

يعدّ الوقوف عند التأصيل اللغوي والاصطلاحي لمفهوم «البراديغم» مدخلًا ضروريًا لفهم تحوّلاته الدلالية ومسارات توظيفه في الفكر المعاصر. فالمصطلح لم ينتقل انتقالًا شكليًا من حقل اللغة إلى فلسفة العلم، بل شهد إعادة تشكّل عميقة غيّرت بنيته المفهومية ووظيفته المعرفية، ولا سيما مع إسهامات توماس س. كون ومن ثمّ يسعى هذا المبحث إلى تتبّع جذوره الاشتقاقية وتطوّره الاصطلاحي تمهيدًا لضبط حدوده المفاهيمية وإبراز رهاناته المنهجية والنقدية.

1.1. البراديغم تعريفه لغة واصطلاحًا

أ. لغة:

يعكس الأصل الاشتقاقي لكلمة "براديغم" المعربة من الإنجليزية عن (Paradigm) والتي أُخذت بدورها من اليونانية عن (deigmaPara) بمعنى المثال أو النموذج، كما نجد الفعل(Paradeiknuma) بمعنى قارن، فهو مكوَّنٌ على النحو الآتي:
(Para) والتي تعني بالمقارنة، أيضا الشمول و (deiknuma) وتعني المثال. ومنه هذه الكلمة تعني المثال أو النموذج الذي يستخدم لبيان وإظهار شيء ما عن طريق المقارنة.

إنَّ الكثافة التاريخية والدلالية للبراديغم مثيرة للانتباه ذلك أنَّه رغم إشارة الجذر اللغوي في اليونانية القديمة إلى "المثال" أو "النموذج" المعروض للمقارنة، إلا أنَّ آليات انتقال الكلمة إلى اللغات الحية أبرزت رهان الترجمة في إنتاج معنى جديد للمفهوم لا يخلو من التوتر بين الدقة و الملاحظة الثقافية.

ففي الإنجليزية بات المصطلح يأخذ بعدًا منهجيًا في حقل العلم والدراسات الإنسانية، كما ورد في قاموس أكسفورد (Oxford) بأنَّه «**النموذج أو المرجع ويشير إلى طريقة أو نمط متبع في مجال معين سواء في العلوم أو الدراسات الإنسانية**»[1] أمَّا النظر في أغلب الترجمات العربية (النموذج، النمط، المثال، الإطار الإرشادي...) يكشف عن تخبط واضح يراوح بين الرغبة في تقريب المفهوم للقارئ العربي، والحاجة للحفاظ على طابعه الاصطلاحي الدقيق.

وهو ما جعل من الشائع اعتماد لفظ "براديغم" نفسه دون ترجمة خاصة في البحوث الفلسفية وأدبيات فلسفة العلم طلبًا للوضوح والدقة الاصطلاحية، وما يلفت النظر هنا أنَّ المصطلح وُلد في صيغته الأولى ضمن حقل الدراسات اللغوية حيث استخدم للدلالة على النماذج القياسية التي تُقاس عليها تصريفات الكلمات لأنَّها «**استعملت لبيان النموذج الصرفي المتبع**»[2] قبل أن يتحوَّل مع منتصف القرن العشرين إلى أداة مفهومية منظمة للمعرفة في شتى المجالات.

وقد كان هذا التحوُّل الكبير على يد (توماس س كون)(Thomas amuel KuhnS) الذي نقل البراديغم «**من حقل اللغة إلى فضاء فلسفة العلوم، ليصير إطارًا حاكمًا "النموذج الإرشادي والمثال**»[3] وبهذا التمدد المفاهيمي لم يعد البراديغم مجرد أداة تحليلية ضمن حدود اللغة والبناء الصرفي، بل استحال إلى منظومة تتداخل فيها الرؤية الفلسفية والسياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي للعلم نفسه. والذي يعن هنا كتساؤل هو أن سيولة المصطلح وثراء دلالاته يُمكّنان الباحث من توسيع إمكانات التحليل والتأويل، إلا أنهما قد يؤديان أحيانًا

1- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, by A. S. Hornby, Sixth edition, edited by Sally Wehmeier, Phonetics Editor: Michael Ashby, Oxford University Press, p. 918.

2-. http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paradigme/57869 (2025/06/13 :تاريخ الزيارة).

3- جورج كانغيلام، دراسة في تاريخ العلوم وفلسفتها، ترجمة: محمد بن ساسي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص623.

إلى الوقوع في شرك الغموض أو توسيع دائرة الالتباس بين الحقول. فالباحث المعاصر مدعوٌ إلى الحذر في ضبط سياق استخدام "البراديغم"، وبيان الحدود الدقيقة بين دلالته اللغوية الأولى ودلالته الابستمولوجية المعاصرة.وهو ما يضعنا أمام ضرورة الانتباه إلى ما يلي:

- **المسألة الثقافية للترجمة:** ذلك أن تجربة المصطلح في المجال العربي تقدم مُختبرًا مهمًا لسوسيولوجيا المعرفة، حيث يكشف تعدد الترجمات عن طبيعة التفاعل العربي مع العلوم والفلسفة الغربية فهل هو تَبنٍّ أم تكييفٌ أم إعادة إنتاج معرفي؟

إن دراسة استقبال البراديغم في الحقل العربي يمكن أن تفضي إلى نتائج معمقة حول مأزق الترجمة الاصطلاحية في الثقافة المحلية وكيفية تكييف المفاهيم العالمية مع المرجعيات الفكرية واللسانية المحلية، وهي زاوية قلما تلتفت إليها الدراسات النقدية التقليدية «**إن علما وهو يخال نفسه مستقلا، يعتبر أن ليس من اختصاصه بتاتا تكييف الممارسة التي يشكل جزءا منها وأنه يخدم ثنائية الفكر والعمل ويرضى بها، لهو علم انحرف بسبب ذلك عن القيم الإنسانية الحقة** »[1] فتجاهل تكييف البراديغم في الحقل العربي هو بالضبط ما يجعل النقد علمًا يختزل نفسه في الفكر ويهمل العمل.

- **الدلالة المعيارية وتحييد السلطة:** شيوع استخدام البراديغم في سياق الحقول العلمية أغفل البعد النقدي/ المعياري للمفهوم. فالبراديغم لا يُوجه البحث العلمي فحسب بل يخلق أيضًا سلطة معيارية تُمكّن بعض النماذج من فرض نفسها وإقصاء أنماط أخرى، وهو ما ينسجم مع تحليلات الفكر السوسيولوجي للعلاقة بين النماذج المعرفية وأشكال السيطرة الإيديولوجية «**إن العلاقة الإيديولوجية التي تربط السكان بنظام معطى،**

1- ماكس هوركايمر، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة: مصطفى الناوي، مراجعة: مصطفى خياطي، عيون المقالات، ط1، 1990، ص73.

بوصفهم رعاياه المطيعين، معقدة جدا وهي بطبيعة الحال تنكشف عن تغيرات واختلافات واسعة أمبيريقيا، إلا أنه يبدو ممكنا تحديد النماذج الرئيسية للآلية بواسطة آثار السيطرة والطاعة التي تنتج»[1] من هنا يبرز البُعد الإيديولوجي الكامن في المصطلح بما لا يجعل استخدامه بريئًا بالكامل من رهانات الهيمنة الثقافية أو العلمية.

- **تداخل البراديغم مع بُنى التفكير اليومي:** بالرغم من جذوره الأكاديمية إلا أنَّ البراديغمات ليست حكرًا على الحقول العلمية فقط؛ فهي تؤطر أحيانًا حتى المعايير اليومية للتفكير والفعل الاجتماعي من السياسة إلى الإعلام إلى التعليم ما يجعل البحث في البراديغم بحثًا في الحدود غير المرئية للوعي الجماعي ذلك حيث يشير (إدموند هوسرل) إلى أنَّ «**المعرفة العلمية أصبحت منفصلة عن خبرة الحياة اليومية ونشاطها، وهي المكان الذي نبعت منه تلك المعرفة أصلا** »[2] وهذا ما يفسر خطورة البراديغمات إذ أنها تنقل منجزات الحقول المتخصصة إلى أطر وعي لا تعي دوماً شروط إنتاج هذه المعرفة.

إنَّ وضع "البراديغم "موقع البداية ليس مجرد اختيار لغوي أو منهجي، بل هو شرطٌ ضروري لفهم آليات إنتاج المعنى وسلطته في المجتمع المعرفي الحديث. ومن هذا المنطلق فإن الانتباه إلى تاريخه وتحولاته وتناقضات ترجمته يمثّل مدخلا أصيلا الهدف منه هو السعي لتجاوز التكرار السطحي نحو مساءلة حقيقية للأسس المعرفية السائدة.

1- جوران ثيربورن، أيديولوجية السلطة وسلطة الأيديولوجيا، ترجمة: إلياس مرقص، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص125.

2- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 244، يناير 1999، ص134.

ب. اصطلاحًا:

يشير البراديغم في الاصطلاح العلمي المعاصر إلى الإطار النظري الذي تتوافق عليه جماعة علمية ما من حيث الأساليب والمعايير الحاكمة للبحث ضمن حقل بعينه فهو«**مجموعة القوانين و الأدوات المرتبطة بنظرية علمية... والتي يمارس بها الباحثون عملهم ويديرون نشاطاتهم**»[1] وقد نبّه (ماكس فيبر)(Max Weber) مبكرًا إلى أن البراديغم ليس مجرد نموذج تطبيقي بل هو«**النموذج المعنوي المتشكل من خصائص محددة، الهدف منه الحصول على بنية منطقية تشكل الفكر**»[2] غير أنَّ حضور المصطلح كمفهوم مركزي في فلسفة العلم جاء خصوصًا بفضل (توماس س كون) الذي أحدث نقلة نوعية بموقفه من تطور المعرفة العلمية: «**فقد رفض الرؤية الخطية التراكمية لتقدم العلم، مؤكدًا أن العلوم تتطور من خلال ثورات إبستمولوجية تطيح بالبراديغم السائد ليحل مكانه نموذج آخر مختلف جوهريًا"لا يمكن مقارنته مقارنة منطقية مع سابقه**»[3] حيث يوضّح كون في كتابه "بنية الثورات العلمية"، أنَّ الانتقال من براديغم إلى آخر يمثّل«**النمط التطوري العادي الخاص بالعلم المكتمل**»[4] لأنَّه يرى أنَّ البراديغم هو مجموعة القوانين والأدوات المرتبطة بنظرية علمية يستعملها العلماء لإدارة ممارساتهم وحسب رؤيته هذه لا يقتصر تعريف البراديغم على كونه أدوات أو وسائل إجرائية، بل يتجاوزها ليغدو أفقا ذهنيا وفلسفيا يُحدد كيف يدرك الباحثون الظواهر وأساليب مقاربتهم وأسئلتهم العلمية.

وهذا ما يستدعي وقوفنا عند نقطة نقدية هامة مفادها أنَّ البراديغم يتجاوز كونه حزمة من القواعد، ليصبح منظومة فكرية مغلقة تمنح العلماء شعورا بوجود يقين "مرحلي" يدوم

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، مراجعة: محمد دبس، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، سبتمبر 2007، ص340.

2- جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، ترجمة: أنسام محمد الأسعد، د.ط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2011، ص100.

3- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص194.

4- المرجع نفسه، ص66.

ضمن ما وصفه كون بـ"العلم العادي". لكن هذا اليقين هش بطبيعته لأنَّ المعرفة ليست نشاطا منزوعا من السياقات الاجتماعية والثقافية، بل تبنى ضمن حدود ما تتيحه الجماعة العلمية من مقبولية أو تخيل.

وهنا يتضح ما يريده تصور كون: «**فهو يدعو لفهم التاريخ العلمي كمسار من التحولات الجذرية، حيث تنشأ البراديغمات الجديدة على أنقاض القديمة، ويتولد التقدم لا من تراكم، بل من انكسارات و انقطاعات نوعية"تؤلف سلسلة الأحداث التطورية اللاتراكمية التي يحل فيها براديغم جديد محل براديغم أقدم منه ولا يكون متسقا معه...**»[1] وفي السياق ذاته يوضّح كون أنَّ مشكلات العلم التي تفرض قطيعة مع النموذج السائد ما يطلق عليه "الشذوذات"«**لم تكتشف إلا عبر حدوث خطب ما في البحث العادي...**»[2] مما يؤدي لتصدع بنية البراديغم وظهور أزمة تستدعي ثورة علمية، يستبدل خلالها البراديغم القديم بآخر جديد يقدَّم تفسيرات مستجدة ويعيد تنظيم تسلسل الوقائع والمفاهيم أو الحفاظ عليه وتطويره بما يتماشى والمستجدات«**ولكنَّ البراديغم الأقدم يمكن إعادة صياغته لمواجهة هذه التحديات**»[3] إلا أن المسافة بين البراديغمين ليست مجرد اختلاف في القوانين أو الدلالة، بل هي انقطاع يتعذر معه أي قياس أو مقارنة منطقية كاملة بين النموذجين «**تدخل المصطلحات القديمة والتصورات والتجارب في علاقات جديدة فيما بينها والنتيجة الحتمية هي ما لابد من تسميته سوء تفاهم مابين المدرستين المتنافستين**»[4] فكل براديغم ينتج واقعًا علميًا خاصا وينشئ شبكة مفاهيم وتصورات قد تكون غير متوافقة مع تلك التي سبقته أو تلته.

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص179.

2- المرجع نفسه، ص180.

3- المرجع نفسه، ص266.

4- المرجع نفسه، ص256.

تشخيص توماس س كون هذا انعكس في أمثلة تاريخية كبرى أبرزها الثورة الكوبرنيكية التي نقلت علم الفلك من مركزية الأرض إلى مركزية الشمس **«فحالة علم الفلك البطليموسي بمثابة الفضيحة قبل إعلان كوبرنيكوس عن نظريته»**[1] ونظرية النسبية التي أعادت رسم حدود الزمان والمكان بالنسبة لأينشتاين ضد الرؤية النيوتنية التقليدية للكون. وترتب على ذلك أن البراديغمات ليست مجرد خلفيات تفسيرية، بل هي منتجات ثقافية تؤطر الفعل العلمي وترتبط بالشروط الاجتماعية والتاريخية للمجتمع العلمي ولو أردنا التوسع النقدي لوجدنا أن من أهم ما يؤخذ على تصوّر كون أن البراديغمات تُمثّل غالبًا أنظمة معرفية مغلقة يُعاد إنتاجها باستمرار داخل "العلم العادي".

ما يعني أنَّ عالم البحث العلمي قد يقع أحيانًا في انغلاق ذهني يعيق مساءلة النموذج ذاته، ويحول دون بروز الأسئلة الابستمولوجية العميقة التي ترسم أفق العلم الجديد كذلك، فإن الانقطاع الجذري بين البراديغمات يضع الباحث أمام مشكلة نسبية وفجوة في التواصل المعرفي بين النماذج المتعاقبة، حتى أنَّ كون نفسه يؤكد على "سوء الفهم" البنيوي بين المدارس العلمية المتنافسة **«فالبراديغمات تختلف بأكثر من الخلاف على الجوهر وذلك لأنَّها لا تتوجه إلى الطبيعة فحسب بل تعود إلى التوجه إلى العلم الذي أنتجها أيضا»**[2] وعليه لا ينبغي النظر إلى البراديغم كمجرد أداة تفسيرية أو فلسفية، بل يجب إدراك كونه بنية تُنتج وتقيّد المعرفة في آن معًا، وتغدو فاعلة في لحظة تجاوزها أكثر من لحظة هيمنتها. وتكمن خصوصية طرح كون في تصوره الحيادي للعلم، حيث يصبح فهم التحول البراديغمي مدخلا ضروريا لفهم التقدّم البشري كحراك جمعي مشروط بالثقافة والوعي التاريخي.

من خلال ما سبق يمكننا القول أنَّ:

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص144.

2- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص194.

- البراديغم ليس إطارًا جامدًا بل هو ديناميكي يفتح المجال لإعادة بناء التصورات والنماذج باستمرار في ظل التفاعل البنيوي الداخلي وما يطرأ عليه من شذوذات.
- تطبق فكرة البراديغم أيضًا على العلوم الاجتماعية (ولو باحتراز)، إذ بات علماء الاجتماع ينقبون عن كيفية تشكّل البراديغمات في سياق فهم المجتمع والدولة والهوية والقيم.
- يمكن تبني مقاربة مقارنة بين موقف كون ومواقف معاصرين (بوبر، لاكاتوش، فايرآبند) لإبراز خصوصية التحليل الكونّي وخصوصية جدلية العلم بين التحولات القسرية والمقاومة الداخلية فقد لخّصت بعض القراءات الفلسفية الفارق بينهما في القول «**لقد اهتم بوبر بالجوانب المنطقية في النظرية العلمية، أما كون فهو مؤرخ للعلم**»[1] والاختلاف واضح بين فلسفة التكذيب المنطقي عند بوبر والتاريخية الابستمولوجية عند كون.
- جدير بالتأكيد على أن فلسفة البراديغم تستدعي الانفتاح الدائم على النقد الذاتي والمساءلة المستمرة لمحددات الوعي الجماعي العلمي.
- يتضح من الاشتقاق اللغوي والتحليل الاصطلاحي أن "البراديغم" بدأ كمفهوم لغوي بسيط يشير إلى النموذج أو المثال، ثم تطوّر عبر ترجمات متعددة وروافد فلسفية ليكتسب أبعادًا منهجية مركبة. ولم تعد أهميته مقتصرة على العلوم الطبيعية، بل امتدت إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية ليصير أداة تحليلية مركزية تستوعب إشكاليات التغير المعرفي وحدود المنظومات العلمية. غير أنَّ رحلته من المجال اللغوي إلى فضاء فلسفة العلوم كانت مصحوبة بكثير من الالتباس والغنى الدلالي ما يستدعي من كل باحث ودارس الوعي بسياقه ومعانيه المتعددة وتحليل آثاره على تشكيل التفكير العلمي والنظر إلى العالم.

1- عادل عوض، منطق النظرية العلمية المعاصرة وعلاقتها بالواقع التجريبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص351.

هكذا يغدو فهم البراديغم لغة واصطلاحًا شرطًا أوليًا لأي نقاش نقدي حول ديناميكية العلم وحدود إدراكنا للمعرفة في سياقها التاريخي والثقافي.

2.1. السياق التاريخي لظهور مفهوم البراديغم:

لم يكن مفهوم البراديغم ليكتسب مكانته المركزية لولا وعي فلسفي بالنقص البنيوي في الرؤى التقليدية حول العلم. فقد كشفت التطورات الكبرى في القرن العشرين كالانتقال من فيزياء نيوتن إلى النسبية والكم عن محدودية وهم التراكم المستمر، وأظهرت أن أزمات العلم لا تُحل غالبًا من داخل النموذج السائد بل تنقلب عليه من خارجه. وهو ما يوضح الطابع النقدي لمفهوم البراديغم: فهو تاريخي بطبيعته وينكر وجود أطر نهائية قادرة على احتواء كل الظواهر، ويضمر رفضًا لأي يقين مطلق أو تصور متعالٍ للمعرفة.

فمن وجهة النظر النقدية يواجه البراديغم إشكالية الادعاء بالموضوعية؛ إذ أنَّ الجماعات العلمية غالبًا ما تنتج معاييرها داخليًا وتتماهى مع أنساقها، فيخبو الحوار مع البدائل وتصبح المعايير المتفق عليها حجابًا معرفيًا يحتجب خلفه كل مختلف أو شاذ.

بذلك يصبح البراديغم أداة تعويضية للسلطة والتطبيع بأكثر مما هو ضمان للحقيقة. هذا ما انتقده فلاسفة مثل (بول فايرابند Paul Feyerabend) معتبرين النموذج الكونّي يحمل في ذاته نزعة إلى الإقصاء وإلى تحجيم الإبداع خارج السائد «**إن فكرة منهج كلي راسخ والتي تعد مقياسا ثابتا وحتى الفكرة التي تقول بعقلانية كلية راسخة إنما هي فكرة غير واقعية**»[1] حيث يرى (فايرابند)(Paul Feyerabend) أن محاولة فرض نموذج علمي كوني موحد يشكل نوعا من الإقصاء المنهجي للأفكار والمناهج البديلة داخل العلم.

ففي كتابه "ضد الطريقة" يجادل بأن العلم لا يتقدم عبر إتباع قواعد ثابتة أو نموذج واحد بل يتطور غالبًا عندما يكسر العلماء تلك القواعد السائدة ويبتكرون خارج النطاق

1- بول فايرابند، العلم في المجتمع الحر، ترجمة: السيد نفادي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، د.ب، 2000، ص113.

المقبول. هذه الرؤية تعتبر دفاعًا قويًا عن التعددية المنهجية والفكرية في البحث العلمي وترفض نزعة احتكار "الصواب" داخل نموذج واحد إذ أن التاريخ العلمي نفسه شاهد على تطور العلوم بفضل الجرأة على الخروج عن المألوف والتمرد على السلطة المعرفية المهيمنة. يؤكد (فايرابند) (Paul Feyerabend) أن الإبداع العلمي والنمو الفلسفي يحصلان غالبًا عندما يسمح المجتمع العلمي بمرونة أكبر ويبتعد عن الإقصاء، داعياً إلى "فوضوية" منهجية تتيح لتعدد الأصوات والطرق أن تتواجد دون قمع أو تقليل شأنها.

وقد خلَفَ هذا البعد النقدي تأثيرًا عميقًا على العلوم الاجتماعية خاصة، حيث تعذر ظهور براديغم مهيمن بشكل نهائي. فالظواهر الاجتماعية أكثر تعقيدًا وترتبط بالثقافة والتاريخ والسياسة، مما يكشف هشاشة فكرة أنَّ العلم يمكن أن يختزل إلى سردية واحدة مؤطرة ببراديغم مغلق. وهنا يغدو النقد الذاتي ضرورة منهجية ويغدو الوعي التاريخي شرطا لفهم إمكانات المعرفة وحدودها.

وإجمالا للقول يفتح مفهوم البراديغم منظارًا نقديا مزدوجا فهو **أولا:** يكشف علل النماذج العلمية السائدة ويدعو إلى هدم الوثوقية المطلقة واقتحام مساحات الشك والتعدد مؤكدا أن مسار المعرفة الإنساني لا يتحدد بالاستقرار، بل بالحركة الدائمة بين الأزمة والتجديد وهو **ثانيا:** لا يفهم تاريخيا إلا بوضعه في قلب أزمة عميقة مسّت يقينيات العلم الحديث، ولذلك فتعزيز البعد النقدي يقتضي تفكيك ثلاث طبقات: تاريخية المفهوم، وسوسيولوجيا الجماعات العلمية، وحدود ادعاء الموضوعية.

أ. تفكيك اليقين التراكمي:

تظهر التحولات الكبرى في القرن العشرين أن نموذج التقدم الخطي أخفى هشاشته وراء نجاحات تقنية ومعيارية؛ إذ لم تحل الأزمات من داخل النموذج، بل عبر قطيعات مفهومية أعادت تعريف الوقائع ذاتها لا تفسيرها فحسب. معنى ذلك أن البراديغم ليس غلافا

يضم الحقائق بل شرط إمكان لما يُرى حقائق أصلًا وأن الانتقال البراديغمي يعيد ترتيب ما يعدّ مرئيًا وقابلا للتفكير ضمن الحقل العلمي في كل حقبة كدليل على ذلك نجد أن **«ممثلي مابعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطا طرائقهم على نحو مفاجئ»**[1] أي أن القطيعة مع البنيوية جاءت بوصفها وعيا مفاجئا بحدود النموذج ذاته، لا خروجا بريئا من خارجه وهو ما يؤكد أن التحول البراديغمي يُعيد تعريف ما يعدّ مشكلة وما يعدّ حلاً داخل الحقل المعرفي.

ب. سلطة الجماعة وحدود الموضوعية:

يرتبط البراديغم بتوافقات ضمن جماعات علمية تمتلك آليات إدماج واستبعاد؛ فالمعايير ليست شفافة بالكامل بل مؤسسة اجتماعيًا وثقافيًا. هذا يفسر آليات مقاومة الشذوذات وتأجيل الاعتراف بها، كما يفسر لماذا تنتج الجماعات أنماطًا من العمى المنهجي حين يصبح الحفاظ على الاتساق الداخلي أهم من الانفتاح النقدي **«حيث تشكل سلسلة أو نظاما أو بالعكس التفاوتات أو التناقضات التي تعزل بعضها عن البعض الآخر»**[2] أي أن ما يبدو انسجاما داخليا للبراديغم يُبنى في الواقع على عزل التفاوتات وتحييد التناقضات لا على حلّها. هنا يغدو البراديغم بنية معيارية تمنح الشرعية بقدر ما تمنع بدائل لم تتطابق مع قواعد الفن السائدة.

ج. الانقطاع والتواصل (إشكال القياس):

إذا كانت البراديغمات غير متبادلة القياس بالكامل نظرا إلى **«كيفيات رؤية العالم وواقع البحث العلمي»**[3] فكيف نبرهن على أفضلية لاحق على سابق؟ هذا السؤال يكشف توترًا حادًا بين وصف تاريخ العلم كتحولات غير تساوقية، والحاجة المعيارية للحكم على

1- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998، ص117.

2- ميشال فوكو، إرادة المعرفة، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص101.

3- جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، ترجمة وتقديم: توفيق سلوم، ص686.

التقدم. المخرج النقدي الممكن هو التمييز بين ثلاث حدود: الفاعلية التفسيرية داخل نموذج، القدرة التنبؤية العابرة للمسائل المحلية، وقابلية توليد مسائل بحث جديدة. بهذه المعايير المركّبة يمكن تجنّب السقوط في نسبية شاملة أو وثوقية معيارية.

د. في العلوم الاجتماعية (تعددية لا مركزية في الاجتماعيات):

التداخل الكثيف للقيم والمعاني والسلطة يجعل تشكل براديغم مهيمن دائم أمرًا نادرًا. تتعايش منظورات متعددة لأن موضوعها يشارك في صناعته الفاعلون أنفسهم. النقد هنا مضاعف: أولًا ضد استنساخ نموذج العلوم الطبيعية بلا احتراز، وثانيًا ضد إغفال أثر اللغة والرموز والمؤسسات في إنتاج الوقائع الاجتماعية والتي من خصائصها القدرة على **«إمكانية تحويل الواقع إلى مفاهيم عن طريق اللغة التي تربط بين العلامة وما تدل عليه من أجل إقامة تصور ذهني»**[1] لذا يصبح الوعي الذاتي المنهجي شرطًا معرفيا لا مكمّلا أسلوبيا.

ح. أزمات البراديغم من الداخل:

الشذوذات لا تنشأ فقط من وقائع مفاجئة بل من تراكم توترات: مفاهيم تمددية تفسر كل شيء فتفسد قابلية التكذيب، قياسات تعيد إنتاج نفس القرائن، أو مشكلات تصاغ بما يضمن نجاح أدوات سائدة وهي ما فسرها كون بالمقاومة في قوله **«إنَّ المقاومة لا مفر منها ومشروعة وأنَّ تغير البراديغم لا يمكن تبريره بالبرهان»**[2] هذه الآليات تُبقي الأزمات منخفضة الشدة طويلا حتى تقع قطيعة. النقد العملي هنا: إدراج بروتوكولات مراجعة دورية للمسلمات المركزية، وتشجيع تجارب حدّية تتعمد وضع الأداة في سياقات غير ملائمة لقياس قدرتها على التكيف.

1- محمد خرماش، «جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي»، مجلة علامات، ع8، 1997، موقع سعيد بنكراد، تاريخ التصفح: 2026/01/24.

2- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص260.

هـ. البعد الإبستيمي-الأخلاقي:

بما أن البراديغم يحدّد ما يُسأل وما يُسكت عنه، فله تبعات أخلاقية: ما يُهمَّش من فئات بيانات وما يُعتبر تكلفة مقبولة ومن تُسمَع شهادته. إدماج هذا البعد يقي من تحويل الإطار إلى أداة تطبيع معرفي بهذا المعنى يصبح استحضار البعد الأخلاقي في بناء البراديغم ضرورة وفي هذا السياق يمكن استلهام الرؤية التي يعبر عنها الجابري حين يقول أن المعرفة «**رؤية موجهة سواء في العرض أو التحليل أو في النقد وإبداء الرأي، رؤية تستمد مقومتها ومؤشراتها من الفكر التقدمي المعاصر، الفكر الذي يكرس العلم والمعرفة العلمية لخدمة الإنسان لتطوير وعيه وتصحيح رؤاه**»[1] ومنه يصبح تقييم الأثر الاجتماعي ضمن معايير صلاحية النموذج، بحيث لا تفصل الكفاءة التقنية عن مسؤولية المعرفة.

و. نحو نقد عملي قابل للتطبيق:

- اعتماد خرائط مفهومية تُظهر مركزيات المفاهيم وأطرافها، لرصد مناطق العمى المعرفي.
- إجراء مراجعات -ما بعد مشروع- لتمييز ما كان يفترضه الإطار دون برهنة وتحويل الافتراضات إلى أسئلة بحث.
- تشجيع -ازدواجية النمذجة- حيث تختبر الظاهرة تحت إطارين متوازيين لتقدير حساسية النتائج لاختياراتنا النظرية.

1- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم: العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، 1990، ص13.

- قياس–قابلية التوليد– كمعيار تقدّم: كم مسألة جديدة أتاحها الإطار وكم مجال تفسيري أعاد فتحه لا فقط كم مسألة حلّها.

بهذا التعزيز يتحول البراديغم من مجرد سردية عن الثورات العلمية إلى أداة تفكير نقدي يومي: يفضح آليات التطبيع، يوازن بين الاستقرار والابتكار ويجعل من الأزمة موردًا معرفيًا لا مجرد خلل ينبغي إخفاؤه.

3.1. مراحل تشكل البراديغم في فلسفة العلم:

يحدد توماس كون دورة البراديغم عبر خمس مراحل مترابطة، تشكّل معا خارطة تطور المعرفة العلمية وتكشف عن ديناميتها وانقلاباتها الداخلية، تبدأ أولا بمرحلة ما قبل البراديغم حيث تتعدد الفرضيات وتتسم بالاختلاف الكبير بين المشتغلين ما يؤدي إلى غياب إطار نظري موحد. نقديًا تتيح هذه المرحلة مساحة كبيرة للإبداع والتنوع لكنها تسقط في مشكلة تشتت الجهود وعدم القدرة على توليد تفسيرات أو حلول جماعية ذات فعالية «**ففي تطور علم طبيعي ما عندما يكون أول ما يعمله فرد أو مجموعة هو تأليف فكرة قادرة على اجتذاب معظم المشتغلين**»[1] تليها مرحلة العلم العادي؛ إذ يستقر المجتمع العلمي على براديغم معين وتتسع الأبحاث وينمو حوله الإجماع، كما يتميز بتراكم المعرفة وتضخم النتائج ضمن ما يشبه الإجماع المرحلي «**الذي يحدد مشروعية المشكلات والحلول المقترحة**»[2] لكن هذا الاستقرار يخلق أيضًا نزعة تطبيعية تقصي الأفكار المخالفة وتعزز مناعة جماعة الباحثين ضد التفكير خارج النموذج السائد، ما يشكّل بنية انغلاق معرفي قابلة للترهل مع الزمن حيث مع مرور الوقت، تظهر شذوذات أو ظواهر لا يستطيع البراديغم المسيطر تفسيرها فتتولد مرحلة الأزمة.

1– توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص75.

2– المرجع نفسه، ص202.

هنا تتعرّض أساسات النموذج المهيمن لهزات متزايدة، إذ تعجز الحلول التقليدية عن معالجة مشكلات جديدة أو متراكمة، ما يدفع الجماعة العلمية للتشكيك في فاعلية البراديغم ويعيد فتح باب النقد والتساؤل حول صلاحية الأسس المتبناة «**تكتسب البراديغمات مرتبتها لأنها أكثر نجاحا من منافساتها في حل مشكلات قليلة انتهت مجموعة من المشتغلين إلى الإقرار بكونها حادة**»[1] مرحلة التحول البراديغمي تأتي كاستجابة للأزمة حيث يُطرح براديغم جديد يُعيد تنظيم المشكلات والحلول من منظور مغاير، فيحدث انقلابًا لا تراكميًا بل ثورة معرفية تغير قواعد البحث وأدواته، وتعيد رسم تحديد المشكلات العلمية. نقديًا هذه النقلة لا تكون دائمًا سلسة، إذ تشهد غالبًا مقاومة وارتباكًا بين المعايير القديمة والجديدة، وتحدث "سوء تفاهم" معرفي بين المجموعتين قبل أن يتكامل النموذج الجديد ويثبت جدارته.

أخيرًا يبدأ العلم العادي الجديد بدورة أخرى مع البراديغم الجديد، ويتكرر السجال حين تظهر مجدداً نقاط قصور لم يكن متوقعًا أن تظهر. ويعود جذب البراديغم إلى نجاحه في حل مشكلات مركزية ظهرت حادة لدى الجماعة العلمية، ما يمنحه مشروعية على منافسيه ويعيد هيكلة النظام المعرفي.

يمثل هذا التصور في النهاية نقداً للخطية الابستمولوجية التقليدية، إذ يكشف أن التقدم العلمي ليس نموا تراكميا صافيا بل سياقا مفتوحا على التحولات والانقلابات، حيث لا وجود لنموذج يدوم إلى الأبد بل تتبدل البراديغمات بفعل الأزمات والمنطق الجدلي الداخلي للسياق العلمي. يعكس هذا أيضا صعوبة المقارنة المنطقية بين البراديغمات لأن كل منها يعيد تعريف الواقع ومعاييره الخاصة.

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص82.

2. البراديغم عند توماس كون خصائصه وإشكالاته

يميز توماس كون البراديغم بمجموعة من الخصائص، أكسبته سلطة تفسيرية واسعة وجعلته موضوعًا للنقاش والتنقيح المستمر في فلسفة العلوم. لكن تأثير هذه الخصائص لم يكن مطلقاً بل حمل في باطنه أيضًا عناصر إشكال ونقاط جدل نقدية بارزة، ولعلنا نشير فيما يلي إلى أبرز الخصائص:

1.2. خصائص البراديغم عند توماس كون:

يمثل مفهوم البراديغم عند توماس س. كون بنيةً مركّبة لا تقتصر على كونه أداة تفسير لتاريخ العلم، بل إطارًا موجّهًا للرؤية والممارسة داخل الجماعة العلمية. غير أنّ تحليل خصائصه يكشف توترًا داخليًا بين وظيفته التنظيمية التي تضمن الاستقرار والتراكم، وبين ما ينطوي عليه من حدود منهجية قد تُفضي إلى الإقصاء أو الجمود أو النسبية. ومن ثمّ يسعى هذا المقطع إلى استعراض أبرز سمات البراديغم بوصفها عناصر قوة وفاعلية من جهة، ومواطن هشاشة تستدعي يقظة نقدية مستمرة من جهة أخرى.

- **التبني الجماعي:**

يتميز البراديغم بقدرته على حشد التوافق داخل الجماعة العلمية حول نموذج أو تصور معيّن للمشكل العلمي. غير أن هذا الإجماع الظاهري قد يخفي وراءه اختلافات كامنة أو نزعات تطبيع تضيق على التفكير النقدي. فالتبني الجماعي رغم ضرورته لتحقيق الاستقرار المرحلي وإطلاق البحث المتراكم، قد يتحول بسهولة إلى أداة إقصاء للآراء المختلفِة أو الفرضيات غير المألوفة، مما قد يحدّ من إبداع الجماعة.

- **اللاقياسية:**

يصرّ كون على أنَّ البراديغم لا يقبل القياس أو المقارنة المنطقية الصارمة مع غيره،

لغياب القواسم المشتركة بين البراديغمات الناشئة في لحظات أزمات معرفية وذلك راجع إلى **«كيفيات رؤية العالم وواقع البحث العلمي»**[1] نقديًا يطرح هذا إشكالية التواصل العلمي: كيف يمكن الحكم على "تقدّم"علمي إذا استحال القياس الموضوعي بين الأطر القديمة والجديدة؟ هذه الخاصية تعمّق الفجوة بين المدارس العلمية المتنافسة، وتبقي الباب مفتوحاً أمام النسبية المعرفية، ما يتطلب وعيا دائما بمحددات السياق و"كيفيات رؤية العالم"داخل كل نموذج.

- **الخضوع للشروط الاجتماعية والتاريخية:**

من بين أكبر إنجازات كون نقلُه النقاش العلمي من حقل الحياد الموضوعي المجرّد إلى فضاء تداخل الشروط الاجتماعية والتاريخية. هذا ينزع عن البراديغم هالة الكونية المجردة ويكشف موقعه كتعبير عن سياقات ومصالح جماعية، لكنه يدفع في المقابل نحو مساءلة المعايير السائدة والكشف عن المحركات اللاواعية المؤثرة في الوعي الجماعي للعلماء.

- **قابلية التغير والانتقال:**

البراديغم ليس إطارا أزليا بل منظومة قابلة للانهيار عند تصاعد الشذوذات وتراكم التوترات الداخلية. هذه الخاصية تحدد ديناميكية المعرفة العلمية وتنسف فكرة الثبات أو الاكتمال النهائي لأي منظومة، لكنها تفرض على الباحث مسؤولية الانتباه المبكر لتصدعات الإطار السائد عوض الانتظار حتى الأزمة.

- **محدودية التفسير:**

يبرز البراديغم بفاعليته التفسيرية داخل حقل محدد، لكنه يفقد قدرته مع بروز مشكلات جديدة تعجز عن احتوائها أدواته. نقدياً هذه الخاصية تؤكد حتمية الانحسار المعرفي

1- جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، مرجع سابق، ص686.

بمرور الزمن، وأن لكل براديغم "نقاط عمياء"تظهر مع تطور البحث والتجربة، مما يجعل إعادة النظر المستمرة جزءا من الممارسة العلمية الحقيقية وليس مجرد طارئ عارض.

- **توجيه الرؤية والشمول:**

لا يحدد البراديغم فقط ما يُبحث فيه بل يوجه طريقة رؤية الظواهر وتأويلها. إن انخراط الباحث داخل نموذج إرشادي يعطيه قدرة تباينية في قراءة العالم، لكنه في الوقت نفسه يقيّد زوايا النظر الممكنة. هنا يصبح الالتزام الشمولي بالبراديغم سيفا ذا حدين: مساحة تنظيم وإبداع ومحركاً لتطبيع غير ملاحظ للبنية الإدراكية الجماعية «**فمن دون الالتزام ببراديغم لا وجود لعلم عادي وبالإضافة إلى ذلك يجب أن يتوسع ذلك الالتزام ليشمل مناطق ودرجات من الدقة لا سابق لها بالكامل**»[1] إن براديغم العلم العادي شرط أساسي لوجود المعرفة العلمية مع ضرورة تعزيز الالتزام بالدقة المنهجية.

- **خاصية المقاومة:**

بينما يفترض أن البراديغم يقاوم التحديات ويحافظ على اتساقه إلى أقصى مدى، فإن هذا النزوع للمقاومة قد يتحوّل أحيانًا إلى تمسّك غير نقدي بالدفاع عن الإطار حتى في مواجهة شذوذات مستمرة.

تشير هذه الخاصية إلى دور الصراعات العلمية والمقاومة الداخلية قبل وقوع الثورة الابستمولوجية مما يدل على أن التغيير ليس خياراً سهلاً بل يتطلب غالبًا ضغوطًا معرفية هائلة و"ثورة علمية"تنقل المنظومة إلى مستوى آخر«**إنَّ المقاومة لا مفر منها ومشروعة وأنَّ تغير البراديغم لا يمكن تبريره بالبرهان**»[2] وبهذا العرض تبدو خصائص البراديغم مصدرًا للفعالية العلمية والتراكم لكنها – في الآن ذاته – مكمن هشاشة منهجية تتطلب

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص190.

2- المرجع نفسه، 260.

يقظة نقدية دائمة ومراجعة صريحة للانحيازات والفرضيات التي قد تحكم تفكير الجماعة العلمية من الداخل. فلا معنى للحديث عن استقرار معرفي خارج إطار مساءلة نقدية ترافق كل مرحلة من مراحل البراديغم وإلا سقط الإطار ذاته في دوامة الجمود والتطبيع العابث.

2.2. الإشكالية الداخلية لمفهوم البراديغم عند كون:

يشكّل مفهوم البراديغم عند توماس س. كون محورًا أساسيًا في فلسفة العلم المعاصرة، غير أنّه أثار جملةً من الإشكالات الداخلية التي مسّت بنيته المفهومية وحدوده المنهجية. فقد تعددت دلالاته وتداخلت أبعاده الميتافيزيقية والسوسيولوجية والبنائية، بما أفضى إلى غموض أثّر في قابليته للتطبيق والتحليل النقدي. ومن هنا يسعى هذا المبحث إلى تفكيك أبرز هذه الإشكالات وبيان انعكاساتها على فهم طبيعة العلم ومعايير تقدّمه وتمييزه عن غيره من أنساق المعرفة.

- **غموض المفهوم وتعدد الدلالات:**

يُعد غموض مفهوم البراديغم أحد أبرز الانتقادات حيث اتسم استعمال "كون" بكثرة الدلالات إلى حد التناقض، فلم يقدّم تعريفًا قاطعًا قابلاً للتطبيق المنهجي بدقة **«حيث يصعب تطبيقه... ولا يمكن تفسيره بسهولة»**[1] اعترف "توماس س كون" صراحةً بهذه المشكلة مقترحًا مصطلح "المصفوفة التأديبية" في محاولة لتوضيح المفهوم في الطبعة الثانية **«أنَّ النماذج بهذا المعنى هي الجانب الأكثر جدة والأقل فهماً في هذا الكتاب»**[2] هذا التعدد خلق التباساً صعّبَ مهمة الباحثين في الضبط المفهومي عند تحليل تاريخ العلم وإجراء المقارنات، كما وثقته "مارغريت ماستيرمان" التي حددت أكثر

1- شابير دالي، المعنى والتغير العلمي في الثورات العلمية، ترجمة: السيد نفادي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996، ص35.

2- Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago, 1970, Postscript, p. 187.

من عشرين معنى استخدمها "كون" موزعة بين أبعاد ميتافيزيقية وسوسيولوجية وبنائية مُحصية أكثر من عشرين معنى مختلفاً لمفهومه في كتاب (كون) منتهية إلى بيان أنواعه حسب ما استخلَصَته:

*البراديغم الميتافيزيقي

*البراديغم السوسيولوجي

*البراديغم البنائي"[1]

- **النسبية المعرفية وصعوبة التواصل العلمي:**

يرى كثير من المنتقدين أن تأكيد كون على "اللاقياسية"عمق نسبية العلم لحد نفي إمكانية الحوار الموضوعي بين البراديغمات **«المعرفة ليس مرآة محايدة للواقع بل هي نتاج أطر ومفاهيم محددة تاريخيا واجتماعيا، وهذا ما يدل كذلك أنَّ الحوار بين البراديغمات المختلفة أمر مستحيل لانعدام التواصل والتفاهم»**[2] حين تغدو النماذج غير قابلة للقياس أو التقييم بمعايير مشتركة، يصبح الحوار – حسب نقد "شوقي جلال" و"كون" نفسه أشبه بحوار طرشان **«النماذج الإرشادية يمكن النظر إليها باعتبارها تستجيب إلى عوالم مختلفة ومن ثم يتعذر التفاهم بينهم، ويستحيل حسم الخلاف باللجوء إلى أي لغة خارج النموذج الإرشادي، بمعنى أن الحوار بين الثقافات هو حوار**

1- Margaret Masterman, "The Nature of a Paradigm," in: Imre Lakatos & Alan Musgrave (eds.), Criticism and the Growth of Knowledge, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, pp. 59–90.

2- ينظر شوقي جلال، على طريق توماس كون: رؤية نقدية لفلسفة تاريخ العلم في ضوء نظرية توماس كون، مؤسسة هنداوي، 2023، ص92.

طرشان...»[1] وتتعزز بذلك النزعة إلى النسبية المعرفية وتقويض إمكان التقييم المتبادل بين مدارس العلم.

- **إغفال قيمة التراكم المعرفي:**

اتهمت نظرية كون بالمبالغة في تقدير الانقطاعات على حساب الاستمرارية المعرفية. فلا ينكر التاريخ العلمي وجود لحظات قطيعة، لكنه لا يقلل من استمرار مفاهيم ونظريات ضمن براديغمات متعاقبة (مثل استمرار مفاهيم نيوتن في ظل نسبية أينشتاين) يجدر بالباحث الحذر من تعميم نمط "القفزة"على كل التحولات وإغفال أثر التراكم والتداخل النظري عبر الزمن.

- **معايير تمييز العلم عن اللاعلم:**

واجهت نظرية البراديغم أزمة في ضبط معيارية تمييز العلم عن غيره من أنساق المعرفة. أكد "شوقي جلال "أن غياب تعريف محكم للمنهج العلمي يجعل من الصعب الفصل بين ما هو علمي وما هو "شبه علم"أو فلسفة أو أدب. بل إن "كون"نفسه اعترف بالحيرة في تحديد ما إذا كانت التطورات العلمية "قياسية" أم لا ما يقوض الفهم التقليدي الموضوعي لتقدم العلم «**حتى إن كون نفسه قال كثيرا ما سألني البعض عما إذا كان هذا التطور أو ذاك قياسيا ولكنني أجيب عادة بأنني لا أعرف..**»[2] ولعل هذا يكشف عن تحفّظ كون المنهجي إزاء إطلاق أحكام معيارية جاهزة، ويؤكد نسبيّة التوصيف في فهم تطوّر العلم.

1- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1992، ص13.

2- شوقي جلال، على طريق توماس كون، مرجع سابق، ص90.

3.2. الانتقادات الخارجية ومأزق قابلية دحض البراديغم:

يثير التصور الكوني لطبيعة العلم جملةً من الاعتراضات التي تمسّ أسسه العقلانية ومعاييره المنهجية، ولا سيما في ضوء النقد الذي وجّهه إليه كارل بوبر وغيره من فلاسفة العلم المعاصرين. فقد اعتُبر التركيز على البعد الاجتماعي والتاريخي للمعرفة تقليصا من شأن الموضوعية وقابلية التكذيب بوصفهما معيارين مميّزين للعلم. ومن ثمّ يتناول هذا المقطع أبرز هذه الانتقادات مبينا كيف أسهمت في تعميق النقاش حول مفهوم الأزمة وطبيعة الثورة العلمية وحدود العقلانية في تطور المعرفة.

- **التهوين من شأن العقلانية والمعيارية:**

وجّه "كارل بوبر" انتقادًا جذريًا إلى نظرية كون معتبرًا أنها تقلل من دور العقلانية في البحث العلمي لصالح عوامل الاجتماع والثقافة. بحسب بوبر الانضباط المنهجي وقابلية التكذيب هي جوهر التميز في المنهج العلمي، أما التركيز على المناخ الاجتماعي فيفقد العلم خصوصيته ويلغي فكرة "الموضوعية"، وصف بوبر الأسس التي بنى عليها كون "براديغمه"بأنها: **«قصبات واهنة يريد أن ينسج بها فلسفة العلم...»**[1].

- **مفهوم الأزمة والثورة العلمية غير مضبوطين:**

انتقد فلاسفة معاصرون "كون" لغياب تعريف دقيق للأزمة العلمية، إذ ليست كل الشذوذات تولّد أزمة تستحق ثورة علمية، كما أن بعض الثورات التاريخية مثل الانتقال من نيوتن إلى أينشتاين، جمعت بين الانقطاع والتراكم. وينطبق ذلك أيضاً على إبهام في ظروف التغيير التي تؤهل لحظة أزمة لأن تكون ثورة بالفعل وليس مجرد اضطراب داخلي في النموذج.

1- Karl Popper, "Normal Science and Its Dangers," in: Imre Lakatos & Alan Musgrave (eds.), Criticism and the Growth of Knowledge, op. cit., p. 57.

- **مفهوم العلم العادي والنزعة إلى الجمود:**

يرى "بوبر" أن مفهوم العلم العادي عند كون ينتج عقلية محافظة تهمل النقد وتفضّل حل الألغاز المكررة داخل النسق المتعارف عليه «**أحسن النظريات هي النظريات التي تقبل الشك والتكذيب**»[1] وذهب حتى إلى نعت علماء "العلم العادي" بأنهم "يُثيرون الشفقة" «**يثيرون الشفقة لأنهم درسوا بشكل سيء**»[2] ووفقًا لهذا النقد فإن التشكيك بفعالية البراديغمات يصبح شرط الإبداع لا الثورات وحدها.

بالرغم من الانتقادات العديدة لم يُختَزل أثر البراديغم في التسطيح أو النقض، بل حفّز مناظرات كبرى أثرت فلسفة العلم وأعادت النقاش المفتوح حول معنى التقدم والمعيارية، ودور الجماعة والتاريخ في تشكل المعرفة «**فهي اعتراضات لم تهدمه ولكنها اتخذته منطلقا لإضافات غنية ولأبحاث أكثر ثراء...**»[3] ومثلما استفاد كون من نقد معاصريه لتطوير مفاهيمه في الطبعات اللاحقة، فقد تحول البراديغم من مجرد أداة تفسير إلى رافعة نقدية تُكشف بها حدود التفكير العلمي ومحركات تحوله التاريخي. هكذا تصبح الانتقادات نفسها مورداً لتجديد النظرية وتوسيع أفق البحث.

3. انتقال البراديغم إلى العلوم الإنسانية والنقد الأدبي:

1.3. من النموذج العلمي إلى النموذج الفكري:

يشكل البراديغم مفهوماً محورياً في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، لكنه لم يكن مستقراً بل مرّ بتحولات متتابعة منذ ظهوره في فلسفة العلوم لدى توماس كون، حيث انتقل

1- Karl Popper, La Logique de la découverte scientifique, traduit de l'anglais par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, préface de Jacques Monod, Payot, Paris, p. 122.

2- Karl Popper, La Logique de la découverte scientifique, op. cit., p. 52.

3- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، مرجع سابق، ص17.

تدريجياً من الإطار التجريبي المحض إلى أفق معرفي متعدد يُراعي المحددات الثقافية والاجتماعية. وفي السياق العربي نشأ البراديغم النقدي ضمن جدل مستمر بين الدينامية الفكرية المحلية وتداعيات المناهج الغربية، ما أدى إلى صوغ مسار خاص يرتبط بتجارب النقد العربي وبتحدياته الابستمولوجية والمنهجية.

من الناحية المعرفية لا يقتصر البراديغم على كونه مجرد تيار أو أداة تحليل، بل يمثل تصوراً شاملاً ينظّم أطر المشروعية والمعايير الفكرية ضمن الحقل الأدبي، ويعيد النظر باستمرار في أسئلة النقد ومحددات التأويل **«لقد بات معروفا على نطاق واسع وبخاصة في مجالات العلوم الإنسانية لا العلوم المحضة أنَّ المعطيات التي تمنحها الظواهر قيد الدرس وبخاصة الظاهرة الأدبية تتعدد بحسب خصوصيتها وزاوية الاقتراب إليها أو النظر فيها وعليه يصعب أن تحصر تلك الظواهر ضمن إطار واحد وأن يطبق عليها نموذج واحد»**[1] يكمن البعد النقدي الفعلي للبراديغم في قدرته على تجاوز الأدوات الإجرائية صوب أفق إبستمولوجي يُخضع حتى أدوات التحليل للمساءلة؛ على النحو الذي يجعل من كل تحول نقدي انتقالاً بين نظم معرفية متباينة أكثر مما هو مجرد تبدّل في المناهج أو الأدوات.

ومقارنة بالنموذج الذي حدده توماس كون للعلوم الصلبة، يظهر البراديغم في النقد الأدبي العربي أكثر مرونة وانفتاحاً، إذ يتجدد باستمرار بفعل تفاعل النصوص بالقراء والمؤسسات الثقافية، وبظهور حوافز جديدة للنقد مثل مساءلة السلطة أو استعادة الهامش أو نقد الذات؟ **«وبتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية معرضة عن وهم القبض على الواقع وجاعلة الكتابة على الغياب أكثر مما تجسد**

1- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص12.

الحضور»[1] إلا أن هذا الانفتاح يقود في كثير من الأحيان إلى تعددية مفرطة قد تفضي أحياناً إلى فقدان مركزية المعايير وضبابية المشروعية، خاصة حين يقبل النقد بنقل البراديغمات الغربية دون تمحيص للسياقات المحلية.

إن النقد الحقيقي للبراديغم العربي يكمن في إدراك الحدود بين الاستفادة من النماذج الغربية والانزلاق نحو استنساخها بغفلة عن الخصوصيات الفكرية والسياقية، إذ تشير التجربة إلى أن مجرّد نقل الأدوات أو الرؤى لا يؤدي دائماً إلى تجاوز التقليدية أو تحقيق ثورة معرفية.

فالتجديد الجذري في النقد لا يحصل باختراع أدوات جديدة فقط، بل يرتبط بخلخلة مسلمات البراديغمات المسيطرة وفتح إمكانيات جديدة للسؤال النقدي ضمن فضاء ثقافي متعدد من خلال **«إلغاء الآخر وإثبات الواحد»**[2] إن القراءة النقدية للبراديغم تعزز دور الناقد الواعي بالسياق وبحدود المعرفة، وتجعل من وعي الذات الناقدة وحضورها شرطاً أولياً لكل تحول نقدي حقيقي.

وتؤدي إلى فهم أعمق لكيفية تشكّل هوية النقد العربي وارتباطها بمجمل التحولات التاريخية والمنهجية كما تؤمن ضرورة أن يكون البراديغم إطارا حياً ومتحركاً لا يكتفي بمعايرة الأدوات، بل يطرح أسئلة أعمق حول حدود التأويل وإمكانات التجديد في تفسير النص.

1- محمد برادة، «الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 4، 1993، ص24.

2- لحسن عزوز، الميتا لغة في شعر أمل دنقل، ديوان أوراق الغرفة ٨نموذجا، دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد /الأردن، 2017،ص1.

2.3. انتقال مفهوم البراديغم إلى الدراسات الإنسانية:

عندما صاغ توماس س كون مفهوم البراديغم في كتابه "بنية الثورات العلمية" (1962)، كان منطلقه قلب التجربة العلمية الصلبة، حيث تنتج المعرفة ضمن إطار إرشادي صارم يحدد طبيعة الأسئلة وطرق البحث ومعايير الصدق العلمي «**تُنتَج المعرفة داخل إطار إرشادي صارم (disciplinary matrix) يحدد طبيعة الأسئلة الممكنة وطرائق البحث ومقاييس الصدق العلمي**»[1] لكن كون لم يختزل العلم في جانبه التجريبي الصرف بل ضمّن تحليله عناصر ثقافية واجتماعية وتاريخية تشكّل في صميمها ممارسة العلم ذاتها «**إطارا يضم المعتقدات والقيم والتقنيات المشتركة بين أعضاء مجتمع معرفي**»[2] ما جعل البراديغم مفهوماً متعدد الأبعاد، يصف بنية النظرية العلمية كما يصف الإطار الكلي الذي يوجه النشاط المعرفي داخل أي مجتمع علمي.

هذه المرونة مهّدت لانتقال البراديغم من حقله الأصلي في الفيزياء والكيمياء إلى الحقول الإنسانية، خصوصاً مع إدراك أن الإطار المرجعي الذي يضم المعتقدات والقيم والتقنيات المشتركة قابل للتحليل في دراسة الظواهر الثقافية والنصية. وقد بينت "مارغريت ماسترمان" أن قوة المفهوم تكمن في تعدد استعمالاته، إذ أحصت له أكثر من عشرين تعريفاً وقسمتها إلى مستويات لغوية وسوسيولوجية وإجرائية «**إذ أحصت له أكثر من عشرين تعريفًا وقسّمتها إلى مستويات لغوية وسوسيولوجية وإجرائية**»[3] معتبرة أن هذا التعدد ليس ضعفا بل مصدر لثرائه وقابليته للهجرة المعرفية. فطالما أن البراديغم لا يركّز فقط على

1- Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 182.

2- Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 182

3- Margaret Masterman, "The Nature of a Paradigm," in: Imre Lakatos & Alan Musgrave (eds.), Criticism and the Growth of Knowledge, Cambridge University Press, Cambridge, 1970, pp. 59–89.

العقلانية والتجريب، لكنه يدمج أيضاً الاعتبارات الثقافية، صار نموذجا متعددا يسعى الباحثون لتوسيع مجاله لفهم المجتمعات ونصوصها.

البراديغم في العلوم الصلبة قائم على معيارية تحدد بوضوح لحظة التحول من نموذج إلى آخر، بينما في العلوم الإنسانية يغلب الطابع التأويلي والتاريخي، وهو ما يجعل التحول أكثر انفتاحاً وجدلية؛ حيث تتشابك المقاربات دون إقصاء، مما دفع إلى جدل حول صلاحية رفع البراديغم إلى العلوم الإنسانية. يرى بعض النقاد أن إدخاله أتاح رصد تحولات التفكير في قضايا الإنسان واللغة والهوية بوصفها ثورات معرفية جزئية، بينما يشير آخرون إلى أن المفهوم يتحول في هذا السياق إلى مجاز إجرائي يضفي نوعاً من الصرامة الشكلية على مجال يتسم أصلاً بتعدد الضوابط والتفسيرات.

انكشفت القيمة النقدية لهذا التحول في فضح أوهام الحياد والموضوعية التي لازمت مسارات العلوم الإنسانية الكلاسيكية، مؤكدا أن الخطاب المعرفي محكوم بسياقات ثقافية وسياسية دوماً. غير أن تعدد البراديغمات وتداخلها منح الدراسات الإنسانية خصوبة وتجددا، لكنه أضعف فرص بناء اتفاق جماعي حول معايير المعرفة. وجعل البراديغم إطارا جدليا منفتحا يعبّر عن هشاشة اليقين وإنتاجية الاختلاف مستبدلاً معيارية العلوم الطبيعية بأفق نقدي دينامي.

إن الطبيعة التركيبية للمعرفة الإنسانية فرضت صعوبة في استيعابها ضمن أطر محددة، وبقاؤها مشدودة لسياقات خارجية متداخلة – ثقافية، اقتصادية وسياسية – دفع إلى التساؤل حول أصلها وحدودها لأنَّه «**ليس للمعرفة الإنسانية نهاية تقف عندها**»[1] **حيث** لم تعد للمعرفة الإنسانية نهاية ثابتة، تبني رؤيتها المنهجية عبر منظور تاريخي يكون

1- زكي نجيب محمود، نظرية المعرفة، ص104.

موضوعها نسيجاً متشابكاً من البُنى، تخضع لتحولات نظرية تمثل هزات إبستمولوجية تعيد تشكيل مفاهيمها بدافع الشروط الثقافية والسياسية المتغيرة.

هذه الهزات رغم أنها لا تنفصل عن الذات الجماعية، تبرز في المراجعات المستمرة للحدود والثوابت ما يجعل التحول البراديغمي عملية مراجعة مستمرة، هكذا تظهر المعرفة كشبكة من القيم والقواعد المختلفة «**فتاريخ الأفكار فرع معرفي يتناول البدايات والنهايات ويهتم بوصف ألوان الاتصال المبهمة و ألوان العودة و بإعادة إنشاء التطورات الخطية المتعاقبة للتاريخ، وبتتبع انطلاقا من ذلك المبادلات التي تتم بين الميادين المعرفية وهجرة الأفكار بين بعضها البعض**»[1] مما يمنحها طابع التحديث المستمر وينفي عنها الثبات والموضوعية المطلقة «**ينكب البحث خاليا على رصد عواقب الانقطاعات التي تقطع الطريق أمام التراكم اللامحدود للمعارف وتوقف نموها البطيء وتزج بها داخل زمن جديد**»[2] فهي تسعى للحقيقة عبر تعدد التفسيرات وتقدم تصورات جديدة نابعة من انتشال القديم والغموض إلى أفق جديد أكثر وضوحاً ونقدية.

لذا فإن العمل بالمعرفة يستلزم ربطها بالشروط الإنسانية التي تعيدها لمسار دينامي من التحرر والتجاوز، منتجة في كل تحول خطاباً جديدا يدعي العلمية لكن يبقى مشروطا بتاريخ السلطة والانفصال عن الهيمنة «**فالتاريخ ليس إلا السلطة ذاتها وقد تحولت بفعل التطور إلى خطاب يدعي العلمية والبراءة...**»[3] وهكذا يفرض الحديث عن البراديغم العودة إلى فلسفة العلوم عند كون.

1- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1987، ص127.

2- المرجع نفسه، ص06.

3- عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص13.

وقد شكّل إطارا متداخلا من القيم والنماذج المنظمة للبحث في الجماعة العلمية التي تخضع لتغير جذري كلما ضعفت صلاحية النموذج في تفسير الظواهر الجديدة «**في مقاربة أولى تتوقع لها أن تتيح الفرصة لإظهار علاقات أخرى مما قد يتمخض عن زوال حدود هذه المحاولة الأولى وانمحائها**»[1] غير أن فوكو نبه إلى أن المعرفة ليست مصممة للفهم بل للهدم والتأسيس الجديد «**أنَّ المعرفة لم تخلق لأجل الفهم وإنَّما لأجل التكسير والحسم**»[2] فعلى خلاف التحولات الحاسمة للبراديغم في العلوم الطبيعية يغلب في العلوم الإنسانية التغير الجدلي التراكمي أكثر من القطيعة الحادة «**فالنشاط المعرفي للإنسان مفهوم واسع قد يتسع حتى يشمل الفن والفلسفة والعلم وكل ما له طابع معرفي**»[3] وهو ما يحيل على شمولية الفعل المعرفي واتساع مجاله، بحيث لا ينحصر في العلم وحده بل يمتد ليضم مختلف أشكال التعبير الإنساني ذات البعد المعرفي.

لقد دخل مفهوم البراديغم بسهولة إلى الدراسات الإنسانية والأدبية لرصد التحولات العميقة في الرؤية والأسلوب والماهية، إذ ينعكس ذلك خاصة في التحول من براديغم الحداثة إلى براديغم ما بعد الحداثة، حيث ينتقل مفهوم التقدم من مسار خطي إلى مسار دائري أو حتى عكسي«**فالتقدم ليس خطيا وليس نمطيا وإنَّما هو تقدم عكسي**»[4] يفكك آليات السرد ويعيد التفكير في منطق التطور ذاته. اعتبر ليوتار أن ما بعد الحداثة ليست لحظة زمنية تلي الحداثة بل هي آلية نقدية متكررة تعود قبيل نشوء حداثات جديدة «**قد وسم بعد الحداثة في صيغة لافتة ليس على أنَّها ما يعقب الحداثة وأزمة مشروعيتها الخاصة بل على أنَّها**

1- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص30.

2- عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص32.

3- محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم: العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مرجع سابق، ص44.

4- الزواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتنوير: موقف الأنطولوجيا التاريخية، دراسة نقدية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2009، ص151.

لحظة دورية تعود قبل نشوء حداثات جديدة دوما بمعناها المحدد»[1] ما جعلها إطاراً مفتوحاً يحتفي بالتعددية ويفكك السرديات الكبرى دون أن ينغلق في دائرة نقد أبدية.

إن البراديغم في العلوم الإنسانية أضحى أداة لتحليل أنماط إنتاج المعنى في النص والخطاب، محكوماً دوماً بالشروط الثقافية والسياسية، مما ينقلنا إلى دراسة دينامية تحول المناهج في النقد الأدبي وتفكيك مركزية المؤلف لصالح الحرية التأويلية التي تحتاج رغم ذلك إلى منهجية واضحة لمنع انغلاق النص في عبثية التلقي. تظهر بذلك إشكالية ضبط أفق التلقي النقدي ويستدعي البحث عن مسوغات معرفية تضبط التعددية التأويلية.

هذا المسار يضيء التحولات ما بعد الحداثية كالانتقال إلى الميتاسرد بوصفها ثورات براديغمية في السرد الأدبي والثقافي. إنه انتقال عام في مركز الاهتمام من الهواجس الابستمولوجية والأخلاقية للحداثة إلى الحيرة الأنطولوجية لما بعد الحداثة «**سعت مابعد الحداثة وتسعى إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية... واهتمت بأشكال التعددية اهتماما شديدا كأقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وأهم مبررات تعريف الخطاب الثقافي ودراسته**».[2] إذ سعت ما بعد الحداثة إلى تفكيك البنى الصلبة وإعلاء التعدد والاختلاف بوصفهما مدخلًا لتحرير الخطاب الثقافي من المرجعيات المطلقة.

وهو ما يجعل من مفهوم البراديغم أفقاً تحليلياً نقدياً يهيمن على رؤيتنا المعاصرة للمعرفة الإنسانية «**إنَّ معرفة الواقع هي نور يعكس دائما ظلاله في مكان ما، فهي ليست أبدا معرفة مباشرة ومليئة، وتجليات الواقع ليست دائما متواترة، فالواقع ليس دائما ما**

1- فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993، ص16.

2- سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط4، 2005، ص227.

يمكننا أن نعتقده لكنه على الدوام ما كان يفترض أن نفكر فيه ويكون الفكر التجريبي واضحا في النهاية عندما يكون جهاز العقول عاملا وبالعودة إلى ماض من الأخطاء نجد الحقيقة في توبة عقلية حقيقية، ففي الواقع أنَّنا نعرف مقابل معرفة سابقة بتقويض معارف سيئة الصنع وبتخطي ما ويعوق عملية الروحنة في العقل بالذات»[1] وإدراك هذا المسار يمنحنا إطارًا تحليليًا لفهم ظواهر ما بعد حداثية مثل الميتاسرد، باعتباره علامة على تحول براديغمي في السرد، لأنَّه يعيد التفكير في علاقة النص بذاته، وبآليات إنتاجه وبأفق تلقيه داخل شبكة أوسع من التحولات الثقافية والمعرفية وفي ذلك «**انتقال عام للبؤرة من الاهتمامات الابستمولوجية والأخلاقية للحداثة إلى الحيرات الأنطولوجية لما بعد الحداثة»**[2] أي التحوّل من الاهتمام بسؤال المعرفة والقيم إلى سؤال الوجود وتعدّد ممكناته.

3.3. التحولات البراديغمية في النقد الأدبي:

يمكن قراءة تاريخ النقد الأدبي كسلسلة من البراديغمات المهيمنة، يقدم كل منها رؤية مختلفة لماهية الأدب وكيفية التعامل معه. يبدو أن تاريخ الفكر الإنساني في جوهره ليس سوى سجل للتحولات الجذرية في أنماط الرؤية والتفكير، تلك اللحظات الفارقة التي يُعاد فيها تعريف ما يُعدّ معرفة وما يُعتبر سؤالًا مشروعًا وما يُفترض أنه مسلّمة. فالفكر لا يتطور بنسق تراكمي خالص، بل يشهد بين الحين والآخر ضربات معرفية تحدث اهتزازًا في منظوماته السائدة، فيغدو ما كان بديهيًا محل شك وما كان هامشيًا يتحول إلى مركز. إنَّ هذه التحولات لا تمسّ المعرفة فقط بل تزعزع علاقة الذات بالعالم وتعيد ترتيب مقامات القيم واللغة والمخيال.

1- غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي: مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1981، ص13.

2- براندت مارشال، تعليم ما بعد الحداثة: المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص200-201.

وهي لذلك تُعدّ لحظات تأسيسية لا لفكر جديد فحسب بل لوعي جديد بالواقع وبالشروط التي تصنع الحقيقة في كل مرحلة. وعليه تتأكد ضرورة الوقوف عند هذه اللحظات المفصلية، لا بوصفها وقائع تاريخية منقطعة بل كبُنى تشكّل طُرُق تفكيرنا المعاصرة وتحدد أفق تساؤلاتنا الحالية في الفلسفة والأدب والنقد على السواء «**إن أدب مابعد الحداثة يطبق فوضى الوجود المعاصر على أشكاله ويسعى إلى تفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف الأسطورة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم**»[1] وبذلك يغدو التفكك الشكلي في النص ليس مجرد خيار جمالي، بل فعلًا نقديًا واعيًا يعيد المساءلة في الثقافة المعاصرة.

أ. من البراديغم التاريخي–السيري إلى الشكلانية:

مثّل الانتقال من البراديغم التاريخي– السيري إلى البراديغم الشكلاني تحولًا نوعيًا في الوعي النقدي الغربي، إذ تم الانتقال من قراءة العمل الأدبي بوصفه امتدادًا لحياة المؤلف أو لتاريخ الأمة، إلى اعتباره كيانًا لغويًا مستقلًا يجب تحليله في ذاته ولذاته. فقد كان البراديغم التاريخي الذي ساد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يتعامل مع الأدب كمصدر وثائقي يعبّر عن روح العصر وسياقه الاجتماعي والسياسي وغالبًا ما اختُزل النص إلى انعكاس لحياة المبدع، وهو ما تجسده المناهج السيرية والنقد التاريخي الذي مارسه نقّاد مثل (سانت بوف) و(بيكار).

غير أن مطلع القرن العشرين شهد ما يشبه القطيعة الابستمولوجية خصوصًا مع بروز المدرسة الشكلانية الروسية، التي أعلنت رفضها لهذا التصور الممركز حول المرجع الخارجي، مؤكدة أن جوهر الأدبية لا يكمن في المحتوى أو في سيرة المؤلف، بل في الشكل الفني والنظام الجمالي للنص نفسه.

1– أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص: دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019، ص142.

وقد دعا (فيكتور شكلوفسكي) إلى "إبراز خاصية التغريب" (ostranenie) بوصفها مبدأ أدبيًا يهدف إلى جعل المألوف غريبًا، عبر التلاعب بالبنية والأسلوب «**تقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء، وتغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك و مداه**»[1] كما أكد (رومان جاكبسون) أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، بل الأدبية أي ما يجعل من نص ما نصًا أدبيًا «**ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة**»[2] يبيّن هذا التصور الشكلاني أن التحول الإبستمولوجي في مطلع القرن العشرين لم يكن مجرد تغيير في أدوات القراءة، بل كان تغييرًا في سؤال الأدب نفسه؛ إذ انتقل مركز الثقل من المرجع الخارجي إلى الكيفية التي تُصاغ بها التجربة داخل اللغة.

وهكذا يغدو التغريب عند شكلوفسكي كما تغدو الشاعرية عند جاكبسون، آليتين لكسر أوتوماتيكية التلقي وإعادة توجيه انتباه القارئ إلى أن الأدب لا يعكس الواقع فحسب، بل يعيد صنعه عبر تنظيم خاص للكلمات والإدراك هكذا انتقل النقد من تأويل الأثر بوصفه وثيقة إلى تحليله بوصفه بنية لغوية ذات استقلال جمالي، لا يُفهم عبر تاريخه بل عبر لغته وتنظيمه الداخلي. لقد دشّن هذا التحول الوعي النقدي الحداثي، الذي وسّع لاحقًا ليؤسس للبراديغم البنيوي معلنًا نهاية الإحالة وبداية التحليل، أي الانتقال من المرجع إلى البنية.

وقد هيمن على القرن التاسع عشر براديغم تاريخي–سيري، حيث كان يتم تفسير العمل بشكل أساسي من خلال حياة مؤلفه والسياق التاريخي لإنتاجه. تم التشكيك في هذا

1– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص30.

2– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ص19.

البراديغم الذي جسده (سانت بوف) و(تين) في بداية القرن العشرين مع ظهور الشكلانية الروسية والنقد الجديد الأمريكي، اللذين قاما بتحويل جذري للاهتمام نحو النص نفسه وبنياته الداخلية حيث **«دافعوا عن تحليل يستهدف في جوهره النص الأدبي خالصا، وغايته فهم الطريقة التي يستخدم فيها كل عمل أدبي اللغة. لأن التنقيب عن المصادر والتأثيرات والمذاهب والحركات لا يقودنا إلى معرفة بناء قصيدة أو رواية ولا يفسر وظيفة الصورة والرمز والإبهام والسخرية والتناقضات الظاهرية...»**[1].

ب. الثورة البنيوية:

تُعَدّ البنيوية كما تبلورت في النقد الأدبي الفرنسي خلال الستينيات والسبعينيات، واحدة من أهم الثورات البراديغمية في حقل الدراسات الأدبية؛ إذ قطعت مع القراءة الانطباعية والسياقية لصالح مقاربة *علمية* للنص، مستندة إلى اللسانيات السوسيرية وإلى مفهوم اللغة باعتبارها نسقًا من العلاقات. في هذا السياق أسهم نقاد مثل (رولان بارت) و(جيرار جينيت) في تطوير تصور للنص بوصفه بنية من العلامات والقواعد والاتفاقات، لا مجرد تعبير عن ذات فردية أو مرآة لواقع خارجي**«لا يستطيع أحد تركيب أو إنتاج حكاية من دون العودة إلى منظومة خفية من الوحدات والقواعد»**[2] وتمثل مقولة بارت الشهيرة عن «موت المؤلف» (1968/1967) لحظة رمزية لهذه القطيعة مع البراديغم السابق الذي كان يربط المعنى بنوايا المؤلف وسيرته، لتُصبح القراءة فعلَ تفكيك لطرائق اشتغال الخطاب ذاته.

ج. المنعطف ما بعد البنيوي والتفكيكي:

1- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987، ص255-256.

2- رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق-سوريا، ط1، 2001، ص15.

إذا كانت البنيوية قد أحدثت تحولًا عميقًا في أنظمة التفكير من خلال تحليل البنى الكامنة خلف الظواهر فإنَّ المنعطف ما بعد البنيوي، وفي قلبه التفكيك جاء ليزعزع حتى هذه البنى ذاتها، رافضًا استقرارها أو مركزيتها.

فقد أدرك مفكرو ما بعد البنيوية وعلى رأسهم (جاك دريدا)، أنَّ أيَّ محاولة لتثبيت المعنى ضمن بنية معينة هي محاولة سلطوية تستبطن الإقصاء والتبسيط، ومن هنا برزت التفكيكية لا بوصفها منهجًا للهدم العبثي للنصوص، بل كاستراتيجية قراءة تهدف إلى كشف التوترات الداخلية، والتناقضات، والانزياحات الكامنة في بنية الخطاب، انطلاقًا من افتراض أن النص ليس وحدة متجانسة أو شفافة **«التفكيك الذي يمارسه دريدا لا يعني الهدم وإنما يتضمن أيضا فعل البناء فهو بالأحرى تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها و وحدتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها»**[1] في المنظور التفكيكي لا يحتفظ النص بمعنى واحد مستقر؛ إذ تتولد دلالاته باستمرار عبر حركة لا نهائية من الإحالات والتأجيل، ما يصوغه جاك دريدا في مفهومه الشهير "الاختلاف" (différance)، أي ذلك اللعب الدائم في المعنى حيث يتأجل الحضور النهائي للمقاصد، ويبقى المدلول في حالة انزياح مفتوح".

هذا المنعطف الفكري تجاوز سلطة النسق البنيوي المغلق، وفتح أفقًا للتفكير في الهوامش واللامرئي والمقصيّ، وهو ما تبناه لاحقًا مفكرون مثل (ميشيل فوكو)، و(جيل دولوز)، و(جوليا كريستيفا)، الذين أعادوا مساءلة مفاهيم الذات، الحقيقة والمعرفة ضمن خطاب متعدد الأصوات وغير يقيني. لقد تميز هذا المنعطف إذن بنقده الحاد لمقولات التمركز وإيمانه بالتعدد وانفتاحه على التأويل اللامتناهي، ممَّا أسهم في إعادة تشكيل النظريات الأدبية والنقدية والفكرية على نحو ما يزال صداه قائمًا في الفكر المعاصر **«إن في اقتران الآخرين بالظل والصمت إعلان بارتباطهم الدائم بعوالم الهامشي والغائب والمجرد وانصرافهم للمثول باعتبارهم مقابلا ضعيفا يكرس قوة الأصل ويسهم في سطوته**

1- أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص93.

وإشعاعه»[1] فالهامشي هنا ليس مجرد حضور باهت، بل وظيفة بنيوية تُكرِّس سطوة النموذج وتفضح في الوقت ذاته، هشاشته، بما ينسجم مع التصورات ما بعد البنيوية التي قاومت التمركز واحتفت بالتعدد والاختلاف وتأجيل المعنى.

تزعزعت استقرارية البراديغم البنيوي مع ظهور ما بعد البنيوية و التفكيكية لا سيما تحت تأثير جاك دريدا. يشكك هذا البراديغم الجديد في الثنائيات القطبية و البنى الثابتة التي افترضتها البنيوية، مؤكداً على عدم الاستقرار الجوهري للمعنى وتعدد التفسيرات الممكنة.

د. براديغم التلقي:

شكّل براديغم التلقي تحولًا نوعيًا في الدراسات الأدبية والنقدية منذ سبعينيات القرن العشرين، حيث أعاد مركزية الفعل القرائي وحرّر النص من سلطة المؤلف أو بنيته المغلقة كما تصورتها البنـــــيوية. وقد برز هذا التـــــــــحول في إطار ما يُعرف بـ"جمـــــــاليات التلقي" كما طوّرها باحثو "مدرسة كونستانس" الألمانية وعلى رأسهم (هانز روبرت ياوس) و(ولفغانغ إيزر)، الذين اعتبروا أن معنى العمل الأدبي لا يُستكمل إلا بفعل التلقي، إذ إن القارئ لا يُعد مستهلكًا سلبيًا للنص بل منتجًا مشاركًا في تشكيل دلالاته «**إن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا بعد أن اكتمل العمل وأصبح ماضيا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني**»[2] وقد شدد(ياوس)على ما سماه بـ"أفق الانتظار" الذي يحمله القارئ ويواجه به النص مما يولّد دينامية بين النص وتلقيه تتغير عبر الأزمنة الثقافية والاجتماعية. أما(إيزر) فقد أشار إلى "الفراغات" أو "البياضات" التي يتركها النص للقارئ كي يملأها مما يجعل عملية القراءة تفاعلية وتعددية.

1- شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر: أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط-المغرب، ط1، 2012، ص46.

2- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص16.

بهذا انتقل النقد من التركيز على بنية النص إلى الانشغال بكيفية تلقيه ومن التأويل الأحادي إلى إمكانيات التعدد، ما جعل براديغم التلقي تجسيدًا لتحول في النظر إلى الأدب بوصفه ممارسة حوارية تنفتح على القارئ والتاريخ والثقافة. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الأدبي اليوم إلا ضمن شبكة من التأويلات المتغيرة حيث يصبح **«"القارئ"، كما قال (ستانلي فش) هو من "يصنع" النص في ضوء جماعة التأويل التي ينتمي إليها " إن هذا المنهج لا يرتب المضامين ولكنه يغير الأذهان»**[1] وهو ما مثّل ثورة في الفهم الحديث للمعنى والأدبية.

بدأ (هانس روبرت ياوس) و(فولفغانغ إيزر) تغييراً براديغمياً رئيسياً عن طريق تحويل الاهتمام من النص إلى القارئ. تعتبر جماليات التلقي أن معنى العمل ليس كامناً في النص ولكنه يتشكل في التفاعل بين النص وقارئه ضمن "أفق انتظار" محدد تاريخياً. استعار ياوس صراحة مفهوم البراديغم من كون لوصف هذه الثورة في مقاربة النصوص الأدبية.

هـ. المنعطف الثقافي والإيديولوجي:

شهدت العقود الأخيرة ظهور براديغمات نقدية تتجاوز التحليل النصي لتهتم بالأبعاد الثقافية والإيديولوجية والسياسية للأدب. يمثل النقد النسوي والدراسات ما بعد الكولونيالية ونظرية الكوير، أو الدراسات الثقافية براديغمات تستجوب العلاقات بين الأدب والسلطة والهوية في العالم العربي.

اقترح (عبد الله الغذامي) تغييراً براديغمياً مماثلاً داعياً إلى تجاوز **«النقد الجمالي التقليدي" لكن النقد الأدبي... أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن**

1- ستانلي فش، هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004، ص31.

العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي»[1] وقد جاء المنعطف الثقافي والإيديولوجي في النقد المعاصر ليكشف حدود المقاربات البنيوية والشكلانية التي اختزلت الأدب في بنياته الداخلية أو في لغته الخاصة، متجاهلة سياقه الثقافي والاجتماعي.

وقد برز هذا المنعطف منذ ثمانينيات القرن العشرين، مع صعود ما يعرف بـ"الدراسات الثقافية" (Cultural Studies) التي رأت في الأدب منتجًا ثقافيًا لا يمكن فصله عن سلطات الخطاب والهيمنة والمعنى الاجتماعي. من هذا الأفق لم يعد النص يُقرأ فقط بوصفه وحدة جمالية بل باعتباره موقعًا لصراعات رمزية، تعكس وتعيد إنتاج علاقات القوة في المجتمع. وقد ساهم منظّرون مثل (رايموند ويليامز) و(إدوارد سعيد)، و(تيري إيجلتون)، في إبراز هذا التحول مؤكدين أن النص الأدبي مشبع بالإيديولوجيا وأن القراءة ذاتها ليست محايدة بل مشروطة بتموضعات ثقافية وسياسية «**فالحداثة بهذا المعنى منقسمة سياسيا وببساطة، ليس فقط بين الحركات المختلفة، بل أيضا وداخل كل حركة**»[2] لقد أسهم هذا المنعطف في زعزعة ثنائية الأدبي/ اللأدبي، إذ صار الأدب يُقارب من حيث تمثيله للعرق، و الجندر والطبقة والهوية، مما فتح المجال أمام القراءات النسوية وما بعد الكولونيالية ودراسات الهُوية.

أما (إدوارد سعيد) فقد فضح تواطؤ الخطاب الغربي مع النزعة الاستعمارية معتبرًا أن الأدب لا ينفصل عن «**"التمثيل الإمبريالي" فالشرق جزء لا يتجزأ من الحضارة المادية والثقافة الأوروبية، والاستشراق يعبر عن هذا الجانب ويمثله ثقافيا بل وفكريا باعتبار الاستشراق أسلوبا للخطاب أي للتفكير والكلام تدعمه مؤسسات ومفردات... بل**

1- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 2005، ص8.

2- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، يونيو 1999، ص51.

وبيروقراطيات استعمارية وأساليب استعمارية»[1] بهذا المعنى أتاح المنعطف الثقافي والإيديولوجي للنقد أن يتجاوز محدودية الذات المتعالية والبنية المغلقة ليتوجه نحو مساءلة أوسع للنصوص ضمن شبكات من السلطة والتمثيل والهويات المتعددة وهو ما جعله أداة فاعلة في فهم الخطاب الأدبي كجزء من بنية رمزية تمارس تأثيرًا وتخضع له في الآن ذاته لتطوير "نقد ثقافي" يهتم بـ" الأنساق الثقافية المضمرة " التي تحملها النصوص.

II. البراديغم النقدي العربي: التشكل والتحولات:

1. مفهوم البراديغم النقدي في السياق العربي:

1.1. مفهوم البراديغم النقدي العربي

يُفهم البراديغم النقدي العربي بوصفه الإطار الكلي الذي تنتظم داخله رؤية الناقد العربي للأدب والثقافة من حيث الأسئلة التي يطرحها والزوايا التي يقترب منها من النص، والوسائل التي يعتمدها في التحليل والحكم بحيث لا يقتصر على منهج واحد أو تقنية بعينها، بل يضم خلفية معرفية وقيمية كاملة حول اللغة والإنسان والواقع والجمال والمعرفة.

هذا البراديغم ليس معطًى ثابتًا أو محايدًا بل يتشكّل تاريخيًا في تقاطع مرجعيتين: تراث نقدي وبلاغي عربي طويل، ومنظومات نظرية غربية متشعّبة، وهو ما يجعل الحديث عنه في السياق العربي مرتبطًا مباشرة بسؤال الهوية النقدية أي بالبحث عن موقع الخطاب النقدي العربي بين الرغبة في تملك أدوات الحداثة وبين الحاجة إلى الحفاظ على استمرارية تراثه الخاص وهو ما يوافق «**مشروع الدكتور عبد العزيز حمودة الذي اغترف من معين الثقافة العربية والغربية الواسعة ما مكنه من وضع تناول نقدي تميز بالغنى والسعة**

1- إدوارد سعيد، الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص44.

والثراء والامتداد الزمني والعمق المعرفي الثري»[1] هذه الوضعية أنتجت ما يمكن وصفه ببراديغم هجيني، تتجاور فيه مقولات البلاغة القديمة مع مفاهيم البنيوية والتفكيكية واللسانيات والتأويلية والنقد الثقافي في بنية لا تخلو من التوتر؛ إذ كثيرًا ما تُستدعى المناهج الغربية عبر مصطلحاتها وأجهزتها الإجرائية من غير استيعاب عميق للسياقات الفلسفية التي وُلدت فيها وهي ذاتها «**مزالق النقل العاجل لنظريات لم تطمئن بعد في حقولها المعرفية التي انتزعت منها»**[2] كما يُعاد استثمار التراث البلاغي في ضوء مقولات حديثة من غير حسم في أسس هذا الاستثمار وحدوده، فيتحول التعدد المنهجي من فرصة للإغناء إلى مصدر لارتباك في المرجعيات وتنافر في خلفيات القراءة.

وتعمّق هذا الارتباك إشكالية المفاهيم؛ فالمصطلحات المحورية التي يقوم عليها البراديغم النقدي مثل «البراديغم» و«النسق» و«الخطاب» و«التمثيل»، دخلت العربية محمّلة بتراكمات نظرية نشأت في بيئات أخرى، لكن تداولها العربي جرى في كثير من الأحيان عبر ترجمات متعدّدة وتأويلات متباينة، ما أفضى إلى غموض في الدلالة وتضارب في الاستخدام، وأثر سلبًا في دقة التحليل النقدي ووضوح منطلقاته «**فالنقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه و أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي الشعري البلاغي حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعلميا وحتى صارت نماذجنا الراقية بلاغيا هي مصادر الخلل النسقي»**[3] ويُظهر هذا البراديغم الهجين على مستوى الممارسة ميلًا قويًا إلى تغليب البعد الجمالي والبلاغي في تقييم النصوص على حساب مساءلة الأبعاد الثقافية والقيمية التي تنطوي عليها؛ إذ وُظفت

1- لطفي فكري محمد الجودي، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص10-11.

2- حبيب مونسي، نقد النقد: المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران-الجزائر، 2007، ص197-198.

3- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص7-8.

المعايير البلاغية والشعرية الرفيعة عبر تاريخ طويل بوصفها معيارًا أعلى يُقاس إليه النص مما جعل النقد ينشغل كثيرًا بشكل القول وطرائق البيان أكثر مما ينفتح على تفكيك الأنساق الثقافية التي يرسخها ذلك القول.

وقد نبّهت بعض القراءات المعاصرة إلى أن هذا التركيز على الجمالي لا يخلو من آثار نسقية؛ فالإعلاء من شأن نماذج محددة من البلاغة والأسلوب يمكن أن يتحوّل إلى وسيلة لإعادة إنتاج أنماط من السلطة الرمزية والقيم الاجتماعية، عندما تُقدَّم هذه النماذج باعتبارها المثال الأعلى الذي لا يُسائل في ضوء تحوّلات الواقع وأسئلة الحاضر، وعليه لا يعود البراديغم النقدي العربي مجرد إطار معرفي، بل يغدو أيضًا جزءًا من البنية الثقافية التي تساهم في تشكيل الذائقة وتوجيه الحكم وتثبيت صور معينة عن الذات والآخر.

من هنا تبرز ضرورة النظر إلى البراديغم النقدي العربي بوصفه موضوعًا للنقد لا مجرد أداة للنقد؛ فالمراجعة الجدية لأسسه وخلفياته تكشف عن توترات عميقة بين محلية تراثية وعالمية مستعارة، وبين طموح إلى بناء مشروع نقدي مستقل وواقع من الارتهان الجزئي للمركزيات الفكرية الغربية هذه المراجعة تقتضي إعادة التفكير في طريقة استقبال المناهج والمفاهيم الوافدة، وفي الكيفية التي يُستثمر بها التراث البلاغي، وفي حدود ما يمكن أن ينتجه الجمع بينهما من تركيب مشروع، بحيث يتحول البراديغم من إطار يعيد إنتاج الإشكالات نفسها إلى أفق يُمكّن من قراءات أكثر وعيًا بسياقات النصوص وبالأنساق الثقافية التي تتخفى خلفها وبهذا الفهم يصبح التفكير في البراديغم النقدي العربي خطوة منهجية لازمة لكل مشروع نقدي جاد، لأنه يسمح بتحديد موقع الناقد من تراثه ومن المناهج التي يتبنّاها، ويهيّئ لإمكانية الانتقال من التلقي القَلِق لأطر جاهزة إلى بناء أفق نقدي أكثر استقلالًا واتساقًا مع أسئلة الواقع العربي.

2.1. إشكاليات البراديغم النقدي العربي:

لا يمكن مقاربة مسار النقد الأدبي العربي المعاصر دون الوقوف عند إشكالية جوهرية تتعلّق بما يُسمى بالبراديغم النقدي، أي الإطار النظري والمعرفي الذي تنتظم داخله أدوات القراءة ومفاهيم التحليل وأفق التأويل. إذ بدا هذا البراديغم في كثير من محطاته وكأنه معلق بين مرجعيتين: واحدة تراثية مشبعة بنسق بياني ذوقي وتاريخي وأخرى وافدة تتأسس على منجز الحداثة الغربية وما بعدها بكل ما تنطوي عليه من قطائع إبستمولوجية وأساليب تحليلية جديدة. هذا التذبذب بين مرجعيتين لا يعكس فقط أزمة في استيعاب التحولات النظرية، بل يشير إلى قلق أعمق في تمثل الذات الثقافية العربية لذاتها ولعلاقتها بالمعرفة ولتصورها للوظيفة التي ينبغي أن يضطلع بها النقد، «**فنحن في حاجة ماسة إلى فهم واستيعاب أسس وخطوات التفكير المنظم الذي تقبله كل العقول وتتفاعل معه لغويا وفكريا وثقافيا في مجال الدراسات الأدبية أو مجال الظواهر الثقافية أو الإنسانية**»[1] وهكذا يتخذ سؤال البراديغم النقدي في السياق العربي طابعًا مركبًا: إنه ليس سؤالًا حول "أدوات" فحسب بل حول "رؤية" تتعلق بالمعنى والموقع وشرعية التلقي مما يضع الناقد العربي في موقع تفاوض دائم مع المرجع واللغة والموروث والآخر.

أ. إشكالية المصطلح:

يشكّل المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر بؤرة توتر دائمة لأنَّه لا يُستخدم كأداة تحليلية حيادية بل يُحمّل في كثير من الأحيان بثقل أيديولوجي ومعرفي مضاعف. لأنَّ المصطلحات النقدية لا تنتقل إلى الثقافة العربية كمفردات مجردة، بل تأتي محمّلة بأنساق دلالية تشكّلت ضمن سياقات فكرية مغايرة ما يجعل تداولها محفوفًا بمخاطر الالتباس والانزياح.

1- سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، 2004، ص6.

ولعل ذلك عائد إلى **«الانفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب دون محاولة لتصفية هذا الوافد»**[1] وفي هذا السياق لا يندر أن نجد المصطلح الواحد يُستعمل بدلالات متعددة بل ومتضاربة أحيانًا تبعًا لخلفيات النقاد أو مرجعياتهم أو حتى بحسب اللحظة الثقافية التي يُستدعى فيها المفهوم وهذا هو واقع العرب النقدي حسب (يوسف وغليسي) **«لعل مما لا ريب فيه أن واقعنا النقدي العربي واقع متأزم لا يزال خطابه يتخبط في عشواء المناهج الجديدة ويكابد وعثاء المصطلحات البراقة و كثيرا ما تعالت الصيحات وهبت المعالجات لتشخيص ذاك الفيروس الاصطلاحي الذي طالما حمل جريرة هذا الطاعون»**[2] وهذه الازدواجية في استعمال المصطلح لا تفضي فقط إلى غموض معرفي بل تُضعف إمكان بناء خطاب نقدي عربي منسجم. فحين يغيب الاستقرار الدلالي للمفاهيم يصعب الحديث عن تراكم معرفي وتصبح القراءة النقدية في كثير من الحالات فعلًا انتقائيًا أكثر منه ممارسة منهجية محكومة بأفق مفاهيمي متماسك.

وهذا ما يظهر جليًا في بعض الكتابات التي توظف مفاهيم مثل "التفكيك" أو "السيميائيات" أو "الميتاسرد" دون أن تُخضع هذه المصطلحات لحد أدنى من الفحـص المعرفي أو الربط النسقي بينها وبين باقي المفاهيم الفاعلة في الخطاب. **«فتصبح منطلقا لوعي نقدي أعمق لا يكتفي بمحاولة فهم الظواهر الفنية من حيث هي حركة على سطح أفقي بل يغوص في بنيتها الضدية ليجلو طبيعة الفاعليات التي تتراشق فيها وتشع عبرها منفصلة ملتحمة في حركة دائبة»**[3] فالنقد هنا لا يُنظر إليه كأداة خارجية لقراءة النص فحسب بل كوعي غائر يستنطق ما يجري داخل النصوص من صراع وتداخل، ليكشف عن طبيعته المنتجة للمعنى. هذا يجعل المقاربة النقدية أقرب إلى التحليل البنيوي–

1– عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر: مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005، ص135.

2– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص53.

3– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1983، ص10.

التفكيكي أو إلى المقاربات ما بعد البنيوية، التي ترى أن النص فضاء دلالي لا يُختزل في المعنى المباشر، بل في حركة الضدية التي تنعكس في داخله باستمرار.

ولا تنحصر الإشكالية في غياب التحديد المفاهيمي بل تتعداها إلى اضطراب في الوعي بوظيفة المصطلح النقدي ذاته الذي يُفترض أن يكون أداة للتمييز والتفسير لا مجرد زخرف لغوي يُدرج في المتن لإضفاء طابع حداثي. ومنه تصبح الحاجة ماسّة لإعادة التفكير في العلاقة بين الناقد والمصطلح لا من باب حيازة المعرفة بل من جهة مساءلة أدواتها وإعادة ضبط العلاقة بين المفهوم والسياق الثقافي الذي يتفاعل فيه «**أنَّ قضايا النقد والإبداع فرضت نفسها على الساحة الثقافية لما يقرب من ربع قرن الآن باعتبارها أبرز مجالات التأثر الكامل بالحداثة الغربية وما بعدها بل النقل عنهما في أحيان كثيرة**»[1] بهذا المعنى يغدو النقد العربي المعاصر في كثير من تجلياته حقلًا للتجريب في مرآة الآخر الغربي أكثر من كونه مشروعًا لإنتاج معرفة مستقلة متجذرة في سياقها الثقافي. إنَّ التأويل الأعمق يشي بأن هذا الوضع لا يخلو من توتر إبستمولوجي فهو من جهة يسهم في تحديث أدوات القراءة والكتابة، ويتيح انفتاحًا على حقول معرفية معقدة (لسانيات، تفكيك، تأويلية، ما بعد كولونيالية...) لكنه من جهة أخرى يعكس هشاشة في بناء براديغم نقدي عربي متماسك، إذ يظل سؤال "الأصالة" و"المحاكاة" حاضرًا كظلٍّ ثقيل على كل ممارسة نقدية.

ب. إشكالية التأصيل:

تطرح إشكالية التأصيل في النقد العربي أزمة فكرية عميقة تستند إلى ازدواجية الحاجة بين إنتاج معرفة نقدية متجذرة في السياق الثقافي المحلي والانفتاح على التنظيرات الغربية الحديثة وما بعد الحديثة. ينبثق هذا التوتر من الداخل، إذ تشكل بنية الوعي النقدي حقلًا للصراع بين مرجعية التراث ورمزية الحداثة. لا يتعلق الأمر بصراع خارجي بين الأصيل

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص87.

والدخيل بل بانقسام في الذات الثقافية نفسها؛ حيث تبرز أصوات تستدعي التراث بحثًا عن الشرعية وأخرى تتجه للمفاهيم الحداثية بغية الاعتراف والانخراط في المنظومة العالمية.

هذه الإشكالية النقدية تظهر حين يجنح التفكير النقدي العربي إلى تبني فرضيات وأسس وافدة دون مساءلة عميقة لمشروعيتها داخل السياق المحلي، ما يجعل الخطاب النقدي في كثير من الحالات ممارسة لتثبيت رؤية الآخر بدل تأسيس سؤال معرفي ينبع من الحاجة الذاتية والتاريخية «**لأن العملية النقدية التي تستظل بها قد انطلقت من الطرف الآخر ولم تشكك في مشروعية الأسئلة التي تريد وضع الأجوبة عليها بل أنها أقصت عنصر المساءلة فجاءت الكتابة كأنها تمتين وترصين لحقائق قائمة وأي فعل نقدي يهمل المساءلة يقع لا محالة في دائرة التسليم بما هو قائم**»[1] بهذا المعنى يتحول الفعل النقدي إلى إعادة إنتاج واستهلاك للمعرفة وليس ابتكارًا أو تأسيسًا جديدًا.

إن عملية التأصيل ليست مجرد العودة إلى التراث أو انغلاق على الهوية الثقافية؛ إنها مشروع لإنتاج معرفة نقدية أصيلة لا تسقط في فخ الاستلاب للآخر أو في نرجسية الذات. لكن غالبًا ما تقع الجهود التأصيلية إما في إعادة صياغة البلاغة التراثية دون تجاوز محدداتها، أو في تمجيد المنجز الغربي دون مساءلة شروطه الخاصة، لتتحول العلاقة مع الآخر والذات إلى علاقة دائرية مغلقة تعيق الانفتاح الحقيقي والفعل النقدي الفاعل.

المشكلة الجذرية تكمن في أن مشروع التأصيل في النقد العربي لا يزال مشغولًا بهاجس المشروعية أكثر من هاجس الفاعلية: إنه يبحث عن تبرير المرجعية بدل تفعيلها وإنتاج فهم جديد للنصوص والظواهر. لهذا تبقى العلاقة بالتراث قائمة على التوتر وإعادة الصياغة تجمع بين الانتماء والانفصال ولم تبلغ بعد نضجها المنهجي.

1- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص11-12.

هكذا تتأرجح العلاقة بين محاكاة النموذج الغربي ومحاكاة الموروث وتظل الثقافة العربية في مسعاها للانخراط في التاريخ العالمي رهينة لمعادلة المحاكاة بدل الابتكار، بين تكريس المركزية وعدم الاعتراف بالذات كمنطلق لتأسيس نقدي جديد «**ذات متصلبة لا ترى ذاتها أو غيرها إلا من منظور الثقافة التي تتواجد في حدودها وتنتج تصورات عن الآخر تنطلق من ذاتها لترتد إلى ذاتها من جديد في حركة دائرية لا تسمح لها بالخروج من تلك الحلقة والحق أن هذا ديدن التفكير المركزي**»[1] في هذا السياق يظهر أن تجاوز مأزق النقد يرتبط بوعي مزدوج يؤنسن العلاقة بالتراث ويخضعها لسؤال الفاعلية والإبداع، لا مجرد البحث عن مشروعية متوارثة أو مصدّرة؛ فالتحرر من الثنائية التقليدية والانفتاح على مساءلة حقيقية هو السبيل الوحيد لإنتاج نقد عربي متجدد وأصيل «**لكي تنخرط في مسار التاريخ العالمي يلزمها الاندراج في سياق الثقافة الغربية وتبني ما تقدمه من أفكار وتصورات ومناهج وطبقا لقاعدة التبعية لا يجوز الابتكار بل تنبغي المحاكاة وعلى هذا نشأت مطابقة أخرى غايتها محاكاة النموذج الغربي تقف على النقيض من المطابقة الهادفة إلى محاكاة النموذج الموروث**»[2].

ج. إشكالية التبعية:

تبرز إشكالية التبعية في النقد العربي المعاصر ليس بوصفها مجرد موقف من الآخر، بل كأزمة بنيوية في طرائق التلقي والعلاقة مع المرجعيات النظرية الغربية. إذ يجد الوعي النقدي العربي نفسه موصولًا بنموذج نظري مفروض، لم ينبع من سياقه الخاص بل تم تصديره إليه تحت تأثير الهيمنة الثقافية والعولمة الفكرية. تنشأ هذه الإشكالية من غياب التفاعل الحر والمتكافئ بين النسقين: المحلي والعالمي بل في كثير من الأحوال تغدو

1- عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت، ط1، 2001، ص9-10.

2- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف (1)، المركز الثقافي للكتاب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، ط1، 2017، ص17.

العلاقة غير متوازنة حيث يهيمن الطرف المنتج للمفاهيم والمناهج ويخضع الطرف الآخر، دون مساءلة لمشروعية هذه المقولات ومدى مناسبتها للسياق المحلي.

تنعكس مظاهر هذه التبعية في عملية ترجمة مكثفة لمقولات نقدية غربية واعتماد سلطة تفسيرية شبه مطلقة لها؛ أحيانًا على حساب الرؤية المحلية وتجربة النص العربي ذاته. إذ يغلب على الممارسة النقدية تبنّي نماذج قرائية لا تنسجم مع معطيات الثقافة المحلية، ما يؤدي إلى تهميش الخصوصية وغياب الفاعلية في الخطاب النقدي «**فالثقافة العربية أصبحت حقل صدامات لا نهائية بين المفاهيم والمقولات والرؤى والتصورات المستعارة، وذلك سببه فيما نرى عدم الاهتمام بمسار تلقي الأفكار الذي يؤدي إلى أن تحافظ المكونات الغربية على نفسها دون الانصهار في نسق الثقافة الجديد الذي يحتضنها**»[1] ويرتبط ذلك بإهمال آليات التلقي وعدم السعي الجاد لصهر المفاهيم الوافدة في بنية معرفية جديدة أو مساءلة حدودها المعرفية، ما يكرّس ازدواجية في التفكير النقدي.

يكشف هذا الوضع عن غياب سؤال "الجدوى" و"الصلاحية" في مقاربة المفاهيم والمناهج؛ حيث تهيمن النماذج الغربية بوصفها سلطة تحديد معيار المعرفة الصحيحة «**يجب علينا أن نصمت لتتكلم أنت، فأنت الذي تعلم أما نحن فلا نعرف شيئا**»[2] فيطرأ نوع من التماثل الخطابي ويضيع الخطاب النقدي العربي خصوصيته وطاقته الإبداعية في إطار من الاستهلاك النظري. يعود ذلك في جوهره إلى بنية استقبال غير متكافئة وإلى منظومة تعليمية وأكاديمية لم تُشتغل بجدية على صناعة المفهوم أو مساءلة منهجية للمعارف الوافدة.

وليست التبعية قدرًا محتوما بل هي نتيجة لغياب مساءلة نقدية حقيقية تضع الناقد العربي في مركز الفاعلية لا في هامش الاستهلاك «**فعلينا أن نأخذ مأخذ الجد الملاحظة**

1- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف (1)، مرجع سابق، ص31.

2- باولو فريري، تعليم المقهورين، ترجمة وتقديم: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت-لبنان، 1980، ص43.

الثاقبة التي أبداها فيكو والتي تقول أنَّ البشر هم الذين يصنعون تاريخهم وأنَّ ما يستطيعون أن يعرفوه محدود بما صنعوه»[1] تتجلى الحاجة الماسة إلى تحرير العلاقة بالمرجعية عبر ممارسة نقدية واعية تستعيد للناقد العربي دوره الفاعل وتُعيد ترتيب الأولويات في ضوء حاجاته المعرفية الخاصة، بدل الاستسلام لنماذج وردت دون اعتبار للخصوصية والتاريخ الثقافي للمنطقة.

تقوم هذه الرؤية على مساءلة نقدية شاملة تبتعد عن القطيعة الانفعالية، وتركز على إنتاج المفهوم المحلي وصياغة منهج نقدي يستجيب لأسئلة السياق العربي، متجاوزة بذلك نمط التلقي السلبي إلى فاعلية معرفية قادرة على إبداع رؤية نقدية عربية أصيلة «**فغاية النقد هنا هز قواعد الميتافيزيقيا التي أُنتجت ضمن أفق مجدد وربضت خلف الفكر كله توجهه وتحدد منظوره»**[2].

د. إشكالية التجزؤ:

تشكل بنية النقد العربي الحديث في ظل معضلة التجزؤ، حيث يتوزع الخطاب النقدي بين مرجعيات متنافرة وطرائق اشتغال لا إلى قاعدة معرفية موحدة. لا يقتصر هذا الانقسام على المستويات النظرية بل يتجاوزها ليطال بنية الوعي النقدي ذاته؛ إذ يتجلى المشهد في صورة مدارس تحليلية متجاورة غالبًا دون حوار حقيقي أو متنازعة دون قدرة على إنتاج اختلاف معرفي خصب يثري المجال النقدي.

وتتبدى أزمة التجزؤ في غياب مشروع نقدي جماعي يستوعب التعدد ويؤسس لتراكم معرفي؛ إذ إن أغلب النقاد يمارسون التحليل في أفق فردي منغلق على تصوراتهم الخاصة أو

1- إدوارد سعيد، الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، مرجع سابق، ص48.

2- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص408.

مدفوعون بانفعالات أيديولوجية وجمالية «**ما يعرف بالعقل السليب الذي هو نتاج لمؤسسات جامعية غربية الفكر وأنماط تفكير غير نقدية وعجز فكري عن إقامة حوار بناء مع الواقع الاجتماعي والثقافي في تلك الأقطار...**»[1] بهذا يتحول الخطاب النقدي إلى جزر منفصلة تنتج رؤى وتحليلات معزولة، لكنها تفشل في بناء مجال نقدي متماسك ذي أدوات واضحة ومفاهيم محددة.

فالذاتية هنا ليست دليلًا على الإبداع الحر بل مظهر لغياب رؤية مؤسَّسة تضع حدودًا معرفية لممارسة النقد وتربط بين أهدافه الإنسانية والفنية في وحدة وظيفية فعالة «**فذاتية الناقد ليست مطلقة وإن الناقد يرجع دائما إلى حقائق غير محصورة في ذاته وإن النقد الصحيح كالأدب في وحدة غايتهما الإنسانية والفنية...**»[2] ويكشف تحليل الأزمة عن غياب "البراديغم المؤسس" تلك الرؤية الشاملة القادرة على تنظيم المفاهيم وربط اللغة والمنهج بالسياق، ما يجعل الكثير من الممارسات النقدية تفتقد للحد الأدنى من التراكم. إذ يعيد كل ناقد تعريف منهجه وغاياته مع كل نص ويفرض متغيراته وفق ظرف القراءة أو الذائقة الشخصية، وهو ما يضعف استقرار الخطاب النقدي وفاعليته التأويلية.

ورغم أن التعددية البنيوية للنص الأدبي بما تحتويه من طبقات لغوية ودلالية وجمالية وأيديولوجية وزمنية وأسلوبيّة تتيح إمكانات قرائية متعددة، «**يتشكل النص سواء أكان نصا أدبيا أم نصا ثقافيا من طبقات لغوية لسانية، ويتشكل من علامات ورموز قابلة للتفسير والتأويل والقراءة من وجهات نظر متعددة، ويتشكل النص من أفكار جمالية و أديولوجية وبلاغية و أسلوبية، ويتشكل من صور قد تكون مادية أو ذهنية، ويتشكل النص من عواطف ومواقف معلنة أو مخفية، ويتشكل النص من أزمنة ماضية وحاضرة ومستقبلية**

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2004، ص16.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر 1997، ص22.

أو من أزمنة مختلطة مرغوبة، ويتشكل النص من إيقاعات متعددة متنوعة قد تكون منتظمة أو غير منتظمة، ويتشكل من أمكنة وشخوص وتحولات... إلخ، فتعددية الأصوات أمر لا مفر منه عندما نقرأ النص...»[1] إلا أن الممارسة النقدية العربية لم تنجح في استثمار هذا الثراء البنيوي لبناء تراكم معرفي؛ بل أفضت جهودها غالبًا إلى قراءات فردية وجزر منفصلة ما أعاق تشكيل خطاب نقدي جمعي متين، وأضعف من فعالية النقد كمجال معرفي منتج.

إن مساءلة إشكالية التجزؤ تكشف أن أحد أهم أسبابها يكمن في غياب الحوار المنهجي بين المدارس النقدية وضعف التفاعل المؤسسي، وافتقاد النقاد للوعي بضرورة البناء على التعدد المعرفي بدل الاكتفاء بتشظيه إلى قراءات فردية. تظل الحاجة قائمة إلى تأسيس براديغم نقدي عربي يحوّل التعدد من مصدر تشتت إلى قاعدة تراكم معرفي متين، ويربط جهود النقاد ضمن مشروع جماعي يؤسس لمجال نقدي عربي معاصر فاعل ومتوازن.

2. المراحل التاريخية لتبلور البراديغم النقدي العربي:

1.2. تشكل البراديغم النقدي العربي:

يتكشّف تَشكُّل البراديغم النقدي العربي حين ننظر إليه لا كمنظومة جاهزة، بل كسيرورة متوترة خضعت لضغوط معرفية وتاريخية متراكبة حيث شهد تاريخ النقد الأدبي تحولات معرفية عميقة لم تكن مجرد تطورات تدريجية بل كانت غالبًا " قطائع معرفية" كما أسماها (ميشال فوكو) **«فالبحث حاليا ينكب على رصد عواقب الانقطاعات، تلك الانقطاعات التي تباين تباينا كبيرا فيما يخص طبيعتها وصنفها...والتي تقطع الطريق**

1- عز الدين مناصرة، النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2005، ص6.

أمام التراكم اللامحدود للمعارف...وتزج بها داخل زمن جديد..."[1] وفيها إشارات إلى انكسارات و تحولات جذرية في نمط التفكير والمنهج والرؤية إلى الأدب.

وتكمن الحاجة إلى وصف هذه القطائع لا في توثيق سيرورة التطور فحسب، بل في فهم المنعطفات التي غيرت مفهوم النص والكاتب والقارئ ومنظومة القيم الجمالية والمعرفية التي تستند إليها الممارسة النقدية. وقد وصف (بول دي مان) هذه التحولات بأنَّها لحظة نقدية تكشف عن هشاشة المعنى نفسه وذلك "**بتحديد خواص كثير من الممارسات النقدية لدى مختلف النقاد من خلال ما تنطوي عليه قراءاتهم من إقصاء ضروري ليس فقط بصورة إهمال أو تجاهل بل فيما يقع في صميم هذه البصيرة حين يحققونها..."**[2] مما يستدعي مساءلة كل المسلمات النقدية السابقة. ففي بدايات القرن العشرين كان الأفق الغالب أفقًا تاريخيًا يقرأ النصوص من خارجها ويربط قيمتها بما تعكسه من حياة مؤلف أو واقع اجتماعي، فترسّخ نموذج نقدي يجعل الأدب وثيقة ومجالًا للشهادة أكثر مما يجعله بنية دالة تحتاج إلى تفكيك داخلي. هذا الاختيار لم يكن بريئًا؛ فقد لبّى حاجة ثقافية إلى ربط الأدب بقضايا النهضة والإصلاح لكنه في الوقت نفسه رسّخ عادة نقدية تميل إلى التبرير الأخلاقي أو الاجتماعي على حساب بناء جهاز مفهومي دقيق.

مع وصول المناهج البنيوية واللسانية إلى الجامعة العربية بدا وكأنّ التحوّل نحو «علمية» جديدة في الطريق؛ تراجع الخطاب التاريخي لصالح الحديث عن البنية والنسق واللغة، وبدأ الناقد العربي يتبنّى مصطلحات جديدة ويعلن القطيعة مع القراءات الانطباعية والتاريخية. غير أنّ هذا الانعطاف ظل في كثير من الحالات شكليًا؛ فالتبني السريع للمقولات البنيوية لم يترافق دائمًا مع استيعاب خلفيتها الفلسفية، ولا مع مراجعة حقيقية

1- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص6.

2- بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص28.

لموقع الناقد من نصّه ومن تراثه، فاشتغلت البنيوية العربية في أحيان كثيرة كطبقة اصطلاحية تضاف إلى ممارسة قديمة أكثر مما اشتغلت كتحوّل براديغمي عميق. هنا تظهر أول ملامح الأزمة: براديغم يتزيّا بلباس العلم والصرامة، لكنه يحتفظ في العمق بعادات قراءة موروثة.

ثم تلا ذلك صعود القراءات التأويلية والثقافية وما بعد الكولونيالية التي لم تُنه هذا التوتر بل أضافت إليه طبقات جديدة؛ فالنقد العربي انفتح على أسئلة القارئ والهوية والسلطة والتمثيل، وبدأ يتداول مفاهيم «النسق» و«الخطاب» و«الهجنة» وغيرها، ما أتاح أفقًا أوسع لفهم النصوص بوصفها ممارسات ثقافية لا مجرد كيانات جمالية. لكن هذا الانفتاح نفسه جرى بمنطق الانتقاء السريع: تُستعار الأدوات من سياقات مختلفة، وتُسقط على المتون العربية، من غير بناء جسر نظري راسخ بين تلك الأدوات وخصوصية الحقول التي ولدت فيها، ومن غير حوار جدي مع التراث النقدي والبلاغي الذي يفترض أن يكون الطرف الثاني في المعادلة. النتيجة كانت براديغمًا تتجاور داخله مستويات قراءة متباينة: تاريخية، بنيوية، تأويلية، ثقافية، دون أن تُحسم أولوية إحداها أو شروط الجمع بينها، فيبدو الخطاب النقدي أحيانًا كفسيفساء من المرجعيات أكثر منه مشروعًا متماسكًا فهي **«ممارسة تغير جلدها دائما وتقبل أن تكون ضد نفسها وتترك الإشكال قائما»**[1].

على هذا الأساس يمكن القول إن تَشكُّل البراديغم النقدي العربي يكشف عن ثلاث مفارقات رئيسة: الأولى أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى (من التاريخي إلى البنيوي، ومن البنيوي إلى الثقافي) تمّ غالبًا بوصفه استجابة لضغط «اللحاق بالمركز» أكثر مما تمّ بوصفه ثمرة مراجعة داخلية عميقة، مما جعل كل موجة جديدة تُضاف إلى سابقاتها بدل أن تعيد بناء الحقل من جذوره. الثانية أنّ التعدد المنهجي بدل أن يتحوّل إلى طاقة تركيب

1- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، ط1، 1999، ص17.

خلاق انقلب في كثير من الأحيان إلى تكديس اصطلاحي يُربِك المتلقي ولا يوضح موقع الناقد ولا حدود براديغمه؛ فالنص الواحد قد يُقرأ بمنطقين متعارضين دون وعي بذلك فيتآكل الوزن المعرفي لأحكامه. أما المفارقة الثالثة فتتجسّد في علاقة هذا البراديغم بالتراث: إذ يُستدعى التراث البلاغي والنقدي لإضفاء شرعية محلية على الممارسة المعاصرة، لكنه نادرًا ما يُقرأ قراءة نقدية تعيد مساءلة مسلماته أو تفكّك أنساقه، فيظل حضور التراث رمزيًا أكثر منه حواريًا فعليًا.

من وجهة نظر نقدية نجد أن هذا المسار لا يعني غيابًا كاملًا لوعي براديغمي في النقد العربي، بل يشير إلى وعيٍ لم يكتمل بعد شروطه؛ فالخطاب النقدي يمتلك اليوم مخزونًا مهمًا من المفاهيم والأدوات ومن التجارب المتنوعة، لكنه يحتاج إلى لحظة تأمل في ذاته يسائل فيها تاريخ تشكّله، ويراجع أسباب قبوله السريع لبعض المناهج وتردّده أمام أخرى، ويعيد ترتيب علاقته بالتراث وبالمركزيات الغربية على أساس من الندية لا الارتهان ولا الإنكار. حين تُنجز هذه المراجعة يمكن أن يتحوّل البراديغم النقدي العربي من وضعه الحالي الذي يغلب عليه التنافر والتزاحم إلى أفق أكثر اتساقًا يسمح للنقد بأن ينتقل من استهلاك النماذج إلى إنتاج رؤية خاصة للعلاقة بين النص والثقافة والسلطة، وهي الخطوة التي ما زالت حتى الآن في طور التشكل أكثر مما هي واقع مستقر "**إنَّ الفكر الحديث والمعاصر حول النقد إلى نمط من الفكر و إلى سلوك بل إلى علاقة اجتماعية...**"[1] فالفهم لم يعد يُتصور بوصفه مطابقة ذهنية لمعنى كامن ومغلق بل باعتباره فعلاً تأويليًا ديناميًا يتغير بتغير الأفق الثقافي والتاريخي للقارئ. وقد أشار (هانز جورج غادامير) إلى أنَّ الفـــــــهم لا يتم في فراغ بل في إطـــــار اندماج آفاق بين النص والمتلقي، مما يجعل كل فهم تأويلًا متجددًا وليس استعادة لحقيقة جامدة "**إن العلوم الإنسانية مرتبطة بأشكال من التجربة تقع خارج العلم، أي أنها ترتبط بتجربة الفلسفة والفن والتاريخ نفسه،**

1- محمد نور الدين أخاية، في النقد الفلسفي المعاصر: مصادره الغربية وتجلياته العربية، الإصدار الأول، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2014، ص56.

وهذه هي جميع أشكال التجارب التي بلغتها حقيقة معينة بحيث لا يمكن التثبت منها بوسائل منهاجية مناسبة للعلم"[1] ومن هنا تتبدى خصوصية العلوم الإنسانية وما يتصل بها من نقد وتأويل، إذ إنها لا تُختَزل في نموذج العلم الطبيعي.

2.2. التحولات المعرفية والمنهجية في البراديغم النقدي العربي:

أ. من السياق إلى النص إلى القارئ:

شهد البراديغم النقدي العربي تحولاً معرفياً كبيراً من الاهتمام بالسياق التاريخي والاجتماعي والنفسي في المرحلة الأولى إلى الاهتمام بالنص وبنيته الداخلية في المرحلة الثانية، ثم إلى الاهتمام بالقارئ ودوره في إنتاج المعنى في المرحلة الثالثة. وقد انعكس هذا التحول على المناهج النقدية المستخدمة ومفاهيمها وإجراءاتها يقول الناقد المغربي (محمد الدغمومي) في كتابه "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: «**تاريخ النقد الأدبي هذا التاريخ الذي يظهر ذا استقلال أو على الأصح يمتلك درجة ملائمة من الاستقلال يبقى غير مستقل عمليا ويمثل سيرورة بين أنواع الممارسات غير المنسجمة المؤثرة والمتأثرة بأنواع من السياقات المتنافرة وأساسا تلك التي تترجم تقلب الإيديولوجيات**»[2]

ب. من الأحادية المنهجية إلى التعددية المنهجية:

شهد البراديغم النقدي العربي تحولاً منهجياً مهماً من الالتزام بمنهج نقدي واحد في المراحل الأولى إلى تبني التعددية المنهجية في المراحل المتأخرة. فقد كان النقاد العرب في البداية يلتزمون بمنهج واحد تاريخي أو اجتماعي أو نفسي ثم أصبحوا يمزجون بين المناهج المختلفة ويوظفونها بطريقة إبداعية تناسب طبيعة النصوص المدروسة يقول الناقد المغربي

1- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة: جورج كتورة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط1، 2007، ص28.

2 - محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص32.

(سعيد يقطين): "**إن فتح حوار جاد لقرن جديد يستدعي تجديدا على المستويات جميعها تجديد الذات (يتجاوز منطلق الثنائيات الأنا والآخر)، وتجديد الموضوع (تغيير النظر في كل المسلمات)، والعمل على الانطلاق مع التفاعل المبدع مع الذات ومع العالم...**"[1]

ج. من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي:

شهد البراديغم النقدي العربي تحولاً في موضوعه من النقد الأدبي الذي يركز على النصوص الأدبية إلى النقد الثقافي الذي يتسع ليشمل مختلف الخطابات الثقافية وقد ارتبط هذا التحول بتأثير الدراسات الثقافية الغربية وبالوعي المتزايد بأهمية تحليل الأنساق الثقافية المضمرة في النصوص والخطابات يقول الناقد السعودي(عبد الله الغذامي) في كتابه "النقد الثقافي: «**هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية وماهو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، كل ذلك قائم وموجود لطالبه**»[2]

د. من التبعية إلى التفاعل النقدي:

شهد البراديغم النقدي العربي تحولاً في علاقته بالنظريات النقدية الغربية من التبعية والتقليد في المراحل الأولى إلى التفاعل النقدي والإبداعي في المراحل المتأخرة. فقد كان النقاد العرب في البداية يتبنون النظريات النقدية الغربية كما هي دون نقد أو تكييف ثم أصبحوا يتعاملون معها بطريقة نقدية وإبداعية، ويكيفونها مع السياق الثقافي العربي يقول الناقد المغربي (محمد مفتاح): «**غير أننا لم نكتف باستعراض منجزات غيرنا وإنما اقترحنا**

1- سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2003، ص74.
2- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص65.

مقاربة جديدة تقوم على الترتيب والتدريج مما تولد عنه تعقيد مثمر وإبعاد لتبسيط مضر»[1].

3.2. الثورات والتحولات الكبرى في النقد العربي الحديث:

أ. مرحلة الإحياء والبعث :نهاية القرن- 19 بداية القرن 20:

البراديغم النقدي في لحظة استعادة الذات تُعدُّ مرحلة الإحياء والبعث نقطة انطلاق البراديغم النقدي العربي الحديث، فهي لم تكن مجرد استعادة انتقائية للموروث الثقافي وإنما استجابة مركبة لأزمة هوية كبرى وجرح حضاري عميق ولّد رغبة عارمة لدى النخبة والمجتمع في الترميم الثقافي. فقد تداخلت خلال هذه المرحلة المؤثرات السياسية خاصة الاستعمار الأوروبي والنفوذ العثماني، مع هواجس الحضور الحضاري «**لقد كانت فكرة إحياء التراث والنشاط فيه فكرة قومية قبل أن تكون فكرة علمية، فإنَّ طغيان الثقافة الأوروبية والنفوذ التركي وضغطه كاد أن يأخذ بمخنق العرب في بلادهم فأرادوا أن يخرجوا إلى متنفس يحسون فيه بكيانهم المستمد من كيان أسلافهم...**»[2] ما جعل النقد الأدبي يتحول إلى أداة دفاعية تستدعي صورة مثالية للماضي ليست بالضرورة موضوعًا للنقاش النقدي بل ملجأ لطمأنة الذات.

وعلى الرغم من أن هذه المرحلة شكلت براديغماً نقدياً خاصاً، فإنه ظل مشدودًا إلى الوراء وغلب عليه طابع النهوض الرمزي أكثر من كونه مشروع معرفة جديدة. فالنقد لم يتبلور هنا في أفق معرفي إبستمولوجي، بل في أفق هوياتي يسعى لتوكيد الانتماء وإثبات القدرة على الاستمرارية في وجه الآخر المهيمن" **أي أنهم أنجزوا براديغما قادرا على أن**

1- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، 1996، ص5-6.

2- عبد السلام هارون، قطوف أدبية: دراسات نقدية في التراث العربي، حول تحقيق التراث، مكتبة السنة، القاهرة، ط1، 1988، ص73.

يكون دليلا لأبحاث المجموعة برمتها ولولا فائدة استذكار الماضي لكان من العسير إيجاد معيار آخر يعلن وبوضوح عن ميدان علمي..."[1] لهذا كانت استعادة التراث ذات وظيفة محدودة . كما أشار جابر عصفور حيث يتحول الماضي إلى عبء أو سلطة قسرية في بعض الأحيان، تعيق مساءلة الذات ومقاربة النصوص برؤية متجددة **«يبدو أنَّ علاقتنا بالتراث تشبه علاقة السندباد بشيخ البحر في أكثر من جانب منها فالتراث يخادعنا عن أنفسنا أو نخادع أنفسنا عنه نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيدا له أو تجعل منه حضورا يقبض بأطرافه على رقابنا فيعرقل خطونا ويقودنا إلى حيث يشاء في أحد أزمانه بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا...»**[2]

إن منهجية هذه المرحلة وُسِمت في الغالب بالمحافظة على البلاغة المدرسية وأدوات التقويم التقليدية، ما كشف عنها عبد الله الغذامي في نقده للوظيفة التمجيدية للممارسة النقدية العربية؛ إذ وقع النقد في فخ القداسة النصية وفقد القدرة على تشريح البنية الأدبية وكشف ديناميات المؤسسة الثقافية التي توجه الذائقة وتدجّن المتلقّي**«وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي...»**[3] ذلك أن الخطاب النقدي هنا رغم أهميته في حفظ الذاكرة الثقافية، لم ينتج قطيعة إبستمولوجية ولا فتح أفقاً لتجديد مفاهيم النقد، بل بقي مرتبطاً بمفاهيم الماضي وصراعاته أكثر من ارتباطه بأسئلة الراهن وحداثته.

ومع ذلك فإن توتّر هذه المرحلة بين الشعور بالحنين إلى الماضي وحتمية مواجهة التحولات الحديثة هو الذي مهّد تلقائياً للانتقالات الجدلية اللاحقة مثل صعود البراديغمات البنيوية والتداولية. لقد أفرزت هذه اللحظة التاريخية الحاجة إلى مساءلة الذات وإعادة النظر في أدوات النقد التقليدي، وأرست بذلك الأرضية الخصبة للتحولات الكبرى التي عرفها الفكر

1- توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص80.

2- جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص17.

3- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص15.

النقدي العربي في العقود اللاحقة، وجعلت سؤال البراديغم يستعيد بصورة متكررة معنى الشرط الثقافي والسياسي لتطور الخطاب النقدي العربي.

ب. مرحلة التأثر بالمناهج السياقية 1960-1920/ البراديغم النقدي بين الاستيعاب والارتباك:

شهد النقد الأدبي العربي في النصف الأول من القرن العشرين تحوّلاً حاسماً عبر تبنيه المناهج السياقية الغربية كالنقد الماركسي، والتحليل النفسي والنقد التاريخي في محاولة للانتقال من البلاغة التقليدية إلى فهم أعمق للنصوص من خلال أدوات تفسيرية جديدة. ومع ذلك لم يكن هذا التحول نقلة إبستمولوجية صلبة بل مثّل استيراداً شكلياً لأدوات لم تنشأ في رحم الثقافة العربية، مما جعل البراديغم النقدي في هذه المرحلة يعيش ازدواجية عميقة بين الاستيعاب والانبهار المنهجي من جهة، والارتباك والقصور في التكييف النقدي المحلي من جهة أخرى.

إن استيراد هذه "الأدوات الجاهزة" من دون مساءلة فلسفية وثقافية شاملة، أدى إلى محدودية في ملاءمتها للنصوص العربية وتحول النقد إلى تطبيق تقني بعيد عن البناء النظري المتين، حيث بقي النص المجالي أسير المادة الخام التي تُخضع للمناهج الوافدة، بدل أن يكون فاعلًا في تأصيل نقدي يحفظ خصوصيات الثقافة المحلية ويعيد إنتاجها بصورة مبدعة.

من هنا ينبع الجوهر النقدي لهذا التحول إذ يوضح عبد الله الغذامي أزمات هذه المرحلة من خلال وصفها بالانبهار المنهجي إذ تحوّل فيها المنهج من كونه وسيلة إلى غاية، وصار النص مجرد مادة خام للتطبيق لأنَّ النقد «**أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم**

فينا ذهنيا وعمليا وحتـــى صارت نماذجنا الراقية –بلاغيا– هي مصادر الخلل النسقي...»[1] حيث تحولت الطرق التحليلية إلى غاية في حد ذاتها، وأصبحت الأشكال البلاغية والجمالية مصادر للعيوب النسقية التي تغيب تحت سطوحها. هذا الانبهار جعل النقد غائباً عن كشف الآليات الثقافية والاجتماعية التي تهيمن على الذائقة وتدجّن المتلقي، فأصبح الناقد مصرّاً على التأثير الخارجي دون القدرة على استثمار الأدوات النقدية ضمن أفق نقدي متحرر.

ويأتي نقد سعيد يقطين ليعزز هذه المساءلة بمنبهه إلى ضرورة تحوير التوظيف الأعمى للمناهج الغربية إلى عملية تكييف ومساءلة واعية تراعي الخلفيات الثقافية والفلسفية للأفكار المستوردة «**ويستدعي هذا الوعي بكيفيات إنتاج الأفكار وتطورها من جهة أولى وتجديد طريقة التفاعل مع هذه النظريات الغربية من جهة أخرى»**[2] فالمسألة ليست في تعمير الفضاء النقدي العربي بنظريات دخيلة فحسب، بل في إعادة بناء العلاقة النقدية بالذات الثقافية وإنتاج رؤية نقدية أصيلة ينبثق معها تطوير أدوات ملائمة للنصوص والخصوصيات المحلية.

إذاً تعبّر هذه المرحلة عن لحظة ارتباك نقدي حقيقية، تعكس هشاشة بنيان النقد العربي أمام الحداثة الوافدة «**ولدت في الشرق خرافة التجاوز وحرق المراجل دفعة واحدة من أجل اللحاق بالغرب...»**[3] لكنها في الوقت ذاته تكشف عن قلق نقدي وتأسيس وعي إبستمولوجي يحتاج إلى بلورة متسارعة. فمساءلة هذه الفترة ليست مجرد نقد تاريخي بل مراجعة ضرورية تضع الأساس لتحقيق نقلة معرفية تمكن من تجاوز تبعيات الانبهار والاعتماد شبه الكلي على استيراد المناهج.

1– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص8.

2– سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، مرجع سابق، ص62.

3– عز الدين مناصرة، النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص24.

ج. مرحلة التأثر بالمناهج النصية 1980-1960/ من التفسير الخارجي إلى وهم الاكتفاء الذاتي:

تميزت مرحلة التأثر بالمناهج النصية في النقد العربي (1960-1980) بقدر كبير من التداخل المنهجي والارتباك المعرفي، إذ انصب اهتمام النقاد على بنية النص الداخلية واستبعاد السياق بإغراء مفاهيم البنيوية والسيميائية والأسلوبية «**يتركز النقد في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، و الأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته...**»[1] لكن التبني العربي لهذه المناهج اتسم غالباً بالسطحية وعدم الاستيعاب النقدي العميق لطبيعة المنظومة النظرية الغربية التي أنشأتها.

لم يكن التحول نحو المناهج النصية تأسيساً نقدياً أصيلاً بقدر ما كان استجابة انفعالية للموضة المعرفية السائدة في الغرب «**إن الحداثة العربية المتأخرة تخلط بين التملك المعرفي والموضة الفكرية وبين المعرفة الكونية و التسليع الثقافي وتظل في الحالين مشدودة إلى السوق الثقافية وإلى من يسيطر عليها وتفسر التبعية للسوق الالتقاط الموسمي للموجات الثقافية الأوروبية والتي تخسر أبدا ممهدة الطريق لموجة جديدة...**»[2] حيث جرى التركيز على الأدوات والمصطلحات التقنية بوصفها غاية في حد ذاتها وليس باعتبارها وسائل لخلق معرفة جمالية أصيلة بالنص العربي. هذا التبني أدى إلى إنتاج قراءات نقدية شكلية بقيت

1- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص91.

2- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ما بعد الحداثة: تحديدات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص77.

تستعرض المفاهيم دون مساءلة إجرائية عميقة لأثرها وجدواها في تحليل أوجه الخصوصية الأدبية والثقافية للنص.

أفضت هذه المرحلة –من خلال غياب التأصيل والتكييف الثقافي– إلى مأزق مزدوج: من جهة أحدثت قطيعة وهمية بين النص والمرجع ومن جهة أخرى كشفت عن عجز النقد النصي العربي عن تحقيق استقلالية معرفية تتجاوز الترجمة إلى التمثّل النقدي الفاعل «**نحن فعلا بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية...**»[1] فالتطبيق الحرفي للبنيوية والسيميائية على النص العربي غالباً ما تجاهل اختلافات البنية الثقافية والتاريخية، وأدى إلى إنتاج فهم مبتور وقراءات منفصلة عن الواقع الأدبي الحقيقي.

ويلزم هنا مساءلة هذه المرحلة منهجياً وفسح المجال لنقد الذات الثقافية للنقد العربي: هل كان تكريس مركزية النص وانعزاله عن السياق أسلوبَ تحرر معرفي؟ أم أنه أجهض إمكانيات التفسير والإبداع وأعاد إنتاج تبعية نقدية للموارد الغربية؟ ولماذا ظل النقد النصي العربي يراوح بين الترجمة التقنية والانبهار المفاهيمي بدلاً من مواجهة تحديات النص المحلي وابتكار أدوات تحليلية من داخله؟

تكشف هذه الإشكالات أن مرحلة التأثر بالمناهج النصية لم تكن ارتقاء معرفياً بقدر ما كانت لحظة اختبار صعب لعلاقة الناقد العربي بمنظومات النقد الغربي، وأن تجاوزها يتطلب مساءلة مستمرة لبناء خطاب نقدي مُستنبت من الداخل وقادر على قراءة النص العربي في سياقاته البنيوية والثقافية لا في أُطر مستعارة تظل قاصرة عن الإحاطة بجوهر الإبداع المحلي.

1– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، أبريل 1998، ص9.

د. مرحلة التأثر بمناهج ما بعد البنيوية 1980-2000/ من يقين المعنى إلى ارتيابات القراءة:

اتسمت مرحلة التأثر بمناهج ما بعد البنيوية في النقد العربي (1980-2000) بقدر كبير من القلق المعرفي والارتياب التأويلي حيث شهد الخطاب النقدي انتقالاً من يقين المعنى إلى ارتياب القراءة، فبرزت التفكيك والتناص والنقد الثقافي والتلقي كمرتكزات جديدة أزاحت مركزية النص، وجعلت المعنى ذاته محل تساؤل لا ينفك يتشظى بتعدد القراءات **«وهذا ما تورط النقد الحديث في عزله عن النص فجاء العمل فيه مغلقا ومعزولا، لكن النص كمفهوم مختلف عن العمل هو نص مفتوح وغير تام ولا كاف... ويكتسب النص قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء...»**[1] وعلى الرغم من غِنى هذه المناهج نظريًّا، إلا أن تلقيها العربي تعثر غالبًا في أزمة الترجمة الناقصة والاستيعاب الجزئي، ما جعل كثيراً من التطبيقات العربية لتلك المناهج تنزلق نحو الشكلانية أو الميتافيزيقا الجديدة للارتياب.

بالتالي تغييب الأسئلة الجوهرية للواقع الثقافي وتحول القراءة من فعل تأويلي خلاق إلى لعبة تقنية منفصلة عن الدور الفعلي للنقد في كشف البنية الأدبية وسياقاتها اللغوية والاجتماعية **«إنَّ الإشكالات التي تنشأ عن النقل أو التقليد الميكانيكي للطروحات الألسنية الغربية في النقد في العربية تتعدى نطاق المفاهيم والمصطلحات المستعملة لتتناول الأسس المنهجية التي تعتمد ومدى ملاءمتها للموضوعات...»**[2] وهذا الارتباك المنهجي يعكس مأزقاً ابستمولوجيا لا يمكن تجاوزه إلا بمساءلة نقدية جادة، حيث تقوضت المركزيات القديمة (النص، المؤلف، المجتمع) لصالح مركزية القارئ المشظّى، لكنه ظل قارئاً غريباً عن واقعه إذ أن المناهج المستوردة لم تُدمج بصورة خلاقة، بل وظّفت أحياناً دون إدراك

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص63.

2- سامي سويدان، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995، ص20.

شروطها الفلسفية وضرورات تعديلها لتلائم النص العربي وتفعّل رهاناته الثقافية الخاصة. **«تقوم أية قراءة نقدية بوصفها فعالية منشطة للنصوص الأدبية على ركيزتين أساسيتين هما: الرؤية التي يصدر عنها الناقد، والمنهج الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية أما المنهج فسلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها شرط أن يكون المنهج مستخلصا من آفاق تلك الرؤية. ويبدو أن قراءة لا تأخذ في الاعتبار هاتين الركيزتين بدرجة أو بأخرى تصبح فاقدة لشرطها النقدي لأنها لم تتوفر على الثوابت الأساسية التي تقتضيها الممارسة النقدية الواعية»**[1] ومن هنا يبرز سؤال جوهري في المساءلة النقدية لهذه المرحلة: هل استطاعت المناهج ما بعد البنيوية فعلاً أن تنتج وعيًا نقديًا أصيلاً عربياً، أم أنها كرّست المزيد من التبعية والإرباك، وعمقت الانفصال بين الممارسة النقدية والسياق الثقافي المحلي؟ وهل أدت هذه التحولات إلى تحرير الدرس النقدي أم إلى تغريب أدواته وإعادة إنتاج قطيعة مع الذات الأدبية العربية؟

هذه الإشكالات توضح أن أهم ما كشفته مرحلة ما بعد البنيوية يتمثل في ضرورة التحول من الاستيراد والتكرار إلى التكييف والابتكار، بحيث يصبح التفاعل مع المناهج الغربية مدخلًا لسؤال نقدي جديد يضع النص في قلب إشكالاته العربية، **«فالترجمات الرديئة تحرم الثقافة العربية من فرص التفاعل والتواصل الناتج مع الثقافات الأجنبية...»**[2] وهو ما يسهم في إنتاج قراءة واعية بموقعها من الذات والثقافة والكون، لا مجرد محاكاة شكليّة للمصدر الغربي.

هـ. مرحلة تبلور البراديغم النقدي العربي المعاصر من 2000 إلى الآن/ من يقين المعنى إلى ارتيابات القراءة:

1- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان-الرباط، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص58.

2- عبده عبود، هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2، 1995، ص22.

شهد البراديغم النقدي العربي المعاصر تحولات كبرى منذ أواخر القرن العشرين حتى الوقت الراهن أبرزُها فقدانُ مركزيةِ "يقين المعنى" لصالح ديناميكيةِ القراءة وانفتاحِ النص على تعددية التأويلات، وهو ما تواكب مع التلقي العربي لمناهج ما بعد البنيوية مثل التفكيك، التناص، النقد الثقافي ونظريات التلقي غير أن هذا التحول وإن بدا عند ظاهره انتقالاً خصباً للمعرفة النقدية كان عند التمحيص مشوباً باختلالات إبستمولوجية ومنهجية.

إذ أن الممارسة النقدية العربية كثيرًا ما بقيت رهينة فخّ الاستنساخ النظري واستنبات المناهج الغربية بمعزل عن شروط الإنتاج الثقافي المحلي. وفي هذا السياق تشير الدكتورة رزان محمود إبراهيم إلى أنّ **«حداثة الغرب هي نتاج يقارب مئتي عام من التغيرات والتحولات والثورات، فنحن بالتالي نتلقى أشكالها وتجلياتها المادية والفكرية والأخلاقية دون أن نعيش التاريخ الذي أنتجها»**[1] وتظهر الأبحاث المعاصرة أن كثيراً من النقاد العرب تعاملوا مع ما بعد البنيوية بوصفها أفقاً يجري تبنيه لذاته، لا بوصفه مجالاً قابلاً للنقد وإعادة البناء وفق ضرورات الحقل المحلي وهويته الثقافية.

وهو ما أدى إلى هيمنة القراءة الشكليّة وألعاب التأويل اللامتناهي على حساب الأسئلة المحورية حول بنية السلطة والمعنى ومسؤوليّة الناقد تجاه النص وسياق التلقي. في هذا السياق عدّت كثير من الدراسات أن الارتباك في تمثل المناهج المستوردة نتج عن غياب مراجعة ثقافية ونقدية معمقة، فلم تتحول إلى وسائل نقدية مولِّدة للمعرفة بل ظلت "ميتافيزيقا جديدة للارتياب" لذلك يحذّر بعض الدارسين من أن مشروع ما بعد البنيوية العربي رغم إسهامه في مساءلة براديغمات اليقين المعرفي بَقِيَ عاجزاً عن اجتراح أفق نقدي أصيل مادام الناقد العربي لم يُسائل ذاته ومنهجه وموقعه كباني للمعنى بشروط الثقافة المحلية **«نجد الإبداع العربي والدراسة الأدبية العربية ما يزال بمنأى عن الاهتمام بالوسيط الجديد في**

1- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الأردن، ط1، ص194-195.

إنتاج وتلقي الإبداع التفاعلي»[1] ونتيجة لذلك تبدو الممارسة النقدية الحديثة في كثير من تجلياتها مُعرّضة لافتقاد الجذر الإبستمولوجي اللازم ما لم يُفعَّل مشروع المراجعة الذاتية للخطاب النقدي مع كل مقاربة منهجية جديدة. تتجلى الحاجة إذن إلى مساءلة منهجية ووعي نقدي يواكب تطورات الخطاب النظري ويعيد بناء علاقة الناقد العربي بنصه وسياقات إنتاجه بعيداً عن الاستنساخ أو الارتياب الشكلي.

3. إشكاليات البراديغم النقدي العربي المعاصر:

1.3. إشكالية العلاقة مع التراث النقدي:

إشكالية العلاقة مع التراث النقدي العربي تُمثِّل إحدى أكبر العقد المعرفية في تشكُّل البراديغم النقدي العربي المعاصر لأنها لا تتصل بالماضي بوصفه مادة ثقافية جامدة فحسب، بل ترتبط أيضًا بطريقة تمثُّل الناقد العربي لذاته ولموقعه في خريطة المعرفة الحديثة. وقد أسهم تعثر مشروع النهضة العربية وتكرار إخفاقات الحاضر في إعادة إنتاج سؤال التراث بوصفه ماضياً لم ينتهِ في حاضر لم يبدأ مما جعل العودة إليه تبدو أحيانًا خيارًا تعويضيًا أكثر منها اختيارًا معرفيًا واعيًا «**بل هو انعكاس للصورة الذهنية المشوشة التي يكونها الفكر العربي لنفسه عن الواقع الحضاري العام الذي يؤطره الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي**»[2] من هنا تبرز حدّة الاستقطاب بين اتجاه يعلن القطيعة مع التراث النقدي بدعوى أنه خطاب ماضوي غير قادر على استيعاب النصوص الحديثة وآفاقها الجمالية والدلالية، واتجاه مقابل يحوّل التراث إلى مرجعية مطلقة يطالب بالانكفاء عليها وبناء نظرية نقدية أصيلة مكتفية بذاتها، متجاهلًا عمق التحولات المعرفية التي أحدثتها النظريات الغربية المعاصرة.

1- سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، مرجع سابق، ص29.

2- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1989، ص10.

غير أنّ كلا الموقفين ينطوي على مفارقة معرفية فالدعوة إلى قطيعة شاملة مع التراث، كما عند بعض القراءات الحداثية المتطرفة تُحوِّل التراث إلى كتلة سلبية ينبغي التخلص منها، متناسية أن كل حداثة حقيقية تمرّ عبر مساءلة موروثها لا محوه، وأن الانفصال التام يفضي غالبًا إلى اغتراب ثقافي واستيراد نماذج نقدية لا تجد جذورها في التربة التاريخية العربية. وفي المقابل فإن الدعوة إلى احتكار التراث واعتباره نقطة البدء والنهاية، تُجمِّده في صورة مقدس نقدي وتلغى إمكان قراءته قراءة تاريخية متحوّلة، فيتحول إلى عائق إبستمولوجي يحول دون التجديد بدل أن يكون موردًا حيويًا يغذي هذا التجديد. لذلك يبدو أن الحل لا يكمن في موقف توفيقي لفظي يكتفي بشعار لا قطيعة ولا تبعية، بل في بلورة تصور وسطي فعّال يقوم على إعادة قراءة التراث النقدي بأدوات معاصرة، واستثمار طاقاته المفهومية والمنهجية في ضوء مكتسبات النقد الغربي، ضمن رؤية نقدية مركبة تراعي خصوصية السياق الثقافي العربي دون أن تنغلق عليه «**وبالتالي فهي إلى أن تكون تعبيرا عن الوعي بهذه الازدواجية أقرب منها إلى أن تكون انعكاسا لصراع اجتماعي طبقي معين**»[1] وبناء عل ما سبق تصبح العلاقة بالتراث فعل تأويل وحوار لا فعل تقديس أو إلغاء؛ أي علاقة تقوم على الاتصال النقدي لا الاتصال الاتباعي وعلى القطيعة المنهجية الجزئية لا القطيعة الأنطولوجية الشاملة، بما يسمح بتشييد براديغم نقدي عربي يتجاوز ثنائية التراث/ الحداثة نحو أفق تفاعلي يدمج بين الذاكرة الثقافية ومتطلبات الحاضر المعرفي.

2.3. إشكالية المصطلح النقدي:

تعدّ إشكالية المصطلح النقدي من أعقد الإشكاليات التي تعوق تشكّل براديغم نقدي عربي معاصر متماسك، لأنها تمسّ البنية العميقة للخطاب النقدي من حيث لغته وأدواته ومفاهيمه في آن واحد. فالواقع الاصطلاحي العربي يعيش حالة من الفوضى المنظَّمة

1- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص45.

تقريبًا؛ إذ تتعدد المقابلات العربية للمصطلح الغربي الواحد وتتزاحم الترجمات والتعريب والاشتقاقات المحلية دون وجود سلطة علمية مرجعية تضبط التداول، مما يفضي إلى غموض دلالي واضطراب في الفهم والتواصل بين النقاد والباحثين «**ذلك أن كثيرا من الوحدات المصطلحية للقاموس النقدي العربي الجديد لا تزال دون مرحلة التجريد والاستقرار حدا أو مفهوما على السواء، كما يغيب البعد الاصطلاحي الاتفاقي**»[1] وهكذا يتحول المصطلح الذي يُفترض أن يكون أداة لتوضيح المفاهيم وضبطها، إلى عائق إبستمولوجي يكرّس القطيعة بين الخطاب النقدي العربي وجمهور القرّاء، بل حتى بين المدارس النقدية العربية نفسها التي تستعمل ألفاظًا متغايرة للإحالة إلى المفهوم ذاته أو الألفاظ ذاتها للإحالة إلى مفاهيم مختلفة.

من هذا المنظور يغدو تشخيص عبد السلام المسدي للإشكال تشخيصًا دقيقًا، حين يرى أن إشكالية المصطلح النقدي ذات وجهين: معرفي ومنهجي في الوقت نفسه، لأنها تتصل بطبيعة المفاهيم وحدودها من جهة، وبكيفية نقلها وتوطينها في السياق العربي من جهة أخرى يقول: «**يعيش المصطلح النقدي واللغوي في بيئة النقد العربي بين عقدتين الأولى متعلقة بسلطة الأصل والثانية منوطة بالذات**»[2] فقولُه إن المصطلح يعيش بين عقدة سلطة الأصل وعقدة الذات يكشف عن توتر مزدوج فمن جهة أولى هناك هيمنة النموذج الغربي بوصفه أصلًا يمنح شرعية للمصطلحات المستوردة، فيُستبقى اللفظ الأجنبي أو يُعرَّب صوتيًا تحت إكراه هالة المرجعية الغربية؛ ومن جهة ثانية هناك نزعة إثبات الذات التي تدفع أحيانًا إلى استحداث صيغ عربية لا تُراعي الجذر الفلسفي والمعرفي للمفهوم، فتُنتج مقابلات اصطلاحية هشة لا تصمد أمام التداول العلمي الرصين.

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص11.

2- عبد الحميد ختالة، «تأصيل المصطلح النقدي بين الترجمة والتعريب والبحث عن الجذر الفلسفي»، مجلة مقاليد، ع2، ديسمبر 2011، ص122.

وبين هاتين العقدتين يتأرجح المصطلح النقدي العربي، فيولد مشوَّهًا بلا هوية معرفية، لا هو حافظ لحمولته النظرية الأصلية ولا هو مندمج عضويًا في المدونة العربية التي يُفترض أن يصفها ويفكك بنياتها ذلك لأن المصطلحات النقدية بقت «**مترددة بين درجتي التقبل (التجريب) والتفجير (الاضطراب) بحسب سلم التجريد الاصطلاحي**»[1] وعليه فإن تجاوز إشكالية المصطلح لا يتحقق بمجرد تجميع قوائم اصطلاحية أو إصدار معاجم معزولة بل يقتضي مشروعًا منهجيًا متكاملًا يقوم على قراءة الخلفيات الفلسفية للمفاهيم قبل ترجمتها مراعاة انسجام المصطلحات مع النسق اللغوي العربي، وتأسيس مواضعة علمية مؤسساتية تُحوِّل المصطلح إلى شفرة مشتركة داخل الحقل النقدي بدل أن يبقى مجالًا مفتوحًا لاجتهادات فردية متضاربة. بهذه الشروط وحدها يمكن للبراديغم النقدي العربي أن يبني لغة مفهومية دقيقة، ويضمن حدًّا أدنى من الشفافية في خطابه بما يسمح بانتقاله من اللامنهج إلى الوعي المنهجي ومن الفوضى الاصطلاحية إلى أفق تواصلي ومعرفي أكثر تماسكًا.

3.3. إشكالية التنظير والتطبيق:

تُجسِّد إشكالية الفجوة بين التنظير والتطبيق أحد أخطر وجوه أزمة البراديغم النقدي العربي المعاصر لأنها تمس صميم وظيفة النقد بوصفه ممارسة على النصوص لا مجرد تراكم في الخطاب النظري. فقد عرف النقد العربي حركة واسعة في استيراد النظريات الغربية وترجمتها وشرح مفاهيمها حتى تكوّنت لدينا مكتبة نظرية ضخمة، لكن هذه الثروة ظلت في كثير من الأحيان معلَّقة فوق المتن الأدبي العربي لا تجد طريقها إلى قراءة منهجية دقيقة للنصوص أو لا تُستثمر إلا في حدودها الشعاراتية والإنشائية.

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص509.

في هذا السياق يلتقط (صلاح فضل) جوهر المشكلة حين يصف وضع النقد العربي المعاصر بالانفصام بين النظرية والتطبيق؛ فالنقاد الذين أحدثوا صدمة قوية بقطيعتهم مع النقد القديم واعتمادهم مصطلحات وأساليب نقدية حداثية، لم ينجحوا دائمًا في تحويل هذه الأدوات إلى ممارسة تحليلية منتظمة على النصوص بقدر ما أثّروا في لغة خصومهم أنفسهم **«من الطريف ملاحظة المفارقة البارزة بين عنف الصدمة التي أحدثوها في قطيعتهم المتفاوتة الدرجات مع تيارات النقد القديم مع جدة مصطلحاتهم ورهافة أساليبهم النقدية، وبين الأثر القوي الذي أحدثوه على الرافضين لهم بصفة خاصة بحيث إذا حللنا خطاب هؤلاء الذين أسرفوا في رفض تيارات الحداثة النقدية وإدانتها بالتبعية، سنجده مفعما بشظاياها ومصطلحاتها مع عجزه بطبيعة الحال عن تمثل سياقها المعرفي»**[1] فخطاب الرافضين للحداثة النقدية –كما يشير فضل– امتلأ هو الآخر بشظاياها ومصطلحاتها لكنه عجز عن تمثّل سياقها المعرفي، الأمر الذي يكشف أن التوتر لم يعد بين قدماء ومحدثين فقط بل بين استخدام زخرفي للمفاهيم وبين تمثّلها العميق في عملية القراءة. وهكذا تحوّل التنظير في حالات كثيرة إلى غاية في ذاته وانقلبت المفاهيم إلى علامات على الانتماء إلى موضة نقدية أو تيار فكري بدل أن تكون أدوات فعّالة لتفكيك البنية النصية واستكناه دلالاتها.

إن استمرار هذه الفجوة يفرغ المشروع النقدي العربي من إحدى وظيفتيه الأساسيتين بناء جهاز مفهومي راسخ من جهة، وتقديم قراءات تطبيقية مُقنِعة للنصوص من جهة أخرى، إذ لا معنى لنظرية لا تُختبر على المتن، كما أن الممارسة العفوية غير المسنودة بنظرية لا تُنتج معرفة بقدر ما تُعيد إنتاج الانطباعية في ثوب جديد **«أما الذين واجهوا عنف النظريات فقد لجأوا إلى استنساخ المقولات النقدية دون وعي وفي الحالتين انتهوا**

1– صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص106.

إلى مأزق كارثي كان ضحيته الأولى القارئ العربي والفكر عموما»[1] لذلك يفرض الواقع النقدي اليوم الانتقال من هاجس التنظير إلى ثقافة الإجرائية عبر تشجيع دراسات تُقيم حوارًا حقيقيًا بين النص والنظرية، وتعيد بناء المناهج الغربية بما يلائم خصوصية النص العربي بحيث لا تبقى النظريات معلّقة في الهواء، بل تغدو جزءًا من الملكة المكتسبة لدى الناقد وهو يشتغل على النصوص في تفاصيلها اللغوية والجمالية والسردية.

4.3. إشكالية الهوية والعولمة وآفاق تطور البراديغم النقدي العربي:

تُشكِّل إشكالية الهوية في سياق **العولمة** أحد المحاور المركزية في الخطاب العربي المعاصر، لأنها لا تتعلق بمجرّد اختلاف ثقافي عابر بل بمصير الذات العربية والإسلامية في عالم يتجه نحو توحيد النماذج وأنماط العيش والقيم تحت ضغط المركزية الغربية. ويتجلى هذا التوتر في البراديغم النقدي العربي على نحو واضح؛ إذ ينقسم بين اتجاه ينزع إلى الانغلاق على الذات وتحصين الهوية عبر استدعاء التراث والخصوصية بوصفهما حصنًا منيعًا في وجه الغزو الثقافي واتجاه مقابل يدعو إلى الانفتاح غير المشروط على الثقافة العالمية، بما يقترب أحيانًا من الذوبان في المنظومة القيمية والرمزية للغرب. في كلتا الحالتين يتحول سؤال الهوية من مجال للتفكير النقدي الهادئ إلى ساحة استقطاب إيديولوجي حاد، ينعكس مباشرة على طرائق قراءة النصوص وتمثيل الذات والآخر داخل الخطاب النقدي العربي.

وقد نبه (غازي القصيبي) إلى الانفصام في نظرة الشرق إلى الغرب يلتقط جوهر المفارقة؛ فدول العالم الثالث بما فيها البلدان العربية تريد التمسك بهويتها المتميزة، لكنها في الوقت نفسه لا تستطيع تجاهل جاذبية النموذج الغربي بما يحمله من قوة مادية ورمزية «**إلا أن المشكلة الثانية هي المشكلة الأهم، دول العالم الثالث تريد أن تتمسك بهويتها المتميزة**

1- حسين خمري، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص11.

ولا تعتبر الغرب مثلا أعلى لما يجب أن يكون عليه المجتمع الإنساني هناك انفصام واضح في نظرة الشرق للغرب»[1] هذا الانفصام يجعل العلاقة بالغرب مزدوجة: رفضًا علنيًا وافتتانًا ضمنيًا، ما ينتج مواقف نقدية متأرجحة بين شيطنة العولمة بوصفها تهديدًا شاملًا للهوية، وبين التسليم لها كقدر تاريخي لا مردّ له، وهو ما يعمّق الإرباك في تمثُّل مفهوم العالمية داخل الخطاب النقدي العربي الذي يتردد بين الدفاع عن الخصوصية والخوف من التهميش في هامش الثقافة الكونية.

وبذلك لا تعود الإشكالية مجرد اختيار بين الانغلاق والانفتاح، بل تصبح سؤالًا عن إمكان صياغة نموذج ثالث متمثل في انفتاح واعٍ قادر على التفاعل مع المنجز الكوني من موقع الفاعل لا المفعول به، مع الحفاظ على مقومات الهوية الدينية واللغوية والتاريخية بوصفها موارد لإغناء الحداثة لا مجرد آثار يجب حمايتها من الاندثار.

4.4. آفاق تطور البراديغم النقدي العربي:

إنَّ هناك آفاقاً واعدة لتطور البراديغم النقدي العربي من خلال تطوير براديغم متجدد يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتطوير نقد ثقافي عربي متميز والتفاعل الإيجابي مع الثقافة الرقمية

- **نحو براديغم نقدي عربي متجدد:**

يبدو أن مستقبل البراديغم النقدي العربي يكمن في تطوير براديغم نقدي متجدد يجمع بين الأصالة والمعاصرة ويستفيد من التراث النقدي العربي والنظريات النقدية الغربية مع الحفاظ على خصوصيته: الثقافية والفكرية. وهذا يتطلب قراءة نقدية تستخلص المفاهيم والإجراءات التي يمكن توظيفها في تحليل النصوص الحديثة، من خلال فهمها في سياقها الثقافي

1- غازي بن عبد الرحمان القصيبي، العولمة والهوية الوطنية: مقالات، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2002، ص20.

والفكري وتكييفها مع السياق العربي وليس مجرد نقلها وتطبيقها كما هي تعبر عن المفاهيم النقدية بدقة ووضوح وتراعي خصوصية اللغة العربية وثقافتها أنساقها المضمرة مثل علم الاجتماع وعلم النفس.

- **إعادة قراءة التراث النقدي العربي:**

إن الحاجة إلى براديغم نقدي عربي متجدد لم تعد مطلبًا ثقافيًا مؤجلًا، بل أصبحت ضرورة معرفية تفرضها التحديات المتزايدة التي يواجهها الخطاب النقدي في سياق يتسم بالهجنة والتشابك المعرفي والاضطراب في المفاهيم والمناهج إذ أن تأمل الذات في هذا الأفق هو بحث عما **«يوقظ الفكر عندما تنقدح شرارة التجربة الشعورية، وهي مسرب تفتحه النفس بين شقائق أحاسيسها تتحول معه التجربة إلى وعي متدفق مخصاب»**[1] **لقد** تبيّن أن استيراد البراديغمات الجاهزة بما تحمله من رؤى أنطولوجية و إبستمولوجية مغايرة، قد أدّى في الكثير من التجارب النقدية العربية إلى انفصال بين الأداة والسياق وبين المنهج والنص وبين النظرية والخصوصية الثقافية.

لكن تجديد البراديغم لا يعني القطيعة مع التراث بل العودة إليه بوعي مغاير يعيد قراءته من موقع إشكالي لا تمجيدي بحثًا عن لحظات التأسيس والاختلاف وعن البذور الأولى لمفاهيم ما تزال قابلة للحوار مع الحاضر **«فمشاريع الحداثة العربية، كحركة الشعر الحديث في القرن العشرين وحركة المحدثين العباسيين، هي في جوهرها مشاريع تسعى في جانب منها إلى إعادة النظر في العلاقة مع الماضي وتحديدها من جديد "**[2] فتراثنا النقدي لم يكن في مجمله تقليديًا أو شكليًا بل ضمّ رؤى تأويلية دقيقة حول الشعرية والبلاغة

1- عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة: بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ص149.

2- هدى فخر الدين، الميتاشعرية في التراث العربي: من الحداثيين إلى المحدثين، ترجمة: آية علي، دار أدب للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2021، ص13.

والسرد والتلقي تُظهر حيوية العقل النقدي العربي في لحظاته الخلاقة ذلك **«بالعودة إلى نصوص كل من ابن طباطبا والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم»**[1].

إنَّ القراءة المغايرة لهذا التراث لا تستهدف استنساخه بل تفكيكه وتأويله وإعادة توظيفه في ضوء الأسئلة المعاصرة بهدف تأسيس براديغم نقدي عربي قادر على إنتاج معرفة متجذرة ثقافيًا ومنفتحة نظريًا. فالتفاعل بين التراث والحداثة لا يتم بالاستيراد بل بإعادة بناء الذات الثقافية ذلك لأن **«الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة اختلاف،فهي في جملة ممارساتها العامة واتجاهاتها الرئيسية تهتدي بمرجعيات متصلة بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها فمرة تتطابق مع مرجعيات ثقافية أفرزتها منظومات حضارية لها شروطا الخاصة، ومرة تتطابق مع مرجعيات ذاتية تجريدية وتارة تتصل بنموذج فكري قديم»**[2] ومن هنا تنبع أهمية تحرير هذا التراث من القراءة الانتقائية التي اختزلته في البلاغة التقليدية أو في معيارية جامدة دون الانتباه إلى ما يحمله من ممكنات نظرية حية.

يتطلب هذا المشروع النقدي الجديد تشكل وعي نقدي مزدوج : وعي بالتاريخ من جهة ووعي بالتحول من جهة أخرى بحيث لا يُعاد توظيف التراث بوصفه سلطة جاهزة بل باعتباره فضاءً حيويًا للأسئلة ومنجمًا لتوسيع المفاهيم وتجسير العلاقة بين الانتماء والمغايرة. إن البراديغم النقدي العربي المنشود لن يتأسس إلا حين يُصبح التراث مجالًا لإنتاج المعنى لا استهلاكه وحين تتجاوز القراءة موقع التلقي السلبي إلى أفق التأويل الفعّال والحواري مع الذات الثقافية.

1- عبد العاطي الزياني، «التراث النقدي والتأويل: ظواهر وقضايا، الإشكالية المرجعية لثنائية اللفظ والمعنى»، القدس العربي، [http://www.alquds.co.uk](www.alquds.co.uk).

2- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص7.

- **التعامل النقدي مع النظريات الغربية نحو تأويل سياقي يتجاوز التبعية:**

من أبرز ما يشغل النقد العربي المعاصر هو كيفية التعامل مع النظريات الغربية التي شكّلت على مدى عقود مرجعية مركزية للنقاشات والممارسات التأويلية في الحقل الأدبي والفكري. لكن هذا التلقي لم يكن – في أغلب مراحله – واعيًا بما يكفي لشروط إنتاج تلك النظريات في سياقها الغربي، بل اتخذ غالبًا شكل استيراد انتقائي أو استهلاك اصطلاحي أدى إلى نوع من التبعية المعرفية التي حوّلت النظرية إلى سلطة مهيمنة لا إلى أفق مفتوح للقراءة والنقد.
لقد ظهرت هذه التبعية في مظاهر متعددة من بينها تقديس المفاهيم الغربية دون مساءلتها أو تطبيقها على نصوص عربية بمعزل عن سياقها الثقافي واللغوي، كما هو الحال في التوظيف الحرفي لمفاهيم التناص أو تفكيك الذات، أو موت المؤلف ضمن خطاب لا يشارك الخلفية الفلسفية التي أنجبتها تحت عنوان الشمول العالمي **«فالنسخة الغربية المميزة للإنسانية يجب أن تطبق على كل شخص آخر، وهذه بالفعل هي إحدى التي تم بها نشر فكرة الشمول العالمي»**[1] إنَّ استيراد النظرية دون نقد البنية الثقافية التي أنتجتها، يجعل القارئ العربي يُعيد إنتاج خريطة الحداثة الغربية داخل نص لا ينتمي إلى نفس التاريخ ولا إلى نفس النسق المعرفي ما ينتج عنه فجوة في المعنى وتأزّم في المقاربة.

لكن تجاوز هذه الوضعية لا يكون بالرفض القومي للنظرية ولا بالارتماء الكامل في أحضانها بل عبر تأويل سياقي مزدوج: تأويل للمرجعية الغربية بوصفها منتجًا ثقافيًا مشروطًا، وتأويل للنص العربي بما يسمح بخلخلة العلاقة التراتبية بين النموذج و النسخة، وبين المركز و الهامش **«فمنهم من يمارس هذا النوع من الكتابة بنحو أقرب إلى الفطرية المدعمة بقراءات معمقة للروايات الميتاقصية الغربية التي انتهكت مبادئ راسخة في كتابة**

1- تيري إيغلتون، أوهام الحداثة، ترجمة: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2000، ص198.

الرواية، ووعاها الروائي العربي جيدا... كجبرا إبراهيم جبرا»[1] وهنا تبرز الحاجة إلى وعي نقدي يضع النظرية موضع التساؤل لا التسليم ويعيد تشغيلها في أفق عربيّ يتحرّر من ثنائية الأصالة والمعاصرة نحو حوار تأويلي متعدد المركزيات.

كما أن تفعيل النظرية الغربية ينبغي أن يتم لا عبر محاكاة لغوية أو تقنية بل عبر إدماجها في مشروع ثقافي شامل يعيد بناء العلاقة بين المعرفة والواقع بين الخطاب والسياق. وهو ما يدعو إليه (عباس عبد جاسم) حين يؤكد أنَّ «مصطلح ماوراء السرد لا يتقي منطق تطور السرد، وإنما يعنى به ضمنا، ولكنه ينزع إلى تأسيس مفهوم جديد ماوراء السرد، يتحقق فيه التحول من الجوهر إلى الوظيفة، ومعه المدلول النهائي إلى الدال اللانهائي، بل الانتقال من المصالحة مع الواقع والمصادقة عليه إلى التضاد بين الواقع و اللاواقع، والتعارض كذلك بين الذات والموضوع، وخاصة بعد أن تلاشت كل حقيقة نهائية، لدرجة لم يعد يوجد سوى انفتاحات مستمرة على الذات وما وراء الواقع "[2] فالنظرية في نهاية المطاف ليست طقسًا مقدسًا بل أداة تتحدد قيمتها بقدرتها على تفجير الأسئلة داخل الثقافة لا خارجها، مما يفتح أفقًا لقراءة السرد العربي المعاصر كمساحة تضاد وانفتاح ثقافي.

- **تطوير مصطلحات نقدية عربية نحو معجم تداولي يتجاوز الازدواجية المفهومية:**

يمثل الاشتغال على المصطلح النقدي في الفكر العربي الحديث أحد أبرز التحديات الابستمولوجية والثقافية التي تعيق بناء مشروع نقدي متماسك. فالمصطلح ليس مجرد أداة تقنية بل هو حامل لرؤية ومفجر لسياقات معرفية وإيديولوجية تكشف في عمقها عن طبيعة العلاقة بين اللغة والمفهوم وبين الفكر والسلطة وبين الذات والآخر.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص104.

2- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط1، 2005، ص26.

لذا فإن عملية نقل أو نحت المصطلح لا تخلو من اختيارات معرفية دقيقة ولا من رهانات تأويلية متعددة، فالعملية كما أشار لها(سعد البازعي) **«تنطوي على الكثير من المخاطر لا سيما حين تتغاير الأنظمة الثقافية على النحو الذي نعرفه مابين الثقافتين العربية والغربية»**[1] ومن هنا تبرز الحاجة إلى إعادة صياغة هذه المصطلحات داخل نسق ثقافي محلي يحول المخاطر إلى إمكانيات إبداعية.

لقد شهدت الحركة النقدية العربية منذ بدايات التحديث تماسًا حرجًا مع المفاهيم الوافدة من الحقول الغربية فأنتجت ما يمكن تسميته بـ"الازدواجية المفهومية" حيث تتعايش مصطلحات مترجمة ترجمة حرفية دون حمولة دلالية محلية مع مصطلحات منحوتة على أرضية اللغة العربية دون تفعيل تداولي. والنتيجة أن الخطاب النقدي أصبح مأهولًا بتعدد الاصطلاحات، لكنه عاجز عن توحيد أفق قرائي يُمكّن من بناء فهم مشترك بين الباحثين والقرّاء **«فتلك هي نواة الوظيفة التواصلية لا في مجرد حقيقتها اللغوية بل في حقيقتها السيميائية التي نولي وجهنا قبلتها... فمضمون النقد سيظل محافظا معنا هنا على كل قيمه ولكنه يستضيف إليه قيمة أخرى هي مجموعة القرائن الدالة التي تصاحب إنجازه وترافق استقباله وتقتفي ردود الفعل المتأتية منه»**[2] هذه الأزمة ليست لغوية فحسب بل تعكس غياب مشروع نقدي عربي متكامل في بناء معجم نقدي جديد قادر على التحرّك ضمن ثلاثية دقيقة: التأصيل – الترجمة – التداول. فـ"التأصيل" لا يعني العودة إلى التراث على نحو تقليدي بل الانطلاق من بنيته المفاهيمية لتوليد مصطلحات تمتلك شرعيتها من سياقها الثقافي. أما "الترجمة" فليست نقلاً ميكانيكيًا بل هي تأويل معرفي يتطلب فهماً مزدوجًا للغة المصدر واللغة الهدف، بينما "التداول" هو الاختبار الحقيقي لنجاح المصطلح في تفعيل التفكير والتحليل داخل البيئة البحثية وما عدا ذلك فهو دليل **على «ضمور القدرة على**

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص223.

2- عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص45-46.
سعد البازعي، استقبال الآخر، مرجع سابق، ص15.

الإبداع نتيجة لاعتماد على جاهزية المعطى الغربي... ما يمكن استقباله من الآخر يتضمن ما يوجب الرفض وما يوجب القبول»[1].

لقد دعا عدد من المفكرين العرب مثل (عبد السلام المسدي) إلى ضرورة التمييز بين "المصطلح" و"المفهوم" معتبرين أن إغفال هذه العلاقة يفضي إلى سطحية معرفية تجعل من الاصطلاح أداة عاجزة عن أداء وظيفتها الإجرائية " ذلك أن الترجمة بالشكل الذي تتم به وبحكم تعبيرها عن رغبة فردية تخضع لميول شخصية بدلا أن تكون نتيجة لفعل معرفي جماعي، ذلك مما يزيدها غموضا على غموض ولا تفي بالغرض العلمي الذي تتوخاه "[2] كما أن المجامع اللغوية العربية كثيرًا ما ركزت على النحت اللفظي دون مراعاة الفاعلية التداولية داخل الفضاء الجامعي والبحثي، مما أدى إلى انفصال مؤسساتي بين المصطلح الأكاديمي والمصطلح اللغوي.

الحل لا يكون بإعادة إنتاج معاجم جديدة بل بإعادة النظر في فلسفة المصطلح ذاته واعتباره كائناً تداوليًا ينمو ويتحوّل عبر الخطاب ويكتسب شرعيته من الممارسة لا من التعيين السلطوي. وهو ما يحتاج إلى اشتغال جماعي حواري بين المترجم والناقد واللساني والفيلسوف، من أجل تأسيس "معجم حيّ" لا "قاموس ميت" قادر على تمثّل التحولات المعرفية العالمية وإعادة توطينها في بيئة عربية حوارية.

- **نحو نقد ثقافي عربي متميز:**

يبدو أن النقد الثقافي هو الاتجاه الأكثر ملاءمة للسياق الثقافي العربي المعاصر لأنه يتيح تحليل الأنساق الثقافية المضمرة في النصوص والخطابات وكشف آليات الهيمنة والسلطة فيها. وهذا يتطلب تناسب طبيعة الثقافة العربية وخصوصيتها وتمكن من تحليل:

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص158.

2- عيسى بربار، «تجربة رشيد بن مالك في وضع قاموس التحليل السيميائي للنصوص»، مجلة البدر، مج10، ع7، 2018، ص877.

تطوير أدوات تحليلية خاصة نحو تطوير الأدوات التحليلية للنقد العربي: من الاستيراد إلى التوليد.

يشهد النقد العربي المعاصر حالة من التذبذب المنهجي بين التبعية للمناهج الغربية الجاهزة ومحاولات مترددة لتوليد أدوات تحليلية تنبع من خصوصية النص العربي وسياقه الثقافي. فرغم اتساع دوائر التلقي للمنهج البنيوي والسيميائي والتفكيكي والهرمنيوطيقي ظلّ النقد العربي عاجزًا في كثير من الأحيان عن تكييف هذه الأدوات بما يخدم خصوصية الإبداع العربي سواء في بنياته الخطابية أو في شفراته الثقافية «**فهاهي الذات تتكشف عن كونها أصلا للآخر وهاهو الآخر ينكشف في النهاية عن أنه امتداد للذات**»[1] إذ تكمن الإشكالية الجوهرية في أن المنهج في السياق الغربي ليس مجرد أداة تحليلية بل نتاجُ مشروعٍ فلسفيّ وثقافيّ متكامل في حين أن استيراده إلى السياق العربي غالبًا ما يتم عبر فصل الأداة عن منبتها الفكري مما يؤدي إلى انزياح في الوظيفة النقدية وتحولها إلى نوع من الميكانيكا التأويلية التي لا تراعي خصوصيات النص المحلي مما يؤدي إلى «**تعزيز نموذجية الغرب الثقافية، لأن قراءنا يتعرفون عليه في إطار لا تاريخي ولا زمني**»[2] فبدلاً من أن تُفَعِّل الأداةُ المنهجيةُ فهمًا عميقًا للنص تتحول أحيانًا إلى قيد شكلي يختزل النص في مقولات نمطية.

ومن هنا تبرز الحاجة الملحة إلى تطوير أدوات تحليلية عربية متجددة تتأسس على قراءة تأويلية للنصوص وليس على تكييف قسري لها ضمن نماذج جاهزة. وهذا التطوير لا يعني القطيعة مع المنجز الغربي بل تأويله من داخل اللغة العربية وبؤرها المعرفية والثقافية. فكما أن كل نص يحمل في داخله "نظرية قراءته" كما يرى (ايكو) فإن كل ثقافة أيضًا تمتلك في تراثها وإنتاجها الجمالي ما يسمح بابتكار أدواتها النقدية الخاصة «**تأويل نص معناه هو**

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص158.

2- محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1986، ص192.

شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل في ذاتها على أشياء مختلفة، وليس على أشياء أخرى»[1] ولا سبيل لهذا التوليد إلا عبر تفكيك البنية المعرفية للمنهج ذاته وإعادة بنائه داخل بيئة نقدية تعترف بتعدد المرجعيات وتراهن على الإبداع لا التكرار. عندها يمكن أن يتحول الناقد من مستهلك للمفاهيم إلى منتج لخطاب نقدي أصيل قادر على الإسهام في الحقول العالمية و الاجتماعية لا فقط محاكاتها

- **الانفتاح على العلوم الإنسانية والاجتماعية نحو أفق تداخلي لتجديد الرؤية:**

لقد أصبح من المسلّم به في الفكر النقدي المعاصر أنّ النص الأدبي لا يُقرأ من داخل ذاته فقط بل من خلال شبكات معرفية متعددة تتقاطع فيها الفلسفة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ واللسانيات والسوسيولوجيا. هذا الانفتاح على العلوم الإنسانية لم يعد ترفًا نظريًا بل تحوّل إلى ضرورة إبستيمولوجية لفهم الأدب في علاقته بالعالم والذات والمجتمع نتيجة الشك الذي **«يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة والعقل والهوية والموضوعية وفي فكرة اتجاه العالم نحو التقدم والتحرر وفي مجالات العمل التي لا خيار سواها وفي القصص الشمولي أو في التفسيرات النهائية "** [2] في السياق العربي جاء هذا الانفتاح متأخرًا نسبيًا وغالبًا ما تمّ استيراده في صورة مناهج مغلقة دون إدراك الخلفيات المعرفية التي أنتجته.

إلا أنّ بوادر الوعي التداخلي بدأت تتشكّل مع مشاريع نقدية عربية حاولت كسر الجمود التجنيسي للنقد والانخراط في رؤية تأويلية شاملة تتجاوز الفصل بين الأدبي وغير الأدبي مستثمرة مفاهيم من قبيل التمثيل، الهوية الثقافية، اللاوعي النصي، النسق الاجتماعي، والسلطة الرمزية وهو ما يذهب أبعد من الحصر الذي يشير إليه بول ريكور

1- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004، ص22.

2- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة: منى سلام، مراجعة: سمير سرحان، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص7.

حين يرى أن التأويلية كثيرًا ما تبقى **«محصورة في إطار نزعة نفسانية حتى وإن لبست لبوس حوار بين الذاتيات المتفاعلة، ففهم نص ما إذاً هو حالة خاصة من الموقف الحواري الذي يستجيب فيه شخص ما لشخص آخر سواه»**[1] بما يقتضي اليوم توسيع هذا الحوار ليشمل الأنساق الثقافية والتاريخية التي تتوسط بين الذوات والنصوص. وعليه لم يعد الناقد قارئًا للنصوص فحسب بل محللًا للأنساق الثقافية التي تشكلها وتنبثق عنها. كما أصبح السرد لا سيما في أشكاله الميتاسردية حقلاً خصبًا لهذا التفاعل المعرفي بما يوفره من مساحة لتفكيك المرجعيات والانفتاح على مقاربات من خارج الحقل الأدبي الصرف من خلال **«خلق نص سردي بوليفوني متعدد الأصوات و الأطاريح ومتعدد اللغات والأساليب والمنظورات الإيديولوجية»**[2] ومن ثمّ لا يظل الميتاسرد مجرد تقنية شكلية، بل يغدو قريبًا من مشروع الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات فيتحول المتن الروائي إلى فضاء حواري تتجاور فيه رؤى أيديولوجية وثقافية متعدّدة قابلة للتحليل والتفكيك.

إنّ هذا التداخل المعرفي إذا ما أُنجز برؤية نقدية واعية وغير انتقائية يمكن أن يسهم في صياغة براديغم نقدي عربي جديد يتجاوز التبعية وينخرط في حوار عالمي متعدد الحقول. فالانفتاح الحقيقي لا يكون بضم مجالات معرفية إلى النقد كزينة بل بتمثلها بعمق وتحويلها إلى أدوات تأويلية فعّالة من سبيلها تقديم قراءة **«فالقراءة هي وحدها التي تحيي النص وتنشطه وتحميه من الجمود والاندثار. والقراءة حوار مفتوح مع المقروء وبما أن النقد قراءة فهو إذن حوار مفتوح مع العمل المتناول. ومن هنا نخلص إلى أن القراءة النقدية الحقة للأدب هي علاقة الند بالند، وحوار بين خطاب نقدي يريد الكشف والتوضيح**

1- بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006، ص53.

2- جميل حمداوي وبلال داوود، آليات الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، سلسلة دراسات أكاديمية محكمة تصدر عن المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، الناظور-طنجة-المملكة المغربية، ط3، 2023، ص14.

بعيدا عن القوالب الجاهزة والأحكام المسبقة»[1] فالقراءة هي وحدها التي تُحيي النص وتنشّطه وتحميه من الجمود والاندثار، لأنها حوار مفتوح مع المقروء.

- **الاهتمام بالثقافة الشعبية: تفكيك الهرميات وإعادة تشكيل الذائقة النقدية:**

يمثل الانفتاح على الثقافة الشعبية في النقد الأدبي العربي المعاصر خطوة نوعية في تفكيك الهرميات الثقافية التقليدية التي طالما وضعت الأدب "الرفيع" في موقع المركز، وأقصت كلّ ما عدا ذلك إلى هوامش "اللاشرعية الجمالية". لقد ساهم هذا التحوّل في إعادة تقييم أنماط تعبيرية كانت تُعتبر دون منزلة الأدب كالأغنية والحكاية الشعبية والكاريكاتير والمثل والرواية الشفوية وأدب الحياة اليومية. هذه الأنماط وإن بدت هامشية من منظور نخبوي، إلا أنها تحمل شفرات دلالية معقد وتُجسد الوعي الشعبي في تعبيراته الرمزية والاجتماعية والسياسية.

لقد تنبّه نقاد معاصرون إلى أنّ الثقافة الشعبية ليست مجرد "موضوع" للدرس، بل تُنتج هي ذاتها أنساقًا رمزية جديرة بالتحليل وتتضمن تمثيلات للهوية والسلطة والمقاومة والجندر والزمن الجمعي. وهنا تتلاقى الدراسات الثقافية والنقد الأدبي في أفق جديد يُعيد النظر في معايير التقييم الجمالي، ويزعزع ثنائية الرفيع/الوضيع ويؤكد أنّ كل نص مهما كان منشؤه الطبقي أو شفرته الجمالية هو نصّ قابل للتأويل ومحمّل بالمعنى **«إن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس على وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي»**[2].

1- مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو 1997، ص6.

2- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1997، ص154.

إنّ الانفتاح على الثقافة الشعبية لا يمثل مجرد توسيع لمجال الدراسة بل هو توسيع للأفق النقدي ذاته لأنّه يدعو إلى تجاوز المركزيات الأحادية والاعتراف بتعدد الذائقات وتنوع الحساسيات الثقافية. وقد أشار (عبد الكبير الخطيبي) إلى هذا المعطى حين قال إنّ **«تفكيكا مماثلا للمعرفة الغربية يستجيب لرغبتنا، إذ إن ثقافتنا للغرب تستدعي ابتعادا مماثلا عن المركز»**[1]

- **نحو تفاعل نقدي مع الثقافة الرقمية: البراديغم النقدي في زمن التحوّل التكنولوجي:**

لم يعد بالإمكان اليوم ممارسة النقد الأدبي في معزل عن التحولات الرقمية الجذرية التي أعادت تشكيل بنية النص وفضاء التلقي وأفق التأويل. إذ فرضت الثقافة الرقمية نفسها لا كوسيط فني جديد فحسب بل كمنظومة رمزية ومعرفية متكاملة تتطلب إعادة نظر جذرية في الأدوات والمفاهيم النقدية التقليدية. فقد أصبح النص الأدبي يتناسل في فضاء افتراضي تفاعلي ينتج معناه عبر التشارك والهاشتاغ والتعليق والريمكس مما يضع الناقد أمام سؤال ملح: كيف يمكن استيعاب هذا الفضاء الجديد دون الوقوع في النزعة التبجيلية أو الأحكام المسبقة؟

إن التفاعل النقدي الحقيقي مع الثقافة الرقمية يفترض نقدًا قادرًا على التكيّف مع تعدد وسائط التعبير وعلى تفكيك أنساق المعنى الجديدة التي تنشأ في التداخل بين البصري واللغوي وبين السردي والتشعبي وبين الكود والإحالة. كما يتطلب هذا التفاعل تفكيكًا لمفاهيم "المؤلف" و"النص" و"الهوية" في ضوء البيئات الرقمية التي تعيد إنتاجها بطريقة لا مركزية ومتغيرة دائمًا. وهذا ما يلمّح إليه (مارك ب. هانسن) بقوله" **إن التحوّل الرقمي لا يضيف بعدًا جديدًا للثقافة فحسب بل يُغيّر طبيعة إدراكنا للنص والذات والعالم...»**[2] من هنا فإنَّ

1- عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، ط1، 2009، ص57.

2-Mark B. Hansen, New Philosophy for New Media, MIT Press, Cambridge, MA, 2004, p. 10.

انخراط النقد العربي في الثقافة الرقمية لا ينبغي أن يقتصر على ملاحقة الظواهر بل أن يرقى إلى تأسيس براديغم نقدي مرن عابر للوسائط ومتحرر من المركزيات القديمة براديغم يُعيد مساءلة المفاهيم الكبرى في ضوء ما تتيحه التكنولوجيا من إمكانات لإعادة إنتاج المعنى وتداول المعرفة وتشكيل الذائقة.

- **الاهتمام بالنصوص الرقمية نحو أفق نقدي لما بعد الورق:**

لقد أدى توسع الفضاء الرقمي إلى بروز أشكال سردية جديدة تخرج عن حدود الكتابة الورقية التقليدية وتفرض على النقد الأدبي العربي تحديات منهجية ومعرفية غير مسبوقة. فـ"النص الرقمي" لا يُعرّف فقط من خلال وسيلته الإلكترونية بل من خلال بنيته التفاعلية والمتشظية واعتماده على التداخل بين الوسائط المتعددة: صورة، صوت، حركة، برمجيات. وفي هذا السياق بات من الضروري على الناقد العربي إعادة النظر في أدواته التحليلية بما يتجاوز التركيز على البنية النصية المغلقة نحو دراسة بيئة النص وعلاقاته التفاعلية وسياق إنتاجه واستقباله.

يتمظهر النص الرقمي اليوم في أشكال متعددة كالرواية التفاعلية والمدونة الأدبية والقصيدة الرقمية وأدب الألعاب (game literature) وهي كلها أجناس هجينة لا يمكن مقاربتها بالمنهج البنيوي وحده أو بأدوات التأويل الكلاسيكية. بل تتطلب منهجًا تكامليًا ينفتح على علوم الإعلام والبرمجة و السيميائيات البصرية ونظرية التلقي لفهم كيفية تشكل المعنى عبر وسيط حيّ ومتغيّر. وقد أشار نقاد الحداثة الرقمية مثل (نيلسون غودمان) إلى أنّ **«النصوص الرقمية لا يمكن قراءتها قراءة خطية بل تُؤوَّل كمجالات حركية للمعنى»**[1]

من هنا فإن الاهتمام بالنصوص الرقمية يمثل فرصة لتجديد البراديغم النقدي العربي من الداخل عبر الإنصات لنبض اللغة الجديدة التي يكتب بها الأدب اليوم ومساءلة القيم

1 Nelson Goodman, Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Hackett, Indianapolis, 1976, p. 119.

الجمالية التقليدية في ضوء تشكلات النصوص ما بعد الورقية، حيث يُعاد تعريف القارئ كمنتِج والنص كفضاء لا نهائي للتفاعل.

- **الاهتمام بالتفاعلية نحو نقد يعترف بالقارئ الفاعل:**

تمثل التفاعلية اليوم أحد أهم مفاتيح التحوّل في تلقي النصوص المعاصرة لا سيما في الفضاء الرقمي الذي حوّل القارئ من متلقٍ سلبي إلى شريك في إنتاج المعنى. ولم يعد النص يُقرأ كمُنجز مغلق بل كمجال مفتوح لإعادة التكوين حيث تتقاطع سلطة الكاتب مع مبادرات القارئ وتتجدد العلاقات بين النص ومرجعيته، بين الشكل والمحتوى وبين الكتابة والتلقي. هذه التفاعلية –التي تتجلى في الأدب الرقمي والمنصات التشاركية وأدب الوسائط المتعددة– تفرض على النقد العربي تجاوز ثنائية "المؤلف/القارئ" الكلاسيكية نحو وعي ديناميكي بعلاقات التلقي.

لقد دعا (رولان بارت) منذ سبعينيات القرن الماضي إلى "موت المؤلف" من أجل ولادة القارئ «**النص تميمة، وهذه التميمة ترغب في، ويخطب النص ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية، وعن طريق مماحكات انتقائية :تتصل بالمفردات، وبالمراجع، وبقابلية القراءة... والآخر، المؤلف يضيع دائما وسط النص.... لقد مات المؤلف** "[1] غير أنَّ ما يشهده النص الأدبي اليوم من تشظي وتفاعلية آنية يتجاوز حتى هذا التصور، إذ يعيد تشكيل النص نفسه مع كل قراءة أو مشاركة أو إعادة توزيع. وهو ما يستدعي من النقد العربي تحولاً براديغمياً يستوعب طبيعة النصوص التفاعلية ويؤسس لنظرية جديدة في التلقي تُقوّض مركزية التأويل الثابت لصالح التأويل المتعدد والمتحرّك.

1– رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1998، ص33.

التفاعلية لا تنحصر في الوسيط الرقمي فحسب بل تطال كذلك الشكل الروائي الحديث الذي كثيرًا ما يدمج القارئ ضمن معماره السردي، ويوظّف وعيه كجزء من بناء الحبكة أو تفكيكها كما في الروايات الميتاسردية **«إضافة إلى أن تقنية الميتاسرد أكثر مصداقية، فمن خلالها يبرم عقد الثقة بين المؤلف والقارئ علما أن كلاهما على يقين بأن هذا النص ماهو مجرد لعبة يبتكرها المؤلف في حيز لا وعي القارئ، لتمرير رؤيته الخاصة لنفسه والعالم أيضا"**[1] وبالتالي فإنَّ الوعي النقدي المعاصر مطالب بالاهتمام بالتفاعلية كنمط وجود جديد للنص لا بوصفها تقنية بل كتحول معرفي وجمالي يعيد النظر في الوظائف التقليدية للكتابة والقراءة معًا.

- **الاهتمام بالوسائط المتعددة نحو نقد بصري–سمعي–تفاعلي:**

لم تعد الممارسة النقدية حكرًا على الكتابة النصية المجرّدة ولا محكومةً بأفق الورقة البيضاء بل دخلت اليوم في طور جديد يتّسم بالوسائطية المتعددة حيث تتداخل الصورة والفيديو والصوت والتصميم الرقمي في بناء الخطاب النقدي ذاته. لقد تحرر النقد من طبيعته الأحادية اللغوية ليتخذ أشكالًا هجينة ومتعددة الوسائط تعبّر عن تحول في طرائق الفهم والتأويل والتواصل. وفي هذا السياق لم يعد النقد يوجّه خطابه إلى قارئ تقليدي بل إلى متلقٍ متعدد الحواس يستهلك المعرفة عبر وسائط متباينة في آنٍ واحد.

لقد بات من الممكن أن نتابع قراءة نقدية عبر "بودكاست" أو تحليلًا بصريًا عبر فيديو تفاعلي أو تقديمًا تأويليًا على شكل "إنفوغرافيك" أو حتى حوار نقدي يُبث مباشرة عبر منصات التواصل. هذه الأشكال لا تمثّل انزياحًا عن جوهر النقد بل تعكس دينامية جديدة في تجسيد الفكر النقدي حيث تتساوق الوسائط مع المعنى ويصبح الشكل جزءًا من المحتوى.

1– ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية: قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جداً، دار الدراويش، الأردن، ط1، 2018، ص56–57.

إنَّ هذا التحول يفرض على الناقد العربي اليوم أن يعيد النظر في أدواته التعبيرية والوسائطية وأن يطوّر حساسية تجاه الإمكانات الجمالية التي تتيحها الوسائط المتعددة لا سيَّما في العصر الرقمي الذي يجعل من الصوت والصورة لغة قائمة بذاتها. **«لقد أصبح المجتمع الإنساني مجتمعا تقوم الصور بالوساطة خلاله في الأنشطة الإنسانية كافة وقد حذر بعض المفكرين من مثل هذا الطغيان للصور على ثقافة الإنسان إلى درجة أنهم قالوا إن التلفزيون سيحل حل الكلمات فيكون هو العامل الأساسي في التخاطب الاجتماعي»**[1]

فكما تطور النص فإن النقد أيضًا بحاجة إلى الانخراط في التجريب الوسائطي لا بوصفه ترفا شكليا بل كضرورة معرفية وإستراتيجية تواصلية تستجيب لتحولات الذائقة وسلوك المتلقي ومفهوم "النص النقدي" ذاته وفي النهاية يمكن القول إن تبلور البراديغم النقدي العربي هو مسار مستمر ومفتوح، يعكس تطور الوعي النقدي العربي وانفتاحه على التجارب النقدية العالمية مع الحفاظ على خصوصيته الثقافية والفكرية.

إنَّ البراديغم النقدي العربي لم يكن كما وصفته الأبحاث إطارا معرفيا مكتملا شاملا إنَّما جاء على شكل مفاهيم مستوردة ضمن التفاعل مع الثقافة الغربية، فمنذ عصر النهضة لم تكن حركة النقد العربي ضمن سيرورة داخلية بقدر ما هي انصهار مع النظريات الغربية باعتبارها مركزا للمقولات الحداثية وذلك لأنَّها أثارت تحديات جعلت من الضرورة أن يبني كل نقد خصوصيته المحلية حيث نلمس لها مساع بدراسات ومحاولات وإن كانت جادة فإنها لم تصبغ بطابع العالمية وعلى العموم ظل البراديغم النقدي العربي متأرجحا بين التبعية والقطيعة مما أدى إلى إنتاج أعمال لها ملامح غربية بأثواب عربية لأنها تتوسل المصطلحات العربية وإن كانت مرجعياتها تراثية **«مع تصاعد الأصوات لإلغاء السيطرة والهيمنة الثقافية والدعوة إلى تعايش ثقافي في مطالبة في حق التنوع والتفرد، ورفض**

1- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، الكويت، العدد 311، يناير 2005، ص3.

المركزية الغربية، والتقدم نحو العالمية أو العولمة»[1] وهذه الطبيعة التوفيقية حولت الحقل النقدي العربي إلى بيئة استنباتية للنظريات الغربية كالبنيوية وما بعد البنيوية مع استدعاء للمرجعيات البلاغية العربية ومنه لم نجد في النقد العربي إنتاجا لبراديغمات مستقلة بقدر ماهي تأويلات ومقاربات لا تستند إلى المساءلة ولم تذهب نحو القطيعة الابستمولوجية التي تستدعي ضرورة بناء جهاز مفاهيمي خاص.

وقد وجد الخطاب النقدي العربي في مرحلة ما بعد الحداثة نفسه منبهرا بما "بعد النظرية" فانساق وراء مقولاتها دون أن يلتفت إلى حقيقة أنه لم ينجز نظرية عربية بعد، وهذا ما أدى به إلى التفكك والتباين فمنهم من بقي استنساخي ومنهم من تعلق بالجانب الشكلي ومنهم من تعلق بالبلاغة والتراث فنادى إلى دراستها بصيغة حداثية، ورغم ذلك فقد نلمس محاولات لتحول البراديغم النقدي العربي أساسها مراجعة المفاهيم المستوردة رافضا هذه المركزية بمساءلة شروط إنتاج النظرية في السياق العربي" **فالحداثة ليست في الشكل ولا في المضمون ما لم تكن نابعة من الأفق الحضاري القومي ومحيطة به لكي تجذبه إلى التحقق»**[2] ويبقى من غير الإمكان فهم هذا البراديغم العربي خارج تأرجحه بين النص والمرجعية بين الاستعارة والإبداع بين التفاعل والتناص والاستيراد والتوليف ولمقاربته وجب أن تكون العملية مزدوجة أولا من خلال فهم بنية تشكله وثانيا من خلال مراجعة السياقات المختلفة المحيطة بتلقيه.

لم يعد من الممكن ممارسة النقد في السياق العربي المعاصر من دون مساءلة الإطار البراديغمي الذي تنتظم داخله المفاهيم والمناهج والرؤى. ذلك أن البراديغم النقدي ليس مجرد خلفية صامتة توجه القراءة بل هو نسق منتج للمعنى يُملي على القارئ أسئلته ويُعيد تشكيل النصوص بحسب منطق داخلي قد يُخفي أكثر مما يُظهر، وهو ما يربطنا بـ **«إشكالية**

1 – حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص212.

2– صبحي محي الدين، أبطال الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرَّبة، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص187.

التبعية التي يعيشها الفكر العربي في مجال النقد توشك أن تنحصر وأن تبدأ مرحلة تأسس رؤية نقدية في سياقات فكرية وحضارية عالمية لا تخلو من أصول عربية»[1] مما يعني ظهور بوادر تشكّل براديغم عربي أقل تبعية وأكثر تأسيسًا من الداخل. ومن ثم فإنَّ الوعي النقدي بالبراديغم ذاته لا بوصفه أداة محايدة بل كجهاز معرفي–ثقافي مُشترط تاريخيًا يغدو ضرورة منهجية لفهم اشتغال النصوص لا في ذاتها فقط بل في صلتها بخطاب السلطة والمعرفة.

لقد ظلّ الفكر النقدي العربي في كثير من تجلياته أسيرًا لبراديغمات وافدة – غربية غالبًا – جرى استنباتها دون وعي كافٍ بمقدماتها الفلسفية أو بشروط إنتاجها الثقافي. ونتج عن ذلك مفارقة تأويلية تتمثل في أن القارئ العربي كثيرًا ما يقرأ نصه من خارج لغته الرمزية أو من داخل أطر تصوّر الواقع الأدبي وفق أنماط معيارية لا تراعي خصوصيته. وبهذا المعنى فإن ما يبدو أحيانًا "حداثيًا" أو "ما بعد حداثي" في النقد العربي لا يعدو أن يكون تكرارًا خطابيًا لأنساق جاهزة لا ممارسة نقدية متجذّرة في أسئلتها.

إن تحوّل البراديغم من أداة إلى موضوع هو ما يشكّل نقطة النضج في الفكر النقدي، لأن النقد الذي لا يسائل أدواته يظل أسيرًا لبنية لا يراها. وهنا تبرز أهمية نقد النقد لا كترف نظري بل كآلية لتجديد الفعل النقدي من الداخل. كما يشير (توماس كون) في حديثه عن التحولات البراديغمية فإن التقدم المعرفي لا يحدث داخل البراديغم الواحد بل عبر استبداله بآخر **«تؤلف سلسلة الأحداث التطورية اللاتراكمية التي يحل فيها براديغم جديد محل براديغم أقدم منه...»**[2] وهو ما يُلزمنا بمراجعة شجاعة للمفاهيم التي نتحرك ضمنها: هل

1– عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2000، ص147.

2– توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، مرجع سابق، ص179.

ما نزال نقرأ الرواية الحديثة بمنطق السرد التقليدي؟ هل نحلل الشعر الجديد بأدوات البلاغة القديمة؟ هل نُقارب التحول الثقافي بمنطق التجنيس الكلاسيكي؟

الوعي النقدي بالبراديغم لا يعني التنكر للمناهج أو الفلسفات، بل استحضار شروطها وإدراك نسبيتها والاعتراف بأن كل قراءة تنطلق من موقع ما لا من حياد مفترض. بهذا فقط يتحول النقد إلى ممارسة حرة تُنتج المعرفة بدل أن تستهلكها وتُعيد النظر في الثوابت بدل أن تُعيد إنتاجها.

ومنه نجد أنفسنا أمام سؤال ملح :وهو هل هناك فعلا محاولات لتشييد براديغم نقدي عربي؟ أم أننا نتحرك داخل فضاء ما بعدي لم ينجز حداثته بعد؟ على أنَّه وجب الإقرار بأنَّ تحولات البراديغم النقدي العربي لم تقتصر على الترجمة أو التلقي السلبي بل امتد الأثر شاملا النصوص السردية التي بدا عليها وعي متـــزايد بالتشظي المفاهيمي، فتوجهت هذه الكتابات نحو تأسيس نظرية سردية جديدة تستبق القراءة وتقوض الآليات القديمة، وهذه النصوص حملت وعيا نقديا مضمرا من خلال علاقة التوتر بينها وبين النظرية، فاتجهت لمراجعة النصوص وإعادة إنتاجها داخل السرد نفسه متخطية الحدود الجمالية بطرح أسئلة أنطولوجية متعلقة بالمعرفة والتأويل ومركزية القارئ والكاتب وهو«**ما يمكن الفكر السردي العربي أن يتجاوز حدود التأثر الدائم والمتواصل دائما إلى الإسهام والتأثير، وينقلنا من وضع الاستقبال إلى الإنتاج**»[1] وهذا دليل على أنَّ السرد العربي المعاصر لم يشهد تنوعا أسلوبيا أو شكليا فقط بل هو دليل قاطع على مرجعية البراديغم الذي أسسه وهو مظهر من مظاهر براديغم "الميتا حداثة" الذي عمل على إبراز الوعي بالكتابة وهو دليل على التحول في البراديغم نفسه حين أصبح السرد ذاته ينتج مفاهيمه ويحدد آلياته متجاوزا النقد بتحويله إلى نقد داخلي بما يتيح « **فتح المجال أمام إمكانية إنتاج المعرفة الأدبية، إن تحقيق هذا التفاعل وليد الرغبة في تجاوز ثنائية التراث– الغرب من جهة، وتجاوز الرؤيات المسبقة**

1– سعيد يقطين، «عودة إلى خطاب الحكاية» [تقديم وترجمة كتاب جيرار جينيت لمحمد معتصم]، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2000، ص9.

والجاهزة للممارسة النقدية من جهة أخرى»[1] ومنه لم يعد هذا البراديغم مجرد استيراد للنظرية الغربية التي تعتبر **«تراثا إنسانيا متاحا للأخذ منه دون كبير عناء»**[2] بل هو تحول في الحقل النقدي تلتقي فيه الترجمة والمراجعة والسرد فتتداخل حدود الإنتاج والنقد لتفرض ضرورة وضع جهاز مفاهيمي جديد يستطيع قراءة الواقع العربي المتحول.

إنَّ السرد العربي المعاصر لم يتعامل مع المفاهيم المستعارة من الغرب معاملة حيادية لأنَّه بات ينتج خطابات مضادة تقوم على مساءلة شروط المعرفة وأساليب التلقي وحدود المعرفة، وهذا ما يصطلح على "براديغم الميتا" هذا التحول لا يعبر عن النمط الجمالي بل هو وعي تنظيمي شامل هيمن على الكتابة بوصفها فعل تأويلي والذي عبر أيضا عن موقف ايجابي من اللغة والزمن والهوية والنقد ذلك لأنَّه تخلى عن وهم الشفافية وكذا نزعة التجريب الشكلاني حيث بات يعي ذاته ويبرز أدواته باختراق حدوده من الداخل وتعرية عوالمه.

III. من البراديغم النقدي إلى براديغم الميتاسرد في المتن السردي العربي:

1. الحداثة وما بعد الحداثة وتحولات الخطاب السردي:

1.1. الحداثة الأدبية: النشأة والخصائص:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن مصطلح الحداثة يناقض القديم وبالتالي تتوافق مع معنى الجديد، فحدث : **«الحديث : نقيض القديم، والحدوث :نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه»**[3] أما في

1- سعيد يقطين، «السرديات كما أتصورها»، مجلة علامات، عدد 25، مكناس-المغرب، 2006، ص44.

2- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص8.

1- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل الأنصاري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، ج3، 1414هـ، مادة: حدث.

2- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام العرباوي، ج4، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت، مادة: حدث.

معجم تهذيب اللغة للأزهري فورد : "**شاب حدث أي فتي السن والحديث : الجديد من الأشياء**»[1] وأما في اللغة الفرنسية فنجد كلا من Moderne و Modernité وتتقابل في اللاتينية مع Modernus [2] والذي استعمل للتمييز بين الحاضر المسيحي والماضي الروماني الوثني وذلك في أواخر القرن الخامس.[3]، ومنه توافقت الحداثة مع المعاصرة وقطيعة الماضي.وأن نربط الحداثة بعنصر الزمان فهو ضرب من الهذيان لارتباطها أساسا بتحولات متعددة شهدتها الحضارة اليونانية لتستمر إلى عصر الأنوار معلنة عن اهتمامات إنسانية كانت مغيبة. وقد تعددت مفاهيم الحداثة سواء عند العرب أو الغرب إلا أنه وجب الإقرار أنها مشروع غربي كان شعاره العقل الذي يقر بالشمولية والتحرر حيث أعلى شأن العلم وشأن الذات، حيث دمر فكرة الوساطة التي عملت في الكثير من المواضع على تعتيم المعرفة وهذا ما نلمسه في الثورة الفرنسية من خلال فلسفتها التنويرية التي دعت إلى بناء المجتمع على القيم السامية والتي منها الأخوة والحرية والمساواة والتي مهدت بدورها إلى الليبرالية وانتصار المجتمع ضد أي فكر قديم رجعي.

و يُرجع بعض الباحثين بدايات تشكّل الحداثة الجمالية إلى أعمال الشاعر الفرنسي (شارل بودلير) (1821–1867)، حيث اتّخذت روح الحداثة ملامحها الأولى الواضحة من خلال تصوراته الجمالية. فقد برزت الحداثة لديه بوصفها تجربة فنية تترك أثرها العميق في الحركات الإبداعية المختلفة التي ظهرت لاحقًا. ويُعرّف (بودلير) الحداثة بأنَّها "حضور الأبدي في اللحظة العابرة"، مشيرًا بذلك إلى إدراك الجمال في مظاهره المؤقتة والزائلة، كالموضة –مثلًا– التي تتغير مع كل فصل، وإذا كانت هذه الدلالة التي صاغها بودلير تعبّر عن الحداثة في مجال الفن والأدب، فإنَّ السؤال يظل قائمًا حول المفهوم الاصطلاحي

2– أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط2، 2002، مج2، ص822.

3–ينظر بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص199.

والفلسفي للحداثة: ما المقصود بها من منظور فكري شامل يتجاوز التعبير الفني إلى الحقول الفلسفية والمعرفية الأوسع؟

اتسع مجال استخدام لفظ الحداثة منذ القرن العاشر في عديد المجالات خاصة الفلسفية وكانت تحمل دلالات– كل تغيير– ولم يتبلور مفهومها إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، وقاد الفكر الحديث المتأثر بالتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية، وتطور الفكر الفلسفي إلى ظهور الحداثة، هذا المفهوم الجديد الهلامي الذي يصعب تأطير حيزه الزماني والمكاني، على أن دراسات مختلفة جعلت عصر الأنوار نقطة بداياتها للنقلة النوعية التي عرفها الإنسان في جميع الأصعدة، هذا العصر الذي عاد ليفرد للإنسان اهتماما خاصا انتشله من هيمنة الكنيسة وسيطرتها خاصة –الفكرية– ويعد ماكس فيبر Max Weber (1864_1939) من الأوائل الذين حاولوا رسم خطوط الحداثة حيث رأى أنها أرقى مراحل العقلانية فربطها بالرأسمالية «**إن الغرب في الأزمنة الحديثة شهد شكلا آخر من الرأسمالية وهو التنظيم العقلاني الرأسمالي للعمل الحر..**»[1] مما يعني تعالق الحداثة مع نظام اقتصادي جديد مختلف ظهر أثره على الإنسان الذي أصبح أكثر عقلانية.

أما هابرماس فيرى في مفهومها تعبيرا عن وعي جديد ناتج عن حركة انتقال من الماضي إلى الحديث وما ينجر عنه من فهم للذات وتحديد لموقعها ووعي بعلاقاتها والمقصود هو التغيير في المسيحية أثناء القرن الخامس عشر: «**فهو انتقال من القديم إلى الحديث**»[2] وبالتالي عبرت عن حرية الإنسان وبالتالي تكون الحداثة عبارة عن ثورة على الماضي في منطقه وخط سيره وتغيير لكل تقليدي فهي: «**انتفاضة ذات طابع عالمي ضد الماضي، وثورة على الشكل، ونفور من التقاليد الراسخة، وحركة الحركات نحو التغيير في**

1– ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة: علي مقلد، بيروت، د.ط، ص9.

2– يورغن هابرماس، الحداثة مشروع ناقص، ترجمة: بسام بركة، مركز الإنماء القومي العربي، لبنان، 1996، ص42.

كل شيء، وتغيير ماهو موجود ومهيمن في الحياة القائمة»[1] وهنا تتلاشى الأطر الزمانية والمكانية لها لأنها مرتبطة بالجديد الفكري الذي لا يرى جديده إلا في الإنسان لأنه صاحب الفضل في كل تغيير وذلك ما أكده هبرماس: «**لم يهتم خطاب الحداثة في الغرب إلا بموضوع واحد رغم تعدد التسميات وهو الإنسان وفاعليته وترتكز هذه الفاعلية على سيادة العقل...**»[2] فالحداثة سعت إلى مناهضة كل أشكال الهيمنة من خلال إرساء وعي جديد يقر بالذاتية الفردية والحرية وسيادة العقل والتي تقود بدورها إلى القول بالفاعلية الإنسانية[3] هذا الإنسان الذي وجب أن تجتمع في شأنه ولأجله جميع الفلسفات والأطر السياسية والاقتصادية حتى يتمكن من إيجاد فكر جديد له يمحي معالم ماضية قزمته وحطت من شأنه.

وبالتالي شكلت الحداثة قطيعة على خط التاريخ لتشكل نمطا مختلفا رافق ما طبع الحياة من أشكال تجديدية ونهضة فكرية وثورة تكنولوجية هذه الحياة التي احترمت الفرد وقدست الذات فأقرت بالتحرر والاختلاف والتغيير. حتى لأن الحداثة نزعة إنسانية بامتياز على حد تعبير محمد الشيكر: «**إنَّ الحداثة هي بنحو من الأنحاء نزعة إنسانية..**»[4] مما يعني ارتباط هذا المفهوم بالأدب والنقد عند ما علت المناداة بتجاوز كل ماهو نمطي تقليدي ورفض النمذجة والميل إلى كل ماهو جديد على جميع الأصعدة «**فالحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا فقط ذلك لأنَّها مفهوم غير ثابت بسبب خضوعها للتغير والتجدد كلما تغيرت السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية**»[5] هذه القطيعة والتجاوز للقديم إنَّما هو ثورة على الكنيسة التي سعى رجالها إلى محاربة الفكر واعتباره نوعا من التضليل الذي وجب أن يعاقب عليه صاحبه، لكن عصر النهضة أعاد

1- براد بري وماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.

2- عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص37.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص37.

4-محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص124.

5- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص15.

للعقل عرشه فظهر العلم ليخلص أوروبا من ظلامها الدامس الذي نسجته الأساطير والخرافات التي اعتبرتها الكنيسة وسيلة لفرض نفوذها وسيطرتها فهوت الميتافيزيقا على معاول العلم والتجربة وتحكيم العقل وعلت المناداة بالحرية –الثورة الفرنسية1789م.

أما (ألان تورين) فإنَّه سعى إلى تحديد مراحل الحداثة على النحو الآتي :

المرحلة الأولى: وقد مثَّلها (ماكس فيبر)

المرحلة الثانية: وقد مثلتها (مدرسة فرانكفورت)

المرحلة الثالثة: ومثلتها ما بعد الحداثة مع ثلة من الفلاسفة منهم (ميشال فوكو)[1]

يُعيد (يورغن هابرماس) استحضار تحديد هيغل لمفهوم الحداثة، مُقرًّا له بالأسبقية في ضبط هذا المفهوم والكشف عن علاقته الجوهرية بالعقلانية. فقد استخدم هيغل مصطلح "الحداثة" ضمن سياق تاريخي محدد، ليعبّر عن "الأزمة الجديدة" أو "الأزمنة الحديثة"، حيث يظهر

الفرق الجوهري بينها وبين العصور القديمة. وتتمثل أبرز معالم هذا الفارق في اعتماد الأزمنة الحديثة على منظومة مفاهيمية متميزة أصبحت واسعة التداول، مثل: التطور، التغير، الاختلاف، التحرر، والتقدم. في هذا الإطار تتجلى الحداثة وفق الرؤية الهيغلية، كمرحلة تاريخية تُقوِّض معايير الماضي وتقطع الصلة به، إلا في الحدود التي تسمح بفهم الحاضر بوصفه انتقالًا نوعيًّا وتاريخيًّا من ذلك الماضي. فالحداثة بهذا المعنى لا تسعى إلى المصالحة مع الماضي بقدر ما تُؤسس علاقة معه تخدم مشروع الحاضر. إنها لحظة وعي تاريخي بالتحول، تعبّر عن ذاتها من خلال تجاوز المستويات الفكرية والقيمية السابقة والانتقال إلى مستويات جديدة، وتستمد معياريتها من داخلها، لا من سلطة خارجية، وإن كانت هذه المعايير نابعة من السياق التاريخي ذاتها، ولذلك فإن الحداثة تُعرف بكونها

1–ينظر: ألان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، القاهرة، 1997، ص118.

"الجديد في مواجهة القديم" ومن جهة أخرى يلاحظ(مارتن هايدغر) أنَّ الحداثة تتجلى في شكل تغير جذري يعبّر عن انتقال من حقبة تاريخية إلى أخرى مغايرة. فـ"نهاية حقبة ما" تعني من منظور هايدغر بروز ما لم يكن متوقّعًا، وما يُعدُّ ظهورًا مطلقًا لشيء جديد يتقدّم إلى الأمام بشكل كلّي«**إن عصر الحداثة هو عصر الآلة لأنه العصر التقني فشأن التقنية هنا أنها أولى من الآلة وأحق و أسبق وشأن الآلة أنها أبعد وأتم وألحق**»[1] إن تشديد هايدغر على البعد التقني للحداثة يكشف أن مسألة الجديد في مواجهة القديم ليست مجرد اختلاف في الأشكال أو الأذواق، بل تحوّل في نمط الوجود نفسه، حيث تغدو التقنية أفقًا حاكمًا لرؤية العالم والإنسان، لا مجرد أدوات محايدة بين أيدينا. ومن ثمّ فإن أي مقاربة نقدية للحداثة، في السياق العربي أو غيره لا بد أن تستحضر هذا البعد التقني/الأنطولوجي، إذا أرادت أن تتجاوز الفهم التبسيطي الذي يحصر الحداثة في مستوى الأسلوب أو المظهر الثقافي.

أما (هيغل) فقد منح الحداثة موقعًا مميزًا ضمن نسقه الفلسفي، بوصفها خاصية ملازمة للعصر الحديث. ويعدّ من أهم مكتسبات الحداثة في نظره الحرية التي اعتبرها ثمرة أساسية لفلسفة الأنوار«**لكن هذا العالم لم يكن من السهل تحقيقه ولا من اليسير تنصيبه. فلقد اقتضى من البشرية كبير التضحية، ولم تتحقق العاقلية والحرية والرضا إلا في عهود متأخرة، عهود اصطلحنا على تسميتها باسم العصور الحديثة**»[2]. ففي كتابه (فينومينولوجيا الروح) يذهب هيغل إلى أن عصره يشهد ميلادًا وتحولًا نحو مرحلة جديدة، حيث قطع الفكر صلته بالأنماط التقليدية للوجود والتصور، وهو الآن بصدد بناء تصور جديد للعالم يليق باللحظة الراهنة «**فلابد للبدء في الفلسفة أن يعلو بالفعل الحقيقة التي يتعطاها الوعي**

1- محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص294.

2-محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل،مرجع سابق، ص294.

المشترك فيتحسس حقيقة أعلى»[1] أي أن الفلسفة لا تبدأ من بداهات الحس المشترك بل من تجاوزها نحو مستوى أعمق من الحقيقة.

وبناءً على ما سبق فإنَّ الحداثة تمثل مشروعًا فكريًا وتاريخيًا شاملًا يهدف إلى تجديد القيم وتغييرها على مختلف المستويات: الاقتصادية، السياسية، الثقافية والفكرية. وهي تقوم على ثلاث ركائز أساسية تُشكّل جوهرها ومبادئها التأسيسية، وهي: الذاتية، العقلانية والتحرر.

فالحداثة نمطٌ حضاري شامل يتمظهر من خلال مختلف أشكال التقدم في جميع المجالات والمستويات. فهي ليست مجرد تحول في بعض الجوانب الجزئية، بل هي عملية تغيير جذري تمسّ المعرفة وتصوّر الطبيعة وفهم التاريخ، كما تعبّر عن انتقال شامل في بنية الفكر الإنساني«**قال عبد الرحمان منيف: الحداثة روح أكثر مما هي شكل، حالة أكثر مما هي صيغة، إنها ضمن أبسط المفاهيم الاتساق مع العصر والضرورة والحاجة، وهي حركة تطور وتقدم مستمرين تماما كمياه النهر لا تعرف التوقف أو الثبات، ومن صفاتها التجدد المستمر وعدم الركون إلى التقاليد أو التقليد والرفض والبحث والتجاوز إنها حالة مركبة وكلية شاملة ونظرة إلى المجتمع والعلاقات والأفكار والأشكال...»**[2] وتتجلى الحداثة بهذا المعنى كبنية فكرية كلية تُعيد تشكيل الوعي والعلاقات داخل المجتمع، وتمسّ جميع أبعاد حياة الإنسان سواء على المستوى المعرفي أو الثقافي أو الاجتماعي. إنها انتقال من نمط تفكير تقليدي إلى نمط جديد يقطع مع الماضي ويؤسس لمرحلة جديدة من الفهم والتمثّل حيث تتداخل فيها مختلف الأنساق الفكرية والمعرفية.

يتّضح من خلال الطروحات المختلفة أن الحداثة تُبنى على أساس التعارض مع التقليد والانفصال عنه، فهي تعبّر عن وعي جديد بالتحولات العميقة التي طرأت على الحياة

1- هيغل، فينومينولوجيا الروح، ترجمة وتقديم: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2006، ص23.
2- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط3، 2006، ص53.

الإنسانية، وانفكاك تدريجي من سلطة الماضي وهيمنة الأسلاف. وبهذا المعنى يمثّل عصر الحداثة مرحلة اختلال التوازن بين الماضي والمستقبل حيث يغدو الحاضر محمولًا على أفق المستقبل ومنفتحًا على كل ما هو جديد. ويتحقق هذا الانفتاح عبر قطيعة جذرية مع التراث والتقاليد.

ويجدر التأكيد أن مفهوم الحداثة في نشأته وتطوره يرتبط بالسياق التاريخي الأوروبي تحديدًا، إذ تُعد الحداثة نتاجًا لمسار حضاري خاص نشأ في أوروبا الغربية، نتيجة سلسلة من التحولات العميقة التي مست مختلف المستويات: العلمية، والسياسية والاقتصادية والفكرية. وقد شكّل هذا المسار وعيًا متميزًا ارتبط عضوياً بهذه التحولات مما جعل من أوروبا الغربية ما يشبه "المهد التاريخي" للحداثة، قبل أن تكتسب طابعًا كونيا يُنظر إليه بوصفه مرجعا حضاريا عالميا.

كما تتميز الحداثة بطابعها النقدي فهي ليست حالة استقرار أو اكتمال، بل مشروع مستمر يقوم على تجاوز دائم وانفصال متجدد«**فبقدر ما صارت مشروعا إنسانيا لازال مستمرا ويتوجب استكماله، وإن كان بالإمكان تحديد بدايته فإنّ من الصعوبة بما كان تحديد نهايته**»[1] تشير الحداثة إلى عهد جديد يتّسم بالتقدم المستمر، والتحرر التدريجي من قيود الماضي حيث يتحقق وعي الذات الإنسانية عبر مراجعة مستمرة لمكتسبات التراث. ووفقًا (لعلي حرب) فإن الحداثة تمثل مشروعًا لم يُنجز بعد «**فهي تجربة لا تكتمل ومشروع هو دوما قيد التأسيس بمعنى أنها انفتاح دائم على ما يحدث**»[2] أي أنها في جوهرها حركة مفتوحة على إمكانيات التجديد والتجاوز.

1- جيمس جوردن فينليسون، يورغن هابرماس: مقدمة قصيرة جداً، ترجمة: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2015، ص78.

2- علي حرب، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1995، ص246.

ويذهب (محمد أركون) إلى اعتبار الحداثة فعلاً ديناميًا يُعيد بثّ «**الحيوية في التاريخ، إنها تعني الحركة والانفجار والانطلاق**»[1] مشددًا على بعدها التحويلي. وبهذا المعنى يمكن القول أن الحداثة قبل كل شيء هي قدرة على الانفصال لا عن الآخر فحسب بل عن الذات أيضًا باعتبارها فعل قطيعة نقدية داخلية دائمة لا تتوقف.وهذا ما جعل من العسير بل من المتعذّر تقديم تعريف نهائي ومغلق للحداثة، لكونها حركة تاريخية مستمرة تتنكر لذاتها أحيانًا وتنشطر عنها فلا تستقر على شكل واحد، ولا تكتمل كمشروع منجز. وهذا ما أشار إليه المفكر (يورغن هابرماس) في إشارته إلى أن الحداثة مسار لا نهاية له «**الحداثة مشروع ناقص**»[2] مما يدفعنا إلى التساؤل : إذا كانت الحداثة عملية لا نهاية لها فكيف يمكن تعريفها؟.

في السياق ذاته يعالج (آلان تورين) أزمة الحداثة في كتابه نقد الحداثة مناقشًا مشروعية الادعاء بانتهائها، والانفتاح على ما يُعرف بـ «**ما بعد الحداثة. ويقترح (تورين) بدلًا من إعلان القطيعة التامة مع الحداثة إعادة تعريفها وتأويلها من منظور جديد، يراعي التغيرات الراهنة والتحديات المعاصرة دون الانكفاء على سردياتها التأسيسية"هي العمل الذي يتحول من خلاله الفرد إلى فاعل، أي إلى شخص فعال قادر على تغيير موقعه بدلا من الاكتفاء بإعادة إنتاجه بواسطة سلوكه**»[3] وبذلك تظل الحداثة في جوهرها مفهوماً مفتوحًا على إمكانيات متعددة، لا يخضع لتعريف واحد ثابت بل يتشكل باستمرار في ضوء التحولات التاريخية والثقافية والاجتماعية التي تشهدها المجتمعات.

1- محمد أركون، «الإسلام والحداثة»، مجلة التبيين، العددان 2-3، 1990، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ص222.

2- يورغن هابرماس، الحداثة مشروع ناقص، ترجمة: بسام بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 39، 1986، ص49.

3- ألان تورين، نقد الحداثة، مرجع سابق، ص475.

2.1. خصائص الحداثة:

تقوم الحداثة بوصفها مشروعًا فكريًا وفلسفيًا على جملة من المبادئ التي أعادت صياغة العلاقة بين الإنسان والعالم وعلى رأسها العقلانية والذاتية والحرية. وقد مثلت هذه المبادئ تحوّلاً جذريًا في بنية التفكير الغربي حيث أُعيد تعريف الإنسان كمركز للكون والمعنى، وفُسرت المعرفة بوصفها ناتجًا للعقل المتحرر، بينما غدت الحرية الأساس الذي يُبنى عليه المجتمع الحديث.

لقد مثّل العقل في المشروع الحداثي المعيار الأعلى للحكم على كل ما هو معرفي وأخلاقي وسياسي، إذ لم يعد المرء مطالبًا بقبول الأفكار أو المعتقدات أو الأنظمة ما لم تتسق مع منطقه العقلي. وبهذا المعنى فإن الحداثة ليست فقط استخدامًا للعقل، بل هي مشروع عقلاني شامل يسعى إلى عقلنة مختلف مجالات الحياة: من العلوم إلى السياسة ومن الدين إلى الفنون. حيث لا يُنظر للعقل فقط كوسيلة للمعرفة بل أيضًا كأداة لتنظيم الحياة والمجتمع **«إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي العلمية التكنولوجية الإدارية»**[1]

وفي هذا السياق جاءت العقلنة لتشير إلى استقلالية الفرد لا فقط على مستوى الفكر بل أيضًا على مستوى الوجود الاجتماعي والسياسي.

لم يعد الإنسان تابعًا لجماعة أو سلطة مفروضة، بل بات يُنظر إليه كفاعل عاقل يمتلك القدرة على التفكير الحر واتخاذ القرار وتصحيح أخطائه. وقد تجلّت هذه الرؤية بوضوح منذ ديكارت الذي جعل من الأنا المفكرة حجر الزاوية في تأسيس الحداثة، وصولًا إلى فلاسفة الأنوار الذين ربطوا تحرر الإنسان بخروجه من القصور الفكري والطاعة العمياء، أي أن القطيعة مع الأسطورة واللاهوت لصالح العلم والعقل تمثل جوهر المشروع

1- المرجع نفسه، ص29.

الحداثي **«فهي تبدأ مع انبثاق الذاتية، أي مع الاعتقاد بأنه انطلاقا من الإنسان فقط»**[1] العقلانية الحداثية تؤمن بأن كل شيء قابل للفهم ومن ثم للسيطرة والتقنين. أما الحرية فهي الركيزة الأخلاقية والوجودية للحداثة، إذ لا يمكن الحديث عن عقل أو استقلال دون حرية فعلية تُمكِّن الفرد من التعبير والاختيار والمساءلة، فالفرد الحر هو ذات مفكرة عقلانية. إن المجتمع الحداثي هو ذلك الذي يتأسس على إرادة الأفراد الأحرار الذين تحرروا من القيود التقليدية والروابط المفروضة، ليكونوا قادرين على بناء أنظمة معرفية وقانونية قائمة على النقد والاختيار العقلاني. ومن ثم فإنَّ الحداثة في جوهرها ليست فقط تقدمًا تقنيًا أو مؤسساتيًا بل هي إعادة تعريف جذرية للإنسان باعتباره كائنًا حرًّا عاقلًا ناقدًا مسؤولًا عن مصيره وقادرًا على مراجعة معتقداته وتقويم معارفه باستمرار. وبهذا تتحول الحداثة من مجرد مفهوم تاريخي إلى مشروع مستمر يعيد إنتاج ذاته من خلال النقد الذاتي والعقل المتسائل.

لم تتمكن الحداثة على الرغم من اعتمادها على العقلانية وتقدمها العلمي، من الوفاء بالغايات التي كانت الدافع الأساسي لنشوئها. فقد انقلبت كما يشير (آلان تورين) إلى مشروع مناقض لذاته حيث تطورت في اتجاهات أفرغتها من مضمونها الإنساني. فبدلاً من أن تكون العقلانية وسيلة للتحرر الإنساني الشامل أُفرغت من بعدها القيمي، وأُخضِع الإنسان لمنطق العقل المجرد على حساب وجدانه وأبعاده الأخلاقية **«إن فكرة الحداثة في شكلها الأكثر صلابة والأشد تواضعا، عندما تحددت بتدمير النظم القديمة وبانتصار العقلانية، قد فقدت قوتها في التحرر والإبداع، ولا تستطيع الصمود أمام القوى المتعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان»**[2] ومن هذا المنطلق تحولت العقلانية إلى أداة قهر واستلاب وساهمت في إنتاج كوارث كبرى كان أبرزها اندلاع حربين عالميتين.

1- أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص200.
2- ألان تورين، نقد الحداثة، مرجع سابق، ص22.

وعلى الرغم من ادعاءات الحداثة بتكريسها لقيم الحرية والكرامة الإنسانية، فإنها لم تتجاوز حدود الإنسان الأوروبي، إذ بقيت حبيسة مركزية غربية مارست التسلط والغطرسة تجاه الشعوب الأخرى «**الحداثة غربية التصور والتحقق**»[1] ويتجلى هذا التحيز الحضاري بوضوح في مواقف بعض مفكريها تعبيرًا عن انتصار الروح الأوروبية واستعادتها لمجدها في مصادقة صريحة على الاستعمار بوصفه امتدادًا لتفوق أوروبا الحداثي «**ليس الغرب الأوروبي عالم الغنى المادي والقوة، بما في ذلك العسكرية فحسب بل هو أيضا عالم انتصار الفكر العلمي والعقلانية والفعالية العملية**»[2] وانطلاقًا من ذلك يمكن القول إن مشروع الحداثة فقد قدرته على تحقيق التحرر الإنساني بعد أن أنهى دوره التاريخي في بعث النهضة ليتحول إلى نموذج إقصائي يمارس التقدم كامتياز ثقافي لا كحق إنساني مشترك. ومن خلال ما سبق يمكن حصر سمات الحداثة فيمايلي:

- **العقلانية:**

العقل في قلب المشروع الحداثي، إذ ينطلق رهان الحداثة على كونه معيارًا أعلى للفهم والحكم القيمي والمعرفي«**العقل لا يعترف بأي مكتسب من الماضي**»[3] وتتناول الحداثة كل مجالات الحياة من العلم إلى السياسة والفن بعين عقلانية تسعى إلى التنظيم والفهم والنقد، بما يفرض استقلالية الفرد في الفكر والوجود.

- **الذاتية:**

يظهر الإنسان كفاعل مركزي وذات منتجة للمعنى، ويربطها الفكر النقدي الحديث بمسألة الحرية الفردية والقدرة على مساءلة الأنظمة والمعتقدات. ينقل الخطابي عن فلسفات عصر الأنوار أن تحرير الإنسان يبدأ بخروجه من قصور

1- محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1998، ص109.

2- عبد الإله بلقزيز، نقد الثقافة الغربية في الاستشراق والمركزية الأوروبية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 2017، ص211.

3- ألان تورين، نقد الحداثة، مرجع سابق، ص31.

الفكر والانصياع للنمطية، ويعلو شأن الذات كمركز للكون والمعرفة، ما يجعل الحرية معيارًا أساسيًا في المجتمع الحديث.

- **الحرية:**

تمثل الحرية روح الحداثة الأخلاقية والاجتماعية، فهي ليست فقط قدرة الفرد على التعبير والاختيار، بل تعني مساءلة السلطة والتقاليد والانتصار على الانغلاق، ولهذا تعزز الحداثة تكوين أنظمة معرفية وقانونية تقوم على النقد والفعالية. حيث يرى (محمد الشيخ) أن الحداثة «**يجب أن تسلم الإرادة الفارغة والخير الصوري، بأنها قد تحققت في الواقع، وأنها قد تحققت على وجه أكمل أو أقل لا يهم، إنما هي قد تحققت في العالم**»[1] لا تنفصل عن تحديات الذات والزمان.

- **النقد المتواصل والانفتاح على التغيير:**

الحداثة كما يشهد بذلك هابرماس "مشروع لم يُنجز بعد" فهي مفتوحة على إمكانيات التجديد ولا ترضى باستقرار أو جمود، وهذا ما يجعلها لا تكتمل عند لحظة التحول الأولى بل تبقى في حالة فحص مستمر لنفسها، وتُقيم الثورة على كل نظام معرفي بات معيقًا للحرية أو للإبداع، وترفض إعادة إنتاج الموروث بلا مساءلة.

- **الموقف من التراث والماضي:**

ترى الحداثة أن الفهم الأعمق للماضي شرط لبناء حاضر جديد، لكنها تقف منه موقف القطيعة النقدية لا القطيعة المطلقة «**يمكننا أن نلمح فيها قطيعة مع التراث وفكرا للعلمنة**»[2] وهو توازن بين الهدم والتأسيس الجديد، كما أوضح هيغل وديكارت. لا تحصر الحداثة نفسها بين رفض كلي أو تبعية مطلقة، بل تسعى لتأويل التراث بطريقة تفتح آفاق الإبداع للنص الحديث.

1- محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، مرجع سابق، ص292.

2- ألان تورين، نقد الحداثة، مرجع سابق، ص46.

- **البعد الأخلاقي والوظيفي للفن والأدب:**

لا تقتصر الحداثة على مراجعة الجماليات بل تذهب إلى مساءلة وظيفة الأدب والفن وربط الإبداع بمجتمع الإنسان وقضاياه،فهي تمنح الذات حرية التجريب دون الانفصال عن رسالتها التشكيليّة والمعرفية في المجتمع، ولا تذهب إلى العبثية أو الفوضوية إلا ضمن حدود النقد المنتج للمعنى.

- **النزعة الكونية والانفتاح على التعدد:**

اكتسبت الحداثة من خلال تجارب أوروبا الغربية منطلقًا تاريخيًا خاصًا، لكنها سرعان ما اندمجت في خطاب عالمي يدعو لنقل قيمها إلى العالم كافة إلا أن النقد العربي يُحذِّر من النزعة المركزية الغربية، ويطالب بمساءلة التأسيس الثقافي والمعرفي المحلي وعدم التحول إلى التبعية والاستنساخ.

تُعدّ الحداثة الأدبية لحظة فارقة في تاريخ التعبير الإنساني، إذ شكّلت قطيعة مع أنماط الكتابة التقليدية التي طالما سادت لقرون لتفتح أفقًا جديدًا أمام الذات الكاتبة والمتلقية معًا. فالحداثة لم تكن مجرّد تجديد شكلي بل مثّلت تحوّلًا عميقًا في تصور الأدب لوظيفته وفي علاقته بالعالم واللغة «**إنها تطور مجتمعي شامل، يبدأ بالإنسان وينتهي بالأمة، فمحورها الهدم ونقض الموروث وإعادة بناء قلاع فكرية وثقافية**»[1] لقد أسقطت الحداثة الأوهام الكبرى واستبدلت بها وعياً مأزوماً بالوجود، يعبّر عن التمزق الداخلي وقلق الهوية وفقدان المعنى، وهو ما تجلّى في تبنيها للغموض والتكثيف والرمزية، وفي انكفائها على تجربة الذات بوصفها مركزًا للتأمل والتفكيك على السواء. ومع ذلك فإن هذا التحول لم يكن موضع ترحيب دائم؛ فقد وُجهت للحداثة انتقادات واسعة تتهمها بالنخبوية والانعزال عن الهمّ

1- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة: الذات، الوطن، الهوية، وكالة الصحافة العربية، الجيزة-مصر، ط2023، ص6.

الإنساني، وبأنها أعلت من شأن التجريب على حساب التواصليَّة والرسالة الجمالية. لكن هذه الانتقادات على مشروعيتها لا تنكر أن الحداثة قد نبشت أسئلة كانت الأدبيات الكلاسيكية تتحاشاها و وضعت الأدب أمام مسؤوليته في مساءلة العالم لا تمجيده، وفي تفكيك البنى المستقرة لا إعادة إنتاجها.

تتبني الحداثة الأدبية على تصور مغاير للفن بوصفه فعلاً جماليًا ومعرفيًا يسعى إلى إعادة تشكيل الواقع من منظور عقلاني وشكلي لا إلى تفكيكه أو إنكاره. وقد جاءت هذه الحداثة في صلب التحولات الكبرى التي عصفت بالمجتمع الغربي في أواخر القرن التاسع عشر خصوصًا مع صعود التيارات الرمزية والانطباعية والتجريبية في الفنون والآداب «**إن نشأة الحداثة بصفة عامة في عصور النهضة الأوروبية قد تخللتها هزات عنيفة وتقلبات شديدة على المستويات المجتمعية والسياسية والفكرية**»[1] وتتمثل أبرز خصائصها في السعي إلى الابتكار الشكلي ضمن أطر مرجعية قائمة، إذ تهدف إلى تجاوز القوالب الجاهزة ولكن مع الحفاظ على وحدة المعنى وعلى إمكان التواصل الجمالي.

تتجلّى هذه الخصائص في الوعي بالبنية الفنية للنص عبر بناء محكم ومتماسك، حيث تُمنح اللغة كثافة رمزية ولكنها لا تنفصل عن الوظيفة التعبيرية. من هنا ركزت الحداثة على مفاهيم مثل "الوحدة العضوية" في الشعر (عند إليوت) وتيار الوعي في السرد (عند وولف وجويس) دون أن تتكفئ على اللغة ذاتها أو تنكر المرجع الخارجي.

في مطلع القرن العشرين بدأ الأدب العالمي وتبعه العربي يشهد تحوّلات عميقة تحت وطأة الاضطرابات التاريخية والنفسية والاجتماعية التي فرضها العصر الحديث. ومن رحم هذه التحوّلات وُلدت الحداثة الأدبية بوصفها مشروعًا جماليًا يسعى إلى تجاوز البنية الكلاسيكية للنصوص عبر كسر الأطر السردية والشعرية المستقرة وتأسيس لغة جديدة تتلاءم

1- فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت-لبنان، 1992، ص16.

مع وعي الذات الحديثة وتمزّقاتها الوجودية «**المظهر السردي الذي يشكل إلى جانب النتاج المعرفي والشعري الهيكل الكلي للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية والإبداعية**»[1] ومنه فإن حضور الميتاسرد في السرديات العربية لا يمكن النظر إليه باعتباره استجابة شكلية لموضات نقدية وافدة بل بوصفه اشتغالًا واعيًا على المظهر السردي الذي يشكل، إلى جانب النتاج المعرفي والشعري، الهيكل الكلي للثقافة العربية في تجلياتها الفكرية والإبداعية.

ويغدو التعليق على السرد ومساءلة آلياته وحدوده جزءًا من إعادة التفكير في طرائق تمثيل الذات والتاريخ والواقع داخل هذا الهيكل ذاته،فالحداثة لم تكتفِ بتغيير أدوات التعبير بل أحدثت قطيعة معرفية مع المفاهيم الجمالية والأيديولوجية السائدة، ما جعل من الكتابة فعلاً تأمليًا قلقًا يدور حول الذات بوصفها مركز العالم أو مرآته المهشّمة. هذا التحول دفع الأدب إلى الاشتغال على الأسئلة لا الإجابات وعلى التجريب لا الامتثال مما جعل النص الحداثي نصًّا مفتوحًا على التأويل يُراوغ المعنى بدلاً من تثبيته ويتّخذ الغموض والرمز واللغة الكثيفة أدوات تعبير لا انفلاتات شكلية فحسب بل تعبيرًا عن تعقّد الوجود المعاصر.

وفي السياق العربي مثّلت الحداثة الأدبية انخراطًا في التحديث الشكلي والموضوعي«**تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معا**»[2] دون التفريط بوظيفة الأدب، كما تجلّى في التجارب الشعرية الأولى لحركة مجلة "شعر" وفي أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الفلسفية حيث يتكامل التجريب مع العمق الرمزي، دون تفكيك شامل لبنية العالم.

لقد شكّل الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار) أحد أبرز الأصوات الفلسفية التي وضعت مشروع الحداثة موضع مساءلة جذرية وذلك من خلال كتابه التأسيسي "حالة ما

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992، ص6.

2- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص15.

بعد الحداثة«الصادر سنة 1979، والذي مثّل نقطة انعطاف مركزية في التفكير الغربي. لقد استندت مقاربة ليوتار على تفكيك الأسس المعرفية والخطابات الكبرى التي قامت عليها الحداثة، ما مهّد لظهور خطاب "ما بعد الحداثة" بوصفه رد فعل نقدي على الفشل الأخلاقي والسياسي والمعرفي الذي لازم التجربة الحداثية خاصة في شقها الغربي.

وقد تأسس هذا التيار النقدي على جملة من القيم الإيجابية كالدفاع عن التعدد، والانفتاح على الاختلاف ومحاربة الهيمنة الثقافية والسياسية من خلال «**المطالبة بعالم جديد شجاع خال من طغيان المجموع، والترحيب بالتعددية...**»[1] كما تبنّى خطابًا مضادًا لثقافة النخبة مناصرًا للثقافة الشعبية وسعى إلى إعادة التوازن بين الجوانب العقلية والروحية للإنسان.

وعلى مستوى الخطاب السياسي والثقافي شكّلت ما بعد الحداثة موقفًا رافضًا للاستشراق والاستعمار وداعيًا إلى تجاوز الأحادية الفكرية والانغلاق الأيديولوجي خاصة أن الحداثيين تعاملوا «**مع شعوب العالم الثالث من منظور استعلائي**»[2].

ورغم ذلك فإن المشروع الما بعد حداثي لم يخلُ من الإشكاليات؛ إذ استند إلى نظريات اتسمت أحيانًا بالفوضوية، ولم تقدم بديلاً عمليًا واضحًا يعيد للإنسان توازنه في ظل عالم مضطرب، بل إنَّ بعض أطروحاته عمّقت النزعة العبثية وعمّقت من أزمة الإنسان المعاصر الذي بات يعيش في حالة اغتراب وانفصال عن القيم الكبرى والمشتركات الجماعية. لقد فتّتت ما بعد الحداثة النسيج الاجتماعي وتسببت في انقسام داخلي حتى على مستوى الأسرة والمجتمع وأفرزت مناخًا من اللامبالاة الأخلاقية و التشظي.

وعند التمعن في مسار الحركتين يمكن القول إن ما بعد الحداثة لم تكن قطيعة تامة مع الحداثة بقدر ما كانت استمرارًا نقديًا لها ونوعًا من التصحيح الذاتي داخل منظومتها

1- المرجع نفسه، ص24.

2- المرجع نفسه، ص26.

«تأتي إضافة مابعد إلى الحداثة، لتكون دلالة على مراجعة بدرجة ما»[1] فهي بدورها انزلقت إلى أشكال جديدة من السيطرة الناعمة عبر العولمة الاقتصادية، ونشر قيم السوق المفتوحة وترويج مفاهيم الليبرالية الثقافية كغطاء لإعادة إنتاج التبعية.

وعلى مستوى العالم العربي والإسلامي فإن الحداثة الغربية لم تدخل السياق المحلي بوصفها تجربة حضارية متكاملة، بل كانت في كثير من الأحيان صدمة ثقافية استُقبلت بنوع من الانبهار والتقليد النظري دون أن تُمثّل قطيعة معرفية مع البُنى التقليدية. فقد انشغل الخطاب العربي بالتحديث الشكلي دون أن يخوض في الحداثة الفكرية العميقة وهو ما يفسّر تعثّر مشاريع النهضة وفشلها في تحقيق تحول جذري في بنية العقل والمجتمع.

إنَّ ما نعيشه اليوم من ارتباك حضاري هو نتيجة مباشرة لعدم تفكيكنا الجاد لمفاهيم الحداثة وما بعدها، وعدم إدراكنا لحقيقة أن النهوض الحضاري لا يتم باستيراد نماذج جاهزة، بل من خلال فهم عميق لديناميكيات التاريخ، فـ**«على قدر عظم الدولة يكون شأنها في الحضارة»**[2] كما أشار (ابن خلدون) الذي رأى أن الأمم تتداول الحضارة بناء على امتلاكها لعوامل النهوض وفقدان غيرها لها.

3.1. ما بعد الحداثة وتحولات الخطاب السردي:

الميتا:Meta هذه البادئة التي نلحظها في الكثير من المصطلحات ذات المجالات المختلفة بين لغة وفلسفة وتاريخ ونقد وإلى ما نشهده اليوم من نقلات نوعية في تطور التطبيقات التكنولوجية والتي تباينت ترجمتها عند الدارسين كل حسب رؤيته لذا توجبت العودة إلى الجذر اليوناني لاعتماد اللفظ على عملية التأثيل: **«ميتا هي ما يشبه جدارا تلتف**

1- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص12.

2- ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمان بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص340.

حوله العربة في مضمار السباق للعودة بالاتجاه المعاكس للمضمار الآخر»[1] وهذا التعريف يستدعي الوقوف عنده وتمثله رسما حيا، فلفظ جدار أو ما يشبهه توحي إلى البناء، فالميتا ليست شيئا موجودا دون سبب بل هناك تشييد لها، أما قولنا السباق فإشارة إلى حركية نحو الأمام لتكون الميتا العودة أي أنها حركة تنتقل من الأمام للعودة للخلف ولكن في المضمار الآخر لنستطيع أن نقول بطريقة مخالفة موجزة الميتا بناء مؤسس يتبع حركية نحو الأمام لكنه يستشرف الخلف بطريقة مختلفة ضمن مسار مغاير، على أن الكثير من القواميس تناولت هذه البادئة بمعنى ماوراء وما بعد للإشارة إلى التخفي فجاءت على سبيل المثال: الميتا لغوي، الميتا روائي،الميتافيزيقي، وكلها تكاد تجمع على معنى ماوراء الميتا لغوي، الميتا روائي، الميتافيزيقي، وكلها تكاد تجمع على معنى ماوراء...[2] ومنه تشير إلى العلم المتعالي ذي الطبيعة المشتركة مع البحث الذي يتعالى عليه وفق اللفظة الأخرى التي تصاغ معها[3].

تحليل مفهوم الميتا سواء في بعدها الفلسفي أو الأدبي، يتجاوز حدّ الوصف إلى مساءلة جوهرها بوصفها فكرة تتجاوز وتراجع في الوقت نفسه. إذ تكشف دراسات نقدية معاصرة عن كون "الميتا" ليست مجرد بادئة لغوية بل رؤية فكرية تعبّر عن منعطف معرفي داخل الخطاب الإنساني، تتقاطع فيه اللغة والفكر والهوية والثقافة.

فعلى المستوى الفلسفي تشير الميتا إلى الحركة التي تتوسط بين "الخروج" و"العودة"، وهي ليست تجاوزاً مطلقاً بقدر ما هي انعطاف نقدي على الداخل سواء كان هذا الداخل فكرياً أو نصياً أو لغوياً. إنها نقطة التحول التي يُعاد عندها النظر في أسس المعرفة والإبداع حيث تتحوّل العلاقة بين الموضوع والعقل أو بين النص والقارئ من علاقة

1- ريمة برباق، «الخطاب الواصف» [الإحالة إلى: Jean Girodet, Logos, grand dictionnaire de la langue française].

2-ينظر: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص21.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص21.

استهلاك إلى علاقة مساءلة وتفاعل. وعليه "الميتا" ليست تأملاً سطحياً بل وعيا بشروط الوعي نفسه لأنها «**تعني العلم المتعالي ذا الطبيعة المشركة مع المبحث الذي يتعالى عليه، لكنه يختلف عنه بعلله الأصيلة وأبعاده القصوى**»[1] من هذا المفهوم تغدو «الميتا» لحظة انعطاف للخطاب على ذاته، يمارس فيها نوعًا من التفكّر في شروط إنتاجه وحدود صلاحيته؛ فهي لا تضيف طبقة خارجية فوق النص أو الفكر بقدر ما تكشف الخلفيات التي تحكم تشكّلهما، وتجعل من العلاقة بين القارئ والنص وبين الناقد وموضوعه، علاقة فحص لشروط الوعي لا مجرد استهلاك أو شرح من الدرجة الثانية.

أما على المستوى الأدبي والنقدي فقد شكّلت "الميتا" علامة على تحوّل في نظريات الأدب خاصة منذ البنيوية وما بعدها، حين انتقل الاهتمام من النص ككيان مغلق إلى النص كفعل واعٍ بذاته يعلق على بنائه وعلى آليات صنعه. يمكن أن نلمس ذلك في مفاهيم مثل الميتاسرد، الميتاشعرية، الميتا لغة، وكلها تتقاطع في عملية كشف داخلية للأداء الفني والمعرفي للنص .فهي تفكك فكرة المرجعية وتفتح الأدب على نفسه باعتباره خطاباً يتحدث عن ذاته وعن حدوده ووسائطه.

لكن نقدياً لا يخلو توظيف "الميتا" من إشكالات:

- فمن جهة أفرز انتشار المصطلح ما *سُمّي* بالتضخم الميتاسي، أي الإفراط في استخدامه حتى فقد بعض عمقه المفاهيمي، ليصبح مؤشراً جمالياً أكثر منه إطاراً نقدياً.
- ومن جهة أخرى واجهت الدراسات العربية مأزقاً في تمثل "الميتا" إذ نُقلت غالباً كتقنية ما بعد حداثية دون التعمق في موقعها الفلسفي داخل النص العربي المحلي وسياقاته الثقافية والاجتماعية.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص21.

القراءة التحليلية الدقيقة تفيد بأن "الميتا" ليست بعداً لاحقاً فحسب، بل هي وعي بالتاريخ والنص والهوية معاً وإعادة بناء نقدية للذات ولغتها. إنها تدعو إلى تجاوز السرديات الأحادية وتبني الانعكاسية والجدل لتصبح أداة فكرية وجمالية تتيح إنتاج معرفة نقدية متجددة قائمة على الانفتاح لا الإغلاق وعلى الفعل لا الوصف.

تُجسّد ما بعد الحداثة لحظة قلق معرفي وجمالي تتجاوز الحداثة لا عن طريق النفي الكلي، بل عبر التشكيك العميق في أسسها حيث تنهار في هذا السياق مفاهيم مثل الحقيقة المطلقة، الذات الموحدة، والتقدم الخطي **«ما بعد الحداثة تؤلف من الناحية المعرفية البحتة الخطوة أو الحركة الأخيرة في الحرب ضد الشمولية والكلية والعمومية التي كانت تسيطر على الفكر الغربي الحديث»**[1] فما بعد الحداثة مثّلت رد فعل نقدي على إخفاقات المشروع الحداثي وأسست لسرديات جديدة تحتفي بالتعدد وتفكك المركزيات المعرفية، كما لدى ألان تورين، براد بري، نبيل سليمان لكنها واجهت أزمة الغموض وعدم توفر نموذج بديل ناجز، ما وسَّع أزمة الإنسان المعاصر بين عبثية التعدد وغياب اليقين.

تنظر ما بعد الحداثة إلى العالم لا بوصفه كلاً متماسكًا بل كمجموعة من الشظايا الخطابية والتمثيلات المتنافسة، وتُحيل المعرفة إلى بنية لغوية تنشئ الواقع أكثر مما تعكسه **«فالروائي الحداثي يسعى إلى مواجهة الواقع بذاته وفكره، يقرأه ويعيد تصويره في بناء فكري خاص به، ويطرح إيديولوجية ما لإصلاح هذا الواقع»**[2] في قلب هذا التصور تنبع السخرية بوصفها أداة تفكيك لا تستهدف فقط النصوص بل الخطابات والمرجعيات الكبرى وتُمارس من خلال المحاكاة الساخرة واللعب الواعي بالأنماط والأنساق **«ليس الميتاقص إنكارا لما سبقه من تراث قصي بل امتداد ناقد له فهو مناط اشتغاله ولا يتسنى وجود الميتاقص دونه لكن الكتابة الميتاقصية لا تشاد في الوقت ذاته وفق نظرة تقديس لما تقدم**

1- أحمد أبو زيد، «الطريق إلى المعرفة»، مجلة العربي، ط1، 2001، الكويت، ص158.

2- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص33.

من أعمال روائية فهي تستحضرها كي تغيبها وتستعملها كي تنتهكها عبر جملة من التقنيات المضادة كالمفارقة والتعارض والباروديا...الخ »[1] وعلى المستوى الجمالي تنقلب المعايير الكلاسيكية: فالجِدّة لا تعود قيمة بذاتها ولا الأصالة ضرورة بل يُحتفى بالتكرار بالتناص بالاقتباس وبفن المحو أكثر من فن الخلق. إنّ الذات في ما بعد الحداثة لا تُكتب بوصفها كيانًا مستقرًا، بل تُنسج بوصفها موقعًا لتقاطع الخطابات تحضر تارة بوجه هزلي وتغيب تارة خلف قناع لغوي خادع.

وهكذا تُقدِّم ما بعد الحداثة أدبًا ينظر إلى نفسه يسخر من أدواته ويفكّك سلطته رافضًا الحدود الصارمة بين الأنواع والأجناس ونازعًا إلى إعادة بناء العالم من خلال عدسة شكوكية لا تتوقف عن طرح السؤال. فالفن ما بعد الحداثي لا يَعِد بالخلاص ولا يدّعي الحكمة بل يعبّر عن وعي مثقل بالتاريخ مثقوب بالمفارقة ساخر حتى من سُخريته غير أنّ هذه الروايات على الرغم من توظيفها هذه الحساسية ما بعد الحداثية، تبدو أكثر جدية وتعاطفاً من كونها مجرد نصوص ساخرة أو مفارِقة **«بل إن الروايات أكثر جدية وتعاطفا من كونها ساخرة أو مفارقة في تمثيلها للماضي الفيكتوري»**[2].

تقوم ما بعد الحداثة على تفكيك المفاهيم الكبرى التي رسّختها الحداثة وأولها الإيمان بالحقيقة الموضوعية والتقدّم الخطي ووحدة الذات. فهي لا تنظر إلى العالم بوصفه كيانًا منسجمًا بل بوصفه شظايا غير متجانسة من الخطابات والصور و المرويات، ما يجعل الكتابة ما بعد الحداثية كتابةً لا تسعى إلى التماسك بل إلى الكشف عن التناقضات و الانقطاعات في بنية الخطاب ذاته. وبدلًا من التأسيس لهوية متماسكة تطرح ما بعد الحداثة مفهوم الذات ككيان لغوي هش يُنتج عبر التمثيل ويتحدد بمواضع الخطاب لا بمرجعية جوهرية.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص95.
2- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص237.

من هنا تحضر السخرية لا بصفتها أداة تزيينية بل كآلية لهدم المعنى وكشف هشاشته وذلك من خلال المحاكاة الساخرة (parody) والتلاعب بالأنماط والاقتباسات والتناص«**فالموضوعات المركزية في الرواية هي تعبير عن قابلية العطب في الحس الإنساني وقلقه حول الجنس والموت والرواية كوميدية، لكن السخرية فيها مثيرة للأعصاب وهي تتهكم من أكثر الأشياء إثارة للقلق في الحياة»**[1] هذه السخرية لا تُمارَس من خارج النص بل من داخل بنائه السردي نفسه إذ يصبح واعيا بأدواته وتاريخ جنسه فيسخر من أنماطه ومن قصصه الموروثة. كما ترفض ما بعد الحداثة الفصل الحاد بين الأنواع فتذيب الحدود بين الرواية والتاريخ بين الواقعي والمتخيل وبين العالي والهابط مؤكدة أن لا شيء خارج التمثيل، وأن المعنى لا يُمنح بل يُنتج داخل النصّ في لعبة لغوية دائمة.

وليس غريبا أن تكون هذه النزعة قد ارتبطت بأدب يميل إلى التهجين و التشظي والانفتاح على اللامعقول حيث يصبح النص فضاء لتقويض الثوابت وفضح سلطات المعرفة وإعلان قطيعة معرفية وجمالية مع السرديات الكبرى التي فقدت مشروعيتها في العصر الراهن أما القص ما بعد الحداثي فهو يحاول أن يقرأ الواقع كما هو بكل تشظيه وتناقضاته وينقل توترات الشارع وصراعات الشخصيات الفكرية والنفسية كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري حيث يعرف ليوتار **«مابعد الحداثي بأنه التشكيك إزاء الميتا حكايات...»**[2]

رغم ما أحدثته ما بعد الحداثة من زعزعة لليقينيات المعرفية ومن توسيع لحدود التعبير الجمالي، فإن هذا التيار لم يسلم من انتقادات جوهرية طالت أسسه الفلسفية ونتائجه الثقافية. فقد رأى كثير من النقّاد أن ما بعد الحداثة في سعيها لتفكيك السرديات الكبرى قد وقعت في

1- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2013، ص23.

2- جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص24.

مطب العدمية، إذ أدى هذا التفكيك المتواصل إلى محو المعنى لا إلى إعادة بنائه وإلى تسطيح العمق الإنساني تحت شعارات النسبية والاختلاف«**فهي أسلوب لعوب ومشتق ومتعدد وانتقائي**»[1] كما وُجهت إليها انتقادات تتعلّق بالنخبوية والانعزال كونها تنتج خطابات متشابكة ولُعبًا لغوية معقّدة لا تستجيب لرهانات الواقع الاجتماعي بل تُغرق في ترف تجريبي لا طائل منه، كما أشار(تيري إيجلتون) حين اعتبر ما بعد الحداثة خطابًا يتهرّب من الموقف الأخلاقي عبر سلاح السخرية «**وخلال هذه العملية تشحذ موهبته في السخرية من هذه المتناقضات لذة القارئ، كما يلهم التزامه بالمثل الأخلاقية...**»[2]. ويُعدّ التواطؤ مع الرأسمالية المتأخرة من بين أخطر مطبّاتها حيث تحوّل الفن ما بعد الحداثي إلى سلعة قابلة للتسويق، تلهو بالاختلاف دون أن تقاومه وتُحاكي استراتيجيات السوق في تقنياتها «**مثل هذه الأعمال التي تلفت الانتباه إلى العمل الفني نفسه أصبحت منتشرة في جميع وسائل الإعلام وأشكال الفن**»[3] مما يدل على الرابطة الموجودة بين الميتا فن/الميتا سرد وبين منطق العرض والفرجة و التسليع في الثقافة المعاصرة، بذلك وبدل أن تشكّل ما بعد الحداثة فضاءً للتحرر أصبحت – في نظر بعض المفكرين – أداة لتفكيك إمكان المقاومة ذاته إذ جعلت من كل موقف محلّ سخرية ومن كل يقين مادة للتهكم، حتى صار اللاموقف هو الموقف والتفكيك غاية قائمة بذاتها.

تنطلق الميتاحداثة من الأرضية المعرفية التي أفرزتها الحداثة وما بعد الحداثة غير أنّها لا تُعيد إنتاجهما بقدر ما تعيد تأويلهما ضمن أفق جديد يتأسّس على تأويل مزدوج لهما معاً. فهي تستبقي من الحداثة ثقتها بالممكن وبقيمة السرد وبقدرة الذات على التحوّل الأخلاقي في الوقت الذي تستوعب فيه من ما بعد الحداثة وعيها بالبنية وحساسيّتها إزاء نسبية اللغة وسخريتها من الادعاءات المطلقة. غير أنّ الميتاحداثة لا تقف عند هذا الجمع

1– مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص28.

2– تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص5.

3– فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص29.

التوفيقي بل تتجاوزه إلى افتراض أن الأمل لا يُلغيه الشكّ، بل يمكن أن يجاوره في علاقة توتّر منتِجة الأمر الذي يفسّر تمسّكها بخطاب رجاءٍ واعٍ لا يعفي الذات من تفكيك مسلّماتها.

في ضوء المرجعيات التي تؤسس للميتا حداثة كوعي تذبذبي يتأرجح بين وعود الحداثة وشكوك ما بعد الحداثة، يبرز الميتاسرد كإستراتيجية سردية معاصرة تتجاوز الوظائف الجمالية لتؤدي دورًا معرفيًا وتواصليًا مزدوجًا، إذ يعمل على إعادة بناء العلاقة بين النص والقارئ من خلال كشفه المستمر لآليات الكتابة وزعزعته لأفق التلقي المستقر.

وإذا كانت الحداثة قد أعادت الاعتبار للذات الكاتبة بوصفها فاعلًا جماليًا يخلق عوالم متخيلة تنطوي على رؤية للعالم، فإن الميتاسرد – ضمن أفق ميتا حداثي – لا يكتفي بهذا البعد الإنشائي بل يُشرك القارئ في فعل الكتابة ذاته كاشفًا له تواطؤاته حضوره أو حتى عجزه داخل النص هو ما يلتقي مع تصور (جان فرانسوا ليوتار) لوظيفة الحكايات حين يؤكد أن «**لا تقتصر المعرفة التي تنقلها الحكايات بأية حال، على وظائف النطق، فهي تحدد بضربة واحدة ما يجب أن يقوله المرء كي يستمع إليه، وما يجب أن يستمع إليه المرء لكي يتكلم، والدور الذي يجب على المرء أن يلعبه (في مشهد الواقع السردي) لكي يكون موضوعا لحكاية**»[1]

تُعتبر ما بعد الحداثة تحولًا جذريًا في الفكر الثقافي والفلسفي، إذ تطرح قلقًا معرفيًا وأدبيًا يعكس أزمة في القيم والمبادئ التي أسست لها الحداثة. بدلاً من نفي الحداثة كليًا تشكك ما بعد الحداثة في مبادئها، مثل الحقيقة المطلقة والذات الموحدة والتقدم الخطي لتعيد تشكيل الفهم بالتركيز على تعددية الخطابات وتشظي الواقع. هذه النظرة تكسر صورة العالم ككل متماسك لتعرضه كسلسلة من النسخ الخطابية والتصورات المتنافسة التي تُصنع

1– جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، مرجع سابق، ص42.

اللغة فيها الواقع بدلاً من أن تعكسه. وهذا يفضي إلى اعتماد السخرية كأداة تفكيكية تعيد تشكيل العلاقة بين النص ومرجعياته الكبرى عبر المحاكاة واللعب بالأنماط، مما يجعل الأدب بعد الحداثي مجالًا لاكتشاف هشاشة المعاني وسقوط الثوابت.

في الجانب الجمالي تُنتزع القيم التقليدية مثل الجِدّة والأصالة من مركز الاهتمام، ويُحتفى بممارسات تعددية كالتكرار والاقتباس والتناص، ما يعكس تأرجح الفن بين الابتكار والمحاكاة. الذات هنا ليست وحدة متماسكة، بل هي مَوضع لخطابات متغيرة تتنقل بين الظهور والهروب خلف أقنعة لغوية. هذا السيناريو الأدبي يبرز عزلة الذات وفضائها التمزق بين وجه هزلي وآخر خادع، وينعكس ذلك في نصوص تستهزئ وتتباكى على أدواتها، فتساهم في بناء رؤى نقدية عالمية من داخل الذات مفككة الحدود ممتنعة الاستقرار.

رغم ما تتيحه ما بعد الحداثة من فضاءات نقدية واسعة، تعرضت لانتقادات جوهرية أبرزها اتهامها بالعدمية والانزلاق في محو المعنى. ففي محاولة تفكيك السرديات الكبرى تفقد النصوص أطرها المرجعية ومستوى المعنى العميق مما يحصر التجربة المعرفية والفنية في سطحية نسبية. هذا الازدواج يثير سؤالًا رئيسًا حول إمكانيتها في تقديم بدائل حقيقية للمعرفة أو الثقافة، بدلًا من أن تكون مجرد لعبة لغوية للمتنبيئين. كما حُملت اتهامات بالنخبوية وتعقيد الخطاب ما يجعل النصوص بعيدة عن القارئ العادي؛ إذ تتحول السخرية والأدوات التفكيرية إلى أسلحة للهروب من المسؤولية الأخلاقية، وفقًا لما يراه الناقد (تيري إيجلتون) **«تعتبر الدعابة بمثابة صفعة وقحة نحو الأنا العليا»**[1] كذلك تم توجيه نقد خطير حول تواطؤ الموجة مع الاقتصاد الرأسمالي المتأخر، حيث يصبح الفن سلعة تُستهلك دون مقاومة حقيقية، مما يحول ما بعد الحداثة إلى استهلاك للتباين بدلاً من مقاومته.

1- تيري إيغلتون، فلسفة الفكاهة، ترجمة: ماجد حامد، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2019، ص22.

في هذا السياق ينبثق مشروع الميتاحداثة الذي يستجيب لتناقضات ما بعد الحداثة والحداثة. فهو لا يكتفي بإعادة إنتاج العناصر الموروثة منهما بل يعيد بنائها بمرجعية فلسفية تتناغم فيها القيم المتعارضة. فهو يستدعي من الحداثة إيمانها بالإمكانات والتطوير الأخلاقي ومن ما بعد الحداثة تأملها في النسبية والبنية اللغوية مع تأكيدها على أن الأمل ممكن بجانب الشك. اعتمادها على مفهوم " التذبذب" يُبرز أنها لا تؤمن بالثبات بل تستثمر التباين الإبداعي بين القيم المتعارضة في انسجام مع ما يطرحه (زيغمونت باومان) في حديثه عن الحداثة السائلة حين يرى أن **«الرؤية التي كانت سائدة لحياة مشتركة ومتشابهة عالميا تحل محلها الآن رؤية تقوم بشكل رئيس على التنوع اللامحدود، وحق الإنسان في أن يكون مساويا يحل محله حق الاختلاف من دون أن يكون ذلك سببا في حرمانه من الكرامة والاحترام»**[1]

أما من الناحية الجمالية والسردية فالميتاسرد يكتسب أهمية قصوى في إطار الميتاحداثة. فهو يعيد صياغة العلاقة بين الكاتب والقارئ من خلال كشف آليات الكتابة وفضح نقاط التواطؤ فيتجاوز التلقي السطحي وينشط فعل القراءة والمشاركة في عملية الإنتاج النصي. هذه الإستراتيجية تعكس وعيًا نقديًا معرفيًا وتواصليًا تستوعب موروث الحداثة دون الوقوع في وثوقيتها وتتجاوز تهكم مرحلة ما بعد الحداثة لتؤسس لمنهجية نقدية مسكونة بالأمل والشك في آن.

4.1. من النموذج إلى المتخيل الجمالي

صحيح أن الأدب الواقعي اشتغل طويلاً على استبطان الحياة النفسية للشخصية ضمن بناء سردي منظم ومنغلق نسبياً، حيث كان همُّ الحبكة وترابط الأحداث طاغيًا **«وتبعا لذلك غدت الكتابة الروائية نوعا من ملاحقة الأحداث وصياغتها في حبكات ولم**

1- زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، ترجمة: سعد البازعي وبثينة الإبراهيم، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ط1، 2016، ص165.

يكن ثمة متسع لترف نقد الذات...»[1] فغالبا ما جرى التضحية بمساءلة الذات أو زعزعة أفق السرد لصالح منطق المحاكاة.

ومع صعود البراديغم الميتاسردي حصل انقلابٌ جذري؛ إذ غدت الرواية معنيةً بكشف هشاشة البناء نفسه لا باستتبابه وتحولت الذات الساردة من كائن متجانس إلى مشروع ديناميكي متحول يعكس انكساراته وتعدد روافعه وتوتره المستمر مع اللغة والذاكرة والتاريخ **«تهدف الكتابة الميتاسردية إلى فضح أسرار السرد وتبيان آليته الصريحة والضمنية والإنصات إلى مشاكل الكتاب والرواة والشخصيات السردية والاهتمام بالنص الموازي وبناء السرود التخييلية...»**[2] حيث نجد أن الميتاسرد لا يكتفي بتفكيك أوهام التمثيل بل يرى إلى العملية السردية بوصفها سيرورة تأمل لا تنتهي فتفضح الطبقات المصطنعة للحكي وتنزع الأقنعة عن الذات والشخصيات بتحويل المساءلة إلى محور درامي وجمالي في آن**«إن القصة والحبكة ليستا قضيتين لغويتين، إنهما بنيتان قد تكونان قابلتين للترجمة من خلال نسق سيميائي آخر»**[3] ومنه يمكن القول بالاستعارة الفلسفية إن الذات في هذا السياق تصبح وعيًا متحركًا، يكتب ذاته ويعيد إنتاجها من داخل النص فلا وجود قاطع لها خارج اللغة والتخييل. إنه تجاوز متعمد لأي فهم تقليدي للذات كجوهر ثابت ليحل محله وعيٌ مركب عابر للأطر لا يطمئن لمرجعية واحدة ولا يكتفي بظاهر الأشياء**«يؤدي فقدان النظام بالنسبة للحداثي إلى الاعتقاد بإمكانية استعادته على مستوى أعمق من الوعي»**[4] ويعمد الأدب الميتاسردي إلى إظهار بنائه الفني رفضا منه لعملية الخداع السردي ولكنه أيضا يضعنا في ضبابية معرفية بجعل الفن مساحة خصبة تحتضن الوعي بالذات والكتابة على

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص59.

2- جميل حمداوي وبلال داوود، آليات الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص93.

3- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2015، ص67.

4- باتريشيا ووه، الميتافكشن: المتخيل السردي الواعي بذاته، النظرية والممارسة، ترجمة: السيد إمام، دار شهريار، البصرة-العراق، توزيع دار الرافدين، بيروت، ط1، 2018، ص34.

حد سواء وهو وعيٌ متكررٌ مادام التأمل مستمرا.والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا الميتاسرد؟

الميتاسرد ليس مجرد انزياح عن السرد التقليدي ولا تقنية تجريبية محضة بل هو استجابة جمالية ومعرفية معقدة لحالة تحول عميقة في طبيعة الكتابة ووظيفة النص وعلاقة المؤلف بالعالم. إنّ السؤال عن " لماذا الميتاسرد ؟" يقتضي أولاً الاعتراف بأننا بإزاء تحوّل في البراديغم السردي لم تعد فيه الرواية تُبنى على وهم الشفافية أو الواقعية، بل على وعي جذري بحدود التمثيل ذاته «**لا يقدم الميتاقص سردا أو قصا فحسب، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص، ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حيز ضيق يعبر عن الثورة على مواضعات الكتابة السائدة، إنما تصور كذلك استيعابا للخبرة المعاصرة في فهم العالم...**»[1] نشأ الميتاسرد في أحضان الشك ما بعد الحداثي بوصف تعبيرا عن أزمة المرجعية وانهيار اليقين السردي وافتراق اللغة عن العالم. وانطلاقا من هذا المعنى نستنتج أنَّه ليس نمطًا في الحكي بقدر ما هو وضعية معرفية داخل النص(فويليام غاس) يرى «**السرد الذي يجذب الانتباه له كونه يطرح تساؤلات عن العلاقة القائمة بين القص والواقع...**»[2] يتم بموجبه تفعيل وعي ذاتي بالعملية السردية.

الميتاسرد يعيد تعريف وظيفة الأدب من كونه مرآة للعالم إلى كونه سؤالاً حول كيفية تمثل العالم. وهو ما يجعل الميتاسرد ممارسة تفكيكية بامتياز لكنه تفكيك من داخل النص لا من خارجه، حيث يصبح السرد نفسه مختبرًا لغويًا وفكريًا يكشف عن التوترات بين الواقع والتخييل، بين الحقيقة والاصطناع بين التجربة وسردها. وهو بذلك يضع القارئ في موقع

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص39.

2- William H. Gass, Fiction and the Figures of Life, Knopf, New York, 1970, p. 25.

تأويلي نشط، لا يكتفي بتلقي الحكاية، بل يُستدعى لتفكيك بنيتها وتفهم تعقيداتها ووعي موقعه داخلها.

إنَّ هذا التوتر بين الحكاية والوعي بالحكاية يخلق ديناميكية سردية متعددة المستويات، تُشعر القارئ بأن النص لا يقول شيئًا وحسب بل يتأمل في ما يقوله ويكشف عن كيفيات قوله وينشئ وعيًا داخل وعي. وعليه يصبح الميتاسرد ضربًا من الكتابة الفوقية التي تُركب داخل الرواية جهازًا تأويليًا يحول القارئ إلى شريك في التفكير لا في التلقي فحسب ذلك لأنَّ «**الميتاقص يمحص دور المؤلف ويعيد بناء مفهومه من جديد فإنَّه يضيف بوضوح بعد القراءة كونها متوازية مع الكتابة كفعل تخيل إبداعي والنتيجة أنَّ درجة مشاركة القارئ تبدو متزايدة...**»[1]

على أنه السياق العربي تزداد أهمية الميتاسرد لأنه يتقاطع مع حاجة الكتابة إلى مساءلة مرجعياتها: اللغة، التراث، الهوية، السلطة، والحداثة نفسها. ففي عالم عربي يرزح تحت أثقال التاريخ والسياسة والهوية لا تعود الحكاية كافية بل يصبح من الضروري مساءلة كيفية قولها ومصادرها وصيغها. وهنا تظهر الرواية بوصفها مساحة لإنتاج وعي مزدوج: وعي بالحكاية ووعي بالكتابة عنها.الميتاسرد في هذا السياق ليس ترفًا نخبويا بل هو شكل من أشكال المقاومة النصية: مقاومة السرد المطمئن، مقاومة البنية المغلقة، مقاومة الحكاية الموجهة. ومن ثمّ فهو يفكك السلطة لا فقط سلطة السارد بل سلطة المرجعية وسلطة التاريخ وسلطة اللغة ذاته«**لا تنجو الروايات الميتاقصية العربية الأكثر تشددا في التوجه نحو تخوم الرواية الضد من سلطة العالم الخارجي عليها على الرغم من نفيها للحبكة التقليدية ومحاولتها إلغاء المرجعية المباشرة إلى الواقع...**»[2].

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص51.

2- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص116.

إنَّ الميتاسرد في النهاية يفترض أن لا معنى جاهزًا في النص بل المعنى هو ما يُنتج بالتوتر بين التخييل ووعيه، بين السرد وشكّه في نفسه. وهنا تكمن حداثته وضرورته وفرادته كأفق نظري وجمالي يتجاوز الجماليات الشكلية إلى مساءلة جذرية للخطاب الأدبي نفسه.

تبدو الكتابة الميتاسردية أحيانًا وكأنها تفكك متعة الحكاية بالكشف عن صناعتها، لكنها بهذا توسع أفق الفن نفسه إذ تمنح السرد قدرة نقدية فريدة: لا تكتفي ببناء المتخيل الجمالي بل بمساءلته وتحويله إلى حلقة تفكير في ماهية الحكي، ومعنى أن تكتب وكيف يندمج المؤلف النصي مع التجربة الاجتماعية. الميتاسرد ليس اختلاق أزمة أو محاكاة عبثية بقدر ما هو إعلان لنهاية "النموذج" الواحد للأدب وانفتاح على حقل تَخييلي جديد يتحرر من سلطة المحاكاة ويتجه إلى رصد لحظة الكتابة بوصفها حدثًا وجوديًا ومعرفيًا مشحونًا بالأسئلة

«رواية النص: أهي رواية (لغة) أم رواية (ذات) أم رواية (أفكار) أم رواية (لا رواية)»[1]

وهو ما يتوافق مع فكرة أن الميتاسرد يُعرّي آليات التمثيل ليحوّل السرد إلى أداة تفكير لا مجرد حكي.

على هذا الأساس يصبح السؤال "لماذا الميتاسرد؟" سؤال بحث مفتوح حول شرط الأدب نفسه وزمنه. فالتحول البراديغمي هنا ليس هروبًا من الواقع بل مواجهة واعية لتعقيدات تمثيله، في ظل انسحاب اليقين الأدبي وتصدع علاقة اللغة بالعالم. والوعي الذاتي في الميتا بما يحمله من مساءلة متكررة وإعادة تفكير هو في جوهره ذروة "الخيال الجمالي" كما تتيحه تجربة الكتابة المعاصرة، لا بوصفه حيلة تقنية ولا رفضًا عدميًا بل موقفاً معرفيًا يسائل الواقع والنص معاً من قلب المتخيل الأدبي ذاته.

وهكذا لا يقوم الميتاسرد بنفي الواقع ولا مرجعيته إنما يوسّعه ليشمل نفسه كخطاب، ويعيد بناء العلاقة بين الحكاية والذات والعالم من موقع الحفر في طبقات اللغة والخطاب.

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص41.

إنه توسعة لمساحة الحرية السردية وانفتاح على إمكانيات التأويل الذاتي والجماعي ومقاومة مستمرة لأي "نموذج" جاهز. ولعل خصوصية الميتاسرد في المشهد العربي تظهر في هذا الانشغال المزدوج: هاجس مساءلة التراث وهاجس بناء ذات جديدة تتفاوض مع واقع في طور دائم من التحول.

وكمحصلة يتحول براديغم الميتا سرديًا من كونه "نموذجاً" نهائياً إلى فضاء تخييلي مفتوح، يحتفي باللااكتمال ويحول فعل الحكي نفسه إلى تجربة نقدية وجمالية قلقة، تضعنا بجدارة أكاديمية أمام السؤال الدائم: أيّ هوية للذات، وأي خطاب للواقع،وأي جماليات لنص اعتاد أن يتخلى عن يقينِ النموذج لصالح حيوية المتخيل؟.

- الميتاسرد ليس مجرد تقنية سردية أو استجابة شكلية بل يمثل انتقالاً جذرياً نحو براديغم ينطلق من مساءلة نقدية للخطاب الأدبي والثقافي في الأدب العربي الحديث. فعلى المستوى التحليلي يمارس الميتاسرد ضرباً من الفحص الدائم لشرعية السلطة المرجعية و الحكي التقليدي، ولا يكتفي بالمقاومة وإنما يتجاوزها إلى خلق أسئلة معرفية متداخلة حول الذات والسرد والتاريخ والهوية واللغة **«تعكس الرواية فلسفة انكتابها من خلال تعريفها، فهي سيرة الكائن المنسي بالنسبة لكونديرا وملحمة المستقبل عند سانت بوف، ونوع من الألغاز بالنسبة لماركيز. ولعل هذا الزخم من الرؤية يعطيها صفة العالمية والنظرة المشتركة في التفكير كعمل يجسد ملحمة الإنسان وجوديا»**[1] وهذه أمثلة ملموسة على أن كل رواية تحمل في تعريفها و تصورها عن نفسها فلسفة ضمنية لكتابتها أي وعيًا ميتاسرديًا بدورها ووظيفتها.
- تتجلى طاقته التأويلية في أنه يحرر العملية السردية من منطق الانغلاق واليقين، فيستنفر القارئ للمشاركة الفعالة في توليد المعنى وتعيد تشكيل مفهوم القراءة بوصفها

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج.م)، باقة الغربية، ط1، 2011، ص108.

ممارسة نقدية ديناميكية وليست عملاً استهلاكياً سلبياً «**إن النص الأدبي الآن لم يعد عالما مصغرا لعالم البويطيقا الذي يؤمن به البنيويون،...وإنما هو ممارسة هي لعب أو لنقل مغامرة نقدية إذ الاعتبار الآن للكتابة النصية نفسها**»[1] وبهذا التحول لم يعد النص الأدبي يُعامَل بوصفه عالمًا مكتملًا ينتظر قارئًا مطيعًا، بل بوصفه فضاء كتابة مفتوحًا على اللعب والمغامرة النقدية؛ أي إن **مركز الثقل** انتقل من تمثيل العالم إلى كيفية تشكّل الكتابة نفسها ومن قارئ يستهلك المعنى إلى قارئ يشارك في إنتاجه في ضوء وعي جديد بأن الاعتبار الآن للكتابة النصية ذاتها لا لمرجع يُفترض أنه ثابت خلفها. هنا تظهر مساءلة نقدية عميقة: هل يمثل الميتاسرد فقط تمريناً على الهدم أم أنه يؤسس فعلاً لمنظومة قيم جديدة؟ وهل احتفاله بالتعدد و اللااكتمال ينتج معرفة نقدية أم يخفي فوضى دلالية؟ طرحت بعض الدراسات أن قوة الميتاسرد تكمن في قدرته على التشكيك الدائم بأحادية المرجعية وإنشاء مساحة حوار مفتوحة بين النص والقارئ، لكن النقد الجاد يشير إلى أن ذلك قد يقود في بعض الحالات إلى تشتت المعنى أو انفلاته من السيطرة القرائية، مما يستدعي تطوير أدوات قراءة تواكب هذا التحول.

- في السياق العربي تزداد أهمية الميتاسرد عندما يتقاطع مع أسئلة الهوية والمعنى، ويرفض التكرار والتماثل ويركز على تشابك الذاتي والجماعي والتراثي والسياسي ضمن بنية تسعى لفهم الواقع وصياغة خطاب ثقافي متجدد. وتبقى المساءلة النقدية الملحة: هل نجح الميتاسرد العربي في تأسيس هوية مغايرة أم أنه ظل مرتهناً لانعكاسات النموذج الغربي وتقنياته؟ وهل يستطيع حقاً نقل الأدب العربي من مجال المحاكاة إلى مجال الاختبار النقدي والخلق المستمر للمعنى؟

1- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص83.

2. براديغم الميتاسرد في السرد العربي:

1.2. تشكل براديغم الميتاسرد في السرد العربي المعاصر:

في السرد العربي المعاصر يتبدّى تشكّل براديغم الميتاسرد بوصفه حصيلة تفاعل مركّب بين تحوّلات جمالية داخل النص الروائي نفسه، وتحولات فكرية وتاريخية أصابت مفهوم الكتابة والهوية والسلطة. فمنذ اللحظة التي بدأ فيها الروائي العربي يلتفت إلى فعل الحكي بوصفه مشكلة لا بوصفه قناة شفافة صار النص يميل إلى كشف آلياته وإلى عرض مسار تكوّنه داخل المتن: سارد يعلن تردده في اختيار زاوية الرواية، مؤلف ضمني يتدخل في مسار الأحداث مخطوط أو مسوّدة يتنازعان مع «النص النهائي» مكان المركز وتعليقات متكررة على صعوبة قول الحقيقة أو استعادة الماضي كما كان. هذه الممارسات لم تبقَ استثناءً معزولًا بل تكرّرت في تجارب مختلفة، ما سمح بتكوّن «أفق ميتاسردي» يتجاوز حدود النص الواحد إلى ما يشبه الحساسية المشتركة في الكتابة.

هذا الأفق لا يختزل في علامة واحدة أو تقنية بعينها بل تميّزه شبكة من الاختيارات البنيوية والدلالية؛ إذ نجد الرواية العربية الحديثة تدمج داخلها أنواعًا وخطابات متنوعة (سيرة، وثيقة، تقرير، اعتراف، يوميات) وتحوّل هذا التعدد النصي إلى موضوع للتفكير لا مجرد خلفية للحكاية. كما نلحظ في عدد من الأعمال ميلًا إلى جعل الزمن والذات والتاريخ موضوعًا للتعليق داخل النص: يُذكّر السارد القارئ بأنّ ما يرويه ليس إلا «صيغة ممكنة» من بين صيغ عديدة؛ ويشير أحيانًا إلى نسخ سابقة من القصة أُهملت أو حُذفت؛ ويعرض صراحةً حدود ذاكرته أو قيوده السياسية والرقابية. هذا التعري لآلية السرد هو ما يمنح الميتاسرد بعده البراديغمي: لم يعد مجرّد كسر لإيهام قديم بل تحول إلى طريقة في التفكير داخل الكتابة نفسها وإلى أداة لإعادة ترتيب العلاقة بين النص والعالم والقارئ.

لكن هذا التشكّل على أهميته يثير جملة من الأسئلة النقدية التي تمنع من التعامل معه كحقيقة ناجزة؛ فليس كل نص «يتكلم عن نفسه» ينجح بالضرورة في الانخراط في هذا البراديغم بالمعنى العميق «**فالرواية العربية لم تكن قد تلمست ذاتا مترسخة بعد، تدفع إلى الخروج إليها**»[1] ثمة أعمال اكتفت باستعارة بعض مظاهر الميتاسرد – مثل ظهور المؤلف في السرد أو إدخال نص داخل النص – من غير أن توظّفها في مراجعة جذرية لمنطق التمثيل الذي تحكمه فبقيت الحكاية في جوهرها خاضعة لمنطق الرواية التقليدية نفسها: بطل مركزي، حكاية مستقيمة، رؤية واحدة للعالم مع بعض «الإشارات الحداثية» التي لا تغيّر كثيرًا في أفق التلقي«**الناظر في نتاج الرواية الميتاقصية العربية يلحظ أننا عاجزون عن إطلاق لقب ميتا قاص على أي من كتابها بارتياح**»[2] في المقابل توجد نصوص جعلت من الميتاسرد مدخلًا فعليًا لمساءلة السرديات القومية والتاريخية و الذكورية واعتبرت تعثّر الحكي وتعدّد صيغه تعبيرًا عن أزمة أعمق في الهوية والسلطة والمعنى؛ هنا يصبح الوعي بالكتابة جزءًا من مشروع نقدي يطال البنية الاجتماعية والثقافية لا مجرّد لعبة شكلية للتمايز الجمالي.

انطلاقًا من ذلك يبدو أن تشكّل براديغم الميتاسرد في السرد العربي المعاصر ينبغي أن يُقرأ بوصفه مسارًا مفتوحًا لا نموذجًا مكتملًا، وبوصفه حقل توتر بين التقليد والإبداع بين استيراد المفهوم الغربي ومحاولة تبيئته في أسئلة الرواية العربية. فكلما استطاع النص أن يستثمر الميتاسرد في إعادة التفكير في علاقته بتاريخه وبلغته وبقارئه اقترب من بناء براديغم خاص ينسجم مع تحولات مجتمعه وثقافته؛ وكلما اكتفى باستعارة العلامات الخارجية للميتاسرد دون هذا العمق ظل في دائرة محاكاة شكلية لا تضيف إلى التجربة السردية العربية سوى طبقة رقيقة من الخطاب عن الكتابة. من هنا تأتي أهمية النظر إلى «براديغم الميتاسرد» لا كتصنيف جاهز يُلصق بالنصوص بل كفرضية نقدية تُختبر في كل عمل

1– أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص107.

2– المرجع نفسه، ص103.

على حدة: إلى أي حد ينجح هذا العمل في تحويل وعيه بذاته إلى طاقة على كشف المسكوت عنه وإلى أي مدى يساهم في إعادة توزيع السلطة السردية بين المؤلف والنص والقارئ؟ الأسئلة التي يفتحها هذا المسار هي ما سيجري تفصيله لاحقًا عند تحديد خصائص هذا البراديغم كما تجسده النصوص العربية وعند قياس قدرته على تجديد أفق الرواية في سياق عربي يعيش توترات التحوّل واللايقين.

2.2. خصائص براديغم الميتاسرد

أ. تفكك المرجع الواقعي:

يمثل تفكك المرجع الواقعي أحد أعمق التحولات البراديغمية في السرد المعاصر، إذ لم يعد العمل الأدبي يطمح إلى أن يكون مرآة للواقع، بل مشروع مساءلة متواصلة لهذا الواقع من داخل اللغة ذاتها. في هذا الإطار لم تعد المرجعية السردية تصوراً يقينياً أو بنية محايدة، بل غدت مشروطة بالسياقات الخطابية إيديولوجياً وثقافياً وزمنياً. النص المعاصر لا يعكس العالم بل يعيد إنتاجه بوصفه تمثيلاً ذاتياً يحتفي بالاحتمال والتعدد وزيغ الإدراك وتوتر المعنى، كما أشار تيري إيجلتون إلى أن "ما بعد الحداثة تكشف عن تهاوي أوهام الواقع المفترض لصالح خطاب يعترف بلعبه السردي وانفتاحه على التخييل«**فالشيء الذي يرفضه مابعد الحداثة ليس هو التاريخ history، بل هو التاريخ بمعنى كونه قوة محركة**»[1].

يعزز (جان بودريار) هذا التصور بنظرية "التشبيه الفائق" hyperreality، قائلاً " إننا لم نعد نعيش "الواقع" مباشرة بل نحيا محاكاته عبر وسائط وصور حتى يندثر الفرق بين الحدث وتمثيله«جوهر فوق الواقعية أنها تعيش فقط في الرموز (اللغة، الصورة، الشيفرة،

1- تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص57.

الصيغة...)...بمعنى آخر الرمز يطرد الواقع، بل أكثر فالرمز صار هو الواقع»[1] يتجلى هذا الاتجاه في سرديات (أمبرتو إيكو)، (أوستر) والروائيين العرب المعاصرين الذين جعلوا من السؤال حول كيفية تمثيل الواقع أو تشتيته بنية أساسية تقول (أحلام مستغانمي): **«الحقيقة أنني لا أكتب لأحد ولا أدري ما سأكتبه بالضبط، فهذا الكتاب لنفسي أولا ولعلها الوصفة المثالية لإنجاز كتاب ناجح. لذا لا بأس أن تأتي بعض أفكاره كيفما اتفق...الكاتب يتعرى نيابة عن قرائه ويرتكب جرائم حبر في حق نفسه، ليبقى شرف القارئ مصونا»**[2] حيث تتقاطع أزمة الحكاية مع وعي الكتابة ذاتها. إن الواقع في الميتا لم يعد محاكاة خالصة؛ بل صار موضوع مساءلة واختبار تشترك الذات والقارئ في تشكيله.

ب. الحضور القوي للكاتب:

تبعاً للتحولات الميتا سردية يبرز حضور الكاتب داخل العمل، ليس كسلطة مطلقة بل كصوت يعلّق وينتقد ويعترف بعثراته، متورطاً في أحجية الكتابة والأثر. هذه الخاصية تمثل انقلاباً على نظريات موت المؤلف (بارت)؛ فالكاتب في الميتا لا يختفي بل يُعاد إنتاجه كفاعل متردد ناقد لذاته، أحياناً راوي عليم ملتبس وأحياناً شخصية تتوارى في النص وتشاركه أسئلته...**«كأنه ارتداد ودعوة إلى ضروب الراوي العليم لأن المؤلف غالبا ما يتدخل بصورة مباشرة في سير الأحداث ويعلق على ما يجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم، ولذا فقد وجدنا من يعد هذا الضرب الروائي خروجا على الأعراف والتقاليد السردية والتخيلية»**[3] وتكمن الأهمية النقدية لهذه السمة في تحريك مركز السلطة داخل العمل؛ لم يعد الخطاب السردي مغلقاً على نموذج خارجي بل غدا مساحة تفاوض بين عقل المؤلف جسد الكتابة ووعي القارئ. ففي البحث عن وليد مسعود أو أعمال إيكو يغدو صوت الكاتب

1- جان بودريار، المصطنع والاصطناع، ترجمة: جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص27.

2- أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، نوفل، 2019، ص12.

3- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص14.

جزءاً من البناء السردي المفتوح لا سلطة خلفية ناظمة تؤمن استقرار الدلالة.

ج. انكشاف البنية السردية:

من أبلغ سمات الميتا في السرد الحديث تعمّد كشف هياكل البناء السردي أمام القارئ. «**فكتاب ماوراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه... »**[1] إذ تظهر القصة وهي تشرّح أدواتها تعترف بزيفها وتعلن عن ترددها واصطناعها، ما يزعزع وهم الشفافية الذي ارتكزت عليه السرديات التقليدية.

هذا الانكشاف يخلق شكلاً من الحوار النقدي الداخلي المستمر حيث تُختَبر الأعراف الجمالية للسرد وتُعرضُ أفخاخ التقنية أمام المشاهدة النقدية للقارئ. لقد تحولت الحكاية من وعاء تمثيلي محايد إلى مجال مساءلة لا نهائي يخلخل بداهات الواقع والتخييل معاً.

د. السرد بوصفه مشروعاً غير مكتمل:

تتبلور السردية المعاصرة بوصفها فضاء لتحولات جوهرية في بنية الكتابة الأدبية، حيث يغدو المشروع السردي مفتوحاً بشكل دائم أمام احتمالات التأويل المتعددة، ما يجعله بعيداً عن فكرة الانغلاق أو الكمال. إن عدم ثبات المعنى شرط ملازم لهذا المنحى إذ تتزعزع معه الحدود التقليدية بين البداية والنهاية ويغدو العمل أشبه بمغامرة لغوية مستمرة تبحث عن جدوى جديدة للحكاية خارج منطق الوحدة المغلقة، ذلك ما يؤكده بول ريكور حين يمنح الحكايات المفتوحة مكانة الهوية السردية الحديثة «**فالرواية نشأت معانقة المشروع التحرري والعقلاني للبشر...»**[2] ليأتي أدب ما بعد الحداثة داعماً لهذا التصور بقوة عبر تفكيك أنساق السرديات الكبرى وإحالة القراءة إلى فعل ينتج المعنى لا يستهلكه بشكل

1- المرجع نفسه، ص32.

2- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص245.

نهائي. إن الميتاسرد لا يعتمد فقط على تزويد القارئ بمساحة شك في اليقينيات بل يقحمه في لعبة بنائية يتجدد عبرها إنتاج الدلالة باستمرار، حيث يخضع مفهوم "الحبكة" والنهاية لفعل المساءلة النقدية ويصبحان قيد التشظي والانفتاح دون حسم قيمي أو نهائي.

هذا الوجه النقدي للتحول السردي يفرض حضور البراديغم الثقافي بوضوح فيتجلّى الميتاسرد كتجربة تتجاوز الجماليات الشكلية، لتغدو مؤشراً على تحول ثقافي عميق في الأدب المعاصر؛ إذ يذهب إلى مقاومة الأنساق السلطوية ويفكك منظومة اليقينيات الموروثة، ويعيد مساءلة مفاهيم الهوية والمرجعية الجدلية ضمن مجموعة الخطابات الفاعلة في المحيط الأدبي والاجتماعي. فتحول الميتا السردي يمنح الأدب العربي فرصة للقطيعة مع القراءة التقليدية، كما يعيد تعريف الجنس الأدبي باعتباره مشروعاً تعبيرياً غير منتهٍ في تكوّنه وقادراً على حيازة عناصر من الأجناس الأخرى ودمجها في بنيته «**جنس تعبيري غير منته في تكونه مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمد منها بعض عناصرها...**»[1] مما يثري إمكانات النقد والتجريب ويعزز وعي الذات الثقافية بالتحول المستمر في مفاهيم القيم والخطابات الأساسية.

بهذه الطريقة يكتسب السرد المعاصر وظيفة مزدوجة ذات بعد نقدي وجمالي «**تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات**»[2] في غمار عصر يزداد احتدام أزمات الهوية والمعنى، ويستعير أدواته من تقنيات الميتاسرد لإعادة التفكير في شروط الكتابة والتلقي ومفهوم الحقيقة الأدبية.

هـ. الميتاسرد بوصفه شكلًا للوعي الثقافي المضاد:

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص7.

2- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص8.

يتمتع الميتاسرد بموقع ريادي في السرد العربي المعاصر بحيث يتحول من مجرد تقنية لغوية أو زخرف جمالي إلى إستراتيجية نقدية واعية تمارس وظيفتها في تفكيك مركزيات السلطة الأدبية والسياسية واستجواب الخطابات السائدة إذ يذهب جميل حمداوي إلى أنه «**قد يتخطى الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة ما يرتبط بالتداخل القصصي والتضمين والتناص إلى توظيف الخطاب النقدي والتنظير الروائي. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى وعي كتاب القصة المغربية بتقنيات الكتابة السردية والقصصية وإدراك آلياتها الفنية والجمالية وتبيان مقوماتها الحداثية والتجريبية**»[1] يبيّن هذا التصور أن الميتاسرد لم يعد اشتغالًا داخليًا على الحكاية فحسب بل صار شكلًا من أشكال الوعي النظري الذي يدمج الخطاب النقدي داخل البنية الحكائية نفسها وهو ما يعني أن الميتاسرد هو ممارسة تفكيكية لمركزيات السلطة الأدبية والسياسية.

لقد أصبح الميتاسرد في كثيرٍ من الأعمال الروائية والشعرية مقترناً بأزمات الذات العربية الحديثة فمن خلال مساءلة الحكاية القومية وتفتيت أسطورة الحقيقة الواحدة، تنتج الكتابة المتشظية حالة من المقاومة الإبداعية لمركزية السرد والخطاب المؤسساتي وتحفز القارئ على الانخراط في إنتاج المعنى وعدم التسليم بسلطة المؤلف أو الحكاية المركزية. إن هذا التحول يمنح الأدب العربي حيوية خاصة حيث يتفاعل مع الأزمات التاريخية والسياسية والاجتماعية، ويعيد تشكيل الهوية على نحو متعدد مفتوح على إمكانيات النقد والتأويل، فيخرج السرد من كونه مجرد مرآة للواقع إلى فضاء جدلي فاعل يعيد إنتاج الواقع نفسه ويقاوم الثبات والجمود السردي. ومنه يغدو الميتاسرد حالة من الوعي الثقافي المضاد قادرة على مساءلة شروط الخطاب وتفكيك المسلمات الكبرى ضمن سياق يأخذ بعين الاعتبار التحولات البنيوية في الثقافة والهوية والسلطة ومن ثم «**تبدو المهمة المضاعفة التي علينا أن ننهض بها: وعي حداثة الآخر، وإطلاق حداثتنا من بين ما تفترض المهمة الأساس وعي الذات**

1- جميل حمداوي وبلال داوود، آليات الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، مرجع سابق، ص94.

والآخر»[1] يعد حضور الميتاسرد في الأدب العربي المعاصر أحد أبرز مظاهر الإبداع النقدي، إذ يمنح السرد طاقة متجددة على مساءلة الذات وتحويل الكتابة إلى فعل ثقافي مقاوم لا يتوقف عند بنية الحكاية بل يمتد إلى نقد آليات بناء المعنى وإعادة التفكير في المرجعيات والمسلمات التي حكمت السردية التقليدية عبر العقود.

3.2. الميتاسرد في إطار الميتا حداثة:

يرتبط حضور الميتاسرد ضمن سياقات ما بعد الحداثة بتحول إبستمولوجي عميق في فهم السرد والكتابة الأدبية «**الميتافكشن صيغة من صيغ لكتابة ضمن حركة ثقافية أوسع يشار إليها غالبا بمصطلح مابعد الحداثة**»[2] إذ تجاوزت وظيفة الميتاسرد التقنيات الشكلية والنزعات التجريبية ليغدو فعلًا معرفيًا يسائل المرجعيات الكبرى للمعنى والحقيقة والتمثيل. في ضوء الفلسفات التفكيكية والبنيوية التي أرستها أطروحات (ليوتار) و(دريدا)، تبلورت أزمة يقين مرتبطة باللغة والخطاب حيث انتقلت الأسئلة النقدية من الاستناد إلى مرجعيات مستقرة إلى البحث الدائم في هشاشة البنية النصية ومشروعية السرد ذاته «**لقد استجاب كتاب المتخيل الحداثيون في الشطر الأول من هذا القرن للفقدان المبدئي للإيمان بهذا العالم**» [3].

تميز الميتاسرد في هذا السياق بقدرته على فضح التوترات الداخلية للخطاب الأدبي من خلال إبراز السؤال حول من يروي، وما الذي يروى وما مدى مشروعية تمثيل النص للعالم. لم يعد الانشغال بالحكاية مقصورًا على الصوت أو البناء بل امتد إلى مساءلة بنائية للسلطة والمعنى وتفكيك شروط التداول السردي ضمن فضاء معرفي يشعر دائمًا بعدم الاكتمال وغياب الثبات.

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص78.

2- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص30.

3- المرجع نفسه، ص14.

تستوجب الإستراتيجية النقدية فحص الممارسات الميتاسردية التي قد تقع في فخ التكرار الشكلاني أو الاحتفاء باللعب اللغوي على حساب إنتاج بدائل معرفية وجمالية أصيلة؛ فالتجربة الأدبية الميتاسردية ليست معنية بالتماهي مع لعبة المرايا بقدر انخراطها في مواجهة أزمة المعنى والسلطة والهويات الهشة، كما يؤكد نقد (جيمسون) ومنظرو ما بعد الكولونيالية. تزداد الحاجة إلى مساءلة دقة المفهوم ذاته في ظل تمدده وتضخمه المفهومي ضمن النتاج الأدبي والنظري، ما يستدعي ضبط معايير تحليلية دقيقة تكشف جدوى الميتاسرد كجهاز معرفي يفتح النص العربي على إمكانات مساءلة تتجاوز الشك العدمي إلى حد التأصيل الجمالي والمعرفي المنتج.

يتحدد موقع الميتاسرد إذن كآلية نقدية مركزية قادرة على تحريك الأسئلة المعرفية وكسر النماذج السائدة وتوسيع خيارات التأويل ضمن الحقول السردية في الأدب العربي المعاصر، فيمنح الكتابة بعدًا ديناميًا يؤسس للابتكار وإعادة رسم العلاقات بين السلطة، الهوية والمعنى داخل النص بعيدًا عن اختزال قيمة الميتاسرد في مجرّد إستراتيجية شكلية أو تكرار للعبة نقدية من دون نتائج حقيقية.

يعد الميتاسرد أحد أبرز الظواهر الابستمولوجية في نقد ما بعد الحداثة الغربي، فقد تجاوز حدود التعريفات التقنية أو الزخرفية ليتموضع كمحرك لتساؤلات جذرية حول السلطة والمعنى والخطاب في السرديات الأدبية. لم ينشأ كموضة عابرة بل جاء انعكاساً لأزمة فقدان اليقين في المرجعيّات التقليدية مصاحباً انفجار ما بعد الحداثة وتشظّي السرديات الكبرى الدينية والقومية والحداثية ما دفع الخطاب السردي إلى إعادة النظر في وظيفة النص وفي شرعية تمثيل العالم عبر اللغة **«جماليات ماوراء الرواية أكثر إحساسية بأن قيم العالم وحقائقه قد تغيرت، فالحرب/التضخم/السوق/العولمة/النظام العالمي الجديد...هي أبنية وتراكيب وأنظمة علاماتية لهذا التغيير»**[1].

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص27.

ناقش منظّرو الميتاسرد من (ووه) و(هتشيون) إلى (بريان ماكهيل Brian Mchale)، أسئلته الفلسفية: فبينما ركّزت (ووه)على تفكيك وهم الواقعية الشفافة ومحاكمة فرضية الإيهام، معيدة مفهوم السرد إلى وعي فلسفي ذاتي يتجاوز محاكاة العالم «**لم تتخل الميتافكشن إذا عن العالم الواقعي مقابل المتع النرجسية للخيال، إن ما تفعله هو أن تعيد من خلالها انعكاسها الذاتي–فحص مواضعات الواقعية**»[1] رأت (هتشيون) فيه قلب ما بعد الحداثة الذي لا يعيد إنتاج ثنائيات الحداثة بل يكتب الحكاية ويفكك رمزيتها ضمن مفارقات السلطة والذاكرة والتاريخ وتوتر الهويات «**حضور الماضي في أذهان كتاب مابعد الحداثة، ليس نوستالجيا على الإطلاق، بل معاودة ناقدة وحوارا مفارقيا مع الماضي الفني والاجتماعي**»[2] أما (بريان ماكهيل) فقد عمّق المساءلة عبر الانتقال إلى مختبر السرد الأنطولوجي حيث لم يعد السؤال كيف يُعرف العالم بل أي عوالم يمنحها النص وما شرعيتها ما يجعل من كل نص مساحة صراع معرفي بين الواقع والمتخيل، الداخل والخارج«**الصفة الغالبة على قص مابعد الحداثة أنطولوجية الطابع، لأنه يروج لاستراتيجيات تولي الانتباه إلى أسئلة شبيهة بما يدعوه (ديك هغنز) مابعد معرفي...**»[3]

رغم الحيوية المفهومية التي يغذيها الميتاسرد لم يسلم من النقد الحاد؛ فقد أشار (فريدريك جيمسون) إلى خطورة تحول الميتاسرد من خطاب منخرط بالفعل الاجتماعي والسياسي إلى لعبة مغلقة تكرّس وعي النص بذاته دون مساءلة حقيقية للسلطة والمعنى والفعل التاريخي «**الطريقة التي تفرض بها هذه الرواية نوع من القراءة تجعل من المستحيل عمليا أن نصل إلى وأن نحدد تيمات تلك الموضوعات الرسمية التي تطفو فوق**

1– باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص28.

2– أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص85.

3– المرجع نفسه، ص83.

النص لكنها لا يمكن أن تتكامل في قراءتنا للعبارات»[1] كما تطرح الحقول النسوية وما بعد الكولونيالية إشكالات حول مركزية الذات المفكرة واحتمال إعادة إنتاج الإقصاء النخبوي للهوية الهشة والمرأة والهامش الثقافي، حيث استند العديد من النصوص إلى قارئ مفترض مؤدلج بمعايير الغرب المركزي دون مراعاة لتعدد التلقيات والتمثيلات.

ومن الجدير بالذكر أن اتساع المصطلح وفضفاضيته تطرح تحديات منهجية تهدد الدقة التحليلية، مع ذوبان الحدود الإجرائية بين الميتاسرد والتناص والسخرية، ما يستلزم ضبطاً اصطلاحياً وتأسيس أدوات نقدية واضحة لتمييز الممارسات السردية والتحقق من مكاسبها المعرفية والجمالية دون الوقوع في ميتاسرد ساذج يقتصر على اللعب الشكلاني.

هذا المسار النقدي يفتح أمام التلقي العربي ضرورة تحكيم مساءلة جذرية في استيعاب الميتاسرد، بعيداً عن تبني النظرية بوصفها وصفة جاهزة أو موضة استهلاكية في الخطاب السردي المعاصر، وينتصب السؤال المركزي حول كيفية تظهير أزمة المرجع في السرد العربي وتفكيك السلطة اللغوية والثقافية الكامنة فيه، بحيث لا يُعاد إنتاج النموذج الغربي بصورة قسرية بل يُضبط المفهوم ويُختبر عبر ممارسة نقدية فعالة تكشف شروط ولادة المعنى وتكوين اللغة ضمن نسق ثقافي يعاني سلطات المألوف والكلاسيكي، ويطمح إلى إعادة إنتاج جماليات ورؤى تناسب خصوصيته وتحاوره النقدي الوثيق مع الذات والعالم.

1–فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، ترجمة: أحمد حسان، مجلة الجراد، مارس 1994، ص138.

3. وظائف الميتاسرد وأسئلته التيماتية:

1.3. وظائف الميتاسرد في النصوص السردية:

أ. المقاومة الثقافية وتعرية السلطة:

يتعمق التحليل في الكشف عن آليات الميتاسرد بوصفه فعلاً احتجاجياً في السرد العربي المعاصر، حيث تتجاوز وظيفة الكتابة المغايرة حدود التقنية والجمال لتغدو إستراتيجية واعية تقاوم السرديات الكبرى وتعرض السلطة لتفكيك مستمر عبر مساءلة الخطاب المهيمن. يكمن التميز هنا في قدرة الميتاسرد على فضح هشاشة الحقيقة المصنوعة والمؤسسة التي تفرضها الأنظمة الأدبية والاجتماعية؛ إذ يُوظَّف تضارب الأصوات، وتعدد الرواة، وتعليق الشخصية الساردة على السجلات الرسمية، لتعرية العلاقة التواطؤية بين السلطة والسرد الرسمي **«وهو ما يؤكده غرامشي من أن الطبقة الحاكمة تنظم المجتمع وتديره من خلال هذه القوة الثقافية التي تحسن التعامل معها»**[1].

هذا يدفع الكتابة إلى خلق منطقة ارتياب مستمرة، حيث يصبح المعنى منفتحاً لا نهائياً ويطرح تساؤلات حول شروط إنتاجه، ليحيل القارئ من حالة التلقي إلى الفعل النقدي والمساءلة—ليس رفضاً للحقيقة فحسب، بل خلخلة سلطة إنتاجها في الخطاب الرسمي والمؤسساتي. وتبرز نماذج الأدب العربي المعاصر بوضوح في توظيف الميتاسرد لكشف سرديات الهامش وإعادة تحرير التاريخ من هيمنة المركز، كما يتجلى ذلك في روايات الحبيب السائح التي تفضح الذات السلطوية وتعيد الاعتبار للذاكرة الهامشية **«فتكون بذلك الرواية العربية جميعها متقاسمة لآثار التحولات القاسية في الواقع العربي، لتصنع موضوعات متشابهة و تمثيلات لقضايا الإنسان والمجتمع والتاريخ والهوية والعلاقة مع**

1– آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف: مقاربة ثقافية، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ط2، 2024، ص54.

الآخر وتستنطق الهامش في كل بلد، وتعيد إنتاج المركز»[1] يظهر هنا أن الميتاسرد لا يكتفي بتقويض السلطة الأدبية، بل يوسع مساحة المقاومة النقدية إلى مجمل البنية الثقافية والاجتماعية، ليحول الكتابة نفسها إلى أداة مساءلة وتعرية متجددة، تعيد اختبار مفهوم الحقيقة، وتحفز الأسئلة حول هوية الواقع ومصادر المعرفة في التجربة العربية المعاصرة.

ب. أزمة الذات وتشظي الهويات:

يشكّل الميتاسرد في السرد العربي المعاصر إستراتيجية نقدية ثرية تمزج بين المقاومة الثقافية وتعرية السلطة من جهة، وتعميق أزمة الذات وتشظي الهويات من جهة أخرى. ففي جوهره يتحول هذا النمط السردي إلى فعل احتجاجي يستهدف السرديات الكبرى التي رسخته المؤسسات، بما فيها السلطة الأيديولوجية، المؤسسة الأدبية، الخطاب القومي والأسطورة الاجتماعية والدينية، ليصبح أداة لكشف هشاشة تمثيل الحقيقة وتعرية الأسس التي نُسجت حولها الهوية والواقع، من خلال إحلال الشك والتساؤل محل التسليم التقليدي «**تأسس وعي مختلف لدى المثقفين والروائيين تحت ضغط القيم العالمية الجديدة، الداعية إلى حوار الأديان والتسامح بينها، وتم الالتفاف إلى هويات عرقية ودينية وإيديولوجية ظلت تشتغل في وعي ولا وعي النخبة المثقفة، باعتبارها أنساقا ثقافية صامتة وكامنة لكنها تحرص على إعادة إنتاج نفسها، وبعضها الآخر عبر عن نفسه كهويات صاخبة ومشاغبة»**[2].

وليس هذا الفعل مقتصراً على تفكيك منظومات القوة فحسب، بل يتجلى كذلك في تعميق أزمة الذات العربية وتحويلها إلى صوت سردي متعدد الطبقات، حيث تتداخل مستويات الراوي والكاتب مع الذات والآخر، وتتحول الحكاية إلى مجال نقدي يختبر هويته وينفصل عن السرديات الكبرى للجماعة. يظهر ذلك بجلاء في أعمال مثل "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا، حيث يتوزع صوت الذات بين الذاكرة الجمعية والبحث الفردي عن

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص42.

2- المرجع نفسه، ص116.

المعنى، مما يعكس القلق الداخلي للكاتب إزاء هويته وتوتراته مع المجتمع في محاولة للإحاطة **بـ«الواقع المشرذم وليتناسب مع حالة الضياع الداخلي والخارجي التي تتقاذف الإنسان الفلسطيني وواقعه»**[1].

يرتبط هذا التشظي والتحليل بشكل وثيق بنظرية (بول ريكور) حول "الهوية السردية" والتي تفترض أن الذات لا تتشكل إلا من خلال الحكاية والسرد المتجدد في بنية مفتوحة مليئة بالفجوات والتوترات **«إن خطوة حاسمة من أجل التوصل إلى تصور سردي للهوية الشخصية التي تنجز حين نمر من سير الأحداث الى الشخصية الروائية»**[2] وبهذا يتيح الميتاسرد اختباراً راديكالياً لقضايا الهوية والذاكرة ويحرك العلاقة بين الفرد والجماعة محولاً الأدب إلى فضاء مقاومة نقدية يكشف، يعري، ويفكك باستمرار كما يربط بعمق بين أزمة الذات ومساءلة السلطة في السياق الثقافي العربي المعاصر.

ج. الميتاسرد وأزمة التلقي الثقافي

يشكّل الميتاسرد في الأدب العربي المعاصر تحدياً على مستوى التلقي الثقافي، إذ ينبه النقد العربي إلى وجود فجوة بيّنة بين حفاوة المؤسسة الأكاديمية بهذا النمط كعلامة حداثية إبداعية وبين تردد أو ارتباك القارئ العادي الذي كثيراً ما يراه ممارسة تزعزع إيقاع السرد التقليدي وتربك علاقته العاطفية بالحكاية **«إن فترة مابعد الحداثة تعني جملة من الانقلابات وكسر المرجعيات والثورة على كل مألوف ومن سماتها اللاتوجه»**[3] يعود هذا التوتر إلى اختلاف الأساليب والمخزون الثقافي لدى القراء بحيث تثير تقنيات الميتاسرد

1- ليندا عبيد، «البحث عن الذات وغنى التنوع السردي في رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود"»، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 29، العدد 4، 2015، ص649.

2- بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص298.

3- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي، كلية التربية، باقة الغربية، 2011، ص14.

قلقاً معرفياً متعدد الوجوه، وتدفع القارئ إلى مغادرة منطقة الأمان السردي والانخراط في لعبة منظور متغير ومعنى غير مستقر؛ وهي إشكالية وثقتها دراسات سوسيولوجية عديدة في سياق الفجوة بين مفهوم المؤسسة النقدية وفضاءات التلقي الشعبي.

أمام هذا المشهد يثير الميتاسرد سؤالاً محورياً حول ماهية العلاقة بين الإرباك الذي يحدثه وبين جدوى الخطاب السردي: فهل تمثل هذه الاضطرابات قوة تدفع إلى تجديد الذائقة وبناء وعي قرائي جديد، أم أن فيها ضعفاً في قدرة الأدب الحديث على التواصل مع القارئ وتلبية حاجاته النفسية والثقافية؟ وتبرز هنا الحاجة إلى تأسيس عادات قراءة جديدة تواكب الانفتاح الميتاسردي وتجسر الهوة بين الحداثة الإبداعية وبين التلقي الشعبي، في ظل واقع تزداد فيه الحاجة إلى التصالح بين النصوص الطليعية وجمهورها في الفضاء العربي المعاصر.

د. نقد التلقي الغربي وهيمنة المركزية:

يتعرض الميتاسرد العربي في الدراسات الغربية غالباً إلى نظرة اختزالية تحد من عمق المشروع النقدي المحلي وتتعامل معه باعتباره مجرد امتداد للمنجز الغربي أو تطبيق ناقص لتقنيات ما بعد الحداثة التي انطلقت من المراكز الأكاديمية الكبرى في باريس، لندن، ونيويورك. هذا المنظور يدفع إلى تهميش خصوصية التجربة العربية وإغفال السياقات الفكرية والاجتماعية التي أنتجت الميتاسرد باعتباره وعياً ثقافياً مقاوماً لا مجرد محاكاة استهلاكية. يسلط (إدوارد سعيد) الضوء على خطورة هذا التوجه الاستشراقي «**زادت الثقافة الأوروبية من قوتها ودعمت هويتها من خلال وضعها لذاتها في مقابل الشرق باعتبارها ذاتا بديلة أو حتى دفينة**»[1] إذ يرى في الاكتفاء بفحص المظاهر التقنية تغافلاً عن الظروف المحلية والمجتمعية التي حفزت نشوءها بوصفها خطابات تناهض السلطة وتعيد

1- إدوارد سعيد، الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، مرجع سابق، ص46.

بناء الهوية داخل واقع معقّد ومضطرب. بذلك يُحرم السرد العربي من فرصة لاستعراض خصوصيته ورؤيته النقدية الذاتية، ويُختزل إلى ما يشبه صدىً ضعيفاً لإنجازات المراكز الغربية، الأمر الذي يعيق تأسيس مقاربة عادلة وفاحصة لجماليات الميتاسرد وأبعاده التغييرية في الأدب العربي الحديث.

هـ. الميتاسرد كمنهج تأويلي وإمكان نقدي منفتح:

أثمر توسع الميتاسرد في المشهد السردي العربي عن نقلة تنظيرية فارقة، حيث اقترح بعض النقاد التحول من النظر إليه كتقنية شكلية إلى اعتباره فعلاً نقدياً وتأويلياً مركباً، له وظيفة معرفية وسوسيولوجية تتجاوز حدود الحيلة الفنية. بهذا المعنى، لا يكتفي الميتاسرد بتحطيم الجدران التقنية التقليدية للكتابة بل يدخل في مساءلة عميقة للمعنى، مجدداً صلة الأدب بقضايا المجتمع والسياسة والذاكرة، كما يعمّق أدوات الاستفهام حول اللغة وزمن الحكاية وعناصرها الجوهرية. في هذا المستوى التأويلي ينتقل الميتاسرد من استعراض التقنيات إلى صناعة اختبار حقيقي للأنساق السلطوية ضمن الثقافة، حيث يمنح الأدب العربي قدرة متجددة على قيادة نقاشات ثقافية وجمالية جديدة متحررة من أشكال التكرار والجمود يصبح الأدب هنا مساحة مناسبة لتجربة التأويل المفتوح والتجريب النقدي«**قد يكتب القارئ النص من خلال تأويله له، يصبح النص بهذا المعنى صورة مغايرة لورقيته، بحيث يصبح واقعا يفرض نفسه، ربما كبديل للعالم الخارجي، لكن مجازفة هنا تكمن في القول بلا نهائيته. فاحتمالات التأويل اللانهائية والمشروطة بقارئ ما، ستؤدي إلى اعتبار النص غير نهائي**»[1] غير أن هذه اللانهائية في الاحتمالات، المشروطة دائمًا بأفق قارئ معيّن، تكشف في الوقت نفسه حدود كل قراءة جزئية، وتُبقي النص في حالة مقاومة مستمرة لأي إقفال نهائي لمعناه، ما يؤهل السرد العربي الحديث للعب دور مركزي في مساءلة الهوية

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص101.

الجماعية والذات الفردية ومواجهة تحديات الحاضر دون الارتهان لمحددات جاهزة أو نماذج منغلقة، بل باتجاه آفاق جديدة تقرأ الواقع والتاريخ بلغة الاحتمال والاستكشاف.

و. سؤال الزمن، السلطة، واللغة:

يسهم الميتاسرد في الرواية العربية الحديثة بشكل بارز في خلخلة البنية التقليدية للزمن السردي، حيث يكسر الخطية الزمنية، وتتشابك أزمنة الحكي مع لحظات الكتابة وتشظيات الوعي الذاتي، ليصبح السرد أشبه بعملية استبطان مستمرة، تتأمل في ما مضى وتعيد إنتاج اللحظة الحاضرة، «**لقد جعلت الحداثة سببا للحساسية الجديدة، وحددت هذه في القصة والرواية بكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية والغوص إلى الداخل، وتحطيم سلسلة الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة...واقتحام مغاور ما تحت الوعي واستخدام صيغة الأنا لتعرية أغوار الذات**»[1] هذا التشابك يفضي إلى بناء سرد متعدد المستويات، يمنح القارئ تجربة زمنية غير ثابتة يصعب اختزالها ضمن إطار تقليدي، حيث يتراجع منطق التسلسل، ويحضر التداخل بين الماضي، الحاضر، والمستقبل، بل وحتى بين الحكي ومخيلة الكاتب.

علاوة على ذلك يكشف الميتاسرد في الرواية العربية عن وعي لغوي نقدي جديد، إذ تتحول اللغة ذاتها إلى موضوع للسرد ومجالاً للتجريب، يجري فيه تهجين بين مستويات العربية الفصحى والعامية، وبين عناصر جمالية وتقارير واقعية، بحيث يصبح تأمل الكتابة ومساءلة العملية السردية جزءاً من المتن الأدبي، وليس مجرد وسيلة إيصال للحدث أو الحكاية.

بهذا الانفتاح يعيد الأدب العربي تأكيد قدرة الميتاسرد على مساءلة بنية السلطة، حيث يتحول فعل الكتابة إلى حوار نقدي مع اللغة والتاريخ والزمن، يراجع المسلمات وينفتح

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص51.

على احتمالات تأويلية متعددة تمنح السرد العربي طاقة دائمة للابتكار والتجدد «**فالتأويل وإعادة قراءة التاريخ جوهر هذا الاشتغال، وهو رهان أدبي جديد يتموضع ضمن حركة ثقافية تعتمد إعادة النظر في المركزيات التاريخية تحت تأثير ثقافة العولمة، وما بعد الحداثة التي اعتقد كثير من الروائيين أنها نوع من المغامرة التي تستحق أن تخاض**»[1]

ز. نحو مشروع تركيبي للبحث الميتاسردي:

لم تعد دراسة الميتاسرد في البحث الأدبي العربي تكتفي بمقاربة جزئية أو بنيوية منفصلة؛ بل برز اتجاه بحثي أكاديمي ينادي بمنهج تركيبي يجمع بين التحليل النصي، المقاربات السيميائية، القراءة الثقافية واستجلاء الخطاب من زوايا معرفية وتجريبية متعددة. يسمح هذا المنظور المركب بكشف الآليات الوظيفية العميقة له—حيث لا يُقرأ الميتاسرد فقط بوصفه تقنية، بل يُدرس كحقل مقاومة معرفية وثقافية يمد الأدب المعاصر بطاقة تخييلية ونقدية تتجاوز رتابة التقنيات المنفردة.

ويرسّخ هذا النهج علاقة عضوية بين التحليل النقدي، استكشاف التخييل الأدبي ورصد التحولات المجتمعية فيغدو البحث قادراً على بيان كيف يتشابك خطاب الميتاسرد مع الوعي النقدي والتحول الثقافي في الأدب العربي الحديث ويكشف عن مواضع القوة والتوتر في التجربة السردية من زوايا أكثر ابتكاراً وعمقاً «**تأتي الرواية الميتاقصية العربية تيارا رافدا لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية والجديدة...إلخ. ومما أسهم في تبلور الميتاقص العربي، ذلك الإحساس العام الذي خلفته هزيمة حزيران على وجدان الروائي العربي، وجعلته يعيد التفكير في طرائق تعبيره عن الواقع، مفاقما وعيه بأزمات الكتابة، التي تشكل مهادا خصبا للميتاقص**»[2] من هنا يتضح أن الدعوة إلى منهج تركيبي في دراسة الميتاسرد ليست ترفًا نظريًا، بل استجابة نقدية لمسار تاريخي عاشه السرد العربي منذ الستينيات؛ فالرواية الميتاقصية وُلدت أصلاً في

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص153.

2- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص16.

أحضان التجريب والحداثة، وتغذّت من صدمة حزيران وما خلّفته من شك عميق في الخطابات الجاهزة وفي كفاية الأشكال السردية التقليدية للتعبير عن الواقع. لذلك يغدو النظر إلى الميتاسرد بوصفه «حقلاً للمقاومة المعرفية والثقافية» منسجمًا مع شروط نشأته التاريخية، ومع حاجته المستمرة إلى مقاربات نقدية قادرة على التقاط توتره الدائم مع السلطة، ومع أنساق التمثيل الموروثة.

وعليه إجمالا لما تقدم إن الميتاسرد اليوم هو أحد أهم وجوه النقد المعاصر ليس فقط لصياغة الضرورة الشكلية في الرواية، بل كنموذج لمقاومة المرجعيات المغلقة ولتحويل أزمة الذات والهوية العربية إلى حقل ديناميكي من مساءلة القيم الجمالية، الثقافية، والتأويلية. يصبح الميتاسرد في هذا التصور أداة لإعادة تعريف الكتابة الروائية بين الحرية والشكل بين السلطة والمقاومة، وبين الذات والجماعة، بين الماضي والحاضر.

يحمل الميتاسرد العربي وعدًا بمشروع أدبي جديد لا يكتفي بكسر اللعبة السردية بل يصوغ نقدًا ثقافيًا يضع الأسئلة الكبيرة أمام المؤسسة والخطاب، ويستدرج الأدب إلى فضاء من الخلق الحر والأسئلة التي لا تخاف مواجهة الهامشي والمقموع والمنسي ضمن صراع الحكايات في زمن التشظي والارتياب ويُنظر إلى الميتاسرد تقليديًا في الدراسات الغربية بوصفه تقنية ما بعد حداثية تُفكك الأنساق السردية وتُعرّي أوهام الحبكة، غير أن هذا المنظور يمكن أن يتوسع في السياق العربي ليُحيل إلى وظيفة ثقافية أعمق وهي الميتاسرد كوعي ثقافي مضاد. إذ يتجاوز دوره البنيوي نحو أداءٍ مقاوم للسرديات الكبرى التي فرضتها المؤسسة، سواء كانت أيديولوجية أو قومية أو دينية أو حتى أدبية.

وبهذا المعنى فإن الرواية الميتاسردية تمارس نقدًا مزدوجًا: نقدًا ذاتيًّا لبنيتها ونقدًا ثقافيًّا للمخيال الجمعي الذي تعيد مساءلته عبر هذا التشكك السردي «**ذهب مفكرو مابعد**

الحداثية إلى أن كل شيء بالقوة أو بالإمكان نص»[1] وهذا ما ذهبت إليه (ليندا هتشيون)، **«فالميتا سرد لا يعارض الحقيقة فحسب، بل يعارض سلطة الحقيقة كما يُنتجها الخطاب من خلال استكشاف الاتفاقيات في التأريخ للتشكيك في سلطة الراويات التاريخية وموضوعيتها وفي مصادرها وتفسيراتها...»**[2] ويعزز ذلك توجه (باتريشيا ووه) في اعتبار الميتاسرد **«طريقة واعية بذاتها وانتظامية لوضعيتها يوصفها نتاجا صنعيا بهدف طرح الأسئلة حول العلاقة بين المتخيل والواقع... »**[3] وفي هذا الإطار يصبح الميتاسرد العربي وسيلة لتفكيك الخطاب السلطوي حول الهوية، الذاكرة والذات ليحيل إلى كتابةٍ ذات وعي ثقافي مشاكس لا يقبل الانصياع لأي خطاب متعالٍ.

2.3. أزمة الذات وتمثلاتها في الميتاسرد:

تُظهر قراءة المتن السردي العربي المعاصر أنّ الذات لم تعد تُقدَّم بوصفها مركزًا مستقرًا للوعي والمعنى بل بوصفها بؤرة أزمة وتوتّر دائمين؛ فهي ذات قلقة منكسرة مطرودة من وهم الانسجام مع نفسها ومع عالمها. ويتبدى هذا التحوّل بوضوح في الروايات التي تستثمر البنية الميتاسردية حيث تغدو الذات كيانًا لغويًا محضًا يتكوَّن داخل شبكة من الأصوات والخطابات أكثر مما يتكئ على جوهرٍ سيكولوجي أو اجتماعي ثابت **«إن هذا النوع من الروايات العربية هو الذي دفعنا إلى تفكيك وضعنا الأنثروبولوجي و الوجودي والسيميائي، فأصبحنا وكأننا أمام مرآة نرى من خلالها إلى أي مدى نحن آخر بالنسبة لأنفسنا»**[4] هنا لا يكتفي النص بعرض معاناة الذات أو اغترابها بل يذهب إلى أبعد من

1- ماهر شفيق فريد، ما وراء النص: اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، ص298.

2- Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, Routledge, New York and London, 1988, p. 123.

3- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص8.

4- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص213.

ذلك حين يجعل من أزمة الذات مادةً للتجريب السردي نفسه، فيربط بين تصدّع الهوية وتصدّع شكل الحكي وهو ما يمنح الميتاسرد بعدًا نقديًا يتجاوز الوظيفة التقنية.

في رواية «البحث عن وليد مسعود» مثلًا لا تُبنى شخصية البطل بوصفها مرجعًا واحدًا يمكن الإحالة إليه، بل بوصفها نتيجة سرديات متنازعة يقدّمها رواة متعددون، لكلٍّ منهم زاويته ومصلحته وتأويله **«كانت معرفتي بوليد مسعود لا تنأى عمقا في الزمن فحسب، أو في المكان فحسب : كانت تنأى عمقا في ذلك البعد الإنساني المتفرع المتشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء»**[1] هذه التعدّدية ليست مجرّد زخرفة شكلية بل هي خيار جمالي يُحوِّل الشخصية إلى ساحة صراع بين خطابات متعارضة: خطاب الأصدقاء، الرفاق السياسيين، النساء، الذاكرة الشخصية، السيرة الجماعية... إلخ. بتعبير آخر تتعمّد الرواية حرمان القارئ من صورة مكتملة عن «وليد مسعود» وتدفعه إلى مواجهة فراغ في مركز الشخصية، فراغ لا يملؤه إلا تراكم الروايات الجزئية والمتضادة. وعليه لا تجسّد الرواية أزمة الذات فقط بل تكشف أيضًا عن أزمة السرد نفسه حين يعجز عن أن يكون مرجعًا شفافًا لتلك الذات.

ويمكن القول إنّ الميتاسرد هنا يمارس وظيفة نقدية مزدوجة: فهو من جهة يعرّي ادّعاء الخطاب الروائي القدرة على القبض على جوهر الشخصية ومن جهة ثانية يفضح الأطر الأيديولوجية والذاكرة التي تحاول احتكار تعريف الذات **«وهي كلها علامات دالة على حداثة هذه الرواية ومكوناتها الحكائية /النصية، في ضوء مساءلتها لذاتها شروطا وأدوات، من خلال الحضور النقدي لكل من المؤلف والقارئ وهو حضور منتج جماليا ودلاليا»**[2] فالرواة الذين يتكلمون عن وليد مسعود لا ينطقون عن حقيقة موضوعية، وإنما يعيدون إنتاج تصوّراتهم ومشاريعهم هم من خلاله بما يجعل من الشخصية مرآة لتشظّي

1- جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، ط3، 1985، ص12.

2- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص55.

الذوات الساردة ذاتها. ومنه يتحوّل الميتاسرد إلى أداة نقدية لا تقتصر على مساءلة تمثيل الذات بل تمتد إلى مساءلة الذوات التي تدّعي تمثيلها.

وفي نصوص تجريبية أخرى من قبيل «شهيا كفراق» يُدفع هذا المنطق إلى أقصاه؛ إذ تُعلن الرواية عبر بنيتها الميتاسردية أن الذات ليست سوى مشروع كتابة يتأرجح باستمرار بين ضمير المتكلم وضمير الغائب وبين موقع الأنا وموقع الآخر«**الحقيقة أنني لا أكتب لأحد، ولا أدري ما سأكتبه بالضبط، فهذا الكتاب لنفسي أولا، ولعلها الوصفة المثالية لإنجاز كتاب ناجح**»[1] إن الانتقال المتكرر بين «أنا» تحكي عن نفسها و«هو» تُروى عنه الحكاية لا يعبّر فقط عن تذبذب شخصية بعينها، بل يكشف عن تهافت الحدود بين الداخل والخارج، وعن صعوبة رسم خط فاصل بين من يكتب ومن يُكتَب عنه. هنا يمارس النص نقدًا ضمنيًا لفكرة الذات المتماسكة؛ فكل محاولة لتثبيتها في ضمير أو موقع واحد تُقابَل بانزياح صوتي جديد يعيد خلط المواقع.

هذا التمثيل السردي لأزمة الذات يلتقي في مستواه النظري مع ما يطرحه (بول ريكور) في مفهوم الهوية السردية، حيث يؤكد أن هوية الأنا لا تُدرك خارج القصص التي ترويها عن نفسها وأن هذه القصص ليست بناءً منسجمًا مكتملًا بل هي تكوينات مفتوحة على التأويل تتخللها فجوات وتوترات بين الاستمرارية والانقطاع وبين النظام واللاتماسك ذلك أن«**الهوية لا تتشكّل إلا عبر السرد، حيث تتكوّن "الهوية السردية" داخل بنية الحكي، إلا أن هذا السرد ليس وحدة مكتملة أو منغلقة، بل هو بنية مفتوحة على التأويل، تتخللها فجوات وتوترات بين النظام واللاتماسك، بما يسمح بتشقق المعنى وإعادة بناء الذات باستمرار...**»[2] وإذا كانت الفلسفة عند ريكور تنبّه إلى أن الذات لا توجد إلا بوصفها حكاية تُروى، فإن الرواية الميتاسردية العربية تستثمر هذا المعطى لتذهب خطوة أبعد حين

1- أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مرجع سابق، ص12.

2- Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, Éditions du Seuil, Paris, mars 1990, p. 147.

تعرض لا حكاية واحدة بل حكايات متضاربة عن الذات، وحين تجعل من تعثّر الحكي ذاته علامةً على أن الهوية في طور التشكل الدائم لا في طور الاكتمال.

من هذه الزاوية يمكن النظر إلى الميتاسردية بوصفها إطارًا جماليًا يمكّن السرد العربي من ممارسة نقد جذري للصورة التقليدية للذات العربية، تلك الصورة التي كانت تقدَّم غالبًا في صيغة بطلٍ رساليٍّ أو ضحيةٍ نقية أو ذاتٍ حاملةٍ لمشروعٍ جمعي واضح. فالبنى الميتاسردية عبر كشفها عن تداخل الأصوات والخطابات، وعن هشاشة ضمير المتكلم وعن صعوبة حيازة «حقيقة» نهائية عن الأنا، لا تكتفي بتجسيد أزمة الذات بل تفكك أيضًا الخطابات الثقافية والسياسية التي شيّدت حول هذه الذات أساطير الاستقرار والانسجام.

وهكذا يصبح سؤال «من أنا؟» في الرواية الميتاسردية العربية سؤالًا سرديًا بقدر ما هو سؤال وجودي وثقافي ويغدو الجواب – إن كان هناك جواب – سلسلةً من المحاولات الحكائية المفتوحة، لا تعريفًا نهائيًا يُسكِت الأسئلة. بهذا كله يتضح أن الميتاسرد في المتن السردي العربي لا يُستخدم كزخرف تقني أو لعبة شكلية، بل كوسيط نقدي لتمثيل أزمة الذات وتشريحها وإعادة طرح سؤال الهوية في زمن تتقاطع فيه تحوّلات معرفية وثقافية وسياسية عميقة **«إنها تعيد قراءة الحداثة العربية المعاصرة، وتطرح الأسئلة حول مشاريعها وخططها ونتائجها من خلال ما يرصده الأديب في وطنه، في أصعدة عدة، أولها ذاته وآخرها هويته»**[1] وهو ما سيمتدّ أثره كما سيتبين في الفصل الرابع إلى صوغ تصوّرات النقد العربي نفسه عن الذات والهويّة في أفق براديغم الميتاسرد.

3.3. الميتاسرد كمساءلة للزمن السردي:

يبرز الميتاسرد في السرد العربي المعاصر كمساءلة جذرية لمفهوم الزمن السردي، وهو بُعد لم ينَل في ما تناوله النقد العربي، ما ناله بعدُ الميتاسرد من اهتمام من زاويتي

1- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص10.

الإيهام والذاتية السردية. فعلى خلاف التصوّر الكلاسيكي للزمن الروائي بوصفه تعاقبًا خطيًّا (ماضٍ/حاضر/مستقبل) ينظّم الحكاية في مسار واحد يعمل الميتاسرد على تفكيك هذه الخطية والتشكيك في بداهتها، فيحوّل الزمن من خلفية تنظيمية محايدة إلى موضوع للتأمل والارتياب. وهنا لا يُقنع النص القارئ بمجرد توالي الأحداث بل يكشف له أن الزمن نفسه بناء سردي مشروط بوجهة النظر وبوضعية السارد وبحاضره الذي يروي منه، لا حقيقة معطاة سلفا«**قد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصه، وليحقق غايات فنية أخرى منها التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقي**»[1].

في ضوء تصوّرات (جيرار جنيت) للعلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، يمكن قراءة كثير من الصيغ الميتاسردية العربية على أنها تعمّق هذا التمييز وتعيد توسيعه؛ فالرواية لا تكتفي بالتلاعب الترتيبي (استرجاع/استباق) أو الإيقاعي (إبطاء/إسراع)، بل تضيف طبقة ثالثة هي «زمن الكتابة» الذي يُحضر عبر تعليقات السارد على مسار تأليف النص نفسه وأحيانًا «زمن القراءة» عبر استدعاء القارئ وتذكيره بوضعيته داخل الفعل السردي«**إنه الموت الزمني حين يفترس أحداثه، ثم يفرزها واحدة في فحواها ومحتواها**»[2] بذلك ينتقل الزمن من ثنائية «زمن الأشياء المروية» و«زمن الحكاية» إلى شبكة زمنية متداخلة تضم زمن الحدث، وزمن الحكي، وزمن وعي السارد بما يرويه وهو ما يجعل كل التزامنات والالتواءات الزمنية مجالًا لتفكيك أوهام السرد الخطي.

وعلى المستوى التطبيقي تظهر هذه المساءلة الزمنية في العديد من الروايات العربية المعاصرة التي تمزج بين استعادة الماضي والتخييل الذاتي والتأمل الفلسفي في آن واحد، فتقدّم الماضي لا كحقيقة مكتملة بل كذاكرة منتجة ومفتّتة «**ينحل الزمن التعاقبي في الفضاء**

1- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط3، 2010، ص113.

2- بشير حاجم، زمن الحكي.. زمن القص: تقنية الحوار في الرواية العراقية، مركز الثقلين للدراسات الاستراتيجية، بغداد، ط1، 2009، ص98.

النصي، وتقدم التجربة بوصفها تكرارا ذا تحولات...لا يمكن للقارئ تثبيت تحولات السياق، إنه ينتهي إلى إدراك أن الجرد قائمة الأشياء التي تثبت الواقع هو أيضا مجموعة من الكذبات المختلقة»[1] في مثل هذه النصوص يُعاد الحدث نفسه من زوايا زمنية مختلفة؛ مرّة بوصفه تجربة معيشة ومرّة بوصفه ذكرى يعاد بناؤها، ومرّة بوصفه مادة كتابة يراجعها السارد أو يتراجع عنها. هذا التكرار والانزياح لا يهدفان فقط إلى تعقيد بنية الزمن بل يقومان بدور نقدي حين يُظهِران أن ما يُسمّى «التاريخ الشخصي» أو «التاريخ الجماعي» ليس إلا سرديات متغيرة تخضع لاقتصاد الذاكرة والنسيان، ولضغوط الحاضر الذي يعيد كتابتها.

من الوجهة النقدية يمكن القول إن الميتاسرد يحوّل الزمن إلى أداة لمساءلة «السلطة الزمنية» للخطابات الرسمية، سواء تجسّدت في التاريخ القومي أو في الأسطورة الجماعية؛ فحين يقطع النص مجرى الحكاية ليعلّق على موعد كتابتها أو على المسافة بين زمن الحدث وزمن السرد، فهو لا يكتفي بلفت انتباه القارئ إلى لعبة البناء بل يكشف له أيضًا أن كل تأريخ هو اختيار زمنٍ معيّن للبدء وزمن معيّن للانتهاء، وأن تغيير نقطة البدء أو زاوية النظر الزمنية ينتج حكاية أخرى للعالم. بهذا المعنى يغدو «الزمن» في الرواية الميتاسردية موضوع نقد بحدّ ذاته لا مجرد إطار محايد للأحداث.

وإذا كان جنيت قد بيّن أن الحكاية «مقطوعة زمنية مرتين» بين زمن الشيء المروي وزمن الحكاية «**فالأحداث تقع بترتيب وتسرد بترتيب آخر**»[2] فإن الميتاسرد العربي يضيف إلى هذه الثنائية طبقة الوعي التي تجعل من كل تعليق على زمن الحكاية تعليقًا على زمن الذات وزمن الجماعة أيضًا، فإرباك الترتيب الكرونولوجي وإظهار الفجوات الزمنية، واللعب

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص184.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص27.

على تزامن تواريخ شخصية وقومية، كلها إجراءات تكشف أن الأزمة الزمنية ليست تقنية فقط بل هي ترجمة للأزمة التاريخية التي يعيشها الإنسان العربي في علاقته بماضيه وحاضره ومستقبله بهذا المعنى يصبح اضطراب زمن الحكاية انعكاسًا لاضطراب زمن الذات والجماعة.

إذ تصرّح الساردة (أحلام مستغانمي) في رواية (ذاكرة الجسد) فتربط بين الكلام والصمت، والذاكرة والنسيان، بوصفهما وجهي أزمة واحدة «**كلمات فقط، أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان**»[1] من هنا يمكن القول إن الميتاسرد وهو يسائل الزمن السردي يفتح في الوقت ذاته أفقًا لقراءة عربية تربط بين الفني والمعرفي، وترى في التفكيك الزمني شكلًا من أشكال مقاومة الزمن الرسمي الذي تسوّقه السرديات المهيمنة.

4.3. الميتاسرد كسؤال هوية وسلطة:

يكشف التأمل في المتن السردي العربي المعاصر أن الميتاسرد لا يكتفي بخلخلة بنية الحكي من الداخل، بل يشتغل أيضًا كأفق لسؤال الهوية والسلطة معًا؛ فحين يتحول النص إلى حوار صريح مع شروط كتابته ومع أنماط تمثيل العالم، يصبح من الصعب الإبقاء على الحكاية بوصفها مجرّد تسلية جمالية منفصلة عن حقول القوة والمعنى التي تتحكم في إنتاجها. من هنا يبدو الاكتفاء بمقاربة بنيوية تعزل النص عن سياقاته التاريخية والسياسية مقاربة قاصرة؛ إذ تُغفل أن كثيرًا من الروايات الميتاسردية العربية توظّف الوعي بالكتابة للكشف عن تواطؤ بعض الأشكال السردية مع سلطات بعينها: سلطة التقاليد الأدبية الراسخة، وسلطة الأيديولوجيا المهيمنة وسلطة السرديات التاريخية الرسمية. وعليه يمكن فهم الميتاسرد – في جانب منه – كاستراتيجية تفكيك سلطوي تمارسها الكتابة ضد هذه الأشكال السردية المطمئنة إلى شرعيتها.

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار أسرد للنشر الإلكتروني، ط15، 2000، ص9.

في «رجال في الشمس» لا يُطرح التاريخ كوقائع مكتفية بذاتها، بل يُعرَض بوصفه نصوصًا متضاربة وسرديات متنافسة يتعذر تثبيتها في رواية واحدة نهائية. هنا لا يكتفي النص بنقد التاريخ الرسمي من خارج بل يعمد إلى زعزعة السلطة السردية نفسها عبر تعرية موقع الكاتب/الراوي، وإظهار قابليته للخطأ والتحيز والانتقاء والدليل نهاية الرواية «**لِمَاذا لم تدقوا جدران الخزان**»[1] إن تضارب الروايات داخل المتن وتجاور أصوات المتكلمين وتحويل فعل الحكي إلى موضوع للحكي، كل ذلك يجعل من الميتاسرد تمثيلًا لخطاب هامشي يُدخِل نفسه عنوة إلى مركز النص ويطالب بحق قول حكاية مختلفة حيث «**تتوخى تقديم رؤية تتعدى نقل الأصداء إلى تقديم معرفة مغايرة تدفع القارئ إلى المزاوجة بين المتعة والتأمل في الذات والمجتمع من منظور مخالف للخطاب السائد**»[2] نقديًا يمكن قراءة هذا التوظيف بوصفه رفضًا للاحتكار الرمزي للحقيقة من قبل صوت واحد، وتأكيدًا على أن ما يُقدَّم تاريخًا هو في جوهره اختيار سردي وبالتالي موضع مساءلة دائم.

أما في «البحث عن وليد مسعود» فإن الميتاسردية تُستثمر لمساءلة السرديات القومية والتحررية التي نصّبت ذاتها ممثّلًا شرعيًا للهوية الجماعية. فالنص لا يكتفي بإظهار ضياع البطل الفرد «**يبدأ الحكي بالبحث عنه بعد اختفائه من خلال ما تقوله عنه الشخصيات الأخرى التي عرفته**»[3] بل يربط هذا الضياع بانكسار الأفق الذي وعدت به الخطابات الأيديولوجية الكبرى. إن الشك في القدرة على رواية قصة وليد مسعود على نحو متّسق والتلاعب بحدود السيرة الذاتية والسيرة الجماعية وتحويل شخصية البطل إلى بؤرة تتشظّى حولها أصوات متعددة، كلّها عناصر تسمح بقراءة الرواية كنوع من «الميتانقد» للسرديات التي رفعت شعارات التحرر والنهضة ثم تركت الذات في حالة تيه تاريخي

1- غسان كنفاني، رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط1، 2013، ص109.

2- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، 2011، ص103.

3- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص98.

ووجودي. هنا لا يغدو الميتاسرد مجرد لعبة تقنية بل أداة لمحاسبة الخطاب القومي والسياسي على وعوده المؤجلة.

إن الملاحَظ نقديًا أن هذه الروايات لا تحصر سؤال السلطة في بعدها السياسي المباشر، بل توسّعه ليشمل سلطة النص ذاته على شخوصه وقارئه وسلطة المخيال الجماعي على تصوراته عن الوطن والهوية. فحين يكشف السارد عن تردده في اختيار زاوية الحكي أو عن صعوبة تطابق ما يرويه مع ما «حدث حقًّا»، فإنه يضع موضع سؤال ليس فقط خطاب الدولة أو الأيديولوجيا، بل أيضًا سلطة التمثيل الأدبي نفسه: من يملك حق الكلام؟ باسم من يتكلم النص؟ وأي أصوات تُقصى أو تُهمَّش في سبيل بناء حكاية قابلة للتصديق؟ في هذا المستوى، يتحوّل الميتاسرد إلى ممارسة نقدية تفكك «مركزية الحقيقة» التي تدّعيها الرواية **التقليدية «لا يقدم الميتاقص سردا فحسب، وإنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة»**[1] وتستبدلها بحقل من الحقائق الجزئية المتجاورة والمتصارعة.

وانطلاقا مما سبق يمكن النظر إلى الميتاسرد في السرد العربي المعاصر كسلاح رمزي ضد أشكال متعدّدة من السلطة: فهو يواجه سلطة التقاليد السردية عبر التجريب وتكسير المألوف؛ ويواجه سلطة الأيديولوجيا عبر كشف مسافة التوتر بين الشعارات والواقع؛ ويواجه سلطة السرديات التاريخية عبر إظهارها نصوصًا قابلة لإعادة الكتابة والتأويل. والأهم أنه يزعزع ادعاء أي خطاب امتلاك تمثيل نهائي للهوية، فيقدّم الذات والجماعة داخل فضاء حكائي مفتوح على التعدد والتناقض«**فهل يمكن للرواية التاريخية العربية أن تكون وسيلة ضد استيراد وسائل تعبير الرواية الغربية؟»**[2] من هنا يصبح «سؤال الهوية» في الرواية الميتاسردية سؤالًا عن منطق السلطة ذاته: سلطة من يكتب ومن يُروى ومن يُصغى إليه

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص39.

2- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص187.

وهو ما يمنح هذه النصوص طاقة نقدية تتجاوز حدود اللعبة الفنية إلى مساءلة عميقة لموقع الذات العربية في التاريخ وفي شبكة القوى التي تشكّلها.

IV. براديغم الميتاسرد في النقد العربي المعاصر:

1. الميتاسرد كتجربة معرفية وثقافية عربية:

لا يهدف إعادة تأطير الميتاسرد في السياق العربي المعاصر إلى فرض تمايز قسري بين المركز الغربي والهامش العربي بل إلى بناء منظور حواري ينتج رؤىً متعددة للمفهوم مع مراعاة الخصوصية السياقية وتحريرها من التبعية الاصطلاحية والمنهجية الموروثة **«فغاية دأبها إشاعة حالة من الشك والتساؤل لدى قارئها، وهي في عودتها إلى سرود الماضي أو التراث الروائي، تنتهك المسلمات و المواضعات الكتابية كي تنشئ القول على أنقاضها»**[1] فبينما يمثل الخطاب الغربي الميتاسرد تمظراً لما بعد الحداثة يمكن للخطاب العربي إعادة إنتاجه بربط التحولات السردية بالتحولات الثقافية مثل تفكك المرجعية وتآكل الخطاب القومي وصعود الفرد وقلق الهوية.

مما يجعل الحاجة ليست نقل المفهوم بل تبيئته وتطويره كاستراتيجية معرفية، ومن ثم اقتراح الانتقال من "ميتاسرد التقنية" الى "ميتاسرد الوعي" الذي يتجاوز كسر الإيهام السردي لمساءلة السياقات المنتجة للمعنى ومطوقة الذات، مع ربطه بالتحول المعرفي كتمرد على المركزيات المغلقة (الكاتب، الراوي، الحقيقة) ليصبح اتجاهاً معرفياً يعكس الأزمة الثقافية العربية لا شكلاً سردياً فحسب وهو ما يتوافق مع نظرة (ماك كافيري Mc Caffery) **«إن الروائي الضد Anti-Novelist ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة، ويقترح زوايا نظر جديدة إلى العلاقة بين القص والفنان والواقع»**[2] فنتحول إلى أفق نقدي يعيد تعريف

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص103.
2- المرجع نفسه، ص41.

الميتاسرد من الداخل محرراً إياه من التبعية البنيوية الجافة لينخرط في المشروع الثقافي العربي ما بعد النهضة والقومية واليقين«**زمن الرواية المغاير للأزمنة القديمة وللعصور الوسطى والمتصل، منذ ذاك بعصور الكشوفات والنظريات العلمية وتشييد المجتمعات البرجوازية، والإقرار بقيمة الفردية وتوسيع المدن، والدخول في متاهة البحث عن الذات والصراع البدي بين الداخل والخارج...و متيحا للتساؤل عن ماهية الكتابة»**[1].

برزت هذه المنعطفات بوضوح بعد الربيع العربي، إذ أصبح انفجار الواقع وفقدان اليقين عاملًا حاسمًا في أزمة التمثيل والرواية. بالحكي المتشظي والمتداخل لم يعد ثمة يقين سردي أو سلطة مركزية للحكاية، بل تحول الاعتراف بالعجز إلى قيمة جمالية تتيح للكاتب إعادة مساءلة السياسة والهويات والانتماء وتعيد تأويل الحضور الوجودي والنقدي للسرد العربي بإدانة «**الاستلاب ومصادرة الحريات وتكميم الأفواه التي كانت تمارسها معظم الأنظمة الشمولية العربية في تلك الفترة والتي انتهت صلاحيتها للحياة عبر الربيع العربي الجديد»**[2] ومنه انمحت حدود شرعيتها واستنفدت أسس استمرارها.

ومنه تتضح الحاجة إلى خطاب نقدي محلي يتجاوز حدود استيراد التقنية أو الاكتفاء باحتفاء شكلي بالتحولات المفاهيمية: المطلوب مساءلة جذرية لمرجعية اللغة وأطر السلطة والمعنى على أن ينطلق الناقد العربي من واقع الحقول الثقافية و السوسيولوجية للنص العربي، ويستثمر الحساسية المحلية في بناء خطاب ميتاسردي خاص. لن يحقق الميتاسرد مغزاه الإبداعي والمعرفي إلا إذا تحول من تقليد للآخر إلى مساءلة للذات وتفكيك للسلطة السردية وترسخ كجهاز نقدي عربي يتجاوب مع أسئلة عصر التحول و اللايقين ويوسع أفق التأويل ليشمل أزمة الحكاية والهوية والانتماء في زمن التحولات العميقة هو أفق ينسجم مع ما يذهب إليه (محمد مرتاض) حين يؤكد أن «**الرواية العربية مع كل الهزات التي**

1- محمد برادة، «الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين»، مرجع سابق، ج1، ع4، 1993، ص11.
2- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص68.

اعترتها، ومع كل المتناقضات التي حاقت بها، ولاسيما محاولة وقع حافرها على حافر الرواية الغربية، تنحو نحو اكتساب الشخصية وتطمح إلى التأصيل...»[1] فينتقل الميتاسرد من ثنائية التقليد و القطيعة إلى أفق أكثر تعقيدًا، إذ ترتبط الحاجة إلى خطاب ميتاسردي عربي بفكرة التشكل التدريجي لشخصية الرواية كما يلمّح إليها مرتاض، لا باعتبارها معطًى جاهزا بل مسارًا تاريخيًا مفتوحًا. وبهذا ينتقل التأصيل من شعار يرفع في مواجهة الغرب إلى سؤال منهجي حول الكيفية التي يمكن أن تُسهم بها أشكال الكتابة الميتاسردية في إعادة توزيع السلطة السردية، وإنتاج وعي جديد بالعلاقة بين الحكاية والهوية في فضاء عربي يعيش توترات التحول واللايقين تحت شعار **«الأوطان أولا والعالم ثانيا»**[2].

1.1. نحو تلقي ثقافي للميتاسرد في السياق العربي:

لا يمكن مناقشة الميتاسرد دون مساءلة طريقة تلقيه في السياق العربي خاصة أنَّ **«كتابة رواية أسرع من التفكير فيها وأصبح نقدها أسبق من قراءتها وسقطنا في المجاملات النقدية لا لأنَّ طبيعة التواصل تقتضي ذلك، ولكن لأنَّ الروائيين والنقاد على حد سواء لا يفقهون روح التواصل بما فيه الكفاية...»**[3] إذ بينما تُمجده الدراسات الأكاديمية بوصفه أداة حداثية يُنظر إليه في بعض الأوساط القرائية بوصفه تقنية معقدة، تفقد النص دفئه الحكائي أو تخلّ بعلاقة القارئ بالنص. هنا تظهر أزمة في التلقي: هل نتلقى الميتاسرد كأداة فنية أم كخطاب ثقافي؟ذلك أن تلقي الأشكال السردية الجديدة يتم وفق مخزون ثقافي، قد يرفض أو يحتضن الشكل تبعًا لمقدار التوتر بين الجديد والراسخ، لذا فإنَّ دراسة تلقي الميتاسرد تتطلب وعيًا سوسيولوجيًّا بالمتلقي العربي، الذي قد يُقاوم الميتاسرد كونه يُشعره بالتيه أو يتلقاه باعتباره تمرينًا على التفكير النقدي الذاتي.

1- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر، 2014، ص180.

2- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى مابعد المختلف، ص283.

3- المرجع نفسه، ص21.

وبرز تلقي الميتاسرد في النقد العربي ضمن سياق تفاعل مع الأدوات والمفاهيم الغربية، غالبًا من بوابة الاستيراد والترجمة لا من عمق تطور معرفي ذاتي. فغالبية التنظيرات العربية للمفهوم جاءت كرد فعل على "صدمة الحداثة الثانية" حيث لجأ الباحثون إلى استحضاره بين من يتبنّاه بحماسة ومن يجرّمه بشبهة التغريب، من غير أن يُخضع في الغالب لحوار إبستمولوجي عميق يراعي خصوصية النص العربي وقضاياه البنائية والثقافية؛ ولا سيما أن الرواية العربية نفسها كما يشير بعض الدارسين **«حاولت القفز على الفارق الزمني بين تاريخها وتاريخ مثيلتها الغربية، عبر التقلب الواضح في مسيرتها مختصرة أهم التحولات التي لحقت بالرواية الغربية»**[1] ويكشف هذا المسار أن الجدل حول الميتاسرد ظل في كثير من الدراسات الجامعية والأطروحات الحديثة منحصرًا في تقنيات السرد (كالحضور المباشر للكاتب أو تحطيم البنية التقليدية للحبكة) لا في مساءلة الوظائف المرجعية وجذور السلطة داخل الخطاب الأدبي، مما أدى إلى تعويم غير منهجي للمصطلح وإفقاده الحضور الجمالي والوجودي العميق الذي تطور غربياً عبر منظريه البارزين.

رغم مبادرات تطوير محلية لموقع الميتاسرد ووظيفته لدى نقاد أمثال (عبد المالك مرتاض) و(سعيد يقطين) يبقى المنظور العربي غالبًا مشغولًا بترتيب آليات البنية والتقنيات المستحدثة على حساب مساءلة الجذور الفلسفية والثقافية للمفهوم. ويلاحظ غياب سؤال الهوية الثقافية وخصوصية القارئ العربي عن أغلب أنشطة التلقي، ما يجعل أزمة استيراد المفاهيم الغربية دون تحقيق تفاعل معرفي وسياقي فعّال قيداً لتبلور خطاب نقدي متجدد فـ**«مجمل الأسئلة والقضايا ذات الطبيعة النظرية والعملية لا يمكن أن تحل بشكل سحري، وذلك لأن الممارسة تعطي لمختلف ما تتشكل منه خلفيتنا النظرية والنقدية كل أبعاد**

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص101.

التبلور إلى أن يتأكد هذا المسعى على الصعيد العملي والتطبيقي فهل سيأتي لنا ذلك؟!..»[1]

في الحقل التطبيقي انكشف الجدل حول الميتاسرد عن تحولات في تمثيل الذات والسلطة في الرواية العربية المعاصرة؛ حيث لم تعد الحيلة مجرد ترف بنيوي بل صارت الكتابة معركة مع هشاشة التمثل اللغوي وارتباك الهوية، كما في نماذج (جبرا إبراهيم جبرا)، (إلياس خوري)، (واسيني الأعرج). تحولت الذات السردية من حالة الطمأنينة الكلية إلى ذات مأزومة تعترف بقصورها أمام انفجار اللغات والأصوات، ليغدو الاعتراف بالهشاشة هو لب التجربة الميتاسردية، ويصير السرد مقاومة للسلطة أكثر من كونه فعل سرد تقني، ويتكثّف هذا التحوّل في قصة (اهتمامات عراقية) لصاحبها (جمعة اللامي) ينهمك القاص في كتابة سيرة جديدة للإمام الحسين لكن رغبته هذه تصطدم بمعارضة صوت قصصي داخلي فيعلق الصوت بسخرية «**الحكاية وما فيها أن السيد المؤلف يريد أن يكتب قصة، كان مأزوما ولم يسكر البارحة كما تعود»**[2].

2. الميتاسرد وسؤال الذات والزمن في الخطاب النقدي العربي:

1.2. تمثلات الذات في القراءة النقدية العربية للميتاسرد:

تُظهر مراجعة المتن النقدي العربي الذي تناول الميتاسرد أنّ سؤال الذات يشكّل أحد محاوره المركزية، ولكن ضمن أفق مغاير لما كان عليه في القراءات الكلاسيكية للسرد العربي. فالنقاد لا ينصرفون إلى الذات بوصفها «موضوعًا» جاهزًا للتحليل النفسي أو الاجتماعي، بل يتعاملون معها بوصفها أثرًا لخطاب معقّد تتواشج فيه مستويات عدّة: ذات المؤلف وذات السارد وذوات الشخصيات«**الشخصيات لا تكتفي فقط ببناء وقائعهم**

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص55.
2- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص440.

الخاصة لفظيا، ولكنهم هم أيضا أبنية لفظية، كلمات وليسوا كائنات»[1] ويستدلّ على ذلك من تركيز عدد من الدراسات على ظاهرة «تعدّد الأقنعة» وعلى التناوب بين ضمائر السرد، بما يكشف عن وعي النص بتوسيط الذات وعدم حضورها في شكل جوهر ثابت.

في هذا السياق تميل القراءة النقدية إلى رصد انتقال الذات من موقع «سلطة عليا راوية» إلى موقع «فاعل سردي مشروط» بخطاباته ومواضعه. فالمقاطع الميتاسردية التي يعلّق فيها السارد على ما يكتبه، أو يشكّك في صدقية روايته، أو يعترف بتحيّزاته، تُقرأ بوصفها لحظات يكشف فيها النص عن «فجوات» في بناء الأنا، وعن استحالة تقديم صورة مكتملة عنها«**فالشخصية في هذه النصوص شخصية تائهة، منكفئة على عالمها الجواني، عاجزة تشعر بالعبثية والانفصال، مما يفسح المجال لمنطق التداعي وعنفوان الوعي وتوهجه...»**[2] ومن هنا يتّجه بعض النقاد إلى اعتبار الذات في النصوص الميتاسردية ذاتًا «مفكَّرًا فيها» أي ذاتًا تعي نفسها وهي تُنتج خطابها وتخضع في الآن ذاته لمساءلة هذا الخطاب.

ويتّسع هذا المنظور في بعض الدراسات ليشمل مساءلة الأطر الفكرية والإيديولوجية التي تستند إليها الذات الساردة في تمثيل العالم. فحين يضع النص الميتاسردي الذات أمام مرآة سردها فإنّه لا يفكّك فقط الصورة الفردية، بل يعرض كذلك أنماط التمثيل الموروثة عن سرديات قومية أو دينية أو اجتماعية معينة. وبذلك يميل النقد العربي في تعامله مع هذه النصوص إلى الكشف عن التوتر بين ذات راغبة في السيطرة على الحكاية وذات تُدرك حدود هذه السيطرة وهو توتر يُقدَّم غالبًا بوصفه علامة على تحوّل أعمق في تصور الذات العربية لذاتها ولموقعها في العالم «**لم يعد الواقع الخارجي بأحداثه ومكوناته المادية سوى**

1 – باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص26.

2 – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية: الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، ص166.

مجرد مسوغ للكتابة، يسعى الروائي لكسر واجهته البرانية وتحويله إلى فضاء داخلي لنص أدبي مشروط بتقنيات فنية تؤسس لواقع خاص»[1]

انطلاقًا من هذه القراءات يمكن القول إنّ تمثّلات الذات في النقد العربي للميتاسرد تتحرك بين حدّين: حدّ «الذات المتكلسة» التي يرثها النص عن الخطابات التقليدية، وحدّ «الذات المفككة» التي يعمل الميتاسرد على زعزعتها وإعادة تركيبها«**فإن موقع هذه الذات غير منغلق على نفسه بصيغة تمركز الذات حول نفسها امتلاك العالم وإنما تنزاح فيها الذات عن المركز، ولكن دون أن تتخلى عنه»**[2] وبين هذين الحدّين يشتغل الناقد على تتبّع مسار الأنا وهي تتخفّف من ادعاء الشمولية، وتقبل بأن تكون واحدة من أصوات عديدة في نسيج حكائي مفتوح على الاختلاف والالتباس.

2.2. الزمن السردي في القراءة النقدية العربية للميتاسرد:

يحتل الزمن موقعًا إشكاليًا في الدراسات العربية التي تتناول الخطاب الميتاسردي؛ إذ لا يُقارب بوصفه بعدًا تنظيميًا للحكاية فحسب، بل بوصفه مكوّنًا دلاليًا وإبستومولوجيا يمسّ طرائق تمثّل الواقع والتاريخ. فحين يتوقّف النص عن سرد الأحداث لينشغل بالحديث عن فعل الحكي نفسه أو يعود مرارًا إلى نقطة بداية الكتابة أو يقدّم مقاطع «خارج–سردية» تتناول فعل التأليف، ترى قراءات عربية عديدة في هذه الإجراءات علامات على تفكيك الزمن الخطي الذي كان يؤطر الرواية التقليدية وسردياتها الكبرى وانتقالا إلى زمن سردي مشكوك فيه متردد ومفتوح على إمكانات متعددة فهي «**أكثر قدرة على التشظي والانتشار**

1 – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص99.

2 – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص99.

بإحالة نظام المروي إلى جزئيات متشظية أو جمع هذه الجزئيات المتشظية في بنية واحدة ذات مستويات متعددة من الدلالات»[1].

وتظهر بعض الدراسات أن النقاد يميلون إلى التركيز على أنماط بعينها من التلاعب بالزمن داخل النصوص الميتاسردية: إدخال اليوميات والرسائل والمسوّدات والوثائق في صلب المتن، اعتماد بنى تقوم على التكرار والتردّد والتقدّم المتقطّع، وتكثيف الاسترجاع والاستباق بوصفها آليات تعيد ترتيب العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الحكي. في مثل هذه القراءة لا يعود الزمن مجرّد خلفية محايدة تجري فيها الأحداث، بل يتحوّل إلى مجال تجريب يسمح للنص بأن يضع موضع سؤال «كيفية سرد الماضي» و«كيفية تخيّل المستقبل»، وأن يفضح ما ينطوي عليه الزمن الرسمي (زمن الدولة، زمن الأيديولوجيا، زمن السردية القومية) من حذف وإقصاء وتشويه. ومع ذلك يمكن تسجيل ملاحظة نقدية مفادها أن جزءًا من هذا الاشتغال يظل قريبًا من النموذج البنيوي لجنيت ولا يطوّر دائمًا ما يكفي من أدوات لربط هذه التقنيات الزمنية بسياقاتها السياسية والثقافية الأوسع.

وتذهب قراءات أخرى إلى أبعد من الوصف التقني، إذ تربط بين تفكيك الزمن السردي وبين أزمة الثقة في السرديات التاريخية الموروثة، خاصة في سياقات الهزائم والصدمات الجماعية؛ فالتقطيع الزمني والعودة المتكررة إلى لحظات التأسيس الأولى للحكاية، وتكرار نقاط الانكسار تُقرأ بوصفها محاولات لمراجعة «الزمن الوطني» أو «الزمن الجمعي» الذي فرضته الخطابات الرسمية **«إلا أن الملاحظ أن هذا التاريخ الشخصي يتقاطع ومراحل من سيرورة تاريخ الوطن، بشكل تتداخل فيه الذاكرة الفردية مع الذاكرة الجماعية»**[2] في هذا المنظور يغدو الميتاسرد أداة لكتابة زمن بديل أو موازٍ يُفسِح المجال لأزمنة الفرد والهامش والضحايا كي تحضر في المتن ويجعل من تعدد الخطوط الزمنية تعبيرًا عن تعدد زوايا

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص57-58.

2- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص100.

النظر إلى التاريخ ذاته«**لا داعي أن نجزئ الزمن إلى زمنين، وأبسط من ذلك أن نعتبره سرمدا متجدد الآنية، له قوانينه وثوابته، وأن نتابع التغير من خلال الشخوص ومواقفها وسلوكيتها فهي التي تعاني من وطأة الزمان**»[1] غير أن هذه القراءات على أهميتها تظل متفاوتة في عمق توظيفها لفكرة الزمن؛ إذ تنجح بعضُها في ربط البنيات الزمنية برؤية روائية للعالم بينما تظل أخرى أسيرة المصطلحات دون اختراق حقيقي لمستويات الدلالة.

3. الميتاسرد والسلطة والهوية في النقد العربي:

1.3. الميتاسرد كاستراتيجية خطابية ضد السلطة:

يتقاطع عدد معتبر من الدراسات العربية التي تناولت الميتاسرد في الإقرار بأنّ هذه التقنية تمنح النص إمكانا مختلفًا في التعاطي مع السلطة؛ إذ لا ينحصر حضورها في مستوى التلميح أو الاحتجاج المباشر، بل يتخذ شكل تفكيك داخلي للآليات السردية التي تنتج الهيمنة وتعيد إنتاجها. فالنقاد وهم يقرؤون الروايات الميتاسردية يميلون إلى التوقف عند المقاطع التي يكشف فيها النص عن تدخل الرقيب أو عن شروط النشر والتداول أو عن تلاعب المؤرخ بالوقائع أو عن صمت الشهود والوثائق ويعتبرون هذه اللحظات إعلانا صريحا عن وعي السرد بالبنى السلطوية التي تحدد ما يمكن قوله وما يجب إسقاطه «**لا يمكن لكاتب الميتافكشن قبوله بوصفه بنى نهائية للسلطة والمعنى، فالانعكاسية تشمل ضمنا إحاطة بكلا اللغة والميتا لغة، بالوعي والكتابة في آن واحد**»[2] من هنا يغدو الميتاسرد في منظورهم وسيلة لا لفضح السلطة فقط، بل لطرح سؤال أكثر جذرية: من يملك حق كتابة الحكاية ومن يُستبعد من فعل السرد؟

1- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص280-281.

2- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص33.

انطلاقًا من هذا المعطى يتجه جزء من التحليل النقدي إلى تبيّن الكيفية التي يحوّل بها الميتاسرد «الأجهزة السلطوية» إلى موضوع لنقد داخلي من خلال دمج نصوص السلطة نفسها في النسيج الروائي: ملفات التحقيق، محاضر المحاكمات، تقارير الأجهزة الأمنية، خطابات الزعماء، بيانات الأحزاب وحتى فقرات من المناهج المدرسية أو لغة الإعلام الرسمي. هذه المواد لا تُستدعى بوصفها وثائق محايدة بل يعاد تركيبها ضمن سياقات تخييلية ساخرة أو تفكيكية بحيث يتجاور صوت السلطة مع أصوات معارضة أو هامشية أو يتعرّض لقراءة تهكمية من قبل السارد أو الشخصيات **«ولعل بعضهم لم يذهب بعيدا حين رأى في الروائي المؤرخ الجديد، أو حين رأى في الرواية التاريخ غير الرسمي للجنين أو الأجنة الاجتماعية، لبشر القاع الاجتماعي المهمشين والطامحين في آن إلى مغادرة الهامش والقاع»**[1] وتخلص بعض القراءات إلى أن هذا التوظيف الميتاسردي لا يكتفي بنقل خطاب السلطة إلى الرواية بل يُفكّك لغته ومقولاته من الداخل عبر كشف تناقضاته وتعرية عنفه الرمزي وتحويل جديّته المهيبة إلى موضوع للتشكيك أو السخرية السوداء.

وتُبرز قراءات أخرى بعدًا إضافيًا لهذه الاستراتيجية هو البعد «الميتاسردي–النقدي» الذي يطال الشكل الأدبي ذاته؛ إذ يُستخدم التعليق على عملية السرد كوسيلة لفضح تواطؤ بعض الصيغ السردية مع السلطة أو على الأقلّ كشف حدودها في تمثيل العنف والقمع. فحين يتوقف السارد ليعلن أنه لا يستطيع قول كل شيء أو أن مقاطع معينة حُذفت من الرواية، أو أن النص خضع لرقابة داخلية أو خارجية، فإنّ القراءة النقدية ترى في ذلك أكثر من مجرد حيلة أسلوبية؛ تعتبره إشارة إلى «الحدود المرسومة» لما يمكن قوله في فضاء ثقافي وسياسي بعينه، وتذكيرًا بأن الكاتب نفسه يتحرك داخل شبكة من الممنوعات والمسموحات. بل إن بعض الدارسين يذهب إلى أن هذا الوعي المعلن بالمنع والحذف يمثّل نوعًا من الميتا نقد على تقاليد الرواية الواقعية العربية التي كانت توحي بإمكان قول الحقيقة

1– نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص219.

كاملة، دون الاعتراف بقيود السلطة وأجهزة الضبط الرمزية فالرواية «**استطاعت أن تفكك الشروط الداخلية والخارجية وليس الوقائع فحسب، وتحليل هذه الشروط باعتبارها ماهيات تنعكس في الوعي انطلاقا مما يبدو خارج الثنائيات ويبقى مجهولا، على الرغم من أنه من البديهيات التي يعرفها الجميع ومن هنا يمكن أن نفهم سر المقولات الفلسفية التي تعج بها** »[1]

في هذا الإطار يغدو الميتاسرد في القراءة النقدية العربية أداة مزدوجة الوظيفة: فمن جهة أولى يعرّي الخطاب السلطوي الرسمي عبر إدخاله في فضاء التخييل، وجرّه إلى لعبة السرد حيث يفقد شيئًا من هيبته ويصبح قابلاً للتهكم والتفكيك والمساءلة؛ ومن جهة ثانية يضع موضع سؤال شروط ممارسة الكتابة نفسها داخل الحقل الثقافي العربي، بما في ذلك سلطة المؤسسة الأدبية والنقدية التي تحدّد ما يُعدّ «جديرًا» بالاعتراف و«قابلاً» للنشر. ومع ذلك تشير بعض الأصوات النقدية إلى أن جزءًا من هذا التوظيف للميتاسرد ضد السلطة ما يزال أسيرًا لمستوى الخطاب المعلن ولا يذهب دائمًا إلى تفكيك عميق للبُنى السردية التي قد تعيد إنتاج منطق الإقصاء والتراتبية داخل النص نفسه؛ ومن هنا تطرح الحاجة إلى قراءات أكثر جرأة تربط بين انكشاف لعبة السرد وبين إعادة توزيع مواقع النطق والتمثيل بحيث لا تظل السلطة موضوعًا خارجيًا للرواية فحسب بل تستهدف أيضًا السلطة الكامنة في ضمير السارد وفي خياراته التركيبية وفي صوته الذي يختار من يتكلم ومن يُسكت عنه.

2.3. إشكالية الهوية والعولمة في ضوء براديغم الميتاسرد:

في موازاة سؤال السلطة يتقدّم سؤال الهوية بوصفه أحد أهم الآفاق التي تُقارب ضمنها الرواية الميتاسردية العربية في الخطاب النقدي المعاصر، خاصة في سياق التحولات المرتبطة بالعولمة والهجرة والمنفى وما بعد الكولونيالية. ترصد هذه القراءات كيف تستثمر

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص256.

النصوص الميتاسردية إمكانات التعليق على الحكي والتشكيك في تمثيل الواقع لتقويض التصورات الجوهرانية للهوية وهو ما يتوافق مع ما ذهب إليه **«عز الدين التازي فيرى أن الميتاقص يعبر عن هوية الرواية باعتبارها عملا متخيلا، كما أنه لا يريد أن يعطي هوية منجزة أو في طور الإنجاز، وإنما يركز بدرجة أساسية على هوية الرواية، لأن الرواية هنا تقرأ نفسها بنفسها، وتفكر في ذاتها بذاتها»**[1] فحين تعلن الذات الساردة شكّها في حقيقة ما ترويه أو في قدرتها على استعادة ماضيها كما كان لا يكون ذلك مجرد لعب تقني، بل دعوة ضمنية للقارئ والنّاقد معًا إلى مساءلة شروط تشكّل الهوية نفسها: أهي معطى ثابت مسبقًا أم حصيلة سرديات متنافسة تُعاد صياغتها في ضوء صدمات التاريخ وضغوط الحاضر؟

تتوقف بعض الدراسات عند تمثيلات المنفى والشتات والاختلاط الثقافي داخل النصوص التي توظف الميتاسرد، لتؤكد أن هذا الأخير يفتح إمكان ما يمكن تسميته «هوية قيد الكتابة» حيث لا يُنظر إلى الانتماء بوصفه استعادة لجوهر ضائع، بل بوصفه فعلًا سرديًا مستمرًا من إعادة الحكي والتفاوض مع الماضي والحاضر والآخر. في هذا الأفق تُحلَّل المقاطع التي يتحدث فيها السارد عن صعوبة «قول الحقيقة»، أو عن التردد بين لغتين أو ثقافتين أو عن إعادة تمثيل الحدث ذاته بصيغ متباينة بوصفها مؤشرات على وعي النص . كما يقرأه النقاد بتشظي الذات في عالم معولم متشابك تتقاطع فيه جغرافيا الإقامة مع جغرافيا الذاكرة. غير أن جزءًا من هذا الخطاب النقدي يبقى في أحايين كثيرة أسير توصيف أزمة الهوية أكثر من تفكيك آلياتها؛ إذ يكتفي بتسجيل الحضور الميتاسردي دون تعميق كافٍ لصلته بالبنى الكولونيالية والعولمية التي تعيد إنتاج التراتب بين المركز والهامش

1- بوبكر النية ومشري بن خليفة، «الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة: رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجاً»، مجلة الخطاب، مج14، ع1، 2019، ص383.

وهو ما أشار إليه لحميداني في قوله « **أن النقد المشرقي ظل بشكل عام مرزوءا بمشكلات منهجية وإيديولوجية ذات طابع سياسي واجتماعي** »[1].

وعلى هذا الأساس يسهم الانشغال العربي بالميتاسرد في بعده الإيجابي في تطوير تصور للهوية لا ينفصل عن الوعي بوسائط تمثيلها وفي مقدمتها السرد؛ فبراديغم الميتاسرد كما تتصوّره هذه القراءات، لا يكتفي بإعلان «أزمة الهوية»، بل يقترح طريقة أخرى للتفكير فيها: هوية تُبنى داخل النص عبر عملية سردية تتضمن نقدًا ذاتيًا للأنا ولخطابها، وتتيح ظهور أصوات مقموعة أو مهمشة في السرديات الكبرى، وتقبل بالتعدد والتوتر بدل السعي إلى اكتمال منسجم ونهائي. ومع ذلك يشير بعض الباحثين إلى أن هذا التوظيف ما زال محتاجًا إلى مزيد من الحفر النظري حتى لا يتحول الميتاسرد إلى مجرد جسر جاهز يربط بين الهوية والعولمة في الخطاب النقدي دون تفكيك ملموس لآليات السلطة التي تعيد تشكيل الصور النمطية داخل النص وخارجه خاصة وأن «**مسألة العالمية من المسائل التي تثار كثيرا في الثقافة العربية عموما وفي النقد العربي الحديث**»[2] فالتحدي المطروح اليوم هو الانتقال من وصف «الهوية المتشظية» إلى تحليل دقيق لكيفية اشتغال السرد الميتاسردي على إعادة توزيع مواقع النطق والتمثيل في فضاء عربي يواجه، في آن واحد، إرث الاستعمار وضغوط السوق المعولم.

4. نحو تصور نقدي لبراديغم الميتاسرد:

1.4. الميتاسرد كآلية نقد ذاتي داخل النص:

يضطلع الميتاسرد بوظيفة نقدية مركزية تتجاوز كونه تقنية سردية مرتبطة بكشف الحكاية داخل الحكاية بل يتحول ضمن أطروحات (ليندا هتشيون) إلى أداة معرفية تخلق

1- سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص214.
2- المرجع نفسه، ص25.

وعيًا نقديًا يتداخل فيه القارئ مع النص في عملية تفكيك بنيوية مستمرة خاصة حين يتعلّق الأمر بالتاريخ. حيث **«لا يمكن أن يعرف التاريخ إلا من خلال آثاره والتي هي دائما مؤدلجة ومرمزة باستطراد»**[1] ففي سياق ما بعد الحداثة يستحيل الميتاسرد خطابًا واعيًا بذاته منشغلًا ليس فقط بسرد الأحداث بل بانكشاف شروط السرد وأسس إنتاج المعنى ليضع القارئ أمام بناء لغوي هشّ يعترف بهشاشته، ويستثمر هذا الاعتراف في ممارسة فعل نقدي ذاتي يفضي إلى مساءلة عميقة لوظيفته السردية والمعرفية **«لقد مال الروائيون طوال العشرين سنة الأخيرة، إلى أن يكونوا شديدي الوعي بالقضايا النظرية المتضمنة في بناء المتخيلات ومن ثم مالت رواياتهم إلى تجسيد أبعاد الانعكاس الذاتي وعدم التأكد الشكلي»**[2] يبيّن هذا التوصيف أن الميتاسرد لم يعد مجرد تقنية تزيينية، بل تجلٍّ لتحوّل أعمق في وعي الرواية بذاتها وبحدود لغتها، الأمر الذي يجعل من الخطاب الميتاسردي العربي، حين يُستثمر بوعي أداةً لمراجعة المسلَّمات الجمالية والمعرفية بدل إعادة إنتاجها في ثوب جديد.

تلحظ (هتشيون) أن الميتاسرد يوسع هامش النقد داخل النص ليشمل مراجعة دائمة للسرديات الكبرى التي بنتها الأيديولوجيا الحداثية، فهو يكشف عن تهافت فكرة الحقيقة المطلقة ويدعو لإعادة النظر في السلطة التي تمنحها النصوص لقيمها وأطرها المرجعية. وانطلاقا من هذا المعنى ينخرط الميتاسرد في تفكيك ثنائيات الحكاية/الخطاب، الجدية/السخرية، الأصل/البديل، ليعمل في فضاء تفاعلي يجمع التأويل، النقد والتجريب حيث يصبح إنتاج المعنى فعلًا مفتوحًا يصوغ ذاته من خلال الشك وإعادة كتابة قواعده وفي هذا تؤكد هتشيون أن الرواية ما بعد الحداثية **«تُستعمَل أعراف السرد والتأريخ وتُساءَ**

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص234.

2- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص8.

استعمالًا في آن واحد، تُقرّ وتُقوَّض معًا وتُثبَّت وتُنفى»[1] بما يجعل الميتاسرد نفسه ممارسة نقدية تسائل أسس التمثيل السردي بدل أن تكتفي بالتلاعب به شكليًا.

يبرز على وجه الخصوص الطابع السياسي والثقافي للميتا سرد بحسب(هتشيون) عندما يغدو أداة في يد النص لتحدي السلطة، وكشف طرق اشتغال الخطاب الأدبي كمؤسسة ترسخ أو تزعزع أنساق اجتماعية وسياسية «**تشير ليندا هتشيون إلى أن روايات مابعد الحداثة تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ لأجل كشفه أمام الحاضر ومنعه من أن يكون حاسما ونهائيا وغائيا»**[2] نتبين على ذلك أن الميتاسرد في أفق ما بعد الحداثة لا يكتفي بتشظية الحكاية أو اللعب بأقنعتها الشكلية بل يمارس فعلًا سياسيًا وثقافيًا يتمثل في نزع القداسة عن السرديات التاريخية المغلقة، وفتح الماضي على تعدد القراءات الممكنة. حيث يغدو الخطاب الميتاسردي العربي مطالبًا لا بمجرد استنساخ تقنيات الانعكاس الذاتي بل بتسخيرها لمراجعة الروايات المؤسسة لوعينا بالتاريخ والهوية والسلطة وجعل إعادة التمثيل وسيلة لتفكيك الغائية التي تقوم عليها كثير من الأنساق السائدة في الخطاب الرسمي والثقافي.

فيغدو اللعب النصي، الكسر البنيوي والمساءلة المعرفية وسائل لتعميق الوعي النقدي وإثراء تجربة القارئ، الذي لم يعد متلقياً سلبياً بل شريكاً في تجريب السلطة والمعنى ضمن فيض التأويلات الممكنة.ومع ذلك يرى نقاد آخرون أن استغراق الميتاسرد في التفكيك وتحويل النص إلى ورشة نقد ذاتي لا يخلو من إشكالية؛ فقد يؤدي التركيز الكبير على البنية الداخلية والوعي السردي إلى تهميش البُعد الجمالي أو العاطفي للنص ويجعل تجربة القراءة أقرب إلى فعل تأويل هندسي منه إلى تفاعل جمالي حي، خاصة لدى القرّاء غير المتخصصين الذين قد يجدون صعوبة في مواكبة هذه اللعبة التأملية المفتوحة.

1- Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History," p5.

2- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص54.

كما أن المبالغة في استخدام آليات الميتاسرد قد تفضي إلى ما يسميه بعض الباحثين «السرد النرجسي» **«وهو في تعريف شديد التكثيف السرد النرجسي الذي يتضمن تعليقا على سرده وهويته اللغوية كما عند ليندا هتشيون أو كما عرفته باتريشيا واو كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية...»**[1] الذي يدور حول ذاته ويحتفي بانكشاف أدواته دون أن يحقق أثرًا نقديًا فعليًا على مستوى مساءلة السلطة الثقافية أو إعادة إنتاج المعنى خارج حدود اللعبة البنيوية.

مع ذلك لا يمكن تجاهل الدور الحيوي للميتا سرد بما يوفره من أفق لتعميق وعي النص بذاته، وتحرير الممارسة الأدبية من أسر الثوابت الخطابية و اليقينيات الجمالية؛ فهو يمثّل صورة حية للجدل الذي لا يتوقف بين القارئ والنص وبين الخطاب ومعناه، ويؤسس داخل الحقول الأدبية لما يمكن اعتباره انتقالًا نقديًا من مركزية السرديات إلى تعدد التجارب والانفتاح على الممكنات التأويلية والمعرفية التي تواكب لحظة الشك الراهنة في أفق ما بعد الحداثة **«ليس من الغريب إذا أن يمارس الروائي الميتاقص دور الناقد جنبا إلى جنب مع اهتمامه الإبداعي الذي يمارس فيه أيضا نوعا من النقد...»**[2] وهذا ما يعني أن هناك تحوّلا جوهريا في وظيفة الروائي الميتاسردي؛ إذ لا يبقى مجرد صانع للحكاية بل يتحوّل إلى **ناقد** يعمل من داخل النص على تفكيك شروط إنتاجه فيمارس نوعًا من التنظير الضمني للسرد وهو يكتب. وبهذا يتعزّز التوجه من أن زمن ما بعد الحداثة لم يَعُد يسمح بفصل حاد بين الفعل الإبداعي والوعي النقدي، لأن الرواية ذاتها غدت فضاءً لامتحان السرديات المسيطرة ومساءلة حدودها لا مجرّد أداة لإعادة إنتاجها في شكل قصصي جديد.

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص14.

2- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص49.

2.4. الميتاسرد كتقاطع منهجي في الدراسات السردية العربية:

لا ينبغي تحليل الميتاسرد في الرواية العربية الحديثة بمنهج واحد مغلق لأن هذا الخطاب نفسه نتاج تحوّل إبستمولوجي عميق شمل مفاهيم الحقيقة والمرجع والهوية، وجاء في سياق تاريخي وثقافي معقّد (هزيمة حزيران، تفكك السرديات القومية، صعود الوعي ما بعد الكولونيالي والنسوي) جعل النص السردي يلتفت إلى ذاته بوصفه ممارسة معرفية لا مجرّد حكي «**أي أن جماليات ماوراء الرواية أكثر إحساسية بأن قيم العالم وحقائقه قد تغيرت**»[1] من هنا تنشأ الحاجة إلى مقاربة تركيبيّة تداخليّة ترى الميتاسرد في آن واحد: بنية نصية تُفكَّك عبر أدوات السرديات والبنيوية (تقنيات التغريب، كسر الإيهام، الحكاية داخل الحكاية، كسر مركزية السارد) وحقلًا دلاليًا يشتغل على تيمات تفكيك السلطة وتشظي الذاكرة والأرشفة والمنفى والآخر والكتابة النسوية بوصفها صوتًا من الهامش يعيد مساءلة الخطاب الرسمي والثقافي وأفقًا ثقافيًا/تاريخيًا يتقاطع فيه سؤال السرد مع أسئلة ما بعد الاستعمار وتحولات الوعي العربي إزاء التاريخ والهوية واللغة.

من هذه الزاوية لا يعود الميتاسرد مجرّد «تقنية» تُرصَد على مستوى البنية بل يتبدّى كبراديغم سردي جديد يُجبر الباحث على الجمع بين التحليل النصي والقراءة السيميائية والقراءة الثقافية، وعلى التعامل مع النص الميتا قصي كفضاء تذوب فيه الحدود بين الكاتب والقارئ والناقد ويتحوّل فيه فعل القراءة نفسه إلى ممارسة نقدية تأويلية يُعاد عبرها اختبار الأنساق السلطوية التي تنظّم تمثيل الذات والتاريخ، بحيث يغدو البحث في الميتاسرد مشروعًا نقديًا تكامليًا يضيء نقاط القوة والتوتر في التجربة السردية العربية المعاصرة، ويبيّن كيف يساهم هذا النمط من الكتابة في إعادة تشكيل الوعي النقدي والتحوّل الثقافي في آن واحد «**الانعكاسية في الرواية المعاصرة...ليست انغلاقا على العالم بل أنها وسيلة لتأسيس**

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص27.

هوية لها قدرة أفضل على التواصل مع العالم في نقاط معينة»[1] إنَّ الوعي المنهجي المتعدد هو ما يمنح البحث فرادة، ويُحوّله من دراسة تقنية إلى مشروع معرفي مفتوح يتقاطع فيه السؤال السردي بالسؤال الثقافي، ويجد الميتاسرد مكانه الحقيقي علامةً على وعي سردي جديد لا يروي بل يُسائل **«أهم موضوع تبدأ به المعرفة الأدبية حين تنتقل من الموضوع إلى الأداة هو"نحن" أو الأنا الجماعية أو الفردية، لأنها تحولنا إلى موضوعات للتأمل»**[2].

3.4. من انهيار الثقة اللغوية إلى أزمة الذات الثقافية وآفاق تجديد البراديغم النقدي:

في حقل مساءلة براديغم الميتاسرد في السرد العربي المعاصر يبرز الانهيار المتعمد للثقة بين اللغة ومرجعها كمحور أساسي، حيث يتحول النص الروائي من آلية تمثيل العالم إلى فضح للتوتر الجوهري في علاقة الكتابة بالواقع. هذا التحول ليس صدفة بل رد فعل على تاريخ السرد العربي الذي شهد انتقالًا من الروايات التاريخية الخطية في العصر العباسي إلى التجريب الحديث بعد النكبة والربيع العربي وذلك ما أقره (محمد مرتاض) في قوله: **«إنهم استطاعوا على الأقل أن يخلصوا النص الروائي العربي من وطأة الأحمال الثقيلة التي كان ينوء بها إلى درجة خنق حريته التعبيرية»**[3] فالرواية العربية استفادت فعلاً من جهود الكتاب الطليعيين الذين خفّفوا أعباء الأيديولوجيا الجامدة والتراث المفروض، مما أعطاها مساحة أوسع للتعبير الشخصي والتجريبي كما في أعمال إدوار الخراط أو أحلام مستغانمي. غير أن هذا الخلاص ليس كاملاً؛ فقد حلّت أحمال جديدة مثل الرقابة المستمرة والتوقعات السوقية (كجائزة البوكر) مما يجعل حريتها التعبيرية لا تزال نسبية وتحتاج إلى صراع دائم لتحقيق التوازن بين الالتزام والإبداع الحر، فقد تخلص السرد العربي الحديث من قيود الحكاية الخارجية التقليدية، ليتحول إلى استكشاف ذاتي يطرح تساؤلات حاسمة: من أين تتأتى شرعية الحكي؟ وهل الواقع إلا بناء لغوي منسلخ عن براءته المفترضة، كما أشار دارسون مثل (عبد الملك مرتاض) في دراساته عن السرد **«إن المؤلف**

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص90.

2- زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، دراسة، منشورات كتارا، الدوحة-قطر، ط1، 2017، ص12.

3- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص188.

في الحقيقة لا يكذب كما أنه لا يقول الصدق، فصدقه أبيض كما أن كذبه أبيض فهو يحكي أحداث حكاية يرسم عالمها الأدبي»[1] فالناقد يُذكِر أنَّ السرد لا ينقضي في إحالة إلى حقيقة خارجيّة بل يُستكمل في حواره مع اللغة والمعنى.

يتميز هذا البراديغم بتكرار لعبة المؤلف المتردد حيث يقحم الكاتب نفسه كصوت ناقد أو ساخر معلنًا هشاشة سلطته وقلقه من معنى يتفلّت باستمرار، بينما يخلع الراوي قناع العارف معترفًا بعجز الحكاية عن محاكاة العالم أو ترتيب فوضاه. يعكس هذا الانكشاف حيرة المثقف العربي أمام انهيار الكبرى السرديات كالأمة والتقدم وانفضاح وعيه الملتبس إذ هو عاجز عن استنساخ الماضي الذهبي وغير قادر على احتضان حاضـــــر يفتقر إلى اليقين في ظل الاستبداد والعولمة. فأكثر ما يثير القلق نقديًا هو إنتاج الميتاسرد لقارئ مشدود بين التلقي التقليدي الذي يعتمد على الخطية والإغلاق وموقع الشريك النشط في التأويل. تضاعف الرواية إشاراتها إليه تدعوه تارة بالطرفة والحوار المباشر وتربكه تارة بتشظي الأصوات المتعددة والفقرات غير المكتملة مؤكدة أن المعنى ليس ثابتًا بل في قبضة إعادة القراءة المتعددة.

نقف هنا لنسأل : هل نجح هذا الرهان في ثقافة تميل إلى الاستهلاك السلبي أكثر من الإنتاج النقدي، كما يظهر في استطلاعات قراءة الاتحاد العربي للكتاب؟ أم بقي الميتاسرد نخبويًا موجهًا شغبه نحو المؤسسة الأدبية ذاتها –مثل نقاد الجرائد الرسمية– بدلاً من جمهور عريض يفضل الروايات الاجتماعية الشعبية؟ تؤكد إحصاءات جوائز مثل البوكر العربية سيطرة هذه النماذج على الدوائر النخبوية بينما يظل الجمهور التقليدي –خاصة في المغرب العربي والخليج– يميل إلى السرديات الخطية مما يعزز انقسامًا ثقافيًا يتطلب استراتيجيات توسعية.

الميتاسردية في الرواية العربية لا تُفهم اليوم بوصفها ترفًا جماليًا أو مجرّد نزوة تجريبية، بل باعتبارها شكلًا من أشكال تفجير سؤال الحقيقة داخل الخطاب السردي نفسه. فهي آلية

1– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، ص224.

تجعل النص يلتفت إلى ذاته ويفضح أوهام التمثيل الشفّاف للعالم، فيتحوّل السرد إلى خطاب يراقب فعل الحكي ويشكّك في قدرته على الإحاطة بالتجربة.

يتجلّى هذا الوعي الميتاسردي بوضوح في الرواية العربية الحديثة؛ ففي «مملكة الغرباء» لإلياس خوري بدا السرد ذاته كأنه محاولة متعثّرة لكتابة الذات والواقع. هنا يشهد النص على عجزه عن تقديم حقيقة مكتملة ويحوّل الحكي إلى سؤال مفتوح لا إلى جواب نهائي **«ومتى تنتهي القصة ؟، حين يموت الراوي، ومتى يموت الراوي؟، هنا يجب تغيير السؤال، يجب أن تسألي: من قتل الراوي؟ ومن قتل الراوي؟سألت. لا أعرف. عم أكتب؟ حكايتان، لا ثلاث حكايات، لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء، كلا نمتلك أن نقول ما يقال، نشاء ما نقول، لا العكس»**[1].

وتطوّر هذا المنحى مع كتّاب وكتابات لاحقة؛ إذ تقدّم أحلام مستغانمي مثالًا واضحًا على توظيف الميتاسرد في ثلاثيتها وخصوصًا في «ذاكرة الجسد» و«عابر سرير» و«شهيا كفراق». في «ذاكرة الجسد» يظهر خالد بن طوبال لا بوصفه راوٍ عاشق فحسب، بل كذات كاتبة تعيد «كتابة» الذاكرة والثورة والحب، فيتداخل خطاب العاشق مع خطاب من يعي أنّ ما يقدَّم للقارئ ليس الحياة ذاتها بل نصًّا يُصاغ من جديد؛ وهذا الوعي باستحالة القبض على الماضي في لغة مكتفية يمنح الرواية بعدًا ميتاسرديًا واضحًا.

أمّا في «عابر سرير» يتقمّص الراوي دور الكاتب والناقد معًا يعلّق على صناعة الشخصيات وعلى ما يصلح وما لا يصلح لأن يكون مادة روائية في مثل **« ثمة أبطال يكبرون داخلك إلى حد لا يتركون لك حيزا للحياة، ولابد أن تقتلهم لتحيا. مثل هؤلاء بإمكانهم قتل مؤلفيهم...»**[2] ويشير ضمنًا إلى القارئ وشروط تلقّيه للنص **«يوم قرأت سيرة ذلك الرسام، وجدتني أتماهى معه في أمكنة كثيرة من تلك القصة. تمنيت أن أكرر حياته بما تستحق الإعادة من ذكاء، ولكن من يتذاكى مع المكتوب؟...»**[3] بذلك يخرج السرد من

1- إلياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص11-12.

2- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط2، 2003، ص188.

3- المرجع نفسه، ص234.

داخل الحكاية ليتأمّل آلياته الخاصة، فيتحوّل النص إلى فضاء يعرّي لعبة الرواية ويكشف عن وعيها بنوعها وجمهورها.

وفي «شهيا كفراق» تتكثّف المظاهر الميتاسردية في العتبات والمتن معًا؛ فالإهداء والتنويه وتحديد الجنس الأدبي وذكر زمن ومكان الكتابة تتحوّل إلى تعليقات مضمرة على طبيعة النص، بينما يتحدّث الراوي في المتن عن الأدب والسوق الثقافية وعلاقة الكتابة بالجراح الشخصية فيغدو السرد نوعًا من التفكير في الكتابة من داخل الكتابة نفسها **«أحتاج إلى عتمتي للكتابة، فما سمعت بأحد يكتب تحت الأضواء الكاشفة وهو يداعب تلك الكلبة الجميلة التي تدعى الشهرة»**[1].

بهذا المعنى يمكن القول إن الميتاسردية كما تتبدّى ليست استنساخًا للأعمال السردية الغربية بقدر ما هي تمثّل عربي مخصوص لأزمة تمثيل الواقع والذاكرة في سياق ما بعد استعماري مثقل بصراع الهوية وانكسارات الثورات؛ فالنص يصبح موقعًا للتفاوض مع الذاكرة الجماعية ومجالًا لمساءلة قدرة السرد العربي على حمل صدمات التاريخ وأوجاع الذات في آن واحد.

تتجاوز أزمة السرد الميتاسردي النص إلى أزمة مجتمعية تبحث عن معنى في عصر الشك والتعددية متجسدة في بنية الكسر والتحويل حيث تتشظى وجوه الساردين وتفلت من الهوية الكلية . يتبدّى هذا الوعي المتأزّم بالذات الساردة عند واسيني الأعرج في " أنثى السراب" حين يعترف قائلًا: **«مشكلتي أني عندما أتحدث مع شخوصي، أعيشهم بامتلاء وكأن ما يحدث على الورق حدث بالفعل. الكاتب مثل الممثل، إذا لم يعش دوره كحقيقة سيبقى على هامشه»**[2] **وهو** تصريح يكشف أنّ الكتابة عنده ليست مجرّد تمثيل فني بل هي معاناة وجودية تعمّق أزمة السرد والذات معًا. لذلك يتوجب على النقد العربي أن يتجاوز رصد التقنيات السطحية ليستدرج النص إلى اعتراف بنيوي لا إلى مرجع مطمئن خارج اللغة، ولا معنى مستقر خارج التفاعل؛ كل حكاية محاولة فاشلة للقبض على الأصل والمجد

1- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، 2019، ص49.

2-واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب بيروت، ط1، 2010، 28-29.

لصنعة التشكيك التي تفتح فضاءً للحوار «**إن مجيء اللغة هو مجيء اللعبة، وترتد اللعبة اليوم على ذاتها**»[1] هذه الرؤية تحول الخنق التعبيري إلى حرّيّة تشكيكيّة لكنّها أيضا تُثير تساؤلًا: هل تُغني اللعبة اللغويّة عن مرجعيّات اجتماعيّة مستقرّة، أم تُفاقم حيرة المثقّف؟.

يفتح هذا التوجه آفاقًا واسعة لبراديغم نقدي عربي متجدد يدمج التحليل البنيوي (رولان بارت) مع السياقات الاجتماعية سياسية (إدوارد سعيد في "الاستشراق") والرقمية الحديثة. اقتراحات عملية تشمل: تطوير مناهج تعليمية في الجامعات العربية لتدريب القراءة النقدية على النصوص الميتاسردية، لتحويل الشغب إلى مهارة عامة إجراء دراسات مقارنة بين الســـــرديات الرقمية (hypertext على وسائل التواصل) والميتاسرد التقليدي لتوسيع الجمهور نحو الشباب؛ بناء نماذج نقدية هجينة تربط بين النظرية الغربية والتراث العربي الكلاسيكي كالمناجاة الصوفيّة عند(ابن عربيّ) التي تتنقّل بين الرموز والنداءات غير المترتّبة، أو رسائل (الجاحظ) المتشظّية في(البخلاء) حيث تقفز الحكايات القصيرة موضوعيًّا دون تسلسل زمنيّ، مُخلّصًا الرواية من أحمالها التقليديّة نحو حرّيّة تعبيريّة مفتوحة من الداخل . هكذا يتحول الميتاسرد من تهديد نخبوي إلى محرك لإعادة بناء الثقافة العربية قادر على مواجهة تحديات العولمة والأزمات الراهنة.

1- جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص66.

مدخل منهجي

مدخل منهجي إلى المقاربة التيماتية وبراديغم الميتاسرد

1. المقاربة التيماتية وحدودها في دراسة السرد الميتاسردي.
2. تبرير اختيار روايات «كتاب الأمير» و«اللجنة» و«الطنطورية» وسياقاتها الثقافية والتاريخية.

1. المقاربة التيماتية و حدودها في دراسة السرد الميتاسردي:

تعدّ المقاربة التيماتية أحد المفاتيح الجوهرية لفهم التكوين الدلالي للنصوص الأدبية وتحليل بنى السرد والخطاب بعيدًا عن القراءة الانطباعية أو التقنيات السردية المجردة. في التقليد الغربي نشأ هذا الاتجاه بوصفه ضرورة منهجية لتجاوز الاستحواذ التاريخي والسياقي في تحليل النص انطلاقًا من تصوّر يرى أن **«الأدب موضوع تجربة أكثر منه معرفة»**[1] والتركيز على التيمات كتجليات عميقة تتداخل فيها أنساق المعنى وقيم التحول الثقافي والجمالي. لقد منح الاهتمام بتحديد التيمات إمكانات نقدية معتبرة؛ إذ سمح بتتبع سيرورة الأنماط الرمزية والوجدانية عبر الأجيال النصية، وربطها بالبنية الداخلية للنص وتفاعلاته مع الخطاب المجتمعي وهو ما يوضحه (حميد لحمداني) حين يؤكد أن **«إن سحر الموضوع ينشأ في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي والظاهر والملتبس، اللغة الإبداعية هي وحدها بمغامراتها الخاصة تستطيع أن تقتنص بعض اللحظات الخاطفة من هذا التلامس الوجودي بين الذات والعالم فبواسطة التمثيل وبواسطة الصور الشعرية يستطيع المبدع أن يبلغ لذة اكتشاف سحر الموضوعات»**[2] فالموضوعية في القراءة ليست نفيًا للذاتي بل استثمار واعٍ لتداخله مع الموضوع عبر لغة إبداعية قادرة وحدها على اقتناص اللحظات الخاطفة من هذا التلامس الوجودي.

إلا أن هذه القوة الكامنة للمقاربة التيماتية لم تخلُ من تحديات نقدية أساسية. فقد طالها كثير من الانتقادات، أهمها خطر الوقوع في النزعة التصنيفية السطحية عندما تتحول التيمات إلى عناوين متكررة أو ثنائيات جاهزة وهو ما أكده **«(رولان بارث) الذي يرى أن الموضوع مكرر بمعنى أنه يتكرر في كل العمل ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار**

1- يادكار لطيف الشهرزوري، الظاهراتية والنقد الأدبي: الأصول الفكرية للمناهج النقدية، قصيدة جذر السوسن لأدونيس ميداناً تطبيقياً، دار الزمان، دمشق-سوريا، ط1، 2015، ص29.

2- حميد لحمداني، سحر الموضوع: عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو، فاس-المغرب، ط2، 2014، ص3.

وجودي»[1] و يشير هذا إلى أن الإشكال لا يكمن في تكرار التيمات في ذاته، بل في الكيفية التي تُقرأ بها فإذا اكتفت القراءة التيماتية بتصنيف الموضوعات في قوائم وثنائيات فقدت قدرتها على إدراك ما يمكن أن يمثله هذا التكرار من «خيار وجودي» يعبّر عن توتّر الذات في مواجهة تاريخها وواقعها المتحوّل، وهو ما تسعى هذه الدراسة إلى استثماره عبر مقاربة تأويلية تتجاوز الجرد الموضوعاتي إلى مساءلة دوافع التكرار ومعانيه العميقة في نسيج الخطاب بحدس فينومينولوجي وهو **«الرؤية العقلية للماهية وللعلاقات و البنى الخالصة التي تنتظم الموضوعات من حيث هي أشكال وعي ذات بداهة عقلية مطلقة»**[2] بدلاً من مساءلة أسباب تشكلها أو انتقالها بين الحقول الدلالية. كما أن استلهام بعض التيمات الغربية (كالخلاص الفردي أو أزمة الهوية المعاصرة) في نصوص تنتمي لبيئات مغايرة قد يؤدي إلى إسقاطات خارجية لا تجسد توتر النص مع سياقه الأصلي، وهو ما يستدعي قراءة نقدية لمشروعية هذا الاستيراد وجدواه الثقافية والمعرفية. كذلك يشتد الجدل النقدي حول علاقة التيمة بالسلطة: هل هي حامل للخطاب المهيمن، أم وسيلة لتقويض بنيته عبر كشف العلائق المحتجبة بين السرد والتجربة الإنسانية؟ وهل يؤدي التركيز على تيمات محددة إلى تعويم الأبعاد الجمالية الأخرى أو تهميش أنساق رمزية قد تكون أكثر عمقًا في بنية النص؟

عند انتقال المقاربة التيماتية إلى النقد العربي ظهرت إشكاليات إضافية تتعلق بمسارات الاستقبال والتفعيل المنهجي والأفق التطبيقي. فغالبًا ما تم توظيف التيمات كوسيلة لإثبات الحداثة النقدية أو متابعة مظاهر التغيير في النصوص دون مساءلة جذرية لمصادر هذه التيمات، ولا لطبيعة علاقتها مع السياق الثقافي المتحوّل **«تنوعت الأصداء العربية للمنهج الموضوعاتي بين التقاطعات العفوية والممارسات الموازية والادعاءات**

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري: بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات لتطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص24.

2- المرجع نفسه، ص38.

الموضوعاتية و الاستنساخات»[1] في هذه النقطة تكشف العديد من الدراسات الميدانية أن المقاربة التيماتية العربية كثيرًا ما تكتفي بتعداد الموضوعات أو رصد تكرر الرموز دون الخوض في عوائق الممارسة الواقعية للخطاب النقدي: هل تعكس التيمة المختارة أزمة الهوية الجمعية، أم أنها صدى لمركزيات فكرية أو جمالية خارجية؟ وهل تقدم التيمات ركيزة لتحليل السلطة والمعنى والصراع الاجتماعي أم تكتفي برصد التحولات الشكلية؟

السؤال النقدي الأهم يتعلق بمدى قدرة المقاربة التيماتية في السياقين الغربي والعربي على مساءلة بنية السلطة داخل النص، وتعقّب سلطة الخطاب على المتلقي والكشف عما إذا كانت التيمات مجرد أدوات لتكريس النموذج الثقافي القائم أم منصّات حقيقية لتوليد معرفة نقدية جديدة.

إن التيمة كي تستوفي فعالية المقاربة ينبغي أن تُفكك لا أن تُرتب أو تُصنف فقط، وأن يُدرس دورها في انزياح اللغة وفي كشف تناقضات الذات والهويات، وفي تسليط الضوء على الفجوات التي تخلقها السلطويات السردية «**لأن الذات التي تملك موضوعها، إنما هي نفسها مشتقة من الحياة الفاعلة «وهذه بحد ذاتها ثورة أدخلها انطولوجيا الفهم إلى عالم المعرفة والنقد الأدبي، وبهذا يصبح الفهم وجها من وجوه مشروع الوجود هنا، ومن انفتاحه على الكائن»**[2] هكذا تتبدى المقاربة التيماتية – حين تُفهم وتُمارس بوعي نقدي بنّاء – كأداة لحفر عميق في أنسجة النصوص، قادرة على تفكيك الخطاب وتعرية علاقات السلطة والهُوية، ما يتيح للناقد إنتاج معرفة تفسيرية تتوغل في العمق ولا تتوقف عند قشرة الموضوعات وهذا ما ينسجم مع دعوة (جورج بولي) كما يقدّمها (محمد السعيد عبدلي) إلى «**وهي الكشف عن موضوعاتية النص الإبداعي أو ما سماه هو الشيء الذي كان موضوع الفكرة، وهذا كله ضمن توجه فكري واسع تصب جهود المشتغلين به في البحث في**

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، مرجع سابق، ص158.

2- يادكار لطيف الشهرزوري، الظاهراتية والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص101.

موضوع مركزي هام هو وعي الإنسان بالعالم»[1] ويبقى الرهان على أن يكون التحليل التيماتي منصّة فاعلة لطرح الأسئلة الجدلية لا للتماهي مع الكليشيهات، وأن يعيد طرح قضية العلاقة بين الأدب والتاريخ والفكر من منظور تعددي يؤمن بأن التيمة ليست نهاية القراءة بل بدايتها الحقيقية في مساءلة معنى الأدب ودوره في تمثيل قلق الإنسان المعاصر وتحديات الواقع المتحول لذلك اعتمدت التيماتية على التأويل كركيزة أساسية وهذا ما يوضحه النقاد التيماتيون حين يرون أنها تدعو القارئ «**إلى مصاحبة الناقد في عمليات تأويل تطرح أسئلة كبيرة في كثير من الأحيان مادامت تثير مشاكل وجودية ونفسية وتاريخية بالإضافة إلى مشاكل التأويل نفسه** »[2] ومنه تتحرّر مفهوم **التيمة** من حدود الوصف التصنيفي إلى أفق مساءلة العلاقة المركّبة بين الأدب والتاريخ والفكر، مما يجعل من التيماتية ممارسة تأويلية تنفتح على أسئلة الوجود والواقع المتحوّل بدل الاكتفاء بجرد الموضوعات مما يجعل من التيماتية ممارسة تأويلية تنفتح على أسئلة الوجود والواقع المتحوّل، بدل الاكتفاء بجرد الموضوعات؛ وهو ما يلتقي مع ما ينسبه (محمد السعيد عبدلي) إلى (هيجل) حين يعرّف هذا الأفق التأملي بأنّه «**ذلك الجزء من الفلسفة الذي يدرس الكيفية التي يتجلى بها الواقع في الوعي**»[3].

2. تبرير اختيار روايات الأمير واللجنة الطنطورية وسياقاتها الثقافية والتاريخية:

ينبع اختيار روايات كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج و الطنطورية لرضوى عاشور واللجنة لصنع الله إبراهيم، من قناعة بأن هذه الأعمال تلتقي في انشغالها العميق بالإنسان وهو يواجه ثقل التاريخ والذاكرة والسلطة، رغم اختلاف البيئات التي

1- محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي: أسسه وإجراءاته، منشورات التبيين-الجاحظية، سلسلة دراسات، ط1، 2011، ص58.

2- حميد لحمداني، سحر الموضوع، مرجع سابق، ص22.

3- محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي: أسسه وإجراءاته، مرجع سابق، ص55.

تنتمي إليها. فهي لا تستعيد وقائع الماضي أو الحاضر في بعدها التقريري، بل تصوغها في نصوص تُصغي لأسئلة الأفراد وجراحهم وتطلعاتهم، وفي الوقت نفسه تعي أن كل سرد هو بناء واختيار وتأويل. ومن ثمّة يبدو جمع هذه الروايات في متن واحد خطوة منهجية تتيح قراءة تيماتية تستكشف كيف يتجاور البعد الميتاسردي مع حساسية إنسانية واضحة، تجعل من الحكي مساحة لمصالحة صعبة بين الذات وتجاربها المؤلمة.

تتقدم رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد بوصفها محاولة أدبية لإعادة الاقتراب من شخصية الأمير عبد القادر، لا من موقع التمجيد أو الإدانة، بل من موقع الإصغاء إلى التعقيد الإنساني الذي يحيط بسيرة رجل تحوّل إلى رمز **«فالنص ينهض على مساءلة اليومي عبر اقتحام المبتذل خارج لغة التبجيل»**[1] في هذا الأفق تسعى الرواية إلى فتح الأرشيف على أسئلة الحاضر، فتستعيد أصواتًا منسية ووثائق متباينة، وتضعها في حوار هادئ أحيانًا ومتوتّر أحيانًا أخرى مع وعي واضح بأن أي كتابة عن الماضي هي فعل اختيار ومسؤولية تجاه الذاكرة الجماعية.

إنّ السياق التاريخي والثقافي الجزائري يمنح هذا النص دلالته الخاصة؛ فالأمير هنا ليس مجرد بطل من أبطال المقاومة، بل إنسان عاش صراعات داخلية وخارجية معقدة، تسعى الرواية إلى الإنصات إليها بعيدًا عن الصور الجاهزة. ومن خلال هذا المسار يتجلى البعد الميتاسردي في حساسية النص تجاه فعل الكتابة نفسه، إذ يتأمل الراوي مصادره وحدودها، ويتوقف عند ما يمكن أن تقوله الوثيقة وما تعجز عن قوله حول حياة مليئة بالتحوّلات. بذلك يتأسس حضور الرواية في هذا البحث على وعي مزدوج بالتاريخ والإنسان معًا يجعل من السرد وسيلة لإعادة النظر في علاقتنا الجماعية بماضٍ ما زال يؤثر في

1- أحمد يوسف، «الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج»، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، عدد29، ديسمبر 2011، ص77-78.

حاضرنا "**حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم وهذه النظرة هي أرقى أشكال الوعي لدى الإنسان وموقف خلاف يسهم في امتلاك الواقع جمالية»**[1].

في الطنطورية تمنح رضوى عاشور الصوت لامرأة فلسطينية عادية في ظاهرها، استثنائية في قدرتها على حمل ذاكرة قرية أُريد لها أن تُمحى من الخرائط وأن تبقى فقط في شهادات الناجين. تمتد حياة «رُقية» عبر عقود من الزمن، تتنقل خلالها بين الوطن والمنفى وتتقاطع تجربتها الخاصة مع تواريخ مؤلمة عاشها الشعب الفلسطيني، لكن النص لا يحوّلها إلى شعار بل يبقي على نبرتها الإنسانية القريبة وهي تحاول أن تروي ما جرى من موقع من عاش وخسر وواصل الحياة رغم الفقد.

إنّ اختيار هذه الرواية يستند إلى قيمتها الأدبية والإنسانية في آن واحد؛ فهي تنظر إلى النكبة والمنفى لا كأحداث سياسية فحسب، بل كخبرة يومية تتجلى في تفاصيل البيت والعائلة والجسد واللغة «**فاللاجئ في الغالب قد سيج هويته فهي لا تمنح إحساس الانتماء إلى هذا المجتمع الجديد»**[2] كما أن وعي الراوية بصعوبة أن تحوّل الجرح الشخصي والجماعي إلى كلمات يفتح النص على بعد ميتاسردي رقيق، إذ تفكر في مسؤولية الشهادة، وفي ما يعنيه أن نكتب عن معاناة ما زالت مستمرة. بهذه الروح تصبح «الطنطورية» مجالا مناسبا لدراسة براديغم الميتا في تداخله مع تيمة الذاكرة، حيث لا تنفصل التقنية عن الإنصات لنبض الإنسان الذي يقاوم النسيان بالحكي.

أما اللجنة لصنع الله إبراهيم فتقدّم تجربة إنسان يجد نفسه أمام سلطة غامضة تحاسبه وتستجوبه وتطلب منه أن يبرّر وجوده واختياراته في سياق سياسي واجتماعي

1- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص111.

2- نعيمة سعيدي، «الانتماء وانهيارات الفضاء المكاني بين الفقد وحميمية المكان البديل: رواية ما بعد أوسلو الهروب لسليم دبور»، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، العدد 23، 2019، ص190-191.

تحضر فيه آثار هزيمة 1967 وتحولات العقود اللاحقة. لا تحمل هذه السلطة وجها واحدا؛ فهي تتجسد في «لجنة» مبهمة، وفي وثائق وإجراءات وتقارير لكنها في عمقها تعكس شعور الفرد العربي بالحصار داخل منظومة من الأسئلة والاشتراطات التي تكاد تصادر حقه في الكلام والتفكير بحرية **«فالراوي يسلط حدثا اجتماعيا في ثوب أخلاقي، للدلالة على الاستهزاء بالمثقف العربي»**[1] يبرَّر اختيار هذه الرواية في البحث بكونها تنقل نقد السلطة من مستوى الخطاب المباشر إلى مستوى أشدّ تركيبا، حيث تصبح بنية السرد نفسها امتدادًا لتجربة القمع والالتباس. فالانتقال بين الاستجواب والتقرير والمقطع السردي، يعبّر عن وعي بأن اللغة ليست محايدة وأن ما يبدو إجراءً إداريا بسيطا يمكن أن يحمل في طياته عنفًا رمزيا عميقا. وعليه يلتقي البعد الميتاسردي بالبعد الإنساني في الرواية إذ يبدو الراوي في حالة بحث دائم عن معنى لما يحدث له، وعن طريقة لحفظ شيء من كرامته أمام سلطة لا تكتفي بمراقبة الجسد بل تمتد إلى مراقبة الكلمة ذاتها.

تكشف تطبيقات التيمات الميتاسردية في الأدب العربي المعاصر عن عمق التحوّل الذي أصاب فعل الكتابة وتمثّلاتها لذاتها، إذ لم يعد السرد مجرّد وسيط لنقل الوقائع أو تمثيل الواقع تمثيلا مباشرا، بل فضاء لطرح أسئلة جذرية حول شروط إمكان الحكاية ومصداقية اللغة وحدود قدرة النص على اجتراح معنى في عالم متصدّع سياسيا وتاريخيا. وانطلاقا من هذا الأفق الجديد لوعي النص بذاته تبرز الميتاسردية بوصفها استراتيجية جمالية ونقدية تقوّض بداهة اليقين وتزعزع السلطة المفترضة للسرد، لتحوّل العمل الأدبي إلى مختبر تأويلي يجعل من النص نفسه موضوعا دائما للتحليل والمساءلة، لا من حيث مضمونه فحسب بل من حيث آلياته في إنتاج المعنى وبناء صورة العالم.

1- قوادري عيشوش فاطمة الزهراء، «أزمة الهوية وصورة المثقف في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم»، جسور المعرفة، المجلد 9، العدد 3، جوان 2023، ص309.

في رواية «الطنطورية» لرضوى عاشور تتحوّل الذاكرة الفردية إلى فضاء صراع مزدوج بين الحكاية الذاتية وسردية التوثيق الجماعي، إذ تتخذ الراوية «رقية» موقع الشاهدة التي تتأرجح باستمرار بين ما وقع فعلا، وما تسمح اللغة والذاكرة بموضعته في السرد، وما يبقى عالقا في منطقة الصمت و اللامفكر فيه. وبهذا التوتر الدائم بين القول والكتمان يتكشّف فعل التذكر لا بوصفه استرجاعا آليا للماضي، بل ممارسة سردية معقّدة تفاوض حدود الذات والجماعة، وتعيد صياغة التجربة الفلسطينية في أفق يجمع بين الشهادة الشخصية والذاكرة الجمعية المقاومة للنسيان. **«هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها ؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها ؟»**[1] تولّد هذه الدينامية في تموضع الذاكرة داخل السرد سؤالا نقديا متجددا حول مدى قدرة الأدب على الاضطلاع بوظيفة التوثيق والوفاء للذاكرة الجماعية، من دون الانزلاق إلى أحادية الرواية أو اختزال تعقيد التجربة في تمثيلات وجدانية مزيفة أو مسطحة. وبهذا المعنى يتخطى النص أفق السردية التقليدية إذ يجعل من فعل الحكي ذاته موضوعا للشك والتحليل، كاشفا حدود ما يمكن للحكاية أن تحتويه من وقائع وما تستبعده، ومبرزا فاعلية **القلق** بوصفه محرّكا أساسيا لشروط كتابة التاريخ الأدبي وتمثيل الذاكرة في صيغ مفتوحة على التعدد واللااكتمال.

تتبلور الرؤية النقدية للميتاسرد في رواية «كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد» لواسيني الأعرج عبر تداخل المستويين الواقعي والمتخيل في بنية تخييل تاريخي تزعزع مركزية الحدث وتعيد إنتاج الماضي من خلال جدلية الوثيقة والخيال وتناوب الرسائل واليوميات وصوت الراوي المعاصر. فلا ينهض النص بوظيفة عرض الحقائق أو ترتيب الوقائع فحسب بل يعمل على تعرية هشاشة السلطة المعرفية التي كرّستها الكتابة التاريخية الرسمية وإعادة التفكير في العلاقة المركّبة بين الكاتب والذاكرة والسلطة إلى الحد الذي تصبح معه عملية الكتابة ذاتها حقل صراع معرفي متعدد الأبعاد يسائل أفق التمثيل السردي

1- رضوى عاشور، الطنطورية، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 2010، ص84.

ويكشف استراتيجيات نقد الخطاب الاستعماري. في هذا الأفق تتجاوب الرواية مع ما تقترحه باتريشيا ووه في تنظيرها للميتافكشن حين تشير إلى أن هذا النمط من الكتابة يقدّم للقارئ، داخل عوالمه التخييلية المعلنة أو البديلة، بنيات سردية تتضمّن تفاصيل محتومة تاريخيا، بحيث يُوحي بأن التاريخ نفسه ليس حقيقة مفردة بل شبكة من العوالم والسرديات الممكنة لا يختلف في تخييليته عن عوالم الرواية **«إن ما تفعله هو أن تعيد من خلال انعكاسها الذاتي فحص مواضعات الواقعية بغية اكتشاف شكل تخييلي وثيق الصلة وقابل للفهم من الناحية الثقافية بالنسبة للقراء المعاصرين»**[1] ومن هذا المنظور يمكن قراءة «كتاب الأمير» بوصفه كتابة ميتاسردية تعيد صياغة تاريخ الأمير عبد القادر ضمن عالم روائي بديل، يدمج المعطى الوثائقي في نسيج تخييلي نقدي ليؤكد أن ما نسمّيه «التاريخ» ليس سوى واحد من تمثيلات متعددة قابلة لإعادة الكتابة والمساءلة المستمرة.

في رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم تتبلور التيمات الميتاسردية بوصفها الفضاء الذي يحتضن خطابًا سرديا متشظيا ومفارقا للأنماط الواقعية التقليدية، بما يمكّنه من التمرّد على أشكال الهيمنة السياسية والاجتماعية عبر تفكيك بنى الخطاب الرسمي وآلياته في إنتاج الحقيقة. تقوم البنية السردية المفتوحة في النص على خلخلة المسلّمات المتداولة حول الحقيقة والسلطة والمعرفة، فلا تقدّم الحكاية كمسار خطي مكتمل، بل كحقل أسئلة مؤرجح يدعو القارئ إلى المشاركة في ترميم المعنى واستنطاق الثغرات والفجوات السردية.

ومن خلال هذا الانفتاح الميتاسردي تستدعى الذات السردية ذاتها إلى المساءلة، فتعرّي حدود قدرتها على تمثيل الواقع وتفضح آليات الإيهام السلطوي، بما يحوّل فعل الكتابة إلى ممارسة نقدية واعية تسعى إلى إنتاج سرد مقاوم وتحويلي، يفضح القمع الرمزي والمادي ويعيد التفكير في موقع المثقف داخل بنية السلطة **«تتحدد الوضعية الأنطولوجية للأشياء**

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص28.

التخييلية عبر حقيقة وجودها بفضل السياق التخييلي وتشكيله أيضا في ذات الوقت»[1]

يعيد هذا التصور لوضعية الكائنات التخييلية ترتيب زاوية النظر إلى «اللجنة» إذ لا تعود الشخصيات والمؤسسات الروائية مجرّد استعارات شفافة لواقع سياسي خارجي، بل كيانات مصنعة داخل خطاب تخييلي يمنحها وجودها الرمزي، ويؤكد في الآن ذاته طابعها المصطنع بوصفها نتاجا لآليات سردية محددة. هكذا ينتقل المتلقي من التعامل مع سلطة جاهزة ينبغي تمثيلها إلى تفحّص سلطة تتكشف أمامه كمنتوج تخييلي قابل لتحليل شروط تشكّله وفضح طرائق اشتغاله، فيغدو الكشف عن آليات البناء جزءا من نقد السلطة ذاتها. وبهذا المعنى لا يظهر الميتاسرد في «اللجنة» كلعبة شكلية أو تزويق تقني، بل كأداة تفكير في الشروط الجمالية والمعرفية التي تجعل أي خطاب سلطوي ممكنا وقابلا للتصديق داخل النص وخارجه وفي الكيفيات التي يستطيع بها السرد مقاومة تلك الشروط وإرباك بداهتها.

يكشف هذا الاستحضار النقدي لوظائف التيمات الميتاسردية أن توظيفها في السرد العربي المعاصر حين يتم في إطار وعي جمالي وإجرائي منظم، يمنح الخطاب الروائي قدرة مضاعفة على إنتاج نقد من داخل النص، يتخطى حدود الزخرفة الأسلوبية والتلاعب التقني، ليمارس مساءلة فعّالة لجدل الهوية والذاكرة والمعنى في سياقه التاريخي والثقافي. ويتجلى أعمق أبعاد هذا الإسهام في إعادة تحديد موقع القارئ؛ إذ يُعاد تشكيله لا بوصفه متلقّيا سلبيا بل طرفًا متورطًا في إنتاج الدلالة، وشريكا في تفكيك توترات النص وتعقيداته التأويلية، ضمن أفق من نظريات التلقي واستجابة القارئ التي تجعل القراءة فعلا تأويليا خلاقا. ومن ثمّ تفضي الكتابة الميتاسردية إلى نص لا يكتفي بمنطق الاستعادة أو الاستشهاد بنصوص سابقة، بل ينخرط في نقد ذاته وآلياته وتمثلاته للواقع فيتحول إلى ممارسة كتابية تسائل هويتها ووظيفتها في عالم متحوّل يراهن فيه الأدب على السؤال والقلق والتشكيك، أكثر مما يراهن على الجواب الجاهز واليقين المغلق **«لقد أصبحت الأوضاع الجديدة التي يعيشها**

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص111.

الروائي والتي قلبت علاقة الفرد بالمجتمع، تستدعي نمطا سرديا جديدا يخلخل الثبات والخطية التي كانت تسم الرواية التقليدية، ويستعيض عنهما بكتابة تحتضن الفوضى والقلق والتمزق»[1].

تغدو التيمات الميتاسردية في ضوء ما تتيحه من وعي ذاتي بالكتابة وآلياتها، إطارا إجرائيا فاعلا لفهم التحولات الجمالية والفكرية التي يشهدها السرد العربي المعاصر، بما هي تحولات انتقلت بالنص من تمثيل الواقع إلى مساءلة طرائق تمثيله ذاتها. وبهذا المعنى تنهض الميتاسردية كرافعة تجديدية لإعادة صياغة الخطاب الأدبي العربي، بحيث يغدو أكثر قدرة على مواكبة تعقيدات اللحظة التاريخية والذاتية الراهنة وكشفها، عبر استثمار تقنيات التجريب والتفكيك والتشظي لبناء سرد يعبّر عن هشاشة المعنى وتوترات الهوية في زمن متحوّل «**إعادة التقييم لا تشمل فقط النقد الجزئي، وإنما تطرح علامات استفهام شاملة حول المنهجية والمذهبية الفكرية، وأيضا حول الذات العربية والهوية وحقيقة استقلال الوطن، وهي المراجعات التي ظهرت بصورتها الأشمل في عدد من الأعمال السردية الروائية»**[2] لقد اتخذت طائفة واسعة من الروايات العربية المعاصرة من التجريب السردي أفقا جماليًا ومعرفيا لإعادة قراءة التاريخ الجمعي وتشريح الذوات الفردية، عبر تفكيك السرديات الرسمية وتمثيلات السلطة للماضي والحاضر. وتبدو هذه النزعة التجريبية أشدّ حضورا في سياقات الأزمات والحروب والتحولات السياسية، حيث يسخَّر تنويع البنى الروائية وتعدّد الأصوات والزمن لكشف العنف الرمزي والمادي، وفضح تشظي الهوية وتصدّع الوعي في مجتمعات تعيش على وقع الانكسارات التاريخية.

ويتضح من خلال هذه المبررات أن اجتماع «كتاب الأمير» و«الطنطورية» و«اللجنة» في دراسة واحدة لا يقوم على مجرد تنوّع في الأمكنة والحقب التاريخية بل على

1- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص227.

2- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص40.

خيط مشترك هو الإيمان بأن السرد يستطيع أن يفتح مساحات جديدة لفهم الإنسان في علاقته بتاريخ مضطرب وواقع سياسي ضاغط «**لكن الحداثي هنا في الرواية العربية عامة والمغربية خاصة هو وضع شرائح تاريخية في هيكل روائي مخصوص يضفي عليها أو يستخرج منها بمجرد وضعها في هذا السياق، وفي هذه الأبنية بالذات، دلالات لم تكن طافية على السطح**»[1] فهذه الروايات تنطلق من سياقات جزائرية وفلسطينية ومصرية مختلفة، لكنها تلتقي في نزعة تأملية تجعل من فعل الحكي موضوعًا للتفكير ومن التجربة الفردية نافذة على أسئلة جماعية أوسع، الأمر الذي يمنحها قيمة خاصة ضمن براديغم الميتا في السرد العربي المعاصر.

.

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص86.

الفصل الثاني

الإطار التيماتي للتيمات الميتاسردية

1. تعريف التيمات الميتاسردية وتمييزها عن التيمات السردية التقليدية.
2. الوظيفة النقدية للتيمات الميتاسردية في مساءلة النص والخطاب.
3. التيمات الميتاسردية في ضوء بعض النماذج النقدية الغربية.
4. التيمات الميتاسردية في ضوء المتن النقدي العربي حول السرد المعاصر.
5. تمثلات التيمات الميتاسردية في النقد العربي المعاصر.
6. حدود المقاربة التيماتية وإمكاناتها في قراءة السرد العربي.

1. تعريف التيمات الميتاسردية وتمييزها عن التيمات النقدية:

تشكل التيمات الميتاسردية إطارًا نقديًا معاصرًا يثري تحليل النصوص الأدبية، محددًا منحنيات التحول في وعي الكتابة بالذات وبالشروط البنيوية والمعرفية التي تحكم إنتاج المعنى الروائي **«معرفة العالم لا تتأتى بغير تحليل الذات وهذا الوعي الذي يستبطن الأشياء كما هي بمعزل عن الذات شيء لا طائل منه»**[1] ويأتي هذا القول ليؤسس لاختياري للتيمات الميتاسردية إطارًا إجرائيًا، إذ يجعل تحليل الذات الساردة ومدى وعيها بشروط إنتاج خطابها شرطًا لفهم العالم الروائي وتمثلاته، بحيث لا يُنظر إلى الحكاية كمرآة محايدة للواقع بل كبناء معرفي يتشكل داخل وعي كاتب يدرك عملية الكتابة ذاتها وحدودها وإمكاناتها. حيث يمكن النظر إلى هذه التيمات بوصفها مؤشرًا على اتصال النص بحقل ما بعد الحداثة، حيث لم يعد السرد مجرد ناقل للحكاية أو وسيط للتخييل بل تحول إلى مساحة جدلية يقف فيها النص عند حدود ذاته، معلنًا عن قلقه وتردده في تمثيل العالم أو رواية الحقيقة بشكل مطلق.

تسعى التيمات الميتاسردية إلى مساءلة فعل الكتابة والتخييل، إذ يغدو كل عنصر سردي من الراوي والشخصية إلى البناء الزمني وإدارة الذكرى مدخلاً لفحص حدود التمثيل الأدبي وطبيعة العلاقة بين الحقيقة والخطاب، وبين الإنجاز السردي ووعيه بالتمثيل وفي هذا الأفق تتقاطع القراءة الميتاسردية مع التصور الموضوعاتي الذي يروم استكشاف التيمات الأساسية الواعية واللاواعية في النصوص الإبداعية، عبر تتبّع ما يتكرر من دوافع وصور ورهانات دلالية بوصفها البنية العميقة الموجِّهة لخطاب السرد **«إذ يتعلق الأمر بالنسبة**

1- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، د.ط، 2002، ص169.

إلى هذا الوعي بالإجابة عن كيفية تسلسل الوعي ضمن سلسلة حقائق»[1] على مستوى تطبيقها في الأدب العربي يتضح أن حضور هذه التيمات مرتبط أساسًا بسياق التحولات الثقافية والفكرية، فما انفك الروائيون العرب منذ جيل (جبرا إبراهيم جبرا)إلى(إلياس خوري) و(واسيني الأعرج) يسائلون انكسارات السرديات الكبرى ويعرضون الذات الروائية بوصفها مركزًا مضطربًا ينوء بأسئلة الهوية والخطاب.

ضمن هذا النهج تبرز الميتاسردية كعنصر تيماتي في مستويات عدة:

- مساءلة سلطة الراوي وشرعية سرديته، بحيث يظهر الصوت السردي مشككا في امتلاكه للحقيقة أو في قدرته على الإمساك بزمام الحكاية «**ويتطلب هذا التوجه من الكاتب خبرة كبيرة وإلماما بمجال السرديات، إذ يفترض فيه أن يكون ناقدا قبل أن يبدع عمله، كما أن العمل الروائي يصبح في هذه الحال حقلا للتجريب»**[2] لأن اللعب بسلطة الراوي وببنية الحكاية ليس لعبة عفوية بل يحتاج إلى وعي تقني ونظري يحوّل العمل الروائي إلى مختبر لتجريب الصيغ والضمائر وطرق بناء العالم الحكائي.

- تحليل آليات إنتاج المعنى وجعل عملية الكتابة ذاتها موضوعًا سرديًا يحرّض القارئ على مشاركة الأسئلة النقدية «**إن النص الأدبي، في المحل الأول، وسيلة توصيل. والتوصيل يتطلب نقل رسالة من المؤلف إلى القارئ باستخدام شفرة مشروطة بوجهات نظر الاثنين إلى العالم»**[3] فالرواية ما بعد الحداثية تحوّل الكتابة إلى موضوع للتأمل فهي ليست مجرد أداة للحكي بل تقوم باستدعاء القارئ ليشارك في مساءلة النص بدل تلقيه سلبيًا.

1- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط-المغرب، ط1، 1989، نسخة إلكترونية، ص19.

2- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص226.

3- ماهر شفيق فريد، ما وراء النص: اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، مرجع سابق، ص307.

- الكشف عن حدود الذاكرة والتخييل ومساءلة علاقة النص بالماضي وفعل الاستعادة كحقل هش يتأرجح بين المؤكد والمحتمل.

- اللعب بالزمن البنيوي وتمثيل الحاضر بوصفه مساحة انفلات يتجاوز التسلسل الخطي إلى فضاء جدلي تتقاطع فيه الأزمنة والأصوات.

- تفكيك العلاقة بين الحقيقة والخيال، إذ يُعلي النص من التداخل بين الوثائقي والأسطوري بين موضوعية المرجع وذاتية التخييل محولًا سؤال التمثيل إلى محور للصراع السردي و التيماتي.

يتسم المنظور الميتاسردي للدراسة التيماتية بقدرته على مساءلة البنية الروائية من الداخل، بحيث تصير نقاط القوة والضعف في بنيان النص موضوعًا للكشف والتحليل بدل الاكتفاء برصد التكرار الموضوعي أو توثيق المظاهر الشكلية. ولهذا يُعد توظيف التيمات الميتاسردية في التحليل النقدي الأدبي ليس فقط مدخلاً لاستكشاف السياق الفني والإبداعي بل فرصة للناقد لتعرية درجات وعي النص بذاته واستكشاف مدى قدرته على إنتاج خطاب نقدي ذاتي يتجاوز التقليد ويصنع معنى أصيلا من صميم لعبة الرواية المعاصرة وهو ما يوافق ما يذهب إليه عباس عبد جاسم حين يورد أن ما وراء السرد **«لا يتقي منطق تطور السرد، وإنما يعنى به ضمنا، ولكنه ينزع إلى تأسيس مفهوم جديد ما وراء السرد، يتحقق فيه التحول من الجوهر إلى الوظيفة ومعه المدلول النهائي إلى الدال اللانهائي...»**[1].

وبذلك تغدو التيمات الميتاسردية في صيغتها التطبيقية أداة ضرورية لفحص أثر الكتابة في تفكيك الهوية الأدبية واستشراف علاقاتها بالذاكرة والمعرفة، والتحكم في جدل المعنى وتنشيط النقد الذاتي الذي يمهد لبناء خطاب روائي جديد يتسم بالانفتاح النقدي والمرونة في مواجهة أسئلة العصر وتقلباته الثقافية والتاريخية.

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص25.

2. الوظيفة النقدية للتيمات الميتاسردية في مساءلة النص والخطاب:

تتسم التيمات الميتاسردية بخصوصية نقدية تنبع من انشغالها الذاتي المكثف؛ فهي لا تتوقف عند مجرد استحضار موضوعات سردية متكررة أو رموز نفسية، بل تتحول إلى فاعل إبستمولوجي يجرّد النص من اطمئنانه للسرد التقليدي ويحوله من وسيط لنقل وقائع أو بناء عوالم خارجية إلى مساحة تفكير ذاتي متوتر وهو ما يوافق «**صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية، ومع تجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية و بالإستيتيقا، واتخاذها مجالا للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره**»[1] و وفقًا للتحليلات السردية الحديثة فإن هذه التيمات تتبدى كمحتويات وعي دلالي يعيد مساءلة شروط الكتابة ذاتها، ويتجه بالكلام الروائي نحو استنطاق بنيته الخاصة وشروط تشكله عبر مستويات متراكبة من النقد الذاتي للتمكن من «**معرفة طبيعتها الخفية. المبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، ومغامرة النقد تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص، وفي النص تيمات متنوعة تتناسل وتتقاطع وتتعرض وتظهر وتتوارى** »[2] وتكتسب هذه التيمات بعدًا وظيفيًا متداخلًا فهي من ناحية تؤدي دور المراجعة الداخلية لمفهوم الكتابة حيث يظل النص يراقب نفسه ويفكك ذاته ويساءل حدود السرد في إعادة تمثيل الواقع أو التعبير عن الذات، مدركا هشاشة اللغة ومحدودية القدرة على الإحالة المباشرة إلى الحقيقة أو الذاكرة.

من ناحية ثانية تكمُن الوظيفة النقدية المركزية للتيمات الميتاسردية في قدرتها على زعزعة الثقة في المرجعيات الأدبية وعلى تعريض آليات التخييل ومقولات الهوية والوحدة السردية، بحيث يصبح النص في حالة مراجعة دائمة تسائل كل مكوناته وتفضح سلطات الخطاب السردي التقليدي.

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص7.

2- حميد لحمداني، سحر الموضوع، مرجع سابق، ص3.

اللافت أن هذه التيمات تحيل الخطاب الروائي إلى معمل دائم التجريب، يشتغل عبر التناص ومفارقة الفواصل الزمنية وتشظي البنية ما ينتج سردًا ديناميكيًا مفتوحًا لا يطمح إلى إغلاق المعنى أو التوحيد التأويلي، بل يرسخ الشك المنهجي بوصفه شرطًا للمعرفة الأدبية **«الانعكاسية في الرواية المعاصرة...ليست انغلاقا على العالم، بل أنها وسيلة لتأسيس هوية لها قدرة على التواصل مع العالم في نقاط معينة»**[1] وهكذا ترتفع قيمة المقاربة التيماتية الميتاسردية حين يتم توظيفها لا بغرض التصنيف الموضوعاتي بل كمنظور نقْدي منتج، يكشف عن الأبعاد المعقدة لانعكاس النص على ذاته ويمنح القارئ مدخلًا إلى وعي أدبي يتجدد بتجدد مصادر قلق المعنى وتصدع مرجعيات السلطة الكتابية.

من هنا تتعزز أهميتها في الدراسات التطبيقية الحديثة خاصة في تحليل الأدب العربي المعاصر حيث يستخدم الوعي الميتاسردي لتعرية التقاليد السردية وكسر أوهام الهوية الثابتة **«هي تنبع جميعا من إحساس فادح بأزمات الكتابة، و ضوائق التعبير الروائي، وترى في تفكيك كلا الواقعين: الحقيقي والمتخيل ضمانة لمراجعة فهمهما»**[2] و بالتالي صياغة أسئلة عن جدوى الحكاية وقدرة الكتابة على اجتراح تمثيلات جديدة للذات والعالم في الحقب التي يغلب عليها القلق والانقطاع والتحول.

3. التيمات الميتاسردية في ضوء بعض النماذج النقدية الغربية:

شهد النقد الغربي المعاصر منذ ستينيات القرن العشرين اهتمامًا متزايدًا بما سمي لاحقا بـ«الميتافكشن» أو «الميتاسرد» بوصفه نمطا سرديا يجعل النص واعيا بذاته وبآليات تمثيله للعالم وبحدود هذا التمثيل**«تذكرنا مصطلحات مثل مابعد البلاغة وما بعد السياسة وما بعد المسرح بما كان منذ الستينيات اهتماما عاما متزايدا بمشكلة كيف يعكس البشر ويبنون**

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص90.

2- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص116.

ويوسطون خبرتهم بالعالم، وتعالج الميتافكشن هذه القضايا عبر استكشافها الذاتي الشكلي»[1] ومع أن هذا الوعي بدا في بداياته انشغالا بالشكل وتقنياته، فإن كثيرا من الدراسات أكدت أن الميتاسرد لا يقتصر على «اللعب» بالوهم الفني بل ينفتح على أسئلة أعمق تتصل بموقع الإنسان في عالم متغير، وبكيفية تشكل هويته داخل خطابات ثقافية وتاريخية متصارعة «**على الرغم من أن المتخيل الأدبي مجرد واقع لفظي، فإنه يبني من خلال اللغة عالما خياليا يملك ضمن شروطه، وضعية مرجعية كاملة بوصفه بديلا للعالم الذي نحيا فيه»**[2]

هذا المنظور يسمح بقراءة التيمات الميتاسردية لا كزخرفة تقنية بل كحامل لأسئلة في التاريخ والذاكرة والسلطة وهي الأسئلة نفسها التي تنهض بها الرواية العربية المعاصرة في نماذج مثل «كتاب الأمير» و«الطنطورية» و«اللجنة»، وإن كان تطبيق هذه الرؤى الغربية يستدعي قدرًا من التحفظ النقدي ومراعاة اختلاف السياقات.

1.3. سؤال التمثيل وكشف قواعد اللعبة:

ترى (ليندا هتشيون) في حديثها عن السرد ما بعد الحداثي أن «الميتافكشن» لا يكتفي بكسر الإيهام الواقعي بل «يعري قواعد اللعبة» ويكشف أن كل تمثيل هو بناء مشروط بثقافته ولغته «**روايات مابعد الحداثة تقترح إعادة كتابة وإعادة تمثيل الماضي في الرواية وفي التاريخ لأجل كشفه أمام الحاضر، ومنعه من أن يكون حاسما ونهائيا وغائيا»**[3] وعليه يغدو من الممكن الحديث عن تيمة ميتاسردية مركزية هي «تيمة التمثيل» حيث ينفتح النص على تأمل كيف يُروى العالم لا فقط ماذا يُروى عنه فيتحول السرد إلى مساحة

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص9.

2- المرجع نفسه، ص125.

3- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص54.

لطرح أسئلة من قبيل: أيّ الأصوات تُسمع؟ وأيّها يُقصى؟ وكيف يمكن للخطاب الأدبي أن يواجه خطابات سلطوية تدّعي احتكار الحقيقة؟

ومنه يمكن أن نستثمر هذه الرؤية في قراءة الروايات الثلاث؛ إذ تتجلى تيمة التمثيل في «كتاب الأمير» في مساءلة كتابة التاريخ، وفي «الطنطورية» في مساءلة كتابة الشهادة الفلسطينية، وفي «اللجنة» في تفكيك كتابة التقارير والخطاب الرسمي وكلها صيغ متعددة لسؤال واحد: كيف تُبنى صورة الواقع من خلال اللغة والسرد.

2.3. تيمة «الأسئلة الأنطولوجية» عند براين ماكهيل:

يقدّم (براين ماكهيل) في كتابه «الرواية ما بعد الحداثية» تمييزا معروفا بين هيمنة الأسئلة المعرفية في الرواية الحداثية وهي أسئلة من نمط: «كيف نعرف؟»، وهيمنة الأسئلة الأنطولوجية في الرواية ما بعد الحداثية من نمط: «أي عالم هذا؟» و«أي علاقة تربط بين العوالم؟» «**إن الصفة الغالبة على قص ما بعد الحداثة، أنطولوجية الطابع، لأنه يروج لاستراتيجيات تولي الانتباه إلى أسئلة شبيهة بما يدعوه (ديك هغنز) مابعد معرفي... مثل: أي عالم هذا؟ وما الذي سنفعله فيه؟ وأي ذات من ذواتي ستقوم بالفعل؟**»[1] وهنا تصبح الميتاسردية مرتبطة بتيمات تتجاوز وعي الراوي ببنية النص إلى طرح أسئلة حول هشاشة الواقع نفسه، وإمكانية إعادة ترتيبه أو التشكيك في وحدته.

تسمح هذه الرؤية بقراءة التيمات الميتاسردية من زاوية تموضع الإنسان بين عوالم متعددة: عالم التاريخ المؤسطَر في «كتاب الأمير»، وعالم الوطن والمنفى في «الطنطورية»، وعالم البيروقراطية الكابوسي في «اللجنة». فكل نص يعيد توزيع الحدود بين ما هو واقعي ومتخيَّل رسمي وبديل وهو ما يفتح على تيمة ميتاسردية يمكن تسميتها بـ «تيمة تعدد

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص83.

العوالم» أو «هشاشة الواقع السردي»، حيث يجد القارئ نفسه مدعوا لإعادة النظر في ما يعده بديهيا أو مسلما به.

3.3. السرد التاريخي الميتاسردي وهجنة الخطابات:

تطرح ليندا هتشيون في مفهوم الميتاسرد التاريخي (historiographic metafiction) نموذجًا لأعمال روائية تمتزج فيها الكتابة التاريخية بالوعي المعلن بصناعتها وحدودها. هذه النصوص تستعيد الماضي لكنها تفعل ذلك وهي تذكر القارئ بأن التاريخ نفسه نصوص وخطابات، وأنه لا يعطى جاهزا بل يصاغ عبر اختيار وانتقاء وصمت وتغافل «**فإن كتابات ما وراء القص التاريخي تتلاعب بالحقيقة وتكذب السجل التاريخي. تفصيلات تاريخية معينة معروفة جرى دحضها وتزييفها عن عمد بهدف إظهار الإخفاقات الممكنة للتاريخ المسجل والاحتمال المفترض للخطأ المقصود وغير المقصود**»[1].

على ضوء هذا التصور يمكن معالجة تيمة ميتاسردية أساسية هي «تيمة التاريخ بوصفه خطابًا» حيث تصبح العودة إلى الماضي في «كتاب الأمير» و«الطنطورية» ليست مجرد حنين أو احتفاء، بل مواجهة هادئة مع كيفية كتابة هذا الماضي ومع من يمتلك حق روايته. هذه التيمة تحمل بعدها الإنساني الواضح: إذ تضع الإنسان فردًا وجماعة أمام مسؤولية سرد تاريخه وتحمّله في الوقت نفسه عبء الاعتراف بما لا يمكن استعادته كاملًا أو إنصافه في اللغة.

4.3. السرد النرجسي والتأمل في فعل القراءة:

تظهر باتريشيا ووه كما سبقتها هتشيون أن كثيرا من النصوص الميتاسردية لا يقتصر وعيها على فعل الكتابة، بل تمتد إلى فعل القراءة ذاته فتجعل القارئ جزءًا من

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص54.

اللعبة، وتذكره بأنه شريك في بناء المعنى لا متلق سلبي لمعطيات جاهزة «**إن عبارة أيها القارئ العزيز لم تعد سلبية وصارت في حقيقة الأمر لاعبا كامل النشاط معترفا به في مفهوم جديد للأدب بوصفه إبداعا جماعيا معترفا به عوضا عن كونه نسخة مونولوجية واستبدادية من التاريخ**»[1] هنا تبرز تيمة ميتاسردية أخرى يمكن استثمارها وهي «تيمة القراءة بوصفها مشاركة» حيث يلتفت النص إلى القارئ يختبر توقعاته ويضعه في مواجهة خياراته الأخلاقية والجمالية.

هنا يمكن التفكير في كيف تضع «اللجنة» قارئها في موضع المتواطئ أو المراقب الصامت أمام ما يُمارس على البطل من استجواب وعنف رمزي، وكيف تستدعي «الطنطورية» قارئًا يتحمل مسؤولية الإصغاء إلى شهادة ممتدة عن النكبة، لا لمجرد المعرفة بل لتجديد صلته بقضية إنسانية مفتوحة. بهذه الطريقة تتحول التيمات الميتاسردية من تأمل نظري في تقنيات السرد إلى آلية لفتح حوار أخلاقي بين النص وقارئه.

5.3. نحو تأطير تيماتي ميتاسردي للروايات الثلاث:

يمكننا تأطير تيمات الروايات الميتاسردية في النقاط التالية:

- **تيمة التاريخ والخطاب:** مستلهمة من «الميتاسرد التاريخي» عند هتشيون حيث يُقرأ التاريخ في الروايتين الأولى والثانية بوصفه مجالا للصراع بين سرديات رسمية وأخرى بديلة، ويستثمر الميتاسرد للإنصات إلى الهامشي والمنسي في الذاكرة الجماعية.
- **تيمة هشاشة الواقع وتعدد العوالم:** في ضوء طرح ماكهيل للأسئلة الأنطولوجية إذ تبنى في «اللجنة» على سبيل المثال عوالم متداخلة بين البيروقراطي والمتخيل بما يعكس ارتباك الإنسان أمام سلطات لا يرى حدودها بوضوح.

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص57.

- **تيمة الشهادة والقراءة:** في ضوء تأمل ووه وهتشيون في علاقة النص بالقارئ حيث يتحول البطل–الراوي إلى شاهد، كما في «الطنطورية» يدرك أن سرد ما جرى ليس فعلا فرديا مغلقا، بل دعوة موجّهة إلى قارئ يتحمل بدوره عبء التلقي والتذكر.

بهذا التأطير لا يكون استحضار النماذج النقدية الغربية مجرد استعراض مرجعي، بل يصبح وسيلة لتثبيت قراءة إنسانية للنصوص العربية، قراءة تعترف باختلاف السياقات لكنها ترى في التيمات الميتاسردية لغة مشتركة لطرح أسئلة عن الإنسان وهو يتأرجح بين الذاكرة والنسيان، وبين الرغبة في الكلام والاصطدام بصمت التاريخ أو بطش السلطة.

4. التيمات الميتاسردية في ضوء المتن النقدي العربي حول السرد المعاصر:

تكشف تطبيقات التيمات الميتاسردية في الأدب العربي المعاصر عن عمق تحوّلات فعل الكتابة ووعي النص بذاته، إذ لم يعد السرد أداة لنقل وقائع أو تمثيل الواقع بشكل مباشر بل صار يطرح أسئلة جذرية حول شروط الحكاية، ومصداقية اللغة وقدرة النص على اجتراح معنى في عالم متصدع سياسيا وتاريخيا «**في رواية مابعد الحداثة نجد أن الاتفاقيات الخاصة بالكتابة التاريخية والرواية توظف ويساء توظيفها، تنصب وتهدم، تؤكد وتنكر في الوقت نفسه**»[1] وهنا تبرز الميتاسردية بوصفها استراتيجية جمالية ونقدية تكسر اليقين وتزعزع السلطة المفترضة للسرد لتجعل النص نفسه موضوعًا للتحليل والمساءلة المستمرة.

في رواية الطنطورية لرضوى عاشور تتحول الذاكرة الفردية إلى ساحة مواجهة بين الحكاية الذاتية والتوثيق الجماعي، فنجد الراوية "رقية" تتردد دائماً بين ما حدث فعلاً وما تستطيع روايته وما بقي دفيناً في أعماقها «**هل أحكي حياتي حقا أم أقفز عنها ؟ وهل يمكن أن يحكي شخص ما حياته فيتمكن من استحضار كل تفاصيلها ؟ قد يكون الأمر**

1– أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص158.

أقرب إلى هبوط إلى منجم في باطن الأرض، منجم لابد من حفره أولا قبل التمكن من النزول إليه. وهل بمقدور فرد مهما بلغ من قوة ونشاط أن يحفر بيديه المفردتين منجما؟!»[1] هذه الدينامية تخلق تساؤلاً نقديًا متجددًا حول مدى قدرة الأدب على التوثيق والوفاء بالذاكرة الجماعية دون السقوط في أحادية الرواية أو تزييف المشاعر. بهذا يتجاوز النص التقليدية السردية ويجعل عملية السرد نفسها موضوعًا للشك والتحليل، بما يكشف عن محدودية الحكاية وعن فاعلية القلق كمحرك أساسي لشروط كتابة التاريخ الأدبي.

تتطور الرؤية النقدية للميتاسرد في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، إذ يتداخل المستويان الواقعي والمتخيل في بنية سردية تزعزع مركزية الأحداث وتعيد إنتاج التاريخ من خلال جدلية الوثيقة والخيال، الرسائل واليوميات وصوت الراوي المعاصر. لا يكتفي النص هنا بعرض حقائق أو سرد الوقائع بل يفضح هشاشة السلطة المعرفية المكرّسة للتاريخ ويعيد التفكير في العلاقة بين الكاتب والذاكرة والسلطة، فيجعل من عملية الكتابة نفسها أرضية لصراع معرفي متعدد الأبعاد يسائل أفق التمثيل السردي ويكشف عن استراتيجيات نقد الخطاب الاستعماري.

وفي هذا الأفق تحديدًا تندرج روايات الميتاسرد كما تصفها (باتريشيا ووه) حين ترى أنها **«تقدم... للقارئ وسط عوالمها التخييلية الصريحة أو البديلة تطابقات تامة. إنها لا تقدم تطابقات عامة مثلما تفعل الواقعية وإنما تفاصيل محتومة تاريخيا وتوحي تلك الروايات أن التاريخ نفسه تعدد من العوالم البديلة خيالي شأنه في ذلك شأن عوالم الروايات»**[2] نجد أن (باتريشيا ووه) تنبّه إلى أن الرواية الميتاسردية لا تحاكي الواقع في خطوطه العامة، بل تقدم عوالم تخييلية بديلة تثبت داخلها تفاصيل تاريخية محدّدة لتوحي

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مرجع سابق، ص84.

2- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص131.

بأن التاريخ ذاته ليس حقيقة واحدة، بل تعدّد من السرديات الممكنة، وهو ما ينطبق على طريقة إعادة كتابة تاريخ الأمير في نص واسيني الأعرج.

أما في اللجنة لصنع الله إبراهيم تتجسد التيمات الميتاسردية كمحتضن لخطاب متشظ يتمرد على السلطة السياسية والاجتماعية، عبر بنية سردية مفتوحة تخلخل الافتراضات حول الحقيقة والسلطة والمعرفة. فالنص لا يتعاطى مع الحكاية بوصفها سردا مغلقا بل يدعو القارئ للانخراط في إعادة بناء المعنى وطرح الأسئلة الوجودية والمعرفية، عبر مساءلة الذات السردية وقدرتها على مقاومة الإيهام السلطوي والانخراط النقدي الواعي في إنتاج سرد مقاوم وتحويلي **«تتحدد الوضعية الأنطولوجية للأشياء التخييلية عبر حقيقة وجودها بفضل السياق التخييلي وتشكيله أيضا في ذات الوقت»** [1] يغيّر هذا التصور لوضعية الكائنات التخييلية زاوية النظر إلى اللجنة ؛ فبدل التعامل مع شخصياتها ومؤسساتها كاستعارة شفافة لواقع سياسي خارجي يبرز النص كيف تصنع هذه الكيانات داخل خطاب سردي يمنحها وجودها ويحجب في الآن نفسه طابعها المصطنع.

هنا لا يعود القارئ أمام سلطة جاهزة ينبغي تمثيلها بل أمام سلطة تتكشف كمنتوج تخييلي يمكن فضح آليات بنائه، وهو ما يحوّل الميتاسرد من لعبة شكلية إلى أداة تفكير في الشروط التي تجعل أي خطاب سلطوي ممكنًا وقابلا للتصديق داخل النص وخارجه.

يكشف هذا الاستحضار النقدي أن التيمات الميتاسردية حين تُوظف بوعي تطبيقي تمنح الأدب العربي المعاصر قدرة على إنتاج خطاب نقدي يتجاوز الزخرفة والتحايل التقني إلى مساءلة حقيقية لجدل الهوية والذاكرة والمعنى. ويكمن الإسهام النقدي الأكبر في أنها تحول القارئ من متلقٍ سلبي إلى شريك في التفسير وباحث في توترات النص **«وهذا الربط بين الحبكة وعملية القراءة ينطلق من فكرة أن بناء الحبكة لا ينتهي عند النص بل عند**

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص111.

القارئ، ذلك أن النص يوفر عالما يمكن استنباطه من قبل القارئ حيث تصبح البنية السردية مرجعا متفتحا ومستقبلا وتتحول عملية الإصغاء أو القراءة إلى عملية إثارة كائنة»[1] وتقود إلى كتابة لا تكتفي بالاستعادة أو الاستشهاد بل تجرؤ على مساءلة نفسها وهويتها ووظيفتها في عالم متغير، يراهن فيه الأدب على السؤال والقلق لا على الجواب واليقين«**فتنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع»**[2] هكذا تبرز التيمات الميتاسردية كإطار فاعل لفهم التحولات الجمالية والفكرية في السرد العربي، وكرافعة تجديدية لصياغة خطاب أدبي يواكب ويكشف تعقيدات اللحظة التاريخية والذاتية الراهنة «**إعادة التقييم لا تشمل فقط النقد الجزئي، وإنما تطرح علامات استفهام شاملة حول المنهجية والمذهبية الفكرية، وأيضا حول الذات العربية والهوية وحقيقة استقلال الوطن، وهي المراجعات التي ظهرت بصورتها الأشمل في عدد من العمال السردية الروائية»**[3] فكثير من الروايات العربية المعاصرة جعلت من التجريب السردي وسيلة لمراجعة التاريخ الجمعي والذوات الفردية، خاصة في سياقات الأزمات والحروب والتحولات السياسية.

5. تمثلات التيمات الميتاسردية في النقد العربي المعاصر:

ينبغي للموقف النقدي من التيمات الميتاسردية في السياق العربي أن يتجاوز مجرد رصد أنماط التجريب السردي أو تسجيل مواقف الراوي المترددة، ليركز فعليًا على آليات بناء الوعي التاريخي وتكوين الذاكرة الجمعية ضمن بنية روائية متغيرة تستحضر الأسئلة العميقة لهوية السرد العربي في المحيطين الإقليمي والعالمي. فالرهان هنا ليس على تعداد مظاهر الميتاسرد أو كسر نمطية السرد الكلاسيكي، بل على تعقب دور التيمات الميتاسردية

1- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، مرجع سابق، ص214.

2- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص39.

3- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص40.

في إعادة تشكيل العلاقة بين النص والقارئ والواقع، واستقصاء حدود مساءلتها لأسئلة المصير والسلطة الفردية والجماعية دون الوقوع في فخ المحاكاة أو اجترار نماذج ما بعد الحداثة الغربية "**من مميزات الثيمات الميتاسردية، دورها في إعطاء صور عن طقوس الكتابة لدى الكاتب، وآراءه حول أساليب السرد**»[1].

الجديد والتأسيسي في النقد الحديث يكمن في فحص قدرة التيمات الميتاسردية على تفكيك التصوير النمطي للعلاقة بين الأدب والسلطة خارج ثنائية " التمرد/الخضوع ". فبدلا من الاكتفاء بتسجيل المقاومة أو التشظي يصبح السؤال النقدي الأكثر إلحاحا: كيف تستثمر هذه التيمات أزمة اللغة وهشاشة الحكاية لتوليد أخلاقيات جديدة للكتابة، تنبني على الاعتراف بالضعف والمساءلة المستمرة، وتعتمد على المشاركة التأويلية بين الكاتب والقارئ؟ هنا تبرز قيمة كل من النبرة الإشكالية، الانقطاع الزمني وتعدد الخطابات داخل النص لا كحل تقني بل كخيار جمالي له من العمق ما يجعله يؤسس لهوية سردية قادرة على إرباك الافتراضات المسبقة حول التاريخ والذاكرة والحقائق الأدبية والسياسية.

المطلوب كذلك ألا يقع النقد في أسر قراءة الميتاسرد بصفته صوتًا للنخبة أو انعكاسا لهوامش المجتمع الأكاديمي؛ بل عليه أن يرصد كيف تمنح التيمات الميتاسردية في الأدب العربي مساحة لتداول الهامشي والمسكوت عنه على حد تعبير(كيوري) «**إن ماوراء القص منح صلاحية بلا حدود لما اعتقد في وقت ما أنه انطوائي، وذاتي المرجعية. إلا أنه في الحقيقة ذو مظهر مادي منفتح**»[2] لأن الميتاسرد يخرج من دائرته النظرية إلى تماس فعّال مع العالم والمرجع والأنساق، كما تمنح صوتا للمرأة والمعذبين والمنفيين الذين كتب عليهم أن يكونوا شخوصا في حكاية الآخر«**تفتح كتابات ماوراء القص التاريخي نوعا**

1- حسين طرفي عليوى، وعلي خضري، ورسول بلاوي، ومحمد جواد بورعابد، «الثيمات الميتاسردية في روايات تاج السر»، Journal of Arabic Language and Literature (JALSL), Vol. 2, Issue 5 (2023)، ص65.

2- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص53.

من النفق الزماني الذي يعيد اكتشاف تاريخ المقموعين كالنساء والسكان الأصليين الخاضعين للاستعمار»[1] وانطلاقا من ذلك تمسي الوظيفة الجذرية للميتاسرد وتيماته تحويل النص إلى موقع تفاوض مستمر حول السلطة والمركزية وانهيارها وحول اللغة بوصفها ساحة معركة بين الشهادة والنسيان بين الزيف والرغبة الأصيلة في الإنصات للراهن المتعدد.

أخيرا يبرز تميز الموقف النقدي الجاد في اختبار الكيفية التي ينفلت بها النص العربي الحديث من أسر المرجعية المتكلسة، وكيف يبتكر عبر توظيف التيمات الميتاسردية سبلا جديدة لتوليد الوعي وتحديث شروط النظر إلى الأدب بوصفه ممارسة ثقافية ومعرفية تعيد كتابة جغرافيا المعنى في زمن التفتت اللايقين **«بتشظي هويات تجسدت في تمثلات المبدعين لهذا الواقع الذي يشبه ما سماه زيغموند باومان الحياة السائلة التي أنتجت ثقافة سائلة "**[2] وهو ما يبرّر حضور التيمات الميتاسردية بوصفها استجابة نقدية لواقع متغير، لا كخيار تقني معزول أي أن الميتاسرد يؤطَّر هنا كآلية لتوليد الوعي وإعادة كتابة جغرافيا المعنى داخل عالم تتشظى فيه الهويات وتفقد المقولات الكلّية استقرارها **«فالسرد يتولى تمثيل التجربة الإنسانية بوساطة أدبية وغير أدبية يتفاعل مع الموجهات الخارجية التي تدخلت في صوغ أنظمته، ومعرفة الكيفية التي تجلت بها مكوناتها السردية»**[3] إن هذا الموقف لا يقبل الانغلاق على منجزات التجربة الروائية السابقة بل يتطلع دائمًا لتوسيع إمكانات القراءة وفتح آفاق مساءلة جديدة لكل مفصل نصي وفكري منتجًا بذلك خطابا نقديا متجددًا يسعى إلى تجاوز التكرار ومجرد التسمية إلى الحفر في أنسجة النص وخلفياته، نحو مساءلة حضور السرد ذاته ودوره في بلورة مشروع ثقافي جديد

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص54.

2- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص16.

3- شهرزاد توفوتي، «سؤال البينية وعلاقة الفصل والوصل: السرديات الثقافية والتاريخ أنموذجاً»، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 13، عدد 4، ديسمبر 2024، ص404.

6. حدود المقاربة التيماتية وإمكاناتها في قراءة السرد العربي:

تتبدى المقاربة التيماتية في علاقتها بالسرد العربي المعاصر كأحد المسالك المنهجية القادرة على استيعاب غنى المتن الروائي وتشعب انشغالاته، خاصة في ظل تضخم الأسئلة المتعلقة بالهوية والذاكرة والسلطة والكتابة ذاتها. فهي تتيح للباحث إمكان تتبع البؤر الدلالية المهيمنة عبر نصوص متعددة ورصد خطوط التوتر التي تربط بين الأعمال، من خلال ما يتكرر فيها من صور وتخيلات ومواقف ورؤى للعالم. وقد ذهب (جان بيير ريشار Jean Pierre Richard) إلى أن التيماتية هي«**هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي أو الخارج تأملي**»[1] وانطلاقا من هذا لا تنحصر وظيفة المقاربة التيماتية في تصنيف الموضوعات بل تتجه إلى رسم خرائط دقيقة للتموجات الدلالية التي تعبر عن تحولات الوعي الفردي والجماعي في السياق العربي بما يواكب التغيرات التاريخية والسياسية والثقافية التي عرفتها المنطقة في العقود الأخيرة.

غير أنّ هذا الإسهام لا يحجب ما يرافق المقاربة التيماتية من حدود وإشكالات خصوصًا حين تنقل إلى المتن العربي نقلا آليا أو تمارَس بأدوات تبسيطية «**فهذه الموضوعات تكتسب معناها الكامل من خلال موقعها ووظيفتها داخل النظام الكلي للعمل الأدبي المدروس** "[2] فمن أبرز هذه الحدود ميل بعض التطبيقات إلى تسطيح العمل الروائي عبر اختزاله في «تيمة» أو «مجموعة تيمات» يُتعامل معها كمعطيات جاهزة، بحيث يُستخرج النص ليدعم تصورا مسبقا بدل أن يكون هو نقطة الانطلاق في بناء أسئلة البحث و في هذه الحالة تتحول المقاربة التيماتية إلى نوع من التأطير الإيديولوجي أو الوعظ الموضوعاتي الذي يبحث عن الدلالات الكبرى فقط ويغفل التفاصيل الجمالية الدقيقة التي

1- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، مرجع سابق، ص6.

2- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص165.

تشكّل نسيج التجربة السردية من بناء شخصية وزمن ومنظور سارد ولعب لغوي وتوتر بين القول والصمت.

تضاف إلى ذلك مشكلة أخرى تتمثل في النزعة إلى تعميم التيمات على نحو يذيب خصوصية كل نص، إذ تسحب تيمة مثل «المنفى» أو «الذاكرة» أو «السلطة» على متون متباينة دون الانتباه الكافي إلى اختلاف طرائق تجسدها ودرجات حضورها وإلى الفوارق الدقيقة بين تمثيلها في سياقات تاريخية وجغرافية وثقافية متعددة داخل العالم العربي **«ويبدو هذا جليا عند الأديب، فإبداعه الفني الذي يعكس نظرته إلى الحياة ووعيه بها وبذاته هو أدب يقوم في الغالب على موضوعاتية واحدة وخاصة»**[1] هذا التعميم قد يقود إلى إضعاف الحس التاريخي في القراءة وإلى التعامل مع التيمات كما لو كانت وحدات ثابتة ومستقلة عن شروط إنتاج النص وتلقيه، في حين أنّ قوتها الحقيقية تنبع من تفاعلها مع الزمن والمكان وخصوصية التجربة الإنسانية التي تحتضنها الرواية.

ومن جهة ثالثة يسجَّل على المقاربة التيماتية في جانب من ممارساتها، نزوعها إلى التركيز على «ما يقال» على حساب «كيف يقال» أي إلى الاهتمام بمستوى الحكاية أكثر من اهتمامها بمستوى الخطاب والبناء السردي. وهذا الخلل يغدو أكثر حدة حين يتعلق الأمر بالتيمات الميتاسردية تحديدا، لأنها تيمات تقع في منطقة التماس بين المضمون والشكل وتنبني على وعي النص بذاته وبآليات اشتغاله. فإذا أهملت مستويات السرد والضمير والتبئير والزمن والتناص، تحوّلت التيمات الميتاسردية إلى مجرد إشارات سطحية عن «الكتابة» و«القراءة» و«التاريخ»، بدل أن تقرأ باعتبارها نتاجا لتوتر عميق بين التجربة والقول، بين الواقع والتمثيل وبين الذات والخطابات التي تتنازعها.

1- محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي: أسسه وإجراءاته، مرجع سابق، ص246.

على الرغم من هذه الحدود فإن المقاربة التيماتية تكسب، في قراءة السرد العربي إمكانات نوعية حين تدمج ضمن أفق حواري مع مناهج أخرى، سيميائية وسردية وتاريخية وثقافية، لا بوصفها منهجا مكتفيا بذاته. ففي هذه الحال تصبح التيمة نقطة التقاء بين مستويات متعددة من التحليل: يمكن النظر إلى «تيمة التاريخ بوصفه خطابًا» مثلا في ضوء تحليل بنية السرد التاريخي وآليات التوثيق والتخييل، كما يمكن ربط «تيمة الذاكرة الجريحة» بتمثيل الجسد وبخطاب الشهادة وباختيارات الضمائر والزمن السردي وهو ما يوسّع من أفق المقاربة التيماتية ولا يحصرها في بعد واحد.

وتتضاعف إمكانات هذه المقاربة حين تسخر لقراءة التيمات الميتاسردية تحديدًا، لأن هذه الأخيرة تستدعي من الأصل رؤية تتجاوز الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون فـ«تيمة الكتابة عن الكتابة» أو «تيمة الشهادة والقراءة» لا يمكن إدراكها إلا عبر تحليل دقيق لتشظي الأصوات، و انقطاعات الزمن وطرائق إدراج الوثيقة أو الحوار مع النصوص الأخرى، وكلها عناصر تجعل من التيمات الميتاسردية مدخلا إلى فهم كيف يعيد السرد العربي كتابة علاقته بالتاريخ والسلطة والذات **«كما أن النص تعددي هذه التعددية ناتجة عن بنية النص وليس عن تعدد القراء فقط»**[1] هنا تغدو المقاربة التيماتية إطارا يجمع بين الحساسية الدلالية والحساسية البنائية، ما دامت لا تفصل بين السؤال «عمّ» يقوله النص والسؤال «كيف» يقوله.

في ضوء ذلك يتبنى هذا البحث موقفا نقديا وسطا من المقاربة التيماتية: فهو لا يعوّل عليها بوصفها مفتاحا شاملا لفهم السرد العربي، ولا يختزل النصوص في تيمات جاهزة، بل يتعامل معها كأداة تنظيمية وإجرائية تساعد على استجلاء التيمات الميتاسردية في الروايات المدروسة، وعلى ربطها بسياقاتها الثقافية والتاريخية مع الإبقاء دائما على مسافة نقدية تسمح بمساءلة النتائج وعدم تحويل التيمة إلى «قدر» يفرض نفسه على النص **«أن نقوم بتأويل**

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص38.

نص لا يعني أننا سنعطي له معنى ما، وإنما الأمر على عكس ذلك تماما، إذ هو يعني أننا نقوم باكتشاف تعددية المعنى التي يمتلكها»[1] إنّ الرهان الحقيقي هنا هو أن تساهم هذه المقاربة في فتح النص الروائي العربي على أسئلة جديدة، لا في إغلاقه داخل قوالب مسبقة وأن تظل التيمات الميتاسردية فضاءً حيا للتفكير في تحولات الوعي السردي العربي، لا مجرد تصنيف إضافي في سجلات المناهج والنظريات.

1- محمد السعيد عبدلي، المنهج الموضوعاتي: أسسه وإجراءاته، مرجع سابق، ص183.

الفصل الثالث

التيمات الميتاسردية في رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج

1. ملخص الرواية وبناؤها السردي العام.
2. السياق التاريخي والسياسي لكتابة كتاب الأمير
3. تيمة التاريخ وإعادة كتابة السرد الرسمي.
4. تيمة الذات الساردة بين المؤرخ والروائي.
5. الميتاسرد كآلية مساءلة للسلطة والخطاب الرسمي.
6. خلاصة.

1. السياق التاريخي والسياسي لكتابة رواية الأمير:

يمثل البعد التاريخي في رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج نقطة ارتكاز لا بوصفه خلفية للأحداث فحسب، بل كحامل دلالي لتفكيك وإعادة تركيب السرديات الوطنية المتعلقة بمقاومة الاستعمار فالنص يشير إلى هشاشة المراجع التاريخية **«المرجع عندما يخطئ، يخطئ معه الغير. عقوبته غير مغتفرة»**[1] ليحول الرواية إلى استشكال لآليات التمثيل الوطني والخيانات الداخلية في زمن الأمير عبد القادر. فالرواية تُحاكي تفاصيل مرحلة مفصلية من تاريخ الجزائر عبر رصد سيرة الأمير عبد القادر، لتعيد طرح أسئلة المقاومة وقيمتها الرمزية في الوعي الجمعي، دون أن تسقط في مأزق الحنين أو تسطيح البطولة **«علينا أولا أن نعرف رأي القبائل القريبة منا لقد خلقنا قوة كبيرة لمحاربة الغزاة ولا أريدها أن تتفرق بسبب حسابات صغيرة. المهم ليست الخلافة ولكن من يقود الحرب حتى النصر»**[2] ليحول النص ميتاسردياً الخطاب الاستعماري إلى نقد داخلي للوحدة العصبوية مشابهاً للمرجعية الخلدونية.

يحقق واسيني الأعرج ذلك عبر تصوير دقيق للأحداث، يزاوج فيه بين التوثيق الصارم والأداء السردي المتعدد الطبقات، فتتحول الرواية من مجرد سرد لوقائع تاريخية إلى منصة جمالية لنقد أساليب صناعة التاريخ **«منذ البارحة و مونسينيور يهيئ أقلامه وحبره مثل طفل صغير لكي يكون حرفه واضحا وكلماته مسموعة توقف قليلا عن الكتابة وفتح القصاصات الصحفية لجريدة المونيتور التي يحتفظ بها بشكل مرضي خوفا من أن يضيع منه أي تفصيل من تفاصيلها سطر على بعض التواريخ والكلمات قبل أن يعود من جديد**

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008، ص70.
2- المصدر نفسه، ص84.

إلى الكتابة»[1] يصبح "مونسينيور" باحتفاظه المرضي بالقصاصات رمزاً لسلطة النسيان التي تخشى فقدان التفاصيل، بينما يعيد النص بناء الذاكرة العربية المهمشة عبر العصبية الخلدونية والمرجعية الفقهية وبالاعتماد على تعدد المصادر التاريخية (الوثائق، الرسائل، الشهادات)، يرسخ النص رؤية بأن كتابة التاريخ ليست فعلًا بريئًا أو محايدًا، بل هي عملية تفكيك ومساءلة مستمرة لما خُطَّ بوصفه «حقيقة» في زمن الصراع الكولونيالي «**دقق الأمير جيدا في الوثائق التي كانت بين يديه لم يلحظ عليها أي شيء يستحق الذكر سوى ختمه الكبير الذي تخترقه نجمة داود وختم دوميشال والتاريخ الذي خط بشكل أنيق ٢٥ فبراير ١٨٣٤»**[2] هنا بلغ الميتا سرد ذروته كتشريح للسلطة التوثيقية، إذ يحول الوثيقة– بختمها الهجين (نجمة داود/دوميشال) إلى نص داخل النص يفضح الهجنة الدلالية للتوثيق الكولونيالي، مقابل نظرة الأمير الثاقبة التي تعرّي الأناقة الزائفة للتاريخ الاستعماري (٢٥ فبراير ١٨٣٤) مشكّلةً عقدةً تربط وسواس مونسينيور بالعصبية الخلدونية لإعادة بناء الذاكرة المهمشة.

الأهم أن البعد التاريخي في هذه الرواية لا ينعزل عن التساؤل الميتاسردي؛ إذ ينخرط النص في نقد الذات الأدبية إزاء مسؤولية استحضار الماضي، فيجعل من سرد المقاومة وأشلاء الذاكرة الوطنية حقلًا لتوترات بين الحضور والغياب، بين الشهادة والنسيان«**السنوات القاسية لم تعلمه إلا الصبر، مثل عظماء الشهداء المسيحيين الذين تلقوا آلام الموت مقابل إنقاذ الذين يحبونهم»**[3] تتحول مقارنة الأمير عبد القادر بعظماء الشهداء المسيحيين من توثيق تاريخي إلى فضاء تأويلي مفتوح يعاكس الثنائيات الثقافية: الصبر كفضيلة جزائرية تقابل آلام المسيحية، والسنوات القاسية كتجربة وجودية تفتح للشهادة عابرة الحدود. يتجاوز النص مأزق الاستقطاب الديني باستحضار الشهادة كمفهوم

1–واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص26.

2– المصدر نفسه، ص122.

3– المصدر نفسه، ص153.

كوني، محولا إنقاذ المحبوبين إلى مبدأ أخلاقي يعاكس النسيان الكولونيالي، فيصبح الصبر أداة مقاومة تأويلية تفكك بين الحاضر والغياب.. بذلك يُعاد تمثيل الخبرة التاريخية في إطار نقدي يرفض الانصياع للكتابة التمجيدية أو السرد البطولي الأحادي، ويمنح القارئ فرصة للتأمل في كيفية إنتاج الرواية الوطنية وتوزيع أدوار البطولة والهامش في خطاب الذاكرة **«ابن دوران على حق الحرب لا تنجب إلا الخراب. لولاه لما وصلنا إلى هذه النتيجة ربما كان يبحث عن مسلك لتجارته ولكنه أفادنا باستماتته للوصول إلى المعاهدة»**[1] حيث نلمس تحول ابن دوران من هامشي تاريخي إلى مفكك للبطولة الأحادية: " الحرب لا تنجب إلا الخراب " تفكك السرد التمجيدي، بينما "استماتته للتجارة" تعيد تركيب الرواية الوطنية كمشروع متعارض يتساءل عن من ينتج الفائدة من خلال الهامش.

هذا التفاعل بين البعد التاريخي والميتاسردي يرسخ الرواية كوثيقة معرفية فاعلة تسهم ليس فقط في إعادة قراءة تاريخ الجزائر من زاوية مركزية وذاتية، بل في مساءلة مصداقية السرد نفسه، وتوظيفه لتغيير موازين التلقي النقدي في الأدب العربي المعاصر**«لا يا جون، الحياة والموت هما مجرد مسافات وهمية لشيء خالد هو الأبدية. نأتي عراة ونعود عراة،نخرج بصرخة ولادة ونعود مكتومي الأنفاس بعدما تأكدنا من صغرنا، محملين بأسئلة معقدة كنا نظن أننا وجدنا لها إجابات ولكننا كلما اقتربنا انسحبت الإجابات مخلفة تحتها فيضا من الأسئلة»**[2] حيث تتحقق ذروة الوثيقة المعرفية بثلاث دلالات ميتاسردية: أولاً إبطال الحياة/الموت كمسافات وهمية يعري الذاكرة الوطنية، ثانياً العري الدائم يؤكد غياب السلطة السردية، ثالثاً فيض الأسئلة اللامتناهي يغير موازين التلقي النقدي نحو مسؤولية وجودية مفتوحة وذلك بخلق فضاء تلقي يتجاوز إعادة قراءة التاريخ إلى تساؤل أبدي عن السرد ذاته.

1- المصدر نفسه، ص211.

2- المصدر نفسه، ص616.

2. ملخص رواية الأمير وبناؤها السردي العام:

رواية " كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج الصادرة عام 2005، تعدّ واحدة من أبرز الأعمال الروائية في الأدب الجزائري المعاصر، حيث تُقدم سيرة الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري (1808–1883) بأسلوب سردي متقن يمزج بين الواقع التاريخي الدقيق والخيال الأدبي الإبداعي، مما يحولها إلى لوحة حية تعكس تعقيدات النضال الوطني والإنساني في وجه الاستعمار الفرنسي «**فكانت كتابتهم الروائية كتابة ذاكرة بامتياز من خلال اشتغالهم المكثف على تقنية التذكر، لدرجة تحولت معها كما يقول الناقد الجزائري عبد القادر شرشار إلى لعبة لغوية دائرية عبر استدارة النص تجاه نفسه واستعادته لذاكرته**»[1] يبدأ الأعرج الرواية بمشهد درامي مؤثر يتمثل في وصية الأسقف الفرنسي أنطوان ديبوش، الذي أسلم وأصبح صديقاً حميماً للأمير أثناء فترة نفيه في فرنسا (1848–1852)، حيث يطلب دفنه في أرض الجزائر كرمز للتلاحم الإنساني الذي تجاوز الحدود الدينية والثقافية؛ هذا الطلب يفتح أبواب الاسترجاع الطويل والعميق، الذي يرويه الأمير نفسه في حوار حميمي مع ديبوش، كأن القارئ يجلس في حضرته يستمع إلى شهادة حية على تاريخه.

يمتد السرد عبر مراحل حياة الأمير المليئة بالتحديات، بدءاً من بيعة القبائل له كإمام وأمير في منطقة مقطع عام 1832، عقب سقوط الجزائر في يد الفرنسيين، حيث ينجح في توحيد القبائل الغربية وإقامة دولة إسلامية منظمة تمتد من وهران إلى تلمسان، مع مؤسسات إدارية وعسكرية متقدمة مستوحاة من الفقه الإسلامي والتراث المغاربي. يصف الأعرج ببراعة معارك الأمير الاستراتيجية العبقرية، مثل معركة مكطع (1835) التي أسقطت فيها هزيمة نكراء للقائد الفرنسي كلوزيل، ومعركة الساقية الطويلة (1840)، بالإضافة إلى حروبه المتواصلة ضد الغزوات الفرنسية المتكررة، مع الإشارة إلى التحالفات الدقيقة مع المغرب

1– عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص99.

والدعم المتقطع منه، وخيانات بعض القبائل المتحالفة التي أضعفت موقفه تدريجياً. يبلغ السرد ذروته في حصار آمنة الدامي عام 1847، حيث يضطر الأمير إلى الاستسلام بشرط السماح لشعبه بالهجرة الآمنة، لكنه يُنفى إلى فرنسا حيث يواجه سنوات من الأسر في تولون وبروح، قبل انتقاله إلى دمشق عام 1852، حيث يحمي المسيحيين أثناء مذبحة 1860، مما يعزز سمعته العالمية كرمز للإنسانية.

أثناء فترة النفي يبرز الأعرج شخصية الأمير كصوفي حكيم متأثر بعمق بالفقه الإسلامي، والتصوف القادري والفلسفة الشرقية والغربية، حيث يتبادل مع ديبوش حوارات فلسفية عميقة حول الدين، الحرية، والعدالة، ويسعى الأسقف إلى كتابة رسالة دفاعية إلى نابليون الثالث لإطلاق سراحه، مما يجعل الرواية صراعاً حضارياً بين الشرق والغرب، وبين الإيمان الديني والقيم الإنسانية العابرة للثقافات. يعتمد الأسلوب السردي على تقنيات متقدمة كالاسترجاع المتعدد، والحوار الداخلي، والوصية الإطارية، مع دمج غني للتراث الجزائري الشعبي في وصف اللهجات المحلية، والملابس التقليدية، والموسيقى الشعبية، والطقوس الصوفية، ليخلق لوحة ثقافية متعددة الأبعاد تسترجع الهوية الجزائرية وتنتقد بشكل حاد آليات الاستعمار الاستيطاني والعنصري. وفي لمسة إنسانية نادرة يعترف الأمير بأخطائه الشخصية، ويندم على إمارة لم يرغبها أصلاً، معتبراً إياها عبئاً ثقيلاً، فيصبح بذلك رمزاً خالداً للمقاومة لا يقتصر على البطولة العسكرية، بل يمتد إلى النضال الروحي والأخلاقي الذي يلامس شغاف القلب قبل العقل، مما يجعل الرواية تحفة أدبية تجدد الوعي التاريخي الجزائري بأسلوب أدبي راقٍ.

تتجاوز رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج آليات المزج التقليدي بين التاريخ والخيال، لتصنع فضاءً سرديًا متعدد الطبقات ينقلب فيه التوثيق ذاته إلى مادة للشك النقدي وإعادة بناء الوعي الأدبي«**وعليه لا يمكن الحديث أبدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين**

الوقائع التاريخية... والوقائع الفنية»[1] و يجسد السارد هذا الانفتاح المعرفي في لحظة اعترافه بأن كلمات مونسينيور فتحت عينيه على عالم جديد «**لم يكن مونسينيور ساعتها يعرف وهو يرمي بكلماته في عرض البحر أنه كان يفتح عيني على عالم لم أكن أسمع به إلا في الكتب والقصص العجيبة** »[2] فلا تقدم الأحداث والوثائق على أنها مجرد سرد خطي لأزمنة مضت، بل تجعل كل مكوّن سردي – من الوثيقة والمراسلة إلى الصوت الروائي المعاصر – أداة لمساجلة الحقيقة التاريخية، وتقويض ادعاءات الحيادية وتفكيك رمزية البطولة في سياق الاستعمار والهويات المتصارعة وتجعل شهادة الآخر الأوروبي ذاتها أداة لمساجلة الحقيقة التاريخية، وتقويض الصورة النمطية التي روّجتها الكتابات الاستعمارية عن الأمير عبد القادر، كما نقرأ في قوله «**وأظن صادقا لو أن الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم، لأنصفوه في أقرب وقت. لهذا أتصور أنه من واجبي الإنساني أن أفعل شيئا في انتظار القيام بما هو أهم**»[3] بهذه الشهادة يتحول صوت الفرنسي من موقع المراقب المحايد المزعوم إلى صوت نقدي يراجع تمثيلات التاريخ الرسمي، ويعيد الاعتبار لصورة الأمير عبد القادر.

من زاوية أخرى تتميز الرواية بتوظيف ميتاسردي صارم؛ إذ تجعل فعل الكتابة نفسه موضوعًا للسؤال والتعليق المستمر، وتعرّض الخطاب السردي لاختبار مزدوج بين نزعته التوثيقية ورغبته في إنتاج واقع أدبي يتجاوز الاستعادة ويسائل بنية السلطة في كتابة التاريخ «**لا يعرف جون بالضبط ماهو الداعي لكل هذه التفاصيل ولكنه أحس أن كل ما كان يلمسه كانت له قيمة**»[4] بهذا الوعي الداخلي بالتفاصيل يلتفت النص إلى آلياته السردية والتوثيقية ذاتها، فيقارب فعل الكتابة موضوعًا للسؤال لا مجرد وسيلة لنقل الوقائع.. لا

1- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص110.
2- واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، مصدر سابق، ص15.
3- المصدر نفسه، ص21.
4- المصدر نفسه، ص20.

تتوقف الأصوات عند إعادة توظيف نصوص الأرشيف أو استدعاء سير البطل، وإنما تعيد تشكيل العلاقة بين الراوي والشخصية عبر مساحات شك جدلية، حيث تتضخم الذات الساردة أحيانًا، وتنفلت من أسر البنية الوثائقية لتفرض رؤيتها الذاتية، في خلق توتر دائم بين ما حدث فعلًا وما يُعاد اختراعه أدبيًا **«لو كان كل الناس مثلك يا مونسينيور لتغير وجه العالم البئيس ولكن... ومع ذلك فأنا أسعد مخلوق في الدنيا بكسر حاجز الصمت على الأمي»**[1] بهذا الخطاب العاطفي لا يكتفي جون بسرد ما جرى، بل ينصّب نفسه شاهدًا منحازًا، يربط سعادته الذاتية بالفعل السردي نفسه: كسر الصمت عن الأمير وإعادة تقديمه للعالم.

يدخل نقد الرواية في لحظة ابتكار واضحة حين يقرأ تعدد الأصوات كممارسة حوارية تضع الهويات والثقافات في مواجهة مفتوحة وليست مغلقة؛ فالأمير عبد القادر يُرسم بوصفه شخصية مركبة متأرجحة بين الوعي الذاتي ومعضلة الانتماء، إذ تنفتح ذاته على حوار ديني وإنساني مع الآخر، لا يقوم على الإلغاء بل على الإصغاء والاقتناع الحر، كما يتجلى في قوله **«روحك أنت غالية علي. ومستعد أن أمنح دمي لإنقاذها امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك وإذا اقتنعت به سرت نحوه»**[2] و عبر جدل باختيني كثيف، يُعاد إنتاج المخيلة الجمعية الجزائرية بوصفها ساحة سؤال لا أجوبة، ومسرحًا للمقاومة والبحث عن شرعية الذات في عالم يتنازع فيه التاريخ الرسمي مع ذاكرة المهمشين والمنكسرين حيث يرتفع صوت الضمير الجمعي لمساءلة خيانة العهود ومفهوم الشرف نفسه، كما في التساؤل **«الكثير من الناس يتساءلون عن الهوة الفاصلة بين الالتزامات التي اتخذها حاكم الجزائر صاحب السمو الملكي الدوق دومال ورد فعل الحكومة اليوم ؟ التزام شرف اتخذه الجنرال دو لاموريسيير ووافق عليه السيد الدوق دومال، فكيف نقبل اليوم أن نسجن عبد**

1- المصدر نفسه، ص40.

2- المصدر نفسه، ص51.

القادر؟ قد تكون هناك ظروف مرتبطة بسر من أسرار الدولة لا نعرفها ولكن هل هناك حكم حقيقي عن الشرف أحسن من الوفاء»[1] بهذا الصوت الذي يوازن بين الاعتراف بأسرار الدولة والتمسك بقيمة الوفاء، تحوّل الرواية خطاب الشرف إلى مجال جدل باختيني بين سلطة السياسة وذاكرة الناس.

الفريد في البعد النقدي لهذا النص هو أن الميتاسرد فيه لا يختزل في مجرد اللعب بالخطاب أو تقويض التسلسل، بل يؤسس لنظرة جذرية إلى إمكانات الرواية العربية المعاصرة، بحيث تستعيد الأدب كقوة لتعرية سلطات النسيان وإعادة بناء مواقف معرفية وهوياتية كانت غائبة أو مغيبة من النصاب التاريخي كشخصية أحمد بن الطاهر قاضي أرزيو **«كان الله يرحمه أستاذي ومرجعي في الفقه»**[2] هنا ينثني النص على ذاته ميتاسردياً، إذ يحول الشخصية التاريخية لقاضي أرزيو إلى محور يعرّي النصاب التاريخي ويستعيد المواقف المعرفية الغائبة. هذا الإجراء لا يقتصر على اللعب الخطابي، بل يؤسس لقوة الرواية في إعادة بناء الذاكرة الجماعية، مما يعزز إمكاناتها الجذرية، وبذلك يتحول «كتاب الأمير» إلى سردية استشكالية تمتحن أدوات السرد وتتعامل مع الحكاية والتوثيق كمادة إبداعية للجدل المستمر، جاعلة من تجزئة المواقف وتعدد الأصوات ركيزة لنقد الأصالة والسلطة والهوية، وتمنح القارئ تجربة تركيبية معقدة تتجاوز مجرد الإصغاء إلى تاريخ مأزوم نحو تفكيك آليات تمثيله نفسها **«تذكر كلام أستاذك ابن خلدون جيدا، العصبية هي التوفيق بين العشائر بالشعور العضوي»**[3] ليحول مفهوم العصبية من أداة تاريخية إلى آلية سردية تفكك السلطات المهيمنة وتستعيد الهويات المهمشة من النصاب الرسمي.

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق ، ص38.

2- المصدر نفسه، ص70.

3-المصدر نفسه، ص72.

إن البعد الموضوعي في رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج يتيح مساحة تحليلية استثنائية تتجاوز مجرد رصد موضوعات تقليدية، ليكشف عن تعقيدات الخطاب السردي ويتعمق في تداخل التيمات الكبرى مع الممارسة الميتاسردية داخل النص «**الناس الذين حادثتهم هذا المساء أكدوا لي حالة الضياع التي يوجد فيها عبد القادر وتظهر جليا حالة الفوضى التي أحدثتها في صفوفه الطلقات النارية لهذه الليلة.....وأنا تحت وقع هذه الأخبار المتضاربة عندما جاءني ابن خويا بصحبة مبعوثي الأمير كان يحمل سيفي وختم الكومندار بازير إضافة إلى رسالة من الأمير كتبها صهره مصطفى بن التهامي...**»[1] يفعل واسيني الأعرج البعد الموضوعي في «كتاب الأمير» عبر مقاطع سردية ترصد حالة الضياع والارتباك التي تحيط بالأمير عبد القادر في سياق وقائع حربية ليلية، وما ينجم عنها من فوضى في صفوفه وتضارب في الأخبار المتداولة حول وضعه.

وتتعزّز هذه الصورة مع حضور علامات مادية ذات حمولة رمزية، من قبيل استرجاع السيف والختم وتبادل الرسائل، بما يجعل الخطاب السردي يتجاوز مستوى التوثيق الحدثي إلى بناء رؤية معقّدة لشخصية الأمير وللعالم المحكي، حيث يتجاور التاريخي والمتخيَّل في إطار سرد هجين ينهض على تعدّد الأصوات وتداخل التيمات الكبرى مع الممارسة الميتاسردية داخل النص. إذ تتوزّع الرواية على حقول موضوعية متعددة، أهمها سلطة المقاومة الوطنية، وقضية الاستعمار، وبناء الهوية، وتوترات الاشتباك الثقافي، فتعمل على خلخلة السرد الأحادي وإحلال بنية حوارية نقدية محلّها «**وهو على الحصان بانت له طلائع طارق بن زياد قادمة من بعيد، وطارق على رأسها يحث الذين ترددوا إما على قطع البحر أو القبول بالموت الرخيص شم رائحة الأخشاب وهي تحترق وسمع السيوف وهي تتقاطع في الفضاءات اليابسة والخالية من كل رحمة**»[2] حيث يتجسد هذا التنويع

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 475.

2- المصدر نفسه، ص439.

من خلال مشاهد تستدعي رموز التاريخ الجهادي وتعيد تأويلها في ضوء أسئلة الحاضر. في هذا الإطار يستحضر السرد صورة الفارس الذي تتراءى له طلائع طارق بن زياد وهي تقطع البحر نحو الضفة الأخرى، في فضاء ملتهب برائحة الحطب المحترق وصرير السيوف في فضاءات يابسة من الرحمة، بما يحوّل الذاكرة البطولية إلى بؤرة حوارية تُراجِعُ معنى المقاومة والعبور والموت "الرخيص" ضمن سياق استعماري ضاغط، ويُسهم في خلخلة السرد الأحادي لصالح رؤية نقدية تعيد تركيب العلاقة بين الذات والتاريخ والآخر.

تأتي معالجة السلطة الوطنية في الرواية منزوعَة من المراوحة التمجيدية والبطولية، إذ يمارس النص عملية مراجعة مستمرة لصيغ القيادة التاريخية ومشروع التمرد على الاستعمار من خلال تمثيل شخصيات قيادية تُواجِه الموت في صورته الفجّة بعيدًا عن أي تزيين ملحمي. فمشهد سقوط أحد القادة على ظهر حصانه بعد إصابته إصابة مباشرة في القلب، وما يرافقه من تركيز على تفاصيل الجسد الجريح ونظرات الموت المفتوحة التي تثير رعب الخصوم بدل أن تُحوَّل إلى رمز انتصار، يقدّم نموذجًا دالًّا على تفكيك الصورة البطولية الجاهزة، وتعويضها برؤية نقدية للقيادة والمقاومة معًا، حيث تُطرَح السلطة الوطنية بوصفها تجربة إنسانية ملتبسة وليست أسطورة مغلقة على تمجيد ذاتها«**لم يستطع سيدي مبارك تفادي الضربة التي شقت كتفه ولم تسقطه عن حصانه، مسح الدم من عينيه اللتين رأى من خلالهما الماريشال سيكوت وهو يحاول أن يقوم من مكانه فهجم بقوة متفانية لكن البريقادير جيرار الذي كان قريبا من المشهد أطلق النار على سيدي مبارك وهو لا يعلم كيف فعل ذلك من شدة الخوف، فأصابه في صدره تماما قي القلب فسقط من على الحصان مثل الحجرة ولم يحرك ساكنا عندما اقتربوا منه كان قد مات، ومع ذلك لم يرتاحوا لعينيه المفتوحتين عن آخرهما**»[1] فلا يُقدِّم الأمير عبد القادر كرمز منغلق للبطولة فقط، بل يتيح مساحة واسعة لاستنطاق المنظومة الفكرية والسياسية التي رافقت

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق،ص 361.

نشوء اللحظة المقاومة، بما فيها من ارتياب تجاه المآلات النهائية وانهيارات السلطة في مواجهة جبروت الاستعمار، وتحوّلات الوعي الوطني من الفعل إلى التأمل، ومن القيادة العسكرية إلى رمزية الفكر وهشاشة الاستشراف السياسي «**لقد أمضى الأمير أكثر من ليلتين وهو يفكر فيما يمكن فعله لتجاوز المحنة، لقد أصبحت كل الحركة غير ثابتة في وضع أي ثبات فيه يعني الموت. الدولة كلها صارت على ظهر الجمال الزمالة لم تكن هي الهدف ولكن لا خيار له في ذلك.**»[1] ويتجلّى من هذا التصوير، الأمير وهو يستنفد ليالي طويلة في التفكير في سبل تجاوز المحنة، في ظلّ حركة فقدت ثباتها بالكامل وصار أيّ اختيار فيها مقترنًا باحتمال الموت، إلى حدّ تحوّل الدولة ذاتها إلى كيان مترحّل على ظهور الجمال، بما يشي بتهاوي نموذج الدولة/السلطة التقليدي وصعود سؤال الفكر والقرار الصعب بوصفه أفقًا جديدًا للقيادة الوطنية في النص.

أما قضية مقاومة الاستعمار فهي لا تقتصر على تقديم سردية المواجهة أو صورة الضحية، بل تُوظَّف لفتح أفق نقدي يُخضع خطاب السلطة الاستعمارية وما واكبها من تمثيلات ثقافية لمساءلة حادّة، من خلال إبراز مفارقات القول الاستعماري ومحاولاته تبرير الفعل القهري بادّعاءات الوفاء بالعهود، والصدق، والالتزام بالعدالة. وتقدّم الرواية صوتًا استعماريًا يصرّ على نفي الخديعة وخيانة العهد، وتزكية ذاته أخلاقيًا عبر لغة مراوِغة تزعم صفاء القلب واستحالة الإقدام على ما يناقض العدالة، في الوقت الذي يكشف فيه السياق السردي عن بنية قمعية مؤسسة على العنف والهيمنة، وبذلك تُعرّي البنية الخطابية للاستعمار وتكشف التوتر بين الصورة التي يصنعها لنفسه وتمثلاته الفعلية في الواقع الاستعماري «**لقد كنت وفيا معكم لكل التعهدات التي قطعتها على نفسي وأخبرتكم بكل التحولات وها أنذا أفعل صادقا... إذ لا يمكنكم من الآن اتهامي بالخديعة وخيانة العهد**

1-واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص312.

قلبي صاف ولا يمكنني القيام بشيء مناف للعدالة»[1] يتابع النص تشكّل الذات الجمعية الجزائرية من خلال علاقاتها الملتبسة والمتصارعة مع الفرنسيين، وما يترتب على ذلك من تناقضات في سرد التاريخ الرسمي وتوزيع أدوار القيادة والهوامش، وتبرز آليات التسلط الثقافي والتداخل الرمزي بين اللغة والاحتلال كركيزة للتحليل السردي والدلالة النقدية «**قلب جون موبي الصفحة التالية تمتم وهو يقرأ افتتاحية الكتاب قبل أن يغرق في تفاصيل الخطوط وضباب الكلمات وصرخات مونسينيور ديبوش التي كانت تأتي من بعيد مكتومة وكأنها كانت تأتي من بئر عميقة أعود للتو من قصر أمبواز قضيت أياما عديدة تحت سقفه المضياف في حميمية نادرة مع المع سجين عرفه القصر...»**[2] حيث يُعاد بناء صورة الأمير ومرحلة المنفى داخل فضاء فرنسي مغلق، مثل قصر أمبواز، ومن خلال عين قارئ فرنسي يتصفح كتابًا يتضمن خطابًا كنسيًا عن "أشرف سجين عرفه القصر".

في هذا السياق تتبدّى آليات التسلط الثقافي والتداخل الرمزي بين اللغة والاحتلال، إذ يتحوّل النص المكتوب بالفرنسية، وخطبة رجل الدين، وإطار الضيافة الملكية إلى أدوات لإعادة صياغة الحدث الجزائري وفق منظور الآخر، بما يفتح أمام السرد مجالًا نقديًا لمساءلة الرواية الاستعمارية للتاريخ وكشف موقع الذات الجزائرية بين مركزية الخطاب الفرنسي وهوامش الذاكرة الوطنية.

تتحرر الرواية من التقاليد التمثيلية السائدة في محور بناء الهوية، إذ تعيد اختبار الهويات الفردية والجماعية باستمرار، رافضةً اختزالها ضمن خطاب تاريخي جامد أو نموذج بطولي أحادي، من خلال حوارات تكشف أن الانتماء الإنساني ليس امتيازًا مكتسبًا سلفًا، بل «استحقاق» أخلاقي ومعرفي يتمّ تثبيته بالفعل والسلوك. وفي هذا الأفق يتقدّم خطاب الشخصيات بوصفه مساحة لمساءلة التصورات الجاهزة عن الإنسان والإنسانية، حيث

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 300.
2 -المصدر نفسه، ص21.

يُستدعى الأمير صراحةً إلى تجاوز منطق الامتياز الرمزي المرتبط بالمكانة واللقب، لصالح رؤية تجعل من الهوية مشروعًا مفتوحًا على الاختبار والتقويم المستمرَّين، بما ينسجم مع البعد الحواري الذي تعتمده الرواية في تفكيك أنماط تمثيل الذات والآخر«**لا اعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم وإلا فلن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان الإنسانية يا سيدي عبد القادر استحقاق وليست إرثا سهلا»**[1] تعمل الرواية على تشظية مركزية الذات وتوسيع نطاقها لاحتواء التمزق والانشطار، مما يجعل الهوية في هذا السياق تيماتية مفتوحة ليست سردًا للأصول بل ساحة اختبار للأمل والانكسار، وإعادة تأويل للفرد والجماعة في زمن اللايقين والانهيار.

وينعكس ذلك في تشكيك الخطاب السردي في بداهة انتصار طرف بعينه في التاريخ، إذ يطرح تساؤلًا صريحًا حول من يضمن أن المنتصر عسكريًا أو سياسيًا هو المنتصر حقًا في سجلات التاريخ، في إشارة إلى «مقالب» هذا الأخير وقدرته على إعادة توزيع الأدوار بين الغالب والمغلوب، «**لكن من يضمن أن المنتصر في التاريخ هو المنتصر دوما للتاريخ مقالبه»**[2] وبذلك تتجاوز الرواية منطق الهوية المنتصرة أو المهزومة نحو وعي نقدي بتاريخ متحوّل يظل فيه المعنى قيد التأويل المستمر.

من جهة أخرى يتخذ الاشتباك الثقافي في الرواية منحًى ديناميكيًا يبتعد عن الثنائية المعهودة بين الشرق والغرب، أو بين الأصل والمستعمِر «**ستجده ساكنا في خلوته، يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير مسلمين كانوا أم مسيحيين. ويعزو كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأفراد والجماعات»**[3] إذ لا تُبنى العلاقات بين الذوات على أساس قطيعة جوهرية، بقدر ما تُفهم ضمن شبكة من الظروف التاريخية

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص145.

2-المصدر نفسه، ص201.

3- المصدر نفسه، ص47.

الضاغطة التي تعصف بالأفراد والجماعات. ويتجلى ذلك في تصوير الأمير في لحظات خلوته وهو يميل إلى تبرير أخطاء من تسببوا في عذابه، مسلمين كانوا أم مسيحيين، بردّها إلى قسوة السياقات التي تتسلّط فجأة على الجميع، وهو ما يحوّل الاشتباك الثقافي من صراع هويات مغلقة إلى فضاء حواري تُختبر فيه القيم الإنسانية المشتركة، مثل التسامح والتعاطف وفهم الآخر، تتشظى السلطة عبر تداخل الأفكار، وتجترح الرواية منطقة وسطى تتيح إمكانات المساءلة والتفاوض، فتصبح الثقافة نفسها حوارية متشابكة بأصوات متعددة، لا انعكاسًا أحاديًا لهيمنة خطاب أو تمجيد هوية خاصة عند الإشارة إلى كتابات مونسينيور.

ففي إحدى اللحظات السردية ينكفئ هذا الصوت الكنسي إلى خلوة تأمّلية يعيد فيها ترتيب أوراقه وقراءة نصوصه على ضوء قسوة الفضاء الخارجي وتجليات الخريف «**ثم صوب القنديل نحوه بعد أن نزع الجزء العلوي من الفتيلة التي تكاثر دخانها أعاد ترتيب كل الأوراق التي كانت أمامه لإعادة قراءتها واحدة واحدة شعر كان فصل الخريف الذي يظهر بتجليات رياحه وقسوتها هو دعوة ضامرة للعودة إلى خفايا الذات والكتابة**»[1] فيتحول القلم والقنديل وخفايا الذات إلى عناصر تعيد صياغة موقعه بوصفه ذاتًا تكتب وتُراجِع وتُساءل، لا مجرّد سلطة خطابية مغلقة، وهو ما يتسق مع البنية الحوارية الهجينة التي تتأسس عليها الرواية.

أما ضرورة القراءة النقدية فتتجلى بوصفها خيارًا جوهريًا في البناء السردي للرواية؛ إذ ينجح الأعرج في تحويل السرد إلى بنية مفتوحة على التأويل الذاتي والجماعي، فلا يترك للنص أن يُقرأ بوصفه وثيقة تاريخية فقط، بل كخطاب إبداعي يقاوم الانغلاق ويعيد توزيع آليات السلطة والمعنى«**نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أننا من أرض واحدة ولو كنا من قبائل شتى و أن مستقبلنا الكبير في تكاتفنا وتعاضدنا وليس في تقاتلنا تمتم الأمير في**

1-واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص59.

خاطره بدون أن يترك سبحته»[1] حيث لا يمكن أن يقرأ النص بوصفه وثيقة تاريخية فقط، بل كخطاب إبداعي يقاوم الانغلاق ويعيد توزيع آليات السلطة والمعنى، من خلال ربط الأسئلة السياسية والتاريخية بقيم التآزر الإنساني والمصير المشترك.

ويتجسد هذا الأفق في تأملات الأمير الداخلية التي تقرّ بضرورة وقتٍ طويل كي تعي الجماعات أنها تنتمي إلى أرض واحدة رغم اختلاف القبائل، وأن مستقبلها الحقيقي يتأسس على التكاتف والتعاضد لا على الاحتراب، وهو ما يدعو القارئ عربيًا كان أو غير عربي، إلى مقاربة الرواية قراءة نقدية تستكشف إمكانات العيش المشترك بدل الاكتفاء بتلقيها كسردٍ لوقائع المقاومة فحسب. ومنه يصبح «كتاب الأمير» مختبرًا نقديًا يوجه القارئ نحو مساءلة إنتاج التاريخ وتمثيل المقاومة والهوية في ضوء التحولات المتسارعة للمجتمع العربي، عبر توظيف إشارات سردية ورمزية ترصد حالة العطب الكامن في الواقع وتنبّه إلى لحظات الانعطاف التاريخي.

فالطبيعة ذاتها تتحول في أحد المقاطع إلى مؤشر إنذاري حين تصمت الطيور والنوارس التي اعتادت البحث عن أعشاشها في مداخل المنارة القديمة، وتُهزَم عيونها الصغيرة أمام الظلمة وأشعة الشمس المنكسرة،«**وعندما تصمت الطيور و النوارس التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقا في مداخل المنارة القديمة وتهزم عيونها الصغيرة وسط الظلمة وأشعة الشمس المنكسرة هذا يعني أن شيئا جسيما قد حدث أو ربما هو بصدد الحدوث** »[2] فيغدو هذا الصمت علامة على أن حدثًا جسيمًا قد وقع أو هو في طريقه إلى الوقوع، بما يجعل القارئ شريكًا في تأويل ما يجري لا متلقيًا سلبيًا لسرد مكتمل، ويؤكد وظيفة الرواية كخطاب مفتوح على القراءة النقدية لا كحكاية منتهية.

1- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص114.
2- المصدر نفسه، ص628.

هذه الرؤية النقدية تُبرز كيف أن البعد الموضوعي في هذه الرواية لا يكتفي بتناول أو استعادة الأحداث بل يدفع بتيماتها إلى أفق نقدي يختبر صلابة المنظومات الفكرية والثقافية ويعيد بناء جغرافيا الذاكرة والهُوية والتاريخ السياسي في صياغة سردية معاصرة، تتسع لأسئلة الحرية والمعنى والانتماء، وتعيد ابتكار التلقي الأدبي العربي من موقع الحوار والتأمل والجدل الواعي **«هكذا البشر مثل الطيور لا تهجع أرواحهم إلا في الأمكنة الأولى التي عجنت أحلامهم وطفولاتهم»**[1] تبرز هنا رؤية إنسانية عميقة تجعل من المكان الأول أكثر من إطار جغرافي للطفولة، إذ يتحول إلى فضاء أنطولوجي تتشكّل فيه الأحلام وتتماهى معه الهوية بحيث لا تهجع الأرواح إلا بقدر ما تتصل بجذورها الأولى، فيتحول الانتماء فعل تذكّر وتأويل مستمر لا حنينًا جامدًا إلى ماضٍ مغلق، وهو ما ينسجم مع مسعى «كتاب الأمير» إلى إعادة كتابة جغرافيا الذاكرة في السرد العربي؛ حيث يُقارب المنفى والاقتلاع والعودة بوصفها أسئلة عن حق الإنسان في موضع يحفظ كرامته ومعناه، ويتجاوز حدود الخرائط السياسية نحو مأوى رمزي تستعيد فيه الذات توازنها عبر استعادة الأمكنة التي «عُجنت فيها» طفولتها وأحلامها.

3. تيمة التاريخ وإعادة كتابة السرد الرسمي:

تتجسد تيمة التاريخ في رواية «كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد» داخل أفق ميتاسردي يجعل من الماضي الاستعماري مادةً لإعادة الكتابة لا موضوعًا للتوثيق المحايد؛ إذ ينطلق واسيني الأعرج من سيرة الأمير عبد القادر بوصفها سردية مؤسسة في الوعي الجمعي، لكنه يعيد تفكيكها سرديًا عبر بناء تخييلي هجِين يقوم على تداخل الوثيقة والخيال، وتعدّد صيغ الحكي بين الرسائل واليوميات ومذكرات الشخصيات وصوت الراوي المعاصر. بهذا التشكيل السردي المركّب **«ولما كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تجريب على مستوى الأبنية، وأساليب السرد والحبكات والرؤى واللغة فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيها على عدد**

1-واسيني الأعرج، كتاب الأمير، مصدر سابق، ص626.

محدد، فتظل الحاجة قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة ليس في صوغ متونها حسب، بل في تمثيل مرجعياتها»[1] حيث لا تُقدَّم الوثيقة التاريخية في النص كمرجع ثابت يضمن صدق الرواية، بل تُستدرج إلى حقل الشكّ والتأويل، فتُفكَّك بوصفها خطابًا ينتقي أحداثًا معيّنة ويُقصي أخرى، ويعيد ترتيب الوقائع وفق منطق أيديولوجي يخدم السرد الرسمي للتاريخ، وهو ما يجعل الممارسة الروائية هنا فعل نقد لمؤسسة التأريخ ذاتها بقدر ما هي استثمار لمادتها.

ومن هذا المنطلق تتخذ الميتاسردية وظيفة مضاعفة: فهي من جهة تعلن عن ذاتها عبر تعليق الراوي على الوثائق، والإشارة إلى صعوبة القبض على الحقيقة التاريخية كاملة، ومن جهة ثانية تُربك الحدود بين صوت المؤرخ وصوت الروائي، بحيث يتحوّل النص إلى فضاء حواري تتجاور فيه رؤى متعددة للماضي، في ما يشبه ما يسميه باختين بـ«تعدّد الأصوات» الذي يزعزع أي ادعاء بمركزية سردية واحدة.

وعبر هذا التعدّد الصوتي يمسي الأمير نفسه شخصية مُعاد تشكيلها روائيًا: لا يعود رمزًا متعالِيًا يُستدعى لتثبيت خطاب وطني جاهز، بل ذاتًا سردية تتنازعها القراءات، وتتكشّف في منطقة وسطى بين ما حفظته الوثائق الاستعمارية، وما رسّخته الكتابات الرسمية، وما تحاول الرواية أن تستعيده من زوايا مهمَّشة أو مسكوت عنها وهذا ما نعتبره نزوعا **«نحو التخييل لصوغ كتابة سردية روائية تعيد قراءة التاريخ بنظرة معاصرة»**[2] وهنا يمكن القول أن واسيني الأعرج نجح في إحياء الصوت المسكوت عنه، لكنه خاطر بتحويل التاريخ إلى خيال ذاتي يضعف الوثاقة، مؤكدًا حاجة القراءة النقدية لموازنة التخييل والواقع.

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، منشورات مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات العربية المتحدة، ج8، ط1، 2016، ص18.

2- شريط سنوسي، «حضور تيمة التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة: قراءة في نماذج روائية»، مجلة أفانين الخطاب، المجلد 4، العدد 1، 2024، ص55.

على هذا الأساس لا تُقارب الرواية التاريخ بوصفه خلفية لأحداث متخيلة، بل بوصفه نصًّا سابقًا يدخل في علاقة جدلية مع النص الروائي، حيث تسعى الكتابة إلى كشف ما تمّ إسقاطه أو تحويره في السرد الرسمي، وإلى مساءلة شرعية تمثيل الماضي نفسه: من يكتب التاريخ؟ ولحساب أيّ سلطة تُنتج الحقيقة التاريخية؟ هنا يتبدّى البعد النقدي للميتا سردية في «كتاب الأمير»، فهي لا تكتفي بتعريض آليات القص الروائي للوعي والتجريب، بل تمتدّ إلى تعرية آليات القص التاريخي، فيتحول النص إلى مختبر لاستكشاف حدود التمثيل السردي للماضي وإمكاناته، وإلى فضاء لإنتاج ذاكرة تخييلية مضادّة تسعى إلى تحرير التاريخ من أحاديته الخطابية وفتحه على تعدد السرديات والهويات الممكنة «**أما واسيني الأعرج فيعد الكاتب الأبرز الذي اتخذ التاريخ مادة أساسية في معظم أعماله الروائية، فهو يرتكز كثيرا على التيمات التاريخية التي تشكل بؤرة الصرع والتضاد الذي يعكسه المجتمع، نتيجة المتناقضات التي تحدث بناء على المعطيات والوقائع التي يفرزها المجتمع**»[1] هنا يتضح التأكيد على دور واسيني الأعرج كرمز للرواية الجزائرية المعاصرة، حيث يحول التاريخ إلى مادة صراع اجتماعي تعكس تناقضات المجتمع الجزائري الناتجة عن وقائع الاستعمار والثورة.

ومع ذلك، يثير هذا الربط تساؤلات تحليلية حول استقلالية النص: هل تظل "الذاكرة التخييلية المضادة" ردًا دفاعيًا على السرد الرسمي، أم تخلق سرديات جديدة تحمل مخاطر الأحادية بدورها، خاصة في سياق جزائري يعاني من صراع الهويات ما بعد الاستقلال؟ في "كتاب الأمير"، ينجح الأعرج جزئيًا في فتح التاريخ على تعدد الهويات عبر تقنيات ميتاسردية مثل التنقل بين الأصوات السردية (الأمير، الراوي، الشعب)، لكنه يواجه تحدي تمثيل الوقائع التاريخية دون الوقوع في فخ الخيال الذي يمحو الواقع، مما يجعل النص

1- شريط سنوسي، «حضور تيمة التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة»، مرجع سابق، ص57.

مختبرًا حيًا لكن غير مكتمل لإمكانات السرد النقدي، يدعو إلى قراءات مستمرة لاستكشاف حدوده.

4. تيمة الذات الساردة بين المؤرخ والروائي:

تُعد الميتاسردية في "كتاب الأمير" من أهم عناصر التفرّد الفني للنص، حيث يتخطى واسيني الأعرج حدود السرد التقليدي ليقدم بنية مركبة يتفاعل فيها الكاتب/الراوي مع النص ذاته بنشاط واعٍ وحضور معروف. لا يتوارى الأعرج خلف الحياد، بل يصنع لنفسه مكانة بارزة في قلب الأحداث، متقمصًا أدوارًا متعددة: المؤرخ، الباحث، الفاعل الذاتي، بل وصاحب التأملات الوجودية حيال التاريخ والذاكرة والهوية «**إن شخصية الرواية لا تتحدد في الغالب بالعلامة التي تعلم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها**»[1] ومنه يبدأ النص بكسر الجدار الفاصل بين الكاتب/الراوي والعمل الأدبي، إذ يظهر السارد بشكل ملتبس يخلط بين الذاتي والتاريخي، ويقتحم عوالم الشخصيات التاريخية دون رادع من الحياد السردي. هذه الاستراتيجية تقوم على خلق فضاء تفاعلي متعدد الطبقات، أوله حضور الكاتب بصفته الشخصية المفكرة المراقبة، حيث يطرح تساؤلاته حول البطولة، الخيانة، المصير، ومسؤولية استعادة التاريخ.

وتتعدد الذوات الساردة: ذات الراوي المؤرخ تعكس حرصًا على التوثيق، بينما ذات الباحث الحائر تُجسد مأزق فهم الذات، وضياع الحقيقة بين الأطر التاريخية المغلقة والتجربة المعاشة. «**إن الذات وهي تكتب تفعل ذلك لكي تدل على كل ماهو مفقود منها، وبذا فهي لا تدل إلا على ما هو سواها وماهو غيرها، وكأنما الذات هنا تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدم**

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص87.

الاختلاف وتعرض الضد : الذات المختلفة في النص المختلف»[1] فذات الراوي المؤرخ تبدي حرصاً واضحاً على التوثيق التاريخي الدقيق، كما لو أنها تسعى إلى إخراج شخصية الأمير عبد القادر من قيود "الأرشيف" المغلق نحو حياة نابضة بالدلالات، إلا أنها في الوقت نفسه تقصي التجربة الشعبية الجزائرية لتفضّل إطاراً تاريخياً غربياً يوحي بتعادل بين الثقافتين على السطح فحسب؛ وبهذا تنقلب الذات الشرقية إلى نفي لذاتها حين تعترف أمام ديبوش، الذي يبرز كصوت معاصر يجسّد إحراج فهم الذات بين الحقيقة اليومية والأطر التاريخية المقيّدة، أما الشخصيات التاريخية مثل الأمير عبد القادر، فهي تخرج من حدود "الأرشيف" إلى رحاب النص لتعود إلى الحياة عبر صوت معاصر يجابه توترا وجوديا ويتعامل مع الماضي كحقل للبحث والصراع.

يتقاطع صوت المؤلف مع صوت الأمير والشخصيات الأخرى، فينشأ حوار داخلي يُفكك الثنائية الكلاسيكية بين الكاتب والشخصية. هنا تتحول الرواية إلى مسرح للذوات المتنافرة؛ بين المؤلف/الراوي الذي يسائل الوقائع، والشخصية التاريخية التي تقاوم الأسر السردي، والشاهد المعاصر الذي يحاول أن يفهم ويُعيد البناء وتلك هي معايير الإبداع التي **«يجب ألا تخضع لهذه العلوم والمعارف بقدر ما تخضع للاعتبارات الجمالية والفنية المشتقة من صلب العمل المبدع ومواقفه الفكرية والفلسفية ووضع الإنسان الوجودي»**[2] في هذا التقاطع تتكشف محدودية الحكي التقليدي القائم على ادعاء الموضوعية، حيث يخترق الكاتب وهم الحياد ويبث الذاتية والشك في كل زاوية من زوايا النص.

الميتاسردية تتجلى أيضًا في لجوء الرواية إلى خطوط زمنية متداخلة، حيث تتناوب أحداث الماضي والحاضر، ليطرح السارد أسئلة قائمة على التجربة المعاشة وتداخل الحقائق مع الرغبات والمخاوف. ويؤدي ذلك إلى زعزعة الحدود بين الرواية والتاريخ، وبين السيرة

1- عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص8.
2- المرجع نفسه، ص125.

الذاتية والجماعية، إذ تصبح الكتابة نفسها موضوعًا للسؤال: ما الذي يمكن للسرد أن يحققه؟ وأين تنتهي وظيفة المؤلف وتبدأ مقاومة الشخصية لسلطة الكاتب؟

يجسد النص عبر ميتاسرديته مأزق فهم الذات الجزائرية، فلا يمنح القارئ أجوبة نهائية، بل يدفعه نحو استكشاف مستمر لجذور الانتماء والاغتراب والهزيمة والانبعاث. تتضح هذه الدينامية في مقاطع الحوارات الداخلية التي تجمع الأمير بظله والكاتب بصوته، مما يفتح المجال أمام رؤية متعددة الأبعاد لكيفية تشكل الوعي الوطني خارج إطار التوثيق والأرشفة.

إن حالة تضاد الذوات الساردة تسمح للنص بكشف التوترات البنيوية بين الصوت الراوي وصوت الشخصية، بين الرصد والتأويل، بين من يسرد الحدث وبين من يعيشه «**إن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوؤها**»[1] يتحول النص إلى فسيفساء من الأصوات المتداخلة، كلٌ منها ينقل زاوية مختلفة لتجربة المنفى والبطولة والذاكرة، فلا تنحصر الرواية في نقل الوقائع، بل في مساءلتها وإعادة صياغتها بمعزل عن ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة.

مع كل انتقال بين الراوي والكاتب والشخصية والشاهد، يتجلى سؤال النقد المركزي: هل يمكن للكتابة الأدبية أن تعيد إنتاج جوهر الإنسان أمام تاريخ عنيف وضاغط؟ وهل استطاع السارد عبر الميتاسردية كسر جدار السرد التقليدي أم ظل ينشئ دوائر من التساؤل دون أن يبلغ حلاً نهائيًا؟

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص92.

هكذا تتحول الميتاسردية في "كتاب الأمير" إلى بنية فنية وفكرية لا تكتفي بتعدد الأصوات، بل تفكك علاقة الكاتب بالنص وتعري محدودية الحكي وتدفع القارئ إلى مواجهة أسئلة مفتوحة حول معنى الكتابة والذاكرة والتاريخ في زمن المنفى والاغتراب.

5. الميتاسردية كآلية مساءلة للسلطة والخطاب الرسمي:

تتجاوز "كتاب الأمير" حدود السرد التقليدي لتجعل من فعل الكتابة مساحة دائمة للنقد والمساءلة حيث لا ينحصر دور السرد في نقل الأحداث وإنما يتحول إلى حوار جدلي مع الذات والجماعة والسرديات المتعددة للتاريخ. يبرز النص صوت الراوي المتردد الناقد، الذي يعيد النظر باستمرار في صدقية مصادره وتوثيق الوقائع، رافضًا الارتهان للحقائق المطلقة أو الاستسلام لسلطة النص الجمعي النهائي «**إن الحقيقة الروائية تستمد موادها وتفاصيلها من الحقيقة التاريخية إلا أنها تكيف الحقيقة التاريخية على نحو ينسجم مع نزعتها**»[1] وذلك بوصفها إعلانًا جماليًا عن حق الرواية في إعادة تشكيل المادة التاريخية وفق منظور نقدي، لا بوصفها خيانة للوقائع، بل باعتبارها كشفًا لانحيازات كل تمثيل للتاريخ، مهما ادّعى الموضوعية.

من خلال هذا التردد النقدي، تضع الرواية نفسها تحت مجهر المساءلة التأويلية: هل يمكن لأي نص أن يختزل تجربة الأمير عبد القادر أو أن يمنح التاريخ سردية ناجزة؟ هذا التساؤل يدفع السرد إلى الانشغال بهواجسه الذاتية، إذ يتداخل فعل الكتابة مع فعل التشكيك ويصبح النص ساحة مفتوحة لطرح التساؤلات حول إخفاقاته وليس فقط استعراض إنجازاته في التوثيق.

وهنا تتحول الكتابة إلى موضوع للسرد، فيظهر صوت الكاتب/الراوي بصفته "مراقبا ومترددا وناقدا" لا يكتفي بنقل المعلومات بل يسائلها، ويعيد بنائها أحيانا ويشكك فيها أحيانًا

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص63.

أخرى. فيدخل حوارا تأويليا مع المصادر التاريخية مع الذاكرة الجمعيّة ومع شخصياته الداخلية. تصبح الرواية نفسها حقلًا لتجربة ذاتية حائرة، تتساءل عن ماهية الكتابة وجدواها في مواجهة العجز أمام التاريخ، وتجربة الأمة الجزائرية في سياق المنفى والانكسار.

النقد هنا ليس مجرد موقف خارجي من التاريخ أو البطل، بل ينصهر في بنية النص ليصنع حوارًا متداخلاً بين الكاتب والعمل الأدبي، ويكشف لمحاوره وجمهوره عن قلق النص بشأن اكتماله أو قدرته على تمثيل التجربة الإنسانية ضمن حدود الأدب. تكرار صوت المساءلة في الحوار الداخلي يدفع القارئ لقراءة الرواية كعملية بحث مستمرة عن الحقيقة، لا كقصة مكتملة عناصرها، ويفتح أفقا لمنهجية نقدية ترى في الكتابة فعل مقاومة وهروب دائم من الإجابات الجاهزة.

من هنا يمكن للباحث أن يتساءل: إلى أي مدى نجحت الرواية في تحويل فعل الكتابة إلى نقد ذاتي وتأويل مستمر؟ وهل ما تقدمه الرواية من حوار داخلي فعلي يعبر عن مأزق حقيقي في فهم الذات والتاريخ، أم أنه ينقل مجرد تردد شكلاني لا يغير من مركزية السرد أو سلطته النهائية؟

1.5. تشظي الواقع المرجعي وتعدد مستويات الحكاية:

يتجلّى تشظي الواقع المرجعي في الرواية عبر إستراتيجية ميتاسردية واعية تقوم على هدم مركزية الواقع التاريخي والابتعاد عن تكرار نموذج "السرد الواحد". ينفتح النص في كل مستوياته على أصوات متعارضة ومتنافرة: من المصادر الفرنسية الرسمية المليئة بالانحياز والسلطة، إلى الوثائق الجزائرية التي تكافح لتثبيت الذاكرة الوطنية، وبينهما أصوات شعبية تروي الحكاية من هامش الحدث، لا من مركز السلطة.

كل هذا التشظي لا يُستخدم فقط للتنوع بل يأتي كتقويض منهجي لصلاحية المرجع التاريخي الواحد، ليطرح الباحث سؤالاً أساسياً: هل يمكن للرواية أن تعيد بناء الحقيقة، أم أنها تُحاكم التاريخ ولا تكتفي باستعادته؟

هذا التعدد في المستويات الحكائية يظهر بجلاء عبر تقسيم الرواية إلى رسائل، مذكرات، شهادات، هواجس، استرجاعات ذهنية، وذكريات متخيلة تتداخل كلها في بنية سردية متشابكة حيث «**يعتمد التشظي على الكولاج Golage باستعمال الرسائل والمذكرات واليوميات والصور**»[1] وهذه الصيغ يمنح السرد كثافةً دلالية ويُتيح مقاربة الحدث من زوايا صوتية وزمنية متعدّدة، ما ينسجم مع نزعة الرواية العربية المعاصرة إلى كسر الرتابة وتفجير البنية التقليدية للسرد. مما يمكن معه القول بتوسع البوليفونية السردية لتشمل ليس فقط تعدد الأصوات بل أيضًا تعدد وجهات النظر والانحيازات، مما يعطي مساحة حرة لمحاكمة الأحداث التاريخية بالمقارنة والشك المنهجي، وليس بالقبول المطلق أو التقليد الأعمى.

من المنظور النقدي يضع الكاتب القارئ أمام تجربة تشكك في قدرة أي سردية منفردة على احتواء الماضي الجزائري أو التحكم في ذاكرته، إذ تتباين الروايات وتتصارع بشكل يزعزع أُسس اليقين الروائي والتاريخي. هل يؤدي هذا التشظي إلى ثراء إدراكي للقارئ، أم أنه قد يخلق نوعاً من التشويش أو الضياع المفهومي؟ وما حدود فاعلية تعدد مستويات السرد إذا كانت الأصوات المتعارضة أحياناً تحجب بعضها البعض ولا تكتمل صورة التاريخ إلا عبر اجتهاد القارئ في الربط والتأويل؟

يطرح النص الميتاسردي هنا عملية إعادة تدوير تمثلات الذاكرة الوطنية من خلال "مصفاة الراهن المعاصر"، ما يسمح بفرز وإعادة صياغة الماضي على ضوء الحاضر،

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص105.

دون تقديس للسرد التاريخي ولا تنازل عن مساءلة الحاضر. هذه الآلية النقدية تعرض الذاكرة لكثرة التأويل، وتدفع الباحث لسؤال: هل نجحت الرواية بالفعل في تحرير الذاكرة من أسر الماضي المؤطر أم أنها وقعت في فخ تشتيت السرد إلى حد فقدان مركزية المعنى؟

التشظي هنا هو قرار فني ونقدي في آن واحد، يُحفِّز القارئ على محاكمة كل سردية لا استلامها، ويُعيد رسم الحدود بين الرواية والتاريخ، بين الحكاية والوثيقة، في فضاء أدبي لا يكتفي بالاستعادة بل يتعمد اختراق مركزيات السلطة المؤرشفة عبر صوت جماعي متعدد، مستفهم وحائر **«فالبرادايم الكولونيالي يواصل فعله كعامل مركزي في بلورة وتصميم الوعي الحديث حتى بعد انهيار الدول الاستعمارية الكلاسيكية والحديثة»**[1] فالقارئ لا يرى فقط تقنية فنية، بل يرى اشتباكًا مع وعي صاغته قرون من الهيمنة الكولونيالية، وما زال يعيد إنتاج نفسه في الخطاب والتعليم والأرشيف والتمثيلات الثقافية. بهذه الطريقة يمكّن واسيني الأعرج نصه من تجاوز التصنيف التاريخي أو السياسي، ليصبح مختبرًا نقديًا لأسئلة الذاكرة والهوية في الراهن الجزائري.

2.5. أزمة الوثيقة وإعادة إنتاج الذاكرة:

تظهر الوثيقة التاريخية في "كتاب الأمير" كعنصر متهشم قابل للتفكيك، حيث تعرض في كل فقرة بوصفها مادة تثير الريبة ولا تقبل التسليم المطلق. يبرز الراوي مأزق الوثيقة، فهي ليست سوى رواية المنتصر، تعكس نصف القصة وتخفي النصف الآخر بين سطور الصمت أو في هوامش السرد المنسي. يتعامل النص مع الوثائق بصرامة وتشكيك؛ يعيد قراءتها في سياق سردي مفتوح على الاحتمال، يكشف ما وراء النص المكتوب، ويمنح القارئ نظرة مختلفة لعلاقة التاريخ بالذاكرة.

1- ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية، مرجع سابق، ص104.

لم يعد تاريخ الأمير عبد القادر صندوقًا مغلقًا أو وثيقة مرجعية صامتة؛ أصبح مادة تعرض على محك التأويل، تراجعها الرواية باستمرار عبر تقنية إعادة البناء وتدوير الذاكرة. تراوغ الشخصيات التاريخية ووجودها في العمل بين ما ظهر في الوثائق وما لم يظهر بين الرسمية والشعبية وبين ما سمحت به سلطة التدوين وما أخفته خيانة الورق «**الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندا يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك**»[1] مما يعني انتقال تاريخ الأمير عبد القادر من "صندوق مغلق" ووثيقة رسمية إلى مادة سردية مفتوحة للتأويل.

كل حدث يُستدعى يُصبح ساحة لإعادة التحقيق: فالحقيقة ليست ما كتبته السجلات أو رسخته السلطة، بل هي ذلك الفراغ الذي تتركه الوثيقة حين تخفي الرواية الأعمق للمنفي أو المهزوم. في مقاطع عديدة تظهر الوثائق مضمّخة بالغموض، ناقصة أو مشوهة وتصارعها أصوات الذاكرة الشعبية وروايات المهمشين المتداولة خارج سلطة الكتابة والتأريخ.

هكذا يتحول السرد في "كتاب الأمير" إلى شبكة من الأسئلة حول التاريخ ومصداقية مصادره، ويصبح تداخل الوثيقة والذاكرة مجالاً دائماً للفحص والتأويل، لا لإعادة تدوين الوقائع فحسب بل لتوليد معانٍ جديدة تشكك في الرواية الرسمية وتضيء جوانب مغفلة من التجربة الوطنية والإنسانية.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص213.

3.5. مساءلة السلطة السردية:

يمثل مساءلة السلطة السردية في "كتاب الأمير" أحد أبرز تجليات الميتاسردية، إذ لا يسمح النص للقارئ بالاستسلام لسرد واحد أو حقيقة جاهزة. على امتداد الرواية لا يقود واسيني الأعرج قارئه إلى منطقة واضحة، بل يدخله عن قصد في مساحة رمادية تغلب عليها الشك، ويدفعه لمواجهة تعددية الأصوات والمصادر، فكل مصدر يحمل تحيزه وكل سردية تخفي وراءها غياب روايات أخرى.

لا يقدم الراوي الأحداث باعتبارها حتمية أو يقينية بل يسائلها ويعيد فتحها، ليشعر القارئ أنه أمام قصة مشككة في سلطتها الخاصة غير مكتملة ولا بريئة من الانحياز. تتصارع المصادر الرسمية والشعبية وتتجاور الشهادات والذكريات، وتتكشف طبقات التناقض بين ما أُعلن وما سُكت عنه حتى يصبح البحث عن المعنى مهمة فردية لا يفرضها السارد بل يدفع إليها القارئ دفعاً في كل منعطف من الرواية.

ويمتد هذا الشك إلى طبيعة الكتابة الروائية نفسها، إذ يغدو كل نص كتب هو نتيجة تغييب نص آخر أو إقصاء رواية مقابلة، ليكتشف القارئ أن الحقيقة الروائية ليست إلا وجها من أوجه التعدد والاختلاف، وأن السلطة السردية ليست نهائية بل معرضة للمساءلة ومفتوحة للدحض والتأويل «**فهي حالة ملتبسة تتعالى عن الحدود والضوابط، لكي تبقى قابلة لأكثر من شكل فهم وصورة تفسير وأفق تأويل**»[1] مما يبرز الطابع الملتبس للكتابة الروائية، مستلهمًا فكرة الاختلاف عند (دريدا) حيث يصبح كل سرد إقصاءً لسرد مقابل، مما يفتح أفقا تأويليا غنيا، بهذه الديناميكية تتحقق المفارقة الميتاسردية ويصبح السرد نفسه بيئة لمساءلة السلطة وفحص حدودها، وكشف ما غاب من الذاكرة الوطنية والشخصية.

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص197.

4.5. الكتابة عن الكتابة: جدل السرد والنقد:

تصل الميتاسردية في "كتاب الأمير" إلى ذروة تفاعلها حين ينتقل النص من سرد الأحداث إلى الكتابة عن الكتابة نفسها، لتكشف الرواية عن أزمتها الذاتية وهواجسها العميقة. يعترف السارد بوضوح بصعوبة الإحاطة بجميع تفاصيل الحدث، ويعلن عجز السرد أمام ضخامة التجربة الإنسانية وانفجار تفاصيلها التي تتجاوز قدرة الحكي على الاحتواء أو التنظيم.

في هذا المستوى يتحول الأدب إلى مقاومة فعليّة لسلطة الخطاب الرسمي ولصمت التاريخ المقصود، إذ يصبح الحكي فعلًا واعياً يكافح نسيان التجارب المغمورة وتغييب الأصوات الصغيرة والهامشية. لا تكتفي الرواية بالبحث في مصير الأمير، بل تجعل من كل محاولة للحكي بحثاً متواصلاً عن الهوية الجماعية وعن الذات الجزائرية والعربية في مواجهة تاريخ مثقل بالأسئلة والمآزق.

يبقى الوعي في النص بحالة التعثر، والإقرار بأن كل كتابة هي جزئية ومفتوحة على النقص والفقد، وكأن السارد يعلن أن إصلاح ذاكرة الجماعة لا يتم إلا عبر توسيع مساحة الأصوات وتعددها، وعدم الارتهان لسردية واحدة أو لرؤية مغلقة للزمن . وبهذا يتحول الميتاسرد والإقرار بأزمة الكتابة إلى استعادة واعية للدور النقدي للأدب، ليصبح منبرا يواجه الماضي والحاضر، ويعيد صياغة المأزق الوطني والإنساني بأفق من التساؤل المستمر والانفتاح على المعنى.

5.5. انفتاح النص على القارئ والوعي التأويلي:

يشكل انفتاح النص على القارئ واحدًا من أبرز مظاهر الميتاسردية في "كتاب الأمير" حيث لا يُكتفى بجعل القارئ متفرجًا على الأحداث أو مستهلكًا لرواية جاهزة، بل

يدفع النص بكل مكوناته إلى إشراكه في عملية التأويل والتخلق السردي. هنا يصبح القارئ شريكا في بناء الحكاية وصانعًا للمعنى، تزداد مساحة مشاركته كلما تعمقت الرواية في أسئلتها وترددتها.

فمنذ الصفحات الأولى يُلاحظ أن الرواية تتخلى عن ادعاء الاكتمال أو النهائية: فلا توجد رواية واحدة نهائية للأمير، ولا حقيقة مطلقة للتاريخ أو التجربة الوطنية. يتسلل الشك إلى كل ركن من أركان السرد، وتظهر تعليقات الراوي على الأحداث، وصراحته بشأن عجز الكتابة عن الإحاطة الكاملة بـ"انفجار التجربة". هذا الاعتراف بالقصور يرسخ لدى القارئ شعورا بأن النص مشيد على تعددية الأصوات وتنوع القراءات، لا على مركزية سرد واحد أو سلطة معرفية مغلقة.

تتجلى هذه التعددية في انتقال الرواية بين الذاتي والجمعي بين لحظة التأمل الفردي للأمير وصفحات التوثيق الشعبي ورسائل المنفيين ومذكرات الشهود. تتداخل هذه المستويات السردية وتتشابك، فلا يعرف القارئ أيها يحمل الحقيقة الأقوى وكل منها يدعوه إلى إعمال النظر والتأويل . لقد أصبح النص فضاءً مفتوحًا يرفض التفسير الأحادي ويدفع القارئ إلى متابعة ما بين السطور وتأمل صراع المصادر وتعارض الروايات.

في كل منعطف سردي يتوقف الراوي ليفتح باب التساؤل أمام القارئ: هل ما كتب في الوثائق مقصود أو عفوي؟ هل تجربة الأمير حقيقتها في صوته أم في ذاكرة الجماعة؟ هل يمكن للرواية أن تخلص ذاكرة الجزائر من مظلة التشظي أو تظل حبيسة صراع التأويلات؟ بهذا الأسلوب يغدو النص ساحة جدل تتعدد فيها وجهات النظر وتتحول فيها الكتابة من معطى ثابت إلى حركة ديناميكية يعيشها القارئ مع الراوي والشخصيات والتاريخ بشكل متداخل ومتغير.

تكمن قوة الحضور التأويلي في أن القارئ لا يعطى أجوبة جاهزة أو نهايات مغلقة بل يحفز للعبور بين طبقات الشك والبحث المستمر عن الممكن والغائب يقرأ النص من زوايا مختلفة، ينتقل من الخاص إلى العام ويعيد طرح الأسئلة حول الهوية والذاكرة والانتماء. في هذا السياق يتحول النص الروائي إلى مختبر تأويل حيث لا يحتفى فقط بالأحداث أو الوقائع بل يصبح كل سرد وكل صوت وكل فجوة في البناء فرصة للبحث عن معنى خارج البديهيات وفوق وثائق التاريخ الرسمي(فعباس عبد جاسم) رأى أن **«ما وراء السرد أكثر تمثلا لنزعة أو وظيفة الخروج على حدود السرد والتخلي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيل والسرد وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء وهم روائي والكشف عن هذا الوهم...»**[1] فالحضور التأويلي ليس مجرد تفاعل قارئ، بل خيار بنائي واعٍ حيث أن النص نفسه يُنشئ تعارضًا بين المتخيل والواقع، وبين الوهم والحقيقة ليرغم القارئ على التأويل.

بهذه الديناميكية يتموضع "كتاب الأمير" كرواية تفتح أبوابها لخيال القارئ، وتدعوه إلى مقاومة سلطة السرد الأحادي، والانخراط في مواجهة أسئلة الماضي والمستقبل. هذا الانفتاح لا يقتصر على الجانب الفني فقط، بل يؤدي إلى إشاعة وعي نقدي جديد، يجعل من كل قراءة للنص حدثًا فريدًا وكل قارئ منتجًا لمعناه الخاص، وكل تجربة مع الأحداث والشخصيات مصفاة جديدة لإعادة تأويل الرحلة الوطنية والإنسانية في الجزائر.

وهكذا لا يصبح القارئ مجرد شاهد، بل فاعلا نقديا وأساسيا في العمل الروائي، شريكه في مقاومة النسيان وفي استعادة المعنى وفي بناء هويته الخاصة مع كل قراءة جديدة للنص.

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص8.

6. خلاصة :

تعيد الرواية صياغة ولادة الأمير عبد القادر بشكل درامي فريد، لكن هل نجح واسيني الأعرج في تجاوز الصورة النمطية للزعيم السياسي ليمنحه عمقا إنسانيا حقيقيا، أم بقي في بعض المقاطع أسير الأسطورة الوطنية؟ في هذا السياق يُمكن مساءلة قدرة النص على تحويل الأمير إلى رمز متعدد الأبعاد، خصوصًا أمام طوفان الكتابة التاريخية الرسمية التي غالبًا ما تطمس التفاصيل الشخصية لصالح البطولة الجماعية.

وتثير تقنية تعدد الأصوات في الرواية تساؤلات حول أثرها في تشتت الذاكرة الجزائرية: هل يؤدي تداخل الأزمنة والحوارات والمصائر الفردية و المهمشين إلى تعميق مأساة الجماعة، أم أنه أحيانا يُضعف تماسك البناء السردي؟ فبينما يوظف الكاتب أصوات الأسرى والمنفيين ليقربنا من المأساة الإنسانية، قد يشعر القارئ أحيانًا بتكرار الصور والمشاهد دون إضافة نوعية للسرد، مما يدعو للوقوف النقدي أمام بنية النسيج الروائي وتوظيفه الدلالي.

يُلاحظ من خلال تفاصيل عملية النفي والاغتراب أن الأعرج يحسن تصوير فقدان الوطن بروح شعرية، لكن لا يخلو ذلك من خطر الوقوع في المبالغة أو الطرح الرومانسي للحنين والذكريات. هل استطاعت الرواية هنا أن تُوازن بين التوثيق الأدبي والخيال، وبين رسم الجزائر كأسطورة وفقدان واقعي؟ وهل المشاهد الحميمية مع الزوجة والأبناء تضيف بعدًا حقيقيًا لتركيب الهوية، أم أنها مجرد محطات عاطفية عابرة؟

أما في تسليط الضوء على علاقة الأمير بالسلطات الاستعمارية، فإن الكاتب يفتح مساحة مهمة لتفكيك خطاب القوة والهيمنة، لكنه يواجه تحديا يتمثل في إعادة إنتاج الصراع التقليدي بين المستعمِر والمقاوم دون تعميق صوت التفاوض أو إبراز مفارقات الضعف

الإنساني في الحوارات. يمكن للقارئ النقدي التساؤل: هل كان السرد كافيًا لكشف تعقيدات المواجهة، أم أنه اكتفى بالجدل المعتاد بين قوة السلطة وانكسار المنفى؟

كل عنصر في الرواية يجابه عنصرًا مضادا: البطولة والخذلان، الحلم والإحباط، الانتماء والاغتراب. هنا تبرز الحساسية النقدية في اختبار قدرة الكاتب على اختراق الثنائيات التقليدية وعدم الوقوع في تكرار الدراما الحزينة دون إيجاد حل سردي أو رمزي يُضيف للنص ثراءً وانفتاحًا على احتمالات جديدة.

وفي النهاية تبقى الرواية أسيرة سؤال نقدي محوري: هل استطاع واسيني الأعرج أن يُعطي ذاكرة الأمير وتعقيداته الخاصة حضورًا واقعيًا، أم أن النص تحوّل مجردًا إلى "أسطورة المنفى" تغلب عليه لغة الشعر والتأمل دون مواجهة صريحة مع إكراهات التاريخ والهوية الفعلية؟ وهل نجح الكتاب في أن يُعيد للقارئ المعاصر شعور الانتماء والرهان على المستقبل، أم أنه بقي يتحرك في دائرة الحنين والانكسار فقط؟

تمثل الميتاسردية في "كتاب الأمير «**بنية مركزية تتجاوز حدود التقنية الشكلية، لتصبح ركيزة جمالية ومعرفية تسائل أسس الكتابة، وتحاور أزمة الهوية والذاكرة الجماعية في الجزائر والعالم العربي" وتظهر الجوانب الميتاقصية واضحة في تلك التعليقات والتأملات والاستدراكات**»[1] لا يأتي هذا الانشغال الميتاسردي كمجرد تلاعب بالبناء الروائي بل كاستجابة واعية لتحدي تمثيل التاريخ الوطني خارج أسر السردية الرسمية الجامدة التي كتبتها السلطات أو فرضتها الذاكرة المنتصرة. تتعارض أصوات الرواية وتتكاثر مصادرها (الفرنسية، الجزائرية، الشعبية والرسمية) فيحاصر النص أفق السرد الواحد ويؤسس لحوار جديد ومتعدد الطبقات بين الرواية والتاريخ والوثيقة والتخييل والحنين والمقاومة.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص120.

تبرز أزمة الوثيقة في كل صفحة تقريبًا إذ لا تمنح الرواية مرجعية مطلقة لأي مصدر، بل تظل تشكك في الحياد التاريخي وتعرض الوثيقة مادة خامًا قابلة للتفكيك والتأويل والشك المستمر. هكذا تتحول الذاكرة الجماعية في النص إلى سؤال مفتوح لا إلى إجابة ناجزة؛ فالتاريخ ليس معطىً يُستعاد بسهولة بل يقتضي اختراق سلطته وفحص مواطن الغياب وإعادة إنتاج سردية جديدة تحتفي بما تم كتمه أو إخفاؤه عمدًا داخل سلطة الأرشيف.

وتصور الرواية الكتابة نفسها كفعل نقدي وجودي، مساحة حوار داخلي موسع بين الذات والجماعة والماضي والراهن. يظهر الصوت الراوي في حالة صدام دائم مع عجز الحكي أمام اتساع التجربة الإنسانية، ويواجه مأزق استحالة الإحاطة بجميع تفاصيل البطولة والنفي والانكسار. يُعلن النص أن كل كتابة عن الأمير هي أيضاً كتابة عن الذات الجزائرية العربية المنكسرة أمام الماضي والحاضر **«وصلت الرواية إلى اعتراف مستحق بوجودها ككتابة وبقدرتها المستمرة على الحياة في علاقتها بعالم معاصر بدأ بالمثل يكتسب وعيا بالكيفية الدقيقة التي تأسست بها وقننت بها قيمها وممارساتها»**[1] وهو ما يمنح الرواية طابعًا تأمليًا ناقدًا لا تهدأ فيه الأسئلة ولا تكتمل فيه السرديات.

على مستوى مساءلة السلطة السردية، يتحول النص بفعل الميتاسردية إلى فضاء متوتر بالشك والتردد. لا يقود واسيني الأعرج القارئ إلى رواية بريئة من الانحياز، بل يُلقي عليه مهمة الربط والتأويل، ويضعه أمام تعارض الأصوات واختلاف المصادر، ليكتشف بنفسه أن كل كتابة روائية كتبت على حساب أخرى تم تغييبها أو إقصاؤها عن عمد أو خطأ. في هذا المسار، لا يسعى النص لتقديم حقائق مغلقة، بل يفتح باب التأويل أمام القارئ، ويضعه بموقع المُشارك والمسؤول في صناعة المعنى.

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص29.

تبلغ الميتاسردية ذروتها حين يتأمل النص أزمته الذاتية صراحة؛ يقلق من عجزه، ويعترف باستحالة الإحاطة بكل شيء، ويعلن الأدب كشكل مقاومة ضد سلطة الخطاب الرسمي وصمت التاريخ، وضد تغييب ذاكرة الجماعات المنفية. تدور كل محاولة للحكي حول سؤال جوهري: كيف يمكن للكتابة أن تتجاوز حدودها وتعيد إنتاج هوية جماعية مفتوحة لا تنتهي؟

كما يتجلى انفتاح النص على القارئ كآلية ميتاسردية عميقة حيث يتخلى النص عن نهائيته ويرحب بتعدد القراءات وتوالد التأويلات، ويمنح للقارئ موقع الشريك في إعادة خلق المعاني والدلالات. ينتقل القارئ في الرواية بين الذاتي والجمعي، بين التخييل والوصول إلى لحظات التوثيق، بين عالم الأنا الحديدية وصوت الآخر المغيّب. ولا يمنحه النص إجابات جاهزة، بل يحفزه للعبور عبر طبقات الشك، وفحص الهويات المنسية، وقراءة السرد بعيون يقظة متحركة بين التجربة الفردية والانتماء الأشمل.

إن محصلة هذا المشروع الميتاسردي أن "كتاب الأمير" يقدم ورشة سردية مفتوحة لا يتوقف فيها البحث ولا ينغلق فيها المعنى؛ تتجاوز الرواية بذلك كل التصنيفات التقليدية، وتؤسس لمنعرج فني وفكري جديد في الكتابة العربية المعاصرة، حيث يصبح الأدب أداة للبحث الدائم، والمساءلة المستمرة، والانفتاح على الممكنات الفكرية والوجودية، ويفتح أمام القارئ بابًا واسعًا للوعي النقدي وقدرة لا محدودة على إعادة تأويل التاريخ والذاكرة والهوية الوطنية والإنسانية.

بذلك يبرز "كتاب الأمير" كعلامة فارقة في الأدب العربي الحديث، تصنع من الميتاسردية آلية سردية وفكرية، تجمع بين جماليات النص وحساسيته النقدية، وتدفع القارئ والباحث إلى مواجهة أسئلة الذات والتاريخ والجماعة أبداً، بلا نهاية مغلقة أو سلطة نهائية للسرد.

تستند التحليلات النقدية للرواية إلى مجموعة دراسات قوية، كل واحدة منها تضيء زاوية خاصة من مشروع واسيني الأعرج وتدفع القراءات إلى مستويات أعمق من التأويل:

- **التخييل السياسي وإشارات الحاضر من خلال التاريخ:**

هناك دراسات استكشفت كيف يوظف الأعرج التاريخ كغطاء سردي لتناول واقع الجزائر الحديثة وقضاياها الفكرية والسياسية؛ فاستحضار شخصية الأمير ومنفى الجماعة لا يعكس فقط تجربة الماضي، بل يوجه نقداً مبطناً للحاضر عبر التلميح إلى أوضاع سياسية معاصرة، وإلى استمرار أزمات الهوية والانتماء الوطني «**فالرواية هي التي تبدأ بعد أن ينتهي التاريخ بخلاف المستوى الأول كما هو متجل في رواية كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج**»[1] تظهر الرواية هنا كأداة مقاومة فكرية، تعيد تفكيك السلطة عبر محاكمة رموز الماضي ووضعها في مواجهة الواقع، ليبقى التخييل السياسي نافذة لفهم ما الذي بقي وما الذي تغير في المجتمع الجزائري والعربي.

- **التجريب السردي ووعي النص بذاته بين التاريخ والتخييل:**

عندما قرئت الرواية من مناظير التجريب السردي، توصل الباحثون إلى أن الأعرج يسنّ طرائق سردية جديدة تخترق المألوف الروائي وتؤسس لنص واعٍ بذاته. الرواية لا تكتفي بنقل الحدث، بل تتأمل حدود الحكي وتسائل وظيفة الكاتب والراوي وتؤسس للتداخل الميتاسردي بين الذات المؤرخة والذات الباحثة وبين الوثيقة والحلم. كل ذلك ينبع من رغبة النص في اجتراح طرق جديدة لتمثيل الذاكرة، والفصل بين التخييل والتوثيق وفتح المجال أمام حوار درامي بين التاريخ والمعاصر.

1– آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص153.

- **رؤية التاريخ وأسئلة الهوية:**

مقالات نقدية عديدة سلطت الضوء على مركزية أسئلة الهوية داخل الرواية، وكيف يتداخل بناء المكان والذاكرة مع استكشاف الذات الفردية والجماعية؛ فكل صوت سردي وكل وثيقة تدفع لتجديد سؤال: من نحن؟ وأين تبدأ وتنتهي حدود الجماعة والوطن؟ «**الرواية تصبح كتابة التاريخ الذي لا يكتب، تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفا، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي**»[1] انطلاقاً من هذه الدراسة أبرزت قوة الرواية في إعادة تشكيل سردية التاريخ ليس كمسار خطي، وإنما كشبكة تفاعلات وانكسارات وتجارب فردية وجماعية، ترسم صورة مفتوحة للهوية تتجاوز الأطر الموروثة إلى إمكانيات جديدة

المناهج النقدية تبرز "كتاب الأمير" كنص تأسيسي في الميتاسردية العربية الحديثة:

•تعيد كتابة التاريخ وتفكك المركزيات السردية،
•تمنح الهوية طابعاً متجدداً يتشكل بين الصراعات والروايات المتعارضة،
•وتجعل من الكتابة عملاً نقدياً/احتجاجياً متعدد الوجوه؛ تتضمن الشك والتجريب والتساؤل، وتفتح السرد العربي على ديناميكية فكرية ووجودية لا نهائية.

الرواية بحسب هذه الدراسات، ليست مساحة لتثبيت الذاكرة بل مختبر حي لإعادة بنائها «**فنقرأ تاريخا ولكن من منظور الروائي الذي يوجه القارئ نحو أحداث أو صفات لشخصيات تاريخها مختلف عما عهده المتلقي، أي أنه يحور فيها و يسائلها ويحاور بعض قضاياها، فربما حول المتن هامشا والهامش متنا**»[2] كل قراءة للنص هي مساءلة جديدة للواقع وللذاكرة الوطنية وكل إضافة سردية أو خرق لسلطة الوثيقة هو خطوة نحو

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص18.
2- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص153.

تعميق الوعي النقدي وفتح آفاق جديدة للكتابة العربية الحديثة في تمثيل الذات والتاريخ والجماعة وفي مقاومة الجاهز الموروث وتوسيع أفق التأويل والاحتجاج الجماعي.

بهذه الأسس و المنطلقات يتحول التحليل من مجرد مناقشة فنية إلى تشابك مع تصور نقدي حديث، ينظر للرواية بوصفها مشروع إعادة تأسيس للسردية العربية وفق مقاربات فلسفية وتاريخية تؤمن بأن الهوية غير منتهية والتاريخ غير مغلق والكتابة فعل مفتوح على الاحتمال والسؤال المستمر.

الفصل الرابع

التيمات الميتاسردية في رواية «اللجنة»

لصنع الله إبراهيم

1. تلخيص الرواية وبنية المحاكمة/اللجنة
2. السياق السياسي والبيروقراطي في رواية اللجنة
3. تيمة السلطة والمراقبة في البناء الميتاسردي.
4. تيمة العبث واللايقين بوصفهما استراتيجية ميتاسردية.
5. الميتاسرد ونقد الخطاب الأيديولوجي الرسمي.
6. خلاصة.

1. السياق السياسي والبيروقراطي في رواية اللجنة:

السياق السياسي في رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم يحتل موقعًا جوهريًا في بنية العمل، حيث يُحيل إلى تحليل الواقع العربي وتشريح علاقته بالسلطة وتاريخه المعقّد من الحقبة التي أعقبت الاستعمار حتى تحولات الدولة ما بعد الكولونيالية حيث تتجسد الشخصيات في الرواية وكأنها امتداد لرواسب وأزمات تاريخية بدأت مع تشكل الدولة الحديثة ذلك لأنها «**جزء من العالم الذي نحياه إما خيرا وإما شرا فكأنها مرآة تعكس عصرنا وقيمنا وأمالنا وآلامنا**»[1] إذ تعيش صراعات وجودية لا تنفصل عن أحداث كبرى مثل حركات التحرر وبناء الدولة القومية وتشظي الهوية تحت وطأة الأنظمة البيروقراطية.

ويتجلى ذلك بوضوح في التعامل مع المجلة والشائعات التي "تعد ضريبة يدفعها كل ناجح في البلاد العربية" من خلال مثال الشائعة التي تؤكد حضور "الدكتور" حفلًا راقصًا عشية العدوان الإسرائيلي عام 1967، بما يفضح آليات السلطة في تحويل الإنجاز إلى هدف للتشكيك والتشهير «**وتعرضت المجلة للشائعات المتباينة التي أحاطت به فوصفتها بأنها الضريبة التي يدفعها كل ناجح في البلاد العربية. وضربت مثلا بشائعة تجزم أنه حضر الحفل الراقص الشهير الذي أقيم عشية العدوان الإسرائيلي عام ١٩٦٧...**»[2] وهذا التوظيف للشائعة يبرز كيف تُبنى الروايات الرسمية على الافتراء لتهميش المعارضين ويعمق البعد التاريخي للرواية بإظهار الذاكرة الجماعية كساحة للتلاعب، حيث تُعاد كتابة التاريخ الشخصي ليتناسب مع خطاب السلطة، فيرتبط بذلك القمع الجماعي بأزمة الهوية الفردية. في هذا الأفق يصبح الناجح "متهمًا" تلقائيًا فتتحول الشائعات إلى أداة بيروقراطية لإقصاء الأصوات الناقدة وعرقلة مشاريع التحرر، ويغدو التاريخ فاعلًا في تشكيل

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص79.

2- صنع الله إبراهيم، اللجنة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط10، ص65.

الشخصيات ومساراتها بدل أن يكون خلفية محايدة؛ ومن هنا تنفتح الميتاسردية على تفكيك الخطابات السائدة وقراءة الواقع العربي كامتداد لأزمنة القمع والتشويه.

يمكن تجسيد التفاعل بين التاريخ والفرد في تتبع سيرة الدكتور/الشخصية المحورية حيث يصرح السارد برغبته في أن يجعل من هذه السيرة " العمود الفقري " لعمله، بادئًا بالأسرة والطفولة ثم مرحلة التلمذة والمراهقة فالعمل الوطني، وصولًا إلى مراحل الصعود المرتبطة بثلاث حروب متتابعة: العدوان الثلاثي 1956 والعدوان الإسرائيلي 1967 وحرب أكتوبر 1973، منتهيًا بالذروة العربية التي يحتلها الدكتور على نطاق العالم العربي **«كنت أميل إلى أن أجعل من سيرته العمود الفقري لعملي، فأبدأ بالأسرة التي ولد فيها، وظروف طفولته، ثم أنتقل إلى مرحلة التلمذة والمراهقة، ومنها إلى نشاطه الوطني ثم مراحل صعوده التي يمكن حصرها بين ثلاث حروب متتابعة هي العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ والعدوان الإسرائيلي عام ١٩٦٧وأخيرا حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ منتهيا بالذروة التي يحتلها الآن على نطاق العالم العربي .»**[1] بهذا التصور تصبح السيرة الفردية تكثيفًا لمسار التحولات التاريخية، وتُظهر كيف يُهمَّش الفرد ويُستثمر في آن واحد داخل سرديات السلطة حتى حين يبلغ ذروة حضوره الرمزي.

تتجلى الميتاسردية كذلك في البعد السياسي عبر مساءلة الذاكرة الجماعية وإعادة كتابة التاريخ الرسمي؛ ويتجسد ذلك في استدعاء علامة تجارية مثل الكوكاكولا لا بوصفها تفصيلًا عابرًا، بل كتجسيد لهيمنة اقتصادية وسياسية أعادت تشكيل العالم بعد الحرب العالمية الثانية. حين يروي السارد أن الكوكاكولا خاضت غمار حربين عالميتين وخرجت منتصرة **«وخاضت الكوكاكولا غمار حربين عالميتين،خرجت منهما منتصرة .فقد باعت خمسة مليارات من الزجاجات خلال السنوات السبع للحرب الثانية. ثم إنها دخلت أوروبا على جناح مشروع مارشال الذي ساعد الأوروبيين بالمنتجات والقروض الأمريكية على**

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص68.

تغطية ما سببته الحرب من عجز في الدولارات»[1] تتحول الواقعة الاقتصادية إلى عنصر سردي يفكك خطاب البراءة الاستهلاكية ويكشف كيف يُعاد إنتاج علاقات السيطرة عبر المنتجات اليومية.

ويُستكمل هذا التفكيك حين يؤكد أن من حقنا أن نصدق أن هذه "الزجاجة البريئة المظهر التي تلعب دورا حاسما في حياتنا **«والواقع أن من حقنا أن نصدق ما يقال عن هذه الزجاجة البريئة المظهر، وكيف أنها تلعب دورا حاسما في اختيار حياتنا، وميول أذواقنا، ورؤساء بلادنا وملوكها، بل والحروب التي نشترك فيها والمعاهدات التي نوقعها»**[2] فيرتقي التاريخ الاقتصادي–الاستهلاكي إلى مستوى أداة حقيقية لصناعة القرار وترتيب أفق التاريخ المعاصر. بذلك لا يظهر المنتج الاستهلاكي سلعة محايدة بل أداة نفوذ رمزية تُسهم في توجيه الاختيارات الفردية والجماعية وتنسجم مع البعد الميتاسردي الذي يسعى إلى مساءلة الذاكرة الجماعية وكشف أشكال التهميش المضمر خلف واجهات الحداثة والاستهلاك في سياق تحوّل المخيّلة الروائية العربية تحت ضغط اقتصاد السوق ومرحلة التكنولوجيات الجديدة التي غيّرت شروط إنتاج الرواية وتلقّيها حيث **«ساهمت مرحلة التكنولوجيات الجديدة في إعادة تشكيل المخيلة الاجتماعية والثقافية العربية وأصبحت رافدا جوهريا فاعلا وموجها أساسيا من موجهات الكتابة الروائية»**[3].

في هذا الإطار تغدو "اللجنة" وثيقة أدبية تكثّف الوعي السياسي، وتتمكن من ربط الخاص بالعام في سياق يتسم بالتشظي والاضطراب حيث تتداخل أزمة الفرد مع أزمة التاريخ في بنية واحدة. ويبلغ الوعي بالدورة التاريخية ذروته حين يقر السارد بأنه **«لست من السذاجة بحيث أتصور أن هذا الهدف لو تحقق سيكون في نهاية المطاف، إذ من طبيعة**

1– صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص25.

2– المصدر نفسه، ص27–28.

3– آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ط2، ص18.

الأمور أن تحل مكانكم لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلامة أهدافها، فلن يلبث الفساد أن يتطرق إليها وتصبح عقبة بعد أن كانت علامة، ويتحتم إزالتها بعد فترة من الوقت، طالت أم قصرت»[1] هنا يتأكد أن التاريخ السياسي يتحرك في مسار دائري أكثر منه خطيًا تصاعديًا، وأن السلطة ليست مشكلة شكلية يمكن تجاوزها بتأسيس مؤسسة بديلة بل نمط متجذر يعيد إنتاج نفسه داخل الأطر الجديدة، فتترسخ صورة "اللجنة" كوثيقة تنقل تداخل أزمة الفرد مع أزمة التاريخ وتترك النهاية مفتوحة على تساؤل نقدي دائم حول إمكان كسر هذه الدائرة وصياغة علاقة مختلفة بين الماضي والمستقبل وبين السلطة والمجتمع.

2. تلخيص الرواية وبنية اللجنة:

تبدأ رواية "اللجنة" في أجواء غامضة بلا تحديد واضح للزمان أو المكان، حيث يجد القارئ نفسه فجأة داخل عالم كابوسي مُعلق بين الواقع والخيال.حيث نلفي بطل الرواية الذي يظل بلا اسم طوال الأحداث، يتم استدعاؤه إلى مقر "لجنة" غامضة مجهولة الوظيفة والتوجهات في ظل نظام بيروقراطي غليظ وغامض. الاستدعاء الأول يأتي دون سابق إنذار مجرد أمر حضور صارم ينفذه البطل بلا اعتراض أو محاولة للفهم العميق امتثالاً لمنطق الخوف والسلطة المبطنة.

يدخل البطل قاعة اللجنة فيحيطه مجموعة من الأشخاص يلتزمون بالصمت في البداية ثم يبدؤون في توجيه أسئلة يغلب عليها طابع التحقيق والمراقبة. لا يُعرَّف بطل القصة بأكثر من كونه مواطنًا عاديًا، ولا يحصل القارئ أبداً على تفاصيل دقيقة عن ملامحه أو هويته أو حتى طبيعة عمله إلا من خلال الاستجواب. تبدأ اللجنة بالأسئلة الاعتيادية حول بياناته الشخصية ويبدو في البداية أن القضية إدارية بسيطة أو إجراء رسمي روتيني.

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص161.

مع توالي الجلسات يدرك البطل تدريجيًا أن الأمر ليس كذلك: إذ تأخذ الأسئلة نبرة شخصية ووجودية أكثر، وتتشعب لتطال كل نواحي حياته: علاقاته، صداقاته، آراؤه السياسية، تجاربه السابقة في العمل والدراسة، حتى اهتمامه بالصحة والغذاء وقراءاته في الأدب والفكر. يطارده أعضاء اللجنة بتفاصيل دقيقة حول سلوكه اليومي ويُطالب أحيانًا بتقديم مستندات أو اجتياز اختبارات سريعة ما يضاعف شعوره بالريبة والاستلاب.

تنقل الرواية تفاصيل هذه الجلسات في فصول متتالية تتخذ شكل المحاضر الرسمية أو محاضر التحقيق حيث اللغة جافة متقنة تعكس أجواء السلطة والحصار النفسي. يشعر القارئ مع تطور الأحداث أن اللجنة ليست سوى سلطة عليا غير مرئية تستمد وجودها من قوة مجهولة. كل عضو فيها يظل بلا اسم بلا ملامح، حتى أن طريقة حضورهم وغيابهم غير واضحة، ويكتفون بمجرد إشارات أو نظرات أو كلمات مختصرة لا تكشف أبدًا عن دوافعهم الحقيقية.

تشهد كل جلسة استدعاء تغيرًا في مستوى الأسئلة: ففي مرة يُركَّز الحديث على الماضي السياسي للبطل، وفي مرة أخرى على دائرة معارفه ثم يُطلب منه شرح وجهات نظره حول قضايا اجتماعية وثقافية معاصرة. أحيانًا تغدو الأسئلة هزلية أو سريالية كأن المطلوب استنزاف البطل أو جعله يغرق في الشك الذاتي والتردد المستمر. يتخلل التحقيق أحيانًا انقطاع أو مهلة للتفكير قبل أن يعود البطل للجنة وقد ازدادت حيرة اللجنة مثلما ازدادت حيرته هو.

مع كل فاصل زمني بين جلسة وأخرى يغوص السارد في ذكريات متناثرة من ماضيه، فيحكي للقارئ عن طفولته، شبابه، علاقاته السابقة وخبراته في العمل والحياة اليومية. لكن حتى تلك الذكريات تدخل في دائرة الشك، فكأنها تريد التهرب من سلطة اللجنة أو التشكيك في قيمتها أو صدقها. يصبح واضحًا أن الرواية تتلاعب بالزمن وتنتقل بلا

مقدمات من الحاضر الكابوسي إلى الماضي ومن واقعية تقارير اللجنة إلى استرسال داخلي للبطل.

تستعين بنية الرواية بتوظيف مكثف للأوراق والتقارير والتواريخ والأسماء؛ فكل شيء يُطلب من البطل أن يوثقه أو يذكر تفاصيله كما لو أن حياته كلها تمثل ملفًا إداريًا أو محضرًا في أرشيف الدولة الكبيرة. في أجواء متكررة تظهر السخرية من هيمنة الروتين البيروقراطي ومن سيطرة المؤسسات على الإنسان حتى في أبسط عاداته كنوع الطعام الذي يأكله أو الطريقة التي ينفق بها ماله أو يدير صحته.

يبرز القمع والتهكم والتأرجح بين الأمل واليأس حين تتطور جلسات اللجنة فتبدأ بطرح اختبارات للبطل، أو تطلب منه كتابة تقارير عن ظواهر اجتماعية أو سياسية، أو حتى عن تفاصيل شخصية كالعلاقة مع الأسرة أو الأصدقاء أو الجيران. أحيانًا يبدو للوهلة الأولى أن الهدف من التحقيق هو اختبار الولاء أو مدى مطابقة البطل للمعايير الرسمية السائدة. ويزداد العبث حين تلتبس الحدود بين الحقيقة والخيال، بين ما عاشه البطل فعلًا وما يُطلب منه كتابته أو تبريره أمام اللجنة.

في أقسام متقدمة من الرواية تتضح أكثر طبيعة هذا النظام الشمولي غير المرئي الذي يراقب المواطن ويحاسبه بلا نهاية ولا رحمة. يدخل القارئ في نفس دائرة القلق والأسئلة التي تدور في ذهن البطل: من هؤلاء؟ ما الذي يريدونه بالضبط؟ ما الذي يُحاسَب عليه؟ هل هناك حقيقة مطلقة أصلاً يبحث عنها التحقيق، أم أن الأمر كله لعبة تسلية أو تأديب جماعي؟

الملفت أن البطل لا يتلقى عقوبة واضحة ولا مكافأة، ولا تنتهي معاناته بأي صورة تقليدية: يظل معلقًا بين التحقيقات واليقظة والانتظار. شخصيته تصبح مع الوقت أكثر هشاشة وقلقًا، حتى إن القارئ لا يستطيع الجزم بصدق ذكريات البطل أو حقيقة ما يجري

من حوله. في النهاية تُغلق الرواية على صورة معلّقة: اللجنة لا تحسم مصير البطل ولا تمنحه تفسيرًا، ويخرج القارئ بوجع استفهامي صعب: إلى أي مدى يمكن للسلطة أن تقتحم حياة الفرد وتسلبه ذاته، وكيف يمكن للإنسان أن يحتفظ بكرامته وحريته في عالم يحدده الآخرون من دون وجه ولا اسم؟

هكذا تقدم الرواية رؤية بانورامية حول البطل ولجنة التحقيق، مع انفتاح على تفاصيل الحياة اليومية وحضور البيروقراطية والسلطة والهواجس النفسية، وفي الوقت نفسه تترك الباب مفتوحًا للتأمل والسؤال حول جدوى هذا العالم المستبد والقدرة على البقاء إنسانًا داخله.

رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم تمثل نموذجًا بارزًا لإستراتيجية السرد الميتاسردي التي تعكس تشظي السلطة والذات داخل أزماتها المجتمعية والسياسية، من خلال راوٍ واعٍ بوضعه وبكيفية تقديم ذاته أمام المؤسسة، إذ يصرح بأنه قضى عامًا كاملًا يستعد للمثول أمام اللجنة، يراجع المعارف المختلفة ويصوغ إجابة **«متميزة، بسيطة، وتلقائية" تبدو كأنها وليدة اللحظة بينما هي محسوبة بعناية" رغم أني لم أفعل شيئا طوال العام الماضي كله سوى الاستعداد لاحتمالات اليوم»**[1] من خلال هذا الوعي بالتشكيل المسبق للخطاب، ومع تعدد الأصوات والطبقات السردية، ترفض الرواية الخطاب السردي الأحادي الذي يفرض تفسيرًا واحدًا أو وجهة نظر موحدة للسلطة، فتفتح البناء الحكائي ليصبح ديناميكيًا ومفتوحًا على تأويلات متعددة، تدعو القارئ إلى المشاركة الفاعلة في بناء المعنى، خاصة وأن اللجنة نفسها يُقال عنها إنه **«ليس ثمة قاعدة محددة لعملها"، بما يحولها إلى بنية متحركة ومراوِغة "بالرغم من خطورة اللجنة وضخامة نفوذها فان البعض وأنا منهم يعتبرون عضويتها دليلا على نضوب الموهبة والفشل التام»**[2] هذه الاستراتيجية تجعل

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص7.

2- المصدر نفسه، ص14.

العمل ليس مجرد سرد للأحداث، بل خطابًا نقديًا يدل على هشاشة السلطة وتشتتها، ويركز على تفكيك تمثيلاتها السائدة والنمطية عبر تفكيك لغتها وإجراءاتها.

التحليل النقدي يشير إلى أن الرواية تستخدم هذه الأصوات المتعددة لإظهار تناقضات المجتمع وأزماته؛ فالسارد حين يُكلَّف **بإنجاز «دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة»**[1] لا ينطلق مباشرة إلى كتابة التقرير بل يعود إلى المعاجم ليفكك معنى **«"ألمع" بين الضوء، والسرقة، والكذب، و"أبو لمعة الأصلي»**[2] قبل أن ينتقل إلى اختيار الدكتور موضوعًا فيحوّل المهمة البيروقراطية إلى مساءلة للغة ذاتها. بهذا المعنى تساهم الرواية في تفكيك مفهوم السلطة كوحدة متماسكة، وتبرز بدلاً من ذلك تعدد الصراعات داخلها وخارجها، من خلال لجنة تنصب **«شراكًا ماهرة لكل من يمثل أمامها»**[3] وتقرأ حتى عثرات الجسد وحركات الباب كدلائل على قلة الحيلة فتنعكس بنية الفخ على طريقة بناء السرد نفسه. كما أن الميتاسرد هنا لا يقتصر على الحكي، بل يتخذ طابعًا نقديًا يضع فعل الكتابة والمعنى تحت المجهر، معتمدًا على وعي ذاتي بالنص وأدوات السرد، من خلال تعليق الراوي المستمر على اختياراته وعلى تصوراته لطريقة تلقي اللجنة لما يقوله، وهو ما يثري العمل ويمنحه عمقًا معرفيًا.

هذا الأسلوب يسمح للرواية بأن تكون بنية مفتوحة تحمل أكثر من قراءة؛ كل قراءة تكشف عن طبقة جديدة من المعاني، من مستوى الاستجواب المباشر للجسد إلى مستوى تحليل "الكوكاكولا" و"ألمع شخصية عربية"، مما يلقي الضوء على أزمة الهوية والانقسام السياسي والاجتماعي. ففي ظل الأزمات المعاصرة التي تعيشها المجتمعات العربية تقدم "اللجنة" قراءة مركبة تتحدى القارئ ليعيد التفكير في السلطة والذات من زوايا متباينة عبر

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص34.

2- المصدر نفسه، ص36.

3- المصدر نفسه، ص10.

نص يذكّره بأن ألغاز الواقع أعمق من ألغاز روايات أجاثا كريستي الساذجة التي **«لا يجدر بالمرء أن يبدد طاقاته العقلية في متابعتها»**[1] فيعيد توجيه الانتباه من لغز بوليسي مغلق إلى لغز اجتماعي وسياسي مفتوح. بذلك تتجاوز الرواية النماذج السردية التقليدية التي تميل إلى تبسيط الواقع وتجميله لتقدم واقعًا مكدّسًا بالتناقضات والاختبارات الوجودية.

بالتالي فإن "اللجنة" توظف الميتاسردية وتعدد الأصوات كأدوات نقدية لكسر التمثلات الأحادية للسلطة، وتوسيع آفاق القراءة النقدية التي تنظر إلى الواقع بعيون متباعدة ومتعددة، من خلال استجواب لا يقتصر على مضمون الإجابة بل يمتد إلى القدرة على المواجهة واستكناه مفاتيح الشخصية **«لكن هدفها لم يكن قاصرا على تبين مدى معلوماتي، وإنما يمتد إلى استكناه مفاتيح شخصيتي وحجم قدراتي الذهنية»**[2]. هذا ما يجعل البناء السردي نفسه محاكاة لسلطة تراقب وتختبر وتعيد تعريف من يواجهها، فينعكس هذا كله في نص مفتوح أمام قراءات مختلفة لمعناه، يعكس حالة التشظي السياسي والاجتماعي التي تتجلى في الأزمات التي تعيشها المجتمعات المعاصرة. بهذا الطابع المستند إلى التحليل والتأويل تغدو "اللجنة" عملًا روائيًا ذا بعد فني وإنساني ونقدي يتجاوز كونه مجرد سرد روائي إلى خطاب فاعل في قراءة الواقع وتأويله، يُسائل اللغة والسلطة والذات في آن واحد

أما البعد الموضوعي في رواية "اللجنة" يحتل مكانة محورية في تشكيل رؤية العمل للعالم والواقع العربي، إذ تتعاطى الرواية مع قضايا السلطة والقمع والهوية والصراع النفسي والاجتماعي من منظور نقدي معمق يتجاوز التناول المباشر إلى تفكيك البنى العميقة المسيطرة على الواقع والشخصيات. ينعكس هذا البعد في رصد تمثلات السلطة وتأثيرها المتغلغل في تفاصيل الحياة اليومية للأفراد، حيث تظهر اللجنة (المؤسسة البيروقراطية الغامضة) كرمز شامل للسلطة الحديثة المتسللة إلى كل شيء والتي تُخضع الفرد لمسارات

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص97.

2- المصدر نفسه، ص9.

طويلة من الاختبار والمراقبة الدائمة فلا تكتفي بتبين المعلومات بل تمتد إلى «**إلى استكناه مفاتيح شخصيتي وحجم قدرتي الذهنية .فمضمون الإجابة ليس هو كل شيء، ورغم ما له أيضا من وزن والأهم منه هو القدرة على المواجهة** "[1] هكذا تتحول اللجنة من مجرد هيئة إدارية إلى سلطة شمولية تتجاوز فحص المعطيات الموضوعية إلى التوغل في أعماق الذات، عبر السعي إلى اكتشاف مفاتيح الشخصية وقياس القدرة الذهنية فيغدو حضورها امتدادًا لسلطة تراقب الفرد في معرفته ووعيه معًا.

في هذا السياق يتحول الاجتماع الظاهري الروتيني إلى محكمة دائمة على الذات والمعنى، وتصبح السلطة قوة هلامية تحدد معايير الانتماء والهوية وتقيم الأفراد وفق منظومات صارمة وغامضة قادرة على قراءة أدق حركات الجسد وتفاصيل السلوك فاللجنة «**تنصب شراكا ماهرة لكل من يمثل أمامها ومعنى هذا أن حكاية الباب وإغلاقه لم تكن مصادفة فهي قد كشفت لهم والمقابلة لم تبدأ بعد عن ارتباكي وقلة حيلتي.**"[2] هذا التسليط الدقيق على الحركات الصغيرة يعمق الإحساس بأن الهوية خاضعة دومًا لامتحان خفي لا يمكن الإفلات منه، وأن القمع ليس إجراءً فوقيًا عابرًا، بل منظومة بنيوية تؤثر في أصل وجود الفرد وطريقة تمثله لذاته.

أما على صعيد الهوية المتغيرة فالرواية تعرض أزمة الذات العربية المعاصرة في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية الحادة؛ إذ تعيش الشخصيات حالة تشظي بين الانتماء والانفصال وتوترًا دائمًا إزاء معايير الجماعة وتوقعاتها من جهة، وحقيقة الفرد ومعتقداته من جهة أخرى. في هذا الإطار يلفت السرد إلى أن "**روايات أجاثا كريستي تقوم على ألغاز ساذجة** "**وليس معنى هذا أن روايات أجاثا كريستي تتميز بمستوى فكري عال. فهي تقوم على ألغاز ساذجة من نسج الخيال لا يجدر بالمرء أن يبدد طاقاته العقلية في متابعتها**

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص10.
2- المصدر نفسه، ص11.

بينما يحفل الواقع ذاته بألغاز حقيقية يحتاج الاهتمام بها إلى كل ملكات الإنسان»[1] فيُظهِر أن لغز الهوية هنا ليس بناءً تخييليًا مغلقًا بل واقعًا مليئًا بالتوترات الاجتماعية والسياسية الحقيقية. بذلك تصبح الهوية صندوق قلق دائم يُعاد تعريفه من الخارج ويخضع لمراجعات وانقلابات مستمرة بفعل ضغط السلطة وتنازع القيم الاجتماعية ويتجسد الصراع النفسي والاجتماعي في التردد الدائم بين الرغبة في المقاومة والخوف من العقاب، بين الإحساس بالمسؤولية الجماعية والإقرار بالعجز الفردي.

في النهاية يعكس البعد الموضوعي في "اللجنة" حساسية فنية عالية في مقاربة الواقع؛ فهو لا يكتفي بفضح قسوة السلطة، بل يلامس عمق التحولات النفسية، ويعبِّر عن معاناة الفرد داخل منظومة كبرى من المراقبة والتحكم والتشظي، تظهر في توتر جسدي ونفسي حاد قبيل المثول أمام اللجنة حين يقر السارد بأن قلبه «**يدق بعنف طيلة الوقت رغم محاولاتي للتماسك والسيطرة على أعصابي وكررت لنفسي أكثر من مرة أن اضطرابي سيفقدني الفرصة المتاحة لي إذ سأعجز عن تركيز انتباهي وهو ما أحتاج إليه بشدة في المقابلة القادمة**»[2] في هذه اللحظة يُختزل وجود الفرد في امتحان حاسم يفرض عليه أقصى درجات التوتر والارتياب، فتتحول التجربة إلى مادة نقدية وتحليلية تمنح القارئ مساحة لتأمل تناقضات الواقع العربي بكل تعقيداته وأسئلته المعلقة.

3. تيمة السلطة والرقابة في البناء الميتاسردي:

رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم الصادرة عام 1981، تُعد واحدة من أكثر الأعمال الأدبية العربية حداثة وتجريبًا، حيث تنقل تجربة روائية فريدة تجمع بين السرد العبثي والنقد الميتاسردي لتؤسس نصًا مفتوحًا على التأويل والسؤال الفلسفي حول السلطة والهوية.

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مصدر سابق، ص103.

2- المصدر نفسه، ص6.

يتخذ السرد منحى غريبًا منذ اللحظة الأولى؛ البطل بلا اسم يواجه لجنة أمينة مجهولة لا ملامح لها ولا صفة محددة سوى أنها تملك سلطة مطلقة على حياته "**على الرغم من أن الرواية تنطلق من دافع ذاتي يبحث عن توضيح شخصي، إلا أن هذا المنطلق ماهو إلا شرارة لكشف جماعي، إنساني . تريد أن تحفر في بنية الواقع في العمق ...**"[1] يستدعى هذا البطل إلى سلسلة من الاستجوابات الغامضة التي تحيطها أجواء من القلق والاضطراب ويُسأل عن كل ما يتعلق به، من آرائه السياسية، إلى تصرفاته اليومية، علاقاته، عمله وحتى نظامه الغذائي وحياته الجنسية. إذ تتحوّل اللجنة إلى جهاز يكشف قدرة السلطة على التدخل الساحق في أدق تفاصيل الوجود الفردي مستفيدة من البيروقراطية والقمع والرقابة المجتمعية.

تختار الرواية لغة سردية شديدة الجفاف والدقة وتستعير بناءها من تقنيات التقرير الرسمي والمحاضر الحكومية، فتبدو الجلسات كأنها مُداولات إدارية مفتوحة على الريبة والتوجس حيث يتحوّل القارئ إلى شاهد ومراقب لحياة البطل كمادة للفحص والتحليل. تتجه الرواية إلى معالجة عدة تيمات مركزية أهمها:

1.3. السلطة والرقابة :

الرواية لا تكتفي بتصوير لجنة قمعية تستجوب بطلاً معذَّبًا، بل تبني مختبرًا سرديًا لتحليل الكيفية التي تُعاد بها صياغة الفرد داخل منظومة بيروقراطية/معرفية تجعل المراقبة نمطًا للوجود لا إجراءً عابرًا. فـ«اللجنة» لا تظهر كهيئة تحقيق محدودة بصلاحيات واضحة بل كجهاز شبكي بلا وجه يستدعي الراوي بلا تهمة محددة، ويحوّل حياته الشخصية وسيرته المهنية وانتماءاته الفكرية وحتى عاداته الأكثر حميمية (الغذاء، الاستهلاك، العلاقات) إلى مادة للفحص والتقويم، بما يعكس نموذج السلطة الحديثة التي تشتغل، كما في

1- دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية: دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص45.

تصوّرات فوكو عبر تفاصيل الجسد والحياة اليومية أكثر مما تشتغل عبر العقاب المباشر **«ينظر فوكو إلى السلطة باختصار على أنها بمثابة شبكة منتجة تمر عبر الجسم الاجتماعي كله، أكثر مما هي سلبية، وظيفتها ممارسة القمع فقط"**[1] وبناء على هذا المعنى تتحول جلسات الاستجواب إلى مشاهد مكثفة للعنف الرمزي؛ فالمثقف/الفرد لا يتعرض للتعذيب الجسدي بقدر ما يُسحَب تدريجيًا إلى حالة من الشفافية القسرية، يطلب منه فيها أن يبرّر وجوده، وأن يعيد تعريف ذاته بلغة الملفات والتقارير، وأن يقدّم معرفة «نافعة» تُستثمر لصالح المنظومة ذاتها، فيجد نفسه مشاركًا من موقع الضحية في إعادة إنتاج أدوات قهره.

من هنا لا تُطرح في الرواية أسئلة الحرية والفردانية بوصفها شعارات مجردة، بل بوصفها إشكالات مجسَّدة في وضعية دائمة التعليق: بطل بلا اسم، لا يُدان ولا يُبرّأ، يعيش تحت انتظار قرار لا يُتخذ في وضع يذكّر بثقافة «الملف المفتوح» حيث يكفي احتمال العقوبة لإنتاج سلوك منضبط ومذعن. هذه البنية تجعل «اللجنة» نقدًا مزدوجًا: من جهة أولى تفكك خطاب السلطة الذي يتذرع بالعقلانية والتنظيم والشفافية ليشتغل كآلة لإفراغ الذات من مضمونها وإلحاقها بمنطق المؤسسة؛ ومن جهة أخرى تضع القارئ نفسه في بؤرة المراقبة إذ يجد أنه يشارك في تفكيك البطل يقيسه يحاكم خياراته ويسأل عما إذا كان «يستحق» الشك أو التعاطف، فتغدو القراءة امتدادًا ضمنيًا لمنطق اللجنة لا عملية محايدة تقف خارجها.

عند هذه النقطة تتجاوز الرواية مجرد «فضح» قمع سياسي، لتدخل في مستوى أعمق من التفكير في فلسفة القهر في المجتمعات العربية: كيف تتحول البيروقراطية إلى أفق شامل يُحاصر الفعل الفردي؟ كيف يصبح المثقف ذاته أداة في يد النظام الذي ينتقده؟ وكيف تعمل

1- جودة محمد إبراهيم أبو خاص، المنظور الفلسفي للسلطة عند ميشيل فوكو: دراسة في الفلسفة السياسية والاجتماعية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2017، ص76.

المراقبة المستمرة، حتى دون عنف معلن على تفكيك الإحساس بالذات وإنتاج هوية مأزومة منقسمة بين رغبة المقاومة ومنطق البقاء؟ هكذا تُعيد «اللجنة» صياغة تيمة السلطة والرقابة داخل تصور سردي يجعل من التحقيق بلا نهاية ومن الملف الإداري ومن اللغة الجافة للمحاضر، استعارات كبرى لزمن عربي تتقاطع فيه الدولة والرأسمال والمؤسسات العابرة في إنتاج مواطن مراقَب حتى في أكثر مناطق حياته خصوصية.

2.3. الجسد والمجتمع :

يتبدّى الجسد في رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم بوصفه وسيطًا نقديًا مكثّفًا بين الفرد والمجتمع، إذ لا يُختبَر جسد البطل على مستوى الصحة والغذاء والعلاقات الشخصية كمعطيات محايدة، بل كمنظومة علامات تُعاد من خلالها صياغة هويته وفق معايير المجتمع والمؤسسة معًا، فيتحول الفحص الجسدي إلى تقنية للضبط الرمزي لا إلى إجراء إداري فحسب.

فكل تفصيل جسدي – من نوع الطعام إلى إيقاع الحياة اليومية وحدود الحميمية – يستدرَج إلى فضاء الاستجواب، حيث يُقرأ باعتباره مؤشرًا على مدى اندماج الذات في النسق الاجتماعي أو انحرافها عنه، وبذلك يصبح الجسد مسرحًا للاختراق القهري الاجتماعي والثقافي لا يعود فيه للفرد حقّ امتلاك أسراره الجسدية بقدر ما يُطالَب بأن يبرّرها أمام سلطة عارية من الوجه لكنها متغلغلة في تفاصيل العيش فالجسد يمثل **«عالما رحبا وتجربة فريدة قادرة على المنح والاكتشاف والتأويل، حيث يستشعر بأنه لا رقابة على جسده»**[1] ومن هنا يصبح الجسد استعارة مكثفة لمجتمع مأزوم، تُدار فيه الرقابة من خلال تحويل الحياة الجسدية اليومية إلى ملف مفتوح فتفضح الرواية كيف تُمارس الهيمنة عبر «تطبيع» الجسد وتأطير رغباته وعلاقاته بحيث يتجسد توتر البطل الداخلي بين رغبته في الاحتفاظ

1– عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة: قراءة في شعر السبعينيات، كتب عربية، نسخة إلكترونية، ص180.

بجسده كحيّز ذاتي وبين خضوعه القسري لمقاييس اللجنة بوصفها تجسيدًا لرقابة المجتمع وخطاباته المهيمنة

3.3. الهوية والمعرفة:

تتعامل رواية «اللجنة» مع البطل بوصفه ذاتًا تُعاد صياغتها باستمرار تحت ضغط الأسئلة وتبدّل مزاج أعضاء اللجنة، بحيث لا يستقر له تعريف ثابت ولا صورة نهائية بل يظل رهين شبكة من التأويلات التي تفرَض عليه من خارج ذاته، الأمر الذي يجعل الهوية نفسها موضوع مساءلة سردية وليست معطى جاهزًا. فكل إجابة يقدّمها الراوي لا تُستقبل كحقيقة نهائية بل كبيان قابل للتشكيك يعاد تأويله أو قلب دلالته وفق رغبة اللجنة، فتصبح معايير الصدق والحقيقة خاضعة لسلطة من يمتلك حقّ طرح السؤال وتوثيق الجواب لا لانسجام السرد أو تطابقه مع الواقع "**تعيش الثقافة المغلوبة أزمة هوية، تحتاج الثقافة بما هي هوية ناقصة في جوهرها إلى أن تستكمل ذاتها بالدولة لتصبح هي ذاتها حقيقية**"[1] وعليه يتحوّل الراوي إلى صورة مهزوزة للذات العربية المعاصرة، ذاتٍ مثقفة ظاهريًا لكنها مأزومة معرفيًا إذ تكتشف أن خطابها مهما بدا متماسكًا، يمكن أن يُفرَّغ من مضمونه بفعل هيمنة مؤسسات تمتلك سلطة التعريف والتصنيف فتتحول الرواية مختبرًا لسؤال معرفي/هوياتي جوهري: من يملك الحق في القول؟ ومن يحدد ما إذا كان هذا القول «حقيقة» أم مجرد تمثيل مشبوه؟

4. تيمة العبث واللايقين بوصفها استراتيجية ميتاسردية:

تعيد رواية "اللجنة" رسم حدود السرد العربي من خلال ممارسة ميتاسردية تتشابك فيها الوظائف التقنية بالرهانات المعرفية والسجالات الفكرية، لتتحول إلى فضاء نقدي متعدد

1- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الهوية: جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، فبراير 2017، ص8.

المستويات، يختبر السلطة ويعيد مساءلة الواقع والنصوص المؤسسة. يظهر نقدها العميق حين تستثمر الميتاسرد ليس كأداة للزينة الأدبية فحسب بل كمنهج تفكيكي يضع كل يقينيات الحكاية التاريخية والاجتماعية والذاتية في موضع الشك المنهجي ويعيد تشكيل علاقة الفرد بالمؤسسات المهيمنة على حياته "**الواقع اليومي بالنسبة لبرجر ولوكمان واقع بامتياز إنه يفرض نفسه بشدة على الوعي حتى أنني على الرغم من أننا نرتاب في حقيقته أجد نفسي مضطرا لتعليق هذا الارتياب حيث أوجد بشكل روتيني في الحياة اليومية**"[1] يجسد هذا الارتياب في الرواية صراع البطل مع اللجنة حيث يعلق الشك في الواقع اليومي أمام هيمنة السلطة. فالرواية نفسها تتحول إلى محكمة للسرد السائد والمعايير السياسية، وتخضع سياقات السلطة لمنطق التشظي والتفكيك عبر بناء سردي متوتر يتداخل فيه الحدث بالاستبطان والتأويل.

في هذا السياق تُبرز الرواية سلطة "اللجنة" ليس بوصفها كيانا إداريا محايداً، بل كمجموعة من الشبكات السلطوية التي تتغلغل في تفاصيل الوجود الشخصي والاجتماعي، بحيث أن استجوابات اللجنة للبطل لا تغدو لحظات خطية في البناء الروائي بل تتحول إلى مرايا تقاوم أنظمة الهيمنة وتفضح آليات تطويع المعرفة وتسليع الأفراد. كل محاكمة ومساءلة داخل النص هي إعادة انتباه نقدي لأنساق السلطة؛ حيث تتداخل تأويلات ميشيل فوكو حول الشبكية السلطوية ليتحول كل مشهد نقداً مزدوجاً للسلطة ولتكتيك السرد على السواء.

أما على صعيد الجسد فالرواية تذهب أبعد من الرمز التقليدي لجسد البطل؛ فهي تقدم الجسد باعتباره "نصاً آخر" تتنازعه السياسات وتجري عليه عمليات تسليع، مراقبة وأحياناً قمع ممنهج. فيتحول الجسد إلى فضاء احتجاج معرفي ضد السلطة و أداة للكشف عن هشاشة المشروع السلطوي، وتجل دقيق لآليات تهميش الفرد وصراعه الدائم مع منظومة

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص69.

مؤسساتية لا تفكك فقط فعله وإنما حتى وجوده البيولوجي والنفسي. وهنا يظهر التشابك اللافت بين النقد النسوي ونقد السلطة الذكورية فالجسد داخل "اللجنة" ليس مجرد مساحة للكتابة بل هو حلبة صراع على معاني الحرية والكرامة والاستقلال.

في مستوى تعقيد التيمات الميتاسردية تعتمد الرواية على حلقات المحاكمة المستمرة باعتبارها تقنية متجددة للانفصال الزمني والتاريخي، فهي تسخر من استمرارية الحدث وتعيد تعريف السرد كخطاب متشظٍ، ينتصر للانقطاع والاختلاف فالسرد يبدأ **"حين يتشوش نظام العالم أو حين تظهر حاجة إلى شرح أصل العالم وبنيته"**[1] عبر هذه التقنية يتلاشى التتابع الكلاسيكي للأحداث وتضحي الرواية نفسها بموقع الحكم على الحقيقة، فكأن النص يعترف سلفاً بأن الوثوق بالكتابة كوثيقة للوقائع التاريخية ما هو إلا أكذوبة بنيوية مفضلاً السباحة في الخيارات التأويلية اللامحدودة.

ولا يخفى الالتباس الذي تزرعه الرواية بين الواقعي والمتخيل حيث يتقاطع التوثيق التاريخي باللعب الملفوظي، وتخضع الأحداث لتشكيك سردي متواصل يراوغ القارئ ويستدرجه إلى عملية تأويل دائمة، مستفيدة من نظريات بريخت في كسر الوهم المسرحي، وكافكا في تعقيد صورة السلطة وتغريب المرء عن مفردات حياته. ف **«يخترق فيها المتخيل تخوم الواقع ويصوغه في بنى جديدة، قد يختلط فيها المتخيل بالواقع أو ينفصل عنه من حيث يتصل به بالمعنى الظاهراتي»**[2] **حيث من خلال** هذا التوظيف تتحول الرواية إلى اختبار مستمر لإمكانات المعنى، رافضة الانصياع لمقولات الكتابة الواقعية أو الميتافيزيقية على السواء.

الأمر الأكثر نقدية وتميزًا هو تحويل القارئ ذاته إلى جزء من دائرة صنع المعنى. فالنص يدفع بالقارئ إلى المشاركة التحويلية في بناء الدلالة، ويزيل الحواجز بين الكاتب

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص27.
2- المرجع نفسه، ص34.

والمُتلقي، كما يعبث بعتبات التأويل ليشترط على القارئ أن يكون مبدعًا، ناقدًا، مكتشفًا للأبعاد الخفية لا مجرد قارئ سلبي. بهذا النوع من الانتهاك للسردية السائدة تضع "اللجنة" نفسها ضمن خطاب نقدي متقدم ينحاز إلى تأويل الأنساق السلطوية والثقافية ويسعى لكشف النقاب عن أزمات الهوية والتمثيل والشرعية، مطوِّرًا مفهوم الرواية العربية باعتبارها فضاءً جماليًا وفكريًا وفلسفيًا معاصرًا لا يهادن الحقائق أو يطمئن للحلول النهائية، بل يوسّع شروط البحث والقلق والانفصال عن السائد فـ«**الرواية ليست محاكاة أشياء موجودة، إنما اختلاق أشياء يمكن أن توجد، ولكنها لا توجد**»[1] اللجنة حين تنحاز لمثل هذه الروايات هي لا تكرّس الواقعية الانعكاسية، بل تؤكد قيمة الرواية التي تخلق عوالم ممكنة تكشف المستور في الواقع أكثر مما تفعل محاكاته المباشرة.

وبذلك تمنح "اللجنة" تجربة سردية نقدية لا تكتفي بالتشكيك في الوقائع والروايات فحسب، وإنما تقلب موازين التأويل لصالح السؤال المفتوح، وتعيد بناء علاقة الفرد بالمجتمع والنص، عبر ميتاسردية تحتفي باللايقين، وتقر بتيمة التعدد والاختلاف كجوهر كلاسيكي للرواية النقدية المعاصرة؛ وتكشف وجه الرواية كمختبر للمعنى ومنصة لحفر طبقات السلطة والنص والذات بلا توقف أو رضى مؤسسي «**فالرواية قائمة على التكثيف، وعلى اصطناع أسلوب متميز منسجم أحيانا، أو مشتت أحيانا أخرى يكاد يخلو حتى من الفواصل والفوارق**»[2] حيث تمثّل اللجنة لنمط من الميتاسرد النقدي إذ لا يقتصر على زعزعة وثوقية الحدث الروائي بل يعيد تنظيم علاقة السارد والقارئ بآليات إنتاج المعنى عبر خطاب يحتفي باللايقين ويراهن على التعدد التأويلي بوصفه أداة لتفكيك تمثّلات السلطة في النص والواقع.

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص165.

2- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص180.

5. الميتاسرد وتعدد الخطاب الإيديولوجي الرسمي:

تظهر من خلال هيئة "اللجنة" الغامضة، حيث يصبح السرد حلبة لمحاكمة لا تنتهي بين الفرد والمؤسسات. تستدعي الرواية نظريات فوكو حول السلطة كشبكة معرفية/ رقابية، وتؤسس كل حوار ومحاكمة كمشهد لاستبطان العنف الرمزي وتعرية علاقات القوى التي تنعكس على مستوى البطل وعلى البناء السردي ذاته «**لهذا تعرضت الواقعية بمصادراتها الإنسانية الراسخة إلى التزعزع، فتزعزع معها مفهوم الواقع ولأن الواقع نفسه قد غاب عنه المنطق ذاته ... لم يعد يتسم بالنسقية و التطور والنظام ولم يعد الخاص انعكاسا للعام، بل أصبح نوعا من الصدام المستمر**»[1] مما يعبر عن أزمة ما بعد الحداثة في السرد العربي، حيث يفقد الواقع تماسكه ويتحول إلى تمثيلات متشظية . هنا الميتاسرد يرقى ليكشف هشاشة المسلمات ويعيد القارئ إلى تساؤل جذري حول من يتحكّم بالمعرفة ومن يصنع الشرعية.

1.5. تيمة المحاكمة والتوثيق (تشكيك بنائية الحقيقة):

تيمة المحاكمة والتوثيق في رواية اللجنة تبنى بوصفها آلية ميتاسردية تعيد تفكيك بنية الحقيقة ذاتها، حيث تتكرر جلسات الاستجواب أمام اللجنة دون نهاية أو حسم، فيتحول فضاء المحاكمة إلى جهاز تأويلي يكسر تسلسل الحدث الخطي ويرفض أي تفسير أحادي لمسار الحكاية، ويعاد من خلاله ترتيب العلاقة بين الراوي والوثيقة والمتلقي «**فإن الرواية حتى وإن قصدت إلى تحقيق متعة خالصة فإنها لا تنفصل عن المعرفة معرفة ذات خصوصية تسلك المنعرجات وتمزج العقلي بالأسطوري والمرئي بالمسموع والتجريبي بالمقروء ... حتى الحكاية أو العناصر التي تتكئ عليها، تنقل إلينا موقفا وفهما معينا**

1- عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص33.

لتاريخ الرواية ... وهذا هو ما يقيم بينها وبين النقد جسورا وأسئلة مشتركة أو متقاطعة»[1] من هذا المنطلق لا تعمل اللجنة كإجراء قضائي داخل العالم التخييلي فحسب، بل كمنصة لسؤال إبستمولوجي حاد عن شروط إنتاج الحقيقة: من يملك حق سرد الوقائع؟ ومن يحتكر كتابة التاريخ وصياغة الوثائق الرسمية التي تمنح الوقائع صفة الشرعية؟ فتغدو التقارير والملفات والشهادات التي تُطلب من البطل أدوات لفضح الطابع المصطنع للحقيقة المؤسسية، وتصبح الرواية نفسها مشغلا مفتوحا على لعبة سردية تستبدل مركزية الحدث بالتركيز على آليات تسجيله وتدوينه، بحيث يتقدَّم سؤال: كيف تُكتب الحكاية ولحساب من؟ على سؤال: ماذا حدث؟ هكذا يشتغل الميتاسرد هنا كاستراتيجية تشكيك بنيوية في كل حقيقة جاهزة، يراهن على انفصال المعنى عن أي مرجع ثابت وعلى تعدد زوايا النظر«**إن أهم وظيفتين للميتاسرد هما الوظيفتان التنظيمية والتفسيرية... وتتضمن عمليات قراءة السرد واستيعابه في ضوء الشفرات المتعددة التي ينتمي إليها تنظيمه بداية ومن ثم تفسيره أو في المقابل خلط أوراقه على القارئ»**[2] فيدفع القارئ إلى التعامل مع اللجنة لا كطريق إلى يقين نهائي بل كمتاهة نصية تظهر أن الحقيقة لا تُستخرَج من الوثيقة بل تُصنَع عبر سلطة من ينتجها ويتحكم في شروط تداولها

2.5. تيمة الالتباس بين الواقع والتمثيل (تعددية التأويل):

تيمة الالتباس بين الواقع والتمثيل في رواية اللجنة تُصاغ على نحو يجعل النص منذ بدايته يتحرك في منطقة وسطى مضطربة بين ما هو معيش وما هو متخيل، حيث تتعمد الرواية خلط الأزمنة وتدوير نقاط البدء والنهاية وتذويب الحدود بين الوقائع والرموز بحيث لا يعود القارئ قادرًا على الجزم بما إذا كان يتعامل مع تقرير واقعي أم مع بناء تخييلي ممعن في التلاعب بأدوات **التوثيق «مما يحتم أن ينسجم التأويل بوصفه توجيها للاحتمال**

1- محمد برادة، «أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل»، عدد 1، 1 أبريل 1989، ص34.

2- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص34.

مع معطيات النص المعجمية و الموسوعية»[1] في هذا المناخ السردي الموارِب يتشجع القارئ على الشك الدائم في الأحداث وفي الجهة التي تنتجها، إذ تغدو كل مشهدية قابلة لقراءات متعارضة وفق زاوية النظر وتتبدل دلالات الأفعال والشخصيات بين مستوى الإحالة الواقعية ومستوى المجاز الرمزي، مما يرسخ تعددية التأويل بوصفها مبدأ بنيويًا للنص لا مجرد إمكانية تأويلية إضافية. بهذا المعنى تنتمي الرواية بوضوح إلى أفق ما بعد الحداثة حيث يتحول الالتباس نفسه إلى إستراتيجية جمالية ومعرفية تجعل من "اللجنة" نصًا مفتوحًا يتجدد مع كل قراءة، ويتموضع في موقع نقدي من خطابات الحقيقة الواحدة عبر تفكيك العلاقة البسيطة بين الواقع وتمثيله، واستبدال يقين التطابق بينهما بشبكة من الاحتمالات التي تُحيل كل "واقع" إلى بناء سردي مشروط بحدود الرؤية ومنظور السارد.

3.5. تيمة دور القارئ (إنتاج المعنى):

في الأفق الميتاسردي لا يحتفظ القارئ بدور المتلقي السلبي بل يُعاد تشكيله بوصفه عنصرًا مكوِّنًا في بنية النص، إذ يتأسس المعنى على تفاعله الفعلي مع الفراغات والبياضات التي يتركها السرد عمدًا. يتحول فعل القراءة هنا إلى عملية تشاركية تُعاد فيها هندسة العلاقة بين المؤلف والنص والمتلقي بحيث يُدفع القارئ إلى استحضار معارفه وخبراته وأسئلته الخاصة من أجل استكمال ما يظل معلقًا أو موارِبًا في الخطاب الروائي **«لا يحقق وجوده ويؤدي وظيفته كنشاط موجه حواري إلا بتوافر ثلاثة أبعاد أو أقطاب هي منتج النص/ المبدع، والعمل الفني/ النص، والقارئ/ المتلقي، وترتبط هذه الأقطاب بعضها ببعض بعلاقة ديناميكية تراتبية»**[2] هذا التصور يقترب من منظور نظريات التلقي التي ترى في القراءة فعل إنتاج للمعنى لا مجرد استهلاك له؛ فالنص الميتاسردي يُصاغ بطريقة تحتمل

1- يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2007، ص348.

2- سمية الشوابكة، «الميتاقص تجريباً روائياً: قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد»، مجلة جامعة النجاح للأبحاث-العلوم الإنسانية، المجلد 27، 2013، ص249.

مسارات متعددة للفهم، ويمنح القارئ هامشًا واسعًا لتجريب تأويلات متنوعة ضمن حدود شبكة من الإشارات والقيود التي ينسجها العمل نفسه.

بذلك تتبلور صورة القارئ الفاعل الذي يتحرك داخل النص وفق توقعات تتعرض باستمرار للامتحان وإعادة التفاوض، وليس وفق نموذج قارئ مطمئن إلى دلالة واحدة جاهزة ونتيجة لهذا الترتيب يصبح السرد نفسه حقلًا للتفكير في شروط القراءة وآلياتها؛ فالميتاسرد لا يكتفي بعرض الحكاية بل يضع عملية التلقي تحت المجهر، كاشفًا عن الحدود والأطر التي تنظم إنتاج الخطابات وتلقيها. من هنا تتعدد العوالم السردية الممكنة داخل العمل الواحد ويعامل المعنى بوصفه أفقًا مفتوحًا للتعديل والتوسيع لا نقطة وصول نهائية؛ وهو ما يرسخ فكرة أن كل قراءة هي اقتراح تأويلي جديد، يضيف طبقة أخرى إلى شبكة الدلالات التي يتيحها النص.

هذا التفكيك يكشف أن التيمات الميتاسردية لا تظهر بوصفها زخارف معزولة في هامش البناء الروائي، بل تتداخل عميقًا في نسيجه لتعيد تنظيم علاقات السرد داخليًا وخارجيًا؛ فهي تتحكم في كيفية تشكّل الحكاية، وفي درجة وعي السارد بشروط إنتاجها وفي موقع القارئ داخل شبكة الخطاب. بذلك يُوظَّف الميتاسرد لإنتاج نص مكثَّف نقديًا ومعرفيًا، يعامِل الحكاية نفسها باعتبارها موضوعًا للتحليل لا مجرّد وسيلة للحكي فيضع تحت المجهر الآليات التي تصوغ الأحداث والمرجعيات التي تضبط تمثيل الواقع والافتراضات المسبقة التي تحكم أفق التلقي.

وضمن هذا الأفق لا تعود الرواية حاوية لقصص مكتملة بل تتحول إلى مختبر لسؤال السرد وآلياته حيث تتجاور مستويات الحكي والتأمل في الحكي، ويتعرض كل من الراوي واللغة وبنية الزمن والمرجع الواقعي نفسه إلى مساءلة صريحة وهو ما يجعل العمل ماثلًا أمام النقد بوصفه أحد أهم اختبارات السرد العربي المعاصر لقدرة النص الروائي على

استيعاب التحولات الجمالية والفكرية، والاشتغال على الأنساق الثقافية والسلطوية التي تعبر من خلاله «**إن القيم الجمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ وراءها أنساق معينة وتتوسل بها لعمل ترويضي ينتظر من النقد الثقافي أن يكشفه**»[1] في هذا المعنى يغدو الميتاسرد مؤشرًا على انتقال الرواية العربية من «كتابة مغامِرة» إلى «مغامرة كتابة» تضع ذاتها دائمًا موضع سؤال.

4.5. تيمة اللغة والتوثيق :

توظّف رواية «اللجنة» لغة هجينة تجمع بين السرد الأدبي التقليدي وخطاب التقرير الصحفي والجرد الإداري، بما يجعل النص يبدو في آن واحد حكاية شخصية وملفًا توثيقيًا، فيتداخل فيها السرد الذاتي مع بنية المحضر والبيان والملحق الإحصائي، مما يخلخل توقعات القارئ حول ماهية اللغة الروائية وحدودها وذلك ما ذهب إليه عبد الرحمان منيف في اللغة والشعرية الروائية «**إنما هو لعبة لغوية مقصودة لذاتها، أكثر مما هو جزء من البنية الروائية، أو محاولة لتطوير اللغة وتطويعها**»[2] وتزداد هذه الهجنة تعقيدًا عبر الإحالات المباشرة إلى مراجع ومصادر تبدو واقعية أو تقدَّم في صيغة موثوقة، لكنها كثيرًا ما تكون منتحلة أو مركَّبة، فينشأ مستوى من السرد الوثائقي الزائف/المفتعَل الذي يدفع القارئ إلى الشك في صدقية كل ما يقدَّم بوصفه معرفة مثبتة فتغدو الهوامش والأرقام وعناوين الكتب والتقارير جزءًا من لعبة التشكيك لا ضمانًا للحقيقة.

بهذا الأسلوب تتحول اللغة ذاتها إلى موضوع نقدي داخل الرواية؛ إذ تحاكي الخطاب التوثيقي لتفضح قابليته للتلاعب وتستثمر جفاف الجرد الإداري وتقريرية اللغة الصحفية لتعرية وهم الحياد والموضوعية، فتخلق طبقات من السرد الوثائقي المتنازع ترغم القارئ على

1 – رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص27.

2– نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص85.

الدخول في جدل نقدي مستمر حول حدود التخييل والتوثيق، وحول مقدار ما يمكن التعويل عليه من أي نص مكتوب بوصفه حاملًا لمعرفة موثوقة.

تشتغل رواية «اللجنة» ببناء سردي لا خطي يجعل من تهديم التسلسل الزمني وتشظي الفصول بين الجلسات والتأويلات استراتيجية جمالية وفكرية في آن، حيث تتحول العلاقات بين الماضي والحاضر والافتراض إلى شبكة من المقاطع المتداخلة التي تُربك أفق التوقع التقليدي وتعزّز وعي القارئ بهشاشة الذاكرة ومرونة الحدث وعدم استقرار الحقيقة داخل النص. الميتاسردية هنا لا تظهر بوصفها لعبة شكلية لكسر السرد فحسب، بل كأداة تفكيك للإيديولوجيا وللسرديات السلطوية التي تنتج «الملف» و«التقرير» و«الرواية الرسمية» للواقع؛ إذ يتورط السارد في التعليق على محدودية الكتابة وعجزها عن القبض على العالم، ساخرًا من قدرة الرواية ذاتها على تمثيل الواقع.

ما يجعل كل توثيق عرضة للالتباس وكل حقيقة مفتوحة على الشك بينما تستمر السلطة – بوصفها شبكة غير مرئية – في إحكام حضورها دون أن تمنح البطل أو القارئ يقينًا أو انفراجًا دلاليًا **«فيتحدد الإبداع الفني بإبدالات نصية جديدة، وتغتني الذائقة الفنية برؤى نقدية حديثة، قوامها حداثة السؤال وحداثة التجربة وحداثة الرؤية»**[1] في هذا الأفق تكون النهاية المفتوحة وتترك الأسئلة معلقة كجزء من الموقف الأخلاقي/الوجودي للنص؛ فالبطل والقارئ كليهما يُدفَعان إلى مواجهة سلطة بلا اسم ولا وجه وإلى مساءلة معنى الفرد وحرّيته في عالم تطحنه الأنظمة والهوية المتذبذبة لتتحول «اللجنة» إلى مرآة مأزومة للمجتمع العربي وفضاء اختبار نقدي يؤسس لمعمار سردي جديد قوامه الأسئلة المفتوحة، ويضع المثقف والكتابة والسلطة في موضع مساءلة دائمة لا تمنح القارئ راحة التماهي بل تحفزه على الفحص والتأويل والمراجعة المستمرة لكل سرد تقليدي.

1- محمد عروس، «البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية: نماذج من الشعر الجزائري»، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست–الجزائر، العدد 10، ديسمبر 2016، ص168.

6. خلاصة

تحتل رواية "اللجنة" مكانة مركزية في جدل السرد العربي المعاصر، بانحيازها الواضح لتفكيك بنيات السلطة والمعرفة من زاوية إنسانية تأويلية تتجاوز الاستبطان الفني إلى مساءلة القيم والمؤسسات التي تصوغ وجود الفرد وهويته في الواقع العربي «**لقد اضطرني بحثي عن الدكتور إلى مراجعة أعدادها على مدى ربع قرن . ومكنني هذا من رؤية الوقائع والأحداث في ترابطها والوصول إلى استنتاجات قيمة يسرت لي تفسير كثير من الظاهر المعاصرة**»[1] هنا يتوضح أنَّ رحلة البحث عن الدكتور تتحول إلى مشروع تأويلي طويل المدى، ينتهي إلى إعادة قراءة الوقائع والظواهر المعاصرة في ضوء ترابطها؛ وهو بالضبط ما يعزّز انحياز الرواية لتفكيك السلطة والمعرفة لا الاكتفاء بالتجريب الشكلي. فالميتاسرد هنا ليس مجرد تقنية أدبية أو تجريب لغوي بل هو موقف إنساني عميق يسعى إلى اختراق جدران التواطؤ والصمت فقد « **تكون الرواية أمكر الوسائل لقول الكثير بطريقة جميلة، مما يجعلها تصل إلى عقول وقلوب الكثيرين، وتحملهم بداية على أن يلتفوا حواليهم ليتأكدوا ثم ليفعلوا شيئا بعد ذلك**»[2] ويجعلها مختبرًا أخلاقيًا لطرح أزمات الإنسان في مواجهة المؤسسة، المجتمع، الذات والآخر

تجسد "اللجنة" عبر استراتيجيات السرد المتداخلة، أزمة الإنسان المغترب وسط مؤسسات مهيمِنة تعيد إنتاج الخضوع باستمرار. تقوم الرواية بتعرية فعالية السلطة عبر سلسلة المحاكمات والاستجوابات التي لا تُخضع البطل وحده بل تضع القارئ في قلب التجربة الكاشفة لمعنى العدالة والحرية. إذ تخرج المحاكمة من بعدها الدرامي إلى أبعاد فلسفية تسلط الضوء على فقدان الإنسان لسيادته على مصيره، وتفضح هشاشة التوازن بين الذات الحرة والأنساق القهرية المحيطة.

1- صنع الله إبراهيم، اللجنة، مرجع سابق، ص126.

2- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص26.

وعلى مستوى الجسد لا يكون الإنسان في "اللجنة" مجرد كائن بيولوجي أو بطل روائي، بل ينكشف الجسد كوثيقة مكتوبة بالمعاناة، بالرقابة، بالأمل والهم الجمعي. يغدو الجسد ذاته مرآةً تعكس صراعات المجتمع بين التطبيع والقمع بين البحث عن الهوية والتعرض للاضطهاد الرمزي. هنا يجد السرد الميتاسردي صوته الإنساني حين يدفع بنا للنظر في هشاشة أجسادنا أمام ألاعيب السلطة فالروائي العربي **«جراح الذاكرة، ذاكرة اللغة والجسد والثقافة والمخيلة، ذاكرة الأمس القريب والبعيد والأبعد، فتلك مهمة كبرى اقتضاها المآل العربي في نهاية القرن العشرين على ما يبدو»**[1] يرصد كيف يتحول الألم الفردي إلى جرح جمعي يطال كل إنسان يعيش تحت منظومة الهيمنة والصمت

أما على مستوى بنية المحاكمة وتعدد الأصوات، ترفض الرواية الاختزال السردي وتقدم فصولاً قائمة على سؤال الدوافع والمسؤوليات وتخلق من كل استجواب لحظة إنسانية للتأمل في معاني الشرعية والحق والمسؤولية الفردية والجماعية. يصبح السرد هنا صوتًا لكل المهمشين والمقموعين الذين يتوزعون في مخيلة القارئ ويحول النص من خطاب للشك والتفكيك إلى خطاب للمساءلة والتعاطف الإنساني. يتجلى بذلك إرث الفكر الإنساني في الرواية حيث تتعانق فلسفة فوكو في النقد السلطوي مع رؤى هتشيون حول الميتاسرد باعتباره فعل تحرير للوعي من أسر المؤسسة وضغوط التلقي الأحادي.

كما تبرع "اللجنة" في توظيف الالتباس بين الواقع والتمثيل، لتمنح الإنسان موقعا مركزيا في دائرة التساؤل حول الحقيقة والحرية والأخلاق. لا تستهدف الرواية فضح لعبة السلطة فقط بل تطمح لجعل كل قارئ جزءاً من عملية البحث عن المعنى وفي ذلك يصبح الوعي الجمعي ميداناً للكتابة والقراءة والحياة. يمارس القارئ في النص دور "الشاهد" الذي يفعّل كل الإمكانيات التأويلية ليخرج من مأزق الاستسلام السطحي ويحقق حياة واعية بكل إشكالاتها الوجودية والثقافية.

1- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص87.

وتتوج الرؤية النقدية الإنسانية في "اللجنة" بإشراك القارئ في المسؤولية التأويلية، فلا يعود محايدًا أمام ما يجري، بل يصير إنسانًا منشغلاً بسؤال العدالة والكرامة والحرية متورطًا في أفق البحث عن الذات وسط متاهات السلطة والهوية. هكذا تكرّس الرواية النموذج الميتاسردي كجسر بين النظرية الأدبية والسؤال الإنساني وترفع من شأن البحث النقدي ليكون فعلًا أخلاقيًا ووجدانيًا يسعى لتوسيع مساحة الحوار حول الذات والآخر والشرعية والضياع.

إن قيمة رواية "اللجنة" تكمن في قدرتها على جعل السرد رحلة في أعماق الإنسان العربي، بكل اضطراباته وأحلامه وقلقه وفي تحريضها الدائم على مساءلة نظم السلطة والوجود وفي استعادة المعنى الضائع في متاهة اليومي والرسمي؛ **«لذلك ستظل الرواية العربية شأنها شأن الرواية العالمية تتطور وفي ذهن أصحابها سؤال الإبداع وعملية الكتابة ومحاولة التجاوز المستمرة التي يأبى أن يرى من خلالها الروائي نفسه في صور مكرورة، وذلك هو منطق النزوع الى التجاوز المستمر والبحث عن أشكال جديدة وتجريب أساليب مبتكرة في التيمات وصناعة الشكل الروائي والانفتاح على مستجدات العصر»**[1].

تعتبر رواية "اللجنة" مثالا رائدا على النص المفتوح في السرد العربي، إذ تتعمد الرواية كسر الخطية السردية لتضع القارئ في تجربة تأويلية متعددة المسارات، يصبح فيها الفهم نفسه فعلاً مستداما لا ينتهي عند قراءة واحدة خاصة وهو ما ينسجم مع ما يذهب إليه سعيد يقطين حين يصف هذا النمط من الروايات **«تحاكي الرواية بسخرية كل الأنواع الأخرى (وبالضبط لأنها أنواع) وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى»**[2]

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص277.

2- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص5.

ذلك لأن اللجنة فعلا تمارس مثل هذا اللعب التجنيسي: تدمج الخطاب السياسي والبيروقراطي، والوثيقة والمحضر والتقرير وتعيد تأويلها داخل بنية روائية ساخرة. يشدد يقطين على أن دينامية البناء الروائي في "اللجنة" تفعّل آليات التفكيك المستمرة وتجعل من القراءة مغامرة إنتاج دلالات متجددة. هنا لا يتوقف النص عند حافة المعنى الظاهر بل يدفع المتلقي لاقتراف البحث الدائم والانخراط في توليد مستوىً أعمق من المعاني.

في ضوء هذا التحليل تحليل تبدو "اللجنة" مشروعا أدبيا يقاوم التشخيص المباشر للعالم، مفتتة المعنى المغلق للنص الروائي، فتتحول الواقعية إلى لعبة من الالتباس والتصدع الدلالي. بهذا ينتظم السرد في مواجهة الذات العربية "المأزومة" والمنقسمة، ويمنح القارئ أفقًا جديدًا للإدراك والسؤال في آن معًا. هنا تصبح عملية التلقي فعل مقاومة معرفية لما يفرض من سرديات السلطّة، وتؤسس الرواية لهذا الخيار عبر بناء سردي مريب يزعزع الحدود بين الموضوع والمخيلة بين الوثيقة والتأويل لأنها **«لا تعاني من قيود التراث ولذلك تظل تجريبية... وهي أيضا يمكن أن تعالج التجارب الإنسانية بشمولية قد لا تتمكن منها بقية الأجناس الأدبية»**[1].

1- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص180-181.

الفصل الخامس

التيمات الميتاسردية في رواية «الطنطورية» لرضوى عاشور

1. ملخص رواية "الطنطورية" لرضوى عاشوروبنية السرد الذاتي
2. السياق التاريخي للقضية الفلسطينية في الرواية
3. تيمة الذاكرة الجماعية والسرد المضاد
4. تيمة الهوية والمنفى في البناء الميتاسردي
5. الميتاسرد وإعادة كتابة التاريخ
6. خلاصة

1. ملخص رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور وبنية السرد الذاتي:

رواية "الطنطورية" للكاتبة المصرية رضوى عاشور الصادرة عام 2011، هي سيرة ذاتية روائية عميقة مستوحاة من قصص حقيقية لفلسطينيات ناجيات، تركز على بطلة الرواية رقية، فتاة في الخامسة عشرة من عمرها من قرية الطنطورة الساحلية شمال حيفا. تبدأ الرواية بوصف حياة القرية في الثلاثينيات والأربعينيات حيث يعيش أهلها حياة ريفية هادئة مليئة بالعادات الاجتماعية الدافئة مثل الأعراس الكبيرة التي تستمر أيامًا مع الدبكة والأهازيج الشعبية مثل "يا طنطورة يا عالية" والحصاد والزيارات العائلية والأغاني التي تغنيها النساء في المناسبات مما يرسم لوحة حية لثقافة فلسطينية أصيلة غنية بالتراث الشفهي والعلاقات الإنسانية قبل أن يغزوها الاحتلال الصهيوني. تتدرج الأحداث تدريجيًا نحو التوتر السياسي مع انتشار أخبار الهجرة اليهودية والعصابات ، لتصل إلى ذروتها في 22–23 مايو 1948، يوم مذبحة الطنطورة المروعة، حيث يقتحم الجنود الصهيونيون القرية ليلاً يجمعون الرجال والشباب في المسجد ثم ينقلونهم إلى الشاطئ ويقتلونهم جماعيًا بإطلاق النار أو الطعن أو الدفن أحياء، قتلًا يصل إلى مئات الضحايا بما في ذلك والد رقية وأخاها، بينما تختبئ رقية مع أمها وأخواتها في بئر أو حفرة، تشهد المجزرة بكل تفاصيلها الدامية من صرخات وروائح الدم والجثث المتناثرة، مستندة الرواية إلى شهادات تاريخية موثقة مثل كتاب المؤرخ الإسرائيلي تيودور كاتز "مذبحة الطنطورة".

تنجو رقية بأعجوبة مع عائلتها النسائية، لتجبر على الهرب مشيًا أو ببغال نحو لبنان، حيث تدخل مخيمات اللاجئين في صيدا أو عين الحلوة، تعيش في خيام ممزقة تواجه الجوع والأمراض والشتاء القارس، مع فقدان الرجال يحول النساء إلى عماد الأسرة، يعملن في الحقول أو الخياطة ليأكلن أطفالهن. تستمر رحلة الشتات عبر عقود حيث تتزوج رقية من مصري عامل في لبنان، ينتقلون معا إلى مصر في الستينيات بحثًا عن فرصة، ثم إلى الإمارات في السبعينيات حيث تعمل خادمة في بيوت الشيخ، تربي أبناءها في ظل التمييز

والفقر، تشهد حرب لبنان 1982 وغاراتها على المخيمات، وتواجه وفاة زوجها ومرض أبنائها، لكنها تحافظ على هويتها الفلسطينية بلغتها العامية الغنية بالأمثال و التعابير مثل "الطنطورية ما بتنسى" تروي قصص القرية لأحفادها لتمنع النسيان، تجمع بين الذكريات الشخصية والجماعية في سرد شفوي يجسده الراوي "أنا" حفيدتها التي تسجل الرواية كشاهدة على النكبة. الرواية لا تقتصر على التراجيديا بل تبرز الصمود اليومي للمرأة الفلسطينية العادية غير البطلة من خلال مشاهد الحمل والولادة في المخيمات، الصداقات بين النساء، الأحلام بالعودة إلى البرتقال والزيتون في الطنطورة والأمل الذي لا ينكسر رغم الخسارات مكتوبة بلغة عامية فلسطينية أصيلة تجعل القارئ يسمع الأصوات واللهجات كأنها حية، دون تعقيدات أدبية معقدة بل بساطة مؤثرة تجمع التاريخ بالإنسانية، لتصبح شهادة على التهجير والذاكرة والمقاومة الثقافية ضد محو الهوية محكمة في بنائها السردي الخطي الذي يمتد من الشباب إلى الشيخوخة، معززة بتفاصيل واقعية تجعلها أداة تعليمية عن النكبة دون خطاب سياسي صاخب.

يتجاوز البعد النقدي في رواية "الطنطورية" حدود التأمل الذاتي والسرد الميتاسردي ليصبح فاعلا أساسيا في تفكيك الخطابات الرسمية حول النكبة الفلسطينية وتاريخها؛ إذ توظف (رضوى عاشور) تقنية التشكيك والتردد في سرد الوقائع، فتضع القارئ أمام إشكالية الحكاية ذاتها: هل يمكن للذاكرة أن تحتفظ بالحقيقة كاملة؟ وهل يستطيع الراوي أياً كان تجاوز سطوة السلطة وهيمنتها على الذاكرة الجمعية؟ يتجلّى هذا القلق منذ البداية في استرجاع رقية لمشهد الرجل الخارج من البحر، حين تقول إنها كانت تقف على الشاطئ لكنها كلما استرجعت المشهد ترى نفسها «**لكنني حين أسترجع المشهد أرى نفسي في البيدر بين أعواد القمح**»[1] مع علمها أن البيادر في جهة أخرى تفصل بينها وبين البحر

1- رضوى عاشور، الطنطورية، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 2010، ص7.

بيوت البلد والسكّة الحديد؛ هنا تصبح صورة الذاكرة نفسها موضع ارتياب لا مرآة صافية لما حدث.

من خلال هذا الانشغال الحدّي بآليات السرد تفضح الرواية سلطة الخطاب الرسمي الذي يسعى لإعادة قولبة التاريخ الفلسطيني في سردية واحدة تخدم غايات سياسية وثقافية محددة؛ فالحكي لا يأتي في صيغة "هذا ما جرى" بقدر ما يأتي في صيغة "هكذا أتذكر" وهو ما يتجسد في توقف رقية عن السرد لتعيد ترتيب مشاهد الاقتحام والنزوح وفي اعترافها الضمني بأنها قد "تخلط" بين زمن وآخر أو بين صورة وأخرى «**ليتني أعرف كيف. ثم إن الحكاية صعبة. لا تحكى. متشعبة. ثقيلة كم حربا تتحمل حكاية واحدة ؟كم مجزرة ؟ثم كيف أربط الأشياء الصغيرة على أهميتها بأهوال عشناها جميعا**»[1]. كل تردد في مواصلة الحكي وكل محاولة لتصحيح ذاكرة سابقة تعمل بوصفها مساءلة للقوة المهيمنة على الذاكرة وكشفا لأزمة اللغة في احتواء الجرح، ولأزمة السلطة في فرض معنى جاهز ومكتمل على الماضي «**كيف أصف المشهد ؟ أحاول استعادته وأعرف أنه يصعب نقله لا لأن الذاكرة تسقط وتضيف أو تصدر وتؤخر بل لأن ما جرى لم يكن ما قيل من كلام سأنقل الكلام لأنقل ما جرى واعية بأن ما أنقله أقرب لخيال الشيء لا الشيء نفسه**»[2].

وتتجلّى النزعة النقدية بوضوح عندما تصر الرواية على نقل التفاصيل الصغيرة والهامشية والمتناقضة، رافضة اختزال ذاكرة النكبة في رمزية الضحية أو البطولة المطلقة فقط؛ فقبل أن تتحول الطنطورة إلى "اسم في الأخبار" نرى بيت رقية «**كالعديد من بيوت البلد، متداخل في البحر**»[3] ونراها تذهب إلى الماء بلا كلفة أو انتباه، تقفز فتغمرها موجة تحولها إلى مخلوق رمليّ قبل أن تعود لتغتسل من الرمل في البحر نفسه «**أذهب إليه بلا**

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص205.

2- المصدر نفسه، ص 351.

3- المصدر نفسه، ص9.

كلفة أو انتباه، خطوتان في مائه والغرض أن أغمر قدمي فتفاجئني موجة تبلل الثوب كله. أقفز متراجعة إلى الرمل،يحولني في غمضة عين إلى مخلوق رملي»[1] كما نرى مشهد انهماكها في تقشير ثمر الصبّار بسرعة "تُدهش شقيقيها" بينما تُعلّق الأم متعجبة: «**يخزي العين، ما الذي جدّ؟!»**[2] فيتحول العمل المنزلي والجسد الأنثوي وفضاء الباحة إلى مكوّن مركزي في كتابة ذاكرة النكبة، لا تفصيلًا ثانويًا يُحذف لصالح المشهد السياسي الكبير. بهذه الحسية اليومية تقاوم الرواية مركزية السرد الذكوري والبطولي، وتُظهر كيف يمكن لتفاصيل اللعب على الشاطئ، ومصيدة السمك النحاسية «**أدب على الأرض أقفز وأعود أدب وبيدي الآنية النحاسية** "[3] وبئر السكر في البحر«**وفي بحرنا بئر سكر بئر من الماء العذب مستقرة بين أمواج المالح** "[4] أن تكون جزءًا من نسيج الذاكرة السياسية، لا خارجًا عنها.

الميتاسردية هنا تكشف عن هشاشة الحقائق المتعارضة التي تحاول السلطات فرضها، وترفع الحكاية من مجرد سرد وقائع إلى مستوى تفكيك المرجعيات الثقافية والسياسية المسيطرة؛ فالرواية لا تمنح قارئها وهم تاريخ متماسك بل تضعه أمام نصّ يعترف بأنه جزء من مخطوطة أكبر من أن تُستعاد كاملة، وبأن ما يُروى يخضع لما تختاره رقية من بين ما تستطيع أن تحكيه وما لا تقدر على قوله «**هنا تتعثر الجملة ويرتبك الكلام لأنني لا أعرف كيف يمكن تلخيص ما عشناه في تلك السنوات. لا أعرف طريقة لنقل المعنى وأتساءل عن جدوى الدخول في التفاصيل وليست التفاصيل تفاصيل. كل تفصيلة حكاية تخص مئات البشر وربما الآلاف»**[5] وبالنظر إلى الفعل السردي نفسه كأداة مقاومة، ترسم الرواية الحدود الفاصلة بين التذكر والنسيان وبين ما يُقال وما يُسكَت عنه؛ فالصمت الذي يلف بعض الوقائع والإيحاء بأن ثمة ما لا يقال عن المجزرة أو عن الخذلان السياسي، يعيدان

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص9.
2- المصدر نفسه، ص9.
3- المصدر نفسه، ص9.
4- المصدر نفسه، ص10.
5- المصدر نفسه، ص 184.

إنتاج مفهوم الذاكرة الجماعية بوعي نقدي قائم على التشظي والانقسام، رافضين اختزال التجربة الفلسطينية في نسق واحد مغلق«**ما المطلوب مني؟ أنقل مشاعري آنذاك أم مشاعري الآن أم أسجل ما سجله من هم أدرى وأقدر مني في مقالات وشهادات وكتب؟**»[1].

بهذا تتحول "الطنطورية" إلى خطاب نقدي عميق يفكك ويهاجم السلطة الفكرية المفروضة على الذاكرة الوطنية، ويكتب تاريخ القرية والشتات من وجهة نظر امرأة تراقب البحر والبيت والمخيم، لا من موقع المؤرخ الرسمي؛ نص ينهمك باستمرار في مساءلة ذاته وفضائه ويمنح للتاريخ والهوية إمكانات متعددة في وجه التسلط والتزييف عبر حكاية تبدأ من طرح البحر لرجل على الشاطئ ولا تنتهي إلا في سؤال مفتوح عن معنى أن نحكي ولمن نحكي وكيف يمكن أن نروي ما لا يُحتمل أن يروى؟ «**لم يحك لي حسن. غريب ! كأنما أصابه الصمت الذي أصابني**»[2].

أما البعد الموضوعي في "الطنطورية" يتشكل حول ثيمات مركزية هي: المنفى، والهوية، والذاكرة، والصراع السياسي، لكن الرواية لا تتعامل معها بوصفها عناوين جاهزة بل بوصفها خبرة معيشة تُصاغ عبر التفاصيل الجسدية واليومية؛ فالمنفى يظهر أولًا في فقدان علاقة الطفلة بالبحر والبيت، ثم يتجسد لاحقًا في شعورها بأنها "غريبة" أمام بحار أخرى في مدن مثل بيروت والإسكندرية، تذهب إليها لا كما كانت تذهب إلى بحر الطنطورة بل حاملة زوّادة الغرباء من شمسية وكرسي ومنشفة، كأنها تدخل مكانًا لا يخصّها بالكامل «**وإذا قررت الذهاب إليه تأتينه كالغريبة، تجلسين في مقهى من مقاهي الشاطئ أو تحملين معك زوادة الغرباء: شمسية وكرسيا وربما منشفة ولباس البحر. زيارة موقوتة كزيارات الضيوف، تقضينها ثم تحملين أغراضك وترحلين**»[3] يتحول البحر هنا إلى مقياس للتحوّل الوجودي:

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص231.

2- المصدر نفسه، ص 433.

3- المصدر نفسه، ص 9.

من بحر يُرى من غرفة النوم، يمكن الوصول إليه «بخطوات قليلة» إلى بحرٍ يحتاج عبور طرق ووسائل مواصلات وتهيؤا مسبقا، فيختصر هذا التحول معنى الشتات كله في اختلاف علاقة الجسد بالماء.

تعالج الرواية أزمة الهوية عبر صراع مستمر بين صورة "الطنطورية" بوصفها لاجئة تحمل اسم قريتها المدمرة، وبين محاولتها الاندماج في أماكن جديدة من دون أن تذوب فيها؛ يتجلى ذلك في طريقة تعريف نفسها للآخرين، وفي حرصها على أن يعرف أطفالها عن الطنطورة من حكاياتها هي، لا من خرائط مدرسية قد تحذف الاسم أصلا **«كان حسن ميز الطنطورة بكتابة اسمها بخط أكبر من الذي استخدمه في كتابة اسم حيفا ويافا والقدس، وعين مكانها بدائرة كبيرة لونها بالأحمر»**[1] الهوية هنا ليست معطى ثابتًا بل مهمة مستمرة تمارسها رقية حين تعيد حكي ما جرى، وحين تصر على الاحتفاظ بأسماء الشوارع والبيوت والجيران في ذاكرتها **«هذه القرى من جبل عامل، هذه قرى لبنانية استولى عليها اليهود منذ الهدنة في الـ٤٨: المطلة وإبل القمح، الذوق الفوقا والذوق التحتا والمنصورة»**[2] وحين تتأمل الفارق بين كونها "بنت القرية" سابقًا و"اللاجئة" المقيمة في مخيمات ومدن عربية.

أما الذاكرة فتعالج من خلال وعي نقدي حاد بحدود ما يمكن تذكره؛ رقية تعترف بأنها لا تعرف إن كانت تبالغ في بعض الصور أو تهوّن من أخرى، وأنها تخشى أن يضيع من الحكاية ما لا تحسن استعادته، فتقول أحيانًا ما معناه إنها تسرد "ما بقي" في الذاكرة لا كل ما حدث **«أقول ورطني حسن. وها أنا بعد كتابة دفترين وعشرات الصفحات أعجز عن مواصلة الكلام. كيف أحكي الشهور الأربعة الثانية ؟كيف حكيت الشهور الأربعة الأولى ؟هل حكيتها ؟ حكيت النتفة التي عشتها، نتفة متشابكة مع آلاف النتف، عاشها غيري**

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص120.
2- المصدر نفسه، ص120.

في الشهور نفسها فهل تكتمل الحكاية إلا بهذه النتف جميعا؟»[1] هذا الوعي بالثغرات يظهر في التردد بين صور متناقضة للمشهد الواحد، كما في حكاية الرجل الذي طرحه البحر«**ثم حلمت حلما آخر. أطول. رعيت الشاب الذي طرحه البحر. رأيته كاملا تماما كما رأيته في بحر الطنطورة. تحت شمس ساطعة مشدود الساقين عاري الصدر يقترب بخطى وئيدة على الرمل المبلل. حتى حبات البلل على كتفيه كانت واضحة في الحلم. بدا شديد الجمال، ربما أجمل مما رأيته قبل أكثر من أربعين عاما»**[2] أو في ترتيب وقائع الاجتياح والهرب، حيث تحاول الراوية أن تصحح لنفسها، وتشير إلى إمكان النسيان أو الخلط، فتُبرز أن الذاكرة الجماعية الفلسطينية ليست أرشيفًا محكمًا بل نسيجًا منقصًا ومهددًا بالتشويه أو المحو«**لماذا ورطتني في هذه الكتابة ؟ ما المنطق في أن أعيش تفاصيل الكارثة مرتين ؟ توقفت الأسبوع الماضي عند صباح الجمعة السابع عشر من أيلول. كان اليوم أمامي، علي إن أواجهه مرة أخرى، أستعيده من ذاكرة تغالبني وأغالبها...**"[3]

في معالجة الصراع السياسي لا تميل الرواية إلى خطاب شعاراتي بل تجعل السياسة تنفذ إلى قلب التفاصيل اليومية والعلاقات الإنسانية؛ مواقف الشخصيات من الفصائل والتنظيمات تظهر في أحاديث عابرة، وفي حيرة الناس بين الاستمرار في المقاومة وبين البحث عن أمان شخصي لأطفالهم، وفي الإحساس بالخذلان عند كل اتفاق أو هدنة لا تعيد اللاجئين إلى قراهم «**لا قانون ولا مجتمع دولي ولا أمم متحدة ضمنت لك حق العودة ولا استعادة الأراضي المحتلة... ولا أي حق تم اغتصابه. كم قرار صدر من الأمم المتحدة ؟! كم مجزرة تمت بعدها ؟! هل عوقبت إسرائيل مرة واحدة ؟!»**[4] بذلك تفكك الرواية الصورة النمطية للفلسطيني المحصور بين بطولية مطلقة أو ضحية صامتة، وتقدّم نماذج

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص207.

2- المصدر نفسه، ص 380.

3-المصدر نفسه، ص 213.

4- المصدر نفسه، ص353.

بشرية معقدة تتأرجح بين الغضب واليأس، بين الإيمان بالحق التاريخي وبين الإرهاق من استمرار العنف «**أذكر عمي وهو يضرب كفا بكف. كان غاضبا ولكن اضطرابه كان يغلب على غضبه، يكرر أنه لا يفهم. الملوك والرؤساء العرب، لا يرحمون ولا يتركون إلى رحمة الله سبيلا ! لماذا ينقلون الخلق بعيدا عن أرضهم ماداموا إن عاجلا أو آجلا سينتقلون للعودة إليها؟**»[1] في هذا الأفق يغدو موضوع الرواية الحقيقي هو سؤال: كيف يمكن للإنسان أن يواصل العيش والحب والعمل وتربية الأبناء، بينما التاريخ من حوله مصمم على نزع البيت منه مرارًا؟ وهو سؤال تحاول "الطنطورية" «**أن تجيب عنه لا في جملة تقريرية، بل في مسار حياة رقية الممتد من طفولة على شاطئ الطنطورة إلى شيخوخة محمّلة بعبء الحكي ومسؤولية ألا يُترك كل شيء للنسيان" كان الدفتر ينتظر، والعنوان يراود والصفحات البيضاء توسوس. ألست الطنطورية؟ غواية. أشيح بوجهي. أقول اذهبي لا أريد. في الليل حين أرقد على سريري لأنام أجدها في الفراش تنتظر**»[2].

2. السياق التاريخي للقضية الفلسطينية في الرواية:

يتجاوز السياق التاريخي في رواية" **الطنطورية**" التوثيق البارد لوقائع 1948 ليعيد تشكيل النكبة كحدث وجودي ينسحب على الجسد والبيت والزمن معًا؛ فالمجزرة لا تَرِد بوصفها تاريخًا في كتاب وإنما كتحطّم لعالم طفلة كان بيتها كالعديد من بيوت البلد متداخلًا في البحر، تذهب إليه مع إخوتها بلا كلفة أو انتباه قبل أن يتحول هذا الفضاء نفسه إلى مسرح للقتل والهلع. تتحول صور اللعب على الشاطئ، والسباحة التي تبدأ بموجة ترفعها ثم تدفعها إلى الرمل فتغدو مخلوقًا رمليًا يعود إلى البحر إلى خلفية حادة لمشهد لاحق تتكدّس فيه "الجثث والصرخات" على الطريق المؤدي إلى المكان نفسه «**ونحن في الطريق رأيت جثثا. رأيت شخصا طافيا على الماء. صرخت وركضت إلى أبي وأنا أشير بذراعي ولكن**

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص90.

2- المصدر نفسه، ص207.

أبي وضع يده على كتفي وقال: مات منذ أيام»[1] فينكتب التاريخ من منظور التحول العنيف الذي يصيب العلاقة بالمكان لا من منظور السرد السياسي المجرد.

ترسم الرواية عبر تقسيم الحكي إلى مراحل (القرية قبل الاجتياح، المجزرة، المخيم، المنافي العربية) مسارًا تاريخيًا موازيًا للسرد الرسمي، لكنه منحاز لوعي الضحايا وذاكرتهم؛ فبعد سقوط الطنطورة، تتحول رقية وأهلها إلى لاجئين يعيشون في خيام مؤقتة تتحول إلى إقامة طويلة حيث يتكرر وصف الحياة في الخيمة، وصف الماء، وبطاقة التموين «**لم ألتحق بالجامعة، تعلمت في المخيم صارت لي عائلة أخرى ممتدة أطفال، صبايا، نساء في مثل سني، ختاير**»[2] بما يجعل من مشاهد الطوابير والعوز مكوّنًا تاريخيا لا أقل شأنا من مشاهد إطلاق النار الأولى. التاريخ هنا يكتب من خلال تفاصيل مثل انشغال النساء بالطبخ في ظروف النزوح، وحرص الكبار على إخفاء بعض أخبار القتل عن الصغار «**لا تصاحبي هذه البنت. هذه خيالات. خيالات مريضة. لا أحد يفعل ذلك. تطلعت في مريم: ليست خيالات يا ماما، لأن البنت لطيفة وعاقة وصديقتي منذ ثلاث سنين... كان عمي اختفى منذ شهرين وكنا نبحث عنه. ثم عرف أبي ما حدث له. حكى لأمي وبكى. ولم يكن يعرف أنني أسمعه. كان يظن أنني نائمة**»[3] أو إصرار آخرين على التفصيل لكي لا ننسى، بما يكشف أن ما يروى عن 1948 هو دائمًا نتيجة صراع بين رغبة في الحماية ورغبة في التذكير بين إنقاذ الطفولة وبين تثبيت الفاجعة في الذاكرة «**لم تطق أمك قراءة كتاب يستحضر ما جرى ويرصد تفاصيله، فكيف تطلب مني أن أكتب في الموضوع ؟!**»[4].

وتتوسع هذه النظرة التاريخية حين تنتقل رقية إلى بيروت ثم إلى أماكن عربية أخرى؛ فالرواية لا تكتفي بتثبيت لحظة النكبة بل تتعقب آثارها في الحروب اللاحقة من الاجتياحات

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص70.
2- المصدر نفسه، ص 146.
3- المصدر نفسه، ص 390.
4- المصدر نفسه، ص 233.

إلى المجازر المتكررة، حيث تتجاور أخبار "تل الزعتر"و"صبرا وشاتيلا"مع ذاكرة الطنطورة الأولى في وعي الراوية **«وعلى بعد عشر دقائق مشيا باتجاه سوق صبرا أو أبعد قليلا في أزقة شاتيلا أو في الناحية الأخرى باتجاه جسر الكولا والفاكهاني، تفاجئك بما لم تألفه منها»**[1] بهذه الطريقة يغدو التاريخ الفلسطيني سلسلة من الانقطاعات المتوالية في حياة شخص واحد، وتتحول "الطنطورية" إلى نص يؤرخ من الداخل لزمن عربي كامل من خلال عين امرأة تلاحق تحولات الخريطة وتغيّر خرائط بيتها وجسدها وعلاقاتها. وفي قلب هذا كله يبقى السؤال التاريخي مفتوحا: من يملك حق تسمية ما جرى؟ أهو "استقلال" كما في الخطاب الصهيوني الرسمي، أم "نكبة" كما تعيشه رقية وأهل قريتها اللاجئون، الذين ظلوا يرون في العام 1948 بداية "الانهيار" لا بداية دولة جديدة؟ **«ولكنني أعتقد أن الإسرائيليين وقد احتلوا البلد ليسوا بحاجة لمزيد من العنف. قصفوا واجتاحوا وقتلوا ما فيه الكفاية وحققوا ما أرادوا»**[2].

3. تيمة الذاكرة الجماعية والسرد المضاد:

يشكّل وعي الحكي وحدود الذاكرة في "الطنطورية" بنية مركزية تتغلغل في بناء السرد على مدى الرواية، حيث تتحول عملية السرد من فعل نقل أحداث إلى مشروع وجودي لمقاومة النسيان واستدعاء المنسي والمهمش. رُقية ليست فقط ساردة لأحداث النكبة والمنفى، بل أيضاً شاهدة على مأزق الحكي نفسه، تشعر أمام كل محاولة لتوثيق الماضي بثقل العجز وضعف الذاكرة، إذ تنغلق أمامها طرق الاستعادة الكاملة للتجربة **«ذلك أن في الـــ "مابعد"ضربا من الإحساس بفقدان الاتجاه أو اضطراب الوجهة»**[3].

1- رضوى عاشور، الطنطورية، مصدر سابق، ص208-209.

2- المصدر نفسه، ص 219.

3- لمياء عيشونة، «النظرية ما بعد الكولونيالية: المصطلح والمفهوم»، مجلة البدر، المجلد 11، العدد 7، 2019، ص856.

تغمر الرواية القارئ في ترددات الساردة المتكررة: دائماً هناك سؤال، هل ما أرويه هو الذي حدث حقا؟ أم أنه نتيجة تسلل النسيان وشراسة الفجوات؟ تتردد رقية في أن تقدم الحكاية كحقيقة مطلقة، وتصرح: "ما حدث/ما أرويه/ما بقي فيّ"، إقرار بأن استعادة الذاكرة ليست فعلا آمنا ولا مكتملا، بل هو رحلة شاقة بتشظيات الألم ومحاولات الترميم المستحيل. تمتلئ الرواية بلحظات تتوقف فيها الساردة عن الحكي، إما لتهدئة غصة الحنين أو لمواجهة عجز اللغة أمام فواجع التجربة.

كما يحضر في السرد قلق دائم من آليات الحكي وطرقه؛ تكتب رقية مذكراتها الشخصية، تروي شهادات العائلة والجيران وترمم فجوات التاريخ من خلال إعادة إنتاج تفاصيل عادية ومؤلمة معا. يتنازعها التردد دائماً: هل تسرد المشهد كاملاً أم تكتفي بجزء منه؟ هل تدون لحظات الفقد والألم أم تدع بعضها في دائرة الغياب؟ في كل مرة تروي فيها، تظهر حدود قدرتها على الإحاطة، وكأن الحكاية مشروع ترميم غير مكتمل للذاكرة المنفية.

هذا التوتر الميتاسردي ينعكس أيضًا في العلاقة المعقدة بين الذكرى الفردية وذاكرة الجماعة، حيث تتحول تجربة رقية الشخصية إلى منصة لإعادة إنتاج الوعي الفلسطيني المنفي، وتنفلت الذاكرة من محاصرة السرد الخطي إلى وعي مفتوح بالخسارة وتفجر الذكريات. تستعيض الرواية عن فقد السجلات الرسمية والشهادات المغيبة بمنطق الحكي الذاتي، الذي يحمل داخله شكا وجوديا في جدوى السرد وقدرته على مواجهة طمس التاريخ.

في مشاهد عديدة تظهر الساردة وهي تفكر في ما لم تكتبه، وما كان يجب أن يكتب وما ضاع بين السطور، لتعلن في النهاية أن استعادة الذاكرة الفلسطينية ليست سوى جهد متواصل في إعادة ترميم المستحيل، ومحاولة للإبقاء على شعلة الجماعة حية في مواجهة المحو والقهر والمنفى «**الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءًا بهوية**

الجسد الذي يكتب»[1] يصبح الحكي في "الطنطورية" حقل اختبار للذات واللغة والذاكرة: يتعثر ويعيد لملمة نفسه، يواجه النقص ويبحث عن القوة في هشاشة البوح وانكسار الكلام.

وبذلك ترتقي الرواية إلى نموذج ميتاسردي حي يحدث فيه التأمل الذاتي والحوار مع الماضي ويتحول فعل السرد إلى فعل مقاومة وأسئلة مفتوحة حول الهوية والحق في الحكاية «**تطلق الأسئلة المغيبة أو المزورة، وتمتلئ بالمنسيين والمهمشين، تمتلئ بالنكرات فتغدو معارف»**[2] تعطي "الطنطورية" قيمة بالغة لفعل الحكي المتردد الناقص، وترسخ في ثقافة القارئ أن استعادة التاريخ ليست انتصارًا حاسمًا، بل رحلة متجددة من الألم والأمل والسؤال الدائم عن معنى الذاكرة في زمن المنفى.

4. تيمة الهوية والمنفى في البناء الميتاسردي:

فضح السلطة الذكورية وبناء مقاومة أنثوية متعددة الأصوات يمثل صوت رقية في "الطنطورية" حجر الزاوية في ارتقاء الرواية إلى مستوى نقدي نسوي تحرري، إذ يكتسب الحكي دلالات عميقة تتجاوز الخاص إلى فضاء التنوير الجمعي والمقاومة الثقافية والاجتماعية. تظهر رقية كأم وامرأة فلسطينية، شديدة الوعي بذاتها وبدورها التاريخي، مواجهة باستمرار السرديات الذكورية المسيطرة على الخطاب السياسي والوطني الفلسطيني.

منذ البداية تكشف الرواية كيف يحاصر المرأة خطاب البطولة الذكوري: غالبا ما يختزل النضال الفلسطيني في أفعال الرجال، ويجعل النساء شخوصا ثانوية، حضورهن هامشي ووظيفتهن تكميلية. لكن صوت رقية يخترق هذا الحصار؛ فهي لا تكتفي باستعادة الألم بل تؤسس من خلال السرد مشروعًا للمقاومة الإنسانية والوجودية، عبر توثيق تفاصيل حياتها

1- أسامة غانم، جدل التأويلية: الكتابة، النص، القراءة، الفهم، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2022، ص13.

2- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص87.

اليومية، مشاق الأمومة، الحنين للأرض والبيت والعناية بالذاكرة الجماعية من موقعها كامرأة منسية في الحرب والمنفى مما يؤدي إلى **«تمكينها من إثبات كيانها المختلف وتأكيد هويتها الخاصة باعتبار ما يتيحه لها من أشكال تحرر من أنواع القهر والاستلاب التي تمارسها عليها سلطة مجتمعها الذكوري»**[1] حيث لا يقتصر هذا التمثل الذكوري للبطولة على إقصاء المرأة من مشهد الفعل المقاوم، بل يمتد إلى مصادرته لحقّها في تعريف ذاتها وتمثيل تجربتها، إذ تكتب غالبًا من خارج وعيها، وبعين تخضعها لمقاييس الشرف والتضحية كما يحددها الرجل لا كما تختبرها هي في جسدها وحياتها اليومية.

ومن ثم فإن استعادة رقيّة لصوتها لا تعتبر مجرد تعديل في زاوية النظر السردية، بل هي تفكيك لبنية ثقافية راسخة تجعل من المرأة "آخر" هامشيا، وتطمح إلى إعادة توزيع أدوار القول والمعنى داخل الحكاية الفلسطينية بحيث تتحول المرأة من موضوع للحكي إلى ذات واعية تكتب ذاكرتها وتفاوض شروط وجودها.ذلك لأن الكتابة النسوية **«تحمل على كاهلها مسؤولية تقويم وتصحيح لكل صورة مشوهة عن المرأة الفلسطينية والشعب الفلسطيني بعينه، فهي بهذا الاعتبار سلطة مضادة وإن كانت قادمة من الأسفل»**[2]

يتجلى البعد التحرري عندما تؤكد الرواية أن تجربة النساء ليست أقل مأساوية ولا أقل أهمية من تجربة الرجال، بل إن معاناة المرأة داخل البيت، في المخيم، في أروقة الانتظار والفقد، تصنع ذاكرة جماعية أخرى، تكسر فيها السلطة الذكورية وتعاد فيها صياغة معاني الانتماء والبطولة. تعمد رضوى عاشور إلى كشف تهميش النساء، وتدين تغييب دور الأم والصديقة والمناضلة ضمن الخطاب السائد، لتمنح لرُقية حضورا متفردًا في مركز الحكاية، وتخلق أصواتا فرعية لنساء أخريات ينسجن تفاصيل المقاومة اليومية، من بناء البيوت بالأيدي إلى تخفيف أحزان الجماعة وزرع بذور الأمل في المنفى.

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص67.

2- حنان العيسى، «الرد بالكتابة في الرواية الفلسطينية النسوية»، مجلة تبيين، العدد 40، المجلد 10، 2022، ص17.

تلعب الميتاسردية دورا أساسيا في هذا التحرر النسوي؛ إذ تواجه الرواية بحسّ نقدي واضح تمثيلات السلطة الذكورية التقليدية، وتتبنى آليات سردية متعددة تفضح أشكال التهميش والإقصاء، وتعيد بناء السرد حول المرأة نفسها، لا باعتبارها ظلًا للرجل أو المقدم الأضعف في مسار البطولة الجماعية «**فهي تناضل من أجل ترسيخ قيم اجتماعية تؤمن بها، وقد تمسي أكثر صدقا في مقاربة الواقع الاجتماعي أكثر من الرجل**»[1] حيث تظهر في النص شهادات نسائية تتناوب بين الحنين والغضب والصبر بين الحديث عن الفقد والإصرار على الاستمرار؛ ليس فقط أمومة البيوت بل أيضا أمومة المعنى الجماعي والذاكرة الفلسطينية المفتتة.

إن هذا الأسلوب الميتاسردي في فضح السلطة الذكورية يمنح الرواية بعدا إنسانيا مركبا، تتعدد فيه الأصوات النسائية ويتعمق فيه نقد المجتمع الذكوري، وتظهر فيه إمكانيات جديدة لتأسيس خطاب مقاوم يتجاوز الحصار السياسي نحو تحرير فعلي للمرأة الفلسطينية نفسيا واجتماعيا. بمعنى أن فعل الحكي نفسه يتحول إلى مساحة مقاومة قهر مزدوج: مواجهة المنفى ومواجهة تهميش النساء.

في هذا السياق تجمع "الطنطورية" بين نبرة التوثيق الألم، وبين طاقة الأمل والانتصار عبر أصوات النساء اللواتي يقاومن النسيان، ويجدن في السرد بديلا عن سلطة الخطاب الرسمي، فيتحرر التاريخ من هيمنة الذكر، ويكتَب بأصوات النساء: الأمهات، الجدات، البنات والزوجات، جميعهن يعبِّرن عن إرادة البقاء والحفاظ على الذاكرة، ليصبح النص ملحمة جماعية نسوية تعيد الاعتبار لدور المرأة في تشكيل الهوية والصمود الفلسطيني.

1- بوخاتمي زهرة، «الكتابة النسوية بين الهامش والمركز: الدراسة النقدية»، مرجع سابق، 2025، ص93.

وهكذا ترتقي "الطنطورية" من كونها رواية ألم إلى وثيقة نسوية نقدية، تفتح آفاق التحرر والحوار، وتصنع مساحة لنشوء خطاب إنساني جديد يثري الرواية ويمنحها قوة ثقافية وأخلاقية متميزة في الأدب العربي الحديث «**فالمرأة في الرواية في الوقت الذي تقاوم فيه حواجز الصمت المجتمعية تقاوم أيضا من أجل القضايا الكبرى**»[1].

5. الميتاسرد وإعادة كتابة التاريخ:

تعمل "الطنطورية" على مساءلة فعل السرد وموقعه من الحقيقة عبر ساردة تتنقل بين استرجاع الذكريات الشخصية والمأساة الجمعية، فلا يجد القارئ حدودًا ثابتة بين الذات الفلسطينية المنكوبة وبين الجماعة المنفية الممتدة عبر العقود. تتداخل مستويات السرد ليصبح الحكي مجالًا لتجربة الذاكرة المقاومة، والتوثيق الفردي، والتخييل الذي يملأ فجوات التاريخ والصمت«**إنه الخطاب المقاوم وسط خطوط النكبة والمأساة والتشتت وتداعيات هذا الواقع العربي المأزوم في الخطاب الروائي الفلسطيني عبر مساحات بعيدة**»[2].

في مقاطع الرواية تظهر رضوى عاشور كـ"كاتبة/ساردة" تستجوب بواعث الحكي وضعف الذاكرة وصعوبة توثيق المأساة الفلسطينية: كل ذكرى تعود من الماضي هي مساحة التباس بين الواقعي والمتخيل، بين ما كُتب في المذكرات وما رُوي شفاهة عبر الأجيال. بهذا الشكل يتحول السرد إلى مساحة مقاومة ومساءلة، لا يقنع القارئ بتسلسل أحداث نمطي بل يدعوه لمتابعة لحظة التداخل بين التاريخ الفردي وذاكرة الجماعة.

الوعي الميتاسردي يبرز أيضًا من خلال لجوء الرواية إلى إعادة بناء الفجوات في السرد، إذ تعلن الساردة عن حدود معرفتها، وصعوبة استحضار كل عناصر الماضي، وتقر

1– آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص257.

2 – مصطفى عبد الغني، المقاومة والمنفى في الرواية الفلسطينية، دارة الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2012، ص13.

بمآزق الكتابة الأدبية أمام هول النكبة ومساحات الفقد المتجددة. في لقاء الهامش مع المركز والحقيقة مع الخيال تفتح الرواية المجال لتوليد وعي نقدي لدى القارئ يدعوه للانخراط في عملية تأويل معقدة تضعه وجهاً لوجه أمام سؤال: كيف تصاغ الهوية في المنفى؟ وكيف تعاد كتابة التاريخ في ظل اليأس وغياب الشهود؟

تتوغل الرواية في تحليل العلاقات الاجتماعية والسياسية عبر مزيج من الشهادات، الوثائق الشخصية، والأحلام المتقطعة، حيث تُصبح كل ذاكرة فردية مرآة لحكاية شعب، وكل مأساة عائلية جزء من بنية الفقد الفلسطيني الكبرى. وبين الماضي المتشظي والحاضر المضطرب، يظل الحكي أداة هوياتية مفتوحة دائماً، لا تنقضي ولا تكتمل، فتحدث الرواية عن الألم والأمل والمنفى كعلامة سردية لا تنغلق على ذاتها.

في هذا البناء الميتاسردي، تقدم "الطنطورية" نموذجًا لكتابة الرواية العربية الحديثة التي تدرك محدوديتها، وتنفتح على مساءلة صوتها ومشروعها، وتضع القارئ في قلب جدل الذاكرة والهوية والمنفى، لتظل الكتابة فعل مقاومة وتأويل وتأسيس هوية لا تنتهي مهما تغير الزمان والمكان.

- **وعي الحكي وحدود الذاكرة:**

يشكّل وعي الحكي وحدود الذاكرة في "الطنطورية" بنية مركزية تتغلغل في بناء السرد على مدى الرواية، حيث تتحول عملية السرد من فعل نقل أحداث إلى مشروع وجودي لمقاومة النسيان واستدعاء المنسي والمهمش. رقية ليست فقط ساردة لأحداث النكبة والمنفى، بل أيضا شاهدة على مأزق الحكي نفسه، تشعر أمام كل محاولة لتوثيق الماضي بثقل العجز وضعف الذاكرة، إذ تنغلق أمامها طرق الاستعادة الكاملة للتجربة «**إن الراوي لا يقوم بإعادة رواية أحداث التاريخ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل، إنما يعمد إلى التشكيك بالتاريخ ذاته ويعيد تركيب بعض الوقائع متحديا الأطر الزمانية العامة... إن**

الراوي ينطوي على المؤرخ لكنه يخنقه فيه ويكون منبعا للتاريخ مادام التاريخ عنده سرديا أي وهميا »[1].

تغمر الرواية القارئ في ترددات الساردة المتكررة: دائماً هناك سؤال، هل ما أرويه هو الذي حدث حقاً؟ أم أنه نتيجة تسلل النسيان وشراسة الفجوات؟ تتردد رُقية في أن تقدم الحكاية كحقيقة مطلقة، وتصرح: "ما حدث/ما أرويه/ما بقي فيّ"، إقرار بأن استعادة الذاكرة ليست فعلا آمنا ولا مكتملا، بل هو رحلة شاقة بتشظيات الألم ومحاولات الترميم المستحيل. تمتلئ الرواية بلحظات تتوقف فيها الساردة عن الحكي، إما لتهدئة غصة الحنين أو لمواجهة عجز اللغة أمام فواجع التجربة.

كما يحضر في السرد قلق دائم من آليات الحكي وطرقه؛ تكتب رقية مذكراتها الشخصية، تروي شهادات العائلة والجيران، وترمم فجوات التاريخ من خلال إعادة إنتاج تفاصيل عادية ومؤلمة معًا. يتنازعها التردد دائماً: هل تسرد المشهد كاملا أم تكتفي بجزء منه؟ هل تدون لحظات الفقد والألم أم تدع بعضها في دائرة الغياب؟ في كل مرة تروي فيها، تظهر حدود قدرتها على الإحاطة، وكأن الحكاية مشروع ترميم غير مكتمل للذاكرة المنفية.

هذا التوتر الميتاسردي ينعكس أيضًا في العلاقة المعقدة بين الذكرى الفردية وذاكرة الجماعة، حيث تتحول تجربة رقية الشخصية إلى منصة لإعادة إنتاج الوعي الفلسطيني المنفي، وتنفلت الذاكرة من محاصرة السرد الخطي إلى وعي مفتوح بالخسارة وتفجر الذكريات. تستعيض الرواية عن فقد السجلات الرسمية والشهادات المغيبة بمنطق الحكي الذاتي، الذي يحمل داخله شكًا وجوديًا في جدوى السرد وقدرته على مواجهة طمس التاريخ.

في مشاهد عديدة تظهر الساردة وهي تفكر في ما لم تكتبه، وما كان يجب أن يُكتب، وما ضاع بين السطور، لتعلن في النهاية أن استعادة الذاكرة الفلسطينية ليست سوى جهد

1- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص38.

متواصل في إعادة ترميم المستحيل، ومحاولة للإبقاء على شعلة الجماعة حية في مواجهة المحو والقهر والمنفى ذلك لأنها **«تعيد تقديم السياق التاريخي بطريقة ماوراء القص و تمشكل قضية المعرفة التاريخية بأكملها»**[1] يصبح الحكي في "الطنطورية" حقل اختبار للذات واللغة والذاكرة: يتعثر ويعيد لملمة نفسه، يواجه النقص، ويبحث عن القوة في هشاشة البوح وانكسار الكلام.

وبذلك ترتقي الرواية إلى نموذج ميتاسردي حي يحدث فيه التأمل الذاتي والحوار مع الماضي ويتحول فعل السرد إلى فعل مقاومة وأسئلة مفتوحة حول الهوية والحق في الحكاية. تعطي "الطنطورية" قيمة بالغة لفعل الحكي المتردد الناقص وترسخ في ثقافة القارئ أن استعادة التاريخ ليست انتصارًا حاسما بل رحلة متجددة من الألم والأمل والسؤال الدائم عن معنى الذاكرة في زمن المنفى.

- **تيمات مركزية في الرواية الميتاسردية:**

السيرة الذاتية المشتبكة: السرد الذاتي في "الطنطورية" ليس مجرد تسجيل ليوميات شخصية أو توثيق لمسار فردي، بل هو مشروع لرسم خريطة لهوية جماعية متوازية، متداخلة أحيانًا ومتعارِضة أحيانًا أخرى مع التجربة الفردية. رُقية تستحضر طفولتها وذاكرة المكان الأول (الطنطورة)، ثم انتقالها المتكرر عبر أمكنة المنفى في لبنان ومصر، ليغدو صوتها الخاص مرآة لصوت الفلسطينيين المنكوبين والموزعين.

في كل انتقال يظهر سؤال "أين تنتهي الذات وأين تبدأ الجماعة؟": تدرك رُقية أن آلامها ليست فريدة، بل هي جزء من جرح عميق واسع. حتى تفاصيلها الصغيرة: فقدان أمها، خوفها على أولادها، حنينها لشجرة التوت في الطنطورة، كلها تكتسي معنى جمعيًا حين تروى ضمن جراح شعب كامل محيلة **«بهذا التناص العابر للزمن على واقع العالم**

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص54.

العربي المعاصر»[1] تشهد الرواية لحظات التباس خاصة: حين يرنو الماضي إليها عبر صور شبحية تحاول أحيانًا رفض اندماجها في الجماعة خوفًا من تراكم الألم وأحيانًا أخرى تندمج بالكامل في سردية النكبة حيث تصبح قصتها "عابرًا" للآخرين.

تتداخل الحكايات تظهر أصوات الذاكرة الجمعية في خطاب رقية، فالسرد يتحول إلى "أرشيف مضاد"؛ كل مشهد من حياتها هو مقطع من الذاكرة الفلسطينية وكل مأساة فردية تنضح بحكايات عن أمهات فقدن بيوتهن وطاعنين في السن وارتحلوا بلا رجعة. إنها سيرة الذات المنفية: ذات لا تستقر على شكل ولا تكتمل إلا بانكسار جماعي يتردد صداه في اللغة والصوت والوجدان.

الحكي كمقاومة: تحمل رواية "الطنطورية" رؤية مقاومة تتجلى في فعل السرد نفسه: الرواية تقاوم النسيان، تقاوم محو الذاكرة السياسية والاجتماعية، تقاوم خطاباً رسمياً يريد أن يجعل الفلسطيني "قضية" لا أكثر. كل مشهد من حكي رقية يحاول إثبات الوجود في عالم يتآكل بالشطب والتشويه، فالحكاية هنا ليست مجرد تذكر لحدث، بل صرخة ضد الفراغ وتوثيق يواجه طمس الوثائق، احتفاء بالناس العاديين، بالأطفال والنساء والأجداد الذين أعادوا بناء ذواتهم على هامش النكبة والمنفى.

الحكي يجابه خطاب البطولة التقليدي: رقية ليست "بطلة"، لكنها تستمر في السرد حتى مع اليأس، تشكك بالقيمة المطلقة للكلام وكأنها تقول: "الحكي محاولة" ليست لكنها مقاومة ضرورية، وعي بأن المعنى لا يصنع من الانتصارات فقط، بل من الفقد والمقاومة اليومية لسلطة المحو حيث احتمالات الصمود صغيرة وهشة، لكن ضرورية لترميم جراح الهوية.

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص87.

في مقاطع عديدة تتحول الحكاية إلى مساحة مقاومة للتشيؤ والاختزال، فتروي رُقية تفاصيل صغيرة عن الطعام، عن الأغاني، عن لحن اللغة، عن شقاء النساء في المخيمات، عن طرق بناء البيوت الجديدة بمواد متهالكة وأحلام متكسرة. كل هذا يكسر التمثيل النمطي للقضية الفلسطينية ويضع مكانه سردية المقاومة عبر الحياة اليومية وتوثيق التفاصيل العابرة التي تصنع التاريخ الحقيقي للجماعة المنفية فتصبح الرواية «**كتابة التاريخ الذي لا يكتب، تاريخ الفئات التي هي على هامش المجتمع، والتي لا تندرج في مخاض معمول سلفا، وبالتالي هي تاريخ الإنسان العادي**»[1].

الكتابة عن الكتابة: واحدة من أبرز تقنيات الميتاسرد في "الطنطورية" هي السؤال المستمر حول إمكانيات السرد وحدوده: رقية تكتب وتحذف، تصمت ثم تروي، تعترف بأن "فصولًا لم تُكتب، أو قصصًا أضعتها خوفا أو وجعا"، يتكشف أن الرواية لا تدعي الشمولية بل تحتفي بقصور الحكي وتكشف هشاشة الذاكرة أمام طوفان الأحداث.

السرد يتعدد أصواته فتظهر مصادر أخرى: الصحافة، المذكرات، الشهادات، الرسائل. يصبح النص حقلا تفاعليا يغلب عليه الحذر من الإكمال التام «**هذا التنوع في الأصوات يعبر عن الاختلافات في المكونات الشخصية لكل صوت ومستوى ثقافتها وتركيبتها النفسية واختلاف تعاطيها مع نفس الحدث**»[2] إذ تعترف الساردة بالحذف المتعمد والتردد في الإفصاح وتبرز العيوب كمكون أساسي للحقيقة: فالحكاية لا تكتمل ولا تزال مفتوحة، ما يجعل الكتابة حوارا مستمرا مع فقد المواد الأصلية ومع عنف المنفى والطمس.

هذه الكتابة عن الكتابة تخلق وعيًا روائيًا جديدًا يضع "الطنطورية" في قلب الميتاسرد العربي، حيث الحكي هو أيضًا سؤال عن إمكانيات الأدب في إعادة بناء الهوية ومواجهة

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص18.

2- يونس شعبان الفنادي، الخطاب الروائي عند فاطمة بن محمود: الجرأة والرؤية والمتخيل، دار نشر الأدب الوجيز، تونس، ط1، 2025، ص41.

النسيان؛ كل حذف وكل تردد وكل فصل غائب هو دعوة للتأمل في طبيعة الرواية نفسها، والسجال بشأن ماهية الحقيقة الأدبية في مقابل الحقيقة التاريخية مما **«يشكل علامات دالة على تجريبيتها، بحثا عن أفق حداثي في هذا النمط من الكتابة السردية»**[1] هذا الانشغال بأسئلة الكتابة داخل نص ينهض على ذاكرة مجزرة وتهجير قسري، يكشف عن وعي روائي يصرّ على أن يجعل من الحكاية نفسها موضوعا للفحص، لا مجرد وعاء للتوثيق. فـ"الطنطورية" لا تكتفي بتدوين سيرة فلسطينية ممزقة بين الماضي والمنفى، بل تقحم القارئ في نقاش حول كيفية تمثيل هذه السيرة سرديا، وحدود ما يمكن للأدب أن يقوله إزاء عنف التاريخ، وهو ما يمنح نزعتها الميتاسردية بعدًا نقديًا يتجاوز زخرفة الشكل إلى مساءلة علاقة الرواية بالحقيقة والذاكرة والعدالة الرمزية.

وبذلك تتبدّى الإشارات التجريبية في بنائها لا كخروج عابر عن النمط المألوف، بل كخيار جمالي ومعرفي واعٍ، يربط بين تجديد أدوات السرد والسعي إلى صياغة أفق حداثي لكتابة تاريخ مضاد، يحمل توقيع الذات الساردة ويدافع عن حقّها في إعادة تخييل الوقائع من موقع الضحية الشاهدة لا المؤرخ المحايد **«الكتابة مسار لغوي أنطولوجي يظهر(يحقق) وجود الإنسان كحقيقة لغوية تقتضي تجسيدا في الخطاب الذي يعبر عن الأحاسيس والأفكار التي لابد من تحويلها إلى نصوص»**[2].

الالتباس بين الحقيقة والخيال: بحضور تعدد الصوت السردي تتراكب الحكايات والأساطير مع الوثائق، ولا يترك النص مكانا لثنائية واضحة بين الوهم والسيرة، أو بين الحلم والواقع. تظهر الأصوات المتداخلة، تتصارع الروايات مع الشهادات وتتسلل الأساطير الشعبية وحكايات الجدات في بناء جغرافيا الرواية. يصبح القارئ مشاركًا في عملية فحص للطبقات الحكائية، فلا يدري أين تنتهي "الوثيقة الرسمية" وأين تبدأ "حكاية المنفى."

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص68.
2- أسامة غانم، جدل التأويلية، مرجع سابق، ص15.

في هذا الفضاء المفتوح ينافس النص ذاته في إنتاج المعنى، فالحقيقة ليست ثابتة بل متشككة غائمة متنقلة بين الأصوات والمصادر والأساليب. يظل سؤال "كيف نفرّق بين السيرة والحكاية، الوثيقة والأسطورة، الذاكرة والحلم؟" هو المحرّك الأساس للمعنى والعناد السردي، ليكتسب السرد بعدًا بوليفونيّا منفتحًا على إمكانيات التأويل، وتحريرا من أسر القراءة الأحادية أو التصنيف التقليدي «**ولأن النصوص الميتاقصية تنحو في مجملها إلى أن تكون ذاتية التفسير...فإن ذلك يقودنا إلى لزوم انصهار وظائف القارئ والكاتب والناقد في تجربة واحدة تتطلبها القراءة**»[1] بذلك فإن البوليفونية وتشظي مستويات الحكي في هذه النصوص لا يعنيان فقط تعدد الأصوات داخل العالم المتخيّل، بل يستدعيان أيضا تعدد مواقع القراءة، بحيث يذوب الحدّ الفاصل بين القارئ والكاتب والناقد في تجربة واحدة تتطلّبها الميتاقصية؛ إذ يجد المتلقي نفسه مضطرا إلى أن يكتب قراءته، وينقد ما يقرأه وهو يعيد باستمرار رسم الحدود بين السيرة والحكاية والوثيقة والأسطورة والذاكرة والحلم.

تدخل الرواية بهذا أسئلة الهوية والمنفى معركة أدبية: فكل تفصيل سردي قابل للتعدد، وكل حقيقة محتملة وكل شهادة قابلة للشك والاختبار والتخييل، ما يجعل "الطنطورية" نصا حيا لا يكتفي بالطرح المأساوي، بل يخلق شبكة من الأصوات والحكايات تعيد تشكيل الذاكرة الفلسطينية الجمعية والفردية مع كل قراءة جديدة.

بهذا تتضح كيف أن "الطنطورية" تحمل مشروعا ميتاسرديا عميقا يعتبر الحكي شكلًا من المقاومة، وينخرط في ورشة نقدية دائمة حول السيرة الذاتية، إمكانيات الكتابة وحدود التخييل ليصبح النص وثيقة واحتجاجا وصوتا جماعيا يجدد الهوية ويسائل الحاضر والذاكرة على نحو فريد داخل الأدب العربي الحديث.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص51.

التلقي والنص المفتوح: تشكل آليات التلقي في رواية "الطنطورية" قلب التجربة الميتاسردية، حيث يتحول النص الروائي إلى مساحة متفاعلة تطلب من القارئ أن يكون فاعلًا في عملية إنتاج المعنى وليس مجرد متلقٍّ سلبي للأحداث. تعتمد رضوى عاشور في بناء النص على استراتيجيات سردية تترك ثغرات وفجوات وصمتات، وتمنح الحكي بعدا متشظيا يوسع من إمكانيات التأويل ويضع مسؤوليته على عاتق القارئ.

من البداية ترفض "الطنطورية" حكاية السرد المتسلسل والمكتمل، وتتعمّد كسر الخطيّة عبر الانتقال المستمر بين الأزمنة والأمكنة، وبين أصوات متعددة تتكوّن من شذرات شفهية ووثائق ومشاهد من الحياة اليومية. الحكي هنا ينساب أحيانا ثم يتوقف فجأة أمام لحظة ألم أو صدمة أو يكتفي بإشارة إلى حدث كبير دون تفاصيل «**إنها تهدف إلى اكتشاف كيف يلعب كل منا واقعه الخاص**»[1] مما يخلق إحساسًا واضحًا لدى القارئ بأن هناك مناطق من المعرفة لا يدخلها النص وأن عليه أن يملأ هذه الفجوات بنفسه.

يلعب القارئ في هذه البنية المفتوحة دورًا جديدًا: فهو مشارك في المعنى يضطر لاجتياز الصمتات وتحليل ما يخفيه الاختصار وربط الوقائع بما سبق أن عرفه أو خبِره عن التاريخ الجماعي الفلسطيني أو عن تجربة المنفى واللجوء. كل مشهد غامض أو صامت يدفع المتلقي إلى إعادة الترتيب الذهني للسرد وتخمين دوافع الحذوف أو المغزى من إخلاء أماكن معينة للسرد غير المروي، وتطوير علاقة عميقة مع اللحظة التأويلية التي تضعه داخل النص لا خارجه «**فكثيرا ما نفسر القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية**»[2] إذ يصبح الغموض في المشاهد مركزًا جديدًا يُنتج منه القارئ دلالاته الخاصة، محولاً

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص47.

2- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص137.

التناقضات الذاتية إلى قوة إبداعية و يتحول المتلقي من خارجي إلى داخلي محققًا اللحظة التأويلية التي يصفها فضل.

إن هذا الانفتاح يتجلى أيضًا في تعدد المنظورات: لا توجد سلطة سردية واحدة بل تتشارك رُقية مع أصوات أخرى في صناعة الحكاية، ليتوارد المعنى عبر تفاعل بين الذكرى الفردية والجماعية، وبين الذكريات الشخصية والشهادات الصحفية والحوارات الحميمة بين الشخصيات الثانوية. هذا يخترق سلطة السارد التقليدي ويخلق فضاء روائي متعدد النبض، تتكاثر فيه منافذ الحقيقة وتتحول عملية التلقي إلى مغامرة معرفية محفوفة بالاختيارات والتجارب الذاتية.

النص في "الطنطورية" لا يضع نهاية مغلقة للمعنى ولا يمنحه للقارئ جاهزًا: بل يضخ أسئلة مفتوحة حول هوية الفلسطيني وخرائط الذاكرة والمنفى وعلاقة الحلم بالحقيقة، ويطالب القارئ بأن يكون جزءًا من عملية البحث عن إجابات أو خلق تفسيرات جديدة تتناسب مع تجربته ووعيه. بهذا يصبح فعل القراءة نفسه شكلا من أشكال إعادة كتابة النص وإنتاج الهوية، ويتحول كل قارئ إلى منتج جديد للذاكرة الجمعية الفلسطينية في سياق روائي يرفض الاستقرار وينحاز إلى الحراك النقدي المفتوح.

تتضاعف قوة النص المفتوح حين تسكت الرواية عن بعض المآسي الكبرى، أو تناور في سردها عمداً لتترك للقارئ فرص التأويل والتخمين، فتغدو القراءة مشروعا حيّا لإعادة تركيب التفاصيل المفقودة، وبناء سردية أخرى تشارك فيها جميع أجيال القراء، لتصبح "الطنطورية" نصاً لا يستنفد ولا يغلق، بل يبقى قادرا دائما على استدعاء المعنى من جديد ومواجهة النسيان عن طريق القراءة المشتركة والعيش النقدي مع كل صفحة.

هكذا تهدم "الطنطورية" جدار الفصل بين المؤلف والقارئ، لتحول الرواية إلى "مختبر أدبي" تنتج فيه الذاكرة بفعل التلقي المستمر، ويتأسس فيه معنى الهوية والمنفى ببصمة

جوهرية من وعي القارئ، فيصبح فعل القراءة امتدادًا لفعل المقاومة، ومساحة لصنع الأمل والمساءلة، وخطوة دائمة في مشروع استعادة ما يُفقد من الحقيقة الجمعية الفلسطينية.

تتبدى رواية "الطنطورية" كعمل روائي يتجاوز حدّ التوثيق التاريخي، لينفتح على أسئلة كبرى تتعلق بالذاكرة والهوية والمنفى والمقاومة داخل بنية سردية هجينية تدمج الذاتي بالجماعي وتضع القارئ في قلب الحكاية. فالنص لا يكتفي بنقل وقائع النكبة بل يعيد تشكيلها عبر صوت أنثوي مثقل بالألم، يخاصم الخطاب الذكوري التقليدي ويمنح المرأة دورًا تأسيسيًا في صناعة المعنى ومقاومة النسيان وهو ما يوافق أن **«الرواية النسائية العربية ستحفل بالظاهرة الميتا لغوية لتسترد كيانها المسلوب»**[1] بهذا يتحول الحكي إلى فعل مقاوم لا يبحث عن بطولة تقليدية بل ينتصر للتفاصيل اليومية لجراح الأمومة والفقد والتشتت، ويوثّق للذاكرة الجماعية بتقنيات ميتاسردية تفضح الصمت وتحتفي بالنقص والغياب فـ**«الروائي الفلسطيني كان على قدر المسؤولية في استيعاب الواقع ورصد تحولاته، فهو على الرغم من انشغاله بقضيته الوطنية، لم ينطو على ذاته، ولم ينغلق على عالمه وهمومه، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بقضايا الإنسان وصراعه مع ظروفه القاسية سواء أكان رجلا أم امرأة»**[2].

على مستوى بنية النص تتداخل الأصوات والتجارب وتتعمد الرواية ترك فجوات وصمتات، فتدعو القارئ بشكل مباشر ليكون مشاركا في استكمال المعنى وإعادة بناء الحكاية، ليصبح التلقي في ذاته فعلًا معرفيا خلاقا ينتج مع كل قراءة أفقا جديدا للهوية ولتجربة المنفى. بهذا الانفتاح النقدي تغدو الرواية مساحة للاستفهام الدائم، ومختبرا للشك ومقاومة السلطة والنسيان، وتصبح ذاكرة النكبة فيها حدثا متجددا لا يغلق على جواب ولا

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص115.
2- مصطفى عبد الغني، المقاومة والمنفى في الرواية الفلسطينية، مرجع سابق، ص23.

يسجن في وثيقة بل يظل مشتعلاً بالتخييل والتأويل والحوار الوجودي المفتوح مع القارئ والواقع واللغة.

هكذا تحقق "الطنطورية" حضورها الأدبي والفكري وتمنح تجربة القارئ طاقة مقاومة، وسلطة تأويلية، وعمقا إنسانيا يجعل الرواية نصًا مفتوحًا على إمكانيات لا تنضب وذاكرة حيّة تواجه المنفى بالكتابة، والوجع بالسرد والغياب بالتخييل والسؤال **«مشاريع بعض الروائيين أصبحت بمثابة مؤسسة لصناعة صور تمثيلية جديدة للهوية في الرواية العربية، وهي تستقي آلياتها من المخيال الجديد الذي بدأ يتشكل بالتواصل مع قيم العولمة التي تتكاثر وتتناقض»**[1] تؤسس الطنطورية من خلال هذه الرؤية لتجربة سردية تجعل من الذاكرة الفردية والجماعية فضاءً لإعادة بناء الهوية الفلسطينية، حيث تتحول الكتابة إلى فعل مقاومة يتصدى لمحو المكان، ويعيد وصل الذات بمنفاها عبر استعادة التفاصيل اليومية و الحميمية. وبهذا تنخرط الرواية في المشروع الأوسع الذي تعمل عليه الرواية العربية المعاصرة وهو صناعة صور تمثيلية جديدة للهوية تستمد أدواتها من مخيال يتشكل تحت ضغط العولمة وتحولات الانتماء دون أن يتخلى عن بعده النقدي تجاه الخطابات المهيمنة على التاريخ والواقع.

6. خلاصة :

تتبدى في "الطنطورية" لرضوى عاشور بنية ميتاسردية معقّدة تحوّل السرد الذاتي إلى فضاء للتفكير في فعل الحكي ذاته، وفي وظيفته السياسية والتاريخية معا؛ إذ لا تكتفي رقية بأن تروي ما جرى لقريتها وأهلها، بل تعلق – صراحة وضمنًا – على آليات تذكّرها وانتقاءها للوقائع، وعلى خوفها من النسيان وعلى مسؤوليتها الأخلاقية في أن تشهد باسم الذين محيت أسماؤهم وملامحهم من السرديات الرسمية. بذلك تتحوّل الذاكرة الجماعية "ذاكرة

1– آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص40.

الفلسطيني" و"ذاكرة اللجوء" إلى تيمة مركزية تتقاطع فيها طبقات الزمن الفردي والجمعي حيث يتجاور زمن الطفولة في الطنطورة مع زمن المخيم والمنفى والحروب اللاحقة، فيتشكّل نص روائي يقوم على الاسترجاع والتقطيع والتقديم والتأخير بما يعبّر عن ذاكرة جريحة غير خطية لكنها مصمّمة على مقاومة المحو عبر التدوين **«من هنا تفاقم إحساس كتاب الرواية في القرن العشرين بضرورة التغيير، فاختلق بعضهم أشكالا جديدة للتعبير تصطدم مع الإطار التقليدي للحبكة وخطية السرد»**[1].

في هذا الإطار يغدو الميتاسرد أداة براديغمية لتفكيك علاقة الهوية بالمنفى؛ فالسؤال المتكرر "إلى أين؟" الذي تشير إليه القراءات النقدية للرواية لا يطرَح بوصفه سؤال حركة مكانية فحسب، بل باعتباره سؤال وجود وكيان: ماذا يبقى من الفلسطيني حين يفصَل عن أرضه، وحين يدفَع إلى حمل بطاقة لاجئ بدل هوية المواطن؟ هنا يشتغل النص على فضح التوتر بين هوية مفروضة من الخارج (هوية اللاجئ، المنفي، مهدّد الأمن) وهوية مصر عليها من الداخل ترى في التمسّك بالتاريخ الشفهي، وبأسماء القرى والحقول والعائلات، وسيلة لإبقاء الذات متجذّرة رغم اقتلاع الجسد من المكان وهو ما تشير إليه قراءات تبرز أن استعادة الطنطورة على الورق هي خطوة رمزية نحو استعادة فلسطين في الواقع.

وعلى هذا الأساس يمكن فهم التيمات الميتاسردية في "الطنطورية" بوصفها مشروعا لإعادة كتابة التاريخ من منظور الضحية؛ فالرواية لا تعيد فقط ترتيب أحداث النكبة والتهجير والمجازر بوصفها خلفية تاريخية، بل تشتبك نقديًا مع الخطاب الصهيوني الذي ادّعى أن فلسطين "أرض بلا شعب" ومع سرديات عربية رسمية همّشت تجربة اللاجئين أو ساومت بها في اتفاقيات سياسية لاحقة. من هنا يتقدّم صوت رقية باعتباره سردًا مضادًّا يزعزع منطق الأرشيف الرسمي ويستبدله بأرشيف حيّ تحفظه الذاكرة وتدوّنه الرواية فيغدو النص – كما أظهرت قراءات من منظور النقد الثقافي – مساحة لقراءة الأنساق الثقافية المضمرة (النسق

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص66.

الاستعماري، الأبوي، الطبقي) وكشف منطق القوة الكامن خلف ما يقال وما يُسكت عنه **«الانعكاسية في الرواية المعاصرة...ليست انغلاقا على العالم، بل أنها وسيلة لتأسيس هوية لها قدرة أفضل على التواصل مع العالم في نقاط معينة»**[1] بهذه الكيفية يقدّم الميتاسرد في "الطنطورية" نموذجًا براديغميا لرواية عربية تزاوج بين الجمالي والتوثيقي وتستثمر في الوعي بالكتابة والسرد كي تعيد للضحايا حقّهم في الكلام، وتضع القارئ أمام تاريخ معاد كتابته من الأسفل من موقع من عاش الألم لا من موقع من نظّر له.

1- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص90.

الفصل السادس

التيمات الميتاسردية بين الروايات الثلاث

1. الذات والتاريخ والسلطة في الروايات الثلاث
2. أشكال اللعب بالسرد والزمن في ضوء براديغم الميتاسرد
3. التيمات الميتاسردية وإعادة تشكيل أفق المتلقي
4. براديغمات الميتاسرد وإمكانات تجديد البراديغم النقدي
5. حوصلة

تمهيد:

تقدّم الروايات الثلاث "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج و"اللجنة" لصنع الله إبراهيم، و"الطنطورية" لرضوى عاشور دراسة عميقة للميتا سردية والتيماتية تفتح آفاقًا جديدة لفهم الكتابة الروائية العربية المعاصرة. بناء على استعراض النقد المكتوب ونتائج البحث، يمكن تجاوب نص أكاديمي موسّع يدعم هذه المشاريع بما يلي:

تتمتع دراسة الميتاسرد والتيماتية في روايات "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، و"اللجنة" لصنع الله إبراهيم، و"الطنطورية" لرضوى عاشور بأهمية نقدية وأكاديمية بالغة حيث تسلط الدراسة الضوء على آليات السرد التي تسمح بتحليل النصوص العربية المعاصرة عبر كشف بنيتها التيماتية ووعيها الذاتي، وذلك في سياق إعادة تشكيل الخطاب الثقافي والسياسي.

الروايات الثلاث "كتاب الأمير"، "اللجنة" و"الطنطورية" تلتقي عند نقطة مركزية هي الوعي النقدي المتقدم بنية الكتابة نفسها، إذ لا تتعامل مع الرواية بوصفها وسيطا ناقلا للحكاية أو وثيقة تاريخية محايدة، بل تجعل من النص فضاء متوترا ومفتوحا للمساءلة وإعادة بناء المعنى في ضوء تشظي السلطة وتعدّد الأصوات «**إن الوجود يغدو، وفق كثير من العوالم الميتاقصية، كتابا جامعا تلتئم فيه ثلة من المؤولين، قراء ومؤلفين ذوي ميول متضاربة**»[1] وهو ما يتحقق بوضوح في هذه الروايات الثلاث، حيث لا يعود العالم المرويّ خلفية صامتة، بل يصبح هو نفسه كتابا مطروحا للتأويل، تسهم في كتابته أصوات الساردين والشخصيات والقراء معا؛ فتتداخل حدود من يكتب ومن يقرأ، ومن يملك حق تمثيل التاريخ ومن يراجعه في أفق ميتاسردي يجعل من فعل القصّ نفسه موضوعا للنقاش والتفكيك. في هذا السياق تغدو الميتاسردية والتيماتية أداتين جوهريتين لتفكيك أنماط السرد التقليدي ومساءلة أسس الخطاب الرسمي والثقافي والوطني الذي هيمن طويلا على الأدب العربي.

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص77.

في "كتاب الأمير" يطرح واسيني الأعرج منظومة سردية متعددة ترفض البنية المغلقة للذاكرة والمنطق الأحادي للسرد الوطني؛ يصوغ رواية أشبه بورشة بحث وصراع على المعنى، حيث يواجه القارئ تداخل الوثيقة بالتخييل وكثرة المراجع والسجالات بين الأصوات، مما يخلق مناخا سرديا مفتوحا لا يسمح بالاستقرار أو التسليم بصحة الحقيقة التاريخية الجاهزة. يصبح للميتا سرد دور مزدوج: فضح السلطة التي تكتب التاريخ من جهة، وإعادة تمكين القارئ كفاعل نقدي يشارك في صوغ الرواية من جهة أخرى. هنا تنتفي مركزية السارد الواحد، ويتحوّل النص إلى فضاء جدل يقاوم الانغلاق السردي.

في "اللجنة" لصنع الله إبراهيم يبلغ المشروع الميتاسردي درجة عالية من التركيب، إذ تتداخل السلطة الرسمية مع الذات الفردية والمساحات المؤسسية في بنية روائية تتعمد التساؤل الدائم حول وظيفة الكتابة وجدواها في عالم محكوم بالبيروقراطية والقمع والفوضى السياسية. النص يضخ توترات بين الكاتب والمؤسسة، ينفتح على طبقات من التناص والتشبيه والمساءلة ويضطر القارئ إلى إعادة النظر مرارا في معنى الأحداث ودلالة الشخوص، مؤسسًا بذلك بنية سردية ديناميكية تغير موقع القارئ من مجرد متفرج إلى شريك مفكر ومؤوّل في صنع المعنى.

أما "الطنطورية" فإن (رضوى عاشور) تؤسس خطابًا روائيا نسويا تحرريا يعيد الاعتبار للذاكرة المهمشة والهامش الإنساني الذي لطالما غيِّب في الخطابات الكبرى. تعمد الرواية إلى ترك مساحة واسعة لجراح النساء وأوجاعهن لتجعل الحكي ذاته فعل مقاومة لا فقط للمنفى والفقد بل أيضا للسلطة الذكورية والنسيان الجمعي. تعتمد الميتاسردية هنا على فواصل سردية تفضح العجز عن قول كل الحقائق فتحول الحذف والصمت والثغرات إلى مصادر قوة جمالية وفكرية، بحيث يبقى القارئ مشاركًا في لملمة الشذرات، وإعادة بناء صورة جماعية للوجع الفلسطيني المقموع في أنفس الأمهات والجدات والمنفيات.

تتفق كل هذه الروايات في أنها تطرح بلا مساومة سؤال المشاركة، وتعيد النظر في وظيفة القارئ، إذ لم يعد النص ينتج معنى جاهزا بل يدفع المتلقي إلى الانخراط في جدل التأويل، وفحص الهويات المتداخلة والقراءة النقدية التي تلتقط أبعادا لم تكن متاحة في الأدب العربي الكلاسيكي. القارئ هنا غير مكتف بالتلقي السلبي، بل جزء من عملية نقد المجتمع، وطرح أسئلة حول السلطة والمعرفة والهوية، ومواجهة حقيقة أن الأرشيف التاريخي أو الثقافي ليس بريئا، وأن السرد الأدبي يحمل دائما طاقة التغيير والاحتجاج.

من الناحية التيماتية تبرز قضايا تفكيك السلطة الديمومة والاختلاف، مركزية المنفى والآخر، تشظي الذاكرة الجماعية، دور الأرشفة في مقاومة السلطة والانفتاح على السرد النسوي بوصفه خيارًا تحرريًا يزيد غنى النص وقدرته على مقاربة الواقع من أكثر من منظور **«يتخلى ساردو الروايات عن مركزيتهم التقليدية، بائحين بضعفهم الإنساني، وهادمين التراتبية المزعومة بين الأنواع الأدبية التي تؤلف نصوصهم ومعولين على الهامشي والمكبوت والمغيب»**[1] هكذا لا تبقى هذه التيمات مجرّد موضوعات مطروحة داخل الحكاية بل تتجسد في الطريقة التي يختار بها السارد أن يروي: سارد ضعيف لا يدّعي امتلاك الحقيقة ومنفتح على الهامشي والمكبوت والمغيب، ينسف مركزية الصوت الواحد والنوع الواحد ويجعل من النص فضاءً تشارك فيه الأنواع والأصوات والذاكرات المختلفة في صياغة معنى لا يكتمل ولا يستقر. وبذلك تتكامل التيمات التحررية (تفكيك السلطة، مركزية المنفى، السرد النسوي...) مع بنية سردية تقوّض التراتبية وتؤسس لقراءة أكثر حساسية لتعقيد الواقع. تسهم هذه المشاريع في تجديد الأدب العربي ليس بخلق نماذج فنية جديدة فقط، بل بتكوين فضاء معرفي ونقدي يُحاور القارئ والباحث معا ويمنحهما أدوات تناول النص بوصفه مشروعا للتأويل وإعادة الصياغة وتوليد الأسئلة **«تواجه من خلالها الرواية العربية إشكالات وجودية واجتماعية وثقافية كان عليها أن تتمثلها وتعيد**

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص195.

تدويرها جماليا، لكي لا تصبح فيه الرواية مجرد ترياق يستعين به الروائي»[1] ويفتح بذلك الأفق لإمكانيات لا محدودة من تفسير الحكاية، وتحويل الألم الفردي والجماعي إلى طاقة مقاومة وتأمل وتغيير.

ومنه تتضح أهمية الميتاسردية والتيماتية في نقل الرواية العربية من خطية الحكي إلى اتساع السؤال والنقد، وتؤكد كيف تصبح الكتابة مساحة دائمة للبحث عن الحرية والهوية والوعي، ومختبرا نقديا لا يتوقف عن مساءلة ذاته ومدارات الواقع. كل قراءة لهذه الأعمال هي مشاركة في مقاومة العطب الثقافي واتساع أفق الكتابة، وتجديد الخطاب الإبداعي والاجتماعي والأكاديمي العربي.

1. الذات والتاريخ والسلطة في الروايات الثلاث:

اختيار الدراسة لهذه الروايات ينبع من إدراكها لكونها تمثل نموذجا متقدما للسرد الميتاسردي في الأدب العربي المعاصر، حيث تتجاوز سرد الحدث إلى مساءلة الذات السردية وقدرتها على التعبير والتمثيل. فالنصوص هنا لا تكرر فقط سردية تقليدية وإنما تعيد إنتاج خطابها السردي نقديا، مستفيدة من تقنيات تفكيك البنية السردية التي تثبت هشاشة قدرة السرد على تقديم تمثيلات مطلقة أو كلية. هذا الموقف النقدي يندرج ضمن تيارات نقدية حديثة تعني بتكوين النص كفضاء للوعي الذاتي، مما يخلق حالة من التوتر بين الحكي والتمثيل ويكسر الأحادية السردية القائمة فيرتقي بالنص إلى مستوى الفعل التأويلي الذاتي **«فالكاتب القابع خلف الراوي هو مجرد شاهد يقتصر دوره على تقديم المشهد، وفسح مجال للناس ليأتوا إلى عالم الرواية بهيئاتهم وسلوكاتهم ومنطوقاتهم وعلائقهم في ما**

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص245.

بينهم وبالمكان، إنهم حضور له صفة الشهادة التي تترك للقراءة إمكانية التأويل والاستنتاج والمعرفة»[1].

إضافة إلى ذلك يعمل السرد على توظيف الذاكرة والتاريخ ليس بوصفهما استرجاعًا لحقائق مطلقة، بل كفضاء سردي متعدد الأبعاد يعيد تشكيل الذاكرة الوطنية والشخصية والجماعية في إطار نقدي يعكس التداخل بين الذاكرة الجماعية والتجربة الفردية ويناقش إعادة كتابة التاريخ بصيغة ترفض الثنائيات الحادة وتحاول استحضار التعددية في التجارب والتمثيلات **«إن مابعد الحداثة هي فن وعي ذاتي ضمن الأرشيف. وهذا الأرشيف هو تاريخي وأدبي معا»**[2] هذا يعكس حالة واعية تجاه مآلات الصراع التاريخي والسياسي في المنطقة، ويحول الرواية إلى أداة حيوية لاستعادة الصوت التاريخي المغيّب أو المشوه.

الأمر اللافت هو الاهتمام بإدماج الأصوات الهامشية كصوت المرأة والتجارب المستبعدة، حيث تعمل الرواية في هذا السياق كآلة لفك احتكار الخطاب السائد وتوسيع أفق الهوية السردية **«اللجوء للهامش هو في جوهره حيلة سردية تجريبية تهدف إلى إعادة الاعتبار للهامش وتأكيد قيمته بما يوازي المتن»**[3] وهذا الاحتماء يحوّل الميتاسرد من نخبوية إلى أداة تحريرية تسَعِّر الهوية النسوية داخل النسق الثقافي، فتحقق تحولات جوهرية في إعادة رسم حدود الذات الثقافية بفضل هذه الأصوات التي تمثل الهوامش الاجتماعية والسياسية، وتقدم نقدا شاملا للهيمنة الذكورية والاجتماعية، بما يثري الخطاب العربي بالتجارب المتعددة والمركبة.

علاوة على ذلك يظهر تركيز الروايات على موضوعات السلطة والهوية كإطار يعكس الأزمات السياسية والاجتماعية المعقدة في المجتمعات العربية، حيث تقوم الرواية بكشف

1- يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2011، ص34.

2- أماني أبو رحمة، جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص160.

3- محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ص292.

آليات السيطرة والقمع والتمثيل المغلوط للذات، في محاولة لتقديم سرديات مقاومة تعيد تعريف القوة وعلاقاتها بالذات والهامش، مستفيدة من الحساسية النقدية التي تميز السياق العربي المعاصر.

في المجمل تعكس هذه الدراسة تطور النقد العربي الحديث الذي لم يعد يكتفي بالتلقي السردي التقليدي، بل يستغل الرواية كمساحة لإعادة الإنتاج النقدي والتأويلي صارحا بتداخل السياسة والتاريخ والذاكرة والهوية في النص السردي. ويرسخ ذلك موقع الرواية العربية المعاصرة كفضاء معرفي متجدد يعالج التحديات الثقافية والسياسية من منظور نقدي معاصر متطور، يجمع بين تفكيك البنى السردية وتجديد الخطاب الثقافي، ما يجعل النص الأدبي حاميًا لصياغة الذات الجماعية والفردية في آن معا ومرآة تعكس التحولات الاجتماعية والسياسية بتميز وعمق **«مفسحة بذلك المجال أمام النقاد العرب للتسلح بوعي نقدي مستنير قادر على تحليل الأرضية الثقافية والمجتمعية التي تسترفد النصوص الإبداعية اشتراطاتها تحليلا تاريخيا وموضوعيا يُنَسِّبُ فارقية أنساقها الدلالية والفنية، ورؤاها للعالم»**[1] ويفضي هذا إلى أن انفتاح النقد العربي على وعيٍ مستنير لا يعدّ ترفا منهجيا بل شرطا ابستمولوجيا لتفكيك البنى الدلالية والفنية وردّها إلى سياقاتها الثقافية والتاريخية وبذلك يغدو تحليل النص الإبداعي فعلا تأويليا مركّبا ينَسّبُ اختلاف أنساقه ورؤاه للعالم في ضوء جدل النص ومحيطه لا في عزلة شكلانية مغلقة.

2. أشكال اللعب بالسرد والزمن في ضوء براديغم الميتاسرد:

اللعب بالسرد في ضوء براديغم الميتاسرد يشكل ثورة جذرية على الإيهام الواقعي التقليدي الذي يسعى لإخفاء خيوطه الخيالية حيث يتحول النص السردي من مجرد رواية مغامرة خارجية إلى مغامرة داخلية مكثفة تتمحور حول الكتابة ذاتها وآلياتها السرية منتجاً

1- أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة: بين سوسيولوجيا الأدب وخطاب ما بعد الكولونيالية، فضاءات للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2016، ص128.

نصوصا بوليفونية غنية تتعدد فيها الأصوات السردية والأساليب اللغوية في لعبة تأويلية متشابكة ومتفرقة تعيد تشكيل حدود الوعي القارئ وتلك هي نظرة الروسي (ميخائيل باختين) **«لربط ظهور الرواية بمجموعة من الأشكال الثقافية ذات البعد الحواري، والمتخلقة أنساقها في كنف الطبقات الشعبية بعيدا عما هو سلطوي و كلياني، والمشرئبة لتشييد فضاء إنساني جديد حابل بقيم التنوع والاختلاف والتعددية درءا لكل تنميط واختزال أو ماهوية مسبقة»**[1] غير أنّ هذا التداخل بين براديغم الميتاسرد ومفهوم البوليفونية الباختينية، على وجاهته يقتضي شيئا من التحفظ النظري؛ إذ إنّ تعدد الأصوات عند باختين يقوم أساسا على استقلالية الوعيّات المتحاورة داخل الفضاء الروائي، في حين ينهض الميتاسرد على وعي النص بذاته وبآلياته الخاصة. وبذلك فليست كل رواية ميتاسردية بوليفونية بالضرورة، كما أنّ تعدد الأصوات واللغات لا يستلزم دائمًا انكشاف لعبة الكتابة أو تفكيك الإيهام الواقعي. إنّ القيمة المضافة في النصوص التي تشير إليها لا تكمن فقط في جمعها بين اللعب السردي وتعدد الأصوات، بل في قدرتها على تحويل هذا الجمع إلى أفق جمالي وفكري يسائل السلطة الأحادية للخطاب ويقترح نموذجا روائيا بديلا يقوم على الحوار والاختلاف وتفكيك كل مركزية مغلقة ويتجلى هذا اللعب الأساسي في تكسير الجدران الوهمية بين الحقيقي والمتخيل من خلال التناص الميتاسردي الذي لا يكتفي باستحضار نصوص سابقة بل يستخدمها كأدوات للنقد الساخر أو التشبيه البنائي الذي يكشف عن هشاشة النسق السردي، فالخطاب الميتاسردي يتعدد أشكاله داخل النص نفسه من خلال النص الموازي الذي يرافق السرد الرئيسي كظل نقدي، والعتبات المتداخلة التي تتحدى توقعات القارئ منذ الصفحة الأولى، وميتا سرد الشخصية حيث تتحول الشخصيات من كائنات سلبية إلى ناقدين يعلقون على سردهم ذاته ويشرحون دوافعهم الإبداعية، بالإضافة إلى رصد مباشر لعوالم الكتابة وتركيبها الفني بكشف التقنيات والاستراتيجيات السرية ، محولا القارئ من متلقٍ سلبي إلى شريك فاعل في البناء السردي يجْبَر على ملء الفراغات

1- أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص96.

وإعادة ترتيب الخيوط، وفي الأدب العربي المعاصر يتجلى هذا اللعب بقوة حيث يكشف السرد تدريجياً عن بنائه الخيالي الذاتي ويعلق على اختلالاته الزمنية والمنطقية، و يدرج القارئ داخل دوامة ميتاسرد القراءة ليصبح جزءاً من الفعل السردي نفسه بينما يبرز الزمن في الرواية الجديدة هو **«زمن ذاتي Subjective time يعتمد على تيار الذهن أو تيار الوعي»**[1] أي زمنا نفسيا يتشكل وفق إيقاع التجربة الداخلية للشخصية، فيتقدّم ويتراجع ويتباطأ تبعا لحالات التذكر والاستبطان والتداعي الحر، لا وفق انتظام الساعة أو خطية الأحداث الخارجية، وهكذا يتجاوز هذا اللعب السردي مجرد التجريب الشكلي، ليصبح استراتيجية فلسفية عميقة لتفكيك صورة الواقع المستقر وإعادة بنائه داخل وعي ناقد متعالٍ يُدرك هشاشة السرد التقليدي وحدوده. فهو يظهِر أن الفوضى الظاهرية ليست إلا نظاما سرديا جديدا يعيد تعريف الإبداع بوصفه لقاء ديناميا بين وعي المبدِع ووعي القارئ في فضاء تأويلي مفتوح. وقد اقتضى ذلك إعادة تشكيل الحدث في صورته الكلاسيكية المنطقية المحكمة؛ فلا تراتبا خطيًا صارمًا للأحداث، ولا انغلاقا للمكان في إطار واحد ثابت، ولا تأطيرا بسيطا للزمن، بل هو بناء متشظّ ظاهريا تحكمه من الداخل علاقات دقيقة بين التجربة واللغة والزمن النفسي للشخصيات **«وقد اقتضى ذلك تكسير الحدث في صورته المنطقية المحكمة، فلا تراتب للأحداث، ولا محدودية للمكان، ولا تأطير للزمن»**[2] وينتهي هذا التصور إلى تقويض البنية السردية التقليدية عبر تفكيك منطق التعاقب، بما يفضي إلى انفتاح الحدث على تشظّ زماني ومكاني يتجاوز حدود التأطير الكلاسيكي ومن ثمّ يغدو النص فضاء ديناميا تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة وتتلاشى فيه مركزية الحدث لصالح تعددية الرؤى ومسارات التلقي.

1- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2014، ص95.

2- المرجع نفسه، ص96.

3. التيمات الميتاسردية وإعادة تشكيل أفق المتلقي:

تعمّق الروايات الثلاث "كتاب الأمير"، "اللجنة" و"الطنطورية" في تناول التيمات الجوهرية يعكس رؤيتها لمجمل توترات الواقع والمعرفة في السياق العربي، حيث تصبح السلطة والذاكرة التاريخية محورين لجدل متواصل حول أزمة الوعي والصراع الدائم على الهوية والمصير الجمعي. إذ لا تكتفي هذه الأعمال بكشف تداخل الخطاب المهيمن وسرده التقليدي بل تؤسس لفضاء مقاومة نقدي يعيد إنتاج التاريخ وأحداثه بتعدد الأصوات وكسر الأحادية، في سياق يعلو فيه التأمل الذاتي والاجتماعي والسياسي **«إن محاولة إيجاد وعي إنساني في القصص هي محاولة حديثة هدفها تحليل الطبيعة الإنسانية»**[1] في هذه الأعمال يبرز صراع السلطة مع الذاكرة كجوهر لأزمة الوعي العربيّ ونضال الهوية الجماعيّة حيث تفكّك هذه النصوص الخطاب السائد وتُعيد بناء الرواية التاريخيّة بصوت جماعيّ، مفعلة نقدا يمزج الشخصيّ بالعامّ.

يمثل المنفى في هذه الروايات تيمة مركزية ليس فقط كواقع جغرافي بل كحالة وجودية تعيد مساءلة معنى الوطن والانتماء والفقد حيث تتجلى البطولة في مواجهة التهميش والاقتلاع القسري، لا في الانتصارات العابرة. يبرز ذلك في "كتاب الأمير" عبر سرد متشظ، يضع القارئ أمام انقلاباته الزمنية وترتيب الأحداث غير النمطي، كما وجب الانتباه على ما يخلقه هذا التهجين من أسئلة عميقة حول الهوية وتداخل الذاكرة مع الخطابات السياسية والثقافية " **تتصل بالمتغيرات المتسارعة التي تضرب عالمنا المعاصر ، وبانفجار الصراعات والحروب والنزاعات التي ترتكز على صراعات الهوية ، كما على التقاتل على مناطق النفوذ السياسي ..**" [2]

1- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص32.

2-محمد عبيد الله ، تحت سماء رمادية لفخري صالح ، في مواجهة قضايا العصر الراهن ، مجلة الفيصل ، مقال تم الاطلاع عليه بتاريخ 08.01.2026 الساعة 00:23.

أما قضية الكتابة عن الكتابة فهي تيمة جوهرية تتكرّر بصيغ متعددة، من مساءلة السرد في "اللجنة" ومراقبة علاقته بالسلطة والمعرفة إلى حضور النص كمرآة لذاته في "الطنطورية" حيث لا تنحصر المقاومة في الحدث السياسي، بل تمتد إلى حدود اللغة نفسها وطرق التوثيق وإعادة الحكاية. بهذا تصبح الكتابة شكلا للمقاومة الفعلية والتعبير عن تنوع الهويات وتاريخ الحكاية العربية.

وفي "الطنطورية" خاصة تتكثف اللحظة النسوية فتبرز المرأة ليس بوصفها شخصية ثانوية، بل كفاعل مركزي يعيد رسم حدود السرد المقاوم ويضفي عليه بعدا جماعيا أموميا يعاند السلطة الذكورية ويعيد إنتاج المقاومة على مستوى اليومي والأُسري والوجداني. تتبدى البطولة هنا في تفاصيل الصمود في إدارة البيت والحفاظ على الذاكرة وفي الحراك العاطفي والاجتماعي الذي يصنع حضورا نسائيا كثيفا يتحدى المنفى ويعيد بناء الجماعة.

وهكذا تخلق هذه الروايات مرآة نقدية تعكس تفاصيل الواقع وتحولاته، وتجعل من تعدد الأصوات وتغيّر ترتيب الأحداث بنية لفتح النقاشات الكبرى حول الهوية والجماعة، وتعيد التشديد على أهمية الأدب في تثبيت الوعي الجمعي المقاوم، والبحث الدائم عن قوة المعنى وسط التوترات والصراعات التاريخية والسياسية والثقافية التي تهيمن على التجربة العربية الحديثة.

- **التلقي والنص المفتوح: عامل التفاعل والوعي النشط:**

يشكل التلقي في "كتاب الأمير"، "اللجنة" و"الطنطورية" عملية معقدة ذات طابع تشاركي نشط، إذ لم يعد القارئ منفعلا بالخارج بل أصبح مقيما فعليا داخل الفضاء النصي، يلاحق البنية، يعيد ترتيب التفاصيل ويُعيد إنتاج المعنى من جديد. فعلى خلاف الرواية التقليدية لا تسعى هذه النصوص لمنح القارئ حكاية منتهية أو خطابا شموليا، بل تتعمد زعزعة البناء السردي وتركيب الأحداث بطريقة غير خطية أو غير مكتملة، لتدعو المتلقي إلى المساهمة

المباشرة **«والكاتب أخيرا بتشكيله التجريبي للنص يدعو القارئ للمشاركة في إنتاج الدلالة... وجاء التجريب في صورة واعية لا صورة تلفيقية»**[1] ومنه تكمن قوة النص المفتوح في إثارته لوعي القارئ النقدي حيث يجد نفسه في مواجهة تعدد الأصوات والمنظورات، تداخل الحقب الزمنية واختلاف الساردين وأنماط الحكي و بالتالي يتطلب منه النص أن يتجاوز دور التلقي السلبي، ليصبح باحثا ومؤولا—يفكك، يساءل، يحاور ويستكمل الحكاية بما لديه من معرفة وخبرة وتأمل ذاتي.

في "اللجنة" يدفع القارئ إلى استكشاف بنية الاستفهام المستمر حيث يتلاشى اليقين وتكثر الانقطاعات والانعطافات السردية مما يحيل عملية القراءة إلى حقل تجريبي. وفي "كتاب الأمير" يطلب من القارئ أن يختبر علاقته بالوثيقة والخيال؛ فيعيد التفكير في معنى الحقيقة والهوية ودور التاريخ في الحكي، ويجد نفسه أمام بنية سردية متشظية تتطلب جهدا تأويليا مشتركا. أما "الطنطورية" فهي تذهب لأبعد من ذلك: تمنح القارئ سلطة البحث في مناطق الألم والذاكرة، تدعوه لإحياء ما فقد عبر الصمتات، وتضعه في مواجهة مباشرة مع أسئلة العجز عن استعادة التجربة الجماعية بالكامل وربما كان الهدف سعيا **«لتشييد تجارب روائية متوغلة في المناطق الخفية، والمسارب المسكوت عنها اللابدة في حضيض المجتمع، والكاشفة لمعاناة المهمشين والمقصيين من دائرة ماهو مؤسساتي ومركزي نتيجة لاستتباب الهرمية الاجتماعية المتوارثة»**[2].

ما يميز هذا المنحى النقدي أن النص نفسه لا يكتمل دون تدخل القارئ. تتعمّد الروايات ترك مساحات فارغة و حكايات مبتورة وأحداث يستحيل الوصول إلى معناها من دون الاجتهاد التأويلي، فتغدو القراءة بحثا دائما عن الروابط، محاولة لصناعة سرديات بديلة ومقاومة للنسيان والاختزال والتبسيط. وبذلك يتحول الأدب الحديث إلى مختبر حي للعقل

1- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص146.

2- أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص215.

والفكر، حيث تستعاد للحظة القراءة طاقتها الإبداعية باعتبارها فعلا حيويا ومؤسسا وهو ما يزكي فعالية الميتاسردية والتيماتية في هذه النصوص.

النص المفتوح إذن لا يزعزع المركز التقليدي للسارد فقط، بل يمنح القارئ دورا جديدا كشريك في بناء الدلالة فيوسع من إمكانياته المعرفية والنقدية، ويضمن للنص حياة متجددة متفاعلة مع أزمنة وأجيال مختلفة من القراء. وتختم هذه الرؤية بأن الأدب الروائي لم يعد مجرد صورة للواقع أو حكاية عن الماضي، بل صار طريقا متجددا للوعي، وأداة لمساءلة الذات والجماعة والتاريخ بقدر ما هو ورشة إنتاج للمعنى وممارسة فكرية مرنة لا تنتهي.

- **الأبعاد النسوية في الميتا سرد العربي المعاصر:**

يمثّل البعد النسوي في "الطنطورية" قفزة نوعية في استيعاب مفهوم الحراسة السردية للذاكرة الفلسطينية؛ إذ لا يكتفى بالمرأة كعنصر روائي ثانوي أو مكمّل للحدث، بل تصبح الساردة المركزية التي تؤرخ للوجع الجمعي عبر معاناتها اليومية وتمزّقها بين الخاص والعام. إن الصوت النسائي هنا ليس مجرد راوٍ للحزن والفقد، بل هو سلطة تأويلية قادرة على نقد المنظومات الرمزية، وكشف جوانب العنف والصمت التي تستتر خلف خطاب البطولة الذكورية واحتكار السلطة التاريخية **«العديد من الكاتبات النسويات اللائي استرفدن بنية المحكي الشفوي في نتاجهن الروائي، لإعادة خلخلة تاريخ الثقافة الذكورية المسجور بقيم التبضيع والتسفيل للذات الأنثوية»**[1].

تطرح "الطنطورية" مشروعية جديدة للمرأة في السرد العربي: فهي التي تحفظ الشهادات المنسية، وتعيد إنتاج الحكاية من الهامش، وتواجه المثبطات الاجتماعية والسياسية والثقافية بعزيمة على ترسيخ بطولة التفاصيل وتثبيت الوجود الفلسطيني في واقع المنفى والصراع **«هناك التفات مكثف وذو مقاصد واضحة في الكتابة النسائية تتميز بحضور الوظيفة**

1- أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص193.

التعبيرية التي تتمثل في التركيز على دور المرسل، أي حضور الأنثى كمرسلة»[1] حيث لا تكتفي «الطنطورية» بإعطاء المرأة موقع الشاهد على المأساة الفلسطينية، بل تمنحها كذلك موقع المرسِلة التي تصوغ خطابها الخاص، وتعيد تسمية الأشياء من تجربتها هي، في انسجام مع ما تشير إليه دراسات الكتابة النسائية من التفات مكثف إلى الوظيفة التعبيرية وحضور الأنثى كذات ناطقة، لا كموضوع متكلَّم عنه فقط. وهكذا تحوّل الرواية السيرةَ الفردية لامرأة فلسطينية إلى فضاء لكتابة ذاكرة جمعية من منظور نسويّ مقاوم كما يصبح اختيار (رضوى عاشور) للصوت الأنثوي فعل احتجاج نقدي ترفض من خلاله اختزال المرأة في صورة الضحية لتعيد تقديمها بجرأة كفاعلة في صناعة الهوية الجماعية، وحارسة للذاكرة العائلية والوطنية.

ويتجاوز هذا التصور حدود التجربة الفردية ليؤسس لرؤية جماعية حول دور المرأة في مواجهة السلطة الأبوية؛ لا تتجلى البطولة هنا في الحرب والصراع فقط، بل في تفاصيل الصمود اليومي، التنظيم الأسري، ترسيخ القيم ونقل خبرات الألم والمقاومة للأجيال. إذ تغدو الأم والجدّة والأخت الفلسطينية مرجعية سردية لا يمكن تجاوزها تفتح أبوابا جديدة لإعادة اكتشاف ذاكرة الأمة من منظور متشظي ومقاوم.

يؤكد النقاد أن العنصر النسوي في الميتاسردية يعمّق من قدرة النص على طرح رؤى معرفية وفكرية بديلة ويخلق جسورًا بين الخاص والجماعي، من خلال استدعاء حكايات النساء المغمورات، وإبراز الشهادات المهمشة ودفع السرد الأدبي لإعادة مساءلة المصائر الجماعية من منظور متقاطع مع الجندر والسلطة والذاكرة «**قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنين»**[2] فالميتاسردية ذات الحسّ النسوي لا تكتفي بإضافة صوت جديد إلى جوقة الأصوات السردية، بل تعيد تشكيل زاوية

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص69.

2- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والإشهار والنشر، ط1، 2003، ص122.

النظر ذاتها؛ إذ تجعلنا ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنتين، إحداهما تستحضر التجربة النسائية المطموسة والأخرى تعيد مساءلة السرديات الجماعية في ضوء تقاطع الجندر مع السلطة والذاكرة «**وهو ما نجحت في إنجازه –من منظور إدوارد سعيد – بعض النصوص الروائية العربية التي حاورت الغرب بفكر نقدي مستنير، وحس جمالي لافت، يكشف عن وعيها بتاريخه الثقافي المتواطئ مع الاستعمار، والياته المنتهجة في الماضي والحاضر لترسيخ سيطرته السياسية العالم وتسييد نموذجيته الحضارية**»[1]. هكذا يتحول العنصر النسوي من موضوع داخل الحكاية إلى أفق تأويلي كامل يعيد توجيه أسئلة الميتاسرد نحو ما غُيِّب طويلاً من حكايات النساء وشهاداتهن. وهذا ما يلاحظ في حضور الأصوات النسائية في كثير من الروايات الميتاسردية الجديدة حيث تتحول المرأة إلى مرجع فني وأخلاقي وتظهر كمركز دينامي لتجديد الإيديولوجيات السردية وتوسيع المفاهيم الفنية والقيمية للكتابة الروائية العربية.

ومن زاوية أعمق فإن الميتاسرد النسوي يخلق توازناً بين المقاومة الأدبية والمقاومة الاجتماعية والسياسية: السرد النسوي لا يكتفي بنقد الخطاب الذكوري واستعادة الألم بل يضع المرأة كمصدر أساسي لرواية الوعي الجمعي والإنساني، يشتبك مع قضايا الهوية والمنفى والحرية من خلال لغة متوترة، مفتوحة تحتفي بالحذف والصمت والغياب بقدر ما تحتفي بالمشاركة الفاعلة وإعادة البناء.

هكذا تصبح الميتاسردية النسوية ركيزة ضرورية في تطوير الخطاب النقدي العربي، إذ تفتح إمكانيات تمثيل الذات الجماعية تصوغ مقاربات جديدة للذاكرة والتاريخ وتمنح الأدب مساحة أخلاقية ومعرفية أكثر عدالة وثراء وتنوعًا في سردياته وتعيد تعريف الأدوار والهويات ضمن مشروع مقاوم للحذف والإقصاء ويستعيد للمرأة مكانتها الأساسية في الحكاية الجمعية للأمة والذاكرة الثقافية المتجددة.

1– أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص251.

4. براديغمات الميتاسرد وإمكانات تجديد البراديغم النقدي:

في جوهر الميتاسردية يكمن إعلان النص عن وعيه بذاته؛ إذ يتحول السرد إلى فعل تفكير لا ينشغل فقط بنقل الأحداث بل يتأمل في ماهية الحكي، وفي حدود التمثيل ومعاني السلطة والمعرفة والذاكرة. تنظر الدكتورة آمنة بلعلى إلى الميتاسردية بوصفها ثورة على النهائية الجاهزة للنص حيث لا يعود النص الرواي سلطة مغلقة أو نتيجة نهائية، بل هو حوار مفتوح على التعدد والأسئلة وعدم الاكتمال **«تقول الرواية مجرد سؤال بسيط يكفي التمرن على الإجابة عليه ليتم العثور على تجلياته في الرواية. أصبح السؤال الإشكالي هو حول ما يعني النص وما لا يعنيه في الوقت ذاته، كما أصبحت عملية تأويلية...»**[1]

ففي "كتاب الأمير" يحوّل واسيني الأعرج السرد إلى مساحة اشتباك نقدي بين التاريخ الرسمي والسرد الروائي البديل؛ لا يمنح التاريخ لأي جهة سلطة مطلقة بل يعيد كتابته من خلال شهادات شخصية ووثائق متداخلة وأصوات متعددة فتنفتح الرواية على إمكانيات لا نهائية لإعادة قراءة الماضي بلغة حية لا تتوقف عند سرد واحد أو خطاب نهائي **«لم تعد الرواية بالضرورة تهدف إلى التأكيد على الصدق التاريخي، وإنما أصبحت تميل إلى التشكيك بالحقائق عن وعي كامل بأنها -أي الرواية- عالم متخيل ليس فيه حقيقة مطلقة»**[2] وعليه فإن «كتاب الأمير» لا يقدّم نفسه بديلا وثائقيا للتاريخ الرسمي، بقدر ما يعرّي آلياته عبر سرد مضادّ يدرك تخييليته ويستثمرها في كشف أن ما نسمّيه «حقيقة تاريخية» ليس سوى بناء لغوي قابل للمراجعة وإعادة التأويل كلما تغيّر موقع القارئ

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص69.

2- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية: مرايا السرد النرجسي، مرجع سابق، ص17.

وأسئلته. هذا التعدد ليس مجرد تنويع تقني بل ينقل الصراع من سطح الأحداث إلى عمق إشكاليات السلطة الهوية والصراع المعرفي الذي تتشاركه الأجيال.

في "اللجنة" تتخذ الميتاسردية بعدا أكثر تجريبية وحدّة؛ إذ ينتج النص ذاته من صراع دائم بين السلطة القهرية والذات الكاتبة، حيث لا معنى ثابت أو واقع مسلّم به بل عملية تفكيك واع للخطاب السياسي، يصاحبه شك وتساؤل متجدد بشأن كل تفصيل وكل شهادة. هذا النمط من الرواية ينقل السرد من الحالة الأولى إلى الفعل ويجعل القارئ جزءًا من بناء المعنى بحيث تتقاطع فيه أصوات الكاتب والشخصية والمتلقي لتتكون شبكة دلالية ديناميكية تنفتح على الاحتمال والتأويل المتجدد.

على صعيد "الطنطورية" تبرز رضوى عاشور بقوة في استثمار الميتاسردية مشروعا ذاتيا وجمعيا في آن واحد. لا تكتفي الرواية بتوثيق الذاكرة الفلسطينية بل تحوله إلى موضوع للتساؤل والنقد: فالحكي يظل في مواجهة النقص وصوت الساردة لا يدّعي اكتمال الصورة، بل يكشف محدودية القدرة على قول الألم واستعادة الضياع. الميتاسردية هنا مرتبطة بشكل وثيق بوعي نسوي إذ تضاء المناطق المنسية والمنفية، وتعرض شهادات النساء بصفتها مركزية لا ثانوية ليغدو النص نفسه في حواره الداخلي شهادة مفتوحة تقاوم إغلاق المعنى أو حصره في تعريفات جاهزة **«في ضوء هذه الاستراتيجيات إذن تواصل الرواية العربية مسارها الذي افترعته بتسريد الهامشي من أجل تنسيب مرجعياتها، وتمييز خطابها الفني، والنزوع نحو تشكيل سرد مضاد لتيار مابعد الحداثة، يتفيا تجاوز انفلات تقنياتها التعبيرية من التشابك مع ماهو معيش وواقعي، والحرص على أن تكون وسائله السردية ممهورة بالأسئلة والقضايا المنحفرة في سياقه المجتمعي والتاريخي، دون الانفصال عن البعد الكوني والإنساني»**[1].

1- أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص195-196.

وانطلاقا من هذا يتأسس السرد في هذه الروايات على رفض السلطة المغلقة للعبرة أو التاريخ، وتأكيد أن الرواية الحديثة هي فضاء دائم للشك والتحليل وإعادة إنتاج معنى متجدد يشارك فيه القارئ والكاتب والشخصية. الميتاسردية ليست فقط استجابة جمالية بل أداة لتوسيع أفق القراءة لتحدي القوالب النقدية التقليدية، وتحفيز الأدب العربي على إنتاج خطاب جديد يعي عزلته وينفتح على العالم والأسئلة والمقاومة «**الرواية اليوم تتجرد من لبوسها في كل لحظة وفي كل مكان من الوطن العربي، لتمنح للروائيين أن يلبسوها ما شاؤوا من أساليب القول، وهي تتجاوز جنسها لكي تقف على كل باب تجعلنا نراها وكأنها في منتصف الجنس والنوع، هي ما يراها البعض ما بعدية، تقع بين التأمل الفلسفي وذاكرة التاريخ، وأسرار الذات، وألغاز السرد البوليسي**»[1] ومنه تكون الرواية الميتاسردية صيغ هجينة تُقرأ على تخوم الأنواع أكثر مما تُقرأ داخل قالب نوعي مغلق.

5. حوصلة:

بناءً على هذه المقاربة نقول أنه يمكن الإقرار أن الميتا سرد والتيماتية كمنهج متكامل في الروايات الثلاث باعتبارهما أدوات سردية ونقدية تُمَكِّن الأدب العربي الحديث من التصدي لمآسي الاستعمار، النكبة، مركبات الهوية والذاكرة بشجاعة جمالية وفكرية راقية. ويشكل هذا المنهج سلاحًا ثقافيًا وفنيًا لتفكيك الخطاب الرسمي وإعادة بناء رواية قومية/عربية معاصرة تستند إلى التنوع والتعددية والتفاعل.

دراسة الميتاسردية والتيماتية في الروايات العربية المعاصرة مثل "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج، و"اللجنة" لصنع الله إبراهيم، و"الطنطورية" لرضوى عاشور، تفتح آفاقًا معرفية وفنية واسعة على عدة مستويات:

آفاق الدراسة:

1- آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى ما بعد المختلف، مرجع سابق، ص268-269.

تطوير المنهج النقدي العربي: تحليل وتوسيع محور تطوير المنهج النقدي العربي في ضوء هذه الدراسة يبرز التحولات النوعية التي أدخلتها الميتاسردية على فهم النص والسرد في الأدب العربي المعاصر، ويوضح كيف تساهم بشكل فعلي في إعادة تشكيل المناهج النقدية التقليدية.

تبدأ أهمية هذا الأفق من أن الميتاسردية لا تنظر للنص باعتباره مجرد رواية للأحداث أو إعادة إنتاج للواقع، بل تكشف كيف ينخرط النص نفسه في مساءلة بنيته وبناء وعيه الذاتي. يصبح النص الروائي المعاصر مساحة للتأمل والتجريب حيث تظهر عناصر الحذف والفراغ والصمت إلى جانب التعدّد الصوتي وتداخل الأزمنة، وكلها تدفع بالنقد العربي إلى البحث عن أدوات جديدة تتجاوز التصنيف التقليدي للنصوص والقراءات المسطحة.

تظهر هذه الدراسة أن الميتاسردية تفرض على الناقد الدخول في حوار نشط مع بنية النص، فلا يعود النقد فعل تقويم خارجي، بل يتحول إلى ممارسة فكرية داخلية تنقب عن آليات تشكيل المعنى وتعرّي سلطة السرد عن طبقاتها غير المرئية. فالنصوص الميتاسردية تسائل بنيتها علنا، تقدم وعيا كثيفا بالكتابة وروابطها بالرواية الرسمية والذاكرة السياسية، وتكشف للناقد هشاشة الخطاب الواحد وصعوبة الإمساك بمعنى نهائي في ظل الحضور الدائم للتعدد والزمن المتشظي.

هنا تظهر الحاجة إلى تجديد المنهج النقدي العربي: لا يكفي تتبع الحبكة أو تحليل الشخصيات، بل يجب استكشاف كيف يتفاعل السرد مع الذاكرة والهوية داخل النص، وكيف يتحول النص إلى مختبر لإنتاج أنماط جديدة من القراءة والتلقي. فالميتا سردية تدعو الناقد إلى الانخراط في الكشف عن الممارسات الفنية التي تعيد توزيع السلطة بين الكاتب

والسارد والقارئ، وتجعل من كل قراءة فعلا نقديا متجددا يتعامل مع النص كوجود حيّ مليء بالإمكانات والأسئلة وليس كجواب مغلق أو خطاب مكتمل.

أما على مستوى الوعي الذاتي للنص فإن الدراسة تبين كيف استطاع الأدب العربي عبر الميتاسردية أن يعكس ويعيد طرح جوهر الثقافة والتاريخ السياسي في المجتمعات العربية، بل وينقل أسئلة الهوية من مأزقها إلى فضاء للنقاش والحوار بين الماضي والحاضر، بين الجماعة والفرد وبين السلطة والهامش. بهذا ينشأ منهج نقدي أكثر مرونة وجرأة، يمتلك قدرة على تفكيك الأنساق القديمة وكشف طاقات الكتابة في خلق تحولات جوهرية في الوعي العربي الحديث.

تكشف هذه الدراسة من خلال تتبّع الميتاسردية والتيماتية في «كتاب الأمير» و«اللجنة» و«الطنطورية» أن الأمر لا يتعلق بمجرد تقنيات سردية جديدة، بل بمشروع جمالي/معرفي متكامل ينهض به الأدب العربي الحديث لمواجهة إرث الاستعمار، والنكبة والاستبداد وتصدّعات الهوية والذاكرة، عبر فرادته في مساءلة ذاته وخطابه في آن واحد. فالميتاسردية هنا ليست نزعة شكلية بل هي وعي بالكتابة كفعل مقاومة، وبالسرد بوصفه مساحة لإعادة إنتاج الرواية القومية/العربية من داخل تعدديتها، لا عبر إعادة إنتاج خطاب رسمي بديل؛ إذ تتجاور فيها أصوات المركز والهامش الفرد والجماعة، المؤرخ والضحية ويعاد توزيع السلطة بين من يكتب ومن يكتَب عنه ومن يقرأ.

تطوير المنهج النقدي العربي: في محور تطوير المنهج النقدي العربي يتضح أن هذه النصوص لا تطوّر السرد فقط، بل تفرض إعادة بناء أدوات القراءة ذاتها؛ فالعلاقة بين النص والناقد لم تعد علاقة «موضوع» و«أداة تحليل» بل علاقة حوارية معقدة يتعين فيها على الناقد أن يدخل إلى قلب الممارسة الميتاسردية نفسها. النصفي هذا المقام يعلن وعيه ببنيته، يفضح طرق بنائه يعلّق على مصادره ومرجعياته ويكشف حدود تمثيله للعالم، بما

يعني أن أي قراءة سطحية تكتفي بتلخيص الحبكة أو تصنيف الشخصيات ستسقط تلقائيًا خارج أفقه. لذلك تغدو مهمة النقد هي تتبع حركة المعنى المتشظية عبر الحذف والفراغ والصمت والتعدد الصوتي وتحليل كيفية تفكيك هذه العناصر لوهم الوحدة والانسجام في السرد الرسمي، بما يجعل الميتاسردية قوة ضاغطة على المناهج النقدية التقليدية تدفعها إلى الانفتاح على مقاربات تأويلية وسيميائية وتاريخية متداخلة قادرة على التقاط التوتر بين النص والمؤسسة وبين القول المعلن وما يختبئ في هوامشه وثناياه.

إعادة قراءة التاريخ والذاكرة: أما في محور إعادة قراءة التاريخ والذاكرة فإن الروايات الثلاث تكاد تجتمع على هدم صورة التاريخ الأحادي الخطي واستبداله بتاريخ متشظٍ، يخرج من احتكار المؤرخ الرسمي إلى تعدد الشهادات والرؤى بحيث تصبح الوقائع نفسها محل نزاع لا معطيات صلبة لا تقبل الجدال **«إن عالمنا الواقعي لا يمكن أن يكون العالم الواقعي أبدا للرواية، ولذا في الوقت الذي يبدو أن كسر الإطار يجسر الفجوة بين المتخيل والواقع، فإنه يعمل على تعريته في حقيقة الأمر»**[1] تتجلى الميتاسردية هنا في كشف «صناعة» السرد التاريخي: كيف ينتقى الحدث؟ من يتكلم باسمه؟ أي أصوات تُمحى وأيّها ترفَع إلى مقام «الحقيقة»؟ في «كتاب الأمير» و«الطنطورية» مثلًا تتقاطع الوثيقة مع اليوميات والرسائل والذاكرة الشفهية لتنتج سردا يفضح هشاشة الرواية الرسمية، ويعيد توزيع الضوء على الضحايا والمهمشين والمنفيين **«منطق الرسالة ذاتي عموما يسمح للشخصية بالبقاء في دائرة الذات وتفسير العالم من منظورها»**[2] بينما تكشف «اللجنة» كيف يمكن لخطاب التوثيق نفسه أن يتحوّل إلى أداة قمع. بذلك يتحول التاريخ في هذه النصوص من زمن مغلق إلى ساحة صراع تأويلي وتتحول الذاكرة من «خزان» إلى عملية دينامية تقاوم النسيان والتبسيط وتستدعي القارئ ليشارك في ملء الفراغات وإعادة ترتيب الأحداث

1- باتريشيا ووه، الميتافكشن، مرجع سابق، ص45.

2- محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، مرجع سابق، ص291.

«فكاتب هذه الرواية في الوقت الذي يبدع عالما متخيلا، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل»[1] ويبرز هذا الوصف جوهر الميتاسرد كتيمة حيوية حيث يصبح السرد تعليقا على ذاته وعلى آليات الإبداع.

الكاتب لا يروي فقط بل يصرح بكيفية بناء عالمه المتخيل فتلتقي تجربته الروحية بوعي الناقد في صراع تأويلي يحيي الذاكرة وينَشِّط التاريخ، مؤكدا أن الإبداع يعين الوجود من خلال ملء الفراغات المشترك، فيغدو الأدب أفقا لإعادة كتابة الذات الجماعية لا مجرّد تعليق على الماضي أو تسجيله.

توسيع إدراك التلقي وتأويل القارئ: في محور توسيع إدراك التلقي تعيد الميتاسردية تشكيل موقع القارئ جذريا؛ فالقارئ في هذه الروايات مدعوّ لليقظة الدائمة لا للاطمئنان إلى حبكة منسجمة أو نهاية مفسرة. يواجه نصوصا متشظية تتكاثر فيها الأصوات والرواة والوجهات الزمنية وتتقاطع فيها الأساليب بين الوثيقة والاعتراف والخيال والتقرير بحيث لا يمكن أن يتكوّن معنى إلا عبر مشاركة فعلية من القارئ، يختبر فيها قدرته على الشك وعلى المقارنة بين الرواية الرسمية والرواية المضادّة، وعلى قراءة ما يقال وما يسكت عنه.

هكذا تتحول القراءة إلى ممارسة نقدية ثانية تقترح تأويلات متعددة بدل أن تكتفي باستقبال المعنى، وتكرّس تصورا جديدا للعلاقة بين الأدب وجمهوره، قوامه المشاركة والمساءلة والحوار المفتوح بين أفق النص وأفق المتلقي في سياق عربي مضطرب سياسيا وثقافيا.

تمكين الصوت النسوي والهوية الهامشية: في محور تمكين الصوت النسوي والهوية الهامشية تتضح مساهمة هذه النصوص في إعادة تشكيل الخريطة السردية العربية؛ فالرواية لم تعد تنطق باسم «العالم» من موقع ذكوري مركزي أو قومي مغلق بل تفتح المجال

1- منى مسعي، «الميتاسرد في النقد الروائي المغاربي: "أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية" لجميل حمداوي أنموذجاً»، مجلة أبوليوس، العدد 8، جانفي 2018، ص131.

لأصوات النساء واللاجئين والمقهورين وأبناء الطبقات المهمشة كي يكتبوا تاريخهم الخاص ويعيدوا تعريف البطولة والمقاومة من منظور التجربة اليومية الطويلة مع الألم والصمود. «الطنطورية» مثلا تجعل من السرد النسوي حاملا أساسيا للذاكرة الفلسطينية ومن التفاصيل المنزلية والعائلية مسرحا لتمثيل النكبة وتوارث الجرح في مقابل سرديات رسمية تختزل التاريخ في معارك وخطابات بينما تفضح «اللجنة» و«كتاب الأمير» آليات إقصاء هذه الأصوات ضمن خطاب الدولة أو الخطاب النخبوي وتعيد إدماجها بوصفها شرطا لفهم الواقع لا ملحقا جماليا له. بهذا يتبدى أن تمكين الهوية الهامشية ليس إضافة كمية للشخصيات بل تحوّل نوعي في زاوية الرؤية ومنطق الحكي، يسمح للرواية بتكسير مركزية الصوت الواحد ويمنح النقد إمكان إعادة التفكير في مفاهيم «الذات» و«الآخر» و«المركز» و«الهامش» داخل الحقل الأدبي العربي.

توظيف الميتاسرد في الأدب السياسي والإنساني: وأخيرا في محور توظيف الميتاسرد في الأدب السياسي والإنساني تظهر الروايات الثلاث أن الميتاسردية ليست هروبا من الواقع إلى لعبة لغوية، بل أداة حادة لتشريح الواقع وكشف عنف السلطة المتخفّي في اللغة والتمثيل. تعليق السارد على فعل الكتابة، فضح المسافة بين الواقعي والمتخيل، إظهار كيف تصنع الأخبار والتقارير والشعارات، كل ذلك يحوّل الرواية إلى فضاء محاكمة للخطاب السياسي ولآليات إنتاج التبرير ، ويمنح النص قدرة على مساءلة القارئ أخلاقيا: أين يقف هو من هذه السرديات؟ وكيف يشارك، صمتا أو نقدا، في استمرارها أو تفكيكها؟ في من الناحية الإنسانية يتيح هذا التوظيف أن تروى مآسي القمع والتهجير والاغتراب من داخل وعي مجروح لكنه واع بذاته يرفض أن يتحول إلى ضحية صامتة أو رقم في تقرير ويصرّ على تحويل التجربة الفردية إلى شهادة مشتركة تفتح أفقا لترميم المعنى وإعادة بناء الأمل.

بهذه المستويات المتقاطعة يتأكد أن الميتاسردية والتيماتية في هذه الروايات ليست مجرّد اختيار شكلي بل مشروع نقدي وجمالي يسهم في إعادة بناء المنظور النقدي العربي،

ويمنح الرواية الحديثة إمكانية أن تكون مختبرا لإعادة كتابة التاريخ وتحرير الذاكرة وتمكين الأصوات المقصاة وتفعيل دور القارئ في إنتاج المعنى بحيث تصبح الكتابة نفسها فعل مقاومة ثقافية وسياسية وإنسانية، يشارك في صوغ وعي جديد بالتجربة العربية وأسئلتها المفتوحة.

الخاتمة

الخاتمة

تتجلى المنظومة السردية التي تكشفها الدراسة في صورة من العمق الذي يعيد للقارئ والباحث اكتشاف الأدب العربي المعاصر بوصفه مساحة مفتوحة للجدل والتحول إذ لم تعد الرواية مجرد حدث سردي محكوم بالبنية التقليدية بل غدت فضاء لتجريب أشكال متعددة من الوعي والمعنى والتمثيل تعيد تشكيل العلاقة بين النص والتاريخ والسلطة والهامش والهوية. وفي الممارسة الميتاسردية يتحول النص إلى مرآة ونافذة في آن واحد يعكس فيها الكتّاب والهويات المهمشة صراعاتهم وتطلعاتهم بينما يفتحون أمام القارئ إمكانيات قراءة حرة تتجاوز الخطابات الرسمية والخطية، وتقاوم كل محاولة للانغلاق أو التبسيط.

الجدير بالتأمل هنا أن الحضور النسوي والهامشي لم يعد عنصرا مضافا للزينة أو توزيع الأدوار بل بات نقطة انطلاق لبنية سردية فرعية تكشف عمق الجرح الجمعي، وترفع من قيمة اليومي والتفاصيل الصغيرة إلى مستوى البطولة والصمود الرمزي والمعرفي. هكذا تبتعد الرواية المعاصرة عن تكرار الأسطورة الرسمية الموحّدة، وتجرّب إمكانيات قوية لخلق سرديات متعددة، يكون فيها المنسيون والمنفيون والنساء جزءًا أصيلا من حركة التاريخ. وهذا ما يمنح النص طاقة مقاومة ليست عابرة بل مستمرة وجذرية قادرة على مساءلة الماضي والحاضر، وتخيّل مستقبل أكثر عدالة وانفتاحًا على التجارب الفردية والجماعية.

في السياق ذاته تتلاحم أدوات الميتاسرد مع التيماتية لتنتج تشابكا بين مستويات السارد، فتتلاشى الحدود بين صانع الحكاية وبين من يعيشها وتصبح الرواية احتفاء بالأصوات المتعددة لا تكف عن مساءلة ذاتها وتعيد ترتيب علاقاتها مع القارئ ليصبح شريكا نشطا في إنتاج المعنى. في هذا المختبر السردي يغدو الفعل الأدبي فعلا اجتماعيا بامتياز، يخلق قنوات جديدة للتلقي والمشاركة ويفتح النص على التجدد الدلالي ويضع القارئ في قلب العملية التأويلية كل مرة من زاوية ثقافية أو إنسانية جديدة.

أما على صعيد العلاقة بين الأدب والسياسة والإنسانية، فالنص الروائي المعاصر لا يتوقف عند حدود النقد أو الاعتراف بالجرح، بل يذهب أبعد ليقترح نماذج لتحرير السرد والذاكرة؛ إذ يفضح آليات السلطة في إنتاج النسيان ويُفكك التصورات الراسخة عن التاريخ، ويعيد توزيع أدوار البطولة والهامش بما يناسب تعددية الواقع العربي الراهن. يتحول السرد بذلك إلى تمرين أخلاقي وفكري على المسؤولية الجماعية يعلّم القارئ كيف ينخرط في صياغة الذكرى ويحفزه لطرح البدائل ومساءلة الموروث لا لاحتذائه، بل لتطويره بما يخدم فعل الإصلاح والتحول المجتمعي والإنساني.

خلاصة القول إن صورة الرواية التي ترسمها هذه الدراسة هي صورة متوهجة وعميقة تجمع بين النقد الداخلي والخبرة الإنسانية المتنوعة، وتمنح الأدب العربي مساحة رحبة ليبني ذاته وواقعه من جديد مبتعدًا عن الأحادية والإقصاء، ومقتربًا أكثر من الحرية ، والابتكار الذي يحول كل تجربة إنسانية إلى نقطة انطلاق نحو المستقبل متسلحًا بقوة مساءلة وتجدد لا تنقطعان .

تتكثف صورة هذا البحث عند ختامه بوصفه محاولة منهجية لاستجلاء براديغمات الميتاسرد في السرد العربي المعاصر من منظور تيماتي، بحيث لم يعد الميتاسرد يُفهم كزخرف أسلوبي أو تقنية تجريبية معزولة، بل كمنظور كلي يعيد تعريف وظيفة الرواية وموقعها داخل الحقل الثقافي العربي. لقد بيّنت الدراسة:

- أن انخراط الرواية العربية الحديثة في الوعي الذاتي بالكتابة والتخييل أفرز ديناميّة جديدة في تشكيل النص جعلته أكثر قدرة على احتضان الأسئلة الوجودية والمعرفية والفكرية التي تعصف بالذات العربية والإنسانية عمومًا، من قضايا الذاكرة والجسد والمنفى والهويّة، إلى صراع الخطابات والأنساق السلطويّة، وهو ما أكّدته دراسات تناولت الميتاسرد في الروايات العربية و النسوية بوصفه وعيًا متزايدًا بالفعل الكتابي وآلياته.

- بيان أن النص الروائي العربي لم يعد يستثمر أدواته السردية لمجرّد رواية الحكاية أو تثبيت الحدث في الزمن، بل غدا يجعل من الراوي والشخصيات والبناء الزمني وإدارة الذاكرة والعلاقات بين المتخيل والمرجع مداخلَ لفحص حدود التمثيل الأدبي ذاته، وطبيعة العلاقة بين الحقيقة والخطاب وبين الإنجاز السردي ووعيه بشروط تمثيله للعالم. فالميتاسرد كما ظهر في عدد من النماذج المدروسة والبحوث السابقة، يعمل كآلية تقويضية تزعزع استقرار الحكاية من الداخل وتكشف هشاشة المرجع أمام سلطة اللغة وتظهر أن ما يبدو واقعيا أو موثقا ليس سوى بناء سردي يختزن خيارات إيديولوجية وجمالية في آن واحد. ومنه تصبح الرواية ساحة لتجريب الأسئلة والاحتمالات وحقلًا مفتوحا لاختبار الحدود بين الواقع والمتخيل وبين الكاتب والقارئ، وبين ما يُقال وما يُقصى إلى مناطق الصمت والتناسي.
- إحداث نقلة نوعية في كتابة الذاكرة والتاريخ بالأخص؛ إذ خرجت الرواية من نموذج التوثيق الخطي المغلق إلى نموذج فسيفسائي موزع بين أصوات فردية وجماعية بين شهادات مكتملة وأخرى منقوصة وبين حكايات مركزية وأخرى هامشية تستدعى من أطراف التاريخ الرسمي. وهذا ما تؤكده دراسات حول توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية وحول تيمة المسكوت عنه في المتون الجزائرية والعربية، حيث لم تعد الكتابة تسعى إلى إنتاج تاريخ بديل فحسب بل إلى فضح آليات صناعة التاريخ ذاته ومساءلة من يملك حق السرد ومن يُقصى منه. وهكذا يغدو النص الروائي فضاء لاستنطاق المسكوت عنه وإعادة فتح السجال حول المعنى والسلطة والهوية عبر إعادة توزيع للأدوار بين الذوات المتكلمة والذوات المغيبة، وبين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، في بنى سردية تتعمد التشظي وكسر وحدة الصوت الواحد.
- الكشف عن أهمية الميتاسرد والتيماتية في إعادة تشكيل علاقة الرواية بالهامش والآخر، فالروايات التي انخرطت في هذا البراديغم لم تكتف بإحضار النساء والمنفى والمقهورين بوصفهم موضوعات سردية، بل أعادت بناء مركز الحكاية من زاوية هؤلاء وجعلت من

الهامش ذاته منطلقًا لرؤية جديدة للعالم، وهو ما برز في دراسات عن الميتاسرد في الرواية النسوية وعن سؤال الهوية والهامش في المتون العربية المعاصرة. ومن ثم فإن حضور الأصوات المنفية والهويات الجريحة لا يتحقق بمجرد إدراجها في الحكاية، بل عبر مساءلة العُدّة السردية ذاتها التي طالما كرّست مركزا مهيمنا يعرف الهويات الأخرى من موقع القوة والامتلاك.

- إبراز دور الميتاسرد في كشف انحياز اللغة وفضح تمركز الذات الساردة وإفساح المجال لبناء هوية سردية مفتوحة، لا تدعي امتلاك حقيقة نهائية عن الذات أو عن الآخر.
- بيان أن التحوّل الجمالي رافقه تحوّل موازٍ في أفق التلقي؛ فالقارئ لم يعد متلقيًا سلبيا أو عينا خارجية تراقب المشهد بل صار عنصرًا مدمجا في بنية النص، تخاطَب توقعاته، ويستدرج إلى المشاركة في إعادة تركيب الأحداث ومراجعة صدقية الرواية ذاتها عن نفسها. لقد بيّنت دراسات انشغلت بمخاطبة القارئ في النصوص الإبداعية و بالبنى الميتاسردية في الرواية العربية والسعودية أن الميتاسرد يُسهم في تحويل القراءة إلى فعل تأويلي خلاق، يضع القارئ في موقع شريك في إنتاج المعنى، لا مجرد مستهلك لرسالة مكتملة. وعليه يصبح القارئ ذاته تيمة داخل النص ومرآة تعكس وعي الرواية بحدود خطابها و نسبيته، وتكسر وهم الموضوعية الذي رافق بعض أنماط السرد الكلاسيكي.
- كشف البحث أن توسع الأفق التيماتي داخل الرواية الميتاسردية دفع النقد العربي المعاصر إلى إعادة النظر في أدواته ومناهجه فالنصوص التي تنخرط في وعي ذاتها وتدمج بين القص وما وراء القص تتطلب مقاربات تتجاوز التحليل الشكلي أو البلاغي إلى مقاربات تركيبية تستثمر السرديات الحديثة و السيميائيات ونظريات التلقي، ومقاربات الهوية والهامش وربما أيضًا الأنثروبولوجيا والنقد الثقافي، من أجل الإحاطة بوظائف الميتاسرد داخل الخطاب الروائي. وقد أظهرت دراسات متخصصة في التيمات الميتاسردية وفي الميتاقص في الرواية الجزائرية وفي شعرية الميتاسرد عند بعض

الروائيين العرب، أن النقد نفسه صار يستجيب لتحدي نصوص تعلن صراحة وعيها بنظريات القراءة، وتحوّل "النقاش النظري" إلى جزء من لحم الحكاية.

وإذا انتقلنا إلى أفق التوقعات المستقبلية، فإن نتائج هذا البحث:

- تفتح الباب أمام مشاريع أوسع قادرة على استكشاف تمظهرات الميتاسرد في أجناس وسياقات لم تستثمر بعد بما يكفي؛ من قبيل الرواية النسوية في مختلف الأقطار العربية والسرد ما بعد الاستعماري والرواية الرقمية والنصوص الهجينة التي تتقاطع فيها اليوميات مع السيرة الذاتية والتخييل التاريخي. كما أن توظيف الميتاسرد في مقاربة قضايا مثل الطائفية والإرهاب والعنف والجسد والجندر كما تُظهر دراسات حديثة حول الرواية العربية المعاصرة يتيح للباحث قراءة أكثر عمقا للصلة بين التجريب الفني والأزمة الوجودية والهوياتية للذات العربية.
- إمكانية تحويل نتائج هذه الدراسة إلى قاعدة منهجية تستثمر في بناء أدوات نقدية أدق لرصد الثيمات الميتاسردية ووظائفها الدلالية، سواء من حيث علاقتها بالخطابات السلطوية، أو من حيث إسهامها في إعادة توزيع مواقع الكلام داخل النص.
- التأكيد على أن السرد العربي المعاصر حين ينطلق من براديغمات الميتاسرد ومن تيماتية دقيقة واعية بسياقها يمتلك القدرة على منح الأدب طاقة متجددة لصناعة معنى أكثر عدالة وابتكارا معنى لا يكتفي بالتطابق مع الواقع ولا بالانفصال التام عنه، بل يقوم على مساءلته وتأويله وإعادة تخيله في ضوء خبرات الألم والأمل والتمرد التي تختزنها المجتمعات العربية. فالرواية في ضوء هذه المقاربة تصبح فضاءً لصون الذاكرة وإعادة صياغتها في آن ومنصة لتكريس قيم الإنسان، وتفعيل الحوار بين الماضي والمستقبل عبر بنية سردية مفتوحة تقاوم الركود وتراهن على العقل النقدي والخيال الخلاق.

- وهكذا تتبلور صورة للأدب العربي الحديث بوصفه فاعلًا حيًّا في مشروع النهوض الثقافي، ومنبرا يشرعن لتعدد الأصوات واختلافها، ويسهم في إعادة إنتاج الذات العربية في دينامية مستمرة، يتجاور فيها الوعي بالجرح مع إرادة الابتكار ويقف فيها النص الروائي شاهدا على تحولات الفكر والهوية في زمن عربي معقّد ومفتوح على احتمالات لا تنتهي.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

1. الأعرج، واسيني، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت، ط2، 2008.
2. إبراهيم، صنع الله، اللجنة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط10.
3. عاشور، رضوى، الطنطورية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2010.

ثانيًا: المراجع

1. الكتب باللغة العربية

1. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، ط3، ج3، 1414هـ، بيروت.
2. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام العرباوي، ج4، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
3. إبراهيم عبد الله (عبد الله إبراهيم)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار الأمان/الرباط، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010/1999.
4. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار أسرد للنشر الإلكتروني، ط15، 2000.
5. أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، 2019.
6. أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط2، 2003.
7. أحمد الجرطي، أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة، بين سوسيولوجيا الأدب وخطاب مابعد الكولونيالية، فضاءات للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2016.

8. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2001.

9. أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.

10. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005.

11. أسامة غانم، جدل التأويلية، الكتابة–النص. القراءة–الفهم، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2022.

12. آمنة بلعلى، سوق الرواية العربية من المختلف إلى مابعد المختلف مقاربة ثقافية، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ط2، 2024.

13. أماني أبو رحمة، جماليات ماوراء القص، دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019.

14. إلياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

15. بشير حاجم، زمن الحكي.. زمن القص، تقنية الحوار في الرواية العراقية، مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية، بغداد، ط1، 2009.

16. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والإشهار والنشر، ط1، 2003.

17. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

18. جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

19. جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، ط3، 1985.

20. جميل حمداوي، بلال داوود، آليات الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، سلسلة دراسات أكاديمية محكمة، المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، طنجة، ط3، 2023.

21. جوده محمد إبراهيم أبو خاص، المنظور الفلسفي للسلطة عند ميشيل فوكو، دراسة في الفلسفة السياسية والاجتماعية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2017.

22. حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، الجزائر/وهران، 2007.

23. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

24. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

25. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

26. حميد الحميداني، سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو، فاس/المغرب، ط2، 2014.

27. دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

28. زران محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الأردن، ط1.

29. زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، منشورات كتارا، الدوحة، قطر، ط1، 2017.

30. الزواوي بغورة، ما بعد الحداثة والتنوير، موقف الانطولوجيا التاريخية دراسة نقدية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2009.

31. سامي سويدان، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995.

32. سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004.

33. سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.

34. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1989.

35. سعيد يقطين وفيصل دراج، أفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

36. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

37. سعيد يقطين، عودة إلى خطاب الحكاية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

38. سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، 2004.

39. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، العدد 311، يناير 2005.

40. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط/المغرب، ط1، 2012.

41. شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

42. شوقي جلال، على طريق توماس كون، رؤية نقدية لفلسفة تاريخ العلم في ضوء نظرية توماس كون، مؤسسة هنداوي، 2023.

43. صبحي محي الدين، أبطال الصيرورة، دراسات في الرواية العربية والمعربة، دار الطليعة، بيروت، 1980.

44. صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

45. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.

46. الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

47. عادل عوض، منطق النظرية العلمية المعاصرة وعلاقتها بالواقع التجريبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.

48. عباس عبد جاسم، ماوراء السرد ماوراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005.

49. عبد الإله بلقزيز، نقد الثقافة الغربية في الاستشراق والمركزية الأوروبية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2017.

50. عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

51. عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس.

52. عبد السلام هارون، قطوف أدبية، دراسات نقدية في التراث العربي، حول تحقيق التراث، مكتبة السنة، القاهرة، ط1، 1988.

53. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

54. عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2000.

55. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، أبريل 1998.

56. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

57. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، 2005.

58. عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، فبراير 2017.

59. عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.

60. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992.

61. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

62. عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001.

63. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان الرباط، ط1، 2010.

64. عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف (1)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، ط1، .2017

65. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، منشورات مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإمارات، ج8، ط1، 2016.

66. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

67. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2005.

68. عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

69. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر 1998.

70. عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، نسخة إلكترونية.

71. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

72. عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

73. عز الدين المناصرة، النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

74. علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

75. عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط1، 1994.

76. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط.

77. غازي بن عبد الرحمان القصيبي، العولمة والهوية الوطنية، مقالات، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2، 2002.

78. غسان كنفاني، رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط1، 2013.

79. فتحي التريكي، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992.

80. فضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2013.

81. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1983.

82. لحسن عزوز، الميتا لغة في شعر أمل دنقل، ديوان أوراق الغرفة 8 نموذجا، دراسة سيميائية تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2017.

83. لطفي فكري محمد الجودي، نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.

84. ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية، قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا، دار الدراويش، الأردن، ط1، 2018.

85. ماهر شفيق فريد، ماوراء النص، اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية.

86. محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008.

87. محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا شرق، المغرب، 2006.

88. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، 2011.

89. محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1986.

90. محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1998.

91. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، باقة الغربية، ط1، 2011.

92. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مابعد الحداثة، تحديدات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

93. محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1989، ط2، 1990.

94. محمد عبيد الله، تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، جامعة فيلادلفيا، الأردن.

95. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

96. محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر، 2014.

97. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، 1996.

98. محمد نور الدين أفاية، في النقد الفلسفي المعاصر، مصادره الغربية وتجلياته العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2014.

99. مصطفى عبد الغني، المقاومة والمنفى في الرواية الفلسطينية، دارة الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

100. مصطفى عطية جمعة، مابعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الذات. الوطن. الهوية، وكالة الصحافة العربية، الجيزة، 2023.

101. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997.

102. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط3، 2006.

103. واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010.

104. ولي الدين عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

105. يادكار لطيف الشهرزوري، الظاهراتية والنقد الأدبي، الأصول الفكرية للمناهج النقدية، قصيدة جذر السوسن لأدونيس ميدانا تطبيقيا، دار الزمان، دمشق، ط1، 2015.

106. يحي رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2007.

107. يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.

108. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

109. يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

110. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

111. يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية، ومحاولات لتطبيقه، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

112. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 2002.

113. يونس شعبان الفنادي، الخطاب الروائي عند فاطمة بن محمود، الجرأة والرؤية والمتخيل، دار نشر الأدب الوجيز، تونس، ط1، 2025.

2. الكتب المترجمة

114. إدوارد سعيد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

115. ألان تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

116. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.

117. أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2015.

118. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2002.

119. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هبرماس، تر: محمد حسين غلوم، مر: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 244، يناير 1978.

120. باتريشيا ووه، الميتافكشن، المتخيل السردي الواعي بذاته: النظرية والممارسة، تر: السيد إمام، دار شهريار، البصرة، توزيع دار الرافدين، بيروت، ط1، 2018.

121. باولو فرايري، تعليم المقهورين، تر: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، 1980.

122. براد بري وماكغارلن، الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.

123. براند مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية)، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

124. بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

125. بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.

126. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006.

127. بول فايرابند، العلم في المجتمع الحر، تر: السيد نفادي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

128. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995.

129. توماس س. كون، بنية الثورات العلمية، تر: حيدر إسماعيل، مر: محمد دبس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

130. توماس كون، بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1992.

131. تيري إيجلتون، أوهام الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2000.

132. تيري أيغلتون، فلسفة الفكاهة، تر: ماجد حامد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2019.

133. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

134. جان بودريار، المصطنع والاصطناع، تر: جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

135. جان فرانسوا ليوتار، الوضع مابعد الحداثي، تقرير عن المعرفة، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

136. جماعة من الأساتذة السوفيات، موجز تاريخ الفلسفة، تر: توفيق سلوم.

137. جوران ثربورن، أيديولوجية السلطة وسلطة الأيديولوجيا، تر: إلياس مرقص، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982.

138. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

139. جيل فيريول، معجم مصطلحات علم الاجتماع، تر: أنسام محمد الأسعد، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2011.

140. جيمس جوردن فينليسون، يورغن هابرماس (مقدمة قصيرة جدا)، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2015.

141. رامان (رومان) سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

142. رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، يونيو 1999.

143. روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

144. رولان بارت وجيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2001.

145. رولان بارط، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1998.

146. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

147. زيغمونت باومان، الأخلاق في عصر الحداثة السائلة، تر: سعد البازعي وبثينة الإبراهيم، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ط1، 2016.

148. ستانلي فش، هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، تر: أحمد الشيمي، مر: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004.

149. شابير دالي، المعنى والتغير العلمي في الثورات العلمية، تر: السيد نفادي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996.

150. عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط1، 2009.

151. غاستون باشلار، تكوين العقل العلمي، مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981، ط2، 1982.

152. كانغيلام، جورج، دراسة في تاريخ العلوم وفلسفتها، تر: محمد بن ساسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007.

153. ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، تر: علي مقلد، بيروت.

154. ماكس هوركايمر، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، تر: مصطفى الناوي، مر: مصطفى خياطي، عيون المقالات، ط1، 1990.

155. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ماي 1997.

156. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

157. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: يفوت سالم، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987.

158. ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

159. هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مر: جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط1، 2007.

160. هدى فخر الدين، الميتاشعرية في التراث العربي، من الحداثيين إلى المحدثين، تر: آية علي، دار أدب للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2021.

161. هيغل، فنومينولوجيا الروح، تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2006.

3. المقالات باللغة العربية

162. أحمد أبو زيد، الطريق إلى المعرفة، مجلة العربي، الكويت، ط1، 2001.

163. أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، عدد 29، ديسمبر 2011.

164. بوبكر النية، مشري بن خليفة، الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجا، مجلة الخطاب، مج14، ع1، 2019.

165. بوخاتمي زهرة، الكتابة النسوية بين الهامش والمركز، الدراسة النقدية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد18، العدد1، 2025.

166. حسين طرفي عليوى، علي خضري، رسول بلاوي، محمد جواد بورعابد، الثيمات الميتاسردية في روايات تاج السر، Journal of Arabic Language and Literature (JALSL)، مج2، ع5، 2023.

167. حنان العيسى، الرد بالكتابة في الرواية الفلسطينية النسوية، مجلة تبيين، العدد40، المجلد10، 2022.

168. سعيد يقطين، السرديات كما أتصورها، مجلة علامات، عدد25، مكناس، 2006.

169. سمية الشوابكة، الميتاقص تجريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث/العلوم الإنسانية، المجلد27، 2013.

170. شريط سنوسي، حضور تيمة التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في نماذج روائية، مجلة أفانين الخطاب، المجلد4، العدد1، 2024.

171. شهرزاد توفوتي، سؤال البينية وعلاقة الفصل والوصل: السرديات الثقافية والتاريخ أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد13، عدد4، ديسمبر 2024.

172. عبد الحميد ختالة، تأصيل المصطلح النقدي بين الترجمة والتعريب والبحث عن الجذر الفلسفي، مجلة مقاليد، عدد2، ديسمبر 2011.

173. عيسى بربار، تجربة رشيد بن مالك في وضع قاموس التحليل السيميائي للنصوص، مجلة البدر، مج10، ع7، 2018.

174. قوادري عيشوش فاطمة الزهراء، أزمة الهوية وصورة المثقف في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، مجلة جسور المعرفة، المجلد9، العدد3، جوان 2023.

175. لمياء عيشونة، النظرية مابعد الكولونيالية (المصطلح والمفهوم)، مجلة البدر، المجلد11، العدد7، 2019.

176. ليناء عبيد، البحث عن الذات وغنى التنوع السردي في رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد29(4)، 2015.

177. محمد أركون، الإسلام والحداثة، مجلة التبيين، العدد2.3، 1990، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر.

178. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد11، العدد4، 1993.

179. محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد حوار مستحيل، عدد1، 1 أبريل 1989.

180. محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، نماذج من الشعر الجزائري، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، تامنغست، عدد10، ديسمبر 2016.

181. منى مسعي، الميتاسرد في النقد الروائي المغاربي "أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية" لجميل حمداوي أنموذجا، مجلة أبوليوس، العدد8، جانفي 2018.

182. نعيمة سعيدي، الانتماء وانهيارات الفضاء المكاني بين الفقد وحميمية المكان البديل، رواية مابعد أسلو الهروب لسليم دبور، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، العدد23، 2019.

4. المقالات المترجمة

183. فريدريك جيمسون، مابعد الحداثة، المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، تر: أحمد حسان، مجلة الجراد، مارس 1994.

184. يورغن هابرماس، الحداثة مشروع ناقص، تر: بسام بركة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد39، 1986.

5. الكتب بالأجنبية

185. Jean Girodet, Logos, grand dictionnaire de la langue Française.

186. Karl Popper, La logique de la découverte scientifique, traduit de l'Anglais par Nicole Thyssen, Butten et Philippe Devaux, préface de Jaques Monod, Payot, France.

187. Kuhn, Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions, 2nd ed., University of Chicago Press, 1970.

188. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction, Routledge, New York and London, 1988.

189. Mark B. Hansen, New Philosophy for New Media, Cambridge, MA, MIT Press, 2004.

190. Nelson Goodman, Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis, Hackett, 1976.

191. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, A.S. Hornby, 6th edition, ed. Sally Wehmeier, Phonetics ed. Michael Ashby.

192. Paul Ricoeur, Soi-même comme un autre, Édition Du Seuil, mars 1990.

193. William H. Gass, Fiction and the Figures of Life, Knopf, New York, 1970.

6.المقالات بالأجنبية

194. Karl Popper, "Normal science and its dangers," in Criticism and the Growth of Knowledge, op. cit.

195. Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History."

196. Masterman, Margaret, "The Nature of a Paradigm," in Criticism and the Growth of Knowledge, eds. Imre Lakatos & Alan Musgrave, Cambridge University Press, 1970.

7. الرسائل والأطاريح

197. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم44، ط1، 1999.

8. المواقع الإلكترونية

198. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مجلة علامات، ع8/1997، موقع سعيد بنكراد، تاريخ التصفح 2026/01/24.

199. عبد العاطي الزياني، التراث النقدي والتأويل، ظواهر وقضايا، الإشكالية المرجعية لثنائية اللفظ والمعنى، القدس العربي، www.alquds.co.uk

200. www.Larousse.fr/dictionnaires/Français/paradigme/57869

الفهرس

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
إهداء	–
شكر	–
مقدمة	09-01
I. مفهوم البراديغم من فلسفة العلم عند توماس كون إلى النقد الأدبي	183-12
تمهيد	12
1 التأصيل المفهومي والاصطلاحي للبراديغم	13
2. البراديغم عند توماس كون خصائصه وإشكالاته	27
3. انتقال البراديغم إلى العلوم الإنسانية والنقد الأدبي	35
البراديغم النقدي العربي: التشكل والتحولات	51
1. مفهوم البراديغم النقدي في السياق العربي	51
2. المراحل التاريخية لتبلور البراديغم النقدي العربي	62
3. إشكاليات البراديغم النقدي العربي المعاصر	77
I. من البراديغم النقدي إلى براديغم الميتاسرد في المتن السردي العربي	102
1. الحداثة وما بعد الحداثة وتحولات الخطاب السردي	102
2. براديغم الميتاسرد في السرد العربي	135
3. وظائف الميتاسرد وأسئلته التيماتية	146

I. براديغم الميتاسرد في النقد العربي المعاصر	163
1. الميتاسرد كتجربة معرفية وثقافية عربية	163
2. الميتاسرد وسؤال الذات والزمن في الخطاب النقدي العربي	168
3. الميتاسرد والسلطة والهوية في النقد العربي	172
4. نحو تصور نقدي لبراديغم الميتاسرد	177
مدخل منهجي	184- 196
1. المقاربة التيماتية وحدودها في دراسة السرد الميتاسردي	185
2. تبرير اختيار روايات «كتاب الأمير» و«اللجنة» و«الطنطورية» وسياقاتها الثقافية والتاريخية.	188
الفصل الثاني: الإطار التيماتي للتيمات الميتاسردية	197- 216
1. تعريف التيمات الميتاسردية وتمييزها عن الثيمات السردية التقليدية.	198
2. الوظيفة النقدية للتيمات الميتاسردية في مساءلة النص والخطاب.	201
3. التيمات الميتاسردية في ضوء بعض النماذج النقدية الغربية	203
4. التيمات الميتاسردية في ضوء المتن النقدي العربي حول السرد المعاصر	207
5. تمثلات التيمات الميتاسردية في النقد العربي المعاصر.	210
6. حدود المقاربة التيماتية وإمكاناتها في قراءة السرد العربي	213
الفصل الثالث: التيمات الميتاسردية في رواية «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج	217- 254
1. ملخص الرواية وبناؤها السردي العام.	128

2. السياق التاريخي والسياسي لكتابة كتاب الأمير	221
3. تيمة التاريخ وإعادة كتابة السرد الرسمي.	233
4. تيمة الذات الساردة بين المؤرخ والروائي.	236
5. الميتاسرد كآلية مساءلة للسلطة والخطاب الرسمي.	239
6. خلاصة.	248
الفصل الرابع: التيمات الميتاسردية في رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم	255- 283
1. تلخيص الرواية وبنية اللجنة	256
2. السياق السياسي والبيروقراطي في رواية اللجنة	259
3. تيمة السلطة والمراقبة في البناء الميتاسردي.	266
4. تيمة العبث واللايقين بوصفهما استراتيجية ميتاسردية.	270
5. الميتاسرد ونقد الخطاب الأيديولوجي الرسمي.	274
6. خلاصة.	280
الفصل الخامس: التيمات الميتاسردية في رواية «الطنطورية» لرضوى عاشور	284- 312
1. ملخص رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور وبنية السرد الذاتي	285
2. السياق التاريخي للقضية الفلسطينية في الرواية	292
3. تيمة الذاكرة الجماعية والسرد المضاد	294
4. تيمة الهوية والمنفى في البناء الميتاسردي	296

5. الميتاسرد وإعادة كتابة التاريخ	299
6. خلاصة .	310
الفصل السادس: التيمات الميتاسردية بين الروايات الثلاث	336 -313
تمهيد	314
1. الذات والتاريخ والسلطة في الروايات الثلاث	317
2. أشكال اللعب بالسرد والزمن في ضوء براديغم الميتاسرد	319
3. التيمات الميتاسردية وإعادة تشكيل أفق المتلقي	322
4. براديغمات الميتاسرد وإمكانات تجديد البراديغم النقدي	328
5. حوصلة	330
خاتمة	343 -337
قائمة المصادر والمراجع	350-344
فهرس المحتويات	351
الملخص	357

الملخص

:

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى بيان المقولات النظرية التي مهّدت للانتقال من سرد العالم إلى سرد السرد (الميتاسرد)، وذلك حين تحرّر الخطاب السردي من إرهاقات الواقع والمرجع الإحالي، مُشكِّلًا فضاءً نرجسيًا ينكشف فيه عالم الكتابة الخفي، حيث يتحوّل السارد إلى ناقد لنصّه. ويكشف هذا الوجود الإبداعي المتخيَّل عن هواجس وعقبات تعترض طريق المبدع، فتتبلور من خلالها تقانة الميتاسرد.

وللإحاطة بهذه التمظهرات وأطرها المرجعية، تقتضي الدراسة النظر في التجربة الروائية العربية ما بعد الحداثية، بوصفها مجالًا كاشفًا عن آليات تشكّل الميتاقص من حيث التفسير والنقد. وقد اعتمد البحث أساسًا على المقاربة التيماتية، بهدف إبراز الثيمات الكامنة في هذه الأعمال السردية، مع التركيز على بيان أهمية هذا البراديغم على مستوى الكتابة الإبداعية، من خلال دراسة مدونة روائية عربية تُؤسّس لهذه التقانة.

الكلمات المفتاحية: الميتاسرد، الميتاقص، السرد العربي المعاصر، ما بعد الحداثة، المقاربة التيماتية.

Abstract:

This study seeks to elucidate the theoretical premises that have paved the way for the shift from narrating the world to narrating narration itself (metanarrative/metafiction). This transition emerges as narrative discourse liberates itself from the burdens of reality and referential constraints, thereby constructing a narcissistic textual space in which the hidden world of writing is unveiled, and where the narrator transforms into a critic of his own text. Such an imagined creative existence reveals the anxieties and obstacles that confront the writer, through which the technique of metafiction takes shape.

In order to grasp these manifestations, along with their conceptual frameworks and reference systems, the study examines the postmodern Arabic novelistic experience, as a field that discloses the processes through which metafiction is

formed, both interpretively and critically. The research primarily adopts a thematic approach, aiming to uncover the underlying motifs embedded within these Arabic narrative works, while emphasizing the significance of this paradigm at the level of creative writing. This is achieved through the analysis of one or more Arabic narrative corpora that establish and exemplify this technique.

Keywords: Metafiction; Metanarrative; Contemporary Arabic Narrative; Postmodernism; Thematic Approach

إذا