12

دور القارئ في إنتاج النص في رواية ما وراء السرد

مقاربة نقدية لنماذج مختارة من الرواية العراقية

أ.م. د. بشرى ياسين محمد

م. د هبة سعد احمد

كلية التربية ابن رشد

جامعة بغداد

الملخص :

يقوم هذا البحث على دراسة دور القارئ ونوعه في الرواية المعتمدة على اسلوب ما وراء السرد في تقديم الأحداث، ويسلط هذا البحث الضوء على كيفية تغير دور القارئ في الرواية العراقية ما بعد الحداثية، إذ تخلى فيه عن دوره السلبي في قراءة النص وتلقي الأحداث الى منتج النص، ومشارك في صنع الحدث. كما عمل المؤلف الضمني على توجيه الحديث بصورة مباشرة إليه طالباً دخوله الى النص ومشاركته في صنع الحدث.

يتكون البحث من مدخل نظري يعقبه دراسة لثلاث روايات عراقية معاصرة, وهي (لحياة غير مكتوبة) لنعيم آل مسافر, و (أحمر حانة) لحميد الربيعي, و (التانكي) لهدية حسين, يعقبها خاتمة لأهم النتائج, ثم قائمة بالمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية : القارئ, النص, ما وراء السرد .

Research summary

This research is based on the study of the role of the reader and his type in the novel based on the style of beyond the narrative in the presentation of events. This research sheds light on how the role of the reader changed in the Iraqi postmodern novel, as he abandoned his negative role in reading the text and receiving events to the producer of the text, and participated in its making, after the implicit author directed him to talk directly, and asked to enter the text and participate in the making of the event. \r\nThe research consists of a theoretical introduction followed by a study of three contemporary Iraqi novels, namely (Unwritten Life) by Naim Al Musafir, (Red Bar) by Hamid Al-Rubaie, and (Al-Tanki) by Hadiya Hussein, followed by a conclusion of the most important results, then a list of sources and references

Keywords: reader, text, meta_ narrative .

مدخل نظري :

ممّا لا شك فيه أنَّ دور القارئ قد تغير كحال الثوابت التي تغيرت في الرواية العربيّة ما بعد الحداثية ، فبعد أنْ كان للمتلقي دور سلبي أصبح دوره في رواية ما وراء السَّرد إيجابياً ؛ لأنَّه سيشارك في إنتاج النص من جديد ، وأصبح الراوي يوجه الكلام له بطريقة مباشرة، وفي بعض الأحيان يطلب منه التدخل في ترتيب الحكايات المتعددة في النص الواحد والمشتتة داخل النّص ، فضلًا عن دوره في تحديد مصائر الشخصيات. أمَّا عن السبب وراء هذا التغير في سلوك القارئ ودخوله إلى النص فهو: ((لكسر الإيهام بأنَّ ما يقرؤه القارئ هو تخييل ، انطلاقًا من الرغبة في

التأكيد على ورقية النص والشخصيات ، ومنها كسب مشاركة القارئ في التفاعل مع الأحداث والتعاطف مع المؤلف والشخصيات. ومنها متابعة القارئ أو استفزازه أو كسر توقعاته وغيرها))[1].

ويرى د. أحمد خريس أنَّ قارئ ما وراء السرد لن يجهد نفسه كثيراً في الخروج بنتيجة أنّه هو القصة ذاتها، لذا فأنَّ تعليقاته على ما يسرده والتفاتاته الى لغة السرد والقضايا الفلسفيّة هي موضوع قصه، وجوهر رسالته الأدبية في غالب الأحيان[2]. ويصف الناقد د. رسول محمد رسول القارئ بأنَّه : ((العين التي تقرأ ، والذات التي تنفعل، والكيان الذي يهتز، وأحد الغايات القصوى لأي قاصٍ أو روائي أو مسرحي))[3] فأصبح للقارئ دور أكبر ممّا كان عليه في الرواية التقليدية، ففي الرواية المعتمدة أُسلوب ما وراء سرديّ أصبح شريكًا في تأويل العمل المتخيل، ويدخل إلى باطنه بوصفه فاعلاً أو عاملاً في تطور الفعل السَّردي ونموه. وكثيراً ما يدعو الراوي قارئ النص ويخلق له فرصة في إنتاج حدث جديد. والمروي له هو : ((مجموعة من العلاقات اللغوية التي تُشكل هيئة ذلك الذي يتم التوجه إليه في النص))[4].

ويرى جيرار جينيت أنَّ القارئ هو عنصر من العناصر المكونة للنص السَّردي؛ إذ يتموضع في المستوى الحكائي نفسه، ولا يختلط مع القارئ الواقعي[5]. ويقسم جينيت القارئ إلى نوعين ، نوع : داخل حكائي ، وآخر : خارج حكائي ، وهناك حالة تخص العمل الأدبي ما وراء الحكائي ، وهذا النوع من الحكايات يستطيع الراوي عند الضرورة التوجه نحو القارئ أو استهدافه ، ولكنه قارئ من حيث المبدأ متخيل[6]. وهذا ما يحدث في رواية ما وراء السَّرد ؛ إذ يتوجه الراوي إلى القارئ مخاطبًا إيَّاه ، ويستدرجه إلى النص السَّرديّ ليجعله مشاركًا إيجابيًا يُنتج مدلولات جديدة للنص. وممّا يجب ذكره أنَّ هذا النوع من الروايات يستعمل عبارات واضحة تدل على مخاطبة القارئ وبشكل صريح ؛ ويتم ذلك عن طريق الكلام مع القارئ بضمير المخاطب.

ويرى الناقد (عودة ديرول) أنَّ التوجه نحو القارئ كان موجودًا في تقاليد أدبية مبتذلة، وأوّل من استعمل هذهِ التركيبة القديمة هو (بلزاك) ، وكان الهدف من ذلك هو تأسيس كتابة روائية جديدة[7]. ومن هذهِ التراكيب المستعملة في الروايات العراقية : استعمال خضير فليح الزيدي لعبارة (سأقص عليكم حكايتي) ، ومخاطبة القارئ بصورة مباشرة وإهداء الرواية له؛ وذلك في رواية (من يخاف مدينة النحاس) لفوزي كريم ، في عبارته : ((هذهِ الرواية مهداةٌ إلى القارئ الذي يرتضيها ؛ ويشعرُ ، وهو يقرأ ، أنَّه يُسهم في كتابتها)). أمَّا في رواية التانكي لعالية ممدوح فالراوي يقر بأنَّ للقارئ دور للمشاركة من خلال المصادقة على ما سيقوله الراوي من أخبار لكن بصورة غير مباشرة ، إذ يصفهُ الراوي بالسيد الحكيم، فيقول : ((ستتحوّل بدورك من محتكر لبعض أو الحقيقة كلها ، إلى قولها لنا ، لأفراد عائلتها التي تنتظر منّا البحث عنها قبل فوات الأوان ... حضرتك سيطلب منك بالمصادقة على جميع ما تعلمه وتعرفه ، ما سمعته ، ما تناهى إليك بالمصادفة أو تعمدًا ، فتقرُ بالفاعل ... ستلاحظ ذلك سيدي ... ونحن نضعها بين يديك

وأيدينا...)). وهناك رواية أُخرى تصور حالة القارئ حينما يتناهى مع النص ويتقمص دور الشخصيات ؛ وذلك في رواية (الحياة غير مكتوبة) وسيتم دراستها في هذا البحث.

ومن الجدير بالذكر أنَّ الرواية التي كتبت باسلوب ما وراء السَّرد تجعل القارئ والمؤلف ينخرطان في أعمالٍ متوازية ، إذا ما عُكس اتجاههما ؛ وذلك لأنَّ كليهما يصنع عوالم متخيلة داخلية من خلال الاشتغال الوظيفي للغة ، وهي المسؤولة عن إنتاج مدلولات تخييلية جديدة للنص ، وتعطيه حرية وجودية تقريبًا ، وتكون مقرونة بالمسؤولية ، وتنتظر منه إعادة إنتاج النّص من جديد بمدلولات تختلف عن مدلولات المؤلف. ولا يخفى أنَّ أُسلوب ما وراء السَّرد يجعل القارئ مُطلعًا على بناء النّص وتركيبه، كما أنَّ هذا الشكل من أساليب السَّرد يوظف ساردًا يستطيع إقناع القارئ بما يقدمه من أحداث وهمية على أنّها واقعية في حقيقتها ، كما أنّه يتلاعب بالقراء كي يدفعهم إلى تصديق حكايته ومشاعره[8]. ورواية ما بعد الحداثة تعمل على فضح اتفاقيات الرواية ، لكي يتمكن القارئ من: ((التعرف على المأزق الأخلاقي والمظالم المتأصلة في النظام الذي يُهيكل المجتمع))[9].

ولا يخفى أنَّ اسلوب ما وراء السَّرد هو الذي يحرض القارئ على اختراق عادات القراءة الكلاسيكية، مبعدًا عنه صفة التلقي السلبية التي ألصقت به، وتحقق ذلك في رواية ما بعد الحداثة من خلال : ((إزالة الغلالة الرقيقة التي تحجب العمل السَّرديّ عن أصل تشكُله كبنية متخيلة، فأعادت صياغة سؤال وظيفة الأدب والعمل السَّردي))[10] وهذا يعني أنَّ هذا الشكل الروائي كسر الجدار الوهمي الذي أقامته النصوص السَّردية بينها وبين القارئ وتم ذلك من خلال الكشف عن عملية صناعة النّص السَّردي، وتلك اللعبة التي كانت تُدار بالخفاء ، فعملت على وضع القارئ داخل العمل السَّردي ، وجعلته مُطلعاً على أسرار الكتابة وألعابها[11].

ويتميز هذا الأُسلوب من الكتابة بأنّه قائمٌ على التفاعل بين النّص وقارئه ، فالعمل الأدبي حسب آيزر يتكون من قطبين : القطب الفنيّ والقطب الجمالي ، ويمثل القطب الفنيّ نص المؤلف ، أمَّا الجمالي فهو يمثل الإدراك الذي يحققه القارئ[12] ، وهذا يدل على أنَّ دور القارئ جمالي، وينطلق في البحث عن جمال النص من خلفيته الثقافية والفكرية ، فيمُرُّ : ((عبر مختلف الأبعاد التي يقدمها النص، ويربطُ الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض ، ويجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك))[13]. ولا يُدرك الموقع الحقيقي للنص إلَّا من خلال التفاعل بين النّص والقارئ، ويمكن العثور على مقاصد النص من خلال منطقةٍ وسط بين النص والقارئ ؛ لأنَّ التركيز على تقنيات الروائي وحدها ، أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة ؛ لأنَّ إهمال العلاقة بين الاثنين تؤدي إلى إهمال العمل الحقيقي[14].

وبما أنَّ ما وراء السَّرد ظاهرة ثقافية قائمة على تغيير فلسفة العمل الروائي؛ لذلك تغير دور القارئ فيها كحال كل العناصر التي تغيرت، وكان أصل هذهِ الظاهرة المأخوذة من المسرح (المسرح التعليمي) لبريخت ؛ إذ عمد هذا الأخير إلى هدم جدار المسرح الرابع، وجعل الجمهور جزءًا من

العمل المسرحي؛ إذ يكون في ذهن المتلقي دائمًا أنَّ ما يشاهده ليس سوى تمثيل، وهكذا سيُعمل عقله بدل عاطفته، ممّا يُتيح فرصة التحريض على الواقع[15]. وعلى ما يبدو أنَّ المشاهد أو القارئ عندما يعي أنَّ الذي أمامه مشهد تمثيلي على المسرح ، أو حدث وهمي في الرواية لم يدخل مبدأ التطهير الذي تكلم عنه أرسطو في الرواية أو المسرحية ، فالكاتب هنا يجعل نصه بعيدًا عن هذا المبدأ، ولم يكتبه لأجل ذلك.

وتعد هذهِ الفكرة المأخوذة من المسرح هي لُب أُسلوب (ما وراء السَّرد) والهدف منها جعل القارئ واعياً طوال مدة القراءة أنَّ العمل ليس سوى رواية، وعليه ألّا يتوهم بأنَّ الأحداث حقيقية[16]. وهذا ما نعنيه بـ (مسرحة القارئ).

أمَّا فيما يخص أنواع القُرّاء فيقدم الناقد (والكر غيبسون) نوعا جديدا وهو القارئ الوهمي mockreader عام 1950م وهو قارئ نصي محض ، ويقدمه مقابلًا للقارئ الحقيقي ؛ وذلك من خلال مناظرته بالتمييز المعروف بين الشخصية المتخيّلة والمؤلف الحقيقي. فالشخصية المتخيّلة تقوم في سياق شكلاني ، وتخلق مسافة بين النّص الأدبي في التاريخ عبر إدخال مؤلف آخر بين المؤلف وإنتاجه وهذا هو حال القارئ الوهمي أيضاً ، ولكنه يحوّل الانتباه من النّص إلى التأثيرات التي يُحدِثها النَّص ، فالقارئ الوهمي دورٌ على القارئ الحقيقي أنْ يؤديه من أجل سير الرواية. فالقارئ الوهمي في النّص يمنح تجربة القارئ شكلها ، ويثبّت هذهِ التجربة موضوعا لانشغالٍ نقدي[17]. وتكشف فكرة غيبسون هذهِ التي يخاطب فيها متكلم (شخصية) قارئًا وهميًا، عندما تعاد صياغتها عن : ((الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلف لمواجهة قُرّائه بطيفٍ من القيم والافتراضات يرغب هو منهم في أنْ يقبلوها أو يرفضوها))[18] كما أنَّ القارئ الوهمي يُتيح للناقد أنْ يعبّر عن المواقف الاجتماعية التي يحتويها نص ما عبر إعادة تشكيل أنواع الفهم والتشارك التي يبلغها الرُّواة والقُرّاء بوساطة الشخصيات ، وبمعزل عن المضمون الظاهري للنثر تمامًا[19]. ويفيد جيرالد برنس من مقالة غيبسون في توليد نظام تصنيفي ؛ إذ يفترض سلسلة من التمييزات بين أنواع القُرّاء الذين يُمكن أنْ يخاطبهم النص[20] ، وهم :

1. القارئ الحقيقي ... وهو الشخص الذي يمسك كتابًا بيديه.
2. القارئ الفعلي ... وهو نوع من القُرّاء يعتقد المؤلف بأنَّه يكتب له ، ويمنحه المؤلف وسائل وقابليات وميولًا معينة.
3. القارئ المثاليّ ... وهو الشخص الذي يفهم النّص فهمًا تامًّا ويتذوّق كل دقائقهُ.

هذا فيما يخص أنواع القُرّاء في النّص السَّرديّ، أمَّا الحكي النرجسي فيعطي للقارئ دورًا مركزياً ويكون مضطراً فيه إلى ضبط وتنظيم وتأويل النص ذاتي الانعكاس بفاعلية ونشاط. وعندما يزهو الحكي النرجسي ويعرّي أنظمته التخييلية واللُّغوية أمام القارئ ، ليحوّل سيرورة الصنع ، سيرورة الاتزان إلى جزء من المتعة المشتركة للقراءة[21]. والقارئ في الحكي النرجسي يجد نفسه مضطراً بشكلٍ صريح أو ضمنيّ إلى مواجهة مسؤوليته تجاه النص ، أيّ تجاه العالم الروائي الذي يبدعه

عبر الإحالات التخييلية المتراكمة للغة الأدبية، ولما ينتهي الروائي من صنع عالم خيالي بوساطة الكلمات، يأتي دور القارئ الذي يصنع : ((من هذهِ الكلمات نفسها علماً أدبياً معاكساً يكون من خلقه الخاص ، بالقدر نفسه الذي يكون عليه خلق المبدع لعالمه))[22]. وهذهِ المعادلة بين مؤلف النّص وقارئه هي أحد الاهتمامات التي فصلت الرواية النرجسية الحديثة عن الوعي الذاتي الروائي السابق. فالراوي ما بعد الحداثي أصبح يخاطب القارئ وبشكلٍ مباشر باستعمال عبارات صريحة ، فينوه عن حضوره الواعي داخل النص ، والأعمال الحديثة هي خير مثال على ذلك ، فأصبحت : ((واعية بمكانتها على نحوٍ صريح ، كأعمال فنيّة وأدبية ، وبسيرورتها الحكائية المبدعة لعالمٍ ، وبالحضور الضروري للقارئ))[23]. كما أنَّ ليندا هتشيون تنوه عن ضرورة فهم القارئ للغة الروائية ؛ لأنَّه سيُعيد بدوره إنتاج مدلولات جديدة للنّص، ولكي يفهم القارئ لغة النّص يتَعيَّن عليه أنْ يشترك مع الكاتب في بعض الشفرات المعترف بها – اجتماعية ، أدبية ، لغوية ، وغيرها ، فتقوم : ((الكثير من النصوص بعملية الموضعة من خلال الشخصيات والحبكة ، ومن خلال عدم كفاية اللُّغة في وصف المشاعر، وتوصيل الفكر ، أو حتى الحقيقة. وكثيرًا ما تقدم هذهِ الموضوعة بوصفها أليغوريا[24] إحباط الكاتب عندما يواجه بالحاجة إلى أنْ يقدم فقط من خلال اللُّغة عالماً من صنعه يتوجب تحققه من خلال فعل القراءة))[25]. وقد عمد الروائيون إلى استحضار القارئ في روايات ما بعد الحداثة وأصبح هو الفاعل؛ إذ لم يعد : ((تلك الذات السلبية المدعوة سلفًا وبوساطة (المرسل إليه) أي مفعولًا به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينهُ، بل أضحى فاعلاً دينامياً يؤثر بالنّص، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تُدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب))[26]. وعمل الروائي على مناقشة مشكلات الكتابة مع القارئ، وأصبح الروائي ناقداً لعمله، وانتجت روايات عراقية جذبت القارئ إلى داخل النّص، وشاركته في إنتاجه ، ومن هذهِ الروايات التي استدعت القارئ بشكلٍ صريح وأفردت له مكانة من مساحة النص هي ثلاث روايات سنناقشها في هذا البحث.

أولها رواية (أحمر حانة)[27] للروائي حميد الربيعي يصور فيها حياة بغداد على مرّ العصور، مستدعيًا شخصيات تراثية وتاريخية ، وبرواة متعددين يسردون عن الحروب التي مرّت على العراق من حرب الخليج الأولى والثانية إلى الاحتلال الأمريكي والطائفية وما خلفته من دمار. ويقدم الأحداث بطريقة سريالية تشبه الوضع الذي تعيشه بغداد وبعد أنْ ينهض (ابن الأثير) من قبره يسعى إلى إعادة كتابة تاريخ بغداد من جديد ، فيقول الراوي : ((أزالت الآليات القبب الخضر أولًا ثُمَّ جرفت القبور مساءً ، رغم اعتراض الأهالي ، لكن ابن الأثير كان فرحًا ، عندما أبصرت وقت الغروب ، لقد تراءى له أنَّه استيقظ من نومٍ عميق والنور المتسلل خلسة إلى شدق القبر ... سائق الحضارة أبصر شخصاً ينهض من اللحد ويمشي باتجاه المدينة...))[28]. وغاية قيامه من قبره لإعادة كتابة تاريخ بغداد لأنَّه يرى أنَّه زوره مع كمية الخراب والدمار الذي عاشه العراق ويعيشه في الوقت الحالي ، فيقول ابن الأثير واصفاً بغداد : ((صارت خرائب ، شيد محل الحانات أقواس

عباسية وعثمانية وكأنَّ هذهِ المدينة تعود القهقرى ، أمجاد نُصبت على عجلٍ وسط زحام أبي نؤاس ، تغدو بضجيج السابلة مهملة ومنسية))[29].

أمَّا فيما يخص القارئ ودوره في النص ، فالراوي يوجه السَّرد نحو سامع ، وكأنَّه يسرد الأحداث على أحد ما ، ويستعمل اللُّغة للدلالة على ذلك ، فيستدعي القارئ ويصف حالة الشخصيات وحركتها ، فيقول : ((سيدخل ابن الأثير المدينة المدورة من بابها الشمالي ، والذي تحول إلى خربة ... تراءى له أنَّه يلج مدينة جديدة ، لم تطأها قدمه من قبل ، لقد بدت له موحشة من كثرة الأطلال ، التي تمثل حضارة منقرضة))[30]. والروائي يُشير بدأ إلى منحى الرواية التنبوئي من خلال إقامة حوار مع التاريخ وسؤاله عمَّا يجري لبغداد ، فهو يستدعي القارئ ليكون شاهداً على ما سيرويه ، ويهديه الرواية بشكلٍ غير مباشر فيقول: ((إهـــــداء : إلى ... مدينة، إنْ لم تدخلها ، كأنَّك لم تر الدنيا))[31].

وهذا ما يُشير إليه الناقد فاضل ثامر ، فيقول إنَّ : ((العتبة النّصية التي ينطوي عليها الإهداء تقدم للقارئ استباقا سرديّا ، وأُفق توقع في الوقت ذاته من خلال الأيحاء بأنَّ الرواية ستدخل بقارئها إلى مدينة ، إنْ لم تدخلها كأنَّك لم تر الدنيا))[32].

وعلى الرغم من استدعاء القارئ بصيغ غير مباشرة ، إلّا أنَّ للقارئ دورا بارزا في ربط الأحداث وإنتاج النص من جديد ، فالقارئ هو من سيكتشف قصدية المؤلف في عرض مقارنة بين عراق الماضي والحاضر ؛ وذلك عبر محاكاة شخصيات ميتة واستدعائها لإعادة كتابة تاريخ جديد يميزه الخراب على تاريخ إنماز بالحضارة والرقي في الماضي. كما أنَّه يعمل على تضمين الرواية حكايات مختلفة لشخصيات دينية[33] وأُخرى تاريخية ، من خلال تقديم مستويات حكي مختلفة.

وهناك قارئ أو مروي له يتدخل في النّص ويكون تلقيه للحكاية إيجابيا ؛ وذلك من خلال السعي في إعادة ترتيب الحكاية بعد ما سمعها من أخوه ، ويقول على لسانه: ((... فدوة يا أخي ، أنا والله أشدُ رغبةً بمعرفة الحكاية ، دعني أعيد عليك ترتيبها بالتسلسل ، إنْ أخطأت فصحح لي))[34]. ولا ينتظر المروي له، عليه قبول دعوة الراوي لترتيبه القصة وأحداثها ؛ لأنَّها كانت أشبه بمتاهة سردية ، فيعمد إلى ترتيبها ، ويقول: ((رتبت القصة بشكلٍ آخر، ثُمَّ عدلت بُنيتها بطريقةٍ أُخرى، وفي كلّ مرة أضع المؤشرات المتوفرة تحت يدي في متن الحكاية ، لكنه يُصر على النُكران))[35] وهذا يعني أنَّ الروائي يطلب من القارئ إعادة إنتاج القصة وربط الأحداث الماضية والحاضرة ببعضها ليتسنى له فهم النص، وهو هنا يستهدف قارئًا مثاليًا له خلفيات ثقافية ومعرفة بأحوال بغداد الماضية وكذلك الشخصيات التي عاشت فيها ، كما أنَّه مصطلح بما تعانيه بغداد من ويلات في الوقت الحاضر ليعيد إنتاج النّص على وفق رؤية جديدة ، فالروائي سطر الأحداث على الورق ، والقارئ هو الذي يعيد ترتيبها وينتجها من جديد ؛ لأنَّ هذا النص يتميز بالإلتباس، حتى أنَّ القارئ يشعر بصعوبة في فهمه بسبب الغموض وعدم التحديد، لدرجة يشعر فيها القارئ بأنَّ الربيعي يتعمد اللبس في تقديم الأحداث ، وهذا يستند في حقيقته إلى طبيعة النّص التي تحدث عنها بارت

؛ لأنَّ النّص عنده لا بُدَّ من أنْ يولد أكبر عدد من الدلالات والمعاني ، وهذا لن يتحقق إذا تعمد النّص الوضوح والشّفافية ؛ ولا بُدَّ من أنْ يكون النّص ملتبسًا عصيًا على القراءة وهذا ما يسميه بارت بـــ (عدم القابلية للقراءة) فكلما زادت صعوبة النّص وقدرته على الإيحاء ، تعددت معانيه وكَثُرت دلالته[36].

أمَّا في رواية (لحياة غير مكتوبة)[37] للروائي نعيم آل مسافر تصور هذهِ الرواية حال القارئ عندما يتماهى مع النص وينجذب إليه ويتقمص دور شخصياته ويتأثر نفسيًا وسلوكيًا بها ، كما يعكس الأحداث على ذاته ؛ إذ يظهر الروائي في هذا النّص كيف يأسر بعض الروائيين عقول المتلقين، ويجذبوهم بشكل تام إلى داخل النّص. فشخصية (مضر) بطل الرواية والذي يتأثر بنص رواية كافكا (المسخ) ويتفاعل مع شخصيته (غريغور). كما أنَّ الروائي يقدم مقارنة بين جيلين مختلفين جيل الأب المحافظ والملتزم بعاداته وتقاليده ويمثل الماضي ، وجيل الابن الذي يمثل انحسار العادات والتقاليد ويمثل بدوره الحاضر وما طرأت عليه من تغيرات اجتماعية كانت نتيجتها شخصيات منعزلة ومنطوية تعاني القلق والصراع مؤثرة الابتعاد عن الانخراط في جو العائلة. وقد أنتج هذا التأثر بالنّصوص شخصا غريب الأطوار مسلوب الإرادة باحثاً عن ذاته، فيحدِثُ القارئ الشخصية نفسه بعد ما أغلق الرواية وهاجمته الهواجس، فيقول : ((ماذا لو حصل لي ما حصل لغريغور؟ ما الذي سأفعله حينها؟ وهل سيشمت بي والدي؟ فقد حذرني كثيراً من إدمان قراءة الروايات...))[38] كما أنَّ (مضر) يصارع ذاته ليُثبت لها بأنَّه ليس (غريغور) فيصور الروائي حال القارئ وما يشعر به من توتر واختناق في أثناء صراعه مع نفسه، فيقول : ((فشعر بالتوتر والاختناق ، وكأنَّ أنفاسه تضعف ! فظل يصارع من أجل نسمة هواء – لستُ غريغور ، لستُ غريغور ، أنا مضر ، أنا شخصية حقيقية خارج الرواية – حتى سقط من السرير ... وقرر أنْ يبقى مستيقظًا حتى الصباح ، خوفًا من أنْ يغفو ويصيبه ما أصاب غريغور))[39].

هو هنا يغالب نفسه كي لا يأخذ دور غريغور بطريقة لا واعية ورغمًا عنه بسبب تأثره به. كما أنَّ الراوي العليم يصور حال (مضر) بشكلٍ درامي وهو يصارع عقله لكي ينسى الأحداث التي يقرؤها في الرواية ، فيقرر أنْ يكون زاوية في غرفته ويطلق عليها (زاوية النسيان) كي يساعد نفسه إذا جلس في هذهِ الزاوية نسيان ما قرأه[40] ، لكنه برغم محاولاته الجادة والمتكررة لا يستطيع فك تماهيه مع شخصية غريغور حتى إنَّه يُقدم في بعض الأحيان على تناول الحبوب المهدئة كلما توتر أو جافاه النوم.

وقد كان الراوي العليم هو صوت المؤلف ، والذي لم يعمد إلى مخاطبة القارئ بشكلٍ مباشر واستدعائه إلى النّص ، بل قدم بشكلٍ مباشر ما يعانيه القارئ عند وصوله إلى مرحلة التماهي مع شخصيات النّص الذي يتأثر به وأحداثه.

ومن الجدير بالذكر أنَّ الروائي يقدم ثلاث حيوات عبر ثلاثة فصول لثلاث شخصيات ، بأحداث يختلط فيها الواقع بالوهم عبر أُسلوب كافكوي استثنائي[41]. ومن تأثر القارئ (مضر) بالروايات

التي يقرؤها ، أصبحت كل رواية بمثابة حفرة سحرية تشبه الحفرة التي تقع فيها (أليس) عند اكتشافها لبلاد العجائب[42]. ولا تقتصر قراءته على رواية (المسخ) فقط ، بل يقرأ روايات متعددة أُخرى ويتأثر بها، مثل رواية (فتاة من ورق) لغيوم ميسو، ورواية (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز وغيرها ، كما أنَّ لهذهِ الروايات تأثيرا سلبيا على مضر ، حتى إنَه من هوسة بعالم الروايات أصبح يطلق على الأشخاص العاديين من حوله أسماء وألقابا من الشخصيات التي يقرؤها ، فيقول الراوي واصفًا هذهِ الحالة : ((وكعادته كان قد اختار للطبيب اسماً روائياً من الروايات التي قرأها ، فسماه الدكتور جوفينال أوربينيو ، كان هذا الطبيب النفسي صديقاً لوالده ... وقد عرضه عليه من كان طفلاً، لعلَّه يخرجه من حالته النفسية التي استفحلت عليه بمرور الأيَّام ، لإدمانه القراءة ، حتى صار يتصور أنَّه يعيش في عالم الروايات التي يقرأها))[43].

أمَّا عن حال القارئ في رواية (التانكي)[44] لعالية ممدوح فيبدو أنَّ الروائية ترمي القارئ مباشرة إلى ساحة من الفوضى والضياع ، وتضعه مباشرةً في مهمة ترتيب أحداث حكاية (عفاف) والبحث عنها من قبل أسرتها التي تسكن في (حي الأخطل / الأعظمية) في بغداد. شخصية (عفاف) الباحثة عن الحرية ، والمتحررة من السّلطة الذّكورية في مجتمع شرقي. هي رسامة حالمة بتخطيط تانكي مكعب الشكل في المنطقة التي تسكن بها مع المهندس المعماري (معاذ الآلوسي) ومثلت هذهِ الشخصية الواقع الذي تحقق من خلاله الصدق الفنيّ للحكاية الوهمية ، فضلًا عن سردها أحداث تاريخية مرت بالعراق من السبعينيات إلى احتلال العراق من قبل أمريكا عام 2003م[45].

تقرر (عفاف) ترك العراق والسفر إلى فرنسا عام 1979م لإكمال دراستها، وبعد مدة تنقطع أخبارها فيقرر أهلها كتابة رواية عن حياتها بالاستعانة بطبيبها النفسيّ (كارل فالينو) الذي أشرف على علاجها في مشفاه في باريس قبل أنْ تنقطع أخبارها[46].

ما تميزت بهِ هذهِ الرواية عن الروايات التي وظفت أُسلوب ما وراء السَّرد في تقديم الحكاية أنَّها تخاطب القارئ ضمنًا ولا تستدعيه بصيغٍ مباشرة ولا بعباراتٍ لغوية واضحة ، بل أنَّها تُرسل رسائل من قبل الشخصيات إلى شخصيات أُخرى طالبة منها التدخل في توضيح بعض الغموض والإجابة على بعض الأسئلة التي تخص اختفاء (عفاف) بعد سفرها لإكمال دراستها ، فيخاطب شخصية أُخرى ولكنه يستعمل ضمير مخاطب وكأنَّه يخاطب متلقيه ويطلعه على الدور الذي سيمارسه في قصة البحث، فيقول: ((أخبرك صميم وربّما طرب ، إذا تركت عنادها ، بكوني سأكون الشخص الثالث الذي له بعض التأثير في حياة عفاف. وإذا ما بدأتُ بالكتابة إليك ، فليس لأنني الأشدّ إخلاصًا لها ، وإنّما لأنَّ كلًا منّا يحاول تضييق مجال البحث، فالذي لديّ ليس أدلّة ، ولا أنا أحد الشهود))[47].

ومن الجدير بالذكر أنَّ عالية ممدوح جعلت الراوي يخاطب أحداً ما ويستعمل عبارات معينة مثل (سيدي) و(سيدي الحكيم) وكأنَّ الروائية من خلفه لا تقصد الكلام مع الشخصية، بل مع القارئ لأنَّه سيكون سيد الموقف وهو من سيرتب أحداث الحكاية ، وتقع عليه مسؤولية تأويل

النّص ، فيقول : ((نعم ، دكتور ، دائمًا أخرج عن النّص ، فأودّ إعادة ترتيب بعض الوقائع ، وجلب الآنسة إلينا ، وهي تجيب على طرب في أحد الأيام ، وهما في الأكاديمية...))[48].

ويقول في مخاطبة القارئ الضمنيّ : ((... سنتدبر الأمر ، أمرنا. وأنتَ ، سيدي الحكيم ، ستتحول بدورك من محتكر لبعض ، أو الحقيقة كلها ، إلى قولها لنا، لأفراد أسرتها التي تنتظر منّا البحث عنها قبل فوات الأوان))[49].

ويرى الناقد فاضل ثامر ، أنَّ هذهِ الرواية : ((استثنائية وممتلئة بالرموز والحمولات الجمالية والفلسفية والسياسية ، وتكشف عن مستويات سرديّة ونفسيّة وتأملية في الحياة والفن تجعلها تتوجه إلى قارئ صبور وجاد يمتلك الرغبة في أنْ يكون طرفاً فاعلاً في كتابة الرواية وتلقيها وفك شفراتها وتأويلها لتحقيق هذهِ المتعة الجمالية والذهنية المدهشة))[50]. وما جعل هذهِ الرواية استثنائية أنَّها جعلت النّص وكأنَّه مسرحية تحدث أمام الجمهور ، فمخاطبة المتلقي بضمير المخاطب (أنت) وجعلته مشاركًا ضمنيًا في ترتيب حكاية تبدأ من النهاية وتنتهي إلى جنون الشخصية (عفاف) الحالمة في عالم مليء بالتشتت والانفصال والعبث ، راغمًا إيَّاها وبطريقة لا واعية بالمشي في طريق الوحدة والكآبة بعد ما غادرت العراق إلى فرنسا لتبحث عن الأمل ، لكنها وجدت الجنون في انتظارها هناك.

وممَّا لا شك فيه أنَّ مسرحة القارئ ودخوله إلى النّص السَّرديّ قد اختلفت مستوياته بين دخول صريح وبطرقٍ مباشرة ، وبين نداء ضمني من الراوي إلى القارئ للمشاركة في إنتاج مدلولات جديدة للنّص سواء كان دخوله مباشر أم غير مباشر ، وقد تختلف مدلولات النّص بين سياسية واجتماعية أو اقتصادية أو دينية متجاوزًا التابوهات التي كانت مخفية نوعاً ما ، لكن في رواية ما بعد الحداثة أصبح كسر التابو بشكل واضح وصريح في ظل حرية التعبير الممنوحة للكُتّاب. وقد تستهدف النصوص الموظفة لأُسلوب ما وراء السَّرد درجات وعي مختلفة للقارئ ، فهناك نصوص استهدفت قارئاً مثالياً واعياً فطناً باللعبة السَّردية ، وهناك نصوص سهلة الفهم استدعت قارئاً عادياً لفهم الحكاية التي ترويها الشخصيات .

أما النتائج التي توصل إليها البحث :

_أصبح القارئ مشاركا في إنتاج مدلولات جديدة للنص مستعينا بمخزونه الثقافي والفكري ومستواه العلمي، وهو قارئ ضمني يختلف في المدلولات التي يتوصل إليها عن المدلولات التي يصل إليها القارئ الحقيقي .

_القارئ أداة تعبيرية بيد الراوي يعتمد عليه في اكتشاف مناطق جديدة في تقديم الأحداث والمشاركة في صنعها ، كذلك يستعمله في تقوية حجة النص وجعله قريب جداً من الواقع كأنه يريد إدخال القارئ الحقيقي الى النص ويجذبه الى التفاعل مع الشخصيات، مبتعداً بذلك عن التقليدية في تقديم النص الروائي .

_يتيح القارئ للمؤلف التعبير عن أفكار مختلفة ومتعددة للنص ، وذلك من خلال منحه لوسائل وقابليات وميول متعددة .

_ اعطت رواية ما وراء السرد للقارئ دوراً مركزياً في تنظيم وضبط وترتيب الأحداث، فله دور المسؤول تجاه النص، إذ يصنع عالماً ادبياً مختلفاً ومعاكساً للعالم الذي صنعه مبدع النص ، وهذا جوهر مشاركته في إنتاج النص .

الهوامش

(1) الميتاقص في الرواية العربيَّة (مرايا السَّرد النرجسي) ، د. محمد حمد ، مجمع القاسمي للُّغة العربيَّة وآدابها ، ط1 ، 2011م : 123.

(2) يُنظر : العوالم الميتاقصية في الرواية العربيَّة أحمد خريس ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2001م. ص: 15.

(3) السَّرد المفتون بذاته (مرجع سابق) : 188.

(4) الراوي والمروي له والقارئ ، مجموعة مؤلفين ، تحقيق : بشار سامي يشوع ، دار الرافدين، بيروت – لبنان، ط1 ، 2018م : 9.

(5) يُنظر : الراوي والمروي له والقارئ : 9.

(6) ينظر :المرجع نفسه : 9.

(7) يُنظر : أشكال التواصل مع القارئ لدى بلزاك ، عودة ديرول ، تحقيق : بشار سامي يشوع ، دار الرافدين ، من ضمن كتاب الراوي والمروي له والقارئ : 28 – 29.

(8) ما وراء القص وما وراء القص التاريخي ، شانون وليامز ، تحقيق : أماني أبو رحمة ، (نسخة الكترونية) : 80 – 81.

(9) ما وراء القص وما وراء القص التاريخي : 82.

(10) ما وراء القص وبنية الإيهام التخيلي ، أمجد نجم الزيدي ، صحيفة المثقف ، ع : 2316 ، الثلاثاء 2013/1/1م www.almothaqaf.com.

(11) يُنظر : م . ن.

(12) يُنظر : في نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ ، آيزر ، تحقيق : الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، المغرب ، ع 7 ، 1992م : 7.

(13) المرجع نفسه : 7.

(14) في نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ : 9.

(15) يُنظر : (ما وراء السَّرد) و(التخييل الذاتي) محاولة لفك الاشتباك ، د. ثائر العذاري.

(16) يُنظر : المرجع نفسه.

(17) يُنظر : نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ، جين ب.تومبكنز ، تحقيق : حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 2016م : 21 – 22.

(18) المرجع نفسه : 22.

(19) يُنظر : المرجع نفسه : 22.

(20) يُنظر : المرجع نفسه : 23.

(21) يُنظر : صيغ وأشكال الحكي النرجسي ، ليندا هتشيون ، تحقيق : السيد إمام ، ضمن كتاب السَّرديات (من البنيوية إلى ما بعد البنيوية) ، دار شهريار ، ط1 ، البصرة – العراق ، 2020م : 218.

[22] المرجع نفسه : 222.

[23] المرجع نفسه : 223.

[24] أليغوريا : وتعني الكلام بطريقة أُخرى ، أي إنَّ الكلام على شيء هو كلام على شيء آخر ، مُعجم السَّرديات: 34.

[25] صيغ وأشكال الحكي النرجسي : 224.

[26] ما بعد الحداثة في النقد العربي الحديث (نقد النّص الشعري) ، د. أحمد عزّاوي ، منشورات الاتحاد العام للأُدباء والكُتّاب في العراق ، بغداد ، ط1 ، 2020م : 74.

[27] أحمر حانة ، حميد الربيعي (نسخة الكترونية).

[28] المرجع نفسه : 18.

[29] أحمر حانة : 4.

[30] المصدر نفسه : 18.

[31] المصدر نفسه : 4.

[32] الرواية العربيَّة في دائرة التأويل ، فاضل ثامر ، الاتحاد العام للأُدباء والكُتّاب في العراق ، بغداد – العراق ، 2021م.: 122.

[33] يُنظر : أحمر حانة ، أخوة الكهف : 3.

[34] المصدر نفسه : 151.

[35] المصدر نفسه : 151.

[36] يُنظر : دروب ما بعد الحداثة (بحث في أُصول التحول الثقافي) ، ديفيد هارفي ، تحقيق : أحمد حسان ، د.ط 2002م (نسخة الكترونية).

[37] لحياة غير مكتوبة ، نعيم آل مسافر ، دار الرافدين ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2018م.

[38] المصدر نفسه : 11.

[39] لحياة غير مكتوبة : 12.

[40] يُنظر : المصدر نفسه : 15.

[41] يُنظر : رواية لحياة غير مكتوبة ... اختلاط المكان بين الواقع الافتراضي . د.ك 2019/1/3م www.aljarida.com.

[42] يُنظر : لحياة غير مكتوبة : 27.

[43] لحياة غير مكتوبة : 31.

[44] التانكي : عالية ممدوح ، منشورات المتوسط ، إيطاليا ، ط1 ، 2019م ، وقد وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربيَّة عام 2019م.

[45] ينظر : المصدر نفسه : 44.

[46] ينظر : المصدر نفسه : 27.

[47] التانكي : 43.

[48]المصدر نفسه: 37.

[49] المصدر نفسه : 15.

(50) الرواية العربية في دائرة التأويل: 37.