الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالي و البحـث العلمـي
جامعـة الجيلالـي بونعامـة- خميـس مليانـة-
كـلـيـــة الآداب و الـلـغـــات
قسـم اللغـة و أدب العربـي

الموضـــــوع :

تجليـــات الميتاســرد فـي روايـة سمير قاسيمـي
" الحماقـــة كمـا لـم يـرويـهـا أحـــد"

مذكـرة مقدمـة لنيـل شهـادة الماستـر(تخصـص :أدب جزائـــري)

إعــداد الطالبـتـان:
* بـزيـنـة عـائشـة
* بـوجـمـعـة راضـيـة

إشـراف الدكتـور:
* د. مكاكـــي محمـد

لجنـــــة المـنـاقشـــة

أد.حمـدانـي عبد الرحمـن	رئيس اللجنـة
أد.مـــكاكـي مـحـمـــد	مـقـررا ومـشرفـا
أد.قـــــدار عبـد الـقـادر	مـمـتـحـنـا

السنـة الجامعيـة : 2022 - 2023

الشكر والعرفان

اللهم نشكرك شكرا كثيرا و نحمدك حمدا طيبا مباركا فيه عدد خلقك ورضا نفسك وزينة عرشك ومداد كلماتك اللهم لك الفضل كله ولك الحق كله فانك تعلم ولا نعلم فأنت العليم الحكيم

نتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتور مكاكي محمد على إرشاداته وتوجيهاته ونتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة اللغة والأدب العربي الذين كان لهم الفضل في وصولنا لهذا المستوى

الطالبتين:

بوجمعة راضية

بزينةعائشة

إهداء

إلى من قال فيهما الرحمان ارحمهما كما رباني صغيرا والدي العزيزين و جدتي الغاليتين أطال الله أعمارهم

إلى أملي في الحياة و نور عيوني أبنائي : أسينات ، تميم

إلى رمزة الأخوة بمعناها الحقيقي محفوظ، عبد النور ، صالح، تاج الدين

إلى الصديقة الوفية أسماء

و بالأخص عمي كريم عمتي زهرة ، عائشة

و لكل من وقف بجانبي و لو بكلمة طيبة

الطالبة بوجمعة راضية

إهداء

إلى الذي تعب من أجلي و علمي الحروف أبي الحبيب حفظه الله

إلى التي حملتني وهنا على وهن و سهرت الليالي أمي الغالية حفظها الله

إلى إخوتي و أخواتي دون استثناء فرحا بي و تشجيعهم لي

إلى الذي شجعني لدراسة الماستر زوجي العزيز و أولادي الأعزاء

إلى كل من ساعدني من قريب و من بعيد : مدير أساتذة مفتشين

الطالبة بزينة عائشة

المقدمة:

شهدت الرواية في الآونة الأخيرة تطورا في بنائها وتقنياتها، فقدت الأكثر انتشارا ورواجا بين الفنون الأدبية، مما خولها حيازة مكانة مميزة لدى النقاد والدارسين، وهذا لقدرتها على التأثير في المتلقي، فهي بمثابة المرآة العاكسة للواقع وقضاياه، باستخدام السرد المباشر أو تلك الرؤيا التي أصبحت سمة بارزة في رواية ما بعد الحداثة، ومن خلالها نهض أدباؤنا بالتجريب في مختلف مواضيعها وأساليبها وأشكالها لمنحها التجدد والشرعية، والميتاسرد واحدة من تلك الأساليب التي انبثقت عنها، فهو ظاهرة جديدة خرجت عن موضوعات القص التقليدي معتمدة الكتابة الواعية لذاتها أو القص الذي يحكي عن نفسه، بحيث يصبح القارئ عنصرا من العالم الإبداعي للروائي ويتفاعل معه بخلق تلك الرؤية التي في الأصل يطمح إليها الكاتب، والتي لن يفهم خباياها إلا قارئ خاص تحاور مع ثنايا نصوصها وتداخلاتها أو بالأحرى قارئ يمتلك كفاية سردية ومعرفية تؤول به للمشاركة في العنصر الميتاسردي وفك شفراته ورموزه، لذا وجدنا أنه من المثير والقيم أن يكون موضوع بحثنا حول تجليات الميتاسرد في رواية الحماقة، كما لم يروها أحد للكاتب سمير قسيمي، وقد رسم لنا صورة لجزائر جديدة لا تظهر إلا في مخيلة كاتب يهوى المغامرة والتجريب، لنسلك صوب دربه دراسة مسار العبث الذي اعتمده منذ الصفحات الأولى من الرواية بشخصيات وهمية تعايش واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولهذا استثارنا هذا الموضوع، فأردنا أن نفهم منه ولو ذلك الجزء اليسير من رؤية الكاتب ببصمة باحثتين في ثنايا رواية أديبة دفعهما الفضول والغموض إلى الغوص والتحليل، وكان هذا من الأسباب الذاتية، أما فيما يتعلق بالأسباب الموضوعية نذكر منها، أنها رواية تطرح مواضع اجتماعية وثقافية وسياسية، أما عن الأهداف التي توخينا تحقيقها من خلال هذه الدراسة فهي الفهم المعمق لمتاسرد ودلالاتها وأبعادها السردية باعتبارها دراسة جديدة تلم بكل جزء يتعلق بالرواية من

الواجهة الأمامية حتى الخلفية للكتاب، والتساؤل الذي توارد إلى أذهاننا منذ بداية هذه الدراسة هو عن ماهية ميتاسرد و كيفية توظيفه في الرواية، وماهية الأشكال التي حكمت هذا التوظيف؟ ولإعطاء الإجابة عن هذا الإشكال اعتمدنا في بحثنا على عدة مناهج منها البنيوي و سمائي و تاريخي بوصف و تحليل و تفكيك هذه الظاهرة و فكرموزها و شفراتها، وذلك بإتباع خطة مكونة من المقدمة والتمهيد وفصلين وخاتمة وملاحق.

فجاء التمهيد للحديث عن ماهية الرواية ونشأتها غربيا وعربيا وبالأخص جزائريا حتى وقتنا الحاضر، ليأتي بعدها الفصل الأول، فقد حددنا فيه مفاهيم لمصطلح الميتاسرد عند الغرب والغرب وكيف أثر في الدراسات النقدية والغربية ثم قمنا بتوضيح كيفية نقل المصطلح إلى العربية، وأهم الأشكال التي اختص بها لننتهي إلى تحديد بعض الوظائف التي ساهمت من خلال في إثراء الرواية العربية.

أما الفصل الثاني فقد جاء تطبيقيا ، قمنا من خلاله بتطبيق أشكال الخطاب الميتاسردي على الرواية من خلال تلك التداخلات السردية والتي غلبت على مجمل الرواية لنستدل في بحثنا هذا ونعززه بمجموعة من المراجع والمصادر من أهمها كتاب عباس عبده جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، وأشكال الخطاب الميتاسردي للكاتب جميل حمداوي، وكتاب الميتاسرد ما بعد الحداثة لفاضل ثامر وغيرها من المراجع القيمة.

أما عن الدراسات السابقة لرواية الحماقة كما لم يروها أحد بالميتاسرد فلا توجد باعتبارها رواية جديدة نوعا ما ومن الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هو الموضوع في حد ذاته لأن الدارس للرواية بالميتاسرد يجب أن يمتلك مخزون معرفي يؤهله للغوص في غمار رواية عبثية لمعرفة الخلفية الميتاسردية التي بالأحرى لن يجيب عنها إلا الكاتب نفسه.

وفي الختام نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف/ محمد مكاكي، على التحفيز والتوجيه والمعلومات القيمة التي لم يبخل علينا بها، ونرجو من الله عز و جل أن يوفقنا لما فيه خيرنا وصلاحنا في الدنيا والآخرة.

تميهد:

يكاد الفن الروائي أن يكون الجنس الذي نافس جميع الأجناس السردية الأخرى وذلك من خلال المقروئية والرواج الذي لقيه بين جمهور القراء بشكل فقد تبوأ مكانة بارزة بين هذه الأجناس السردية من حيث الكثرة والازدهار والانتشار وقد اختلفت فيه آراء النقاد والدارسين حول البحث عن أصوله فمنهم من يقول أن الرواية نشأتها غربية ومنهم من اعتبرها وليدة الصحافة والترجمة ومنهم من ربطها بالتراث السردي القديم وحتى نلم بشمل بحثنا رغبنا في تسليط الضوء حول البداية الأولى لنشأة الرواية بصفة عامة.

مفهوم الرواية لغة:

إذا عدنا إلى المعاجم العربية القديمة وأردنا البحث في أصلة الكلمة سنجدها في مادة "روى" في اللغة العربية وهو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو نقله من حال إلأى حال من أجل ذلك ألفيناه يطلقون على المزادة الرواية لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية"[1].

ثم جاؤوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: راوية، وذلك لتوهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، و الارتواء و الثاني هو الماء العذب الجاري الذي يقطع الظمأ ويقمع الصدى وعندما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر، لأن الصحراء كان أعز شيء فيها الشعر ليتضح لنا أن الرواية في العربية القديمة هو الاستظهار"[2]، ولكن لعلنا إلى الآن لم نقترب من المعنى القيم للرواية فهو لغوي فقط.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت، 1995، ص282.

[2] المرجع نفسه، ص285.

الرواية اصطلاحا:

رغم أن الدكتور عبد المالك مرتاض أشار في أمر صعوبة تعريف الرواية وقبله ميخائيل باختين الذي يرى أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد، بسبب التطور الدائم ولذلك نكتفي ببعض التعريفات لبعض الدارسين ومما هو وارد أن الرواية هي تلك القطعة النثرية الطويلة بحيث هي جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يعتري إلى هذا الجنس الحظي والأدبي السري فاللغة هي مادته الأولى كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر والخيال هو الماء الكريم الطي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو وتمرع وتخصب بتقنيات مشبعة بالخيال من بينها السدر بأشكاله المختلفة التقليدية و الحديثة"[1].

ولقد عرفها ميخائيل باختين قائلا إن الرواية هي فن نثري تخيلي طويل نسيبا يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة ذلك لأن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس أدبية أو غير الأدبية"[2].

لنستنج بعدها أن ميخائيل باختين يرى أن الرواية انعكاس لما يحدث في حياتنا، بمعنى المرآة العاكسة للواقع الذي نعيشه وهو بهذا لا يستثني الخيال باعتبارها كيان لكل الفنون النثرية لنوردها في تعريف بسيط "هو أنها شكل أدبي متميز له ملامحه الخاصة وقسماته الواضحة هذا الشكل يتخذه بعض الأدباء وسيلة للتعبير عما يريدون التعبير عنه أو هيكلا لتصوير ما يرغبون تصويره من أشخاص أو أحداث أو مواقف"[3]

---

[1] ينظر: عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الكويت، 1999، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنو ب للنشر، تونس، 2004، ط2، ص47.

ومن التعريفات السابقة يتبين لنا أن الرواية هي نوع من أنواع السرد تتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور وتقوم بها شخصيات متعددة وما يميز هذا الجنس هو أنه منفتح على جميع الأجناس الأدبية الأخرى، ورغم التباين والاختلاف في وقت ظهورها في الأدب العربي والغربي إلا أنه رجح أنها ظهرت في العصر الحديث حيث ارتبط مصطلح الرواية وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده في بالمحافظة والمثالية و العجائبية وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، صور الأدب هذه الرموز المستحدثة بشكل حديث حيث اصطلح الأدباء بتسميتها بالرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة الطبقة الحاكمة ولا تمثل القصص المعبرة عن الخدم والصعاليك الاستثناء لا يمكن القياس عليه"[1]، إذن الرواية بدأت في أوروبا من القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة وهي التعبير عن روح العصر الحديث ، والحديث عن خصائص الإنسان وهناك يعتبر رواية **دونكشوت** أول رواية فنية أوروبية اعتمدت على المغامرة الفردية، ويعرف **هيجل** الرواية على عهده بأنها ملحمة حديثة برجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية"[2]، ولكننا نلاحظ أن تعريف **هيجل** الذي يقدم الرواية على أنها ملحمة برجوازية يجاري فنية الناقد المجري **جورج لوكاش** الذي يعقد فصلا في كتابة "**نظرية الرواية**" ويقرن فيه بين الملحة والرواية ولكن هذا لا يهمنا ولا مجال للمقارنة لأن الرواية نشأت بعد قرون من ظهور الملاحم فهما أبعد ما يكون عن بعضهما"[3].

[1] مفقودة صالح، نشات الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، الجزائر، كلية الآداب والعلوم، بسكرة، ص6.

[2] عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص35.

ولكن بعد اندلاع الثورة الفرنسية شعر القائمون بها بأنهم هم حقا أصحاب التاريخ وفاعلوه فتغيرت الرؤية التقليدية في أوروبا ولعل بعض هذه المفاهيم والأفكار هي من ستتعرض لها الرواية فقد عرف هذا العصر، بعصر العقل والتنوير فأبدع الفلاسفة في الأدب مثل **فولتيير** و**جون جاك روسو** فهم اتخذوا الرواية أداة لمحاربة الاستبداد والتعصب الأعمى وقد كان **وولتر سكوت** الذي عرف شهرة طائلة بفضل أعماله الروائية ويعود ذلك خصوصا إلى عام 1814، حين ظهرت له رواية WALVERLY بحيث أثرت أعماله الروائية تأثيرا واضحا في قيام الحركة الرومانتيكية كما كتب **فكتور هيجو** "سيدة باريس" **إميل زولا** " فتح بلا نساس"[1].

ومن هنا نستطيع القول أن الولادة الأولى للرواية في فرنسا في القرن12 . وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين أن الرواية من حيث هي جنس أدبي حديث قد نشأ في الغرب بفرنسا على وجه الخصوص"[2]. باختصار نقول أن جنس الرواية هو منشأ غربي فقد مكن احتكاك العرب بالغرب من التعرف بفن الرواية فبعد اتصالنا بهم، ولدت الترجمة وبعدها الاقتباس فانكب العرب على ترجمة العديد من الأعمال الروائية الغربية، فأخذوا من هذه الإنتاجات ومن أبرز العوامل التي ساعدتهم في ذلك الصحافة والترجمة، فقد نشر **سليم البستاني** في مجلة "الجنان" روايات عديدة منذ 1970، منها الهيام في جنان الشام ، وزنوبية ملكة تدمر"[3]، إلى الآن فإن أو كتاب غابة الحق للأديب **فرانسيس المراش** السوري ينتسب بغير صلة إلى الفن الروائي، كما أرسته تقاليد هذا الفن لدى الغرب وهو بذلك يناظر رواية **دونت شوك** و"غابة الحق" الأول على مستوى العالم والثاني على مستوى العالم العربي، ومهما يكن من أمر فعاليات تحقيب الرواية العربية فإنه يمكن التمييز بين مرحلتين في نشأها وتطورها فكمرحلة أولى كانت النشأة والتأسيس. فقد امتدت بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونهاية الستينات من القرن العشرين ويعد

[1] عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص43.

[2] الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص84.

[3] عزيزة مريدن، القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص 76

المصري محمد حسين هيكل صاحب "رواية زينب" الذي عدها كثير من النقاد أو رواية أول عربية فنية بمعنى استكمال شروطها الفنية ، في رواية حاول الكاتب من خلالها تسليط ضوء على واقع الريف المصري والعلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة وكان عنوانها الكامل" زينب مناظر وأخلاق ريفية"، أما كمرحلة ثانية فهي مرحلة التجريب و التأصيل تمتد من نهاية الستينات إلى الآن، وفي عام 1920 أصدر **محمود تيمور** روايته "نداء المجهول" الذي استمد موضوعاته من الروحانيات الشرقية وجرت أحداثها في مصيف لبنان، وإن وشحها ببعض الأحداث الخيالية، إلى جانب هذا هناك كتاب عديد ون، ساهم كل واحد منهم في دفع عجلة هذا الفن وخاصة الجيل الجديد من خريجي الجامعات. لنعرج بعد ذلك للبداية الأولى للرواية الجزائرية التي بالأصل كانت متأخرة عن نظيراتها في العالم العربي وذلك لأسباب عدة نذكر منها العامل الاستعماري، فأول بذرة كتبت في الأدب الجزائري تدخل في إطار الرواية هي حكاية "العشاق في الحب والاشتياق" **لمصطفي بن براهم** 1949، غير أن اتسام هذا العمل بالضعف اللغوي والفني جعل **عمر بن قينة** يتحفظ في اعتبارها رواية أولى على المستوى العربي، فقد كانت عمل قصصي انعكست فيه نتائج الحملة الفرنسية على الجزائر فقد صادر المستعمر أملاك المؤلف وأملاك أسرته واضطهدها"[1]، حيث تدور أحداث الرواية في الحجاز غير أن الكاتب حاول أن يلفت أنظارنا ضمنيا إلى قضية المرأة في الجزائر وما تتعرض له من عنف واضطهاد وبؤس وقهر، لننتقل بعدها إلى فترة الخمسينات نجد "رواسي الطالب المنكوب" لعبد **الحميد الشافعي** التي صدرت سنة 1951، وتدور أحداثها في تونس، لتليها رواية الحريق لرشيد بوجدرة، التي صدرت سنة 1957، ليبقى هذا النص أكثر تطورا من العملين السابقين "غادة أم القرى" و"الطالب المنكوب".

[1] ينظر: عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، 1986، ص50.

أما في الستينات عقب الاستقلال فلا نكاد نعثر على عمل روائي مكتوب باللغة العربية غير عمل واحد وهو صوت الغرام **لمحمد منيع** ، نظرا للظروف التي سادت في تلك الفترة، حيث انشغل الجزائريون بالبناء والتشييد خاصة مع التحولات الديمقراطية التي شاهدتها مرحلة السبعينات"[1].

وكتقييم للكتابات السابقة لمرحلة السبعينات نرى أنها لم تتطور وظلت مجرد محاولات معزولة لم ترقا للمستوى المطلوب، ولا نرى أي كاتب أثار مسألة الشكل الفني أو الجانب الإبداعي، لتأتي فترة السبعينات ويشهد الفن الروائي تطورا وتنوعا لم يعرف له مثيل، ومن بين أهم الأقطاب نجد **طاهر وطار عبد الحميد بن هدوقة ورشيد يبوجدة** ، ففي هذه الفترة شهدت القفزة النوعية الحقيقية للنهوض الروائي الجزائري." ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدوقة** "ما لا تذروه الرياح"،" اللاز"، و"الزلزال" **لطاهر وطار**، ولكن في هذه الفترة لم تكن الظروف مواتية للكتابة الروائية الحديثة وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إحياء الموروث الثقافي وهذا لا يعني أن البدايات الفعلية التي يمكن أن تدخل في مفهوم الرواية هي التي ظهرت منذ سنوات قليلة أي في السبعينات مثل قصة ما لا تذروه الرياح لمحمد عرا، ثم ظهرت روايتان لطاهر وطار وهما اللاز والزلزال"[2]، لتظهر الرواية بعدها في فترة الثمانينات فكانت عبارة عن رؤى وأيديولوجيات لمسالك التجديد ومواقفهم المتعددة في التعامل مع القضايا والإشكاليات الواقع الجزائري في تلك الفترة ، حيث رأى بعضهم في التأصيل السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في التجربة الروائية مثلما نجد ذلك عند **واسيني الأعرج و محمد مفلاح والطاهر وطار** في روايته "الحوات والقصر" سنة1982، ومع هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى التجديد والخروج عن المألوف السردي فقد شهد عقد الثمانينات ظهور عدد مهم من الروايات ذات القيمة المحدودة فكريا وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي

[1] بوديبة إدريس، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قصنطينة، 2000، 93.

[2] عمر بن قيمة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، الطبوعات الجزائرية، ط2، ص197.

والإدراك الضروري لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، إضافة إلى عدم توفرهم لشروط الوعي النظري للممارسة الروائية فانزاحت بذلك النصوص الروائية من اللغة إلى الأيديولوجية بحيث أصبح المضمون الاجتماعي مسيطر على النص الأدبي"[1]. لتشكل بعدها الرواية في فترة التسعينات الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظروف التي مروا بها وما تردد في وراية التسعينات من تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب سواء كان أستاذا أو طالبا أو صحفيا أو رساما، فهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم"[2].

فكل النصوص التي ظهرت في فترة المحنة حاولت أن تعكس ما بتعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي ليتخذ من المأساة مدار لها ومن أحضانها تتشكل عناصر سردها، لتظهر روايات تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، فعبر **الطاهر وطار** في "الشمعة والدهاليز" و"واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" في البحث عن بذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها"[3].

لتصور لنا **فضيلة الفاروق** حياة صحفية جزائرية في شرق البلاد من خلال روايتها" تاء الخجل" وتعني تاء الأنثى التي غالبا ما تجعلها تعيش في خجل من كونها أنثى، فالصحفية تحقق في انتحار فتاة لتصل إلى حقيقة أنها قفزت من أحد جسور قسنطينة تلبية لرغبة والدها إذ أنها اغتصبت من قبل الإرهاب فالرواية هي شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات المثقف المعذبة"[4].

---

[1] بودبية إدريس، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار، مرجع سابق96.

[2] مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، مج22، ع1، 1999، ص73.

[3] المرجع نفسه، ص75.

[4] المرجع نفسه، ص87.

لنستخلص أن ظاهرة الإرهاب التي ميزت الكتابة الروائية في عقد التسعينات بدأ بالإشارة إليها منذ السبعينات.

لننطلق بعدها للرواية الجزائرية ما بعد الألفية الثالثة لمرحلة تعد أثرى المراحل التي سبقتها من حيث الكم والمضمون ، حيث يذكر الباحث الجزائري **شريف بموسى عبد القادر** على أن الروايات الجزائرية ما بين 2000-2015، تجاوز 433 رواية وعدد الروائيين يفوق المائتين، بمختلف اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية و الأمازيغية، نذكر منها "للأسف الشديد" للكاتب المترجم سعيد بوطاجين"[1] ومع التطور الذي عرفه العالم في مختلف المجالات وظهور الرقمنة أصبح مستوى البناء الفني بملامحه وخصائصه في متناول الجميع، لتتنوع الإبداعات بظهور جيل من الروائيين الجزائريين رجالا ونساء من مختلف المشارب والتوجهات، فمنها ما يمكن أن يصل إلى القارئ العادي ومنها ما يستلزم قارئ خاص يمتلك كفاية معرفية وسردية ، لأن القارئ العادي ليس له نفس طويل وصبر على الوقوف لدقائق عند الكلمات والجمل ذات الأبعاد الرمزية العميقة وقراءة ما بين السطور وفك شفراتها وفك رموزها الأدبية والدينية والفلسفية والسياسية ، ونجد هذا جليا في روايات كاتبنا صاحب الكتابات الجرئية **سمير قسيمي** خصوصا روايته "هلابيل " الصادرة سنة 2010، ورواية كتاب" الماشاء"،" هلابيل " النسخة الأخيرة الصادرة 2016، نظرا لطرحها موضوعا جديدا وتاريخا واقعيا ومتخيلا غير مسبوق مع أفكار وجودية ذات طرح فلسفي مستحدث، إضافة إلى أن الرواية محل الدراسة "الحماقة كما لم يرها أحد" كنموذج نسلط الضوء عليه بدراسة ميتاسردية والتي هي في الأصل أسلوب من أساليب الرواية الحداثية، خرجت من خلالها الرواية عن مجال القص التقليدي معتمدة الكتابة الواعية لذاتها لتخلق ذلك التفاعل بين الكاتب والقارئ.

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص66.

الفصل الأول

.

المبحث الأول: الميتاسرد في الدراسات النقدية.

المبحث الثاني: أشكال ووظائف الميتاسرد .

المبحث الأول: الميتاسرد في الدراسات النقدية

أولا: الميتاسرد/ المفهوم والمصطلح:

اهتمت رواية ما بعد الحداثة بالتجريب في مختلف تقنيات السرد، شملت بنياته وموضوعاته الحكائية إلا أن السمة التي تميز سرد الحداثة عن سرد ما بعد الحداثة هي تقنية الميتاسرد، حيث انحلت من خلالها عقد الهيكلة الناظمة لشبكة السرد وعوامل الإقفال والإحساس بالنهاية لصالح النهايات المفتوحة، وذلك من خلال التخلي عن تقاليد الواقعية بإنشاء تعارض بين المتخيل والسرد وبخلق تضاد بين الوهم والواقع عن طريق بناء وهم روائي.

وقد تعددت مفاهيم ومصطلحات الميتاسرد في الدراسات الغربية والعربية واختلفت، لذا سننطلق من أصله اللغوي الغربي.

–سعى الأدباء الغربيون إلى إيجاد مصطلح موحد للميتاقص فكان ذلك بالرجوع إلى أصولها "اللغوية في المعاجم حيث معجم المصطلحات الأدبية والنقدية من تأليف جون ببك jeune beak ومارتن كويل martin cowell هذا اللون تحت باب الرواية الانعكاسية novel reflexive ويشير هذا المعجم إلى أنه مصطلح انعكاسي أو ذاتي المرجعية أو ذاتي الوعي، وهي روايات يسترعي فيها الانتباه إلى حقيقة أنه يكتب رواية"[1].

وقد جاء في معجم الأسلوبيات لكاتي وايلز Katie ziles أن الميتا هي سابقة prefix ، فقد جاءت من المعنى اليوناني المختلف "وراء" و"بعد"after وقد وردت ميتا metaعنصرا مكونا شائعا في اللسانيات والنظرية الأدبية انطلاقا من الستينات وما بعدها بالمعنى ألحصري ل "وراء" beyond أو "فوق" متأثرة بالمصطلح المترسخ ما وراء اللغة ميتالغة،"[2].

---

[1] عباس عبده جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005، ص24.

[2] المرجع السابق نفسه، ص26.

ومع وجود هذه الاختلافات الغربية التي كانت سائدة في السياق اللغوي الغربي تم ضبطه ضبطا دقيقا بالرغم من تقاطع المصطلحات.

"وهكذا عرف المصطلح استقرارا وتداولا موحدا بالاتفاق على مصطلح métafiction"[1]، بالمقابل ترجمته ومفهومه اللغوي إلى اللغة العربية بغرض الدراسة الأدبية والنقدية، فقد أخذت شوطا من الدراسة في تحديد مفهوم لغوي موحد فقد تعددت المفاهيم والمصطلحات حسب الترجمة، كما اختلفت في المشرق عنها في المغرب وكل حسب ثقافته فهناك من نجد أنه قدم كثيرا من المصطلحات التي رأى أنها أطلقت على الخطاب الميتاسردي، وهناك من قدمها كمرادفات مثل مصطلح الميتاسرد مرادفا للميتاقص، كما أقدم جميل حمداوي على تقديم عدة مصطلحات وكانت كالتالي"الميتاسرد والميتاقص والميتاتخيل والتشخيص الذاتي والرواية المرآة والرومانسيك والروائية والتضمين والحكايات المتضمنة أو المحكي المؤطر أو القصة داخل قصة أو الحكايات الملحقة أو خارج النص"[2].

ذكر جميل حمداوي لهذه المصطلحات دون تحديد مفاهيم لها وربط لها بمنتجيها لن يزيد الدراسة العربية وضوحا ولا بناء وهذا ما يبقيها مبهمة ملغزة للقارئ العربي.

وأما فيما يتعلق بالمفهوم الاصطلاحي فليس له مفهوم محدد، فكبداية أولى كانت قد اختلفت التعريفات باختلاف الترجمة وأراء النقاد، فمن المرجح أن أول من استخدم مصطلح الميتاسرد هو الناقد **وليام جاسه** William jass،وكان ذلك عام1970 عندما تحدث عن الرواية الانعكاسية الذاتية وترجم فيما بعد إلى العربية ب"ما وراء القص" أي تلك الكتابة "الذاتية، ذاتية الانعكاس، حين يعلق النص عن نفسه وطريقة سرده وهويته، كأن النص يمتلك وعيا ذاتيا

[1] عباس عبده جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص40.

[2] جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، دار الريف للطبع والنشر، ط1، 2018، ص9.

بماهيته وكينونته..، وهناك إجماع نقدي على الناقدة **ليندة هتشيون** linda hitchieon أول من قدم نظرية متكاملة للقص ألما ورائي في كتابها "السرد النرجسي" مفارقة ما وراء السرد"[1].

"إن الخطاب الروائي الميتاسردي هو كتابة نرجسية قائمة على المركزية الذاتية وسبر أغوارها حيث نلحظ فيها أن الكاتب يعمد لفضح لعبته السردية من خلال التعليق عليها واللعب في أحداثها وتحريك شخوصها بالإضافة إلى أن تقنية الميتاسرد أكثر مصداقية"[2].

كما يعرف الميتاسرد بأنه" ذلك الوعي الذاتي المقصود بالكتابة القصصية أو الروائية ويتمثل أحيانا في إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل.. انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس الكتابة الروائية"[3].

ومن خلال هذه التعريفات نستنتج أن اللعبة الميتاروائية بسماتها البارزة وهي تتأرجح بين الواقع والخيال بنمط فني متقن في الكتابة القصصية والروائية أعطت الحق للقصة بأن تحكي عن ذاتها وتنشغل بتركيب بنيتها الفنية، فهو وجود إبداعي متخيل يرصد عوالم الكتابة الحقيقة والافتراضية والتخيلية، ويكشف عن العملية الإبداعية داخل القصة حيث يبرز صعوبات الحرفة السردية من خلال إبراز الانشغالات والهواجس الشعورية واللاشعورية للكتاب و المؤلفين السراد وما يواجهم من صعوبات ومشاكل وعقبات، كما يراه البعض أنه كتابة نرجسية تقوم على التمركز الذاتي، أي أنه سرد مكتفي بذاته... ورغم هذا أصبح من أهم مميزات القصة الغربية والعربية الحديثة التي تسعى دائما للبحث عن التميز.

---

[1] ليث سعيد الرواجفة، لعبة الميتاسرد في رواية الفردوس، جريدة الدستور، https://www.addustour.com/

[2] فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، م1، ع2، 2013، ص67.

[3] المرجع السابق نفسه.

ثانيا: نقل المصطلح إلى العربية:

نجد أن الميتاسرد في مفهومه الغربي يتقاطع مع المصطلحات التي ذكرناها إلا أنه تم ضبطه ضبطا دقيقا وهكذا عرف استقرار وتداولا موحدا بالاتفاق على مصطلح الميتافكشن Meta fiction ولكن ترجمته إلى العربية أخذت عدة مصطلحات مقابله.

"على الصعيد السردي يترجم **سعيد يقطين** مصطلح الميتا فكشن بالميتارواية ولكن هذه الترجمة يراها أحمد خريس غير دقيقة لأن الرواية متضمنة في القص، الذي يتجاوز في احتوائيته الرواية والقصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية القصيرة"[1].

وهي نفس الترجمة التي اعتمدها ادوار خياط "كما ترجم **محسن الموسوي** المصطلح برواية النص، وهي الأخرى ترجمة قد جانبت الصواب حسب **أحمد خريس** لأنه لا نص ولا رواية بصورة حرفية في اللفظ الانجليزي " meta fiction"[2].

وإذا ذهبنا إلى معجم السرديات الذي ألفه **محمد القاضي** وآخرون نجد لفظ "meta narrative" مقابلا لمصطلح القصة على قصة ويعنى به وجود قصتين تحتوي إحداهما على الأخرى، ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية"[3].

أما عباس عبد جاسم يفرق بين مصطلحين الأول ما وراء السرد meta narrative والثاني ما وراء الرواية "meta fiction وقال أن كلاهما وجهان لعملة واحدة حيث الرواية تسرد ذاتها

---

[1] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر، قطر، ط1، 2001، ص379.

[2] المرجع السابق نفسه.

[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، 336.

ويشير أن الأول جانب تقني أي بتجلياته المتنوعة في المتن السردي ، أما الثاني يشير إلى جانب نوعي لأن الرواية واحدة من مجالات التخييل أو أحد أنماط السرد"[1].

من خلال هذه الدراسة نلاحظ أن نقل المصطلح إلى اللغة العربية وقع في فوضى المصطلح لأن التصورات النقدية الغربية حوله لا نجدها تفرق ولا تعد حتى وإن كان في بادئ الأمر نوعا من الاختلاف في التحديد لكنه ضبط مع الوقت، على عكس الدراسات العربية في تحديد مفهوم لمصطلح موحد.

ثالثا: الميتاسرد في الدراسات النقدية الغربية:

سعى العديد من النقاد والدراسيين الغربيين في وضع تعريف جامع شامل لظاهرة الميتاسرد التي تعددت مصطلحاته من ناقد إلى آخر وكان الجهد المميز في هذا المجال **لليندة هتشيون وبتريشاووخ**patrichyaoukhe، حيث تعتبر "الناقدة ليندة هتشيون أول من قدم نظرية متكاملة للسرد الماوراء روائي أو الميتافكشن، وذلك في كتابها "السرد النرجسي" معضلة الميتافشكن، الصادرة في عام 1980، وضعت من خلالها هتشيون خلاصة قراءاتها لآراء النقاد والأدباء الذين سبقوها إلى الكتابة عن المفهوم المستحدث بالإضافة إلى فهمها الخاص وتصوراتها حول هذا المفهوم لتكون بذلك أول دراسة متكاملة تتضمن تعريف لغوي واصطلاحي"[2].

"ليتضح لنا من خلال هذا المفهوم جل الدراسات العميقة والمكثفة التي قامت بها هتشيون لتبرز لنا هذا الاكتشاف الفريد من نوعه، كما ساهمت بوضع مفهومها الخاص لتبين الفارق بين

[1] عباس عبد جاسم، ما وراء السرد، ماوراء الرواية، مرجع سابق 236.

[2] ينظر: أحمد غازي، جماليات الميتاسرد في فنون ما بعد الحداثة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مج212، ع1، ص291.

الميتاسرد والمستويات السردية الأخرى مؤكدة على أنه ليس جنسا أدبيا مستقلا بل هو نزوع يتولد من داخل الرواية.."[1].

"وقف جيرار جينت على مصطلح métarécit معرفا إياه بأنه سرد واصف أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية"[2].

ومن هنا نلمح رؤية **جيرار جينت** للميتاسرد بأنها عبارة عن وصف لكن داخل الرواية بحد ذاتها، وكأنها تحكي عن نفسها ولكن بقالب وصفي.

كما ذهبت بتريشياووخ إلى تحديد طبيعة الميتافشكن بوصفه طبيعة تجريبية ذاتية الانعكاس، ذاتية التولد تميل إلى الاعتماد على مبنى التضاد الأساسي في كيفية بناء الوهم الروائي الخيالي وهدمه، كما أن رؤية الميتافكشن تضع مقاومتها داخل شكل الرواية ذاتها، وأن العالم من منظور ميتافكشن بناء وضعية ونسيج من الأنظمة العلامتية المستقلة"[3].

ونستنتج أن دراسة بتريشياووخ في هذا الصدد تذهب إلى منظور آخر وهو الانعكاس والذاتية بحيث يبنى من خلال وهم روائي يتقاطع مع الحقيقة. ثم يقوم بهدمه وكل ذلك من خلال أنظمة ورموز مستقلة تحكى من داخل الرواية نفسها.

وعلى الرغم من شيوع مصطلح ما وراء السرد وهيمنته على الخطاب النقدي، إلا أن بعض الدراسات النقدية الغربية مازالت تفضل بدائل اصطلاحية أخرى، "فقد رأى بعض الباحثين أن فكرة ما وراء الرواية لم يصل إلينا عن طريق النقد الأدبي وإنما عن طريق استقصاءات في ميادين الفلسفة واللغة والعلم والأنثربولوجيا والرياضيات والمنطق والدين والسيميوطيقا وهذه كلها

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص295.

[2] آمنة بلعلى، المتخيل في رواية الجزتئرية من المتماثل إلى المتخيل" دار الأمل، 2006، ص157.

[3] عباس جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، مرجع سابق، ص24.

دفعته لاختراع فكرة الإنسان صانع التخييل والتي هي أساس الفكرة في كتاب "الإلهام الماوراء روائي"[1].

"كما ذهب البعض إلى أن مصطلح التخييل مساويا للكذب والخداع والغش لأنه يدفع الناس للاعتقاد بأشياء غير حقيقة وليس لها وجود في الطبيعة، فصانع التخييل الأدبي قد يكون مخدوعا بصورة ذاتية أو ينوي خداع الآخرين"[2].

والشيء الواضح من خلال هذه الدراسة اختلاف الآراء بين النقاد والدارسين في هذا الموضوع من حيث المصطلح وملائمته للموضوع، فبعضهم يرى أن توظيف المصطلح يجب أن يكون أكثر مرونة ليناسب تطبيقه على الأعمال الأدبية الميتاروائية"[3].

رابعا: الميتاسرد في الدراسات العربية:

اختلف النقاد العرب في تعريف الميتاسرد وذلك لاختلاف مفهومه، ولأن الرواية جنس أدبي لا يزال في طور التطور والبناء وعدم وصولها إلى علم قائم بقوانينه وأشكاله وتقنياته ، قام جميل حمداوي بتعدادها وإعطاء ترجمة لكل مصطلح منها الميتاسرد والميتاقص والميتاتخيل أو المحكي المؤطر أو القصة داخل قصة أو الحكايات الملحقة خارج النص وميتا خطاب أو الأدب النرجسي أو الميتاشارح والخطاب الميتا سردي والخطاب الميتا لغوي.

ويعرفه حمداوي قائلا: "هو ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقة والافتراضية والتخيلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم المتخيل السردي وتأكيد صعوبات الحرفة السردية

[1] فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] بتصرف: فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص72.

ورصد انشغالات المؤلفين السراد وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام"[1].

في حين جاءت **هالة عمارة** بدراسة بعنوان" ما وراء السرد في فن الحياة اليومية ما بين الباروك وما بعد الحداثة" ،تناولت من خلال هذه الدراسة "فن الحياة اليومية التي حظيت بطابع سردي تطور عبر تاريخه بداية من عصر الباروك إلى أن أصبح أعمالا مفاهمية بحلول العقود الأخيرة من القرن العشرين، للتوافقا أهدافه مع فكر ما بعد الحداثة في التعبير عن الإنسان في حالاته المختلفة، إلى أنه مع اختلاف العصر سعى دوما إلى تمثيل واقعية متضمنة لطاقة سردية مجازية يمكن تفسيرها في ضوء مفهوم الميتاسرد"[2].

كما عالج **محمد الباردي** قضية الميتاسرد بشكل جديد حيث انطلق من تصور جيرار جينت حيث يقول الأخير: كل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصي أو العكس يحدث أثر غرابة إما تكون مضحكة أو خارقة وتشمل هذه الانتهاكات كلها مصطلح الانصراف السردي"[3].

---

[1] بتصرف: جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب، مرجع سابق، ص5

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، 245.

[3] المرجع نفسه، 246.

المبحث الثاني: أشكال ووظائف الميتاسرد .

أولا: أشكال الميتاسرد:

في قالب جديد مغاير للكاتبة الروائية السردية ومن كتابة مغامرة إلى مغامرة كتابة وكتوسيع لدائرة السرد برزت لنا الرواية الجديدة بإبداع متناهي النظير، فبعد أن كانت تمثل الواقع أصبحت تمثل الذات وكل ذلك في قالب ميتا سردي، رصدت من خلاله عوالم الكتابة الذاتية، فتضمن الأشكال التالية:

كانت من خلال تلك الجهود التي قام بها جميل حمداوي ورصدها في أربعة عشر شكلا من خلال كتابه "أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب" وقد ذكرت كالتالي: "التداخل السردي، التنظير الميتاسردي، النقد الميتاسردي، ميتا سرد الشخصيات، ميتا سرد القراءة والتلقي، البناء الميتا سردي، العتبات الميتا سردية والتناص الميتا سردي والتظمين الميتا سردي، تكسير الإيهام الواقعي، الاستطراد الميتاسردي، ميتاسرد الكتابة، ميتا سرد الرواة والسراد"[1].

1- التداخل السردي:

لم يبدأ الكاتب في شرح عنصره مباشرة ولكنه بدأ وكأنه ينظر بين قصتين واحدة داخل أخرى "قصة الرحالة البرغوث" وقصة الميتاسرد المتعلقة بعوالم الكتابة تخييلا وإبداعا، فمرة كان يتحدث عن الميتاسرد ومرة أخرى كان يتحدث عن قصة الطبيب زيد الذي أرسل إلى قرية ليلقح أهلها فوقع في غرام صونيا الحسناء، كل هذا كان بتناوب وتعاقب، ركز من خلاله عل القصة المتاسردية أولا، لتأتي قصة الطبيب زيد ثانيا، وكل هذا بترابط وتكامل متقن السرد، كان هدف

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة بالمغرب، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تيطوان المملكة المغربية، ص9، بتصرف.

هذا النوع من الميتاسرد تنويع الخطابات القصصية وخلق بوليفونية حديثة وشخوصية وفضائية لغوية وأسلوبية"[1].

2- التنظير الميتا سردي:

كان مقصد الكاتب من خلال هذا العنصر هو التنظير بين روايتين وكان قد أعطى مثالا بعدة روايات من بينها: رواية "النسيان" التي تنظر للرواية البوليفونية وكل هذا بلغة وصفية متعالية موضوعية تقنيةً بناءاً وتشكيلاً، وكل هذا قائم على تشظية الأزمنة استباقا واسترجاعا، وتشغيل الوعي في استنطاق المشاعر الغامضة سواء الواعية أم غير الواعية منها، ويرى أن القصة الميتا سردية لن تصل إلى نضجها الإبداعي وحداثتها الفنية إلا من خلال البناء النظري والتنظير الميتا سردي"[2].

3- النقد الميتا سردي:

"تمثل الخطاب الميتاسردي من خلال تلك الانزياحات وانتهاك معايير السرد وتخريبها خاصة الكلاسيكي منها وذلك من خلال تحريض الشخصية التمرد على سلطة الكاتب أو المؤلف"[3].

4- ميتا سرد الشخصيات:

"ويكون ذلك واضحا من خلال الصراع القائم بين الشخصية الماورائية والشخصية القصصية، بحيث أن الشخصية القصصية ترفض وجود الشخصية الميتا سردية وكل ذلك بتراقص بين سطور النص النرجسي للمؤلف السارد وحتى بإمكان تلك الشخصية التمرد خطة السارد فتعلن

---

[1] جمال الدين الخضيري، سوق المضاجع، شركة مطابع الأنوار المغربية، المغرب، ط1، 2012، ص101، بتصرف.

[2] المرجع نفسه، ص123،122، بتصرف.

[3] المرجع نفسه، ص107.

إنشقاقها ورفضها لرؤية السارد وهيمنته وكل هذا التقابل الفني والجمالي يعبر عن التقاطع الموجود بين الحقيقي والخيالي"[1].

5- ميتاسرد القراءة والتلقي:

عندما يبدأ الروائي في سرد لعبته الميتاسردية يصبح المتلقي أي القارئ طرفا في عملية التصوير والكتابة والتخييل كما يتضح ذلك جليا من خلال مخاطبة القارئ ذهنيا واستفزاز المسرود له ليتروى قليلا حتى تستوي له المقدمة في أحلى حلة فنية، ليستطيع من منطلقها أن يشركه بشكل إيجابي ومثمر"[2].

6- البناء الميتاسردي:

قصد الكاتب بالبناء الميتاسردي مجمل الطرائق والكيفيات التي تبنى بها القصة على مستوى الحبك والتخطيب، وكأنه يبحث عن القصة كيف تفكر في نفسها أو ذاتها بفضح مكوناتها الفنية والجمالية ومناقشة تفاصيلها البنائية وجزئياتها التكوينية بالوصف والنقد والتقويم"[3].

7- العتبات الميتاسردية:

وهي تحويل العناوين والإهداءات والمقدمات والهوامش والحواشي والأيقونات والصور وكلمات الغلاف والمقتبسات إلى خطابات ميتاسردية تستهوي القارئ ليجول بخياله، كما تحدث عن إشكالية العنوان وما يثيره من مشاكل جمة بالنسبة للمؤلف السارد أثناء عملية الاختيار والانتقاء[4].

---

[1] عبد العالي بركات، القصة القصيرة بين التجريب والتأويل، منشورات الشعلة، المغرب، ط1، 2010، ص122.

[2] المختار الغرباني، فتنة المساءات الباردة التنوفي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2009، ص43.

[3] عبدالله زروال،بساط الريح، شركة مطابع الانوار المغاربية، المغرب ط1، 2012، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص7-8

8- التناص الميتاسردي:

يتجسد هذا التناص من خلال إحالة ومعرفة خلفية فوق مساحات القص ليمارس لعبة الميتاقص ويعني هذا أن التناص قد يتحول من إشارة إحالية صرفة إلى خطاب ميتاسردي دال يحمل في طياته معلومات ومؤشرات مقتضيات التأليف والكتابة، كما يحيل على عوالم الكتابة الإبداعية امتصاصا وتفاعلا واستفادة وحوار"[1].

9- التضمين الميتاسردي:

يقول أنه يعنى بالتضمين أو التناسل أو التوليد تلك العملية الميتاسردية التي تتولد عن قصتها الرئيسية قصة فرعية أو قصص صغرى متضمنة داخليا والغرض من التضمين هو التجريب وخلق الحداثة وتحقيق البوليفونية الأسلوبية تهجينا وتنضيدا"[2].

10- تكسير الإيهام الواقعي:

وهو تكسير الجدار الفاصل بين الحقيقة والوهم، فقد أسرع الكاتب منذ البداية إلى إخبار المتلقي أن عالم القصة المقدم إليه ليس إلا تخيل في تخييل ومن ثم فهو عالم من الأوهام المختلفة وعالم من الافتراضات الممكنة والمحتملة التي تجرد الواقع متخيلا وتخييلا"[3].

11- الاستطراد الميتاسردي:

---

[1] عبدالواحد كفيح، أنفاس مستقطعة، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2006، ص17

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] محمد العتروس، ماروكان، مطبعة الجسور، المغرب، ط1، 2012، ص17

يتم من خلال هذا الشكل تنويع الحبكات السدرية وانتقاء الفضاءات والقصص والشخصيات والرؤى السردية برصد مجموعة من المواضيع المشهدية المستقلة التي لا يربطها سوى رابط بنيوي عميق ومضمر"[1].

12- المتناص الميتاسردي:

يقصد الكاتب هنا بالمتنانص الميتاسردي أن هناك نصيين ،نص سابق ونص لاحق له وتجمعهما علاقة اشتقاق وتفاعل وحوار وذلك من خلال حوار وتفاعل و إحالة وتناصا"[2].

13-ميتاسرد الكتابة:

يركز الكاتب في قالب نرجسي بامتياز على ذاته المهووسة إلى استعراض تجاربه، وذلك برصد شهاداتهم الإبداعية كتابة وإبداعا وتنظيرا ونقدا بسعيهم إلى استحضار طقوس الكتابة وتعداد فضاءاتها وكيفياتها وتقنياتها الفنية والجمالية واستدعاء عوالم الكتابة الممكنة والافتراضية والاحتمالية والتخييلة"[3].

13- ميتاسرد الرواد والسراد:

طرح الكاتب هذه القضية من خلال وجهة نظر **محمد فري** حيث تعامل مع تعدد الرواة والسراد وتعدد الرواة والذوات وفق رؤية بوليفونية"[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] زهرة زيراوي، حنين، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب،ط1، 2007، ص5.

[4] محمد براء، لعبة النسيان، دار الأمان، المغرب، ط1، 1987، ص83.

ثانيا: وظائف الميتاسرد

إهتم النص الميتساردي بالعملية الإبداعية القصصية و الروائية و الكتابية فإتخذ عدة أشكال تناصية و نقدية و تداخلات صردية و نصوص موازية و تنضير بين قصة و أخرى ليكسر حدود القص القديم القائم على الإيهام فهو بذلك حقق لنا ما يلي :

- تحقيق وظيفة ميتالغوية و وظيفة وصفية تهدف على شرح الإبداع تمظهرا و نشأة و تكونا و تفسيرا آلياته و تقنياته الفنية و الإبداعية و الجمالية قبل الإبداع و أثناء و بعد الإنتهاء منه[1]
- إغناء السرد و إثرائه نقدا و تخييلا و توجيها
- ربط المستوى السردي بالمستوى الميتاسردي
- شرح الإبداع السردي و تفسيره وتنظيمه و التعليق عليه
- إشراك المتلقي أو القارئ في بناء اللعبة السردية تخييلا و توهيما
- خلق نص سردي بوليفوني ، متعدد الأصوات و متعدد اللغات و الأساليب و المنظورات و الإديولوجيات
- تحويل عالم الكتابة و القص و السرد إلى موضوع الكتابة السردية و التخييل الإبداعي و هذه اهم الوظائف المباشرة و غير المباشرة التي يحققها الخطاب الميتاسردي[2]

[1] جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص05 .

[2] جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص10-11.

الفصل الثاني

تطبيق أشكال الخطاب الميتاسردي في رواية الحماقة كما لم يروها أحد

أولا: التداخل السردي:

تداخل الواقع مع الخيال عند "سمير قسيمي" فتوضح لنا أننا أمام رواية ذات نص سردي متقن القص محكم الخطاب، فبرز ذلك التقارب و التنافر من خلال انتقاله بين قصص مختلفة داخل روايته، كل ذلك بتناسل وتجانس وبانتقالية تكاملية بين سرد قصة وأخرى، فكانت تلك التداخلات السردية ظاهرة من خلال تأرجح الشخصيات بين الواقع والحلم فبدت كأنها شخصيات غير مرئية تظهر في قصة لتختفي، ثم تظهر في أخرى مقسمة عبر فصول الرواية لترسم ذلك المسار بعبثية الازدواج ألمشهدي والتلاعب بالأفكار، لتصبح القصة الميتاقصية هي القصة المؤطرة في الحقيقة لقصة "**جمال حميدي**"، الذي هو في الأصل: الشخصية البارزة في الرواية، ... عندما استيقظ من حلم كان قد راوده ليبدأ في وصف مجرياته، فلم يكن مقتنعا أنه كان مجرد كابوس "**كثيرا ما يحدث مع أي رجل في مثل شراهته وسمنته، فقبيل أن يأوي بالأمس إلى فراشه، التهم رغيفين وثلاثة صحون فاصولياء ولترا كاملا من الصودا بذوق التين ...**"[1]، ففي وصفه لتلك الرؤيا رأى نفسه بوابا مقعدا سيرته الأحداث ليصبح رئيسا لبلد لا أبواب فيه، متزوجا من امرأة مجنونة تدعى "أولغا"، " **كما لم تكن في الواقع بهقاء مثلما ظهرت في الحلم ... فقد كانت تكتفي بالوقوف على شرفتها كلما حنت لرؤية العالم الذي لم يعد بالنسبة إليها كبيرا، كما يجدر أن يكون ...**"[2] لكن في الواقع "أولغا" لم تكن بهقاء كما ظهرت له في الحلم، كما أن شخصية" إبراهيم بافالولو "الذي هو في الأصل جار ل"جمال حميد" ، ولكن بدخوله في الحلم أصبح مجرد " رجل بغيض يقرر في مصائر الناس فقد سيره الحلم ليكون والدا "لأولغا" بالتبني، علما أنها كانت ذات يوم و قبل أن يختل عقلها حبيبة مفترضة حرمه الرهاب منها و منعه عنها"[3]، وبما أننا نلمس في رواية سمير قسيمي تلك التداخلات بين الحلم و الحقيقة

---

[1] الرواية، ص17.

[2] الرواية، ص22.

[3] الرواية، ص23.

نستطيع أن نميز تلك الانتقالات بينما هو واقع اجتماعي ونفسي وفلسفي وآخرها هو هاجس السلطة، فقد كانت شخصية إبراهيم تعيش في ظل واقع اجتماعي مقيت بين اضطهاد وسكوت عن الظلم، والقهر الذي كانوا يتعرضون له خاصة من رؤساء أعمالهم وهذا ما كان "إبراهيم" كل يوم أو طيلة الثلاثين سنة التي قضاها في وظيفته، "**أدرك بداخله خطأه حين لم يطلب إلا نصف يوم إجازة من مديره الذي لم يره من قبل ... فالعدد الهائل من الشهادات الجامعية التي تحصل عليها و التي تملأ ملعب كرة قدم جعل مجرد فكرة أن يلتقي برب عمله ولو بالصدفة شبه مستحيل** ..."[1].

تسارعت التداخلات السردية عند سمير قسيمي فكان يتخطى مألوف اللغة والسرد ببراعة ليجسد لنا ذلك الواقع السياسي والتاريخي من خلال شخصية " أولغا " التي تعاني من حالة نادرة في عقلها جعلته تبقى حبيسة شقتها تراقب المارة في شارع "الدوق ديكارت" توجها إلى حي الدكتور سعدان، "**حتى و إنها بالرغم من وحدتها لم تفكر في قراءة كتاب واحد من تلك المكتبة العظيمة التي ورثتها عن أبيها ، بل حدث شهورا قليلة بعد وفاته، أن تخلصت من كل كتبها وجعلتها في كراتين بلغت المائة باعها جمال حميدي في ساحة خميستي**"[2]، لكن سرعان ما قررت الاستلقاء على سريرها لتقرأ رواية جديدة لكاتبة كثيرا ما قرأت عنها في الصحف فقد كانت رواية ضخمة تحت عنوان "أن تفترسني قصة حب ممنوع". لتفتح الكتاب على إهداء تعذر عليها تفسيره وفهمه "إلى قطط العالم تخيلوني حليبا" و ما إن شرعت في القراءة حتى استوقفها ذلك الاقتباس بتوقيع الكاتبة " **الحب أن تصبحي كلبة بجناحين تنام في البحر**"[3].

ليفاجئنا الكاتب بقصة أخرى من خلال الاقتباس فقط يعفي فيها القارئ من العمل الذي وصفه بالتاريخي و السياسي في رؤيا مغايرة تحكي عن الحب المحكي بين الجزائر وفرنسا

[1] الرواية، ص33.

[2] الرواية، ص50.

[3] الرواية، ص51.

تجاهلها التاريخ "**وقعت في زمنين مختلفين بين أحد دايات الجزائر وقنصل فرنسي وسيم تسبب في ثورة عليه انتهت بقتل الداي الوسيم، على اعتبار أن هذا النوع من الحب كان مجرما... وهو ما جعل القنصل يرحل ويغادر إلى فرنسا وقد بين خطة مكنته من الوصول إلى الملك الفرنسي ليقنعه في الأخير من احتلال الجزائر، وهكذا انتقم لحبيبه المقتول من غير حق**"[1].

وعلى لسان الكاتبة المجهولة الوجه المعروفة الاسم "**دليلة غندريش" تمكنت أخيرا من فك شيفرة عشق نادر بين بلدين خاضا حربا لأزيد من مائة عام لكنهما انتهيا عند حقيقة واحدة وهي أن الحب ينتصر ولو بالحرب موثقة على ظهر الكتاب أنه خطير فهو يعيد كتابة التاريخ بأحرف من صدق**"[2].

يتوالى السرد ليرسم لنا السارد كل شخصية لتتداخل بقصة مختلفة مع الأخرى لتظهر شخصية "عصام كشكاصي "**في حلم جمال حميدي" بأنه رجل بغيض يقتات على القمامة ابتلعه الفراغ ليصبح كائنا ليليا ... و إن لاحظه الناس تتملكهم الرأفة عليه أو التقزز منه** "[3].

وكل مرة يبهرنا السارد بأسلوبه المشوق وفي نفس الوقت يثير دهشتنا ففي التداخل لمختلف قصصه من فرط واقعيتها المتخيلة، فشخصية عصام كشكاصي في الحقيقة هو عكس ما هو عليه في الحلم "فقد كان رجلا وسيما يفهم في الأناقة ... فلم يره أحد قط بغير وجهه المبتسم لكنه في الأصل كان مجرد رجل فارغ يتوهم الامتلاء بحفظ الكثير من كلام بيتروفسكي " **موهما من يسمعه أنها من اختراعه وكثيرا ما كان يقول مقولته الشهيرة " الأفكار التي تدخل العقول تحت النار تبقى هناك للأبد**"[4].

---

[1] ينظر: الرواية، ص52.

[2] الرواية، ص52.

[3] الرواية، ص56.

[4] الرواية، ص57.

كان قد أصدر ثلاث كتب لم يسمع بها إلا الطابع و لكن إيمانه ببلوغ الشهرة التي يستحقها مسألة وقت فقط ولبلوغ هدفه ما كان عليه إلا اللجوء إلى ذلك العالم الافتراضي، فأدوات مثل الفيسبوك، تويتر، انستجرام ...قد توصل صاحبها إلى جائزة نوبل، فهو يراها مجرد غزو للبلهاء فقط، "**ولكن مع استراتيجية موزونة تحت حساب وهمي لامرأة ومواضيع تتناول الجنس وصور لامرأة تظهر مفاتنها أكيد أنها سوف تستقطب كل من دعاهم هو بالمرضى نفسيا وأنها سوف تكون ناجحة أكثر من موضوع ديني أو موضوع علمي ...**"[1].

وما هي إلا أيام حتى بلغ عدد معجبيه الآلاف قام بعدها بإصدار روايته الأولى بعنوان "رجلان، امرأة، مخنث "وهنا وصف كل من قام باقتناء الرواية بالجنود الحمقى حيث وصفوها بالرائعة ويصرح ناشرها في إحدى القنوات أنها سوف تصدر على شكل كتاب جيب.

يعود بنا السارد إلى تداخل من نوع آخر وكأنه سرد ثلاثي الأبعاد فروايته مشحونة بالخيال مثقلة بالواقع ، فكل شخصية تحدد مسار الشخصية الأخرى فالرواية التي قرأتها" أولغا"

هي نفسها الرواية التي كتبها "عصام كشكاصي" فقد كانت رواية ضخمة من 600 صفحة، وهنا نتداخل بالسرد داخل رواية عصام كشكاصي لتلك "**المرأة الهندوسية التي ولدث بلا أثداء من أب مسلم وأم مسيحية تعمل طبيبة نفسية في مستشفى المجانين وقعت في حب مجنون مبتور العضو الذكري لكن البطلة استطاعت التواصل معه بلغة وسيطة بين الأمازيغية والعربية ستعرفها الأجيال القادمة بالعرازيغية، وبعد زواجهما اكتشف أنها هندوسية فقرر الانفصال عنها ليفرق الدين ما جمعه الحب**"[2].

وبين فضاء سريالي وفنتازي وسوداوي يكسر لنا قسيمي أحد طابوهات الدوق ديكارت بتجسيد الحياة الموحلة القذرة، فكان بيت الدعارة التي امتلكته عاهرة سرعان ما أصبح مقدمة

[1] ينظر: الرواية، ص58.

[2] ينظر: الرواية، ص59-60

برنامج تلفزيوني، لتختفي بعدها وتظهر كوزيرة للسياحة، "**ولاحقا وزيرة سياحة ناجحة بشكل لا يصدق**"[1]

كثيرا ما حنت إلى بيت الدعارة الخاص بها بعدما وكلت العمل فيه إلى ابنة أختها بختة لتوظف بعض الفتيات ليساعدنها في الدعارة، وهنا يقول السارد:

"ماذا يحدث إذا عرف الناس أنك خالتي و أنني ابنة أختك ؟ هل ستسقط السماء عليك أم ستبتلعك الأرض؟

تتناوب التداخلات السردية و تتعاقب لتظهر تلك البني الموازية لواقعية الواقع في شكل ميتا سردي جديد وهو التنظير الميتا سردي.

ثانيا: التنظير الميتا سردي

نجد رواية الحماقة كما لم يروها أحد قد نظرت لذلك الحطاب الميتا سردي وذلك من خلال سرد رواية والتنظير لها، فكانت الأولى في الكتاب الأول والثانية في الكتاب الثاني، فعنونت الأولى حماقات الدوق ديكارت، وكانت الرواية الثانية "الأحمق يقرأ دائما" تنظيرا للأولى، فكانت بمثابة ثلاثية "سلالم ترولار" و"الحماقة كما لم يروها أحد"، وكان قد صرح الكاتب في مقابلة أجريت معه قال فيها "**ارتأيت ألا أصدر العملين اللاحقين منفصلين وقرر جمعها وقال أن الثلاثية ستكون بعنوان ثلاثية العبث ولكن الرواية الثانية هدمت معمار السرد في الرواية الأولى على عكس الرواية الثانية التي نظرت للرواية الثالثة**"[2]، سعيا من الكاتب لفهم واستنطاق ذلك الوعي الإنساني اليومي الذي يتغير عن طبيعته من خلال استنطاق المشاعر الغامضة سواء الواعية منها وغير الواعية فقد أبهرنا السارد من خلال تلك الحبكة السردية التي

[1] الرواية، ص84.

[2] خلود الفلاح، أكتب للمتعة ولا يشغلني القارئ وتصنيف الأدب ليس مهمتي، الجزيرة نت، ع5، 2022.

كسرت المعمار المتوقع من الرواية وكأن الشخصيات تتحكم في مصائرها، كل ذلك في محاولة لاستيعاب تلك الأمور التي هي خارج الوعي الإنساني وهو ما حدث في القسم الأول من الرواية وجسد هذا القسم شخصية جمال حميدي بتلك الرؤيا التي راودته "**حيث ظهر في الحلم أنه مجرد بواب سيرته الأحداث ليصبح رئيسا للبلاد متزوج من امرأة تدعي "أولغا" مصابة بالبهاق وهي فكرة جعلته يستيقظ من الحلم مذعورا** "[1]، "**وبعدما استيقظ احتاج لساعتين كاملتين ليتخلص من هواجسه و يتناسى و لو مؤقتا ما عكر نومه وجعله مرتابا على هذا النحو**"[2].

فقد كان جمال حميدي في الحقيقة مجرد شخص يملك بيت للدعارة واقع في حب عاهرة تشتغل عنده في الدعارة عرفتها به "عيشة لارولاكس" التي هي في الأصل خالتها ورغم أنها أصبت وزيرة بقيت تحن إلى أصلها الفاسد ...، "**لفي لنا سجائر تكفي الليلة كلها لن نخرج من هنا إلا سكارى مسطولين ربما تحن بعدها عيشة لأيامها قبل الوزارة فتزورنا أكثر** ..."[3].

"**ثم يعود بنا السارد من ذلك اليوم من 25 أوغسطس من عام لا يذكره أحد، على الساعة الرابعة وأربعة وثلاثون دقيقة، حيث نغص النوم الهادئ ذلك الكائن المصرف في اللطف وهو الرئيس ... ومن هنا ندرك أن الحلم الذي راود "جمال حميدي" هو ليس حلمه بل هو حلم الرئيس، حيث تداولته وتكلم عنه الجميع وكأن السارد يصف لنا ذلك الهاجس اللا شعوري الذي يفسر ما حدث لجمال حميدي في تلك الليلة "... ففي محاولة غير سابقة اقترح على الرئيس أن توجه استدعاءات رسمية لكل مواطني العاصمة بلا استثناء لتأخذ بصماتهم وصورهم ثم تقارن بمن رآهم الرئيس في الحلم** ..."[4].

---

[1] الرواية، ص19.

[2] الرواية، ص21.

[3] الرواية، ص22.

[4] الرواية، ص45.

"وبما أن الكاتب ينزاح ويدمر لينتهك وحدة التتابع المنطقي والزمني فهو يستعمل تقنية التداعي باستخدام الحوارات المختلفة لخلخلة أفق انتظار القارئ"[1]، كانت المهمة التالية موكلة لسالم الجمل وهو أحد المخبرين والقناصين لدى الرئيس فكان الحوار كالآتي:

- التوجه صوب الرجل المرتدي بدلة سوداء
- الإمساك بالرجل من قفاه وتوجيه رأسه على الأسفل.
- الاستعانة بكلتا اليدين لرفع الرجل ووضعه في الصندوق.
- الطرد سيدي كما أمرتم حضرات .
- إذن أنت هو إبراهيم بافالولو ... غريب ...
- حرك ابراهيم رأسه ليقول نعم.
- أنت رجل مهم بالنسبة لنا ولا أحد يرغب في أذيتك"[2].

وبما أن حظور الحوار في الرواية كان محتشم إلا أنه حرك مسار الأحداث، ومكن القارئ من معرفة الشخصيات أكثر من خلال توجهاتها ومواقفها، وفي مشهد حواري آخر كان قد دار بين "جمال حميدي" وحبيبته "بختة":

- **لا أدري أخبرني أنت يا بليد، لا لا عرفت لقد سحرتني أمك الشوافة**
- **قالت ضاحكة لتضيف**
- **نحن هنا من أجلك أنت**
- **قال و ماذا عن وزارتكم يا حمقى؟**
- **قالت : اتفقنا أن نستقيل و نعود إلى حياتنا الأولى** "[3].

---

[1] جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي، مرجع سابق، ص23.

[2] الرواية، ص183-184

[3] الرواية، ص222.

مرت ساعة قبل أن يستفيق مذعورا و هو يرى جسده المكور الضخم يسقط وسط كم هائل من الزبالة ... "**أدرك بعدها أنه في مفرغ زبالة عظيم تجلب إليه كل قمامة العاصمة ... ليجد نفسه مشلول يصارع الموت**"[1]، لتتعاقب بعد ذلك مجريات الأحداث من خلال تلك القصص التي تناوبت في شكل تداخل سردي، ليأتي القسم الثاني من الرواية الثانية ينظر للكتاب الأول وكأن الكاتب يعيد السرد من خلال إعادة بناء هيكلة جديدة لروايته التي في الأصل هي الرواية الثالثة التي كسر بها جميع التوقعات، وكأن الكاتب لا يحاول استنساخ الواقع بل يريد استنطاقه ليضع القارئ موضع تساؤلات وكل ذلك من خلال شخصية "جمال حميدي" وكل الأحداث التي صارت معه عبارة عن مشاعر واسترجاعات ومخاوف مكبوتة وكأن الكاتب هنا يقول لنا أن ما سبق هو عبارة عن خيال ومشاعر حمقاء لشخصيات عاشت العبث في حلم الرئيس الذي هو أصلا "جمال حميدي"، وهنا يصف لنا السارد حين استيقظ الرئيس من حلمه الذي بدا له حدث في الواقع.

"**لقد كان حلما لعينا لا غير فما زال هو الرئيس كما كان طيلة عشرين سنة منذ تلك التي ظهر فيها لأول مرة برفقة حكومته من المسوخ ... ابتسم مرة ثانية وهو يرى صورته معلقة على الجدار المقابل، و فيها يظهر بشارة الرئاسة وعلم الدولة خلفه**"[2].

بما أننا أمام رواية لكاتب لطالما عرفت كتاباته بذلك القالب المغاير للكتابة التي ألفناها نجد أنفسنا نتشوق لننده أكثر من مستجدات الأحداث، حتى وهو يضعنا أمام واقع يجعلنا نحس أنه ليس لنا أي موقع فيه ولا علاقة به، وهذا ما ظهر عند السرد للوهلة الأولى وكأنه حقيقة، ليتضح أنه مجرد حلم نغص حلم السيد الرئيس لندرك فيما بعد أن الحلم هو في الأصل الحقيقة المخفية، وكأن الكاتب هنا يجعل القارئ يتخبط بين الحقيقة والحلم.

---

[1] الرواية، ص224-225.

[2] الرواية، ص232.

"تأمل جمال حميدي صورته الرئاسية المعلقة على الجدران فابتسم قائلا في ذات نفسه من كان ليتصور؟ وقد رجع به الزمن إلى الخلف عشرين سنة كاملة حين كان مجرد بواب قادته الصدف الغريبة ليصبح رئيسا و صوره تتعلق في كل مكان"[1].

ثالثا: النقد الميتا سردي:

"ندرك تمام الإدراك إشكالية النقد الأدبي وعمقها، فقد تحدد الرؤى النقدية التي تدرك الإبداع الأدبي وتقيمه وتحكم عليه فمنها ما تمارس النقد كإنتاج وأخرى كتفسير وتحليل"[2]، ومنها ما تحدده وتقرأه بلغة ثانية وخلفية مختلفة من خلال تلك الإنزياحات، التي تخرب المعمار السردي وتكسر الأزمنة تحبيكا، وهذا ما يسمى بالنقد الميتا سردي، فكانت مساحته ضيقة في الرواية لما غلبت عليها من تلك التداخلات السردية فقد كانت مهيمنة على مجمل الرواية بتلاطم القصص والروايات اختلط فيما بين ما هو واقع اجتماعي وسياسي وحتى تاريخي، فقد بدت من فرط واقعيتها متخيلة، فلمسنا ذلك الخطاب الميتا سردي النقدي الذي كسر توقعاتنا إنزاح به الكاتب مخربا لمعمار السرد وذلك بسرد سيرة الرئيس كان بمقدوره الاستغناء عنها، أو وضعها في رؤيا تختلف عن كونها مجرد سيرة وهمية.

"حتى المؤرخ الرسمي بعد إن انتهي من كتابه العظيم عن مآثر السيد الرئيس لم ينشغل بموته بقدر ما شغله البحث عن طريقة يغير بها عنوان كتابه، ليصلح سيرة جديدة ..."[3].

ندرك أن المقتطفات التي خصصها لسرد سيرة الرئيس لم تكن مهمة ما دامت قد كتبت تحت إشراف مؤرخ رسمي فحتما سوف يكتب ما يلقى عليه "بكل أمانة ليذكر أهم منجزاته التي

---

[1] الرواية، ص234.

[2] ينظر: مصطفى بلمشري، رؤية نقجية في الإبداع الأدبي، مطبعة مداني، ط1، 2018، ص61.

3الرواية ص336.

أوصلته للحكم، أو ما يحتاجه التاريخ فقط لكي يخلده، كما تحدث عن نشر هذا المقتطف من السيرة في جريدة "**الهباء اليومية "في عددها التجريبي بتاريخ سقط سهوا**"[1].

انزاح الكاتب من خلال هذا المعمار السردي بشكل كسر فيه كل التوقعات السردية حيث عمد إلى وصف الحياة الحزينة للسيد الرئيس والداء الذي أصاب عائلته وهو صغير وأطلق عليه اسم "داء اللزاجة الذئبي"، هو في الأصل لا يوجد مرض بهذا الاسم إلا في مخيلة الكاتب، حيث يقول: "**يبدأ الجلد في التآكل حتى ينسلخ قطعة قطعة عن جسد المريض كل قطعة بحجم ثلاثة أصابع، لينتهي المصاب إلى ما يشبه كومة لحم حمراء...وربما لهذا سمي بداء اللزاجة الذئبي لأن المصاب لفرط ألمه يصرخ صراخا يشبه العواء**"[2].

انزاح الكاتب هنا لا شعوريا بوصفه لمرض غير موجود بأي مكان بالعالم ظهر واختفى في سنة مجهولة، لا ندري ما هي غايته من هذا الوصف، ولكن يبقى انتهاك وكسر لمعمار الرواية حتى وإن كانت هذه الانتهاكات والانزياحات النقدية من خصائص الكتابة الروائية الحديثة إلا أنه بالغ فيها نوعا ما.

رابعا: ميتا سرد الشخصيات:

يعد مفهوم الشخصية مفهوما معقدا متعد الأبعاد ينتمي بعد منه إلى علم النفس وآخر إلى علم الاجتماع وربما في ثالث إلى اللغة وهذا التعدد جعلها عصية على التحليل مما دفع" توماشفسكي" إلى القول بأن البطل ليس ضروريا بالنسبة للحكاية، فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل و عن ملامحه المميزة "[3].

---

[1] ينظر: الرواية، ص133.

[2] الرواية، ص133.

[3] أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة، القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، 2005. ص91.

لكن هذا كله جاء على خلاف ما لمحناه في رواية سمير قاسيمي فقد ظهرت الشخصيات معه بحلة جديدة وكأنها تتحكم وتلعب في مصائرها، بل تغاير في المفاهيم السائدة في التراث الفكري والتراث الإنساني، مقارنة عما ألفناه في الرواية الكلاسيكية التي كانت تعلي القيم والأخلاق والتقاليد فقد أراد الكاتب رواية روايته بطعم وأسلوب مختلف بواقعية ولكن برؤيا مختلفة، أراد شخصيات تتحكم في مصائهما وتتمرد حتى على سلطته، من خلال تصوير ذلك الصراع القائم بين الشخصية القصصية والشخصية الميتا سردية، وهيمنة الشخصية الروائية على ساردها، كل ذلك لإيهام القارئ بواقعيتها من خلال تحكمها في أفكار الكاتب والتأثير فيه فقط استحضر الكاتب الشخصيات التي كانت حاضرة في روايته السابقة "سلالم ترولار" وهو بذلك هدم للمعمار الروائي كما سبق وذكرنا ولكن بمعمار يناقض لما عرفناه حيث كان الكاتب في رواية الحماقة يبني وينسخ ويحذف ويهدم، ليستحضر لنا شخصيات من رواية سلالم ترولار.

فشخصية "جمال حميدي" الذي كان بوابا مقعدا في رواية "سلالم ترولار" أصبح مالك لبيت دعارة ومن ثمة تسيره الأحداث ليصبح رئيسا للبلاد في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد"، "**وكان قد أمضى في الرئاسة عشرين عاما قضاها كما لم يفعل أي رجل لا يفارق منصبه**"[1].

كما قد أوهم الشعب أنه سيجد الحل لمشكلة عدم قدرتهم على القراءة والكتابة ولكن لم يتحقق الحلم فقد توفي الرئيس قبل ذلك هو وحرمه. "**كلمي مكتب رئيس الحكومة وأخبريهم بموت السيد الرئيس**

الرئيس مات ...؟"[2].

كالعادة في رواية مثل الحماقة ليأتي الحل عبر شخصية الأحدب سالم الجمل الذي احتفظ لسبب ما مجهول بقدرته على القراءة عندما سقط الجميع في الجهل وانعدام القدرة على القراءة.

[1] الرواية، ص232.

[2] الرواية، ص252.

"يا إلهي صاح مذعورا بسعادة.

أستطيع نعم أستطيع القراءة، دعيني أرى.

وكلما وجد ورقة أو كتابة إلا وقرأها بصوت مرتفع..."[1].

يقول الكاتب أنه تعذر عليه معرفة مصير شخصية جمال حميدي، فقد أخبرنا فقط بما وقع لمدير التشريفات بقصر الرئاسة حيث دفع بكرسي الرئيس المتحرك آملا في نقل جثته إلى المدينة، ليقوم بدفنه ويضمن له جنازة تليق برجل أفنى حياته خدمة للبلد ليلقى نهاية بائسة.

"...**ثم مر كلب تائه بالجوار فاقترب من جثة جمال حميدي وراح يشمه وفجأة تراجع مصدرا صوتا غريبا يشبه البكاء ... ومضى في سبيله**" لتصبح سيرته سيرة جديدة لرئيس جديد".

كما أن شخصية إبراهيم بافالولو الأب السري لأولجا في رواية "سلالم ترولار" أصبح في رواية الحماقة عاشقا لها.

"**وبالفعل لم يحتاج في حياته أحد فحتى في سنوات مراهقته، حيث بدأ يشعر (كلما رأى أولغا) بما يشعر به الشباب ممن كانوا بمثل سنه ففسر الأمر على أنه مجرد احتياج لا غير فكبت مشاعره نسبيا**"[2].

تقريبا جاءت كل الشخصيات مناقضة للرواية السابقة وحتى داخل الرواية نفسها باعتبار أن الشخصيات تسبح بين القص والواقع وبين ما هو افتراض وحقيقة.

كما أن شخصية أولغا في الرواية هي امرأة مصابة ببعض الجنون لا يحدث أن تغادر منزلها كل ما تفعله هو الوقوف في شرفتها وفي الواقع لم تكن هي أولغا امرأة "**لا شغل لها في الوقوف**

---

[1] الرواية ص316

[2] الرواية، ص335.

على شرفتها تراقب الناس بل كانت زوجته حرم الرئيس و حفيدة الرجل ... الذي مكنه من الوصول إلى قصر الرئاسة"[1].

هكذا رسم لنا الكاتب من خلال شخصيات روايته عن ذلك التقابل الفني و الإبداعي الجمالي بين ما هو خيالي و واقعي.

خامسا: ميتا سرد القراءة والتلقي:

كمحاولة ألفناها من الكاتب لإعادة الاعتبار للنص الروائي وقارئه لا يوجد إلا بوجود متلقي منتج كمنظور منه لإعادة النظر حول عملية القراءة من الاستهلاكية الى الإنتاجية، فالقصة في النص الميتا سردي تحكي عن ذاتها وتنشغل بتركيب بنينتها الفنية، "**فهي تتوالد لتتجدد وكل ذلك بتتابع القراءات وتباينها وكل هذا يتطلب قارئ خاص ومتلقي يشترك بشكل واسع وفعلي مع النصوص بغية تطوير ذوقه الجمالي، وهو بهذا ينتقل من دور المستهلك إلى دور الشريك في الكتابة**"[2].

تعتبر هذه خاصية من خصائص الكتابة الميتا سردية والقارئ الحقيقي أي كان نوعه دائما يمنح نوعا معينا ليلعبه، فهو يرافق الراوي في جميع مراحل إنجازات الرواية، فعندما بدأ الكاتب في نسج عمله الإبداعي هذا كان على يقين أن القارئ سوف يقرأ ذلك النص الميتا سردي الذي أراده هو أن يصله، حتى وإن تغلغل في ثنايا روايته، تلك الأفكار التي توهم القارئ بشيء يوحي بالفراغ، فالقارئ هنا في هذه الحالة يملأ ذلك الفراغ الذي خلَّفه الكاتب وراءه.

---

[1] الرواية، ص227.

[2] شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النص، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق، ع367، 2001.

يقول السارد: "**إنكم بلا شك تدركون خطورة الأمر وتدركون جيدا أن ما يحدث كل يوم جمعة من هرج تسبب فيه هذا المرض المستشري بين الناس**"[1]، "**أما الأعراض فأقتح أن تكون شبيه بما يحدث في الواقع حين يتجمهر الناس كل جمعة وهي في المجمل بين رقص، هتاف وقفز...**"[2].

يتوقف السرد هنا لتبدأ مهمة القارئ من خلال تأويل وتلقي القصة الميتاسردية الكامنة خلف النص بالولوج إلى عالم التخييل لفهم النص المقصود من هذه العملية فلا ندري ما الذي خول الكاتب سلطة أن الحراك الذي حدث في الجزائر مجرد وهم وتمثيلية، وهنا نقع في الجدلية القائمة بين الأدب والسياسة باعتبار أن السياسة هي واقع وأن الأدب يحكي عن هذا الواقع، فالسياسة هي حقيقة من حقائق الوجود الإنساني، والأدب أقرب إليها من أي نشاط إنساني آخر، "**ويصل الأدب أحيانا إلى درجة أنه يبدو نوعا من الممارسة السياسة ويصبح الأديب رجل سياسة ولكن بطريقته وأدواته الخاصة، يقول نجيب محفوظ: ليس هناك حدث فني بل حدث سياسي بثوب فني، ولكن هذ لا يعني أن نجيب محفوظ يقر بعتق الأب لإيديولوجيات معينة بما يقضي على الجانب الجمالي والفني والموضوعي فيه، ولكنه يتحدث عن السياسة كسياق عام وممارسة اجتماعية في النص**"[3]، كما أن الأدب بمختلف أجناسه وخلفياته فهو في يد الكاتب سلطة لتشكيل وبناء وعي المجتمع، وصياغة شخصياته القومية وبلورة هويته الحضارية، وهذه رسالة لأي كاتب باعتبار أن بعض الأحداث تحصل في بعض البلدان لا تخلدها فقط السلطة، بل يخلدها الشعب وأبناء الشعب، فالحراك الشعبي الجزائري رسم تلك الصورة من السلم والتعاون والأخوة بين الشعب الواحد شهد له بها كل العالم، فالكاتب هنا انزاح وتهكم من هذا الحدث فخلق لنا خلفية ميتاسردية تجعلنا نتلقى ذلك الخطاب الميتا سردي المتهكم.

---

[1] الرواية، ص125.

[2] الرواية، ص130.

[3] عمار علي حسن، الأب والسياسة علاقة خاصة جدا، 2018.

سادسا: البناء الميتا سردي:

كانت رواية سمير قسيمي غير ظاهرة المعاني نوعا ما في مضمونها لكنها كانت عالية المستوى من ناحية الحبك و التخطيب، جعلتنا ندرك ذلك النص الما ورائي ولكن بفنية وجمالية وإن تأرجحت بين ما هو واقعي و خيالي، يجب أن يدرك الكاتب دائما الانفعال الذي تحدثه في النفس وذلك باختيار المفردات والكلمات التي تترك الأثر وتجعل القارئ يسرح بخياله، فالقارئ حتما سوف ينحاز خلف كل ما هو جديد ليرسم تلك القصة الميتا سردية ببناء مغاير عما ألفه وهذا ما لمحناه في هذه الرواية لما تميزت به من قوة الأسلوب ومتانته، فالبناء الفني المميز جعل من الحوار والسرد يحقق جميع مقاصد القصة الميتا سردية وكأن بناءها يوافق الظروف النفسية التي مر بها القارئ من خلال ذلك الانسجام العميق مع أفكارها، جعلنا نبحر في سردية هذا العمل الروائي، "**وحدها صورته على الجدار ووقاره الرسمي، ما منحه القدرة على إسكات الهمس في رأسه كلما استيقظ كل تلك السنين فلطالما كانت ملاذه البصري الذي يبعث الثقة في نفسه ليصدق و هو يرى صرامة وجهه في الصورة أنه رئيس بحق**"[1].

نلمح من خلال هذه الفقرة تلك القوة النصية الفعالة بخطاب روائي مفارق ومغاير سار به الكاتب للتغيير والتطوير باعتبار أنه كاتب حداثي لعب عنه الوصف والحوار فاعلية استثنائية، كما اتضح أنه منطلق مهم لفهم النصوص الميتا سردية داخل الرواية ومعرفة العلاقات البنائية والدلالية بين مكونات الخطاب، وفي حوار دار بين عيشة لارولاكس و سالم الجمل:

- تعلم أنني أحبك ولكنني لم أغفر لك بعد ما فعلته بي.
- أعرف حبيبتي ، كان خطأ أن جعلتك تغتربين.
- اللعنة عليك وعلى كذبك اللعين، تكذب حتى على نفسك، ثم تصدق كذبك.

[1] الرواية، ص237.

– مقبولة منك حبيبتي أنا الكلب ابن كلبة من أجل عيونك"[1]

تأرجح الكاتب في روايته بين عدة أساليب من وصف وحوار "**بلغة تعكس الشخصية في الرواية لتنير درب القراء والدارسين في معرفة الأحوال الخاصة لكل متكلم فيها، ورصانة الكاتب في المعمار الروائي والفني لتصبح جزءا عضويا من بنية العمل نفسه**"[2]، حتى وإن كانت نوعا ما خليط بين العامية والفصحى "**فتعد اللغة من العناصر الأساسية للروائي وهي الأداة التي تقدم من خلالها باقي العناصر الروائية، وهي أهم ما ينهض عليه البناء الفني. فالشخصية تستخدم اللغة وتصف وتوصف بها فما كان وجود لهذه العناصر في العمل الروائي لولا اللغة**"[3].

تكمن أهمية البناء الميتا سردي في انتقاء تلك اللغة التي تحمل في خلفياتها لغة تجعلك تسرح وتسبح في عمق مخيلتك لتصنع ذلك البناء الذي هو في الأصل مقصد الكاتب. "**في بلد الأميين لا تحتاج لتقرأ حتى تصبح سيدهم كل ما تحتاجه هو أن تدرك أنهم جهلة وتجعلهم يتصورون أنهم غير ذلك، في مثل هذا البلد ليس ثمة هناك أفضل من شعب أحمق يتوهم الذكاء ليحملك على ظهره معتقدا أنك تحمله**"[4].

تبدأ من هنا مهمة القارئ في تحليل واستنطاق ذلك النص السردي المخفي خلفه بناء ميتا سردي لا يدرك معناه إلا قارئ خاص.

أما عن استخدام الكاتب للهجة العامية الجزائرية في روايته فقد كان شبه معدوم فقط في بعض التسميات : مداحين ، ولاد الحومة،... وأسماء بعض الشخصيات أمثال: موح بوخنونة،

---

[1] الرواية، ص306.

[2] محمود أمين ، أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية الدلالية في القصة العربية و الروائية دار المستقبل العربي، ، القاهرة،1994، ص 149 .

[3] أحمد سليمان البسيوني، تطور السرد في الرواية الفلسطينية المعاصر، مكتبة سمير منصور، فلسطين، 2021، ص212.

[4] الرواية، ص36.

عيشة لارولاكس...، وكأنه يرفض استخدام العامية أو لهدف ما، كأن تحمل روايته هوية الإنسان العربي، وذلك من خلال الوصول بروايته إلى القراء من مختلف الأقطار العربية، مما يضمن لروايته سعة الانتشار والتوزيع حتى عندما اعتمد على الحوار لم يستخدم اللهجة العامية و كما ذكرنا فقط في بعض التسميات.

حتى وإن تعذر على القارئ الفهم وهو يستخدم شيء جديد أرفقه في التهميش بشرح للكلمة فمثلا عندما استخدم مصطلحين باللغة الأمازيغية قام بشرحهما.

وقالت بوجه يظهر اللطف، أندزريغ...؟

روح أتسقسيظ.

ومعناها بالعربية ما أدراني. اذهب واسأل، وهذا وإن دل على شيء إلا ودل على الفهم الدقيق لفن الرواية الذي تميز به الكاتب وخاصة في خلفيات بنائها السردي.

سابعا: العتبات الميتا سردية:

تشكل العتبات الميتا سردية أهمية من أجل فهم النص فهي تكشف عن الغموض والكثافة داخل النسيج القصصي والروائي ومنها ينطلق المبدع إلى غمار الحبكة القصصية والعتبة تشكل ذلك الإدراك الأولي للمتلقي فتساعده على الربط بمضمون النص، فمن البديهي "**أول ما يثير انتباه القارئ هو العنوان خصوصا إذا كان في مجال الأدب بحيث تتفتح فيه مناطق تأويلية كثيرة لا يمكن حصرها إلا بتوجيه المتلقي إلى الموضوع أو الفكرة التي تحويها الرواية**"[1].

[1] ينظر، شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 16.

هذا ما نلمحه في روايتنا الحماقة كما لم يروها أحد عنوان ميتا سردي بامتياز يجعلك تمعن التدقيق وتطير النظر، فهو حتما لا يعطي حقيقة الفكرة باعتبار أن الحماقة تعاش من خلال أفعال نقوم بها لنبدو حمقى وأغبياء لكن لا تروى فما هو مقصد الكاتب من هذا العنوان؟

لتبدأ التساؤلات ولماذا اختار الكاتب الحماقة وليس الغباء مثلا؟، وكيف سوف تتحول هذه العتبات إلى خطابات ميتا سردية؟ " فالعنوان الروائي الحديث لم يعد يعبر بالضرورة عن الحدث أو الشخوص بقدر ما صار يشكل عصيانا للنص فلا يمثل غير الإشراقة الغافية في باطنه ومن ثم فهو غواية لا تقدم لنا شيئا بقدر ما تفاجئنا و تفتننا"[1].

أما عنوان روايتنا فهو يدل على اختيار كاتب حاذق، عنوان لافت ومستفز بحيث تصدرت كلمة الحماقة أعلى واجهة الكتاب بخط أسود داكن، وكأن الكاتب يشير لشيء أو بدافع التركيز على الكلمة التي لا تحمل أي دلالة غير الاستغراب و الدهشة مع خلفية تظهر فيها وبشكل ضبابي صورة لمقام الشهيد والجامع الكبير بالجزائر العاصمة، اختار لها لون الشفق الدامي، اختياره لهذا اللون ليس من باب الصدفة فقط، لتأتي بعدها "كما لم يروها أحد" تتوسط الغلاف ولكن بخط منحني جسد رجل تصدر الواجهة يظهر كأنه يرتدي قناع ويحمل رأس كبير يشبه المسخ ممتلئ الجسم منتفخ البطن، وأهم ما يجب أن يلفت الانتباه هو ذلك المكوك بمعنى المؤقت المثبت في ظهره فهو ما يحدد سيره للوهلة الأولى يجعلنا الغلاف ربما نضحك من الصورة وبالذات شكل الرجل، وبعد تمعن عميق ندرك ذلك التمثيل المرئي القوي لواجهة الرواية لتجعلنا نتشوق لقراءتها ونفك رموزها.

كما تتجلى ظاهرة الميتا سرد من خلال الإهداء الذي يكون عادة إلى الأقارب والأحباب والأصدقاء أو للقراء إلا أن الكاتب في هذه الرواية توجه بإهداء إلى شخص لا يعرفه سواه، "**إلى**

[1] ينظر، شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص17.

الذي أخبرني بأن خطي يشبه عنقود العنب وترجاني ألا أكتب برجلي اليسرى...شكرا من القلب"[1]

كأن الكاتب يريد ارسال رسالة لجهة معينة من خلال اهدائه ولكن الدافع المخفي وراء هذا الإهداء لا يدركه إلا هو نفسه و هذا ما نلمسه في كاتب تتميز كتاباته بالفوضى والهذيان"

ليأتي بعدها في الصفحة التي تلي الإهداء، ذلك القول ل "تشارلز بوكوفسكي": " **أقوى الرجال هم الأكثر عزلة، ليس في الخارج سوى مصنع للحماقة و اختلاط ألحمقي بالحقيقي ... هذا كل ما في الأمر**"[2].

يبدو أن الكاتب يستحسن الوحدة فهو يرى العزلة هي نفسها حب الذات والإحساس بالقوة ما دام قد تأثر بقول تشارلز بوكوفسكي، فعلى العموم اتفق معه أن الحماقة موجودة ولا يصنعها سوى أشخاص يتجولون في الخارج ويختلطون ببعضهم، ونلمس تلك الخلفية الميتا سردية من خلال تأثر الكاتب بالشاعر والروائي الألماني تشارلز بوكوفسكي الذي بدوره كانت كتاباته متأثرة بالأجواء الاجتماعية والثقافية والاقتصادية في بلده.

جاء بعده العنوان الأساسي للكتاب كما عنونه الكاتب باعتباره رواية في روايتين ب"حماقات الدوق ديكارت" وهو أحد أحياء الجزائر العاصمة اختارها لسرد أحداث روايته لخلفية ما اعتبر ذلك المكان الإستراتيجي الذي يلتقي فيه كل أنواع الحمقى ليختلطوا بحماقاتهم، ليستحضر بعدها قولا ثانيا " **ميلان كونديرا milanekondira " هناك دائما ما يكفي من الحمقى كي يجيبوا**

[1] الرواية، ص56.

[2] الرواية، ص7.

فهم دائما يعرفون كل شيء"[1]، و من هذا القول نرى الكاتب لم يخرج عن موضوع الحماقة حيث أصبحت في نظره طبعا سائدا يرويه الجميع باعتبارهم يعرفون كل شيء.

أما عن خطاب التقديم في بداية الرواية فلا ينفصل عن النص الروائي ما دام قد أنتج عنه ليتصل به اتصالا مباشرا، عامدا إلى تحديد و توضيح الرؤية حول هذا الاختيار، الذي بدا غريبا كخطاب لبداية رواية، فقد عارض عما ألفناه أو تخيلناه، فقد جاء عبارة عن رسالة أرسلها أحد أصحاب دور النشر للكاتب.

يتجلى من هنا ذلك الخطاب الميتا سردي من خلال الرسالة ورد الكاتب عليها، قال الناشر: "**عزيزي و كائني المفضل:**

لن تدرك مقدار سعادتنا بروايتك الجديدة وما أحدثته في نفوسنا من متعة هائلة جعلتنا نعيد قراءتها المرة تلو الأخرى، لكن بعد تشاور وجدنا ان نشر الرواية بهذا الشكل قد يضعنا في موقف لا نحسد عليه"[2].

نتأكد هنا أن الناشر بعد اطلاعه على هذا العمل و دراسته لاحظ تلك الخبايا التي تخفيها على ما هو ظاهر خلف العنوان الذي هو في الغالب غامض، اتصل بعدها بالكاتب ليخبره بتخوفه من نشر الرواية أن يزج به في السجن أو يفقد وظيفته "**أتمنى أن تفكر في الأمر بجدية وأن تتخلى عن هذه الرواية، فهي إن أعجبتنا لن تعجب أبدا مستقبلنا، فلا أعرف شخصيا أحدا أعجبه السجن أو استحسن البطالة**"[3].

كما تحدث الناشر في رسالته للكاتب في ميزة غلبت عليها "تلك القصة الميتا سردية لحياة الكلب الذي أضاع سيده ورغم فقدامه لحاسة شمه إلا أنه اهتدى إلى صاحبه، ولكن الشيء

---

[1] الرواية، ص8.

[2] الرواية، ص 11

[3] الرواية، ص 12

المضحك بالموضوع أن الناشر طلب من الكاتب أن يستغل خبرته في الكتابة عن حياة الكلاب رحمة بالقارئ الذي يحاول نسيان واقعه... ليختم رسالته قائلا:

تحياتي القلبية ناشرك وصديقك...

ليأتي بعها رد الكاتب في عنوان آخر: "ناشري و صديقي العزيز" ، وهنا ندرك تلك الصداقة القوية التي تربط بين الكاتب والناشر فحتما بعدما كانت توقعات الناشر في محلها... فقد أخبره الكاتب أنه لا يرضيه أن يزج به في السجن أو حتى تغلق دار النشر الخاص به، و حتى أنه لم تكن في نيته أن يكتب ذلك النص المقلق بل العكس تماما أراد نقل مشاهداته اليومية مع الناس مع استخدام القليل من خياله وبعض المشاهد الطريفة التي قد تجعلهم يضحكون ويتناسون أنفسهم ، فقد يجد "**فكرة اصدار كتاب يترصد حياة الكلاب، ويقتفي سيرتها التشردية اللاعقة فكرة رائعة تناسبني وتناسب الجميع فمن لا يشتهي أن يقرأ كتبا عن سيرته الذاتية؟**"[1].

ليرفقها أخيرا بأمنية في تغيير مسار الرواية، ومن هنا ندرك تلك الظاهرة الميتا سردية لخلق ما قد يبدو لنا أو يحدث في الواقع لأن الفضاء الثقافي للكتابة في الدول الاستبدادية يكون خاضعا للسلطة وإذا أراد أحد الكتاب أن يتجاوز السلطة السياسية له طريقان لا ثالث لهما إما الخضوع لتلك السلطة، وإما الثورة عليها لكن ما لمسناه في ثنايا رواية الكاتب أنه لم يسلك أي من هذين الطريقين، واختار لنفسه مسارا مختلفا، لأن الثورة والخضوع لم يكونا مجديين، هذا المسار الذي اختاره هو مسار العبث واللا منطقية مع قلب الموازين والأحداث وحتى الشخصيات رأسا على عقب.

[1] الرواية، ص 14.

ليستعمل العنوان الفرعي الأول من القسم الأول وكان قد عنونه قبل العتبة بقليل ويرفقه بقول "روبيندرونات داغور": "**سأل الممكن المستحيل أين تقيم؟ فأجابه في أحلام العاجز**"[1].

أن نضيء شمعة صغيرة أفضل من الجلوس في الظلام، ينوه الكاتب هنا من خلال هذا القول إلى السكوت عن الحق والرضا بكل ما هو باطل في ظل ظروف معيشية صعبة... ليبدأ في سرد أحداث روايته، ليدخل العتبة و يعنون روايته من القسم الثاني من الرواية بعد العتبة بكثير... و يأتي هذه المرة بعده قول "فيودور دوستوفيسكي": "**إنك مسرف في التهذيب، لماذا لا تقول للحمار بكل صراحة أنه حمار**"[2]

هنا نلمس تلك الخلفية بعدم السكوت والمطالبة بالحقوق وعدم الخوف لأن الإفراط في السكوت في نظره دائما ليس هو الحل وليس دائما تهذيب بل هو ضعف.

ثم ننتقل بعدها للكتاب الثاني تحت عنوان الاحمق يقرأ دائما

1/ قول لمارك توين: "**كل ما نحتاج لتحقيق النجاح في الحياة هو الجهل**"[3].

يلمح الكاتب في هذه المرة إلى يأسه من مجتمعه لسبب ما أصبح يرى أن الإنسان الناجح هو الجاهل مقارنة مع الشخص الذي يسعى لتحقيق النجاح يهمش من قبل مجتمعه ولا يلقى أي قبول.

يظهر الكاتب من خلال استحضار هذه المقولات النقدية في روايته عن مدى وعيه بالكتابة السردية سواء تعلق الأمر بالبنية السردية أو بالكتابة الميتا سردية، فهو يرمي بالتأكيد إلى ذلك النص المخفي خلف كل مقولة.

---

[1] الرواية، ص 15.

[2] الرواية، ص 117.

[3] الرواية، ص 229.

أما عن الواجهة الخلفية للغلاف:

فقد تم إعادة كتابة اسم المؤلف مرة ثانية وبنفس اللون أسفلها واجهتين أماميتين لإصداراته السابقة: الحالم، يوم رائع للموت، لا ندري ما غاية الناشر من الإشارة إلى هذين الروايتين مع أنه في الأول كان مترددا ومتخوفا من نشر هذه الرواية – الحماقة كما لم بروها أحد–.

كما أشار في بضع أسطر عن الفكرة أو الموضوع الذي تدور حوله الرواية، إذ لا يمكن أن نشير إليه على أنه ملخص باعتبارها رواية من ثلاث مائة وواحد وأربعين صفحة فقد اكتفى بتلك اللمسة الخفيفة التي تجعلنا ندهش ونتشوق للاطلاع على هذه الصنعة السردية الفريدة.

قد ذكر أسفل الكتاب دور النشر من منشورات ضفاف اللبنانية والاختلاف الجزائرية مع ذكر الموقع الالكتروني المتوفر على جميع إصدارات الكاتب.

تعد واجهة الكتاب الأمامية والخلفية من بين العتبات الأولى التي تجذب انتباه القارئ حين يقع عليها بصره، خاصة الأمامية فهي تعد مفتاح النص، كما أنها تشكل عنصر إغراء له لفعل الشراء، حتى يكون لديه الفضول للتعرف على مضمونها كما أن الواجهتين تعبران عن ذلك البعد الميتا سردي لهذه الرواية وإعطاء لمحة لما سيحدث في المتن السردي.

ثامنا: التناص والميتاناص الميتا سردي:

قبل الحديث عن هذين المصطلحين فيما يخص الدراسة الميتا سردية و التطبيق على الرواية يجب أن نحدد ذلك المفهوم الخاص بالتناص والميتا نص... لنبين تلك العلائق التي خصته بالذات "**لدراسة جنس الرواية عسى أن يفتح الموضوع عيوننا لفحص أدبنا العربي المعاصر من جديد ونضيف إليه لبنة أخرى تثري مكتبتنا العربية عن هذا الموضوع**"[1]، خاصة وأن النقد العربي القديم لم يعرف هذا المصطلح بمفهومه المتعارف عليه غالبا إلا مؤخرا، "**وأحيانا لا**

[1]سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 43.

يخضع استعماله لأي ضابط جمالي أو فكري وهذا ما يحدث لمعظم المفاهيم والنظريات الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد"[1].

يعني التناص في النقد الحديث تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف نصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة، والنقاد العرب القدماء الذين عنُو بظاهرة التناص كما نعرفها اليوم قد درسوه في كتبهم النقدية والبلاغية تحت تسميات عديدة ومنها السرقات.

ندرك من هنا أن ظاهرة التناص قديمة في النقد العربي باختلاف التسميات فقط، واختلاف في المنظور البلاغي، فقد كانت نظرتهم قاصرة، "**اهتمت بالتفاعل الخاص الجزئي بين النصوص ولم تهتم بالتفاعل العام الكلي بينها أي التفاعل النصي بأنواعه وأشكاله مثل ما نعرفه اليوم من مناص و ميتا نص ...و غيرها**"[2].

والتناص مفهوم أدخلته "جوليا كريستبفا" jeuliakristeva إلى حقل الدراسات الأدبية في ستينات القرن العشرين بعدما استمدته من "ميخائيل باختين"mecliallebaktine و جعلته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع و التاريخ، لتتولد عنه بعدها مجموعة من المصطلحات: **التناص، المناص، الميتا نص.**[3].

- "**الميتا نص**": أو ما وراء النص و هو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، فيما تناول الميتا نص عدة أبعاد دلالية نذكر منها باختصار
- **السرد:** و هو كل ما يربط ما يرتبط بالحكي أو ما له بموضوع الأساطير أو الحكايات الشعبية أو القصص التاريخية... على أساس النقد والمعارضة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص48.

- **الدين:** ونعني به كل ما يتصل بالعقيدة الدينية، من آيات قرآنية وأحاديث نبوية موظفة في الرواية الجزائرية في سبيل اثرائها لمضمون ديني أو قصد تدعيم أفكار معينة ومواقف يعجز الكاتب عن التعبير عنها..."[1].
- **التاريخ:** ونعني به كل ما يرد في الرواية الجزائرية من حديث مطول عن التاريخ العربي الإسلامي أو عن نتف أو جزئيات منه.
- **السياسة:** وهو كل ما يتعلق بالأنظمة السياسية الجديدة التي ظهرت في بلدان عديدة مثل الجزائر التي لم تكن معروفة من قبل ولم يكن لها وجود قبل الثورة مثل الناصرية والفكر الاشتراكي الذي تبنته الجزائر بعد الاستقلال، فقد انعكس على الفكر الأدبي وصبغه بالصبغة اليسارية لتنعكس آثاره على الحياة السياسية والاجتماعية، وقد عالجت الرواية الجزائرية هذا الموضوع.

لنستنتج مرة أخرى أن الميتا نص أشمل من التناص وحتى المناص، بحيث اهتم بالتفاعل الكلي بالنصوص بحيث شمل المضامين التاريخية والاجتماعية والثقافية والأيديولوجية والسياسية، فنقول بأن الميتا نص يتفرد بتحقيق هذه التفاعلات.

فالتناص والميتا نص هي أشكال للتفاعل و تبادل المواقع فيما بينها، ولكن يوظف كل واحد منها على حدة في نص كبنيات نصية حرة تنتقل من مكان لآخر... "**ولا تبدو حشوا واستطرادا بحيث يصعب استكشافها إذا بحثنا عن صاحبها أو حاولنا ارجاعها إلى مصدرها الأول، والتناص والميتا نص إذا أحكم استخدامها في الرواية تصبح جزءا أساسيا في بنائه وفي أبعاده الدلالية والرمزية**"[2].

[1] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص121-122.

[2] ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص، ص 121،122 بتصرف.

هذه كانت لمحة عن المفهوم العام لظاهرتي التناص والميتا نص، فإذا ذهبنا إلى موقف النص الروائي الجزائري الحديث "**فهو يعمد إلى زحزحة بنيات النص التقليدي القديم وتوظيف بنيات نصية أخرى مماثلة تحدث خلخلة في هيكله واضطرابا في نظامه، وتعمد إلى معارضته ونقده شكلا ومضمونا**"[1]، لنفهم من هذا أن كلا من التناص والميتا نص عندما كان يوضف في النصوص القديمة كان محصورا، فقد كان يأخذ من النصوص القديمة التي على أساسها تقوم على الدين والسياسة والواقع...، بمعنى أنها كانت تأخذ من نصوص قديمة تحت ما يسمى بالسرقات على عكس المرجعية التناصية الحديثة التي أصبحت تستند على العصرنة مثل العلوم والآداب الأجنبية، "فيذكر الطاهر وطار أنه تفاعل مع كثير من النصوص الأدبية الأجنبية وأنه تعلم من "مكسيم غوركي maxime Gorki" التمعن في الشقاء والبؤس الإنساني، وتعلم من "أرنست هيمنجواي Ernest Hemingway" حدة العاطفة الملحمية والنظرة الشاملة للمحيط المادي، أما "برنارد شو Bernard show " فقد تعلم منه توظيف الأدب في الأغراض السياسية[2].

لتأتي الرواية الحداثية لتجسد هذا التناص من خلال التي ذكرناها ولكن بخلفية تفوق مساحة القص ليتجول هذا التناص من إشارة احالية صرفة إلى خطاب ميتا سردي لتقول تناص ميتا سردي ليحيل على عوامل الكتابة الإبداعية وهذا ما بدا ظاهر في روايتنا من خلال تلك القصص المتداخلة.

أما عن توظيف الميتا نص الميتا سردي في الرواية فقد كان من خلال تلك الأقوال الدينية التي أثرت مضمون روايتنا لتحقيق مقصد الكاتب لإيصال تلك الأفكار والمواقف التي من خلالها حقق الكاتب تلك الرؤيا الميتا سردية من خلال ظاهرة الميتا نص، فنجد السارد في أحد

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص165.

[2] ينظر، جريدة الجمهورية، الجزائر، عدد 4254، 05أفريل، 1977، ص 7.

المحطات يقول "**ووجد نفسه وسط حشد عظيم من أناس يرفعون المصاحف في السماء ويصيحون بما نقش في ذاكرته إلى الأبد "لا إله إلى الله...عليها نحيا وعليها نموت وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله**"[1].

هنا يتجسد ذلك الميتا نص السردي المستنبط من النص الأصلي وهو الدين والعقيدة ولكن الكاتب عندما وظفه كانت غايته أو فكرته مغايرة عما قد يوحي به فالقضية التي كان يتبناها المحتجون وهم يرفعون المصاحف بدل الشعارات، وكأنهم يقولون أن هذه القضية مقدسة مثل الدين وفي محل آخر، "...**فلم يفهم الكثيرمن جمل الأمرد وهي تتناول ساعة الحق والطاغوت ودولة الله ورجال القرآن، والكثير الكثير من الجمل والكلمات التي كلما وصلت آذان جموع الملتحين، صاحوا بصوت واحد "الله أكبر" و كأنهم كانوا بحاجة لتذكير بعضهم بكبر الله و عظمته**"[2].

تاسعا: التضمين الميتاسردي:

تميزت رواية سمير قسيمي بذلك العدد من القصص التي شهدتها وشارك في صناعة أحداثها مجموعة من الشخصيات الوهمية استطاع من خلالها صهر كل تلك القصص في بوتقة نص متماسك وذلك بتوسله بالتضمين الميتا سردي الذي يعني حسب "معجم نقد مصطلحات للناقد لطفي زيتوني" **اقحام حكاية داخل حكاية أخرى وذلك من أجل غاية تفسيرية تمكن من كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الأحداث أو برهانية تقدم مثالا واقعيا على فكرة مطروحة**"[3]، وهذا ما لمسناه من خلال التداخلات السردية التي أوردناها كعنصر أول من التطبيق لكن الاختلاف بينهما في "**أن الغرض من التضمين الميتاسردي هو خلق الحداثة**

---

[1] الرواية، ص 167

[2] الرواية، ص 168

3طالب المعموري نسق التضمين و التدخل حكائي في تيه الورد للقاصة زينب أسدي ط1، سنة 2020 ص50.

فيما يخص الرواية الحديثة بخلق تلك البولوفونية الأسلوبية تهجينا وتنفيدا"[1]، ولعل أنصع مثال للتضمين الميتاسردي في رواية "الحماقة كما لم يروها أحد" **هو السيرة الذاتية المدسوسة في ثنايا روايته ضمن من خلالها تلك السيرة الوهمية للرئيس وتقديمها في شكل قصة متضمنة فلم تكن هذه السيرة حقيقة فقد كانت من محض التخييل فقط كتبها عنه المؤرخ الرسمي، قال أنها سيرة من سبع مجلدات أصدرها الاتحاد العام للمؤرخين الرسميين، ترصد حياة الرئيس عبر عشرة آلاف صفحة فقط**"[2]، تضمنت هذه السيرة شذرات الطفولة الحزينة للرئيس، حتى الأماكن التي أوردها في هذه السيرة لا توجد على أي خريطة ولم يسمع بها أحد ولكنه أخبرنا بوقت حدوثها تصادفت مع زمن، عانى من خلاله سكان المغرب المجاعة والأوبئة نتيجة الجفاف وإجراءات فرضتها الحماية الفرنسية على توزيع وشراء المواد الغذائية الأساسية، ويتساءل الكاتب ويستغرب من بعد الفترة الزمنية التي كتبت فيها سيرة الرئيس والفترة التي دون هو نفسه السيرة في روايته وعقب على ذلك قائلا: "**إما أن وجود سيدنا تعد الزمان والمكان فكان هنا وهناك في الوقت نفسه وذلك شيء من بركاته حفظه الله**"[3].

وكما سبق ذكرنا في شكل النقد الميتاسردي أن ذكر سيرة وهمية لرئيس وتضمينها ضمن روايته هو إنزياح غريبا نوعا ما، حتى الرؤية الميتاسردية خلف هذا الانزياح هو أمر لا يدركه سوى الكاتب نفسه، وهذا ليس بجديد على كاتب اتخذ مسار الكتابة العبثية منذ بداية روايته.

1المرجع نفسه ، ص46.

[2]الرواية، ص133.

[3]الرواية، ص134.

عاشرا: **تكسير الإبهام الواقعي:**

كسر لنا الكاتب في روايته كل ما له صلة بالواقع بالولوج إلى عالم التخييل الذي هو جزء من الحلم الإنساني الخالد الذي تحقق منه أشياء وتجدد فيه أشياء فالتخييل هو نزف الذات المهمشة وهو ما كان ظاهر في رواية "الحماقة "وللإشارة هنا نذكر أنه ليس كل الكتاب وظفوا التخييل الميتاسردي في رواياتهم فقط ، فالكاتب من خلال روايته إلى عالم من الأوهام المختلفة تجعلنا نأول احداث ونفترض أحداث ، يقول السارد: "حدث في زمن غابر في مدينة لم يعد يذكرها حين استشرى "طاعون الرقص اللعين وهو داء جعل الناس يقفزون طيلة شهر كامل من دون توقف ليكتب هذا الداء في كتب الهراء الطبي على أنه داء الأليفيتريا"[1]، كسر الكاتب من خلال هذه الفقرة كل ما هو إيهام واقعي وكأنه يخبرنا أن كل ما هو مقدم إلينا ليس إلا تخييل فتمثيله لمرض غير موجود في الواقع ينم عن جوهر وأساس فعل إبداعي لأن الواقع ليس العنصر الحاسم في كتابة رواية، حتى وإن كان التخييل معطل إبداعيا لارتباطه بما لا يمكن تجسيده ولمسه، وبما أن الكاتب في مغامرة كتابية تداخل فيها الواقع بالتخييل دون سببية عقلية لدرجة تفجير المعنى والشكل.

وبهذا أعطى لنا الروائي نموذجا تفسيري وكأنه حقيقة ملموسة لتبدو في الأخير وكأنها موازية للحقيقة مع الإنحراف الذي يصنع الفارق.

---

[1] الرواية، ص120.

الخاتمة

الخاتمة:

و في الأخير و بعد الغوص في غمار هذه الرواية التي كانت ميتا سردية بامتياز توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- المكانة التي وصلت إليها الرواية الجزائرية المعاصرة فهي موقع ليس ببعيد عن التجريب السردي الحداثي و ما بعد الحداثي
- تمكن الكاتب من توظيف الأسلوب الميتاسردي لتشكيل و تصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية ، ليعيد القارئ بناء نص من جديد بطريقة متحررة من أي ضبط منهجي .
- استثمار الكاتب لتقنية الميتاسرد كبديل حكائي و سيطرة أشكال الميتاقص على كل أجزاء الرواية
- اللجوء إلى الرمزية بأشكالها المتنوعة و الالتفاف حول المعنى و الاعتماء بالغموض .
- تعد العتبات الميتاسردية من أبرز أشكال الخطاب الميتاسردي التي نجدها في هذه الرواية من خلال الغلاف ، الإهداء و بعض الاقتباسات
- لجوء الكاتب إلى التخييل في روايته ليس دليل هروب من الواقع و لكن يجعل الكتاب أكثر واقعية في تعبير عن ذاتها
- أبدع الكاتب في رسم تلك التداخلات السردية من خلال الانتقال بين قصص مختلفة داخل روايته، بانتقالية تكاملية تأرجحت شخصيتها بين الواقع و الحلم.
- تدمير الكاتب لكل أحداث روايته الأولى سلالم تروﻻر من خلال كسر كل معمارها و التنظير لها من خلال رواية "الحماقة" التي هي في الأصل روايتين في رواية أطلق عليها ثلاثية العبث .

- كثرة الإنزياحات و الانتهاكات عند الكاتب لم تمنعه من رسم شخصيات تتحكم في مصائرها و كل ذلك بإيهام القارئ بواقعيتها .
- لعب الوصف و الحوار فاعلية استثنائية كما أعتمد منطلق مهم لفهم النصوص الميتاسردية من خلال بناء ميتاسري محكم
- تحويل التناص من إشارة إحالية صرفة إلى خطاب ميتاسردي تحيله على عوامل الكتابة الإبداعية
- نتساءل في الأخير إذا نجح الكاتب في إيصال فكرة الحماقة باعتبارها تعاش و لا تروى و هو برسمه شخصيات عشنا معها الحماقة كيف ستروى ؟ كانت النهاية مفتوحة بالنسبة لروايته يمكن لقارئها أن يتخيل تلك أحداث التي تأتي بعدها فهو بذلك يشارك الكاتب في عمله الإبداعي ليصبح عنصر مهم يختاره الكاتب ليكمل مسار العبث في روايته و في الأخير نحمد الله الذي وفقنا لإتمام هذا البحث

قائمة المراجع

المصادر:

- سمير قسيمي، الحماقة كما لم يروها أحد، منشورات الاختلاف الجزائرية، وضفاف، الجزائر، 2020.
- ابن منظور، لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت، 1995.

المراجع:

1. أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة،القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، 2005.
2. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر، قطر، ط1، 2001.
3. أحمد سليمان البسيوني، تطور السرد في الرواية الفلسطينية المعاصر، مكتبة سمير منصور، فلسطين، 2021.
4. آمنة بلعلى، المتخيل في رواية الجزتئرية من المتماثل إلى المتخيل" دار الأمل، 2006.
5. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنو ب للنشر، تونس، 2004، ط2.
6. بوديبة إدريس، الرؤية البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قصنطينة، 2000.
7. جمال الدين الخضيري، سوق المضاجع، شركة مطابع الأنوار المغربية، المغرب، ط1، 2012.
8. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، دار الريف للطبع والنشر، ط1، 2018.
9. جميل حمداوي، القصة القصيرة بالمغرب، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تيطوان المملكة المغربية.
10. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، مكتبة بيسان، 2000.
11. شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النص، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق، ع367، 2001.
12. زهرة زيراوي، حنين، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب،ط1، 2007.
13. سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
14. عباس عبده جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005.

15. عبد العالي بركات، القصة القصيرة بين التجريب والتأويل، منشورات الشعلة، المغرب، ط1، 2010.
16. عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الكويت، 1999.
17. عزيزة مريدن، القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.
18. عمر بن قيمة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، 1986.
19. عمر بن قيمة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، الطبوعات الجزائرية، ط2.
20. عبدالله زروال،بساط الريح، شركة مطابع الانوار المغاربية، المغرب ط1، 2012.
21. عبدالواحد كفيح، أنفاس مستقطعة، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2006.
22. محمد العتروس، ماروكان، مطبعة الجسور، المغرب، ط1، 2012.
23. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
24. محمد براء، لعبة النسيان، دار الأمان، المغرب، ط1، 1987.
25. محمود أمين ، أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية الدلالية في القصة العربية و الروائية دار المستقبل العربي، ، القاهرة،1994.
26. المختار الغرباني، فتنة المساءات الباردة التنوفي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2009.
27. مصطفى بلمشري، رؤية نقجية في الإبداع الأدبي، مطبعة مداني، ط1، 2018.
28. مفقودة صالح، نشا' الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، الجزائر، كلية الآداب والعلوم، بسكرة.
29. مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، مج22، ع1، 1999.
30. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983.

المقالات:

1. أحمد غازي، جماليات الميتاسرد في فنون ما بعد الحداثة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مج212، ع1.
2. خلود الفلاح، أكتب للمتعة ولا يشغلني القارئ وتصنيف الأدب ليس مهمتي، الجزيرة نت، ع5، 2022.
3. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، م1، ع2، 2013.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

4. جريدة الجمهورية، الجزائر، عدد 4254، 05أفريل، 1977، https://www.eldjoumhouria.dz/.
5. شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، https://www.neelwafurat.com/ .
6. عمار علي حسن، الأدب والسياسة علاقة خاصة جدا، 2018، https://arabaffairsonline.com/.
7. ليث سعيد الرواجفة، لعبة الميتاسرد في رواية الفردوس، جريدة الدستور، https://www.addustour.com/articles/946461.

الملاحق

ملاحق:

1-ملخص الرواية:

الحماقة كا لم يرويها أحد عمل أدبي أقل ما يقال عنه جرئ ومميز فقد سلط الكاتب الضوء على تلك المساحة التي لا يمكن أن نتنكر لها من ذواتنا، لنتمايل بين دفتين هامش اجتماعي وهاجس السلطة مع تركيز الكاتب على تلك الهوة التي في نظره أصبحت واضحة للعيان فهو يرى أننا رغم ادعائنا نبحث عنها إلا أننا لا نرغب بها، وبسرد متقن وفوضاوية عارمة وسوداوية عالية استحضر لنا شخصيات وهمية موغلة في القبح والنذالة، وشخصيات حقيرة انطلقت من حيين في الجزائر العاصمة ، حي الدوق ديكارت وحي الدكتور سعدان، حيث ظهرت الشخصيات في الكتاب الأول من الرواية تعيش في ظل واقع اجتماعي مقيت بين اضطهاد وظلم، وكانت الشخصية البارزة هي شخصية جمال حميدي الذي تبوأ منصب رئيس الجمهورية ولكنه كان مجرد حلم استيقظ منه لتكون حياته عبارة عن ترتب ومسايرة الأحداث.

وفي ظل ذلك الواقع الاجتماعي المريض الذي جسدته شخصية إبراهيم بافالولو الموظف الذي يمتلك قدرا من الشهادات كافية لملعب كرة قدم، ورغم ذلك فقط غلب عليه أمره في تلك الإدارة التي لم تعطه أي قيمة حتى لم تلحظ وجوده طيلة الثلاثين عاما التي قضاها في وظيفته، لتأتي بعده شخصية عصام كشكاصي الذي لا تختلف شخصيته وحياته عن باقي الشخصيات، فهم يستيقظون كل يوم على أمل أن تتغير أحوالهم، فهم لا يشتركون إلى في الحماقة التي جسدها سمير قسيمي بغرض العبث والسخرية، ولكن بأسلوب يجعلنا نتساءل ونغوص في أحداث روايته حيث سرد الكثير من القصص التي تعاقبت وتتداخلت الواحدة تلوى الأخرى لتصنع لنا ذلك العالم من التخييل القابع خلفه واقع جسد لنا من خلاله الكاتب ذلك العالم الموازي متحررا من كل القيود، كما تجسدت الشخصية المثيرة عيشة **لارولاكس** التي امتلكت بيتا للدعارة لكن سرعان ما أصبحت تشتغل في إحدى القنوات التلفزيونية كمنجمة، لتختفي بعدها

وتظهر لاحقا كوزيرة للسياحة بعد معرفتها بشخصية صاحب النياشين الذي يشغل مكانا مرموقا في الوزارة لتصبح بعدها عشيقته، ثم يعقد بعدها صاحب النياشين اجتماعا للانقلاب على السيد الرئيس، لتقترح شخصية السيدة المديرة فكرة مفادها أن الشعب يعشق السيد الرئيس ولن يقوم بالوقوف معهم لتكون الخطة مفادها أن يسرب حلم السيد الرئيس في الجرائد والمجلات، ليحقق السيد الرئيس بعدها مع المسؤولين عن تسريب حلمه ويوجه استدعاءات لكل مواطني العاصمة ليتعرف عليهم ويتحقق من وفائهم له، وكان الحضور في ساحة البريد المركزي يوم الجمعة بتجمع كبير بلغ غاية حي بلكور، لتبدأ الهتافات والتجمهرات والشعارات.

يجسد شخصية جمال سلوقي مجموعة من الفيالق الحمقى ليندسوا في الطابورات، مكلفين بمهام مختلفة، ليدرك بعدها السيد الرئيس أن الأمور أصبحت لا تسير لصالحه، مدام أن الشعب انقلب عليه فقد انكسرت كل توقعاته.

ثم ننتقل إلى الكتاب الثاني من الرواية، يظهر لنا أن كل الأحداث التي حصلت مجرد حلم، نغص حلم السيد الرئيس وجمال حميدي لم يكن في الأصل ابن شوافة، بل هو السيد الرئيس بعينه، ولا يوجد في حياته لا بختة ولا عيشة لارولاكس، وهو في الأصل في الحكم منذ حوالي عشرين سنة ويبدأ في الالتفات خلفه ليرى صورته المعلقة ولكنه يصدم في عدم قدرته على القراءة ليذهب مسرعا لإخبار زوجته لكنه يجدها قد توفيت، ليصاب بعدها بسكتة قلبية ويموت هو الآخر، وتتوالى أحداث الرواية ليدرك أن كل الشعب فقد القدرة على القراءة، لتبدأ مهمة البحث على من سيتولى منصب رئاسة البلاد.

وفي آخر الرواية نتحصل على تلك النهاية المفتوحة التي تمردت شخصياتها على سلطة الكاتب، فالتقاطع الذي أحدثه الكاتب في هذه الرواية، رسم لنا ذلك الوجه الآخر لذلك الصراع الأحمق الذي نتمرغ فيه دون نفض غباره المتأصل في ذواتنا.

سمير قسيمي
Samir Kacimi
الحماقة
رواية

السيرة الذاتية للكاتب :

يعد الكاتب الجزائري سمير قسمي من أبرز الأسماء التي سطع نجمها في الساحة الروائية الجزائرية ، فهو من مواليد 1974 بالجزائر العاصمة تحصل على شهادة ليسانس في الحقوق وله شهادة الكفاءة المهنية للمحاماة عمل كمصحح لغوي في الصحافة، وهو الأمر الذي أتاح له الاحتكاك بالوسط الثقافي، تتجاوز أعماله للتجريب والتمرد على السلطة ورفض النموذج الروائي التقليدي، كما لوحظ عليه انشغاله بأسئلة الإنسان ومن ثم جنحت هذه الأعمال إلى توظيف الفلسفة المرتبطة بأسئلة ذات طابع وجودي مثل سؤال الموت والحياة.

صدر له تصريح بضياع 2009 و هي أول رواية جزائرية تتحدث عن السجن في الجزائر.

فاز بجائزة سعيداني للرواية ، عن أفضل رواية جزائرية ، في نفس السنة صدر روايته الثانية يوم رائع الموت ، و هي أول رواية تتمكن من بلوغ للقائمة الطويلة لجائزة العالمية للرواية العربية في عام 2010.

–نشر لروايته الثالثة هلابيل ثم في عشق امرأة عاقر عام 2011 ، التي اختارت مجلة بانيبال الإنجليزية فصولا منها لتنشرها مترجمة إلى الإنجليزية .

مزج سمير قاسيمي في روايته بين الواقع و الخيال ، بطريقة مميزة بين الجد و السخرية و هذا ما أضاف نقلة نوعية للرواية الحديثة .

المستخلص:

يتناول البحث بالدراسة والتحليل تجليات الميتاسرد في رواية سمير قسيمي من خلال تتبع مصادر أحداث روايته فقد عرض الكاتب بكتباته الجريئة ذات الطرح الفلسفي الواقعي برؤيا ذات أبعاد رمزية عميقة سعى الكاتب من خلالها لتجاوز الأساليب المعروفة والخروج من دائرة التقليدي و التكرار متأرجحا بين الواقع و الخيال بأسلوب مغاير للكتابة.

وفي بحثتا هذا حاولنا أن نضع اليد على حضور تقنية الميتاسرد في رواية سمير قسيمي من خلال تحليل رواية الحماقة كما لم يرويها أحد بتوظيف أشكال الخطاب الميتاسردي كدراسة تطبيقية لنقدم تلك الرؤيا التي سعى إليها الكاتب ..

This research examines the manifestations of metafiction in the novel of Samir Qasimi through tracing the sources of events in his novel. The writer, through his bold and philosophically realistic writings, presents a visionary perspective with profound symbolic dimensions. He seeks, through this, to surpass known methods and break free from the realm of tradition and repetition, oscillating between reality and imagination in a distinctive writing style.

In this research, we attempted to explore the presence of metafiction techniques in Samir Qasimi's novel by analyzing "The Folly" as it has never been narrated before. We employed various forms of metafictional discourse as an applied study to present the envisioned approach pursued by the author.

فهرس المحتويات

الفهرس:

المقدمة 1

التمهيد 4

الفصل الأول: الميتاسرد مفهومه وأشكاله

المبحث الأول: الميتاسرد في الدراسات النقدية

أولا: مفهوم مصطلح الميتاسرد عند العرب والغرب..... 17

ثانيا: نقل المصطلح إلى العربية 20

ثالثا: الميتاسرد في الدراسات النقدية الغربية 21

رابعا: الميتاسرد في الدراسات النقدية العربية..... 23

المبحث الثاني: أشكال ووظائف الميتاسرد .

أولا: أشكال الميتاسرد في رواية..... 22

ثانيا: وظائف الميتاسرد **30**

الفصل الثاني: تطبيق أشكال الميتاسرد في رواية الحماقة كما لم يروها أحد

أولا: التداخل السردي 32

ثانيا: التنظير الميتاسردي 36

ثالثا: النقد الميتاسردي 40

رابعا: ميتاسرد الشخصيات 41

خامسا: ميتاسرد القراءة والتلقي..... 44

سادسا: البناء الميتاسردي 46

سابعا: العتبات الميتاسردية 48

ثامنا: التناص الميتاسردي 54

تاسعا: التضمين..... 58

عاشرا: تكسير الإبهام الواقعي..... 60

الخاتمة..... 62

قائمة المصادر والمراجع 64

الملاحق..... 68

Abstract:

This research examines the manifestations of metafiction in the novel of Samir Qasimi through tracing the sources of events in his novel. The writer, through his bold and philosophically realistic writings, presents a visionary perspective with profound symbolic dimensions. He seeks, through this, to surpass known methods and break free from the realm of tradition and repetition, oscillating between reality and imagination in a distinctive writing style.

In this research, we attempted to explore the presence of metafiction techniques in Samir Qasimi's novel by analyzing "The Folly" as it has never been narrated before. We employed various forms of metafictional discourse as an applied study to present the envisioned approach pursued by the author.