

ميكانيزمات الرواية المضادة لتفكيك الخطاب الروائي الحدائى
رواية "ستة عشرة من عشرين" لعلى مغازى أنموذجا

**Mechanisms of the Antinovel to Deconstruct the
Modernist Narrative Discourse The Novel "Sixteen of
Twenty" written by Ali Maghazi: Case study.**

زوينة بن عميرة *

أ.د. رابح الأطرش *

تاريخ النشر: 2023/05/10	تاريخ القبول: 2022/12/21	تاريخ الإرسال: 2021/12/25
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

لم يكن الخطاب الروائى الجزائرى بمنأى عن المستجدات الفنية التى حفل بها المنجز ما بعد الحدائى، الذى يهدف إلى هدم وتقويض الإرث الفنى الحدائى، لتكون "الرواية المضادة" أحد أهم استراتيجياته المعتمدة لتخريب الاتفاقيات السردية فى الرواية الجزائرية. وعليه يروم هذا المقال إلى مساءلة مصطلح الرواية المضادة، والبحث عن علاقته بالميتارواية، بغية الكشف عن ميكانيزماته التفكيكية فى "ستة عشرة من عشرين".

الكلمات المفتاحية: الحدائة، ما بعد الحدائة، الميتارواية، الرواية المضادة.

Abstract:

The Algerian novelist discourse was not spared the new artistic developments that have characterized the postmodern achievement, which aims to deconstruct and undermine the modernist artistic heritage. It is to say that the "Antinovel" is one of the most important strategies adopted to subvert the narrative conventions in the Algerian novel.

* المركز الجامعى عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة/ zouinabenamira@gmail.com

* المركز الجامعى عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة / alatrache1954@gmail.com

Accordingly, this article aims to question the term, and search for its relationship to Meta-narration, in order to reveal its deconstructive mechanisms in the novel "Sixteen of Twenty".

Key words: Modernism, Postmodernism, Metanovel, Antinovel.

*** **

المؤلف المرسل: زونية بن عميرة zouinabenamira@gmail.com

1. مقدمة:

اغتنت الرواية الجديدة بعدة مقولات نقدية مستقاة من مختلف النظريات الاجتماعية، النفسية، السياسية... التي انعكست على الفن بعامة، والأدب بخاصة كون هذا الأخير رافد من الروافد المطللة على الحياة وزخمها، لتضع فتوحات (العلمية والأدبية) ما بعد الحداثة الحداثة في مأزق التفكيك، والتغييب.

وسنلاحظ من خلال هذا المقال موقف المؤلف "علي مغازي" من مختلف المقولات التي هدفت إلى تقويض العرف السردي، وكيف استقام طموح التجريب ما بعد الحداثي في رواية "ستة عشرة من عشرين". وذلك بالوقوف عند مصطلح الميتارواية، والرواية المضادة، كونهما الأداة الأولى للروائي "علي مغازي" لفحص، ومناقشة الاتفاقيات السردية، بغية الإجابة عن إشكال رئيس مفاده: ما هي ميكانيزمات وأشكال الرواية المضادة لتفكيك الخطاب الروائي الحداثي؟ معتمدين على المقاربة السوسيونصية كإجراء لرصد المتغيرات الجديدة في خطاب ما بعد الحداثة، والتي انعكست في الرواية المنتقاة للمقاربة في هذا المقال.

2. الميتارواية والرواية المضادة:

يعرف الناقد العراقي "رسول محمد رسول" الميتارواية قائلًا: هي عبارة عن «وجود إبداعي متخيّل وقد تحوّلت كينونته المحضّة أو الأساسيّة إلى موضوعة حكائيّة

من خلال تمفصلها في مسالك أجناسية جمالية حكاية (...). تلك التي تتضمن حكاية تالية أو حكايات داخل حكاية كبرى يدخل فيها معمار الكتابة وأحوال الكاتب، والقارئ، والمقروء، والناقد والناص أو المؤلف، والناشر والنشر والمنشور، والمخطوطات، والملفات، والرسائل، والصور الفوتوغرافية، واللوحات التشكيلية، كفاعول وعوامل مسرودة في عمل إبداعي متخيّل مهور بعنوان مركزي هو عنوان قصة أو رواية⁽¹⁾ فالوعي بتضمين المواقف، والأراء الخاصة بقضايا الكتابة، والقراءة، وأطرافها سمة من سمات السرد المفتون بذاته (الميتاروائي)، فهو يهدف إلى البحث عن آفاق جديدة تستوعب مختلف التحولات العميقة التي تشهدها النظرية النقدية انطلاقاً من تفعيل مختلف وسائله الداخلية والخارجية.

وتتعلق الميتارواية مع الرواية المضادة ANTI-ROMAN من ناحية الوظيفة، وذلك بكسرهما لنمطية القوالب الكلاسيكية في الرواية، فكلاهما يهدفان إلى التجديد، والتغيير، والثورة على التقنيات الفنية القديمة التي أصبحت تضيق بالمكانم التعبيرية⁽²⁾ عند الكاتب، ولا ترقى إلى ذائقة المتلقي، لذا فالرواية المضادة «تبحث عن الجديد من خلال تسليط الضوء على القديم وبيان هزاله وتفاهته وعقمه. يعود هذا المصطلح، في الأساس، إلى شارل سوريل Ch. Sorel الذي أصدر عام 1633 كتاب الرواية المضادة أو حكاية الراعي ليزيس Anti-Roman ou l'histoire du berger Lysis وكشف فيها تفاهة الروايات الرعوية وانتقد مواضعها. وما لبث هذا المصطلح أن شاع في الدلالة على كل نتاج يسخر من مواضع الرواية السائدة»⁽³⁾ إذا هي ملمح من ملامح السعي الدؤوب، لبث دماء جديدة في تقاسيم الرواية التي سلمت بسلطة النموذج، وركنت إلى المنجز، متمنعة عن خرق العرف الفني الذي أثبتت دينامية الحياة، ونواميسها ضرورة هدمه، فالإنسان(الكاتب) يعيش في كون تحكمه الحركة الدائبة، لهذا كان لا بُدَّ على الخطاب الروائي أن يواكب تطور البنية الذهنية التي تعكس الأنساق الفكرية للمجتمعات،

فكانت الرواية الجديدة بعامية، والميتارواية، والرواية المضادة بخاصة أحد أشكال التجريب الروائي، التي استحدثت لنفسها وللروائي مهام جديدة يشير إليها "مكافري" McCaffrey قائلاً: «إن الروائي الضد Anti-Novelist ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة، ويقترح زوايا نظرٍ جديدة إلى العلاقة بين القاص والفنان والواقع، وعندما نتفحص ميتاقصاً نكتشف، على أية حال، أن صناعة موضوعها الأساس الكُتَّاب، الكتابة، وأي شيء آخر متصل بالطريقة التي تكتب بها الكتب والقصص»⁽⁴⁾ وفي قوله نلحظ التداخل بين الميتارواية، والرواية المضادة؛ حيث تجدر الإشارة إلى أن الرواية المضادة مطلبها قائم على خلخلة الشكل، والذوق الروائي القديم، في حين الميتارواية هي بحد ذاتها نموذجاً لهذه الخلخلة على مستوى التشكيل، بالإضافة إلى هذا الرواية المضادة مبدأ تقوم عليه كل الروايات المستجدة عبر مسار تطور النوع الروائي؛⁽⁵⁾ لأنها تأسست انطلاقاً من نزعة انشقاقية عن النموذج الروائي السابق، ولهذا فالميتارواية تشتمل على جانب من الرواية المضادة، لكنها في الآن نفسه تتخطاه إلى مناحي أخرى غير مباشرة تخص شواغل الكتابة الروائية، ومواطن متعددة من عوالم الرواية غير أدبيتها، ما دفع بنا إلى تخصيص قسم يناقش الشق الميتاروائي عندما يدحض، ويقوض التقاليد الروائية بشكل مباشر (الرواية المضادة) لأن ليس كل الروايات الميتاروائية تتضمن نقداً مباشراً لمنظومة الحكيم، كما أنه ليس كل رواية مضادة تأخذ من الميتارواية أداة لتشنير البناء الكلاسيكي، ما دفع بالباحث "إنغر كرسستفسن" Unger Christefsen إلى القول إن: «الكثير مما يسمى بالروايات المضادة Anti-novels هي في الواقع من نوع "ما وراء الرواية" ولذا فهو يتفق مع غاس في تفضيل مصطلح (ما وراء الرواية) على مصطلح (الرواية المضادة) لأنه أكثر ملاءمة في هذا السياق، ولأن مفهوم الرواية المضادة نسبي ولا يفترض بالضرورة شكلاً ميتاروائياً»⁽⁶⁾ إذا العلاقة بينهما تتسم بالجدل، والغموض، لكن هذا لا يمنع من وجود خيط فاصل بينهما من ناحية الإجراء، وهو ما دفع بالخطاب ما بعد الحدائي إلى تبني الميتاروائي كإستراتيجية له في معارضة كل

ما هو سابق، ومقدس؛ لأنه يشتمل على عدة أشكال -بما فيها الرواية المضادة- من شأنها أن تضمن تعدد الأدوات التحليلية التي تواكب تشعب الخطاب الروائي.

وقد «أعاد جون بول سارتر Jea-Paul Sartre الاعتبار إلى هذا المصطلح حين استخدمه عام 1947 في تقديم كتاب "صورة مجهول" portrait dun inconnu لنتالي سرّوت N. Sarraute الرواية المضادة تحافظ على مظهر الرواية وحدودها، فهي كتابات خيالية تقدّم لنا شخصيات وهمية، وتروي لنا حكايتها لخلق المزيد من الخيبة. فالغاية هي معارضة الرواية من داخلها، وكتابة الرواية التي لا تُكتب، لا يمكن أن تُكتب»⁽⁷⁾ ما نريد قوله ليس بالسهولة بما كان التمييز بين الميتارواية، والرواية المضادة بطابع النقد الذي يجمعهما، لكن طبيعة السياق يمكنها رسم الخيط الفاصل بينهما، وهذا ما سنستشفه من خلال رواية (سنة عشر من عشرين)؛ أين انتقدت فيها البطلة (سونيا) مجموعة من المقولات التي تقوم عليها الرواية الكلاسيكية (سلطة الراوي، الحكمة، البطل النموذجي، ثيمة الحب).

3. ميكانيزمات التفكيك والانتهاك في ستة عشرة من عشرين:

1.3 كسر القوالب الجاهزة:

في هذا الشق نداء لكسر سلطة التقليد، ودعوة للزوع إلى التجريب الروائي، فهذا الأخير القرين الأمثل للإبداع «لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة»⁽⁸⁾ لذا تدعو (سونيا) إلى عدم التقيد بال نماذج السالفة، وعلى الكاتب (محمود الساهي) أن يسعى إلى كسر الأضنام، والتماثيل، والقوالب الجاهزة قائلة: «دوّن عبارتنا الذهبية: "معا نكايه في الأشياء" .. ليس كل الأشياء طبعا بل تلك التي كان يُؤتى بها عادة إلى المواقع المهيأة لها

سلفا، حيث تُنصب وتثبت جيدا، لئلا نحن؛ (هذا ما كان يحدث قبل أن تستعيد قدرتك على اختراع حلم جميل..)»⁽⁹⁾ فهي ترفض انقياد كاتب قصتها للمواقع المهيأة، وتحثه على تفعيل خياله، الذي يعد أدواته للخرق، والتجديد؛ حيث يقول الأديب والمنظر المسرحي "برتولت بريشت" Bertolt Brecht «لا ينبغي لنا أن نتعلق بقواعد وأسس (مجربة) لسرد حكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى، إن علينا أن ندع الفنان يوظف كل خياله وأصالته وروحه الساخرة وقوته الخلاقة في سبيل تحقيقها. ولا يحق لنا أن نقتصر على أنماط أدبية بكل تفاصيلها، أو أن نجبر الأديب على إتباع قواعد صارمة معينة في سرده للقصص»⁽¹⁰⁾ وقد ظهر موقف (سونيا) الثوري، والمترد عندما نهت كاتبها (محمود الساهي) إلى ضرورة مواكبة مجمل التطورات التي تستجد في الساحة الإبداعية، والتي ستسمح له بتطوير أدواته، ومشكلاته الروائية، لأنه كثيرا ما يقع الكتاب في فخ الرتابة، فيخلو فهم من التجديد المتعمق في مختلف التقنيات المستحدثة على الخطاب الروائي، بحجة الأصالة أو الحفاظ على خط الأسلوب الخاص، لكن هذا يضرر جهلا بالإبداع، وشروطه الذي يعد التماشي مع حداثة الثيمات، والمقولات النقدية، والاستراتيجيات الفنية أحد أهم مقوماته، فهذا ما يضمن البقاء، والاستمرار للروائي على حد قولها: «أنت تكتب حكايتي لتجبر نفسك ونقادك وأعدائك على تصحيح نظرتهم نحوك. أظن أن الحظ سيحالفك في النهاية، فأهنا بنفسك. وعندما تنتصر، تصرف كمنتصر: كم أنت متعصب.. هه.. تفهمني؟! حسنا، دعني أشرح لك هذه الفكرة. ركز معي، إليك مايلي: إن المحترفين لا يخسرون مواقعهم، بل يحافظون عليها بشراسة ويراقبون عن كثب كل جديد في سوق اللعب التظليل، ليطوروا أساليب حماية منجزاتهم، وكذا أدوات الهجوم على خصومهم، وذلك بتلفيق حالات التباس يحيطونهم بها. ثم يزجون بهم في دائرة سوء الفهم ويتركونهم يناضلون ويناضلون ويناضلون.. إلى الأبد. وهذا أخطر ما في الموضوع يا أستاذ»⁽¹¹⁾ واستجابة لتزعة التجريب، نجد أن رواية (ستة عشر من عشرين) قد حفلت بعدة مظاهر تنبئ عن

استحضار الكاتب لمختلف التحولات التى شهدتها الرواية العربية بعامة والجزائرية، منها مناقشة العلاقة التابوية بين المرأة والرجل، عبثية الشخصية، تشظى البنى السردية وتغييب بعضها أحيانا (الزمن)، إحالة الكاتب إلى الهامش، تعالق الرواية مع الفنون كالموسيقى، تنوع مستويات التعدد اللغوي، والتشكيل التيبوغرافي (الخط الداكن البارز) الذى كثيرا ما يوظفه الكاتب حتى يوضح لنا القسم المهم فى روايته، قصد لفت انتباه المتلقى له، لكن المميز فى الاشتغال التيبوغرافي عند الروائي "علي مغازي" أن روايته تقوم على نزعة ميتاروائية صارخة، فالسائد فى بعض الروايات أن المقاطع الميتاروائية هي بنية طارئة تتضح من خلال القراءة أو نميزها بالخط الداكن حتى تتفرد عن الحكاية الإطار (الأولى)، غير أن "علي مغازي" أقدم على العكس؛ أين كتب الحكاية الأصلية (القسم الروائي) التى تعنى بسرد سيرة البطلة (سونيا) بالخط الداكن البارز، فى حين الحكاية المتضمنة (القسم الميتاروائي) بالخط العادي، كإشارة منه أن الميتارواية هي المركز، أما الحكاية فهي الهامش، فما بهم هو كيف يحكي حكايته، لا الحكاية التى سينتهي إليها، فالكتابة وفق منطلقه هي المسار لا الختام، وهذا ما دفع بـ(سونيا) إلى التصريح بأنها تعتمد الاشتغال الميتاروائي الذى يعد تشويشا عن الحكاية؛ إذ تقول: «اسمع؛ لا أريد أن أكذب عليك، ذهني مشوش (...). إنني أستبق نفسي بحيث أتجاوز الأفكار الناضجة فأتركها ورائي، وألحق تلك التى فى طور التّضحج، وهذا.. من المؤكد.. خلل.. إيه خلل. يسبب أحيانا نوعا خاصا من التّسرب الذهني الطفيف، غير الضار وعليه فأنا متعايشة مع هذا الخلل باعتباره خصوصية وليس عيبا (...). عموما، هذا مجرد خلل طفيف يقع تحت مسؤوليتي، أعدك، سأحاول تحمّل مسؤوليتي إزاءه. أما أنت فحاول استثماره، اتفقنا؟!»⁽¹²⁾ تدرك (سونيا) أن اهتمامها يتمحور حول طريقة الحكى لا الحكى، وتتبنى هذا الخلل (النزعة الميتاروائية)، وتدعو كاتبها إلى استثماره، كشكل من أشكال التجريب الذى سيلقى الاستحسان، والقبول عند القراء كونه نمط جديد على مسيرة الكاتب (محمود الساهي) وفى الآن نفسه على جمالية التلقى عند قرائه

الذين تتشاركهم الطروحات في كل مرة داخل روايتها، فهي حشدت مقومات النجاح، وأدوات القبول لذا «مهما يكن، فسيظل هذا الكتاب يحتفظ بالمرتبة الأولى على رفوف المكتبات؛ كيف لا وهو عمل أدبي شيق؛ تكلفت -فتاة قادمة من هامش الحياة، اسمها؛ "سونيا" -بمهمة إنضاجه على يد كاتب- كان يعيش من قبل في عالمه المغلق -اسمه؛ "محمود الساهي"؛ محمود الذي كان ساهيا ولم يعد كذلك»⁽¹³⁾ لتكون مغامرة الروائي "علي مغازي" في تجربته الروائية الأولى موعلة في التحديث، والجميل أنه يتفرد بأسلوبه في خوض تجربة الميتارواية والرواية المضادة بشكلين متميزين يظهران الطرح ما بعد الحدائي من جهة، وخصوصيتهما من جهة أخرى القائمة على تقويض الأشكال القديمة، وهذا ما سنستشفه مع القضايا الآتية التي توضح نزوع "علي مغازي" وبطلته (سونيا) إلى كسر الصنم الروائي الحدائي.

2.3 استبعاد الراوي:

تتصاعد حظوة الشخصية (سونيا) أكثر فأكثر، عندما تحاول استبعاد الراوي الذي يعد صدا لصوت الإله الخالق، في إشارة منها إلى التغير الذي طرأ على بنية الراوي في القص؛ حيث «من نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء الكاتب، نتيجة موقف ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي. وقد كان فلوبيير أول من نادى بهذا المبدأ، حين قال: ينبغي أن يكون الروائي في عمله، كالله في الكون: حاضر غائب»⁽¹⁴⁾ فبعدها اقتضت الرؤية في النموذج الكلاسيكي على التقديم البانورامي⁽¹⁵⁾ استدعت التطورات التي مست تموقع الكاتب داخل الخطاب الروائي، وبزوغ مقولات تكرر موت المؤلف، واستراتيجيات تناهض سلطته، نجد (سونيا) من دعاة زحزة الراوي عن عرشه المهيب لتحل محله الشخصية، وهذا ما لمسناه في تصريحها قائلة:

«أنا سونيا... أتفهم!

شعاري في هذه الحياة؛ "الخبز والمال والراس في السما"، أنا معجزة ذاتي ولا فضل لأحد عليّ، لأنّ الكلّ لا يستحق؛ صح!

إذن اكتب، لا تتردّد، اكتبني، لا تكتب عني. أقصد... كيف أقول لتفهم؟ دعك من الصيغ، دعك من ضمير المتكلم فهو جاحد، واستمع إليّ أنا.

دعك من تقنية السرد والحبكة وما إلى ذلك. دعك من هذا الذي تسميه الراوي؛ أتفهم؟ اطرده، كن قدره وارم به إلى الشارع كما رمى بي قدري إلى حيث التتانة والحشود، الدّم وأشباه الرجال»⁽¹⁶⁾ لتثبت أن الكاتب ناقل لا صانع، ولا فضل له على نسيج الرواية، لأنه من صالحيات (سونيا).

3.3 البطل المضاد:

من بين الأمور التي كُرست في الرواية التقليدية هو تقديسها، وتمييزها للشخصية؛ حيث تعد العنصر الأساسي الذي يعتمده الروائي من أجل أن يعكس مجمل التغيرات التي تمس البنى التحتية، والفوقية للمجتمعات، فالأبطال صور عاكسة لقيم كل عصر؛ لهذا كانت «تركز كثيرا على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معاً»⁽¹⁷⁾ ففي تشريفها، وتمجيدها لها مهابة للذات بكل صورها؛ لذا كان النقد التقليدي في حكمه على المبدع الناجح، والكفو هو الذي يتمكن من الوصول لسقف تمثيل الشخصية للمواصفات البشرية؛ حيث «لا ينجح الأديب، ولا يبلغ مرحلة الإبداع، ولا يرقى مراقي الإنتاج الفني الجيد ما لم يبن شخصيته بناء محكماً، ويعمّد إلى إبرازها متميّزة، متفرّدة»⁽¹⁸⁾ لكن مع التحولات المعرفية، والثقافية، والأدبولوجية التي عايشتها الشعوب، استدعت الضرورة وجوب التغيير في طبيعة المشكّلات السردية بعامة، وبنية الشخصية بخاصة، والخطوة الأولى كانت حول فهم طبيعة الشخصية، في كونها من صنع الخيال، لا شخصية واقعية ففي الأخير فهي «تمتاز

في وصفها- بالخيال الفني للروائي (الكاتب)، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكلٍ يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة "حقيقية" لشخصية معينة، في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصيةٌ من اختراع الراوي -فحسب-⁽¹⁹⁾ ومع احتفاء الأدب ما بعد الحداثي بمختلف النظريات ⁽²⁰⁾ التي دعت إلى تشيؤ الذات، وتشظيها، واغترابها فانقلبت بذلك الكينونة من موطن التأليه إلى موضع التشويه؛ حيث غيرت الرواية الجديدة من المنظور الكلاسيكي لـ «الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعيناً عمياء؛ فلم تكن تأبه لها؛ بل بالغت في إيذاءها، وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تبوؤها في حضانة الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء وطورا آخر عدم، وهلم جرا»⁽²¹⁾ فهالة القدسية غيبت عن الشخصية، وقد أشارت (سونيا) في عدة مواضع إلى ثورتها على سمات البطل التقليدي، مشيرة إلى المفارقة بينه وبين الواقع الذي تجاوز مثل هكذا نماذج، وتنصح الكاتب بأن يلحق ركب التجريب الفني وفق ما يخدم متطلبات الواقع، إذ تقول: «مشكلتك يا "بيبي" أنك دأبت على استخراج الحكايات الصلعاء، من هنا.. من هذه الكرة المسماة رأسك. افهم يا رجل، ما برأسك لا ينفع الناس ولا يثير اهتمامهم. لقد أسمعني -من قبل- كثيرا مما كتبت، بصراحة.. بصراحة لم أتأثر ولو قليلا (...). هذا لكون جميع أبطال قصصك محايدين وأذكياء، محبين للجميع ويتصرفون دائما بحكمة. إنهم مسرّحو الشعر، مرتبو الأسنان؛ بشرائهم البيضاء تثير حقد التراب عليهم. وهم أيضا محض خيال.. لا وجود لهم في الحياة مثلما أنا موجودة!»⁽²²⁾ وهنا نلمس كذلك تعرضها إلى مقولة "البطل المضاد" الذي تحلت بصفاته في القسم الروائي، فهي الشخصية المضطربة، المغتصبة، والمتمردة التي حرمت من طفولتها بعد افتراق أبوها عن أمها، ما دفع بها إلى الشارع بحثا عن الأمان في حضانة أول رجل تتعرف عليه (حمو) ليغدر بها هو الآخر، فالرواية كسرت نمطية البطل (الرجل)

الخارق، ببطل مضاد الذي تمثل شخصيته «الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوّقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة. فالكاتب يختار عمدًا شخصية رجل ساذج أو مغفل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصد التعبير عن رؤية معيّنة للواقع أو مفهوم محدّد للعالم»⁽²³⁾ فالصراع على مراكز القوى، وفرض الإيديولوجيات المختلفة سيطرتها على المؤسسات والأفراد، وانعكاس نوااميسها على كل أنماط الحياة، جعل من الواقع مسرحا للتعارض، والفوضى، والضيق ما فرض بطلا (سونيا) إشكاليا هدفه البحث عن الخلاص والانعقاد.

4.3 التحديث التيمي بتغييب الحب الأيروسي:

أما على مستوى الثيمات نجد "علي مغازي" (سونيا قرينه في الرواية) قد طرح موضوعة الحب: حيث قارن بين حب التضحية، وحب السلعة، وكيف يتحول الحب من نار تحرق حطبا لتزهر الحياة، إلى نار تحرق كل فرص الحياة، وهذا ليس بغريب طالما مبادئ، وقيم الشخصية (الإنسان) تغيرت، فهذا يستلزم تغير سلوكياتها، ونظرتها للحقائق بما فيها الحب. ونظرا لأهميته كونه يعتبر بوصلة للحياة والإبداع؛ فمن النادر أن يخلو هذا الأخير من شذرات قصص الحب مقدسة له أو مدنسة، فكثيرا ما نسج الروائيون عوالمهم من قصص الحب حقيقية كانت أو خيالية، مناشدين المفقود، راغبين في حلول الذات الأخرى في أناهم شغفا وعشقا، ف«الحب والإبداع قيمتان تغتني بهما الحياة ويعمر بهما الوجود، وينجو بهما الإنسان من رحلة الضياع في بحر الحداد، أو بحر العدم»⁽²⁴⁾ وبالعودة إلى الرواية التقليدية نجدها قد أجلت الحب، وسير العشاق لدرجة شغلت قصصهم مكانة فريدة في عقد التاريخ الإنساني والأدبي، لكن ما لبثت أن غيرت رواية الجديدة هذا الطرح، ساخرة من سذاجة العشاق، وصبايتهم وتضحياتهم، ومغامرتهم، كون أن هذه البطولات لا تتماشى مع الواقع ما بعد الحدائي؛ إذ لم يعد

ممكنا تجاوز مجمل التغيرات التي طرأت على القيم التقليدية، والأعراف الاجتماعية، والرصيد الثقافي للمجتمعات، التي طغت عليها الذهنية البرغماتية، والأنوميا الاجتماعية»⁽²⁵⁾ ما أدى إلى تراجع العاطفة لحساب ما بعد العاطفة، وهو مصطلح قد نحتة "ستيبان مستروفك" Stepan Mestroffak عام 1997، ويقصد بمجتمع ما بعد العاطفة بأنه «إدانة لمجتمع لا يفتقر إلى العاطفة ولكنه متخم بالعواطف حد الإشباع، مجتمع يعاني من فيض العواطف ولكنها عواطف ميتة أو عواطف يعاد تدويرها أو أنها مشاعر زائفة يراد لها أن تحل محل المشاعر الحقيقية»⁽²⁶⁾ لتكون عاطفة الحب من بين حلقات صراع القيم؛ أين تبحث الأنا عن إثبات لزوجيتها، وأنوميتها، ووحشيتها في بعض الأحيان، وفي هذا المقام قامت (سونيا) بسررد قصة عشقها مع الشاب (حمو) الفارس المنتظر قائلة: «بدأت رحلة القذارة. أعني رحلتي مع "حمو" الذي تهيأ لي في بداية البدايات أنه فارسي المنتظر، باعتبار أن لكل صبيرة في ضمير الغيب فتى يجيء لينقذها من جور الأهل وبؤسهم، وقد جاء بالفعل، في لحظة كنت فيها بانتظاره؛ لحظة يأس قائمة استولت على حياتي وأرخت حولها ستارة سوداء»⁽²⁷⁾ يدفعنا الشاهد للتساؤل لماذا ترسخ في عرفنا نسق الخضوع وأن المرأة هي من تنتظر؟ لما يعد الرجل سقف أحلامها وطوق نجاتها؟ لما طوق المجتمع الهوية الجندرية للمرأة؟ كيف أسهمت المرأة في تقويض شفرات تعبيرها الجندري؟ وكيف السبيل لتفعيل دورها الجندري؟⁽²⁸⁾ هذه الأسئلة وغيرها تمسرحها رواية ما بعد الحداثة من خلال مقولاتها المتعددة (المركز والهامش/ النسوية/ الجنوسة...) وفي الرواية بعامة، والشاهد بخاصة إجابة عن هذا الخنوع، والتهميش نلخصه في الثقافة العربية البطريكية وكذا التفكك الأسري، وانهييار جدار الأمان للفتاة (سونيا) الذي يعد الأب معادلا له، ما يدفع بالفتاة بالبحث عن التعويض بين مخالب المجتمع، لكن كثيرا ما تكون العواقب وخيمة، تقول: «لم نكن حبيبين. أو كتًا حبيبين ولم يكن ما بيننا حبًا. لقد أخرجي من بيت أمي وأخذني إلى الغابة، وخلال مسيرتنا رأني الناس أنسج معه قصة وتوقعوا أنها ستكون مؤثرة، لكن واقع الأمر غير

ذلك، فثمة حبة قمح في يدي لم تكن لتعني أنني أحمل سنبلة كاملة. لقد ذهبتُ معه إلى أبعد الأبعاد، وعند خطّ النهاية وجدتني أحتكم على تراث هائل من المراتر تكفي لطمس عشرين ألف قصة حب حقيقية»⁽²⁹⁾ لو سلمنا بـ «نظرية مثلث الحب لعالم النفس المشهور روبرت ستيرنبرغ، يتألف الحب من ثلاثة مكونات مختلفة هي الحميمية، الولع، والالتزام»⁽³⁰⁾ نجد أن (سونيا) هي الوحيدة التي بحثت عن الحب، في حين (حمو) كان يبحث عن لذة ضائعة، فوجدها لقمة صائغة. فمتى تدرك المرأة أن الرجل هو الجزء لا الكل، الحاجة لا الغاية، الواقع لا الحلم، المكمل لا الصانع، الموضوع لا الهاجس. فمتى أدركت المرأة أن الرجل كذلك جعل منها كلاً، غاية، حلماً، وهاجساً، فالرجل يبحث في المرأة عن صورة نموذجية لأمه التي يرتشف منها معنى الحياة، أما إذا خانها نموذجها (الأوديبي) حكم على الجنس الآخر بالعذاب اللامتناهي، فهل في نزعة إلكترا فرصة للخلاص للمرأة؟ وفي هذا تأكيد من "سيمون دو بوفوار" أنه في «اليوم الذي ستمكن فيه المرأة من، الحب بقوتها لا بضعفها، لا لتهرب من نفسها بل لتجد نفسها، لا لتمحو بل لتتأكد لهو اليوم الذي سيكون فيه الحب بالنسبة لها، كما هو بالنسبة للرجل، مصدراً للحياة وليس خطأً مميتاً»⁽³¹⁾ وهذا ما بزغت أشعته في نفسية (سونيا) فبعدما وطئت في قسمها الروائي لقصة حبها، تعود في الشق الميتاروائي لتفرض سلطتها على نسيج الخطاب داخضة العرف التقليدي في نسج قصص الحب قائلة: «رغم ذلك.. دعنا نر الأشياء من زوايا مختلفة، ونقل.. ونقل فقط من باب الافتراض: إن ما حدث بيني وبين "حمو" كان فعلاً قصة حب من نوع خاص. وحجّتي في ذلك أنك تكتب قصّتي الآن يا "بيبي".

هل كنت لتكتب قصّتي لو لم يكن الحب محورها الأساسي...؟!..»⁽³²⁾ فهي تفرض نموذجها السلبي، فقط حتى لا تخلو القصة من ثيمة الحب، تأكيداً منها على حظوته في النسيج التخيلي للقص، كما لا تتوانى عن نقد قصص الحب التقليدية الزاخرة

«بمقاطع وفصول مؤثرة، أبطالها فرسان أشداء، يموتون خلال الأسطر الأخيرة، دفاعا عن حبيباتهم، لكن هذا لا يحدث أبدا في الحياة، أو يحدث لبرهة يسيرة ثم يتلاشى بمجرد أن نخلع نظارات القراءة وننخرط في يومياتنا العملية كما هي دائما (...) بربك قل لي: منذ متى لم تسمع بخبر تداوله الناس منذ الفجر عن فتاة وقعت في حب أحد الفتیان ووثقت به (...) أظن أنك لم تسمع بهذا يا "بيبي". ذلك أن الرجال كفّوا عن إنقاذ النساء على طريقة الفرسان، كما أن النساء صرن أميل إلى احتمال العيش تحت نير الأهل»⁽³³⁾

فالحب العذري، والتضحية أضحت قيما بالية في عصر ما بعد العاطفة، أين يبحث كل فرد عن مكاسبه الخاصة، ليصبح بهذا «الجسد سلعة والجنس تجارة والحب مجرد قناع للتمسك بأهداب عذرية متفارقة قال بها البدو وأنكرها الحضر»⁽³⁴⁾ حققت (سونيا) من خلال القص، والتسرير الجسدي/النصي سلطة سمحت لها بإبراز وعمها بمختلف التغيرات التي ميزت الرواية التقليدية عن الجديدة متخذة من الرواية المضادة استراتيجية لاستظهار بعض مواطن احتفاءها بالتجريب.

4. خاتمة:

- من خلال ما تقدم توصلنا إلى عدد من النتائج تعتبر خلاصة للمقال ألا وهي:
- شهد الخطاب الروائي الجزائري تطورا كبيرا، وهذا راجع لانفتاحه على الروافد الغربية وتياراتها الفكرية.
 - جاءت ما بعد الحداثة لتقوض مسلمات الحداثة، وتخرب الاتفاقيات السردية التقليدية.
 - تعد كل من الميتارواية، والرواية المضادة من أهم استراتيجيات الأدب ما بعد الحداثي.
 - الميتارواية هي انكفاء الرواية على ذاتها نقدا وإبداعا، فاحصة لأنظمتها وكاشفة عن تشكلها نسقا وسياقا.

- الرواية المضادة هي نزعة تبحث عن الجديد من خلال تسليط الضوء على القديم وبيان هزاله ورتابته وعمقه.
- تتعالق الميتارواية والرواية المضادة من حيث الاشتغال النقدي، وانكفاء القص على ذاته ومسارات تشكله.
- لم تحدث الرواية المضادة قطيعة مع الواقع بل أعادت النظر في طريقة استحضار قضاياها.
- يعد الشاعر والصحفي "علي مغازي" من أهم الأقلام الروائية الجديدة التي أسهمت من خلال روايته "ستة عشرة من عشرين" على فتح آفاق جديدة تعمل على استمرارية التجريب الفني في الرواية الجزائرية.
- أثبتت رواية "ستة عشرة من عشرين" أن الرواية الجديدة في الجزائر ليست مجرد تجميعا للأحداث فحسب، بل أصبحت فضاء خصبا للخرق والانتهاك لنواميس السرد التقليدي.
- تمكن "علي مغازي" من خلال منجزه الروائي الأول من تطويع مختلف آليات الكتابة في بوتقة واحدة، تنم على مدى وعي الروائي الجزائري بالمستحدثات الفنية.
- تعد الرواية المضادة في "ستة عشرة من عشرين" شكلا من أشكال التشكيل الميتاروائي، الذي يعتمد على آلية الانعكاس الذاتي. ما سمح بتكثيف المكون النقدي على مستوى المحكي الروائي.
- تمثلت ميكانيزمات الرواية المضادة لتفكيكها الخطاب الحدائي في: الدعوة إلى كسر القوالب الجاهزة، واستبعاد الرواي، وتفعيل حضور البطل المضاد، التحديث الطبيعي من خلال تغييب الحب الأيروسي.

المراجع:

أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2001.

أماني أبو رحمة، آفاق التحولات السردية نحو بعد ما بعد الحداثة: ملامح الجماليات القادمة، الحوار المتمدن، العدد 3445، 2011/8/2، تاريخ الاطلاع 2019/03/15، www.ahewar.org

أماني أبو رحمة، أفق يتباعد.. من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (دط)، سورية، 2014.

أماني أبو رحمة، الإنسان في ما بعد الحداثة، تاريخ الاطلاع 2019/03/01، <https://independentresearcher.academia.edu>

آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2015.

إيهاب حسن، ما بعد الحداثة إيهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، تاريخ الاطلاع 2020/10/19، <https://www.nor-book.com>

بشير القمري، مقاربات نقدية في نصوص سردية (روايات وسير ذاتية) ، منشورات التوحيد، ط1، الرباط، 2015.

جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2008

ديفيد أم باس، سيندي أم ميستون، النساء الوقوف على الدوافع الجنسية من الثأر إلى المغامرة، تر: أحمد الناصح، المعقدين للنشر والتوزيع، ط1، البصرة، 2018.

الرسول محمد رسول: السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، (دط)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015.

سميرة صادق شعلان، معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرة، 2007.

صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، 2005.

عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد240، ديسمبر1998.

علي مغازي، ستة عشر من عشرين، دارميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018.

فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، العدد2، 2013.

لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي- إنكليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002.

ماري لومونييه، أود لانسولان، الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر، تر: دينا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2015.

محمد التوتجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999.

محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1996.

ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1987.

*** **

5. الهوامش:

¹ الرسول محمد رسول: السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، (دط). دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2015، ص ص17/16.

² التعبيرية هي: "نزعة أدبية وفنية تعنى بتصوير الأشياء تصويراً نابغاً من انفعالات داخلية تعترى الأديب أو الفنان، ويموج بها عقله الباطن، وتعبّر أكثر ما تعبّر عن الجانب المظلم من الحياة، وتعكس القلق والهواجس

- التي تساور الإنسان المعاصر" سميرة صادق شعلان، معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرة، 2007، ص45.
- ³ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي- إنكليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2002، ص102.
- ⁴ أحمد خريس، العوالم الميثاقية في الرواية العربية، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2001، ص41.
- ⁵ أنواع الرواية: نصوص العصر القديم، الرواية السفسطانية، رواية القرون الوسطى، رواية الفروسية، الرواية الباروكية، الرواية الرعوية، الرواية الغزلية، رواية السيرة-الذاتية، رواية الاختبار، الرواية الرسائلية، الرواية الشطارية، رواية الإثارة، الرواية الهزلية، رواية التكوين والتعليم، رواية المغامرة، رواية الاعترافات ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1987، ص19.
- ⁶ فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، العدد2، 2013، ص76.
- ⁷ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص102.
- ⁸ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، 2005، ص03.
- ⁹ علي مغازي، ستة عشر من عشرين، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018، ص64.
- ¹⁰ أماني أبو رحمة، آفاق التحولات السردية نحو بعد ما بعد الحداثة: ملامح الجماليات القادمة، الحوار المتمدن، العدد 3445، 2011/8/2، تاريخ الاطلاع 2019/03/15، www.ahewar.org.
- ¹¹ علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص ص254/255.
- ¹² المصدر نفسه، ص ص31/32.
- ¹³ المصدر نفسه، ص299.
- ¹⁴ محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1996، ص78.
- ¹⁵ التقديم البانورامي يقصد به "يرسي لوبوك" القص الذي يكون فيه الرواي مطلق المعرفة، محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، ص80.
- ¹⁶ علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص98.
- ¹⁷ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد240، ديسمبر 1998، ص48.
- ¹⁸ محمد التوتحي، المعجم المفضل في الأدب، دارالكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999، ص547.
- ¹⁹ أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2015، ص ص34/35.
- ²⁰ نجد عند فرويد: تشظي الذات إلى مظاهر متعددة: الأنا الأعلى، الأنا، الهو/ جون بامور، كلود ليفي شتراوس: سقوط مفهوم الملكية الذي يعتمد على الاستمرارية والذات غير مجزأة من أجل أن تتلاشى في التركيب الاجتماعي/ ميشيل فوكو: موت الإنسان/ جوليا كريستيفا: استبدال الإنسان الموحد بالإنسان المتشظي/ جيل دولوز: الإنسان الفصامي ينظر: أماني أبو رحمة، الإنسان في ما بعد الحداثة، تاريخ الاطلاع

2019/03/01. <https://independentresearcher.academia.edu> زد على هذا رولان بارت: يعلن موت المؤلف/ فوكوياما: يكتب نهاية التاريخ/ رورتي: نهاية الفلسفة النسقية ينظر: إيهاب حسن، ما بعد الحداثة إيهام المصطلح وغموض الدلالة، تر: بدر الدين مصطفى، تاريخ الاطلاع 2020/10/19.

<https://www.nor-book.com>

²¹ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص48.

²² علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص46.

²³ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص36.

²⁴ جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2008، ص116.

²⁵ الأنوميا الاجتماعية هي: فقدان المعيارية، وتعرف عندما يشيع الانحراف في المجتمع وذلك في حالة غموض أهدافه وتخبط الأساليب المقبولة لتحقيقها حيث يختلط على الناس فهم السبل السلمية لتحقيق أهدافهم فيسعون لاتخاذ سبل انحرافية بعيدة عن المعايير الاجتماعية لتحقيقها، أماني أبو رحمة، أفق يتباعد... من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (دط)، سورية، 2014، ص99.

²⁶ أماني أبو رحمة، أفق يتباعد... من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص99.

²⁷ علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص180.

²⁸ يشير الجنس البيولوجي إلى السمات والخصائص التشريحية والفيسيولوجية للذكورة والأنوثة التي ولد بها الشخص، فيما تشير الهوية الجندرية إلى الشعور النفسي بالذات بوصفها رجلا أو امرأة أو خنثى، أما الدور الجندري فيعني السلوكيات المركبة اجتماعيا وثقافيا والتوقعات بالنسبة للنساء (الأنوثة) والرجال (الرجولة)، التعبير الجندري يشير بدوره إلى المظهر والسلوك الذي يبدو عليه المرء أو يمارسه علنا لأجل التعبير عن جنده الخاص، ومن الممكن أن يتوافق أو لا يتوافق مع الدور الجندري المنوط به اجتماعيا وثقافيا) أماني أبو رحمة، من الحداثة إلى ما بعد النسوية، ص177.

²⁹ علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص180/181.

³⁰ ديفيد أم باس، سيندي أم ميستون، النساء الوقوف على الدوافع الجنسية من الثأر إلى المغامرة، تر: أحمد الناصح، المعقدين للنشر والتوزيع، ط1، البصرة، 2018، ص125.

³¹ ماري لومونيه، أود لانسولان، الفلاسفة والحب من سقراط إلى جان بول سارتر، تر: دينا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2015، ص250.

³² علي مغازي، ستة عشر من عشرين، ص181.

³³ المصدر نفسه، ص181/182.

³⁴ بشير القمري، مقاربات نقدية في نصوص سردية (روايات وسير ذاتية)، منشورات التوحيدي، ط1، الرباط، 2015، ص187.