

الميتافقص وسرد ما بعد الحداثة

(دراسة تطبيقية في رواية "الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا)

د. محمد محمود الخزعلي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة اليرموك - إربد - الأردن

ملخص

ليس من السهل وضع تعريف محدد لحركة ما بعد الحداثة؛ فهي ليست حركة متجانسة الأفكار، فهي تتراوح بين ارتباطها باتجاهات راديكالية تنو إلى صنع ثقافة مضادة للثقافة التقليدية، ونخبوية الحداثة، والاضطهاد الأكاديمي. وقد ارتبطت عند بعض الباحثين بحركات ما سمي بما بعد النخبوية، من مثل التفكيكية، والنقد النسوي، وثقافة ما بعد الاستعمار. ورأى فيها نقاد آخرون حركة تعكس نمط حياة المجتمع الاستهلاكي في الرأسمالية المتأخرة.

أما من الناحية الفنية والتقنية، فقد اتسمت حركة ما بعد الحداثة بالعديد من النواحي الجمالية التي ميزتها عن الحركات التي سبقتها، ومع ذلك فهي تشترك مع بعض تلك الحركات في بعض هذه النواحي الجمالية. فقد لاحظ النقاد، على صعيد الرواية، شيوع ظاهرة الميتافقص، مثلاً، بين أساليب السرد في رواية ما بعد الحداثة. والميتافقص هو، بإيجاز، ذلك القص الذي يقصد إلى إثارة الانتباه، وبشكل منتظم، إلى ذاته على أنه أمر مصطنع ليثير بذلك الأسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع. إنه، إذا، قص يتحدث عن ذاته واضعاً نفسه على الحدود بين القصة والنقد. وسيقوم هذا البحث بدراسة هذه الظاهرة في رواية الحياة هي في مكان آخر للكاتب التشيكي ميلان كونديرا، حيث يسود أسلوب الميتافقص في هذا العمل.

Abstract

مقدمة

أول من استخدم مصطلح ما بعد الحداثة هو الكاتب الإسباني فيديريكو دي أونيس Federico De Onis في كتابه أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني الأمريكي، عام 1934. واستخدمه المؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي Arnold Toyabee في كتابه دراسة التاريخ المكتوب عام 1938، والمنشور عام 1947، ويشير المفهوم عند توينبي إلى حقبة ما بعد عام 1875، حيث شهدت عنده نهاية السيطرة الغربية، وتدهور الفردية، والرأسمالية المسيحية ونهوض الثقافات غير الغربية.

This paper aims at studying metafiction in Milan Kundera's novel *Life is Elsewhere*, in which metafiction is predominant.

Metafiction is very common in Postmodern Narration, it is thus, a self reflective narration which hinges on the border between fictional story and literary criticism. It seeks to raise questions regarding the relation between fiction and reality.

وهو يشير بذلك إلى التعددية والثقافات العالمية، وهو ملمح ما يزال أساساً في تحديد دلالة هذا المصطلح بشكل إيجابي⁽¹⁾. وثمة نقاد آخرون في الأدب، نظروا للحركة نظرة سلبية، كما لو كانت سوطاً وتحدياً في آن، مثل أرفنج هاو Irving Howe، ولكن أول من أضفى على المصطلح بعداً إيجابياً كان الكاتب ليزلي فيدلر Leslie Fiedler، عام 1965، حيث ربط مصطلح (ما بعد) باتجاهات راديكالية صنعت الثقافة المضادة، مثل ما بعد الإنسانية Post-Humanism وما بعد الذكورية Post-Male، وما بعد البطولية، Post-Heroic ... وهي اتجاهات كانت تمثل هجوماً على الفكر التقليدي، وعلى نخبة الحداثة والاضطهاد الأكاديمي⁽²⁾. ويبدو أن مفهوم فيدلر يعكس ثقافة الشارع في العقد السادس من القرن العشرين حيث الثورة والتمرد على التقاليد البالية . وفي العقد السابع من القرن الماضي أعلن إيهاب حسن نفسه ناطقاً بلسان ما بعد الحداثة (ولم يكن المصطلح متداولاً في النقد الأدبي آنذاك)، حيث ربط هذه التسمية بالأفكار التجريبية في الفنون وفي العمارة. وقد وضع جدولاً يميز فيه بين الحداثة وما بعد الحداثة⁽³⁾. وفي نهاية العقد السابع وبداية العقد الثامن ربط بعضهم بين مصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية Post-Structuralism، وخاصة مع تيار التفكيكية، في حين رأى نقاد ومفكرون في حركة ما بعد الحداثة حركة تعكس نمط الحياة الشعبية في المجتمع الاستهلاكي في حقبة الرأسمالية المتأخرة، مثل جيمس، وليوتاري، وديفيد هارفي⁽⁴⁾، بينما ربط آخرون بين الحركة النسوية وحركة ما بعد الحداثة⁽⁵⁾. أما فيما يتعلق بالممارسات التطبيقية للحركة في الأدب، فقد وصفها، مثلاً جون بارت Johan Barth وأمبرتو إيكو Umberto Eco، بأنها "الكتابة التي يمكن أن تستخدم الأشكال التقليدية بطريقة إستبدالية أو ساخرة لمعالجة مواضيع خالدة"⁽⁶⁾.

الميتافقصة Metafiction⁽⁷⁾

لقد دار الحديث، أكثر ما دار، فيما يخص ما بعد الحداثة بشكل خاص، على مصطلحات جديدة تتعلق بالسرد أهمها مصطلح الميتافقصة Metafiction، الذي يتقاطع مع عدد من المصطلحات الأخرى، مثل الميتا-واقعية Meta-realism، والقص الإضافي Superfiction، والرواية ذات التوالد الذاتي Self-begetting Novel، والقص الناقد critification، وهي مصطلحات تحمل مدلولات تشابه مدلولات هذا المصطلح، مما يجعل الباحث ينظر إليها على أنها بدائل أو مرادفات له⁽⁸⁾. ولكن متى ظهر هذا المصطلح وما هي دلالاته؟ في عام 1970 كتب الناقد والروائي الأمريكي وليام غاس William Gass مقالة وصف فيه الروايات التي تتوفر فيها سمة انعكاس الذات Self-reflexive، بأنها روايات ميتافقصة⁽⁹⁾. وقد زعم بعض منتقدي الميتافقصة بعد الحديث بأنه علامة على موت أو إنهاك الرواية بوصفها نوعاً أدبياً. بينما يجادل محبذو هذه الظاهرة على أنها علامة على تجدد ولادة الرواية. ويقول هؤلاء بأن أنواعاً أدبية أخرى حملت سمة انعكاس الذات، وأن تعريف الرواية نفسه يرفض التعريف⁽¹⁰⁾. وتواصل الناقدة الكندية باتريشا دوه Patricia Waugh معلقة بأن الكتابة الميتافقصة المعاصرة تعد في الآن نفسه رداً ومساهمة في خلق إحساس قوي بأن "التاريخ لم يعد مخزناً للحقائق الأدبية، بل هو سلسلة من البنى والأشكال المصنوعة غير الدائمة"⁽¹¹⁾.

ويعرف الروائي جون بارت John Barth الميتافقصة بأنه "رواية تقلد رواية بدلاً من تقليد العالم الواقعي"⁽¹²⁾. وتقدم باتريشا دوه تعريفاً شاملاً يصف الميتافقصة بأنه "تلك الكتابة القصصية التي تقصد، بشكل منظم، إلى إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، ولكي تطرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع"⁽¹³⁾. وهي ترى بأن الأعمال الميتافقصة هي تلك الأعمال التي "تكتشف نظرية كتابة القصة من خلال ممارسة كتابة القصة"⁽¹⁴⁾.

ويصف مارك كوري Mark Currie اتجاه النقد الذاتي في الكتابة الميتافictionية المعاصرة بأنه "نوع من الكتابة التي تضع نفسها على الحد الفاصل بين القصة والنقد، والتي تتخذ من هذا الحد الفاصل موضوعاً لها"⁽¹⁵⁾. ورغم اختلاف النقاد في تعريف الميتافiction إلا أنهم يجمعون على أنه لا يمكن النظر إليه على أنه نوع أدبي مستقل أو على أنه ذلك النمط من الكتابة الذي يحدد منفرداً هوية قصص ما بعد الحداثة. بل إن الرأي الشائع عندهم أن الميتافiction يبدي انعكاساً ذاتياً ناتجاً عن وعي المؤلف للنظرية التي يتأسس عليها بناء الأعمال القصصية، من غير فصل للأعمال الميتافictionية المعاصرة عن تلك الأعمال الأقدم زمنياً، والتي تحتوي على أساليب مشابهة من الانعكاس الذاتي⁽¹⁶⁾. وقد بينت باتريشيا دوه ثلاثة أنماط من الميتافiction المعاصر. الأول هو الخروج على أحد تقاليد الرواية مثل إبطال دور الراوي العليم بكل شيء، والثاني هو استخدام أسلوب الباروديا Parody أو المحاكاة الساخرة لعمل قصصي معين ولنمط قصصي معين، والثالث نمط خفي من الميتافiction يظهر في أعمال تحاول خلق بنى لغوية بديلة أو ببساطة تستخدم أشكالاً قديمة من خلال حث القارئ على الاعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبية⁽¹⁷⁾.

بالرغم من تنوع سمات الميتافiction، بسبب تنوع أساليب استخدامها، إلا أنه يمكن وضع اليد على عدد من السمات المشتركة. وغالباً ما تظهر هذه الأساليب مجتمعة إلا أنه يمكن أن تظهر بصورة فردية. إن الميتافiction غالباً ما يستخدم إحالات تناصية وإشارات ضمنية عن طريق تفحص أنظمة القص، واستخدام جوانب معينة من النظرية والنقد، وخلق سير حيوات كتاب متخيلين، وكذلك عن طريق عرض ومناقشة أعمال قصصية لشخص متخيلين. وكثيراً ما يخرج مؤلف الميتافiction عن مستويات القص عن طريق التدخل المباشر للتعليق على الكتابة، ومخاطبة القارئ، وكذلك عن طريق إثارة الأسئلة صراحة عن كيف أن أساليب السرد وتقاليد تحول وتعديل في الحقيقة لأجل البرهنة في نهاية الأمر على أنه لا وجود لحقائق أو معان فردية. وكذلك يستخدم الميتافiction أساليب غير تقليدية وتجريبية عن طريق رفض الحبكة التقليدية والخروج على المعايير التقليدية وتحويل "الحقيقة" إلى مفهوم تحوم حوله الشكوك، ثم أيضاً عن طريق المغالاة والمبالغة في تبيان عدم استقرار هذه الأساليب⁽¹⁸⁾.

يرى بعض المهتمين أن الرواية الميتافictionية تكتسب أهمية خارج حدودها القصصية عن طريق عرض ما بداخلها ذاتياً إلى الخارج. أي أنها - يا للمفارقة - تصبح حقيقية عن طريق ادعائها بأنها ليست حقيقية. ويرى مارك كوري أن الميتافiction يوفر "حيوية" لا حدود لها، حيث كان الاعتقاد قديماً بأنها استبطانية وتحيل إلى ذاتها في حين إنها، في حقيقة الأمر، تنظر إلى الخارج⁽¹⁹⁾.

الميتافiction التاريخي Historiographic Metafiction

تميز ليندا هتشيون بين مصطلحي الميتافiction و التاريخي. وهي تقول عن الثاني بأنه "يحاول عدم تهميش الأدبي عن طريق المواجهة مع التاريخي، ويتم ذلك على مستويي الثيمات والأشكال"⁽²⁰⁾. وتصنف الأعمال على أنها ميتافiction تاريخي بسبب انعكاسها الذاتي قصداً، واهتمامها بالتاريخ. لقد احتوت التواريخ القديمة على عناصر خيالية، وإن تلك التواريخ مزيج من الحقيقة والأسطورة. إن بنية كلمة تاريخ (History) بالإنجليزية مثلاً، تحتوي على كلمة "قصة" (Story)، وهذا يشبه اختلاط التاريخ والأخبار بالقصص في الثقافة العربية القديمة. ولكن مع تجذر الواقعية أصبح التاريخ يمثل حقيقة "موضوعية"، بينما صارت الرواية تمثل "خيالاً ذاتياً". لقد تحدثت التساؤلات التي أثارها الحداثة وما بعد الحداثة سلطة التاريخ عن طريق الاعتراف بأن "الحقيقة" المعروضة ليست أكثر من تأويل ذاتي للمؤلف. إن روايات الميتافiction التاريخي "روايات تتسم بقدر كبير من الانعكاس الذاتي، ولكنها، أيضاً، تعيد السياق التاريخي إلى الميتافiction لتجعل من مسألة المعرفة التاريخية مسألة

إشكالية⁽²¹⁾. ويقوم الميثاقص التاريخي برأب الصدع بين الأعمال التاريخية والأعمال القصصية عن طريق إعادة ضم النوعين إلى بعضها. وإلى جانب هذا تشير ليندا هتشيون إلى أن "قصص ما بعد الحداثة يوحي بأن كتابة الماضي أو إعادة تقديمه في القصة وفي التاريخ يعني في كلا الحالتين أن أفتح [ذلك الماضي] على الحاضر حتى لا يكون قطعياً وغائياً"⁽²²⁾. ولتحقيق هذا التمثيل للماضي فإن الميثاقص التاريخي "يتلاعب بحقائق وأكاذيب السجل التاريخي. ثمة تفاصيل تاريخية معينة معروفة يتم تزويرها عمداً من أجل إبراز ما يمكن أن يلحق الذاكرة من فشل في التاريخ المسجل إلى جانب الاحتمال الدائم للوقوع في الخطأ قصداً أو بغير قصد"⁽²³⁾. وعن طريق التلاعب على "الحقيقة المعروفة" يثير الميثاقص التاريخي التساؤلات حول إمكانية "المعرفة" المطلقة للماضي مبرزاً التضمينات الإيدولوجية للتمثيلات التاريخية. وهكذا فإن الميثاقص، ومن خلال عملية إعادة تعريف "الواقع" و"الحقيقة"، يفتح ما يشبه النفق الزمني يمكن عن طريقه إعادة اكتشاف تواريخ أناس مضطهدين مثل النساء، والأقليات المضطهدة وكل الشعوب المستعمرة، أي إبراز صوت من لم يكن صوتهم مسموعاً من قبل، أو لم يكن لهم صوت أبداً.

في الصفحات التالية سأقوم بدراسة تطبيقية لظاهرة الميثاقص على رواية الحياة هي في مكان آخر⁽²⁴⁾، للكاتب التشيكي الأصل ميلان كونديرا الذي يعيش في فرنسا منذ عام 1975. وكانت هذه الرواية الثانية بين أعماله الروائية، وقد نالت شهرة عالمية. تسلط الرواية الضوء على حياة جاروميل الشاعر منذ أن حملت أمه به إلى موته، وهو الشخصية الرئيسية في هذا العمل، والشخصية الوحيدة التي نجد لها اسماً في الرواية، في حين عرف الكاتب الشخصيات الأخرى من خلال صفاتها المظهرية أو أعمالها أو صلاتها بجاروميل، مما يعني أن الكاتب لا يرى أهمية لها إلا من خلال تقاطع حيواتها مع حياة جاروميل - البطل الرئيسي.

لقد كانت سيطرة الأم الكاملة على حياة ابنها جاروميل منذ طفولته، هي ما حدد معالم شخصيته وطبعها بطابع خاص⁽²⁵⁾. فنشأ ضعيف الشخصية يعاني من التناقض الوجداني، وسوء التكيف الاجتماعي، والخوف والقلق، والتوقع على الذات، وفقدان الهدف الواضح في الحياة، وهو ما سنبينه بإيجاز فيما يلي من صفحات. لقد أرادت الأم، كما يبدو، من خلال سيطرتها على حياة ابنها أن تجد تعويضاً عن حرمانها من علاقة حب كانت تنوق إليها مع والد جاروميل، ذلك الشاب المهندس الذي حملت منه وأجبره والدها على الزواج منها، ولم يكن، إضافة إلى ذلك، يرغب في إنجاب طفل منها، لكنها أصرت على إنجاب ذلك الطفل الذي سترى فيه بديلاً عن أبيه⁽²⁶⁾. ذلك الأب الذي "أعطاهم لذة مليئة بالريب فيما أعطاهم ابنها صفاءً مليئاً بالسعادة، فكانت لا تنفك تبحث عن العزاء بالقرب من هذا الأخير" (ص 21-22). لقد شعرت الأم أن. ثمة علاقة تربطها بهذا الطفل تفوق وتختلف عن العلاقة المتوقعة بين أي أم وطفلها؛ فقد كانت "تتصور أن طفلها كان يشرب، إلى جانب حليبها، أفكارها ونزواتها في أحلامها" (ص 20).

وهكذا رأت الأم في هذا الطفل ملكاً لها فصارت تعد له كل شيء وتقرر له ماذا يلبس وتمشط له شعره، وعندما يذهب إلى المدرسة كانت، إلى جانب إعدادها كل شيء له، "تنتظره أمام المدرسة حاملة مظلة كبيرة في حين ينزع زملاؤه أحذيتهم ليتخبطوا في برك الماء (ص 28)، وهذا ما أثر على علاقات الآخرين به خاصة أقرانه من الصبية؛ لأن ذلك الاهتمام الزائد من الأم جعله يختلف عن الآخرين، ولأن "الحب الأمومي يطبع على جبين الصبية علامة تنفر الزملاء" (ص 28) وهكذا لم يجد جاروميل من يصادقه من بين أقرانه في المدرسة سوى ابن البواب الذي كان تحصيله الدراسي متدنياً، وسيكون لابن البواب هذا تأثير كبير على حياة جاروميل في الجزء الأخير من حياته، وهو ما سنبينه في حينه.

لقد أدت هذه السيطرة الكلية للأم على حياة ابنها إلى توقف نمو شخصيته عند مرحلة معينة، ولازمه الخوف والقلق والتردد، كما سبق ذكره، في كل المواقف التي ستواجهه في حياته. فمنذ صغره كان معجباً بالقوة، لذلك كان معجباً بابن البواب ويحس بالراحة إلى جانبه، لأنه يمتلك قوة خارقة، (ص 29)، وهي القوة التي لم يكن يمتلكها. أما علاقتها بالنساء فقد. شابها أيضاً الخوف والتردد وعدم الثقة بالنفس، فكان يهرب عند كل موقف قد يؤدي إلى إقامة علاقة كاملة مع فتاة، رغم رغبته الداخلية في ذلك. فعلى سبيل المثال، لم يستطع دخول الحمام على الخادمة التي كانت تستحم عارية، رغم عدم إقبال الباب، مما ولد لديه الشعور بالاشمئزاز من نفسه (ص 55). وعندما أصبح في مقتبل الشباب كان يغتتم أي فرصة أو سبب للهروب حتى لو كان منفرداً مع فتاة في بيت خال إلا منهما. فعندما اختلى بالفتاة ذات النظارتين واستلقت عارية باستسلام على الوسادات، خجل من نزاع ثيابه وظل مضطرباً "إذ كان في شقة غريبة، تحت نور فاضح، ولم يكن يستطيع إطفاءه، مع امرأة غريبة كانت تهزأ منه" (ص 116). فاضطر للمغادرة عائداً إلى منزله. وبسبب ضعف الشخصية هذا والقلق، لم تكن لدى جاروميل القدرة على اتخاذ أية مبادرة تجاه أية امرأة حتى لو كانت مستسلمة بين ذراعيه دون أية مقاومة، كما كان الأمر مع ذات الشعر الأحمر، حيث كان بإمكانه "أن يلمسها أينما شاء، كان يعتبر ذلك برهاناً كبيراً على الحب، لكنه في الوقت نفسه كان منزعاً منه لأنه لم يكن يعرف ما عساه يفعل بهذه الحرية المفاجئة..." (ص 108). وهكذا يمر وقت طويل قبل أن يستطيع لمس صدرها، وكان إذا لمس ردفها شعر أنه قد تمادى كثيراً. نتيجة لهذا أصبح لا يرغب من النساء إلا الضعيفات اللاتي يرضخن كلياً لإرادته وسلطته، والقيحات اللاتي لا ينافسه أحد على إقامة أية علاقة معهن، حيث كان "يحب فيها [ذات الشعر الأحمر]، الأشياء نفسها التي يستقبحها الآخرون" (ص 178). ولذلك لم يشعر بالرضى إلا عندما أصبحت ذات الشعر الأحمر خاضعة كلياً لرغباته وجعلها تابعاً له⁽²⁷⁾. ومن هنا أصبحت علاقته مع المرأة التي يعاشر علاقة تملك لا علاقة حب؛ إذ يريد لها كل شيء، ويريد لها أن تتخلص من كل الآخرين حتى أفراد أسرتها، ولا يطيق أن يتخيل رجلاً آخر يمكن أن ينافسه عليها أو يقترب منها، حتى لو كان طبيباً يجري فحصاً سريرياً لجزء من جسدها (ص 174)، (ص 215). وظل شبح الأم يطارده في كل مكان يلتقي أو يختلي فيه بامرأة، حيث لم تكن تلك الأم ترضى أو تطيق أن تحتل امرأة أخرى مكانها، فكانت تحول بكل الوسائل والطرق دون إقامته أية علاقة حميمة مع امرأة يمكن أن تمتلكه - كما يتراءى لها - بدلاً منها، لذلك كان دائماً يفكر بأمه التي كانت تمسكه بطرف زمام طويل كان طوقه ملتصقاً بعنقه" (ص 204).

إن سمات الخوف والقلق والتردد التي طبعت علاقاته مع النساء طبعت مواقفه الأخرى المختلفة. فعندما صفعه زوج خالته، لاختلافهما في المواقف السياسية، شعر جاروميل بالإهانة، وأراد أن ينقض على زوج خالته ويرد له الصفة، لكنه فشل ولم يتمكن من ذلك لأنه "يحتاج لبعض الوقت لكي يقدم على هذا الفعل، [ولذلك] تمكن زوج الخالة من الاستدارة على عقبيه والذهاب" (ص 121). كذلك ظل قلقاً خائفاً من أن يتلعثم وأن يسيء استعمال النبوة الصوتية المناسبة، عندما كان ينتظر دوره ليقرأ قصائده، عندما دعت الشرطة، ضمن مجموعة من الشعراء، لقراءة الشعر، فكان "ينتظر دوره قلقاً... ويخشى كل شيء" (ص 193). وهذا ما كانت تدركه أمه خاصة عندما رأيته يقرأ الشعر قراءة سيئة عدة مرات عندما كانت المرأة السينمائية تحاول، بالاتفاق مع الأم، عمل فيلم عنه، فعلقت الأم متتهدة "سيظل خائفاً أبداً. فمنذ أيام المدرسة كان يرجف عن كل امتحان، وكم من مرة أجبرته على الذهاب على المدرسة لأنه كان يخاف" (ص 210).

لقد كان جاروميل يمتلك موهبة حقيقية لكتابة الشعر منذ صغره، لكن الشعر عنده، كثيراً ما كان فعلاً تصعيدياً مثل الفرار من المواقف الصعبة حيث يمكنه من الإفلات من الإهانة. لذلك كان كلما فشل في تجربة مع امرأة يقوم بكتابة قصيدة، حيث تحولت كتابة الشعر عنده، كما سلف، إلى عمل تعويضي عن فشله في الواقع، أي أنه كان يبحث عن ملجأ في الخيال. (ص 116-117). ولكن قصائده لم تكن تسجيلاً دقيقاً لفشله؛ إذ كان يحول الأمر إلى قضية إنسانية عامة ترتفع عن الواقعية الفجة. وكان شعره يبدو كما لو كان نتاج شاعر أكبر عمراً وأكثر تجربة في الحياة. وفوق هذا كان شعره في المرحلة الأولى يبتعد عن الشعارات السياسية والاجتماعية التي تعبر تعبيراً مباشراً وفجاً عن واقع سياسي أو اجتماعي معين، بحيث يصبح بوقاً لذلك الواقع.

لكنه لم يشعر أن شعره، وهو الإنجاز الوحيد الذي لم يحقق غيره، قد حقق له ما. يصبو إليه، وهو تحقيق الذات والرجولة. لقد أحس بأن سيطرة أمه الكاملة على حياته قد حرمته من رجولته لذلك قرر الهروب من بين ذراعي أمه، لكنه ظل يهرب، كما سنرى، من أمر إلى آخر، طمعاً في تحقيق رجولته، حتى وفاته. لقد أراد إثبات وجوده المادي والجسدي. وصار يعطيه الأولوية على نتاجه الفكري والأدبي، "لم تكن أشعاره تهمه في هذه اللحظات، لكان يتخلى ألف مرة عن نضجها مقابل النضج الشخصي، فكان يعطي جميع أشعاره مقابل جماع واحد" (ص 126). ولم يستطع تحقيق هذا الأمر إلا بعد أن بادرت الفتاة ذات الشعر الأحمر وحررته من خوفه وتردده "لم تكن قد حررته من بكارته فحسب، بل حملته دفعة واحدة بعيداً داخل سنه الذكورية" (ص 154). لكنه كان يحس أن الرجل لم تكن إلا مكافأة على الفعل والشجاعة. (ص 129). ولذا كان عليه أن يجد الشجاعة لأن ينتمي إلى الثورة ويختارها على الشعر لأنها شيء ملموس، مقابل الشعر والخيال، خاصة بعدما أرسل قصائده العديدة إلى المحررين ولم يتلق منهم رداً، وكذلك عندما لم تحدث أشعاره ردة الفعل المطلوبة بين زملائه في الكلية. ولذلك وجد في ابن البواب منقذاً لحياته من الضياع وطريقاً لتحقيق رجولته، مما جعله يخبر صديقه القديم هذا بأنه يريد أن يصبح سياسياً لأن ذلك يعني له الحياة الحقيقية مقابل الأدب والفن الذين لا علاقة لهما بالحياة عنده. إن هذا يعني أن ينخرط كلياً في خدمة النظام السياسي السائد وأن يتحول شعره إلى شعارات مباشرة تنطق بلسان النظام السياسي القائم. وفوق هذا، أراد أن يصبح جزءاً من النظام الأمني لذلك النظام السياسي، فصار يؤمن، بل يدافع عما ترفعه الشرطة من شعارات وما تقوم به من تتكيل وتعذيب قاس للمعارضين، أو لمن تتهمهم بالمعارضة. وكان يحسد زميله القديم، ابن البواب "على هذه المهنة الرجولية" (ص 186). وهكذا صار يتردد على زميله القديم هذا، وعندما جلس أمام صديقه "رجل أمام رجل آخر، مساوٍ أمام مساوٍ، كرجل صلب أمام رجل صلب، آخر" (ص 219)، وعندما خرج من عنده "تنشق الهواء البارد، وشعر رجولته تطفو على جميع مسام بشرته" (ص 220). ولم يكن ليقف أمام الهوس في تحقيق رجولته أية قيم أخلاقية أو مبادئ ثابتة بل كان على استعداد لأن يفعل أي شيء في سبيل تحقيق ذلك حتى لو كان فعل الخيانة لمن اتئمنوه على أسرارهم، أو لمن كانت لهم أو لهن علاقات حميمة معه، كما فعل مع صديقه ذات الشعر الأحمر، حيث ذهب إلى مركز الشرطة ووشى بها وبأخيها بتهمة أن أباها يفكر بالخروج من البلاد إلى بلاد أخرى، وهي تهمة تعني الخيانة الوطنية. وبطبيعة الحال كان نتاج وشايته هذه أن زج بكل من صديقه وأخيها بالسجن لمدة طويلة، ومع ذلك فقد جعله فعله هذا يحسن في لحظات معنية بأنه قد قام بعمل بطولي في سبيل الثورة التي ينتمي إليها والبلد الذي يعيش فيه، مما حقق له شعوراً بأنه استطاع، أخيراً، أن يقوم بعمل حقيقي، عمل يقرر مصائر الآخرين، حتى لو نتج عن ذلك عذاب الآخرين، فعندما تخيل صاحبه ذات الشعر الأحمر وهي تتعذب في السجن شعر بالراحة لأن

قدرها كان من صنعه، وأنها "تخصه أكثر من أي وقت مضى ونام نوم الرجال الذكوري" (ص223).

ولكن انتماء جاروميل للنظام السياسي الحاكم ولأجهزته الأمنية لم يكن نابغاً، كما نعتقد من إيمان حقيقي واختيار واعٍ. لقد كان، أيضاً، نوعاً من الهروب إلى عالم يظن أنه سيحقق له رجولته التي تحول البحث عنها هوس يسيطر على حياته. لذلك كان يأتي إلى صديقه ابن البواب مدفوعاً كاليائس بهذا الهوس، "لننظر إلى جاروميل الجالس مقابل ابن البواب، ويمتد وراءه، في البعيد، عالم طفولته المغلق، وأمامه، عالم الأفعال، المتجسد بزميله القديم، عالم غريب يخشاه ويصبو إليه يائساً" (ص187). لقد لخص الكاتب في هذا مسيرة حياة جاروميل. أنه يهرب من شيء لا يريده إلى شيء آخر لا يريده في حقيقة الأمر. ومن هنا أصبح بعد التحاقه بالشيوعيين يستعمل جملاً شيوعية مقولبة وليس لغة الخاصة، مع أنه كان يشمئز من الجمل المقولبة، التي غالباً ما توجد في الصحافة الشيوعية أو تسمع من أفواه الشيوعيين، وكان ينطق هذه الجمل والعبارات المقولبة دون تفكير (ص112). ومن هنا ظل كلما هذا انفعاله وسكن غضبه يشعر بالشرح الكبير بين شخصيته الحقيقية وما يؤمن به حقاً، وبين الوضع الذي انجرف إليه، شاعراً بالحزن والأسى بسبب ما يرى أنه وضع أو قدر خاص يجعله دائم الهروب إلا حال لا يريده، لو كان بإمكانه أن يختار اختياراً سويماً. فبعد أن وشى بصديقه ذات الشعر الأحمر وبأخيه، ورأى رجال الشرطة يأتون لاعتقالها، "تهياً له أنه كان يكبر وأنه يجوب الشوارع كنصب حزن متجول، كان جاروميل يجوب الشوارع مسحوراً بقدره الخاص" (ص222). ولكنه مع ذلك كان يشعر أن عمله ذاك يهيؤه لمجابهة جمال السينمائية السمراء ولأن "يذهب إلى سهرتها بثقة، دون خوف وكرجل" (ص222). وهكذا ظل يهرب طيلة حياته ولم يحقق شيئاً يجلب له الرضى الحقيقي، ليموت ميتة تثير السخرية وتدل على أنه عاش حياة تافهة، كما سنبين في مكان آخر، ولكنه يصرح لأمه قبيل موته، وقد كان يعاني الحمى "أنت جميلة، وتبدلين شابة إلى حد كبير... في الحقيقة لم تعجبني أية امرأة أبداً، سوى أنت، يا أمي، إنك أجملهن" (ص255). هل كان هذا التصريح فلتة لسان تعبر عن حقيقة جاروميل، كما ترى مدرسة التحليل النفسي؟ هل يعني هذا أنه كان يعاني من عقدة أوديب، مما جعله لا يستطيع أن يقيم علاقة سوية متكاملة مع امرأة لأن شبح أمه كان يطارده دائماً؟ إن هذا الأمر جدير بالبحث ولكنه يخرج عن نطاق مهمة البحث الحالي.

الميتاقص وتصور الشخصية الرئيسية.

لقد سبق القول في تعريف الميتاقص على أنه، بشكل عام، الكتابة القصصية التي تعلق بوعي على ذاتها، وتحاول بانتظام إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، لتتمكن من طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع. وهذا التعريف ينطبق إلى حد كبير على رواية كونديرا موضوع دراستنا هذه حيث أنها رواية ساخرة صورية، كما بيننا سابقاً جزئياً، حياة الشاعر جاروميل، بطل الرواية، منذ بداية الحمل به إلى وفاته، بطريقة ساخرة سخرية مريرة تقرب من الكوميديا السوداء في مواضع عديدة. وقد ظهر الميتاقص أكثر ما ظهر، في هذه الرواية من خلال شكلين رئيسيين: الأول، أن يتحدث السارد إلى القارئ مباشرة، أما الثاني فهو الباروديا Parody أي المحاكاة الساخرة، وقد كان للميتاقص وظيفتان رئيسيتان في هذا العمل، كما هي الحال في العديد من الأعمال الميتاقصية، هما الوظيفة التنظيمية والوظيفة التفسيرية، وهما وظيفتان متداخلتان أحياناً، حيث يطل السارد على القارئ مباشرة ليبصره بمعلومات عن الشخص أو الأحداث، وقد يمازحه أو يحاول نقل انتباهه إلى أمور أو أحداث غير ما يسرده عليه من أحداث. وقد تأخذ تعليقات السارد على الأحداث أو الشخص شكل التفسير متخذاً بذلك دور

97

تركهم الكاتب دون أسماء كما يبدو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ثم يبين السارد أننا لو نظرنا إلى الشعر الذي قيل في الماضي، الماضي الذي غطته الفصول السابقة من الرواية، لما وجدنا أنه بقي منه شيء ذو بال أو قيمة فنية، حيث لم يعد أحد الآن يتذكر جاروميل، الذي سقط شعره نتيجة تغير الظروف السياسية. ويدور الفصل السادس، ليس على شخصية جاروميل مباشرة بل على شخصية أخرى تمثل النقيض له، إنه ذلك العامل الذي كانت ذات الشعر الأحمر تلتقي به خلصة عن جاروميل. إن هذا الفصل، كما يرى الكاتب أو السارد، مثل الجناح التابع للفيلا، أي أنه مستقل يمكن الاستغناء عنه، لكنه يبقى مطلاً على الفيلا ويمكن الإطلاع منه ومعرفة ما يجري داخلها. إنه فصل يمثل نقلة نوعية في الأحداث ونوع الشخص، وكما يقول الكاتب إنه "استراحة هادئة أضاء فيها فجأة رجل مجهول مصباح الطيبة" (ص 240)، مقابل تفاهة حياة جاروميل والقمع الذي ارتبط به وبمن مارسوه والذي يغطي الأجزاء الأخرى من الرواية. إن أو الكاتب ينقل زاوية الرؤية أو "المرصد" حسب تعبيره التي من خلالها يرى شخوص الرواية وأحداثها، إلى موقع آخر لتبدو الرؤية مختلفة. إن هذا بلا شك يشير إلى ظاهرة تعدد الأصوات في العمل الأدبي، وهو ما يعد سمة من سمات أدب ما بعد الحداثة. ونلاحظ كذلك أن السارد هنا يقلب بوعي، داخل العمل الأدبي ليجعل داخله خارجه، كاشفاً بذلك علاقة الواقع بالخيال، كما أسلفنا، وعلاقة العمل الأدبي بالتاريخ، حيث يشير هذا الفصل إلى أن ما يعد عادة حقيقة تاريخية ليست، في حقيقة الأمر، إلا وجهة نظر، أو واحدة من وجهات النظر المختلفة حول واقعة أو موضوع ما، خاصة إذا ما تم النظر إلى نفس الواقعة أو الموضوع من زوايا أو مواقع مختلفة.

أما الشكل الثاني من الميثاق، فهو، كما سلف، الباروديا، حيث يسود في جميع أجزاء الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها. والباروديا⁽³⁰⁾، كما هو معروف، محاكاة لمحتوى أو لشكل أو لأسلوب عمل فني آخر والباروديا الميثاقية تصرح عن نفسها بذلك وتميل إلى السخرية والهزاء. ولأنها كذلك فهي تعد "انزياحاً عن قواعد كتابة معينة، وحفاظاً عليها في الوقت نفسه، ذلك لأن العمل المحاكى يقبع في خلفية مشهد العمل المحاكى"⁽³¹⁾. وسنعالج هنا أمثلة مختارة لتوظيف الكاتب للباروديا في روايته. فمنذ البداية، ولكي يبين الكاتب مفتاح شخصية الشاعر جاروميل، أو السمات الذي ستطغى على تلك الشخصية إلى نهاية حياتها، ألا وهي القلق وعدم الثقة بالنفس والتردد والهروب من مواجهة المواقف، وهو ما بيناه سابقاً في سياق آخر، نجد أن الكاتب يضع، بل يحشر، جاروميل مع حشد من الشعراء العالميين المهمين الذين كان للنساء من أخوات أو خالات أو أمهات سيطرة وتأثير كبيرين على حيواتهم، حيث يذكر الكاتب شعراء مثل تراكي، وأسينين، وماياكوفسكي، وهولدرلين، وليرمنتوف، ريلكه، حيث ولدوا في منازل تسود فيها نساء كانت لهن سيطرة قوية على أبنائهن، أو إخوانهن بسبب شحوب طيف الرجال مقارنة بأطيافهن. ويبين الكاتب كيف أن الليدي وايلد وفرو ريلكه كانتا تلبسان ابنيهما ملابس البنات الصغيرات (ص 88)، مما كان يسبب القلق للطفل عندما كان ينظر إلى نفسه في المرآة، وهذا ما نجده في مذكرات جييري أورتين عندما كتب "لقد حان الوقت لكي أصبح رجلاً" (ص 88)، وهذا ما ينطبق على جاروميل الذي سيمضي حياته باحثاً عن رجولته. ولكن حشر جاروميل الشاعر الهامشي الذي لم يعد أحد يتذكر شعره، خاصة بعد موته، كما تبين الرواية لاحقاً، بين مجموعة من الشعراء العالميين الكبار يثير نوعاً من السخرية المريرة، وهذا ما أراده الكاتب في روايته الساخرة هذه. ولعل السخرية أيضاً، هي ما أراده الكاتب عندما جعل جاروميل يجد العزاء حين لاحظ أن لريلكه، أيضاً، ذقناً غائراً حيث كان الذقن الغائر يقلق جاروميل كثيراً لأنه يربطه بالقرود. ويبدو أن الكاتب يريد القول بأنه ليس ثمة ما يربط جاروميل بريلكه الشاعر المبدع سوى ذلك الذقن الغائر.

وعندما كان جاروميل يعود إلى البيت متأخراً، هرباً من أمه وسطوتها، وبحثاً عن استقلاله ورجولته، كما يبدو، كانت الأم تأنبه على تأخره فيركع أمامها طالباً مغفرتها، ولم يجد الكاتب في وضع كهذا أفضل من استدعاء اسم شارل بودلير حيث كان دائم التشرد والتسكع، وكان مثل جاروميل يخشى أمه "ياشارل بودلير، ستبلغ العقد الرابع من عمرك، وستبقى تخاف أمك!" (ص 106)، أن التسكع والتأخر في العودة إلى البيت هو، فقط ما يجمع بين شخصيتي بودلير وجاروميل، ولكن تسكع بودلير كان ينتج عنه شعر عظيم، فماذا انتج تسكع جاروميل؟ يبدو أن الإجابة التي يريدها الكاتب هي لا شيء. ولمثل هذا يربط الكاتب بين حياتي جاروميل ورامبو الذي كان لأمه وأخواته سيطرة كبيرة على حياته، لكنه "عندما بلغ السادسة عشرة من عمره، انتزع نفسه للمرة الأولى من ذراعيها، لكن أرثور رامبو كان يهرب دائماً، وأبداً، وفيما كان يركض، كان يخلق قصائده (ص 139). إن هذا الهروب هو ما نجده عند جاروميل الذي "منذ اللحظة التي انتزع من ذراعي أمه، لم يكف عن الركض. وكأن شيئاً شبيهاً بدوي المدفع يختلط بصوت خطاه. ليس ذلك انفجار قنابل بل هتاف الثورة السياسية" (ص 19). أول ما نلاحظه هنا أن رامبو انتزع نفسه من ذراعي أمه بإرادته الذاتية بينما نجد أن جاروميل قد احتاج إلى قوة أخرى لكي تنتزعه من ذراعي أمه، أي أنه مسلوب الإرادة ولا يقوى على اتخاذ قرار بذاته. ثم نلاحظ أيضاً أن رامبو قد تحرر من لأنه انتزع نفسه بنفسه من بين ذراعيها بينما لا يمكن لجاروميل أن يتحرر من سيطرة أمه لأنه لم ينتزع نفسه بنفسه من ذراعيها. ولكننا نلاحظ أيضاً أن ركض رامبو كان مصدر إلهام وإبداع بينما كان جاروميل يتجه نحو الهتافات السياسية الفارغة من أية قيمة إبداعية، بل هي هتافات لثورة ستصبح، كما يرى الكاتب، رمزاً للقمع وقتل الإبداع، ومن هنا وجد الكاتب في أبيات الشاعر التشيكي فرانتيشك هالاس خير تعبير عن حال جاروميل الذي يبحث عن رجولته ويريد الانضمام إلى الجماهير الهادرة عله يحقق حلمه؛

منفياً من بلدان الحلم

أبحث عن ملجأ في الحشد

وأريد أن أغير أغنيتي إلى شتائم. (ص 143).

إن جاروميل يريد الهروب من عالم الشعر والخيال والحلم والإبداع الحقيقي إلى عالم الواقع والحشود باحثاً عن ملجأ، وهو على استعداد لأن يجعل شعره شعارات سياسية وشتائم تخلو من أي إبداع إذا ما قيس بمقاييس الفن الحقيقي. وبطبيعة الحال، من المعروف أن الشاعر هالاس لم يهرب من عالم الحلم ولم يحول شعره إلى شتائم. وتبلغ الباروديا أقصى حدود السخر المريعة حين يربط الكاتب حال جاروميل الباحث عن مأوى بين الجماهير متخلياً عن ذاته، بحال الشاعر الروسي ماياكوفسكي في قوله: "أما أنا ... فلقد قهرت نفسي ... ودست عنق أغنيتي الخاصة" (ص 144). إن ماياكوفسكي على استعداد للتخلي عن التقوقع حول ذاته ومصالحة الشخصية، في سبيل قضية عامة يؤمن بها إيماناً واعياً، حيث كان جزءاً من الثورة البلشفية في روسيا، فهل كان جاروميل في وضع مثل وضع ماياكوفسكي؟ إن الإجابة بالطبع ستكون بلا. ولكن الكاتب يريد من القارئ أيضاً أن يتذكر أن ماياكوفسكي هذا الذي كرس كل أدبه لخدمة الثورة انتهى به الأمر منتحراً، فهل يريد الكاتب القول بأنه مات منتحراً لخيبة أمله بالثورة؟ هنا تكمن السخرية المريرة في ربط حال جاروميل بحال ماياكوفسكي.

أما الشاعر الفرنسي الماركسي السوربالي بول إلوار، فقد وجد جاروميل في بعض قصائده خير تعبير عما كان يحسه من مشاعر نحو الخادمة ما غدا التي تعلق بها جسدياً، والتي كان الحزن يطل عن عينيها لأن الجستابو قد أعدموا خطيبها، فظلت نظرتها باكية وطففت مسحة من الحزن على وجهها. لكن جاروميل أستغرق في ذلك الجمال الحزين، ولذلك كان يستسلم لسحر أبيات من قصائد إلوار مثل: "كان هدوء جسدها كرة ثلجية لونها

كالعين"، أو "في البحر البعيد الذي يغسل عينيك"، أو "صباح الخير أيها الحزن، وأنت مكتوب في الأعين التي أحب"، فأصبح إلوار كما يقول الكاتب "شاعر جسد ما غدا الهادئ وعينها اللتين يحممهما بحر الدموع" (ص 53). ولكن من المعروف أن إلوار كان شاعر الحب الأهم بين الشعراء السوريين الذين وجدوا الحب وأعلوا من شأنه لأنه يحقق التحام الذات بالآخر. وقد كانت قصائد إلوار العديدة تحتفي بالحب من خلال "النقاء البسيط الذي يضيف القدسية على الشبق الوثني"⁽³²⁾.

وتطفي الباروديا على السرد في الجزء السابع من الرواية؛ حيث يذكر المؤلف عدداً من الشعراء مثل ليرمنتوف، وبايرون، وهالاس، ولكر، ومايكوفسكي، الذين ماتوا ولم يجعلوا حيواتهم في خدمة سلطة قمعية، ولم يعيشوا حياة تافهة، بل دفعوا حيواتهم ثمناً لمبادئهم التي لم يساموا عليها؛ فمنهم من مات في مبارزة، ومنهم من مات منتحراً ومن مات في حرب تحريرية، وبذلك ظلت حيواتهم تحتفظ بمعانيها ولم يستطيع التاريخ محوها، و ظل شعرهم خالداً، (ص 243)، بعكس جاروميل الذي ربط شعره بالسلطة القمعية وحوله إلى شعارات تخلو من أي إبداع، كما سلف القول، فنسيه التاريخ ولم يعد أحد يتذكره.

ولعل أطول مثال على الباروديا يقع في الجزء السابع حيث يجاور الكاتب في أماكن عديدة، بين مبارزة ليرمنتوف ومارتينوف، حيث لقي ليرمنتوف حتفه في تلك المبارزة فمات ميتة مشرفة خلدت حياته، وبين ما جرى لجاروميل مع ذلك الرجل الذي التقى به في حفلة في بيت السينما الجميلة، حيث بين له ذلك الرجل سوء أفعاله وما جره ارتباطه بمؤسسات القمع من مصائب على العديد من الناس، وخاصة من المبدعين الحقيقيين. وقد انتهى ذلك اللقاء أو تلك المواجهة، بأن حمل ذلك الرجل جاروميل في الهواء، وألقى به بقوة خارج النافذة وركله بطريقة مثيرة للسخرية، فظل جاروميل يعاني البرد القارس طويلاً في الخارج على السطح الإسمنتي، مما أدى إلى مرضه بالحمى ثم إلى موته. ويعلق الكاتب على نهاية جاروميل هذه بصراحة، "ومع هذا، هل علينا أن نهزأ من جاروميل لأنه ليس سوى محاكاة ساخرة لليرمنتوف؟" (ص 250). ولعله أمر لا يحتاج إلى تعليق أن تعليق الكاتب الأخير هذا، يهدف بلا شك إلى إثارة السخرية من حياة جاروميل الذي عاش حياة تافهة تخلو من هدف، وكذلك مات بطريقة تبعث على السخرية والهزء، فلم يحقق شيئاً ذا بال في حياته ولم يستطيع كذلك أن يحقق حلمه بالموت ميتة مشرفة على اللهب، على حد تعبيره، "متحولاً إلى حرارة ونور" (ص 243)، حيث أراد أن يضع نفسه مع الثوريين الذين يموتون على اللهب، لكنه يرى نفسه يموت غرقاً في الماء "والماء هو العنصر المدمر للذين تاهوا في أنفسهم، في حبهم، في مشاعرهم" (ص 244)، إذ يرى صورته في المشهد الأخير من الرواية، (ص 256)، تنعكس على صفحة مياه بئر وعرف أنه سيعرق في الماء فأصابه الفزع ولم يعد يرى شيئاً بعد ذلك. وكانت هذه اللحظة نهاية حياته وبالطبع نهاية هروبه، حيث تتيقن أم رامبو من أنه يرتاح ولن يهرب، "لن يهرب أرثور أبداً، كل شيء في انتظام" (ص 256)، وكذلك تنتهي حياة جاروميل وهو ممسك بيد أمه لكنه، بخلاف رامبو، مرهق أشد الإرهاق.

خاتمة:

ثمة ملاحظة يجدر أن نختم بها بحثنا هذا، وهي أن ظاهرة الانعكاس الذاتي في النص، أي النص، تعمل عمل فكرة التغريب في المسرح، التي تحدث عنها الأديب الألماني بريخت⁽³³⁾، الذي أسس ما يسمى بالمسرح الملحمي. وهي فكرة تهدف إلى إبعاد الجمهور عن التماهي الشعوري مع ما يراه، ليبقى قادراً على التفكير والتأمل فيما يراه ليكون للعمل الفني دور تعليمي، لا أن يكون مجرد تفرغ للعواطف والمشاعر كما هي الحال في مسرح التطهير.

إن الانعكاس الذاتي في النص يشير إلى أن الفن لا يعكس الواقع بسذاجة، بل إنه يبدعه أو يؤشر عليه، أي يجعل له دلالة معينة. والتغريب يقوم بتحويل دور المتلقي من متلق خامل كسول يتأثر بكل ما يراه أو يسمعه، إلى متلق مستطلع دائم التساؤل حول ما رآه أو سمعه، وبذلك يصبح دور العمل الفني إثارة الأسئلة، بوصفه عملاً فنياً، وليس التعبير عن ذاتية المؤلف. وهكذا استطاع كونديرا في عمله هذا، توظيف أسلوب الميثاقص بأنواعه، ليحول موضوعه إلى قضية إنسانية عامة تعالج، بين أشياء كثيرة؛ قضية القمع بأنواعه الأسري، والسياسي، والاجتماعي التي تفقد الإنسان إنسانيته وتقضي على أي معنى إيجابي أو هدف سام لحياته.

الهوامش:

- 1- تشارلس جنكس، "ما هي عمارة ما بعد الحداثة"، ترجمة محمد كامل عارف، الثقافة العالمية، العدد 36، سبتمبر، 1997، ص 151-152.
- 2- السابق، ص 152-153.
- 3- Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism", in Thomas Docherty (ed.), Postmodernism: A Reader, New York and London: Harvest Wheatsheaf, 1993
- 4- فردريك جيمن، "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي"، وجان فرانسوا ليونار، "الرد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة؟"، وديفيد هارفي، "حالة ما بعد الحداثة، بحث في جذور التغيير الاجتماعي"، في كتاب بيتربروكر (محرر)، "الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- 5- جوليا كريستيفا، "ما بعد الحداثة"، ولورا كينيز، "النظرية النسائية: الضمير السياسي لما بعد الحداثة"، في الكتاب السابق.
- 6- John Barth, "The Literature of Replenishment, Postmodernist Fiction", The Atlantic, January 1980, pp. 65-71.
- 7- Umberto Eco, "Postmodernism, Irony, the Enjoyable, Postscript to the Name of the Rose, New York, Harcourt Brance Jovarovich, 1984.
- نقلاً عن تشاركس جنكس، ص 154-155.
- 7- اختلف المترجمون والباحثون العرب في ترجمة هذا المصطلح، وخاصة في ترجمة البادئة Meta، ولكن أثرت هذه الصيغة ترجمة لهذا المصطلح لأسباب أهمها القرب من اللغة الأصل، وإمكانية الاشتقاقية في العربية، فنقول مثلاً ميثاقص مقابل Metafictional وميثاقاص مقابل Metafictionalist وغير ذلك، انظر بشأن هذا: أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 2001، ص 21-27.
- 8- السابق، ص 40.
- 9- Patrica Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984, p.2.
- 10- السابق، ص 5.
- 11- السابق، ص 7.
- 12- John Barth, "The Literature of Exhaustion", in Mark Currie (ed.) Metafiction, London and New York: Long man, 1995, p 161.
- 13- Patricia Waugh, p 2.
- 14- نفس المرجع والصفحة.
- 15- Mark Currie, p2.
- Mark Currie, Post Modern Narrative Theory, New York. St. Martin's Press, 1998, p.53.
- 16- Patrica Waugh, p 2.
- 17- السابق، ص 4.

18- السابق، ص 5.

19- Mark Currie, Metafiction, p.2

20- Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, New York, and London: Routledge, 1988, p108.

21- السابق، ص 106.

22- السابق، ص 110.

23- السابق، ص 114.

24- ميلان كونديدر، الحياة هي في مكان آخر، ترجمة رنا إدريس، دار الآداب، بيروت، 1989.

25- انظر: مثلاً:

- يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.

- صالح حسن الزهراري وناظم هاشم العبيدي، الشخصية والصحة النفسية، دار الكندي للنشر والتوزيع، اريد،

الأردن، 1990.

- رولو ماي، البحث عن الذات، ترجمة عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

1993.

- حلمي المليجي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

26- رولو ماي، ص 135.

27- John O'Brien, Milan Kundera and Feminism, New York: St. Martin's Press, 1995, p. 90.

28- Peter Hutchinson, Games Authors Play, London and New York: Methuen, 1983, pp. 31-34.

29- Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, p. 64 .

30- انظر مادة Parody في مثلاً:

M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

31- أحمد خريس، العوالم الميتافسقية في الرواية العربية، ص 144.

32- Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds. Modernism, Harmondsworth: Penguin Books, 1978, p. 308.

33- Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics, ed. and trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, p. 192..

المراجع:

أ. بالعربية

- يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.

- بروكر، بيتر (محرر)، "الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.

- جنكس، تشارلس، "ما هي عمارة ما بعد الحداثة"، ترجمة محمد كامل عارف، الثقافة العالمية، العدد 36، سبتمبر، 1997.

- خريس، أحمد، العوالم الميتافسقية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 2001.

- الزهراري، صالح حسن وزميله، الشخصية والصحة النفسية، دار الكندي للنشر والتوزيع، اريد، الأردن، 1990.

- كونديرا، ميلان، الحياة هي في مكان آخر، ترجمة رنا إدريس، دار الآداب، بيروت، 1989.

- ماي، رولو، البحث عن الذات، ترجمة عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

- الملبجي، حلمي. علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

ب. بالإنجليزية

- Abrams, M. H., A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Barth, John, "The Literature of Replenishment, Postmodernist, Fiction", The Atlantic, January 1980.
- Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, eds. Modernism, Harmondsworth: Penguin Books, 1978.
- Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics, ed. and trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964.
- Currie, Mark, (ed.), Metafiction, London and New York: Longman, 1995.
- Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory, New York: St. Martin's Press, 1998.
- Docherty, Thomas, (ed.) Postmodernism: A Reader, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Eco, Umberto, "Postmodernism, Irony, the Enjoyable, Postscript to the Name of the Rose, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism, New York and London: Routledge, 1988.
- Hutchinson, Peter. Games Authors Play, London and New York: Methuen, 1983.
- O'Brien, John., Milan Kundera and Feminism, New York: St. Martin's Press, 1995.
- Waugh, Patricia, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984.