

السرد الميتاروائي في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج

*The Metafiction Narration in Sirat Al-Muntaha Wassini Al araj Novel*محمد بن بابا علي^{1*}¹ جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر).

تاريخ الاستلام: 15 جويلية 2019 ؛ تاريخ المراجعة: 17 ماي 2020 ؛ تاريخ القبول: 13 جويلية 2020

ملخص:

رواية ما بعد الحداثة سرد يجد واقعيته في الارتداد إلى نفسه والتعبير عن ذاته، لا في إحالته إلى ما هو خارجه، وهو ما يصطلح عليه بالسرد الميتاروائي، الذي نجده حاضرا بقوة في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج، كاشفا فيها عن سر علاقته بنصي "دون كيشوت" و"ألف ليلة وليلة". هذه الدراسة، هي محاولة لرصد حضور هذين النصين في رواية سيرة المنتهى وكيفية انبثاقها داخلها، متسائلة: ما الذي شد واسيني مذ كان طفلاً إلى هذين النصين؟ وما الذي جعلهما يتمركزان تمركزاً بؤريا في أكثر من عمل له؟

الكلمات المفتاحية: السرد، الميتاروائي، القراءة، التخيل، دون كيشوت، ألف ليلة وليلة.

Abstract:

The post-modern narration finds its realism in reverting and expressing itself, not in referring to what is outside of it. This is termed meta-narration which is strongly found in the novel of "Sirat AlMuntaha" of Waciny Laredj. He revealed the scret of his relationship with the texts of "Don Quixote" and "Arabian Nights". This study attempts to detect the presence of those two texts within the aforementioned novel of Waciny Laredj, and how they are established within his novel to understand the manifestations of their presence. What made them centralized in more than one literary work? The study is based on an interpretive analytical reading? Given that the two novel in question is full of blanks looking for their readers.

Keywords: Narration, metafiction, reading, ficional ,Don Quixote, the Thousand and On Nights.

* Corresponding author: e-mail: baba01903@gmail.com

1. مقدمة:

النص لا ينشأ من فراغ، بل يتخلق في عالم ملئ بالنصوص. وهو لا يقف وحيدا كنتاج فردي معزول، بل هو يرتبط بنصوص سابقة عليه أو متزامنة معه بعلاقة عميقة، تجعل منها جزءا حيويا من نسيج النص الجديد وبنيته. ف«كل نص يتعايش بطريقة أو بأخرى مع نصوص أخرى، ليصبح نصا في نص» (الزعيبي، 2015) وهذه النصوص المستوعبة داخل النص الجديد، هي حصيلة لقراءات المبدع المتعددة، يعمل بطريقة واعية قصدية، أو لاواعية بإيماء مضمرة، على توظيفها وفق آليات مختلفة، مُشكِّلا من مادتها نصا إبداعيا جديدا. فهي نصوص طفحت من مخزون ذاكرة الكاتب، وفرضت نفسها عليه، فاستدعاها ليحاورها ويحملها دلالات جديدة، لا ليعيد كتابتها واجترار دلالاتها، بل ليحقق لنصه «كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة. ولذلك فإن كتابة النص، هي قراءة نوعية لهذه النصوص، بوعي خاص يتحكم في نسق النص» (بنيس، 1985). ومن ثمّ تعطل، أو على الأقل لا تكتمل، عملية فهم واستيعاب النص الجديد، ما لم تتحقق معرفة كاملة بالنصوص القابعة داخله، والتي تستدعي كشافا لحضورها، ورصدا للحظة انتقالها من هويتها الإبداعية المرجعية، إلى هويتها الإبداعية التخيلية الجديدة، عن طريق الفعل الانزياحي التجاوزي الذي يمارسه الكاتب. ومن هنا ينهض دور القارئ الذي تقع عليه مسؤولية تأويل النص وتشديد دلالاته المحتملة، دون أن يعني ذلك، بأي حال من الأحوال، أن مهمة القارئ هي البحث عن المعين الذي ينبع منه النص لتحقيق هويته الأصلية، وإن كانت مندرجة فيها، بل «تتجه مهمة القارئ في البحث عن فاعلية النصوص في النص المائل في انبثائه وإنتاج دلالاته» (الريدي، 2012).

"دون كيشوت" و"ألف ليلة وليلة"، نصان كرّسا حضورهما في المنجز الروائي لـ"واسيني الأعرج" عن طريق آليات التناص والتعالق النصي وغيرها... إلا أن حضورهما في رواية "سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني" كان مختلفا، كشف فيه "واسيني" عن سر علاقته الروحية والوجدانية بهذين النصين، وأفصح عن بعض طرقه الفنية في توظيفهما في أعماله الروائية، وغير ذلك مما يندرج في إطار السرد الميتاروائي. ومن هنا سنحاول أن نضع أيدينا على هذين النصين القابعين في الرواية لرصد كيفية حضورهما وانبثاقهما فيها، متسائلين ما الذي شد واسيني مذ كان طفلاً إلى هاذين النصين؟ وما الذي جعلهما يتمركزان تمركزا بؤريا في أكثر من عمل له؟ وكيف كانت تجليات الحضور الميتاروائي في الرواية؟

ولكي نقارب ذلك، سنمضي في التحليل خطوتين: إحداهما ومضة نظرية، نتعرض فيها لمفهوم السرد الميتاروائي، والأخرى تطبيقية نقف فيها على تجليات الحضور هذا السرد في رواية "سيرة المنتهى".

2. مفهوم السرد الميتاروائي:

يعد الخطاب الميتاروائي من أهم مميزات السرد ما بعد الحداثي، ومظهرا من مظاهر التجريب والتجديد الفني والجمالي، التي يترجم التحول العميق في المفاهيم الأساسية التي بنيت عليها الظاهرة الأدبية، خاصة ما تعلق منها بالإنسان واللغة. فالإنسان تزعزعت ثقته في قيمه، وفقد اطمئنانه، وصار يعيش تجربة اللابيقين، «والرواية تعكس، بوضوح، هذا النوع من عدم الاقتناع بالقيم التقليدية وتدميرها» (يوسفي، 2012). ليعود الإنسان إلى ذاته مستنطقا بأبعادها، وباحثا في ثناياها، بعد فشل بحثه عما هو خارجها. ويبدو أن سابقة (ميثا) التي تعني ما وراء أو ما فوق (وايلز، معجم الأسلوبيات، 2014)، تعبر عن هذا التوجه الذي جعل من الذات موضوعا للذات ومركزا لاهتمامها، وهو ما

أفضى إلى التحول من السؤال الاستمولوجي حول العالم كيف كان؟ وكيف يكون؟ إلى السؤال الانطولوجي ما العالم؟ وما الذي سنفعله فيه؟

فإذا كانت الرواية الواقعية تسعى إلى إقناع قارئها بأن النصوص الروائية هي نافذة تطل على العالم، ونتمكن من خلالها من رؤية العالم الروائي (المتماهي مع العالم الحقيقي)، فإن رواية ما بعد الحداثة تجد واقعيتها في الارتداد إلى نفسها والتعبير عن ذاتها، وعن كونها محض عمل تخييلي، لا في إحالتها إلى ما هو خارجها. فالسرد هنا يرى في صورته مادة للحكي، فهو «يحيل إلى نفسه وإلى العناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلها، سرد يناقش نفسه ينعكس على ذاته» (برنس، 2003).

وخلاصة القول، فإن الميتاسرد عموماً، بما فيه الميتاروائي، هو خطاب قائم على مركزية الذات وسبر أغوارها، يصف فيه الكاتب العملية السردية داخل سرديته، مستعرضاً طرائق كتابته وفنياته التخيلية، أي أنه يُعلم قارئه بصنعبته السردية، بفضح لعبته السردية من خلال التعليق عليها واللعب بأحداثها وتحريك شخصياتها. وقد عرفه "جميل حمداوي بأنه «ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقداً، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السرد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام» (حمداوي، 2018).

3. الحضور الميتاروائي في "سيرة المنتهى":

1.3 الحضور الميتاروائي لـ"دون كيشوت":

«أشياء كثيرة جمعني بك في الحياة يا سيدي على الرغم من أن الفاصل بيني وبينك قرون متعاقبة.. دخلت في دمي يا سيدي. سكتني» (الأعرج، 2015). هذا المقطع يمكن اعتباره كلمة السر أو المفتاح الذي نلج به السرد الميتاروائي في الرواية، والذي يؤكد على وجود قاسم مشترك يفرض نفسه على بعض التجارب الإنسانية، وإن تباعدت بهم الأمكنة وتباينت الأزمنة. مؤكداً قدرة الأدب على تخطي جميع الحواجز، حين يطرح المسائل ذات الصلة بحقيقة الإنسان والحياة والعالم. ولهذا انعقدت العلاقة في أول اتصال فكري ووجداني بين "واسيني" و"سيرفانتيس" وهو يقرأ له "دون كيشوت"، وسرعان ما توطدت هذه العلاقة بينهما، ليبقي "سيرفانتيس" مستمراً في نفس "واسيني" رغم موته، ورغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما. ولم يرفيه مجنوناً يستدعي حسرة الناس عليه لأنه جن ببطولات فارغة. وإنما المعلم الذي علمه قراءة عميقة للأشياء والتوقف عند تفاصيلها، بل يعتبره أحد الأعمدة التكوينية الخمسة التي شيدت داخله وبنيت عمرانته الإنساني والثقافي، «العمود الخامس الذي يشكله كاتب عظيم ميغيل دي سرفانتيس، الذي لاقتني به صدفة الأقدار، التي كلما صفا ذهني، واسترجعت عقلي بعد دهشتي، احتضنتها اعترافاً بجميلها. هو من جعلني أكتب بطريقة دون غيرها، وأشعر بقربي منه أدبياً أكثر من أية شخصية أخرى، من حيث المؤثرات الأدبية» (الأعرج، 2015). وإذا كانت علاقة "واسيني" بالأعمدة التكوينية الأخرى (الجد الروخو، الجدة حنة فاطمة، ميمما ميزار، ومينا)، هي علاقات تندرج في إطار السلالية العادية التي تحكمها روابط الدم والتجارب العاطفية، فإن علاقته بـ"سيرفانتيس" هي انتساب لسلالية أخرى، سلالة الكتابة والمشارك الإنساني والدم اللغوي، لأنه ساهم كثيراً في تفجير مكان الصمت الداخلي لديه، وإيقاظ مخياله الإبداعي النائم، وكان معلمه الأول في صنعة السحر، سحر الكلمة، «لقد وضعتك في

مصاف الأهل. اعتبرتك جدي أو في صورته وتجلياته. انتميت لك كما ينتمي عاشق اللغة لكاتب يشعر أنه خرج من ضلعه وخوفه وانشغالاته» (الأعرج، 2015).

إن العلاقة هاهنا، انتقلت من علاقة حفيد بجده، إلى علاقة تماثل علاقة أمانا حواء بأبينا آدم عليهما السلام، بل وتجاوزها، وذلك حينما يصاب "واسيني" بعدوى الغواية، منتقلا بها من غواية كانت سببا في تغيير مسار حياة الإنسان من الجنة إلى الأرض، إلى غواية أخرى غيرت المسار الحياتي لـ"واسيني"، لتجعل منه يسلك طريق الجنون لحظة لقائه بهذا الكتاب، «تلك اللحظة غيرت نظام حياتي وأحاسيسي نحو الأشياء وأدخلتني غمار التجربة وقذفتني داخل عالم لم أكن مهياً له، إذ كان يمكن في أحسن الظروف أن أتحوّل إلى فقيه يدرس القرآن في القرية، ومع بعض الحظ، إلى مهرب للكتان والخضر والفواكه، على الحدود المغربية الجزائرية» (الأعرج، 2015).

إصابة "واسيني" بهذه العدوى، هي قدر محتوم جعل الكتاب يعترض طريقه من حيث لا يدري، ليحولها إلى مسار آخر، يتبوأ فيها الكتاب سلطة روحية على فكره ووجدانه، ولتتحوّل العلاقة بينهما إلى شيخ (الكتاب) ومريد (واسيني)، في انسجام يؤكد أكثر من مقطع مع العنوان الفرعي للرواية (عشتمها كما اشتيتني):

«- أية عدوى يكون سببها كتاب يا جدي؟

- أن يخسر الحياة كلها ويبعثها ركضا وراء الكتب. أن يرى في الكتاب حقيقته الوحيدة. أن يُبتلى بكتاب ولا يرى الحياة إلا من خلاله» (الأعرج، 2015).

فضلا عن هذا، فإن توريث الجنون والغواية لا يتحقق في ارتباطه بعلاقة (أبوة/بنوة)، وإنما يتحقق في ارتباطه بعلاقة (حواء/أنوثة)، باعتبارها رمزا للتوالد والإخصاب، ضمانا لاستمرار غواية الكتابة، ممثلا في "واسيني" الذي لم يخرج من صلب هذا الجد، وإنما خرج من ضلعه وارثا منه نبضه وهمومه، وإحساسه الدائم بوجع الإنسان وعذاباته. «كنت دائما أظن أن من كتب دون كيشوت لا بد أن يكون رجلا مجنونا، قبل أن أتأكد مع الزمن أن استمراره في وجدانا الأبدى متأت أصلا من كونه كان خارج كل نظام، حتى ما يسمى بالعقل. كان يشبه أعماقنا وأسرارنا. في كل عصر يقرب منا أكثر كأنه لا يتحلل كبقية المخلوقات ولا يتقادم أبدا. ربما لأن دون كيشوتي أعطى ظهره لحياة الكذب، وأخذ حاضره بالسخرية التي تليق به» (الأعرج، 2015).

من هنا يبرز "دون كيشوت" نصاً مرجعياً بقي عالقا في ذاكرة "واسيني"، وتمثله في تجربته الابداعية في أكثر من رواية له، مؤكدا بأن الأديب لا بد وأن يستند إلى مرجعيات واقعية، تسليما بأن الإبداع ما هو إلا فعل تسريب إلى نظام فني تحكمه مقتضيات التخيل وإملاءاته. «سرفانتس منحني دون كيشوت لأقرأ مأساة الإنسان التائه بلا وجهة في زمن كان يموت وآخر ينشأ في عمق التكسرات والانهيارات،... هذا الرجل الذي يتكرر في أغلبية أعماله، هو أيضا من بين الثوابت الكتابية في عالمي الروائي مثل بقية الأساسيات والأعمدة التي ذكرتها في هذه السيرة» (الأعرج، 2015).

"واسيني"/السارد وهو يحاور جده الإبداعي، يسرد عليه حكاية لقائه الأول بكتاب "دون كيشوت"، ومن ثم يضعنا أمام قصة عشقه لهذا النص الذي أورث فيه عدوى الكتابة وجنونها، «لي مع سرفانتس قصة غريبة بدأت برفض لم أكن سببه، وانتهت بحب كبير لرجل وسم عصره وعاش على نفس التربة التي عشت عليها على مدار خمس سنوات. عاش في الجزائر في عز سنوات الحروب الدينية القاسية، في نهاية القرن السادس عشر، وعلى الرغم من مزلقه الصغيرة، التي يبررها هو نفسه بضغوطات محاكم التفتيش المقدس، ظل وفيما ومنتصرا للخير والإنسان» (الأعرج، 2015).

في الحوار الذي دار بين الحفيد/السارد والجد اللغوي، نقف على مساحة نصية تنهض فيها الوظيفة الميتالغوية بدور بارز، طبعاً دون أن تزيح الوظيفة الشعرية من موقعها البؤري في عملية السرد. حيث نجد السارد يتماهى مع دور الناقد حينما يطرح مسألة نقدية تتعلق بتلقي النص الدونكيشوتي لدى بعض قرائه، على غرار معلم واسيني في المدرسة الابتدائية: «بدأ معي هذا يا سيدي في وقت مبكر، كنت في المدرسة الابتدائية عندما جاءنا أستاذ اللغة الفرنسية، بنص من صفحة ونصف في الكتاب المدرسي وبدأ يعرض علينا مغامرات الرجل المجنون كما سماه، الذي عندما لم يجد ما يفعله، ذهب ليحارب طواحين الهواء» (الأعرج، 2015).

هذا المقطع، يطرح فيه السارد/الناقد بعض الأسباب المعيقة للتلقي الموضوعي، أهمها الوساطة التي تريد أن تفرض نفسها بين النص وقارئه. وذلك حينما عمد المعلم إلى الانتقائية والبتير في تقديم نص "دون كيشوت"، ومن ثم، تمرير الأحكام الجاهزة، في محاولة لمصادرة فهم القارئ، دون إتاحة الفرصة له لأن يتواصل وحده مع النص، وأن يصل إلى فهم مستقل. ف"واسيني" هنا لا يسائل الفعل القرائي، ولا يحلل عملية الفهم ضمن شروطها العادية. وإنما يتوجه بنقده هذا إلى الجهات والمؤسسات المسؤولة على التربية والتعليم، التي تمارس فعل الوصاية على العقول (صفحة ونصف في الكتاب المدرسي). لكن رغم التقديم المتطور للنص عن طريق مقص الرقيب، إلا أنه لم يحقق التلقي المنتظر من قبل القائمين على هذه العملية، بل انقلب السحر على الساحر، يبحث أوقد في نفس السارد رغبة ملحة في الاطلاع على المزيد من خفاياه. وذلك في سخرية مبطنة من الغباء المؤسساتي أمام عقل طفولي: «كان النص الذي عرفني بك غير كاف، كنت أريد أن أعرف الكثير عن هذا الكتاب الذي كلما ذكره المعلم أضاف له نعت النصراني. حتى أنه لم يعد يذكر اسمك. كلما تحدثت عنك قال: هذاك النصراني» (الأعرج، 2015).

وكان هذه الحادثة، مع حادثة كتاب الغواية (ألف ليلة وليلة) التي سنأتي على ذكرها لاحقاً، هي التي أصابت "واسيني" بعدوى الكتاب وأبلعته القراءة، كما يسميها في مقاطع متناثره من رواياته، وليسير في المسلك الذي يوصله إلى عقد قرانه مع الكلمات والحروف، تحقيقاً لنبوءة شيخ العارفين "ابن عربي"، الذي قال له عند لقائه في رحلته المعراجية: «انت في النهاية ثمرة كتاب. والكتاب عاش فيك ومنك. انتبه إلى هذا جيداً، لقد ولدت من ماء الحرف وليس من جليد اليقين» (الأعرج، 2015).

حادثة "واسيني" مع معلمه انتهت تفاصيلها على نحو يجعله يركب رأسه، ويقرر أن يبحث عن النسخة الكاملة لهذا النص، ليعثر على الجزء الأول منها في خزانة أخيه حسن ويقراها، ويجد فيها الكثير مما روته له جدته. ف«في الدنيا صدف غريبة يا سيدي تصنعها الحياة ولا شأن لنا في مساراتها» (الأعرج، 2015).

النص تتعدد قراءاته بتعدد قرائه وتعدد مواقع قراءته. هذا ما نقف عليه في الخطاب الميتاروائي الذي يطرح فيه "واسيني" القراءة ضمن أفق آخر، هو أفق يتموقع فيه أخوه "حسن"، الذي كان قارئاً محترفاً على حد تعبير "واسيني"، والذي نكتشف من خلاله قراءة أخرى، وذلك حينما أقدم "واسيني" على حرق مقدمة النص في لحظة إحباط ويأس: «في المساء جاءني أخي حسن بطيبته المعهودة: لماذا أحرقت كتاباً تحبه يا خويا؟ واش صار فيك؟ أجبت وأنا غير مقتنع من إجابتي لكنها كانت حقيقية وصحيحة: المعلم لم يعطني الكلمة وحرمني من الحديث عن دون كيشوت. ضحك طويلاً قبل أن يقول: في هذه الحالة ستحرق كل كتبي؟ هل تعرف ماذا أحرقت؟ قلت: كل صفحات المقدمة؟ هل قرأت ما فيها؟ قلت لا. ذهبت مباشرة إلى الرواية. لا أحب المقدمات. انتبه حسن أكثر إلى حزني. حك على رأسي: إذن واش قريت من دون كيشوت؟ أجبت: قرأت الرواية بكاملها مرتين. أضاف: وهل أعجبتك؟ قلت: تشبه

أحاديث حنا ولهذا أحببتها وفي الوقت نفسه بدت لي عادية؟ تمرغ من شدة الضحك. حنا هي دون كيخوتي ديال لزعر الحمصي هههه. يا المهبول أحرقت أهم الصفحات. أنت كنت أعنى لتقرأ. في الصفحات التي أحرقت كلام يشبه فعلك. يقول من قدم للكتاب إن محاكم التفتيش المقدس طالبت بحرقه لأنه قال ما لا يجب قوله ودافع عن أعداء المسيحية من المسلمين واليهود. هههه والله كنت ستكون عضوا مهما في المحاكم الدينية، وكانت سترحب بك عضوا فعلا، وتضمك إليها. مع ذلك، فقد أمضى الليلة بكاملها وهو يوجهي من صلب الرواية إلى ممارسات محاكم التفتيش القاسية والمشينة. مع ذلك، لم أفهم وقع كلام حسن وسخريته إلا لاحقا، بعد سنوات طويلة من هذه الحادثة» (الأعرج، 2015).

في هذا المقطع يضعنا السارد/الناقد أمام نوع آخر من القراءة، إنها قراءة سياقية وضعت النص ضمن السياق التاريخي والظرف السياسي الذي تبلور فيه. إذ ما يهم هنا هو المحيط الخارجي للنص أكثر من النص في حد ذاته (فقد أمضى الليلة بكاملها وهو يوجهي من صلب الرواية إلى ممارسات محاكم التفتيش القاسية والمشينة). لذلك نجد "حسن" تحسّر كثيرا على حرق المقدمة التي اعتبرها أهم ما في النص، حتى وإن كتبها شخص آخر غير "سيرفانتيس"، لأنها صفحات توثق لسياق النص. ولهذا نعت أخاه "واسيني" بالجنون والعمى، رغم أنه قرأ النص مرتين (يا المهبول أحرقت أهم الصفحات. أنت كنت أعنى لتقرأ). إذ لا تعنيه أدبية النص، ولا الوقف الذي أحدثه في قارئه، ولا الغنى والثراء التخيلي الذي تكتنزه، والذي يتناص في كثير منه مع حكايا الجدات وأقوالهن، لذلك علّق بالضحك حدّ التمرغ حينما قال له أن ما أعجبه في نص "دون كيشوت"، هو أنها (تشبه أحاديث حنا ولهذا أحببتها).

هذا الخطاب الميتاروائي، رغم أنه يعيب على القراءة السياقية إهمالها لأدبية النص، إلا أنه لا يتنكر لها، ولا يلغها تماما في المقاربة النقدية، لأن الحاجة إليها تبقى قائمة، رغم ما تعرضت إليه من نقد لاذع حد التطرف من قبل النقد الحدائي، الذي لا يعترف بالسياق ويدعو إلى «إقامة علم للأدب مستقل عن التصورات الخارجية» (يوسف، 2007). فقول "واسيني": (لم أفهم وقع كلام حسن وسخريته إلا لاحقا، بعد سنوات طويلة من هذه الحادثة)، ينطوي على إشارة إلى مسألة عودة السياق، ولو استئناسا، إلى القراءة ما بعد الحدائية، التي «أعادت الاعتبار للمؤلف والقارئ والإحالة والمرجع التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، كما هو حال نظرية التأويلية، وجمالية التلقي، والمادية الثقافية، والنقد الثقافي، ونظرية ما بعد الاستعمار، والتاريخانية الجديدة..» (حمداوي، https://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509، 2012).

يستمر السارد/الناقد في إقحام الخطاب الميتاروائي، عندما تحدث عن قصته مع أستاذه الفرنسي في الثانوي مسيو دروو (Monsieur Druot) الذي فتح عينيه على القراءة الجمالية للنص، حينما يتم تناوله ضمن أفق بحثي علمي مستقل. هذا الأستاذ الذي حين توسّم في "واسيني" الجدية والاهتمام الكبيرين بـ"دون كيشوت"، أولاه عناية خاصة، ووضع في تناوله ما كان يحلم بقراءته، ويكلفه بإعداد ملخص فور كل قراءة، ويتناقش معه حولها. لهذا عدّه "واسيني" الوجه الآخر للقدر الذي وضعه في مسالك "سيرفانتيس": «أنا أدين لمسيو دروو بالكثير. فقد منحني طريقة أخرى في قراءة كتبك. وهو ما لم يكن متاحا للآخرين بعد أن بهرت ملاحظاتي التي لم تكن شيئا إلا صوت القلب وحبي الكبير إليك» (الأعرج، 2015).

ومن خلال استعادته لقصته مع هذه الشخصية في حوار مع "سيرفانتيس"، يشير السارد/الناقد إلى ثنائية المرجعي والتخييلي في العملية الإبداعية التي تعلمها من مسيو دروو: «الكتاب ليس فقط رفقة جميلة، لكنه حياة أخرى نعيشها بشكل مواز» (الأعرج، 2015). ويبدو أن هذه الإشارة الخاطفة إلى هذه المسألة دون الاستفاضة فيها، هي من باب

الرد الموجز على الموقف السابق لمعلم الفرنسية العربي، ضمن مقارنة بين قراءتين، إحداهما مغلقة ذات خلفية مسبقة يتسم بها المعلم العربي، وأخرى منفتحة تقارب العمل في إطاره الجمالي والتخييلي يتسم بها الأستاذ الفرنسي. وهو الأمر الذي يخلف حساسية ويترك بياضا ما بين السطور، يستفز القارئ ويستدعيه للحضور.

مسألة أخرى لافتة للانتباه يطرحها واسيني في خطابه الميتاروائي، وذلك حينما يجعل من رواية "سيرة المنتهى" هامشا يستدرك فيه "سرفانتيس" ما فاته في نصه "دون كيشوت": «أشياء كثيرة هربت مني في دون كيشوت استدركتها حتى لا يأكلها النسيان وتمنيئاً أن أقول فيها بوضوح أكثر ما كان في قلبي» (الأعرج، 2015). وهي بلا شك عبقرية فنية عالية، حينما يتخفى صوت السارد/الناقد وراء صوت إحدى شخصياته، وهو "سرفانتيس" نفسه، لتقديم ملاحظاته وتعليقاته وتحويراته... وغيرها مما يصفه بالاستدراك، وما هو كذلك، بل هو تجسيد لاستمرارية "سرفانتيس" في "واسيني". دون أن يعني ذلك بأي حال من الأحوال، انتقاصا من القيمة الإبداعية لرواية "سيرة المنتهى"، وأنها مجرد حاشية لمتن "دون كيشوت"، «الشعرية المعاصرة، بل ربما الفكر المعاصر في مجمله، لم يعد يعتمد هذه التفرقة بين من يكتب من جهة ومن يشرح من جهة أخرى، بين من يؤلف ومن يشرح، من يفكر ومن ينتقد. فما دُعي موتا للمؤلف، صوحب في الوقت ذاته ببعث من ظلوا ظلأله كالقارئ والناقد والمترجم.. والمعلق. وهكذا فربما لن نجانب الصواب إن جزمنا أن كبار المفكرين المعاصرين هم "مجرد" معلقين» (بنعبد العالي، 2009). فاعتبار "ابن رشد" معلقا على المعلم الأول (أرسطوطاليس)، لا ينزل من قامته الفكرية السامقة. والأمر ينسحب على كثير من العلاقات بين العلماء والكتاب والمبدعين، التي تصب كلها في استمرارية النصوص وتداعي أفكارها، ولو بعد أجيال، بحيث لا يستبين المعلق من المعلق عليه.

من بين هذه التعليقات، هو حلمه في أن يستدرك ما فاته أن يقوله في "دون كيشوت" حول بنية التناقض التي تنطوي عليها النفس البشرية، فيما ما يأمر به الدين وما تتحكم فيه العادات، والتي يقف الدين إزاءها قوة ردعية ثانوية في صدّ النفس عن رغباتها التسلطية، وذلك في معرض حديثه عن الرغبة في السلطان المطلق، وتحسيس الناس به، من خلال تجربة الأسر في قصر الأغا "حسن فيزيانو"، التي جعلته يقف عند هذه الحقيقة: «أحلم كل ليلة أن أقول هذا كله في كتاب يسع الأهواء البشرية، وأطماعها الخفية وطبائعها التي لا تقاوم، وخوفها من مهم ملتصق بها، تسحبها وراءها أتى ذهبت. أن أقولها بما يكفل الوصول إلى العمق الخفي فيها عن طريق التهكم والسخرية. أقوى سلاحين وأذكاهما، أمام غباوة العصر والبشر. ليس الأمر سهلا، ربما احتجت إلى زمن آخر أكثر تسامحا مع هيلي وجنوني، وعمرا غير هذا، وربما احتجت أيضا إلى هواء آخر لكي أنجز هذه الحماقة، أنفسه بحرية كما تفعل طيور هذا الفحص الجميل، كل صباح» (الأعرج، 2015).

في هذا الخطاب الميتاروائي الذي اتخذ التعليق شكلا استدراكيا متخفيا وراء صوت "سرفانتيس"، يطرح السارد/الناقد قضية الكتابة الساخرة ومبرراتها ومدى فعاليتها في مواجهة الواقع المأساوي. فمن رحم الأحزان والفجائع والحرائق تولد السخرية ويولد التهكم، باعتبارهما أذكي الأدوات التي يلوذ بها الإنسان لتعرية الواقع ومواجهته.

2.3 الحضور الميتاروائي لـ"ألف ليلة وليلة":

"واسيني" الأعرج، واحد من المبدعين الذين يشكل لديهم كتاب الليالي مرتكزا يتأسس عليه إبداعهم. والقدر الذي لاقاه بهذا الكتاب في وقت مبكر من حياته، هو أول المنعطفات التي قادته إلى مسالك الإبداع، لذلك بقي يدين له

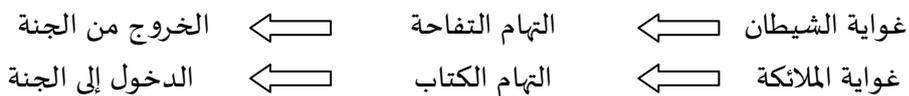
بهذا الفضل: «نص ألف ليلة وليلة. ما زلت أرى فيه صدفتي الأولى، وقدري المذهل، وامتعتي اللذيذة، وشهوتي السرية، ورعشتي الخفية» (الأعرج، 2015).

هذا الاعتراف بالفضل والجميل تجاه كتاب الليالي، يمكن أن نعتبره مفتتحاً لنج به معالم الخطاب الميتاسردي الذي تضمنته رواية "سيرة المنتهى" في هذه الجزئية البحثية، في محاولة للوقوف على نوع العلاقة التي تربط "واسيني" بهذا النص، وكيف تأتي له أن يكون أهم مادة خام تشكّل علمها منجزه الروائي؟

حدثنا "واسيني" في "سيرة المنتهى" عن قصته مع كتاب "ألف ليلة وليلة"، بشكل يشبه إلى حد بعيد قصته مع "دون كيشوت"، حينما أرسلته جدته "حنا فاطنة" إلى جامع "سيدي سعيد" ليحفظ القرآن الكريم، فإذا به يضع يديه على نسخة من كتاب الليالي خطأ، كانت مخبأة بين المصاحف، ليكتشف الحقيقة لاحقاً، لكن بعدما تمكّن هذا الكتاب منه، متغفلاً في أعماقه، إلى درجة أن يقرر إخراجه (سرقته) من الجامع. ولتكون هذه الحادثة أولى المنعرجات التي صنعتها الأقدار، والتي رسمت له مساره الحياتي: «لا أعرف اليد السخية التي وضعته هناك، في ذلك الرف الصغير، ولا أعلم إذا ما كان علي أن أشكرها وأقبلها بحرارة، أو أرفضها، ولا أعرف سر الصدفة التي قادني يومها إلى ذلك الكتاب، لأن كل ما حدث لي فيما بعد منبعه تلك اللحظة التي فتحت فيها خطأ كتاب ألف ليلة وليلة. تلك اللحظة التي قذفت بي داخل عالم لم أكن مهياً له بالشكل الكافي» (الأعرج، 2015).

ما يهمنا أكثر في هذه القصة، هو الوقوف على تعليقات "واسيني" على بعض تفاصيلها، التي اتخذت شكلاً تأملياً أنطولوجياً يستدعي القارئ للحضور محاوراً ومسائل، على غرار هذا التعليق: «أحياناً أتساءل إذا لم يكن القدر نفسه هو الذي صنع ذلك بأن رمى الكتاب في مسلكي، بحيث لا يمكنني أن أمر بدون رؤيته والتلذذ بغوايته. فإن كان الشيطان قد أغوى حواء بالتفاحة وأخرجها من الجنة، فقد أغوتني الملائكة بكتاب، التهمت به دون أي تفكير، دفعة واحدة، فوجدتني في صلب الجنة» (الأعرج، 2015).

بأي معنى يربط "واسيني" بين الغواية الأولى التي أخرجت حواء من الجنة، والغواية التي أعادته هو إلى الجنة؟ وإذا كان فعل الغواية مرتبطاً بالشيطان، فكيف يتأتى إسناده إلى الملائكة؟ وكيف يكون التهام التفاحة سبباً في الخروج من الجنة، بينما التهام الكتاب هو عودة إليها؟ هذه الأسئلة وغيرها مما يطرحه القارئ لهذا المقطع، لا يمكن الخوض فيها إلا إذا انطلقنا من أن الأدب لا يتعامل مع اللغة بطريقة مجانية، ومنه لا يمكن فهم هذه اللغة إلا إذا وضعناها ضمن بنية دلالية تحكمها علاقات علامية تربط بين عناصرها. وبالتالي، إذا اعتبرنا هذه المقطوعة من النص بنية قائمة بذاتها، فإن العناصر المشكلة لها تنتظم على هذا النحو الآتي:



نلاحظ أن هذا المخطط يختصر لنا ثنائية ضدية لمسارين اثنين، يشتركان في خضوعهما لنفس الفعل التحريكي، وهو الغواية، ويختلفان في الاتجاه والمآل. ففعل الغواية الذي قام به الشيطان، انتهى إلى الخروج من الجنة، بينما فعل الغواية الذي قامت به الملائكة أعاد إلى الجنة. فكيف نفهم ذلك؟

إذا انتقلنا بالتحليل إلى المستوى التأويلي، نجد أن المسارين المذكورين يهضمان كلاهما على معنى السرد، بقريئة الكتاب الذي يتم التهامه. ومن ثمّ فإن المسار السردي الأول، ما هو إلا سردية "شهرزاد"، التي نهضت بفعل الحكيم تأجيلاً للموت، إلا أنه سرديتها التي كان باعثها هو إرضاء "شهريار" (الشيطان) وتحقيق متعته المؤقتة ولذته العابرة، هي

سردية لا تبني وعيا، ومآلها الفناء (الخروج من الجنة)، حتى وإن عدل شهريار عن قتلها في أول ليلة بعد الألف، «لقد كانت شهريزاد بالعكس، الوجه الثاني للدكتاتور، فشهریار كان يقتل النساء بعد أن خانت زوجته، كان يتزوج الواحدة ليقتلها فجرا إلى أن جاءت شهريزاد، فتوقفت هذه الحياة أو هذا النمط، لكن السرد بقي يدور في نمط الدكتاتور، فلم تخل قصة في "ألف ليلة وليلة" من الخيانة الزوجية. وهكذا كررت شهريزاد ما يريد السطان سماعه. وأنت عندما تقرأ النص إلى النهاية ستجد أن شهريزاد أنجبت ثلاثة أولاد ذكورا، وهذا يعني أن هذا الدكتاتور سيستمر ثلاثة قرون أخرى، عبر نماذج الذكورية التي تشبهه. فماذا فعلت شهريزاد؟!» (الرياحي، 2009).

بينما المسار السردية الثاني، ما هو إلا سردية وريث "شهريزاد"، أي "واسيني"، الذي اعترض كتاب الليلي طريقه، ليسلك به مسارا آخر، موظفا غوايته الحكائية السردية، ضمن مسلكية أخرى، باعتبارها هو الخير والقيم الانسانية النبيلة (الملائكة)، ويوظرها وعي فني وإنساني بأهمية الكتابة باعتبارها فعلا توثيقيا ثقافيا، يخلد العملية السردية، ويرسم حضورها في التاريخ، وبالتالي تحقيق انبعاث جديد لـ"شهريزاد" (العودة إلى الجنة).

ومثلما انصرف مفهوم الغواية إلى معنيين متضادين، أحدهما مرتبط بالفناء والموت، والآخر مرتبط بالانبعاث والحياة، فكذلك نلفي السرقة ينصرف مفهومها إلى معنيين بحسب الباعث من رائها. هكذا يريد أن يتأولها "واسيني"، والذي يستدعي لذلك الشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي"، تعليقا على حادثة سرقة كتاب الغواية من جامع سيدي سعيد: «لغتي في يا سيدي. أقصد نسخة القرآن التي عثرت عليها في الزاوية الخلفية من الجامع، فسرقتها. أحيانا أسأل ولا أكف عن السؤال. من وضعها هناك. كنت غرًا ولا أعني له الشيء الكثير.

- أن تقول سرقة والسرقة في الكتاب وهم. الكتب عندما تمل من المكان الأوحى والأبرد والأكثر عزلة، تهرب نحو غفوتها القلقة. ثم بلا مسبقات، تنزلق تلقائيا نحو أيادٍ أخرى تعرف حناها وحبها، لا يهم المسلك وطريقة العبور. لهذا الحروف جبارة، ولا تُسرق إلا إذا ارتضت. شجرة الحروف ملك للخليفة لأنها شجرة خروج الأمر الإلهي إلى وجوده وكونه. قل إنني أعلم وأسمع وأرى وامض نحو قلبك» (الأعرج، 2015).

لا أنصو من خلال هذا المقطع وغيره من المقاطع المتناثرة في هذه الرواية وغيرها، أن "واسيني" يبحث عما ينفي عنه شبهة السرقة لفعلة الصبائية في غابر الأيام، فتلك شبهة من السهولة بمكان إبطالها، دونما حاجة إلى استدعاء "شيخ العارفين". وإنما غرضه من هذا الاستدعاء هو شيء آخر، لعله البحث عن تأسيس لمعنى يريد الوصول إليه، واجداً في التأويل العرفاني، أداة الإقناع المفضلة والفعالة، في بيئة ثقافية مهيأة لمثل هذا الخطاب. فضلا عن هذا، فهو بصدد كتابة تجريبية يمكن إدراجها في الواقعية السحرية (حسانين، 2014)، التي تجد في اللغة العرفانية ما يغذي طرحها الفكري والجمالي ويقويه. بل إن ما يطرحه ليس جديداً، إذ يمكن استيعابه بشكل أو بآخر، بالعودة إلى آراء "هايدغر" في هرمينوطيقاه، والتي تعرضت لها هذه الدراسة في شقها النظري. فقولته أن الكتب: «تنزلق تلقائيا نحو أيادٍ أخرى تعرف حناها وحبها، لا يهم المسلك وطريقة العبور. لهذا الحروف جبارة، ولا تُسرق إلا إذا ارتضت. شجرة الحروف ملك للخليفة لأنها شجرة خروج الأمر الإلهي إلى وجوده وكونه»، هو إعادة صياغة لموقع اللغة في فلسفة "هايدغر" الوجودية، التي ترى أن اللغة هي مسكن الوجود، «ما يفسر رغبة الأشياء في احتلال موقع داخل اللسان» (بنكراد، 2007). إنما الجديد هو المرافعة عن هذا الرأي، بصوت يلتبس فيه القدرة على الإقناع والتأثير، أي صوت "محي الدين بن عربي".

ورغم أن اللغة بمعناها الإبداعي، أو شجرة الحروف على حد تعبير "ابن عربي"، ملك للخليفة كلها، إلا أنها لا تمنح نفسها لجميعهم، لأنها كينونة جبارة متمنعة، لا تبوح بسرها إلا لمن يعرف قدرها وجلالها، ولذلك فالانتساب إلى سلالتها، هو شرف عظيم، يرتقي بصاحبه إلى خالق للوجود، أو بالأحرى كاشف له، إذ ليس ثمة وجود حقيقي مرسم خارج التغطية اللغوية.

وبهذا المعنى، فإن "واسيني" وهو يؤكد مرة أخرى على انتمائه لسلالة الحبر والأبجدية، لم يتخلص من النرجسية كدافع ذاتي خفي أو معلن وراء كل كتابة سيرية، إذ لا يمكن التخلص منها، «بل إن البعض يؤكد أن الشروع في كتابة السيرة الذاتية تعبير عن احتفال مؤكد بالأنا وصوغ للزهو الذي يشملها حين تتحول إلى بؤرة تستقطب كل المركبات» (العسل، 2010). وهذا حقه المشروع، ولا يعيب المبدع أن يفتخر بأنائه المتميزه، وأن يزهو بإنجازاته الذاتية. لكن ما يبدو مستفزا للقارئ في هذه النرجسية، هو التأكيد على فكرة الاصطفاء المحجوز لأناس دون غيرهم. اصطفاء لا يتأتى بالمكابدة والمجاهدة، وإنما هو مخول للصدف والأقدار العمياء في أن تختار للناس مصائرهم وترسم لهم مساراتهم، ليجد البعض منهم نفسه منتسبا انتسابا اصطفائيا إلى سلالة الحبر وعائلة المبدعين، والبعض الآخر منتسبا إلى سلالات دونية. فثمة مفهوم لقدرية سلبية يترشح ما بين السطور، ويتناغم مرة أخرى مع منطق "عشتها كما اشتهتي"، الذي يوظف مسار الأحداث ويخطّ توجهاتها، مقلصا إلى حد كبير، إن لم أقل ملغيا، إرادة وحرية الاختيار، «أنت سرت في خطي ما كان مكتوبا. وحدك عرفت سر الأبجديات القلقة. وكان ما شاء له أن يكون ولست أنت من جعله يكون» (الأعرج، 2015). وهو الأمر الذي يبدو متناقضا مع مواقفه الداعية إلى تحرير إرادة الإنسان من كل مقيداتها، ومتنافيا مع كتاباته الإبداعية التي تعري وتفضح كل أشكال الوساطة، والتي تحوّل بين الإنسان والله، بينه وبين النص،... الخ .

التعليق الميتاروائية المبيّنة للعلاقة الرابطة بين "سيرة المنتهى" و"ألف ليلة وليلة"، تكشف لنا خيطا آخر من جسور التواصل بين النصين، ويتمثل في حضور الصوت السردي للمرأة ضمن مساحة نصية معتبرة، تمكينا لها من أن تقول ذاتها وأن تعبر عن نفسها. فإذا كان الغرض من فعل الحكيم لدى "شهرزاد" واستمراره من بعدها بصوت أختها "دنيازاد"، هو تأجيل الموت والبحث عن الخلاص من "شهريار"، فعلا م ينهض فعل الحكيم في رواية "سيرة المنتهى"، وقد تأكد موت كل الشخصيات النسائية الساردة؟ بأي منظور يمكن للقارئ أن يفهم هذه القضية؟

هذا التساؤل، نجد إجابته في التعليق البعدي الذي ألحقه "واسيني" بروايته بعد فراغه من كتابتها، وذلك حينما قال: «لا أتحدث في هذه السيرة إلا عن الشخصيات النسائية حنّا، أمي، زوليخة، ومينا، التي حددت علاقتي العاطفية بالمرأة وجعلتني أكثر ارتباطا بمأساتها الأرضية التي صنعها البشر قبل أن تصنعها الأديان. بل الأديان كانت أكثر تسامحا. رأيت كيف عانت أمي لتعيل أبناءها وتجعلهم يدرسون وفاء لزوجها. رأيت تمزقات قلبها وتشققات أصابعها ويديها من شدة الاشتغال في حقول الحصاد عند الآخرين. وسمعت كيف قتلت بنت خالي على يد أقرب شخص لها من أهلها بسبب تهمة أخلاقية مفترضة وغير موجودة. رأيت وأنا طفل أختي زوليخة عندما حرمتها شطريات الحياة القاسية من حق الحب الطبيعي. عبرت عن ذلك كما أحسسته تماما من خلال أصواتهم الحية» (الأعرج، 2015).

في الحقيقة، إن هذا التعليق ينطوي على نوع من المصادرة لحق القارئ في اكتشاف خبايا النص، ويضيق عليه مساحة التأويل، تاركا له فقط مهمة التوسع في التعليق في شكل قراءة تصديق وتأكيد ليس إلا. مع هذا سنحاول أن نزاحم الكاتب/ المعلق في تعليقه بشيء من التوسع، ملتصين له تأسيسا أنطولوجيا يعمقه.

الحضور اللافت للصوت السردي النسائي، لا يعبر فقط عن شعور "واسيني" الجريح بالأم المرأة وعذاباتها المكبوتة، خاصة منهن اللواتي شكّلت لبنات أساسية في تكوينه إنسانيا ووجدانيا وعاطفيا، وتوقه عبر التخيل إلى توكيد حضورهن، بتمديد مساحات أصواتهن السردية، مطلقا لهن العنان في أن يرافعن عن أنفسهن، أملا في إنصافهن ولو بعد حين. لأن ذلك لا يعدو أن يكون بكائية، تکرّس الاحساس السلبي بالمظلومية دون أن تنصفها. الأمر يتجاوز ذلك، وإن تضمنه، إلى المعنى الأنطولوجي لحضور الصوت السردي، باعتباره سلطة يمارسها السارد في الوجود التخيلي، تطلعا لتحقيق ذاته واسترجاع حريته المسلوبة في الوجود الواقعي، حيث يصبح العالم السردي هو عالم الاحتماء ووسيلة الغلبة على الاستبداد "الشهرياري". ومن ثمّ، فالسرد يوفر وجودا تخيليا يحقق استبدالا في الواقع، تتبوأ فيه شهرزاد (الذات المقهورة) سلطة الخطاب السردي. ذلك أن «العلاقة بين العالم السردي والواقعي، علاقة إحاء وتمرد، لأن الواقعي يوحى للمبدع بالسرد، وتمرد لأن السرد بعد إنجازه ينفي الواقع ويعمل على إيجاد البديل... ومن هنا تبدأ رحلة التمرد، التمرد على الذات الجمعية (انتقاص حق المرأة وقتلها) ومحاولة إيجاد ذات موازية، تعمل على التأثير في الواقعي، ومحاولة تصحيحه وامتلاك الحرية الذاتية (إلغاء القتل لأنوثته وتكافؤها مع الذكورة)» (العرو، 2008).

ومن ثمّ فإن "سيرة المنتهى"، وهي تمكّن لنساء "واسيني" المضطهدات من فعل الحكيم، إنما تريد أن تحقق لهن انبعاثا جديدا، يضاهي انبعاث طائر "الفيثاق" الذي يغالب الموت ويخرج من رماد الحريق، والذي تکرّر تحليقه في فضاءات شاسعة من الرواية. وليجعل السارد/الفيثاق من سرده إحياءً لغيره، وغيوبته البرزخية بعثا جديدا لحياة نسائه المظلومات. دون أن يعني ذلك انبعاثا حلميا يوتوبيا، بل هي محاولة جادة لافتكاك الاعتراف من الواقع، لإرغامه على تقديم تنازلات تحقق التكافؤ بين العالمين الواقعي والسردي. تماما كسرديّة "شهرزاد"، التي عادت مجددا إلى الواقع، منتزعة حريتها ومنعتقة من سلطة الواقع. وذلك ضمن رهان السردية "الواسينية" ككل، على إحداث تغيير في وعي القارئ، أو الوصول به إلى حالة من "التطهير" من جينات الاستبداد "الشهرياري" الباقية في الذات القارئة (العربية منها خاصة). ولعل هذا ما عناه "بول ريكور"، وهو يحلل فاعلية العملية السردية التخيلية في فهم الذات والحياة، بل وإعادة صياغة تجربة القارئ: «ولنمكث لحظة على جانب السرد، أي على جانب الخيال، لنرى بأية طريقة يعيدنا إلى الحياة. وتكمن أطروحتي هنا في أن عملية التأليف والصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارئ، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمرا ممكناً. ولي أن أقول، بعبارة أدق، إن معنى السرد ودلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم الواقع". هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ» (ريكور، الوجود والزمان والسرد، 1999).

4. خاتمة:

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- علاقة واسيني بـ" لف ليلة وليلة" و"دون كيشوت"، هي علاقة تندرج فيما أسماه بالانتساب لسلالة الكتابة والدم اللغوي، لأنهما ساهما كثيرا في تفجير مكامن الصمت الداخلي لديه، وإيقاظ مخياله الإبداعي النائم، وكنا معلمه الأول في صنعة السحر، سحر الكلمة.

- الوظيفة الميتالغوية المنبثقة من السرد الميتاروائي، ورغم المساحة النصية الكبيرة التي شغلها، إلا أنها لم تزح الوظيفة الشعرية من موقعها البؤري في عملية السرد.

- السرد الميثاروائي جعل من السارد يتماهى مع صوت الناقد، حينما طرح مسائل نقدية مختلفة، كتلقي النص الدونكيشوتي، ومعيقات التلقي الموضوعي، وبعض أنواع القراءة. وكذا قضية الكتابة الساخرة ومبرراتها ومدى فعاليتها في مواجهة الواقع المأساوي.

- السرد الميثاروائي، جعل من رواية "سيرة المنتهى" حاشية لنصوص سابقة، على غرار الكيفية الجميلة التي تم بها استدعاء "سيرفانتيس" مستدركا بعض ما فاتته في نصه "دون كيشوت".

- تعليقات "واسيني" الميثاروائية اتخذت في معظمها شكلا تأمليا أنطولوجيا يستدعي القارئ للحضور محاورا ومسائلا، على غرار مسألة الكتابة باعتبارها فعلا توثيقيا ثقافيا، يخلد العملية السردية، ويرسم حضورها في التاريخ.

- وفي سياق الطرح التأملي والأنطولوجي، راحت الرواية تستعين بالتأويل العرفاني أداة للإقناع، كون البيئة الثقافية العربية والإسلامية مهيأة لمثل هذا الخطاب. لهذا تكرر حضور الشخصيات العرفانية لتعميق وإثراء بعض الآراء في بعض المسائل، كمسألة اللغة والوجود.

- التعليقات الميثاروائية أكدت حضور الصوت السردى للمرأة ضمن مساحة نصية معتبرة، تمكينا لها من أن تقول ذاتها وأن تعبر عن نفسها. باعتبار السرد سلطة يمارسها السارد في الوجود التخيلي، تطلعا لتحقيق ذاته واسترجاع حريته المسلوبة في الوجود الواقعي.

- رغم أن السرد الميثاروائي يشرك قارئه في كثير من انشغالات الرواية، إلا أن بعض التعليقات والشروحات تصدر حق القارئ في اكتشاف خبايا النص، وتضييق عليه مساحة التأويل، كتلك التي أقحمها "واسيني" بروايته بعد فراغه من كتابتها.

5. المراجع:

1. أحمد الزعبي. (2015). التناص نظريا وتطبيقيا (الإصدار 1). دمشق، سوريا: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
2. أحمد ياسين العرود. (2008). ألف ليلة وليلة حرية السرد/ سرد الحرية. مجلة الآداب (09).
3. أحمد يوسف. (2007). القراءة النسقية: سلطة البنية وهم المحايثة (الإصدار 01). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.
4. بول ريكور. (1999). الوجود والزمان والسرد (الإصدار 01). (سعيد الغانمي، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
5. جميل حمداوي. (2018, 05 28). <http://www.almothaqaf.com/aaaa/63766.html>. تاريخ الاسترداد 21 06, 2019، من صحيفة المثقف: <http://www.almothaqaf.com>
6. جميل حمداوي. (2012, 02 18). https://www.alukah.net/publications_competitions/0/38509. تاريخ الاسترداد 2019، من شبكة الألوكة: <https://www.alukah.net>
7. جيرالد برنس. (2003). قاموس السرديات (الإصدار 1). (السيد إمام، المترجمون) القاهرة، مصر: ميريت للنشر والمعلومات.
8. حسن يوسف. (2012). المسرح والمرآيا (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
9. سعيد بنكراد. (يناير - مارس، 2007). السيميائيات: النشأة والموضوع. مجلة عالم الفكر، 35 (03).
10. عبد السلام بنعبد العالي. (2009). الكتابة بيدين (الإصدار 01). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

11. عبد السلام عبد الخالق الريدي. (2012). النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار غيدان للنشر والتوزيع.
12. عصام العسل. (2010). فن كتابة السيرة الذاتية: مقاربات في المنهج (الإصدار 01). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
13. كاتي ويلز. (2014). معجم الأسلوبيات (الإصدار 1). (خالد الأشهب، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
14. كمال الرياحي. (2009). هكذا تحدث واسيني (الإصدار دط). تونس، تونس: الشركة التونسية للنشر وفنون الرسم.
15. محمد بنيس. (1985). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: دراسة بنيوية تكوينية (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.
16. محمد مصطفى حسنين. (جوان، 2014). الرواية العربية وما بعد الاستعمار: المثل السردى وسحرية التأريخ. مجلة مقاليد (06).
17. واسيني الأعرج. (2015). سيرة المنتهى - عشتها كما اشتهتني (الإصدار 05). الجزائر: منشورات بغداددي.

كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA :

بن بابا علي محمد (2020)، السرد الميثاروائي في رواية "سيرة المنتهى" لواسيني الأعرج ، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، المجلد 11 (العدد 01)، الجزائر: جامعة زيان عاشور الجلفة، ص.ص 97-109.