تجليات الميتا سرد في رواية «فوضي الحواس» لأحلام مستغانمي

يوسف متقي‌ان ذيا، طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران.
joseph.mitaghi@gmail.com

د. عباس يداللهي فارساني (الكاتب المسؤول)

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران

yadollahi.a@scu.ac.ir

المقالة الجاهزة للنشر

الملخص

لقد ظهر الميتاسرد كإحدي التقنيات المهمة في السرد مابعد الحداثي؛ حيث يعمل كأداة لتحدي المعتقدات التقليدية حول طبيعة الواقع. ومن خلال دمج العناصر الخيالية في السرد ، يتمكّن المؤلف من خلق شعور بالغموض وعدم اليقين ، وبذلك يسلط الضوء على الطبيعة المصطنعة للخيال ، ويطمس الخط الفاصل بين الواقع والخيال. من هنا أدّى الميتاسرد دورا كبيرا في الرواية والقصة الجديدة؛ فوظفت الروائيّة الجزائرية ، أحلام مستغانمي هذه التقنية في مؤلفاتها. ويستهدف البحث هذا دراسة أهمّ مظاهر الميتا سرد في رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي ، معتمدا على المنهج الوصفي التحليلي. توصل بحثنا إلي أنّ طقوس الكتابة ، والتعليق على الكتابة ، وتعدد الأصوات في السرد ، والتماهي الواقعي بالخيالي ، وتصريح السارد بوجوده في القصة ، والتشظي في الزمن كانت من التقنيات المستخدمة في رواية «فوضى الحواس. وأمّا في الطقوس ، فحاولت مستغانمي أن تكون نزيهة وثابتة في نقل الأحداث ، حيث تعيش القصة ومجرياتها؛ علاوة على ذلك ، فهي تراجع نصوصها في الصباح وتطلب من قرّاءها أن يتّسموا بالوعي والتحدي. علقت الكاتبة على الرواية عند تبيين هدفها ، فالرواية كانت عودة من بعد انقطاع؛ فهي تعود للحياة والتشويق ، لأنّ الكتابة عندها قصة حبّ مثيرة ، ولم تكن مستغانمي الصوت المهيمن على الرواية بل تعددت الأصوات ، بين البطلة الكاتبة والبطل المناضل. جرّبت الكاتبة أشكالا جديدة من السرد؛ ففي هذه الرواية اشتبكت الرموز الخيالية والأبطال الحقيقية ، إذ لعب الوهم وخيال الكاتبة دورا صريحا في السرد. وأمّا تصريح مستغانمي بدورها وحضورها فكان متكرّرا في أكثر من مرّة. كذلك لم يكن زمن الرواية متسلسلا ، بل كان متكسرا ومتشظيا ، فيتقطع الاتصال فيه في الغالب مما دفع المتلقي إلي التشويش والدهشة.

الكلمات المفتاحية: مابعد الحداثة ، الميتا سرد ، أحلام مستغانمي ، رواية فوضي الحواس.

تجليات الميتا سرد في رواية «فوضي الحواس» لأحلام مستغانمي

الملخص

لقد ظهر الميتاسرد كإحدى التقنيات المهمة في السرد مابعد الحداثي؛ حيث يعمل كأداة لتحدي المعتقدات التقليدية حول طبيعة الواقع. ومن خلال دمج العناصر الخيالية في السرد ، يتمكّن المؤلف من خلق شعور بالغموض وعدم اليقين ، وبذلك يسلط الضوء على الطبيعة المصطنعة للخيال ، ويطمس الخط الفاصل بين الواقع والخيال. من هنا أدّى الميتاسرد دورًا كبيرًا في الرواية والقصة الجديدة؛ فوظفت الروائيّة الجزائرية ، أحلام مستغانمي هذه التقنية في مؤلفاتها. ويستهدف البحث هذا دراسة أهمّ مظاهر الميتا سرد في رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي ، معتمدًا على المنهج الوصفي التحليلي. توصل بحثنا إلي أنّ طقوس الكتابة ، والتعليق على الكتابة ، وتعدد الأصوات في السرد ، والتماهي الواقعي بالخيالي ، وتصريح السارد بوجوده في القصة ، والتشظي في الزمن كانت من التقنيات المستخدمة في رواية «فوضى الحواس. وأمّا في الطقوس ، فحاولت الراوية أن تكون نزيهة وثابتة في نقل الأحداث ، حيث تعيش القصة ومجرياتها؛ علاوة على ذلك ، فهي تراجع نصوصها في الصباح وتطلب من قرّاءها أن يتّسموا بالوعي والتحدي. وعلقت الكاتبة على الرواية عند تبيين هدفها ، فالرواية كانت عودة من بعد انقطاع؛ فهي تعود للحياة والتشويق ، لأنّ الكتابة عندها قصة حبّ مثيرة ، ولم تكن الراوية الصوت المهيمن على الرواية بل تعددت الأصوات ، بين البطلة الكاتبة والبطل المناضل. وجرّبت الكاتبة أشكالا جديدة من السرد؛ ففي هذه الرواية اشتبكت الرموز الخيالية والأبطال الحقيقية ، إذ لعب الوهم وخيال الكاتبة دورًا صريحًا في السرد. وأمّا تصريح الراوية بدورها وحضورها فكان متكرّرا في أكثر من مرّة. كذلك لم يكن زمن الرواية متسلسلا ، بل كان متكسرا ومتشظيا ، فيتقطع الاتصال فيه في الغالب مما دفع المتلقي إلي التشويش والدهشة.

الكلمات المفتاحية: مابعد الحداثة ، الميتا سرد ، أحلام مستغانمي ، رواية فوضي الحواس.

المقدمة

لقد زلزلزت الحرب العالمية الثانية المنظومة الفكرية الغربية بالكامل ، وشهد العالم تحولات سياسية واجتماعية وثقافية؛ حتي ظهرت في منتصف القرن العشرين حركة فكرية معقدة ومتعددة الأوجه ، حيث أطلق عليها في خمسينيات القرن العشرين ، مصطلح مابعد الحداثة. كانت الحركة متأثرة بالوجودية والبنيوية وصعود وسائل الإعلام والنزعة الاستهلاكية. فـ«مابعدالحداثة ليست مجرّد كلمة أخرى لوصف أسلوب معيَّن ، وإنما هي مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصاديّ جديد»(جيمسون ، 1997م: 23). وأخذت الحركة تتبلور في الفن والأدب وباتت الطريقة المميّزة التي تناول بها الفنانون ، والمفكرون ، والمبدعون أعمالهم.

تحدّت مابعد الحداثة المفاهيم التقليدية في شتي المجالات ، مثل الفن ، والأدب ، والفلسفة ، والمجتمع ، فهي تنفي الحدود الفاصلة بين ثقافات عالية ودانيّة ، وبذلك ترحب بالتنوع والاختلاف ، وتشكّك في التسلسلات الهرمية الراسخة. من هنا ظهر اختصاصًا له أسئلته وإجراءاته ، وله حدوده وآفاقه التي يعمل السرديون على طرحها وممارستها نظريًا وعمليًا في مختلف بقاع العالم»(جينيت ، 1989م 3). أمّا في الفن والأدب ، فكان التقليد والمحاكاة الساخرة ، والسخرية ، والإشارة الذاتية ، هي السمة البارزة التي تنطوي عليها مابعد الحداثة. علاوة على ذلك ، فهذه الحركة تتميز بخلط الأساليب والأنواع ، والاستيلاء على النصوص ، والصور الموجودة ، واللعب باللغة والشكل. وكان الميتاسرد من التقنيات المهمة في السرد مابعد الحداثي؛ حيث يعمل كأداة لتحدي المعتقدات التقليدية حول طبيعة الواقع. ومن خلال دمج العناصر الخيالية في السرد ، يتمكّن المؤلف من خلق شعور بالغموض وعدم اليقين ، وبذلك يسلط الضوء على الطبيعة المصطنعة للخيال ، ويطمس الخط الفاصل بينه وبين الواقع.

جدير بالذكر أنّ أفكار مابعد الحداثة وتقنياتها الفنية والأدبية ، لم تقتصر على الفكر والأدب الغربي ، بل راحت تنتشر في كافة أنحاء العالم ، واستقبلها الأدباء والفنانون بقبول حسن ، ولعلّ الأدب العربي الحديث الذي عاش فترة متذبذبة وثائرة على الواقع ، كان أبرز المتأثرين والآخذين بتقنيات هذه الحركة ، حيث ظهرت ملامح مابعد الحداثة في الروايات والقصص والمسرح العربي. من هنا يحاول بحثنا هذا دراسة إحدى الروايات البارزة في الأدب المعاصر والتي كانت تقنيات الميتاسرد متجلية فيها؛ ألا وهي رواية «فوضي الحواس» للكاتبة المغربية أحلام مستغانمي إذ تحاول الابتعاد عن الواقع ، وكسر التتابع الزمني وطرح أفكارها في إطار روائي حديث يتناسب مع الفكرة. لذلك تمّ توظيف المنهج الوصفيّ التحليلي وتقنيات الميتاسرد.

أسئلة البحث

أ- ما أهمّ التقنيات الميتاسردية التي وظفتها أحلام مستغانمي في رواية «فوضي الحواس»؟ وما أهمّ الأغراض الرامية إليها من خلال توظيف الميتاسرد في الرواية؟

ب- كيف وظّفت أحلام مستغانمي تقنيات الميتاسرد في رواية «فوضي الحواس»؟

منهجية الدراسة

لقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفيّ التحليلي للكشف عن منهجية جديدة استخدمت في عصر مابعد الحداثة؛ لترصد أبرز تقنيات الميتاسرد في رواية «فوضي الحواس» لأحلام مستغانمي. ومعرفة قيمتها الجمالية ،. حتى تبيّن التقنيات والأطر الابداعية والمختلفة التي قامت الكاتبة بتوظيفها.

خلفية البحث

كتبت عدّة دراسات عن أحلام مستغانمي وأعمالها الروائية ، إلّا أنّ موضوع الميتاسرد في رواية «فوضي الحواس» لم يحظ بدراسة الباحثين ، ولم يدخل إلى حيّز التناول ضمن هذه البحوث. أمّا في المسح التالي فنذكر الدراسات التي تناولت الميتاسرد فقط:

كتاب للمؤلّف عباس عبد جاسم بعنوان «ماوراء السرد-ماوراء الرواية» صدر عن دار الشؤون الثقافية ، ببغداد ، 2005م. ويتحدّث عن المصطلح والدلالة والسياق في النصّ الميتاسردي ويسلّط الضوء على ماوراء الواقعية ورواية النصّ ورواية الرواية ، بتطبيق نظري وذكر نماذج من رواية "سابع أيام الخلق" و"موت الأب" و"رغوة السحاب". لكن دراستنا تختلف عن هذه الدراسة ، لأننا نتطرق إلى معظم ملامح ما بعد الحداثة وليس ماوراء السرد فحسب.

كتاب «جماليات ما وراء السرد: دراسات في رواية ما بعد الحداثة» ، صدر عن دار نينوى ، سورية ، عام 2010م؛ يشمل بعض الكتابات الأدبية حول الميتاسرد ، ترجمتها أماني أبو رحمة ، ويشمل خصائص الرواية في ما بعد الحداثة وماوراء القصّ التاريخي والسخرية والتناصّ مع التاريخ ، ويذكر نماذج لنصوص فرجينيا وولف وكارلس أونيتي ويحكي عن عذابات برسيلس وسيجيسموندا عند سرفانتس.

مقال بعنوان «ميتاسرد ما بعد الحداثة» للكاتب فاضل ثامر ، طبع في مجلة الكوفة ، السنة الأولى ، العدد 2 ، 2013م ، إذ قام بتعريف الميتاسرد حسب المصطلحات النقدية الغربية ، وقد تطرّق الكاتب إلى الروايات عربية ، ناقش خلالها الميتا سرد وتقنياته.

دراسة بعنوان «الميتاسرد في القصّة القصيرة بالمغرب» لجميل حمداوي ، سنة 2018م. على رغم أنّ الكاتب يتطرّق إلى الميتاسرد بالمغرب ويذكر نماذج عديدة ، لكنّه يعطي القارئ معلومات تمهيدية عن مفهوم الميتاسرد ، ومصطلحاته ، ووظائف الخطاب اليمتاسردي ، وتاريخ الميتاسرد الغربي والعربي ، وفي المبحث الأخير يتطرّق إلى أشكال الميتاسرد القصصي ، ويقدّم للقارئ آفاقاً جديدةً بالنسبة للروايات الميتاسردية ، سيّما النصوص الحديثة.

مقال بعنوان «اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي» لزهراء ناظمي ، مجلة حوليات التراث ، العدد 13 ، سنة 2013م. وقامت الكاتبة بدراسة اللغة والمظاهر الجمالية والشعرية في هذه الرواية.

مقال بعنوان «البعد الاستهوائي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي» لسعدية بن ستيتي ، مجلة دراسات وأبحاث ، العدد 18 ، المجلد 7.

ويتبين مما ذكر آنفًا أنّ مابعد الحداثة وتقنياتها خاصةً الميتاسرد حظيت بدراسات واهتمام العديد من الباحثين ، وأما رواية «فوضي الحواس» ، فلم تحظ ببحث مستقل يستكشف تمظهرات مابعد الحداثة وتقنيات الميتاسر فيها ، من هنا قد تكون هذه الضرورة ذات جدّة وأسبقية.

أدب مابعد الحداثة

ظهرت ما بعد الحداثة ، كردّة فعل صارخة ضدّ الحداثة وإخفاقاتها؛ فمابعد الحداثة جاءت لتغوّض صرح الحداثة المشيد ، وتبرز معلنة كسر القيود الثابتة ، وتحطم المعارف الكونية المتقينة والشاملة. وأمّا بعض العوامل التي كانت دخيلة في ظهور مابعد الحداثة فهي: نهاية الاستعمار الأوروبيّ بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور وسائل الارتباط الجماعي في الدول الصناعية ، وتقريب المسافات بين دول العالم إثر وتيرة التجارة المتزايدة(كهون ، 1381ش: 81). ولعلّ أهمّ روّاد هذه الحركة هم ، نيتشة ، وهيدجر ، ودريدا ، وفوكو. لذا يمكننا القول بأنّ حركة مابعد الحداثة هي اعتزال وانحراف عن الحداثة؛ فأساس ما بعد الحداثة يظهر في رفض النظريات الكلية ، وإنكار الأيديولوجية ، أو التضاد مع الروايات الفوقية في جميع مجالات المعرفة الإنسانية ، وتصنع هذه الرؤية ، اتصالاً معقداً ومبهمًا يعدّ من السمات البارزة لهذه الحركة.

أمّا أدب مابعد الحداثة ، فكان بركاناً ثائراً؛ يسعى إلى تفكيك الروايات التقليدية والتشكيك في فكرة الحقيقة أو الواقع الفردي ، من هنا رفض فكرة الحقيقة الموضوعية الواحدة أو السرد الكبير. علاوة على ذلك ، حطمت رواية ما بعد الحداثة المفاهيم التقليدية لتنمية الشخصية ، إذ ولّت أيام الأبطال الأسطوريين الواضحين ، وبدلاً من ذلك ، أصبحت الشخصيات كيانات مجزأة ، تجسد هويات متعددة وتوجد في حالة من التدفق المستمر(سلدن وويديسون ، 1387ش: 224). وفي خضم هذا التدفّق والشحن المعقّد «يوجد كل شيء وكل شخص بصورة افتراضية في قصص كتاب ما بعد الحداثة في تلك الحالة الراديكالية من النشوة والانحراف ما يتعذر معه تحديد من أية أوضاع في العالم الواقعي استمدّت ، أو من أيّ معيار لسلامة العقل يمكن القول إنّها تنطلق منه. وقد ألغيت أعراف الحياة من وجود ويتعذّر الحكم عليه ، لأنّ القصة نفسها استعارة لحالة اختلال يبدو أنّه دون إثارة ويتجاوز القياس والتقدير»(سيم وآخرون ، 2001م: 187). فكان الأدب ما بعد الحداثي تمردًا على قيود السرد القصصي التقليدي ، ومن خلال تبنّي وجهات نظر متعددة وسرديات مجزأة ، عكس الأدب ما بعد الحداثي تعقيد وتنوع التجربة الإنسانية في عالم سريع التغير. جدير بالذكر أنّ هناك سمات أخري مثل: الاعتماد على الغموض ، والابتعاد عن الوضوح ، وتوظيف المركزيات العقلية المختلفة ، والألعاب اللغوية في تشكيل العالم السردي ، تلعب دورًا مهما في السرد مابعد الحداثي. في الواقع ،

العديد من أعمال ما بعد الحداثة التجريبية لها دوافع مختلفة وإقليمية ومرجعية ذاتية من التلاعب والمرح اللغوي. ولا ينبغي اعتبار العمل الأدبي ما بعد الحداثي وسيلة لشرح القصة للقارئ المستهلك ، بل ينبغي اعتباره حاملا لنقل الصور الذهنية إلى القارئ النشط(يزدانجو ، 1381ش: 22). لذا فلا يمكن لقارئ هذه الروايات أنّ ينظر لها من الخارج ، بل عليه صناعة المجريات والأحداث والتفاعل البنّاء معها.

الميتاسرد

كان مصطلح الميتاسرد مصطلحًا مراوغًا عند نقله إلي اللغة العربية ، وشهد عدة تسميات منها «الانعكاسية الذاتية والميتاقص ، الاستبطانية ، الانطوائية ، النرجسية ، رواية الوعي الذاتي ضدّ الرواية ، رواية التمثيل الذاتي ، الميتاقص وارتداد السرد على ذاته»(النية وابن خليفة ، 2019م: 327). أمّا في الجانب اللغوي ، فيشير مصطلح الميتاسرد إلى *Meta* يعني «ماوراء أو أبعد» و *Fiction* يعني «السرد أو القصّ». وقد قام الناقد والروائي الأمريكي «وليام غاس» في سبعينات القرن العشرين بابتكار هذا المصطلح. وبعد ذلك توالت الجهود والدراسات بريادة كل من «باتريشيا واو» و «لاري مك كافري» و «ليندا هتشيون»(مطلبي وآخرون ، 2017م: 265). وقدّم كل من هولاء إضافات ونصوصا قيمة أضفت على هذا المصطلح روحًا ممنهجة ومستقلة.

أمّا من جانب الاصطلاحي ، فالميتا سرد يعني ظهور الكتابة السردية ، وعوالمها المختلفة ، وانكشاف الأسرار الروائية في العمل ، هذا يعني أنّ الكاتب يبيّن كيفية تشكيل عمله الروائي أو القصصي ، فهو بذلك يخلق تجربة فريدة من الإبداع والجمال. لذا قيل بأنّ «ظاهرة ماوراء الرواية بالرؤى التخيلية المعقدة التي يمتلكها الأديب عن الظواهر الاجتماعية والدينية والكونية المختلفة ، أو القلق النفسي اتجاهها ، أو الإيدئولوجية التي يخضع لها الأديب ، فتسهم بشكل أو بآخر في بنية النص بأشكال ينصهر فيها الحقيقي في اللاحقيقي ، والمتوقع في اللامتوقع ، لذا يظهر النص بنية تركيبية من المبني المعرفية المتراكمة ، فيصدم القارئ بآليات تشكيله وتقنيات سرديته»(السلطاني ، 2010م: ٣-٤). فالكاتب في الميتاسرد هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية ، والافتراضية ، والتخييلية ، واستعراض طرائق الكتابة ، وتشكيل عوالم متخيل السرد ، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية ، ورصد انشغالات المؤلفين السرّاد ، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية. فهناك تأكيد مستمر في الروايات الميتا سرد ، حيث يصرّ الراوي على أن يكون القارئ شريكا في العمل الأدبي؛ يضع نشاطه وتركيزه على خلق عوالم القصة ، فهو داخل لعبة السرد ومؤثر في مجرياتها ، وليس متفرجا منتظرا للأحداث.

جدير بالذكر أنّ الراوي في الميتاسرد يشرح تقنياته الكتابية ، ويعلّق على قصّته ، محاولا بذلك أن يخفي فروقات الواقع والخيال ، بعبارة أخرى ، «إنّ كتابات ما وراء القصّ تشير إلى أنه يمكننا اعتبار الواقع اليومي نصًا ، أو رواية يتكون بالمثل من قصص ، تتركب بالمثل أيضا ، وبالتالي فإنّه بالمثل يكتب ويكون مقروءًا ومكتوبًا ، وارتباطًا برؤية العالم ، كونه شبكة من الروايات ، فإنّ ما وراء القصّ يظهر انشغاله بالسرديات ، بوصفها عناصر أساسية في تشكيل الروايات والعالم خارج الروايات ، وغالبًا ما يتقصى العلاقات بين الخيال والواقع ، ويركّز على فكرة السرد ومناقشتها لأهمية القصّ في حياة الناس»(مجموعة مؤلفين ، 2010م: 20). ولذلك ترى الميتاسرد يشتمل على عدة تقنيات تميز هذه الأعمال عن غيرها.

ملامح الميتا سرد في رواية «فوضى الحواس»

في هذه الفقرة سنتناول المظاهر الميتاسردية الواردة في رواية «فوضي الحواس» ونشبعها بالشرح والتوضيح.

طقوس الكتابة

هناك طقوس وعادات يتخذها الروائيون أثناء عمليّة الكتابة وقبلها؛ ولعلّ هذه الطقوس تنبع من ذوق الكاتب وممارساته اليوميّة ، لأنّها ستوثر على نفسيته وقلمه السارد ، وقد تجد أحيانًا الرواي يقوم بشرح دليل الكتابة ومآل القصة والرواية. فالرواية لاتخلو من انطباعات السارد وخلجات ذاته. ففي هذا الأسلوب تستند الرواية «إلى استعراض تجارب الكتاب ، القصاصين وصراعهم مع الذات والموضوع والكتابة ، وذلك في قالب سردي نرجسي يركز فيه الكاتب على ذاته المهووسة بشهوة الإبداع وحرقته مع رصد شهاداتهم الإبداعية كتابة وإبداعًا وتنظيرًا ونقدًا ، وسعيهم إلى استحضار طقوس الكتابة ، وتعداد فضاءاتها ، وكيفياتها ، وتقنياتها الفنية والجمالية والتخييلية»(حمداوي ، 2009م ، ٤٤). وهذه الطقوس كانت مختلفة عند أحلام ، فهي تضع لها أسسًا أخلاقية وفنيّة تسير وفقها ، حيث تقول: «ما يشغلني حقًا هو كيف أواصل كتابة هذه القصة بالنزاهة نفسها. كيف لي بعد الآن ، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي ، والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط إنّه يزور أيضًا ، بل إنه يزور فقط. ويلبس الحقيقة ثوبًا لائقًا من الكلام»(مستغانمي ، 1998م: 95). فالكاتبة تعيش القصة وأحداثها ، ولم تكن زائرة أو راويّة بعيدة عن التأثر والتأثير. علاوة على ذلك ، تجدّ الراوية في صراع الحقيقة حيث تعطي الأبطال الفرصة ليقيموا معها حوارًا استبطانيًا نستشفه من النّص. فإنّ هذه القدرة للراوية على الانغماس في صراعات شخصياتها تمكنها من خلق سرد غني وأصيل يتردد صداه لدى القراء على مستوى عميق. وهذا الارتباط الحميم بين الكاتبة والقصة يسمح باستكشاف عميق للأفكار والعواطف الداخلية للشخصيات ، ومن خلال الانخراط في حوار تأملي مع الأبطال ، تقدم أداة قوية للتأمل الذاتي والنمو الشخصي. علاوة على ذلك فهي منغمسة في تفاصيل رواياتها حيث تروي حالتها قائلة: «قبل هذه التجربة ، لم أكن أتوقع ، أن تكون الرواية اغتصابًا لغويًا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو ، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة ، لايعرفها هو نفسه ، ثمّ يلقي بهم على الورق ، أبطالاً متعبين مشوهين ، دون أن يتسائل ، تراهم حقًا كانوا سيقولون ذلك الكلام ، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟» (مستغانمي ، 1998م: 28). وبهذا الارتباط الشائك في علاقة الراوية والنّص ، وبتوظيف هذا الأسلوب تدعو مستغانمي المتلقي إلى التعمق في معرفة شخصياتها ، والتفاعل مع أفراحهم وأحزانهم وصراعاتهم بشكل مباشر(ظهري عرب وناظميان ، 1444ق: 109). إضافة إلى ذلك ، عندما ينخرط المتلقي في حوار تأملي مع أبطالها ، فهي عملية تحدى تضمّ القراء للتفكير في معتقداتهم وقيمهم الخاصة.

من جانب آخر تشرح مستغانمي هدفها من رواية هذه القصة والتفاصيل التي تنوي تثبيتها في هذا العمل؛حيث تقول: «لا شئ كان يهيئني لأصبح طرفًا في هذه القصة ، أو للدخول في مغامرة أدبية طويلة النّفس. هذه القصة أردتها قصيرة قدر الإمكان ، بعيدة عنّي قدر الإمكان ، سريعة الوقع ، سريعة الخاتمة»(مستغانمي ، 1998م: 28). ويبدو أنّ مستغانمي تريد من المتلقي أن ينتبه إلى خفايا القصة ورموزها ، لأنّها تحاول الابتعاد قدر الإمكان عن التطويل والإطناب. فهي تعتمد تمامًا على قدرات المتلقي في عملية السرد ، ومن خلال الحفاظ على السرد الموجز وغضّ الطرف عن الكثير من الأمور غير المذكورة ، تستدعي الراوية القارئ للانخراط بنشاط في النص واكتشاف معانيه العميقة. ونستطيع القول بإنّ الراوية تشجع القارئ على قراءة نقدية ، و استخلاص استنتاجات خاصة من العملية السردية ، حيث تؤكد بأنّها: «منذ الأزل وأنا أبحث عن قارئ يتحداني ، ويدلّني أين توجد الطاولة والأريكة في كل كتاب!» (مستغانمي ، 1998م: 96). في هذه التقنية المتمثلة في تقديم القصة وكأنها مشكلة قائمة مسبقًا يرويها الراوي ببساطة ، تضيف إحساسًا بالأصالة والإلحاح على السرد. ومن خلال تأطير القصة بهذه الطريقة ، يدعو الروائي القراء إلى التعامل مع القضية على مستوى أعمق ، ويشجعهم على التفكير في آثارها والحلول المحتملة. ففي المقتبس التالي يعبر الراوي عن سبب كتابته لهذه القصة ، ومن الجدير بالذكر أن هذا العمل للراوي يجعل جمهوره يشعر أن المشكلة المذكورة في القصة حدثت بالفعل ، وتمّ خلقها من قبل العقل لا الراوي. «كم مرّ من الوقت ، قبل أن اكتشف حماقة

خلطي عقدة الماضي. بالواقع المضاد تمامًا ، كخلطي الآن بين وهم الكتابة والحياة ، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثًا بأنني لست معنية به ، وأنه سيتم بين كائنات حبريّة ، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟ ورغم ذلك أمضي بي دون أن أدري أنّ الكتابة ، التي هربت إليها من الحياة ، تأخذ منحى انحرافيًا نحوها ، وتزج بي في قصة ستصبح ، صفحة بعد أخرى ، قصتي»(مستغانمي ، 1998م: 39). كما يزعم الراوي أنّ القضية التي ذكرها في القصة قد شغلت ذهنه ، ولهذا السبب يضطرّ إلى كتابتها على شكل قصة. ويسمح هذا المنهج للراوي باستكشاف الموضوعات والأفكار المعقدة بطريقة أكثر سهولة في الوصول إليها وقابلية للتواصل ، مما يسهل على القراء التواصل مع القصة على المستوى الشخصي(ثامر ، 2013م: 74-76). علاوة على ذلك ، فالسارد يضع المتلقي في قلب الحدث ، حتى يقنعه بأنّ أحداث الرواية وقعت بالفعل. تقول مستغانمي: «مخيفة هي الكتابة دائمًا لأنّها تأخذ لنا موعدًا مع كلّ الأشياء التي نخاف أن نواجهها أو نتعمق في فهمها. يوم بدأت هذا الدفتر ما كانت نيّتي أن أفلسف الأمور حولي ولذا اكتشف اليوم ، أنّ موت هذا الرجل أكبر مني ، يتجاوز حدود فهمي ، يتجاوز منطقي ، لأنّه حدث خارج دفتري. أو بالأحرى على هامش صفحتي في ذلك الخط الأحمر الدقيق الذي يفصل بين الحياة والكلمات.

العجيب والمؤلم في موته ، أنه مات بسبب بطل وهمي وكائن حبري ، ولم يحدث للموت أن كان في متناول الكلمات ، في متناول الوهم إلى هذا الحد»(مستغانمي ، 1998م: 117-118). هنا يذكّر الراوي بأنّه قيد الكتابة. وقد تؤدي هذه الإشارة إلى إنشاء ميتا سرد وتلمح أيضًا للجمهور إلى أن الأحداث الموصوفة في القصة حدثت بالفعل للراوي؛ ومن خلال الاعتراف بدوره ككاتب داخل السرد ، يدعونا إلى التشكيك في موثوقية روايته ، والتفكير في مقدار ما يستند إليه من الحقيقة أو التزييف. ويشير ذلك إلى أنّ بعض الأشياء عميقة للغاية ، أو غير قابلة للتعبير عنها بشكل كافٍ من خلال الكلمات وحدها ، مما يترك فجوات في الفهم لا يمكن سدّها إلا من خلال التأمل والتفسير الشخصي.

ومن الطقوس المثيرة التي تشير إليها مستغانمي هي مراجعة النصوص المكتوبة ، فهي قائلة: «كعادتي عندما أنتهي من الكتابة ليلاً ، عدت إلي قراءة ذلك النّص أول ما استيقظت»(مستغانمي ، 1998م: 25). فمن عادة مستغانمي وفق تصريحها أنّها تراجع النصوص بغية التصحيح والتنقيح؛ فهذه العادة تبدو مألوفة عند الكثير من الروائيين ، حيث يضعون ما كتبوه جانبًا ثم يراجعونه له ليقيموا النّص ويضعوا لمساته الأخيرة.

التعليق على الكتابة

في هذه التقنية يقوم الراوي بإشارات واضحة ودقيقة لعمليّة الكتابة والتدوين في روايته ، حيث يعبّر عن واقع يومي يكسر الحاجز بين النّص والقارئ. ومن سعي الراوي أن لا يذهب المتلقّي إلي أبعد من النّص وأن يعرف بأنّ الشخصيات الروائية ، هي من صنع خيال السارد ، فهي «ليست موجودة إلّا بفعل المؤلف أو غيره يقرأ كلماتهم ، وفي الأساس فإن العالم الوهمي وشخصياته ظهرت إلى الوجود فقط بفعل قراءة القصة»(وليامز ، ٢٠١٠: ٤٠). لذا يواصل الراوي شرح أنّ فعل القراءة ، هو ما يجلب الشخصيات وعالمهم إلى الحياة ، حيث أنّ الكلمات في النّص ليست سوى رموز. وهكذا يكون خيال القارئ عاملاً في ملأ الفجوات ، ويخلق تجربة حية وغامرة تتجاوز القيود المادية للنص. جدير بالذكر أنّ محاولة مستغانمي كانت دقيقة في التعليق على القراءة ، حيث تكرّرت قصدها في أكثر من موضع؛ على سبيل المثال: «أحببت هذه القصة ، التي كتبتها دون أن أعي تمامًا ما كتبت. فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة. ولست واثقة تمامًا من أنّ هذا النّص تنطبق عليه تسمية كهذه. كل ما كان يعنيني ، أن أكتب شيئًا. أي شئ أكسر به سنتين من الصمت»(مستغانمي ، 1998م: 23). ومن خلال توظيف هذه التقنية بين المؤلف والنّص والقارئ ، تدعو الراوية المتلقي إلى الانخراط في القصة على مستوى أعمق ، مع الاعتراف بأنها تلعب دورًا نشطًا في إحياء النّص. وبهذه

الطريقة ، يصبح فعل القراءة جهداً ثنائيًا بين المبدع والجمهور ، حيث يساهم كل منهما بمنظوره ، وتفسيره الفريد في إثراء السرد. ففي هذا الاستعراض لتجربتها ، تتصارع مع الذات والموضوع والكتابة ، وهذا ما ما يظهره الروائيين «في قالب سردي نرجسي يركزون فيه على ذاتهم المهووسة بشهوة الإبداع وحرقتهم مع رصد شهاداتهم الإبداعية كتابة وإبداعًا وتنظيرًا ونقدًا ، وسعيهم إلى استحضار طقوس الكتابة وتعداد فضاءاتها وكيفياتها وتقنياتها الفنية والجمالية والتخييلية» (جميل حمداوي ، 2009م: 44). فيدوم هذا التعليق حتى تقول الكاتبة: «منذ يومين فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة. هكذا دون قرار مسبق ، ودون أن يكون قد طرأ على حياتي أي حادث بالذات ، يمكن أن يكون سببًا في إثارة مزاجي الحبريّ» (مستغانمي ، 1998م: 24). فالرواية هي عودة إلى الحياة وإثارة الكلمات؛ فمستغانمي تعتبر الكتابة أمرًا مثيرًا ، وشعورًا خالصًا تستمده من الحياة نفسها ، فهي تتخذ هذه التعليقات كتوصيات وإرشادات تساعد المتلقي على التواصل معها ، وهذا تأكيد على قوة اللغة والرواية في التواصل مع الآخرين على مستوى عميق. ومن الانغماس في بحر الكلمات ، يمكن صيد المشاعر والتجارب التي تشكل وجودنا. وفي الكتابة يتمكّن أن ينضم إلى رحلة الذات والتواصل البناء ، وقدّمت الراوية هذه التوصيات ضمن تعليقها على الكتابة. من هنا تقول الراوية في قرارة نفسها: «أليست الكتابة كالحب؛ هدية ، تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها؟

ثمة بيوت لاتستطيع أن تكتب فيها سطرًا واحداً ، مهما سكنتها ، ومهما كانت جميلة. وهذا الأمر يبقي دون تفسير منطقي. وثمة أقلام ، تدري من اللحظة التي تشتريها فيها ، والكلمة الأولى التي تخطها بها ، أنك لأن تكتب بها شيئاً يستحق الذكر ، وأنّ مزاجها الكسول ، ونفسها المتقطّع ، لن يوصلاك إلى الأنفاق السرّية للكلمات»(مستغانمي ، 1998م: 24). وتحاول مستغانمي أن تنبّه القارئ على أنّه سيقرأ قصة؛ فهذه الإشارات عندما تتكرّر ، يمكن أن تضيف طبقات من التعقيد إلى القصة ، فتطمس الخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال(واو ، 1390ش: 3-4). ومن خلال لفت الانتباه إلى فعل سرد القصة نفسه ، يدعو الكاتب القارئ إلى التفكير في بناء السرد ودور المؤلف في تشكيل تجربته. كما يمكن أن تخلق شعوراً بالألفة بين الكاتب والقارئ ، وكأنهما يتشاركان في محادثة سريّة حول طبيعة سرد القصص ، لأنّ «مقاطعة تدفق السرد من خلال التركيز على أفكار السارد أو التنظير عن الأدب ، قد يترك انطباعًا لدى القارئ بأنّ الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية»(مجموعة مؤلفين ، 2010م: 16). علاوة على ذلك ، يمكن لهذه الكتابة الوصفية أن تعدّ من أشكال التأمل الذاتي للكاتب ، ممّا يسمح له باستكشاف عملية الإبداع والدوافع الخاصة به. ومن خلال كسر الجدار الرابع والاعتراف بوجوده كمؤلف داخل القصة ، يمكنه التعليق على اختياراته ونواياه الخاصة ، مما يضيف طبقة أخرى من العمق إلى السرد.

تعدّد الأصوات في السرد

يعدّ تعدّد الأصوات ، ترجمة عربيّة للمصطلح الغربي *Polyphonia* ، أخذ من حقل الموسيقى الذي تتداخل فيه مجموعة أصوات موزونة لتشكّل مقطعًا موسيقيًا واحدًا ، إذ يقول باختين: «الرواية متعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية ، جرى بعضها في مواجهت البعض الآخر ، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»(باختين ، 1986م: 59). ويسعى الروائي في هذه التقنية أن يفتت زاوية السرد ويوزيعها على شخصيات مختلفة ، فتجلب كل شخصية منظورها ، وخبراتها ، وتحيّزاتها إلى السرد ، مما يخلق نسيجًا غنيًّا من وجهات النظر. ومن خلال توزيع زاوية السرد بين شخصيات مختلفة ، يتمكّن الراوي من إظهار الطبيعة المتعددة الأوجه للموضوع وتسليط الضوء على تنوع الآراء الموجودة داخل المجتمع. ويمكننا القول بأنّ دستويوفسكي هو الذي طرح هذا النمط من التفكير الفني ، والذي اصطلح عليه باختين بـ«تعدّد الأصوات»(باختين ، 1986م: 5). لذا تميل رواية مابعد الحداثة إلى إحياء النزعة السردية الحرّة الطليقة ، وجعلها السمة

الأساسية المعتادة للمحاكاة. ولكنها لم تضع الحبكة جانبًا ، بل اعتمدت على حبكات متعددة لتضمّ جمهورًا أكبر من المتلقين(النية وابن خليفة ، 2019م: 375-376). ومن يمعن النظر في رواية «فوضي الحواس» يدرك تعددية الأصوات ، وتجنب هيمنة الصوت الواحد. فأول صوت يظهر في الرواية ، يطلعنا على حال بطلي السرد ، حيث كان البطل الخيالي «عكس الناس كان يريد أن يختبر بها الإخلاص أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع ، أن يربي حبًا وسط الغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها ، ويلبسها شفتيه. كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته ، كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى. تمامًا ، كما يعرف ملامسة الكلمات. بالاشتعال المستتر نفسه»(مستغانمي ، 1998م: 9). ولم يستمر هذا الصوت كثيرًا ، بل خفت ولم يظهر إلي مرّات قليلة خلال رحلة السرد. وأمّا الصوت الأكثر جرأة وحضورًا في الرواية ، فهو صوت البطلة الكاتبة التي تمثل إلي حدّ بعيد شخصية الراوية. وتعطينا هذه البطلة معلومات عن أخيها ، ناصر ، حيث تقول: «ناصر عمره سبع وعشرون سنة. يصغرني بثلاث سنوات. ويكبرني بقضية. لقد جاء العالم هكذا حاملاً قضيّة معه ، كما تحمل أسماء لا نختارها ، وإذا بنا نشبهها في النهاية. ربما لأنّ أبي الذي كان مأخوذًا بشخصية عبد الناصر ، أثناء حرب التحرير ، أراد أن يعطيه اسمًا مطابقًا لأحلامه القوميّة. وإذا به دون أن يدري يعطيه اسمين؛ اسمه كواحد من كبار شهداء الجزائر ، ولقبًا لأكبر زعيم عربي»(مستغانمي ، 1998م: 126). ومن المفارقات التي برعت الراوية في رصدها وحشدها ، أنّها تأتي بالصوت المخالف الذي يعارض آراءها المتيقنة ، فكأنّما بهذا النهج تتحدى فكرة صوت واحد موثوق يملي الحقيقة. لأنّ «في الكتابة الروائية الجديدة يتعدّد حضور الشخصيات ، كما تتعدد اللغات وهي رؤية مستمدة من المجتمع الذي لا يضمّ فردًا واحدًا ، وإنما عدة أفراد يتفاوتون في وعيهم الفنّي ، ومستوياتهم الاجتماعية ولهجاتهم المختلفة»(أشهبون ، 2010م: 158). وبدلاً من ذلك ، تعترف بأنّ الحقيقة ذاتية ويمكن أن تختلف حسب وجهة نظر المرء. ففي مقابل صوت البطلة؛ يأتي صوت زوجها وفي فقرة أخرى يتحدث عن ناصر قائلاً: «إن أخاك يتكلّم كثيرًا. ولولا لسانه لوفر على وعليه كثيرًا من المتاعب. إنه يعتقد أن الاسم الذي يحمله يمنحه حصانة. ويُعطيه حق شتم السلطة وتحريض الآخرين. لقد تدخلت هذه المرة لإطلاق سراحه ، ولكن لا يمكنني أن أفعل هذا دائما. نحن نعيش حالة من التوتر الأمني يجب الا يكون فيها استثناءات حتى لاقرب الناس إلينا ، لابد أن تشرحي له هذا»(مستغانمي ، 1998م: 212). وتعمل هذه التقنية باعتمادها على دمج أصوات متعددة على كسر وتحدي افتراضات القارئ وأفكاره المسبقة ، حيث يراجع وجهات نظر مختلفة ، ويتعاطف مع الشخصيات التي قد تختلف تجاربها اختلافًا كبيرًا عن تجاربه. ومن جانب آخر يخلق هذا النسيج من وجهات النظر المختلفة بعدًا نفسيًا يتجاوب مع المشاعر والتجارب الإنسانية لدى القارئ ، حيث تتردد صداه في الضمير اللاواعي للمتلقي. علاوة على ذلك فهذا النهج المتعدد الأبعاد والأصوات يثري النّص ، ويعزز فهمًا أكبر لتعقيدات العلاقات الإنسانية وتعقيدات الحالة النفسية في الإنسان. لذا يبدو أن هذه التقنية تساعد القارئ في انخراطه في الأحداث والتفكير الواعي في الآرء المطروحة. ولعلّ مستغانمي تحاول أن تصور تلك المرحلة المضطربة التي مرّت بها البلاد العربية ، وبالتحديد ما عانته الجزائر من إستبداد داخلي ، ومؤامرات خارجية ، يضيع فيها صوت المواطن ويطمس حقّه ، لأنّ هذه الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية ، توجد دائمًا علاقات حوارية ، أي إنّ العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر»(باختين ، ١٩٨٦م: ٥٩). فهذا الحوار والتسامح قد يكون مقصودًا ، حتى تضمّ الكاتبة الشريحة الأكبر من أبناء الوطن ، لتظهر إرادتهم وتسمع أصواتهم. في الواقع نجد عند دراسة السرد لدى الروائية ، أنّها تميل أحيانًا إلى سارد مشارك بضمير المتكلّم للقيام بمهمّة السرد ، لتتمكّن من ممارسة لعبة فنّية تخوّله الحضور وتسمح لها التدخّل والتحليل بشكل يولّد وهم الإقناع. فمن ثمّ ، تلوين تقنية السرد يمنح

القصّ حيوية وجدّة تساهم في دفع الملّل من المتلقّي ، وفي الوقت ذاته تقدم الحدث بصورة أكثر قربًا وحميمة ، لتصبح معبّرة عن ذاتها بطريقة أكثر تغلغلًا في الأعماق والمشاعر.

تماهي الواقعي بالخيالي

يقوم الروائي في الميتاسرد بفتح آفاق واسعة تعتمد على خياله ، كمصدر بديع للكتابة والحكاية؛ لأنّ استخدام الخيال كمصدر للإلهام في الأدب ما بعد الحداثي ، يفتح إمكانيات لا حصر لها للإبداع والابتكار. ومن خلال التحرّر من قيود الواقعية ، يتمكّن الروائيون ما بعد الحداثيون من تجاوز الحدود ، وتجربة أشكال جديدة من سرد القصص. لأنّ المتخيل هو ضرب من الحقيقة ، وهذا يعني إن تكن لدينا فكرة أو حلم ، فإنّ التفكير والأحلام في حدّ ذاتها أشياء حقيقية(شولز ، 2001م: 59). ويبدو أنّ هذا التحكم في الخيال السردي يسمح للروائي باستكشاف المواضيع والأفكار المعقدة بطريقة قد لا تسمح بها الواقعية التقليدية. ومن خلال طمس الخطوط الفاصلة بين الخيال والواقع ، يمكن للرواية ما بعد الحداثية أن تتحدى المفاهيم التقليدية. ولا ننسى أنّ السارد لا يرفض الحقيقة ، بل يتأرجح ما بينها وبين خياله ، وهذا ما اعتمدت عليه مستغانمي في مواضع عديدة من رواية «فوضى الحواس» ، فمثلًا حين تقول: «أنا التي هنا ، لأنني أحب رجلاً وهميًّا ، وأكره الجسور الحديدية. واردت أن أتأكد من كراهيتي لها ، وإذا بي في قاعة كل اثاثها من حديد. يجلس خلف مكاتبها رجال من حديد ، يستجوبون رجالاً آخرين مكبلين بسلاسل حديدية. هذا زمن الحديد إذن. وكان لابد أن أغادر دفتري لاكتشف هذا»(مستغانمي ، 1998م: 113). تتكلم مستغانمي عن زمن تشتبك فيه الرموز الخيالية والحقيقة الفوضوية التي تمرّ بها الكاتبة ، فهي تحاول من خلال كتاباتها وخوض المعارك الأدبية والواقعية ، أن تستكشف سرّ الظلام والجفاف الذي يمرّ ببلادها.

وفي موقف آخر تروي مستغانمي قصة موت سائقها الذي قضى نحبه حين كان يوصلها إلي موعد مقرر: «قلت له. خذني إلى المكان الذي تحبه الأكثر في هذه المدينة ، فسرق الموت سؤالي ، وأوصله إلى جوابه الأخير. مَنْ منّا المتهم الأول الآن في جريمة كهذه؟ القدر الذي سلّمته مقود السيارة وأبرمت معه معاهدة ثقة ، فخانني؟ أم أنا التي رحت أطارد رجلاً وهميًّا ، خارج حدود الورق ، وإذا بي أحول لعبة الكتابة إلى لعبة موت؟ أم ذلك الرجل الوهمي ، الذي اقنعني بأن أثق بالقدر ، ثم تخلى عني ، كي: يلقنني درسًا في كتابة القصص؟»(مستغانمي ، 1998م: 118-119). ويعكس هذا الاقتباس العلاقة المعقدة بين الخيال والواقع وكيف يمكن أن تؤدي القرارات المستندة إلى الخيال إلى عواقب حقيقية. لأنّ الخيال لديه قدرة آسرة للعقول ، والانفلات من الواقع والسير في عوالم مختلفة ، من هنا ترى لخطوط الفاصلة بين ما هو حقيقي وما هو متخيل مطموسة في هذا الاقتباس. وتعبر مستغانمي عن الصراع الداخلي للكاتبة وكيف تتداخل الأحداث الخيالية مع الواقع ، وتتسرب إلى الحياة اليومية ، فهنا يكون التوازن والتمييز سمة تمتاز بالصعوبة والجدلية في محاولات الراوية. فالقرار يأتي من وهم الكاتبة واللعبة التي تلعبها مع البطل الوهمي؛ والذي يثير جدل المتلقي في هذه الرواية أنّه لم يكن من السهل أن يتمّ التمييز بين الواقع والوهم أحيانًا ، لأنّ مستغانمي لا تجد فاصلًا بين الاثنين ، بل إنّها تعتبر الخيال والوهم الأقرب إليها ولصنع قرارتها. فبهذه الخطوات تطمس مستغانمي الخطوط الفاصلة بين الخيال والواقع. فمن هذا المنطلق تسمح بسرد أكثر ديناميكية ومتعدد الأوجه يعكس تعقيدات المجتمع المعاصر. وتعمل كأداة قوية لاستكشاف الطبيعة المتغيّرة باستمرار للحقيقة والمعنى في عالم سريع التطور. وهكذا تحاول الكاتبة أن تقوم «بخلق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية بعضها ببعض ، ويقوم القارئ أو الناقد يكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص ، أو في أثناء عملية القراءة ، وهي موجودة في ذهن القارئ ، والكاتب دوره توضيح العالم المتخيل في ذهن المتلقي ، والألفاظ هي من تساعده على إنشاء مدينة التخييل»(إبراهيم ، 1990م: 9). ولا يختصر هذا التأرجح

بين الخيال والواقع عند مستغانمي إلى حدود الأحداث ، بل يتعدّى إلى الشخصيات؛ فهي تحاول أن تبرهن للقارئ أنّه يعيش قصّة خياليّة ، وأنّ الأبطال فيها من صنع خيال الكاتبة؛ في الواقع تريد مستغانمي أن تجعل «القارئ على وعي بأن الشخصيات التخيلية ليست موجودة إلا بفعل المؤلف ، أو غيره يقرأ كلماتهم وفي الأساس فإن العالم الوهمي وشخصياته ظهرت إلى الوجود فقط بفعل قراءة القصة»(وليامز ، 2010م: 40). ففي المقتبس التالي تشدّ انتباهنا إلي هذا التصريح المباشر: «فكرت أنّ الحياة بدأت معنا في تقليد الأدب. كان الحب أوما لنا ، لنواصل في الحياة ، قبلة بدأناها في كتاب سابق. كما في تلك الرواية. ما نحن في موعدنا الأول نفسه. نواصل قبلة أمام المكتبة إيّاها. وأنت تطالعين الكتب وتستعيرين أحدها. أحب مصادفة هذه القبلة العابرة للكتب العابرة لقصتين. تصوري روعة قبلة يبدأها رجل وهمي في كتاب ، ويواصلها في الحياة رجل آخر تطابق مع الأول حتى لكأنه يعرف مذاق شفتي هذه المرأة. في زمن البطولات الخارقة ، والصواريخ العابرة للقارات والاقمار العابرة للكواكب ، قبلة عابرة للزمن ، عابرة للرّوايات ، تظل أهم إنجاز قد يفتخر به المرء»(مستغانمي ، 1998م: 184). لذا من يتمعّن في هذا المفهوم ، يرى أنّ الشخصيات ليست لها كيانات مستقلة ، وبدلاً من ذلك ، بل يدلنا على أنّها مجرد هياكل خلقتها كلمات المؤلف وتفسير القارئ. ويثير هذا التشويش على الحدود بين الواقع والخيال تساؤلات حول طبيعة سرد القصص وقوة اللغة في إضفاء الحياة على العوالم الخيالية. كما يسلط الضوء على العلاقة التكافلية بين المؤلفين والقراء والشخصيات ، مؤكدًا كيف يلعب كل منهم دورًا حاسمًا في تشكيل تجربة السرد. من هنا نجدّ الروائية تخوض في غياهب الشخصيات وأحلامها ، لتدخل المتلقّي في متاهة الحلم والخيالات ، انطلاقًا من هذا الموقف ، فجلّ الأحداث من محض الروائية نفسها تجعلنا نؤمن بواقعيتها ، لذا تعتمد على حادث متسرع للنظر ، لتضفي على الإنتاج الأدبي لمسته الخياليّة ، والجمالية والفنيّة ، لتبهر المخاطب بمدى قوّة خيالهاوتعاطفها مع الأحداث.

تصريح السارد بوجوده في القصة

يقوم السارد بشرح وقائع الرواية ومايتصوره من الأحداث التي تجري خلال السرد؛ حتي يضع القارئ في مجريات السرد والهدف من وراء كتابة روايته. وهناك تصريحات عديدة في رواية «فوضي الحواس» تدل صراحة على وجود الكاتبة وأهدافها السردية. فهي التي تبعث الروح في الكائنات الحبريّة ، لأنّه «امتياز ينفرد به الروائي ، متوقمًا أنه يمتلك العالم بالوكالة. فيعبث بأقدار كائنات حبريّة ، قبل أن يغلق دفاتره ، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط لامرئيّة أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة ، يد القدر وقتها عبثًا يسبق مشاريعه قائلاً «إن شاء الله». وكأنه يمنح بذلك رشوة للأقدار كي تكافئه بتحقيق أحلامه»(مستغانمي ، 1998م: 34). فوجود الراوية مصرح به ومصيري لسير الرواية. فهي من خلال هذا الحضور النشط توسّع سيطرتها على السرد ، وتظهر شغفها المتزايد في القصّ والرواية. وتسعى الراوية في هذا التأكيد السلطوي أن توصل أفكارها للمتلقي بفعالية ، وخلق قراءة تتميّز بالجاذبية والتشويق. وهذا المستوى من الارتباط بين الكاتب والنص يسمح للراوية بنقل رسالتها بوضوح وإقناع ، مما يترك تأثيرًا قويًا على المتلقي. ومن جانب آخر تقدم الكاتبة تصريحًا واضحًا عن دورها الفعّال في توثيق هذه الرواية والأحداث التي تمرّ بالبلاد ، حيث تقول:«في اليوم التالي استيقظت المدينة بمزاج جاهز للجدل واستيقظت بمزاج جاهز للكتابة ، وكأنني لم أجد من طريقة للاحتفاء بعودة بوضياف ، سوى العودة إلى ذلك الدفتر فتحته حيث توقف بي الحب. وتوقف بي الحبر منذ أربعة أشهر وعند قبلة»(مستغانمي ، 1998م: 244). فما تقوم به الكاتبة هو تصريح مكرر بأنّ الرواية من صنع خيال الكاتب ، وأنه يضيف سردًا داخل السرد. فمن خلال هذه التقنية تؤكد الراوية على تنبيه القارئ بأنه منخرط في عمل خيالي ، وأن القصة التي يتم سردها لا تعكس بالضرورة الواقع. وضمن تقديم الطبقات السردية ، خلقت الراوية طبقات من المعنى والتعقيد ، وهذا ما يفعّل القراءة النقدية المنفتحة عند المتلقي لأنّه يدعو للانخراط العميق في النّص والتشكيك في الافتراضات الثابتة. وعلاوة على ماذكرناه تضيف مستغانمي توصيفًا عن نهاية قصتها حيث تقول: «سعدت بهذه النهاية ،

التي لم أجهد نفسي كثيراً في العثور عليها. حتى إنني كتبتها هكذا كما جاءت دون أن أفاضلها بأخرى ، ودون أن أشطب أي سطر فيها ، أو أعيد قراءتها كعادتي أكثر من مرة وكأنني أريد بذلك أن أقنع نفسي بأنني لست من كتبها»(مستغانمي ، 1998م: 31). فالكاتبة تريد تأكيد حضورها النشط في سرد الأحداث وصناعتها ، وأنّ النهاية ما أرادتها بالفعل دون تحوير وتغيير. فبذلك تسعى لضمان أن يكون صوتها مسموعًا طوال السرد ، وأن تكون نواياها واضحة ، وأن تتكشف القصة تمامًا كما تخيلتها. فمن خلال تأكيد حضورها النشط في خلق الأحداث ، فإنها تعزز سيطرتها على القصة وتؤكد سلطتها كمؤلفة. فهذه النهاية مثلاً ، تعكس رؤيتها ورغباتها ، وأي تغيير من شأنه المساس بسلامة عملها ، لأنّ رؤية الراوية هي السائدة في العمل الروائي ، وتترك انطباعًا دائمًا في ذهن المتلقي.

التشظي في الزمن

من الأمور التي طرأ عليها التغيير في رواية مابعد الحداثة ، هو عنصر الزمن؛ يعدّ الزمن من المحاور الأساسية التي يبني السرد عليها ، فيقوم الراوي بالحكاية في تسلسل زمني ، أي بنية ذات شكل خطي متماسك ، الأول فيه يقول إلي الثاني ، واللاحق مترتب على السابق(خليل ، 2010م: 103). ولكن الميتاسرد يقلب النهج السابق رأسًا على عقب ، حتي يقوم السارد بتشويش المتلقي ، فلا يكون الزمن الذي عنده محسوماً إلي بعد نهاية القصّة. فمن البديهي أنّ الزمن المتشظّي في الرواية يجسّد إحدى مظاهر الرغبة اللاشعورية في التخلص من مأزق الزمن الطبيعي وقسوته ، إذ تفتّت الإنسان المعاصر ، وتهمخشت فيه قيمة الإنسان الحديث وتشظّت. ويظهر تشظي الزمن في مغامرات البطلة الكاتبة من حبيبها المناضل ، فهذا البطل هو خارج الزمن لم يعرف الحدود ، حيث تقول الكاتبة: «استوقفني حاملاً ذلك الكتاب. قال مازحًا وهو يعدني به: يبدو لي الآن أيضًا أنني اتطابق مع خالد في تلك الرواية ولا خطر من إعارتك هذا الكتاب ، مادام ليس ديوانًا لزياد! عجبت لذاكرته ، ولغمزته الساخرة ، وأدهشني أن يعرف إحدي رواياتي إلى هذا الحد»(مستغانمي ، 1998م: 187). من هنا يسمى هذا الزمن بغير التسلسلي ، لأنّ اتصاله منقطع ، والسرد متكسر؛ ومن خلال هذا البناء السردي غير التقليدي ، تتمكن الراوية من التقاط الطبيعة المجزأة للمجتمع المعاصر ، حيث يتعرض الأفراد لقصف من المعلومات والخبرات من مصادر متعددة في وقت واحد. ومن خلال تعطيل المفاهيم التقليدية للوقت والسببية ، تدعو الراوية القراء إلى التشكيك في فهمهم للواقع ، وتحدي السرديات الخطية التي غالبًا ما تشكل تصوراتنا للعالم. وبذلك ، تسلط الرراوية الضوء على التناقضات والتعقيدات المتأصلة التي تحدد وجودنا الحديث ، مما يحيطنا بالطبيعة المربكة والفوضوية لعصر ما بعد الحداثة. فمن الحاضر وغمار الحبّ ، تأخذنا الكاتبة إلي الماضي وإلي إحدي رواياتها السابقة لتبين سرّ التشويش والاندهاش الذي أصابها وتريد أن تفرزه في الرواية ليجري في فكر المتلقي. لذا تؤكد «ما يدهشني هو كون هذا الرّجل ، يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة ، وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية ، من نسخة واحدة»(مستغانمي ، 1998م: 273). فهو موجود في الحاضر ، لكنه يقفز في الماضي البعيد ، ويسترجع ذكريات النصوص السابقة. ويعكس هذا التفتت للزمن ، الشعور العام بالارتباك وعدم اليقين الذي يميز حالة ما بعد الحداثة. فمن خلال تقديم الوقت بطريقة غير خطية ومتقطعة ، تستكشف مستغانمي تعقيدات وتناقضات الحياة الحديثة. في الواقع إنّ «أبعاد الزمن تخضع للتشظي والتكسر ، وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارئ إلى التتابع. وقد تحولت رواية الزمن المتشظي إلى شيء ما أشبه بالحلم والكابوس ، حيث أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل ، يصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي»(القصراوي ، 2004م: 111). ولم تنته رحلة البطل بعد غيابه ، بل يعود من المستقبل ليضع لمساته في نهاية الرواية: «لا أصدق أن تكون قد عدت من أجلي.

– أنا لم أقل إنني عدت من أجلك ، لنقل إنني عدت كي نواصل كتابة الرواية معًا ، اليس هذا الذي يعنيك؟

– ربما ، ولكن لا أفهم أن يعنيك أنت إلى هذا الحدّ.

–يضحك:

– طبعًا يعنيني ، لأنني لا أريد أن أخلف نهايتي ، أريد لنا نهاية جميلة»(مستغانمي ، 1998م: 258).

ويعكس هذا المقتبس تشظي الزمن حين تطالع الانتقالات التي تحدث من الحاضر إلى الماضي وبين الشخصيات ، فمن الواضح أنّ الزمن لم يسر بالطريقة الخطية المعهودة ، بل كان متشظيًا ومتكسرًا ، من هنا كان من الصعب أن تعرف نهاية القصة إلّا إذا تابعت السرد إلى الصفحة الأخيرة. فهذا التقسيم للزمن أضاف طبقة من التعقيد إلى السرد ، مما يحث المتلقي على تجميع أجزاء القصة مثل اللغز ، لإنّ البنية غير الخطية تتحدى أعراف السرد التقليدية ، وتريد من القارئ التفاعل مع النص بطريقة نشاطة وفعالّة ، حيث يكون هناك قفزات ذهابًا وإيابًا بين لحظات مختلفة في الزمن ، فهذه العودة غير معهودة ، وحديث عن كتابة الرواية بعيد عن الزمن الحاضر ، ويمثل شعور متضارب ومعقد ، من هنا يخلق الراوي شعورًا بالارتباك يعكس تجارب الشخصيات الخاصة. وبهذه التقنية ، لا يصبح الزمن مجرد خلفية للقصة ، بل جزءًا لا يتجزأ من نسيجها.

النتائج

في نهاية البحث يمكننا القول بأنّ الراوية تمكنت من توظيف مجموعة متنوعة من التقنيات الميتاسردية أي: طقوس الكتابة ، والتعليق على الكتابة ، وتعدد الأصوات في السرد ، والتماهي الواقعي بالخيالي ، تصريح السارد بوجوده في القصة ، والتشظي في الزمن ، بمهارة في رواية "فوضى الحواس" ، مما أضفى عمقًا وغنى على السرد الأدبي.

طقوس الكتابة والتعليق عليها: الطقوس والعادات الكتابيّة ، كانت مختلفة عند الراوية ، فهي تحاول أن تكون نزيهة وثابتة في نقل الأحداث حيث تعيش القصة ومجرياتها؛ علاوة على ذلك ، فهي تراجع نصوصها في الصباح ، وتطلب من قراءها أن يتسموا بالوعي والتحدي. كذلك علقت الكاتبة على روايتها عند تبيين هدفها ، فالرواية كانت عودة من بعد انقطاع؛ فهي تعود للحياة والتشويق ، لأنّ الكتابة عندها قصة حبّ مثيرة.

تعدد الأصوات: وبتعدد الأصوات في السرد ، قدمت الراوية زوايا نظر متنوعة ، مما أضاف ثراءً إلى النص ، وساهم في تعزيز واقعيتها. هذا التنوع يسمح للقارئ بتجربة الرواية من منظور شخصيات متعددة ، مما يزيد من عمق السرد وتنوعه.

تداخل الخيال والواقع: أبرزت الرواية قدرة الكاتبة على تداخل الخيال مع الواقع بمهارة ، مما يعكس التعقيدات النفسية والفلسفية التي تتناولها الرواية. هذا التداخل ساعد في خلق تجربة قراءة فريدة تجعل القارئ يتساءل عن الحدود بين الحقيقة والوهم ، حيث جرّبت الكاتبة أشكالًا جديدة من السرد ، وطرحت أفكارًا معقدة تتحدى المفاهيم التقليدية ، ففي هذه الرواية اشتبكت الرموز الخياليّة والأبطال الحقيقية ، ولعب الوهم وخيال الكاتبة دورًا صريحًا في السرد.

تصريح السارد بوجوده في القصة ، وحضوره النشط: كانت الراوية حاضرة بوضوح في النص ، فهي التي تبثّ الروح في كيانات الشخصيات وتحذر من تصديقهم ، مما يعزز سيطرتها على القصة ويؤكد سلطتها كمؤلفة. هذا الحضور النشط يعكس مدى ارتباط الكاتبة بنصوصها واهتمامها بنقل رؤيتها وأفكارها إلى القارئ.

الزمن المتشظي: وفي تشظي الزمن وتقديمه بطريقة غير خطية ومتقطعة ، تمكنت مستغانمي من استكشاف تعقيدات وتناقضات الحياة الحديثة. علاوة على ذلك نشاهد بأنّ انقطاع الاتصال في الزمن المتكسر والمتشظي في معظم الأحيان يدفع المتلقي إلى التشويش والدهشة. فهذا التشظي يعكس الشعور العام بالارتباك وعدم اليقين الذي يميز حالة ما بعد الحداثة.

المصادر والمراجع

إبراهيم ، عبدالله(1990م). *التخيل السردي* ، الطبعة الأولى ، بيروت: المركز الثقافي العربي. (بالعربية)

أشهبون ، عبدالمالك(2010م). *الحساسية الجديدة في الرواية العربية* ، الطبعة الأولى ، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. (بالعربية)

باختين ، ميخائيل(1986م). *شعرية دوستويفسكي* ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. (بالعربية)

ثامر ، فاضل(2013م). *مبنى الميتاسردي* ، الطبعة الأولى ، بيروت: دارالمدي. (بالعربية)

جيمسون ، فريدريك(1997م). *التحوُّل الثقافي* ، ترجمة: محمد الجندي ، الطبعة الأولى ، القاهرة: أكاديمية الفنون. (بالعربية)

جينيت ، جيرار(1989م). *خطاب الحكاية* ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، الطبعة الثالثة ، الجزائر: منشورات الإختلاف. (بالعربية)

حمداوي ، جميل(2009م). م). *أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب* ، الطبعة الأولى ، المغرب: مطبعة بني ازناسن سلا. (بالعربية)

خليل ، إبراهيم(2010م). *بنية النص السردي* ، الطبعة الأولى ، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. (بالعربية)

السلطاني ، إيمان مطر(2010م). السرد وماوراء السرد في الرواية العراقية المعاصرة ، رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجًا ، السنة 1 ، المجلد 9 ، *مجلة اللغة العربية وآدابها* ، جامعة الكوفة. (بالعربية)

سلدن ، رامان؛ ويديسون ، بيتر. (1387ش). *راهنماي نظرية ادبي* ، الطبعة الرابعة ، ترجمة عباس مخبر ، تهران: طرح نو. (بالفارسية)

سيم ، ستيوارت وآخرون. (2001م). *دليل ما بعد الحداثة (ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي)* ، ترجمة: وجيه سمعان عبدالمسيح ، الطبعة الأولى ، القاهرة: المركز القومي للترجمة. (بالعربية)

شولز ، روبرت(2001م). *المرآة والخارطة؛ دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي* ، ترجمة سهيل نجم ، الطبعة الأولى ، دمشق: دار نينوي. (بالعربية)

ظهري عرب ، مائدة؛ ناظميان ، رضا. (1444ق). المغامرة الميتاقصية في رواية "أفاعي النار" لجلال برجس ، *دراسات في السردانية العربية* ، السنة 3 ، العدد 4 ، صص 99-121. (بالعربية)

القصراوي ، مها(2004م). *الزمن في الرواية العربية* ، الطبعة الأولى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. (بالعربية)

كهون، لارنس(١٣٨١ش). *متن‌هايي برگزيده از مدرنيسم تا پست مدرنيسم*، الطبعة الثانية ، **تنقيح عبدالكريم رشيديان، تهران: نشر ني. (بالفارسية)**

مجموعة مؤلفين(2010م). *جماليات ما وراء القص* ، ترجمة أماني أبو رحمة ، الطبعة الأولى ، دمشق ، دار نينوي. (بالعربية)

مستغانمي ، أحلام(1998م). *فوضى الحواس* ، الطبعة الخامسة ، القاهرة: دارالآداب. (بالعربية)

المقالة الجاهزة للنشر

مطلبي ، روح الله وآخرون(1438ق). جماليات ما وراء القص في الرواية ما بعد الحداثة ، *مجلة اللغة العربية وآدابها* ، السنة 13 ، العدد 2 ، صص 263-280. (بالعربية)

النية ، بوبكر؛ ابن خليفة ، مشري(2019م). الميتاقص في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الحالم لسمير قسيمي نموذجًا ، *مجلة الخطاب* ، جامعة الجزائر ، المجلد 14 ، العدد1. (بالعربية)

وليامز ، شانون(2010م). *جماليات ماوراء القص؛ دراسات في رواية ما بعد الحداثة* ، ترجمة أماني أبورحمة ، الطبعة الأولى ، دمشق: دار نينوي. (بالعربية)

وو، پاتریشیا(۱۳۹۰ش). *فراداستان*، ترجمة شهریار وقفي پور، د.ط، طهران: نشر چشمه. (بالفارسية)

یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱ش). *ادبیات پسامدرن*، د.ط، تهران: نشر مرکز. (بالفارسية)

References and Sources

Ibrahim, Abdullah (1990). The Narrative Imagination, First Edition, Beirut: Arab Cultural Center. (in Arabic)

Ashhaboon, Abdul Malik (2010). The New Sensitivity in the Arab Novel, First Edition, Beirut: Arab House of Science Publishers. (in Arabic)

Bakhtin, Mikhail (1986). Dostoevsky's Poetics, Translated by Jamil Nassif Al-Tikriti, First Edition, Casablanca: Toubkal Publishing House. (in Arabic)

Thamer, Fadel (2013). The Metanarrative Structure, First Edition, Beirut: Dar Al-Madi. (in Arabic)

Jameson, Frederic (1997). Cultural Transformation, Translated by: Muhammad Al-Jundi, First Edition, Cairo: Academy of Arts. (in Arabic)

Genette, Gerard (1989). The Discourse of the Story, Translated by Muhammad Moatasem and others, Third Edition, Algeria: Ikhtilaf Publications. (in Arabic)

Hamdawi, Jamil (2009). M). Forms of Meta-Narrative Discourse in the Short Story in Morocco, First Edition, Morocco: Beni Iznasen Press, Salé. (in Arabic)

Khalil, Ibrahim (2010). The Structure of the Narrative Text, First Edition, Beirut: Arab House of Science Publishers. (in Arabic)

Al-Sultani, Iman Matar (2010). Narrative and Meta-Narrative in the Contemporary Iraqi Novel, The Hollow Earth Novel by Abdul Hadi Al-Fartousi as a Model, Year 1, Volume 9, Journal of Arabic Language and Literature, University of Kufa. (in Arabic)

Selden, Raman; Widison, Peter. (2008). Rahnmay Literary Theory, Fourth Edition, Translated by Abbas Mokhber, Tehran: Tarh No. (in Persian)

Sim, Stewart et al. (2001). Postmodernism Guide (Postmodernism: Its History and Cultural Context), translated by: Wajih Semaan Abdel Masih, first edition, Cairo: National Center for Translation. (in Arabic)

Schulz, Robert (2001). The Mirror and the Map; Studies in Literary Theory and Literary Criticism, translated by Suhail Najm, first edition, Damascus: Dar Ninawa. (in Arabic)

Zahri Arab, Maida; Nazemian, Reza. (2022). The Metafictional Adventure in the Novel "Snakes of Fire" by Jalal Barjas, Studies in Arabic Narratives, Year 3, Issue 4, pp. 121-99. (in Arabic)

Al-Qasrawi, Maha (2004). Time in the Arabic Novel, first edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing. (in Arabic)

Kahoon, Lawrence (2002). The Text of the Book of Modernism to the Past of Modernism, Second Edition, Revised by Abdul Karim Rashidian, Tehran: Nashr Ni. (In Persian)

A group of authors (2010). Metafictional Aesthetics, Translated by Amani Abu Rahma, First Edition, Damascus, Dar Ninavi. (In Arabic)

Mostaghanemi, Ahlam (1998). Chaos of the Senses, Fifth Edition, Cairo: Dar Al-Adab. (In Arabic)

Motalibi, Ruhollah and others (2016). Metafictional Aesthetics in the Postmodern Novel, Journal of Arabic Language and Literature, Year 13, Issue 2, pp. 280-263. (In Arabic)

Al-Niya, Boubaker; Ibn Khalifa, Mashri (2019). Metafiction in the Contemporary Algerian Novel: The Dreamer Novel by Samir Qasimi as a Model, Al-Khattab Magazine, University of Algiers, Volume 14, Issue 1. (in Arabic)

Williams, Shannon (2010). Metafiction Aesthetics; Studies in the Postmodern Novel, translated by Amani Abu Rahma, First Edition, Damascus: Dar Ninavi. (in Arabic)

Woo, Patricia (2011). Fardastan, translated by Shahriar Vaqfi Pour, 1st ed., Tehran: Publishing Cheshmeh. (in Persian)

Yazdanjoo, Payam. (2002). Adabiyat Pasamdaran, 1st ed., Tehran: Publishing Center. (in Persian)