

جماليات ماوراء القص في الرواية ما بعد الحداثة ("التجليات" و"ملكان عذاب")

روح الله مطلي^١، أحمد رضا صاعدي^{٢*}، محمد خاقاني اصفهاني^٣

١. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

٣. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/١٢/٥؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/٩/٦)

الملخص

لقد تخطت الرواية الحديثة في الأدبين العربي والفرسي التقنيات السردية، وأخذت بالتبلور نحو اتجاه حديث يسعى إلى كسر التقنيات الروائية المعروفة من خلال توظيف تقنية ماوراء القص. ومن الروائين الذين سعوا نحو هذا الإتجاه "جمال الفيضاني" في روايته الشهيرة "التجليات" و"أبوتراب خسروي" في روايته "ملكان عذاب" أو "ملائك العذاب". تتناول هذه المقالة نشأة ماوراء القص أو ماوراء الرواية في الغرب وتطوره كما تستعرض رأي النقاد الغربيين حول تعريف ومدى توظيفه في الرواية، كما تسعى دراسة موضوع ظاهرة ماوراء القص - التي تعتبر من التقنيات البارزة للرواية ما بعد الحداثة - في هاتين الروايتين الشهيرتين في ساحتي الأدبين العربي والفرسي. نعتد في هذه الدراسة المقارنة على المنهج التحليلي- الوصفي على أساس المدرسة الأميركية، محاولة مقارنة تقنيات ماوراء القص المستخدمة فيهما. ومما توصلت إليه هذه الدراسة أن تقنية ماوراء القص في روايتي "التجليات" و"ملائك العذاب" تعد نوعاً من مساءلة القيمة الجمالية للرواية وهذا الجمال عند "الفيضاني" أكثر معنى ومفهوماً.

الكلمات الرئيسية

ما بعد الحداثة، ماوراء القص، جمال الفيضاني، أبوتراب خسروي، التجليات، ملائك العذاب.

مقدمة

من أهم الدراسات المقارنة فيما بين الأدبين العربي والفارسي التي قلّمَا عني بها الباحثون، هي دراسة توظيف تقنيات ما بعد الحداثة في الرواية، بوصفها مبدأ الانطلاق الفكري المهم عند الرواة المعاصرين. ومن أهم هذه التقنيات هي ما وراء السرد التي ظهرت في سبعينيات القرن العشرين وارتبطت بظواهر ما بعد الحداثة ارتباطاً وثيقاً. وجاءت كردة فعل على الاستقلالية المتمتة والصارمة للحداثة وسرعان ما انتشرت في الأدب العالمي خاصة في الرواية. اعتماداً على هذه الأهمية يهدف هذا البحث إلى دراسة «تقنية ما وراء القص» في روايتي «ملائك العذاب» و«التجليات» للروايتين الكبيرتين هما «أبوتراب خسروي» الروائي الفارسي و«جمال الغيطاني» الروائي العربي. إضافة إلى أن الروائين نهلا من التراث الإسلامي وأخذوا منه ما أخذوا، وهناك علاقات وثيقة بينهما ثقافة وفكرية، جعلت منهما روايتين ذوي مشتركات كثيرة، تغري الباحث إلى دراسة روايتيهما دراسة علمية.

انطلاقاً من هذا المرتكز الرئيس، يهدف هذا البحث إلى الكشف عن كيفية استخدام الروائيين تقنيات ما وراء القص في الروايتين المذكورتين.

سنتبع في هذا البحث المقارن خطى المدرسة الأميركية، باحثين عن تقنيات وجماليات ما وراء القص في الروايتين المذكورتين ونحاول أن نجيب على السؤالين التاليين:

أ) ماهي أهم التقنيات الما وراء القصية المستخدمة في روايتي «التجليات» و«ملائك العذاب»؟

ب) ما هي أوجه جماليات ما وراء القص في الروايتين المذكورتين؟

إن مادة البحث في هذه المقالة هي روايتي «التجليات» لـ«جمال الغيطاني» و«ملائك العذاب» لـ«أبوتراب خسروي». اعتماداً على ما قام به الكاتب من البحث في الكتب والمجلات والمواقع الإلكترونية لا يوجد بحث علمي أكاديمي يتناول المقارنة بين هذين الروائين أو ما يرتبط بهما والموضوع من هذا المنظور لم يسبق إليه أحدٌ - والله أعلم. ولكن نشير إلى بعض الجهود القيمة التي استفدنا منها خلال بحثنا هذا وهي:

أ) كتاب «جماليات ما وراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة» مجموعة من

المؤلفين، ترجمة «أماني أبو رحمة».

ب) كتاب «العوالم الميتا قصية في الرواية العربية» لـ«أحمد خريس».

والسارد المتطفل يسعى الى مقاطعة خط القصة ويتكلم عن الرواية ويحاول أن يثبت للقارئ بأن الذي يقرئه هو من صنع الخيال وليس من عالم الواقع» (باينده، ١٣٨٩: ٤٩٤). والظاهر أن تعريف "واو" لماوراء القص تعريف شامل إذ تصف ماوراء القص بأنه كتابة روائية تلفت نظر القارئ منهجياً، وتعبّر عن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية، من أجمل أن تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال. يعرف قاموس أكسفورد الإنجليزي ماوراء القص: «الرواية التي يبرز فيها المؤلف عن وعي زيف وأدبية العمل بالتهكم أو الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد. وباختصار فإن ماوراء القص يعلن عن نفسه بوصفه نصاً من نتاج بشري صناعي ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية» (فيشون، ٢٠١٠: ٥٩). إذن، إن في ماوراء القص نكون، نحن القراء، موضوع النص ومادته. ونصومه تشير إلى أن النص هو شيء مصنوع وتركيب سردي ولغوي. تعتقد "أماني أبو رحمة" أن «الانعكاسية الذاتية، أو وعي الرواية بكونها رواية وتركيب خيالي، أحد أهم الخصائص المحددة لماوراء القص» (أبو رحمة، ٢٠١٠: ١٤). إن تضمين التعليقات الانعكاسية الذاتية وعناصرها التي تخلق لدى القارئ وهم دخول الحياة الحقيقية إلى عالم الرواية يمكن النظر إليه بوصفه مستوى حكلي جديد.

تقنيات ماوراء القص: على الرغم من أن خصائص ماوراء القص تتنوع تنوع طيف التقنيات الموظفة فيها، إلا انه يمكننا تحديد ملامح مشتركة لماوراء القص. تظهر التقنيات بمصاحبة الملامح العامة أيضاً، ولكنها يمكن أن تظهر منفردة. توظف رواية ماوراء القص مرجعيات تناصية وتلميحات عن طريق:

(أ) فحص الأنظمة الروائية.

(ب) دمج جوانب النظرية والنقد.

(ج) خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.

(د) عرض الأعمال الروائية ومناقشتها لشخصية متخيلة.

ينتهك كاتب ماوراء القصة المستويات السردية من خلال:

(أ) التطفل بالتعليق على الكتابة.

(ب) توريث نفسه مع الشخصية الروائية.

(ج) مخاطبة القارئ مباشرة. (أرلوفسكي، ٢٠١٠: ٥٢)

ذلك النجم كما اهتديت، فانتبه يا غافل!» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٢٣-٢٢٤). إن المؤلف في هذه العبارات غالباً ما يتدخل بصورة مباشرة في سير الأحداث ويعلق على ما يجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم. ولذا فقد وجدنا هذا الضرب الروائي خروجا على الأعراف والتقاليد السردية والتخييلية، وهناك من نظر إليه بوصفه رواية مضادة- Anti Novel. (ثامر، ٢٠٠٥: ٦٦-٦٧) وفي مكان آخر يقول:

«اعلم أيها المتلقي الفطن أنني ضعيف أضعف مما تتصور، أرق مما تتخيل، وقلبي لا يقوى على استعادة الزمن القديم، وعشقي الذي لن يعود، كما لأقدر على وصل وريقة شجرة بغصنها الذي انفصلت عنه» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٣٩) «لكنني أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي عني، لذا سأتجاوز واحدتك عن رحيلي في هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيها بعد، زمن لم استنشق هواءه، ولم تقع عيناى على فراغاته، وفضاءاته، سبح رأسي في ثلاثينيات قرنتنا العشرين هذا الذي ولدت فيه، وربما أموت فيه، لا تدري نفس بأي أرض تموت» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٤٠). يعدّ الروائي، جمال الفيطاني، من أبرز ممثلي هذا اللون الروائي، إذ يفاجئ القارئ بعباراته:

«لم أقف لأبي على أثر، شغلت بالبحث عنه، لكنني لم أراه، وعجبت، وإن كان عجبني الآن أخف عن ذي قبل لكثرة ما رأيت، وغرابة ما جرى لي، أقول أيها المتلقي الفطن إنه ألقى في فهمي أنني سألقى أبي مرات أخرى» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٣٢) وهو دائماً يخاطب متلقيه بصفة «الفطن» لعل الرواية الحديثة خاصة من نوع الما بعد الحداثي يتطلب مخاطباً أو قارئاً فطناً وذكياً.

«وهنا أوتيت كشفاً مناسباً للموقف فرأيت هذه الذرات وقد توزعت على سبعين موضعاً من الدنيا بعد مفارقتها لرأسه وبعد رحيله الأبدي، لو ذكرتها كلها، لو احصيتها للآن لاستوعبت مجلداً يصعب حمله، احطت برحلة كل منها، عرفت كيف وصلت كل ذرة إلى الوضع الذي وصلت إليه، انتهى الكشف وحططت فوق شرفة المثذنة الدائرية، ومما خصت به قدرتي الإحاطة بعدة أشياء في وقت واحد، كأن أصغي إلى أحاديث عدة وأميز كلا منها، أو أرى ما يجري في مكانين متباعدين أو أكثر، ها هو أبي يقف أمام مقهى العجم، إنه مقهى قديم اندثر في خمسينيات قرنتنا العشرين. موضعه الآن في زمنك أيها المتلقي عني مجموعة من الدكاكين تتغير المعالم، وتتبدل المباني» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٤١).

«وما أكثر الأشياء التي لأعرفها عن أبي، أه يا أسفي، ولم يكن أيها المتلقي الفطن جاحداً به، لا والله العظيم، لكنه زمني القبيح، وغفلة الطبيعة الإنسانية، عرفت أن أبي تقدم

الكلمات وتعلموا ماذا يفعل بعد سنوات عديدة من ذهابه لم يبق منه إلّا اسمه وتنهش جسمه الكلاب، وأنا قد قررت أن اكتب كل وجوده واخلفه بالكلمات مرة أخرى، حتى تقرّوه في النص هذا، عندما يجيء ملائك العذاب إلى هذا النص راكباً سيارة ريو ويذهبون به، هذا النص يبدل بصحراء خاوية ليس لها أيّ علامة أو معنى. يشير خسروي إلى التشابه بين عالم الرواية والعالم الحقيقي، في أنهما عالمان مبتكران، مبتدعان، وتمثليان، وتبّه القارئ إلى أن الشخصيات في الرواية هي شخصيات بلا كينونة حقيقية، ما يجعل القارئ حراً في قراءته وتأويله، بسبب الرابطة القوية التي جعله الكاتب يتمثلها منذ بداية الرواية بين الواقع الحقيقي والقصة الخيالية المنتجة. تلك العلاقة التي ترسم «نماذج بالغة التعقيد وعصية على الفهم للعلاقة بين الواقع والخيال، والتخييل في الواقع والواقع في التخييل» (ساوما، ٢٠١٠: ٢٠).

«پدر مي نويسد دروغ مي گفتم. خودش هم مي دانست كه حرف هايش را باور نمي كنم، از خواننده احتمالي يادداشتش مي پرسد: «بجز مجد چه كسي مي توانست از خفاگاه سليمي مطلع باشد؟» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٠٥). الترجمة: يكتب أبي أنه كان يكذب. كان يعلم نفسه أنا لا أؤيد كلامه، هو يسأل من قارئه الافتراضي: «ما كان يطلع إلى مكان اختفاء سليمي أنا مجد».

«...[پدر] از خواننده ي يادداشتش مي پرسد، راستي چه كسي مي تواند اصول مرامنامه اي را زير پا بگذارد كه خود تنظيم كرده، واصلاً چه كسي بر تصويب اين مواد آيين نامه اي اصرار داشت، مگر بجز آقاي مجد كسي ديگري هم بود» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٠٦) الترجمة: ... يسأل [أبي] من قارئه الافتراضي: من الذي يستطيع أن ينقض الإتفاقية التي يكتبها نفسه، من الذي أصر على مصادقة هذه الاتفاقية؟ لم يكن أحد أنا السيد مجد.

«پدر از من كه حتماً خواننده آن يادداشتها فرض شده ام مي پرسد: «با اين اوصاف مسئله بايد چگونه حل مي شد» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٢٣) الترجمة: يسأل أبي منّي الذي يمكن أن اكون من قارئه الافتراضي: كيف يمكن أن تنحل المشكلة بكل هذه التفاصيل؟ إن "خسروي" في هذه العبارات لم يخاطب القارئ بشكل مباشر، كما يخاطبه الغيطاني، بل يخاطبه بأسلوب يختلف تماماً عن اسلوب الغيطاني، إذ يقول: «يسأل من قارئه الافتراضي» وهو تصرّح بالطبيعة التركيبية والتلفيقية للرواية وإشارة إلى العلاقة بين عالم الرواية وعالم الحقيقي. والانتباه إلى أهمية إشباع خبراته الحياتية والثقافية الآخذة من ينابيع الآداب العالمية. وهكذا يكون ما وراء القصة فنا من خلال خطاب القارئ وتفاعل بين المؤلف والقارئ يعتبر فناً جمالياً.

قد انتهت. هذه المرحلة الجديدة تبدو سماتها في الأدب واضحة وجلية حيث إن الرواية باعتبارها أحد فنون الأدب تأثر بهذا الجو الجديد تأثراً شديداً. (غريز، ٢٠١٠: ٢٣)

«... قالت لي [أمي]: اجعل فصلاً في ذلك المقام لهذا المعنى... انتهى التجلي فولت ورحلت، امتثلت لمطلب... استخرت الله وبدأت الكتابة...» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٨٩).

«أبدأ بالاعتذار، فالمقام مبهم، والحال غالب، وعندما سطر ما ذقته وعلمته أول مرة كان الأمر سهلاً عليّ، وبعد تمزيقي ما كتبت، وبعد أن أمرني شياخي الأكبر بإعادة ما دوّنت...» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٢٨٥).

«أتأهب لإبداء اللوم، وأظهار النفرة ممن كتب عليّ أن أكونه التفت متعجباً، هذا دليلي، مدّ يد، تدور عليه الهيبة وكأنها الرحي حين تدور علي قطبها، طلب مني ألا أدون اسمه، فمحوته قبل أن كتبتّه، لذا شكرني على ذلك» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٥٦١)

«يشترى لنا أبي الخروب... ولو قصدت الإفاضة فيه فلن يكفيني تسويد صفحات طوال، غير أنّي أخشى الإطناب وثقل الإسهاب» (الفيطاني، ١٩٩٧: ١٦٥).

«...بينما تلمس يده جباههم الملتهبة ومواضع الألم، وحتى زمن تدويني هذا، يذكره المعمرون من أهالي جهينة بلدتنا...» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٣٠٧).

إذن يحتل موضوع الكتابة حيزاً واسعاً في "التجليات" بشكل تبدو فيها اللغة وثيقة الصلة بعملية الإبداع في حد ذاتها، وهو ما يشعر القارئ بأن العمل مكتوب في نفس لحظة قراءته والحدود الفاصلة بين المتخيل والواقع أصبحت جلية وجميلة. فهناك نوع من الفلسفة لتقنية ماوراء القصة، فهو يجعل من فعل السرد فعلاً وجودياً، إذ يتم سرد واقع البطل والبطل كاتب يعيش توتر فعل الكتابة، كتابة الرواية. الحياة كما يرى الكاتب نص يكتب، فحتى شخصيات الرواية تكون مكتوبة. والتأكد على مكتوبية النص يذكرنا أن القراءة جميلة، وأن النص جميل. وحالة كينونتك قارئاً جميلة أيضاً.

و"خسروي" في روايته ملائك العذاب يخطو خطى "الفيطاني" ويؤكد على عملية الكتابة ويسعى بأن يقول للمتلقي إنه يقرأ مجرد قصة أو حكاية، وإنما النص مصنوع من كلمات من عالم التخيل.

يؤكد "خسروي" على عملية الكتابة ويزيل وهم القارئ بأنه ما يقرأه ليس من العالم الواقعي بل نص مصنوع من عالم الكلمات. والقارئ يواجه على عالم التخيل بدل العالم الحقيقي.

«همه حرف هايي كه خاله مادر گفت نوشتهم وحالا پس از سالها كه مي خوانمشان، چيزهاي

الشيخ العاصي أحمد سفلي الذي يسكن الخانقاه وفضلاً من عبارات هذه الرسالة، أخطو بين عباراتها حتى أشرح لعبرة المؤمنين وموالي التصوف موجزاً من معاصينا.

الإشارة الى اسم الكتاب أو مؤلفه: تقول "واو": «إن إحدى السمات المتفردة لكتابات ماوراء القص هي إظهارها الانتقال من سياق الواقع إلى سياق التخيل وتأويلها المعقد للسياقين» (واو، ١٩٩٠: ٣). بذلك تمكنت هذه الكتابات من التأكيد على فكرة العلاقة بين الواقع والتخيل بعدة أساليب منها إشارة إلى اسم الكتاب أو اسم المؤلف خلال كتابة الرواية. و"الفيطاني" في "التجليات" يستخدم هذا الأسلوب مرات قليلة بالنسبة لتقنيات أخرى لماوراء القص، منها:

«... أبسط الورقة والعيون كلها نائية، أقرأ ما خط بالقلم الكبير، «يا جمال إلى أوانك، اسع الى حيث لا أين، امض الى الأحوال...» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٥٣٠).

«إنّا أمرناه بأمر، فقل له، يا جمال، انهض كما أمرك به دليلك...» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٦٤٧).

«فأنا حريص عليك أيها المطلع اللبيب، أذن لي إمام المجاهدين، بشرح موجز بسيط، فمن ذلك أقول، إنني جئتُ زمن أبي القديم، جئته وأنا رجل تجاوز الخامسة والأربعين، وهذا عمر لم أبلغه عند بدء تدويني لتلك التجليات، سواء في التدوين الأول الذي مزقته أو التدوين الثاني الذي لم ينته بعد» (الفيطاني، ١٩٩٧: ١٩٢).

«نظر كل منا إلى الآخر وقتاً طويلاً في الصمت، ثم غضضتُ البصر فانفصلنا دون النطق بكلمة، ولكن بعد أن فهمتُ الأمر وأدركتُ البشارة، انحسر النور، ذهبوا عني، غير أنني امتلئتُ، فعكفتُ على إعادة تدوين ما كتبتُ. فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى، وهذا كتاب لا يفهمه إلّا ذوو الألباب، وأرباب المجاهدات» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٧).

«... وأنهى السفر الثاني من كتاب التجليات، دوّنه الفقير إلى أحبائه الغريب الحائر في دنياه، المنفي إليها، صورة جمال بن أحمد الفيطاني، غفر خالقي لصاحبها الذنب والتقصير والأفعال التي لن يشفع لها إلّا الجهل وحسن النوايا، وسامحوني يا طلاب نسيمي لو كنتُ أطلتُ، أو أوجزتُ وما فصلتُ... واقرئوا أصلي الذي هو صاحب هذه التجليات السلام» (الفيطاني، ١٩٩٧: ٥٠١). ولكن "خسروي" في روايته لم يستخدم هذه التقنية من تقنيات ماوراء القص.

الإشارة إلى القصة: في هذا الأسلوب، يجعل السارد القارئ على وعي بأن الشخصيات التخيلية ليست موجودة إلّا بفعل أن المؤلف أو غيره يقرأ كلماتهم وفي الأساس فإن العالم

«حسن سلیمي عضو انجمن ادبي شفق بود، عضوي که به شوق شنیدن ادبیات به جلسات انجمن می آمد، ولی هیچ گاه قصد نداشت شخصیتی داستانی باشد. ولی وقتی که آمد تا تحت الحفظ به ملاقات الباقی هم قطارانش برود، هم چنان که باید می رفت ناگزیر بایستی ردی از خود اگر شده کلمه‌ای به نشانه عبورش از آن جا در این نوشته به یادگار می گذاشت، تا برای یک بار هم که شده در داستانی حضور یابد، از سمتی وارد شود وساکن متن شود. تا ساکن داستان کوچکی باشد که من با عشق می نویسمش، می نویسمش تا بیاید وساکن شود در این متنی که می خوانید» (خسروی، ۱۳۹۲: ۲۹۴-۲۹۵). الترجمة: کان حسن سلیمي عضواً لرابطة شفق الأدبية یجیء إلى جلساتها للاستماع علی الأدب، ولكن لم یود أن یكون شخصية روائية. عندما جاء لزيارة زملائه بقي أثراً مكتوباً علی الصفحة علامة من إعلام حضوره فی الرواية ولو مرة واحدة، دخل من جهة وسكن داخل النص. اکتبه حتی یسکن داخل قصة قصيرة أنا أکیها وأنتم تقرؤونها الآن.

«هر چند در همه این سالها، مشکلات اجازه ندادند که حتی یک داستان بنویسم. ولی با این کار به همه ثابت می کنم که من حامل داستانی بزرگ هستم. داستانی واقعی ولی غیر قابل باور که باید اعلام کنم، خودم به طور واقعی یکی از شخصیت های اصلی اش هستم» (خسروی، ۱۳۹۲: ۱۳۶). الترجمة: إن مصاعب الحياة لم یسمحوا لی أن اکتب حکایة ولو حکایة واحدة. ولكن أثبت للجمیع أنني حامل حکایة قيمة. حکایة واقعية محيرة للعقول لا یصدق وأنا أحد عناصرها.

«هم چنان که تاریخ هایمان را بر صفحات کاغذ می نویسیم، خود را نیز بر کاغذ می گستریم، تا مکانی بیایم و حضور داشته باشیم وسخن بگوییم. حضوری از جنس کلمات وجملات لایزالی که داستانی بزرگ را بر صفحات کاغذ می سازند. تا داستان نسل های به پیری وسپس به فرتوتی رسیده ی پدران ما وما وشما بدل به پلي از تجربه شکست ها ورنج هایمان باشد برای رستگاری آن ها که خواهند آمد. داستانی واقعی که هر بار با نوشتن ما سرزمینی را بر کاغذ می گسترده تا ما به عنوان ساکنانش تا ابد الابد در آن زندگی کنیم وهم چنان منتظر نیامدگانی بمانیم تا از راه برسند وما را بخوانند وما حیات یایم وآن ها نیز به فلاح برسند» (خسروی، ۱۳۹۲: ۱۵۶-۱۵۷). الترجمة:

عندما نسجل تاریخنا علی الصفحات، نحن فی الحقيقة نسجل أنفسنا حتی نعلن مکان وجودنا ونتکلم. وجود من جنس کلمات وجملات تخلق حکایة قيمة علی السطور حتی تبدل قصة أجيال آباءنا ونحن وأنتم إلى جسر من تجربة هزائمنا ومصاعبنا للأجيال التي

يوظف هذه التقنية في روايته ويلقي هذه العقيدة لما بعد الحداثية في ذهن المتلقي بأن الرواية في هذه الحقبة تختلف تماما عما كانت في بداية القرن العشرين. الرواية في عالم ما بعد الحداثة خليط من أنواع الثقافات وأنواع الفنون الأدبية والعلمية، ولم يعد الرواية تخلق لهوية القارئ أو المتلقي. وغالبا ما ينتهك مؤلفو ماوراء القص مستويات السرد من خلال التأثر بالمصطلحات الأدبية والفنون الأدبية للتأكيد على جمالية النص الروائي. ولكن لم نر شيئا من هذه التقنية في رواية "التجليات".

النتائج

ومما سبق نلاحظ ما يأتي:

١. أن باحثي الأدب تطرقوا إلى تعريف وتحديد حدود ماوراء القص، وظهرت مجموعة من المصطلحات غير أن مصطلح ماوراء القص أو مصطلح ماوراء الرواية Meta fiction هيمن على مصطلحات أخرى. وكان الجهد المميز لـ"باتريشيا واو" حينما تعرف ماوراء القص بأنه كتابة رواية تلفت انتباه القارئ بأنها صناعة بشرية وتشير بانتظام إلى أن ما يقرؤه هو من صنع العالم الخيالي وليس واقعياً. ورغم خلاف شائع بين النقاد عن نشأة هذا المصطلح في الغرب، يتفق كثير منهم بأن أول من استخدم هذا الأسلوب هو الروائي الأمريكي "ويليام غاس" عام ١٩٧٠.
٢. تنوعت تقنيات ماوراء القص تنوعاً كبيراً، غير أن "جمال الغيطاني" و"أبوتراب خسروي" في روايتهما "التجليات"، و"ملائك العذاب"، وظفا تقنيات محددة ومحدودة.
٣. إن "الغيطاني" من خلال توظيف تقنيات ماوراء القص استخدم «خطاب القارئ»، و«الإشارة إلى الكتابة»، و«الإشارة إلى القصة»، و«الإشارة إلى المؤلف والكتاب» في روايته الشهيرة "التجليات".
٤. وظف "خسروي" تقنيات «خطاب القارئ»، و«الإشارة إلى الكتابة»، و«الإشارة إلى القصة»، و«توظيف المصطلحات الأدبية».
٥. ورأينا بأن "الغيطاني" استخدم تقنية «الإشارة إلى المؤلف والكتاب» في حين لم يوظف "خسروي" هذه التقنية في روايته "ملائك العذاب". ربما هذا الخلاف يرجع إلى خبرة كلا الروائيين في مجال مدى تعرفهما بالرواية الغربية، ويبدو أن خبرة "الغيطاني" في هذا

- المجال أكثر من نظيره الفارسي "أبوتراب خسروي". كما وجدنا أن "خسروي" يستخدم تقنية «توظيف المصطلحات الأدبية» بينما لم يتطرق إليها "الغيطاني".
٦. ونستنتج من دراسة الروايتين المذكورة في الأدبين العربي والفارسي بأن كلا الروائين لم يوظفا تقنية ماوراء القص أو ماوراء الرواية كظاهرة مستوردة غريبة بحتة بل أضافا إليها طابعا أو لونا ثقافيا ووطنيا، حيث استخدم "الغيطاني" تقنية خطاب القارئ مثلاً كأسلوب مختلف عما كان في الرواية الغربية، لأن الروائي الغربي عندما يخاطب المتلقي أو القارئ بكلمات ربما سخيفة وردية وهذا لا يتناسب والثقافات الشرقية عامة والثقافة العربية خاصة. لذلك نرى نفس الأسلوب في الرواية الفارسية وبالتحديد عند "أبوتراب خسروي".
٧. وأخيرا نستنتج أن ماوراء القص تقنية تتطلب إدخال القارئ في النص. وإحضار القارئ في متن الرواية يعد أمرا جماليا. واستخدم "الغيطاني" و"خسروي" تقنيات خطاب القارئ وعملية الكتابة والرواية في الرواية للتفاعل بين المؤلف والقارئ، وهذا التفاعل يعتبر فنا جماليا.

المصادر والمراجع

١. اورلوفسكي، فيكتوريا (٢٠١٠م). ماوراء القص. ضمن كتاب جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة. ترجمة أماني أبورحمة. دمشق: دار نينوى.
٢. بدر، فاطمة (٢٠٠٧م). «تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة». مجلة الأكاديمية. كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، صص ٤٦-٤٧.
٣. پاينده، حسين (١٣٨٩ش). داستان کوتاه در ايران (داستانهاي مدرن). طهران: نيلوفر.
٤. ثامر، فاضل (٢٠٠٥م). «ماوراء الرواية ونرجسية الكتابة السردية». مجلة الأديب العراقي، بغداد، اتحاد الأدباء العراقيين، ١ (٢).
٥. خسروي، أبوتراب (١٣٩٢ش). ملكان عذاب. طهران: نشر ثالث.
٦. ساوما، هيبي (٢٠١٠م). ماوراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي. ضمن كتاب جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة. ترجمة أماني أبورحمة. دمشق: دار نينوى.
٧. السلطاني، إيمان مطر (٢٠١٠م). «السرد وماوراء السرد في الرواية العراقية المعاصرة، رواية الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجاً». مجلة اللغة العربية وآدابها: جامعة الكوفة، السنة ١، العدد ٩.
٨. شريفينسب، مريم (١٣٩٢ش). «شيوههاي خلق فراداستان وكاركردهاي آن در داستانهاي کوتاه فارسي دهههاي ٧٠-٨٠». مجلة ادبيات پارسي معاصر، پژوهشگاه علوم انساني ومطالعات فرهنگي، خريف، السنة ٣.
٩. غريز، هيربرت (٢٠١٠م). من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية. ضمن كتاب جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة. ترجمة أماني أبورحمة. دمشق: دار نينوى.
١٠. الغيطاني، جمال (١٩٩٧م). التجليات. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.
١١. فيشون، ايرن (٢٠١٠م). جماليات ماوراء القص. ضمن كتاب جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة. ترجمة أماني أبورحمة. دمشق: دار نينوى.
١٢. كاهه، عليرضا؛ وهمكاران (١٤٣٦هـ). «تعدد الأصوات في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني». مجلة اللغة العربية وآدابها، شتاء ١٠ (٤).
١٣. وليامز، شانون (٢٠١٠م). خصائص الرواية في ما بعد الحداثة. ضمن كتاب جماليات ماوراء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة. ترجمة أماني أبورحمة. دمشق: دار نينوى.
١٤. وو، پاتريشيا (١٣٩٠ش). فراداستان. ترجمه شهريار وقفي پور، طهران: نشر چشمه.