مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٣، العدد ٢، صيف ١٤٣٨هـ
صفحة ٢٦٣ - ٢٨٠

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
jal-lq.ut.ac.ir

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

روح الله مطلبي[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)

الملخّص

لقد تخطت الرواية الحديثة في الأدبين العربي والفارسي 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 الغيطاني" في روايته الشهيرة "التجليات" و"ابوتراب 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 ــ التي تعتبر من التقنيات البارزة للرواية مابعد الحداثة ــ في هاتين الروايتين الشهيرتين في ساحتي الأدبين العربي والفارسي. نعتمد في هذه الدراسة المقارنية على المنهج التحليلي- الوصفي على اساس المدرسة الأميركية، محاولة مقارنة تقنيات ماوراء القص المستخدمة فيهما. ومما توصلت إليه هذه الدراسة أنّ تقنية ماوراء القص في روايتي"التجليات" و"ملائك العذاب" تعد نوعا من مساءلة القيمة الجمالية للرواية وهذا الجمال عند "الغيطاني" أكثر معنى ومفهوما.

الكلمات الرئيسة

مابعد الحداثة، ماوراء القص، جمال الغيطاني، أبوتراب خسروي، التجليات، ملائك العذاب.

---

* الكاتب المسؤول
Email: a.saedi@fgn.ui.ac.ir

مقدمة

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

انطلاقاً من هذا المرتكز الرئيس، يهدف هذا البحث الى الكشف عن كيفية استخدام الروائيين تقنيات ماوراء القص في الروايتين المذكورتين.

سنتبع في هذ البحث المقارن خطى المدرسة الأميركية، باحثين عن تقنيات وجماليات ماوراء القص في الروايتين المذكورتين ونحاول أن نجيب على السؤاليين التاليين:

أ) ماهي أهم التقنيات الماوراءالقصية المستخدمة في روايتي"التجليات" و"ملائك العذاب"؟

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

إن مادة البحث في هذه المقالة هي روايتا "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 آكاديمي يتناول المقارنة بين هذين الروائين أو ما يرتبط بهما والموضوع من هذا المنظور لم يسبق إليه أحدٌ ـ والله أعلم. ولكن نشير إلى بعض الجهود القيمة التي استفدنا منها خلال بحثنا هذا وهي:

أ) كتاب «جماليات ماوراء 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".

ج) مقالة «شيوه‌هاي خلق فراداستان وكاركردهاي آن در داستان هاي كوتاه فارسي دهه‌هاي ٧٠-٨٠» "مريم شريف نسب".

ماهو ماوراء القص: انشغل النقاد والمنظرون والروائيون طيلة أكثر من ثلاثة عقود وتحديداً منذ منتصف ستينات القرن الماضي بتحليل هذا اللون الجديد من الرواية وتقييمها وربطوا بينه وبين ظهور حساسية أدبية وفنية وجمالية جديدة تقترن بمرحلة ما بعد الحداثة Post-modernism. وظهرت مجموعة من المصطلحات التي حاولت أن تغطي هذا المفهوم الجديد منها: مصطلحات ما فوق الرواية Surfiction والرواية النرجسية Narcissitic وتخريفات Fabulations والرواية الفائقية Super fiction وخارج الرواية Para fiction والرواية الانعكاسية Reflexive Novel وغيرها، إلا أنّ مصطلح ماوراء الرواية Meta-Fiction هو الذي هيمن على الممارسة النقدية. (ثامر، ٢٠١٣: ٦٧) وهو مصطلح يعود الفضل في ابتكاره للروائي والناقد الأمريكي "وليم غاس" عام ١٩٧٠م. ماوراء القص يتشكل من «Meta» بمعني «ماوراء» و«fiction» بمعنى «القص أو الرواية». حاول العديد من العلماء والمهتمين وضع تعريف لظاهرة ماوراء القص، وكان الجهد المميز في هذا المجال لـ"ليندا هتشيون" و"باتريشيا واو" و"لاري مك كافري". عرفت "ليندا هتشيون" ماوراء القص بأنّه: «رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقاً على سردها وهويتها اللغوية» (ساوما، ٢٠١٠: ١٣). أما "واو" فقد عرّفت ماوراء القص بأنه «كتابة رواية تلفت الإنتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية وذلك لتثير أسئلة من العلاقة بين الرواية والحقيقة» (واو، ١٩٩٠: ٢). أما "ماك كافري" فيقول: إنّ «ماوراء القص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات» (ساوما، ٢٠١٠: ١٤) ويعتقد "ايمان مطر السلطاني" الناقد العراقي بأنه «يمكن تفسير 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، ٢٠١٠: ٣-٤). ويرى "حسين بايندە" الناقد الايراني بأن «مصطلح ماوراء القص عبارة عن الروايات مابعد الحداثية التي يتخطي السارد فيها قوانين الروايات السابقة ويكسر قيود التسلسل الزمني والترابط المكاني في محاولة لتفتيت الإيهام السردي بالواقعية،

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» (پاينده، ١٣٨٩: ٤٩٤). والظاهر أنّ تعريف "واو" لماوراء القص تعريف شامل إذ تصف ماوراء القص بأنّه 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. يعرّف قاموس آكسفورد الإنجليزي ماوراء القص: « الرواية التي يبرز فيها المؤلف عن وعي زيف وأدبية العمل بالتهكم أو الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد. وباختصار فإنّ ماوراء القص يعلن عن نفسه بوصفه نصاً من نتاج بشري صناعي ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية» (فيشون، ٢٠١٠: ٥٩). إذن، إنّ في ماوراء القص نكون، نحن القراء، موضوع النص ومادته. ونصوصه تشير إلى أن النص هو شيء مصنوع وتركيب سردي ولغوي. تعتقد "أماني أبو رحمة" أنّ «الانعكاسية الذاتية، أو وعي الرواية بكونها رواية وتركيب خيالي، أحد أهم الخصائص المحددة لماوراء القص» (أبورحمة، ٢٠١٠: ١٤). إن تضمين التعليقات الانعكاسية الذاتية وعناصرها التي تخلق لدى القارئ وهم دخول الحياة الحقيقية إلى عالم الرواية يمكن النظر إليه بوصفه مستوى حكي 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) توريط نفسه مع الشخصية الروائية.

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

إن الغيطاني مع توظيف هذة التقنيات قد استطاع«أن يعطي نصه الروائي مؤشرا حقيقيا ودالا على تعدد الأصوات، وتعدد وجهات النظر في الرواية العربية الحديثة» (كاهة، ١٤٣٦: ٦٠٣-٦٢٢).

تقنيات ماوراء القص في التجليات وملائك العذاب

خطاب القارئ: قد تشير كتابات ماوراء القص إلى أنه يمكننا اعتبار الواقع اليومي نصا أو رواية يتكون بالمثل من قصص وبالتالي فإنه يكتب ويكون مقروءا ومكتوبا، والقارئ شريك في عملية الكتابة إن نصوص ماوراء القص لا تتورع عن توظيف أداة (توجه مباشر) نحو القارئ (مثل الأهانة والاستفزاز وإصدار الأوامر وغيرها). لاحظ منظرو ماوراء القص أنّ القارئ شريك دائم في جريمة صناعة المعنى إلّا أنّ ما يميز كتاب روايات الإنعكاس الذاتي، هو قدرتهم على جعل القارئ واعياً بمشاركته الفاعلة، وأيضاً بإلقائهم الضوء على أنّ القراءة وليس الكتابة لوحدها عملاً تخيلياً وابداعياً» (أورلوفسكي، ٢٠١٠: ١٧) عندما ننظر إلى رواية "التجليات" نرى هذا الأسلوب بوضوح غير قليل بحيث أنّ "الغيطاني" يخاطب القارئ مباشرة وهذه التقنية تزيد من انتباه القارئ بأن النص الذي يقرؤه هو من عالم التخيل وليس من الحياة الواقعية. ويعد إدخال القارئ طرفا في السرد نوعا من القيمة الجمالية للرواية، وكل هذه الاستدعاءات ليست مصادفات، إنما تندرج في مجملها تحت عنوان عريض يعني الوعي بسلطة القارئ.

«... ولنجم خالد صرخة المولود الأولى أيها القارئ الحميم. هذا جزء من كل ما أوردته كل من بعض، فالسر عظيمٌ ارفع البصر حدِّق إلى الشرق ستراه، لا تمل النظر. ضوءه الواهن سيلفت انتباهك، وكلما اطلت النظر اتضح لك كنهه وأسفر لك عن نتف من سره، واذكر أن هذا النجم الوليد قطرة من دماء خالد الذي خلصك وخلصني. هذا ما عرفته في طفوي ورحيلي عبر الفراغات والفضاءات، ومما أود قوله، أنه سيأتي حين من الدهر يهتدي به كل من يسعى في البر، أو يخوض مياه النيل مسافرا، غير أن اكتشافه كعلامة ثابتة يحتاج إلى الزمن، وخبرة، وعلم، وطول دراية، ودقة ملاحظة. بالضبط كما انقضى وقت طويل وسنين لايعرف مقدارها قبل أن يكتشف الإنسان موقع الدب والسها والثريا والشعري اليمانية وكوكبة العرس وزحل والمشتري وأطراف المجرة، ها أنا أنبه وأشير، لاأضن بمعارفي، ولا أبخل بما اطلعت عليه، وخصصت به في ذروة محنتي بعد انفصال رأسي عن جسدي. ها أنذا أصرخ، عسى أن يرى أهلي وقومي ما رأيت، وأن يعرفوا ما عرفت، وأن يهتدوا إلى موقع

ذلك النجم كما اهتديت، فانتبه يا غافل!» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٢٣-٢٢٤). إن المؤلف في هذه العبارات غالبا 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 ممّا تتصور، أرقّ مما تتخيل، وقلبي لا يقوى على استعادة الزمن القديم، وعشقي الذي لن يعود،كما لاأقدر على وصل وريقة شجرة بغصنها الذي انفصلت عنه» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٣٩) «لكنني أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي عنّي، لذا سأتجاوز واحدّثك عن رحيلي في هذا الموقف إلى زمن لم أولد فيها بعد، زمن لم استنشق هواءه، ولم تقع عيناي على فراغاته، وفضاءاته، سبح رأسي في ثلاثينيات قرننا العشرين هذا الذي ولدت فيه، وربما أموت فيه، لا تدري نفس بأي أرض تموت» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٤٠). يعدّ الروائي، جمال الغيطاني، من أبرز ممثلي هذا اللون الروائي، إذ يفاجئ القارئ بعباراته:

«لم أقف لأبي على أثر، شغلت بالبحث عنه، لكنني لم أره، وعجبت، وإن كان عجبي الآن أخف عن ذي قبل لكثرة ما رأيت، وغرابة ما جرى لي، أقول أيها المتلقي الفطن إنّه ألقي في فهمي أنني سألقي أبي مرات أخرى» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٣٢) وهو دائما يخاطب متلقيه بصفة «الفطن» لعل الرواية الحديثة خاصة من نوع الما بعد الحداثي يتطلب مخاطبا أو قارئا فطنا وذكيا.

«وهنا أوتيت كشفا مناسبا للموقف فرأيت هذه الذرات وقد توزعت على سبعين موضعا من الدنيا بعد مفارقتها لرأسه وبعد رحيله الأبدي، لو ذكرتها كلها، لو احصيتها للآن لاستوعبت مجلدا يصعب حمله، احطت برحلة كل منها، عرفت كيف وصلت كل ذرة إلى الوضع الذي وصلت اليه، انتهى الكشف وحططت فوق شرفة المئذنة 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 مقهي العجم، إنه مقهى قديم اندثر في خمسينيات قرننا العشرين. موضعه ألآن في زمنك أيها المتلقي عنّي مجموعة من الدكاكين تتغير المعالم، وتتبدل المباني» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٤١).

«وما أكثر الأشياء التي لاأعرفها 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

للعمل كعتال، وأنه قضى زمنا يحمل أجولة بذور القطن في قسم البذرة» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٤٥). هذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل أساسي على سيرة ذاتية للمؤلف، إذ نجد الروائي أو القاص منهمكا بشكل واع وقصدي بكتابة سيرته الذاتية داخل نصه الروائي. والغيطاني غالبا ما يروي سيرته الذاتية ويضع هذا اللون تحت باب الرواية الانعكاسيةReflexive-Novel و«هي رواية تشير إلى روايات يسترعي فيها المؤلف الانتباه إلى حقيقة أنه يكتب رواية» (ثامر، ٢٠٠٥: ٧١).

«كم من أهالي بلدتنا الذين جاءوا فقراء معدومين، تمددوا فوق هذه الحصيرة لياليهم الأولى، ثم مضوا عنه، ودارت بهم الأيام فأصبحوا من أهل الثراء، والجاه، وكنت على وشك أن أذكر العديد من الأسماء التي أعرف، لولا أنّني امتنعتُ أيها القارئ الفطن، إذ أعلم أن ذلك لن يرضى أبي في غيبته الأبدية عني» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٤٩).

«اعذروني يا إخواني لو أطلتُ وفصّلتُ» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٦٣-٢٦٤).

«وهنا يجب أن أفصح قليلاً أيها القارئ الكريم والولي الحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمامي منذ ولوجي الديوان» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٠٧).

إن "الغيطاني" في هذه العبارات يخاطب القارئ بوضوح وغالباً ما يوظف ضمير المتكلم في سرده، وهو كراوي عليم يتدخل بصورة مباشرة في سير الأحداث ويعلق على ما يجري في أحداث روايته بتطفله الدائم ومن خلال هذه التعليقات يخاطب القارئ مباشرة بإكرام وإعزاز، وهذا الأمر يزيد من جماليات نصه. وفي هذا الشأن هناك بون شاسع بينه وبين الروائين الغربيين الذين كثيراً ما يخاطبون القارئ بكلمات رديئة وسخيفة. ولربما يرجع هذا الخلاف إلى ثقافته الإسلامية وآدابه الاجتماعية والشرقية. عندما نراجع إلى رواية"ملائك العذاب" نرى هذه التقنية فيها ولكن خسروي وظفها بأسلوب يختلف تماما عن "الغيطاني" حيث إنه لايشير إلى المخاطب مباشرة بل يخاطبه خطابا غير مباشر: «مي‌توانيد از پنجره كلمات ملاقاتش كنيد وببينيد چه كار مي كند كه حتى حالا كه سال‌هاست رفته، وبجز كلمات اسمش چيزي نمانده وتنش در تن سگ ها تجزيه شده، وتصميم گرفته‌ام جزء جزء تنش را كه مي‌شناختم، با اين كلمات دوباره بسازم، تا شما او را بخوانيد كه در اين متن زندگي مي‌كند، وقتي كه ملكان عذاب سوار بر ريو به اين متن مي‌آيند واو را مي‌برند اين نوشته بدل مي‌شود به برهوت، بي هيچ كلمه يا معنا يا نشانه‌اي» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٩٥). الترجمة: بإمكانكم أن تزوره من نافذة

الكلمات وتعلموا ماذا يفعل بعد سنوات عديدة من ذهابه لم يبق منه إلّا اسمه وتنهش جسمه الكلاب، وأنا قد قررت أن اكتب كل وجوده واخلقه بالكلمات مرة أخرى، حتى تقرؤوه 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، وتمثيليان، وتنبه 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 مي‌نويسد دروغ مي‌گفت. خودش هم مي‌دانست كه حرف‌هايش را باور نمي‌كنم، از خواننده احتمالي يادداشتش مي‌پرسد: «بجز مجد چه كسي مي‌توانست از خفاگاه سليمي مطلع باشد؟» (خسروي، ١٣٩٢: ٣٠٥). الترجمة: يكتب أبي أنّه كان يكذب. كان يعلم نفسه أنا لا أؤيد كلامه، هو يسأل من قارئه الافتراضي: «ما كان يطلع إلى مكان اختفاء سليمي الّا 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: ٣٠٦) الترجمة: ... يسأل [أبي] من قارئه الإفتراضي: من الذي يستطيع أن ينقض الإتفاقية التي يكتبها نفسه، من الذي أصرّ على مصادقة هذه الاتفاقية؟ لم يكن أحد الّا السيد مجد.

«پدر از من كه حتماً خواننده آن يادداشت‌ها فرض شده‌ام مي‌پرسد: «با اين اوصاف مسئله بايد چگونه حل مي‌شد» (خسروي، ١٣٩٢: ٣٢٣) الترجمة: يسأل أبي منّي الذي يمكن أن اكون من قارئه الإفتراضي: 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 تماما عن اسلوب الغيطاني، إذ يقول: «يسأل من قارئه الافتراضي» وهو تصريح 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 ماوراء القص فنا من خلال خطاب القارئ وتفاعل بين المؤلف والقارئ يعتبر فنا جماليا.

الإشارة إلى الكتابة: إن الراوي في هذا الأسلوب يشير إلى عملية كتابته ويسعى أن يقول للمتلقي بأن ما يقرؤه هو مجرد نص روايي و«يجعل السارد القارئ على وعي بأن الشخصيات التخيلية ليست موجودة إلّا بفعل المؤلف أو غيره يقرأ كلماتهم وفي الأساس فإنّ العالم الوهمي وشخصياته ظهرت إلى الوجود فقط بفعل قراءة القصة» (وليامز، ٢٠١٠: ٤٠). و"الغيطاني" يشير في روايته "التجليات" إلى عملية الكتابة بطرق متعددة.

«ومذهبي في هذا التدوين هو الاقتصار أو الاختصار جهد الطاقة. فإنّ الأمر كبير، والفروع تكاد لاتنحصر، ليس بوسعي ذكرها أيضاً، لأنّ النفوس تنكر ما لاتعرفه، وتدفع ما لم تألفه، لولا ذلك لفصلّتُ وعدّدتُ وأخبرتُ» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٥١١).

«لكنّني لاستطيع البوح به في تدويني هذا، لو خصصتُ بذلك أثناء محنتي، وما خصّني لايمكنني نشره إلّا بإذن» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢١٩).

«... إذ جرى لي في هذا المقام ما ترددتُ طويلاً قبل تدوينه لكنّني عزمتُ أمري وتوكلتُ على الله» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٤٩٠).

«وقد عرفتُ فيما بعد شواهد جمة أكدت لي أن أبي استشعر دنو يومه قبل وقت أبعد ممّا ظننتُ، وسأذكر في موضعها إن شاء ربي الكريم وأمدّ في أجلي حتى أدوّن ذلك» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢١٣).

«... يتلاشى كل ما رأيتُ، فعكفتُ ودونتُ، لعلي آتي مما رأيتُ بقبس، أحياناً وضّحتُ، وأحياناً فصّلتُ، وأحياناً رمزتُ ولوّحتُ، وسترتُ وما أفضحتُ، لكنني بعد أن امتلكتُ بياني وكدتُ انتهى من الكتابة، خطر لي خاطرٌ، أن أفرغ يدي من هذا الأمر الجلل خوفاً من قلة التحقيق وعدم قدرتي على التدقيق، فعزمتُ، فمزّقتُ كل ما دوّنتُ، شتّته، وذريته، وصار كأنّه لم يكن، صار نسياً منسياً، صار أثراً منداثراً بعد أن كان مسطوراً، وتساءلتُ هل أتى عليّ وعلى تجلياتي حين من الدهر لم نكن شيئاً؟» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٦).

كما نلاحظ أن الراوي يشير بوضوح إلى عملية الكتابة والتدوين في مواضع عديدة من روايته ونحن كقراء هذا اللون من الروايات يمكننا اعتبار الواقع اليومي نصاً أو رواية يتكون من قصص، وبالتالي فإنه يكتب ويكون مقروءاً ومكتوباً. ويبدو التغاير والإختلاف بين الأعمال الجديدة وتلك التي في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي عظيماً جداً لدرجة تجعل اغلب النقاد والمنظّرين يتحدثون عن مرحلة ما بعد الحداثة بطريقة تفيد أنّ مرحلة الحداثة

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

«... قالت لي [أمّي]: اجعل فصلاً في ذلك المقام لهذا المعني... انتهي التجلّي فولّت ورحلت، امتثلتُ لمطلب... استخرتُ الله وبدأتُ الكتابة...» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٨٩).

«أبدأ بالاعتذار، فالمقام مبهم، والحال غالب، وعندما سطرتُ ما ذقته وعلمته أول مرّة كان الأمر سهلاً عليّ، وبعد تمزيقي ما كتبتُ، وبعد أن أمرني شيخي الأكبر بإعادة ما دوّنتُ...» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٢٨٥).

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

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

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

إذن يحتل موضوع الكتابة حيزاً واسعاً في"التجليات"بشكل تبدو فيها اللغة وثيقة الصلة بعملية الابداع في حد ذاتها، وهو ما يشعر القارئ بأن العمل مكتوب في نفس لحظة قراءته والحدود الفاصلة بين المتخيل والواقع اصبحت جلية وجميلة. فهناك نوع من الفلسفة لتقنية ماوراء القصة، فهو يجعل من فعل السرد فعلا وجوديا، 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 قارئا جميلة أيضا.

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

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

«همه حرفهايي كه خاله مادر گفت نوشتهام وحالا پس از سالها كه ميخوانمشان، چيزهاي

ديگري هم كه بعدها شنيدم اضافه مي‌كنم ودوباره از سر، بازنويسي‌اش مي‌كنم، حتي چيزهايي هم كه نگفت، ومن به حدس وقرينه دريافته‌ام مي‌نويسم. آن طور كه خاله مادر گفت، آن وقت‌ها، هر سال قشون ژاندارم مي‌آمده‌اند به خاتون آباد» (خسروي، ١٣٩٢: ٤٦). الترجمة:قدكتبت كل كلمات خالة امّي والآن بعد مضي سنوات اقرأها وأضيف إليها كلمات أخرى واكتبها مرة اخرى، وادرج فيها من تخيلاتي وحدسي دون أن تبوح بها خالة امّي.

«همه اين چيزها را مي‌نويسم تا همگي بدانند كه در عين آن كه صوفيان تجنديه به همه مخلوقات حضرت، عشق مي‌ورزند، دافعه‌اي سخت مهلك دارند وبا روش قهر آلود از خود دفاع مي نمايند» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٠٤). الترجمة: اكتب هذه الكلمات حتى يفهم الكل أن أصحاب فرقة التجندية يعشقوا مخلوقات البارئ، ولكن يدافعون عن أنفسهم دفاعاً ضارياً بكل قوى.

«وقتي سعي مي كردم همان طور واقعي بنويسمشان، ناگهان صداي تاپ تاپ بال بال زدن هايشان را شنيدم كه هوا را مي شكافتند ودر آسمان آبي شيراز اوج مي گرفتند» (خسروي، ١٣٩٢: ١٦٣) الترجمة: عندما كنت احاول أن اكتبها بشكل واقعي، فجأة سمعت صوت جناحها تطير إلى سماء مدينة شيراز الزرقاء.

«تازي ابلقي كه هميشه پاپي‌ام مي‌شود اصرار دارد با لحني نيمه حيواني نيمه انساني با من گفتگو كند، اصرار دارد بگويد كه او هم از جمله صوفيان خانقاه سميرم سفلى است كه شصت سال است با من محشور است. به همين دلايل اغلب قبل از اين كه پا به واقعيت بگذارند، ويرانشان مي‌كنم حتي اگر چيزي از آنها باقي بماند، اجساد يا اسقاطشان را هم به زباله داني مي‌ريزم تا حداقل حوالي خانه يا دفتر وكالت چيزي از آنها وجود نداشته باشد» (خسروي، ١٣٩٢: ١٦٤). الترجمة: حاول كلب أصفر أن يكلم معي بشكل حيوان نصف إنساني ويخبرني بأنه من أصحاب التصوف من خانقاه تجندية طوال ستين سنة، لذلك أنا أسعى أن أهدمه قبل أن يطئ قدماه إلى ساحة الوجود، واذا بقي شيء منه ألقاه في سلّة المهملات حتى لايكون له أثر حوالي البيت ودائرة الوكالة.

«در غياب شيخ معصيت كار احمد سفلى ساكن عمارت قديم خانقاه تجندية ونيز ساكن فصلي از عمارت مكتوب اين رساله، همان طور كه جابجاي سطرهايش پرسه مي زنيم تا شرح معاصي خود را از براي عبرت مؤمنان ومريدان صوفي گوييم» (خسروي، ١٣٩٢: ١٩٨). الترجمة: في غياب

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

الإشارة الى اسم الكتاب أو مؤلفه: تقول "واو": «إنّ إحدى السمات المتفردة لكتابات ماوراءالقص هي إظهارها الانتقال من سياق الواقع إلى سياق التخييل وتأويلها المعقّد للسياقين» (واو، ١٩٩٠: ٣). بذلك تمكنت هذه الكتابات من التأكيد على فكرة العلاقة بين الواقع والتخييل بعدة أساليب منها إشارة إلى اسم الكتاب أو اسم المؤلف خلال كتابة الرواية. و"الغيطاني" 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...» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٥٣٠).

«إنّا أمرناه بأمر، فقل له، يا جمال، انهض كما أمرك به دليلك...» (الغيطاني، 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» (الغيطاني، 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 أني امتثلتُ، 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» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٧).

«... وأنهي السفر الثاني من كتاب التجليات، دوّنه الفقير إلى أحبائه الغريب الحائر في دنياه، المنفي اليها، صورة جمال بن أحمد الغيطاني، غفر خالقي لصاحبها الذنب والتقصير والأفعال التي لن يشفع لها الّا الجهل وحسن النوايا، وسامحوني يا طلاب نسيمي لو كنتُ أطلتُ، أو أوجزتُ وما فصّلتُ... واقرئوا أصلي الذي هو صاحب هذه التجليات السلام» (الغيطاني، 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 أنّ المؤلف أو غيره يقرأ كلماتهم وفي الأساس فإن العالم

الوهمي وشخصياته ظهرت إلى الوجود فقط بفعل قراءة القصة. إن الروائي في هذه التقنية يشير إلى كلمة القصة أو الرواية أو الحكاية متعمداً والقارئ أو المتلقي يدرك بوعي تام أن ما يقرأه هو القصة أو الحكاية التي يخلقها الروائي ولاترتبط بالعالم الحقيقي. قد نرى هذه التقنية في "التجليات"، منها:

«اعذرني أيها المطلع اللبيب اذ كدتُ أفيض وأسهب، فتلك مراسم حالي في زمني الأعوج، هذا حديث يطول، ويبعدني عن مقصدي، فاسمح لي بالعودة إلى ما كنتُ على وشك قصه وروايته» (الغيطاني، ١٩٩٧: ١٩٣).

«... غير أنّي سأقصّ عليكم تفصيل أمر من أغرب ما ورثته عن أصلي» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٥٩٢).

«... ولو قصصتُ فحواها علي أي انسان لسخر منّي وهزأ بي. فما الذي تعنيه عودة أبي عند الظهيرة في يوم من أيام طفولتي عند الآخرين؟ ما الذي تعنيه كل هذه اللحظات يا أحبّتي لكم. ومن سيدرك حقيقة ظمئي هذا؟» (الغيطاني، ١٩٩٧: ١٥٣).

«إنّني سمعتُ مثل هذه العبارة في لحظة لم أقص عليكم من أمرها شيئاً، إذ لم اشرح لكم ولم افصّل بداية تجلياتي هذه» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٣٧١).

«...ضيفي وصاحب لي اسمه ناصر، جاءني من تونس لنقص معاً حكاية قوم من قرطبة الأندلسية نسوا عهود الأجداد فضلّوا...» (الغيطاني، ١٩٩٧: ٣٨٦). وأمّا "خسروي" كـ"الغيطاني" فيوظف هذا الأسلوب كثيرا، وعندما ننظر إلى روايته ملائك العذاب نرى اسم الرواية أو القصة في غير قليل من صفحاتها:

«در اين نوشته كوتاه سليمي از شكار كه برمي گردد، دستگير مي شود. هر چند ديگر سال هاست كه اعدام شده، اجازه بدهيد چيزي از او در بايگاني انجمن شما باقي بماند. چيزي حاكي از بودن او در روزگاري در همين نزديكي. مطمئن هستم روزي خواننده اي پيدا مي شود در پي خواندن متني كه چگونه مردن او را روايت مي‌كند،كه اگر بداند اين حوالي است رد او مي‌گيرد وبه اين متن مي رسد كه ديگر بدل شده به روايت چگونه مردن سليمي» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٩٧).

الترجمة: يرجع سليمي في هذه القصة القصيرة من الصيد ويعتقل. وإن مضت سنوات من إعدامه، اسمحوا له ان يبقى شيء منه في آرشيف رابطتكم. إنه كان يعيش في زمن قريب. أنا اطمأن بأن يوماً سيأتي قارئ يروي حكاية موته ويفتش آثاره من خلال الكلمات ويصل إلى النص هذا الذي بدّل برواية موت السيد سليمي.

«حسن سليمي عضو انجمن ادبي شفق بود، عضوي كه به شوق شنيدن ادبيات بـه جلسـات انجمـن مي آمد، ولي هيچ گاه قصد نداشت شخصيتي داستاني باشد. ولي وقتي كـه آمـد تـا تحـت الحفـظ بـه ملاقات الباقي هم قطارانش برود، هم چنان كه بايد مـيرفـت نـاگزير بايسـتي ردي از خـود اگـر شـده كلمهاي به نشانه عبورش از آن جا در اين نوشته به يادگار ميگذاشت، تا براي يك بار هم كه شده در داستاني حضور يابد، از سمتي وارد شود وساكن متن شود. تا ساكن داستان كوچكي باشد كـه مـن بـا عشق مينويسمش، مينويسمش تا بيايد وساكن شود در ايـن متنـي كـه مـيخوانيـد» (خسـروي، ١٣٩٢: ٢٩٤-٢٩٥). الترجمـة: كـان حسـن سـليمي عضـواً لرابطـة شـفق الأدبيـة يجـيء إلى جلسـاتها للاستماع علي الأدب، ولكن لم يودّ أن يكون شخصية روائية. عنـدما جاء لزيـارة زملائـه بقـي أثراً مكتوباً على الصفحة علامة من إعلام حضوره في الرواية ولـو مـرة واحـدة، دخل مـن جهـة وسكن داخل النص. اكتبه حتى يسكن داخل قصة قصيرة أنا أحكيها وأنتم تقرؤونها الآن.

«هر چند در همه اين سالها، مشكلات اجازه ندادند كه حتى يك داستان بنويسم. ولي با ايـن كـار به همه ثابت ميكنم كه من حامل داستاني بزرگ هستم. داستاني واقعي ولـي غيـر قابـل بـاور كـه بايـد اعلام كنم، خودم به طـور واقعـي يكـي از شخصـيتهـاي اصـلياش هسـتم» (خسـروي، ١٣٩٢: ١٣٦). الترجمـة: إنّ مصـاعب الحيـاة لم يسـمحوا لي أن اكتـب حكايـة ولـو حكايـة واحـدة. ولكـن أثبـت للجميع أنّني حامل حكاية قيمة. حكاية واقعية محيرة للعقول لايصدَّق وأنا أحد عناصرها.

«هم چنان كه تاريخ هايمان را بر صفحات كاغذ مي نويسيم، خود را نيز بر كاغذ مي گسـتريم، تا مكاني بيابيم وحضور داشته باشيم وسخن بگوييم. حضوري از جنس كلمـات وجمـلات لايزالـي كه داستاني بزرگ را بر صفحات كاغذ مي سازند. تا داستان نسل هاي به پيري وسـپس بـه فرتـوتي رسيده ي پدران ما وما وشما بدل به پلي از تجربه شكست ها ورنج هايمان باشد براي رستگاري آن ها كه خواهند آمد. داستاني واقعي كه هر بار با نوشتن ما سرزميني را بر كاغذ مي گسـترد تـا مـا بـه عنوان ساكنانش تا ابد الابد در آن زندگي كنيم وهم چنان منتظر نيامدگاني بمـانيم تـا از راه برسـند وما را بخوانند وما حيات يابيم وآن ها نيز به فلاح برسـند» (خسـروي، ١٣٩٢: ١٥٦-١٥٧). الترجمـة: عنـدما نسـجّل تاريخنـا علـى الصـفحات، نحـن في الحقيقـة نسـجل أنفسـنا حـتى نعلـن مكـان وجودنا ونتكلم. وجود من جنس كلمات وجملات تخلق حكاية قيمـة علـى السـطور حـتى تبـدّل قصـة أجيـال آباءنـا ونحـن وأنـتم إلى جسـر مـن تجربـة هزائمنـا ومصـاعبنا للاجيـال الـتي

سيجيئون.نحن نروي حكاية واقعية حتى نسكن خلال سطورها وننتظر أولئك الذين يجيئون ويقرأوننا ونحيي مع قرائتهم إيانا ما بقي الدهر.

توظيف المصطلحات الأدبية: الراوي في هذه التقنية يستخدم المصطلحات الشائعة في الساحات الأدبية ويتطرق إلى تعريفها وشرحها. يبتعد القاص عن حبكة الرواية ويكتب عن أنواع الفنون الأدبية، كأن نص الرواية فجأة يتحول على نصوص أدبية وعلمية تتحدث عن المصطلحات الأدبية. يستخدم "خسروي" هذا الأسلوب في الصفحات الأخيرة من روايته "ملائك العذاب":

«... هر چيزي نوك قلم اين آقايان بيايد كه ادبيات نيست. ادبيات تعريف دارد. حداقلش بايد اگر شده چيزي را بر سر خم كوچه‌اي به مخاطب نشان دهد» (خسروي، ١٣٩٢: ٣٣١). الترجمة: كل ما يكتب هؤلاء الكتاب ليس من الأدب.الأدب له تعريف وله حدود.على الأدب أن يزيد شيئا للمتلقي. يشير الراوي إلى الأدب الملتزم ويعتقد بأن الأدب الحقيقي يجب أن يتعلم المتلقي منه مفاهيم مفيدة. وفي مكان آخر يكتب: «هنر بايد وجهي از جدال ومبارزه داشته باشد با هر آن چيزي كه باعث مي شود پرولتارياي يك جامعه به حقش نرسد، وجهي كه باعث مي گردد خلايق از آن منتفع شوند. خصوصا ادبيات واقعي وسيله اي هست بر ضد اغنيا كه همان ستمگران واقعي هستند. شبيه به چيزي هست مثل پارابلوم يا حداقلش يك قمه كه پشت سرمايه داران را مي لرزاند» (خسروي، ١٣٩٢: ٣٣٢). الترجمة: الفن يجب أن يحتوي على شيء من الحرب على الظلم والأدب الحقيقي هو الأدب الذي يهاجم على الأثرياء والأغنياء الذين هم يعتبرون من الظالمين الحقيقيين. إن القارئ عندما يواجه هذه العبارات يصور بأنه أمام نوع من الكتب العلمية ويقرأ المصطلحات الأدبية وينسى بأنه كان يقرأ رواية.«اين يك امر طبيعي بود كه آدمي مثل من با ادبيات متعهد از آن نوع كه سليمي وتكش تبليغ مي كردند، مخالفت كنم. هم چنان كه آن ها با نگاه ما به ادبيات مخالفت مي كردند. به نظر آن ها امثال من با تخيل ارتجاعي ام، متافيزيك را مثل يك سم مهلك به روح جوانان علاقه مند به ادبيات تزريق مي كرديم كه حاصلش تربيت يك عده خرافاتي يا ديوانه در جامعه خواهد بود» (خسروي، ١٣٩٢: ٢٦٧).

الترجمة: من الطبيعي بأني لا أوافق مع الأدب الذي يعتقد به كل من سليمي وتكش، كما انهما كانا يخالفان رأيي عن الأدب. هما كانا يعتقدان بأني أحث الشباب على الأدب الذي كان بمثابة سم مهلك يقتلهم أو يبدلهم في المجتمع كالمجانين أو الفئة الضالة. إن الراوي

يوظف هذه التقنية في روايته ويلقي هذه العقيدة الما بعد الحداثية في ذهن المتلقي بأن الرواية في هذه الحقبة تختلف تماما عما كانت في بداية القرن العشرين. الرواية في عالم مابعد الحداثة خليط من أنواع الثقافات وأنواع الفنون الأدبية والعلمية، ولم يعد الرواية تخلق لهواية 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 الآمريكي "ويليام غاس" عام ١٩٧٠.

٢. تنوعت تقنيات ماوراء القص تنوعاً كثيراً، غير أن "جمال الغيطاني" و"أبوتراب خسروي" في روايتيهما "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 الروائين 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 غربية بحتة بل أضافا إليها طابعاً أو لوناً ثقافياً ووطنياً، 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 ورديئة 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 مابعد الحداثة». مجلة الأكاديمي. كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، صص ٣-٤٦.

٣. پاينده، حسين (١٣٨٩ش). داستان كوتاه 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، هيي (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 أنموذجا». مجلة اللغة العربية وآدابها: جامعة الكوفة، السنة ١، العدد ٩.

٨. شريفي‌نسب، مريم (١٣٩٢ش). «شيوه‌هاي خلق فراداستان وكاركردهاي آن در داستان‌هاي كوتاه فارسي دهه‌هاي ٧٠-٨٠». مجله ادبيات **پارسي** معاصر، پژوهشگاه علوم انساني ومطالعات فرهنگي، خريف، السنة ٣.

٩. غريبز، 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 مابعد 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.