Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (106) المجلد (2) كانون الاول 2025

المحاكاةُ السّاخرةُ في الرّواية العربيّة ما بعد الحديثة
ـ مدخلٌ لدراسة ما وراء السّرد ـ

أ.م.د. خالد علي ياس
كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالى / قسم اللغة العربية

Abstract

This critical study examines a central aesthetic issue in contemporary Arabic narrative criticism, namely the issue of the nature of the structural formation of the metanarrative structure through the use of parody and the interaction of texts with each other. As it seems that this issue has not taken its wide share among the studies that dealt with research and analysis of the structure of the metanarrative.

The research according to this conceptualization achieves two important concepts. From the first conceptualization, it is possible to know the comprehensive nature open to different methods of the metanarrative structure in the contemporary novel, while the second conceptualization is to move away from what has been established in the critical mindset that analyzes this structure in two fixed directions related to metanarrative and meta history; thus, textual interactions achieve an important role in shaping the contemporary structure of postmodern narratives represented through parody and its significance both visually and textually

Email: khalidyaas@yahoo.com

Published: 1- 12-2025

Keywords: المحاكاة الساخرة ، الرواية ما بعد الحديثة ، ما وراء السرد

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تبحث هذه الدّراسة النقدية في قضية جمالية مركزية في نقد السّردية العربية المعاصرة ، وهي قضية طبيعة التشكل البنائي لبنية ما وراء السّرد من خلال استثمار أسلوب المحاكاة الساخرة وتعالق النّصوص وتفاعلها مع بعضها ، فكما يبدو أن هذه القضية لم تأخذ نصيبها الواسع في ضمن الدّراسات التي تناولتْ بالبحث والتحليل بنية ما وراء السّرد .

إنّ البحث على وفق هذا التصور يحقق مفهومين مهمين ، فمن تصور أول يمكن معرفة الطبيعة الشاملة المنفتحة على أساليب مختلفة لبنية ما وراء السّرد في الرّواية المعاصرة ، اما ثاني التّصورات فهو الابتعاد نوعا ما عمّا رسخ في الذّهنية النّقدية التي تحلل هذه البنية باتجاهين ثابتين مرتبطين بما وراء الحكاية وما وراء التأريخ ؛ وبهذا تحقق التّفاعلات النّصية دورا مهما في تشكيل البنية المعاصرة لسرديات ما بعد الحداثة تتمثل فيها من خلال المحاكاة السّاخرة ودلالتها الرؤيوية والنّصية على حدٍ سواء .

المقدمة

لم تَعدْ الرّواية في مرحلة ما بعد الحداثة كما كانتْ في المراحل التي سبقتها ، فقد سعتْ بقصدية واضحة إلى خرق القواعد النّمطيّة الرّاسخة بتأثير مرحلتي ما قبل الحداثة والحداثة ؛ بحثا عن رؤية أكثر طليعية وتجديدا عن طريق ابتكار أساليب جديدة للوعي وإدراك المتخيل النّصي والواقع الذي يُعبِر عنه أو يدل عليه ، ولاسيما من خلال بنينة – إسباغ شروط ما بعد الحداثة عليها بوصفها بنية – مفاهيم الخطاب والسّياق والرّؤية بتأثير فهم واعٍ لقضايا مثل: **التّداخلات النّصية والنّص الجامع والنتاج اللغوي وتداخل اللهجات وثقافة تداخل الحكايات والمعرفة بالتّأريخ بوصفه رؤية ماورائية للحقيقة** ، وإذابة ذلك كله وبهارمونية شديدة التّماسك لإنتاج (مسوّدة) مغايرة/مضادة ، تقود الوعي المبدع نحو آليات جادة لخرق الكلاسيكي والحديث والطّليعي ، والتّأسيس لميلاد جديد وحساسية مختلفة رغبة في صوغ كتابي متحول في ضمن درجة الوعي من إنتاج السّرد المعاصر ، السّرد الذي أدرك الواقع بإمعان لكنّه لم يحاكيه بل عمد إلى تأسيس قوانين جديدة مغايرة ، تعمل على ضرورة تجاوزه إلى ما سبق للنقد الغربي أنْ وصفه بالنضوب والتّجديد ، ويريد به الموجة الجديدة ،حينها، التي تبناها الرّوائيون لأجل تغيير أسلوب الرّواية وبنيتها ومن ثم رؤيتها للعالم ، ولعل ظاهرة الشّيوع الكبير لبنية ما وراء السّرد من أكثر أساليب ما بعد الحداثة في التّعبير عن هذا التّجديد ، ولاسيما من خلال تمظهره في الرّواية من منطلق المحاكاة السّاخرة التي تولد بالضرورة الكتابية تراكمات بنيوية بين النّص السّابق والنّص اللاحق مما ينتج لغة خاصة تتمظهر وراء اللغة الأولى للحكاية ، فتكون حكاية الرّواية في النّص السّابق مرآة ينعكس فيها

تصورات حكاية الرّواية في النّص اللاحق مما يكون بالضرورة تراكمات سردية مضاعفة تعمل على تغيير طبيعة الكتابة وذائقة تلقيها في آنٍ واحد .

وبسبب ذلك يبدو السّرد الرّوائي عالما من الافتراض والتكهن والخيال الميتافيزيقي على وفق نمط مبتكر حساس للقص المنزاح نحو درجة من الكتابة القادرة على اختراق الثّابت وهدمه ، للوصول إلى المتغير في إنشاء **(حساسية جديدة)** من الإبداع ، أي العمل الواعي على إنتاج اختلاف في الكتابة ، للوصول إلى حالة من كسر القواعد المتعارف عليها في قوانين الكتابة الرّوائية .

– المدخل(الجذر التأريخي ورسوخ قانون المحاكاة):

كثيرا ما نادى منظرو سرديات حقبة ما بعد الحداثية ، بمفارقة الرّواية المنتمية لهذه الحقبة المعرفيّة لقضايا السّرديات الكبرى ، مؤكدين على عدم إيمانها الكامل بإرهاصاتها من تفكير وكتابة وحتى رفض ما فيها من أنماط العيش والعمل ، فاستعاضوا عن ذلك بإنتاج أشكال ما وراء السّرد بوصفها تعبيرا جماليا عن هذه الحقبة بما تحتويه من رؤية فلسفية وتحولات جمالية ، وحقيقة الأمر أنّ هذا الكلام أو النّظرية صائبة في جزء كبير منها ، لكنّها لا تصلح للتعبير عن مقولات ما وراء السّرد جميعا ، لأنّ اعتماد هذه البنية الجمالية – الرّواية داخل رواية – التي تشكلتْ قوانينها في ضمن نمط التّوالد الذّاتي على قوانين المحاكاة السّاخرة**(parody)** – وهذه قضية جوهرية في ما وراء السّرد – ، قد فرض بالضرورة إعادة صوغ السّرديات الكبرى ولكن بأسلوب يختلف عن جذورها الواقعية التي ارتبطتْ بها ، وبهذا فتجربة الفلسفة والتّأريخ والواقع وغيرها من أشكال السّرديات الكبرى ، أُعيد تمثيلها بطريقة مختلفة من دون مفارقتها بشكل نهائي على وفق **(قوانين السّرديات المصطنعة)**[1] التي تنتمي إليها سرديات الما وراء ، مما جعلها مغايرة ومختلفة بشكل واضح وصريح ؛ لهذا يَجمَع هؤلاء المنظرون بين المحاكاة السّاخرة وطرائق أسلوبية أخرى مثل التّسلية والانعكاسية والانكماش في تمثيل الكتابة ما بعد الحداثية[2]، ولمعرفة العلاقة العميقة بين بنية المحاكاة السّاخرة وبنية التّوالد الذّاتي في ما وراء السّرد ، يجب أنْ نجيب على أسئلة مباشرة مثل: **ما الجذور المعرفيّة للمحاكاة السّاخرة؟ وما علاقتها بنظرية ما وراء السّرد في رواية ما بعد الحداثة؟** لكي نصل من خلالها إلى رؤية موضوعية تكشف تحولات ما وراء السّرد الرّوائي في ضمن طبعتها الذّاتية المتمثلة في نرجسية النّص وبنية الرّواية داخل الرّواية.

تختلف المحاكاة السّاخرة في تصورها ما بعد الحداثي ، عن المحاكاة كما أسس لها **أفلاطون** من كونها إيهام يحاول الشّاعر منه إخفاء الذّات المتكلمة ، أو حتى كما طورها **أرسطو طاليس** بعده من كونها مرتبطة بالتّشبيه والمماثلة ، إلاّ أنّ ما يعنينا من خلاصة إدراك المحاكاة ،هنا، أنّها لا تنسخ الموجودات ولا تنقل الواقع بل تحول الواقع إلى صور ، ولعل قضية التّحويل هذه هي ما نعوّل عليه كثيرا في وعينا لأسلوب المحاكاة السّاخرة وبنيتها في رواية الما وراء ، فإذا كانتْ في هيأتها القديمة تعتمد

النّسخ والتّحوير للموضوع من دون المساس بالأسلوب والبنية ، فإنّها في العصر الحديث تستعيد نصا قديما غاية في تجديد دلالته بحثا عن الانحراف في المعنى والسّياق[3] ، وهذا مدخلنا الأساس للنزوع نحو طبيعة المحاكاة السّاخرة في التّوالد الذّاتي لرواية ما وراء السّرد ؛ ولو دققنا النّظر في تأريخ النّظرية النّقدية الحديثة نجد أنّ **ميخائيل باختين** أول من وجهها توجيها فنيا حقيقيا عندما تحدث عن عالم دستويفسكي الرّوائي ، مبينا أنّه يمثل معارضة لقانون نظريات الإبداع والفن ، من خلال كسره لعضوية النّص وجمعه لأكثر العناصر المختلفة وغير المنسجمة مع بعضها حدّ التّعارض التّام ، ولهذا أخرجها من الأجناس الأدبية النّقية (الملحمة ، التّراجيديا) وأرجعها لما هو كرنفالي غريب عن هذه الأجناس ، من هنا وجد – باختين – أنّ المعارضة الأدبية ومعها المحاكاة السّاخرة الأدبية ، تكسب الأديب لغة جديدة تبعده عن لغته ولغة عصره ، فتصبح بذلك الصيغةُ الرّوائية الغائبة في مرحلة معينة بؤرةً مهمة تتكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة ، وهو ما يمثل الأسلوب السّاخر الحواري في الرّواية[4] ، وهذا تأسيس مهم للمصطلح تبناه أغلب النّقاد الذين تعرضوا للأمر ولاسيما في ضمن علاقة المحاكاة السّاخرة بالرّواية ؛ لهذا اعتمد **جيرار جينيت** مبدأ**(المتعاليات النّصية)** مبينا قضية التّفاعلات في النّص الحديث من منطلق النّص السّابق والنّص اللاحق ، بينما أفادتْ **جوليا كرستيفا** من الأمر باتجاه **(التّناص)** ثم بعدها**(التّحويل)** وهي تريد العلاقة الدّينامية والأيديولوجية في ضمن القدرة على الممارسة الدّالة على العبور من نظام علامات إلى آخر ، وغير ذلك الكثير من المصطلحات الدّالة على تلاقي نصين معا في حالة من التّداخل أو الملامسة أو المحاكاة[5] ، الأمر الذي حسمتْه **باتريشيا ووه** بشكل مميز لصالح النّص السّردي ما بعد الحداثي ، عندما وجدتْ أنّ المحاكاة السّاخرة أداة ذات حدين ، سلبية تعمل على موت الرّواية وإيجابية مرتبطة بخصوصية ما وراء السّرد ؛ كونها تولد تغيرا إيجابيا في الأدب من خلال ذلك عبر هدم مجموعة من المواضعات التّخييلية السّابقة لتكوين مجموعة أكثر تأثيرا وفاعلية[6] ، وهنا تتوضح العلاقة الفعلية للمحاكاة السّاخرة ببنية ما وراء السّرد عموما وعلاقتها بالتّأملات الذّاتية والتّوالد النّصي للرواية ، كونها تمثل سردا لحكاية قديمة داخل الحكاية الجديدة بأسلوب معارض مرتبط بتكوين دلالة جديدة يريدها النّص لتجديد بنيته ورؤيته للعالم .

وعليه أجد ضرورة للتأكيد على أنّ للمحاكاة السّاخرة متنا ضخما ومهما في تشكيل الرّؤية الجديدة المعاصرة لرواية ما وراء السّرد في مرحلة ما بعد الحداثة ، إذ تمثل النّصوص السّابقة طروسا بنيوية للنصوص اللاحقة ، وقد اقتبستْها بوعي ما ورائي متشكل أسلوبيا ولغويا ، فكانتْ مرتبطة رؤيويا بنص مشهور أو وضع ثقافي راسخ يبتغي التّناص معه ومعارضته بحثا عن وضع ساخر أو دلالة ثقافية أو آيديولوجية انتقادية بحسب ما تقتضيه الظروف الثقافية لإنتاج النّص اللاحق أو ما يمكن أنْ أسميه نص ما وراء المحاكاة السّاخرة ، وبهذا ستتحدد المحاكاة السّاخرة بوصفها بنية أسلوبية متداخلة مع بنية ما وراء

السّرد ووعيها الذّاتي من خلال توالد الحكاية وتمثلاتها الجمالية وسيكون هذا التّحديد باتجاهين ، **(الأول منهما)** قدمتْه الرّواية العربيّة ما بعد الحديثة بوعي وقصدية نصّية صريحة في محاكاتها لنصوص سابقة معروفة لأهميتها ولشهرتها ؛ عملتْ على ترويضها مع طبيعتها السّردية ثم إعادة تقديمها بأسلوب معارض مغاير ، وهذا النّمط من المحاكاة السّاخرة سأطلق عليه تسمية **(معارضة نصيّة محددة)** وهي من النّمط الدّرامي كونها مرتبطة بالموقف(*) وهو ما سنعوّل عليه في هذه الدّراسة ، ومن أهم الرّوايات العربيّة الدّالة عليه رواية **(ليالي ألف ليلة)** لنجيب محفوظ ، ورواية **(فرانكشتاين في بغداد)** لأحمد السعداوي ، ورواية **(الجحش السوري)** لأسماء معيكل وغيرها الكثير ، أما**(الاتجاه الثاني)** فقد ظهر في الرّواية العربيّة ما بعد الحديثة بسبب تبنيها لرؤية شاملة تحاكي بتأثيرها السّرديات الثقافية الكبرى بما رسخ منها في الذّاكرة الاجتماعية والشّعبية ، فكان مادة مهمة للكتابة الرّوائية في أثناء تجريبها لخرق الواقعي والاعتيادي والمتعارف من الأساليب ، من ذلك استعارتها ومعارضتها التّهكمية أحيانا لقضايا مثل: أسلوب أدبي كتابي مؤثر أو وضع اجتماعي معروف أو مرحلة تأريخية أو رؤية تجريبية بارزة في مرحلة ثقافية من دون غيرها أو حتى التأريخ الحقيقي لحقبة ارتبطتْ بشخصية أو جماعة مؤثرة ، وهذا النّمط من المحاكاة السّاخرة سأطلق عليه تسمية **(معارضة نصيّة شاملة)** وهي من **النّمط اللفظي** كونها تحاكي أسلوبا كتابيا معينا ، ويظهر هذا الاتجاه بشكل جلي مع نمط الميتاسرد التأريخي كون ما وراء السّرد يظهر في الرّواية من خلال محاكاة الأسلوب التأريخي والاجتماعي القديم مما يحقق رؤية ذاتية خاصة من خلال ذلك بعضها بوعي وبقصدية في التّعبير ، والبعض الآخر يتعالق مع الأسلوب التأريخي للكتابة من دون قصدية لتكوين بنية ما وراء السّرد كما في رواية **(حدث أبو هريرة قال)** لمحمود المسعدي ، ومن أهم الرّوايات العربيّة التي يلمح من خلالها محاكاة ساخرة للتاريخ أو لأسلوب كتابي معين بوصفه سردا ما ورائيا ، روايات جمال الغيطاني ولاسيما **(الزيني بركات)** و **(أوراق شاب عاش ألف عام)** و **(رسائل البصائر في المصائر)** ، ورواية **(دمه)** لمحمد الأحمد ، ورواية **(الديوان الإسبرطي)** لعبد الوهاب عيساوي ، ورواية **(قيامة الحشاشين)** للهادي التيمومي ، ورواية **(ورثة آل الشيخ)** لأحمد القرملاوي وغيرها الكثير.

كذلك يجب التّأكيد ،هنا، أيضا على أنّ تعاملنا مع المحاكاة السّاخرة سيتحدد بوصفها بنية ما وراء سرد ذاتي من منطلق العمل على ثلاثة أقطاب ثابتة ، **الأول** يتمثل بـ**(نص المحاكاة السّاخرة ـ Parody Text)** أي النّص اللاحق في ضمن مسميات جيرار جينيت ، بينما يتمثل **القطب الثاني** بـ**(النّص الأصل ـ Original Text)** أي النّص السّابق في ضمن مسميات جيرار جينيت ، وهو ما يمثل المادة الأساس التي سوف تبنى عليها بنية الما وراء وتتبناها بوصفها وعيا ذاتيا للكتابة ، بينما يتمثل **القطب الثالث** بـ**(الدّلالات خارج النّص)** وهو ما يتحقق من خلال البحث الدّلالي بما هو

نصي/سوسيوثقافي ، انطلاقا من مفاهيم آيديولوجية وسوسيولوجية وتاريخية وغير ذلك ، وهي مفاهيم غير منعكسة في النّص الرّوائي بل أحاطتْ به بوصفها ظروفا ثقافية في مرحلة إنتاجه ، فكانتْ جزءا من بنيته التّأريخانية مما أسهم بشكل فاعل في تكوين طبيعة المحاكاة السّاخرة فيه .

- الإجراءُ النّقدي(معارضة النّص السّابق):

من هذا المنطلق الواعي بجماليات المعارضة النّصية وإعادة صوغ النّص الأصل برؤية جديدة مغايرة تحت مفهوم**(معارضة نصيّة محددة)** ، كُتبتْ رواية **(ليالي ألف ليلة)** لنجيب محفوظ ، وهي على تماس مباشر مع نص تراثي عربي شهير متمثل بـ **(ألف ليلة وليلة)** ، وكما هو واضح في الرّواية أنّها تتقصد بوعي ذاتي الانتقال السّاخر والمعارضة التّهكمية النّصية لما وراء السّرد فيها ، من خلال تداخلها القصدي مع نص آخر سابق ليس في العنوان فقط ، إنّما أيضا بسبب طبيعة الحكاية ذاتها والأسلوب العربي القديم في الحكي ، فضلا عن مسميات الشّخصيات مثل شهريار وشهرزاد وغيرها من الشّخصيات المركزية المهمة في النّص الأصل ـ ألف ليلة وليلة ـ ، ***((عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء التوثبة ، دُعي الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهريار... تلاشتْ رزانة دندان ، خفق قلب الأبوة بين جوانحه ، غمغم وهو يرتدي ملابسه:"الآن تقرر المصير ... مصيرك يا شهرزاد!"))***[7] ، فطبيعة تكون بنية ما وراء السّرد هنا لا يتمثل بصورة مباشرة من خلال تجسيد صريح لنرجسية النّص وحكي الحكاية عن طريق تبني أسلوب كتابة الرّواية داخل الرّواية ، لكنّها تتوالد ضمنيا من خلال امتصاص النّص القديم /السّابق بسبب المحاكاة السّاخرة في النّص الجديد ، لكنّه في الوقت ذاته لا يستطيع أنْ يمحيه بشكل كلي فتبقى مؤثراته ودلالاته نابضة وراءه وخلفه ، وهذا مرتبط بشكل كبير بما نقلته **(باتريشيا وو)** عن **(فكتور شكلوفسكي)** في ضمن قضية التّغريب وكسر المألوف لأجل الانتقال إلى مرحلة نصية تتمثل اللامألوف في صيغتها البنيوية[8] ، فهذا النّمط من التّغريب يؤدي حتما إلى حالة من تعرية النّص الأصل ، مما يولّد محاكاة ساخرة واعية بذاتها ؛ كون الأدب عموما ومنه الرّواية نظاما قابلا للتحديث عن طريق التّجديد المستمر لوحداته وعن طريق استيعاب العناصر خارج نظامه الخاص ، وهو ما يتحقق عمليا عندما تحاكي الرّواية بسخرية مقصودة نصا سابقا لها وخارجا عنها ، حيث التّداخلُ البنيوي بين الحكايتين تكون إحداهما حكاية للنص المعارض ، بينما تبقى الثّانية حكاية للنص المتعارض معه فتغدو سردا خلف سرد الأولى ، وبهذا يتحول التّهكم في النّص اللاحق أو ما أطلقنا عليه نص المحاكاة السّاخرة ، أقول : يتحول إلى بنية ما وراء سردية نامية فيه ودالة بشكل صريح على النّص السّابق ، وهو ما تمثل بقضية المعارضة النّصية المحدودة التي تثير الأسئلة عن سببية محاكاة هذا النّص من دون غيره ، مما يسمح هنا لقطب الدّلالات خارج النّص بالانبثاق ، إذ تغدو سلطة شهريار في رواية محفوظ وتتبعها بذلك أنوثة شهرزاد دلالات سوسيو ثقافية مرتبطة بقوة بوضع

سياسي تأريخي متداخل مع مرحلة كتابة الرّواية ، ولاسيما قضية تحول شهريار من جلاد إلى ضحية لكن بهيأة حكيم ، وهو ما يعد ضمنيا إشارة لموقف المرأة في المجتمع من حريتها وبحثها الدّؤوب عن رؤية أنثوية خاصة للعالم ، ولعل هذا ما دفع ناقدا مثل **د.محسن الموسوي** لكي يؤكد على أنّ محفوظ في هذه الرّواية ***((حقق انتقالة[كذا] فعليّة ... فهو لم يكنْ معنيا بالافتراق عن الأصل، بل كان يستعيده بقوة ومهارة جديدة لها مبرراتها في النّص الجديد))***[9] .

وهذا أمر يؤكد افتراضنا بخصوص ولادة المحاكاة السّاخرة وطبيعتها في الرّواية العربيّة ما بعد الحديثة ، من أنّها ليستْ فقط لا تتوقف جماليا عن التّعالق بين نص المحاكاة والنّص الأصل ، بل تتجه أيضا من البنية السّطحية إلى البنية العميقة المتشكلة بما وراء الحكاية ذاتها ، مما يولّد في ضمن ذاتية النّص دلالات مرتبطة بمتغيرات خارج نصيّة قد تكون ذات طبيعة سياسية أو ثقافية وهو ما يدعمه في الرّواية أمران ، **(الأول)** منهما أنّها لم تلتزم حرفيا بالأحداث التركيبية والمصائر والشخصيات ، أما**(الثاني)** فمحدد بالموقف النّهائي المرتبط بالخاتمة الدّلالية ذات الطبيعة المنفتحة على التأويل ، فنحن في فصلها الأخير **(البكاؤون)** نجد تحولا كاملا لشخصية شهريار وموقفه عمّا هو في النّص الأصل المتمثل في ألف ليلة وليلة ، ويتمثل ذلك بموقفه من الحكم ومركزية الإدارة بشكل تام وانتقاله إلى مجرد شخص اعتيادي ، وهذا كفيل بتوالد حكاية جديدة ممكنة وراء الحكاية الأصل أشبه بمرآت تعكس نرجسية النّص إذا ما أُخذتْ بالحسبان ، كون مركزيتها محكومة بآيديولوجية معروفة وموقف ثابت ، يتغير هنا لضرورات المحاكاة السّاخرة والتّهكم من وضع سوسيولوجي(سياسي/ثقافي) مرتبط زمنيا براهنية مرحلة كتابة الرّواية وعلى الأغلب مرتبط بالطبيعة السّياسية للسلطة في مجتمع المؤلف حينها ***((هجر العرش والجاه والمرأة والولد ... عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية ...اقتضت تربيته زمنا غير قصير... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنه الخوف وهيمنت رغبته في الخلاص...غادر قصره بليلٍ، عليه عباءة خفيفة وبيده عصا مستسلما للمقادير...))***[10] .

وبعودة إلى المعرفة الجمالية لتشكل نظرية الرّواية ولاسيما قضية معارضة قانون نظريات الإبداع ، يؤكد **ميخائيل باختين** في أكثر من موضع من دراساته القيّمة عن النّظرية ، أنّ الرّواية ومن خلال طبيعتها(البنيوية)[**] تتناقض مع باقي الأنواع رافضة الانسجام ، فهي تسخر منها وتفضح الطابع المصطنع فيها وتقصي بعضها بينما تُدخِل البعض الآخر في تركيبها الخاص بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى ، ولعل هذا ما فرض على النّاقد الفرنسي **ميشيل زيرافا** تبنيه فكرة الـ **(ضرورة تخاطبية)** في وصف ظهور الرّواية مبينا ـ كما فعل باختين ـ أنّ السّخرية أساس في بنائها ، مضيفا أنّ ذلك يتمّ سواء أكان عند الرّوائيين الغربيين أو الشّرقيين ومنهم العرب ؛ لأنّها تمثل صراعا بين مشاعر الوجدان والتّعبير

عن العلاقات السوسيولوجية[11] ، من هذا المنطلق المعرفي يمكننا معاينة المتن الرّوائي العربي ، وتحديدا الرّوايات العربيّة المعاصرة الدّالة على موقف محاكاتي ساخر فنجد ما يدل عليه بشكل واضح ، إذ نجدْ أنّ رواية **(فرانكشتاين في بغداد)** لأحمد السعداوي ذات طبيعة تهكمية ساخرة بشكل كبير ، بوصف السّخرية فيها جزءا من بنيتها السّردية ، وهي في ذات الوقت متمحورة على بنية ما ورائية نرجسية متحققة فيها بشكلين أسلوبيين ، **(الأول)** يتحقق من خلال سرد الحكاية داخل الحكاية ممثلة بآلة التّسجيل التي تعيد الرواية سردها من خلالها ، ففي الفصل التّاسع منها الموسوم بـ **(تسجيلات)** ، يتحقق تمثيل مغاير لحكاية شخصية فرانكشتاين/الشسمة الذي أنتجته الفوضى السّياسية في العراق إبّان الاحتلال الأمريكي لبغداد بعد عام (2003) ، وما يعنينا هنا الطريقة التي أعيد بها سرد الحكاية ، مما جعلها أقرب إلى صورة ثقافية دالة على واقع معين لا بد من إخفائه بحثا عن جديد ، وهو ما يتقرر بتأثيره تحديد نظام جديد للحكاية نفسها:***((قرب مسجلته الديجتال من فمه ، وكما في لقطات شاهدها مرارا في الأفلام الأمريكية ضغط على زر التسجيل وبدأ يملي ملاحظاته الصوتية ، كان يرغب باستعادة تفاصيل جرت في اليومين الماضيين ، وبالذات حواره الغريب مع هادي العتاك))***[12] ، وأما**(الثاني)** فعن طريق المحاكاة السّاخرة كما سيتبين في تحليل الرّواية ، فهي من الأعمال الرّوائية التي اتخذتْ من التّوالد الذّاتي للحكاية منطلقا لها ، لأنّ الشّخصية فيها تَصْطَنِعُ حكايتها من وحي الخيال السّردي للحكاية الأصل التي تمازجتْ معها ، فيتولد عن هذين الأسلوبين بؤرتان لتوجيه هذا الخيال في تكوين الحكاية ، يتمثل الأول منهما بـ **(الوهم)** الذي يفرضه الواقع العنيف ممثلا بأشلاء ضحايا التّفجيرات في بغداد ، بينما يتمثل الثاني بـ **(معارضة فرنكشتاين في بغداد)** بشكل صريح لرواية **(فرانكشتاين)** لماري شيللي ، وهو ما حقق الطبيعة الدّرامية فيها من خلال موقف الشّخصية المسخ من الأحداث ، ولكي تجعل من اصطناع هذا الأنموذج الخرافي المتمثل في نسخة(نص المحاكاة السّاخرة) ، مغايرا لنسخة (النّص الأصل) ، عمدتْ إلى تصنيع خرافتها ممثلة بالشخصية المسخ (الشسمة) من واقع حقيقي تمظهر نتيجة ظرف تأريخي ثابت هو الحرب والاجتياح العسكري لبغداد وما ولّده ذلك من عنف ، فكانتْ نتيجة حتمية لتجميع هذه الأشلاء وضمها في جسد واحد مبتكر**(بنية تجميع)** ، من منطلق أنّ النّص الرّوائي ما بعد الحداثي يتبنى نزعة مضادة للواقعية المباشرة تترسخ أسلوبيا على هيأة اعتناق لما وراء الحكاية الخرافية وتأسيس قوانينها على غرار القانون الواقعي ثم صوغها بذاكرة أدبية تصطنع الأشياء أكثر من استرجاعها ؛ فهي تبتكر أوصاف عالمها الفعلي لإنتاج واقع مستقل عن منظومة مفاهيمنا التي تناظِر في ذاكرة النّص الوجود المفترض فنتازياً ، حيث التشكيكُ بالعالم الذي تنتمي إليه الحكاية للوصول إلى الاحتمالات والآفاق جميعا بغية إعطاء معادل فني لما يحدث في قوانين العالم الحقيقي ، وإذا كانتْ النّسخة الأصل(فرانكشتاين) قد تبنتْ سرديا النّمط الرّسائلي منذ البدء بمدخل وسمتْهُ بـ ***(LETTER To))***

((Mrs.Saville,England... ، فإنّ النّسخة اللاحقة التي تحاكيها(فرانكشتاين في بغداد) تمظهرتْ ببناء نمط ما وراء السّرد المتجسد بالمحاكاة السّاخرة لشخصية الكائن المسخ (الشسمة/فرانكشتاين) ، وقد بدأتْ بالتلميح لذلك منذ السّطور الأولى فيها عن طريق تقرير لسلطة المؤسسة الحكومية :***((تقرير نهائي- سري للغاية... د) تم العثور مع "المؤلف" على نص لقصة كتبها بالاستفادة من المعلومات المتضمنة في بعض وثائق دائرة المتابعة والتعقيب))***[13] ، مؤكدة ذلك القانون الذي سنّه **برايان ماك هايل** وأكدتْه **ليندا هتشون** من إنّ خرافات الحداثة وما بعدها تؤشران ميلا حادا وانجذابا صريحا للنماذج السّينمية[14] ، ولاسيما أنّ النّص الانكليزي سبق أنْ قدمته هوليود بنسخ مختلفة :**(وخلال تصميم العدد أرفق المقالة بصورة كبيرة لروبرت دي نيرو في فلمه الشّهير عن فرانكشتاين...عنوان المقالة فرانكشتاين في بغداد ص 153)** ، ففي الوقت الذي كانتْ فيه**(النّسخة الانكليزية)** متمحورة حول معنى أدبي علمي يعمل العلم من خلالها على تصنيع شخصية ـ فرانكشتاين ـ ، وهي تدل على مقدار تطور المجتمع الرّأسمالي في عصر الصناعة ، فإنّ **(النّسخة العربيّة)** تمحورتْ حول نقد الواقع برفضه من خلال اللجوء إلى الخرافة المصطنعة من نتائج الواقع المباشر ، فإنتاج الحكاية بنسختها العراقية تمحورتْ حول واقع إنتاجها الذي رفضته باللجوء إلى حتمية إنشاء خرافة من قوانينه الطاغية ، إذ تُنتَج الأجساد وتتناسل من أديم أجساد سابقة ممزقة بفعل العنف ، وأنّ صانعها–هادي العتاك– شخصية بوهيمية جاهلة تُصنِّعُ الافتراء وتختلق كذب الحكايات ، وتعمل على تجميع الأجزاء البشرية لا لسبب علمي بل وجودي متعلق بطبيعة الحياة وواقعها المرير؛ لتظهر مصادفة نتيجة هذا التّجميع التّهكمي نسخة(الشسمة) أو(فرانكشتاين) بسماتها المُغايرة ، وهي تعبر عن الانتقام من صانعي الموت لكن بأسلوب رمزي ساخر مما يحدث في الواقع الحقيقي ، إذ يصف ذلك السّارد العليم الذي شغل جزءا واسعا من الرّواية بقوله: ***((قرفص هادي. كانت المساحة المتبقية مشغولة بشكل كامل بجثة عظيمة. جثة رجل عارٍ تنزُّ من بعض أجزاء جسده المجرّح سوائل لزجة فاتحة اللون...سحب يده ومسح أصابعه بملابسه ، وهو ينظر إلى اكتمال الوجه بشيء من عدم الرضا ، ولكن المهمة انتهت الآن .آه.. لم تنته تماما عليه أن يخيط الأنف حتى يثبت في مكانه ولا يقع))***[15] .

إذن هناك سياسة ما بعد حديثة للنص في تمثيل السّرد الخرافي ، وتحديدا في فضائها الزّمني والوعي الذّاتي للحكاية ، فهي تحقق تزامنا بين زمن السّرد والزّمن الكولينيالي المُمَثَل بدخول القوات الأجنبية لبغدادَ وشيوع الفُوْضى والقتل المجاني نتيجة لذلك ، فوعي الرّاوي(كاتب القصة) وذاكرته ، عملا على تأليف سردي للأحداث يجمع بين **(الوجود التّأريخي)** و **(التّمثيل الخرافي المتخيل)** ، إذ أنّ التّأريخ/الحرب/الاجتياح حاضرٌ مُشاهدٌ وهو خالٍ من إحالات الماضي ؛ لأنّ الماضي قد اختفى بعد أنْ رَسّختْ الذّاكرةُ الأدبيةُ بدلا منه سخرية الخرافة في النّص ، فبدا تمثيل الخرافة المفترضة إلى جنب

الحقيقة الواقعة نسقا نصيّا عملا على تكوين سردية مغايرة ليقينيات الحرب المعهودة في الأدب الرّوائي ، أما وعي الحكاية فيتمثل بما يمكن تسميته بتقنية المزج **(pastiche)** التي يؤكد **فردريك جيمسون** أنّها من أهم سمات الإبداع ما بعد الحداثي ، لكونها معارضة أدبية تعمل على تكوين محاكاة ساخرة لنماذج مستقرة في ذاكرة التّأريخ الأدبي[16]، أي المعارضة الخرافية التي وسمتْ الرّواية بكوميديا سوداء تمثلتْ بعلاقة (النّص اللاحق) بـ (النّص السّابق) ، وأضافتْ قطعة جديدة لهذه الأحجية المصطنعة خياليا لما فوق الواقع بموت شخصية (الفرد البرجوازي) الذي أنتجتْه المدينة وأبدلته بخرافة المسخ المُنْتَقِم أو المُنْقِذ ، والحقيقة أنّها تمثل المعرفة الأدبية المُنْتَجة بفعل كولينيالي كونها تُبلّور الثّقافة الغربيّة المترسخة بتأثير الآلة الحربية ، على شكل خطاب تلتحم فيه القوتان السّياسية والتّأريخية مع الخيال الذي يفترض واقعة خرافية كونتْها ذاكرةُ الحرب والعنف الطائفي ؛ لذلك يتأكد أنّ زمن أحداثها الواقعية ينتمي إلى(الكولينيالية) بينما وعيها الفني وسماتها المعرفيّة تنتمي إلى (ما بعد الكولينيالية) ، فقد كيّفتْ لغتها ونمطية الكتابة فيها لحساسية جديدة ، معنية باصطناع الخيال بدلا من نقل الواقع مع انزياح ساخر نحو الخرافة والمكان وقضية الهويّة والتّعددية الدّينية والثّقافية ، بحثا عن تعرية صريحة للخطاب الاستعماري وثقافته المموهة ، إنّها ميتا – خرافة تأريخية وتأريخ في سرد خرافي مع انعطافة ساخرة في توجيه المكونات السّردية ، فالسّرد الموضوعي الممثل بسيطرة السّارد العليم ينحسر كلما بدأ هادي العتاك/مصطنع الخرافة بسرد أكاذيبه ، بينما تتحول هذه الأكاذيب إلى أفعال مُنتجة بفعل واقعي عندما ينتقل السّرد إلى ما وراء حكاية الخرافة عن طريق كتابة رواية داخل رواية باللجوء إلى تسجيل حكاية المخلوق ، وهو بمثابة سرد ذاتي ثانٍ يوازي سرد العتاك وافتراءاته**(الفصل التاسع)** ، حينما يتجسد افتراض ما فوق الواقع بصناعة جسد قاتل من أجزاء ضحايا العنف ، وتغدو الأحداث بديلا عن الحدث الأصلي(الحرب ، الصراع الطائفي ، الاحتلال) .

وبهذا يفقد المتلقي حسّ التّمييز وإدراك الاختلاف بين الحقيقة والافتراض ؛ بسبب الوهم الذي كوّن نسخة مغايرة للأحداث ، فسوسيولوجية تلقي هذا النّمط المعاصر ، تمكنه من التّخلي عن وعيه الذّاتي المحفز للبحث عن الفرق بين الخرافة والحقيقة ، ليجد نفسه مجبرا على الاعتراف بأنّ الواقع لم يَعُد كما كان ، فيطغى نمط من لا مبالاة انتقالية خارقة لموثوقية السّرد ، يتمُّ بها العبور من اليقيني إلى المفترض بهيئة من اللاحدث **(non-event)** ، بما أنّ المتلقي فقد وسائل التّمييز بين الحقيقي ونظائره المتخيلة ، فغدتْ الرّواية تواصلا لذاكرة تكنولوجية سينمية مُستبطِنة للافتراض ، ولكن بوسائل كتابية بديلة تعلو الواقع لكنّها تقع تحت قبضة رغبة تغريبية للخطاب المعبر بسخرية عن ما وراء السّرد ، حيث (الحربُ) مجرد كلمة ذات دلالة عائمة كونها مخففة من حمولات الآيديولوجية والزّخم الإجرائي المتواشج مع العالم الحقيقي: ***((ليس لديّ وقت كثير.ربما انتهي ويذوب جسدي وأنا أسير ليلا في الأزقة والشوارع حتى***

من دون أنْ أنهي مهمتي التي كلفت بها..هل هذا العتاك المسكين والدي حقا؟إنه مجرد ممر ومعبر لإرادة والدي الذي في السماء..وأنا الرد والجواب على نداء المساكين.أنا مخلص ومنتَظَر ومرغوب به ومأمول بصورة ما..سأقتص من كل المجرمين سأنجز العدالة على الأرض أخيرا))[17] ، فصناعة الخرافة على وفق قوانين الواقع المعهود تتحدى الصلة المنطقية للنص بظروف إنتاجه الثقافية ؛ لأنّ قارئ هذه الرّواية غير قادر على معرفة إنْ كانتْ شخصية**(الشسمة)** حية فعلا وقد ماتت أو هي رميم فعلا وقد أحيت بفعل تمثيل زائف لكرنفال وثني سحري ، يعيد القدرة على استنساخ الأجزاء المستعادة قسرا من ماضي التّفجيرات وذكرياتها الأليمة ، ويبث فيها الرّوح من منطلق واعٍ يتناسب مع نمطية المحاكاة السّاخرة الدالة على الميتاخرافة في سرديات ما بعد الحداثة ؛ لذلك لم يقدمْ السّردُ بطلا ذا صفات إنسانية صريحة بل اصطنع بسخرية واضحة بطلا مضادا **(ANTHERO)** خاليا من الصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تزرقها الرّواية عادة في أجساد أبطالها ، فعمد به إلى مخالفة ما أنتجته الرّواية الأوربية تحت مؤثرات النّزق الرّومانسي مثل: **مدام بوفاري** لفلوبير ، و**دون كيخوتة** لسرفانتس ، أو مؤثرات النّزق الوجودي وسأم الحياة والانفصال عن الواقع مثل: **الغريب** لألبرت كامو و**المحكمة** لكافكا و**بانتظار غودو** لصموئيل بيكيت ، أو حتى مؤثرات النّزق الصّناعي والعلمي كما فعلتْ شيللي في فرانكشتاين ، فالشسمة مضاد لهذه الأنماط جميعا ، وهو مضاد لهيأة البطل الملحمي والمسرحي الكلاسيكي أيضا ، كونه مجرد تجربة فاشلة اصطنعها الواقع اللا(علمي/إنساني/اجتماعي/معقول) ، فغدا تجربة تهكمية رافضة للخرافة التي أنتجها مجتمعنا المعطوب ثقافيا ومعرفيا ، بوصفه علامة سيميائية دالة على نكوص المجتمع وابتعاده عن العلم بتخليق الخرافات والأساطير وذوبانه فيها ، مما فرض على الرّواية جوا متخيلا من نمطية هذه الخرافات السّاخرة كما في: **افتراض جهاز سلطة حكومي باسم (دائرة المتابعة والتعقيب) ، واختراع (شراب فاتح اللسان) لغرض معرفة الحقيقة ، وتكوين(فريق المنجمين) لكي يتتبعوا المخلوق ويحددوا مكانه تنبؤيا** ، وحقيقة الأمر أنّ فكرة تجميع الأجزاء البشرية وصناعة جسد قاتل متمرد على واقع معين ، تعود إلى أبعد من مجرد المزج المباشر مع نص سابق كونها تعتمد إنتاج الوهم**(Fancy)** داخل المنظومة الأدبية ، مما يعيد إلى الأذهان الأساطير اليونانية وحديث هوميروس عن مخلوق وهمي يسمى(الكيميرا) ، وهو نتيجة لاجتماع أجزاء عضوية لحيوانات مختلفة لتأدية وظيفة خيالية روحية ترسخ فكرة احتمالية عن واقع افتراضي متخيل ، وهو أسلوب جعل من هذه الرّواية ذات طبيعة مضادة **(ANTI-ROMAN)** ، كونها تعارض أنماطا وأساليب راسخة عن طريق الافتراض والتّخيل ومحاولة دمجه بالواقع ، وهذا اتجاه يسمح بتقديم أنماط من الشّخصيات ذات وجوه جديدة للتعبير عن الواقع باللجوء إلى الوهم عن طريق السّماح بقابلية التّجدد المستمر بين الموت والحياة

معا ، وهو ما تمظهر على هيأة اصطناع لبنية ما وراء السّرد وارتباطها السّاخر بواقع مفترض في رواية**(فرانكشتاين في بغداد)** للسعداوي ، بالمقارنة مع الواقع العلمي في رواية **(فرانكشتاين)** لشيللي .

إنّ حديث**(بنية التّجميع)** الذي كان مناسبا جدا لوصف طبيعة المحاكاة السّاخرة في رواية فرانكشتاين في بغداد ، لا يصلح تماما للتعبير عن رواية أخرى مثل**(الجحش السوري)** لأسماء معيكل في محاولتها القصدية للسخرية من واقع سياسي عنيف ، عن طريق التّمازج والتّفاعل مع نص روائي سابق لها تاريخيا ؛ لهذا سيعتمد تحليلنا لهذه الرّواية على ما يمكنني وسمه بـ **(بنية التّحويل)** في تمثيلها لحكاية ما وراء السّرد عن طريق تهكم معلن للرمز السّياسي والاجتماعي للمرحلة التأريخية التي عبرتْ عنها ، إذ تبدأ الرّواية بسرد يعلن منذ الكلمات الأولى ولاءه لمتخيل دال على ما وراء الحكاية ***((سيداتي ، سادتي ، دعوني أخبركم أني ترددت طويلا قبل أنْ أشرع في رواية حكايتي العجيبة لكم ؛ لاعتقادي بأنكم لن تصدقوا ما جرى لي فيها ، ولعلكم ستتهمونني بالجنون ؛ فحكايتي يصعب الإقرار بها أو تخيلها ... حينما كتبت قصتي الغريبة ، فإن صدقتموها ، فذلك من حسن ظنكم بي ، وإنْ لم تفعلوا ، فحسبي أنني قد أرحت ضميري ، وسطّرت لكم ما جرى لي في تلّ الورد))***[18] ، غير أنّ الرّواية لم تكتفِ بما مثلتْه في استهلالها من بنية ما وراء السّرد للحكاية بأسلوب التّوالد الذّاتي ؛ بل راحتْ بشكل انسيابي توضح ضرورات الحكاية العجيبة التي أشار إليها الرّاوي المشارك فيها(كاتب الرّواية الخيالية) ، مما يذكر بشكل مباشر برواية **(الحمار الذهبي)** للوكيوس أبوليوس ، وهو ما مثّل أساسا للموقف الدّرامي فيها عن طريق المحاكاة السّاخرة المحددة بنص سابق امتزجتْ معه الجحش السوري فكانتْ هذه المعارضة النّصية ، يقول راوي الحكاية: ***((أخرجتُ الزجاجة من جيبي ، ودفعت بما في داخلها إلى جوفي ، ورحت أنتظر اختفائي . بعد أنْ شربت المادة ... ، وقبل أنْ أبدأ بدهن السائل وشمه ، انتفض جسدي ... بدأتْ ملابسي تتمزق ؛ لينكشف جسمي الذي كساه شعر كثيف خشن ، وشعرت بحركة قوية في فكي ... لمحتُ ظل جحش على الأرض فجأة ... وعرفت أني وظل الجحش واحد ، لم تفعل المادة فعلها فتخفيني عن الأنظار ، بل أحالتني إلى جحش يا سادة!))***[19] ، ومع أنّ **(الجحش السّوري)** لم تعتمد أسلوبيا على حوارية أساس اعتمدتها **(الحمار الذّهبي)** ولاسيما المزواجة بين أساليب كتابية متباينة في دلالتها وطبيعتها ، مثل التشويق والسّخرية والإثارة الجنسية إلى جنب أساليب أُخر مثل الرّعب والسّحر والفنتازيا والتّصوير الارستقراطي ، كونها ـ الجحش السّوري ـ عبرتْ بشكل مباشر عن قضية واقعية أرادت أنْ ترمز إليها على طريقة الرّوايات الأليغورية ، فلجأت إلى السّخرية والتّهكم تعبيرا عن رفضها لما يحدث في العالم الحقيقي فسخرتْ منه في العالم الخيالي عن طريق المحاكاة ، وهو ما تحقق من قبل أيضا مع رواية **(فرانكشتاين في بغداد)** ، لكن ثمة حوار متداخل في أساسيات سردية بين الرّوايتين النّص الأصل ونص المحاكاة ، فكلتاهما تعتمدان على السّرد الذّاتي على لسان بطلها الذي مسخ إلى

حمار لأسباب رمزية مرتبطة بالسّخرية ، وقد احتفظ بقدرته التحليلية لمجتمعه وما يحصل فيه ليعيش مغامرة من نوع ما كونه ظلا لبطل ملحمي مهزوم ، لكنّ الوعي الذّاتي للكتابة في الجحش السّوري كان مفارقا للنص الأصل لذي استعار منه موضوعة السّخرية ، فبنى نفسه بتأثير مفاهيم نرجسية النّص وطبيعة الحكاية التي تحكي أحداثها بقصدية الحكي ، وبهذا فقد وظفت الرّواية أسلوب المحاكاة السّاخرة الذي ارتبط بمفاهيم فكاهية قديمة توظيفا جادا من خلال تحويره نحو أسلوب ما وراء السّرد وتعبيره عن قضية جادة تتمثل بالعنف الاجتماعي والسياسي الذي حلّ على المجتمع السّوري إبّان المرحلة الثقافية التي واكبتْ كتابة هذه الرّواية فمثلتْ – المرحلة الثقافية – قاعدتها التأريخانية للتخييل .

وهنا تبرز أهمية **(بنية التّحويل)** كونها تدل على متغيرات الموضوع والأسلوب البنائي للسرد معا ، فتحويل موضوع الرّواية ومعناها(الثيمة) من جادة إلى ساخرة بمنهج درامي أرسطي أقرب إلى الانقلاب المسرحي ، ولّد في الرّواية قضية نشوء المحاكاة السّاخرة بوعي واضح ، كذلك جعل لغة الرواية وطبيعتها السّاخرة مناسبا لما يحدث في الرواية الحديثة ، حيث العملُ على ***((إظهار واقع الأسلوب ، بحيث يحل محل[كذا] المضمون كمركز للانتباه ويصبح وسيلة للأفكار ، وتظهر لغة المحاكاة التهكمية الفكرة بدلا من بثها ، وهي ليست وسيلة مساعدة للمعنى بل تجسيد للمعنى ذاته))***[20] ، وقد منحها هذا في الوقت ذاته حالة من ما يمكن تسميته بالكوميديا السّوداء عند تعبيرها الرّمزي عن الواقع العنيف للسياسة ، أما تحويل البنية السّردية ذاتها من مجرد سرد حكاية أليغورية ذاتية تترصد صورة الحيوان بوصفها رمزا إلى حالة من التّحويل السّيميائي ، حيث رسوخ ممارسة دالة على العبور من نظام علامي بالكتابة إلى آخر ، يفرض بالضرورة تغيرا بالموقف الجديد الذي سوف يدمر الموقف القديم ، فالتّحويل**(Transposition)** هنا مدخل لما نادى به السيميائيون مثل جوليا كرستيفا وغيرها اعتمادا على طروحات جيرار جينيت في حيثيات التّعاليات النّصية **(Transtextuality)** التي تعبر عن نص متعالق مع نصوص سابقات بشكل مباشر أو ضمني ، وهو ما يتحقق بهيأة نص المحاكاة السّاخرة أو ما يسمى بالنّص اللاحق / نص الملابسة**(Hypertext)** على اختلاف التّسميات ؛ ولعل هذا ما جعل أغلب النّقاد الذين تتبعوا المحاكاة السّاخرة في السّرد يؤكدون على طبيعتها الأسلوبية في المعارضة بمبالغة لخصائص الشّكل التي تميز كاتبا أو نوعا أدبيا ، مما يرسخ تباينات لفظية وفكرية وأسلوبية وبنائية بين النّصين ، نص المحاكاة والنّص الأصل[21] ، وبهذا ستكون المحاكاة السّاخرة في **(رواية الجحش السّوري)** المنطلق الأساس لتمثيل ما وراء السّرد للانتقال نحو تعاليات نصية معبرة عن حالة خاصة فيها ، وتتحدد هذه الحالة كما تحددتْ سابقا في **(رواية الحمار الذهبي)** بقضية التّحول أو المسخ الذي يُنتج السّرد من خلاله مغامرته ، وهو وإنْ كان ذا طبيعة فلكلورية شعبية في الأخيرة كما يؤكد على ذلك باختين[22] ، فإنه في الجحش السّوري ذو طبيعة آيديولوجية مرتبطة بتلك الرّمزية التي جعلتْ ترميز

المكان والأحداث والأشخاص عامّا بعيدا عن محليته ، من خلال مكان القرية (تلّ الورد) والصراع الاجتماعي فيها(آل قداح/آل جراح/آل غسان/آل سلطان ...) الذي غدا بديلا لما يحدث في الواقع السّياسي ، والحقيقة أنّ هذا الأمر يرجعنا إلى التّعريف الشّهير للمحاكاة السّاخرة في(**الموسوعة البريطانية**)[23] ، كونها تؤكد على ضرورة التّقدير الدّقيق للعمل المحاكى من قبل الكاتب لكي تتحقق محاكاة ساخرة ناجحة بقطع النّظر عن نيّة هذا الكاتب ، فدقة التّقدير لم تتحققْ من خلال علاقة الجحش السّوري بالحمار الذهبي فقط ممثلة بالمحاكاة السّاخرة بل من خلال التخييل السّردي للرمز السّياسي والأيديولوجي أيضا ، ثم علاقة ذلك كله بما هو حقيقي تسجيلي ، كما في إحالات مباشرة لإحداث وأماكن وأشخاص حقيقية في سوريا ، أو أحداث معاصرة كما في الحديث عن الوباء الذي حلّ في الصين ، لكن ذلك كله يندرج بجمالية وتشويق خلف ما يرويه الرّاوي/الجحش وهو يحكي حكايته لمروي له مباشر بأسلوب ما وراء السّرد ، الأسلوب الذي وعتْ الكتابة الرّوائية به منذ أول سطر فيها ليكون نهاية لأحداثها فيما بعد: ***((اقترحتْ عليّ كتابة حكايتي ، وكل ما يخطر في ذهني ؛ لأنّ ذلك سيساعدني على الشفاء ، لبيت رغبتها في الاعتكاف في البيت وتسجيل حكايتي ... كنت أرغب بإنهاء كتابة سيرتي ...وحينما تيقنت من أنني أصبحت جاهزا لوضع فصل الختام ، طلبت من أنتيجونا أن تقيم لنا حفلا ...))***[33] .

- الخاتمة:

لعل ما وقفتْ عنده هذه الدّراسة النّقدية من بحث في علاقة بنية معاصرة تنتمي لما بعد الحداثة مثل بنية ما وراء السّرد ، بأسلوب كتابي تفاعلي يعتمد السّخرية والنّقد المباشر مثل المحاكاة السّاخرة ، لم يمثل إلاّ الجزء الأول من نتائج هذه العلاقة الجمالية التي تصدرت النتاج الرّوائي العربي الجديد ، واعني هنا – كما بينت في مدخل الدراسة – الاتجاه الأول الذي وسمته بعنوان (معارضة نصية محددة) ، حينما يحيل النّص الرّوائي إلى نص ثانٍ يحاكيه ويتفاعل معه بشكل مباشر وصريح ، وهو بهذا كله يعتمد العلائق الدرامية بين النّصين السّابق واللاحق للوصول إلى دلالة نصية – سوسيوثقافية يبتغيها لأجل منح فكرة المحاكاة السّاخرة مشروعية واضحة وراسخة في النّص الرّوائي ، وقد اكتفتْ الدراسة بثلاثة نماذج دالة على ذلك لتوضيح مدى تطور وتحول الرّواية العربية ما بعد الحديثة في علاقتها مع نصوص التّراث أو نصوص الأدب الغربي ، مع إهمالها لنماذج أخرى عديدة تبنتْ الشّكل الكتابي ذاته لتشابه التجارب وعدم الإتيان بجديد .

أما فيما يخص الاتجاه الثاني الذي وسمتُه بعنوان (معارضة نصيّة شاملة) ، فقد أشارتْ إليه الدّراسة وحددتْ معالمه العامة كون الخوض فيه يوسع البحث بشكل كبير مما يخرجه عن إطار حجم البحوث العلمية المتعارف عليه ، ولكن مع ذلك يجب الإشارة إليه بوصفه مكملا أساسا ومهما في

تحولات الرّواية العربية ما بعد الحديثة ؛ في استثمارها للأشكال والأساليب والبنى جميعا ومحاولة إدراجها في ضمن هيكليتها بوعي جمالي واضح ، مما يضيف إليها درجة مغايرة من الكتابة المعاصرة التي تعيد كل ما هو قديم لتعيد إنتاجه ، وبهذا فإنّ النّصية الشّاملة تتحقق في الرّواية من خلال علاقة نص جديد بنص قديم ، وهي علاقة إنتاجية ساخرة تستلهم منها طبائعها وموجهاتها النّصية العامة من حيث اللغةُ والأسلوب والموضوع ، وبطريقة غير مباشرة هي أقرب إلى ما أطلق عليه جيرار جينيت في أطراسه متعاليات نصية – نصية واصفة ، حيث العلاقة بين النّصين السّابق واللاحق متحققة من دون استدعاء او استشهاد وصولا إلى عدم الذكر ، وهذا ما ينطبق على فكرة أثر المشاريع الرّوائية الكبرى والمهمة في الكتابات اللاحقة لها ، أو أثر الأساليب الكتابية واللغوية البارزة والمؤثرة بالأساليب التي كتبتْ بعدها تأريخيا ، فكانتْ لها إنموذجا مهما يحتذى فيقع التأثر به ، وليس أفضل من المحاكاة السّاخرة أسلوبا كتابيا لتحقيق ذلك وبرؤية معاصرة تحولها بوصفها سردا جديدا داخل سرد سابق وبرؤية ذاتية تأملية ، ولعل مثل ذلك الكثير في الرّواية العربية ، كما في أسلوب وموضوعات نجيب محفوظ الكتابي وتأثيره بأجيال لاحقة كثيرة وقعتْ تحت تأثير هذه النّصية الواصفة ، ومثل محفوظ كثيرون ولاسيما المؤسسين منهم مثل : يوسف إدريس وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان ويوسف زيدان ... إلخ ، فضلا عن الأساليب الكتابية واللغوية التي تؤثر بشكل واضح فتقع المحاكاة من خلالها ، مثل أساليب ولغة القرآن والحديث والمقامة والمتون الفلسفية والتاريخية وغيرها الكثير ، وهو أمر مهم رصدناه في التّحولات المعاصرة للرواية العربية ما بعد الحديثة وسنقف عنده بعمق في دراسة لاحقة نبين من خلالها أثر التّواصل والتّجاذب ما بين شكلي المحاكاة السّاخرة ومدى علاقتها بما وراء السّرد .

(الإحالات)

(1) للاطلاع على هذه القوانين ينظر مقالنا الموسوم : السّرديات المصطنعة ، خالد علي ياس ، صحيفة القدس العربي ، 19 أكتوبر – 2015 .

(2) ينظر: تطور الرواية الحديثة ، جيسي ماتز ، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي ، دار المدى ، ط1–2016 ، 288 .

(3) ينظر: معجم السرديات ، تأليف مشترك بإشراف محمد القاضي ، دار محمد علي للنشر(تونس) ، ط1 – 2010 ، 376 – 375 .

(4) ينظر في ذلك كتب باختين الآتية : شعرية دستويفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي ومراجعة الدكتورة حياة شرارة ، دار توبقال للنشر(المغرب) ، ط 1 – 1986 ، 21 ، 186. الخطاب الرّوائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(القاهرة) ، ط 1 –1987 ، 79 . الملحمة والرّواية ـ دراسة الرّواية(مسائل في المنهجية) ، ميخائيل باختين ، ترجمة الدكتور جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي (بيروت) ، ط 1 – 1982 ، 22 وما بعدها .

(5) ينظر: انفتاح النص الروائي – النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط3 – 2006 ، 96– 97 . عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، عبد الحق بلعابد ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط1 – 2008 ، 26 . علم النّص ، جوليا كريسطيفا ، ترجمة فريد الزامي ومراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر(المغرب) ، ط 2 – 1997 ، 13 وما بعدها . نظرية التناص ، جراهام ألان ، ترجمة د.باسم المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر(سوريا) ، ط1 – 2011 ، 55 ، 71 ، 147 .

(6) ينظر: الميتافكشن – المتخيل السردي الواعي بذاته(النظرية والممارسة) ، اتريشيا ووه ، ترجمة السيد إمام ، دار الرافدين – بيروت ، ط1 – 2018 ، 82 .

(*) يحدد(والاس مارتن) نمطين من المحاكاة السّاخرة ، درامية ولفظية بحسب الطبيعة الأسلوبية التي تناولتْها فيها الرّواية ؛ لهذا فضلت في هذه دراستي منح أنماط المحاكاة السّاخرة في الرّواية العربيّة حالة من الخصوصية في ضمن علاقتها بما وراء السّرد والنّصوص التي حاكتها ، فجعلتْها ذات طبيعة محددة بنص خاص سابق من دون غيره ، وهذا ما سوف يحقق الموقف الدّرامي ضمنيا ، وذات طبيعة شاملة في محاكاتها للأساليب اللفظية الشّهيرة في النّصوص السّابقة ، وهذا ما سوف يحقق الموقف الأسلوبي الكتابي المتداخل بين النّصين السّابق واللاحق . ينظر: نظريات السّرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة(القاهرة) ، 1998 ، 237 .

(7) ليالي ألف ليلة ، نجيب محفوظ ، المؤلفات الكاملة – المجلد الخامس ، مكتبة لبنان ناشرون(بيروت) ، ط1 – 1994 ، 371 . وينظر أيضا النص الكامل لألف ليلة وليلة في : ألف ليلة وليلة(نسخة كاملة مهذبة ومنقحة) ، مراجعة وتقديم د. محمد الاسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت/لبنان ، ط1 – 2006 .

(8) ينظر: الميتافكشن – المتخيل السردي الواعي بذاته(النظرية والممارسة) ، 82 –83 .

(9) ثارات شهرزاد(فن السرد العربي الحديث) ، د.محسن جاسم الموسوي ، دار الآداب – بيروت ، ط1 – 1993 ، 110 .

(10) ليالي ألف ليلة ، 473 .

(**) تعبير(بنيوية) هنا لي وليس لباختين ؛ لأنّه لا يستعمل هذا المصطلح النّصي في قائمة مفاتيحه الاصطلاحية ، فمصطلح بنيوية ظهر لاحقا لمرحلة باختين على يد منظري البنيوية الشكلية ، وهذا ما اقتضى التّنويه لأمن اللبس .

(11) ينظر: الملحمة والرّواية(دراسة الرواية ، مسائل في المنهجية) ، 22 . الرواية ، ميشيل زيرافا . وهي دراسة منشورة في ضمن كتاب: الأدب والأنواع الأدبية ، تأليف مشترك ، ترجمة طاهر حجّار ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر(دمشق) ، ط1 – 1985 ، 127 – 128 .

(12) فرانكشتاين في بغداد ، أحمد السعداوي ، منشورات الجمل(بيروت) ، ط 1 ـ 2013 ، 140 .

(13) نفسه ، 7–8 . وينظر النّص الإنكليزي لرواية فرانكشتاين الصادرة عن دار فاروس للنشر والتوزيع في القاهرة : Frankenstein , Mary Wollstonecraft Shelley , 5 .

(14) ينظر: سياسة ما بعد الحداثية ، ليندا هتشون ، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 – بيروت ، 2009 ، 135 – 136 .

(15) فرانكشتاين في بغداد ، 33–34 .

(16) ينظر مقالته(ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك) وهي منشورة في: دفاتر فلسفية–نصوص مختارة (ما بعد الحداثة(3)– تجلياتها وانتقاداتها) ، تأليف مشترك ، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر(الدار البيضاء) ، ط1 ـ 2007 ، 29 ـ 30 .

(17) فرانكشتاين في بغداد : 156 – 157 .

(18) الجحش السّوريّ ، أسماء معيكل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر(بيروت) ، ط1 – 2021 ، 7 .

(19) نفسه ، 40 . وينظر: الحمار الذهبي ، لوكيوس ابوليوس ، ترجمة د. أبو العيد دودو ، منشورات الاختلاف – بيروت ، ط3 – 2004 ، 41 وما بعدها .

(20) اللغة في الأدب الحديث(الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد – 1989 ، 248 .

(21) ينظر: نظرية التناص ، 79 – 80 . انفتاح النّص الرّوائي(النّص والسّياق) ، 96 – 97 . القراءة وتوليد الدّلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي) ، د.حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، ط2 – 2007 ، 44 . نظريات السرد الحديثة ، 237 .

(22) ينظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة(دمشق) ، 1990 ، 41 وما بعدها .

(23) Encyclopedea Britanios : (Parody Literature) .

(24) الجحش السّوريّ ، 366 – 367 .

المصادر والمراجع)

1. المصادر:

أ. الرّوايات والحكايات :

- Frankenstein , Mary Wollstonecraft Shelley , دار فاروس للنشر والتوزيع – القاهرة ، د.ت .
- ألف ليلة وليلة(نسخة كاملة مهذبة ومنقحة) ، مراجعة وتقديم د. محمد الاسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت/لبنان ، ط1 – 2006 .
- الجحش السّوريّ ، أسماء معيكل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر(بيروت) ، ط1 – 2021 .
- الحمار الذهبي ، لوكيوس ابوليوس ، ترجمة د. أبو العيد دودو ، منشورات الاختلاف – بيروت ، ط3 – 2004 .
- فرانكشتاين في بغداد ، أحمد السعداوي ، منشورات الجمل(بيروت) ، ط 1 ـ 2013 .
- ليالي ألف ليلة ، نجيب محفوظ ، المؤلفات الكاملة – المجلد الخامس ، مكتبة لبنان ناشرون(بيروت) ، ط1 – 1994 .

2. المراجع :

أ . الكتب العربية:

- انفتاح النص الروائي – النص والسياق ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط3 – 2006 .

- ثارات شهرزاد(فن السرد العربي الحديث) ، د.محسن جاسم الموسوي ، دار الآداب – بيروت ، ط1 – 1993 .
- عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، عبد الحق بلعابد ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط1 – 2008 .
- القراءة وتوليد الدّلالة(تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي) ، د.حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، ط2 – 2007 .
- معجم السرديات ، تأليف مشترك بإشراف محمد القاضي ، دار محمد علي للنشر(تونس) ، ط1 – 2010 .

ب. الكتب المترجمة:

- الأدب والأنواع الأدبية ، تأليف مشترك ، ترجمة طاهر حجّار ، طلاس للدراسات والترجمة والنشر(دمشق) ، ط1 – 1985 .
- أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة(دمشق) ، 1990 .
- تطور الرواية الحديثة ، جيسي ماتز ، ترجمة وتقديم لطفية الدليمي ، دار المدى ، ط1–2016 .
- الخطاب الرّوائي ، ميخائيل باختين ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(القاهرة) ، ط 1 –1987 .
- دفاتر فلسفية–نصوص مختارة (ما بعد الحداثة(3)– تجلياتها وانتقاداتها) ، تأليف مشترك ، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر(الدار البيضاء) ، ط1 ـ 2007.
- سياسة ما بعد الحداثية ، ليندا هتشون ، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 – بيروت ، 2009 .
- شعرية دستويفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي ومراجعة الدكتورة حياة شرارة ، دار توبقال للنشر(المغرب) ، ط 1 – 1986 .
- علم النّص ، جوليا كريسطيفا ، ترجمة فريد الزامي ومراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر(المغرب) ، ط 2 – 1997 .
- اللغة في الأدب الحديث(الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد – 1989 .
- الملحمة والرّواية ـ دراسة الرّواية(مسائل في المنهجية) ، ميخائيل باختين ، ترجمة الدكتور جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي (بيروت) ، ط 1 – 1982 .
- الميتافكشن – المتخيل السردي الواعي بذاته(النظرية والممارسة) ، اتريشيا ووه ، ترجمة السيد إمام ، دار الرافدين – بيروت ، ط1 – 2018 .
- نظريات السّرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة(القاهرة) ، 1998 .
- نظرية التناص ، جراهام ألان ، ترجمة د.باسم المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر(سوريا) ، ط1 – 2011 .

ت. الكتب باللغة الإنكليزية:

Encyclopedea Britanios : (Parody Literature) .

ث. المقالات :

- السّرديات المصطنعة ، خالد علي ياس ، صحيفة القدس العربي ، 19 أكتوبر – 2015 .

Sources and References(

.1 Sources:

A. Novels and anecdotes:

- Frankenstein, Mary Wollstonecraft Shelley, Pharos Publishing and Distribution, Cairo, D.T.

- One Thousand and One Nights (complete revised and revised version), reviewed and introduced by Dr. Mohammed Al-Iskandrani, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut/Lebanon, 1st edition, 2006 .

- The Syrian colt, Asmaa Maikel, Arab Organization for Studies and Publishing (Beirut), 1st edition - 2021.

- The Golden Donkey, Lucius Apuleius, translated by Dr. Abouelaid Doudou, Manshurat al Difference - Beirut, 3rd edition - 2004.

- Frankenstein in Baghdad, Ahmed El Saadawi, Al-Jamal Publications (Beirut), 1st edition - 2013.

- Naguib Mahfouz, Naguib Mahfouz, The Complete Works - Volume 5, Lebanon Library Publishers (Beirut), T1 - 1994.

.2References:

A . Arabic Books:

- The Openness of the Novel Text - Text and Context, Said Yaqtin, Arab Cultural Center, 3rd ed. - 2006 .

- Tharat Shahrazad (The Art of Modern Arabic Narrative), Dr. Mohsen Jassim Al-Musawi, Dar Al-Adab - Beirut, 1st edition - 1993.

- Thresholds (Gérard Genette from text to text), Abdelhak Belabed, Manshurat al Difference - Algeria, 1st edition - 2008.

- Reading and the Generation of Significance (Changing our habits in reading the literary text), Dr. Hamid Hamdani, Arab Cultural Center, 2nd edition, 2007.

- Dictionary of Narratives, co-authored by Mohamed El Kadi, Mohamed Ali Publishing House (Tunisia), 1st edition, 2010.

B. Translated books:

- Literature and Literary Genres, co-authored, translated by Taher Hajjar, Tlass for Studies, Translation and Publishing (Damascus), 1st edition, 1985.

- **Forms of Time and Space in the Novel, Mikhail Bakhtin, translated by Youssef Hallak, Ministry of Culture Publications (Damascus), 1990.**

- **The Evolution of the Modern Novel, Jesse Matz, translated and introduced by Lutfiya al-Dulaimi, Dar al-Mada, 1-2016.**

- **The Discourse of the Novel, Mikhail Bakhtin, translated by Mohammed Berrada, Dar al-Fikr for Studies, Publishing and Distribution (Cairo), 1-1987.**

- **Philosophical Notebooks - Selected Texts (Postmodernism (3) - Its Manifestations and Criticisms), co-authored and translated by Mohamed Sibila and Abdussalam Ben Abdelali, Toubkal Publishing House (Casablanca), 1st edition, 2007.**

- **Postmodern Politics, Linda Hutcheon, translated by Dr. Haider Haj Ismail, Center for Arab Unity Studies, 1st edition, Beirut, 2009.**

- **The Poetics of Dostoevsky, Mikhail Bakhtin, translated by Dr. Jamil Nassif al-Tikriti and reviewed by Dr. Hayat Sharara, Toubkal Publishing House (Morocco), 1st edition, 1986.**

- **The Science of Text, Julia Kristeva, translated by Farid Zami and reviewed by Abdeljalil Nazem, Toubkal Publishing House (Morocco), 2nd edition, 1997.**
- **Language in Modern Literature (Modernism and Experimentation), Jacob Kork, translated by Leon Youssef and Aziz Emmanuel, Dar al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 1989.**

- **The Epic and the Novel - The Study of the Novel (Issues in Methodology), Mikhail Bakhtin, translated by Dr. Jamal Shahid, Arab Development Institute (Beirut), 1st edition - 1982.**

- **Metafiction - The Self-Conscious Narrative Imaginary (Theory and Practice), Etricia Waugh, translated by Mr. Imam, Dar Al-Rafidain - Beirut, 1st edition - 2018.**

- **Modern Theories of Narrative, Wallace Martin, translated by Hayat Jassim Mohamed, Supreme Council for Culture (Cairo), 1998.**

- **Textual Theory, Graham Allen, translated by Dr. Bassem Al-Masalma, Dar Al-Takween for Composition, Translation and Publishing (Syria), 1st edition, 2011.**

A. Books in English:
- **Encyclopedea Britanios: (Parody Literature) .**

B. Articles:
- **Artificial Narratives, Khaled Ali Yas, Al-Quds Al-Arabi, October 19, 2015**