استراتيجيات السرد في أدب ما بعد الحداثة: رواية "بيت أوراق الشجر" لمارك ز. دانييلوسكي أنموذجاً

ليلى محمد زيان الشرقي

قسم اللغات الأوروبية وآدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة الملك عبد العزيز

مستخلص. تعتبر رواية "بيت أوراق الشجر" للروائي مارك ز. دانييلوسكي أحد أهم الأعمال في أدب الرواية المعاصر. لذا فإن هذه الدراسة تهدف إلى دراسة أسلوب دانييلوسكي الفريد في توظيف مجموعة واسعة من عناصر السرد المعروفة في رواية ما بعد الحداثة: النص الشبكي، والتشظي في بنوية النص، والمتناقضات السردية، والراوي غير الموثوق به. وتوضح الدراسة أنه في حين يستخدم دانييلوسكي هذه الاستراتيجيات السردية لأدب ما بعد الحداثة بشكل مبتكر، فإن ما يجعل عمله متفرداً لا يكمن في الطريقة التي يدمج فيها دانييلوسكي هذه العناصر في روايته فحسب بل في كيفية لهذه العناصر. كما تتناول الدراسة دور المتلقي باعتباره مشاركاً نشطاً في بناء النص وتقكيكه، فإن دانييلوسكي لا يتحدى عملية تفسير النص للقراء فحسب، بل يشكك في الخطاب الحالي حول أساليب بناء الأعمال الأدبية وتفسيراتها، مستشرقاً بذلك خصائص وسمات جديدة للرواية الغربية ترمي إلى ما وراء ما بعد الحداثة. **الكلمات المفتاحية:** الرواية الغربية، أدب ما بعد الحداثة، الأدب الشبكي، مارك ز. دانييلوسكي، رواية بيت أوراق الشجر.

المقدمة

ومضمونها، معتمدة في ذلك على البعد عن التقليدية والخروج عن المؤلف. فالرواية الواقعية في رأي العديد من الروائيين والنقاد في تلك المرحلة، مثل جيمس جويس وفرجينيا وولف، انفصلت عن الواقع ولم تعد

شهدت الرواية الغربية بداية القرن الماضي محاولات عدة لتقويض الأساليب الأدبية السائدة في الرواية الواقعية. إذ سعت إلى اكتشاف آفاق جديدة في شكلها

والدينية والأخلاقية ويحولها إلى عبث مطلق، هذا الخطاب أدّى إلى انهيار المثل العليا والقيم الأخلاقية وجعل من الإنسان كائنًا عبثيًا فوضويًا منفصلاً عن ذاته، يتخبط في كونٍ تلاشت فيه قيمة الحياة واستبدلت بقيمة الموت التي عبّر عنها نيتشه بفكرة موت "الإله". انعكست هذه المفاهيم الفلسفية على شتى العلوم بما فيها الأدب الذي استمد قيمه من هذه المفاهيم لتصبح النزعة العدمية إلى تفكيك وحدة البناء وهدم الأنساق القيمية والثقافية المكونة للذات والجماعة من أبرز خصائص العمل الأدبي، وبدلاً من اتباع الأسلوب السردى المتماسك والحبكة الروائية وإبراز تطور الشخصيات، وتثبيت المرجعية الزمانية والمكانية للأحداث، أصبح التركيز مُنصباً على تجزئة النص ورسم شخصيات عبثية وحوارات هزلية وإحالات إلى نصوص أخرى بهدف تكريس الفوضى والتشظّي وخلق مستويات متعددة من السرد وإضفاء حالة من الشك والالتباس لدى المتلقّي بما يجري داخل النص (هوفمان 2005، ص 74-71). ومن أبرز التقنيات المتبعة في نسج رواية ما بعد الحداثة الحيل الفنية والسردية مثل التشظّي وأسلوب ما وراء القصّ والواقعية السحرية والمفارقات السردية والتناص، هذا بالإضافة إلى إغراق النص في وقائع تاريخية وقيم مطلقة لا لتأييدها بل لزعزعتها وتقويضها من جذورها، والتهمّم والسخرية من الأيدولوجيات واعتبارها هواجس فكرية فارغة، وعادة ما يكون توظيف هذه التقنيات وغيرها ليس لخلق تجربة روائية ممتعة بل تعمل على بث

تناسب مع روح ومستجدّات العصر الحديث. فمظاهر التطور الصناعي والتقني ونتائج الحرب العالمية الأولى فرضت أساليب وفلسفات جديدة من التفكير وأنماطاً مبتكرة من السرد الأدبي حلّت محل أنماط وخصائص السرد الواقعي كالإسهاب في وصف الشخصيات وسرد الوقائع والتسلسل المنطقي للأحداث. إذ ركزت الرواية الحداثيّة على الذاكرة الفردية وإظهار التفاعلات النفسية للشخصيات وما يعتريها من تطورات بدلاً من إظهار علاقاتهم بالمجتمع، مثال على ذلك رواية جيمس جويس "عوليس 1922" ورواية فرجينيا وولف "مسز دالوي 1925" اللتان اعتمدتا على "تيار اللاوعي" أسلوباً سردياً (كويجلي 2015، ص 5-6).

مع مطلع النصف الثاني من القرن الماضي وإبان الحرب العالمية الثانية، اتخذت الرواية منعطفاً أكثر حدة، إذ ازداد تحررها من الأنماط السردية التقليدية وتبنّيتها أنماطاً وأشكالاً أكثر جرأة، فانتسّمت الرواية الغربية في هذه الحقبة بثورتها على قواعد وجماليات الكتابة الأدبية والسرد في الرواية الواقعية والرواية الحداثيّة. وبينما تعددت مسميات رواية ما بعد الحداثة، إذ أطلق عليها بعض النقاد مسمى "الرواية التجريبية"، وأسماها آخرون: "الرواية الجديدة"، إلّا أن معظم هؤلاء النقاد اتفقوا على اكتساب رواية ما بعد الحداثة لخصائص بُنيت على خطابٍ عدمي يقوم على أساس تقويض النظام وتغييب المنطق وهدم المعنى، ويعتمد على منهج فوضوي يشكك بالثوابت والمسلمات الكونية

تتدهور حالة تروينت النفسية ويصبح فريسة للأوهام والهواجس والبيت ذي المتاهات الذي يؤدي كل من يحاول اكتشافه وسبر أغواره.

تُجسّد رواية "بيت أوراق الشجر" عناصر رئيسة مختلفة من أدب ما بعد الحداثة، فالنصّ يتسم بفوضى مزعجة مثلما هو معروف في طبيعة النص الأدبي الشبكي، تتناثر فيه مقتطفات من نصوص أخرى، كما يزخر بمفارقات يحكيها راوٍ غير موثوق به، ويجنح بعيدًا عن أعراف السرد التقليدية، للوهلة الأولى يشير كل شيء في هذه الرواية - بما في ذلك تاريخ النشر المذكور، وتنسيقها، وطريقة السرد الذي يقدم النص- إلى أنها من أدب ما بعد الحداثة، إلا أن هذه الدراسة تهدف إلى توضيح أنه في حين يستعمل دانييلفسكي الإشارات التي تمهد لأدب ما بعد الحداثة، إلا أنه يفعل ذلك على نحوٍ يُحدث دائمًا أثرًا معاكسًا تمامًا. وما يتبقى للقارئ - بعد البحث العميق في "بيت أوراق الشجر" - هو مجرد أطلال يقف عليها الكاتب ليوحي للمتلقي بعبثية محاولته لفك الشفرات والرموز المتضمنة في الرواية وأن مآله سوف يكون مثل مآل شخصيات الرواية، إما الجنون أو الموت.

في الواقع تعد رواية "بيت الأوراق" نهاية ما بعد الحداثة ومدخلًا لأدب بعد ما بعد الحداثة، وهي كذلك بالفعل من حيث الطريقة التي تعمّد فيها الكاتب إلى تغيير عناصر هذا الأدب قلبًا وقلبًا حيث يوظّف كل عناصر أدب ما بعد الحداثة في روايته ثم يوّضها

الفوضى في النص إما لتشتيت ذهن المتلقي أو لتحفيز مخيلته وإغرائه للولوج في فضاء يشوبه الغموض وتتخلله نصوص أخرى متعددة (هتشيون 1988).

تُعد رواية "بيت أوراق الشجر" المنشورة في عام 2000 الرواية الأولى لمارك ز. دانييلفسكي والتي تقع في (709) صفحة، نموذجًا فريدًا لرواية ما بعد الحداثة. وتدور أحداث الرواية حول عثور بطل الرواية جوني تروينت على مخطوطة لرجل كيف يدعى زامبانو، تحتوي على بحث يدرس وثيقة أخرى بعنوان: "مقال نافيدسون" لكاتب يدعى ويل نافيدسون، وتحكي الوثيقة قصة أسرة مكونة من أبوين وطفلين، تحلم بتأسيس بيت جديد والاستمتاع بحياة أخرى بعد مرور الأبوين بمشاكل زوجية، لكن يبدو أن لمساحة هذا البيت ذاتها حياتها ومقاصدها الخاصة بها، فبعد انتقال العائلة إليه، وما إن تبدأ الألفة في التسرب إلى نفوسهم، يدرك الأب أن داخل هذا البيت ظاهرة غريبة حيث يشغل حيّرًا أكبر قليلًا من خارجه، بيد أن هذه المساحة لا تلبث أن تتزايد إلى أن يصبح بيت الأسرة أقلّ ألفة وينشئ من تلقاء نفسه أبوابًا وممراتٍ تمتد لأميال عديدة، في الوقت ذاته يعمد البيت إلى إثارة غضب أي شخص يحاول استكشافه والكشف عن ألغازه، أو يعمد حتى إلى قتله، وأثناء قراءته للوثيقة يقوم جوني تروينت بكتابة قصته ومجريات حياته اليومية المليئة بالمغامرات العاطفية على شكل حواشٍ وتذييلات جانبية على مقال نافيدسون إضافة إلى كتابة آرائه الشخصية عن المخطوطة، وأثناء قراءته للمخطوطة

طبيعة ارتباط شبكي، لا تضم - خلاف تلك التلميحات - سوى القليل مما يُنسب إليها بالكامل، حتى وإن اتصفت الرواية بالأصالة من حيث طرق توظيف عناصر أدب ما بعد الحداثة. إذ إنه وبعد تفكيك هذه العناصر في رواية "بيت أوراق الشجر"، تبقى مجموعة من الرموز والأفكار التي تشير إلى فعل القراءة ذاته، وهي في مجملها تساعد المتلقي في إعادة تقييم أسلوب القراءة وكيفية التفاعل مع النص.

تهدف الدراسة إلى التعرف على الأسباب التي دفعت بالكتاب إلى استعمال هذه المكونات السردية، وكذلك تسليط الضوء على الطريقة التي يَسخر بها دانييلفسكي من هذه العناصر، وكيف أنه بفعله هذا يهدف إلى التركيز على فعل القراءة ذاته. وتعود أهمية هذه الدراسة إلى عدة أسباب، أهمها:

قلة الأعمال النقدية عن رواية ما بعد الحداثة الغربية بشكل عام ورواية "بيت أوراق الشجر" للكتاب دانييلفسكي بشكل خاص. كما تعود أهمية الدراسة إلى توضيح كيف أن هذه الرواية من خلال استراتيجيتها السردية المتميزة وخصائصها وقيماتها تُعد استشرافاً لنهاية حقبة ما بعد الحداثة وبداية عصر جديد ومدخلاً مهماً للرواية المعاصرة أو ما يُعرف برواية ما بعد الألفية.

تبدأ هذه الدراسة أولاً ببحث كل عنصر من عناصر ما بعد الحداثة مع الكشف عن كيفية توظيف دانييلفسكي لكل منها في "بيت أوراق الشجر"، ومن ثم تناقش هذه الورقة استيعاب دانييلفسكي المبرر

جميعاً ليطرح تساؤلاته عن معنى الكتابة والتأويل كما يقول ويليام ج. ليتل:

"قد يكون بيت الأوراق نصاً لما بعد الحداثة مرتبطاً بالموت، لكنه يلقي بمفهوم الحياة ذاته في إشكالية. إن محاولة تصنيف "بيت أوراق الشجر" على أنها رواية لما بعد الحداثة أو على أنها -بوضوح- شيء آخر غير رواية ما بعد الحداثة وأنه ليس إلا مشروع تموضع يؤدي، كما يبدو لي، إلى طريق مسدود." (ليتل، 2007، ص 170).

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على أهم العناصر السردية لأدب ما بعد الحداثة في رواية "بيت أوراق الشجر" للكتاب مارك ز. دانييلفسكي والمكونة من: التشظي والمفارقة والراوي غير الموثوق به والسرد الماورائي. وباتِّباع منهج الوصف التحليلي ستقوم الدراسة بفحص كل عنصر من هذه العناصر عن كثب لتثبت أن "بيت أوراق الشجر" تعد نموذجاً فريداً لرواية ما بعد الحداثة، حيث إنها كما ستُوضح الدراسة، تُوظف هذه السمات والعناصر ليس من أجل ترسيخ أو اعتناق الأسلوب الروائي لأدب ما بعد الحداثة، بل لتفكك تلك العناصر وتُفوضها، بل تتجاوز ذلك إلى السخرية منها، حيث يعتمد دانييلفسكي إلى إفراغ الرواية من محتواها فيُصبح ما تبقى من النص بعد ذلك نص ساخر إلى أبعد الحدود، وهو النص الذي يشير إلى أهمية عملية القراءة ذاتها، ففي داخل هذا النص الساخر، يجد المتلقي رواية تتكون إلى حد كبير من إشارات إلى نصوص أخرى، وهي رواية ذات

وعائلته حين يكتشف هو وأفراد العائلة تغيرًا في المنزل الذي أصبح يتمدد بسبب غير معروف لتصبح مساحاته الداخلية أكبر من مساحته الخارجية بعد أن تحولت ممرات المنزل إلى متاهات وغرف إضافية. ويسجل التقرير محاولات ويل نافيدسون تصوير هذه الظاهرة الغريبة بالإضافة إلى مناقشات أكاديمية تتعرض لهذه الظاهرة (جرولند 2012، ص 381). ويرتبط النص الثاني بالنص الأول فهو يدور حول قصة رجل كفيف يدعى زامبانو ومخطوطة عن فيلم بعنوان: "تقرير نافيدسون" والتي يقوم زامبانو بكتابتها للتعليق على "تقرير نافيدسون"، كما يقوم زامبانو بالتحذير من أن التقرير مجرد عمل تخيّل لا أساس له في الواقع لعدم توفر أي دليل مادّي قاطع على وجود الفيلم الذي وصف الظاهرة الغريبة في منزل ويل نافيدسون (دانييلفسكي 2000، ص 19).

أما النص الثالث فكتب على هيئة هوامش كتبها محرر المقال جوني تروينت، موظف متجر الوشم الذي عثر على جثة زامبانو وأخذ أوراقه لمحاولة اكتشاف سبب موته. ويحمل هذا النص انطباعات تروينت وتحليله لمقال زامبانو وتفاعله مع أفكاره، ومن نص تروينت الأصلي تتفرع نصوص أخرى تتناول علاقة تروينت بوالدته. كل ما سبق يجعل من قراءة العمل أمرًا صعبًا، بل يتجاوز به الشعور بالقلق الذي يثيره عند القراءة، فالانتقال من طريقة سرد إلى أخرى ومن نص فرعي إلى آخر أمر مدهل ومربك، كما أنه يعكس

لخصائص رواية ما بعد الحداثة وتقديمتها بشكل مُحكم ومُتداخل تعمل على تكوين البناء العام لنص الرواية، وهو ما يسمح له بتفكيك وهدم تلك الخصائص، والتعبير ضمناً عن أن هذا الهدم هو ما يهدف إليه الكاتب تحديداً، فهو أسلوب يحاكي فكر مرحلة ما بعد الحداثة المتمثل في الاستجواب الوجودي والثورة على المألوف ونقض الثابت، وفي الوقت ذاته يطرح تساؤلات نقدية وفلسفية تدور حول جوهر اللغة والكتابة والتأويل.

1. تشظي النص

أحد أهم استراتيجيات السرد التي يطبقها دانييلفسكي في رواية "بيت أوراق الشجر" هو التشظي النصي الواعي، ويأتي في هيئة روايات متعددة تضم كل واحدة منها العديد من النصوص الفرعية والمرجعيات والنصوص الماورائية خلافاً للرواية التقليدية المحتوية على بنية سردية تصاعدية ومتكاملة من حيث تسلسل وحبكة القصة بما يتوافق مع تطور الأحداث والشخصيات. ومن القراءة الأولية للرواية يجد المتلقي ثلاثة نصوص رئيسة على الأقل وداخلها عدة نصوص فرعية، أما النص الرئيس الأول فهو "تقرير نافيدسون الذي يحتوي على عرض وتحليل لظاهرة غريبة اكتشفها رجل حصل على جائزة بوليتزر لأحسن مصور يدعى "ويل نافيدسون" الذي انتقل هو وزوجته وأبنائهما إلى منزل في منطقة بولاية فرجينيا لمحاولة إنقاذ علاقتهما من الفشل، يتمحور هذا التقرير حول عرض ظاهرة تمدد المنزل الذي يقطنه ويل نافيدسون

حالة التشتت والضياح التي تعيشها كل شخصية في رواية "بيت أوراق الشجر".

ينعكس هذا التشظي بشكل واضح على شخوص النصوص الثلاثة الأساسية والفرعية: فتتكك أسرة نافيدسون في القصة الأولى مثال واضح على ذلك، إذ لم يقتصر الأمر على وصف أحد أفرادها حرفياً بالميمزق - "العظام مثل أعواد الخبز [كلمات ريستون] تخترق اللحم الآن..." (دانييلفسكي، 2000، ص 346) - بل إن أسرة نافيدسون بأكملها تتمزق أوصالها في البيت الذي أصبح كالمناهة، لاحظ أيضاً استعمال زامبانو لهيديدجر في تعريف البيت "أثناء القلق، يشعر المرء بأمور خارقة... لكن كلمة 'خارقة' أو 'عجيبة' هنا أيضاً تعني: "الشعور بالغربة في البيت" جراء هذا التمدد العجيب للبيت (دانييلفسكي، 2000، ص 25). إذ على الرغم من أن زامبانو يمضي قُدماً في استخدامه لعبارات هيديدجر. إلا أن هذا "الشعور بالغربة في البيت" هو بالضبط ما يعانيه أي فرد من أفراد أسرة نافيدسون من تشظي وتشتت نتيجة صدمتهم من البيت ومن حالة التيه التي يعيشونها؛ والتي ما لبثت أن تحولت آثارها إلى تقويض نفسي باتوا يعيشونه تجاه أنفسهم والمحيطين بهم في المنزل، وعلى النحو نفسه، فإن التشظي في السرد نفسه يعمل على تشظي أفكار المتلقي وتفكيكها وعلى إقصائه بعيداً عن أي محاولة يقوم بها لفهم النص ليَجِدَ في النهاية أن الرواية كلها مفككة في زخمٍ فوضويٍّ من التلميحات والارتباطات الشبكية والرموز - والتي تدل على فعل القراءة ذاتها.

ويأبى دانييلفسكي إلا أن يقلب شكل الرواية التقليدي من حيث السرد حين يستخدم أسلوب التشظي الذي يبدو جلياً في المساحة الفعلية لصفحات الرواية، فما يبدأ بوصفه سرداً بسيطاً نسبياً يتطور بسرعة مع مُضي المتلقي قُدماً في قراءة القصة، إذ يبتدئ بوصفه مجموعةً منظمةً من الروايات - مقال زامبانو، والحواشي السفلية لتروينت، وأحياناً الهوامش التحريرية في الحواشي السفلية لتروينت - ثم يأخذ النص في التشعب والتداخل، شاقاً طريقه داخل الصفحات بشكل فوضوي ليعكس الاضطراب الفعلي الموجود في حياة كل واحد من الرواة. حيث تتنافس النصوص الفرعية مع النصين الرئيسيين لأخذ حيز من الصفحات، سواء كانت حواشٍ سفلية في صندوق (دانييلفسكي، 2000، ص 119)، أو في صورة معكوسة (ص 120) أو مقلوبة (ص 121). ومع ازدياد حجمه، يتوظف هذا النص في اتجاهات متعددة على الصفحة نفسها على نحو متكرر، فيبدأ المتلقي في ملاحظة المسافات في أماكن غير مناسبة لها (ص 134). وقبل أن يمضي وقت طويل، تظهر صفحات كاملة لتخالف توقعات المتلقي (ص 144، على سبيل المثال). ثم ما لبث أن يصل إلى الفصل العاشر ليجد أن المساحة البيضاء على الصفحات أصبحت أكثر من النص نفسه (153-245)، وتتكوّن جمل متعددة تحتل كل واحدة منها صفحات عديدة، مثال على ذلك ما يكتبه زامبانو عن تفاصيل موت هيديدجر: "هنا، ثم - / ما بعد / الكارثة / معنى. زمن/ لحياة / انتهى بين /

تشبه إلى حدٍّ ما تقنيات الأفلام (بولمان، 2012، ص 145)، قد تزعم المتلقي، إلا أنها في الوقت ذاته تمنح النص بُعداً إضافياً من الإثارة والتشويق؛ فهي المرة الأولى التي يمكن فيها للقارئ أن يقوم بقراءة الصفحات دون الحاجة إلى قلب الكتاب للأسفل والأعلى وفي مختلف الاتجاهات، ومع ذلك فإن غرابة طريقة السرد وتحوله تستلزم وقفة المتلقي مرة أخرى لمعرفة الهدف من تزويد المتلقي بعبارات أو معانٍ تبدو واضحة ومباشرة عبر هذه الصفحات شبه الفارغة .

شكل 1. مساحات شبه فارغة من صفحات في رواية "بيت أوراق الشجر" تمثل الحالة النفسية للشخصيات والمتلقي

وما يرويه من تفاصيل دقيقة، ففي كثير من الأحيان، يتحدث هذا الراوي عن مدى سُكْرِهِ، أو طوله، أو يهمل الموضوع الأساسي لمناقشة حالته العاطفية، الأمر الذي يجعل المتلقي في حالة تأهب دائم لمعرفة كيفية

مساحة/ لإطارين" (دانييلفسكي، ص 193-201)، هذه العبارة البسيطة التي تشغل مساحة اثنتي عشرة صفحة تمثل إحدى استراتيجيات السرد في أدب ما بعد الحداثة، تتلخص فيما أشار إليه أرفانتيس وسكوردوليز (2008): "نجد أنفسنا في نظام كبير لدرجة أن طريقتنا الوحيدة لإعادة توجيه أنفسنا -جسدياً واجتماعياً- هي بتوظيف طريقة رسم خريطة أنفسنا مكانياً" (ص 110). هذه الآليات غير التقليدية في استغلال المساحات الورقية الفارغة في النص والتي

بطبيعة الحال، فإن زامبانو ليس هو الراوي الوحيد الذي يقوم بعملية السرد المتقطع، فكذلك يقوم تروينت بنسج الحكايات وسرد القصص القصيرة بصفته راوياً، وكثيراً ما يواجه المتلقي صعوبة في تحديد المكان والزمان

كل هذه الأساليب السردية ليست بسيطة، وإنما هي ملتوية، ومقلوبة، ومطوقة بالحواشي السفلية أو المساحات البيضاء غير الطبيعية. وهذا ما لا يتوقعه المتلقي عندما يقرأ، وهو ما يحول انتباهه عن عملية القراءة ذاتها إلى محاولات لتفسير ما يوجد على الصفحة. وبذلك فإن هذه الاستراتيجيات تفرض على المتلقي أن يقرأ بطريقة تجعله أكثر وعياً بعملية القراءة ذاتها، إذ يدفع هذا التشطّي بالمتلقي إلى التفاعل مع النص تفاعلاً أكثر تعمُّداً. إذ يتعيّن عليه البحث في كل جزء من مكونات الكتاب على حدة، ويعزم على اتخاذ قرار في كيفية تجميع تفسيره للنصوص الأصلية والفرعية منها بوعي مدركاً قصدياً الكاتب في اعتماد هذا الأسلوب السردى، وكيف يكون نظرتة للعوالم المطروحة في رواية "بيت أوراق الشجر"، وهكذا يتناول دانييلفسكي عنصراً من عناصر أدب ما بعد الحداثة (وهو التشطّي) ويطبقه على نصه بطريقة تدفع المتلقي إلى التساؤل عن السبب وراء استعماله إياه، إذ ما الذي يجعل المتلقي يقرأ الرواية ويبحث في ثنايا هذه التشطّيات النصّية من قصص أساسية وفرعية وحواشٍ وتذييلات في النص بشكل متعمد إن لم يوجد هناك معنى كامناً وراءها أو دافعاً يجعل الكاتب يقوم بترتيبها بهذا الشكل؟ إن ما يستنتجه المتلقي من دراسته لاستخدام الكاتب أسلوب التشطّي في النص هو أن دانييلفسكي يجبر المتلقي على الإلمام بمختلف مكونات النص الأساسية كانت أو فرعية من أجل تكوين الصورة الأكبر للرواية وتعميق وعي المتلقي بوجود

قراءة هذه القصص التي يسردها وتتبع أفكاره. وهذا ما سيتم مناقشته بإسهاب في الجزء المخصص لتناول إستراتيجية دانييلفسكي في استخدام الراوي غير الموثوق به.

وأخيراً: نجد أن أسلوب التشطّي هذا وهو إحدى السمات الرئيسة لرواية ما بعد الحداثة يبدو في ثيمة مهمة ألا وهي -الثيمة المتعلقة بالهروب- والتي تظهر في مكالمات طلب النجدة، والإشارات المتكررة إلى أغنية البيتلز "Help"، وغيرها من الرسائل المُرْمَزة، والمجزأة وغير المنتظمة، فمكالمات طلب النجدة تبدأ في الفصل السابع بمقدمة عن نداء الاستغاثة من قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية (دانييلفسكي، 2000، ص 97)، حيث يلجأ المؤلف إلى استهلال كل قسم في الفصل برمز مورش لنداء الاستغاثة مستعملاً ثلاث شرطيات قصيرة، متبوعة بثلاث شرطيات طويلة، ويختتم الرمز بثلاثٍ أُخَرٍ قصيرات، ينقسم الفصل نفسه -مثله مثل الرمز- إلى ثلاثة أقسام قصيرة، متبوعة بثلاثة أقسام طويلة، ثم ثلاثة أُخَرٍ قصيرة. "لاحظ كيف يتنقل نافيدسون بين الأقسام الثلاثة التي تتسم بقصرها والثلاثة الأخر التي تتسم بطولها، يتداخل المحتوى في بعض الأحيان مع الإيقاع الروائي، إلا أن النمط المتّبع في تنظيم الأقسام لا يشوبه خطأ" (دانييلفسكي، 2000، ص 102). بعد عرض هذا النظم المتكرر، تتلاشى تقريباً الإشارة إلى نداء الاستغاثة من النص، إلا إنهم أثناء العرض، يتطرقون إلى ذكرها ذكراً عابراً .

لنص مع العمل، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى تكامل أسلوب سرده." (الفقرة 4)

بهذا التعريفات الأولية يمكن القول بأن رواية "بيت أوراق الشجر" تعد نموذجاً لهذا النمط من الكتابة، إذ تتميز الرواية بأسلوب السرد المتعدد، فقصة تروينت ومقال زامبانو هما الروايتان الرئيسيتان، لكن هناك أيضاً الروايات المتباينة التالية: رواية نافيدسون التي يجد المتلقي نفسه فيها بمعزل عن زامبانو، وعلاقة تروينت بوالدته ببيلافينا، التي يتم التعرف عليها من خلال التعليقات الجانبية والحواشي، ودراسة تروينت لمقال زامبانو، وأخيراً دراسة المتلقي الخاصة لتروينت، نموذج الراوي غير الموثوق به، لكن كل هذه القصص قُدمت بشكل متناثر وفقاً لطبيعة صيغة النص نفسه، بالإضافة إلى ذلك، لا يمكن للقارئ إكمال القراءة وجمع خيوط القصة دون أن يقوم بجمع أجزائها المتناثرة في أجزاء الرواية.

يبدو النمط الشبكي جلياً في تكرار لون الخط المستخدم (الأزرق) عند وصف البيت في الرواية (دانييلفسكي، 2000، ص 24، 117، 399، 406). كما يظهر في النص استخدام ألوان أخرى كاللون الأحمر واللون الأزرق لبعض الكلمات والهوامش الجانبية في إشارة إلى استخدام الألوان في النصوص الإلكترونية الشبكية (دانييلفسكي 2000، ص 109، 111، 110، 119، 338). كما أن وصف بيت نافيدسون يشير أولاً إلى شاشة زرقاء ونظام إلكتروني يعمل بالضغط على مفتاح تشغيل يشير إلى نقطة

هذه الصورة وبالمشاركة في رسمها من خلال الغوص في عوالم النص الداخلية والتفاعل مع صراعاته المتوالية، ففعل القراءة في حد ذاته، وتناول كل صفحة (أو ورقة) وتفسيرها حسب فهم المتلقي يضيف على عملية القراءة طابعاً مميزاً.

2. النص الشبكي (السيراني)

للتعرف على طبيعة النص الشبكي يقدم إسبن آريث في عمله النص الشبكي: (تنظيم النص من أجل تحليل تأثير الوسيلة بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الديناميكية الأدبية) تعريفاً للنص الشبكي على أنه نص يتطلب من الكاتب أن "يبدل قدرًا لا يُستهان به من الجهد لتمكين المتلقي من فهم النص". (1) كما ذكر آريث ثلاثة أوجه شبه رئيسة بين النص الأدبي غير التقليدي والنص الشبكي وهي أن الأدب بوجه عام: (1) غير محدد، ويختلف باختلاف المتلقي؛ (2) أنه على المتلقي القيام بخيارات من أجل أن يتمكن من فهم النص؛ (3) أنه لا يمكن للنص أن يكون بالفعل لأن المتلقي يمكنه قراءة النص في تسلسل واحد فقط في كل مرة، ذلك لأن "التكامل" هو الهدف من العمل الأدبي غير التقليدي، ويشمل هذا تكامل السرد، وتكامل الأغراض، وتكامل الأسلوب (آريث، 1997 ص 2، 19-20). كما يقول جيسون ويدمان (2000): "تتمثل التعقيدات هنا في أن المنحنى السردى للعمل في أدب الإرجودك أو الأدب الشبكي غير محدد ويتأرجح في نطاق البناء الزمني الشمولي. فيدمج مستخدمو العمل في أدب الإرجودك بطريقة تُوحى بتكامل الأساليب الوظيفية

تماماً مثل ما تتيح النصوص الشبكية ذات الفرصة للنقر والانتقال إلى مواضيع متشعبة وإلى روابط أخرى متصلة، وهي في هذا تشبه ما تحويه صفحات الرواية حيث إن كل صفحة لا تشير إلى ذاتها فقط، بل تمتد بعيداً إلى صفحات ومرجعيات متقاطعة تتزايد في الاتساع لتكون شبكة من الأفكار المتنامية بلا نهاية والتي تحمل الكثير من التلميحات الضمنية والرموز والإشارات التي تشير إلى أعمال أخرى.

شكل 2. صفحات في رواية "بيت أوراق الشجر" تحاكي النصوص الشبكية في صفحات الإنترنت

لا يطلب دانييلفسكي من متلقي رواية "بيت أوراق الشجر" أيًا من ذلك على الرغم من احتواء أجزاء كثيرة من كتابه على عناصر مشابهة بدءًا من غلاف الكتاب الخارجي القابل للنزع، مرورًا بالملاحق المحتوية على الصور التوضيحية ومجموعة من الأشعار مجهولة المصدر (دانييلفسكي 2000، ص 537-662)

البداية والنهاية أو الانطلاق والرجوع، وهو ما يرمز بدوره إلى المتلقي الذي يبدأ قراءة الرواية دون أي توقعات ثم يعود إلى نقطة البداية، الأمر الذي يتكرر مرارًا في الرواية ليعمل ضمن إطار محدد لتعزيز الإشارات البنائية للنص، كما أن في اللون الأزرق إشارة إلى الارتباطات الشبكية في معظم صفحات الإنترنت المكتوبة نصًا باللون الأزرق، وهي تُعدُّ بمثابة شبكة أو مصيدة تُهَيِّئ للمتلقي فرصة للتأمل والتأويل

وفي حين يطلب كُتّاب بعض روايات ما بعد الحداثة في أدب الوجود من المتلقي القيام بأعمال إضافية بجانب قراءة النص كتحميل تطبيق على الهاتف المحمول كما في رواية ماريسا بيشل "فيلم المساء"، أو متابعة الملاحظات الهامشية والتلوينات على الإنترنت كما في رواية مارك مارينو "تلويحات في مكتبة بابل".

وقائمة الفهرس (دانييلفسكي 2000، ص 663-705)، وانتهاءً بالمنتدى الإلكتروني الموجود على موقع دانييلفسكي والمحتوي على نقاشات مرتبطة بالكتاب.

شكل 3. صور في جزء الملاحق من رواية "بيت أوراق الشجر". الصورة الثانية رسم لتقرير نافيدسون

لكذلك تشكّل الحواشي السفلية والجانبية والتذييلات المنتشرة في كل اتجاه وطريقة عرضها على صفحات الكتاب لتضيف المزيد من المستويات والطبقات السردية للنص والتي تحقق انطباعاً شبيهاً بما يفعله تصفح النصوص الإلكترونية المتشعبة مما يعمل على تشويش المتلقي وخلق صعوبة لديه في قراءة جميع الحواشي السفلية والتعليقات الجانبية التي تتطلب تحريك الكتاب يمنة ويسرة وقلبه إلى الأعلى والأسفل

لقراءة أجزاء النص المختلفة والمنسّقة جانبياً أو بالمقلوب، الأمر الذي قد يشعره بالدوار أثناء القراءة (دانييلفسكي، 2000، ص 119-145). كما تُبرّر نصوص أخرى احتواها النص الرئيس المزيد من الغموض لظهورها شبه فارغة (دانييلفسكي، 2000، ص 190-245) فيما عدا ما حوته من بضع سطور أو بضع كلمات.

شكل 3. صور في جزء الملاحق من رواية "بيت أوراق الشجر". الصورة الثانية رسم لتقرير نافيدسون

شكل 5. صفحة من رواية "بيت أوراق الشجر" توضح تباين الخطوط للنصوص السردية المختلفة

الكثير من الوقت والجهد تمامًا كما خسر ترويننت نفسه في مقال زامبانو، وكما خسر زامبانو نفسه في الفيلم، وكما خسرت أسرة نافيدسون نفسها في البيت، لأن هذا النص يتعلق وببساطة بعملية القراءة ذاتها. وهذه هي الطريقة التي يفسد بها دانييلفسكي توقعات المتلقي عند قراءته لنص رواية "بيت أوراق الشجر" وهو ما يتجلى في بنية أدب ما بعد الحداثة عمومًا التي تعمل على تفكيك لنظم الحكمة الروائية واستبدالها بمكونات ووسائط بنوية تعمل على تقويض البديهيات وإحداث فوضى عارمة داخل النص.

كما يُدرك المتلقي أنه يُمضي الكثير من الوقت أثناء قراءته للنص في تتبع خيوط السرد علّه يصل إلى معانٍ محتملة للألغاز والرموز الغامضة التي يواجهها واحدًا تلو الآخر، ليجد نفسه في النهاية أمام مغامرة أو تحدٍ كبير يبتُّ لديه شعورًا بالرغبة في قراءته مرّات عدّة ليتمكن من فهمه، إذ يتطلب ذلك تناول النص، ومقارنته مع ما يعرفه بالفعل سواء من نص القصة الرئيس أو النصوص الأخرى الفرعية، ومن ثم تقييمها وتفسيرها، ليكتشف المتلقي فيما بعد أنه قد تاه في تتبع خيوط النصّين الرئيسين والنصوص الفرعية وخسر

3. المفارقات السردية

بالاستمرار في استكشاف رواية "بيت أوراق الشجر" يجد المتلقي أن دانييلفسكي يوظف تقنيات أخرى غير النص الشبكي والتشظي، المفارقات تحديداً، فهذه المفارقات غنية مثل البيت المذكور في رواية نافيدسون، لكنها وفي تناقض مباشر مع البيت - الذي يبدو صغيراً ومريحاً من الخارج، لكنه متاهة متشعبة من الداخل - وكذا تبدو الرواية نفسها للوهلة الأولى واضحة، إلى أن يتغلغل المتلقي في قراءتها ويتمعن ليجد أنها متضاربة تُنتج في نهاية المطاف عملاً يهوي على أساسه فيصبح النص مفرغاً من محتواه.

ومن أبرز المفارقات التي تعجُّ بها الرواية هي البدايات المتعددة للقصص الرئيسة المختلفة كقصة تروينت وزامبانو ونافيدسون وبالفينا، فضلاً عن البدايات المختلفة للقصص الفرعية الصغيرة الموجودة في هوامش قصة زامبانو. فحالما يشرع المتلقي في قراءة كل قصة يتوقع أنها ستقوده إلى نهايات محددة، لكنه سرعان ما يكتشف أن هذه البدايات تقوده بعيداً إلى أعمال أخرى ثم توصله في النهاية إلى نهج هيكلي يكون جزءً ضئيلاً منه للغاية قابلاً للتحويل عليه، فزامبانو رجل كفيف يكتب عن فيلم قد يكون وقد لا يكون موجوداً من الأساس، وتروينت راوغير موثوق به، أما بيلافينا فهي إما لغز محير أو امرأة مجنونة. كل هذا يجعل الرواية بأكملها تبدو وكأنها مجموعة روابط تشير إلى شيء آخر. لذا فإن المتلقي عندما يختار تجاهل هذه الروابط، فإن ما يتبقى لديه هو

مجموعة من الرموز، وربما عملية قراءة بدايات القصص مرة أخرى والتي أشبه ما تكون بالتجول في منزل بيزنطي أو في متاهة، إذ تبدو النصوص لهذه القصص فارغة في كثير من الأحيان من أي معنى عند إمعان النظر فيها.

بالعودة إلى مفارقة الرجل الكفيف - زامبانو - الذي يكتب مقالاً عن فيلم وثائقي قد يكون موجوداً، وقد لا يكون، نجد أن مقالته مجرد ملخص للفيلم، لا تعليقاً عليه، فأى تعليق يلح عليه في المقال يعتمد على مصادر خارجية، وهو ليس تعليقه الأصلي بأي حال من الأحوال، بالإضافة إلى ذلك، نجد ما يلي في إحدى حواشي جوني تروينت السفلية:

"تمكنتُ يوم أمس من التحدث إلى ماوس فايف هاريس هاتفياً، هي حاصلة على دكتوراه من جامعة كاليفورنيا، إرفاين في الأدب المقارن ما برحت تعترض على القصص الكبيرة التي يلح عليها زامبانو لكتابتها، لقد أخبرته بأن جميع هذه الفقرات غير ملائمة للعمل النقدي، وإن كان طالباً لدي، لحصل على درجة متدنية، لكنه ضحك بينه وبين نفسه واستكمل ما يفعله، لقد انزعجتُ من هذا الأمر قليلاً؛ لكن الفتى لم يكن طالباً لدي، وكان كفيفاً وكبيراً في السن، فلماذا أبالي بهذا الأمر؟" (دانييلفسكي، ص 55)

إلى جانب المفارقة والإشكالية في محتوى مخطوطة زامبانو، فإن زامبانو في الأصل شخص كفيف، وهذا يعني أنه غير قادر على مشاهدة الفيلم في المقام الأول. فما الذي يمكن للقارئ الوثوق به؟ (نوح

إلى أن الرواية عبارة عن قصة تتحدث عن قصة تتحدث عن بيت تتحدث عن قصة، وهذه القصة تتحدث عن بيت يتحدث عن فراغ مبهم في متاهة غامضة الأبعاد مثل كهف أفلاطون المظلم الذي يصور من خلاله رحلة الإنسان في البحث عن شمس الحقيقة وسط ظلمة الكهف، إذ يجد المتلقي أن كل ما كوّنه من معرفة عن الشخوص والقصص المتعددة في الرواية هي معرفة ظنية وناقصة وأنه وبالرغم من أنه يتعامل مع نص واحد والذي يمكن التعبير عنه مجازًا ببيت وربما شجرة واحدة في الظاهر أو على المستوى اللفظي، إلا أنه وعلى المستوى المجازي يتعامل مع كل صفحة من صفحات النص كأوراق الشجر التي يتخطفها الطير أو تهوي بها الريح في مكان سحيق.

باستخراج المفارقات المحورية في رواية "بيت أوراق الشجر"، يجد المتلقي أنها تحل كمحور رئيس في عملية قراءة هذا النص، وهذه المفارقات تحديدًا هي تلك السمة التي تجعل المتلقي يشعر بأن ما يقرؤه بين طيّات هذه الرواية يعكس عالمًا أوسع بكثير مما قد يشير إليه النص ظاهريًا، لذا فإن ما يقرؤه هو في الواقع كناية عن فعل القراءة بوجه عام، ويتأكد هذا التعبير المجازي عندما نجد أن شخصيات دانييلفسكي أنفسهم يتعاملون مع النصوص على نحو مماثل حيث خسر جوني تروينت وظيفته وغير مجرى حياته نتيجة هوسه بمقال زامبانو، لقد حذا حذو زامبانو - حتى في تقدير النقاد الذين يذكرونهم في مقاله - فبدت دراسته لرواية نافيدسون ضربًا من ضروب الجنون، يتعلق

(2012، ص 12)؛ لذا فإن ما يتبقى أمام المتلقي بعد البحث في هذه المفارقات وطبقات التلميحات المتعددة هو قصص وأحداث مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بخيوط من أعمال أخرى - عمل فارغ في حد ذاته، مُفرغ حتى من نفسه يشير للقارئ من جميع الاتجاهات المختلفة. وهو ما يؤكد شعوره بأن رواية "بيت أوراق الشجر" تركز بالكامل على أمرٍ آخر - نصوص أخرى وتلميحات أخرى - بدلًا من الارتكاز على عالمها ونصها الخاص. لذا فإنه من الطبيعي أن تتنامى لدى المتلقي تساؤلات عدة عما يتبقى من الرواية لقراءته، وهو ما يشير إليه جيمسون (1991) عن عناصر أدب ما بعد الحداثة المكونة من شبكة معقدة التلميحات والرموز المتراكمة التي تبدو في ظاهرها مجردة من أي قيمة أو معنى حقيقي (ص 37). إذ لم ترد قصة تروينت في المقال إلا على هيئة حوَّاشٍ سفلية. وفي مقال بعنوان: "قراءة كتابٍ عن قراءات شخصٍ ما" (2009)، يلخص مارتن بريك تجربة قراءة رواية "بيت أوراق الشجر" على النحو التالي: "على الرغم من أن الحبكة تتناول بيتًا ينمو بلا حدود من الداخل، إلا أن كاتبه يتناول بوضوح عملية القراءة، وهو تعبير مجازي لتفسير الكتب نفسها." (1)

وأخيرًا، فإن أحد أهم المفارقات في رواية "بيت أوراق الشجر" هي المفارقة بين عنوان الكتاب وما يشير إليه داخل الرواية، فمن المؤكد أنه يمكن فهم العنوان بوصفه إشارة للبيت نفسه، متاهة بيت نافيدسون، ولكن الأمر يتجاوز ذلك إلى أوراق النص نفسه والتي تشير

تحمل نقطتين أساسيتين في رواية نافيدسون، وفي حين أن زامبانو ونافيدسون - المحقق البار - لا يتحدثان في هذا الفصل سوى بعبارات بسيطة مثل: "ما خطب الحيوانات الأليفة؟" (دانييلفسكي، ص 75)، إلا أن الحاشية المتعلقة برواية تروينت تمتد لعدة صفحات ينتقد تروينت فيها زامبانو، ويستفيض في مناقشته قبل أن يشير قائلاً "في الوقت الذي أود أن أقدم لكم تفسيرى الخاص، أنا منتشٍ إلى حد ما ومُملٌ للغاية" (دانييلفسكي، ص 76). هذا الاعتراف من قبل تروينت بمخامرة العقل يدل على أنه لا يمكن للقارئ الوثوق بتروينت لأنه راوٍ معيق لفهم أحداث الرواية. وينعكس ذلك في عباراته وتركيب جملة، فأثناء تنزهه وهو ثمل، يلاحظ وجود كلاب فيستطرد قائلاً: "حسنًا، لا توجد كلاب سوى الكلب البكيني. ولكن هذه قصة أخرى لن أرويها، لا يمكنني أن أروي هذه القصة" (دانييلفسكي 2000، ص 77). بعد هذه العبارة يتوقف تروينت عن ذكر الكلب على مدى مئتي صفحة من الرواية، وعندما يتحدث عن الكلب مجددًا، يتضح أن "الكلب البكيني" ليس له أي صلة بمقال زامبانو على الإطلاق، وأنه يروي قصةً من طفولته، عندما شاهد كلبًا يُقتل على يد مالكه، وهي قصة لا نخبرنا شيئًا عما يدعي تروينت أنه يخبرنا به - أي مقال زامبانو - ولكنه بدلًا من ذلك، يخبرنا كثيرًا عن ذهن تروينت المتشتت.

من خلال هذا المثال عن قصة الكلب وغيرها من الأمثلة المشابهة، يتمكن المتلقي من تتبع الطريقة التي

ذلك ببنية التعبير المجازي - كيف توسّع عملية القراءة العالم المحيط بالمتلقي وتغيّره تغييرًا جذريًا، ذلك التعبير الذي رأينا من خلاله كيف أفسد دانييلفسكي كلاً من عناصر أدب ما بعد الحداثة وقواعده السائدة.

4. راوٍ غير موثوق به

سيتم التركيز في هذا الجزء بشكل خاص على الراوي الرئيس غير الموثوق به في رواية "بيت أوراق الشجر"، وهو جوني تروينت الذي يُعدُّ (راوياً) غير موثوق به من عدة جوانب. فمن خلال مقارنته بالعديد من الرواة غير الموثوق بهم في أعمال أدبية أخرى، يبدو أن تروينت بارع في تحقيق العديد من السمات المشابهة للرواة غير الموثوق بهم مثل شخصية يوساريان في رواية "هيلر"، أو شخصية هولدن كولفيلد في "رواية سالينجر"، أو حتى شخصية همبرت في رواية "لوليتا" وأليكس في رواية "البرتقالة الآلية". لكن ما يتجاوز ذلك هو أنه من خلال تحليل شخصية تروينت بوصفه راوياً غير موثوق به، فإنّ المتلقي سيتمكن من اكتشاف وجمع المزيد من القرائن التي تساعده على فهم النص وتفسيره، وتحديد تفسيره الذي يمكنه الوثوق به، إذ يثبت تروينت أنه راوٍ غير موثوق به في العديد من الحالات أدناه.

أولاً: يثبت تروينت مرارًا وتكرارًا تشبُّههُ عن القصة التي يرويها. وخير مثال على ذلك إشارته إلى الكلب البكيني عدة مرات إذ يستحضر تروينت أولاً صورة الكلب استحضارًا عابرًا أثناء مناقشة فصل حيوانات زامبانو، وهذا بمثابة مقطع قصير من صفحة واحدة

تشوبها عيوب متزايدة، وبالتالي يصعب الوثوق في ما يسرده له.

اكتسبت شخصية تروينت تعاطف القراء بطريقة ما كونه في نهاية المطاف يحمل صفات البشر، فعلى الرغم من أنه يدمن الكحول ويتعاطى المخدرات، إلا أن جوانب أخرى متعددة من شخصيته تكشف عيوبه ومشاكله العاطفية التي يحاول معالجتها عن طريق شرب الكحول وتعاطي المخدرات بدلًا من معالجتها بطرق سليمة، مما يقلل من إمكانية أو احتمالية وثوق المتلقي به، فهو يشكو - مثلاً - من مشكلة في علاقاته الحميمة، خصوصًا مع ثمبر، كما أن لديه مشاكل مع والدته التي يتحاشى باستمرار التعامل معها، بالإضافة إلى مشاكله في التواصل بوضوح مع أصدقائه، وينعكس ذلك كله في الطريقة التي ينغلق بها على نفسه وانعكافه على مقال زامبانو. إلى جانب ذلك، يجد المتلقي أن التطرف هو إحدى سمات تروينت الرئيسية؛ إذ ينعكس ذلك على الطريقة التي يصبح بها مهووسًا بمقال زامبانو، إن شخصية تروينت على هذا النحو هي أقرب ما تكون إلى شخصية الإنسان العادي الذي يُعاني من واحدة على الأقل من هذه المشكلات بين الحين والآخر؟ الأمر الذي لا يمنح المتلقي رغبة في التفاعل مع شخصية تروينت فحسب - إذ يشعر بالتعاطف تجاهه وتجاه الكيفية التي يتعامل بها مع معاناته، وهنا يبدأ المتلقي في إدراك الجوانب التي يتشاركها معه - كما أنه يكشف للقارئ أثناء ذلك أبعادًا أخرى لشخصيته.

يعرض بها دانييلفسكي شخصية تروينت، حيث يبدأ المتلقي في التعرف على الأمور المهمة بالنسبة إليه (كقصة الكلب وموته الذي أثر فيه) والأفكار المسيطرة على تفكيره، ويتمثل ذلك في عدم قدرته على التركيز في التفاصيل ذات الصلة خصوصًا عندما يكون مثقلًا بأمر عاطفي، ورغم أن المتلقي يدرك ذلك عن تروينت، إلا أنه بمقدوره تقييم أهمية وصدق ما يخبر به تروينت من خلال ما عرفه عن شخصيته وعن أسلوب تناوله للأحداث المختلفة التي يرويها.

ثانيًا: يخبر تروينت مرارًا وتكرارًا عن تعاطيه المخدرات والكحوليات، ولا يقتصر هذا الأمر على أول إشارة إلى الكلب البكيني فحسب، بل يتعدى ذلك إلى مواضع أخرى عديدة في النص بأكمله. فهو يكشف عن الأوقات التي زوّده فيها لود بكميات كبيرة من المخدرات، كالمنشط إكستاسي (Ecstasy) مثلاً، حتى اسم صديقه لود ربما يكون تلميحًا لتعاطي المخدرات، وتحديدًا مهدئ كواليد (Quaalude). وكذلك يشير تروينت بانتظام إلى مدى نشوّته أو سُكره، إذ تعكس الحواشي السفلية التي يكتبها سُكره المتكرر، كتلك الحواشي المتعلقة بالكلب البكيني. من أمثلة ذلك: يضم الفهرس ما لا يقل عن تسعة وعشرين صفحة تحتوي على كلمة "شراب" (دانييلفسكي، 2000، ص 673)، وما لا يقل عن خمسين صفحة أخرى تحتوي على كلمة "مُنْتَشٍ" (ص 679). بتتبه المتلقي لهذه الإشارات والتلميحات، سيجد أن دانييلفسكي يصور تروينت على أنه ذو شخصية

لبصره سيؤدي في أفضل الأحوال إلى عدم دقة التحليل الذي يقدّمه، كما أنه لم يتناول مدى صعوبة نقد الفيلم دون أن يتمكن بالفعل من مشاهدته (لكنه يدرك على الأقل أنه لا وجود للفيلم من الأساس)، وهنا يكون استعمال دانييلفسكي لتروينت أكثر فعالية، حيث يدرك المتلقي أن ما يهمه ليس الفيلم نفسه أو حتى صحة نقد زامبانو من عدمه، ولكن ما يهم فيما يتعلق برواية نافيدسون هو الفكرة ذاتها والتعبير المجازي الرئيس للبيت.

مما سبق يتضح للقارئ كيف أن الأمثلة الأنفة الذكر تساعده على التفاعل مع شخصية تروينت، وعلى تعديل مفاهيمه المتعلقة بسرده القصصي، كما يستنتج المتلقي إن إعادة تقييم الأفراد لذواتهم وللآخرين -وفقاً لتغير مفاهيمهم وسلوكياتهم، ومفاهيم وسلوكيات الغير - صفة متأصلة في الطبيعة البشرية، لذا فإن المتلقي يحكم على تروينت، في حين يحكم هو على لود، الأمر الذي يسهم في إحداث تغيير في تصور المتلقي عن كليهما بعد أن أصبح يدرك أن تروينت يضع لود في مكانة مختلفة عن تلك التي ينصبها لنفسه، الأمر الذي يساعد المتلقي على فهم كيفية تفاعله مع ذكرى زامبانو ورواية نافيدسون. ومن خلال هذا التذبذب العاطفي في شخصية تروينت، يضيف دانييلفسكي طبقة أخرى من المفارقات في شخصية تروينت الراوي والتي تمكن المتلقي من كشف جوانب أخرى في النص.

ثالثاً: يلمس المتلقي عدم مصداقية تروينت في مواقفه حيال علاقاته المختلفة مع السيدات، والتي تتسم بالتناقض على نحو مطّرد، فهو يُكنّ مشاعر حب تجاه راقصة تُدعى ثمبر، لكنه يلاحظ موقف صديقه لود تجاه المرأة وتجاه الآخرين ويقارنها بموقفه عندما يقضيان بعض الوقت -شهر نوفمبر- معاً، حين يكشف القائمة التي وضعها لود والمحتوية على تفاصيل لعلاقاته بأكثر من عشرين امرأة. أما قائمة تروينت فتضم تفاصيل لعلاقته مع ثلاث سيدات فقط، وتنتهي كل منها نهاية حزينة. في ضوء ذلك يقرر تروينت إعادة كتابة وتفسير قائمة لود، ويستعين بالتفاصيل التي ذكرها لود، مثل "كارولين، 21 فتاة سويدية، على آلة نورديك تراك"، ويضيف إليها أموراً أخرى مثل "كارولين - نشأت في بلدة، وأجهضت لأول مرة عندما كانت في الثانية عشرة من عمرها" (دانييلفسكي، 2000، ص 65، 262). وهنا يلاحظ أن تروينت من خلال إعادة كتابة القائمة يقوم بانتقاد لود ويصفه باستغلال الضعفاء وتجاهل احتياجاتهم العاطفية - بينما يتجاهل أنه هو نفسه يتصف بنفس صفات لود، وبأنه في كثير من الأحيان يقوم بارتكاب الأفعال التي ينتقدها في صديقه.

وأخيراً: يتضح أن تروينت لا يُعول عليه في تحرير مقال زامبانو لأنه لا يمتلك أي سياق فعلي لهذا العمل (فهو، بالرغم من كل شيء، لم يشاهد الفيلم الذي يتناوله المقال، بل يقرّ فيما بعد أنه غير متأكد من أن هذا الفيلم حقيقي)، فهو لا يشكك في أن فقدان زامبانو

للتصديق، وهو ما يعد ركيزة أساسية لتناول أي كتاب أو رواية على غرار ما يحدث في رواية "بيت أوراق الشجر".

وفي نفس السياق، فإن المقال عن رواية نافيدسون يُعدّ غير جوهري، فيما عدا ما يقوم به من إلقاء الضوء على الطبقات المتعددة من التلميحات إلى نصوص أخرى، فكل صفحة منه لا تعدو أن تكون بمثابة ورقة تشير إلى الأشجار الأخرى المليئة بالأوراق، وفي كل ورقة يجد المتلقي ما يذكره بالغايات التي وضع من أجلها، والمتمثلة في عدم موثوقية تروينت الشديدة، وتذكير للقارئ بأن كل ما قرأه سابقاً هو كناية ذات دلالات واضحة عن كيفية قراءته للكتب الأخرى، ومن ثم فإنه تذكير للقارئ أيضاً بأنه لا يمكنه الاعتماد على تفاعله مع النص الذي بين يديه فقط، بل إنه لابد من التفاعل مع النصوص الأخرى التي قرأها من قبل بالمثل، فإن بيت نافيدسون الذي يشكل حيزاً مادياً غير جوهري يرتكز على فكرة البيت (التي يجدها المتلقي في الكتب والنصوص الأخرى بيوتاً مليئة بالأوراق)، وعلى الإدراك بأنه - المتلقي - لا يمكن له أن يعتمد على نفسه في فهم النص الأساسي دون فهم النصوص الفرعية، وأن دانييلفسكي في رواية "بيت أوراق الشجر" يقوّض عناصر أدب ما بعد الحداثة حتى في الوقت الذي يُظهر فيه قوتها.

5. ما وراء القص وبنية الإيهام التخيلي

نظراً لأن رواية "بيت أوراق الشجر" تنتمي إلى أدب ما بعد الحداثة، فهي تعتمد على توظيف تقنيات ما

إظهار راوٍ غير موثوق به للرواية على أنه أكثر جزء يمكن الوثوق به في الرواية يساعد دانييلفسكي على تقويض هذه السمة المميزة لأدب ما بعد الحداثة، وعلى الرغم من أن هذه السمة حاضرة في كثير من الروايات بغض النظر عن الحقبة الزمنية التي كتبت فيها، إلا إن إدراك المتلقي أنه لا يمكنه الوثوق بمثل هؤلاء الرواة هو العنصر الأساسي والأهم عند قراءة روايات ما بعد الحداثة بشكل عام وفي رواية "بيت أوراق الشجر" على وجه الخصوص، فهذه ليست فكرة جديدة، ولكن الجديد في رواية "بيت أوراق الشجر" تحديداً يكمن في إدراك المتلقي بما لا يدع مجالاً للشك بأنه لا يمكن الوثوق بشخصية تروينت، وعدم الثقة هذا هو ما يحفز المتلقي على الوثوق بقراءته وتفسيراته، فهو يدرك نقاط ضعف تروينت والأفكار المسيطرة عليه، حتى إنه يعلم كيف يقرأ، ومتى يقرأ ما يكتبه تروينت، ليتوصل إلى المفارقات الرئيسية التي تكشف غموض الرواية ذاتها، فيجد أن زامبانو الكفيف ينتقد فيلماً لا يستطيع مشاهدته، ويجد أن تروينت يعبر عن رأيه في مقالٍ عن فيلمٍ مشكوك في وجوده، مقال كتبه رجل لم يشاهد الفيلم من قبل، كما يجد أن بيت نافيدسون قد يكون أيضاً غير حقيقي (فكيف يمكن أن يكون حقيقياً والمتلقي قد أصبح على يقين بأن الفيلم الذي يتمحور حوله قد لا يكون له وجود، ولم يشاهده أحد؟)، وأن الأمر برمته لا يعدو كونه فكرة، بيد أن القوة تكمن في أن هذه "الفكرة" ترغم المتلقي على التماهي مع النص وإن كان غير معقول أو غير قابل

وراء القص كمخاطبة المتلقي مباشرة والتعليق على الكتابة وإقحام شخصيات من كتب أخرى وفي الرواية جاءت مخاطبة المتلقي مباشرة من خلال التحذير الوارد مباشرة في مقدمة الكتاب: "هذا العمل ليس موجّهاً لك" (دانييلفسكي، الصفحة الأولى)، ثم يجد المتلقي تحذيراً مشابهاً في الصفحة التالية: "إن الكوابيس تؤرقني، ولأنني أعاني من ذلك كل ليلة فإنني تعودت عليها منذ زمن بعيد، لكن ليس ذلك هو الحال في هذا الكتاب" مثل هذا الخطاب للمتلقي يجعله بمثابة تهيئة وحث له على الاستعداد لما سوف يحتويه النص من عناصر وتقنيات غير تقليدية تستوجب منه العمل على الوعي بها وفهمها وعلى تتبع خيوط السرد المتعددة والمتشابكة التي أنتجت العمل الروائي. كذلك يقوم تروينت بالتعليق في موضع آخر بأنه لا يدري عما إذا كان شخصية في كتاب لكاتب آخر أو أن مخطوطة نافيدسون مثلاً هي عمل من محض الخيال (دانييلفسكي، 2000، ص 10)، وذلك للفت انتباه المتلقي بأنه على أعتاب نص غير تقليدي حيث يقرأ نصاً داخل النص - مقال زامبانو "مخطوطة نافيدسون" داخل رواية "بيت أوراق الشجر". كما يجد المتلقي مجموعة كبيرة من تعليقات شخصيات الرواية والتي تشير إلى وعيهم التام بذاتهم وبأنهم شخصيات واقعية تعمل داخل نص ذي طابع تخيلي (مصنوع بدقة) مثل بطل الرواية جوني تروينت الذي يسرد قصته - النص الرئيس الثاني في الرواية - أثناء قراءته محتوى مخطوطة نافيدسون.

يقود ذلك إلى الحديث عن أحد أهم عناصر ما وراء القص في الرواية، وهو عنوان الرواية ذاتها: "بيت أوراق الشجر". ففي كلمة "أوراق" إشارة إلى أوراق الأشجار في أغصان الشجر التي تتمدد وتتفرع من جذورها. وكذلك فإن كلمة "بيت" في عنوان الرواية إشارة إلى بيت نافيدسون الآخذ في التمدد والتفرع في جميع الاتجاهات. هاتان الكلمتان تشيران إلى استراتيجية بناء الرواية المكوّنة من قصة شخص يرويه شخص آخر عثر عليها في مخطوطة ويطلع المتلقي عليها ليجدها مليئة بملاحظات ومشاعره الشخصية التي وضعها عند قراءة كل فقرة، مما يخلق حالة من الالتباس لديه ويكتشف أثناء القراءة بأن الرواية أكبر من كونها مجرد رواية عادية، بل إنها تتمدد وتتفرع تماماً مثل أوراق الشجر ومثل بيت نافيدسون ومثاهاته ودهاليزه، إذ لا يمكن له الوثوق بأي من هؤلاء الرواة، خصوصاً حينما يجد أن الرواية تحتوي على بدايات متعددة لقصص متعددة ونهايات مبالغتة وغير متوقعة لهذه القصص كاختفاء المتاهة فجأة دون أي تفسير وكقصة الطفل الذي مات فور ولادته (دانييلفسكي، 2000، ص 518-521) وينتهي الأمر بالمتلقي في إجراء محاولات يائسة للتعرف على أرضية أو حقيقة مشتركة تجمع هذه الشخصيات وتربط المكونات الأخرى للرواية. ففي عنوان الرواية صورة مركزية، ليس لهذا الكتاب فحسب وإنما لعملية قراءة أي كتاب. إذ إنّ المتلقي عندما يفتح الكتاب لأول مرة يدخله كما يدخل البيت،

للاستهلاك بقراءة الصفحات بسرعة، ينظر نافيدسون بتمعن إلى النص وكلما اقترب من النهاية أسرع في القراءة إلى أن يصل إلى الكلمات الأخيرة هنا تنطفئ النيران التي كانت مشتعلة في يديه، ويتناثر الرماد في الفراغ المحيط، ويخبو اللهب ويخفت إلى أن ينطفئ يختفي الكتاب دون أن يترك خلفه سوى (آثار) غير مرئية تختفي بالفعل في ثنايا الظلام (دانييلفسكي، ص 467). فحرق الكتاب يعد كناية عن تقويض دانييلفسكي لمقومات أدب ما بعد الحداثة، وعن تناثر أوراق النص في رياح التلميحات، التي لا يتبقى منها سوى "آثار غير مرئية تختفي في ثنايا الظلام". وعند النظر عن كثب، لا يرى المتلقي في تلك الأوراق المبعثرة إلا تجربة شخصية أكثر ثراءً تعبر عن كنه القراءة ذاتها.

كما يستخدم دانييلفسكي النصوص التي تشير إلى ذاتها استعمالاً متكرراً ضمن النص العام وعلى غلاف الرواية على حد سواء. ففي الفصل الأول، على سبيل المثال يكتب دانييلفسكي أن "العديد من الأساتذة طلبوا استعراض مخطوطة نافيدسون في ندواتهم التي عقدها، كما طلبت العديد من الجامعات بالفعل من العشرات من طلابها في مختلف الأقسام قراءة رسالة الدكتوراه التي تتناول الفيلم بالكامل" (دانييلفسكي 2000، ص 6). يقول بيمونج معلقاً على إستراتيجية دانييلفسكي في هذا الخصوص (2000): "يستخلص دانييلفسكي من هذه الدراسات القائمة والخيالية عناصر لا حصر لها لخلق خطاب نظري مستفيض وشامل

ويبحر في العالم الوارد فيه بقراءة أوراقه الواحدة تلو الأخرى. قد يختار قراءة الكتاب بالترتيب، بالانتقال من البداية نحو النهاية بقراءة ورقة تلو الأخرى؛ لكنه قد يختار أيضاً الانتقال عشوائياً من جزء إلى آخر، تحمل كل صفحة من صفحات هذا الكتاب - أو الورقة - معنى خاصاً بها، ولا يكتمل بناؤه إلا عند جمع هذه الصفحات معاً لتكوين نص أكبر وأكثر اكتمالاً يشير إلى عالم أكبر من جزئياته الصغرى، تماماً مثل البيت الذي يكتمل باكتمال مجموع ما يحتويه من غرف وأبنية فرعية. وعند مقارنة هذه الصورة بالقصيدة التي أوردها دانييلفسكي في ذيل رواية "بيت أوراق الشجر": "السلوان مصير / من يحزنون / عندما تتجرف الأفكار / كتداعي الجدران / وعالمنا الأزرق العظيم الذي له ننتمي / يبدو كبيت الأوراق / في اللحظات التي تسبق العاصفة" (دانييلفسكي، ص 563). فإن الإشارة إلى "العالم الكبير" الأزرق والموسع للتلميحات والارتباطات الشبكية تتكرر من جديد لكن الأهم من ذلك تبعثر أوراق النص بالمعنى المجازي والحرفي. حيث يعيد هذا المشهد إلى الأذهان مشهداً من مقال زامبانو حيث حرق نافيدسون صفحات من النص، وهو ما يرمز إلى اختفاء النص وعدم بقاء شيء منه.

وهذا هو حال المتلقي عندما يتناول الرواية فيبدأ بقراءة النص عدة أسطر بترّو، ثم تتسارع وتيرته في القراءة، فينتقل بسرعة من صفحة إلى أخرى كما لو أن النار تنتقل من أطراف أصابعه إلى الصفحات. وهنا تأتي النهاية: الفصل الأخير، الاستعراض النهائي

الشجر"، إلا إن معاني تلك الكلمات تُعدُّ جزءاً لا يتجزأ من النص، فعندما يورد دانييلفسكي كلماتٍ في الفهرس لا تشكل جزءاً من النص نفسه، فإنه يسترعي الانتباه إلى هذه الكلمات، ويكون معنى كل منها بالتأكيد جزءاً من فهم المتلقي للنص، حتى لو كانت الكلمة نفسها غير موجودة.

وأخيراً هناك استعمال دانييلفسكي المتكرر للأكروتيات والرموز الأخرى داخل الكتاب، ونظراً إلى تكرر هذه الأكروتيات بكثرة، فسيتم التركيز فقط على عدد محدود منها. كتب تروينت عن أمه أثناء تفكيره فيها: "شخص آخر مقدس يُنقَضُ أيضاً من قدرتك العظيمة على إبطاء الوقت، كما لو كان وصفه بأنه مثل المرأة المجنونة التي كانت عليها حقاً" (دانييلفسكي، ص 502). فمن هو المقدس الآخر؟ باستعمال الأكروتيات، نرى أن الرمز الخاص ببيلافينا يرمز إلى "شبح مقدس" - ربما في إشارة إلى طريقة الإلهام التي يتوصل بها المتلقي أحياناً إلى فهم النص - لكنها على الأرجح إشارة إلى بيلافينا نفسها، وهي الشبح المجنون وراء تروينت، وعند ربط ذلك ببعضه، فإنه يلاحظ أن بعض النقاد ينظرون إلى الخطوط التي اختارها دانييلفسكي لعمله، ويجزمون من خلالها بأن بيلافينا هي مؤلف العمل، ويأتي هذا التفسير من مقابلة أجراها إريك ويتمرهاوس عام 2000 مع دانييلفسكي لمجلة فلاك (Flak Magazine)، إذ يقول دانييلفسكي: "هناك سبب وراء اختيار جوني تروينت لنوع الخط المسمى "Courier" (الساعي). الجميع يطلق عليه

لقصته" (المقدمة، الفقرة رقم 1). هذا هو تحديداً "الخطاب النظري المستفيض والشامل" الذي يتيح للقارئ - وفق طريقته المرجعية الذاتية - رؤية التلميحات التي تتَمَثَّلُ في صورة هيكل خاوي حول الوحدة المركزية للقصة، كما يسمح له برؤية النص بوصفه إشارة لفعل القراءة.

كما يُعد استخدام دانييلفسكي للألوان أحد عناصر إستراتيجية ما وراء القص عند الإشارة لكلمة "بيت" محور الرواية، فكلمة "بيت" في الفهرس الذي لم يظهر في الطبعة الأولى من الرواية كما ورد في مقدمتها على لسان دانييلفسكي مثلاً تم استخدامها مرتين، في المرة الأولى كُتبت كلمة "أزرق" بجانب كلمة "بيت" وألحق بأسفل الكلمة قائمة طويلة من أرقام الصفحات؛ ثم أعيدت كتابة كلمة "بيت" وبجانبها كلمة "أسود" بينما لم تظهر أسفل الكلمة أي أرقام لصفحات ما عدا حروف DNE (دانييلفسكي، ص 680). وفي الفهرس أيضاً تظهر كلمة بيت باللغة الألمانية (haus) (ص 678) وقد كتبت بجانبها كلمة "أزرق" بين قوسين وأرقام لصفحات، ونفس الكلمة وبجانبها كلمة "أسود وحروف DNE دون إشارة إلى أي صفحات ويتكرر ذلك عند كتابة كلمة "بيت" باللغة الفرنسية (ص 685). وبالمثل ظهر في الفهرس مجموعة من الكلمات المصنَّفة التي لا تظهر في النص الروائي ذاته، والتي من ضمنها: المعتدي، والأساسي، ومرتبك، وأفصح، ويتفكك، وما إلى ذلك (ص 664-672). وبالرغم من إنَّ أياً من هذه الكلمات غير موجودة في نص رواية "بيت أوراق

كما يُبرز دانييلفسكي في روايته "بيت أوراق الشجر" بأمثلة عدة استخدامه لاستراتيجيات ما وراء القص والتناص كأساليب متبعة في روايات ما بعد الحداثة لتعزيز العمل بانتهاك وحدة وتماسك النص ولخلق التماهي بين الواقع المكوّن من نصوص نظرية وعلمية والخيال المتمثل في القصص التي ترويها الشخصيات، فالتلميح إلى نصوص ونظريات خارج العمل الأدبي نفسه يضيف على الرواية عمقًا استثنائيًا يتيح للقارئ المشاركة في تفكيك الطبقات المتعددة للنص والتفاعل بشكل أكبر مع الكتاب لمحاولة إيجاد العلاقات بين النصوص بعضها بعضًا، فعلى سبيل المثال اشتمل الكتاب على إشارات مباشرة أو تلميحات ضمنية كالتلميح الصريح في الحواشي والتذييلات لمقال فرويد "الغريبة" (The Uncanny) ليشير إلى الأحداث والتطورات الغريبة التي حصلت في غرف منزل نافيدسون (دانييلفسكي 2000، ص 4، 24، 98)، (نوح 2012، ص 20). كما يسهب دانييلفسكي في إدراج تعريفات ومشتقات لكلمة ويوظفها لوصف الحالات النفسية لشخصيات الرواية الناجمة عن الإحساس بعدم القدرة على إيجاد تفسير للظاهرة الغريبة في المنزل أو الناتجة عن القصور الفكري الناتج عن محاولة لفهم قضايا وجودية وفلسفية (دانييلفسكي 2000، ص 8، 85، 155). كما تحتوي الرواية أيضًا على كم كبير من العتبات النصية التي يستهل بها دانييلفسكي كل فصل من فصول الرواية لأغراض متعددة مثل أغنيات البيتلز

النوع العادي أو الخط العادي للآلة الكاتبة، لكنه الخط الساعي، والخط الساعي مُهمٌّ لأن (جونى) هو ساعٍ من نوع ما."

من هنا يستطيع المتلقي التوصل إلى عددٍ من الاستنتاجات منها أن الصفحة الأولى التي طبعت بخط دانتي تلمح إلى الكاتب دانتي، بما في ذلك العديد من التلميحات الضمنية في النص نفسه إلى الجحيم بمعناه المجازي العام ومعناه الخاص المتمثل في قصيدة دانتي، وقد أسهب داوسون في إيجاد العلاقة بين هذين النصين في عدة مواقع ربما كان أبرزها تصوير دانييلفسكي لشخصية تروينت والصدمات النفسية التي واجهها في علاقاته بالفتاتين جونى ولود وذكرياته عن الفتاة المراهقة من هايتي التي هي أشبه ما تكون بالعبور إلى الجحيم أو المجهول (داوسون، 2015، ص 289). وكذلك فإن قيام دانييلفسكي بتوظيف خط "Courier" (الساعي) الذي يستعمله تروينت بوصفه قارئ ومحرر مخطوطة نافيدسون يسلط الضوء على دلالات ضمنية نتجت عن استخدامه أيضًا: فهذا النص في صميمه يشير إلى فعل القراءة لمخطوطة نافيدسون؛ مما يجعل تروينت يحمل صفة الساعي أو همزة الوصل بين كاتب المخطوطة زامبانو وبين المتلقي، كما أنّ استخدام خط دانتي لنص والدة تروينت بيلافينا، تلك المرأة المجنونة أو شبحه الذي يطارد ماضيه وحاضره يؤكد - الخط ذاته المستعمل على صفحة العنوان الأمر يعزز فكرة الجحيم التي تم شرحها آنفًا.

نصوص أدب ما بعد الحداثة-: "تجربة مرعبة ومبهجة" في آن واحد كونها لا تشير إلى أي عمق في المعنى (جيمسون، ص 34)، ويعود السبب في ذلك إلى حد كبير إلى الطريقة التي يستعمل بها دانييلفسكي بعض العناصر الأدبية الأكثر شيوعاً في فترة ما بعد الحداثة، ثم إلى قلبه تلك العناصر رأساً على عقب، فكل خصائص أدب ما بعد الحداثة - التشعب الشبكي للنص والتشظي والمتناقضات المتعددة، والرواة المتعددون غير الموثوقين، والرموز، والقص الماورائي - تشكّل طبقات من المعاني التي قد تبدو سطحية ومفككة تعمل على تشتيت المتلقي، ولكنه ومن خلال تقصّيه الواسع النطاق لهذه المعاني فإنه سرعان ما يجد عالماً أكثر ثراءً وعمقاً وواقعية مما كان يتخيله على الرغم من تعقيد وصعوبة فهم هذه المعاني، خصوصاً عندما يبدأ تدريجياً في العثور على مفاتيح الرموز التي توصله في النهاية إلى أحد أهم هذه الرموز وهي أنّ "بيت أوراق الشجر" هو عبارة عن "فكرة" وليس "شيئاً". وفيما يتلمّس المتلقي طريقه خلال النص، فإنه يجد نفسه يجاهد للمضيّ قُدماً فيه، وتضطره هذه المجاهدة إلى خلق روابط بين أجزاء العمل التي تبدو متباينة، ومن خلال هذه الروابط الموجودة في العمل المُجزأ إلى أجزاء أخرى من العمل ذاته وإلى أعمال أخرى - يجد المتلقي نفسه في مواجهة مفارقات متعددة. ومثل رجلٍ كفيف يعتمد على حاسة اللمس والسمع والذاكرة في شق طريقه إلى وجهته، فإن المتلقي يعتمد على هذه المفارقات لإعادة النظر في

"النجدة" (Help) و"يوم في الحياة" (A Day in Life) التي جاءت في الفصل الأول والتي تشير كلماتها إلى فيلم "مخطوطة نافيدسون" في قصة زامبانو (دانييلفسكي 2000، ص 3) فضلاً عن العديد من العتبات النصّية الأخرى لكتّاب وشعراء وفلاسفة مثل ماري شيلي و فيرجيل وآينشتاين، وتعريفات لكلمات وعبارات من القاموس مثل تعريف كلمة "النجدة" (SOS) (دانييلفسكي 2000، ص 97). كل هذه التلميحات داخل أجزاء الرواية لا تشير فقط إلى مكانة الكاتب الفكرية والأدبية، بل تضيء على النص أبعاداً تاريخية وفكرية وفلسفية تعمّق الثيمات وتسهم في رسم شخصيات الرواية، كما تضم الرواية "بيت أوراق الشجر" شبكة كبيرة من فقرات لأعمال العديد من الكتاب مثل سارفانتس وبروست وبورخيس وتشخوف وآخرين، وكذلك يستحضر العديد والأعمال الفلسفية مثل جوته وهيدجبر ويونج وفرويد وديريدا، ويشير كل ذلك بدوره في نهاية المطاف إلى فعل القراءة ذاته بوصفه البيت الذي حدثت فيه هذه الرواية وما تترتب عليه انعكاسات هذه المفاهيم الكونية والفلسفية والثقافية على التجارب الإنسانية التي تستدعيها الرواية لاستجواب ماهيتها وقيمتها في ظل تلك الفوضى والعبثية التي تمكن النص من فرضها على المتلقي طوال

الخاتمة

في ختام هذا البحث يمكن القول بأن قراءة كتاب "بيت أوراق الشجر" -كما يعبر فريدريك جيمسون عن قراءة

الاستقرار والتدفق المستمر للغة" (ص 1). والمتلقي حينما يقوم بتحليل رواية "بيت أوراق الشجر" يتوصل إلى فكرة البيت - وهي فكرة مجردة - وإلى صورة بيت الأوراق وفعل القراءة ذاتها المتمثلة في كل من عملية تقليب الصفحات وعملية ربط ما يُقرأ في الرواية بكل ما قرأ من قبل، لذا فإن مهمة المتلقي تتمحور حول إعادة النظر في طرق وأساليب فهم ما يُقرأ، والمتلقي حين ينظر إلى ما اعتقد معرفته عن أعمال الأدب عامة وعن أعمال ما بعد الحداثة وتلك الرموز والعناصر لتعريف أدب ما بعد الحداثة، فإنه في الواقع يجد في رواية "بيت أوراق الشجر" ما يلزمه لإعادة النظر فيه بشكل كامل.

ينتقد دانييلسكي هذه الرموز والعناصر من خلال قلبها رأساً على عقب لجبر المتلقي على إعادة تقييم طريقة تفاعله مع النص لإيجاد تفسيرات له ليس على المستوى اللفظي فحسب بل على مستوى المضامين الاجتماعية والفلسفية التي يرصدها والتي تشير إلى عالم اختلف فيه جميع الموازين المنطقية التي كان يستند إليها المتلقي في تأويله للنصوص التقليدية، وبالرغم من ذلك فإن نصوص ما بعد الحداثة، كما يوضح جيمسون، بإمكانها أن تُنتج معانٍ أكثر زخماً لقدرتها على استحضار فضاءاتٍ جديدة تتبثق من العلاقات الشبكية بين النص الأساسي ونصوص أخرى، وهي ترتكز في ذلك على مدى نجاح المتلقي في التفاعل مع هذه الفضاءات الكامنة في محتوى وسياق النص وإن كان منحرفاً عن توقعاته؛ لأن هذا

كل ما كان يظن معرفته عن عالم "بيت أوراق الشجر" بعد أن وجد نفسه قد وقع في فخٍ وقد أُحكم القبض عليه ولا يجد مفرّاً منه سوى الخضوع والاستسلام من أجل إتمام رحلته في البحث عن المعنى، فالمتلقي يدرك أن كل شيء عرفه عن عالم الرواية غير موثوق به، فكل ما يعرفه عن تروينت وزامبانو وحتى عن أسرة نافيدسون أنفسهم - أو أي شيء آخر - يمكن أخذه على محمله الظاهر، ولا يمكن الوثوق بباطنه مطلقاً، لذا فهو يُدرك أيضاً أهمية أن يبقى حذراً ومُتشككاً فيما يحمله النص من المعاني، وأن يُعيد التفكير في كل شيء قرأه فيما عدا فعل القراءة نفسه، كما عليه أن يتساءل عن الصّلات التي وضعها - ما بين تروينت وبيلافينا، وبين تروينت وشمبر، وبين تروينت ولود، وبين تروينت وزامبانو، وبين زامبانو ونافيدسون، وبين أسرة نافيدسون والبيت - لأن كل ما هو مكتوب في "بيت أوراق الشجر" مبعثر ومتناثر كأوراق الشجر عندما تعصف بها الرياح، إلا أنه قابل للمراجعة حتى يتمكن المتلقي من ربط الجزئيات ببعضها ليكتشف المزيد من المعاني الكامنة في النص.

على المتلقي أن يفكّك مكونات رواية "بيت الأوراق" حتى يشرع في فهمها، فهو عندما يباشر تحليل أجزاء الرواية لرؤية جميع النقاط من الخارج - وهي كلها موجودة تقريباً على هيئة شبكة من المفارقات والتلميحات - حينها فقط يبدأ في إدراك ما يتبقى: وهو الرموز. يقول ثروجمورتن (2009): "إن بيت أوراق الشجر" نموذجٌ للتحليل؛ لأنه يُظهرُ الغموض وعدم

لاحقاً أن عملية البحث هذه هي الاستعارة الأساسية لفعل القراءة ذاتها، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا التقويض لتوقعات المتلقي تحديداً هو ما يجعل من رواية "بيت أوراق الشجر" تحفة فنية، لأنه من دون تحطيم توقعات المتلقي فإنه لن يبحث أبداً في النص بتلك العزيمة والإصرار، ولن يضطر أبداً إلى إعادة تقييم علاقته بالنص، ولأصبحت هذه الرواية مجرد كتاب أو نص آخر عادي.

References

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. John Hopkins University Press.
- Alter, R. (1975). *Partial magic: The novel as a self-conscious genre*. University of California Press.
- Belletto, S. (2009). Rescuing interpretation with Mark Danielewski: The genre of scholarship in House of Leaves. *Genre*, 42(3), 99–117. <https://doi.org/10.1215/00166928-42-3-4-99>
- Bemong, N. (2003). Exploration #6: The uncanny in Mark Z. Danielewski's House of Leaves. *Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, 5. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/nelebemong.htm>
- Brick, M. (2004). *Blueprint(s): Rubric for a deconstructed age in House of Leaves*. University of Sydney.
- Brick, M. (2009). Reading the book of someone's reading: Spatial allegories of the reading experience in Danielewski's House of Leaves and Gascoigne's Master FJ. *The McNeese Review*, 47, 1–17.
- Butler, C. (2002). *Postmodernism: A very short introduction*. Oxford University Press.
- الانحراف والتقويض للتوقعات كما هو الحال في رواية دانييلسكي هو ما يجبر المتلقي على فحص النص بدقة وبثبته، والتركيز في عملية القراءة، وبدوره فإن هذا التركيز في التفاصيل المخالفة للتوقعات تجعل المتلقي يغفل عن محور النص وهو ما يتم عملية التقويض على وجه التحديد، فإعادة النظر في كل جانب من جوانب علاقته مع النص، وبطبيعة الحال مع القراءة يجد المتلقي نفسه مرغماً على البحث والتقيب في أجزاءه المتناثرة لسبر أغواره ليكتشف
- Chanen, B. W. (2007). Surfing the text: The digital environment in Mark Z. Danielewski's House of Leaves. *European Journal of English Studies*, 11(2), 163–176. <https://doi.org/10.1080/13825570701452755>
- Cottrell, S. (2014). "Bold type interview: A conversation with Mark Z. Danielewski."
- Cox, K. (2006). What has made me? Locating mother in the textual labyrinth of Mark Z. Danielewski's House of Leaves. *Critical Survey*, 18(2), 4–15. <https://doi.org/10.3167/001115706780600756>
- Danielewski, M. (2000). *House of Leaves*. Pantheon Books.
- Dawson, C. (2015, May 13). "There's nothing so black as the inferno of the human mind: Infernal phenomenal reference and trauma in Danielewski's House of Leaves. *Critique: Studies in contemporary fiction*, 56(3), 284–298. [10.1080/00111619.2014.905445](https://doi.org/10.1080/00111619.2014.905445)
- Federman, R. (2001). Surfiction: Writing with no restraints. In D. Maus (Ed.). *Postmodernism: The Greenhaven Press companion to literary movements and genres* (pp. 66–75). Greenhaven Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.

- Graulund, R. (2006). Text and paratext in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Word & Image*, 22(4), 379–388. <https://doi.org/10.1080/02666286.2006.10435766>
- Hagler, S. (2004). Mediating Print and Hypertext in Mark Danielewski's *House of Leaves*. *MODE Literary Journal*.
- Hamilton, N. (2008). The A-Mazing house: The labyrinth as theme and form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 50(1), 3–16. <https://doi.org/10.3200/crit.50.1.3-16>
- Hansen, M. B. N. (2004). The digital topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Contemporary Literature*, 45(4), 597–636. <https://doi.org/10.1353/cli.2005.0004>
- Hayles, N. K. (2002). Saving the subject: Remediation in *House of Leaves*. *American Literature*, 74(4), 779–806. <https://doi.org/10.1215/00029831-74-4-779>
- Hemingson, M. (2011, June 9). What's beneath the floorboards: three competing metavoices in the footnotes of Danielewski's *House of Leaves*. *Critique: Studies in contemporary fiction*, 52(3), 272–287. <https://doi.org/10.1080/00111610903380022>
- Hermelin, C. D. (2014, March 10). The case of S., or, the metatextual pleasure of ergodic works. *The Believer Magazine*. <http://logger.believermag.com/post/79174395499/the-case-of-s-or-the-metatextual-pleasure-of>
- Hoffman, G. (2005). *From modernism to postmodernism: Concepts and strategies of postmodern American fiction*. Rodopi Editions.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
- Iser, W. (1978). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. John Hopkins University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Little, W. G. (2007). Nothing to write home about: Impossible reception in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. In N. Brooks & J. Toth (Eds.), *The mourning after attending the wake of postmodernism* (pp. 169–201). Rodopi.
- Lord, N. (2014, August 6). The labyrinth and the lacuna: Metafiction, the symbolic, and the real in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. *Critique: Studies in contemporary fiction*, 55(4), 465–476. <https://doi.org/10.1080/00111619.2013.791242>
- McCaffery, L., & Sinda, G. (2003). Haunted house—An interview with Mark Z. Danielewski. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 44(2), 99–135. <https://doi.org/10.1080/00111610309599940>
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction* (3rd ed.). Routledge.
- Noah, J. (2012) *House of Leaves: The end of postmodernism*. https://digitalcommons.buffalostate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=english_theses
- Pohlmann, S. (2012). *Revolutionary Leaves: The fiction of Mark Z. Danielewski*. Cambridge Scholar Publishing.
- Pressman, J. (2006). *House of Leaves: Reading the networked novel*. *Studies in American Fiction*, 34(1), 107–128. <https://doi.org/10.1353/saf.2006.0015>
- Quigley, M. (2015). *Modernist fiction and vagueness: philosophy, form, and language*. Cambridge University Press.
- Skordoulis, C., & Arvantis, E. (2008). Space conceptualization in the context of postmodernity: Theorizing spatial representations. *International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, 3(6), 105–113.

Stöckl, H. (2005). Typography: Body and dress of a text – a signing mode between language and image. *Visual Communication*, 4(2), 204–214.

<https://doi.org/10.1177/1470357205053403>

Throgmorton, M. (2009) House of Leaves: Navigating the labyrinth of the

deconstructed novel.

http://scholarlycommons.obu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1076&context=honors_theses

Wittmershaus, E. (2000). Profile: Mark Z. Danielewski. *Flak Magazine*.

Narrative Strategies in Postmodern Literature: The Example of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*

Laylaa Mohammed

Abstract. this study considers Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*, one of the most compelling works in contemporary fiction. The study closely examines Danielewski's unique style of employing a wide array of postmodern narrative elements in his work: fragmentation, hypertextual structure, paradox, unreliable narration, and metafiction. The study demonstrates that whereas Danielewski innovatively uses these postmodern narrative strategies, what makes his work unique lies in the way he subverts these elements. The study further argues that by foregrounding the readers' role as an active participant in the construction and deconstruction of the text, Danielewski not only challenges the readers' process of interpreting the text, but calls into question the existing scholarly discourse revolving around the construction and interpretation of postmodern literature, thereby announcing the death of postmodernism and the birth of the new trend of post-postmodernism.