



ISSN: 3005-5091

AL-NOOR JOURNAL
FOR HUMANITIES

Available online at : <http://www.jnfh.alnoor.edu.iq>

JNFH
Al-Noor Journal
for Humanities

اللغة المجاورة - نظرية الوجه الثاني لأسلوبية الكتابة الروائية -

أ.م.د. خالد علي ياس

khalidyaas@yahoo.com

ORCID: [0009-0003-5618-0557](https://orcid.org/0009-0003-5618-0557)

كلية التربية للعلوم الإنسانية/قسم اللغة العربية
جامعة ديالى

تاريخ الاستلام: 2024 / 8 / 27 تاريخ القبول: 2024 / 10 / 24

تاريخ النشر: 2024/12/26

الملخص:

إنّ ما يميز هذه النظرية أنّها غير معنية بشكل مباشر بكشف المستوى الأول للغة - المستوى الشكلي - لكي تدرك اللغة السردية للرواية ، مما رسخته المدرستان اللسانية والبنوية في تحليل الخطاب ؛ لما متوافر من دراسات تصدّت بنجاح لهذا المستوى ، بل هي معنية في ضمن ذلك بكشف وتحليل لغة ثانية مجاورة للغة الخطاب ممثلاً بـ (المستوى الرؤيوي) في إدراك رؤية العالم الروائي ، وعلى وفق مفاهيم ثقافية أو خارج نصية تتولد منها دلالات يمكن بتأويلها إنتاج هذه اللغة الثانية المجاورة للغة الخطاب المعروفة في الرواية، وعلى هذا الأساس تحددت مفاهيم الدراسة وتمّ اختيار العينات لأجل تحليلها نقدياً .

الكلمات المفتاحية: اللغة، اللغة المجاورة، الرواية، نظرية

© THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY
LICENSE. <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



The Adjacent Language The Second Facet Theory for the Stylistics of Novel Writing

Abstract:

This critical approach is based on a basic theory that it tries to prove for the tendency to analyze the language of the modern and contemporary Arabic novel, and it is concerned with a knowledge issue that is rooted in the consciousness of novel production and writing. Perhaps what characterizes the nature of this theory is that it is not directly concerned with revealing the first level of language (the formal level) in the realization of the narrative language of the novel, which is established by the linguistic and structuralist schools in discourse analysis, due to the availability of studies that have successfully addressed this level. Because of the availability of studies that have successfully addressed this level, it is concerned with revealing and analyzing that language adjacent to the second level of the language of this discourse, represented by (the visionary level) in the realization of the vision of the narrative world, by revealing the system of conscious cognitive and aesthetic visions that formed the nature of a second language of the novel on the basis that it is a special aesthetic awareness that imposed a certain vision that led to the production of language in its known physical form (narrative - dialogue) and according to a linguistic form. Dialogue) and according to a specific linguistic structure that suits the nature of the novelist's style and writing mechanisms (units/sentences/words/actions/sounds).

Just as the novelist expresses and represents his vision of the world through language, writing, with its various components, is what makes this language a fluid thing capable of circulation and influence, and within its expressive capacity, it combines both directions together, loaded within the components of this language where (the formal structure) of the language, with its aesthetic formulation and innovative methods, is matched or complemented by (the visionary structure), with its This is what confirms that the language of the novel is a vast system of things; it includes different aesthetics, visions, and ideologies, and is not just an expressive device cut off from the world, but also artificial visions produced by this world with its own laws and components. This is what distinguishes the theory of the production of the fictional language from other written arts, and thus the idea of this critical approach goes beyond the limits of the aesthetic discourse of the fictional language in order to present different textual levels as a socio-discursive linguistic structure, combining the syntactic and lexical semantics with socio-cultural perceptions in a dialectical and productive conceptualization. Perhaps what concerns the researcher here is that the cultural connotation produced by the sociological reference within the text is of a more substantive than formal nature, and this, in turn, achieves a different semantic dimension for this language that is outwardly disconnected but implicitly connected with the reference of the verbal form at the same time.

The narrative language of the novel represents a distinctive element through its ability not only to convey the external image intended to be expressed in writing by the author,

but also to convey the meaning of this image and its cognitive and ideological nature. I mean here the shift from modernity to postmodernity - is explicitly shown through verbal experimentation that works to consolidate the characteristics of these shifts at the level of vision and construction at the same time, and here comes the role of language and its relationship to major epistemological issues such as logic, reality, ideology, anthropological institutionalization, the ideology of the text, and the sociology of discourse in general. Perhaps this is what opens the dialogue widely in front of the perceptions of the aesthetic nature of the social language, which (the neighboring language) starts mainly from its concepts, when literary writing becomes a social practice, albeit indirectly, where the written language is transformed from a mere text to being a discourse, and this imposes - practically - a special treatment In order to build relationships between the narrative text and its sociological context and then present this context as a synthesis of social languages, visions and concepts that are continuously adopted in the text in the form of imagined semantic and narrative structures.

Keywords : Language, Adjacent Language , Novel, Theory

مدخل :

تتطلب هذه المقاربة النقدية في بحثها من نظرية أساسية تحاول إثباتها للنزوع نحو تحليل لغة الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، وهي معنية بقضية معرفية مترسخة في وعي الإنتاج الروائي وكتابته ، ولعل ما يميز طبيعة هذه النظرية أنها غير معنية بشكل مباشر بكشف المستوى الأول للغة (المستوى الشكلي) في إدراك اللغة السردية للرواية مما رسخته المدرستان اللسانية والبنويوية في تحليل الخطاب ؛

لما متوافر من دراسات تصدّت بنجاح لهذا المستوى بل هي معنية في ضمن ذلك بكشف وتحليل تلك اللغة المجاورة على المستوى الثاني من لغة هذا الخطاب ممثلاً بـ (المستوى الرؤيوي) في إدراك رؤية العالم الرؤائي ، من خلال كشف نظام الرؤى المعرفية والجمالية الواعية التي شكلت طبيعة لغة ثانية للرواية من منطلق أنّه وعي جمالي خاص فرض رؤية معينة أدت إلى أنتاج اللغة على شكلها المادي المعروف (سرد - حوار) وعلى وفق هيئة لغوية معينة تتناسب وطبيعة أسلوب الرؤائي وآليات كتابته (وحدات/جمل/كلمات/أفعال/أصوات).

وكما أنّ الرؤائي يعبر عن رؤيته للعالم ويمثلها من خلال اللغة ، فإنّ الكتابة بمكوناتها المختلفة هي التي تجعل من هذه اللغة أمراً مائزاً قادراً على التداول والتأثير ، وهي في ضمن قدرتها التعبيرية تجمع الاتجاهين معاً محمّلين في ضمن مكونات هذه اللغة حيث (البنية الشكلية) للغة بما فيها من صوغ جمالي وأساليب مبتكرة ، تقابلها أو تُكمل عملها (البنية الرؤيوية) بما فيها من صوغ معرفي ووعي راسخ معبر عن قضايا ثقافية سوسيو نصية ، تتداخل لا مع الأيديولوجيات فقط بل ترتبط بالبنية الجمالية نفسها بحثاً عن تجريب مغاير ومختلف في بنية اللغة الأساس للرواية ، وهو ما يؤكد أنّ لغة الرواية نظام واسع للأشياء ؛ كونه يشمل جماليات ورؤى وأيديولوجيات متغايرة وليس مجرد جهاز تعبير منقطع بنصيته عن العالم ، ولكّنها أيضاً رؤى مصطنعة أنتجها هذا العالم بقوانينه الخاصة بما فيه من مكونات على غرار قوانين المرجع وهذا ما يميز نظرية إنتاج اللغة الرؤائية عن غيرها من الفنون الكتابية ، وبهذا تتجاوز فكرة هذه المقاربة النقدية حدود الخطاب الجمالي للغة الرؤائية رغبة في تقديم مستويات نصية مختلفة بوصفها بنية لغوية سوسيو/خطابية ، تجمع الملفوظ بما فيه من دلالات تركيبية ومعجمية مع تصورات سوسيو/ثقافية بتصور جدلي إنتاجي ، ولعل هذا التوجيه يأتي مخالفاً بشكل مباشر لنظرية نظام اللغة النصية المنقطع عن كلّ ما هو خارجه ، وبذلك يتحدد نظام الأشياء فيه على وفق ما أكدّه (بنفنيست) كثيراً من تواجد للمرجع داخل اللغة ذاتها ومنه تتشكل رؤية الإنسان للعالم ، وبهذا تغدو اللغة ليست ذات الكاتب فقط بل رؤيته لعالمه أيضاً⁽¹⁾ ؛ لأنّ ما تبحث فيه هذه المقاربة ليس الانعكاس المباشر للمرجع من جهة وهي في الوقت ذاته تؤمن

بقدره اللغة الروائية على تكوين رؤيتها السوسيوثقافية الخاصة بعالمها من جهة ثانية ، وهي من خلال ذلك تعمل على تكوين مرجعها الخاص الذي هو مرتبط دلاليا بشكل خفي أو ظاهر مع دلالات خارج نصية لا يعكسها بل يعيد إنتاجها من جديد ، مما يجعل من هذه التصورات الدلالية لغة ثانية مجاورة للغة الأولى المعارضة بشكل صريح للمرجع من خلال انكفاءها الكلي على التخيّل السردى للنص والهيئة الشكلية للغة خطابه ، ولعل هذا ما قصده (إمبرتو إيكو) عندما أكد خصوصية الكتابة السردية من خلال العالم المنتقى والأحداث فيه ، فهما اللذان يفرضان الإيقاع والأسلوب واختيار المفردات ذاتها ، وهو معبر ودال عند منظرين آخرين - ولو بشكل ضمني - عن ما يعرف بالتواصل غير اللفظي (nonverbal communication)⁽²⁾ ، ولعل ما يعيننا هنا ضمن مسألة اللغة المجاورة في الرواية وتعبيرها من خلال مفهوم التواصل غير اللفظي ، مُنطلقاً من أنّ الدلالة الثقافية التي ينتجها المرجع السوسيوولوجي داخل النص ، تكون ذات طبيعة معنوية مضمونية أكثر مما هي شكلية تعبيرية ، وهذا بدوره يحقق لهذه اللغة بعدا دلاليا مغايرا ومنقطعا ظاهريا لكنّه متواصل ضمنيا في الوقت ذاته مع مرجعية الشكل اللفظي لها .

فاللغة السردية للرواية تمثل عنصرا مائزا من خلال قدرتها لا على نقل الصورة الخارجية المراد التعبير عنها كتابيا من قبل المؤلف ، بل هي قادرة على نقل مدلول هذه الصورة وطبيعتها المعرفية والأيدولوجية أيضا ، فالتحويلات المهمة في البنية السردية للرواية - وأعني هنا التحول من الحادثة إلى ما بعد الحادثة - تظهر بشكل صريح من خلال التجريب اللفظي الذي يعمل على ترسيخ خصائص هذه التحويلات على مستوى الرؤية والبناء في آن واحد ، وهنا يأتي دور اللغة وعلاقتها بقضايا معرفية كبرى مثل المنطق والواقع والأيدولوجية والمأسسة الأنثروبولوجية وأيكولوجية النص وسوسيوولوجية الخطاب بشكل عام ، ولعل ذلك ما يفتح الحوار بشكل واسع أمام تصورات الطبيعة الجمالية للغة الاجتماعية التي تنطلق (اللغة المجاورة) أساسا من مفاهيمها ، عندما تغدو الكتابة الأدبية ممارسة اجتماعية ولو بشكل غير مباشر حيث التحوّل باللغة المكتوبة من مجرد نص إلى كونها خطابا ، وهذا ما يفرض - عمليا - تعاملًا

خاصا ولاسيما مع لغة الرواية ؛ لأجل بناء علاقات بين النصّ الروائي وسياقه السوسيوولوجي ومن ثم تقديم هذا السياق بوصفه تضافرا من لغات ورؤى ومفاهيم اجتماعية ، تتبنين في النصّ بشكل مستمر على شكل بنيات دلالية وسردية متخيلة ، ولعل هذا تحديدا ما حفز ناقدا ومفكرا سوسيوولوجيا مثل الفرنسي بيير ماشيري لكي يؤكد في الفصل التاسع من كتابه الشهير (نظرية الإنتاج الأدبي) في ضمن حديثه عن قضية (الصورة والمفهوم) ، وتحديدًا من خلال ما أطلق عليه لغة جميلة ولغة حقيقية (Beautiful Language and True Language) وهو يريد بذلك لغة النصّ ولغة الواقع الأصل بين التخيل الأدبي وتحوله عن الحقيقة الاجتماعية ، أقول: يؤكد على أنّ تجديد لغة الكاتب لا يتمّ من خلال الشكل المادي للغة بل من خلال طريقة استعمالها ، فاللغة الأدبية في نظره تحقق وهما في بادئ الأمر عند انقطاعها عن أي مرجع خارجي لكنّ ذلك لا يجعل منها فريدة ؛ كون الانطباع عن الواقع هو الذي يمنح العمل الأدبي ضرورته متنقلا ما بين لغته العامة وتميزه عن غيره بأسلوبه الكتابي الخاص⁽³⁾، بمعنى أنّ هذه اللغة الجميلة ذات الطبيعة المادية تتجاوز مع لغة مرتبطة برؤية النصّ وبنيته ليس بوصفها أداة للتعبير بل بوصفها محمولا سوسيو جماليا مرتبطا بقضايا ثابتة ستعمل هذه المقاربة للغة الرواية العربية على البحث فيها ، من خلال قوانين أساس ثابتة تمثلت بأقنيم محددة تمثلت (أولا) باللغة المعبرة عن الهزيمة المترسّخة في الوعي السردى المهزوم ممثلا بلغة الأبطال المندحرين أمام شرطهم في الحياة ، وهو ما يمثل رؤية الواقع المباشر وأثره باللغة الروائية ، أما (ثانيا) فمحددة بصورة اللغة الهجينة المتولدة من هجرة السوسيوولوجي إلى النصّ بوعي الـ (سوسيو لهجات) ، وهو ما يمثل أثر الحداثة النصّية والإدراك السوسيوولوجي في لغة الرواية ، لتصل (ثالثا) مع أثر التّصورات ما بعد الحداثيّة من خلال اللغة التي تنتجها بنية الـ (ما وراء) فتتحقق بذلك دلالات لغة الحكاية الثانية التي تجاور لغة الحكاية الأصل ، وبذلك ترصد المقاربة تحولات الرؤية السردية للرواية العربيّة من خلال لغتها على وفق ما أسميته لغة مجاورة على وفق تحولاتها السردية من الرؤية الواقعية المباشرة بأثرها الأيديولوجي إلى موت الواقع المترسخ مع صيغة ما وراء الكتابة من مرحلة الحداثة إلى

مرحلة ما بعد الحداثة ، فكيف يتم ذلك لتكوين نظرية الوجه الثاني للغة الروائية من خلال أسلوبية الكتابة في اللغة المجاورة لها؟ .

- تقهقر اللغة (نحو وعي للكتابة المنهزمة) :

يتحدد مفهوم هذا النوع من الكتابة بارتباط المنظومة السردية وانطلاقها من رؤية مأساوية للعالم ، فرضت عليها بنية خاصة تتمثل بأنساق جمالية استقت وعيها من واقع ثقافي ومعرفي مريّر فكانت أدبا مستلبا وأنتجت بطلا مهزوما مسلوب الإرادة يتحطم أمام شرطه الميتافيزيقي ، وهذا الأمر يفرض سؤالين متداخلين لابد منهما: كيف تتشكل لغة الكتابة في ضوء واقع مفك يمثل الهدم المركز فيه؟ وكيف يتحدد الوعي الكتابي للمبدع في ظل منظومة سلطوية تمحو الأنساق الفكرية المعارضة لها لتثبت كتابتها الخاصة؟ .

إنّ هذين السؤالين يمثلان بؤرة معرفية لفهم الوعي الذي أنتج أغلب النتاج الروائي العربي الحديث ، ولاسيما لغة الرواية العراقية التي لو أخذنا تأريخا للظروف الثقافية التي أنتجت بتأثيرها لوجدناها مثلا ناجعا لمرويات الهزيمة ، ولعل عالم زيد الشهيد الروائي مثال دال على ذلك ، ففي روايته (سبت يا ثلاثاء) و (فراسخ لأهات تنتظر) اللتين تُعدّان بمثابة عمل روائي واحد ثمة أحداث تصب في بوتقة واحدة يتم جزء منها داخل العراق وآخر يتمها خارج العراق ، ليمثلا معا كتابة في زمن الحرب والعنف والسلطة وهي نوع من الكتابة – كما ترى د. يميني العيد – تستبطن التقدّ لما هو في التاريخ حركة وما هو في المجتمع وجهة ، وتعيد النظر في مجموعة القيم التي تخص الإنسان في حريته وسيادته على زمنه وفاعليته في إمكانية خيار حياته⁽⁴⁾، ففي رواية (سبت يا ثلاثاء) يتمظهر العنوان بوصفه دالا على وعيها النصّي الذي يحدد مسار السرد ووجهته نحو نهاية محتومة إذ يغدو الزمن (السبت) - (الثلاثاء) محركا للصراع الخفي ليس في نفوس الشخصيات بل في نفس السارد أيضا ، السبت الذي تُغتصب فيه (نجا) بفعل وحشي ذي دلالة رمزية تتهدد بخفاء عنف السلطة⁽⁵⁾: "كان سبتاً مشهوداً ، غاص بترسبات دقائقه مأخوذة بلذّة غير مجربة اثر حركات يدين دافعة أعضاء جسد متوتر دلالة الرفض ، إشارة عدم الرغبة في تلويث صحائف طهر ناصعة لكن المتعاطف القادم على إسداء معروف يقدم وجه غوريلا ، ومخالب ضبع ، وجثامة ديناصور

، يقبض على اليدين ، يكم الفم ، يمارس إزالة العوائق من ملابس خارجية وداخلية مصحوباً بالرفس والضرب والتخديش وكلمات تهديد مدافاة بالقتل حتى الموت / بالفضيحة / بحرق الموجودات ... "، ولعل هذا المشهد الصادم لمتلقي الرواية يمتد بخيوط خفية للمشهد الذي يمثل حادثة الثلاثاء الحادثة التي ارتبطت بفعل الحرب في المجتمع العراقي "هي الآن فاقدة لكل شيء إلا ذاكرتها المشتعلة تجسد وليدها ساعة أبصرته مفرقاً على قارعة الطريق بعد حلول كارثة ثلاثاء الجسر" ، فالمشهدان السابقان يؤكدان ما زعمناه بأن وعي الكتابة يتبنى لغة يتداخل فيها الذاتي من خلال رؤيته الرمزية الممثلة بالاغتصاب إلى جنب الموضوعي من خلال استلهاً ومحاكاة الواقعي ممثلاً بالحرب ، أي انه لكي يصل إلى حل مرضٍ لنزاعاته الداخلية والوصول إلى إدراك معين ؛ يبحث عن معاني دالة في الواقع يحاول النص تطويعها بأسلوب جمالي لتوصيل هذا الإدراك للمتلقي كون الكتابة في حقيقتها استجابة ذاتية يعبر عنها الكاتب من خلال موضوعاته وآرائه وأفكاره وذاكرته ، مستعملاً مخزونه من الكلمات ليحاول أن يستحضر أو يستثير استجابة لدى قارئه ، فالكتابة الأدبية نمط خيالي واع ذاتياً ويكون شكلاً فنياً ، وهي استجابة للحياة ، وبهذا يتأكد القول الذي أصبح بديهية نقدية بأن الكاتب يجب أن لا يقف عند حدود الواقع بوصفه إحصائية ثابتة لا يمكن تجاوزها بل عليه أن يضيف على عالمه من ذاته بما يتجاوز حدود المرئي من دون الاستغناء عنه ، فالأدب في ظل الكتابة يكون كينونة قائمة بنفسها وهو تجربة معاشة⁽⁶⁾ .

إن الكتابة الروائية عند الشهيد تنهل كثيراً من ذاته لكنها في الوقت نفسه لا تتوانى أن تمتص رؤيتها من واقع يتقصده ، ولعل حادثة الثلاثاء المروعة في الرواية ما هي إلا معادل موضوعي لما يحتدم من صراع في وعي الكاتب جاءت كلماته معبرة ودالة على واقع مرير يعبر عنه بأسلوب خفي مسكوت عنه ، حيث (عريان) المقتصب رمز السلطة (ونجاة) رمز للحرية المكبوتة بفعل الحروب والعنف السياسي ، لينتج عن اجتماعهما معاً - حادثة الاغتصاب - مولود مسخ هو حرية مكبلة لا تصلح للحياة الكريمة ؛ لذا انتهت حياة نجاة بفعل رمزي - الانتحار غرقاً - محاولة للحصول على الطهر والنقاء ، مما يعيد إلى

الاذهان نهاية رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ حينما يبدو الموت غرقاً أو الانتحار هو محاولة للرفض والتطهير ، فما يبدو عنيماً ومعتداً في زمن مختصر في رواية سبت يا ثلاثاء يبدو مخيفاً وصريحاً في تعاطيه للكلمات الدالة على الوعي المأزوم في رواية (فراسخ لأهات تنتظر) التي تحاك حبكة في ظل الظروف نفسها التي أحاطت سبت يا ثلاثاء وكأنها الجزء الثاني المكمل لها إذ ينتقل فيها الصراع مع السلطة إلى خارج العراق ، وبهذا يبدو العراق مركزاً لذاكرة الراوي والبطل (مبدر داغر) ، ومما يدل على أيديولوجية وعي الكتابة في معارضتها للسلطة الأسلوب السرد في الروايتين ، ففي سبت يا ثلاثاء التي تنحصر أحداثها داخل العراق في زمن قصير محدد يسود السرد سارد خارجي يهيمن على الشخصيات ويصادر حريتها في الكلام والتفكير وهو بهذا دال على السلطة الجاثمة على الصدور ، السلطة التي تمنع ليس الكلام وحده بل حتى التفكير ، في حين فراسخ لأهات تنتظر نجد أن زاوية السرد تتغير ويتغير معها الصوت السارد ، من سارد خارجي يصف عن بعد إلى راوٍ من داخل الحدث ممثلاً بشخصية مبدر داغر ، الشخصية المثقفة التي يتعرف من خلالها المتلقي على أزمة الفئة المثقفة في ظل واقع قسري مهيمن ممثلاً بالحروب والسلطة العنيفة والحصار الاقتصادي "ها أنا أخرج من جديد. أبرح مواطن الدفء ، مخلفاً ورائي جبلاً متزاحمة من التهالكات ، حاملاً على كاهل الروح رغاوي متناصلة من الكوارث المتهاقفة والحروب الخاسرة والأسى المهول.. أخرج ولا أدري كيف خرجت!!" (7)، فلغة الروايتين تميل للبوح الذاتي ليقتررب بتأثير ذلك جزء كبير منهما إلى مفهوم السيرة الذاتية ، كونها سيرة تتعلق بوعي الذات لكنّها لا تبارح واقعها ، فبقدر ما تعلنه كتابات السيرة "عن معتقدات كتابها ومساعدتهم لتبرير جهودهم الخاصة لتحقيق تحولات شخصية ، فإنها غالباً ما تفصح أيضاً عن مزاج ما لمرحلة قلق ما بين عالمين أحدهما يحتضر والآخر يعجز عن الولادة" (8)، فرواية سبت يا ثلاثاء تعلن صراحة عن تداخل وعي الكاتب مع وعي السارد فيها فتأتي الكتابة دالة على ما يرومه من أفكار: (تقول مناهي هامسة لي أنا الكاتب)، (لم أهدأ أنا الذي اكتب رواية تدور أحداثها في مدى زمني لا يتعدى الساعات)، (وأكرر أنا الروائي) وهو ما نلاحظه أيضاً في رواية

فراسخ لأهات تنتظر من خلال التداخلات الصريحة بين حياة بطل الرواية وحياة الكاتب من تعرض للسلطة والسفر والعمل في مجال الكتابة الأدبية وغيرها ، فنحن لا نقرأ بذلك أحداثاً سردية متلاحقة بل نشاهدها أمامنا ، وهذا يؤكد القصدية الواعية للكاتب بالتعبير من خلال الكتابة عن أحداث خاصة وعامة يريد لها أن تشاهد علانية ، وهو أسلوب يذكر بنصيحة الروائي (فورد مادوكس فورد) التي جعلها الروائي الانكليزي (جون برين) أساساً مهماً في كتابه (كتابة الرواية) الذي هو خلاصة تجربته في الكتابة الرواية وهو يؤكد على الكتاب: "اكتب دوماً وكأن أحداث روايتك تجري أمام عينيك على خشبة مسرح باهر الإنارة" (9)، إذ تتجلى بذلك أهمية قراءة التجربة الذاتية للكاتب التي لا بد له من أن يعود إليها دائماً وبصدق ، وهكذا تتكون بتأثير هذا الأسلوب الواعي لغة خاصة هي " لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب" (10) ، ومع أن لغة الرواية في روايتي سبت يا ثلاثاء وفراسخ لأهات تنتظر ليست من النوع الأبيض المحايذ المنعزل عن أيديولوجية المؤسسات ، كما يؤكد بارت في دراسته لدرجة الكتابة ؛ لكنني أجد أن هذه اللغة رغم تقهقر الرؤية الدالة عليها بسبب دلالات المرجع تأخذ بعدا ذاتيا سيريا من خلال انفتاح الكتابة على جماليات ما وراء السرد الروائي ، حيث العناية الصريحة بالنسق البنائي وموقع السارد / الروائي وحضور المؤلف داخل النص ، مما يخفض نسبة أيديولوجية الخطاب الواقعي داخل النص – أحياناً – فاسحاً المجال أمام التجريب لكي ينافس على موضع قدم داخل العمل المكتوب ، فثمة قاعدة أساسية تؤكد أن الكتابة مرتبطة بالمرجع إذا ما فرض ذلك صلة نصية معينة ، وبهذه الحالة إما أن تتكيف معه أو ترتد عليه بأسلوب رافض عنيف تجعله أساساً في تركيب الأفكار والإدراك المعرفي ، وهذا ما يمكننا أن نلاحظه في أدب الشهيد الروائي ولاسيما تحت ما أسميته سابقاً بـ (الكتابة المنهزمة) (*) ، لأن النص لديه مبني على أساس جمالي متكامل ومتناغم مع ذاتية التأليف والخيال كونه يؤطر اللغة والوحدات السردية ، وهو لا يحيل صراحة إلى واقع معين لكننا في الوقت ذاته لا يمكننا أن نفهم الرؤية فيه بشكل دقيق ما لم نؤوله تأريخياً مع المرحلة السوسيو/ثقافية التي أنتج فيها ؛ لذلك نجد شخصياته تتحرك ديناميكياً

من خلال مؤثر خارج عن إرادتها وهو مرتبط بفعل إدراكي يمتد إلى الواقع بصلة أكيدة ، ولعل تقديم شخصية مثل شخصية (عريان) في رواية (سبت يا ثلاثاء) ما هو إلا معامل موضوعي لوعي الكاتب نفسه في نقل ما يريد أن يذكره عن موضوع أيديولوجي سياسي مؤثر في مجتمعنا العراقي الحديث ، فالوعي الكتابي للشهيد يتشكل معرفيا من تجاور الذات والموضوعي معا ، أي أن أعماله السردية تحتفي برؤية للعالم يتداخل فيها المثالي والمادي ، فإذا كان (الوعي المثالي) في عالم زيد الشهيد الروائي يكون صورة للعالم مجسدة من وعي مؤلفه لينفي بها فكرة النظر إلى العالم بوصفه كيانا مستقلا عن الوعي البشري لأجل السعي للوصول إلى واقع مجسد من خلال رؤيته الخاصة ، فان (الوعي المادي) فيه مائل أيضا بشكل مساوٍ بحيث يتولد الصراع في أعماله من التناقض بين الوعيين لخلق صورة متكاملة تجمع بين الذات والواقع ، الواقع الذي يمكن ملاحظته من خلال إحالات مباشرة لأحداث حقيقية أو إحالة خفية لمعلن في المجتمع أو مسكوت عنه ، وبهذا تكون لغة الرواية دالة على أثر أيديولوجي يشحذ القدرة ويصقلها ويختبرها لتدرك الواقع كما هو حتى في أصغر تفصيلاته⁽¹¹⁾، لكنه ليس أثرا لأيديولوجية معلن بل مسكوتا عنها تتواصل مع النص من خلال الحضور والغياب وتحول الشخصيات والأماكن والزمن وأسلوب السرد إلى علامات دالة ، وبهذا تتحدد اللغة السردية في روايات الشهيد ذات الدرجة المنهزمة ، بأنها لغة سيميائية تتجه من الإنسان إلى العالم أو بالعكس إذ لا يثبت المعنى إلا من خلال نسبة إحدهما إلى الآخر ، بحيث يكون (الإدراك) خارج النص مساويا لـ (الإحساس) الذي هو قرين لذاتية النص⁽¹²⁾، وهي لغة مشابهة لكثير من لغة الكتابة الروائية العربية الحديثة لأنها أحيطت بظروف إنتاجية سوسيوثقافية واحدة ، فهي كتابة متفهمة تنم عن بنية منهزمة تبحث في واقع مرير وتمثل الإنسان ببطل مسلوب الإرادة لا قدرة له على التغيير ، كتابة تؤكد مبدأ الأدب المستلب ولا تنزاح نحو درجة قريبة من الحياد لأنها تعيش أزمة التأريخ والأيديولوجية وتحمل وعي فنتها البرجوازية المهزوم .

التَّهْجِين اللُّغَوِي (إنتاج الصورة السردية):

ما إنْ سَعَتْ الرِّوَايَةُ العَرَبِيَّةُ المَعَاصِرَةَ لَتُخْطِي مَقُولَاتِهَا البَنِيَوِيَّةَ المُؤَسَّسَةَ بِفَعْلِ الحَدَاثَةِ حَتَّى تَبْنِيَنَّ ذَلِكَ عَلَى هَيَاةٍ تَمْرُدُ جَمَالِي دَالٍ ، فَقَدْ تَخَطَّتْ مَهْمَةً إِدْرَاكَ العَالَمِ وَتَحْلِيلَهُ بَحْثًا عَنِ التَّغْيِيرِ ، وَرَاحَتْ تُعَيِّ الأَمْرَ بِأَسْلُوبٍ مُغَايِرٍ ؛ حَيْثُ البَحْثُ عَنِ وَسَائِلِ تَصْوِيرِيَّةٍ جَدِيدَةٍ مِنْ خِلَالِ مَحَاوَلَاتٍ تُصْنِيعُ مَوَاقِفَ سَرْدِيَّةٍ مُتَخِيلَةٍ تُنْطَلِقُ مِنَ الوَهْمِ لَكِنَّهَا لَا تَفَارِقُ الْوَاقِعَ وَلَوْ ضَمْنِيَا ، وَلَعَلَّ وَاحِدَةً مِنَ الْأَسَالِيبِ المَهْمَةُ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ ذَلِكَ لَجُوءُهَا إِلَى ضَرُورَاتِ إِنتَاجِ دَرَجَةِ كِتَابِيَّةٍ تُتِمِّلُ لُغَتَهَا ، فَقَدْ أَذَابَتْ ضَمْنَهَا أَسَالِيبَ مُتَنَوِّعَةٍ قَدِيمَةٍ وَحَدِيثَةٍ وَمَعَاصِرَةٍ لَتُكْسِرُ عَقِيدَةَ نَقَاءِ النُّوعِ — كَمَا أَسَّسَهَا دَعَاةُ الْمَأْسَاةِ الكَلَّاسِيكِيَّةِ — وَهَذَا مَا أَرَادَتْ بَعْضُ النُّصُوصِ الوَاعِيَةِ تَحْقِيقَهُ ، مِنْ خِلَالِ تَبْنِيٍّ أَكْثَرَ مِنْ بَوْرَةٍ سَرْدِيَّةٍ لَتَقْدِيمِ الحَكِيِّ لِلْمُتَلَقِّيِّ مِمَّا يَشْطِظِي زَوَايَا الْوَاقِعِ الحَقِيقِيِّ سَامِحًا لِلْإِفْتِرَاضِ وَالتَّخِيلِ بِالتَّنْحِي عَنْ الْوَاقِعِ المَبَاشِرِ وَلُغَتِهِ التَّعْبِيرِيَّةِ ، بِتَرْكِيبِ صُورٍ سَرْدِيَّةٍ مُغَايِرَةٍ وَمُتَنَوِّعَةٍ عَلَى وَفْقِ تَشْكَالِ لُغَةِ الرِّوَايَةِ الَّتِي تُتَنَمَّى بِالضَّرُورَةِ هُنَا إِلَى المَعْرِفَةِ مَا بَعْدَ الْحَدِيثَةِ ، فَكَيْفَ تَمَّ ذَلِكَ ؟ .

فِي رِوَايَةِ (أَجْنَحَةُ الْبَرْكُوَارِ) لِعَبَّاسِ عَبْدِ جَاسِمٍ يَتَنَاقَبُ عَلَى سَرْدِ الحِكَايَةِ (ثَلَاثَةُ رَوَاةٍ/ثَلَاثَ لُغَاتٍ) وَهُمْ جَمِيعًا يَأْخُذُونَ سِمَةَ السَّرْدِ الذَّاتِي الصَّادِرِ مِنْ دَاخِلِ الْعَمَلِ ، وَكَأَنَّهُمْ يَشْهَدُونَ عَنْ قَرَبٍ مَا جَرَى فَعَلًا فِي أَجْنَحَةِ الْبَرْكُوَارِ وَالرَّيْمِشْنَ وَالدَّهَالِيزِ الْخَفِيَّةِ لِلْبَنِيَاةِ الَّتِي تَأْخُذُ بَعْدَ أُسْطُورِيَا بِسَبَبِ هَذِهِ التَّعْدِيدَةِ ، لَكِنَّ الَّذِي يَأْخُذُ عَلَى عَاتِقِهِ مَهْمَةَ السَّرْدِ الْمَرْكَزِيِّ الْمَوْجَّهَ لِلْمُتَلَقِّيِّ الرَّأْيِي الْأَوَّلِ فِيهَا (أَيُوبُ) كَاتِبٌ أَهْمُ الشَّهْوَانِي وَحَافِظُ أَسْرَارِهِ كَوْنَهُ الشَّاهِدُ الْوَحِيدُ عَلَى مَا حَدَثَ فَعَلًا فِي دَهَالِيزِ الْبَرْكُوَارِ الْخَفِيَّةِ ، أَمَّا الثَّانِي فَهُوَ (أَحْمَدُ الطَّيِّبُ) صَدِيقُ أَيُوبَ وَالنَّاقِلُ الْوَحِيدُ لِأَسْرَارِ الحِكَايَةِ عَنْهُ ، بَيْنَمَا يَمْكُثُ (دَلِيلُ بْنُ يَعْقُوبَ الْبَغْدَادِي) دَاخِلَ النَّصِّ بِوَصْفِهِ بِبَوْرَةٍ تُعَارِضُ أَيَّدْيُولُوجِيَّ ذَاتٍ وَجُودٍ تَارِيخِيٍّ ، وَهُوَ مَا يُمْكِنُ مَلَاظَمَتُهُ بِشَكْلِ كَلِّيٍّ فِي رِوَايَةِ عَرَبِيَّةٍ ثَانِيَّةٍ هِيَ (مَوْتُ صَغِيرٍ) لِمُحَمَّدِ حَسَنِ عَلْوَانَ الَّتِي سَيُطَرِّقُ عَلَى سَرْدِ أَحْدَاثِهَا التَّأْرِيخِيَّةِ ثَلَاثَةَ رَوَاةٍ مُتَعَاقِبِينَ عِبْرَ حَقَبٍ مُخْتَلَفَةٍ ، فَفِي أَجْنَحَةِ الْبَرْكُوَارِ يُقَابِلُ الصَّوْتُ السَّرْدِيَّ الْأَوَّلُ بِصَوْتِ ثَانٍ مُوَازٍ لَهُ فِي المَعْرِفَةِ وَالْأَسْلُوبِ لَكِنَّهُ يَغَايِرُهُ فِي الزَّمَنِ ، إِذْ يُمَثِّلُ أَيُوبُ شَاهِدَ الْعِيَانِ الْمَعَاصِرِ بَيْنَمَا دَلِيلُ يُمَثِّلُ التَّأْرِيخَ الْمَاضِيَّ وَيَبْقَى أَحْمَدُ الطَّيِّبُ بَيْنَهُمَا

ينقل الحكاية ، لكنّه لا يمثل صوتاً فاعلاً كونه مكتفياً بما يلقيه به أيوب من حقائق تاريخية (قص متخيّل) ، وبعد هذا تنهال الكثير من الأصوات بحثاً عن سرّ المكان والشخصية رغبة في سرده مما أدى إلى ضياعه إلا ما سرده أيوب ومن معه ، فقد مثل النسخة المتخيلة الأكثر صدقاً بوصفها المدونة التاريخية المفترضة الأقرب إلى قوانين الحقيقة ، هكذا من دون أية مقدمات تتبنى الرواية الكثير من الوهم الحميد لعرض الحكاية والعمل على مؤسسة واقعية لها على غرار قوانين المجتمع المفترض في المكان - البركوار - : "بعد أن مضى السيد أدهم الشهباني إلى حتفه ، وانهارت أجنحة البركوار ، مرت سنوات طويلة ، أرخ فيها كتبة ورواة وشهود عيان لتفاصيل ما حدث...ساورني أكثر من شك في مَنْ روى تفاصيل البركوار ، ليس لأن السرد ضرب من الكذب ، وإنما لأنّ التصحيف فضح الكثير من الكتاب لكثرة الكذب الموثوق به في النقل والاستنساخ"⁽¹³⁾ ؛ لذلك فقد تنوعت أساليب اللغة وأدوات العرض بتنوع الرواة فهناك صوتان سرديان عملاً على توليد نص متعدد الرؤى والأفكار على وفق ما هو معروف بالرواية المتعددة الأصوات ، حيث الاختلاف واضح بين الراويين (أيوب) و (دليل) في تبئير السرد داخلياً لتمثيل الحكاية وتخيلها ، ولا سيما أنّ الأول منهما ينماز ببعد معرفي أيديولوجي اكتسبه بسبب عمله المباشر مع الشهباني مما وسع لديه الآفاق للغور عميقاً بوصفه إحدى بوّرتي توصيل المغامرة (محتوى الحكاية) ، أما الثاني فقد أخذ على عاتقه مهمة السرد التاريخي المتعلق بجذور المكان نفسه - أعني البركوار - وما قيل عن أسرار فضله عن ردفه معلومات متواصلة عن الشهباني وما دارت حوله من أحداث ، وهو بهذا كله لا يواجه المتلقي كونه راوياً صريحاً داخل العمل بل نجده ماثلاً في لغة أيوب نفسه ، إذ يقدمه مع الراوي الثاني (أحمد الطيّب) لكنّه مع ذلك يبقى مُعبّراً بصوت مختلف له خصوصيته وأفكاره المغايرة في الأسلوب والتأثير والإضافة ؛ لهذا طغى على الرواية طريقتان لغويتان في السرد تتناسبان مع أسلوب العرض والصوتين المهيمنين فيها مما هيأ النصّ فنياً لكي يغادر نسخة الواقع الأولى المرتبطة بالحقائق السياسية إلى نسخة ثانية منقطعة عنه ترتبط بزمان السيرة المتخيلة للشخصية والمكان ، والطريقتان هما (السرد المباشر) وهي الأكثر كونها ارتبطت

يسرد الراوي الأول أيوب وحواراته الديالوجية والمنولوجية ، و(السرد غير المباشر) أي السرد بواسطة وتعلق بما نقله أيوب عن الراويين الثاني والثالث ، ولعل حلقتي أسلوب العرض وطريقة السرد ولدنا ضمنا حلقات سردية متداخلة تشكلت لانسياب الحكاية بسلاسة وتشويق مثلها مثل أي عمل يبتغي التأثير والنجاح ، إذ شكل ذلك نمطا من التنوع الجميل في وظيفة الراوي ومستوى اللغة السردية بوصفهما حلقتي مكمليتين لعمل الحلقتين السابقتين ، فأهمية الراوي وتنوعه في أية حكاية ليس مرتبطا فقط بظهوره المبالغ الذي يطغى على ظهور المروي له كما يذهب لذلك الكثير من دارسي السرد⁽¹⁴⁾، بل مرتبطا أيضا بدوره التمثيلي الذي من خلاله يستطيع افتراض حكايات مغايرة للواقع الحقيقي ولواقع الحكاية ذاتها ثم الانتقال المستمر من عوالم ممكنة إلى عوالم متخيلة مُصنَّعة للضرورة الجمالية التي يبتغيها السرد ، فضلا عن (وظيفة التقديم)** التي ينماز بها أي راو ينقل عالم الحكاية المتخيل نستطيع أن نلمس وظائف أخر مثل: (وظيفة التواصل) وتحقق من خلال انفتاح الصلة بين الراوي والمروي له في أثناء اشتراك الراوي الأول مع الراويين الآخرين بتوصيل الحكاية لصورتها الأقرب إلى الحقيقة المفترضة الجديدة ، و(وظيفة الشهادة) وتعلق بدلالات الأخبار المنقولة وثقتها التاريخية المرتبطة بالمكان الخيالي والسيرة المتخيلة التي قصت الحكاية افتراءها ثم إيهام القارئ بها ، كذلك (وظيفة أيديولوجية) تحيلنا إلى واقع معهود سبق أن وصفته وشاية نص وهي تزخر في إشارات أيوب وكلامه عن السلطة والحاكم والحرب والتنظيم السري فضلا عن توافرها في الإشارات التاريخية الراسخة بقوة في كلمات دليل البغدادي ، مما يحقق ضمنا (الوظيفة التفسيرية) وهو ما يصل بالسرد إلى الوظيفة الجامعة لكل ذلك معا وهي (وظيفة ما وراء السرد) التي تتمحور لغة الرواية فيها ، حيث التعليق المتواصل على الحكاية ونظامها الداخلي بمستوى ثانٍ وراء لغة السرد وتحقق ضمن إحالات كثيرة للرواة الثلاثة وهي مرتبطة بمشروعية السرد وطبيعة الحكاية ونمطية الواقع المفترض وأثر تأريخانية الحدث ، فاكتملت لغة الرواية بذلك مبدأ (الإيهام بالواقع) وإرساء مبدأ مغاير من جماليات التلقي في ضوء اختبار قدرة النص المعاصر على تصنيع خصوصيته في اختبار واقع افتراضي

جديد له قوانينه وأعرافه ؛ وبهذا كله تحقق الرّواية صورة جمالية لـ (اللغة السّردية الهجينة) انطلاقاً من تواجدها مع الصوتين المتمركزين في تقديم الأخبار المتواصلة فكانت لغة الرّاي الأول ذات أسلوب معاصر معبر عن عالم اليوم ومنظومته الدالة على قوانينه ، ولغة الرّاي الثالث لغة تاريخية قديمة يحاكي بها السّرد لغات المدونة العربيّة بأزهى عصورها المنتجة لنصوص مثل المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها ، لتتوازي بذلك اللغتان معا جنباً إلى جنب كما في تراكيب لغوية وأفويل مثل⁽¹⁵⁾: يقول أيوب: "كان الكل يعلم أنّ مَنْ يدخل البركوار لا يخرج منه إلّا وقد استوطنت فيه طفيليات غريبة...أقلني سائق لاندروفر كان قليل الكلام ولم أفهم منه شيئاً ذا أهمية ، مما هيمن الصمت علينا طوال الطريق...ارتديت بدلة بيضاء وقميص أسود ، وحكّت حول ياقة قميصي ربطة حمراء مرقطة بنقاط سود" يجانبه على مدى استمرار السّرد تركيب كلام دليل البغدادي الذي يقول "الرجال الذين دخلوا مع "الفتاحين" إلى هذه البلاد ، إنّما هم أخوة لنا ، ولم يقل بأنهم "أدلاء" من "قوم تبع"....."فضلة القمص أكلها الزحاف وفضلة الزحاف أكلها الغوغاء ، وفضلة الغوغاء أكلها الطّيار" ولكنّه لم يفصح عمّا كان يقصده : أهم أولاء الإماء أم سفلة الناس؟" ، وبهذا تمتزج لغتان اجتماعيتان في خطاب سردي واحد مُهجن وهما معبرتان في الوقت نفسه عن وعيين متضادين في إدراك الحكاية والتّزوع لتحليل أسرارها بأسلوب ما أسماه باختين بـ (التهجين الواعي أو الإرادي)⁽¹⁶⁾ للوصول إلى صورة لغوية مُشخصّة ، وهذا يؤدي — كما أرى — إلى حوار افتراضي ذي معنى دلالي لإحداث تطابق بين زمني السّرد والقراءة في أثناء الوشاية الواقعية وكسر ذلك عند نشوء الوهم والانتقال إلى الافتراض الحكائي المتخيل .

وإذا كان السّرد في (أجنحة البركوار) قائماً على ثلاثة رواة مرتبطين مركزياً براو مركزي واحد مع اختلاف الرّوى الأيديولوجية والتّأثير ، فإنّ السّرد في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر يمتاز بديمقراطية أكثر في أسلوبية تعدد الرّواة وعدم ارتباط رؤاهم ببعض أيديولوجيا ، مما يولد نزعة تعارض واضحة في الرّواية عملت على تشظي وتغاير الحدث تمهيداً لنشوء فكرة الافتراض اللغوي ؛ بسبب الاختلاف الواضح على سرد الحادثة ذاتها مما يؤدي إلى خلخلة الواقع وتغيير

القناعة بأحداثه ولعل ما مهد فعلا لهذا الافتراض تنويه المؤلف قبل بدء الحكاية ، حيث امتزاج الحقيقة بالوهم السردى فلا توجد حقيقة ثابتة من حكاية الضابط المكلف نهاية القرن التاسع عشر بإدارة الواحة سوى اسمه (محمود عزمي) ، وليس هناك أية إشارة واقعية ثانية مرتبطة بحقيقته أو سيرته وقد دعمت حقيقة الاسم حقائق تاريخية وجغرافية ، مثل المرحلة التي بدأت منها الحكاية ممثلة بالاجتياح الانكليزي لمصر وثورة عرابي ثم الواحة/المكان نفسه ، إذ تُقدم مكونات الرواية الفنية عن طريق سرد متعدد يتناوب عليه خمسة رواة لتمثيل حكايتها ، أي أنّ الحدث واحد في زمان ومكان ثابتين لكنّ التغيرات متحصل من خلال الاختلاف في وجهات النظر الناتجة عن تناوب الرواة الخمسة (محمود ، كاثرين ، الإسكندر الأكبر ، الشيخ يحيى ، الشيخ صابر) الذين يتقاسمون أجزاء الرواية ، وهذا ما يولد قبولاً واضحاً لمصادقية الوهم وافتراء الحقيقة على الرغم من أنّ التخيل السردى في الرواية قد دُعم بثوابت منطقية وحقيقية مثل التاريخ والمكان واسم الشخصية ذاتها ، غير أنّ التركيز على لغة الرواية من خلال سرد الراويين الأول (محمود) والثاني (كاثرين) ، يكشف كون أنّ اللغة السردية من خلالهما تتحول إلى موجه للتعبير عن التعددية الثقافية وصراع للحضارات ، بوصفهما – الراويين - بورتين متناقضتين في الأفكار والثقافة لكنّها متوحدان كونهما شاهدين على مرحلة من تاريخ المكان الذي تدور فيه الأحداث المتخيلة ، وما يساعد على ذلك شخصية محمود المتناقضة المأزومة ذات الطابع الإشكالي بتمسكه بأرضه وعقيدته الوطنية المتشككة تجاه الاحتلال الانكليزي ، وشخصية كاثرين المتفائلة المحبة للبحث عن الحقيقة بسبب ما ورثته من ثقافتها الإيرلندية المعادية للاحتلال الانكليزي ؛ كذلك شخصية الشيخ يحيى الهادئة المحبة للسلام بالمقابل مع شخصية الشيخ صابر العنودة المحبة للعنف والسلطة⁽¹⁷⁾. " أزميتي؟ تسألني كاثرين عن أزميتي؟ أسأل أنا نفسي؟ .. في ثوان معدودة سقطت صورة ماض كاذب رسمته لنفسي ، وسقطت معها كل أفكارى المناقفة عن الحياة والموت " ... " يغوص محمود داخل نفسه ، أراه يغوص أكثر فأكثر .. قرأت كل شيء عن هذه الصحراء وعن سيوة قبل أن نبدأ الرحلة .. اعتقدت أنّي لن أكتشف جديدا ولن يدهشني شيء .. لكنّ

الكتب لم تحدثني عن الصحراء الحقيقة " ... " تحيرني الدعوة التي أرسلها الشيخ صابر بالأمس ، بأن يكون اجتماع الأجواد اليوم في بيته .. فليهنأ صابر بالرئاسة لكني أخذ حذري منه .. لا أرتاح له أبدا لا أرتاح له أبدا لا يصل إلى مقصده صراحة " ... " ما الذي يمكنك أن تقولهُ أو أن تفعله الآن يا يحيى للدفاع عن مليكة؟ .. تفسد عليّ أمري دائما بطيبتك الزائفة وتاريخك الزائف " ، فأسلوب تعدد الرواة (18) - كما يذهب لذلك مجموعة من النقاد - لا يسمح بتقديم الحقيقة ضمن جوانبها المختلفة أو يقدم الأحداث التي تقع جميعا في وقت واحد أو حتى يبرز الجوانب المختلفة للحقيقة فقط ، بل يتعدى ذلك ليكون أكسيراً إيجابياً في خلط الوهم بالحقيقة مما يجعل سمة الافتراض ممكنة جدا ؛ لأننا نتعامل مع متخيل سردي متبدل في كل وحدة حكاية بحسب تجدد الحقيقة الواحدة مما يجعل الرواية نسخة مفترضة عن واقع متخيل مرتبط بمفاهيم حقيقية منطلقاً من التاريخ فيؤدي ذلك إلى نشوء حكاية داخل حكاية من خلال اللغة السردية الدالة على واقع خيالي مفترض واحد ، وهذا كفيل بنقض قناعات التلقي والبحث في زوايا الوهم كما في لجوء النص إلى ظاهرة (السرد المتكرر) لسرد حادثة الصخرة التي مزقت ساق العسكري إبراهيم وتمثيلها حكايا أكثر من مرة على لسان محمود وكاثرين والشيخ صابر محاولة لتكسير رتابة واقعية الحدث وتمويهه خيالياً ، ولعل تقسيم الرواة في واحة الغروب على وحدات سردية ذات رؤى وملفوظ مختلف يولد ضمناً ذلك الكسر الجمالي لقناعات المتلقي في إبعاد النص عن الواقع المباشر كونه قادراً على تأنيث عالمه بنفسه بما فيه من منظومات وقوانين تحاكي واقع الواحة الفعلي لكنه لا ينقله إنما يجتهد لكي تختفي النسخة الحقيقية للواحة من ذاكرة المتلقي ، مقدماً بذلك النسخة الجديدة المفترضة التي تنقسم بين خمس رؤى لرواة مختلفين في الفكر والعقيدة والانتماء واللغة ؛ ولأجل خلق توازن سردي في تمثيل الحكاية رؤيويًا تلجأ الرواية إلى تقابلات لغوية متفجرة داخل زمنية سرد الأحداث ، فما يقابل حكاية محمود وكاثرين على تناقضاتها في سرد القضية ذاتها ، حكاية (الشيخ يحيى) و (الشيخ صابر) في سرد قضية الواحة من وجهتي نظر متعارضتين تماما ، لا بل هي تنم عن (صراع عنصرين) يقابل (الصراع الثقافي) بين محمود وكاثرين ، وهنا ثمة مدلول عملي

تنتجه (نسخة الواحة المتخيلة) بعيدا عن واحة سيوة الحقيقية ، مدلول يبتعد فيه النص عن دلالة الرّمز لواقعيته حيث (تجاوز الخلاف والائتلاف) معا ، (فخلاف) الشرقيين مع الغربيين عند الشّيوخين معنى يقابل (خلاف) الغرب مع الشرّق المتجسد بين محمود وكاثرين ، و(ائتلاف) الشّيوخين في عدااء الحكومة الموالية للاحتلال عند دفع الضرائب يقابل (ائتلاف) محمود وكاثرين في عدائهما للاحتلال الانكليزي الذي استباح بلديهما ، لكنّ بين هذا التّجاوز يمكث الحياد التاريخي لمخيلة الواقع المكاني ممثلة بسرد الرّاوي الخامس (الإسكندر الأكبر) ، إذ تعلقو اللغة السّردية للحكاية معه على واقع النص فتغوص في افتراضات التّاريخ والأساطير مما له علاقة فعلية فيما بعد بمكان الواحة والمعبد وبحث كاثرين الدّؤوب عن الحقيقة الزّائفة وراء أسطورة المكان ، مما يعمل على توليد حالة من (التّهجين السّردية) بسبب تداخل لغات وأفعال ورؤى وأيديولوجيات الرّواة جميعا داخل النصّ الرّوائي ليتحقق بذلك ما أطلق عليه باختين أسلوبيا (صورة اللغة) ، حيث امتزاج تتعالق فيه اللغات والحوارات والأزمنة والفوارق الثقافية والسوسولوجية⁽¹⁹⁾ للوصول إلى حالة خاصة من الصورة الرّوائية المختلفة عن جذورها الأصل التي تسعى جماليا لإنتاج مغاير يتقصد كسر وتحطيم القوانين القديمة ، كما حصل في واحة الغروب عندما عمل النصّ على توليد محكيّات متداولة في الواقع الشّعبي والخرافي للمجتمع المصري ، ثم أعاد إنتاجها لغويا ممثلة بحكاية شخصية مليكة (الغولة) التي عندما خرجت من بيتها عنوة لعنت المكان فحلت فيه الكوارث بحسب معتقدات هذا المجتمع وقوانينه ، إذن فإنّ تداخل الحلقات والأساليب والرّؤى السّردية وتكرارها في اللغة السّردية على مدى الرّوايتين - أجنحة البركوار و واحة الغروب - ولّد تنوعا إيقاعيا من التّمثيل الموحى بجمود الرّمن وعمومية المكان وشعبية الشّخصيات ، وهو في حقيقة الأمر يمثل حركة سردية مستمرة ليس في الماضي والحاضر والمستقبل بقدر ما هي أشبه بالمرآحة في المشهد بأسلوب لولبي ما إنّ نتخطاه حتى نعود إليه ؛ لأنّ النصّ الرّوائي يواجهنا باستمرار مع أصوات الرّواة وأساليبهم ولغاتهم في الحكى ، تلك الأساليب المتبنينة في النصّ على شكل وحدات محكيّة مكررة مع تطور الحدث فيها طبعا ، ولعل هذا ما منح الرّوايتين القدرة

العالية في تمويه الواقع ومخادعته للوصول إلى حالة من كسر أفق التلقي بسبب افتراض واقعية مغايرة للأرضية المرجعية التي انطلقت منها الأحداث مما أدى إلى غياب الواقع وأفوله .

اللغة المضاعفة (ما وراء كلمات الحكاية):

لعل من المنطقات المركزية في التعبير عن الوعي الذاتي للسرد وتوالد المتخيل لرواية الميتافكشن في ضمن سرد ما بعد الحداثة ، ناتج ليس فقط بتأثير الإدراك الجمالي البنيوي المرتبط بتحقيق رؤية خاصة للعالم ينزع إليها الروائي بحثا عن التجديد والتغيير ومخالفة السائد مما هو راسخ في ذاكرة الرواية العربية ، أقول: ناتج ليس بتأثير الإدراك الجمالي وتكوين بنية تعبيرية خاصة ممثلة بما وراء الرواية ، بل أيضا من خلال الوعي الكبير للروائي المرتبط بقدرته على اللعب الواعي باللغة السردية لحكايته ، ومن ثم الانتقال بهذه اللغة من مرحلة أولى سطحية واصفة لمتغيرات الحكاية وعناصرها وموضوعاتها إلى مرحلة ثانية ذات دلالة عميقة مرتبطة بتوالد اللغة والأساليب جنبا إلى جنب مع توالد الوعي الذاتي للكتابة المؤسسة لهذه البنية ، وحقيقة الأمر أنّ الروائي العربي المثقف بالثقافة الكلاسيكية العربية ليس بعيدا جدا عن تداخل المعاني والألفاظ وإنتاج بعضها ببعضها ، فقد شاع لدى البلاغيين العرب القدماء مثل: عبد القاهر الجرجاني وأبو حيان التوحيدي مفاهيم مثل الكلام على الكلام و معنى المعنى ، وهي من أساسيات وظائف اللغة لديهم كون اللغة الأدبية لا تستقيم فتنتج معنى عميقا من الولوج بطبقات متداخلة من الكلام واللغة والمعاني ، إلا بعد أن تتداخل معانيها ويوصل المعنى الأول إلى ثان مرورا بطبقات من الألفاظ واللغة المقصودة ، وهذا أمر دعمته النظرية اللغوية والنصية والشعرية الحديثة ونادى به أهم المنظرين فيها حتى الغربيين منهم مثل: فيرديناند دي سوسير وياكسون وتون فان دايك وغيرهم ، لكن: ما علاقة ذلك بمضاعفة اللغة وتجاوزها؟ وهل ما وراء اللغة في الرواية من أساسيات تكوين نظرية الميتافكشن؟ .

يعرف علم النص ونظريته ما وراء اللغة (Metalanguage) على أنّها " اللغة التي يكون موضوع دراستها لغة أخرى ... فلغة اللغة [الميتالغة] هي علاقة بين لغتين لغة طبيعية ولغة واصفة تأخذ الأولى كمجال [كذا] للبحث والدراسة ... وهكذا تقدم نفسها باعتبارها [كذا] لغة وصف (تحليل) " (20) ، وهو تعريف يمهد بشكل من الأشكال لما نريده هنا لكي نثبت أهمية الميتالغة في السرد الروائي ما

بعد الحداثي ، فالعلاقة الوصفية /التحليلية بين اللغتين هي تعبير دال على ما يحدث في نص الميتافكشن من خلال الإشارة والإحالة إلى اللغة ذاتها ؛ لذلك يمكن تحديد مفهوم الميتالغة في ضمن نظرية الميتافكشن على أنها لغة تشير إلى نفسها ، فكلما ازدادت الحاجة في الميتافكشن إلى ما وراء اللغة أصبحت ضرورة الحفاظ على العلاقة بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي ومن ثم إدراك هذه العلاقة جيدا ، لأننا في روايات الميتافكشن سندرك طبيعة هذه العلاقة من خلال (ما وراء) التي ستكون هي موضوع البحث والتحليل ، وعليه تكون روايات الميتافكشن في حالة من الانهمام بالذات منشغلة بلغتها ملتفة حولها وما فيها من تعبيرات وألفاظ ودلالات تنقل القارئ من المستوى الأول للمعنى إلى مستوى ثانٍ أعمق ، إذ تتولد عنه الدلالات الخفية التي تشير إلى ما هو واقعي فيكون المتلقي - كما تؤكد ووه - إزاء فن لغوي يجيد اللعب والإبداع لعوالم رمزية متخيلة ، فإذا كانت ما بعد الحداثية تعيد كتابة الحادثة من جديد كما يرى ليوتار من خلال العودة إلى نقطة الانطلاق ، وهذا أمر يتولد في ضمن الطبيعة الأسلوبية للغة ذاتها حيث اللغة دائما قائمة على حقيقتين تكون إحداها مستقلة عن الثانية وتحددان سيميائيا بالدال والمدلول⁽²¹⁾ ، فإن ما تفعله بنية ما وراء اللغة السردية في لغة الرواية قريب جدا من ذلك كونها تتبنى القوانين ما بعد الحداثية بالضرورة ، فهي تعيد صوغ لغة الرواية من جديد عن طريق المرور إلى لغة بعدية ذات طبيعة رمزية دلالية ، ويمكن أن نلمح مثل هذا كثيرا في الرواية العربية ما بعد الحداثية التي تمثلت حكايتها المركزية على وفق بنية الميتافكشن ، كما في التلاعب المقصود بحروف الاسم الذي لعبه نص رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي حينما يصف الراوي علاقته بسماع حروف الاسم لأول مرة على الشاكلة الآتية: "كانت أول مرة سمعت فيها اسمك... فتعلقت في غيبوتي بحروفه ... بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك ، تشطره حاء الحرقه ..ولام التحذير. فكيف لم احذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى...كيف لم احذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا ... الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن ..."⁽²²⁾، إذ تحيل حيلة الحروف المقطعة التي تمثل اسم المؤلفة ذاتها(أحلام) إلى دلالات سياسية خلف اللغة المباشرة للرواية ، تنعقد حولها مفاهيم هذه الدلالات

بواسطة مفاتيح تعبيرية مثل كلمة (الحرائق) التي ترتبط أيديولوجيا بكلمة (الوطن) وترتبط أيروسيا بكلمة (المتعة) ، فتتولد منهما تضادية ميتالغوية مرتبطة بقضية صراع الذكورة والأنوثة الذي توجه أحلام مستغانمي خطابها الروائي نحوه وهو التضاد الذي ينتقل إليه النص من خلال ثنائية (الألم / اللذة) ، إذن تتمظهر ظاهرة الميتالغة بوصفها جزءا مركزيا مكمل لبنية الميتافكشن ، فتعبير الرواية والانزياح الذي يتحقق فيها لا يتم إلا عن طريق اللغة وتحولاتها الدلالية ، وهذا ما يمنح النص الروائي فرصة جوهرية لمواجهة القارئ من منطلق الجذب الكبير الذي يوفره أسلوب الميتالغة فيه ، فلغة رواية الميتافكشن هي لغة توليفية تؤمن كثيرا بالتحويلات الأسلوبية ، وهذا أمر يقتضي التّبديل المستمر بين (نظام النص) المتحقق من خلال اللغة المباشرة و(فوضى النص) المتحققة من خلال الانتقال لحكاية الحكاية والتأمل الدّاتي فيها ، مما يقتضي بالضرورة توفر لغة مغايرة بدلالات ورموز غير مباشرة للتعبير عن هذا الانتقال من النص الاعتيادي إلى نص الميتافكشن ، وهو ما يتناسب تماما مع ما شاع نقديا من أنّ اللغة تزود النص بمفاتيح خاصة هي في حقيقتها مفاتيح لإدراك العالم ، وعليه يكون النص قادرا على أن ينتج نفسه اعتمادا على ديناميته الخاصة ، لكنّ هذا يقتضي بطبيعة الحال نمطا من التّعارض بين النص وما فيه من لغة إشارية والمجتمع الذي ينتمي إليه القارئ الذي يواجهه هذا النص ، من خلال عملية تحويل اللغة الأدبية التي هي لغة المؤلف أيضا إلى ما يصفه رولان بارت بتحويل الفكرة أو الوعي إلى بضاعة تكون في ضمن ما يسمى (الوظيفة الاجتماعية) وإن كانت اللغة برأيه هي التي تتكلم وليس المؤلف⁽²³⁾ ، وهذا ما يتحقق بصورة واضحة وكبيرة عن طريق تهجين اللغة التي تتحول في رواية الميتافكشن إلى ما وراء اللغة ، فهي تحفز النص في ضمن قوانين الوظيفة الاجتماعية لكي يتعارض مع لغته الأصل ذات الطبيعة الرّسمية ، كما في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل) لأميل حبيبي أو حتى رواية (قيامة الحشاشين) لهادي التيمومي .

فعملية الانزياح من لغة النص إلى لغة شعبية ولهجات محلية وغريبة في هاتين الروايتين ، أو الانزياح إلى لغة عربيّة قديمة ذات طبيعة كلاسيكية من حيث الألفاظ والدلالات كما في رواية (حدث أبو هريرة

قال) لمحمود المسعدي وإن كان وعيها الذاتي ما زال مبكرا لإدراك الميتافكشن ، كذلك ما يتمظهر بوعي كبير في أغلب روايات جمال الغيطاني عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب التاريخي القديم أو المماهة التهمكية لأشكال عربية نقية عرفت في السرد العربي القديم ، كما في علاقة رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ بنص الرحلة العربية أو كما في علاقة رواية (موت صغير) لمحمد احمد علوان بشكل السيرة الذاتية في الموروث العربي ، أقول إن عملية الانزياح في لغات هذه النصوص الروائية وغيرها في الرواية العربية لهذه اللهجات والأشكال السردية - كما في أغلب الروايات التي تشغل نصيا على ما وراء اللغة⁽²⁴⁾ - يولد شعرية خاصة بها تنتج عن المجاز المرتبط بالكناية التي سوف تتوضح من خلالها قضية الانتقال لما وراء اللغة ، عندما تتحول الأحداث في ذهن المؤلف إلى حقائق وليست مجرد ذكريات أو أحداث من التاريخ الأدبي القديم ، فيعيش القارئ تأريخا جديدا بلغة جديدة تمظهرت خلف لغته القديمة المنبثقة عن ما وراء أحداثه في النص ، فهذه المؤثرات جميعا تجعل الرواية قادرة لكي تتحدث عن نفسها بحرية ، مما يولد تداخلا جوهريا بين البعد لما وراء اللغة والبنية المتولدة ذاتيا من خلال الميتافكشن ، بسبب هذا التداخل المقصود مع الأساليب الأخرى والتناص معها ، فتكون لغتها بمثابة لغة ثانية تذوب مع اللغات واللهجات والأيديولوجيات الموجودة داخل النص الروائي ؛ لهذا كثيرا ما أكد المعنيون بتحويلات بنية الميتافكشن على أن المتخيل الأدبي يبني اللغة ، وفي ضمن ذلك تتميز اللغة بانسلاخها عن سياق محدد ، إذ لا يتعين عليها أن تشير إلى موضوعات ومواقف توجد مباشرة في فعل الملفوظ ، وبهذا تقترب لغة الرواية من التصوير الشعري بلجؤها إلى الاستعارة المطلقة لأجل تجاوز اللغة القديمة وشعورها فتسمو معبرة عن صورة هي في حقيقتها كلمة وراء اللغة المصنوعة ، فتحتوي بذلك على استعارات عناصرها الرئيسية ما لا تستطيع الكلمات في اللغة الأولى تشخيصه⁽²⁵⁾ ، فهي إذن علاقة لغة بلغة ، لغة أولى منبثقة من المعنى الأول في الحكاية ولغة ثانية ناقدة ومغيرة للمعاني التي ترسخت في الأولى ، تلجأ لكي تحقق غايتها في التجديد إلى أساليب كثيرة ممكن أن تحاكيها أو تستعيرها أو تصطنعها حتى غاية في الوصول إلى نمطية سردية

مغايرة ، فهي نمطية الميتافكشن ونظريتها المتحققة بلغات سردية مختلفة ، أهمها وأكثرها تأثيراً هي الميتالغة الروائية التي احتفت بها روايتنا العربيّة ما بعد الحداثيّة .

الخاتمة:

في ضوء ما تقدم من دراسة يمكنني التأكيد هنا على أنّه لا يتم الحديث عن ملفوظ الرواية ولغتها بشكل سليم ما لم يتم عن طريقه الحديث في اللغة التي يمكن أن تناولها من دلالات اللغة الأسلوبية والشكلية فيها ، فعلى الرغم من أن مفهومنا للخطاب بإمكانه تجاوز المفاهيم اللسانية نحو مفاهيم دلالية أوسع ، تتحدد في أنظمة العلامات التي هي أساس التواصل مع المتلقي ؛ إلا أن أغلب الدراسات تعاملت مع لغته تعاملًا محددًا ومنقطعًا عن أي تواصل خارج الحدود اللغوية المغلقة على ذاتها ؛ لذلك عمدنا فيما سبق من المقاربة البحث في ما وراء لغة الرواية بحثًا عما هو سوسولوجي واقعي أو ثقافي ، وصولاً إلى ما تكون في لغة الرواية من صورة هجينة ممكنة تنتج عن أسلوبية خاصة برواية الحداثة ، مما فتح الطريق أمام النقد لكي يكتشف طبيعة لغة الرواية ما بعد الحديثة من خلال الانتقال فيها لما ورائها كشفًا وتأيلاً للغة الأولى فيها ، فهي لغة تتحدث عن لغة وترصد الظواهر وتحدد المصطلحات ، وفي الوقت نفسه تحمل خطاباً ثقافياً وأيديولوجياً معيناً ، وبهذا تنماز لغة الخطاب الروائي ممثلة باللغة المجاورة أنّها تطوّع اللغة أداة لها وتشكل وجودها منها وتنقل دلالاتها ومعانيها ، اعتماداً على الفعل اللغوي وما وراء الفعل الذي هو بالضرورة فعل الخطاب ، إذ بفضل تحقيق اللغة رؤية بعينها تبدأ بالخطاب الملفوظ لتنتهي بالرؤية المترسّخة فيه .

(إحالات الدراسة ومصادرها)

(1) ينظر: عياشي ، منذر ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، ط1-1998 ، 44-46 .

(2) ينظر: إيكو ، إمبرتو ، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة) ، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع (سورية) ، ط1-2009 ، 94 . هول ، إدوارد . تي ، اللغة الصامتة ، ترجمة لميس فؤاد يحيى ومراجعة وتدقيق محمود الزواوي ، الأهلية للنشر والتوزيع (الأردن/عمان) ، ط1 – 2007 ، 44 .

(3) ينظر: كرامش ، كلير ، اللغة والثقافة ، ترجمة د.أحمد الشيمي ومراجعة عبد الودود العمراني ، وزارة الثقافة والفنون والتراث(قطر/الدوحة) ، ط1 – 2010 ، 97 . زيماء ، بيير ، النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ترجمة عايدة لطفي ومراجعة د.أمنية رشيد و د.سيد البحراوي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(القاهرة) ، ط1 – 1991 ، 183 .

Macherey , pierre , A Theory of Literary Production , Translated from French by Geoffrey Wall : London , Routledge and Kagan paul , 1978 , 55 .

(4) ينظر: العيد ، د. يمنى ، الكتابة تحوّل في التحوّل ، دار الاداب – بيروت ، ط 1 – 1993 ، 41 .

(5) الشهيد ، زيد ، سبت يا ثلاثاء ، دار الينابيع ، 2010 ، 105-106 ، 33 .

(6) ينظر: كاسل ، جون أولد ، الكتابة الأدبية ، ترجمة عادل العامل ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) - 2010 ، 51 ، 57 . سيزر ، دي.جي ، درس في تاريخ الكتابة الإبداعية ، ترجمة : سمير الشيخ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) - 2010 ، 51 .

(7) الشهيد ، زيد ، فراسخ لأهات تنتظر ، دار الينابيع ، ط 1 - 2010 ، 11 .

(8) الموسوي ، محسن جاسم ، النظرية والنقد الثقافي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 - 2005 ، 79 .

(9) برين ، جون ، كتابة الرواية ، ترجمة مجيد ياسين ، مراجعة د. مدحي الدوري ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / 1993 ، 40 ، كذلك ينظر: 27 .

(10) بارت ، رولان ، درجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برّادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت ، ط1 – 1980 ، 33 ،

(*) وضحت مفهوم هذه الدرجة من لغة الكتابة في مقال سابق . ينظر: درجة الكتابة المنهزمة (قراءة نقدية في قصص الحلم بوزيرة لمحمد الأحمد) ، جريدة الزمان ، السنة الثالثة عشرة ، العدد (3854) ، 2011 . وينظر أيضا مقالي الموسوم بـ (مرويات الهزيمة) ، صحيفة القدس العربي-اللندنية ، 3 أكتوبر ، 2018 .

(11) ينظر: سبيلا ، د.محمد ، الأيديولوجيا (نحو نظرة تكاملية) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 - 1992 ، 76 .

(12) ينظر: كورتس ، جوزف ، سيميائية اللغة ، ترجمة : د. جمال حضري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 - 2010 ، 33 .

(13) جاسم ، عباس عبد ، أجنحة البركوار ، دار الحوار (سوريا) ، 2014 ، 7 - 8 .

(14) ينظر: قسومة ، د.الصادق بن الناعس ، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) ، منشورات وزارة التعليم العالي (السعودية) - سلسلة رسائل جامعية (107) ، 2009 ، 250 .

** للإطلاع على تفاصيل أكثر لمهمة الرّاوي ووظائفه ينظر: المرزوقي ، سمير ، وشاكر ، جميل ، مدخل إلى نظرية القصة - تحليلًا وتطبيقًا ، دار الشؤون الثقافية (بغداد) - الدار التونسية للنشر ، 1986 ، 103 وما بعدها . علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) ، 252 وما بعدها .

(15) أجنحة البركوار ، 9 ، 20 ، 24 ، 42 .

(16) ينظر: باختين ، ميخائيل ، الخطاب الرّوائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع (القاهرة) ، ط1- 1987 ، 120 وما بعدها . باختين ، ميخائيل ، الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة (دمشق) ، 1988 ، 144 وما بعدها . لحمداني ، د.حميد ، أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، منشورات دراسات - سال (الدار البيضاء) ، ط1 - 1989 ، 83 وما بعدها .

- (17) طاهر ، بهاء ، واحة الغروب ، دار الشروق(القاهرة) ، ط11 - 2013 ، 56 ، 147 ، 68-69 ، 193 .
- (18) ينظر: الكردي ، د.عبد الرحيم ، الراوي والنص القصصي ، مكتبة الآداب(القاهرة) : ط1 — 2006 : 139 — 140 . لحمداني ، د.حميد ، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، ط3 - 2000 ، 49 .
- (19) ينظر: الخطاب الروائي ، 118 وما بعدها .
- (20) خمري ، د.حسين ، نظرية النصّ — من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، الدار العربية للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف(الجزائر) ، ط1 — 2007 ، 279 .
- (21) ينظر: ووه ، باتريشيا ، الميتافكشن — المتخيل السردي الواعي بذاته(النظرية والممارسة) ، ترجمة السيد إمام ، دار شهریار/العراق ، ط1 — 2018 ، 47 وما بعدها . ليوتار ، جان فرانسوا ، في معنى ما بعد الحداثيّة(نصوص في الفلسفة والفن) ، ترجمة السعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي(المغرب) ، ط1 — 2016 ، 73 . إبراهيم ، عبد العزيز ، استرداد المعنى(دراسة في أدب الحداثة) ، دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد ، ط1 — 2006 ، 76 — 77 .
- (22) مستغانمي ، أحلام ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب(بيروت) ، ط22 - 2007 ، 36 — 37 .
- (23) ينظر: بورنوف ، رولان و اونيليه ، ربال ، عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ومراجعة فؤاد التكرلي ود.محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة(بغداد) ، ط1 — 1991 ، 192 . بارت ، رولان ، المعنى الثالث ومقالات أخرى ، ترجمة وتقديم د.عزيز يوسف المطلبي ، بيت الحكمة(بغداد) ، ط1 — 2011 ، 130 . بارت ، رولان ، في الأدب والكتابة والنقد ، ترجمة وتقديم د.عبد الرحمن بوعلي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع(دمشق) ، دبت ، 128 .

(24) ينظر: تأليف مشترك ، جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة) ، ترجمة أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع /سورية ، 2010 ، 143 .

(25) ينظر: الميتافكشن – المتخيل السردي الواعي بذاته (النظرية والممارسة) ، 48 . كروك ، جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر/بغداد ، 1989 ، 239 – 240 .