



## مجلة النور للدراسات الإنسانية

<https://jnh.alnoor.edu.iq/>



### نظرية الوجه الثاني لأسلوبية الكتابة الروائية

✉️ ID خالد علي ياس

قسم اللغة العربية ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى ، ديالى ، العراق

#### Article information

##### Article history:

Received: 27 August 2024

Revised: 27 September 2024

Accepted: 24 October 2025

##### Keywords:

Language

Adjacent Language

Novel

Theory

#### المستخلص

إن ما يميز هذه النظرية أنها غير معنية بشكل مباشر بكشف المستوى الأول للغة - المستوى الشكلي - لكي تدرك 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 لغة ثانية مجاورة للغة الخطاب ممثلاً بـ (المستوى الزويوي) في إدراك رؤية العالم الزواني ، 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 وتم اختيار العينات لأجل تحليلها نقدياً .

الكلمات المفتاحية: اللغة ، اللغة المجاورة ، الرواية ، نظرية .

#### Corresponding Author

خالد علي ياس

khalidyaas@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.69513/jnfh.v2.i4.a25>, ©Authors, 2025, College of Education, Alnoor University.  
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

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

Mohammad Jawad Habib Al-Badrani ID ✉️

#### 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.

#### المقدمة

فيها من صوغ جمالي وأساليب مبتكرة ، تقابلها أو تكمل عملها(البنية الروبوية) بما فيها من صوغ معرفي ووعي راسخ معبر عن قضايا ثقافية سوسيو نصية ، تتداخل لا مع الأيديولوجيات فقط بل ترتبط بالبنية الجمالية نفسها بحثًا 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 ، ولكنها أيضا رؤى مصطنعة أنتجها هذا العالم بقوانينه الخاصة بما فيه من مكونات على غرار قوانين المرجع وهذا ما يميز نظرية إنتاج اللغة الروائية عن غيرها من الفنون الكتابية ، وبهذا تتجاوز فكرة هذه المقاربة النقدية حدود الخطاب الجمالي للغة الروائية 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 مخالفا بشكل مباشر لنظرية نظام اللغة النصية المنقطع عن كل ما هو خارجه ، وبذلك يتحدد نظام الأشياء فيه على وفق ما أكدته (بنقننست) كثيرا من تواجد المرجع داخل اللغة ذاتها ومنه تتشكل رؤية الإنسان للعالم ، وبهذا تعدو اللغة ليست ذات الكاتب فقط بل رؤيته لعالمه أيضا(1) ؛ لأنّ ما تبحث فيه هذه المقاربة ليس الانعكاس المباشر للمرجع من جهة وهي في الوقت ذاته تؤمن بقدرة اللغة الروائية على تكوين رؤيتها السوسيوثقافية الخاصة بعالمها من جهة ثانية

تنطلق هذه المقاربة النقدية في بحثها من نظرية أساس 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 المتردية 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 تلك اللغة المجاورة على المستوى الثاني من لغة هذا الخطاب ممثلا بـ (المستوى الرؤيوي) في إدراك رؤية العالم الروائي ، من خلال كشف نظام الرؤى المعرفية والجمالية الواعية التي شكلت طبيعة لغة ثانية للرواية من منطلق أنه وعي جمالي خاص فرض رؤية معينة أدت إلى إنتاج اللغة على شكلها المادي المعروف(سرد - حوار) وعلى وفق هياة لغوية معينة تتناسب وطبيعة أسلوب الروائي وآليات كتابته(وحدات/جمل/كلمات/أفعال/أصوات).

وكما أنّ الروائي يعبر عن رؤيته للعالم ويمثلها من خلال اللغة ، فإنّ الكتابة بمكوناتها المختلفة هي التي تجعل من هذه اللغة أمرا مانزا قادرا على التداول والتأثير ، وهي في ضمن قدرتها التعبيرية تجمع الاتجاهين معا محتملين في ضمن مكونات هذه اللغة حيث(البنية الشكلية) للغة بما

والإدراك السوسيوولوجي في لغة الرواية ، لتصل (ثالثاً) مع أثر التصورات ما بعد الحداثيّة من خلال اللغة التي تنتجها بنية (الما وراء) فتتحقق بذلك دلالات لغة الحكاية الثانية التي تجاور لغة الحكاية الأصل ، وبذلك ترصد المقاربة تحولات الرّؤية السردية للرواية العربية من خلال لغتها على وفق ما أسميته لغة مجاورة على وفق تحولاتها السردية من الرّؤية الواقعية المباشرة بأثرها الأيديولوجي إلى موت الواقع المترسخ مع صيغة ما وراء الكتابة من مرحلة الحداثة إلى مرحلة ما بعد الحداثة ، فكيف يتمّ ذلك لتكوين نظرية الوجه الثاني للغة الروائية من خلال أسلوبية الكتابة في اللغة المجاورة لها؟ .

- تفهقر اللغة (نحو وعي للكتابة المنهزمة) :

يتحدد مفهوم هذا النوع من الكتابة بارتباط المنظومة السردية وانطلاقها من رؤية أساسية للعالم ، فرضت عليها بنية خاصة تتمثل بأنساق جمالية استقت وعيها من واقع ثقافي ومعرفي مرير فكانت أدياً مستلباً وانتجت بطلا مهزوماً مسلوب الإرادة يتحطم أمام شرطه الميتافيزيقي ، وهذا الأمر يفرض سؤاليين متداخلين لابد منهما: كيف تتشكل لغة الكتابة في ضوء واقع مفكك يمثل الهمم 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 ، ولأسيما لغة الرواية العراقية التي لو أخذنا تاريخانيا الظروف الثقافية التي أنتجت بتأثيرها لوجدناها مثالا 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. يمني العيد - تستبطن النقد 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 دالاً 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 (نجاة) بفعل وحشي ذي دلالة رمزية تتهدد بخفاء عنف السلطة(5): «كان سبتاً مشهوداً ، غاص بترسبات دفاقه مأخوذة بلذاعة غير مجربة اثر حركات يدين دافعة أعضاء جسد متوتر دلالة الرفض ، إشارة عدم الرغبة في تلويت صحائف طهر ناصعة لكن المتعاطف القادم على إسداء معروف يقدم وجه غوريلا ، ومخالب ضبع ، وجثامة ديناصور ، يقبض على اليبدين ، 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 للمشاهد الذي يمثل حادثة الثلاثاء الحادثة التي ارتبطت بفعل الحرب في المجتمع العراقي (هي الآن فاقدة لكل شيء إلا ذاكرتها المشتعلة تجسد وليدها ساعة أبصرته مفزاً على قارعة الطريق بعد حلول كارثة ثلاثاء الجسر) ، فالمشهدان السابقان يؤكدان ما ز عنما بأنّ وعي الكتابة يتبنى لغة يتداخل فيها الذاتي من خلال رؤيته الرمزية الممثلة بالاعتصاب إلى جنب الموضوعي من خلال استلهاً ومحاكاة الواقع ممثلاً بالحرب ، أي انه لكي يصل إلى حل مرض لنزاعاته الداخلية والوصول إلى إدراك معين ؛ يبحث عن معان دالة في الواقع يحاول النصّ تطويعها بأسلوب جمالي لتوصيل هذا الإدراك للمتلقي كون الكتابة في حقيقتها استجابة ذاتية يعبر عنها الكاتب

، وهي من خلال ذلك تعمل على تكوين مرجعها الخاص الذي هو مرتبط دلالياً 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 انكفائها الكلي على التخيّل السردية للنص والهينة الشكلية للغة خطابه ، ولعل هذا ما قصده (إمبرتو إيكو) عندما أكد على خصوصية الكتابة السردية من خلال العالم المنقّى 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 النصّ ، تكون ذات طبيعة معنوية مضمونية أكثر مما هي شكلية تعبيرية ، وهذا بدوره يحقق لهذه اللغة بعداً دلالياً مغايراً ومنقطعاً ظاهرياً لكثمة تواصل ضمني في الوقت ذاته مع مرجعية الشكل اللفظي لها .

فاللغة السردية للرواية تمثل عنصراً مانزاً من خلال قدرتها لا على نقل الصورة الخارجية المراد التعبير عنها كتابياً من قبل المؤلف ، بل هي قادرة على نقل مدلول هذه الصورة وطبيعتها المعرفية والأيديولوجية أيضاً ، فالتحويلات المهمة في البنية السردية للرواية - وأعني هنا التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة - تظهر بشكل صريح من خلال التجريب اللفظي الذي يعمل على ترسيخ خصائص هذه التحويلات على مستوى الرّؤية والبناء في أن واحد ، وهنا يأتي دور اللغة وعلاقتها بقضايا معرفية كبرى مثل المنطق والواقع والأيديولوجية والمأسسة الأنثروبولوجية وأيكولوجية النصّ وسوسيوولوجية الخطاب بشكل عام ، ولعل ذلك ما يفتح الحوار بشكل واسع أمام تصورات الطبيعة الجمالية للغة الاجتماعية التي تنطلق (اللغة المجاورة) أساساً من مفاهيمها ، عندما تغدو الكتابة الأدبية ممارسة اجتماعية ولو بشكل غير مباشر حيث التحوّل باللغة المكتوبة من مجرد نص إلى كونها خطاباً ، وهذا ما يفرض - عملياً - تعاملًا خاصاً ولأسيما مع لغة الرواية ؛ لأجل بناء علاقات بين النصّ الروائي وسياقه السوسيوولوجي ومن ثم تقديم هذا السياق بوصفه تصافراً من لغات ورؤى ومفاهيم اجتماعية ، تتبين في النصّ بشكل مستمر على شكل بنيات دلالية وسردية متخيلة ، ولعل هذا تحديداً ما حفز ناقدًا ومفكرًا سوسيوولوجياً مثل الفرنسي بيير ماشيري لكي يؤكد في الفصل التاسع من كتابته 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 التخيّل الأدبي وتحوّله 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 لكن ذلك لا يجعل منها فريدة ؛ كون الانطباع عن الواقع هو الذي يمنح العمل الأدبي ضرورته منتقلاً 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 وبنية ليس بوصفها أداة للتعبير بل بوصفها محمولاً سوسيو جالياً مرتبطاً بقضايا ثابتة ستعمل هذه المقاربة للغة الرواية العربية على البحث فيها ، من خلال قوانين أساس ثابتة تمثلت بأقانيم محددة تمثلت (أولاً) باللغة المعبرة عن الهزيمة المترسخة في الوعي السردية المهزوم ممثلاً بلغة الأبطال المنحدرين أمام شرطهم في الحياة ، وهو ما يمثل رؤية الواقع المباشر وأثره باللغة الروائية ، أما (ثانياً) فمحددة بصورة اللغة الهجينة المتولدة من هجرة السوسيوولوجي إلى النصّ بوعي (سوسيوولوجيات) ، وهو ما يمثل أثر الحداثة النصية

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 وكان 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 ويصدق ، وهكذا تتكون بتأثير هذا الأسلوب الواعي لغة خاصة هي (لغة مكتفية بذاتها لا تعوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب) (10) ، ومع أن لغة الرواية في روايتي سبت يا ثلاثاء و فراسخ لأهات تنتظر ليست من النوع الأبيض المحاييد المنعزل عن أيديولوجية المؤسسات ، كما يؤكد بارت في دراسته لدرجة الكتابة ؛ لكنني أجد أن هذه اللغة رغم تفهقر الرؤية الدالة عليها بسبب دلالات المرجع تأخذ بعداً ذاتياً سيرياً من خلال انفتاح الكتابة على جماليات ما وراء السرد الروائي ، حيث العناية الصريحة بالنسق البنائي وموقع السارد / الروائي وحضور المؤلف داخل النص ، مما يخفف 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 مبنئ على أساس جمالي متكامل ومتناغم مع ذاتية التأليف والخيال كونه يوظف 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 تاريخانياً مع المرحلة السوسيوثقافية 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 معرفياً من تجاور الذات والموضوعي معاً ، أي أن أعماله السردية تحثي برؤية للعالم يتداخل فيها المثالي والمادي ، فإذا كان (الوعي المثالي) في عالم زيد الشهيد الروائي يكون صورة للعالم مجسدة من وعي مؤلفه ليفي بها فكرة النظر إلى العالم بوصفه كياناً مستقلاً عن الوعي البشري لأجل السعي للوصول إلى واقع مجسد من خلال رؤيته الخاصة ، فان (الوعي المادي) فيه مائل أيضاً 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 اصغر تفصيلاته (11) ، لكنه ليس أثراً لأيديولوجية معلنة بل مسكوت 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 تنج من الإنسان إلى العالم أو بالعكس إذ لا يثبت المعنى إلا من خلال نسبة إحداهما إلى الآخر ، بحيث يكون (الإدراك) خارج النصي مساوياً 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 تتم عن بنية منهزمة تبحث في واقع مرير وتمثل الإنسان ببطل مسلوب الإرادة لا قدرة له على التغيير ، كتابة تؤكد مبدأ الأدب المستلبد ولا تنزاح نحو درجة قريبة من الحياد لأنها تعيش أزمنة التاريخ والأيديولوجية وتحمل وعي فنتها البرجوازية المهزوم .

من خلال موضوعاته وآرائه وأفكاره وذاكرته ، مستعملاً مخزونه من الكلمات ليحاول أن يستحضر أو يستثير استجابة لدى قارئه ، فالكاتب 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 يضيء 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 يحدث من صراع في وعي الكاتب جاءت كلماته معبرة ودالة على واقع مرير يعبر عنه بأسلوب خفي مسكوت عنه ، حيث (عريان) المُنغصب رمز السلطة (ونجاة) رمز للحرية المكتوبة 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 الازدهان نهاية رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ حينما يبدو الموت غرقاً أو الانتحار هو محاولة للرفض والتطهير ، فما يبدو عنيفاً ومعقداً 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 حبكتها في ظل الظروف نفسها التي أحاطت سبت يا ثلاثاء وكانت 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 السردية 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 الجامحة على الصدور ، السلطة التي تمنع ليس الكلام وحده بل حتى التفكير ، بينما في فراسخ لأهات تنتظر نجد أن زاوية السرد تتغير وتتغير معها الصوت السارد ، من سارد خارجي يصف عن بعد إلى راوٍ من داخل الحدث ممثلاً بشخصية مبدر داغر ، والشخصية المثقفة التي يتعرف من خلالها المثقفي على أزمة الفئة المثقفة في ظل واقع قسري مهيمن ممثلاً بالحروب والسلطة العنيفة والحصار الاقتصادي (ها أنا أخرج من جديد أبرخ مواطن الدفء ، مخلفاً ورائي جبلاً متزاحمة من التهالكات ، حاملاً على كاهل الروح رغاوي متناصلة من الكوارث المتهاقنة والحروب الخاسرة والأسى المهول.. أخرج ولا أدري كيف خرجت!!) (7) ، فلغة الروايتين تميل للروح الذاتي ليقرب بتأثير ذلك جزء كبير منهما إلى مفهوم السيرة الذاتية ، كونها سيرة تتعلق بوعي الذات لكنها لا تبارح واقعها ، فيقدر ما تعلمه كتابات السيرة (عن معتقدات كتابها ومساعدتهم لتبرير جهودهم الخاصة لتحقيق تحولات شخصية ، فإنها غالباً ما تفصح أيضاً عن مزاج ما لمرحلة قلقة 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 هامة لي أنا الكاتب) (لم أهدأ أنا الذي أكتب 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 ، فحنن 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

أخذ على عاتقه مهمة السرد التاريخي المتعلق بجذور المكان نفسه - أعني البركوار - وما قيل عن أسرارها فضلا عن رده معلومات متواصلة عن الشهباني وما دارت حوله من أحداث ، وهو بهذا كله لا يواجه المتلقي كونه راويا صريحا داخل العمل بل نجده ماثلا في لغة أيوب نفسه ، إذ يقدمه مع الراوي الثاني (أحمد الطيب) لكأنه مع ذلك يبقى مُعبرا 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 هيا النص فنيا لكي يغادر نسخة الواقع الأولى المرتبطة بالحقائق السياسية إلى نسخة ثانية منقطعة عنه ترتبط بزمنا السيرة المتخيلة للشخصية والمكان ، والطريقتان هما (السرد المباشر) وهي الأكثر كونها ارتبطت بسرد 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 وأدنا ضمنا حلقات سردية متداخلة تشكلت لانسباب الحكاية بسلاسة وتشويق مثلها مثل أي عمل يبني التأثير والنجاح ، إذ شكل ذلك نمطا من التنوع الجميل في وظيفة الراوي ومستوى اللغة السردية بوصفهما حلقتين مكملتين لعمل الحلقتين السابقتين ، فأهمية الراوي وتنوعه في أية حكاية ليس مرتبطا فقط بظهوره المبالغ الذي يطغى على ظهور المروري له كما يذهب لذلك الكثير من دارسي السرد<sup>(14)</sup>، 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 يمتاز بها أي راو ينقل عالم الحكاية المتخيل نستطيع أن نلمس وظائف أخر مثل: (وظيفة التواصل) وتتحقق من خلال انفتاح الصلة بين الراوي والمروري 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 قصدهت الحكاية افتراضا ثم إيهام القارئ بها ، كذلك (وظيفة أيديولوجية) تحيلنا إلى واقع معهود سبق أن وصفته وشاية نص وهي تزخر في إشارات أيوب وكلامه عن السلطة والحكم 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 ثان وراء لغة السرد وتتحقق ضمن إحالات كثيرة للرواة الثلاثة وهي مرتبطة بمشروعية السرد وطبيعة الحكاية ومنطوية الواقع المقترض وأثر تاريخية 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 الرواية صورة جمالية لـ (اللغة السردية الهجينة) انطلاقا من تواجدها مع الصوتين المتمركزين في تقديم الأخبار المتواصلة فكانت لغة الراوي الأول ذات أسلوب معاصر معبر عن عالم اليوم ومنظومته الدالة على قوانينه ، ولغة الراوي الثالث لغة تاريخية قديمة يحاكي بها السرد لغات المدونة العربية بأزهي عصورها المنتجة لنصوص مثل المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها ، لتتوازي بذلك اللغتان معا جنباً إلى جنب كما في تراكيب لغوية وأقوال مثل<sup>(15)</sup>: يقول أيوب: ((كان الكل يعلم أن من يدخل البركوار لا يخرج منه إلا وقد استوطن فيه طفليات غريبة...أقنني سائق لاندروفر كان قليل الكلام ولم أفهم منه شيئا ذا أهمية ، مما هيمن الصمت علينا طوال الطريق...ارتديت بدلة بيضاء وقميص أسود ، وحبكت حول ياقة قميصي ربطة حمراء مرقطة بنقاط سود))

### التَّهجين اللغوي (إنتاج الصورة السردية):

ما إن سعت الرواية العربية المعاصرة لتخطي مقولاتها البنيوية المؤسسة بفعل الحدائة حتى تبين ذلك على هيئة تمرد جمالي دال ، فقد تخطت مهمة إدراك العالم وتحليله بحثا عن التغيير ، وراحت تعي الأمر بأسلوب مغاير ؛ حيث البحث عن وسائل تصويرية جديدة من خلال محاولات تصنيع مواقف سردية متخيلة تنطلق من الوهم لكنها لا تفارق الواقع ولو ضمنا ، ولعل واحدة من الأساليب المهمة في التعبير عن ذلك لجوؤها إلى ضرورات إنتاج درجة كتابية تتمثل لغتها ، فقد أذابت ضمنها أساليب متنوعة قديمة وحديثة ومعاصرة لتكسر عقيدة نقاء النوع - كما أسسها دعاة المأساة الكلاسيكية - وهذا ما أرادت بعض النصوص الواعية تحقيقه ، من خلال تبني أكثر من بؤرة سردية لتقديم الحكاية للمتلقى مما يشطي زوايا الواقع الحقيقي سامحا للافتراض والتخيل بالنتجى عن الواقع المباشر ولغته التعبيرية ، بتركيب صور سردية مغايرة ومتنوعة على وفق تشكل لغة الرواية التي تنتمي بالضرورة هنا إلى المعرفة ما بعد الحديثة ، فكيف تم ذلك؟ .

في رواية (أجنحة البركوار) لعباس عبد جاسم يتناوب على سرد الحكاية (ثلاثة رواة/ثلاث لغات) وهم جميعا يأخذون سمة السرد الذاتي الصادر من داخل العمل ، وكأنهم يشهدون عن قرب ما جرى فعلا في أجنحة البركوار والزيمشن والذهاليز الخفية للبناء التي تأخذ بعدا أسطوريا بسبب هذه التعددية ، لكن الذي يأخذ على عاتقه مهمة السرد المركزي الموجه للمتلقى الراوي الأول فيها (أيوب) كاتب أدهم الشهباني وحافظ أسرارها كونه الشاهد الوحيد على ما حدث فعلا في دهاليز البركوار الخفية ، أما الثاني فهو (أحمد الطيب) صديق أيوب والنقل الوحيد لأسرار الحكاية عنه ، بينما يمكن (دليل بن يعقوب البغدادي) داخل النص بوصفه بؤرة تعارض أيديولوجي ذات وجود تاريخي ، وهو ما يمكن ملاحظته بشكل كلي في رواية عربية ثانية هي (موت صغير) لمحمد حسن علوان التي سيطر على سرد أحداثها التاريخية ثلاثة رواة متعاقبون عبر حقب مختلفة ، ففي أجنحة البركوار يُقابل الصوت السردى الأول بصوت ثانٍ مواز له في المعرفة والأسلوب لكنه يغيّره في الزمن ، إذ يمثل أيوب شاهد العيان المعاصر بينما دليل يمثل التاريخ الماضي ويبقى أحمد الطيب بينهما ينقل الحكاية ، لكنه لا يمثل صوتا فاعلا كونه مكتفيا بما يلقيه به أيوب من حقائق تاريخية (قص متخيل) ، وبعد هذا تنهال الكثير من الأصوات بحثا عن سر المكان والشخصية رغبة في سرده مما أدى إلى ضياعه إلا ما سرده أيوب ومن معه ، فقد مثل النسخة المتخيلة الأكثر صدقا بوصفها المدونة التاريخية المفترضة الأقرب إلى قوانين الحقيقة ، هكذا من دون أية مقدمات تبني الرواية الكثير من الوهم الحميد لعرض الحكاية والعمل على مأسسة واقعية لها على غرار قوانين المجتمع المقترض في المكان - البركوار - : ((بعد أن مضى السيد أدهم الشهباني إلى حتفه ، وانهارت أجنحة البركوار ، مرت سنوات طويلة ، أرخ فيها كنية ورواة وشهود عيان لتفاصيل ما حدث...ساورني أكثر من شك في من روى تفاصيل البركوار ، ليس لأن السرد ضرب من الكذب ، وإنما لأن التصحيف فضح الكثير من الكتاب لكثرة الكذب الموثوق به في النقل والاستنساخ))<sup>(13)</sup> ؛ لذلك فقد تنوعت أساليب اللغة وأدوات العرض بتنوع الرواة فهناك صوتان سرديان عملا على توليد نص متعدد الرؤى والأفكار على وفق ما هو معروف بالرواية المتعددة الأصوات ، حيث الاختلاف واضح بين الراويين (أيوب) و(دليل) في تبني السرد داخليا لتمثيل الحكاية وتخيلها ، ولأسيما أن الأول منهما يمتاز ببعد معرفي أيديولوجي اكتسبه بسبب عمله المباشر مع الشهباني مما وسع لديه الأفق للغور عميقا بوصفه إحدى بؤرتي توصيل المغامرة (محتوى الحكاية) ، أما الثاني فقد

لا يصل إلى مقصده صراحة " ... ما الذي يمكنك أن تقوله أو أن تفعله الآن يا يحيى للدفاع عن مليكة؟ .. تقصد عليّ أمري دائما بطبيعتك الزائفة وتأريخك الزائف " (( ، فأسلوب تعدد الزوايا (18) - كما يذهب لذلك مجموعة من النقاد - لا يسمح بتقديم الحقيقة ضمن جوانبها المختلفة أو يقدم الأحداث التي تقع جميعها في وقت واحد أو حتى يبرز الجوانب المختلفة للحقيقة فقط ، بل يتعدى ذلك ليكون أكسيرا إيجابيا 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 منطلقة من التأريخ فيؤدي ذلك إلى نشوء حكاية داخل حكاية من خلال اللغة السردية الدالة على واقع خيالي مفترض واحد ، وهذا كفيلا بنقض فناعات 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 والشخص صابر محاولة لتكبير رتبة واقعية الحدث وتمويهه خياليا ، ولعل تقسيم الزوايا في واحة الغروب على وحدات سردية ذات رؤى وملفوظ مختلف يولد ضمنا ذلك الكسر الجمالي لفناعات المتلقي في إبعاد النص عن الواقع المباشر كونه قادرا على تأنيث عالمه بنفسه بما فيه من منظومات وقوانين تحاكي واقع الواحة الفعلي لكنه لا ينفقه إنما يجتهد لكي تختفي النسخة الحقيقية للواحة من ذاكرة المتلقي ، مقدا بذلك النسخة الجديدة المفترضة التي تنقسم بين خمس رؤى لرواة مختلفين في الفكر والعقيدة والانتماء واللغة ؛ ولأجل خلق توازن سردي في تمثيل الحكاية رؤويا 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 تتم عن (صراع عنصري) يقابل (الصراع الثقافي) بين محمود وكاثرين ، وهنا ثمة مدلول عملي تنتجه (نسخة الواحة المتخيلة) بعيدا عن واحة سيوة الحقيقية ، مدلول يتعد فيه النص عن دلالة الزمزم لواقعيته حيث (تجاوز الخلاف والائتلاف) معا ، (فخلاف) الشريفيين مع الغربيين عند الشيوخين معنى يقابل (خلاف) الغرب مع الشرق المتجسد بين محمود وكاثرين ، و(ائتلاف) الشيخين في عداة الحكومة الموالية للاحتلال عند دفع الضرائب يقابل (ائتلاف) محمود وكاثرين في عداتهما للاحتلال الانكليزي الذي استباح بلديهما ، لكن بين هذا التجاور يمثك الحياذ التاريخي لمخيلة الواقع المكاني ممثلة بسرد الزاوي الخامس (الإسكندر الأكبر) ، إذ تعلق اللغة السردية للحكاية معه على واقع النص فتغوص في افتراضات التاريخ والأساطير مما له علاقة فعلية فيما بعد بمكان الواحة والمعد وبحث كاثرين الدووب عن الحقيقة الزائفة وراء أسطورة المكان ، مما يعمل على توليد حالة من (التهمين السردية) بسبب تدخل لغات وأفعال ورؤى وأيديولوجيات الزوايا جميعا داخل النص الروائي ليتحقق بذلك ما أطلق عليه باختين أسلوبيا (صورة اللغة) ، حيث امتزاج تتعالق فيه اللغات والحوارات والأزمنة والفوارق الثقافية والسوسيولوجية (19) للوصول إلى حالة خاصة من الصورة الزاوية المختلفة عن جذورها الأصل التي تسعى جماليا لإنتاج مغاير يتقصد كسر وتحطيم القوانين القديمة ، كما حصل في واحة الغروب عندما عمل النص على توليد محكيات متداولة في الواقع الشعبي والخرافي للمجتمع المصري ، ثم أعاد إنتاجها لغويا ممثلة بحكاية شخصية مليكة (الغولة) التي عندما خرجت من بيتها عنوة لعنت المكان فحلّت فيه الكوارث بحسب معتقدات هذا المجتمع وقوانينه ، إذن فإن تدخل الحلقات والأساليب والرؤى السردية وتكرارها في اللغة السردية على مدى الزاويتين - أجنحة البركوار و واحة الغروب - ولّد تنوعا إيقاعيا من التمثيل الموحى بجمود الزمزم وعمومية المكان وشعبية الشخصيات ، وهو في حقيقة الأمر يمثّل حركة سردية مستمرة ليس في الماضي والحاضر والمستقبل بقدر ما هي

يجانبه على مدى استمرار السرد تركيب كلام دليل البغادي الذي يقول ((الرجال الذين دخلوا مع "الفاتحين" إلى هذه البلاد ، إنما 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 عما كان يقصد : أهم أولاء الإمام أم سفلة الناس؟)) ، وبهذا تمتزج لغتان اجتماعيتان في خطاب سردي واحد مُهَجَّن وهما معبرتان في الوقت نفسه عن وعيين متضادين في إدراك الحكاية والنزوع لتحليل أسرارها بأسلوب ما أسماه باختين بـ (التهمين الواعي أو الإرادي) (16) للوصول إلى صورة لغوية مُشَخَّصة ، وهذا يؤدي - كما أرى - إلى حوار افتراضي ذي معنى دلالي لإحداث تطابق بين زمني السرد والقراءة في أثناء الوشاية الواقعية وكسر ذلك عند نشوء الوهم والانتقال إلى الافتراض الحكاية المتخيل .

وإذا كان السرد في (أجنحة البركوار) قائما على ثلاثة رواة مرتبطين مركزيا براوي مركزي واحد مع اختلاف الرؤى الأيديولوجية والتبنيير ، فإن السرد في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر ينماز بديمقراطية أكثر في أسلوبية تعدد الزوايا وعدم ارتباط رواهم ببعض أيديولوجيا ، مما يولد نزعة تعارض واضحة في الرواية عملت على تشظي وتغاير الحدث تمهيدا 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 السردية 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 التغاير متصل من خلال الاختلاف في وجهات النظر الناتجة عن تناوب الزوايا الخمسة (محمود ، كاثرين ، الإسكندر الأكبر ، الشيخ يحيى ، الشيخ صابر) الذين يقاسمون أجزاء الرواية ، وهذا ما يولد قبولا واضحا لمصادقية الوهم وافتراء الحقيقة على الرغم من أنّ المتخيل السردية في الرواية قد دعم بنوايت منطقية وحقيقية مثل التاريخ والمكان واسم الشخصية ذاتها ، غير أنّ التركيز على لغة الرواية من خلال سرد الزاويتين الأولى (محمود) والثاني (كاثرين) ، يكشف كون أنّ اللغة السردية من خلالهما تتحول إلى موجه للتعبير عن التعددية الثقافية وصراع للحضارات ، بوصفهما - الزاويتين - بورتين متناقضتين في الأفكار والثقافة لكنهما 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): (( "أزمتي؟ نسألني كاثرين عن أزمتي؟ أسأل أنا نفسي؟ .. في ثوان معدودة سقطت صورة ماض كاذب رسمته لنفسي ، وسقطت معها كل أفكارني 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 أنني لن أكتشف جديدا ولن يدهشني شيء .. لكنّ الكتب لم تحبثني عن الصحراء الحقيقية " ... " تحيرني الدعوة التي أرسلها للشيخ صابر بالأمس ، بأن يكون اجتماع الأجواد اليوم في بيته .. فليهنأ صابر بالرئاسة لكنني أخذ حذري منه .. لا أرتاح له أبدا لا أرتاح له أبدا

اللغة دائما قائمة على حقيقتين تكون إحداها مستقلة عن الثانية وتتحدان سيميائيا بالذال والمدلول<sup>(21)</sup>، فإن ما تقعله بنية ما وراء اللغة السردية في لغة الرواية قريب جدا من ذلك كونها تتبنى القوانين ما بعد الحدائية 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 الحدائية التي تمثلت حكايتها المركزية على وفق بنية الميتافكشن، كما في التلاعب المقصود بحروف الاسم الذي لعبه نص رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغامي حينما يصف الراوي علاقته بسماع حروف الاسم لأول مرة على الشاكلة الآتية: ((كانت أول مرة سمعت فيها اسمك... فتعلقت في غيبوتي بحروفه... بين ألف الألف 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" الألف واللذة معا... الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن...))<sup>(22)</sup>، 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 أيديولوجيا بكلمة (المتعة)، فتتولد منهما تضادية ميتالغوية مرتبطة بقضية صراع الذكورة والأنوثة الذي توجه أحلام مستغامي خطابها الروائي نحوه وهو التضاد الذي ينتقل إليه النص من خلال ثنائية (الألف / اللذة)، إذن تتنمظهر ظاهرة الميتالغوة بوصفها جزءا مركزيا مكملا لبنية الميتافكشن، فتعبر الرواية والانزياح الذي يتحقق فيها لا يتم إلا عن طريق اللغة وتحولاتها الدلالية، وهذا ما يمنح النص الروائي فرصة جوهرية لمواجهة القارئ من مطلق الجذب الكبير الذي يوفره أسلوب الميتالغوة فيه، فلغة رواية الميتافكشن هي لغة توليفية تؤمن كثيرا بالتحولات الأسلوبية، وهذا أمر يقتضي التبدل المستمر بين (نظام النص) المتحقق من خلال اللغة المباشرة و(فوضى النص) المتحققة من خلال الانتقال لحكاية الحكاية والتأمل الذاتي 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 أن اللغة تزود النص بمفاتيح خاصة هي في حقيقتها مفاتيح لإدراك العالم، وعليه يكون النص قادرا على أن ينتج نفسه اعتمادا على ديناميته الخاصة، لكن هذا يقتضي بطبيعة الحال نمطا من التعارض 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<sup>(23)</sup>، 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 الرسمية، كما في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لأميل حبيبي أو حتى رواية (قيامه الحشاشين) لهادي التيمومي.

فعملية الانزياح من لغة النص إلى لغة شعبية ولهجات محلية وغريبة في هاتين الروايتين، أو الانزياح إلى لغة عربية 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 التهامية لأشكال عربية نقية عرفت في السرد العربي القديم، كما في علاقة رواية (رحلة ابن فطومة) لنجيب محفوظ بنص الرحلة

أشبه بالمرآحة في المشهد بأسلوب لولبي ما إن نتخطاه حتى نعود إليه؛ لأن النص الروائي يواجهنا باستمرار مع أصوات الرواة وأساليبهم ولغاتهم في الحكى، تلك الأساليب المتبينة في النص على شكل وحدات محكية مكررة مع تطور الحدث فيها طبعاً، ولعل هذا ما منح الروايتين 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 المنطلقات المركزية في التعبير عن الوعي الذاتي للسرد وتوالد المتخيل لرواية الميتافكشن في ضمن سرد ما بعد الحدائية، ناتج ليس فقط بتأثير الإدراك الجمالي البنوي المرتبط بتحقيق رؤية خاصة للعلم ينزع إليها الروائي بحثاً 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 أيضاً 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 جنباً إلى جنب مع توالد الوعي الذاتي للكتابة المؤسسة لهذه البنية، وحقيقة الأمر أن الروائي العربي المثقف بالثقافة الكلاسيكية العربية ليس بعيداً جداً 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 ومعنى المعنى، وهي من أساسيات وظائف اللغة لديهم كون اللغة الأدبية لا تستقيم فتننتج معنى عميقاً من الولوج بطبقات متداخلة من الكلام واللغة والمعاني، إلا بعد أن تتداخل معانيها ويوصل المعنى الأول إلى ثاب مروراً بطبقات من الألفاظ واللغة المقصودة، وهذا أمر دعمته النظرية اللغوية والنسبية والشعرية الحديثة ونادى به أهم المنظرين فيها حتى الغربيين منهم مثل: فيردناند دي سوسير وياكوبسون 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 أنها ((اللغة التي يكون موضوع دراستها لغة أخرى.. فلغة اللغة/الميتالغوة هي علاقة بين لغتين لغة طبيعية ولغة واصفة تأخذ الأولى كمجال/كذا/ للبحث والدراسة... وهكذا تقدم نفسها باعتبارها/كذا/ لغة وصف (تحليل))<sup>(20)</sup>، وهو تعريف يمهّد بشكل من الأشكال لما نريده هنا لكي نثبت أهمية الميتالغوة في السرد الروائي ما بعد الحدائي، 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 الميتالغوة 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 جيداً، 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 الانهماك بالذات منغلقة 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 الحدائية تعيد كتابة الحدائة من جديد كما يرى ليوتار من خلال العودة إلى نقطة الانطلاق، وهذا أمر يتولد في ضمن الطبيعة الأسلوبية للغة ذاتها حيث

- (2) ينظر: إيكو، امبروتو، آليات الكتابة السرديّة (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع (سورية)، ط1-2009، 94. هول إدوارد، تي، اللغة الصامتة، ترجمة لميس فواد البيحي ومراجعة وتدقيق محمود الزواوي، الأهلية للنشر والتوزيع (الأردن/عمان)، ط1-2007، 44.
- (3) ينظر: كرامش، كليز، اللغة والثقافة، ترجمة د.احمد الشيمي ومراجعة عبد الوود العمراني، وزارة الثقافة والفنون والتراث (قطر/الدوحة)، ط1-2010، 97. زيمبا، بيير، النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي ومراجعة د.أمينة 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: العبد، د. يمني، الكتابة تحوّل في التحوّل، دار الآداب - بيروت، ط1-1993، 41.
- (5) الشهيد، زيد، سبت يا ثلاثاء، دار الينايع، 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 الشبيخ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (1) - 2010، 51.
- (7) الشهيد، زيد، فراسخ لأهات تنتظر، دار الينايع، ط1-2010، 11.
- (8) الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1-2005، 79.
- (9) برين، جون، كتابة الرواية، ترجمة مجيد ياسين، مراجعة د.مدحي النوري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / 1993، 40، كذلك ينظر: 27.
- (10) بارت، رولان، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بزّادة، 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 مقال الموسوم بـ (مرويات الهزيمة)، صحيفة القدس العربي-الندن، 3 أكتوبر، 2018.
- (11) ينظر: سبيلا، د.محمد، الأيديولوجيا (نحو نظرة تكاملية)، المركز الثقافي العربي، ط1-1992، 76.
- (12) ينظر: كورتس، جوزف، سيميائية اللغة، ترجمة: د. جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1-2010، 33.
- (13) جاسم، عباس عبد، أجنحة البركوار، دار الحوار (سوريا)، 2014، 7-8.
- (14) ينظر: قسومة، د.الصادق بن الناصر، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، منشورات وزارة التعليم العالي (السعودية) - سلسلة رسائل جامعية (107)، 2009، 250.
- \*\* للإطلاع على تفاصيل أكثر لمهمة الراوي ووظائفه ينظر: المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، مدخل إلى نظرية القصة - تحليلاً وتطبيقاً، 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 الروائي، ترجمة محمد براءة، 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. لحداني، د.محمد، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات - سال (الدار البيضاء)، ط1-1989، 83 وما بعدها.
- (17) طاهر، بهاء، واحة الغروب، دار الشروق (القاهرة)، ط1-2013، 56، 147، 68-69، 193.
- (18) ينظر: الكردي، د.عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب (القاهرة) ط1-2006: 139-140. لحداني، د.محمد، بنية النص السرد (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط3-2000، 49.
- (19) ينظر: الخطاب الروائي، 118 وما بعدها.
- (20) خمري، د.حسين، نظرية النص - من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، دار العربية للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1-2007، 279.

العربية أو كما في علاقة رواية (موت صغير) لمحمد احمد علوان بشكل السيرة الذاتية في الموروث العربي، أقول إنّ عملية الانزياح في لغات هذه النصوص الروائية وغيرها في الرواية العربية لهذه اللهجات والأشكال السردية - كما في أغلب الروايات التي تشتغل نصيا على ما وراء اللغة<sup>(24)</sup> - يولد شعرية خاصة بها تنتج عن المجاز المرتبط بالكتابة التي سوف نتوضح 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 تاريخا جديدا بلغة جديدة تظهر خلف لغته القديمة المنبثقة عن ما وراء أحداثها 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 الميثافكشن، بسبب هذا التداخل المقصود مع الأساليب الأخرى والتناص معها، فتكون لغتها بمثابة لغة ثانية تذوب مع اللغات واللهجات والأيدولوجيات الموجودة داخل النص الروائي؛ لهذا كثيرا ما أكد المعينون بتحويلات بنية الميثافكشن على أنّ 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 بلجوتها إلى الاستعارة المطلقة لأجل تجاوز اللغة القديمة وشعورها فتسوم عبرة عن صورة هي في حقيقتها كلمة وراء اللغة المصنوعة، فتحتوي بذلك على استعارات عناصرها الرئيسية لا ما تستطيع الكلمات في اللغة الأولى تشخيصه<sup>(25)</sup>، 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 الميثافكشن ونظريتها المتحققة بلغات سردية مختلفة، أهمها وأكثرها تأثيرا هي الميثالغة الروائية التي احتفت بها روايتنا العربية ما بعد الحدائيات.

الخاتمة:

في ضوء ما تقدم من دراسة يمكنني التأكيد هنا على أنه لا يتم الحديث عن ملفوظ الرواية ولغتها بشكل سليم ما لم يتم عن طريقه الحديث في اللغة التي يمكن أن تتناولها من دلالات اللغة الأسلوبية والشكلية فيها، فعلى الرغم من أنّ مفهومنا للخطاب بإمكانه تجاوز المفاهيم اللسانية نحو مفاهيم دلالية أوسع، تتحدد في أنظمة العلامات التي هي أساس التواصل مع المتلقي؛ إلا أنّ أغلب الدراسات تعاملت مع لغته تعاملًا محددًا ومنقطعًا عن أي تواصل خارج الحدود اللغوية المنغلقة على ذاتها؛ لذلك عمدنا فيما سبق من المقاربة البحث في ما وراء لغة الرواية بحثًا عما هو سوسيوولوجي واقعي أو ثقافي، وصولًا إلى ما تكوّن في لغة الرواية من صورة هجينة ممكنة تنتج عن أسلوبية خاصة برواية الحدائيات، مما فتح الطريق أمام النقد لكي يكتشف طبيعة لغة الرواية ما بعد الحديث من خلال الانتقال فيها لما وراءها كتشفا وتأييلا للغة الأولى فيها، فهي لغة تتحدث عن لغة وترصد الظواهر وتحدد المصطلحات، وفي الوقت نفسه تحمل خطاباً ثقافياً وأيديولوجياً معيّنًا، 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 تحقق اللغة رؤية بعينها تبدأ بالخطاب الملفوظ لتنتهي بالرؤية المنرسخة فيه.

#### (إحالات الدراسة ومصادرها)

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

(21) ينظر: ووه ، باتريشيا ، الميتافكشن – المتخيل السردي الواعي بذاته(النظرية والممارسة) ، ترجمة السيد إمام ، دار شهريار/العراق ، ط1 – 2018 ، 47 وما بعدها . ليوتار ، جان فرانسوا ، في معنى ما بعد الحداثية(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) مستغامي ، أحلام ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب(بيروت) ، ط22 - 2007 ، 36 – 37 .

(23) ينظر: بورنوف ، رولان و اونيليه ، ريال ، عالم الرواية ، ترجمة نهاد التكرلي ومراجعة فؤاد التكرلي ودمحسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة(بغداد) ، ط1 – 1991 ، 192 . بارت ، رولان ، المعنى الثالث ومقالات أخرى ، ترجمة وتقديم د.عزیز يوسف المطليبي ، بيت الحكمة(بغداد) ، ط1 – 2011 ، 130 . بارت ، رولان ، في الأدب والكتابة والنقد ، ترجمة وتقديم د.عبد الرحمن بوعلي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع(دمشق) ، دت ، 128 .

(24) ينظر: تآليف مشترك ، جماليات ما وراء النص(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 وعزیز عمانويل ، دار المأمون للترجمة والنشر/بغداد ، 1989 ، 239 – 240 .