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

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

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

مجلة ديالى للبحوث الانسانية العدد (101) المجلد (2) ايلول 2024

تقنيات السرد ما بعد الحداثي في رواية (فهرس) لسنان أنطون
Postmodern Narrative Techniques in Sinan Antoon's Novel, Fihris

م. د. حسين مجيد حسين
جامعة صلاح الدين- أربيل/ كلية اللغات

Abstract

This study, titled "Postmodern Narrative Techniques in Sinan Antoon's Novel, Fihris (Index)" aims to explore the extent to which the novel utilizes narrative techniques belonging to post-modern storytelling. This approach is distinguished by techniques that set it apart from previous narrative directions, reflecting a new perspective and an advanced stage in the evolution of narrative fiction. The research observes the awareness of Arabic novels in general, Iraqi novels in particular, of the latest critical developments in the global narrative arena and their adaptation to the ongoing changes in novel writing and the techniques employed in them.

Email: hussien.hussein@su.edu.krd

Published: 1- 9-2024

Keywords: تقنيات/ السرد ما بعد الحداثي/ فهرس

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

الملخص

تشتغل هذه الدراسة الموسومة بـ"تقنيات السرد ما بعد الحداثي في رواية (فهرس) لسنان أنطون" على البحث في مديات توظيف الرواية المذكورة للتقنيات السردية المنتمية إلى السرد ما بعد الحداثي، انطلاقًا من تبني هذا التوجه السردي لتقنيات تميّزه عن التوجهات السردية السابقة، وتعبر عن منظور جديد ومرحلة متقدمة من سيرورة السرد الروائي، ويأتي ذلك في سياق رصد الدراسة لوعي الرواية العراقية بالمستجدات النقدية المتوفرة في الساحة السردية العالمية، ومواكبتها للمتغيرات الجارية على مستوى الكتابة الروائية والتقنيات المستخدمة فيها.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد.

فقد أثرت التغيّرات الحاصلة في السياقات الفكرية والفنية في تطور الرواية على المستويات الشكلية والمضمونية بتشعباتها وتمفصلاتهما، ولقي تجريب تقنيات سردية جديدة اهتمامًا كبيرًا من قبل التيارات السردية التجديدية، وفي هذا السياق جاء السرد ما بعد الحداثي كردّة فعل على المركزية الصارمة والانغلاق النصي الذي تبنته السرديات الحداثية ومنظّروها، فسعى إلى تأسيس ذاتها عبر قطع الصلة مع الماضي، والبحث عن كل ما هو جديد وغير مألوف، وجَعَلَ من تقنيات سردية مستحدثة وسيلة لكسر صنمية النص التي دعت إليها الحداثة، مما يحقّق انفتاح النص السردي على السياقات الخارجية المتباينة.

تكمن أهمية الدراسة في الكشف عن مديات توظيف الروائي العراقي المغترب سنان أنطون في روايته (فهرس) للتقنيات الفنية المنتمية إلى السرد ما بعد الحداثي، وتجريبه لآليات فنية غير مألوفة، ما يؤكد سعيه نحو تجديد خطابه السردي، والوصل به إلى مساحات غير مسبوقة، إذ تتكفّل مواكبة المتغيرات السردية العالمية في السياقات الفنية والفكرية المختلفة قدرة الروائي على تجاوز الآليات والتقنيات المعهودة والمستهلكة، وإيجاد منطلقات جديدة في مخاطبة المتلقي السردي.

تنهض الدراسة على خطة تتكون من مدخل وأربعة محاور، يلقي المدخلُ الضوءَ على مفهوم السرد ما بعد الحداثي وسيرورته التاريخية عبر البحث في المنطلقات الفكرية والفنية لهذا التيار السردي، في حين يدرس المحور الأول توظيف الرواية المدروسة لتقنية الميتاسرد بوصفها العلامة الفارقة للسرد ما بعد الحداثي، أمّا المحور الثاني فقد خُصص لدراسة تقنية التناص وانفتاح الرواية على النصوص الأخرى، وألقى المحور الثالث الضوء على تعدد الأصوات وأثره الجمالي والفني على الرواية، ووقف المحور الرابع والأخير إزاء توظيف الرواية لتقنية المخطوطة وبيان أثر هذا التوظيف في تحقيق إثراء الرواية من خلال

تعدد خطوط الأحداث واتساع المساحة الزمانية والمكانية للعالم المسرود، وتنتهي الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المدخل: السرد ما بعد الحداثي– المفهوم والسيرورة

يقوم السرد ما بعد الحداثي على كسر المنظومة السردية الحداثية، والأنماط السردية المعروفة عمومًا، ممّا يؤدّي إلى تحولات عميقة في الكتابة السردية على مستويات التخييل والخطاب، وذلك بتجاوز قوانين السرد السائدة، وتصدع بنياتها الثابتة[1]، فالتحولات التي عرفتها الكتابة السردية منذ ستينيات القرن الماضي سواء أكانت على مستوى الشكل الكتابي أو المضمون السردي تؤكّد أن الرواية بشكل عام مازالت تمارس التجريب والتنوع في أساليبها وأشكالها، الأمر الذي يمنحها التجدد والشرعية في تجاوز الأنماط القائمة، وهذا ما نراه في رواية ما بعد الحداثة التي تقوم على تحدي الأنماط السردية الحداثية وما قبل الحداثية[2].

يتّفق معظم النقاد على أنّه يمكن اعتبار روائيين مبكّرين من أمثال(توماس ستيرن)، و(رابيلية)، و(كافكا)، و(بوريس) الآباء الحقيقيين للسرد مابعد الحداثي، لما اتسمت أعمالهم السردية بالقطيعة مع الماضي، واللجوء إلى الرمزية، والالتفاف حول الغموض، والانشغال الذاتي، والسخرية، وغيرها من السمات التي تَميّزَ بها – فيما بعد– هذا التيارُ السردي، وفي السياق نفسه شهد الربع الأخير من القرن العشرين ظهور عدد من النقاد البارزين الذين تميّزوا بدراساتهم لأدب ما بعد الحداثة على نحوٍ عام، وتقنيات السرد ما بعد الحداثي على نحوٍ خاص، ومن أشهر تلك الاسماء (ليندا هتشيون)، و(باتريشيا واو)، و(برايان مكهيل)، و(لاري ماك فراي)، و(ونش أومندسن)[3].

وبما أن السرد ما بعد الحداثي ظهر في سياق تاريخي تخلّص فيه الإنسان من هيمنة السرديات الكبرى، واستبدلها بسرديات مرحلية صغرى، فهو يسعى إلى تجاوز النظريات الشمولية نحو تركيزه على الحقائق الجزئية، وتعبيره عن ذاتية متفردة، وانفتاحه التام على الثقافات الشعبية، وإبرازه لأصوات المهمشين، وذلك إلى جانب الكرنفالية والانفتاح على الفنون المختلفة، وتقليص الهوة بين الأنواع الأدبية من خلال تبادل الآليات والأساليب فيما بينها، فرواية ما بعد الحداثة تجعلنا نحس بأننا إزاء"أدباء ونقاد رافضين للجنس الأدبي الصرف، وتوّاقين إلى جنس عام شامل لمختلف الأجناس الأدبية"[4]، الأمر الذي يجعلنا نعثر على أنماط أدبية مختلفة داخل تركيب الرواية ما بعد الحداثية[5].

وشهد السرد الروائي مع ما بعد الحداثة تحولات جذرية في المنطلقات والرؤى، فتغيرت مفاهيم كانت ثابتة في السرد الحداثي، مما جعلت هذه الرواية تمتد إلى آفاق أوسع، وتصل إلى فضاءات جديدة على مستوى بنية الشكل الروائي وتقنياته الفنية، إذ شعر الروائيون بضرورة تجريب أشكال سردية غير مألوفة، لأنّ أي تغير في الرؤية سيتبعه تغير في أشكال التعبير بوصفه ضرورة فنية تصدر عن وعي جمالي

يتخطى حدود الوعي السائد، ومن هنا أصبح استثمار الآليات والتقنيات الجديدة في هذا المضمار ضرورة ملحّة، لأن الرواية تمثّل الشكل الأدبي المرن الذي يستوعب الأنماط والأساليب المختلفة، ويطوّعها لتجسيد الرؤى المختلفة[6]، وهو ما يؤدي إلى تفعيل المخزون الثقافي وتطويعه بما يخدم رؤيا هذا التيار السردي، لتصبح إعادة إنتاج الواقع رؤيويًا قضية محورية في السرد ما بعد الحداثي[7].

وقد أدّى التحول الجذري على مستوى الرؤية والتفكير السردي إلى تحوّل لافت على مستوى التقنيات الفنية، إذ عُرف عن روائيي ما بعد الحداثة توظيفهم لتقنيات سردية بعينها، بعضها جديدة ومستحدثة على الفن الروائي، وأخرى كانت موجودة في المنظومة السردية الحداثية أو ما قبل الحداثية، لكن طرائق توظيفها اتسمت بالتغير والجِدة مع ما بعد الحداثة، تأتي في مقدمة هذه التقنيات: الميتاسرد، والتناص، وتعدد الأصوات، والتشظي الزمني، والمحاكاة الساخرة، والمخطوطة، والغرائبية، والخروج عن الحبكة التقليدية المتصاعدة، وتفتيت زاوية السرد وتوزيعها على شخصيات مختلفة، وتمييع الحدود بين سلطة الراوي وسلطة الشخصية[8].

وتمكّن السرد ما بعد الحداثي عبر الأسس الفكرية التي انطلق منها والآليات الفنية التي وظفها من الانتقال بالرواية إلى فضاء مفتوح، بوصفها عملًا تخييليًا تربطه بالواقع عملية التأويل، فإذا كانت الرواية الواقعية تسعى إلى اقناعنا –نحن القراء– بأن النصوص الروائية هي إطلالات مشرعة على العالم نتمكّن من خلالها رؤية العالم الروائي المتماهي مع العالم الحقيقي، وتحصّر الرواية الحداثية اهتمامها في القضايا الفنية والتقنية داخل النص؛ فإن السرد ما بعد الحداثي يسعى بكل توق وعزيمة نحو إبعاد هذه الأفكار وإلغائها كليًا، وتستأنس بفكرة أن الرواية عبارة عن اختراقات واختلالات يصعب معها تحديد المغزى تحديدًا دقيقًا، بل يوجد كل شيء وكل شخص فيها على نحو افتراضي، فهي عبارة عن هيكل تخييلي مختلق تربطه بالواقع قراءة المتلقي وتأويله لما ورد فيها[9].

المحور الأول: الميتاسرد

تعد الميتاسرد من التقنيات البارزة للرواية ما بعد الحداثية، وتطلق عليها مصطلحات عدة، منها: الميتاسرد، الميتاقص، السرد المتضمن، الحكاية المؤطرة، القصة داخل القصة، القصة الشارحة، الميتاخطاب، المحكي المؤطر، السرد النرجسي، الخطاب الميتالغوي، ومثلما تعددت المصطلحات الدالة على هذه التقنية فقد تعددت تعريفاتها، إلّا أن معظم الدارسين يتفقون على جوهره المتمثل في فكرة تحوّل تشكيل الرواية إلى مسرود الرواية ذاتها، فهي "الرواية التي تتضمن تعليقًا على سردها وهويتها اللغوية"[10]، انطلاقًا من وعي الرواية بكونها رواية وتركيبًا خياليًا، سواء أكان هذا الوعي بالمادة الحكائية أو بالبنية السردية، والتقنيات الكتابية، وتتجسد الميتاسرد في السرد الذي يبحث في تكوينه السردي، ويقوم بالانعكاس الذاتي، والانشغال على كيفية تكوينه، فالرواية الميتاسردية هي الرواية التي توجّه الانتباه نحو

بنيتها السردية وإجراءاتها التعبيرية[11]، ويعد الروائي الأمريكي (وليام غاس– William Gass) أوّل من وظّف هذا المصطلح في عام 1970م، من خلال وصفه للروايات التي تعلق على نصها أو تمتلك سمة الانعكاس الذاتي بأنها روايات ميتاسردية[12]، وعُدّ هذا النمط من الكتابة السردية نزعة تجديدية في تاريخ الرواية، استطاع أن يزعزع المنظومة المعيارية للرواية الحداثية وما قبل الحداثية، وارتبطت الميتاسرد بظواهر السرد ما بعد الحداثي ارتباطًا وثيقًا، بوصفها ردة فعل على الاستقلالية الصارمة للسرد الحداثي.

وتتسم تقنية الميتاسرد بحضور واضح في رواية (فهرس) وتتجسد في مظهرين رئيسين، الأول: جعْل السارِدِ من موضوع كتابة رواية عن حياة شخصيتها الرئيسة (ودود) ومخطوطتها بؤرة أحداث الرواية، ومن ثم الدخول معها في حوار بغية اقناعها بأن تكون الشخصية الرئيسة في الرواية، والثاني: إعلان السارد عن خطة الرواية عبر عرضه للنهايات المقترحة التي يمكن أن تنتهي إليها أحداث الرواية وتشكل خاتمتها، وبهذا يسعى إلى القول بأن آراءه حول بناء الرواية ليست قطعية، وإنما تفضيلات قابلة للنقاش والتغيير، وهي أمور يتخطى بها قوانين كتابة الرواية المألوفة، والميثاق السردي التقليدي، إذ نجد تعرف السارد بعد عودته إلى بغداد على الشخصية المثقفة والمثيرة (ودود) التي تمتهن بيع الكتب في شارع المتنبي، وعن طريق حواره معها يعرف أنها كتبت كتابًا ذات قيمة أدبية، وأن الكتاب مازال مخطوطًا لم تتمكن من طبعه، فبدأ يفكّر في كتابة رواية عن حياة (ودود) تتضمن فصولًا من مخوطته:

"واصلت القراءة ونحن ننتظر في طريبيل، ثم بعدها ننتظر في مركز الكرامة على الجانب الأردني، وخطرت لي فكرة رواية عن ودود وعن مشروعه، ويمكن أن يكون هناك تناص مع فهرسه واقتباس لمقاطع منه، لم لا؟ لكن لا بدّ ان أعرف المزيد عن تاريخه وحياته" [13].

يشكل موضوع الرواية التي يكتبها السارد عن الشخصية ومخطوطتها صلب مادة الحكي الروائي، وهو ما يمنح الرواية سمة النرجسية والانشغال الذاتي، ويكثّف السارد حضور سمة الانشغال الذاتي هذا من خلال إخباره الشخصية فيما بعد بقراره كتابة رواية عنها وعن مشروعها الكتابي (فهرس)، وأن تحمل الرواية اسم المخطوطة، وذلك عبر دخوله في حوار مع (ودود) وبحثهما في كيفية كتابة الرواية، إذ تبدي الشخصية رأيها حول المشروع، وتفضل تأجيله لحين موتها، انطلاقًا من رؤيتها النقدية للأعمال الأدبية وطائق تشكيلها:

"تريد أن تكتب رواية عنّي؟ ...لا أخفيك سرًّا أنني أشعر بشيء من الزهو، فلطالما فكرت أن حياتي، ما مضى وما تبقّى منها، جديرة بأن تكون رواية رائعة، لا بل حتى فلمًا سينمائيًا مبهرًا، لكنني أدرك أيضًا أن الملايين في هذا العالم مقتنعون بأن حيواتهم ملاحم تنتظر من يدوّنها، لكن الكآبة انقضت وأرعبت الزهو الذي طار بعيدًا كطير، كأن الزهو لا يليق بي إذ يتجرأ على عرش الكآبة وسلطانها الذي أقامته داخلي، فكيف يغامر ببناء عشّ له بالقرب منها؟ لا أقصد أن الفكرة بحد ذاتها هي سبب الكآبة، كلا،

فأنا أؤمن وهذه ليست مبالغة ولا بلاغة بأن البشر كتب، نحن مخطوطات ومسودات وكتب، ولكن لكي نكتمل ونُقرأ يجب أن نموت، عندها فقط سوف نُعرف، فالأشياء تُعرف بتمامها، التمام هو الاكتمال... وهكذا عليك أن تنتظر حتى حين الساعة وأهبط إلى العالم السفلي لأهيم هناك مثل أهلي وأجدادي ومعهم، لكن دون أن أعود كما أعود دائمًا، عندها يمكن أن تكتب روايتك، ولك مطلق الحرية في أن تستخدم اسمي الحقيقي"[14].

يجسد تدخل الشخصية في تحديد مسار الأحداث واقتراحها لتأجيل كتابتها سمة من سمات تفتيت الإيهام بواقعية المحكي السردي، والإيحاء بأن الذي يقرؤه القارئ هو من صنع الخيال، وذلك بوصف الميتاسرد "رد فعل مضاد للواقعية التي لم تعد تملك عناصر القوة والتحدي والبقاء، مما يجعلها متجددة مع قوانين التحول في النمط والأنساق الأدبية والمعرفية"[15]، فهي تشك في قدرة المتخيل السردي أن يكون حقيقيًا بذاته، وإنما هو وجه قابل للتعدد[16]، كما لا يكون السارد عبر هذا الوعي الكائن الذي ينتج سردًا محكم البناء، بل ينتج من خلال إبداعه وعيًا نقديًا يمارسه على العملية السردية، فيكون النص الروائي ذاته موضوعًا للبحث والنقاش، وعلى مستوى علاقة الشخصية مع السارد يمثّل تدخلها في تحديد مسار الأحداث تحجيمًا لدور السارد، وتفتيتًا للمركزية التي كان يمارسها في السرد الحداثي وما قبل الحداثي، وذلك لصالح التشظي والتشتت اللذين تسعى مابعد الحداثة إلى تحقيقهما على المستويات المختلفة من العمل السردي.

كما نجد إبراز تقنية الميتاسرد بوصفها آلية فنية معتمدة في عرض السارد للنهايات التي يقترحها لروايته ومآل أحداثها، مما "يبرز الشك ما بعد الحداثي بالاختتام، وباعتباطيته وقوته التفسيرية الاختتامية"[17]، فيأتي عرض النهايات المقترحة للرواية في سياق التأكيد على ورقية الأحداث، وإيحاء القارئ بأن ما يقرؤه هو نص متخيل، مما يشكل منظورات ترتد إلى ذات الكتابة لتطرح وعيًا نقديًا في السرد مابعد الحداثي لتقنية الميتاسرد القائمة على التأمل النقدي وتوضيح المبادئ الشكلية على صعيد الكتابة الروائية، ومن هنا يقترح السارد ثلاث نهايات للرواية من خلال ثلاثة عنواين فرعية في داخلها، وهي: النهاية، والنهاية الأخرى، ونهاية الرواية وبدايتها، ثمّ يرفض النهايتين الأولى والثانية، ويبرر رفضه لهما بعدم تناسبهما مع رؤيته الفنية للنهايات، بينما يبُقي النهاية الثالثة ويجعلها نهاية حقيقية للرواية، تتمثل النهاية المقترحة الأولى في سفر الشخصية الرئيسة (ودود) إلى الولايات المتحدة الأمريكية للمشاركة في دورة خاصة بترميم المخطوطات والكتب النفيسة ولقائه هناك بالسارد ومن ثمّ بقائه هناك:

"نهاية....في بداية فصل الخريف الدراسي عام 2006 وصلتني رسالة إلكترونية من عميد الكلية تخبرني فيها عن دورة تدريبية سينظمها قسم المخطوطات في مكتبة الجامعة مع مِنَح للراغبين في مجال ترميم المخطوطات والكتب النفيسة من المناطق المنكوبة بالحرب، فكرت بودود مباشرة... وقفت

أمام البوابة التي يخرج منها القادمون، ظهر ودود بعد نصف ساعة من موعد وصول الطائرة، يسحب وراءه حقيبة سوداء صغيرة، كان الشيب قد ازداد قليلًا على رأسه، وعلت وجهه ابتسامة عريضة عندما رآني، تعانقنا بحرارة وأخذت منه الحقيبة التي كان يسحبها... لكن لست مقتنعًا بهذه النهاية، ولا أجدها مناسبة، لا بد من كتابة نهاية أخرى"[18].

يأتي عرض نهاية الرواية المقترحة ومن ثم إلغاؤها في سياق الإيحاء إلى حقل الكتابة السردية، والطرائق المتبعة فيها في تشكيل العوالم المتخيلة، وهو ما يؤكد هوية الرواية بوصفها عملًا تخييليًا، إلى جانب إقرار تمييع الحدود بين الأدب والنقد، إذ يمثل بحث السارد عن الاختيار المفضل لنهاية الرواية بين الاختيارات الممكنة انطلاقة لجعل المتلقي على دراية بأن النص مازال في طور التشكيل الكتابي، كما يبرهن على أنه لا يريد أن يعطي هوية منجزة للرواية، وإنما يريد إبقاءها في طور الإنجاز، وهي تقرأ نفسها بنفسها، وتفكر في ذاتها.

وتتمثل النهاية الثانية للرواية في انتحار الشخصية من خلال إحراق نفسها، وهذه النهاية من اقتراح الشخصية ذاتها على السارد، وذلك حين ترسل إليه رسالة تقترح فيها هذه النهاية للرواية:

نهاية أخرى...بعد أن أمطرني ودود بأكثر من عشر رسائل أرسلها على عنوان كلية دارتموث في نيوهامبشير... وجدت رسالة قصيرة بخط يده:

... قررت أن أكتب النهاية بنفسي، بدلًا من أن أكون محض ممثل يؤدي دوره الرتيب، وينتظر نهاية يقرر شكلها وتوقيتها الآخرون، سأكون أنا سيد نهايتي، سأكتب المشهد الأخير بنفسي وأخرجه، سأكون حرًا للحظة واحدة في حياتي، سأنتقم من الجميع بطريقتي، ...سألقي بكل ملفاتي في برميل، وسأراقبها تتحول إلى رماد، نعم، سيحترق الفهرس، ولأنه مشروع عظيم ونص فريد فلا يليق به أن يسير إلى حتفه وحيدًا، وماذا أكون أنا بعد الفهرس، بل لماذا أكون ولمن؟ ستكون النهاية المثالية أن أحترق أنا أيضًا...، أظن أن هذه النهاية أفضل بعض الشيء من النهاية الأولى لكنها ليست النهاية"[19].

تتموقع الشخصية في موقعين مختلفين هما: داخل النص بوصفها شخصية من شخصيات الرواية، وخارج النص بوصفها مقترِحًا لنهاية الأحداث المسرودة وسياقها الزمني، ويأتي هذه الازدواجية في التموقع في سياق كسر موقع السارد في الرواية التقليدية، وسيطرته التامة على أحداث روايته، ووضعه بدلًا من ذلك في موقع الشارح والمفسر لما يحدث، عبر الكشف عن مراحل الإعداد والتخطيط للكتابة الروائية، وكيفية بناء الأحداث فيها، وهو ما يهدم أفق العلاقة بين المؤلف والقارئ في حدود أعراف النوع الأدبي من جهة، وموقع السارد من جهة أخرى[20]، كما يتجسد ظهور الشخصية بوصفها مشاركًا في الكتابة السردية من منطلقات السرد ما بعد الحداثي وسعيه نحو تفتيت المركزية المتمثلة في السارد

وسلطته على عالم روايته، إذ يعد تجاوز الشخصية على سلطة السارد من منطلقات الرواية الميتاسردية، عبر محاولتها إبقاء حيز كاف للعبها الحر، وإزاحة "بؤرة التركيز من العرض(Showing) نحو الحكي(Telling) "[21]، وقد أخذت الرواية ما بعد الحداثية من الفن المسرحي فكرة الشخصيات التي تحاول الإسهام في اكتمال النص، إذ تعد مسرحية (لويجي بيراندللو – Luigi Pirandello) ذات الصيت (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) التي عرضت في روما سنة 1921 هي العمل الأدبي الأول المبني على هذا الإسهام[22].

وحين يرفض السارد النهاية الأولى والثانية لروايته يكتب النهاية الثالثة التي ترضيه وتكون نهاية الرواية الحقيقية، وهي تتمثل في مقتل الشخصية الرئيسة (ودود) في مكان عمله في شارع المتنبي، حيث تبيع هناك الكتب المستعملة، وذلك نتيجة تفجير إرهابي حصد أرواح عشرات الأبرياء، فيحزن السارد كثيرًا بالخبر، ويبدأ بتدوين الرواية عن حياة الشخصية ومشروعها الكتابي:

" نهاية الرواية وبدايتها... عندما استيقظت كانت إذاعتي المحلية المفضلة(WNYC) تنقل أخبار البي بي سي كعادتها في ذلك الوقت،... انتحاري يفجّر نفسه في مركز تجاري في بغداد بالقرب من شارع المتنبي، ويتسبب في مقتل ثلاثين شخصًا على الأقل،... قمت من السرير وهرعت إلى الطاولة وفتحت الحاسوب بحثًا عن تفاصيل أكثر، كل المواقع بالعربية والإنجليزية تردد ذات الشيء ... وكنت أردد وأنا أقرأ(ودود، لا، ودود، لا، ودود، لا، ودود، لا)... اتصلت بمدحت ثلاث مرات لكنه لم يجب، بعثت برسالة إلكترونية طلبت منه فيها أن يطمئن على ودود بأسرع وقت ويبلّغني،... اتصل بي بعدها بساعتين وكانت أول كلمات نطقها هي(البقية بحياتك)...لم أكن قد بكيت بهذه الحرقة منذ وفاة أمّي، مسحت دموعي وقررت أن أبدأ بكتابة هذه الرواية"[23].

يجسد الربط بين نهاية الأحداث المتخيلة وبداية كتابتها جانبًا آخر من التداخل بين خارج النص وداخله، وهو يأتي في سياق التنبيه إلى وضعية الرواية السردية وإجراءاتها التعبيرية، مما يسمح للسارد بإظهار نفسه منتجًا للأحداث ومتحكمًا في سردها، الأمر الذي يؤكد إرادته لتوظيف المنحى التجريبي المتمثل في السرد النرجسي المنشغل بذاته وطرائق بنائه، وبما أنّ النص المتخيل الذي ينتجه السارد الروائي يكون على صلة وثيقة بالمرجع الواقعي الذي يمثله، فنجد في النهايات المقترحة للرواية التلميح إلى المصير المأساوي الذي كان ينتظره الإنسان العراقي في الفترة الزمنية التي تعبر الرواية عنها، أي بين عامي 2003–2006، وذلك من خلال الوعي بما كان يدور في البلد، فقد مرّ العراق في تلك الفترة بظروف أمنية صعبة في ظل هيمنة الاحتلال الأمريكي والصراعات السياسية والطائفية بين التيارات المختلفة، مما جعل المواطن يعيش في ظروف صعبة تنتظره المصائر المرّة المتمثلة في الهجرة وترك البلد، أو الشعور باليأس العميق، أو تحوّله إلى ضحية للتفخيخات التي طالت الأسواق والأماكن العامة.

المحور الثاني: التناص

التناص عبارة عن علاقة تفاعلية بين النص الحاضر والنصوص الغائبة، وهو يكشف عن تأثر النص بما سبقه من نصوص، ويُعَد النصُ وفق النظرية التناصية مجموعة من النصوص المتعانقة والمتصاهرة، شهد مفهوم التناص النضج على يد الباحثة الفرنسية (جوليا كريستيفا–Julia Kristiva) التي طورت هذا المفهوم عن الحوارية عند الناقد الروسي (ميخائيل باختين)، وعرفته بأنه "ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[24]، كما نفت وجود نص خالٍ من تداخل نصي مع نصوص أخرى، فكل نص هو عبارة عن اقتباسات يتشرب بها النصُ نصوصًا أخرى من خلال مرجعيات المؤلف وخلفيته الثقافية[25]، وكان ظهور التناص بمثابة الرفض للمفاهيم البنيوية التي تؤكد انغلاق النص واكتفائه الذاتي، والتأكيد على انفتاح النص على نصوص غائبة، واستحضارها لإكمال نفسه، مما يثبت عدم قيام النص بذاته، واحتياجه إلى ما هو خارج عن كيانه[26]، أمّا التناص في الرواية فهو تداخل نصوص أدبية شعرًا ونثرًا مع النص الأصلي للرواية، بحيث تكون منسجمة مع الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها، فيجب أن تتسم النصوص المتناصة بالتناسب مع سياق الحدث الذي ترد فيه، لتزيده عمقًا وتأثيرًا[27]، ويمتلك التناص حضورًا قويًّا في رواية (فهرس) على امتداد فصولها، بحيث يشكل ظاهرةً تسترعي الانتباه وتجعل الرواية مرآة تعكس عددًا كبيرًا من النصوص الأدبية شعرًا ونثرًا، وتسهم النصوص المتناصة في بلورة رؤية السارد تجاه القضايا المطروحة، فعلى سبيل المثال يجد السارد في الشعر القديم صدى لشعوره بمرارة الغربة والبُعد عن الوطن، مما يؤدي به إلى اقتباس نصوص منه تكشف عن جوانب من هذا الشعور:

"إن الغريب بحيث ما حطت ركائبه ذليل

ويد الغريب قصيرة ولســـــــانه أبدًا كليل

والناس ينصر بعضهم بعضًا وناصره قليل...

وقال آخر:

وما جزعًا من خشية البين أخضلت دموعي، ولكن الغريب غريب...

وأما سمعت القائل:

بم التعلل؟ لا أهلٌ ولا وطنٌ، ولا نديمٌ ولاكأسٌ ولا سكنٌ"28.

يأتي تزاحم النصوص من أجل تكثيف الدلالة المركزية المتمثلة في الشعور بالغربة والاغتراب لدى السارد، لتَشابُهِ حاله مع حال الشعراء الذين مرّوا بالتجربة الشعورية نفسها(ابن زيدون، ومحمد بن عبدالملك الأسدي، والمتنبي)، مما يجعل إحضار أبيات من شعرهم في هذا المعنى أكثر إفصاحًا عن التعبير عن شعوره، وأكثر وقعًا على المتلقي، لإسقاط ما يعرفه المتلقي عن هؤلاء الشعراء

ومناسبات نصوصهم الغائبة على النص الحاضر، فتتحول تلك النصوص إلى أداة بيد السارد للوصول إلى ذروة التواصل الشعوري مع المتلقي ونقل أحاسيسه إليه، ولكي يكون النص متخمًا بالغنى والكثافة يحتاج إلى تعالقات نصية تفضي إلى مديات من التداخل والتشعب[29]، وبحسب هذه الخاصية تمكنت الرواية من الاستعانة بالإرث الشعري القديم من أجل بؤرتها الدلالية المتمثلة في التعبير عن الحالة التي يحس بها السارد ويعيشها، فيسعى التناص نحو إعطاء عمق دلالي مفتوح للنص المنتَج، هذا فضلًا عن تجسيده لجوانب من حالة السارد الثقافية في معرفته بأحوال هؤلاء الشعراء ونصوصهم الشعرية، إذ يسهم موقعه من الرواية بوصفه طالب الدكتوراه في الأدب العربي في إحضار تلك النصوص، وهو ما يشكل انسجامًا تامًا بين حالته الثقافية والنصوص الشعرية التي أوردها.

كما يلجأ السارد إلى التناص مع معلقة الشاعر الجاهلي (زهير بن أبي سلمى) وإبراز رؤيته حول الحرب وآثاره المدمِرة، وذلك بغية تجسيد أثر الحروب الكثيرة التي شهدها بلده(العراق) وذاق مرارة نتائجها الكارثية، ويأتي ذلك عبر لقائه بالمشرف على أطروحته للدكتوراه بعد عودته من بغداد وحوارهما حول الأوضاع المضطربة في البلد:

" **ـ كيف أقرباؤك، معظمهم هنا أليس كذلك؟**

- **عائلتي هنا في فيرجينيا، لكن لدي أقارب هناك، إنهم بخير**
- **قرأتُ أن المكتبات تعرضت إلى ضرر وتلفت الكثير من المخطوطات.**
- **نعم، للأسف، لم نذهب إلى المكتبة الوطنية أو المتحف، لكنني ذهبت إلى كلية الآداب التي تخرجت منها وقد أحرقت مكتبتها.**
- **إنها جريمة، والبشر أهم طبعًا، ولكن (وما الحرب إلا ما علمتم وذقتمُ/ وما هو عنها بالحديث المرجّمِ) ألم نقرأ معلقة زهير معًا في (حلقة الشعر الجاهلي) قبل ثلاث أو أربع سنوات؟**
- **نعم أربع سنوات.**
- **لكنّ السياسيين لا يقرأون الشعر الجاهلي.**
- **ضحكتُ بسخرية وقلت لا يقرأون أي شعر... وعندما عدت إلى الشقة بحثت عن شرح المعلقات لأقرأ بقية الأبيات عن الحرب، وعثرت عليها:**

وما الحرب إلاّ ما علِمتم وذقتُمُ.... وما هو عنها بالحديث المرجّمَ

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة.... وتضرَ إذا ضربتموها فتضرمِ

فتعرُككم عرك الرّحى بثفالها...وتلقح كِشافًا، ثم تُنتَجُ فتتئمِ

فتنتج لكم غلمانَ أشاء كلّهمُ... كأحمر عادٍ ثمَّ تُرضِع فتفطمُ [30].

فإلى جانب دور التناص في تجسيد التداخل الأجناسي بين الشعر والرواية تأتي استعارة الرواية للأبيات الشعرية في سياق السعي نحو الكشف عن المكامن الخفية لدى السارد المشارك، وذلك لما تمتلكه اللغة الشعرية من قدرات كبيرة في التعبير عن العوالم الشعورية واللا شعورية التي لا يستطيع أن يصل إليها النثر بسهولة [31]، كما يسعى النص من خلال هذا التناص نحو تجسيد التقارب بين الحروب المستمرة التي شهدها البلد قبل مرحلة تغيير عام 2003 وبعدها على الإنسان العراقي، فهي تشبه تلك الحروب التي كانت تشنها القبائل العربية على بعضها البعض في العصر الجاهلي، على الرغم من الخطوات الكبيرة التي خطتها الإنسانية –أو هكذا تظن– على مستويي التقدم والرقي منذ تلك الفترة البعيدة من التاريخ، فيبرز التناص عمق الأزمة النفسية والاجتماعية التي شكلتها الحروب على الإنسان المعاصر، والانتكاسة التي سببتها للحياة الثقافية والسلوك الحضاري، وبهذا التناص يضعنا السارد أمام مفارقة تحزن لها القلوب وتندهش منها العقول، ففي الوقت الذي من المتوقع أن يتمتع فيه الإنسان بالرقي والتحضر نراه لا يختلف عن ذلك الإنسان الذي كان محكومًا بالتقاليد الجاهلية التي تدعو إلى التحارب والتباغض، بل هو أشدّ انحطاطًا منه.

وقد يجعل النص الحاضر من النص الغائب وسيلة للوصول إلى معانى أعمق، إذ يبني عليها مفاهيم وأفكار أخرى غير مذكورة فيه، فيكون التناص حينئذ خطوة أولية نحو تهيئة الأرضية لإيصال فكرة أبعد مما وردت في النص الغائب، كما نجد ذلك في تناص الرواية مع نص روائي آخر، والبناء على ما يؤسس له النص الغائب:

"هناكَ مَثَل إفريقي رائع في رواية شينوا آشيبي (الأشياء تتداعى) يقول: (سيظل تاريخ الصيد يمَجِّد الصيّادين حتى يجيء اليوم الذي يكون فيه للأسود مؤرخون)، ليست الفكرة جديدة بالطبع، لكن الاستعارة رائعة، فالمنتصِر هو مَن يدوّن التاريخ دائماً، وعندما يأتي من يريد أن يراجع ويشكّك ويغيّر سيكون الأوان قد فات، لكن ماذا عن تاريخ الضحية؟ بل ضحية الضحية، وهذا ما يهمني، أوّل مرّة قرأت فيها هذا المَثَلَ تعاطفتُ مع الأسد بالطبع، لكنني فكّرت مليًا بالأمر وراجعت نفسي لأكتشف، بل أتذكر أنّني لا بدّ أن أتضامن مع ضحية الأسد، وتخيّلت، بل شعرت أنني أتقمّص الغزال أو أي فريسة في هذه المعادلة، لأنه يمثلني وأنا أمثله، بل شعرت أنني هو، أنا المهمّش والمغيّب مرتين على الأقل، أنا فريسة الفريسة"32

يلجأ السارد إلى التناص ليجعل منه خطوة أولية للتعبير عن حالته الفردية والجمعية، بوصفه الضحية الكبرى لما يحدث في البلد من تغييرات وصراعات سياسية بين جبهات داخلية وخارجية، وبذلك يكرر الفكرة الموجودة في النص الغائب لا لتكرارها وإنما لتجاوزها، ومن ثم البناء على ما جاء فيها للانتقال إلى دلالة أوسع، فمع أنه يقتبس النص السابق من حيث البنية التركيبية، بوصف الاقتباس أوضح أشكال

التناص وضوحًا، إلا أنه يخالفه في الدلالة التي يحملها، ويصفه بالنقص والقصور، ويأخذ هذا النمط من التناص مسارًا نقديًا جديدًا في التعامل مع مدلول النص الغائب في التعامل معه تعاملًا حركياُ تحويليًا يؤدي إلى الانتقال بالدلالة إلى مساحات جديدة لم يصلها النص الغائب[33]، فيجعل مما يقره أرضية صلبة ينطلق منها نحو نقد النص السابق وعري قناعاته المثالية، فيكون طرفًا نقيضًا للنص الغائب ويدخل في حوار معه.

وقد يدخل المؤلف في التناص مع نصوصه الأخرى التي أنجزها قبل النص الحاضر، وهو ما يسمى بالتناص الذاتي المتمثل في عقد المؤلف علاقة ترابطية بين نصه الجديد ونصوصه السابقة، ويفيد هذا النمط من التناص في فهم رؤية المؤلف وبؤرة اهتمامه، فضلًا عن التعرف على أسلوب صياغته للنصوص، والتعرف فيما إذا كان يؤكد على الرسالة المضمونية نفسها في نصوصه كلها، مما يجعل نصوصه تندرج ضمن إطار نص كبير واحد يكمل بعضه البعض ويكرره[34]، ونجد دخول الروائي (سنان أنطوان) في رواية (فهرس) مع روايته السابقة (وحدها شجرة الرمان) حين يقوم هنا بعرض ملخص عن الرواية السابقة وحياة ساردها المشارك الذي يمتهن غسل جثث الموتى، إلاّ أنه بدأ يشعر بالملل ويمقت عمله بعد أحداث عام 2003 بسبب كثرة الجثث التي تتوالى عليه كل يوم وتشوهها، نتيجة اضطراب الأوضاع الأمنية ونشوب الصراع الطائفي وانتشار المفخخات والقتل الجماعي، مما يؤدي إلى إصابته باضطرابات نفسية عميقة:

"في آذار 2004 قرأت مقالة في جريدة (نيورك تايمز) عن غسل الموتى، تحدثت الصحفية عن رجل في الثالثة والثلاثين اسمه رعد عبّود، يغسل الجثث منذ كان في الثالثة عشرة، ويتذكر الجثث التي كانت تأتي في الثمانينات عندما كان النظام يعدم ضحاياه، ظن رعد أن الوضع سيتحسن بعد 2003 لكن ما حدث هو العكس تمامًا، يبدأ عمله في السابعة صباحًا ولا ينتهي إلا في الخامسة عصرًا... تخيلت أن سارد الرواية بغدادي من الكاظمية وليس من النجف مثل رعد، لكنّه سيتجه نحو الفن من طفولته، وسيرفض أن يكون مغسلچيًا، وبسبب هذا صراعًا مع والده، تشكلت الكثير من التفاصيل، وفكّرت بها كثيرًا، حتى أصبحت الحقائق واضحة بالنسبة لي، وصرت أرى المغيسل والشخصيات تتحدث"35

يعتمد النص تكثيف أحداث رواية سابقة للمؤلف، ويسعى التناص إلى إيصال جوانب من الأفكار التي يريد إيصالها في نصوصه جميعها حول صعوبة الحياة وارتفاع وتيرة القتل في العراق في مرحلة ما بعد التغيير، ويتسم التعامل مع النص السابق بالانفتاح والحرية، إذ يقوم بتغيير اسم السارد مع إبقاء الأحداث والأماكن كما هي، مما يؤكد المعنى أو الموضوع المطروح في الرواية السابقة، فتمتص أفكار الرواية السابقة من خلال تلخيص أحداثها وإعادة صياغتها من جديد، وهو ما يجعل التناص يمتاز بالدراسة

القصدية الواعية للنص السابق وهضم ما يدعم منه موقف النص الحاضر، ليتحول النص السابق إلى مادة أولية له، وبذلك يتخذ المؤلف من هذه الآلية النصية فعلًا جماليًا يضفي بعدًا إبداعيًا على النصين معًا.

المحور الثالث: تعدد الأصوات (البوليفونية)

تمثل تقنية تعدد الأصوات مظهرًا من مظاهر السرد ما بعد الحداثي، وهي تسهم في إثراء الرواية بتعدد المنظورات السردية، وتعدد الضمائر، والشخصيات المتمتعة بحرية التعبير عن مواقفها، وجاء تعدد الأصوات من أجل كسر هيمنة السرد الأحادي الذي سيطر على الكتابة الروائية ردحًا من الزمن، فالرواية البوليفونية هي الرواية التي تتحرر من سلطة الراوي الواحد، وتتعد فيها الأصوات، ووجهات النظر، في إطار دمج العناصر المتنافرة داخل إطار سردي متكامل، وإيجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي[36]، وبهذا تختلف الرواية البوليفونية تمامًا عن الرواية المنولوجية التي تستند إلى الأحادية في اللغة والمنظور والأسلوب والصوت والضمير، وقد تبلورت نزعة التعدد الصوتي في أبحاث المنظر الروسي (ميخائيل باختين) التي أجراها على روايات الأديب الشهير (ديستوفسكي) المشتملة على العلاقات الحوارية بين عناصر البنية الروائية، والتعدد في المنظورات السردية[37]، وكان ظهور هذا النمط الروائي تعبيرًا عن الضجر من أحادية الصوت السردي في الرواية التقليدية، والعمل على منح النص الروائي الانفتاحية والتعدد عبر إسناد السرد إلى أكثر من سارد، وإعطاء كل واحد منهم الحرية في ظهور صوته[38]. ويُلحظ اعتماد رواية (فهرس) تعدد الأصوات عبر إسناد السرد إلى أكثر من سارد، فنجد بداية تناوب السرد بين السارد المشارك (منير) والشخصية الرئيسة (ودود)، ثم يتخلى كل منهما عن أداء وظيفته السردية لصالح ظهور أصوات أخرى تقوم بسرد الأحداث، وإلى جانب أثره في تعدد المواقف الإيديولوجية يؤدّي التعدد الصوتي في الرواية إلى تعدد الرؤية السردية المعتمدة في سرد الأحداث، وتعدد المسافة السردية المتجسدة لموقع السارد من الأحداث التي يسردها، فضلًا عن تعدد المستويات اللغوية تبعًا لتعدد الساردين، فإذا كان باختين قد أكّد أن الرواية هي ظاهرة متعددة الأصوات والمنظورات واللغات؛ فإن رواية (فهرس) تجسد هذا التعدد في أبعد مستوياته، فعلى مستوى الرؤية السردية المتمثلة في درجة معرفة السارد بالعالم المسرود اعتمدت الرواية السارد العليم الذي يعرف كل شيء عن العالم المسرود، إلى جانب اعتماده السارد غير العليم المتّسم بنقص معلوماته حول مسروده، إذ نجد اعتماد السارد العليم في تقديم شخصية (حسن الأسير):

"ولد حسن الأسير واسمه الحقيقي حسن جاسم اللحاف، في محلة خان لاوند في منطقة الفضل في بغداد عام 1892 وعمل مع والده وإخوته في خياطة اللحاف وأغرم بالمقام وبقراءته ويعود الفضل لاكتشاف موهبته إلى قارئ المقام الشهير أحمد الزيدان الذي كان يزور محل جاسم اللحاف لشراء

لحاف جديدة عام 1903 وسمع صوت الصبي يغنّي فانبهر برخامة صوته وقوّته، سأله إن كان يرغب في تعلم أصول المقام ففرح الصبي...لم يتزوج ولم يترك وراءه شيئًا سوى تلك الأسطوانة التي كانت الدليل الوحيد على مروره على هذه الأرض، وكانت هناك نسخة من أغانيه، واحدة في مكتب بيضافون في برلين والأخرى في بيروت، دمّر قصف الحلفاء في الحرب العالمية الأولى مكتب الشركة في برلين وتولت الحرب الأهلية في لبنان تدمير أرشيف بيروت"(140-144)

يحيط السارد معلوماتيًا بالشخصية المتفاعلة داخل الفضاء السردي دون الحاجة إلى الإشارة إلى مصادر معلوماته، كما نلمس تجليات معرفة السارد الكلية في الإخبار عن الحوادث وتفصيلاتها في أزمنتها المختلفة والمتوافقة وبيئتها المكانية الأحادية والمتعددة، فهو يعرف ما لا تعرفه الشخصية عن نفسها، ويتنقل بين مراحل حياتها والمنعطفات المهمة في سيرتها، ويوفّر اعتماد هذا النمط من السارد التمكّنَ من الانتقال بين الأزمنة والأمكنة المتباينة بكل يسر وسهولة، ومن معرفة ماضي الشخصية وحاضرها، فمن مميزات السارد العليم أن"يُسمح له بالحركة في زمن ومكان أكثر اتساعًا من زمنه ومكانه"[39]، ومن هنا يأتي وصف الشخصية معبرًا عن منظور السارد العليم القادر على الانتقال بين الأماكن المختلفة، والعودة إلى الماضي البعيد في كثير من المواقف السردية. وفي مقابل إحاطة السارد المطلقة بعالمه المسرود في هذ النص نجد اتسام معرفة السارد غير العليم الذي يقدم الشخصية المسماة بـ(الخليفة) بالمحدودية والنقص، إذ نلحظ وجود نقص معلوماتي لديه حول الشخصية المقدَّمة والأحداث المحورية في حياتها، لأن هذا النمط من السارد لا يعرف إلا ما يمكن ملاحظته من أفعال الشخصيات وأقوالهم[40]:

"هناك عدة روايات عن تاريخ الخليفة ولا يمكن التأكد من صحة أي منهما، واحدة تقول إنه كان تاجرًا غنيًا فقد كل أمواله بعد عدة صفقات خاسرة وقرارات غير حكيمة اضطرته أن يبيع كل ممتلكات في سنة واحدة وأصيب بعدها بالجنون، الأخرى تقول إنه كان يسوق سيارته بسرعة جنونية على طريق الموصل واصطدم بشاحنة نقل قتلت حمولتها زوجته وأولاده الثلاثة وكان هو الناجي الوحيد، الرواية الثالثة تقول ببساطة إن الرجل من عائلة تشكو أجيالها من الكآبة والجنون، أدخل إلى مستشفى الرشاد لسنين طويلة ولا يُعرف كيف انتهى به في شارع الرشيد، لكن من المرجح أن اسمه الحقيقي هارون"[41]

تتسم معلومات السارد بالشحة وعدم التأكد، فهو يعتمد على ما قيل ويقال عن الشخصية، والمعلومات المقدَّمة عنها غير تفصيلية وغير مؤكدة، يعتمد السارد على ما يراه أو يسمعه من الآخرين فحسب[42]، وعلى مستوى لغة النص نجد انعكاس الجهل المعلوماتي ومحدودية معرفة السارد بالشخصية وقصتها في تزاحم المفردات الدالة على ذلك، مثل(هناك روايات، يقال، من المرجح، لا يمكن التأكد، لا يُعرف)، فكل

ما يقوله عن الشخصية لا يتجاوز ما يمكن الإحساس الخارجي به، كما أن المعلومات المقدمة عنها يشوبها الشك وعدم اليقين، اعتمد فيها على ما قيل حولها من قبل مجهولين.

وإلى جانب أثر تعدد الأصوات في الرؤية السردية نجد أثره في المسافة السردية المتمثلة في موقع السارد أو مشاركته في الأحداث التي يسردها، إذ إنه يكون خارج الأحداث ويعتمد ضمير الغائب حين توجد مسافة بينه وبين ما يسرده، بينما يعتمد ضمير المتكلم في حال تماهيه مع العالم المسرود ومشاركته في أحداثه[43]، وقد وجدنا اعتماد ضمير الغائب في النصين السابقين ممّا يوحي بوجود تلك المسافة بين السارد وعالمه المسرود، بينما نجد اعتماد ضمير المتكلم والتماهي مع الأحداث في سرد(ودود) عن زمن طفولته وحبه للكتابة:

"لا أتذكر زمنًا لم أكن أكتب فيه، منذ أن تعلمت رسم الحروف والكلمات وأنا أكتب بلا توقف، وحتى قبل ذلك كنت أخربش كثيرًا، كل الأطفال يخربشون، لكن جدتي ماتت قبل أن أكمل الثامنة، كانت تتردد أنها لم تر أبدًا طفلًا يخربش مثلي حتى أنها لقبتني (أبو شخابيط)، كم كنت أحب خط الكلمات على سطور الورق في دفاتر المدرسة، أكمل كل الواجبات حال عودتي من المدرسة، حتى قبل أن أتناول طعام الغداء، ولم تكفني الدفاتر، فكنت أكتب على كل قطعة ورق أجدها في أي مكان، الجدران هي الأخرى كانت أوراقًا هائلة تغريني بالكتابة، كنت أملأها وأنا واقف، ثم أجيء بكرسي أتسلقه وأقف عليه لأملأ تلك البقع التي لا أصل إليها"[44].

يدور السرد حول الذات الساردة والأحداث التي جرت لها أو شاركت فيها، فتتموقع الذات في البؤرة السردية، ويتمثل الكشف عن مشاعره وأحاسيسه غاية السرد، ومن هنا نجد اعتماد السارد ضمير المتكلم، وتكثيف وجوده من خلال توظيفه (30) مرّة في النص الذي لا يتجاوز سبعة أسطر، فيدور السرد حول الذات الساردة، ويجسد جوانب مشاركتها الفعالة في الأحداث المسرودة، أو قيامها بها وحدها، وإن هيمنة ضمير المتكلم كفيلة بالتعبير عن ذاتية السارد كما عاشها وأراد إيصالها إلى المتلقي، ويجعل توظيفُ هذا الضمير المتلقيَ يشعر بانحصار المسافة بينه وبين مرجع الضمير(السارد)، والقدرة على قراءة أحاسيسه الدافقة، لأنه يمثل صوت كشف الذات المتكلمة وتجربتها الشعورية.

كما نجد تجليات تعدد الأصوات في تعدد المستويات اللغوية وفقًا لثقافة الساردين، فبعد أن كانت الرواية التقليدية تختزن مستوى لغوي واحد استدعت الرواية البوليفونية تعدد المستويات اللغوية التي تشكلها طبيعة المتكلمين، وهو ما يجعل هذا النمط الروائي يمنح النص التعددَ اللغوي الذي يتناسب مع حالات الساردين الثقافية والفكرية والاجتماعية[45]، فمن أهم منجزات السرد ما بعد الحداثي كسر الوهم الشائع بأن اللغة الروائية ذات مستوى واحد، "إذ أوضحت تحليلات باختين عن الحوارية أن نقطة انطلاق الفن الروائي في العصور الحديثة وخاصيتها المتميّزة أنها تتمتع بالتعدد،...وعلى هذا الأساس فإن لغة الرواية

هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريًا، ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة"[46]، وفي هذا السياق نلحظ في الرواية المدروسة تباينًا واضحًا في المستويات اللغوية، والتي تعكس سمة تعدد الأصوات، وتسهم في إيضاح حيثيات السرد، إذ نجد لغة شعرية معتمدة على الإيحاء وعدم المباشرة وأخرى إفهامية نفعية تنبثق من خضم الحياة اليومية للمتحدثين باللهجات المحلية، فيأتي توظيف اللغة الشعرية في مقطع (منطق الجدار) حين يتم السرد على لسان الجدار عن حياة شاب قُتل في الحرب العراقية الإيرانية:

"...مع أنني لم أرضعه، ولم أحتضنه أو أقبّله، اللهم إلّا بعيني اللتين راقبتاه كل تلك السنين،، راقبتاه كيف ينام ويصحو، يلهو ويدرس، سهرتا معه وعليه في الليل والكل نيام، عيناي راقبتاه يكبر، وكنت أودعه، مثل أمه، كل يوم حين يقف أمام المرآة، قبل أن يخرج، وحين بدأ يرتدي الخاكي أخذ يغيب كثيرًا، لكنّه يعود مرّة كل شهر، آخر مرة رأيته فيها كانت قبل ذلك الشتاء المزلزل الذي كاد يكسر ظهري، ومن يومها وأنا وأمه ننتظر، لم تكن أمه تخاف الموت إلاّ لأنها كانت تعرف أنه سيحرمها من أن تكون في البيت عندما يعود ابنها، والآن حتى البيت لم يعد بيتًا، وأنا لم أعد جدارًا"[47]

تتجلى شعرية اللغة عبر توظيف النص لتقنيتي تراسل الحواس المتجسدة في قيام العين بوظيفة الشفتين واليدين عبر القيام بالقبلة والاحتضان، والأنسنة المتمثلة في إسناد الصفات الإنسانية المتمثلة في الإحساس، والرؤية، والمراقبة، والتعاطف، والسهر، والوداع، والقدرة على السرد، والحديث إلى الجدار، وهو ما يجعل لغة النص لغة إيحائية تمثل وظيفتها في تهيئة الأرضية لخيال المتلقي من أجل امتلاك قدرة تشكيل صور فنية تخييلية، ونقلها من المستوى النفعي الإفهامي إلى المستوى الجمالي، بينما نلمس في مقابل هذا الرقي اللغوي اعتماد اللهجة المحلية (العامية) عند (مدحت) حين يسرد عن شخصية (ودود):

"... إن ودود يبيع كتب بالمتنبي من التسعينات، عايش بوحده بغرفة ما عنده أهل، ذكي كلش، قارئ كل شي، فلتة بس مخبل، دخلوه جوة بنص التسعينات وعذبوه، على أساس چان يبيع كتب ممنوعة، محّد يدري شنو قصته، عايش ويّ الكتب، ما عنده أهل، يگول كاتب عشرين كتاب بس عمره ما نشر شي"[48].

ينحصر اهتمام السارد في إيصال المعلومات حول الشخصية بطريقة مباشرة، لذا تتّسم لغته بعدم تجاوزها المستوى الإفهامي، ولهذا التباين داخل النص وظيفة سردية تتمثل في تمكين المتلقي من معرفة خلفية الساردين الثقافية والفكرية، والجزم بصدق الانصهار بين شخصية المتكلم في الواقع وشخصيته المتخيلة، لعلاقة مستويات اللغة بالمتكلمين لها، فالنص الروائي يجسّد العالم المسرود عن طريقة اللغة، كما أن توظيف اللهجة المحلية يتناسب مع توجه السرد ما بعد الحداثي نحو الإحتفاء بالهامش والإعلاء من

شأنه، إذ كانت اللغة الفصيحة هي المهيمنة على الخطابات الأدبية العربية بأنواعها المختلفة لفترة زمنية طويلة، في مقابل اتسام اللهجات المحلية بالتهميش التام، ومن هنا ياتي إبرازها في سياق سعي السرد ما بعد الحداثي إلى إحضارها في الخطاب الأدبي الذي وصل التهميش فيه إلى أعلى مستوياته، وهذا فضلًا عن إسهام اللهجات المحلية في تحقيق الهُجنة وتعدد المستويات داخل الكون اللغوي، وذلك بوصف الهجنة في مستوياتها المختلفة –منها اللغوية– إحدى استراتيجيات السرد ما بعد الحداثي[49].

المحور الرابع: المخطوطة

المخطوطة هي ما تكتب بخطّ اليد، "وخَطَّ الشيءَ يَخُطُّه خَطًّا كتبه بقلم أَو غيره"[50]، وهي تأتي في مقابل كلمة (المطبوعة) الدالة على الكتابة بآلة الطابعة، وتمثل المخطوطة أحد مرتكزات السرد ما بعد الحداثي، وقد عُدّتْ هذه التقنيةُ علامةً فارقة في الكتابة الروائية لدى هذا التوجه السردي، إذ كثرت الإحالة إليها والاتكاء عليها، بغية كسر النمط السرد التقليدي، وإثراء مضمون الرواية عبر تداخل الأحداث، والخطوط السردية المتباينة، والجمع بين الأزمنة والأمكنة المتباعدة[51]، وذلك من خلال انسحاب السارد الرئيس عن أداء وظيفته السردية، تاركًا موقعه لساردٍ ثانٍ هو صاحب المخطوطة الذي يتحول إلى ساردٍ ضمني يسرد عالمه المسرود[52]. أما بخصوص المخطوطة في رواية (فهرس) فهي تشكل نصًا موازيًا لنص الأصلي للرواية أو نص الإطار، وتؤكد هويتها الذاتية من خلال أسلوبها المميز، إذ نجد اعتماد الرواية التناوب بين ما يسرده السارد المشارك (نمير) من أحداث، وبين ما ورد في المخطوطة التي كتبتها الشخصية الرئيسة (ودود) وأعطاها للسارد من أجل تضمينها في روايته، الأمر الذي يؤدي إلى تفتيت مركزية الرواية عبر تشكلها من متنين نصيين، هما: متن رواية الإطار، ومتن المخطوطة، ونلمس تجليات المخطوطة على الرواية منذ عنوانها المأخوذ منها، فـ(فهرس) هو بالأساس اسم للمخطوطة، اتخذه السارد عنوانًا لروايته، لكون الرواية معنونة باسم المخطوطة، كما نجد ذلك في الحوار الجاري بين السارد والشخصية:

"لاحظت أن أحد الرفوف الواطئة كان مليئًا بملفات مرتبة بشيء من العناية، وقد برزت من حافاتها أوراق وقصاصات، تملّكني الفضول فسألته عنها.

- **هاي أوراق خاصة، فد مشروع**
- **عن شنو؟**
- **مشروع توثيقي.**
- **دراسة؟**
- **لا، نص مختلف، مو تقليدي... استل واحدًا من الملفات وأخذ يقلب محتوياته، ملاحظات بخط يده على وريقات مع قصاصات، أخبار متقطعة من الجرائد: هذا مشروع العمر، أرشيف**

لخسائر الحرب والدمار، بس مو جنود وعتاد، الخسائر اللي ما تنذكر وما تنشاف، مو بس بشر، حيوان ونبات وجماد وكلشي اللي يتدمر...

- **وشنو العنوان؟**
- **فهرس**
- **فهرست؟**
- **لا، فهرس، فهرس لكل دقيقة، لكل شيء مات بهذيج الدقيقة**[53]"

يمثل تطابق عنوان الرواية مع المخطوطة إمعانًا في تجسيد دور المخطوطة في تشكيل النص الذي ينهض على فكرتها ومساهمتها في تشكيل المتن الروائي، وهذا فضلًا عن كون العنوان الإطار الأساس لفهم كنه النص الأدبي والإحالات المبثوثة فيه[54]، ويقف النص – إلى جانب اقتباس الرواية عنوانها من المخطوطة– عند كيفية حصول السارد على المخطوطة، تلك الكيفية التي تتسم بالتميز وتُخالف الطريقة المعهودة في الروايات التي اعتمدت تقنية المخطوطة، والتي تعتمد في الغالب على الحصول على المخطوطة في خزانة قديمة، ومخاطرة السارد من أجل الوصول إليها، بينما يستلمها السارد في هذه الرواية من كاتبها بعد التعرف عليه وعلى مشروعه الكتابي، وهو ما يوّفر مسافة كتابية واسعة لعرض محتويات المخطوطة وأفكارها، بدلًا من سرد محاولات الوصول إليها.

وإلى جانب استعارته العنوان من المخطوطة يستهل السارد روايته بمقطع مقتبس منها، ليضع المتلقي في مواجهة المخطوطة مباشرة قبل قراءته لأي جزء من رواية الإطار، إذ نجد الاستهلال بمقطع (منطق الطير) من المخطوطة قبل أن يأتي السارد ليخبرنا بأن هذا الجزء منها هو ما كان يقرأه:

"منطق الطير... لا زلت أتذكر أوّل مرة طرت فيها: هيا لقد آن الأوان، قالها أبي بحزم قبل أن يحلّق بعيدًا، همست أمي وهي تدفعني بمنقارها برفق نحو الهاوية: لا تخف يا صغيري، ستطير، كلنا نطير، سأكون وراءك، إخوتي الثلاثة يطيرون في السماء غير آبهين بخفق قلبي...، سقطت قطرة عرق على حافة الورقة فتوقفت عن القراءة، خطه أنيق وواثق، الحبر أسود، من قلم جاف ربما، حُطت الكلمات كطيور على أسطر بدت كأنها خيوط صغيرة سماوية اللون، تمتد على ورق أسمر من الحجم الصغير"[55].

يأتي ابتداء الرواية بمقطع من المخطوطة في سياق إبراز مكانتها داخل النص الروائي، انطلاقًا من أهمية موقع الاستهلال ووقعه على المتلقي، بوصفه بداية الرواية التي تحدد طريقة القراءة، وتوازن بين مهمتي المعرفة والتشويق[56]، لإسهام السطور الأولى من أي نص في تحديد طبيعته، وتوضح الوضعية التي يتعين على القراءة تبنيها، فضلًا عن كون "البداية تلخِّص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدنا عن التعامل مع الرواية بأكملها"[57]، كما يمثل تعليق السارد على هذا الجزء من المخطوطة

وكيفية كتابته إعلانًا منه لتوضيح طريقة تناوب سرده مع أجزاء المخطوطة الأخرى التي ستأتي تباعًا، بحيث تشكلان معًا نص الرواية.

ويشكِّل اعتراف السارد بإعجابه بما ورد في المخطوطة من أفكار جديدة وجديرة بالاهتمام وتفكيره في اقتباس مقاطع منها ودمجها في روايته جانبًا آخر من محاولة إثارة اهتمام المتلقي تجاه المخطوطة وإبراز دورها في تشكيل النص الروائي:

"أعجبتني ديباجته وفكرة تاريخ الفريسة وفهرس الدقيقة، هذه أفكار برية لا تهاب المخاطرة، وخطرت لي فكرة كتابة رواية عن ودود وعن مشروعه، يمكن أن يكون هناك تناص مع فهرسه واقتباس لمقاطع منه"(26).

تشكل المخطوطة نواة الأفكار التي يبثها السارد داخل روايته، وفي كثير من الأحيان يكون سرده تعليقًا على ما ورد في المخطوطة، الأمر الذي يبرز دور المخطوطة بوصفها حاملة لنواة أفكار الرواية من جهة، وتحوّلِها إلى بؤرة السرد لرواية الإطار من جهة أخرى، وهو ما تؤكده كثرة إشارة الرواية إلى قصة المخطوطة والعودة إليها على الطول الرواية، إذ نجد الإشادة بها (20) مرة داخل النص الروائي[58]، مما يعمق الاعتقاد بانطلاق الرواية من الوعي بمحورية تقنية المخطوطة في السرد ما بعد الحداثي، ومن ثم جعلها سمة الرواية الأبرز وعلامة على انتمائها لهذا التوجه السردي الجديد.

واستمرارًا في تجسيد أثر المخطوطة في روايته وأسلوبه الكتابي يؤكد السارد عمق أثر المخطوطة المذكورة فيه وفي ما يسرده، بحيث يصل إلى حد التماهي الأسلوبي مع صاحب المخطوطة (ودود):

"أقلب الدفتر وأكتشف أن كلماتي صارت تشبه كلمات ودود في كثير من المواضع، هل حدث هذا لأنني نسخت مناطقه ورسائله بخط يد لأنني خفت أن تضيّع أو تتمزّق، ولأنني قرأت ما كتبه عشرات المرّات؟ أم أن هذا حجّة كي أتشرب أسلوبه وأتقمص شخصيته، ويختلط الأمر عليّ: كلا، لم أكتب هذا الجزء، هو الذي كتبه، هذه ليست كلماتي، إنها كلماته، كلماتي هي التي تسللت فهرسه من الثقب الأسود، ولتختبئ فيه، لم أعد أفرّق أو أعرف"[59].

فإعجاب السارد بأسلوب المخطوطة وتأثره به هو مكمن التشابه بين الأسلوبين، وهو لا يدري هل أن وقْعه تحت تأثير المخطوطة أمر لا إرادي ناتج عن كثرة قراءته لمحتوياتها وإعادة كتابته لها، أم أنه تقليد إرادي منه ينبثق عن إعجابه الشديد بأسلوب صاحب المخطوطة وإرادة تقمص شخصيته في الكتابة، مما يؤدي في النتيجة إلى التشابه الكلي بين الأسلوبين، أو اختفاء أسلوب السارد تمامًا في تضاريس أسلوب صاحب المخطوطة، وهو ما يقلب العلاقة المألوفة بين السارد والشخصية الروائية، عبر تحكم الشخصية في توجه لغة الرواية ورضوخ السارد لأسلوبها، بدلًا من أن يكون هو المؤثِر فيها، ما يؤكّد تقليص سلطة السارد في السرد ما بعد الحداثي، وتفتيت المركزية التي كان يتمتع بها في التوجهات السردية السابقة.

نتائج الدراسة

1- تنطلق رواية (فهرس) لسنان أنطون من الوعي بالتغيّرات الجارية على الساحة النقدية، وهو ما ينعكس على إفادتها من الآليات والتقنيات السردية الجديدة التي يتبناها تيار السرد ما بعد الحداثي، مما يضفي على الرواية السمة التجديدية، وتجاوز الطريقة التقليدية في الكتابة الروائية.

2- تسعى الرواية المدروسة من خلال توظيفها لتقنية الميتاسرد إلى الالتفات نحو التأكيد على تخييلية النص الروائي من جهة، وكسر الميثاق السردي القائم على فصل العالَم المسرود عن عالم الكتابة الروائية من جهة أخرى.

3- يتجاوز تعدد الأصوات في الرواية تعدد المواقف الإيديولوجية للساردِين نحو تعدد الأساليب والبنيات الفنية داخل الرواية، وهو ما يحوّل الرواية إلى ساحة للحوار والمشاركة بين تعدد المنظورات والمسافات السردية والمستويات اللغوية المختلفة.

4- إن دخول الرواية في التناص مع النصوص الشعرية يجعلها يعتمد تناص الاقتباس، وذلك لما تمتلك اللغة الشعرية من إيحاءات دلالية وجمالية تريد الرواية الاحتفاظ بها ونقلها إلى المتلقي في لغتها الشعرية وقدرتها التخييلية.

5- تشكّل المخطوطة داخل الرواية خطًا سرديًا موازيًا لخط رواية الإطار، وهو ما يؤدّي إلى إبراز التباين فيها بين أسلوبين، والانتقال بالمتلقي بين مستويات لغوية متباينة.

الهوامش

[1] السرديات المعاصرة من قبل الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة - ثورة الخيال السردي: 124-125.
[2] مجموعة مؤلفين، معجم المصطلحات الأدبية: 1195.
[3] السرديات المعاصرة من قبل الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة - ثورة الخيال السردي: 169-170.
[4] أسماء العايب، ما بعد الحداثة- خصائص وسمات في الرواية العربية: 46. مجلة التحبير، العدد:1، السنة: 2021.
[5] شجاع مسلم العاني، قراءات في النقد والأدب: 91.
[6] روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة- مقدمة قصيرة جدًا: 64.
[7] م. ن. 64-65
[8] إبراهيم طه، مراجعة في كتاب (الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة لستيفان ميير): 365-373. مجلة الكرمل، العدد: 21-22، السنة: 2000.
[9] الرواية المعاصرة- مقدمة قصيرة، روبرت إيغلسون: 71.
[10] ليندا هتشيون، سياسة مابعد الحداثية: 190. 191.
[11] جميل الحمداوي، أشكـــال الخطاب الميتاسردي في القصـــة القصيـرة بالمغرب: 6.
12 باتريشيا ووه، الميتافكشن(المتخيل السردي الواعي بذاته- النظية والممارسة): 8.
[13] سنان أنطون، فهرس: 26.
[14] سنان أنطون، فهرس: 95-96.
[15] عباس عبد جاسم، ماوراء السرد ماوراء الرواية:28.
[16] يمنى العيد، فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب: 158.
[17] سياسة مابعد الحداثة، ليندا هتشيون: 170.
[18] سنان أنطون، فهرس: 271-273.

[19] سنان أنطون، فهرس: 274-275
[20] بشرى البستاني، الرواية العربية وتحولات ما بعد الحداثة: 111.
[21] جيتس ماتز، تطور الرواية الحديثة: 295.
[22] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية: 171.
[23] سنان أنطون، فهرس: 280-283.
[24] جوليا كريستيفا، علم النص: 21.
[25] م. ن: 61.
[26] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي- دراسات نظرية وقراءات تطبيقية: 58.
[27] أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيا: 50.
[28] سنان أنطون، فهرس: 143-144.
[29] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث: 10.
[30] سنان أنطون، فهرس: 31-34.
[31] سامي شهاب أحمد، ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: 112.
[32] سنان أنطون، فهرس: 23-24.
[33] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد: 54.
[34] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية: 45. 1997.
[35] سنان أنطون، فهرس: 83-84.
[36] جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي: 121.
[37] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي: 59.
[38] سامي شهاب أحمد، سرد ما بعد الحداثة- رواية سابع أيام الخلق مفتاحًا إجرائيًا: 136.
[39] عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي: 17.
[40] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية:41.
[41] سنان أنطون، فهرس: 28-29.
[42] محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم: 82.
[43] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات: 390.
[44] سنان أنطون، فهرس: 127-128
[45] ماجد عبدالله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية: 15.
[46] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية: 137-138.
[47] سنان أنطون، فهرس: 111.
[48] سنان أنطون، فهرس: 64.
[49] سامي شهاب أحمد، سرد ما بعد الحداثة- رواية سابع أيام الخلق مفتاحًا إجرائيًا:70-72.
[50] ابن منظور، لسان العرب: 1198.
[51] باسم صالح حميد، نادية غضبان محمد، أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة،- السرد العراقي الحديث أنموذجًا: 3.
[52] فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية: 179.
[53] سنان أنطون، فهرس:47.
54 عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية: 19. دمشق، محاكاة للدراسة والنشر، ط1، 2011.
[55] سنان أنطون، فهرس: 9-10
[56] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: 32.
[57] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي: 20.
[58] ينظر الصفحات الآتية من الرواية: (9، 11، 12، 17، 26، 43، 49، 62، 63، 65، 113، 122 131، 134، 149، 272، 274، 275، 282، 284).
[59] سنان أنطون، فهرس: 264-265.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن منظور، لسان العرب، القاهرة، دار المعارف. دط.
- أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000.
- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، بيروت، دار الفارابي، ط1، 2001.
- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط1، 2007.
- أسماء العايب، ما بعد الحداثة– خصائص وسمات في الرواية العربية، مجلة التحبير، العدد:1، السنة: 2021.

- باتريشيا ووه، الميتافكشن(المتخيل السردي الواعي بذاته– النظرية والممارسة)، ت: السيد إمام، دار شهريار، ط1، 2018.
- باسم صالح حميد، نادية غضبان محمد، أثر المخطوط في أدب ما بعد الحداثة،– السرد العراقي الحديث أنموذجًا، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد: 19، العد: 79. السنة:2022.
- بشرى البستاني، الرواية العربية وتحولات ما بعد الحداثة، بيروت، دار ومكتبة البصائر، ط1، 2017.
- جميل الحمداوي، أشكـال الخطاب الميتاسردي في القصـة القصيرة بالمغرب، ط1، 2018، شبكة الآلوكة.
- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الآلوكة، ط1، 2011.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ت: فريد الزاهي، دار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1991.
- جيتس ماتز، تطور الرواية الحديثة، ت: لطفية الدليمي، بغداد، دار المدى، ط1، 2016.
- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة– مقدمة قصيرة جدًا، ت: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، ط1، 2017.
- سامي شهاب أحمد، سرد ما بعد الحداثة– رواية سابع أيام الخلق مفتاحًا إجرائيًا، عمان، دار حامد للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
- سامي شهاب أحمد، ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي– من أجل وعي جديد بالتراث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
- سنان أنطون، فهرس، بيروت، منشورات الجمل، ط1، 2016.
- شجاع مسلم العاني، قراءات في النقد والأدب، بغداد، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 1999.
- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي– دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1994.
- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، بيروت، دار المدى للثقافة والنشر، د.ط.
- عباس عبد جاسم، ماوراء السرد ماوراء الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2005.
- عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، القاهرة، دار النشر للجامعات، ط2، 1996.
- عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دمشق، محاكاة للدراسة والنشر، ط1، 2011.
- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، بيروت، دار المدى، ط1، 2013.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، دار النمار للنشر، ط1، 2002.
- ليندا هتشيون، سياسة مابعد الحداثية، ت: حيدر حاج إسماعيل. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009.
- ماجد عبدالله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، عمان، دارغيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
- مجموعة مؤلفين، معجم المصطلحات الأدبية، ت: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، بيروت، دار الفارابي، ط1، 2010.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم، بيروت، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت: جميل نصيف التريكي، دار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1976.

- يادگار لطيف الشهرزوري، السرديات المعاصرة من قبل الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة – ثورة الخيال السردي، دمشق، دار زمان للطباعة والنشر، ط1، 2019.
- يمنى العيد، فن الرواية العربية الحديثة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، بيروت، دار الآداب، ط1، 1998.