الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

معرفية الحوارية ومكونات الشخصية في رواية "ساعة بغداد" لشهد الراوي

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصّص: ادب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
فاطمة بالي
مسعودة فرجاني

إشراف الأستاذ:
لحسن عزوز

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
الطاهر حسيني	أستاذ محاضر أ	رئيسا	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي
لحسن عزوز	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي
عبد الرحمان بن عمر	أستاذ محاضر ب	مناقشا	جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي

الموسم الجامعي: 1440/1439هـ – 2019/2018م

"عندما تولد في سنوات حرب الخليج الأولى وتجد نفسك طفلا في ملجأ محصن ضد غارات التحالف الدولي لحرب الخليج الثانية، تعيش مراهقتك في الحصار العالمي المفروض على بلدك، ثم تصحو في شبابك على سقوط بغداد لتواجه خطر حرب أهلية، فلا بد أن تأتي كتابتك خارج السياقات والأنساق السردية التي عرفتها الكتابة قبلك."

شهد الراوي

شكر وتقدير

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم أما بعد:

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا وأعاننا على إنجاز هذا العمل والحمد لله الذي يسر لنا أمورنا سبحانه نعم المرشد والمعين.

إلى أستاذي المشرف الدكتور: لحسن عزوز جزيل الشكر والامتنان على حسن التوجيه والارشاد والثقة التي منحنا إياها

وإلى كل من مد لنا يد العون.

والشكر موصول لعائلتي الكريمة ولكل من أعانني ولو بكلمة طيبة.

مقـــدمـة

تتمتع النصوص السردية بفضاء واسع وقادر على التمازج في نصوص أخرى وكذلك التقاطع مع أجناس أدبية مختلفة والمظاهر الثقافية غير الأدبية، ما يجعلها كالفسيفساء واللوحة التجريدية في حقول معرفية متجاورة متداخلة منسجمة، في تعارضات غريبة، فالرواية فن ملتصق بالحياة في قيمه الدينية والاجتماعية والسياسية والثقافية..لكنه فن يعيد تشكيل البناء في اللاتوجه والإنقطاع والإختفاء والإنحلال واللاتعريف والإنزياح والتقطع واللاشرعنة والمفارقة والشرخ والصمت واللامركزة ..

وللرواية المعاصرة مفاهيم وآليات اشتغالية اختلافية مغايرة في كل مرة في بنية خطابها الذي يضم عدة أنواع من الخطابات المتباينة في أنماطها وبناها، مما جعلها مزيجا متنوعا من الأجناس الأدبية.

والرواية العراقية المعاصرة (خصوصا) تفرد وتميز، حيث حاولت الخروج عن آليات الكتابة التقليدية والتخلص من النمطية لتجارب سابقة، كما استطاعت أيضا توليد أساليب جديدة فتحت تعددية روائية مختلفة عن التجارب الأولى، أي أنها فتحت مجالا قرائيا متنوعا ومغايرا في العمل الروائي الواحد.

كما أن الروائي العراقي المعاصر مع ظروف الحياة الصعبة قدم الخطاب الروائي لونا مفتوحا تتمازج فيه الأجناس وتتعدد وتتفاعل فيه الأفكار منفتحا على خطابات أخرى، حيث يستنتجها ويتفاعل معها وينسجم وإياها، فيشكل في النهاية تعددية حوارية، مما يخلق رواية متعددة الحوارات والأصوات قادرة على التفاعل والتنسيق ومن ثمة الانسجام والترابط بين الخطابات وأيضا تعدد الأساليب والرؤى، وتجسيد الواقع بفنيات، فتصبح لغة الكاتب واحدة من بين لغات شخصياتها الروائية، وخطابا ظاهرا أو مضمرا في خطياته.

إن مسألة الواقع واختلاف التجربة لدى الروائيين لإنتاج نصوص جديدة ومتميزة، دفعت النقاد أيضا إلى السعي عن البحث المتعدد وإيجاد تفاسير مختلفة للإنتاج الأدبي من ناحية الشكل والمضمون، وتعد المناهج النسقية دافعا من دوافع استمرارية النقاد في البحث النقدي قصد إيجاد طريقة أو منهجا جديدا يفسر اعتماد المبدأ الحواري الذي نادى به باختين، حيث أعطى الناقد منظورا جديدا لرؤية جديدة وخاصة حول العمل الروائي وأسماها الرواية ذات الصوت الواحد أو المونولوجية، أما الثانية فوصفها بالرواية المتعددة الأصوات التي عرفها بالرواية الديالوجيه (البولوفونية) وهي الرواية الأكبر حداثة.

وقد أولى باختين اهتماما كبيرا بهذا النص، أو الرواية المتعددة الأصوات على نظيرتها المونولوجيه على أساس أن الكون كله قائم على الحوار، وهذا ما جعل معظم الروايات العربية تتخذ حوارية باحثين مبدأ جديدا وتأصيلا مغايرا لكتابة مفتوحة مستمرة.

فتجربة شهد الراوي تجربة جديدة غير مألوفة في تبيين أسلوبها المتدفق فقد جسدت الانتقال من آليات الكتابة التقليدية السائدة الى التجريب في، ثقافتها الواسعة ومرجعياتها المختلفة، فكان موضوع بحثنا موسوما ب (المعرفية الحوارية في رواية ساعة بغداد لشهد الراوي) دراسة سردية جمالية

من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة حيث يتجلى شغفنا بالأدب العربي والعراقي خاصة وجنس الرواية سعيا منا لاكتشاف الكاتبة العراقية شهد الراوي التي أثارت روايتها «ساعة بغداد» ضجة إعلامية لم يألفها الوسط الثقافي العراقي من قبل، فقد صدرت طبعتها الثالثة من دار الحكمة بلندن، وبيع منها أكثر من 25 ألف نسخة، كما تُرجمت إلى الإنجليزية، ووصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البُوكر العربية لعام 2018 ومن العوامل التي شدتنا أيضا الى القيام بهذه الدراسة شح الأبحاث النقدية المتعلقة بالرواية (ساعة بغداد).

تستعير شهد الراوي بنيتها التدوينية من رواية «مائة عام من العزلة» لماركيز فتفتح الراوية بمساعدة صديقتها الحميمة نادية سجلاً أزرق أسمتاه «ساعة بغداد – تاريخ المحلّة» ودوّنتا فيه عشرين صفحة عن كل عائلة من عائلات المحلّة كي تحفظ الذكريات من النسيان، وحينما باتت معهما بيداء دوّنت كل ما تعرفه عن أهالي المحلّة وقد تكون خيانة هيفاء لزوجها أسامة مع شابٍ جميل هي بمثابة تدوين للمسكوت عنه، وتعرية للقضايا المحجوبة، وبما أن بيداء لا تكذب أبداً فقد قررتا الاحتفاظ بالقصة في السجل التوثيقي لأن الجميع ليسوا ملائكة.

– وقد انطلقنا لتحليل العمل الروائي من سؤال وقوامه : هل خالفت شهد الراوي توقعات القراء في قدرتها الحوارية السردية وبنائها التخييلي ؟

وللبحث في هذه الإشكالية يجب علينا النظر في المنهج الذي يمكن به مقاربة نصوص الرواية وحقيقة النص لا تتصل بمنهج واحد بل ان اغناء النص بمكتسبات مناهج مختلفة تحليلية وصفية جمالية من شانها أن يجلي الكثير من مكنونات النص الإيديولوجية والجمالية.

وفي ضوء ما تم ذكره لجأنا التأمل إشكالات البحث وتحليل الرؤى المعرفية الحوارية من خلال فصل أول يتصدره تمهيد نظري، وحاولنا فيه تجسيد أهم مفاهيم الحوارية في فكر باختين، ونظرا لأهمية الحوارية نجد من النقاد من بحث فيها وطورها لذا أوردنا عنصرا من حوارية باختين إلى تناص كريستيفيا التي دائما تذكر فضل حوارية باختين على تناصها.

– وجاء الفصل التطبيقي في قراءة نقدية للنص الروائي الذي عنوناه بـ (تجليات الحوارية في رواية ساعة بغداد، تطرقنا إلى المواضع التي اشتغلت بآليات الحوارية، جاهدين على استنتاجية النص في الرواية عبر تعددية اللغة والأصوات وتجلياتها مما يسهم في حوارية الشخصيات والتهجين والأسلبة وتجسيد الحوارات.

وختمنا بحثنا في خاتمة نصية شدت كل مفاهيم البحث والنص.

– وكان بحثنا في قراءته النقدية قد تقاطع مع مراجع هامة منها، نظرية الرواية والرواية لدراج فيصل العربية، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي جدلية الحضور والغياب لعبد العزيز شيل والمبدأ الحواري لتزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين.

– وإذا كان الشكر امتنانا للفضل والجميل، فإننا نتقدم بالشكر للأستاذ المشرف لحسن عزوز على مجهوداته المتميزة التي قدمها لنا خلال مراحل البحث، كما لم يبخل علينا بنصحه وتوجيهاته وما أوله لنا من رعاية وتشجيع وما أبداه من لطف في التعامل ومرونة وانفتاح على الرأي المخالف وما أسداه لنا من عون ثمين ورأي سديد في سبيل تذليل صعوبات البحث ومتابعة مختلف أطواره وتيسير مهمة إنجازه على الوجه الدي صار اليه الآن .

كما نتقدم بالشكر الجزيل لقسم الأدب العربي بجامعة الوادي التي سنحت لنا هاته الفرصة الطيبة وإلى كل الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة.

والله ولي التوفيق

الوادي في: 2019/06/10

مسعودة / فاطمة

مفتتح

1- آليات اشتغال النص ونقد التجربة في الرواية العراقية (قصة تحولات).

2- مغامرة الكتابة الجديدة (رؤيا النص السردي) رواية ساعة بغداد لشهد الراوي.

مفتتح

1- آليات اشتغال النص ونقد التجربة في الرواية العراقية (قصة تحولات) :

النص الروائي العراقي مر بمراحل هامة في تشكيله وتمثلاته التنظيرية والنصية فبالبدايات الأولى للنص السردي العراقي كانت على يد "محمود أحمد السيد (رواية في سبيل الزواج 1921/ رواية مصير الضعفاء 1922/ رواية جلال خالد 1928)، بحسب توصيف الناقِد فاضل ثامر"[1]، وكانت هاته النص قد تراكمت بفضل ما قدمه روائيون آخرون في مرحلة العهد المَلَكي وكان منهم فؤاد التكرلي وغالب طعمة فرمان، حتى أن النصوص السردية في نضوجها وفورانها حتى عام 1975 بلغت 25 رواية في مرحلة هامة من تاريخ العراق، وهذا ما اكده عبد الإله أحمد، ورغم ان عدد الروايات كان ضعيفا لكن البدايات الأولى قدمت السرد العراقي في صورة ناضجة تجريبية في تحول شديد الخصوصية حتى بداية المرحلة الثانية ، وهي نكسة الرواية العراقية مع بدء الدكتاتورية وقيام الحرب مع إيران عام 1980 وبداية الرواية التعبوية الزائِفة الركيكة التي تعاملت مع الظروف التاريخية بشكل عنيف وقبيح في ترهل واضح لروح الحكي والسرد، والمرحلة الثالثة وهي الأهم التي بدأت ما بعد الاحتلال الأميركي عام 2003، ونحن نعرف أن الأدب ظاهرة تاريخية جمعية فالظروف التاريخية تجعل من الظواهر الأدبية في حالاتها الإختلافية المغايرة وفي بروزها وزهوها .

يقدم الناقد نجم عبد الله في كتابه "فهرست الرواية العراقية ،منذ عام 2003 وحتى 2014 نشر أكثر من 470 رواية"[2]، وهو أمر يشير الى قدرة النص السردي في الحوارية مع القارئ في حين كان النص الشعري لفترة طويلة في العراق ولعصور حاضرا بشكل ساحرو استطاع بذلك النص السردي ان يتقاطع مع الواقع الجديد في تحول شديد مستمر .

انطلقت الرواية العراقي وانتشرت في تجريبيتها وحضورها عربيا ودوليا ونالت جوائز هامة وظهر مبدعون أمثال أحمد سعداوي وانعام كجه جي، وعربية وكان آخرها "جائزة كتارا للرواية" التي مُنحِت للكاتِب عبد الكريم العبيدي، الذي يقول إنه "حالما أدركت الرواية العراقية أنها في "نقطة أمان نسبي" بعد بركان 2003 وثمة ما يوجد لتضيفه لنفسها، سارعت إلى إعلان أحقِّيتها في امتلاك الحقيقة عن التاريخ المصاب بمرض العقم! وهذه حقيقة مفادها أنه لا يوجد مهرب من سرد حقبة التكتيم التي امتدت لأكثر من ثلاثة عقود دموية، لذلك بادرت بأخذ السّرد من معتقل العتمة إلى مساحة غضبية عارِمة، تحوّل فيها السرد من سردٍ حجري تعبوي إلى آخر مُنفتح تجريبي

[1]- هديل عبد الرزاق احمد تعدد الأصوات في الرواية العراقية دراسة نقدية في وجهات النظر (2010/1985)، دار غيداء للنشر، ط1، العراق، 2016، ص 122.

[2]- نجم عبدالله كاظم ن فهرست (الرواية العراقية)،سلسلة معاجم وموسوعات، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2016، ص 85.

يؤسّس لعهدٍ روائي جديد، كنتاج لصدمة انهيار أعتى أنواع الدكتاتورية"، مُضيفاً "بذلك غدَت الرواية العراقية أشبه بميزان المختلف من الأمر وشهادة مثالية على التحقيب المبكر للرواية الجديدة."

ويضيف الروائي العبيدي أن النص السردي العراقي "عاد أخيراً مُكتفيا بذاته، وانغمر برحلة فتح الأبواب المغلَقة والكشف العجائبي ورفع الغطاء عن أحداث "قديمة مجهولة".[1]

وهنا يتحدّث عن روايته "كم أكره القرن العشرين.. معلقة بلوشي" التي صدرت عام 2017 لكن أحداثها تدور في ثمانينات القرن الماضي! وكذلك روايته "الذباب والزّمرد" التي أنتجت في العام 2009 بينما تدور أحداثها في أعوام الحِصار والقحط التسعينية. في المحصّلة "يُحيلنا هذا القياس إلى روايتي "ضياع في حفر الباطن" التي صدرت عام 2007 وهي تتحدّث عن غزو الكويت والهزيمة وضياع أجيالٍ عراقيةٍ في مطاحن الحرب."

في حضور جديد يقدم النقاد العراقيون رؤيا جديدة لحالة الحرب والدمار واليأس التي أصابت الشعب العراقي وهذا تم تجسيده في نصوص جديدة مغايرة أكثر نضجا واكثر تجريبا .

2– مغامرة الكتابة الجديدة رؤيا النص السردي رواية ساعة بغداد لشهد الراوي:

الرواية نافذة حقيقية وتخييلية لمفاهيم جديدة لعوالم متعددة ، فلا غرابة بعد ذلك أن نجد نصا جديدا يعيد للسرد بهجته وروحه مثل ساعة بغداد لشهد الراوي "تضعنا شهد الراوي أمام مشاهد وتجارب حول ما جرى في بغداد لا نُكران لحقيقتها المخيفة، ولا تخفيف لصدمتها المذهلة، تلك التي جرّبتها في البيت والملاجئ أثناء الحرب، وفي أقبية المنازل ، أو تلك المشاهد الساكنة لحرب غريبة وحصار مخيف لتخرج لنا في نص شديد الحساسية بمشاهد الرعب والموت، والصدمة .

نص يريد استرجاع رؤى سابقة لحياة مختلفة ولأجيال جديدة، في رؤى المستقبل التالية عليها. واستولت رواية التغيير على ميراث الرواية العراقية، بالمعيار الذي قضت رواية شهد الراوي بموجبه على أيّ شعور بالاستقرار النفسي والروحي قد نرجوه من رواياتٍ قادِمةٍ تستوثق الواقع والتاريخ في فضائها."

كما يؤشّر على ذلك الناقِد عبد علي حسن إلى مجموعةِ تحوّلاتٍ مهمة "أسهم التحوّل الكبير في البنية الإجتماسياسية العراقية في نيسان 2003 وكذلك مخرجات الواقع العراقي منذ 2005 في اقتراب الأجناس الأدبية السائِدة في المشهد الثقافي العراقي من حيثيات هذه التحوّلات، ولعلّ الرواية هي الجنس الأكثر استجابة وتفاعُلاً مع ما أفرزته مظاهر الاحتراب الطائفي والعِرقي والقومي الذي ظهر على نحوٍ ملحوظٍ ومؤثّرٍ في تقرير مصير الوجود البشري للفرد العراقي الذي بات مكشوفاً أمام كل مظاهر العنف والإكراهات والإقصاء.

[1]– مازن معموري الرواية العراقية ... التحوّلات والمنجز الثري، موقع:

http://www.almayadeen.net/articles/blogculture

ولأن النص السردي في قابليّة بنائيّة في الحجم واتّساع مساحة الأحداث والشخصيات فإن عدداً غير قليل من الروائيين العراقيين وكذلك عدداً من كتّاب القصة القصيرة والشعراء قد اتّجه "كتابة الرواية لشعورهم بأنها تتمكّن من الإحاطة بحجم ما يواجه الواقع العراقي من اهتزازات عنيفة لايزال الفرد العراقي ينوء بحملها وتحمّل أوزارها، حتى وصل ما نُشِر من روايات منذ 2003 ولحد الآن المئات من الروايات بين غثّ وسمين بفعل انتشار دور النشر التي لم تعد حكراً على العاصمة، وكذلك ما يتمتّع به الكتّاب من حرية التعبير التي كفلها الدستور الجديد، ولا شك بأن اتّساع عدد الروايات الصادرة سيفرز عدداً غير قليل من الروايات التي تتمتّع بتأثيرٍ فكري وفني يؤشّر إلى تقدّم هذا الفن في المشهد الثقافي العراقي عموماً.

ونص (ساعة بغداد) لشهد الراوي في أول نص لها من البواكير في الراوية جاءت مفعمة بالعفوية ومنطلقة من عقال الزخرف اللغوي والبلاغة الزائدة عن الحد وهي غالبا ما تكون ملتصقة بالعالم الحميمي لكاتبها أو كاتبتها.

نصها كان مغاير ومخالف للبنية التقليدية الذي تأسست عليه الأعمال السردية العربية الكلاسيكية. وأسلوب الجرأة في طرائق السرد مهد لها الطريق لوصول النص الى القارئ فهي على سبيل الذكر تتجاوز المنطق التقليدي لتعاقب الأحداث. كما راوحت شهد الراوي بليونة وسلاسة بين المتخيل والواقعي وتجولت بين العالمين بمنتهى اليسر وهي تحاول أن ترصد لنا مأساة جيل بأكمله من العراقيين الذين ولدوا إبان حرب فاكتوت طفولتهم المبكرة بها وعايشوا حصارا غاشما ثم هجروا أو هاجروا قسرا إبان حرب أخرى في بلد لم يعرف الاستقرار منذ بضعة عقود.

وتتداخل الروائية في نصوصها بقولها: ‘‘روايتي عن أبناء جيلي ومدينتي بغداد التي غادرتها ولم تغادرني عن طفولتنا ومراهقتنا وشبابنا وأمنياتنا التي حاولت أن احميها من النسيان وامنعها من الضياع انها الرواية النظيفة كما يروق لي تسميتها لأنها لا تتعمد إثارة خارج منطق الأحداث التي صنعها الواقع والحلم والذكرى والوهم بعد الحد من دور العقل والمنطق في رسم النهايات المتوقعة، فهناك نهايات مفتوحة وأسئلة لم تتم الإجابة عنها وهكذا هي الحياة بمجملها.’’[1]

والروائية شهد الراوي قدمت روح التجريب في لفتة ساحرة ، فهي على عكس المتوقع تستلهم من التجارب الشابة أكثر بكثير من الكتاب الكبار، وتسعى جاهدة إلى أن تجد لها مكانة ومكانا تحت شمس النقد بمنأى على التقليد أو الانبهار بأصحاب الفتوحات في المجال السردي سواء كانوا عربا أو أجانب. وكان هذا واضحا وجليا في قدرتها على استرجاع روح السرد والحكي في تعاقب لافت للأحداث والحوار والشخوص بشكل انسيابي بصري مدهش.

[1]- موقع الالكتروني:

https://meemmagazine.net

قدمت شهد الراوي مشاهد بصرية ولقطات متصلة منفصلة لأجيال كاملة شكلت إضافة تغايرية تتناسب والمتحوّل الاجتماعي ومُعبّرة عنه وفق آليات روائية معروفة على مستوى الرواية العالمية، كخرق التتابع الكرونولوجي والميتا رواية وتوظيف الوثائق واليوميات وما إلى ذلك من آليات حديثة تضع هذه الرواية في منطقة التأثير الإيجابي، برأي الناقد العراقي عبد علي حسن.

الفصل الأول

مؤانسات في التأصيل النظري للحوارية والبناء السردي

1- في الحوارية سؤالا نقديا

أ- مفهوم الحوارية

ب- معرفية الأجناس الأدبية

ج- فلسفة الحوارية عند باختين والتناص عند جوليا كريستيفا

د- الحوارية في الفكر اللساني والأسلوبي الحديث

هـ- الحوارية والمتعاليات النصية (جيرار جنيت)

2- جماليات الشكل السردي (مقاربة أولية في تجريب السرد وأنواعه)

أ- أنواع التشكيل الروائي

ب- أنواع الحوار الروائي

3- معرفية الحوار والبناء التعالقي مع البنى السردية

أ-الحوار وجماليات المكان

ب- الحوار وديناميكية الشخصيات

ج- الحوار وإيقاع السرد (الزمن)

1- في الحوارية سؤالا نقديا:

أ- مفهوم الحوارية: Dialogisme.سطوة النص ..

أولا: اكراهات اللغة :

مصطلح الحوارية مصطلح نقدي فكري استثمره الناقد المعاصر في تحليلاته، وهو مصطلح لغة مشتق من مادة (ح.و.ر) التي جاءت في لسان العرب بالمعنى "حور" الحور: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا ومحارة وحؤورا: رجع عنه وإليه.

- والحور: ما تحت الكور من العمامة لأنه رجوع عن تكويرها وكلمته فما رجع إلي حورا وحوارا ومحاورة وحورا فمحورة، يضم الحاء، بوزن مشورة أي جوابا، وأحار عليه جوابه: رده، وأحرت له جوابا وما أحار بكلمة والاسم من المحاورة المحاورة الحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور، التجاوب، وتقول: كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حويرا ولا حويرة ولا محورة ولا حوار أي مارد جوابا، واستحاره أي استنطقه...

وأصل الحور: الرجوع إلى النقص...

و المحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حلوره. والمحورة من المحاورة مصدر كالمشورة من المشاورة كالمحورة.[1]

ثانيا: استعادة المعنى والدلالة ..

مصطلح الحوارية في بدايته كان، على يد الناقد الروسي "ميخائيل باختين" (1895-1975) وهو مصطلح له مع "الحوار" جذر مشترك، وهو ما لا يعزب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وصفه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فالحوارية إذن مأخوذة من الحوار، وهو الشيء الذي انتبه إليه باختين حين اكتشافه للحوارية.

يقول فيصل دراج عن نشأة الحوارية "ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية، وما يقول به متوقع منذ رأي في الرواية صورة عن اللغة ورأي في اللغة صورة حوار لا يستطيع، تأخذ الرواية

[1]- ابن منظور(محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري ا الأفريقي) ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، بيروت- لبنان، مادة (ح.و.ر)، ص 264.

في هذه الرؤية صفات الحوار، وتكون تجسيدا له، أي كتابة ديمقراطية، إن صح القول تتعامل مع الانسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر فوراق قادمة، ولأنها على ماهي عليه يكون المبدأ الحواري..."[1].

وهذا يعني أن مفهوم الحوارية يتفاعل بشكل مختلف و مستمر في تعدد الأجناس الأدبية خاصة منها الرواية، وهذا على حد رأي مبتدعه باختين "وانتبه باختين لمفهوم الحوارية عندما درس الرواية باعتبارها لفظ لغوي قصصي في الآن نفسه، فالرواية بإعتبارها ظاهرة لغوية ماهو كيان لغوي مجرد أي ما هو كيان لغوي ينتزل المقام..."[2]. أي أثناء دراسته للرواية، تنبه باختين لمصطلح الحوارية.

ثالثا: الحوارية (نص خارج المألوف) :

تتجلى الحوارية في معاجم السرديات على أنها: مصطلح له صلة مع الحوار وهذا ما جاء في مفهوم باختين، حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعلها حسب نظام بعينه، من شأنها إنشاء كيان فني واحد هو الرواية، انتبه باختين لمفهوم الحوارية عندما درس الرواية اعتبرها ملفوظات لغوية وأركانا قصصية في نفس الوقت، أي محاورة ما هو كيان لغوي، فالحوارية هو مصطلح مشترك مع الحوار في التعريف فهي خطاب متبادل بين عناصر حكائية داخل النص الروائي.

والنص الشعري نص في تحولاته يتحد في تشكيل رؤيا واحدة رغم تعدد دلالاتها ورموزها وشفراتها، لكنها تتصل بذاكرة سابقة للمبدع وتستمر في اضاءة نصوصه السابقة الغائبة في كتلة صماء مفتوحة، لكن النص السردي يتخالف في تشتيت الرؤيا وتعدد طاقة التجريب والنحت والإشتغال في الزمان والمكان واللغة والشخوص وأدوات الحكي في حوارية عجائبية، ويبقى المبدع الحاضر في تشكيل نصه لكنه غائب في الإمساك بخيوط نماذجه وحواریاته وبنائه، والتنسيق بين الأساليب المتعددة التي يتجلى في بعضها أسلوب الجنس الروائي، وفي بعضها أسلوبُ الفئات الاجتماعية، والشرائح الطبقية، التي ينتمي إليها الشخوص، فضلا عن أسلوب اللغةِ الذي تحدِّدُه وقائعُ اللسان.

[1]- دراج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1،1999، بيروت-لبنان، ص 72.

[2]- محمد قاضي ، معجم السرديات، دار محمد علي تونس ،،ط1،ص 161.

فالنص السردي وكأنه تذكير دائم بحوار ممتد في أسلبة مغايرة لتلك الأساليب المعروفة، في دراسة الشعر، السارد لا يكتفي في حدوسه بقوانين معينة انما تنفلت لغته وحكاياته وشخوصه وادواته في كل نص وفي كل سرد وفي كل زمان ومكان، هناك أصوات لا متعددة فحسب بل انها تنتظر في كل مرة فجوة لتنطلق في شفرات وآفاق غير منتهية، وكان النص هنا في حواريته المتشظية الصدى الذي يشتت فكرة واحدة ونصا واحدا ولغة واحدة فتختلف الإيديولوجيات والرؤى والهموم والأحلام والمدن والأزمنة، وهذا ما يؤكده باختين، النص السردي نص الحوارية التي تواجه الفراغ .

فالحوارُ في الرواية يكاد يكون، بصورة من الصُوَر، نموذجًا لتعالُق الحدوس والأزمنة والأمكنة . علاوة على أنَّ الرواية، بتمثيلها نوعًا أدبيا مفتوحًا تتخلَّله أنواع أدبية أخرى كالاعتراف، والرسائل، والمخاطبات، والكتاباتِ الوصفية للرحلات، والسيرة، الخ الخ...فإنها تسمَحُ أيضًا بتنوُّع مركَّب للأساليب، فأسلوب الرواية المتنوع تتخللُه أساليبُ أخرى، وقد تتجلى هذه الأساليبُ في النسق الذي تتخذه أوضاع اللغة السردية، والحوارية، ولا سيما الحوار المركب الصامت الساكن السريع البطيء المتقطع ...

ب– معرفية الأجناس الأدبية:

تنامت دراسات الباحثين ومعارفهم في تناول الأجناس الأدبية وتنوعت قضاياهم،، بدءا من تصورات سقراط وأفلاطون التي أثراها أرسطو، وما سجله النقاد العرب، ومن أتى بعدهم، حيث اختلفت التوجهات، كونها تقوم بتشريح الخطابات والنصوص من أجل فهم الجنس أو النوع الأدبي والتعرف عليه، كونه شفرة وأثرا مفتوحا، كما قد تشترك النصوص الأدبية في قواسم مشتركة، "فإذا كانت القرون الأولى تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية وبالمعايير التي وضعت من أجل فصل بين هذه الأجناس سواء أكانت هذه الأجناس رئيسية أم فرعية فإن منذ منتصف القرن الماضي أصبح الأجناس متداخلة ومختلطة حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين"[1]، فاختلفت الآراء حول إمكانية الكتابة ضد أجنسة الأدب والكتابة وفق قالب أجناسي معين لكل نوع أدبي.

[1]– جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، دروب، 30 سبتمبر 2011 على الموقع: www.doroob.com

لقد اهتم النقد الغربي باختلاف مدارسه منذ القرن العشرين بقضية الأجناس الأدبية، فلقد كانت ضاربة في جذور التاريخ كونها ترعرعت في حضن الأدب، "بقدر ما كانت الأجناس الأدبية ضاربة في جذورها في أعماق التاريخ، حتى أصبحت تمثل ضميره ووعيه، ومن ثم ارتبط الاثنان ارتباطا وثيقا جعل من الصعب فصل الأول عن الثاني، أو فهم طرف دون الاصطدام بالآخر".[1]

قد حاول أرسطو وضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية حيث "قسم الأدب في كتابة "الشعر" إلى ثلاث أنواع التراجيديا، الكوميديا والملحمة، وقد بين خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع والمضمون والأداء والوظيفة".[2]

فأرسطو حاول دراسة الشعر كونه جنس ينقسم إلى مجموعة من الأنواع فلقد صرح في كتاب "فن الشعر" بجملته الشهيرة القائلة "سنعالج الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه التي توجد ضمن إطار غايتها الخاصة، والطريقة التي يجب تأليف القصص إذا أردنا أن يكون الشعر ناجحا، بإضافة إلى عدد الاجزاء التي تنبثق من البحث نفسه لنتبع النظام الطبيعي، ولنعالج أولا ما هو الأول".[3] فلقد عمد أرسطو إلى تبيان أن لكل جنس أدبي نوع يختلف عن غيره، ولقد صرح عن ذلك شكري عزيز ماضي في قوله: "وقد حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر".[4]

اعتمد أرسطو في تحديده لنظرية الأنواع على مبدأ المحاكاة، مرجعا ذلك إلى العوامل الاجتماعية، وتقسيم الناس إلى نبلاء وسوقة، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن ذلك من الملهاة والمأساة والملحمة، إذ جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره. كما أن "أرسطو" مدرك لوجود بعض التمايزات بين المسرح والملحمة والقصيدة الغنائية، غير أنه يرى أن المأساة جنسا يعلو على باقي الأجناس "أن

[1]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1، تونس، 2001، ص5.

[2]- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 81-82.

[3]- جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، د.ط، 1997، ص 17.

[4]- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 82.

فن الشعر عند أرسطو ينصرف في منظمة لدراسة جنس المأساة يوصفه جنسا أدبيا يسمو على ما سواه من الملهاة والملحمة وغيرهما".[1]

أما أفلاطون فلقد اهتم بدوره بنظرية الأجناس الأدبية في كتابه "الجمهورية" حيث قام بتمييز السرد والحوار، وقد كان "يدرس الشعر بصورة أساسية من وجهة نظر إبداع ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة كما أنه دخل مجموعة من المعايير عنها (السردي، الإيماني والنموذج المختلط)".[2]

فنجد تميز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية كان قائما على مبدأ المحاكاة.

لقد حاول النقاد الكلاسيكيين تطبيق آراء أرسطو في مسألة الأجناس الأدبية تطبيقا حرفيا، فهذه النظرية تقوم على احترام القواعد والخصوصيات التي وضعت لكل جنس وعدم الخلط بينهما فالتجنيس عند هذه النظرية يقوم على الفصل بين الأنواع والأشكال والأساليب.

أما الناقد الألماني "كارل فيلور" فيرى أن هناك خلط كبير في استخدام مصطلح الجنس "إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى –الملحمة والمأساة والشعر الغنائي– وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصومة، مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي"[3] فهو يفضل أن تكون الملحمة والمأساة والشعر الغنائي هي الأجناس الثلاثة الكبرى، بينما مصطلح النوع فيطلقه على باقي ما اصطلح عليه تسمية جنس.

فهذه النظرية تؤمن بالفصل بين الأجناس الأدبية فلقد جاءت دعوة الرومانسيين من أجل إبطال هذه الأفكار فالرومانسية تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة.

ومن بين من أسس لهذه النظرية نجد "شليجل" فهو يرى "أن تقسيم الأدب إلى أجناس هو نوع من التحكم لا ينبغي للأدب الخضوع له".[4]

---

[1]– عمار الخباني، نظرية الأجناس الأدبية، الأدب والفن، ع 30-34، 18-07-2011 على الموقع:
www.ahewar.org/debat/show/art

[2]– جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ص 14.

[3]– عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 19.

[4]– هيثم عباس وعبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 136.

كما نذكر في هذا السياق الجهود التي قام بها الناقد "بنديتو كروتشه" خاصة بعد إصداره كتاب الشعرية عام 1902 فهو يرى "أن المواقف الشعورية هي التي تحدد جنس الكتابة"[1] أي أن مصدر الإبداع هو الكاتب نفسه من خلال التعابير الشعورية التي تحدث له كما أنه ظهر مفهوم جديد للأدب يقوم بجمع أجناسا وأنواعا مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية.

إن الأجناس الأدبية تتطور وفق دورة الحياة فالرواية كانت قصة، والشعر كان سجع كهان ولعل من أثار ذلك هو الناقد "برونتيير" في نظرية تطور الاجناس الأدبية، وذهب إلى أن "الأجناس الأدبية تولد ثم تنمو ثم تكبر ثم تشيخ ثم تموت وقد يتولد عنها جنس آخر"[2]، فالأنواع الأدبية لها وجود في الواقع فإمكانية التداخل والتفاعل تحدث من خلال التلاقح بين الأجناس من أجل إعطاء بعد جمالي، فمراحل التقدم في الأجناس حتمية لا مناص منها فالنوع الادبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور ومن خلال هذا المعنى "قسم "هيغل" الشعر وعبر عن التداخل بين أقسامه إلى نوعين ملحمي وغنائي يسبق أولهما (الملحمي) وثانيهما (الغنائي) وينتمي تداخلهما إلى نوع ثالث هو الدرامي، كما أن الشعر الدرامي نوعان أو شكلان مأساة وملهاة ينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث وهو الدراما الحديثة"[3]، فقد اعتبر "هيغل" الشعر أقساما لكن هذه الأقسام تتداخل فيما بينها لتنشئ جنسا أدبيا آخرا وبذلك أصبح "هيغل" من بين الذين ساهموا في بلورة فكرة نظرية الأجناس الأدبية في الغرب كما أنه يذهب إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية كما أن علماء الاجتماع اهتموا بهذه القضية باختلاف أرائهم ويتزعمهم في ذلك "ياختين" المؤسس الأول لعلم اجتماع الادب حينما تحدث على الحوارية وتداخل الخطابات والنصوص وعلاقتها بمصطلح التناص الذي ظهر في الساحة النقدية مع "جوليا كريستيفا"، فاعتبر ياختين "أن الرواية هي التجسيد الأعلى لعينة التداخل النصي، ذلك لأن النظريات ومناهج التجنيس

[1]- هيثم عباس وعبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تحليلة تاريخية، جامعة ذي قار، ع3، مج2، 2006، ص 136.

[2]- دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، مج1، ص 389.

[3]- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 83.

الأدبي التقليدية أو الكلاسيكية تبقى عاجزة عن الحكم على جنس الرواية الأمر الذي يبقيها حائرة أمام تداخل الخطابات والأنواع".

ج- فلسفة الحوارية عند باختين والتناص عند جوليا كريستيفا

اولا: باختين من الوحدة الى التعدد

الحوارية هو مصطلح ظهر حديثا، وتزامن ظهوره مع ميخائيل باختين كما له جذور مشتركة مع الحوار، وهو ما لم يخف على ميخائيل باختين حين وضع للدلالة عن العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي.[1] وهذا يعني أنه كان على علم بوجود علاقة متينة بين مصطلح الحوار والحوارية وأن مصطلح الحوارية يعتبر مكون أو مأخوذ من مفهوم الحوار.

ونجد ميخائيل باختين يعبر عن مفهوم الحوارية بأنها عندما « يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي »[2]

وعليه فإن باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي يكون قاموسيا ولا يكون حياديا لأنه يحمل في أحشائه ايديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكل لفظ سكون بصوت آخر، والأديب يجد نفسه حيال كلمة مسكونة بأصوات الآخرين، مؤلفة من دلائل لسانية قد حطم باختين مطلقيتها ونفى عنها كونها نسقا نحويا مجردا مفرغا من محتواه الايديولوجي، ولقد لاحظ باختين أن كل خطاب لابد أن يتكون على الأقل من خطابين مما يشكل حوار. ويعنى ذلك أن الخطاب يولد داخل الحوار فهو يفهم موضوعه داخل فعل حواري متبادل مع كلمة أخرى، بداخل الموضوع فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار وبالعودة إلى باختين نجده يضع للحوارية محاور واسعة ومتعددة كثيرة الأنواع والأشكال والحوار هو الذي يمثل النقاش والجدال الايديولوجي والفكري خصوصا في نقل الرواية.

وهو يشير إلى الحوارية الدائمة موجودة في الشعر إلا أنها مهملة ما دامت في لغة واحدة، بخلاف الرواية التي تقوم عليها أساسا ويكون التعدد اللساني مجسد داخل وجوه بشرية، اختلافات وتناقضات وإن الحوارية الداخلية في أغلب الأجناس الشعرية ليست مستغلة فنيا. وهي لا تدخل في الموضوع

[1]- محمد قاضي، معجم السرديات، دار محمد علي، ط1، تونس، 2010، ص 160.

[2]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 121-122.

الجمالي للعمل فتنطفئ بطريقة اعتبارية في الخطاب الشعري، وتصبح عوض ذلك في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري وتخضع لبلورة فنية، إذا كان على الشعر أن يحاور الانفعال من هذا المورد سوف يدفع في الحال بإتجاه حقل الكتابة الروائية [1] وباختين أول من صاغ نظريته بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة فهو يجزم بأن عنصرا مما نسبه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد إنه يمثل كذلك سجلا داخليا وأسلبة مضادة مخفية إن صح تعبير الآخرين.[2]

وتوجد مفاهيم أخرى تتعلق بطابع الحوارية الروائية عند باختين « فنجد عدة مصطلحات منها: تعدد الأصوات أو البولفونية، والتغاير اللساني، والخطاب المزدوج، والتهجين لتكمل مصطلح الحوارية»[3].

ونعرف هذه المصطلحات على النحو التالي:

1- تعدد الأصوات: polyphonie

وهذا المصطلح يعني: "تعدد النوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب"[4]، وقد عبر عنها لطيف زيتوني في معجمه النقدي معرفا الصوت «الصوت إذ هو صوت المتكلم بل هو المتكلم عينه»[5]. ذلك لقدرته على التعبير عن الرواية والايديولوجيا.

فحقيقة انقسام الرواية لنمطين سرديين، الراوي بضمير المتكلم الراوي بضمير الغائب يوضح لنا خاصية متعددة الأصوات أو البولفونية وفقًا لاستخدام باختين لهذا المصطلح. فتعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الايدلوجيات في الرواية ولهذا جعل باختين الايدولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم في الرواية، وقد ركز عليه الذي يكون حسب الرواية شخصية أو راويًا، والروائي محايد وفق المبدأ الحواري، وكذلك الكاتب فإن المتكلم هو الذي يسمح له بالتعبير عن الايدولوجيا في نظر باختين هو الشخصية.

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987، ص 60.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990، ص 41.

[3]- جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسم المسالمة، دار التكوين، ط2، دمشق-سورية، 2011، ص38.

[4]- مصطفى المريقتن، تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011، ص 163.

[5]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت-لبنان، 2002، ص 117.

2- أنواع التعدد الصوتي:

- **تعدد صوتي تلفظي**: ويعنى تعدد الأصوات في الحكي وتستعمل فيه مختلف الأنظمة التلفظية.

- **تعدد قصدي**: وفيه تستقل ذات الكاتب الأخرى حتى تصبر الآخر ثم تعود ثانية إلى ذاتها وإن روايات دوستويفسكي تعتبر بولفونية بمعنى الكلمة، حيث إن الكاتب لم يفرض ذاته على الرواية لحظة واحدة كوعي مهيمن، وطور خطة رواياته وتعددية الأصوات فيها.

- **تعدد صوتي بنيوي**: لقد وضع باختين ثلاث مظاهر متعلقة بالتصور النبوي للبوليفونية، النوع والشخصية والكلمة أو الخطاب.[1]

* **النوع**: تقوم رواية دوستويفسكي على تصور حواري للحقيقة مثل حوارات سقراط التي تطمح إلى الكشف عن الحقيقة ذات الطابع الحواري.

* **الشخصية**: تمثل وعيا مستقلاً وتحمل وجهة نظر حول العالم، والشخصية ليست موضوعا وإنما هي كائن إنساني.

* **الكلمة**: كلمة الشخصية تخفي ورائها كلمة الكاتب، وملفوظ البطل يحجب ملفوظ الكاتب، والكلمة عند باختين هي كلمة الآخر كلمة مستعملة من قبل الكلمة ليست نقطة أو معنى ثابت ولكن لقاء مسامات نصية، وحوار كتابات عديدة المتلقي وللشخصية والسباق الثقافي.[2]

- **تعدد صوتي إلتقاطي**: لم يقف باختين طويلا عند دور القارئ في السيرورة البوليفونية، ولم يطرح دور القارئ كمكون للظاهرة البوليفونية، ولكنه يتحدث عن تأثير مباشر للطابع البوليفوني في العمل على وعي القارئ حيث يعمل على توسيع فعال لوعيه الخاص.[3]

و تعتبر الرواية عند باختين هي جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وكل فرد في المجتمع عليه أن يحدد موقعه من تلك الخطابات، وهذا ما نجده يفسر حوارية

[1] - سامية دادوي، صوت المرأة في روايات ابراهيم سعيدي، أطروحة دكتوراه جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009، ص 42.

[2] - المرجع نفسه، ص 43.

[3] - المرجع نفسه، ص 44.

الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تعدد الملفوظات واللغات، فتعدد اللغات من مقومات المبدأ الحواري لدى باختين إذ به تتصارع الإيدلوجيات في الرواية.[1]

ويتبين لنا أن ضمن الخطابات تعدد الأصوات واللغات وكأن الرواية مجتمع قائم بذاته، له زمان ومكان وشخوص الذين يتحركون ويتحاورون ويؤدون وظائفهم الموكل إليهم في القصة المتخيلة التي أبدعها المؤلف وتتنوع اللغات فيها.

وقد ميز باختين عن طريق اللغة بين شكلين في الفن الروائي الشكل المتعدد اللغات "الديالوجي" والشكل الأحادي اللغة "المونولوجي".[2]

3- التهجين: يعتبر التهجين أحد مظاهر حوارية باختين إذ يحدد أساليب حضور ملفوظات سابقة في ملفوظ لاحق، والتهجين كما عرفه باختين هو «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا إلتقاء وعيين للغويين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما مع، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا» ومن هذا المنطلق نتواصل إلى أن التهجين هو عملية مزج للغتين اجتماعيتين يقوم بها المتكلم في الرواية، بحيث يلتقى الوعيان ويتحاورا في نطاق السياق اللفظي الذي أتى به المتكلم.

و التهجين عند باختين نوعان:

- التهجين لا إرادي (لا قصدي): ويشكل احدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي وبصيرورة اللغات.[3]

حيث يقوم بمزج بين مجموعتين من اللغات المختلفة تتعايش فيما بينهما ضمن إطار لهجة فريدة ويتميز هذا النوع بالعشوائية، لأن حدوثه يكون دون ضوابط معينة تحكمه.

- التهجين الإرادي (الوعي): وقد عرفه باختين بأنه الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأجنبي على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين وتعطيه شكلاً، وكذلك تفعل مع

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 43.

[2]- عبد المجيد الحبيب، الحوارية في الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الثبات، مطبعة أنفويرانت، د.ط، المغرب، 2007، ص 30.

[3]- المرجع نفسه، ص 180.

شكليهما الداخليين وأنظمة قيمها الخاصة وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي، هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية، أو في معجمها المجرد بل وبدقة ذلك ما يجعل من اللغة إدراكًا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته اطلاقًا وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة واحدة.[1]

ولهذا نجد باختين لا يؤمن بصفاء الخطاب ولا يؤمن بالصوت الفردي إنما يقر أنه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية عنه والتي يتفاعل معها، لأن الخطاب عنده يتشكل ويولد من خلال تواصله مع صيغة الخطابات الأخرى فهو يقيم معها حوارا. وباختين يجعل من الرواية النوع الأكثر خضوعا لمنطقية هذه الفكرة، وبهذا التصور يضل متمسك بفكرة الحوار والتفاعل اللفظي الذي أطلق عليه التهجين ليكون عمود الرواية.

إن الشكل الأكثر وضوحا للهجة هو الأسبلة التي تتميز عن الأسلوب المباشر بحضور وعي لساني عدد المؤسلب المعاصر، وعند قرائه وتعالق اللغات القائم على الحوار هو دخول لغة الرواية في علاقة مع لغات أخرى ومن أبرز صيغ هذا التعالق نجد الأسلبة.

4- الأسلبة: دعى ميخائيل إلى الأسلبة، «وهي جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنص الروائي، وتندرج ضمن التهجين القصدى الذي هو احدى طرائف ابداع اللغة في الرواية».[2]

وهو بهذا يفضل الرواية المتعددة الأساليب، واللغات والأصوات لأن أفكار الأمم تلقى كلها في رواية في رواية متعددة الأصوات من خلال الحوار بين أنا والآخر سواءًا في الخطاب الروائي أو غيره.

كما نجد بعض الدارسين يشيرون إلى أن الأسلبة في مفهومها العام تعني «احدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الايديولوجية ومختلفة الرؤى والتصورات التي يبديها حول العالم وحوله».[3]

---

[1]- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 123.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 110.

[3]- ليمان قراري: جماليات الحوارية في الرواية الغاربية، ص 379.

وهكذا تنتقل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين، وهذا الأنتقال يسميه باختين تنويعًا، وذلك عندما يدخل الوعي اللغوي المؤسلب مادته موضوعا أو لغة في اللغة المؤسلبة تكون في هذه الحالة أمام تنويع، فالمؤسلب يدخل هنا بحرية مادة اللغة الأجنبية في الموضوعات المعاصرة.

ثانيا: كريستيفا الكتابة إيقاع مجنون :

لقد شارك ميخائيل باختين بصورة فعالة في بتشكيل مفهوم التناص حيث يعتبر أول من التفت إلى مفهوم الحوارية في الخطاب الروائي بصفة خاصة، ومن هذا المنطلق نستطيع القول بأن التناص لم يحدد إلا على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا فقدمت مصطلح التناص في عدة بحوث كتبها وقد عدت النص فسيفساء من الاستشهادات «كل نص يعد امتصاصا لنص آخر وتحويلا له».[1]

وأبسط تعريف له هو أنه: "يقتضي وجود علاقة مابين ملفوظين".[2]

فتعريف كريستيفيا للتناص يضع الملتقي أمام تعريف جامع، فالنص الجديد بهذا المنظور تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة تسكن الذاكرة الشعرية، ويعدو النص الراهن وعاء لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينهما نتذكر بعضها ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد فالنص المتناص من هذا المنطلق منفتح بلا حدود، لأنه نص تتحاشد فيه كتابات سابقة ومعاصرة تترادف عليه أنساق وبنيات تتزاحم من بقايا نصوص عالقة في ذاكرة الانسان لتشكل معمارية النص الجديد، فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكل نص هو حتما نص متناص والتناص قانون النصوص.[3]

فالقارئ هو الذي يبتكر معاني جديدة حتى ولو لم تكن غير مقصودة من المنتج فلا وجود لكلمة عذراء لا ينكرها صوت الآخر ماعدا كلمة آدم يرى مارك أنجينو أن مفهوم التناص عند كريستيفا

[1]- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر، ط1، بيروت-لبنان، 2008، ص 52.

[2]- حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، المغرب، 2007، ص 23.

[3]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون، ط2، الأردن، 2000، ص 12.

وباختين لا يظهر إلا في سياقات نظرية فنية فهو إن لم يستعمل كلمة تناص في دراسته ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية ولكنه ذكر مصطلح الماركسية وفلسفة الغرب.[1]

فتبقى فكرة الحوارية التي تجسدت عند باختين مساهمة في احلال مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا التي اعتمدت لهذا المصطلح من خلال دراسات باختين في الرواية حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية وخصصت مجهودا كبيرا للتعمق فيه، فانبثقت منه كثيرا من المصطلحات الاجرائية الفرعية المتنوعة.

أن ما أنتجته كريستيفا من اصدارات وآراء من مجلة (تل كيل)، قد هيأ الأرضية للتناص وجعل منه مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، فمصطلح التناص شكل البوتقة التي انفجرت منها مصطلحات عديدة تدور حول النص، وقد استلهمت كريستيفا من باختين مفهومه للحوارية لترى أن التحليل النصي لا يتم إلا في ضوء تناصه، فالنص يعيد توزيع اللغة، بل هو حقل إعادة هذا التوزيع ويرمي التحليل التناصي الذي تقترحه كريستيفا البحث في الوظيفة التي تربط بنية نصية أدبية ببنى أخرى، وبما أن النص عندها هو تقاطع ملفوظات عديدة يلتقي فيها المؤلف والقراء فهو عبارة عن إنتاجية مستمرة.[2]

استطاعت كريستيفا انطلاقا من مرجعياتها العلمية أن تميز ثلاثة أنماط من الممارسات التناصية:

1- النفي الكلي: وفيه يكون الداخل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا هناك مثلا هذا المقطع لباسكال: «وأنا أكتب خواطري تتفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طول الوقت والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يل إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي» وهو ما يصبح عند لوتريامون:«حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت فأنا أتعلم بمقدار ما ينتجه لي فكري المقيد ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».[3]

---

[1]- تزفيتان تودوردف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1987، ص 109.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1991، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 79.

2- النفي المتوازي: حيث بطل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديد.

مثال: هذا المقطع للاروشفوكو «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لإطفاء صداقة أصدقائنا والحال أنه يصبح لدى لوتريامون، تقاطع مع هذا المقطع، ويقتبس منه المعنى الأصلي بحيث يبقى من المعنى المنطقي للنص المرجعي فيقول: "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"».[1]

3- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا مثلا هذا المقطع لباسكال: "نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث على ذلك" ويقول لوتريامون: "نحن نضيع حياتنا ببهجة المهم إلا تتحدث عن ذلك قط".[2]

هكذا يفترض المعنى الاقتباسي للقراءة المتزامنة للجملتين معا. حيث غير امتصاص المبدع للنص المرجعي ويقوم بتوظيف المقاطع أو السياقات مع نفي جزئي وبعض أجزاء منه.[3]

وجوليا كريستيفا تميز كذلك بين نوعين من التناص المضموني والتناص الشكلي، وتميز كذلك في دراستها بين النص الظاهر، والنص المولد، فالنص الظاهر هو المظهر اللغوي كما يتجلى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية، أما في النص المولد فيتعلق الأمر بالعمليات المنطقية.

د- الحوارية في الفكر اللساني والأسلوبي الحديث:

يعد ميخائيل ياختين من الرواد الذين وظفوا المبدأ اللساني في تحليل الخطاب الروائي، "حيث أرسى دعائم التحليل الأسلوبي للرواية، فربط الخط الحواري "تعدد الأصوات" بأنماط التعبير المختلفة حيث حول المبدأ اللساني من نطاق الجملة إلى رحابة الخطاب، والخطاب الروائي بالخصوص بوعيه بأن الرواية تمتاز بخاصية قدرتها على نسج علاقات حوارية بين عدة أجناس خطابية داخل لغة الكاتب، دون إخلال بقدرته الفنية وهذا ما يسعى إليه الناقد الأسلوبي في تشرب الدرس اللساني

[1]- المرجع السابق، ص 79 .

[2]- المرجع نفسه، ص 79 .

[3]- المرجع نفسه، ص 79 .

وممارسة آلياته في نطاق أوسع من الجملة إلى فعاليات النص الروائي وتفاعلات أنماط اللغات في داخل نسيجه"[1].

وقد انتقد باختين الأسلوبية التقليدية التي تدرس النص لذاته ومن أجل ذاته، حتى تصبح الكلمة لا تعرف إلا ذاتها داخل حدودها فهو لا يؤمن بنتاج روائي فارغ معتد في شكله بل "هو شبكة من أشكال معرفية لكنها ليست معطاة مباشرة بل يجب أن تنتزع من النص، والنص بدوره ليس له وجود ثابت ونهائي فهو لا يتحقق بالفعل إلا في علاقته مع نصوص أخرى، وفي توالده المستمر عبر قراءات متعددة، إذ أن القراءة فعل إبداعي به يحافظ النص على إبداعيته"[2].

وتقوم جدلية الواقع والنص لإرساء أسلوبية الرواية بربط علاقة وثيقة بين البنية اللغوية والبنية الاجتماعية، حيث أن اللغة أساسا ملك للبيئة الاجتماعية التي نتجت منها، حيث يكون لها دور فعال في تحديد ملامح الجمالية في درس التعددية اللسانية في أنماط التعبير للمتكلمين في الرواية.

والخطاب الروائي عند باختين "مستمد من تركيزه على المتكلم في الرواية، حيث يقضي التنوع الكلامي لتنوع الأساليب، مما ينتج عنه الخصوصية الجمالية لأسلوبية الرواية وهي متعلقة بطرفين طرف لساني – لغوي- وطرف اجتماعي – ايديلوجي- وهذا يشكل لنا شعرية سوسيولوجية أو شعرية ايديولوجية"[3].

يعد الشكل الحواري للأصوات داخل الرواية هو الصيغة النهائية للتميز الأسلوبي. وفردية الأصوات هي التي تشكل الوحدة الأسلوبية وتظهر بشكل أكبر في تعالق أكثر من الصوت في وحدات لسانية متفاوتة المستوى، ومندمجة في لغة واحدة هي لغة الكاتب وفق ثنائية التعدد اللساني أو وحدة الخطاب. وتبعث أسلوبية الرواية عن المناحي السردية في مدارات الحكي من جهة اللغة في مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، أي التركيز على دراسة لسانية الجملة ولسانية الخطاب، في وحدة أسلوبية جمالية.

[1]- ليلى بلخير، محاضرة المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي "دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل ياختين"، جامعة تبسة، ص63.

[2]- بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009، ص 15.

[3]- ليلى بالخير، محاضرة المبدأ اللساني وتحليل الخطاب العرائي "دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل باختين"، ص80.

ويقر ميخائيل ياختين في الحديث الذاتي ويطلق عليه الحوار الداخلي وفيه يتم انفصال صوتين عن بعضهما داخل شخصية واحدة، صوت منخفض يعاني ضعفا وصوت آخر متعالي في قوته.

"وفكرة التناوب على الحكي تولد لنا نمطا كلاسيافيه ازدواجية، حيث يكون للآخر دورا مركزيا في إظهار خصوصية الذات، وتتجلى في العلاقة بين الأنا والآخر من خلال حركة تفاعلية حوارية. وقد فرق ياختين بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية على أساس الرؤية، الأولى أحادية والثانية تعددية منفتحة في حوار اجتماعي فكري، ودمج مختلف الخطابات، داخل الرواية في حوارية منتجة.

يركز ياختين على طريقة بناء الرواية، حيث يصبح المؤلف في موقع الإخراج المسرحي، ويوضح هذا الدرس خاصة في كتابه شعرية دوستوفسكي، إذ أنه يحاول إسقاط بنية الصورة الكرنفالية على مبدأ الحوارية وتعددية الأصوات، حيث تحمل لنا المنطق المزدوج الموجود في المهرجان، الموسوم بالسخرية والمقارنة والتناقض والتعدد"[1].

وقد حدد ياختين تمظهرات الحوارية في أنماط متعددة منها التهجين والأسلبة والأسلبة البارودية الحوارات الخالصة وهي شديدة الاتصال ببعضها ومعقدة وتحتاج لسند تطبيقي حتى يزال عنها التعقيد، والهدف منها درس صورة اللغة والوحدات الأسلوبية المتجانسة التي توجد على المستويات اللسانية المختلفة مادامت الرواية تعتبر كظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت.

تدرس أسلوبية الرواية شخصانية الأسلوب في ظل التنوع والتعدد والحوارية حيث نجد إلتقاء مستويين من التحليل. ودراسة المقولات الأسلوبية في النص تتمثل في الجمل والأنماط البلاغية مع دراسة البناء وما فيه من أشكال للبنيات الحكائية، وتمظهرات الأسلبة، وكلا المرحلتين في التمثيل الجمالي لأسلوبية الرواية ترتبط بمقتضيات التحليل اللساني من الجملة إلى الخطاب.

هـ- الحوارية والمتعاليات النصية (جيرار جينيت):

لقد أولى الناقد الفرنسي جيرار جينيت اهتمامه بما أسماه **"المتعاليات النصية"**، « وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون قي الجانب اللغوي من نصوص غائبة

[1]- ليلى بلخير، محاضرة المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي "دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل ياختين"، ص83.

موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة على استشهاد بنص غائب في نص حاضر، كما يتضمن أو ضمني».[1]

يتحول التناص عند جيرار جينيت إلى نمط من أنماط تعالي النص، وقد حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية وهي:[2]

– **التناص**: وهو حضور نصين في نص آخر، كالاستشهاد عن السرقة وغيرها.

– **المناص**: ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات وكلمات الناشر والصور...إلخ.

– **الميتانص**: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

– **النص اللاحق**: ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل الذي تجمع النص اللاحق بنص سابق.

– **معمارية النص**: وهي علاقة صماء أكثر تجديدا أو تضمينا وتأخذ بعد مناصيًا من الباحثين من يثبت هذه الأنماط الخمسة وفق المسميات الآتية:[3]

– التناص: Intertextualite.

– المصاحبة النصية:Para textualite.

– النصية الواصفة: Meta textualite.

– الملامسة النصية: L'hyper textualite.

– النصية الجامعة: Larchi textualite.

إن جيرار جينيت من خلال هذه الأنماط حاول رصد كل ما يتعالق فيه نص بنص آخر، دون الجزم بتحكم نمط آخر في بنية النص وذلك لانفتاح النص وتعديه نصوص أخرى، فالنص عنده لا ينطوي على ذلك في نسيج فضائه، وإنما يستعين بعدد من اللبنات التي يستمدها من فضاءات فنية أخرى.

[1]– محمد عزام، النص الغائب، التجليات التناص في العربي، منشورات واتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق–سوريا، 2003، ص 38.

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2005، ص 114.

[3]– حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 44.

2- جماليات الشكل السردي (مقاربة أولية في تجريب السرد وأنواعه):

- السرد (الإضاءة والاصطلاح): السرد حالة حكائية مستمرة وهو بذلك الوسيلة الأبرز التي يبدعها الكاتب في نقل الأحداث بأسلوب مفتوح ووفق عملية إنتاجية أدبية.

فالسرد هو العملية التي يقوم "بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي".[1]

يعرف رولان بارت السرد الذي يقول عنه أنه مثل "الحياة نفسها عصية على التعريف لغموضها وتنوعها وسرعة تقلبها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان نفسه، فلهذا كان مفهوم السرد ضرورة ملحة، بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني".[2]

كما يمكن تعريف السرد على أنه دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها وما يتعلق بذلك النظم التي تحكم إنتاجه وتلقيه، وعليه فإن مقاربة مصطلح السرد من هذا المنظور يحدد لنا مفهومه باعتباره دالا على علم قائم بذاته، أو مشروع علم يتوخى تمام التفرد بالبحث في الأسس والمكونات يقول عبد الله إبراهيم: "إن السردية هي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة[3].

والسرد هو "العملية التي يقوم بها السارد أو الروائي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي".[4]

و "سعيد يقطين" في قراءاته حول السرد يحدده "كتجل خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها وبشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها وبما أن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلى كخطاب أمام متلقيه"[5].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 2000، ص 17.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، بيروت، 1997، ص 77-78.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997، ص 19.

[4]- سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 77-78.

[5]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي والزمن، السرد- التبئير، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 46.

وبالتالي فعملية السرد لا تقوم فقط على اللغة، بل يمكن أن تقوم أيضا على الحركة والصور، فهي تحدد وفق تقنيات مختلفة ولا بد من قارئ متمكن.

– السرد شعرية (التعدد والإختلاف):

السرد هو الحكي وهو الرواية والقص وهو أسلوب يعتمد الكاتب لنقل الأحداث والوقائع للقراء وتجده بنمطين ففيه السرد الموضوعي والسرد الذاتي.

ويشير "جنيت" بأنه في بعض الأحيان يجدر وجود بعض التحديدات الزمنية لأن صيغة الماضي كافية لتثبت لنا المسافة الفاصلة بين زمن السرد وزمن الحكاية، الذي ميزه "جنيت" من وجهة نظر الموقع الزمني وحده. وعلى المستوى النظري نميز أربعة أنماط من السرد القصصي من وجهة نظر الموقع الزمني وحده وهي:

- السرد التابع: إنه النوع "الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضيين، وهو النوع الأكثر انتشارا، وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"[1]

ونجد "جنيت" يسميه بالسرد اللاحق، ويتمثل في قوله "هو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس"[2]

ويعتبر هذا النوع الأكثر انتشارا بين الأنماط وخاصة في الروايات الكلاسيكية، حيث يقوم السارد بسرد أحداث وقعت قبل زمن السرد.

- السرد الآني: وهو "سرد في صيغة المعاصر لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد".[3]

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 108.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف المملكة المغربية، ط1، 1996، ص 246.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 102.

وهو أكثر بساطة، وسماه "جنيت" بالسرد المتواقت "وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل".[1]

- السرد المتقدم: وهذا النوع أقل استعمالا وهو "سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الآداب"[2] بمثل أن يسرد الراوي أحداثا مختلفة لم تحدث بعد.

- السرد المدرج: وهو من أصعب الأنماط ويقع بين فترات الحكاية "كما يظهر في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة، حيث تكون الرسالة هي الوسط للسرد، وعنصرا في العقدة أي أن للرسالة قيمة إنجازية كوسيلة تأثير في المرسل إليه".[3]

ويسميه "جنيت" باسم السرد المتقدم. فهو نقل الأحداث وهي تقع في تلك اللحظة، الحدث يقع والسارد ينقل لنا ذلك الحدث.

أ- أنواع التشكيل الروائي: الحياة تعود من جديد ..

1- التجريب في الرواية العربية المعاصرة :

- مفهوم التجريب: التجريب ليس فكرة أو تقنية روائية أو نزوة فنية بل هو تيار فني متكامل لم يمس الأدب فقط بل نجده في المسرح والموسيقى والسينما وغيرها من الفنون.

- ويقوم التجريب على الخروج من المألوف والمعتاد المسطر، بل هو كما يقول جمال الغيطاني "إعادة خلق الواقع".[4]

- فالتجريب عند ثلة من رواده تمسك بالواقع مع استلهام التراث والتفاعل وإعادة تشكيل العالم معه لتصدية أشكاله التعبيرية وإذكاء وهج الحياة فيه، إن التجريب تيار يدعم حرية المبدع في تعامله مع إبداعه نصا أو غيره بقصد التطوير.

- التجريب الروائي: يتقاطع مع جهاز مفاهيمي متعدد في جوانبه وإشكالاته يتحدد ذلك في:

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 231.

[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 103-104.

[4]- جمال الغيطاني، الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، المغرب، 1981، ص 228.

– **التجريب العام**: وهو الذي يفكك من خلاله الراوي البنية السردية التقليدية تفكيكا كاملا دون الدخول إلى الجزئيات منه، وقد ظهر هذا النوع من التجريب في نصوص الستينات ومطلع السبعينات إبان ازدهار موجة التحديث الروائي.

– **التجريب اللغوي**: بدأ يظهر أثر التجريب العام في السبعينات لكن مع الثمانينات وهذا ينطبق على رحلة غاندي الصغير، بدأ التجريب الروائي على الذاكرة الحينية كنوع من أنواع تحديث الكتابة الروائية.

الرواية عمل تخييلي يبدأ بالمخيلة ويتطور داخل فضائها يعد الخيال المجال الحيوي الخصب الذي تعمل داخله – وفي إطاره – العناصر الروائية على تشكيل العمل الروائي بغض النظر عن تجنيس الرواية وبهذا ينظر إلى الرواية كوسيلة ترتقي بالخيال البشري وتمنع انزلاقه في مهاوي الركود وبخاصة بعد طغيان الإنجازات العلمية والتقنية التي تعمل على تنميط الحياة وتحويلها إلى سلة خوارزميات محددة بطريقة قبلية وعلى نحو صارم، ويغدو الأمر أكثر خطورة مع عصر التقنيات الرقمية التي تأسست أصلا على مفهوم النظم المحددة المحكومة بخوارزميات هائلة التحديد والصلابة بحيث بات الأمر يهدد النزعة التحليلية التي تعد ميزة فريدة للعقل البشري يمكن الإشارة أيضا إلى خفوت المؤثرات الحسية وتبلد الخيال البشري وانكفاء شعلة الشغف والإحساس بالمغامرة (الذهنية والواقعية) وهنا صارت الرواية تخدم كنوع من ترياق مضاد لها الخضوع والانكفاء الذي أصاب الخيال البشري وعطل توهج الحواس واندفاعاتها البدائية الباعثة على أعلى أشكال اللذة التي باتت اليوم مفتقدة على نحو محزن للغاية.[1]

2– التخييل (عودة الغائب): تبدأ فكرة التخييل بأرسطو الذي يرى أن الفن محاكاة للحقيقة التي تتجسد في الشخصيات والانفعالات والأفعال، فهو يحيل التخيل على الإحساس، وينبئ قوله أن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين: الأول أن الإحساس والإدراك أصل التخيل، والثاني الحركة التي تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية.

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفه الدليمي، دار المدى، ط1، (د.ب)، 2006، ص 9.

إن الأسس التحليلية للتعبير الاصطلاحي في "التخييل" هي عبارة عن مجموعة الظواهر التي اهتمت بالمشاعر والأحاسيس، وذلك كونه له وحدة دلالية مستقلة بذاتها، "فابن سينا" يرى أن التخييل هو: "تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحافه بشئ تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به"[1]. فالتخييل ليس ذلك القول الصادق، وإنما هو تحريف له، وإلحاقه بشيء من لوازمه حتى ترتاح له النفس.

ويقول "شلوميت ريمون كنعان" "أعني بالتخييل القصصي السرد المترابط للأحداث التخييلية"[2]. كما يقترح تعريفه ب: "الكيفية التي يختلف فيها التخييل عن النصوص الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي أو النثر التفسيري وعكس هذا الأخير يمثل التخييل القصصي تعاقب الأحداث"[3]. وهذا يعني أن التخييل هو سرد الاحداث بشكل مترابط دون التقديم أو التأخير في حادثة من الأحداث الواقعة، كما أنه يمثل عنصر الأهداف والتميز في النصوص الأخرى سواءا كانت شعرا أو نثرا، وهناك بعض النقاد يعتبرون استعمال التخييل في الادب على أنه استخدام اللغة بطريقة متطفلة على استخدامها الطبيعي ومنهم: "ريتشارد أوهمان" حيث يقول: "إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الانشائية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد"[4].

غير أن هناك قسم آخر من النقاد عرفوا التخييل انطلاقا من الكذب فمثلا "والاس مارتن" يعرفه بأنه: "تظاهر دون نية الخداع، وهو ابن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون"[5]

ومن خلال تعريف "ريتشارد أوهمان" نرى أنه مجموع الأعمال الأدبية بكل أنواعها، وهي عبارة عن جملة خطابات تم فيها تعطيل القوانين الإنشائية المتداولة والمألوفة. ونستنتج من مقولة "والاس

[1]- عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة- مصر، 2005، ج1، ص 135.

[2]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 10.

[3]- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ص 11.

[4]- والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، الاسكندرية- مصر، (د.ط)، 1998، ص 242.

[5]- المرجع نفسه، ص 247.

مارتن" أن التخييل عبارة عن تظاهر دون قصدية الخديعة والمكر، وهو ليس أبا للأكاذيب وإنما هو ابن مطيع للكذب. كما نجد آخرون من النقاد ينظرون للتخييل ويعرفونه بقولهم: "وأما التخييل فيعني القيم التي تطابق الحياة والتي تستخدم للدلالة على ما هو عظيم الأهمية والإغناء عنه من خلال الحياة والطبيعة حولنا وهو ما يطلق عليه علماء الغرب بالمجال الفلسفي"[1]

فهذا يدل على أن التخييل يتماشى مع طبيعة الحياة المعاشة للدلالة على كل ما هو بالغ الأهمية والعظمة، ولا نستطيع الاستغناء عنه في هذه الحياة.

ومن أجل أرضية أكثر انفتاحا في تعريف التخييل نتوقف عند مقال لوران جيني بعنوان "la fiction"، يستهله بالإشارة إلى تعدد معاني التخييل ويختزل هذا التعدد في التعريفات الآتية:

– التخييل نقيض الحقيقة: يمكن أن تعتبر التخييل هنا نوعا من الكذب المقصود أو الهادف، وغالبا ما يستعمل هذا المفهوم في لغة الحياة اليومية، ففي الوقت الذي يواجه شخص ما محاوره بقوله (قولك هذا تخييل) فهو يعني بذلك أن هذا الكلام غير حقيقي ومخالف للواقع.

– التخييل باعتباره بناء تصوريا: هو المعنى الذي يقربنا من المفهوم الفلسفي للتخييل بالصورة التي يحددها كانط وهو يتحدث عن الزمن والفضاء كتخيلات استكشافية، إن هذه التخييلات التصورية ليست مخالفة للحقيقة كما هو الشأن في المعنى الأول، بل هو تصورات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع، وقد أصبح هذا المعنى هو السائد حتى في الدراسات الأدبية التي تتعامل مع المحكيات بما في ذلك التاريخية كتكوينات بنائية للمعنى.

– التخييل باعتباره عالما دلاليا: يتعلق هذا المعنى بعوالم التخييل المدمجة في الأعمال الأدبية، والتي تصف هذه العوالم وتحدد علاقتها بالواقع وتستلهم هذه العوالم دلالتها من نظرية العوالم الممكنة.

[1]– سليمان عبد الله موسى أبو غرب، التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم (موازنة نقدية بلاغية)، مج2، ع1، كلية الآداب، جامعة الازهر، غزة– فلسطين، 2005، ص 63.

– التخييل حالة ذهنية: وفي هذا الإطار يزداد المفهوم اتساعا ليشمل تلك الحالات التي تتقمص فيها الشخصيات أدوارا خاصة سواء على خشبة المسرح أو في السينما، إضافة إلى الحالات الذهنية التي تتولد عن قراءة عمل تخييلي ما.[1]

ب– أنواع الحوار الروائي: كيمياء التلاقي و الإنفلات ...

1– الحوار الروائي (مملكة السرد):

الحوار تقنية سردية في مركزيتها التواصلية وركيزة أساسية في عملية التواصل بين الأشخاص، وهو أحسن طريقة للتفاهم وإيصال الهدف والغرض المراد به، وقد ارتبط الحوار بعدة أجناس أدبية باعتباره من أبرز الركائز التي تقوم عليها الاعمال الأدبية. ومن بين أهم الأجناس التي توغل الحوار داخلها وأصبح جزءا لا يتجزأ منها نذكر: القصة، المسرحية، وكذلك الرواية التي ارتبطت ارتباطا متينا به.

والحوار هو ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث والكلام الدائر بين الناس، "وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس بموقف معين يشارك فيه الملقي والمتلقي في إعطاء رأي معين أو طرح فكرة غالبا ما تكون فيها الآراء متضاربة"[2].

فالحوار إذا "هو عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات".[3]

وللحوار عدة أنواع أهمها:

1–1– الحوار الخارجي: وهو الحوار الذي يجمع بين شخصيتين أو أكثر وهو "حوار تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر إظهار أقوال الشخصية، وهذا الأنواع من الحوار له حضوره الواضح في الكتابة الروائية

[1]– سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، دار الإيمان، ط1، (د.ب)، 2012، ص53.

[2]– ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النشر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت–لبنان، 2009، ص 42.

[3]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت، ط1، (د.ب)، 2003، ص 45.

العربية التقليدية، ويستعمله الروائيون للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية، ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق".[1]

فالحوار الخارجي هو حوار يشترك فيه شخصين أو أكثر في العمل الروائي حول قضية معينة، حيث تتبادل فيه الأفكار بين الشخصيات المتحاورة بطريقة مباشرة، ويعتبر هذا النوع أكثر انتشارا من قبل الروائيين للكشف عن ملامح الشخصيات عن طريق الألفاظ أو العبارات المستعملة، وكذا ملامح الوجه التي تظهر على الشخصيات أثناء الحوار حتى تكون أكثر واقعية.

1-2- الحوار الداخلي: وهو عكس الحوار الخارجي، حيث لا يكون فيه اشتراك لشخصين أو أكثر في تبادل أطراف الحديث، فهو حوار من جهة واحدة، أي أنه حوار النفس لذاتها جراء موقف ما. أو استرجاع لذكريات ماضية. وقد عرف بأنه "حديث النفس للنفس بعيدا عن أسماع الآخرين فإن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما، على أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، في حين تعد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصة عندما تقضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم".[2]

ويعرف أيضا على أنه تقنية تقوم بتجسيد الزمن لأجل السماح بإلقاء مزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة، "ويعتبر حوار بين النفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كل التناقضات، وتنعدم فيه اللحظة الآتية ويبهت المكان وتغيب الأشياء إلى حين".[3]

وهذا النوع من الحوار يشتمل على نوعين اثنين هما:

- المونولوج المباشر: وهو نوع من أنواع الحوار إذ يعد "نمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا، ومما يلاحظ على هذا الحوار تداخل بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري"[4] وهذا النوع موجه إلى الداخل نلاحظ فيه

[1]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، ط1، أربد- عمان، 2004، ص 214.

[2]- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996، ص 141.

[3]- صبيحة عودة زعرب وغسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006، ص 176.

[4]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 220-221.

تداخلا لمجموعة من الضمائر كضمائر المخاطب والمضارع وضمائر الغائب التي نجدها مسيطرة بشكل كبير على المشهد الحواري.

– **المونولوج غير المباشر**: وهو مونولوج يكون فيه "تدخل المؤلف المستمر واستعماله ضمير المتكلم المفرد، ويتميز عن غيره بأنه نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير المتكلم بها، ويقدمها كما لو أنها تأتي من وعي شخصية ما عن طريق التعليق والوصف، ويكون المؤلف حاضرا دائما ويتولى مهمة إرشاد القارئ وتدخله بين ذهن الشخصية والقارئ"[1] وفي هذا النوع من المونولوج نلاحظ عدم غياب المؤلف، ووجوده باستمرار وتوليه مهمة إرشاد القارئ، وهناك أنواع أخرى يشتمل عليها الحوار الداخلي من بينها:

- تيار الوعي: هو من بين أنواع الحوار الداخلي "فهو تقنية معينة في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو إرهاصات غير متشكلة في اللاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي، وذلك غير تداعي الأفكار وكسر التتابع السببي بتدفقات سريعة، فهو يقدم أفكار غير متشكلة، إنما هي أفكار لا تخضع لنظام معين فهذه الافكار لا تتسم بالثبات بل تشير إلى الأنماط المتمثلة في كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر في ذهن الشخصية انهمارا فياضا لا يكاد يتوقف، وهو هنا يصور إرهاصات ما زالت في طور التشكل اللاوعي، معني بتقديم الداخل النفسي والشعوري للشخصية وليس معنيا بالذي يتناقض معها في الخارج"[2] فهو يحاول رسم صورة ذهنية للشخصية من خلال التعمق إلى داخلها وإبراز الأفكار التي تدور في الذهن وتقديم ما يدور في الداخل الإنساني من أحاسيس وشعور داخلي غير متشكل في اللاوعي.

[1]– المرجع السابق، ص 221.

[2]– قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجا)، دار غيداء، ط3، عمان، 2012، ص ص 67، 124.

• المناجاة: هي نوع من أنواع الحوار الداخلي وهي "تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيز عاليين"[1] كما تعرف على أنها "تكنيك تقديم المحتوى الزمني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا، لذا فإن التكنيك هنا بالضرورة أقل عشوائية وأكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه من المونولوج الداخلي"[2] فالمناجاة هي تقنية الكشف عن ذات الشخصية من خلال نقل الصراعات والمشاكل التي يعاني منها القارئ والجمهور بصفة مباشرة.

• الارتجاع الفني: ويسمى أيضا الاسترجاع وهو عبارة عن تقنية تستخدمها الشخصية أو توظفها قصد استرجاع أحداث ماضية، ويعرف الارتجاع الفني على أنه "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، يقصد توضيح ملابسات موقف ما".[3]

3- معرفية الحوار والبناء التعالقي مع البنى السردية:

أ- الحوار والمكان:

المكان هو« تلك العلاقات المتفاعلة فيما بينها والموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات التي يتطلبها الحدث، أي أن الشخص الذي يروي القصة والشخصيات المشاركة فيها»،[4] إن المكان هو الموقع أو المحيط الذي تدور فيه الأحداث، فهو جزء فعال في الحدث، فلابد لكل حدث أن يتحدد له مكانا خاصا به، لأنه سبب لكل ما تقوم به الشخصيات من حركات وإشارات داخل العمل الأدبي كما تحدد فيه أنماط الشخصيات وطريقة تفكيرها، ويعد المكان عنصرا أساسيا من عناصر السرد ومكونا من مكونات الرواية وقد يكون المكان مغلقا أو مفتوحًا، حقيقيًا أو خياليًا بالنسبة للشخصيات وعن طريق الحوار تتجلى لنا أنواع الأمكنة داخل الرواية.

---

[1]- المرجع السابق، ص 68.

[2]- المرجع نفسه، ص 68 .

[3]- المرجع نفسه، ص 72.

[4]- سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان- الأردن، 2011، ص 81.

ب- الحوار وديناميكية الشخصيات (الحركة خارج النص):

تتجلى الحوارية أكثر في الخطاب الروائي ذلك لأن «الرواية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات. إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وضعها في علاقة موجهة وتجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض. وبتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة».[1]

وفي الحقيقة يتجلى حوار الرؤى والأفكار للوعي الفردي. ويعتبر المؤلف هو أحد تلك الشخصيات المدلية بأفكارها وأسلوبها، وهذا ما يجعله في تواصل مستمر مع الوعي الآخر، يحاوره ويستحضره داخل صوته، لأنه كما قال باختين أن الأسلوب هو رجلان، أي الرجل ومجموعته الاجتماعية.

- وكتوضيح أكثر يمكننا القول أن الخطاب الواحد يحتوى على الأقل صوتين تحاورا وانفعلا مع بعضهما، ثم اندمجا في صوت واحد وهو الصوت الذي يتجلى في صيغة قول أو خطاب، ذلك ما يسميه باختين بالكلمة المزدوجة الصوت التي تسهم في بناء الرواية الحوارية، بحيث لا وجود للصوت المتسلط — صوت المؤلف- بل تشمل تعددية صوتية كل في اتصال ويحاور بعضه البعض.

- إذن الرواية الحوارية، هي تعبير عن مجموع أفكار الشخصيات تدخل صوت الكاتب في إطار صراع مجموع الرؤى، وبهذا تحقق الوعي الشمولي بالواقع، لأنها تمنح الكثير من الحرية داخل النص الروائي، وتلبي جميع أذواق القراء لأن كل فرد يجد فيها رغباته.

- تهيمن في الرواية الحوارية تعدية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات وتتوازى آراء الكاتب مع آراء الشخصيات بحيث لا تمتلك امتيازًا خاصًا، ولا دورا منظمًا، وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهدم تارة وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتظل الرواية حتى نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات.[2]

* وتشترط في الرواية الحوارية ثلاث مستويات:

---

[1]- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينت) "دورية دراسات أدبية"، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، (د.ط)، القبة- الجزائر، 2008، ص 70.

[2]- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص 43.

1- التهجين: أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعينين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أن يكون التهجين قصديا.[1]

2- العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية (أجنبية) عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه.[2]

3- الحوارات الخالصة: أي أن الحوار الخارجي يكون التعبير عنه بطريقة إنشائية، ويرتبط إرتباطًا وثيقا بالحوار الداخلي، وكاد هذين الحوارين مرتبطان بحوار الرواية الكبير.[3]

ج- الحوار والزمن:

الزمن مؤسس لروح الرواية وخيوطها وتشتتها وهويتها، حيث أنه يمثل«في الاصطلاح السردي مجموعة العلاقات الزمنية: السرعة، التتابع، البعد...بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية السردية».[4]

وعليه فالزمن في الرواية يمثل تلك المدة التي تشهد وقوع الأحداث فيها، وبتالي ثمة تعدد في الأزمنة، زمن ما قبل الكتابة، وهو زمن الحكاية، وزمن ما بعد الكتابة. وهو زمن السرد كما نجد وسيلتين فنيتين تتصلان بالزمن وهما:

1- الاسترجاع: الإسترجاع يتقاطع بشكل أساسي مع الزمن فهو تقنية تتمثل في«العودة إلى أشياء أو أحداث قد وقعت وتلاشى زمنها »[5] فنجد أن احدى الشخصيات في الرواية تستدعى استرجاع أحداث ما وقعت في الماضي، لها أثر واضح في نفسية الشخصية، أو تستدعى استرجًا موقف ما.

فالاسترجاع في الروايات يتمثل في المقاطع الحوارية، والحوار في المشهد الاسترجاعي يسلط الضوء على أحداث وقعت في الماضي. كما يكشف عن ماضى الشخصيات المتحاورة.

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987، ص 18.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

[3]- ميخائيل باختين، شعرية ديستيوفسكي، ص 287 – 398.

[4]- جيرالد البرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، (د.ط)، 2003، ص 231.

[5]- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي "ناهض الرمضاني أنموذجا"، ص124.

ومنه نجد أن الاسترجاع في الرواية له علاقة كبيرة بالحوار بمنح الأحداث الماضية الفاعلية الكبيرة لتمارس سلطتها في سير الأحداث المقبلة.

2- الاستباق: الاستباق تقنية زمنية أو «عملية سردية تتمثل في إيراد الحدث أو الإشارة إليه مسبقًا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث، فالاستباق يمثل عملية استباق للزمن الآتي، بذكر الأحداث المستقبلية وهي بهذه تكون قد فارقت نقطة زمن السرد»[1] حيث تقوم الشخصية بذكر أحداث ربما تقع في المستقبل أو أن تتخيل أن ثمة شيئا تتمناه أو تخشاه سوف يحدث، ويأتي الحوار ليقدم هذا الاستباق الزمني مقارنة بالنقطة التي وصل إليها من زمن السرد، ومدى تحقق هذا الاستباق مرتبط بطبيعة جريان الأحداث. حيث استطاع أن يعطى مساحة من الرؤية في تشكل الأحداث.

[1]- المرجع السابق، ص 132.

الفصل الثاني

ذاكرة الأصوات وتعددية العوالم في رواية ساعة بغداد

1- تعدد الرواة وتعدد الأصوات.

2- الجمالية البوليفينية وتغايرها.

3- التخييل الذاتي وانتاج الشخصيات.

4- الثنائيات الضدية ومفارقات السرد.

جدل البدايات..

تعد الحوارية (Dialogism) (language personifying) أساسا في الكتابة الروائية وركيزة جوهرية تسهم في انتاج الخطاب الروائي، فهي رؤيا اختلافية تعددية في الصيغ والدلالات وتعالقاتها، والكتابة الروائية لم تعد تتمحور بهوية معية، بقدر ما نجدها تسعى إلى مزج وتجسيد جملة من الهويات الجديدة، مما أدى ذلك إلى تلاشى قانون الهوي الصوري ليحل محله الاختلافي والتعددي قصد انتاج نسق خطاب روائي هجين يقوم (على اختيارات تعبيرية تتعدى كل الحواضر المألوفة في لغة الخطابات... حيث يتأكد أن الكتابة... كلا انفتحت على الحوارية المبنية بقصدية تحديثية هدمت كل الأشكال والخطابات، لتبني شكلها وخطابها الذاتيين بها وحدها)[1]. قصد الخروج عن المعيار المغلق من كتابة التحديد إلى كتابة اللاتحديد على ضوء توظيف الاستعارة والأنواع والصيغ الجديدة ونصوص جديدة.

وعليه تتلاشى هيمنة السردية التي يقوم عليها الخطاب الروائي بحيث لم تعد لصيغة السرد حضور متفرد، ولم تعد أساس في حركية الخطاب الروائي. لأن الخطاب الروائي أصبح يمارس التعددية الصوتية عبر الفعالية الحوارية مما سمح ذلك لصيغته أن تتنوع وتتعدد، وهو ما يؤكد بأن صيغة (الرواية ليست سردا فقط، وبالتالي لا يوجد صنف واحد للسرد، بل يوجد حتى صنف السرد)[2]

[1]- يحياوي رشيد، حوارية الشعر عند باختين (قراءة في نصوص أمين صالح)، البحرين الثقافية، ع30، البحرين، 2001، ص73-74.

[2]- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون العامة، آفاق عربية، ط1، بغداد، (د.ت)، ص80

1- تعددية الراوة وتعدد الأصوات:

1-1- تعدد الرواة:

الراوي هو المحور الأساسي للرواية، فمن خلاله يمكننا الغوص في العمل الروائي والتعرف على الشخصيات حيث يسرد أقوالهم وأفعالهم ووضعياتهم وأحداثهم التي يمرون بها.

وهذا في إطار تعدد لغوي، ولكل عمل روائي عناصر مهمة يقوم عليها: الراوي أو السارد ينقل وقائعها.

- والراوي هو الشخص الذي يحكي ويسرد لنا القصة أو الحكاية، وهو من ألف القصة وأنتجها فالمؤلف الروائي هو الذي ينتقي له موقعا يقربه من الأحداث والشخصيات والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان.

- يتنوع نمط الراوي داخل الرواية بحسب الأحداث السردية، فهو يمكن أن يكون داخل الأحداث أو خارجها ويمكن أن يكون له يد فيها، وعند توظيف كل هذه الأنماط يتشكل عدد من الرواة ويعتبر سمة تتميز بها الرواية البوليفونية وفي رواية ساعة بغداد سنبرز أهمها:

- **الراوي المشارك:** هو أحد أشخاص القصة، يضيف عادة باعتباره ساردا من داخل الحكاية، ساردا مشاركا، وهو أحد الأبطال، أو هو السارد الممسرح بمعنى أنه راو له دوره في الرواية، ومن مميزاته قربة الوثيق من الوقائع والأحداث التي يرويها كونه، أحد الأشخاص الذين جرت وقائع الرواية لهم.

يتجسد دور الراوي المشارك في الرواية من خلال شخصية البطلة "الطفلة" الرواية لأحداث العراق، ويتجلى ذلك في قولها: "صرت أعرف الآباء والأمهات والأبناء والبنات، صارت المحلة في رأسي عالما هندسيا من الخطوط والمربعات والمستطيلات بمجرد أن يسألني أحدهم عن أي بيت أقول له بسرعة وأنا أغمض عيني:

- إن هذا البيت، هو رابع بيت من الجهة المقابلة.

لم تعد المحلة بعد هذا الوقت، ذلك الشيء الذي كنت أتخيله فضاءا واسعا بحدود لا نهائية، صارت واضحة وصغيرة.[1]

إن الرواية وضعت "المحلة" وهو المكان الذي تعيش فيه في رأسها فهي تعرف كل تفاصيل "المحلة" تعرف أشخاصها وبيوتها وشوارعها....، فهي في مخيلتها فضاء واسع بحدود لا نهائية، وفجأة تصبح صغيرة ومحدودة وهذا التضيق الذي شهدته محلتهم من طرف الغريب الذي اقتحم بلدهم وأعطى زوايا ضيقة للفضاءات التي كانت تتسع للجسد والروح، فمنذ دخول هذا المستبد، أصبحت شبه متعرضة حتى لتتنفس الهواء. فالراوي هنا أحد شخصيات القصة وأيضا من الأحداث الدالة على أن الراوي هنا هو راو مشارك: " قبل ان أنام، فتحت النافذة ونظرت نحو بيته، كانت غرفته نصف مضاءة، كان في هذه اللحظة يكتب لي رسالة طويلة قلت هذا لنفسي ورميت جسدي على السرير.

في الصباح كانت مشاعري فاترة، لقد تغير كل شيء فجأة لم يعد فاروق يشغل بالي، كنت أفكر بأشياء أخرى، ولكنني عندما وجدته ينتظرني قريبا من باب المدرسة، ارتبكت 0ثانية وخفت أن أتلعثم أما في المرة الثانية، ها هو يتقدم نحوي، ماذا سأقول له؟ هل أنا معجبة به أم إنني أحبه؟ أم إن شيئا من هذا لن يحصل؟".[2]

فالراوية البطلة، كونها أحد شخصيات القصة، فهي تبين طبيعة مشاعرها اتجاه حبيبها، فهي مشاعر كانت في البداية مبعثرة، مشاعر مجهولة، فهي تفكر به ولكن لا تعرف طبيعة هذه المشاعر فهي حائرة في أن تكون تحبه أو معجبة به.

ومن المقاطع الدالة على أن الراوي هنا هو راو مشارك في قولها، بعد أسبوع أو أكثر، أخذونا من المدرسة في رحلة إلى بناية الساعة الجديدة التي اسمها (ساعة بغداد)، تجولنا في القاعات والحدائق، ثم أخذونا إلى المتحف الذي فيه واجهات زجاجية نظيفة...الخ[3]. فالبطلة هنا ذهبت في رحلة إلى بناية الساعة الجديدة وهي أول مرة ترى فيها ساعة بغداد العظيمة.

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، دار الحكمة، ط1، لندن، 2016، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

[3]- المرجع نفسه، ص26.

وكذلك نجد من الأمثلة البارزة على أن الراوي راو مشارك في قولها: "وقفنا في حديقتها الأساسية صفا واحدا تلتقط صورة تذكارية تحت الساعة العاشرة وعشر دقائق، هذه الصورة ستبقى هي الصورة الوحيدة التي تجمعنا بالترتيب، أنا ونادية وأحمد وفاروق وبيداء ومروة ووجدان.... مع بقية طلاب صفنا".[1]

- يبرز صوت الراوي المشارك هنا في هذا المثال عندما أستعمل الضمير أنا.

- وفي المثال: "وقبل أن يقول كلمة واحدة، قلت له بهمس: فاروق آني أحبك، وركضت نحو باب المدرسة، كنت سعيدة لأنني تخلصت من ثقل هذه الكلمة"[2]، فنجد في هذا المثال صوت الراوي بارز وبقوة عند قوله آني أحبك، وهذا دلالة على البروز والوضوح لصوت الراوي المشارك.

- **الراوي العليم**: هو الراوي الذي يمتلك القدرة الغير محدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دوره أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز[3]

وينقسم الراوي العليم الى:

أ- الراوي العليم المحايد: نجد في روايتنا نمط الراوي العليم المحايد الذي تقتصر مهمته على رصد الحوادث والشخصيات والأمكنة وتتبع ما يجري من بعيد شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل، فهي تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة من دون أن يكون لها أثر في المشهد ويتجسد هذا النمط في قولها: في اليل وقبل أن أنام فكرت مع نفسي بساعة بغداد. كيف تقف لوحدها في هذا الظلام من دون أن تخاف؟ تخيلتها وهي تحني رقبتها على كتفها وتغفو لكن على أية جهة كانت تنام؟ متى تستيقظ؟ هل تشعر بالتعب مثلنا؟ هل تريها أوقات فراغ؟[4]فالراوي هنا عليم محايد، حيث فكرت في ساعة بغداد ووضعها في الظلام من دون أن تخاف وطرحت عدة تساؤلات حول الساعة؟

[1]- المرجع السابق، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

[3]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص81.

[4]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص29.

كما تحولت الرواية إلى سلسلة لوحات فنية تشد القارئ بتنوعها وتداخل ألوانها، فقد يتفنن الروائي في رصد الجزيئات.

وتحول في كثير من المواضيع إلى مصور فوتوغرافي ينقل الصورة إلى القارئ باحترافية عالية. وهذا ما يبدو جليا في طيات الرواية في قولها: " صارت شوارعنا مشيعة وفيها حفر كثيرة والسيارات التي تمشي فيها صارت قديمة وتهشم زجاجها، ظهر التعب على وجوه الآباء وراحت الأمهات يصنعن البدائل لكل شيء لم يعد موجودا...الخ"[1] فهنا الراوية تصف وصفا دقيقا لحال المدينة وشوارعها وكيف أصبحت أيام الحصار والحرب، فهي تصف لنا المشهد إلى درجة تفاعل القارئ مع الأحداث ومع براعة التصوير يشعر كأنه طرف في هذه الأحداث.

ب- الراوي العليم المنقح: هو الراوي الذي يحاول التحقق من صحة ما يرويه والتأكد من أهداف الشخصيات، فكثير من التدخل مؤكدا صحة حدث أو مؤكدا صحة تفسير، مقيما علاقة مباشرة بالقارئ ويتجسد ذلك من خلال قولها: "نزلت من عينيه دمعة وسقطت على ارض الفرفة، أخرج منديله وجفف مقلتيه وعاد يدقق في ملامح وجوه النبات واحدة تلو الأخرى، اندهش عندما اكتشف أن أثر واضحا يشير إلى وقت غير محدد بالضبط وضع الصورة في جيب بدلة العمل ونزل السلم، ، جلس من التعب على احدى درجاته وهو يحاول حبس دموعه، تذكر في الحال زوجته التي غابت عن عينيه طويلا ، تذكرانه الآن بلا عائلة، ولا بنات صغيرات.... كان أحوج ما يكون في هذه اللحظة الى أن تخرج له من هذه الصورة فتاة صغيرة ونحيفة تشبه باجي نادرة".[2]

الملاحظ أن الراوي العليم المنقح في هذا المقطع عمد الى تفسير الوقائع حيث تجده يعقب على تصرفات عمو شوكت وعن حالته تركته زوجته وحيدا، فخيم الحزن حياته.

1-2- تعدد الأصوات في نص (ساعة بغداد) رهان الحداثة ..

إن الرواية المتعددة الصوت تتباين فيها الأصوات مقدمة بانسجام نصا لا يطغى فيها أي صوت على حساب الصوت الآخر أطل بالنسبة رواية "ساعة بغداد" فقد سمحت الكاتبة لأكثر من صوت

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص83-84.

بالظهور تعني بذلك صوت "الأنا" الذي تمثله الشخصية الأساسية، أو الرئيسية، حيث تعتبر (الطفلة) هو الصوت المحوري في الرواية والطاغي في النص والفاعل والذي يملك حضورا قويا سواء من خلال يومياتها أو من خلال حواراتها مع باقي الشخوص حيث تقول الطفلة في مقطع من يومياتها: "كان ذلك النهار، نهارا مميزا لا يمكن أن أنساه للأسف الشديد اجتمع فيه الفرح والحزن، الأفراح في محلتنا لا تدوم طويلا، في هذا اليوم نفسه بعد أن تسلم قرار نتيجة الامتحان، كانت تقف في بابهم سيارة كبيرة سوداء اللون نوع شوفرليه، سنتعود عليها في ما بعد انهم في هذه الساعة يتركون بيتهم ويهاجرون في خارج العراق ولن نراهم بعد هذا اليوم.[1]

ولا تعتبر الطفلة الشخصية الرئيسية فقط في الرواية بل هي مساردة للقصة وتعتبر هذه الطريقة بأنها ترجمة ذاتية وهي الطريقة التي تلجأ إليها الكاتبة إلى سرد الأحداث بلسان الشخصية نفسها وضمير المتكلم.

أما عن الشخصيات الأخرى، فقد تميزت "ساعة بغداد" بتعدد شخوصها المدفوعين بخلفيات متباينة الاختلاف في أعمارهم وتجاربهم الحياتية هما أفرز تباينا على مستوى كل واحد من هؤلاء الشخوص، ومكوناتهم المعقدة ومن أبرز هذه الشخوص التي كانت تضيء جوانب الخفية للشخصية المحورية وهذه الشخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسية.

- **التهجينhybridazation** (**تهافت التحولات**): كما ذكرنا سابقا التهجين هو المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو طريقة أدبية يلجأ إليها الكاتب لرسم حالة ما أو تأكيد صورة لكلام يريد تبليغه للقارئ.

ويتجسد التهجين في رواية "ساعة بغداد" التي احتوت على ألفاظ من الدارجة العراقية، وتوظيف أغاني من التراث العراقي.

يظهر التهجين في قول الراوية:

"لم يطمئن قلبه حتى طرق باب البيت وخرجت له أم نوار وعيونها متورمة من البكاء:

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص45.

- سلامات أم نوار؟
- سلامتك أبو غايبماكوشي.
- شلون ماك وشي وانت عيونج ناشفة من الدموع.
- لا والله ماكوشي، هذا واحد يقرأ الطالع قهرني، يكول راح تغركون.
- رح نغرك؟ ا أكثر ما من هذا الغرق وين أكو، المبلل ميخاف من المطر[1].

ففي هذا المقطع الحواري الذي دار بين عمو شوكت وأم نوار الذي كان بالعامية العراقية، فكلمة "ماكوشي" هي كلمة عامية بمعناها الفصيح لا يوجد شيء، أيضا نجد كلمة شلون بمعنى كيف بالفصحى، أيضا كلمة عيونج بمعنى عيونك، حيث نجد أن العراقيين يستبدلون الكاف بالجيم في آخر الكلمات، وكذا يستبدلون القاف بالكاف مثل: كلمة تغركون بالعامية أما بالفصحى تغرقون.

ونجد التهجين من خلال ذكر أسماء أبطال للرسوم المتحركة وأسماء لفنانين عراقيين مشهورين في قول الراوية: "أحببت الأغاني والموسيقى وتعلقت بالتلفزيون، لم تعد تستهويني الرسوم المتحركة لا عدنان ولينا، ولا السندباد البحري ولا ياسمينة، صار عندي أبطال جدد غيرهم، كاظم الساهر وهيثم يوسف، وحاتم العراقي، واسماعيل الفروجي ومهند محسن"

ونجدالتهجين أيضا من خلال ذكر مطالع بعض الأغاني العراقية مثل:

تسأليني ليش أحبج...ليش أحبج

تسأليني عن عذابي عن جنوني عن حنيني

الناس ما سألوا شمسهم ليشتنطيهم ضوء

الناس ما سألوا كمرهم ليش يجمعهم سوه.[2]

فنجد مطلع هذه الأغنية العراقية كانت كلماتها بالعامية العراقية وذكر التهجين في موضع آخر من الرواية أيضا في قول الراوية:

- "فاروق رح أغنيلك أغنية جديدة

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص82.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

- صوتك مو حلو بس راح اتحمله غصبا عني.
- سأضعف كدامك بس انت.... وأتمالك نفسي بهل السكتة".[1]

فهذه الأغنية كانت بالعامية

وفي موضوع آخر نجد عبارة جسدت لنا التهجين وذلك في قول الراوية وهي تتحدث عن الهجرة: "بعد أن تسلم نزار نتيجة المتحان كانت تقف في باهم سيارة كبيرة سوداء اللون نوع شوفرليه، سنتعود عليها في ما بعد...."[2]

فكلمة شوفرليه هي كلمة أجنبية وهي اسم لنوع من أنواع السيارات ونجد أيضا توظيف ليعض المفردات الأجنبية تتجسد في المثال الآتي: "ينهض ثانية، يدخل إلى المطبخ ويعد افطاره، يتناوله على أنغام موسيقى عراقية قديمة في الراديو، كان قد تعود سماعها يوميا في سيارته الفولكس واغن وهو في طريقه إلى العمل"[3] .

فكلمة "الراديو" هي كلمة أجنبية والتي تعني المذياع وكذا لفظة الفولكس واغن فهي أجنبية وهي اسم نوع من السيارات فقد وظفت الروائية الكلمات الأجنبية في عدة مواضع أخرى كما هي دون ترجمتها إلى اللغة العربية.

- **الأسلبة (stylization) صراع الرؤى** : تعد الأسلبة من طرق تعدد اللغات في الرواية المتعدد الأصوات فهي تقوم على تقليد الأساليب، أو تجمع بين أسلوبين داخل ملفوظ كلامي واحد أو يعبر بها الراوي عن وعي غير وعيه.

ويتجلى ذلك في نماذج من الرواية من خلال شخصية المشعوذ "نظر إليها المشعوذ نظرة سخرية وقال لها:

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص89.
[2]- المرجع نفسه، ص45.
[3]- المرجع نفسه ص118-119.

– هذه أول مرة اسمع فيها لأحد ما أن يختبرني قمه من أذنها وهو يتحدث لها عن أمور شخصية جدا تتعلق بأسرار حياتها الزوجية، شهقت وكادت روحها أن تخرج من فمها من دقة الأشياء التي كانت يقولها وكأنه يراقب حياتها على شريط سينمائي.

يعد محاولة أم مناف الجريئة أصبح لدى النساء الأخريات شجاعة التقرب من هذا المشعوذ...[1] من خلال حديث المشعوذ بأسلوب ساخر على النساء حيث أصبح النساء يتقربن منه وذلك للتنسيق بمستقبلهن، فكل النساء أصبحن يتجمعن لسماع كل واحدة منهن ما سيحصل لها مستقبلا.

ونجد في موضع آخر "رفع المشعوذ رأسه إلى الأمام وهو يمسك بباطئ كف شروق التي سبقت الجميع وتقدمت نحو وهي تتوسله أن يخبرها عن مستقبلها، ضغط على كفها وهو يوزع في الوقت نفسه نظراته الحادة بين وجوه النساء الأخريات، ويخيفهن، وضع يده اليمنى على جبينه وبعد دقيقتين من التأمل قال مخاطبا الجميع:

– ليس لأي منكن مستقبل في هذا المكان.

– عاجلا أم آجلا ستغرق بكم هذه السفينة[2].

فمن خلال حديث المشعوذ فقد تنبأ لمستقبل نساء المحلة وما سيحدث مستقبلا للمحلة من حرب، وقال أن السفينة ستغرق، وهو يقصد هنا ما يلحق بالمدينة من حرب وسقوط للنظام.

ونستنتج من خلال هذه النماذج:

– إن تعدد الأصوات والرواة هو تعدد للأدوات المتخاطبة داخل الخطاب الروائي التي تتعدد بها الايديولوجيات في الرواية حيث تشكل لنا ذلك التقارب في اللغات فنجد فيها لغة المثقف والأمي والسياسي.... الخ.

– إن التحاور بين لغتين أو أكثر يشكلان وسيلة لتواصل فكرة معينة فالتهجين هو تعميم للأسلوب الحر غير المباشر واستحضار للنوايا المتخفية وهذا ما يمنح الحضور الأسلوبي لفعل التهجين

[1]– شهد الراوي، ساعة بغداد، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

تميزا بلاغيا فريدا من خلال حضور الدلالة الأولى والدلالة الثانية الإيحائية المسندة على المرجعيات الثقافية والاجتماعية والايديولوجيا وهذا ما يعطي للفظ بعدا حواريا يؤدي إلى تعدد لغوي.

2- الجمالية البوليفينية وتغايرها:

2-1- الجمالية البوليفينية:

أ- مفهوم الرواية البوليفونية (Poliphonie/ Pophony): يقصد بالبوليفونية: هي تعدد الأصوات، فالمقصود بها تلك الرواية التي تتنوع فيها الشخصيات المتحاورة، وتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيدلولوجية، إذن هي رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطية، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب.

كما يعرفها باختين بقوله: (إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند الدمج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي، إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إذن هي ظاهرة شاملة تتخلل كل الحديث البشري وكل العلاقات والظواهر الإنسانية تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى)[1].

فالجمالية البوليفونية هي تعبير عن صورة الإنسان وتصدير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية، كما أنها كفاح (ضد تشيء الإنسان، ضد تشيء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي)[2].

المقصود من الكلام السابق أن: رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية ترفض تحويل القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية وكمية، زد على ذلك قد استندت البوليفونية على المستوى الإيستمولوجي إلى الفلسفة النسبية، التي شككت في المطلق واليقين والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر وبالضبط مع الفيزيائي الألماني اينشتاين.

حسب باختين فإن الرواية البوليفونية هي رواية متعددة الأصوات واللغات واللهجات والأساليب، كما أنها رواية منفتحة وقائمة على التناص الحواري، وتعدد وتداخل الخطابات، وتفاعل الأجناس

[1]- مخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي (تر: جميل لطيف التكريتي)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1986، ص 59.
[2]- المرجع نفسه، ص 88.

الأدبية والفنية، وامتزج اللغات واللهجات، وهذا ما يجعل الرواية تستجمع جميع الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية لتعبر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها، مع حضور المؤلف الوهمي الذي تنازل بشكل من الأشكال عن سلطته لراوي الرواة، أو يتنازل للسرّاد المتعددين، أو يتنازل للشخوص لتعبر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه الموضوع.

إذن تبنى البوليفونية على التعدد اللغوي والتجريب البوليفوني وهكذا تصبح الرواية مختلفة اختلافا واضحا عن الرواية المونولوجية التي تستند إلى الأحادية في كل شيء، لغة، أسلوبا، وفكرة ومنظورا وإيديولوجيا وضميرا وصوتا.

إن الرواية العربية الحديثة استفادت سواء أكانت تجريبية أم تراثية بشكل من الأشكال من الرواية البوليفونية تصورا وصياغة ورؤية وتشكيلا.

ب– مقومات الرواية البوليفونية: تمتاز الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية أو الرواية الديالوجية بمجموعة من المقومات والسمات الدلالية والفنية والجمالية، هي:

- التعددية في الأطروحات الفكرية.
- تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات.
- التعددية في المواقف الإديولوجية.
- تعدد اللغات والأساليب.
- التعددية في أنماط الوعي.
- تعدد المنظورات السردية.
- البناء المركب.
- التناص الحواري.
- الفضاء الكرونوطوبي.
- فضاء العتبة.
- الفضاء الكرنفالي.

2-2- تغاير الجمالية البوليفونية في نص مغاير:

أ- الحوارات الخالصة: تعد الحوارات الخالصة من أهم سمات الرواية البوليفونية والتي تظم في طياتها العديد من الحوارات التي تقام بين الشخوص مشكلة حيزا حواريا من خلالها تتضح العلاقات الرابطة بين الشخوص.

ويتمظهر الحوار الخالص بشكل جلي في رواية "ساعة بغداد" في حوار البطلة مع فاروق حبيبها: "وفي الطريق كان يتحدث معي من دون توقف وهو يصف لي رحلته إلى الأرجنتين كان يقول لي:

إنهم في الصحافة أطلقوا عليّ مارادونا العراق.

وأنا لا أعرف من هو مارادونا ولكني خمنت أنه أحسن لاعب كرة قدم في العالم ... لكنه صار ينظر إلى الشارع والرصيف والأوساخ المرمية في الطريق ويقارنها مع مدينة بوينس أيرس النظيفة، قال: إن شوارعها جميلة جدا وبناياتها عالية ... وقال لي أيضا: كلما شاهدت فتاة أرجنتينية جميلة تذكرتك واشتقت إليك "[1].

فهذا حوار خالص من خلاله يسرد فاروق لحبيبته " البطلة " ما شاهده في الأرجنتين ويحكي لها إنبهاره بالغرب ويقارن بين مدينته والمدينة التي هاجر إليها.

ونجد الحوار الخالص أيضا في الحوار الذي دار بين المشعوذ وأم مصطفى:

" تنحنح ونظر إلى أم مصطفى وشكرها على استقبالها له ثم قال لها: ببرود:

أتمنى لك وللعائلة رحلة سعيدة سيطول بقاؤكم في الأردن بعض الشيء ولكن لا تخافي... الغربة دواء مر ولابد من تذوقه، سيبقى طعمه مر وعندما قاطعته شروق باكية تبسم لها بخبث وقال لها:

زواج سعيد مقدما، أنت اتخذت قرارك وانتهى كل شيء "[2].

من خلال الحوار الذي دار بين المشعوذ وأم مصطفى نجد أن المشعوذ قد تنبأ لها ولهجرتها إلى الأردن وما يعانيه الإنسان في غربته وبعده عن وطنه، وتنبأ أيضا لزواج شروق وما يخبؤه لها القدر، ونجد في موضع آخر حوار المشعوذ مع نساء المحلة:

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 115.

[2]- المرجع نفسه، ص 104.

" قال لأم نادية قبل أن تسأله: ستهاجرين مع العائلة إلى سوريا سيترككم ابنكم الوحيد بعد سنة من استقراركم هناك، ويهاجر بدوره إلى استراليا، هزت رأسها مستغربة وسألته عن مستقبل ابنها، فابتسم لها ابتسامة مريحة لكي يطمئنها وتهرب من التفاصيل.

قال لأم فاروق: إن ابنك سوف يعتزل كرة القدم مبكرا ويتزوج في بلاد بعيدة، وإن زوجك سيعود إليك...

أخبر أم بيداء بهجرتها ومصير ابنتها، ثم استدار نحو أمي وقال لها: إن ابنتك ستحمل معها المحلة أينما ذهبت وتحميها من النسيان قال لها بطريقة مسرحية:

إن – المستقبل – سيكتشف أمامها "[1].

فهنا حوار خالص دار بين المشعوذ ونساء المحلة حيث تنبأ بمستقبل كل واحدة منهن وبهجرتهن من المحلة، وما يجدن في حياتهن مستقبلا، كما تنبأ بمستقبل البطلة وتحاور مع أمها وقال بأنها ستحمل معها المحلة أينما ذهبت وأن المستقبل سيكتشف أمامها، فهي ترى ما لا يراه الآخرون.

ويتجسد الحوار الخالص في الرواية أيضا من خلال الحوار الذي دار بين البطلة ونادية:

عرفت ساعتها أنها أصيبت بالملل.

نفيت من الدراسة.

هاي آخر سنة خلي نخلصها ونرتاح.

مليت بعد ما أكدر أركز بالكتاب

.... وقد أخبرتكم سابقا عن حبها للمطر

مطرت الدنيا، تعالي نطلع للشارع.

باشارع بهل الليل تخبلتي؟

تعالي نطلع راح أموت من الكآبة

وأهلج؟

[1]– شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 105.

نايمين

وإذا أحد شافنا بالشارع بنص الليل شراح يكول؟

عادي

لج بابا صيري عاقلة شوي

إذا أنت ما تطلعين آني راح أطلع وحدي

.... ورذاذ المطر ينظف الهواء ويبلل وجوهنا.

وين رايحين؟

لساعة بغداد

شنسوي هناك؟

نأخذ صورة للذكرى؟

بس ما عندنا كاميرا؟

مو شرط كاميرا

إنت مجنونة

أدري أني مجنونة وأحب جنوني، تعبت من العقل

راح ننجح لتخافين "[1].

تجسد الحوار بشكل جلي بين البطلة ونادية التي كانت تحب أن تخرج ليلا وتروح عن نفسها وتستمتع بمشاهدة المطر في شوارع مدينتها وتذهب إلى المكان الذي تحبه " ساعة بغداد" لكي تأخذ صورة تذكارية مع صديقتها للذكرى، لكي تبقى ذكرى راسخة لا تمحى بمرور الزمن.

ب– الحوار المونولوجي monologismخطاب متضخم : يعد الحوار المونولوجي النوع الثاني من الحوار ويتمثل في حوار الشخص مع نفسه، مع ذاته الداخلية، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الحوار في رواية " ساعة بغداد " إن نجد حوار البطلة مع نفسها: " في كثير من الأوقات عندما أكون

[1]– شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 124.

لوحدي على سريري قبل النوم أقول مع نفسي لماذا لا أحلم مثل نادية؟ ثم أفكر قليلا وأعود لأقول: ربما أنا أحلم أيضا ولكنني لا أدري أنني أحلم، ربما أنا احلم طويلا في رأس أحدهم نام ولم يستيقظ، إنه يحلم حياتي كلها"[1] .

يتجسد هذا الحوار الداخلي للبطلة مع نفسها فهي تطرح عدة تساؤلات حيث تريد أن تحلم مثل نادية فهي محتارة إن كانت تحلم أم لا، فهي لا تعلم إن كانت حياتها حقيقة أم حلم.

كما يظهر المونولوج الداخلي أيضا في حوار البطلة مع نفسها بخصوص عقرب الثواني للساعة:

" قلت مع نفسي لماذا يعد الثواني الصغيرة التي لا يستخدمها الناس؟ ثم سألته: من يهتم للثواني في هذا الوقت والناس ينامون وأنت لا تتعب؟

سأتعب يوما ما وأتوقف إلى الأبد.

متى يكون ذلك؟

عندما لن تعود هناك سفينة ترسو في هذا المحيط الواسع من الظلام".[2]

فالمقصود هنا أن البطلة تتحاور مع نفسها في قضية الوقت، فالوقت أصبح دون فائدة عند الناس فلا أحد يهتم بالثواني فقيمة الوقت أصبحت دون فائدة، فسألت عقرب الثواني من يهتم للثواني في هذا الوقت، إلا أن العقرب أجابها بأنه يوما ما سيتوقف للأبد عندما لن تعود هناك سفينة ترسو ويتوقف عن العد، فهناك يعرف الناس قيمة الوقت.

كما نجد حوار داخلي وهو حوار شروق مع نفسها: " في هذه الأثناء خطرت في رأسها بشكل مفاجئ فكرة إن الطبيب الذي غادر للتو كان هو الآخر قريب الشبه بالمشعوذ، ثم عادت وقالت مع نفسها " ربما هو نفسه، بل هو بكل تأكيد ... الخ "[3].

يتجسد هنا حوار داخلي وهو حوار شروق مع نفسها حول المشعوذ الذي اختفى فجأة وأصبحت تشك في كل من له شبه به وتقول أنه هو، فهنا ترى أن الطبيب هو المشعوذ، وهذا المشعوذ الذي

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 32.

[3]- المرجع نفسه، ص 129.

تبحث عنه ليكمل لها قراءة طالعها، لأنه لم يكمل قراءة مستقبلها، بل قرأ لها بداية ما سيحدث لها واختفى.

ونجد حوار داخلي آخر وهو حوار البطلة مع نفسها:

"تأملت كلماتها وقلت مع نفسي... هذه المشعوذة شيطانة تقول كلاما جيدا ولكنه ليس بالضرورة صحيحا "[1].

- **التعدد اللغوي** (**سلطة اللغة**): تتعدد اللغة في الرواية إلى لغة تقريرية مباشرة ولغة شعرية، ولهجة عامية.

أ. اللغة الشعرية: يعد عدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كل منها وجهة نظره، ولا فرق بين كون هذه الآراء رسمية أو غير ذلك، إذا الأساسي هو استيعاب أكبر قدر من اللغات الاجتماعية والحضارية، يضاف إلى هذا أن الرواية تحتوي على لغة شعرية في طياتها، فهي بذلك تحطم التراتبية الكلاسيكية في الانساق الدلالية التعبيرية.

استخدمت هذه الراوية العربية الحديثة هذه اللغة الشعرية بهدف استخدام شعرها وجمالياتها وتوترها للتأثير في المتلقي، من خلال الشعر الذي تمارسه هذه اللغة عليه.

فنجد في الرواية لغة شعرية حيث صورت البطلة مشاعرها وإحساسها اتجاه فاروق الذي منحته ملجأ عاطفيا، ويتجلى ذلك في المقطع الآتي:

" تقترب مني في حركة مقصودة، ويحرك أصابعه في الفراغ بحثا عن أصابعي، أبعدها عنه، اتشاغل عنه بأغنية ثانية، يحاول مرة أخرى ويفشل.

هي كوة ما أحبك ... ازعل اغضب انفعل.

هي كوة ما أريد ... من أشوفك اشتعل

يضحك فاروق مرة أخرى.

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 147.

إنت صدك مجنونة.

فاروق هي كوة إني أحبك، كلي أحبك ومن أشوفك اشتعل ... يداعب الهواء ضفيرتي، يتبعني برشاقة رياضي، يتجرأ ويمد يده ويمسك أصابعي لثوان ثم تستسلم له، تذوب بين أصابعه، ويشب الحريق في روحي ...".[1]

نجد في اللغة الشعرية في موضع آخر في علاقة نادية بأحمد: " في هذا الوقت صارت نادية تحب أحمد أكثر من قبل صارت تشتاق له في كل لحظة حلمت أنها تهرب معه إلى بلاد بعيدة مثل عدنان ولينا وهما يهربان إلى جزيرة الأمان، كتبت في دفاترها خواطر عن الفراق والحب والسهر والأمنيات، رسمت شموعا تذوب في ليل بعيد، تغمض عينيها وترمي بروحها في أحضانه، كانت تريد منه أن يدخل عبر نافذتها أن يباغتها أن يحتضنها ويقبلها أن يهمس في أذنها كلمة أحبك آلاف المرات، أن يقول لها نادية أموت على عيونك "[2].

جاءت اللغة في هذا المقطع سلسلة عذبة لغة شعرية تصور لنا حالة حب صادقة بين أحمد ونادية.

يمكننا القول أن اللغة الشعرية في الرواية استطاعت أن تكشف لنا العوالم النفسية لمختلف الشخصيات، عبرت من خلالها ما يختلج النفس من مشاعر داخلية بأسلوب جمالي عذب.

ب. اللغة التقريرية: جاءت اللغة في رواية "ساعة بغداد" بسيطة ومباشرة تحاكي واقع هذه الشخصيات ومثال ذلك في الرواية قول الراوية: "بعد أيام عدة من دخولنا بيتهم أنا ونادية، استيقظت باجي نادرة مبكرا ذات صباح حملت حقيبتها وسافرت إلى بيت أهلها في قريتهم الجبلية، انقطعت أخبارها بعد تلك الزيارة، عندما يسأل أحد من المحلة عمو شوكت عن سبب غيابها، أحيانا يقول إنها مريضة وأحيانا يقول إن أمها ماتت مع مرور الوقت، صار يعرف كيف يعيش لوحده وتعود الناس على أن ينسوا باجي نادرة "[3]

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 89– 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 92.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

في هذا المقطع السردي جاءت اللغة التقريرية مباشرة تحكي لنا عن كيفية رحيل باجي نادرة زوجة عمو شوكت.

وظفت اللغة التقريرية المباشرة في الرواية لتبرر لنا واقع المجتمع العراقي وما مرّ به في فترة التسعينات ويتجلى ذلك واضحا في المقطع الآتي: " لم أكن أعرف وقتها معنى أن تهاجر عائلة من المحلة، لم تكن تعودنا على مثل ذلك، كان الحصار ليس قاسيا بالدرجة التي سيكون عليها بعد سنوات من الآن "[1]

وجاءت اللغة التقريرية أيضا من خلال المقطع الآتي: " في العطلة الصيفية نفسها، ليس بيت أم نزار وحده من هاجر من المحلة، بين أم علي وبين أم سالي هاجرا أيضا، ثم تبعهم بيت أم ريتا، أصبح مشهد الدموع والتوديع عاديا في كل مرة، نقف نودع صديقة تسافر مع أهلها من دون أمل في أن نراها ثانية ".

كانت اللغة التقريرية مباشرة في هذا المقطع حيث تسرد الراوية هجرة عائلات المحلة حيث ألفوا هجرتهم وصارت أمرا عاديا وانقطاع الأمل في رؤيتهم ثانية، هروبا من الحصار والحرب.

ج. اللغة العامية: "تجعل التعددية من نص الرواية أقرب إلى نص المجتمع، ثم إلى بيئته الداخلية الحميمة، ولا يصل النص إلى ذلك إلا بعد أن ينفتح على لغات المجتمع بكل طبقاته وفئاته وهذا ما نلاحظه في الحضور الكثيف للعديد من مستويات (اللغة اليومية) والنص الروائي المعاصر، وهو بدوره مما تضيفه الرواية إلى لغتها الشعرية "[2].

تتجلى اللغة العامية في العديد من المقاطع في الرواية، نذكر منها:

حوار البطلة مع فاروق:

" فاروق أترك ايدي راح أموت

يتوقف وسط الطريق ويترك ضحكة عالية

لتخافين ما راح تموتين

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 45.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2007، ص54.

ولك اترك ايدي كافي عاد لتصير طماع "[1]

وفي موضع آخر:

" اقترب مني وقال لي وهو يواصل سيره:

مشتاقلج ولازم أحجي وياج "[2]

ونجد اللغة العامية أيضا في هذا المقطع بين الشخصية البطلة وفاروق:

" وكنت خائفة من أن يبتعد عني:

أني أحبك

وآني هم أحبك وأعذريني على تصرفي

عادي بس بعد لتعيدها

وإلا عدتها؟

أموتك .....

تعرفين إنت تصرين أحلى من تغمضين

ليش عيوني مو حلوة؟

لا عيونك تخبل بس إنت أحلى من تغمضين

تريدني أغمض؟ "[3]

تتجلى اللغة العامية العراقية في هذا المثال بشكل واضح بين الشخصيات فهي تعكس لنا روح البيئة العراقية وتضفي لنا لمسة واقعية.

ومن خلال دراستنا لأهم الحوارات داخل الرواية توصلنا إلى الرواية الديالوجية كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة .مما يجعلها ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي.

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 114.

[3]- المرجع نفسه، ص 116.

3- التخيل الذاتي وإنتاج الشخصيات(زمن غريب):

يتمثل مفهوم التخيل في إضفاء صبغة الرواية على ما هو سير ذاتي أو محاولة إدراج السيرة ضمن العمل الروائي الذي يتوافق فيه اسم المؤلف مع اسم الشخصية الروائية، وهو ما يفجر أزمة "التخيل الذاتي" كمصطلح، (إذ البنية الحقلية تتألف من التخيلي ويتعلق بالفني، والذاتي المرتبط بالمرجعي الواقعي، وعملية الجمع بينهما لا تؤدي بالفهم سوى إلى التوفيق بين الكتابة من المتخيل ومزجها بما هو ذاتي، والقصة تمثل الفضاء الأمثل لذلك، إذ يعتبر ديستويفسكي أن من خصائص التخيل الذاتي أن يكون اسم المؤلف مطابقا لاسم الشخصية)[1] وهو ما يجعل سؤال التخيل في الرواية قائما باعتبارها حكاية من نسج الخيال، يستمد الروائي أحداثها من الواقع الموازي لواقعه، وأن تسرب إليها شيء من سيرته، فتتشكل اللغة كعجينة حاملة لبصمات الواقع بمعطيات الخيال، وهو ما يمنعها البعد الفني الذي يميزها عن لغة اليومي، بالتالي لا تعني المطابقة بين اسمي المؤلف والشخصية في التخيل الذاتي سوى تحقق مرجعية الواقع.

3-1- تعدد الشخصيات (فضاءات المهمشين): لكل رواية شخصيات خاصة تبرز طبيعتها وتصرفاتها وتحدد أغراضها في الحياة وطريقة تفكيرها، ومعالجتها للقضايا، وأهدافها، وتترجم خبايا نفوسها ومكنوناتها، والشخصية هي المحرك والصانع للحدث ودافعه للإمام وقد تنوعت شخصيات رواية "ساعة بغداد" بين رئيسية وثانوية وكذا شخصيات عابرة كمشاركة في العمل الروائي.

إن الشخصيات التي وظفتها شهد الراوي في رواية "ساعة بغداد" تعد غامضة ومبهمة أحيانا، يسودها طابع التعقيد من الأحيان الخاصة في تمثيل الطلفلة التي تتبعثر في ذهنها الأحداث وحين يمتزج الخيال بالملموس وتعانق عالم الأحياء مع عالم الأموات.

وما نلاحظه في الرواية هو التحرر من قيود البطل التقليدي فلم تعترف "شهد الراوي" بالبطولة الفردية لذلك وزعتها على كثير من شخصيات النص الروائي، مثل: الراوية التي تحمل بعضا من مواصفات المؤلفة، ونادية وبيداء وباجي نادرة والشعوذ و"المستقبل" وسواهم من الشخصيات التي

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، نرجسية الرواية، مجلة القدس العربي، الجزائر، 1 يناير 2019.

هشمت آلية السرد المتعارف عليها، بل إن صوت الراوية نفسها قد تدرج من الطفولة إلى المراهقة حتى وصل سن النضج، وقد ساهم التدرج التصاعدي في تلخيص الروائية من رتابة النسق السردي ذي الإيقاع الواحد، ومثلما تحررت "شهد الراوي" من البطل التقليدي الواحد الذي يهيمن على سياق الرواية، فإنها تحررت من التيمة الرئيسية الواحدة الذي يهيمن على سياق الرواية، فإنها تحررت من التيمة الرئيسية الواحدة واعتمدت على ثيمات متساوية من حيث العمق والشمولية، وأهمية الأفكار التي تنطوي عليها كل تيمة على انفراد، كالحب والحرب والهجرة والإرهاب والانتحار والشعوذة والنبوءة.

3-2- الشخصيات الرئيسية: هي الشخصيات البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي، فهي شخصيات فنية لها وقع في المتن الروائي وظهورها يكون بشكل دائم من البداية حتى النهاية، ومن الشخصيات الرئيسية التي لها دور كبير في تحريك الرواية نذكر:

- **الراوية (الطفلة) (الفراس الغريب في زمن شائخ)** : فهي تمثل الإنسان العراقي العربي لم تضع لها الروائية اسما محددا تركت للقارئ حرية التأويل في كل مرة، هي بطلة الرواية، وتروي على لسان طفلة عراقية كتب لها أن تولد في بلد محاصر، حيث وجدت نفسها في ملجأ يحميها هي وعائلتها من قصف الطائرات الحربية الأمريكية، وتسرد هذه الطفلة أحداث الماضي والحاضر والمستقبل وعن جيل التسعينات وما عانوا منه في ظل الحروب والحصار الذي طوقهم في بلادهم، وتختلط الأسئلة الوجودية الكبرى بتساؤلات الطفلة البريئة وتدخل عالما غرائبيا واقعي حد النخاع.

ففي المكان المظلم "الملجأ" تتعرف على شخصيات فارة من القصف، وتعمل مخيلة الطفلة على نسج الحكايا التي توزع هذه الشخصيات المتراصة البيوت التي تقع في أبراج العاصمة العراقية ومنها البرج الذي يحمل ساعة بغداد الذي استمدت الرواية عنوانها من هذه التسمية، وعبر خيال وأحلام هذه الطفلة تلج إلى المجتمع البغدادي بشرائحه المتنوعة وفئاته وطوائفه كما تحصر بغداد بزخم أمكنتها: حدائق، مسارح، ومنتزهات بغداد الحلم أو الجنة الضائعة من خلال خيال طفلة تقبع داخل قبو مظلم في بلد يلعلع فيه صوت الرصاص والقصف والتفجير والتدمير في كل لحظة.

ومن خلال الراوية الطفلة نلمح التشوهات النفسية والأخلاقية التي تركها الحصار الأمريكي في المجتمع العراقي.

والسبب لعدم وضع اسم "للبطلة" الراوية هو أن هذه الراوية رمز لكل النساء اللواتي تشبيهات بها، وقد كان حضهن عاثرا أن يكن من عشن تجربة الحياة المتقلبة في هذا البلد، وقد تكون سيرتها الذاتية. وإن الروائية عاشت هذه التجربة، وبهذا فإن الرواية تنتمي إلى أدب السيرة وسوف نجد ذلك من خلال ما أشارت إليه في متن النص (أخبر أم بيداء بهجرتها ومصير ابنتها، ثم استدار نحو أمي وقال لها:

"إن ابنتك ستحمل معها المحلة أينما ذهبت وتحميها من النسيان.

تحسس جبهته وصمت دقيقتين، عاد يركز في وجه أمي، التي كانت تفكر بمغادرة بيت أم مصطفى في هذه اللحظة، لكنه طلب منها التريث قليلا بإشارة آمرة استخدم فيها عصاه وكأنه عرف بيتها، قال بطريقة مسرحية: إن المستقبل سيكتشف أمامها".[1]

- **نادية:** وهي صديقة البطلة "الطفلة"، المتعلقة بها في كل لحظة سواء في واقعها أو مخيلتها، فهي تدخل لأحلامها دون إذن منها، التقتا حين كانتا بحدود الخامسة من العمر في الملجأ ومن هناك تبدأ حكايتها من الطفولة وتكبر معها إلى المراهقة ثم فترة الشباب، ونجد الكتاب الثاني من الرواية وهو المستقبل حيث تستعير الروائية بنيتها التدوينية من رواية "مائة عام من العزلة" لماركيز فتفتح الرواية بمساعدة صديقتها الحميمة نادية سجلا أزرق اسمتاه "ساعة بغداد –تاريخ المحلة" ودونتا فيه عشرين صفحة عن كل عائلة من عائلات المحلة، كي تحفظ الذكريات من النسيان.

3-3- الشخصيات المساعدة "الثانوية" (تصدعات الهامش على المركز): هي الشخصيات تساعد الشخصيات الرئيسية في تسيير الأحداث، وبلوغ هدفها وهي التي تشارك "في نمو الحدث القصصي وبلورة معتاد والاسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية "[2].

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 105.

[2]- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 1998، ص 45.

وفي رواية "ساعة بغداد" تظهر عدة شخصيات مساعدة، وهي:

- **بيداء:** وهي صديقة الراوية ونادية التقين في الملجأ ومن هناك بدأت الصداقة بينهن مع باقي بنات المحلة، ثم هاجرت مع عائلتها هربا من الحرب والحصار الذي طوق حياتهم وعند هجرتها تزوجت وهاجرت مع زوجها إلى كندا، وولدت بنتا أسمتها على اسم الراوية وفاء للصداقة التي تجمعهما، وولدت صبيا اسمته شوكت وفاء لذكرى عمو شوكت الذي تحبه وتتلمس من حين لأخر موضع الساعة التي طبعتها أسنانه على رسمها، وبالرغم من الهجرة إلا أنها ممزوجة بخيال يلطف أجواء البؤس والدمار ويضفي شيئا من الأمل مع الواقع.
- **المشعوذ:** يظهر في القسم الثاني من الرواية "رسائل من الغيب " تصفه الراوية بأن رجل نحيل طويل القامة، بلحية مشذبة جيدا، يصل كزائر من المستقبل فهو العابر الغريب المار في المحلة، يقرأ طالعها حتى تجتمع النسوة حوله في أزمنة الجوع والدموع والحصار الغاشم على شعب كبير متنوع المذاهب والأديان، حيث يقول المشعوذ غريب الأطوار والسلوك والناطق بالغيب" ستعيشون غرباء بدموع لا نهاية لها، أنظر إليكم الآن وأنتم ببلاد الثلوج والشتاءات الحزينة تتدفأُن بالذكرى ستغدو محلتكم هذه مجرد أناشيد وأغان تنهمر".

فهو يعرف تفاصيل كل ما سيأتي فيقول من دون أي تلطيف لكلماته "ليس لأي منكم مستقبل في هذا المكان "ويضيف" ستعيشون غرباء بدموع لا نهاية لها" زفي البداية لا يوافق سكان المحلة على صدق تنبؤاته، فيقرر البعض أن المشعوذ جاسوسا أجنبيا، والبعض الآخر يرى العكس. فهو يمثل ما يخبؤه المستقبل للمحلة.

- **ميادة وشقيقها حسام:** تقتل ميادة على يد شقيقها حسام بعد علمه بقصة حبها مع توفيق الذي ينقلب رأسا على عقب حيث يصبح معارضا للنظام الديكتاتوري، وحينما يعود مع المعارضة يتحول إلى رجل دين بلحية كثة ويصادر بيت المسيحيين ويبيعها واحدا تلو الآخر من دون خوف أو خجل فهو يمثل الشخصية المستبدة المتسلطة.

- **مروة ووجدان وريتا وهتاف وملائكة:** وهم أصدقاء البطلة ونادية وهم أبناء المحلة، تبدأ صداقتهم من الطفولة إلى أن تكبر معهم إلى المراهقة، إلا أن القدر فرقهم فمعضمهم هاجروا، هروبا من الحصار والحرب فهاجرت معهم أحلامهم وبقيت فقط ذكرياتهم في المحلة.
- **باجي نادرة:** هي زوجة عمي شوكت وهي تمثل الشخصية المرحة الجذابة فهي تمثل الإقليم الكردي في نظر الروائية، فهي كردستان التي تقوقعت على نفسها عام 1991 ومزقت العقد الدستوري بينها وبين بغداد غير أن العم شوكت يجزم بأن هذا الانفصال مؤقت، وسوف تعود كردستان إلى حضن الوطن إن عاجلا أم آجلا، فعند رحيلها شعر العم شوكت بالحزن والألم والوحدة والخوف من الموت وحيدا إلا أنه بقي لديه أمل في رجوعها.
- **عمو شوكت:** شخصية امتازت بالديناميكية والطرافة الذي يمثل الطبقة المتوسطة التي اعتبرتها المؤلفة " الأرض الحرام لكل حرب " وهو الذي طبع في معاصم البنات أثر ساعة يدوية بأسنانه لتبقى ذكرى خالدة في مخيلاتهن، فهو يمثل الشعب العراقي.
- **الكلب برياد** : الذي عثر عليه عمو شوكت في بيت مهجور الذي يودع كل أبناء المحلة إلى منافيهم البعيدة، ثم يتعرض إلى الذل والركل، والاهانة على أيدي القادمين الجدد فيندفع تحت إطارات شاحنة كبيرة ليواجه مصيره المحتوم، ليتحول إلى تمثال من الألم ويمارس انتحاره هربا من فقدان الكرامة.
- **المستقبل:** هو الفصل الثاني من الرواية، حيث تتدخل الكاتبة بوصفه ساردا للأحداث نيابة عن الراوية، ليفك بعض الألغاز والثغرات التي بقيت معلقة في الماضي ويتقدم بنبؤات غريبة غير منطقية وغريبة في الغالب تحقق صدماتها المتتابعة لدى القارئ.
- **القبطان:** وهو قائد السفينة هذه السفينة التي مصيرها الفرق فهي تمثل المحلة التي ترسو مثل سفينة عملاقة على شاطئ المحيط وهي العراق وأن سكان هذه المحلة هم الشعب العراقي بمختلف قومياته، والقبطان هو الرئيس الذي يحكم العراق، وأن الطبقة المتوسطة هم أبناء الدولة والفقراء هم أبناء الوطن.

- **أحمد وفاروق:** فهما يمثلان العاشقان للبطلتين في الرواية والراوية ونادية، وعلى الرغم من أجواء الحرب الكئيبة والحصار الظالم المفروض على الشعب العراقي فإن شعلة الحب ظلة متقدة في قلوب العراقيين ويبرز مذهب الحب والعشق بين فتيات وفتية في الرواية بشكل ملفت بالرغم من طغيان التراجيديات المأساوية، فنجد أن هذه القصص لا تنتهي بالزواج التقليدي، فأحمد لم يتزوج نادية وفاروق لم يتزوج الراوية.

ويمكننا القول أن الرواية الحوارية أو المتعددة " الأصوات " ترتكز على تنوع الشخصيات، من حيث كونها خليط من الأفكار، والانتماءات المتناقضة، فهي تسمح للشخصيات بأن تعبر عن ذواتها ووجهات نظرها، مما يخلق تنوعا في الأساليب والأفكار واللغة أيضا.

ومن خلال دراستنا لشخصيات رواية "ساعة بغداد" نجد أن شخصياتها تراجيدية مأساوية تعاني من ويلات الحرب والحصار والدمار والهجرة.

4- الثنائيات الضدية (تبئير وتعرية) :

مفهوم أولي : يعرف المعجم الفلسفي الثنائيات بقوله: الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها[1].

ويعرف أبو هلال العسكري المتضادين بقوله: المتضادان هما اللذان ينتفي أحدهما عنه وجود صاحبه إذا كان هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك كالسواد والبياض[2].

إن الثنائيات الضدية هي فكرة فلسفية الأصل نقلها النقد الأدبي الغربي، رغم أنها موجودة في تراثنا العربي فكرة وإنتاجا.

اهتم بها الباحثون منذ القديم بناء على أن اللغة انعكاس للواقع وتعبير عن الحياة، فالثنائيات الضدية تعكس مظاهر الكون وتعبر عن الحياة الاجتماعية والطبيعية الإنسانية.

وللثنائيات الضدية دور كبير في التعبير، وفي تحقيق شعرية النص الأدبي وجمالياته، وتفعيله، فهي ترابط بين المتناقضين، وفي نفس الوقت تظهر المفارقة الشاسعة بينهما.

---

[1]- جميل صليبة، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ج1، ص 379.

[2]- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد ابراهيم سليم، المكتبة الوقفية، (د.ط)، مصر، (د.ت)، مج1، ص 164.

وتكشف حقائق الأشياء وتنبّه إليها... وتقنع العقل وتسهم في إنتاج الدلالة وتوضيحها وتقريرها إلى الأذهان، وتساعد على الحفظ والتذكر، وتظهر الجمال وتثير النفس وتحركها وتؤثر فيها وتحقق التماسك والانسجام بين أجزاء النص، وهي بهذا تجمع بين الامتناع والإقناع[1].

ومن خلال دراستنا لرواية " ساعة بغداد " استنتجنا خاصية الثنائيات الضدية في هذا العمل:

مما أعطى وأضفى جمالية خاصة للرواية كونها من مميزات التعبير والإفصاح وشاعرية النص مما ينتج عنها من مفارقات واستنباطات شاسعة داخل العمل الروائي الواحد ونستهل هاته الثنائيات بالسكون والحركة كونها من أبرز ما توصلنا إليه في خلال هذا النتاج:

- **السكون:** في تلك الليلة، حملت نادية بأني صرت قطة بيضاء مبللة وارتجف من البرد، في الصباح، اكتشفت أن قطتها اختفت من بيتها الصغير الذي بنيناه لها بالأمس ولم تعثر عليها بعد ذلك اليوم.

كيف يمكن لقطة صغيرة وعمياء أن تهرب في الظلام؟! هل تصدقوني عندما أقول لكم إن هذا الشيء قد حصل معنا؟

أغمضت عيني لأرى العالم مثلما تراه قطة عمياء، رأيت فراغا هائلا يحيطه غشاء أصفر خفيف تتحرك فيه خيالات من ضوء خافت ترسم دوائر تبدأ صغيرة ثم تتسع وتختفي، القطة العمياء تعيش في عالم من الدوائر التي تتسع ثم تتسع ثم تختفي[2].

* ينطبق هذا المثال على واقع العراق، الذي عاش فترة من الجمود والنفور حيث أرادت الطفلة أن ترى العالم مثلما تراه قطة عمياء فهي رؤية مقيدة لهذا العالم.

- **الحركة:** بعد أيام، ذهبت نادية مع أهلها إلى بيت أقاربها في جانب الرصافة من مدينة بغداد عبرت سيارتهم فوق النهر شاهدت جسورا ميتة قتلتها الطائرات، شاهدت الموجات والسمكات

[1]- علي زيتونة مسعود، الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع1، (د.ت)، ص 156-157.

[2]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 22.

والقوارب الصغيرة، تنفست رائحة النهر وأحبتها، في تلك الليلة، حلمت أن حقيبتها سقطت في الماء وأخذتها الموجات بعيدا فجاء طائر أبيض وسرقها[1].

– تدل الحركة هنا على تعاقب الفترات الزمنية التي مرّت بها العراق، والجسور التي قتلتها الطائرات دلالة على الحرب والدمار الذي خلفه المستعمر داخل البيت العراقي الواحد.

ومنه أنتجت دلالة الحركة في الرواية بعدا معرفيا أدى إلى وضوح الأحداث وتنوعها بتنوع أمكنتها.

كثرت هذه الأيام المسيرات الاحتجاجية والتظاهرات بين مدة وأخرى، تدخل المعاونة الصفوف وتطلب منا الخروج إلى الساحة ثم يجري تنظيمنا لنخرج مع المدارس الأخرى إلى الشوارع الرئيسية في طوابير غاضبة تحمل فيها اللافتات التي تندد بالأمم المتحدة والمجتمع الدولي ومجلس الأمن وأمريكا وإسرائيل وبريطانيا وحتى فرنسا[2].

وقفنا في الشارع الرئيسي في انتظار حافلة حمراء ذات طابقين، رفعنا صورا قديمة للرئيس ورددنا مع مديرة المدرسة الأناشيد الحماسية، كنا نفكر في الوقت نفسه في وسيلة للتسرب ن خلف صفوف الطلاب من دون أن يلاحظنا أحد[3].

أعلنت ساعة بغداد الثالثة عصرا، نهضت النساء من أماكنهن وتوجهن نحو أم مصطفى يودعنها بدموع حارة وهن يأخذنها بالأحضان ثم انصرفن إلى بيوتهن[4].

ثنائية الحركة شكلت تنوعا فنيا داخل الحيز الروائي الذي بين أيدينا حيث مكن الرواية من تنويع الأساليب وتعددية المشاهد وتوظيف شخصيات داخل الحيز الواحد، فأنتج هذا التنوع دلالات وتعدد مكننا من تصور الرواية ذهنيا وكأن قارئها شاهد للأحداث، وتعتبر هذه الثنائية مركز ومحور مهم لتوظيف الشخصيات وبلورة أدوارها.

[1]– شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 24.
[2]– المرجع نفسه، ص 92.
[3]– المرجع نفسه، ص 96.
[4]– المرجع نفسه، ص 113.

- **السكون:** أنا لا أفهم لماذا يجب أن نطلق الرصاص في كل يوم خميس تحت سارية العلم، لماذا يجب أن يكون مع العلم دائما صوت الرصاص لعلم بلادنا وصوت البنادق علاقة لا نفهمها، من أجل أن نرفعه يطلق الرصاص، وعندما تصيب أحدهم رصاصة في رأسه بنزل العلم من السارية ويلتف حول جسده، من دون العلم لا يصبح الموتى شهداء، وعندما نرسم العلم على خارطة الوطن فهذا يعني أن الوطن شهيد[1].

نلمس سكون الحدث في هذا المثال (المدرسة) حيث دارت أحداث داخلها تعددت وتنوعت في آن واحد دوي الرصاص، صوت البنادق، الموت، الوطن شهيد) شكلت هذه الثنائية داخل الحدث الواحد تناسق وانسجام أدى بالمعنى إلى الوضوح والإفصاح والإبانة.

- **الحركة:** لم تعد المحلة بعد هذا الوقت، ذلك الشيء الذي كنت أتخيله فضاءا واسعا بحدود لا نهائية، صارت واضحة وصغيرة، فنحن عندما نعرف الأشياء نفقد هذه الأشياء حجمها وتصير صغيرة، لكي أوضح لكم هذه الفكرة، سأضرب لكم مثلا على ذلك: عندما تصبحون في المدرسة وتعرفون حجم المجرات فإن الكرة الأرضية تصبح في نظركم أشياء صغيرة، حتى القمر، حتى الشمس كلها تصبح في نظركم أشياء صغيرة، أليس صحيحا؟ الأشياء الكبيرة هي الأشياء التي عندما لا نعرف حدودها ونتخيلها[2].

إن المعنى الذي تريد إيصاله هنا الكاتبة هو حجم التغيرات التي شهدتها المحلة أو العراق ككل فهي ضربت لنا مثال بالمحلة كونها ابنة المنطقة، وبعدها وضحت لنا أكثر في مثالها الذي بين أيدينا فحقيقة الأشياء تعرف بالتجريب والتمحيص والوقوف على الحقائق، فالتغيرات التي شهدتها المحلة هي شبه خيال لدى الكاتبة كونها كانت تتخيله فضاءا واسعا ولكن سرعان ما أعطتنا حقيقة تصورها للمكان، أي مشهد حركة غير مسبوقة وغير معتادة (دخول المحتل).

- **السكون:** كانت بوابة الزوراء هي لحظة الدخول في النسيان، هي الممر العميق نحو أنفسنا بعيدا من السياسة، السياسة تأخذ الناس بعيدا، تسرقهم من أنفسهم وتخلط مشاعرهم مع الآخرين

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 66.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

حتى لا يعود الإنسان يعرف نفسه، في إحدى المرات مررنا بالقرب من بوابة الزوراء فوجدناها مغلقة ومكتوب عليها (المنتزه مغلق لأغراض الصيانة)، كانت الزوراء هذه تطردنا خارج أسوارها نحو عالم من السياسة والشعارات، صارت الدنيا ضيقة وشعرت بالاختناق، إن وجود بوابة مثل بوابة الزوراء هو نوع من الأمل، هل تعرفون ماذا أقصد؟ لكي أكون واضحة بدرجة كافية أقول لكم ... إن الحب يحتاج أمكنة رحيمة أيضا إنه يختنق عندما يمتلئ الهواء بالشعارات تبا للحصار الجائر[1].

من أهم ما وظفت شهد الراوي أيضا ثنائية السكون وهي دلالة معرفية تحيلنا إلى قراءات متعددة، حيث ينتج المشهد الواحد عدّة مشاهد داخل حدث واحد ومكان واحد وهو ما يسمى بسكون الحدث فالمثال الذي بين أيدينا صورت لنا الروائية لحظة النسيان وعبّرت عنها بالممر العميق، أي إطلاق العنان لتصورات أخرى، وفضاءات أخرى، وتعد صيغة السكون إنتاج عدّة رموز وتخيلات دلالية محورية متعددة.

- **الحركة:** الموت هو الغياب الطويل الذي لا لقاء بعده، قد يذهب الميت إلى الجنة لكن الذي يهاجر من بلده فإن الجحيم تذهب وراءه.

إن الهجرة من الوطن هي قطعة من العذاب والذي يهاجر بلده كالذي مات ولم يعد له موعد لقاء، الموت وكما قالت الراوية هو الغياب الطويل، كذلك المهاجر ميعاده كالغياب الطويل.

يحن إلى وطنه، يبكي لأجل وطنه، يغير على وطنه ولكن الغربة وفراق الاشتياق يحمّلانه عبء الفراق.

الرحيل عن الأوطان كالرحيل عن الأبدان، تجسد لنا الكاتبة هنا موقف المواطن العربي الذي هُجّر وشُرّد لأوطان أخرى بسبب الحروب والصراعات القائمة على العراق (نموذجا).

تتمحور خاصية الحركة في إعطاء ما هو مهم لإنتاج حوارات متعددة داخل المشهد الواحد وانفتاح ذلك المشهد على أحداث أخرى مغايرة للحدث نفسه، إذن الثنائية المعرّفة بالحركة هي مغايرة للمشاهد وسكونها داخل الحدث الواحد.

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 97.

- **الألم**: منذ أن زارها المشعوذ، لم تعد محلتنا كما كانت، أصبحت كئيبة بعض الشيء، وأصيب أهلها بوسواس الخوف من المستقبل بعد أن فقدوا الأمل بعودة الهناء إلى حياتهم، المشعوذ في الحقيقة ليس مسؤولا عن هذه الكآبة، إنه فقط قال لنا إنكم غير سعداء، هو مثل الطبيب الذي يقول لك أنت مريض ويجب أن تأخذ العلاج المر فورا.

إن معاناة الشعب العراقي تعدّ ميزة من مميزات العمل الروائي الذي تفردت به الروائية شهد الراوي، فهي جسدت واقعا حقيقيا بأكمله في ثنائية ضدية مهمة جدا وهي الألم وما يقابلها بالضرورة الأمل.

فالألم هو الطابع الغالب لهذه الرواية بحكم أنها رواية سياسية اجتماعية واقعية، ركزت على مآسي ومعاناة الفرد العراقي ما يشوب أرض العراق من حزن وألم، وقالت في مثالها الذي بين أيدينا أصيب الأهالي بوسواس الخوف من المستقبل وهنا يتضح لنا مدى قساوة ما تعرض له الشعب العراقي وما عاناه خلال الاحتلال الإسرائيلي المستبد.

- **الأمل**: هذه الأغنية هي الوطن الجديد (**غريبة الروح**) لكل منكم، أنتم أهل المحلة عندما تتقدم الغربة منكم بحياء ثم ترميكم في اللا أمل تكون (غريبة الروح) هي نشيد الحزن الطويل، عندما تنسون كلماتها سيكون الوطن مجرد ذكرى قديمة تشتاقون إليه، لكنكم لا تفكرون في العودة ثانية تذكروا هذا أيضا[1].

عندما نقول الأمل فإننا نخاطب الروح، وعندما نقول الروح فإن المخاطب هو القلب، فننشد الحزن الذي وكما وصفه المشعوذ في هذه الثنائية هو الأمل المبحوث عنه داخل الوطن المحتل، وعبارة الحزن الطويل، تدلنا على كفاح الشعب العراقي ومواصلته للدفاع عن الوطن، فمهما طالت الغربة ومهما بعدت الأجساد عن الوطن فإن حنين الملاقاة هو الأمل الوحيد الذي يعيش لأجله الواحد منهم، إن الواقع العراقي الذي وصفته الروائية يمكننا أن نستنتج منه (العزيمة والإصرار والبحث عن الأمل المنشود محور ما ركزت عليه في صوت الطفلة (الراوي).

[1]- شهد الراوي، ساعة بغداد، ص 77.

- **الحب:** بعد ذلك بأيام، صرنا نكتب الرسائل لبعضنا البعض ونضع عليها عطورا، صرنا نلتقي في الخفاء لقاءات سريعة وخاطفة صارت محلتنا أجمل، أتنفس فيها الهواء بعمق وأشم عبير الحدائق بنشوة، في المساء أنتظره عند باب البيت، يمر من أمامي، يبتسم لي وأبتسم له، أركض نحو المرآة وأنا أذوب من الحب.

تشكل ثنائية الحب والروح حيز مهما داخل الرواية، وهو ما يفرض علينا أن تجسده داخل هذا الطرح: فبالرغم من الواقع المرير الذي يصعب العيش فيه بحكم الحرب والقهر والاستبداد ولكن يبقى واقع الروح وشذرات الحب لا تنقطع من النفس البشرية وهذا ما لمسناه داخل نص شهد الراوي.

الترابط الثنائي الذي يجعل من الرواية ذات نسق جمالي منفرد تمحور أكثر في ثنائية الحب والحرب فشكلا واقعا معاشا يدلنا على أحوال العراق المضطهدة، وأنه مهما كانت ظروف البلد فإنه لا يمكن أن ينفصل الحب عن الروح ولا تستلم الروح للحرب ولابد من أن يأتي يوم للانتصار.

- **الحرب:** في أحلامنا الجديدة يتكرر مشهد جديد يتصاعد دخان حرب باتت على الأبواب... بدأت أجواء الحرب تفرض نفسها من جديد على حياتنا هذه الحرب ليست كالحرب السابقة، لأنها حرب تحمل الموت والخراب وبعض الأمل أيضا، الأمل بنهاية الحصار الذي هو أكثر قسوة من الحرب نفسها هو الموت البطيء الذي نعيشه دقيقة دقيقة.

ما عانته العراق من اضطهاد وحرب وقهر ودمار خلّف خراب داخل النفوس وحطام خيمت البلاد، أصبح العراق يعيش دون أمل بل دون انتظار أمل، أصبحت الحرب تحمل في جعبتها الموت والدماء، إذن ثنائية الحرب هي نقطة محور الرواية التي قامت عليها ساعة بغداد.

" اندلعت الحرائق في كل مكان وتصاعد الدخان في الأرجاء، التهمت النيران قطعة الكارتون السميكة التي علقها عمو شوكت في رأس الشارع وتفتت في الهواء إلى غبار أسود ".

دلالة النيران واللهيب على أرجاء العراق وما تعرضت له من شتات.

ونستنتج من خلال هاته النماذج:

– إن الأثر الجلي الذي تنتجه الثنائيات هي توليد المفارقة وإنتاج دلالات وإيحاءات تضفي للنص الأدبي رونقا وجمالا.

– خلق التناقض وإرساء المفاهيم الفلسفية الضدّية لكل ثنائية.

– تجسد مظاهر الإنسانية وتعابير الحياة بشتى أنماطها.

– البعد الدلالي وتحقيق شاعرية النص.

– إنتاج التغاير وتعاقب المصطلحات.

– تجسد الواقع وتبلور إزدواجية المفاهيم على شكل ثنائية.

صناعة الألم وجمالية التلقي :

في فصوله الأولى .. يبدو نص «ساعة بغداد» للروائية العراقية شهد الراوي، عادياً ورتيباً، إلا ان هذه الرتابة ستظهر لنا جزءاً عضوياً من البنية الكلية للنص، بكونها تقديما سرديا حكائيا بصريا يقتل هذا السكون في حركة نصية حياتية مذهلة فالرتابة هنا تجعل من النص قادرا على سرد ضمائره الحاضرة والغائبة بين العادي والغريب، المألوف والمختلف التقليدي والتجريبي الحب والحرب، الواقعي والأسطوري، وثيمة الرواية في مفرداتها وشخوصها وأمكنتها وأزمنتها مختلفة متكررة بما قد يغري بتوقع خطها الدرامي، لكن النص يجعل المتلقي في حالة انتظار دائمة مفتوحة بين المحاورة والمجادلة في تشكيلات جمالية تغاير الرواية في منطلقاتها الأدبية وتصوراتها المتباينة يتجلى دلك أيضا في احتدام الصراع الذي تعيشه الشخصيات المركزية والهامشية وتمتين هاته الشخصيات بأحاسيسها وتفاعلاتها مع المكان والزمان فخلق أبعاد مختلفة متشظية في تقنيات سردية تجريبية وأنساق خطابية مختلفة وسعت من قدرة الشخصيات ومعاناتها وتعاملاتها وآفاقها وإحساسها بالضياع وتصرم ملامحها واختلافها في استسلام ومواجع ومحاولات وخضوع وتمنع وانكسار وأمل وألم في نص مفتوح .

ملحق

1- شهد الراوي (تيمة الحرب والنص الجديد)

2- شهد وشغف التجريب السردي

3- "ساعة بغداد" العتبة والمفتاح

4- التجاوز والتخالف والإنقطاع ...

5- اللغة (الشرخ والصمت)

1- شهد الراوي (تيمة الحرب و النص الجديد):

هي شهد الراوي عراقية من مواليد 1986 م بالعراق، أكملت دراستها الثانوية في بغداد، قبل الانتقال مع عائلتها إلى سوريا، حيث تحصلت على ماجستير في الإدارة العامة، تدرس للدكتوراه في علم الإنسان والإدارة العامة وتقيم في دبي، صدرت روايتها الأولى ساعة بغداد في 2016 وترجمت إلى الإنجليزية من قبل لوك ليفكرني.

2- شهد و شغف التجريب السردي:

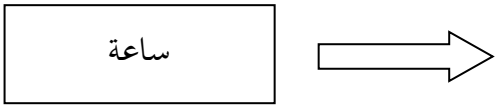
تقول الكاتبة شهد الراوي: إن رواية " ساعة بغداد " تتحدث عن معاناة جيل كامل، ولد أثناء الحرب العراقية الإيرانية، وعاش تجربة أقسى حصار دولي عرفه العالم الحديث ثم وجد نفسه في أتون حرب جديدة، خلفت أوضاعا غير مستقرة والرواية كتبت بأسلوب سردي جديد، ينتمي إلى أساليب ما بعد الحداثة من ناحية تجاوز التسلسل المنطقي للأحداث واعتمادا الواقع والخيال والوهم والحلم في إنارة هذا الواقع المتلبس.

وأضافت الراوي: إنني فخورة كوني أمثل هذا الجيل وأضعه على خريطة الأدب العراقي لأنه تعود أن يقرأ روايات كتبت عن أزمة لم يعشها، فهو يجد نفسه بين دفتي غلاف هذه الرواية.

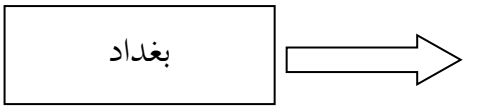
فالكاتبة استطاعت أن تحمل هموم جيل كامل، لم تتح له الفرصة للتعبير عن ذاته في حياة مضطربة ومليئة بالأحداث، حيث حاولت الراوية كشف الظروف العصيبة التي في هذا العالم وفتح الأبواب التي أغلقت دونه، وأظهرت رؤية سردية حاولت فيها تجاوز أنماط السرد التقليدية التي لم تعد قادرة على مسايرة إيقاع الزمن الذي أملته ثورة التواصل التي نعيشها لحظة بلحظة.

3- "ساعة بغداد" العتبة و المفتاح :

في العنوان نلمح رؤيا سياسية تاريخية اجتماعية يؤسسها العنوان قبل الولوج إلى عالمها المتشعب.



دلالة على الزمن والوقت والحقبات التاريخية والقرون الماضية والعصر الحالي والتفكير في المستقبل.



بلاد الرافدين، مهد الحضارات والعروبة ورمز التاريخ الحافل بالبطولات والانتصارات وراية العلم والأدب.

تنفتح رواية ساعة بغداد على الحرب وتسجل حضورها من خلال تلك المشاهد المصوّرة داخل الرواية.

وقد وظفت الروائية شهد الراوي تقنيات سردية جمالية ضمن روايتها وهي ثيمات منسجمة فنيا مع بنية تشكل الرواية، فهي تعد من ضروريات الكتابة السردية أي ضرورة فنية وقد ركزنا في عملنا هذا على تقنية الحوارية وهي أهم وأبرز عنصر من عناصر السرد داخل الرواية.

- **نص مدهش:**

تدور أحداث رواية "ساعة بغداد" من داخل ملجأ مظلم تروي لنا الطفلة التي تتعثر في أحلامها وأفكارها حتى تسري نارها على البلاط في شكل ضوء يحرّك الخيالات الغريبة على الجدران التي تلفها العتمة فتصبح كأشباح عملاقة.

فمن خلال هذا الافتتاح تختلط وتتشابك الأسئلة الوجودية الكبرى بتساؤلات الطفلة البريئة وندخل عالما غرائبيا لكنه واقعي الأصل.

في هذا المكان المظلم نتعرّف على شخصيات هاربة من القصف ونستوعب المحيط الاجتماعي الذي أتت منه، وتعمل مخيلة الطفلة على نسج الحكايا التي توزع هذه الشخصيات المتراصة على البيوت التي تقع في أبراج العاصمة العراقية ومنها البرج الذي يحمل ساعة بغداد، ومنها ولد عنوان الرواية.

وعن طريق أحلام وخيال هذه الطفلة نغوص في المجتمع البغدادي بشرائحه المتنوعة وفئاته وطوائفه، كما تحضر بغداد بزخم أمكنتها: مسارح، حدائق، منتزهات بغداد الحلم أو الجنة الضائعة، فمن خلال (الطفلة مخيلة) التي تتواجد داخل قبو مظلم في بلد يدوّي فيه صوت الرصاص والقصف والتفجير والتدمير في أي لحظة. نسافر معها في هذه التداخلات المتنوعة من مشاعر وأحلام وحصار العراق وكذلك الغزو العراقي.

من خلال الرواية الطفلة نلمح التشوهات النفسية والأخلاقية التي تركها الحصار الأمريكي في المجتمع البغدادي، فتتجلى لنا الشخصيات غاية في التعقيد والارتباك والإبهام ويغلب عليها أيضا طابع اللغز أي الشخصية في حد ذاتها ملغّزة، خاصة في تمثيل الطفلة التي تختلط في ذهنها الأحداث ويلتبس الخيال الملموس، ويتعانق عالم الأحياء مع عوالم الأموات.

إذن نحن أمام نص مختلف ومتنوع حاولت الروائية أن تصوغ أسلوبها وتقاربه للسرد العالمي الراهن كما أنه يخلو من البلاغة الروائية المعتادة وهكذا يتضح لنا بسيطا وسهلا وغير مثقل بالإرث اللغوي.

4- التجاوز والتخالف والإنقطاع ...

- **الإختفاء والمفارقة:**

أ. شكل الحوار عنصرا أساسيا في تكوين العمل الروائي وأسهم في تطوير الأحداث والشخصيات وإعطاء جمالية خاصة للنص الروائي، فالحوار هو الأساس في تواصل الشخصيات ببعضها وفي تنمية الوقائع المجسدة على أرض الواقع فهو المجرى أو الركيزة التي تدور حولها الرواية.

ب. وظفت الروائية أمكنة الأحداث في قالب روائي متين، حيث أنها صورته من واقع عراقي أصيل وتُعدّ الأمكنة في الرواية هي المادة الحية التي يقوم عليها العمل الروائي.

ج. الدقة في وصف الأمكنة وإبراز معالم القوة المكانية داخليا وخارجيا أي تجسيد الأمكنة بكل أبعادها.

5- اللغة (الشرخ والصمت):

إن اللغة التي كتبت بها الروائية العراقية شهد الراوي في روايتها البكر "ساعة بغداد" لغة بسيطة وعفوية، قريبة إلى (السهل الممتنع) الذي يمكنك أن تجاريه ولكن لا تستطيع أن تأتي بمثله.

- تميزت لغتها بالسلاسة والوضوح.
- بساطة الألفاظ وتنوع المعاني.
- التسلسل والترابط.
- الدقة والإيجاز.
- الانسجام اللغوي وإيحاءات المعاني.
- جزالة الألفاظ.

الخاتمة

سعينا في هذا البحث الى تقصي بعض خصائص الرواية (ساعة بغداد) في قدرتها الحوارية وبنائها المعرفي السردي فأوقفنا ذلك على ان هذه النصوص الجديدة التجريبية وان تآالفت في اتصالها بالواقع من حيث ما فيه من تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية فإنها قد تمايزت في تمثيلها الجمالي والفني والسردي اذ انطلقت في تعاملها مع الواقع من اتجاهات أدبية متباينة جعلت بعضها على طرفي نقيض في مفارقات منفتحة على ما هو آت ؟ .

1- **المسار الأول**: ويتجلى الجانب النظري الذي نستنتج منه عناصر نقدية وهي:

– الجنس الأدبي هو جنس متعدد المناهل ومنفتح على غيره من النصوص وهذا ما صرح به باختين وطرحها في شكل فكرة ألا وهي الحوارية.

– عالج باختين الرواية على اعتبار أنها جملة من الفروع الاجتماعية والطبيعية وغيرها هذا لأنها مظهر لساني للأدب وأبسط جنس للتعبير.

– أخذت الرواية معرفتها من المعارف الأخرى، فتدمج بين القديم والحديث وتربط بينهما في تفاعل مستمر.

– اعتبر باختين أقوال المؤلف واحدة من ضمن بقية أقوال الشخصيات الأخرى ويؤكد على عدم تواجد الصوت الواحد المهيمن، بل هناك تعدد أصوات كل صوت على صلة بالوعي الأخر، يربط صوته ويحاوره وبهذا يولد صوتان متحاوران في الكلمة الواحدة، وهذا ما يبرز مفهوم الحوارية وتعددية الأصوات والشخصيات في الرواية، والتي ينظر إليها باختين أنها تعبر بالدرجة الأولى عن الواقع وما يحقق شموليتها هو احتوائها على التهجين والعلاقات المتداخلة بين اللغات والحوارات الخالصة.

– شكل مفهوم الحوار منظورا قيما في الدراسات النقدية اعتمده النقاد من بعد باختين كمرتكز في أبحاثهم الأدبية، وتعتبر جوليا كريستيفا أول من استحضره في حلة جديدة أسمته التناص وكذلك جيرار جينت وتودورف ... وغيرهم.

– تتجسد الحوارية وتعدد الأصوات في الخطاب سواء أكان مكتوبا أو شفويا، وهذا التجسد يختلف من جنس لآخر ويبدو أكثر توظيفا في الرواية.

2- المسار الثاني: ويتجلى الجانب التطبيقي في قراءة مختلفة ف:

- رواية ساعة بغداد هي رواية متعددة الأصوات وتحتوي على الحوار من حيث تصنيفها، اعتمدت على تعدد الرواة وهذا ما خلق تعددا في الرؤى ووجهات النظر.

- الرواية هي جنس أدبي قيّم تنتجه النصوص المتعددة والمتحاورة فيه وتمكنه عبر تفاعلها معه بقول كلمتها، فقد تضمنت الرواية تداخلا أجناسيا قام على توظيف.

- اعتمدت الرواية على تعدد الأصوات واللغات أي اعتمدت مبدأ التعدد والتنوع وهذا من خلال توظيفها اللغة العامية والشخصيات المتعددة داخلها أي أن نص الحوار يولد دلالات ومعاني جديدة داخل الرواية الواحدة وهذا عن طريق استدلالات وشواهد تاريخية واجتماعية، فهذا الانشغال ينتج لنا فضاءات جديدة ومتنوعة وفق ما سارت عليه النصوص الروائية.

- جسد الكاتب علاقاته الحوارية مع الشخصيات التي وظفها ويضفي صوت الراوي وأقوال الشخصيات المشاركة الأخرى كلها حاصلة ودالة لصوت الكاتب أو المؤلف وهكذا يصادفنا اتجاهان دلاليان وصوتان في الكلمة الواحدة أو في الفكرة الواحدة.

- رواية ساعة بغداد هي نص روائي مغاير للسائد الروائي العراقي حيث صرحت شهد الراوي بالتعدد اللغوي والصوتي الذي ميّز روايتها الجديدة وترفعها عن طابع التقليد والتقيد بالصوت الواحد حيث عمدت التهجين والأسلبة وتعددية الأفكار والطروحات وهذا ما جعل منها رواية متفردة، فهي رواية حوارية بتعدد شخصياتها ووجهات نظرها وتداخلها مع الأجناس الأخرى، وتوظيف التعدد أضاف لها جمالية خاصة وهي ما تعرف عليه الجمالية البولوفنية.

تحتاج الشخوص الهامشية إلى قراءة نقدية مستمرة دائمة لا نهائية مثل القبطان، والمشعوِذ، والعم شوكت الذي يمثل الطبقة المتوسطة التي اعتبرتها الكاتبة «الأرض الحرام لكل حرب» والكلب برياد الذي يودع كل أبناء المحلة إلى منافيهم البعيدة ثم يتعرّض للذل والركل والإهانة على أيدي القادمين الجدد فيندفع تحت إطارات شاحنة كبيرة ليواجه مصيره المحتوم.

ربما كان النسق السردي تصاعدياً عموديا ، لكن ذلك لم يمنع الروائية من العودة العكسية الإرتجاعية الغائبة بشكل أفقي ..إلى الماضي والصعود إلى الجنة للقاء جدها الذي كانت تراه في الصورة المثبّتة على الجدار، أو مقابلة والد أحمد الذي استشهد في الحرب العراقية – الإيرانية.

«ساعة بغداد» هي رواية حوارية معرفية مختلفة في مبناها ودلالاتها ، وشخصياتها ، تحاول إعادة تشكيل جديد للذاكرة الغائبة وكتابة تبحث عن رؤيا حدسية مغايرة ..

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، بيروت- لبنان، مادة (ح.و.ر).
2. محمد قاضي، معجم السرديات، دار محمد علي، ط1، تونس، 2010.
3. أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، المكتبة الوقفية،تح محمد ابراهيم سليم ، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، مج 1.

ثانيا: المراجع

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
2. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون، ط2، الأردن، 2000.
3. بيار ماشيري: بم يفكر الأدب؟ تر: جوزيف شريم المنظمة العربية للترجمة، ط 1، 2009.
4. تزفيتان تودوردف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1987.
5. تزفيتان تودوروف، الشعرية: تر: شكري المبخوت، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990.
6. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري.
7. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، د.ط، 1997.
8. جراهام ألان، نظرية التناص، تر: باسم المسالمة، دار التكوين، ط2، دمشق-سورية، 2011.
9. جمال الغيطاني: الرواية العربية واقع وآفاق، ط، المغرب، 1981.
10. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، د.ط، بيروت، 1982، ج1.
11. جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء- المغرب،1997.
12. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن ايوب،دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية بغداد، ط1، (د.ت).
13. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف المملكة المغربية، ط1، 1996.

14. جيرالد البرنس، المصطلح السردي: تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
15. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت، ط1، 2003.
16. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر. لطيفه الدليمي، دار المدى، ط1، 2006.
17. حميد الحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، المغرب، 2007.
18. حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال، ط1، الدار البيضاء، 1989.
19. دراج فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت–لبنان.
20. دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، مج1.
21. رشيد يحياوي ، حوارية الشعر عند باختين (قراءة في نصوص أمين صالح)، البحرين الثقافية، ع30، (د.ب)، 2001.
22. سامية دادوي: صوت المرأة في روايات ابراهيم سعيدي، أطروحة دكتوراه جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009.
23. سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، دار الإيمان، ط1، 2012.
24. سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
25. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي والزمن، السرد، التبتير، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
26. سليمان عبد الله موسى أبو غرب: التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم (موازنة نقدية بلاغية)، مج2، ع1، كلية الآداب، جامعة الازهر، غزة–فلسطين، 2005.
27. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، بيروت، 1997.
28. سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة، ط1، الأردن، عمان، 2011.

29. شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينت) "دورية دراسات أدبية"، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، د.ط، القبة- الجزائر، 2008.
30. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 1998.
31. شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
32. شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2010.
33. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006.
34. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري.
35. عبد العزيز شيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1،تونس، 2001.
36. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، بيروت، 2000.
37. عبد المجيد الحبيب، الحوارية في الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الثبات، مطبعة أنفويرانت، د.ط، المغرب، 2007.
38. عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر، ط1، بيروت-لبنان، 2008.
39. عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة- مصر، 2005، ج1.
40. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي "ناهض الرمضاني أنموذجا"، دار غيداء، ط3، عمان، 2012.
41. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت-لبنان، 2002.
42. ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النشر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت-لبنان، 2009.

43. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ،مؤسسة الانتشار العربي،ط1، 2007.
44. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.
45. محمد غرام: النص الغائب، تجليات التناص في الادب العربي، منشورات واتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق-سوريا، 2003.
46. مخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي (تر: جميل نظيف التكريتي)، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1986.
47. مصطفى المريقتن: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
48. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987.
49. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد رادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987.
50. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996.
51. نجم عبدالله كاظم، فهرست (الرواية العراقية)،سلسلة معاجم وموسوعات، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2016.
52. هديل عبد الرزاق احمد تعدد الأصوات في الرواية العراقية دراسة نقدية في وجهات النظر (2010/1985)، دار غيداء للنشر، ط1، العراق، 2016.
53. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، ط1،أربد- عمان، 2004.
54. هيثم عباس وعبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية.
55. والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون مطابع الأميرية، الاسكندرية- مصر، ط1، 1998.

ثالثا: مذكرات والرسائل

1. سليمان قوراري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، مذكرة دكتوراه في الادب المعاصر،جامعة وهران.
2. ليلى بلخير، محاضرة المبدأ اللساني وتحليل الخطاب الروائي، دراسة في أسلوبية الرواية عند ميخائيل ياختين، جامعة تبسة.

رابعا: مجلات وملتقيات

1. علي زيتونة مسعود، الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة اللغة العربية وادابها ،جامعة الوادي،العدد 7.
2. عبد الحفيظ بن جلولي، مجلة القدس العربي، الجزائر، 1 يناير 2019.

خامسا: مواقع الالكترونية

1. جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، دروب، 30 سبتمبر 2011 على الموقع: www.doroob.com
2. مازن معموري الرواية العراقية ... التحوّلات والمنجز الثري، موقع: http://www.almayadeen.net/articles/blogculture
3. موقع الالكتروني: https://meemmagazine.net
4. عمار الخباني، نظرية الأجناس الأدبية، الأدب والفن، ع 30-34، 18-07-2011 على الموقع: www.ahewar.org/debat/show/art

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ- د
مفتتح	
1- آليات اشتغال النص ونقد التجربة في الرواية العراقية (قصة تحولات).	7
2- مغامرة الكتابة الجديدة (رؤيا النص السردي) رواية ساعة بغداد لشهد الراوي.	8
الفصل الأول **مؤانسات في التأصيل النظري للحوارية والبناء السردي**	
1- في الحوارية سؤالا نقديا	12
أ- مفهوم الحوارية	12
ب- معرفية الأجناس الأدبية	14
ج- فلسفة الحوارية عند باختين والتناص عند جوليا كريستيفا	18
د- الحوارية في الفكر اللساني والأسلوبي الحديث	25
هـ- الحوارية والمتعاليات النصية (جيرار جنيت)	27
2- جماليات الشكل السردي (مقاربة أولية في تجريب السرد وأنواعه)	29
أ- أنواع التشكيل الروائي	31
ب- أنواع الحوار الروائي	35
3- معرفية الحوار والبناء التعالقي مع البنى السردية	38
أ- الحوار وجماليات المكان	38
ب- الحوار وديناميكية الشخصيات	39
ج- الحوار وإيقاع السرد (الزمن)	40

الفصل الثاني ذاكرة الأصوات وتعددية العوالم في رواية ساعة بغداد	
1- تعدد الرواة وتعدد الأصوات	44
2- الجمالية البوليفينية وتغايرها	53
3- التخييل الذاتي وانتاج الشخصيات	63
4- الثنائيات الضدية ومفارقات السرد	68
الملحق	
1- شهد الراوي (تيمة الحرب والنص الجديد)	77
2- شهد وشغف التجريب السردي	77
3- "ساعة بغداد" العتبة والمفتاح	78
4- التجاوز والتخالف والإنقطاع ...	79
5- اللغة (الشرخ والصمت)	79
الخاتمة	80
قائمة المصادر والمراجع	84-82
فهرس المحتويات	93-92