

تسليم سردي

## الإيهام في المتخيل السردى

دراسة في رواية (عزازيل) ليوسف زيدان

Illusion in the narrative imagination: A Study in  
the Novel (Azazil) by Yousif Zidan

أ.م. د. أحمد رشيد وهاب الدده

م. د. وداد هاتف أحمد وتوت

جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الإنسانية

المديرية العامة لتربية الكرخ ٣ / بغداد

Asst. Prof. Dr. Ahmed Rasheed Al-Dada

University of Babylon / College of Education

Lect. Dr. Wedad Hatf Ahmed

General Directorate of Education in Al-Karkh3 /  
Baghdad

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي

Turnitin - passed research



### ملخص البحث

انشغلت هذه المعايينة النقدية لرواية (عزازيل)، بمتابعة المحمولات الدلالية، والامتدادات التاويلية التي يزخر بها متخيلها السردي، الذي ينبني على لعبة ايهام بارعة توقع المتلقي تحت طائلة الوهم؛ وذلك من خلال اتكائها على نص تراثي، ذي لغة لا تخلو من تقعر سردي، في محاولة واضحة من الراوي لزج المتلقي بما يمكن ان نسميه تجوزا بيقينية الوهم.

كل هذا، وسواه. هياً للمضمّر والضمني ان يظهر ويتسيد، فيطغى على الظاهر والمقروء، وان يتمتع بقدر كبير من المراوغة والمخاتلة، وهو ما ستتكفل الدراسة بمعايينته عبر رصدّها لتقنية الايهام في الرواية، وتمظهراته اللغوية في فضاءها السردي، كاشفة عن الوسائل والتقانات السردية الاخرى التي تبيح للروائي الاتكاء عليها بوصفها سبيلاً سردياً يُمكن من الاسترسال في فرض لعبة الايهام، والتسكع في طرق الغواية السردية.

### Abstract

The actual article pays much heed to Azazeel in terms of semantics and pragmatics the imaginative narrativity indulges in to entrap the interlocutor in the angles of illusion as the novel depends mainly on myths steeped in narrativity . Here the novelist endeavours to drag the interlocutor into believing the illusion in question .

That is why the implicit and the embodied heave into view as preponderant and dominant , gain mastery over the explicit and the written text and enjoys the acts of equivocation and mystification the study is to trace in the novel through the narrativity devices and their linguistic colours in narrativity . It is to expose the other narrativity devices the novelist employs to narrate ,to impose the act of illusion and to promenade in the narrativity.

## توطئة

لقد بدا واضحا فيما تناولته المآثورات النقدية ما بعد الحداثية أنّ النص الأدبي يمكن له أن يتضمن كل معنى وأي معنى ، وأن من يكتب ذلك بطريقته الخاصة هو القارئ بغض النظر عن المعنى الذي أودعه الكاتب في النص ، فقد يُكتشف أو يُهمل أو يُموه ، ذلك أن القارئ يكتب النص الذي يقرأه في ضوء استراتيجية تفسير جماعة التفسير التي ينتمي إليها (...). وهكذا يتغير النص بالنسبة الى قارئ معين في أثناء تحوله عن جماعة تفسير الى أخرى أو بمرور الجماعات نفسها بعمليات نمو أو تراجع<sup>(١)</sup>.

وهذا كله ، يقود إلى تعددية قرائية تُثري النصوص وتُديم بقاءها ، وتُخصّب ميدانها الدلالي والجمالي ، مثلما تُخصّب آليات تشكّلها بالتمظهرات التي تتمرأى اللغة فيها على فضاء الورقة .

لعل هذه الخصوبة التي توافرت عليها النصوص بفعل الحراك النقدي الدائم / الدائب ، قد هيأ ( للمضمّر ، والضمني ) الذي أرجع ديكر وأمر استكناهه الى القارئ<sup>(٢)</sup> أن يتسّد أحيانا فيطنى على الظاهر والمقروء ، وإن تمتع بقدر كبير من المراوغة ، والمخاتلة . وهذا ما سيظهر لاحقا في هذه المعاينة النقدية لتقنية الإيهام في الرواية وتمظهراته اللغوية عبر فضائها السردية .

أولاً: في العنونة ومضمورها الإيهامي

يشكل العنوان مبنى سرديا، ونافذة قرائية تفتح على المنظومة الإيحائية، التي ينتظم بموجبها النص وينسحن بابعادها الدلالية، وتكشف عبره أيضاً- امتدادات تأويلية ناجعة لتتنجز أخيرا قراءات متعددة ومتنوعة، وربما متباينة في احيان اخرى. والعنوان من بعد ذلك كله، يحمل في كنفه هوية نصه التي هي هويته ذاتها... فهو متواشج مع نصه، وهما منشدان الى التعبير عن واحدية الانشغال التي تتمثله رؤية المبدع وتتأسس عليه<sup>(٣)</sup>.

ولما كان العنوان، بوصفه أنموذجا مصغرا للنص أو نواة النص، يمكنه من أن يؤدي أي مضمون من المضامين، فإنّ ثمة جملة عوامل وسياقات ثقافية قارة وأنساقا مضمرة، يُمكنها أن توسّع دائرة الدلالة، وتخصّب ميدان النص. وإن هذه العوامل والسياقات الثقافية والأنساق، تنتج ما يسميه ديكر (المضمر) الذي يراه علاقة مفسرة مشفوعة باستدلال يتبينه المتلقي او يقع تحت ايهامه

تأتي رواية (عزازيل)<sup>(٤)</sup> ( ) وسط سياقات ثقافية وابعاد فكرية متعددة ومتلاقحة لتؤكد قدرتها على التجلي بوصفها نصاً حدثياً على قدر كبير من الخصوبة والثراء. وهذا الثراء يمكّن القارئ من الاستدلال على المضمر الذي لم يصرح به الكاتب، وربما لم يرم اليه أصلا.

فعنوانها جاء مُعبّأ بانساق متعددة تأريخية ودينية ونفسية، تحملنا عبر أجنحة الخيال الى ربط الواقعي بالمتخيل، لتخلق بنا في فضاءات موعلة في القدم حيث الصراع الأول، الذي تشظت منه لاحقا كل الخلافات والصراعات، وتناسلت في محضنه

كل صنوف الشرور والرزائل ، وتسكعت فيه كل طرق الغواية .

انه عنوان يكتنف مخيلة سردية تؤكد اكتساح عزازيل الشر لكل مساحات البشر وسيطرته عليها ، مثلما يكتسح مفاصل رقوقها ( فصول الرواية بكاملها ) ، عبر غريمه ( هيبا ) ، فيغوص في مكنون ذاته ، ليكشف دنسه ، ويفضح اهواءه ، ويصور جحيمه ووسوسته .

ف( عزازيل ) الرواية / النص ، توازي ( عزازيل ) الشخصية إن جاز التعبير على مستوى الوعي والواقع . فالاسم يشير الى ( الشيطان ) في اللغة السريانية القديمة . وهو بكل مايعنيه من مكر ، وخديعة ، ومراوغة ، قد هيمن على آلية انتاج الرواية ، فجاءت مراوغة في طروحاتها ، ماكرة في مس المفاصل الحساسة ، مخادعة في نواياها . وهي في كل ذلك تعتمد ثنائيات متعددة ذات عمق فكري ، دلالي ، جمالي . فالعنوان بوضوح دلالته وإشارته يضمّر مقابله / غريمه الأبدي ( الانسان ) الذي قدر له أن يكون محتكاً إلا من يشاء الله : ﴿ قال أرأيت هذا الذي كرمت عليّ لئن أخرتني الى يوم القيامة لأحتنكنّ ذريته إلا قليلاً ﴾ [ الاسراء : ٦٢ ] .

والبطل ( هيبا ) موزع بين نوازع الخير وحبائل ( عزازيل ) ، والتاريخ الذي يأمره الأخير بكتابته ، ليس سوى صفحتين : صفحة ظاهرة موجهة ، وصفحة مخفية حقيقية ، محاربة ، وكذلك رجال الدين في الكنيسة ، والعباد من الناس - المسيحيون آنذاك - والعبيد الوثنيون - كلهم ممزقون بين خيارات البقاء على عقائدهم أو تغييرها لما يرى كل طرف من الطرف الآخر ما تفضحه الرواية .

فالرواية انبتت في معظم مفاصلها السردية على فضح الخلافات اللاهوتية المسيحية

القديمة ، وما كانت تعيشه من صراعات مذهبية متناسلة ، بين اباء الكنيسة والمؤمنين الجدد ، وما يتنامى بينها من اضطهاد يقوم به المسيحيون تجاه الوثنيين المصريين في عصور زمنية أصبحت فيها المسيحية ديانة الاغلبية .

أن يكتب روائي عربي مسلم عن تاريخ الكنيسة في هذا الوقت بالذات الحرب الصليبية الباردة أمر له دلالاته التي يشي بها المضمرة المنضوي تحت سياقات الخطاب الراهن . فلا أحد ينسى الإساءة التي تعرض لها مقام نبينا الكريم - صلى الله عليه وآله وسلم- من رجال أضيفوا الى ( الدين ) في الغرب ، فضلاً عن الإساءة التي صدرت عن أناس من العامة في المجتمع الغربي ، برسوم كاريكاتيرية . وكلها كانت بوازع من التقديم السيء لصورة الإسلام المتطرف الذي عاث فسادا . وربما كان من المناسب أن تذكر الطرف الآخر بما قد مرّ عليه من فترات مظلمة ، أساء فيها رجال الكنيسة الى النصرانية ، والى السيد المسيح ع ، من حيث لا يشعرون .

وكانت هذه الثنائية هي الأهم في هذا النص الروائي : الاسلام اليوم / المسيحية أمس . من دون أن يكون لأصل العقيدتين يد في ذلك كله .

وما يتحصل من كل ما مر ، ان الرواية منذ عنوانها قائمة على المتضادات ، مشحونة بالصراعات الأزلية التي تتناسل في الإنسان مع ذاته ونوازعه الخفية أو مع ذاته ومعتقداته او بين ذاته والآخر ، متمثلة بكل القوى المناهضة ( الشيطان / الغرب / المسيحية ) .

إنها ، بكلمة أخرى ، بوح ذاتي ، تأطر باشتغال سردي جاء ليفضح كما عبر مؤلفها خبايا الإنسان المختفي وراء الأسوار العقائدية والتأريخية ونظم التقاليد والأعراف



السائدة»<sup>(٥)</sup> التي حجبت الإنسان عن ملامسة جوهره الانساني العميق ، ليطفو عائماً على أسطح مستنقعات ذاته، دون ان يكتشف أسرار جهله .

ثانياً : لغة التخيل وفاعلية توطين الدلالة ( خطوط نظيرية عامة )

إن لغة التخيل التي ارتكن إليها الروائي هي الأداة التي ترجمت الجهد الإبداعي له، وتوجت عمله بسمة حدائية لافتة ، فقد كانت لغة الرواية هي الوسيلة التي تمفصلت على فضاء الورقة متناً مستبدأً ، وهامشاً فاعلاً في توطين الدلالة .

فكيف جاءت هذه اللغة ؟ وكيف تشكلت ؟ وهل حالها التوفيق في ترسيخ الرؤى الفكرية والاجتماعية ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه .

لما كانت الرواية فناً قولياً تجسده اللغة المكتوبة، بخلاف الشعر الذي جسّدته ابتداءً في المنظومة الثقافية العربية ، لغة الإلقاء ، وطبعته الشفاهية بمياسمها المغايرة ، فإن تلك الكتابة ، بوصفها لغة ذات تمظهر مادي ، أصبحت وعاءً يتسع ويضيق بحسب إمكانات الروائي ومتبنياته الأيديولوجية ، والفنية . وهذا أمر خاضع لهيمنة المرحلة التاريخية التي يولد من رحمها هذا النص الروائي . ولذا لا يمكن محاكمة النصوص بميزان واحد من حيث مواكبتها لتطور هذا الخطاب الإبداعي ، أو ذاك .

إن العلامة الفارقة لنص أدبي دون آخر هي لغته ، وما يناط بهذه اللغة من وظائف . وكان رومان ياكوبسن قد نهض بجزء كبير في تحديد وظائف اللغة ، فكانت عنده

كما هو معروف على النحو الآتي :

مرجعية

تأثيرية..... شعرية..... تعبيرية

وجدانية

ميتا - لغوية<sup>(٦)</sup>

ويمكن أن نستذكر أن اللغة التي تنتظم الخطاب الأدبي تحضر فيها وظائف ثلاثة من هذه الوظائف الستة ، وهي : الوظيفة الوجدانية ، والوظيفة التأثيرية ، والوظيفة الشعرية ”<sup>(٧)</sup>. إن المشاركة الوجدانية هي هدف مرسل الخطاب الذي يراد منه كما يصل الى مبتغاه أن يعطي نصه نصيبه من الصنعة والإيقان في شكل اللغة التي ينسج نصه من إمكاناتها المتعددة . وهذا يقودنا الى تأشير الوظيفة الشعرية في النص . ولما كان الوجدان حاضرا والصنعة مكفولة ، لا يبقى إلا أن يركز المرسل المبدع على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاص طاقاتها إلا عن طريق النظم والتشكيل ”<sup>(٨)</sup>

ومن بعد الوظيفتين السابقتين تتمرأى الوظيفة التأثيرية وقد اتكأت على حمولة سابقتها فوجدت لها مكاناً مستمدة قوتها منها ولاسيما الوظيفة الشعرية -<sup>(٩)</sup> ، وإذن فنحن نبحت عن مدى نجاح لغة الروائي في أدائها لوظائفها تلك ، مؤشرين في الوقت نفسه الوظيفة المهيمنة ، والغاية من جعلها كذلك .

إن لغة الرواية وهي لغة سرد بطبيعة الحال ، لا يمكن مقاربتها إلا من ملاحظة

من يقول؟ ولمن يقول؟ وكيف يقول؟ وهو ما يطلق عليه المقام السردى، وهذا فرض على مراحل تحليل الخطاب السردى المرور من مرحلة تحليل المنطوقات، الى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتج وهو ما يسمى في الوقت الحاضر، نطقها، ويبدو أن الشعريات تعاني صعوبة في تناول المقام المنتج للخطاب السردى (... ) وهذه الصعوبة تتجلى خصوصاً في نوع من التردد فمن جهة، يحرص الدارسون قضايا النطق السردى في قضايا وجهة النظر، ومن جهة أخرى يطبقون المقام السردى مع مقام الـ (الكتابة) والسارد مع المؤلف، ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي” (١٠)

شهدت الرواية العربية تجليات مختلفة للغة في أثناء مراحل تطورها. ففي الوقت الذي يزواج محمد حسين هيكل بين اللغة الفصيحة واللهجة العامية، ويخلق تنافراً بادياً بحجة تقريب الواقع وترك الشخصية على سجيتها، فإن نجيب محفوظ يرتقي باللهجة الى مصاف الفصيحة ليخلق لغة ثالثة، ارتادها مستويات لم يكن من السهل مقاربتها ذلك أنها لا تخاطب القارئ الباحث عن التسلية والتشويق حسب، بل القارئ الباحث عن المعنى فيما يقرأ وعن الأفكار العميقة الدفينة وراء السطور (... ) ولغة الرواية تعتمد على الحذف والإضمار والإيحاء بما لا يمكن التصريح به أحياناً” (١١)

وبعد أن أصبحت اللغة، بحسب طروحات البنيوية وما بعدها من مناهج نقدية، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي، وبعد أن تحددت وظائفها ذات الأهمية الكبرى في تأشير جنس الخطاب، ونوعه، وخصائصه، أصبحت عناية المبدعين باللغة على غير ما كانت عليه من عداها وعاءاً يحتوي عناصر النص الأدبي. فاللغة

الإبداعية هي كل شيء في الكتابة الحديثة . فالأدب لا ينتسج إلا باللغة ، ولا يمثل إلا في إهابها بحسب رأي مرتاض - ، والرواية بوصفها الجنس الأكثر تعاملًا مع مستويات متعددة ومختلفة من اللغة ، إنما هي عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي ، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة بحسبه أيضاً .

من هنا يلاحظ أحد الباحثين أنّ لغة الرواية ينبغي أن تكون شعرية ، رشيقة ... مغردة ، مختالة ، متزينة ، وإلا فإنها ستكون لغة شاحبة ذابطة فانية<sup>(١٢)</sup> . ولكي يتم ذلك كله للغة ، لا بد لها من أن تتمظهر بعدة صور ، وتغادر أحادية المستوى لمصلحة تعددية المستويات ، وذلك ابتغاء لتعددية دلالية ، أصبحت بلا شك أظهر سمات الرواية الجديدة .

لقد رسخت الرواية التقليدية مظاهر محددة ومحدودة في آن للغة السرد الروائي ، تمثلت في انقسامها على مستويين رئيسيين ، هما :

١ لغة الوصف / السرد : وقد اشترط منظرو الرواية لهذه اللغة أن تكون لغة رفيعة ، موحدة على امتداد المبنى الحكائي ، ويعول عليها في إظهار مستوى حرفية الروائي ومدى تمكنه من اللغة سواء على مستوى الانضباط على وفق قواعد النحو للغة التي يكتب بها ، أم على مستوى جمالية الصوغ الأدبي بما يثري فضاء القص وينهض بالخطاب الى مستوى الادبية .

٢ لغة الحوار : أي لغة النطق المباشر الذي تقوم به الشخصيات داخل المتخيل السردى . وهنا اختلف الباحثون ، والمنظرون ، كذلك الروائيون ، في تحديد المستوى المناسب لهذه اللغة . وهذا الاختلاف ناشئ من اختلاف الاهداف لكل

منهم. فالكاتب قد يهدف الى تحقيق الانتشار أولاً ، وهذا يتطلب الوصول الى أوسع قاعدة جماهيرية ، ليضطره الى التديني في لغة الحوار لتماثل لغة الحياة اليومية ، ولو بكل إسفافها . وقد يتفق معه بعض الباحثين منطلقين نحو الغاية ذاتها.

لكن الكثير من المعنيين بالرواية الحديثة يرون ضرورة أن تأخذ الرواية على عاتقها النهوض بمستوى القراء بالتوجه اليهم بلغة ثالثة لا تعاني تقعر اللغة العليا لأية أمة ، كما لا تنحدر الى مستوى هابط . وهذا ما هو مرجو ومنتظر من العمل الروائي أن يفعله ، فكما أنه يرتقي بالوعي الفكري ، والأخلاقي ، لا بد كذلك من أن ينهض بالمستوى التعبيري للمتلقي .

اما الآن فلم يعد من مبرر لاستخدامها مع انتشار التعليم ، وتطور الوعي القرائي . كانت العامية الهابطة مناسبة لمرحلة مبكرة من مراحل تطور الرواية العربية ، إبان الخمسينيات ، والستينيات من القرن الماضي .

ومستويات اللغة هنا لاتعني، تفصلها على مستوى الشخصيات حسب ، بل إنّ الامر يتعدى ذلك ، الى مستوى جديد ، مستوى تمرکز اللغة الروائية الذي أصبح يتخذ في بعض الروايات الحداثية من ثنائية : المتن / الهامش ، ميداناً للاشتغال الابداعي . إنه ميدان أخذ يتسع في رد فعل طبيعي على المتغيرات التي دهمت الحياة الانسانية ، وأدت الى انقسامات كبيرة وحادة مزقت ألفة الانسان في بيئته ، وغيبت الطابع الانساني لعلاقاته ودفعت به الى البحث عن أنماط تعبيرية تعكس هذا التحول / التمزق ، الذي تنبأ به ماركس ورأى المستقبل القاتم الذي سيسلب الانسان كل مضمون حياتي حقيقي<sup>(١٣)</sup>. هذا المستقبل ستفرضه - بحسب ماركس - قوى الإنتاج، وستفرض مفاهيمها وشروطها، وسيعجز الإنسان عن مواجهتها، بل إنها

ستوجّه إرادته وتصرفاته. وفي ظل هذه العبودية الشاملة في العالم الرأسمالي ستحدد طبيعة الأدب، بما في ذلك طبيعة الرواية .

وليس من وسيلة لمقاومة هذا المد (اللا إنساني) في يد الروائي أطوع من قلمه ووسائله الفنية . فكان أن ظهرت ردود أفعال حادة ناهضت البنى التقليدية في معالجة القضايا المهمة التي يواجهها الإنسان في هذا العصر .

فكانت ثمّة أساليب وصور فنية نحت بها الروائيون روائع أعمالهم على جدران عالم قوى الإنتاج الرأسمالية ، لتأكيد الطابع الإنساني للحياة .

ثالثاً / لغة المتخيل السردى ولعبة الإيهام

تندرج رواية عزازيل تحت مسمى الرواية الحدائثية بما تمتلكه من مقومات ، وعناصر ، وآليات اشتغال متوافرة على مستوى عال من المهارة والإحترافية .

يتخذ المتن الحكائي للرواية من قصة حياة الراهب ( هيبا ) ، مادة لاشتغاله الروائي ، الذي يتمرأى بطريقة السرد المذكراتي . ولما كان الراهب المذكور يعيش في حدود القرن الخامس الميلادي ، فإنّ في ذلك ما يبرر لغة المذكرات السريانية بحسب المترجم الذي يقول : والرواية في جملتها تقع في ثلاثين رقاً ، مكتوبة على الوجهين بقلم سرياني سميك بحسب التقليد القديم للكتابة السريانية الذي يسميه المتخصصون الخط الأسطرنجبي لأن الأناجيل القديمة كانت تكتب به ” (١٤) .

يعرض الروائي نصه التخيلي ابتداءً من أول كلمة ( مقدمة المترجم ) في لغة ذات مستوى عالٍ من جودة الأداء ، من دون أن تكون متشنجة مفتعلة ، حتى أنه يعلن عن ذلك متخذاً من حجة الترجمة سبيلاً لامتناح لغته من خلال امتداح لغة كاتب

المذكرات الأصيلي السريانية وما عرف عنها آنذاك من تطور في أساليب الكتابة<sup>(١٥)</sup>. يبدأ المتخيل السردى بلعبة إيهام بارعة، توقع المتلقي في خطأ الوهم بأنه أمام نص تراثي ذي لغة لا تخلو من التقعر، وقد يرتاب في محاولة السارد / المترجم، في مقدمته السردية من أنه نقل النص محاولاً الحفاظ على روحه الأصيلية، وبهاء لغته ورونقها، مع محاولته استبدال الاسماء القديمة للاماكن، بالاسماء المعاصرة وقد اعطيت للرقوق عناوين من عندي تسهياً لقارئ هذه الترجمة (...). استعملت في ترجمتي الاسماء المعاصرة للمدن (...). وقد وضعت بعد الشهور والسنوات القبطية التي ذكرها المؤلف ما يقابلها من الشهور والسنوات الميلادية المعروفة اليوم<sup>(١٦)</sup>.

تتكئ الرواية على لعبة إيهام تتوسل بمختلف التجليات، لأجل إقناع المتلقي بصدق ذلك الوهم. وهذا يفتح نوافذ لتأويلات متعددة:

أولاً: كأننا أمام نص محرم النظر فيه، حتى أن نشره محفوف بالمخاطر، الأمر الذي يدعوا المترجم وهو خيط إيهام آخر الى كتمان أمره فيوصي بنشره بعد وفاته. ويوظف لذلك جملاً غاية في البراعة واليسر في الوصول الى تركيز هذا الوهم وهم حقيقة تاريخية النص الروائي - . نقرأ في مقدمة المترجم يضم هذا الكتاب الذي أوصيت أن ينشر بعد وفاتي ترجمة أمينة قدر المستطاع لمجموعة من اللغائف (الرقوق) التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالخرائب الأثرية (...). وقد وصلتنا هذه الرقوق بما كتب عليها من كتابات سريانية قديمة (آرامية) في حالة جيدة نادراً ما نجد مثيلاً لها مع انها كتبت في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي، وتحديدًا قبل خمس وخمسين وخمسمئة والى من سنين هذا الزمان<sup>(١٧)</sup>.

نلاحظ الحذر من نشر النص ، ثم نلاحظ الوصف البارع لشكل النص لفائف ..  
رقوق .. اكتشفت .. كتابات سريانية قديمة .. ثم زمن كتابة هذه ( الرقوق ) !!

ثانياً : يعمد المترجم / الكاتب إلى الإيغال بعملية الإيهام التي يمارسها على القارئ  
ليقنعه أنه أمام لوح أثري ، وأن عليه أن يتسلح بما يناسبه من الوعي والحذر  
والاستقبال القرائي المتيقظ .

فتأتي فصول الرواية بعنوانات تمارس دورها الفاعل في تعضيد قصد الكاتب ، فهي  
( رقوق ) هذه الكلمة التي لا تستعمل إلا لتوصيف المخطوطات الأثرية ، وتحيل الى  
زمن بعيد ، وتشير الى نوع المادة المكتوب عليها وأنها لا بد أن تكون ألواحاً من طين  
، أو جلوداً لحيوانات عرف التاريخ البشري الكتابة عليها .

وبعد أن بدأت لعبة الإيهام في المقدمة ، فإنها تستمر ، وتمتد بامتداد الرواية .

ففي الرق الفصل الأول- يطالعنا عنوان رئيس ( بدء التدوين ) ليمارس لعبة  
تناص واضحة ، فكأننا نستحضر للتو عبارة ( بدء التكوين ، أو سفر التكوين ) ،  
وهذا يكون بحق قوة ضاغطة على إحساس المتلقي ، بإبراز بعض عناصر السلسلة  
الكلامية ، ومن ثم حمل القارئ على الانتباه إليها بحسب متبنيات الأسلوبية<sup>(١٨)</sup> .

ينفتح الرق الأول على ضراعات لإنسان معذب بأثقال أفعاله التي أرهقت روحه  
بقلق واضطراب فراح يبحث عن وسيلة ليتخفف بها ، فاهتدى إلى أن يعترف ،  
ولكنه لما كان راهباً أثار أن يعترف على الورق ( الرقوق ) ، لا بحضرة قس أو راهب  
كما اعتاد أتباع الكنيسة .

ويبدأ الراهب بالكتابة بعد أن يبتهل : سأبتهل اليك يارب الليلة ، وأصلي وأنام



(...) فإن صرفتني بإشارتك عن الكتابة انصرفت وإن تركتني لنفسي كتبت وما أنا يا إلهي إلا ريشة في مهب ريح يمسكها إصبع ضعيف ينوي أن يغمسها في الدواة ليخط كل ما وقع معي وكل ما جرى ويجري مع أعتى العصاة عزازيل ، وعبدك الضعيف ، ومرتا . الرحمة الرحمة الرحمة ” (١٩) .

هذا الجو المضطرب ينبغي أن يدفع القارئ الى تخيل ما يمكن أن يكتبه الراهب من اعترافات ، مثلما عليه أن يتوقع مستوى اللغة التي ستساق بها الأحداث إليه .

فقد قدم المترجم/ المؤلف الضمني إشارات عن زمن كتابة النص الرقوق ثم عن المسؤول عن كتابته ، وهو راهب ، مطلع على الإرث الفكري الكنسي بلغته الأم ( اللاتينية ) ، وطبيب مطلع على كتب الطب ولغتها المميزة ، وشاعر تعبيراته تعدّ آية من آيات البيان والبلاغة ... والصور الإبداعية التي تتوالى في عباراته مؤكدة شاعريته وحساسيته اللغوية وإحاطته بأسرار اللغة السريانية التي كتب بها ” (٢٠) .

وإذن ينبغي متابعة الفعل السردى على مستوى الوصف والحوار لتتحقق من كفاءة الكاتب ، ومن نجاحه في توفير اللغة المناسبة التي ألزم نفسه ابتداءً كما مرّ - بجعلها رفيعة ، طيّعة ، معبرة عن مستوى الشخصية ذات الأبعاد المتعددة .

وكما توارد عن نزار قباني قوله إنّ على الشاعر الساحر خلق لغة ثالثة تمدّ الجسور بين لغة الحياة اليومية واللغة المقدسة الفصحى نجد لغة هذه الرواية قد حققت هذا المستوى من النسيج الذي لا يتأتى لأي كاتب .

نقرأ في وصف المكان : في الزاوية اليسرى المواجهة للباب طاولة صغيرة قصيرة القوائم عليها المحبرة والسراج القديم ذو الفتيلة البائسة واللهب المتراقصة شعلته

، وتحت الطاولة الرقوق البيضاء النقية من أي كتابة والرقوق الحائلة اللون التي  
غُسلت كتاباتها ” (٢١) .

ونقرأ في منلوج معبر عن نزعة إيمانية معنّاة بالخوف من منزلقات الحياة المتربصة  
بالإنسان : ياإلهي الرحيم خذني إليك ، خلصني من جسدي الفاني ، هلاً ودّعت  
روحي وديعة في هذه الشجرة الحبيبة ... لو صرت هذه الشجرة سأنشر ظلي على  
المساكين ” (٢٢) .

ومن الحوارات نقرأ هذا الحوار الذي يجمع بين الراهب هيبا وعدد من المسافرين  
نحو الإسكندرية

الذين يسألونه : هل تنوي الإقامة هناك أيها الجنوبي ؟

- حسبما يشاء الرب .

- أي رب فيهم يا ابن العم ؟ في الاسكندرية أرباب كثيرة ... .

- حسبما يشاء الرب الذي مجده في السموات .

- آه ، أنت مسيحي ، إذن أنت تملك نصف المدينة ... ولاشيء لي أنا الفلاح الفصيح  
بعدها شاخت ألهي القديمة ! دنيا عجيبة ! ” (٢٣) .

لا يخفى التوحد في لغة الرواية بين المستويات السردية المختلفة . ولكن السؤال الذي  
يطرح نفسه هو : أينتقص هذا من الرواية ولغتها ؟

لقد كان الكاتب من الحذافة بمكان استطاع فيه أن يسوغ للغته هذا المستوى المقبول

جداً والناجح .

فالنص يفترض أنه قديم ، ومن كتبه له دراية بأساليب اللغة وفنونها ، وقبل هذا وذاك فإنّ له قصداً من وراء كتابة المذكرات / الرقوق ، يدفعه الى ابتغاء أيسر الأساليب من أجل أن تصل رسالته وتحقق مراده منها . لذلك حافظ بشكل موفق على مستوى واحد كان في تناول فهم الجميع ، وكان مناسباً لمستوى الكم المتنوع من الشخصيات التي سيقّت اللغة بـ / على لسانها .

نلاحظ جملة ( أي رب فيهم ؟ ) التي جرت على لسان عابر سبيل ، كيف جاءت سلسلة متوافقة تلمح الى شيء من العامية من دون أن تنزلق إليها . وكذلك عبارة ( دنيا عجبية ) التي لانفك نسمعها على لسان أكثر الشخصيات بساطة وشعبية في الأفلام والمسلسلات المصرية .

إنّ تتبع الأمثلة ، والإكثار منها على لغة أُثرت سمتها الأساسية منذ الصفحات الأولى ، أمر نراه حشواً ، مع تأكيد أنه المستوى نفسه الذي سارت لغة الرواية في هديه على امتداد الفعل السردي .

رابعاً : الهوامش الروائية وإنتاج الدلالة الإيمامية

ثمّة أساليب وصور فنية وتقانات ابداعية يتكئ عليها النص الادبي في تشكيل فرادته الابداعية ونسج مضامينه ، كيما يبني فعلا دالا وناهضا ، ويستشرف وعيا راكزا ومن ثم يؤسس ابتكارا ويحيل الى جديد تستغيه الذائقة على نحو ينسجم مع متطلبات واقعه .

يأتي الاشتغال على الهامش بوصفه شكلا فنيا جديدا في التعبير منجزا تجريبيا

واضحاً ومميزاً في مفارقاته للمواصفات التي عهدتها المؤلفات التعليمية والعلمية ، التي ركن إليها الأسلوب التعبيري في الرواية العربية التاريخية والتي خرجت من تحت عباءة جورجى زيدان ، عندما حصر أغلب هوامش رواياته في إطار حقل الاشتغال التقليدي ( التفسير والتوثيق ) ، حيث استقر به الأمر بان حدها أو قصر وظيفتها على ذكر المصادر التي استقى منها معلوماته<sup>(٢٤)</sup> . وهو ما دارت عليه أغلب الاشتغالات الروائية اللاحقة لتجربة زيدان .

لقد أفاد النص الأدبي من إمكانية توسيع مدارات اشتغال الهوامش في النص الروائي خاصة ، ليغدو فيما بعد مدخلاً أساسياً للإمسك بدلالات النص السطحية والعميقة ، فضلاً عن كونه من العتبات المهمة للولوج الى العمل الإبداعي قصد تطويقه من جميع النواحي النصية والإحاطة به بناءً وموضوعاً ورؤية<sup>(٢٥)</sup> ، الأمر الذي جعل منه خطاباً مناصياً قائماً بذاته ، له ضوابطه الخاصة التي تميزه ، وله تمثلاته الراكزة ، التي تفضي بالقارئ الى ما يمكن تسميته ب( حتمية القراءة ) ، تلك القراءة التي يستشعر فيها القارئ أن هذا النص الموازي يشكل بؤرة معرفية قارة لا تقل شأنًا عن المتن النصي ، بل تفوقه استحوادًا في إعادة تشكيل معنى او تركيب صورة او مغايرة دلالة<sup>(٢٦)</sup> .

وارتكازاً على هذه المقترحات وغيرها ، فقد عدَّ الهامش عنصراً وظيفياً متسيدا ، تستيقظ به الدلالة بعيداً عن سباتها في دائرة الاشتغال التوثيقي او التفسيري ، لتنتقل إلى إنعاش دلالات حافة ، تشرق في فضاءات النص ، وتمارس تنوعاً دلالياً يُمكن الهامش من تحقيق كسب دلالي جديد ، الأمر الذي يجعل جسد النص ينقسم على جهتي فضاء الورقة ، حيث المتن في الأعلى يبارس نرجسيته وطغيان دلالته ، وحيث

الهامش في الأسفل يختط لنفسه مسالك جديدة يكون فيها خطاباً ذا بنية مناصية ضرورية لفهم النص الروائي وتفسيره وتأويله، وهو خطاب ما ورائي يعضد النص السردي الأساس ويقوّيه ويثريه فنياً وفكرياً وذهنياً وجمالياً ” (٢٧) .

لقد تنامى اعتماد الهوامش - بوصفها خطاباً سردياً رديفاً للمتن - فبدا ظاهرة لافتة في الرواية العربية، إذ حفل به الروائيون وأقحموه في دائرة الاشتغال السردى موجهها من موجهاً للقراءة التي ستمارس بدورها خلخلة الذوق السائد لدى المتلقي وتخيب أفق انتظاره بأنه أمام نص حدثي يتطلب منه المساهمة في خلق النص وإعادة إنتاجه من جديد ” (٢٨) .

ووالأمر الأكثر فائدة بعد ذلك ، لغة الهامش التي أريد لها أن تقوم بوظيفة تعضيد البنية الشكلية للرواية ، تلك هي بنية النص التاريخي ، البعيدة عن الفعل الروائي، وتعميق الوهم بأننا أمام مخطوطة حقيقية ، ذات خطورة كبيرة لما تحويه من حقائق تاريخية عن الكنيسة وما جرى فيها / عليها من أحداث طالت المؤمنين ، كما طالت الأبرياء من الوثنيين في ذلك العصر القرن الخامس الميلادي وما جرى عليهم من تعذيب وتنكيل بسبب المتطرفين من أتباع كنيسة الإسكندرية مما يؤكد المترجم في مقدمته أنه تأكد من صحتها التاريخية وتوثيقها .

تسير لغة الهامش بمسار موازٍ للغة المتن ، وهي لغة أريد لها أن تضيء مسار السرد بما تقدمه من معلومات عن شكل كتابة الرقوق ، أو بما تقدمه من إيضاحات لما يذكر في المتن ، أو لتعضيد صحته التاريخية ، لتنتج من بعد ذلك نصاً آخر يكون بحق نصاً موازياً .

تبدأ الهوامش بالظهور منذ الصفحة الرابعة عشرة ، وتستمر بذلك على تفاوت متأرجح على امتداد صفحات الرواية حتى تنتهي مع آخر هامش يظهر في الصفحة الثلاثمئة والخمسة والخمسين .

في أول هامش نقرأ : في هذا الموضع من المخطوطة، اضطراب ملحوظ في رسم الكلمات. (المترجم) (٢٩) .

إنها لعبة الإيهام التي أطلق الكاتب صافرة البداية لها فيما أسماه ( مقدمة المترجم ) .

تستمر تعليقات ( المترجم ) موضحة معاني بعض الكلمات التي يفترض أنها بلغة صاحب المخطوطة ( السريانية ) ، ولكنها تمنع في إيhamنا عندما نجد في المخطوطة المفترضة تعليقات باللغة العربية يضع لها ( المترجم المزعوم ) إيضاحا في الهامش ليقول : عند هذا الموضع كتب بقلم دقيق في هامش الرق باللغة العربية : من العجائب التي جرت معي ، أنني قبل يومين رأيت في منامي قداسة الأسقف تيودور المفسر يبارك رحلتي هذه الى أورشليم ، ويدعوني للإقامة فيها بقية عمري !.. والأسقف واحد من أجلاء آباء كنيستنا ، وما نزال نقرأ في أديرتنا ، شروحاته على الاناجيل المقدسة وأعمال الرسل ، وهي مكتوبة بلغتها اليونانية الأصلية ، ولم تترجم فيما نعلم الى لغة العرب الذين صرنا اليوم نعيش بينهم ونتكلم لغتهم ” (٣٠) .

هذا الهامش يسوّغ فيه اللغة العربية التي كتب بها العربية كون الراهب تعلم العربية وأصبحت لغته في آخر مطاف حياته .

وأنه سيكتب أصل المخطوطة بالسريانية لكنه سيعلق عليها بالعربية ، وكأنه يتعمد الفصل بين اللغتين ليتماهى مع الفصل الذي حصل في راحل حياته . من التردد

والشك ، الى الإيمان ، ثم الى الشك ثانية والإنقلاب الذي أطاح بكل ثوابته الكنسية ، فغادر الكنيسة الى غير رجعة ، بعدما كشف / اكتشف ما اكتشف ، ومرّ بها مرّ به من أحداث وما شهد من تحولات .

في هامش آخر يتسرب منه الشك الى نفس الراهب مما تركه على سطور رقه السابع : هذا هو كل المكتوب في الرق السابع . وبين السطور ، شطب كثير ودوائر متداخلة ، وعلى الحواف ويبد مضطربة ، رسم الراهب في الفراغ المحيط بالكلمات ، صلباناً كثيرة متفاوتة الحجم ” (٣١) .

وهذا الرق يصور لحظة افتراق الراهب عن حبيبته ( أوكتافيا ) ، وكأنه ساخط على ما اختار لنفسه من رهينة .

وإذا كانت من أهمية لوضع إشارة لعائدية الهامش ، فما تلك الأهمية إلا لتعميق الوهم بانفصال المترجم صاحب الهوامش المسؤول عن التخريج للمخطوطة - عن كاتب النص لتسرب على امتداد النص السردى الإشارات الى كون النص الذي بين أيدينا ، إنما هو محض مخطوطة ، وإنّ ملكة الإبداع الروائي إنما هي لكاتبها الذي عاش في حدود القرن الخامس الميلادي .

ومن اللافت أنه لا يتسنى لنا بحال إغفال ما وضعه الكاتب من إشارة حاذقة تؤكد أنّ كل ما مرّ في التاريخ سيمر ثانية ، فالزمن دائري بصورة أو بأخرى ، وفي حال حركة دائمة : فالبدائية والنهائية إنما تكونان فقط في الخط المستقيم ... أما في الحياة وفي الكون كله فكل شيء دائري يعود الى ما منه بدأ ويتداخل مع ما به اتصل ... وما ثمّ إلاّ التوالي الذي لا ينقطع ، فلا ينقطع في الكون الاتصال ولا ينقسم التداخل

” (٣٢) .

وهذا كله يوصل رسالة الكاتب يوسف زيدان التي مفادها أن التاريخ ليس ماضيا وحسب ، التاريخ حاضر وبقوة في خياراتنا ، وفي مصائرنا ، وما نحن إلا مخطوطات بائسة قد تجد من يقرؤها ، ويحققها ليقدم تجربتها للآخرين لعلهم يفيدوا منها في قراءة أنضج لواقع حياتهم ، وقد لا تجد !!

أما عن سر توفيق يوسف زيدان في قوة رسالته السردية هذه فقد كان للغة فيه الأثر الأعمق والأجدى ، فما لبنية الرواية ، ولا لفكرتها أن تتجسد كما أريد لها لولا هذه اللغة الطيبة الثرة في أبعادها ومستوياتها ، وتمظهراتها الشكلية التي تفصلت على جانبي الورقة بين متن وهامش قام كل منهما بأداء وظيفته خير أداء .



## نتائج البحث

لقد أفضت هذه المعايينة النقدية الى حصيل معرفي تناثر بين صفحات البحث ، وتعددت أنواعه ، لذلك سنصطفي منه ما تناثر وتعدد وتنوع على نحو الإيجاز:

جاء عنوان الرواية مشحونا بابعاد دلالية واستطالات تأولية ، تتناسل عبرها قراءات متعددة ومتنوعة ، تصب -جميعا- في ميدان التضاد والمكر والخديعة والمراوغة ، وهي مقابلات دلالية ذات عمق فكري ودلالي وجمالي يشي بمضموره ويعلن عن مضمونه ، عبر ما يحفره في المخيلة الذهنية من موروثات تاريخية ودينية ونفسية ، تحملنا على اجنحة الإيهام بعيدا الى فضاءات موغلة في الذاكرة حيث الصراع الأول بين الخير والشر .

لقد ركن الروائي الى لغة تحييلية مُوهمة ترجمت جهده الابداعي على نحو مميز ، وتوجت عمله بسمة حدائية لافتة ، فانبتت الرواية على لغة تمفصلت على فضاء الورقة متنا مستبدا وهامشا فاعلا .

تندرج رواية (عزازيل) تحت مسمى الرواية الحدائية لما تمتلكه من مقومات وعناصر وآليات اشتغال ، تتوافر على مستوى عال من المهارة والحرفية ، ممثلة باعتماده على طريقة السرد المذكراتي الذي يتيح للكاتب الاتكاء على طريقة سردية تمكنه من الاسترسال في فرض لعبة الإيهام .

يعتمد المتخيل السردى على لعبة ايهام بارعة توقع المتلقي تحت طائلة الوهم ، وذلك باعتماده على نص تراثي - أو هكذا يوهم السرد- ذي لغة لا تخلو من تقعر في محاولة

واضحة من الراوي لزج المتلقي بما يمكن ان نسميه تجوزا يقينية الوهم.

تأتي فصول الرواية تحت عنوانات تمارس دورها في تعضيد قصدية الروائي في تفعيل فضاء الإيهام ، فهي بحسب وصفه ( رقوق ) لا تستعمل إلا لتوصيف المخطوطات الأثرية التي تنتسب الى حقب زمنية بعيدة .

ثمة تقانات ابداعية وأساليب فنية جديدة اتكأ عليها النص الأدبي في تشكيل فرادته الإبداعية وصياغة مضامينه ، فبدا الهامش في الرواية- على صغر مساحة السردية - فعلا سرديا دالا وناهضا ، يؤسس لابتكار ، ويحيل الى جديد تستسيغه الذائقة ويستقطبه الذوق العام .

لقد أفاد البناء المعماري للرواية من تقنية الهوامش في تعضيد المتن السردى لا بشيء من الإيضاح والتفسير فقط ، بل بجعلها في احايين أخرى امتدادا للمحكي في المتن ينميه ويتفاعل معه ، الامر الذي يجعل جسد النص ينقسم على جهتي فضاء الورقة ، حيث المتن في الأعلى يمارس نرجسيته وطغيان دلالته ، وحيث الهامش في الأسفل يختط لنفسه مساراً سرديا موازيا (مناصيا ) ينفتح على افاق تأويلية ودلالات مغايرة ومشاكسة .

عمق الهامش من فاعلية الوهم ، وذلك بانفصال المترجم - صاحب الهوامش المسؤول عن التخريج للمخطوطة - عن كاتب النص لتسرب على امتداد النص السردى الإشارات الى كون النص الذي بين أيدينا ، إنها هو محض مخطوطة ، وإن ملكة الإبداع الروائي إنما هي لكاتبها الذي عاش في حدود القرن الخامس الميلادي .

حضور التاريخ في مفاصل خياراتنا وفي تقرير مصائرنا ، فقصاص حياتنا وتفصيل واقعنا ما هي الا مخطوطات قد تجد من يقرؤها ويقدمها للآخرين للإفادة منها في قراءة واقع جديد ، أو لصنع حيوات مغايرة .

## هوامش البحث

- ١- (( الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص . د. عبد العزيز حموده . عالم المعرفة . ع ٢٠٠٣ . ٧٥ : ٢٩٨ .
- ٢- القاموس الموسوعي لعلوم اللسان . أزوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر . تر : د . منذر عياشي المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء - المغرب ط ٢٠٠٧ : ٥١٢ .
- ٣- شعرية العنونة عند البردوني ، بحث على شبكة المعلومات .
- ٤- رواية عزازيل ، يوسف زيدان ، دار الشروق . القاهرة . مصر . ط / ١ ، ٢٠٠٨ .
- ٥- رواية عزازيل للدكتور يوسف زيدان ، ريمون جرجي ، بحث على شبكة المعلومات .
- ٦- ينظر : فضاء المتخيل ، حسين خمري ، منشورات الإختلاف ، ط ١ ، ٢٠٠٨ : ٨٧ .
- ٧- م . ن : ٨٨ .
- ٨- م . ن : ٨٨ .
- ٩- ينظر : م . ن : ٨٨ .
- ١٠- خطاب الحكاية ، بحث في المنهج : جيرار جينيت . تر : محمد معتصم ، وآخران . ط / ٢ ، ١٩٩٧ : ٢٢٨ .
- ١١- بنية النص الروائي ، ابراهيم خليل ، منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ٢٠١٠ : ٢٤٨ .
- ١٢- ينظر : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، د. عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٨ : ١٢٠ .
- ١٣- الرواية ملحمة العصر الحديث ، ف.ف كوزينوف ، موسوعة نظرية الأدب ، القسم الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ : ١٦٧ .
- ١٤- الرواية : ١١ - ١٢ .
- ١٥- الرواية : ١٠ .

- ١٦- ينظر : الرواية : ١١ و ١٢
- ١٧- ينظر : الرواية : ٩ .
- ١٨- ينظر : الحقيقة الشعرية ، دراسة في الأصول والمفاهيم ، د . بشير تاويريريت ، عالم الكتب الحديث ، ط ١ ، ٢٠١٠ : ١٧٢ .
- ١٩- الرواية : ١٤ .
- ٢٠- م . ن . ١١ .
- ٢١- ينظر : الرواية : ١٦ .
- ٢٢- ينظر : م . ن . ٤٦ .
- ٢٣- ينظر : م . ن . ٦٢ ، ٦٣ .
- ٢٤- ينظر : الهوامش في الخطاب الروائي العربي ، د . جميل حمداوي ، بحث من شبكة المعلومات .
- ٢٥- شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي ، د . جميل حمداوي ، بحث من شبكة المعلومات
- ٢٦- يُنظر : مفهوم العتبة النصية ، د . محمد صابر عميد ، بحث من شبكة المعلومات
- ٢٧- الهوامش في الخطاب الروائي العربي .
- ٢٨- م . ن
- ٢٩- الرواية : ١٤
- ٣٠- الرواية : ٢٦ .
- ٣١- الرواية : ١٢٥ .
- ٣٢- الرواية : ١٥ .

## مصادر البحث :

ط ٢، ١٩٨٦ : ١٦٧ .

اتجاهات جديدة في الأدب ، جون فلتشر ، تر :  
نجيب المنع وزارة الثقافة والاعلام العراقية .  
بغداد، ١٩٧٤ .

شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي ، د.  
جميل حمداوي ، بحث من شبكة المعلومات  
أصاليب السرد في الرواية العربية . د . صلاح  
فضل . دار المدى . ط ١ ٢٠٠٣ .

عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص  
، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف ،  
الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٨ .

عزازيل ، رواية ، يوسف زيدان ، دار الشروق  
القاهرة . مصر . ط / ١ ، ٢٠٠٨ .

فضاء التخيل ، حسين خوري . منشورات  
الإختلاف : ط ١ ٢٠٠٨ .

في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ،  
د . عبد الملك مرتاض . سلسلة عالم المعرفة ،  
١٩٩٨ .

القاموس الموسوعي لعلم اللسان . أزوالد  
ديكرو ، جان ماري سشيفر . تر : د . منذر  
عياشي المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء -  
المغرب ط ٢ ، ٢٠٠٧ .

مفهوم العتبة النصية ، د. محمد صابر عبيد ،  
بحث من شبكة المعلومات

الهوامش في الخطاب الروائي العربي ، جميل  
حمداوي، بحث من شبكة المعلومات .

بنية النص الروائي ، ابراهيم خليل ،  
منشورات الاختلاف، ط ١ ، ٢٠١٠ .

البيان والتبيين ، الجاحظ ، تح : عبد السلام  
محمد هارون ، دار الجليل ، بيروت ، د.ت .

الحقيقة الشعرية ، دراسة في الأصول والمفاهيم  
د . بشير تاوريريت . عالم الكتب الحديث ،  
ط ١ ، ٢٠١٠ .

الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص : د .  
عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد  
٢٩٨ ، ٢٠٠٣ .

خطاب الحكاية ، بحث في المنهج . جيرار  
جينيت . تر : محمد معتم ، وآخران . ط ٢ ،  
١٩٩٧

رواية عزازيل للدكتور يوسف زيدان، ريمون  
جرجي ، بحث على شبكة المعلومات .

الرواية ملحمة العصر الحديث ، ف.ف  
كوزينوف ، موسوعة نظرية الأدب ، القسم  
الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،

