مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، ص199– ص يناير 2014
ISSN 1726-6807 http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical/

# تسريد التاريخ وشعرية اللغة في رواية
# " وارتعش القلب عشقاً .. الحلاج " لعباس أرناؤوط

**أ.د. أحمد الخطيب**

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم

**جامعة البترا – عمان – الأردن**

**ملخص:** تناولت الدراسة تسريد الكاتب لتاريخ مرحلة مهمة وسابقة من حياة الأمة، وهي امتداد حياة الحلاج بطل الرواية، ووعيه لتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ، وقدرته على خلق حالة تراسلية بين ماض الأمة العربية وراهنها، مديناً الظلم، وغياب العدل الاجتماعي، وتهميش المثقف النوعي الملتزم، وإقصائه، وتصفيته.

كما تناولت الدراسة انتهاك الكاتب لحدود الأجناس الأدبية، وامتزاج نصه بها، وتداخله معها، دون أن يَحُول ذلك من حضور خصائص الفن الروائي على نحو غالب، مستعيناً بالعديد من تقنيات الرواية التجريبية لاستبطان شخصية بطله المحوري المطارد حتى الصلب، ولكسر خطيّة الزمن، وسببية الأحداث، ومنطقية تتابعها، ولمحاولة الحدّ من تسارع أحداث روايته، وإبطاء إيقاعها.

ووقفت الدراسة على تشكيل الكاتب لنصه من خلال استخدام خاص للغة، تمرّد على عاديتها ومألوفها، موظفاً كل الانزياحات الممكنة، على مستوى اللفظة المفردة، والتركيب، وطريقة الكتابة، ليضمن لنصّه دهشته وتميزه، ولتصبح الشعرية سمة روايته البارزة.

# The narration of the history and poetic language in the novel: [The Heart Shivered With Love" (Al-Hallaj)] by Abbas Arnaout]

**Abstract:** The study dealt with the writer's narration of the history of an important period of the life of the nation throughout the life of Al-Hallaj, who is the hero of this novel. Due to his awareness of the controversial relationship between art and history and his ability to create a case corresponding to the past and present of the Arab nation, Al-Hallaj condemned oppression, social injustice, and marginalization of the educated people, who committed themselves to serve their nation, as well as their exclusion and extermination. Moreover, this article discusses the novelist's violations of the literary types, blending text and his interaction with the text, without obstructing the manifestations of the features of the narrative art, in a dominant way. Thus the writer utilizes a number of experimental novel techniques. To create the personality of his hero who is pivotal and chased until crucifixion in order that he breaks the linear time, causal and logical sequencing of events, attempting to reduce the pace of the events of his novel, and slow down the tempo. To conclude this study, the way the novelist has composed his text through a special language use: revolting against

regularities, employing all possible anomalies at the word and syntax levels and the way of writing to ensure his astonishment and distinctiveness for his text, so that the poetics becomes a salient feature of his novel.

**التمهيد:**

للكاتب عباس أرناؤوط* إسهاماته المقدّرة على مستوى الإخراج، سينمائياً وعلى الشاشة المرئية، بالإضافة إلى جهوده السردية في القصة القصيرة والرواية.

ورواية (وارتعش القلب عشقاً .. الحلاج) التي صدرت عام 2010م، هي روايته الثالثة والأخيرة، وكانت رواية (الصوت يناديني) فاتحة إبداعاته الروائية، التي شفعها برواية (الطواحين وأنا ).

ونرى أن رواية ( الحلاج ) جديرة بالتوقف أمامها، والتأمل فيها، وتجلية جمالياتها التشكيلية. فهي رواية مختلفة في لغتها، وكيفياتها التشكيلية، ولعلها عمل فريد في بابه، فلولا كتابة المؤلف على غلافها كلمة ( رواية ) لجاز أن تكون ديواناً شعرياً، ولظن الكثيرون ذلك، نظراً للطريقة التي اختارها لكتابة روايته، فهي مطابقة تماماً لكتابة قصيدة الشعر الحرّ، أو قصيدة النثر، وقد وفّر لها من شعرية اللغة ما يجعل متلقيها يحيلها إلى الشعر غير هيّاب ولا متردّد.

ثم يفاجأ متلقي التجربة أنه يقرأ نصّاً سردياً، يحكي سيرة الصوفي الكبير الحسين بن منصور الحلاج، ويدهش أكثر وهو يستمتع بتسريد المؤلف لتاريخ مرحلة مهمة من عمر الدولة العباسية، هي امتداد حياة الحلاج طفلاً، ومراهقاً، وشاباً، وشيخاً صاحبَ طريقة في التصوف، وثائراً يدافع عن العدالة الاجتماعية في مجتمع مضطرب، في ظل سلطة أضعفها توثّب الخلفاء على سدّة الحكم، وبروز دور المرأة في تسيير زمام السلطة.

---

*.عباس أرناؤوط كاتب أردني ( فلسطيني الأصل )، درس الإخراج في بريطانيا، ثم عاد ليعمل في الوطن العربي، فعمل في التلفزيون الأردني عام 1975م، ثم عمل في تلفزيون دبي، ويعمل الآن في قناة الجزيرة، وقد أسس مهرجان الجزيرة للأفلام التسجيلية الدولي، ومنذ عام 2004م يعمل مديراً له.

وله في مجال الإخراج تسعة أعمال درامية، هي :

سليمان الحلبي، عنترة، الفاتح، ليلة سقوط غرناطة، كتابة على لحم يحترق، الدعوة خاصة جداً، الكبرياء يليق بالفرسان، الفرسان يغمدون سيوفهم، مصرع المتنبي.

وله في مجال القصة القصيرة ثلاث مجموعات، هي :

حدث غداً، والماء ... وركضٌ، والموت إلى حد الحياة.

الرابط www.neelwafurat.com

فالكاتب يضع بين أيدينا تجربة انتُهكت فيها الحدود بين الأجناس الأدبية، وانهارت على نحو غير معهود، فامتزجت فيها السيرة، بالرواية، بالمسرح، والشعر، فقدّم ( نصّاً ) يصدق عليه ما ذهب إليه " رولان بارت " بأنه لا ينتمي إلى جنس أدبي، وغير محدد الهوّية، فهو نصٌّ متعالٍ على الأجناس الأدبية، فهو يستفيد منها، ويتداخل معها، ولكنه متعالٍ عليها(بارت،1982: 48-57).

كما يعدُّ "كروتشة" – أيضاً – ممن دعوا إلى تجاوز مفهوم الجنس الأدبي، أو إلى نَفْي مفهوم الجنس، ويرى أنّ التقسيمات حسب نظرية الأجناس تقسيمات مدرسية . ويرى كل من " رينيه ويليك" و" أوستن وارن " أن موقف كروتشة من إشراك مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات تحت اسم واحد، هو ردّ فعل ضد مبالغات التسلّط الكلاسيكي(ويليك ووارن، 1985 :295).

فقد زعم النقد الكلاسيكي أنّ لكل جنس أشكالاً تعبيرية ضرورية محدّدة، ولا تقتصر هذه الأشكال على تكوينه حسب، بل تشمل مفرداته، وأشكاله البلاغية، وأدواته التصويرية الفنية (يعقوب، 2004 : 49). ولكن نظرية الأنواع الحديثة تفترض أنّ بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد، وترى أنّ بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تُبنى على النقاء(ويليك ووارن، 1985 :247). كما يرى إدوار الخرّاط أنّ النقاء المعملي لأيّ جنس من الأجناس قانون مرفوض(الخراط، 1993: 185).

إن صنيع أرناؤوط في هذه التجربة الإبداعية كان مدعاة للتقدير؛ لأنه ضمن لنصّه حيويّة مدهشة، أضفت عليه فيوضاً من جماليات التشكيل. كما نعدّ ما فعله مغامرة إبداعية رافقها كثير من التوفيق. فقد كان منصفاً حين انحاز _ واعياً _ إلى جنس الرواية، وشفع عنوان التجربة بكلمة (رواية)؛ لأنه كان مدركاً لما يفعل، يقظاً لتداخل الحدود وامتزاجها، وانتهاكها على نحو صريح، لكنه – على الرغم من كل هذا – كان واعياً أنه يكتب رواية، وأنّ هذا التداخل لم يَحُلْ دون حضور خصائص هذا النوع على نحو غالب. ويبدو أنه متأثر في هذا بوجهة نظر الناقد " تودوروف "، الذي لا يجد غضاضة في انتهاك النوع، كما تنتهك القوانين اللغوية، لكنه كان يبدي مخاوفه من هذا الانتهاك، ويرى أنه لا يتم دون عواقب. ولعل العواقب التي يقصدها " تودوروف " هي الفشل. وهو يؤكد على أهمية قوانين النوع وحضورها، إذْ يشكل النوع سُلْطة وخصوصية، كما أنه جزء من الذاكرة الجمعية للمتلقين، فهو مشترك بين القائل والمخاطب( المتلقي)(تودوروف وباختين، 1996 : 160).

كما كان أرناؤوط واعياً للإفادة من الجماليات التشكيلية لتلك الأنواع دون أن يقع ضحية بعضها، فكان حريصاً ألا يقع في فخّ فتنة اللغة وغوايتها، وهو يحاول أن يستفرغ إمكانات شعرية اللغة على امتداد النص، وكان يقظاً لشَرَك التاريخ وموضوعيته وتقريريته ونصوصه الجاهزة، وبذلك استطاع أن يمضي على حبل مشدود قابضاً بيدٍ على جمر اللغة، وباليد الأخرى قابضاً على جمر الحقيقة التاريخية. وقلّما نجح كتاب الرواية في تحقيق هذا التوازن الدقيق بين الموضوعي والتقريري والتخيلي.

ويرى الناقد الإنجليزي ( أنتوني برجس ) أن هناك بعض كتاب الرواية التاريخية يقدمون التاريخ كما هو، دون أية إضافة. ويقرّر أن كتابة الرواية التاريخية أمر من الصعوبة بمكان(وادي، 1989 : 211، 212).

**تسريد التاريخ:**

**بين الفن والتاريخ:**

لقد قدّم عدد من الروائيين الأردنيين – في العقدين الماضيين _ مجموعة من الأعمال الروائية، التي تنتمي إلى تيار روائي عربي بدأ يتكرّس في العقد الأخير من القرن الماضي، " لا يعتمد الموهبة حسب، وإنما هو مزيج من الموهبة والمعرفة، وعلى الروائي فيه أن يتجاوز رواية الحكي، التي تعدّ الرواية فيه مجرّد منجز تخيّلي، يعتمد حيناً على الخيال، وحيناً آخر على الواقع. ويبدو أن هذا النوع الروائي قد استنفد طاقاته، وأصبح الروائي مطالباً أن يتهيّأ لعمله بمزيد من القراءة الواسعة والمعمقة لمرحلة زمنية بعينها، كما غدا مطالباً بالاتكاء على خطاب معرفي متخصص، يعود فيه الكاتب إلى الوثائق والمصادر، ليقوم من ثمَّ بإعادة إنتاج المادة التاريخية، وما يتصل بها من حقائق الحياة على شتّى الصُّعد"(الخطيب، مجلة جامعة الخليل، قيد النشر).

ومن أكثر روايات هذا الاتجاه توفيقاً روايتا " يحيى " لسميحة خريس، و " أوراق معبد الكتبا " لهاشم غرايبة، بالإضافة إلى تجارب أخرى، مثل : " الزوبعة " لزياد قاسم، و " زمن الخيول البيضاء " لإبراهيم نصر الله، و " أرض الينبوس " لإلياس فركوح.

وليس من شك في أن يوسف زيدان قد قدّم في روايتيه ( عزازيل والنبطي ) النموذج العربي الأكمل.

ومن الجلي أنَّ كتّاب هذا النوع الروائي ينطلقون من وعيهم بتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ، واضعين في الاعتبار " أن الفنّ مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، كما أن التاريخ بأحداثه وظواهره وشخوصه وأبطاله منبع للوحي والإلهام في الفن " (قاسم، 1986 :

11)، تحدوهم قناعة " بأنّ الحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة، إنما هي حدود متداخلة، بحيث تحسبها حدوداً وهمية في بعض الأحيان"(قاسم، 1986 : 11).

والذهاب إلى زمن بعينه، هو فعل انتقائي قصدي، يختار فيه الكاتب فترة بذاتها، يراها صالحة للتراسل مع راهنه، ويجد فيها من الدلالات ما يجعلها قادرة على إضاءة واقعه، فلا توجد كتابة في الماضي، إنما الكتابة في الحاضر وللحاضر ( الخطيب، مجلة جامعة الخليل، قيد النشر). وهكذا " يُصيّر الروائي الماضي لحظة راهنة، فلا روائي إلاّ بالراهن، ولا وجود لروائي لا يبدأ من الآن " (درّاج، 2004 : 366). لذا، يرى جورج لوكاش أنّ الرواية التاريخية رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات (لوكاتش، 1978 : 105 ).

وكان الروائي الكولومبي ميلان كونديرا دقيقاً في فهمه لتلك العلاقة الجدلية بين الفن والتاريخ، حين قال : " إنّ المؤرخ يقصّ عليك أحداثاً تمّ وقوعها، في حين أنّ الرواية لا تفحص الواقع بل الوجود، والوجود ليس ما جرى، بل حقل الإمكانيات الإنسانية، كل ما يمكن أن يصيره، وكل ما هو قادر عليه "(كونديرا، 1999 : 48 ).

على هذا النحو، فالفن – كما يرى الناقد ويمزات – أكثر جدّية من التاريخ؛ لأنّه يحاكي المثالي ( أي ما يجب أن يكون )، وليس مجرّد ناقل للحقيقة التاريخية أو الواقعية (السمرة، 1997 : 129 ).

ولعل الباحث محمد يوسف قد حالفه التوفيق إلى حدّ كبير حين بلور مفهوماً للرواية التاريخية بقوله " هي نص إبداعي أولاً وأخيراً، ليس عبداً للتاريخ أو تابعاً له. هو تاريخ وإبداع معاً، تفاعلا، واتحدّا، وأنجبا صيغة أكثر تعقيداً، وأعمق تأثيراً. هي مزيج من الفن والتاريخ والخصوصية ووجهات النظر. والرواية في النهاية هي حصيلة عملية واعية، تمّت في عقل المبدع، ومكمن أحاسيسه أو وجدانه، لتحيط بالواقع والحلم والعالم، في سبيلها للاقتراب من ملحمة النضال الإنساني الشامل، الذي نتطلع إليه، في أرقى نماذجها الحديثة ( يوسف، 1991 : 11 ).

**جدلية الفن والتاريخ في رواية أرناؤوط:**

من الجليّ أن عباس أرناؤوط قد أمضى سنوات طويلة في البحث والتقصي للوقوف على تفاصيل حياة الحلاج، هذا الصوفي الكبير، وهذه الشخصية الإشكالية المدهشة، التي جسدت النموذج الأسمى للمثقف النوعي الملتزم بقضايا واقعه، الساعي إلى تغيير هذا الواقع، مهما كان الثمن غُربةً، وسجناً، وملاحقة، وتضييقاً، وصَلْباً...

وكما ارتعش قلب الحلاج عشقاً للذات الإلهية، وتعلّقاً بالفقراء، والمهمّشين، ارتعش قلب عباس أرناؤوط عشقاً للحلاج وسيرته، وحبّاً لفقراء هذا الزمن الذين يفتقدون صوت الصدق في الدفاع عنهم، وتلبية حاجاتهم، وتبني قضاياهم.

إنّ بعث هذه الأيقونة الصوفية الفذّة له دوافعه عند أرناؤوط، وإلاّ فلا قيمة لهذا العمل الكبير، الذي أضنى الكاتب نفسه فيه، إنْ لم يتراسل ماضي الأمة مع حاضرها، ولا أهمية لهذه الرواية إنْ لم تكن كتابة للحاضر. إنّ التاريخ – كما يرى أرناؤوط – ليس ما رواه المؤرخون، ودوّنه المدوّنون؛ لأنه مكتوب وفق مزاج السلطة وأهوائها، فالحلاج الثائر النبيل، والمثقف الملتزم، الذي رفض أن يبيع نفسه للسلطة، وأن يكون مهرجاً في جوقة السلطان، وَصَفُوه بأنه مجدّف، ومهرطق، ودجّال، ورموه بالحلول والاتحاد، وخلعوا عليه صفة المارق والمخرّب، والمتآمر على الخليفة، المهدّد لأمن الجماعة، ورأوا في صَلْبه صلاح أمر المسلمين. هكذا قلبت زمرة الحاكم الفاسدة هرم الحقيقة، والخليفة سادر في غيّه، لا يدري ما يدور حوله. وليست مجرّد صدفة أن يكون صَلْب الحلاج في مطلع القرن الرابع الهجري، الذي بدأ فيه الخط البياني للحضارة العربية بالانحدار، إيذاناً بأفول نجمها.

فمنذ نهاية القرن الثالث ومطلع القرن الرابع الهجريين بدأ التصدّع في الجدار العربي، الذي أرّق المتبني، وتجلّي ذلك في تجربته الشعرية، كما عبّر عنه المستشرق الألماني يوهان فك من خلال كتابة ذائع الصيت (العربية)، الذي رأى أن الخط البياني للعربية الفصحى قد بدأ انحداره في مطلع القرن الرابع.

فللحضارة والنهضة أسبابهما، وللسقوط والتخلف دواعيهما. هذا ما أراد أن يقوله أرناؤوط. وهذا ما دفعه إلى التعاطف مع ثورتين عاصرتا حياة الحلاج : ثورة الزنج، وثورة القرامطة؛ الأولى كانت تسعى إلى النُّصفة، وإقامة العدل الاجتماعي، والدفاع عن إنسانية الإنسان، وحقه في حياة كريمة. لقد كانت ثورةً للعبيد، والمستضعفين، والمهمّشين في البصرة وما حولها من الخليج العربي؛ لذا، قاتلوا الخلافة وجيشها ببسالة تبعث على الاحترام والتقدير؛ لأنّ كفاحهم كان دفاعاً عن كرامة الإنسان ووجوده، التي كانت جوهر الحضارة العربية والإسلامية.

فحين أطلق علي بن محمد ثورته عام 255هـ، وكان شعاره " إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة " ساعتئذٍ سأله صاحبه : لم اخترت هذه الآية شعاراً لرايتنا... أجاب .. إن المؤمنين – وقد اشتروا أنفسهم – لم يعودوا بعد عُرضةً للرقّ والعبودية .. (الرواية 47).

**تسريد التاريخ وشعرية اللغة في رواية " وارتعش القلب عشقاً .. الحلاج " لعباس أرناؤوط**

لقد حَفرَ أرناؤوط بعمقٍ وصبرٍ وأناة في التاريخ ليصل إلى قناعته، وليشكل موقفه من هذه الثورة، ليكون ما يكتبه ليس تكراراً للتاريخ، ولا نقلاً حرفياً له، وليكون ما يكتبه في روايته أكثر جدّية وعمقاً من التاريخ:

" بدأت الثورة تشتعل...

تمتد...

تطاير شررها...

التفّ الزنج حول صاحبهم يقاتلون...

تركوا سباخهم المالح..

مستنقعاتهم...

بعوضهم..

أمراضهم...

سياطهم...

جلاّديهم...

والظالمين...

وفرّوا فِراراً بلا عودة...

يحملون أحلامهم في معدٍ خاوية..

أمامهم الحرية أو .. الموت. (الرواية ص50)

أما الثورة الثانية، فكانت ثورة القرامطة عام 278 هـ، ومن المدهش أن تكون – أيضاً – في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وفي الموقع ذاته، وهو الخليج العربي، وبالدوافع ذاتها على الرغم من دموية النهاية لزعماء الثورة الأولى. وحين تحركت القرامطة " كان الكبار يزدادون ثراءً ... والفقراء الفلاحون .. بين هاربٍ خالٍ.. ومظلوم صابر لا يُنصف ... ومستريح إلى تسليم ضيعته إلى المُقْطَع ليأمن شره...". (الرواية ص 139 ).

وتأتي المفارقة الباعثة على السخرية والألم بين ما يرويه الرواة في كتب التاريخ، وما انتهى إليه أرناؤوط، معبّراً عن موقفه فيقول:

" أقاموا دولتهم..

امتدوا من سواد العراق إلى البحرين...

حرروا الفلاحين من سادتهم..

أعادوا الأرض إلى أصحابها..
في دولتهم..
يعمل الجميع..
الرجال والنساء...
حتى الأطفال .. يرعون طيور البيوت مقابل
أجرٍ يومي..
تساوى الجميع في العمل والأجر..
وما يزيد عن حاجة الناس يوضع في بيت المال...
للجميع...
عدلٌ مطلق..
تبعه المحرومون والفقراء .. ( الرواية 142 ).

ويشاء الله أن تكون ثورة الحلاج هي الثالثة، في نهاية القرن الثالث الهجري، وعلى مشارف المنطقة ذاتها، وبالدوافع نفسها؛ فساد الدين، والحياة السياسية، وتردي الواقع الاجتماعي، وغياب العدل الاجتماعي، واستهداف كرامة المستضعفين، وتصفية كل صوت حر. هكذا تشكلت سيرة الحلاج من معاصرته لثورتين، ومن تزعمه لثالثة، وعلى هذا النحو أصبح الحديث عنه تسريداً للتاريخ، ولجزء مهم من تاريخ الدولة العربية، والحضارة الإسلامية. وعلى هذه الشاكلة استطاع الكاتب أن يُحدث حالة التراسل بين ذلك الماضي، وهذا الراهن العربي. فهل هو يتحدث عن راهن الأمة أم ماضيها؟ أيتحدث عن المثقف الملتزم هناك، والمطارد حتى الصَّلب، أم يتحدث عن المثقف الملتزم هنا حتى الموت غربةً، ونفياً، وسجناً؟ أيتحدث عن زيف التاريخ هناك، أم تزوير التاريخ هنا؟ أيقصد جوقة السلطان هناك، أم جوقة السلطة على امتداد الأرض العربية الآن؟

ومثل هذا النوع الروائي، الذي يُقدّم بطلاً مأزوماً، مطارداً، تمور في نفسه عواصف شتّى، بحاجة إلى تقنيات سردية تجريبية، تمنح الكاتب فرصة استبطان شخصياته، وسَبْر دواخلهم، وتجلية عوالمهم.

وعلى طريقة العديد من الروايات التجريبية، بدأ أرناؤوط أحداث روايته من الحدث الضخم في سيرة الحلاج، حين كان وحيداً – كما ظنّوا – في سجن ضيّق، ينتظر تنفيذ الحكم بصلبه، عام 309 هـ، فاعتمد على تقنية المونولوج للكشف عن عوالم الحلاج الجوّانية، ليقدّم لنا مفارقة مدهشة، فالحلاج لم يكن وحيداً، بل كان سعيداً بقرب لقاء المحبوب، ولم يخامره خوف ولا وجل:

" النجوم .. صرخة أمل في سكون اليأس
تتلألأ بالبشرى..
السماء.. تلبس السواد المهيب..
الأبدية .. بلا نهاية..
ونحن .. نولد ونموت..
نرتحل من دار إلى دار...
ارتعش قلبه شوقاً..
أغداً أخلع ثوباً طالما أثقل روحي..
وأطير بين قناديل العرش...
مع طيور خضر أغدو وأروح...
أضع رأسي على صدر الحبيب ... بعد فراق طال.." ( الرواية 11، 12 )

ثم تأتي أحداث الرواية كلها، من خلال تقنية الاسترجاع أو التداعي، حتى تنتهي بهذا الحدث الضخم ثانية بلغته وتفاصيله. واعياً أنه يكتب نصّاً روائياً، محاولاً أن يضمن له وحدته الفنية، وتماسكه النصّي. ولا يعني ذلك أنّه كان حريصاً على الحبكة الفنّية لروايته، بل على العكس، فقد استخدم من التقنيات التجريبية ما يضمن له تدمير الحبكة الفنية، وكسر رتابة الزمن، والخروج على منطق السببية في تتابع الأحداث. " إنّ روايتنا المعاصرة تزداد بساطة كل يوم نتيجة كراهيتها للحبكات المعقدة الزائفة" (مندولا، 1997 : 60).

وإذا كانت هذه الرواية في مجملها استدعاء، بناء على تقنية التدوير التي اختطها أرناؤوط لمعماره الروائي، فبدأ الرواية من حيث انتهت، فهناك بعض المواضع أيضاً التي لجأ فيها إلى تقنية الاستدعاء (FLASH BACK) لكسر رتابة الزمن، وبالتالي كسر رتابة الحدث، مما أدى بالضرورة إلى إبطاء الإيقاع من خلال الأرجحة والنوسان بين زمنين ومكانين مختلفين.

فحين حج الحلاج إلى مكة أول مرّة، وغرق في تجليات النور الإلهي، حلّت ليلة القدر، وهو في حضن البيت العتيق، فكان الحدث مثيراً وباعثاً لذكرياته مع والده طفلاً في مثل هذه المناسبة:

" طفلاً ...
التحف بشال ..
أمشي في الليل .. إلى المسجد ... مع أبي..
مسجدنا

أسرجةٌ وقناديل..
نورها .. يرقص ونسيم الليل..
يا أبي " ما ليلة القدر ...؟ ( الرواية 101 ).

وفي موضع آخر، يغادر الحلاج مكة مصعداً صوب الأهواز، وفي خط موازٍ لهذا الحدث تبطش الدولة بأتباع صاحب الزنج، والواقع غارق في فساده على كل الصّعد، ليكون هذا مثيراً للحلاج ( أو الكاتب ) للفرار إلى ماضٍ جميل، أو إلى شيئ نقيض:

" الخليفة ... في بحر الشهوات ... سابحاً .... ضاع وأضاع...
البطانة عسكر وساسة ... بطشوا ونهبوا...
الأمة..
أضيْع من الأيتام على مأدبة اللئام..
الثوار صرعى ... قُتلوا وصُلبوا وقُتلوا..
أشواقي إلى مكة لا تنقضي..
صوم نهارها وقيام ليلها..
...." ( الرواية 121 )

كما نهض الحوار الداخلي ( المونولوج )، بدور مماثل على مستوى إضاءة العالم الجوّاني للشخصية المحورية بخاصة، وفي إبطاء الإيقاع، وكسر منطق السببية في نمو الحدث، والحدّ من خطّية الزمن وحركته الصاعدة.

ففي أول دخول للحلاج إلى مكّة، مشي إلى الحجر الأسود:

" توقف..
استدار وجعل الكعبة عن يساره..
بسم الله .. الله أكبر.. اللهم إيماناً بك..
يطوف..
طفتُ البلاد طفلاً ... مع أبي..
التصق بجنبه ليلة البرد..
بعيداً عنه .. أحسستُ الغربة.." ( الرواية 115)

وإذا كان هذا المونولوج قد كشف عن إحساسه بالغربة، فإنه يشفعه بمناجاة تكشف عن تردده في ميادين الحيرة:

" أسألك بنور وجهك الذي أضأت به قلوب
العارفين..
أن لا تسرّحني في ميادين الحيرة..
وأن لا تردّني إليّ بعدما حجبتها عنّي...( الرواية 116 )

ثم يعود من مكة إلى الأهواز، ويدخل مدينته الأثيرة إلى قلبه، ولكن صورة الفقر فيها تهزّه بقوة، وهو يرى المعوزين يستوطنون مساجد بلا أبواب، وأسوار:

" فيردد في نفسه..
مساجد بلا أسوار..
تدخلها الملائكة وتطوف فيها..
أبدأ دعوتي..." ( الرواية 123).

وانتهت به دعوته، أو ثورته، إلى سجن بغداد، ينتظر آخر فصول المؤامرة، وذات ليلة يناجي ربه بلغة صوفية عذبة، تفيض شعرية، وتكشف عن عمق إيمانه، وصادق حبّه، وهدوء نفسه:

" حبيبي ..
سترتني حيث شئت .. فَوَعزّتُك..
لو عذّبوني بأنواع البلاء ما رأيته إلاّ من أحسن النعم..
إلهي...
أخشاك لأني مذنب..
وأرجوك لأني مؤمن...
واعتمد على فضلك لأني معتذر..
وأثق بكرمك لأني مستغفر..
وأنبسط إلى مناجاتك لأني حسن الظن بك.." ( الرواية 253 )

وقبل تنفيذ الحكم بقتله وصلبه، طلب سجّادة صديقه الشبلي، فصلّى ركعتين، ثم دعا ربه:

" هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّباً لدينك، وتقرباً إليك فاغفر لهم.. فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي، لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سَتَرْت عنهم، لما ابتُليت .. فلك الحمد فيما تفعل، ولك الحمد فيما تريد..." ( الرواية 330).

بمثل هذه اللغة الصوفية المكتنزة بالإيحاء، المشحونة بمشاعر الحب لله، وللناس، حتى لمن اجتمعوا لقتله، قدَّم العديد من مواضع المناجاة.[1] والملاحظ أن المناجاة تحيل إلى اللازمان، واللامكان، وأن الكاتب يحتشد فيها فنياً ليقدم قطعاً متوهّجة من أدبيات التصوّف.

وشبيه بالمناجاة تضمين الكاتب لتيار السرد بعضاً من مقولات الحلاّج في التصوف، التي يتصرّف فيها أرناؤوط بما يضمن لها شعريتها الواضحة، مثل قوله:

" إن قوماً عبدوا الله رغبة فتلك عبادة التجار...

وإن قوماً عبدوا الله رهبة فتلك عبادة العبيد..

وإن قوماً عبدوا الله شكراً فتلك عبادة الأحرار...

وإنّ قوماً عبدوا الله حبّاً وتلك عبادة العاشقين..." ( الرواية 108 )

وهنا نود أنْ نوضّح أمراً مهما يتصل بهذه التقنية التي لجأ إليها الكاتب، ألا وهي التضمينات النصيّة من مصادر مختلفة، وهذه التضمينات العديدة، التي تزيد على ثلاثين موضعاً[2]، تختلف عن التناصات الكثيرة في الرواية؛ لأنّ الأولى جاء بها بنصّها، وجعلها جزءاً من نسيج السّرد، وذات صلة بالشخصية، أو الحدث، تسهم في إضاءة هذا أو ذاك، لكنها تحول دون استمرارية الخط الصاعد للزمن، أو تخفف من منطق السببية في تنامي الأحداث، أو تحول دون ذلك. وهي تقنية تجريبية، تسعى إلى إبطاء إيقاع الرواية، والحد من سرعة تتابع الأحداث فيها. كما أنّ هذه التضمينات تشير بوضوح إلى أثر القراءة في تشكيل الإطار المعرفي للكاتب، الذي أنفق الكثير من الجهد والوقت في الكشف عن حياة الحلاج وتراثه، بالإضافة إلى التراث الصوفي بعامة، وتأمُّل الواقع السياسي والاجتماعي لتلك المرحلة.

---

1.من مواضع المناجاة، انظر رواية ( وارتعش القلب عشقاً .. الحلاج )، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2012 : ص115، 116، 189، 190.

ومن مواضع المونولوج، انظر : ص12، 131، 252، 267.

2.على سبيل المثال، انظر الرواية : ص24، 25، 26، 47، 57، 76، 87، 100، 102، 118، 122، 151، 166، 203، 207، 231.

كما أنّ هذه التضمينات قد أَثْرت – كما سنبين ذلك لاحقاً – شعرية اللغة في الرواية. فأكثرها نصوص إما من القرآن الكريم، أو من أقوال الحلاج وغيره من المتصوفة، أو من شعر التصوف عند الحلاج*، حتى النصوص التاريخية، والنصوص المتصلة بسيرة الحلاج لم تخل من ذلك

المزاج الشعري، الذي كان ملمحاً عاماً للغة الرواية. ومن أمثلة ذلك، قوله وهو على مشارف مكة، حاجّاً للمرة الأولى:

" من نظر إلى الأرض .. رأى قدميه ..
من تأمل السماء امتد بصره ... بلا نهاية ..
من أحبّ ... أحزنه الفراق..
من كان فوق الأشياء... كانت الأشياء .. تحته ..
الذي لا يعيش .. لا يموت ..
من لا يملك .. لا يخسر .. " ( الرواية 76 ).

بمثل هذه اللغة ذات الحدس الدلالي، المكتنــزة بالإيحاءات، الثرية بإيقاعها الناجم عن التكرار، وتماثل الأبنية اللغوية، المتكئة على الحذف، وإسقاط الروابط – جاءت أقوال الحلاج، وتناثرت على امتداد الرواية، مجسّدة محطّات توقف، تعمل على إبطاء الإيقاع والحدّ من تسارع الأحداث مؤكدة على منحى الكاتب في تكريس شعرية اللغة، هذا المنحى الذي نجده حتى في تعامله مع أخبار التاريخ ووثائقه، تأمل – على سبيل المثال – تسريده للتاريخ، وهو يحدِثنا عن الصراع بين الخليفة العباسي ( الموفّق ) وصاحب ثورة الزنج:

" جمع جيشاً إلى جيش...
هاجم المنيعة .. إحدى معاقل الزنج ..
سالت دماء..
تساقط رجالٌ كأوراق شجر في خريف عاصف..
فاحت رائحة الدخان والموت والدمار.. " ( الرواية 65 ).

---

*.انظر المواضع التالية، التي ضمن فيها شعراً للحلاج : ص96، 188، 193، 194، 201، 254.

كما ينبغي أن نعرّج، ولو قليلاً – على تقنية الحوار الخارجي، التي لجأ إليها في العديد من المواضع، للكشف عن أبعاد بعض الشخصيات إنسانياً، أو فكرياً. والحوار الخارجي عنده ضرب من الحوار المسرحي، الذي ينهض فيه الحوار – بالإضافة إلى دوره المعهود – بدفع الحدث وتطويره، معتمداً فيه على جمل قصيرة يتكئ فيها على الحذف الإيجازي، ساعياً إلى تقديمها في لغة متوترة، شديدة الإيحاء والومض، وكأننا إزاء حوار شعري. ولنأخذ على سبيل المثال دخول الحلاج إلى الثائر علي بن محمد، ولقائه به :

" مُرحّباً .. أشار إلى طعام ..

- ألا تأكل ..

شاكراً ..

- لستَ بجائع ..

تبسّم للحظة ..

- أول شبعان يأتي إلينا ..

لمَ سعيت إليّ ..

أجبتُ

- لم أسع إليك .. نحن .. التقينا ..

كُنّا في طريقين ..

إلى السماء نظرنا ..

نجمة لمعت..

بل اهتدينا ومشينا..

وفي طريق واحد .. التقينا ..

- كأنّك شاعـــر ..

- بل طالب علم ..

قصدتُ معلمي التستري .. شوقاً ..

- وما علّمك ..

- إنّ شكر العلم .. العملُ به .. " ( الرواية 58 )

ويبدو هذا الحوار المسرحي الشعري في أبهى تجلياته حين يمتد لعدة صفحات في نهاية الرواية، وكأن أرناؤوط يدرك – في هذا الموضع – حاجته إلى تقنية تليق بأحداث الرواية المتسارعة المتوترة، الماضية إلى حدثها الضخم، المتمثل في صلب الحلاج وقتله ظلماً.

ففي الفصل أو الجزء قبل الأخير، المسمّى " بالدسائس "( الرواية : 297 – 311)، كان هذا الحوار سيّد الموقف، ولا سيّما أنّ هذا الجزء من الرواية، كان يدور حول المحاكمة الزائفة والظالمة للحلاج، فطبيعة المحاكمة تستدعي تقنية الحوار، فهي الأقدر على دفع الحدث على نحو متسارع، وكشف بواطن النفوس، التي تحيك الدسائس والمؤامرات لإدانة الحلاج، بحثاً عن سببٍ

ملفّق بقدر كافٍ لإعدامه. ونستشعر ونحن نقرأ هذا الجزء من الرواية أن الكاتب كان يقوم بمسرحة التاريخ على نحو مدهش.

**شعرية اللغة:**

يرى بعض الباحثين " أن صفة الشعرية قد انسربت من القصيدة إلى الرواية، تجسيداً لتوحّد الأبطال المأزومين، الذين تتباعد المسافة بين ما يتطلعون إليه من مبدأ الرغبة، وما لا يملكون سواه من مبدأ الواقع. وتبدو الشعرية في رؤى عالم هؤلاء الأبطال، الذين تنطوي عليهم الرواية المعاصرة علامة على تداخل الأجناس، وعلى حركة الرواية التي تتمثل تقنيات غيرها من الأنواع، وعلى رأسها الشعر "(عصفور، 199 : 50–51). والسردية بهذا المفهوم فرع من أصل كبير هو الشعرية( إبراهيم، 1989، العددان : 11، 12 ).

ويُجمع الباحثون على أنّ مصطلح الشعرية (poetics) يعود إلى أرسطوطاليس في كتابه (الشعرية)، الذي يُعدّ أوّل مؤلَّف في هذا المجال(الرواشدة، 2004 : 11 ). وهو يرى أنّ هذا المصطلح ينطوي على معنيين أساسيين متكاملين: معنى خاص، يرى بأنّ الشعرية، هي فن المحاكاة والتخيّل، ومعنى عام يؤكدّ أنّ الشعرية هي " قوانين الخطاب الأدبي" (الرواشدة، 2004 : 13)

وهذا ما عناه نورثروب فراي في تصويره لمفهوم أرسطو للشعرية " إذ أدرك بحذق أن هناك أبنية كلّية للشعر، يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه، ولا تجربته، وإنما هي الشعرية " (ناظم، 1994 : 21).

وشبيه بهذا الفهم ما ذهب إليه (ياكبسون)، وهو يُنظّر للشعرية، باعتبارها فرع من اللسانيات الحديثة، فهي تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، أي بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب. والوظيفة الشعرية – كما يرى – هي التي تمنح الرسالة اللغوية سمة الأدبية، التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجّه من مرسل إلى متلقٍّ إلى نصّ أدبي قائم بذاته "( الرواشدة، 2004 : 21 ).

وهذا ما عناه الغذامي بالنص الأدبي، حيث يقول : " هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبّست بروح متمردة، رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها، ويميّزها (الغذّامي، 1985 : 6 ).

إذاً، الشعرية تقوم أساساً على استخدام خاص لأداة عامة، هي اللغة، تنتقل به اللغة من عاديتها إلى أفق الصورة المدهشة، أي إلى مجال الشعر، فالشعرية لا تنحصر في النصوص الشعرية، "

وإنّما تتسع لتتجلّى في مختلف مستويات التعبير في الرواية، كالسرد، والحوار، والتناص، وغير ذلك " (بوتور، 1992 : 16 ).

وقد وسّعَ كمال أبو ديب دائرة الشعرية أكثر حين قال " بأنّ الشعرية متاحة للشاعر وغير الشاعر، للموسيقي، والرسام، والقاص، والروائي، وكاتب المقالة. ومن الضروري، حتمياً أن تُتقصّى في وسيطِ تجسُّدها المطلق، وهو النص اللغوي : جسد اللغة المُنْعَجِن شعراً..." (أبو ديب،1987: 144).

والملاحظ أنّ كثيراً من النصوص الروائية الحديثة غدت الشعرية سمتها البارزة ( النجار، 2005: 9)، ولعل رواية ( الحلاج ) لعباس أرناؤوط قد بلغت حدّاً فاقت فيه ماعداها من الروايات، التي اغتنتْ بنــزوع لغتها إلى الشعرية، حتى أصبحت الرواية كأنّها قصيدة طويلة، أو مجموعة من القصائد الشعرية، أو غدت ديواناً شعرياً.

لقد أشرنا في استهلال الدراسة إلى أن هذه الرواية جديرة بالتوقف إزاءها، وتأملها، وتجلية جمالياتها التشكيلية، فهي رواية مختلفة في لغتها، وكيفياتها التعبيرية، ولعلها عمل فريد في بابه، أراد به كاتبه أن يكون نصّاً متعالياً على الأجناس الأدبية، فهو يفيد منها، وينتهك حدودها، ويتداخل معها، ويتميّز عنها.

ولم يكن هذا أمراً سهلاً، أو عادياً، بل هو تحدٍّ كبير، زجّ الكاتب نفسه فيه، وبخاصة من خلال شعرية اللغة، واحتشِاده – على امتداد الرواية – لتحقيقها في أسمى تجلياتها، واعياً أنه يكتب نصّاً روائياً، يسرّد فيه تاريخ مرحلة للأمة، من خلال سيرة بطل، في أجواء ملحمية.

وأمعن في القصد حين اختار شكل الكتابة المعهودة في تجربة الشعر الحر، أو قصيدة النثر، وذلك على امتداد نصّه الطويل. ولعله كان محقّاً حين كتب كلمة ( رواية ) على الغلاف ببنط صغير، على نحو خجول تحت العنوان الضخم؛ لأن التجربة تداخلت مع الشعر، وانتهكت حدوده تماماً، وأصبحت بحاجة إلى قارئ بصير، يتلمّس سمات الجنس الروائي فيها.

نعم. هذه مغامرة إبداعية خاضها أرناؤوط، وهي مغامرة جادة وجديدة، استطاع بها أن يتجاوز السائد والمألوف. ألَمْ يقل الناقد الكبير (ميخائيل باختين) بأن الرواية فن غير منجز؟ (باختين، 1982 : 25)

ألم يقل النقاد بأن التجريب أفق مفتوح، لا يعترف بمنطق الأسقف، ولا الإشارات الضوئية؟ ألم يقولوا بأنّ كل رواية تجريبية جادة، هي فن جديد؟

نعم. فنحن حين نضع أسقفاً محددة للروائي، وحين نلزمه بقوانين محددة، نضع بذلك نهاية لفن التجريب الروائي.

نقول بهذا مع تقديرنا لبعض الدارسين، الذين يتخوفون من مدّ ( الشعرية ) التي غدت السمة البارزة للنصوص الروائية الحديثة " مما يشكل خطراً محدقاً بالرواية، يشكله الشعر بقوة وتسلّط مفرطين، حين يتراجع الجنس الروائي أمام مدّ الشعرية، وتغدو الرواية رواية بالاسم، وقوامها في الحقيقة قصيدة طويلة، أو مجموعة من القصائد، أو جملة من المقاطع الشعرية" ( النجار، 2005 : 9). ونود أن نطمئنهم بأن لا خطر على الرواية، بل هذا إثراء للنص الروائي وفضائه الرحب الذي يحتمل كل هذه التقنيات التجريبية.

ويجدر بنا التنويه إلى أن الحديث عن الشعرية في هذه الرواية يحتاج إلى دراسة مستقلة، يتناول المصطلح في معناه العام، كما يقول ( تودوروف )، وهو البحث عن قوانين الإبداع الأدبي، إذْ أنّ ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها يعود إلى الخصائص البنيوية للنصوص، مما تعجز عن كشفه فكرة الأجناس الأدبية وحدها، وهو الرأي الأرجح، لأنّ مفهوم الشعرية فيه ينطلق من تمرّد النثر، وخروجه على المألوف من طبائعه، كما يتكئ على جملة الخصائص، التي تصنع فرادة الحدث الأدبي". (تودوروف، 1982 : 44 ).

أو كما يقول كمال أبو ديب، حيث يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى " أن الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلّة، وملحمة صراعها ضد طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقيافات، ومن أنماط السلطة التي اخترعها الإنسان لقمع إنسانية الإنسان، وسَحْق نُبْل بشريته" ( أبو ديب، 1987 : 143)، ولكنه يضيف في الموضع ذاته بأنه ليس من المغامرة القول " إنّ البحث في الشعرية هو محاولة لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب أو تؤلّف شعراً".

وقد قمنا بتمشيط لغة رواية الحلاج، للوقوف على شعرية اللغة حسب، أي الوقوف على مواضع تمرد لغة النثر فيها، باعتبارها لغة سردية، وكيف استطاع أن يضمن لها خروجها على المألوف، بما يحقق لها تلك الدهشة، التي لم تفارق المتلقي على امتداد الرواية، ووجدنا أنه من الصعوبة بمكان أن نجلّي كل تلك المواضع بشواهدها الكثيرة في حيز ضيق، مما يسمح به مثل هذه الدراسة؛ ولكننا سنحاول – ما أمكن – أن تقدّم الدليل على ما مهّدنا له.

**قِصَرُ الجمل وإسقاط الروابط:**

يستهل أرناؤوط روايته بقوله:

" السجن..

غرفة ضيقة ..

جدران صمّاء .. نافذة

دخل خطوة..

خطوتين ..

الباب يُغلق ..

لصوت الصرير صدى ..

وحيداً .. تركوه ..

كما ظنّوا .. " ( الرواية ص10 ).

وبهذا الاستهلال يؤسّس لشكل الكتابة، التي سيكرسها على امتداد نصه، وغالباً ما يجنح إلى مثل هذه الجمل القصيرة، مستخدماً علامة الحذف من نقطتين، وقد يكتفي بكلمة واحدة في السطر على طريقة الشعر الحر، مستغنياً عن الروابط المعهودة في لغة النثر.

وقد يفتَنُّ بهذه الجمل القصيرة المتتابعة، فيجعلها جملاً فعلية فعلها مضارع، بهدف تقديم صورة وصفية، مستغلاً إمكانات المضارع في تشخيص الحدث واستحضاره :

" أُحسّ البرد ..

ألتصق بأبي .. أتكوّر ..

أتأمل الوتر ..

الإيقاع يتوالد ..

أرفع رأسي .." ( الرواية ص 15 )

وقد يمعن في تقصير جمله الفعلية، فتأتي متتابعة في سطر واحد:

" أتذكر .. أغضب .. أقاتل .. " ( الرواية 51 )

وقوله : " يخطو .. يرحل .. يرتقي .. " ( الرواية 89 )

وربما حشد مجموعة من الجمل الأسمية القصيرة لتقديم صورة وصفية للفضاء المكاني الذي يتم فيه الحدث :

" طُرقات ضيّقة ..

مكان بعيد ..

بناء يسكن جوف الليل ..
غرف ضيقة..
أبوابٌ موصدةٌ ..
فتحوا باباً ..
رحل ..
أغلقوه ..
هادئاً جلس .. " (الرواية 130 –131 )

فما أكثر هذه الظاهرة الأسلوبية عنده ! وما أكثر حرصه على التنويع فيها !

وهذا النوع من الجمل، بعلامات الحذف المرافقة، يشعرك باقتصاد الكاتب في لغته، واستغنائه عن زوائد لغة السرد، ونزوعه إلى توتير اللغة، ودفعه للقارئ بأن يكون شريكاً، لا في استهلاك التجربة، بل في إبداعها.

**التعبير بالصورة:**

لقد حفلت لغة الرواية بضروب شتّى من الانزياحات، التي سنشير إليها لاحقاً، ولكنّنا لا نقصد هنا قدرة الكاتب على تفجير اللغة في صورة مدهشة، وهي قدرة لازمته على امتداد نصه، وجاءت على شكل صور جزئية، ولم تنسجم معاً لتشكل صوراً ممتدة، وإنما نقصد تلك الصور المتآزرة، التي تشكل مساحة لغوية حافلة بالانزياحات، تسمو بلغة السرد إلى آفاق لغة الحدس. ولنأخذ مثلاً تلك القطعة الوصفية المتوهجة بعد فتك الخليفة بثورة الزنج وقادتها:

" ويح السيوف .. كم شربت من دماء الناس ..
ويح العدل ..
ما أغلى ثمنه ..
الأرض عطشى تشرب دماء الشجعان و ..
الجبناء ..
ضاقت الأرض وانطوت ..
فلا بعدٌ ينسي ..
ولا جناح .. أطير به إلى السماء ..
أتجعل فيها من يُفسدُ فيها .. ويسفك الدماء .. ( الرواية 75 )

تأمل التنافر الإسنادي في الأسطر ( 1، 4، 5، 6 )، وما نجم عن هذه الانزياحات من تمرّد للغة السرد، ومن تجاوز للمألوف. كما أضفى التناص في السطر الأخير بعداً جمالياً وفكرياً كثيفاً، وذلك باستحضار الحوار القرآني المدهش بين الحق وملائكته حول خلافة الأرض.

وتلقانا كثيراً* هذه اللغة الحدسية المدجّجة بالانزياحات المدهشة في تسريد الكاتب لأقوال الحلاج، أو تضمينه لها في نسيج لغته. ونحن نعلم خصوصية اللغة الصوفية، وحمولاتها الرمزية، وإشاراتها البعيدة، وإيحاءاتها الكثيفة، فهي قطع من الشعر فرَّت من دنيا القصيد، ولنأخذ مثلاً قوله، وقد بلغ ما بلغ على درب العشق والثورة في بغداد :

" الحلاج يرتعش عشقاً ..
اللوعة في قلبه ..
يمشي في شوارع بغداد .. يصرخ ..
أيها الناس أغيثوني عن الله .. فإنه اختطفني منّي ..
وليس يردّني عليّ لا أطيق مراعاة تلك الحضرة وأخاف
الهجران فأكون غائباً محروماً ..
الويل .. الويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل ..
تلاشى جسمي في أنوار ذاته ..
لا عين لي ولا أثر ..
ولا وجه ولا .. خبر .. " ( الرواية 207 )

---

*.انظر : الرواية، ص : 11، 12، 25، 50، 69، 70، 75، 116، 124، 171، 179، 190، 203، 211.

فالألفاظ ( الاختطاف، والحضرة، والوصل، والهجر، والغياب، والحضور، وتلاشي الجسم .. ) اتّحد المطلق والمحدود فيها، وذلك بفضل حدّة الشعور، وهذا ما ذهب إليه ( ألن تيت ) في نظريته المسماة ( بحدّة الشعور ) في القصيدة الشعرية ( السمرة، 1997 : 131 )، حيث تصبح الكلمة في الشعر رمزاً حيّاً ( أيقونة )، لا مجرّد رمز لمسمّى، كما يقول (ويمزات ) ( السمرة، 1997 : 133).

**الانزياح الإسنادي : ( المنافرة )**

تبني الكلمة " وظيفتها بعلاقتها لمجاوراتها مما سبق عليها، ومما لحقها من كلمات " (الغذامي، 1985، 31 )." وهذه العلاقات السياقية والإسنادية بين الكلمات، هي التي تعمل على تحقيق

التجانس والانسجام بين عناصر التركيب ... وقد تفتقر اللغة الشعرية إلى مثل هذه الملائمة التي تقوم عليها لغة النثر، ولا سيما العلمي منها، وهي تسعى دائماً إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر، وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدرٍ عالٍ من الشعرية" (الرواشدة، 2004 : 139).

وهذا ما ذهب إليه ( جان كوهن ) في كتابه العمدة في دراسة بنية اللغة الشعرية، حين قال بأنّ " اللغة الشعرية هي انحراف عن قواعد الكلام، وأنّ الخطاب الشعري هو خطاب ناقص النحوية بالمقارنة مع النثر"( كوهن، 1986 : 105، 106).

وهذه الانحرافات أو الانزياحات عن قواعد الكلام في لغة الشعر، هي المسؤولة عن تحقيق المنافرة، أو تحقيق الدهشة والإثارة للمتلقي، وذلك من خلال المتوقَّع والمتحقَّق، وكلما كانت المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي أبعد، كلما كانت المفاجأة للمتلقي أكبر، وكان وقعها على نفسه أعمق ( المسدّي، 1993 : 86).

ويأتي التنافر الإسنادي على ضربين : الأول تنافر الإسناد الاسمي. والثاني تنافر الإسناد الفعلي. وما أكثر شيوع هذين الضربين في لغة هذه الرواية ! فالأول " يتشكل من خلق حالة من التنافر وعدم الانسجام الدلالي بين المبتدأ والخبر، اللذين يمثلان الركنين الأساسين للجملة الاسمية" ( الرواشدة، 2004 : 142 ). والثاني يتشكل – في لغة الشعر – من التنافر وعدم التجانس الدلالي بين مكونات الجملة الفعلية" إذ ينبغي للمسند إليه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند" (كوهن، 1986 : 104 ).

تأمّل قوله في تصوير عزم الحلاج على المضي في درب التصوف :

" النفس جواد جامح..

تمتطيه الإرادة .. " ( الرواية 105 )

فهذا التشكيل القائم على التباعد واللاتجانس بين المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية، وكذلك الأمر في الجملة الفعلية مما نعهده في طبيعة اللغة الشعرية، المتكئة على الانزياح لتحقيق المحاكاة والتخييل.

وتأمل قوله : " الأيام سيف يصرخ .. " ( الرواية 67 ) ولاحظ الفجوة والتباعد بين طرفي الصورة من خلال الانزياح الإسنادي، الذي يحقق للمتلقي دهشته. وشبيه بهذا قوله : " جروح الزنج تنــزف إصراراً .. " ( الرواية 70 ) فجاء الإسناد في قوله ( تنــزف إصراراً ) ضد أفق التوقع عند المتلقي، من خلال هذا التنافر، أو التباعد، أو اللاتجانس. وهذه الشواهد نزر يسير من

الكثير الكثير* من الانزياحات الشبيهة، التي شاعت في لغته، وضمنت لها تلك الانزياحات تمرّدها، وخروجها على مألوف لغة النثر وعاديتها.

**التنافر الإضافي:**

ومن ضروب الانزياح الإسنادي التنافر الإضافي، أي اللاتجانس بين المضاف والمضاف إليه " إذ تعد الإضافة من باب المتلازمات؛ لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلالياً " (الرواشدة، 1999 : 50 ).

ولم يكن هذا اللون من التنافر في هذه الرواية بوفرة التنافر الاسمي، إلاّ أنه شكّل ظاهرة في لغة الرواية، أضافت سمة شعرية أخرى إلى نصه المدهش، ومن ذلك ( سكون اليأس : ص11، هيبة السكون : ص24، زيت الظلم : ص59، جمر السلطة : ص66، همس النجوم : ص88، حافة الخطر : ص299، وغير ذلك ).

من الملاحظ في هذه التراكيب الإضافية سعي الكاتب إلى التمرد على مألوف هذه الوحدة التركيبية، ومحاولة خلق حالة من التباعد والتنافر بين طرفيها، لتأتي ضد توقع المتلقي، بغية إثارته، وإدهاشه.

---

*.انظر على سبيل المثال الرواية: ص11، 12، 25، 34، 39، 68، 70، 88، 130، 148، 193، 295، 300، 309، 314.

**الانزياح التركيبي:**

وهذا موضوع مهم، وباب واسع للوقوف على شعرية اللغة في الشعر بخاصة، وسائر الفنون القولية بعامة، يختص بدراسة التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والالتفات. ولم يَفُتْ علماؤنا الأول التنيه على أهميته، مثل ابن جني في الخصائص، وعبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم. ويجمع المحدثون من النقاد وعلماء اللسانيات أنه ضروري لتحقق شعرية اللغة، فيراه ( تودوروف )" لحناً مبرّرا، ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلّياً للأشكال النحوية الأولى" ( المسدّي، 1993 : 102، 103)، ويقول عنه (ياكبسون) " بأنه ضرب من ( المنحنيات المشوّهة بلطف ) على أرضية هذا الاطّــراد، تشكل بدورها جزءاً جوهرياً من المفعول الفني" (ياكسبون، 1988 : 83).

وفي تعريف( ياكبسون ) للشعر يقول : " إنّه عنف منظّم مقترف بحق الكلام العادي" (جفرسون وروبي، 1992 : 58). ولا يعني الانزياح التركيبي مخالفة معيارية اللغة، " وإنما

يعني العدول عن الأصل" ( عياد، 1988 : 86)، إلى صيغ تركيبية ممكنة، تحقق للمبدع إيصال رسالته إلى المتلقي للتأثير فيه على نحو أقوى وأعمق.

وقد شاعت في لغة الرواية صيغ التقديم والتأخير*، فحيناً يقدم شبه الجملة ( الخبر ) على المبتدأ، وقد يقدمه ليزيح الجملة عن فعليتها، ويلجأ كثيراً إلى إزاحة الجملة الاسمية عن فعليتها. وقد يلجأ إلى تقديم خبر كان عليها، أو تقديم الحال على صاحبه، وغير ذلك من الانزياحات، التي تتمرد على فطرية اللغة، وعاديتها، ولنأخذ مثلاً قوله على لسان الحلاج بعد القبض على شيخه التستري، ونفيه إلى البصرة، ووفاته فيها:

" في اليوم التالي ...
عرفت أنّ الشيخ قُبض عليه ..
وأنّه نُفي إلى البصرة .. وبها مات .. غريباً ..
وأنّ ذَبْحَ النفس بالجوع والصبر والجهد كانت وصيته لي ..
وأنّ أهل الزمان قد فسدوا .. " ( الرواية 32 )

---

* فعدا عن الشواهد الواردة في المتن، هناك الكثير منها، فهي تشكل ظاهرة أسلوبية في لغة الرواية، وعلى سبيل المثال، انظر الرواية : ص9، 18، 23، 51، 55، 60، 66، 67، 100، 105، 134، 164، 257، 264، 270، وغير ذلك.

وقول الحلاج بعد لقائه لعلي بن محمد زعيم ثورة الزنج :

" في وجهه .. أقرأ الحقيقة ..
في عينيه الأفق .. حُلماً ..
على وجهه البراءة .. خَلْقاً .. " ( الرواية 58 )

ففي الشاهد الثاني، نلاحظ ثلاث جمل اسمية قصيرة انزاحت عن فعليتها، بالإضافة إلى حذف الفعل من الجملتين الثانية والثالثة، ناهيك عن أن اللغة تعتمد علامة الحذف على نحو مطّرد، كما نلاحظ حرصه على التوازن بين جمل الشاهد، لتحقيق قدر من الإيقاع على المستويين الداخلي والخارجي.

وتأمل في الشاهد التالي كيف انزاحت الجملة الاسمية الأولى وتاليتها عن طبيعتهما الفعلية، وكيف تآزر الحذف مع هذا الانزياح التركيبي، بالإضافة إلى التنافر الإسنادي أيضاً :

" الأجسادُ تفتّتْ أمام الحديد ..

حجارة المسجد تساقطت تحت المعاول ..

العسكر فرحين بما يفعلون ..

العبودية والموت أمران أحلاهما .. الموت .. " (الرواية 70 )

ليس من شك في أنّ " حدّة الشعور " في وصف ما حلّ بثوار الزنج من ظلم، كان يقتضي هذا " العنف المنظّم " ضدّ عادية التراكيب النحويّة، ومألوف الإسناد فيها، فجاء صنيعه " لحناً مبرراً" للتعبير عن موقف السلطة غبر المبرر من ثورة تطالب بتحقيق الكرامة والعدل الاجتماعي.

على الرغم من أهمية **الاعتراض** في خلخلة تتابع الدوال في السياق الشعري، وما له من أثر دلالي وقيمة فنية، إلاّ أنّه لم يتحول إلى ظاهرة أسلوبية عنده، مثل التقديم والتأخير والحذف، نظراً لاعتماده الجملة القصيرة على نحو ملحوظ على امتداد نصه، مما لا يسمح لمثل هذا الانزياح بالتجلّي في لغته. ومن المواضع القليلة عنده قوله في الحديث عن الشُّراة (القرامطة ):

" إنّ المؤمنين – وقد اشتروا أنفسهم – لم يعودوا بعدُ عرضة للرق والعبودية .. " (الرواية 47)

كما نهض **الالتفات** في لغة السّرد عنده بدور مهم في تعزيز السمة الشعرية في روايته، والمقصود بالالتفات " هو تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب " ( الرواشدة، 2004 : 231).

وهذا الانتقال أو التحول المفاجئ من أسلوب إلى آخر " يؤدي في النسق اللغوي إلى كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، خالقاً فجوة بين المرتَقَب والمتشكل فعلياً، وبفضل تحقق هذه الفجوة، تتولّد السمة الشعرية في النص"( الرواشدة، 2004 : 231 ).

وكثيراً ما نصادف هذا الأسلوب عند الروائيين التجريبيين، حيث يعمدون إلى تقنية تعدد الرواة، والانتقال – في الحيز الضيق من النص – من راوٍ إلى آخر، ساعين إلى كسر بنية التوقع لدى المتلقي، وخير شاهد على ذلك ما فعله الكاتب في المحور، أو الجزء الثاني من الرواية، الذي أطلق عليه ( بدايات )، متحدثاً فيه عن طفولة الحلاج. ويقع هذا الجزء في ثلاث صفحات، بدأه بضمير الغيبة، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم، ثم تحول إلى ضمير الغيبة، ثم ختمه بالعودة إلى ضمير المتكلم.

ولم يكتف أرناؤوط بكل هذه الأنواع من الانزياحات، التي ضمنت له سمة الشعرية لنصّه المدهش، فقد حاول الإفادة من القصيدة الحديثة وتشكيلاتها البصرية، التي تعدّ إضافة بلاغية إلى شعريتها، فنجده يلتزم بطريقة شعراء الحداثة في كتابة نصه الروائي، فالسطر عنده يطول ويقصر حسب الدفقة الشعورية، وقد يكون جملة طويلة أو قصيرة، وربما اكتفى بكلمة واحدة في

السطر. وقد يترك مساحة بيضاء دون كتابة، وربما ترك صفحة تقريباً، لم يكتب فيها سوى بضع كلمات ( الرواية 26، 91، 147)، وأحصينا له واحداً وأربعين موضعاً، استغنى فيها بالبياض عن الكلام المكتوب، وقد لاحظنا أنها غالباً ما تكون مواضع درامية مهمّة ومفتوحة، تغيّا منها أن يجعل المتلقي شريكاً في إبداع نصه، ولنأخذ مثلاً تصويره لبطش الخليفة المعتمد بأحد أسرى ثورة الزنج، حيث ترك بعده أكثر من نصف الصفحة أبيض، ثم واصل الكلام عن الحدث في الصفحة التالية:

" اقتاد الجندُ الأسير أمام الدكة ..
ضُرب مائتي سوط .. بالتمام ..
قُطعت يداه ورجلاه ثم خُبط بالسيوف ثم ذبح ثم
أُحرق ..
والخليفة يتفرّج .. " ( الرواية 54 )

وضِمْنَ تشكيلاته البصرية – عدا الانزياح الطباعي – كثيراً ما يلجأ إلى كتابة الكلام في سطور متساوية الأطوال، تعتمد التكرار، وتماثل صيغ أبنية الألفاظ، ومن ذلك قوله على لسان الحلاج:

" إن قوماً عبدوا الله رغبة فتلك عبادة التجار...
وإن قوماً عبدوا الله رهبة فتلك عبادة العبيد..
وإن قوماً عبدوا الله شكراً فتلك عبادة الأحرار...
وإنّ قوماً عبدوا الله حبّاً وتلك عبادة العاشقين..." ( الرواية 108 )

وقوله :

ولما ارتقيت .. ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله معه ..
ولما ارتقيت .. ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله قبله.. ( الرواية 96 ).

لكن في الغالب تأتي أسطره المتوازنة قصيرة، مثل قوله على لسان الحلاج واصفاً واقع بغداد:

" فاحشٌ .. ثراء أثريائها ..
فاحشٌ .. فقر فقرائها .. " ( الرواية 163 )

وهو يحاول من خلال هذا الأسلوب إثراء الإيقاع الخارجي للغته، إمعاناً منه في تحقيق أقصى درجات الشعرية لنصه بكل السّبل الممكنة.

ولم يفته أن يلجأ إلى تقطيع كلمة ما، وتفكيكها إلى حروف متباعدة على نحو أفقي، محاولاً من خلال ذلك إلى تجسيد حالة ما، أو شعور ما، كما يلقانا ذلك كثيراً في تجارب شعراء الحداثة. وقد

وظف أرناؤوط هذه الإمكانية مرّة واحدة، وذلك بعد أن قرر الحلاج أن يقيم في مكة بجوار الكعبة المشرفة، وعند هذا الحدث يترك الكاتب صفحة بيضاء تقريباً، ثم يوالي الراوي العليم سرده :

" من الكتاب الكريم .. يُرتّل ..

" فإذا قضيتم مناسككم فاذكروا الله كذكركم آباءكم

أو أشدّ ذكراً .. "

ذ .. ك .. ر .. " ( الرواية 92 )

وكأن الكاتب يجسّد لنا بهذا التقطيع للكلمة استغراق الحلاج في حالة ذكر ممتدة، وهذا الاستخدام غير المتوقع للكلمة على هذا النحو، يعد مفاجأة للمتلقي، تستدعي توقفه وتأمله لدلالتها في سياق النص.

وموضوع الإيقاع يندرج – ولا شك – ضمن سعي أرناؤوط إلى تقديم بنية سردية ذات نزعة شعرية، وهو موضوع كبير عنده لا يتّسع المجال لبسطه في هذه الدراسة، وسنكتفي بالإشارة إلى الأساليب العديدة التي لجأ إليها لإثراء الإيقاع الخارجي في نصه، مثل تكراره لمفتتح ( أو لازمة) لعدد من المقاطع، (الرواية 34، 139 ) واستهلاله لمجموعة من الجمل المتتابعة بفعل مضارع فاعله ضمير مستتر، ( الرواية 39 ) واستهلاله لمجموعة من الجمل بأشباه جُمل، ويجعل ختام كلٍّ منها حالاً مفرداً منصوباً، ( الرواية 58 ) وتكراره لصيغة الاستفهام لعدد من الجمل المتتابعة، ( الرواية 59 ) وتكراره لصيغة شرط بعينها في عدد من الجمل المتوازنة، ( الرواية 76 ) ومنه تتابع عدد من الجمل القصيرة، التي تتماثل كلماتها في بنيتها الصرفية، ووزنها العروضي، (الرواية 92 ) وتوالي عدد من الجمل التي يشكلها من أسلوبي النفي والاستثناء، ( الرواية 94 ) وتتابع عدد من الجمل المتوازنة، وهو كثير عنده، ( الرواية 76، 77، 108، 126 وغير ذلك ) وتكرار حال مفرد منصوب عدة مرات في مقطع طويل، ( الرواية 159 ) وبروز صوت بعينه من خلال النسيج الصوتي لأحد المقاطع، ( الرواية 77، 167)، واللجوء إلى المناجاة الصوفية، أو الدعاء بما يشبه النشيد الصاعد من الأرض إلى السماء، بكل ما نعرفه من خصوصية تشكيلية لمثل هذا النشيد. ( الرواية 166، 179، 253 )

على هذا النحو بذل أرناؤوط أقصى مستطاعه لتقديم نص فريد، يتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى، وينتهك حدودها، ويتعالى عليها، فحمّل نفسه جهوداً إضافية، وأعباءً كبيرة، لكنّه نجح في تحدّيه، وأثمر ذلك نصّاً، يعد إضافة نوعية إلى منجزه الإبداعي.

**الخلاصة:**

- كان منهج ( النظرية ) كما هو عند إدوارد سعيد وغيره، هو المنهج الأولى لهذه الدراسة، وهو منهج ينتهك مناهج النقد بما يتلاءم مع انتهاك النص المدروس للأجناس الأدبية، ومزجها في نص واحد.
- تعدّ هذه الرواية مغامرة إبداعية فريدة في بابها، وإضافة نوعية إلى المنجز الإبداعي لعباس أرناؤوط بخاصة، والمنجز العربي الروائي بعامة.
- انتهك النص حدود الأجناس الأدبية، وتداخل معها، وامتزج بها، واغتنى بها. ويبدو أن كاتبه قد أفاد من تجربة إميل حبيبي، وبخاصة محاولته التجريبية في مسرحية ( لكع بن لكع ).
- تنتمي هذه الرواية إلى تيار روائي عربي بدأ يتكرّس في العقدين الماضيين، لا يعتمد الموهبة حسب، وإنما هو مزيج من الموهبة والمعرفة.
- استطاع الكاتب أن يخلق حالة تراسلية بين فترة زمنية مهمّة ومفصلية من حياة الأمة، وراهنٍ عربيّ متردٍّ معيش.
- تمثل روايته إدانة لموقف السلطة العباسية من مثقف نوعي ملتزم، هو الحلاّج الصوفي المعروف، كما تُعدّ إدانة للراهن العربي، وتهميش السلطة فيه للمثقف الملتزم، والعمل بكل السبل لإقصائه، ومطاردته، وتغييبه.
- لجأ الكاتب إلى العديد من تقنيات الرواية التجريبية، في محاولة منه لاستبطان شخصية بطله المحوري المطارد والمأزوم ....، وفي محاولة منه لإبطاء إيقاع الرواية المتسارع.
- انطلق الكاتب في إبداع نصه من قناعته بأنّ السّردية فرع من أصل كبير هو الشعرية، فبذل أقصى مستطاعه للإفادة من كل أشكال الانزياح الممكنة لتكون الشعرية، هي سمة روايته البارزة.

**المصادر والمراجع**


1. إبراهيم؛ عبد الله (1989) : نظم صوغ المتن الروائي، مجلة الأقلام العراقية، بغداد، العددان: 11، 12.
2. أبو ديب؛ كمال (1987) : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص 144.
3. أرناؤوط؛ عباس (2012) : رواية ( وارتعش القلب عشقاً .. الحلاّج )، ط2، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

4. باختين؛ ميخائيل (1982) : الملحمة والرواية : دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، كتاب الفكر العربي (3)، بيروت، ص25.
5. بارت؛ رولان (1982) : الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 48-57.
6. بوتور؛ ميشال (1992) : بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ص16.
7. تودوروف؛ تزفيتان وباختين، ميخائيل (1996) : المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص160 وما بعدها.
8. تودوروف؛ تزفيتان (1982) : أصل الأجناس الأدبية، ترجمة محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد(1)، ص44.
9. جفرسون؛ آن وروبي، ديفيد (1992) : النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص 58.
10. الخراط؛ إدوارد (1993) : الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ص 185.
11. الخطيب؛ أحمد (قيد النشر) : السمات الملحمية في رواية " يحيى" لسميحة خريس، مجلة جامعة الخليل.
12. درّاج؛ فيصل (2004) : الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص366.
13. الرواشدة؛ أميمة (2004) : شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان، ص11، 13، 21، 139، 142، 231.
14. الرواشدة؛ سامح (1999) : فضاءات الشعرية، دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل، ط1، المركز القومي للنشر، إربد، ص50.
15. السمرة؛ محمود (1997) : النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص129.
16. عصفور؛ جابر (1999) : زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص50-51.
17. عيّاد؛ شكري (1988) : اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، ط1، مطبعة زهراء الشرق، ص86.

**18.** الغذامي؛ عبد الله (1985) : الخطيئة والتفكير، ط1، النادي الأدبي، جدة، ص6.
**19.** قاسم؛ قاسم عبده (1986) : بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ص11.
**20.** كونديرا؛ ميلان (1999) : فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة، دمشق، ص48.
**21.** كوهن؛ جان (1986) : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ص105، 106.
**22.** لوكاتش؛ جورج (1978) : الرواية التاريخية، ترجمة صالح حداد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، العراق، ص105.
**23.** المسدي؛ عبد السلام (1993) : الأسلوب والأسلوبية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ص86.
**24.** مندولا؛ أ.أ (1997) : الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت،ص60.
**25.** ناظم؛ حسن (1994) : مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي، ص21.
**26.** النجار؛ مصلح (2005) : السراب والنبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص9.
**27.** وادي؛ طه (1989) : دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 212، 211.
**28.** ويليك؛ رينيه ووارن أوستن (1985) : نظرية الأدب، ط3، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص295، 247.
**29.** ياكسبون (1988) : قضايا الشعرية، ط1، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ص83.
**30.** يعقوب؛ ناصر (2004) : اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمان، ص49.
**31.** يوسف؛ محمد (1991) : نحو ملحمة روائية عربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ص11.