آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النصّ السحريّ

مقاربة أسلوبية لرواية «حارث المياه» لهدى بركات

أ.داود نجاتي

د.أحمد رضا صاعدي (الكاتب المسؤول)

جامعة أصفهان– إيران

Abstract : Narrative is among the richest and most complete literary types in terms of the power of experiencing the new dimensions of the narrative. Magical realism is a new artistic form in which two complete flaws, the events of everyday life and unreasonable fantasy elements are mixed in such a way that the distances between them disappear. This kind of narration dictates a lot of new criteria to the narrative structure that need us to research in these structural features in order to understand the narration and taste of the beauty of the text, which makes it (text) open into marvelous spaces. This research, through a descriptive-analytical approach, seeks in " Hares Al-Miah" Novel, as one of the best examples of magical realism, to identify the constituent elements of the structure of validity and the extent to which they are beneficial in establishing Magic realism and emphasizes the element of language as the first instrument of making magic tales in a way that it has a clear role in linking with other elements of the structure of the artistic creation. The narrative mechanisms forming the magic realism discourse help for the sake of linguistic and marvelous texture with their semantic dimensions and the use of descriptive efficiency to function in their own functions. Language and description are mixed and proceed in one direction towards constructing a structure that surprises the reader with its magic and the experience of a style that regulates narrative with its poetic character

Keywords: Fictional Literature, Narrative Structure, Magic Realism, Hares Al-Miah, Hoda Barkat.

الملخّص

تُعدُّ الرواية من أغنى وأكمل الأجناس الأدبية قدرةً على تجريب أبعاد سردية بديعة. والواقعية السحرية هي نسج فنيّ مبتكر يجمع بين نقيضين متكاملين، بين أحداث الواقع المعيش

وعناصر الفانتازيا اللامعقول، حيث يختلط الواقعيّ والفانتازيّ اختلاطاً يزيل الفواصل بينهما. فهذا النوع من الرواية، يفرض معايير جديدة كلّ الجدة في البنية السردية تتضاعف حاجتنا الماسّة إلى دراسة هذه المفارقات البنائية، لفهم الرواية وتذوّق جمالياتٍ تزيد من انفتاح النصّ على فضاءات سحرية.

تسعى هذه الدراسة، معتمدة على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال رواية «حارث المياه»، بصفتها من خير الأمثلة في مضمار الواقعية السحرية في الأدب العربي، إلى إبراز العناصر المكوّنة والمؤسسة للبنية السردية، ومدى إسهامها في تأسيس روايات الواقعية السحرية، تركيزاً على اللغة بوصفها الأداة الأولي لتكوين المحكي السحري، ولها الدور البارز في تشكيل العلاقة مع سائر مكوّنات البناء الفني. إنّ آليات السرد والتشكيل في الخطاب السحري تشتغل على التعاضد لإرساء نسيجٍ لغويّ عجائبيّ بأبعاده الدلالية وإغناء فاعلية التوصيف بوظائفه السحرية. فاللغة والوصف يتشابكان ويسيران في طريق واحد نحو تكوين بنية تدهش القارئ بسحريتها، وتجريب أسلوبية تنتظم الرواية بشعريتها.

الكلمات المفتاحية : البنية السردية، الرواية، الواقعية السحرية، حارث المياه، هدى بركات.

المقدمة

يشغل جنس الرواية حيزاً مهمّاً في عصرنا الراهن وهي من أمثل الأشكال التعبيرية في القدرة على تمثّل تجربة الانفتاح على أبعاد سردية مبتكرة. والواقعية السحرية هيأسلوب سردي مبتكر، تزايد انتشاره في الأدب المعاصر، وهو نمط أدبي يجمع بين عناصر الفانتازيا اللامعقول «من الأسطورة والسحر وغيرها من الظواهر الخارقة للعادة»[1]، وعناصر الواقع المعيش، وقدّم مكوّناً ثالثاً فريداً يعكس البُعد الخفيّ للحالات السياسية والاجتماعية والثقافية في المجتمع. منذ انتشر دويّ الواقعيّة السحريّة؛ لقد أثّر هذا الأسلوب على الأدب الروائي في العالم، وأصبح أسلوباً تعبيريّاً حديثاً لكثير من الروائيين لكي يصوّروا الشؤون والقضايا الواقعيّة والتاريخيّة والإقليميّة لبلادهم، ولم ينجح في إبداعه سوى القلّة. ثمّ كثُرَ النتاج الغثّ

في هذا الأسلوب الأدبي لبعض كتّابه الذين أخذوا يكتبون من دون فهم صحيح لقواعد هذا الأسلوب وأصوله كتباً غلبَت عليها شطحاتُ العجائبي والغرائبي، من دون الخضوع لمنطقٍ واقعيّ. فالواقعية السحرية «ليست نقيضاً للواقعية، أو ليست انقطاعاً عن الواقع، بل هي إثراء له وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدليّ في بينها سعياً إلى تكوين واقع جديد تتشابك فيه عناصر معقولة ولا معقولة، منطقية ولا منطقية»[2]، لإظهار واقعٍ أكثر عمقاً وأبعد حيويّةً من الواقع التقليدي المعيش. والواقعية السحرية تعتبر أحد أبرز الأنماط والصيغ المستحدثة في تقديم المفاهيم بوصفها الآلية السردية للتعبير اللامألوف عن الواقع، وكأنّي بها تصنع عوالم مفقودة أو مأمولة في الواقع المعيش.وفي مسار تحقيق هذا التعبيراللامألوف،تتمرّد الواقعية السحرية على أعراف الكتابة التقليدية، وتعدل عن النموذج والمعيار بكلّ تجلياته الشكلية والمضمونية. فالواقعية السحرية هي بنيّة إبداعيّة تتّخذ من التجريب (الكتابة ضدّ الشكل الكلاسيكيّ الصارم والنموذجات التقليدية) عنصراً فاعلاً في تصوير الأحداث الواقعية وتجسيمها إلى درجةِ تشويشِ القارئ الذي يحاول عابثاً إيجاد علاقات منطقية منظمة بين تلك الأحداث الروائية للقبض على المعنى. فكلّما انزاح هذا الواقع عن المألوف، واتّسع شرخُه عن المعيار، زادت درجةُ سحريته، باستغلال تلك الطاقات الكامنة في اللغة، وهكذا، غدت الواقعية السحرية «على الصّعيد الفرديّ، بمثابة (الفضاء الميتافيزيقيّ) الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحةٍ من (فك الارتباط) مع الواقع الصلب واشتراطاته القاسية، والإبحار في عوالم متخيّلة لذيذة تُشبه حلمَ يقظةٍ ممتدّاً»[3]. فهي تروي عالماً افتراضياً عجائبياً غير مألوف، يتداخل مع الواقع، ولكنّه ليس هو الواقع عينه، وفي نفس الوقت، يُلغي معادلاتِ المتلقّي في عالم الواقع. هذا وأنّ الأزمات الموجودة والواقع المهمّش في

عالم العرب المعاصر، أدّت إلى ازدهار الواقعية السحرية في الرواية العربية الحديثة. فقد كان «هاجس كلّ الروائيين العرب المعاصرين البحث عن أشكال تعبيرية كفيلة باحتواء الواقع العربي»[4]. وهي أشكال يغلب عليها «الرفض العنيف للجماليات الروائية الراسية، والتمرّد الواضح على الوعي الجمالي المألوف»[5]. لأجل هذا، وجدت الواقعية السحرية أرضاً خصباً في الأدب العربي، ووجد الكتّاب فيها صرخةَ إدانةٍ ضدّ واقعهم المأزوم وتشاركاً لأسئلتهم وهمومهم. ومن ثمّ، لجؤوا إلى الواقعية السحرية بوصفها اتّجاهاً روائياً معاكساً يميل إلى تأقلّم أفكارهم واستدعاء تراثهم بدلاً من عولمة الأفكار والثقافات التي تسيطر على اتّجاهات روائية معاصرة أخرى. إنّ هدى بركات، الروائية اللبنانيّة المعاصرة، تُعَدُّ من أشهر كتّاب الأدب العربي في مجال السرد السحري وكان للواقعية السحرية في مؤلفاتها تأثير ملحوظ. فهذه الدراسة، تقوم برصد آليات تشكيل هذا التجريب السردي البديع اعتماداً على اللغة بصفتهاأهمّ ميكانيزمات تشكيل البنية السحرية، وتُعالجُ أثرَ التقنيات السحرية على رواية «حارث المياه» لهدى بركات شكلاً ومضموناً. لأنّ كلّ رواية تمتلك هويتها وعلاماتها عبر آليات السرد التي تستخدمها، والمكوّنات المختلفة التي ترسم خصوصيتها.

تتألّف الرواية السحرية من أدوات ومكوّنات تشكل نسيجها الروائي. والجدير بالتأكيد، أنّ هذه المكوّنات – التي تأتي فيما بعد – تتداخل وتتضافر في تشكيل عملية بناء الواقعية السحرية، وقد أجرينا هذا التمييز بين المفاهيم كإجراء منهجيّ لتسهيل المقاربة:

1- سحرية العنوان ودلالاته

إنّ العنوان «يمثّل أعلى اقتصاد لغوي ممكن»[6]. والعنوان يؤدي دوراً رئيساً في كشف خفايا النصوص وفكّ شفراتها بوصفه «منطقةً نصيّةً رخوةً، تتيح مواجهة النصّ والتصادم معه، تمهيداً لمنازلته، الأمر الذي يجعل من العنوان مفتاحاً لفك ألغاز النصّ وأسراره»[7]. فارتباط النصّ بالعناوين هو ارتباط وثيق يجعل إستراتيجية العتبات من أهمّ مكوّنات لا يمكن الاستغناء عنها في النصوص. وهذه الإستراتيجية تلعب دوراً بنّاء وفاعلاً في تشكيل الروايات السحرية حيث سحرية العناوين تمهّد الطريق لولوج المخاطب إلى عجائبية الفضاء في الرواية. ويقصد بسحرية العنوان «تلك العناوين التي تثير الدهشة والغرابة وتدعو المتلقى إلى البحث في أغوار النص»[8]. والنصوص السحرية عادةً تُفصَحُ عن هويتها عبر عناوينها. فالعنوان مُوَجِّه فعّال في عملية تشكيل البناء السحري، لأنّه خطاب سحريّ يمارس كينونة النصّ.

1- في رواية **حارث المياه**، يلحظ القارئ ملامح الواقعية السحرية بدءاً من عنوان الرواية. وتبدأ العلامة العجائبية من هذا العنوان، بإرسال ومضاتها السحرية، التي تقود المتلقّي نحو أحداث غريبة خارقة للعادة، توحي بسير الرواية في بحر مترامي الأطراف من الوحشة، والضياع. فالمفارقة الموجودة في العنوان انعكست على الرواية بكاملها. فالكاتبة تعتمد عنواناً مثيراً وموحياً بتجاور كلمتين تضاف إحداهما إلى الآخر. واختيار اسم «حارث المياه» في العنوان لا يخلو من الدلالة على عبثية الأفعال والموت والدمار التي تسيطر على الرواية في خضمّ الحرب. فلهذا، لا يمكن أن نغفل دلالة العنوان، إذ تفلح الكاتبة في نحت تعبير جديد. وهي تعتقد أنّه لم تكن هذه الحرب بين الطوائف اللبنانية سوى حرث المياه،

وبهذه الدلالة تشير إلى أنّ لبنان بلدٌ يعيش وفق أديان مختلفة، ومذاهب متعددة، وأصحابها يزرعون المياه وهم الذين خسروا الحربَ بكاملها. والجميع هم المهزومون، لأنّهم دفعوا ثمن الحرب. فحارث المياه هي روايةٌ تسرح بالقارئ في أجواء الحرب اللبنانية بمأساتها، وهذا هو رثاء مرير للحروب الأهلية ودمارها الجسمي والنفسي. وكلّ هذه، في العتبة التي يستشعر المتلقّي من خلالها، بإحساس الكاتبة بعبثية هذه الحروب الدامية.

2- سحرية اللغة ومستوياتها:

إنّ تجاوز قواعد الرواية الكلاسيكية والخروج عن عباءتها يعدّ أحد ملامح التجديد في الرواية المعاصرة، خاصّة في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. و«لعلّ الأداة التي آزرَت قصصَ هذا الجيل لتحقيق هذا التحوّل الفنيّ، هي اللغة بكلّ مستوياتها»[9]. واللغة في البنية السردية «هي كلّ شيء، هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه، إذا نزعتها، أو نزعت شيئاً منها، هارَ البناءُ، وتهاوت أركانه شظايا»[10]. فاللغة تسهم في تشكيل العلاقة مع سائر مكوّنات العمل الروائي، فبواسطتها «تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرّف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب»[11]. وتحتلّ اللغة موقعاً مركزياً في تشكيل البنية السحرية، فاللغة هي القوّة الجوهريّة اللازمة في إحداث التفاعل والتواصل لدى المكوّنات الأخرى في النسيج السحريّ. وهي تمثّل الحلقة الأساسية الرابطة بين مختلف مكوّنات، والواجهة التي نتواصل معها لبناء البنية السحرية. فالواقعية السحرية هي كيان لغويّ يمثّل بعلاقاته مع سائر آليات التشكيل بنيّةً عجائبيةً مكتملةً تحقّق خصوصياتها الفردية بأسلوبها اللغويّ، إذ إنّ «أصعب شيء بالنسبة للكاتب في أمريكا اللاتينية ليس هو اختراع عالم ما؛ لأنّ هذا العالم موجود

أمامه ومكتمل، لكنّ الصعوبة كامنة في السيطرة على لغة تتناول كلّ هذا الواقع اللاتيني الأمريكي الذي لا يمكن تصديقه»[12]. ولابدّ لنا أن نشير هنا بأنّ «لغة الرواية من وجهة البناء الفنيّ، ليست هي الكلمات المفردة، أو الألفاظ من أفعال وأسماء وحروف ممّا يدخل في تركيب التعابير والجمل، وإنّما هي شيء آخر، إنّها مجمل الوسائل التقنية التي تجعل من الرواية "رواية" وفقاً للمصطح النقديّ المتعلّق بهذا النوع الأدبي»[13]. والواقعية السحرية، في الوقت ذاته، هي نصّ متناقض الأثر، إذ «يمكن أن تكون كحجر الأساس لواقع فنيّ جديد متعدد الثقافات تستحق الثناء، ويمكن مع دورانها أن تنجذب إلى وصمة العار بكونها سطحية»[14]. وتكمن هذه الخاصيّة في طريقة استخدام اللغة واستثمارها. ولذلك كان لابدّ للبنية السحرية أن تشتغل على لغةٍ تناسب وتوافق بنائها الفنيّ، فلا تؤدّي الوظيفة الفنية المرجوة منها إلّا من خلال تأليف لغويّ بديع. وليس من المبالغة في شيء، القول إنّ الواقعية السحرية، منظوراً إليها من زاوية اللسانيات، هي ظاهرة لسانية لغوية، تنافس عدّة أجناس الرواية في أناقة نسجها، وشعرية لغتها، وغموضها، ومفارقتها في آنٍ واحد.

اللغة في النسيج السحري هي آليةٌ ذاتُ فاعلية دلاليّة، وآفاق جماليّة، وطاقات إيحائيّة، ومستويات اجرائيّة، وطبيعة تعبيريّة. ومن هنا يحدث للغة «أن لا تكون مجرد وسيلة اتصال، إذ هي في الأساس (وسيلة تعبير) وتحمل مضامين معينة يريد الكاتب الإفصاحَ عنها بصورة مباشرة وغير مباشرة»[15]. وإنّما اللغة الإبداعية السحرية تلجأ في اجتراح بنياتها وبناء ذاتها إلى أنماط متمايزة ومستويات متداخلة، نذكرها في التالي:

أ. السردية اللغوية التسجيلية: تعدُّ السردية التسجيلية واحدة من المستويات اللغوية في روايات الواقعية السحرية. فكتّاب هذه الروايات لا يقتلون متعةَ الشفافية والتجريد؛ حينما يريدون التركيزَ على جوهر الحدث وواقعيته، ونقل الأفكار والأحداث بدقّة ووضوح. ذلك أن السردية التسجيلية «لغة تصف الواقع الأليم والحياة اليومية للشخوص، وما يدور في أعماقها الداخلية، أو يصف المكان وما فيه من ملامح ومعالم، بلغة بسيطة سهلة مباشرة، وفي مثل هذه الحالة تؤدّي اللغة دوراً إخبارياً ناقلاً للحدث فقط»[16]. واللغة في هذه الحالة، واضحة، ومشرقة، وخالية من أيّ تعقيد أسلوبي، دون التوغل في التصوير الشعري لإيصال المعلومات السردية إلى المتلقّي بأقصر الطرق الممكنة وأيسرها. وجاء هذا المستوى أكثر من مرّة في رواية حارث المياه، كقولها عن باخرة "التيتانيك": «ثمّ غرقت التيتانيك. أقوى وأكبر باخرة في العالم»[17]. نلاحظ أنّه يتحرّكالمتلقّي، في هذا المقطع السردي، ضمن مستوى تسجيليّ لا لُبسَ فيه، ويتعامل معه بسهولة.

ب. السردية اللغوية التجسيدية: كتّاب الروايات السحرية، حينما يريدون التعبيرَعن عوالم خيالية، وأحداث خارقة للعادة، يحاولون إخضاع اللغة التعبيرية المباشرة إلى نمط أسلوبي بديع وهو السردية اللغوية التجسيدية التي تعني «اللغة التي تعتمد على التصوير الاستعاري، واستخدام الألفاظ والرموز الموحيّة المتعددة الدلالات، واللغة النابضة بالإيقاع والتلوين البياني والبديعي»[18]، والكاتب عبر هذا المستوى اللغوي، يتمرّد على سكونية اللغة، بهدف استغلال طاقاتها الكامنة. وإنّ ممّا يميّز اللغة التجسيدية عن اللغة التسجيلية خلوَّها من التشبيهات والاستعارات والكنايات والمجازات التي تقوم عليها اللغة التجسيدية. والمتفحص للسردية اللغوية التجسيدية في روايات الواقعية السحرية يجدها تتميّز بـــ:

أ. الشعرية السحرية ورمزيتها: إنّما اللغة، كما سبق لنا القول، كائن بنّاء وفاعل في إنتاج النمط السحريّ وتشكيل بنيته الدلالية. فـ«الوصف ابن اللغة، والأناقة التعبيرية اِبنتُها، والمكوّنات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيّبة من ثمراتها»[19]. وهذا يفسّر دور اللغة البارز والمؤثر في عملية تكوين البنية السحرية. وهي حجر الأساس في بناء الرواية السحرية، لأنّها تساهم في خلق الصورة السحرية التي هي التركيبة الموافقة لهيكلية هذه الروايات. وكتّاب هذه الروايات يحاولون أن يتجاوزوا القواعد السائدة، لتصل لغة الرواية السحرية إلى شعريةٍ هي نتاجٌ لتفاعل كميّ وكيفيّ دقيق بين مختلف مكوّنات الرواية وأجزائها، كأنّ هذه الشعرية في الكلام هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في الروايات السحرية. فالواقعية السحرية بهذا المعنى هي «تناول الواقع بطريقة هادئة، تجعله يبدو شعريّاً، حتّى في لحظات يمكن أن يصير فيها سوقيّاً»[20]. وفي هذه اللغة الشعرية، «يصبح للكلمة قانونُها الخاص، وإيقاعها المتميّز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية»[21]. وإنّ هذا التجريب السردي (الواقعية السحرية) قاد اللغةَ إلى تأسيس أرضية لمجاورة النصّ النثري مع جماليات القصيدة، وتشكيل اللغة الشعرية التي تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء. فالواقعية السحرية هي استعمال خاصّ للغة الشعرية وفقاً لخصوصية هذا الجنس الأدبي. والكاتب السحريّ يسمح للنصّ بأن ينزاح عن الواقع ليلامس الخيال عبر اللغة الشعرية. وتحليل بنية اللغة الشعرية «يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإنّ اللغة في الشعر غاية فنيّة بقدر ما هي وسيلة تؤدّي معني، وتخلق فنّا»[22]. فالشعرية هي

بنيّات جماليّة تحضر في كثير من النصوص السحرية التي تفتح أفق المتلقّي على الإدهاش والحيرة وتحفزه على التأمّل. وهذا ما وجدناه في رواية حارث المياه بصورة صحيحة سليمة. والكاتبة تــحلّق في سماء المعاني الخفيّة المبتكرة، وراء شعرية كلامها، ما شاءت كقولها: «ثمّ شاهدتُ بحراً من الكراسي الفارغة، مصفوفة في مربّعات كبيرة كمربّعات الجنود المشاة، موضبّة في خطوط متوازية تتّجه كلّها صوب الشاطيء... بين وقت وآخر، كانت عيناي المنبهرتان تُرياانني صفحةً رقيقة من الماء، تغمر كاملَ هذه الفلاة الباطونية، فأرى السماء وقمرَ أيلول البهيّ منعكساً»[23]. فهذا المقطع السردي كأنّه نصٌّ شعريٌّ، ولهذه الكلمات سحرها وفاعليتها، وعبر هذه المفردات تميط اللثامَ عمّا يعبر عن مخيّلته. فقد استعار هذا التشكيل اللغوي الجميل من الفضاء الشعري مرونتَه وصفاءَه، كأنّي بهذه الكلمات السحرية الصامتة سمفونية عذبة تعانق التخييل عبر شعريتها وتعزف على روح المتلقّي وذهنه. فهو يشبه بلوحة فنيّة قابلة للتأويل.

وفي النسيج السحري، تطغى اللغة الشعرية ويتزايد الاحتفاء بها إلى حدٍّ يسوق النصَّ إلى نوع من الغموض والرمز. فالرمز هو الحلم المنشود في الروايات السحرية، وهذا يعني «الكلمات والألفاظ المستعملة ليست مرادة لذاتها بالضبط وعلى وجه الحقيقة، وإنّما غايتها الإيحاء، كلٌّ منها يطلق موكباً ملوّناً من الإيحاء...فالنصّ الأدبي نصّ إشارة وليس نصّ عبارة»[24] وكما نعلم أنّ «البعد الإشاري أبلغ وأقوى انزياحاً من كونه مجرد إبلاغ»[25]. وهذه الترميزية هي من أهمّ وظائف اللغة السحرية، وأرسخها أثراً، وأشدّها تأثيراً. فإنّ هذا الاستخدام واللجوء إلى الرمزية «يقوم بدور لا يُستهان به في إكساب اللغة الروائية بُعداً مجازيّاً، كما يبعد لغة الرواية عن التقريريّة والمباشرة في الطرح، وينطلق بها إلى

آفاق رحبةٍ واسعةٍ من المعاني التي توحي بها مفردات العمل الروائي»[26]. إذاً، اللغة السحرية عبر الإيغال في الغموض والانسياق وراء الابهام تُشبه بالأحجية التي تستفز المتلقّي لفك شفراتها تخرق أفق انتظاره. وهذه تُعدُّ استراتيجيةً ناجعةً تهدف إلى بعث القارئ على الاقتراب من سحرية النصّ وخوض مغامرة عوالمه. وهذا الغموض، في الواقعية السحرية، «هو الذي يلوّن النصّ بالرؤي والأخيلة، ويعطيه أصداء لا متناهية»[27]. ولعبة الغموض والإيحاء هي من مستلزمات الأدب السحري ومن خصائصه الجوهرية. فالكاتب السحري، في روايته، يلجأ إلى هذا الغموض المرغوب، «الذي بقي إلى نهاية الرواية مهيمناً على إطارها العام، إذ لم يصرح الروائي عن حقيقة (الكائن) الخفيّ بل ترك أمره للقارئ»[28]، ليزيد من قدرة الكاتب على الإثارة، والدهشة، والمتعة. فالشرط الأساس في هذا النوع من اللغة أن يتفاعل المتلقّي في إدراك إيحائية اللغة وفك أسحارها، لاستظهار المعاني المخبَّأة خلف شفراتها، وإلّا سيكون غموض اللغة ورمزيتها وبالاً على السرد. ومن أمثلة هذا النوع من الكلام كثيرة في رواية حارث المياه، نحو قول الكاتبة واصفةً خوفَها: «مستمّراً جامداً كحجر. تحت الفتحة غير البعيدة صاروخ كبير. نائم على جنبه كدلفين ميّت. كامل وأملس ومنفوخ. وترابٌ فوقع. تراب فوقه والهدير على السطح»[29]. فالكاتبة، في هذا المقطع الروائي، تبتعد عن اللغة التسجيلية المباشرة والنثرية المعتمة، وتضرب في التعبير باللغة الإيحائية الرمزية التي تضفي مساحات فنيّة على سردها، تزيد يقظةَ المتلقّي، وتتركه حائراً في خضمّ الرواية. وفي مقدور هذا المتلقّي أن يفسّر استخدام رمز الدلفين، ولكنّه في الوقت نفسه يحار في تفسير التراب والهدير، وارتباطهما بفحوى الكلام. فهى تلجأ بعباراتها الموحيّة ودلالاتها الغامضة ومفرداتها الرمزية إلى تشكيل بنيّة لغوية سحرية تذهل المتلقّي

وتربك حواسه. والمتلقّي في هذا الحقل، يضطرّ إلى اليقظة والتأمّل والتأويل، عبر لغة تجسيدية قوامها الانزياح والغموض.

ج. المفارقة اللغوية والأسلوب الساخر: تعدّ المفارقة اللغوية إحدى الآليات التي تمنح للنصّ السحريّ إمكانيات إيحائية ودلالات تجعله أكثر عمقاً وتأثيراً. والروايات السحرية لا تخلو من نبرة ساخرة اتّساقاً مع فضاء الرواية وأحداثها. والواقعية السحرية، في هذا المسار، هي «عرض المكبوت بطريقة فنطازية، عندما يبدل الكاتب الموضوعات السياسية والاجتماعية، ويعرضها بطريقة تهكمية، هو بهذا النوع، يزيح الرغبة الممنوعة لديه بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفياً»[30]. إنّ المفارقة اللغوية هي مادة تشكل البنية السحرية في رواية حارث المياه. والكاتبة تصنع المفارقة بأسلوبها الساخر. و هذه النزعة الساخرة التي تمتلك الكاتبة في روايتها هذه، تساعد على التعبير عن رفض هذه التناقضات الموجودة في المجتمع بسبب اندلاع الحروب الأهلية. فالبطل يعرف مأساة مجتمعه وما أصابه بكامله، لكنّه لا يمتلك قدرةً على تغيير ما بها، لذلك يلجأ إلى السخرية في موضع المأساة كاستراتجية تعبّر عن الاحتجاج الفردي أمام هذه الحالة المأساوية الراهنة. وعندما تبلغ السخرية والتهكم ذروتها في روايتنا هذه، تقوم القذائفُ مقامَ المحراث فتفلح الأرضَ وتُهيّئ للبذور أسبابَ الحياة: «**رحتُ أتساءل. من أين أتت للأرض كلّ هذه الخصوبة، أين ذهب إسفلت الطرقات، هل فلحته القذائفُ أم أن ما تساقط من الأبنية وجرفته مياه الأمطار التي عرّت الحجر، أ قام على الأرض أرضاً جديدة؟ أم تُراني كنتُ غائباً عن الوقت ساهياً عن جريانه منذ بدأت الأحداث لتتحوّل إلى حرب**»[31].

إنّ رواية **حارث المياه**، كما رأينا، مشحونة بتوظيف مستويات اللغة السحرية ممّا يجعلها مدوّنة خصبة في هذا المجال. فيلاحظ قارئ هذه الرواية أنّ هذا النسيج السحري لا يسير على مستوى واحد من اللغة، فهو مرّة ذو مستوى تسجيليّ، وأخرى ذو مستوى تسجيديّ (شعريّ، أو رمزيّ، أو ساخر)، كما يلاحظ في الوقت نفسه، أنّ هذين المستويين متداخلان ومتلاحمان في شبكة متينة معقدّة من العلاقات السحرية.

2-سحرية الوصف ووظائفه: الوصف «أسلوب إنشائيّ يتناول ذكر الأشياء في مظهر الحسي، ويقدّمها للعين»[32]. فهو تقنية سردية ملازم لكلّ الأجناس الأدبية باعتباره أداة التمثيل وآلية التخييل، وله وظيفة زخرفية تزيينية. هناك تراجع كبير في الاحتفال بالوصف في الرواية المعاصرة في العقود الأخيرة وتوظيفه «بوصفه آلية للإفصاح عن ذهنيات الشخصيات، أو ذريعة للإبطاء زمن الخطاب. حيث ستصبح الرواية مقتصدة في توظيفه»[33]. ويلعب الوصف دوراً مركزيّاً وجوهريّاً في النصوص السحرية. ورواية الواقعية السحرية، وهي صياغة بنائية مميّزة تجمع بين المألوف واللامألوف، قد فتحت أمام الوصف منافذ عدّة في توجيهه نحو بناء عوالم خيالية شاعرية. ومن ثمّ، أصبح الوصف يضطلع بوظائف بالغة الأهميّة والخطورة في بنية واقتصاد النصّ السحريّ. و الوصف، في الواقعية السحرية، لا يأتي بلا مبرّر، بل إنّه يخدم السردَ، وله أثرٌ مباشر في تشكيل البنية السحرية وتطوّر الحدث. وهو أحد المؤشرات الهامّة للواقعية السحرية التي تُساهم في تشكيل بنيتها وتعزيزها وتشييدها. فهذا الوصف السحريّ «يجيء متعدّداً وحيّاً، مرفوداً بأسلوبية جديدة تكسر البلاغة الأحادية للمعجم، فتعمل على إخصاب أبعاد النصّ الفنيّة والإيديولوجية»[34]. ولعلّ الذي يغطي على جمالية اللغة أو على قبحها في

الرواية السحرية إنّما هو الوصف. ولهذا، نستطيع اعتبار الوصف تعبيراً لغوياً، حيث «تكون الأدلة اللغوية التي يجسّد الموصوف قد انفلتت من حيّز الدلالة المعيارية، ودخلت مجال التمثيل الرمزي الرّحب، والمعقّد، الذي هو قمين بتشذيب الألفاظ، ونفضها من دلالانها المتواضع عليها، بفعل تموضعها داخل سياق جديد يتيح لها الإشعاع بدلالات تحبل طرواة وجدّة»[35]. والواقع، أنّه من الصعب عزل الوصف عن اللغة، خاصّة في الواقعية السحرية، لأنّهما يتداخلان جدّاً في أدائهما لوظيفة تشكيل البنية السحرية. فإنّ الوصف يتشابك ويتعاضد مع اللغة لتشكيل الفضاء السحري وتكوينه عبر تحويل الماديّ الواقعيّ إلى الموحيّ المتخيّل.

ويتبع الوصف السحري وظائف نستطيع أن نلخصها في خمس وظائف تالية:

1- الوظيفة التحديدية: ونعني بها «الوظيفة القائمة في جميع المحكيات، إذ يقوم الوصف بينه وبين السرد، مادام هذا الأخير يبدأ حينما يتوقّف الوصف، هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل، فقد يحسّ به المتلقى، كما قد لا يحسّ به»[36]. والوصف في هذه الوظيفة «يستخدم ليقوم بدوره في تحديد الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية وخلق عالم يؤكد – بفضل تشابهه مع عالم الواقع – أنّه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع ونقله، وإيضاح بعض الأفكار التي يرى الكاتب أنّ لها أهمية»[37]. وهذا الوظيفة التحديدية الفاصلة هي التي غاية تحقيق الواقعية السحرية. ومن أمثلة هذه الوظيفة في حارث المياه: قول السارد «**إنّها فتاة. رأيت شعرها. ورأيت ثوبها الذي يعكس الضوء. بقيت مسمّراً في مكاني لا أجرؤ على الحركة**»[38].فقدم الراوي شخصية الفتاة بوصف تحديدي يلقي بظلاله على شعر هذه الفتاة وثوبها.

2- الوظيفة التنظيمية: ومن وظائف الوصف وغاياته هي «التولُج اللطيف في المواقف الملائم للحدّ من غُلواء جرَيان الحدث وسرعته، وللتسلّط على مَشاهدَ معينة لجعل المتلقّي يلتفت إليها»[39]. ففي روايات الواقعية السحرية «يطغى الوصف السردي الذي يسعى السارد من خلاله إلى تنظيم حكي يهيء المتلقى لتقبّل الأحداث العجائبية»[40]. ولذلك يطغى الوصف السردي الذي تحاول الكاتبة من خلاله تنظيمَ نسيج سحريّ يهيأ المتلقّي لتقبّل الأحداث العجائبية.

3- الوظيفة التأجيلية: وهي وظيفة أساسية ومحورية في البنية السحرية، «لأنّها تعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة، فقد ينساب السرد بأحداث تتطوّر كأنّها في اشتغال دائم، لكنّ السرد يتوقّف فجأة مفسحاً المجال للوصف الذي يوقف كلّ حركية زمنية، وهذا الإدخال الوصفي يودّي إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث في الزمن»[41]. ومن مصاديق هذه الوظيفة الوصفية في رواية حارث المياه قول الساردة: «**نظرتُ حولي لا أصدّق ما أرى. أرض مسطّحة فارغة ككفّ اليد المبسوطة. امتدادٌ افقيّ سويّ باطنيّ لا يشوبه غرضٌ نافر أو شكل ناتيء. صحراء ملساء دون رمل، يَغرقُ أفقُها الدائريّ في العتمة الرخوة ولا يحدّها ارتفاع على مدى نظر**»[42]. والكاتبة تواصل سردَ حكايتها بعبارة «**نظرتُ حولي لا أصدّق ما أرى**»، **فيتوقّف السرد فجأة بعبارات وصفية عديدة، وهي: «صحراء ملساء دون رمل»، «يَغرقُ أفقُها الدائريّ في العتمة الرخوة» و«لا يحدّها ارتفاع على مدى نظر**»، فتكرار هذه الأوصاف وطول مداها والاستغراق في لملمة تفاصيلها توقّف السرد في هذا المشهد الروائي عن الحركة.

4- الوظيفة التبئيرية: وهي الوظيفة الأكثر الأهمية في الوصف الحديث، و«يسعى الواصف من خلالها إلى تبئير كيان أو كائن ما، بتقديم معلومات وصفية

داخلية وخارجية، قصد قول شيء آخر مبأر»[43]. والوصف بالنسبة للشخوص السحرية هو تبئير تلك الشخصيات في سرد سحريّ. وكذلك بالنسبة للمكان والزمان وغيرها من المكوّنات.

5- الوظيفة الإيهامية: إنّ العملية التوصيفية في الواقعية السحرية «تنأى عن المألوف في محاولة من الكاتب لإثارة دهشة المتلقّي على العالم الفنتازي، جامعة بين المتضادات البعيدة عن المعايير السببية المنطقية»[44]. فالقارئ لا يستطيع التمييزَ بين ما هو حقيقيّ وما هو خياليّ. وفي هذه الوظيفة «يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، ويشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال. ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع»[45]. وهذه من الوظائف بالغة الأهميّة والخطورة في الواقعية السحرية، خاصّة عندما تقف عند التفاصيل الدقيقة والانتباه والتركيز على الجزئيات الصغيرة في الأوصاف، لأنّ كثرة التفاصيل هي صناعة ومكرٌ لإيهام القارئ بأنّ الوقائع التي يقرأها حقيقة محضة لا وهم ولا خيال، وأسرع إلى تصديقها. وهذا، هي الغاية التي تودّ الواقعية السحرية تحقيقها عبر الوصف. وهذا النوع من الوصف يعتني بعرض مكثفٍ للتفاصيل الحسية، وجاء أكثر من مرّة في رواية حارث المياه: «رأيتُ شكلاً آدمياً صغير القدّ، متربعاً، مستنداً بكامله إلى النصف الذي بقي سليماً من الجرّة الكبيرة مزروعاً في تراب الحائط»[46]. فالكاتبة تحاول تجسيد الموصوف (شكل آدمي) بكلّ حذافيره لإيهام القارئ بأنّ هذه الشخصية السحرية التي تصفها حقيقة محضة لا وهم ولا خيال.

يعدُّ الوصف، في رواية حارث المياه، من المقوّمات الجمالية المحورية لهذه الرواية. وظفَته الكاتبة بمهارة وبقدرتها على التعامل مع اللغة، لأنّ كلاًّ منهما تقدّم

وظيفةً، تتضافر مع الأخرى. وقد أحسنت الكاتبة في روايتها في توظيف البنية الوصفية واستثمارها.

3-سحرية الشخصية وسماتها

تعدّ الشخصية إحدى الدعامات الأساسية في الرواية، وهي التي تتكئ عليها الرواية في تعبيرها عن رؤيتها، فهي التي تحرّك الرواية. تضطلع الشخصية بدور هامّ في النصّ السحري، فهي مقوّم أساس من مقوّمات التحديث في بنيّته. فالشخصية في الرواية السحرية، عبر الخروج عن نمطها المألوف، تختلف تماماً عمّا غيرها من الشخصيات في الروايات الأخرى. فالشخصية السحرية ليست عنصراً من عناصر التزيين أو إتمام الحبكة، بل إنّها شخصية غنيّة، «تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة، موحيّة من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في كلّ موقف حدثي»[47]. وإنّ هذه الشخصية هي «مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع، وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنيّة استخدمتها الرواية الحديثة لتعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر»[48]. ففي الأدب السحري «يعتمد الروائي في بناء شخوصه على مبدأ الانزياح عن المرجعيات الواقعية لحساب المدهش واللاواقعي»[49]. وكتّاب هذه الروايات يمتلكون الحريّة في التعبير عن وصف شخصياتهم السحرية؛ «وذلك بتغيّر العناصر الطبيعية للشخصية، وتحويلها إلى شخصية عجائبية مثيرة»[50]. وفي هذا المسار، الكاتب يتمسّك باشتراطات بديعة في تشكيل الشخوص السحرية وتكوينها، أهمّها:

1) البطل وصراعاته النفسية: إنّ شعور الشخصيات بالصراعات النفسية هو السمة الواضحة لها في السرد السحريّ. وذلك أنّ حضور العجائبي في الروايات السحرية له علاقة وطيدة ومتينة «بتنوّع الشخصيات والأفعال المحدثة، فلا يمكن

وجود هذا النوع إلّا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها»[51]. وإنّ أبرز أزمة تعاني منها شخصية البطل، في رواية حارث المياه، هي حالة الخوف والقلق والشعور بالانكسار والضياع. فالسمة الواضحة في شخصية نيكولا هي التيه، كما يسهم القلق والخوف في تعميق غموض البطل وإضفاء صبغة السحرية عليه. وما فلح الأبوان، في رواية حارث المياه، في تأسيس ترابط صحيح وعلاقة سلمية وطيدة توفّر للبطل **نيكولا** أمناً عاطفياً يطفيء شعوره بأزمة الهوية. إذ يعاني نيكولا منذ طفولته، من أزمة الضياع، من ناحية الأمّ. فالأمّتحرص على تنكير ابنها، وتدفع به لتعلّم الرقص والأوبرا:«لم يعارض أبي أمّي في شيء حتّى حين كانت تُلبسني ثياب البنات رغماً عني وتعلّمني الغنا الأوبرالي في البيت»[52]. فقد جرى تخريبُ علاقته بأمّه منذ الطفولة. وكذلك، ينشأ **نيكولا** وحيداً في مشاعره، متوحّداً مع همومه، يعاني الاغتراب الذي يعيشه جراء التهميش. ففي عالمه الفردي، يبدو نيكولا فاقدة لخصوصياته، إنّما يشبه بالكتلة البشرية الضخمة التي تأكل دون التوقّف: «**أكاد لا أتوقّف عن الأكل. كأنّ ما أبتلعه لا يهدأ في معدتي. لا يملؤها. أجرّب مضع ما لم أكن أقربه في السابق، نباتاً أو زواحف تدبّ في الأرض أو طيوراً وقعت في شباكي. أكاد لا آنف شيئاً**»[53]. فالبطل المنهوم لا يحتفي بجسده، إنه يتلاشي شيئاً فشيئاً.

ولا تقتصر الحرب على الدمار المادي فحسب، بل هناك شظايا أعمق، تتفجّر وتنتشر داخل الشخص. فالكاتبة تسعى في حساسية بالغة لرسم تناقضات شخصية نيكولا وتداخلاتها. وكذلك، حالة الشعور المتناقضة بين الصحة والجنون، هي المحور الدلالي الأبرز في الرواية.وهو يطلق أصواتاً تشبه بصوت المجانين: «**وصلتُ مصطبتي وأنا أطلق أصواتاً يحسبني من يسمعها أنّي مجنون تماماً**»[54].

فهذا الضياع الذاتي الذي يعاني منه **نيكولا**، هو من هذه النتائج السلبية التي تخلّفها شظايا الحروب. فإنّ هذا الضياع، كان وثيق الصلة بالأوضاع الراهنة، ومصدره هو فكرة الخوف التي تكون ردّة فعل للحروب الداميّة التي أدّت إلى الانهيار في هذه الظروف المتواترة. وفي خضم الضياع الذي يعيشه البطل، يطلّ الخوف متسرّباً منه، كامناً في جوفه، فهو يبقى أسير الخوف الساكن في داخله من الحروب. يناجي نفسه واصفاً خوفه: «قلت لنفسي إنّ التوتر والخوف يمنعاني من التفكير برويّة ... قلت لنفسي ممّ أنت خائف الآن ... ما الذي يستدعي الخوف؟»[55]. فإنّ مصدر القلق الداخلي لشخصية نيكولا هو فكرة الخوف. فالخوف كشبح يستولي على حياته، وهو جزء رئيس من حركة الأحداث في الرواية، ويعتبر عمودها الفقري. وهذا الخوف يتبدّل مع تقدّم السرد إلى الخوف الهيستري. فحينما أيقن البطل من موته الوشيك، تلاشى شعوره بالخوف، وهذه هيأقصى حالات الخوف وأعلى درجاته: يقول «**لم أكن خائفاً جدّاً هذه المرّة. ربّما كان يقيني من موتي القريب هو السبب**»[56]. إنّ شخصية **نيكولا** في حارث المياه، شخصية مسكونة بالقلق والخوف الهستيري والكوابيس، ممّا يضفي عليها مُعلماً من معالم الواقعية السحرية. فحال البطل الذي يعيش الخوف والقلق والضياع، يساوي حال بيروت التي اجتاحتها الحروب الأهلية وعاثت فيها فساداً وخراباً.

2) تحوّل البطل وامتساخه:

تتنوّع الشخصية في الرواية السحرية عن طريق التحوّل والامتساخ، وتستطيع أن تكون موجوداً آخر. وتعتبر هذه الظاهرة من أهمّ ما يميّز هذا النوع من الرواية. فـــ «إنّ هذه الامتساخات التي يتمّ تصويرها بشكل واعٍ تحمل حمولتها الدلالية والاجتماعية، فتؤدّي وظيفتها الأدبية بتوليد الرعب والتردّد في القارئ

والشخص ذاته»[57]. فالكتّاب، باستخدام هذه التقنية السردية المدهشة، يريدون التزاوجَ بين الواقع واللاواقع، مكسّرين حدودَ الواقع، واضعين حدود جديدة له. ولا تخضع هذه الامتساخات لتفسير عقليّ، لكونها محصورة في الدائرة الفوق طبيعيّة. إذ بالإمكان أن يتحوّل الإنسان البطل إلى كلبٍ، كما في رواية حارث المياه. إنّ هذا التحوّل الحيواني وإعادة إنتاج الحياة، في هذه الرواية، يشير إلى عقدة الخوف والقلق والوحدة التي يعانيها الفرد في فترة الحروب الأهلية. فلهذا نجد البطل، في روايتنا هذه، ينكفىء على ذاته محاولاً بناء عالمه الخاص الذي يمنحه السلام الداخلي، بعيداً عن العالم الخارجي الذي تعيشه لبنان. فحينما لا يجد أنيساً في عالمه، يختارُ مضطراً الكلبَ رفيقاً له. ثمّ يتمثّل البطلُ سلوك الكلاب رويداً رويداً، ويرصد امتياز الكلب على البشر: «وقلتُ ربّما ما فعلتُ اليوم من التبوّل في الأماكن التي مررتُ بها إلى هنا بدايةٌ جيّدة»[58]. وتتحوّل حركاته وتصرفاته كلّها إلى هذا التماهي، فكأنّي به يصرّ على كلبيته: يقول «**نزلتُ إلى الأرض أستند إلى يديّ وركبتيّ، ورحتُ أدبُّ على أربع متراجعاً إلى الخلف**»[59]. فهو يتقمّص الكلبَ، فتذوب شخصيته الحقيقة لحظة بعد أخرى، يفكر ويعيش على أنّه كلب جاثٍ على أربع. فهذا الكلب الرابض في أعماق نيكولا ليس إلّا رغبته للتمرّد على الخروج من هذا الوضع المأساويّ الذي يعيشه اللبنانيون. وحينما امتلأت حنجرتُه بالنُباح، لم يسمع غير صوت نباح مسترسل، فهو ينبح بأعلى صوته: «**رحتُ أنظر إليه وأنا أعوي بأعلى ما تستطيع حنجرتي**»[60]. إنّ هذا صرخة مكتومة في إظهار نزعاته المكبوتة ضدّ هذا الوضع المأساويّ الذي لا يمكن لأيّ صوتٍ أن يؤدّيه غير النُباح، فالبطل بواسطة هذا الصوت، يعلن عن رفضه الصريح لهذا الواقع المرير. فبهذا

التماهي في صورة الكلب والانتماء إلى فصيلة الكلاب، يمكنه أن يرى الحياة كما يريد، دونَ الحرب، والنهب، والدّمار.

سحرية الزمن وتحوّلاته

الزمن هو كينونة ميتافيزيقيّة ليست بإمكانها أن تكون في عالم الواقع، ولكنّه موتيف رئيس في كافّة السرديات. والرواية ما هي إلّا «**تركيبة معقدّة من قيّم الزمن**»[61]. إنّ الزمن الكرنولوجي المتسلسل المتعاقب يكاد ينعدم في الرواية الحديثة التي «لم تعد تركز على تصوير الشخصيات أو الأحداث بقدر ما تهتمّ بإبراز المتغيّرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن»[62]. والزمن من العناصر الأساسية المسهّمة في تشكيل البنية السحرية، وإنّه عنصر فاعل في بنية الخطاب السحري. أمّا الزمن في السرد السحري مختلف، إذ «يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق طبيعية، فيصبح بُعداً فاعلاً يخضع للمسخ والتحوّل، حتّى يصبح مقتسماً للبطلولة، لأنّه يشكل فسيفساء شديدة التنوع، فهو في المحكى الفانتاستيكي عصب الحدث والشرايين التي تتدفق فيها دماء الشخوص العجيبة»[63].

وتتمظهر الواقعية السحرية في هذه البنية الزمنية «لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحوّل الزمني وانقلاباته، فيجيء خارقاً مكسّراً للحدود بين الماضي والآتي، مؤسّساً للحيرة والتعجيب»[64]. وهذا ما نسِّميه الزمن الكابوسي الذي نلتمسه في فضاء رواية حارث المىاه بالسهولة، و«نريد به زمن الأزمنة، والمتضمن لقيّم انفعالية ستولد الدهشة والتردد في نفس المتلقّي إذ الأحداث العجائبية تتبني على انهراق الزمن في فجوات الرهبة، حيث يعمد الكاتب إلى ملامسة الجوانب القابعة

في اللاشعور الكائن من أجل تجسيد أزماته وحقيقته الكابوسية التي باتت تقضي مضجعه»[65].

إنّ رواية حارث المياه تلامس الواقع بآلامه، وتكتب مأساة الإنسان اللبنانيّ في زمن الحرب الأهلية. فتعتمد الكاتبة هدى بركات إلى توليد السحرية انطلاقاً من الزمن في هذه الرواية، لتؤدّي وظيفة توليد الإدهاش والتردد في ذهن قارئها من خلال سرد الوقايع السحرية. هذه الرواية ترسم ملامح العجز الإنساني عن مقاومة طغيان الزمن وتتّخذ موقفاً من الزمن تجاه ثنائية الحاضر والماضي، والحياة والموت، والواقع والحلم. وونحن نعلم بأنّه في هذه الروايات، «قد يتوغل الكاتب في عصور قديمة مبتعداً عن الواقع المعاصر أحياناً، لتهيئة أجواء فوق الطبيعة، وتوليد الحيرة والإدهاش من جهة، وقد يتوغل في عصور مستقبلية متنبئاً بوجود مخلوقات صنوبرية، أو شخصيات عجائبية، تولد الحيرة والإدهاش لدى القارئ لاتصافها بقدرات فائقة غير مألوفة»[66]. فحالة الزمن في هذه الروايات، يكتنفها التشظّي والتداخل، وكلّ هذا ناتج عن إدانة الحاضر، وواقعه المأساويّ، من خلال مجابهته بما كان. فلم تكن روايتنا حارث المياه تصور الزمن المتسلسل من الماضي إلى المستقبل مروراً بالحاضر، بل إنّها تكشف «رؤيتها الحضارية للزمن، فالحاضر في المجتمع العربي وصل إلى حافّة الانهيار والجنون، على الرغم من امتلاكه لماضٍ قديم ومجدٍ عظيم، ولكنّ رؤية هذا الماضي تكشف الجهل، والضياع، وعدم القدرة على فهم التاريخ وحركة الزمن وما يحدثه من تغييرات وتحوّلات. لذلك تبعثرت حكايات الماضي وحكمتها في حركة الزمن الحاضر»[67]. فقد برزت صورة البطل نيكولا في زمنه الحاضر متشظياً لتكون تجسيماً لمعاناة الحرب و دمارها. وكلّما نقترب من نهاية السرد لا يستطيع التملّص من جريان

الزمن وسيلانه، يقول «**لم أعد أعرف كم عمري، لكنّي بالتأكيد تجاوزت الخمسين**»[68]. يعتقد الباحثون أنّ «عجز الراوي عن تعيّن الزمن يعدّ سمة من سمات الزمن السحري العجائبي، وذلك من خلال عدم الإحساس به»[69]. وكذلك، البطل يشعر بالضآلة تجاه هذا الزمن وهو يُغيب الانتظام الزمني، فتتداخل لديه أبعاد الزمن وتتبعثر، وتتحوّل إلى اللازمن. فهو يفقد إيقاع الزمن الخارجي، ولا يحسّ بمرور الزمن: «**كم مرّ عليّ من الوقت. الشمس لا تزال لم تغب**»[70].

ففي خضمّ الموت، وضياع الأرض، واحتلال البيت، يمرّ الزمن متشظياً، وليس هذا التشظّي في الزمن إلا تعبيراً عن ذات البطل المتشظية، ومرآةً لتجسيم صورة الراوي المتكسرة. وإثر هذا التكسّر والتشظّي، تتداخل لديه الأزمنة، وتتبعثر حكاياته بين محبوبته شمسة الكردية وقصة الأقمشة التاريخية وطفولته، والبطل يتحرّك بحريّة في أزمنته، ويرواح بين الماضي البعيد والحاضر والماضي القريب والزمن التاريخي لمدينة بيروت، دون وضع الخط الفاصل بينها. ومن جانب آخر، يتفلّت الزمن لديه، فلا الماضي حاضرٌ، في متناول يديه، ولا الحاضر معيشٌ جاهزٌ. فإثر هذا، وصل نيكولا إلى حالة الانهيار والانشطار، دون أن يعي موته ونهايته: «من قتلني يا أبي؟ من قلني، فأنا أعرف لم أمت ميتة طبيعية، أعرف ذلك. لم آكل نباتاً مسموماً، ولا افترستني الكلاب. متُّ دون أن أنتبه أو أحضّر نفسي لملاقاة ملاك الموت. عرفت ذلك من انقلاب الأشياء، من مضيّ زمن دوني»[71]. فالكاتبة تسعى عبر تشوية الزمن وغيابه، إلى خلق إطار يعيد فيه الحاضر تكرار الماضي أو ما يشابهه. وفي روايتنا هذه، يعاني **نيكولا** هذا الصراع بين الزمن واللازمن، فهو يسعى لإيقاف الزمن، علّه ينسى هذا الدمار، ولكنّه انتهى الزمن، بحالة موت البطل المهزوم المقهور، فقد هزمته الصيرورة

الزمنية وقهرته ديمومتها، ولم يبق له سوى استقبال الموت ومواجهته في حالة استسلام وانكسار، لأنّ «إنّ أفق الزمن في روايات الواقعية السحرية ليس أفقيّاً، ولكنّه دائريٌ: لا يبدأ بشكل أفقي، وإنّما نهايته تنطبق مع بدايته»[72]. وإنّ حركة الزمن وسيلانه باتّجاه دهاليز الموت هي ترمز إلى شعور البطل بالخوف وضياعه أمام الزمن، فالموت هو الخلاص الوحيد من المعاناة التي تبدو بلا نهاية.

4-سحرية المكان وعلاقاته

يعتبر المكان أحد الركائز الأساسية للبنية السردية وأحد عناصرها الفنية. إنّ هذا المكوّن المحوريّ «قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه»[73]. فليس له، في الرواية، دور تزيينيّ أو تمهيديّ فحسب، لكنّ «المكان يساهم في خلق المعنى داخلَ الرواية ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً، بل إنّه أحياناً يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[74]. قد حظيت البنية المكانية بدور محوريّ في النصّ السرديّ، وتكمن هذه الأهمية في قدرتها على العلاقة والربط بين سائر مكوّنات وآليات السرد. «فهي الأرضية المشتركة التي تتحرّك فيها الشخصيات، وتتطوّر الأحداث، وتنمو البنية السردية»[75]، لأنّ «العجائبي المتمثّل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق الطبيعية يحتاج في تجليه إلى أمكنة، هذه التي يجب أن تتلائم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة أو مثيرة للتساؤل أو التردّد»[76]. ونخلص بأنّ المكان من الفاعليات النسقية التي تنشغل في روايات الواقعية السحرية، وفقد استطاع أن يحتلّ مكانة بارزة ومرموقة في هذه الروايات، لأنّه يسهم إسهاماً فاعلاً في إضفاء الغرائبية وإسدال ستائر السحرية في عملية تشكيل البنية وتشييدها. بداية الاهتمام بالمكان السحري يتجلّى في «وصف المكان»

باعتباره الإطار الذي يحتوي الأحداث. فهو «تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسيّ، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، ووصفوها بدقة»[77]. كما نرى في رواية حارث المياه في وصف الأمكنة الواقعية: «**خرجت من سوق أياس إلى شارع اللنبي فشارع فيغان ومنه إلى الطرف الأعلى لشارع فوش. مررت من أمام محلات الشاورما قرب تيوفيل خوري ...، إذا كانت فارغة تماماً مكشوفة إلى الشوارع. رحتُ أجدّ السيرَ حتّى وصلت إلى الريفولي وأنا أتابع ما بدأته من مصطبة بيتي**»[78]. فالواقعية السحرية من جهة تؤكد على هذا النوع من الوصف لتركيز بعدها الواقعي وتقويته، ومن جهة أخرى، قد جعلت المكانَ في المحلّ الأوّل من اهتمامها. و«قد أحلّته محلّ الشخصية الروائية، واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، بل وجعلته الشخصية نفسها، كي يودّي دور الإيهام بالواقع»[79]. لأنّ المطلوب في الواقعية السحرية ليس وصف الواقع، بل خلق واقعٍ يُضاهي بالمظهر الخارجي لهذا الواقع. وجاء هذا النوع من وصف المكان غير مرّة في حارث المياه. ففي لحظة، يجد البطل **نيكولا** نفسَه في حالة جهل وعماء، فلا يعرف إلى أين يمضي: «**صحراء ملساء دون رمل، يَغرقُ أفقُها الدائريّ في العتمة الرخوة ولا يحدّها ارتفاع على مدى النظر. لا شيء. لا حجر، لا نبات ولا حيوان يدبّ في الأرض. استدرت حول نفسي مرّة أخرى. لا شيء. مشيتُ بضع خُطوات ثمّ توقّفتُ لأنّي أضعتُ الاتجاهات**»[80].فالبطل لم يعرف أيّ السُبُل يسلك. لم يعرف مكانه حيث كان، ولم يعرف كيف جاء لذلك الموضع. كأنّه وُلِدَ للتوّ بلا ذاكرة وبلا تأريخ. فهو يهرب هذا التيه والعجز، يجرّ معه أشلاء حياته الضائعة، هذا الجسد الهائم والروح

المشتتة، ولا يعرف أين المصير، لهذا يهرب بالاتّجاه المعاكس: «**ما الذي جعلني أهرب بالاتّجاه المعاكس للبقعة التي أعرفها جيّداً وأنا موقن من سلامتي فيها... أهو خوفي من جهلي لما تبقّى من مسافة لم يسبق أن قطعتها من ذلك المكان ...؟**»[81]. فهو يجرّ جسده تائهاً في تلك البقعة المعروفة له، ساعياً للوصول إلى ملجأ يُظَلِّلُ خوفَه ويُسلّي نفسَه. ولكنّه فقد انعدم الإحساس بالمكان، وحيث يسير في الطريق، لا يستطيع أن يفرّق بين الجهات الأصلية والفرعية. فهو يخرج إلى فضاء مجهول ليس له بداية أو نهاية، كأنّه يقع في فخٍّ لا يستطيع التقدّمَ، ولا التراجعَ. وهذه المتاهة المكانية، واللاتّجاهية في البُعد المكاني، تضفي على النصّ الحيرة والإدهاش، وتعمل على تحريك المتلقّي وتهييجه في أكثر من اتّجاه، وهذه هي من غايات تشكيل النص السحريّ. أمّا بالنسبة إلى حارث المياه، تتميّز هذه الرواية، بالحضور الطاغي للمكان، بحيث يلعب المكانُ دور إحدى بطولات الرواية. وقد اتّخذت البنيات المكانية صوراً متنوعة في رواية حارث المياه، فنراها تتّسع تارةً رمزاً للانتهاء، والخروج عن الذات والحياة، وتضيق أخرى، لعلاقتها بدلالات الضيق والاختناق. ولذلك تعدّ «الأماكن المغلقة لانبحاس الظواهر، والصور العجائبية، بدلاً من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعدّ مرتعاً للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب»[82]. ويبدو الفضاء في الرواية بدون جغرافية، فهو حيّز لا نستطيع حصره في حدود ثابتة. ومدينة بيروت بوصفها مكاناً تخرج من بعدها الجغرافي في رواية حارث المياه، تحوّلت إلى شخصية فاعلية في إطار النصّ، وهي: «مدينةٌ لا تتقدم في الزمن بل تتعدّد وتتراكم، وتنخسف في الأرض العميقة كلّما ارتفع بنيانُها»[83]. ومع أنّ الرواية تدور في أماكن عدّة، لكنّ الكاتبة تركز على منطقة وسط لبيروت، منطقة اشتباك بين المسلّحين. كذلك، يلعب المكان دوراً

سياسيّاً، فنستطيع أن نرى تأثير الحرب على المنطقة الفاصلة بين المتحاربين، حيث تخلو من البشر، وتصبح مجالاً للكلاب، والنباتات.

5- تحفّظات الكاتب وتأثيراتها

إنّ كلّ مواقف المؤلف في الروايات السحرية تؤكد الحيادَ والانحيازَ في عملية السرد. فالكاتب السحري يظلّ محتفظاً بنبرة حيادية، وبهذا الطريق، يدفع القارئ لمواصلة الرواية حتّى نهايتها. وينتقل الروائي الأحداث من وجهة نظر محايدة، حيث لم يكن لهذا السارد أيّ حراك مؤثر داخل النصوص، وإنّما كان مراقباً يمتلك وعياً ذاتياً، لتتبّع سير الأحداث. ومع أنّه مطلّع على الخلفيات والتفاصيل، وله حقّ التدخّل إذا اقتضى الأمر، لأنّه عليم بكلّ الأحداث والوقائع، قادر على إفشاء أسرار الشخصيات، ولكنّه يحتفظ بنبرته الحيادية فيما يروي من أحداث متداخلة، ويقدّم من شخصيات عجيبة، ويتحذّر عن إعلان موقفه، ويكتفي بالصمت المطبق. «إذ إنّ مجرد شرحه للعالم الخارق والعجيب يعني التقليل من شرعية الأحداث، لذلك فهو (الراوي) ينسبها على الفور إلى العالم الطبيعي، وبالتالي فالمروي له والقارئ يتجاهلان كلّ ما هو خارق أو مزوَّر»[84]. وعبر هذه التقنية، لا يستهلك القارئ النصَّ، بل يتورّط فيه. والراوي في حارث المياه، حينما يحكي وقائع غريبة، كظهور هذا التحوّل والامتساخ في بطل روايته نيكولا، كما سبق لنا القول، يظلّ على الحياد، يرتع في طمأنينة، يراقب ويكتفي بالسكوت. وكلّ هذا، يكشف انتفاء نزعة الانحياز التي يدّعيها. فالكاتبة هدى بركات عبر تكتّمها في سرد الوقائع السحرية الخيالية في روايتها السحرية، تدفع بالمتلقّي إلى عوالم عجائبية، مع مواصلة صمتها على أحداث تبدو في الظاهر عادية، لكنّه في جوهرها خارقة للعادة.

خاتمة

إنّ بنية السرد المشكلة في الواقعية السحرية، هي وليدةَ سردية التشابك والتعاضد لآليات عديدة للتعبير اللامألوف عن الواقع عبر تحطيم القواعد الفنية المألوفة للرواية الكلاسيكية. فالبنية السحرية هي نتاجُ تفاعلٍ نصيٍّ نحو تطويع اللغة وتجدىدها، وتحرير المخيلة وتحليقها، وتجاوز الحدود الواقعية وتباعدها. وهذه البنية، تميل إلى شيء من التفكك والتراخي في عملية السرد، إنّها تكشف عن تعدّد في الأساليب والتقنيات الفنيّة. وهذا النمط الأدبي يكرّس إشكالية التلاؤم بين الواقع والخيال، وإنّه يشجّع صعود العناصر العجائبية والغرائبية في السرد، ويجنح إلى تعميق شعرية السرد وغموض لغته عبر استراتيجيات الخيال والوصف. ففي النسيج السحري يعتمد الروائي في بناء الشخصيات على مبدأ الانزياح عن المرجعيات الواقعية لحساب المدهش واللاواقعي. وإنّ الأزمنة في الرواية السحرية لا تسير وفق نسق خطيّ محدّد بل تنهمر في كلّ الاتجاهات، وإنّ البنية المكانية فيها غيرمحدّدة تمتدّ بلا حدود، وإنّما تكون متبدّلة ومتنوّعة وغيرمستقرّة. فالعنوان مُوَجِّه فعّال في عملية تشكيل البناء السحري، والنصوص السحرية عادةً تُفصَحُ عن هويتها عبر عناوينها. واللغة لها وقعها في تشكيل البنية السحرية، والتلاحم مع باقي المكوّنات، وإدماج كافّة الآليات، وبالتالي تتكثّف دلالاتها ومعانيها ناجمة عن تفاعل عناصر النصّ الشعري، لتأتلف في إنتاج نسيج سحريّ متكامل يمور بالحداثة والتجريب. وكلّ هذا يؤيّد بتحفظّات الكاتب وتكتّمه واحتفاظه بنبرة حيادية في سرد الأحداث، خاصّة الوقائع العجائبية. وهكذا، أصبحت نصوص الواقعية السحرية هيكلاً تتضافر داخله آليات فنّية متعددة بما تحمل من خصائص عجائبية سحرية، تتشكل تشكلاً مخصوصاً، متفرّداً. ولعلّ الإنصاف يقتضي القول إنّ **هدى**

بركات في روايتها **حارث المياه** فقد حقّقت قدراً كبيراً من النجاح في تشكيل البنية السحرية وتكوينها. فهي ابتكارٌ روائيّ شكليّ جذريّ يجنح إلى استخدام آليات سحريّة بديعة. وتوظف الرواية كثيراً من هذه الآليات السحرية السردية التي تصل فيها إلى حدود الرمز والأسلوب الساخر، وهذا يوضح مقدرة الكاتبة على تطويع اللغة السحرية، وتوظيف الأدوات الفنيّة، وتوليد المفارقات الدالّة لتقديم أفكار جديدة. إنّ حسن استثمار الكاتبة للآليات السحرية المعتمدة على: عجائبية اللغة، والوصف، والعنوان، والشخصية، والزمان، والمكان، أبرز عمق امتلاك الكاتبة لإيجاد بنية سحرية ذات طاقات إيحائية، وجمالية، وبنائية في روايتها، التي عززت من فاعلية تلقي المثيرات العجائبية.

الهوامش:

1- الحمداوي، مصطفى،غابرييل غاسيا ماركيز في دائرة الواقعية السحرية. القاهرة، الأدهم، 2015م، ص 8- 7.

2- عيسى، فوزي سعد، الواقعية السحرية في الرواية العربية. القاهرة، دار المعرفة الجامعية، 2009م، ص 3.

3- ماتز، جيسي، تطوّر الرواية الحديثة. ترجمة وتقديم لطفيّة الدليمي، ط 1، بغداد، دار المدى، 2016م، ص 8.

4- الأمين الطلبة، محمّد سالم محمّد، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ط 1، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2008م، ص 34.

5- الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية الحديثة، الكويت، عالم المعرفة، 1429ق، ص 8.

6- الجزار، محمّد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 10.

[7]– حسين، خالد حسين، «سيمياء العنوان: القوّة والدّلالة («النمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر نموذجاً»، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد (3+4)، 2005م، ص 352.

[8]– مطرى، نجلاء على، الواقعية السحرية في الرواية العربية، جدة، النادي الأدبى الثقافي، 1437ق، ص 439.

9– بن سالم، عبدالقادر، مكوّنات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد،دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2001م، ص 31.

10– مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. الكويت: عالم المعرفة، 1998م، ص 257.

11– عثمان، عبدالفتاح، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية،القاهرة، مكتبة الشباب، 1982م، ص 199.

12– أبوأحمد، حامد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2009م، ص 201.

[13]– تاورته، محمّد العيد، «تقنيات اللغة في مجال الرواية العربية»، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 21، 2004م، ص 52.

[14]– Warners, Christopher,Magical Realism and the Postcolonial Novel,UK,palgrave macmilan, 2009.p 1m,

[15]– القيسي، ماجد عبدالله، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية. الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015م، ص 28.

[16]– حمدان، عبدالرحيم، «اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمّد نصار»، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 2008م، ص 116.

[17]– بركات، هدى، حارث المىاه، ط1. بيروت، دار النهار للنشر، 1998م، ص 97.

[18]– حمدان، 2008، ص 120.

[19]– مرتاض، 1998، ص 255.

[20]– أبوأحمد، حامد،في الواقعية السحرية، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص 55.

[21]– الباقي، يوسف أحمد، «تجليات الحداثة، شعرية الغياب وجمالية الفراغ»، جامعة وهران، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، العدد 3، 1994م، ص 79.

[22]– عبدوفلفل، محمّد، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب،2013م، ص 13.

[23]– الرواية، ص 173.

[24]– الحلاق، محمّد راتب، النصّ والممانعة، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1999م، ص 42.

[25]– بن سالم، 2001، ص 45.

[26]– حمود، حورية ومحمّد علي الخلف، «شعرية اللغة الروائية (الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجاً)»، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية. المجلد 33. العدد 2، 2011م، ص 92.

[27]– الحلاق، 1999، ص 41.

[28]– العامري، ميّادة عبدالأمير كريم، «الواقعية السحرية في رواية مستعمرة المياه». مجلة الأستاذ. العدد 210. المجلّد الأول، 2014م، ص 231.

[29]– الرواية، ص 73.

[30]– بدر، فاطمة، الفنطازية والصولجان، دراسة في عجائبية الرواية العربية، القاهرة، دار الأدهم للنشر والتوزيع، 2013م، ص 15– 14.

[31]– الرواية، ص 27.

[32]– قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ. القاهرة، مكتبة الأسرة، 2004م، ص 111.

[33]– محفوظ، عبداللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 1430ق، ص 12.

[34]– حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2009م، ص 181.

[35]– محفوظ، 1430، ص 25.

[36]– حليفي، 2009، ص 178.

[37]– العسيلي، ثريا، أدب عبدالرحمن الشرقاوي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص 360.

[38]– الرواية، ص 51.

[39]– مرتاض، 1998، ص 258.

[40]– حليفي، 2009، ص 180.

[41]– المصدر نفسه، ص 179.

[42]– الرواية، ص 172.

[43]– حليفي، 2009، ص 180.

[44]– العامري، 2014، ص 232.

[45]– قاسم، 2004، ص 115.

[46]– الرواية، ص 51.

[47]– حليفي، 2009، ص 197.

[48]– النعيمي، فيصل غازي، «العجائبي في رواية الطريق إلى عدن»، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد 14، العدد 2، 2007م، ص 122.

[49]– العامري، 2014، ص 236.

[50]– بدر، 2013، ص 21.

[51]–حليفي، شعيب، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، ط 1، المغرب، دار البيضاء، 2005م، ص 198.

[52]– الرواية، ص 11.

[53]– الرواية، ص 139.

[54]– الرواية، ص 92.

[55]– الرواية، ص 53.

[56]– الرواية، ص 108.

[57]– حليفي، 2009، ص 124.

[58]– الرواية، ص 107.

[59]– الرواية، ص 91.

[60]– الرواية، ص 109.

[61]– مندولا، أ. أ، الزمن والرواية. ترجمة بكر عبّاس، ط 1، بيروت، دار صادر، 1997م، ص 75.

[62]– نبيلة، إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ط 1، القاهرة، دار الغريب، 1991م، ص 31.

[63]– حليفي، 2009، ص 186– 185.

[64]– حليفي، شعيب، «بنيات العجائبي في الرواية العربية»، مجلة فصول، المجلد 16، العدد 3، 1997م، ص 114.

[65]– علاوي، الخامسة، العجائبية في الرواية الجزائرية، الجزائر، دار التنوير، 2013م، ص 315.

[66]– بدر، 2013، ص 7– 6.

[67]– القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربيّة للدرسات والنشر، 2004م، ص 123–122.

[68]– الرواية، ص 140.

[69]– مطري، 1437، ص 430.

[70]– الرواية، ص 73.

[71]– الرواية، ص 171.

[72]– مطري، 1437، ص 89.

[73]- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء-الزمن-الشخصية، ط 1، بيروت، دار البيضاء، 1990م، ص 33.

[74]- حمداني، حميد، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 1991م، ص 70.

[75]- كلاب، محمّد مصطفى، «العلامة والرواية: دراسة سيميائية في رواية (ستائر العتمة) لوليد الهودلي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 3، العدد 2، 2016م، ص 148.

[76]- علام، حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. الجزائر، منشورات الاختلاف، 2010م، ص 160.

[77]- عزام، محمّد، شعرية الخطاب السردي، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2005م، ص 71.

[78]- الرواية، ص 104.

[79]- عزام، 2005، ص 71.

[80]- الرواية، ص 172.

[81]- الرواية، ص 69.

[82]- الرواية، ص 161.

[83]- الرواية، ص 71.

[84]- مطري، 1437، ص 87.