المبنى الميتا سردي في رواية (رامة والتنين) لادوار الخرّاط

م.د. نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي
كلية التربية الأساسية/ الجامعة المستنصرية

The Metafiction Constructedness in Edwar Al- Kharrat Novel (Rama and The Dragon)

Dr. Nidal Abdul-Jabbar Hassouni
College of basic Education\ University of AlMustansaria

Abstract

The metafiction constructedness consider a prominent feature that distinguished between experimental narrative texts & postmodernism texts ,and between classic narrative texts &traditional texts ,as its pioneer authors had shaped it in realism mold according to contents which is not more than social reflections formed by traditional technique in all its aspects (construction ,events, plot),and this technique in its essence is an integrative one ,that wasn't functioned only in the narrative text so to interpreted we need to search in text and para-text and post-text as the critic D.Mohammed Hamad has called it in his book(the metafiction in the Arabic novel-narcissus narrative mirrors-triple metafection model)

In this research I chose Edwar al-Kharrat novel (Rama and the dragon) to be an application modal of the triple metafection model ,as it has unique feature transgression of the general context and its text pugnacity that made it an experiential text ,although it's a 80s achievement ,it is not a traditional narrative text ,but it is totally a descriptive speech that need special kind of receiver who dives with Edwar al-Kharrat in interpretation argument.

Keywords: Mita Sardi, novel, Rama, dragon.

الملخص

إن المضمون العجائبي أو الخيالي ما عاد هو وحده أداة التشويق في النص الروائي، إذ عادت الرواية تفرض إشكالية البنية وتقنيات الميتا سرد لاسترداد الإنتباهية للنص المقروء مرة أخرى بعد أن فصمت الأشكال التقليدية المستهلكة عُرى التواصلية.

ويعد المبنى الميتا سردي علامة فارقة مايز بين النصوص السردية التجريبية ونصوص ما بعد الحداثة وبين النصوص السردية الكلاسية والتقليدية، إذ ألبسها كتابها من الرعيل الأول رداء الواقعية على وفق مضامين لا تعدو إلا انعكاسات اجتماعية متشكلة بتقنية تقليدية في كل مقوماتها، بناء وأحداثا وحبكة.

الكلمات المفتاحية: الميتا سردي، رواية، رامة، التنين.

مدخل

إن تنوعات استعمال مصطلح(الميتا سرد) قد تباين بين النقاد فمنهم من يسميه الميتا قص، والميتا حكي، والميتا روائي، نظرا لاختلاف الترجمات العربية للمصطلح[1]، وقد عني بتعريف المصطلح غير قليل من كتاب الرواية مثل الناقد (ويليام غاس) الذي اثار أسئلة في غاية الأهمية حول العلاقة الجدلية بين المروي والواقع عندما عرف الميتا سرد بأنه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه"[2] وقد وظف العديد من الروائيين الغربيين هذه التقنية في نصوصهم السردية مثل لورنس ستيرن في روايته "حياة وآراء تريسترام شاندي" وجون فاولز في روايته "امرأة الضابط الفرنسي"[3]، أما جيرار جنيت فقد وقف عند مصطلح (meta recit) معرفا إياه بأنه "سرد واصف، أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية عن الرواية أو الحكاية عن الحكاية"[4].

أما الرؤية النقدية العربية للمصطلح فقد عالجها العديد من النقاد وراحوا يقتفون ملامحها في نصوص التجريب السردي العربية، مثل كتابات محسن جاسم الموسوي (ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث)، و(انفراط العقد المقدس منعطفات الرواية بعد محفوظ) وكتابات سعيد يقطين (الميتا روائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب) و(القراءة والتجربة) وكذلك كتاب (العوالم الميتا قصية في

الرواية العربية) أحمد خريس، وكتاب (الميتا قص في الرواية العربية – مرآيا السرد النرجسي) د. محمد حمد، وكذلك كتاب الناقد العراقي فاضل ثامر (المبنى الميتا سردي في الرواية)، وكتاب(أشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب) لجميل حمداوي.. وغيرها العديد من الدراسات.

ولعل الوعي الحقيقي لهذا المصطلح عند النقاد العرب يتضح عند الناقدين (فاضل ثامر) و(جميل حمداوي)، ففاضل ثامر يجد ان مصطلح الميتا سرد "هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي والبطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة، مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية"[5]، فالناقد فاضل ثامر قد المح لأشكال تقديم التقنية في المتن السردي حتى نميزها عن غيرها من اشكال التجريب.

أما جميل حمداوي فيقدم رؤية اكثر عمقا لهذه التقنية بوصفها خطابا، إذ يعرف مصطلح الميتا سرد بأنه "ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظرية ونقدا، كما يُعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السرّاد، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتاب السرديات بشكل عام، بمعنى ان الخطاب الميتا سردي يحقق وظيفة ميتا لغوية، أو وظيفة وصفية، تهدف إلى شرح الابداع تمظهرا ونشأة وتكوينا، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الابداع واثناءه وبعد الانتهاء منه"[6]. ان الوقوف عند مصطلح الخطاب الواصف– الذي ذكره جميل حمداوي– يضعنا امام تحديد معالم النص الوصفي الذي لا حضور فيه لزمن ما انه خطاب تفكيكي، يكشف عن معالم وعي الشخصية فحسب، هذا الوعي الذي يخاطب بقصدية عالية متلقي الخطاب لاستثارته لكتابة نص تأويلي جديد.

وهذه التقنية في حقيقتها تكاملية لا توظف في المتن السردي فقط (مستوى النص) بل ان تأويلها يحتاج للنظر الى ما قبل النص وما بعده، إذ اطلق عليه الناقد د. محمد حمد في كتابه الميتا قص في الرواية العربية– مرايا السرد النرجسي – الموديل الميتا قصي الثلاثي (مستوى ما قبل النص text _para)، و(مستوى النص text)، و(مستوى ما بعد النص text _post)[7].

وفي هذا البحث اخترت أن تكون رواية (رامة والتنين) لإدوار الخرّاط أنموذجا تطبيقيا للموديل الميتا قصي الثلاثي، لما لها من خصوصية في مخالفة السياق العام للكتابة ومشاكستها النصية التي جعلت منها متنا تجريبيا، مع انها منجز ثمانيني، إذ انها ليست نصا سرديا تقليديا بل كانت في مجملها خطابا واصفا، تحتاج الى متلق خاص يدخل مع ادوار الخرّاط في جدل التأويل.

مستويات الميتا سرد النصية

1– مستوى ما قبل النص text _para

وهو مستوى القراءة التوجيهية إن صح التعبير فالكاتب يعمد فيه إلى فرض سلطته على القارئ من خلال تأسيس مجموعة من الأفكار الميتا سردية، وبهذا فهو يفرض عليه مسبقا صيغة تأويلية، ومستوى ما قبل النص هو أول تماس مرئي بين القارئ والعمل الابداعي، لذا فان تثوير قيمة معينة في ذهن القارئ تحتاج الى عبقرية كاتب يعرف كيف يحرك خيوط لعبته التأويلية.

أ– المؤلف

عندما تقع عين القارئ على عنوان الرواية يهمه جدا أن يعرف اسم مؤلفها، فالنص وليد الفكر وحاضنته، وهو مرآة عاكسة لمنظومة ثقافية متكاملة، فالمتلقي يحدد أهمية النص الروائي من عدمه على وفق مرجعياته واطلاعاته على نتاجات الروائيين ونسق الاشتغالات الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية الذي يتبنونها، وامكانياتهم الابداعية من عدمها، فالمؤلف له هموم وتساؤلات وهواجس يطرحها فوق طاولة النص، في وعي منظم ومقصود، ففي النهاية الأسلوب هو الرجل.

في رواية "رامة والتنين" يطالعنا اسم "إدوار الخرّاط" فتجد نفسك أمام مثقف من طراز خاص، إدوار الخرّاط الذي ارتبط اسمه بالتمرد على الواقعية الاجتماعية التي جسدها تيار نجيب محفوظ في الخمسينيات من خلال مجموعته القصصية الأولى "الحيطان

العالية" عام 1959، لتكون أولى انجازاته في السرد النرجسي وتيار الوعي، ثم اكد اتجاهه المتمرد في مجموعته الثانية "ساعات الكبرياء"، ورواية "رامة والتنين"، و"الزمن الآخر" و"يقين العطش" و"اضلاع الصحراء" و"ترابها زعفران" و"اسكندريتي" و"حريق الأخيلة" وغيرها، فضلا عن ترجماته للعديد من الدراسات والمسرحيات.

مع إدوار الخرّاط تجد نفسك أمام نصوص محيرة نوعا ما بين القصد واللاقصد وبين مزاجية المبدع ونرجسيته، وبين براعته في رسم معالم شخصياته على الورق، مخالفا لأعراف الواقعية بتشظيه للزمن بأبعاده الحقيقية وجعل "الذات" مركزا للصورة.

فالقارئ المثقف هو وحده من يستطيع مجاراة نسقه في الكتابة، لان النص عنده لا يمكن فتح مغاليقه مع متلق نمطي، فالمتلقي المثقف يتوقع معه ان يكون النص مكتنزا بانشغالات فكرية واجتماعية وسياسية وادبية على السواء موظفا تقنية تيار الوعي او الاستبطان الداخلي في رصد تلك الانشغالات، فادوار الخراط روائي وناقد في الوقت نفسه، وهذا الأمر اتاح له التعامل مع عمله الروائي بمنظار القارئ الناقد[8]، وهذا ما ظهر جليا في روايته الأولى موضوع البحث "رامة والتنين".

ب- العنوان

وهو أول تماس مادي بين المؤلف والقارئ، فالمؤلف يترك ثيمة قصدية في العنوان تفتح مغاليقها داخل مستوى النص، فالعنوان يستفز القارئ ويفتح شهيته للقراءة أكثر، وخاصة إذا كان العنوان يحتاج إلى إعمال الفكر ويطرح علامات استفهام عن قصدية اختياره، لذا يعمد القارئ إلى دخول عالم النص باحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية فهم عتبة العنوان[9]، فالعنوان محمول دلالي عال و"رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[10]، وهو بالتالي ليس بنية تابعة للنص بل هو بحد ذاته نص مواز له آليات انتاجية[11].

أما عنوان روايتنا موضوع البحث "رامة والتنين" فعلى المستوى اللغوي نحن أمام متلازمتين لغويتين بينهما حرف عطف دال على المشاركة والملازمة، فـ "رامة" أسم مؤنث وهو عند العتبة الأولى يخص واقعية الرواية لأن المقطع الأول من العنوان هو أسم بطلة القصة التي حاورها إدوار الخرّاط في 328 صفحة محاولا فهم كينونتها، وهذا ما سنحاول فهمه على مستوى النص، اما المعطوف عليه (التنين) فله طاقة ايحائية عالية كمحمول دلالي اسطوري، بوصفه المخلوق العجائبي الذي يقذف النار، وهو لاشك عند أول وهلة يثير عند القارئ اسئلة عن الترابط المقصود بين الواقعي والغرائبي على المستوى الرمزي، وهذا التلازم بين الاثنين يطرح اشكالية في ذهن القارئ، من هو التنين؟ هل هو شخصية واقعية لها صفات التنين، ام هو رمز معنوي واسطوري لا غير له علاقة بالاشتغالات الفكرية من وجهة نظر كاتب ومثقف مثل ادوار الخراط؟.

هذه الاسئلة التي اثارها القارئ هي في حقيقتها مقدمات ميتا سردية لفهم مستوى النص، لأننا مازلنا عند العتبة الأولى محاولين لملمة الأفكار من خلال الحمولة الدلالية المكثفة بين الواقعي والاسطوري التي تركها العنوان وسنحاول فهم بعض ابعاده من طريق الوقوف عند عتبة الغلاف الذي سيوافر بعض الدلالات الميتا سردية.

ت- الغلاف

ان الالوان والرسوم على اغلفة الكتب والروايات باتت دوالا لها اهمية كبيرة في المبنى الميتا سردي اذ تمثل قصدية الاختيار والتشكيل نصا بحد ذاته يلمح بطرف خفي لفحوى مستوى النص، وغلاف رواية رامة والتنين وجدته بتشكيلات لونية عدة بحسب اعداد الطبع ولذا لا يمكن تفسير البعد اللوني وربطه بدلالة محددة على مستوى ما قبل النص ولكن الثابت في غلاف الرواية هي الرسومات التي بقيت واحدة في طبعات الرواية إذ تعد "الصورة الفوتوغرافية المنفذة بطريقة الرسم فضاء موازيا للنص الروائي، إذ ترتبط كل لوحة بحكاية ما، وقد تشترك الرسوم الداخلية مع رسوم الغلاف لتكون سندا بصريا له وجود نفعي على المستوى الدلالي والجمالي للرواية، وقد يتداخل الفضاء الصوري للغلاف والرسوم الداخلية مع المتن"[11]. والرسوم في رامه والتنين على غلاف الرواية لها رموز اسطورية، اذ نلمح تشكيلين، الاول وهو الواضح رسم لفرس يعتليه شخصان مطأطأ الراس احدهما أطول من الآخر واقفين على صهوة الفرس بشكل معاكس ويعتلي راس الفرس راس اخر لمخلوق ينفث النار عليهما، وبنظرة تأويلية أولى على مستوى ما قبل النص وربطا مع دالة

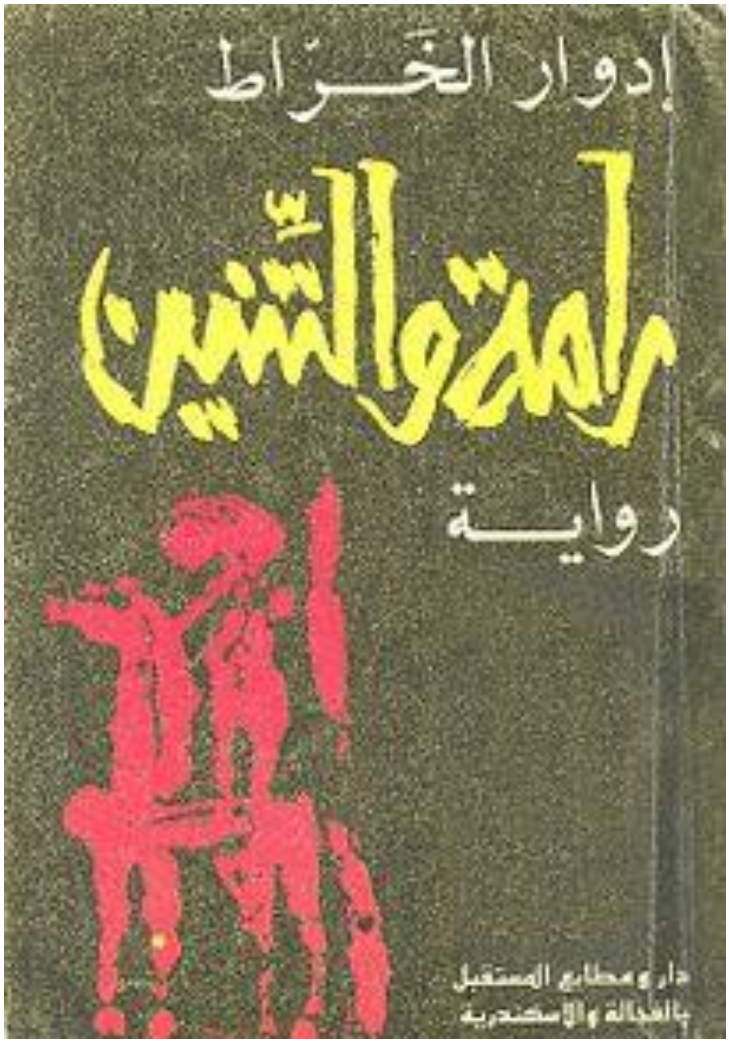
العنوان فرامة هي احدى هاتين الشخصيتين، والتنين هو ما ظهر في اعلى راس الفرس، والشخص الاخر هو بطل الرواية الذي اشتبك مع رامة في حواريات على مستوى النص "ميخائيل" ولكن السؤال الذي يطرح نفسه ما علاقة الفرس والتنين واذا كان التنين نص لغوي واضح على مستوى ما قبل النص فما علاقة الفرس به؟.

لعل اختيار اسم رامة بالتحديد هو المفتاح لفض الاشكالية، فرامة اسم عربي ارتبط بالصحراء، وشخصية رامة في الرواية تمثل الثيمة المصرية العربية بكل تجلياتها، اما اختيار التنين فضلا عن تجلياته الرمزية وتوظيفها فيترك الخراط الاجابة من خلال نص في الرواية:

"**هل تعرفين يا حبيبتي أن الملاك ميخائيل هو شفيعي، وسميي وملاكي الحارس؟ هكذا قيل لي وأنا صغير... قال لها: كنت في صغري يصنعون لي الفطير في عيدي، عيد الملاك ميخائيل، كبير الملائكة، وقائد جنود السماء، بسيفه ذي الحدين، وعندما آكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة، اللامع الوجه بالزيت، أراه، ملاكي وحارسي وشقيقي، بدرعه الفضية، ورمحه الطويل، يهجم، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة في الليل**"[12]

ان هذا المشهد من الرواية يحيلنا الى ثيمة دينية خاصة بالملاك ميخائيل وتوصيفه كما جاء في الانجيل سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي "وَحَدَثَتْ حَرْبٌ فِي السَّمَاءِ: مِيخَائِيلُ وَمَلاَئِكَتُهُ حَارَبُوا التِّنِّينَ، وَحَارَبَ التِّنِّينُ وَمَلاَئِكَتُهُ"[13] فالتنين بحسب الرؤية الدينية هو الشيطان على مستوى الحقيقية والذي اتخذ منه الخراط بعدا رمزيا في متن النص.

وعليه فالرسومات على غلاف الرواية كونت دالا ثقافيا مرتبطا بهوية مصرية متشابكة في ابعادها الدينية والقومية.



2- مستوى النص

في مستوى النص الروائي تتجلى مباني الميتا سرد من طرق متعددة فالعناوين الاستهلالية والرسومات والتعليقات هي نصوص موازية للنص السردي تحيل عليه وتوازيه وتشاركه انتاج الدلالة، وتكاد رواية رامة والتنين لا تخلو في كل مقاطعها من العناوين الفرعية والرسوم المتعاضدة مع العنوان الفرعي، وهي ذات دلالة غير ملغزة على الطلاق ربما لان تلك الرسوم لم تكن من ابداع الكاتب نفسه بل كانت اختيارا منه فقط وقد قصد منها اضاءة النص بدلالة تساعد المتلقي على فهم خطابه الواصف الملغز بعض الشيء في كل صفحات الرواية.

ولذا سنحاول في هذا المستوى ان نسلط الضوء على تقنيات ميتا سردية أخرى مضمونية فيها احالات على مباني ثقافية وابداعية تجسد هموم الكاتب على الورق.

أ- اشتراطات الكتابة الابداعية

يفترض النص الروائي التجريبي ان يحمل بين طياته ثيمة ثقافية وادبية، وكاتب وروائي مثقف مثل إدور الخرّاط له وجهة نظر في شروط الكتابة وموقفه منها، وهذا منحى ميتا سردي واضح إذ "يجسد الميتا قص بذلك موقف الروائي من الرواية والمروي، فينحرف النص عن مساره منخرطا في مسار قصي مختلف يتأرجح بين التنظير والتعليق والنقد، معريا أدوات الكتابة كاشفا موقفه من الإبداع والنقد، معلنا عن وعيه باختياراته وادواته الجمالية التشكيلية، مؤكدا حرصه على تشكيل أفق تخيلي آخر في أثناء النص نفسه مستفزا القارئ للتنبه والانتباه إلى أهمية دوره في إعادة دوره انتاج النص"[14].

وادوار الخراط يعرض وجهة نظره الابداعية في الكتابة واشتراطاتها وحدود الإبداع والتجريب فيها، ويحاول ان يوصل للقارئ المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها، ففي مشهد من رواية رامة والتنين بين رامة وميخائيل تتعمد رامة استفزازه لكشف المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها.

"– نعم، النبرة المثلى.. الوسط الذهبي.. هذا هو الحل المعقول دائما، والمنطقي دائما، والذي يبدو أكثر اقناعا وكأنما لا مفر منه ومن التسليم بصحته، هذا هو الأمر، ببساطة. لابد من مواجهته.. الحل الارسطيطالي. ذلك أنني أرسطيطالي.

قالت له: نعم.

قال، باسما ومتهكما بنفسه: كنت أظن نفسي افلاطونيا على الأرجح.

هزت رأسها وهي تتأمله، بعينيها الخضراوين الفاتحتين البعيدتين ليس فيهما إلا الصمت الكامل الذي لا يقول شيئا، أي شيء.

قال: لست ديونيزيا؟ كنت أظن نفسي من أتباع ديونيزيوس.

قالت: أنت؟ ديونيزي؟

قال: ولا أفلوطيني حتى؟

قالت: لا.. أنت على الأرجح أبوللوي.

ثم أشارت إلى راسها، إشارة قاطعة نهائية، وقالت له: كل شي عندك يمر من هنا.

قال باسما: طيب.. خلاص.. ما دمت على اقتناع بهذا.. ما دام كل الناس، فيما يبدو، يجتمعون على هذا.. ماذا أستطيع أن افعل. ربما كان هذا صحيحا.. يجب أن أسلم إذن امري لله. والله تهت أنا، بين كل هؤلاء الإغريق"(15).

إن هذا المشهد هو أولى الاشارات التي تركها الخرّاط لتبيان مرجعيته الفلسفية تجاه الحياة والوجود، والمذهب الادبي الذي ينتمي إليه، فهل ثقافته وابداعاته صنيعة اتجاه واحد؟ هل ينتمي الى تيار محدد، يطوع فيها كتاباته واراءه؟ هذا المشهد قد يثور قيمة عند المتلقي للبحث عن المنظومة الفكرية التي ينتمي اليها الخرّاط والتي يستقي منها ثيماته وادواته، ولعل مستوى النص كفيل بالإجابة عن تساؤلات القارئ ليس في رامة والتنين فحسب بل في كل اعمال الخرّاط الابداعية.

يعود الخرّاط في مشهد آخر لعرض وجهة نظر (رامة) عن مرجعيته الادبية، ورامة هنا لها بعد رمزي كبير فرامة هي الجمهور الناقد الذي يحاول فك شفرات نص الخراط والبحث عن ابوته.

"**قالت له: لا يمكن أن اتصورك، مثلا، تمشي على الأرض حافي القدمين لمجرد المتعة بالحس بالأرض.**

فقال لنفسه: أنا عندها صيغة، نمط، نوع، قالب، هي دائما تقول لي أنت باعتبارك مثقفا، انت باعتبارك عاقلا، منطقيا، انت باعتبارك ناضجا راشدا، قال لنفسه من أنا؟ ما أنا؟ هل نجحت فعلا أن أحول نفسي إلى صيغة وقالب نمطي. وضحك، هذه المرة، صامتا.

وخطر في باله، فيما بعد، أن في اشارتها الى الديونيزيين نوعا من الاستفزاز له، من حفزه على أن يكشف عن ذات نفسه، من حثه على أن يكسر قشر التابوت الذي يغلف به نفسه.. ثم تذكر عينيها وتيقن انها لا تعرف إلا قشرة التابوت، وانها محقة، وانه لا يستطيع أن يلومها"[16].

وفي مشهد آخر يحاور رامة عن جدلية فهم دواعي الكتابة وهل الكاتب ملزم بفضح ابعاد تجربته ما دام النص ما عاد ملكا له بعد انتاجه فكل ما تبقى منه نص تأويلي، والمشهد اللاحق فيه لمحات استفزازية للمتلقي، فهل التجربة التي تشكل العمل الابداعي مهمه لتأويل النص، أم ان النص يتشكل بعد الانتاج فهما وتأويلا على وفق حاجات المتلقي؟

"**قال، كأنما يكمل حواره مع نفسه: صحيح، يارامة، هل تعرفين أن الموت والحب والحرية كلها تجريدات وأوهام وهواجس لا يراها أحد ولا يعرفها أحد انقباضة عضلة القلب وانفساح الصدر وسطوع الذهن هذا لا يعرفه أحد إلا في داخله، تجربته وحده. كل ما يعرفه الآخرون عني هو تجريد وتقريب وتسطيح**"[17].

وفي مشهد آخر يحاول الخرّاط مناقشة بعض العبارات التي يعدها ساذجة نصيا والتي يتكأ عليها الكاتب الروائي، وهو هنا يؤكد أن الكتابة الروائية الحديثة ما عادت تحتاج الى العبارات الرومانسية الفضفاضة ولا الى الصور اللغوية المستهلكة، الكتابة الآن تحتاج الى وعي مقصود وفكر يعاضد اللغة في حوارية منتجة.

"**اشواق هذا المراهق الذي لا يعرف أبدا كيف يبلغ سن الرشد تحيط قلبه بنفس قبضتها القديمة، حنون وتعتصر أحزانا صعبة. تأتيه من عبر مسافات السنوات صرخة كروان الغروب المفاجئة الثاقبة تشق السماء غير المرئية كأنها سكين. بلا اجابة. وهو يرى حمامة رصاصية اللون منتفخة الصدر بطيئة تثب بقدمها الواحدة المفلطحة التي ينبت لها ريش أبيض صغير على رخام السلالم، وترفع من على الأرض قدمها الأخرى التي بلا جدوى مكسورة. وهي تعرف بلا شك إلى أين تسير بخطاها المتقطعة الصبور العنيدة. وقال لنفسه: لا تراعي. دعك من هذه العاطفية. هذا سهل جدا. حمامة مكسورة القدم؟ وما في ذلك؟ أظنك ترى في ذلك أليجورية ساذجة ما؟ ألا تنتهي من الاستعارة والتشبيه؟ انقطعت عن كتابة الشعر من زمان، اليس كذلك**"[18].

فمصطلح الايجورية هو التمثيل المجازي، والخرّاط يرى الصورة التي رسمها مجازيا ساذجة نوعا ما، فالنص اليوم مع كل المتغيرات الفكرية والسياسية والاجتماعية يحتاج الى رؤية عميقة ونص محبوك يشتبك مع الواقع نفسه، فالخرّاط كناقد في هذا النص يحاول ان يقدم مفهومه عن الكتابة الروائية.

وفي مشهد آخر يطرح اسم انطوان تشيخوف الكاتب الروسي صاحب الوعي الانساني الخالص في الكتابة، والخراط يطرح هنا جدلية أهم فلسفة في الكتابة الابداعية في القرن التاسع عشر، "تشيخوف وواقعيته" التي يسجلها كنهاية لكل فرضيات التحرر والانعتاق في قصصه ومسرحياته "**فقال يسترجعها: وما قصة الرواية التي تكتبينها؟**

قالت، بحماسة الأوهام التي يعرفها فيها: قصة فتاة مصرية كانت تريد تحقيق حلمها كاملا، عظيما، لا يشوبه عيب، ولكنها في النهاية سترضى بما يتاح لها.

قال: على طريقة تشيكوف؟

قالت: لا ليس في مساء تشيكوف، بل في عز الظهر، النور والشمس"[19]

ب – الميتا سرد والمرويات التاريخية

يتعالق النص الظاهر في الميتا سرد ببعض المرويات الدينية والاسطورية والشعبية، ليشكل مرويا آخر داخل النص السردي، والكاتب يلجأ الى المخيال الجمعي لأنه اللبنة الأولى لتشكل الانسان فكريا، وهو الوعي الأول الذي سيبقى راسخا في وجدانه مهما تشظت هويته الثقافية، ويلجأ الكاتب ايضا إلى المرويات التاريخية ليخلق نصوصا موازية بين الماضي والحاضر، بوصف هذه المرويات وسيطا ثقافيا وإرثا واجب الاسترداد نصيا.

يترك لنا الخرّاط في المجمل عناوين استهلالية لمقاطع الرواية توحي بأبعاد أسطورية وتاريخية تشكل منها الوعي الاول للإنسان، وهي على مستوى النص دال ثقافي مرتبط بتاريخ مصر الحضاري والثقافي ماضيا وحاضرا (ايزيس في أرض غريبة، عمود دقلديانوس، العنقاء تولد كل يوم ... وغيرها) ان بعض هذه الدوال الاسطورية ما هي الا اقنعة للشخصية التي شاركته الرواية (رامة) التي يحاول اكتشاف كينونتها بربطها بكل ما يحيط بتكوينها.

"**عرفت أقنعتك السبعة أي رامة البجعة الساحرة كيركي، العنقاء، القطة الامازونة، ايزيس، ولا أعرفك، وسمعت أصواتك ساكنة تطلبين النجدة، وصوتك صلبة، وصوتك العملي وصوتك عاشقة، وصوتك الشهواني، وصوتك الأجش، وصوتك حالمة...**"[20].

وحتى يفهم كينونة رامة يمر على تلك المرويات الاسطورية والتاريخية بكل تناقضاتها الانثوية كيركي ابنة اله الشمس هيليوس وحورية البحر بيرسي، قتلت زوجها أمير كولخيس فطردت من شعبها ووضعها ابوها في جزيرة أيايا المنعزلة في ساحل ايطاليا، وكانت تستطيع عن طريق التعاويذ السحرية والأدوية أن تغير أشكال البشر الى ذئاب واسود.

أما العنقاء، فهي اسطورة الولادة لطائر عظيم يولد كل الف سنة فتترك وطنها وتسعى صوب فينيقيا وتختار نخلة شاهقة العلو لها قمة تصل الى السماء وتبني لها عشا، بعد ذلك تموت في النار ومن رمادها يخرج مخلوق جديد.

أما ايزيس فهي الالهة التي اشتهرت في عقيدة المصريين القدماء لتجسد مع الالهة اوزريس اسطورة الحب الأولى في الفكر المصري القديم، حيث قامت باحياء زوجها المذبوح أوزريس وانجبت منه وريثه حورس وحمته من اعداء.

الامازونة المرأة الشجاعة وفيها الماح ايضا الى اسطورة الامازونيات في المثولوجيا الاغريقية وهن شعب من النساء المحاربات.

فالخراط جمع كل الاقنعة الانثوية الميثولوجية في شخصية "رامة " الشابة المصرية، من خلال عتبات النص تاركا للمتلقي البحث عن اوليات الاسطورة وربطها بمستوى النص.

ويعرض في مشهد آخر بعض الطقوس المتوارثة في صعيد مصر "**هل تعرفين عندما يموت لنا أحد في الصعيد نغسل ثيابه في النيل، ونحن ايضا نلقي أول حلقة من شعر الطفل في النيل.**

وتساءل لنفسه: اذلك حتى نضع النهاية في مياه النيل، ونودعه سر البداية أيضا؟"[21].

فالخرّاط مع كل هذه الاشارات الاسطورية والشعبية يؤكد هويته وهوية مصر الثقافية، عن طريق هذا التأصيل التاريخي للمرويات، وهو في مجمله تناص ايجابي بعيد عن التنميط، فرامة عنده هي المعادل الموضوعي لمصر يطرحها على وفق جدلية المقدس والمدنس، مصر المسلمة التي يعشقها كما هي في كل ادوارها وتناقضاتها رامة الوطن ذو الاقنعة الاسطورية السبعة هي القاسية والحانية هي من استعمرها الكثيرون، فالخرّاط ترك لنا مرويات محلية تشير الى رامة الوطن المشتهى رغم الخيبات، الحب الضائع والمحبوب العصي على الفهم والمطاوعة.

ويمر الخرّاط بالمرويات المحلية والعالمية على السواء في تشظي زمني، وفي تداعي الوعي ليوثق تشابه الالم للإنسانية المعذبة على الارض، والظلم غير المبرر الذي تتعرض له البشرية من السلطة وكلها تعود الى مشهد تأسيسي أول (الملاك والتنين) فالخراط يؤسطر الأحداث ويعرضها في بانوراما سريعة، وهو قطعا وحين يرسم معالم هذا المشهد يفترض بقارئ النص ان يمتلك كفاية سردية تمكنه من ادرك قصدية التوظيف الاسطوري في النص "**قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر، وابو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكالا**

واقباء محاكم التفتيش، وخوذات الفايكنغ والكلاب المدربة على نهش السود في زيمبابوي وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية، سبارتاكوس، ويسوع وحسين بن منصور مصلوبين مع اللصوص والثوار والآبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصلبيين وسلاسل الصلاحيين، بغايا سايغون وضحايا أيلول الاسود وحزيران الاسود وكل الشهور السود، وجزر الشيطان مهما اختلفت اسماؤها سنج سنج وطره وروبين وبحر إيجة، الجثث الطافية على النيل في أوغندا والمطعونة بسم الرماح في بورندي وروندا والمهروسة في شيلي والمطحونة في بنغلادش، ثلوج الأرجنتين وأفران داخاو، تربيع الأوصال وسكاكين المقاصل والضرب القاصم على النطوع، خرطوم كتشنر والمصانع الفكتورية في مانشستر وكوميونة باريس ومزارع القصب والقطن في الميسيسبي والصعيد، والأكواخ والجراح العطنة التي تغطي وجه الأرض والجيتوات في هارليم وأوديسيا ووارسو، الأسلاك الشائكة في سيبريا وواحات الصحراء والأقطاب الكهربائية في أثداء النساء وقضبان الرجال في الجزائر وهاييتي، قوافل القرامطة، وبغداد الساقطة تحت سنابك هولاكو، ومحارق الساحرات، والعساكر البيض بمدفعهم الوحيد غليظ الفوهة يحصد الأدغال والسهوب، ومراكب العبيد من غينيا وزنجبار، والويسكي والزهري والأفيون والرصاص للهنود الحمر والسود والصفر على السواء، من بيروت إلى جيرنيكا، من برلين إلى لينغراد، من سيناء إلى دير ياسين، من قرطاجنة إلى القسطنطينية، من أورشليم إلى شنغهاي من بوخنفوالد إلى ميونيخ، ومن بومباي حتى دنشواي، ومن الهون إلى المغول، من الهكسوس إلى الماندران إلى فييتنام ومن المماليك إلى الأباطرة، أليست هذه حكاية كل يوم؟ من اليوم الأول حتى اليوم الأخير؟ أليست هذه القاعدة والقانون، أليست هذه قصة هذا القرد المفترس العاقل الفصيح القائم على قدميه الحالم الصانع الحكيم؟ ... كل البطاقات والأسماء، كل الآلهة والأنظمة، كل السباع والفرائس، كل الأبطال والمطارح، كل الأزمنة والأقنعة، كل الضحايا والمسوخ، القائمة لا تنتهي ولم تنته، والتنين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه ما زال مشرعا بين النجوم"[22].

ج _ الميتا سرد والخطاب الواصف

الخطاب الواصف هو تقنية عرض الوعي الكامن للمؤلف والكشف عن افكاره وتطلعاته، "فالمؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي، فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه... ولا نحسبه يتحول الى مجرد شخصية خيالية"[23]، وفي الخطاب الواصف نجد تراجعا للوظيفة السردية وتظهر ذات الكاتب باقحامات مباشرة في متن النص اما تعليقا او شرحا او نقدا، وفي مشاهد عديدة نلحظ تداخل وعي الراوي والذي اجده المؤلف ذاته بتعليقات استفهامية، وكأنه يقوم بوظيفة القارئ الناقد "**قال لنفسه: المفاجأة ليست جديدة عليها. هي خبيرة بهذا ايضا. لازمت أبواب عشتروت واعمدة الرامسيوم التي لا تتهدم أبدا. وجود الآخرين، وجود الآخر، فيها، هناك، دائما، معها، هناك، دائما، من هم، من هو؟ إنها واعية، حاسبة، صاحبة العينين حتى في شهقة توقع المتعة النهائية. هذا الحس يعزلني وينفيني. يجعلني، أنا ايضا، آخر.**

ان الله ليحول بين المرء وقلبه. لماذا القسوة منك، ومنها"[24].

فالجملة الاعتراضية الأخيرة "**ان الله ليحول بين المرء وقلبه. لماذا القسوة منك، ومنها**" وثقت في الصفحة مذيلة لحوار الشخصية مع نفسها ولم توثق في المتن، ولذا فهي خطاب شارح من المؤلف واقحام لذات الكاتب وفيها ادماج مباشر بين وظيفة الكاتب والقارئ على السواء.

وفي مشهد آخر نجد اقحاما لذات الكاتب بقصد ابراز سلطته على النص "**ودهش. للمرة الأولى تدهشه دهشة حقيقية. بل ارتاع. لم يكن قد خطر له قط أنها كانت تراه على هذا النحو، انها لم تكن تعرفه، إلى هذا الحد. ترى فيه البيوريتاني المتطهر الذي معها يتحلل من زمت الأخلاق القويمة ويستسلم للحظة شريرة المتعة.**

فهتف: ماذا؟ أهذا ممكن؟ غريب.. غريب جدا. مستحيل. غير صحيح. فسكتت، ولم تقتنع. كان صادقا، لكنه غير مقنع. الصدق في أحيان كثيرة لا يقنع. فيم كان ارتياعه؟"[25].

إن سلطة الكاتب في هذا النص اتضحت في استفهامه عن سبب ارتياع الشخصية" **فيم كان ارتياعه؟** "، وهو استفهام استنكاري لان المؤلف يعرف ابعاد الشخصية التي خلقها على الورق، وهو على تماس مباشر مع وعي شخصية ميخائيل التي تركها تبوح بخلجاتها طوال الرواية وهو يعرف ان لا داع لارتياع شخصية ميخائيل هنا لأننا في منتصف الرواية وهو يمتلك فكرة جلية واضحة عن الشخصية الشريكة (رامة).

وفي خطاب آخر نجد الكاتب يميل الى تبئير النص واستغلال مساحة النص لتمرير ثيمة اينما سنحت له الفرصة لذلك فالنقاد وصفوا الميتا سرد على هذه الشاكلة "وكأنه ارتداد ودعوة إلى ضروب الراوي العليم، لأن المؤلف غالبا ما يتدخل بصورة مباشرة في سير الأحداث والتعليق على ما يجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم"[26]، "**قال لنفسه: يعني، نعم، حبي لك ثابت، ليس موضوع التساؤل. أم يعني، لا، ما الذي يدعوك أصلا للتساؤل. ليس هناك بيننا شيء.**

قالت: عدم اليقين جزء لا يتجزأ وطبيعي، من هذه العلاقة، أليس كذلك؟

قال ببساطة، دون شرح: لا.

قالت: على الأقل، إلى حد ما، هذا طبيعي.

كان هذا تنازلا منها، كما يرى، تقابله في منتصف الطريق.

قال: ليس عندي. أريد اليقين، مطلقا، نهائيا. هذا وحده هو الرد.

قالت: أما أنا فسأرد فيما بعد. الرد الأساسي.

وبالطبع لم ترد أبدا. الأشياء الأساسية لا يمكن أن تكون موضع رد. ولا موضع سؤال في الحقيقة"[27].

فالكاتب يعرض وجهة نظره وأراءه الخاصة تجاه الحياة مستغلا المساحة الحوارية بين الشخصيتين "**وبالطبع لم ترد أبدا. الأشياء الأساسية لا يمكن أن تكون موضع رد. ولا موضع سؤال في الحقيقة**".

3- مستوى ما بعد النص

وهذا المستوى يتشظى الى مسألتين مهمتين: الأولى توجيه القارئ نحو دلالة معينة، والثانية نقد النص، فإن "ما يفعله مستوى ما بعد النص أنه ينقل ثقل الدلالة من النص إلى خارجه، إلى مستواه البعدي، بحيث يعمق هذا المستوى دلالات المستوى الأولي، ويحاورها، ويعطيها نوعا من القيمة العلمية الموضوعية، هذا الدور الذي يمثله مستوى ما بعد النص ليس مجرد ملمح ميتا قصي شكلي، وانما يصب في بؤرة الدلالة العامة للعمل ورسالته التأويلية ويعطي حيزا واضحا لقصدية الكاتب"[28].

وعلى هذا الاساس سنركز في هذا المستوى على ثلاث اشارات مهمة تعاضدت مع مستوى النص مع انها وقعت خارجه.

يذيل إدور الخرّاط روايته بأبيات الحلاج المشهورة:

نديمي غير منسوب إلى شيء من الحيف

سقاني مثلما يشر ب فعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكأس دعـا بالنطع والسيف

كذا من يشرب الراح مع التنين في الصيف

هنالك مؤشرات دلالية تتعالق مع مستوى النص أولها شخصية الحلاج كشخصية اشكالية في تاريخنا الانساني، وكان الخراط قد استشهد بها في متن النص وهو يعرض اشكال الظلم والمظلومين في الأرض رغم تشتت الازمان والاماكن، الحلاج الذي ظُلم لأنه لم يُفهم بوعيه الثقافي المغاير واللامألوف، وقال هذه الابيات وهو مقيد بسلاسله مساق الى حتفه، أما القضية الأخرى فهي (التنين) الرمز الاسطوري للسلطة الحاكمة، للظلم والقهر والتسلط، فالخرّاط يؤكد توازيه بهذه الابيات مع شخصية الحلاج، فهي الشخصية المرآة له ولكل مثقف في أي زمان أو مكان.

أما الاشارة الأخرى في مستوى ما بعد النص فهي كلمة الغلاف الأخير "**هذه مجموعة قصص قوامها أربع عشرة قصة، كل قصة موضوع وكل موضوع يعالج بأسلوب جديد رشيق، بعضها عاطفي وآخر اجتماعي وآخر فلسفي، ولكنها كلها تدور في النهاية على الإنسان وتجارب الانسان، على عظمة الإنسان وخسة الإنسان.**

لقد امضى الكاتب زهاء تسع سنوات يكتب هذه القصص الاربع عشرة حتى إذا اطمئن إلى أنها تستحق النشر والقراءة والتداول دفع بها الى المطبعة وها هي تجلو نفسها لك إيها القارئ، لتحكم لها أو عليها، لكننا على يقين بأنك ستحكم لها، فافتح وأقرأ".

وفي نظرة سريعة على كلمة الغلاف الأخير يتبين انها كلمة تجارية محضة لا علاقة لها بالكاتب بدليل ان الناشر كان سطحيا جدا في توصيف مضامين الرواية وبناها العميقة في مقاطعها الاربع عشرة، لذا لا يمكن ان توجد علاقة بين كلمة الناشر ومستويات القراءة النصية، فكل ما تفعله الكلمة هي حمل المتلقي على القراءة والحكم لصالح الرواية، وهي رؤية قسرية دافعها تجاري ليس إلا.

أما الملمح الثالث فهو المقالة النقدية التي كتبها الخراط ونشرت في مجلة فصول (العدد الاول المجلد السابع عشر، 1998 ص172) وعنوانها ما الكتابة عندي؟ فإدوار الخرّاط حاول في هذه المقالة فك شفرات نصه بعد أن أحس أنه بات عصيا على الفهم عند بعض القراء والنقاد، فلغته الجديدة التي اسماها شوقي بدر يوسف في كتابه غواية الرواية بالحساسية الجديدة وهي قائمة على "كسر الترتيب السردي الاضطراري، فك العقدة التقليدية، الغوص الى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم في تراكب الافعال المضارع والماضي والمستقبل معا، وتهديد بنية اللغة ..."[29]، فرواية رامة والتنين كتبت بمرجعيات ثقافية متنوعة وبلغة تجريبية، لذلك كانت تحتاج إلى توضيح وإجابة عن بعض الاسئلة التي أثارها القراء ومنها تحديد الجنس الادبي للعمل فأعماله كما يرى لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمطة فانها تلتزم بقدر من الحرية والاقتحام والمغامرة وهذا امر لا يتوافر في الاعمال التقليدية، وتطرق الخراط في مقالته لموضوع الاسراف في الوصف والغموض، وهو يرى ان لا اسراف في نصوصه ابدا فكل كلمة وكل حرف وكل نقطة ضرورة لا غنى عنها في نصه، اذ يقول موجها كلامه الى القراء بصورة مباشرة "انتم أيها القراء قد اعتدتم أو عودكم بعض كتابنا على السطحية وعلى تناول الامور تناولا سهلا واصبحتم لا تكادون تريدون أن تبذلوا جهدا في عملية الخلق التي تتطلب في طبيعتها الايجاد"[30]، أما قضية الغموض فهو يرى ان النص الادبي لا يحتاج الى شروح كي يفهم بل ان النص يحتاج الى قارئ فطن مثقف، إذ يقول "تستطيع أنت أيها القارئ أن تعيد كتابة هذا النص في حدود ما امامك وهي حدود واسعة"[31].

فالخرّاط في مستوى ما بعد النص يحاول أن يشرك المتلقي في عملية الخلق والتأويل لان التأويل نص موازٍ للنص الأول وإنتاج الدلالة تحتاج إلى متلق واعٍ وإلى قراءة مغايرة للمألوف والمعتاد، فالقراءة الجديدة كالكتابة الجديدة لها أدوات وفنون، وكلما تغير نمط الكتابة احتجنا إلى قارئ جديد بامكانات جديدة.

الخاتمة:

1- يعد المبنى الميتا سردي علامة فارقة في النقد مايز بين النصوص الكلاسية ونصوص التجريب، إذ يعتمد على إظهار انشغالات المؤلف وهواجسه الخاصة بالكتابة الإبداعية وعرض التقنيات السردية الجديدة، ووجهة النظر الخاصة بها.

2- إن رواية (رامة والتنين) موضوع الدراسة تنتمي إلى نمط سردي يعرف بالحساسية الجديدة، وهو نمط تجريبي مغاير عما هو مألوف في الكتابة وهو حال أغلب كتابات إدوار الخرّاط الابداعية.

3- إن المبنى الميتا سردي في رواية (رامة والتنين) لم يكن اشارات عارضة او لمحات مقتضبة بل كان عملا متكاملا منذ العتبات الأولى في مستوى ما قبل النص مرورا بالنص نفسه وصولا الى مستوى ما بعد النص.

الهوامش

1- ينظر العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت، دار أزمنة للنشر، عمان، 2001، ص: 21- 27.

2- Cass William fiction and figures of life knop, new York, 1970, p:25

وينظر كتاب الميتا قص في الرواية العربية – مرايا السرد النرجسي- د. محمد حمد، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ص:9.

3- ينظر المبنى الميتا سردي في الرواية، فاضل ثامر، ط1، دار المدى، 2013، ص:9

4- المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلي، دار الأمل، 2006، ص:157.

5- المبنى الميتا سردي في الرواية، ص:8.

6- اشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب، جميل حمداوي 2009ص:5

7- ينظر الميتا قص في الرواية العربية – مرايا السرد النرجسي-، ص: 24-25.

8- ينظر المصدر نفسه: ص 77.

9- ينظر العنوان في النص الأدبي – أهميته وانواعه- عبد القادر رحيم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر (الجزائر) العددان الثاني والثالث، 2008، ص11.

10- قراءات في الشعر العربي الحديث، بشرى البستاني، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002، ص: 34.

11- الفنطازية والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، د. فاطمة بدر، كتابات للاعلام والثقافة والنشر، 2013، ص: 174.

12- رواية رامة والتنين، ادوار الخراط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص: 16-17.

13- الانجيل: سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي، الاصحاح 7:12.

14- الميتا قص تجريبا روائيا قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد، سمية الشوابكة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية)، مجلد 27، 2013 ص: 646.

15- رواية رامة والتنين، ص: 60-61.

16- المصدر نفسه، ص:62.

17- المصدر نفسه، ص: 140.

18- المصدر نفسه، ص: 142.

19- المصدر نفسه، ص:

20- المصدر نفسه، ص: 174- 175.

21- المصدر نفسه، ص 216.

22- المصدر نفسه، ص: 252- 253.

23- في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، 1998، ص:315.

24- رواية رامة والتنين، ص:127.

25- المصدر نفسه، ص: 141.

26- المبنى الميتا سردي في الرواية، ص: 14.

27- رواية رامة والتنين، ص: 269.

28- الميتا قص في الرواية العربية – مرايا السرد النرجسي-، ص 179.

29- غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، شوقي بدر يوسف، ناشرون، 2017، ص: 69.

30- ما الكتابة عندي، ادوار الخراط، مجلة فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، 1998، ص 173.
31- المصدر نفسه.

المصادر

1- الانجيل: سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي، الاصحاح 7:12.
2- اشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة بالمغرب، جميل حمداوي 2009.
3- رواية رامة والتنين، ادوار الخراط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
4- العوالم الميتا قصية في الرواية العربية، ط1، دار الفارابي، بيروت، دار أزمنة للنشر، عمان، 2001.
5- غواية الرواية، دراسات في الرواية العربية، شوقي بدر يوسف، ناشرون، 2017.
6- الفنطازية والصولجان دراسة في عجائبية الرواية العربية، د. فاطمة بدر، كتابات للاعلام والثقافة والنشر، 2013.
7- في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، 1998.
8- قراءات في الشعر العربي الحديث، بشرى البستاني،ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002.
9- المبنى الميتا سردي في الرواية، فاضل ثامر، ط1، دار المدى، 2013.
10- المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، آمنة بلعلي، دار الأمل، 2006.
11- الميتا قص في الرواية العربية – مرايا السرد النرجسي- د. محمد حمد، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها.
12- Cass William fiction and figures of life knop, new York, 1970

الدوريات

1- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية)، مجلد 27، 2013.
2- مجلة فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، 1998.
3- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر (الجزائر) العددان الثاني والثالث، 2008.