مستويات الأداء اللغوي في الرواية العربية

❑ د. صلاح صالح *

المنطلق أنّ الرواية مكوّنة من مادّة لغوية بحتة. والطبيعة اللغوية للرواية هي التي تدرجها في خانة الأدب قبل أي اعتبار آخر. وطبيعتها اللغوية تفرض على كاتبها أنماطاً متراكبة من التعامل اللغوي، تتراكب بتراكب العوالم المتخلّقة بواسطة اللغة على صفحات الرواية، ولا ضير من التذكير بأن امتياز الرواية على سواها من فنون القول يتمثّل في أن الرواية عمليّةُ تخليق جملة من العوالم الموازية للعالم الواقعي، عوالم كاملة قادرة على اكتساب الوجود، واكتساب القدرة على العيش في معزل عن العالم الواقعي. ولكن تلك العوالم الموازية أو البديلة، أو العوالم التي أعيد إنتاجها وتشكيلها روائيّاً، لا يمكن أن تكون موجودة من غير لغة، فتشكّلها عبر اللغة، تشكّلها الذي يتّخذ لنفسه حيّزاً مستقلاً عبر اللغة، هو الذي يمنحها الوجود، قبل أن تنضمّ إلى ذلك بقيّة الاعتبارات المضافرة اللاحقة.

ولأن العالم الموضوعي يفتقر إلى التجانس، ويقوم وجوده على مبدأ التباين والاختلاف، تشكّلت عوالم الرواية وفق المبدأ نفسه. وإذا صادفنا وجود عالم روائي قائم على مبدأ التجانس، ومحو التباين، وإلغاء التنافر، فلا شكّ في أن ذلك التجانس الافتراضي يشكّل تقويضاً تلقائيّاً لأهمّ ما يجعل الرواية رواية. من غير أن يعني ذلك جعل العالم الموضوعي مرجعاً للعالم المخلوق روائيّاً. ومن غير جعله معياراً، أو منحه سلطة معيارية لمحاكمة الرواية، والحكم عليها، وعلى ما خلقته من عوالم. إذ بات قارّاً أن الفنّ محكوم بقوانين مستقلّة عن قوانين العالم الواقعي، مهما بدت وشائج التعالق بين الطرفين مترابطة وقوية. فالعالم المخلوق بواسطة اللغة، تحكمه بكل بساطة قوانين اللغة التي يتشكّل منها وجوده. خلافاً للعالم الطبيعي المحكوم بقوانين الفيزياء والكيمياء والعضوية.

* أكاديمي، باحث، ناقد، أستاذ جامعي من سورية.

ما يميّز الإنسان هو قدرته على النطق وممارسة الأداء اللغوي، بغضّ النظر عن مستوى الأداء. ولنا أن نزعم أن فن الأدب بأجناسه كافّة هو مستوى عالٍ من مستويات الأداء اللغوي لدى البشر، ولنا أن نزعم أيضاً أن القصيدة تجسّد المستوى الأرفع من مستويات هذا الأداء، وتليها الأجناس الأدبية الأخرى. وقد قرّ في أذهان مشتغلين عديدين على الأدب، وفي أذهان منتجي الأدب نفسه، أن اللغة المستعملة في الأدب ليست غاية في ذاتها، بل هي مجرّد وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر الأدب، وأن ما يجعل الأدب أدباً هو طريقة التنظيم التي تخضع لها الأنساق اللغوية المجتناة من الحقل الكلّي للغة، فيكون الأدب وفق هذه الرؤية نظاماً داخل نظام، نظاماً ثانويّاً يستعمل نظاماً أوّليّاً موجوداً قبله هو اللغة(1). وربما كان الجرجاني أوّل من ذهب هذا المذهب عبر نفيه وجود لفظة شعرية بحدّ ذاتها(2)، فاللفظة تستمدّ شعريّتها من خلال انتظامها عبر النسق،أو من خلال الصلات الناشئة عن تجادلها مع سواها من الألفاظ الأخرى داخل النسق.

وإذا كانت اللفظة في القصيدة مجرّد وسيلة، وليست غاية، فمن الأَولى أن تكون كذلك في الرواية التي تتضاءل في إنتاجها عمليات العناية باللغة تضاؤلاً بيّناً، قياساً إلى العناية المعتمدة في إنتاج الشعر، على أساس أن ما يمنح الرواية صفتها الروائية يقع خارج اللغة، كجريان الأحداث، وعوالمها المتخلّقة روائيّاً، على سبيل المثال.

غير أن الطبيعة اللغوية للرواية، بوصفها وجوداً لغوياً متحيّزاً بذاته داخل صفحتي الغلاف، يقتضي من كاتب الرواية عناية باللغة توازي عناية الشاعر بلغة قصيدته، أو تفوقها في حالات عديدة، انطلاقاً من مبدأ أساس في نظرية الرواية، هو مبدأ الاختلاف، ونفي التجانس عن العوالم المتخلّقة في الرواية، بحيث يأتي نفي التجانس اللغوي، وإثبات تباين مستويات الأداء اللغوي سبيلاً لإنتاج المعنى، أو إنتاج العوالم الروائية التي لا تقوم إلا على مبدأ نفي التجانس، وتقويض الانسجام والتناغم الذي ينشده الموسيقيّ، أو الرسّام، في حالات كثيرة، بينما يُعدّ التناغم قتلاً لجوهر المسرح وجوهر الرواية على حدّ سواء.

الرواية إذن شكل فذّ من أشكال الأداء اللغوي القائم على مبدأ تعدّد مستويات الأداء، أو هي أطروحة في تعدّد اللغات، أو تعدّد مستويات الأداء داخل اللغة الواحدة، التي سمّاها باختين لغات، لا مستويات أداء(3). ولا تتأتّى أهمية الأداء اللغوي في الرواية الواحدة من خلال تعدّد المستويات، أو تعدّد اللغات فقط، بل تتأتّى الأهمية أيضاً من العلاقة الوثيقة بين طبيعة اللغة، وطبيعة الأشكال والبنى الثقافية المنتجة بواسطتها، فهذه العلاقة تتجاوز صيغة التعالق بين طرفين إلى صيغة التماهي، بحسب نظرية "وورف - سابير"(4). ويمكن أن نلمس التجسّد الفعلي لصيغة التماهي في آداب المهاجر الأمريكية التي أُنتجت بلغات مختلفة (إسبانية، وإنكليزية، وعربية، وفرنسية، وبرتغالية...) حيث تحدّدت طبيعة كلّ أدب، وتحدّدت سماته الجمالية، وقوانين إنتاجه، من خلال اللغة التي استُعملت في إنتاجه، ولم تتحدّد وفق العوامل الجغرافية والسياسية والزمنية التي خضعت جميعها إلى مقدار من التجانس الجغرافي، وتجانس ظروف العيش اجتماعياً وتاريخيّاً في تلك المهاجر.

نشأت الاختلافات النوعيّة بين أدب وأدب على أساس الاختلاف النوعي بين اللغات المستعملة في إنتاج الآداب، مع الإشارة إلى أن ترجمة تلك الآداب إلى لغة واحدة هي ترجمة تعجز عموماً عن منحها صفة التجانس، وخاصّة الشعر الذي تتحدّد جماليّاته بطبيعة اللغة أكثر مما هي الحال مع بقيّة الأجناس الأدبية. والرواية

التي يطفو على سطح التعامل معها أن جمالياتها هي الأقل تأثّراً بطبيعة اللغة المستعملة في تأليفها، والأقلّ تعرّضاً للفقدان والتشويه في حالة الترجمة إلى اللغات الأخرى، نجد أنها تعاني المأزق ذاته الذي يعانيه الشعر المترجَم. وتنشأ الفروق بين الروايات المترجمة إلى العربية، مثلاً، على أساسين، الأوّل: هو طبيعة اللغة التي كُتبت بها الرواية أوّل مرّة. والثاني: هو فرق السويّة الفنّية بين رواية ورواية، بغض النظر عن اللغة الأصلية.

من الطبيعي أن يفقد الشعر العربي الموزون المقفّى وزنه وقوافيه عند ترجمته إلى أية لغة أخرى، ولا يمكن الذهاب بالمقابل إلى أن الرواية العربية تحتفظ بكل جماليّاتها، أو تحتفظ بذاتها، إذا ما تُرجمت إلى لغات أخرى. وهذا ما نلحظه جليّاً في قراءة الروايات العربية باللغات التي تُرجمت إليها، مهما كانت الترجمة أمينة ودقيقة، ولنضرب مثالين، من عبارتي عناوين فصلية، الأول: عبارة "حكاية جُوّا حكاية" من "مجاز العشق" لنبيل سليمان (5) إذ تصبح العبارة في الفرنسية مثلاً: (une histoire est dans une histoire) وبعد ترجمة العبارة مرّة أخرى إلى العربية، في حال افتراض ضياع الأصل، أو الجهل به، تصبح العبارة العربية: (حكاية داخل حكاية، أو قصة داخل قصة) وفرق الدلالة واضح بين العبارتين، رغم اقتصار الاختلاف على مفردة واحدة. والثاني: عبارة (حِلسة مِلسة) مقتطعة من عنوان: "رشّوم يفتّق الخيالات، ويكشف الأصوات الثلاثة، الأول:صوت الحسد، ويوجز وصف الصوتين الثاني والثالث بـ: الحلسة الملسة النجسة"(6)، في أحد عناوين فصول "مرسال الغرام" لفوّاز حداد. التي يصعب أن تجد مقابلها الدقيق في أية لغة غير عربية.

الرواية الواحدة المكتوبة بأكثر من لغة هي رواية نادرة عموماً في آداب الإنسان، غير أنها موجودة، فهناك روايات روسية، مثلاً، تستخدم شخصياتها عبارات بالفرنسية مثبتة بالفرنسية داخل الأصل الروسي، بوصف النطق بالفرنسية واحدة من السمات الدالّة على طبيعة الشخصية، ومستواها الاجتماعي، وطبيعة تطلّعاتها، وما إلى ذلك(7)، ومن ذلك مثلاً، رواية فرنسية مترجمة تضمّ عبارات عديدة بالإنكليزية، والإيطالية، وصلوات باللاتينية، وأسماء قرى عربية(8). والمثال الأبرز في تعدّد اللغات الموجودة في الرواية، بالإضافة إلى تعدّد مستويات أداء اللغة الواحدة، ما نجده في بعض روايات سلمان رشدي، وفي "فينيغانزويك – يقظة فينيغانات" لجيمس جويس، التي استعمل الكاتب فيها أكثر من خمسة وعشرين لغة، بما فيها العربية، على اعتبار ذلك "بمثابة إنذار للفوضى التي كانت تلوح في أفق العالم الغربي، وخطة عمل تنادي بإمكانية بناء العالم من أنقاض الحضارات السابقة"(9). ومن مقاصد ذلك في (فينيغانزويك) إشاراتها المتكررة إلى التغيّر الدائم الذي ينتاب كينونة الإنسان في القرن العشرين، حتى "يصبح من العسير التعرّف على هويّة الفرد الواحد، أو تعريفه وتحديده. ولغة القصّ تعكس بوضوح هذا التغيّر المستمرّ، وتتكوّن من لغة الألف باء – حروف الألف باء – التي تشتمل على تورية متدفّقة، ومقبوسات مهروسة مجروشة، وكلمات مخبوصة مختلطة، ويضطر جويس أحياناً إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مقامها المشترك"(10).

واللجوء إلى استعمال أكثر من لغة في الرواية آنفة الذكر، يأتي عكساً لواقع التنوّع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر، وواقع التمازج الكبير لغويّاً واقتصاديّاً وسياسيّاً في عالمنا المعاصر، وعكساً موازياً لسمات الشخصيات التي تستعمل لغة أجنبية في أحاديثها وحواراتها، على اعتبار ذلك شكلاً من أشكال إبراز جوانب إضافية من ملامح الشخصية المعنيّة. ولكن استعمال اللغات المتعدّدة، لا مستويات اللغة الواحدة، يخرج عن نطاق هذه المساهمة المعقودة

حول مستويات الأداء اللغوي داخل اللغة العربية، وخصوصاً خارج النطق المحدّدة لحوار الشخصيات، التي تبدو مختلفة باختلاف أدائها اللغوي.

مستويات الأداء:

من المهمّ أن نميّز بين مرحلتين عاشتهما الرواية العربية بخصوص أدائها اللغوي. المرحلة الأولى هي مرحلة البدايات، ومعاناة التخويض في عثرات النشوء وقلق البحث عن الكينونة، والانخراط في السلسة الثقافية القارّة، وهموم الرسوخ... إلخ. وهذه المرحلة تخرج عن نطاق هذه المساهمة، ولكن يمكن الذهاب إلى أن لغة الرواية فيها عموماً كانت لغة محكومة بقدر كبير من التجانس الذي شكّل قناعاً، أو جداراً سلب رواية تلك المرحلة إمكانية الشفّ عمّا يعتمل في دواخلها من تنوّع العوالم، وما يمكن أن تمور به من تنافر وصراع وجدل، على مستويي بناء الشخصيات وبناء العوالم الخاصّة بكلّ رواية، مع ضرورة تجنّب ممارسة العسف القائم عبر التعميم، إذ لا يجوز أن نحشر جميع روايات تلك المرحلة في خانة واحدة، وضمن آليّة واحدة في سياق استعمال للّغة.

والمرحلة الثانية، هي مرحلة الرواية العربية الناضجة التي أُنتجت بعد هزيمة عام سبعة وستين، وهي ليست متجانسة من ناحية طرائق تعاطيها مع اللغة، أو من ناحية استثمار مستويات أدائها. ولكنها تضمّ عدداً وفيراً من الأمثلة على تنوّع مستويات الأداء اللغوي، بوصف ذلك سبيلاً لإنتاج تنوّع الشخصيّات وتنوّع العوالم، وبوصف ذلك أيضاً تجلّياً وانعكاساً، أو تعبيراً، لذلك التنوّع في الآن نفسه.

ونستطيع الذهاب إلى وضع الأداء اللغوي لرواية المرحلة الثانية في سبيلين أساسيين: أداء الشخصيّات، والصياغة الكلّية للرواية.

أ ـ أداء الشخصيات.

يتشابك الأداء اللغوي للشخصيات الروائية بنظيره لدى شخصيات المسرح النثري، والتفصيل في علاقة فنّ ما بالفنون الأخرى بات يشكّل فائضاً عن حاجة الدراسة، ولكن الإشارة مستحسنة إلى حالة التداخل المميّز القائم بين أجناس فنون القول، وخصوصاً بين الرواية والمسرح، ويصل التداخل حدّ التمازج عندما يعمد الروائي إلى سرد شخصيّاته بواسطة حواراتها الدالة عليها، والمعبّرة عن دواخلها، بدلاً من وصفها، واستفاضة السارد الضمني في كشف دواخلها، وتحليل تلك الدواخل، وما إلى ذلك. وعلى هذا الأساس تتنوّع مستويات الأداء اللغوي للشخصيّات، أو تتراتب تصاعديّاً أو تنازليّاً، وفق تنوّع تلك الشخصيات، ووفق مستوياتها الاجتماعية والثقافية، ووفق حالاتها النفسية أيضاً. وقد تنبّه غير ناقد إلى دور الأداء اللغوي، أو دور اللغة في التعبير عن الحالتين النفسية والاجتماعية للشخصيّة، إذ فرّق ريتشاردز بين "ما يسمّيه الاستعمال العلمي وما يسمّيه الاستعمال الانفعالي للغة"(11) بينما نجد " أصحاب النظرة الاجتماعية ينظرون إليها باعتبارها شكلاً من أشكال السلوك الاجتماعي، ومن هؤلاء إم – لويس الذي يفرّق في وظيفة اللغة بين ما سماه الوظيفة التعاملية، وما سمّاه الوظيفة التنفيسية، وتبدو الأشكال العليا للأشكال التنفيسية في التعبير الجمالي، فكلّ الفن الأدبي تنفيس طالما حرّكته الدوافع الجمالية كالشعر والقصة والدراما"(12).

ومن ذلك في الرواية غير العربية على سبيل المثال ما تصدّرت به (موبي ديك) تحت عنوان "فصل في الاشتقاق أعدّه معلّم مسلول يعمل أميناً لمكتبة" حيث عُدّ ذلك المدخل اللغوي بمثابة الإعلان عن أن الرواية هي مغامرة في اللغة، قبل أن تكون مغامرة في أوسع محيطات الأرض وأعمقها، وكان أيضاً تجسيداً لمستوى

الشخصية، من الناحيتين الثقافية والاجتماعية. وجاء ذلك بالتباين لاحقاً مع الأداء اللغوي (الإنكيزي) لشخصية وثني بدائي، ذي نصيب ضئيل من الإنكيزية، وقد استطاع مترجم الرواية إلى العربية د. إحسان عباس أن يعكس ذلك الفرق بين مستويي الأداء ببراعة لافتة.

وتنوّع الأداء اللغوي وتراتبه، يتجاوز نطاق الدلالة على تنوّع الشخصيّات، إلى التنّوع الذي تعيشه الشخصيّة الواحدة خلال نموّها الفنّي على صفحات الرواية، وأثناء تجلّيها في أطوارها، وأحوالها المتباينة، إذ لا يوجد بين الناس مَن يمارس أداء لغويّاً أحاديّ المستوى، أيّاً كان مستواه الثقافي، أو الاجتماعي، فالفلاّح الروسي الأمّي حسب باختين: "كان يصلّي لربّه بلغة (السلافية الكنسية) وينشد الأغاني بثانية، وفي أسرته يتكلّم ثالثة، وحين بدأ يملي على المعلم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة، حاول التكلّم برابعة (بلغة رسمية سليمة هي لغة العرائض)" (13).

والإشارة ضرورية في هذا السياق إلى أن الأداء اللغوي للشخصية الروائية لا يتحدّد فقط بطبيعة الشخصية ومواقفها على المستويات الاجتماعية والثقافية والنفسية، بل يتحدّد أيضاً، وإلى درجة كبيرة، بطبيعة الآخر وطبيعة أدائه اللغوي، على أساس الطبيعة الحوارية للكلمة التي تتحدّد في معظم الأحيان، بكلمة الآخر، فـ "التوجّه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أية كلمة بطبيعة الحال. إنه الوضع الطبيعي لأية كلمة حية، ذلك أن الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي كلّ توجّهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر... إن كلمة الحديث الحيّة تتوجّه مباشرة، وبفظاظة إلى الكلمة – الجواب الآتية: إنها تستثير الجواب وتتوقّعه وتتوضّع باتّجاهه. فالكلمة وهي تتشكّل في جوّ المقول سابقاً، تتحدّد أيضاً بالكلمة الجوابية التي لمّا تُقلْ"(14).

ويؤكّد باختين في موضع آخر أن "المتكلّم لا يأخذ اللغة من القاموس، بل من فوق شفاه الآخرين، في سياقات الآخرين، وفي خدمة مقاصد الآخر"(15).

والروايات العربية التي حاولت استثمار تنوّع مستويات أداء الشخصية الواحدة هي روايات قليلة أو نادرة، إذ نجد تنوّع الأداء قائماً عبر تنوّع الشخصيّات، ومن النادر أن نعثر على تنوّع الأداء، وتغيّر مستوياته في حوار الشخصيّات، ربما نجد أشكالاً وظلالاً له، حين تكون الشخصية شخصية عالم، أو أديب، أو باحث، كما في (مجاز العشق) التي تعاين جانباً من شخصيّة الباحث فؤاد صالح الذي ينتقل فجأة من أقصى الجدّ إلى أقصى المزاح، ومن أقصى المزاح إلى أقصى الجدّ، ومن غير مقدّمات(16). لكن الأداء اللغوي المنسوب إليه في الرواية لا يعكس هذه الانتقالات عبر حواراته المنسوبة إليه مع بقيّة الشخصيات. وقريباً من ذلك ما نجده في (البحث عن وليد مسعود) وليد الذي يؤدّي حواراته بلغة، وكتاباته الفنية الشعرية بلغة، ثم التسجيل الصوتي لرسالته الصوتية التي خلّفها لأصحابه مسجّلة على كاسيت في السيارة قبل اختفائه بلغة أخرى(17). ونجد مثل ذلك بنسبة أقل في (مدن الملح) وخصوصاً لدى صبحي المحملجي الطبيب الشامي الذي يتحدّث إلى أبناء الخليج بلغة، وإلى سلاطينه بلغة ثانية، وإلى أسرته بلغة ثالثة، ويروّج لنظريته الفلسفية في الفلسفة والتاريخ بلغة رابعة.

ومما يمكن أن نسوقه بخصوص الأداء اللغوي تلك الروايات المكتوبة بألسنة شخصيّاتها، حين يفرد المؤلّف فصلاً تحتكر سرده شخصية ساردة، والمثال الأبرز هو (الصخب والعنف) لوليم فولكنر التي ترجمها إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا، لكن جزءاً من المشكلة في ترجمته أن اللغة العربية المستعملة في الترجمة كانت لغة متجانسة إلى حد كبير، بشكل جعل

القارئ يتلمّس فروق الشخصيات بواسطة افتراقات وجهات نظرها للحدث الواحد، وليس بواسطة لغاتها، أو مستويات أدائها اللغوي، باستثناء الفصل المنسوب إلى بنيامين المعوّق عقليّاً. ولنا أن نذهب إلى أن هذا التجانس اللغوي ظل نفسه في الرواية التي ألّفها جبرا على طريقة تأليف (الصخب والعنف) وهي (البحث عن وليد مسعود) ولم يخرج عن ذلك التجانس سوى الفصل الذي سجّله وليد على شريط كاسيت، وهو في أوج سُكْره، فكان كلامه موازياً للكلام المنسوب إلى بنيامين المتخلّف عقليّاً في (الصخب والعنف). ونعثر على هذا التجانس في (شرق المتوسط) التي تبادل سردها الشقيقان (رجب وأنيسة) مع فصل واحد سرده زوج أنيسة، من غير أن يتغيّر مستوى الأداء اللغوي تغيّراً دالاً بالتناسب مع تغيّر السارد، أو تغيّر حالته من طور إلى طور، أو تغير وجهات نظره.

ب ـ الصياغة الكلّية للعمل الروائي.

إن الصياغة اللغوية العامّة للرواية هي التي تطرح مشكلات مستويات الأداء اللغوي العربي، أكثر مما يمكن أن تفعل الأنساق الحوارية المعقودة على ألسنة الشخصيات. فقد صار من الشائع، ومن المقبول أيضاً، أن تجري حوارات بالمحكيات العربية على مختلف ألسنة الشخصيات الروائية التي تنتسب إلى مختلف أقاليم المنطقة العربية، وبيئاتها المحلّية المسرفة في الضيق، من الناحية الجغرافية، على الأقل. ولكن استعمال المحكيات المحلّية العربية في بقيّة الأنساق، وخصوصاً فيما يتعلّق بالصياغة الكلّية للرواية، يطرح لدينا مشكلات فعليّة، تمضي ببعض الروايات إلى نفيها من الإطار الأدبي العربي، وإدراجها ضمن تصانيف أخرى. ولا تقتصر مشكلة الأداء اللغوي بواسطة المحكيّات المحلّية على استحداث حواجز لغوية وثقافية، داخل حيّز شاسع، على مستويي الزمان والمكان، وهو حيّز متجانس لغويّاً وثقافيّاً منذ ما يزيد على ستّة عشر قرناً، ولا تقتصر أيضاً على استنفار الحاجة الملحّة إلى ترجمتها من محكيّة إلى أخرى، ومن محكيّة إلى عربية سليمة، بل تتجاوز ذلك إلى صلب الكينونة الأدبية للعمل المكتوب، الذي يقتضي إحداث عدد من الانزياحات، الكفيلة بتقشيره من الاعتياد والألفة والابتذال، بوصف ذلك شرطاً من شروط فنّية الفنّ، وأدبية الأدب. لأن فكرة الأمانة القصوى للواقع، بما في ذلك الواقع اللغوي المخرّب، فكرة عاجزة عن تسويغ الاكتفاء بالتصوير الفوتوغرافي لذلك الواقع المكتظّ بالقبح والركاكة، وكل ما يتنافى مع أي جمال.

وعلى أية حال، يمكن توزيع مستويات ممارسة الأداء اللغوي في الروية العربية ضمن مستويات ثلاثة كبرى.

الأول: هو مستوى الأداء الفنّي للغة الرواية. ويتفاوت هذا الأداء من كاتب إلى آخر، ومن عمل إلى عمل للكاتب نفسه، ومن الطبيعي أن يكون التفاوت في مستويات الأداء الفني للّغة، هو الناظم الأكبر في الرواية، وفي سواها من فنون القول، إذ من غير الممكن أن يتمكّن الكاتب من المحافظة على سويّة واحدة في أعماله جميعها، على مستويي النوع والدرجة، وإذا ما استطاع كاتب إنجاز ذلك في أعمال عدّة، فالسويّة الواحدة (الافتراضية بطبيعة الحال) تؤدّي إلى نفي الصفة الدرجيّة عنها، من خلال نفي التراتب، الذي ينشأ عن التفاوت بالضرورة. وعلى وجه العموم لا يثير هذا المستوى الفنّي قضايا تتّخذ صفة المأزق، وإنما تندرج قضاياه في سياق معالجة معظم القضايا الفنّية المتعلّقة بالفن الروائي، بما في ذلك قضايا لغة الرواية بطبيعة الحال.

ونجد في هذا السياق أمثلة وفيرة تزخر بها الرواية العربية المعاصرة، يمكن توزيعها في

اتّجاهين رئيسيّين: الاتّجاه الذي يجعل لغة الرواية غاية بذاتها، أو يجعلها دعامة أساسيّة من دعائم بناء جماليّات الرواية، وهذا ما نجده بوفرة قل نظيرها في معظم أعمال رجاء عالم، وخصوصاً في (حُبّى) التي يمكن عدّها عملاً عربيّاً فريداً من ناحية الطريقة الفنّية المعتمدة في بنائه الذي اعتمد خطّين سرديّين، يتقاسمان الصفحة الواحدة من صفحات الرواية، بما هو قريب من التناصف، بحيث يبدو للرائي أن المسرود في النصف الأدنى من كلّ صفحة مجرّد هامش للقسم المسرود في نصفها الأعلى، مع إمكانيّة عكس المسألة، فيكون النصف الأعلى مجرّد عنوان، أو رؤوس أقلام للمسرود في النصف الأدنى، على غرار ما رسّخه أدونيس بدءاً من قصيدة (إسماعيل). لكن واقع الحال غير ذلك، إذ يمكن عدّ كلّ من النصفين مستوى من مستويات تأويل النصف الآخر. ويُضاف إلى فرادة هذا العمل طرحه اللغوي، والمستوى الرفيع المعتمد في استعمال العربية إلى الدرجة التي يصعب فيها أحياناً تمييز لغة الكاتبة من لغة الأنساق المسرودة بواسطة لغة مقبوسة من تراث المتصوّفة العرب في الأزمنة القديمة، أو تشي بأنها منحدرة منها، كما في هذا المقبوس الذي لا يوجد في رسمه داخل الرواية ما يوحي بأنه نسق مقبوس على سبيل التناصّ: " واعلم أن الأرواح جلّها قديم، إلاّ ما تخلّق من تزاوج خفّتين، أو نزوتين، أو تولّد عن التبعثر في المتعدّد دون الواحد. إن شئت تغليب قبائل عبقك وتقوية عزائمها فاجعل الواحد قرينك في العداء وفي العشق. فلا تعاد جمعاً في ذات الحين ولا تجمع الخصم مع الخصم ولا المعشوق مع المعشوق ولا الحليف مع الحليف"(18). وبلغ من حرص الكاتبة في (حُبّى) على أنها تخوض مغامرة في اللغة بالتوازي مع مغامرة شخصياتها الروائية في الحياة، أنها روّست كثيراً من الأنساق بالحروف التي بدت متفلّتة من أي ضابط، كما في (م: هـ :) وكذلك (م: قـ:) وقد ساقت ذلك على لسان إحدى شخصياتها: "هـ: لا تدخل عليّ بغير إجازة، فإن في حراستي لغة هي من أخطر أعواني، لغة في طبعها المخادعة. أخذتها عنوة من حجور أمّهاتها وربّيتها في وحشٍ لا آخر له. حتى ثبت. لا تهادن ولا تقبل الإلفة مع حيّ"(19).

ونجد أداء قريباً من ذلك في أعمال إدوار الخراط، وحيدر حيدر، على سبيل المثال، لا الحصر، مع إثبات الفارق بين لغتي الكاتبين، فحيدر حيدر يستعمل لغة شعرية، أو (مُشَعْرَنة) لا ينقصها لكي تكون شعراً سوى الوزن وطريقة التسطير. بينما يعمد إدوار الخرّاط إلى استعمال أنساق لغوية وحشيّة ومهجورة، لا تستطيع رغبة الكاتب باستعراض معرفته باللغة تفسير تكرار أنساقها، بل يمكن الذهاب إلى أن القصد من ذلك هو جعلها تشي بغرابة الآثار المصرية العجيبة المدفونة في أعماق رمال الصحراء. مع الإشارة إلى أن تلك الأنساق تشي أيضاً بما كان قبلها في شعر عصور الانحطاط، كما في تكرار حرف الحاء في هذا المقبوس: "حرارة تحمش حياة حروناً، تحرد حيناً، وتصوّح في رياح الحرور، وحوحة فحيح. يبرّح بي الحنين إلى الحرز الحريز يحزّ في اللحم الحيّ..."(20).

ويمكن أن نضمّ إلى هذا الاتّجاه الأعمال الروائية التي تستعين بمقبوسات من النصوص العربية القديمة، وتدرجها في ثناياها، على سبيل التناصّ، كما في أعمال عديدة لجمال الغيطاني، في (الزيني بركات) التي شكّلت فيها الأنساق اللغوية المقبوسة من المرحلة المملوكية في تاريخ مصر وبلاد الشام، مكوّناً أساسيّاً من مكوّنات السرد. ونجد في بعض أعمال خليل صويلح استعانته بمقبوسات من النصوص النثرية العربية القديمة التي أوردها على أساس جعلها نوعاً من أنواع المثاقفة مع التراث العربي القديم، بدلاً من المثاقفة مع تراث الغرب،

بحيث جاءت المقبوسات في (بريد عاجل) معارف مطروحة لأبناء العصر عمّا كانت عليه حال البريد في الأزمنة الغابرة، ومن ذلك ما أورده من بريد هشام بن عبد الملك: "كانت تحمل في طيّاتها رفع مظلمة عن أحد الرعيّة في الكوفة [أتاك الغوث إن كنت صادقاً، وحلّ بك النكال إن كنت كاذباً، فتقدّم أو تأخّر] وأخرى إلى عامله على العراق في أمر الخوارج: [ضع سيفك في كلاب النار] وثالثة إلى صاحب خراسان: [داوِ جرحك لا يتّسع] ورابعة إلى عامله في ديار بكر بعد ترميم مدينته مستعيراً عبارة لسلفه عمر بن عبد العزيز: [ابنِها بالعدل ونقِّ طرقها من الظلم]"(21) .

والاتّجاه الآخر الذي يحرص على تنقية لغته من الجماليّات المنحدرة إليها من جماليّات الشعر، بقصد إبراز بقّية العوامل الأخرى التي تسهم في جعل الرواية رواية. وبقصد الاقتراب قدر المستطاع من اللغة المستعملة في شوارع الحياة، بوصفها اللغة الأكثر تداولاً، من جانب، والأكثر استعمالاً في مسرودات العيش بمختلف مستوياته وأشكاله، من جانب آخر. ويمكن أن نسوق في هذا الإطار معظم الروايات العربية المعاصرة التي يتشكّل منها المشهد الروائي، والثقافي العربي اليوم، كما في أعمال صنع الله إبراهيم، ونبيل سليمان، والطاهر وطّار، وغيرهم. كما في هذا المثال المقتطع من (مرسال الغرام) لفواز حداد، الذي يتحدّث عن ظاهرة إغراق البلد بشهادات الدكتوراه، فالمسؤول الخطير الدكتور جيم: "حاز عليها بوسائل عقائدية مشبوهة، من تلك الوسائل الدارجة التي سنّها مسؤولو الأحزاب الشيوعية، والأحزاب التقدّمية، والطلبة القدماء، واليساريّون ذوو الميول التجارية المقيمون في الخارج، والممثلون الدائمون لاتحادات الطلبة في بلدانهم، واستغلّها وزراء ومديرو إدارات ومؤسسات للتخلّص من أولادهم النجباء الحاصلين على الثانوية شحطاً أو دفشاً بالقوّة، بإرسالهم للدراسة منحة على حساب الصديق السوفياتي العظيم، وفيما بعد تهافت كبار الضباط وصغارهم للحصول على شهادات الدكتوراه من البلدان الاشتراكية المفلسة التي أصبحت تمنح الدرجات العلمية بوفرة وبتسهيلات ملموسة"(22).

والثاني: هو المستوى الذي سعى فيه الكتّاب إلى استثمار قسط كبر من اللهجات المحكية المنحدرة من العربية الفصيحة، تحويراً، أو اختصاراً، أو عبر اللجوء إلى قلب أصوات اللغة واستبدالها، بحيث يسعى أولئك الكتّاب إلى تذكير القارئ بالأصل الفصيح للمفردة المستعملة، أو يجلون اللبس عن بعض الكلمات التي ترسّخ في الأذهان أنها كلمات غير سليمة، أو غير فصيحة، بسبب الإفراط في استعمالها ضمن أنساق اللهجات المحكية. بالإضافة إلى استعمال مفردات، وصياغات دارجة، لا يجد الكاتب في اللغة الفصيحة ما يقابلها، فيدرجها في الأنساق السليمة للغة، ويمكن أن يلجأ إلى وضعها ضمن أقواس، ليأتي وجودها في نصّه على سبيل الرواية الجائزة من الناحية النحوية، كما هو معروف. ومن أبرز الذين برعوا في ذلك يوسف أحمد المحمود: " كان يقبّ مثل البارود المشمّس، لحقته نار: أنا لا آكل جرجيراً من تحت تفخيج النسوان وأقدام البنات، ويشطّ عليه ريال البقر، نسوان الحارة الشرقية وبناتها، وبنات الحارة الغربية ونسوانها، ومثلهما حارتنا بنسوانها وبناتها، مغوّفات عليه، عصر كلّ يوم، كالنحل على شزريقة بيت يوسف، إذا ما فتّحت. كلّ يوم / كلّ يوم، عشرون / ثلاثون امرأة وبنتاً، مشمّرات عن سيقانهنّ، طالعات نازلات في المزلقان، وراء قطفة جرجير. وبقر بيت صالح يعفّس فيه، بين يوم وآخر، من الضحى إلى العصر، فما لا تدوسه قدم بشر، داسته أظلاف البقر. جرجير! كلّ يوم إلى المزلقان لقطفة جرجير" (23).

والثالث: هو مستوى الإكثار من استعمال الأنساق التي صيغت بكاملها بواسطة اللهجات المحكية التي شكّلت في بعض الأعمال المصرية كامل النص الروائي، أو شكّلت أنساقاً مستقلّة بذاتها، كما في (خميل المضاجع) للميلودي شغموم، التي نقتبس منها هذا المقطع قبل أن نمضي إلى طرح بعض الأفكار الخاصة بجعل المحكيات المحلّية وسيلة وحيدة للصياغة الكلّية للرواية، مع ملاحظة أن الصياغة الكلّية لـ (خميل المضاجع) كانت باللغة العربية السليمة، لكنها أكثرت من المقاطع الطويلة المسرودة بالمحكية المغربية، مع الإشارة إلى أنني اخترت المقطع الذي يمكن لغير المغاربة فهمه بصورة ما: " بوكم بعض المرّات ما يخمّ ما يحشم، أحمق الله يستر جدّو الله يستر كان أحمق وسحّار، سحّار كبير كان عايش في آخر أيامه غيراف واحد الخلوة وسط الضربان ولقطوط والظلمة... كانوا الناس غير اللي لا باس عليهم، عيالات ورجال، يهود ونصارى ومسلمين من جميع الجهات، يدخل زبادة اديال الفلوس، يخسرها كلها على لقطوط، الفيران كان كيربّيهم بيديه، كافلة اديال الفيران، كل واحد كدّ المش باش يوكل لقطوط ويشري الكتوب اديال السحر، الله يستر، سمعت لحصيرة وحصرت، إحنا في عار الله والنبي، بوكم إلا دارها قبل ما تخدموا على راسكم انقتلوا.. والله غير اديتلو عمرو بشي مقدّه ولا شاقور هاوه، يخلّيني وحدي مع فرقة اديال الفراخ"(24).

أما سهيل شدود في روايته الأولى (طبز وتشعيل مقام كنا) فقد استهلّ روايته بفصل من المحكية السورية في المنطقة الساحلية الواقعة بين طرطوس والدريكيش حسبما يشي بذلك هذا الفصل، الذي يشي أيضاً بأن الكاتب قد التزم في بناء روايته كلها ما التزمه في فصلها الأوّل، لكن القارئ يُفاجأ بأن بقية الفصول مشغولة بلغة عربية معتنى بها إلى درجة مميّزة، من غير أن يضيرها استعمال بعض المفردات المحكيّة، أو التعابير الدارجة التي كانت قليلة الورود عموماً. واللافت في هذا النص لسهيل شدود أمران يجبهان القارئ قبل أن يقلب الصفحة الأولى من الرواية.

الأوّل: أن كل نسخة من نسخ الرواية مرفقة بقرص مرن (سي دي) يحتوي تسجيلاً كاملاً للنص بصوت المؤلّف. بالإضافة إلى إرفاقه بترجمة ناجزة إلى اللغة الإنكليزية. وكأنها جزء أساس من النص.

والثاني: هو العناية الفائقة بتشكيل المفردات من أجل أن يفضي رسمها إلى نطقها باللهجة التي أراد الكاتب استعمالها. وكأنه كان يدرك مسبقاً وجود صعوبة قصوى في قراءة نصّه، حتى من جانب أبناء المنطقة نفسها. وهذا ما حدث مع قرّاء كانوا يلجؤون إلى النص الإنكليزي لمعرفة الدلالة الدقيقة لبعض المفردات، بدءاً من العنوان، بما في ذلك كلمة (كنّا) التي وردت من غير تشكيل، بحيث ذهب الظن قبل القراءة إلى أن المقصود بها اسم علم، أطلقه المؤلّف على أحد أصحاب المقامات المدفونين داخل الأضرحة والقبب الوفيرة في المنطقة التي عني بها الفصل الأول من الرواية، لكن الكلمة كانت هي الفعل الناقص (كُنّا) بحيث استدعى العنوان عنوان مسرحية أوزبورن (انظر إلى الخلف بغضب). ولكن قراءة النص بدءاً من الفصل الأول، أشارت إلى خلاف ذلك، إذ اندرج في سياق الحنين الذي انتاب المؤلف المقيم في نيويورك: "الموسيقى من كمنجة لوريّا نمل عم يرعى عَ جلدي، وأصابعها متل الحكي اللي إلو معنى تقيل يا رجل. أعواد كبريت... وعَ طبز وتشعيل! أصابعها كلّ الحلو اللي ما اشترى لي إياه بيّي لما كنا ببانياس.."(25).

لا بدّ من الإقرار بأن استعمال المحكيات العربية بات يشكّل ظاهرة، أو ما يشبه

الظاهرة، وهي ظاهرة تبدو آخذة بالتنامي، ولا شكّ في أن معالجتها تقع خارج الاقتصار على رفضها ولفظها، وعدّها سبّة، أو عاراً على الأدب وعلى المشتغلين بالأدب. ولا بدّ من الإقرار أيضاً بأن عصور الانحطاط وحالة التخلّف الثقافي الشامل، وتدخّل القوى الخارجية المستفيدة من التجزئة السياسية للمنطقة العربية، أمور لا تقف وحدها وراء نشوء المحكيّات المحلّية العربية، ولا تستطيع أن تنفرد بتفسير نشوئها وتناميها، قبل أن تصلح لتفسير استعمالها في إنشاء الأدب. ولنا في تاريخ آداب اللغة العربية غير شاهد على وجود أسباب موجبة استدعت تقريب لغة الأدب من لغة الحياة، أو مماهاتها بها، بالاتّساق مع الموقف الذاهب إلى أن معنى اللغة الحية يكمن في جريانها على ألسنة الأحياء الذين يزحمون شوارع الحياة. الحياة الآن، لا الحياة في الماضي.

ومن ذلك أن ولع العجّاج وولده رؤبة باستعمال الغريب المهجور من كلام العرب في مطلع العصر الأموي شكّل حائلاً دون انتشار شعرهما، وحائلاً آخر دون انتهاج المذهب الشعري الذي انتهجاه. ومن ذلك ما قاله صفيّ الدين الحلّي بشأن لغة الشعر:

إنما الحيزبون والدردبيس

والطخا والنقاخ والعطلبيسُ

والسبنتي، والحقص، والهيقُ .....

والهجرس والطرقسان والعسطوسُ

لغة تنفر المسامع منها

حين تروى وتشمئزّ النفوسُ

وقبيح أن يُذكر الوحشيّ

منها ويُترك المأنوسُ

أين قولي: هذا كثيب قديمٌ

ومقالي: عقنقلٌ قدموسُ

أتراني إن قلت للحِبّ يا علْق

درى أنه العزيز النفيسُ (26).

ومن ذلك ما أورده قسطاكي الحمصي نقلاً عن ابن رشيق القيرواني، في مناقشة مسألة الشعر ولغته، من غير أن يذهب في ذلك مذهب الحلّي في الاقتصار على ضرورة هجر المهجور من لغة العرب:

لعن الله صنعة الشعر ماذا

من صنوف الجهّال منه لقينا

يؤثرون الغريب منه على ما

كان سهلاً للسامعين مبينا

ويرون المحال معنى صحيحاً

وخسيس الكلام شيئاً ثمينا

يجهلون الصواب منه ولا يدر .....

ون للجهل أنهم يجهلونا (27).

لم يكن فن الرواية، قد ظهر آنئذ في آداب العربية بطبيعة الحال، ولكن إذا كانت هذه الدعاوى قائمة في لغة الشعر، فكيف يجوز استنكارها في لغة الرواية وهي الأَولى بالتقاط جميع ما يجري على ألسنة الناس، على اختلاف منابتهم وسويّاتهم الاجتماعية والثقافية على حدّ سواء، بوصفها الفن الألصق بمضارعة ما يجري في راهن الحياة اليومية، والتخويض في تفاصيلها، وأدق دقائق تلك التفاصيل؟

من أسهل السبل التي يمكن للباحث التزامها هو التزام الموقف الوسط، والموقف الوسط هروب، وتلفيق، وتمييع مُشَرْعَن لأي جدال أو صراع. ومع ذلك أرانا في أحايين كثيرة ملزمين باتخاذه، وخصوصاً عندما تتعذّر إمكانيّة التطرّف والانحياز، أو تتسبّب في نفي أحد قطبي التنافر والصراع، على أساس أن نفي أحد القطبين يؤدّي ببساطة إلى موت جوهر

الصراع والتجادل، وقتل الصراع، أو إلغاؤه، لا يفضي آخر المطاف إلا إلى الخمول والاستنقاع والركود، وغير ذلك من أقنعة الموت وحالاته المتناسلة في حياتنا الثقافية منذ ما يزيد على ألف عام.

من أهم أسباب تعاظم انتشار المحكيّات المحلّية، هو حاجة الناس إلى استعمالات ميسّرة للغة، وإلى اختراع تسميات لموادّ وأفكار تنتجها الحياة، وينتجها الآخر غير العربي، فيطلق هؤلاء البسطاء، وغير البسطاء عليها ما يرونه ملائماً من غير انتظار قرارات المجامع اللغوية في هذا الشأن، وما أكثر ما يكون قصد التسمية مجرّد السخرية الراشحة من إطلاق تسميات عديدة، لكن كثرة الاستعمال تؤدّي إلى رسوخ التسمية المستعملة، بالإضافة إلى ما هو قائم بخصوص أحقيّة منتج المعرفة بإطلاق تسمياته على ما ينتجه، ولأن العرب أقلعوا عن إنتاج المعارف منذ ما يزيد على ألف عام أيضاً، نراهم مضطرين، لاستعمال تسميات الآخر الذي أنتج تلك المعرفة، بمختلف أجناسها، ومستوياتها، ضاربين عرض الحائط، بقرارات المجامع اللغوية التي لا تنعقد إلا في فترات متباعدة، ولا تتمتّع اقتراحاتها لتسمية المستجدّات بالاستجابات المنشودة، ومجرّد مقارنة بسيطة بين التسمية المستعملة في ميكانيك السيارات لدى ورش التصليح، وتسمياتها المقترحة لدى دوائر المركبات في بعض الوزارات السورية، يظهر حجم المفارقة.

لا يعني أن ما أسوقه بخصوص الحاجة إلى استعمال المحكيات قبولي بوجودها في لغة الأدب، على غرار وجودها في الأنساق التي سقت أمثلة منها، انطلاقاً من قناعتي بأن فنون القول قاطبة، بما في ذلك فن الرواية، هي لغة قبل أي اعتبار آخر، وأن لغتها تخضع – أو يجب أن تخضع – إلى جميع ما يجعل الفنّ فنّاً، من عمليّات غربلة وانتقاء، وإحداث انزياحات، ونزع إلفة، وإنتاج عوالم وأنساق لم تكن موجودة، وتحليل وتركيب، وإعادة إنتاج، وإعادة صياغة، وغير ذلك مما هو معتمد في صناعة الأدب.

لا تصلح دعاوى السهولة واليسر وضرورة الالتصاق بالواقع، لتسويغ الإفراط في استعمال المحكيات وتدوينها، وترسيخ استعمالها من خلال اعتمادها في لغة الفن، فالمقبوس من (خميل المضاجع) يشكل نفياً لإمكانيّة تواصله مع البيئات غير المغربية، ويشكل المقبوس من نص سهيل شدود نفياً موازياً لإمكانية تواصله مع البيئات غير الساحلية في سوريا. ومن ناحية السهولة واليسر، بدا لي أن الكاتب السوري المقيم في نيويورك، بذل في إنتاج فصله المنجز بالمحكية أضعاف الجهد الذي بذله في إنتاج بقية الفصول المنجَزّة باللغة العربية الفصيحة، ومن جهتي بصفتي قارئاً على صلة مباشرة باللهجة المستعملة في نص سهيل شدود، فقد بذلت أضعاف الجهد المعتاد في قراءة أيّ نص منجز بلغة عربية سليمة مهما كان جنسه الثقافي.

تناولتُ غير مرّة قضيّة استعمال المحكيات المحلية، ونشرت ما تناولته في الدوريّات وفي كتب سابقة لي، وما أذكره بهذا الشأن أذكره تجنّباً للتكرار الذي يبدو ألا مفرّ منه في هذا المقام، الذي يذكّرني أيضاً باضطرارنا إلى ترجمة أشعار مظفر النواب المكتوبة بالمحكية العراقية على الرغم من قربنا الكبير من العراق على مستوى ما هو أعمق من الجغرافيا والتاريخ.

يتمثّل أبرز المشاكل الناجمة عن استعمال المحكيات في الصياغة الكلّية للعمل الروائي في استنفار الحاجة إلى الترجمة، من محكيّة إلى أخرى، ومن المحكيّة إلى العربية، كما لو كانت العربية لغة أجنبية بالمعنى الدقيق للكلمة، وهذا ما جرى مع الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل حين اضطر إلى تعريب مسرحية (جوهر القضيّة) لناظم حكمت، عن

المحكية المصرية التي كانت المسرحية قد تُرجمت إليها، قبل تمكنّه من عرضها، على الرغم من معرفة السوريين بأسرار المحكيات المصرية. ومن ذلك أيضاً صعوبة اقتراح الرسم الإملائي المناسب، واستحالة الاتّفاق عليه، وهذا ما نجده قائماً في اللغة التركية بعد اعتمادها الحرف اللاتيني، الذي أدّى أيضاً إلى قطيعة شاملة، ومطلقة، مع التراث التركي الذي كان مدوّناً بكامله بواسطة الحرف العربي. واستعمال المحكيات في التدوين سيؤدّي في آخر المطاف إلى إنتاج لغات ملفّقة، وشديدة الانغلاق على جغرافيّتها الضيّقة، وسيؤدّي أيضاً، إلى نشوء قطيعة شاملة مع مجمل التراث المعرفي العربي على الأصعدة كلّها. مع التذكير بأن تدوين المحكيات المحلية العربية بالحرف العربي، لا يكفي لإحداث التواصل مع التراث المعرفي المذكور، فاللغة الفارسية على سبيل المثال، تستعمل الحرف العربي، ويستطيع القارئ العربي قراءتها، لكن ذلك لا يعني أنه يعرف الفارسية، وهي الحال ذاتها مع قراءتي لمحكيات عربية عديدة.

الحواشي.

1 - الشعرية – تزفيتيان تودوروف – ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال – الدار البيضاء – ط(1) 1987 - ص 31.

2 – في الشعرية – د. كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط(1) 1987 - ص 38.

3 - الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين. ت. يوسف حلاق – وزارة الثقافة – دمشق – ط(1) 1988 - ص 11.

4 dictionnaire larousse – whorf-sapir - de linguistique-

5 - مجاز العشق – نبيل سليمان – دار الحوار – اللاذقية – ط(1) – 1998 - ص 169، 181.

6 - مرسال الغرام – فواز حداد – رياض نجيب الريّس للنشر - بيروت – ط(1) 2004 - ص 316.

7 – سرد الآخر – د. صلاح صالح - المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2003 - ص 51.

8 – بيسان – جيرار موروديّا – ت: د. صلاح صالح – دار الحوار – اللاذقية – ط (1) 2011.

9 - موسوعة جيمس جويس – د. طه محمود طه – وكالة المطبوعات – الكويت – ط(1) 1975 - ص 643.

10 - نفسه – ص 145.

11 - نظرية اللغة في النقد العربي – د. عبد الحكيم راضي - مكتبة الخانجي بمصر – ط 1980 - ص 61.

12 – نفسه – ص 61.

13 – الكلمة في الرواية – ص 55.

14 – نفسه – ص 33، 34.

15 – نفسه – ص 53.

16 - مجاز العشق .

17 - البحث عن وليد مسعود – جبرا إبراهيم جبرا – دار الآداب – بيروت – ط(1) 1987.

18 – حبّى – رجاء عالم – المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2000. ص 171.

19 – نفسه – ص 120.

20 - الزمن الآخر – إدوار الخراط – دار شهدي – القاهرة – ط(1) 1985 - ص 92.

21 – بريد عاجل – خليل صويلح – نينوى – دمشق – ط(1) 2004 - ص 34.

22 - مرسال الغرام – ص 386.

23 - حارة النسوان – يوسف أحمد المحمود – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ط(1)1988 - (العز الدائم) ص 174.

24 - خميل المضاجع – الميلودي شغموم – مطبعة فضالة – المحمدية – المغرب - ط(1) 1997 - ص 66.

25 - طبز وتشغيل مقام كنا – سهيل شدود – أشغال داخلية – بيروت – ط(1) 2005 - ص 9 .

26 – ديوان صفي الدين الحلّي –

27 – منهل الورّاد في علم الانتقاد – قسطاكي الحمصي – تحرير د. أحمد إبراهيم الهواري – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ط 1998 - 61.

❑❑