مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة أصفهان
العدد٧ (خريف وشتاء ١٣٩١هـ.ش/ ١٤٣٣-١٤٣٤هـ. ق)، ص ١١٣ -١٢٩

دراسة ملامح ما بعد الحداثة في رواية "براري الحمّى" لإبراهيم نصرالله[1]

أحمدرضا صاعدي❖
عالية جعفري زادة❖❖

الملخّص

يعبر مصطلح "ما بعد الحداثة" عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور بالإحباط من الحداثة، ومحاولة نقد هذه المرحلة و البحث عن خيارات جديدة. وكان لهذه المرحلة أثر كبير في العديد من المجالات الإقتصادية و الثقافية و السياسية و منها الأدبية. وعرفت الكتابة السردية في مرحلة ما بعد الحداثة، تحولات جذرية على صعيد الشكل والمضمون.

بناء على ذلك، تهدف هذه الدراسة إلى بحث ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "*براري الحُمّى*" *لإبراهيم نصرالله*، بما أنها نصٌ أدبي قادر على استيعاب ملامح ظاهرة ما بعد الحداثة.

وقد تضمنت هذه الدراسة جانبين؛ الأول: الجانب التمهيدى الذي جاء فيه الحديث،باختصار، عن ظاهرة ما بعد الحداثة وظهورها في الأدب الروائي، والجانب الآخر: الجانب التطبيقي الذي يتناول دراسة أهم ملامح ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "*براري الحمى*" والكشف عن دور أبرز عناصرها وهي المغالاة والإغراق في الخيال، والتعدد والتشتت عوض الوحدة والإنسجام، والتخلي عن الحبكة، واللابطل، والشعور بالحنق والرواية الوهمية، ونفي السببية.

وخلص البحث إلى أن ظاهرة ما بعد الحداثة تبدو أكثر وضوحاً في هذه الرواية، وتجسد تياراً مسيطراً على معطياتها واتجاهاتها الفكرية والفنية. وخاصة أن الكاتب استطاع أن يمثل هذه الظاهرة المحورية مثالاً فنياً متميزاً ويجعلها علامة في الأدب ما بعد الحداثي.

المفردات الرئيسية: ابراهيم نصرالله، براري الحُمّى، الرواية الحديثة، ما بعد الحداثة.

---

١. تاريخ التسلم: ١٣٩١/٥/٩هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩١/١٢/٢٢هـ. ش

❖ الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية وآدابها ـ جامعة أصفهان. Email:Ahmadreza saedi@yahoo.com
❖❖ طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها ـ جامعة أصفهان.

التمهيد

بدأت السرديات الحديثة تبحر في محيطات واسعة وتستشرف آفاقاً كبيرة، ومن خلال هذه الأبحار، ومن خفايا هذا الإستشراف، تبلورت أقسام هذا العلم بوصفه «**اختصاصاً له أسئلته وإجراءاته وله حدوده وآفاقه الّتي يعمل السرديون على طرحها وممارستها نظرياً وعملياً في مختلف بقاع العالم**» (جينيت، ١٩٨٩م، ص٣).

والرواية كائن حيّ تتكون بذاتها وبغيرها، وهذا لا يعني أنها مجرد كيفية فقط، بل هي مكون جمالي حيوى له قدرة لا متناهية على البقاء؛ فالرواية إذن مساحة إبداعية واسعة النطاق تسكنها شخصيات متعددة ومتفاوتة، تغمرها فضاءات زمنية ومكانية متغيرة، تحركها آليات قصصية متفرعة فتملأها بدلالات تبدوا لأول وهلة ذاتية التكون لتعبر عن قابلية تكونها بغيرها، فتعددت زوايا الكتابة في الرواية من حيث هي جنس أدبي قائم بذاته، وله قوانينه الخاصة الّتي لم تعرف الثبات والإستقرار طيلة زمن تواجدها الممتدة من بداية القرن السابع عشر إلى يومنا هذا.

فمن رواية عصر النهضة وقع انتقال إلى رواية عصر الحداثة لتليهما الرواية المعاصرة. وما أكثر ما قيل حول الحداثة، بسبب علاقتها الوثيق بتقدم العلم وما أحدثه من ثورات على مختلف الأصعدة. والعصر الحديث، هو عصر ظهور الآلة في غياب إنسانية الإنسان الذي ترتكب ضد كل أشكال التعذيب الجسدي والنفسي في شتّى بقاع الأرض.

ومن يمعن النظر في فلسفة الآراء النقدية المدروسة في العصر الحديث حول الأنواع الأدبية، يتجلى له أن فلسفة الماضي تقوم على الوحدة والإنسجام والنقاء، في حين تقوم فلسفة الحاضر على التدمير والفوضى؛ إذ يرى *رولان بارت* أحد مفكري الحداثة وما بعدها «**أن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي، ولا تنتج سوى النصوص. والنص لا يضعف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نغوص ممارسة الكتابة؛ فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصاً. وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية في النص، لا نتعرف على شكل الرواية، أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقدية**» (بارت، ١٩٨٦م، ص٤٨).

وانتهت الحداثة بكل تياراتها وجرياناتها منذ خمسين عاماً؛ فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين نمو ظاهرة جديدة ربما لم يحدث لها نظير من قبل في الدراسات الإنسانية، وهي نشوء علوم جديدة وأيضاً المذاهب الأدبية، مثل: ما بعد الحداثة. ويعد هذا المصطلح من أهم المصطلحات الّتي شاعت في الخمسينيات، وقد اختلفوا في تحديد مصدر هذا المصطلح، «**فهناك من يربطها بالناقد الأمريكي *"تشارلس أولسن"* في الخمسينيات، وهناك من يصلها إلى ناقد الثقافة *"ليزلي فيدلر"*، في العام ١٩٦٥م، بيد أن البحث أفضى إلى إكتشاف إستخدامها قبل هذه التواريخ؛ فقد إستخدم *"بون واتكنز تشابمان"* مصطلح الرسم ما بعد الحداثي في العام ١٨٧٠م، وإستخدم *"رودولف بانفتز"* مصطلح ما بعد الحداثة في العام ١٩١٧م**» (الرويلي، ص٣١٧ و١٤٢). أما تحديد المصطلح كمفهوم نقدي، وفكري فقد «**انتقل هذا المصطلح إلى مجال النقد الأدبي على يد الناقدين: *"فيدلر، و إيهاب حسن"* في ستينيات، فأكسب المصطلح تداولا في السبعينيات، وشمل العمارة والرقص، والسينما، والتصوير، والمسرح، والموسيقى**» (الشيخ، ص١١). لقد ساهمت التحولات السوسيولوجية والتاريخية الّتي عاش المجتمع الغربي في ظلها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، أي منذ منتصف القرن الماضي، في بروز أسلوب جديد في العيش قوامه الإستهلاك والتبذير، وهو ما دفع البعض إلى القول بأن: «**الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي**» (سبيلا، ٢٠٠٢م، ص٦٨)؛ فقد دفع الإنسان الإقتصادي، الذي سعى التوجه الإقتصادي لخلقه إلى الاستهلاك، إلى جانب ذلك تنامت وتفاقمت، وتسارعت حركات التجديد مما أفضى إلى قواعد موضة جديدة قائمة على خلط، فهي «**مزيج من الأذواق والموائد والأطعمة العالمية، وخليط من الألبسة التي تندغم فيها الخياطة**

الراقية بالفلكور، وخليط من الموجات الغنائية» (سبيلا، ٢٠٠٢م، ص٦٩). وظهر ميل إلى إلغاء الذات الموحدة واعتبرت «**حكاية خرافية**» (إنجلتون، ٢٠٠٠م، ص٧٤) لا أساس لها من الصحة ؛ فالذات ما بعد الحداثة ذات حرة وإستهلاكية ومبعثرة وفصامية.

يكمل التيار ما بعد الحداثي النقد المحطم للنموذج العقلاني الذي بدأه فلاسفة وعلماء من أمثال *ماركس*، *نيتشة وفرويد* ؛ فإن الظروف الّتي رافقت نشأة وبروز ما بعد الحداثة متعددة ومتشعبة، فجاءت كمحصلة للتحول التاريخي الذي شهده الغرب. وكذلك نشأ في الأدب النثري العربي في الخمسينيات جيل جديد ؛ فتشابه ظروف نشأة تيار ما بعد الحداثة في الأدب العربي مع ظروف نشأة تيار ما بعد الحداثة في الأدب الغربي، تعود إلى حدوث تغييرات عميقة وإنقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الإجتماعية والفكرية والعالمية، وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وتصنيع، وتعود كذلك إلى تعاظم نفوذ الدولة وإزدياد تسلط موسساتها البيروقراطية على حياة الفرد ؛ فجعله يعيش داخل القالب الذي صنعته له المؤسسة البيروقراطية، متخلياً بذلك عن تفرده وفرديته بل ووجوده.

أما تحديد السقف الزمني لروايات ما بعد الحداثة، فقد حددته *نبيلة إبراهيم* بالعقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، وحدده *أبو هيف* في كتابه *"القصة العربية الحديثة والغرب"* منذ عام١٩٤٠م، وقد تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد ؛ لأن سمة هذه الروايات تنصب على هدم العلاقات بكسر التماسك وإستبداله بمنطق التفكيك والتشتيت.

ولايزال الخلاف قائماً حتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين حول حدود كل من مصطلح الحداثة وما بعد الحداثة. وإن كانت **الحداثة**، مقصورة على الإشارة إلى إتجاه فنّي ثقافي، على حين يتضمن مصطلح **ما بعد الحداثة**، الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة. و لكن الفصل بينهما نظرياً عسير بسبب إختلاف آراء من كتبوا في الموضوع «***فيؤكد أندرياس هايش صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة، خصوصاً بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة***» (برادة، ١٩٨٤م، ص١٢). وإن أقل ما يمكن قوله عن مؤلفات ما بعد الحداثة هو أنها كتبت على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة ؛ فكثرت فيها الإستباقات والتضمينات والإشارات، وتفاوتت فيها اللغات وتداخلت الأجناس وتباينت المضامين. لعل في ذلك تجاوز لمراحل الإلتزام التي عرفها الأدب في فترات طويلة ؛ فما بعد الحداثة هي نتاج تشكل حضاري واكب مراحل تطور الرأسمالية بشكل خاص، أدت إلى ظهور تيارات وممارسات ثقافية معينة، وأنتجت ما أنتجت الفنون والآداب التي اصطبغت بطابعها، وقد تميزت المرحلة الراقية لما بعد الحداثة.

إبراهيم نصرالله هو من مواليد *عمان* من أبويين فلسطينيين أقتلعا من أرضهما عام ١٩٤٨م. درس في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين. عمل سنتين مدرساً في المملكة العربية السعودية، ويعمل الآن في الصحافة. ومنذ عام ١٩٧٨م، دواوينه الشعرية : *الخيول على مشارف المدينة*، ١٩٨٠ م ـ *المطر في الداخل*، ١٩٨٢م ـ *نعمان يسترد لونه*، ١٩٨٤ م ـ *أناشيد الصباح*، ١٩٨٤ م ـ *الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق*، ١٩٨٥ م ـ *الفتى النهر والجنرال*، ١٩٨٧م ـ *عواصف القلب*، ١٩٨٩ م ـ *حطب أخضر*، ١٩٩١م ـ *فضيحة الثعلب*، ١٩٩٣م ـ *الأعمال الشعرية*، ١٩٩٤م ـ *شرفات الخريف*، ١٩٩٧م ـ *كتاب الموت والموتى*، ١٩٩٨م ـ *باسم الأم والابن*، ١٩٩٩م.

وأعماله الإبداعية الأخرى: *براري الحمى*، ١٨٨٥م (ثلاث طبعات) ـ *الأمواج البرية* ـ سردية، ١٩٨٨ م (خمس طبعات)، عود، ١٩٩٠م (طبعتان) ـ مجرد ٢ فقط، ١٩٩٢م (طبعتان) ـ *طيور الحذر*، ١٩٩٦ م (ثلاث طبعات) ـ *حارس المدينة الضائعة*، ١٩٩٨م ـ *بيروت طفل المحاة*، ٢٠٠٠ م.

نال الجائزة التقديرية لرابطة الكتاب الأردنيين ثلاث مرات، وجائزة عرار الأدبية عن مجمل أعماله، وجائزة تيسير سبول، وجائزة سلطان العويس؛ كما ترجمت بعض أعماله الشعرية والروائية إلى الإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والروسية.

تجليات ما بعد الحداثة في رواية «براري الحُمّى»

وتمثل رواية "*براري الحمى*" *لإبراهيم نصرالله* نموذجاً سردياً يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من بعض تقنيات ما بعد الحداثة، وأن إستثمار *ابراهيم نصرالله* لعناصر ما بعد الحداثة وتوظيفها في روايته هذه، جعلها تتميز عن نصوصه السابقة.

ونحن في هذا المقال، نريد البحث عن هذه التقنيات التي جعلت هذه الرواية تختلف عن سابقيها. ومما سبب إهتمامنا بهذه الدراسة و في هذه الرواية بالتحديد، أن *ابراهيم نصرالله* إستطاع أن يجسد بعض تقنيات ما بعد الحداثة تجسيداً متميزاً يكشف من خلاله عن طبيعة العلاقة بين عالم الواقع وعالم الحلم لدى الشخصيات وكذلك قلة البحوث في هذا المجال.

وهنا نريد أن نتناول دراسة أهم ملامح ظاهرة ما بعد الحداثة في رواية "*براري الحُمّى*" وهي: قراءة في العنوان، والسيرة الذاتية الروائية، والعجائبية، والتعدد والتشتت عوض الوحدة والإنسجام، والتخلي عن الحبكة، واللابطل، والشعور بالحنق والرواية الوهمية، ونفي السببية.

قراءة في العنوان

نبدأ بتحليل عنوان رواية «*براري الحمى*» بما أنه يمثل العتبة الأولى لفهم مضمون الرواية، وإن الإهتمام بموضوع عتبات النص هو من أهم منجزات ما بعد الحداثة، ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن أن تكون دراسة العنوان ذريعة لإهمال التحليل الكامل للنص؛ فالعنوان «**يمثل بطاقة النص التعريفية، فهويته**» (خالد، ٢٠٠٧م، ص٣٠٣) والعلاقة بينهما جدلية «**إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في النصوص الأخرى، وعليه فإن العنوان كعلامة، أو أمارة تشير إلى النص يكون أشبه بالهوية**» (الطاهر، ١٩٩١م، ص١٥). وتأويل قيمة العناوين قد يدفع البعض إلى النظر في دراستها وكأنها تمثل مثيلا تحديثياً. ويمكن دراسة العناوين في انفصال تام عن النصوص التي هي سبب وجودها. وفي ضوء هذا المنهج لدراسة العنوان نبدأ بتحليل عنوان الرواية:

بنية هذا العنوان تتشكل من قسمين؛

الأول: براري، جمع مفردها برية، وهي الصحراء، تدل على منطقة تتصف بمميزات مختلفة منها: الإمتداد، الحيوانات، الحرّ، و... .

والثاني: الحُمّى، وهي حالة مرضية تتبين بظهور علامات معينة منها: إرتفاع شديد في درجة حرارة الجسم، الصداع، الألم في العظم و...؛

ويثير هذا العنوان عدة أسئلة عند القارىء: ما الأمور التي تثير عند قرائته لمصطلح براري الحمى؟ وهل هناك علاقة بين براري والحمى التي لم توضحها في العنوان؟

ونبدأ بالإجابة عن السؤال الأول، كما قلنا إن العنوان يشير لدى القارىء إلى الأبعاد الثقافية والمعرفية التي تتداعى مع قراءة العنوان، فعندما تذكر "براري" يتبادر إلى ذهن القارىء أموراً معينة مثل: الحرّ الشديد، الجفاف، الحيوانات، والصعوبات التي تسود العلاقات بين الناس و غيرها من المفاهيم المرتبطة بالصحراء.

والمراد بالصحراء (براري) هنا *القنفذة*، وهي مدينة تقع على شاطىء البحر الأحمر جنوب جدة في المملكة العربية... وتبعد عنها ٦٠٠ كم؛ **«كانت حقيبته قد استقرت في منتصف سريره... منذ ذلك اليوم الذي أمضيتماه بين مدينتي جدة والقنفذة»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١١).

وهنا نعود إلى السوال الثاني، وهو الشيء الذي سكت عنه الكاتب في العنوان؛ فالبراري ملفوظ مادي، ملموس، وموجود باستمرار، و الحمّى ملفوظ عرضي وغير متواجد باستمرار، وهما غير متلائمين دلالياً، بسبب التباعد الواضح في الأصل، مما أدى إلى حدوث تنافر دلالي بينهما، وإكساب بنية العنوان معنى مخالفاً لما هو مألوف، ومعروف، أسس غرابة العنوان، وإيحاء هذا العنوان بدأت بالحضور منذ مطلع الرواية حين حكي *محمد حمّاد*:

«يبدو أن أكثر من يد طرقت الباب... خمسة كانوا، هذه هي الحقيقة،خمسة بلا ملامح، الظلمة الحالكة، والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة... مجرد أن قالوا لي: إنني مُتُّ، وعليّ أن أدفع مئة ريال مساهمة في نفقات دفني... أن تكون الميت، فهذا لا يعفيك من أن تدفع، مادام المدرسون على امتداد هذا البر سيدفعون» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦).

وإن عملية القراءة تفترض أنها تتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية. فمازالت أكثر العتبات بشكل عام تقع في بدايات النصوص؛ فإن القارئ يتأثر بها ويسرى هذا التأثير على جميع مراحل القراءة، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء. فبعد قراءة هذا العنوان، وبعد ما أثير لديه من أمور معينة، يصبح من الطبيعي أن تتحدث الرواية عن بعض العلاقات بين الشخصيات، وكأن الكاتب يريد أن يقول للقارئ إن ما تعرفه من الأمور التي تتصف بها *"براري الحمى"* موجودة في روايتي.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

السيرة الذاتية الروائية

يلجأ الكاتب في السيرة الذاتية الروائية إلى استعارة القالب الروائي؛ فيصوغ **«سيرته الشخصية في ثناياه، مفصحاً في تصويره لقصته عن هدفه الذي ينصرف إلى تصوير حياته في شكل روائي، دون إلغاز أو محاولة للتخفي خلف الشخصية الروائية الرئيسية، أو إنسياق وراء عناصر الفن الروائي، وما يستوجبه هذا الفن من إهمال الخيال والتصوير لبعض الحقايق تصويراً يخل بالحقيقة التاريخية، وحقيقة حياته الخاصة»** (عبدالدايم، ص٨٢)، وترى *يمنى العيد* أنّ السيرة الذاتية **«عمل أدبي قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيها المؤلف أفكاره، ويصور إحساساته بشكل ضمني، أو صريح»** (العيد، ١٩٩٧م،ص١٣)؛ فليس ممكناً فصل الكاتب عن ذاته فهو إنما يدوّن خلاصة تجاربه، ويسيطر مفاهيمه، وآراءه الفكرية، والسياسية، والاجتماعية وغيرها؛ حتى يعتقد البعض أنّ إيضاح العمل الأدبي من خلال شخصية الكاتب وحياته يعتبر من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها.

ويدخل في جنس رواية السيرة الذاتية **«كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارىء فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يعتقد أنّه اكتشفها، أنّ هناك تطابقاً بين الشخصية والمؤلف، في حين أن المؤلف أختار أن لا يؤكده، وحسب هذا التحديد**

تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)» (لوجون، ١٩٩٤م، ص٣٥)، يعني ذلك أنّ رواية السيرة الذاتية لا تنسلخ عن حياة صاحبها، وإن إحتل الخيال مساحة من الأحداث، وفيها يستعير الكاتب عناصره الفنية، لنكون أمام رواية «**يرتكز محورها الرئيسي على تجربة سببت المعاناة للمؤلف، حيث كان بطلها، ومدار أهم أحداثها، وحيث كانت الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل، أو صفحة من حياته، كل ذلك بشرط أن يعبّر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية في قالب روائي تتوفر فيه أهم عناصر الرواية**» (هيكل، ١٩٦٨م، ص١٤٣). و هي (السيرة الذاتية) أيضاً تعتبر من أهم منجزات ما بعد الحداثة.

وبرزت هذه السمة في رواية *"براري الحمى" لإبراهيم نصرالله*، التي صدرت في الثمانينات. وتمثل *إبراهيم نصرالله* معلماً شاباً ذهب ليدرس في منطقة نائية منعزلة من الجزيرة العربية؛ فهو يستعيد تجربة مُرة بالغة الإيلام من الاغتراب والوحدة، وهو مصاب بالأوهام والمخاوف وأنواع الهلع والحرمان المحض، فعيشه في واقع الأمر عذاب مطلق. وتبرز شخصية *محمد حمّاد*، بطل الرواية، أستاذاً يتجه جنوباً إلى *القنفذة* إحدى قرى شبه الجزيرة، وقد هرب من منفاه القريب من الوطن المفقود إلى منفى أكثر جفافاً وبعداً. و في المنفى الجديد يعيش *محمد حماد* حالة رعب، إذ يصطدم مع الموت منذ اللحظة الأولى لوصوله ويظل يطارده حتى نهاية السرد، ويصاب *محمد حماد*، بطل الرواية، بانهيار نفسي في الصحراء، أفقده ذاته، وظل طيلة أحداث الرواية يبحث عن هذه الذات في صورة أحلام وهلوسات ومناجاة؛ فالرواية مليئة بأحلام أو كوابيس أو حالات هذيان أو مجموعة من الصور والمشاهد المرعبة، لإنسان فقد الاعتماد بنفسه والآخرين، ولم يستطع أن يميز بين الحقيقة والوهم؛ لأنه لا يمتلك سوى الشعور بحالة الموت وترقبه «**ما الذي يستطيع أن يصد كل هذا الموت عن جبين طيب، يحلله الصمت، وتطوقه العزلة،...كم من الكثبان الرملية اللاهبة، سوف تدفع عن إمتدادك حتى تستطيع أن ترى السماء**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٤٠)؛ فيستهل الكاتب الرواية بمقطوعة شعرية تصف المكان والزمان والشخصيات:

«جنوباً... جنوباً
حيث البحر الأحمر
وسمك القرش الأبيض
"والقنفذة"
جنوباً... جنوباً
حيث طاولات المقاهي المتعبة...» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٥).

وتكشف عن حالة الفراغ والوحدة، وفي ظل ثنائية المكان والزمان يعيش *محمد حماد* الوقايع التي تبدأ بالمواجهة مع الانتظار والموت.

وتبدأ الرواية في ظلمة الليل بكابوس يخيم على *محمد حماد*، ويتمثل له في صورة خمسة رجال يأتون لأخذه، «**خمسة كانوا، هذه هي الحقيقة الوحيدة، خمسة بلا ملامح، الظلمة حالكة والمدى فراغ. صحراء تزحف باتجاه العتبة**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦).

ولقد استطاع *إبراهيم نصرالله* أن يبدع نصاً روائياً تظهر فيه أساليب السرد المختلفة من خلال شخصية *محمد حماد* الذي يعبر عن ذاته بضمائر تختلف بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب وضمير الغائب، فتمتزج الضمائر في حالة هذيان وكابوس.

تشظّي الزمن

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكّد كثير من الدارسين أن الرواية هي :«**فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه، وتخصبه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية، والنفسية**» (برادة، ١٩٩٣م، ص٢٢)؛ فهو عامل أساسي في تقنية الرواية، لذلك يمكن إعتبار القصة أكثر الفنون التصاقاً بالزمن، فلو انتفى الحكاية، كونها فناً زمنية.

ويعد الزمن محور الرواية وأساسها، كما هو محور الحياة «**فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني؛ لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان ما كان، في قديم الزمان، هو الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان من حكايات الجن**» (ميرهوف، ١٩٧٢م، ص٩).

وأما أدب ما بعد الحداثة يرفض الزمن الأفقي أو التتابع الزمني، وبناء الزمن متشظيٌ «**فأبعاد الزمن تخضع للتشظّي والتكسّر، وتجاوز كل إشارة زمنية يمكن أن تقود القارىء إلى التتابع. وقد تحولت رواية الزمن المتشظّي إلى شيء ما أشبه بالحلم والكابوس، حيث أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لانهائية في التشكيل، يصل إلى درجة التشظّي والتبعثر في النص الروائي**» (حسن القصراوي، ٢٠٠٤م، ص١١١)، فلم يكن ثمة بداية ووسط ونهاية، ونلاحظ بداية جديدة، ووسط جديد، ونهاية جديدة، والأحداث تتلاحق وتتسارع، فتصل إلينا في لحظة حدوثها، وهي لا تصل إلينا في تتابع زمني منطقي. إن المستقبل لم يعد مستقبلاً، ولم يعد ماضياً؛ لأننا لازلنا نعيش آثاره، وهي آثار تتداخل في حاضر جديد ومستقبل جديد، وهذا ما يسعى أن يفعله أدب ما بعد الحداثة. وبما أننا نعيش النص المفتوح، يجب علينا عند كتابة النص المفتوح أن تكون عباراتنا مفتوحة لا تنغلق على معنى معين، فلابد أن نكتب *"لغة ما بعد الحداثة"* لنصف رواية ما بعد الحداثة.

فلهذا لجأت الروايات الحديثة وما بعدها إلى إلغاء البعد الزمني، ولكن لا يمكن أن نتحدث عن حدث سواء أ كان واقعياً أم تخييلياً، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظاً أو شفوية أو كتابية ما دون نظام زمني. وهذا اللغو ليس من قبيل المصادفة ولعله من قبيل العمد.

وفي *"براري الحمى"* يلغي *إبراهيم نصرالله* الزمن الكرونولوجي، ويحاول إلى تكوين زمن حلمي؛ لأن الحلم يقع خارج حدود الزمان، ويتكون من صور وتراكيب دون أي تسلسل زمني؛ فهو زمن متشظّي ومتبعثر. وزمن الحلم في النص لا تكمن أهميته في كميته العددية الّتي تصل إلى ساعة من زمن القصة و إنما يكمن فيما يحقق البطل نفسه من خلال تعاملها معه من المشاعر والانفعالات، وقد وصلت إلى سنة من زمن الخطاب، وتوسل البطل بزمن الحلم للهروب من زمن الحاضر في ساعة من القصة يخطبها في سنة على مساحة زمن الخطاب، ومن خلال إعلانه في نص أنه في زمن الحلم، وفي أحيان أخرى أنه في زمن حقيقي، يخلق تشويشاً لدى القارىء ولا يحسم أمر هذه الفترة الزمنية إلاّ في النهاية.

فالزمن في رواية *"براري الحمى"* «**هائل مر، ارتفع حتى السماء جداراً ولم يعد قادراً على تجميع بعثرة الأيام في هذه الصحراء الأزلية أو تلك الأشرعة البعيدة الراحلة نحو كهوف الأبدية**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١٥٣)، وقد لجأ *إبراهيم نصرالله* إلى خلق حالة توحد بين الإنسان و زمنه؛ ومن يمعن النظر إلى رواية *"براري الحمى"* يلاحظ زمناً متبعثراً، لا يمكن للقارىء أن يتابع قراءة النص دون الشعور بمتاهة الوقائع؛ لأنه نصٌ حلميٌ، والبعد الحاضر هو الزمن السائد بلا مستقبل، فهو زمن حلمي كابوسي

مضطرب، يظهر متشظّية في أزمة *محمد حماد*. وهو يتوسل بزمن الحلم أو الزمن الأسطوري، وظل تأثير هذا الزمن واضحاً على البطل في الزمن الحاضر طوال مساحة النص.

يبدأ زمن الحاضر السردي في عتمة الليل بكابوس يسيطر على *محمد حماد*، ويتمثل له في صورة خمسة رجال يأتون لأخذه، **«خمسة كانوا، هذه هي حقيقة وحيدة، خمسة بلا ملامح ، الظلمة حالكة، والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦)، ويتكرر مشهد الرجال الخمسة في نهاية الرواية **«وللحظة. التفت خلفك، كان الخمسة يعودون باتجاه ثريبان، يحملون بين أيديهم أحد المدرسين، كان يشبهك، يشبهك تماماً ... »** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١٦٢).

وبين المشهد الاستهلالي والمشهد النهائي، تتقاطع وتتشظّى مدة زمنية تجسّد حاضراً ساكناً لا حركة فيه. وإن صراع البطل مع زمنه الحاضر، جعل البعد الزمني الحاضر أكثر الأزمنة حضوراً واستمرارية في النص؛ فلا يتجلد لنا الماضي كبعد زمني في بناءه المتسلسل، وإنما البعد الحاضر في الرواية هو الزمن السائد بلا مستقبل، وهو زمن كابوسي مضطرب حيث يفقد *محمد حماد* اتصاله بالزمن الخارجي؛ فهو يعيش اللحظة الحاضرة فاقداً علاقته بالأبعاد الزمنية الأخرى، فالماضي والمستقبل أسقطهم الراوي في تشكيل الزمن النصي، وبدأت الرواية من مشهد الموت و انتهت بمشهد الموت؛ فيمتزج زمن الحكاية بزمن السرد الحاضر، ونجد القارىء يتابع حركة *محمد حماد* في اللحظة الزمنية الراهنة، وغياب الماضي وزمن الوقائع الحكائية، يعود إلى انفصال ذات *محمد حماد* ودخوله في حالة الحمى والهذيان، فجاء زمن السرد الحاضر أشبه بزمن الكابوس، ويتحول زمن النص إلى اللازمن.

فإن رواية "*براري الحمى*"، في الكشف عن مظاهر ما بعد الحداثة فيها، لم تخضع بصفة مطلقة لبنية الزمن الكوني بتتابع الماضي، ثم الحاضر، ثم المستقبل، وإنما خرق لهذا التتابع الفيزيائي الذي اعتمده الروائي في الرواية، فيفقد الزمن تحولاته وتغيراته وكأنه يثبت في حالة من السكون وعدم الحركة؛ فعدم إعطاء الروائي لخصائص زمنية واضحة في الرواية، دليل على محاولته دمج الزمن الحلمي حيث تتجاوز الراهن إلى اللامتناهي، إن ما نستشفه من الزمن في رواية "*براري الحمى*" كونه مفتوحاً غير خاضع لحدود معينة حيث نجهل المدة الزمنية، فالسارد ليس مجبراً على السرد الحرفي للوقايع.

العجائبية

جاء في تعريف *للعجائبي* أو *الفانتاستيكي*:

«هو جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ، والشخصية عندما يفاجئ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان ... فيقف القارئ من الظاهرة أحد الموقفين؛ إما أن يعتبر الخارق وهماً و خيالاً ؛ فتظل قوانين العالم على ما هي عليه و يكون ما يمرّ به من قبيل الغريب. وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان، وأن في حالات نادرة، فيكون للواقع، آنذاك، قوانين مجهولة تتحكم فيه. وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب» (تودوروف، ١٩٩٤م، ص٧).

أشار النقاد والباحثون إلى عدد واسع من أنواع التحول الغريب، وذكروا **«الحدث العجائبي والحدث الأسطوري، والحدث الخارق، والمسخ والتحول، والحدث الغيبي، والحدث الغامض، وغيرها»** (أبو إصبع، ١٩٩٧م، ص٦٧- ٦٨)، وكلها حالات مخالفة لنواميس الطبيعة.

بغض النظر عن المفاهيم المحيطة بالعجائبي من غرائبي وأسطوري وخرافي و... يهمنا هنا التأكيد على أننا نقصد به المظاهر الموجودة في النص الروائي التي تحاول التغلب على معطيات الواقع بطريقة غير منطقية. والحدث فعل، وتأتي الأفعال مألوفة

وعادية في الغالب، أما إذا خرجت عن مألوفيتها أصبحت مثيرة للعجب والغرابة، ويقع الحدث الغريب والعجيب على الإنسان والحيوان والمكان؛ فتتحول عن طبائعها، وصفاتها، وخصائصها المعروفة.

وقد راج *الفانتاستيكي* في الغرب ردّ فعل مضادا على طغيان *الوضعانية والعلموية* . ولكن في الأدب العربي انتشر في الربع الأخير من القرن العشرين؛ مما يجدر الإشارة إليه هو أننا في هذه المقالة لم نقصد دراسة هذا العنوان كجنس خطابي-أدبي، كما جاء في تعريف له أعلاه، بل نريد دراسته كظاهرة ما بعد حداثية في رواية "*براري الحمى*" هذه.

وتتجلى غرابة الحدث في رواية "*براري الحمى*" في عدة صور نشير إلى أبرزها: افتتاح الرواية بتقديم محكي غرائبي **«يبدو أن أكثر من يد طرقت الباب ... خمسة كانوا، هذه هي حقيقة وحيدة، خمسة بلا ملامح ، الظلمة حالكة، والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة... مجرد قالوا لي: إنني مت، وإن عليّ أن أدفع مئة ريال مساهمة في نفقات دفني، أدركت أن مؤامرة تحاك ضدي»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦).

كيف يمكن أن يميت شخصاً، و لكن عليه أن يشارك في نفقات دفنه؛ فهذا حدث غير ممكن وغير محتمل. وقصد السارد من افتتاح الحكاية بإتيان هذا المحكي الغرائبي، وضع القارىء منذ بداية المحكي في الحالة المأساوية التي ألمت *بمحمد حماد*، وجعلته يشعر بأنه ميت، وهو على قيد الحياة. وإن هذا الحدث الغريب ينتمي إلى عالم غير المألوف، فاجأ *محمد حماد* وخلق وضع جديد يتسم بالاضطراب الذي هزّ كيانه، وإشعاره بغرابة هذا العالم اللامألوف، وأيضاً إحساسه بالحزن والخوف طوال الرواية بسبب انشطار شخصيته؛ إذ انشطرت إلى شخصين، حمل كل منهما الاسم نفسه *(محمد حماد)*، واحد غاب تاركاً أشياءه الخاصة الدالة على عدم غيابه.

و تحول *أحمد لطفي* إلى حيوان (ذئب) حيث يسير الحدث، إلى هذه الغرائبية، فيتحول *أحمد لطفي* إلى ذئب يتصيد مع جماعة الذئاب؛

«وحده أحمد لطفي وقف على باب غرفته متكئاً على الحجارة، التي لم تزل تختزن الكثير من جحيم النهار.

ولا أحد يعرف من أين وقعت تلك الضربة عليه، لا أحد يعرف، ولكنها كانت الفاتحة للكثير من العصي، التي بدأت تأكل جسده، وهو يفر أمامها كذئب تخلف عن قطيعه.

كانت الذئاب قد وصلت إلى أطراف القرية، وكان أحمد لطفي الذئب الأخير في هذا القطيع ولكنه ما لبث أن احتمى ببقية الذئاب واختفى بينها،... أما أحمد لطفي فقد اختفى للأبد» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١١٨).

هذا الأمر يدل على تمكن الطبيعة الحيوانية وتغلبها على الطبيعة الإنسانية؛ فالتحول يأتي مفاجئاً، ولم يكن إشارات وعلامات تشير إلى حدوثه. ويساند الغريب هنا، التحول، ويسنده ليغوص في أعماق *أحمد لطفي* المتأكلة شيئاً فشيئاً، فيظهر صراعه النفسي الداخلي، ونقاط ضعفه التي حاول التلخص منها ومقاومتها، لكن المحاولات الذهنية وأحلام اليقظة تبوء بالفشل، فيسير *أحمد لطفي* إلد الحالة الذئبية.

وتختفي ابنة سعد وتصبح صوتاً هائماً في البراري (تحول الإنسان إلى الصوت). نشعر بهذا الحدث الإبهام والتشويش، ولم تسهم غرائبيتها في تفعيل الدلالات وإثراء الرموز، وربطها بواقع القرية التي تصورها الرواية، تعرض قضيتها وهمها، بل خلقت عالماً ضبابياً مرعباً يصعب فهم دلالاته وغاياته. لقد جاءت غرابة الحدث في رواية "*براري الحمى*" فاعلة ومنسجمة مع عناصر الغرائبية، فالفعل الغرائبي، حفزنا، وقام باستفزازنا لننظر في مصائرنا، ونفكر في حياتنا، ونبه الضعفاء منا إلى الخطر الذي ينتظرهم وهذا ما نعتقد أن *إبراهيم نصرالله* أراد إنجازه.

الشعور بالحنق والرواية الوهمية

تبدو الرؤية عند الراوئيين الجدد، الرؤية الكابوسية، أو المضادة، ونادراً ما نجد رواية تعبر عن حالة فرح، أو بهجة، أو حالة إيجابية من التواصل بين البشر، ولذلك فإن التوازن مفقودة، وهناك الخراب، والتمزق، والحالة الكابوسية، وكل ذلك ينتج عن بنية إخفاق في الواقع وفي الذات، وهناك خيبة وإحباط تواجه الشخصيات، وكل ذلك يؤدي إلد رؤية كابوسية متشظية لا تعد بشيء. ونجد في الرواية هذه أن *محمد حماد* طوال اليوم يكثر من التعجب والذهول، وهوية ضعيفة وغير معتمدة، يوضح لماذا أحس بذهول عندما فقد زميله، **«لاحت منك التفاتة إلى سرير المقابل...أصابتك هزة عنيفة ...أين ذهب؟... فمادام يرغب في الفرار أو الرحيل، فليس من الضروري أن ينسل بهذه الطريقة، ويضع حقيبته في فراشه ...أبصرت دفتر الإقامة، يحتل منتصف الطاولة ... لا يرحل، ويترك دفتر الإقامة»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١٠- ١٢).

ولم يغضب *محمد حماد* بسبب القلق على اختفاء صديقه، أو بسبب حبه له بل بسبب ضرورة وجوده في تلك الصحراء؛ لأن بدونه فإنه تائه؛ **«كنت تود الخروج من جسدك، أن تترك ما تحمله من جمر يهوى معك، يهوى ... ثم يهوى ... ويهوى ... لتحلق في أعماق الأرض ... لو أنه كان هنا ... لا أستطيع أن أجزم أنه ميت، أو خارج حدود الأرض، ولكنني حزين ... حزين فقط ... عد اليّ لنرحل معاً، أنت بحاجة إلي، أعرف قد تعبر أكثر من حد، أكثر من حاجز، بلا هوية، بلا اسم ... بلا إقامة...»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٣٩- ٤٠).

إن هذا الكلام يجعلنا نشعر بالحنق والرواية الوهمية، وربما تفسر هذه الرؤية ما يتبعها من عزلة الشخصيات و إحساسها باللاجدوى، رغم بحثها عن الحب وانتظارها له، ومن اللافت أن الشخصيات غالباً تعبر عن رؤياها الكابوسية والوهمية من دون إدانة لمسببات أو من دون الارتباط بمقدمات أو نتايج، وهي أيضاً من منجزات أدب ما بعد الحداثة. فهذا *محمد حماد*، بطل الرواية، يفقد ذاته الهاربه، كما يعتقد أنها ماتت و تركته نهبا للحمّى والهذيان؛ إنه، في الحقيقه، يصاب بانهيار نفسي في الصحراء، أفقده ذاته، وظل طيلة أحداث الرواية يبحث عن هذه الذات في صورة أحلام وهلوسات ومناجاة في محاولة للوصول إليها دون جدوى؛ فالرواية حلم أو كابوس أو حالة هذيان أو تشكيلة من المشاهد والصور لرجل فقد الإحساس بنفسه وبالآخرين وبالزمن فلم يعد قادراً على التمييز بين الحقيقة والوهم؛ لأنه لايمتلك سوى الإحساس بحالة الموت وانتظاره.

هذا وإن أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت، والأدب الذي لا يقول شيئاً، والذي نحس عندما نقرأه بنوع من الحنق أو الإحتجاج، والرواية الكابوسية أو نبوءة النهاية، نهاية كل شيء نهاية العلم نفسه. إنه بتعبير آخر لا أدب، أو لا مادة، أو لا شكل، أنه باختصار صيحة إحتجاج، وتتضح الماهية المشهومة للبطل كذلك من خلال عدم معرفته ماذا يقول لصديقه الذي إختفى:

«قلت له: إنني بدأت التعود، لا ... بل قلت له إنني في طريقي لأن آلف الأشياء التي تحيط بي هنا. كل ما بيننا بدأ يميل إلى الصمت بعد ذلك، الكلام والظلام، ذلك الطريق الذي كنا نقطعه معاً حتى المدرسة، كان يجب على الواحد منا أن يصطدم بالآخر، لكي يقول له: مساء خير، على الرغم من أنه ليس هناك ما يوحي بالخير أبداً» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٥١- ٥٢).

فإن *إبراهيم نصرالله* استطاع أن يصور الحياة القاسية والكابوسية حيث الإنسان يشعر بنوع من الحنق والإحتجاج، خاصة أنه اختار الصحراء الحارة كالمكان الذي وقعت فيه الحوادث، والصحراء دائماً مملوءة بالرمل، والعواصف، والحرارة الشديدة، والظلمة الحالكة، كل هذه الأمور يؤدي إلى شدة بروز هذه السمة.

تخلي عن الحبكة

الحبكة، هي فن ترتيب الحوادث وسردها وتطويرها؛ **«فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث»** (أبوشريف، ۲۰۰۰م، ص۱۲۸)، وتهدف الرواية في تعريفاتها الكلاسيكية إلى نوع من وحدة الموضوع، أما الرواية الحديثة وما بعدها، فكثيراً ما تتجاوز هذه الغاية؛ لأنها لا تبني حكاية منظمة أو مركزة، فإنها تنتهج نوعاً من التشويش، وغالباً ما يسهم غياب الحدث المركزي أو الشخصية المحورية في إحداث هذا النوع من التشتيت، فإنها تريد إقلاق القارئ، و إصابته بالقلق والتساؤل والتردد، ولا تريد أن تترك في وجدانه أثراً محدداً واضحاً. فإن روايات ما بعد الحداثية تنصب على هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتشتيت، فتعد رواية "*براري الحمى*" رواية تتجه نحو التعدد والتشتت عوض الوحدة والإنسجام؛ لأنها تخلى عن الحبكة ولم يكن لها من البداية إلى النهاية موضوع واحد، فالرواية هذه تتشكل من عدة أقسام يتحدث كل منها عن قسم خاص من حياة *محمد حماد* في الصحراء، ولايلقي كل هذه الأقسام موضوعاً واحداً للقارئ، وعلى هذا الأساس تشتمل هذه الرواية على التشظي.

وفي القسم الأول من الرواية *محمد حماد* أصيب بهذيان ويتأرجح بين النوم واليقظة؛ و في القسم الثاني يتحدث *محمد حماد* عن اختفاء صديقه وتقطع البّر باتجاه *سبت شمران*، وباتجاه المخفر، وسؤال عن اختفاء إنسان ما؛ وفي القسم الثالث يدور الحديث حول الوقايع التي وقعت في المخفر؛ وفي القسم الرابع تتصف الرواية سبت شمران بكل ما فيها، و ذكر بعض الوقايع التي تتعلق *بعبد الرحمن* وأستاذ *محمد*؛ و في القسم الخامس و السادس من الرواية يسترجع *محمد حماد* إلى الليلة التي اختفى فيها صديقه؛ و في القسم السابع نواجه الجديد من الأشخاص منهم: *أحمد لطفي*، الدكتور، عمة *الصالحة*، *وفاطمة* و...، ومرة أخرى تعود الرواية إلى المخفر و يدور الحديث حول اختفاء صديق *محمد حماد*، ونواجه بالوقايع التي ترتبط بأستاذ *وليد* وإبنة *سعد*، فتبتعد الرواية عن موضوعها الأصلي وتطرق على المواضيع الفرعية، ويبدو أن للشخصيات الفرعية أهمية كبرى بالنسبة إلى *محمد حماد*. فيتبنّى *إبراهيم نصرالله* موضوعة أخرى ثم يعود إلى الموضوعة الأولى ويثبتها وهكذا على طول الرواية.

سميت هذه التقنية بغياب الحبكة التي تتصف بها الرواية ما بعد الحداثية. ويعمل *إبراهيم نصرالله* على تفكيك السرد وتشتته، وهذا الأسلوب يضاعف حيرة القارئ و يعرقل عملية فك الرموز مما يعزز اهتمامه بالواقعية السردية وإثارة فضوله في الكشف عن خفايا النص، ويستمر هذا الأسلوب السردية على طول نسق الرواية عمداً إلى زيادة في إثارة الإيهام. وتضم الرواية وحدات سردية صغرى، يمكننا أن نحصيها عن طريق تتبع مسار تطور هذه النصوص، إذ تعني بتفاصيل الحياة اليومية لشخصية *محمد حماد* في الصحراء، فضلاً عن الأفعال المبثوثة بين الوقايع ويتم وصل هذه الوحدات أو المتواليات، إحداهما بالأخري دون أن تكون مسببة في وجود المتوالية التابعة لها.

اللابطل

يقترب مفهوم البطولة بمعناها التقليدي من مفهومها التاريخي، أو ما يمكن تسميته بالواقعي؛ إذ إن البطولة في اللغة، الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعاً يملأ نفوسهم إجلالاً وإكباراً؛ فالبطل شخصية عرفت منذ قدم بقوتها وشجاعتها وإقدامها و... والبطولة في الثقافة العربية بطولة **«يرتفع فيها صاحبها عن**

الأشخاص العاديين من حوله بقوته، و بسالته، وإقدامه، وجرأته وتغلبه على أقرانه، وهو منهم، من ذات أنفسهم، لا من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة، بشر سوي لا يعلو على حدود البشرية الإنسانية، و بطولته لذلك تتفجر من وجوده الإنساني البشري، لا من ينابيع إلهية أو سحرية غيبية، بطولة إنسانية تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه» (ضيف، ١٩٨٤م، ص١٣). لذلك فإن واقع الحياة ينعكس على شخصية البطل فهو **«في حالة صراع مستمر، يحاول أن يحيي القيم الجديدة، وأن يهزم القوى الشريرة في المجتمع، التي تناهض تلك القيم وتحاول أن تدحر تقدم الإنسان»** (الجيوسي، ١٩٧٨م، ص١٢). ولكن اتفق الدارسون والنقاد على تلاشي مفهوم البطل في الرواية المعاصرة، بعد أن ساد في الروايات الكلاسيكية السابقة، رومانسية كانت أو واقعية ؛ فتغير مفهوم البطل في رواية ما بعد الحداثة، وسمي باللابطل باعتباره بديلاً لوصف الأفعال الإنسانية المتناقضة. هذا ويمكن أن نجد في الرواية الحديثة وما بعدها، ما يوحي ببقايا ملامح بطولية تنتمي إلى بطولة الروايات الكلاسيكية السابقة من حيث الاسم الشخصي والعائلي، شأن ما نراه في رواية براري الحمى، وكذلك طبيعة العمل والقسمات المحددة، ولكننا نعرف، كما أسلفنا سابقا، أن المجتمع المعاصر يعاني من أزمات إقتصادية، سياسية واجتماعية، وحتى دينية ؛ حيث أصبحت سمة العصر في القرن العشرين هي التفتيت و التجزئ، والضياع الأخلاقي، بفعل المدخولات الفكرية والحضارية. ونتج عنها خلخلة في معايير القيم والتقاليد على مستوى الفرد والجماعة. ولذا تأثر البطل بالروح السائدة في هذا العصر، وأصبح نتاجاً لهذه المتغيرات الاجتماعية والعلمية والفكرية والاقتصادية. وقد ظهر هذا الخلل بشكل واضح في رواية "*براري الحمى*" ؛ فنجد البطل في "*براري الحمى*"لم يفعل شيئا مما يفعل البطل في الرواية التقليدية، ولم يحدد *إبراهيم نصرالله* في نهاية الرواية عاقبة البطل، بل يغرقه في بحر من التحير والإبهام، ويطرح آراء مختلفة حول *محمد حماد* مما يمكن القارئ من اختيار المصير الذي يراه مناسباً للبطل المعظل :

«فتحتَ الباب. خمسة كانوا. قلت أنت الأستاذ محمد. قال: الأستاذ محمد لا وجود له، لا يوجد غيرك هنا. حدقت في وجوه الآخرين، لما تزل دائرة الضوء تحاصر وجه أولهم. قلت: أين وجدتموه؟ قالوا: هذا ليس الأستاذ محمد. صرخت: هذا أنت... أنت الأستاذ محمد. قال: لا أنت الأستاذ محمد فقط. بصوت واحد قالوا: لقد أعددنا كل شيء ... النقود، التابوت، ولم يبق سوى شيء واحد ... جثتك. –جثتي؟! قلت: ولكنني لم أمت. قالوا: أنت تقول ذلك ألم تبك حين غادرناك في المرة الأولى ... ، ركضت باتجاه أحدهم، أمسكت به. قلت: ها أنت تعود. ركضت باتجاه آخر، كان قادماً من ساحة السوق الترابية. قلت: ها أنت أخيراً، ها أنت تعود. – هل جننت يا أستاذ محمد ... من الذي عاد. قلت: من الذي عاد؟ انت. أنا ... ومضى ... صرخت: كلكم غائبون، كلكم غائبون ...، وللحظة... التفت خلفك، كان الخمسة يعودون باتجاه ثريبان، يحملون بين أيديهم أحد المدرسين، كان يشبهك، يشبهك تماما، حتى أنك لم تعرف إن كنت أنت فعلاً، ام واحداً غيرك، أم واحداً منهم» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١٥٧- ١٦٢).

وتخيل *محمد حماد* أن ذاته ذهبت مع الرجال الخمسة، وجعلته يهذى في بداية الرواية،**«وما أن ابتعدوا، حتى انتابني الحزن فجأة علي، كنت عارياً إلا من خوفي ووحيداً حتى حدود الغياب، فبدأت فصلاً طويلاً من البكاء، وروعني خبر موتي حين يصل نعمان، على الرغم من عدائي لضحكته المشاغبة. ومن بين دمعتين قاطعتين تساءلت: ما الذي ستفعله أمي»** (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٩).

فنجد الالتباس في الرواية هذه؛ إذ تسيطر على رؤية البطل التهويمات الذهنية، والتخيلات المشوشة لامتزاج الحلم بالحقيقة، وكذلك نواجه بالشخصيات ذات مصائر مشوشة (*عبد الرحمن، فاطمة، العمة صالحة، حنش، ابنة سعد، سعد* و...) يصور لنا *إبراهيم نصرالله*. وإن وجهة النظر التي يمكن فهمها من أفكار *محمد حماد* تتضح أثناء الرواية، الذي يعيش الحاضر بشكل مستمر وليست لديه ذكريات عن ماضيه، فقد فشل سريعاً محاولته في تذكر ذكرياته، وعلى الفور يتضح أنه

منقطع، ليس فقط عن ماضيه بل عن ذاته الحالية كذلك عندما يسعى إلى إثارة أحاسيس معينة يظهر أنه غير مسيطر على أحاسيسه.

ونجد أن *إبراهيم نصرالله* يقطع بطله عن أية علاقة من شأنها أن يمنحه هوية خاصة به وتفسير لوجوده، فإنه منقطع عن ذاته وعن الآخرين، وإن الواقع الغريب وأرجاء العالم منقطعة في وجهه، فعندما أتهم *محمد حماد* بقتل رفيقه يحاول إخماد خوفه بواسطة اعتقاده بالله تعالى، كما أنه يبدو في بداية الرواية لا تناسب وصفه بالقتل:

«قال: إني ألقي القبض عليك... وأشار بأصابعه إليك... رافعاً يده كأنه يصوب مسدساً بين عينيك.

– لماذا؟

– بتهمة قتل رفيقك حماد.

– وهل وجدتم جثته؟

– هل وصلتم إلى ثربيان.. بالطبع لم تصلوا.

– لا

– هل حققتم في الأمر.

– لا... ولكن الشبهات تدور حولك.

– لن تلصق بي هذه التهمة بكل هذه الهدوء.

– أنا لا ألصقها بك، لقد قتلته، الرئيس يقول لابد أنك أخفيت جثة رفيقك.

– ولكن هذه تهمة خطيرة تنقلني إلى الرفيق الأعلى» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٢٦)

وإن المؤلفة التي تنفي الهوية الذاتية عن البطل تنفي إمكانية أن تجد الخلاص في أرجاء الكون الرحبة أو في الحب، فهو يتواجد في فراغ واهم وخيالي، وهو لا يمتلك الخيار، ويعيش في غربة وبدون علاقة حقيقية مع شخصيات أخرى تعترض طريق حياته. ويبقي البطل وجود قابض للنفس، وشعور بعدم الراحة، والخوف من الموت، ومعرفة يقينية بأن حياته مهدمة:

«تدلى الصمت من سقف الغرفة،... الصمت صحراء واسعة واسعة... كان عليك أن تخترقها قبل أن يداهمك الموت عطشاً... أو عزلة. الجدران... الخفافيش... عصافير الصعو والقرود... الصقور... كلها اختلطت دفعة واحدة... في جسد الصمت الهلامي. ...الصحراء واسعة، وأنت أعزل... مطارد... إلى أين تستطيع الوصول قبل أن يبلغك الموت، جبينك يحترق... أطرافك... والبعوضة... لم يكن أمامك وقت لتلتفت خلفك أو فوق رأسك...اختلط العرق بالرمل، فتشت عن خلاياك، لم تجد منفذاً يقي خارجك من أيدي الموت المتقدم» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦٥).

وكذلك تتضح في شخصية *محمد حماد* صورة البطل المتفرج الذي لا يشارك ولا يفعل ذلك البطل الذي يصاب بخيبة الأمل وهو ما يسمى باللابطل الذي يتسم به أدب ما بعد الحداثة، وذلك على عكس البطل المعظل في الرواية الواقعية.

«لست تدري الآن كيف التقيتما أول الأمر، ظاهرة نسيان الوجوه، وهروب الزمن، تسكنك بقسوة يوماً بعد يوم، كأنك تعيش، وكأنك ميت في نفس الوقت، كأنك ميت، وكأنك تعيش بين الكابوس والصحو إلا كثر قسوة تقيم، تقيم مملكة اللاوجود، وحكايات أوشك أن تقال، عمراً أوشك أن ينحل، موتاً أوشك أن يصبح عمراً لكل شيء هنا...». (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦٦).

بإمكاننا أن نتصف رواية "*براری الحمی*" برواية المضادة، بما أن البطل أصيب بخيبة الأمل، والرواية هذه دائما تعبر عن الحوادث المرة كأنّ البطل لم يعجبه أيّ حدث أو شخص و... فيشعر بالموت والألم؛ إذ لم يهتم بالحياة والحوادث الموجودة

فيها، والحديث يدور حول التشاؤم، والخشونة، وعدم الراحة، والغربة، *فمحمد حماد* كبطل الرواية يغرق في بحر الأوهام والوحشة القاتلة، ويترقب الموت بكل كيانه.

نفي السببية

إن الرواية التقليدية تبنى على حبكة منظمة، تربط أشخاصاً بأحداث بحسب قوانين السببية. و«**تتميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض، إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يربطه بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما...**» (مرتاض،١٩٩٨م،ص٧٦)؛ فتخضع الروايات التقليدية إلى مبدأ السببية، إذ يكون الحدث السابق سبباً للاحق، ويكون الحدث اللاحق نتيجة للسابق، وهذا ما يضفي على المتن الروائي الوحدة والتماسك وتآزر الأحداث، وشد بعضها البعض بقوة ومتانة. أما الروايات ما بعد الحداثة فإن سمتها الأساسية تنصب على تهشيم العلاقات السائدة، و استبدال منطق التفكيك والتشتيت بمنطق التماسك المعروف في الرواية التقليدية ؛ فلا نجد تتابعا حدثيا. إنما يتشتت الحدث ويتفكك، ويصبح الرابط بين الأحداث مجرد خيط واه، وفي غاية الدقة، وتتناثر المادة الحكائية في الزمان، ويؤدي هذا بطبيعة الحال إلى تدمير التسلسل المنطقي، وخرق البنية التركيبية وانتهاكها، وتفكيك المتن الروائي بشكل عام.

وتحكي الرواية عن *محمد حماد*، وهو معلم في *القنفذة*، يوقظونه من نومه طالبين منه أن يدفع مشاركة في تكاليف دفنه، وهو رجل ذو تناسب منقوص، وحين تعوزه المساعدة، لابد له من أن يعتقد بوجود شخص يشركه في اسمه، وخصائصه المميزة، ومهنته، والغرفة التي يسكن فيها...، وهناك التوتر والخلاف في الرواية دون سبب واضح، ولكن سرعان ما يتطور الوصف من واقعية محسوسة إلى خيالية غير مفهومة، مثلاً، يشعر *محمد حماد* بتهدم حياته ولكن لا يعرف السبب وراء تهدم حياته «**الأرض. مازلت تصر على أن تكون تحت قدميك، وهي اليوم الأفق الوحيد الذي يطوقك بأشجار الدوم البرية والشوك والصبار والغربان والعقارب والقرود، هي تسكنك الآن فلا تستطيع أن تخلعها، هي حرب طويلة غير معلنة، بينك وبينها، أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة، أنت الآن لن تستطيع، لن تستطيع وحدك**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٥١).

يمكن أن نفسر سبب التوتر والأزمة في الرواية بأسباب متعددة: لم تكن الأحداث متتابعة ؛ والحدث الثاني ليس نتيجة للحدث الأول وبالعكس ؛ ولا تحيل السببية في هذه الروايات إلى فعل متكامل إنما نلتقط بعض الإشارات والتصورات المبثوثة في أحداث الرواية. فإن هذه الرواية تصور واقعاً اجتماعياً سلبياً لأشخاص يعيشون هذا الواقع ويتواجدون فيه دون أن يكون لهم أية جذور أو عمق، منهم *العمة الصالحة* استغلت حاجته لمكان يقيم فيه «**ستقيم هنا شهرين، من أجل الدكتور سأوافق، ولكن ستدفع مئتي ريال كل شهر**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٦٢) *فإبراهيم نصرالله* تصور هذه الشخصيات كما لو أنهم عديموالأعماق النفسية.

فينشأ بين الشخصيات حاجز من السخط والصمت ولم يكن هناك أي سبب منطقي لهذا النزاع الذي سيطر على الرواية كلها، وهو الأمر الذي يتصف به أدب ما بعد الحداثة في أنه ينفي السببية، فليس فيه أي مجال للسببية وفي مقابل ذلك فإنه ينهض على الصدفة، أو على مجموعة من الصدف، وهذا ما نجده في هذه الرواية.

ونجد أمامنا رواية تعبر عن أزمة الحياة في الصحراء «**الليل طويل هنا، لا شيء أطول من الليل هنا، والصحراء موحشة، لا شيء موحش مثلها، والوقت متصدع كالأرض التي لم تر الخصب منذ القرون، ولا شيء متصدع كالوقت هنا**» ونمى إحساس *محمد حماد*

بفقدان جمال الحياة، وخاب رجاءه الاقتران بزميلته المعلمة *فاطمة* التي تقول له «**لم أعد احتمل خشونة الأيدي، ولا نعومتها، بين القنفذ والأفعى يعتصر جسدي، كل ما لدي من مال يستبعدني...**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص١٣٦)؛ فقوي فيه الشعور بتدمير حياته، وإن هذا التأكيد الخاص بالحياة المدمرة «**كنت تود أن تنشق الأرض وتبتلعك، أجل،...الأرض هي الوحيدة القادرة على استيعاب هذا الدمار، هذا الحريق المتجدد، هذا الحضور الغائب، هذا الوجود الذي لو يستطيع أن يكون شيئاً...**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٣٩)، وليس بالنزاع الشخصي عموماً، ولقد أحسن *إبراهيم نصرالله* أن صور في روايته مسيرة نحو ماهية الإنسان، ومن وراء الوقايع اليومية دون الفائدة للمرحلة الأولى (من هو محمد حماد؟ هل يوجد له ماهية خاصة به؟ و...) فإنه يصور الإلغاء التام لفكرة البطل، كما أنه في هذه الرواية، يريد أن يركز على كل المصادر التي من واجب الإنسان أن يستعين بها مغزى حياته (كالتعلّم والتعليم، والأمر المثير هنا توجه الناس إلى تعلم الأولاد في تلك الصحراء القاسية التي تزعج الإنسان وتصعب الحياة فيها)، ومن هنا فإن فكرة موت البطل هي من منجزات أدب ما بعد الحداثة.

وبما أن أفكار البطل ليست هادئة تماماً، «**يلزمنا أن نكون موجودين فعلاً في الأماكن التي نسكنها، ونحن هنا غير موجودين، في أماكن ليست موجودة على الإطلاق**» (نصرالله، ١٩٩٩م، ص٤٩). ولذا عندما يتواجد *محمد حماد* بمفرده فإنه يفتقد هويته تماماً:

«**لست تدري هل اختفى حقاً، أم أنك كنت تكره أن تراه، فلم تعده إلي عينيك، لم تعد إلي مخيلتك، حتى ولو كان حلماً،... يحزنك... أعرف أن ذلك يحزنك... أن تلوح بيدك الآن، دون أن تلمح بشراً، لملم يديك ... لست في البحر، فالقطرات على جبينك واسع متخم باللهب وبالثلج وبالزحف، وبالطيران، وبالموت، وبالحياة، بالحقيقة حين تسكن صورتين، أجملها طعنة الحمى ... أو هوة الهذيان**» (نصر-الله، ١٩٩٩م، ص٥٥). بما أن *محمد حماد*، كبطل الرواية، لم يقدر على التفكر، ويملأه الشعور بالفقد والتحير، فيعيش في بركان لم ينج منه إلاّ بترك تلك الصحراء الخشنة لذا نجده كشخص تعطل جميع أموره و يرى الحياة عبثاً جداً. هناك الحوادث المختلفة انعكست في الرواية ولكن لم يذكر سبباً لوقوعها، والقارئ يمكن أن يظن ظنوناً مختلفة في سبب وقوع حدث.

النتايج

خلص البحث في خاتمه إلى جملة من النتائج، يمكن أن نبلورها على النحو الآتي:

يعبر مصطلح "*ما بعد الحداثة*" عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور بالإحباط من الحداثة، ومحاولة نقد هذه المرحلة، والبحث عن خيارات جديدة. وكان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات. وتمثل ما بعد الحداثة حركة فكرية تقوم على نقد، بل ورفض الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة، كما ترفض المسلمات التي تقوم عليها هذه الحضارة أو على الأقل ترى أن الزمن قد تجاوزها وتخطاها؛ ودعت هذه الحركة إلى تأصيل النص وانفتاحه، وإنكاره للحد والحدود مما يجعله يقبل التأويل المستمر، والتأطير المتغير دائماً، وينجم عن هذه الخصوصية لا نهائية النص، ولا محدودية المعني، وتعدد الحقايق بتعدد القراءات، فضلاً عن الغياب والتشتيت وتحطيم القواعد الجاهزة. وعن بداية ظهور هذا التيار في الأدب، فلا يلتقي الباحثون عند تاريخ المعين لبداية الحداثة، فالتحديد الدقيق لولادة الأفكار في الأدب والفكر، يبدو أمراً صعباً بسبب تداخل الحقب الزمنية، وما يحاول إليه الدارسون هو تلمس التواريخ التقريبية لظهور ما يؤرخون له.

و رواية "*براري الحمى*" تعد علامة في الأدب ما بعد الحداثي، وتمثل *لإبراهيم نصرالله* نموذجاً سردياً يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من بعض ملامح ما بعد الحداثة، فتعد هي رواية تتجه نحو التعدد والتشتت عوض الوحدة

والإنسجام؛ لأنها تخلى عن الحبكة ولم يكن لها من البداية إلى النهاية موضوع واحد، فالرواية هذه تتشكل من عدة أقسام يتحدث كل منها عن قسم خاص من حياة *محمد حماد* في الصحراء، ولايلقي كل هذه الأقسام موضوعاً واحداً للقارئ، وعلى هذا الأساس تشتمل هذه الرواية على التشظّي.

إن الرواية الجديدة تنهل من الفلسفات الفنية الجديدة، وتستند في بنائها إلى جماليات التشظّي والتفكك، والمفارقات والسردية الغرائبية. وإن هذه الرواية تصدم المتلقي منذ الوهلة الأولى بأجوائها الغريبة، وبهموم شخصياتها المذهلة، فهي مدهشة بطريقة حكيها وعجائبية عوالمها، من حيث أنها تصور واقعاً ملئياً بالهلوسات والمحرمات ومشاهد الرعب، وتجعل القارئ يحتار في درجة مطابقتها للواقع من جهة، ويتساءل عن احتمالية هذه العوالم من جهة أخرى. فعمل *ابراهيم نصرالله* على تفكيك السرد وتشتته، وهذا الأسلوب يضاعف حيرة القارئ ويعرقل عملية فك الرموز مما يعزز اهتمامه بالواقعية السردية وإثارة فضوله في الكشف عن خفايا النص، ويستمر هذا الأسلوب السردية على طول نسق الرواية عمداً إلى زيادة في إثارة الإيهام.

إن رواية "*براري الحمى*" لا تهتم بوجود البطولة أو الشخصية المحورية ذات سمات وملامح معينة، فالشخصيات في هذه الرواية بلا أبعاد أو ملامح، وليست سوى رموز، أو ضمائر بلا نهاية. ونجد أن *ابراهيم نصرالله* يقطع بطله عن أية علاقة من شأنها أن يمنحه هوية خاصة به وتفسيراً لوجوده، فإنه منقطع عن ذاته وعن الآخرين، وإن الواقع الغريب وأرجاء العالم منقطعة في وجهه فنجد الالتباس في الرواية هذه، إذ تسيطر على رؤية البطل التهويمات الذهنية والتخيلات المشوشة لامتزاج الحلم بالحقيقة، وكذلك نواجه بالشخصيات ذات مصائر مشوشة وضبابية يصورها لنا *إبراهيم نصرالله*. وهي ترفض الأسس الجمالية والفكرية والإيديولوجات السائدة وتسعد لصياغة قيم التعدد وإرساء التيه والغموض والرؤية اللايقينية، ويصبح التمرد على السائد سمتها البارزة التي يصعب دفعها عنها أو تجاهلها.

❋❋❋

المراجع والمصادر

١. أبو إصبع، صالح. (١٩٩٧م). ***الرواية الفلسطينية في المنفى***. (ط١). الإمارات: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٢. أبوشريف، عبدالقاهر. (٢٠٠٠م). ***مدخل إلى تحليل القصة***. (ط٢). مصر: دار الفكر للطباعة.

٣. انجلتون، تيري. (٢٠٠٠م). ***أوهام ما بعد الحداثة***. (ترجمه: ثائر ديب). (ط١). سوريا: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.

٤. بارت، رولان. (١٩٨٦م). ***درس السيمولوجيا في الأدب***. (ترجمة عبد السلام بن عبدالغالي). (ط١). الجزائر: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

٥. برادة، محمد. (١٩٨٤م). ***اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة***. ***مجلة فصول***: الحداثة في اللغة والأدب، الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث. (١٠- ٣٨).

٦. تودوروف، تزيفيطان. (١٩٩٤م). ***مدخل إلى الأدب العجائبي***. (ترجمة الصديق بو علام). القاهرة: دار شرقيات.

٧. جينيت، جيرار. (١٩٨٩م). ***خطاب الحكاية***. (ترجمة محمد معتصم وآخرون). (ط٣). الجزائر: منشورات الإختلاف.

۸. الجيوسي، سلمى الخضراء. (۱۹۷۸م). ***البطل في الأدب العربي المعاصر. مجلة الفصول الأربعة***. السنة الأولى. العدد الثاني. الجماهير العربية الليبية. (۳۸- ۷۳).

۹. حسن القصراوي، مها. (۲۰۰٤م). ***الزمن في الرواية العربية***. (ط۱). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات النشر.

۱۰. خالد، حسين د. (۲۰۰۷م). ***في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شوون العتبة النصية)***. (ط۱). دمشق. دار التكوين.

۱۱. الرويلي، ميجان. والبازغي، سعد. (د.ت). ***دليل الناقد الأدبي***. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.

۱۲. سبيلا، محمد. (۲۰۰۰م). ***الحداثة وما بعد الحداثة***. (ط۱). دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.

۱۳. الشيخ، محمد. والطائري، ياسر. (د.ت). ***مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة***. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

۱٤. الطاهر، راوينية. (۱۹۹۱م). ***الفضاء الروائي في الجازية والدراويش***. المساءلة. إتحاد الكتاب العرب الجزائريين. العدد الأول.

۱۵. ضيف، شوقي. (۱۹۸٤م). ***البطولة في الشعر العربي***. (ط۲). القاهرة: دار المعارف.

۱٦. عبد الدايم، يحيى إبراهيم. (د.ت). ***الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث***. بيروت: دار النهضة العربية.

۱۷. العيد، يمنى. (۱۹۹۷م). ***السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة. مجلة فصول***. المجلد الخامس عشر. العدد الرابع.

۱۸. لوجون، فيليب. (۱۹۹٤م). ***السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي***. (ترجمة: عمر حلمي). (ط۱). بيروت: المركز الثقافي العربي.

۱۹. مرتاض، عبدالملك. (۱۹۹۸م). ***في نظرية الرواية***. الصفاة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

۲۰. ميرهوف، هانز. (۱۹۷۲م). ***الزمن في الأدب***. (ترجمة: أسعد رزوق). مراجعة: العوضي الوكيل. القاهرة/نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

۲۱. نصرالله، إبراهيم. (۱۹۹۹م). ***براري الحمى***. (ط۳). بيروت: الموسسة العربية للدراسات الناشر.

۲۲. هيكل، أحمد. (۱۹٦۸م). ***الأدب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثورة ۱۹۱۹ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية***. مصر: دار المعارف.

پرتال جامع علوم انسانی