Meta-narrative in stories of Mohammed Khudair (Basrahyatha as s sample)

Lecturer. Dr. Khaled Sikban Hassan
Basrah and Arabian Gulf Studies Center
The University of Basrah

Abstract:

This paper studied and analyzed manifestations of the term "Meta-narrative" in the stories of Mohammed Khudair through tracking pathways in his book (Basrayatha).

Mohammed Khudair knew with an experience that is unusual, and uncommon. And provided a literary product which is wealth to write about which addressed outside frames, races, and calcined methods.

He has been a constant quest to override known methods and out of the circle of imitation and repetition.

His book (Basryatha: Portrait of a City) is an example of this passion who filled mind of Mohammed Khudair. His emotion was motivating him over the years for creativity characterized by novelty and variance.

In this research attempted to put the hand on the Meta- Narrative technique was listed in the stories of Mohammed Khudair through research in (Basrayatha) for the act of writing conscious narrative which is practiced by the writer to present his vision for (city portrait).

الميتا سردي في قصص محمد خضير
(بصرياثا انموذجا)

م.د خالد صكبان حسن(*)

مركز دراسات البصرة والخليج العربي/جامعة البصرة

المستخلص:

يتناول البحث بالدراسة والتحليل تجليات مصطلح الميتاسرد في قصص محمد خضير من خلال تتبع مساراته في كتابه (بصرياثا). فقد عُرف محمد خضير بتجربة ما هو غير مألوف، وغير سائد .وقدم نتاجا أدبيا يعدّ عنوانا للكتابة خارج الأُطر، والأجناس، والأساليب المتكلّسة ، فقد كان دائم السعي لتجاوز الأساليب المعروفة والخروج من دائرة التقليد والتكرار ؛ ويعدّ كتابه (بصرياثا :صورة مدينة) مثالا لهذا الولع الذي شغل ذهن محمد خضير، وكان هاجسا يحفزه على مر السنين لإبداع يتميز بالجدة والمغايرة .

وفي بحثنا هذا، سنحاول أن نضع اليد على حضور تقنية الميتا سرد في قصص محمد خضير من خلال البحث في (بصرياثا) عن فعل الكتابة السردية الواعية الذي يمارسه الكاتب لتقديم رؤيته عن (صورة مدينة) .

* Email :- saqban5hamody@yahoo.com

التمهيد:-

في تحديد مفهوم الميتا سرد لا بد لنا من العودة إلى الأصول والمرجعيات النقدية الغربية التي انبثق منها. فقد دأب النقاد الغربيون أمثال شلوفسكي ، وجورج دوهاميل ، وجيرار جينييت، ووليك غاس، وتودوروف ، وفرانسوا ليونار، وجيرالد برنس ، ولينداا هاملتون ، وباتريشا واو ، وديفيد لوج ، وميك بال ، على تقديم رؤيتهم لهذا المفهوم من خلال تتبع مساراته النظرية والتأويلية في الثقافة الغربية .

وعندما نحاول أن نتتبع مسار الجذر الروائي لتقنية (الميتا سرد) ، التي تعدّ تقنية (ما بعد حداثية) ، فاننا سنضع اليد على البداية متمثلة برواية الكاتب الانكليزي لورنس ستيرن (ترسترام شاندي) التي صدرت في عام ١٧٦٠م حيث يتدخل المؤلف غير مرة خلال مجريات السرد مخاطبا القارئ مباشرة , أو محيلا إياه على صفحات سابقة من نصه الروائي[١] ؛ وهي تجربة تمت استعادتها في القرن العشرين على يد الكاتب الفرنسي أندريه جيد في روايته (مزيفو النقود) التي صدرت عام ١٩٢٦م ، إذ يتوقف السرد مرات عديدة ليقدم الراوي ملاحظاته عن الفصول السابقة [٢] .

ويعدّ الروائي جون فاولز من أبرز ممثلي هذا اللون الروائي ، إذ قدم في روايته المعروفة (امرأة الضابط الفرنسي) اعترافا بأن روايته متخمة بموضوعات علمية وفكرية وثقافية لا يمكن معها أن تكون رواية بالمعنى الحديث للكلمة ، وليس لها صلة بفن الرواية [٣] .

ومنذ منتصف ستينيات القرن الماضي قدم النقاد والروائيون الغربيون دلالات مفاهيمية لمصطلحات (ما وراء الحكاية – حكاية الحكاية – الحكي – الحكاية في حكاية – ماوراء الرواية –رواية الرواية – الرواية في رواية – الرواية المروية – ما وراء السرد – سرد السرد – السرد المسرود – سرد في سرد) أثارت جدلا واسعا في الأوساط النقدية الغربية ، ومن بعدها العربية[٤].

ونحن ، في هذه الدراسة ، لسنا بصدد تقديم سرد تاريخي لتطور دلالات مصطلح الميتا سرد ، لأن ذلك لا يتحمله بحث بوريقات قليلة . إلّا أن ذلك لا يمنع من الوقوف عند محطات بارزة في مسيرة تطور هذا المصطلح . من خلال التعرف على أهم الأسماء النقدية الغربية والعربية التي تصدت لدراسته وأسهمت في التعريف به .

بدأت العناية بالخطاب الميتا سردي في النقدية الغربية منذ مطلع القرن العشرين ، إذ قدم الناقد موريتز كولدشتاين عام ١٩٠٦م دراسة نقدية عن السرد داخل السرد في حكايات ألف ليلة وليلة ، وتبعه الناقد الروسي شلوفسكي الذي درس مجموعة من القصص التي تستعمل التضمين مثل ألف ليلة وليلة , وخلص فيها إلى ((إنه بإمكاننا أن نحدد عددا من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطارا لقصص قصيرة أخرى ، والتي هي ، بالأحرى ، طريقة لتضمين قصة قصيرة لقصة قصيرة أخرى))[٥] .

وعلى الرغم من استعمال الروائي الفرنسي جورج دوهاميل هذا المصطلح قي عام ١٩٢٥م فإن بعض النقاد يرى أن الكاتب والناقد روبرت شولز من أوائل المشتغلين نقديا في حقل الميتا سرد حين يقدم لنا رؤيته لهذا المصطلح بقوله:((إن الميتاقص يتمثل كلّ توجهات النقد في العملية القصية ذاتها ، وينزع إلى الإيجاز لأنه يحاول ، فضلا عن أشياء أخرى يحاولها ، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها ، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلّا عبر الشكل القصّي))[٦].

وفي كتابه الموسوم بـ(خطاب الحكاية) يعرّف جيرار جينييت مصطلح الميتا سرد بأنه حكاية ضمن الحكاية ، وهذه الـ(حكاية) تعني عند جيينيت مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة كالتتالي أو التعارض أو التكرار , وما يهم في هذه العلاقات هو أهمية الفعل السردي المتنامية[٧] .

وبعيدا عن النقد الفرنسي فقد برز في الولايات المتحدة الناقد والروائي وليم غاس الذي عني بدراسة مجموعة من الروايات الأمريكية الجديدة التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي، حيث وجد أن نمط كتابتها يختلف عن المألوف في الرواية التقليدية ، ولوصف هذه التغيرات

التي طرأت على كتابة الرواية، اجترح وليم غاس مصطلحا يعبر دلاليا عن روح هذه التغيرات أسماه (ما وراء القص) ، في كتابه (السرد وصور الحياة) الذي نشره عام١٩٧٠م[٨] .

وقد عرّف وليم غاس ما وراء القص بأنه ((القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صنعه ليطرح أسئلة عن العلاقة بين السرد والواقع))[٩].

وفي كتابه الموسوم بـ(الوضع ما بعد الحداثي) يناقش فرانسوا لوتارمنجز الناقد الفرنسي جينيت ، وهو منجز يصنفه لوتار بأنه يقع ضمن دائرة النقد ما بعد الحداثي .

استعمل لوتار مصطلح (ميتا – حكاية) أو ماوراء الحكاية أكثر من مرة في كتابه المذكور، وإلى جانب ذلك استعمل مصطلحي : (الحكاية الصغرى) ، وتمثل عنده ((الشكل الجوهري للابتكار العلمي ، خصوصا في العلم))[١٠] ، و مصطلح الحكاية الكبرى ، ويعني به المبادئ السائدة للحداثية , ووظيفتها الجمع بين مختلف أشكال الحكي وما بعد الحكي في ثقافة معينة، لتنتج لنا – أي الحكاية الكبرى – قراءات نظامية لكيفية عمل العالم وتطوره عبر التاريخ ، ولمكانة البشر داخله[١١]. وتتحدد الـ(ميتا – حكاية) عند ليوتار بمجموعة من ((القواعد التي تحدد شرعية أشكال معينة من الحكي ، وهي تزود المرء بمعايير تسمح له أن يحكم على الأشياء ، كما أنها تجعل الأفكار الفردية والبيانات مشروعة))[١٢] .

وامتدادا لما كتبه جيرار جينيت ، وتودوروف ، وبارت ، ووليم غاس ، حول مصطلح ما وراء السرد ، أو ما وراء الحكاية ، نشر الناقد الأمريكي جيرالد برنس كتابه (علم السرد : الشكل والوظيفة في السرد)، وقد عنون فصلا منه بـ(العلامات ما وراء السردية) في محاولة منه لولوج عالم الميتاسرد من خلال العلامات , يقول فيه : ((بما أن مادة الخطاب هي اللغة، فإننا نقول ، في بعض الأحيان ، إن الخطاب هو ميتا – لغوي أو ما وراء لغوي ، وبما أن مادة الخطاب هي السرد، فإننا نقول إن الخطاب هو ما وراء سردي أو ميتا – سردي))[١٣]. ويقدم هذا الناقد رؤيته للميتاسرد ، مستعينا بمكونات التواصل الستة عند ياكوبسن*، قائلا : ((أيّ سرد يمكن أن يكون موصوفا من حيث عوامل مشابهة ، وهكذا ، ينبغي أن تتعلق أجزاء معينة من السرد بالراوي ، وموقفه تجاه ما يرويه))[١٤] .

وعاد جيرالد برنس في كتابه (قاموس السرديات) إلى تعريف الميتاسرد بأنه ((ما يدور حول السرد ؛ سرد واصف للسرد . إنه السرد يتضمن سردا يشكّل جزءا من موضوعه أو موضوعاته هو ميتا سرد ، ولا سيما السرد الذي يحيل على نفسه ، وللعناصر التي يتشكّل بوساطتها ، وينجز تواصلا ؛ سرد يناقش نفسه ، وينعكس على ذاته ، وعلى نحو أكثر خصوصية ، تعدّ الفقرات أو الوحدات السردية التي تشير صراحة إلى الشفرات ، والشفرات الفرعية التي يدل السرد على أساسها ميتاحكي ، وتشكيل علامات ميتاسردية))[١٥] .

وقد قدمت الباحثة الكندية ليندا هتشيون مفهومها لماوراء القص بأنه ((رواية عن الرواية، أي تلك الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية))[١٦].

وليس بعيدا عن ذلك ، كانت باتريشا واو تلقي الضوء على جملة من التحديات التي واجهت من تصدى للكتابة عن الميتاسرد ، إذ رأت أن من يعارض هذه التقنية في كتابة الرواية أن يدرك ((المزايا الإيجابية للوعي الذاتي الروائي؛ فالنقاد الذين نزعوا إلى أن يعتبروا مثل هذا السلوك الأدبي شكلا من الانغماس الذاتي والتدهور المميز لاستهلاك أي شكل أو جنس فني، ألم يكن ممكنا ، بدلا من ذلك ، مناقشة حالة الكتّاب الميتافكشنين وهم على درجة عالية من الوعي بقضايا الشرعية الفنية ، قد شعروا ببساطة بضرورة أن تنظر الرواية بنفسها ؟ وبهذه الطريقة فقط يمكن للجني الأدبي أن يعيّن هويته وفاعليته ضمن ثقافة من الواضح أنها معادية لأسلوب سردها الخيطي المطبوع ، ومزاعمها التقليدية حول الحبكة ، والشخصية ، والنفوذ ، والتمثيل ، وهكذا فقط تحولت الضالة الخيالية الروائية إلى بحث عن التخيلية الروائية))[١٧].

أمّا في أدبنا العربي الحديث ، فمما لاشك فيه أن تجارب قصصية كثيرة يمكن أن تصب في مجرى هذا النمط – الميتاسرد – من الكتابة الروائية قد وجدت قبل أن يعرف هذا المصطلح في نقدنا العربي ، ومن يقرأ رواية (صراخ في ليل طويل) ، الصادرة عام ١٩٥٥م لجبرا ابراهيم جبرا ، ورواية (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان ، على سبيل

المثال لا الحصر ، يجد مثل هذه المظاهر الجنينية التي تنتمي لماوراء الراوية ، مع التأكيد على عدم القصدية في توظيف تقنية الميتاسرد في تلك التجارب .

ويرى بعض الباحثين أن تقنية الميتا سرد قد لا تستجيب لأوليات السرد العربي ، لأنها تقنية ((تدفع بالنص الروائي – أحيانا كثيرة –إلى حدود اللعب المسرحي وتقنياته التغريبية ، عبر المساحة المتاحة في العروض المسرحية لإمكانات الصالة الخشبية والمواجهة بين الممثلين وجمهورهم ، وتدفع به – أحيانا أخرى – إلى مواقع (أدب اللانوع) ، عبر إذابة المسافة بين النقد والإبداع))[١٨] .

وربما لا يمكن مصاحبة مثل هذا الرأي ، حيث نجد أن الميتا سرد اجتاح أعمالا روائية عربية كثيرة صدرت منذ تسعينيات القرن الماضي وحتى الآن ، سواء في العراق أم في دول عربية أخرى*.

أما في الاشتغال النقدي ، فجرت العادة أن ينتظر نقادنا ما تجود به قريحة النقاد الغربيين من مناهج ونظريات نقدية ، ليبدأوا ، بعد أفولها في الغرب الإشتغال عليها وتطبيق مفاهيمها على مايعتقدون أنها نماذج تفي باشتراطات ما ينظرون له. لذلك فقد بقي الاهتمام بماوراء السرد متأخرا عما انجزته الدراسات الغربية ، إذ بدأ الاهتمام بهذا الحقل السردي بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، فقد بدأ الأمر في دراسات وترجمات صغيرة أسهم فيها نقاد عرب، أمثال الناقد التونسي صلاح الدين بوجاه الذي ألقى عام ١٩٨٨م محاضرة في ندوة عقدت بكلية الآداب تحت عنوان (المبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال رواية " فساد الأمكنة " للروائي صبري موسى) ، وقد نشرها فيما بعد ضمن كتابه (مقالة في الرواية)[١٩].

وفي عام ١٩٩١م كتب الناقد العراقي فاضل ثامر مقالة في إحدى الصحف المحلية تحت عنوان (الرواية النرجسية.. ما وراء الرواية وخرق التقاليد السردية) ، ثم قدم دراسة بعنوان (إشكالية الشكل ما وراء الروائي) ،وهي دراسة تعدّ من أوائل الإشتغالات القرائية – إلى جانب محاولة صلاح بو جاه –التي نظرت في تجربة ما وراء السرد الروائية العربية من

خلال رواية (أوتار القصب) لمحسن الموسوي ، أفصح فيها فاضل ثامر عن دلالة ما وراء السرد في الرواية العربية بدرجة أكثر وضوحا من محاولة صلاح الدين بوجاه السابقة[٢٠].

وقد نشر فاضل ثامر أكثر من ثلاثين دراسة لتجارب قصصية وروائية عربية ، راح يعدد فيها الترجمات نصف المعربة لمصطلح ما وراء السرد ، إذ لم يثبت على ترجمة الـ(ما وراء الرواية)، بل استعمل(الميتاروايـة)، و(الميتاسرد)، و(الميتاسردي)، و(الميتا – سردي) ، و(ما وراء السرد) ، التي يصفها بأنها ((تنويعات لما بعد الحداثة في الثقافة))[٢١] . وقد جمع تلك الدراسات في كتابه (المبنى الميتا – سردي في الرواية) الصادر عام ٢٠١٣م ، وفيه يعرّف فاضل ثامر الميتاسرد بأنه ((وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الإشتغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة ، وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمّس طبيعة الكتابة الروائية ، وقد ينصرف شاعر الميتا – شعر إلى انشغالات الشاعر بإشكاليات صياغة الخطاب الشعري الأثيري والزئبقي الذي يصعب الامساك به أو وضعه داخل شبكة النص الشعري))[٢٢] .

وسعى الناقد سعيد يقطين في مطلع تسعينات القرن العشرين إلى التركيز على ما وجده من كم هائل من السرد الروائي في الرواية المغربية، فجهد لتقديم قراءة مغايرة لهذا النمط من الكتابة الروائية التي تعتمد على بنية سردية مغايرة أو بنية جديدة كان سعيد يقطين يتابعها منذ ١٩٨٥م ، وكان ، في وقتها، يطلق عليها مسميات مختلفة تراوحت بين (تداخل الخطابات) و(حضور بنية الخطاب النقدي في الرواية) ، وذلك في كتابه(القراءة والتجربة) الصادر عام ١٩٨٥ ، وبعد سنوات من الدراسة والتحليل استقر سعيد يقطين على المصطلح المناسب للتعبير عن دلالة المفهومين السابقين , فقد نشر في عام١٩٩٣ م دراسة تحت عنوان (الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب) ، وأعاد نشرها في كتابه (قضايا الرواية العربية الجديدة) الذي صدر عام ٢٠١٢م[٢٣] .

ويرى سعيد يقطين أن مفهومه عن الميتارواية يتحقق ((من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في انتاجه الروائي ، وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم عن الحكي نفسه ؛ بمعنى أن الروائي لم يبق ذلك (الكاتب) الذي ينتج قصة محكمة البناء (فقط) ، ولكنه أيضا ، ومن خلال انتاجه إياها ، ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة . (وبذلك) ، تتطور الرواية من القصة الجيدة إلى تكسير للقصة ، إلى إنتاج مزدوج يدمج فيه إبداع القصة بنقدها ، تنتقل من الرواية إلى الميتارواية ، مرورا بالرواية الجديدة أو اللارواية ، وخلال هذه الصيرورة ، تحقق الرواية بحثها الدائم والمتواصل عمّا يحقق نوعيتها كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول والتجدد في مواجهة التحولات التي يزخر بها العالم المعاصر))[٢٤] .

ويستعرض الدكتور محسن الموسوي السمات التي يتسم بها ما أطلق عليه بـ(رواية النص)، في ترجمته للمصطلح الغربي لماوراء الرواية ، فيرى أنها ((تتوخى ضمان انشداد القارئ إلى عوالم النص الخيالية ، بصفتها قائمة بذاتها تكوينا جماليا أو لغويا ، بما يعني أنها لا تحكي عالما آخر غير الذي استمدت ذاتها منه بصفتها صنعة . كما إن رواية النص تفصح عن مسعى الراوي للبحث عن فنية الرواية الابداعية أو شعريتها ... إنها انهماك ذاتي، ونرجسية فنية ذهنية))[٢٥] .ويحسب للناقد محسن الموسوي محاولته تأصيل ريادية بعض كتاب الرواية العرب ، أمثال توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) ، وفي رواية (القصر المسحور) ، التي كتبها بالإشتراك مع طه حسين ؛إذ رأى في مثل هذه الأعمال أنها ((تمتلك مرجعياتها الذاتية ، محطمة بذلك الألفة القائمة بين عقدة شهرزاد التقليدية والقارئ وتصوراته ، وناسفة ، أيضا ، ذلك التسلط المهيمن للمؤلف على النص ، ولهذا السبب ، يصدق تسمية رواية النص على القصر المسحور))[٢٦] .

ويناقش الناقد أحمد خريس مثل هذه الآراء الخاصة بظهور نصوص هذه الكتابة السردية العربية ، ويرى أن مجموعة يوسف الشاروني (العشاق الخمسة) ، الصادرة عام ١٩٥٥ ، تعدّ من النصوص التي تؤسس لهذا النمط من الكتابة في الرواية العربية[٢٧].

ويحاول الناقد عباس عبد جاسم في كتابه (ما وراء السرد .. ما وراء الرواية) أن يتساءل عن تحولات السرد العراقي والعربي ، إذ يرى أن مصطلحي ما وراء السرد ، وما وراء الرواية هما ((وجهان لقضية واحدة ؛ ففي الأول تتجه القراءة نحو مفهوم ما وراء السرد ، وفي الثاني تتجه نحو ما وراء الرواية ، لأن الرواية واحدة من مجالات التخييل أو أحد أنماط السرد))[٢٨].

ويقدم الناقد المغربي جميل حمداوي في دراسته الموسومة بـ(أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب) تعريفا للميتاسرد بأنه ((ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الابداعية نظرية ونقدا ، كما يعنى هذا الخطاب الوصفي برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية ، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيّل السرد وتأكيد صعوبات الحرفة السردية ، ورصد انشغالات المؤلفين السرّاد ، وتبيان هواجسهم الشعورية واللاشعورية ، ولا سيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته ، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكتّاب السرديات بشكل عام بمعنى ، أن الخطاب الميتاسردي يحقق وظيفة ميتالغوية أو وصفية تهدف إلى شرح الإبداع تمظهرا ونشأة وتكوّنا ، وتفسير آلياته وتقنياته الفنية والجمالية قبل الإبداع ، وفي خلاله ، وبعد الإنتهاء منه))[٢٩] .

وبعد أن يحدد جميل حمداوي ثماني عشرة وظيفة للخطاب السردي ، يذهب إلى القول أن البدايات القديمة لهذا النمط من الكتابة يعود إلى حكايات(كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) ، أمّا البداية الريادية في السرد العربي الحديث فتحققها رواية (القصر المسحور) لطه حسين وتوفيق الحكيم ، التي صدرت عام ١٩٣٦م[٣٠] .

ويطلق الناقد رسول محمد رسول تسمية (السرد المفتون بذاته) للدلالة على مصطلح الميتا سرد ، معرفا إياه بأنه ((نمط وجود تعبيري يقدّم كينونته المحضة بوصفها أحد العوامل الشريكة في حياة الآخرين ، تلك الحياة المسرودة في قصة أو رواية أو مسرحية))[٣١] . ويرى الناقد أن هذا النمط يتمظهر بوجهين؛ أحدهما يفصح عنه بوصفه ((نظاما مكّن كينونته من تقديم ذاتها المحضة كبنية قابلة للانخراط في شكل تعبيري مسموع ومرئي ومقروء))[٣٢] .

أما الوجه الآخر فهو ((وجهه الذي له بوصفه موضوعا مسرودا وقد انتظم في مسالك جسدية سردية أجناسية بعينها ، وهو الذي نصفه بأنه معلوم الهوية والشخصية والوجود والحضور والخطاب))[٣٣].

وبعد ، فقد كان هذا الإستعراض لمسيرة الميتاسرد في الأدب الغربي والعربي مفتتحا للدخول إلى موضوعة هذه الدراسة ، التي سيكون الميتاسرد عنوانا لها ، نحاول فيها أن نقتفي أثره عند كاتب من أبرز كتاب القصة في العراق وأكثرهم تجريبا لتقنيات القص الحديثة .

فقد عُرف محمد خضير بتجربة ما هو غير مألوف ، وغير سائد . وقدم نتاجا أدبيا يعدّ عنوانا للكتابة خارج الأُطر ، والأجناس ، والأساليب المتكلّسة ، فقد كان دائم السعي لتجاوز الأساليب المعروفة والخروج من دائرة التقليد والتكرار ؛ ويعدّ كتابه (بصرياثا : صورة مدينة) مثالا لهذا الولع الذي شغل ذهن محمد خضير ، وكان هاجسا يحفزه على مر السنين لإبداع يتميز بالجدة والمغايرة .

وفي بحثنا هذا، سنحاول أن نضع اليد على حضور تقنية الميتا سرد في قصص محمد خضير من خلال البحث في (بصرياثا) عن فعل الكتابة السردية الواعية الذي يمارسه الكاتب لتقديم رؤيته عن (صورة مدينة) .

النص المتجاوز:

حين صدر كتاب القاص محمد خضير(بصرياثا) في العام ١٩٩٣م احتار النقّاد، والأدباء ، والدارسون في تصنيفه , أهو رواية ، أم مجموعة قصصيّة ، أم سيرة ، أم مذكّرات؟ ، ولم تمض سنوات على صدوره حتى ظهرت كتبٌ أخرى انفتحت متونها على سير المؤلّفين ، أو ما جاورها من حيوات ، وأماكن كانوا جزءا منها ، وقد اشتملت تلك المتون على لغة تتعمّق في تقديم الحياة وإشكالاتها ، وجماليّاتها ، فضلا عن تقديمها الرؤيا لتعيش في ذاكرة المؤلفين مستلّة من : التاريخ ، وروح المكان ، وطراوة الأحداث ، بلغة شعريّة لافتة للنظر.

ومن يقرأ (بصرياثا) يشعر بتميزها كنص مقروء لا يمكن أن تصنف بسهولة ، فالكتاب لم يعنون بأي عنوان يفصح عن جنس محتواه النصي ، هو فقط (صورة مدينة) ، يحتار قارئه في تجنيسه أدبيا ؛ فعندما لا يجد القارئ ما يشير في واجهة الكتاب لجنس محتواه ، يظل يتساءل عن فحوى ما يقرأه ؛ هذا التساؤل يعترض قارئ (بصرياثا) ، الذي يحاول أن يجد تأويلا لما يقرأ.

نص مثل هذا ، يختلف جوهرياً عن النص الكلاسيكي ، وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ، وهنا يتحدد دور القارئ ، الذي يتميز بالإيجاب والنشاط ، عندما يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص ؛ ومن صفات هذا النص إنه يتجاوز الهرمية العرفية للنوع الأدبي ويتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات متباينة ، وهو لايسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره[٣٤] .

وممّا لا شك فيه أنّ أيّ متن أدبيّ لابدّ أنْ يؤول إلى(نص) , إي إلى جهازعبر لساني ، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي ، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة[٣٥] ، وهذا يعني أنّ النصّ مجموعة سياقات مترابطة تشكّل مع بعضها معنى يمكن الوقوف عنده لغرض قراءته ، أوتحليله ، أوتأويله ، وعادة ما يشتمل النصّ على (عتبات) سواء أكان مخطوطا ، أم مطبوعات مارس فيه وظائف معروفة منها : (الوظيفة الأجناس) التي تحيل فيما بعدعلى نوع معروف ، فقد باتت العتبات في الوقت الحاضر تمثّل نظاما إشاريّا ، ومعرفيّا لايقلّ أهميّة عن المتن، يؤدي أثرا هاما في توجيه نوعيّة القراءة[٣٦]. ويوم نشر محمد خضير (بصرياثا – صورة مدينة) سنة ١٩٩٣م في دار (الأمد) ببغداد ،احتار قراؤه العراقيون والعرب في مسألة تجنيس كتابه اللافت هذا، إذ لم يُذكر على غلافه أنه (سيرة) أو (سجل) أو (وثيقة) أو (مذكرات) بل هو (صورة مدينة) عاش فيها المؤلف ولم يغادرها إلا لماما . ومع ذلك يبقى الـ(متن) هو من يحدد نوع العمل الأدبي ، ولا يمكن الركون إلى ما يحدده الناشر،

الذي قد يكون تجنيسه عنصر جذب للقرّاء ، ليس الّا؛ ذلك أن الانواع الأدبية تتوافر على شروط وسمات ترسخت على مر العصور ، والنص الذي يتجاوز عمدا تلك الحدود، ويخترق القواعد والتقاليد ، ويتمرد على المعايير ، ينبغي لدراسي الأدب أن يبحثوا له عن نوع جديد يلبي متطلبات القراءة المتجددة . فالنوع الأدبيّ الذي ينتمي إلى سلسلة إبداع مكتوب يختزل جملة من التصوّرات التي ترافق عادة التطوّر التاريخي للأدب نفسه ليرتبط بخاصيّة هامة تتمثّل في التحديد القصدي لشكل الكتابة فبخطوة نقديّة يُفرّقُ فيها بين ما هو نمط أعلى (الجنس) ، الذي يشير إلى فكرة محورية هي فكرة التشابه ، أو التماثل أي مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم[٣٧] ، وفرع أدنى هو(النوع) الذي يدور حول فكرة الانحراف ، أو الاختلاف ، أو التنوع ، وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل ، والتغيّر المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص[٣٨] ، وهذا يعني أنّ النوع مهما تعدّدت درجةُ أشكاله ، وأنماطه ، يظل بحاجة إلى مزيد من الدراسات النقديّة التي تعنى بسلّم تطوره ، وانفتاحه على ماجاوره ، ويجاوره من أنواع ، أو أجناس لها سلطة التأثير فيه ، وفي مصطلحه أيضا.

يقدم لنا محمد خضير ، في مفتتح الكتاب ، رؤيته للعالم الذي يسرده ، وهو عالم يبدأ وينتهي عند البصرة ، وهي خراب يطارده ، أنّى ذهب ، وفي أي طريق سلك ، ذلك أنّ ((بين الذاكرة والمكان علاقة إقامة متبادلة يقيم المكان في الذاكرة ، وتقيم الذاكرة في المكان ، الإقامة بين الذاكرة ، والمكان هاجس تضافر ، والتحام أكثر منه فعل مشاركة بين طرفين تقارب بينها لحظة زمنية منفلتة ليعاودا فور انقضائها حياتيهما الخاصّتين حيث ينسحب كلٌّ منهم إلى ضفة))[٣٩]. وكذلك هو الأمر بالنسبة لمحمد خضير ؛ إنه يؤمن بماورد في قصيدة كفافي في مفتتح الكتاب ، فكل الطرق ستؤدي بك إلى البصرة ، ((وكما خُرّبتْ حياتكَ هنا ، في هذه الزاوية الصغيرة ، فهي خراب أنّى ذهبتَ))[٤٠].

في (بصرياثا) يعيد محمد خضير خلق مدينته ،على وفق خيال يتراكب فيه الواقع مع المتخيل السردي , ليمارس لعبته السردية التي يستدعي بها الحكايات القديمة ((من خلال استخدام مجسات وحبكات ومرويات تهدف إلى التغلغل إلى الزوايا الخلفية والحيّة أساسا من

هذه المدينة الفنطازية وبشكل خاص محاولة الاقتراب من أناسها ورموزها الثقافية والاجتماعية والتاريخية))[٤١].

يصارحنا محمد خضير ، منذ البداية ، أنه سيروي في كتابه (بصرياثا) مرويات تختلف عما ألفه الناس من أخبار الرواة[٤٢] ، وهذا إعلان مبكر عن حضور الميتاسرد في ذهن المؤلف حين شرع بتقديم نصه الكتابي . وهي ملاحظة هامة ينبغي للقارئ أن يلتفت إليها قبل أن يتعمق في قراءته للكتاب .

قصص محمد خضير تتحول إلى فضاءات مفتوحة للعبة وعيه ، إذ يتراكب فيها الواقع مع المتخيل السردي ، وبما يمنح هذا الوعي قصدية ظاهرة آتية في أن تكون هي البؤر المولدة للتأليف ، تلك التي تتحول فيها اللعبة السردية إلى لعبة استدعاء لكل توليدات الصراع بدءاً من حكاياتها القديمة المولدة لرؤى جديدة ، وانتهاء بوجود العناصر والأطر المجاورة لكسر أفق التوقع ، وللإيهام بوجود فضاء آخر للقص , فضاء يصنعه القاص لأن الأخير يتمثل فيه لفكرة مهيمنة تتجوهر في فعالية صناعة التأليف وليس الانغمار في السياق , أو استعادة الحكي بوصفه تاريخا .

يتجه محمد خضير للبحث عن مدخل ملائم لدخول المدينة , تلك المدينة البكر التي تبدو لوهلة أنها غير مألوفة , يندهش الكاتب حين دخولها وكأنه يدخلها لأول مرة ذلك أنه يعتمد ((عملية مزدوجة في التعامل مع هذه المدينة المتخيلة من خلال آليتي (التغريب) أو (نزع المألوفية)))[٤٣] , ومن صورهذا التغريب هو استعمال تقنية التقطيع السردي واعتماد السرد على حركة لولبية، مبتعداً عن الخط السردي المستقيم , إذ يقول السارد : ((يروي الرواة عن المدن القديمة أحداثاً وعجائب منطوية، لكنني أروي عن كتاب بصرياثا عما هو معلوم ومدبر في سطور القدر))[٤٤] ؛ فقد بدأ السرد في هذا المقطع بالحديث عن المدن القديمة وكان المتوقع أن يتحدث عن المدن الحديثة بعد دالة « لكن » التي تفيد الاستدراك لكن السارد قطع السرد ليتحدث عن كتاب بصرياثا وهنا تحقق التغريب من وجهتين , الأولى , أنه أبعد ذهن المتلقي على أن تكون بصرياثا مدينة حقيقية مشتقاً اسم المكان من المدينة الأصل

(البصرة) ، والثانية تلك المقارنة بين شيئين لا رابط بينهما وهما (المدينة) و(الكتاب) , فضلاً عن ذلك فقد أفاد عنوان المجموعة القصصية بصرياثا تحقيق التغريب ، إذ أبعد الإيهام عن ذهن المتلقي خوفاً من أن يتخيل أنها مدينة حقيقية مشتقاً لها اسماً قريباً من المدينة الأصل البصرة معتمداً في ذلك على وسيلة المرآة ، فهذا الكتاب بصرياثا هو مرآة متخيلة في ذهن السارد عن المدينة الأصل البصرة، إن اختيار بصرياثا عنواناً بدلاً من عنوان صريح خلق دهشة أفادت السرد في إنتاج مفارقته التغريبية، وهذا ما ذكرناه في بداية المبحث في أداء العنوان دوراً سردياً في إنتاج المفارقة مشاركاً في ذلك مع بقية موجهات القراءة الباقية « السارد والمتلقي ويخبرنا الكاتب أنها ما كانت لتولد لو لم يستولد خططها في كتابه , فهي ((نطفة الكتاب قدمت من العدم, لتمنح اسما لوليد عليم بولادته, لأن ولادته تكررت مرات ومرات))[٤٤]؛ هذه الـ(قدوم من العدم) يقدح في ذهن القاريء مقارنة صورية مع مدن اليوتيبيا المثالية التي لا مكان لها , وهو أمر يشعر لبعد الألفة مع هذه المدن .

هل أراد محمد خضير أن يقلب صورة المدينة في أذهاننا ؟ أم أنها المدينة الحلم التي لن نستطع لها تحقيقا إلا إذا عنينا اكتشاف أنفسنا أولا , ومن ثمّ اكتشاف المكان الحقيقي الذي نسكنه ؟ ربما يحاول الكاتب أن يخلق ما يسمى بـ(الهوية السردية)#, التي تتعالق بهويات أخرى لتنتج لنا قصصا مختلفة النسق تتشابك بدورها مع قصص أخرى سعيا من الكاتب لتقديم (صورة مدينة) تبحث عن هويتها من خلال السرد .

لا يخفي الكاتب حضوره السردي في (بصرياثا) , ذلك الحضور الذي يتجلى في إعلانه المتكرر لدخوله في اللعبة السردية , والحديث عن فعل الكتابة الواعية ((أريد لكتابي هذا أن يمهد القصص التي تأتي بعده . ولكن ألم تكن فصوله جزءا من قصص ما قبله؟.....لا أعرف متى ولد كتابي , وإن كنت أعرف متى كتب , ولا أعرف أيضا متى يموت))[٤٥]. ويقول في فصل آخر من فصول (بصرياثا) : ((في هذا الفصل , سأروي عن ذلك الحبو , ثم السير المشتت , ثم الغزو الطائش , ثم الانكفاء القنوع أو الارشاد الخائف . كيف اكتشفنا مدينتنا ليلا ونهارا , في النور والظلام , بنهم ومحبة وكره وهرب وتلصص وحياء

وخشونة , جماعات أو على انفراد . إني أروي عن نفسي , ولكني لست وحدي في رواية مشاعري . أحس بوجوه تتلصص على دفتري وتتناوش سطوري .))[٤٦] .

هذا الوعي الذي يبديه الكاتب باللعبة السردية التي يخوض غمارها في (بصرياثا) يسهم في صياغة تلك الهوية السردية من خلال بناء حبكة تسهم في صياغة النص السردي والتخييلي,فما نطالعه في (بصرياثا) هو نص يتحرك ضمن فضاء السرد التخييلي بامتياز, على الرغم من تناوله بنيات زمانية ومكانية ذات طابع تاريخي واضح الوقائع والزمان . فقد ميزت الدراسات النقدية الغربية بين نمطين من السرد:الأول هو نمط السرد التخييلي, الذي يبدأ بأحداث واقعية لكنها سرعان ما تفترق عن الواقع وتغادره لتقدم نفسها بوصفها أعمالا للخيال السردي ,وهذا الأمر لا يتوافر عليه النمط الثاني, وهو السرد التاريخي الذي يستند إلى الوثائق وأنماط المواد التاريخية التي تتوسل بالخيال الإبداعي للمؤرخ وقدرته على سرد قصة ما[٤٧] .

تعلن فصول (بصرياثا) التسعة عن تشكيلها لنص سردي موحد من خلال تقديمها لبساط فسيفسائي مادته المحاورة , والرؤيا الموحدة ,والاشتراك المكاني والزماني والبشري الذي تتحرك فيه النصوص,والبنيات النصية الصغرى, وتتحد لتشكل النص الأساس لـ(بصرياثا),الأمر الذي يوحى بأن (بصرياثا) ما هي إلاّ التجربة البكر التي انبثقت منها نصوص كتاب (كراسة كانون) الصادر عام ٢٠٠١م , وهي تجربة يرى البعض أنها أكثر تماسكا , وأغنى نضجا لتقنية الميتا – سردي[٤٨].

يعمل محمد خضير في (بصرياثا) على طبقات عدة من أنواع السرد والرؤى متعددة الأشكال والمضامين ، موظفاً قدراته السردية – الفنية المتميزة للحفر في تاريخ المدينة، وكذلك سطوة الحرب عليها ومتابعة اندثاره ، وتجددها المتواصل ، والميثلوجيا التي اتسمت بها ، وحاضرها خلال حرب العقد الثمانيني ، الذي تحولت فيه إلى مسرحٍ قاسٍ وضارٍ للحرب. بصرياثا كتاب .. محير في طبيعة تصنيفه ، فهو ليس من جنس القص، أو السرد المحض، ولا هو بكتاب مذكرات ، أو سيرة.. إنه كما أراد الأستاذ (خضير) صورة مدينة، فيها مما ورد، ومما لم يرد في التوصيفات السابقة شيء كثير . . وتمنح الاستعارة ، بما تملك من قوة

المجاز لغة الأستاذ (خضير) شعرية لا يمكن تجاهلها، وهي تجسم النثر، وتجسده، ومن الجماليات المؤثرة فيه، التضاد الذي يأخذ بعداً دلالياً يمنح التشكيل النثري متسعاً من المطابقة التي تبرز الشيء ونقيضه ، مما يجعله يؤشر على : خرائط مواقع، آبار، وغدران وبرك ووديان واكمات وجبال ، ومراع ، ومواطن قبائل تعوزها قدرة تخيل البرق عند بدوي يفرز السحابة الممطرة (المزنة) من شبيهتها الكاذبة .

يمكن أن نرى صورة البصرة تتجلى في ذاكرة محمد خضير في كتابه (بصرياثا) الذي يؤرخ فيه للإنسان الذي سكنها وللطبيعة التي تمكنت منها وأرخت لنفسها ؛ إنها (صورة مدينة) أخذت حجم الأسطورة ماثلة في جغرافية المكان , تتحول إلى ذاكرة فطنة قادرة على والوقوف إلى جانب الكائن الذي انتجته ، فهناك العشرات من الأمكنة بحاجة لمن يدفع بها الى التنفس، لكي تتمكن من قول الكثير مما في حواصلها ، هناك شوارع وأسواق، ومحلات تجارية وسكنية وأحياء شعبية ومراقد وساحات وحدائق ومقاهٍ ، وهناك مطاعم ودور سينما وأسواق صناعية وهناك مهن وعادات وتقاليد وسلوكيات بحاجة لمن يدس أصابعه في جمراتها ليشعر بقربها منه. وهذا ما فعله محمد خضير عندما ارتكز على السرد ليجعل منه حلقة الوصل بين الوجود والزمن , فالزمن يشغل في (بصرياثا) موقعا متميزا , ذلك أن النص يتحرك على مساحة واسعة الامتداد في الزمن والمكان والتاريخ , وهو أمر يمنحنا الثقة بالقول أن الكاتب أراد أن يخبر الجميع (إنني في مكاني والعالم يدور حولي) .

الهوامش :-

١- مدخل إلى دراسة الرواية ، جيرمي هاثورن، ٥٧ .

٢- ينظر : في مشكلات السرد الروائي ، جهاد عطا نعيسة ،٩٨ .

٣- ينظر : مدخل إلى دراسة الرواية ، جيرمي هاثورن ، ٥٧.

٤- ينظر : السرد المفتون بذاته ، رسول محمد رسول ، ٢٣ .

٥- أشكال الخطاب الميتا سردي في القصة القصيرة في المغرب ، جميل حمداوي ، (دراسة الكترونية) ، موقع دروب الالكتروني .

٦- المصدرنفسه .

٧- ينظر : خطاب الحكاية ، جيرار جينييت ، ١٢٠ .

٨- ينظر : السرد المفتون بذاته ، ٣٤ .

٩- نقلا عن : عوالم الميتاقص في الرواية العربية ، ٣٥ .

١٠- الوضع ما بعد الحداثي ، فرانسوا ليوتار ، ٧٥ .

١١- ينظر : ما بعد الحداثة، سيمون مالباس ،٦٢ ، والسرد المفتون بذاته ،٤١ .

١٢- السرد المفتون بذاته ، ٤١ .

١٣- علم السرد : الشكل والوظيفة ، جيرالد برنس ، ١٦٠ .

* - جعل ياكوبسون لكل سيرورة لسانية أو لغوية، ولكل لفعل تواصلي، شفهياً وغير شفهي ، ستة مكونات ،هي : الرسالة ، والمرسل إليه ، والسياق، والرسالة ، والاتصال ، والشفرة . ينظر : قضاياالشعرية ، رومان ياكوبسون ، ٢٧ .

١٤- المصدر نفسه ،١٦٢- ١٦٣ .

١٥- قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ١٠٩ .

١٦- جماليات ما وراء القص ، أماني أبو رحمة ، ١٣ .

١٧- ما وراء القصة ، باتريشا واو، ترجمة :عبد الحميد محمد دفّار ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد١، السنة ١٩ ، بغداد ، ١٩٩٨، ٧٧ .

١٨- في مشكلات السرد الروائي ، ٩٨-٩٩ .

* - يورد الناقد فاضل ثامرفي كتابه (المبنى الميتا - سردي) نماذج روائية عربية كثيرة استثمرت طاقات التعبيرالسردي في صياغة المبنى الميتاسردي في الرواية .

١٩- ينظر : مقالة في الرواية ،صلاح الدين بوجاه ، والسرد المفتون بذاته ، ٨٩ .

٢٠- ينظر : السرد المفتون بذاته ، ٩٣-٩٤ .

٢١- المبنى الميتا - سردي في الرواية ، ٧ .

٢٢- المبنى الميتا - سردي في الرواية ، ٨ .

٢٣- ينظر : قضايا الرواية العربية الجديدة ، سعيد يقطين ، ١١٩ وما بعدها .

٢٤- قضايا الرواية العربية الجديدة ، ١٢٤ .

٢٦- ثارات شهرزاد – فن السرد العربي الحديث ، نحسن الموسوي ، ١٧٦ .

٢٧- ينظر : العوالم الميتا قصية في الرواية العربية ، ١٠٤ وما بعدها .

٢٨- ما وراء السرد .. ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، ٩ .

٢٩- أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب ، (دراسة إلكترونية) ، موقع (دروب) الالكتروني .

٣٠- ينظر : المصدر نفسه .

٣١ – السرد المفتون بذاته ، ١٤٨ .

٣٢- المصدر نفسه ، ١٤٨ .

٣٣- نفسه ، ١٤٩ .

٣٤-دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ،الطبعة الخامسة٢٠٠٧ ، ٢٧٤- ٢٧٥ .

٣٥- ينظر: علم النص ، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي وعبدالجليل ناظم ،دار توبقال، ط٢ ١٩٩٧ المغرب ،٢٢.

٣٦- ينظر: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمة النقد العربي القديم ،عبدالرزاق بلال ، افريقيا الشرق، ط١، المغرب ، ٢٠٠٠، ١٦.

٣٧- ينظر: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، عبد العزيز شبيل ، دار محمد علي الحامي تونس ، ٢٠٠١ ، ١٤٥.

٣٨- ينظر :نفسه ، ١٤٥.

٣٩- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة ، تحرير وتقديم ،لؤي حمزة عباس ، دراسات عراقيّة ، ط١، ٢٠٠٩ ، ١٣- ١٤ .

٤٠- بصرياثا ..صورة مدينة ، محمد خضير ، ٧ .

٤١- المبنى الميتا – سردي في الرواية ، ٢٠١ .

٤٢- ينظر : بصرياثا ، ١١ .

٤٣- المبنى الميتا – سردي في الرواية , ٢٠٧ .

٤٤- بصرياثا , ١٣ .

#- الهوية السردية مصطلح سردي يتحقق عندما يسعى الكاتب إلى أن يتشكل الفرد والجماعة معا في هويتهما من خلال الاستغراق في السرديات والحكايات التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي . ينظر : المبنى الميتا- سردي , ٢٠١ – ٢٠٢ .

٤٥- بصرياثا , ١٣.

٤٦- المصدر نفسه , ٢٥ .

٤٧- ينظر : المبنى الميتا – سردي , ٢٠٧ – ٢٠٨ .

٤٨- ينظر : المصدر نفسه , ٢٠٤ .

المصادر والمراجع :-

١- بصرياثا ..صورة مدينة ، محمد خضير , منشورات الأمد , ط١ , بغداد , ١٩٩٣م .

٢- ثارات شهرزاد- فن السرد العربي الحديث ، محسن الموسوي , دار الآداب , ط١٩٩٣،١م.

٣- جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة – ، أماني أبو رحمة , دار نينوى للنشر , دمشق , ٢٠١٠م .

٤-خطاب الحكاية – بحث في المنهج – , جيرار جينييت , ترجمة : محمد معتصم , وعبد الجليل الأزدي , وعمر حلي , المشروع القومي للترجمة , ط٢ , القاهرة , ١٩٩٧م .

٥-دليل الناقد الأدبي ، ميجان الرويلي وسعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الخامسة ٢٠٠٧م .

٦-السرد المفتون بذاته – من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء ، رسول محمد رسول , دار الثقافة والاعلام , الشارقة , ط١ , ٢٠١٥م .

٧-علم السرد – الشكل والوظيفة – ، جيرالد برنس ,ترجمة : باسم صالخ , دار الكتب العلمية , بيروت , ٢٠١٢م .

٨-علم النص ،جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي وعبدالجليل ناظم ،دار توبقال ، ط٢ , المغرب ١٩٩٧م .
٩-العوالم الميتاقصية في الرواية العربية , أحمد خريس , دار القارابي , بيروت , ٢٠٠١م .
١٠-في مشكلات السرد الروائي – قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة ، جهاد عطا نعيسة , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , ٢٠٠١م .
١١- قاموس السرديات ، جيرالد برنس , ترجمة : السيد إمام , ميريت للدراسات والمعلومات , القاهرة, ٢٠٠٣م .
١٢-قضايا الرواية العربية الجديدة – الوجود والحدود – ، سعيد يقطين , الدار العربية للعلوم, الرباط, ٢٠١٠م.
١٣- مابعد الحداثة ،سيمون مالباس، ترجمة:باسل المسالمة، دار التكوين ، دمشق ،٢٠١٢م.
١٤- ما وراء السرد .. ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ٢٠٠٥م .
١٥-المبنى الميتا- سردي في الرواية , فاضل ثامر , ط١ , دار المدى , بيروت , ٢٠١٣م . ١٦- مقالة في الرواية ،صلاح الدين بوجاه , ط١ , المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع ,تونس, ١٩٩٢م.
١٧ – مدخل إلى دراسة الرواية ، جيرمي هاثورن , ترجمة : غازي درويش عطية , مراجعة : سلمان داود الواسطي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٩٦م . .
١٨- مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمة النقد العربي القديم ،عبدالرزاق بلال ، افريقيا الشرق، ط١، المغرب ، ٢٠٠٠م .
١٩- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة ، تحرير وتقديم ،لؤي حمزة عباس ، دراسات عراقيّة ، ط١، ٢٠٠٩م .
٢٠- نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور والغياب- ، عبد العزيز شبيل ، دار محمد علي الحامي تونس ، ٢٠٠١م .
٢١- الوضع ما بعد الحداثي ، فرانسوا ليوتار, ترجمة : أحمد حسان , دار شرقيات للنشر والتوزيع , القاهرة , ١٩٩٤م .