الرواية والاقتصاد الادبي
قراءة تفكيكية في روايتي "موائد من رماد" و "جنون مملكة القصب"

م. د.علي حسن هذيلي
مدرسة الموهوبين- ميسان

ملخص البحث: الرواية والاقتصاد الادبي

تناول البحث مشكلة يعاني منها بعض الروائيين قليلي الموهبة، لا سيما أولئك الذين يكتبون روايتهم الأولى، وهم يظنون أنَّ الرواية هي أن تقول كل شيء، من دون تمييز بين الاصيل والدخيل، لأن الرواية، من وجهة نظرهم، تقابل القصة القصيرة، فإذا كانت القصيرة تكتفي بحدث واحد، وبطل واحد، ومغزى واحد، ولغتها بالغة الكثافة، والايجاز، واجواؤها مغرقة في الخيال، فإن الرواية هي فن التفاصيل، والتفاصيل بحاجة إلى احداث، وعقد، وشخصيات نامية واخرى مسطحة، ولغة شارحة، وواصفة، وساردة، ومباشرة، وواقعية، واماكن كثيرة، وازمان بعيدة، وقريبة، ومتوسطة... فإذا استطاع (الروائي) أن يفعل ذلك كله، فبها ونعمت، وإلا فهو أبعد ما يكون منها! إذن فهو بحث في ماهية الرواية، قدر تعلق الأمر بالتفاصيل، ومدى الحاجة إليها. فما المطلوب من الروائي، أن يقول الاشياء كلها دفعة واحدة، أم انه ينتقي منها ما يمكن أن يكون مفيداً ومثمراً للرسالة التي يود ايصالها؟

The research Summary Novel and The literary Economy This research deals with a problem that less talented novelists suffer from especially in writing their first work. They think that their novels are going to say everything without distinguishing between the original and the alien . Novel is , from their own point of view , like a short story , so if a short story involves one narrative event and it might be the hero in its brief language and worlds of fancy or imagination then they have to put in mind that a novel is the art of details . The detailing , here ,

needs events , climaxes and growing and / or flat characters . in addition to the expressive , detailing, direct and realistic language as well as too many places and far or near or middle times. So if a novelist can do all this , then his work deserves to be called a novel and if he can't , therefore, his work doesn't. This research deals with what novel is particularly dealing with the smallest details and to what extent do we need them . Does a novelist have to sat everything at one time or he / she has to choose what may seem fruitful to his/ her message that he has to send?

مقدمة

كانَ ارسطو يرى أنَّ الفضيلةَ وسطٌ بينَ رذيلتينِ، فالاقتصادُ، مثلاً، فضيلةٌ، بينَ البخلِ والتبذيرِ اللذين عُبِّرَ عنهما، قرآنياً، بأسلوبٍ جمالي يقولُ شيئاً، ويُضْمِرُ شيئاً آخرَ: "**ولا تجعلْ يدَكَ مغلولةً إلى عنقِكَ ولا تبسطْها كلَّ البسْطِ**"[١]. لأنَّ اللومَ، والحسرةَ، وعدمَ القدرةِ على الانتاج والعطاء هيَ النتيجةُ الطبيعيةُ لهذينِ النمطينِ من الفعل. كذلكَ هيَ بقيةُ المفاهيمِ التي يجبُ أنْ نتعاملَ معها، لا بطريقةِ "دريدا" التي تضربُها ببعضِها، لتنتجَ العدم! بلْ بطريقةِ ارسطو التي تنتجُ الوجودَ، فثمةَ دائماً فضيلةٌ على المرءِ أنْ يستخلصَها، ويُروضَ نفسَهُ عليها، وإذا استطاعَ أنْ يُعلمَها الآخرينَ، فليفعلْ، لأنَّ "**قيمة كلِّ أمرئٍ ما يُحْسِن**"[٢].

ولعلَّ الاقتصادَ في الكتابةِ منْ تلكَ القيمِ التي لا يُحْسِنُها إلا اولئكَ الذينَ امتلكوا حساً ابداعياً ونقدياً عالياً، ذلك أنَّ المؤلفَ ليسَ كاتباً فحسب، بلْ هوَ ناقدٌ، أيضاً، فالنقدُ يرتبطُ ارتباطاً وجودياً بالنص، وإنْ بدا أنّهُ تالٍ له، بمعنى أنَّ المبدعَ يمعنُ النظرَ في نَصّهِ، بعدَ كلِّ خطوةٍ، أو بعدَ الانجازِ النهائي، فيبدلَ لفظةً هنا، أو لفظةً هناك، أو يقدمَ ما كانَ متأخراً، أو يحذفَ ما كان زائداً، ثم يقدمه للمتلقي منْ غيرِ أنْ يكشفَ اسرارَه، أو مراحلَ تكوينهِ، اللهم إلا إذا شاءَ أنْ يتحدثَ عنْ تجربتِهِ، وذاكَ موضوعٌ آخر. فإذا لم يفعلْ، فعليهِ أنْ يستعينَ بغيرِهِ، وذلكَ اضعفُ الايمان، ولكنْ يبدو أنَّ علاقةَ بعضِ المبدعينَ بكلماتِهم قويةٌ جداً، إلى الدرجةِ التي لا يستطيعُ أنْ يُضَحِيَ ببعضِها، وإنْ كانتْ ثرثرةً وهذياناً في غيرِ محلِّهما، لذا فنحنُ ندّعي أنَّ الاقتصادَ هوَ نصفُ العملِ الإبداعي، أما النصفُ الآخر، فهوَ العملُ

(١) سورة الاسراء: ٢٩

(٢) نهج البلاغة: الحكمة ٧٦، ص٥٣٠

ذاتُهُ، بمعنى أنَّ المبدعَ يكتبُ نصاً ما، ولْيكنْ روايةً هذهِ المرةَ، ولأنّها روايةٌ، وفيها فسحةٌ من القولِ، فإنَّهُ سيستثمرها، ولكنَّ المشكلةَ تبدأ عندما يتجاوزُ ذلكَ إلى الفُسَح الأخرى.

بتعبيرٍ أوضح: ثمةَ رواياتٌ تشعرُ معها بأنَّ كلَّ كلمةٍ فيها تخصُّكَ، وتثيرُ اهتمامك، بل إنَّ نصَّكَ النقدي سيبني عليها فرضياتِهِ وجمالَه، وثمةَ رواياتٌ تشعرُ بأنْ لا شيءَ فيها يعنيك– وإنْ كانَ موضوعُها يبدو مهماً– ولكنّكَ مضطرٌ لأنْ تكملَ القراءةَ، لأنّكَ بصددِ الكتابةِ عن تلكَ الأشياءِ التي يسمونها روايات. رواياتٌ ليسَ لها أي طموحٍ جمالي "**ولا تحدث أيَّ تبديلٍ في فهمنا للإنسان، ولا في الشكل الروائي، وتتشابهُ فيما بينها، ويمكنُ أنْ تُسْتَهلكَ كاملةً في الصباح، وتُلْقَى كاملةً في المساء**"[٣]. فإذا كانَ النصُ الابداعيُ هو ما يبقى، أو ما يبقّى منه، فإنّنا، غالباً، إزاء نصوصٍ لا يبقى شيءٌ منها، بلْ هي تسلبُ منكَ حتى ذلكَ الإحساس الجمالي القديم، بعدَ أنْ تَمْلأ دُنْياكَ ثرثرةً وهذياناً، فكل أمريء إنما يعطي مما عنده.

إنَّ العالمَ كبيرٌ ومفتوحٌ بينَ يدي المبدع، ولهُ أنْ يعيدَ تخليقَهُ بالطريقةِ التي يشاء، ولا يحتاج حينئذ "**إلا إلى طين واقعي يصنع منه مخلوقاته الأدبية، فالواقع باب الخيال المغلق الذي ينتظر ملكة إبداعية تفتحه، لتبعث فيه الحياة**"[٤]، ولا يكون ذلك إلا بعدَ قراءة الإنسانَ، والغورَ فيه، بوصفه بؤرةَ النصِ ومنتهاه، سواء بطريقة المحلل النفساني، الذي يشتغلُ على الداخل، أو بطريقة الوصّاف الذي يشتغلُ على الخارج. وفي الحالتينِ هو بحاجةٌ إلى الاقتصاد، طريقةً يتخلّصُ بها من الحكاياتِ الدخيلةِ، أما "الايجازُ المخلُّ"، فلنْ يكونَ هو الحلُ حينَ يتطلبُ الأمرُ تفصيلاً. وهذا يعني أنَّ الاقتصادَ ليسَ هو أنْ تقللَ كلماتَك، ولا أنْ تزيدَ عددَها، بل هو تلكَ الحالةُ الوسطيةُ التي ستحيلُنا إلى قولِ أميرِ المؤمنينَ (ع): "**ما رأيتُ بليغاً قط، إلا ولهُ في القولِ إيجازٌ، وفي المعاني إطالةٌ**"[٥]، وهذا يعني أنّكَ في اللحظةِ التي تبحثُ فيها عن القولِ الموجزِ، عليكَ أنْ تضمنَهُ معنىً عميقاً، وثرياً، ومشحوناً بالدلالةِ، يفتحُ أفقَ النصِ، ويقودُ القارئَ إلى مناطقَ لم يألفْها، وهوَ الباحثُ عَنِ العُمْقِ والجَّمالِ والابداع.

وإذا كان الايجاز مصطلحاً بلاغياً يشتغل على الجملة قصراً وحذفاً، فإن الاقتصاد الأدبي يشتغل على النص بكليته، لذا فقد اختار بحثنا نصّين روائيين هما: (موائد من رماد) للطفي جميل محمد، و(جنون مملكة القصب) لإبراهيم دكس الغراوي، رأي ضرورة تشذيبهما من الزوائد التي علقت بهما، وهو يستحضر قول الروائي الكبير فؤاد التكرلي: **ليس ثمة كلمة واحدة زائدة في رواياتي**[٦]. وإذا كان يتفق مع التكرلي، بعد أنْ نختبر صدق حديثه، بتطبيقه على رواياته وقصصه القصيرة، فإنَّ ذلك يحتاج إلى الكثير من الجهد والتكلف مع تلك النصوص التي لن

---

(٣) ينظر: الوصايا المغدورة: ٢٣

(٤) كنائس النقد: ٤٤

(٥) البيان والتبيين: ج١– ٨٧

(٦) ينظر: حوارات في الرواية: ٥١

تكتفي بحذف نصفها، بل ربما ستحذفها كلها، وأنت تبحث عن الإبداعي فيها، إنها نصوص ممتازة للدراسة الباحثة عن الاقتصاد الأدبي.

بعد هذا التعريف بالاقتصاد الادبي نرى ضرورة الحديث عن القراءة التفكيكية، ذلك أن ممارستنا للتفكيك تكاد تختلف جذرياً عن تلك التي يدعو إليها مبدع التفكيك "جاك دريدا"، فممارسة دريدا قائمة على نقض المراكز، وتفتيت الدوال، **من دون ايجاد بدائل تعيد النظر في عمل المركز**[٧]، أو توجيهه في الاتجاه الذي يخدم النص أو حركة التاريخ. يفعل التفكيك ذلك لغايات عدمية، انطلاقا من ادعاء: **أنَّ الدال يقول الشيء ولا يقوله في آن**[٨]، وبما أنَّ الدال يقول ولا يقول، من وجهة نظر التفكيك، فإن امكانية التواصل معه ستكون مستحيلة، ولهذا لم يستطع دريدا تعريف التفكيك، فقال: "**التفكيك لا شيء، بما أنه يحيل إلى لا شيء، وكل شيء، بما أنه يحيل إلى لا شيء أيضا.. لا أجد الكلمات المناسبة لتعريف ما لا يعرف، والتفكير فيما لا يمكن التفكير فيه**"[٩]. فإذا كان "دريدا" عاجزاً عن تعريف التفكيك، فإنه عن قراءة النص سيكون أعجز، لأن القراءة قائمة على فرض سابق، يتعلق بطبيعة اللغة، هو أن الدال يقول، ولا بد أنْ يقول، ونحن لا نقول عنه "دال"، إلا عندما نفترض أنه يشير إلى مدلول ما، ومن ثمة **لا يمكن الإقرار بأية قيمة للأثر الأدبي مالم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد الدال والمدلول**[١٠]، كل ما هناك، انك قد لا تتفق مع ما يقول، وتلك هي خصوصية القراءة: المطابقة أو الاختلاف. قراءة لا بد أن تختلف عن قراءة "دريدا" العدمية، لأنها تفكر بالممارسة النقدية على مستوى النقض والبناء، بتعبير أوضح هي ممارسة تقع في خانة "النقد التقليدي" الذي لا يكتفي بالإشارة إلى جماليات النص، بل ينفتح على قبحياته- شكلاً ومضموناً- ويقترح البدائل التي تريد من المبدع أن يعيد النظر فيما يكتب، قبل أن يطلقه في فضاء التداول الأدبي والثقافي، لأنه حينئذ سيكون من حصة القُرّاء، والقُرّاء كائنات حية، لها شخصيتها وطريقتها في فهم النص، فهم يتجاوز مجرد الاختلاف معه، إلى التأسيس على أنقاضه، وهذا ما نحاول أن نستجليه في النصين موضوع الدراسة:

رواية موائد من رماد

تتكون رواية "موائد من رماد" من قصتين تتناوبان الحكي، تتحدث الأولى منهما عن ضابط عراقي، برتبة لواء، اعتقلته القوات الامريكية الغازية، وبعد التحقيق معه، وتعذيبه، أُطْلِقَ سراحه، وعندما وصل إلى بيته، قتله الملثمون

(٧) ينظر: دليل الناقد الادبي:

(٨) ينظر: جاك دريدا والتفكيك، صادق ناصر الصكر، مجلة حوار- العدد الأول: ص٣٢.

(٩) أحادية الآخر اللغوية: ١٥- ١٦.

(١٠) ينظر: الأسلوب والأسلوبية: ٩٧، ٩٨.

الذين لم تحدد الرواية هويتهم. إما القصة الثانية، فتتحدث عن جندي، في الجيش العراقي، ابان الحرب مع إيران، احاط به الأعداء، في هجومهم المباغت، ولكنه استطاع أنْ يختبئ في مغارة، بعد أن جُرِحَ في ساقه. والقصة كلها عبارة عن هذيان متواصل، يتحدث فيه الجندي مع نفسه، بعد أنْ حوصر في هذه المغارة التي تساويه طولاً وعرضاً، وتتحكم بحركته وسكونه. وكان الضابط/ اللواء هو الذي كتب القصة الثانية– قصة الجندي– عندما وجدَ نفسه عاطلاً عن العمل، بعد سقوط سيده الصنم، وعندما اعتقلوه، كانت تلك "القصة" من ضمن الاشياء التي اخذوها معهم، ليتورط المترجم بقراءتها للمحقق الامريكي الذي كان يقوم بدورين: التحقيق مع اللواء/ المتهم، وقراءة الرواية التي كتبها، ليُعبِّرَ، بعد الانتهاء من قراءتها، عن اعجابه الشديد بها، رغم انها لم تعجبنا، نحن القرّاء، بل على العكس، لقد أثارت غضبنا، إذ كيف للرواية هذا الفن الابداعي الجميل أنْ يُكتَب بهذه الطريقة التي هي أقرب إلى الهذيان منها إلى الفن الجميل؟!

قلنا: إنَّ القصتين رُويّتا بطريقة التناوب، شيء من هذه، وشيء من تلك، وكان المفروض بهما أنْ تلتقيا، أو أنْ يترك الراوي هذه العملية– اللقاء– إلى القارئ، بعد أنْ يبذر هو فيهما بذور اللقاء، بطريقة تمكن القارئ من الربط. ولكن الراوي، هنا، لم يُفلح في أي من هاتين العمليتين، فبقيت القصتان تراوحان في المكان نفسه، بل إنَّ احداهما لم تتجاوز مساحتها الحفرة التي اختبأ فيها البطل، لائذا من أعدائه، وهو يُحَدِّثُ نفسه بالنجاة.

يعمد الروائيون إلى هذا الأسلوب– التناوب– لغايات تتعلق بالأبعاد التقنية للنص، فضلا عن التنويع، والتشويق المتأتي من الانتقال بين القصص والحكايات، واثبات القضية التي يتبناها الروائي، ويبشر بها، لا سيما إذا ما تكاثرت القصص المتضمنة في النص، ذلك أنَّ تكاثرها سيكون أشبه بالدليل الاستقرائي الذي يقدمه المبدع بين يدي القرّاء، لإثبات قضيته وتأكيدها، أو لأن الاستقراء هو الكفيل بتشكيل الصورة في كليتها، لا سيما أنَّ بعض الروايات تتشكل من مجموع القصص التي نسمعها من أولئك الرواة الثانويين، أو من راوٍ واحد، كما فعل نجيب محفوظ، مثلاً، في رواية "حكايات حارتنا"، التي هي عبارة عن قصص قصيرة، لا تتجاوز الصفحة والصفحتين، يتحدث فيها الراوي عن شخصية طارئة هنا، وشخصية طارئة هناك، ولكن هؤلاء الطارئين هم الذين سيؤثثون الحكاية، عندما تقترب قصصهم من بعضها، وتتلامس، ثم ترتفع درجة حرارتها، عندما يتدخل الجنس، أو الدين، أو السياسة، بوصفها النهاية الحتمية لكل قصصنا التي تبدأ بريئة وتنتهي مذنبة. ولْتكنْ، بعدئذ، الحارةُ صورةً مصغرةً لمملكة مترامية الأطراف، لا يستطيع الروائي أنْ يحصرها بين دفتي نصه الروائي، إلا عندما يستعير حارة من حاراتها، ثم يدخل بيوتها بيتا بيتا، ليروي لنا ما يحدث بلسان طفل يستطيع أنْ يتجول، في البيوت، من دون أنْ يعترض عليه أحد[١١].

(١١) ينظر: رواية حكايات حارتنا

بوليفونية تتداخل فيها القصص، ويحاور بعضها بعضا، فتضيع وجهة نظر الراوي الأول، إلا على القارئ الحصيف الذي سيعرف أين يجده، وفي أيِّ جسدٍ تلبّس، لأنه، ربما، يعرف عنه أكثر مما يعرف هو عن نفسه، ولْتنتصر وجهة النظر التي تقول: "**إنَّ الايديولوجيا ليست ثوبا نلبسه، بل هي جلدنا، وليست العوينات، بل هي نظرنا**"(١٢). كل ما هناك أنَّ جرعتها في "الرواية البوليفونية" ستكون أقل، لأنها رواية ديمقراطية، تحتفي بحقوق الشخصيات الروائية اكثر من احتفائها بحقوق خالقها الذي سيكون أشبه بصانع الساعات، يصنعها، ويتركها لنفسها تتدبر أمورها، بعد أنْ يضع قوانينها فيها. وهذا ما لم يدركه مؤلف رواية "موائد من رماد"، لأسباب تتعلق بالبدايات، اعني ضحالة التجربة الروائية، وقصر عمرها الزمني، فضلاً عن انعدام الحساسية الفنية التي لا علاقة لها بالبدايات، أو الزمن. حساسية، إذا ما كانت موجودة، فستفرض نفسها، وتخرج هكذا من العدم، على طريقة "ستيفان تسفايج" الذي جمع قصتين، اشتركتا في بناء روايته **كأنهما إبرتان تصنعان معا- وكل منهما مستقلة- نسيجاً يتوالى نموه غرزة غرزة، بطريقة يصعب على القارئ فيها التفريق- في عمل الابرتين- بين التوازي والتداخل، لتظهر براعة تسفايج في صناعة الرواية وحبكها، ونموها المطرد إلى غايتها، بحيث تستحيل الإضافة أو الحذف**(١٣).

اذن، فالقصتان لم تلتقيا، ولم تتحاورا، وإنْ حاول الراوي أنْ يلاقيهما، عندما أخذ يتحدث عن مغزى قصته الأولى، ويتمنى من المحقق أنْ يكتشفه، ويعامله على أساسه، وهو مغزى سيكون مضحكا لـ (لواء) في الجيش العراقي، يتحدث، أثناء الحرب مع إيران، عن الحب، والسلام، وكراهية الحرب والموت: "**إيه عبد الله، الآن هم يقرؤون حكايتك، هل تمتعوا بها؟ ماذا وجدوا فيها؟.. هل وجدوك محبا للسلام، هل سيتعلمون منك بأن الحروب مهما كانت دوافعها، فإنها فاسدة وخاسرة، وهي موائد للجثث فقط**(١٤)! فالقصة نفسها لا تقول ذلك. لذا كان المفروض بالراوي أنْ يُترك اكتشاف المغزى إلى القارئ، ولا يقحم نفسه فيما لا يعنيه، طبعا إذا كان ثمة مغزى، وليس اضافات من راوٍ، يريد لقصته أنْ تكون ذات مغزى، بالقوة لا بالفعل. لذا فقد بدت هذه المحاولة- التقريب بين القصتين- ساذجة، تعكس معاناة (المبدعين)، وهم يكتبون نصوصهم الأولى. وإن كانت القضية نسبية، أعني أنْ بعض النصوص الأولى كانت اكثرَ ابداعاً وجمالاً مما جاء بعدها، ولعل رواية "بابا سارتر" لعلي بدر ستكون مثالاً ناجحاً للنص الذي لم يستطع مبدعه أن يأتي بمثله في نصوصه اللاحقة.

أما لماذا لم تتحاور القصتان؟ فربما، لأنهما خاليتان مما يُفترّض أنْ يكونَ حضوره طاغياً في أية قصة، أعني الحبكة، أو ما يسمى في "علم النص" بـ "الحبك والسبك"، فهما قصتان تسيران باتجاه واحد، لذا امكن فصلهما إلى

(١٢) الشعر والصراع الأيديولوجي: ٨٧

(١٣) ينظر: مقدمة رواية لاعب الشطرنج: ١٣

(١٤) ينظر: موائد من رماد: ١٥١

روايتين. أما جمعهما فيعني أننا ازاء رواية انتفخ بطنها، وقاربت على وضع مخلوق مشوه بسبب الزوائد التي علقت في اطرافه: يديه، ورجليه، وارنبة انفه، وغضروف اذنيه، أما (قضيبه)، فقد سَلِمَ، هذه المرة، مما كان يفعل في روايات مجايليه، لأسباب لا نعرفها. عموما فإن المحقق، عندما مدح الرواية، ليس هو المُلام، لأنه كائن من ورق، صنعته أنامل الراوي الأول الذي عَبَّرَ عن اعجابه الشديد بعمله، على لسان المحقق، والحال أن الأمر لو ترك إلى المحقق نفسه، لكان له رأي آخر، ذلك أنَّ القارئ، أي قارئ، يمتلك ذوقا فنياً، وحساً نقدياً يؤهله لأن يُقوِّم النصوص بطريقة انطباعية، ما يعني أنَّ القارئ هو ناقد مع وقف التنفيذ، كل ما هناك أنه قد لا يمتلك القدرة على تحويل حسه الفني إلى نص نقدي مكتوب يُحلِّل، ويُفسِّر، ويُؤوِّل، ويُعلِّل، ويُقوِّم، لأن ذلك يتطلب تخصصاً نقدياً، أو على الأقل تفرغاً لقراءة النصوص الابداعية، والكيفية التي تُحَلَّل بها.

هذا هو كل شيء، ولا شيء وراءه، لا سيما أنها رواية بدت سطحاً لا عمقَ له، أو ظهراً لا بطنَ له، ومن ثم، تستطيع أن تعدَّها أنموذجاً ممتازاً للرواية التي لا تخبئ شيئاً، لا، لأنها تحب الصراحة، ولا تأخذ غيبة أحد، بل لأنها غير قادرة على استبطان الموجودات، أو الحديث بلغة رمزية تقول شيئاً، وتعني شيئا آخر، على طريقة "إياك أعني واسمعي يا جارة". نعم، ليس ثمة معلومة مخبأة، طبعاً على فرض أنَّ الروايات كلها، أو بعضها، يجب أنْ تتضمن معلومات مخبأة، تعكس قدرة الروائي على اتقان الصنعة، وذكاءه في تمرير كُراتِهِ، ومن ثم فليس هناك مسكوت عنه سيجهد القارئ نفسه كثيراً في البحث عنه، كما كان يفعل مع النصوص الذكية، التي تقول اشياءها، ثم تمرر، من تحت، ما يمكن تمريره. وإذا كان الرواة يفعلون ذلك بذكاء وخفة، فإن الراوي، هنا، لم يستطع أن يمرر شيئاً، لأنه كان مشغولاً بأشياء أخرى لا علاقة لها بالفن الروائي، أشياء لا فن فيها، ولا جمال، ولا خيال، لا سيما في تلك اللحظات التي ينفعل فيها الراوي، ليختفي الجمال كلياً، وتطغى الايديولوجيا. ما يعني أنَّ الراوي، هنا، لا هو من اصحاب الطبع، ولا هو من اصحاب الصنعة، إذا ما استعرنا التقسيم الكلاسيكي للشعراء، ولا شك أنَّ الرواية، على خلاف الشعر، هي الفن الجامع بين الاثنين، مع ضرورة تقديم الصنعة، لأن الطبع سيكون مضراً مع فن قائم عليها.

نصيحتي التي اقدمها بين يدي المؤلف أنْ يحذف إحدى القصتين، لأنها لم تحقق الغاية من وجودها، وتحديداً قصة ذلك الجندي الثرثار الذي يهذي بأحاديث شتى، فقدت الرواية على اثرها اقتصادها الأدبي، ولا شك أنَّ الرواية هي فن الاقتصاد، وإن بدَتْ غير ذلك، أو على الأقل هي فن المساواة، حيث الألفاظ تساوي المعاني. أما القصة الثانية– قصة اللواء الصدّامي المُعتقل– فيستطيع أنْ يبقيها بشرط أنْ يعيد كتابتها بلغة قصصية، وحيادية بأن يرفع تدخلاته، وحماسته الزائدة لصالح بطله المعتقل، وهو يمنحه صفات لا يستحقها من قبيل الشجاعة التي يواجه بها المحققين، أو تلك اللحظات التي يحرج فيها المعتقلُ المحققين، فيتحول هو إلى محقق، وهم إلى متهمين! أي أن الراوي عليه أنْ يكونَ حيادياً في حكايته للأحداث، أما وجهة نظره، أو موقفه من الحياة، فسيظهر من بين السطور،

دون أنْ يكلف نفسه فوق طاقتها! نعم، بعد إجراء التعديلات السابقة، فإنَّ المتبقي يمكن أنْ يَعْنينا، ويثير اهتمامنا، إذا ما أعيدت كتابته، بطريقة تقربه من الفن الروائي، وتبعد عنه شر النقاد والحُسّاد.

رواية جنون مملكة القصب

تتحدث رواية "جنون مملكة القصب" عن عاشقين صادقين في عشقهما، أرادا أنْ يجتمعا على سنة الله ورسوله (ص)، ولكن عائلة البنت، أبوها وأخوها، رفضا، نظراً لأن تلك العلاقة كانت الألسن قد تداولتها، وربما أضافت اليها ما ليس فيها، ما سبّب حرجاً شديداً للأب الذي يدرك أنه يعيش في مجتمع عشائري مغلق، يمنح للرجل حقوق العشق، ويسلب من المرأة ذلك الحق، إذ ليس من حقها أنْ تعشق، وإن فعلت، فإنَّ مصيرها الحبس أو الموت، فكيف إذا ما تخطت الحدود، وهربت مع عشيقها، مثلا. هذا هو ما حدث بين بطل الرواية "سالم الحلو" ذي الثمانية عشر ربيعاً، وحبيبته "ماجدة"، عندما نهبا بعضهما، وقررا، في لحظة شبق عنيفة، الهروب من قريتهما، أم كعيدة، ليتزوجا في أحد البيوت (الرخيصة) في مدينة العمارة، وعندما اكتشفا أنَّ القدرَ الذي كتباه بإرادتهما ليس في صالح هذا الزواج، قررا الافتراق، والعودة إلى القرية، وما قد يترتب على تلك العودة من نتائج فاضحة، وربما مميتة.

هذه هي الحكاية الرئيسة في "جنون مملكة القصب"، وقد أُطِّرَتْ بحكايات أخرى، تتعلق بالشخصيات الثانوية التي تحيط بالبطل، لعل في مقدمتها حكاية الرفيق البعثي عدنان وزوجته التي تراود "الحلو" عن نفسه، ولكنه يفلت منها، بدينه، وغيرته، وإصراره على أنْ يكون وفياً لحبيبته ماجدة. وعندما تيأس زوجة البعثي منه تذهب إلى غيره، وتضع ولداً من سفاح، في إشارة ذكية إلى أصول البعثيين وطبيعة حياتهم. أما كاطع أبو سالم، وصبرية جدته، ومجيد صديقه، فقد شكلوا خلفية ضرورية، لا تكتمل الحكايات إلا بها[١٥].

إلى هنا كان المفروض بالرواية أنْ تنتهي، لأنها، بهذا المقدار، يمكن أنْ تكون مقبولة في مجتمع الرواية، متخصصاً كان أم هاوياً، ولكنَّ الراوي فضّلَ أنْ يتبع "سالم الحلو" إلى قبره، محاولاً ألا يترك صغيرة، ولا كبيرة تتعلق به، إلا احصاها، فكبرت الرواية، وانتفخ بطنها، كأنها حاملٌ بعشرين توأماً، ولكنك عندما تنتهي من القراءة، بل في اثنائها، ستكتشف أنه حمل كاذب، والسؤال هو: هل كان حديث القبور هذا ضروريا؟

تتكون رواية "جنون مملكة القصب" من ثلاثة فصول، تتفاوت في عدد صفحاتها، دَوَّنَ فيها الراوي سيرة "سالم الحلو". ولكنه انتقل بها، على مستوى النوع، من السيرة إلى الرواية، وهذا ما اثبته على الغلاف، من دون أن يعلم ما

(١٥) ينظر: جنون مملكة القصب: ١- ٩٠

يترتب على ذلك الانتقال من تبعات، ذلك أنَّ شروط كتابة الرواية هي غير شروط كتابة السيرة، وإنْ كان الجامع بينهما هو السرد، فالرواية حكاية تحرك نفسها، ولها منطقها الخاص بها، أما السيرة فحكاية يُحرِّكها المنطق الذي حدث على الأرض، لذا فهي تحاول الاستجابة له، فإذا علمنا أنَّ ما يحدث على الأرض ليس له منطق يحكمه، لا سيما في بلادنا (السعيدة)، أدركنا أن السيرة قد لا يحكمها سوى (المنطق) الذي فرض عليها من خارج. وبتعبير ميلان كونديرا، فإن **قيمة السيرة ترتكز على الوقائع الحقيقية المكتشفة، أما قيمة الرواية فترتكز على اظهار امكانات الوجود التي لم تزل مخفية، حتى ذلك الحين، الرواية تكشف عما هو متوارٍ في كل واحد منا**[١٦]

إنَّ الاستجابة لما يحدث على الأرض قد يضعف الجوانب الخيالية في النص، لذا فقد رأي "الغراوي" أنْ ينتقلَ إلى عالم الرواية الفسيح، ولتكن مساحة الخيالي أكبر مما هي عليه. مساحة إذا كانتِ السيرةُ تتعاملُ معها بحذر، فإنَّ الروايةَ لا بد أنْ تستثمرها، لأنها فن الخيال والواقع. ولكن هذا الفرض السابق شيء، وما حدث، في هذه الرواية، شيءٌ آخر، لن يرضي القارئ الما زال مصراً على أنَّ للرواية منطقاً هو غير منطق الواقع، وإنْ كانت هي انعكاساً له. هذا هو الفخ الذي وقع فيه الغراوي، فكان أنْ فقدت روايته خصوصيتها النوعية، لذا فهي ليست رواية، وكذلك ليست سيرة. وهي، بالتأكيد، ليست البرزخ الذي سيجمع بينهما، على عادة بعض المبدعين الكبار الذين سيجعلون القارئ ينحاز إلى النص، لأن الجنس شيء طارئ، لذا من حق المبدع أنْ يُداخل بين الاجناس، أو يجترح نوعاً جديداً فيها. نعم، على المبدع أنْ يتعرف الجنس أو النوع، ثم يسير معه إلى النهاية، ذلك أن مصدر الحقيقة والقوة، يقول تودوروف: "**يكمن في التعرف التام على تلك الأجناس، والمضي حتى غاية التعرف على المعنى الخاص بكل جنس منها**"[١٧]. مع ذلك فإن ما يحضر لحظة القراءة ليس الجنس، بل النص، الجنس سيحضر، لاحقاً، لضبط الأمور، أو عندما تكتشف أنَّ النص البين يديك لا يمت إلى الابداع بصلة، فعندما ينتفي الابداع، تأتي خطوة الحديث عن الجنس، لذا فهي ليست بالقضية الخطيرة، في عنوانها الأولي، ولكنها تحمل في داخلها مقولة أهم منها، إنها مقولة الابداع، فهو الذي سيدخل النصوص في الأدب، أو يخرجها منه.

ولعل هذا هو السر الذي يجعل المرء ميّالاً إلى الرواية، بشرط أنْ يعلمَ أنَّ منطقها صارم، لا يمكن خرقه أو التلاعب فيه. لذا كان المفروض بالغراوي أن يأخذ من سيرة "الحلو" المقدار الذي يخدم وجهة نظره أو رسالته، إذا

(١٦) ينظر: الوصايا المغدورة: ٧٥

(١٧) مفهوم الأدب: ٣

كان واعياً لرسالة النص الابداعي، أثناء التفكير بالمتعة المتأتية من قراءته، ذلك أن الاثنين- الرسالة والمتعة- لا ينفصلان. وهي، بلا شك، رسالةٌ كبيرةٌ، من روائي يبدو ملتزماً ومبشراً بأخلاق وسلوكيات ومفاهيم، ربما، لا وجود لها في روايات مجايليه، ولكنه- وتلك هي المشكلة- أبى إلا أن يجعل الكبيرَ صغيراً، عندما لم يكتفِ برواية الاحداث، بل تدخل فيها بطريقة أولئك الذين يريدون أنْ يقولوا الأشياءَ كلَّها، دفعةً واحدة، دون أنْ يتركوا شيئاً للقارئ، سوى الملل، ووجع الرأس.

سنكتفي، هنا، بتحليل الفصل الأول، أو جزء منه، الجزء الذي لخصناه في البداية، واقترحنا الاكتفاء به، لأن الفصلين الثاني والثالث طارئان على النص، وفائضان عن حاجته، وكان البطل- سالم الحلو- فيهما، قد أصيب بالجنون، فأخذ يهذي بأشياء كثيرة، ليست أصيلة في النص، وربما انتقل هذا الهذيان إلى الراوي نفسه، وهو ما حدث فعلاً، فإخذ يتحدث عن كل ما حدث في العراق بعد (٢٠٠٣)، وهو حديث لن تأخذه على محمل الجد، لأنه حديثٌ فائض، من مجنون يهذر بما لا يدري، لا سيما أنه نجح، فعلا، في عدم اثارة اهتمامك، وإنْ تحدث عن اشياء تبدو، ظاهراً، قريبة اليك. لذا يمكن الاستغناء عن هذين الفصلين، من دون أنْ تتأثر الرواية، بل لعلها تزداد تماسكاً واقتصاداً وإقناعاً. وإذا شئنا أنْ نقترب أكثر ممّا تَبَقّى، فإنَّ الفصل الأول يمكن قصَّهُ بالمشرط إلى نصفين، سنحذف الثاني منهما، ونكتفي بالأول للأسباب نفسها التي ذكرناها، ونضيف لها، هنا، كثرة الاخطاء النحوية، والإملائية، والأسلوبية. وإذا كنا سنغفر للروائي الخطأ النحوي، أو الإملائي، كونه غير متخصص باللغة والنحو، فإن الخطأ الأسلوبي لا غفرانَ له. طبعا نقول: خطأ اسلوبي من باب التجوز أو المجاورة، وإلا فإنه لا وجودَ لخطأ أسلوبي، بل ضعف أسلوبي، لا يجيد، بسببه، الروائي بناء الجملة، وصياغة العبارة، ولعل ضرب الأمثلة، هنا، سيكون ضرورياً:

التقى رحيم لقاء مع أخيه بلقاء غير ودي/ فرشّحَهُ أن يكون له النائب الأول/ بشرط إن أردتي أن تمسدي على شهري، فمسدي دون أن تغرزين أصابعك فيه/ تصور يا عامر، أنا سمعت بداية الحكاية وليس بكاملها/ من باب القسم الداخلي، مروراً على ظهر جسر العمارة/ أكون من أنا حتى أنصب نفسي قيِّماً على مشاكل الناس/ إن لم تحتاج إليهم اليوم، فربما تحتاج إليهم غدا/ لا يمكنهما أن يفعلا شيء، يكون مثمر الآن/ يعبث بأوتار حنجرت المرتخية، بأنامل ألمه القاتم[١٨]... والحق إن الروائي الفنان إنما تكمن خصوصيته، هنا، أي في السحر المتأتي من الصياغات الجميلة والمتقنة للعبارات، والجمل، والكلمات، والصور المجازية الموحية التي ستؤثث المشهد،

([١٨]) ينظر: جنون مملكة القصب، الصفحات: ١٩، ٢٩، ٣١، ٣١، ٣٥، ٥٣، ٨٥، ١٥٠، ٢٧٨.

وترتقي بذائقة القارئ، أما أنْ يكونَ كل ذلك مفقوداً، والموجود، فقط، هو الثرثرة والهذيان والزوائد الدودية الزاحفة على مجمل العمل الابداعي، فإن الحذف سيكون هو الحل الأمثل، ولا شك أن آخر الدواء الكي.

إلى هنا نكون قد حذفنا ما يقرب من (٢١٥) صفحة من الرواية البالغ عدد صفحاتها (٣٠٥). وبعد اجراء عملية الطرح، فإنَّ الباقي (٩٠) صفحة، ستكون كافية للاعتراف بهذا العمل، وتصنيفه ضمن الاعمال الروائية، لا أقول: الجيدة، بل المقبولة. وتلك بشرى كبيرة أنْ يُقبَل عملك الأول، ويُعتَرَف به في هذا العالم الكبير، عالم ديستويفسكي، وغابرييل غارسيا ماركيز، وهرمان هسه، ونجيب محفوظ... وأعلم ألا ضيرَ في أنْ تتكون روايتك من (٩٠) صفحة، أو قل: (٧٥)، بعد حذف مقدمتها الضعيفة، وبعض تفاصيلها الزائدة؟ لا سيما أنَّ عدد الصفحات لم يعد ضرورياً في العمل الروائي، كما كان في السابق. والحق إن قضية الحذف هذه تشمل الكثير من الروايات لكتاب متمرسين، ولعل "واسيني الاعرج" مثال ناجح في هذا الباب، لأن نصوصه "أنثى السراب"، و"أصابع لوليتا"، و" مصرع أحلام مريم الوديعة" ملئت نفسها حشواً، ولغواً، وهذياناً إلى الحد الذي رأى "عبد الله السلامي" أنه **يمكن اختزال أحداثها، التي رويت بما يزيد عن (٥٠٠) صفحة، إلى (١٠٠) صفحة، دون أنْ تسقط الأرض من فوق قرن ثور هائج**[١٩]، ما يعني أنَّ القضيةَ غير مقصورة على المبتدئين، بل لعلها عند المتمرسين أشد، لا سيما أولئك الذين لم يتعلموا كيف يكونون اقتصاديين.

قد يقول قائل: وماذا أبقيت للرواية بعد أن حذفت منها ثلاثة ارباعها؟ أقول: ابقيت ما يُفترَض أنْ يكون أدباً وفناً وإبداعَاً، وذلك لا بدَّ أنْ يكونَ في صالح المبدع والنص والقارئ، ولأنَّ "**الأمور لا تستقيم إلا إذا طرحنا ذلك الركام الهائل المرهق الذي يعده بعضهم أدباً. وما لم نقم بتحديد الماهية الأدبية، فإننا أعجز من أنْ نجريَ حواراً، أو مساجلة، أو بحثاً حول الأدب**"[٢٠]. بتعبير أوضح، سنأخذه من طروحات يمنى العيد: "**فإنَّ كلَّ رواية هي، أساساً، رواية لحكاية، أي لفعل، أو اشخاص يفعلون. هذا هو التعريف البسيط الذي قدمه أرسطو، وكان المنطلق في تطوير مفهوم الحكاية بوصفها مستوى، في الرواية، يشمل الفعل والأشخاص، ويتميز، نظرياً، عن الخطاب الذي يشمل: الزمن، وأسلوب القص، وما يعنيه ذلك من وجود راو، وحوار، واصوات. بهذا المعنى تبدو الحكاية**

---

(١٩) ينظر: كنائس النقد: ٥٨

(٢٠) فصول في علم الاقتصاد الادبي: ٧٤

قائمة قبل الرواية"[٢١]. ووظيفة الروائي، بعدئذ، أنْ ينتقلَ بنا من القبل إلى البعد. أما القارئ، فعليه أنْ يكشف هذا الانتقال بالحديث عن الحكاية والرواية، أي الفعل، والشخصية، والزمان، والمكان، والأسلوب، والحوار، والاصوات، ووجهات النظر. ولكن رواية مثل "جنون مملكة القصب"، لنْ تتعبك كثيراً، لأنّها ما زالت تراوح في الحكاية، وإنْ كانت الحكايات، على بساطتها، تبدو أكثر تماسكاً، واقناعاً، وسببية من هذا الجنون المستحكم الذي اتحفنا به الغرواي، ولكننا يمكن أنْ نعتذرَ له بأن هذا هو عمله الأول، وهو اعتذار مردود، لأن المفروض بالغراوي، قبل أنْ يكتبَ عمله هذا، أو يطلقه في الفضاء، كان قد قرأ ما يكفي من الروايات التي ستؤهله للتمييز بين الرواية، وبين شيء آخر لا علاقة له بها، وإنْ كان يشبهها. وربما لهذا السبب ينصح ريلكة **بألا يدفع الكاتب بعمله الأول إلى الطباعة قبل أن ينشر عمله الثاني**[٢٢]

نعم، ما الضير في أنْ يكون عدد صفحات الرواية (٧٥) صفحة؟ لا أرى ضيراً في ذلك، وبين يدي، الآن، رواية "النورس جوناثان ليفنكستون"، لا يتجاوز عدد صفحاتها الخمسين. ومع ذلك، فقد استطاع "ريتشارد باخ" أنْ يقدم لنا رواية كبيرة، تتحدث عن نورس يتعلم الطيران من معلمه، أو شيخه بلغة أهل التصوف، ليصلَ إلى ارتفاعات لم تصل إليها بقية النوارس، أو ينتقلَ من الشرق إلى الغرب، في لحظة واحدة، أو يكونَ في مكانين، في آن واحد. وربما يختفي، أخيراً، عندما يتحول جسده إلى طاقة، تشع بنورها على بقية النوارس التي تعيش لحظتها، ولا همَّ لها سوى بطنها، أما الطيران إلى ارتفاعات غير مسبوقة، فشأن آخر لا علاقة لها به. إنها رواية تجمع بين عوالم التصوف وعوالم الفلسفة، لتقول لنا في النهاية: **أيها الإنسان، ما أنت سوى فكرتك عن نفسك**[٢٣]، لذا فإنك ستكون بمقدار تلك الفكرة، لا تزيد ولا تنقص. وهو مغزى قد لا يتطلب الكثير من القارئ لاكتشافه، لأن الراوي كان قد صرح به، وجعل الحدث اثباتا له. وهي فلسفة أقرب إلى التصور الوجودي الذي يؤمن بأن الإنسان هو الذي يقرر ما يمكن أنْ يكون، ولكن "باخ" اضاف إلى هذا التقرير، قيمة أخرى، مفادها: "**وأنْ ليسَ للإنسانِ إلا ما سَعَى**"[٢٤]. نحن هنا إزاء تلميذ تعلّم الدرس بإتقان، وربما فاق أستاذه، وهو الآن بصدد نقل تجربته إلى أحد مريديه. وهكذا فإنَّ الحقيقة يمكن أنْ تنتقل، بشرط أنْ يتدرج المرء في مقاماته وأحواله، بعد أنْ يطهر قلبه، ويتخلص من شهواته ومتطلباته التي

([٢١]) الكتابة تحول في التحول: ١٠٥

([٢٢]) ينظر: رواية القارئ: ٩١

([٢٣]) ينظر: النورس جوناثان لفنكستون: ٧٢

([٢٤]) سورة النجم: ٣٩

ستودي به، إنْ هو استجاب لرغباتها، بالطريقة التي يتحدث بها أصحاب مقولة: "عيش حياتك". ثمة فرق كبير، بين أنْ يتحكم المرء بشهوته وهواه، ويسيطر عليهما، وبين أنْ يتحكما هما به. كان أمير المؤمنين (ع) قد تحدث عن هذا النموذج البائس عندما قال: "**واعلموا انه ما من طاعةِ اللهِ شيءٌ إلا يأتي في كُرْه، وما من معصيةِ اللهِ شيءٌ إلا يأتي في شهوة. فرحمَ اللهُ امرأ نزعَ عن شهوته، وقمعَ هوى نفسه**" [٢٥]

لا شك أنَّ ذلك يحتاج إلى تربية، ورياضة، ومران ربما يصل بصاحبه إلى تلك الدرجات التي وصل إليها "النورس". وتلك هي خصوصية البطل في هذه الرواية– جنون مملكة القصب– فلأول مرة نصادف في رواية عراقية بطلا مثقفاً ومتديناً، فقد اعتدنا أنْ نرى البطل، على غير هذه الصورة، فثمة تواطئٌ عجيبٌ بين الروائيين العراقيين أو العرب على مسخ صورة البطل، وابدالها بالبطل المستعد لفعل المحرمات كلها، لا سيما الزنا، ولك أن تقرأ روايات نجم والي، أو علي بدر، أو أيّاً كان، لترى أنَّ التصور الغربي للبطل، أو الشخصية، هو المهيمن عليهم، فما يقوله الغربي يجب تكراره، هنا، بطريقة حروفية، أما خصوصيات الزمان والمكان الذي انطلقت منه الرواية، فليس لها أي اعتبار.

هذا هو ما يميز بطل الغراوي الذي يستحق أنْ يُفرَد بدراسة، لخصوصيته وامتيازه، إذا ما قورن بأبطال الآخرين. ونحن، هنا، لا نتحدث عن جوانب ابداعية ستميز بطل الغراوي عن غيره، فحديث الإبداع هنا مفقود، بل نتحدث عن جوانب ثقافية، وأخلاقية، وسياسية، قد تقودنا إلى المرجعيات التي ينطلق منها هذا الروائي أو ذاك، ومدى ارتباط تلك المرجعيات بديننا، وفلسفتنا، وحضارتنا، وهويتنا نحن. ولأن هذا الحديث لا علاقة له بالاقتصاد الأدبي، فإن الخوض فيه، هنا، سيكون فائضاً نقدياً لن نتورط فيه، ونحن نطالب الآخرين بأنْ يكونوا اقتصاديين يتحدثون في الموضوع، ولا يقحمون فيه ما ليس منه.

الخاتمة

١– ثمة نصوص (إبداعية) لا تعرف الفرق بين الايجاز والاطناب، أو بتعبير معاصر، لا تعرف ما الاقتصاد الأدبي؟ فعندما تكتب رواية، فهذا لا يعني أنه مسموح لك أن تقول كل شيء، وإذا شئت أن تفعل، فافعل، بشرط ألا يكون ثمة كلمة زائدة.

([٢٥]) نهج البلاغة: خطبة ١٧٦، ص ٣٠٠

٢- بُنيت رواية "موائد من رماد" على أسلوب التناوب، ورغم جمالية هذا الأسلوب إلا أن الروائي لم يستطع أن يستثمر هذا الجمال، لذا كان المقترح أنْ يحذف احدى القصتين، ويكتفي بقصة الضابط المعتقل، وبذلك تحقق الرواية اقتصادها الأدبي.

٣- خلطت رواية "جنون مملكة القصب" بين السيرة والرواية، وهذا الخلط بقي معها إلى النهاية، ومن ثم فإنَّ القارئ لا يستطيع تحديد النوع الأدبي في هذا النص. فإذا علمنا أنَّ لكل نوع أو جنس خصائصه وميزاته، أدركنا ضرورة تقليم أظافر هذا النص. والاكتفاء منه بما يحقق الجمال، والإبداع، والاقتصاد الأدبي.

المصادر

القرآن الكريم

- أحادية الآخر اللغوية، جاك دريدا، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط١- ٢٠٠٨
- الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٦- ٢٠١٤
- البيان والتبيين: أبي عثمان الجاحظ، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط١- ٢٠٠٩
- جنون مملكة القصب: إبراهيم دكس الغراوي، دار أمل الجديدة، ط١- ٢٠١٩
- حوارات في الرواية: د. نجم عبد الله كاظم، دار الشروق- عمان، ط١- ٢٠٠٤
- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط٥- ٢٠٠٧
- رواية القارئ، نذير جعفر، دار شرقيات للنشر والتوزيع- القاهرة، ط١- ١٩٩٩.
- الشعر والصراع الأيديولوجي، محمد علي مقلد، دار الآداب، بيروت، ط١- ١٩٩٦
- فصول في علم الاقتصاد الادبي: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ١٩٩٧
- فلسفة النقد التفكيكي: سامية راجح وبشير تاروت، عالم الكتب الحديث، ط١- ٢٠٠٩
- الكتابة تحول في التحول: يمنى العيد، دار الآداب- بيروت، ط١- ١٩٩٣
- كنائس النقد: عبد الله السلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ط١- ٢٠٠٧

- مفهوم الأدب: ستيفان تودوروف، تر: عبود كاسوحة، وزارة الثقافة- سوريا، ٢٠٠٢.
- موائد من رماد: لطفي جميل محمد، دار ضفاف للنشر- العراق، بغداد، ط١- ٢٠١٧
- نهج البلاغة: شرح السيد هاشم الميلاني، مؤسسة أنوار الرسول الأعظم- ط٩- ٢٠١٢.
- النورس جوناثان لفنكستون: ريتشارد باخ، تر: عزه كبة، دار الشؤون الثقافية- ١٩٨٦
- لاعب الشطرنج: ستيفان تسفايج، تر: يحيى حقي، دار المدى- ط٢- ٢٠١٧
- الوصايا المغدورة، ميلان كونديرا، تر: معن عاقل، دار صفحات- دمشق- ٢٠٠٧
- جاك دريدا والتفكيك، صادق ناصر الصكر، مجلة حوار- العدد الأول- ٢٠١٤.