مجلة مقامات
EISSN 2253-0363: / ISSN : ISSN2543-3857
المجلد: 06 / العـدد:02 (2022)، ص 31-55

اللغة السّردية في رواية (شقّة الحريّة)

Narrative language in the novel (*Shaqat Alhuriyah*)

د. عبدالله محمد الملا
Dr. Abdullah Mohammed Al Mulla
قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك فيصل - الأحساء - المملكة العربية السعودية
Department of Arabic Language – Faculty of Arts - King Faisal University - Al Ahsa - Saudi Arabia
Mulla_222@hotmail.com
المؤلف المرسل: د. عبدالله محمد الملا Dr. Abdullah Mohammed Al Mulla
الإيميل: Mulla_222@hotmail.com

تاريخ الاستلام: اليوم /الشهر/السنة تاريخ القبول: اليوم /الشهر/السنة

ملخص:

يهدفُ هذا البحث إلى الكشف عن أساليب اللّغة السرديّة في تّجربة القصيبي الروائيّة، مُبرزًا كيفية اشتغال القصيبي ببنية الخطاب السّردي وتشكلاته في روايته الموسومة "شقّة الحريّة"، وبما أنها اعتمدت بشكل كبير على تعدد أنماط الحوار وكشفت من خلاله ثقافات مرجعية واستدعت في ضوئه رموزاً سياسية وتاريخية وأسطورية؛ فقد جاء هذا البحث ليسلط الضوء على بعض الأجزاء الحوارية التي يبرز فيها هذا التّعدد الأسلوبي السّردي في ثلاثة مباحث: المبحث الأول: اللغة الغيرية واستعارة النموذج ، والمبحث الثاني تحدث عن لغة السّرد بين الخطاب الشّعري والرّوائي، وعرض المبحث الثالث للتّذويت وتحقيق الأنا. وتوصل البحث إلى أنّ القصيبي بنى النظام اللغوي في رواية "شقّة الحريّة" على ثلاثة مكونات تعتمد على أساليب لغوية مختلفة داخل الرواية: الأول هو خطاب الطبقة الكادحة العاميّة البسيطة، والثّاني: هو الخطاب النّخبوي، والثالث: هو حوار الذّات أو مونولوج الذات.

كلمات مفتاحية: حريّة الكتابة، حوار الذات، الخطاب النّخبوي، غازي القصيبي، فؤاد الطارف، ميزان النقد.

Abstract:

This research aims to clarify the features of the novelistic experience in the Saudi Arabia in general, and for Al-Gosaibi in particular, highlighting how Al-Gosaibi was interested in the structure of the narrative discourse and its formations in this novel, which is a unique novel of its kind; This is because it is the novel closest to the autobiographical character, which is known for its direct narrative construction. The research came in three sections: the first section is the heterosexual language between polyphony and discourse transformations, the second section is the metaphor of the model and polymorphism, and the third section is the subjectivation and the realization of the ego. The research concluded that the linguistic system in this novel is formed on three components: the discourse of social life and the simple vernacular class, the elitist discourse, and the dialogue of the self or monologue of the self.

Keywords: Balance of Criticism, Elite Discourse, Fouad Al-Tarf, Freedom of Writing, Ghazi Al-Gosaibi, Self-Dialogue.

مُقدِّمة:

يقفُ هذا البحث على ثلاثيّة من المحاور السّردية، مُبرزًا كيفية اشتغال القصيبي ببنية الخطاب السّردي وتشكلاته في روايته الموسومة "شقّة الحريّة"، سعيًا منّا للكشف عن ملامح التّجربة الروائية فيها ومعرفة أساليبها ومضامينها. والمتمعن الفاحص لهذا العمل الروائي يجد لفيفًا من البنى السّردية التي تتخذ في تمقولاتها إرهاصات لظهور أشكال لغوية مغايره، وكأنها تشي ببناء نسيج جديد ومختلف يشابه إلى حد كبير ما أنتجه كتّاب الرواية المتأخرون على الرغم من محاولة القصيبي الالتزام ببنية الرواية التقليديّة المعهودة.

إنها مدعاة للوقوف على ما أشار إليه "باختين" في ضوء عرضه لآليات التشكيل اللُّغوي التي تبرُز أهميتها في رصد طبيعة اشتغال اللغة الحواريّة داخل العمل السّردي

بدءًا من مواطن الحوار في اللُّغة الغيرية وانعطافا على لغة السّرد، وانتهاءً بالوقوف على مواضع الحوار الداخلي لدى الذّات السّاردة [1].

ولعلنا نتساءل هنا عن سبب استدعاء هذه الأساليب اللغوية لو افترضنا أنّ الراوي حاول التّملص من كون الرّواية ذات طابع (سير ذاتي)، مفترضين أيضاً انعدام الكثافة اللغوية واللغة الشعريّة في ضوء اشتغاله على تعدد أشكال الخطاب الحواري في الرّواية. فهل نجح القصيبي الرّاوي تحييد القصيبي الشّاعر ودمج مسار جديد للرواية السعودية لم يعهد الكتابة عليه من قبل؟

والحقيقة أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إنكار الجهود السّابقة التي قدمها بعض الكتاب قبله بعقود مثل: عبدالقدوس الأنصاري في روايته "التوءمان"1930م، والتي تذهب الدراسات التاريخية إلى اعتبارها من أولى محاولات الكتابة في الرواية السعودية.[2] وإذا كانت رواية "شقّة الحريّة" من أولى محاولات القصيبي في كتابة الرواية، فقد تبعها بعد ذلك محاولات عديده وكتابات مختلفة، ولعل ما يميزها أنها تقدم محاكاة للفترة الزمنيّة التي عاشها الرّاوي مانحةً صورة شبه مطابقة للحياة والأحداث التي مرت في ذلك الزّمن ومشابهة لحياة الرّاوي الواقعيّة مع اختلاف نسبي في الأسماء والشّخصيات.[3]

فالأسماء السّياسية والأمكنة أغلبها حقيقية متغلبة على الأسماء والأماكن المستعارة إضافة إلى أنّ مسيرة بطل الرواية تتوافق بشكل كبير مع سيرة الرّاوي، لذلك يكاد يجزم القارئ أنها سيرة ذاتية بامتياز. كما كان لاستشهاد الشّاعر عبدالرحمن رفيع دليل يؤكد أنها أقرب إلى السيرة الذاتية في إحدى مقابلاته وهو صديق غازي المقرب[4]. فعندما كتب القصيبي روايته في مطلع عام 1994م، كان عُمره 54 سنة تقريبا وكأنه يرغب في توثيق التجارب الكثيرة التي حظي بها في حياته، ثم توالت بعد ذلك مجموعة من الروايات منها: "العصفورية" و"دنسكو" و"أبو شلاخ" و"حكاية حب" و"رجل جاء وذهب" و"سلمى" و"الجنية" وغيرها.

إنّ رواية "شقة الحريّة" التي أثارت جدلًا على نطاق واسع في العالم العربي، جعلت النقاد يعيدون النظر بدايةً في أنماطها البنائية الموزعة بانتظام في المناطق الحواريّة

وصولًا إلى الأبعاد الإيديولوجية التي تتضمنها بعض أجزاء هذه اللوحات في الرواية ولعل مقاربة معجب العدواني "حرية الكتابة في شقة الحريّة"[5] كانت أحد أبرز المقاربات في تفسير دلالات ومضامين هذا العمل، حتى قدّم د. عبدالسلام المسدي عملًا نقديّا بعنوان "شقة الحرية في ميزان النقد"[6] ثم توالت جملة من المقالات والرسائل حول هذه الرواية. وقد أضاف العمل الدرامي الذي تم عرضه على قناة إم بي سي عام 1995م. بعنوان "في شقة الحرية" صدى كبيرًا لهذه الرواية. إنها باختصار تحكي قصّة بطل يدعى "فؤاد الطارف"، الذي ينوي السّفر في رحلة علمية من مقر إقامته البحرين إلى القاهرة، حيث يواجه هناك عوالم جديدة ويتعرف على مختلف التيارات الفكرية والسياسة، ثم يلتقي بمجموعة من الشبان في القاهرة أتوا للدراسة أيضًا، إنهم يختلفون في التوجهات المذهبية والفكرية، وفي داخل هذه الشقة تتشكل بعض توجهات المجتمع وأيديولوجياته المختلفة.

ولن يكون التركيز في هذا العمل على الجانب السّياسي والفكري، وإنما سيبحث في بنية اللغة السرديّة وتشكلاتها، إن على مستوى التّركيب أو على مستوى النّسيج الحواري الاستعاري وتعدد مستويات اللغة، فإذا اعتبرنا أن الاستعارة بمفهومها الشّامل تتخطى حدود تراتبية المفهوم إلى عالم الرمز والإيحاء[7]، فإننا سنجد في هذه اللوحات الحوارية دلالة واضحة في توظيف القصيبي ذلك النسيج الاستعاري والذي يعد أحد أبرز مظاهر الأساليب الحوارية في الرواية ماضياً في سيرورة دينامية تدفع عجلة الأحداث وتتخطى حاجز الزمن.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن عمق المضامين في الرواية كامنٌ في مناطق أساليب الحوار الدائر حول استعمالات اللغة بين شخصية البطل وشخصيات الرواية المتنوعة والمتعددة، بين الفصاحة واللغة الشعبية المصرية، بين المستوى الثقافي للراوي في رسائله وتساؤلاته، وبين الصراع الأيديولوجي المتنوع في الشخصيات.

وبالرغم من توظيفه للكثير من المفاهيم الإيديولوجية كالشّعوبية والماركسيّة وتيار الإصلاح وغيرها...، وتعاطفه مع بعض الرّموز السياسيّة فإنه يتبنى موقفا محايدًا بين تلك الصراعات الفكرية، متخذاً من ثنائية الأنا والآخر أسلوباً من أساليب التعدد اللغوي السردي لإيصال فكرته في هذه الرواية.

وفي الختام فإنّ هذا العمل هو محاولة للكشف عن أشكال لغة السرد الكامنة في الرواية اعتماداً على بعض المفاهيم النقدية في الخطاب الروائي وأبرزها ما كتبه العالم الغربي "باختين" حول تعدد أشكال اللغة ومدلولاتها في الخطاب السردي المعاصر وسيتم تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: اللغة الغيرية واستعارة النموذج

إنّ القارئ لهذه الرواية يلحظُ لفيفًا من أنماط التّعدد الصّوتي الدّائر بين الأجناس الأدبيّة وبين الذّات السّاردة والشّخصيات. بين الأصوات واللهجات، بل بين اللهجة واللهجة، فالخطاب الذي يتعامل به السّارد أثناء عرض صورة البطل عند وصفه للأحداث في غالب الأحيان يختلف عن خطاب الشّخصيات المتناثرة في الرّواية.

إنها تتحدث بلغة شعبيّة كونها أقرب للواقعيّة، ولكنّ هذا الاستعمال قد يحدث فجوة تتسبب في تشتيت القارئ المُتابع لأحداث الرّواية ابتداءً من وصول البطل (فؤاد) إلى مطار القاهرة في حواره مع الضابط في مطار القاهرة الذي بدا عليه الحمق والجهل بقوله (ارجع آخر الطابور). وانتهاءً بالشيّال عندما قال: (شيال يا بيه...) ليساعده على تخطّي الصعوبات في المطار واصفًا إياه بـ (سيد الموقف)[8]. وفي حواره مع السّائق (الأسطى محجوب) قوله: (شرفت يا به حضرتك منين؟) وبعد حديث بينه وبين الأسطى محجوب يقول: (إلا أن حقائق الجغرافيا لم تستطع اقتحام الحلم اللذيذ الذي لف السائق العجوز)[9]. ويشير "باختين" إلى أنّ "الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية.... هي الأكثر أهمية تاريخياً داخل ما سمي بـ"الرواية الهزلية" وممثلوها الكلاسيكيون هم فيلدنغ، سوليت، سترين...." وغيرهم[10].

والحق إنّ هذا الأسلوب من أساليب الدّمج اللغوي في الرّواية بين لغة الكتابة الروائية المُعتادة واللغة المحكيّة الشعبية في مصر يعد شكلا من أشكال التهجين[11]، مُضمرًا في داخله بعدا تداوليا للفارق الثقافي بين الشّخصيات المتعددة في الرّواية ذاتها ليصبح هذا الشّكل اللغوي ظاهرة تقدّم كافّة الرّواية في اشتغالٍ شبه مكثّف على البعد التّعددي للغة إضافة إلى تقمص مزدوج للشخصيات وانتهاءً بالإسقاطات بين الواقع والمتخيل. ويمكن تصويرها في أبسط الصور كالتالي:

الخطاب الروائي
-فصيح
-المستوى الثقافي
-شخصية البطل

الخطاب المحكي (العامي)
-شعبي
-الشارع المصري
شخصيات مختلفة

ويرى محمد أبو عزّة أنّ "هذا المستوى اللغوي في الرّواية يتعلق باستقطاب الكاتب للغات الآخرين وستكون مهمّة الدّارس هي تجلية صيغ هذا الاستقطاب وتحديد الوظائف الدلاليّة لهذه الصّيغ وما تحدثه من آثار سواءً على لغة الرّواية أو مرجعيتها أو متخيلها"[12].

إن هذا الأسلوب اللّغوي يشابه إلى حد كبير أسلوب "الرّواية البوليفونية" والتي لم تظهر ملامحها إلا مع "ميخائيل باختين"[13]، فهل كانت اللغة الحواريّة بين الشّخصيات في رواية القصيبي داخلة ضمن هذا الإطار؟ أم إنّ شخصية السّارد هي التي تحرك الأحداث وتشكّل الشّخصيات؟ لتغدو أقرب إلى الأساليب الحوارية الكلاسيكية رغم تعمدها استخدام أساليب مختلفة؟

ويمكن القول إنّ القصيبي يعي تمامًا طبيعة اشتغال اللغة في توظيف هذا العمل السّردي بهذا الشّكل من أشكال الحوار تحديدًا، إنه أشبه ما يكون باستعمال الصّورة الحقيقة الماثلة في مرجعية الرّاوي الثقافية إلى جانب التّصورات الفكرية المتعددة الكامنة بين بساطة استعمالات اللغة لدى شخصيات الشّارع المصري وثقل الشخصيّات الأخرى في نفس المجتمع، من خلال بسط العمل الحواري وطيه وإثباته، وهذا يحيلنا على تساؤل

آخر!! كيف نحدد طبيعة الأسلوب السردي الحواري في ضوء هذا التّعدد؟ وهل يمكن الخلوص إلى نتيجة منطقية خلف هذا النّظام اللغوي الفارق؟

إنّ الملاحظ للبنية اللغوية أثناء الحوار الدائر بين شخصية البطل (فؤاد) وبين الشخصيات الأخرى يجد نوعين من أنواع تشكل النظام السردي في الرواية فتارة يوظف السّارد لغته الشعرية الاستعارية ضمن الحوار نفسه، وتارة يخرج بها إلى تفسير الحدث أو تلخيص المحادثة.

يقول "سأله فؤاد:

- أبارك لك الآن؟

ورد عبدالرؤوف بخجل:

- من الأفضل الانتظار إلى أن أتخرج وأعين

-ألف مبروك مقدما

-شكرا

- كيف عشت خلال السنين الماضية؟

من قال لك أني عشت؟

كنت أطفو على سطح الحياة

- لاحظت تغيرا هائلا فيك منذ أسابيع.

لاحظت السعادة التي تأكل ملامحك الشعاع الذي لا يفارق عينيك كنت أخشى أن أكون واهما يا فؤاد لم أعرف الحياة إلا بعد عودتها

-ربنا يتمم بخير..."[14].

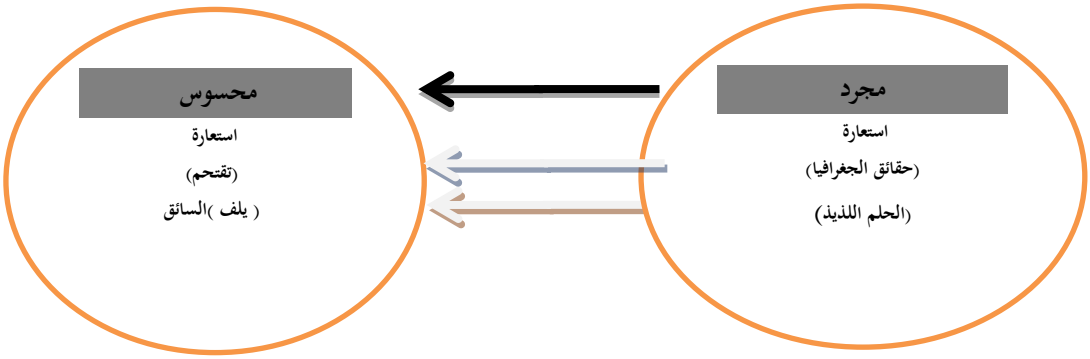
إنّ هذا الحوار الماثل بين فؤاد وكريم، يمنح بعدًا استعاريًا وجوديًا عميقًا، وكأنّ السّارد هنا يعمل على تكسير وحدتي "الزمن والمكان" في بنية هذا النسيج الحواري الاستعاري

(أطفُو على سطح الحياة) (لاحظتُ السّعادة التي تأكلُ ملامحك...)

استعارة مكانيّة = استعارة الزّمن

ولعلّ هذا التّشابه في إطار تعدديّة الشخصيّات يشي بوجود تقارب فكري وتمازج ثقافي بين فؤاد وكريم وإن اختلفت التّوجهات، ولا غرابة فكريم طالب يعيش مع فؤاد في نفس المرحلة الزمنية ونفس المكان(الشّقة).[15] بينما نلحظ تغير في البنية الاستعاريّة في حواره مع السّائق الأسطى محجوب. إنّه يمارس اللغة بوصفها عملية تواصل طبيعية وبسيطة، بعيدة كل البعد عن الاعتبارات اللغوية العميقة والتكثيف الاستعاري، لكنه بهذا الأسلوب لا يشبع حاجته الملحة في استعمالها عند وقوفه على هذا المستوى، فيعمد الولوج إلى ذاته ليبرر زج البعد الاستعاري في هذا الحوار البسيط فيقول "إلا أن حقائق الجغرافيا لم تستطع اقتحام الحلم اللذيذ الذي لف السائق العجوز"[16].

وانطلاقًا من مفهوم "لايكوف وجونسون" في كتابيهما (الاستعارات التي نحيا بها) يحدد الكاتبان ما وسماه بصياغات "استعارة المجرى" الذي ينظر إلى التّعابير اللّغوية بوصفها أوعية للدلالات ويقتضي دورها أن تكون للألفاظ والجمل دلالات تخرج عن سياقها رغم وجودها داخل ذلك السّياق أي إنّ التّعابير اللغويّة تشكّل أوعية للدلالات تقتضي بدورها أن يكون للألفاظ والجمل دلالات مستقلة عن السّياق.[17] ومن خلال هذا المفهوم يمكن تبرير منطقيّة ما حدث بين فؤاد والسائق وبين تلك البنية الاستعارية بين فؤاد وكريم التي حولت طبيعة نظام اشتغال اللغة في الرواية إلى مستويات متعددة



وفي الختام فإنّ هذا المبحث لا يسعى إلى "عرفنة" الاستعارة كما هي عند "لايكوف وجونسون" في ضوء هذه الأساليب الحوارية، ولكنها بلا شك تفيدنا في تفسير مقاصد هذه الفجوات اللغوية الناظمة للنسيج الحواري الروائي، وتحيلنا على فهم مستويات لغة السّرد المتنوعة في الخطاب الشعري الذي يوظف فيه الرمز والأسطورة وأسماء الأعلام وفي الخطاب الروائي الكلاسيكي الذي تبرزه واقعية الرواية لو أسلمنا أنها ذات طابع سير ذاتي واقعي.

المبحث الثاني: لغة السّرد بين الخطاب الشّعري والروائي:

-توظيف الرّمز

إنّ القارئ المتمعّن لطبيعة اشتغال لغة السّرد في هذه الرواية، وتحديداً في استدعائها للأسماء التّاريخيّة والرّموز السياسيّة يلحظ أنّها تشكّل ظاهرة بارزة بوصفها المكون الحكائي الذي تنطلق منه، فالأسماء التّاريخية والرّموز السياسيّة التي وردت في هذه الرّواية، تروم تسليط الضّوء على حقبة تاريخيّة ذات وقائع حقيقيّة، وهذه الظّاهرة تحتاج إلى عمل بحث مستقل.

وما سيتم التّركيز عليه في هذا المبحث هو تقصّي أبعاد هذه اللغة بوصفها منتجة للدلالات، بل كونها منظومة من العمليات اللغوية التي تحمل في طياتها أبعادًا تداوليّة مقاصديّة، فاستدعاء الرّموز الخياليّة يؤدي إلى وظيفة مفادها الكشف عن المضامين الدلاليّة للنّص الروائي، وسواء أكان الراوي يتحدث عن مجتمع واقعي أو نص روائي من ضرب الخيال فإن الفرق يكمن في ابتكار الوحدات التركيبّة واستقصاء البعد الجمالي لهذه الظاهرة.[18]

يقول: "أما كان الأولى أن يتم اللقاء على ظهر سفينة مبحرة في المياه الزرقاء تحمل السندباد الجديد وأميرة البحار إلى جزر الواق واق"[19].

ففي هذه المقطوعة لم يكتف الراوي باستدعاء "أسطورة السندباد" كما نجدها بكثرة في الروايات المختلفة، وإنّما عمل على استدعاء هذا الرمز بقرينة أقرب ما تكون إلى

المشابهة، كما استدعى أميرة البحار لحبيبته ليلى، و"بطبيعة الحال لا يستطيع أي شاعر وجد تاريخياً بتعدد حي لساني وصوتي أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يحطمه ودون أن يحوله إلى نار ودون أن يحول الشاعر إلى ثائر"[20].

وهذا يحيلنا على دلالة عميقة وخلاصة قيّمة تكشف عن ملمح من ملامح الخلفيّة الثقافيّة التي تتوارى في هذه اللوحة الحوارية العميقة، فالرّاوي لديه إلمام بعوالم الغوص في بحر الخليج العربي ذلك أنّ البحرين كانت مركزا للغوص وأحد أهم مصادر اللؤلؤ في العالم، ويأتي التّقارب والتّمازج بينه وبين ليلى من هذه الخلفية، حيث كان جدّها أيضًا أحد أبرز الغواصين في بحر الخليج وتحديدًا في دولة الكويت، مؤكدًا أنها أكثرًا إلماما منه مستدعيًا موقفًا يبين إلمامها بهذا الجانب في تصحيحها لفؤاد بعض المعلومات التي كان يجهلها عن الغوص عندما قرأ قصة الدانة في قاعة المحاضرات ببيت الكويت بالدقي وكانت ليلى حاضرة تسمع[21].

كما إنه لم يقف على هذا المستوى في استدعاء الرموز الأسطورية، بل حاول بطريقة أخرى استدعاء الرموز المعاصرة، عندما طلب من صديقه يعقوب صاحب الصوت العذب بغناء (الأطلال) التي كتبها إبراهيم ناجي وغنتها أم كلثوم. **"يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى وبساطا من ندامى حلم هم تواروا أبدا وهو انطوى"**[22] وفي تكملة الرواية يعلّق عبد الكريم: يا فؤادي هذه شاهيناز تنادي فؤاد، يتجاهله فؤاد ويطلب من يعقوب المقطع الثاني. وبهذا تعدد الشّخصيات التي تعمل فيها اللغة على استقطاب الشّخصيات والرموز بين البعد الأسطوري في أسطورة "السّندباد وأميرة البحار" كاشفًا العمق الدلالي المضمر في توظيفه لهذه الأسطورة، وبين استدعاء الموروث الغنائي الأبرز وتوظيفه في النّص الروائي.

-المتكلم في الرواية واستدعاء الأمكنة والأزمنة:

يمثُّل المتكلم في الرّواية عنصرًا هامًا من عناصر السّرد ولعلّ المكان هنا يشكّل نمطًا من أنماط التركيب الاستعاري بين الدال المستعار له كمدلول حسّي وبين الواقع الذي تمثله القاهرة كونها النقطة المكانيّة الأوسع التي تدور حولها أحداث الرّواية، بينما كانت شقة الحريّة هي البؤرة المكانيّة والمعادل الموضوعي التي لعبت على توزيع الأدوار وتنظيم الشخصيات، وكأنّ كل غرفة من غرف هذه الشّقة تعبر عن خلفيات إيديولوجية متعددة، تكشفها الصّور المعلقة للرموز السياسيّة هي بمثابة لقطة ثابتة للخلفيات والمرجعيات والانتماءات.[23]

كما يؤدي تنوع الأساليب في الرّواية إلى الإفصاح عن طبيعة شخصية الرّاوي من خلال أنسنة الأشياء.[24] فالقصيبي ماهرٌ في وصف الحالة النفسيّة الداخلية وتحويلها إلى صورة فيزيائية تؤدي دلالتها بامتياز، إنه يحيل التّصور المكاني كونه سوداويا في بداية الأمر وسرعان ما يبدل الأحداث ويغير قواعد اللعبة. **يقول "عندما تركته مدام تانيا بمفرده في الغرفة شعر بكآبة سوداء تحتل أعماقه شعر بالغربة تطحن عظامه طحنًا شعر أن المدينة الجميلة ليست إلا فراغ هائل.... أحس بالدموع تتساقط في صمت على خديه"**[25] فالغرفة التي دخل لينام بها، لم تكن سوى شبحًا من الكآبة التي جلبت له مزيدًا من الخوف، (الخوف من المجهول والخوف من المستقبل) إن الظلام الذي يلفه في تلك الغرفة هو ظلام الغربة الذي هو عدو الأمن والاستقرار النفسي، ليتحول الشعور المجرد إلى ألم حسي **"يطحن في عظامه"**. ولم يلبث كثيرًا حتى اعتاد عليه وتحول الشعور بالخوف في القاهرة، إلى حنين حقيقي بعد إجازة العودة إلى البحرين. **يقول "بدأ يضيق بجو البحرين الخانق في أغسطس ويحن إلى نسمات النيل الباردة"**[26].

والحق إنّ هذا التّوظيف الجمالي للمكان يحيل على طبيعة النّفس البشريّة في تبنيها سياسة الرفض وإذا ما حصل التّغيير تتغير معه الأفكار فالقناعات، لذلك أصبحت القاهرة -كما يشير القرشي- "الكون الرّوائي في هذه الرواية والشّقة هي المركز المكاني التي انطلقت منه هذه الأفكار".[27] ثم تحولت هذه الأفكار إلى محبة حقيقة وانتماء للأرض. **"القاهرة عاصمة العرب حاضرة الإسلام كنانة الله في أرضه وأم الدنيا قاهرة جمال عبدالناصر وصوت العرب والنضال ضد الاستعمار قاهرة الأمل"**[28].

ولا يخلو في محاولاته من استدعاء وتوظيف البعد الاستعاري كونه الأقرب إلى طبيعة النّظام التّعبيري لديه، إلا إنّ الانزياحات الشعريّة في سياق البنية التقليديّة لهذه الرواية تُعرّي هذه المحاولات. وفي توظيف سريع للزمن الوقائعي (زمن الكتابة) نلحظ طبيعة البناء السّردي منتظمًا وفق الخط الزمني في الرواية. ولكنه يتجاوز ذلك المفهوم إلى كونه بعدًا من أبعاد الاستعارة ذات الاستعمالات المتغيرة. يقول: "**أخذ يحن إلى تلك الرائحة القاهرية المميزة المتخمرة عبر ألف سنة من ألف رائحة ورائحة**"[29].

ولا يمكننا في هذا السّياق القبض على اللحظة الزمنيّة بوصفها آلة تاريخية لمعرفة الزمن لوعينا أنّ هذا الوصف يمنحُ بُعدًا فلسفيًا عميقًا في تأثره بقداسة الحضارة المصريّة المعتقة **"عبر ألف سنة من ألف رائحة ورائحة.."**[30] ومن خلال بؤرة الاستعارة في قوله **"تتطاير الأيام كالبخار قبل ان يبدأ بملامستها وفي كل يوم تبدو فريدة أجمل وأشهى وأقرب...."**[31] نلحظ أنه يعيد صياغة الزّمن بصورة أسرع مما هي عليه، إنّه يشبّه الأيام بالبخار المتواري بين ثنائيّة المحسوس والمجرد. فبالرّغم من أننا نشعر بكثافته، إلا أننا لا يمكن أن نمسك به فهو يتفلت كما تتفلت الأيام ويتبخر كما يمضي العمر. **وفي قوله "يذكر كل لحظة من لحظات ذلك اليوم كيف التقيا بعيد اذان الفجر والظلام يلف الذرة والجيميزة والترعة يذكر كيف أقبلت مع الضوء الأول نصف طفلة ونصف امرأة وكيف استقبلها بوقار يليق بنصف طفل ونصف رجل"**[32] وفي قوله: **"مرت أيام المعركة بفؤاد حلما لذيذا عاشه منتشيا بكل لحظة من لحظاته...الحياة الطبيعية التي تسير غير عابئة بالطائرات التي ترمي القذائف"**[33].

الزمن	الاستعارة
عبر ألف (سنة)	من ألف (رائحة ورائحة)
تتطاير (الأيام)	(تتطاير)(كالبخار) قبل أن يبدأ بملامستها
يذكر كل (لحظة) من (لحظات) ذلك (اليوم)	(والظَّلام يلف) الذرة والجيميزة والترعة
مرت (أيام) المعركة	بفؤاد (حلما) لذيذا عاشه منتشيا

وفي توظيفٍ لمفهوم الزّمن المستعاد نلحظ استدعاءً كبيرًا للكلمات الدّالة على هذا الحقل مثل: (الأيام، كل يوم، لحظة، لحظات، أذان الفجر، الضّوء، أيام، حلما...) لذا فعندما كتب القصيبي روايته هذه، حمّل معها ذاكرة الأيام وحنين الماضي، إنّه يعيش فترة الشباب مرتين مرة في عمره ومرة أخرى في روايته، ومن خلال الرواية فقط يمكنه استرجاع الأخطاء وإصلاحها وتغيير بعض الأحداث التي لم تتوافق مع ذاته.

- لغة السّرد واللغة الشعرية:

تتحمل لغة السّرد في مثل هذا النّوع من الروايات شكلًا من أشكال الانزياح هروبًا من التّصريح المباشر للأشياء، وأمّا الأحداث فهي تتحرك بانتظام كونها استجابة للخلفية الثقافية ضمن ذلك الإطار الزمني المعهود، ويكمن العبء الأكبر على اللغة أن عليها متابعة جذب القراء في ظل غياب الحركة والترابط والنمو العضوي، ولهذا تؤدي اللغة في رواية القصيبي وظائف متعددة إن على مستوى الإخبار والحوار وهذا يحيلنا على مفهوم بارت في كتابه "درجة الصفر من الكتابة"، أو على مستوى النسيج الاستعاري والترابط والنمو العضوي كما ذكرنا.[34].

وفي هذه المقطوعة يسرد الرّاوي سيناريو المجتمع الجامعي محاكيًا أحداث أيام الامتحانات ومستعيرًا أمارات السجن ومدلولاته. **يقول "تفتقد كلية الحقوق شكلها الطبيعي وتحول إلى ما يشبه معسكرات الاعتقال سرادقات هائلة تغطي الأرض وتمتد في كل اتجاه آلاف الطلبة يرتعدون كأنهم أغنام تساق إلى المذبح والجو في الداخل يزيد**

الموقف رهبة مفتشون غلاظ شداد في كل مكان يصرخون وعلى وجوههم شبق عارم إلى اصطياد طالب لئيم متلبس بالغش وباعة المرطبات يهرولون بين الطاولات"[35].

إنّه يعبر عن حساسيّة الموقف الحاصل للطلاب والطالبات أثناء هذه المدّة الزمنيّة، وكأنّ فترة الامتحانات داخل الحرم الجامعي في كليّة الحقوق الأقرب إلى بيئة السّجن الذي تلفه القيود وتحاصره الهموم وتراقبه غلاظ الأعين، مشبّهًا تلك الكليّة بالمعسكر الذي تطبّق فيه الأوامر بشكل صارم ومصورًا أساتذة الكليّة بالمفتّشين الباحثين عن الأخطاء والزلات كونها جرائم يعاقب عليها قانون الكليّة والجامعة. وكأنّه يتبنى رأي "أولمان" في كتابه الصّورة في الرواية مؤكدًا أهميّة استعمال النّسيج الاستعاري في الإبداع الرّوائي، ومستدعيًا أقوال أبرز الكتاب أمثال "مارسيل بروست" الذين شددوا على الأهميّة الحاسمة للاستعارة في الأدب، بقوله: "أظنّ أنّ الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعًا من الخلود للأسلوب".[36]

لذا "فإنّ جماليّة اللغة الأدبيّة تأتي من القدرة على خلق الصّور (وخاصّة صور الاستعارة)".[37] وهذا القول لم يبدعه القصيبي ولعله لم يطّلع عليه في كتب "أولمان" -رغم غزارة اطلاعه-، ولكنّه يدرك ألا قيمة للشّعر بعيدًا عن الاستعارات ولا معنى للإيقاع من غير الصور ولا مكان للخيال إلا في هذه الحقول البلاغيّة التي تحرك الأشياء وتبدل الأدوار وتمنح الرّاوي فضاءً رحبًا لمعالجة الأحداث وإثارة الدّهشة لدى القارئ. يقول الجرجاني:

"وإنك لترى الجماد حيا ناطقًا والأعجم فصيحًا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية"[38].

من هنا يأتي أحد المهتمّين بالبلاغة المُعاصرة ليسلط الضوء على واحدة من الاستعارات التي أطلق عليها اسم "الاستعارة الممدودة" في الشّعر، مستدعيًا صورة المدينة في إحدى القصائد ليصف طبيعة البنية التي يعتمد عليها هذا النوع من الاستعارات حين يمثّل الّشاعر مدينة روما كجبّار مرتج في حاجة إلى يد تدعمه لتمنعه من السّقوط. يقول في ذلك: "هذا الجبار المخيف الذي يرزح العالم تحت وطأته في اعتصاره العالم أضحى هو ذاته في ارتجاج نحو انهياره يمضي ولدعم هامته ضد العاصفة يطلب يدي".[39] إنه يستعير الصوت بدل اللغة والصور المكثفة وكأن الحركة الحية تمتزج مع البشر ذوي الأرواح والجماد الذي أصبح ناطقا حاله حال البشر. **يقول "القطار مليء بالضجيج ضجيج من الداخل وضجيج من الخارج في الداخل مزيج غريب من الأصوات البشرية الباكية وفي الخارج أكثر غرابة من الأصوات....واصطدام العجلات الحديديّة الثقيلة بالشريط "**[40].

المبحث الثالث: الذّات السّاردة (رسائل شاهيناز)

تكتسب الذات السّاردة أهميّة كبرى بوصفها المُحرك الدّينامي الذي تقوم عليه هذه الرواية، تشتغل على بناء الظّواهر اللغويّة وفق ما ينسجم مع رؤية السارد للواقع، فالبحث في مظاهر الذات السّاردة "لا يقدم نفسه بسهولة ذلك أن مقولة الذات هي في الأصل مقولة فلسفية واجتماعيّة ونفسيّة ولسانيّة أكثر منها مقولة أدبيّة ولم تدخل إلى حقل النظرية الأدبيّة إلا عن طريق الاستعارة من هذه العلوم".[41] كما يُطلق عليها البعض اسم "التذويت" والتي يعرفها جميل حمداوي إلى أنّ الرؤية العامّة التي يعمل عليها هذا المصطلح هو "الولوج إلى ما يسمى بالتبئير الداخلي متمثلًا في الوقوف خلف ضمير المتكلم الذي يحيل على الانفعالات الداخلية واسترجاع الذاكرة".[42]

والحق أن القصيبي في هذه الرواية لم ينصهر انصهارًا تامّا في لغته المعهودة، ذلك لأنه -كما أشرنا سابقًا- منح الرواية طابعًا أقرب ما يكون للسيرة الذاتيّة التي لم تكن كذلك في رسائله مع شاهيناز عندما حظيت بأكثر مما حظيت به حواراته مع ليلى، حتى

إنها لم تنل ذلك العمق الوجداني الذي نالته شاهيناز، فباتت البنية اللغوية والاستعارية في رسائله مع شاهيناز تمنحُ بعدا انطولوجيًا وسيكيولوجيا، يصف التأثر الداخلي والخوف من الفراق الذي انسرب على اللغة ليحول مسار لغة السرد من لغة مباشرة إلى لغة الشّعر والرمز. يقول: **"أيتها الغالية: لا يساورني شك أنك سوف تكونين في يوم قريب أشهر نجمة في القاهرة وفي العالم العربي كله سوف تكون صورتك على غلاف كل مجلة وسوف ينطلق صوتك من كبد كل راديو وسوف تضيء ملامحك أعماق كل شاشة وقتها هل ستذكرينني"**[43].

وإذا أسلمنا أنّ السّرد في مجمله هو خطاب الذات أو ما يسميه "كريزنسكي" بـ (أدبية الذات) يمكننا كشف طبيعة اشتغال الخطاب الروائي عند القصيبي إنه يتجرد من لغة الصّفر إلى لغة الشّعر كلما اقتربت ذاته من الرواية، ويعمل على مقاومة الذات حذر انتهاك ذلك البناء السّردي المحكم الذي اختطه لروايته السيريّة، وفي الوقت نفسه لا يمتلك القوة الكافية لمقاومة انتشائها أثناء الكتابة.[44] إنه ينتزع كبده التي آلمها اعتراف شاهيناز له بعدم محبته، ويعلن أمام العالم ألم تلكم الصدمة التي تلقاها في ذلك الموقف، وهنا تلعب اللغة دورها في تحليل المعنى الماورائي للنص حيث يكتفي القصيبي باستخدام الاستعارة (وسوف ينطلق صوتك من كبد كل راديو).

وانطلاقا من الأثر الذي تحدثه الذات في الخطاب الروائي بوصفه خطابا توثيقيا، يتنامى ذلك الشعور الذي يسكن الرّاوي وهو أدبية الرواية الذي يشتغل على المحسنات البديعية والصور الاستعارية بوصفها أداة من أدوات الأدبية، ولكونها تعيد خلق عهد الحب والفتوة والشباب واللقاء والفراق من خلال اللغة. **يقول "أيتها الغالية عندما وقفت تغنين في ذلك المساء البعيد القريب الذي جمعنا قبل لحظات وقبل قرون أحسست أنك تغنين لي وحدي أصبح السرادق عشنا وأنت طائرتي الرائعة التي تصدح لي وحدي وتسألينني عن قلبي أين ذهب ها هو ذا ملقى أمامك فخذيه بين يديك أو دوسي عليه بقدميك"**[45] هذه الحالة هي حالة النّشوة الشعريّة التي نلحظها في ضمير المتكلم ما هي إلا نوعٌ من أنواع تدخل اللاوعي في الخطاب الروائي، لاسيما إذا كان الرّاوي

شاعرًا في الأساس، والذي يثير التساؤل أكثر لماذا ترك القصيبي لنفسه هذه المساحة الحرة للتعبير عن دواخل نفسه؟ مطلقًا قلمه بلا شعور ليجد الذات السّاردة متهمة بالتمرد على خطاطة الرواية ونمط تشكيل لغتها، بل على خطابها.

يقول جميل حمداوي: "يهيمن ضمير المتكلم على معظم شذرات الرواية شعرا وتقصيدا؛ وهذا ما يقرب هذه الرواية بشكل من الأشكال إلى الشعر الغنائي الذي يستند كثيرا إلى ضمير الأنا أو ضمير المتكلم التفاتا وتعبيرا وانفعالا وإبلاغا، بل تتحول شذرات الرواية إلى خطابات شاعرية منولوجية يطغى عليها التذويت، والمناجاة، والانطواء على الذات، عبر أفعال البوح والتعبير والانفعال والشعور"[46].

هذا ما حصل بالفعل في فقدان القصيبي السّيطرة على عواطفه، وقد أرخى العنان لقلمه وذاته خاصة عندما يتذكر تلك الأحداث الحقيقية التي عاش أيامها الماضية بلا عودة، منزاحًا عن خطابه الإخباري إلى خطابه التذويتي الشّاعري. إنه انغماس في استنطاق الذات من خلال البوح الأدبي الراقي، وانزياح من خطاب إلى خطاب، وهذا كله يثير الشكوك حول ماهيّة شاهيناز! وفي تصور أعمق تبدو شاهيناز ممثلة للوعي الجمعي والصورة المجتمعية في الرواية وكأنه يخاطب القاهرة والأمة العربية في لفتة غير مسبوقة. بقوله: "**أيتها الغالية أنت لا تحتاجين إلى معهد موسيقى ولا إلى أساتذة يعلمونك الغناء لقد ولدت بموهبتك مثل البلابل التي تفتح عيونها على الحياة وهي تغني كل ما عليك أن تفعليه هو أن تبتسمي فيضحك الوجود طربا وأن تعبسي فتبكي الدنيا أو أن تقولي حرفا فيرقص الكون فرحا ويرقص قلبي معه وترقص الدموع في عيني**"[47].

ويأتي مراد زوين ليؤكد أنّ كلاً من "ديكارت" و"هوسرل"، اللذين انتهيا إلى قضية التحول العميق الذي أصاب الوعي الأوروبي، انطلاقا من الوعي بالذات كفرد إلى الوعي بالذات كجماعة، من لحظة تأسيس الوعي الفرداني الذي تأسس عليه الفكر الليبرالي في القرن 18 إلى الوعي بالجماعة الذي تأسس عليه الفكر القومي وخاصة الألماني في القرن 19"[48]. لتتضح أنا القصيبي جليّة في إسقاطاته الذاتية على شخصية البطل في الرواية،

يقول "تتلقى شاهيناز رسائله بمزيج من الاستغراب والسرور يدرك فؤاد أن الفنانة تتعاطف مع حروف الفنان وأن روح المطربة تتعاطف مع روح الأديب..."[49].

كما إنّ رسائل شاهيناز لم تعمل على كشف ملامح التأثير والتأثر في هذه الرواية فحسب، بل إنها أعطت إشارات تبين دهاء القصيبي في التعامل مع الأحداث السياسيّة وضبط انفعالاته. إن التّحول الذي مارسه القصيبي في رسائله مع شاهيناز من السّمات الانطباعية إلى السمات الذاتية ومن اللغة الصفرية إلى اللغة الأدبية، يحقق تمازجًا نسبيًا بين العلاقة التفاعلية بين الذات والعالم الخارجي بوصفه مؤثراً ومثيراً لتفجر الذات. ليأتي تعليق محمد عبيد الله في مقال له بعنوان: (جماليات القصة القصيرة شعرية السرد ومبدأ التذويت) بقوله "مبدأ التذويت: أي التحول من الموضوعي إلى الذاتي وسواء أكانت الذات للكاتب أو الشخصية فإن القصة تنحو نحو التركيز الوجداني والداخلي بلغة ذات سمات عاطية وتأثيرية أي بلغة قلبية تركز على منابع العاطفة".[50]

وفي نهاية المطاف يرحل القصيبي عن القاهرة ليكمل دراسته في الغرب، ويرحل عن حبيبته الأخيرة التي منحها أغلى ما يملك من رسائل الأدب والحب وعاش معها أجمل اللحظات وودعها وداع المحبّ العاشق يقول **"أيتها الغالية البارحة عاهدت نفسي على الرحيل وعدت نفسي أن أحمل قلبي النازف وأوراقي الراعفة وخطاي الضائعة وأن أرحل عن عالمك المسحور.."**[51] إنّ هذه اللغة المكثفة التي برزت من خلالها الاستعارة في رسائله مع شاهيناز، تؤكد أن خطاب الذات مرتبط باللغة الشعرية والاستعارية إلى حد كبير، وأن الرواية ترتبط بالوقائع الموضوعية والذاتية في مفهومها الواقعي. كما تشير بذلك سوزان لوهافر في كتابها (الاعتراف بالقصّة القصيرة) تقول "إن الشعراء عادة ما ينظرون في المرآة بينما ينظر كتاب القصة من النافذة"[52].

إنّ هذا المفهوم السّائد لمعايير الكتابة لم يسمح بولوج طبيعة اللغة السردية وخاصة الاستعارية في المجالات الروائية، وكأنّ "جاكبسون" لم يكن مخطئا عندما خصّ الاستعارة بالشّعر، وجعل الكناية مختصة بالنثر، لأنّ مقاييس الشعر تتفق مع طبيعة اشتغال الاستعارة في كثير من تصوراتها، وأمّا مقاييس النثر في الرواية التقليديّة فتجد

مساحة الاستعمال اللغوي المهتمة باستعراض جماليات اللغة في ضوء آلياتها المعهودة تكاد تكون منعدمة.[53] فإذا كان نجيب محفوظ قد راهن على موت الرّواية بعد أن تفوق إنتاجًا وجماهيريًا على الكثير من الروائيين العرب في زمنه، فإنّه كان يمثل مذهبا أو مذهبين من مذاهب الرواية المتعددة، ليظهر مجموعة من الروائيين الجُدد متبنين أشكالًا جديدة للرواية خلافًا عن طبيعتها المعهودة التي رسمها كتاب الرواية أمثال نجيب محفوظ، وقياسًا على ذلك فإنّ المعايير التي قيدت تلك الشاعرية لدى القصيبي قد انهدمت وحلت محلها مذاهب انطلقت من التّجريب ممهدةً لظهور أنواع جديدة ومقاييس مختلفة تماما عمّا كانت عليه في السّابق. وفي نهاية هذا الأمر يمكن القول أن تجلي الذات الساردة في رواية شقة الحرية يتضح بشكل كبير في المونولوجيا الداخلية النابعة من اللاوعي الذاتي، ليس في إسقاطاته على الأحداث وبعض الأسماء المستعارة؛ وإنما من خلال محاكاة الذات واسترجاع الزمن الماضي وخاصة الأحداث العاطفية العالقة في الذاكرة.

خاتمة:

لقد عمد البحث إلى تقصّي النّظام البنائي لاشتغال اللغة السّردية باختلاف أنواعها داخل هذه الرّواية، ولكونها الأقرب إلى الطابع السير ذاتيّ المعروف ببنائه السردي المباشر أثارت هذه الرواية إشكاليات عدّة بسبب خروجها عن النمط المألوف، إنها تستدعي جملة من الأساليب السردية بوصفها مكونا أساسيا في تركيبة الرواية، وعلى الرّغم من قلة استعمال هذه الأساليب اللغوية في مثل هذا النوع من الروايات، إلا أن خلوها من ومضات شعريّة وأساليب استعارية يكاد يكون أمرًا مستحيلًا عند القصيبي، فلم يستطع التنصل من كونه شاعراً بإخفاء ملامح تلك الشاعرية في كثير المواطن داخل الرواية من خلال .

فقد قام هذا العمل على محاولة إبراز الأشكال السردية الأكثر دلالة ورصد أهم مظاهر هذه اللغة ودلالاتها، ومحاولة الوقوف على أنماطها المتنوعة.

ويمكن القول إن البحث في فضاء اللغة السرديّة لم يقتصر على تحديد الأساليب الشعريّة فحسب، وإنما كان يبحث عن ذلك النسيج اللغوي الجمالي الذي يظهر بحياء في

الموضوعات الوجدانية خاصّة وكأنه نسيجا ممزوجا بين اللغة بوصفها أداة من أدوات اشتغال الأنماط الحوارية وبين الذات كونها تعمل على استدعاء الصّورة الاستعارية النابعة من العمق المرجعي لدى الرّاوي، والتي تفصح عما لا يمكن الإفصاح عنه في غير هذا السياق اللغوي.

وفي ضوء طبيعة اشتغال الرواية في عدة مستويات بوصفها تحاكي خطاب الشارع وخطاب الفكر والحوار والانتماءات من جهة أخرى، يمكن الاستنتاج أنّ النظام اللغوي في رواية شقّة الحريّة تشكل على ثلاثة مكونات:

- المكوّن الأول: خطاب الحياة الاجتماعية والطبقة العامية البسيطة وفيه يظهر الخلط بين اللهجات في الحوار الواحد عاكسة صورة ثقافية عن طبيعة الخلفية المرجعية للشّخصيات من خلال الأسلوب الحواري، فالإنسان العامي البسيط يتحدث باللغة الشعبيّة والراوي لا يتبنى تغيير هذه اللهجة، بل يدرجها كما هي.

- المكوّن الثّاني: الخطاب النّخبوي وفيه يستعرض الرّاوي الخلفيّة الثقافيّة الخاصة به لتعمل الذات السّاردة على تجريد اللغة من الشوائب واستدعاء لغة نقية تُعبر عن الحدث، وتفسر طبيعة اهتماماتها بالحديث عن الرموز الأدبيّة أو الموروث الغنائي الراقي كما حدث مع فؤاد عندما طلب من يعقوب غناء (الأطلال).

المكوّن الثالث: حوار الذات وفيه يحلق الرّاوي إلى آفاق شعريّة موظفًا أساليب اللغة الاستعارية وفاسحًا لوجدانه فضاء التعبير عن المشاعر والأحاسيس، إنه يرتقي بمستوى الكتابة إلى أعلى مستوياتها وفي هذا المكون تحديدًا يعيش حالة من حالات الوجود ويصور كل شيء حوله بأنه نابع من انتماءاته ورؤيته وتجربته في الحياة. وهذا ما لا يتواجد في المكونين الأول والثاني، الذي لا يعدو فيهما كونه مجرد ناقل للأحداث بأسلوب واقعي حكائي مبتعدا عن الرمز والإيحاء في الماثل صورته الأولى.

الهوامش:

(1) انظر: محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية، علامات، ج33، مج،9 جمادى الأولى، 1420هـ سبتمبر1999م ص79-87، وانظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، 1986م.

(2) انظر: شقة الحريّة فتحها غازي باختلاف فدخلها كثيرون بلا ترتيب مقال جريدة الوطن الثلاثاء 17 أغسطس 2010م.

(3) انظر: علي بن محمد الحمود، عتبات رواية شقة الحرية لغازي القصيبي، مجلة قوافل السعودية، ع 31 مايو 2015م، ص76.

(4) انظر: علي الرباعي، عبدالرحمن رفيع آخر أبطال شقة الحرية، عكاظ، الأربعاء 11مارس 2015م.

(5) معجب العدواني، حرية الكتابة في شقة الحرية، مجلة النص الجديد، ع 3و،4 ذو الحجة 1415 ص26.

(6) عبدالسلام المسدي، شقة الحرية في ميزان النقد، مجلة سوق عكاظ، ع 22و23، 1417هـ، ص79.

(7) محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية، ص81.

(8) غازي القصيبي، شقة الحرية، الطبعة الخامسة، رياض الريس، 1999م، ص26.

(9) شقة الحريّة، ص28.

(10) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص73.

(11) يعرف باختين التهجين بقوله "هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معاً" انظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال الدار البيضاء 1989م ص85.

(1) محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية، ص82.

(2) تعمل الرواية "البوليفونية" في أبسط تصوراتها على إبعاد الصوت الواحد في الرواية واستدعاء الشخصيات واستجلاء المواقف الفكرية. انظر: جميل حمداوي، الرواية البوليفونية والرواية المتعددة الأصوات، مقال، شبكة الألوكة، 2012م.

(3) شقة الحريّة، ص425.

(1) هديل عبدالرزاق أحمد، تعدّد الأصوات في الرّواية العراقيّة، دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016م، ص28.

(2) شقة الحريّة، ص28.

(3) جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009م، ص33.

(1) وسيمة مزداوت، الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2011م، ص ج (المقدمة).

(19) شقة الحرية، ص370.

(20) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ص58.

(21) للمزيد من التفاصيل انظر: شقة الحرية، ص359.

(22) شقة الحريّة، ص258.

(23) شقة الحريّة، ص114-118-121.

(24) محمد شوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك، مج 9، ع2، ص10.

(25) شقة الحريّة، ص31.

(26) شقة الحريّة، ص65.

(27) عيضة القرشي، الرواية عند غازي القصيبي دراسة نصية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1424هـ ص128.

(28) شقة الحريّة، ص18 .

(29) المرجع نفسه، ص66.

(30) عبدالعالي بوطيب، إشكاليّة الزمن في النّص السّردي، مجلة فصول المجلد12، عدد 2، 1993م ص130.

(31) شقة الحريّة، ص139.

(32) المرجع نفسه، ص98.

(33) المرجع نفسه، ص54.

(34) شكري ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص155.

(35) شقة الحريّة، ص174.

(36) انظر: محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، ص84.

(37)حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص53.

(38) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991م، ص43.

(39) انظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص60.

(40) شقة الحريّة، ص69.

(41) محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، ص86.

(42) جميل حمداوي، التذويت في رواية حليمة الإسماعيلي، مقال، جريدة دنيا الوطن تاريخ النشر 14-6-2007 . الرابط: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/93030.html

(43) شقة الحريّة، ص160.

(44) محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، ص87.

(45) شقة الحريّة،ص160.

(46) جميل حمداوي، آليات التذويت في رواية ألواح خنساسا، لبنسامح درويش مقال منتدى المفتاح. الرابط: http://www.almoofta7.com/vb/showthread.php?t=36309#.WhwoFFWWbIU

(47) شقة الحرية ص160.

(48) مراد زوين، **مفهوم الغيرية في الفكر العربي والإسلامي**، مقال منتدى أنفاس يناير 2010م. الرابط: http://anfasse.org/2012-07-03-21-58-09/2010-12-30-15-59-35/3512-2010-07-11-16-38-52

(49) شقة الحرية ص161.

(50) محمد عبيد الله، **جماليات القصة القصيرة شعرية السرد ومبدأ التذويت**، مقال، دار المنظومة، مجلة علامات المغرب عدد2003،20م، ص49.

(51) شقة الحريّة، ص163.

(52) سوزان لوهافر، **الاعتراف بالقصة القصيرة**، ترجمة محمد نجيب لفته، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م، ص26.

(53) محمد بوعزة، **التشكيل اللغوي في الرواية**، ص84.

قائمة المراجع:

المدونة:

1- غازي القصيبي، شقة الحرية، الطبعة الخامسة، رياض الريس، 1999م.

المراجع:

2- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية والرواية المتعددة الأصوات، مقال، شبكة الألوكة، 2012م، الرابط: /http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

3- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2009م.

4- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري) منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989م.

5- سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفته دار الشؤون الثقافية بغداد 1990.
6- عبدالسلام المسدي، شقة الحرية في ميزان النقد، مجلة سوق عكاظ العدد المزدوج 22-23 1417هـ.
7- عبدالعالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول المجلد12، عدد 2، 1993م.
8- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر دار المدني جدة 1991م.
9- عيضة القرشي، الرواية عند غازي القصيبي دراسة نصية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى،1412.
10-محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، علامات، ج33، مج،9 جمادى الأولى، 1420هـ، سبتمبر1999م.
11-محمد شوابكة، دلالة المكان في مدن الملح لعبدالرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9،العدد2.
12-محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة شعرية السرد ومبدأ التذويت، مقال، دار المنظومة، مجلة علامات المغرب عدد 20، 2003م.
13-مراد زوين، مفهوم الغيرية في الفكر العربي والإسلامي، مقال منتدى أنفاس يناير 2010م. الرابط: http://anfasse.org/2012-07-03-21-58-09/2010-12-30-15-59-35/3512-2010-07-11-16-38-52
14-معجب العدواني، حرية الكتابة في شقة الحرية، مجلة النص الجديد العدد المزدوج الثالث والرابع ذو الحجة 1415هـ.
15-هديل عبدالرزاق أحمد، تعدد الأصوات في الرواية العراقية، دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر ط1 2016م.

16-وسيمة مزداوت، الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2011م.