التمثيل المحلي في رواية "صيف سويسري" لأنعام كجة جي

م.د. أمجد محمَّد رضا عودة
كلية التربية القرنة / جامعة البصرة
Email: amjad.mohammad@uobasrah.edu.iq

الملخص

يسعى هذا البحث للكشف عن التمثيل المحلي في رواية صيف سويسري للروائيَّة العراقيَّة أنعام كجة جي، عبر رصد وتحليل صيغ التعبير المحلية المدرجة في السرد مثل (الأمثال، والأغاني، والصيغ القولية الدارجة)، ينطلق البحث عبر استحضار صيغ المحكية العراقية والبحث في الخلفيات التي استدعت حضورها. لذلك يؤكد البحث على أن استحضار المحكي العراقي ليس مجرد استجابة لضرورات السرد أو لواقعيَّة المكان، بل هو فعل مقاومة يسعى لإنتاج لغة سرديَّة عصية على المحو، تعزز الذاكرة التي يراد لها أن تتفتت من قبل مؤسسة دواء سويسرية.

الكلمات المفتاحية : التمثيل المحلي، المثل الشعبي، أنعام كجة جي، الهوية والمقاومة.

Local Representation in In'am Kachachi's Novel "'A Swiss Summer''

Lect . Dr. Amjad Mohammed Ridha Oudah
College of Education / Al-Qurna / University of Basrah
Email: amjad.mohammad@uobasrah.edu.iq

Abstract

This Research seeks to uncover local representation in the novel *Swiss Summer* by the Iraqi novelist Anam Kachachi, through observing and analyzing local forms of expression incorporated into the narrative, such as proverbs, songs, and colloquial sayings. The research begins by invoking Iraqi colloquialisms and exploring the contexts that prompted their presence. Therefore, the research emphasizes that the incorporation of Iraqi colloquialisms is not merely a response to narrative necessities or the realism of the setting, but rather an act of resistance that seeks to produce a narrative language resistant to erasure, one that reinforces a memory that a Swiss pharmaceutical company seeks to dismantle.

Keywords: Local Representation, public Proverbs, Inaam Kachachi, Identity and Resistance.

التمثيل

ورد في لسان العرب لابن منظور إنَّ المثل: ومِثْلهُ ومَثَلهُ، تعني شِبْهُهُ وشَبَهُهُ، ويقال للشيءِ: مِثلهُ على الإطلاق، أي يسدّ مسدّهُ، وماثل الشي: شابههُ، ومثّلَ له الشيء، ومثلت له كذا تمثيلاً إذا صوَّرت مثاله بكتابة أو غيرها[١]، فتمثل الشيء، كما ورد في "العين" تصوّره كأنّه تنظُر إليه[٢]، وهو((صورة الشيء الذي تمثل صفاته، والقالب أو النموذج الذي يقرر على مثله))[٣] والتمثيل هو التصوَّر أو التجسَّد أو الشبه، وقد وصف بعض البلاغيين العرب، بأن التمثيل كالتشبيه، فتحدث عنه أبو عبيدة وهو عنده التشبيه، وأفرد له قدامة بحثا، والتمثيل عند العسكري والباقلاني وابن رشيق المماثلة[٤]، والتمثيل مصطلح فلسفي تُلخَّصُ وظيفة اللُّغَة فيه لتنوب عن الأشياء، أي أنَّ اللُّغَة بحسب هذا تحيل على واقع غير لغوي[٥]، أي انَّ ((بنى التمثيل في السرد لا يمكن أن تقلّص إلى وجود لغوي)) [٦] فحسب بل يُعدُّ ممارسةً ذهنية واعية تحوّل الاستجابة الانفعالية تجاه الذاكرة إلى علامات تُعيد تشييد الهوية، وهذا يجعل التمثيل أداةً معرفية لإعادة بناء 'المحلي' وصياغة رؤية العالم من منظور الاغتراب، فتصبح الكلمات في التمثيل ((علامات تمثّل أشياء العالم))[٧] وتخيُّلها في الواقع ((الطف ذريعة إلى تسخير الوهم للعقل))[٨].

إنَّ التمثيل في السرد لم يعد حبيس مفاهيم إجرائية ضيقة، بل تمدَّدَ ليكون استراتيجية كُلية تتقاطع مع حقول النشاط الإنساني كافة. من تشكيلٍ وأداءٍ مسرحي، وصولاً إلى المتون السياسيَّة والاجتماعية والثقافيَّة. ومن هنا، لا يمكن عدُّ التمثيل استنساخاً للواقع، بل هو إعادة صياغة لذلك الواقع بحسب وجهة نظر السارد، إذ تتحول اللُّغَة من أداة للوصف إلى وسيطٍ يمثل المرجعيات التي يؤمن بها السارد، لذلك يعدّ فعلا ذهنيّاً ((به تحصَّل المعرفة، كالإدراك الحسي، والتخيل))[٩] ، والحكاية في التمثيل تعرض كما لو أنَّها تعرض في المسرح، أي انَّها ((لا تروى وإنّما تعرض أمام الجهور وتستخلص من خطاب الشخصيات))[١٠] والتمثيل يكون بذلك تكراراً أو إعادة توليد للحضور[١١]، إنَّ فعل التمثيل في السرد يتجاوز كونه استحضاراً ذهنياً لصورة الواقع، ليكون فعلاً أدائياً يعيد إنتاج ذلك الواقع وفق نسقٍ مغاير، فهو ليس مجرد محاكاة حرفية لما حدث، بل هو إدراكٌ واع يسعى لتمثيل القيم والرؤى وتجسيدها عبر اللُّغَة. ومن هنا لا يكون التمثيل نسخة عن الواقع الفعلي، بل هو تشكيل لعالمٍ موازٍ يتسم بالاكتفاء الذاتي والهيمنة النصية.

إنَّ النص التمثيلي بهذا المعنى صار يمتلك القدرة على عزل الاحالات عن سياقها المرجعي المباشر، ليشكِّلَ نظاماً دلالياً قائماً بذاته، لا يحيل إلى الواقع فحسب بل يصنع موقفاً رؤيويَّاً منه، والتمثيل يتجلى بوصفه اختلافا لا مطابقة[١٢]، في الدلالات الي يعاد صياغتها في السرد عبر وضيفته التمثيلية التي يركِّبُ بها، ((ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة

الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد))[١٣] ، إنَّ فعل التمثيل في السرد ينهض بوصفه استراتيجية واعية تستثمر المرجعيات الثقافيَّة والبنى الفكرية، لتشكيل رؤية متكاملة للوجود الإنساني في النَّص ليؤثَثَ بملامح هوياتيَّة خاصّة. لهذا لم تعد الرواية مجرد فضاء للتخييل المحض، بل هي أداة بحث إلى جانب وظائفها التخيلية والتمثيلية[١٤]، فهي تعيد قراءة الواقع وتفكيك بنية الهوية، محولةً المتخيل السردي إلى مختبر معرفي يستنطق الراهن ويصوغ أسئلة الكينونة التي تبرز في الواقع، وهذا الواقع لم يعد متحققاً إلا عندما ((يتمّ تصويره وتمثّله وتمثيله وتخيّله))[١٥] ، والتمثيل في الكتابة السرديَّة لا يعني المحاكاة القسريَّة أو المطابقة للواقع الفعلي فالنص الروائي، لم يكن مرآة عاكسة بقدر ما هو تخيُّل سردي يعيد إنتاج الواقع وإعادة صياغة للحضور، عبر زوايا رؤية متعددة. وهذا الأمر جعل النَّص يُزاح عن حرفية المرجع الواقعي ليؤسس لواقعية أخرى واقعية نصية قائمة على التخييل لأهميته، لأنَّ العمل التخييلي يمكن ((يمكن أن يكون أقوى من الحياة))[١٦] فما يُمثله السرد ليس ما حدث في الواقع ، بل ما يمكن أن يحدث في وعي الشخصية وتخيلها، فتكون الحياة الواقعية للشخصية ((نفسُها بكل ما فيها من متعذّر. الحياة هي الأصل غير الممكن تمثيله))[١٧] وهذا الامر يمنح "المحلي" أبعاداً تخييلية تجعله قابلاً للتأويل وتجعل الواقع بنية دلالية مشحونة بالرموز، التي يمكن تمثيلها، ممارسة ثقافيَّة قائمة على إعادة عرض لمعطى سابق[١٨]. يمكن إعادة الحضور عبر التمثيل.

إنَّ اتساع الفجوة الجمالية بين التمثيل وموضوعه المرجعي، يحرر النص من سطوة المحاكاة ليجعله حاملاً لمجموعة كبيرة من الأنساق الثقافيَّة والمقاصد الجماعية التي توجه مساراته الدلالية. وهنا يتماهى التمثيل الأدبي مع التمثيل الثقافي لتصبح النصوص الروائية قادرة على حمل تمثيلات ثقافيَّة كبرى تُعيد إنتاج الهوية. إنَّ هذا التداخل يسمح بقراءة (صيف سويسري) بوصفها منجزا ثقافيَّاً يستنطق الذاكرة الجمعية العراقية ويصوغها في قالب سردي يتجاوز حدود الحكاية ليلامس جوهر الثقافة، لان للثقافة تقرأ بوصفها تمثيلات أدبية[١٩]، ولهذا تتعدد وسائط التمثيل في السرد لتشمل الأبعاد المرئية واللفظية والسمعية، فضلاً عن كونها تنظيماً قصصياً يتدفق عبر سلسلة من الصور والأفكار الذهنية في الرواية لتؤدي هذه الوسائط وظيفة 'التمثيل المحلي بامتياز. فالمحلية هنا لا تُستعاد بوصفها واقعاً سرديا بل وسيلة مقاومة تستحضر لهجة الوجع العراقي، عبر كتابة تعيد تشكيل العالم وبنائه على وفق تصورات راهنة لمرحلة الكتابة[٢٠]، وبذلك، يتحول التمثيل من مجرد وسيلة تقنية إلى "هوية" تنقل تفاصيل المحلي من حيّز الذاكرة الشخصية إلى حيّز الوجود النصي، بتمثيل مكثف يعيد صياغة الإنسان العراقي من التشظي.

التمثيل المحلي

يُعدُّ التمثيل الملحي تقنيَّة سرديَّة تهدف إلى إعادة تشكيل خصائص ثقافيَّة وفلكلوريَّة لبيئة السارد، إذ تعمل هذه التقنيَّة على بناء "هوية" خاصة لمجتمع ما عبر صيغ محددة (قولية، والمكانية والزمانية)، لتحويلها إلى رموز فاعلة داخل النَّص وهذه التقنية تعكس مرجعيات الروائي وتكوينه الثقافي والفكري والوجداني، فالروائيونَ لا يمكن عزلهم عن واقعهم، لأنَّهم منبثقون من تاريخ مجتمعاتهم، فهم يشكلون ذلك التاريخ ويتشكلون به[٢١] لذلك يسعون لإعادة 'الأنا' بذاكرتها وحمولاتها القيميَّة عبر ذلك المحلي والتاريخ الذي يسعون لتشكيله. من هنا يصبح التمثيل في الرواية خاضعا لموجهات فكريَّة ثقافيَّة خارجيَّة تنظم آليَّة عمل السرد[٢٢]، ويتحول المحلي من مجرد حيَّز ضيق إلى فضاء قيمي واسع، يمنح النص خصوصيَّته وهويَّته التي تكون وسيلة دفاع ومقاومة إزاء المحو أو النسيان، لذلك يعد التمثيل المحلي أحد أوسع الأنماط التعبيرية، وأخطرها في الرواية، وهو بصورته السرديَّة لا يُضاف من الخارج إلى مرحلة التوثيق والتفسير بل يصاحبهما [٢٣]، إلى جانب ذلك يمكن انَّ يُعّدَ نوعا من التمرد الضمني على النسق التقليدي للنص الروائي في أبرز نماذجه، لأنَّ الرواية تُعنى بحكاية لا تنفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها[٢٤]، لذا يتجلى هنا بوصفه استعادة واعية للهويَّة ومقاصدها التي تتشكَّل بفعل اللُّغَة والذاكرة التي يراد لها ان تتلاشى، عبر تمثيل يقوم بوظيفة التعبير والتواصل، إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله [٢٥] بأسلوب يركز على تصوير ونقل سمات وخصائص معيَّنة ترتبط ارتباطا وثيقا ببيئة السارد المحليَّة، وبذلك يهدف الروائي الذي يختفي وراء الراوي إلى بيان معالم هذه البيئة السرديَّة عبر تجلياتها المختلفة. لذا نجد أنَّ الروائية انعام كجه جي سعت وبشكل كبير إلى بيان تلك البيئة بكل تفاصيلها إذ عملت على استعادتها وتمثيلها بأشكال مختلفة خارج المكان.

صيف سويسري وعقار النسيان

تدور أحداث رواية "صيف سويسري" للروائية حول فكرة غريبة، إذ تجتمعُ مجموعةٌ من الشخصيات العراقيَّة التي قذفت بها امواج المنافي في مصحةٍ سويسريةٍ، وهؤلاء العراقيون، رغم تنافر مشاربهم الثقافيَّة والأيديولوجيَّة والسياسيَّة، تجمعهم دعوةٌ غامضةٌ من شركة دواء سويسرية، تَعِدُهُم بتقديم (عقارٍ) قادرٍ على محوِ خلايا الذاكرة المؤلمة، وتخليصهم من أعباء الماضي المرير ليعيشوا بسلامٍ وتسامح في حيواتهم الجديدة إذ ((قيل للدكتور إنهم مدمنوا عقائد))[٢٦] ، وبدلاً من أن يستسلم هؤلاء المعبَّأون ثقافيَّاً لعملية المحو، سرعان ما تحولت جلساتهم الحوارية إلى استعادات لغويةٍ كبرى، إذ ((جيء بهم ليعقدوا جلسات أحاديث ومكاشفات. تموت من الضحك وهي تستمع إلى احتدام قصصهم وتشابك أصواتهم. كأنهم نصارى في حضرة كاهن الاعتراف. يقرّون بخطاياهم ... كلام

كثير يراد منه إسقاط الحِمْل الذي يُثقل كواهلهم. تطهرهم من ماضٍ احمر))[٢٧] ، فراحوا يستحضرون العراق بكل تفاصيله المحليَّة. وهم بذلك يمارسون نوعاً من المقاومة تجاه (برودة سويسرا وعقارها) بالحكي المتواصل، والأمثال الشعبية، والأغاني، والأهازيج، الملفوظات التي شكَّلت هويتهم الأولى.

ومن هنا، ينطلق هذا البحث ليُبَيِّن كيف تحولت اللُّغَة المحلية في الرواية من مجرد وسيلة حوار إلى (فعل مقاومة)، وكيف استطاعت (الكلمة المحلية) أن تبرز بوصفها قوة مضادَّة لكسر هيمنة (التكنولوجيا الطبية)، فالأبطال حين يستعيدون مخزونهم من الأمثال، والأغاني، واللهجة الدارجة ليس لمجرد التذكُّر، بل لإفشال مفعول هذا العقار الغبي على حد وصف "بشيرة" لأنَّ الذاكرة التي صاغتها الأمثال والأهازيج هي ذاكرةٌ عصيةٌ على الاقتلاع. ولهذا سوف يركز البحث على كيفية بناء السارد للبيئة المحلة والملفوظات المحليَّة كالأمثال والاغاني والصيغ القولية المتداولة في حدود البيئة السرديَّة.

المحلية وبناء الهوية السرديَّة

تتجلى الهوية السرديَّة في "صيف سويسري" بفعل قدرة الشخصيات وامكانيتها على استحضار واقعها المحلي(زمان، أو مكان، أو ملفوظ...) عبر وسيط لغوي مشبع بالمحلية. فالمحلية هنا لا تتجلى بوصفها ديكورا للحدث بل تتشكَّلُ كبنيةٍ عميقةٍ عبر سلسلة من الانساق السرديَّة، تلجا اليها الشخصية في الرواية لمواجهة قساوة الفضاء السويسري وعزلته. ويلحظ انَّ السارد يسعى بشكل كبير لمنح شخصياته "صوتاً محليَّاً" داخل النص، يهدف إلى خلق كَيانٍ مستقلٍ يؤصل للهويَّة ويرفض الذوبان، حتى تحولت العراقيَّة المحليَّة في النَّص إلى (مستودع للقيم) وعلامة فارقة تُميِّزُ "الأنا" المغتربة عن "الآخر"، واللُّغَة في هذا السياق ليست مجرد أداة للتواصل، بل هي "بيت الوجود" الذي يسكنه الأبطال لترميم شظايا ذاكرتهم المهددة بالتمزيق، لذلك سعوا إلى ترميمها بالكلمة لان ((الكلمات لا تمثل الأشياء بذاتها، ولكنها تقوم بتمثيل الأصل أو تقوم بتمثيل نتيجة فعل ما))[٢٨] ، فالمحلية في صيف سويسري لم تكن ترفاً بل كانت ضرورة يسعى لها ابطال الرواية للبقاء على قيد الحياة عبر المقاومة لأنَّ هؤلاء المهاجرون يفتِّشون ((عن روح سابقة. يتأملون المباني والطرقات والصيدليات وسحنات البشر، يقارنون بين ما تركوا هناك وما يشبهه في البلاد الثانية... يتوهمون أن هناك شيئا ناقصا في مذاق الخضروات الأجنبية... بلا طعم...التمر المستورد هناك ((ليس مثل تمرنا)).))[٢٩] ، يلحظ انَّ التمثيل المحلي في مواطن كهذه ينتقل الى الذاكرة الحسية (النظر، والتذوق) عبر مقارنة دائمة بين(الهنا الجديدة) و(والهناك المفقودة) أمَّا قول السارد ((ليس مثل تمرنا)) هي الصرخة التي يُعلن فيها عن انغلاق الذات على محليتها، ورفضها الواقع الاستعماري الجديد، إذ حولت الذات التمر من ثمرة إلى انتماء لا يمكن له أن يلغى. ويتجلى هذا الانتماء في موضع آخر إذ نجد السارد يؤثث نصه بالمحلي تبعا لطبيعة شخصياته فيقول عن بلاسم مثلا: ((يؤثث كل مقام جديد بمفردات أليفة.

بساط ريفي مشغول بألوان ساطعة. لوحة لسوق شعبيّ. نخلة صغيرة لو توفّرت. كاسيتات لناظم الغزالي ويوسف عمر، بطانية قديمة من إنتاج فتّاح باشا ترافقه ولا يتخلى عنها))[٣٠] يُعد هذا النص "تكثيفاً لمفهوم التمثيل المحلي فالراوي هنا لا يصف غرفة عابرة ، بل يُشيّدُ وطناً ضائعا، عبر استعمال مجموعة من الرموز والايقونات، إنَّ فعل التمثيل المحلي في هذا النَّص يتجلى بوصفه استيطاناً معنويَّاً عملت الشخصية المغتربة عبره على ترميم الذات المشحونة بالذاكرة وإعادة إنتاج الهوية، لتكون حاجزا منيعا لصد النسيان والتلاشي. فالذات المغتربة لا تؤثث سردها بمقتنيات مادية عابرة، بل تؤسس لهوية ضائعة عبر مجموعة من المفردات مثل (البساط الريفي، والنخلة، ولوحة السوق الشعبي) وهذه المفردات تحيلنا إلى محاولة واعية من السارد لكسر ضبابيَّة فضاء الاغتراب، وتحويله إلى فضاء محلي أليف يتوهج ويزدهر بالدلالات الوطنية. ثم يتخطى السارد المستوى البصري ليصل إلى مستوى أعلى من التمثيل ليجعل **(كاسيتات لناظم الغزالي ويوسف عمر)** وسيلة انقاذ للذات المغتربة في لحظة الضعف والضياع، وهذه التفاته ذكية من قبل السارد، إذ جعل المستوى السمعي عبر الاستماع إلى تلك الكاسيتات يعمل على إعادة إنتاج الهوية واللُّغَة التي يخاف ضياعها أو اختلاطها باللُّغَة الجديدة ، كما تمثل "بطانية فتاح باشا"، دلالة سيميائية تتجاوز وظيفتها الفعلية لتعزز تماسك الذات بجذورها عبر تماسِّها مع الجسد لتتحوَّل إلى عزاء يقي الذات من برد الاغتراب الروحي.

التمثيل بالأمثال المحليَّة

حلَّ المثل الشعبي في صيف سويسري بوصفه مستودعاً للثقافة التي شكلت هوية الشخصيات ضمن الرواية، فهو ليس مجرد زخرف لغوي أو تقليد تَطَلَّبَهُ السرد بل هو (مسكوكة ثقافيَّة) وصورة مجتمع يُبَيِّن طريقة نظره في الحياة عبر تأصيل التجربة. إن استحضار المثل في الرواية يمثل "مقاومة" لغوية، إذ تستدعي الشخصية المغتربة، ثقافة الجماعة وتجاربها لتواجه بها (سويسرا، وحبوبها الملونة، وثقافتها الطبية والاجتماعية)

لذا يؤدي التمثيل عبر المثل المحلي في الرواية وظائف متنوعة تتجاوز حدود القول الظاهر، فمرة يؤدي المثل وظيفة التأويل، إذ يمنح الشخصية قدرة على تفسير الواقع وتأويله مقارنة الواقع القديم الذي يسكن داخل الشخصية بالواقع الجديد، أو يؤدي وظيفة دفاعيَّة ضد الضياع والتفتت والنسيان في الوقت الذي يُراد فيه للذات ان تنهار فيجيء المثل بمثابة مضاد لعقار محو الذاكرة وهذا الامر منح الذات الساردة في الرواية تفوقاً معنويَّاً على المركزية الغربية.

لذا نجد في الرواية نصَّاً ما تشير إلى والدة المغترب البعثي حاتم الحاتمي حيث كانت امه تشتري له الملابس الجديدة في العيد (دشداشة بازة) وقبل انَّ ينجلي صباح العيد، يخلع الحاتمي ملابسه الجديدة ليرتدي ملابسه القديمة البالية، ففي اللحظة التي يُراد من الحاتمي نسيان افكاره وعقائده

القديمة تقفز الذاكرة أمام عينية ويتجلى المثل واضحاً إذ يقول: ((يموت الديك وعينه على المزبلة)) تقولها أمه يأساً من عناده... لا طائل سوى خفي حنين. أخفاف حنين وابن حنين. تعود حليمة إلى العادة القديمة))[٣١] ، يُشكل هذا المقطع السردي حقلاً زاخراً بالدلالات عبد استحضاره الامثال الشعبية(إذ أشار النص إلى ثلاثة أمثال) متداولة في المحكيَّة العراقيَّة وهذه ليس مجرد أقوال مأثورة بل تُمثِّلُ سلطةً لغوية لها دلالاتها التي تلخص تجارب المجتمع الذي نشأ فيه السارد عبر جمل مكثفة. يتجلى مثل (يموت الديك وعينه على المزبلة) ليشير إلى انَّ الجذور التي جاء منها الانسان لا يمكن انَّ تموت أو تمحى، فالعناد الذي تعاني منه الأم في حاتم، مَثَّلَ فعل مقاومة فطرية رافضة الانسلاخ عن المنبت الأوَّل، وعدم تقبل واقع جديد، فالواقع الذي يراه الاخرون جنَّه يراه حاتم مزبلة بل انَّ واقعة القديم هو الجنة بحد ذاتها، إذ يقول((روحي يمكن أن تطلع لو عشت فيها وحيدًا. الجنة بلا ناس ما تنداس))[٣٢] ، يمكن انَّ يشكِّلَ هذا المثل الميزان الحقيقي للقيمة الوجودية للفرد الذي يرفض الانبهار السلبي بجمال جنة سويسرا اذ يراه موتاً للروح وهذا التعبير ليس مجرد قول عابر بل هو وسيلة دفاع نفسيَّة تهدف إلى تقليص أهمية النعيم السويسري أمام الاجتماع المحلي، فالمكان مهما بلغت نضارته يظل "وحشة" في غياب الجماعة التي تتشاركه . فالهوية المحلية لا تتشكَّلُ بأناقة المكان الجديد بل باجتماع الجماعة المتماثلة ثقافيًّاً واجتماعيًّا، فالمثل بشكل واضح يُبَيِّن فشل (حبات النسيان الملونة) في محو الذاكرة بل جعلها تعزز ذاكرة الإنسان العراقي المغترب. أمَّا مثل (خفي حنين) جاء في المقام الثاني ليؤكد فكرة الفشل، وتعزيز المقاومة. وقوله "أخفاف حنين وابن حنين" يعكس استحالة محو ذاكرة المغترب المحليَّة، لأنَّ (الماله اوَّل ماله تالي) بحسب وصف الرَّاوي. فالمثل له قابلية للدفاع عن الهوية، وهو قادر على امتصاص صدمة الاغتراب عبر استعادة البيئة المحلية بكل تفاصيلها، ورغم المحاولات الجادَّة لمحو الذاكرة، تفشل لذلك يجئ المثل الاخر الذي يؤكد تكرار الأشياء رغم معرفة صاحبها بان لا جدوى من ذلك الفعل (عادت حليمة لعادتها القديمة) حيث تتجلى المقاومة في هذا المثل عبر تمثيلة أو إعادة إنتاج مقولات راهنة للحظة سرديَّة تكون قابلة للتأويل، لتعبر عن مقاصد تختلف عن المقاصد التي وضع المثل لأجلها أول مرَّة، أي انَّ انبثاق هذا المثل في هذه اللحظة يثبت عجز المنظمة السويسرية عن تغيير جوهر الشخصية العراقية بعاداتها القديمة، فانتقل المثل من كونه مسكوكة لغوية إلى أداة لتعزيز الهوية المحلية. ووسيلة من وسائل ترويض الغربة، ولا يمكن الذي تطاله حبوب بازل الملونة التي تسعى لذوبانه.

ويمكن انَّ يُلحظ في نص آخر كيف يكون المثل حاملاً لسلوك ثقافي لمجتمع ما، ويتم تمثيل ذلك السلوك عبر مثل يتجلى على لسان سندس: **((امتنعت سندس من تعليق معطفها في مكان لا يحرسه أحد. وتردد بلاسم في ترك حقيبته. هما من شعب يؤمن بأن المال السايب يعلم السرقة))**[٣٣]،

انَّ كل ثقافة من الثقافات تحكمها الامثال إلى حد كبير فالمثل بالنسبة لهاذين العراقيين هو نابع من خلاصة تجربة، فهو لم يكن صيغة قولية عابرة بل هو تجربة تفهم وتلقى اثارها على الواقع عندما يُستعاد، لذا نجد انَّ هذا النَّص يمثل لحظة فارقة تُبَيّن الاختلاف الثقافي بين الأمان في الغرب (المفترض) وبين (المخيال الشعبي) الذي تحمله الشخصية العراقية أينما حلت وارتحلت(عينك على مالك دوه). إن التمثيل المحلي هنا ينتقل من الصيغة القولية إلى وصفه فعلا وقائيَّاً، فامتناع "سندس" عن ترك مقتنياتها استجابة للمثل ليس مجرد فعل عفوي بل هو ترجمة سلوكية لثقافة محلية متجذرة في الوعي الجمعي بان (المال سايب يعلم السرقة). فالمثل في هذا المفصل من النص انتقل من وصفه صيغة قولية إلى نظام سلوكي يرافق حركة الشخصيات في سويسرا. وكأنَّ العراقيون يحملون الخوف والحذر معهم أينما حلوا.

ويلحظ في نص آخر أيضاً انَّ المثل المحلي قائم على إعادة الذاكرة لتُبَيّنَ نسقا ثقافيَّاً، إذ يقول السارد ((يخطر ببالي أن آباءنا البسطاء سبقوا الهندي في ابحاثه. ينصح المثل الشعبي المرأة الحزينة: ((اذا ضاق خلقك تذكرّي أيام عرسك))))[٣٤] ، يتجلى هذا النص بوصفه انتقالاً جوهرياً لافتاً في وظيفة التمثيل، إذ تحول المثل الشعبي من مجرد قول سائر إلى (نظرية اجتماعية)، لإيقاظ الذاكرة بغية التفوق على عقار النسيان، إنَّ استحضار المثل المحلي هنا لم يكن لمواجهة النسيان فحسب بل برز أيضاً بوصفه فعلا لتوجيه الذاكرة نحو منطقة الرخاء (أيام العرس) لمواجهة ضيق موقف خانق وهذا المثل استعاده حاتم الحاتمي أمام بشيرة في هذه اللحظة ليحاصر موجة الضيق التي اجتاحته وليحاصر ضيق نفسه من الغربة، كما إن تقديم المرأة بوصفها خبيرا قادرا على استدعاء المفقود يبرز هنا بوصفه إستراتيجية مهمة للاستدعاء الانتقائي للذاكرة التي يراد لها المحو، لكنَّها من خلال بشيرة تستعاد ندية رطبة لا غبار عليها فالحاتمي يواجه بشكل عنيف حالة بتر الذاكرة إذ يقول ((خذوا كل ذاكرتي واعطوني بشيرة))[٣٥] وهذه مراوغة كبيرة من قبل الحاتمي لأنَّ الذاكرة عادت كما هي عندما اكتشف انَّ بشيرة التي احبها يوما معهم في هذه الجلسات، لهذا عمل المثل في هذا النَّص على تأثيث الذاكرة الخاوية لسنوات وبرز بوصفه آليَّة استشفاء، ومضادا للاكتئاب بدلاً من الحبوب الملونة أو عقار النسيان، فهو علاج شعبي قادر على تحصين الذاكرة والهوية العراقيَّة عبر نظام دفاعي يعتمد الحنين ويقي من الانهيار أمام الواقع الجديد.

التمثيل بالأغنية المحلية

يُعدُّ استحضار الأغنية في "صيف سويسري" بمثابة مرجع صوتيّ للهويَّة فهي ليست مجرد ضرورة سردية بل هي أداة تساعد على ترميم الذات المغتربة حين يعجز السرد عن احتوائها، فاستحضار السارد لبعض مقاطع الأغاني المحليَّة يعد "انزياحاً" عن لغة السرد التي تكون قريبة من

الرتابة أحيانا، نحو لغة عاطفية مكثفة، واستحضار نص من الاغنية يُسخَرُ عادة لخدمة الذات الساردة وانقاذها في موقف ما تعجز عن الحديث فيه عن موقف لا يُعبِّر عنه سوى ذلك النَّص، وهذه النَّص عادة ما يكون وسيلة دفاع تقي الشخصية من ذوبان لغتها وهويتها، وتعمل تلك الوسيلة كذلك على اختزال المسافات الجغرافية. فالأغنية هي جسر يربط الشخصية بجذورها، وهي ايقاع يُفشل مفعول الحبات الملونة التي من شأنها انَّ تمحو الذاكرة المقدسة.

لهذا تظل الذات المغتربة متمسكة بمحليتها حتى في اشد حالاتها ضياعاً، فترد الاغنية على لسان الحاتمي الذي كان قبل المنفى أداة من أدوات السلطة الحاكمة في العراق ويمثل مقولاتها وسطوتها وقوتها وجبروتها، إذ يقول ((خرجنا وأنا ثقيل الخطوات. يسندني رفيقاي حتى موقف الترام رقم ١١. أدندن بالأغنية نفسها: – تجونا لو نجيكم؟ أسطوانة تدور بالسرعة البطيئة. يجاريانني ويمطّان معي اللحن الساذج: – تعالوا يا حبايب هلا بيكم))[٣٦]. تتحول أغنية ياس خضر(تايبين) لشاعرها ناظم السماوي في هذا النَّص من مجرد نص غنائي إلى (استدعاء) للوطن الغائب، فتتحول الاغنية إلى استراتيجية فنية للاستذكار والحنين تمارسه الذات الساردة لكسر هيمنة القواعد والظروف التي فرضَت الغياب وضيَّعت الوطن، انَّ استعادة المقطع (لاتجونا...) وتحويلها إلى أسطوانة بطيئة الحركة هو فعل مقاومة من قبل الذات الساردة لأنَّه لا يريد انَّ تمَّر هذه اللحظة الاليفة التي التقطها برفقة أصدقائه، لحظة حملته من فضاء جاف موحش الى فضاءٍ اليف يضج بالدفء الجماعي (يجاريانني ويمطّان) وهذا التشارك يعزز التلاحم بين أبناء الذاكرة المشتركة، وعبارة (تعالوا يا حبايب هلا بيكم) تمنحهم الصمود أمام عقار النسيان، وكأنَّ السارد أراد انَّ يقول (لو انَّ احدنا خان ذاكرته، أو خانته الذاكرة) بفعل ذلك العقار حري بالاخرين انَّ يتشبثوا بها، كي يعينوه على استعادتها، وكانَّه حول الأغنية إلى تميمة تحصنهم من الذوبان في تلك المصحة، وهو بذلك جعل من التمثيل المحلي بالأغنية وسيلة قادرة على تحويل الغربة إلى وطن والنسيان إلى ذاكرة والانهزام إلى صمود.

ونجد هذا النمط في نص آخر أيضاً إذ تستعين الذات بالأغنية على المقاومة في لحظة فارقة إذ يقول السارد ((فكّر في طلب اللجوء... لن يصدقه أحد... جماعته يحكمون البلد... كتب... أنه كان مجبراً على تنفيذ أوامر... أستاذ في النفاق. ملأ ست صفحات وهو يسمع ياس خضر يغني ... جذاب دولبني الوكت بمحبتك... جذاب))[٣٧] ، يتجلى التمثيل المحلي في هذا النص عبر اغنية ياس خضر(جذاب) متجاوزا بذلك الحنين ليصبح (أداة لجلد الذات وتعريتها) ففي الوقت الذي يكتب الحاتمي فيه كلماته ويحشوها بالأكاذيب للحصول على إقامة في المنفى، يدوي صوت الاغنية بكلمة (جذاب) يبتسم فهو لم يكن كاذبا، هو يكتب سيرة ضياع تمكِّنه من البقاء، ثم يجي الصوت (دولبني) وهذه العبارة المحليَّة لوحدها قادرة على اختزال مأساة الشخصية العراقيَّة التي وجدت نفسها موزعة بين

المنافي، فالأغنية هنا لم تكن مجرد صوت ينطلق من حجرة ياس خضر وحسب بل هي عبارة عن هوية مجتمع كامل (دولبه) الزمن وهي قوة مضادة تكشف عن زيف المنافي لتثبت اصالة الألم الذي يشترك به أبناء المجتمع، فالأغنية في هذا النَّص مرجعيَّة محليَّة منحت الذات هويتها والاشياء مسمياتها.

لكن هذه الذات لم تسلم من الألم يوما حتى خُيّلَ اليها بان الألم هو جزء من سلوك يجب تقبله، وهذا التقبل يُعدُ نوعاً من المقاومة لدوام العيش: ((صوتي كان يرتفع بموّال طويل ينتهي بتسليم ((معلَّم على الصدعات قلبي))... سنبحث بعد ذلك الخطوات العلمية لاجتماع الشمل((تجونا لو نجيكم))؟))[٣٨] يمثل هذا النَّص نسقاً آخر من التمثيل المحلي الذي يتجلى عبر ارتفاع صوت "الموّال الطويل" ليكون نوعا من الصراع أو الثأر من الصمت أو محاولة للاحتجاج، وهذا الفعل هو نوع من العلاج النفسي عبر الصراخ أو التغني بالموال عاليا لرفض عملية النسيان أو المحو، إنَّ هذا الموقف يعلن عن صلابة الذات والذاكرة الرافضة للانكسار، أمَّا عبارة ((معلم على الصدعات قلبي)) تجلى بوصفها دلالة تشير إلى التلازم الابدي بين العراقي والالم (الصدعات) فهو لم يقدِّم لهذه الظاهرة المحليَّة بشكل سردي بل اختصرها ومثلها عبر مقطع من موال متداول محليَّاً. كما اراد انَّ يُبَيِّن انَّ القلب الذي تلازمه الصدعات هو قادر على الصمود، لا يرهبه المنفى ولا يهزمه عقار سويسري. فبدلا من الاستسلام للعقار يبحث حاتم الحاتمي وبشيرة عن عقارهم الخاص الذي يقيهم التفقت والضياع فيحضرا أمسية موسيقية هناك **((هل اسمع لحن ((فوق النخل)) ... انتهت المعزوفة وأتبعاها بمقطوعة ((ربيتك زغيرون حسن))...))**[٣٩] ، وتتجلى في هذا النَّص أهمية الاغنية لاستعادة المحلي بكل أشكاله سواء اكان ذاكرة جمعية أم وجعا أم اعتقادا شعبيا فقد مثَّلت الاغنية بالنسبة لأبطال الرواية المغتربين جسرا واصلا إلى الوطن الضائع ، وشكلاً من اشكال الهوية، كما إنَّها منحت الابطال القدرة على فهم المؤامرة التي تستهدف الذاكرة.

التمثيل بصيغة قولية محلية

يعدُّ استحضار الصيغ والملفوظات المحلية في صيف سويسري ملاذا آخر للهويَّة الضائعة، فالملفوظات المحلية ليست مجرد استعارات لغوية، بل هي مسكوكات محكية لا يمكن تزييفها أو محوها بعقار مفترى. إنَّ لجوء السارد إلى المفردات اليومية وتراكيبها الخاصة يُمثِّل انحيازاً واعيا للذات الأولى وانساق المجتمع الذي جاءت منه، وهذه المفردات هي بمثابة شفرات خاصة تعزز من تماسك الجماعة وتمنحها نوعاً من الخصوصية، وهي عندما تستعاد خارج المكان تُمثِّلُ نوعاً من الحصانة التي تقي هذه الجماعة من التفتت أو الذوبان في مجتمع آخر، لذا شكَّلت هذا المفردات تحديَّاً كبيراً ومقاومة شرسة مكنت الابطال من الصمود أمام آلة طبية وظيفتها محو الذاكرة وانساقها الثقافيَّة عبر

علاج النسيان، لذلك رسخت هذه المسكوكات روح النَّص الذي تتنفس عبره الشخصيات هواءها المحلي في بازل، فالهوية التي تعلن الأنا بها وجودها تكون عصيَّة على التلاشي، وبحسب ذلك نجد نصَّاً من الرواية يتحدث عن الحاتمي يقول السارد فيه: ((لا يامن للكلام في حضوره. يجتمع برفاقه وينادي أحدهم الآخر بلقب ((أبو الشباب)). يسكره النداء))[٤٠] ، يُجسد هذا النَّص عبر المفردة المحكيَّة لحظة سرديَّة فارقة للحاتمي الذي يتحسس جزءاً من هيبته وهويته الضائعة، إذ تمنحه الذاكرة وسيلة للنجاة من الصمت السويسري القاتل عبر الكلمة المحليَّة في هذا النَّص التي عملت على إعادة صياغة الروابط الاجتماعية خارج هذه المؤسسة الجافة. لذا يتجلى لقب ((أبو الشباب)) بوصفه نداءً مركزيَّاً ولم يكن عابراً، بل هو مسكوكة ودلالة على الفحولة الاجتماعية الضائعة، ففي لحظة النداء تلك يتلاشى مفعول الدواء ويتسامى اللقب بوصفه اعترافاً بالوجود والامتداد لذلك أسكره النداء، ومنحة خصوصيَّة وحصانة ضد التفتت، لأنَّه منحة هوية جديدة حقيقية منبعها رنين اللقب الذي يكون عصيا على المحو.

ويلحظ أن الكاتبة مسكونة بالمحلية في كل مفصل من مفاصل نصها الروائي، لذا جعلت من شخصياتها موغلة بالمحلي لتدل على واقعيتها وتؤصل لهويتها **((لا أحد غير بشيرة يعرفه. تغريبه الهرب توجع القلب وقلب المُحب أعمى. خرجت من التوقيف ولم تجده. لو كان موجوداً لاتصل بها. لملم طشّارها. لاحظت أمها تحولاتها وسهومها. ((صفنة تجيبني وصفنة تودیني))))**[٤١] ، مثَّلَ هذا النَّص تجلياً واضحا للتشظي الذي تعيشه الشخصية المقهورة التي تستعيد ذاكرتها حول ما حصل لها قبل عدة سنوات نتيجة اعتقالها، اذ انتقل السارد بالتمثيل المحلي من الوصف الخارجي إلى (العاطفة) عبر مفردات محملة بالانكسار والتشتت ((لملم طشّارها))، وهذا التعبير المحلي ينبثق كدلالة على شدة احتياج الذات إلى من يحتويها ويرممها مما حصل لها، فالمحب غير موجود والأرض راحت تضيق، أمَّا عبارة "قلب المُحب أعمى" تحولت من مجرد مثل اقرار بالغربة الى منقذ، ثمَّ جاء تعبير:((صفنة تجيبني وصفنة تودیني)) ليحطم فرضية السكون ويُبَيِّن، صراخ الذات العنيف مع نفسها وهذا التعبير المحلي جاء في هذا المفصل ليُعبِّرَ عن عظم الحالة وشدتها وكأنَّ السارد لم يجد تعبيرا آخر لنقل الفكرة سواه، لهذا نجح التمثيل عبر هذه الصيغ المحلية في تحويل حالة "بشيرة" من مجرد قلق إلى (تراجيديا كبيرة)، ومؤكداً أن الذاكرة لا تمحى ولا تستجيب للغات باردة أو معلبة، بل تسكن فقط إلى لغتها التي منحتها الألفة رغم الوجع والشتات.

وفي نص آخر يبنى على الملفوظ المحلي نجد السارد يُعبِّر عن بشيرة وزوجها قائلا: ((تدخن بشيرة سكائر رخيصة وتتذكر أن زوجها لم ينطق بكلمة الحب إلا وهما في مطعم شعبي... قال إنها المرأة الحقيقية الوحيدة في حياته. هي ستره وغطاه. تألمت له ولم تفرح))[٤٢] ، تتضح في هذا النَّص

المأساة الحقيقية لزوج بشيرة الذي استعار جملة محلية عراقية تقولها النساء في العادة لأزواجهن بأنهم (سترهن، وغطاهن) لكنَّ ذلك التعبير يكشف لحظة ضعف حقيقية لكونه ((مناضلاً من رفاقها عذّبوه في المعتقل أعطبوا رجولته وخرج مكسوراً))[٤٣] ، إن لجوء السارد إلى هذا التعبير الشعبي تحديداً يمثل تعويما (للقيم التقليدية) التي ترى في الرجل ملاذاً للمرأة لكنَّ هنا قد اختلف الوضع كثيراً، لأنَّه وجدها (هي ستره وغطاه) بسبب ظرفه القاهر. لذلك "تألمت له ولم تفرح" لأنها كانت احوج منه لقول هذا التعبير، فأصبح هذا "الستر" عبئاً ومسؤولية أخلاقية، وبذلك، ينجح الملفوظ المحلي في تحويل علاقة "بشيرة" بزوجها من مجرد رابطة زوجية إلى علاقة لا تعرف كيف تصفها.

ونلحظ تعبيرا محليا آخر في قول السارد: ((بلاسم... لا يحمل أثقال جماجمهم المملوءة بالشيش بيش... لم يعجبه لقب دكتور... حكى لسندس فاقترحت عليه تسمية أحبها. قالت له:- انت حلال العُقد))[٤٤] ، ينتقل التمثيل المحلي من التوصيف العلمي إلى التوصيف الشعبي عبر مقترح سندس: ((حلال العُقد))، وهذا الاقتراح لم يكن مجرد لقب بديل، بل هو دلالة شعبية على القدرة والقوة الراسخة في المخيال الشعبي لأنَّ هنالك ثمَّة اعتقاد بان الطبيب النفسي أو المعالج النفسي له أثر كبير إذ يعتقد بعضهم انه له إمكانيات روحانية خاصة. لذا تُرى ان بعض العيادات النفسية في العراق ملطخة بالحناء بناء على معتقدات شعبية وبما أنَّ بلاسم حضر بوصفه معالجاً نفسياً اقترحت له سندس ابنه بشيرة هذا اللقب المحلي لكي تركز على هويته المحليَّة لتفرغه من الهويات الأخرى التي ترفع عنه طابع المحليَّة، وكذلك لتشكل هويته المحليَّة عبر قدرته على "حل العقد" وتجاوز المحن.

إن اختيار هذا اللقب يمثل (سيادة معنوية محلية)، وكأن الشخصيات التي تخضع للعلاج لم تشعر بألفة أصحاب البشرة البيضاء والعيون الملوَّنة، الا انَّ تلك الشخصيات الرافضة للغريب وغير المألوف قد وافقت أخيرا على المحاولة في العلاج لكنَّ عبر قوانينها الخاصَّة التي تجئ مغلفة بالمحلي. ففي مخيال الشخصيات، انَّ العقد تُحل بالذكاء الفطري والشهامة المحلية، لا بعقار غريب مُعد للنسيان ، ولذلك ينجح التمثيل هنا عبر الملفوظ المحلي في تحويل "بلاسم" من طبيب إلى مصاب بالمحلية كمرضاه فقد جعلوه جزءا من الذاكرة التي رُمِمَت بشكل كبير بدلاً من انَّ يعمل على محوها.

الهوامش

(١) يُنظر: ابو الفضل جمال أحمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، ج١٤: ١٨.

(٢) يُنظر: ابو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور إبراهيم السامرائي، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٨٠، ٢٢٩/٨.

(٣) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية (مذكور)، ٢/ ٣٣٥.

(٤) يُنظر: د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧: ٤١٦.

(٥) يُنظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، تونس، ٢٠١٠: ١١٢.

(٦) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨: ١٩٥.

(٧) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، تونس، ٢٠١٠: ١١٢.

(٨) سميح عاطف الزين، الأمثال والمِثل والتّمثّل والمُثلات في القران الكريم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠: ٢٤.

(٩) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية (مذكور)، ٣٤١.

(١٠) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (مذكور): ١١٢.

(١١) يُنظر: جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولجيا هوسّرل، ترجمة: د. فتحي إنقزّو، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥: ٨٨.

(١٢) يُنظر، ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ٢٠٠٩: ٤٩.

(١٣) د. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨: ١٣٧/٢.

(١٤) يُنظر: عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة – بحث في تقنيات السرد ووظائفه، علامات، المغرب، عدد١٦/٢٠٠١: ٥.

(١٥) د. نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤: ٢١.

(١٦) امبرتو إيكو، ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة– سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥: ٢٠٤.

(١٧) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب ، ٢٠٠٠: ٧٨.

(١٨) يُنظر: د. نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط (مذكور)، ٤٣١.

(١٩) يُنظر: المصدر نفسه: ٢٨٧.
(٢٠) يُنظر: أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث مقاربات نقدية في الشعر والسرد، الروسم، بغداد،٢٠١٥: ١٤٩.
(٢١) عبد الله إبراهيم، مفهوم التمثيل السردي، جريدة الرياض، السعودية، ع ١٤٩٥٥، الخميس ٤ يونيو ٢٠٠٩، (http://www.alriyadh.com/434931).
(٢٢) المصدر نفسه.
(٢٣) يُنظر: بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٩: ٣٦٠.
(٢٤) يُنظر: عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة – بحث في تقنيات السرد ووظائفه،(مذكور): ٥
(٢٥) عبد الله إبراهيم، مفهوم التمثيل السردي، جريدة الرياض، السعودية، ع ١٤٩٥٥، الخميس ٤ يونيو ٢٠٠٩، (http://www.alriyadh.com/434931).
(٢٦) إنعام كجه جي، صيف سويسري، منشورات تكوين، الكويت، ط١، ٢٠٢٤: ٣٣.
(٢٧) المصدر نفسه: ٢٥.
(٢٨) امبرتو إيكو، ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة– سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥: ٢٠٦–٢٠٥.
(٢٩) إنعام كجه جي، صيف سويسري،(مذكور): ٦٣.
(٣٠) المصدر نفسه: ٥٤.
(٣١) المصدر نفسه: ٦٦– ٦٧.
(٣٢) المصدر نفسه: ١١.
(٣٣) المصدر نفسه: ٧٨.
(٣٤) المصدر نفسه: ١١٩.
(٣٥) المصدر نفسه: ١٢١.
(٣٦) المصدر نفسه: ١٠.
(٣٧) المصدر نفسه: ٢١ – ٢٢.
(٣٨) المصدر نفسه: ١٣٦.
(٣٩) المصدر نفسه: ١١٤.
(٤٠) المصدر نفسه: ٢١.
(٤١) المصدر نفسه: ٢٥.
(٤٢) المصدر نفسه: ٢٨.
(٤٣) المصدر نفسه: ٢٥.
(٤٤) المصدر نفسه: ٢٩– ٣٠.

المصادر والمراجع

١. ابو الفضل جمال أحمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥.

٢. ابو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور إبراهيم السامرائي، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٨٠.

٣. الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

٤. امبرتو إيكو، ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة– سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥.

٥. إنعام كجه جي، صيف سويسري، منشورات تكوين، الكويت، ط١، ٢٠٢٤.

٦. أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث مقاربات نقدية في الشعر والسرد، الروسم، بغداد،٢٠١٥.

٧. بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٩.

٨. جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولجيا هوسّرل، ترجمة: د. فتحي إنقزّو، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥.

٩. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب ، ٢٠٠٠.

١٠. د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧.

١١. د. نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.

١٢. سميح عاطف الزين، الأمثال والمِثل والتّمثّل والمُثلات في القران الكريم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

١٣. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

١٤. عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة – بحث في تقنيات السرد ووظائفه، علامات، المغرب، عدد١٦/٢٠٠١.

١٥. عبد الله إبراهيم، مفهوم التمثيل السردي، جريدة الرياض، السعودية، ع ١٤٩٥٥، الخميس٤ يونيو ٢٠٠٩، (http://www.alriyadh.com/434931) .

١٦. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ٢٠٠٩.

١٧. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، تونس، ٢٠١٠: ١١٢.

١٨. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

Sources

1-Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Mukarram al-Ifriqi al-Misri. *Lisan al-'Arab* [The Tongue of the Arabs]. Dar Sader, Beirut, 1955.

2-Al-Farahidi, Abu 'Abd al-Rahman al-Khalil ibn Ahmad. *Kitab al-'Ayn*. Edited by Dr. Mahdi al-Makhzumi and Dr. Ibrahim al-Samarra'i. Matba'at al-Risalah, Kuwait, 1980.

3-Saliba, Dr. Jamil. *The Philosophical Dictionary of Arabic, French, English, and Latin Terms*. Dar al-Kitab al-Lubnani, Beirut, 1982.

4-Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Translated by Said Bengrad. Arab Cultural Center, Beirut, 2005.

5-Kachachi, Inaam. *A Swiss Summer* [Sayf Swisri]. Takween Publications, Kuwait, 1st ed., 2024.

6-Al-Zaidi, Amjad Najm. *Representations of Lilith: Critical Approaches in Poetry and Narrative* [Tamaththulat Lilith: Muqarabat Naqdiyyah fi al-Shi'r wal-Sard]. Al-Rawsam, Baghdad, 2015.

7-Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Translated, introduced, and annotated by George Zeinati. New United Book House, Beirut, 2009.

8-Derrida, Jacques. *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*. Translated by Dr. Fathi Inkazzu. Arab Cultural Center, Morocco, 2005.

9-Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Kadhim Jihad. Toubkal Publishing House, Morocco, 2000.

10-Matlub, Dr. Ahmad. *Dictionary of Rhetorical Terms and Their Evolution* [Mu'jam al-Mustalahat al-Balaghiyyah wa Tatawwuriha]. Librairie du Liban Publishers, Beirut, 2007.

11-Kadhim, Dr. Nader. *Representations of the Other: The Image of Blacks in the Medieval Arab Imaginary* [Tamthilat al-Akhar: Surat al-Sud fi al-Mutakhayyal al-'Arabi al-Wasit]. Arab Institute for Research and Publishing, Beirut, 2004.

12-Al-Zein, Samih 'Atef. *Proverbs, Similitude, Representation, and Exemplary Punishments in the Holy Qur'an* [Al-Amthal wal-Mithl wal-Tamaththul wal-Muthulat fi al-Qur'an al-Karim]. Dar al-Kitab al-Lubnani, Beirut, 2nd ed., 2000.

13-Ibrahim, Abdullah. *Encyclopedia of Arab Narrative* [Mawsu'at al-Sard al-'Arabi]. Arab Institute for Research and Publishing, Beirut, 2008.

14-Ibrahim, Abdullah. "Narrative and Narrative Representation in the Contemporary Arabic Novel: A Study of Narrative Techniques and Functions". *Alamat* [Signs Journal], Morocco, Issue 16, 2001.

15-Ibrahim, Abdullah. "The Concept of Narrative Representation". *Al Riyadh Newspaper*, Saudi Arabia, Issue 14955, Thursday, June 4, 2009. (http://www.alriyadh.com/434931).

16-Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Translated by Haydar Hajj Ismail. Arab Organization for Translation, Center for Arab Unity Studies, Beirut, 2009.

17-Al-Qadi, Muhammad, et al. *Dictionary of Narratology* [Mu'jam al-Sardiyyat]. International Alliance of Independent Publishers, Tunis, 1st ed., 2010: 112.

18-Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Translated by Dr. Hayat Jassim Muhammad. Supreme Council of Culture, Cairo, 1998.