الكرنفالية في الحكاية الشعبية في العصر العباسي وتجلياتها في رواية ما بعد الحداثة العربية "دراسة تحليلية في ضوء منظور ميخائيل باختين "

أ.د. وحيدة صاحب حسن
قسم اللغة العربية /كلية التربية
جامعة القادسية
Wahidah.sahib@qu.edu.iq

م.د.زكي عباس راضي
قسم اللغة العربية /كلية التربية
جامعة القادسية
Zeki.rady@qu.edu.iq

تاريخ الطلب : ٢٣ / ١ / ٢٠٢١
تاريخ القبول : ١١ / ٢ / ٢٠٢١

الخلاصة

الكرنفالية مفهوما ومصطلحا من الموضوعات المهمة التي قدمها ميخائيل باختين في سياق بحثه عن التطور النوعي للرواية ومرجعياتها الشعبية وثيماتها الوجودية في بعدها الإنساني العام .وهي شكل من أشكال التعبير الشعبي المهتم بالمهمش والمقصي إزاء الثقافة الرسمية ،تتميز بأنساقها المختلفة التي ترتكز على التواجد الفاعل للمتناقضات ، وهي –أيضا –تسبغ النسبية على الثوابت القيمية في مجال الفكر وتصور العالم ،والعقائد ،والأخلاق ؛ إذ تفتح المشهد على المجتمع واحتمالية النقيض ، وتطلق السخرية في وجه الثوابت ،والتراتبية المطلقة ، ولا نجد فيها – الكرنفالية– ما هو زائد ،أو ما يمكن الاستغناء عنه ،بل إن كلَّ شيء فيها يحمَّل بقيمة حاضرة ومقدَّمة بوعي فني يستوعب المرحلة التاريخية التي يعبر عنها.

وتبدو الحكاية الشعبية ميدانا خصبا للبحث ؛ ما دامت تعبر عن شخصية الجماعة ، وهي مرتبطة بموضوعات وأفكار إنسانية منبثقة عن تجربة الإنسان ،ويعبر بها عن أفكاره ورؤاه تجاه عالم الوجود ، وهي في الآن نفسه تجسيد واضح لثقافة الشعوب وحضارتها . والأمر نفسه في رواية ما بعد الحداثة إذ تتجلى الكرنفالية فيها تعبيرا رمزيا ،ودالا وجوديا بأبعاده المتنوعة ؛ السياسية والاجتماعية ، والثقافية ، بما يقدم –في المحصلة – قيمة إيحائية يتحد فيها الرمز بالواقع المعيش. وهذا ما حاولنا تبيانه خلال البحث.

Abstract

Carnival is a concept and term is one of the important topics presented by Mikhail Bakhtin in the context of his research on the qualitative development of the

novel, its popular references and existential themes in its general human dimension. It is a form of popular expression concerned with the marginalized and excluded from the official culture, characterized by its various forms that are based on the active presence of contradictions, also - relativism is conferred on the value constants in the field of thought and perception of the world, beliefs, and ethics, as it reflects the society , the possibility of contradiction, unleashes ridicule in the face of the constants and absolute hierarchy which do not find init - the carnival - what is plus or not important, or It can be dispensed with, but everything in it is loaded with present value and presented with an artistic awareness that accommodates the historical stage it expresses .

The folktale appears to be a fertile field for research. As long as it expresses the personality of the group, and it is linked to human themes and ideas stemming from the human experience, and expressing through it his ideas and visions towards the world of existence, and at the same time it is a clear embodiment of peoples' culture and civilization. The same thing is in the postmodern novel, as Carnival is expressed in it.

المقدمة

الكرنفالية لغة كاملة من الدوال الرمزية بدءاً من الأفعال الجماهيرية الواسعة المعقدة، إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية، تقدّم فهما للعالم تبعا لحقبته، وطبيعة المجتمع الذي يمارسه، وهي لغة مشهدية تصويرية تجمع بين حضورها في الأدب، وممارستها الفعلية مما يطلق عليه بـ ((الروح الكرنفالية)).

أما الحكاية الشعبية فهي عالم له أبعاده الفكرية والاجتماعية، وظروفه التاريخية والسياسية، وتتسم بالتنوع والشيوع بسبب ما تنطوي عليه من قيم وتجارب إنسانية تمنحها القدرة على التفاعل، وتحقيق أهدافها في التسلية والتعبير عن رؤى دالة تجاه العالم، والكون والواقع، بوصفها رموزا كثيرا ما تقدم تفسيرًا أو إدانة للواقع أو سخرية مما يعانيه الإنسان من الخوف والألم، فالحكاية الشعبية

واكبت الواقع بعمقه الإنساني والحضاري، وحاولت تقديم رؤى جدلية ذات أبعاد فلسفية، ولا سيما حينما تمتلك القدرة على التفسير والتأويل والاكتشاف، وهنا يتحقق بعدها الكرنفالي حينما تتجاوز آنيتها الواصفة إلى التلويح بالمضمر والمقصي بوصفه جزءاً أصيلاً يمتلك أحقية التناوب وحتمية التحول.

أما الرواية الكرنفالية ما بعد الحداثة فهي رواية اللامعقول في الغالب، تأتي موضوعاتها متضمنة رؤىً سياسية واجتماعية ودينية وغيرها مما يشكل مهيمنا ومقدسا ونافيا، فتكون الكرنفالية فيها تعبيرا موضوعيا وليس ذاتيا، هدفه تمرير انتقاداتها على وفق بنية جدلية هي بنية الكرنفال نفسه، التي تحاول –في المحصلة– خلخلة الثوابت بالهيأة التي تشي بالرفض والسخرية وإمكانية /حتمية التحول.

1 –الكرنفالية:

١–١ النشأة والسمات

يستمد مصطلح الكرنفال وجوده من اللفظة اللاتينية carnival، وتعني طقوس شعبية تقام في اليوم السابق لبدء الصيام المسيحي، الذي يستمر لمدة أربعين يوماً، ثم تطورت دلالة اللفظة إلى مصطلح يطلق على أشكال الاحتفال الشعبي المتحررة من القوانين اليومية المألوفة، وقد كانت متأثرة –بالأصل– بالطقوس الاحتفالية الوثنية التي كانت معروفة في أغلب الحضارات القديمة، ولا سيما طقوس الاحتفال بالربيع التي تعبر عن الصراع بين الصيف والشتاء بمواكب هزلية تمتاز بالصخب والفوضى.(١)

ثم طرأت عليه تغييرات تأثرت بالإضافات الزمنية التي عدلتها، أو بما أضافته الشعوب بما يناسب ثقافتها وبنياتها الحضارية، ولا سيما في المدة الواقعة بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر، إذ أخذ شكلاً جديداً مع برجوازية المدن في أوربا، متخذا ردة فعل غير مباشر تجاه الشعائر الدينية الكنسية الصارمة. ثم تحول –تطورا– إلى احتفال شعبي منظم تشرف عليه مجموعات عُرفت بـ (الفِرق ... companies) ثم حاولت السلطة احتواءه، فصار ذا طابع رسمي؛ لأنه أصبح جزءاً من قالب تنظيمي عام. فتحول الكرنفال من فعالية شعبية بطلها الشعب إلى احتفالية يأخذ فيها الشعب دور المتفرج، لكنه بقي جزءاً مهما من كينونتها، لأنها تعبر عنه، ومتصلة به بالدرجة الأولى، وقد مهدت لظهور المسرح.(٢)

ويتسم الكرنفال بسمات عدة ، منها تعليق نمط الحياة اليومية بقوانينها وضوابطها، وممنوعاتها، ولا سيما المتعلق منها بما ينتج اللامساواة في المجتمع، إذ يصبحون متساويين جميعا في الممارسات الكرنفالية، فتعلِّق الفوارق الطبقية اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، فضلا عن الاختلافات

العمرية وكل ما هو متمايز، ومنفصل بالمعنى الشامل كالمقدس والمدنس، والرفيع والوضيع، إذ تترابط جميعا بهيأة جدلية.[٣]

ويتعاضد معها سمة الازدواج/ التناوب أو الثنائيات المترابطة مثل الموت والميلاد، البذاءة والمدح، أو حتى التشابه مثل البدلاء، والتوائم، والتوظيف المقلوب مثل ارتداء الملابس الداخلية للخارج، أو وضع السراويل على الرأس، أو الصحون بدلا من غطاء الرأس، أو استعمال

أما الضحك الكرنفالي / الضحك بجد/ التراجيكوميدي، فيشغل أثراً مهماً يتغلغل مكونات الكرنفال جميعا،لأنه –بحسب باختين– لا يسمح لأيٍّ من لحظتي الاقتران/ الثنائيات التي يرتكز عليها الفعل الكرنفالي، أن تصبح لحظة مطلقة، وأن تتجمد في حالة من الجدية الأحادية الجانب[٦] تقصي الطرف الآخر أو تنفيه نهائيا، على أساس فكرة التوالد أو الصيرورة التي تمثل جوهر الرؤية الكرنفالية المتمثلة في أن كل شيء يولد من جديد، ويتجدد عبر الموت، لذلك يشيع فيها توظيف المفارقة التي تجمع الأضداد، وهنا يتدخل الخيال الذي يوظف فيها –الكرنفالية– من أجل استفزاز الحقيقة }الثابت، المهيمن، المقدس{ بقصد اختبارها على مستوى الوجود/ العالم أو الواقع اليومي المعيش.

الأدوات المنزلية كأسلحة، ومن المهم أن تقدم هذه المفارقات في زمن واحد، من غير فصل كي تتحقق فعلا ثيمة المفارقة وقيمتها.[٤]

والأمر نفسه مع سمة ((التنكر/القناع)) المهمة، إذ تتقنع الشخصيات بهيآت بشرية، أو حيوانية تسمح بممارسة نشاط لعبي متحرر، يعتمد على السخرية، وإضفاء النسبية المرحة أو سرعة التغيير، والخفة الكرنفالية.[٥]

وبالمحصلة، فإن الكرنفالية احتفال شعبي يرتكز على التشويه/ الغروستيك/ جماليات القبح/ والجمع بين الأضداد، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، وتشغيل المفارقة، والضحك والتنكر/ الأقنعة، والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقة، والأعراف والقوانين، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، وبالعكس، وبما يقدّم جواً تسوده الغرابة/ والشذوذ، والفنتازيا والارتجال، والحميمية والشعبية والانفتاح والغيرية والحوارية، والمجون.[٧]

٢-١ المقولات

إن الكرنفال –كما يرى بييرزيما[٨]– يتصادم كقوة نقدية مع أربعة عناصر مهمة في الثقافة الرسمية تتمثل في أولاً: نفي التراث عن طريق تفضيل الاستمرارية، والمستقبل الذي يجسده التحول الدائم، والثاني: نفي جدية الثقافة الرسمية

عن طريق الطابع البهلواني للكرنفال، والثالث: المقابلة بين الزهد الروحي للدين في العصور الوسطى، وبين الانشغال بالحياة المادية، ويتم ذلك بطرائق متعددة مثل تأكيد أهمية العالم المادي، فضلاً عن تخطي التعارض بين الموت والحياة، وهو بالمحصلة تجسيد للتعارض بين الرسمي والشعبي[٩]. فالكرنفال يقدم قوانين الحياة الاجتماعية بطريقة غرائبية/ ساخرة، تفسح المجال أمام الجوانب الخفية في الطبيعة البشرية لتعبر عن نفسها بما يقدّم رؤية كرنفالية للعالم في جانبه الآخر .[١٠]

أما المقولة الثانية فهي ((التدنيس)) وهي نظام إنزال الأشياء من عليائها بطريقة كرنفالية خاصة تقوم على الهجاء الساخر المتمثل باستعمال الألفاظ البذيئة أو المحاكاة الكرنفالية للأقوال/ النصوص المقدسة، مع التركيز على وحدة الأضداد.[١١]

أما المقولة الثالثة فتتعلق بفعالية التتويج الهزلي لملك المهرجان إذ يقومون باختيار عبد أو مهرج، وينصبونه ملكاً، بوضع التاج، وارتداء ملابس ملكية خاصة، ثم خلع التاج عنه بمراسيم تتضمن تجريد الملك من الألبسة الملكية، وبقية رموز السلطة مثل التاج والخاتم، ثم يكون مدارا للضرب والسخرية، لذلك يقلب عالم الكرنفال الحياة اليومية المعيشة رأساً على عقب بسبب إضفائه صفة القداسة، وإن كانت مؤقتة على غير المقدس ثم خلعها عنه بطريقة ساخرة.

إنّ فعالية التتويج، وخلع التاج مزدوجان غير منفصلين يمرُّ معناهما الكرنفالي عبر أحدهما في الآخر، وحدوث أي انفصال بينهما كفيل بفقدان المعنى الكرنفالي بتمامه، ويتمثل هنا بثيمة حتمية التحول، أي سيرورة القدرة على الاستبدال، بغض النظر عن هُوية المستبدل، وهنا تتحقق وظيفة الكرنفال، وهي إضفاء النسبية على الأشياء جميعا في الكون، وتعليق صفة الثبات/ الحقيقة المطلقة/ السلطة/ القيم التراتبية المطلقة، عبر صورة رثاء التحولات والتجديد بطريقة ساخرة، مثلما هي احتفاء بالزمن التجريدي، رؤيا الوجود المعبرة عن اللاوعي الإنساني[١٢]، وهذا هو سر الاحتفاء بالمطلق ثباتا أو نفيا قاطعا، أما إذا افتقد هذا الطقس ثيمة التكافؤ أو الدلالة المزدوجة، أو ما يصطلح عليه بـ ((التوفيقية)) فإنه سيتحول إلى نوع من الهجاء الفاضح ذي الطبيعة الأخلاقية أو السياسية أو الاجتماعية، وتحول إلى مجرد ممارسة اجتماعية عامة.[١٣]

٢-علاقة الكرنفالية بالأدب

يعد باختين أول من نبّه إلى أهمية الاحتفالات الشعبية بوصفها ظواهر تقع بين الفن والحياة، وقد اشتق من الطقس الكرنفالي الممارس في الساحات الشعبية ، مصطلح ((الكرنفالية)) ضمن

استدعاءات تلك الفعالية إلى العالم الروائي سواء عند رابليه الممثل للعصور الوسطى/ القديمة، أو دوستوفسكي ضمن إطار الرواية الحديثة، وهي – عنده– تتمثل بعوالم يصنعها العمل الفني في توازٍ للكرنفال الذي تصنعه الطبقة الشعبية ويسوده المرح الشعبي والسخرية المعبرة عن مفردات تناقض ما هو رفيع وكلاسي.(١٤)

إنّ العلاقة بين الكرنفال بوصفه مشاهد تمثيلية، والكرنفالية بوصفها مكوناً أدبياً تتجسد في اللغة التشكيلية الصانعة للبنية التصويرية المشهدية القادرة على تمثيل الطبيعة الحسية للكرنفال، وتسبغ طابعها عليه، وتحتفظ بقيمة التكافؤ بين الضدين عبر السخرية، فضلاً عن المكونات المادية الأخرى مثل طبيعة الملابس، والمظاهر العاكسة للمراتب الحياتية، والنزاعات، وتبادل الهدايا (وهي لحظات اليوتوبيا الكرنفالية) والحروب الكرنفالية البيضاء، وهذه جميعا تقدم عمقا رمزيا يتجسد عبر اللغة بصياغات ومداليل تقدم دلالات التكافؤ بين الأضداد الذي نلمس صداه عبر المكونات جميعا. وقد كان هذا منطلقا –عند باختين– للمقارنة بين كرنفاليه رابليه، وبين دوستوفسكي؛ إذ تتحقق عند الأول بالنظر إلى طبيعة التأسيس الكرنفالي، إذا بدأت عنده حينما تمزقت القيم الاجتماعية. وقد جسد رابليه هذا التشويه عبر ثلاثة أشكال رئيسة هي المشاهد الطقوسية، والاختيارات اللفظية الساخرة، والبنى التركيبية المعتمدة على المفارقة، وهي مكونات مترابطة، إذ تجتمع في حلقة واحدة لتقديم ثيمة السخرية، والشك في كل ما هو مقدس ورسمي مثل السلطة، الأفكار السائدة، الموت.

أما دوستوفسكي فإنه ممثل الكرنفالية الحديثة وقد جاءت بسمات ثلاث:(١٥)

١– إنّ نقطة انطلاقها هو الحاضر كي تقدم تقيمها للواقع.

٢– تعتمد على التجربة اليومية، وليس على الأساطير والخرافات.

٣– تعتمد على تعدد الأساليب والأصوات داخل الرواية، فتمزج بين الجاد والمضحك، الفصيح والشعبي، الشعر والنثر، وغيرها.

وقد تحقق عند دوستوفسكي في بناء شخصياته، والحدث والحبكة، إذ تحمل روحاً كرنفالية في صياغتها، لأنها تتصرف في حالاتها كلها بما يتعارض مع مكانتها الاجتماعية في الحياة اليومية، فتتحول حياتها إلى عالم بالمقلوب، يقدم التناقضات والتحولات التي تشكل ازدواجاً كرنفالياً؛ إذ إنها تعيش تناقضا يشبه فكرة التناقض التي يقدمها الكرنفال، وقد يصنع جواً كرنفالياً يتغلغل الرواية كلها عبر إشاعة تكافؤ من نوع آخر يتمثل في الرغبات والمشاعر مثل وصف الفارس بالبخيل، أو المقابلة بين لعبة الروليت/

القمار، وبين الترقب في اللحظات الأخيرة التي تسبق قرار الحكم في قضية ما، إذ الزمن الجامع بينهما يتمثل بزمن الانتظار أو لحظات الترقب أو ما يسميه باختين بزمن الخوف والجحيم المشبّع بالروح الكرنفالية، وهذه هي التي مكَّنت دوستوفسكي من اختراق الطبقات العميقة للإنسان، وعلاقاته الإنسانية؛ من أجل أن يُقدم فهماً عميقاً للعلاقات الرأسمالية[١٦] التي أقصت الآخر، وتعاملت بطابع دوغمائي ركيزته الفرد، ومصالحه الخاصة.

وهذا –برأينا– سر الاحتفاء بطابع التحول الذي تشيعه الكرنفالية. فضلا عن الفلسفة التي تؤمن بحتمية التحول عند هيغل، وماركس، وباختين، إذ كانت مجسدة بوضوح.

فالأدب يتعالق مع الكرنفال على وفق هذا ، عبر اللغة الحسية التي تقوم على تمثيل الطبيعة الكرنفالية بأشكالها الفردية والجمعية، وهذا ما يتجسد واضحاً في الكرنفالية الحديثة التي تستوعبها الرواية بتعدديتها الأسلوبية، والرؤيوية{ تباين الأصوات}، وهي بهذا تشبه في الأدب مواسم الاحتفالات الجماهيرية مع ما يصاحبها من اختلاط للثقافة بمستوييها الرسمي والشعبي، وتجاوز الطبقية، فضلا عن إشاعة طابع السخرية، والخروج على المألوف، لتجسد أدبياً، كما كانت كرنفاليا، ثقافة نقدية تشكلك طقوسها، وممارساتها، بالثوابت السائدة التي تمثلها الثقافة الرسمية ذات الطابع الاقصائي، فهي توظيف كشفي يتعلق بالرؤية الفنية، وجزء أصيل منها؛ لأنها تمثل مكوناً مهما في فهم الواقع وتقويمه وإعادة صياغته.

٣–مفهوم ما بعد الحداثة، والأثر الكرنفالي

يرجع تشكل مفهوم ما بعد الحداثة إلى نيتشه وهيدجر وماركس وفرويد، إذ شكلت طروحاتهم القاعدة النظرية لخطابها[١٧]. وقد شاع في الخمسينيات الميلادية في الفنون التشكيلية أولا ، إذ استعمله جون وانكنز تشايمان في ١٨٧٠م بعنوان ((الرسم ما بعد الحداثي)) ثم اتسع بوصفه مصطلحا في الثقافة الأوربية، وثقافة أمريكا الشمالية في أواخر السبعينيات والثمانينيات.[١٨]

إنّ التصور الفكري الذي استندت إليه فلسفة ما بعد الحداثة يقوم على تجاوز مفهوم الذات العاقلة/ التصورات العقلية التي خطها ديكارت؛ إذ سعى إلى الوصول بالعقل إلى الاستقلال في الأمور الميتافيزيقية بعيداً عن سلطة الكنيسة، أو أي سلطة سابقة ، لذلك اتجهت الحداثة في عصر النهضة من التمركز حول الخالق إلى التمركز حول الإنسان، وبدلا من الوحي بوصفه مصدرا للمعرفة، أصبح العقل والتجربة مصدري القيم والمعرفة. ثم جاء بعده نيتشه الذي قلب المعادلة؛ إذ رأى أن العقل/ الحداثة يفسد العالم لأنه يوقف

سيرها، ويفقدها حيويتها المستمدة من اللاوعي الذي يعده أساس كل إبداع[١٩]، وهو أمر فسح المجال لظهور تيارات فكرية، أعادت النظر في أفكار عصر التنوير عن العقل والتحرر والتقدم، وانتقدت مشروع الحداثة في تصورها للحقيقة، مثل ميشيل فوكو (١٩٢٥-١٩٨٤)، وجاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤)، وجيل دولوز (١٩٢٥-١٩٩٥)، والفيلسوف البراغماتي ريتشارد دورتي (١٩٣١-٢٠٠٧)، وقد ظهرت بأثر ذلك موضوعات جديدة مثل النقد النسوي (feminism)، وما بعد الكولونيالية (post colonialism)، والعولمة، فضلا عن مجالات أخرى مثل الدراسات البيئية، والتاريخ والفلسفة، والنقد الثقافي، والتأويلية، والتفكيكية.

قامت ركائز مصطلح ما بعد الحداثة على فكرة عدم ثبات المعنى أو جوهريته، والإيمان باليومي في مقابل النخبوي، واحتفت بالعرضي، والمفارقة والسخرية ، واهتمت بأشكال التعددية بوصفها وسائل مهمة للتحرر من القيود الماورائية، فضلاً عن احتفائها بالتشظي/ الحبكة المتشظية في السرد واستعمال اللامألوف كجزء من ثيمة الربط بين بنية السرد وبنية الواقع[٢٠]، وهو ما يميز روايات ما بعد الحداثة، فضلا عن المنطلق اللاتأريخي المتصاعد للشخصيات، وكسر التراتب الزمني المتصاعد، وإبداله بالتقطيع، والفجوات، وإزالة الحواجز بين الثقافة النخبوية والثقافة الشعبية، إذ يتبدى التفاعل بين الأفراد ذوي الخلفيات الثقافية والاجتماعية المختلفة، والتداخل بين الأجناس الأدبية أو بينها وبين غيرها في سياق واحد، وهذا كله يقترب من الفضاء الكرنفالي على وفق المفهوم وتطوره تاريخياً لدى باختين، كما سيتجلى عندنا بوضوح.

وقد كانت أهم مصطلحاتها الدادائية، الشكل المفتوح، اللعب، الصدفة، الصيرورة، التقويض، الغياب، التشتيت، التناص، البعد الأفقي، الكناية، الإدماج، السطحية، تبني القراءة الخاطئة، سيادة الدال، معاداة السرد، الاختلاف أو الأثر، المفارقة.[٢١]

إنّ رواية الكرنفال ما بعد الحداثة، هي رواية اللامعقول، في الغالب. لأنها ترتكز على بنية جدلية تخلخل ثوابت السرد ونمطيته، [وهذا قد يعده البعض خللاً بنائياً]؛ إذ إنها كثيراً ما تعتمد على الصدفة في بناء كثير من مفاصلها ولا سيما في الشخصيات إذ قد تدخل فجأة وتخرج كذلك من دون استقصاء تفاصيلها أو متابعة فعلها المنجز داخل الرواية؛ لأنها كثيرا ما تكون فاقدة أو مفتقدة له، وتحاوله من جانب آخر. فضلا عن تداخل الأحداث والخلو أو تكاد من الحبكة المتماسكة، والتحول من المنظور الأحادي إلى

الرؤية البوليفونية القائمة –بالأصل– على فلسفة النسبية، وكسر طوق الحقيقة الجوهرانية الثابتة.

٤– الكرنفالية في الحكاية الشعبية في العصر العباسي

الكرنفالية هي رؤية نحو الوجود بوصفه أصل التكون ، لكنها لا تنفصل عن عصرنة مقتضيات ذلك التكوّن، وحكايتا ألف ليلة وليلة، ومقامات الحريري }مدار الاستقراء{ لا تخرجان عن هذا التصور، إذ اندمجت ملامح الكرنفالية فيهما ضمن التأليف الحكائي، فصارت مكوناً مهماً ضمن تشييد نصوصها الحكائية إلى حد كبير. ومن ثم ارتباطها بالواقع المعيش، وتعالقاتها الوجودية المستثمرة ضمن المهمات المناطة بها في ضوء خصوصية الحكاية الأم ، وتوالداتها المتشكلة على وفق فضاءات واقعية ، ومحتملة ومتخيلة ، تندمج في منظومة كرنفالية تلغي الفواصل، وتدمج الفضاءات، وتذويب عناصرها الصلبة ذات الحدود المتقاطعة في سمات جديدة ذات وظائف مركزية قابلة للتفاعل.

وقد وجدنا التعالق واضحا بما يمنحنا فرصة تقديم بنية تحتية ذات مدى تأويلي بين التوظيفين التراثي والمعاصر، بما يستتبع وصفا تحليليا مستقلا مرة، وموازنا مرة أخرى، وبما يدخل ضمن منظومة عمل كلية ذات توصيفات وجودية أو اجتماعية معاصرة؛ ما دام الكرنفال يعتمد في عمله على اللغة في الاثنين معاً، في سياق متعاقب، مهمتها تفسير العالم أو محاولة تغييره، ما دامت فضاءات النصوص جميعا –برأينا– تتمظهر بإمكانات وحالات المكونات المادية والروحية للإنسان في بعديه الوجودي/ الفلسفي العام، وسياقاته التزمنية ذات الخصائص التجنيسية المستقلة.

من هنا نستطيع تأشير سمات الكرنفالية –على وصف باختين– في المدون الحكائي (ألف ليلة وليلة) وأيضاً في مقامات الحريري، ولا سيما المتمثل منها في التنكر، خلع التاج، الاقتران المتكافئ، خضوع الملك، واللصوص إلى الظرف الكرنفالي نفسه، التحول، القبر، والولادة، الضحك، وقرع الطبول، تعدد الأساليب، استعمال الألفاظ البذيئة، التنوع في الشخصيات، الازدواج، التنوع في المكان والزمان.

ويمكن التدليل بنماذج كثيرة تتوزع على مدار الحكايتين ولا سيما في حكاية ألف ليلة وليلة. فنجد مثلا التنكر وخلع التاج بين الملك والصياد:((كان الصياد }الفقير{ تحت شبابيك القصر، فرمى شبكته ليصطاد ما يقتات به... فلما رأى الخليفة ارتعدت فرائصه }وقال{ الفقر والعيلة قد حملاني على ما ترى، فقال الخليفة اصطد على بختي، فنقدها الصبية، وقد فرح فرحاً شديداً، وطرح الشبكة إلى أن أخذت حدها، وثبتت في القرار، ثم جذبها إليه فطلع فيها من

أنواع السمك ما لا يحصى، ففرح بذلك الخليفة، فقال يا كريم اقلع ثيابك فقلع ثيابه وكانت عليه جبة فيها مئة رقعة من الصوف الخشن، وفيها من... البراغيث ما يكاد أن يسر بها على وجه الأرض، وقلع عمامته من فوق رأسه، وكان له ثلاث سنين ما حلها، وإنما كان إذا رأى خرقة لفها عليه فلما قلع الجبة والعمامة خلع الخليفة من فوق جسمه ثوبين من الحرير الاسكندراني والبعلبكي وملوطة وفرجية ثم قال للصياد: خذ هذه والبسها، ثم لبس الخليفة جبة الصياد وعمامته، ووضع على وجهه لثاماً، ثم قال للصياد: رح أنت إلى شغلك فقبّل رجل الخليفة وشكره، وأنشد }شعراً{ فما فرغ الصياد من شعره حتى جال البراغيث على جلد الخليفة، فصار يقبض بيده اليمين والشمال من على رقبته ويرمي، ثم قال للصياد: ويلك ما هذا البراغيث الكثيرة في هذه الجبة، فقال يا سيدي: إنه في هذه الساعة يؤا الملك فإذا مضت عليك جمعة، فإنك لا تحس به ولا تفكر فيه، فضحك الخليفة، وقال له: ويلك كيف أخلي هذه الجبة على جسدي.. فقال }الصياد: { إنك إن أردت أن تتعلم الصيد لأجل أن تكون في يدك صنعة تنفعك فإن هذه الجبة تناسبك، فضحك الخليفة من كلام الصياد، ثم ذهب الصياد وأخذ الخليفة مقطف السمك، ووضع فوقه قليلا من الحشيش (وأخذ يصطاد[22](إنّ تبادل الأدوار بين الخليفة والصياد، شكلا ووظيفة، إذ يلبس أحدهما لباس الآخر، يشكل بنية ذات ملامح كرنفالية بامتياز، فالصياد يلبس الحرير، والخليفة يرتدي الجبة المرقعة المليئة بالبراغيث والحشرات الأخرى، ثم يقوم الخليفة بعملية الصيد، فيصطاد السمك ويقدمه للآخر، كل هذا يخلق جوا كرنفاليا –بحسب باختين– يقدم لنا رؤية تتجاوز عوالمها الخاصة، فضلاً عن عصرنتها ، إذ تمثل كسرا للمقدس ، ونفيا للمطلق المهيمن ،وإدخال المهمش في معادلة التوازن بين المقدس / المدنس ،الملك / الرعية ،الغني / الفقير ، مع العلم أن الخصوصية هنا ،أن المقدس هو الذي يتحول أو يطلب التحول بكامل إرادته وليس الآخر ؛ إذ إن فعل التحول يصدر من المقدس نفسه ،لذلك نقول أن رؤيا العالم /فلسفة الوجود متوافرة هنا بالقدر الذي يحاكي تاريخيتها ،ويحافظ على خصوصية المعنى الكرنفالي . والأمر نفسه نجده في حكاية الرجل الفقير الذي دخل حمام السوق فلم ((يجد أحدا، فاختلى بنفسه، واطلع قطعة حشيش، وبلعها، فساحت في مخه، فانقلب على الرخام، وخيّل له الحشيش، أن مهتارا كبيرا يكبسه، وعبدين واقفان على رأسه، واحد معه الطاسة، والآخر معه آلة الحمام، وما يحتاج إليه البلان فلما رأى ذلك، قال في نفسه؛ كل هؤلاء غلطوا في أو من طائفتنا في

الحشايش، ثم إنه مد رجليه، فتخيل له البلان، قال له يا سيدي، قد أزف الوقت على طلوعك، واليوم نوبتك، فضحك وقال في نفسه ما شاء الله يا حشيش، ثم قعد وهو ساكت، فقام البلان، وأخذ بيده، وأدار على وسطه مئزراً من الحرير الأسود، ومشى وراءه العبدان بالطاسات والحوائج، ولم يزالا به حتى أدخلاه الخلوة، وأطلقا فيها البخور فوجدها ملآنة من سائر الفواكه والمشموم... وأجلساه على كرسي من الأبنوس، ووقف البلان يغسله والعبدان يصبان الماء، ثم دلكوه دلكا جيد، وقالوا له يا مولانا الصاحب نعيمٌ دائم، ثم خرجوا وردّوا عليه الباب. فلما خيّل له ذلك، قام ورفع المئزر من وسطه، وصار يضحك إلى أن غُشي عليه، واستمر ساعة يضحك ثم قال في نفسه ما بالهم يخاطبونني خطاب الوزير ويقولون يا مولانا الصاحب، فلعل الأمر التبس عليهم في هذه الساعة، وبعد ذلك يعرفونني ويقولون هذا زليط، ويشبعون صكا في رقبتي.[23]((...

إذ تتوفر السمات الكرنفالية عبر الجمع بين الأضداد الذي يرافق حركات الشخصية وحواراتها الداخلية بما يقدم طابع التحول في جو كرنفالي يجمع بين الضدين، ويتكافئان معاً عبر وحدة الشخصية مرة، وطابع التخيل مرة أخرى من دون تسريب للقيم الكرنفالية التي يحفل بها النص، فالصوت هنا يتحاور مع نفسه، ويتأرجح إيقاع الحوار بين الحضور والغياب، تشدهما دلالة مشحونة تبني معنى الفقد بين عالمين يحتضن أحدهما الآخر، وقد ساعدت على ذلك أشياء المكان جميعاً موجودات وأشخاصاً.

والأمر نفسه في مقولة التدنيس في معناها الظاهر حينما تتحول الشخصية الدينية إلى النقيض المقابل ،كما حصل مع الشيخ إبراهيم الرجل الصالح الذي " يتردد إليه المشايخ ويحتفل بالفقراء ويواسي المساكين " ثم يأتي التحول في إطار التدنيس لأنه يناقض الصورة المثالية لرجل الدين " وقعدوا للمنادمة ، فالتفتت الجارية تملأ وتسقي سيدها ، وسيدها يملأ ويسقيها ...فنظر إليهما الشيخ إبراهيم وقال لهما ...ألا تسقياني ، وقد صرت نديمكما ...وسقياه وما زالوا في المنادمة إلى ثلث الليل ، فعند ذلك رقص المكان ..وجلس معهما يتنادمون ويتناشدون الأشعار " [23] ، وهذه المفارقة المتحققة لا تنحصر –برأينا – في حدود التدنيس –كما قد يبدو للوهلة الأولى –بل تنشد إلى تعزيز ثيمة التحول الذاتي ،إذ يتوافر الجانبان معا ؛لذلك يعي هذا التحول ، ويحاول العودة بعد أن يتساوى مع النقيض ، وهنا فرصة الفاعلية الجدلية في بعديها اللذين تحولا إلى ضدين بحكم سمة التفاعل بينهما عند شخصية الشيخ وغيره مما توافر في المشهد الحكائي ليتزامن

مع خصائص كرنفالية أخرى أكثر وضوحا في دلالتها على التحول حينما يجتمع الخليفة وصاحبه والحمال والصعاليك، وقد تعرضوا إلى الموقف نفسه حينما وجدوا أنفسهم معرضين جميعا للعقاب ((ثم شمرت عن معصمها، وضربت الأرض ثلاث ضربات، وقالت عجلوا، وإذا بباب خزانة قد فتح، وخرج منه سبعة عبيد، وبأيديهم سيوف مسلولة، وقالت كتفوا هؤلاء الذين كثر كلامهم، واربطوا بعضهم ببعض، فعلوا وقالوا: أيتها المحذرة ائذني لنا في ضرب رقابهم، فقال الحمال: بالله يا سيدتي ، لا تبتليني بذب الغير، فإن الجميع أخطأوا، ودخلوا في الذنب إلا أنا، والله لقد كانت ليلتنا طيبة، لو سلمنا من هؤلاء الصعاليك[وكان الخليفة بينهم] الذين لو دخلوا مدينة عامرة لخربوها.[24]))

إذ يتبين الموقف الكرنفالي حين تزال الحواجز، وتنتفي الطبقية ويأخذ الحمال دور المنقذ للخليفة وصاحبه والآخرين من العقاب/ الموت.

ولا بد من الإشارة إلى أن نماذج كثيرة تتوافر في حكايات ألف ليلة وليلة تقدم أجواء كرنفالية تحمل أصداء نظرية ميخائيل باختين في الفهم الكرنفالي شكلاً، ووظيفة، وتحولات، وهو ما يتسع عن ميدان البحث بغايته الراهنة.[25] "

والأمر نفسه مع مقامات الحريري إذ تتحقق فيها ملامح كرنفالية متنوعة مثل نسق الازدواج، نزع القيمة وتغيب المعيار، والتكر، والسخرية عبر الجمع بين العرف والخروج عن المألوف.[26]

فشخصية السروجي في المقامة الصغانية ، شخصية ذات ملامح كرنفالية؛ إذ تجمع بين الضدين معاً، ضمن طابع التحول وهما (الناسك والفاسق) فنجده مرة يعتمد الوعظ كخطاب مقدس في مكان ديني بامتياز وهو المسجد، ثم الشخصية المتحللة في مكان آخر، وهو المغارة حيث يمارس سلوكيات أخرى مناقضة للأولى تماما إذ تبدأ بـ "ويقرع الأسماع بزواجر وعظه.. فسمعته يقول.. أيها السادِر في غلوائه.. الجامع في جهالاته، إلامَ تستمر في غيّك. وتستمرئ مرعى بغيك؟ وحتّامَ تتناهى في زهوك، ولا تنتهي عن لهوك؟ تُبارز بمعصيتك، مالِك ناصيتك، وتجترئ بقبح سيرتك على عالم سريرتك، هلّا انتهجت محجّة اهتدائك، وعجّلت معالجة دائك... وقرعت نفسك فهي أكبر أعدائك".[27] لتأتي نهاية المقامة تناقض الصورة التي قدمها لنفسه واعظاً، متدنيا، زاهداً، فتأخذ بعداً آخر مخالفاً، بل مناقضاً، وتحقق طابع التكافؤ لأن الشخصية تجد في الاثنين يكمل أحدهما الآخر، فلم يعتذر أو يندم أو يتراجع، لذا بقيت المقامة مفتوحة النهاية وجامعة للاثنين معاً، وهذا مكون كرنفالي واضح يتجاوز البنية السطحية للمقامة إلى غايات أبعد "وقفوتُ أثرَهُ من حيث لا يراني، حتى انتهى

إلى مغارة فانساب فيها على غرارة، فأمهلته ريثما خلع نعليه، وغسل رجليه، ثم هجمتُ عليه، فوجدته مُثافناً لتلميذ[28]، على خبز سميذ[29]، وجدْي حنيذ[30] وقبالتهما خابية نبيذ، فقلت له: يا هذا أيكون ذاك خَبَرَك، وهذا مَخْبَرك؟ " [31].

ويبدو أن محاولة انتهاك المقدس، وأقصد هنا الرؤية السياسية والدينية، واضحة، أذ تتبادل الأدوار كرنفاليا، وقد جاء البيت الشعري الأخير الذي استشهد به من ضمن أبيات أخرى دالاً:

ولَوْ أنصفَ الدّهرُ في حُكمه

لما مَلّك الحُكمَ أهْلَ النقيصَ[32]

وهذه الازدواجية تظهر في مقامات عدة، مثل المقامة السمرقندية، والمقامة الدمشقية، والمقامة الفارقية، والمقامة الاسكندرانية، ويبدو أن الازدواجية هنا تركز على ثنائية المقدس/ المدنس؛ من دون فارق كبير بين الدين والسياسة؛ لأن الثانية تتلبس لبوساً دينياً، لتأكيد هيمنتها، وتسويغ مبررات وجودها وديمومتها، ولعل ذلك يتأكد عبر الملمح الكرنفالي الآخر الذي يتضح في المقامات، والمتمثل في التناقض على مستوى المقدس؛ السلطان والقاضي، إذ تتحدث المقامة }البكرية{ عن ضياع قيمة الأدب لدى السلطان الذي لم يعد يميّز بين الأدب الجيد من غيره. والأمر نفسه في المقامة (الرملية). ونجد أيضاً ملمحاً كرنفالياً آخر يتمثل في التنكر، إذ نجده في المقامة (البرقعيدية، والمقامة الدينارية، والمقامة التفليسية) مرة عبر التنكر بالعمى، وأخرى بزي المرأة وغيرها، إذ نجد: "فلما استحلس وكنتي، وأحضرته عُجالة مُكْنَي. قال لي: يا حارثُ، أمعنا ثالث؟ فقلت: ليس إلا العجوز، قال: ما دونها سر محجوز، ثم فتح كريمتيه[33]، ورأرأ بتوأميه، فإذا سراجاً وجهه يقدان، كأنها الفرقدان، فابتهجتُ بسلامة بصره، وعجبت من غرائب يسره، ولم يلقني قرار.. حتى سألته: ما دعاك إلى التعامي؟ مع سيرك في المِعَامي، فتظاهر باللُكنة، وتشاغل باللُهنة" [34]، وتقدم الشخصية تفسيرا يمتد بصلة إلى التفسير الأول المشار إليه سابقاً، مما يؤكد أن المقامات بملامحها الكرنفالية تقدم رأيا انتقاديا بعصرها، وبمجمل السياقات المرتبطة بها، سواء السياسية أو الدينية أو الاجتماعية أو الأخلاقية، وقد اتخذت منه طريقا يمازج بين المتناقضات الجدلية بطريقة ساخرة تحمل من الجد أضعاف ما تحمل من المتعة . وهذا يتكرر في مقامات عديدة مثل المقامة السمرقندية، والمقامة الدمشقية، والمقامة الفارقية، والمقامة الاسكندرانية، والمقامة الدينارية، والمقامة المغربية، والمقامة البكرية، والمقامة الفراتية، والمقامة البرقعيدية، والمقامة البغدادية وغيرها.

وإذا ما كانت الملامح الكرنفالية في المقامات تقدم نقدا لعصرها، فإنها في ألف ليلة وليلة تقدم – برأينا– فضلاً عن ذلك فلسفة تجاه العالم/ الوجود، وقد يكون أثر ذلك راجعا إلى خصوصية أبطالها/ الملك شهريار في توجيه الخطاب إلى قراءة التاريخ بصياغات سردية تحمل بين طياتها الطابع الكوميدي/ التراجيدي/ الضحك الجاد.

٥–الكرنفالية في رواية ما بعد الحداثة العربية

وظفت الرواية العربية ما بعد الحداثة ، الملامح الكرنفالية بوضوح وقد أسهمت في إنتاج وعي واقعي مهم ، مادام الوعي هو إدراك الكائن لنفسه وواقعه ، وطبيعة علاقته به ، والفهم الذي يبلوره اتجاهه وصولاً إلى بلورة رؤيا تعيد كشف الواقع [رؤيا كشفية] ، وخطيتة الحاضرة والمستقبلية ، والكرنفالية –برأينا– عامل رفد ، يتسنى عبرها الربط بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل ، وربما تتجاوز ذلك إلى الرؤية الوجودية الشاملة ولا سيما حينما تستند إلى فرضية كونية ترفض الانغلاق في المقولات الجاهزة ، والحقائق الدوغمائية . وهذا ما حاولته الكثير من الروايات التي استندت إلى الفضاء الكرنفالي في إنتاج معان ودلالات تقدم فهماً خاصاً للواقع والحياة وعلاقة الإنسان بهما.

إنّ أشهر الروايات العربية التي وظفت الكرنفالية تتمثل برواية الكرنفال[35] للروائي محمد الباردي ، ورواية كرنفال المدينة[36] للروائية نزهة الرملاوي ، ورواية كرنفال[37] للروائي راوي حاج ، ورواية كرنفال الياسمين لحازم متولي"[38] فضلاً عن بعض الروايات التي ظهرت فيها ملامح كرنفالية مثل رواية جبل الطير [39]للروائي عمار علي حسين وغيرها.

إنّ الجامع بين هذه الروايات هو عصرنة الفكرة الوجودية للكرنفال بوصفه انتقاداً للأفكار والتصورات والممارسات ، وتضمين الحضور الإنساني المكابد لشرنقة التشيؤ والضياع ومقولاتهما المادية .

قدمت رواية (الكرنفال) لمحمد الباردي رؤية اجتماعية معاصرة منبنية على دوال اجتماعية مثل الغنى والفقر والسياسة تعتمد على التناسل الحكائي الذي يستوحي فضاء ألف ليلة وليلة بالمعنى الكرنفالي ((احكي، تستريحي، ما بقي لنا إلّا الحكي ، ولابدّ لهذه الحكاية أن تنتهي لتبدأ حكاية أخرى ، حياتنا حكايات تتناسل الواحدة من الأخرى"[40]((،فضلاً عن تهشيم الزمن وكسر خطيته ، والتعالق بين الموت والحياة وفقاً لصياغات ومعانٍ كرنفالية .

أما رواية "كرنفال " لراوي حاج فقدمت رؤية تتماس مع الواقع المعاصر ولا سيما المتعلق منه بهمينة الزيف الرأسمالي في بنية كرنفالية واضحة تعتمد على فضاء اللامعقول المتصارع بين الجنون

والواقع ، ويهيمن عليها التهكم والسخرية والطرافة مرتكزاً على خصوصية وظيفة سائق التكسي التي تتسم بحرية الحركة ، والتحول بين الشخصيات والتنقل المكاني والزماني .

والأمر نفسه مع رواية كرنفال الياسمين للروائي حازم متولي ، إذ يمزج الفضاء الكرنفالي فيها بين المتناقضات ، فعنده الياسمين المخضب بالدم في استدعاءات كرنفالية تعتمد على عصرنة الكرنفال وإعادة كشف الواقع .

أما رواية كرنفال المدينة للروائية نزهة الرملاوي ، والتي اعتمدناها مداراً لتحليل الملامح الكرنفالية على وفق المنظور التحليلي لميخائيل باختين ، فإنّها بنية واقعية تستوعب رؤية وجودية واجتماعية معاصرة تحكي معاناة القدس عبر حدث كرنفالي وصياغات كرنفالية أيضاً تصاحب بطلها [تامر] الذي يعيش مع المخيم ، ويأمل مع المنتظرين العبور إلى الضفة الأخرى ليتعرف على أهله هناك بعد وفاة والدته وبقائه وحيداً مع زوجها ، ويصاحب ذلك أحداثاً كثيرة ، وسنحاول هنا التركيز على هذه الرواية أملاً في استقصاء الأخريات في خطوات لاحقة .

يقوم تحليل التمظهر الكرنفالي في هذه الرواية على تحليل البنية الكرنفالية المتوزعة على مدارها تقريباً ، والوظيفة التي تقوم بها ، وعلاقتها برؤية العالم ، وهل الكرنفالية تستجيب لواقعها الخاص المعاصر أم تخرج إلى رؤية كونية وجودية ؟ وهي الوظيفة الأساسية لها بمعناها الأصيل .

أوّل ما يلاحظ على طبيعة البنية الكرنفالية فيها أنّها تتسم بالتشتت والتقطيع ، والتوزع على أكثر من مكان على صفحات الرواية ، ويقوم به جماعة الكشافة الذين ينتظرون مع الآخرين عبور (الجدار) إلى الضفة الأخرى ، حيث المدينة ، القدس. إنّ عمل [الكشافة] في هذا المكان ، العتبة ، المؤقت ، يقوم على أساس [التدريب] التهيؤ، لإقامة الكرنفال الحقيقي على الضفة الأخرى بعد العبور وهو أمر يجعله يفتقد هنا قيمة الفعل الحقيقي المنجز ، بل هو معلق ، لأنّه لم يصل إلى التكامل عبر الإنجاز الكلي ، وتحقيق الهدف ، إذ إنّ الأخير [الهدف] بقي معلقاً أيضاً كما تعلقت أهداف المنتظرين جميعاً ، لأنّ العبور يمثل حالة مؤقتة وليست نهائية وهنا يتحقق الصراع بين الضدين ، وهما متوازيا [الأهمية] ، هما الماقبل والمابعد، أمام الجدار/ وخلف الجدار، والفجوة الحاصلة بينهما أو ربما الجسر الموصل بينهما وهو مكان الحدث ،أو جملة الأحداث ،ما دامت الرواية توزعت بين أحداث عدة ، جمعها المكان ، القدس، الهدف.

ومن هنا يظهر التجلي الكرنفالي الأوّل : " تراكمت الحافلات في المكان، توجهت حافلة إلى الجهة اليمنى، أنزلت أفرادا من الكشافة الصغار

المتوجهين إلى المدينة للتدرب، استعدادا للاحتفال برأس السنة الهجرية، قرع الطبول، والأبواق تتهادى إلى المكان، السواريات والأعلام المرفوعة تسير بمحاذاة الجدار بانتظام نحو المعبر...نظر تامر إلى الآلات بشغف، تمنى لو كان ملتحقاً بكشافة المخيم، لتعلّم قرع الطبول، ومضى يقرع بطبله حتى يستأنس المخيم" .(41)

إنّ أجواء الكرنفال المألوفة تتحقق هنا، إذ هي تمثل أجواء احتفالية شعبية يتحقق فيها قرع الطبول، والأبواق، والأعلام لكنها لا تتواصل، بل ينقطع الحدث، ويتوزع إلى مشاهد تفصل بينهما أحداث فرعية أخرى، فهي –في الواقع– مشتتة، وهذا عندي يمثل معنى مقصوداً مضافاً إلى أجوائه، يكشف عن الربط بينه وبين مكونات الرواية الشاملة، يؤازر ذلك حضور ((تامر)) بطل الرواية الذي يقطع حالة الاستمرار ليحول المشهد إلى مسار آخر يمثل حالة قد تبدو نقيضة لحالة الفرح التي تصاحب –في العادة– مثل هذا السياق، فضلا عن أن ما يميز حضور تامر هنا هو الحلم/ الأمنية ((تمنى لو كان ملتحقا بالكشافة))، وهذا التمني هو حال الناس جميعا، لكنه متعلق بهدف آخر؛ هو ما تقدمه الرواية ككل، وهنا نواجه معنى آخر يتمثل بالتأجيل، الذي يصيب الأحلام والأمنيات جميعا على مدار الرواية، وبقي مفتوحا؛ إذ جاءت خاتمة الرواية تنفتح على المستقبل من دون محدد واضح، وهذه إحدى سمات رواية ما بعد الحداثة التي ترتكن إلى التأجيل أولاً، والنهايات غير المؤكدة –في الغالب– ثانياً، أما هنا فالأمر مؤكد ولازم، ولا سيما أن الاحتفال مؤجل، رأس السنة الهجرية، وهي مناسبة دينية بامتياز.

يشغل المكان هنا دوراً مهماً، فالاحتفال، وإن كان مؤقتاً، تكويناً وهدفاً، ويقام في ساحة عريضة ،إلّا أنه يركز هنا، على أنّها ((تسير بمحاذاة الجدار بانتظام)) وكأن الجدار يمتد على امتداد الحلم/ الهدف/ التحول، الفاصل الزماني والمكاني الطويل الذي يسوغ الانسحاب واليأس والمغادرة، لكنه بمعناه الاحتفالي المقترن بالكرنفال، يضفي معنى الصمود والمواصلة، والهدف المتحقق لا محالة، وهذا ما يسبغه المعنى الكرنفالي على وفق معطياته الأصيلة الممتدة إلى الاستعمال الأول وتحولاته المظهرية لا الثيمية على مدار التاريخ.

ثم يستمر الحضور الكرنفالي، وإن كان مشتتاً، والملاحظ أن هذا التشتت يأتي مرة عبر حضور الماضي بمكوناته المفتقدة، أو حالة المناجاة التي تقوم بها شخصية ثامر نفسه "تمنى لو يقصر هذا النهار، ويعود إلى البيت سريعا ليرى حبيبته، وهي تفرش له أهدابا من نور" ،(42)، أو في صياغات مستقبلية متنوعة تتوزع داخل الرواية. وأجد أنّ الأمر مرتبط بحالة التأجيل التي قدمناها

سابقا، ليأتي استمرار المشهد الكرنفالي. ويبدو لنا أن المشهد الكرنفالي هنا يركز على الشخصيات أكثر من تركيزه على الفعل الكرنفالي نفسه، وأجد لذلك ثيمة ترتبط بغياب الحدث، الفعل المركزي في الرواية ككل. وترتبط أيضاً بثيمة التكسر والتشتت والتأجيل التي تسودها من جانب آخر، وهذا يتطلب تحليلا آخر لسنا الآن بصدده. " أخرجت أنطوانيت آلة الكمان، طلبت من المجموعة التحرر من الغلق، والوقوف بشكل دائري لتهيئة أنفسهم، والاستعداد للمرة الأخيرة قبل تقديم عروضهم لتسلية المرضى من الأطفال، والتسرية عنهم قبل وصولهم إلى المدينة. تقمصت نوال ومريم دور المهرج، وكل واحدة راحت تهيء نفسها لتحضيرات كرنفال يقام قبل الأعياد في المدينة. أعاد جوني توزيع الأدوار للمرة الأخيرة، وفي غمرة الفرح، أطلقت امل لصوتها العنان، طار مغردا فوق الأسلاك، وانتشر ونور الشمس فوق الأقبية، وأسطح المنازل البعيدة، نسي المنتظرون ألمهم، وبدأوا يشاركونهم الغناء والرقص وسط تصفيق حاد، أدهش تامر كما أدهش الحضور، انفرجت أساريره، وتلاشت أحزانه بمرور فرح على المعبر، كزائر ضل الطريق، فأكرمه الحاضرون" [43]

إنّ المشهد الكرنفالي هنا يستند كثيرا إلى المكونات الكرنفالية المعروفة من الغناء، دور المهرج، الرقص، التصفيق، الحزن.

ويظهر أن القيمة الكرنفالية المهمة المتمثلة في اقتران الفرح بالحزن بهيأة متلازمة متوافرة بوضوح أيضا، وهذا يدفعنا إلى مد الصلة بين التوظيف الحاضر، والقيمة الكرنفالية المؤسسة من قبل، بصياغاتها المترددة عبر العصور، وأقصد هنا ثيمة التناوب والتحول بمعناها الكوني/ الوجودي، ومعناها الاجتماعي حينما ترتبط بالواقع المعيش؛ إذ تؤشر((لا شيء يبقى على حاله)) وهذا ما قدّمه دوستوفسكي من قبل بحسب باختين، وهو هنا يتحقق بحضور لافت، وهذا كما يبدو لنا، سر الفرح القاطع لمسار الحزن الذي يرفض التحول إلى اليأس، لذلك بقي معنى الانتظار حاضراً طوال المشهد العام، والكرنفالي على وجه الخصوص.

وعبر هذا المقطع من الكرنفال ووصوله إلى هذه الحالة، بدأت المدينة الضفة الأخرى من الجدار تحضر بوضوح، إذ ترك في هذه النقطة بالذات }نهاية التنصيص{ تامر الفرح ،ومشى يسأل أبا حسان " إن كان زار المدينة يوماً "[44]، ثم يمتد الحفل الكرنفالي مع تمدد الانتظار و((سئم الناس من وقوفهم))، ليقدم الكرنفال مرة أخرى: " أعاد أبو الحسن تنظيم المجموعة الكشفية من طلبة المخيم المنتظرة أمر العبور، انتظم الجميع، باشر بهيج وعمّار قرع الطبول، وفق عادل حامل السارية في المقدمة، اشتد عزف الأبواق هناك،

استقبلتها الآذان، وتوجهت إليها الأنظار بفرح، وراحوا ينشدون" .(45)

ويتسع الجو الكرنفالي مستوعباً توزيع الهدايا، وهو إحدى طقوس الكرنفال المعروفة، ويقدم الدلالة الايجابية لحتمية التحول، وخلخلة الثوابت ونقضها بوصفه مؤكداً لقيمة التبادل بوصفه رؤية جمعية لا فردية منعزلة عن السياق العام.

" تريزا نادت أنجليكا، وقالت لها: لا تترددي في فتح الصناديق الملونة، وتوزيع ما فيها على الواقفين.نادت: تامر، أحمد، طوني، أمجد: اقتربوا.. حذوا القبعات الملونة. وزعوها على المتجمهرين.شهد، رنيم، غيداء، هيا، ابدأن برسم الأشكال الملونة على وجوه الصغار كي يبتهجوا.لعب قصي وناجي دور مهرجين صغيرين.. وراح باسل يطير في الهواء، ويهبط بين الناس بحركات بهلوانية لإسعاد المنتظرين" .(46)

ويتجلى أيضاً مظهر التنكر، وهو مكون مهم من طقوس الكرنفال بتحولاتها المتنوعة التي حافظت على خصوصيته لتؤكد شمولية الرؤية واتساع أبعادها يساعد على ذلك –برأينا– التوازي الحاصل بين (تامر، أحمد، طوني، أمجد) وحضور الفتيات(شهد، رنيم، غيداء، هيا) بين الأولاد والفتيات، وأيضا في عددهم (أربعة أولاد مقابل أربع بنات)، والتركيز على العدد أربعة يوازي –كما يبدو– دورة الفصول الأربعة وحتمية التحول الكونية، وهذا يفسر لنا أيضاً اختيار الشكل الدائري في المشهد الكرنفالي الأوّل المذكور سابقاً .

والأمر نفسه مع الضحك الكرنفالي ، وهو ما يسميه باختين (الضحك بجد) ، إذ ليس المقصود من الضحك دلالة اللهو والتسلية المجانية ، بل هو الضحك المولود من رحم الحزن القابل لإيلاد الفرح أيضاً [اقتران العسر باليسر قرآنياً] على وفق تجربة المعية المتكافئة بين الضدين زمانياً ومكانياً ، لذلك يصعب تصنيف المكون الجامع لها تصنيفاً نقياً مرجحاً أحدهما على الآخر ، لكن المعنى المتناسل ؛ الضحك يولد من رحم الحزن مثلما الحزن يولد من رحم الفرح ، وهذه هي النسبية التي تغلف حقيقة الكون وفلسفته وتدمغ كل دوغمائية تصر على الحقيقة الأحادية الجانب النافية لما سواها وهذا ما يحاوله الآخر مع المكان / المدينة حينما يعتمد على منهجية النفي والإقصاء ، ولعلّ هذا يفسر لنا تضمين الكرنفال طقس الولادة الخارجة من رحم اللامعقول ، هيأة ومكاناً وحتى زماناً [لأنّها ولادة مبكرة] لم يُحسب حسابها .

" صاحت وصاح الواقفون ، افتحوا البوابات ، ستلد المرأة في المعبر .. الطبول ما زالت تقرع ، والأبواب تصدح ، وعلا صوتها خلف الجدار ، تجمهر أهل المدينة في الشطر الآخر لاستقبال

الكشافة والمحتفلين بالأعياد . السماء تمتلئ بالبالونات الملونة ، بين الأعمدة ربطت حبال الزينة ، المعبر يضحك مندهشاً بالمحتفلين. الكشافة يواصلون العزف والتقدم نحو البوابات الأيادي تصفق والحناجر تصدح باسم الحرية ... نضحّي بالأرواح . ليزا وأصدقاؤها الذين يستعدون للاحتفال بالأعياد –تخطو ألوان البؤس والانتظار ، ومضوا يفتحون الصناديق ، ويوزعون الحلوى ، وينثرون الورد ويبتسمون... تجمهر العالم حول الفرح ، لحقت زوايا المعبر بالعازفين والمطبلين في الزاوية الجنوبية جلست سارة ، بكت ، صاحت ، لن تسمع صيحاتها الضوضاء تكتم نداء الاستغاثة هناك . تكوّمت على ألمها بين يدي أمّ محمود وراحت تجهش بالبكاء ، وانطوت خجلاً أمام الواقفين ، صاح الناس، افتحوا الأبواب" . [47]

كأنّ الولادة هي أيضاً مؤجلة ، حينما يتعذر عليها الاكتمال ، إذ يخترقها الكرنفال ليقطع تسلسلها نصياً، ويتعذر الإنجاز إلّا بعد حين ، وفي سياق يحمل طابعاً كرنفالياً أيضاً[48] والملاحظ أنّ إنجاز عملية الولادة تزامن مع نهاية الكرنفال .

"في ساعة الفرح الأخيرة ، توقفت الموسيقى والأغنيات .. انتهى الكرنفال ، وماتت الأعياد قبل ميلادها" . [49]

لكن في الحقيقة هناك ميلاد آخر، ولد من جديد ، تحول فيه الكرنفال من طقوس واضحة إلى ملامح كرنفالية يمارسها المنتظرون مع الآخر المتسلط / القامع / أدّى في محصلته إلى عبور بطل الرواية (ثامر) الجدار في حركة بهلوانية كرنفالية بامتياز : " قفزت خطوة فوق الجدار، فقدت توازني، وإذا بي أُطيرُ في الهواء، جحظت العيون ، ضحك ثامر رغم الألم الذي مرّ به في دقائقه ، وكأنّه عالم من الوجع ، ففي كل حالاته المقيتة كان يحلم بالمدينة ، بالوقوف على قبر أبيه ليقرأ له فاتحة الكتاب ، وبعناق أهل لا يعرفهم" . [50]

والقبر هنا قيمة كرنفالية مهمة منه تتوالد دلالات الميلاد والتحول ، ويحقق فاعلية الازدواج على وفق الأعراف التاريخية للكرنفال ، وهو ما تحقق في الرواية بالفعل ؛ إذ أنتج اللقاء (لقاء ثامر مع ابن عمه على قبر أبيه) التعرف والتحول.

وقد أعقب هذا المشهد الكرنفالي صورة كرنفالية ذات مديات تاريخية في تصوريتها وقيمتها المضمونية وهي (الدمية المتناثرة الأجزاء) : " في رحلة الهروب ، تفقد حلا دميتها الجديدة ، الدمية تتقاذفها أرجل الهاربين ، تبكي حلا دميتها ، الأم تحزن لحالها ، تعود للوراء ، هرول المسعفون لإخراجها ، وإخراج الآخرين من هناك ، الدمية لم يعد لها كيان ، أضحت أشلاء متناثرة" . [51]

ترتبط الدمية المتناثرة الأجزاء بثيمة الموت ، والتحول، والاقتران الكرنفالي المقدم للوجه الآخر أي الميلاد بالفهم الكرنفالي ، لذلك سيتحول الكرنفال من هنا، من مشهده الطقوسي إلى مشهد ذي طابع كرنفالي تستوطن ملامحه ملامح الشخصيات والحدث، وتمفصلات المدينة : " واصل الركض ، صعد التلة ، أخذ العَلَم من يد شاب كان يُلوِّح به على الأرض ، وبدأ يتسلق المتكاثفين ، وصل القمّة ، واصل آخرون الصعود إلى أعلى ، أطلّ وجهه على ملامح المدينة ، رآها من بعيد تسمّر على حافة الجدار ، ضحكت الشمس ، وقد خبأ عينيه من وهجها خلف العلم ، لوّح به كثيراً ... غرسه بقوة ، صفق الهاربون من بعيد ... هتفوا ، تعالت تكبيراتهم ، وصفاراتهم تطلق من هنا وهناك .. وراحت أبواق السيارات تزعق في المحيط" .[52]

إنّ طرق الأبواب يوازي طرق الطبول كرنفالياً ، مثلما يعادل اهتزاز الجدار استعداداً للعبور والتخطي ، والمنتظرون قبالة جنود المعبر ، السلطة ، القمع . والأمر نفسه مع الجدار / المعبر، إذ يظهر مزدوج القيمة أيضاً ، إذ إنّه يفصل بين مكانين ، ويأخذ قيمته منهما معاً ،وكذلك يظهر ازدواج المخيم بين المؤقت (في الفرضية) والدائم في الواقع المعيش ، أما الزمن فهو كرنفالي أيضاً ، إذ إنه زمن الانتظار مزدوج القيمة في ضوء تزمّنه مع المكان ،والقنابل التي تخترق الأشياء بقوة تقابل القتل/ الموت ، ثمّ التحول / الموت / الولادة .

ويحقق الكرنفال حالة المشابهة والتوحد بن شطري المدينة (القدس) ، إذ يعاد رصد مشهد كرنفالي أمام الجدار وسط المدينة بتفصيلاتها المكانية مرة ، وهي ترصد جنازة الشهيد الذي اغتاله المستوطنون: " يمضي المشيعون في غضبهم، في أحزانهم تتجلى نهايات موجعة لا تفاصيل ولا حدود لألمها ، قهر جاوز الفضاء ، جنازة مهيبة تحمل شهيداً أحرقه المستوطنون في ليلة غدر ترفعه الأكف ، وتكبّر الحناجر ساخطة ... لافتات وأصوات وأعلام وألوان كما الفرح المغيّب يوم الكرنفال" .[53]

إذ تتحول الشهادة إلى كرنفال ينتزع منه دلالته السلبية ، ويحوله إلى دلالة إيجابية منتجة . ومرة أخرى حينما ترصد مشهداً كرنفالياً من نوع آخر يطوف المدينة ويوزعها إلى أمكنة تتناسل من رحمها : "همّ ثامر بالعبور لكنّه توقف ، ثمة ألحان تطوف أرجاء المدينة ، وطبول يشتدُّ قرعها أتت من شارع الزهراء ، ووصلت شارع صلاح الدين ، أدار ثامر وجهه الآتي من بعيد ، شدّته موسيقى الكشافة التي جاءت المدينة للاحتفال برأس السنة الهجرية ، تهادت الأركان وتخطرت بثوب يشبه الفرح ، هرول الناس لاستقبالهم ، اصطفوا يمين الشارع ويساره ، غنّوا وأنشدوا للوطن والحرية ..

بيارق خفاقة تجوب فضاء تضيق أنفاسه ، تتهادى ما بين الحب والأمل" . (54)

والملاحظ على هذا المشهد الكرنفالي تغييب شخصياته على العكس من الظهور البارز للشخصيات في الأوّل (على المعبر) وهذا يبني معنى التكامل بين الاثنين ، وهذا المشهد الكرنفالي لا يستغرق كثيراً في إنجازية الفعل إذ ثمة صور متلاحقة له ، تتوزع على مناظر عدة ، تحاول استقصاء محاور مكانية عدة ، أما الممارسون لهذه الاحتفالية ، فيتركهم النص من غير تعيين . ويبدو لي أنّ تركيز المشهد على الفعل لا الفاعل هو القيمة التي يحاول الكرنفال رصدها لأنّه مشروع تاريخي ، يمتد مع الزمن ، ولا ينحصر في وجود شخصيات بعينها ، ولعل هذا السبب هو نفسه الذي جعل بناء الشخصية في هذه الرواية تظهر بسرعة من دون تمهيد (بالصدفة) وتختفي كذلك ، وهو مكون مهم في روايات ما بعد الحداثة التي حاولت تقويض فكرة النظام والمنطقي والثابت .

ثمّ تتعالق سياقات الكرنفاليين سوية مع اختلاف المكانين ، ولكن الذي يجمعهما واحد ، الحب والأمل: "وجد الناس يصطفون على جانبي الشاعر ، اشتد قرع الطبول ، وأخذت الحناجر تصدح مع ألحانها .. الناس مسرورة تمضي بفرحها يلتقطون الصور .. رصد الغزاة فرحاً باغت حزن المدينة ، أسهموا في فنائه قبل أن يولد وباتت الشوارع خربة خالية من الفرح ، أرسل المحتفلون استغاثات من قلب القتل .. فناء جماعي في طقوس غريبة تقام في كثير من الأحايين ، يعود الرصاص مزغرداً بين المحتفلين ، ويبدأ الغاز يتغلغل في أنفاس البشر" .(55)

إنّ ازدواجية الفرح / القتل تتحقق بوضوح هنا وهذا الظهور البيّن لابد من أن يصاحب الدلالة المتعارفة في اقتران الاثنين معاً كرنفالياً وهو ولادة الفرح من جديد عاجلاً أم آجلاً وهذه ثيمة مهمة يتوزع صداها داخل الرواية ويتناوب ظهورها مسمى وصفة بين الحين والآخر .

ويظهر كرنفالياً استعمال الألفاظ البذيئة وهي من التقاليد الكرنفالية التي أشار إليها باختين بوصفها قيمة تؤكد الحرية غير المقيّدة ومفارقة الأعراف، والمألوفية في الحياة اليومية وقيمها الأخلاقية في الواقع المعيش. "إزداد الألم، الناس ينادون من وراء البوابات افتحوا الأبواب، افتحوا الأبواب، يا أولاد ... صرخت أم مجاهد : حسبي الله ونعم الوكيل ... دقت على الأبواب الموصدة بقوة وصرخت : افتحوا أبواب المعبر يا أولاد ..." .(56)

وقد تكررت أكثر من مرة " من بعيد مدّت عيناه إلى الجدار نظرت من الكُمه ، وجّه له بصقة حادة ، وقال : وجهك كوجه ربحي يبدو

مقززا[57]". وكذلك " نظر تامر إلى الجدار رشقه بصفة قوية ومضى إلى مكان الوسائد ، حملها ، وراح يبحث عن مشترين"[58] . ونلاحظ أنّ هذه الألفاظ ارتبطت بالجدار على وجه الخصوص ، فتتعدى الدلالة كرنفالياً إلى كسر المهيمن بقصد التهيؤ نحو التحول إلى الجانب الآخر ، لذلك انعدمت أو تكاد في الجانب الآخر / أمام الجدار، وأقصد هنا المعنى الكرنفالي المحمل بقيمة الاقتران والتناوب .

الخاتمة

-إن الحكاية الشعبية في العصر العباسي ، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة ،ومقامات الحريري استندت – بوضوح –إلى البنية الكرنفالية وأساليبها التي تبدأ من حضور الطبقات الشعبية التي تعد عماد الكرنفالية ،وصولا إلى سمات المرح ، والسخرية ، وتبادل الأدوار الاجتماعية بما يقدم ثيمات معبرة عن التناقضات التي تجمع بين ما هو رفيع وما هو وضيع ،وهذه الثيمات ارتبطت بمرجعيات عقلية /وجودية يمكن رصدها بوضوح في نصها الحكائي.

-الرواية الكرنفالية العربية الما بعد الحداثوية تضمن موضوعاتها رؤئ سياسية واجتماعية ودينية وغيرها مما يُشكل مهيمنا ومقدسا ، فتكون الكرنفالية فيها تعبيرا موضوعيا وليس ذاتيا ،هدفه تمرير تحليلها الوجودي وانتقاداتها لما يجري في العالم المعيش على وفق بنية جدلية هي بنية الكرنفال نفسه التي تحاول – في المحصلة-خلخلة الثوابت التي تشي بالرفض والسخرية وإمكانية / حتمية التحول .

-حاولت الحكاية الشعبية الكرنفالية ومثلها الرواية ما بعد الحداثة ،ولا سيما تلك المتأثرة بالبنية الكرنفالية أو طابعها ،ا إقامة حوار جدلي فلسفي له قابلية الانفتاح على التفسير والتأويل مثل جدلية الحياة والموت ، والرعية والملك ، والفقر والغنى وغيرها ؛ لذا هي تمثل حاجة فكرية استوعبها العقل الإنساني ووظفها لتقديم رؤاه الفكرية تجاه العالم والوجود.

-إن العلاقة بين الكرنفالية والنص الأدبي ؛الحكاية الشعبية ،ورواية ما بعد الحداثة علاقة تفاعلية تتحقق عبر الرمزية العالية التي تتكأ إليها إذ إنها تُظهر دوال وتضمر دلالات أخرى ترتبط بمعان أعمق تجسد – في الغالب – أفكار التعدد / التنوع الثقافي ، كسر النسق المهيمن والمعنى الوحيد.

الهوامش

١

)١) ينظر : الكرنفالية في الثقافة الشعبية : ٥٦ .

(٢)ينظر: المعجم المسرحي : ٣٦٧-٣٦٨ .

(٣) ينظر : الكرنفالية في الثقافة الشعبية : ٤٩-٥٠ ، وشعرية دوستوفسكي : ١٦٧، والمصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم : ٨ .

(٤) ينظر: الكرنفالية في الثقافة الشعبية: ٥٦.

(٥) ينظر : شعرية دوستوفسكي : ١٦٧.

(٦) ينظر : المصدر نفسه : ٢٤١.

(٧) ينظر : المعجم المسرحي : ٣٦٧/١٠.

(٨) بيير زيما ، وناقد اجتماعي ولد في براغ ١٩٦٤، ودرس علم الاجتماع والأدب في جامعة إدنبرغ في باريس .

(٩) ظ : النقد الاجتماعي ، علم اجتماع النص الادبي: ١٥٨، والكرنفالية في السرد العربي القديم ، مقامات الحريري أنموذجاً : ٢٦.

(١٠) ينظر : الكرنفالية في الثقافة الشعبية : ٥١، وأعمال فرانسواز بليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط

(١١) ينظر : نفسه

(١٢) ينظر : نفسه : ٥٢.

(١٣) ينظر: شعرية دستوفسكي: ١٨٣.

(١٤) ينظر : المعجم المسرحي : ٣٦٨ .

(١٥) ينظر : دليل الناقد الأدبي: ٢١٤-٢١٥.

(١٦) ينظر : شعرية دستوفسكي

(١٧) ينظر: ما بد الحداثة ، باسم علي خريسان : ١٩٥.

(١٨) ينظر : ما بعد الحداثة ، سيمون مالباس: ١٧.

(١٩) ينظر : التعبير البيئي فن ما بعد الحداثة : ١٧٦، والحداثة وما بعد الحداثة : ١٠٢، وفلسفة الحداثة : ١٧، والحداثة وما بعد الحداثة : ١٢٠ ، ودراسات وتعريفات : ١١٩ .

(٢٠) ينظر : سرد ما بعد الحداثة : ٤٤.

(٢١) ينظر : دليل الناقد الأدبي: ٢٢٦-٢٢٨ .

(٢٢) ألف ليلة وليلة : ١٢٠-١٢١ .

(٢٣) نفسه : ٢٩١/٢.

(٢٣) نفسه:١١٨-١١٩

(٢٤) نفسه : ٣٢.

(٢٥) ينظر : نفسه، مثلاً : ٣٠، ٣٦، ٤٧-٤٨ ، ٦٤-٦٨ ، ٧٠، ٧٢-٧٦، ١١٩، ١٢١، ١٢٦، ١٤٣ ، ١٤٤، ١٧١ ، وفيها كثير.

(٢٦) ينظر : الكرنفالية في السرد العربي القديم : ٧.

(٢٧) ينظر : المقامة الصنعانية : ١٦-١٧ .

(٢٨) مثافنا: مجالساً .

(٢٩)سميذ : حوّارى ، وهو الأبيض الخالص.

(٣٠)الجَدي الحنيذ : المشوي على جمارة محماة .

)٣١)ظ : المقامة الصنعانية : ١٧ .

(٣٢)ظ : مقامات الحريري : ٢٠ .

(٣٣)كريمتيه : يريد عينه .

(٣٤)مقامات الحريري : ٦٢.

(٣٥) الكرنفال (رواية) محمد الباردي، دار سحر للنشر ، تونس ، ٢٠٠٣.

(٣٦)كرنفال المدينة (رواية) ، نزهة الرملاوي ، دار الجندي للنشر ، القدس.

(٣٧) كرنفال (رواية) راوي حاج ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤.

(٣٨)كرنفال الياسمين (رواية) حازم متولي ، الرواق للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥م .

(٣٩)جبل الطير ، عمار علي حسن ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، ط٢، ٢٠١٥.

(٤٠) الرواية : ١٢.

(٤١)الرواية : ٣٢.

(٤٢)الرواية : ٣٢.

(٤٣)الرواية : ٣٦-٣٧ .

(٤٤) الرواية : ٣٧ .

(٤٥)الرواية : ٤٣.

(٤٦)الرواية : ٤٣-٤٤.

(٤٧)الرواية : ٤٩-٥٤.

(٤٨) الرواية : ٥٥-٥٦ .

(٤٩) الرواية : ٦٤.

(٥٠)الرواية : ٥٦.

(٥١)الرواية : ٥٩ .

(٥٢)الرواية : ٨٠ .

(٥٣) الرواية : ٨١.

(٥٤)الرواية : ٩١.

(٥٥)الرواية : ١٦١.

(٥٦) الرواية : ٩ .

(٥٧)الرواية : ٣٠ .

(٥٨)الرواية ١٦٢

- أعمال فرانسواز رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط ، وأبان عصر النهضة ، ميخائيل باختين ، ترجمة وتقديم : شكري نصر الدين ، منشورات الجمل، بغداد، بيروت ، ٢٠١٥.
- ألف ليلة وليلة (أربعة أجزاء) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ت.
- التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، علي شناوة آل وادي، وعامر عبد الرضا الحسيني ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، العراق ، بابل ، ط١، ٢٠١١، ومؤسسة دار صفا للنشر والتوزيع ، الأردن –عمان.
- الحداثة وما بعد الحداثة ، د. محمد سبيلا ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥م .
- الحكاية التراثية ، تنوع الأفكار ووحدة التأثير ، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية (الموسوعة الصغيرة) بغداد، ط١، ٢٠٠٦.
- دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصر ، د. ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت ، ط٥، ٢٠٠٧ .
- سرد ما بعد الحداثة ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠١٣.
- شرح مقامات الحريري ، لأبي العباس القيسي الشُّريشي ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان، ط١، ١٩٩٨ .
- شعرية دوستوفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حياة شرارة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ودار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٦.

□ فلسفة الحداثة ، فتحي التريكي ، ورشيدة التريكي، مركز الانتماء القومي ، بيروت ، ١٩٩٢.

□ في الحداثة وما بعد الحداثة ، دراسات وتعريفات ، تحرير وترجمة : سهيل نجم ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠٠٩ .

□ كرنفال (رواية) ، راوي حاج ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .

□ الكرنفال (رواية) ، محمد الباردي ، دار سحر للنشر ، تونس ، ٢٠٠٣.

□ كرنفال المدينة (رواية) ، نزهة الرملاوي، دار الجندي للنشر والتوزيع ، القدس.

□ الكرنفالية في الثقافة الشعبية ، جون ستوري ، وآخرون ، إعداد وترجمة : خالدة سعيد ، منشورات المتوسط ، ميلانو ، إيطاليا وبغداد ، العراق، ط١، ٢٠١٧ .

□ كرنفال الياسمين ، حازم متولي ، الروائي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥ .

□ ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، باسم علي خريسان ، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٦.

□ ما بعد الحداثة ، سيمون مالباس، ترجمة : باسل المسالمة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٢.

□ المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم ، انجليزي – عربي، محمد عنّاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط٣، ٢٠١٢.

□ المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، عربي –انجليزي – فرنسي، ماري إلياس ، حنان قصّاب حسن ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت –لبنان ، ط٢، ٢٠٠٦ .

□ مقامات الحريري ، القاسم بن علي الحريري ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت –لبنان، ١٩٧٨ .

□ موسوعة النظرية الثقافية ، المفاهيم والمصطلحات الأساسية ، أندرو إدجار وبيتر جويك ، ترجمة : هناء الجوهري ، مراجعة وتقديم : محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط٢، ٢٠١٤.

□ النظرية الثقافية والثقافة الشعبية ، جون ستوري، ترجمة : د. صالح خليل أبو اصبع ، فاروق منصور، هيأة أبو ظبي للسياحة والثقافة ، مشروع الكلمة ، ط١، ٢٠١٤.

□ النقد الاجتماعي ، علم اجتماع النص الأدبي، بيير زيما ، ترجمة: عايدة لطفي ، مراجعة : أمينة رشيد ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط١، ١٩٩١.

البحوث المنشورة في الدوريات

□ الكرنفالية في السرد العربي القديم ، مقامات الحريري أنموذجاً ، أ. أحمد زعزاع ، مجلة مقاليد ،مجلة علمية محكمة ، كلية الآداب واللغات ،جامعة ورقلة ، الجزائر ، مجلد ٤،عدد ٦ ،صفحات ٢٥-٣٢.