



Original article

Narrative Rebellion in the Novel Gog Nazar by Aziz Al-Shaabani: An Analytical Study of Dual Subversion—Narrative and Social—through Metanarrative Techniques

Ihsan Nasser Hussein Al-Zubaidi

Imam Al-Kadhim University College/Wasit Departments

*Correspondence author:
ihsan.naser@iku.edu.iq

Received: 14 February 2026
Accepted: 12 April 2026
Published: 01 May 2026

DOI:

<https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss2.1653>



1812-0512 /© 2026 The Author(s). Published by Wasit Journal for Humanities Sciences· Wasit University. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Cite:

Al-Zubaidi, I. N. H. (2026). Narrative Transgression in Gog Nazar by Aziz Al-Shaabani: An Analytical Study of Dual Subversion—Narrative and Social—via Metanarrative Techniques. Wasit Journal for Human Sciences, 22(2).
<https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss2.1653>

ABSTRACT

This study examines the representation of marginalized groups in Gog Nazar, focusing on its use of Metafiction to deconstruct two parallel structures: social exclusion and traditional narrative form. The novel engages with Iraq's political and social upheavals, some rooted in the Ottoman period, which have pushed many individuals into marginalization and moral collapse. The study argues that the novel does not portray the marginalized as passive figures, but grants them narrative agency that destabilizes the authority of the narrator and the storytelling system. Through exposing the mechanisms of writing, the narrative reveals a troubled narrative consciousness reflecting a crisis of meaning in Iraqi reality. The study also analyzes the novel's fragmented language and structure as aesthetic strategies that parallel the subversion of political and cultural power. It concludes that Gog Nazar produces a dual critical discourse that exposes real-world marginalization while simultaneously undermining the certainty of the novelistic form, turning narrative into a subtle act of resistance.

Keywords: Gog Nazar, metanarrative, social marginalization, postmodern literature

تمرد السرد في رواية (گوگ نزر) لعزیز الشعباني: دراسة تحليلية في التقويض المزدوج: السردى والاجتماعى عبر تقنيات ما وراء السرد

أ.م.د. إحسان ناصر حسين الزبيدي
كلية الإمام الكاظم الجامعة، أقسام واسط

المستخلص

تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة تمثيل المهمشين في رواية (گوگ نزر) إذ تستند هذه الرواية إلى تقنيات ما وراء السرد (Metafiction) بوصفها أداة لتفكيك بنيتين متوازيتين: بنية الإقصاء الاجتماعي وبنية السرد التقليدي. فالرواية تعالج ما شهدته العراق من تقلبات سياسية واجتماعية تعود جذور بعضها إلى الحقبة العثمانية، تلك التقلبات التي دفعت -ولمّا تزل- بالكثير من الناس إلى الغوص في أعماق الرذيلة ودفنتهم تحت وطأة التهميش والإقصاء. كما تنطلق الدراسة من فرضية مفادها أن الرواية لا تكتفي بتمثيل المهمشين اجتماعياً بوصفهم أشخاصاً غير فاعلين، بل تمنحهم فاعلية سردية تُزعزع مركزية الراوي والسلطة الحكائية. كما تكشف عبر فضح آليات الكتابة عن وعي سردي مأزوم يعكس أزمة المعنى في الواقع العراقي. كما تعالج الدراسة لغة الرواية وبنيتها المتشظية، بوصفها أداة تقويض موازية لتقويض السلطة السياسية والثقافية. وتخلص إلى أن (گوگ نزر) تُنجز خطاباً نقدياً مزدوجاً، يعزّي آليات التهميش في الواقع، ويقوّض في الوقت نفسه يقين الشكل الروائي، جاعلاً من السرد فعل مقاومة ناعمة.

الكلمات المفتاحية: گوگ نزر، ما وراء السرد، التهميش الاجتماعي، أدب ما بعد الحداثة

المقدمة:

في أدب ما بعد الحداثة، يصبح الهامش مركزاً سردياً، ليس من حيث الشخصيات فقط، بل من حيث طبيعة النص ذاته، النص الذي يتخلّى عن البناء الخطّي المغلق لصالح البنية المتشظية، التأملية، التي تعترف بضعف أدواتها. وفي ضوء ذلك، تحاول هذه الدراسة تحليل الطريقة التي تستثمر بها رواية (گوگ نزر) تقنية ما وراء السرد في تقويض سردية الهيمنة، عبر عرض مصائر الشخص المهمشين، ومن ثم تقويض منطقة التمثيل السردى نفسها، وأعني بها المساحة التي يتم فيها -عبر مجموعة من الآليات والتقنيات- بناء الرواية وتنظيم أحداثها، وصياغة الرؤية الخاصة بالروائي تجاه الواقع، ومن ثم توصيلها للقارئ.

رواية (گوگ نزر) هي الرواية الثالثة للروائي العراقي (عزیز الشعباني) المولود في بغداد عام ١٩٦٤، والحاصل على شهادة البكالوريوس في علوم فيزياء المفاعلات النووية من جامعة بغداد، وكذلك على بكالوريوس في علم الاجتماع من الجامعة نفسها. تدور أحداث الرواية في فضاء (گوگ نزر) وهي محلّة بغدادية قديمة، حاول (عزیز الشعباني) تصوير الواقع الاجتماعي لهذه المنطقة عبر سيرة حياة الراوي والمؤلف الافتراضي للرواية الدكتور (جمال) الذي استطاع أن يرصد حقائق مجتمع (گوگ نزر) بلقطات دالة على التناقضات والاختلالات التي أصابت المجتمع العراقي بأكمله. يتنقل (جمال) بين شوارع بغداد وأسواقها وأزقتها، لاسيما أزقة (گوگ نزر) فيضعنا بمواجهة واقع اجتماعي منحرف، وفساد محمي من السلطة/المركز؛ ليشير إلى فساد السلطة المتزايد، ويسلّط الضوء على عالم الدعارة وما فيه من ظلم وقهر وضحايا أبرياء، ويصوّر حياة المشردين، وضحايا الحروب، والمدمنين، والشاذين، والمهربين، وبائعات الهوى، والقوادين، وضباط الشرطة الفاسدين، وكذلك يكشف عن العالم السري لتجارة الخمر، وعن الذين يتسلّقون جدران السلطة للوصول إلى المناصب العالية بطرائق خبيثة.

استطاع (عزيز الشعباني) أن يوظف أسلوب السرد الروائي لما يمتاز به من قدرة فائقة على التعبير عن الواقع وعلى حمل الأفكار الاجتماعية، والأيدولوجية، والنفسية، والسياسية؛ للاحتجاج على الأوضاع المزرية التي يعانيها الكثير من العراقيين المهمشين، فالرواية مرآة عاكسة لقضايا المجتمع وتطلعاته، ولعل من بينها قضية المهمشين وتصوير واقعهم المتردي.

مشكلة البحث: تتمحور مشكلة البحث حول تحليل آليات اشتغال رواية (كوك نزر) على تفكيك السلطتين المهيمنتين: سلطة الإقصاء الاجتماعي، وسلطة السرد التقليدي، وذلك عبر تمثيلها لحياة المهمشين بوصفهم فاعلين سرديين وإعادة توزيع الصوت داخل المتن الروائي. كما يكشف البحث عن زعزعة المركز السردى والخروج على سلطة السرد التقليدي عبر تقنيات سردية ما بعد حداثة.

أهمية البحث: وضع المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المسكوت عنها التي تضمّنتها الرواية في دائرة الضوء. كما يسهم البحث في تطوير تقنية ما وراء السرد في السرد العربي الحديث، وربطها بخطاب النقد الاجتماعي. كما يقدم نموذجاً تحليلياً لقراءة التقاطع بين الشكل الأدبي والمضمون السياسي، فضلاً عن كشفه آليات تمثيل التهميش الاجتماعي في الأدب العراقي المعاصر، وتسليط الضوء على أهمية الرواية بوصفها وثيقة نقدية تعري تناقضات الواقع وتكك خطاب السلطة بأنواعها.

هدف البحث: الكشف عن القدرة السردية والثراء الفني والدلالي الذي تضمّنته الرواية.

حدود البحث: عالجت الرواية الواقع العراقي عبر التركيز على العاصمة بغداد في المدة الزمنية التي غطتها الأحداث من ثمانينيات القرن الماضي إلى وقت كتابة الرواية، تمّ ذلك بالاعتماد على التحليل النصي النقدي من دون إجراء مسوحات ميدانية أو مقابلات مع الكاتب.

فرضيات البحث:

- تتجج رواية (كوك نزر) في استخدام تقنيات ما وراء السرد لبناء خطاب نقدي مزدوج، يفكك السلطة السردية التقليدية، وسلطة الإقصاء الاجتماعي في آن واحد.

- تُمثّل الرواية العالم السفلي/المهمش في العراق بوصفه نتاجاً لتقلبات سياسية تاريخية.

- وعي الراوي بأزمة الكتابة (جزء من تقنيات ما وراء السرد) هو وعي موازٍ لأزمة المعنى والقيم في الواقع المتصوّر.

- اللغة السردية في الرواية تحمل في بنيتها منطق التقويض نفسه الذي تمارسه ضد البنى الاجتماعية والسياسية.

منهج البحث: المنهج السوسيوثقافي المعتمد على النقد السيسولوجي وهو المنهج المناسب لبحث ظاهرة التهميش الثقافية التي لها أبعاد اجتماعية.

تم تقسيم البحث على مبحثين الأول، تقنية ما وراء السرد (Metafiction) كموقف مضاد للسرد التسلطي. وضّحت فيه مفهوم هذه التقنية، ووقفت على أهم تجلياتها في الرواية موضع الدراسة، والآخر بعنوان، تمثيل المهمشين وتقويض المتن الاجتماعي والثقافي. تناولت من خلاله، شخصيات الرواية بوصفها شخصية هامشية اجتماعياً لكنّها فاعلة سردياً، فضلاً عن المدينة بوصفها قوة فاعلة ومؤثرة وليست مجرد خلفية مكانية لأحداث الرواية، وتناولت كذلك لغة الرواية التي خرجت عن رتبة الثقافة النخبوية وتحولت إلى مقاومة لغوية لهيمنة سلطة الخطاب وتكسير مركزيتها. بعد ذلك وضعت خاتمة تضمّنت أهم نتائج البحث، تلتها قائمة بمصادر البحث ومراجعته.

المبحث الأول: تقنية ما وراء السرد (Metafiction) كموقف مضاد للسرد التسلطي.

ما وراء السرد (الميتافكشن) "ليست جنسًا أدبيًا جديدًا، إنّما هي تكريس لنزعة مغايرة في كتابة الإبداع السردية. لقد ظهرت نصوص هذا السرد قديمًا لكنها نشطت أكثر في النصف الثاني من القرن العشرين، وتطورت أكثر بالتوازي مع بناء الجهاز النظري الخاص بهذه النزعة؛ ذلك البناء الذي دأب كل من موريتز كولشتاين، وفيكتور شكولفسكي، وجورج دوهاميل، ولاحقًا جيرار جنيت، وويليام غاس (جاس)، وتزيفيتان تودوروف، وفرانسو ليوتار، وجيرالد برنس، وليندا هيتشون، وباتريشيا واو، وديفيد لودج، وميك بال، على بلورة رؤاه ومساراته النظرية والتأويلية في الثقافة الغربية" (رسول، 2015، ص. 14-15) أمّا جيرالد برنس (Gerald Prince) فقد عرّف ما وراء السرد بـ"ما يدور حول السرد: سرد واصف للسرد. إنّ سردًا يشكل (جزءًا) من موضوعه (أو موضوعاته)، هو ميتا سرد؛ لاسيما السرد الذي يحيل إلى نفسه وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلًا، سرد يناقش نفسه، ويؤثر في ذاته" (برنس، 2003، ص. 108)

ويرى جيسي ماتز (Jesse Matz) أن مفهوم ما وراء السرد يتجاوز كونه مجرد أداة فنية، ليقدم لنا منظورًا أعمق حول وعي الرواية بذاتها، إذ يكشف هذا المفهوم عن رواة لا يكتفون بنقل الأحداث، بل ينخرطون في عملية تأمل مستمرة حول كيفية تقديم قصصهم، وبحسب هذا السياق يصبح الراوي نسخة انعكاسية للكاتب نفسه، الذي يواجه التحديات الإبداعية والتقنية في أثناء عملية الكتابة. هذه المقاربة تُبرز الطريقة التي تعمل بها اللغة كوسيط حيوي بين النص والواقع، ممّا يكسر الحاجز التقليدي بينهما. وبذلك تتحوّل الرواية من مجرد محاكاة للواقع إلى موضوع بحد ذاته، حيث يصبح فعل الكتابة والتساؤل حوله هو جوهر العمل الروائي. هذا التحول يعكس نضجًا أدبيًا، إذ لم تعد الرواية وسيلة لنقل الأحداث فحسب، بل أصبحت فضاءً لاستكشاف حدودها الذاتية وطبيعتها وجودها (ماتز، 2016، ص. 294-295)، وتذهب باتريشيا واو (Patricia Waugh) إلى أن ما وراء السرد لا يبتعد عن أنه "كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة" (أبو رحمة، 2010، ص. 14)، وتتفق ليندا هيتشون (Linda Hitchon) مع رأي (باتريشيا واو) وترى أن ما وراء السرد لا يعدو كونه "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقًا على سردها وهويتها اللغوية" (أبو رحمة، 2010، ص. 13)، ومن الواضح أن (هيتشون) تشير إلى أنّ ما وراء السرد هو نوع من الرواية لا يكتفي بسرد قصة، بل يتخذ من عملية السرد ذاتها موضوعًا للتأمل. ويتعبّر أدق، هو (رواية داخل الرواية) أي أن النص يصبح واعيًا بذاته، وكأنه ينظر في مرآة ليعلق على هويته وطبيعته. وعبر تقنية ما وراء السرد وتنويعاتها استطاع (الشعباني) تفكيك سلطة السرد التقليدي، إذ استعمل تقنية (رواية داخل الرواية) فرواية (كوك نزر) التي كتبها (جمال) هي رواية فرعية داخل روايته الإطارية الخاصة. هذا المحور يوضّح أن العمل الروائي ما بعد الحداثي يسعى إلى خلق مستويات سردية متعدّدة عبر دمج قصة فرعية ضمن القصة الرئيسة أو الإطارية؛ لتطوير حبكة الرواية وشخصياتها وتعميق موضوعها، فضلًا عن كسر السرد التقليدي. كما لا يقتصر السرد ما بعد الحداثي على تقديم عالم متخيّل وشخصيات وأحداث، بل يدمج داخل بنيته نقدًا ذاتيًا لطبيعته بوصفه عملاً فنيًا، يتجلى هذا الوعي الذاتي عبر الكشف عن آليات السرد، إذ يُعد الكشف عن آليات سرد الرواية محورًا أساسيًا في تحليل الأعمال الروائية التي تنتمي إلى تيار ما وراء السرد، فضلًا عن أنّه تفكيك واعٍ لعلاقة القصة بالواقع واللغة التي تُبنى بها. والكشف عن آليات السرد يتمّ من خلال الآتي:

-التعليق المباشر من الراوي: إذ يكسر الراوي وهم الواقعية، ويتحدث مباشرة إلى القارئ المفترض، ليس عن أحداث القصة، بل عن كيفية كتابتها. هذا النوع من التعليق يُلفت انتباه القارئ إلى أن النص ليس واقعاً، بل هو بناء لغوي يتم تشييده لحظة بلحظة، وهذا ما نلاحظه في رواية (كوغ نزر) إذ نجد الراوي الدكتور (جمال) مع أنه في الحقيقة -مجرد أداة فنية صنعها المؤلف الحقيقي (عزيز الشعباني) ليعهد له مهمة سرد الأحداث- يتحدث عن أنه هو مؤلف رواية (كوغ نزر) ويخاطب القارئ موضوعاً طبيعة ما سيقراه "لا أخفيك هي ليست رواية، أشبه بسيرة ذاتية ليوميات رواية، أو على وجه أدق، هي سيرة فشل، لذلك لن أعمل شيئاً أكثر من الحديث عن الأصوات الداخلية التي قررت أن أطلق العنان لها، كي تقول كل ما تريد، لأنني أكتبها تحت سطوة الضوابط والقوانين... من السهل على السارد أن يقرأ الآخرين انطلاقاً من ذاته، وينسج قصصاً عنهم، لكن الأهم من هذا هو كيف يقرأ نفسه من خلالهم، وكف يكتبها؟ هذا ما حدث معي، وجعلني أعيش مراحل تكوين جنين الرواية أولاً بأول، ألم أقل لك إنها سيرة لجنين الرواية" (الشعباني، 2025، ص. 12) وليس ذلك فحسب، فهو يتحدث عن الصعوبات التي واجهته في كتابة الرواية (الشعباني، 2025، ص. 14) وعن خوفه من مجرد التفكير في كتابتها (الشعباني، 2025، ص. 13-14) ولا يُخفي عن القراء إرادته في الاعتناق من كل ما يعيقه من فهم ذاته بوضوح، وأن يكتب روايته بوعي وانتباه وأن يجعل شخصياته واعية ومنتصرة (الشعباني، 2025، ص. 59) ويفصح أيضاً عن أسباب كتابته للرواية (الشعباني، 2025، ص. 13-60-138-173) وكثيراً ما يضع أجوبة لأسئلة يفترض أنها تدور في ذهن من يقرأ روايته حول بعض أحداث الرواية، وتعامله الغريب مع شخصياته "أو لعلك تسأل: كيف أسمح لبطل، أنا خالقه، أن يعيش صراعه الداخلي من دون إذن مني، حتى من دون إرادتي، ألا يفترض أن أعلم (كروائي وخالق) ما يسرون وما يكتُمون؟" (الشعباني، 2025، ص. 89) ولا يكتفي بهذا القدر من فضح أسرار اللعبة السردية بل، يوقف السرد ويبين كيفية تتاسل الشخصيات والأفكار في متن الرواية (الشعباني، 2025، ص. 232).

إن فضح أسرار الكتابة الروائية ليس أمراً اعتباطياً، وإنما يمنح فرصة للرواية لكي تفكر في ذاتها بوصفها عملاً فنياً يتحول من كونه وسيطاً يُنقل من خلاله الواقع إلى موضوع يتأمل ذاته، وسبب كتابته، وما هي الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال؟ وكيف يمكن للفن أن يقدم الحقيقة؟ وبذلك يصبح العمل الروائي عملاً فكرياً ونقدياً يُسائل طبيعة الفن ووجوده، ويسعى إلى إشراك القارئ بوعي من خلال ما تطرحه عليه الرواية من أسئلة. هذا الأمر لم يكن حاضراً في الرواية التقليدية التي يكون القارئ فيها متلقياً سلبياً. إن إيجاب القارئ على أن يكون شريكاً فاعلاً في بناء المعنى، وتغيير مسار الأحداث، وتحليل الشخصيات، وفهم الدلالات المضمر وراء الأحداث يُحوّل القراءة المتعوية الاستهلاكية إلى تفاعل نقدي.

- اللعب بالزمن السردية واخللة الزمن الخطي التقليدي: يُعدّ اللعب بالزمن السردية من أبرز السمات المميزة لما وراء السرد، فهو ليس تقنية فنية فحسب بل، أداة فلسفية تُمكن الرواية من التفكير في ذاتها، فهو يكسر وهم الواقعية ويدعو القارئ إلى التركيز على كيفية سرد القصة، لا على ماذا تروي. وبذلك يتحول الزمن من مجرد إطار للأحداث إلى موضوع أساسي للتساؤل حول بنية السرد وطبيعته، ويصبح جزءاً أصيلاً من بنية النص ووعيه الذاتي. ويتحقق ذلك من خلال تداخل الأزمنة والقفزات غير المنطقية، ممّا يدفع القارئ للتساؤل عن بنية النص نفسه. فبينما تسعى الرواية التقليدية إلى بناء تسلسل زمني منطقي ومقنع، يتعمد ما وراء السرد كسر هذا التسلسل؛ ليضع القارئ في مواجهة مباشرة مع بنية النص وطرائق عمله. فرواية (كوغ نزر) انبنت على 52 مقطعاً مرقماً تضمنت أحداث الرواية وشخصوها، مع تنوع من حيث المساحة. هذا التقطيع الذي وظّفه (عزيز الشعباني) بحرفية عالية لا يقتصر

على تنظيم النص، بل هو أسلوب فني له غاياته العميقة التي تتجاوز التقسيم التقليدي إلى فصول، إذ يعمل الترقيم على إيقاع القصة وتوجيه القارئ خلالها. فكل جزء مرّقم لا يشكّل -فقط- تسلسلاً للأحداث، بل يمكن أن يكون بمثابة مقطع مستقل له نبرته الخاصة، سواء كانت سريعة، أو تأملية، أو مثيرة. ممّا يمنح الروائي سيطرة أكبر على تراتبية النص، الأمر الذي يتيح له التنوع بين اللحظات الدرامية المكثفة واللحظات الهادئة، ومن ثم خلق تجربة قراءة ديناميكية لا يمكن تحقيقها دائماً عبر الفصول التقليدية.

ويمكن أن يعكس الترقيم حالة من التفكك في الزمن أو الذاكرة، فبدلاً من تدفق الأحداث بشكل سلس، تُقدّم الأجزاء المرقّمة على شكل لقطات متناثرة أو ذكريات مجزأة. هذا الأسلوب يُجبر القارئ على المشاركة بفاعلية في إعادة تجميع الرواية وربط أجزائها، ممّا يكشف عن أن الحقيقة ليست كاملة أو خطية، بل هي عبارة عن أجزاء متناثرة يجب على القارئ الواعي أن يُعيد تركيبها. كما يمكن أن يُعدّ الترقيم دليلاً على أن العمل الروائي هو تجربة لغوية وبنائية، فضلاً عن كونه حكاية. فاستخدام الأرقام بدلاً من العناوين التقليدية يزيل أية إبهامات سردية مسبقة، ويركّز على النص بوصفه وحدة مستقلة. هذا يُشبه كثيراً تجزئة العمل المسرحي إلى فصول ومقاطع، ممّا يؤكد أن الرواية هي بنية يتم بناؤها وهدمها وإعادة تشكيلها، وليست مجرد قصة تُروى.

- **زمن الكتابة مقابل زمن الحكاية:** إنّ المزج بين الزمن الذي تُروى فيه الحكاية والزمن الذي تُكتب فيه من أبرز التقنيات في ما وراء السرد، فقد يتدخل الراوي ليقول: "في عمق الدربونة لفحتني رائحة أنوثة دافئة... هل تعرف أن الرائحة غالباً ما تنقلني إلى الطفولة، إلى أفرشتنا، إلى القرية... إلى ذلك اليوم الضبابي، مثل زلزال أحدث انهياراً داخل الأرض، اليوم الذي خرجت فيه قريتنا بأطفالها، بنسائها ورجالها، إلى ساحة كبيرة يطوّقها العسكر، بينما كادت أمي تخنقنا، أختي وأنا، من شدة الخوف" (الشعباني، 2025، ص. 20-21) أو يشير إلى أن انفعالاته الحالية الصادقة الصادرة من ذكرياته القابعة في زوايا لا وعيه العميقة، تلك التي حدثت في سنوات طفولته (الشعباني، 2025، ص. 15) هذا التداخل الزمني يُبرز حقيقة أن النص هو عملية مستمرة وليست مجرد منتج نهائي، فالقارئ لا يتابع القصة فحسب، بل يتابع فعل الكتابة نفسه، بما فيه من تردد، ونسيان، وتعديل.

- **شخصيات تدرك أنّها جزء من رواية:** قد تظهر شخصية في الرواية تدرك أنّها محض خيال، أو لا تدعو كونها جزء من قصة يكتبها شخص آخر، أو أن يقوم أحد شخصيات الرواية بتحذير الراوي/المؤلف من محاولة تغيير مصائرهم، وأن يتركهم بحالهم، ممّا يكسر وهم الواقعية الذي تسعى إليه الرواية التقليدية. ومثال هذا ما قاله (رياض) أحد شخصيات الرواية التي يرى (جمال) أنّه كاتبها، وأنه هو خالق هذه الشخصيات، ولكنه في حقيقة الأمر هو وكل عالم الرواية صنعه المؤلف الحقيقي (عزيز الشعباني) (الشعباني، 2025، ص. 136-137) وقد تتمرّد بعض الشخصيات على المؤلف المفترض (جمال) وتسيطر عليه، وتتحكّم بقراراته (الشعباني، 2025، ص. 88-98) مع أنّه حاول أن يفهمهم بأنّه خالقهم، وهم مجرد شخصيات في روايته، ولا يمكن لهم أن يستخدموه في إدارة أعمالهم، أو يكلفونه بمهام خارج المتن. ولكنهم يظلّون لا يقيمون له وزناً (الشعباني، 2025، ص. 69، 101).

- **التعمد في إظهار عملية التأليف وانكشاف الراوي داخل النص:** قد تُظهر الرواية الكاتب نفسه وهو يُخاطب القارئ ويعلن تخليه عن السلطة: "أراك قليل الصبر، تعال أختصر لك هيكل الرواية، قبل اللوج في سيرة الفشل، تذكر دائماً أنّ الدهشة تكمن في التفاصيل، خاصة أنني خرجت من نفسي ورحت أتفرج عليها، كم رايني المنظر حين لاحظت أنني بدأت أتحوّل إلى شخصية من شخصيات الرواية" (الشعباني، 2025، ص. 18) وليس ذلك فقط، وإنما نجدّه يعلّق على شخصية (صفا) ويؤكد أنّها "خرجت من كونها شخصاً في رواية، إلى أرض الواقع" (الشعباني، 2025، ص. 291) ليخلخل بذلك يقين القارئ بالفصل الحاد بين الحقيقة

والخيال، وبين الحياة الواقعية والكتابة الأدبية، ويعمل على سحب القارئ إلى داخل النص؛ ليصبح شريكاً في تشكيل المعنى لا متفرجاً فحسب، فضلاً عن أن سماح الروائي لشخصياته بالخروج عن سلطته يعكس وعيه الفني بأن الكتابة صناعة وليست انعكاساً للواقع الذي فيما يبدو عجز عن استيعاب التجربة الإنسانية، ممّا سمح للخيال أن يقتحم حدود الحياة ليعبر عن مأزقها، أو قد يُحوّل النص من سرد إلى اعتراف وتأمّل ذاتي وتفكك في المعنى، أو يشرح للقارئ هدفه من بعض التصرفات، مثال ذلك ما فعله المؤلف المفترض (جمال) إذ يقول: "أحتاج أن أخلق عوالم مُتخيّلة، وأشخاصاً يسبحون في أرض الرواية، أريد أن أجم عنان الحاجّ، الذي تمرّد وطغى على صانعه، وأعيده مخلوقاً من مخلوقاتي..." (الشعباني، 2025، ص. 35) وقد بيّن بشكل واضح ما يستهويه وما لا يعجبه، وما يحتاجه بصفته كاتباً لبناء روايته على مستوى المضمون (الشعباني، 2025، ص. 15) أو قد يتفق مع القراء المفترضين أن أغلب شخصياته شيطانية ومتمرّدة، فيسوّغ ذلك بأنّه شأن العظماء الذين خلقوا هذا النوع من الشخصيات (الشعباني، 2025، ص. 112) هذا الإجراء يُظهر القصة كعملية إبداعية حيّة، إذ تتشابك خيارات الكاتب مع مسار الأحداث، هذه التقنيّة المرتبطة بما وراء السرد، لا تُعلي من شكل أدبي محدّد، بل تُقوّض يقين الشكل ذاته. فكما أن الشخصيات مهمّشة واقعياً، كذلك الشكل الروائي (يتهمّش) ويخرج عن سلطته السابقة.

المبحث الثاني: تمثيل المهمّشين وتكثيف الواقع المقصي.

الهامش واحد من المفاهيم التي تحتل تأويلات عديدة من بينها انعدام الفاعلية (الزغفوري، 2008، ص. 185) وهو يدل بصفة عامة على الانحراف والتشرد من الناحية القانونية، والجنون والإدمان من الناحية الصحية، والأمية من الناحية الثقافية، والفقر من الناحية الاجتماعية والاقتصادية (أزريقي، 1989، ص. 27) وقد ارتبطت الرواية العراقية -في جانب كبير منها- بالواقع "وما ينتجه من تحولات سياسية وثقافة واجتماعية" (عبادة، 2026، ص. 234) وعالجت قضاياها التي من بينها أوضاع المهمّشين وتصوير واقعهم المتردي، عبر رصد وتصوير أماكن وجودهم وانشغالاتهم اليومية، وإشكالاتهم السياسية والاجتماعية والنفسية والأخلاقية، وصبّها في قالب فني يأمل بلفت انتباه من يهمهم الأمر إلى معالجة تلك الإشكالات، فالسرد الروائي له القدرة على "رصد الهامشي وتتبع تفاصيل المسكوت عنه ومن هنا كانت خطورة السرد. وقد اتخذ أدب الهامش من السرد/الحكي أساساً للتعبير والتصوير. فالسرد بقدرته على رصد التفاصيل والجزئيات، وتمكنه من عرض المشاهد وتحيينها، واستطاعته كشف التناقضات كان الفن الأثير لدى كتاب الاختلاف والتهمش" (صالح، 2015، ص. 237)

-تمثيل المهمّشين وتقويض المتن الاجتماعي والثقافي.

لا غنى للرواية عن الشخصية، فهي الأساس الذي تبنى عليه، إذ إن أفعال الشخصيات وسلوكها ومواقفها وكلامها علامات كاشفة عن أوضاعها الأيديولوجية (باختين، 1987، ص. 102-103) وعن طريقها تستطيع الرواية تمثيل أغلب شرائح المجتمع. فالسرد لا يقتصر على أنّه شكل من أشكال التعبير الفني، بل يتعدّى ذلك ليصبح وسيلة معرفية قادرة على تفكيك البنى الثقافية، ومن خلاله يتم تفكيك الأطر التي تفرضها الأنساق المهيمنة على الوعي الجمعي. فالسرد يمتلك القدرة على فتح نوافذ تطل على العوالم المنسية، تلك التي لا تحضر في السرديات الرسمية، فأهمية السرد تكمن في قدرته على الدخول إلى المناطق المسكوت عنها، وتعرية مكامن سلطة الثقافة، ممّا يفسح له المجال لإنشاء خطاب مضاد يناهض النسق السائد، فيتحوّل السرد إلى أداة انحياز للمهمّشين، سواء على مستوى الشخصيات أو الموضوعات، ولهذا نجد شخصيات هذه الأعمال -في الغالب- تكون مهمّشة تعاني ما بين العجز،

أو الهروب، أو التمرد. وبهذا يتحول الهامش إلى أدب، ليصبح مرجعًا تخيليًا يقاوم الخطاب الرسمي. ومن خلال إفساح المجال للشخصيات المنبوذة كي تتحدث وتصنع خطابها الخاص يتمكن المهتمون من الانتقال إلى المركز، وامتلاك زمام سلطة الخطاب، فيغدو الأدب أداة للعدالة الرمزية، ويعيد توزيع الأدوار، ويمنح الفئات المغيبة إمكانية امتلاك صوتها، وصياغة خطابها بعيدًا عن القوالب المفروضة والمواقف الجاهزة (الخواجا، 2024)

تحتشد رواية (گوگ نزر) بشخصيات مهمشة اجتماعيًا فاعلة سرديًا، فهذه الشخصيات قد تكون مهمشة من القراءة النقدية الأولى، لكنّها في الحقيقة ليست كذلك، إذ حملت في داخلها القدرة على تغيير مسار الأحداث، وأصبحت منتجة للمعنى. تتوّعت هذه الشخصيات بين المثقف، والمشرّد، والشاذ، والمومس، وغيرهم، وأغلب هذه الشخصيات تسلط الضوء على تجاربهم الحياتية، وتكشف عن الفجائع التي مروا بها والتي أوصلتهم إلى ما هم عليه من بؤس، وقهر، وظلم، و"الشخصيات التي تنتمي إلى الهامش غالبًا ما تكون شخصيات مستغلة ومقهورة من قبل المركز، كالسلطة وأصحاب المال والنفوذ، وتنتمي إلى الطبقة الشعبية المتواضعة الإمكانات أو هي تلك التي تعاني من الفقر والفاقة أو صعوبة العيش والاندماج في المجتمع لأسباب مختلفة: اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، نفسية" (جيجخ، 2015-2016، ص. 275) وعندما يتم إسناد الفاعلية السردية إلى هذا النوع من الشخصيات، يتحوّل السرد إلى نوع من النقد الاجتماعي من الداخل أو ما يمكن أن نسميه تفجير البنية الاجتماعية من الأسفل، فهؤلاء المهتمون يكشفون المسكوت عنه، ويصنعون الأحداث، وهو ما يجعل الرواية تكتب تاريخًا غير رسمي للمجتمع.

ومن أمثلة هذه الشخصيات شخصية الدكتور (جمال) وهو أحد تجليات تقنية ما وراء السرد، إذ أصبح الراوي هو الشخصية الرئيسية، الذي قرّر أن يطلق العنان لأصواته الداخلية لتقول ما تريد، ومن هذه الأصوات سيكتب رواية (الشعباني، 2025، ص. 12) هذا العمل سيشكل موضوع رواية (گوگ نزر) وستدور في فلكه كل شخوص الرواية وأحداثها. ظهر (جمال) في بداية الرواية بصفة الطبيب المهمل والمقصر في مهنته؛ لانشغاله في كتابة رواية أو سيرة ذاتية ليوميّات رواية (الشعباني، 2025، ص. 12-14) إذ يُعدّ السرد السيريري أحد أبرز سمات أدب الهامش، فالمثقف والكاتب على وجه الخصوص، يُعدّ بحد ذاته أحد هوامش المجتمع، فقد نجحت الأنظمة الاستبدادية في تهيمش دور المثقفين المناهضين لها، ممّا أدى إلى انعزالهم وانسحابهم من الساحة العامة. وفي مواجهة هذا الإقصاء، يُظهر المبدع وعيًا حادًا بضرورة مقاومة التهميش، ليحوّل حياته الخاصة إلى مادة خصبة للكتابة، ويُعيد بذلك تأكيد حضوره ودوره (صالح، 2015، ص. 242).

إنّ ما جرى من تحوّل في حياة جمال، إنّما هو إعلان عن وعي الذات الساردة بنفسها، فالشخصية التي تترك مهنة مستقرة لتتغلغل بكتابة رواية قد تكون هي صوت الكاتب نفسه داخل النص، ليعلن عن ولادة الرواية من رحم الواقع المهني الصارم أي أنّه يريد أن يجعل من السرد بديلاً عن الحياة الواقعية، والتخلّص من قيود المجتمع والانحياز لصوته الداخلي، ومن المهنة إلى المعنى ومن الجسد إلى الوعي، ومن علاج الحياة إلى تأملها. هذه الشخصية على الرغم من أنّها أدت دور الروائي والذي يُفترض أنه خالق الشخصيات والمتحكّم بمصائرهما إلا أنّ هذه الشخصيات، لاسيما شخصية الحاج تتمرد عليه ولا يقوى على ردها (الشعباني، 2025، ص. 83) بل تحوّل إلى "مجرد كلب أليف يدور على هواه في مقاطعة الحاج اللعين" (الشعباني، 2025، ص. 292) فضلاً عن تناقضه في سلوكياته ومواقفه التي هي بدورها انعكاس لواقعه السياسي والاجتماعي. وكذلك شعوره بالتوهان والضياح والهذيان والتشظي بعد أن تحول من روائي إلى شخصية من شخصيات الرواية (الشعباني، 2025، ص. 18). ويبدو أن هذه حيلة سردية ذكية للإعلان

المباشر عن مناهضة السلطة القمعية عبر تفعيل ذاكرة القارئ واستحضار الماضي في قالب فني جمالي؛ لإكساب الرواية صفة الوثيقة والرمز في آن واحد، إذ استطاع الراوي تسجيل فضائع النظام البائد بحق أبناء الشعب من خلال ما تعرّض له (جمال) أيام طفولته من أحداث مأساوية رقيقة عائلته وأبناء قريته (السندية) بسبب تسريبات عن محاولة اغتيال الرئيس السابق (صدام حسين) سيشارك فيها بعض رجال القرية، فهاجم عليهم الحرس الجمهوري الخاص والجيش الشعبي بطريقة وحشية، فقتلوا العشرات من أبناء القرية من بينهم والدته، واقتلعوا عيني والده ورموه مع الجثث المكّسة، واستطاع (جمال) أن يفر هو وأخته بمساعدة أحد الجنود، ليتبين في نهاية الرواية أن والده استطاع النجاة، وأنه هو نفسه المشردّ صاحب العينين الزجاجيتين الذي تعرّف عليه (جمال) في بداية الرواية، وأمّا الجندي الذي هربه وأخته فهو الحاج نفسه (الشعباني، 2025، ص. 292-298).

إن تحوّل جمال من الطب إلى الكتابة قد يحمل في طياته نقدًا للنظرة القاصرة التي تقيس الإنسان بوظيفته لا بخياله، فالراوي ينسحب من وظيفة (المؤسسة) إلى فضاء (المغامرة الفكرية) ويختار أن يكون شاهدًا وناقداً للسلطة عبر السرد، إنّه موقف مقاومة ناعمة ضد النظام القيمي الذي يجعل النجاح الاقتصادي بديلاً عن الإبداع والحرية، فالطب مهنة تعالج الجسد المادي، بينما الرواية تعالج الروح الباحثة عن معنى أعمق للحياة.

أمّا شخصية (فؤاد) الملقّب ب(زاجل) فهو دليل الشخصية الرئيسية الدكتور (جمال) للمدينة. كان فؤاد يعيش الغناء والموسيقى، وعمل مطرباً في فرقة الإنشاد العراقية وعازفاً لآلة الكيتار قبل 2003 (الشعباني، 2025، ص. 40) ينحدر من عائلة كلاسيكية مثالية ذات نزعة دينية، لذا حين علم أخوه الأكبر بامتلاكه آلات موسيقية صعد إلى غرفته وحطّم تلك الآلات، فأقسم (فؤاد) بعدم دخول البيت، فكان هذا الحادث سبباً لحياة التشرد والصعلكة التي عاشها (الشعباني، 2025، ص. 236-237)

يحاول (فؤاد) في كل جلسة سمر خاصة أن يؤدي دور المطرب والموسيقي غير أنّه لم يحصل على فرصة الغناء إلا في البروفات التي تسبق حفلات السمر في شقة الخال (الشعباني، 2025، ص. 49). وحتى المطربين الذين يحيون سهرات الحاج يضحكون على زاجل حين ينسى نفسه ويغني كوليهايات الأغاني قلوبهم (الشعباني، 2025، ص. 52). فلم يجد من يتفاعل معه ويمنحه كينونته، حتى صديقه المقرّب جمال لم يكن يستمع له، وإنّما يعيش أجواء تلك الأغاني ويتخيّلها بأصوات مطربها الأصليين (الشعباني، 2025، ص. 22). إنّ الغناء من وجهة نظر رمزية قد يمثّل النشيد الداخلي للأرواح المقهورة، فالصوت الذي يريد أن يتحوّل إلى فعل تواصلية عندما لا تجد الشخصية التي تحمله من يصغي لها يصبح صوتها صرخة في الفراغ، بمعنى أن السرد يفصح عن مأساة الذات التي تحاول أن تنتج المعنى ولكنها تنفى من فضاء التلقي. فؤاد زاجل الفنان المعطل إنّما يمثّل في جوهره صوت الإنسان المهمّش الذي يبحث عن معنى لوجوده في عالم أصم لا يمنح فرصة للوجود.

شخصية سعاد، وهي واحدة من مومسات (كوّك نزر) جاءت من البصرة إلى خالتها في بغداد لتزوجها لابنها، لكنّه استشهد في فترة خطوبتهما قبيل نهاية الحرب العراقية- الإيرانية، ولم تعد سعاد للبصرة "أين تعود وهي المقطوعة من شجرة" (الشعباني، 2025، ص. 62) فما كان لها من بدّ من أن تتزوج أخ خطيبها العائد من الأسر في حرب الخليج الثانية، والذي وجد زوجته قد تزوجت بعد أن ظنّت أنّه مات (الشعباني، 2025، ص. 62)، وبعد مدة من زواجهما أخذ هذا الزوج المغامر "يعتمد على القرش الذي تجنيه من كدّ فرجها" (الشعباني، 2025، ص. 65). وعلى الرغم من أنّه صار مقعداً إلا أنّه يتحين أيّة فرصة للإسك بسعاد لا يفلت يدها

حتى تفرغ ما في جيوبها، فتتهال عليه "بالشتائم، متكررة إياه ببيت خالتها الذي خسره بالقمار، وأثاث بيتها الذي أفرغه الدائنون، قطعة قطعة" (الشعباني، 2025، ص. 65).

إنّ توظيف شخصية سعاد المرأة التي دفعتها الظروف القاسية للعمل كمومس، هي شخصية مرتبطة بكسر التابوات الجنسية في سياق روائي ينتمي -بلا شك- إلى تيار ما بعد الحداثة يمثل دلالة نقدية وسردية عميقة تتجاوز مجرد الحكى، فهذه الشخصية ليست مجرد موضوع جنسي، بل هي كائن مُعقّد يحمل صراعاً داخلياً عميقاً، الأمر الذي يعزّز واقعية الحدث وتعدّد زوايا النظر للأزمة. ومن هنا، لا يمكن أن تكون هذه الشخصية مجرد تفصيل هامشي أو وسيلة عرض بمنظور وعظي أو ترفيحي، بل هي نقطة ارتكاز نقدية تُدين الواقع الاجتماعي والسياسي، وتؤكد تحول الرواية من وسيلة للحكي إلى فضاء مفتوح يُعالج أكثر القضايا الإنسانية حساسية.

إن اختيار شخصية مهمشة ومنبوذة اجتماعياً ينسجم مع عناية ما بعد الحداثة بالهامشي واللامألوف، إذ تخرج هذه المرأة من منطقة الصمت لتصبح شاهداً على التاريخ وموضوعاً للتوثيق، وتجسد عمق الأزمة النفسية والوجودية، وتداعيات الشتات واغتراب الذات، حيث يصبح الجسد هو الفضاء الأخير للصراع أو البقاء في مواجهة الانهيار الاجتماعي.

- شخصية ملاك، وهي واحدة ممن لفظتهن الحياة إلى (كوغ نزر) ووجدن أنفسهن مجرد أجساد للمتعة، فقد هربت إلى الشارع خوفاً من والدها الذي ضبطها وهي بعمر السادسة عشرة تتبادل القبل مع ابن الجيران، فتلقفها صدفة (رياض) سائق التاكسي، الذي جلبها إلى منزله، وقبل أن يتزوجها مجبرة زواجاً عرفياً، سلمها للحاج ليقضي معها ليلة، ثم يعيدها له (الشعباني، 2025، ص. 33-35)، لتبدأ بعد ذلك حياة العهر والخلاعة. هذه الشخصية "كيان لم يأبه به أحد" (الشعباني، 2025، ص. 32) جسدت مأساة الأنثى في مجتمع يدينها مرتين مرة بالرغبة وأخرى بالنجاة، فهي ضحية المنظومة القمعية التي لا تفرق بين الخطأ والعهر، وبين الحب والانحراف، فهروب ملاك إلى الشارع كان فعلاً لا إرادياً، وردة فعل قسرية على محيط لا يمنحها فرصة الدفاع عن نفسها، فتحوّلت العائلة من مصدر الحماية إلى مصدر تهديد وطرد، وتحوّل الشارع إلى فضاء عقابي يسلب الفتاة إنسانيتها، ويختزل كينونتها في جسدها المتعوي. إن تحوّل ملاك من البراءة إلى العهر يمثل لها إكراهاً وجودياً، ويجسد انكسار البراءة أمام القمع الاجتماعي، ويعيد مساءلة مفاهيم الشرف، والطهر، والذنب.

- شخصيات بلا أسماء، انطوت الرواية على مجموعة من الشخصيات غير الفاعلة، مثل: الشاعر الكبير، ومطرب السماء والأرض، والسائق الصعلوك، والعاشق الكبير (الشعباني، 2025، ص. 50-51) هذه الشخصيات وردت -بقرار فني من الشعباني لتفكيك الهوية الفردية، وكشف التهميش البنوي في المجتمع- مجردة من أسماء حقيقية وحلّت الألقاب بدلاً عنها، وهذا الأمر يشير إلى تشبيهاً داخل العالم الروائي، فاللقب صفة اجتماعية يحوّل الشخصية إلى أيقونة رمزية تمثل فئة أو فكرة، لا شخصاً محدداً، بينما الاسم هو الذي يمنحها خصوصيتها الإنسانية، وبهذا تصبح مجرد كائنات مهمشة بلا جذور، فهي موجودة بالوصف لا بالكينونة. ويمكن أن ننظر لهذه المسألة من جانب آخر، فحين يسلب الروائي أسماء شخصياته ويمنحها ألقاباً تهكمية متضخمة، فإنّه يمارس سخريته من الخطاب الاجتماعي الذي يصنع الهالات الوهمية. وبذلك تتحوّل الألقاب إلى أقنعة فضح، تكشف زيف المكانة وتهشيمها بالوقت نفسه. إنّها طريقة فنية لإيصال رسالة مفادها أن الشهرة قد تكون لافتة لفظية تخفي وراءها خواءً أو انكساراً إنسانياً.

الشواذ، مثل: الخال، وسرمد، وفضيلة، وشذرة، ونوري، وعلوش. يبدو أن (الشعباني) كان واعياً لدلالة توظيف مثل هذه الشخصيات في روايته، إذ إنها تمثل القناع الذي يخفي ما لا يريد المجتمع الاعتراف به، فضلاً عن أن هذا التوظيف يفتح نقاشاً ثقافياً حول حرية الجسد والهوية، وكذلك هي محرّك للأحداث عبر علاقاتها المستحيلة، وما تثيره من توترات اجتماعية متقادمة، ممّا يدخل السرد في بنية مأساوية تكشف هشاشة العاطفة الإنسانية. ومن بين هذه الشخصيات شخصية (الخال) القادم من قضاء (علي الغربي) غادر مدينته منذ سبعينيات القرن الماضي حين تطوّع بالجيش العراقي السابق بصفة ضابط صف، ولم يعد إليها أبداً، فقد استأجر شقة في بغداد، أصبحت الملاذ الآمن للأحبة والأصدقاء (الشعباني، 2025، ص. 174) أطلق عليها (جمال) تسمية (العُشّ) (الشعباني، 2025، ص. 13). كان الخال شاداً يعاني انشغاقاً داخلياً بين ما يرغب به وما يفرضه المجتمع عليه. عاش علاقات شاذة متعدّدة (الشعباني، 2025، ص. 195-196) آخرها علاقته ب(سرمد) الذي أحبّ الأستاذ (سلام) وتخلّى عنه (الشعباني، 2025، ص. 233-238) ممّا تسبّب للخال بأزمة نفسية حادة (الشعباني، 2025، ص. 235).

ومن العلامات الدلالية المشحونة بوظائف فكرية، وجمالية، وثقافية توظيف الشخصية (السحاقية) إذ تُستحضر هذه الشخصية لاقتحام مناطق المسكوت عنه، وتفتح باب مساءلة القيم والحدود والإيديولوجيا لما يمكن عدّه طبيعياً أو مقبولاً. كما تحفّز نقاشاً فكرياً حول حدود الحرية وشرعية الاختلاف، وهل الميول الجنسية اختيار ثقافي أم تكوين فطري ذاتي؟ ويهدف تفعيل هذه الدلالات وغيرها نجد (الشعباني) وظّف شخصيات سحاقية مثل: شخصية (فضيلة) جدّة الحاج لأبيه، وصدقتها (شذرة) خالة نمارق "تغازلها فضيلة، تضربها شذرة على فخذها: "استحي يولي"، ثم تعود للسوالف، تطلق فضيلة ضحكتها المزغردة، مثل لهلولة مصرية، تدفع شذرة، من بين كتفيها إلى الأمام باليسرى، وباليمنى تسحب ثوبها، المتكّوم تحت خلفيتها، ترفعه إلى الأعلى، ثم تبدأ بذلك بحر اللحم الأبيض الجمري" (الشعباني، 2025، ص. 269)، الشخصية السحاقية ليست بطلاً إيجابياً، وإنما عتبة تحذيرية وعلامة دالة على خطورة تفكك المجتمع من الداخل.

إن وجود شخصيات شاذة جنسياً في الرواية، والسماح لها بالمنافسة على مقاعد مجلس النواب، يمنح الرواية فرصة لتعرية نفاق الأحزاب السياسية المتاجرة بالقيم، فهذه الأحزاب التي ترفع شعارات الفضيلة بدلاً من أن تهذب حالة الشواذ تمنحهم مشروعية سلطة قد تسهم في شرعنة التفكك القيمي، فضلاً عن تطبيع الانحراف (الشعباني، 2025، ص. 220-222)، والتناخر به علناً وهذا ما نجده في شخصية المثلي (علوش) (الشعباني، 2025، ص. 227-232)

ومن الشخصيات التي بدأت حياتها مهمّشة ثم صارت فاعلة ومؤثرة اجتماعياً شخصية الحاج، وهي شخصية حادة ترفع شعار الإصلاح، لكنها تمارس الفساد والانحراف. هذا التناقض يعكس ظاهرة شائعة في المجتمعات التي يتقاطع فيها الدين بالسياسة، حيث يتحوّل الخطاب المقدّس إلى أداة لتحقيق المكاسب الشخصية. الحاج هو الذي أثار في الدكتور (جمال) شهوة كتابة رواية (الشعباني، 2025، ص. 13)، وكان يعتقد أن (كوك نزر) ملك أجداده، إذ يدّعي أنه من أصول عثمانية، فجدّه لأبيه ولدته عاهرة عثمانية في السنة الأولى من تأسيس (كوك نزر) (الشعباني، 2025، ص. 26). تزوّج قبل 2003 من (نمارق) وهي امرأة غنية تكبره بعشرين عاماً، ولها صلة قرابة بصدّام حسين الذي أقدم على اغتصابها حين كان مراهقاً (الشعباني، 2025، ص. 78)، وحتى بعد أن تزوّجت من (الحاج) ظلّ صدام -بعلم الحاج- على علاقة معها، وحوّل بيتها إلى مكان لإقامة حفلاته الصاخبة (الشعباني، 2025، ص. 156-157) وبعد أن شارك الحاج بالحرب (العراقية-الإيرانية) وبرهن عن شجاعته في القتال، منحه صدام حسين رتبة نقيب

مع أنه لا يقرأ ولا يكتب، ثم دخل السجن على أثر مقتل وزير الدفاع (عدنان خير الله) بتهمة لفقها له أفراد حماية صدام غيراً وحسدًا. بعدها خرج من السجن في العفو العام قبيل الاجتياح الأمريكي للعراق، فهرب إلى سوريا، ثم عاد (مناضلاً) بعد نيسان 2003 (الشعباني، 2025، ص. 18-20). شخصية الحاج الطامح سياسياً لتحقيق مشروع سياسي يتسّر بغطاء الدين ويمارس تحت هذا الستار أنواع المحرّمات والممنوعات (الشعباني، 2025، ص. 36، 37، 43، 45، 47، 48)، تتجاوز هذه الشخصية البعد الفردي إلى البنية الرمزية والاجتماعية، فهي ليست شخصية منحرفة أخلاقياً فحسب، بل تمثل نموذجاً سردياً كاشفاً لتناقض السلطة حين تتدثر بالدين لتسويع ممارساتها المحرّمة. ومن الواضح أن (الشعباني) وظّف هذه الشخصية بوصفها أداة تفكيك تهدف إلى فضح النفاق الديني والسياسي والانحطاط الأخلاقي، وتشير إلى خطورة المتاجرة بالمقدس في سوق المصالح الضيقة، فشخصية الحاج هي رمز للمسح القيمي، وتجسيد لما يسمّى بـ(التحايل المقدّس) الذي تنتهجه بعض المؤسسات السياسية أو الدينية؛ لتكريس نفوذها.

- المدينة بوصفها شخصية هامشية.

لا شكّ في أنّ المكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه" (النصير، 1986، ص. 16-17) فالمدينة -مثلاً- تشكل ذاكرة مكانية وحياتية ليست للأجيال فقط، وإنما للتحوّلات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، والفكرية (لرزق، 2002، ص. 139). حاول (عزيز الشعباني) أن يسلط الضوء -عبر الرواية- على العالم السري لمحلّة (كوّك نزر) التي على الرغم من وقوعها في قلب العاصمة بغداد إلّا أنّ واقعها المزري يعكس حال ساكنيها، إذ صوّر الراوي معاناة هؤلاء ومأساتهم، وعدم التفات الحكومات والأنظمة المتعاقبة إليهم، وإخفاقها في تقديم الخدمات الضرورية لهم، ممّا يعكس حجم الظلم الذي تعرّضوا له، فقد وقعت (كوّك نزر) "تحت أنظمة تعسّفية شمولية أخرى، أنظمة تديرها العشيرة والدين والسياسي، تحت مسميات ديمقراطية هي، بالأساس، الوجه الآخر لديكتاتورية الأحزاب والعقائد، أنظمة لا تعكس الواقع، بل تُخفيه" (الشعباني، 2025، ص. 138-139).

تشير المقاطع الأولى من الرواية إلى تصوير جمالي-مأساوي لفئات مهمّشة مثل: المتسكعين، والباعة الجوالين، والمشرّدين، وضحايا الحروب، والسكاري، والمتسولين، وبنات الليل كلّ هؤلاء وغيرهم يُدوّبون في مشهد المدينة المتداعي، عبر صور لغوية مركّبة تندمك فيها عناصر الطبيعة والإنسان في بوتقة الحرمان والبؤس. فالمطر مثلاً، ليس رمزاً للتطهر بل للوحشية "الغيوم غاضبة، تلاحق بعضها مثل طيور تتزّوج، يضرب المطر الحياة العارية بشراسة، تتساقط حبّاته حجارةً صلبة تشقّ قشور الجدران، خانجر الماء تخترق خواصر الأرصفة في طعنات متلاحقة، كأنها مشحونة عاطفياً، أو مسكونة بكأبة عتيقة" (الشعباني، 2025، ص. 7) تتحوّل (كوّك نزر) من فضاء إلى كائن يتنفس البؤس، فالأرصفة تتنهد، والنوافذ ترتجف من الرعب، والشوارع تسيل وجعاً. المدينة ليست فضاءً حضرياً بل، بؤرة واسعة من العفن، ممّا يُظهر رؤية سردية تتواطأ مع معاناة هؤلاء، لكنها لا تشفق، بل تسجّل، وتفكك، وتُعرّي "طلّت الشوارع تنزف مياهاً سوداء، ارتفعت حتى بلغت أعناق الأرصفة، دفق الماء الأسود في الأزقة، فتشكّلت جداول متناقلة من الطين، بينما تقيّأت البالوعات قذارات بطونها، تشاجر البرق مع الرعد، أحدثاً صراخاً جافاً، أدخل الرعب في قلوب المتسكعين والسكاري والباعة المزروعين في أرصفة الليل فتراكضوا مدثّرين رؤوسهم، مقوسين ظهورهم، يضرب المطر جبهاتهم" (الشعباني، 2025، ص. 7).

إنَّ ما يجعل الأحداث الروائية أقرب للتصديق وأكثر إيهامًا بواقعيتهما، هو تشخيص الأمكنة التي جرت عليها، فلا يمكن للأحداث أن تقع خارج الإطار المكاني، فالروائي دائمًا بحاجة إلى تأطير مكان الأحداث (لحميداني، 1991، ص. 65) ومن هنا نجد الراوي يقرّر بوضوح أن المكان ليس مجرد خلفية للأحداث، بل قوة فاعلة ومؤثرة تملك إرادةً وتاريخًا، وأن المكان هو المحفّز الأساس للعملية الإبداعية. يقول جمال: "المكان بطل آخر من أبطال الرواية، يثير فضول الكتابة، فبرغم كلّ ما كُتب عن گوگ نزر، سواء في الروايات أم المدونات وأدب المكان، وكتب السيرة، إلّا أنّها تبقى شهيةً مشاكسة، تمتلك من الاشتها المضمّر ما لا يُعدّ ولا يُحصى" (الشعباني، 2025، ص. 174) إنّ (گوگ نزر) المكان الذي يمتلك طبقات خفية من الرغبة، والتاريخ، والأسرار الكامنة، والذكريات المنسية، والمشاعر المكبوتة في جدرانه وزواياه لم تكتشف بعد. ولم يكنف المكان بطرح الأسئلة واستدعاء الكلمات، وممارسة الشغب، والمشاكسة، والاشتها، وإنّما مارس النص من خلاله نقدًا ميتا-سرديًا أي أن النص يعي وجوده ضمن سياق أدبي أوسع، فالروائي يدرك أن (گوگ نزر) مكان تم استهلاكه في الكتابة (روايات، مدونات، أدب المكان، كتب السيرة) الأمر الذي يُشكّل تحديًا للروائي حول كيفية الكتابة عن هذا المكان المُستهلك بطريقة جديدة غير أن الإجابة تكمن في خاصية المكان نفسه الشهي والمشاكس. إنّ (گوگ نزر) لم تعد -في نظر الراوي- عنصرًا مكانيًا فحسب، بل عنصرًا وجوديًا مستقلًا يعكس وعيًا جديدًا يرى أن الأماكن العظيمة هي نصوص لا تنتهي، وأن كل محاولة لإحصاء أسرارها لا تزيدها إلا عمقًا واشتهاً للمزيد من الكتابة والتوغل. "في المساء تتوهج الأرصفت بضجيج السكاري والمتسكعين والمتعبين من كدّ النهار، عربات حمير، سنّونات، تركنرات غاز، تكسيات الفولكات، الكوسترات، يتحوّل الرصيف الموازي للبنايات، من مقهى الدليمي إلى دائرة الكهرباء في رأس دربونة "دكان شناوة"، إلى بار صيفي صاحب بالبول والشتائم" (الشعباني، 2025، ص. 22). لقد تحوّل المكان بالنسبة لجمال إلى ما يشبه المصيدة يلتقط من خلالها صور المدينة ومفردات شخوصها، وصار شخصية تشارك المهمّشين مصيرهم، وتعلن عن انهيار المركز، ممّا رفع من قيمة المكان الوظيفية والدلالية في النص، فالرصيف أصبح مأوى لضحايا الحروب العنيفة، يسكرون وينامون وسط البول والمياه الآسنة، وحين يصحون يرمون مصيرهم بأفزع الألفاظ "أولاد القحبة، صرخ الصعلوك مخاطبًا الفراغ، ثم أضاف خيط عفاط طويل: خَلَفَ الملعون كلبًا فاق بالنبح أباه؟ اتكأ على مخدّته المنقوعة بالبول والمطر، سألت اللعنات من فمه، لعن الحكام على طول العراق، ثم عاد لرقدته، التصقّت ركبته بصدرة ونام. هذا دفع عينه مهزًا لأعراس الحرب التي أقامتها حكوماتنا صرّح أحد مثقفي الرصيف" (الشعباني، 2025، ص. 8)

وعبر المكان استطاع الراوي رصد دلالات متعدّدة انطلقت من رؤية نقدية تفضح النفاق الثقافي والازدواجية الاجتماعية مفردة ثقافة، تلك المفردة الفضفاضة، قد اتّخذ منها الناس غطاءً لأمر كثيرة، فالبارات اسمها نوادٍ ثقافية، والبغايا ارتدين زي الطالبات، والسياسيون تبوّأوا فكرة المجالس الثقافية، كقاعدة لكسب الأصوات الانتخابية والسمرة" (الشعباني، 2025، ص. 170) إن تغيير اسم البار إلى (نادي ثقافي) يكشف عن قناع شرعي جمالي يخفي حقيقة المكان ووظيفته، فبدلًا من مواجهة الانحراف، يُعاد إنتاجه تحت عنوان ثقافي محترم، في فضاء يتظاهر بالمعرفة بينما جوهره انحلال "النادي الثقافي في الميدان، ثقافي بامتياز، يتناسل فيه الظلام، تعشّش فيه الرطوبة، تنزّ من موائده الننانة، لكنه غني بالصعاليك، صعاليك الغناء والرسم والشذوذ والأدب" (الشعباني، 2025، ص. 170) إنّ تقديم الراوي شخصيات (صعاليك) في الرسم والغناء والأدب، لا يشي بإدانة الأفعال فحسب، وإنّما يدين المؤسسة الثقافية الزائفة، ويرسم لوحة الثقافة المفرّغة من القيم، والتي تحوّلت إلى نشاط طفيلي لا ينهض بالوعي، بل يعمّق السقوط.

كما أن ربط السرد بين الفضاء الثقافي والشذوذ هو إشارة إلى محاولة تمرير ما هو محظور اجتماعياً وأخلاقياً وتقديمه على أنه أسلوب حياة حديثي. فالثقافة في هذا المشهد ليست مشروعاً تنويرياً، بل هي قناع خادع يُضمر تحته سقوطاً قيمياً وانتهاكاً للهوية.

-لغة الرواية بين التوصيف والفلسفة.

إذا أردنا أن نفهم المجتمع بدقة، فعلينا أن نعلم أنه يتألف من كل ما يشكّل بنيته المادية والثقافية. والرواية أداة ثقافية مهمة؛ لأنها تتوسل اللغة وتقص مغامرات الأفراد وحكاياتهم، فضلاً عن تحركات المجتمع بأسره (بوتور، 2019، ص. 85)، لذا فإن أغلب النصوص التي عالجت قضايا الهامش جاءت "في شكل الرواية نظراً لأنها تتحو دائماً نحو أصولها الشعبية التي أكسبتها لغة تجمع بين الأسلوب البسيط والأسلوب المتعالي" (خلوفي، 2016، ص. 97) وهذا ما نلاحظه في رواية (كوغ نزر) فقد استعملت لغة شعرية كثيفة الصور لوصف المطر، والرطوبة، والوحل، والأزقة المظلمة بوصفها أدوات لخلق حالة شعورية خانقة تضع القارئ في قلب التجربة "الكلاب نائمة، الأبواب مغلقة، لا أضواء، تغطّ المدينة بنوم عميق، كوغ نزر برمتها لا تنام إلا بعد سُكْرٍ عظيم، أنساب في الأزقة، أصغي باهتمام إلى انفاس البيوت النائمة، أسمع في عمق المدينة، في قلب الأزقة الداخلية، بعض أغاني الحرمان، تتسرب من الشبابيك، مترعة بالشكوى والأنين والأسف" (الشعباني، 2025، ص. 29). لم يقتصر دور اللغة في هذه الرواية على مهمة التصوير، وإنما ظهرت بوصفها وسيلة لإنتاج معنى متجدد يفتح على الأفق الوجداني والفكري للشخصيات وللراوي معاً. ويمكن توصيف طبيعة هذه اللغة من خلال ثنائية الشعرية والفلسفة، وهما قطبان يتجاوران ويتفاعلان؛ ليشكلا ملمحاً أسلوبياً خاصاً بالرواية. تميل رواية (كوغ نزر) إلى استثمار لغة ذات طابع إيحائي، تعتمد على التصوير، والترميز، والتكثيف، والنقاط التقاطعية العاطفية الصغيرة التي تحوّل المشهد اليومي إلى تجربة شعورية "على جنب المدينة ينوس النهر بهسيس ناعم، كأنه يشرب الماء، لا صوت لجريانه، خلا بعض البقبات مثل زجاجات فارغة تغرق، لم يستطع استيعاب قلقي تلك اللحظة، بل شاركني القلق، هو الآخر يشعر بالفشل، يعجز عن النوم" (الشعباني، 2025، ص. 29).

ترد مفردات الرواية محمولة على حمولات وجدانية: الألم، الحنين، الخيبة، انتظار الخلاص... وكلها تُطلّ من خلال استعارات تُضفي على السرد ملمحاً غنائياً "كما ينساب الماء البارد في جوف صائم، سال الأمان في جسدي، سكن لها قلبي، نسيت العالم كله" (الشعباني، 2025، ص. 33). أسهمت هذه اللغة الشعرية في خلق حالة شعورية تحيطها هالة من الحزن الجمالي، إذ تتحوّل المشاعر إلى مشاهد يمكن تذوقها حسياً، لا مجرد الإخبار عنها، وتصبح الشعرية -بهذا المعنى- جزءاً من هوية المكان أيضاً "كما هو حالي في زيارتي الأولى للأمكنة، دائماً أتفحصها بامعان: بريق الأفق أزرق، الظلمة تلفظ أنفاسها الأخيرة، سطح النهر رمادي قاتم بلطخات رصاص لامعة، ما بين الشرفة وشجرة التوت بانث أذيال الشارع" (الشعباني، 2025، ص. 81).

على الضفة الثانية استعملت الرواية لغة فكرية تأملية تُقحم أسئلة مثل: "ما الذي حرّضني على إهمال عملي كطبيب، أو التصير به" (الشعباني، 2025، ص. 14)، ممّا يجعل النص لا يروي الأحداث فقط، بل يُفكر ويفكك، وتتحرّك لغته في اتجاه التأمل الوجودي، فتأخذ شكل تساؤلات كبرى عن المصير، والعدالة، وقيمة الألم، ومعنى أن يعيش الإنسان في عالم مضطرب. هذه اللغة اتّسمت بميلها إلى الجملة التأملية القصيرة التي تتطرّ من تجربة أعمق من ظاهرها "أنا نفسي كنت بحاجة للانعتاق، مطلب، لا شعوري، بنوع آخر من القلق، من الأرق، خارج حدود التفكير برذيلة الوظيفة والاحتكاك بكلّ هذا الكم من المرضى، أردتُ أن أرى ذاتي بوضوح أشدّ، أن أعرف نفسي أكثر، أو لا أعرفها" (الشعباني، 2025، ص. 59). إن حضور مقولات شبه معرفية تتساءل عن

جدوى الحياة، وعن هشاشة الأمل، وعن طبيعة العلاقات الإنسانية مع الاحتفاظ بنبرة هادئة، يمنح السرد بعداً فكرياً ينقل القارئ إلى فضاء التفكير الذي لا يقل أهمية عن فضاء الحدث "الموت ليس أمراً سهلاً ... الموت ليس أمراً جاداً ... نموت كل يوم، لكننا نبكي موتنا الأخير" (الشعباني، 2025، ص. 160).

تكمن خصوصية رواية (كوغ نزر) في أنها لا تتحاز بشكل كامل لا إلى الشعرية ولا إلى الفلسفة، بل تبنت منطقة وسطى تتشكل فيها لغة مركبة، إذ منحت الشعرية الأسئلة الفلسفية ملمساً حسياً قريباً من التجربة الإنسانية في حين منحت الفلسفة اللغة الشعرية عمقاً دلاليّاً منعها من الانزلاق إلى محض خطاب غنائي، وبذلك أصبحت اللغة جسراً بين الحس والعقل، وبين انفعال الذات ورغبتها في فهم العالم. وهذا ما يجعل الرواية قادرة على الإمساك بما هو وجداني وما هو ذهني في آن واحد، من دون أن تفقد توازنها الجمالي.

كما تضمنت الرواية تعليقاً على هويتها اللغوية عبر توظيف تقنية (ما وراء السرد) إذ لم يكتفِ الراوي بالتعليق على الأحداث والشخصيات، بل على العلاقة بين النص واللغة، وهذا يتجلى فيما قاله الراوي/ الروائي الافتراضي (جمال) حول اكتشافه أن العبارات والصور هي التي استهوتته ودفعته لكتابة رواية (الشعباني، 2025، ص. 15) ويتضح أيضاً في مخاطبة القارئ مباشرة ليكشف له عن معاني بعض المفردات الفضفاضة مثل مفردة ثقافة (الشعباني، 2025، ص. 170) ولم يكتفِ الراوي بذلك، وإنما يعلق على الطريقة التي تُبنى بها القصة (الشعباني، 2025، ص. 15، 16، 18، 59، 61) كما يبدو أنّ اللغة التي تكتب بها موضوعات الهامش هي بمثابة قناع ووسيلة -في الوقت نفسه- للخروج من ربة الثقافة النخبوية أو ما يسمى بالأدب النظيف، ليصبح فعل الكتابة مقاومة لغوية ناعمة لهيمنة سلطة الخطاب وتكسير مركزيتها (صالح، 2015، ص. 250-251). وليس هذا فحسب، بل أن اللغة في الثقافة العربية ليست مجرد أداة لهذه الثقافة، وإنما "كانت هي الثقافة نفسها" (محمود، 1973، ص. 81) فأهمية اللغة لا تقتصر على أنها "تشاط لغوي يؤدي إلى نظام دلالي، إنما هي تحمل في مضمورها وفراغاتها الخطاب الثقافي الذي يعتبر أحد أهم تمثيلات المكونات الثقافية في مجتمع ما مركزه وهامشه" (صالح، 2015، ص. 253) ويبدو لي أنّ هذا هو أحد الأسباب الكامنة وراء استعمال لغة الشارع السوقية المكشوفة وغير الرسمية في حوارات شخصيات (كوغ نزر) المهمشة بما فيها من مفردات نابية وتعبير جريئة جداً تتناسب مع خصوصية بيئة الرواية وسياقها الثقافي والاجتماعي (الشعباني، 2025، ص. 8، 26، 33، 61، 241)، فهذه اللغة يمكن أن تشير إلى انهيار المنظومة الأخلاقية والتفكك الاجتماعي لتلك البيئة، فضلاً عن أسباب أخرى تتعلّق بمصادقية الحوارات وتقريبها من الواقعية، واستعمال هذا النوع من المفردات كأداة وحيدة للتعبير عن التمرد والرفض للسلطة العليا ومؤسساتها وأفعالها، إذ إنّ استعمال لغة الشارع (العامية) وهي لغة المهمّش في حوار الشخصيات هو انحياز واضح إلى المهمّش وانتصار له، إذ يتحوّل الهامش إلى المركز ويتراجع المركز إلى الهامش.

الخاتمة:

- في رواية (كوغ نزر) تتقاطع قضية المهمشين مع تفكيك بنية السرد، فلا يمكن فهم مأساة التهميش من دون فهم مأساة السردية الكبرى التي عجزت عن تقديم معنى أو خلاص، ولهذا أصبح النص فعل مقاومة للواقع وللرد بوصفه شكلاً متواطئاً مع السلطة.
- تمردت الرواية على الواقع الاجتماعي القمعي، وعلى بنية السرد التقليدي، لتؤسس خطاباً ما بعد حدثي واعياً بذاته.

- جعلت الرواية من المهتمّين أبطالاً مركزيين، وقدمت سرداً يكشف المسكوت عنه في المجتمع العراقي، جامعاً بين البعد الواقعي والنقدي.
- استخدم الشعباني تقنية ما وراء السرد؛ لتقويض سلطة المؤلف، وكشف اللعبة الكتابية، وإشراك القارئ في بناء المعنى.
- الراوي المفترض (الدكتور جمال) يمثل الوعي المزدوج: وعي الكاتب بأزمة الكتابة، ووعي المهتمش بمأزق الوجود، فاختلط الواقع بالخيال، والسيرة بالرواية.
- تحوّل فضاء (گوگ نزر) من حي بغدادي مهمّش إلى شخصية سردية تنبض بالبؤس، وتصح عن انهيار القيم وتداعي المدينة الحديثة.
- اللغة في الرواية انحازت للهامش، إذ جمعت بين الفصحى والتعبير الشعبي، وبين الشعرية والفجاجة؛ لتعبّر عن التمزق الطبقي والوجودي.
- تقطيع الرواية إلى مقاطع مرقّمة يعكس تشظّي الزمن والوعي والواقع في انسجام مع روح ما بعد الحداثة وفلسفتها.
- بعض شخصيات الرواية مثل: فؤاد، وسعاد، وجمال ليست نماذج واقعية فحسب، بل رموز لمعاناة الإنسان العراقي في مواجهة السلطة والمجتمع.
- مارست الرواية مقاومة سردية مزدوجة ضد الإقصاء الاجتماعي وضد السردية المهيمنة؛ لتعيد الاعتبار للصوت الفردي المقموع.
- نهاية الرواية خادعة، نسفت المنطق السببي بأثر رجعي، وحوّلت الأحداث إلى ضوضاء دلالية لا نظام يحكمها، ويبدو أن ذلك كان مقصوداً؛ ليتماشى مع فوضى الواقع العراقي.

المراجع

- أبو رحمة، أماني. (2010). جماليات ما وراء القص. دمشق، سورية: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- أزريقي، بركات محمد. (1989). الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف: دراسة ميدانية نفسية اجتماعية. الجزائر.
- باختين، ميخائيل. (1987). الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة). القاهرة، مصر: دار الفكر.
- بونور، ميشيل. (2019). بحوث في الرواية الجديدة (ترجمة فريد أنطونيوس). قطر: وزارة الثقافة والرياضة.
- جيجخ، صورية. (2016). المركز والهامش في روايات عزالدين جلاوي. بسكرة، الجزائر: جامعة محمد خيضر.
- ملاحظة: لا يُكتب (2015-2016) في الكتب الجامعية.
- خلوفي، سعيدة. (2016، مارس). أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة: رواية الخيال الممي أنموذجاً. مجلة الأثر.
- رسول، رسول محمد. (2015). السرد المفتون بذاته. الشارقة، الإمارات العربية المتحدة: دار الثقافة والإعلام.
- الشعباني، عزيز. (2025). گوگ نزر (الطبعة الأولى). بغداد، العراق: دار قناديل للنشر والتوزيع.

- عبادة، علي جواد. (2026). تمثيلات الحداثة السائلة في الرواية العراقية بعد 2003: نماذج مختارة. مجلة واسط للعلوم الإنسانية، 254-242. <https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol19.Iss54.489>
- لرزق، عزيز. (2002). العولمة ونفي المدينة (الطبعة الأولى). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال.
- لحميداني، حميد. (1991). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (الطبعة الأولى). لبنان: المركز الثقافي العربي.
- محمود، زكي نجيب. (1973). تجديد الفكر العربي (الطبعة الثانية). بيروت: دار الشروق.
- النصير، ياسين. (1986). الرواية والمكان. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الخوaja، ميساء. (2024، 10 فبراير). سرد الهامش في نماذج من روايات يوسف المحميد. اليمامة. <https://www.alyamamahonline.com>
- الزغفوري، عمر. (2008، أبريل-يونيو). التهميش والمهمشون في المدينة العربية المعاصرة. عالم الفكر.

References

- Abu Rahma, Amani. (2010). *Meta-Narrative Aesthetics*. Damascus, Syria: Ninawa House . for Studies, Publishing and Distribution
- Azraqi, Barakat Muhammad. (1989). *Marginal Culture and Its Impact on Deviance: A Psycho-Social Field Study*. Algeria
- .Bakhtin, Mikhail. (1987). *The Dialogic Imagination* (M. Barrada, Trans.). Cairo, Egypt: Dar Al-Fikr
- Butor, Michel. (2019). *Research on the New Novel* (F. Antoun, Trans.). Qatar: Ministry of Culture and Sports
- Djaja, Souria. (2016). *The Center and the Margin in the Novels of Azzedine Djelaoudji*. Biskra, .Algeria: University of Biskra
- Kheloufi, Saida. (2016, March). *The Ontology of Marginal Literature Between Criticism and Function: The Illusionist Novel as a Model*. Al-Athar Journal
- Rasul, Rasul Muhammad. (2015). *Narration Enchanted by Itself*. Sharjah, United Arab Emirates: .House of Culture and Media
- Al-Shaabani, Aziz. (2025). *Gog Nazr* (1st ed.). Baghdad, Iraq: Qanadeel Publishing and Distribution .House

Obada, Ali Jawad. (2026). Representations of Liquid Modernity in the Iraqi Novel After 2003: Selected Models. Wasit Journal for Human Sciences, 242–254
..https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol19.Iss54.489

Larzak, Aziz. (2002). Globalization and the Denial of the City (1st ed.). Casablanca, Morocco: .Toubkal Publishing House

Lahmidani, Hamid. (1991). The Structure of Narrative Text from the Perspective of Literary .Criticism (1st ed.). Lebanon: Arab Cultural Center

..Mahmoud, Zaki Naguib. (1973). The Renewal of Arab Thought (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Shorouk

.Al-Nassir, Yassin. (1986). The Novel and Place. Baghdad: House of General Cultural Affairs

Al-Khawaja, Maysa. (2024, February 10). Narrating the Margin in Selected Novels by Yousef Al-Mohaimeed. Al-Yamamah

<https://www.alyamamahonline.com>

Al-Zaafouri, Omar. (2008, April–June). Marginalization and the Marginalized in the Contemporary Arab City. Alam Al-Fikr