بلاغة السرد: من الاستعارة إلى الصور السردية الموسعة

دراسة في رواية "الغجرية" لوئام المددي*

The Rhetoric of Narrative, from metaphor to Broaders Narrative Image. Study in the novel "Al-ghajaria" of Weam Al-Medadi

ط.د/ سـارة قطاف*

أ.د/ الشريف مهوبي*

تاريخ الإرسال: 2022/01/06	تاريخ القبول: 2022/03/24	تاريخ النشر: 2022/05/01

ملخص:

ينطلق هذا المقال من صوغٍ نظري يرى أنّ تخصيص مصطلح الاستعارة بالرواية يتيحُ إمكان استشراف قيمٍ جمالية جديدة ومغايرة، وانفتاح معرفي شاسع الأبعاد.

هذا الافتراض يتوخى التقدير النوعي لتوظيف الاستعارة في الإبداع الروائي، بوصفها مكونا أسلوبيا، ووسيطا معرفيا، يمهد الطريق للانفتاح على العديد من المكونات، ولاسيما السردي منها، وعلى رأسها الصور السردية الموسعة، والتي تضاهيها فاعلية، وتزيدها رحابةً.

الكلمات المفتاحية: السرد، بلاغة، الاستعارة، الصور السردية الموسعة، الرواية.

Abstract

This study starts from a theoretical formulation that the attribution of the term metaphor to the novel allows the possibility of envisaging aesthetic values and a vast cognitive openness.

* جامعة باتنة 1 الحاج لخضر sara.guettaf@univ-batna.dz، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة 1 الحاج لخضر.

* جامعة باتنة 1 الحاج لخضر mihoubicherif3@gmail.com

المؤلف المرسل: سارة قطاف sara.guettaf@univ-batna.dz

This assumption envisages a qualitative appreciation of the metaphorical employment in novelistic creativity, as a stylistic component and a cognitive mediator, paving the way for openness to many components, especially the narrative ones. like broaders narrative imag, which are comparable to its effectiveness and increase its vastness.

Key words: *Narrative, Rhetoric, Metaphor, Expanded narrative, Broaders Narrative Imag, Novel.*

بلاغة السرد: بين استعارية اللغة والصور السردية الموسعة

مهاد نظري:

لقي القول بإمكانية الالتفات لحضور البلاغي في الروائي إعراضا من لدن الباحثين، إذ العلاقة بين البلاغة والرواية «ليست مسلمّة أو بدهية...لأنّ إسناد البلاغة إلى النصوص السردية أمر لا يخلو من التباس أو غموض، مرجعهما مفهوم البلاغة وحدودها»[1].

فمن المفارقة الجمع بين مجالين مختلفين، الأول (البلاغة) يحيل «إلى المجال العمومي والرأي المشترك والأفكار والأنماط السائدة والفاعلية الخطابية، أو في أهون الأحوال إلى قائمة محدودة-قد تطول وقد تقصر-من الوجوه الأسلوبية التي تزين الخطاب وتمنحه بعدا أدبيا وجماليا، [فيما] تحيل الرواية إلى الفن والتخييل، وإلى كل ما هو ذاتي وفردي وخاص، وإلى كل ما هو انزياح وانقطاع وإنكار وتفجير وتدمير للمُثل»[2].

ما يمكن الجزم به ههنا هو أنّ الأدب «لا يمكنه أن يقوم على الاختلاف وحده، متنكرا للتطابق، فبناء عالم تخييلي لا يمكن توصيله إلى القارئ دون الرهان على المواضع المشتركة. لا يمكن التواصل مع القارئ بواسطة التخييل دون الرهان على ما هو غير تخييلي، أي على الاتفاق والمسلمات والمعايير. سيظل النص الأدبي مستغلقا من دون خلفية مشتركة. ولا يمكن إدراك الاختلاف وتحديده إلا على أساس التطابق الذي استند إليه»[3].

يدفعنا هذا إلى التساؤل تماما كما فعل محمد مشبال في مشروعه البحثي الأخير[4]، يقول: «ما المانع من توسيع دائرة البلاغة لتستوعب سمات ومظاهر جمالية تتعدى خانات الوجوه الأسلوبية التي رصدتها البلاغة؟ وبتعبير آخر: ما المانع من جعل البلاغة تستوعب مظاهر وسمات جمالية يسود الاعتقاد بأنها مجال اختصاص حقول أخرى لا ينبغي للبلاغة أن تقترب منه؟ ما المانع من أن نتحدث عن بلاغات خاصة بالأجناس الأدبية، كما نتحدث عن بلاغة عامة لكل الخطابات؟»[5].

وإذ ذاك فإنه يدعو إلى إرساء منظور بلاغي موسع لمقاربة الرواية (وكل أنواع السرد) بحيث يستوعبُ كافة المكونات الخطابية التي تتشكل منها، بنيات لغوية وأسلوبية وسردية وحجاجية وحوارية. وبهذا تنفتح البلاغة على مختلف أنواع الخطاب، وعلى الحقول المجاورة، وتتعدى بذلك الانحصار في الوجوه الأسلوبية الجزئية، كما يجعلها ذلك تتحرر من كونها علما مختصا بدراسة الوسائل الحجاجية[6]، «فبناؤها على مبدأ "جنس الخطاب"، وعلى مبدأ كلية السياق النصي، وعلى مبدأ الحوار مع نصوص وخطابات أخرى من الجنس نفسه، أو من أجناس مختلفة فنية أو تداولية، يجعلها حقلا يهفو إلى النظر في استراتيجيات الخطاب الروائي المختلفة، التي تصنع وظيفته الجمالية، أو لنقل: البلاغية»[7].

هذا ما يدفعنا إلى التساؤل -بدءا- عن مدى احتفاء الروائي بالمكوّن الاستعاري في إبداعه؟ ولأي غرض يوظفه فيه؟ وهل تكمن بلاغة سرده في هذا المكون لا تتجاوزه؟ ما البلاغة السردية الموسعة إن أقررنا ذلك التجاوز والامتداد؟ وما صورها في الرواية؟

كل هذه الجوانب تسوغ لنا مقاربة نص روائي جدير بالدراسة، ويتمثل في رواية "الغجرية"، وهو نص فائز بجائزة دولية لإمكاناته التعبيرية والرؤيوية العالية، وذلك ما حاولت هذه الدراسة إبرازه في الأسطر اللاحقة.

وهي ذي نماذج منها تكشف عن حضور متنوع للصور البلاغية السردية، نبدأ بالاستعارة، ومنها ننتقل إلى الصور السردية الموسعة الأكثر بروزا في الرواية:

1. المكون الاستعاري في الرواية:

ميّز جاكبسون(R.Jakobson) في حديثه عن الشعرية في الأدب بين الشعر بوصفه خطابا استعاريا، يتوسل بالاستعارة، وبين النثر الذي يعدّ خطابا كنائيا (discours métonymique)[8].

وقام بتصنيف الصور البلاغية في قطبي الاستعارة والمجاز المرسل، أو في ثنائية المشابهة والمجاورة، إذ وجد الشعر مرتبطاً بالاستعارة، بينما «يحدد النثر أساسا على أنّه بناء كنائي، تقوم بنيته على مبدأ المجاورة، فيما يحدد الشعر أساسا على أنه بناء استعاري، تقوم بنيته على مبدأ المشابهة، كما يحدد مجلى الشاعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، لا بديلا عن شيء مسمى، ولا كانبثاق للفعل. أمّا أدونيس فيحدد ما يفرق بين النثر والشعر بطريقة استخدام اللغة، حيث يحيد الشعر بالكلمة عما وضعت له أصلا. أمّا النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغة. ومن هنا يفرع أدونيس أربع طرائق للتعبير، هي: التعبير نثريا بالنثر، ونثريا بالوزن، وشعريا بالنثر، وشعريا بالوزن»[9]. أمّا "ميلر" فيرى أنّ «النثر فنٌ استعاري»[10].

هذا التمييز وإن كان مختلفا، فإنه لا يخرج عن التقاليد البلاغية الأوروبية ذات البعد الأرسطي، فقد حصر أرسطو الاستعارة في جنسين أدبيين هما الشعر والخطابة، لذلك لم يولِها اهتماما إلا في مصنفين له، هما فن الشعر وفن الخطابة. حيث لاحظ تكثيفا لها في الشعر، وتقليلا في فن الخطابة، والتصوير يعتمد الخطاب الاستعاري، وبالتالي فهو خاصية للشعر دون النثر، وقد تبنّت البلاغة العربية هذا الرأي لتلاؤمه مع طبيعة الأدب العربي القديم، الذي احتفى بالشعر دون سواه[11].

وقد فنّدت أغلب النظريات الحديثة المسلمة القديمة، التي تخصص «الفكر الاستعاري... بالشعر وليس بالرواية أو باقي الأنواع النثرية»[12]، وفي جنسين أدبيين معينين، في محاولة «لإثبات استعارية الخطابات النثرية والشعرية معاً، فالاستعارة ليست حِكراً على الشعر، بل هي موجودة في جميع ملفوظاتنا»[13].

إذ لا تقتصر على جنس أدبي دون آخر؛ بل هي-أكثر من ذلك-حاضرة في كل الخطابات، «بل وفي الحياة اليومية التي تغلفها الاستعارة، ممّا يجعلنا لا نقصرها على الخطاب الأدبي دون غيره. إنّما نجعلها تمتدُّ إلى الخطاب الرمزي (السيميائي) عموماً، حيث الفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة...الانسان موجود في الاستعارة، وبالاستعارة يوجد الانسان»[14]. بهذا فإنّ الاستعارة ليست مجرد عوارض وعتاد نستنجد به في مقامات ما، بل إنها خصيصة لا تفارق أي خطاب[15].

هناك إذا، مبدأ عام هو النظر إلى الاستعارات باعتبارها تشكيلا لتصورات البشر ورابطا لأجزاء العالم؛ أي إنّها مكون من مكونات الذهن البشري بها نحيا، وبها نوضح أفكارنا ونمقول العالم ونختزل الحدود بين أشيائه التي تبدو متباعدة ، ممّا يمنحها صفة "الوسيط المعرفي"[16].

بهذا المبدأ، وبواسطة محكي شعري مدهش، تنقلنا "**الغجرية**" إلى عالم الدهشة الجمالية، فهي رواية «بالغة الثراء والعُمق، حافلةٍ بقدرٍ طائل من الصور والتراكيب البيانية غير المسبوقة، وذلك في صياغات شفيفة أقرب ما تكون للشعر المنثور»[17]. فليس غريبا أن تتدفق كلمات الرواية- عموما- ومقاطعها شعرا، فيكتسبُ السرد شعريته من غير إقحام أو تكلف، وبذلك يمزجُ المحكي بين كل المقومات التي من شأنها أن تحول النثر إلى شعر من كثافات رمزية واستعارات وصور بلاغية. إنّ اللغة تصبح بذلك لغة شعرية[18].

فالمدينة مثلا في رواية "الغجرية" «تتقن الأوجاع وتمتهن الألم، كأنّها راهبة اقترفت خطيئة العشق فصعقتها لعنة الذبول الأبدي. أنت كذلك ستعشق هذه المدينة ...ستقدّس حزنها الجميل، ستحتسي صخب صمتها مع قهوتك الصباحية...حينها ستخلع عليك أميرتك المدينة بعضا من خريف وجهها، تهديك همساتها وترقص أمامك في غنج كغجرية»[19].

فالاستعارة، ههنا، تكمن في «محاولة المبدع أنسنة الأشياء والجمادات المحيطة به، وذلك بمنحها البعد الإنساني الذي ينتشلها من جمود المادة وجفائها إلى حيوية الحياة وإشراق الوعي الإنساني بها»[20].

نطالع هذا المقطع الطافح شعريةً، من خلال كمّ هائل من الاستعارات:

«[تخاطب قمر بدرا]: -عذرا أبي...سأخلع على كلماتي هذه الليلة ثوب الحداد. وسأسوقها أمام أسوارك احتجاجا على غروب شمسك. لا تطلّق ذاكرتك، فإن أنت طلقتها، طلقتني الحياة. حزنك حالة استنفار كبرى تعتريني، انمحاؤكَ في أتراح الماضي يعلن صفارات والإنذار في أطراف مملكتي، صمتك مُدًى من الألم تمزق حبال شوقي الممتدة إلى يوم كنت رضيعة يحتضنها أب وأم...ها أنا في ليلي الضائع من دون توهجك، إذ لن يبزغ في مملكتي صباح حتى أرى إشراقة طلتك. فلتشرق بعودتك أرجوك. إنّ صقيع هجرانك يجمّد أوصال حنيني إليك، ولتنفض عنك هذا الحزن الشفيف الذي يهيم في متاهات الروح، ويطفو على صفاء بحيرة وجهك كغلالة ضبابية لصباح تدثره قتامة الخريف...ليتني أستطيع أن أنفذ إلى غرف ذهنك حتى أنفض عنها ما تراكم من غبار الأحزان وسواد الآلام، وأنظف دواليبها من متلاشيات الماضي»[21].

ففي مثل هذا المقطع السردي تتجاوز الكاتبة «التقريرية والتعبير المباشر...وبذلك يتحول المحكي النثري إلى محكي شعري أو إلى محكي نثري يستعيدُ أدوات القصيدة بواسطة الصيغة السردية كما يرى "ي. تاديه" (Y.Tadier) . إنّه يوظف أيضا عناصر الخطاب الروائي توظيفا جديدا يمتاح من الاستثمار الاستثنائي للغة. إنه-المحكي- ظاهرة انتقالية بين الرواية والشعر، إذ يعملُ على صيانة الخيال الروائي من سطوة الوظيفة المرجعية»[22].

وهذه الرواية -"الغجرية"- حققت «هذا الجمع بين ما هو سردي وشعري في بنيتها، وبذلك أكدت أن بنية المحكي الشعري هي بنية نثرية، وهي في الوقت نفسه شعرية، تستعمل في آن أدوات النثر وأدوات الشعر.. إنّه محكي يسترجع في النثر وسائل الشعر.. دونما إخلال بالبنية العامة للنص الذي يبقى سردياً بالأساس»[23].

والقسمان معاً- قسما رواية "الغجرية " الحُلمي منها والواقعي- «يؤسسان لمرجعية شعرية مزدوجة من لواحقها أنها تنتج نصا هادما باستمرار للجنس الواحد. ومؤسس للنص الذي تتداخل فيه أجناس أدبية عدة.. تصل إلى نص جامع للشعر والسرد»[24]، فيغدو الخطاب رغم إغراقه في التدليل الأُطروحي، مُفعماً بالجمالية أيضاً[25].

بهذا الاعتبار تنفلت الاستعارة من كونها أداة لغوية فحسب، لتصبح بمثابة صورة روائية أو صورة سردية موسعة، بما هي « تصويرٌ لغوي وفني وتخييلي بامتياز، تُعبّرُ عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني. ومن ثمّ فهي تتشكلُ من سياقات عدة: نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. بمعنى أنّ الصورة، سواءٌ أكانت جزئية أم كلية، هي تعبيرٌ لغوي وتخييلي وبلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوزُ البلاغة التزيينية التي ترتبطُ بالشعر إلى بلاغة سردية موسّعة»[26].

2. الصور السردية الموسعة

إنّ الافتراض الذي ننطلق منه في بناء هذه المقاربة البلاغية الموسعة، يقوم على أنّ البلاغة في توجهها الأدبي عانت اختزالا وتقليصا لمجالها، حتى أصبحت في النهاية نظرية في الاستعارة[27]. ومما لا ريب فيه أنّ البلاغة الجديدة التي نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى، مدفوعة بخلفية شعرية، قد وجدت نفسها في مأزق عند تأمل أنواع خطابية أخرى، بل وعند تأملها الجنس الروائي عامة[28]. ومن ثمّة «ستجد نفسها مطالبة بتوسيع خاناتها وأبوابها، وإغناء أدواتها ومبادئها لاستيعاب استراتيجيات خطابية وتعبيرية جديدة تُفرزها النصوص الوصفية والسردية»[29].

و بلاغة السرد، أو ما يُصطلحُ عليه ببلاغة الصورة الرحبة، هي تلك البلاغة التي «تستمد رحابتها هذه من طبيعة تصورها للخطاب الأدبي، فهي تتعامل مع الأسلوب لا تختزله في مكونات محدودة كما أنها لا تختزل الأدب في الشعر، بل تتعاطى مع جميع الأنواع الأدبية، ولا تنحصر في التصنيف الشكلي للصور البلاغية المتعالية، بل يهمها استشراف

ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعتريه ...و ما ينطوي عليه من دلالات وقيم إنسانية»[30].

وإنّ حدود البلاغة أوسع مما يمكن تقنينه في أبواب ونماذج، إنها تتسع لكل الإمكانات التعبيرية، وتنفتح على مطلق الصنعات الأدبية، وشتى صيغ التصوير، وليس لها ضابط سوى وظيفتها الجمالية والإنسانية، المتمثلة في تشكيل النص وتعميق الرؤية و[استدراج] المتلقي واستجلاء القيم الإنسانية، لذا يمكن إغناء مفهوم البلاغة بالكشف عن علاقات جمالية محتملة بين الصور الأدبية والسياقات التي لم يتم تسخيرها في بلورة مفهوم البلاغة؛ كسياق الجنس الأدبي وسياق القراءة والسياق النصي.. وهي بلاغة رحبة تستثمر الذوق والتجربة والتأمل والخبرة الأدبية والحياة في تفسير تركيب الصورة الأدبية ودلالاتها[31].«لا سيما وأن الرواية باعتبارها شكلاً لغوياً يجمع بين الشعري والسردي، تتميز بثنائية التشابك والتعقيد في كل مكوناتها الخطابية»[32].

نستنتج أنّ الرواية إنّما تتشكل من تفاعل جملة من المكونات الجنسية والسمات الصنفية، التي تهيمن على طرائق حضور الظواهر الأسلوبية في الرواية أو القصة، وتوجّهها الى الاشتغال وفق مقتضيات الجنس والصنف الأدبيين ومستلزماتهما[33].وفي هذا الصدد يقول محمد أنقار: «إنّ كل هذه الحدود اللغوية والدلالية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في ثوابت الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي»[34]. فعن طريق الدهشة التي تتمظهر في أدبية الصورة يتحوّل المتلقي إلى عنصر فاعل في الرقعة الإبداعية.. والغرابة تتولد من العجيب في النص. وهو يتحوّل إلى ابداع كلما كان أعجب.. واستشفاف الغرابة معناه تذوق النص. فالذوق استلهام للقيم الفنية المتبلورة في النص، إذ بواسطته نقترب منه ونقاربه[35].

هذا ما يستثمره الروائي باعتباره جزءاً من التشكيل، وعنصرا يتطور ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معين، استناداً على المخيلة[36]، فالصورة «تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة للعالم عوض تفقيره وتنميطه...تساهم في اغنائه وإخصابه. في مجال الفن، الصورة تصدم»[37].

وهذه بعض الصور السردية الموسعة، الأكثر هيمنة على الرواية:

2.1 صور الانكسار:

وتظهر مثل هذه الصور في السرد الذي يتسم « بهيمنة تجربة الرحيل والمنفى عليها، [سردٌ ينفذ] إلى أجواء شخصيات تقتسم في ما بينها سمات التوتر والتيه والفعل الهروبي»[38].

-انكسار مدينة: «من أين لكِ بخريف الأحزان هذا...؟

لقد كنتِ فارسة تشق بطون الحروب، فتولدين كل مرة أنقى وأطهر...لقد مزّقتِ أعدائكِ بعناد صمودك وجلدتِ جلودهم بسياط صبرك...وها أنت الآن ثكلى تنتحب في صراخ مكتوم، تشرب دموعها المعتقة على أنخاب أبنائها الشهداء»[39].

- انكسار "غريب": «ما إن تسلم مفاتيح عقلك الصدئة إلى سلطان الكرى حتى تحاصرك رتيلاء الماضي بشباك هي بعض تفاصيلك...تلتفّ حولك كأفعى رقطاء تنفث سمها في ذهنك المتعب، لتجد نفسك تمضغ حلما طالما اجتره لياليك وتداولته سنونك العجاف...شريداً في متاهة أسوار قديمة، تركض هاربا من شبحٍ ما»[40].

2.2 صور النوستالجيا:

هناك أيضا صور سردية جاءت في سياق الفلاش باك، أو الاسترجاع، وهي مغلفة بالنوستالجيا والحنين والشوق والبحث عن الماضي الجميل نكاية في بؤس الحاضر، يمكن أن نطلق عليها اسم "بلاغة الحنين"، ومن ذلك: حنين غريب إلى ماضيه المفقود: «لن ينسى تلك اللحظة، حين لفظته ذاكرته مع كل ما كانت تختزنه من ندوب أيامه الجريحة، لتقذف به إلى غربة الازقة وبرودة الشوارع. راح يصول ويجول ويلحّ في السؤال...من أنا؟ من أكون؟ وحده رجع الصدى كان الجواب. غاص يفتش عن تاريخه الشخصي في وجوه المارة، في عيون الأطفال، في التواءات الدروب...لقد ضاعت الملامح وانصهرت المياسِم، وارتدت المدينة صمت القبور فلم تعد تنطق بالذكريات...يطوي الأزقة وحيدا، مسافرا بلا زاد من الماضي، ولا قبس ينير له الطريق إلى المستقبل. يتحسس الأبواب والجدران الباردة المضربة عن الكلام بأنامل أنهكها البحث عن دفء قديم، عن ذكرى مدفونة هنا أو هناك، أو ربما عن همسة تحملها إليه رياح أيامه البعيدة التي تركها وراءه غباراً نافراً»[41].

3.2 صور الحب: والصور السردية المعبرة عن الحب في الرواية كثيرة، نذكر منها:

-حب بدر ومهتاب: وهي صور تكشف «عن السعي الإنساني الحثيث لاختلاس لحظات من الفرح والحبور من جوف الأسى والفقدان»[42]: «كيف أمكن لأمواج مفاجئة اسمها بدرا أن ترتطم بأجراف تعاستها لتعيد نحت نتوءات جديدة. لم تستطع أن تحسب درجات هذا الزلزال الذي ضرب كيانها، والذي سيعيد تشكيل تكتونية حياتها المستقبلية...بعيدا عن خيام الغجر المتناثرة على خريطة الشرود»[43].

4.2 صور الموت:

من ذلك، لحظة قصف مدينة "الكوت" في السابع عشر من يناير 1991، حيث يعيش بدر وأهله، فكانت والدته وأخواته من القرابين الباكرة المقدمة الى الموت، وهن يقتنين أغراض عقيقة ابنته "قمر": «كشف الفرح أخيرا أوراق خيانته، فقد حزم حقائبه مع آخر هداياه، ليفسح مقعده إلى الزائر الجديد...الحزن... وتتهاطل القنابل إلى أن تشتعل المدينة بالأنين، وتنهمر الدموع إلى أن تتشح المدينة بالنحيب»[44].

5.2 صور الكراهية:

مثل كراهية "غريب" للوضع الذي يعيشه بعد فقدانه الذاكرة: « وَدَّ لو بصق إحدى صرخاته المكتومة في أحشائه على السحنات النحاسية لتلك الكائنات التي تمرّ أمامه صامّة آذانها عن استغاثات ذاكرته المعطوبة...أن يشقّ صدره ويعفر وجه المدينة بسواد الدبق الذي يلطخ جدران ذاته...أن يتقيّأ قروحه الداخلية في تلك المجاري العفنة كي تسبح في مخاط عروق المدينة مع قروح أخرى تقيّأها أناس آخرون قبله»[45].

6.2 صور الحرب: ولأن موضوع رواية "**الغجرية**" الرئيس هو الحرب، فقد عجّت الرواية بالصور السردية المعبرة عن هذه التيمة. ففي القسم الأول، وفي الفصل الأول منه تحديدا نجد الحرب وتبعاتها متجسدة ببشاعتها في هذا المقطع السردي:

«كانت المدينة تضيق بصنوف شتى من منكوبي الحرب، ممن يتكوّمون زمراً وجماعاتٍ في هذا الركن أو ذاك، كأنهم دمامل متعفنة تتفتق عنها جلود الأزقة والشوارع.. كان غريب يمرّ وسط ذلك الحطام البشري المتقيّح ملطخاً قدميه بالمهج والحشاشات، متعثراً بذراع مبتورة تاهت عن جسدها أو بجمجمة قد تهشّم عنادها.. أطفال بعمر الابتسامات يرمقون السماء الحمراء بعيون أرهقها السؤال، ونساء ثكالى يكتحلن بنثار

النجيع والرماد، يحرقن تراب المدينة المالح بجمرات دموعهنّ ويسألن عن عزيز رحل كي لا يعود، أو عن قطعة برعمية منهن قد اختطفتها المنون في غفلة من الحياة.»[46].

تضعنا الألفاظ والصور في هذا المقطع السردي إزاء الحدث، تنقلنا إلى المكان، وتُقربنا منه، بما هي «نقلٌ لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليدٌ وتشكيلٌ وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة. وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية.. موغلةٌ في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي»[47].

7.2 الصور السردية العجائبية[48]:

قدّمت لنا رواية "الغجرية" مشاهد مشبعة بالدراماتيكية، وضمن هذا الإطار تكتسب الرواية أهميتها وخصوصيتها في الوقت ذاته، وهو ما يتيح مساحة أوسع لاستكشاف ملامح العجائبية، كما يسهم في رصد التفاعل العميق بين داخل الانسان، والواقع الخارجي، وما يعززه هذا التفاعل من أشكال لا واقعية، وحوادث تشذُّ عن قوانين الحياة.

وليست العجائبية في رواية "الغجرية" غاية في ذاتها، فهي غير منفصلة عن الواقع، وإنّما حصيلة التفاعل الغنيّ بين الواقع والخيال، فما «الخيال ... إلا أداة لإبراز الواقع»[49]، وهو مع ذلك لا يعترف بقوانينه، ذلك أنَّ «الأعمال الأدبية خطابات عُطّلت فيها القوانين الانشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد»[50].إنّ العجائبي ككلّ، هو قطعٌ للنظام المعروف، وبروز للاّمعقول ضمن الشرعي الثابت في الحياة اليومية[51].

هذا، ويقدم القصص العجائبي لنا أناسا مثلنا، يعيشون معنا في عالمنا الواقعي، يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم، وغالبا ما يفسر الأمر بأنّ المرء يجد نفسه عاجزاً عن إيجاد ما ضاع منه، حينها لا يجد مفراً من التحليق في عالم الخيال، متجاوزاً بذلك كل الحدود والحواجز، باحثاً عن هذه الحقيقة، فيختار أسلوب العجيب والغريب لينتقل إلى واقع سحري قد يجد فيه ذاته، التي ضاعت في واقعه الطبيعي.

يظهر العجائبي في القسم الأول من الرواية، و يمسّ شخوصها وأمكنتها بالخصوص، فمن الشخوص المتشحة بالعجائبية في حلم "غريب" نجد "مهتاب"، ذات «الجسد

الأسطوري المرعب الذي تنعكس تحت النور الهارب من عقال الكسوف...امرأة بفستان أبيض رثّ أحالته الأتربة إلى سواد، يلتفّ حول نصف وجهها السفلي وشاح ممزّق ينزّ دما، أمّا شعرها فقد كان متلفاً و أشعث يرتدي غلالة من غبار، وينحدر على النصف الأعلى من الوجه فلا يكاد يُظهر شيئا من عينيها»[52]، والتي تقول على نفسها: «لا أظهر إلا في الظلام»[53]، ولها «عينان كالجمر أدماهما البكاء، وفم مشقوق إلى الأذن يكشف عن أسنانها الغارقة في الدماء»[54]وأمّا دموعها فماسات: «كانت دموع ذات الوشاح الممزق تتساقط ماسات على الأرض، ناولته المرأة بعضا منها، ثمّ أردفت : أمسك بهذه الماسات، إنّها دموعي...ستذوب هذه الماسات دما، سيتتابع سيلان الدماء على الأرض إلى أن تنصهر الماسات تماماً»[55]. ينضاف إليها شخصية الطيف الرسام، الذي يقول: «أنا الطيف الرسّام من يرسم أحلام الناس، أنا حاكم أرض الأحلام ، الجميع فيها يرى بنور عيني، إن نمت ناموا، وإن استيقظت أفاقوا»[56] وشخصية أمير الليل كذلك. وهو «مخلوق نوراني من ضوء القمر (لا) يستطيع الظهور أثناء النهار، ذلك أنّ أشعة الشمس القوية تحجبه عن الأنظار مثلما تحجب نور القمر والنجوم»[57].

وأما المكان العجائبي فكثير؛ أرض الأحلام[58]، والبركة المضيئة[59]، والبحيرة القرمزية[60]، ووادي الضياع[61]، وبحار الدماء[62]. وتعد زيادة نسبة الأماكن المتخيلة على الأماكن الواقعية دليل رؤى حلمية كامنة في الشعور، ولم تطفو على سطح الواقع، وعلى أن المَخْرج الذي يتطلع إليه "غريب" ما يزال حلما لم يتحقق بعد، ففي رواية "الغجرية" «يصبح الواقع [في كثير منها] واقعا خاصا، يتم النظر إليه من الداخل، فالرؤى الواقعية باتت...عجائبية، تأبى على الفهم والمنطق والوعي الذهني، وتحولت من سرد الوقائع الخارجية إلى صور انفعالية متلاحقة ومتداخلة، وربما معقدة إلى حدّ ما»[63].

2. 8الصور السردية السينمائية*:

المقصود بسينمائية الصورة السردية «الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/سامع، إلى نظام القراءة /مشاهد»[64]، وذلك من خلال استنفاذ أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقّد لنظام علاماتي يكاد يكون لا مُنتهياً، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكور وكادر وإضاءة وظل،

وغير ذلك من لوازم البنية البصرية، وشدّ جميع عناصر التكوين بمونتاج واعٍ يتعهد بنتيجة المشهد[65].

ولعلنا نكتفي في هذا المقام برصد حركات الكاميرا، وهي ثلاث، تتمركز فيها، "فوقية ودائرية ومتوسطية'، وكل منها يقدّم لنا نوعا من الصور، «تحددت وظائفه التعبيرية وفق النسق الكلي للفيلم الذي وُضعَ فيه، وضمن الإطار المخصص له»[66].

تظهر هذه الحركات الثلاث في تناوب سريع، وذلك في القسم الأول من الرواية، ذلك القسم الذي يغلب عليه السمت العجائبي، بشخوصه وفضائه العام. وتتجسد هذه الحركات في مشهد أسر "قمر" الغجرية، ثم حوارها من داخل قفص الأسر مع غجري في عربة أخرى، ومع أسيرة في العربة نفسها (فتاة الشمعدان)، لتتوالى الأحداث بسرعة، فبعد تصوير هروب "قمر" تنتقل الكاميرا لتصوير تَجهُّز "أمير الليل" و"فتاة الشمعدان" و"الأحدب" للمضي شرقا بحثا عنها، وعن بركة المياه المضيئة، وفي الوقت نفسه ترصد الكاميرا وصول خبر هروبها إلى "لازم الأحمر"، وانطلاقه ورجاله لملاحقة الغجرية الهاربة.

نأخذ هذا المقطع السردي والسينمائي في آن واحد:

«لم تكن قمر لتتمم احتجاجها، فقد تلقفها أحد أتباع لازم الأحمر ليزج بها في عربة مع أسيرات أخريات. كانت العربة تعج بفتيات من مختلف البقاع... سمراوات...شقراوات... سوداوات ...صفراوات. لكن وحدها قمر كانت بحمرة الرغيف...

تكومت الغجرية قمر في أحد أركان العربة، ثم طفقت تنقب بعينيها وتمسح الوجوه بفراستها..

-سيدي ...سيدي...لقد هرب بعض من الأسيرات، ومن بينهنّ مهتاب

- [لازم الأحمر]: لقد أفلتت مني مرة أخرى...جدوها لي بأي ثمن...لا، أنا من سيذهب للبحث عنها.

انطلق الرجال رفقة لازم الأحمر يجهزون عدتهم من أجل ملاحقة الغجرية الهاربة، في حين استغلّ أمير الليل والأحدب الأبكم الفرصة من أجل عتق الأسيرات ...قبل أن ينطلقوا شرقا من أجل إيجاد الغجرية قمر وبركة المياه المضيئة»[67].

وتتحدد زوايا الرؤية انطلاقا من المكان الذي توجد فيه الكاميرا. يتم وضع وترتيب الأشياء حسب وجهة نظر المخرج في مجال التصوير، كما تتم حركة الممثلين وفقا لذلك،

لأنّ اختيار زاوية الرؤية يرتبط باختيار العدسة ومراعاة التأطير[68].فما يميز مخرجا عظيما عن الآخر...ليس ما يحدث فقط، بل كيف تحدث الأشياء. ومدى القدرة الايحائية والرنين الذي تحدثه الحركات في إطار سياق درامي معلوم، أو كيف يؤثر شكل الحركة على مضمونها[69]. فالمخرج هو من يقرر الكيفية التي ستتحرك بها الكاميرا.

ومن زوايا التقاط الصور: زاوية الرؤية المحايدة، والرؤية من أعلى والرؤية من أسفل، فزاوية الرؤية المحايدة تتجسد في مشهد "غريب" (بدر المغربي) في المدينة، فالكاميرا ترصد مشيه في شارع يجر أقدامه مثقلا بذاكرته: «...غاص يفاش عن تاريخه الشخصي في وجوه المارة، في عيون الأطفال، في التواءات الدروب...لقد ضاعت الملامح، وانصهرت المياسم، وارتدت المدينة صمت القبور فلم تعد تنطق بالذكريات...يطوي الأزقة وحيدا، مسافرا بلا زاد من الماضي، ولا قبس ينير له الريق إلى المستقبل. يتحسس الأبواب والجدران الباردة المضربة عن الكلام بأنامل أنهكها البحث عن دفء قديم....ظلّ غريب أياما وهو يجرّ أسئلته اللاهثة على أرصفة المدينة الغبراء»[70].

ويمكن أن تأخذ الكاميرا في هذا المشهد وضع الخلف أو الجانب، بحيث تصور تحرك البطل في الشارع، من جهات عدّة، من أجل تشخيص دقيق لحاله المهترئ بفعل الحرب، وبفعل الماضي كذلك.

أمّا الرؤية من أعلى فتتبدى في مشهد يصور أمير الليل فوق، بينما الرؤية من أسفل فتظهر في مراقبة الأحدب له من تحت، حيث «يرمز القسم الأسفل ... إلى معان عكس ما يرمز إليه القسم الأعلى. فهو يرمز إلى الخنوع والضعف والاستسلام »[71]. أما الأعلى فيمكن « أن يرمز للقوة والسلطة والطموح والجسم الموضوع هنا يبدو وكأنه يسيطر على كل العناصر الصورية تحته»[72].على أنّ« الرؤية السينمائية [تبرز] أصالتها الفنية بالأساس في قدرتها على [الدمج] بين زاوية النظر هاتين »[73]. نشاهد:

«-إنهم يهربون...صاح أحد رجال لازم الأحمر.

-فلتمسكوا بهم ...صرخ لازم الأحمر آمرا.

تولى أبو الصلعة الهبية أمر قيادة عربة الأسر مستعينا بأضواء شمعدان جيوتسانا. تقوقع الأحدب والحكيم التائه في جوف العربة، بينما جلس العصفور قرب أبي الصلعة

البهية في قمرة القيادة، أما أمير الليل فكان يطير فوق رؤوس أتباع لازم الأحمر مشعلا الحرائق بضيائه حتى يعيق تقدمهم...كان الأحدب يطل من النافذة كي يطمئن على الأمير»[74].

هذا، وتنتقل الكاميرا من أعلى إلى أسفل في حركة انسيابية وهي تشخص جمال الغجرية "مهتاب"، والكاميرا في هذا المشهد تأخذ موقع عينيّ "بدر"، الناظر إلى جمالها الساحر قطعة قطعة:

«كان العطر الغريب ينبعث من خلفه...استدار بدرٌ بغتة، فإذا به أمام شابة جماله أغرب. كانت جميلة لكم ليس على الطريقة التي ألفها...ظلّ ضائعا أمام رعب جمالها، أمام مساحات عينيه، غارقا في أمواج الحيرة التي تتقاذفه إلى أن لفظته إلى ضفاف عينيها...بحيرتين من السحر كانتا...كانت تشدّ رأسها بعصابة حمراء محاطة بدنانير ذهبية صغيرة تستحم بشعاع الشمس، ينهمر من تحت العصابة شلال ليلي حريري تزينه قطع خرز ملونة، يحيط بشحمتي أذنيها قرطان ذهبيان على شكل طاؤوسين نحاسيين صغيرين تتزاوج بين أجنحتهما الألوان. كانت ترتدي قميصا بلون البحر أطرافه مزركشة بتوريقات شرقية، ينحسر عن كتفين رخاميين صقيلين بحمرة الريف. تنورتها كانت بيضاء فضفاضة طويلة، تزين أطرافها رسوم دقيقة لزهور وأغصان ملتوية، وتشدّ خصرها بمنديل أحمر تحفه الأهداب مطرز باللون الأسود...معصم القدم اليسرى، ونحرها ومعصماها، مهرجانات للقلائد والدمالج والخلاخل الذهبية التي تحدث الكثير من الجلبة، وكأنها تنادي: أفسحوا الطريق، فالغجرية قادمة» [75].

وسواء في السينما أو الرواية، فإنّ المبدع الحق هو الذي يستطيع بحسه الفني أن يخلق اللحظة الفنية وبالتقنية التي يراها هو مناسبة لها، كما يستطيع تجاوز التقنيات واستعمالها الحرفي إلى إبداع استعمالٍ جديد، لا يستطيعه إلا هو، دون سواه، ولا يتناسب إلا مع رؤيته الخاصة، عن طريق دمج موفقٍ لجميع الإمكانيات المتاحة له، من صورة ولون وأداء، في بوتقة فنية متكاملة، خالقا بذلك وحدة منسجمة بين شخصيات الفيلم وفضاءاته وأزمنته[76].

هذه بعض صور التواشج بين السينما والرواية، على أنها كثيرة، وتتطلب دقة ومعرفة عميقة من لدن القارئ بعالم السينما وتفاصيله من جهة، ومن جهةٍ بالسرد، بناءً ورؤى.

وعلى سبيل الختام، نخلص إلى أن السرد يوفر إمكانات تصويرية متعددة في سبيل تقديم المواضيع المحورية للنص، والتي تُدرس لا باعتبارها تشكيلات لغوية جمالية فحسب، وإنما لإحالتها إلى مضامين أو معانٍ ترتبط بطبيعة رؤية المبدع للعالم، وبكيفية نقله لنا.

و تبدأ التفاصيل التكوينية للنص الروائي بالظهور من أولى صفحاته، إن لم نقل أولى أسطره. وتعد الاستعارة دعامة أساسية لقيامه، بثرائها وامتدادها، والقارئ لهذه الرواية يلمح في كل سطرٍ منها استعارات تكاد، لتداخلها، لا تنفصل. هذا التناسل الاستعاري غير المحدود يشي بميل عامٍ لكل كائن تواصلي إلى التفكير في الأحداث والوقائع الحياتية -وكذلك التعبير عنها- وفق منطق استعاري، سابقٍ حتى على الحقيقة.

هذا، وتعد الصور السردية الموسعة امتدادا للاستعارة، فالناظر في النصوص الروائية يكتشف في مقاطعها ومن أول وهلة انبناء تلك الصور نفسها على الاستعارة، وهو ما يحفزنا على التعامل مع هذا المتن بوصفه واقعا حيّا مُصورا قابلا للمشاهدة والتمثيل. إنهما يعملان سوية وبالفعالية نفسها على توسيع مجال التكوين الروائي وجودا وإدراكا.

هوامش:

***«تعتبر رواية "الغجرية" المحاولة الأولى للمبدعة المغربية (وئام حسن المددي) في مضمار الفن الروائي، ومع ذلك فقد أحرزت المركز الأول في جائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي« الدورة الخامسة، 2015، الخرطوم، السودان. انظر: عباس رحمن، رواية (الغجرية) والبحث عن الهوية، مجلة اليسار العراقي، العدد الرابع، الاثنين 20 حزيران 2016.ص5. وتتألف الرواية من قسمين، يضمّ كل قسم تسعة فصول، وعدد صفحاتها 247 صفحة. طبعة أولى (2015)، وأخرى منقحة (2016).**

1 محمد مشبال، الرواية والبلاغة نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا، داركتارا للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 2019، ص13، 14. فالبلاغة «-على نحو مقرر وثابت-تعني أمرين: أولهما: محسنات الخطاب، فوظيفة هذه الوجوه جعل الخطاب ممتعا، وبناءً على هذا يكون مفهوم البلاغة مساويا للوجوه الأسلوبية. إنّه يحيل إلى الوظيفة الجمالية التي عادة ما تنبع من الوجوه الأسلوبية التي رصدتها البلاغة في أبوابها. وبناء على هذا التطابق، أسبح وصف الرواية بالبلاغة يشير إلى ما تحمله من صور ومجازات ووجوه بلاغية بوجه عام. ثانيهما: المواضع (Lieux) والتقنيات الحجاجية (Techniques argumentatives)، التي يقوم عليها الخطاب الاقناعي. وبناء على هذا التطابق تصبح الوجوه الأسلوبية جزءا من الايجاد (invention). أي لا وجود لها خارج دائرة الحجاج في الخطاب. فنعت الرواية بالبلاغة يشير إلى ما تحمله من

مظاهر حجاجية». نفسه، الصفحة نفسها. وبذلك يتداخل في التحليل البلاغي ما هو جمالي أو نصي داخلي، بما هو إيديولوجي وتداولي. لكن تاريخ البلاغة لم يكن في جميع الأحوال مؤيدا لهذا التداخل، فهناك من يقيدها بدرس ما هو إقناعي في النص (بلاغة الحجاج)، وهناك من يحصرها في درس الوجوه والصور التي تحسن النص وتزينه (بلاغة الأسلوب). محمد مشبال، البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2010، ص9.

2 محمد مشبال، الرواية والبلاغة نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، ص14.

3 المرجع نفسه، ص15.

4نقصد بذلك كتابه الأخير "الرواية والبلاغة نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية"، والذي فاز بجائزة كتارا للرواية العربية الدورة الرابعة عن فئة الدراسات النقدية، دورة 2019.

5 المرجع نفسه، ص15 ،16.

6 بتصرف عن: المرجع نفسه، ص16.

7 المرجع نفسه، الصفحة تفسها.

8 حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2011، ص13.

9 انظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص84، 85، نقلا عن: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2 ،2000، ص98.

10جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، منشورات الزمن، سلا، المغرب، 2014، ص20.

11 حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص93.

12 عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف (روايات أحلام مستغانمي نموذجًا)، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، 2019، ص67.

13 حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص22.

14 عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، ص107، نقلا عن: المرجع نفسه، ص32.

15 محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 1، بني ملال، المغرب، 2012، ص46.

16جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص 168.

17 الخاتم عبد الله، مقاربة نقدية لرواية «الغجرية»، الحائزة على المركز الأول في جائزة الطيب صالح، مجلة عواصم، الخرطوم، ع.1، 2015، ص20.

18 جمال بوطيب، السردي والشعري، مساءلات نصية، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، ط2 ،2009، ص34.

19 وئام المددي ، الغجرية، دار مدارك للطباعة والنشر، الخرطوم، السودان، ط1، 2015، ص15.

20 بشرى البستاني، وحدة الابداع وحوارية الفنون، دراسة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2014، ص57.

21 الرواية، ص107.

22 عبد الإله قيدي، الكتابة الشعرية في نماذج من الرواية المغربية، العلم الثقافي، عدد 93/11/20، ص3 . نقلا عن: جمال بوطيب، السردي والشعري، مساءلات نصية، ص34، 35.

23 المرجع نفسه، ص105.

24 المرجع نفسه، ص63.

25 عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2010، ص213.

26 بتصرف عن: جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16. والصورة السردية الموسعة –بحسب جميل حمداوي-هي تلك الصورة التي ترتبطُ بالسرد، وهي تصويرٌ لغوي تخييلي، وتشكيلٌ فني جمالي إنساني، يُراعي مجموعة من السياقات، مثل: السياق الذهني، والسياق النصي، والسياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الأجناسي والنوعي. المرجع نفسه، ص22.

27 محمد مشبال، الرواية والبلاغة نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، ص18. «فبروست مثلا لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغي قائم على التماثل، بل وجعل أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة، حتى أكثرها كنائية. ومجموعة ليبج أي جماعة مو اعتبرت الاستعارة الصورة المركزية في البلاغة...لقد أصبحت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الاستعارة. وقد حاول جينيت نزع هذه الهيمنة من الاستعارة، و إثبات أنّ كثيرا من الاستعارات في رواية بروست ذات أساس كنائي». نفسه، الصفحة نفسها.

28 بتصرف عن: المرجع نفسه، ص18.

29 المرجع نفسه، ص19.

30 بلاغة التفاصيل في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية،2016، تاريخ الاطلاع على المقال: 2017/04/24، سا:12:05. الموقع: www.benhedouga.com

31 المرجع نفسه.

32 جمال بوطيب وآخرون، السردي والشعري مساءلات نصية، ص78.

33 المرجع نفسه، ص8 ،9.

34 جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16

35 عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، دار الأمل، تيزي وزو، دط، 2012، ص55.

36 شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دت، دط، ص23.

37 محمد اشويكة، الصورة السينمائية التقنية والقراءة-دراسة-، الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2 ،2016، ص18. مع ذلك فإنّ فكل جنس أدبي «يستلزم إكراهات ترتبط

بالأسلوب، والطول، والمعجم، بل يقتضي كذلك إكراهات إيديولوجية». مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 2012، ص8.

38 أمير العمري، الصورة السردية في الخيال العربي، المغربي شرف الدين ماجدولين يبحث في جماليات اللغة السينمائية، مجلة الشرق الأوسط، تاريخ الاطلاع: 2019/12/15، سا: 20:14. الموقع: https://aawsat.com/home/article/114956.

39 الرواية، ص8.

40 الرواية، ص10.

41 الرواية، ص11.

42 أمير العمري، الصورة السردية في الخيال العربي.

43 الرواية، ص41..

44 الرواية، ص46 ،47.

45 الرواية، ص19 ،20.

46 الرواية، ص 11 ،12.

47 محمد أنقار، صورة المغرب في الرواية الاستعمارية الاسبانية، ص15، نقلا عن: جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16

48 بالإمكان الرجوع إلى دراسة لنا تعالج حضور العجائبي في رواية الغجرية: السرد في رواية الغجرية لوئام المددي بين الواقعية والعجائبية، مجلة تاريخ العلوم، جامعة عاشورزيان، الجلفة، العدد 11، مارس 2018، ص115-135.

49 غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، تر وتقديم: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت. ص70.

50 ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: محمد جاسم، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1998، ص242.

51 تزفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المساءلة، الجزائر، عدد 4و5، ربيع صيف 1993، ص99.

52 الرواية، ص24،23.

53 الرواية، ص24.

54 الرواية، ص24

55 الرواية، ص25.

56 الرواية، ص65.

57 الرواية، ص63.

58 الرواية، ص19.

59 الرواية، ص89.

60 الرواية، ص22.

61 الرواية، ص77.

62 الرواية، ص88.

63 إبراهيم عامر، الرواية العربية والمونتاج السينمائي، نحو نظرية لتكاملية الفنون، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص129.

* تدفعنا هذه الرواية إلى الربط بينها وبين أفلام "إمير كوستاريكا"، ذلك أنها تحبل بالصور الجمالية الغنية بالتفاصيل الدقيقة، وهي أشبه بلوحات كرنفالية راقصة، تعج بالألوان والتفاصيل والبهجة والحيوية، التي تسم حياة الغجر أو المهرجانات التي ورد ذكرها في ثنايا الرواية. يمكن مشاهدة لقطات من فيلم Chat noir, chat blanc لمعاينة الوشائج بينه وبين رواية الغجرية، من ذلك وصف رقص بطلة رواية الغجرية 'مهتاب' في مدينة الكوت بشارع الهورة، أو وصف مهرجان مصارعة الثيران في بامبلونا، أو وصف عيد الأنوار 'اللومينارياس" في بلدة بارتولومي، فهذه المقاطع جميعا أشبه بلقطات سينمائية . و أيضا فيلم Le temps des Gitans (زمان الغجر) ، أو حتى فيلم Underground (تحت الأرض)، فأفلام كوستاريكا تتميز بشاعريتها الكبيرة، وبتناولها تيمة الغجر.

64 حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009، ص47.

65 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

66 نور الدين محقق، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، موقع مكتبة لسان العرب.

67 الرواية، 70-84.

68 محمد اشويكة، الصورة السينمائية التقنية والقراءة، دراسة، ص40.

69 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

70 الرواية، ص19، 20.

71 لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون المقالات،1993، ص14، نقلا عن: نور الدين محقق، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، موقع مكتبة لسان العرب.

72 المرجع نفسه.

73 بتصرف عن: المرجع نفسه.

74 الرواية، ص85.

75 الرواية، ص36، 37.

76 نور الدين محقق، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، موقع مكتبة لسان العرب.