مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة جامعة تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد:06/ العدد:02/ (2022)، ص400/415

شعرية التصوير السردي في ثلاثية أحلام مستغانمي
The Poetic of figurative narration in Ahlam Mosteghanemi Trilogy

د. يعقوبي قادوية
Yakoubi.kadaouia@cuniv-tissemsilt.dz
جامعة تيسمسيلت
(الجزائر)

تاريخ الاستلام:2022/01/01 تاريخ القبول:2022/02/22 تاريخ النشر:2022/06/02

ملخص:
يعد التصوير من أهم مقومات الخطاب السردي، فهو يشكل بعدا مشهديا يتجلى في التداخل بين الرؤيا والواقع والخيال، فالصورة السردية الحديثة تختلف عن الصورة السردية الكلاسيكية من حيث العلاقة بين مقومات البنية السردية والتشكيل اللغوي والنسيج الخيالي، فالتصوير الحداثي تجاوز الرؤية الواعية التجسيدية إلى الرؤيا الشعرية الإيحائية، فالصورة السردية الحداثية (لغوية/ خيالية/ أسطورية/ واقعية) يجتمع فيها المتناقض والمتضاد في ثنائيات ديناميكية ديالكتيكية، إنها الصورة الدلالية الانتشارية التي تمنح الخطاب بعدا شعريا وجماليا، وسرديا خارقا يؤسس لخصوصية الخطاب الروائي الحداثي.
الكلمات المفتاحية: الصورة- الانزياح- الخرق- السرد- الرواية- اللغة- التشكيل- التصوير- الحداثة- الثنائيات الضدية.

Abstract:
Portraying is one of the important axes of the narrative discourse , it represents a scenery dimension , that we see in interaction between fiction and vision and reality , the narrative figure is different than the classic narrative figure in terms of narrative structure and linguistic configuration , and fictional texture , the modern figurative narration is more inspirational and surpassed the personification . it is more (linguistic / fictional/ mythological /realistic) that gather the contradiction and paradoxal in dynamic dialectic dualities . It is the significant image that gives the discourse a poetic , narrative and esthetic dimension , that makes it specific to and modern .
Key words : figure /code switch/narration/intrusion/novel/ language/ configuration/portraying/modernization/antonym dualities .

1-مقدمة:

تعلّق مفهوم الصورة بالبلاغة وعدّت الصورة آلية من آلياتها الفعّالة ومن أرقى خصائص التعبير في الكلام عامة والنص الأدبي خاصة، فلغة الخطاب الأدبي" هي أبعد من أن تكون مجرّد لعبة منطقية وأوسع من أن تكون هندسة ألسنية، فهي تكشف عن كينونتها وثرائها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في الابتكارات الفنية والجمالية أو الأساليب البلاغية والخطابية، أو المهارات المجازية والاستعارية"[(1)] . لقد تخلّصت الصورة الفنية من النظرة المنطقية والتطبيقات الإجرائية الآلية فتحوّلت إلى نظام خاص يخضع في قيمته الكلّية إلى قوّة المبدع على ابتكار-خلق- رؤى وتشكيلات لغوية/دلالية دائمة الانفتاح والتحوّل، وبالتالي ضرورة وجود تلق خاص لهذه الصور؛ أي متلق قادر على استيعاب رحابة هذا النظام واتساعه باعتباره نظاما خاصا يقوم على الانزياح الدائم عن كلّ ما هو عادي ويومي ومنطقي

ومألوف، ففعالية الصورة الشعرية في اتساعها واحتوائها للمتنافرات والمتناقضات حدّ التماهي تحتاج إلى فاعلية تلقي مشابهة يكون فيها أفق توقع القارئ قادرا على إدراك جمالية هذا التحوّل والتشابك العلائقي.

2- **الصورة بين التقريب والتشويق:**

لم تعد الصورة "مجرّد زخرف زائد، بل إنّها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم"[2] والخطاب الروائي الحداثي وبالرغم من كونه يقوم على آلتي السرد و الحكي بشكل محوري مما يدفع به إلى النثرية الإبلاغية بالدرجة الأولى إلاّ أنّه يوظّف آليات وأساليب متعدّدة للتعبير عن حمولته الشعرية ولعلّ منأهم هذه الوسائل التي يوظّفها الخطاب الروائي –الحداثي خاصة- هو تكثيف الصور الشعرية. يراوح خطاب الثلاثية بين الوظيفة المرجعية والشعرية إلاّ أنّه يدفع بالوظيفة الشعرية إلى أقصاها في بعض المقاطع فتأتي لغتها مشحونة بالشعر، مدفوعة بالمجاز، مزدحمة بالصوّر الشعرية، ولعلّ هذا ما يثير المتعة واللذّة ويولّد التشويق لدى القارئ فالثلاثية تشكل مزيجا من الانفعال والعاطفة والتاريخ والواقع والمعرفة والرؤى الإنسانية وقد سعت الروائية إلى تحويل هذه العاطفة المشحونة بالجنون والتمرُّد والحلم والشّهوة إلى لغة شعرية تسرّبها إلى المتلقي وفق مظهر تكثيف الصوّر ذلك أنّ " الصورة هي وليدة العاطفة، إنّ العاطفة بدون الصورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[3] و " العاطفة أساس كل أدب"[4].

إنّ العاطفة مفهوم مجرّد غير قابل للقياس المعياري وقد جاءت بعض الصور في خطاب الثلاثية مفاجئة، مربكة، مثيرة للدهشة، واللّذة والمتعة، متجاوزة المألوف من العلاقات المنطقية بين الدوال والمدلولات، محاورة للذات، رافضة التموْقُع ضمن المفاهيم البلاغية، المنطقية الضيّقة ويمكننا أن تجترئ بعض الصور المشحونة بعاطفة شعرية من خطاب الثلاثية. تقول الروائية: "ما زال كلّما تحدّث تكسوه اللغة، ويعرّيه الصمت بين الجمل. وهي ما زالت أنثى التداعيات. تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي...على عجل. هيذي عارية الصوت. تكسو كلمات اللقاء بالتردّد بين سؤالين تحاول كعادتها، أن تخفي بالثرثرة بردها أمامه. كادت تسأله: لماذا لبس ابتسامته معطفا للصّمت، اليوم بالذات بعد شهرين من القطيعة؟ ثم فكّرت في سؤال آخر: أينتهي الحبّ عندما نبدأ بالضحك من الأشياء التي بكينا بسببها يوما؟ وقبل أن تسأل، بدا لها وكأنّه غير مكترث إلاّ بصمتها أمام ضحكته لحظتها فقط تنبهت إلى انّه لم يكن يرتدي معطفا. الحزن لا يحتاج إلى معطف مضّاد للمطر، إنّه هطولنا السريّ الدائم".[5]

يمكننا أن نتابع الاتساق السردي للصورة الروائية في هذا المقطع كما يلي: ينبني هذا المقطع السردي على شحنة شعرية مجازية كبيرة، فهو يرتكز على مجموعة من الآليات التي تضمن انتظامه على مستوى واحد من الكثافة والانزياح، إلى درجة يبدو فيها المقطع ورغم درجة الكثافة اللغوية وطغيان مظاهر الانزياح واتساع الفجوة: مسافة التوتر بين الدال والمدلول، متماسكا، ومنسجما ضمن السياق النّصي العام، إلاّ أنّ الصورة ورغم انتشاريتها وتشابك النسيج المجازي فيها لا تحمل أيّ فرضية تبرز عامل التشتّت والذي غالبا ما يربك القارئ وفي الوقت ذاته تعمل الصورة على إثارة تأمّله- القارئ- الجمالي وإيقاظ حسّه واستجابته الشعرية وهذه مفارقة تجمع بين التوحُّد العضوي والانسجام العلائقي والمنافرة الإسنادية داخل البناء الكلّي للصورة، كما أنّ غياب عامل التشتّت يحقق صفة الاتّساق السردي والشعري للصورة الروائية في المقطع –والثلاثية عموما- وقد ارتكزت الصورة في المقطع على آليات منها:

أ- طغيان ضمير المتكلم المباشر على المقطع كله وبالتالي فالمقطع مصوغ وفق منظور واحد، يعزّزه الحضور الجليّ لضميري الغائب (هو/هي).

ب- يظهر في المقطع تماوج بين رؤيتين رؤية هو/هي إلاّ أنّ هذا التماوج خاضع لرؤية أحادية هي رؤية "الأنا الراوي" ممّا ينشأ عنه توتّر داخلي بحيث تنشطر "الأنا" لتتمثل ذاتها في أبعاد رؤيوية أخرى، مناقضة أو موافقة مما يجعل المقطع ثريا دلاليا.

ج- أمّا حركة المعنى في الصورة؛ فهي حركة متموّجة متناغمة تتوارى خلف تشكيل لغوي/دلالي مشحون بطاقة مجازية مُتبدِّيَة عبر مجموعة من البدائل؛ اللغة، الصمت، الكلمات... فيظهر في ملفوظاته ودلالاته وكأنّه يتوالد عبر محاور مجازية متعدّدة، ويمكننا أن نلمح ذلك من خلال دلالات-رؤية إحتمالية- الصوّر التالية:

تكسوه اللغة..... ⟵ اللغة فعل مخاتلة وستر.

يعريه الصمت... ⟵ الصمت فعل انفضاح وانكشاف.

تخلع وترتدي الكلمات... الكلمات فعل تحوّل
تخفي بالثرثرة بردها.. الكلام فعل انحجاب وإخفاء.

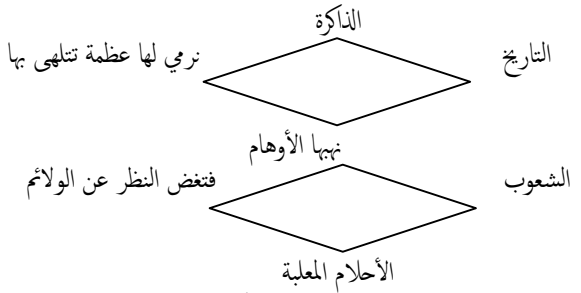
تقول الروائية: "كان في الجوّ براعم جنون لشهوات مؤجّلة أزهرت أخيرا خارج بساتين الخوف، لكن في بيت متورّط في حزننا أكثر من أن نفرح فيه. بدا لي كأنّنا لاستحالة فرحنا،كنا نمارس الحب رقصا بنشوة الحزن المتعالي . و قبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرم الحزن ، صامتا كنت جالسا قبالتها، طربا لفرط حزني ، حزينا لفرط طربي ، منتشيا بها لفرط جوعي إليها. دمائي تصهل تجاهها دوما، تنتهي كرما يعتصر تحت وقع قدميها . أحببت فصاحة قدميها المخضبتين بدم الرجال ، في كلّ رغبة شيء من العنف المستتر . ألهذا خفت كعبها ، أم لأنّه لا يليق بقسنطينة الرقص بكعب عال"[1]. نلاحظ أنّ تركيب الصورة السردية في هذا المقطع يجنح نحو التجريد بل يكاد يتحوّل إلى تجريد خالص فالصورة تتشكل من أطراف ذهنية مجرّدة (براعم جنون الشهوات) (بساتين الخوف)، (الرقص يضرم الحزن) (طربا لفرطي حزني)، (دمائي تصهل)،(فصاحة قدميها)، إنّ العلاقات بين الدوال والمدلولات في هذا المقطع تشكّل فجوة : مسافة التوتر شديدة الإتساع فهذه العلاقات مفاجئة تخترق أفق التوقع المنطقي المعياري ،لدى القراء وتتجاوزه إلى رحابة الفضاء الخيالي ،حيث تتصالح وتتآلف الأضداد و المتنافرات فتحيلنا الصورة –هنا- إلى العالم الداخلي حيث الهواجس و التوترات وحيث حقيقة الذات ، إن التناغم بين العناصر المشكّلة للصورة تشكل ملمحا شعريا جماليا ، يشف عن رؤية شعرية وجدانية يمكن رصد بعض ملامحها فيما يلي :

تتوّزع الصورة بشكل انتشاري متحوّل باستمرار قابل للتموّقع ضمن قراءات متعدّدة وبرؤى مختلفة ولعلّ هذا من أهمّ خصائص الصورة الشعرية، صورة الإيحاء والتلميح، صورة فضفاضة الدلالة لا تزيدها القراءة إلاّ اتساعا وتشابكا وبالتالي ثراء. وإذا كانت الصورة لا تعتبر "العنصر المكوّن للأدب، لأنّها في ذاتها ليست سوى أداة، لخلق أقوى انطباع ممكن فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة"[6] إلاّ أنّها "هي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له بل إنّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"[7] ومع المتلقي فالصورة لها قدرة الحجب والكشف، فهي تحجب وراء بنائها

وعلاقاتها اللغوية رؤية العالم وموقفا من مشكلاته وتناقضاته وطريقة حضور فيه وليست مجرد تشكيل لغوي محض وانزياح لغوي قائم على قواعد تركيبية تتحوّل مع الزمن إلى قوانين معيارية يمكن تعلّمها وتلقينها كما تكشف عن علاقات تقريبية وتغريبية وتشويقية فيما بين الإنسان و ذاته والعالم وأشيائه فالصورة فيما هي تبتكر تشكيلها اللغوي/الدلالي، المتميّز تحيلنا على واقع موازي ومفارق، عالم لغوي له نظامه وعلاقاته ونسيجه الخاص. تقول الروائية: " هكذا التاريخ دائما عزيزتي، وهكذا الماضي...ندعوه في المناسبات. ليتكفل بفتات الموائد. نتحايل على الذاكرة، نرمي لها عظمة تتلهى بها، بينما تنصب الموائد للآخرين. وهكذا الشعوب أيضا نهبها كثيرا من الأوهام..كثيرا من.
الأحلام المحلية، من السعادة المؤجلة، فتغض النظر عن الولائم التي لن تدعى إليها. ولكن لم أع كلّ هذا إلاّ بعد فوات الأوان. بعدما رفعت الموائد. وانسحب الجميع لأبقى وحدي...أمام فتات الذاكرة".[8]

تقوم الصورة السردية في هذا المقطع على محوري الرفض/التهكّم موظّفة علاقات انزياحية ولغة مجازية تعمل على توليد علاقات دلالية مفاجئة، بين الدوال والمدلولات. حيث يقوم المقطع على ثنائية (التاريخ والذاكرة)، (الشعوب/الحكام)، (العظمة/الخيبة)، إلاّ أنّ التعبير عن هذه الثنائيات جاء بصيغة مختلفة عن ما هو مألوف وعادي، بشكلها المكثف الذي يقوم على التلميح والإيحاء.

إنّ هذه الصورة في كليتها صورة شعرية تنبثق من عمق الواقع وتتنفّس رائحة العصر وتكشف زيف المظاهر وخيبة الإنسان.



ويرى " بيير روفيردي" P. Reverdy أنّ " الصورة هي الإبداع الخالص للروح (....) وكلّما تباعد الواقعان المتقاربان، غدت الصورة أقوى، وامتلكت طاقة وواقعا شعريا"[9] وإذا كانت الصورة في مرحلة سابقة تعمل على الجمع بين الأطراف المتقاربة بالكشف عن أوجه التداخل بينها وتجسيدها فإنّها في الخطاب الأدبي- المعاصر والحداثي خاصة- تعمل على الجمع بين الأطراف المتباعدة وحتى المتنافرة والمتضادة ،أشياء و أطراف يجمعها التغريب لا التقريب والاختلاف لا التماثل في نسيج وبناء شكلي لغوي/ دلالي منسجم، لتُوَلِّد الصورة في المتلقي مزيجا من حركات الانفعال والخلخلة والاندهاش والمتعة ولهذا تعتبر الصورة " برزخ التفارق بين الوجود والماهية فيتوحّد الآتي بالمطلق والغائب بالحاضر والحلم بالواقع"[10].

تبدو التجربة الروائية الحداثية تجربة انفعالية وثائرة ومتوترة مدفوعة بها جس التجاوز والتخطيّ والانفلات من التقسيمات المعيارية والمنطقية المقيّدة للعملية الإبداعية في كثير من الأحيان ولذلك جاءت لغتها-الرواية الحداثية- شعرية، مجازية، تبحث عن معادل موضوعي (لغوي) يتّسع لتجسيد وتصوير وتوصيل التجربة الروائية في شكل جمالي فني شاعري بكلّ ما تحمله هذه التجربة من توافق وتفارق إلى المتلقي.

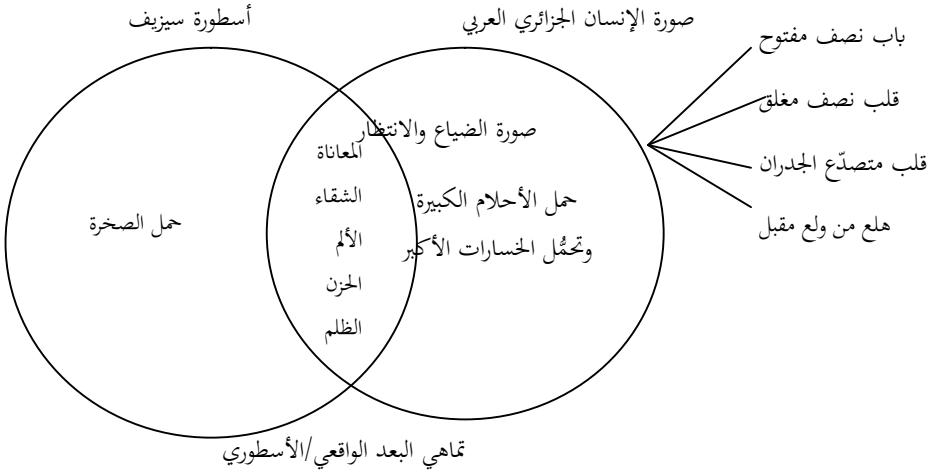
تتولد الصورة الشعرية نتيجة لتضافر وتساند كلّ الحواس والملكات والقدرات الفنية فالكاتب حين يربط بين الأطراف والأشياء لغويا برؤاها الخاصة النابعة من عمق تجربته المتميّزة تثير في المتلقي العاطفة والخيال والفكر والحدس لتعبّر الصورة في النهاية " عما لا يمكن للكلمات التعبير عنه"[11].

فكيف استطاعت الروائية أن توصل عاطفتها إلى القارئ عبر خطاب ثلاثيتها؟

تقول الروائية: "بين الرّغبات الأبدية الجارفة...والأقدار المعاكسة...كان قدري وكان الحبّ يأتي متسلّلا إليّ ، من باب نصف مفتوح، وقلب. نصف مغلق. أكنت أنتظره دون اهتمام تاركة له الباب مواربا، متسلّية بإغلاق نوافذ المنطق؟ قبل الحبّ بقليل، في منتهى الالتباس تجيء أعراض الحبّ أعرفها وأنا الساكنة في قلب متصدّع الجدران، لم يصبني يوما، هلع من ولع مقبل كإعصار. كنت استسلم لتلك الأعاصير التي تغيّر أسماءها كلّ مرّة، وتأتي لتقلب كلّ شيء

داخلي...وتقضي بذلك القدر الجميل من الدمار".[12] تعبّر الصورة عن حالة الضياع والانتظار ، انتظار حبّ لا يأت إلاّ ليذهب بذلك (القدر الجميل من الدمار)، حيث تتداخل العواطف والمشاعر و الأفكار ويتماهى الدمار/الجمال، الحزن/السعادة، الأمل/اليأس، حيث منطقة الالتباس فيتحوّل القلب إلى بيت كلّما فرغ من سكانه أهله أناس آخرون، وهكذا... إنّ هذا التناغم التركيبي والانسجام الدلالي، شحن الصورة بموسيقى داخلية تجلّت على مستوى القيمة التعبيرية حيث ارتفعت بالصورة إلى ذرى جمالية شعرية.

يبدو أنّ الروائية انطلقت في خطاب ثلاثيتها من رؤية الوصل بين ما يحمله النّص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النّص، إنّ المبدع ينشئ النّص الأدبي وهو واع بهذا التفاعل لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قويا وهذا ما عملت الروائية على تجسيده-إظهاره-للدفع بقوة تأثير الخطاب على المتلقي إلى أقصاها فجاءت بعض الصور في الثلاثية، مشحونة بالانفعال الذاتي وعاطفة الحزن والألم الذاتي/الجماعي وضياع الذات بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. تقول الروائية: " عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنّك منذور للخسارات الشاهقة ، لفرط ارتفاع أحلامك . نحن من تسلق جبال الوهم ، و حمل أحلامه ..شعاراته ..مشاريعه ..كتاباته ..لوحاته ، وصعد بها لاهثا حتى القمة ، فكيف تدحرجنا بحمولتنا جيلا بعد آخر نحو منحدرات الهزائم ومن يرفع كل الذي وقع منا في السفح؟ "[13]. تعبّر هذه الصورة في تمازجها مع أسطورة سزيف ، رمز الشقاء الإنساني عن واقع الإنسان القسنطيني ، الجزائري والعربي ، في أحلامه ورفضه وتمرُّده في تضحياته و خساراته وهزائمه و معاناته، حيث تحوّل الحلم و الأمل إلى صخرة سزيف / الإنسان العربي الذي كُتب عليه حملها و إسقاطها في كلّ خيبة.



تنبني الصورة الشعرية على آليتي تفعيل ضروريتين هما المجاز والخيال وبمعزل عنهما لا تتعدى الصورة حدود الترجيع الآلي للعلاقات الموجودة بين الإنسان والعالم والأشياء والمواقف.

3- الصورة السردية بين الخيال والمجاز:

ليست الصورة مجرّد علاقات مفاجئة واعتباطية بين الكلمات وإنّما هي "خلاصة تجربة وكينونة أيضا، لذا يجب أن نعيد النظر في مفهومنا للصورة فهي ليست صدمة لغوية بل ينبوع وجودي كياني"[14] يغرق القارئ في سلسلة من الدلالات والتراكمات الفكرية والتاريخية والاجتماعية.. كما يعمل على كسر المعتاد والمعيار وخلخلة أفق توقعات القارئ مما يدفع هذا الأخير إلى تفعيل قدراته الفكرية والمعرفية والخيالية واللغوية من أجل القبض على الصورة السردية الشعرية في كلّيتها.

إنّ "ما يجعل المضمون شعريا ليس التمثُّل بما هو كذلك وإنما هو الخيال الفني"[15] وقد اعتبر "حازم القرطاجني" أنّ "المخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط لأمور أو تنقبض لأمور من غير روية ولا فكر واختيار، وبالجملة تنفعل له إنفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقا به، غير كونه مخيلا، أو غير مخيل فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه، طاعة للتخييل، لا للتصديق.. [ف] الناس أطواع للتخيل منهم للتصديق"[16].

والتخييل هو أن تقوم في خيال المتلقي "صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط والانقباض"[17] فخيال المبدع يمنح للصورة حتى ولو وُجدت في ذهن المتلقي قبلا في شكلها الآلي المتداول صفة الشعرية والتميُّز بتوليدها لعلاقات جديدة بين أطراف الصورة فالخيال مصدر للشعرية باعتباره يشكل "القوة الرؤياوية التي تستشفُّ ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوّة التي تطلّ على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور"[18]. تقول الروائية: "فأعود رفقة البحر مشيا على الأقدام. أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني أنتعل علامات الاستفهام".[19] "الوقت" لا".. في بهو الحزن الفاخر، تعلّمي الاحتفاء ليلا بالألم..كضيف مفاجئ هو ألم فقط..فلا تستعدي كما لو كان دمعك الأول متأخر هذا البكاء، لحزن جاء سابقا لأوانه، كوداع.. يقول الحب: ألو.."نعم" وتجيب الحياة:ألو.."لا". والملح يتسرّب عبر خيط الهاتف يجتاحنا.بين استبداد الذاكرة، وحياء الوعود. تتباع الأشياء رحلتها.. دوننا".[20]

يبدو التمازج بين الواقع والخيال جليا في هذه الصورة حيث تنصهر مجموعة من الصور لتشكّل صورة واحدة فيتداخل واقع الرغبة وفضاء اللغة الخيالي، وتتماهى المشاهد والمواقف واللحظات بين اللقاء والوداع بين الحقيقة والشك بين الحب والحزن تتعالق الصور لتتشكل صورة مشعة بالدلالات مشحونة بتراكم عاطفي وجداني ذاتي وإنساني.

الصورة الواقعية	الصورة المجازية الخيالية
أعود ماشيا على الأقدام أمشي..	البحر يمشي على الأقدام تمشي الأسئلة.. أنتعل علامات الاستفهام.. استبداد الذاكرة حياء الوعود

لقد كان النقاد قديما-في غالبيتهم- ينظرون إلى الصورة في إطار علاقاتها التماثلية التقريبية، مؤكدين على العلاقة المنطقية والعقلية فيما بين أطرافها بالنظر إلى الجانب المرئي الحسي، فكلمة صورة كانت تستعمل في الغالب" للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق –أحيانا- مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات"[21] فالنظرة التقليدية قامت على رؤيا حسية، تقريبية بين العناصر المكونة للصورة من أجل تقريب البعيد في شكل حسي وبهذا تكون الصورة "عقلية مقصودة لذاتها، مهمتها تنحصر في عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به"[22] فلا تتعدى الصورة حدود المعنى القريب القائم على التشابه وبهذا تفقد -الصورة- شحنتها الإيحائية الشعرية لتنحصر في حدود المحاكاة التقريرية للواقع.

في حين أنّ الصورة في الخطاب الحداثي، تنبني أساسا على إلغاء المعايير الحسية والارتفاع بالمستوى التجريدي فهي لا تعمل على تقريب البعيد في شكل حسي بل هي" القريب الذي يبقي المعنى بعيدا"[23] "وتغدو الصورة ملحوظة أكثر بقدر ما يكون طرفاها متباعدين أحدهما عن الآخر"[24] متجاوزة حسيّة الواقع بموضوعيته وماديته إلى عالم آخر يكون للذات المبدعة فيه دور الفعالية الإيجابية، حيث يضفي الكاتب على صوّره شحنة عاطفية وجدانية، يتمازج فيها المادي والروحي، الحسي والذهني والموضوعي والذاتي، والمرئي واللامرئي فينصهر الكلّ في فضاء لغوي ينزع إلى الإيحاء والمجاز والخيال وتتحوّل الصورة إلى "تركيبة وجدانية تنتمي أكثر ما تنتمي إلى عالم الداخل"[25].

تقول الروائية: "قسنطينة المكابرة لا تدري ماذا تفعل بثراء ماض تمشي في شوارعه حافية. قسنطينة الفاضلة التي تحرسها الآثام ويحكمها الضجر المتفاقم، وهذيان الأزقة المحمومة المثقلة بالغرائز المعتقة تحت الملايات"[26]. إنّ العلاقات المتشابكة داخل هذه الصورة من تماهي عناصر متعددة لغة وإيقاعا وخيالا ومجازا.. تعني أنّ الصورة الأدبية "لم تعد تتشكل من علم البيان والبديع فقط، بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق، والمتناقضات والصياغات الجديدة، التي تحتوي اشتقاقات جديدة، وعلامات ورموز.. والموسيقى والعاطفة"[27] وقد تتحوّل الصورة من فعالية إيجابية إلى "قوّة سلبية تحجب عنا الواقع وتغلق أبوابه دوننا، حين تنبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطا صيغيا وحين تصدر كيفيا دون ناظم رؤياوي خلاق"[28] وحين يفرط المبدع في توظيف قدراته الخيالية والمجازية، فالخيال يجنح بالخطاب الأدبي نحو الغموض، إلاّ أنّ هذا الغموض قد يكون عاملا من عوامل تحقيق شعرية الخطاب، إذ أحسن الكاتب توظيفه محتفظا بالحد الأدنى من الفهم للقيمة الإدراكية للصورة.

أما إذا كان هذا الغموض ضربا من اللامعقول والعبثية والتلاعب اللغوي الجاف، فإنّه يسلب الصورة جماليتها، وعلى الرغم من أنّ "الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"[29] فالكاتب الروائي لا يحتاج دائما إلى كلّ هذا الغموض والتوغّل في عوالم ما ورائية، مبهمة، و"إنّما يحتاج إحساسا عميقا بواقعنا وحياتنا"[30].

حاولت "أحلام مستغانمي" التوغُّل في واقعنا الوطني القومي والإنساني بتوتُّراته وتناقضاته، فجاءت أغلب صورها موحِّدة " بين الأشياء المتناقضة، وبين الجزء والكلّ، إنّها شبكة ممتدّة الخيوط، تربط بين نقاط كثيرة، وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء، فتظهرها على حقيقتها، ومن هنا تصبح الصورة مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا أي تغيير في نظام التعبير عن الأشياء"[31]. تقول الروائية: "كنت أريد أيضا، أن تكتشفي العروبة في رجال استثنائيين، كما لم تنجب هذه الأمة. رجال ولدوا في مدن عربية مختلفة، ينتمون إلى أجيال مختلفة، واتجاهات سياسية مختلفة، ولكنّهم جميعا لهم قرابة ما بأبيك..بوفائه وشهامته، بكبريائه وعروبته..

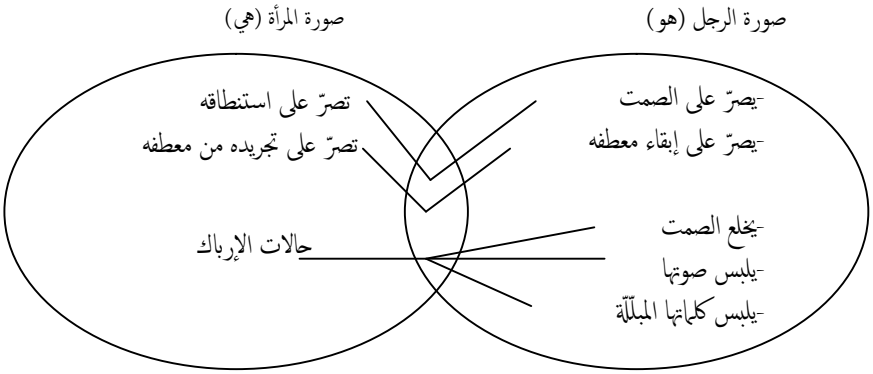
جميعهم ماتوا أو سيموتون من أجل هذه الأمة. كنت لا أريد أن تنغلقي في قوقعة الوطن الصغير، وأن تتحوّلي إلى منقبة للآثار والذكريات، في مساحة مدينة واحدة فكلّ مدينة عربية اسمها قسنطينة، وكلّ عربي ترك خلفه كل شيء وذهب ليموت من أجل قضية، كان يمكن أن يكون اسمه الطاهر.. وكان يمكن أن تكون لك القرابة به"[32].

استطاعت الروائية في خطاب ثلاثيتها أن توظف الصور بشكل شعري مكثف حتى بدى الخطاب وكأنه تحرر من آلية السرد والحكي في بعض المقاطع ليتحوّل إلى بوح عاطفي وفكري وذاتي انفعالي، وقد ساهمت طبيعة الخطاب الروائي النثرية في ذلك فكلما "خف الانتظام الوزني كلما إزداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة"[33] فالصورة تقترب من الشعرية تبعا لكيفية توظيفها للواقع والخيال والمجاز، فهذا الأخير هو "عدول عن طريق الخيال، الذي يوحِّد بين المشاعر المتضادة، ويعدِّل منها بحيث تصير نتاج مفاعلات عدة"[34] والمجاز مصدر من مصادر التعالي اللغوي، فـ "بسطوة الهاجس المجازي، وتوجهه تقلع اللغة إذن، عن قول المشترك والمتداول وتندفع بضراوة محببة لتربك العلاقات المألوفة بين الملفوظ ومرجعياته وتدخل دائرة الغائم والملتبس، لتتحوّل إلى لغة خالقة، تبتكر وتغير وتستفز وتستولد لذّة التعبير القصوى" [35] وهذا ما حقّقته الصورة السردية في خطاب الثلاثية، فلغتها مجازية تخطّت الواقع المرئي إلى واقع ذهني عاطفي جواني ذاتي وانفعالي إنساني، يتأجج بالبوح والحلم والخيال والشعر، إنّ هاجس المجاز في خطاب الثلاثية يشكِّل إمكانية العبور من العادي المتداول والمألوف إلى الجمالي والشعري الإيحائي، إنّه انفتاح على التعدّد غايته تكثيف الدلالة والانزياح باللفظ عن وضعه القاموسي إلى حالة شعرية، فكأنّ المجاز يخرج باللفظ من اليقين إلى الظن والاحتمال وبالتالي من الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة.

لقد اكتسبت لغة الثلاثية إمكانية التحوّل الدلالي المستمر، فلغتها المجازية تنأى عن العلاقة المنطقية بين الدال والمدلول وتعمل على انتهاكها وإعادة تشكيلها وفق منظور مختلف، هكذا تُفلت اللُّغة من الصرامة المعيارية لتتلّبس بروح الشعر. تقول الروائية: "مخيفة هي الكتابة دائما، لأنّها تأخذ لنا موعدا مع كلّ الأشياء التي نخاف أن نواجهها أو نتعمّق في فهمها". [36] وتقول: "دوما، كنت أقول لامرأة كانت أنا: لا تمرّي عندما تشغل الحياة أضواءها الحمراء. تعلّمي الوقوف عند حاجز القدر، عبثا تزورين إشارات المرور. لا تؤخذ الأقدار عنوة. وكنت أقول.. لقلب كان قلبي: حاول أن لا تشبهني، لا تكن على عجل. أنظر يمينك ويسارك، قبل أن تجتاز رصيف الحياة. لا تركب هذا القطار المجنون أثناء سيره. الحالمون يسافرون وقوفا دائما، لأنّهم يأتون دائما متأخرين عن الآخرين بخيبة! وكان يردّ: "كل من عرفت مشت على أحلامهم عجلات الوطن. والذين أحببت، تبعثروا في قطار القدر. فاعبري حيث شئت. ستموتين حتما.. في حادث حب!""[37].

تبدوا الصورة السردية وكأنّها "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[38] فالصورة الشعرية الروائية لم تعد مجرّد نسيج لغوي للواقع في ظاهره المرئي المحسوس، ولا تجسيدا للتجانس والتقارب بين الأشياء، بل تحوّلت إلى تركيبة لغوية معقدة، تتلاشى فيها الحدود، تتألف المتناقضات، كونها تعبِّر عن حركة الذات، وتوتراتها الشعورية والفكرية.

تقول الروائية:"وهذا الرجل الذي كان يصرّ على الصمت، وأصرّ أنا على استنطاقه، ويصرّ على إبقاء معطفه، وأصرّ على تجريده منه، مازال يربكني في كل حالاته، عندما يخلع صمته..ويلبس صوتي وكلماتي المبللة"[39]



مجال تعالق الصور

إلاّ أنّ " معنى أية صورة يتمثل في تعارضها مع صورة أخرى، أو في كونها أ شدّ كثافة منها بقليل أو بكثير"[40] ولذلك يمكننا أن نقابل الصورة الأولى مع أخرى من النّص نفسه.

تقول الروائية: " أحيانا، كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة. كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة ،والمواقف الحاسمة. وكانت امرأة تجلس على أرجوحة "ربّما" فكيف للغة أن تسعها معا؟"[41]. يمكننا بعد مقارنة الصورتين أن نلاحظ أنّ الصورة الثانية أشدّ كثافة من الأولى وربّما أكثر إيحاء فهي تهفو إلى التلميح لا التصريح، حيث تضعك على حافة المعنى ولكنّها لا تصرّح به. إنّ لغة خطاب الثلاثية –والخطاب الروائي الحداثي عامة- هي " أبعد من أن تكون مجرّد لعبة منطقية و أوسع من أن تكون هندسة ألسنية، فهي تكشف عن كينونتها وثرائها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في الابتكارات الفنية والجمالية، أو الأساليب البلاغية والخطابية أو المهارات المجازية والاستعيارية"[42] فـ " المجازات تؤثر على آلية الاختيار (أو الاستبدال)، والصور تؤثر على التداخل السياقي"[43].

ويرى "غنيمي هلال" أنّ المجاز ليس شرطا ضروريا لتكوين الصورة، فاللغة المعيارية قد تكون دقيقة التصوير وخصبة الخيال وإن لم توظف الأسلوب المجازي فـ " الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير، دالة على خيال خصب"[44]. تقول الروائية: "التغابي هو ما اكتسبته من اليتم عندما تعيش يتيما. تتكفّل الحياة بتعليمك أشياء مختلفة عن غيرك من الصغار تعلّمك الدونية، لأنّ أول شيء تدركه هو أنّك أقل شأنا من سواك، وأنّه لا أحد يردّ عنك ضربات الآخرين ومن بعدهم ضربات الحياة، أنت في مهب القدر وحدك كصفصافة، وعليك أن تدافع عن نفسك بالتغابي، عندما يستقوي عليك أطفال آخرون، فتتظاهر بأنّك لم تسمع...وأنّك لم تفهم...لأنّك تدري أنّ لهم آباء يدافعون عنهم ولا أب لك"[45]. تصوّر لنا الروائية صورة اليتيم برؤية عاطفية شعرية، بلغة نثرية أقرب للعادي واليومي، رغم احتوائها على بعض المجازات (في مهب القدر-تدافع عن نفسك بالتغابي ...)، إلاّ أنّ لغتها في هذا المقطع تنبثق من عمق التجربة الواقعية، لغة عادية، وعبارات تقترب من الاستعمال اليومي للألفاظ، وتكمن شعريتها في دقّة تصويرها وتوغلها في العاطفة الإنسانية- الشعور باليتم- وخصب خيالها.

فيما يرى "مُحَمَّد الولي" أنّ المجاز"هو الطاقة الخلاّقة التي تُرغم الأشياء على أن تقول ما لا تبوح به واقعيتها"[46] فاللغة المجازية "هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة"[47] ويتجلى هذا المخزون بصورة شعرية وفعالة في تشكيل الصورة فتتحوّل هذه الأخيرة إلى آلية اختراق للنظام الإشاري المباشر.

إنّ طاقة اللغة في خطاب الثلاثية لا تنتهي عند حدود معينة تنحصر في جنوحها ورغبتها في كشف المحجوب واختراق المعيار، فهي لا تهفو إلى "الانفلات من قفص النثر، عند الصورة والتشبيه بدلالته المباشرة فحسب بل تجنح دائما، إلى التمرُّد على طبيعتها النثرية، وترتكب الكثير من الانحرافات الممتعة التي تثري حيويتها"[48].

الصور في خطاب الثلاثية تتولّد من عمق تفاعل الواقعي والمتخيّل فهي تنتزع عناصرها من الواقع لتصهرها في بوتقة الخيال وانّه لمن المغالطة أن تعتبر الصورة- الروائية خاصة- بناءا مستقلا، مكتفيا بذاته، منعزلا عن القارئ، أو اعتبارها مجرد تجسيد لغوي لما هو حسيّ-موجود- إنّ الصورة الشعرية تنبثق من انصهارها الواقعي/الخيالي ولذلك يجب أن ندرك أن"لا مطابقة بين الصورة الذهنية والمرجع الذي تحيل العلامات اللغوية أو التعبير اللغوي عليه، بل انزياح ومفارقة بين المستوى التعبيري ومستوى الموجودات المادية من حيث هي (أي هذه الموجودات) مرجع؟ بالإنزياح تنهض الكتابة على مستواها المستقل، وتقيم العلاقات الخاصة بها داخل عالمها. تستقيم الكتابة في خصوصي لها عن المرجعي، تفارقة متميّزة عنه، لكن بدون أن تنقطع عنه"[49]. يشكّل المجاز والخيال الخلفية الجمالية التي تقوم عليها شعرية الصورة الروائية في خطاب الثلاثية، فيما يمنحها السياق طاقة التعدّد والاستمرار الدلالي.

4-شعرية الوصف في خطاب الثلاثية:

احتفى الخطاب الروائي-الحداثي خاصة- بتقنية الوصف الفني وعمل على تكثيف المشاهد الوصفية التي تجسّد العلاقة القائمة بين العالم الواقعي والمتخيّل وتظهر قدرة الروائي على الانتقال من الكائن إلى الممكن ومن المتحقّق إلى المحتمل فـ"الوصف في السرد حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف، أن نصف دون أن نسرد ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت"[50].

شهد الوصف تحوّلا كبيرا على مستوى الوظيفة لا المفهوم، فوظيفته لم تعد محصورة في التصوير الفوتوغرافي الذي يهدف إلى نقل المشاهد كما هي في الواقع فيبدو الروائي وكأنّه يسعى إلى تحميل لغته وبالتالي خطابه وظيفة نقل الواقع حتى يتراءى للمتلقي وكأنّه يلمس حسيا المشهد الوصفي عبر واقع لغوي مواز، لقد أصبح " الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذريا-لأنّ أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها"[51] ذلك أنّ الوصف الساكن يحرمُ المشهد الموصوف من شعريته وجماليته ويحوّله إلى صورة فوتوغرافية ساكنة تجمّد الطبيعة والأشياء وحتى العواطف والأحاسيس الإنسانية، ويسلبة بعده الإيحائي وديناميته الشعرية.

يعمل الوصف على دعم الحركة السردية وانمائها في بعدها الحركي الدينامي الفني حيث" يقوم الوصف في الفعل السردي مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النّص اعتداله واستقامته، وليس السرد في حقيقته الأولى إلاّ وصفا لوقائع وأحداث، تتخلّلها حوارات في إطار زماني مكاني"[52] فعلاقة الوصف بالسرد علاقة تبادلية لا يجب أن يطغى فيها واحد على الآخر وانّما يجب مراعاة التناسب بينهم واقتضائها لبعضها في الخطاب الروائي " إذ كلّما تدّخل الوصف، توقّف السرد، وتوارى الحدث إلى الوراء. من أجل ذلك لا ينبغي أن يطغى الوصف على السرد والاّ أساء إلى بنائه، وربّما أفقده بعض خصائصه فيضيعه تضييعا"[53] ولا يوظّف السرد بشكل مطلق.فيفقد الخطاب الروائي خصوصيته وجماليته.

لقد احتفى الروائيون بالوصف بهدف " إبراز الديكور، وتحديد إطار الحدث وإظهار المظهر الفيزيقي للشخصيات، بقصد مماثلة وموافقة العالم الواقعي"[54].تقول الروائية:"عندما تعمّقت في منطقه، اكتشفت أنّ كلّ رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لاتتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة تفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حدّ اختيار لون السجّاد ..ورسوم الستائر..وشكل المزهرية. ولذا..تعلّمت أن أحذر الرّوائيين الذين يكثرون من التّفاصيل إنّهم يخفون دائما أمرا ما !تماما كما يحلو لي أن أتسلّى بقرّاء، يقعون في خدعتها، بحيث لا يتنبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراء تهم لذلك الكتاب متربعين على الحقيقة".[55]

إنّ الروائية لم توظّف الوصف في خطاب ثلاثيتها لتصوّر وتنقل وتصّرح وتحاكي الواقع-الموجود- وانّما لتوحي وتلمّح وتوهم بواقعية ما تكتب هكذا يعمل الوصف على توسيع فضاء فاعلية المتلقي ومشاركته في العملية الإبداعية، وبالتالي انفتاح الخطاب الروائي على احتمالات التعدّد الدلالي والتأويلات. لا ينهض خطاب الثلاثية على وصف لوحات واقعية ونفسية واجتماعية..بلغة سردية وصفية، وكأنّه يلتقط المشهد أو الواقعة أو الموقف في لحظة معينة فيجمّده في نظام لغوي ثابت ونهائي في صيغته المتحققة، وانّما لجأت الروائية إلى رصد حركية وديناميةالوصف ضمن السياق العام للخطاب معتمدة على التصوير الدينامي المتحرّك مرتكزة على لغتها الشعرية التي تعمل فيها الكلمة باعتبارها " أداة الوصف الدقيق وتطغى على الشعر".[56] تقول الروائية في وصفها للبحر: "رائحته بعد ليلة كاملة من المدّ والجزر تزحف نحوي

متوحشّة. تستفزّ حواسي بشهية غامضة للحبّ. أتجاهل إعترافه الفاضح بليلة حب قضاها على مقربة مني ، منشغلة بترويض حواسّي والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردنيوتعكّر مزاج نومي."[57] يعتمد الوصف على آلية التصوير الفني فالوظيفة التصويرية تكسب " الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفني، إذ يتعذّر على القارئ تجاوزها أثناء القراءة من غير الإخلال بالنّص في كلّيته. ذلك أنّ الوصف التصويري لا يمكن له أن يكون فضلة يمكن الاستغناء عنها في النّص. بل يكون الوصف-وهو يكتسب صفة التصوير- بمثابة العين التي يطلّ منها المتلقي على عالم النص وهو يتحرّك بالزمان والمكان"[58] ويمكننا أن نقسّم التصوير الفني إلى مستويين: "المستوى الأول الأقل عمقا في التصوير الفني الذي يحدّ الإمتدادات الفنية ويقرّر الشكل الكلّي الفني للنّص وهو الطريقة والأسلوب اللذّان يقدّم بهما النّص ذاته التي يريد الوصول بها إلى المتلقي. المستوى الثاني الأعمق التصوير الفني الذي يرمي إلى أبعد من الصنع والتكوين ويهدف إلى الخلق الفني المبدع وتستخدم فيه البلاغيات والعناصر الفنية العالية كالمجاز والرّمز، والإبلاغيات التصويرية كاستدعاء الرصيد الثقافي أو ما يمكن أن ندعوه (بالتناص) كالتناص الأسطوري التاريخي و التناص الشعري"[59] .

ينهض الوصف في خطاب الثلاثية على خاصية التصوير فهذا الأخير يشكّل " العملية التي تتولى رفع العناصر القصصية إلى حاسة المتلقي، بما فيها من ترابطات تلتقي بالسمع، والبصر، والشم، والذوق، واللمس، لأنّ في التصوير من القدرة السحرية التي تجعل اللغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلا يكاد يكون حقيقيا"[60] ولكن هذه الحقيقة هي حقيقة فنية شعرية، تتجسد في نظام لغوي خاص يجمع بين عالمين (واقعي/ خيالي) في نظام علائقي تبادلي ورؤيوي متفرّد.

تقول الروائية في وصف معرض "زيان" ولوحاته: " في غياب الرسام ، كل شيء يأخذ لونه الأول . تخفت البهجة المظللة لفراشات الضوء وأناس امتهنوا طقوس الافتتاحيات. ينتابك شعور بالفقدان ،بافتقاد شيء لم تمتلكه بعد .يجتاحك الأسى من أجل رجل لن تراه، يحجبك عنه حضوره في غيابه المريع .. غيابه الرائع . رجل ستدرك لاحقا، أنّه يكره أن يساء فهم حضوره، أن يساء تفسير كلامه، ذلك أنّ "الرسامين لا يجيدون فنّ الكلام، إنّهم موسيقيون صامتون كلّ الوقت". وهو هنا كبيانو أسود مركون مغلقا على صمته، في صالة تضجّ بلوحاته، ازدحمت بغيابه الصاخب، مبعثرا متناثرا، متدفقا على الجدران، كغيوم نفسه المنهطلة على الزوار. لا تملك إلّا أن تتعاطف معه، وهو يواجه الخسائر بفرشاة، ذلك أنّ هذا المعرض في فنّ بعثرة الحزن على الجسور والأبواب التي تصهل بها اللوحات، ليس سوى إعادة اعتبار للخسارات الجميلة".[61]

يمثل هذا المقطع الوصفي التصويري لمعرض "زيان" ولوحاته وحالة الراوي العاطفية النفسية وهو في مواجهة مشهد يجمع بين (الحضور/الغياب) ؛أي المعرض بلوحاته وزواره وزيان- الرسام- (بغيابه المريع...غيابه الرائع)، وقفة زمنية تولّد نوعان من التوتر بين دفع مستوى سرد الأحداث إلى الأمام على خط الزمن وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشدّ الخطاب نحو التصوير والتكثيف، واستقصاء اللّحظة العاطفية الانفعالية.وبهذا يتمازج المشهد الوصفي الحسّي- مع اللّحظة الشعورية العاطفية، متجاوزا الوصف وظيفته التوضيحية التقريرية إلى وظيفة شعرية تأثيرية، حيث يدفع بالقارئ إلى التماهي مع المقطع الوصفي ومعايشة الحالة. ويمكننا تقسيم المشهد الوصفي إلى ثلاث مقاطع:

المقطع الأول: " في غياب الرسام..غيابه الرائع"، حيث يصف الراوي شعور الزائر –(الراوي)-وهو يواجه غياب الرسام-(زيان)- عن معرض لوحاته.

المقطع الثاني: "وهو هنا..على الزوار" يجسّد المشهد غياب الرسام –زيان-عن معرضه-شعرية الغياب-.

المقطع الثالث: "لا تملك ..الخسارات الجميلة"، يرسم المشهد و يستبطن الحالة النفسية الوجدانية للراوي في مواجهة المفارقة غياب الرسام /حضور اللوحات ،الإنسان/ الأشياء .

كما نلاحظ أنّ الوصف في هذا المقطع-وفي أغلب المقاطع الوصفية في الثلاثية- يتّجه في حركة متسارعة نحو التجريد مثل (تخفت البهجة، يجتاحك الأسى...)

4-1- دينامية الوصف في خطاب الثلاثية:

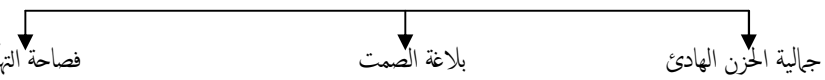
اعتمدت الروائية في خطاب ثلاثيتها على تقنية الوصف الدينامي الذي يعمل على إنماء الحركة السردية داخل الخطاب وتحقيق الانسجام الوصفي/السردي، وقد عمدت الروائية إلى هذا النوع من الوصف لأنّ مفهوم الحقيقة والواقع

والعالم والوجود كلّها مفاهيم خاضعة للتحوّل والتغيير لا الثبات خاصة من منظور حداثي ولا يعني هذا أنّ الروائية لم تستخدم مشاهد وصفية ساكنة، ولكنّها غلّبت الوصف الديناميّ الحركي خاصة في مشاهد الوصف الانفعالية حيث ترصد الروائية الحركة الانفعالية النفسية لشخصياتها ذلك أنّ ا اعتماد حركة السرد على ضمير المتكلم جعلت بعض المقاطع تبدو في شكل بوح وتداعيات أو مونولوج داخلي مما ينعكس على وصفها للأماكن والأشياء والوقائع فيشحن المقاطع الوصفية ويسرّب إليها شحنة انفعالية عاطفية جوانية ترتفع بها من الطبيعة الوصفية الجامدة إلى فعالية دينامية تسمو بالخطاب الروائي إلى ذرى شعرية يتفاعل فيها الواقع والخيال واللغة فـ " الأداء اللغوي الأخّاذ، يسهم بشكل حي في تعميق الوصف وإيقاده باعتباره أحد المكونات الأساسية للرواية"[62].

تقول الروائية **في** وصف "خالد بن طوبال" الرسام في مرضه:

"كانت له جمالية الحزن الهادئ. الحزن الذي أكسبه بلاغة الصمت، وفصاحة التهكّم، بحيث كان إن ضحك أدركت أنّه يدعوك إلى مشاركته البكاء".[63]

تتعالى شعرية الوصف في هذا المقطع لتتجاوز الرؤية الوصفية التفصيلية وتلامس تخوم التجريد حيث يتحوّل الفعل إلى ضدّه -الضحك يدعوك للبكاء.- الوصف التجريدي



كما تظهر الفعالية التصويرية في خطاب الثلاثية في مقاطع مشحونة بالتراكم الفكري والوجداني والتاريخي والواقعي. يقول "خالد بن طوبال" الرسام في وصف قبر أمه: " (أمّا).. لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات في ليلة عرسك بالذات؟ رحت أزورها فقط..أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمّي؟ عند قبرها الرّخاميّ البسيط مثلها، البارد كقدرها..والكثير الغبار كقلبي، تسمرّت قدماي، وتجمّدت تلك الدموع التي خبّأتها لها منذ سنوات الصقيع والخيبة. ها هي ذي (أمّا)..شبر من التراب، لوحة رخاميّة تخفي كلّ ما كنت أملك من كنوز. صدر الأمومة الممتلئ ..رائحتها..خصلات شعرها المحتّاة.. طلّتها.. ضحكتها.. حزنها.. ووصاياها الدائمة.. "عندك يا خالد يا إبني..". (أمّا) عوّضتها بألف امرأة أخرى..ولم أكبر عوّضت صدرها بألف صدر أجمل..ولم أرتو، عوّضت حبّها بأكثر من قصة حبّ ..ولم أشف. كانت عطرا غير قابل للتكرار. لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير. فلماذا في لحظة جنون تصوّرت أنّك امرأة طبق الأصل عنها؟ لماذا رحت أطالبك بأشياء لا تفهمينها، وبدور لن تطاليه؟ هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك لو بكيت الآن أمامه ..لأجمش بالبكاء."[64]

إن التسريع في حركة الوصف يعكس طبيعة الذات الواصفة وحالتها النفسية، وقد تأتي المشاهد الوصفية تفصيلية طويلة تستغرق حسّ القارئ وترسم له لوحة واضحة يمكنه تلمسّها إلاّ أنّ " ستندال" يرى " أنّ الوصف القائم على التفصيل يحدّ خيال القارئ ويقتله"[65] ولذلك يلجأ الروائيون الحداثيون إلى حذف أغلب التفاصيل للإبقاء على مساحة وصفية يوظف فيها القارئ قدراته التخييلية والتأويلية، وقد وظّفت الروائية في متن ثلاثيتها بعض المقاطع الوصفية التفصيلية الجامدة الخالية من الشعرية.

تقول في وصف طبق "البسيسة" أو "الطمينة": " ولأنّه حدث أن أحببت يوما هذه "الطمينة"، فستظلّ أمّي تطاردني بها حتى آخر أيامي أو آخر أيامها. والطمينة هي صحن مكوّن من خليط من العسل والسّمن وطحين الحمّص. وهي تقدّم للنفساوات ليستعدن قوّتهنّ بعد الوضع وتقدّم أيضا للضيوف الذين يأتون ليطمئنوا إلى النّفساء وربّما يكون اسمها قد جاء من هنا".[66]

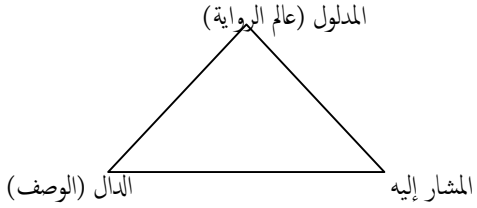
كما يكون التصوير الوصفي لمحا خفيفا في شكل لغوي مكثف حيث تختزل المواقف والحوادث والانفعالات في تراكيب لغوية موجزة ولكنّها موحية لاحتوائها على كثافة دلالية مولّدة لعدد لا نهائي من التصورات والتوقعات فـ " في مساحات الوصف وحدها تزدهر اللغة، وتنتشي لترتفع بها كثافتها إلى أن تكون وصفا جماليا إبهاريا ".[67]

يقول الراوي خالد " المصور" في وصف حياة "أحلام":

"كانت تملك إغراء الصمت المفاجئ عن اعتراف. كادت تطيّره رياح المباغتة. ولهذا بين جملتين تنحسران كذبا كانت تشدّ فستان اللغة صمتا..إلى أسفل".[68] وبهذا يمكننا اعتبار الوصف هو الأسلوب الذي تقدّم به الأشياء من أجل

زيادة توثيق الصلة بين النّص الروائي والواقع فالوصف في الرواية الجديدة يغطي على تعطيل بعض التقنيات السردية ويمكِننا أن نحدّد وظيفة الوصف في المثلث الدلالي الذي خطّه "اوجدن ورتشاردز":

" العلاقة بين عالم الرواية التخييلي وعالم الواقع"



حيث يمثل المشار إليه الواقع، ويشكل المدلول العام الخيالي عند القارئ، فيما يشير الدال إلى الكلمات التي يتشكّل منها الخطاب، ويمكننا أن نعتبر الوظيفة الوصفية هي المسند فيما تشكِّل الوظيفة المرجعية المسند إليه.

وقد تمّ التمييز بين نوعين من الوصف في النصّ السردي هما ""الوصف التجميلي" des cription ornementale" الذي يتوقف دوره عند المعطى الجمالي فقط.

والوصف الدال "des cription significative" كما يكون الوصف في حدّ ذاته فعلا في الرواية الجديدة"[69] ويمكننا القول إنّ الوصف التجميلي ينحصر دوره الإبداعي في فعاليته الجمالية فيما يتعداه الوصف الدال إلى الوظيفة الإيحائية الشعرية ويقوم الوصف على مبدأين متناقضين هما " المبدأ الأول هو الاستقصاء والمبدأ الثاني هو الإنتقاء"[70] فالوصف الاستقصائي يهدف إلى الإحاطة بكلّ تفاصيل الموصوف ولذلك تطول المقاطع الوصفية إلى درجة أنّ المتلقي يستثقلها ويجدها مملة كونها تهتم أحيانا بالجزئيات الدقيقة التي لا تضيف أيّ دلالة للأثر وكأنّ وظيفة الوصف هي المحاكاة المطلقة أو التقاط صورة فوتوغرافية للموصوف، فيتحوّل هذا الأخير إلى حالة سكونية جامدة لا حياة فيه، مما يفقده قيمته التفاعلية ولهذا نجد الروائية حاولت تجنُّب هذا الوصف في متن ثلاثيتها، إلاّ في بعض المقاطع أمّا الوصف الانتقائي فهو يعمد إلى وصف الجوانب والنواحي الأكثر تأثيرا وفعالية على القارئ فيستغرق بهذا عاطفة وتفكير المتلقي لأنّه لا يشير مباشرة وإنّما يلمّح وهذا ما نجده في أغلب المقاطع الوصفية في متن الثلاثية.

يقول خالد "المصور" في وصف حياة وهي ترقص: " بحشمة قسنطينة عندما ترقص لأول مرّة في حضرة رجل راح جسدها يتهادى، لم تكن تتلوّى، لم تكن تتمايل ولا كان في حركتها من غنج. كانت إثارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنّها تبكي، على أغنية محمّلة بذلك الكمّ من الشجن".[71]

ويقول: " انحنت حياة تخلع حذاءها، وتواصل الرقص حافية الشهوات، على إيقاع خلخال أوهامي".[72] إنّ الروائية لا تصف الأشياء والمواقف والمشاهد من منظور تصنيفي "يحاول تجسيد الشيء بكلّ حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء"[73] وإنّما تعمل" على إقامة نوع من المحاورة بين الأشياء"[74] حيث يتحوّل الوصف من طبيعته الحيادية إلى التعبيرية فـ " يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه"[75] من تناغم وانسجام وتوافق أو من استهجان ونفور وتعارض ولذلك نجد أنّ الروائية حرصت على التركيز أثناء عملية الوصف على الرؤى التأثيرية للأشياء لا على طبيعتها الحقيقية فهذا التماهي بين العالم الخارجي المرئي والواقعي وعالم النّص الداخلي اللغوي/ الخيالي يجعل من القارئ مقيما في برزخ الما بين الواقع/الخيال، وبهذا تتعدّد المعاني والتأويلات في انجذابها نحو الواقع والخيال والموضوعية والذاتية في الوقت ذاته خاصة أنّ اللغة الوصفية قادرة على استيحاء المعاني والدلالات والأشياء الواقعية/الخيالية.

تتحدّد علاقة السرد بالوصف في متن الثلاثية من خلال مستويات متداخلة، فالسرد والوصف يتساوقان معا ويضطلعان بتجسيد الفضاء التخييلي للخطاب كما يعملان على منح القارئ المعلومات والتفاصيل المتصلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان،..ففي تناوبهما وتداخلهما واستقلالهما ومراوحتهما بين الحركة والسكون يضفيان على سيرورة حركة الثلاثية إيقاعا ديناميا متناغما.

يشغل الوصف في ثلاثية" أحلام مستغانمي" مساحة متميّزة تبرز بجلاء اهتمام الروائية بمسألة التشكيل الفني الجمالي وحرصها على إبراز خصوصية الكتابة الروائية-الشعرية- القائمة أساسا على مبدأ المراوحة الجمالية والشعرية بين الواقع والخيال وبين الشعري والنثري.

ويبدو أنّ الروائية تحاول استبطان الأشياء والشخصيات والعوالم، لرصد حركيتها وعمقها في تفرُّدها وتميّزها وتداخل تلاوينها، رغبة في ملامسة وجودها بأبعاده ورؤاه وتفاصيله المتعدِّدة، فالخاص هو طريقنا لإنارة جوانب من الأحداث العامة في خطاب الثلاثية. كما يتميّز الوصف الروائي في متن الثلاثية بعدّة مظاهر ووظائف يمكن حصر- أهمّ سماتها فيما يلي:

4-2- نزوع الوصف نحو التفاصيل.

يعنى الوصف في هذا النوع من المشاهد التي تكاد تكون مستقلة عن السرد بإعطاء الانطباع بأنّنا أمام لوحة تشكيلية أو مشهد مرئي يستثير حواس القارئ ويجتذب اهتمامه نحو التفاصيل حيث يكمن الفني الشعري والخصوصي المتميّز.

تقول الروائية في وصف زياد (الرسام) في حالة مرضه : "كان يرتدي همّ العمر بأناقة. كان وسيما، تلك الوسامة القسنطينية المهرّبة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء وشعر على رمادّيته ما زال يطغى عليه السواد وابتسامة أدركت بعدها أنّ نصفها تهكّم صامت ترك آثاره على غمّازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه. وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء، ونظرة منهكة، لرجل أحبته النساء، لفرط ازدرائه للحياة. كم عمره؟ لايهم مسرع به الخريف، وينتظره صقيع الشتاء.

إنّه منتصف اليأس الجميل منتصف الموت الأوّل، وهو لهذا يبتسم يبدو في أوج جاذبيته، جاذبية من يعرف الكثير لأنه خسر الكثير وهذا سأفهمه لاحقا".(76)

4-3- تماهي الوصف مع ذاتية الواصف- الوصف الذاتي-:

يكفّ الوصف في هذه الحالة عن أن يكون رصدا للتفاصيل والجزيئات أو مجرّد محاكاة موضوعية أو تصوير آلي، ليفسح المجال أمام الواصف (السارد، أو إحدى الشخصيات...) حيث تتداخل عواطف ومشاعر الواصف وتتماهى مع المشهد الوصفي لتترك أثرها واضحا عليه.

تقول الروائية في وصف " مُحَمَّد بوضياف" بإحساس يترجم حبها واحترامها وإعجابها به.: "رجل نحيف، ومستقيم، وفارع كما هو الحقّ، إحدودب ظهره قليلا، وخشنت يداه كثيرا، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه. قبل قليل. قبل التاريخ بقليل، كان اسمه مُحَمَّد بوضياف. وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب يدير بيديه اللّتين اخشوشنتا مصنعا بسيطا للآجر. ويعيش بعيدا عن كلّ عمل سياسي.سوى ذكريات ثورة تنكّرت له، وأخبار وطن حذف حكّامه اسمه حتّى من كتب التاريخ المدرسيّة كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية. اللحظة لم يعد له اسم. مذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التاريخ" ".(77)

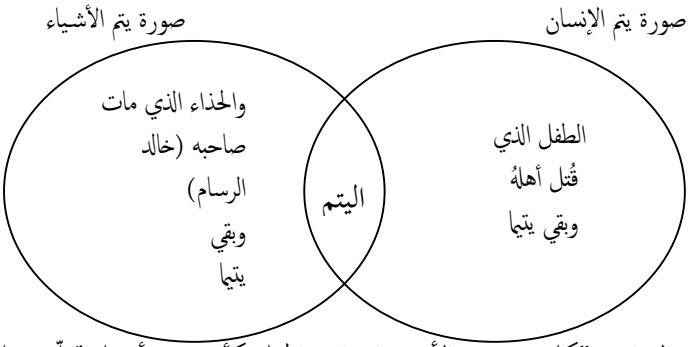
4-4- وصف حركية الأشياء:

يتعلّق الوصف هنا بتلك المشاهد التي تتحرّر فيها الموصوفات من سكونيتها إلى حركيتها ومن شيئيها إلى حضورها الفعّال /حضورها الحيّ، ذلك أنّ الأشياء عند" أحلام مستغانمي" تملك حضورها المتفرّد وحياتها الفنية الخاصة ضمن النسيج السردي ونظام علاقاته و لهذا حاولت الروائية سبر أغوار الأشياء والوقائع وعوالمها واستكناهها وكأنّ الروائية تفكّر من خلال أشيائها ومعها وهذا ما جعل البعد الديناميّ للوصف ينتهك قيود التصوير التقريري المباشر ليلج إلى فضاء التصوير الإيحائي حيث التجسيم والتخييل والتفاعل يفصح عن حساسية أدبية روائية مدفوعة إلى أقصى حدودها الشعرية التخييلية.

يقول الراوي في وصف حذاء خالد (الرسام) بعد موته: "كنت ما أزال أفكّر كيف أتصرّف بكلّ تلك الأشياء، عندما لمحت حذاء أسفل الخزانة. كان حذاءه الوحيد، أو بالأحرى ما بقي له هنا، فهو حتما يملك حذاء آخر ذهب به إلى المستشفى. لا أدري لماذا اختار ذلك الحذاء دون هذا لسفرته الأخيرة، قد يكون تركه لمناسبة أجمل، فهو حذاء جديد كأنّه لم ينتعله وبرغم ذلك، بدالي أكثر حزنا من الآخر، مختبئا أسفل الخزانة كيتيم، أثمة يتم أحذية أيضا؟ بدا لي زوجا الحذاء متلاصقين كرجلي ذلك الصغير المرعوب. عندما مددت يدي لأخرجهما من مخبئهما استعدت منظر ذلك

الطفل الذي أخذت له صورة، والذي قضى ليلة مختبئا تحت السرير، وعندما استيقظ في الصباح، وجد أنّه فقد كلّ أهله، وأنّه أصبح يتيما إلى الأبد. أنا الذي قرّرت أمام ورشة الموت ألاّ أبكي، أمام ذلك الحذاء الذي كسا الغبار لمعته، وجدتني أنهار باكيا".[78]

لقد جمع الراوي في هذا المقطع بين مشهدين وصفيين في مشهد واحد حيث جعل كلا منهما معادلا للآخر.



وتقول الروائية: "كان في رسمه الأخير زاهدا في الحياة، كأنه يرسم أشياء تخلّى عنها أو تخلّت عنه. جثث أشياء ما عادت له، ولكنّه ظلّ يعاملها بمودّة العشرة، بضربات لونية خفيفة كأنه يخاف عليها من فرشاته هي التي ما خافت عليه من خنجرها. كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة، ككلّ هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته.

أبواب عتيقة لونّها الزمن منذ لم نعد نفتحها. أبواب موصدة في وجوهنا، وأخرى موارية تتربّص بنا أبواب آمنة تنام قطّة ذات قيلولة على عتبتها، وأخرى من قماش تفصل بين بيتين تشي بنا أثناء إدّعائها سترنا.

أبواب تنتظر خلفها وقع خطى، أو يد تهمّ بطرقها، وأخرى ضيّقة نهرب إليها وإذ بها تفضي إلينا، ونحتمي بها فتحرّض العدوان علينا، وأخرى مخلوعة تسلّمنا إلى قتلتنا. نغادرها على عجل مرعوبين، أو نموت غدرا على عتباتها مخلفين فردة حذاء، أو ليست فردة الحذاء في وحدتها رمزا للموت؟".[79]

يمكننا القول إنّ الوصف في خطاب الثلاثية زاوج بين الذهني التجريدي والحسّي التجسيدي. فقد استعملت الروائية النوع الأول في مقاطع يغلب عليها الانفعال العاطفي الوجداني والتأمل الفكري، أما النوع الثاني فقد استخدمته في رسم المشاهد الواقعية، المستوحات من الواقع المعيش، أو الأحداث المرجعية التاريخية أما شعرية الوصف فلا تتحدّد في طوله أو قصره وإنّما تنبثق من طبيعة اللّغة المستعملة وبعدها الإيحائي والتأويلي.

5-المصادر والمراجع:

A. Robbe Grillet, Pour un Nouveau roman, Edi, Gallimard,1972.
أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط.1، 2003.
أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات الأبيار، الجزائر، .ENAP، 2004.
أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط. 16 ، 2001.
أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا،ج:2/1.
أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط.1، 1996. كلام البدايات،دار الآداب، ط.1، 1989.
أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط.2، 1978.
جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986.
حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986.
حبيب مونسي، شعرية المشهد، في الإبداع الأبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط،2003.
حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، 1999.
حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور القد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.3، 2000.
خوسيه ماريا يوثويلوا يقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، سلسة الدراسات النقدية،د.ط، د.ت.
رجاء عيد، القول الشعري،منظورات معاصرة، منشأة المعارف، دط، دت.
روبرت هولب، نظرية التلقي، تر، عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، ط1، 1994.
رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط.1، 1988.
زهير شليبه، مخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دمشق، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، 2001.
سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.3، 1997.

سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، 1998.
عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. 1، 1980.
عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراء في شعر أدونيس،إفريقيا، الشروق بيروت، د.ط،1998.
عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي،(معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.
عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط.3، 1981.
علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،دار الشرق، 2002.
علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية دار الشروق، الأردن، ط.01، 1997.
علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، بين السياق ونظرية النظم،- بحثا عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم-، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، 2002.
غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د .ط، 1973.
فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1995.
كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط.I، 1987.
لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992..
محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، بيروت، المركز الثقافي،1990.
محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1984.
محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات.
مصطفى السعدني، العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1990.
مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،لبنان. د.ت.
هيغل، فن الشعر، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت،ط.1، 1981.
يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط. 2، 1999.

6-الهوامش:

[1] - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص.23.
[2] - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص.46.
[3] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1984، ص.78.
[4] - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص.15.
[5] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص.11-12.
[6] - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص.71.
[7] - حميد لحميداني، بنية النّص السردي، ص.61.
[8] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص. 278-279.
[9] - ينظر، علي نجيب إبراهيم، جماليات اللفظة، ص.20.
[10] - رجاء عيد، القول الشعري،منظورات معاصرة، منشأة المعارف، دط، دت، ص. 239.
[11] - رجاء عيد، القول الشعري، ص. 39.
[12] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 43.
[13] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.235.
[14] - عبد العزيز بومسهلي، الشعر والتأويل، قراء في شعر أدونيس،إفريقيا، الشروق بيروت، د.ط،1998، القول لأدونيس، ص.127.
[15] - هيغل، فن الشعر، تر، جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت،ط.1، 1981، ص.13.
[16] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صص.85-86.
[17] - المصدر نفسه، ص.32.
[18] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 328.
[19] - المصدر نفسه، ص.330.
[20] - المصدر نفسه، ص.330.
[21] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،لبنان،ص.03.
[22] - أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا،ج:2/1، 1986، ص.342.
[23] - أدونيس، الصوفية والسريالية، ص.151.
[24] - فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1995، ص.85.
[25] - المرجع نفسه، ص.78.
[26] - أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص.306.
[27] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،ص.265.
[28] - أدونيس، زمن الشعر، ص.155.
[29] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص.71.
[30] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد بين القديم والحديث، ص.44.

[31] - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. 1، 1980، ص.364.
[32] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.145.
[33] - كمال أبوديب، في الشعرية، ص.20.
[34] - مصطفى السعدني، العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1990، ص.7.
[35] - علي جعفر العلاق،الشعر و التلقي،ص.184.
[36] - علي جعفرالعلاق، الشعر و التلقي، ص. 184.
[37] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص.171-172.
[38] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. ص.127.
[39] - عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص. 127.
[40] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، صص.299-300.
[41] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.20.
[42] - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص.23.
[43] - خوسيه ماريا يوثويلوا يقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر، حامد أبو أحمد، سلسة الدراسات النقدية،د.ط، د.ت، ص.188.
[44] - غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، د .ط، 1973، ص.457.
[45] - أحلام مستغانمي،عابر سرير، صص. 244-245.
[46] - محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، بيروت، المركز الثقافي،1990،ص. 20.
[47] - ينظر، علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة،دار الشرق، 2002، ص.37.
[48] - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص.181.
[49] - يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط. 2، 1999، ص.21.
[50] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.264.
[51] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي. ص.67.
[52] - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.212.
[53] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.265.
[54] - A. Robbe Grillet, Pour un Nouveau roman, Edi, Gallimard,1972,p.155.
[55] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس. صص.95-96.
[56] - زهير شليبه، مخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. دمشق، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، 2001،ص.122.
[57] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.142.
[58] - حبيب مونسي، شعرية المشهد، في الإبداع الأبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط،2003، ص.216.
[59] - حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ص.381.
[60] - حبيب مونسي ، شعرية المشهد، ص. 216.
[61] - أحلام مستغانمي، عابر سرير،صص.81-82.
[62] - علي جعفر العلاق، الشعر والشعرية، ص.184.
[63] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.109.
[64] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.329.
[65] - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص.88.
[66] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.100.
[67] - ينظر ، علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، صص.183-184.
[68] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.185.
[69] - ينظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد، ص.213.
[70] - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص.88.
[71] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.213.
[72] - المصدر نفسه، ص.215.
[73] - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص.85.
[74] - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص.91.
[75] - المرجع السابق، ص.85.
[76] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.106.
[77] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص.239-240.
[78] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.243-244.
[79] - أحلام مستغانمي ،عابر سرير، صص. 258-259.