بنية الدلالة في الخطاب القصصي لزهور كرام: قصة (ومضة) أنموذجًا

Semantic structure and discourse in the short story (Wamda) by writer Zohoor Karam

د.ولد متالي لمرابط أحمد محمدو

جامعة حائل

(السعودية)

moutaly1@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2020/07/26 تاريخ القبول: 2020/.10/30

ملخص:

يتناول هذا العمل بنية الدلالة وأنماط الخطاب في قصة ومضة للكاتبة المغربية زهور كرام، محاولا الوقوف على أهم المداخل الفنية التي تشكل المعمار السردي لهذه القصة، لغة، ودلالة، كما ترصد طرائق الكتابة القصصية عند زهور المفعمة بجاذبية السرد وألقه الفني.

الكلمات المفتاحية:الدلالة؛ الخطاب؛ قصة ومضة؛ زهور كرام.

Abstract :

This work deals with the semantic structure and patterns of discourse in the story of Wamda by the Moroccan writer Zohour Karam, trying to find out the most important artistic approaches that constitute the narrative architecture of this story, language, and connotation, as well as the methods of narrative writing in Zohour, which is full of the attractiveness of the narrative and its artistic brilliance.

KeyWords: indication; the speech; Wamda story; Zohour Karam.

المقدمة:

يتغيا هذا البحث مقاربة المنجز القصصيّ للكاتبة المغربية زهور كَرام، مسائلاً ذلك المنجز من بوابة قصة **"ومضة"**؛[1] باعتبارها نموذجًا فاعلاً يفصح عن أسس التجربة القصصية عند زهور ومداراتها الإبداعية. ومن المتداول في أدبيات البحث النّقدي أن اختيار متن الاشتغال «ليس هو، على الدوام، المهمة السعيدة للباحث»[2] – كما يقول محمد بنيس– وذلك بحكم إكراهات القراءة النقدية والصعوبات التي تصاحب عملية انتقاء المتن النّصي الذي يلبّي طموح الناقد وآليات اشتغاله، من هذا المنطلق؛ فإن أبرز الدّوافع والأسس التي تم من خلالها هذا الاختيار:

- بناء النص وفق معمار سردي موشوم بالمغامرة والاختلاف، وهو معطى تجلّى على مستوى اللغة، والبناء الفني، وطرائق تشكيل السرد.
- طرافة الثيمة المحورية التي يدور حولها، وتكثيف الإحالات الرمزية؛ مما يفصح عن عالم سرديّ باذخ يشدّ القارئ بجاذبيته الفنية، فضلاً عن ما يزرع في ذهنه من إشكالات وهواجس ورؤى حول الواقع وصراعاته الدّائبة.

وقد تم حصرُ متن الاشتغال في قصة واحدة؛ لإيماننا بأنه كلما ضاق المتن اتسعت الرؤية النقدية، مما يدفع الباحث للقيام بحفرياتٍ معمّقة؛ سبيلاً للمقاربة، والمقارنة، والتّفكيك، وكشف المستور الجمالي.[3] وتستند هذه المقاربة إلى أطروحة **المنهج اللساني البنيوي** الذي يروم **اكتشاف الأسس الفنية لدلالة الخطاب**، محاولاً العبور إلى عوالم النّص الدّاخلية؛ لاقتناص ما تختزنه من أسرار ومقوماتٍ فنية وإبداعية.

2. العنونة

تنامى الاهتمام بالعنوان في الدراسات النقدية الحديثة، التي أكدت على أهميته باعتباره «أول علامة على طريق التلقي، ومفتاحًا سِيْمَويّا يختزل بنية النص وكنهه في كلمة أو بضع كلمات».[4] على هذا الأساس ظهرت عدة دراسات نقدية تتناوله بالتفصيل والتّحليل، وذلك من منطلق أن البحث في هذا المنحى «هو بحث في صميم النص».[5] وكان المنطلق الأساس لهذا التوجه هو أن العنوان الأدبي دالٌ لغويّ يرتبط مع النص بعلاقة شعرية وإيحائية.

وهو «استدعاء القارئ إلى نار النص»،[6] لهذا فهو غالبًا ما يمتاز بالإغراء والتكثيف والإحالة. كما أنه «بطبيعته التحريضية الاستفزازية يدعو القارئ إلى طرح مجموعة من الأسئلة تكون الفتيل الأول للقراءة».[7]

جاء عنوانُ القصة (**ومضة**) مكثفًا ولماحًا، ويعتمد على بناءٍ لغويّ في قمة الاكتناز يضمرُ أكثر مما يخفي. ففي لسان العرب: «ومض البرق: لمع خفيفًا، وأومضت المرأة سارقت النظر، وأومض فلان أشار إشارة خفيفة».[8] وبرغم أن المفردة تستعمل كثيرًا في الأسلوب العربي المعاصر، إلا أنها أيضًا غارقة في التراثية، وهذا سرّ فرادتها، فقد وردت كثيرًا في الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي، ففي شعر امرئ القيس:[9]

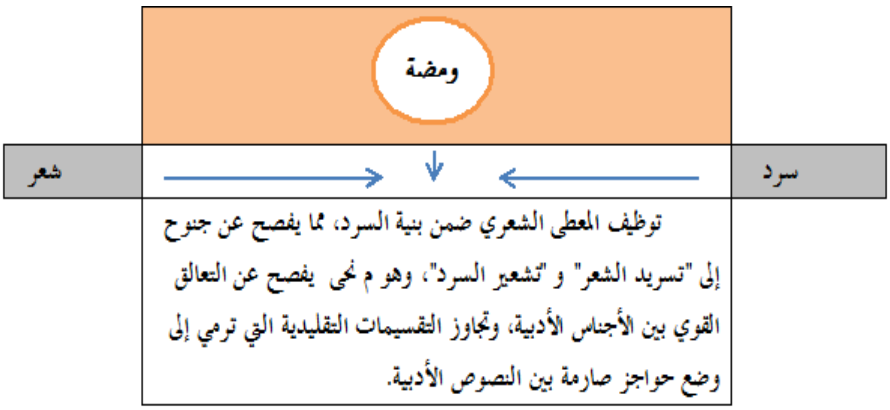
أعِنّـــــي عَلَـــــى بَـــــرْقٍ أراهُ وَمِـــــيضِ يُضـــــيءُ حَبِيّـــــاً فـــــي شَـــــمارِيخَ بِـــــيضِ

وقد اشتغلت الكاتبة على توظيف الإحالة الدلالية للعنوان عبر زاويتين محوريتين:

- **الأولى**: تشير إلى أن القصة بمثابة "**الومضة**"؛ وهو ما يفسّر للقارئ إيجازها وتكثيفها البالغ على مستوى الشخوص والأحداث وفضاء الزمان والمكان، وهو معطى يدعو القارئ لشحذ وعيه في سبيل تفكيك مدارات السَّرد وإحالاته المتشعبة.
- **الثانية**: تحيل إلى أن الكاتبة تقدم المعمار السَّردي عبر "**ومضات**" لغوية مكتنزة؛ تحتاج إلى قارئ خاص لفك شفراتها وإحالاتها الموغلة في الرمزية؛ إذ تتمترس خلف برقع اللغة وسراديب المجاز، وهو معطى نلمسه جليًا في التشكيل اللغوي المختلف الذي بنته الكاتبة، والمفعم بالتجريب والمغامرة والاختلاف.

إن مفردة العنوان تحيل في الأصل إلى البروق التي تسبق المطر، والتي لها دلالة ثنائية، فهي تفصح عن نزول المطر بما يحيل إليه من خير وبركة، كما تحيل أيضا إلى ما قد يصاحبه من صواعق ورعود مخيفة، وهذه الازدواجية الدَّلالية تفتح فضاء النص على مدارٍ من الاحتمالات المتناقضة والمتشابكة، كتشابك أحداث القصّة وتناقضها.

كما يحيل العنوان إلى هواجس **تجنيس النص الذي تتوزع سماته بين الشعرية والسردية**، من هذا المنطلق؛ قد نجازف بالقول إن الكاتبة ربما أرادت من خلال العنوان الإحالة على الدلالة النقدية لما يسميه النقاد المعاصرون بـ **"قصيدة الومضة"**،[10] والتي هي «قصيدة قصيرة، مكثفة، موحية، تترك أثرًا يشبه الوَميض..، وتتميز بسماتها الأسلوبية كالتضاد، والمفارقة، والانزياح، وتمثل عالمًا شعريًا غنائيًا ودراميًا في آن، وتعدّ نصًا شعريًا ونصًا مضادًا للشعرية في الوقت نفسه».[11] وبالرَّغم من أن النص الذي بين أيدينا لا غبار على **"قصصيته"** إلا أنه يستدعي كثيرًا من سمات القصيدة الومضة، ويوظف بعناية جمالياتها في تلافيف المعمار السردي. من هذا المنطلق؛ يمكن استدعاء بعض إحالات العنوان (**الومضة**) في الخطاطة التالية:



ومن اللافت أن مفردة العنوان (**ومضة**) تكررت (**7 مرات**) داخل النص، وهو ما يشير إلى مركزيتها الدلالية فيه، وانتمائها إلى بنائه اللغوي، فبعد عبور القارئ عتبة العنوان، يصادف أول كلمة من النَّص القصصي (**ومضة**)؛ حيث تتكرر في المقطع الأول (**4 مرات**): (**ومضة في ثوان/ ومضة انبثقت على الحافة/ مدّ يده يطلب الومضة/ قبل لحظة كان قد صحا مع الومضة...**).[12]

3. البناء اللغوي

3. 1. التكرار

وظفت الكاتبة بعمق تقنية التكرار الأسلوبي، وذلك في سياق سعيها لبناء تشكيل لغوي له سماته الخاصة. وقد تجلى هذا المنحى في نمطين:

- **تكرار المفردة:** تحرص الكاتبة على تكرار بعض المفردات، من أجل تركيز البؤرة الدلالية في وعي القارئ، وهو ما يفصح عن وعي فني فعال. فنلاحظ مثلاً تكرار الفعل في الجمل التالية: «**ثم يغيب. عنها يغيب**».[13] «**شعرت بحرارة تصعد وتصعد...**».[14] «**اعتصرت وجهها بقوة رغبتها. اعتصرت عينيها**».[15] وهو ما يترجم رغبة الكاتبة في تجذير القيمات المحورية للسَّرد، ودفع القارئ إلى تمثّل أبعادها ودلالاتها في سياق البناء السردي.
- **تكرار اللازمة:** وقد بنت الكاتبة المعمار العام للقصة على لازمة محورية تكررت مرتين في بداية السَّرد وفي وسطه، وهي (**في ثوان...**). إنها لازمة تختزن في بنيتها عمق الزمن، وتشير إلى تسارع الأحداث وتدفقها وحركيتها؛ مما يُسهم في كسر رتابة الزمن الممتد الذي تعود عليه القراء في عالم السَّرد.

3. 2. شعرية الانزياح

كتبت القصة بأسلوب مفعم بشعرية الانزياح؛ حيث تتجافى الجمل والمفردات عن المباشرة والرتابة، فعلى الرغم من استخدام الكاتبة لمفردات ناصعة الدلالة ومتداولة في المعجم السَّردي العربي الحديث، إلا أنها تنسج علاقات أسلوبية خاصة بين تلك المفردات يجعلها تفيض بالإحالات الخفية والمتشعبة، يمكن أن نتأمل مثلاً: «**اعتصرت وجهها بقوة رغبتها. اعتصرت عينيها. تدحرجت دمعة ساخنة التقطتها شفتاها، ثم وجدت نفسها مستلقية في قبلة تفتت مع طرق في الباب**».[16] «**تشربه كأسًا من ماء شفتيها**».[17] «**انغرست المفاجأة سكينًا مزَّق الحافة**».[18] إنها تراكيب لغوية مفعمة بالمفارقة والانزياح، حيث تشتغل على حيوية الاستعارة لتوغل بالقارئ إلى فضاءات المعنى المفعم بالتَّحول والتَّوتر والتأرجح. كما تجلى الانزياح في استخدام تراكيب مغايرة للنمط المعهود لأغراض بيانية، كما في هذا النموذج: «**بعنف فر من شفتيها**».[19] حيث نلاحظتقديم وصف هيئة الفرار قبل ذكره، وهو ما يوجه المتلقي لبؤرة الدلالة في النص، ويتيح له تأويل إحالاتها في فضاء السرد.

كما تلجأ الكاتبة غالبًا إلى التخلص من الرَّوابط النَّحوية بين الجمل: «**أنت التي أخبرتهم عن مكاني.. أخبرتهم عن البحر.. أنت جاسوسة.. أنت ترتدين القناع أيضًا.. حبك موسومٌ بالمخابرات.. شفتاك.. أي نعم، فيهما سمّ.. ماذا شربت؟.. بطني.. ألم.. رأسي.. صداع.. أشعر.. أشعر.. بطني تحرقني.. رأسي صاعقة.. أنت معهم.. إنهم يتربصون بي.. تقولين لي انس.. البحر سيغسل رأسك.. أنت والبحر مخبران**».[20] وهو منحى يغرق القارئ في مسار الأحداث وتسارعها، ويغير من رتابة وسكون الأسلوب المألوف القائم على الربط بأدوات العطف.

وبالرغم من أن الكاتبة تلجأ إلى التكثيف الأسلوبي والتخلّص من الزوائد اللغوية، والميل إلى التخفيف من أدوات الرَّبط النّحوي والاستعاضة عنها غالبًا بالمعطى البصري والفضاء الأيقوني، إلا أنها أحيانًا تلجأ إلى تكثيف الروابط النحوية؛ كما في هذه الجمل: «**ثم طرق الباب/ ثم انتفاضة من الشكل.. انتكاسة.. ثم هيجان يدمر لون العشق ورائحة اللذة...**».[21] فقد كان الحرص واضحًا على تكثيف أداة العطف (**ثم**)، وكأن الكاتبة تريد أن تشرك القارئ فعليًا في مراحل الانتقال التي جرت في مسار الأحداث، وتشعره ببطئها ورتابتها، وهو أمر متوقع بحكم جو الخيبة الذي يكسو واقع الشخصيات (**انتفاضة، انتكاسة، هيجان يدمر لون العشق**)، ومن الثابت أن لحظات الحزن مهما قَصُرَت تمر على الإنسان بوتيرة بطيئة تشعره بطول مكثها، ولعل في الأسلوب المستخدم هنا إحالة لهذا المعطى الدلالي.

4. الزمان

تعتبر بنية الزمن إحدى المرتكزات الأساسية في السرد؛ وهي تتشكل عبر تجليات شتى في السردية الجديدة التي يتسم عنصر الزمن فيها بالانفتاح والتحول والحركية؛ وهو ما يتجلى «عبر اشتغال الكاتب على مادته الحكائية والكتابية (الخطاب) بشكل مختلف عما اعتدنا عليه. فهو يخلخل الصورة المكونة لدينا عن البناء النصي الذي يحمل الدلالة التعيّنية للمعنى. يتم ذلك من خلال تكسيره لخطية الحكي، وممارسته للعب الزمني الذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السردية والمشاهد والتقطيع الزمني. وعبر هذه التحويلات يجعلنا ننتقل من ماضي القصة إلى حاضر الخطاب».[22]

يحتاج تناول عنصر الزمن في السرد إلى رؤية خاصة؛ إذ ليس له «وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن

ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية».[23] وقد بدت محورية الزمن واضحة من خلال العنوان (ومضة)، ومطلع الحكي (**في ثوان**...)، وقد تمَّ التأكيد عليه باستمرار عبر مفردات دالة تشير في الغالب إلى سرعته واكتنازه، وهو ما تترجمه الصيغة المعتمدة (في ثوان...)، والتي تشير إلى تسارع الأحداث وتدفقها المستمر وصعوبة فك خيوطها الناظمة وإحالاتها الخلفية.

5. المكان

يعدّ المكانُ في العمل القصصي رواقًا فنياً مركزيًا يشدّ القارئ إلى بؤرة السَّرد، و«هو يشكّل مع قِوى النص الروائي نسيجًا قويًا؛ فلا يمكن إدراكُ أيّ مكوّن من مكونات النص الرّوائي دون أن ندرك علاقته بالمكان، فالشّخصية لها علاقة بالمكان، واللغة لها علاقة بالمكان، والزمان له علاقة بالمكان [...] كما أن المكان يشكّل في أحيان كثيرة مفتاحًا من مفاتيح النّص الأدبي».[24] من هنا فإن عبقرية الكاتب تكمن في قدرته على دفع القارئ للتفاعل مع المكان والتماهي فيه أثناء القراءة، ولعل هذا ما يفسّر كون بعض الكتاب «يستهلّ عمله بسماتٍ مكانيةٍ دقيقة واضحة الانتساب إلى مواقع معيّنة معروفة، مع الإكثار من التفاصيل، وتدقيق الملامح المميّزة وذلك حتى يضمن تنزيل القارئ في عالم القصة باعتبارها إيهامًا بالواقع».[25] وهي مهمةٌ تحتاج إلى كثير من التّمكن لإجادة مسارات تشكّل المكان في العمل القصصيّ؛ وحَبْك دوره الفنيّ الفاعل في بنائها. من هذا المنطلق؛ لم يعد المكان في السَّرد الحديث «مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدّرامية [...] ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصرٌ شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادّها؛ يشكلان بُعدًا جماليًا من أبعاد النّص الأدبي».[26]

وفي قصة **ومضة** حضر المكان بوصفه ركنًا صلبًا وموجهًا فاعلاً لسيرورة الأحداث والشخصيات، لنتأمل هذا المقطع: «**ومضة في ثوان، ومضة انبثقت على الحافة، حافة السرير في إحدى غرف الفندق المطل على البحر**».[27] برغم أن السَّرد يتأسس عبر عنصر الزمان الذي يشكل بؤرته (**ومضة في ثوان**...)، إلا أنه سرعان ما يرسم حدود المكان الذي تدور فيه أحداث القصة، وهو مكان بالغ التكثيف والرمزية بالنسبة لأحداث القصة. وهو يتشكل عبر مدارات أساسية تمكن قراءاتها في اتجاهين محوريين حسب توصيف الأحداث وقراءة محدّداتها وأسبابها:

إن بؤرة الأحداث تدور أساسًا في (**حافة السرير والغرفة**)؛ ولكن اعتماد (**الفندق**) فضاءً مكانيًا أعم، و(**البحر**) محددًا لموقع الفندق؛ كلها تسهم في تخصيب الإحالات الخلفية للنص، وفتح عوالم من الاحتمالات أمام المتلقي وهو يحاول فهم الأحداث وتشابكها بالفضاء الزماني والمكاني الذي تجري فيه. بالتأكيد يحدّد المكان هنا نمط الشخصيات وطبيعة تفكيرهم، والروابط التي تجمعهم. فحينما يبدأ خيط الأحداث بصورة رجل وامرأة في سرير بغرفة فندق مطل على البحر، لا شك أن القارئ العربيّ يستحضر محدّدات موازية عنوانها الأبرز المتعة والجسد وهواجسهما الدائبة التي تظل مدارًا للصراع والحب والوجود والوعي والجنون.

ولمحورية المكان، يعيد السَّارد التأكيد عليه، رغم أنه ما يزال حاضرًا في وعي القارئ: «**انغرست المفاجأة سكينًا مزَّق الحافة. حافة السرير في الغرفة المطلَّة على البحر**».[28] ويبلغ تكثيف المكان ذروته حين يتم التركيز من **الغرفة** على (**الباب**) ومن **السرير** على (**حافة الحافة**)؛ وهو ما ترسمه الكاتبة من خلال هذا المقطع الموجز: «**تدور الغرفة. يدور هو. وتخرج هي من شرود شفتيها. تشده. ويسقطان على حافة الحافة**».[29] إن الوقوع على (**حافة الحافة**)؛ يعني أنهما ما يزالان متشبثان بالأمل، ما يزال المكان يحضنهما ويوفّر لهما مستوى من الأمان، كما أن خروجهما عن الحافة يعني الانهيار في هوة سحيقة لا كُنْهَ لها... إنه التَّأكيد على محورية المكان في كينونتنا وذواتنا بوصفه محددًا للذات وفضاءً للذاكرة وميدانًا للفعل والحركة.

6. الحوار

6. 1. الحوار الخارجي

إن الحوار إحدى سمات الوجود والكون القائم على التناغم والصراع والتآلف والتكامل، وهو وسيلة من وسائل التواصل البشري اليوميّ. ويعرف بأنه «تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي».[30] ونلاحظ في "**ومضة**" تدفّق الحوار الخارجي بشكل متلاحق ومتداخل، مما يحيل إلى تسارع الأحداث وتوتّر الشخصيات، وهو ما يتجلى في هذا المقطع: «**كم بقي من العمر حتى تبلع الذبحة تلو الذبحة... لا تريد أن تنسخ التجربة. لا. كيف تنصاع لنصيحة صديقتها. لا، قالت لها، لا تثقي. قالت لا. تعلمي كيف تعشقين رجالاً كثرًا، إذا انسحب واحدٌ احرثي جسد الآخر، فتنسي**

مرارة الأول. قالت لها: منهم نتعلم، وعليهم نجرّب. قالت: لا، كيف، وما العشق إلا بقلب واحد. هراء، قالت لها. ربما، أجابتها، لكن لا أستطيع خداع.. من؟ نفسي. ما زلت تفهمين الدنيا بالأحاسيس».[31]

إنه حوارٌ متلاحق مفعمٌ بالتوتر، وهو ما يترجمه –على مستوى التشكيل البصري– كسرُ طريقة كتابة الحوار بشكل عمودي كما هو متداول في المتون السردية الحديثة، وإيراده بشكل أفقي متدفق، كما تجلى التوتّر –على مستوى التشكيل اللغوي– في كثرة تقديم **محكي القول** على **الفعل**، كما في: (**لا، قالت لها..**/ **هراء، قالت لها..**/ **ربما، أجابتها..**)، وهو معطى يحيل القارئ إلى البؤرة الدلالية المحورية في الحوار، ومدارات التفكير والوعي لدى الشخصيات.

6. 2. الحوار الدّاخلي (المونولوج)

استُخدم المونولوج بكثرة في حقل السَّرد؛ باعتباره تقنية درامية «تقدّم مدركات الشخصية بما لديها من أفكار [...] لتكشف عن أحوالها وجوانبها كما هي في حقيقتها، بأحوالها النفسية غير المتوازنة، وبما يخترقها من تبعثر في الأحوال يتبعه تبعثر في الكلمات».[32] وقد حضر هذا المنحى بقوة في قصة "ومضة"؛ إذ يناسب مستوى التكثيف والإيجاز الذي يغلب عليها. نلاحظ الحوار الداخلي في هذا المقطع: «**انسحب.بعنف فرّ من شفتيها.ظلت قطرة لعاب شاهدة على أنه كان هنا.اغتصب انتشاءها فيه. ما أعادت شفتيها. بقيتا مقبلتين عليه.هل علم أنه بنى جرحًا؟ ربما دمر روحًا... ربما شعر... ربما لم يشعر... ربما...**».[33]

ويبلغ المونولوج ذروته حين يفترض أحد الشخوص أنهم قادمون لأخذه، فيدور في ذهنه الواقع المأساوي الذي ينتظر أمَّه وما عانت منه: «**إني أسمعهم. إني أراهم. ها هم قادمون يمسحون بي الأرض.. يطرقون الباب والناس نيام. يصعقون داخل رأسي.. نمل.. نمل.. لا، جيش، جيوش.. جيوش.. صفوف متراصة يتقدمهم وجه ذو قناع أحمر.. لا لا.. اتركوا أمي اتركوها، حسنًا سأتكلم.. سأقول ما ترغبون فيه، أنا ما تريدون .. ما تطلبون، أنا شربت ماء بدون إذن.. لا لا خذوني.. أنا.. اتركوها.. رأسي رأسي.. نمل، جيش يحرث رأسي، عقلي، جسدي.. يحرثني، اتركوها هي ما تبقى لي.. أنا.. خذوني.. كفاها شيبًا احتل شعرها.. حبلت بستة.. أخذوا خمسة.. رأسي.. رأسي.. أنا ما تبقى لها.. اتركوها.. ارحموا حرقة بطنها...**».[34]

إن التركيز هنا على ما يدور في وعي الشخصية، حيث نتابع انفعالها المستمر مع تحولات الأحداث، فيما تغيب رؤية الأشخاص الموازين للشخصية المحورية (**القادمون، الأم**)، وهو غياب يفصح عن الجانب الأهم في القصة بتركيزها على الشخص المحوري الذي تدور حوله الأحداث، وتضحياته في سبيل إنقاذ أمّه، والهواجس التي يعانيها بسبب الموقف المفعم بالقلق والاضطراب والخوف. وقد ساهم البناء اللغويّ المعتمد في هذا المقطع في شحن وعي القارئ بحركية الأحداث وفوريتها؛ ذلك أن تلاحق العبارات بدون أدوات العطف النحوي أحيانًا، واعتماد تقنية التكرار، والإكثار من نقاط التوقف ونقاط التوتر؛ كلها تقنيات أسلوبية تسهم في تكثيف دلالة المقطع وتغني الكاتب عن عشرات الجمل والتراكيب اللغوية المباشرة.

7. التشكيل البصري

يعدُّ الفضاء العام للصفحة مسرحًا لتفاعل أحداثٍ ورؤى وتشكيلات يطلقها الكاتب بوصفها جزءًا مركزيًا من دلالة النص، وبذا غدت «الكتابة بناءً، لأنها تحدث في مكان، وتتم وفق أشكال تتغير من صفحة إلى أخرى، ومن نص إلى آخر.. فهي تموجٌ دائمٌ، وصيرورة لا تفتأ تغير حركتها، كما يغير النهر ماءه».[35] من هذا المنطلق؛ لجأ الكتّاب العرب المعاصرون إلى توظيف أنماط الخط والفراغات والأيقونات وبعثرة المكتوب في سياق رؤيتهم المفعمة بالتجريب والمغامرة الجمالية. إنها تجربة جديدة تتغيّا «تعزيز بلاغة الزمان ببلاغة أخرى مهمَّشة ومنسية [تسمى] (بلاغة المكان)».[36] وهو ما يعني إسهام الشّكل الطِّباعي في صناعة دلالة النص وتعزيز بنيته الفنية.

كتبت قصة "ومضة" على النمط العمودي، حيث تبدو للقارئ وكأنها قصيدة من الشعر الحر أو قصيدة النثر. من هنا فإن الكاتبة تتجافى عن نمط الكتابة الأفقية المتداولة في السرد الحديث، وكأنها تريد أن تمنح القارئ نفسًا للتوقف عند كل مفردة أو جملة مؤثرة لالتقاط إحالاتها، إذ كتبت القصة بتكثيف شديد يحتاج معه المتلقي إلى قراءة هادئة ومعمقة بدل المرور العابر على جسد النص. ويمكن أن نرصد جانبًا من توظيف الفضاء البصري في القصة من خلال هذا المقطع:

«**استوت من حافة الحافة، وارتمت بجانبه تسأل هيجان المكان البعيد عنه**

- **ما زال يسكنني.**
- **انظر، أنت تجاور البحر..**
- .....

- **أنت رحلت منذ زمن، فما الذي يأخذك إلى هناك.**
- ..
- **حضنت رأسه طيرًا يرتعش رعبًا من قناص».**[37]

في هذا المقطع السَّردي تمت تغذية البنية الحوارية، بتوظيف واضح وموجَّه للفراغات ونقاط الاسترسال، وهو ما يفصح عن مستقبل مجهول للشخص المحاوَر، وانفتاح مصيره على كافة الاحتمالات، كما يقدم الحوار تصورًا عن الواقع المؤلم والصدمة التي يعيشها المحاوَر إلى درجة جعلت التأمل في حاله أبلغ من جمل لغوية تصف ذلك الحال، وموازاة مع هذا المعطى الدّلالي يفتح التشكيل البصري هنا أمام القارئ أبواب التأويل والتخمين لمصير الشخصيات؛ وهو ما يتضمن متعة فنية خاصة، ويجعل القارئ مشاركًا فعليًا في صناعة معنى النص.

8. خاتـــمة

في ختام هذه المقاربة التحليلية لنص قصصيّ مفعم بالدهشة والمغامرة، نشير إلى مجموعة من الملاحظات:

- امتاز العنوان بالإيجاز والتكثيف، وهو يحيل القارئ إلى حدود الثيمة المحورية التي يدور حولها السرد؛ ولعل ذلك ما يفسر التكرار المستمرة لمفردة (ومضة) في تلافيف السرد. في مقابل ذلك اتسم العنوان بالوضوح والتداول اللغوي الواسع، إذ يوقع القارئ في شراكه عبر بساطته وشفافيته، بيد أن الداخل إلى عمق القصة سرعان ما يدرك عمق إحالاته وصعوبة الإمساك بخيوطه الفنية والدلالية.
- امتاز النص بكثافة اللغة؛ حيث تتلاحق العبارات وتتدفَّق بعنفوان جارف، وكأن الكاتبة تحاول أن تسبق دلالة المفردة بالتعبير بأخرى أشدّ وقعًا. إنها تغزل معجمًا لغويًا متشابكًا يعتمد الإثارة والتشكيل والتلاحق، واستغلال الفضاء البصري والأيقوني من أجل تخصيب دلالات المفردة وإيحاءاتها الفنية. وفي سبيل ذلك وظفت الكاتبة بعض التقنيات الفنية، من أبرزها **التكرار** الذي يؤشر للقارئ على البؤرة الدلالية والثيمات الأكثر حضورًا في النص، إضافة إلى توظيف **شعرية الانزياح** التي تفتح للقارئ مدارات المعنى على فضاءات خصبة للتأويل. وعلى الرغم من أن لغة القصة مترعة بمعجم الجنس إلا أنها تنزاح عن الإسفاف والابتذال، بحث تترك الكاتبة إيحاءات اللغة تنساب لتحيل وعي المتلقي إلى خلفيات المشهد وتداعياته الصاخبة. ولعل هذا المعطى هو ما عبرت عنه الكاتبة في أحد حواراتها العلمية بالقول: «ليست المواضيع هي التي تخلق الأدب؛ إنما طريقة التعبير والكتابة. يمكن لكاتبة أن تكتب عن الجنس بشكل فاضح وبجرأة عالية، لكن ذلك لا يضمن كتابة أدبية. قد نكتب عن الجنس بطريقة إيحائية، فننجح في كتابة نص أدبي جيد».[38]

- وظفت الكاتبة تقنية الحوار بعمق؛ حيث يتداعى السَّرد عبر جمل حوارية خارجية وداخلية وهو ما أضفى على النص حيوية خاصة، وعمَّق بنيته الدرامية. وقد اتسم الحوار بالإيجاز والاكتناز، وهو في الغالب وسيلة لاقتناص أبعاد الشخصية ومسارات تأثيرها في الحدث.
- الإخراج البصري للنص اتسم بالمغايرة والاختلاف عن المألوف من الإخراج البصري للنصوص القصصية العربية المعاصرة، فقد لجأت الكاتبة إلى التشكيل العمودي للنص، وتوزيع الكلمات على الأسطر باقتصاد شديد، إضافة إلى توظيف الأيقونات والفراغات ولعبة البياض والسواد من أجل تثوير الوعي القرائي للمتلقّي، وتجاوز رتابة وسكون اللغة باستخدام فاعلية الأنظمة السيميائية في توصيل البنى الدلالية للنص. ولعل في هذا المعطى تثويرًا لاتجاه التجريب في القصة المغربية المعاصرة الذي تدفع به الكاتبة إلى أقصى ممكناته.
- اتسمت الأحداث في الرواية بالرَّمزية حيث تحيل في أبعادها الخلفية إلى صراع الإنسان وتناقضه وتأرجحه بين جدلية الخير والشر، الكره والعنف، الذات والآخر، وفي سبيل تجذير هذا الوعي لجأت الكاتبة إلى عدم تحديد هوية الشخوص عبر إعطائها أسماء مباشرة، والاكتفاء بدلاً عن ذلك بالإشارة إلى الجنس من خلال الضمائر (**هو – هي – هم**) أو اسم الجنس (**الأم**...)، مما يرسّخ البعد الرمزي للحكاية ويمنحها قابلية لا محدودة للقراءة والتأويل.
- للزمان والمكان بنية محورية في القصة، وهما يمتازان بالتكثيف والتداخل، بل إنهما فاعلان في صنع الحدث، وتحديد مصائر الشخصيات، بل إن المكان يحضر بشكل بارز في مختلف تلافيف السَّرد، ويطغى أحيانًا على حضور الشخصيات وتحولات الأحداث، وكأنه يلعب دور البطولة في القصة، وهذا المنحى حاضرٌ بقوة في السرد العربي الحديث؛ كما في روايات **نجيب محفوظ**: "**القاهرة الجديدة**" و"**خان الخليلي**" و"**زقاق المدق**"، وروايات **جبرا إبراهيم جبرا**: "**السفينة**" و"**الغرف الأخرى**"، بالإضافة إلى كثيرٍ من الرّوايات الفلسطينية التي يعتبر المكان العنصر الفني الأبرز فيها.[39] وتعمق هذا الاتجاه في الرواية العربية الجديدة كما في "**عمارة يعقوبيان**" **لعلاء الأسواني** التي اشتغل فيها على «عبقرية المكان ممثلاً في وسط مدينة القاهرة».[40]
- تؤشر الكتابة الإبداعية عند زهور كرام على تجذر مسار الإبداع النسائي العربي المعاصر بوصفه فعلاً ثقافيًا عربيًا له خصوصيته الفاعلة ومنجزه النصي المفعم بالنضج والطموح نحو المستقبل، وهي بهذا تعضّد ما سبق أن أفصحت عنه نظريا في إحدى مقارباتها النقدية، حين تشير إلى أن المرأة حين تقتحم مجال الكتابة «فإنها –بفعلها هذا– تغيّر سؤال هويتها من موضوع إلى فاعل، من تابعة إلى منتجة. وهو تحوّل يفعل في أسئلة الكتابة من حيث طبيعة الذوات المنتجة لها، كما يؤسس أسئلة جديرة للقراءة من حيث الدّعوة إلى الإصغاء إلى خطاب المرأة – الذات».[41]

إن النص الإبداعي عند زهور مفعم بالهواجس والإشكالات التي تدور حول الذات والوعي والكون، كما يحيلنا «إلى السمات الكبرى للحداثة، حيث الوعي الذاتي والجمالي الذي يهشّم العالم –عالم الأنوثة– ثم يعيد تجميعه في توليفات جديدة مرتبطة عضويًا بطبيعة الوعي الإبداعي عندها، حيث نستشعر هذا الإحساس الدفين بالوحشة والخوف، وعدم إشباع التواصل بين الإنسان والإنسان: الرجل/ المرأة، والمرأة/ المرأة، أو بين الإنسان والواقع والكون، لكنه خوف وقلق دافعه المساءلة المستمرة، لذلك تخلق الكاتبة علاقة حميمة بين همومها الثقافية والمعرفية في الواقع وهموم المرأة –العامة– لتطرح هذه الدائرة الدينامية الحية التي تتقاطع مع هموم البشرية الكبرى في الخير والشر، المعرفة/ الجهل، العقلانية/ اللاعقلانية».[42]

إننا أمام تجربة قصصية تنغرس بقوة في مسار التجريب في القصة القصيرة الذي استهوى أطيافًا واسعة من الكتاب المغاربة منذ تسعينات القرن الماضي، وما زال عصفه مستمرًا، ونلمس الوعي النقدي الواضح بمسار التجريب في القصة المغربية المعاصرة في المنجز النقدي لكَرام؛ وهي ترى أن هذا المنحى لم تواكبه قراءات نقدية واعية بخصوصيته وتمايزه، حيث تقول: «أثارت تجربة التجريب في كتابة القصة القصيرة بالمغرب نقاشات كثيرة كادت أن تعصف بجوهر هذه التجربة؛ حين تم التعامل معها بالأدوات النقدية المألوفة، وتم وصفها بالتغريبية والانقلابية، واختزالها في لعبة خلخلة نظام السرد القصصي. وعلى الرغم من كون التجربة قد عرفت تراكمًا مهمًا من النصوص، إلى جانب تنظيرات مؤسسيها الذين حاولوا تعبيد الطريق إليها من خلال بيانات وحوارات ولقاءات، فإن المجيء إلى هذه التجربة قراءة ونقدًا ومعرفة بقي محفوفًا بالخطر».[43]

تتأسس تجربة الكتابة عند زهور كَرام على أقانيم ثلاثة هي: **الدراسة النقدية، والكتابة الروائية، والسرد القصصي**، من هذا المنطلق، فنحن أمام مسار مخضرم بين ثنائية النقد والإبداع، وإن بدا الحرص واضحًا لدى الكاتبة بالإخلاص لكل من طرفي الثنائية؛ وهو ما انعكس في محاولة الهروب من ذاتها النقدية في نطاق الكتابة الإبداعية؛ مما يمنحها تلقائية وتحررًا يحتاجهما الأديب وهو يبني عوالمه الفنية. بيد أن الرؤية النقدية ساهمت إلى حد كبير في وضوح التصورات الفنية للكاتبة، وتمثلها المبكر لاتجاه التجريب في القصة الحديثة، لذا اتسم منجزها القصصيّ بكثير من الاختلاف والمغايرة.

المصادر والمراجع

1. امرئ القيس، حندج بن حجر: الديوان، ضبطه وحققه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 5، 2004.
2. بن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، بدون ذكر المحقق، دار صادر، د. ت.

---

[43]– زهور كَرام/ التجريب في القصة القصيرة: تجربة قراءة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المملكة المغربية، العدد 81-82، فبراير 2012، ص 68.

3. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، ج1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.
4. بوسريف، صلاح: الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، القنيطرة، ط 1، 2007.
5. بوشليحة، عبد الوهاب: وعي الكتابة كتابة الوعي: قراءة في رواية قلادة قرنفل لزهور كرام، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 27، إبريل 2009.
6. حافظ، زينب فرغلي: جمالية المكان في الرواية العربية: (عمارة يعقوبيان) نموذجًا، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، المجلد 4، العدد 21، يناير 2010.
7. الحربي، فايزة أحمد: البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة (الحوار والحوارية)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 19، الجزء 73.
8. حسنين، أحمد طاهر، وآخرون: جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 1988.
9. الديوب، سمر: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دواة، دار اللغة والأدب العربي، العراق، المجلد 3، العدد 12، 2017.
10. رحيم، عبد القادر: علم العنونة: دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.
11. عدوان، عدوان نمر: المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: محمود السمرة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2005.
12. العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997.
13. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.
14. العوفي، نجيب: مساءلة الحداثة، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، طنجة، سلسلة: شراع (5)، يوليو 1996.
15. الفيفي، عبد الله: حداثة النّص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2005.
16. قاسم، سيزا: بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، مهرجان القراءة للجميع (سلسلة: إبداع المرأة)، 2004.
17. قسومة، الصادق بن الناعس: علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2009.
18. الكحلاوي، محمد: النظرية والمنهج في النقد والقراءة وتحليل الخطاب: مداخل وإبدالات، نادي أبها الأدبي، المملكة العربية السعودية، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2016.

19. كرام، زهور:التجريب في القصة القصيرة: تجربة قراءة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المملكة المغربية، العدد 81-82، فبراير 2012.

20. كرام، زهور: حوار مع حواس محمود، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، المجلد 41، العدد 494، يونيو 2012.

21. كرام، زهور: حوار مع ريمة لعواس، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 15، ديسمبر 2018.

22. كرام، زهور:المرأة العربية والكتابة، مجلة ترجمان، جامعة عبد المالك السعدي ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة، المملكة المغربية، المجلد 9، العدد 2، أكتوبر 2000.

23. كرام، زهور: ومضة، مجلة قاف صاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، جامعة الحسن الثاني، المملكة المغربية، العدد 3، 2006.

24. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

25. يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2001.

الهوامش:

1- نشرت في مجلة قاف صاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن مسيك، جامعة الحسن الثاني، المملكة المغربية، العدد 3، 2006، ص 115-119. كما نشرتها الكاتبة ضمن مجموعتها القصصية: مولد الروح، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيك، الدار البيضاء، ط 1، 2008.

2- محمد بنيس/ الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها، ج1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 63.

3- حُظي المنجز النقدي والإبداعي لزهور كَرام بمتابعة مهمة من عدد من النقاد والكتاب العرب، وقد توجت تلك المتابعة بالكتاب المشترك: (فتنة الإبداع والسؤال النقدي في تجربة زهور كَرام)، وقد قدم له: سعيد يقطين، وصدر عن مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، 2017. بيد أن جلّ المقاربات في هذا الكتاب اتجهت أكثر إلى قراءة الأطروحات النقدية والنصوص الروائية لزهور، فيما كان نصيب المتن القصصي أقل، حيث نصادف ثلاثة بحوث تعالج المجموعة القصصية (مولد الروح)، وهما: (عندما تنحني اللغة أمام الأنوثة والأمومة)، للباحثة نادية العشيري. و(انبثاقات الحياة في "مولد الروح" لزهور كَرام: اشتباكات القص والحياة)، للباحث عبد اللطيف الزكري. و(جمالية تشظي الأصول في المجموعة القصصية مولد الروح)، للباحث عبد الرحمن التمارة. وقد قدمت هذه البحوث إلماعات نقدية جادة في المنجز القصصي لزهور، بيد أنها لم تركز كثيرًا على قصة "ومضة" التي نشتغل عليها في هذا البحث؛ بحكم اتساع المتن القصصي للمجموعة، مما لا يسمح بالتركيز على تفكيك قصة محددة، والاكتفاء بدلاً من ذلك برصد السمات العامة.

4- عبد الله الفيفي/ حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2005، ص 16.

[5]– خليل الموسى/ قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 84.

[6]– علي جعفر العلاق/ الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص 13.

[7]– عبد القادر رحيم/ علم العنونة: دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 8.

[8]– جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور/ لسان العرب، بدون ذكر المحقق، دار صادر، د. ت، مادة ومض.

[9]– امرئ القيس حندج بن حجر/ الديوان، ضبطه وحققه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 5، 2004، ص 95.

[10]– نستحضر هنا جهود الكاتبة النقدية، ووعيها الراسخ بالمفاهيم والإحالات التي تدور في فضاء النقد العربي المعاصر، وهي ملاحظة تجد مصداقها في مسارها الأكاديمي ومنجزها النقدي الباذخ.

[11]– سمر الديوب/ قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دواة، دار اللغة والأدب العربي، العراق، المجلد 3، العدد 12، 2017، ص 30.

[12]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 115.

[13]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 115.

[14]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[15]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[16]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[17]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 119.

[18]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 117.

[19]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[20]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 119.

[21]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 119.

[22]– سعيد يقطين/ انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2001، ص 85.

[23]– سيزا قاسم/ بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مصر، مهرجان القراءة للجميع (سلسلة: إبداع المرأة)، 2004، ص 38.

[24]– زينب فرغلي حافظ/ جمالية المكان في الرواية العربية: (عمارة يعقوبيان) نموذجًا، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، المجلد 4، العدد 21، يناير 2010، ص 1755.

[25]– الصادق بن الناعس قسومة/ علم السرد: المحتوى والخطاب والدلالة، عمادة البحث العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2009، ص 104.

[26]– أحمد طاهر حسنين وآخرون/ جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، 1988، ص 3.

[27]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 115.

[28]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 117.

[29]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 117.

[30]– سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 78.

[31]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 118.

[32]– فايزة أحمد الحربي/ البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة (الحوار والحوارية)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 19، الجزء 73، ص 447.

[33]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[34]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 116.

[35]– صلاح بوسريف/ الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، دار الحرف، القنيطرة، ط 1، 2007، ص 17.

[36]– نجيب العوفي/ مساءلة الحداثة، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، طنجة، سلسلة: شراع (5)، يوليو 1996، ص 60.

[37]– زهور كرام/ ومضة، م. س، ص 118.

[38]– زهور كرام/ حوار مع ريمة لعواس، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 15، ديسمبر 2018، ص 287.

[39]– عدوان نمر عدوان/ المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: محمود السمرة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2005، ص 17.

[40]– محمد الكحلاوي/ النظرية والمنهج في النقد والقراءة وتحليل الخطاب: مداخل وإبدالات، نادي أبها الأدبي، المملكة العربية السعودية، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2016، ، ص 466.

[41]– زهور كرام/ المرأة العربية والكتابة، مجلة ترجمان، جامعة عبد المالك السعدي ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة، المملكة المغربية، المجلد 9، العدد 2، أكتوبر 2000، ص 18.

[42]– عبد الوهاب بوشليحة/ وعي الكتابة كتابة الوعي: قراءة في رواية قلادة قرنفل لزهور كرام، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 27، إبريل 2009، ص 290.

[43]– زهور كرام/ التجريب في القصة القصيرة: تجربة قراءة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المملكة المغربية، العدد 81-82، فبراير 2012، ص 68.