

الصورة الروائية في رواية "جيلوسيد" لفارس كبيش

صورة الغلاف والسارد

د. سامية إدريس

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

Abstract:

The concept of the novel image is one of the modern concepts that constitute an important theoretical accumulation. The study of the image is much more applied to poetic texts critics before returning to its vast potential applications in prose as part of rhetoric of narration, the axis of the work of circles researchers of Titwan in Morocco.

This article aims to approach the narrative image in contemporary Algerian novel in the work of the young novelist KEBICHE Fares, a novel that deals with nuclear experiments of colonial France in the Algerian Sahara. View the scope of the concept, we have chosen to work on parts such as the cover image and the image of the narrator in line with the aesthetic vision that suggests the concept, and the opening of the fictional text on the global cultural text that it allows.

تمهيد:

لطالما اعتنى النقاد بدراسة الصورة الفنية في الشعر، وأثمر ذلك دراسات مهمة تبلورت فيها جهودهم ضمن نظريات وأدوات تحليلية مضبوطة لكن ظهر مؤخرا اهتمام بالصورة في مجال النشر ضمن إطار أشمل يعرف ببلاغة السرد، حيث يفترض المهتمون بهذا المجال وجود بلاغة نوعية للأجناس الأدبية، دون أن ينفي ذلك إمكانية تبادل الخبرات النقدية ونقلها من نوع إلى آخر. من هنا، ارتأينا أن نقارب الصورة الروائية في بعض مظاهرها للوقوف على مرونة مصطلح "الصورة الروائية" من خلال تطبيقه على رواية جزائرية معاصرة، أبدعتها أحد الأعلام الشابة التي تستعد لتحمل مستقبل الرواية الجزائرية برسم هوية سردية مغايرة لها عما عرف في "أدب التسعينات"، ألا وهي رواية "جيلوسيد...إنها ليست

قضية عائلية على الإطلاق" الصادرة عن دار النشر فيسيرا بدعم من وزارة الثقافة سنة 2013.

عن مفهوم الصورة والصورة الروائية:

تشكل "الصورة" في الأدب مبحثا نقديا وبلاغيا عريفا، فقد اهتم البلاغيون القدامى بالصور البيانية والبديعية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وجناس وغيرها، واستقصوا حضورها في النثر والشعر، واتجه النقاد حديثا إلى دراسة أساليب الصورة الفنية باهتمام بالغ. على أن الصورة لم تقتصر قط على الحقل الأدبي، حيث تشكل محور الدراسات الفنية في الرسم والسينما والتصوير الفوتوغرافي... الخ، وهي مجال خصب استثمرت فيه العلوم الإنسانية والاجتماعية.

بالنظر إلى تاريخ استعمال المصطلح وتشعب الميادين المعرفية التي تصدت له، فمن العبث محاولة حصر "الصورة" في تعريف واحد، وهو ما لا يتسع له المقام على كل حال، لذا سنهتم بإبراز أبعاد تناول الصورة للوقوف على المفهوم الخاص الذي سننطلق منه في مقالنا.

تقترن الصورة في عصرنا أكثر ما تقترن بالفنون البصرية خاصة في السينما والإشهار، حيث يتم التركيز على تجسدها المادي بوصفها خطابا مرئيا يستقطب العين، لكن لا يمكن فصلها بحال عن "جذورها العميقة في الذاكرة والخيال والفكر أو الحلم. إنها بلا أدنى شك موضوع التفكير الأكثر تمردا على التصنيفات حسب الأجناس والأنواع لأنها تسهم في عملياتنا الذهنية، وفي حياتنا العاطفية. فهي جزء مندمج في نشاطنا النفسي"¹. إن البعد المرئي من الصورة ليس كافيا للإلمام بها، لأن لها بعدا ذهنيا مجردا ونفسيا حميما بحيث لا يمكن اختزالها في تجسدها الملموسة ولا إغفال أهميتها في عملية المعرفة.

بالعودة إلى المجال الأدبي، فقد اهتم الدارسون بالبعد النفسي للصورة كونها تتجسد لغويا في أشكال تعبيرية مختلفة، واعتتوا بمحدداتها ضمن علاقة ثنائية بين الدال (الصورة) والمدلول، والتي هيمنت عليها إلى حد ما صيغة التماثل (لنذكر على سبيل المثال علاقة المشابهة في البلاغة العربية)، كما اشترطوا فيها الحسية أو البعد الانفعالي الجمالي. تشترك كل من الصورة اللغوية والصورة البصرية في الجوانب الحسية وإن كانت دراسة الصورة البصرية عموما تستدعي طرفا ثالثا هو المرجع، فإن الصورة اللغوية في الأدب تشكل مرجعها الخاص من خلال نشاط الذات المدركة إبداعا وتلقيا. لا تكفي الصورة الأدبية باستتساخ العالم، لأنها تعيد إنتاجه بعناصر يعاد تركيبها، ويتدخل الخيال فيها بشكل حاسم. بهذا المعنى فإن الصورة "هي نتاج ثري لفعالية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه، وإنما إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الخافية بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة (...). وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته."^{٢٦}

تتشكل الصورة الأدبية ضمن نشاط ذهني يستدعي عنصر الخيال، فهي ليست نقلا حرفيا أو عملية استتساخ للواقع لكنها بنفس القدر تمثيل له، وطريقة مخصوصة لإدراكه.

إن الصورة الأدبية، كما أسلفنا، صورة لغوية، وهي تقع بين الواقع الخارجي والذات المدركة للمبدع والقارئ، يتدخل الخيال في تشكيلها من عناصر الواقع، والحسية إحدى خواصها الثابتة. في الصورة الأدبية جوانب مفهومية (معرفية) وحدسية (انفعالية) تتمازج في وحدة تأليفية لدى القارئ.

ينتج القارئ الصورة الأدبية عن طريق عملية التمثل، وقد شكلت هذه العملية، حسب الباحث. عزيز القاديلي محور اهتمام نظريات التلقي بحيث تصبح الصورة ذلك النشاط الذي يقوم به القارئ في تمثله لما يقرأ، وقد استعان بايزر ليوضح الفرق بين الإدراك والتمثل، قائلاً: "إن الإدراك بالنسبة لايزر" يفترض بشكل قبلي وجود الشيء، في حين يرتبط التمثل دائماً، استناداً إلى نمط تكوينه، إلى عنصر غير معطى، أو هو غائب ولا يمكن أن يظهر إلا بفضل وجود النشاط التمثلي"^{٢٤}، وهي من وجهة أخرى تمثيل للواقع، وإحدى طرق معرفته. فمن خلال الصورة الأدبية يمكن أن نتعرف على حقائق تخص المجتمع والثقافة بالإضافة إلى كونها تمثيلاً لطبيعة وخصائص الكتابة الأدبية. إن كل صورة هي نتاج تمثيل لذاتها ولغيرها وكل تمثيل هو صورة إذا أخذنا مصطلح التمثيل بمفهومه الشامل، ف" التمثيل هو دائماً: من جانب تأويل للطريقة التي تمثل بها الثقافة نفسها، ومن جانب آخر؛ هي دائماً مجاز استعاري لهذا التمثيل من خلال خاصية المكتوب"^{٢٥}. فالصورة الأدبية ليست أبداً استساخاً سلبياً، أو امتثالاً لمعطيات جاهزة بحكم تشكلها في عملية كتابة.

إن الصورة الأدبية تشكيل إبداعي يخضع للمواضع النوعية، فالصورة في الشعر تختلف عن الصورة في النثر، وقد لاحظنا أن الصورة في المجال الأدبي حديثاً قد ارتبطت بالخطاب الشعري لمدة طويلة، ولم يلتفت إليها في النثر إلا قليلاً، وقد كان للدراسات المقارنة دور كبير في الاهتمام بالصورة في الرواية وأدب الرحلات وقد أنتج هذا الاهتمام مبحثاً يصطلح عليه بالصورتية

L'imagologie، "وقد عرفه "جون مارك مورا" وهو أحد المختصين بهذا المجال، على الشكل التالي: "مجموعة من الأعمال في الأدب المقارن مختصة بتمثلات الأجنبي". ويرى الباحث أن الموضوعات المفضلة للصورتية تنحصر في اثنتين: "محكيات الأسفار والأعمال التخيلية التي تعمل على مسرحة الأجنبي".

لقد تم ابتداء كلمة الصورتية في القرن العشرين، حيث استعملت من قبل دارسي علم النفس الاجتماعي في سياق دراستهم لنفسية الشعوب، ثم تناولت النظرية الأدبية هذا المفهوم عند نهاية سنوات الستينات من القرن العشرين] للدلالة على الدراسات المقارنة على الدراسات المقارنة حول صور الأجنبي" إن الصورتية تهتم بالعلاقة التي تتم بين الكاتب من جهة والبلد الأجنبي من جهة أخرى، وهي تترصد هذه العلاقة من خلال الأعمال الأدبية".^س

انتسبت أولى المحاولات للتأسيس لمبحث "الصورة الروائية" في النقد الروائي العربي إلى نفس السياق المعرفي، حيث يقدم كتاب "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية؛ صورة المغرب في الرواية الإسبانية" كدراسة في الأدب المقارن من جهة، ومن جهة أخرى تعتبر دراسة رائدة ومؤسسة لحلقة تطوان في المغرب، والتي يتمثل مشروعها النقدي في ترسيخ مبحث الصورة في السرد عامة في إطار بلاغة موسعة وتطوير أساليب لمقاربة الصورة في الأجناس النثرية. وهي بذلك تتزاح عن الدرس المقارن لتتسبب إلى الشعرية La Poétique، وينخرط في هذا المشروع مجموعة من الباحثين المغربيين بجهود أثمرت عناوين عدة القاسم المشترك بينها هو السعي للتأسيس للصورة السردية مبحثاً نظرياً ومنهجاً نقدياً، يذكر د. جميل حمداوي^ش في كتاب "أسلوبية الرواية"، وعبد الرحيم الإدريسي في كتاب "استبداد الصورة" وشرف الدين ماجدولين في كتاب "بيان شهرزاد" وعبد البشير البقالي في كتاب "تشكيل السمات في رواية" صابر المغفل الماكر" ومحمد العناز في كتاب "الصورة في كتاب البيان والتبيين عند الجاحظ" وجميل

حمداوي في كتاب "بلاغة الصورة السردية" ومحمد مشبال في كتاب "الهوى المصري في المخيلة المغربية؛ قراءات في السرد المغربي الحديث" ومصطفى الورياغلي في كتاب "الصورة الروائية" وشعيب حليفي في كتاب "هوية العلامات" وغيرهم.

تعريف الصورة الروائية: ينطلق محمد أنقار في محاولته لتعريف الصورة الروائية من فكرة رفض احتكار الصورة في الشعر، معترفا بأن "النقد الأدبي يفتقر راهنا إلى تصور نظري عن الصورة الروائية التي لم ترق بعد إلى مستوى الإشكال، لذلك لن يكون هناك كشف عن ماهيتها بعيدا عن معاينة المنطق المتحكم في تكوين الصورة الشعرية واستثمار الموروثالنقدي الثري الذي واكبها"¹، وهذا ما فعله في كتابه حيث تناول الصورة الروائية من بعدين؛ بعد أسلوبية يظهر في استعانتها بأعمال الباحث ستيفن أولمان حول الصورة في الرواية وبعد ذهني يلجأ فيه إلى نظريات القراءة ودور القارئ في تكوين واستخلاص صورة الشخصيات أو الأمكنة ... في الرواية.

يعرف أنقار الصورة الروائية عامة بأنها "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة. وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحضر والتصوير الشمسي، موهلة 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."²

تستوقفنا في هذا التعريف مجموعة من النقاط:

أولها أن الصورة الروائية ذات طبيعة لغوية، أي أنها تصوير لغوي مبنوث في الرواية وبالتالي فهي تتداخل مع مكونات الرواية وتتحقق فيها.

ثانيها أن الصورة الروائية ترتبط مع الواقع في علاقة تتدرج بين الميل للتقليد أو الميل للتشكيل، وفي الحالتين هي تركيب وتنظيم ضمن وحدة. يقودنا هذا للنقطة الثالثة، فمن خصائص الصورة الروائية، على غرار أنواع الصور الأخرى تحقيق الوحدة، واتخاذ مظهر معين بالنسبة للوعي المدرك لها.

أما النقطة الرابعة فهي اضطلاع الصورة الروائية بوظيفة تمثيلية بارزة. والنقطة الخامسة مفادها أن الصورة الروائية تتمتع بنفس مواصفات الصورة الفنية عموماً من حيث تعدد أنماطها وفعاليتها الدلالية ووظيفتها الجمالية ولكونها ثمرة من ثمار التخيل بالدرجة الأولى.

الواقع أن هذا التعريف على درجة من العمومية مما جعل كل دارس ينطلق منه يسعى لإثرائه بتحديدات أخرى أو يتعمق في بعد واحد من أبعاده ومن الناحية الإجرائية فإن باب الاجتهاد مفتوح عن آخره، لأن الأمر يتعلق بمشروع لما ترسى دعائمه بشكل نهائي بعد، حيث يستفيد المشتغلون في هذا السياق بمجمل المنجز النقدي ويسعون لتطويعه واختباره عبر دراسات عمد جلها إلى الجانب التطبيقي وتحليل النصوص الروائية.

بدورنا نقدم، بناء على ما سبق، تعريفنا للصورة الروائية بأنها تمثل وتمثيل تخيلي لمكونات النص الروائي والعالم ضمن بنية ثقافية شاملة.

تنقسم الصورة الروائية إلى صور جزئية وصورة كلية، فالصور الجزئية تتواجد داخل النص عبر جملة من الدوال والتعالقات الدلالية، مثل صورة الشخصية الروائية التي نرصدها من خلال العلامات الموثقة في النص، أو صورة المكان أو صورة تيمية ما، أما الصورة الكلية فلا تتحقق إلى بعد الاطلاع الكلي على الرواية، وترتسم فيها علاقة النص بالمرجع، وهي بهذا المفهوم تتقاطع مع ما ذهب إليه الباحث شعيب حليفي في قوله: "تخزن الصورة في

الرواية وعيا بالعالم الذي تمثله أو تتخيله (...) فكل صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك تعتبر هوية نسقية في ذهن الراوي الذي يعمد إلى التحكم في سروده، ويدرك الأبعاد التمثيلية للدلالات. وبالتالي، تتجه الصورة إلى تشكيل إدراك يتشرب تلاحق ثقافة الراوي بأوعاء شخوصه ومتلقيه، استنادا إلى اختيار الوجوه البلاغية وأدواتها وآلياتها المنتجة للفهم والتأويل[□]. يتحدث حليفي بدوره عن نوعين من الصور، صور استراتيجية، تتقاطع إلى حد ما مع ما وصفناه بالصور الجزئية، وظيفتها "تنظيم السرد والتهيئة الموجهة باعتبارها مكونا أساسيا ضمن مكونات الأسلوب الذي يضي حيوية على السرد وحسية في التمثيل من خلال ارتباطه بذات الراوي والذوات الأخرى التي تكمله وتنتج العلاقات معه"^{لخ}، والصور الثقافية التي تنشأ على تخوم المتخيل والواقع، وفي سياقها يتم "إثراء الجملة السردية بالاحتمال والتعدد مما يطور مستوى الحكى بتشبيكات تؤول معطيات الذات والعالم، وتنتج على الحكى، مادامت الصور تولد من التاريخ والذات، ومن عناصر أخرى"^{لخ}.

إن الصورة الروائية في المحصلة "صورة جامعة لكل العناصر الفنية التي تجعل من الرواية رواية"^{برلخ} بتعبير د. جميل حمداوي، مما يقتضي تحديد العناصر التي سنتوقف عندها في تحليلنا للصورة الروائية في "جيلوسيد"، إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق" لفارس كبيش. وقد ارتأينا أن نتوقف على صورتين جزئيتين هما صورة الغلاف والعنوان وهي أولى ملامح تشكيل الصورة الروائية، وصورة السارد بوصفه مصدر ومآل السرد والوسيط بين العالم الحقيقي والعوالم التخيلية، وقبل كل ذلك سنعرض ملخصا عن الرواية.

الفضاء العام للرواية:

تدور جل أحداث رواية "جيلوسيد" في مدينة جزائرية ساحلية ضمن الفترة الممتدة من أكتوبر 1988 إلى العقد الأول من القرن الحالي، لكنها تسقط

العشرية السوداء في حذف زمني مطول وتعود في استرجاعات مقتضبة إلى ثورة التحرير وبخاصة إلى التفجيرات النووية الفرنسية في الصحراء الجزائرية، حيث يمكن اعتبار هذه الواقعة التاريخية بؤرة الحكى، ومحفز الأحداث في حاضر السرد. فيها يرتبط مصير رشيد الشخصية المحورية في الرواية، وتتعدّد حول هذه الشخصية حيوات الشخصيات الأخرى؛ أمه وأبوه وجدته وأخته التوأم مسكية وأخوه الصغر جمال، لترتسم في النهاية مأساة عائلة بأسرها.

تبدأ هذه المأساة عندما يتعرض رشيد الابن البكر والطبيب الجراح للظلم من طرف رئيس مصلحة الجراحة بالمشفى البروفيسور الهاشمي، والذي يحيله تعسفا إلى المشرحة حيث يقوم بـ"حراسة الأموات". وهي المشرحة نفسها التي استقبلت جثة جده المجاهد القدير سي الطاهر كما لو كانت جثة مشرد مجهول الهوية، سي الطاهر الذي ذهب ضحية سرطان غامض أصيب به جراء تعريضه للاشعاعات النووية حين اتخذت فرنسا الاستعمارية من الجزائريين فئران تجارب ومن الصحراء الجزائرية مخبرا ومن باطنها مكبا لنفاياتها النووية. بعد وفاة الجد، الذي تردد كثيرا قبل أن يقبل بالذهاب للعلاج في فرنسا حرصا على صورته أمام حفيده فعاجله الموت، قرر رشيد ترك العمل لدراسة السينما بغية انجاز فيلم سينمائي عظيم في أمريكا حول تفجيرات رقان، فتكون خطوة أولى لتحسيس الرأي العام العالمي والضغط على فرنسا لتعويض ضحايا وتطهير الصحراء الجزائرية من النفايات المشعة. استولى حلم السينما على رشيد كلية، وهو الذي ينتمي لعائلة فقيرة فأبوه قاطع تذاكر في سينما الفاريتي وهو نفسه لم يستوف في عام من العمل في مشفى عمومي. فبدأ حلمه لكل من حوله ضربا من الجنون. أمام تشييط الجميع له، ومحاولة كل أفراد أسرته ثنيه عن عزمه، لم يتأثر رشيد، بل إنه شرع في تحقيقات ميدانية قصيرة، ذهب خلالها إلى الصحراء ليعود بوثائق وشهادات وصور وتسجيلات صوتية لتكون مادة خام لفيلمه كما

شرع في تصور سيناريو له كذلك. في الخامس من أكتوبر 1988 وقع شجار حاد بين رشيد وأبيه الذي ضاق درعا من أحلام ابنه ولما فشل في اقناعه تهجم عليه بالكلام اللاذع، فخرج رشيد من البيت ليجد نفسه مشاركا في أعمال الشغب التي تواصلت لأيام، ويصاب برصاصة في ساقه غلى أن يعثر عليه أبوه قرب مزبلة الحي فيأخذه للبيت حيث تستخرج التي كانت ممرضة في الثورة الرصاصة من ساقه بتوجيهات منه. لم يتمكن رشيد من الحصول على التأشيرة للسفر إلى فرنسا فقرر الهجرة بطريقة غير شرعية، تاركا أمه في حالة من الحزن والأسى يرثى لها. غاب رشيد لما يربو عن عقد من الزمن وتحولت حياة العائلة إلى جحيم متواصل بفقده، حتى زواج أخته ألغي بسبب تماطلها على أمل عودته، ومضت الأيام ثقيلة بئسة، وقد شرع أخوه جمال بالتواطؤ مع أخته مسكية في انتحال رسائل باسمه بعد انقطاع أخباره للتخفيف عن الأم ومواساتها. وفي يوم من الأيام ودون سابق انذار يعود رشيد، لتدب الحياة مجددا في البيت، لكنه عاد محبطا خالي الوفاض في هيئة صعلوك متشرد، بعد أن أعيد قسرا من المطار في أمريكا للاشتباه به كونه جزائريا. رغم تردي الأحوال المادية للأسرة، استقبلت الم ضيوفها لأيام متواصلة تعبيرا عن فرحتها بعودة ابنها، واختلقت الأعذار حول الهدايا التي يفترض أنه عاد بها، وقد شكل هذا الوضع ضغطا كبيرا على رشيد وعلى بقية أفراد الأسرة، خاصة الأب الذي تعرض لمضايقات في مقهى السعادة، أما رشيد نفسه فقد صار موضع تندر لأقرانه كما سبق وحذره أبوه قبل هجرته، ليس لفشله في تحقيق حلمه بل لعودته دون مكاسب مادية، سيارة على الأقل. حاول رشيد انجاز فيلمه في الجزائر، لكنه لم يجد منتجا، واعتكف على الحاسوب لأشهر محاولا إخراجة في صيغة رقمية لكن النتيجة كانت مخيبة لأماله. أخيرا تخلى عن حلمه، حذف ملفاته من الحاسوب وأحرق النسخ الورقية للسيناريوهات التي أعدها في احترافية

عالية وامتصت مجهوده لسنوات وبقي مواجهها لحقيقة تضييعه لحياته. عاد رشيد للعمل في المشفى في مصلحة الاستعجالات وقد صار البروفيسور الهاشمي مديرا له، لكنه لم يتحمل حالة التسيب التام وتعفن الأوضاع فما لبث أن تركه، وعاد يحلم بالهجرة مجددا، لكنه كالمرءة السابقة لا يحصل على التأشيرة، ويفشل في الهجرة غير الشرعية كذلك. تحبط آمال الأم في تزويج ابنها أما الأب فيشجعه هذه المرة على المغادرة خاصة لما علم بوجود زوجة فرنسية وابنه له تنتظره. لما لم يتمكن رشيد من الهجرة أصيب بالمرض ونقل بسيارة إسعاف إلى المشفى لكن أهله لم يعثروا عليه لما جاؤوا لزيارته في اليوم الموالي فقد قيل لهم أنه غادر، وقد اختفى بعد ذلك نهائيا. تتوالى النهايات القاتمة، فتموت الجدة، ويموت صديق رشيد الذي كان يرسل له دوريا بوثائق وتقارير من الصحراء حيث يعمل عن قضية التفجيرات النووية ومخلفاتها على البيئة والسكان، يموت الصديق في حادث سير وتتأثر مسكية بذلك كونها كانت على علاقة عاطفية به عبر الرسائل والأشعار التي كانا يتبادلانها. ينتهي المطاف بها في مصحة للطب العقلي، أما جمال فيمتهن الطب بدوره ويطمح للتخصص في الأمراض السرطانية، لكن لحظة جنون عبثية تعصف بحياته، حيث يعين في المشفى نفسه الذي عمل به رشيد سابقا، ويلتقي البروفيسور الهاشمي في المصعد فيقطعنه طعنات مميتة متكررة، معتبرا إياه مسؤولا عن كل ما حدث لعائلته، ويلوذ بالفرار إلى البحر حيث يفرق نفسه.

صورة الغلاف الأمامي وصورة العنوان في رواية "جيلوسيد":

تتتمي صورة الغلاف إلى ما يصطلح عليه بالنص المحيط الداخلي le péri-texte الذي يشمل العناوين والمقدمات وملاحظات الكاتب وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، وستقتصر هنا على صورة الغلاف الأمامي بوصفها

واجهه الرواية وعتبتها الأولى وضمنها سنتوقف على صورة العنوان "كمفتاح إجرائي للتعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي" ترليخ.

تتموضع صورة الغلاف على فضاء صفحة من القطع المتوسط، ويطغى عليها اللون الرمادي بتدرجات مختلفة فاتحة نسبيا في أعلى الصورة وقائمة تتناوب مع البني القاتم وسط الصفحة وأسفلها، وتتظم هذه القطاعات اللونية في أشكال هندسية حادة، بارزة أعلى الصورة بروزا مدببا صوب زاوية الغلاف اليسرى إلى الأعلى، لتعيم نسبيا أسفل الصفحة. تتظافر الألوان الرمادية الباردة مع الأشكال الهندسية لتوحي بما يشبه قطعاً معدنية متراكبة في تشكيل مجرد ثنائي الأبعاد والانطباع الذي نخرج به من النظرة الأولية لصورة الغلاف هو البرودة والقسوة اللذان يحضران في خصائص المعادن الصلبة، وفي اللون الرمادي ضمن أشكال وخطوط في منتهى التحديد والصرامة.

يقع اسم المؤلف "فارس كبيش" أعلى الصفحة إلى اليمين بخط أقل سمكا من العنوان الرئيسي للرواية، وبلون اصفر باهت ومنطفي، وقد احتل الاسم مكانا من الرقعة الفاتحة نسبيا في صورة الغلاف. لا شك أن الروائي يعلن عن انتساب النص إليه، وامتلاكه لحقوق التأليف، لكن وضعية الاسم في أعلى الصفحة مائلا إلى اليمين بمنأى عن عنوان النص تنفي عن الروائي أي نزعة استعراضية، بل أن الاسم يكاد يبتلع من طرف الرقعة الغامقة من صفحة الغلاف، ويبدو معزولا عن العنوان.

في منتصف الصفحة تقريبا كتب العنوان الرئيسي الذي يتشكل من كلمة واحدة "جيلوسيد" بخط أكثر سمكا من اسم المؤلف ومن العنوان الفرعي الذي يقع تحته، في الوسط والمتألف من عبارة كاملة وقد اصطبغ العنوان الرئيسي باللون الأصفر الباهت على خلاف العنوان الفرعي الذي كتب بالأبيض، وزادته الخلفية القاتمة بروزا.

يتقاسم أقصى اليمين أقصى الشمال من أسفل صورة الغلاف شعار الناشرين، وهما دار فيسيرا التي كتبت بخط أسود على مربع أصفر باهت في الزاوية اليسرى، ودعمت النشر وزارة الثقافة الجزائرية والتي كتبت بالأبيض بخط سميك على مستطيل أخضر قاتم وبخط أصفر برتقالي كتب بالأحرف اللاتينية Algérie تحته بخط مجهري ministère de la culture في الزاوية السفلية اليمنى.

بصعوبة نلاحظ كلمة "رواية" الدالة على الهوية الإجناسية للنص، كأنما وقعت سهواً، بعيدة نسبياً عن كتلة العنوان ومكتوبة بخط أندلسي صغير مقارنة ببقية المكتوبات على صورة الغلاف، ومصطبغة بالأصفر الباهت.

لا تترك صفحة الغلاف القارئ محايداً، حيث نخرج منها بانطباع يتذكره ربما لما سيؤول إليه المتخيل الروائي من نهاية اختار الروائي أن تمون مأساوية وقاسية بل وعنيفة عنف الأشكال القاطعة والألوان الباردة التي تؤثت صورة الغلاف، كما نلاحظ تناظراً هندسياً صارماً بوحى من الدقة التي وضعت بها المكتوبات إزاء بعضها على مساحة الصفحة، وكل هذه الدلالات على البرودة والقسوة والعنف تتسجم إلى حد كبير مع المتخيل الروائي وتعززها دلالة العنوان.

يتألف عنوان الرواية من كلمة "جيلوسيد" بخط سميك أصفر وعبارة مكتوبة بخط مغاير، أقل سمكاً بالأبيض هي بمثابة عنوان فرعي وظيفته تفسير العنوان الرئيسي كما تؤشر عليه النقاط الثلاث التي تسبق جملة " ... إنها ليست قضية عائلية على الإطلاق".

تمثل كلمة "جيلوسيد" نوعاً من التجريب اللغوي القائم على إدغام كلمتين، والفريد هنا أن هذه العملية تمت بين كلمتين إحداهما عربية أما الثانية فهي تعريب عن الفرنسية، فالأولى هي كلمة جيل، ومعناها في لسان

العرب: "كل صُنْف من الناس، التُّرك جيل والصَّين جيل والعرب جيل والروم جيل، والجمع أجيال." ^{برنخ}، وقد استعملت في علم التاريخ والعلوم الاجتماعية في مفاهيم متعددة، تشترك في البعد التاريخي للكلمة ^{سملخ} بالإضافة إلى دلالة الجماعة التي يتضمنها المعنى اللغوي، والثانية أصلها من الفرنسية Genocide، وهي كلمة جديدة أو مصطلح حديث استولده المحامي اليهودي البولوني رافائيل ملكين Paphael Lemkin لوصف ممارسة قديمة في سياق معاصر، وقد اخترعها من الجمع بين كلمتين؛ الكلمة اليونانية genos التي تعني العرق أو القبيلة ومن اللاتينية cide التي تعني القتل ^{شملخ} وترجمتها بالعربية إبادة لكن الروائي أثر تعريبها محافظا على إيقاعها الأجنبي للحفاظ على حمولتها الدلالية وعلى قدرتها على التأثير في القارئ وللإحالة، ربما، إلى السياق الحقوقي والخطاب الإعلامي الإنساني الغربي أو لنقل الفرنسي الذي يتشدد بهذه العبارات كثيرا حين يوجهها للأخر ضاربا صفحا عن ممارساته الخاصة المرتبطة بالإرث الاستعماري الثقيل. وهو بذلك يكيل نقدا ضمنيا لهذا الخطاب الذي يزن بمكيالين. يتعلق الأمر هنا بالتفجيرات والتجارب النووية التي قامت بها فرنسا في خمسينات القرن الماضي بالصحراء الجزائرية مخلفة وراءها آثارا إشعاعية وانعكاسات خطيرة على البيئة والبشر على حد سواء، بل أن معداتها لا تزال مدفونة تحت الرمال في أماكن لم يتم التعريف بها رغم مرور فترة طويلة على استقلال الجزائر. يركز الروائي على الآثار السلبية وعلى فداحة الجريمة التي ارتكبتها فرنسا الاستعمارية باستعمالها للبشر من الجزائريين فتران تجارب عرضتهم للانفجارات لتقيس فعلها المدمر فيهم. وللتأكيد على استمرار هذه الآثار في شكل اختلالات بيئية وعوارض أمراض غريبة تظهر على مدى أجيال قادمة.

ابتكر الروائي كلمة "جيلوسيد" والتي نفهم منها إبادة جماعية بحق أجيال برمتها ليؤكد على أن الأمر لا يتعلق بـماض فات وانقضى بل بحاضر ومستقبل يدخر الكثير من المآسي التي تنطلق من هذه الجريمة التي ارتكبتها فرنسا الاستعمارية وتناستها في ظل تفريط الجزائر المستقلة في مساءلتها.

تشكل الوقائع التاريخية للتفجيرات المرجعية التاريخية للرواية لكنها نقطة ارتكاز يستند عليها مجمل المتخيل الروائي. وقد ورد ذكر لكلمة "جينوسيد" في الرواية في الصفحة 74 في سياق جوا بين رشيد وأخيه الأصغر جمال؛ - وماذا عن "الجنوسيد" التي حدثتني عنها ليلة أمس أخي؟

نقض رماد سيجارته، مجة منها

- الإبادة المزمنة هي الأخرى جزء لا يتجزأ من نظامها الاستعماري" ^{١٤}

يدور الحديث هنا عن التفجيرات النووية، والتي يقيس عليها رشيد فكرة فرانس فانون حول التعذيب كونه جزءاً من النظام الاستعماري، وليس مجرد خطأ جنود أو ضباط متطرفين. كذلك الإبادة، جزء من النظام الاستعماري وليست عرضاً طارئاً عليه.

وفي الصفحة 58 من الرواية نجد شرحاً وتفسيراً لدلالة العنوان كما خطرت على بال رشيد وهو يقضي أيامه في مطالعة المجلات الطبية المتخصصة لتمضية الوقت في المشرحة، "مفكراً في كتابة مقال لمجلة طبية متخصصة عن حالات الآلاف من البشر الذين تحطمت منها مصائرهم على مر السنين جراء تلك التفجيرات النووية التي أجريت بمناطق متفرقة من صحرائنا العزيرة" ^{١٥}، على غرار ما قرأه من مقالات حول انتشار الأمراض السرطانية المريبة بعد كارثة محطة تشيرنوبيل النووية للطاقة. يقول السارد: "... جريمة ضد البيئة والإنسانية. كارثة حقيقية. جريمة إبادة للوجود ككل. بشر حيوان حشرات بذور نباتات ماء هواء ضوء ... حتى الجماد، الرمال والحجارة تشوهت تماماً، لا كائن بقي

على حاله... إنها جيلوسيد: جريمة متواصلة ضد الأجيال القادمة تضاف إلى الجينوسيد الذي تعرض له هذا الشعب، بدءاً من جرائم الإذلال والتعذيب والتشريد والتجويع إلى القتل والتكفير ونسف البيوت بالمتفجرات قرياً بأكمالها تلاشت تحت أطنان من النابالم...[□] نخ

ترد كلمة العنوان في متن الرواية مجدداً في الصفحة 291 ضمن سياق نفسي انفعالي حيث يحضرها رشيد على الطاولة الخشبية التي يعمل عليها وقد بلغ به التوتر حداً لا يطاق جراء هوسه بحلم انجاز فيلمه حول هذا الموضوع، والذي يعيقه انقطاع الكهرباء المتكرر معرقلاً إياه عن اتمام عمله على الحاسوب، وتتعضد هذه الدلالة الانفعالية بشكل مضاعف مع جمال الأخ الأصغر الذي يكبر ليحمل بدوره هم القضية، وينقش كلمة جينوسيد على نفس الطاولة بعد أعوام حافراً إياها بمفك براغي عميقاً أعمق من الجرح. والمأساة تكرر نفسها مع جيله أيضاً، يقول: "... في الأيام الأولى أعدت تدوينها في قرطاس قديم، وسط الصفحة الأولى منه بأحرف كبيرة كتبتُ (جينوسيد) كلمة حفرتها لاحقاً على سطح المنضدة بمفك البراغي مراراً وتكراراً بقوة متزايدة أكبر من التي حفرها رشيد"^خ.

تتناوب كلمتي جينوسيد وجيلوسيد في نفس الدلالة، وتزداد الشحنة الانفعالية التي تحفزهما كل مرة، خاصة مع تعقد الأحداث وسيرها نحو النهاية المؤلمة. يموت الجد سي الطاهر، أحد المجاهدين الذين عرضتهم فرنسا للإشعاعات النووية، غثر سرطان خطير ظهر عليه فجأة، ويهدر الاهتمام بالكشف عن هذه القضية وإخراجها للنور حياة رشيد وجمال من بعده، وهنا تتقاطع مأساة عائلة مع مأساة وطن. تتداخل كل هذه الدلالات بأبعادها المرجعية

والمتمخيلة، المفهومية والانفعالية، المجردة والحسية لتجعل من العنوان "جيلوسيد" صورة رمزية مركبة، تضح النسق الروائي على عدة مستويات، بدلالات مباشرة وغير مباشرة، بل إنها تتشكل في خطاب ملتزم بقضية، اتخذ شكل رواية تكثفت في عنوانها واستهدفت تحسيس القراء بالهاجس الذي نتشارك فيه جميعا، نحن أبناء الاستقلال، مع كل من رشيد وجمال.

يزداد الإشعاع الدلالي للصورة الرمزية التي يشكلها العنوان من خلال العنوان الفرعي الذي يخاطب القارئ مباشرة مستنفر إياه، مستبقا ردود فعله، حيث يوضح لمن يعتقد أن الأمر لا يعدو كونه قضية عائلية، يؤطرها ويسجنها المتخيل الروائي، يوضح لمثل هذا القارئ المحايد أو اللامبالي أو ربما القاصر عن إدراك مرامي المؤلف، بأن الأمر يتخطى بكثير الرواية ذاتها ليعانق قضية وطن ومصير أجيال متلاحقة. ورد العنوان الفرعي في صيغة توكيد، مستعملا حرف "إن" التي يكون التأكيد بها "جواب عن سؤال سائل" أو لإزالة إنكار منكر إذا اقترنت بمؤكد آخر للتأكيد^{١٤} على دلالة الصورة الرمزية في العنوان والتي تفيض ما وراء حدود التخيل لتعلن، كما اسلفنا، عن خطاب ملتزم بقضية، موجه ايدولوجيا - إن صح التعبير. وقد ذكرت هذه العبارة لفظها ومعناها تقريبا في متن الرواية مرة واحدة، حيث يؤكد البطل بأن المسألة تتعلق بمبدأ ولا تتعلق بتعويضات لأرامل وورثة؛ " ... القانون يسمح للضحايا أو ذويهم بطلب التعويضات، بالمقابل يلزم الضحايا في طلبهم بالتخلي عن أية متابعة قانونية بهذا الخصوص، اليسار الشيوعي برر رفضه لاستثناء أرامل المتوفين !"

إنها ليست قضية تخص الورثة والأرامل، لا، ليست بقضية عائلية على الإطلاق، على الإطلاق... " بربر .

تتشابك دلالات العنوان، كما نرى، مع دلالات الرواية وتتسجم معها كلية، حيث يعكس كل من العنوان والمتن بعضهما بأمانة، ولا يتوقف التجاوب بينهما على الجانب الدلالي بل تمتد للخصائص الأسلوبية للغة الروائية المتمثلة في الحوارية الشاملة التي تخترق الرواية وتبدأ من حوار بين المؤلف المجرد والقارئ المجرد من خلال التفاعل بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والذي يشكل صورة حوارية رمزية متعددة الأبعاد تسم العنوان إجمالاً، بالإضافة إلى التفاعل بين المستويات اللغوية خاصة بين اللغة العربية الفصيحة والدارجة الجزائرية التي استعار الروائي من خصائصها التعريب مجتهداً لمحاكاتها في أسلوب الحوار بين الشخصيات الروائية، وهو ما نجد صدى له أو إعلاناً عنه في طريقة ابتكار العنوان بإدغام كلمة فصيحة في كلمة معربة على غرار الفرنسية المتداولة في الدارجة الجزائرية.

صورة الراوي: إن الرواية قبل كل شيء ذات طابع تخييلي، مهما كانت صلتها بالواقع التاريخي والاجتماعي وثيقة، وأياً كانت الرسالة اوم الموقف الذي يود الروائي تمريره من خلالها، لذلك يصطنع له أقنعة أو بدائل تخيلية توكل لها مهمة السرد.

يقوم الراوي بتمثيل المتن الروائي والتمثل من خلاله عبر الوسائل والأساليب التي ينظم من خلالها المادة الحكائية ويخضعها لخطية اللغة، ف" الروائي لا يتكلم بصوته بل يفوض راوياً تخييلياً" ^{٢٤}، وبهذا يكون الراوي أهم مكون في السرد الروائي، وبالتناظر معه يظهر المروي له. ذلك أن "صورة الراوي ليست صورة معزولة، فمنذ ظهورها في الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما ندعوه "صورة القارئ". إن علاقة هذه الصورة كمع قارئ معين هي علاقة واهية، مثلما

هي علاقة صورة الراوي مع الكاتب الحقيقي. لكن كل واحدة منهما تستند إلى الأخرى استنادا تاما، فما أن تبدأ صورة الراوي بالظهور واضحة أشد الوضوح، حتى ترتسم صورة القارئ المتخيل، بكثير من التحديد، وهاتان الصورتان تميزان كل عمل تخيلي" ^{ب.ب.}.

تطالعنا أول صفحة من الرواية بتحديد زمني "شياء 2003" قبل أن يسترسل السرد بضمير الأنا؛ "فجأة اتضح كل شيء لي، وعيناي تبحثان عن عينيهما، أردت أن أقول لها كلمات محددة، لكنني لم أجد لها إلا غارقة في دمعها كما لم أجد تلك الكلمات القوية الكفيلة بإقناعها" ^{س.ب.} سيظهر بعد صفحات أن المتكلم هو 'جمال'. يتقمص السارد في رواية "جيلوسيد" إحدى الشخصيات الروائية، ليروي الحكاية من خلالها، لكنه لا يختار 'رشيد' بطل الرواية والذي تتمحور حوله مصائر الشخصيات الأخرى، بل يضع السرد على لسان شخصية ثانوية، إلى حد ما، والمتمثلة في الأخ الأصغر. على أن العلاقة بين جمال السارد وجمال الشخصية ليست علاقة حلول تام، لأن مدارك السارد تفوق بكثير مدارك جمال الشخصية، كونه يحقق "رؤية من الخلف"، تتجاوز الشخصية كثيرا سواء في طفولتها أو في شبابها، حيث ينقل لنا السارد في نهاية الرواية آخر لحظات الوعي مع جمال الشخصية قبل أن يغرق منتحرا في البحر. وبما أن السارد قد وضعنا على وفاة جمال فلا يمكننا أن نؤول نمط الرؤية باتساع مدارك الشخصية حيث ينقل لنا جمال الراشد عن جمال الطفل. بصيغة أخرى، لا يعدو ضمير الأنا الذي استعمله السارد من بداية الرواية إلى نهايتها أن يكون خدعة أو نوعا من التضليل. إنه جزء من اللعبة السردية فالسارد ليس جمال الذي يحيل إليه الضمير النحوي، هذا ما يجعلنا نستنتج أننا لسنا إزاء

ساردجواني الحكي، أو مشارك في الأحداث، الأرجح أنه سارد براني الحكي، إذ يكفي أن نستبدل ضمير المتكلم بضمير الغائب لتعود الأمور إلى نصابها، فهو راو عليم يحقق رؤية من الخلف وليس رؤية مع الشخصية. يتأكد لنا هذا كلما تمعنا في الطريقة التي ينتقل بها السارد من مقطع سردي إلى آخر ومن تيمة إلى أخرى دون تبئير مخصوص أو تركيز على منظور خاص بجمال، الشخصية التي يسند لها وظيفة السرد، وفي الرواية أمثلة كثيرة لا يبرر فيها السارد كيفية حصوله على المعلومات التي يقدمها ولو بحضور صوري لشخصية جمال في المقطع السردى^{شم بر}.

بهذا تتحدد صورة السارد في راو براني الحكي يحقق رؤية من الخلف يحتال للتخفيف من وطأتها بتكلف ضمير المتكلم الذي ينسبه لإحدى الشخصيات في الرواية، أما صورة القارئ فتبقى متوارية ضمناً في صورة السارد فلا نعثر على أية إحالة نصية عليه حيث يغيب الخطاب التواصلي بين السارد والمسرود له وهو الخطاب الذي يتوجه السارد من خلاله إلى المسرود له، إما للتأثير عليه، أو للحفاظ على الاتصال به^{شم بر}، إذا ما استثنينا عنوان الرواية الذي يفترض، كما أسلفنا، قارئاً غافلاً يحتاج إلى التبييه والتأكيد كي لا تضيع مقاصد السارد ومن ورائه المؤلف من الخطاب الروائي.

يكتفي الراوي بوظيفة الإدارة ملقياً وظيفته السرد على عاتق الشخصية، كون جمال هو اللسان الناطق في الرواية، والتمثيل السردى فيه شفاف "ويكون السرد الروائي شفافاً إذا اختفى السرد وتوارى إلى أقصى حد لصالح الحكاية فتعرض الأحداث نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردى"[□] وهو هنا كذلك بالمعنى الذي يخلو فيه من أي خطاب ميتاسردى "ينطق فيه السارد

داخل الحكيم متحدثاً عن الحكيم[□]، أما الوظيفة التفسيرية فتكاد تكون منعدمة حتى ليبدو لنا ان الأحداث والانتقال بين المشاهد الحوارية على وجه التحديد يتم بشكل طبيعي أو ربما بتداعي اعتباطي يضعف تحكم الراوي فيه، ويؤثر إلى حد ما على البناء الفني العام للرواية. على أننا لا نقصد انعدام سببية منطقية لمتواليّة الأحداث، فالرواية تخضع لتصميم محكم، لكن، وبسبب الحرص ربما على هذه السببية، يقل نسبياً التلاحم العضوي وتترهل المبررات الفنية على مستوى المفاصل الصغرى للسرد التي لم يحفزها الروائي بما يكفي لتقي القارئ من التشتت في تفاصيل المشاهد الواردة في أسلوب أقرب للواقعية الطبيعية بالمعنى الذي يتم فيه تحييد الجوانب الانفعالية للسارد وإهمال وظائفها الجمالية.

يفتح مبحث "الصورة الروائية" مجالاً خصباً للمقاربة الجمالية للنصوص السردية، كما رأينا، حيث يستوعب مكاسب المنجز النقدي من منظور مختلف يتسع لرؤية القارئ ويفتح النص الروائي على النص الثقافى الشامل.

الهوامش:

1- Agnès MINAZZOLI, « **IMAGE** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL :<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/image>

Consulté le 30 mars 2014

2- د. جميل حدادوي: "بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة"، دروب، 10 سبتمبر 2013،

على الرابط <http://www.doroob.com/?p=24881> تاريخ التحميل 2014/03/29.

3- د. عزيز القاديلي: الصورة الروائية في الخطاب النقدي، مقالات أدبية، موقع الجمعية الدولية

للمترجمين العربى الرابط http://www.wata.cc/site/Literary_articles/24.html تاريخ التحميل

2014/03/30.

ملاحظة: المقال عبارة عن مقتطف من رسالة الدكتوراه للباحث وعنوانها "الصورة، الإنسان والرواية، عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى".

4- Jean Bessière : « **Littérature et Représentation** », in Théorie Littéraire, PUF, France, 1ère édition, Aout 1989, p319.

5- د. عزيز القاديلي: **الصورة الروائية في الخطاب النقدي**، مقالات أدبية، موقع الجمعية الدولية للمترجمين العرب على الرابط http://www.wata.cc/site/Literary_articles/24.html تاريخ التحميل 2014/03/30.

ملاحظة: المقال عبارة عن مقتطف من رسالة الدكتوراه للباحث وعنوانها "الصورة، الإنسان والرواية، عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى".

6- انظر د. جميل حمداوي: **"شعيب حليفي والصورة المرجعية"**، شبكة الألوكة، تاريخ الإضافة: 2013/12/26 ميلادي - 1435/2/23 هجري، على الرابط http://www.alukah.net/Web/literature_language/1176/64431/#_ftn6 تاريخ التحميل 2014/03/29.

7- محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، مكتبة الإديسي للنشر والتوزيع، تطوان، 1994، ص 19.

نقلا عن عزيز القاديلي: **الصورة الروائية في الخطاب النقدي**، مقالات أدبية، موقع الجمعية الدولية للمترجمين العرب على الرابط http://www.wata.cc/site/Literary_articles/24.html تاريخ التحميل 2014/03/30.

8- محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص 15. نقلا عن المرجع السابق.

9- شعيب حليفي: **هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 160.**

10- المرجع نفسه، ص 162.

11- المرجع نفسه، ص 161.

12 - د.جميل حمداوي: **"الصورة الروائية في رواية " اللص والكلاب لنجيب محفوظ"** ، مجلة أقلام الثقافية، على الرابط <http://www.aklaam.net/newaqalam/aqlam/show.php?id=3046>

- 13- د. جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، عدد 03، تصدر عن المجلس الوطني العلي للأدب والفنون، الكويت، 1997، ص97
- 14- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق الأساتذة عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، دت، ص730.
- 15- Voir Attias-Donfut Claudine. La notion de génération: Usages sociaux et concept sociologique. In: L'Homme et la société, N. 90, 1988. Le temps et la mémoire aujourd'hui. P37.
doi : 10.3406/homso.1988.2365
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1988_num_90_4_2365
- 16 - Louis SALA-MOLINS; GÉNOCIDE in d'Encyclopédie Universalis en ligne
[<http://www.universalis-edu.com.bibliotheque-nomade2.univ-lyon2.fr/recherche/?q=genocide>]
Consulté le 30 mars 2014
- 17- الرواية، ص74.
- 18- الرواية، ص98.
- 19- الرواية، ص98.
- 20- الرواية، ص387.
- 21 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة، ط1992، 3، ص315.
- 22- الرواية، ص300.
- 23- محمد عزلم: شعرية الخطاب السردية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص85.
- 24 - ت. تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.
- 25- الرواية، ص5.
- 26- انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات 107، 108 و109 من الرواية .

27- Jaap LINTVELT : Essai de typologie narrative, le « point de vue » théorie et analyse, José Corti, Paris, 2éme édition, 1989, p61.

28- عبد الله إبراهيم: "السرد والتمثيل السرد في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة علامات، عدد 16، ص4.

<http://saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/1-16.pdf>

29- Ibid, p62.