من بلاغة الشعر إلى بلاغة الرواية
حديث عيسى بن هشام والرواية المغاربية نموذجا

د. نورة بعيو
جامعة مولود معمري، تيزي وزو

نحاول في هذه المداخلة الوقوف عند حدود البلاغة القديمة والكشف عن جملة قواعد البلاغة الجديدة المرتبطة بالسرد الروائي، من خلال مدونة نصية تنطلق من "حديث عيسى بن هشام" لتتوقف عند النصوص الروائية المغاربية ممثلة بأحمد المديني وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج والطاهر وطار وبنسالم حميش... الخ، طارحين السؤال الآتي: هل تمكنت هذه النصوص من إنتاج بلاغة تتناسب وبنية الرواية المتميزة والمنفتحة على مختلف الأجناس والأساليب؟! لقد كانت البلاغة ومنذ القدم عبارة عن مجموعة قواعد منطقية تشكل بناءً معقدا ذا طبيعة نسقية وظيفته الأولى إنتاج النصوص حسب تلك القواعد من استعارات وكنايات ومجازات وغيرها. وإلا فما الفرق بين أسلوب الشعر الغنائي مثلا وأسلوب أي عمل قصصي، هل تفرض خصائص كل نوع فعاليتها في التحليل الأسلوبي والبلاغي.

لا شك أن صعود الأسلوبية باعتبارها أحد البدائل المقترحة لخلافة البلاغة أو إعادة صياغتها بما يناسب روح العصر، الذي شهد ثورة في مجال اللغة أن يمثل في العمق أحد هذه التحولات بتأثير التيارات الفكرية والإيديولوجية التي تواصلت مع البلاغة، ما فتئت تعيد تشكيل البلاغة في صيغ مختلفة. كما أنّ الأسلوبية أثبتت عجزها عن أن تحل محل البلاغة في مقاربة مختلف الخطابات، مع أنها وسّعت من مجال البلاغة ومفهوم الوحدة التحليلية أو التصويرية باقتراحها مصطلح "السمة الأسلوبية" بدل "المحسن البديعي" أو الصورة البلاغية المقننة سلفا، إلا أنّ هذا التصور اصطدم بمبدأ "الانزياح" "L'écart" عن المعيار أو مبدأ الاختيار اللذين اتخذتهما النظرية الأسلوبية أساسين لتحديد موضوع مقاربتها. ولمدة طويلة ظلت الأسلوبية عاجزة عن استيعاب أجناس أدبية سردية كالرواية والقصة. ولعل النقد الذي وجّهه إليها م. باختين قاعدة يمكن الانطلاق منها لتفسير أحد وجوه هذا العجز،

حيث أقام طرحه على أساس العلاقة الضرورية التي يجب أن تقوم بين النظرية الأسلوبية وبين مفهوم الجنس الأدبي، فلن تفلح أية نظرية أسلوبية في استيعاب الأسلوب الروائي من دون فهم عميق لخصوصية الجنس الروائي.

وهذا يوضح أن الأسلوبية لم تنجح في أن تكون بديلا مقنعا للبلاغة، « غير أنها نبهت التفكير البلاغي إلى عنصرين مهمين تحققا مع صعود النظرية الأسلوبية هما: الانفتاح على النصوص وتجاوز معيارية الأبواب البلاغية التي حرصت البلاغة المدرسية على تلقينها للمتعلمين ومطالبتهم بحفظها، من حيث هي مجموعة قواعد جاهزة ومقننة سلفا في إطار ما عرف بعلوم البلاغة الثلاثة المعروفة»[1] ذلك أن البلاغة بقدر ما تُعنى بالتشبيه والاستعارة والسجع والجناس، تعنى أيضا بالسمات الأقل تجريدا ولكنها ليس الأقل تعبيرا عن التكوين الجمالي والنسيج البلاغي للعمل الأدبي، بالإضافة إلى تحقيق البعدين التأثيري والدلالي عند الملتقى.

لقد ظلت البلاغة بالمفهوم التقليدي للمصطلح، تلازم السرد العربي منذ نشأته وأسباب ذلك كثيرة، بعضها مرتبط بالمؤلف وعمله وبعضها الآخر مرتبط بالمرحلة التي انتشر فيها الجنس الأدبي ودرجة تقرب كل من المبدع والقارئ من خصائصه « فحين صدرت الأعمال التأسيسية للرواية العربية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان التعبير لذاته ما يزال يحتل مساحة مهمة بفعل معطيات العصر وإنجازه الثقافي، هذا ما تنبئ به – على الأقل – أعمال كحديث عيسى بن هشام وروايات جرجي زيدان، بل إنّ احتفالية البلاغة المباشرة لم تفارق مؤلفين متحررين كهيكل في "زينب" وجبران في "الأجنحة المتكسرة"»[2] «فالتطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية منذ عصر النهضة يمكن أن يصنّف إلى نوعين: تطور مغلق تمت خلاله تحولات شكلية وتيماتية جزئية داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه عن طريق المثاقفة، عناصر أدبية خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصلي. وهنا يطرح السؤال: هل تتم التحولات البنائية في نص ما، بمجرد ما يصل الجنس الأدبي إلى مرحلة الإشباع كما ذهب إلى ذلك الناقد ف. كريزنسكي (Valadimir KRIZINSKY: Carrefour des signes mouton, 1981) أم أنّ مرحلة الإشباع الإجناسي نفسها مقرونة في كل الحالات، بتسرب عناصر أدبية خارجية تخلخل الجنس الأدبي على مستوى البناء والمنظور واللغة؟ »[3].

لقد توفي المويلحي سنة 1930 وكان من أبرز أدباء النهضة قياسا إلى سليم البستاني وفرح أنطوان وحتى جرجي زيدان، أتقن اللغة العربية ونهل من أسرارها الكثير، وقد احترف الصحافة بمعية أبيه الذي حثّه على ذلك، فكان صحفيا بارعا وناقدا

اجتماعيا مهما ولاسيما بعد نشره لكتابه: "حديث عيسى بن هشام" أو "فترة من الزمان" سنة 1907، وبعد أن يذكر الأطراف التي أهدى لها مؤلفه يوضح الغاية من كتابته، وطريقته في ذلك هي سرد قصص خيالية على شكل مقامات على النمط المعهود ضمّنها وصفا وانتقادا للمجتمع المصري بعد زوال مرحلة الباشوية، حيث يؤكد لنا أن مؤلفه هذا: « وبعد فهذا الحديث عيسى بن هشام وإن كان في نفسه موضوعا على نسق التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة حاولنا أن نشرح به أخلاق العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها»[4] ومعروف أن المويلحي عمل مع جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده على إصدار "العروة الوثقى" في باريس وشارك في الثورة العرابية، فكان بذلك عضوا مركزيا في المؤسسة الاجتماعية والثقافية الجديدة التي كانت تمتد فعاليتها عبر السياسي والفكري والإبداعي، وهذا التوجه الذي قدّم به المويلحي حديثه يشبه مقدمة الحريري لمقاماته.

نجد «إذن في مقدمة الحديث: الحقيقة من جهة، وهي هدف كل عمل تخييلي وثوب الخيال من جهة ثانية، باعتباره وسيلة لبلوغ تلك الحقيقة وعند الحريري، فهناك تقابل بين التنبيه والتهذيب من جهة، والتمويه والأكاذيب من جهة ثانية، من هنا يبدو التعالق قائما بين مقدمتي "الحريري" و"المويلحي" على أساس مقصديتين: استيطقية وأخلاقية »[5].

إنّ هذا الطرح الثنائي في مقدمة "المويلحي" خاصة يعكس الجو العام الذي كان سائدا آنذاك في الأوساط الثقافية المنتمية أو المتعاطفة مع المؤسسة الجديدة الرافضة لكل تفكير خرافي خوارقي، ومقابل ذلك كانت الدعوة قوية إلى التفكير العقلي والواقعي بما يتناسب وروح العصر. ولبلوغ هذا الهدف، يضيف "المويلحي" إلى خياله الجامح، تهكما مصطنعا ببراعة فائقة لاستهواء القراء بأسلوبه القديم النظير بوصفه لوضعيات هزلية ومؤلمة، كما يتحدث بسخرية واضحة عن مخترعات العصر كالدراجة والقطار وموظفا ألفاظا أجنبية ودخيلة، ولا يغفل انتقاده للعادات الجديدة التي صار المصريون يتكلفون في اكتسابها مثلا التردد على الملاهي، وتناول مختلف أنواع الخمور، والتطبع بطباع الغربيين.

وعلى مستوى الكتابة السردية خاصة نلاحظ انطلاقا من العنوان "حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن"، وجود ثنائية تقوم من جهة على مراعاة التقاليد الأدبية بجعل "عيسى بن هشام" راويا مركزيا كما الشأن في المقامة الهمذانية، وكذلك استعارة أساليبها البلاغية المتنوعة والمتكلفة، حيث الأسلوب البليغ والإنشاء

الرفيع ولغة منمقة بمختلف الأسجاع « قال عيسى بن هشام، ولما حلّ يوم الجلسة رافقت الباشا إلى المحكمة، فوجدنا في ساحتها أقواما ذوي وجوه مكفهرة وألوان مصفرة، وأنفاس مقطوعة، وأكف مرفوعة، وشاهدنا باطلا يُذكر، وحقا ينكر، وشاكيا يتوعد، وجانيا يتودد، وشاهدا يتردد، وجنديا يتهدد، وحاجبا يستبد، ومحاميا يستعد... الخ»[6]، كما يدرج شواهد عديدة وكثيفة من الشعر ليزيد لغتها عذوبة تراعي السياق النصي تارة وتهمله تارة أخرى، كما يكثفها مرة ويكتفي ببيت أو بيتين مرة أخرى، وفي الغالب الأعم على لسان الراوي، كقوله في موضوع غياب البصيرة عند بعض الموظفين « ولو سار كل الورى هكذا... لما حسد العُمى من يبصرون[7]. وقال في موضع آخر:

فحمرٌ وسود حالكات كأنها سوام بني السيد ازدهته القوائم

يزان لديها الطعن في حومة الوغى إذا زيّنت للعاجزين الهزائم

وفيها إذا ما ضيّع النكس غبرة تصان بها المستصحبات الكرائم[8].

هذا ولم يغفل "المويلحي" عن توظيف الكثير من المحسنات البديعية الأخرى كالمقابلة والطباق[9].

وبالإضافة إلى تكرار لفظة و"بينما" على غرار ما نقرأه في المقامة الهمذانية كقوله: «وبينما أنا في هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر... إذا بِرَجة عنيفة من خلفي... »[10].

وهكذا لم يكن في وسع الأديب العصامي المتشبع بالثقافة الدينية والعارف بخصوصيات الحضارة الأوروبية، أن يدرك أن التحولات المختلفة التي عرفها المجتمع المصري في بداية القرن العشرين كان يجب أن ينتج لغة جديدة وبلاغة ترتبط بطبيعة المجتمع الجديد وثقافته، وبالتالي فالكتابة على غرار ما فعله أصحاب المقامات في القرون الماضية لم يعد مجديا، بخاصة إذا رغب الكاتب في التعامل مع جنس جديد يختلف عن المقامة هو الفن القصصي.

لقد كانت الحاجة إلى طريقة تستوعب هذه التجربة الجديدة، فوجد المويلحي "الشكل المقامي" الذي تكيّف مع قاموس العصر اللغوي من جهة، وتمرير الرؤية الاجتماعية وتحقيق الغاية التعليمية، من جهة أخرى. وكان من الممكن جدا لرؤية صاحب الحديث أن تسهم بجدية واضحة في الإنجاز القصصي والدرامي اللاحقين. والسبب في ذلك يتلخص في سلطتين: «الأولى، الاتجاه المحافظ. والثانية سلطة بلاغية جمالية، كانت مانعا لبلوغ الحديث "مرحلة العطاء الدرامي الحقيقي"، حيث يأخذنا "المويلحي" عبر ثلاث صفحات كاملة عبر رؤية منامية يقلب صورها من

جميع الوجوه الإنسانية والبلاغية، حيث يختلط الشعر بالنثر ليقر بحقيقة أن لا فرق بين أمير وفقير، وهذه القبور شاهدة على ذلك»[11].

يطول التأمل ويتكثف الوصف، ليتذكر السارد بعد ذلك الأنا نفسه «وبينما أنا في المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر أتأمل في عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان... إذا برَجة عنيفة من خلفي... فالتفت التفاتة المذعور، فرأيت قبرا انشق من بين تلك القبور، وقد خرج منه رجل طويل القامة، عظيم الهامة... »[12].

ليبدأ المشهد السردي، ومع أن الكلام السابق يثري الجانب التعبيري والبلاغي، فإنّه يبعدنا أكثر عن حركة السرد، وقد وعى "أحمد فارس الشدياق" خطورة تهافت الكتاب على الصور البيانية والمحسنات البديعية، وذلك في كتابه (الساق على الساق، الجزء الأول، 1920، ص 15) «وبعد فإني علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية التي يتهور فيها المؤلفون كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن باطن المعنى » لقد قال الشدياق هذا الكلام قبل نصف قرن من صدور "الحديث"، وظلت هذه الصرخة النقدية الجادة معلقة في الهواء لم يعمل بها أحد. إنّها ثقافة العصر قبل ظهور التيار البرجوازي، فكان من البديهي «ألا تناسب البلاغة الشكلية مجتمعا ثار على كل القيود، كذلك لا يلبي الخطاب البلاغي القديم جنسا أدبيا يطمح في استيعاب تطلعات الطبقة الأكثر هيمنة في المجتمع، بالإضافة إلى أن القوالب التعبيرية المتكررة تقف عاجزة لتنجز لغة جديدة تناسب مشاعر الناس وعواطفهم وتكون إطارا يحوي تجاربهم كما فعل محمد حسين هيكل»[13].

وإلا كان قد ظل سجين المأثور البلاغي القديم، وتعذّر عليه استيعاب الحياة الريفية المصرية، فانتقل بل تحرر من سلطان البلاغة إلى آفاق الرومانسية والشعرية في "زينب" حيث استطاع أن يعبر عن أحاسيس الناس والحياة الريفية المصرية عبر قصة مؤثرة، بعد أن مزجها بمظاهر الطبيعة المختلفة، وكان الدور الأول للشخوص والأحداث المتنوعة في القصة، وكذلك اللغة العامية التي تخللت المشهد السردي، وكان ذلك حقا ثورة على أية قداسة تحيط بالقوالب اللغوية والتعبيرية[14].

لقد أضحت الرواية كخطاب سردي أكثر استجابة لروح العصر وهذه الروح هي التي تسهم في إنشاء الأنساق اللغوية لبناء عوالم بديعة ومؤثرة، وهي في الوقت نفسه قد تخلصت من الزخرف الشكلي بوسائل لم تعد تقتصر فقط على البديع وتوظيف الاستعارة والمجاز والكناية، بل هي مرتبطة أكثر بما عرف بتقنيات السرد المعاصرة، حتى يخدم المبدع بلاغة السرد لا سرد البلاغة. مما رشّح هذا التوجه البلاغي الجديد، لأن يكون هدفه تحليل النصوص الإبداعية، وذلك لسببين:

سبب تاريخي، يعود إلى مختلف الفنون الأدبية القديمة التي أنتجت بما يناسب النظرية البلاغية القديمة، لذا يمكن استثمار هذا الموروث من خلال إعادة بناء

قواعد لتأويل النصوص والكشف عن تركيبها الشكلي المقصود بطريقة علمية، وسبب منهجي محض يكمن في استمرارية النسق البلاغي ومرونته التي تؤهله لأن يطبق على مختلف النصوص، فقد صارت البلاغة الجديدة منهجا مهما لفهمها بمختلف مرجعياتها، دون أن نغفل رؤية المتلقي في العملية التلفظية، وموقع الأديب في السياق الاجتماعي والثقافي الذي أنتج فيه النص. ولاسيما بعد الجهود والأبحاث الأنجلوسكسونية في بداية 1960، ولاسيما تلك التي ارتبطت بالسرد القصصي/الروائي مع "بيرس ليبوك" و"دافيد لودج"، و"واين بوث"، و"كونتز" و"مجموعة Mu وغيرها، وإذا مثّلنا لهذا بالجنس الروائي، نلاحظ أنه جنس منفتح على أشكال تعبيرية وخطابات وأساليب متنوعة، مما يدفع دارس النقد العربي المعاصر إلى إعادة التفكير في موروثنا البلاغي، والبحث عن قواعد بلاغية جديدة تطبق على الرواية، وهي مستمدة أصلا منها، بل وكامنة فيها، ولاسيما أنه قد تأكد أن لكل جنس أدبي بلاغته التي تميّزه عن غيره.

فبلاغة السرد القصصي تختلف عن بلاغة الشعر الغنائي، إلا أنّ المغالطة الكبرى وقعت عندما أعلن عن مقولة الباحث الفرنسي BUFFON «الأسلوب هو الإنسان بعينه» ويناسب هذا الطرح الشعر الغنائي حيث أن لغة الشعر وأسلوب القصيدة أو الديوان ككل يتطابقان وهوية المبدع... فيكفي أن نقرأ بعض الأبيات لنقول إنها لأبي الطيب المتنبي أو بعض الفقرات النثرية لنقول إنها لنجيب محفوظ مثلا.

إنّ عوامل تحديد الأسلوب لا تعود للمتكلم فحسب، بل أيضا لخصائص كل نوع أدبي. وقد أجمع العديد من النقاد أن طبيعة الرواية مخالفة لطبيعة الشعر الغنائي، وسبب الجهل بالمكونات الروائية، أقام النقاد مقارباتهم على هذا الفن بأدوات بلاغية جاهزة، كانت تناسب الشعر والخطب والرسائل الفنية، مما جعل نتائج الدراسة في خدمة سرد البلاغة بشكل واضح في بداية القرن العشرين بخاصة، وأسباب ذلك يمكن تلخيصها فيما يأتي:

-«إنّ الناقد التقليدي لم يرث تراثا نقديا في الرواية العربية لذا طبق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرّها القدماء في الشعر على الرواية.

-ركزت فئة اللغويين على المدلول المعجمي للكلمة، لا على دورها في تصوير الحدث أو أحد مواقف الشخصية[15].

-ظل النقد اللغوي والبلاغي للرواية وخاصة دراسته للأسلوب الروائي معياريا، يعتمد مقياس الصواب والخطأ. انطلاقا من مقولتي: المقام والمقال. ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وغيرها[16].

ويمكن أن تستغل هذه المقاييس في دراسته أحوال ومواقف مختلف الشخوص الحكائية.

كذلك يمكن أن تستفيد من وظيفة الاستعارة في السياق النصي كعنصر تحفيزي يرتبط بوسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردي كما ذهب "برنارد فاليت"(17).

وعليه فاعتماد دراسة الرواية بمقاييس دراسة الشعر له خطورة علمية واضحة في إطار التعامل الأسلوبي مع الفن الروائي، لأنها تبعد بل تلغي بشكل كلي خصائصه النوعية أو الإجناسية.

ولتوضيح ذلك يكفي أن نقارن بين الأحادية الأسلوبية القائمة على النزعة الذاتية في الشعر الغنائي، وأسلوبية الرواية القائمة على التوجه التعددي المحكوم بالتعارض والتصادم، لأن الكاتب الروائي يكون مدفوعا إلى تنويع الأبطال من مختلف المستويات الفكرية والاجتماعية، حتى ضمن المجموعة البشرية الواحدة، وهذه سمة أساسية في الخطاب السردي.

إنّ الأسلوب الفردي للمبدع في الجنس الروائي يواجه أساليب متعددة، ويكون مجبرا على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، وقد أهملت هذه الخاصية زمنا طويلا في النقد العربي، فكان التركيز على المكونات الأخرى للرواية كالأحداث والشخصيات والحوار. حيث وفي كل مرة كان الناقد يتجاوز مستوى الدراسة الأسلوبية البلاغية؛ وكان الخطأ يتلخص في هيمنة الوحدة الأسلوبية للمبدع كما هو الشأن في الفن الشعري، لأن الأسلوب هو الكاتب.

من هنا تعمقت فكرة ضرورة إيجاد طريقة مثلى لمعالجة هذا الفراغ النقدي، أي تجاوز الأسلوبية القديمة والبحث عن منافذ مختلفة لإقامة أسلوبية جديدة. ويعد الإرث الشكلاني وما ترجم منه إلى اللغة العربية إطارا مهما اتخذه بعض النقاد العرب المعاصرين مطية لتصحيح الأخطاء السابقة، وبخاصة ما خلفه النقد الروسي من طروحات في مجال الأسلوبية المعاصرة والرواية أمثال: "فينوغرادوف" و"تشيتشرين" في كتابه "الأفكار والأسلوب"(*).

ويمكن أن نعدّ الناقد الروسي "ميخائيل باختين" من الذين بلوروا أكثر مصطلح التعددية الأسلوبية في الرواية ولاسيما في كتابه جمالية ونظرية الرواية حيث يخصص فصلا كاملا لتحليل هذه الظاهرة. فقد ذهب إلى أن السرد المباشر وهو خطاب المؤلف قد يوظف إلى جانب الأساليب الأدبية الأخرى، أشكالا أسلوبية غير أدبية مرتبطة بالمواعظ والفلسفة والتاريخ والصحافة والتقارير القانونية والسياسية... الخ، كما أن الحوار باعتباره أحد مكونات الخطاب

السردي، قد يضم جميع أشكال التعبير اليومي السائد في مجتمع ما، وكذلك كل شخصية حكائية تميل إلى أن تتميّز بأسلوبها الخاص وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها[18].

وتتعايش هذه الأساليب المتعددة في الرواية، فتكون خاضعة للوحدة الأسلوبية العليا وهذه لا يمكن أن تتطابق مع أية وحدة أسلوبية صغرى، وكل وحدة لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى.

وينتج من تناسق وتناغم هذه الوحدات الأسلوبية أسلوبا من طبيعة مخالفة لها، هو بمثابة قوة مؤسلبة للأساليب المختلفة، لذلك يتحدث م. باختين عن مفهوم الأسلبة كعامل منظم لهذه الأساليب داخل مجموع النسق[19]. ومن ثم يصبح أسلوب الكاتب واحدا من الأساليب المتوفرة في النص الروائي وخاصة إذا كان ذا طابع ديالوجي/حواري، المقابل للطابع المنولوجي/الأحادي الذي يكون أقرب إلى الشعر في الغالب.

والمهم، هو كيف تتعايش هذه الأساليب جنبا إلى جنب، أو الواحد في وجه الآخر داخل العمل الروائي نفسه[20].

إنّ الرواية الديالوجية تسعى لأن تبتعد قدر الإمكان عن الشعر ولوازمه وأهمها "ظاهرة الانزياح" بالمعنى البلاغي، لأن الروائي لا يصنع أسلوبه كما يفعل الشاعر، بل يبحث عن أساليب جاهزة في الواقع الاجتماعي والثقافي، ومرجعيته في ذلك ليس اللغة المعجمية/التواصلية، بل هي مدونة الأساليب الاجتماعية أو بالأحرى السوسيو-لهجات (Sociolectes)، المصطلح الذي وظفه "بير تزيما" في مؤلفه الازدواجية الروائية[21].

تقول مارت روبير "MARTHE Robert": « إنّ الرواية تقول ما تريده... »[22]، من هنا فالروائي لا يقول ما يريده فقط بواسطة أسلوبه الخاص، لكن بواسطة مزج أسلوبه بالأساليب الأخرى، أي بواسطة أسلوب مؤسلِب، وتدعم الدراسات البنيوية المعاصرة هذا التوجه الباختيني، من خلال الإشارة إلى المستوى الدلالي للأسلوب، «فقد تحدث "ديكرو وتودوروف" في معجمهما عما سمياه بالمظهر الدلالي "L'aspect sémantique" للأسلوب، وخاصة ما ارتبط به كمصطلح تعددية الدلالة "La plurivalence".

بالإضافة إلى تحليلهما لمصطلح "المعارضة الأسلوبية" "Pastiche" المرتكزة على عنصر السخرية، وكذلك الأسلبة وغيرها... الخ[23].

ويندرج هذا الطرح عموما، ضمن ما سماه "باختين" بصورة اللغة، ذلك أن الزاوية التي تلتقط منها تلك الصورة هي التي تحدد موقفا منها، «فاللغة ليست

مقصودة لذاتها بل بما تحمله من دلالات ومواقف وأفكار، ومن ثم تتداخل الحدود بين الأسلوب والفكر/اللغة الذي يعبر عنه، وهكذا يصير أسلوب الرواية ذا طبيعة مفهومية من خلال صورة اللغة»[24].

«إنّ اللغة الروائية لا تقوم فقط بدور التمثيل بل تصير هي بدورها موضوعا للتمثيل»[25]، وهذا ما لا توفره لنا اللغة الشعرية بخاصة، ذلك أن الجنس الشعري يركز على الكلمة انزياحها وجرسها دون الاكتفاء بنحويتها واستعماليتها، وصولا إلى الصورة، والانتقال من المفردة بذاتها إلى المفردة بما هي لحظة في سياق ما، هذا ما يوضحه الموروث النقدي العربي؛ المجاز الاستعارة والكناية، وكذلك فعلت الشعرية الأرسطية.

إلا أن الكلمة الشعرية شيء، وشعريتها في الرواية أمر آخر، لا يمكن أن ينحصر في حدود المجاز والاستعارة والكناية والرمز والإنشائية، ذلك أن الرواية جنس إبداعي آخر، كتابة أخرى، كلمة/لغة أخرى تقوم على قواعد أسلوبية أخرى، ميزتها التعدد والتنوع والتناقض.

يخطئ إذن من ينظر إلى الرواية بمنظار الشعر أو غيره، لأنها نوع يرسل كلمته ويبدع فنه، في وسط الرحم الاجتماعي ذي الطابع الحواري الرافض للمقدس والوثوقي والأحادي»[26].

وتبعا لهذا الطرح الباختيني يؤسس "ت. تودوروف" طرحا آخر مدعما الطرح السابق مفاده أن لكل من الكلمة الروائية والكلمة الشعرية ثنائية صوتية، غير أن الأولى مصدرها اللغة التاريخية والاجتماعية، والثانية مصدرها المقدس والمتعالي الراقي، والثنائية هنا تكتفي بنظام نبروي واحد، وحين يتثنى أو يتعدد المعنى بالمجاز والاستعارة... لا يكون ذلك في حوارية، ثنائية نبروية، لأن السبيل مسدود أمام النبرة الأخرى، النبرة الغريبة[27]، وقد يوظف الكاتب مجموعة من الصور المجازية في لغة سرده للحدث الروائي وإن كان هذا التوظيف يختلف عن نظيره في أية قصيدة يقول "جيرار جينات" «يتميّز الشعر ببعض الخصائص كالاستعمال المكثف للصور المجازية»[28]. وبهذا التكثيف يبتعد السرد عن وظيفته الأساسية المتمثلة في الإخبار والتبليغ والعرض بطريقة بعيدة عن التلميح والإيحاء والإشارة، وهذه صفات تتولد من ظاهرة الانزياح المميزة للغة الشعرية، وإذا غلبت هذه الغاية على أي مشهد سردي، سيضفي ذلك على اللغة الروائية طابعا شعريا احتفاليا.

ولعل القارئ في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، يلاحظ أن لغتها جاءت محملة بمختلف الصور الشعرية ممثلة بالاستعارة والمجاز والتشبيه،

وخاصة "مجاز المجازات" أي الاستعارة بحسب ما ذهب إليه "جون كوهن" في كتابه "بنية اللغة الشعرية"[29].

إنّ الحضور المكثف لهذه الصورة في نص "ذاكرة الجسد" جعل لغته محملة بالدلالة والإيحاء، فقد احتفت الكاتبة بلغتها احتفاءً مميزا متجاوزة السمة التداولية والاستعمالية للصورة/الاستعارة إلى السمة الإبداعية القائمة، خالقة لغة مشحونة بالتوتر والصراع والجدة كقول خالد: « يحدث كثيرا أن أرسم أمام هذه النافذة، ويحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين وهو يتحول إلى [إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء] »[30]. إنّ ما يثير انتباه القارئ هنا ليس تشبيه المطر بالدموع، أو النهر بالإناء، فمثل هذه الصور قد تكون مألوفة، ولكن الذي يثير فضول القارئ هو أن البطل يرى في مدينة باريس فضاءً "يحترف البكاء"، ذلك أنه استثمر ما هو إيجابي وهو كثرة نزول المطر/الماء كدلالة على الحياة والحركة الدؤوبة، بما هو سلبي حزين، حيث حوّل هذا المطر إلى دموع والحياة إلى موت، وكأنه أراد أن تشاركه مدينة باريس في مآسيه وآلامه اليومية.

فأحلام مستغانمي استندت إلى اللغة الشعرية لا إلى شعرية اللغة، المحققة لجمالية السرد القصصي وبلاغته وهي الشعرية المستقاة أصلا من قواعد النوع الروائي الذي يتطور ويتجدد بشكل مستمر، رافضا بلاغة الأبواب الجاهزة والتلقينية.

ومقابل ذلك، اقترح أحد النقاد[31] المغاربة "محمد أنقار" مصطلحا سماه "بلاغة السمات" وهي خلاصة الجهود الأسلوبية والاجتهادات البلاغية منذ المرحلة الأرسطية والمدونة التراثية العربية، إنّ هذه البلاغة تولي اهتماما بالغا لتداولية النص الإبداعي والتي تشمل النوع الذي ينتمي إليه والتلقي الذي يتجاوب معه، فيتحول النص هنا إلى موضوع التأمل البلاغي، حيث ينطلق الدارس البلاغي من النص باحثا أو ناحتا القاعدة أو السمة، ولا ينطلق من هذه إلى النص كما تفعل البلاغة المدرسية، ومفهوم السمة في البلاغة التقليدية لا تخرج عما هو مقنن سلفا، وفي الدرس الأسلوبي تتحدد على أساس عمليات الانزياح على أكثر من صعيد، في حين إن السمة في بلاغة السمات تحددها مبادئ مأخوذة من مصادر مختلفة، طبيعة النوع، وحدة النص واتساقه ومبادئ جمالية عامة كالإيحاء والتجسيد والتصوير.

فهذه البلاغة تصف وتفسر السمات التي تحددها مبادئ جمالية يوفرها لنا النص أو النوع الأدبي نفسه. وبالتالي لا وجود للسمة البلاغية خارج النص، إنّ هذه البلاغة ذات طابع حدسي تقوم على ذوق أكثر مما تقوم على القواعد[32]،

وهذا الذوق يستند إلى قراءة متمرسة وخبرة عميقة بمختلف فنون التعبير الأدبي.

«وقد أصاب "كبيدي فاركا" في قوله أنّ البلاغة ماثلة في طبيعة الأشياء، فالبلاغة لا تعرف حدودا صارمة، إنها موجودة في جميع أشكال التعبير والتواصل البشري، كما أنه لا يمكن أن نحصر قواعدها في شكل مغلق، لأنها تستمد حدودها من طبيعة الإبداع اللفظي وغير اللفظي للإنسان عبر التاريخ... »[33]. إذن لم يعد خافيا على أحد أن ناقد الرواية وقارئها يسهل عليهما التفريق بين بلاغة ذات أساس أسلوبي أو بياني وبلاغة ذات أساس نوعي/إجناسي ضمن الفضاء النصي المحدود لرواية ما[34]، ذلك أنه يمكننا القول إننا صرنا نتعامل مع بلاغات روائية كثيرة تماشيا وكثافة ما ينتج يوميا من إبداعات جديدة، ومرد ذلك أي الاختلاف بين هذه البلاغات «مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية، إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية، وأضحى بوسع القارئ الناقد اليوم أن يميّز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية، وأن يصنّف نسيجها التصويري وتتبع سريان نظام القول داخل مقتضيات أسلوب النوع ذاته... »[35].

يسعى الروائي العربي المغاربي المعاصر لتقديم تفاصيل خطابه عبر المشاهد السردية المختلفة «إلى تشكيل نظام صوري تتجانس في داخله الدوال الروائية في تجسيد المعنى من خلال ابتداع فعاليات وظيفية جديدة للقواعد البيانية وتوسيع آفاق الأداء الجمالي لصيغ المشابهة والمجاورة»[36].

تجليات بلاغة السرد في بعض النصوص الروائية المغاربية: ستكون هذه النصوص ممثلة بالروايات الآتية: "الجنازة" لأحمد المديني و"المصري" لمحمد أنقار و"سيدة المقام" و"سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، و"العلامة" لبنسالم حميش.

1 – **كثافة الأمكنة وبلاغتها في روايات "الجنازة" و"سيدة المقام" و"المصري":** يعد الفضاء الحكائي أو المكان أحد المكونات المهمة في الخطاب الروائي من حيث علاقاته المتعددة بالمكونات الأخرى، فلم يبق الفضاء الحكائي مجرد إطار جغرافي يحوي الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات الحكائية. وهذا ما يميّز توظيف هذا العنصر في الخطاب الروائي العربي/المغاربي المعاصر، وذلك ما تحث عليه بلاغة السمة في التوجيه الجديد لبلاغة الجنس الأدبي.

وهذا عكس ما فعله قبيل ظهور فن القصة في الأدب العربي، حيث اهتمام المبدع برسم خريطة دقيقة وإبراز حدودها والوقوف عند العناصر الزخرفية

والجمالية حتى يوهم القارئ بواقعية المكان أكثر، ولاسيما عندما يسترسل المؤلف في ذكر أسماء الأمكنة المختلفة بمباشرة واضحة تعمق تقريرية اللغة من جهة وتوسع مجال رومانسيتها من جهة أخرى. وقد فعل صاحب "حديث عيسى بن هشام" كذلك: « فطاوعنا القدر، وعزمنا السفر، التماسا لبرء الداء بتبديل الهواء ونزلنا من ضواحي الإسكندرية قصرا ذا روضة غناء، في بقعة فيحاء، لا تسمع فيها إلا هديل الورقاء إيقاعا على هدير الماء... »[37] بهذه الأوصاف الرومانسية المباشرة والعبارات المسجوعة يكرر "المويلحي" تقديمه للمكان في "الحديث" سواء أكان ذلك على لسان الراوي "عيسى بن هشام" أو "الباشا" الذي نهض/بُعث من قبره[38]، وقد نجد ما يشبه هذا المنحى في بعض روايات "جرجي زيدان" التاريخية.

إنّ مثل هذا التوجه لم يعد مرصودا في الإبداع الروائي المعاصر، فقد صار مبدع الرواية المغاربية مثلا يرى في المكان عنصرا فاعلا في التشكل السردي، حيث يسهم في تقديمه وتقدمه خطوات إلى الأمام في المسار القصصي، كما يمكن أن يتحوّل المكان إلى كائن يعي، يضر وينفع، يسمع وينطق، يتأسطر أحيانا ويتلاشى أحيانا أخرى حتى لا نكاد نمسك بحدوده، متجاوزين مختلف نقاطه الهندسية المعروفة، مما فتح الباب على مصراعيه لصفات كثيرة مثل غموض المكان، وتعدد دلالاته، وعلى القارئ المتخصص أن يكشف ذلك ويظهر المعنى المراد، ومثل هذه الصفات هي التي تكثف وجوده وتؤكد أثره في الرواية، إنّ المكان في نص "الجنازة" لا يحوي الأحداث ويؤطرها فحسب، بل يسهم في صنع مجرياتها، ولعل من أبرز الآليات أو ملامح اشتغال سمة التكثيف في نص "الجنازة" ما يظهر من خلال:

أ – **ازدحام الأمكنة:** واقعيا، من المعروف في مختلف الأعراف البشرية أن "الجنازة" يحضرها فئات متباينة من الناس، إلا أن هذه الفئات تتكاثر كلما كان المصاب شخصا له موقعه المميز في محيطه العائلي أو الاجتماعي، فقد استدعى "أحمد المديني" كل مناطق المملكة المغربية، الجبلية والقروية، الحضرية والجنوبية، القديمة العتيقة والحديثة لتشارك في موكب هذه "الجنازة"، وكل ذلك ليعري الروائي لنا مدينة بكاملها هي مدينة "الدار البيضاء" بكل جزئياتها وتفاصيلها في علاقاتها بالتاريخ تاريخ القمع والتسلط والفساد بكل أبعاده... الخ.

ففي الفصل الأول مثلا أي "الجنازة 1" يرصد لنا المؤلف كثافة مكانية شديدة الوضوح: الساحل الأطلسي، القليعة، سجلماسة، جبال الريف، سهول

الشاوية، بلاد النصارى، القمم الأطلسية، ضريح مولاي بوشعيب، جامع القرويين، باب الفتوح، باب الخوخة، الباب الجديد، باب السلسة... الخ[39].

إنّ "أحمد المديني" هنا، لا يحدد لنا جغرافية المكان، ولا يربطه بمرحلة زمنية معينة، بل المكان هنا وسيلة التعبير عن مختلف الأحاسيس، والكشف عن أفكار المتكلم. ففي كل مرة تتكرر بعض الأمكنة وكأنها مشترك لفظي أو لازمة عبر فصول الرواية. فتكشف للقارئ ما تختزنه من طاقات انفعالية وحمولة إيديولوجية وأبعاد اجتماعية وتاريخية بطريقة فيها الكثير من اللبس والتكتم، حتى يتأثر السرد فيتكسر في كل مرة، يقول السارد: «في كل هذا الخلاء العجيب والممتد، أريد أن أتذكر، ولا أعرف كيف أنظم ذكرياتي أو أسردها، ولا كيف أجمع الوصل بين باب أبي عجيسة والقليعة، ثم كيف قادتني الخطوات إلى ذلك الجحيم في تلك الأصقاع... وقيل لي، ثم قيل وشددت على عروة القول في جامع القرويين سنين عددا... »[40].

ب – المكان يتحوّل إلى إنسان: يشعرنا "أحمد المديني" في نص "الجنازة" أن الأمكنة على تنوعها وكثافتها تنفعل وتتحرك وتتكلم وتعلق وكأنها شخصيات روائية بخطابها وردود أفعالها.

• **المكان يتقمّص دور المحتج ويتخذ موقفا من الواقع:** يتحرك المكان بتواطئ مع السارد والبطل والكاتب المتخفي وراء الجميع، لذلك هو ينوب عنهم ويؤيدهم في سلوكهم الاحتجاجي على الراهن المتعفن والتحريض على وجوب تجاوزه. فالجدران "البيضاوية" ترغب في أن يسمع صوتها بطريقة تهكمية ساخرة: «من حق الجدران أن تخرق قانون الاستواء الذي وضع لها دون أخذ رأيها، إذ لا أحد يأخذ رأي أحد في هذه الأرض، فكيف بحالنا نحن الأشياء الجامدة... ونحن الأسقف قررنا أن نخترق، ورفضنا قانون الوقاية الذي فرض علينا من قبل إعلان عقد الحماية، فبدأنا نخترق، تشققنا، فانفضح كل شيء.. هل كان هناك شيء؟!... فألصقت علينا المنشورات، وعُلقت بنا الصور، صور لا نحبها... »[41].

2 – صورة المدينة أو رواية المدينة: يمكن استخلاص هذه الثنائية من قراءة النصوص الروائية العربية والمغاربية المعاصرة، فمنذ ثلاثية "نجيب محفوظ" إلى "سيرة مدينة" لعبد الرحمن منيف، وصولا إلى رواية "أن ترحل" للطاهر بن جلون، ورواية "المصري" لمحمد أنقار، و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج. وتكمن جمالية هذه النصوص الروائية في تكثيف اللحظات الشعورية، وفي تلك الهالة الصورية المتعالية على الحدث العارض والموقف الإنساني

العابر. إنّ رواية المدينة هي ذلك الجدل الوظيفي بين شخصيات المدن المختلفة وصراعاتها الإيديولوجية ومساجلاتها الكلامية اليومية المتنوعة.

فإذا كانت رواية "سيدة المقام"[43] تسترسل، بشكل تدريجي، التحولات المفجعة التي عرفتها مدية الجزائر العاصمة في فترة زمنية قياسية، فمن الجميل إلى القبيح، ومن المعقول إلى العبث، ومن الحرية إلى الرقابة ومن الحب إلى الكره المفاجئ، وبكل هذه المظاهر السلبية يقر نص "سيدة المقام" بأنّ هذا التحوّل السريع وغير المشروع، زاد المدينة تشويها وغرابة، وذلك عبر صراع يومي متواصل، بين رجال السلطة و"حراس النوايا" وكذلك رجال الثقافة، حيث تتحول المدينة إلى فضاء يترقّب فيه "حراس النوايا" أفعال وحركات، بل وحتى نوايا وأحلام الذين يعارضونهم من جهة السلطة أو من الجهة الشعبية الواسعة، وكان على المدينة أن تقاوم هذه الصراعات اليومية. وما تقديم بطلة الرواية "مريم" في "سيدة المقام" لعرض البالي على إحدى خشبات المسرح، مع أنها كانت تعاني من رصاصة طائشة أصابتها صدفة في أحد شوارع المدينة، إلا دليل على قوة تحديها، أي المرأة ابنة هذه المدينة وعمق قناعتها بأن الحرية واحترام رأي الآخر والإيمان بالنسبية في كل شيء، صفات تؤخذ ولا تعطى بدون تضحيات مناسبة.

لم يكن بوسع "واسيني الأعرج" أن يعبر عن رؤيته هذه، لو قدّم تلك الأحداث في فضاء غير فضاء المدينة، وهذا ما زاد من قوة تأثير رؤية المبدع تجاه مسألة العنف في الجزائر من جهة، وحقق أكثر جمالية النص الروائي.

كذلك انطلق الكاتب والناقد المغربي "محمد أنقار" في روايته "المصري"[44]، من مدينة "تطوان" ليؤسس صراعه ويجمّع جزئيات خيبته، وهو المتسلح بعدة سردية عميقة باحثا عن هوية المدينة وماهيتها، عبر مقارنة واضحة بين الحسي والمعنوي، وكذلك بين الذهني والتخييلي، ذلك أن انتماءه الجسدي الواقعي يتحقق في مدينة "تطوان"، ولكنه معنويا يرغب ويميل إلى إبدالها بمدينة "القاهرة"، وذلك من خلال مقارنته لمختلف النماذج والسلوكات البشرية من حيث الملامح والوظائف والمواقف عبر حوارات متواصلة ضاربة في أعماق الحياة الشعبية ممثلة بالبطل "أحمد الساحلي".

3 – كثافة إشكالية تجنيس النص "الجنازة": إنّ نص "الجنازة" نص تقاطعت فيه فنون مختلفة كفن السيرة بمستوياتها المتعددة وفن الاعترافات، ذلك أنه حتى فن السيرة تراوحت من سيرة البطل "علي" إلى سيرة الكاتب نفسه والسيرة الروائية ككل، حيث تعدّت السير من السيرة (1) إلى السير (2 – 1) ثم السيرة (3– 1) والسيرة (2)[45].

وما يعمّق صفة تداخل هذه السير والفن هو صعوبة تحديد الضمائر عبر مختلف المشاهد السردية، فهناك ضمير المتكلم والمخاطب والغائب ومن صيغ الإفراد إلى صيغ الجمع يقول السارد محذرا: «إني ضمير المتكلم والمخاطب والخطاب، في اجتمعت الضمائر، ومني افترقت وانطلقت... لا أريد أن أنقض كلام أحد، ولا أدفع سيرة أحد، كما أن سيرتي لا تروى وهي ضاربة في التيه، ولها في الجنون فنون، فكل ما يظهر مني وهم، ولمسي هو لمس الهواء، واقتحامي يحقق المستحيل، فحاذروا»[46].

وفعلا يعترف المؤلف الضمني في سياق لاحق، بكلام تؤطره المحاكاة الساخرة، باختفاء الرواية وراويها وكأني به، يؤكد للمتلقي أن هذه السير الجزئية وهذا التعدد في الضمائر يوهم بالتنوع والاختلاف، ولكن في أي إطار؟ في إطار تخييلي محض، وحتى هذا الإطار لا علاقة له بالحقيقة وإن على الصعيد الفني، بتوظيف فاصلة يتحجج فيها عند اختفاء الراوي واستحالة إتمام الرواية/الكتاب[47].

نلاحظ من خلال هذا المقطع السابق وغيره من المقاطع السردية انشطارا واضحا في الذات الساردة، فهو سرد متنوع ومتشظٍ، يوحي بالبحث عن تموقع الذات اجتماعيا وفكريا وإيديولوجيا.

4 – توظيف الاستعارات المشبعة/المضغوطة: وتتحقق هذه الظاهرة من خلال العنونة الرئيسية، أي عناوين بعض الروايات المغاربة، ولاسيما مع كل من "بن سالم حميش" و"واسيني الأعرج" ولتحليل ذلك، سأتجاوز التفصيل في نظرية العنوان ودلالات العتبة النصية، وأركز على ملاحظة مفادها أن الروائي يلجأ أحيانا إلى استعارة أسماء أو مصطحات من حقول مختلفة، لتكون عناوين مناسبة لنصوصهم الروائية.

فـ"بن سالم حميش" مثلا، عندما وضع عنوان "العلامة" لروايته[49]، فقد فرض على القارئ نوعا من الأسئلة والمساجلات حول مرجعية هذه التسمية وأبعادها وكذا دلالتها، أي لماذا اختزل "بن سالم حميش" محتوى روايته الضخمة في شخصية المفكر والفيلسوف "عبد الرحمن بن خلدون"؟! هل لأن النص توافرت فيه مجموعة من الأبعاد الفلسفية والفكرية والتاريخية؛ أم أنه نص عظيم ومثقل بالقيم المختلفة تماشيا وعظمة وقيمة الرجل المفكر، بوصفه علامة مميزة في عصر مميز؟!

كذلك يستعير الروائي "واسيني الأعرج" مصطلحا موسيقيا ليكون جزءا لعنوان روايته ما قبل الأخيرة[50] "كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس"، وكأن بالروائي رغب في تجسيد ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بدلا من تداخل الوحدات النصية على حد تعبير أصحاب نظرية التناص، فأدى ذلك إلى

حدوث تزاوج بين ما هو أدبي محض "الأشباح" وما هو موسيقي صرف "سوناتا"، هل لأن بطلة الرواية لم تغادر الحياة حتى أكمل ابنها "يوبا الثاني" مقطوعته الحلم؟! أم أن البطلة هي التي كانت مولعة بالعزف على البيانو، أم أن الموسيقى تُعزف فقط للذين هجّروا من أرضهم الأصلية، أثناء الشروع في مراسيم الدفن، وإن صاروا كمية من الغبار ستُنثر على تلك الأرض، كما كانت رغبة البطلة "مي".

فالعنوان بهذا الشكل البليغ كان أكثر تحفيزا للسؤال والبحث والاحتمال والتصور، من لو أنه جاء استعارة بسيطة كأن نقول فقط "أشباح القدس" مثلا.

الإحالات

1 – انظر/ محمد ميشال، "عن تحولات البلاغة"، مجلة بلاغات تصدر عن مجموعة البحث في البلاغة والأدب بالقصر الكبير بالمغرب، العدد 1، شتاء 2009، ص ص 19 – 20.

2 – انظر/ نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 1.

3 – انظر/ أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 42.

4 – محمد بك المويلحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة مصرية لغة – علم اللغة – الأدب، 1911، ص 6.

5 – أحمد اليبوري، في الرواية العربية، ص 44.

6 – محمد بك المويلحي، حديث عيسى بن هشام، طبعة المصرية، ص 41.

7 – المصدر نفسه، ص 128.

8 – نفسه، ص 99.

9 – نفسه، انظر الصفحات: 158، 165، 204... الخ.

10 – نفسه، ص 10 وكذلك ص 31، 115... الخ.

11 – انظر/ المصدر نفسه، ص ص 7، 8 و9.

12 – انظر/ نفسه، ص 10.

13 – نبيل حداد، بهجة السرد، ص 11.

14 – انظر/ المرجع نفسه، ص ص 12 – 13.

15 – إبراهيم الهوارة، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ط 1، دار المعارف، مصر، 1978، ص 78.

16 – المرجع نفسه، ص 85.

17 – Bernard VALETTE, Esthétique du roman moderne, Nathan, 1985, pp 120 – 121.

18 – Mikhaïl BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman T. Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, pp 87 – 88.

19 – انظر/ ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص 270.

20 – انظر/ المرجع نفسه، ص 266.

21 – P. U. TZIMA, L'ambivalance romansque "Proust - KAFKA, musil" le sycomore, 1980, p 50.

22 – M. Robert, Roman des origines et origaines du roman, Gallimard, 1981, p 39.

23 – Oswald DUCROIT, Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, points, Seuil, 1979, pp 385 – 386.

24 – انظر/ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 36.

25 - Tz. Todorov, Le principe dialogique, Seuil, 1981, p 103.

26 – نبيل سليمان، فتنة السرد، ط 2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2000، ص ص127 – 128.

27 – لمزيد من المعلومات: انظر/ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت. يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، وخاصة الفصل الثاني والثالث من الكتاب.

28 – G. GENETTE, Fiction et diction, Seuil, 1991, p 34.

29 – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال، 1981، ص 170.

30 – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 160.

31 – محمد مشبال، مجلة بلاغات، ص ص 19 – 20.

32 – المرجع نفسه، ص 21.

33 – A. KIBEDI VARGA, Discours, récit, image, Pierre MORDAGA, éd. Liege, Bruxelles, 1989, p 35.

34 – Voir/ J. P SERMAIN, Rhetorique et roman au dix huitième siecle…, éd. Voltaire fondation, Paris, 2004.

35 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2010، ص 16.

36 – المرجع نفسه، ص 15.

37 – محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الطبعة المصرية، ص 182.

38 – المصدر نفسه، ص 301.

39 – أحمد المديني: الجنازة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط 2، 2004، ص 15.

40 – المصدر نفسه، ص ص 14 – 15.

41 – المصدر نفسه، ص 25.

43 – واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

44 – محمد أنقار: رواية "المصري"، منشورات دار الهلال، القاهرة، ع 659، 2003.

45 – الجنازة، ص ص 93 – 95.

46 – المصدر نفسه، ص ص 95 – 96.

47 – المصدر نفسه، ص ص 97 – 98.

49 – بن سالم حميش: العلامة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007.

50 – واسيني الأعرج: كريماتوريوم/سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008.