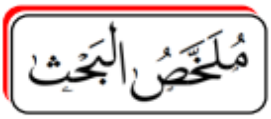
من النّص المُفرَد إلى التّفاعُل النّصي
في روايتيْ "حائط المبْكى" لعزّ الدّين جلاوجي و"نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

د. فتيحة بلحاجي *

المركز الجامعي بمغنية (الجزائر)

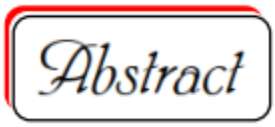
fatihabelhadji13@gmail.com 1

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2021 / 06 / 02	2021 / 07 / 08	2021 / 10 / 28



تعدّ الرّواية المغاربية المعاصرة جنسًا أدبيًّا هجينًا بامتيازٍ، حيث يعدّ انفتاحها على النّصوص بمثابة همزة وصلٍ بين الماضي والحاضر، وباستيعابها للنّصوص التي تنصهر وتذوب فيها؛ أمست تتفاعل مع مختلف النّصوص كيفما كانت طبيعتها، كما يعتبر الروائيّ المحرّك الأساس الذي يشرف على عمليّة الاندماج والتّفاعل مع النّصوص بطريقةٍ آليّةٍ أومبرمجةٍ، وعليه نروم من خلال هذه الدّراسة سبر أغوار الرّواية المغاربية المعاصرة؛ التي اتخذت من التّزاوج النّصيّ منهلاً تغترف منه ما يترجم هويّتها؛ إذ سنقف عند التّفاعلات النّصيّة الفاعلة في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي، ورواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني؛ على غرار التفاعلات النصية الأدبية والأسطورية والفنية، مبرزين تلك النقلة النوعية للرواية من النص المفرد إلى النص المتعدد (التفاعل النصي)، والذي حوَّل الرواية إلى خطاب متعدد الأصوات، تلتقي فيه النصوص وتتحاور وتتفاعل لتؤدي وظيفة جمالية تبهر المتلقي وتجعله يجول في بوتقة من التأويلات.

الكلمات المفتاحية: الرّواية المغاربية المعاصرة، النص المفرد، التّفاعل النّصيّ، نماذج روائيّة مختارة..



This researech aims at shedding light on the Maghribi contemporary novel which is considerd as an. Ibrid kind of literature. It is opened to texts to link the past to the present. It does grasp all texts that it recieves. Thus it Can interact with diffrent texts what ever their nature is. The novelist is regadered as the fundamental manipulation who is in charge of the interaction process of the texts and their intigration automatically and after programming. This researech would detect its way in performing a perfect intertextuality and the samples. of both Nobels by. Azzedine. Djlawdji and lbrahim el kouni entitled. Hait el mabka and. Nazif el hadjar so as to explicit their easthetic features such as textual literary, Legendary and artistic interactions marking the shift of the novel from the unique text to that of interacted Hence the novel moved to express a multiple sounded discourse in ordre to realize an easthetic functions that would impress the reader and let him inspire some various interprétations.

Key words: The contemporary Maghribin novel ; The unique text ; The textual interaction ;Novelistic chosen samples .

* الاسم واللقب والبريد الإلكتروني: فتيحة بلحاجي fatihabelhadji13@gmail.com

1. مقدمة

قيل إنّ الرّواية نوعٌ أدبيّ ولد كنتاج لتجربة التمزّق الإنسانيّ، كونها أكثر الأجناس الأدبيّة السرديّة تفاعلا مع التراث، وباعتبارها عالما سرديّا تسيره الأحداث التي تمتّ بصلةٍ للواقع والشخصيات المعبّرة بموقفها عن خباياه ومستوياته الفكريّة والاجتماعيّة والثقافية والدينية، تحدّها جميعا أزمنة وأمكنة معلومة أو غائبة، تحاول تصوير واقع معاصر بحلّة خياليّةٍ، كما تقدّم نماذج إنسانية مغتربة عن الواقع ومتمرّدة على منظومة القيم السالبة لها فتسموا نحو تحقيق اللاّواقع من خلال الواقع.

وفي هذا المقام، نروم إبراز دور التفاعل النصي الذي يعدّ أداة إجرائية ناجعة في تحليل النص السردي ومقاربة خطاباته، وتتجلى أهمية البحث في تبيان مركزية الرواية كنص عندما " تقوم بإنتاج دلالتها من خلال عملية البناء النصي، فهي عملية يسهم فيها الكاتب والقارئ، ومن خلال التفاعل النصي وعلاقاته بالبنيات النصية السابقة والمعاصرة ومن خلال موْضعَة النص في سياقه الثقافي والاجتماعي، فالنص من وجهة النظر هذه بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيو نصية..."[1].

قد يكون المتفاعل النصي إما خطابا قرآنيا أو حديثا شريفا أو قصة واقعية أو أحداثا تاريخية، أو استدعاء لشخصيات ذاع صيتها في الوسط الثقافي أو التاريخي أو السياسي..، كما يمكن أن تكون المتفاعلات النصية مسرحية أو مقطعا من فيلم سينمائي، أو لوحة فنية أو نصا شعريا أو أسطورة..، وغيرها من النصوص التي تستوعبها الرواية المعاصرة، ففيم تتجلى التفاعلات النصية التي اعتمدها الروائيون المغاربة المعاصرون؟ وهل تحقق مرام الروائيين في التأسيس لعملية إبداعية جديدة بتوظيف آلية التفاعل النصي؟ وهل تحقق نجاح العملية التواصلية الجمالية بين الروائي المبدع والمتلقي؟، وللإجابة عن هذا الطرح تطرقنا لعديد التفاعلات النصية في النص الروائي المغاربي؛ جاءت كالتالي: الأدبية، الأسطورية، الفنية، وختمنا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أبرز النتائج، معتمدين في ذلك على آليات الاستقراء والتحليل والوصف، كما إستعنّا بالمقاربة النقدية الحديثة، كالبنيوية والتفكيكية.

2. حد المصطلح

لا يسعنا المقام في هذه الدراسة البحثية أن نؤصل لمصطلح التفاعل النصي لكن كجولة خفيفة سنتطرق لبعض التأثيلات المختصرة كما جاء على لسان نهلة فيصل الأحمر في كتابها التفاعل النصي ،" يستمد مفهوم التفاعل النصي قيمته النظرية و فعاليته الإجرائية من كونه راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع التحليل الالسني (اللسانيات ، الشكلانية و البنيوية) للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة باعتباره مؤشرا على ما هو خارج نصي ، فهو لا يضيف شكلا حديثا على النص بل يكشف عن خاصية كانت مطمورة، لا يخضع لنظامي الزمان والمكان، لا يتبنى أي اختصاص، كما يعد نزعة حوارية بالمعنى الثري الذي طوره باختين، ويعتبر مفهوما سيميائيا يبحث في مرموزات النصوص وإشاراتها وأيقوناتها، وعليه فالتفاعل يشكل حركة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية كما يمتلك استراتيجية قرائية تأويلية..."[2]، فالنص الروائي المعاصر انفك وانعتق من أسر النص المفرد والمنغلق على نفسه، فانفتح على نصوص سابقة؛ مشكلا علاقات تفاعلية، ومحققا للدلالية والجمالية.

أما عن الرواية فيرى الفيلسوف جورج لوكاتش György Lukács أنّها "التعبير المكافئ للملحمة في العصر الحديث"، فهي النوع الأدبي الأكثر نموذجية بالنسبة للمجتمع البرجوازي، وبالرّغم من وجود كتابات تنتمى إلى الشرق القديم" كألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة" ..إلخ، أو إلى العصر القديم أو الوسيط في أوربا، تقوم على مفهوم الحكي الذى تُبنى عليه الرّواية باعتبارها جنسًا أدبيًّا مستقلًّا، فإنّ هذه الاستقلالية التي شكّلت الملامح المعروفة للنّوع الروائيّ لم تزهر إلّا في المجتمع البرجوازيّ، ما يحدّد مضمون الرواية أن هذا الأخير يرصد الحرب الدّائرة داخل المجتمع، فلقد قامت الرّواية بهذه الملامح المحدّدة لمهمّة تصوير المشكلات والتناقضات الخاصّة بهذا المجتمع بصورةٍ متميّزةٍ عن باقي الأجناس الأدبيّة السّابقة عليها. ومن هنا يرى لوكاتش أنّ تناقضات المجتمع البرجوازي تمنحنا مفتاحا لفهم الرواية باعتبارها جنسا أدبيا[3] ، أما جوليا كريستيفا Julia Kristeva فتقرّ أنّ " الرّواية عمليّة نسخٍ لتواصل شفويّ أكثر منه كتابة"، فالنّص الروائيّ عبارة عن عمليّة استنساخٍ لعناصر لغويّة سابقة، إذن نحن أمام اشتغال لا نهائي للّغة، ومستودع متعدّد المصادر[4]،فالرواية عند كريستيفا، من حيث كونها نصّا، إنّما هي "ممارسة سيميائية", يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركّبة لعدّة ملفوظات. وتحليل هذه الملفوظات في تسلسلها النظاميّ هو الذي يقودها (أي كريستيفا) إلى التّعامل التحليليّ مع الرواية. فتؤدّى وظيفة التداخل النصيّ في الرواية إلى تحديد "اديولوجيم" الرواية (وهو مصطلح أخذته عن باختين Bakhtine) حيث تتصوّر أنّ كلّ عملٍ أدبيّ ينتمي إلى الممارسة يقوم باعتباره" ايدولوجيما "منتهياً ومغلقا، ومن ثم "ملتبساً"[5]، وعليه فالرواية خطاب متعدد الأصوات، تلتقي فيه النصوص وتتحاور وتتفاعل لتؤدي وظيفة جمالية تبهر المتلقي وتجعله يجول في بوتقة من التأويلات.

3. التفاعلات النصية الأدبية

1.3. النص الشعري

يرتبط التداخل الأجناسي بالحالة النفسية للمبدع مما يبرز حدة الصراع بين الشعر والسرد، حيث يُكسب النص إنزياحية في المعنى دون إخلال سواء من حيث بنية النص المضمرة أو البنية الشكلية، فيظل محافظا على هويته الأصلية بل ويزيده هذا الانفتاح جمالية وسحرا وعمقا، ومن التفاعلات النصية في رواية جلاوجي استلهامه لبعض النصوص الشعرية الحوارية، ومثال ذلك ما الاهداء الذي استهل به روايته والذي ضمنه قصيدة شعرية هذا فحواها:

إليك سيدتي.....

واقف عند العتبات

استجدي البركات

يا أميرة البهاء

والحسن والنقاء

امنحيني من دواليك كأسا

اسقيني من دفئك همسا

شكِّليني بالبياض وبالسواد

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة للخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات

مثخن بالحلم والأمنيات[6]

كسر جلاوجي عمودية السرد باستهلال شعري زاد من ثراء النص الروائي وسحره، فالتداخل النوعي بين الفن الشعري، والنثر الفني خلق نوعا من الصراع بين فعالية هذا وذاك، "والتي تضع الكتابة على تخوم المحكي الشعري le récit poétique، وفق المفهوم الذي يحدده له (جان إيف تاديي) في دراسته التي تحمل عنوان (المحكي الشعري...) فحركية السرد ونموه تقترنان بصراع ثابت بين الوظيفة المرجعية بمهامها الاستدعائية والتشخيصية، والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلة نفسها.."[7] ؛ فمن المعلوم أن للشعر مكانة من بين النصوص المقتبسة، فقد أثر كثيرا في دواوين العرب حيث سجل كل ما عاشه في تلك الفترة، وقد كانت له قيمة بلاغية يرتكز عليها، نضرب مثالا آخر للتداخل الشعري مع السردي الذي يتضح جليا خلال قوله: "ذات خريف ماطر كنت أقف عند قارعة الطريق" [8]، هنا نجده يتناص مع قول أحمد مطر:

كنا أسيادا في الغابة

قطعونا من جذورنا

قيدونا بالحديد، ثم أوقفونا خدما على عتباتهم

****

المفتاح

النائم على قارعة الطريق

يتضح لنا من خلال هذا المقطع السردي أنّ البطل كان يقف عند قارعة الطريق، وفجأة وقفت أمامه سيارة رباعية الدفع ثم تراءت لهما سيارة بيضاء، تسير على مهل، فأستل ذلك السفاح مسدسه وقتل تلك الفتاة بدون رحمة ولا شفقة أمام عيني البطل دون أن ينطق بأية كلمة، وهذا ما جعل البطل عبدا يرضخ لأوامر ذلك السفاح.

كما نجد أن الروائي عز الدين جلاوجي قد وظف أبيات شعرية أخرى والمتمثلة في قوله:

"إنها وهران

أميرة المدائن

وسحر الجنائن"[9]

وظف الروائي هذه الأبيات دلالة على حب سمراء لمدينتها وهران والتعلق بها، فاعتمد الاخبار في قالب شعري كجنس أدبي، فزاوج بين السرد والشعر والحكي في الوقت نفسه.

يقول أيضا:

لا معنى لفن لا يشمل الناس جميعا

لا معنى لفن لا يرقى بالإنسانية على معارج الحب والخير والجمال.

ما معنى أن تكون فنانا في محيط من الرداءة القاتلة؟[10]

زين جلاوجي فضاء الرواية بتضمينه للنص الشعري كمكون جوهري في بناء السرد الروائي، حيث نجد الشاعرية تطغى على النثر في الرواية من خلال تكرار الخواطر والحالات الداخلية لنفسية الشخصيات، وهذا ما يقرب الرواية من الخطاب الشعري، ومن الشعر الذي وظفه الروائي في هذه الرواية، قوله:

"آه

أيتها

يا عصفورتي

كم أحبك

امتلأ الكون بالموسيقى والتغريد

أيها الكون صمتا فحبيبتي تضحك".[11]

ومن خلال هذا المقطع الشعري يتضح لنا بأن الروائي معجب بشخصية صوفياء التي تعرف عليها عبر الفايسبوك إذ يرى فيها المخرج الوحيد لحالته التي يمر بها وهي حالة الانهيار والشعور بالوحدة.

هذا بالنسبة للنصوص الشعرية المتموضعة في الرواية؛ أما إذا طرقنا باب أسماء الشعراء فنجدها أكثر حظا في الحضور من المقاطع الشعرية و من أمثلة ذلك : امرؤ القيس، نزار قباني، ابن زيدون، المجنون، الشاعر بن عباد، الشعراء الصوفيون...، نخلص إلى أن النص الروائي جاء مكتسيا بحلة الشعر الذي جسد الحرية المطلقة في الإبداع و البوح مفعما بعناصر السرد، و ناضجا بشعرية الحكي و السرد و الشعر، فوظف قصيدة التفعيلة رغبة منه في التحرر من رتابة الكتابة القديمة، حيث ألبس نصه لغة شعرية عمادها الانزياح و هدفها الإثارة و دقة التصوير و بلوغ ذروة الايحاء.

2.3. القصة القصيرة جدا

وصف المنظر الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin الرواية بعدّة أوصاف منها أنها نوع غير منته، فهو النوع الأدبي يعبر عن الصيرورة، وليس ثمة ما يمكن أن يضع حدّا فاصلا بين هذا النوع الأدبي والأنواع الأخرى[12]، فالرواية و القصة القصيرة جدا ينتميان إلى فن السرد، ولكن ثمة تباين شديد في السمات النوعية لكلّ منهما، فالقصة القصيرة جدا تنتهي إلى انطباع موحّد ممثلا في لحظة التنوير التي تضيء الموقف برمته، في حين تتشكل الرؤية على مهل فيما يتعلق بالرواية، و لهذا كانت الق ق ج استجابة للحظات التوتر و التأزم في حين أتت الرواية لتعبر عن رؤية ذات بعد شمولي يعبر عن موقف شريحة اجتماعية، و يعيد إنتاج واقع مرحلة متكاملة؛ فالرواية تعبّر عن نهر الحياة من منبعه إلى مصبّه لدى شريحة أو فئة أو نموذج اجتماعي، بينما تشكل القصة القصيرة جدا دوامة من دوامات هذا النهر[13]، كما يتجلى الفرق بينهما في كون الرّواية: هي قصّةٌ طويلةٌ تصلُ إلى مئاتِ الصّفحاتِ. تتشابكُ الأحداثُ وتتعدّدُ الشّخوصُ فيها. الوصفُ فيها أكثر إسهابًا، وقد تطولُ المُدّة الزّمنيّة الّتي تدورُ فيها أو تقصرُ بحسبِ رؤيةِ الكاتب. الرّوايةُ رحلةٌ ليست للشّخصيّاتِ فحسب بل وللقارئ والمؤلّف أيضًا، أمّا القصة القصيرةُ فهي تجربةٌ مُكثّفةٌ.

تبدأ القصصُ القصيرةُ بأزمَةٍ أو نزاعٍ وتتجنّب وصف أصل النّزاع أو إعداد تواريخ طويلة. كتابة هذا النّوع القصة يتطلب كتابة واضحة وضيقة وموجزة[14] ، أما خصائصها فتكمن في: المزاوجة بين الطول والقصر، التأسيس والتجنيس، الرمزية والايحائية، البعد الفانطاستيكي، اللغة المهجنة، الانزياح النحوي، بلاغة السخرية

والتهكم، الحبكة القصصية، التناص والمتناص، ومن أمثلة حضور القصة القصيرة جدا في الرواية – من منظوري- المقطع الآتي:

1-كانت الرسالة من أمها، فقد أرسلتها من تونس حيث تقيم من سنوات

وليتها لم ترسلها

لم تكن تحمل إلا نبأ مرضها الشديد

وليتها لم تخبرها.

2- حين أفرغ كل ما في جعبته، وقف مصافحا بحرارة، وخرج. [15]

3- ماتت سمرائي

امتدت يد إلي من الخلف

سحبني الطبيب خارج الغرفة، حالتها كانت حرجة، فقدت الكثير من الدم، ضغطها ضعيف، التوأم بخير، ربما تنجو.

علمت كل ذلك من الطبيب، ما عساني أفعل؟ [16]

عند قراءة هذا النص القصصي، الذي ينصهر في بوتقة الرواية ، يطالعنا ذلك " الانتظام في نسقها اللغوي وفق أسلوب استعاري، يتيح لها أن تلبس علاماتها اللغوية بياضات دلالية، تبعث الذوات المتلقية على التفاعل معها، وتمثل احتمالاتها التأويلية، لذا فهي كتابة تنزاح عن منحى وحدوية البعد الدلالي، إلى منحى تعددية الأبعاد الدلالية، إلا أن انزياحها هذا يبقى محدودا من حيث ظلال معاني، فلو شئنا أن نؤولها تأويلا مكثفا لقلنا: إن الذات المتحدث عنها في المقول القصصي، تصهر مع المحيط الواقعة في سياجه، فإذا هما ذات واحدة تعيش إحباطا نفسيا حادا، يتمثل في الحيلولة دون ترجمة الأحلام واقعيا، و عليه فالق الق جدا ارتهنت بتفاعلها مع نص الرواية، وإيحائها بملفوظاتها وحيثيات تلفظها، أي بانتظام كتاباتها تبعا لمبدإ دلالي تنظيمي، وانزياحها عن مبادئ المحايثة الدلالية، والمحايثة الجنسية، والمحاكاة والإطلاقية، وأحادية البعد الدلالي، إن هذا التفاعل، ارتهن بهيمنة الوظيفة الجمالية بشكل لافت على العناوين، ولعل هاته الهيمنة تبينت جدواها، في صياغة اللغة على شاكلة صور شعرية، تنزاح عن الإسنادات المتجانسة للغة السردية، إلى إسنادات شعرية غير متجانسة، تبديها ذات بياضات دلالية بالغة الغنى، واحتمالات تأويلية بالغة التعدد [17]؛ في هذه المحطات القصصية قفز جلاوجي بنا نحو عالم النص المتشظي، عالم البوح في القصة القصيرة جدا، عالم اكتمال المعنى في جمل قصيرة ومحدودة، فضاء يغزوه التكثيف في اللغة ودقة في التصوير وإنزياحية في المعنى، واختزال في النص السردي، مما يجعل الرواية تلبس حلة التشظي، وتحمل في طياتها عدة تأويلات ومفارقات عجيبة.

3.3. القصة

تعد كلا من القصة والرواية وجهان لعملة واحدة، والاختلاف بينهما يبنى على أساس عدة اعتبارات، فإذا اعتمدنا معياري الحدث والشخصية استنادا إلى رأي القاص والروائي "وجدي الأهدل" الذي يجزم على: " أنه إذا كان محور النص السردي هو «الحدث» فإنه يُصنف كقصة. أما إذا كان محور النص السردي هو «الشخصية» فإنه يُصنف حينئذ كرواية. ليس عدد الكلمات أو الورق مهمًا، المهم هو إلى أين يمضي السرد، هل باتجاه بلورة الحدث؟ أم بلورة الشخصيات؟ ولدينا نموذج أدبي رفيع المستوى يمكن الاستشهاد به، ألا

وهو «في خطو السرطان» للروائي الألماني غونتر غراس. ورغم أنّ هذا العمل تربو صفحاته على المئتي صفحة، ويحفل بعدد كبير نسبيًا من الشخصيات، إلا أن غونتر غراس كتب على غلافه «قصة» ولم يُصنفه كرواية. وحينما نقرأ «في خطو السرطان» سوف نفهم السبب، ذلك أن فكرة الكتاب تتمحور حول السفينة الألمانية «غوستلوف» التي غرقت في الحرب العالمية الثانية، وحول كل من له علاقة بها من قريب أو بعيد، فاهتمامه هنا لم يكن منصبًا على الشخصيات وعوالمها الداخلية، وإنما على تتبع مسار حدث معين، منذ مصرع فيلهلم غوستلوف النازي المتعصب، الذي سميت السفينة باسمه، وحتى غرق السفينة «غوستلوف» بثلاثة طوربيدات من غواصة سوفييتية. تتميز الرواية أيضًا بعنصر «التفاصيل» ووصف الشخصيات، بينما في العمل القصصي غير مرغوب بهذه التفاصيل، بل عدم وجودها يعد دليلاً على مدى جودته".[18]

أما الروائي والقاص السوري " عدنان فرزات " يعتمد سمة عمق التجارب الحياتية للتمييز بين هذين الجنسين، فيسترسل قائلا: " كل من القصة والرواية ينضويان في النهاية تحت غطاء السرد، أي أنهما من جنس أدبي واحد، والذي حدث في السنوات الأخيرة، هو اختلاط السرد القصصي – تحديدًا – بالخاطرة، فكثيرون يكتبون خاطرة معتقدين أنها قصة قصيرة. وهنا المشكلة أكبر من أي تقارب بين القصة والرواية، ولكن في المفهوم الفني، لا يمكن اعتبار القصة رواية قصيرة أو «مكثفة»، ولا يمكن اعتبار الرواية قصة طويلة، لأن لكل واحدة منهما غلافها الفني الذي يؤطرها، وإن كنتُ ضد تحديد عدد الكلمات لكل منهما حتى يستحق اسمه، فالرواية أحيانًا يمكن اختزالها بعدد كلمات أقل مما يشترطه الصارمون في تحديد جنس الرواية وفق عدد الكلمات. لذلك هؤلاء فقط هم الذين يعيدون الرواية القصيرة إلى خانة القصة الطويلة. كذلك بالنسبة للقصة القصيرة، فهي ليست رواية مكثفة، إنما هي حكاية تبدأ وتنتهي بحدث واحد على الأغلب، وبشخصية واحدة أو عدد قليل جدًا من الشخصيات. من الظلم أن نبدل التسميات أو «نكيفّها» بين فنين مختلفين لا يجمع بينهما سوى رداء اسمه السرد، وبإمكانك أن تقول: سردًا طويلًا أو سردًا قصيرًا، ولكن ليس بوسعك أن تطلق مصطلحًا آخر من شأنه أن يكون مجحفًا بأحد الفنين، لذلك عدت الرواية الأخت الكبرى للقصة القصيرة، إن صح التعبير، الأخت الكبرى لديها عمق وتجارب في الحياة أكثر، ولكن هذا لا يقلل من شأن حكاية الأخت الأصغر التي تحكي بإيجاز ما حصل لها أمس أو اليوم، وليس على مدى سنوات مثل الأخت الكبرى".[19]

استحضر جلاوجي قصة صلب الحلاج لما ذكر جريمة القتل التي مرت عليه، يقول: "عالم مدهش من الإشارات المشحونة بروحانية الشرق، والدلالات المكتنزة بالعلم الصوفي، وحين كانت تشير بأناملها لحركة الصوفية في حلقات الذكر، وبحالة الوجد التي كان يعيشها الحلاج أثناء صلبه.. كنت أرى الحلقات منشاراً الكترونياً للذبح وليس الصليب الأحمر إلاّ نهراً من الدماء.."[20] ،فالحلاج الذي قتل من غير ذنب وقطعت أطرافه بسبب سوء فهمه، كان شأنه شأن الفتاة التي قتلت ببشاعة وفصل رأسها عن جسدها وظلت ذكراها راسخة في ذاكرة الروائي، فالتفاعل النصي متجل بين قصة الفتاة السمراء التي فصل رأسها عن جسدها و قد امتلأ دماء و قصة الحلاج الذي عذب أثناء قتله ..فكأني بالراوي يشبه هذه القصة بتلك و يعبر عنها باستحضار طريقة صلب الحلاج ،و عليه تجلى التفاعل من خلال صورة العنف التي رسمها الراوي -كما يبدو من حديثه - ، العنف الذي يحاصر الإنسان على مدى التاريخ منذ هابيل وقابيل وما الحلاج إلاّ صورة لامتداد ذلك العنف في تاريخنا العربي الإسلامي حتى صار نسقاً ثقافياً يمتد في اعماق الجميع[21].

4. التفاعلات النصية الأسطورية: رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني "

فرضت الأسطورة نفسها كجنس أدبي وسط زخم الانفتاحات النصية على بعضها البعض، فكان لها حضور قويّ وتوظيف أقوى ضمن النص الروائي، لكونها تتسم بالقداسة و العجائبية و الغرائبية، وتؤدي عدة وظائف كالمعرفة و التعليل و التفسير و من جهة أخرى، ألفيناها بمثابة معتقد ديني لمجتمع من المجتمعات و امتداد فكرهم الديني الناجم عن طقوس معينة، أضف إلى ذلك وظيفة التأثير في المتلقي، لقد أمسى توظيف التراث الأسطوري معينا لا ينضب عن الرواة العرب لانهم وجدوا في عالمها مقاصدهم فاحتوتها مسردياتهم وفق خيال فني يرتقي بالمتلقي نحو لذة قراءة النص السردي و متعة تأويله و جمالية تلقيه، باختصار ترجمت الاسطورة التجربة الابداعية للراوي، كما تمثل استطالات للسرد الميثولوجي، بوصفها وسيلة تعبير تدلّ على خصب المخيلة البشرية وتراثها، و اخترنا كمادة لبحثنا ثلة من الروايات المفعمة باستحضار الاسطورة في ثنايا عالم السرد ، منها "حائط المبكى "لعز الدين جلاوجي، و "الجازية و الدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، و"نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، و الميلود شغموم بـ" سرقسطة " و خميل المضاجع "، و رواية "مدينة المياه المعلقة" لمحمد مثنى...وغيرها.

نستهل حديثنا ببعض الروايات المغاربية التي جاءت مغرقة بالأساطير؛ فنذكر رواية "طوق السراب" ليجي بزغود (من تونس) التي تتشكل أحداثها من أساطير الصحراء، "المشرط" لكمال الرياحي، رواية "السد" لمحمود المسعدي، ورواية "لو عاد حنبعل" للهادي ثابت حيث يتشكل البعد الأسطوري والعجائبي في الشخصية الأسطورية "حنبعل"، وفي المغرب نجد روايات الميلودي شغموم منها "خمِيل المضاجع"، ورواية "عائشة القنديشة" لمصطفى لغتيري المستوحاة من أسطورة "عيشة القنديشة"، وفي ليبيا وفاء البوعيسي "للجوع وجوه أخرى" وروايات إبراهيم الكوني التي تحتفي بالأسطورة بدءا ب رباعيته الخسوف : " البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثاني، نداء الوقواق" سنة 1989 م، ثم التبر ، المجوس بجزئيه، الفم ، السحرة ، بر الخيتعور، واو الصغرى ، عشب الليل، الدمية، الفزاعة، أنوبيس، مراثي أوليس المريد، قابيل أين أخوك هابيل؟،... وصولا إلى روايته "ناقة الله سنة 2015م ، "فلوحات الكوني يختلط فيها الاسطوري بالواقعي و الصوفي بالحكايات الغرائبية و الفانتازيا "[22] .

أمّا الجزائر فنماذجها متنوعة و ثرية، نذكر منها: رواية الطاهر وطار "الحوات والقصر" التي تجلى فيها البعد الأسطوري من خلال شخصية "علي الحوات " المستمدة من أسطورة سيزيف و بروميثيوس و أوزوريس المتميزة بصفاتها الخارقة ، يمتاز البطل علي بقوة خارقة و عجيبة ،ثم رواية " نوار اللوز" ل واسيني لعرج، " صوت الكهف" لعبد المالك مرتاض، ، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، هذا الولي الذي يشبه في طريقة بحثه وما لاقاه من أهوال في حروبه بأبطال الأساطير مثل أوديسيوس ملك إيثاكا والبطل الأسطوري لأوديسة "هوميروس" الذي ترك بلده ليكون قائدا في حرب طروادة وهو صاحب فكرة الحصان وما واجهه من أهوال[23].

نقفز نحو بحر الرواية الليبية مع أشهر الروائيين العرب الذين يستحضرون الأسطورة في أعمالهم السردية "ابراهيم الكوني" ، الذي يعترف بأن الاسطورة هي من تخلقه و ليس هو من يخلقها بقوله : "ما دامت اللغة هي

التي تتكلمنا لا نحن من يتكلم اللغة كما يقول هايدجر، فالطبيعي أن تكون الأسطورة هي التي تخلقني لا أنا من يخلق الأسطورة. وهو ما يعني أن الأسطورة ليست شرط الإبداع فحسب (كما يعلّم أرسطو)، ولكن الأسطورة شرط الحياة أيضاً، ولولا روح الأسطورة هذه لما استطاعت الإلياذة أن تكون مصدر ديانات قدماء اليونانيين، بل وحقيقة العبقرية اليونانية. كما استطاعت ملحمة "جلجامش" أن تنبئنا عن ديانة قدماء السومريين؛ أعني أن الوصية الدينية (الروحية إجمالاً) التي لا تحتضنها الأسطورة وصية محكوم عليها بالفناء. أي أن الخلود رهين الأسطورة، من هنا ضرورة الأسطورة"[24].

طوع الكوني نصوصه السردية و منهجها وفق قالب فني خاص به ، مؤسسا حجر رواياته على أسطورة الصحراء و علاقتها بالإنسان و القدر و الموت و الكون و الطقوس المقدسة عند الطوارق ، فنجده يزاوج في سرده لأحداث رواية "نزيف الحجر" بين الاسطوري و الواقعي ،كونه يتحدث عن فترة زمنية عصيبة عاشها الشعب الليبي تحت وطأة الاستعمار الايطالي ، فجاء الغزو مستفحلا و موغلا في صحراء ليبيا ،وبالتالي انتهاك حرمتها و القضاء على ثروتها الحيوانية، دارت أحداثها في صحراء قبيلة الطوارق مسقط رأس الكوني، و الصحراء هي ملهمة الكوني و بها حاول تأسيس الاسطورة حقا لأنها استعارة لهذا الوجود، عن الصحراء يفصح الكوني : " بالصحراء حاولت تأسيس تاريخ الأسطورة حقاً، وبالتاريخ أحاول قلب الأمر بتأسيس أسطورة التاريخ، وهو طريق ثالث اختلف عن الطريق الذي ألفناه في تاريخ الآداب حيث يتم تحويل الواقع الى أسطورة (على طريقة كافكا أو ماركيز)، أو يتم تحويل الأسطورة الى واقع على طريقة توماس مان"[25].

شخصيات "نزيف الحجر جاءت كالتالي: شخصية "أسوف" البدوي الراعي، "قابيل"، "مسعود"، "والد أسوف ووالدته"، "عالم الآثار الطلياني"، "جون باركر الأمريكاني"، "شيخ الصوفية الدرويش (جلولي)"، "شخصية الودان (روح الجبال (أقدم حيوانات الصحراء الافريقية، و "الغزالة"، ترصد الرواية حياة الطوارق الصحراوية بين صيد الغزلان ومطاردة الودان، ورعاية مخلفات الأسلاف، كما تتناول تصوراتهم عن الطبيعة وتكهناتهم حول علامات آخر الزمان وفلسفتهم في استقراء الغيب.

نصوص الكوني تتناص مع أساطير مختلفة فرعونية، فينيقية، يونانية وعربية، إذ أن الصحراء وحدها تشكل فضاء أسطوريا بخلوتها و سكونها الابدي ، وربطها بأخلاق الإنسان الصحرواي الطارقي وتأملاته الوجودية بعيدا عن المدنية وضوضائها التي تعرض قدسية هذا المكان للضياع والاندثار، ففي رواياته نزيف الحجر والتبر وناقة الله أكد على طبيعة العلاقة المتينة بين الإنسان والحيوان حتى أنه في الثانية والثالثة جعل أبطالها من الحيوان هو "الجمل" وربطها بشكل مدهش وعجيب مع الصحراء تلك العلاقة التي لا يمكن الفصل فيها فإذا ذكر الجمل ذكرت معه الصحراء والعيش بعيدا عنها موت واغتراب، وذلك كان موضوع رواية "ناقة الله"[26]،فعندما تطالع مسرديات الكوني تنبهر بتواشج أحداث قصصها العجيبة بين "حقيقة وسحر، عادي وخارق وأبطاله الكائنات سائرها الإنس والجن والطير والدواب والزهر والشجر، والماء والحجر والريح والتراب، كلّه حي فيه عاقل قائل فاعل، هي الخليقة بأسرها على ركحة تتحرك يجعل الأسطورة تتألق تحت خيوط شمس "[27].

استهل الكوني روايته نزيف الحجر بعتبتين نصيتين ، حيث افتتحها بالآية رقم 38 من سورة الانعام : " وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلَا طَائِرٌ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا فِي أُمَمٍ أَمْثَالُكُمْ " ثمّ تدرج نحو سرد قصة قتل قابيل لأخيه

هابيل في سفر التكوين ، الاصحاح الرابع ، فالملاحظ أنّ أوّل أسطورة استحضرها الكوني هي أسطورة قابيل ، يسترجع الزمان و الأجداث ليحط رحال قلمه عند حادثة قتل قابيل ابن آدم لأخيه هابيل ، و يظهر التزاوج بين نزيف الحجر و التوراة في تسمية الشخصيات و العداوة بين الإخوة ، " و التسمية مظهر من مظاهر الاستلهام الأسطوري ، سواء اكتفى الأديب بذلك أو تجاوزه إلى أحداث الاسطورة "[28]،فكان حضور قابيل لفظيا و وظيفيا كونه الشخصية الاساسية في كينونة المسار السردي لأحداث الرواية ، و قد تكونت شخصيته من عدة تشاكلات جاءت كما يلي :

"*طفل مشؤوم/ منحوس: إذ مات والده، وهو في بطن أمّه التي توفيت بدورها بعد وضعه بأسبوع إثر لدغة أفعى، فتبنته خالته وزوجها فماتا عطشا في الصحراء ثمّ تبناه ربّ قافلة لكن سرعان ما تبور تجارته، وينهب اللصوص قطعانه.

*طفل قاس/ مرعب: يزرع الخوف في نفوس أطفاله، ويقطع أيّ جسر للتواصل الحميمي مع أقرانه، فارضا نفسه كقوة عليا، وشخصية سلطوية مستبدة.

*رضيع الدم: إذ تروي غزالة لصويحباتها كيف أن أمها ضحت بنفسها من أجل الرضيع قابيل حتى لا يموت عطشا في الصحراء "دمها آخى بين ملتنا (الغزلان) وملة آدم، نحن الآن أخوة بالدم هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس"[29].

*"آكل لحم البشر: يتحدّث عنه الدرويش بلهجة غامضة: "في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحماً يأكله"[30].

هذا عن قابيل أما شخصية هابيل فالملاحظ أنها وردت باسم آخر و هذا ليس " تقليلا لشأنه أو تقليصا لفعاليته ، بل العكس ، لقد جعله ضمن دائرة المسكوت عنه ليكون نصا صامتا أو بياضا دلاليا ، يمكن أن يتلون بأكثر من قراءة و تأويل" ، فتجسدت شخصية هابيل في أسوف الراعي مرة و شخصية الغزالة مرة أخرى ، ففعل القتل هو الذي يؤكد العلاقة بينهم و يوضح صلة القرابة أسطوريا بينهم (قابيل ، اسوف و الغزالة) فقابيل نكل بهما معا و قتلهما بوحشية ، قتل قابيل أخاه (هابيل) الراعي أسوف كونه رفض أن يدله على مكان الودان ، فتولد بينهما الحقد و الكره و الضغينة التي أدت بقابيل إلى قتل أسوف ، جسد قابيل تلك الروح الاسطورية الشريرة المحبة للتملك و التجبر و الظلم ، فموت أسوف كان موتا قربانيا ،إذ مات صلبا فوق صخرة الكاهن الأكبر متخندوش ، لما نزف الدم من الحجر و نزل المطر ، كان بمثابة القربان الذي قدم للجفاف و بموته تحققت الاسطورة.

أما الغزالة فأخته من الرضاعة حيث تردد في قتلها -في بادئ الامر- لكنّ فعل الشر كان سباقا لإقناع قابيل بقتها فانتهت بالغدر والخداع والقتل هنا "اندهش كيف لم يطلق النار عليها، نسي البندقية نهائياً، نسي أنه جاء في رحلة صيد، نسي أنه قابيل بن آدم المجبول على الدّم واللحم (...) ولكن هل كانت تلك غزالة حقا؟ وهل كان هو قابيل حقا؟"[31]، ولكن سرعان ما تتبدّد تلك الدّهشة ولحظات التأمّل لتليها الجريمة واللاعقاب "وفي تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته الغزالة فقط ولكنه أكل لحمها أيضاً"[32].

دار الصراع في "نزيف الحجر" بين الانسان الخيّر "أسوف ،الغزالة "و الانسان الشرير المتمثل في" قابيل" ، تماما كما تكون الاسطورة و الكوني أراد هنا "أن يمثل صراعا دمويا بين الإنسان وصيده الجائر للحيوان،

الصيد لمجرّد التسلية والعبث، لذا نلاحظ هذه القدرة الفذة للكوني في إخضاع الأسطورة وربطها بمصير الإنسان الصحراوي"[33]،كما استحضر الكوني طقوسا اسطورية منها ما تجسدت في عادة التمتمة و السحر و تعاويذه عند خروج أهل الصحراء للصيد : "ويتشاءم أهل تاسيلي من صيد الموفلون (الودّان) ، فيتمتم الصيّاد بالتعاويذ السحرية، ويضع حجراً على رأسه، ويتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد" [34]، فالودان أو" أوداد" كما يطلق عليه الطوارق يحتل مكانة هامة في روايات الكوني نظرا لدلالته الروحية في الثقافة التارقية ، ففي" نزيف الحجر" تقاسم البطولة مع قابيل و أسوف ، فقد أنقذ الأب من الهلاك ، ثم قتله لما خان العهد ، فاستوطن في جسد الابن بعدا حلت روح الأب فيه ، فضحى اسوف بنفسه في سبيل إنقاذ الودان الذي كان له صديقا و أبا و منقذا ، و الكوني " يأخذ هذا الحيوان النادر و يكتشف فيه الاسطورة ، و يحوله في رواياته إلى مخزن للأسرار و الغيب و حكمة الاجداد ، إنه يلعب دور المنبئ المنذر ، و هو مجرد في لحظة مواجهة الصحراوي لقدرة الفاصل.

الودان عند الكوني أصبح حيوانا مقدسا يجمع بين واقعية حضوره المادي و أسطورية معانيه عند أهل الصحراء ، لقد توسع الكوني في معاني استمرار الودان و رفعه إلى مستوى الرمز الأسطوري[35]؛ و عن حضور الودان في رواية نزيف الحجر يقول الكوني: "من يقرأ "نزيف الحجر" لابد أن يتذكر نظرية فرويد عن عقائد الأمم الأهلية إزاء الحيوان الطوطم الذي يختزل دور السلف الأول في ناموس القبيلة، وتقديمه كقربان استعادة لجريمة قتل الأب، والبكاء عليه تالياً ضرب من تكفير عن هذه الخطيئة. ولكن نموذج الودّان هنا ليس مستعاراً من علم النفس الفرويدي، ولا من أنتربولوجيا جيمس فريزر، أو برول، ولكنه محاولة للتعبير عن وحدة الكائنات في هذا الوجود. والرواية تحذير مبكر لما يمكن أن يحل بالعالم إذا استمر في عمائه وفي استهانته بوحدة الكائنات هذه. وهي صرخة إنذار.."[36].

جعل الكوني روايته "نزيف الحجر"أسطورة أدبية بموضوعاتها و جماليتها و دلالاتها ، يقول ريمون تريسون" لا يمكن أن تتحقق الأسطورة الأدبية إلاّ إذا غيّر المبدع في الأسطورة (الأصلية) وعل فيها تجربة كبيرة، وذلك حين يشحنها بدلالات جديدة، وإذا لم تتوفر هذه الدلالات المضافة للمعطيات القديمة فلن نتحصّل على أسطورة أدبيّة" [37]،نجح الكوني و تميز في خلق رواية يتضافر فيها الواقعي بالأسطوري والحقيقي بالخيالي ليخرجنا من قوقعة المعاني المألوفة للأشياء والصيغ النمطية في التأليف بعبارة أخرى لقد خلق الكوني رواية "لا يمكن أن تترك القارئ الذي تعرّف عليها لا مبالياً"[38].

نستشف من خلال هذه الصولة الميثولوجية في عوالم الرواية، أنها تميزت بقدرتها الفائقة على استيعاب النصوص على اختلاف مشاربها والتفاعل معها ، و خاصة التراثية منها ، و هذا دليل على تحكم الروائي في سيرورة النص السردي و تطويعه وفق نمط الكتابة الجديدة، حيث حوَّل الرواية إلى نص بانورامي ، وترجم جمالية الانفتاح النصي في النص السردي ، مجسدا ذات الكاتب، و مشكلا نصا جديدا نتيجة تفاعل النصوص و اندماجها و تمازجها مع التراث الأسطوري ، فأمسى النص الروائي بوتقة تنصهر فيها النصوص المختلفة الدلالات و الخطابات و الانساق دون أن يفقد جوهره الأصلي .

3 التفاعلات النصية الفنية: حائط المبكى لعز الدين جلاوجي

1.5. فن الرسم

حضر الرسم في الرواية المغاربية، حيث نال حظ الأسد مقارنة بباقي الاستحضارات التي نمق بها عز الدين جلاوجي مثلا "حائط المبكى"؛ فتجلى تمظهر الرسم في اللوحات الفنية و ذكر عدة رسامين من بينهم: سلفادور دالي وأوندريه ماسون وتريستان تزارا، والمتمثلة في قوله: "وكانت اللوحة غاية في الدقة كأنما رسمها سلفادور دالي Salvador Dali أو أوندريه ماسون Andre masson"[39]، وفي قوله أيضا "تمردت على الوحي بوحي آخر من تريستان تزارا Tristan tzara، فربطت أنف والدي بقدمه بواسطة سلك مفتول شبائك، التقطته من الحديقة، ثم لففته حول أعلى رأسه كخوذة بائسة، فكانت اللوحة سريالية دادية بامتياز"[40]،ومن خلال هذين القولين يستجلي أن الروائي تأثر بهؤلاء الفنانين حتى أصبت لوحاته تشبه إلى حد كبير لوحات هؤلاء الفنانين.

سلفادور دالي من أهم فناني القرن العشرين وأحد أعلام المدرسة السريالية، ويتميز بأعماله الفنية التي تصدم المشاهد بوضوحها وتشكيلتها وغرابتها، ويتميز كذلك بشخصيته وكتاباته الغير مألوفة التي تصل إلى حد اللامعقول والاضطراب النفسي، أما أندري ماسون فهو فنان تلقائي فرنسي شغوف بالفن، واسع الاطلاع على أعمال فنانين مثل ديلاكروا وبروجل، ارتبطت أعماله بالاتجاه التكعيبي ومن لوحاته الشهيرة "الخيول الميتة" وكذلك رسم لوحات تحمل طابع العنف منها المذابح واختطاف ومطاردة ،ويعتبر تريستان تزارا من الرسامين الفرنسيين حيث عرف باسم سامي سميروا، من أفضل المؤسسين لحركة دادا المناهضة، وبالإضافة إلى أنه رسام قد عمل صحفيا وكاتبا مسرحيا وناقدا أدبيا وفنيا.

فالبطل الروائي –كما يبدو جليا -كان متأثرا بوالده المتغطرس وهذا ما جعله يحلم بأنه عثر على لوحة سريالية بها صورة والده المشوهة بالدماء حيث اعتبرها كأنما رسمها سلفادور دالي أو أندريه ماسون، ولقد اعتبر نفسه نبيا للفن وشبه نفسه بتزارا تريستان، فكانت تلك اللوحة سريالية دادية.

ونجد أيضا أن الروائي قد تأثر كذلك بالرسام العالمي بيكاسو والذي وظفه في روايته المتمثلة في قوله: "ونحن نغادر المكان بعوالم بيكاسو Picasso مع الفرق الواضح بينهما، انتصبت في مخيلتي جدارية جورنيكا Guenica المفزعة، المدينة لهمجية الانسان ضد أخيه الانسان، المنددة بالحروب وسفك الدماء وكانت لوحة بيكاسو استثناء في عالم الفن والفن التكعيبي على وجه الخصوص، رماد في الألوان، ومأساة في ملامح الحيوان والبشر، وتخيلت الحصان المتألم في لوحة بيكاسو يعبر الشارع وقد افترت شفتاه الغليظتان عن ابتسامة أبانت عن أسنان مهشمة نخرة"[41]، فمن خلال هذا المقطع يتبين للقارئ أن مأساة الروائي تتشابه مع حوار بيكاسو مع من خرب مدينته المحببة فمثل كل منهما مشكلته إزاء القمع والظلم وهمجية الانسان ضد أخيه الانسان المنددة بالحروب وسفك الدماء فهذه اللوحة تعبر عن عاهة البطل وما يمر به، وفي جانب آخر نجد الروائي قد وظف رسامين آخرين منهم بول كوكان، ماري كاسيت، حيث يعتبر بول كوكان من أهم الرسامين الفرنسيين تخرج من بين أحضـان المدرسة الانطباعية، وكـان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة، كان يريد أن يستكشف المنابع الأولى للإبداع. وكان له بالغ الأثر على اتباع المدرسة الوحشية.

أما ماري كاسيت الفنانة أمريكية عاشت معظم حياتها البالغة في فرنسا، حيث تصور العديد من لوحات كاسيت حياة النساء الخاصة والاجتماعية، مع تركيز خاص على العلاقـة الحميمية بين الأمهات وأطفالهن،

وكذلك كانت أعمالها شفافة وبسيطة، وتتجلى شخصية ماري كاسيت في الرواية والمتمثلة في قوله: "أسرعت إلى ذاكرتي الرسامة العالمية ماري كاسيت Mary Cassatt، وأنا ألاحظ اهتمامي الكبير بحضور الضوء الاصطناعي في لوحاتي، حتما لو كانت هذه اللوحات في الطبيعة لكانت لها طعم مختلف"[42]؛يحيلنا هذا المقطع السردي على نفسية الروائي عندما رسم اللوحتين لروفياء وصوفياء، إذ بدا متأثرا بالرسامة العالمية ماري كاسيت، ويرى أن لوحاته لو كانت في الطبيعة لكان لهما طعم مختلف أو أجمل من ذلك.

وقد وظف الروائي الموناليزا في قوله: "مددت أصابعي إلى الجدار، تستحق حبيبتي لوحة أعظم من الموناليزا" [43]؛ الموناليزا واحدة من أشهر الأعمال التي ذاع صيتها في أرجاء العالم أجمع ،لدرجة أنها أصبحت جزء لا يتجزأ من التراث العالمي المشترك، وقد استطاع المبدع الإيطالي ليوناردو دافينشي أن يقدم تقنية جديدة جدا لكل رسام في العالم، مما دفع العديد من النقاد الفنانين المختصين بفن الرسم إلى تصنيف الموناليزا على أنها أجود وأفضل اللوحات المرسومة في الإنسانية كلها، إلا أن الروائي عز الدين جلاوجي يرى بأن حبيبته تستحق لوحة أعظم وأفضل من الموناليزا.

2.5. فن السينما

ترتحل الرواية بالمتلقي في عوالم نصها السردي انطلاقا من جملة من التقانات التي تتفنن في سبك الأحداث وإيصال الهدف إليه ، أما السينما فتشخص هذا النص السردي باحترافية معتمدة على متوالية من الصور المرئية المحبوكة في شريط حركي و لغة بصرية متقنة و لافتة لنظر المتلقي، وبالتالي تحويل الكلمة إلى صورة ، "إن العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة تبادلية، فكلاهما يلهم الآخر، ترسم الأولى فكرتها بالأحرف وتترجمها الثانية بلغة بصرية لافتة للناظر، مشكلة لغة مشتركة بين النص الأدبي والسينمائي، سواء قدمت هذه الرؤية الفنية اعتمادًا على رؤية المخرج دون الارتكاز على سرد الرواية أو اعتمادًا تطابقيًا يتعادل فيه النص الأدبي في الرواية مع النص السينمائي. وبالتالي القاسم والهدف المشترك واحد لكلا الفنين مهما اختلفت طريقة المعالجة. وحاليًا يسعى كثير من الأدباء للارتقاء بالفن السينمائي بكتابة النص السينمائي بأنفسهم "[44].

ألهمت السينما بتقنياتها كتّاب الرواية الحديثة أي بعد دخول عصر السينما، وحفزتهم إلى مزيدٍ من توظيف الصورة الحيّة بنمط سردي محكي، فمثلما وجدت السينما ضالتها ومادتها الخام في عوالم الرواية، استلهمت الرواية من السينما ثلة من التقنيات الفنية التي زاوجت بينهما وقربتهما كثيرا من بعضهم البعض، الامر الذي جعل الرواية تجنح إلى الانفتاح على السينما وبالتالي سينمة النص الروائي.

ومن الروايات المغربية التي تحولت إلى فيلم سينمائي نذكر رواية "الخبز الحافي" للروائي المغربي محمد شكري: وقد تحولت روايته هذه إلى فيلم ظهر على شاشة السينما عام 2004، ويحكي قصة حياة الفتى محمد، الذي يعاني من الفقر في المغرب العربي، تحت وطأة الاحتلال الفرنسي. وقد أثار هذا العمل ضجة، ومنع في معظم الدول العربية، إذ اعتبره منتقدوه جريئاً بشكل لا يوافق تقاليد المجتمعات العربية. ولا يزال الكتاب ممنوعًا أو شبه ممنوع في غالبية الدول العربية،فاللغة التصويرية و الحبكة الدرامية مثلا من أكثر التقنيات توظيفا عند كبار الروائيين دون أن يخطر ببالهم أنهم يسينمون النص الروائي،هذا في المغرب الشقيق أما إذا تفحصنا عوالم السينما في الجزائر؛ فنلمس توانيا وقلة في سينمة روايات جزائرية ذات صيت ووزن في الوسط الفني، باستثناء بعض الأعمال كـ "الأفيون والعصا" لمولود معمري و"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة.

أقر الدكتور حمادي كيروم من جامعة الدار البيضاء (المغرب) في الملتقى الوطني الدولي حول الرواية والسينما بأن إشكالية الاقتباس السينمائي لم تعد مرتبطة كما كانت في السابق بمسائل الوفاء أو خيانة النص الأصلي أي الرواية، وأكد ذلك بقوله ": يصبح الاقتباس بين السينما والرواية عملا تشخيصيا يتوجه نحو خلق المعنى علما بأن النص الأصلي يملك ذاكرة داخلية خاصة، وعليه يكمن الاقتباس في تفكيك بناء النص الأصلي وإعادة بنائه أو إعادة التوزيع في شكل أخر بعد مسار لفك الشفرات".

إذا كانت الرواية تحتاج في وصف شخصية ما إلى مساحة سردية - مجموعة صفحات مثلا- فإن السينما كوسيط بصري يتميز بخاصية الاختزال و"الانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية "[45]، تجمع أطراف المساحة السردية في أيقونة أو أيقونات واصفة مختزلة وموازية للوصف السردي.

إن استقلالية السينما كفن، طرحت إشكالية الاقتباس وتحويل المتن الروائي من الرواية إلى فيلم، أضحى العكس صحيحا بفضل دينامية وفعالية السينما التي أثرت على الرواية المعاصرة وتمظهرت تقنيات السينما على صفحاتها وخاصة تقنيات المونتاج، الأمر الذي يدل على مدى تطور وخصوصية وفعالية أدوات السينما ومكانتها إلى جنب الفنون الأخرى. إن لغة الرواية لغة شاملة تشتغل الدلالة فيها ضمن نظرية العلامات أو السيميوطيقا وتتميز بمعجم من أهم خصائصه التكثيف الدلالي لعلاماته والمعنى يتوالد في سيرورة كثيفة الدلالات تعتمد على الخصائص العالمية للغة السينمائية[46].

بالرغم من أن الفيلم السينمائي اقتباس متن روائي بتقنيات وأدوات تفعل عملية الاتصال والتدلال بين عناصر الرسالة، إلا أن السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفني أثرت على الرواية المعاصرة؛ فقد رأى النقاد أن "الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا أي كتابة النص بالاعتماد على الوصف السينمائي، فتصبح الرواية مجموعة من الاحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة في نقل محايد للواقع ويتميز بكونه خاليا من التعليقات "[47]،ويسمى ذلك بعين الكاميرا، ومن تأثيرات السينما على الرواية المعاصرة استعارة الاخيرة لتقنيات المونتاج الذي أضاف لتقنياتها البنائية إمكانيات جمالية أخرى؛ حيث يتم وصل اللقطات السينمائية مع بعضها، وتسمى هذه العملية في بدايتها " بقطع اللقطات ولصقها، وتسمى في مرحلتها الأخيرة بضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها "[48]،لتبقى تقنيات فاعلة استفادت منها الرواية المعاصرة في مسارها التجريبي.

نستحضر أيضا مثالا ورد في مقال لهيام عبد زد عطية موسوم بالتقنيات السينمائية في الرواية الحديثة: "يقول الروائي مثلا: فتحت النافذة فشاهدت شجرة الصفصاف كئيبة بائسة، تتمسك بحزن تحت زخات المطر.. أو إذا قال: تبسمت لي لأول مرة فشعرت بالخدر وبقيت واجما أفتش في ملامحها ع سبب وجيه لابتسامة ملائكية.. فهاتان العبارتان من تسلسل سردي طويل، يفتحان مشهدا متكاملا بالصورة والصوت للفعل ورد الفعل، ثم ما يتلوه من انفتاح ذهني وتوحد مع الحدث ، هذه الأقوال في الحدث السينمائي تكون هي هي، فلا نحتاج من البطل قول ذلك، وسيكتفي المخرج بأن يظهر شجرة الصفصاف تحت زخات المطر، عبر لقطة متوسطة تكون النافذة هي زاويتها ، بيد أنه سيتصرف بقوة الريح المرافقة للمطر، وبالإضاءة الملازمة لمواقعه، وبجزئيات المكان الذي تقف فيه الصفصافة ، و لربما سيستبدل الصفصافة بشجرة أخرى تكون مستقرة في

المكان المختار ، وحين ذاك سيلتزم المشاهدون بتلك الصورة وسينشغلون بتداعياتها النفسية والعاطفية ، بينما في الرواية سينشغلون بصناعة الموقف وفق إحداثيات السرد أولا ، ثم سينتقلون إلى تلك إلى تلك التداعيات ، وقيمة الأمر ستبقى راسخة بذهن القارئ الخلاق أو العادي ، فمع الرواية نكون أمام غابة من الصفصاف و سيل من المطر بقدر عدد القراء ذاتهم"[49].

فالملاحظ هنا أنّ ثمة تداخلا وتزاوجا لدرجة التشابك بين الزمن الروائي والزمن السينمائي، ودليل ذاك التشابه التام في الترتيب والنظام والمدة والتواتر وقد وجد بعض نقاد الرواية كيمنى العيد مثلا التي اعتمدت على طروحات تودوروف في كتابها تقنيات السرد، أن الترتيب على مستويين: الأول مستوى الوقائع أي المتوالية الزمنية للأحداث، والآخر يتم وفق إرادة الكاتب، أما المدة فينصب اهتمامها على سرعة القص وعلاقته بالعمل كتابيا، نستنتج أن تزاوج النص الروائي والسينمائي أدى إلى توحيد الفنون وتلاحمها من أجل تقديم رؤية عاكسة، حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع وأشكال الفن.

إن التأكيد على تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية، كما أن الفيلم يعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلق أفضل وأسهل للرواية[50]، فالسينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها بالرواية و انفتحت عليها ،وذلك باستخدام تقنيات سردية محددة و مشتركة بينهما ك: عدسة الزوم و حركية الصورة و اختصار الزمن و تحديد المكان و الانزياح في اللغة ،فنجدها تعتمد الدهشة و التشويق و الاستمالة في عرض الاحداث بغية سبك سيناريو محبوك من مقاطع سردية تشكلت في حلة لقطات، ثم ترتيبها و تحويلها من خلال عملية المونتاج إلى مشاهد سينمائية، إذن انفتاح الرواية على السينما أو العكس هو انفتاح الفن الأدبي على الفن البصري و بالتالي سينمة العمل الروائي.

6. خاتمة

في ختام هذه الدراسة في عوالم الرواية العربية المعاصرة بهدف إجراء مقاربة من خلال التطرق للتفاعلات النصية واستجلاء المواطن التي تشمل شتى أنواع التفاعل، وتبيان مظاهره والاستشهاد بأمثلة مختلفة مبرزين دورها في العملية التفاعلية في ثنايا النص الروائي، نقف عند ثلة من النتائج جاءت كالتالي:

- انفتحت الرواية المغاربية على نصوص وخطابات متنوعة، أمست تتفاعل فيها وتتقاطع معها مكونة بناء جديدا مستحدثا، منتقلة من النص المفرد إلى التفاعل النصي الذي يعد ثراء لامتناهيا يساهم في اللعب بالنصوص واختلاط السياقات التي يحكمها قانون انتهاك صفاء النص وتؤدي به إلى تمركز النص الغائب والمفتوح الذي لا يخضع لتاريخ البداية والنهاية، وعليه فكل نص هو تفاعل نصي انبثق من تفاعل عددٍ من النصوص.

-يستمد مفهوم التفاعل النصي قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع التحليل الألسن (اللسانيات، الشَّكلانية والبنيوية) للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة باعتباره مؤشرا على ما هو خارج نصي[51].

-اعتمد الروائيون المغاربة المعاصرون عدة تفاعلات نصية كشفت عن دلالة النصوص المجاورة، وفي الوقت نفسه ولَّدت رؤى تأويلية متعددة، مؤسسة لعملية إبداعية جديدة جسدت جمالية التلقي.

-إن هذا التزاوج والتداخل بين النصوص ارتقى بالخطاب السردي الروائي إلى مستوى راق وعال من الانفتاح، جسد تضافرا دلاليا بين الفواعل السردية في النص، فخلق فضاءات متنوعة من التأويلات وزاد النص ثراء واكتمالا، فحقق الروائي المرام بنجاح العملية التواصلية الجمالية بينه وبين المتلقي.

- لا شك في أن منطق الكتابة الحداثية يقتضي مثل هذه التداخلات النصية، فالنص لا يمكنه أن يبني كيانه دون أن يكون متعلقا بالخطابات المغايرة، فانفتاح النصوص الروائية العربية المعاصرة وتلاقحها مع مختلف الأجناس الأدبية، أصبح الحكم عليها وتسميتها رواية حكما جائرا، إذ أصبحت الكتابة الروائية المفتوحة اختيارا أجناسيا جديدا، كسر مفهوم النقاء الأجناسي وألغى ضمنيا البعد التصنيفي الذي قصده النقاد فيما مضى[52].

-إن تزاوج النص الروائي والسينمائي أدى إلى توحيد الفنون وتلاحمها من أجل تقديم رؤية عاكسة، حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع وأشكال الفن. إن التأكيد على تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية

-تميزت الرواية بقدرتها الفائقة على استيعاب النصوص على اختلاف مشاربها والتفاعل معها، وهذا دليل على تحكم الروائي العربي في سيرورة النص السردي وتطويعه وفق نمط الكتابة الجديدة، حيث حوَّل الرواية إلى نص بانورامي، وترجم جمالية الانفتاح النصي في النص السردي، مجسدا ذات الكاتب، ومشكلا نصا جديدا نتيجة تفاعل النصوص واندماجها وتمازجها، فأمسى النص الروائي بوتقة تنصهر فيها النصوص المختلفة الدلالات والخطابات والأنساق دون أن يفقد جوهره الأصلي.

إحالات البحث

[1] - يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي -النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص06.

[2] - كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص249.

[3] - لوكاتش، جورج: كتابات جمالية، دار كوشوط، بودابست ،1985، ص635.

[4] - كريستيفا، جوليا: علم النص، ص36.

[5] -المصدر نفسه، ص31.

[6] - جلاوجي، عز الدين: حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016، ص8.

[7] - أمنصور، محمد: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006، ص 136

[8] - جلاوجي، عز الدين، رواية حائط المبكى، ص10

[9] -المصدر نفسه، ص86.

[10] - المصدر نفسه، ص117.

[11] -المصدر نفسه، ص155.

[12] - حافظ، صبري: الرواية وإشكالية التجنيس، مجلة فصول، عدد 41، 1993، ص41

[13] - الشنطي، محمد صالح: تداخل الانواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، دار الكتاب العالمي، عمان: الأردن، 2009، ص433، 434

[14] - قحطان، محمود: الفرق بين القصة القصيرة والرواية والقصة القصيرة جدا والومضة القصصية والخاطرة، 2018. https://mahmoudqahtan.com

[15] - جلاوجي: حائط المبكى، ص119

[16] -المصدر نفسه، ص122

[17] - أعبو، أبو إسماعيل: العنوان والصورة: جمالية التفاعل مع القصة القصيرة جدا، موقع أنفاس، (2018)، تاريخ الأخذ: 2019/06/10. https://anfasse.org/index.php

[18] - أبو رياش، موسى إبراهيم: المؤتلف والمختلف بين القصة القصيرة والرواية، جريدة القدس العربي، ع 8977، 2017، تاريخ الأخذ: 2020/08/25. موقع اللغة والثقافة العربية. https://langue-arabe.fr

[19] - المرجع نفسه.

[20] - جلاوجي، حائط المبكى، ص 21/20

[21] - الخليل، سمير: ثقافة العنف ودلالاتها النسقية في رواية "حائط المبكى"، موقع المجلة الثقافية الجزائرية،2020، تاريخ الأخذ: 2019/10/05. https://thakafamag.com/?p=39303

[22] - خليل، إبراهيم: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 143.

[23] - جديد، خيرة: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة -روايات الميلود شغموم أنموذجا-، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، سيدي بلعباس، الجزائر،2018/2017، ص 43/42.

[24] - كاصد، سلمان: ابراهيم الكوني؛ أبحث عن الاسطورة لكي تخلقني، حوار في صحيفة الاتحاد، https://www.alittihad.ae/article/10700/2008

[25] -المرجع نفسه.

[26] - جديد، خيرة: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة -روايات الميلود شغموم أنموذجا-، ص 45

[27] - الكوني، إبراهيم: من أساطير الصحراء، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008، ص 08

[28] - عتيق، مديحة: توظيف التراث في رواية نزيف الحجر، مجلة الموقف الأدبي، عدد 406 ،2005، ص 56.

[29] - الكوني، إبراهيم: نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1992، ص 113

[30] -المصدر نفسه، ص 117.

[31] -المصدر نفسه، ص127

[32] - المصدر نفسه، ص130.

[33] - مقبول موسى العلوي، إبراهيم الكوني/ الصحراء والطوارق والأساطير، نقلا عن عتيق مديحة، مصدر سابق، ص57.

[34] - الكوني، ابراهيم: نزيف الحجر، ص 30.

[35] - هارا، نوتو: العرب وجهة نظر يابانية، دار الجمل، ط 1، 2003، ص90.

[36] - كاصد، سلمان: ابراهيم الكوني؛ أبحث عن الاسطورة لكي تخلقني، حوار في صحيفة الاتحاد، مرجع سابق.

[37] - R. Trousson, Themes et mythes; Universite Bruxellek ,1979 ; P18

[38] - الكوني، نزيف الحجر، ص155.

[39] - جلاوجي، حائط المبكى، ص33.

[40] -المصدر نفسه، ص ن.

[41] - المصدر نفسه، ص16.

[42] - المصدر نفسه، ص147.

[43] - المصدر نفسه، ص 155.

[44] - الصالح، رشا: الرؤية بين الرواية والسينما، صفحة المنصة،2018، https://almanassa.com/ar/story/8178.

[45] - الشاروط، فراس عبد الجليل: الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966، 2004، ص67.

[46] - عموري، سعيد: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات، الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، عدد13، 2015، ص21.

[47] - عباس خلف علي، النسق السردي السينمائي من الخطاب إلى التأويل، موقع مجلة المدى، https://almadapaper.net/sub/08-467/p14.htm تاريخ الأخذ: 2019/10/05.

[48] - لوتمان، يوري: قضايا علم الجمال السينمائي - مدخل إلى سيميائية الفيلم، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا،2001، ص69.

[49] - عبد زد عطية، هيام: التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة، جامعة القادسية -كلية الآداب - قسم اللغة العربية، العراق، 2015، ص18.

[50] - عموري، سعيد: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات، ص18.

[51] - فيصل الأحمر، نهلة: التفاعل النصي – التناصية، النظرية والمنهج، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010، ص 24.

[52]- غيثري، كريمة: تداخل الانواع الادبية في الرواية المعاصرة -قراءة في نماذج-، أطروحة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016، ص 276.

مَراجِعُ البَحث

1. أبو رياش، موسى إبراهيم، المؤتلف والمختلف بين القصة القصيرة والرواية، جريدة القدس العربي، ع 8977، 2017، تاريخ الأخذ: 2020/08/25. موقع اللغة والثقافة العربية. https://langue-arabe.fr
2. أعبو، أبو إسماعيل، العنوان والصورة: جمالية التفاعل مع القصة القصيرة جدا. موقع أنفاس، (2018)، تاريخ الأخذ: 2019/06/10. https://anfasse.org/index.php
3. أمنصور، محمد، استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2006.
4. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
5. البستان، المعلم بطرس، قاموس المحيط، مكتب لبنان ناشرون، لبنان، 1978.
6. جديد، خيرة، العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة -روايات الميلود شغموم أنموذجا-، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، سيدي بلعباس، الجزائر،2018/2017.
7. جلاوجي، عز الدين، رواية حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016.
8. حافظ، صبري، الرواية وإشكالية التجنيس. مجلة فصول، عدد 41، 1993.
9. حسين واصل، عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ط1، 1431هـ-2011م.
10. خلف علي، عباس، النسق السردي السينمائي من الخطاب إلى التأويل، موقع مجلة المدى، https://almadapaper.net/sub/08-467/p14.htm تاريخ الأخذ: 2019/10/05.
11. خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
12. الخليل، سمير، ثقافة العنف ودلالاتها النسقية في رواية "حائط المبكى"، موقع المجلة الثقافية الجزائرية،2020، تاريخ الأخذ: 2019/10/05. https://thakafamag.com/?p=39303
13. الزمخشري، محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي، جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1، 1419هـ/1998م.
14. الشاروط، فراس عبد الجليل، الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966، 2004.
15. الشنطي، محمد صالح، تداخل الانواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، دار الكتاب العالمي، عمان: الأردن، 2009.
16. الصالح، رشا، الرؤية بين الرواية والسينما، صفحة المنصة،2018. https://almanassa.com/ar/story/8178
17. صالح، نضال، النزوع الاسطوري في الرواية العربية. مجلة البيان 14.، https://www.albayan.ae/books/from-arab-library/2014-04-11-1.2099314
18. عبد زد عطي، هيام، التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة، جامعة القادسية -كلية الآداب - قسم اللغة العربية، العراق، 2015.
19. عتيق، مديحة، توظيف التراث في رواية نزيف الحجر، مجلة الموقف الأدبي، عدد 406, 2005.

20.عموري، سعيد، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات، الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، عدد13،2015.
21.غيثري، كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية المعاصرة -قراءة في نماذج –دكتوراه في النقد العربي المعاصر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016.
22.فيصل الأحمر، نهلة، التفاعل النصي – التناصية، النظرية والمنهج. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010.
23.قحطان، محمود، الفرق بين القصة القصيرة والرواية والقصة القصيرة جدا والومضة القصصية والخاطرة،2018. https://mahmoudqahtan.com
24.كاصد، سلما، ابراهيم الكوني؛ أبحث عن الاسطورة لكي تخلقني، حوار في صحيفة الاتحاد، https://www.alittihad.ae/article/10700/2008
25.كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
26.الكوني، إبراهيم، من أساطير الصحراء، دار الجنوب للنشر، تونس، 2008.
27.الكوني، إبراهيم، نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1992.

28.لوتمان، يوري، قضايا علم الجمال السينمائي - مدخل إلى سيميائية الفيلم، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا،2001
29.لوكاتش، جورج، دراسات الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3،.1985.
30.لوكاتش، جورج، كتابات جمالية، دار كوشوط، بودابست ،1985.
31.مصطفى، إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، د ط، (د ت).
32.ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الافريقي، لسان العرب، مادة نصص، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان: بيروت، مج 14، 2000.
33.هارا، نوتو، العرب وجهة نظر يابانية، دار الجمل، ط 1، 2003.
34.يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي -النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
35.R. Trousson , Themes et mythes, Universite Bruxellek ,1979**.**