مجلة أبوليوس
المجلد 07 العدد 02 -جوان 2020
الصفحات: 139- 152

التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي

Experimentation in a Set of Stories " The Trip of Girls to Hell" of Azzeddine Djelaoudji

هاجر يونس*

جامعة العربي بن مهيدي ،أم البواقي – الجزائر

Lolitadream404@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2020/05/21 تاريخ القبول: 2020/06/18 تاريخ النشر: 2020/06/25

ملخص البحث:

تجاوزت أعمال عز الدين جلاوجي القصصية حدود المألوف إلى ما وراءه، متمردة بذلك عن الأنظمة التقليدية الجاهزة، لتبحث لنفسها عن هوية متساوقة ومصطلح التجريب الذي طال سمات الحداثة، بتعاليه عن الأطر الزمكانية، إلى عملية خلق جديد لمنظومات لا تخضع لمحددات إبداعية ولا تتقيد بقوانين نسبية تحد من عملية الخلق النصي.

أسست مجموعة رحلة البنات إلى النار بجرأة لأسئلة الوجود الإستطيقي والإيديولوجي في الوقت عينه بكسرها النمطية واختراقها حجب الصمت لقول ما لم يقل داخل الأنساق الخطابية عبر التجريب الذي أبقى على هويتها المتميزة.

الكلمات المفتاحية: التجريب؛ القصة؛ رحلة البنات إلى النار؛ عز الدين جلاوجي.

Abstract:

The stories of Azz-Eddine Djellaoudji went beyond the limits of the ordinary, and rebelled against ready-made traditional systems, to search for themselves for an identity proportional to the term experimentation that characterized the features of modernity, which exceeded time and space frames, to a process of new creation of systems that are not subject to creative determinants and are not bound by relative laws that limit the process of textual creation.

The stories of *Girls' Journey to Hell* boldly established the questions of aesthetic and ideological presence at the same time by breaking down stereotypes and penetrating silence blocking for saying what was not said inside the discourse formats through experimentation that kept its distinct identity.

Keywords: Experimentation; story; Girls' Journey to Hell; Azz Eddin Djelaoudji

* المؤلف المراسل

مقدمة:

اكتسب مصطلح التجريب في الكتابة الإبداعية، مكانة كبيرة لدى النقاد والمبدعين على السواء، كونه مغامرة كتابية تجاوزت حدود المقومات الجمالية إلى البحث عما خلفها، وسط مسارات عملية الخلق الأدبي، إذ إن التجريب « **ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة.**» [1]

وإذا ما بحثنا في علاقة الأدب بالتجريب، فسنجد أن الأخير صورة من صور الأول؛ لأن الأدب اليوم يروم انحراف السنن، وعدم التقيد باللغة الجاهزة، ومن ثمة فالتجريب انفتاح ليس على نص وثقافات فحسب، بل وانفتاح على فعل القراءة أيضا، الذي يمنح القارئ فرصة الدخول إلى العوالم النصية وزحزحة المعاني وما يوجد خلفها.

إن الحديث عن التجريب عادة يقترن بالحديث عن القصة القصيرة خاصة في جانبها الأسلوبي، لأنها تجنح غالبا إلى ما يعرف بالتكثيف، وقصص رحلة البنات إلى النار منفتحة على ممكنات أجناسية عديدة منحتها سمات أكثر شمولية، والدارس لهذه المجموعة القصصية يلفيها في تقاطعات عدة مع الممارسات التجريبية التي لم يكن القصد منها هدم فعل القراءة، بل إعادة بعث عالم الكتابة الجديدة.

من هنا تبرز إشكالية هذه الدراسة التي تسعى إلى تقصي أثر التجريب كممارسة على قصص رحلة البنات إلى النار، من ناحية الشكل والمضمون كون القصة الجزائرية اليوم عرفت أدلجة مغايرة سعت إلى تبيانها من خلال التجريب الذي عدد فعل القراءة وزاد من معطياتها التأويلية، وهل كان القاص على وعي بمزالق هذا التجريب في تعامله مع هذه المجموعة ؟

إن هذه الإشكالية نابعة مما يميز القصة القصيرة من تنوع لما لها من مرونة منحتها إمكانية التشكل والتعدد من الناحيتين الشكلية والموضوعية.

ويعد القاص عزالدين جلاوجي ممن يبتغون التجدد، عن طريق كسر الرتابة والمألوف تحت مسمى التجريب، لتكون أهمية هذه الدراسة مبنية في الأساس على الكشف عن تقانات وظفها القاص في مجموعته، والتي خلفت لها الخلود، وحققت ما يعرف بالحساسية والإدهاش في تقاطعها مع أجناس أدبية عديدة، وذلك من خلال: إيقاع التوازي، التكثيف، المفارقة التصويرية واللغة.

1- إيقاع التوازي في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

الإيقاع جوهر الحياة، والكون يسير وفق إيقاع خاص ينسجم ومتغيرات الفنون، فللوحة إيقاع، وللموسيقى إيقاع، وللطبيعة إيقاع، وللعمل الأدبي (قصة، شعر، مسرح، رواية...) إيقاع، فما من شيء في الوجود إلا وله إيقاع يميزه، وما يتسم به الإيقاع هو التغيير، فهو غير ثابت، وينطلق من البؤرة وصولا إلى الخارج، كيف لا وحتى نبضات القلب تسير في تناغم وفق إيقاع خاص، لتتسع دائرته فيشمل العصر كله من حيث السرعة والبطء، ما يزيد من صعوبة الإمساك به، لأنه في كل حالة يتلبس بطريقة جديدة مغايرة، ذلك لأنه يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال فيكشف عن أسرار الفنون، وعن السحر الموجود بداخلها، إلا أن تعريفه عصي فلا « **يدرك إلا فرديا وشخصيا ومن خلال اللحظة الآنية، فما يدركه المتلقي (أ) غير ما يدركه المتلقي (ب) بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ**

فيها، وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم.»[2]

وهذا يعني أن الإيقاع مرتبط بالإحساس بغض النظر إن كان الأثر الأدبي شعرا أم نثرا، فقد ارتبط الإيقاع بالشعر لما فيه من أوزان وقوافي، إلا أن ذلك لا يتعارض والنثر؛ ذلك أن للكلمة سحرا يجمع بين الصوت والصمت، الحركة والثبات، القوة واللين...

والمتتبع للمجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار" سيجد أنها تنزع إلى التجريب تحت وطأة الحرية، لأن الكاتب قد انفلت من حدود الفن القصصي إلى آخر هجين جمع بين القصة والشعر، وهو ما أعطى النص نوعا من الديناميكية المخلفة للجانب الشعري. لذا سأقتصر على إبراز هذا المنحى في بعض القصص متجاوزة الفصل بين القصة والشعر، ذلك أن القاص لم يتكلف أثناء الجمع بينهما، بل كان اندماجهما وفق طريقة عفوية كشف من خلالها عن عدة دوافع فكرية ونفسية ساهمت في تعرية الدواخل الفنية ككل، وساعدت في ضبط مجرى الأحداث والشخوص واللغة بأكملها في قصص لم تكن على مسار واحد من التجريب، بل تخطت حدود الواقع والمعقول إلى معالم إستطيقية كبرى، لذا لابد من وقفة عند نوع من الإيقاع هو إيقاع التوازي لتبيان ذلك

ويعد التوازي من المفاهيم اللسانية الحديثة المشكلة لبنية القصيدة الحديثة وكذا في النثر، لأن التوازي لا يقتصر على الشعر فقط وقد أوضح عبد الواحد حسن الشيخ ذلك في تعريفه للتوازي الذي يعني عنده « **تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر.**» [3]

فالنص الأدبي بوسعه تحمل عدة قراءات متصلة بقدرة المتلقي على التلقي، وما يحاول المبدع عكسه من خلال مظاهر إيقاعية لابد وأن تتفاعل مع النص لتسمو به إلى الشعرية.

والدارس للمجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار" يدرك تماما أنه يصعب رصد كل مظاهر إيقاع التوازي، ذلك أن اندماج النثر بالشعر خلف جوا مميزا داخل النصوص ككل، فكانت أغلب القصص مشبعة بهذا النوع من الإيقاعات، التي سأكتفي بدراسة بعضها سعيا إلى محاولة فهم هذا الإيقاع المنظم للبنى الداخلية للنص، من منطلق أن التوازي يقع بين تركيبين لغويين أو أكثر بكل ما يجمع بينها من علاقات تشابه أو اختلاف من خلال الإيقاعات الصوتية التكرارية المساهمة في انسجام أجزاء النص كافة.

ومن بين أمثلة التوازي داخل المجموعة القصصية ما جاء في قصة " الأمير شهريار":

« أماه أنا اليتيم...

لا أم لي سواك...

مالي أرى ظفائرك محلولة ؟

مالي أرى أجفانك مكسورة ؟

ما للعراجين العسجدية يبست ؟

ما لأنوار وجهك المتلألئة انطفأت ؟»[4]

فهذا المقطع يضم إيقاعا يعتمد على تماثل تركيبي خاصة في تكراره عبارة "مالي أرى"، كما كسر من تراتبية التنظيم التركيبي في آخر سطرين ليزيد القاص من الدرجة الإيقاعية، (يبست/ انطفأت) ما أدى إلى انسجام المقطع ككل، ذلك أن القاص، قد أسس لكل سطر شحنات شعرية خاصة به، خلفها التكرار

الذي أفضى إلى دفقات شاعرية زادت من لحظات القلق الآسر أثناء الإبداع.

لعب التوازي في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" دورا هاما يضطلع برصد الحركات الإيقاعية بين العناصر، سواء على المستوى الرأسي أو الأفقي بصفة عامة.

« ...من أجل الورد... والزهر... والقوزح البديع

من أجل الحب...

من أجل البراءة في عيون الرضيع

امض تباركك السماء... يباركك الجميع.»[5]

وهذا التوازي الذي خلفه التكرار والتتابع، بين العناصر رسم بطاقة فنية إيقاعية مترعة بالحركة والتناغم، خاصة وأن كل توازي « **يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه تواترا يحتد حينا ويتراخى حينا، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقا وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه.** »[6]

وهكذا فإن في تكرار الأنساق النحوية وفق مسار تتابعي يرفع من درجة الشعرية داخل النص، نتيجة الدفقات الإيقاعية التي يخلفها التوازي.

« .. وتتذكر الحمائم البيضاء..

والأوراق الخضراء..

والفراخ..

والبراعم السمراء.

وحضن الشيخ الرؤوم..

رميت أوراقك الصفراء..

وصخرتك الملساء..

وجبتك البيضاء.. »[7]

حاول القاص من خلال المقطع إدراج بنية التوازي في شكل منفصل، إلا أن التراكيب اللغوية متعادلة من حيث العدد وما تخلفه من أصوات متناغمة، انسجمت إلى حد بعيد والمشهد السرمدي الذي صوره في قصة "احتراق المدينة".

ومن الممكن القول إن « **الأثر الممتع للإيقاع ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل، وأما جماليا فإنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، وأما نفسيا، فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير، وانقباض القلب وانبساطه.** »[8]

ما يعني أن إيقاع التوازي يكشف عن رنيم منبثق عن التكرار، الذي يزيد من دفقات الشعرية، فذاك الانتظام بين الكلمات يجعل المتلقي في حالة تأهب عقلي، لتحريرها من حرفية الدلالة الواحدة، كما يخلق الإيقاع نوعا من التحليق خارج أسوار الصوت، ذلك أن التناغم الصوتي بين الكلمات ينسجم وبقية الأحداث التي أكسبها القاص بعدا فنيا.

يمكن القول، إن التوازي في المجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار" قد لعب دورا فاعلا في رصد الحركات الإيقاعية التي خلقت دفقات شعرية مميزة في إطار إستطيقي كان له حضور تأسيسي كامن في ارتباط التراكيب اللغوية بعضها ببعض.

2. التكثيف في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

"رحلة البنات إلى النار" خلاصة تجربة إنسانية أبرمت عقدا مع اللغة، لتغدو الكتابة آلية إستطيقية بؤرتها التجريب، فلا طاقة لها للتفاصيل وتقديم شروحات، بل تروم الإيحاءات ونظام الرمز، تحت ما

يعرف بالتكثيف، إلا أن ذلك لا يعني تناثر عباراتها وتشتتها، بل على العكس، فاللغة تدرجت وفق مسار منطقي، زادها شعرية، خاصة وأن وظيفة التكثيف «**إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف (...) وإيجاز الحدث والقبض على وحدته إذ يرفض الشرح والسببية**.»[9]

ما يعني أن التكثيف يخلق للقصة وجودا نصيا مختلفا عما ألفه المتلقي في أجناس أدبية مغايرة كالرواية مثلا، والتكثيف لغة متطاولة على اللغة إن صح التعبير، وذلك في اعتماده الإيجاز نسقا وهو ما يعطي المتلقي مساحة أكبر لممارسة إجراءاته التأويلية التي تأبى الاستسلام من أول عملية تلق.

والمتأمل لمجموعة "رحلة البنات إلى النار" سيجد أغلب قصصها تتخذ من التكثيف عنوانا، لتفصح عن المحتمل أكثر من الموجود، كما في قصة "الآلهة":

« **قبضنا عليه مجرما متلبسا بتكسير آلهتنا..**

ربطناه من رجليه ورحنا نجره في كل شوارع المدينة المترية حتى حجب الغبار عنا كل شيء..جمعنا حطبا.. أشعلنا نارا.. رميناه فيها وتعالينا مكاء وتصدية.

ذاب جسده... صار نورا.. اخترق الآفاق واستوى قمرا دريا..

جمدنا مكاننا وقد تحولنا جميعا آلهة. »[10]

فالتكثيف في هذه القصة فتح آفاق إعادة الكتابة مجددا والخروج بها إلى إطار أكثر اتساعا، ولأن اللغة حمّالة دلالات، فقد فاجأت المتلقي بخروجها عن طابع البساطة إلى الإبداع في اتكائها على الغموض ما أحال درجة الكتابة إلى المحذوف أو الغائب.

وقد أراد القاص من خلالها إيصال فكرة ورؤية لم تكن وليدة العبث، بل أراد اختزال عالم بأسره في بضعة أسطر، أفصحت عن الجسد وتركت الكيان للمتلقي يفكك علاماته، وما تزال القصة تتحمل التجريب، خاصة باحتضارها وسط متاهات الشعر في رسم مشهدية عالم مضغوط لن يستسلم لأحادية الدلالية، بل اعتمد القاص في قصة "الآلهة" إستراتيجية الهرب من المعنى الثابت، ليترك المتلقي متخبطا داخل بياضات الورق، يبحث وسط الأسطر عن أفق تأويلي خاص، بعد توريطه في متاهات السرد الذي يأبى المطاوعة داخل نص يتشابك والذات الممزقة، بانشطارها بين لحظة الموت ولحظة الانبعاث مجددا، إذ سلطت الكتابة ضوءها على الذات الساردة وكشفت النقاب عن ثنائية العقاب الذي يبدأ في نقطة ليتحول إلى نقطة معاكسة، وهو الواقع الذي يخشاه أغلب البشر، فقد يختارون العقاب بأيديهم، لينقلب الأمر عليهم ويسلط عليهم عقاب من هو أقوى، ما يثبت أن « **القصة القصيرة تشهد اليوم زخما كبيرا في إبداعيتها وفي تلقيها تجارب الذات، وتجارب العالم بشكل جديد، يستغني عن الثرثرة والاستطراد والتعبيرات الخيالية المحومة، ليقدم لغة قصصية تحتفي بالتكثيف، والمكاشفة واستيطان تفاصيل الواقع (...) لغة ترنو إلى قراءة الذات وانعكاساتها على الواقع...**»[11]

وقصص "رحلة البنات إلى النار" اختارت لنفسها هذه الوجهة في اختزالها المسافات بعدم الإفصاح عن كل أسرارها والكشف عن أوراقها الموحدة مع كينونتها، على الرغم من أن البعض قد يجد في التكثيف اقتصادا لغويا مرهقا للمتلقي، إلا أن للتكثيف دور في تفعيل عملية التلقي ككل، فالمتلقي _أثناء ممارساته التأويلية_ يلجأ إلى عمليات

التفكيك وإعادة الكتابة، ما يفوضه لأن يكون مبدعا من الدرجة الثانية.

« أخبرتهم حين جمعتهم إليها أنه قادم إليهم... وأن الملوك إذا دخلوها أفسدوها وأذلوها... وأخبرتهم أنها لن تبت الحبل إلا معهم.

مال أحدهم على جاره نجيا وقال:

– نورها في عينيها...

قال جاره وعلى شفتيه لعاب:

– وعلى صدرها تفاح ورمان...

مال أثخنهم حتى لامس رأسه الأرض... نظر إلى أسفلها وقال:

– لها نخلتان عن يمين وشمال... بينهما زرع وطلع نضيد وماء جديد.

انفجروا جميعا ضاحكين فرفع رابعهم رأسه وقال:

– أما رأسها فناقص.

وتنابحوا حتى جزوه... ثم اقتسموا ما تبقى بينهم: فم وساقان... أنف وفخذان... صدر وخدان... بطن وعينان... وحين استووا على عرش البطن، دب في أوصالهم فساد الملك وذله... »[12]

وهو مقطع مضغوط يبرز مكانة المرأة لدى الرجل، كونها جسدا قبل أن تكون إنسانا له كيان، وهو ما يثبته السطران الأخيران اللذان أوردا _تقريبا_ كل أجزاء جسم المرأة عدا الرأس الذي منه استوحى القاص عنوان قصته "الناقصة"، ويمكن اختزال ذلك عبر ما قدمه التكثيف من صور إيحائية أعطت للنص نقاطا استفزازية للمتلقي، كون المرأة ناقصة عقل وإن اكتمل جانبها الجسدي الذي يعد الحلقة الأهم فيها والمركز الذي يجذب اهتمام الرجل.

حتى إن الوصف جاء مكملا للمضمون على تكثيفه، وفق مشاهد برع القاص في رسمها عبر أنساق لم تفضح أسرارها أمام المتلقي، بل اكتفت بالصمت الذي يعد في هذا النوع من القصص سيد الموقف، ذلك أن « **القصة القصيرة لا تقول أبدا ما تريد أن تقوله، وكأنها فن لا يقول إلا من خلال مساحة الصمت والإخفاء، (...) القصة تشبه الشعر الذي يصنع بالمجاز والموسيقى صورة فنية خاصة للعالم، كما تشبه الدراما التي تصنع هذه الصورة الخاصة للعالم، باستخدام التركيز والتكثيف والتوتر والصراع...** »[13]

إذ عمد القاص إلى أسلوب مكاشفة المعنى من خلال استبطان الكلم، ما حمل المتلقي إلى عالم مشوق بكلمات محدودة جعلته يتفاعل مع ما أخفته من دلالات.

استثمر القاص التكثيف _كعنصر أساسي خادم للغة_ بطريقة ملفتة، في تقريبه بين المسافات من خلال محدودية الكلمات وفي هذا عبقرية، إذ أوصل القاص الفكرة بيسر وسلاسة للمتلقي.

وهو ما تبنته قصة "أنا لي/لي أنا" عبر توليدها جملة أسئلة لدى المتلقي، قد تصل به إلى نهايات مدهشة متوحدة مع « **التسريع السردي والتكثيف الحدثي بلغة يعلوها النشيج والألم.** »[14]

وهذا الألم نابع من ازدواجية الذات الباحثة عن كينونة، عن عالم يسع "لي وأنا" كوجهين لذات واحدة في عالم وجداني آسر نحت بأزميل لغوي مميز متناغم وبقية عناصر القصة، بداية بعنوانها « **دق قلبانا بالحب وكنا جذلانين.. كان للقلبين عبق الزهر وشذا الأقحوان، وكان لهما إيقاع الشحرور والكروان، وكان لهما لون الشفق والمرجان، عدا قلبانا يوما على زرابي الأم، علوت ربوة، جلت بالبصر، ما أجمل الحياة !! نظرت قلبه يتدحرج فوق العشب أمامي وقد ارتوى حياة.. انفتح قلبي.. امتلأ دما فوارا.. عكس كبرياء.. تسللت أنا إلى**

دهاليزه تسلقت لي بأنيابها على جذوعه وأفنانه، رأيت قلبه يسعى من بعيد يزغرد حبا، ضم قلبي إلى قلبه، دفعته.. هويت فوقه.. سرقت روحه.. جلست قربه وقد توالى عطاسي.. حط بجواري غراب قتل غرابا وألحده.. قتلت الغراب الثاني وألحدته.. وألحدت القلب المحب.. ورحت أعدو وأصيح والأرض جميعا عرشي وفرشي:

– أنا..لي / لي.. أنا. »[15]

فهي قصة مراوغة في تفاصيلها التي رسمها القاص بوصفه لحظات اللقاء والفراق، بين "لي" و"أنا"، ضمن توقيعة رمزية سامية، نتيجة التكثيف الحيوي لمقتضياتها اللغوية، فكل هذا التأثيث السردي ينأى عن الحشو والاستطراد، نزوعا إلى التجريب الذي يزيد من الدفقات الشعرية داخل القصة كمغامرة سردية مشوقة.

3.المفارقة التصويرية في مجموعة رحلة البنات إلي النار:

عمر القصة قصير جدا والقاص مطالب أن يجعلها تعيش كل المغامرات السردية التي تجعلها خالدة فيما بعد، ومن بين ما يضمن لها هذا الخلود المفارقة التصويرية كتقنية فنية نابعة من مقتضيات التجريب المختزلة في التناقض «**والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف.**»[16]

ما يفضي إلى القول أن بؤرة المفارقة التصويرية تكمن في "التناقض" بين طرفين كان من الواجب اتفاقهما، ما يشكل صورة تجتمع فيها شحنات سالبة وأخرى موجبة ذات طاقة عالية نظرا للتجاذب الذي تخلفه تلك الشحنات بغية التعبير عن موقف ما، كما في قصة "الكهف" حيث « **كل شيء كان ضيقا... الكون والفضاء.. القلوب والسماء.. الأرض كانت كفا.. والمسافات أشبار.. الشمس ظلام.. البدر زنجي في منجم فحم (...) اتسع الكهف أشرقت فيه شمس وقمر ونجوم... رصعته ورود وأزهار... زقزقت في جنباته عصافير وأطيار.. حمحمت فيه أفراس وأنهار... عدونا يملأنا الحبور.**»[17]

عبر هذا التوصيف الفني، نقل لنا القاص موقفا ذاتيا جمع بين متناقضين، جسد الطرف الأول لهما حالة شعورية كلها حزن وأسى، لتنعكس على الطبيعة حيث صار كل مظهر منها ضيقا يشوبه السواد وتعتريه الكآبة؛ فالكون بشساعته ضاق وانحصر فتقلصت المسافات وأصبحت على خط واحد، وأضحى نور الشمس ليلا أسود، وهي صورة تختزل بداخلها نوازع الذات المغتربة عن ذاتيتها في موقف مجرد تبرزه موضوعية القاص وحياده؛ إذ ترك أمر ترجمة الصورة للمتلقي يفك رموزها، ليصل إلى نقطة مفاجئة عكست الموقف الأول رأسا على عقب، وهو ما لم يتوقعه بداية؛ فقد استحال الكهف كونا يضم شمسا وقمرا ونجوما دفعة واحدة، راسما بذلك لوحة درامية استوحتها أبجدية مغايرة، جمعت بين ثلاث مصادر ضوئية، كما جمعت بين الورود والأزهار والأطيار والأنهار، وهنا تكمن أهمية المفارقة «**كمسألة لا تحتمل الجدل، وليس على المرء أن يؤمن بالرأي الذي عرض مرتين في الأقل، ولأسباب شتى، أن الفن جميعا، أو الأدب جميعا يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر، أو بالرأي القائل إن الأدب الجيد جميعا يجب أن يتصف بالمفارقة.**»[18]

وما أحدث المفاجأة لدى المتلقي في قصة "الكهف" تبادل الأدوار، ذلك أن الكون بانفتاحه ضاق والكهف بانغلاقه اتسعت أرجاؤه فأصبح كونا،

والكون كهفا سعيا من القاص إبراز ذاك التناقض الذي يلف النفس الإنسانية، فقد تجد السعادة والسكينة في مكان ضيق بل إنها لتجده كونا فسيحا يضم عالمها المتخيل والعكس؛ فقد تنفطر في الأماكن المفتوحة وتتقلص وظيفتها « **وهذا يوحي أن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم.**» (19)

وعليه فقد وازن هذا التناقض بين نوازع الذات، فالحياة النفسية تتقاسمها السعادة والتعاسة، ولكل وجهة نظره فيهما، وفي قصة "الكهف" انبنت المفارقة على افتراض التوافق المفقود بين الكون والكهف، فقد كان من المفروض قلب المعايير كون الكهف يتسم بالضيق _حقيقة_ والكون بالشساعة.

وعلى نحو مغاير يمضي القاص في تصوير الموقف بكل تألق وهو ما كان في قصة "احتراق المدينة" حيث « **التهمت مدينتي حبيبتي تفاحة.. لا تقربي هذه الشجرة.. كانت التفاحة حمراء.. كنهد عذراء.. تلذذت مدينتي حبيبتي طعم التفاحة الحمراء.. تمططت.. تثاءبت.. (...) غدا الطعم الحلو حامضا.. سقطت أسنان حبيبتي (...) واندلعت النار في جسم حبيبتي.. يا لهول الفاجعة ! النار تنين متوحش يلتهم كل شيء.. الجدران تتهاوى.. الأشجار تحترق.. الدخان يمد أصابعه المعروقة يخنق كل شيء (...) داهمني الإعياء.. سقطت أرضا.. فوق البراعم السمراء.. تشكلت سحب كثيفة.. هطل الغيث غزيرا.. أشرقت الشمس على أطلال المدينة... وأشرقت من تضاريس رفاتك... براعم سمراء... أوراق خضراء....**» (20)

هو مقطع لغوي متميز بما يفتحه أمام المتلقي من مجالات تأويلية كان السبب فيها أكل التفاحة، وفي هذا تعالق مع قصة سيدنا "آدم" وزوجه "حواء"، وتنهض شعرية القصة هنا على ما تخلفه من جدلية بين الذات القاصة والذات القارئة عبر توليفة لغوية ثنائية الدلالة، حاملة لأفكار مألوفة في شقها الأول، لتنفجر في الشق الثاني في رؤية القاص الشاملة، محققا بذلك الدهشة.

لتحمل القصة رؤيتين متناقضتين أساسهما المدينة المنتهكة التي أصبحت خرابا وقد عاثت فيها النار فسادا، وكل هذا جراء لحظة كانت لها سطوتها داخل القصة وهي التهام التفاحة، فكأن العقاب أنزل عليها كما حدث وقصة أبي البشر آدم _عليه السلام_ وهذا الانقلاب من حالة إلى أخرى هو ما خلق المفارقة التصويرية التي راوغت القارئ وأجهدته للوصول إلى المعنى الخفي الذي يرمي إليه القاص، خاصة إذا ما ربطنا قصة "احتراق المدينة" بـ"المدينة المومس" في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" باتحادهما في نقاط مشتركة.

وتجدر الإشارة إلى أن المفارقة التصويرية تنطلق من مبدأ التناقض، إلا أن القاعدة واحدة يترجمها الواقع المعيش، فالإنسان لا يمكن أن يبقى على حال واحدة؛ بل إنه يستوعب التغير المفاجئ الحاصل في حياته، وهو ما تجسده قصة "احتراق المدينة" في "رحلة البنات إلى النار"، أين كانت الذات المتلقية في غفلة عما سيحل بالمدينة لاحقا، ذلك أن الموقف الصادم الذي تعرضت له بعد أكل التفاحة لم يكن ليتيح له فرصة التفكير بوضع أفضل، بل إن النهاية لن تكون كما منحنا إياها القاص، ذلك أن القصة بدأت بحالة تبين ما آلت إليه المدينة من دمار، ثم كانت المفاجأة بأن أصبحت كما كانت قبل أكل

التفاحة، وهذا عبر لغة مشحونة بالرموز بحاجة إلى تفكيك، ولن يتأتى للمتلقي ذلك دون المرور بعملية الوعي فالإدراك ثم الاستيعاب، ولابد له أثناء بناء صرحه التأويلي أن يمعن النظر إلى الدور الذي تلعبه المفارقة التصويرية من خلال « **إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة.**» [21]

والملاحظ لقصص "رحلة البنات إلى النار" سيجدها ضمت داخلها مفارقات تصويرية عدة كان لها صدى عميق في إثراء التجربة القصصية ككل، والتي تناغمت مع التكثيف وبقية العناصر الأخرى، ما جعل منها إستراتيجية لغوية متساوقة والنص من ناحية، والقارئ من الناحية الأخرى من خلال تقاطعات المادة المقروءة والمخزون الكتابي.

4.اللغة في مجموعة رحلة البنات إلى النار:

تكتسب اللغة داخل القصة أهمية كبرى لا يمكن تجاهلها، خاصة وأنها ما يمنح القاص هويته، والنص وجوده الفعلي « **والمسألة الأكثر إلحاحا هي أن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن.**» [22] ما يعني أن اللغة في القصة جسر رابط بين القاص والمتلقي؛ إذ يستثمر الطرف الأول (القاص) كل طاقاته اللغوية بما تحويه من شحنات دلالية ورمزية بغية الوصول إلى الطرف الثاني (المتلقي) الذي تفرض عليه تلك اللغة التروي والتأمل، وعدم الاستسلام بسهولة للنص « **ولهذا البعد في القصة القصيرة جدًا خصوصية أكثر بسبب كثافتها الشديدة واقترابها من لغة الشعر في أجواء تعبيرية ورمزية، سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورًا ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها.**» [23] فلا مجال للخوض في أفكار دون لغة تحملها، ولها (اللغة) في الأدب أهمية كبرى؛ فهي قد تخرج عن معياريتها وتنحرف بإيحاءاتها المتعددة لتتلبس أقنعة مغايرة ناجمة عما يعتريها من تكثيف.

وتعد مجموعة "رحلة البنات إلى النار" خير مثال يجسد ما للغة من قدرة على قولبة القوانين واللعب بالكلمات، والمقامرة بالدلالات بغية صنع المعنى الفريد المختبئ خلف هذه اللغة الشعرية «**فاللغة التي تضفي جمالية خاصة على القصة بوساطة الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية، أي عندما تؤسس العلاقات الجمالية لهذا النظام الجمالي المؤكد على تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول، وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي، هي لغة شاعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية تعاملا شعريا، يمنح القصة غنائية مميزة.**» [24]

وعلى هذا الأساس، نستطيع القول إن اللغة الشعرية تسمو بالنص فتمنحه حساسية جديدة، وهو ما يلمسه القارئ لمجموعة "رحلة البنات إلى النار" فقد شكل القاص قصصه جماليا، عبر كسره نظام اللغة والخروج عن المألوف، لإتاحة الفرصة للمتلقي حتى يفتح الآفاق الدلالية خاصة لما ترومه القصص من تكثيف وخرق، وهو ما حرك ديناميكية النص ككل، وحتى نتبين سمات لغة القاص الشعرية سأتطرق للانزياح كظاهرة لغوية تركت بصمتها في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" ذلك أن لغتها انزياحية إلى حد بعيد.

والانزياح اختراق لقوانين اللغة ومجازفة بأنظمتها، لأن النص دائما في تجدد وسعي للاختلاف عن الخطابات العادية، فهو« **الخروج عن سلطة القواعد والأعراف اللغوية بشكل عام، وهو عند**

العرب القدامى "عدول" يدخل في الغالب في باب ما يجوز للشاعر والفصيح دون غيرهما (...) وهو عند الغربيين فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة.» [25]

إن اللغة في مجموعة "رحلة البنات إلى النار" أسست لنفسها جمالية خاصة بالتمرد على كل ما هو ثابت والاتجاه صوب مغامرات لغوية عديدة منتهكة القواعد والدلالات المعروفة، وهي بذلك تتحدى منطق النص دون الإغراق في ذلك، فالقاص قد استثمر الانزياح كوسيلة لجذب المتلقي عبر المزاوجة بين الوظيفة الشعرية والتواصلية للغة، وهكذا تم له الإعلاء من تشظي الدلالات وتعدد القراءات.

لغة القاص استهدفت المتلقي، فجعلته أمام التباس إبداعي أفضى إلى غموض شعري مميز، وذلك عندما تخطى المعاني المفهومية إلى أخرى تثير الانفعال والاستجابة عند المتلقي.

مارس القاص في جل قصصه حالات تجاوزية، خاصة الألفاظ التي شحنت بدلالات غير دلالاتها الأصلية، وهو ما زاد من حضور الشعرية داخلها، من هنا تلبست لغة القاص بإيحاءات غيرت دلالة الكلمة، بأن منحتها أخرى جديدة منحرفة عن القديمة (الشائعة)

ولنأخذ على سبيل المثال قصة " صهيل الحيرة " فهي صورة عاكسة للانزياح الدلالي الذي يتبدى انطلاقا من العنوان كعلامة فارقة تؤطر للنص ككل، بيد أنه جاء مناهضا للأعراف الدلالية السائدة فتجاوزها مشكلا بذلك فرضيات تستفز المتلقي كثيرا **« وعلى هذا المنوال تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء، حيث تتولد عن هذه الانزياحات على مستوى صياغة العنوان دلالات جديدة عذراء تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل.»** [26]

وهو الذي نلمسه في قصة " صهيل الحيرة " إذ دل على غربة العنوان عن نفسه مع الدلالات التي أفضى بها، مما أثار المتلقي وزرع في نفسه الفضول وحب استكشافه وتقصيه، خاصة وأن أول لقاء له به ولد انحرافا دلاليا باجتماع الصهيل كصوت للأحصنة بالحيرة كشعور نفسي، وهو ما يبعث الدهشة والغموض في نفس المتلقي، كيف لا ووظيفة العنوان « **ترتهن بطبيعة الاستقبال الأدبي، وبمنطلقات المتلقي الفكرية والجمالية (...) حيث يصبح العنوان متمنعا ينوس بين الترميز والإيحاء أكثر مما ينوس بين التصريح والإخبار...**» [27]

فمن يقرأ الجزء الأول من العنوان، سيتراءى له الجزء الثاني عبارة عن كلمة أخرى، وذلك عند ربط الدال بمدلوله فيكون العنوان بذهن القارئ عبارة عن " صهيل الأحصنة " بدل "صهيل الحيرة"

فضل القاص أن يكسر أفق توقع القارئ، عوض أن يجعله على الطريق الصحيحة، وذلك ربما ما أثار فيه (القارئ) الرغبة في مواصلة القراءة بغية إيجاد الرابط الذي يصل بين الصهيل والحيرة، خاصة وأن الصهيل يحيل إلى معطى صوتي، بينما تحيل الحيرة إلى عالم داخلي نفسي، لتكون الدلالة متشظية بين العالم الخارجي والداخلي، أي بين الصوت والسكوت.

" صهيل الحيرة " جملة اسمية تدل على الثبات والسكون، والتي انتقاها القاص عنوانا لقصته، رغبة منه في التأثيث لهاجس كتابة مغاير في تجاوزه المنحى الدلالي للكلمات، وهو ما أضفى سمات شعرية على القصة، كونها ترتبط بحالة نفسية متقلبة أفرزتها

حيرة البطل " يوبا " الذي تهفو نفسه إلى التحرر من الغرب وتبعيته.

وإذا ما تجاوزنا عتبة العنوان إلى المتن، فسنجد القصة مشحونة بالانزياحات الدلالية المنحرفة عن المألوف، خاصة وأن شكل القصة بحد ذاته خارج عن خارطة الكتابة القصصية التقليدية فهي أشبه بقصيدة شعر حر، في نمط كتابتها المعتمد على الأسطر، وترك القاص المجال واسعا للبياض الذي يفصح بالكثير، وهي (القصة) في ذلك (نمط الكتابة) مشابهة لقصص: الأمير شهريار، ندريف ودب الجليد، احتراق المدينة، المعراج....

بالعودة إلى قصة " صهيل الحيرة " تنكشف لنا اللغة الشعرية المستفزة للقارئ، فيقول القاص في مستهل قصته:

« **وحدك تجلس يوبا...**

وحدك وهذا الأفق عديم اللون، يدغدغ فيك شهوة الحيرة.» [28]

انتهكت لغة القاص هنا، سنن الكلمة وما لها من دلالات، إذ أبرم القاص عقدا يجمع بين الأفق الذي لا لون له وبين فعل الدغدغة، ليوقظ على إثره الحيرة، وهذه المرة كشهوة يطمح إليها كل إنسان.

فالقارئ يحس أن الفعل "يدغدغ " مضطرب نوعا ما حين أسند إلى فاعل يعود على الأفق، لكن هذا الخرق الإيجابي ساهم في الإعلاء من درجات الشعرية، خاصة وأن النتيجة ستكون بتلذذ الحيرة التي اعتبرها القاص شهوة، وعليه كانت أولى انعكاسات العنوان على المتن.

وفي مقام آخر يقول القاص: « **تتسابق الخطوات... تتزاحم المناكب... يتجشأ باب المسجد، يكاد يلفظ أنفاسه... تئن الزرابي... تضيق أنفاسها... تخنقها روائح الجوارب...**» [29]

عبارة: " يتجشأ باب المسجد، يكاد يلفظ أنفاسه" جاذبة للمتلقي، ذلك أنه (المتلقي) لن يتوقع أن يكون فاعل الفعل "يتجشأ " هو المسجد، وهنا مكمن الشعرية، وهي عبارة تتناسب والعبارة الآتية المتعلقة بالزرابي، تصويرا من القاص صورة المساجد عندنا كأماكن عبادة، فأراد نقل هذا المشهد الواقعي المزري، لكن بأطر شعرية تكسب النص حضورا جماليا على الرغم من سوداوية الصورة.

تمثل قصة "المعراج" خير تجسيد للانزياح الدلالي، ففيها يقول السارد:

« **تسلقت أفنان قلبي...**

تسلق قلبي أغصان القمر...

تسلق القمر سدرة المـــ...

دغدغ التراب أخمص القدمين...

انبطحت أستف التراب...» [30]

فالمتأمل للقصة، سيلفيها لوحة شعرية، حيث التلاعب بالكلمات واقتناص الدلالات والتفنن في إبرازها، فتبدو أشبه بالقصيدة، أين مارس القاص نوعا من الحلول أو لنقل حالة تغيب للذات وانصراف كلي عن الواقع إلى عالم آخر صوفي، جسدته سلطة الكتابة؛ فحتى الأفكار انسلت بشكل دائري أين تكون النهاية بداية جديدة، خاصة بالتوقف عند سدرة المنتهى التي أراد القاص إخفاء جزء منها، لتبدو شعرية لغته خلقا جديدا، جمع بين الشكل والمضمون.

ومكمن الانزياح الدلالي هنا ناجم عن قولبة الدلالات، فقوله: " تسلقت أفنان قلبي" زاد من شعرية اللغة، إذ إن الأفنان عادة تابعة للشجر، لا للقلب، وكذلك الأمر بالنسبة لقوله:" تسلق قلبي أغصان القمر" فالفعل تسلق أسند إلى فاعل هو القلب وهنا كان الانزياح الدلالي الأول، لتزداد درجته

بقوله:" أغصان القمر" لأن الأغصان كذلك للأشجار لا للقمر.

خاتمة:

إن التجريب في مجموعة " رحلة البنات إلى النار " ضرورة منحت القصص لمسة جمالية، وهوية أدبية وفكرية في الوقت نفسه، خاصة وأنه لم يكن فوضوي التشكل، لأن قصص " رحلة البنات إلى النار " لم تتخلص كلية من تقاليد الإرث الكتابي العربي، بل زاوجت بين الموروث والتحرر، ما منحها سمة الخلود.

تخلص هذه الدراسة إلى الكشف عن تضافر عدة مقومات بنائية أسست لجمالية التجريب داخل المجموعة القصصية، من خلال:

احتكمت قصص "عز الدين جلاوجي" لمقاييس إيقاعية منتظمة حققت لها الفنية والاستمرارية، وذلك بتداخل المؤشرات الإجناسية أين أذيبت الفواصل بين الشعر والقصة، وخلفت جنسا هجينا جمع بين خصائص كل منهما، وفي هذا الإيقاع تعبير عن مدى أزمة الإنسان وصراعاته التي كشف عنها الكاتب بلغة متطاولة على السرد.

اختزل التكثيف أنساق الخطاب، فلخص تجربة إنسانية كاملة، فزاد بذلك من انفتاح النص على أكثر من قراءة مرجعية.

أضفت تقانة المفارقة أبعادا شعرية لما خلفته من مراوغة وتمرد لاستدعاء دلالات جديدة كائنة بين الخفاء والغموض، لتبني لغة مشحونة بالتناقضات المعبرة عن تمزقات الوطن وألمه، وهو ما عمق من تجربة الكاتب الفكرية والفلسفية، بروح تخييلية مثيرة لحواس المتلقي.

برع القاص في التلاعب بالكلمات، وفق ما تتطلبه المفارقات اللغوية من عدول وتمرد على السنن القاموسية المألوفة، فدمج لغته بالماضي وتجاوزه إلى نقطة استشرافية حاملة للرموز، ومستلبة عن المعاني المتعارف عليها، لذا راود اللغة عن نفسها، لتترك أثرها في مخزون ذاكرة القارئ الذي فوجئ بانعدام الفواصل بين الشعر والسرد.

يقتصر نجاح العمل الأدبي على نجاح اللغة، وهو ما وجد في قصص عز الدين جلاوجي، الذي فضل الانزياح معيارا لتقنين اللغة ومنحها حق استدراج المتلقي الذي سيتصادم مع لغة لم تكتف بالوظيفة التواصلية فحسب، بل تعدتها إلى الوظيفة الشعرية الكاسرة لحواجز التبليغ، والمستنطقة لما يكمن وراءه (التبليغ)، بأن أخرجته عن محدوديته التواصلية.

الهوامش والإحالات:

1- صلاح فضل (2005) لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، دط، القاهرة، مصر، ص 03.

2- محمد علي علوان، شعر الحداثة: دراسة في الإيقاع، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 36.

3- عبد الواحد حسن الشيخ (1999) البديع والتوازي، دار الإشعاع الفنية للطباعة، ط1 ، مصر،ص 8/7.

4- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار " قصة الأمير شهريار"، ص 51.

5- م ن " قصة ندريف ودب الجليد" ، ص 89.

6- عبد الله محمد الغذامي (1998) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر.ص 25.
7- م ن " قصة احتراق المدينة"، ص 41.
8- عزالدين إسماعيل (1992) الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، دط القاهرة، مصر، ص305.
9- جاسم خلف إلياس (2010) شعرية القصة القصيرة جدا: دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط دمشق، سوريا، ص 117.
10- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة الآلهة"، ص 27.
11- حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة: دراسة أدبية، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 20.
12- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار " قصة الناقصة"، ص 27/26.
13- خيري دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ضمن ملف: فن القصة القصيرة، عمان، الأردن، عدد 06، 2010 ، ص 50/49.
14- خيري دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، ص 49.
15- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة أنا ..لي / لي .. أنا "، ص 25/24.
16- علي عشري زايد (2002) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط4 القاهرة، مصر، ص 130.
17- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار "قصة الكهف"، ص 33/32.
18- د. سي. ميويك (1993) المفارقة وصفاتها، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1بيروت، لبنان، ،ص 124.
19- م ن ، ص 125.
20- عزالدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار" قصة احتراق المدينة"، ص 47/46/35/34.
21- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 130.
22- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص 129.
23- م ن ، ص 129.
24- م ن ، ص 129.
25- يحي الشيخ صالح (2009) حداثة التراث / تراثية الحداثة: قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة، منشورات مخبر السرد العربي، ط1، جامعة منتوري قسنطينة.ص 24.
26- عبد المالك أشهبون (2011) العنوان في الرواية العربية، دار النايا للنشر والتوزيع، ط1،دمشق، 124.
27- م ن ، ص 134.
28- عز الدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار، قصة " صهيل الحيرة" ص 66.
29- م ن ، قصة "قيؤهم"، ص 18.
30- م ن ، "قصة المعراج"، ص 17.

قائمة المصادر والمراجع

- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا: دراسة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دط ، دمشق، سوريا.
- حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة: دراسة أدبية، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني.
- خيري دومة (2010) القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، مجلة فيلادلفيا الثقافية، ضمن ملف: فن القصة القصيرة، عمان، الأردن، عدد 06.
- د. سي. ميويك (1993) المفارقة وصفاتها، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت، لبنان.
- عبد الله محمد الغذامي (1998) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر.
- عبد المالك أشهبون (2011) العنوان في الرواية العربية، دار النايا للنشر والتوزيع، ط1،دمشق، سوريا.

- عبد الواحد حسن الشيخ (1999)، البديع والتوازي، دار الإشعاع الفنية للطباعة، ط1مصر.
- عزالدين إسماعيل (1992) الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، دط، القاهرة، مصر.
- عز الدين جلاوجي، رحلة البنات إلى النار: قصص، دار الأمير خالد للطباعة والنشر، نسخة إلكترونية.
- علي عشري زايد (2002) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط4،القاهرة، مصر.
- صلاح فضل (2005) لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، دط، القاهرة، مصر.
- محمد علي علوان، شعر الحداثة: دراسة في الإيقاع، دار كتب عربية للنشر والتوزيع الإلكتروني.
- يحي الشيخ صالح (2009) حداثة التراث / تراثية الحداثة: قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة، منشورات مخبر السرد العربي، ط1، جامعة منتوري قسنطينة.