تجليات الشّعرية في رواية"بحر الصّمت"لياسمينة صالح

Poetic manifestations in a novel **Bahr Essamt** By Yassmina Saleh

د. نادية كتاف جامعة جيجل، البريد الالكتروني المهني

nadda111@gmail.com

تاريخ الارسال:2022-02-12 تاريخ القبول:2022-10-23 تاريخ النشر:2022-12-01

ملخص

يتناول هذا المقال دراسة للشعرية السردية أو الجمالية السردية في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح، من خلال التحليل للبنية السردية لهذه الرواية الجزائرية سواء من خلال دراسة الشخصيات أم المكان أم الزمان أم غيرها من البنيات السردية وصولا إلى اكتشاف آليات وتقنيات الكتابة السردية لدى الروائي.

الكلمات المفاتيح: السرد – الرواية – الشعرية – الجمالية – بحر الصمت.

Abstract

The present paper is a poetic study of the narrative novel *BahrEssamt* (the Sea of Silence), conducted through the analysis of the narrative structure of this Algerian novel, from characters, place, time, and other narrative structures to unveil the mechanisms and techniques of the narrative writing of the novelist.

Keywords: narration – novel – poetics – aesthetics – *Bahr Assamt*

المؤلف المرسل: نادية كتاف

الصفحة : 10 – 43

مقدمة :

النص السردي الجزائري مع ياسمينة صالح ، و مع بحر الصمت تحديدا سعى بحق نحو تحقيق أدبية الأدب و سـردية السـرد و جمالية الرواية و فنية النص السـردي الجزائري أو على الأقل هذا ما تحاول هذه المقاربة الجمالية الوصـول إليه، و الكشـف عنه، عبر خطوات المقاربة الجمالية لشعرية الرواية الجزائرية ، أو من خلال البحث في مكونات العمل السردي، سواء اللغة أو المعجم أو عتبة العنوان أو المكان أو الزمان أو الشخصيات ، أو نظام الصورة ، أو الإيقاع ، أو ما إلى ذلك ، وعليه ؛ فقد نفى هذا العمل كل مزاعم القول بالأدب التسجيلي الذي أرادته عقلية هذه بضـاعتنا ردت إلينا في زمنها المعاصـر ، فإلى أي مدى كانت مسـتويات الفنيـة و الجمـاليـة متوفرة في هـذا النص و من خلالـه الروايـة الجزائريـة عـاليـة ؟ ومـا هي السمات الأدبية الغالبة عليها لتحقيق شعرية سردية بارزة؟

1-الشّعر/النّثر، السّرد:

منذ أرسطو والخلاف لا يزال قائما بين النّقاد والدّارسين حول قضيّة الشّعر والنّثر بسبب الاختلاف القائم بينهما «المرتبط منذ القديم بثنائية نسبيّة تخص الميزة الخاصّة لكلّ جنس (شعر/نثر)»(يعقوب، 2004، صفحة 35). وتفاقم الخلاف أكثر «بسبب التّزحزح عن المعايير الصّارمة لكل جنس»(يعقوب، 2004، صفحة 35) شكلا ومضمونا. ومع ذلك نعثر على نماذج أدبية قديمة «أثبتت التّفاعل بين الشّعر والسّرد، وذلك أنّ الملاحم نظمت شعرا (الأوديسا والإلياذة لهوميروس)، وفي مغامرات الفروسية الأوروبية (Romances) اخترق الشّعر السّرد النّثري»(كمون، 2007، صفحة 18).

وترجع القطيعة الحقيقية التي حصلت بين الشّعر والسّرد إلى أواخر القرن التّاسع عشر (في فرنسا) التي مهّد لها مجموعة من الشّعراء مثل: رمبو، ملارميه، بودلير... واستمرّت إلى القرن العشرين لتشمل الشّعر والنّثر وتخضعهما لمبدأ التّقابل مكرّسة الفصل التّام بين الأجناس الأدبية(كمون، 2007، صفحة 17)؛ تحمّس لها العديد من الباحثين والنّقاد مثل رومان ياكبسون وجان كوهن...

ورغم هذا الفصل الصّارم الذي فرضه النقّاد على الأجناس؛ نلمح نماذج أدبية تمكّنت من «أن تخرق الحدود وتهتك الحواجز، فاجتمع الشّعر والسّرد في خطاب واحد وإن بدرجات مختلفة»(كمون، 2007، صفحة 17). ففي تلك الفترة (القرن التّاسع عشر) ظهرت أجناس تمتح من الشّعر والنّثر معا «مثل قصيدة النّثر والقصّة الشّعرية والنّثر الشّعري والشّعر القصصي»(كمون، 2007، صفحة 17).

ولو رجعنا إلى الموروث العربي نلفي النّقاد القدامى فصلوا بين الأجناس الأدبية (شعر ونثر) فصلا يوحي باستقلالها التّام عند بعضهم مثل ابن طباطبا وآخر يوحي ببعض التّداخل بينها عند آخرين مثل أبي حيان التّوحيدي...

وظاهرة اختراق الشّعر للسّرد لا نعدمها في الأشكال السّردية القديمة سواء تعلّق الأمر بالمقامات أم السّير الشّعبية أم حكايات ألف ليلة وليلة... دون أن ننسى التّنويه بكتابات أبي حيان التّوحيدي المختلفة (مثل: الإمتاع والمؤانسة، الإشارات الإلهية...) وأبي العلاء المعري (في رسالة الغفران) وابن حزم (في طوق الحمامة في الألفة والآلاف)، «بيد أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّ الشّعر يحضر حضورا مختلفا في هذه الكتابات، إذ يحضر في ذاته (حضور أبيات من الشّعر) وقد يحضر أسلوبا (الكتابة النّثرية تستدعي أساليب الشّعر)»(كمون، 2007، صفحة 22).

في العصر الحديث نلحظ التّداخل والتّفاعل بين الشّعر والسّرد عند الرومانسيين وبالأخص عند جبران خليل جبران (العواصف، الأجنحة المتكسّرة، دمعة وابتسامة...)، إذ حاول خرق الحواجز بين الشّعر والنّثر؛ فكان «نثره ينطوي على اندفاع شعري قوي يدخل في ضمن إطار "شعري" واسع»(الجيوسي، 2001، صفحة 144).

والأمر نفسه يقال عن اختراق السّرد للشّعر وهذا ما يشير إليه كثير من الدّارسين والنّقاد المحدثين، ففي الموروث الشّعري القديم نلفي السّرد والحكاية بوجه الخصوص «تظهر بنسب متفاوتة في أغراض شعرية عديدة؛ غير أنّه يبدو أنّ الشّعر الغزلي هو الذي يشكّل المجال المتميّز حيث بالإمكان ملاحظتها بوفرة»(العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة

الحديثة، صفحة 157)أمّا فيما يخص تعلّق هذه الظّاهرة بالشّعر الحديث فيمكننا الرّجوع إلى العديد من الدّراسات الحديثة مثل كتاب "القصّة الشّعرية في العصر الحديث" لعزيزة مريدن...الخ

1-1شعرية الرّواية:

تعدّ الرّواية من أبرز الأجناس الأدبيّة القادرة على احتضان أجناس أدبيّة أخرى لما «انضوى عليه شكلها الفنيّ من قدرة فائقة على الاحتواء والتّبدّل»(علقم، 2006، صفحة 07)، أكسبها القدرة على انتحال بعض خصوصيات الأجناس الأدبيّة الأخرى والأخذ منها وعلى رأسها الشّعر.

ظهرت الرّواية الشّعرية في الغرب في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين محقّقة «التّلاقح بين الشّعري والرّوائي ذلك أنّها من حيث الحكاية والشّخصية والفضاء الحكائي والزّماني تعتبر روايات أمّا من جهة اللّغة فهي تستخدم أساليب الشّعر»(كمون، 2007، صفحة 26).

وعنت الدّراسات الغربية بدراسة هذه الظّاهرة وتتبّع مسارها التّاريخي أو التّنويه بها؛ ومن أشهر هذه الدّراسات: كتاب "أزمة الرّواية" لميشال ريمون، وكتاب "تاريخ الرّواية الحديثة" لـ ر.مألبريس، وكتاب "الرّواية والشّعرية" لهنري بوناي...(كمون، 2007، الصفحات 24-29).

أمّا في ساحة الإبداع الأدبي العربي فيتّفق كثير من الدّارسين على أنّ ظهور الرّواية الشّعرية العربية زامن المرحلة الرومانسية، وتعد رواية "الأجنحة المتكسّرة" لجبران خليل جبران أوّل رواية شعرية عربية، لكنّ هذه الظّاهرة تراجعت وكادت تختفي بعد ذلك حتّى الثّمانينيات بظهور بعض الرّوايات الشّعرية مثل: "رامة والتّنين" و "الزّمن الآخر" لإدوار الخرّاط، "متاهة الأعراب في ناطحات السّراب" لمؤنس الرّزاز، "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي...الخ

وصاحب ظهور هذه الرّوايات اهتمام العديد من النقّاد والرّوائيين العرب بظاهرة "الشّعرية الرّوائية"، وعلى رأس هؤلاء "إدوار الخرّاط" الذي أكّد ضرورة تجاوز مفهوم نقاء الجنس أو النّوع، وكرّس اهتمامه لرصد هذه الظّاهرة إبداعا ونقدا ودراسة، وله في ذلك كتابان رائدان وهما "مهاجمة المستحيل" و"الكتابة عبر النّوعية"، وفيهما ابتدع بعض المصطلحات التي تطمح إلى الرّيادة والتّأسيس النّقدي لهذه الظّاهرة؛ مثل: الكتابة عبر النّوعية، النّص المفتوح، الرّواية-الشّعر، القصّة-الرّواية...

يقول: «نستطيع نحن أن نجد الآن الرّواية-القصيدة التي يمكن أن نجد فيها سمات وخصائص الشّعر دون أن ننتهي مع ذلك إلى جنس الشّعر لأنّ السّردية فيها مازال لها وجود بل أولوية لكنّها موضوعة في صياغة شعرية»(كمون، 2007، صفحة 32)، ويقول: «إنّ القصص والرّوايات التي كتبتها منذ الأربعينات وحتّى الآن يسري فيها روح شعري مخامر وأساسي وليس مجرّد إضافة أو زينة أو اقتحام بل هو نوع من الانصهار بين عناصر السّرد القصصية وعناصر الشّعر الأساسية»(كمون، 2007، صفحة 32).

ويحاول "نبيل سليمان" إبراز مظاهر الشّعرية الرّوائية ويراها تتجلّى في «كسر التّرتيب السّردي، وفك العقدة التّقليدية، وتحطيم الزّمن المستقيم، وتهديد بنية اللّغة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذّات... على أنّ رهان الشّعرية الرّوائية الحاسم يكون في اللّغة، في الكلمة والتّركيب، فيما يسميه الخرّاط بالإصاتة»(سليمان، 2000، صفحة 106).

ويشير إلى أهمّ الممارسات النّقدية العربية التي يعتقد أنّها تعمّقت في بحث هذه المسألة، ويتعلّق الأمر بفريال جبوري غزول في دراستها "الرّواية الشّعرية العربية المعاصرة نموذجا لأصالة الحداثة"، وسعيد يقطين في "القراءة والتّجربة". ويذكر مقوّمات الرّواية الشّعرية التي رصدتها النّاقدة فريال جبوري(سليمان، 2000، صفحة 108)وسعيد

يقطين(سليمان، 2000، صفحة 109)، والتي يمكن جمعها في المقوّمات الآتية(وغليسي، 2007، الصفحات 133-134).

- تفكّك المادّة الحكائية بفعل انفراط حبكتها وتشظّي أحداثها.

- انكسار الزّمن الخطّي للسّرد، أو تحطيم عمود السّرد (بلغة يقطين)، بفعل التّداعيات الحرّة في استرجاعاتها واستشرافاتها.

- تمفصل النّص السّردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.

- الإغراق في المشاهد الوصفية.

- تعدّد الرّواة وتمازج الضّمائر السّردية.

- هيمنة السّرد بضمير المتكلّم، وتغليب الرّؤية السّردية المتصاحبة.

- صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محدّدة.

- تصوير الشّخصيات بإيحاءات اللّغة المجازية.

- انزياح اللّغة السّردية عن المألوف السّردي، واحتفاؤها بلغة الشّعر المنثور.

ونلمح عند "عبد الرحمن منيف" الإشارة إلى هذه المسألة وإن كانت آراؤه تتضارب مع آراء سابقيه (إدوار الخراط، نبيل سليمان، سعيد يقطين، فريال جبوري)، يقول: «من المظاهر اللاّفتة للنّظر في الرّواية العربية المقدار الكبير الهائل من الزّخرفة اللّغوية وقد يكون لجزء من هذه الزّخرفة صلة بالشّعر، أو بالصّور الشّعرية، وقد يقترب بعضها من الشّعر الحقيقي، لكن دون أن يكون لها علاقة عضوية بالبنية الرّوائية»(يعقوب، 2004، صفحة 35). وهذا الأمر -في اعتقاده- مجرّد هذيان وإظهار للبراعة اللغّوية في أحسن حالاته؛ يقول: «إنّ ما حصل في الشّعر، وكان ضروريا ومفيدا، لا يستوجب التّكرار في الرّواية. وإذا كانت الرّواية الشّعرية ذروة الرّواية بمعناها المطلق فإنّ الفرق كبير بين هذه الرّواية وبين الهذيان،

والذي لا يمكن تصنيفه في الرّواية أو الشّعر، والذي لا يتعدّى في أحسن حالاته إظهار البراعة اللّغوية»(منيف، 1990، صفحة 224).

وكذا "سامي سويدان" أثناء تحليله لرواية "الوجوه البيضاء" لإلياس الخوري تَغْلُب على حديثه الضّبابية(سليمان، 2000، صفحة 106) وكأنّه اضطرّ إليه اضطرارا(وغليسي، 2007، صفحة 131) حين تحدّث عن التّداعيات الشّعرية التي لابست الرّواية؛ ومع ذلك يؤكّد أنّه "نص نثري روائي"؛ يقول: «فيغرق النّص بما يشبه التّداعي الذي يكاد يمضي إلى متاهات بعيدة، ولكنّها ليست منقطعة الصّلة بموضوع البحث، من هذا التّداعي بالذّات يتولّد قول أقرب ما يكون إلى الشّعر، ويصبح النّص الرّوائي ارتكازا إلى التّحقيق والتّداعي المولّدين للأخبار أو الشّعر، نصّا يحاول فن القول وجمال التّعبير، نصّا شعريا بقدر ما هو قصصي، بل كأنّ شعريّته قائمة في قصّة، والعكس صحيح»(سويدان، 2000، الصفحات 216-217).

1-2الشّعرية في الرّواية الجزائرية:

في حقل الممارسة الإبداعية الجزائرية لا نكاد نعثر إلاّ على بعض النّماذج لبعض المبدعين مثل أحلام مستغانمي في رواية "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، و ياسمينة صالح في رواية بحر الصّمت... ومن خلال رواية هذه الأخيرة -بحر الصّمت(صالح، 2001)- سنحاول التطرّق إلى تجلي الشّعرية ومظاهر حضورها في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

2- تجليات الشّعرية في رواية "بحر الصّمت" لياسمينة صالح:

الرّواية حكاية تشبه قصيدة شعرية حزينة تحكي أوجاع السّارد وانكساراته... هي اعتراف وبوح بفجائع الماضي وخطاياه، تتّكئ على الحقيقة وتدينها... السّبب "الحب" وما حمله من ثورة وأوجاع وموت وخيبة وصمت وفجيعة... بحر من الصّمت وفيض من الألم...

2-1- شعرية اللّغة:

يقول عبد الملك مرتاض: «اللّغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرّواية التي ينهض تشكيلها على اللّغة»(مرتاض، 1989، صفحة 119). وتوضيحا لقوله

يقول: «وقد تكون اللّغة في الرّواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشّخصية تستعمل اللّغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيّز والزّمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللّغة»(مرتاض، 1989، صفحة 125). فاللّغة عنصر مهمّ جدّا في تشكيل النّص ووحداته الدّلالية، فمن خلالها نقتفي أثر الشّعر في النّثر ونتبيّن شعرية النّص الرّوائي، لذلك سنتناولها من عدّة مستويات:

2-2- شعرية المعجم اللّغوي:

بغض النّظر عن الخلاف القائم بين الدّارسين حول معجم الشّعر ومعجم الرّواية وشعرية اللّغة الشّعرية وشعرية اللّغة الرّوائية... وغيرها من الإشكالات التي لازالت تثير نقاشا حادا؛ «فإنّ الدّراسات النّقدية الحديثة تكاد تجمع على أنّ المعجم المهيمن في الشّعر هو معجم الذّات والوجدان والمشاعر في حين أنّ معجم الرّواية هو معجم الموضوع، المرجع والواقع»(كمون، 2007، صفحة 46).

تزخر رواية "بحر الصّمت" بكم هائل من الألفاظ الدّالة على الذّات والوجدان والمشاعر (الحب، الثّورة، الصّمت، الموت، الحقيقة، الوطن، الحزن... الخ)، ولعلّ هذا الانتقاء هو ما يحمل المتلقي على الإحساس بتآلف الرّواية مع الشّعر.

وقد تحمل اللّفظة معنيين: شعري وغير شعري؛ مثل:

- الثّورة لها معنى شعري إذا ارتبطت بالوجدان والذّات (عاطفة الحب)؛ مثل: «حبّي له شكل الثّورة، وقلق الثّورة»(صالح، 2001، صفحة 37)، ومعنى غير شعري إذا ارتبطت بالواقع والمرجع.

-البحر له معنى شعري إذا ارتبط بالوجدان والذّات؛ مثل: «يا بحر ذاكرتي، وصمتي وأحزاني»(صالح، 2001، صفحة 83)، ومعنى غير شعري إذا ارتبط بالواقع والمرجع.

-المدينة لها معنى شعري إذا ارتبطت بالوجدان والذّات؛ مثل: «كل المدن كاذبة سيّدتي، وهذه المدينة قتلت قلبي وغرست فيه رايتها البيضاء»(صالح، 2001، صفحة 105)، ومعنى غير شعري إذا ارتبطت بالواقع والمرجع.

والكاتبة مولعة بتكرار هذه الألفاظ الدّالة على الذّات والوجدان والمشاعر رغم أنّ التّكرار خاصيّة شعرية «وأمر غير مألوف في جنس الرّواية (...) فالتّكرار في الرّواية يكاد يكون عيبا ونقيصة في حين أنّه في الشّعر مستحسن ووظيفي»(كمون، 2007، صفحة 62). هذه الظّاهرة (التّكرار) أكسبت الرّواية صفة الشّعرية؛ وتواترها يؤكّد ولع الرّوائية بانتقاء اللّغة من أوّل عتبة في الرّواية (العنوان) إلى آخرها؛ لتستأثر على انتباه المتلقي فيسترعي اهتمامه الحكي واللّغة معا.

2-3شعرية العنوان:

هذه العتبة هي أوّل ما يستقبل المتلقي وتجاوزها يفضي إلى فضاء النّص، تشبه الفخ الذي يمارس الغواية والسّلطة على القارئ مورّطا إياه في الممارسة القرائية، ويتوقّف ذلك على مدى مهارة المبدع في تفخيخ العنوان وشحنه بالإثارة والإغراء والغرابة.

والعنوان من المفاتيح الأوّلية التي تفتح مغاليق النّص(بدري، 2000، صفحة 28) وتعكس هويّته «التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب، بل حتى مرجعيّاته وإيديولوجيّاته»(بدري، 2000، صفحة 81) لذلك تعدّدت وظائفه الفنيّة.

ورواية "بحر الصّمت" تحمل عنوانا مختصرا اختزل نصّا طويلا امتد إلى 127 صفحة.

من النّاحية التّركيبيّة يتكوّن العنوان من وحدتين: "بحر" و "الصّمت"، تشكّلان جملة اسميّة بسيطة تتكوّن من مبتدأ (بحر) وخبر (الصّمت)، وخاصيّة الاسميّة التي اتّسم بها هذا العنوان تضفي معنى الثّبات والاستقرار والدّوام على الحال.

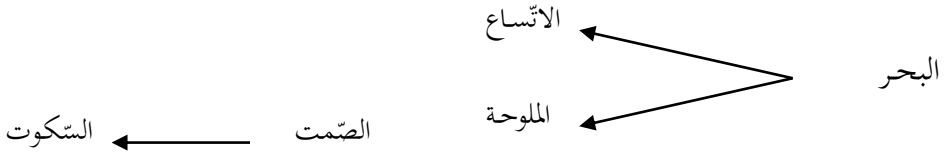
أمّا من النّاحية المعجميّة والدّلاليّة للوحدتين:

بحر: جاء في لسان العرب «البَحْرُ: الماء الكثير، مِلْحًا كان أو عَذْبًا، وهو خلاف البَرّ، سُمِيَ بذلك لعمقه واتّساعه، وقد غلب على المِلْح حتى قلّ في العَذْبِ، وجمعُه أبْحرٌ وبُحُور وبِحَارٌ»(منظور، 1997، صفحة 41).

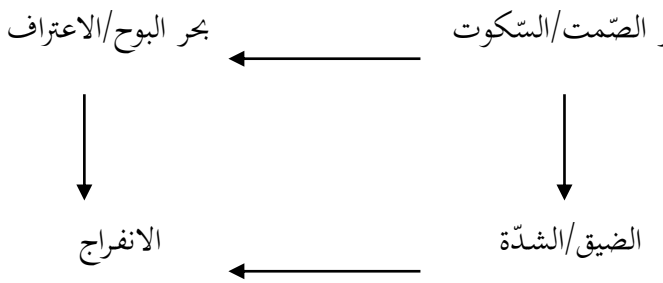
وقال بن برّي: «وسُمِيَ البَحْرُ بَحْرًا لملوحته، يُقال: ماءٌ بَحرٌ أي مِلحٌ، وأمّا غيره فقال، إنّما سُمي البحر بحرا لسعته وانبساطه...»(منظور، 1997، صفحة 41).

الصّمت: «صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتًا وصُمْتًا وصُمُوتًا وصُماتًا، وأصْمَتَ: أطال السّكوتَ»(منظور، 1997، صفحة 54)، و«الصّمتُ السّكوتُ»(منظور، 1997، صفحة 55).

والبحر في رواية "بحر الصّمت" ليس البحر الذي نعرفه المنفتح الممتد الكثير الماء والملح بل هو تعبير مجازي فقط، لأنّه لا يوجد في الواقع بحر من الصّمت يحمل معنى الاتّساع والانفتاح والامتداد الذي لا نهاية له أو يحمل معنى الملوحة القاسية .



بحر من الذّكريات وبحر من الصّمت/السّكوت ممتد بين الوالد وابنته، وإرادة البوح/الاعتراف تتفجّر -في الأخير- معلنة اختراق الصّمت الطّويل المسكون بالألم الذي لا حدود له.. الواسع والممتد كالبحر اللاّمنتهي، والقاسي إلى حدّ البكاء؛ قسوته تشبه ملوحة البحر التي لا تطاق.. فمن رحم المفارقة التي حملتها الثّنائية الضدّية الصّمت/البوح تتولّد المعاناة التي كان دورها مهما في البناء الدّلالي للنّص الرّوائي، ويرتبط البحر بمعناه المجازي باللّفظتين معا (الصّمت، البوح) من حيث علاقات السّلب(-) والإيجاب(+).



هذه الألفاظ زاخرة بالشعريه وهي قريبة من لغة الوجدان والعواطف، فالصّمت قد يكون بسبب: التّذكّر، التأمّل، الحزن، الألم، الهم، العجب، الخيبة، الانكسار، الفراغ...الخ، أمّا البحر «وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزّمن وتراكم الموروث، متجذّرة في الذّاكرة الشّعرية»(العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، صفحة 125)، وظّفه الشّعراء في قصائدهم وحمّلوه مدلولات رمزية وإيحائية عبّرت عن مشاعرهم وعواطفهم وانفعالاتهم، وعلى رأس هؤلاء "امرئ القيس" -أمير الشّعراء- الذي يقول:

ولَيلٍ كَمَوجِ **البَحْرِ** أَرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنوَاعِ الهُمُومِ لِيَبتَلِي

فكلمة "بحر" و"الصّمت" تحملان شحنات دلالية وجدانية تقرّبهما من لغة الشّعر، ما يجعل لغة الرّواية قريبة من لغة الشّعر لما تحويه من ألفاظ تتعالق مع الوجدان والمشاعر وتستدعي الإغراق فيها... فإغراق لغة العنوان «في حقل الوجدان يقرّب لغة الرّواية من لغة الشّعر. ذلك أنّ الوظيفتين التّأثيرية والانفعالية مرتبطتان بالشّعر أكثر من ارتباطهما بالرّواية. ولغة الوجدان هي لغة التّأثير والانفعال بامتياز»(كمون، 2007، صفحة 67).

2-4-شعرية التّركيب:

سنتطرّق إليها من حيث: أ- بناء الجملة. ب- بناء المقطع.

أ-بناء الجملة:

سنتناولها من حيث ترتيب الكلمات في الجملة، ونقصد بذلك ما يعرف نحويا بظاهرة "التّقديم والتّأخير". هذه الأخيرة متعلّقة بالشّعر وتغلب عليه أكثر من النّثر، وإن كانت تحضر فيهما معا (الشّعر والنّثر)؛ لكون اللّغة الإبداعية كثيرا ما «تتعرّض للخرق والانتهاك لاسيما في الخطاب الشّعري فقد غدت اللّغة الشّعرية لغة الانحراف والعدول عن اللّغة الشّائعة والمألوفة»(كمون، 2007، صفحة 74). بيد أنّ «الانحراف المقصود هو ذلك الذي يحمل قيمة جمالية فنّية ويخلق توتّرا يدعّم شعريّة اللّغة»(كمون، 2007، صفحة 74).

يلاحظ تواتر هذه الظّاهرة بكثرة في رواية "بحر الصّمت" -لا تكاد تخلو صفحة منها- فكثيرا ما نلحظ تغييرا في ترتيب الكلمات وخرقا لنظام الجملة المعروف. نأخذ بعض الأمثلة من الفصل الأوّل والفصل الحادي عشر.

التّقديم والتّأخير	الصّفحة	الفصل
- "فجأة جاءت ابنتي، وفجأة فقدت صوتي وذراعي" - "بعد كلّ هذا العمر من الانكسار والانتظار، تمنيت لو كنت أستطيع أن أمدّ يدي نحوها" - "ابنتي هي الحقيقة العارية من الادّعاء.. ابنتي هي المواجهة التي طالما خفت منها".	(ص05)	الأوّل (05-07)
- "في عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء.." - "شعري الأبيض لا يضفي على عمري وقارا، والتّجاعيد في وجهي تنتقم منّي.."	(ص06)	

- "أنا وحيد خارج عنفوانك الغض" - "إنّها ثائرة هذه الصّغيرة" - "شيخوختي تأبى التّنازل لنزوة كهذه" - "يطاردني الصّمت والعمر يترنّح قبالتي" - "عيناها تطلقان النّار على كهولتي.. صمتها يحتقرني.."	(ص07)	
- "الخريف يوخز قلبي"	(ص53)	الحادي عشر (54-53)
- "عينا ابنتي أعادتني إلى يوم محزن" - "وكانت يومها في السّابعة من العمر، وكنت يومها سياسيا نشطا.." - "يومها بكت كثيرا" - "يا ابنتي سامحيني"	(ص54)	

فالجملة تفقد ألقها لو بقيت محافظة على نظامها المعروف، والتّقديم والتّأخير يُلقيان أبعادا جمالية على النّص الرّوائي و«يولّدان إيقاعا تطرب له النّفس ويحقّقان شعرية الكلام ما دام الإيقاع هو جوهر الشّعر»(كمون، 2007، صفحة 87).

ب-بناء المقطع: (تركيب الجمل)

ما يميّز الجمل في الرّواية هو ترابطها المنطقي والسّببي، والأمر مختلف تماما بالنّسبة للشّعر كونه يفتقد خاصية الترّابط المنطقي ويجنح إلى التّفكّك والتّفتّت والانقطاع بين الجمل؛ هذا الملمح لا نعدم وجوده في الرّواية الحديثة التي تفاعلت مع الشّعر وانجذبت له.

رواية "بحر الصّمت" تمتح من السّرد ومن الشّعر معا، إذ يتمازج فيها السّردي مع الشّعري، نجد مقاطع تحتكم إلى سلطة السّرد وأخرى تخرج عنه، وما يهمّنا هو ضروب الخرق والخروج عن المألوف (الانقطاع والتفكّك والتّفتّت) في مقاطع الرّواية.

من أمثلة ذلك:

- «في البدء كنت بلا تاريخ

وفجأة صار التّاريخ كلّه ملكي وحدي..

معقول أن يعيش الإنسان حياديّا بعد أن يراك؟

أنت، يا معادلة لم أتمكّن من حلّ شفرتها السرية،

أنت، يا حكاية غزلها شهر "ماي" بلون الورد بلون الجنون الجميل النّابض بالحريق والوجع»(صالح، 2001، صفحة 39).

- «في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتّساؤل، والغرور، وقالت لي "تعال"، فجئت.. أكان ممكنا بعدما قابلتكِ ألاّ أجيء؟

يا امرأة مدجّجة بالسّلاح

يل معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا حتّى الموت

يا ذاكرة بلون الوطن، وقساوة الوطن، وعقاب الوطن..

يا حكاية تلخّصها حروف اسمك السّهل/ الصّعب/ المستحيل..»(صالح، 2001، صفحة 51).

نلحظ التّفكّك والانقطاع بين الجمل وعدم وجود ترتيب منطقي وسببيّ بينها، حتّى الفضاء النّصي أو بمعنى آخر البياض والسّواد وتوزيع علامات التّرقيم ينحو بالنّص منحى شعريّا فكأنّنا أمام مقاطع شعرية لا سردية، وهذا ما يكسب النّص صفة الشّعرية.

3-شعرية الصّورة:

تختلف لغة الشّعر عن لغة السّرد من حيث كون الأولى لغة إيحائية إشارية والثّانية لغة تقريرية إخبارية، فالصّور البلاغية والأساليب المجازية نرصد حضورها المكثّف في الشّعر وهي جوهر اللّغة الشّعرية؛ وهذا «لا ينفي أنّ لغة السّرد قد تستخدم بعض الصّور والمجازات (..) ولكن ممّا لا شكّ فيه أنّ حضور المجازات في السّرد القصصي أو الرّوائي مختلف عنه في

الشّعر، فهو في السّرد نادر وعرضي في حين أنّه في الشّعر شائع متواتر جوهري»(كمون، 2007، صفحة 102).

لغة رواية "بحر الصّمت" تبتعد عن التّقرير والإخبار وتزخر بالصّور البلاغية والأساليب المجازية، لذا فهي لغة زاخرة بالدّلالة والإيحاء والتّكثيف وهذا ما يحقّق شعريّتها. على سبيل المثال نأخذ أمثلة من الفصل التّاسع:

الصّـور	الصّفحة
- ""ماي" الرّبيع الموشّح بأحلام الطّبيعة المغمّسة في فسيفساء الألوان، هو نفسه "ماي" الذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل.. ذاكرة وطن تشهد أنّ "قالمة"، خرّاطة"، "سطيف"، ليست مجرّد مدن بقدر ما هي عشق حميم على ضفّة بحر تسكنه حورية خالدة.. لشدّ ما كان مثيرا ذلك الشّهر، كان يأتي متأبّطا حقيبته التّاريخية المكتظّة بالأحداث، بالأسماء والشّهداء" - "أنت، يا معادلة لم أتمكّن من حلّ شفرتها السرية" - "أنت، يا حكاية غزلها شهر "ماي" بلون الورد والجنون الجميل النّابض بالحريق والوجع" -"يا لتلك اللّيلة التي قادتني إلى بيتك.. إليك"	(ص39)
-"كنت سعيدا وأنا أذهب بفكرة الحميمية التي تدثّرت بها صداقتنا العجيبة" - "بيد أنّ صداقتنا المبنيّة على كلّ أشكال التّناقضات والمستحيلات حقّقت بيننا وئاما مدهشا" - "كنت أبدو كلص هارب إلى قدر ما" - "لم أكن أدري ساعتها أنّني أهرب إلى قدري المقدّس" - "بقلب يخفق بين ضلوعي مجنونا حدّ الموت" -"سمعت طنينا غريبا في أذني فسقط منّي الكلام.."	(ص40)

-"تنظرين إلي بدهشة ماكرة" - "وكنت أغمض عينيّ وأفتحهما، كطفل فاجأه خياله بصورة حلم بها طويلا" - "فجأة صار تاريخي مرادفا لك" - "عيناك قالتا لي أنّ العمر رحلة مشيتها زحفا على ركبتي للوصول أليك.." - "كنت مبهورا، ساذجا على حافّة البكاء" - "كان وجهه واضحا كشمس "ماي"، ودافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته.."	
- "أدركت حينها وأنا واقف أمامك أنّ مراهقة الثّلاثينات أشدّ جنونا من مراهقة العشرينات" - "هي الرّبيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي النّاعم على كتفيه.. ويلبس فستانا ورديا فاتحا.. الرّبيع الذي كانت له ابتسامة الفرح ووجه كالورد، وعينان كحقل مفتوح للشّمس ولغناء العصافير.. حقل شاسع كالحب.." - "كنت أرتعش من فكرة الوحدة التي غلبتني على أمري، طوال ثلاثين عاما فارغا"	(ص41)
- "بعينيها وفستانها الرّبيعي المغزول لأجل "ماي"..." -"فقط العاصمة التي كانت قادرة على استدراج الفرح الحميم هكذا، ببساطة قهوة تفتح شهية الكلام بلا تصنّع ولا رياء" -"عيناها خضراوان كعشب عذري، قرأت فيهما بريقا غامضا.." - "كنت مصعوقا من فكرة ما قيل عنّي!" - "لماذا لم أعرف يومها أنّني أنجرّ خلف التيار، وأنّ التيّار لن يقودني أبدا إلى منطقة آمنه" - "انتفضت من مكاني كمن مسّه الجن.." - "استغرق الوقت دقيقة مهلكة"	(ص42)

- "نحتاج دائما إلى هامش نصحّح فيه أخطاءنا" - "كان السّؤال يأكلني" - "فجأة كنت مسترخيا أمامها، كأنّني عشت العمر كلّه إلى جوارها"	(ص43)
-"إنّك تعيدينني إلى نصف عمري السّابق، وتفتحينني على فرحة خالصة" -"كنت طفلا، يتيما، يجرّ أسئلة تثير غيظ أب يكره الإجابة" -"تزوّجت وغادرت القرية تاركة إياه للوقت كي يسلخ ذكراها عن شجرة العائلة"	(ص44)
-"لمّا عادت إلى القرية، لم يقتلها كما قالت أعراف الرّجال" - "كان حي بلكورمن أعرق الشّوارع التي صنعتني" - "كنت أكبر بإحساس جميل وغامض، طرد عنّي يتمي القديم" - "كان ثمّة حلم جميل وصادق ينمو في قلبي" -"وتلك كانت حماقة اسمها الكلام بطقوس الوطن" - "وكانت تنظر إلي كأم تنظر إلى وحيدها" -"ورأيت ابتسامتها في عينيها أيضا دفئا رائعا" -"القدر الذي جمعني بها في بيته وخلقني ثانية في بيته، وأعاد لي أمي في بيته"	(ص40)
-"ربّما هي الحرب لا تعطي للزّواج شكله الرّسمي" - "امرأة كنت أجهلها في الصّباح فصارت في المساء مركز اهتمامي، وقبلة مشاعري.." - "أعادني صوتها الخانق"	(ص46)
- ميلادي حقيقة يشهد عليها شهر "ماي" المقدّس" -"ألهذا الحد اقتلعتني من جذوري الأولى؟" - "كأنّني افتقدته حقا"	(ص47)

- "يرميني بنظرة عتاب"	
- "كأنّه جاء ليملي عليّ ما أفعله" - "كأنّه تخيّل ما يدور في خلدي" - "بعد صمت ثقيل بيننا" -"ليعرض عضلاته الوطنية باسم الصّداقة.." -"وأنا أصغي إليه بصمت خائف" - "كنّا أشبه بخطّين متوازيين لا يمكن هنا الالتقاء أبدا"	(ص48)
-"كانت السّخرية مفتوحة على مصراعيها" -"كنت حقا متفرّجا حزينا جاء يقتل حزنه أمام مسرحية درامية من الدّرجة الرّديئة" -" السّخرية التي طاردتني، لا بدّ أن أضحك عليها، تماما مثلما ضحكت عليّ.." -"الظّروف التي صنعت "قدّور" هي نفسها الظّروف التي جعلتني وريثا وحيدا لثورة فاسدة.." -"فوحدها المرحلة قادرة على غربلة الوطنيين وكشف الجبناء والعملاء والخونة.." -"كان "ماي" مخيفا قبل نهاية اللّيل، وكنت بالنّسبة إليه مجرّد حالة فقط، وكان هو ذاكرتي التي تستردّني كل سنة" -"حرية الرّفض ماهي سوى وصمة العار التي تلصقها الجهة على جبين الجبناء لتذكّرهم دائما أنّهم لا ينتمون إلى الوطن تماما، وأنّهم أشباه جزائريين لا أكثر!"	(ص49)

-"كأنّني لست أنا من جلس إليها مساء جميلا من العمر، ليسرد تاريخه كاملا.. كأنّها ليست هي من رماني في طوفان المشاعر والظّنون.." -"فجأة هدأ اللّيل في قلبي، وتحوّلت لحظات التوتّر التي انتابتني إلى حالة من الطمأنينة.." -"كأنّ العاصفة التي مرّت فوقي لم تهدم سقفا من كياني.." -"وحدها فجّرت أحلامي، وصنعت ميلادي تاريخا بلون عينيها.."	(ص50)

نلحظ الاستخدام المكثّف للصّور والأساليب المجازية فكل صفحة تحوي على الأقل ثلاث نماذج، وأغلب هذه النّماذج «زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبيّة النّص، وابتعد عن المفهوم النّثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللّغة الإبلاغية التي لا تقلق ولا تدخلنا في ما يسمّى بالمتاهة»(سالم، 2001، صفحة 41)، ننظر مثلا إلى قوله: «هي الرّبيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي النّاعم على كتفيه.. ويلبس فستانا ورديا فاتحا.. الرّبيع الذي كانت له ابتسامة الفرح ووجه كالورد، وعينان كحقل مفتوح للشّمس ولغناء العصافير.. حقل شاسع كالحب..»، وقوله: «كأنّني لست أنا من جلس إليها مساء جميلا من العمر، ليسرد تاريخه كاملا.. كأنّها ليست هي من رماني في طوفان المشاعر والظّنون..»؛ إنّها لغة لا تبتعد عن لغة الشّعر... لغة متمرّدة على سكونيتها مفعمة بالدّلالة والإيحاء والتّكثيف تثير في المتلقي الدّهشة غير المتوقّعة «عن طريق الارتباط غير المتوقّع الذي يخطف الأبصار»(الورقي، الصفحات 125-126)وهذا ما يميّز الشّعر، فاللّغة لم تعد محاصرة بقيود النّثر إذ تحرّرت من سكونيتها وفجّرت طاقاتها الكامنة وجميع إمكاناتها فلم تعد «من حيث جمالياتها وتأويلاتها حكرا على القصيدة، بل تعدّدت لتفرض طقوسها الإيحائية على القصّة»(سالم، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، صفحة 44).

4-الإيقاع:

ظلّ "الإيقاع" سمة لا تفارق الشّعر رغم اختلاف الأنماط الشّعرية وتطوّرها (قصيدة

التّفعيلة، قصيدة النّثر)، فالوزن أمكن التّحرّر منه لكنّ الإيقاع بقي سمة شعرية، وهذا لا ينفي تواجد الإيقاع في السّرد إلاّ أنّه «عرضي نادر وهو في الغالب غير وظيفي في حين أنّه في الشّعر مقوّم أس»(كمون، 2007، صفحة 213).

نحت رواية "بحر الصّمت" منحًى شعريّا محضًا، إذ نلمح كثافة تواجد هذا العنصر بمظاهر مختلفة وعلى رأسها "**التّكرار**"؛ من ذلك:

-**تكرار كلمة واحدة** (اسم وفعل) كتكرار "كنت" اثنا عشرة مرّة:

«كنت ابتداء الكون في كوكبي المجفل بالتّفاهة والظّنون..

كنت لغتي الأولى..خطوتي الأولى في طريق العشق والبراءة والجنون

كنت ساحة للقتال.. للموتى.. للشّهداء

كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات.. كنت معبدا للصّلاة

كنت صومعة للكلام

كنت النّهار القادم من الأحلام

كنت شظية قنبلة تنفجر بعد الصّمت

وسماء ملبّدة بالشّوق

كنت المرأة/ الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت/

كنت وكنت وكنت وكنت..»(صالح، 2001، صفحة 113).

وتكرار "ابكي" (فعل) خمس مرّات:

«ابكي يا صغيرتي

ابكي زمنك المتراكم الذي ورثته عنّي

ابكي الحقيقة التي سوف أحكيها لك

ابكي أمّك وخالك وأخاك وأباك..... نفسك

ابكي»(صالح، 2001، الصفحات 123-127).

-**تكرار حرف** مثل "يا" (حرف نداء) أربع مرّات (وكلمة "الوطن" ثلاث مرّات):

«يا امرأة مدجّجة بالسّلاح

يا معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا

يا ذاكرة بلون الوطن، وقساوة الوطن، وعقاب الوطن..

يا حكاية تلخّصها حروف اسمك السّهل/ الصّعب/ المستحيل..»(صالح، 2001، صفحة 51).

-**تكرار جملة** مثل تكرار "كنت أبكي" أربع مرّات:

«كنت أبكي غموض الرّحلة.. كنت أبكي الرّجل الذي تنتظرين عودته.. كنت أبكي القسمة التي ألغت رجلا مخلصا وأبقت على رجل مثلي.. كنت أبكي ذنوبي وخطاياي وسوء حظّي..»(صالح، 2001، صفحة 93).

وينشأ الإيقاع من ظاهرتي "**التّجانس**" أو "**التّنافر**" بين الكلمات؛ مثل:

«أفتقدك بالرّغم من شحوبك وحزنك وانكسار فرحتك الأولى»(صالح، 2001، صفحة 98) (تجانس).

«كنت صامتة وكنت سعيدا.. كنت متسائلة وكنت راضيا»(صالح، 2001، صفحة 98)(تنافر).

والفضاء النّصي (توزيع البياض والسّواد) لهذه الأمثلة وغيرها يتماهى مع الفضاء النّصي لبعض الأنماط الشّعرية، وهو عند بعضهم يشكّل إيقاعا(كمون، 2007، صفحة 157)، ذلك أنّ «انسحاب السّواد وتكاثر البياض يجعل الكلام يتردّد بين الصّوت (امتداد السّواد) والصّمت (امتداد البياض) وفي تردّد الكلام بين الصّوت والصّمت يتولّد إيقاع ما»(كمون، 2007، الصفحات 150-151).

5-شعرية الحكاية:

5-1- شعرية الشّخصيات:

إنّ محور "الشّخصية" من أهم المحاور التي أولاها الدّرس النّقدي الحديث اهتماما خاصّا، كونها إحدى المكوّنات الحكائية التي تدخل في تشكيل بنية النّص الرّوائي. وإذا كانت الرّواية التّقليدية حرصت على تبيان ملامح الشّخصية من مختلف جوانبها (الجسمية والنّفسية والاجتماعية...) فإنّ «الرّواية الحديثة ومع تقنيات الحساسية الجديدة لم يعد الرّوائي يعنى بتحديد ملامح شخصياته فبدت الشّخصيات أقل تحديدا وأكثر تسطيحا ممّا جعل بناء الشّخصيات الرّوائية يقترب من بنائها في الشّعر»(كمون، 2007، صفحة 213). فالشّخصية تتحوّل إلى رمز من الرّموز، لأنّها غير محدّدة المعالم «وغير دالّة على شخص بعينه... [كما] تمتلك رؤية شعرية للأشياء والأحياء والعالم عموما»(كمون، 2007، صفحة 213).

سنتطرّق إلى الشّخصيات التي غلبت عليها سمة الشّعرية (السّعيد، جميلة، الرّشيد) محاولين إبراز ملامح الشّعرية فيها.

أ- السّعيد:

"السّعيد" اسم حالم ينبض بالشّعرية ويستدعي ألفاظا أخرى حالمة: السّعادة، الفرح، السّرور، البهجة... وإن كان هذا الاسم لا يعكس واقع الشّخصية لأنّها شخصية غارقة في الحزن والقلق والتوتّر والألم والانكسارات المتتابعة...

"السّعيد" هو السّارد وبطل الرّواية في آن واحد، من خلال تقنيّة الاسترجاع (الاستذكار) التي تتراوح بين الماضي والحاضر، تنكشف أغوار هذه الشّخصية المغلقة شيئا فشيئا...

تعرّفنا الكاتبة على أهم ملامح السّارد/البطل وتتعمّد عدم الإغراق في ذكر التّفاصيل الدّقيقة (الجسمية والنّفسية) فنعرف أنّ "الحب" هو سبب انكسار هذه الشّخصية المتواتر؛ التي صيّرها حبّها المجنون إلى شخصيّة شاعرة حالمة في نظرتها للأشياء والعالم والوجود، نظرة حوّلت الحبيبة من مجرّد امرأة عادية إلى رؤية: المرأة/ الحلم/ الغرور/ الموت/ الوطن/ الجرح/

التّحدي/ الأم/ الحياة/ الحب/ الحقيقة/ الموت/...(صالح، 2001، الصفحات 85-110-113).

يقول: «الحب؟ أليس هذا ما حدث لي؟ أليس هذا غيّر حياتي كلّها، وغيّرني من مجرّد إقطاعي فاسد إلى عاشق!»(صالح، 2001، صفحة 41).

والسّعيد/ السّارد/ البطل شخصية شاعرة؛ إذ نعثر على مقاطع شعرية في الرّواية متّصلة بكلامه؛ مثل:

«من بداياتي القديمة.. من العدم المباح

ذهبت باتّجاه الذّكرى

كنت ابتداء الكون في كوكبي المجفل بالتّفاهة والظّنون..

كنت لغتي الأولى..خطوتي الأولى في طريق العشق والبراءة والجنون

كنت ساحة للقتال.. للموتى.. للشّهداء

كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات.. كنت معبدا للصّلاة

كنت صومعة للكلام

كنت النّهار القادم من الأحلام

كنت شظية قنبلة تنفجر بعد الصّمت

وسماء ملبّدة بالشّوق

كنت المرأة/ الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت/

كنت وكنت وكنت وكنت..

فذهبت..»(صالح، 2001، صفحة 113).

والسّارد هو رمز يحيل إلى طبقة الوصوليين الانتهازيين التي لم تشارك في الثّورة بصدق وبعد الاستقلال استحوذت على المناصب العليا، وغدت تتكلّم باسم الثّورة والوطنية وصار يشار إليها بالبنان...

هذه الملامح (شاعرية الاسم، عدم الإغراق في التّفاصيل، الشّعر، الرّمز...) تطبع الشّخصية بطابع ينحو بها منحى شعريّا في بنائها.

ب- جميلة:

"**جميلة**" اسم يستدعي معاني أخرى: الحسن، البهاء، الملاحة...الخ، وجميلة من الجمال وفي لسان العرب «الجمال الحُسن يكون في الفعل والخَلْق»(منظور، 1997، صفحة 126)، أي جمال معنوي وحسّي يحدث في النّفس السّعادة، الفرح، السّرور، البهجة... فهو اسم حالم أيضا ينبض بالشّعرية ويشترك في ذلك مع اسم الشّخصية الأولى.

"جميلة" هي حبيبة السّارد وسبب أوجاعه وانكساراته وصمته... اشتراكه في الثّورة كان لأجلها وتعلّقه بالحياة ورفضه الشّهادة كان لأجلها أيضا؛ «كان طريقك مرسوما أمامي، جليّا كالشّمس. لم تكن هنالك وسيلة لبلوغ منتهاه غير الحرب في عيون الرّجال الذين كنت أودّعهم شهداء لأبقى أنا حيّا»(صالح، 2001، صفحة 76).

يصفها برومانسية حالمة فيقول: «هي الرّبيع الذي كان يسدل شعره الكستنائي النّاعم على كتفيه.. ويلبس فستانا ورديا فاتحا.. الرّبيع الذي كانت له ابتسامة الفرح ووجه كالورد، وعينان كحقل مفتوح للشّمس ولغناء العصافير.. حقل شاسع كالحب»(صالح، 2001، صفحة 41)، «كان وجهك واضحا كشمس "ماي"، ودافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته..»(صالح، 2001، صفحة 40)، «عيناها خضراوان كعشب عذريّ»(صالح، 2001، صفحة 42)، «كنت جميلة، ماكرة ولذيذة»(صالح، 2001، صفحة 40). «كأنّي أراك أمامي بعينيك الخضراوين ووجهك الهادئ/ المنفعل/ القلق/ الصّاخب..»(صالح، 2001، صفحة 103).

وهو وصف يكاد يكون غير بيّن المعالم يقر بجمال الحبيبة الأسطوري الذي يمتح من جمال الطّبيعة ويقرّبها من المرأة المثال... فملامحها أقل تحديدا وهي أكثر سطحية من الشّخصية الأولى (السّعيد) ممّا يجعلها تقترب في بنائها من بنائها في الشّعر.

تتحوّل "جميلة" إلى رمز يحيل إلى أشياء عديدة أشار إليها السّارد في مواضع كثيرة، «المرأة/ الحلم/ الغرور/ الموت/ الوطن/ الجرح»(صالح، 2001، صفحة 85). «المرأة/ التّحدي/ الوطن/ الأم/ الحياة..»(صالح، 2001، صفحة 110). «المرأة/ الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت/»(صالح، 2001، صفحة 113)...الخ، لذا فهي تتجاوز –في أحايين كثيرة- الواقعي المحسوس إلى اللاّ واقعي والمتخيّل.

المرأة/الحبيبة:« فجأة استيقظ عشقي المجنون.. حبّي الكبير الذي يشبه شمسك الأولى.. كنت حبيبتي الأولى.. سيّدة قلبي»(صالح، 2001، صفحة 110)...

المرأة/الأم: «وأنّني ولدت من أم ثانية هي أنت»(صالح، 2001، صفحة 44)...

المرأة/الوطن:« الجزائر التي لها وجهك سيّدتي!

وحدي كنت أرى الوطن فيك...»(صالح، 2001، صفحة 75)...

المرأة/المدينة: «كنت مدينتي المكتظة بالأحزان والمطالب والمظاهرات..»(صالح، 2001، صفحة 113)...

المرأة/التّاريخ: «"جميلة" التي كانت زوجتي وأبنائي وأهلي.. كانت التّاريخ الذي أذكره ويذكرني فنتبادل الشّوق والكلام»(صالح، 2001، صفحة 72)...

المرأة/الحلم: «يا امرأة في حياتي كالحلم»(صالح، 2001، صفحة 96)...

المرأة/الموت:« رقم من ملايين الرّجال الذين أحبّك بجنون، فأعطوك حياتهم.. وجنونهم وما ملكت أيمانهم.. هؤلاء كلّهم، استشهدوا لأجل إثبات حبّهم لك»(صالح، 2001، صفحة 85)...

فالمرأة من منظور السّارد تحوي تناقضات كثيرة تنزاح بها إلى عوالم متعدّدة تقترب من عالم الشّعر، وتضفي عليها سمات شعرية تتماهى فيها لغة السّرد مع لغة الشّعر.

ج-الرّشيد:

اسم "**الرّشيد**" من رَشَدَ «وهو نقيض الضّلال، إذا أصاب وجه الأمر

والطّريق»(منظور، 1997، صفحة 175)، يوحي بمعان كثيرة منها السّداد، الهدى، الاستواء، الاستقامة... هو أقلّ شعرية من الشّخصيّتين الآنفتي الذّكر (السّعيد، جميلة)، لكنّه عَكَس شخصية "الرّشيد" -الرّجل المثال للثّورة- إذ كان قائدا محنّكا حازما تجسّدت فيه معاني الرّجولة والبطولة والوفاء، أحبّ جميلة والوطن في آن واحد... حبّه تضحية وتضحيته قادته إلى الثّورة فالشّهادة. هو «الرّجل/ العاشق/ البطل/ الشّهيد..»(صالح، 2001، صفحة 84) كما وصفه السّارد.

يصفه السّارد بسمات أكثر تحديدا من غيره؛ «كان "الرّشيد" شخصا مدهشا، طويلا وممتلئا، مدوّر الوجه وسيم صغير، وعينيه المفعمتين بالطّيبة والتّواضع..»(صالح، 2001، صفحة 70)، ومواقفه ذات سمات شعرية فهو طقوسي كما يصفه السّارد، يقتسم مع أفراد كتيبته أحلام النّصر والشّوق إلى الأهل، لكنّه يستأثر لنفسه باللّحظات التي يهيم فيها بذكريات الحبيبة «رأيته تناول سيجارة أخرى، ويضعها بين شفتيه.. لم يقطعها كما المرّة الأولى، بل أشعلها لنفسه فقط.. فهمت فجأة أنّه لا يرغب في مقاسمتي شيئا آخر»(صالح، 2001، الصفحات 72-73)، له وجهان وجه شاعري حالم عاشق في اللّيل وآخر صارم هادئ في النّهار(صالح، 2001، صفحة 85).

فلسفته في الحب ذات رؤية شعرية؛ فالحب نابع من احتياجنا إلى الآخرين وهو لا يعرف الهزيمة والحرب لا يمكن أن تمسه أو تطفئ جذوته(صالح، 2001، الصفحات 73-74)؛«إنّنا عشّاق حتّى ونحن ندخل إلى معركة قد لا نرجع منها أحياء، العشق حالة عجيبة تفتح لنا عالم الشّهادة فندخل إليه عن قناعة وفرح، وربّما لا نستشهد فنرجع إلى الحياة بين النّاس دون الشّعور بالتّميّز عليهم، الحب هو كلّ هذا..»(صالح، 2001، صفحة 73).

5-2- شعرية المكان:

«يعدّ المكان أحد المكوّنات الحكائية التي تشكّل بنية النّص الرّوائي، لكونه يمثّل العنصر الأساسي الذي يتطلّبه الحدث الرّوائي، والشّخصية الرّوائية في الوقت نفسه، ولهذا يلعب

دورا مركزيا داخل منظومة الحكي»(أحمد، 2005، صفحة 127)... يعمل الرّوائي على إضفاء مصداقية عليه وإيهام المتلقي بواقعيّته وواقعية الشّخصيات والأحداث التي تدور في فضائه؛ وعن طريقه يبث مواقفه ورؤاه.

المكان في الرّواية يختلف عن المكان في الشّعر؛ فهو في الشّعر «يحضر لا كما هو في المرجع بل يحضر حضورا لغويّا كما تراه وترسمه ذات الشّاعر فليس هم الشّاعر في الشّعر أن ينقل لنا معالم المكان بل همّه أن ينقل لنا بلغة شعرية صورة المكان من خلال ذاته، فيتوارى الوجود الفيزيائي المرجعي للمكان ليحلّ محلّه الوجود اللّغوي المتلبّس بأحوال الذّات»(كمون، 2007، صفحة 233). فالمكان مكوّن سردي أساسي ومع ذلك بإمكانه أن ينبض بالشّعرية ويحمل دفقا شعريا.

نرصد مجموعة من الأمكنة توزّعت الأحداث عليها: قرية براناس (مسقط رأس السّارد)، دوار سيدي منصور، مدينة قالمة، العاصمة، الجبل، مرتفع الشّلالة، الكهف. والسّارد قلّما يصف المكان وهو -في الغالب- وصف موضوعي لا يخرج عن إطاره المرجعي.

استأثر "**حي بلكور**" بالعاصمة بإشعاع شعري خاص؛ وهو المكان الذي قضى فيه السّارد جزءا من طفولته عند عمّته التي عوّضته أمّه؛ «..كان حي بلكور من أعرق الشّوارع التي صنعت ثانية، داخل طيبة عمّتي وحنانها الزّائد، وداخل القهوة المرشوشة بماء الزّهر. كنت أكبر بإحساس جميل وغامض طرد عنّي يتمي القديم»(صالح، 2001، صفحة 73). وهو المكان ذاته الذي كانت تقطنه الحبيبة/جميلة؛ ويقول: «..تسلّلت إلى حيّك، وحيّي.. كان حيّي "بلكور" أنشودة عشت أحفظها عن ظهر قلب.. كان جميلا ومخيفا..»(صالح، 2001، صفحة 96)، «كان بيتك جميلا، محاطا ببستان أمكنني تخيّلك فيه، تسقين الورد أو تتنفّسين الورد»(صالح، 2001، صفحة 96).

فهو يتحدّث عن المكان من منطلق مشاعره وعواطفه التي تربطه بالمكان نائيا عن كلّ التّفاصيل: جميلا، مخيفا، القهوة المرشوشة بماء الزّهر، بستان الورد، عبق الورد. كما أنّ

وصفه لحيّ بلكور بالأنشودة هو وصف شعري لعدم تطابقه مع المكان المرجع إذ يستحيل أن يتحوّل مكان مادي محسوس إلى أنشودة.

ويتبيّن الجانب الذّاتي والانفعالي حين يغدو المكان منبعا للفرح وأصلا له؛ كقوله: «فقط العاصمة كانت قادرة على استدراج الفرح الحميم هكذا»(صالح، 2001، صفحة 42). ومن خلال الوصف أيضا مثل وصف السّارد للغرفة التي استقبلته فيها جميلة –في قريته براناس في أوّل لقاء جمع بينهما- بالبرودة والضيق لمجرّد خروج الحبيبة منها؛ يقول: «تركتني في غرفة بدت لي باردة وضيّقة.. غمرني إحساس فظيع بالضّياع»(صالح، 2001، صفحة 41). ومماهاة المحبوبة بالمكان المحبوب يبوح بنظرة السّارد الذّاتية الشّاعرة للمكان ويكشف حقيقة وجدانه؛ «تسلّلت إلى شوارعك المنهرة بربيع الهدنة.. تسلّلت إلى حيّك، وحيّي..»(صالح، 2001، صفحة 96).

فمدينة بلكور لا تحيل إلى مدينة لها إطارها المرجعي بقدر ما تحيل إلى حب السّارد ومشاعره المتلبّسة بالذّاتية وهو ما يضفي طابع الشّعرية على المكان...

ومن الأمكنة التي تصدح بالشّعرية "**بيت السّارد في العاصمة**"، يسترجع فيه السّارد أوجاعه وفجائعه وانكساراته التي عاشها عمرا طويلا مذ عرف جميلة/الحبيبة إلى وفاة ابنه الرّشيد؛ والبرد الكامن فيه يحيل على الصّقيع الدّاخلي والخارجي الذي يحسه «تهب الريح قوية، باردة.. يوخزني البرد.. الخريف يوخز قلبي»(صالح، 2001، صفحة 53).

ويتّحد البرد مع اللّيل ليشكّلا ثنائية توغل في وخز الذّاكرة المشرعة على معاناة السّارد وهزائمه المتراكمة؛ «أقف مثقلا، مهزوما.. أدنو من النّافذة.. اللّيل ها هنا.. كم أشعر بالبرد الآن وقد هزمني اللّيل»(صالح، 2001، صفحة 53).

وتتحوّل هذه الثّنائية البرد/اللّيل إلى معادل موضوعي للموت، إذ يصف غرفة ولده الرّاحل وصفا ذاتيا يوحي بالحزن ومرارة الفقد؛ «الغرفة خالية من الدفء واللّيل يأبى

الجلاء..»(صالح، 2001، صفحة 69). والصّمت يشي بمشاعر الوحدة والوحشة؛ «الغرفة غارقة في صمتها المزمن»(صالح، 2001، صفحة 59)...

فالمكان يعكس انفعالات السّارد والوصف ذاتي وجداني خاضع لعواطفه وشعوره بالحزن والفجيعة... وهذا ما يجعل المكان ينضح بسمات شعرية.

هذه الأمكنة؛ "**مدينة بلكور**" و"**بيت السّارد في العاصمة**" ذات ملامح شعرية وإن تفاوت صداها الشّعري وتباين، يصفها السّارد وصفا ذاتيا انفعاليا لا يتطابق مع إطارها المرجعي في أحايين كثيرة وهذا ما يضفي عليها سمات شعرية.

3-5-شعرية الزّمان:

حظي هذا المبحث -الزّمان- بدراسات وافية في الخطاب النّقدي الحديث، وهو مكوّن حكائي لا يقل أهميّة عن المكوّنات الحكائية المذكورة آنفا التي تدخل في تشكيل بنية النّص الرّوائي، كما «يمثّل العنصر الفعّال الذي يكمّل بقية المكوّنات الحكائية، ويمنحها طابع المصداقية»(أحمد، 2005، صفحة 233).

يكمن الاختلاف بين زمن الرّواية وزمن الشّعر في كون الأولى فيها «أحداث متعاقبة في الزّمن وهذا ما يجعل البناء الزّمني في الرّواية بناء متماسكا يخضع لتراتبية زمنية أو سببية أمّا الشّعر فيقوم على التّداعي وتوارد الخواطر والانفعالات وذلك ما يجعل البناء الزّمني فيه موسوما بالتّفتيت والخرق»(كمون، 2007، صفحة 234). مع الإشارة إلى أنّ الرّواية الحديثة خرجت عن هذا النّسق واتّجهت إلى خرق التّعاقب والتّرتيب الزّمني وهذا ما يجعل بناءها الزّمني يقترب من الشّعر.

"بحر الصّمت" حكاية تبدأ من حيث تنتهي، تتداعى فيها ذكريات وخواطر السّارد عن طريق "الأنا" (صوت السّارد) الذي يهيمن على العملية السّردية.

يتناوب فيها خطّان زمنيان: الماضي والحاضر.

الحاضر	الماضي
(ص5-7)، (ص27)، (ص31)، (ص37-38)، (ص53-54)، (ص59-60)، (ص69)، (ص77)، (ص80-84)، (ص103)، (ص114-115)، (ص118-127).	(ص7) (ص9-24)، (ص27-30)، (ص31-36)، (ص39-51)، (ص54)، (ص55-58)، (ص61-67)، (ص69-76)، (ص77-80)، (ص84-102)، (ص103-113)، (ص115-118).

نلمح تداخل الأزمنة فالسّارد يراوح بين الماضي والحاضر عن طريق تقنية الاسترجاع (analepse) وهو «إيراد حدث سابق للّفظة الزّمنية التي بلغها السّرد»(شاكر، صفحة 80)؛ بمعنى أوضح «أن يترك الرّاوي مستوى القص الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»(قاسم، 1984، صفحة 40). لذا فالحكي لا يخضع لمنطق التّعاقب والتّرتيب الزّمني.

يغلب على الرّواية كثرة الاسترجاعات وتداعيات الخواطر التي تكسر خطيّة الزّمن التّعاقبي وتفتّت طبيعة النّظام الزّمني؛ من أمثلة ذلك:

- استرجاع السّارد زيارة أحد أعضاء الحزب له في بيته قبيل وفاة ابنه "الرّشيد"؛ يقول: «قبل أيام، زارني في بيتي على غير موعد، عضو إعلامي في الحزب، صديق قديم، وقال لي فجأة كأنّه يواسيني "الحزن عدو لدود يجب محاربته، وحذفه تماما من مشاعرنا، فلا وقت للتّراجع"!»(صالح، 2001، صفحة 07).

- تذكّر السّارد بداية تورّطه في الثّورة عند إخفائه "العربي" -أحد الثّوريين الخطرين- في بيته؛ يقول: «أتذكّر حياتي المجنونة، وأنا أعرف بوجود شخص يختبئ في بيتي.. كنت أعرف

أنّ "العربي" شخص خطير، وأنّ السّلطة الفرنسية تطالب به حيّا أو ميتا وقد وعدت بمكافأة لكلّ من يدلّها عليه أو على مكانه»(صالح، 2001، صفحة 61).

- استرجاع السّارد أوّل معرض أقامته ابنته للوحاتها الفنّية واكتشافه "عثمان" حبيب ابنته؛ «أتذكّر جيّدا ما شاهدته يومها.. كانت ابنتي واقفة ترحّب بالقادمين، مبتسمة وفخورة.. لم تكن وحدها، كان بالقرب منها شاب وسيم.. رأيته ينحني ويتكلّم في أذنها فتنفجر بالضّحك.. كم كانت جميلة ابنتي..»(صالح، 2001، صفحة 116)...الخ

وتقاطع الرّواية مع حكايات أخرى أدّى إلى كسر خطية السّرد؛ نذكر منها:

- حكاية العمدة "قدور" ووالده "حمزة" المشوبة بالغموض؛ التي تقول أنّ كلاهما وُجِدا نتيجة اعتداء فحمزة هو ابن امرأة طُردت من القرية لاعتداء الجنود الفرنسيين عليها فلجأت إلى بيت الكولونيل "ادجار دي شاتو"، وجود تشابه كبير بين هذا الأخير وحمزة يبرّر إخلاص وولاء حمزة للفرنسيين ويبوح بسرّ العلاقة التي كانت تجمعه بالكولونيل... وفي ظروف غامضة يُعثر على حمزة مقتولا لاعتدائه على فتاة من القرية أحبّها ورفضته؛ لتنتحر بعد إنجابها طفلا احتضنه ادجار سمي "قدور" الذي صار عمدة القرية.

- حكاية "بلقاسم" الذي وجد صغيرا جدا في حقول القرية؛ التي تقول بأنّه وُلد بلا أب وبلا أم، بشاعته وضخامته جعلت النّاس ينفرون ويتطيّرون منه فلم يُقدم أحد على تبنيه أو رعايته، فنشأ حاقدا شريرا ضخما كالوحش، قَتل قرينا له في سن العاشرة واعتبر المحافظ جريمته دفاعا عن النّفس، واختفى ليعود مجدّدا إلى القرية، فاستعمله "السّعيد"(السّارد) في إدارة أرضه مستغلا حقده في إخضاع الفلاّحين. ويتحوّل إلى بطل ثوري بعد قتله العمدة "قدور".

- حكاية والده "سي البشير" مع صديقه الحميم "علي" وتنافسهما على "عيشة" المغنية بارعة الجمال التي وفدت إلى القرية مع الفرقة الموسيقية الشّعبية، وانتهت بإرغام سي البشير

على الزّواج من فتاة لم يرها قط؛ وبانحلال عرى الصّداقة التي كانت تجمعه مع صديقه علي الذي لحق بعيشة ليعود مولّدا عداوة لم تمحها الأيام والسّنين.

- حكاية عمّته (اكتشف وجودها في سن الخامسة) التي تزوّجت من رجل فقير لم يرض به والده (سي البشير) ومغادرتها القرية؛ وحين عودتها تنجو من العقاب؛ «لم يقتلها كما قالت أعراف الرّجال، لم يطردها، لكنّه في نفس الوقت لم يتحدّث إليها وحتّى وهي في بيته»(صالح، 2001، صفحة 45).

- حكاية الحكيم الفقير الذي أراد اللّصوص سرقته فلم يعثروا على شيء فعزموا على عقابه؛ ومقولته الحكيمة «ما كنتم تبحثون عنه في الظّلام أنا أبحث عنه في النّور ولم أجده»(صالح، 2001، صفحة 47).

فهذه التّداعيات والتّقاطعات تخرق طبيعة النّظام الزّمني وتكسر خطية التّتابع والتّرتيب الزّمني «وذلك ليس سوى مظهر من مظاهر خضوع البناء الزّمني لمقتضيات الشّعر»(كمون، 2007، صفحة 249).

وقد يتمخّض الزّمن دفقا شعريا خالصا كشهر "ماي"؛ يقول السّارد وهو بصدد استرجاع زمن التقائه الأوّل بجميلة/الحبيبة؛ «يا لتلك اللّيلة التي قادتني إلى بيتك.. إليك. أتذكّرها جيّدا، كان ماي منعشا، بالرّغم من الحرب، بالرّغم من تفاعلات النّاس مع الثّورة، وانضمام أغلبهم إليها.. بالرّغم من أنّ الثّورة تضم بين صفوفها شخصا كبلقاسم، بالرّغم من كلّ شيء، كان "ماي" منعشا ودافئا.. »(صالح، 2001، الصفحات 39-40).

فشهر "ماي" ينبض بالشّعرية فهو منعش، دافئ، شهد حالات الحب الأولى... فالزّمن خرج عن رتابته النّمطية وحمل طابع المغايرة والتّفرد وشهد على تاريخ ميلاد جديد؛ «كنت قد اقتنعت أنّني تغيّرت، وأنّ ميلادي حقيقة يشهد عليها شهر "ماي" المقدّس»(صالح، 2001، صفحة 47)...وعلى أعتاب ذاكرة اختصرت فجائع عمر بأسره يأبى "شهر ماي" النّسيان «كان

هو ذاكرتي التي تستردّني كلّ سنة، والحال أنّ الهروب منها هو أصلا الهروب إليها..»(صالح، 2001، صفحة 49).

6- خاتمة:

من خلال ما سبق يمكن القول أن هذا العمل السردي استطاع أن يحقق وعيا بالتوظيف الجمالي لمكونات العمل الأدبي بدرجة فنية عالية، رسمت باستراتيجيه موفقة إلى حد بعيد ، والدليل على ذلك استخدام مختلف التقنيات غير المعهودة في الأعمال التسجيلية التي لا تنشد الفنية سواء في طبيعة الشخصيات و دلالاتها الرمزية ، أو في تداخل الأزمنة و رصد مختلف تجلياتها ، أو حتى في تعمد خلق إيقاع مناسب لأحداث العمل الروائي ، أو حتى مثلا في اختيار أماكن ذات أسماء معينة .

ووفق هذا الوعي بالاختيار تحققت غاية الرسم الجمالي و إن كان التقاطع مع بقية الفنون هو ما يضيف السمو الجمالي مما يستحسن دراسته و يوصى به لدراسة هذا العمل في بحوث قادمة.

7- المصادروالمراجع:

ابن منظور. (1997). لسان العرب (الإصدار ، ط6، مج 4). بيروت: دار صادر.

الّسّعيد الورقي. لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنّية وطاقاتها الابداعية. مصر: دار المعارف الجامعية.

زهرة كمون. (2007). الشعري في روايات أحلام مستغانمي. تونس: دار صادر للنّشر.

سامي سويدان. (2000). أبحاث في النّص الروائي العربي. بيروت: دار الآداب.

سلمى الخضراء الجيوسي. (2001). الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (الإصدار ط1). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية الرّواية تحليلا وتطبيقا. الجزائر: الدّار التونسية للنّشر، ديوان المطبوعات الجامعية.

سيزا أحمد قاسم. (1984). بناء الرّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،. مصر: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

صبحة أحمد علقم. (2006). تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا (الإصدار ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر.

عبد الرحمن منيف. (1990). ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة، قضايا وشهادات.

عبد القادر بن سالم. مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد.

عبد القادر بن سالم. (2001). مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد. إتّحاد الكتّاب العرب.

عبد الملك مرتاض. (1989). في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد. الكويت: المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب.

عثمان بدري. (2000). وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ. الجزائر: موفم للنّشر والتّوزيع.

علي جعفر العلاق. الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة. الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

علي جعفر العلاق. الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ، ص125 . . الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

مرشد أحمد. (2005). البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله. بيروت: المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر.

موجز تاريخ كل شيء تقريبًا2017القاهرةالعبيكان للنشر

ناصر يعقوب. (2004). اللّغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،.

نبيل سليمان. (2000). فتنة السّرد والنّقد (الإصدار ط 2). اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

ياسمينة صالح. (2001). بحر الصّمت. الجزائر: منشورات الاختلاف.

يوسف وغليسي. (2007). : الشعريات والسّرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، . قسنطينة: منشورات مخبر السّرد العربي.