ظاهرة التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة

د/كمال بولعسل

جامعة جيجل

مقدمة:

يبدو –بديهيا- من خلال عنوان هذا المقال أننا سنعالج قضية الصراع أو الجدل القائم بين الأجناس الأدبية (الرواية و الشعر هنا). لكن أهداف هذه الدراسة تجانب هذا المسلك النقدي لسببين: أولهما أننا نعتقد أن الصراع أو الجدل بين الأجناس الأدبية مجرد وهم نقدي خلقه الصراع النقدي نفسه القائم بين المدارس و التوجهات النقدية. في حين ان جناس و الأنواع الأدبية تعيش تفاعلات و تقابلات ايجابية، تستمد مبرراتها من القوانين الطبيعية للظاهرة الأدبية المرتبطة بالأبعاد الإنسانية، الجمالية، النسقية، السياقية و الثقافية:"أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[1]. بدل قوانين مزعومة خلقها النقد، كقانون الهيمنة، التعالي أو الاحتواء، الدونية، الرجعية، البدائية و غيرها من القوانين التي تلبس تعسفا أثناء وضع خرائط و جداول الأجناس والأنواع. في حين أن المبدأ المحايد في ذلك هو إسنادها كما يقول جيرار جينيت إلى " المسألة الدائمة لطبيعة و سلامة معاييرنا، الصريحة و الضمنية للأدبية"[2].

أما السبب الثاني: فهو تجنب الجهود الكثيرة التي بدلت و مازالت تبدل في موضوع الجدل القائم بين الرواية كجنس نثري و الشعر الذي يقف مخالفا للنثر بسبب اختلافاته الأسلوبية و الجمالية.

هدفنا في هذه الدراسة سيقتصر على نطاقين للبحث؛ تحديد الآليات الأسلوبية و النصية للتحول من السردي إلى الشعري، مع التركيز على تقديم المبررات الجمالية و الشعرية الحاصلة بين حوارية نصين (النص الشعري و النص الروائي) دون أن يغرق أحدهما –بشكل كامل- في ماء الآخر. و تبعا لذلك كان لابد أن نقدم مجموعة من الظواهر الأسلوبية الناتئة في الرواية الجزائرية بفعل تحولها من السردي إلى الشعري. حيث ستتولى هذه الدراسة استقصاء ا و تحليلها من خلال بعض الأعمال الروائية التي تتميز بهذه الظاهرة الموسومة في عنوان المقال.

1- الاختلافات الأسلوبية بين السردي و الشعري:

في البداية لابد من التنبيه إلى أن الاختلاف الحاصل بين السردي le narratif و الشعري le poétique. لا يرتد بالأساس إلى الاختلاف الحاصل في الأجناس الأدبية. بل يرتد إلى المادة الأدبية (اللغوية) التي تدخل في تكوين كل واحد منهما على حدة، و ما يرتبط به المادة الأدبية من اختيارات أسلوبية، و وضعيات تأليفية. و على هذا الأساس يجب التمييز بين السردي و الرواية، على اعتبار أن الأول يشكل المادة الأساسية الداخلة في تشكيل الرواية منذ أن ظهرت كفن نثري في العصور الكلاسيكية و البورجوازية الأوروبية. كما أن السردي لا يعتبر حكرا على الرواية وحدها أو الفنون السردية الأخرى كالقصة، الملحمة أو المسرح. لأنه داخل في تكوين أغلب الفنون اللغوية و حتى الفنون غير اللغوية، حيث نجده في الشعر (التراجيديا، الكوميديا و الملحمة فنون شعرية بالعودة إلى أصول نشأتها، قاعدتها النصية الأساسية هي السرد). كما نجده في الفنون التشكيلية، السينما، و حتى الإشهار.

في حين أن الاختلافات بين الرواية و الشعر ترد إلى سنن و قوانين الخطاب العامة التي تحكم كل جنس أدبي، وتضعه في مقابل أجناس أخرى. وعلى هذا الأساس فإننا مطالبون بتحديد قواعد اللعبة الأسلوبية التي تصنع الاختلاف بين الشعري و السردي، الذي من شأنها أن تفتح مغاليق الكثير من الأسئلة الجمالية حول ماهية النصوص و الأجناس من قبيل:

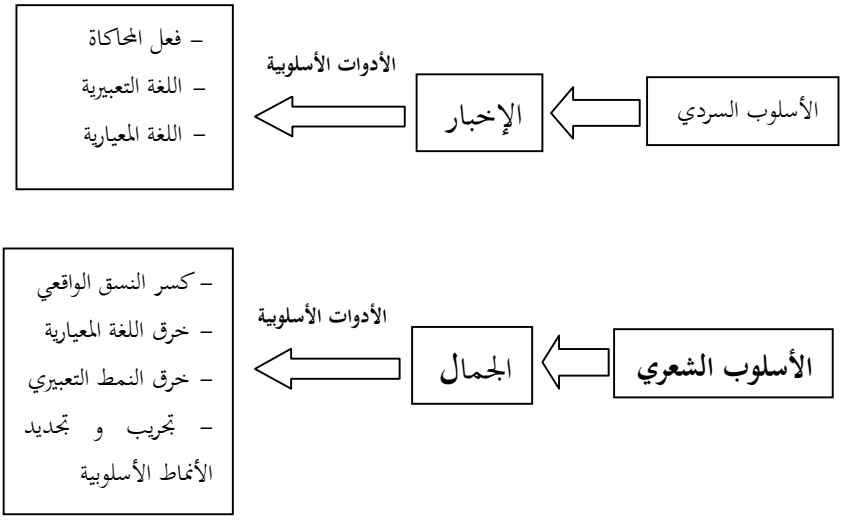
لماذا تميل الرواية منذ إرهاصات تشكلها الجيني الأول و حتى اليوم، إلى التشكل السردي دون الإيغال في الأنساق الشعرية؟ و لماذا تميل اليوم أكثر فأكثر، مع كثير من الروائيين إلى مغازلة الشعر و استيراد أساليبه و طاقاته الجمالية و الأسلوبية؟

إن قيمة الاختلاف الجوهري بين السردي و الشعري ترتد إلى ماهية النصوص التي تقع في ضيافتها. حيث تميل النصوص ذات الطابع السردي إلى الإخبار، و الواقعية و نقل التاريخ، و يتم ذلك من خلال تفعيل " السرد الذي يتمتع بشفافية تجعلنا نعتقد أن القصة تقع تحت أنظارنا"[3]. و ذلك بحشد مجموعة من الحالات و الآليات النصية المرتبطة بالسرد، كالمحاكاة، التماسك اللغوي و تفعيل طاقة اللغة التعبيرية و المعيارية إلى الدرجة القصوى.

في حين تميل النصوص ذات الطابع الشعري إلى زعزعة نسق الإخبار، و ذلك بالتقليل من نسق المحاكاة و نسف اللغة المعيارية و تجديد الطاقات التعبيرية للغة لتعمل على"معارضة رؤيتنا للعالم بفعل قتامتها اللغوية و التخيلية، و ذلك بإحباط شفراتها و خرق المواضعات الأساسية للعلاقات الاجتماعية"[4] و كل ذلك من أجل تحقيق الشرط الأساسي للشعر و هو الجمال.

من خلال هذا التحليل يبدو جليا أن هناك تناسبا عكسيا من طبيعة جدلية بين الشعري و السردي، يضع كل مكون أدبي على الطرف النقيض من الآخر، حيث إن الشعري يحقق ماهيته و يتوغل بها إلى مسافات جمالية جديدة بالنفور من مقومات السردي. فالشعري الذي يمكن"تعريفه بأنه نظام من الانزياحات"[5] يحاول قدر الإمكان اختراق المألوف، و ذلك بحثا عن الجمال المتأتي من الوضعيات السيكولوجية و الجمالية للمتلقي الذي يبحث دائما عن الدهشة و الغرائبية و المسافات الجمالية الحاصلة بفعل الخرق و التجاوز.

في حين أن السردي ينبري عادة لوظيفة أساسية هي الإخبار التي لا تتحقق إلا بلغة شفافة و معيارية، قادرة على رسم صورة الخبر و ملابساته في الحياة الاجتماعية و الواقعية.و يمكن ترجمة هذه الاختلافات على صعيد وظائف و أساليب كل نمط في الخطاطة الآتية:



من خلال هذه الخطاطة يتضح أن التقابل القائم بين النمط السردي في التعبير و نظيره الشعري، يكمن في حجم و طبيعة المواد الداخلة في تركيب كل طرف. حيث يميل الشعر إلى إدراج " مواد لغوية " إضافية و مفارقة النمط السردي، الذي يكتفي بدوره بالدرجة الأولى من الأداء اللغوي .حيث لا يكاد يغادر اللغة التعبيرية المعيارية. و هو ما حدا " بأغلب نظريات الشعرية المعروفة حتى اليوم، إلى الاعتداد بهذا الطابع الكمي كميزة ناجعة للتمييز بين الشعري من غيره".[6]

بين القصيدة الجاهلية و أخبار العرب و أيامهم و قصص أنسابهم كان هناك دائما فارق أسلوبي و أدوات لغوية، بلاغية و أسلوبية مضافة لشعراء الجاهلية، رغم اتسامها بالواقعية، المادية و الاقتراب من الوقوع في المحاكاة. بين القصيدة العباسية و مرويات كتاب الأغاني، البيان و التبيين، قصص الإسراء و المعراج،السير و المغازي، المقامات، و أدب الرحلات، ألف و ليلة، كان هناك أيضا تفوق في القيم و الكمية الأسلوبية لصالح الشعر العباسي على حساب المسرودات العباسية.

اليوم أيضا أصبح الشرخ الأسلوبي واضحا، خاصة مع تبلور فن الرواية التي أصبحت تمثل الابن الشرعي بامتياز للسردي و حاملة أعظم انتصاراته في مقابل الشعري. و ربما ما زاد من عمق هذا الشرخ هو نمو فن الرواية في مذاهب و مدارس أدبية تنبع من جوهر السردي الذي ينبري للإخبار عن الواقعي و المادي في الحياة و المجتمع و ذلك " بإنتاج رؤية استقصائية و دقيقة للعالم"[7]، كالمدرسة الكلاسيكية و الواقعية التي سادت قبل أو خلال " القرن التاسع عشر و هي الفترة التي تأسست فيها مرجعية الرواية"[8] و باعتبارها كذلك وريثا لفن إخباري عتيق يتكئ على النسق السردي هو النمط الملحمي، حيث يذهب لوكاتش في تحديده لماهية الرواية إلى اعتبارها "ملحمة عالم بدون آلهة"[9].

و لكن رغم كل هذه التمييزات بدأت تتصاعد ظاهرة فريدة في الرواية العربية عامة و الرواية الجزائرية خاصة. حيث بدأ ينهدم هذا الشرخ بين الشعري و السردي، بين الرواية و الشعر، لينتج لنا نصوصا روائية غارقة في الإضافات الأسلوبية التي لطالما استأثر بها الشعر لنفسه. لكن قبل الخوض في ذلك، سنواصل تحليل الفروقات الأسلوبية بين السردي و

الشعري من خلال التوغل أكثر في أسلوبية كل منهما. و ذلك بالنزول إلى مستويات دنيا من الأداء اللغوي:

هنا عند منحدرات التلال، أمام الغروب

و فوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل،

نفعل ما يفعل السجناء،

و ما يفعل العاطلون عن العمل:

نربي الأمل[10]

ما الفرق بين هذا النص الشعري لمحمود درويش و المقطع الموالي المجتزأ من رواية "**كتاب الأمير**" لواسيني الأعرج

" من بعيد، تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير المنتظمة كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء ترابية حائلة، تتراص تم تنفتح مخلفة بين الكومة و الكومة فضاءات و هوات من الخضرة أو التربة الحمراء. تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل أغريس الذي يمتد على مرمى البصر..."[11]

الاختلاف الظاهري بين النصين يكمن في إحجام النص الشعري عن أداء الدلالة (الإخبار أو التعبير). بن أن النص الوصفي المجتزأ من نص سردي هو الرواية، يؤدي وظيفة نقل خبر صورة المكان بوفاء يكاد يقترب من المشهد السينمائي. لكن في العمق، الاختلاف الأصلي بينهما يكمن في صيرورة الدلالة من النص اللغوي إلى المتلقي.

حيث يعود سبب غموض الدلالة و تشتتها، إلى مجموعة من الظواهر الشعرية الموصوفة من طرف النقاد، كالانزياح، و كسر أفق التوقع أو المفارقة، التي تقوم بتعويض الاختلال الدلالي. بخلق مسافة جمالية في نفسية المتلقي.

و يتأتى كل هذا بسبب اللعبة اللغوية التي يمارسها النسق الشعري على النسق اللغوي المعياري. حيث يقوم بنسف المنظومات اللغوية النحوية، و التعابير و الجمل المعيارية المتكلسة في نفسية الفرد اللغوي، بفعل التكرار و التداول و التواصل اللغوي الذي تكرسه الآلة الاتفاقية الاجتماعية. التي تسهر على توازن و تماسك ماهيات الأشياء و الأنساق في الحياة البشرية.

فاللغة تتراكم و تتكدس بداخلنا وفق مجموعة من المنظومات و القوانين القبلية الجاهزة و المتصلبة بطول الاستعمال، و هي التي تسمح لنا بالقدرة على التواصل و تقاسم الفهم. كما تسمح أيضا بتنشيط و دعم مرونة التواصل إلى الدرجة القصوى و ذلك بمنح القدرة على التنبؤ بنهاية الجمل و الخطابات حتى قبل أن ينهيها الباث أو المرسل.

ما يحصل في الشعر (المعاصر) خاصة، هو هدمه لقدرة التنبؤ اللغوي وفق المنظومات المعيارية للتواصل. و هو ما يخلق خيبة حادة على صعيد الفهم تترتب عليها صدمة جمالية.

في عبارة محمود درويش، استدراج للغة المعيارية في البداية ثم تفخيخ لملكة التنبؤ عند المتلقي الذي يجد نفسه في المقطع الموالي سجين الدلالة وصدمة الإخفاق بالتنبؤ بنهاية جمله المعيارية المركوزة في جهازه اللغوي المألف، والتي دأب على استعمالها في حالة الاستقبال أو الإرسال في الحياة اليومية أو في اللغة المعرفية التواصلية.

"وفوهة الوقت"

كان يعتقد أن الجملة الموالية ستأتي لتحديد المكان بدقة. لوقوع الخبر "عند منحدرات التلال"، وفق قانون خطابي معياري في نفسية المتلقي وهو ضرورة تحديد جغرافية الأمكنة وتأطيرها تحضيرا لسرد أخبارها . لكن الشاعر يقوم بعملية استبدال أسلوبي عنيف يزعزع كل منظومات التنبؤ القديمة.

بالإضافة إلى ظاهرة الانزياح والمفارقة وكسر أفق التوقع عند المتلقي، يستدرج الشعري أساليب كثيرة كالتناص، والتعويم الأسطوري والرمزي وعطف ما لا يعطف...الخ، لكن يمكن القول إجمالا أن أغلب هذه الأساليب تصب في جوهر الظاهرة الشعرية لأجل تحقيق غاية مثلى في الشعري و هي استهداف الجمال ونفي التعبير والإخبار.

لكن لا ينبغي اعتبار هذه المسالك الأسلوبية التي توغل فيها الشعري هي الوحيدة المسؤولة عن الاختلاف بينه وبين السردي وإنما يرتد الأمر إلى هذا الأخير وطبيعته النسقية والجمالية التي تفارق الطبيعة النسقية والجمالية للشعري. حيث قد يخيل لقارئ السطور السابقة أن السردي يقع في درجة الصفر من الضحالة الجمالية على خلاف الشعري، لكن الأمر يجانب ذلك.

وهو ما يدعونا إلى التساؤل عن مواطن الجمال في النصوص السردية ؟! في الرواية والقصة و المسرح والملاحم، في أدب الرحلة وحتى التاريخ.

يكمن الاختلاف أيضا بين النصوص السردية والنصوص الشعرية في درجة كثافة الأداء الأسلوبي، وطبيعة الاقتصاد اللغوي وتمديد السلاسل اللغوية وامتداد النص أبعد بكثير من أداء النصوص الشعرية، حيث يقع اليوم شبه إجماع على تعريف الرواية "من الناحية الشكلية بأنها تخيل سردي يتميز بطول مفرط"[12]. والسبب في ذلك يعود إلى أن جوهر النص السردي الذي يقوم على أساس جمالي هو شعرية الإخبار التي تستهدف ملأ فراغات وعي المتلقي والانتشار في مساحات ذاكرته المعرفية الشاغرة؛ حيث يبدو – بديهيا- من خلال تجارب البشرية المستمرة ومعرفتنا القديمة جدا بالإنسان. أن هذه الذاكرة فاغرة فيها كأفراخ الطيور. جوعها رهيب لا ينقطع. ولهذا كانت النصوص السردية حالة نصية إنسانية، كأنها كانت تتحرك دائما لسد هذا الجوع القديم. ومنه يمكن تبرير حجم الإنفاق اللغوي في النصوص السردية. فجمالية الإخبار تقوم على الحافز الذي يستشعره المتلقي ويدفعه إلى ملء « لأشياء العالم وموجوداته وحالته النفسية، العاطفية، التاريخية والاجتماعية الغائبة عن وعيه. ولما كان حجم الموجودات ضخما ووعي الإنسان ضحلا أمام وعي العالم، كانت النصوص السردية ولا زالت تطارد هذا الوعي لعلاج حالات الفراغ في وعي الإنسان. وعليه تميل هذه النصوص بالضرورة إلى التمدد والسرعة في الأداء والتخلص قدر الإمكان من الأعباء الأسلوبية واللغوية التي تعيق تدفق الخبر والوعي من العلم إلى وعي القارئ (أو المستمع)

أما النص الشعري، فإنَّ له هما جماليا آخر، يتجاوز مبدأ الإخبار أو شحن وعي الإنسان بوعي العالم. الشعر صدمة جمالية تحاول أن تختصر وعي العالم في لحظة تمرد لغوي، تشق المألوف وتعارضه وتقسو على الواقع وتدمر منظوماته بدل ترجمتها أو نقلها كما هو حاصل بالنسبة للنص السردي، فاللغة الشعرية حسب رأي أحد أكبر المنظرين لها "تقوم بتدمير البنية التقابلية التي يقوم عليها النظام الدلالي للغة".[13] وعليه فإنها لا تحتاج كما هو اصل بالنسبة للسردي إلى كميات لغوية هائلة لانجاز الفعل الشعري، لأنها لا تكترث لنقل الواقع ومطاردته, بل تحتاج إلى اللعب اللغوي القائم على اقتصاد لغوي مدروس، بحيث يمكن أن يتحقق الشعري (الجمال) في القصيدة في سطر (بيت) شعري واحد، بتفعيل آلية أسلوبية

واعتماد "التكثيف باعتباره الميزة الأبرز لتحقيق الشعرية"[14]. في حين قد تحتاج الرواية إلى فصل كامل لإكمال الخبر الذي يعد جوهر انجاز الشعرية (الجمال) في الرواية. لكن يجب الانتباه في بعض الأحيان .لأنً هذا التقابل الأسلوبي بين السردي والشعري قد يكون مضللا لما يتجاوز الأمر النصوص السردية القائمة على شعرية الإخبار و"الحكي التاريخي الذي يستمد حوافزه من مطابقته المفترضة للواقعي"[15]، كما هو حاصل بالنسبة للنصوص السردية القديمة كالملاحم، أدب الرحلة، ألف ليلة وليلة، المسرح، الرواية الكلاسيكية والواقعية وحتى الرومانسية.

فقد ظهرت منذ إرهاصات الكتابة الروائية الجديدة في الغرب نصوص سردية بدأت تتجاوز نمط التضخم في اقتصاد الأداء اللغوي والأسلوبي للنصوص السردية، بحيث أصبحت تمارس اقتصادها اللغوي حتى في أبسط الجمل السردية أو الوصفية. مع الاحتفاظ بالطابع التعويمي اللغوي وانتشار مدى النصوص السردية أبعد بكثير من الشعر. وهو ما يمكن فحصه بسهولة في بعض الروايات الجزائرية المعاصرة، التي أصبحت تشتغل اشتغالا لغويا وأسلوبيا يكاد يقترب من أسلوب الشعر. وهو ما سنفحصه من خلال الظواهر الأسلوبية الطارئة في هذه الرواية التي اقتربت مسافات أسلوبية واسعة جعلتها تقف على أعتاب الشعري.

2/ مظاهر التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة:

قبل أن نستعرض أهم المظاهر الأسلوبية التي تسهم في التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة، يجب أن نستعرض إشكالية جوهرية يخلقها الطابع الجدلي بين الشعري والسردي.

هل معنى ما يفترضه هذا العنوان أن النصوص السردية التي ترتكز على شعرية الإخبار وما يرتبط بها من قيم التشويق والدهشة والغرائبية، ستفقد هذه القيم الجمالية في مقابل القيم الجمالية المرتبطة بالشعر؟ هل علاقة الحلول بينهما تفضي إلى قيم الائتلاف أم التنازل؟

يمكن القول من خلال فحص بعض النماذج الروائية التي تتجلى فيها ظاهرة استدعاء الشعري؛ كروايات أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، فضيلة الفروق، ياسمينة صالح ....إلخ، أن هناك تفاعل إيجابي بين السردي وبعض الأساليب الشعرية المستجلبة من الخطاب الشعري دون أن يحدث هناك صدام حتمي، قاتل بينها.

يحدث هذا بسبب الطابع الهيولي المرن للنص السردي (خاصة الرواية)، وقدرته على "معالجة كل أنواع المواضيع"[16] وإدراج وتجميع مختلف الخطابات ذات الطابع الفني الجمالي أو لطابع المعرفي، دون أن يحدث إتلاف أو فساد لمنظوماتها الجمالية والدلالية الطبيعية، حيث وظفت الرواية ولا زالت توظف في هيكلها البنيوي مدارات أسلوبية و تناصية هجينة تتفرق في التاريخ، والاجتماع، في الديني والأسطوري، في العامي والمبتذل؛ "فالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات"[17]، تتكلم كل الأصوات وتستجلب ما تشاء من النصوص المتراكمة بفعل كلام وكتابات البشر.

لكن ألا يؤثر هذا في النسق السردي الذي يعبر كالنهر لنهاية الخبر أو الحكاية التي انبرت لها القصة أو الرواية، التي يعتبرها علم السرديات Narratologie " ككائن حي واحد و غير متقطع، مثل كل جهاز عضوي آخر"[18].

يمتلك النص السردي حسب امتداداته اللغوية و النصية، و بنيته الأسلوبية المترامية الأطراف، قدرة فائقة على الضيافة و استقبال أساليب و نصوص و خطابات خارجة على هويته الأسلوبية الأصلية، بمعنى أنه قادر على استيعاب ما يخرج عن نطاق السردي. و لا يؤدي الوظيفة الإخبارية، و إنما يؤدي وظائف جمالية أخرى تعزز شعرية وظيفة الإخبار، و يبدو هذا الازدواج الوظائفي جليا في تعريف هيغل للرواية التي يقدمها باعتبارها "جهدا لتجميع مثالية الشعر و نثر الواقع الاجتماعي"[19]. ولعل هذا ما حدا أيضا بتماتشكوفسكي إلى وضع تصنيفه الأسلوبي المشهور لحوافز الرواية إلى حوافز لغوية حرة Motifs libres وحوافز مشتركة Motifs associés، حيث لاحظ " أن بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما البعض الآخر منها لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي. فحتى لو سقط أحدها فإن القصة تبقى محتفظة بانسجامها، و تسمى الحوافز الأولى((حوافز مشتركة))، أما الثانية فيسميها ((حوافز حرة))"[20]

رغم أنَّ هذا التبرير البنيوي يبدو مقنعا لتفسير قدرة الرواية والنصوص السردية عامة على استضافة أنماط وأساليب غير سردية. إلاَّ أنَّ الحالة الأسلوبية التي نتحدث عنها في هذا المقال تتجاوز ذلك إلى التركيز على معالجة ظاهرة طافحة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي "استضافت الشعري واستثمرت تقنياته وخاصياته فأكسبتها أبعادا شعرية وجمالية ووسمتها

بسمات المغايرة ومظاهر الاختلاف عن سائر الأشكال الروائية الأخرى"[21] وبذلك فقد حالة شعرية جديدة ارتادت بها أفاقا جمالية سحبتها من الطابع التسجيلي والإخباري وأخرجتها من نطاق السرديات الكبرى وأجناسها المعروفة، وجعلت منها نظاما شعريا واعيا، متيقظا ومتحفزا، جسم نصي سابح في التاريخ والواقع، منفتحة مساماته تمتص عنف اللحظة التاريخية وتمزقها. وذلك بفتح القنوات الشعرية المتاحة للشعري، فيتحول السردي إلى نقيض ماهيته ووظائفه المعتادة؛ يتحول إلى حالة تحفيز للوعي، وذلك باختراق ضحالة السرد الإخباري الذي يعبر عادة من حيث يعبر الخبر والتاريخ في الواقع المادي، والعبور إلى فضاءات التخييل الجموح والمتعالي التي تعيد تفتيت القواقع الصلبة للواقع وتقاليد الوعي والإدراك الموروثة وزعزعة الإدراك المطمئن للعالم، فتصبح بذلك أقرب "للشعر الذي يقدم للغة الأدبية شكلا مقاوما في علاقاته مع الواقع الاجتماعي والتاريخ"[22].

أ/ من اللغة السردية إلى اللغة الشعرية:

لا يقتصر الأداء الشعري لبعض الروايات الجزائرية المعاصرة على توظيف اللغة الشعرية، على غرار روايات أحلام مستغانمي، وإنما يستهدف أساليب شعرية أخرى هي من مستلزمات الشعر عادة كالاحتفاء بالأشياء و تذويتها وجعلها تتراقص على إيقاع وجودي جديد يخالف منطقها الأصلي تقترب بها من الخطاب الشعري الذي "يحدث تغييرا جوهريا في علاقتنا مع الأشياء ورؤيتنا للعالم"[23]

كما تعتمد الرواية الجزائرية المعاصرة على إعادة تشكيل النحو الاجتماعي والعبث بقوانينه وأنساقه وذلك بالتعالي الفني والجمالي؛ حيث يتم انجازه خطابيا من خلال توظيف أنساق فنية داخل الرواية كالرسم والموسيقى والمسرح والرقص. تجسدها شخصيات روائية متميزة فنيا أو ثقافيا.

كل هذه الآليات الفنية والجمالية تستهدف كسر النسق الكلاسيكي للحكي، وإعطاء طاقة شعرية أكبر للرواية، تجعلها تتحرر وتنعتق من قيود وتقاليد الكتابة المكرسة، لمجابهة التباسات الواقع والحقيقة وغموض التاريخ. وكأن الرواية الجزائرية اهتدت إلى البعد التدميري الذي طبع الأعمال الروائية لفرانز كافكا الذي يقول عنه موريس بلانشو

Maurice Blanchot "بأنه ربما أراد تدمير روايته (فنيا) لأنه كان يعتقد أنها ستزيد من فداحة سوء فهم العالم"[24].

لكن كيف تشتغل هذه الحالات الشعرية داخل الرواية، وتقدر على خلق الائتلاف بين السردي والشعري، وتحولهما إلى حالة جمالية؟

في البداية لا بد أن ننطلق في هذا التحليل من العتبة الأولى لتفعيل الشعري داخل النص الروائي، والمتمثل في الأداء الشعري للغة الروائية، حيث تقترب في كثير من الأحيان من لغة الشعر نفسه، ما يجعلنا نعتقد ونحن نقرأ مقاطع بعض الروايات أننا نقرأ قصائد شعرية:

" هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل. تمتطي جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق. وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه..."[25]

يغرق هذا المقطع الروائي في النسق الأسلوبي الذي اعتدناه في الشعر العربي المعاصر (يقترب كثيرا من القول الشعري لنزار قباني وبدرجة أقل من شعر محمود درويش). حيث تبرز مجموعة من الظواهر الشعرية كالانزياح، وعمليات الإسناد المفارقة وعطف ما لا يعطف... إلخ. وهو ما يشكل ظاهرة غالبة خاصة على روايتي أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد وفوضى الحواس التي أخذنا منها هذا المقطع، والتي"خضعت لضرب من الخرق تمثل أساسا في تغيير الترتيب المألوف لعناصر الجملة وتشويشه"[26].

وفي مقابل ذلك، يتسبب هذا التشويش الشعري في ذهاب النسق السردي لهذا المقطع وتعطل وظيفة الأخبار المنوطة به، بحيث لا نكاد نمسك بشيء عن أخبار المكان والزمان والشخصيات أو الوضع السيكولوجي والاجتماعي والتاريخي للعالم الروائي **لفوضى الحواس**"التي بلغت فيها اللغة حدا كبيرا من التكثيف والإيحاء والغموض"[27] فهل سقطت الرواية عن صهوة الإخبار ووقعت فيما يقع فيه الشعر من تسرب للدلالة وانتشارها على غير هدى"فتتحول بذلك إلى مجرد خطاب بلاغي"[28] كما يقول ميخائيل باختين؟

الرواية لا تعامل الشعري كما يعامله الشعر. في أغلب الروايات الجزائرية من هذا النوع، يُضخ النسق الشعري وأساليبه الآتية من الممارسة الشعرية لتفتيت النسق السردي الخطي، وأنماطه التعبيرية الكلاسيكية، التي لا تحتمل مطاردة حالات الوعي المتعالية على

الواقع المادي كحالة الحب الدرامية بين المرأة والرجل، التي تحولها كيمياء الظروف الوجودية والتاريخية إلى طفرات نفسية عاقة لنسل تاريخ الحب والعاطفة الممتدة بين الرجل والمرأة؛ فتأتي طاقة الشعري لمطاردة طيفها الهارب بعيدا عن الذاكرة التاريخية ومضامين النصوص والمرويات القديمة التي انبلجت على مر التاريخ لسرد قصص الحب. فتتحول بموجبها الرواية " إلى حركة دائبة لتجلي و انبجاس كل ما يمضي ويختفي"[29] بفعل حركة التاريخ الطبيعية.

و بعد الفراغ من مطاردة هذه الحالات الواعية المتجددة بالبداهة في حياة البشر، يعود النص الروائي لأداء وظائفه السردية المعتادة:

" كادت تسأله: لماذا لبس ابتسامته معطفا للصمت، اليوم بالذات، بعد شهرين من القطيعة" [30].

يبرز هنا في هذا المقطع مفصلين سرديين أساسيين في الرواية هما الحوار و السرد. و يتوسطهما مقطع شعري. و هو ما يؤكد ما نذهب إليه، عن طريقة اشتغال الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث لا تستسلم هذه الأخيرة تماما للشعري، و إنما يتم إقحامه لأداء بعض الوظائف الجمالية و الدلالية التي يستهدفها الشعر عادة كتكثيف الدلالة و تعويمها، إثارة الغموض و الصدمة الجمالية، خلق الفراغات النصية و المسافات الجمالية التي تستدرج القارئ و تورطه في لعبة المعنى، ثم تتراجع بعد ذلك لتفسح المجال للنسق السردي، يكمل مجرى الرواية.

لكن من أين تستمد الرواية المبررات النسقية و الخطابية لممارسة هذا التعالي اللغوي، الذي يبلغ في بعض الأحيان مستوى النسق الشعري. الذي اتفق النقاد على اعتبار لغته مخالفة في جوهرها و وظائفها للغة المعيارية الإخبارية؟

ب/ من المسرود إلى احتفالية الفنون:

من المبررات و الحوافز النصية التي تقدمها الرواية الجزائرية المعاصرة ذات الطابع الشعري لكتابة السردي بلغة شعرية متعالية على اللغة المعيارية المستخدمة في كتابة النصوص السردية عادة، هي نمذجة شخصيات روائية تتعدد أصواتها الإيديولوجية و الثقافية. و شحنها بالكفاءات الفنية اللازمة للارتقاء إلى الشعري. كاستخدام شخصية الشاعر، الفنان التشكيلي، المسرحي، راقصة الباليه، المثقف، الأستاذ الجامعي...الخ.

و يمكن من خلال الجدول الآتي أن نتحقق من درجة تواتر هذه النماذج من الشخصيات في الرواية الجزائرية المعاصرة:

الروائي	عنوان الرواية	نماذج الشخصيات
واسيني الأعرج	*سيدة المقام	– راقصة الباليه، أستاذ، تاريخ الفن، مدربة رقص...
	*شرفات بحر الشمال	– نحات – عازفة كمان – مديعة حصة شعرية
	*كرماتوريوم:سوناتا الأشباح القدس	–فنانة تشكيلية – عازفة بيانو – عالم آثار...
أحلام مستغانمي	* ذاكرة الجسد	فنان تشكيلي، روائية، شاعر
	* فوضى الحواس	فنان تشكيلي، روائية، شاعر..

ما يبرر هذا الاستخدام المتواتر للنماذج الثقافية و الفنية الراقية هو بحث الرواية الجزائرية المعاصرة عن أنساق تعبيرية جديدة تتجاوز الأنماط الكلاسيكية. تمتح من شعرية أرقى و أقوى من اللغة الإخبارية التي تتقاذفها كل الألسن حتى على الصعيد اليومي المبتذل. تحاول أن تتجاوز اللغة المكرورة المنصاعة للنماذج التعبيرية اللاوعية التي ترزح تحت سلطة الاجتماعي و منظومات القهر السياسي، الديني و الأيديولوجي، فالروايات بتوظيفها لهذه الشخصيات الصدامية الثائرة على الواقع أصبحت تتكلم لغة جديدة، تأبى التكرار و الاستسلام لعنف اللحظة التاريخية، تحاول أن تتكلم لغة روائية منزاحة تجاري حجم المأساة، " تجعل من الرواية و كل ما تقوم به معركة ضد قوى الزمن"[31]:

" و أنت !! ما أصعبك في هذا الفراغ المقلق...الفنان؟ المتوحد و الوحيد. المضاد لكل طقوس المدينة. الجامعة هي مكانك للتنفس بدأت تنكسر داخل ذاتها !! عندما أغادرك أيها المسكين – قال هذا قبل أن تأخدها إغفاءة الموت

و قبل أن تستمع إلى كلماتها الأخيرة – ستبقى وحيدا .ببوهيميتك وحبك للفن. ستدفن داخل جسدك. إني أعرفك. ألمس جرحك. القادمون الجدد. حراس النوايا يلوحون من بعيد بالحرف الوهاج الذي صار حرفا صدئا"[32].

في هذا المقطع المأخوذ من رواية "سيدة المقام" لواسني الأعرج تبرز ازدواجية الحيل الفنية التي يستخدمها الكاتب لشحن رواياته بطاقات تعبيرية متميزة، تمكنه من استجلاء الواقع و التاريخ و الإنصات إلى نبضه الوجودي. حيث يتأتى ذلك من خلال توظيف شخصيات مشحونة ثقافيا محفزة لغويا و شعريا و فنيا، لبلوغ مستويات أنطولوجية متجاوزة للواقع متعالية عليه، تمكنها من النظر إليه نظرة شمولية عميقة. في مقابل ذلك تقدم هذه الشخصيات النموذجية، تبريرات خطابية للغة الشعرية الراقية التي توظف لمسايرة تيار الوعي الوجودي و التاريخي الذي تنضح به الرواية الجزائرية المعاصرة. كما يتجلى في روايات أحلام مستغانمي التي تذوب فيها الشخصيات الاجتماعية العادية. التي تتحرك في عالم البشر الواقعي، تأكل الطعام و تمشي في الأسواق و تندس في غبراء الناس، و تحل محلها شخصيات ثقافية نخبوية، كالرسام و الروائي، الشاعر، رجل السياسة، العسكري المدجج بالأوسمة و النياشين. حيث تغدو روايتها خطابات لأدب تراسلي بين الفنانين و الفئات المثقفة، تتبادل الآراء و الرؤى حول الواقع و الوجود و التاريخ و الفن. كأن الرواية الجزائرية المعاصرة تذكرت أصلها القديم فأصبحت ملحمة تعج بالآلهة؛ آلهة الفن و الجمال:

"... ثم وجهتَ كلامك إلي:

متى تشفى أنت من هذه المدينة؟

كان يمكن أن أقول لك لو كنا على انفراد " يوم أشفى منك !

و لكن زياد أجاب ربما نيابة عني:

نحن لانشفى من ذاكرتنا يا آنستي.. و لهذا نحن نرسم.. و لهذا نحن نكتب..

و لهذا يموت بعضنا أيضا.. رائع زياد.. كان مدهشا و شاعرا في كل شيء.

كان يقول شعرا دون جهد و يغري دون جهد"[33]

ج/ الخروج على النحو الاجتماعي:

من القيم الشعرية التي تطفح بها الرواية الجزائرية المعاصرة، مجاراتها لأهم آلية أسلوبية يوظفها الشعر المعاصر، و هي لعبة الانزياح التي يمارسها على القيم النحوية المعيارية في شتى مركَّبات النص الشعري، على مستوى اللغة و البنية التركيبية و الإيقاعية و حتى على البنية التصورية.

و إذا كان الشعر يقوم بعمليات اختيار مفارقة على مستوى السلاسل الكلامية المعيارية من أجل خلق انزياحات تؤدي إلى كسر أفق التوقع لدى متلقي الشعر. فإن هذا النوع من الروايات المخصوص بهذه الدراسة، يقوم بعمليات هدم و إعادة تركيب مفارق للبنى و الأنساق الاجتماعية بضرب سلسلة الأسباب و القوانين الكلاسيكية، المألوفة في تفسير و تحديد ماهيتها ، المسؤولة عن أقلمتنا الاجتماعية و تماسكنا الوجودي. حيث يغدو " التأليف الروائي تمازجا مفارقا لمجموعة من العناصر الهجينة و المتقطعة المدعوة لتتضافر في وحدة عضوية في حالة توتر دائم"[34].

تمارس الخطابات، الحوارات و التعليقات المبثوثة في الأنساق اللغوية (الشعرية) للروايات الجزائرية عملية هدم عنيفة للمنظومات الجاهزة للإدراك الاجتماعي المستسلم للقيم التلقي الموروثة و المفاهيم المستجلبة من مركزيات فهم و تفسير العالم، كالمركزية الدينية أو التقاليد أو التاريخ أو المرجعيات الأيديولوجية. و التي تحجب عنا حركة التأويل و الإدراك الحر لجوهر الأشياء و ماهيتها المتحركة دائما بسبب تحرك الحياة البشرية ذاتها. و توالد قيمها الوجودية و الأنطولوجية باستمرار.

ويتحقق ذلك نصيا داخل نصوص هذه الروايات مرة أخرى، بفضل الحوافز السردية المستخدمة في الروايات الجزائرية ذات الطابع الشعري. و يأتي على رأسها توظيف اللغة الشعرية التي تكسر الأنماط اللغوية الكلاسيكية في التعبير السردي، القادرة على اختراق الواقع و استبطانه دون الاستسلام له كما تفعل حركات المحاكاة و النقل الواقعي.

كما يتأتى ذلك من خلال اختبار نماذج عالمة للشخصيات. تُشحن بملكات النقد و الوعي، و التحليل الأنطولوجي. بالإضافة إلى أوضاعها الاجتماعية المتحررة و الثائرة. و التي تسمح لها بالانفلات من الرضوخ الاجتماعي و الاطمئنان لأنساقه القائمة السالبة. مع وضع

هذه الشخصيات في حالة تعارض و مفارقة لواقعها الاجتماعي المباشر الذي تعيش فيه. و قد دفع هذا التموضع الوجودي الصدامي لشخصيات الروايات من هذا النوع جورج لوكاتش إلى القول بأن "سيكولوجية البطل هي من طبيعة شيطانية"[35].

و هو ما يترجمه الرفض العدواني الشرس تقريبا لكل شخصيات الروايات الجزائرية التي يتم تعويمها بحالة خرق النحو الاجتماعي للثقافة الاجتماعية السائدة، المطمئنة للتقاليد الموروثة، تقول بطلة رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق في فصل " دعاء الكارثة":

" الزمن هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي و قسنطينة لا تتحدث إلا بلغة الماضي،

أعبر شارع "عبان رمضان" و الماضي يتناثر من حولي مع نداء صلاة الظهر: الله أكبر...

[...]

الناس هنا لا يخافون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت:

اللهم زنّ بناتهم"

قالوا: "آمين"

و حتى حين قالت:

"اللهم يتم أولادهم"

قلو:"آمين"

و حتى حين قالت:

"اللهم رمّل نسائهم"

قالو:"آمين"

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة..."[36].

من الناحية الإجرائية لا يمكن تحديد القيم الشعرية المرتبطة بخرق النحو الاجتماعي في العوالم الروائية، بالاستعانة بالإجراءات الأسلوبية المعتمدة في تحليل ظواهر الانزياح في الشعر، بمعنى تحليل الأنساق اللغوية و تحديد مواضع الخروقات فيها بإجراء تقابلات بين اللغة الشعرية

و اللغة المعيارية. و إنما يكون ذلك بالابتعاد عن النسق اللغوي و الاشتغال على المستوى التلفظي و التداولي لهذه الأنساق، و ذلك باستجماع الخطابات التي تفيض من الأنساق اللغوية، السردية للرواية و معالقتها مع الأنظمة المعيارية الجاهزة للأنساق الأيديولوجية و التاريخية للواقع.

د/ من المسرود إلى احتفالية الأشياء:

من المسالك الشعرية التي تخترق النسق السردي و تعارضه في الرواية الجزائرية المعاصرة، يمكن أن نحصي أيضا تجنب النهر السردي للعالم الروائي المحايث بالضرورة للعالم الواقعي، المرور من حيث تعبر الوقائع التاريخية المادية و القصص الاجتماعية الواقعية. حيث تجانب أغلب هذه الروايات الرسم الكلاسيكي الواقعي للعالم و نماذجه السردية المترسبة من حركة تقدم التاريخ. و هو ما يجعل من هم التأريخ يتراجع إلى المشهد الخلفي لصورة الخطاب الروائي. و تحل محله ظواهر تلفظية جديدة تستثمر في " لعبة الاستبدال الشاسعة داخل نظام له وجود قبلي هو اللغة"[37].

و تقوم هذه اللعبة اللغوية و الشعرية بإعادة تنظيم العالم و أشيائه وفق نسق جديد من الارتباطات المفارقة للارتباطات المنطقية و السببية. قوامها إعادة تسمية الأشياء بمسميات جديدة، و شحنها بماهيات مفارقة لماهيتها الأصلية. و ذلك من خلال إحلالها داخل نظام خطابي جديد داخل اللغة. يتخلى عن مهامه التأريخية و يتحول إلى " تعبير لا زمني للإنسان"[38]. يتولى رسم التاريخ التراجيدي و العاطفي لشخصيات الرواية، الذي ينبلج داخل خراب الواقع، كصورة البرق في سماء قاتمة:

"أيتها البلاد التي نكست كل رايات الفرح و لبست حدادها و انتعلت أحذيتها القديمة التي أذلت فرحتها، لا تكثري الدق، لم أعد هنا. فقد خرجت باكرا هذا الصباح و لم أنس أبدا أن أغلق ورائي كل النوافذ و الأبراج و أسد القلب للمرة الأخيرة و أقسمت أن لا ألتفت ورائي و قلت في خاطري ليكن، للحب ثمن و علي أن أدفعه مثلما فعل ميمون و هو يأخذ سيارته في ذلك الصباح لتلبية نداء غامض في داخله اسمه الموسيقى"[39].

إن هذا البعد الاحتفالي بالأشياء في الرواية، يجعلها تقترب من الأمزجة الأسلوبية للشعر الذي يحاول عادة رسم تاريخ جديد للأشياء و الكلمات التي " تنسي تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها"[40]. وتنشأ منشأ جديدا، ولادة متجددة وفق التاريخ السيكولوجي الخاص للمبدع و تصوراته الوجودية و تموضعه داخل سديم معاني العالم المتدفقة من الأشياء و الموجودات؛ باعتبار أن الأدب عموما و الشعر خصوصا هو " حركة نفي تقوم بفصل الأشياء عن ماهياتها و تدميرها من أجل التعرف عليها"[41]

و قد أطلق ميشيل بيتور، تبعا لهذا المسلك الأسلوبي للرواية مصطلح " الشعر الروائي"[42].حيث يقول " إن الشعر الخيالي، أو إذا شئنا الرواية كشعر عرف كيف يستفيد من أمثولة الرواية ليكون شعرا جديرا بأن يوضح ذاته و أن يعرف عن نفسه و واقعه، و يمكنه إلى ذلك أن يحتوي على تفسيره الخاص"[43].

و تعتمد الرواية الشعرية أو الشعر الروائي كما يسميه بيتور على حركة توازنات بين الواقعي و النصي بين الأشياء و الكلمات و ذلك بتشكيل خطاب لغوي يحافظ دائما على نواة صلبة تسمح بالعودة إلى الواقعي و اليومي و التعرف على أشيائه و قوانينه العادية، المألوفة لدى الناس.

ثم ما يلبث هذا الخطاب أن يعود ليخلق قوانينه الخاصة. و خرق أنساق إدراك الأشياء لدى المتلقي. و هذه الحركة من التوازنات بين الشعري و المعياري لا تأتي هكذا اعتباطا و إنما تستند كما يقول باختين " بشكل عام إلى الوعي اللغوي المعاصر للمؤسلب، و اللغة المعاصرة توفر إضاءة معينة للغة المؤسلبة: تبرز لحظات و تبقي في الظل لحظات أخرى"[44]. و علة ذلك أن الرواية الشعرية تخشى أن تقع فيما يقع فيه الشاعر أو القصيدة (خاصة القصيدة المعاصرة) و هو الوقوع في الغموض و التجريد و تشظي المعنى الذي يُذهب الفهم أو يؤدي إلى التغريب عن الواقع، فتفقد الرواية علة وجودها الأصلية باعتبارها " الشيء الذي بواسطته تتمكن الحقيقة من أن تعي ذاتها لتنتقد نفسها بنفسها فتتبدل"[45].

و تتحقق هذه التوازنات بين الاحتفاء الشعري بالأشياء و تركها تندمج في نسقها السردي الطبيعي، بعد التعويم المفرط للعب الغوي الشعري، سواء داخل المقاطع ذات الطابع الشعري أو بترك فسحات أو فراغات للممارسة السردية التي تقترب من الاشتغال الكلاسيكي

و الجمل الخبرية المعيارية. " فالمسألة اللغوية في السردانية، تحتاج إلى براعة المزج، كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجا مدروسا يراعي فيه رقة الذوق"[46] .كما يتجلى في المقطع الموالي الذي يمتزج فيه الشعري و السردي و ينصهران و يتعايشان ليشكلا لغة روائية جديدة:

" عندما قدّمت (مريم البطلة) العرض الأول من باليه البربرية كنت السماء قد دخلت دفعة واحدة إلى قلبي. و انحنت الأغصان الصغيرة تقبل الأتربة الجافة و شقوق الأرض و الألوان الصفراء و حنين الأشياء المبهمة التي تتثائب بحياء في داخلنا"[47].

خاتمة:

علاوة على هذه الأسباب و المظاهر الأسلوبية و الخطابية التي بررنا بها نزوع الرواية الجزائرية المعاصرة إلى تقمص اللغة الشعرية. يمكن أن نضيف عاملا جوهريا أخيرا، لا يتسع مجال هذا المقال لاستعراضه و تحليله، و هو فعل التجريب الفني الممارس من طرف الروائيين الجزائريين على نماذج تعبيرية مختلفة، يأتي على رأسها نموذج الكتابة الشعرية، حيث يتم استعمال الذاكرة الشعرية العربية و تعويمها بالكتابة الروائية و التي يمكن استجلاء آثارها من خلال حركة التناص الدؤوبة داخل النصوص الروائية و التي تصل في بعض الأحيان إلى التصريح العلني بالمصادر الشعرية.

الهوامش:

1. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص،تر:عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية، العراق،ص 05
2. نفسه، ص 09
3. Yves Reuter. Introduction à l'analyse du roman. Armond coli. Paris. 2009. p123
4. Paul Aron et autres, le dictionnaire du littéraire. PUF. Paris.2010 p 680
5. Jean Cohen. Théorie de la poéticité. Ed. José Corti.1995.P278
6. Ibid. P14
7. Yves Reuter. Introduction à l'analyse du roman. Op.cit. p11

8. Ibid. P11
9. George Lukács, la théorie du roman. Gallimard.2009.p84
10. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكاتب و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 177
11. واسيني الأعرج. كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) منشورات الفضاء الحر. الجزائر.ط1.2004.ص65
12. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p680.
13. Jean COHEN, la théorie de la poéticité. Op. cit. p125.
14. Ibid. p278.
15. Ibid. p200.
16. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p680
17. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. تر: محمد برادة. رؤية النشر والتوزيع القاهرة. ط1. 2009. ص64.
18. تزفيطان طودوروف. الشعرية. تر: شكري المخبوت. رجاء بن سلامة.دار توبقال للنشر . المغرب. ط2. 1990 ص26
19. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p682.
20. حميد لحمداني. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء.ط1. 1991.ص22.
21. زهرة كمون. الشعري في روايات أحلام مستغانمي. صامد للنشر والتوزيع. تونس. ط1. 2007. ص09.
22. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p582.
23. Jean COHEN, la théorie de la poéticité. Op. cit. p149.
24. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Gallimard. 1981. P 62.
25. أحلام مستغانمي. فوضى الحواس.
26. زهرة كمون. الشعري في روايات أحلام مستغانمي. ص80.
27. نفسه . ص111.
28. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص74.
29. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Op.cit. P43.
30. فوض الحواس .

31. Georg Lukács. La théorie du roman. Op.cit. P 121
32. واسني الأعرج، سيدة المقام، ص ص 35 36
33. أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. دار الآداب، بيروت. 2011 .ص 200
34. Georg Lukács. La théorie du roman. Op .cit.p79
35. Ibid. P84
36. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للطباعة و النشر، لبنان 2003،ص ص 51.552
37. Gérard Genette. Figure I .Seuil.1966.p262
38. Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Seuil. 1972. p65
39. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ص82
40. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1988. ص322
41. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Op.cit. P44.
42. ميشيل بيتور. بحوث في الرواية الجديدة.(سلسلة زدني علما). تر. فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط3 .1986.ص37
43. نفسه، ص 38
44. ميخائيل باختين الكلمة في الرواية. ص 39
45. مشيل بيتور. بحوث في الرواية الجديدة، ص 39
46. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة الكويت. 1998.ص113.
47. واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 53