مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة1 المجلد(20)– العدد (02) (ديسمبر،2019)- ص 153-172
ISSN 1111-5149 /E.ISSN 2430-2588

فعاليات الوصف وآلياته في الخطاب القصصي عند "السعيد بوطاجين"

Description and Mechanisms in the Story of «Said Boutagine »

مديحة سابق، جامعة أم البواقي sabegmadiha@gmail.com

تاريخ الاستلام: 12-10-2019 تاريخ القبول:08 -11- 2019

ملخص:

احتضنت التجربة القصصية عند "بوطاجين" الفعاليات النصية من خلال التداخل الحاصل بينها مما يجعل منها بنيات نصية متأسسة داخلة في تقاطع مع البنيات النصية الأصلية وتغييرها بما يوافق خصوصية السياق القصصي، والتي تعمل على بلورة الأبعاد الدلالية للنص وإحكام العلاقة التلقائية بين النص والقارئ. وفي ذلك تفعيل وتحقيق لقيمة النص الإنتاجية ببنيته العامة.

وما يمكن التأكيد عليه أن تعدد الفاعليات النصية ضمن النص الروائي الواحد هو من مميزات الرواية العربية التي تبحث دوما عن التفرد في البناء الفني والموضوعي.

الكلمات المفتاحية: فعالية، آليات ، القصة، الوصف.

Abstract

Boutagine's story experience embraced textual activities through its overlapping, making them established text structures at the intersection of the original text structures and altering them in accordance with the specificity of the contextual story, which works to develop the semantic dimensions of the text and tighten the automatic relationship between the text and the reader. This activates and realizes the productive value of the text in its general structure. What can be emphasized is that the multiplicity of textual activities within the single narrative text is one of the characteristics of the Arabic novel, which is always looking for exclusivity in the artistic and substantive construction.

keywords: Effectiveness; mechanisms; story; description.

مقدمة:

السرد هو طريقة الحكي والإخبار، وقد وجد بوجود الإنسان وفي كل المجتمعات ويرجع ظهوره كجنس أدبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مانحا لنفسه خصوصية، استطاع من خلالها أن يصور الواقع وينقل تجربة الإنسان في الحياة بتفاصيلها الدقيقة بكل صدق، ليشكل الخطاب القصصي محورا بين الإنسان والعالم، بين الخيال والواقع، وهو خطاب اجتماعي، سياسي، أيديولوجي، قائم على شبكة التساؤلات التي مصدرها: الإنسان، الطبيعة، التاريخ، العلم، الدين، ...كمحاور لموضوعاته التي من خلالها تنبعث رؤى واعية وبنى جديدة تضيء معالم الواقع.

وقد اتجه هذا الأمر في بدايته إلى الثورة يستقي من بطولاتها ومواقفها موضوعاته العامة مسخرا التنوع في استثمار آلياته الروائية، وفي هذا المجال نجد كوكبة من الكتاب والمبدعين أمثال: جيلالي خلاص، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج، الطاهر وطار، الحبيب السائح، السعيد بوطاجين،... موضوع الدراسة، إذ عمد في العديد من مجموعاته القصصية إلى التنويع والاختلاف الذي مثلته الموضوعات التي تناولتها وفي هذه الإبداعات التي طبعت بطابع السخرية ابتداء بالعنوان إلى نهاية القصة.

وبداية لنشأة أوضاع جديدة قد تمثل كسرا وتحولا في مسيرة الثقافة وتعديلا في خط هذه المسيرة، لكن حدوث مثل هذه الانكسارات والتحولات والتعديلات في أنساق القيم، جعل القاص يرصد الواقع الحالي محاولا استشراف النظرة إلى القيم التقليدية والثوابت المتوارثة الراسخة في بنيتنا مع الإيمان بفاعلياتها وجدواها في توجيه الحياة العامة.

والحق أن هذا المسلك قد سلكه كثير من أعلام الرواية والمسرح والأعمال الدرامية بشكل عام، ففي تراثنا الأدبي نجد: "بخلاء الجاحظ" مليئا بالصور المضحكة التي تكشف عن أنماط التفكير في المجتمع وعن بعض العادات والسلوكات البشرية التي لا تزال تنتقل عبر الأجيال والعصور، كما أن الأمر يتعلق بصفات تتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل.

لذلك فالقاص يسعى من خلال نصوصه السردية إلى قراءة الواقع ونقده وفق رؤية واعية لحقيقة المثقف في الوعي الجزائري، لذلك يصور القاص ذلك التمزق الذي

لا يؤسس لشيء إلا لتدمير العقل الذي مهمته الارتقاء والإصلاح، فجاءت مجموعاته القصصية بأسلوب حكائي في بناء لغوي يتسم بالتوالد والتشاكل النصي وهذا ما جعل نصوصه تنفتح على عديد من التأويلات ابتداء من العنوان إلى آخر النص، وتدفع القراء من خلال ذلك إلى ممارسة أفعالهم القرائية والتأويلية قصد بلوغ مرامي قصية تبحث لنفسها عن تبوء مكانة سامقة في القراءة والتأويل، متميزة بها عن غيرها من القراءات دون أن تدعي لنفسها أحادية القراءة وضمان الوصول إلى المعنى والدلالة، إنما تتوسل كل قراءة بما أوتيت من إجراء، ونزع وشاح التدثر عن معانيه، ذلك أن كل قراءة هي عملية إنتاج جديدة للنص الأول، أما آليات الوصول إلى الدلالة فتختلف سبلها بين قراءة وأخرى لتنزع في الأخير إلى إبراز تعالق الدوال بمدلولاتها وفق مجمل العلائق التواشجية التي تربط مكونات النص، وفي الآن نفسه تروم إلى تتبع المسارات التي تختزنها جملة الملفوظات السردية التي كونت الإطار العام للقصة، من خلال عمليات السرد والوصف والحوار لتشكل آلية الوصف أهم هذه الآليات استثمارا في بناء جسد النص.

ومن هنا خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفة تحاول تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني، وامتدت دراسته إلى عمق الماضي الثقافي محاولة الإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة.

1- اللغة عند بوطاجين:

ينطلق الحديث عن اللغة من الدرس اللساني والإشارة إلى ما قدمه "دي سوسير" ضمن ثنائية اللغة والكلام باعتبار الكلام متتالية من الكلمات تستعمل للتواصل اليومي بين الأفراد، أما اللغة فهي <<الانتقال من إنتاج الخطاب إلى دراسة خصوصياته ومميزاته، والتخلي عن النزعة المعيارية المتمثلة في فرض القواعد لتهتم برصد الواقع>> (محمد سالم محمد الأمين طلبة، 2008، صفحة 08) أي: أن القاص لا يستخدم اللغة بوصفها وسيلة الخطاب بل يعتني بها لكونها غاية في ذاتها، وهي أثناء ذلك تقوم بإيصال الخطاب المعرفي المطلوب بمقولاته المتعددة من حيث هي <<مرآة تعكس الفكر أو وسيلة للتعبير عن الأفكار وتواصلها وتبادلها>> (محمد عبد المنعم خفاجي ، 2002، صفحة 30)

حيث يمكن أن تمثل تجربة الإنسان فيما يحكيه النص، كما يسعى القاص من خلال ذلك إلى خلق واقع ترسمه اللغة بانزياحاتها التي تسعى من خلالها إلى تسكين المتحرك وتحريك الساكن، وكل هذا وفق لقواعد اللغة التي تسعى إلى كسر النمط والمألوف في مقابل بناء الغريب، وهي أداة خلق وتجسيد وإدهاش (بسام قطوس، صفحة 120)

وهو المنحى الذي خط به "السعيد بوطاجين" مجموعاته القصصية المعبرة عن رؤية الذات، وهموم الشعب بأكمله، وبمشاكله وتناقضاته وهواجسه عبر تجربته الفنية والفكرية التي مالت إلى التلميح في لغتها الشعرية المنبثقة من الداخل والمعبرة عن خفايا النفس في مواجهاتها للواقع فلجأ القاص إلى توظيف الرمز للتعبير عن التغيرات الحاصلة في المجتمع، كما وظف اللغة بإمكانياتها الخارقة للتعبير عن الواقع، وتصف "جوليا كريستيفا" علاقة الواقع باللغة في قولها: <<أن اللغة تمثل أحداث الواقع وترمز إليها إذا تسويها>> (صلاح الدين بو جاه، 1993، صفحة 101)

وبما أن اللغة وسيلة يفصح بها القاص عن نياته ويبلغ بها أفكاره فإنها تأخذ القارئ إلى دلالات لا تنتهي، ولا تأخذ نسقا واحدا بل تنطوي على إشارات فكرية عميقة تستمد طاقتها الشعرية من انحراف عناصرها وترى "نبيلة ابراهيم": <<أن لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعا معاشا ويمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بتوقعات كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية>> (نبيلة ابراهيم، 1994، صفحة 32) ، وهذا ما جسده "بوطاجين" في قصة "للضفادع حكمة" قائلا: <<ولما بقيت له ورقة واحدة، مررها من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى نفشها وهم بإلقائها في المستنقع غير أنه سواها من جديد، تأملها بجنون وراح ينشد: <<أنا باللحم لأفواهكم، وأنتم بالنار لعيني، على الباطل قام صوابكم، وأنا الحياء يغويني، رماد وليل وراءكم قدامكم الأرض حجاج، مشيت لبلاد الفكر ورأيت السماء العالية تعز نجومها، والبلاد الغالية تذل همومها، طالت الغربةّ، وإلى وطني جئت، لقيت الخلائق تصلي لذنوبها، استغفرت العزيز وبالحكمة ناديت، هذه البلاد من حق الكريم يخونها>> (السعيد بوطاجين، 2009، صفحة 109)

استثمر القاص ضمن النص السابق اللغة بشكل يأخذ نسقا مختلفا، يتشكل ويتنوع متجاوزا النمط المعياري تارة، ومسايرا له أخرى، إذ تنطوي على إشارات فكرية

عميقة في كثير من الأحيان، تستمد طاقتها الشعرية من انحراف عناصرها، وهي بهذا تؤدي وظيفتها التواصلية.

وهذا ما حرص عليه "بوطاجين" في قصته مغارة الحمقى" التي تنهل من الأسطوري في مضمونها باعتباره وجه من أوجه الواقع الثقافي، مرتبط بالواقع في أولوياته، أبطالها كائنات خارقة يستمد ذكرها عبر العصور، ويتم استحضارها لمقاربة الواقع بمضامينها تشبيها وقياسا ومن خلال تقصي للفضاءات الحاملة لإشارات أسطورية وجدت الكثير من الخيال والخرافة يقول "بوطاجين": << نشيد بلد نسميه مغارة الحمقى، نكتب له راية ونشيد يثبت غير آبه بفصول أحد، لا بإنشاء ولا بالشتاء... وقف أحمد الكافر لصق النافذة المطلة على مدينة الفحم والدياثة.

كانت الحياة خارجة منها إلى أصقاع أخرى، مدينة الأشباح التي لا تعرف قدر الأنهار، ماذا ينتظر منها؟

لا شيء أيها الغريب – ينتظر صفحة على عشرة كتقييم أولي إلى أن تصل إلى البقية وقال المنطق خطأ الأخطاء- أخيرا الأقسام والطاولات والسبورة والمكنسة والمقلمة بأنه أصبح حشوا من فرط القراءة >> (السعيد بوطاجين، الصفحات 69-72)

فهذه التجربة فيما يحكيه هذا النص مبنية على الغريب في اللغة والشخصية والزمن والمكان وهو لا يبوح بسره ولا يكشف عن خفاياه، تاركا الفرصة للقارئ الذي يجتهد في إعادة تشكيل النص من جديد <<وما دام الكلام يخفي ويعلن ويحجب ويكشف، فإنه جوهريا لضرورة ملتبس ومبهم ومبني على تناقض أساسي>> (عبد الفتاح كليطو، 1999، صفحة 41)، وهذا ما جسده الملفوظ الآتي: <<ها هو الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل –عروس، عمال مهرة يخيطون رصيف أجريت له عملية جراحية فاشلة، لماذا؟ سألت لينبش ثانية وما ذنبه؟ هكذا نقضي على الوقت، وفي زوايا أخرى أبصرتهم تستبدلون عمودا بعمود مماثل ولما سألت عابرا شاسعا وقورا ربت على ذيله وأدار رأسه وبعد هنيهة علق بكبرياء: <<لا تسأل عن الشيب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا. بمنطق الصمت، أو أنك قدمت من شماء أخرى الشلام عليكم" "وعليكم والشلام، وشلى اللّه على شيدنا محمد خاتم المرشلين>> (السعيد بوطاجين، 2009، صفحة 18)

فهاته الجرأة في كسر النمطي على مستوى "اللغة والشخصيات والأحداث" التي تعكس ثقافتنا وتفرض على الشخصية أن تتكلم بلهجتها العامية "اللغة الواقعية

المفترضة للشخصيات" تأسر القارئ منذ لقائه الأول معها لذا عمد المبدع إلى خلق لغته وابتكار أسلوبه الذي حول من خلاله الانقلاب من القيود اللغوية المعروفة، وهو لا يتحرج من توظيف اللغة العامية لما فيها من قدرة على التعبير، مما يجعل المبدع يلون في تعبيراته، وينوع في توظيفاته ليخرج عمله لوحة فنية سحرها اللغة.

فاستخدم ألفاظا وصيغا نحوية وتعابير مستفادة من اللغة الحية، وتعمل على تقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات، وهو في نسيجه اللغوي الرافض للاختلاسات المختلفة وراء الإصلاح المزيف فقوله: "ولما سألت عابرا شاسعا وقورا ربت على ذيله وأدار رأسه" أو قوله: "عمال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة" حيث تخالف الواقع في كون الخياطة تتم على مستوى الثوب الممزق، والعملية الجراحية للإنسان المريض.

فهذا البعد الاستعاري المنحرف باللغة الواصفة التي لا علاقة تربط فيها بين الصفة والموصوف، وكذلك بين الفعل الإنساني (ربت) والعضو الحيواني (الذيل)، حيث استعار الإنسان وصفا حيوانيا يخرجه عن جنس البشر، إضافة إلى استبدال حرف "السين" بحرف "الشين" والذي مثل نقلة لغوية ورؤية انفعالية ودلالية وجمالية في خلق عالم المعقول من اللامعقول والممكن من اللاممكن.

ويظهر الانزياح في النص القصصي على مستويات متعددة كاستثمار القرآن الكريم، مدعما نصه لهذا التنويع للتعبير عن موقف أو بلوغ هدف في عالمه المتخيل، الذي لا يعمل على نقله كما هو بل يعيد تأسيسه وتركيبه وفقا لخياله وقدرته على التركيب والبناء متجاوزا المألوف من الألفاظ لأن: <<الإحساس الجمالي بنص أدبي ما ... تذوقه... يعني أن الملتقي قد تجاوز مجرد إدراك معاناة عن مجرد الإحاطة بجزئياته وفهم مفرداته وأنماطه اللغوية... ووصل به الأمر إلى حد توهج الخيال>> (محمد راتب الحلاق، 2000، صفحة 53)، ويمثل لذلك <<هل أتاك حديث النافذة؟ تقول لي رأيتكما في المنام تؤلفان مغارة صغيرة في احدى زوايا قاعة العلماء. فانظرا ماذا تريان>> (السعيد بوطاجين، صفحة 60).

تجد أن القاص وظف آيتين كريمتين ضمن هذه العبارات، فالأولى مقتبسة من سورة "الغاشية" في قوله تعالى: "هل أتاك حديث الغاشية" (سورة الغاشية الآية 1) أما الثانية فوردت في سورة "الصافات" أثناء رؤية سيدنا ابراهيم في المنام أنه يذبح ابنه اسماعيل في قوله تعالى: "فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام

أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء اللّه من الصابرين" (سورة الصافات 102).

فالعلاقة بين الآيتين وبين ما سبق من أحداث في القصة هي علاقة تشابه بين المغارة والذبح وبين إبداء الرأي في الأخير. وفي هذه الحالة تصور القصة نموذجا من نماذج الانقسام والتشتت بين أفراد المجتمع الواحد "بين المثقف والسلطة" في صورة واقع مزري بغيض، حقير، أبى القاص أن يبوح بسره تاركا الفرصة للقارئ من خلال المرجعيات المختلفة بين نصوص قرآنية وأخرى صوفية تحفز القارئ وتجعله يبحث عن الدلالات والتأويل عن طريق إعادة تشكيل النص من جديد.

وفي موضع آخر يقول: << ما هذا؟ تساءلت عالمة بعد لأي>> (السعيد بوطاجين، صفحة 65). فما يستوقف المتلقي في هذه العبارات الإيمان بالمعني المخالف إذ نتحسس سخرية وتشريحا لوضع قائم ولا مجال للتفكير حتى في تشفيره، فهذا الأسلوب مبطن باستهزاء وافتقار لأنماط هذه الشخصيات المتحاورة، فلعبة الكتابة عند القاص مست النص على جميع مستوياته.

وما تميزت به كثرة الإيماءات والإشارات والتلميحات في كل عبارة وكل ملفوظ يسعى من خلاله إلى إعلانه صراحة أن ثمة تلازم وصراع بين الخير والشر وما سعى الساعي إلا أن ترجح كفة أحدهما عن الآخر.

ومن بين الأمثال التي استخدمها القاص:<<علمناهم الصلاة فهربوا بالسجادة>> (السعيد بوطاجين، صفحة 70)، فهذا القول عائد إلى وصف الحال التي يعيشها الشخص "عبد الوالو" وأمثاله من المثقفين الذين حاولوا توعية المجتمع عن طريق العلم والثقافة حتى يتحرروا من قهر السلطة، وما إن أضاءوا لهم الجوانب المظلمة والمعتمة حتى أصبحوا لا يولون أهمية لهؤلاء المثقفين، ولمحاضراتهم والأكثر من هذا أنهم لا يلقون عليهم حتى التحية.

وملخص هذا القول أن من تعلم شيئا عن أستاذه أصبح سيدا عليه، وقد وظف القاص مثلا شعبيا آخر يعزز فكرة التعاون والتآخي في المجتمع الرافض لهذه الأفكار قائلا: <<أنا أحفر قبر أمه وهو هارب بالفأس>> (السعيد بوطاجين، صفحة 85)

وهنا تكمن جمالية اللغة عنده والتي تعلن عن قدرة القاص على صنع بنية روائية متماسكة <<عبر لغة سردية بسيطة بعيدة عن اللغة الشعرية التي باتت سائدة

في التجربة الروائية العربية الجديدة وهي لغة ببساطتها تظل قادرة على إيصال مرادها>> (عبد الله رضوان، صفحة 279)

تشكل اللغة أداة كل خطاب أدبي وأي تغيير يصيبها <<يساهم في تطور المرسل والمستقبل معا للخطاب اللغوي الذي أساسه نسيج اللغة ونشاطها وتفاعلها>> (عبد المالك مرتاض، 1998، صفحة 123)

حاول القاص من خلال مجموعاته القصصية "مغارة الحمقى"، "المثقف جدا" و"علامة تعجب خالدة" فضح مجمل الأنساق الثقافية التي ينطوي عليها المجتمع، ومن ثم محاولة تجاوز هذه المظاهر السالبة، واستبدالها بما هو ذو جدوى وفعالية وفائدة، الشيء الذي ينجم عنه نوع من الاعتراف بالخطأ أمام ما يعتري الذات الأسلوب المتكئ على الاستعارات والساخر في الوقت نفسه بلغة تحمل داخلها كل معاني التذمر لكن <<السخرية هنا مبررة لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيشي الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن تسخر منه أولا>> (حسن محمد حماد، صفحة 63).

وهي لغة استطاعت أن تحلق بالقارئ في متاهات المجهول وأن تشتت فهمه بدلالات النص عبر وصفها، وسردها وتشبيهها، واستعاراتها معتمدة أسلوب المشهد عبر تقنية التحاور، ومن مجمل المشاهد يتشكل النص القصصي من خلال تشابك الأحداث وتوظيف الواقع محور الربط بين مجمل الأجزاء القصصية.

2- آليات الوصف في المجموعات القصصية:

1- التغريب:

يقدم لنا "شلوفسكي" مصطلح الإغراب بأنه <<نعت الشيء باسم غير عادي>> (توماشفسكي، صفحة 75)، أي أنه قائم أساسا على الوصف بواسطة اللغة لإحداث خلخلة في التوقع المألوف، وهو مقارب لمفهوم << كسر الألفة Ostranéné وتغيير طريقة التلقي، أي: تقديم صيغ عسيرة التلقي صيغ غير معتادة وغير واضحة>> (بيتر ستاينر، صفحة 33)، وإدراجها داخل العمل الأدبي لتخرجه عن الأمور المألوفة والمتوقعة من قبل متلقي الأعمال الإبداعية من خلال<< زحزحة ظواهر الحياة، التي هي موضوع الفن، من سياقها الآلي، ويجب تحويلها باستخدام التقنيات الفنية (...) تقنيات لغوية بالأساس>> (بيتر ستاينر، صفحة 43).

ويتعلق التركيز في كسر الألفة بالنصوص الشعرية أما الأعمال الأدبية التي لا تنكسر ألفتها بواسطة التقنيات اللغوية مثل النصوص الفنية السردية فتنكسر وفقا لـ"شلوفسكي" <<مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها>> (بيتر ستاينر، الصفحات 43-44)، لأن تقنيات خرق المألوف في النصوص السردية تستمدها من عالمها الداخلي في حين تستمد النصوص الشعرية تقنياتها اللغوية التي تنكسر بما ألفتها مع اللغة من <<طبقات الصوت ففي التلفظات العلمية، ينبني الصوت وكأنه مجرد خادم للمعنى ينبني بطريقة مصقولة لا نتوء فيها>> (بيتر ستاينر، صفحة 49).

ولما أراد هؤلاء الشكليون خوض غمار تجربة تطبيقية لهاته المبادئ التي صاغوها وحددوها نظريا واجهتهم جملة من الصعوبات فرغم أن نقادها قد اشتركوا في انطلاقة الفرضية الواحدة وهي البحث عن الخصوصية الأدبية إلا أنهم استعانوا بنماذج شارحة من علوم أخرى (بيتر ستاينر، صفحة 41)، وهذا ليس معناه أن الشكلانية الروسية فشلت في تحقيق ما قصدت إليه إلا أن النزاعات الفردية التي ينادي فيها كل فرد بمبادئه الخاصة وما أفرزته كان حائلا في تحقيق التكامل المنهجي.

وقد تم اختيار قصة (مغارة الحمقى) كعينة للدراسة نظرا لما اشتملت عليه من انزياحات أسلوبية نحتت منحى عبثيا تخيليا يأخذ من الواقع بقدر ما يحلق في سماء الخيال والمجاز متجاوزا المألوف من الألفاظ، وهذا ما دفع بالقارئ أو الناقد إلى التخلص من جمود العادة إلى حركية الخيال والأسطوري كقول القاص <<اتكأت على السرير وقلت للطفولة ها أنت كبر الطفل الهش وأصبح يدخن كثيرا، يعيش أعراس الفحم وفي أعماقه القصة يتلألأ رجل من زجاج، من وهج آت من الضيعة القديمة حاملا ما سقته الوالدة بألم كانت حكايته بحجم عقد من الضوء المعلق في تلال القلب. قلبي أنا>> (السعيد بوطاجين، صفحة 26).

يتضح من هذا القول أن الميزة الفنية في الأدب هي معارضة لما هو عادي ويومي وشحنها بطابع جديد يجعلها ترقى إلى المستوى الفني. ويصف "شلوفسكي" الأسلوب الأدبي في هذه العبارات: <<فالأشياء لدى الشعراء تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد، إن الشاعر يستعمل الصور والمجازات، لصياغة التشبيهات، فهو يدعو النار مثل وردة حمراء... هكذا يحقق الشاعر تنقلا دلاليا إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها ثم يحمله

بمساعدة كلمات أخرى(...) متوالية دلالية مختلفة، إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في موالية جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد>>. (توماشفسكي، صفحة 137)

إن الذي يهمنا من هذا القول هو التحول الذي يحدثه القاص في اللغة، إذ يجد القارئ نفسه أمام لغة متمردة على المعايير الكتابية المعروفة، لغة مشوشة لذهنية القارئ وتوقعاته إذ ينتقل عبر الهزل للتعبير عن ثورة المبدع، وغضبه من الممارسات السلبية المتكررة في الواقع ومن الخطابات الوضعية التي تشكل ذلك " وقف أحمد الكافر لصق النافذة المطلة على مدينة الفحم والدياثة. كانت الحياة الخارجة منها إلى أسقاع آخر. مدينة الأشباح التي لا يعرف قدر الأنهار. لا تعرف معزوفة التفاح على أهداب الأشعار الهادئة، ماذا ينتظر منها؟ لا شيء أيها الغريب. تنتظر صنعة على عشر كتقييم أولي إلى أن تصل البقية، قال المنطق: <<خطأ الأخطاء لا سياق لك هنا. أنت مجرد لفظة أعجمية في سوق الرذيلة. كأنك حرث البحر، وغرس ماء زلالا>> (السعيد بوطاجين، الصفحات 61-62)

يتضح من هذا الملفوظ أن القاص يتدخل في كوامن الشخصية بحيث يصورها تصويرا دقيقا عبر لغة وصفية تستعين بالمجاز الاستعاري لتوصل المعنى بشكل مكثف ليشمل بنية القصة بأكملها هي لغة تحمل داخل أمشاج الفعل التخيلي تصويرا خاصا لتقنية الكتابة المشهدية عبر شخصيات متمردة حينا وعابثة أحيانا أخرى، حتى في أسمائها المشحونة المثقلة بدلالات نشعر بها وقد نعجز عن الإفصاح عن هاته الشخصيات التي عبر عنها الوصف من مسمياتها قبل التوغل في قراءة مغالق مكنوناتها محققة بذلك مقولة: <<المبدع الحق هو من: يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوف>> (أحمد محمد ويس، 2005، صفحة 120)

فقد وصف القاص البلدة الجديدة "بالمغارة" والتي كثيرا ما اعتكف فيها الفلاسفة وأهل الحكمة هروبا من منطق الرذيلة والفساد، والاختلاسات المختفية وراء الإصلاح المزيف أما الشخصيات الموصوفة بملفوظ "الحمقى" وهم "الأشباح"، فهذا توظيف لشخصيات أسطورية خرافية بأسماء لا يعرفها الواقع، متفق على أنها مخيفة ترمز للترهيب إضافة إلى هنا مشاركة اللامعقول في الربط بين اللفظة والأخرى، كتحرير الحدث حيث نسب فعل التحدث للجدران والطاولات والأقسام، وهذا ما تميزت

به جرأة النصوص عند "بوطاجين" التي تنهل من عمق المأساة الاجتماعية والسياسية والثقافية، أزمة هاجسها مجموعة من المثقفين الجزائريين عاشوا الواقع وعايشوا سنوات الرعب والخوف والاغتراب، فانعكس هذا على أدبهم ولغتهم وموضوعاتهم.

2 - الحافز / أو التحفيز:

تعد آلية التحفيز من الأدوات الإجرائية التي طورت نظرية الرواية، والتي عنيت باهتمام بالغ من طرف مجموعة من النقاد كـــ "شلوفسكي" و"بوريس ايخنباوم"، والحوافز مجموعة الأحداث التي تحرك القصة إلى غايتها تتمظهر في الصياغة اللغوية على شكل وصف لفعل ما، أو صفة تشترك فيها البنية السردية، وتهدف إلى توضيح المظاهر الفنية، الجمالية للعمل الأدبي باعتبار نظام الحوافز يشكل نظام هذا العمل، إضافة إلى وصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ والمؤثثات Les accessoire أو أفعال الشخصيات. (توماشفسكي، صفحة 193)

ومن النماذج التي يقدمها لنا الوصف في مطلع قصة "تاكسنة" – بداية الزعتر آخر جنة": <<كان يدب في شوارع دمشق محنى الذاكرة، لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات وعاء ودعاء ثم حفلا زنجيا وقيامة. قيامة كبيرة بعسس وضباط صف وعلم خافق وما يشبه الاستعارة. كذلك نصورها في تلك الآونة، خلط ملط، وكانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصير والفضلات من أولئك ومن الدياثة، الدياثة العامة>> (السعيد بوطاجين، صفحة 09)

فالمتتبع للملفوظات السابقة يجدها تمهد للوصف بوضع ديكور له يضعنا في خضم الأحداث ويكشف أنه وصف لشخصية محورية في القصة "محني الذاكرة" حيث يربط بين الصفة والفعل الممارس من قبل الشخصية التي فرض عليها السياق تلك السلوكات أو الصفات، كما نجد أن هذا التحفيز جاء عن طريق التقابل بين حالتين أو موقفين تجليا في ذاكرة الشخصية المحورية "محني الذاكرة".

فالمشكلة مع الذاكرة التي لم تنفجر في منبعها، فكان لأمن دمشق دور كبير في انعاش ذاكرة – محني- لأن غياب الأمن من غياب الفكر، إضافة إلى تشرد التفكير وانكماش الذاكرة التي وجدت حلا لآلامها في دمشق لقول القاص: <<أحب هذه المدينة، أشعر أني في أزقة من العلامات الممتلئة بالإحالات. دمشق ليست من

الإسمنت والقصدير، ليست الحجارة الجافة التي تركل الرأس. دمشق مدينة من الضوء والذاكرة>> (السعيد بوطاجين، صفحة 09)

فالقاص يقدم لنا تحفيزا تقابليا بين ما كانت وما أصبحت فيه تلك الذاكرة التي تتقد بماض أليم استطاعت دمشق الفكاك منه بأمنها واستقرارها ويرجع اختيار "بوطاجين" هذه البلدة لما تتصف به ليرى من خلالها ذاته وبلدته "تاكسنة" التي كثفت التصاقه بذاكرة أضحت هاجسه الأوحد إطفاء جذوتها، فهذا النوع من التحفيز ينشط الفعل الوصفي كما يحدث انسجام وباقي الملفوظات التي تساهم في بناء الخطاب.

3- التأطير:

تعد الافتتاحية أو البداية من أهم التقنيات التي ينهض عليها النص الروائي وهي: <<اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته، فإذا نجح النص في صياغة قواعد تباينه، واستطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الإبداع>> (أحمدالعدواني، 2012، صفحة 14)، لأنه يقوم على مفارقة المألوف ولا يكون ذلك إلا عن طريق تفجير طاقات لغوية مشحونة بدلالات ورموز، وهنا تمكن الفاعلية المحركة لديمومة السرد الروائي، وهذا يعني أن الحكي لا يمارس فقط سلطته على النص وإنما يمارس فعاليته على المرسل.

فأي قراءة تأويلية له تطلعنا على سياقاته التاريخية، والسياسية والاجتماعية وتعكس بالضرورة وعيا بالواقع المعيش أو أنها تحيل إلى واقع معين من صنع خيال الكاتب، وهنا تأخذ القصة أو الرواية أبعادا عديدة، وإمكانية القراءات المختلفة التي تسعى إلى تأطير كل ما يتعلق بالعناصر خارج نصية المتعالقة مع النص المدروس، والتي تشكل مرجعية الخطاب المسرود، إلا أن هذه القراءة وهذا التأويل يحتاجان إلى آليات وأدوات ناجعة، وجرأة في خوض مغامرة التأويل، ويتعلق الأمر هنا بالتأطير الذي يوفر الإمكانات التي تقيد الواقع عن طريق الصورة المنتجة في ذهن القارئ وتعطي "سيزا قاسم" مفهوما للافتتاحية لقولها: <<الافتتاحية قطعة فنية رائعة البنية متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه، والإيقاع الزمني بطيء في الافتتاحية... التي تعد نقطة بداية شاملة مطلقة لا يوجد قبلها نص روائي يعود إليه النص>> (سيزا قاسم، 1985، صفحة 44)

فالقاص يستعين بالعناصر المؤطرة لجعل نصه السردي خطابا قصصيا تتعالق فيه جملة من الأنساق تحول البنية المتلاحمة والمنسجمة إلى عناصر نصية سواء أكانت هذه العناصر شكلية تسهم في تطور الحدث وبالتالي حركة الشخصية، أم دلالية تشحن الخطاب بوظيفة إيحائية تفتح مجال التأويل وتمتد إلى ما لم يقله النص.

ومن النماذج المؤطرة التي اعتمدها القاص "بوطاجين" في رسم أحداثه قائلا: <<صعد المثقف جدا إلى المنصة وتأمل الحضور غير مصدق – مئات المهتمين بالمحاضرة كانوا يكشطون آذانهم خارجين بالصديق الذي أصبح مهما بمجرد أن ولج القاعة حتى وقفوا مصفقين مهللين- لاحظوا أن مظهره تغير، تبدلت مشيته كثيرا، بالكاد تعرفوا على خطاه الأجنبية الصارمة ونظراته الحادة عوضت عينيه الوديعتين اللتين كانتا عامرتين بتاريخ البلدة الحزينة، المفجوعة منذ الولادة.

سبقه مساعده وسوى كرسيه – ولما جلس المثقف جدا كانت الأعناق قد بلغت السقف وهدأت القاعة، لا شيء يميد، انقطعت الأنفاس رغم الصمت الآمن طنين ذبابة خضراء، لا أحد يعرف من أين جاءت ولماذا جاءت>>. (السعيد بوطاجين، صفحة 59).

تضطلع المتواليات الوصفية السابقة بتحضير الديكور اللازم، والمناسب للحدث كما تعمل على تفكيك مرجعية الخطاب عن طريق مجموع العناصر الأساسية المساهمة في تشكيله فتعطينا فكرة حول الشخصية البطل "المثقف جدا" التي تمتاز عن غيرها بما تحمله من قيم معرفية فوق الوصف – وهذا يبرز صفة الأهمية على الشخصية – كما تؤطر للزمكان الذي تجري فيه الأحداث، وكذا الجمهور "المثقف جدا"، مختلفا عن معناه خارج النص الروائي.

فافتتاحية القصة توجه القارئ تجاه تحديد العلاقة بين السلطة السياسية والشعب بوصف هذه العلاقة محور الصراع، وهذه الأوصاف للحالات والأشياء والشخصيات لا تقوم بالفعل، وإنما تؤطر للقصة قبل الولوج في خباياها بترصد بعض المؤشرات التي تعطي لمحة عامة وكأنها عدسة كاميرا لأحدى الشخصيات <<ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفي عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه>> (سيزا قاسم، 1985، صفحة 208) كما تعمل آلية التأطير على "نقل العالم الخارجي والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه والاستعارات، التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي"

مما يجعل هذه التقنية في قصص كثيرة، وهذا الدور الذي يقوم به الوصف البانورامي في المشاهد الوصفية المبررة بقوة داخلية تحفز القاص على تعريف القارئ بالشخصية أو الحدث لذا <<يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه... على ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع بل هذه تقليد صورة (مرسومة) الوقائع>> (سيزا قاسم، 1985، صفحة 152)

4- التدرج:

يقوم مبدأ التدرج على <<توزيع المعلومات حول الأشياء والذوات حسب نظام يلائم استراتيجية الراوي ليروي حكايته في زمن ومكان محددين>> (نجوى الرياحي القسنطيني، 2008، صفحة 175) وإن يمكن أن تطول المقاطع الوصفية عند صياغة مشهد وصفي أو شيء مركب أو مظهر خارجي لشخصية ما عن طريق المشاهدة بينما لا تستطيع العملية الوصفية نقل هذه السمات إلا بشكل تدريجي لأن <<كل شيء قابل للتدريج>>. (مفتاح, محمد، 1996، صفحة 27)

فالوصف يواكب الأشياء والأحداث ويرتبها وفق مبدأ التدرج، وهو ينتهي عندما يجد المؤلف أنه أورد ما يكفي من تفاصيل الشيء الموصوف، ويتعلق الأمر <<بالوصف المنظم بدقة والذي يتبع في تسلسله منطقا معينا، وهو ذلك الوصف الذي يعرف بداية من القاعدة، ويمضي متدرجا بدقة في صعود نحو القمة أو يبدأ من القمة ويأخذ في النزول بدقة أيضا نحو القاعدة>> (عبد اللطيف محفوظ، 2009، صفحة 37)

وهذا ما توضحه المقاطع التالية من قصة "تاكسنة": <<تنقضي تاكسنة تلك القرية الوديعة ما أعظمها، زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء عاشرت الملائكة والشياطين ورأيت كثيرا، تهوى الكثير كان مجرد غبار، كان مجرد أصوات، مساحيق، مجرد صراصير، وهكذا كبرت في عيني، هل تعرفينها؟

من؟ ساءت عفوية

تاكسنة. أجاب بصوت منخفض:

وهل تشبهها؟ سألتها مبتسمة>> (السعيد بوطاجين، صفحة 10)

نجد أن هذه القصة تشكل سيرة ذاتيه للمبدع ونوعا أدبيا سرديا، له خصائصه المميزة التي يجب على الكاتب أن يلتزم بها، وهي تقوم أساسا على التحرري الشديد للحقيقة المعبرة عن الواقع الذاتي متتبعة في ذلك السرد الكرونولوجي مقدما

في شكل أقساط لأحداث ومحطات عبر مقاطع السرد ومشاهد الوصف لتشكل هذه الشخصية أو تلك الحقبة التاريخية بأسلوب جمالي، وحس نقدي تجلى في مجموع الأوصاف التي قدمها لبلدته، <<التي تمثل بطاقة الهوية له معتمدا مبدأ التدرج مما هو شامل إلى ما هو جزئي أو من العام إلى الخاص باعتباره قابلا للاتساع والتوليد، ليقدم بعد صفحتين قسطا آخر من الوصف يكمل بلدته قائلا: <<كم أشتاق إلى ملائكة تاكسنة لابد أنه تبتسم مثلك، مثل اليرقات والكرز الذي حدثتك عنه مرارا، كرز ضيعتنا البعيدة، أراها فيك أحيانا، وأراك فيها، في هيئة عينيك الحزينتين.

لابد أن الكرز الذي يموسق في ساحة بيتنا الريفي يعرفك لابد أنه يبكي خببا، مثلما يفعل العنب المهجور هناك، كيف تبد لنا؟..

عندما أراك تنسجين الخطى أقول في سري أنه يشبهك، للسكر خطاه ربما كان أنت فكرة مزهرة في تلال البلاغة أو في شرفات الحروف تاكسنة من بهاء الحرف الصوفي وقمامته الأبجدية، من سكر الدنيا>> (السعيد بوطاجين، صفحة 13)

فقد منح القاص "بوطاجين" الكتابة الوصفية لهذه القصة من خلال اللوحات والمشاهد التي تشيء الإنسان وتؤنسن الأشياء، وجعلها تتحرر من سكونيتها لتكتسب حضورا حيا، وحركة دائمة جراء التوصيف الدقيق لجزئياتها عبر آلية التدرج التي منحت أقساطا أخرى من الوصف تكمل ما ذكره القاص في بداية القصة ليفصل بين الجزئين بآلية أخرى تتداخل ضمنها لتشكل نسيجا لغويا يعكس ما وظفه القاص <<فأن لا يوجد وصف من دون نظام لا يعني أنه لا يوجد وصف من دون ضبط، وذلك لأن الوصف ينضاف إلى السرد وينزع إلى أن يكون مولد لذاته>> (نجوى الرياحي القسنطيني، 2008، صفحة 175)

لينتقل القاص عبر عدسة كاميرا تساعده على انتقاء لوحاته في قوله: <<وماذا يريد أيضا؟ هل هناك في الكون تاكسنة أخرى؟ ولها نفس التقاسيم والناس البسطاء الذين لا حظ لهم؟ محال تراب الطفولة يمتزج بالدم ولا يهجره، يتشبث به دائما، الدم الفاسد هو الذي ينسى أصله ومجراه لأنه خائن، لأن يريد أن يكون برميلا على أريكة فاخرة، يخطط جيدا للحرب والجرب والمجاعة والمشنقة، دم من النفط لمحركات الأوزان الثقيلة>> (السعيد بوطاجين، صفحة 27)

فصار الوصف ضمن القصة المدروسة مفككا منتشرا في شكل أجزاء، إذ إنه لا يقدم تفاصيل (الموصوف) بقدر ما يجزئه، وينظر إليه في ضوء عناصره المركبة (نجوى الرياحي القسنطيني، 2008، صفحة 270)

وهذا ما اعتمده القاص أثناء التدقيق والتفصيل والتدريج لكل مجريات الأحداث حتى أن القارئ للقصة يحس وكأنه يتابع شريطا سينمائيا من الأحداث أمامه، وهذا ما تمثله كذلك قصة "المثقف جدا" في قول القاص: << صعد المثقف جدا إلى المنصة وتأمل الحضور غير مصدق>> (السعيد بوطاجين، صفحة 59)، فالملفوظ الوصفي يوحي بأن هذا الشخص يمتاز عن غيره بما يحمله من قيم معرفية فوق الوصف وأنه في جوهره ليس داعية مسالمة ولا داعية اتفاق في الآراء، <<لكنه شخص يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه الحساس وهو موقف الإصرار على رفض (الصيغ السهلة) والأقوال الجاهزة المبتذلة والتأكيدات المهذبة القائمة على المصطلحات اللبقة والاتفاق مع كل ما يفعله أصحاب السلطة وذوو الأفكار التقليدية، ولا يقتصر رفض المثقف والمفكر على الرفض السلبي، بل تضمن الاستعداد للإعلان عن رفضه للملأ>> (ادوارد السعيد، 2006، الصفحات 58-59)

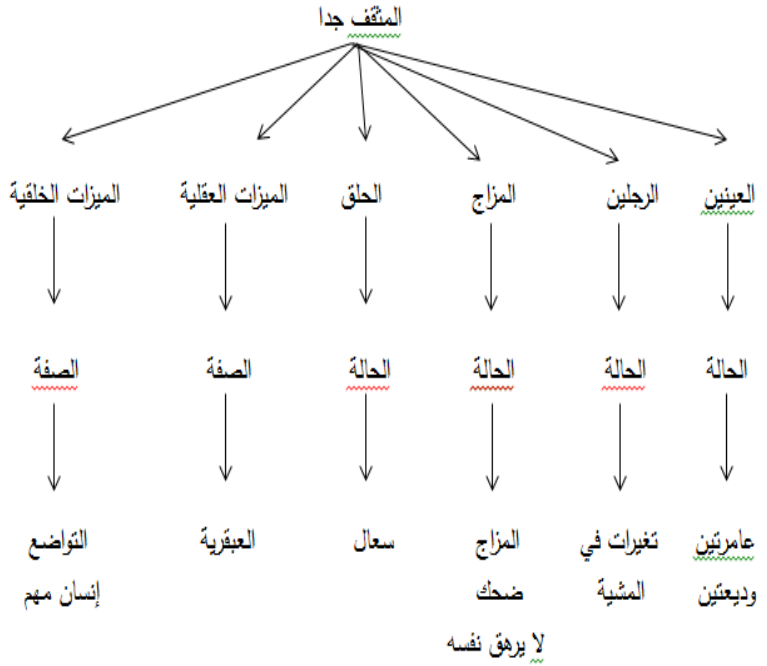
ومن هنا تتضح هذه الآلية في المشهد الذي ينطلق به القاص قبيل استعداد "المثقف جدا" مع نفسه إذ بدأ 'غير مصدق' (السعيد بوطاجين، صفحة 59)، وهذا يبرز صفة الأهمية على شخصه من خلال تأمله للحضور، ليتدرج الصراع في حضور أحداث لم يتوقع "المثقف جدا" حضورها في ذلك المكان والزمن المهيمن واللذين وقفا مجرى الأحداث، وبعد تلك الوقفة يعاود القاص الرجوع إلى الحدث الأول لاستكمال أوصاف الشخصية البطلة "المثقف جدا" في قول القاص: <<سوى المثقف جدا ربطة العنق المنسجمة مع بدلته وشعره وحذائه ومحفظته وقلمه وكناشه وأفكاره وابتسامته، كان وقورا مثل حديقة السلطان وأريكته>> (السعيد بوطاجين، صفحة 67)

يحدد القاص المظهر الخارجي لشخصية "المثقف جدا" متدرجا في ذكر تلك الأوصاف التي ترتبط بإنسان مهم يلبس لباسا محترما وربطة عنق ويحمل محفظة تدل على أنه ذو مستوى علمي معين، لكن هذه الشخصية لها خصوصياتها، والتي تشير إلى أنها ضد الفساد والمفسدين.

والملاحظ في هذا الوصف أن القاص قد حقق مبدأ المصداقية في وصفها وتقديمها لنا، فهو لم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته بل بارتباطها بالحدث الروائي.

فنجد الوصف ضمن آلية التدرج متطورا بحيث تجاوز الوصف التقليدي الذي كان يهدف إلى إحصاء الخطوط والحجوم والملامح التي تشكل مجتمعة ديكور الرواية أو محيط شخصياتها وأحداثها إلى وصف آخر يتسم بطابع التدرج في عرض الأشياء وهذا يضفي تشويقا لما ألفه القارئ فيسارع في قراءة الأحداث لاستكمال فك ألغاز الأشياء الخرساء والغريبة في طريقة عرضها وبما تضمنته من رموز.

5- شجرة وصف "المثقف جدا":



فقد مارس هذا الوصف الممعن في المشهد مهمة تجلية الحقائق في طابع هزلي مصطبغ بالجد الذي تفنن في إبرازه للقارئ، وما هو في الحقيقة إلا رفض لواقع ونقد لنموذج. تأسيس لمثال، لذلك يمكننا القول: أن أي كتابة زادها الإبداعي هو تجربة اجتماعية كانت أو ثقافية، تاريخية، سياسية أو دينية... والسيرة مجموعة تجارب

والكتابة نفسها تجربة عالجت العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع فهذه السيرة مجتمعة شكلت سيرة الراوي جزؤها الأهم.

خاتمة ونتائج الدراسة:

يتضح من خلال المقولات السابقة أن تقنية الوصف حاضرة بقوة في الرواية غير أنها ممزوجة بالحركة السردية، ولاسيما إذا تعلق الأمر بوصف الجانب الإدراكي النفسي لدى الشخصيات من حيث سلوكها وتصرفاتها، أما عن طبيعة اللغة التي استخدمها القاص في مجموعاته الثلاثة تعبر عن الثقافة الأصلية لامتلاكه ناصية اللغة، التي استطاع أن يخضعها، وذلك بأسلوب واضح، كان عاملا حاسما في إبراز قدرته على الوصف، فقدم لنا مشاهد بارعة سواء تعلق الأمر بدواخل الشخصيات أو الأمكنة أو تكسير الأزمنة "ماض، حاضر، مستقبل" وذلك في الانتقال بينها.

وقد توصلنا إلى جملة نتائج منها:

- أن التصورات المنهجية حول النظرية السردية تتكامل من حيث خلفياتها المرجعية حيث يسعى كل تصور لإعطاء مفاهيم واضحة لتحليل مختلف النصوص وتفسيرها، وإبراز الخصوصية الأدبية التي تتمتع بها النصوص الأدبية حتى نتمكن من اكتشاف الطريقة التي تقدم بها الظاهرة الأدبية.
- التحولات التي أحدثتها هذه المصطلحات في اللغة هي التي أصبحت مشوشة متمردة على المعايير الكتابية المعروفة ومدى مساهمتها في الربط بين أجزاء العمل الأدبي.
- دور الوصف في تقديم تفاصيل الأشياء الساكنة والمتحركة ومدى تفاعله مع مختلف الأنساق الحكائية.
- كشفه عن معظم الجوانب النفسية والفكرية للشخصية عن طريق وصف المكان.
- اختيار المكان بوعي وإدراك فني.
- اعتماده في معظم الأحيان على مكان واحد تدور فيه أحداث القصة الواحدة من أجل قيادة جيدة للمتخيل الحكائي. تضافر كل من السرد والوصف في تقديم المكان.

قائمة المراجع:

1. أحمد محمد ويس .(2005) .الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
2. أحمدالعدواني .(2012) .بداية النص الروائي .الرياض :مقاربة لآليات تشكل الدلالة والنادي الأدبي.
3. ادوارد السعيد .(2006) .المثقف والسلطة .القاهرة :تر :محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1
4. السعيد بوطاجين .(2009) .اللعنة عليكم جميعا .الجزائر :دار أسامة للطباعة والنشر، ط.2
5. السعيد بوطاجين. (بلا تاريخ). أحذيتي وجواربي وأنتم.
6. بسام قطوس .(s.d.) .سيمياء العنوان.
7. بيتر ستاينر .(s.d.) .المدرسة الشكلانية الروسية ضمن موسوعة كمبيدج في النقد الأدبي، تر :خيري دومة.
8. توماشفسكي. (بلا تاريخ). نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلانيين الروس.
9. حسن محمد حماد .(s.d.) .تداخل النصوص في الرواية العربية .القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط.
10. سيزا قاسم .(1985) .بناء الرواية .بيروت -لبنان :دار التنوير للطباعة والنشر، ط.1
11. صلاح الدين بو جاه .(1993) .الشيء بين الوظيفة والرمز .بيروت :المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1
12. عبد اللطيف محفوظ .(2009) .وظيفة الوصف في الرواية .الجزائر :منشورات الاختلاف، ط.1
13. عبد اللّه رضوان .(s.d.) .البنى السردية.
14. عبد المالك مرتاض .(1998) .في نظرية الرواية -بحث في تقنية السرد . الكويت :عالم المعرفة، د ط.

15. عبد الفتاح كليطو .(1999) .الحكاية والتأويل -دراسات في السرد العربي . الدار البيضاء :دار توبقال للنشر ، ط.2
16. محمد راتب الحلاق .(2000) .النص والممناعة .منشورات إتحاد الكتاب العرب، د، ط.
17. محمد سالم محمد الأمين طلبة .(2008) .الحجاج في البلاغة المعاصرة -بحث في بلاغة النقد المعاصر .لبنان :دار الكتاب الجديد المتحدث، ط.1
18. محمد عبد المنعم خفاجي .(2002) .عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره . الاسكندرية :دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط.1
19. مفتاح ,محمد .(1996) .التشابه والاختلاف .بيروت :المركز الثقافي العربي، ط.1
20. نبيلة ابراهيم .(1994) .نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة .الجزائر :ديوان المطبوعات الجامعية.
21. نجوى الرياحي القسنطيني .(2008) .فن نظرية الوصف الروائي .بيروت - لبنان :دار الفرابي.