وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: م أ ع/2014/028

البناء والتشكيل في الرواية الجزائرية المعاصرة "رواية أهداب الخشية" لمنى بشلـــم أنموذجـــا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة :

- سهير بن مزوز

إشراف الأستاذ :

– عمر عليوي

تاريخ المناقشة:

لجنة المناقشة

- زكري بحوص.....رئيسا
- عمر عليوي.....مشرفا
- خالد شبلي.....ممتحنا

السنة الجامعية: 2015-2016

شكر وعرفان:

مهما تقدمنا وفُتِحت أمامنا الطرق ووصلنا لكل ما نحلم به، علينا أن نتذكر من كانوا سبب بنجاحنا، من ساندنا وأمسك بيدنا للاستمرار، من وجودهم حفزنا وشجعنا، فمهما عبرنا لهم فالكلمات قليلة، لهذا أقدم لكم هنا أجمل عبارات الشكر والتقدير.

أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني في انجاز بحثي هذا ولو بالكلمة الطيبة والنصيحة وعلى رأسهم الأستاذ المشرف "**عمر عليوي**" وأقول له تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر الذي لا يستحقه إلّا أنت، إليك يا من كان له قدم السبق في ركب العلم والتعليم، إليك يا من بذلت ولم تنتظر العطاء .... إليك أُهدي عبارات الشكر والتقدير.

وأسمى عبارات التقدير والاحترام إلى اللجنة المناقشة التي تكبدت عناء قراءة مذكرتي.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور **خليفة عوشاش** الذي أعانني كثيرا بتوجيهاته ونصائحه القيمة أرفع إليه كل عبارات التقدير والاحترام.

ولا أنسى قسم اللغة والأدب العربي الذي احتضنني طالبة وباحثة طيلة خمس سنوات

الإهداء

إلى من كان خلقه القرآن،سيدي وحبيبي وقرة عيني،

رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم

إلى ذلك النبع الصافي إلى شجرتي التي لا تذبل إلى الظل الذي آوي إليه في كل حين...

إلى من أعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود،إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا به.....أبي.

إلى من أرى من خلال ثغرها الباسم جمال الكون ولذته،إلى الصدر الذي يضمني كلما ضاقت بي الدنيا وأحاطت بي المخاطر.....إلى أغلى وأعز مخلوق عندي....أمي.

إلى من كانوا لي حشدا لهمتي كلما رأوا ضجرا أو توان مني في بحثي.....إخوتي.

..سمية...خيرة...أسامة.....ألاء الرحمان

إلى كل أفراد عائلتي دون استثناء .....

إلى من تتلمذت على أياديهم، وإلى من أمدوني بنصائحهم وتوجيهاتهم.....أساتذتي.

.....إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

الرواية جنس أدبي، ارتبط ظهورها بتعدد أنماط الحكي التي لا يختلف حولها اثنان من أن كل شعوب العالم عرفتها وتناقلتها وورثتها. هذا العالم الجميل المكتمل فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها.... وهي وسيلة من الوسائل التعبيرية الأولى لدى المبدعين وقد عرفت انتشارا واسعا في العصر الحديث فضلا على أنها من أهم الأنماط القصصية.

ولأن الرواية بهذه الأهمية والمكانة وما أحرزته في الدراسات الغربية والأجنبية عموما وما هي عليه في أدبنا الجزائري من تنامٍ في الاهتمام، فقد كان طموحي يتسامى إلى خوض هذا المجال الدراسي الذي يخص هذا العالم الفسيح، وانطلاقا من ذلك ارتأيت أن يصب موضوع بحثي في هذا الإتجاه فجاء عنوان الدراسة موسوما بـــــــــــــــــــ " **البناء والتشكيل في الرواية الجزائرية المعاصرة**" **في رواية "أهداب الخشية" – عزفا على أشواق افتراضية- لـــــــــــــــــــ " منى بشلم" – أنموذجا-** وقد كان هناك العديد من الأسباب والدوافع التي دعت إلى اختيار هذا الموضوع منها ماهو ذاتي يتمثل في ميولي لفن الرواية والذي يمثل جزءا من الأدب العربي، أما اختياري" لرواية منى بشلم" "أهداب الخشية" كان في الأول مجرد قراءة استطلاعية لاكتشاف عالمها الإبداعي، لكن تحولت القراءة إلى غواية فكرية لما تحويه من تداخل وتشابك في مختلف قيمها والتي تعد أحد بنياتها وأهم سماتها التعبيرية الجمالية، وتجسيدا مني لهذه الرغبة ولجت إلى هذا الفضاء الذي تتمازج فيه الذات الفاعلة مع بنية الواقع بكل تغيراته، لتمنحنا القدرة على استنطاق جوانبها الخفية واستخراج عناصرها الداخلية التي ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيل هذه اللوحة الفسيفسائية.

وبما أن البحث هو استيعاب حقيقة التشكيلات البصرية التي تؤدي إلى انفتاح النص على القراءة والكتابة، وكذا اشتغال آليات البناء الفني في البنية السردية كان لزاما أن تكون الإشكالية بالشكل التالي:

* ماهي الصورة وما أنماطها في النص الروائي؟ وما معنى الصورة في الدراسات الغربية والعربية؟ وماهي الآليات التي تشتغل عليها الصورة في بنية النص السردي؟ وكيف تتجلى هذه الآليات في رواية"أهداب الخشية" ؟وما دلالة هذا التشكيل؟

ومن اجل إخراج هذا البحث إلى النور إرتأيت أن تكون خطة البحث مكونة من مدخل وفصلين تطبيقيين، تم التطرق في المدخل إلى مفهوم الرواية، ونشأة الرواية الجزائرية المعاصرة.

في حين جاء الفصل الأول بعنوان البناء السردي في رواية" **أهداب الخشية**" وقد قسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث جاء المبحث الأول بعنوان: بناء الزمن في رواية أهداب الخشية، وتم التطرق فيه إلى الزمن وأهميته، وإلى القصة والترتيب الزمني الذي تم فية الحديث عن زمن القصة وزمن الخطاب، ثم تطرقنا إلى التنافر الزمني وجاء مقسما إلى الإستباقات والإسترجاعات بأنواعها الداخلية والخارجية وأهميتها في النص السردي تم تحدثنا عن المدة الزمنية التي تقوم بضبط العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وبيان دورها في النص الروائي، وتندرج ضمن دراسة المدة أربعة أنساق سردية : الوقفة الوصفية والمشهد والتي تمثل تبطييء عملية السرد، والمجمل والإضمار التي تمثل تسريع عملية السرد، ثم تطرقنا إلى التواتر السردي، أما في المبحث الثاني فجاء بعنوان بناء الصيغة السردية، تحدثت فيه عن مفهوم الصيغة السردية أنواعها، والمبحث الثالث بناء الرؤية السردية تعرضت فيه إلى مفهوم الرؤية،

ثم تصنيفات الرؤية، وأخيرا المنظور بأقسامه الإيديولوجي النفسي والتعبيري والزمكاني.

أما الفصل الثاني جاء معنون بـــــــــــــــــــــ آليات التشكيل البصري في رواية "**أهداب الخشية**" هو الآخر قسمته إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول أفردته للحديث عن: الانتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر، تم التطرق فيه إلى التحول من الشفاهي إلى الكتابي وإلى مفهوم الصورة عند كل من العرب والغرب، وبيان تطورها واختلاف مفاهيمها عند كل منهما، أما المبحث الثاني تمت دراسة التشكيلات الخطية والمتمثلة في العنوان الذي يعد أول العتبات التي تصادف بصر المتلقي، وتم تبيين دلالاته وأهميته، تم التعرض إلى علامات الترقيم باعتبارها صورا بصرية، بعد ذلك تطرق البحث لدراسة البياض المنقط في الرواية، أما المبحث الثالث فقد تم الحديث فيه عن تشكل الصورة البصرية وذلك بالتطرق إلى ذكر الألوان وما تحمله هذه الألوان من دلالة، ثم تم التطرق إلى الصورة السينمائية وكيفية تشكلها عن طريق السرد و الوصف والحوار، إذ بين كيفية اعتماد الكاتبة تقنية اللقطات والمشاهد.

أما خاتمة البحث فجاءت استخلاصا للنتائج.

واعتمدت في ذلك على المنهج الوصفي لأنه الأنسب لمثل هذه الدراسات التى تسند على إجرائية الاستقراء والتقعيد.

أما فيما يتعلق بالدراسات السابقة لموضوع الدراسة "البناء والتشكيل" وعبر هذه المسيرة فقد كان زادنا مجموعة من المراجع منها:" جيرار جنيت" في خطاب الحكاية، "رينيه ويليك وأوستن وأرين في نظرية الأدب، وكتاب بنية النص السردي " لحميد لحمداني"، وبنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي"، بالإضافة إلى "سيزا احمد قاسم" في بناء

الرواية، كما أخذت من كتاب تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين"– الزمن – السرد– التبئير.

وأثناء الشروع في إنجاز هذا البحث واجهتني بعض الصعوبات في مقدمتها عامل الزمن، فالمدة المحددة لإنجاز البحث وإخراجه في أبهى حلة غير كافية.

وفي الأخير فإنني أتقدم إلى كل من رعى هذا البحث وأشرف على إكماله من أول بدايته إلى انتهائه بالشكر والتقدير أشكر أستاذي الفاضل " **عمر عليوي** " الذي ساعدني كثيرا بما قدمه لي من نصائح وتوجيهات ، كما لا أنسى أتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتور"**خليفة عوشاش** " لما قدمه لي من عون وتزويده لي بالمراجع.

وفي الاخير كل ما أتمناه أن يكون هذا البحث مفيدا ولو بالقليل، آمل أن تكون هذه الدراسة دعوة لبداية التوجه في الإقبال عليها أكثر، وأرجوا من الله عز وجل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم.

مفهوم الرواية:

لغة: لقد جاء في المعجم الوسيط قولهم:"روى على البعير ريا:استسقى، وروى القوم عليهم ولهم:استسقى لهم الماء، والراوي:راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله،الرواية: القصة الطويلة."[1] وروي:"حسن المنظر في البهاء والجمال.يقال إمرأة لها رواء وشارة حسنة"[2]

التعريف نفسه نجده عند ابن منظور في لسان العرب.[3] وهي تعريفات تتفق جميعاعلى أن الرواية لغة مشتقه من الفعل روى يروي ريا،وتعني الحمل والنقل.

اصطلاحا:

يعرفها فتحي إبراهيم على أنها:"الرواية سرد قصصي نثري بصور شخصيات فردية،من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد،والرواية تشكيل أدبي جديد،لم تعرفه العصور الكلاسكية الوسطى،نشأ مع البوايكر الأولى لظهور الطبقة البرجوازية،وماصاحبها من تحرير الفرد من رقبة التابعيات الشخصية".[4]

وعرفتها الأكاديمية الفرنسية بأنها:"قصة مصبوغة مكتوبة بالنثر،يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع".[5]

ونجد من عرف الرواية بأنها:"مجموعة حوادث مختلفة التأثير تمثلها عدة شخصيات على مسرح الحياة الواسع،شاغله وقتا طويلا من الزمن،ويعتبرها بعض الباحثين

---

[1]- إبراهيم مصطفى،وآخرون،المعجم الوسيط،ج1،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع،.اسطنبول،ص،348.

[2]- الخليل بن احمد القراهيدي،العي،ج8،ص311-312-313.

[3]- ابن منظور:لسان العرب،ط1،دار صادر بيروت،ص280-281- 282.

[4]- فتحي إبراهيم:معجم المصطلحات الأدبية،المؤسسة العربية للنشر اوالطبع ،تونس،1988،ص60-61

[5]- مصطفى الصاوي الصاوي الحويني:في الأدب العالمي القصة، الرواية والسيرة،منشأ المعارف،الاسكندرية 2002،ص،13.

الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة".[1] وهناك من عرفها بأنها:"هي رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية،تستعير معمارها من بيه المجتمع،وتفسح مكان التعايش فيه لأنواع الأساليب،كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا".[2]

من خلال هذا التعريف نجد أن الرواية تتميز بمايلي:

1- ا لكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الناحية الشكلية

2- قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو الجماعة أو عن الظواهر.

3- ترتبط الرواية بالمجتمع وتقييم معمارها على أساسه.

4- الرواية مثل المجتمع تتجاوزالمتناقضات،وتجمع بين الأشكال الأدبية

ومن التعاريف السابقة يتبين لنا بأن الرواية هي نوع من أنواع السرد،أو هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور أو تقوم بها شخصيات متعددة في مكان وزمان،حيث يكون المكان أوسع من مكان القصة،الزمان أطول من مكانها نسبيا،غير أن مايميز هذا الجنس عن سواه هو أنه منفتح على الأنواع الأدبية الأخرى.

- نشأة الرواية في الأدب الجزائري:

إن الرواية لم تنتج من فراغ في الأدب الجزائري،فقد عرف النثر في هذا الأدب محاولات قصصية تنحو نحوا روائيا: طولا وشخصيات وفنا كذلك.تميز ظهور الرواية في الجزائر بمرحلتين مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال وما بعده.

- مرحلة الاستعمار:

[1]-أحمد أبو سعد:فن القصة،ج1،منشورات دار الشرف الجديدة 1959،ص25.

[2]- العربي عبد اللّه: الايدولوجيا العربية المعاصرة،تر: محمد عثمان،دار الحقيقة،بيروت،1970،ص31.

انطلقت الحركة الأدبية الروائية العربية في الجزائر مع أول رواية تحمل "عنوان"غادة أم القرى" لصاحبها أحمد رضا حوحو سنة 1947م"[1]،إلا أن" أول عمل روائي جزائري ينتمي إلى الرواية كظاهرة مبكرة، كتبه صاحبه محمد بن إبراهيم المدعو الأمير مصطفى وهي حكاية العشاق في الحب و الاشتياق،صدرت سنة 1849م."[2]

وهذه القصة تحمل في طياتها ظلال القصة الشعبية بجوها ولغتها وسمات الرواية الفنية فهي حسب الدكتور عمر بن قينة في "مستوى القصة الشعبية والرواية الفنية...لذا ربما بدا مني ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة مرحلة الأولى في ميلاد الرواية الجزائرية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله".[3]

تبعت هذه القصة عدة محاولات قصصية أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها رحلات إلى باريس 1902،1878،1852،"[4] تليها عدة روايات منها أول عمل روائي بعنوان "غادة أم القرى" لحمد رضا حوحو إلا أن عايدة أديب بامية وضعتها في إطار القصة حيث تقول"...والتي ترى وتعتبر بأنه كان موقف حوحو أكثر إشفاقا على المرأة..بالإضافة على أنه يجعل من نفسه مدافعا على المرأة الجزائرية."[5]

---

[1]- عمر بن قينة،في الأدب الجزائري الحديث،ط2،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995،ص ،197.

[2]- المرجع نفسه،ص ،197 .

[3]- عمر بن قينة،دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)،شركة دار الأمة،الجزائر،2009،ص ،155 .

[4]- عمر بن قينة،في الأدب الجزائري الحديث،ص ،167 .

[5]- عايدة أديب بامية،تطور الأدب القصصي في الجزائر،1925-1967،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،1982، ص،318.

أما في الخمسينات فقد عرفت الكتابة الروائية ظهورا محتشما فظهرت روايتان "الطالب المنكوب"لعبد المجيد الشافعي عام1951 و"الحريق" لنور الدين بوجدرة عام 1959م"[1].

حيث يرى عبد الله الركيبي"إن رواية عبد المجيد الشافعي تحمل ظلال القصة الرومانسية في أسلوبها وموضوعها..أما مضمونها فهو ساذج مثل طريقة التعبير"[2].

"كما أن هاتين الروايتين..لم ترقيا إلى المستوى المطلوب..لأن صاحبيهما لم يستفيدا من الأدب المكتوب باللغة الفرنسية وخاصة النقد.."[3].

تعد هذه الروايات،مجمل ما كتب باللغة العربية،في فترة الاستعمار،في مجال الرواية.فالإنتاج الهزيل للرواية في هذه الفترة،يعد محاولات إبداعية الأولى،لفن الرواية في بلادنا.

حيث تميزت هذه الفترة بتأسيس أطر الانطلاقة الروائية في الجزائر،لأن جل الصفات الفنية للأدب لم تكن متوفرة في تلك الروايات،سواء من حيث البناء أو الشكل،أما ما ميزها على المستوى الإبداعي،فهو عامل الحدث أوالعقدة،إلى جانب روح الكاتب وانسجامه مع النص.

أما الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية فقد كانت سنة 1950 بداية ميلادها على يد مجموعة من الروائيين الجزائريين،الذين تعلموا في المدارس الفرنسية وتحصلوا على نصيب وافر من الثقافة الفرنسية،جراء الاحتلال الفرنسي،الذي حاول بكل أساليبه

[1]– واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،ص ،55.

[2]–عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ص،200.

[3]–إدريس بودبية،الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،ص36،38.

طمس اللغة العربية،حيث قام بتحويل المراكز الثقافية،والتعليمية العربية،والإسلامية إلى مراكز للتبشير وغيرها من الأعمال،بحكم إعادة بناء المدن الجزائرية.

ولقد مرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بمرحلتين أثناء ظهورها في فترة الاستعمار.

- المرحلة الأولى1920-1945:

تأخر الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية إلى غاية الخمسينات من القرن العشرين،يرجع إلى تلك الفجوة،بين الشعب الجزائري و المستعمر في جميع المستويات،هذه الفجوة أثمرت حالة من التوتر،والصراع الدائم الذي حال دون وجود احتكاك ثقافي مثمر،إلا أنه بعد الحرب العالمية الأولى،ظهر الاحتكاك الثقافي، مما أدى إلى الاهتمام بالأعمال الروائية. فظهرت أول رواية مكتوبة بالفرنسية"بعنوان"أحمد بن مصطفى القومي"لكاتبها القايد بن شريف سنة 1920،التي تعد انطلاقة حقيقية لهذا الأدب الناشئ،"[1] ثم ظهرت بعدها رواية" زهرة امرأة عامل المناجم" لكاتبها عبد القادر حاج حمو سنة1925.ثم صدرت روايتان لشكري خوجة بعنوان مأمون بدايات مثل أعلى"سنة 1928 والثانية بعنوان"العلج أسير بربروسيا"سنة 1929"[2]

في حين نجد بعض الروائيين الذين رأوا في الاندماج الحل الأنسب لتحقيق التقارب الثقافي بين المستعمر والشعب الجزائري ومن هؤلاء الروائيين سليمان بن إبراهيم بالاشتراك مع إتيان دينية كتبا رواية"راقصة أولاد نائل"،وكتب عبد القادر فكري بالاشتراك مع روبير راندو رواية بعنوان"زقاق الحديقة"سنة 1933،هذه الروايات وغيرها التي لم يسعفنا المجال إلى ذكرها،تعتبر المتن الروائي الجزائري

[1]- أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2007،ص 88،89.

[2]- المرجع نفسه،ص،94.

الأول بالغة الفرنسية،رغم أنها تشبه حالة الناسخين لأساليب الكتابة الروائية في المغرب، وخاصة الفرنسية منها،حيث تقول سعاد محمد خضرا في هذا السياق إنهم"يستمدون غذائهم الفكري من ذات المبادئ الفلسفية والإيديولوجية التي سادت الأدب الفرنسي،"[1] غيرأن هذه المبادئ عموما موجه لأخر.

- المرحلة الثانية من 1945-1962:

كانت الأحداث التي مرت بها الجزائر،بعد الحرب العالمية الثانية،أثر بالغ في نفسية الأدباء والكتاب،فظهرت عدة روايات بعد هذه الأحداث
منها"رواية"الياقوتة"السوداء"سنة 1947 لعميروش الطاوس"[2] وهي أول مأأنتج في تلك الفترة.أما في بداية الخمسينات،فظهرت"رواية {ابن الفقير} لمولود فرعون سنة 1950، تلتها روايته الثانية{الأرض والدم}سنة 1953،أما في سنة 1952 كتب محمد ديب رواية{الدار الكبيرة}،التي تشكل منعطفا حاسما في تطورا لأدب الروائي،كما تعد أفضل رواية جزائرية مكتوبة بالغة الفرنسية،من حيث الشكل والمضمون،وهذا دليل على تطورا لرواية الجزائرية الحديثة،في العديد من التجارب الروائية الناضجة،منها رواية{الحريق} لمحمد ديب سنة1954،وفي سنة1956 ظهرت رواية {نجمة} لكاتب ياسين،"[3]التي تعد من أروع مأأنجزفي الأدب الجزائري الحديث،وخاصة في مجال الأدب الجزائري الحديث، وخاصة في مجال الرواية.

أما الروايتان" الانطباع الأخير" التي صدرت سنة 1958و"سأهبك غزالة" التي صدرت سنة 1959،لمالك حداد ومن أهم الروايات التي صادفت فترة الثورة.فكانت

---

[1] – سعاد محمد خضرا،الأدب الجزائري المعاصر(دراسة أدبية نقدية)،منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت ،لبنان،
1967،ص،111.

[2] – عايدة أديب بامية،تطور الأدب القصصي الجزائري،ص292.

[3] – أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص106.

جل هذه الأعمال تنطبق من الريف،تحتضن الثورة وتتصدى لقضايا الإنسان في تعامله مع محيطه.وفي آخر هذه المرحلة ظهر"أول عمل روائي لأسيا جبار بعنوان"أطفال العالم الجديد" سنة 1962".[1]

- مرحلة الاستقلال ومابعده:

أولا:الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

إن الأعمال الروائية المكتوبة بالغة الفرنسية التي ظهرت بعد الاستقلال وحتى السبعينات وقفت كلها منحازة للثورة.

وأهم هذه الأعمال"رواية{الأفيون والعصا} التي ظهرت سنة 1965 لمولود معمري،"[2] ومع بداية السبعينات ظهرت داخل النصوص الروائية" نوع من النزعة الانتقادية الاحتجاجية ضد النظام السياسي وتجلى ذلك في أعمال محمد ديب في روايته"رقصة الملك" ورواية"ضربة شمس" لرشيد بوجدرة وغيرها من الروايات التي حملت بداخلها هذه السمة".[3]

واستمر هذا التوجه حتى الثمانينات في كتابات رشيد ميموني والطاهر جاووت رغم وجود أعمال روائية تختلف عن هذا التوجه.أما في فترة التسعينات تنامي المد الإسلامي ودخوله إلى معترك الحياة السياسية أدى إلى ظهور أعمال روائية تنتقد الأوضاع" كرواية" اللغة" سنة 1993م لرشيد ميموني ورواية"القيمون" لرشيد بوجدرة"[4] وهذه أهم الأعمال الروائية التي ميزت هذه المرحلة.

---

[1]- محمد قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1996،ص،133..

[2]- أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي،ص ،111.

[3]- المرجع نفسه،ص،120

[4]- أحمد منور،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ،ص ،125 .

وقد طرحت قضية اللغة التي كتبت بها هذه الأعمال الروائية فسنختصر ذلك في مقولتين لعبد المالك مرتاض وكاتب ياسين:يقول عبد المالك مرتاض:"لو أردت أن أقول ماأعتقد لقررت بأن هذا الأدب غريب في نفسه منفي في وطنه".[1]

أما كاتب ياسين فيقول"لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا ولكن من يقاتل لايسأل نفسه ليعرف إذا كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية أو تشكلية،إنها بندقية وهي سلاح هي لاتخدم إلا معركته".[2]

ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

الرواية العربية في الجزائر أثناء فترة الاستقلال تأخرت الكتابة الروائية إلى أواخر الستينات وذلك راجع إلى جملة من الأسباب وهي أن الكتاب الجزائريين في فترة الستينات اتجهوا إلى القصة القصيرة لأن أسلوبها سهل وقابل للتعبيرعن الواقع اليومي للجزائريين وهي سهلة الانتشار والتداول أما الرواية فهي تعالج القضايا الاجتماعية بأكثر حرية واتساع والى جانب هذا السبب هناك أسباب أخرى أسمهت في تأخرها في هذه الفترة وهي:

- انعدام النماذج الروائية باللغة العربية.
- صعوبة فن الرواية.
- عدم توفر اللغة المرنة والطبيعية.

---

[1]- عبد الملك مرتاض،نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925،1954)،ط2،الشركة الوطنية للنشر،1980
ص،26.

[2]- لويس عوض،دراسات عربية وغربية،دار المعرفة،مصر،1965،ص،52.

وهذا أدى إلى تأخر ظهور الرواية حتى"سنة 1967،حيث صدرت رواية"صوت الغرام"لمحمد منيع مع العلم إن هذه الرواية قد قطعت مراحل عدة في تطورها"[1].فهي لم تستطع إضافة الجديد إلى الرصيد القصصي الجزائري بقدر ما حاولت اجترار الماضي."[2] فالكتابة الروائية العربية في الجزائر أتاحت للكتاب أن يطلعوا على أبواب واسعة من الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ولم يتصلوا بهذا الإنتاج إلا في فترة قريبة بسبب الظروف التي عاشوها وعاشتها الثقافة القومية في الجزائر"[3].

أما في فترة التسعينات فقد ظهرت أقلام واعدة بأسلوب متميز و ناضج وكانت البداية مع"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي ظهرت في 5 نوفمبر 1970م وهي أول رواية تحمل كل المواصفات الفنية للرواية كما تعد هذه الرواية هي البداية الجادة لنشأة الرواية الجزائرية باللغة العربية"[4] ،ثم ظهرت بعدها روايتان لطاهر وطار وهما على التوالي "اللاز" و" الزلزال"،حيث تعتبر "اللاز" إنجاز فني أكثر عمقا في الرواية الجزائرية وواقع مابعد الاستقلال."[5] وهي تتكلم في مضمونها عن الشروط التي حتمت قيام الثورة التحريرية.

وقد قام واسيني الأعرج من خلال كتابه إتجاهات الرواية العربية في الجزائر من ذكر العديد من الروايات لأهم الروائيين الجزائريين وهي على التوالي:

- "نار ونور،دموع، الخنازير:لدكتور عبد الملك مرتاض.

- اللاز،الزلزال، عرس بغل،العشق والموت في زمن الحراشي:لطاهر وطار.

---

[1]- واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،ص،65.

[2]- بوشوشة بن جمعة،اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ط1،المغربية للطباعة والنشر والإشهار،تونس،1999. ص،30.

[3]- عبد الملك مرتاض،القصة الجزائرية المعاصرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1990،ص،4.

[4]- عمر بن قينة،في الأدب الجزائري الحديث،ص201،198.

[5]- المرجع نفسه،ص،220.

- قبل الزلزال:لعلاوة بو جادي.

- طيور في الظهيرة:لمزراق بقطاش.

- ريح الجنوب،نهاية الأمس،بان الصبح:لعبد الحميد بن هدوقة.

- ما لا تذروه الرياح،الطموح:لعبد الغني محمد عرعار.

- الشمس تشرق على الجميع ،الأجساد المحمومة:لإسماعيل عموقات.

- جغرافية الأجساد المحروقة،وقائع من أوحال، عاسر صوب البحر:لواسيني الأعرج.

- حب أم شرف:لشريف الشناتلية.

- باب الرياح:علاوة وهبي.

- نجمة ساحل:لبوشفيرات عبد العزيز."[1]

هذه الروايات وغيرها مثلت فترة إصدراها أصدق تمثيل،ومازالت حتى الآن.

الرواية المعاصرة:

لقد قدمت الرواية الجزائرية المعاصرة منذ ظهورها حتى الآن أحسن ما كتب في هذا الفن الأدبي على مستوى الوطن العربي،وأصبحت الرواية في الجزائر جنسا أدبيا له أعلامه البارزون، فصنفت مضمونا وشكلا من أهم الأجناس الأدبية في التراث القصصي.

"و إذ كانت الظروف التاريخية هي التي أفضت إلى أن يكون فريق من الكتاب الجزائريين يعبرون عن أفكارهم بلغات أجنبية،ولاسيما منها الفرنسية،فإن هذه الظروف

[1]- واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،ص،111 .

زالت أصبح الجو اللغوي ملائما لجميع الجزائريين لكي يعبروا في أغلبيتهم بلغتهم الوطنية بدون عقدة ولا إشكال"[1]

إن وجود عدد لابأس به من الروايات المنشورة منذ ظهور رواية ريح الجنوب إلى غاية الآن مقارنة بالعدد الهائل لشعبنا لوجدناه قليل جدًا،وكذلك إذا ماقورن بالإنتاج العربي في عصرنا الحالي.

"ومما لاشك فيه أن للوضع الثقافي المختلف والمهمش للكتاب الروائيين في بلادنا منذ الاستقلال إلى يومنا هذا،دور أساسي... في هذا الوضع وخاصة النص الروائي الذي يعاني من قلة الإنتشار في بلادنا."[2]

غير أن الرواية المعاصرة لم ترضح لهذا الوضع الثقافي بل على العكس فقد حولت الاستفادة من أي جديد حيث تعتبر من المتأثرين بما كتب في الغرب والشرق على حد سواء بحكم:

- تطورالإعلام والاتصال
- إنتشار الترجمات لمختلف لغات العالم

"والرواية في عصرنا،وسيلة من وسائل إعادة بناء المجتمع،لكونها ميدان من ميادين،الصراع الفكري والعقائدي."[3]

وبذلك نحدد مواقف الروائيين،أمام قرائ هو بكل وضوح ويقينية. أما عن العوامل التي ساعدت على نهضة الأدب في الجزائر فتعود إلى مايلي:

---

[1]- عبد الملك مرتاض،القصة الجزائرية المعاصرة،ص،8.

[2]- المرجع نفسه،ص،4

[3]- سعاد محمد خضراء، الأدب الجزائري المعاصر،ص،148

1. الثورة الثقافية التي قامت الدولة بإعلانها.
2. تطور النقد وحضوره الكامل في الساحة الأدبية.
3. تسهيل عملية النشر والتوزيع للكتاب.
4. التشجيع المستمر للكتاب في مسايرة العصر.

ومن هؤلاء أعطت للرواية الجزائرية باللغة العربية خاصة،دفعا جديدا،بأن تلعب دورها الحقيقي والمميز في الواقع المعاش،وساعدت على ظهور جيل جديد من الشباب عبروا بصدق عن واقعهم.

توطئة:

1- مفهوم البنية:

- **لغة:**إن المعنى الإشتقاقي لكلمة "**البنية**" بادي الوضوح،لأنها تنطوي على دلالة معيارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي: بنى،يبني،بناء وبناية وبنية والجمع أبنية وأبنيات والبنية ويقال بنية وهي مثل رسوة ورسا كأن البنية الهيئة التي بنى عليها.[1]

فهو إذن مصطلح يحمل في طياته مفهوما معماريا:فجمع بني وبنى أي ما بنيته والبنية هي الفطرة، يقال فلان صحيح البنية أي الجسم وبني الكلمة أي ألزمها البناء أي أعطاها صيغتها.[2] فكلمة بنية أو بنيوية تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل عدة مرات على صورة الفعل (بنى) والأسماء (بناء) و(بنيان) ومبنى يقول تعالى في سورة الكهف:﴿إبْنُوا عَلَيْهِم بُنْياناً﴾[3] وقوله أيضا:﴿ وَبَنَيْنَا فَوقَهُم سَبْعاً شِداداً﴾[4] وقوله: ﴿ الذِّي جَعَل لَكُم الأرضَ فِراشاً والسَمَاء بناءاً﴾.[5] ولم ترد فيه كلمة بنية ولا في النصوص القديمة وقد تصورها اللغويون العرب على أنها الهيكل الثابت للشيء فتحدث النحات عن البناء مقابل الإعراب.

أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة "بنية" structure تشتق من الأصل اللاتيني striure الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما،ثم امتد مفهومها ليشمل

[1] – ابن منظور،لسان العرب، مادة بنى،دار بيروت للنشر والتوزيع،ط1955،1،،مجلد 14،ص:93،94.

[2] – المنجد في اللغة والإعلام،دار المشرق، بيروت،ط1991،31، ص: 50،51.

[3] – سورة الكهف، الآية: 20.

[4] – سورة النبأ، الآية: 12.

[5] – سورة البقرة،الآية: 22.

وضع الأجزاء في مبنى ما ومن وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي إليه من جمال تشكيلي،وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين أجزائه،لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزاءه،وعلى هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل العناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها،والنظام الذّي تتخذه.[1]

- **اصطلاحا:** البنية هي نسق من التحولات،له قوانينه الخاصة،تحمل البنية طابع النسق أو النظام ،ويعرفها "**لالاند** "بأنها « كل مكون من ظواهر متماسكة،يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه».[2]

ومن هنا فالبنية طريقة من خلالها،تتجانس وتتالف مختلف أجزاء مجموعة ما ملموسة أو محسوسة ولا تحمل معنى إلا في إطار المجموعة ككل.

وهذا هو الأمر الذي شكل فارقا كبيرا في النقد الأدبي بعد ظهور اللسانيات الجديدة التي أرسى قواعدها **دوسوسير.**

فالبنية هي ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل منظومة لغوية تعزل الظاهرة عن العناصر الخارجية وتبحث عن مكوناتها الداخلية وتحافظ على المجموعة على ما يشكل وجهها الأصيل دون أن تدعي أنه الوجه الوحيد[3].

2- مميزات البنية:

وقصارى القول بأنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بخصائص ثلاث أو تتصف بمميزات ثلاث وهي:

---

[1] - لخضر لعرابي،المدارس النقدية المعاصرة،دار العرب للنشر والتوزيع،(د.ط)،ص :74.

[2] المرجع نفسه ،ص: 76.

[3] - البشير حادي،الأدب في المناهج النقدية الحديثة،منشورات جامعة وهران،1993،ص، 220.

- **الشمولية la totalité:**

هي تلك الحالة المركبة من عناصر مستقلة عن الكل،ولكنها تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة،وهذه القوانين ليست روابط تراكمية فقط،ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر وبتعبير آخر البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل،بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق.[1]

- **التحولات transformations:**

وهذا يعني أن النظام اللغوي السكوني أو التزامن ليس ثابتا فهو يقبل الإبتكارات تبعا للحاجات المحددة وأن اللغة تتطور بالكلام وأن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية،تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعة في الوقت ذاته إلى قوانين البنية الداخلية.[2]

- **الضبط الذاتي lautoréglage :**

والمقصود به أن البنية تستطيع أن تضبط نفسها بنفسها للمحافظة على ذاتها في شكل من الإنغلاق،فالبنية تقوم على ثنائية معقدة تتبع من التمايز بين العناصر يبدو ذلك في كل ظاهرة،في نص أدبي في قصة وفي أية بنية يتكرر هذا النسق عددا من المرات، وهكذا يكون في وسع البنيات تنظيم نفسها ممّا يحفظ وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لهل ضرب من الإنغلاق الذاتي.[3]

[1] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط2،ص،23.

[2] – المرجع نفسه،ص، 24

[3] – صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط2،ص،24.

المبحث الأول: بناء الزمن

1- القصة والخطاب و الترتيب الزمني:

يعد الزّمن مكونا أساسيا من مكّونات النص السّردي، فلا يمكن تصوّر سرد بلا زمن،كما أن قواعد الّسرد جميعها قائمة على الترتيب الزمني[1] حيث تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية، وهذا النوع من التحليل مفيد جدّا خاصة إن وقع تطبيقه على الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظّما نصّه القصصي لاحسب تسلسل أحداث الحكاية،بل الاعتماد على تصوّر جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصّه القصصي"[2]

تقوم دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما على مقابلة أو مقارنة ترتيب هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السّردي،بنظام تتابع هذه الأحداث في الحكاية وتفترض هذه المقارنة وجود نقطة الصفر التي يتطابق فيها الزمنان تطابقا تاما.[3]

يرى بعض السرّديين أنّه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام الحكاية فان ذلك يولدّ مفارقات زمنية[4] وهي" اللحظّة التي يتّم فيها اعتراض السّرد التتابعي

---

[1] – سلمان كاصد،عالم النص،دراسة بنيوية في االأساليب السردية،دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن(.دط) ،ص 173

[2] – سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلي نظرية القصة،الدار التونسية للنشر،(د ط)،ص 79،الجزائر،1999

[3]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، ص:44-45

[4] – حميد الحمداني،بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3،2000،ص:74.

الزمني(الكرنولوجي) لسلسة من الأحداث لا تامة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها أو الأحداث اللاحقة لها"[1]

ولكل مفارقة مدى(porteé)،واتساع(amplitude) فمدى المفارقة هو"المجال الفاصل بين نقطة إنقطاع السّرد،وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة".[2] أما الإتساع فهو« المسافة الزمنية التي تفصل بين فترة في الحكاية يتوقف فيها الحكي وفترة في الحكاية يبدأ فيها الحكي المفارق»[3]وفي هذا الصدد يقول جيرار جينيت:« إن مفارقة ما،يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون بعيدة أو قريبة عن" لحظة الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السّرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة،إنّنا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية،ويمكن للمفارقة أن تغطّي هي نفسها مدّة معيّنة من القصة تطول أو تقصر، ، وهذه المدة هي مانسميه "إتساع المفارقة[4]"».

1-1 زمن القصة:Diegése Ou histore

الحكاية هي«جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما،و وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد،تنتج لديها ردود فعل وتصرفات»[5] وبالتالي فإن الحكاية هي«المنظومة الأولية في النص بما تملكه من مواقع وأحداث لها زمنها الخاص ربما يكون زمن الأحداث واقعي أو خيالي،أو يكون ماضيا بعيدا أو قريبا»[6]

---

[1]- جيرالدبرنس،قاموس السّرديات،تر:السيد امام ميريث للنشر والمعلومات،القاهرة،2003،ص5

[2]- حميد الحمداني،بنية النص السّردي،ص،74.

[3]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،الدار البيضاء المغرب،ط2، 2005،ص :77

[4]- حميد الحمداني،بنية النص السردي،ص ،74 نقلا عن جيرار جينيت،خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر:محمد معتصم،الجزائر،ط،2003،ص 156.

[5]- سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ص:77.

قريبا»[1] فالسّارد لايستطيع أن يقدّم الأحداث كما جرت في الواقع لأن زمن الحكاية هو« زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنيا وكون الحكاية متسلسلة ومترابطة الأحداث فإنه يمكن أن تروي عمليا وفقا لتسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع» [2]

2-1- زمن الخطاب:

زمن الخطاب هو« الزّمن الذي تعطي فيه الحكاية زمنيتّها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له».[3]

إن تنظيم بنية الزمن في الخطاب الروائي أمر في غاية الصعوبة،فعند دراسة أشكال الزمن الروائي تصادفنا نماذج زمنية مختلفة تعتمد في تشكيلها على الحركة النسجية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب فإذا كان التتابع الزمني يقوم على التسلسل المنطقي إذ يتوازى فيه زمن الحكاية وزمن الخطاب بصورة تصاعدية وباتجاه أفقي فانّ أشكال الزمن التداخلي في الرواية الحديثة يقوم على الحكاية المتعددة الأبعاد وهذا ما يجعل الراوي يتجاوز التعددية الحكائية في زمن الخطاب أحادي البعد إلى المفارقات الزمنية التي تعدّ مجموعة انحرافات يقوم بها الراوي حيث يقطع زمن السّرد لتجسيد رؤية فكرته وجماليته.[4]

ويرجع السبب في طرح مشكلة تقديم الزمن في الخطاب الروائي إلى انعدام التشابه إلي زمانية الحكاية و زمانية الخطاب،فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن نصي في حين أن زمن الحكاية هو زمن متعدد الأبعاد ويمكن لعدّة أبعاد أن

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية،دار الفارس للنشر والتوزيع ط1،2004،ص،56.

[2]– المرجع نفسه،ص،57.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،ص:K4 .

[4] –ينظر:مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية،دار الفارس للنشر والتوزيع ط1،،ص،18.

تجري في وقت واحد لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا يأتي الواحد منها بعد الآخر وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.[1]

2- التنافر الزمني

يساهم التنافر الزّمني مساهمة فعالة في خلخلة النظام الزّمني للأحداث،وفيه يقوم السّارد بالرجوع إلى الوراء ليذكر أحداثا سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السّرد كما يمكن أن يستشرف أحداثا لم يبلغها السرد بعد.

ويعرفها جيرار جنيت لقوله« هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]

ويمكن مما سبق أن نميز بين نوعين من التنافر هما: السوابق واللواحق.

2-1- السوابق PROLEPSES:

هي مفارقة زمنية «تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا».[3] وذلك باعتراض التتابع الزمني لتسلسل الأحداث أي توقيف السّارد لسرده لتجاوز الأحداث التي وصل إليها الخطاب والتطلع إلى حدث آتٍ، وللسوابق وظائف عديدة يمكن تلخيصها فيما يلي:[4]

- تعمل السوابق الأولية بمثابة تمهيد لما سيأتي من الأحداث الرئيسية فيما بعد.

---

[1]- سلمان كاصد، عالم النص،دراسة بنيوية في الأساليب السردية،ص، 173.

[2]- جيرارجينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي،عمر حلي، ط2 الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية المغرب،1997،ص47

[3] - سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة،ص:80.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمان في الرواية العربية،ص112-113.

- تعلن السوابق بطريقة صريحة عن الحدث الذي يكشفه السّارد للقارئ.
- تجعل القارئ يسهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على تساؤلات يطرحها على نفسه مثل" ماذا حدث" و" ماذا بعد".
- تركز السوابق على حدث ما لما فيه من دلالات عميقة يمكن الإعلان عنها للقارئ.
- تمنح السوابق للقارئ إحساسا أن ما يحدث في النصّ ليس صدفة وإنّما بتخطيط من السّارد.
- ويفرق" جيرار جينيت" بين نوعين من السوابق:

2-1-1 السوابق الداخلية :PRELPESE TNTERNE

تتمثل في« سرد لايتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد»[1]

والمقاطع الآتية تمثل السوابق الداخلية في الرواية:

– «لكنك لن تتذكري كل هذا،ستنسين سريعا أن أصابعي عضت على يدك الرقيقة،فأفاق نبضك،أو ربما مات حتى أجل آخر..حتى يوم رحيلي،أجلست إليك بعد شهر من ارتشاف مرارتك ،أتأمل احتماءك بسريري الذّي تحتقرين،إلى غرفة هي كامل البيت في هذا البيت».[2]

– « النتيجة الطريفة بعد يومين لا أكثر حصّلتها،تخلصت من الإثنين سكرتيرتي وناظم..بصفعة مضاعفة كل منهما هدم الآخر وانتهت أحجية عدوين وحدتهما دوافعهما المتناقضة.محوت بما أسماه ياسر خبثي أسطورة عشق كنت أطور بصدر القسنطيني

[1]– ناصر عبد الرزاق المواقي، القصةالعربية،عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري،دار النشر للجامعات،مصر،ط3،1997،ص،156.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص،20

الأدنى من الحب..وابتسمتُ أعتصر دما فاسدا شرع يتجمع بالقلب،أيامه تعاديني بشراسة.»[1]

2-1-2 السوابق الخارجية:PRELPESE EXTERNE

تتمثل في «سرد حدث يتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد»[2]وتتجلى السوابق الخارجية في المقطع التالية :

- «لا يعرف أبي أني دفنت راحتي في قبر لن يحظى به الفتى لأنه سينام إلى جواري حيث ما حللت،وأنه بعد ليلتي هذه لن يغادر فراشي بل إنه سيعلق على جسدي.رماده الذّي نثرته الرياح تجمع بكامله على جسدي ليستحيل الجسد له قبرا..»[3]

- «ستقتطعين كل هذا من نص الرواية،واثق أنا ..أنت أجبن من الصراحة أنت نفاق اجتماعي مبسط،حسنا هذا إن قبلت بي و بروايتي أساسا..رواية دوريا».[4]

- «وبعد لقاءها سأكتب قصتك، وقصتها،سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبكما إلى جوار بعض،ملتحمان دون تماس كأهداب العين متجاورة بإمتداد طولي،كل رمش مستقل عن الآخر،مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط،وفي التشابك جمالها،وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية،إذ تجمع الحروف تتكشف لك العين وصاحبها ،وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا،لتعرف ماذا كانت ترى كل عين وما كان يرى كل راءٍ..».[5]

---

[1] – منى بشلم، أهداب الخشية،ص،84

[2] – ناصر عبد الرزاق المواقي،القصة العربية،عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري،دار النشر للجامعات،مصر،ط3،1997،ص156.

[3] – منى بشلم ،أهداب الخشية،ص، 55.

[4] –المصدر نفسه،ص،99.

[5] – المصدر نفسه،ص، 146.

2-2 اللواحق analepeses :

«اللاحقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السّارد »[1] ،فالسّادر يقوم بترك حاضر السرد «ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها »[2] ، تأخذ تسميات متعددة منها الاسترجاع،الارتداد،التذكر، الاستذكار وهي كلها مسميات عدة لمعطى واحد ويعرف الاسترجاع حسب جيرار جنيت على أنه« كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة أي التي بلغها السرد»[3]

وللواحق وظائف نذكر منها[4]:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية(شخصية،إطار،عقدة)
- سد ثغرة حصلت في النّص القصصي.
- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد
- إتمام الفهم أو تدارك النقص أو توضيح الغموض.

ويفرق" جيرار جبنت" بين نوعين من اللواحق:

2-2-1 اللواحق الداخلية: analepsie in terne:

«هي عبارة عن خروج مؤقت عن المسار الطبيعي للسرد بذكر حدث وقع داخل زمن الحكاية»[1] أي يكون الارتداد فيها إلى نقطة زمنية مضت وتجاوزها السرد لكنّها واقعة داخل الزمن القصصي.

---

[1]– سمير مرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة،ص8

[2] –سيزا احمد قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ،الهئية المصرية العامة،الكتاب،1984،ص40

[3] – جيرار جينيت،خطاب الحكاية بحث في المنهج تر،محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي،ط2،الهئية العامة لشؤون المطابع الأميرية المغرب1997،ص47

[4] –احمد حمدا النعيمي،إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع،دط،ص:33.

وتتمثل اللواحق الداخلية في الرواية في المقاطع الآتية:

– « أستذكر واحدا من إدراجاتها الفيسبوكية كنت لمحته ذات تلصص،كانت صورة أصابع تغير موضع بيادق الشطرنج كتبت عليها:

" أيمكن يا قدر أن نعيد الجولة بيننا

فقد كنت منشغلة بتغيير لون عيوني وتعطير بيادقي

حين تقدم جنديك الصغير واغتال مليكـــ

ـــــــــــــــــة.. قلبي »[2]

– « سقتني إلى جمعيتك بعد ألف قسم وقسم أديته بعد اللقاء الأول بالجامعة،ها أنا سنتان بعده آتيك،تسوقني خيبتي أمام نفسي،حاولت معها فما طاوعتني،أردت فقط أن أبدء بقبر امرأة ما عادت الحب، انقلبت زوجة الصديق.أن أفتش عن امرأة أخرى أمارس معها بعض النبضات ،وما طاوعتني النبضات،ولا انصاعت النفس للإرادة،فحملت الخيبات وأحقاد كِلتُها لك جزافا عوضا عن كيلها للأخرى،فقد كنت أنت لا هي..كبرياؤك،تعاليك،ماحرمني نبضاتي،ما كانت هي فقد إلتأم جرحها الافتراضي مع أن آثاره ما تزال فاضحة.»[3]

– « أنت حتى لا تتذكرين..ما كنت تعرفين أنّا التقينا بالجامعة القسنطينية،لا تعود بك الذاكرة إلى أبعد من لقاءنا بجمعيتك،أنا دوما كنت تلميذك ،على يدك أتعلم كيف أعشق حد الحقد..لا مؤسسة غيرك تلقن هذا الجنون

[1]– بوعلي كحال،معجم مصطلحات السرد،عالم الكتب للنشر والتوزيع،الجزائر،2002،ص:16

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص: 44.

[3] – المصدر نفسه،ص : 59.

دخلت جمعيتك ربما ككل الآخرين،وما كنت مدركا أني لست أكثر من رقم على لائحة،و أنك نذرت العمر لانتظاري رجلا لا تذكرين تقاسيم وجهه،أي حماقة أنت..كنتُ بين يديك وكنتِ تقتلين كل خيط يربطنا، اخلاصا لرجل هو تحديدا أنا،رجل لم يأتي أبدا مع أنه واقف أمام باب غرفة الدروس بجمعيتك الأنيقة .»[1]

ب- اللواحق الخارجية:analepse externe:

«تتضمن اللاحقة الخارجية حدثا لاحقا وقع خارج زمن الحكاية الإطار»[2] أي أنّ الارتداد يكون إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها أحداث الحكاية بمعنى أنها خارج إطار الحكاية. وتتجلي اللواحق في رواية" أهداب الخشبة" عزفا على أشواق افتراضية. في المقاطع التالية:

- «تمدين يدا تصافحين يدي التي تعض على أناملك بشراسة ما ألهبتِ من أشواقٍ..وما كنت صافحته هو.

امرأة لا تتقن من ألعاب الحياة أكثر اللامبالاة..هكذا قرأتك يومها .»[3]

- « ركبت فرارا مجنونا،على طريق شبه خال إلا مني ومن سيارة كانت تتعقبني،أدركت أنه أخطأ العنوان،فأنا ما كنت من يخال،أو على الأقل...حسنا..أنا لست من فتيات الليل..

حاولت تجاوزه كان يترنح فتزيغ سيارته القديمة،حاولت..بكل ما ملكت من خبرة أن نخرج كلانا بأقل الخسائر،فما خسرت أكثر من سيارتي بينما دفع آخر أنفاسه على حافة الطريق.»[1]

---

[1] - منى بشلم، ص: 60.

[2]- بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد،عالم الكتب للنشر والتوزيع،الجزائر،2002 ،ص17.

[3] - منى بشلم، أهداب الخشية، ص: 19.

– «لا أعرف متى وصلت إلى ذلك الحي،ركنت عند تلك البناية،لا أعرف حتى أين قرأت ذلك العنوان سارعت قصدته،ركنت أمامه بحرص شديد على حياتي على سلامتي،أنا التي لم أحرص على حياة الفتى وسلامته..بلى فعلت لم أوافق لكني حاولت.. كان ثملا حد الجنون،سياقته كانت مجنونة،بالأصل نحن شعب يحترف جنون السياقة،كنا نحتل رتبة رابعة عالميا ثم بلمح البصر قفزنا نحو الأولى وإمعانا بالتفاخر وضعنا له اسما رومانسيا، لقبناه ارهاب الطرقات، مع أننا بالأصل لا نمتلك طرقات إن قارنت الطرق عندنا بتعريفها القاموسي لن يشتركا في شيء.»[2]

– « ربما غيرها تلك التي لا تفارق خيال الذاكرة،زوجة صديقه التي عرضت عليه قبلتها الأولى قبل أن تزف لصديقه، كان عليه تقبيلها،إطفاء لهيب اشتعالها بدواخله،ثم تنقلب ذكرى لقبلة مسحت العشق،لكن ماذا تقول لأحمق يخال القبلة تجرح أكثر من الحرب .» [3]

– « لا أعرف كم قضيت من وقت مبهورا أمامها،قبل أن تنتبه الحمقاء وتقترب مني تقف تسند ذراعها لذراعي

– أعجبتك

– متى رسمت

– سنتان قبل الميلاد

[1] – منى بشلم ،أهداب الخشية، ص: 46.

[2] – المصدر نفسه،ص، 47.

[3] – المصدر نفسه، ص: 74.

خلطت أوراقي ..ليست صاحبة الصورة مع أنها هي..حتما هي قالت أنها والدتها.»[1]

- « ارتقت المنصة وغنت لي:

If you were mine.

Id be your everything

And you d be the only thing that I would ever need

If you were mine

I would tell everyone

That you are the only one that I could ever want.

فوحدي عرفت كم أحببت هذه الأغنية، وكم..كم أحبّت..أحبّتني.»[2]

3-2 المدة: la dureé:

يتمثل تحليل مدة القصة في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق و الساعات والأيام و الشهور، وطول النصّ القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل إلا إن هناك صعوبة في الوصول إلى ضبط العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب ضبطا دقيقا[3] وهذا راجع إلى التفاوت النسبي بين زمن الحكاية وزمن الخطاب«فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة

[1] - المصدر نفسه، ص، 85.

[2] - منى بشلم،أهداب الخشية، ص: 90.

[3] - جيرار جنيت،خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص101.

المشكل،إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب وذلك بغض النظر عن حدود الصفحات التي يتّم عرضها فيها من طرف الكاتب أي أنه لاعبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني»[1] فالسّرد يسير بسرعة غير مستقرة ممّا يؤثر على نسقه فالحدث الذي يغطي مدّة قد يحتل حيزا نصيّا لايتجاوز أربع صفحات، بينما قد يتجاوز الحدث الذي استغرق ساعة المائة صفحة.

لقد تعرّضت مقولة المدّة لمشكل تعدد المصطلح إذ أطلقت عليها تسميات عدّة منها: السرعة،الديمومة، الإيقاع، الحركة السّردية، الاستغراق الزمني والمدّة هي الترجمة الأقرب لمصطلح dureé لأنه مرتبط بالمدة الزمانّية التي تستغرقها الأحداث في النصّ القصصي.

وقياس المدّة الزمنية يقوم على ضبط العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وذلك بـــــــــــــــــــــــــ« استقصاء سرعة السّرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له»[2] ، وتندرج ضمن دراسة المدة أربعة أنساق سّردية تنفتح من خلالها العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وتتمثل فيما يلي:[3]

- **المجمل** :يكون فيه زمن الخطاب أقصر من زمن الحكاية.
- **الإضمار**: يتوقف فيه زمن الخطاب بينما يستمر زمن الحكاية في التقدّم.
- **المشهد**:يكون فيه زمن الخطاب وزمن الحكاية متساويين.

[1] –حميد الحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص:76

[2] –سمير مرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة،ص 89.

[3] – خليل رزق:تحولات الحكاية،مقدمة لدراسة الرواية العربية،مؤسسة الإشراف للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،لبنان،ط1998،1،ص،75.

- **الوقفة** :يتوقف فيه زمن الحكاية ليبلغ أحيانا درجة الصفر.

نتبع لضبط المدّة الأنساق السردية الأربعة التي تنفتح أكثر من خلال دراستنا لرواية

أهداب الخشية–عزفا على أشواق افتراضية – .

2-3-1 المجمل le sommaire:

يكون زمن النص فيه أقصر من زمن الحكاية،وهو تقنية سردية يوظفها السّارد أثناء تجاوزه لبعض الأحداث التي يفترض أنها جرت في عدة سنوات أو أشهر أو ساعات ويختزلها في بضعة أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل ومنه فإنّ «هذا النسق عبارة عن تقلص للحكاية على مستوى النّص»[1] ويرى" **جينيت**" أن« المجمل قد ضل حتى نهاية القرن التاسع عشر الوسيلة الأكثر شيوعا في الانتقال بين مشهدين والخلفية التي تقوم عليها المشاهد ومن ثمّ النسج الرابط للسّرد الرّوائي بدون منازع ويتحدد إيقاعه الرئيسي بالتناوب بين التلخيص والمشهد»[2] فالمجمل يمثّل وسيلة الانتقال بين مشهدين وهذا الانتقال يتميز بسرعة إذ يتساوى الكلام والحدث في صفحات الرواية كلها.

وللمجمل وظائف يمكن إدراجها فيمايلي:[3]

[1]– سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ،ص90.

[2]– خليل رزق، تحولات الحكاية،مقدمة لدراسة الرواية العربية،مؤسسة الإشراف للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،لبنان،ط1998،1،ص76.

[3]– مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية،ص 225.

– المرور السريع على فترات زمنية طويلة،والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات.

– الربط بين المشاهد الروائية.

– تقديم شخصية جديدة وعرض شخصيات ثانوية لم تسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية

– تقديم الاسترجاع.

– تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية.

– تحقيق الترابط النصي بين فترات زمنية طويلة تحمي السرد من التفكك.

ويظهر المجمل في هذه الرواية في المقاطع التالية:

«بين الذراع والصدر كومتك وعلى فراش احتقرتَه تقاسيمك مددتك،وانزويت أتوجس منك الخيفة..من وجهك الذي قابلت قبل سنتين..ذات غمامة سوداء فاحمة مرت على العمر فأغرقته.»[1]

« لكنك لن تتذكري كل هذا،ستنسين سريعا أن أصابعي عضت على يدك الرقيقة،فأفاق نبضك،أو ربما مات حتى أجل آخر..حتى يوم رحيلي،أجلست إليك بعد شهر من ارتشاف مرارتك.»[2]

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص: 17.

[2] – المصدر نفسه، ص: 20.

«تفلتني أحضانه الأبوية،تعطل عداواتنا المتأججة كل تواطئ محتمل لجسدين سكنا البيت ذاته شهرا من العمر..أعود إلى خواء سريره،يعود لطردي ..وأبادله الطرد فيحمل بعضا مني ويرحل».[1]

« لا أدري متى تحديدا غفوت ولكني فعل،على الأريكة حيث جلسنا جنبا إلى جنب،منذ أيام..بل منذ يومي ذاك ما نمت، وفي هذا البيت الأضيق من غرفة نمت..لم أسمع صراخه،ولا زارتني جثته المحروقة،ولا تجمع رماده عند أنفاسي، يغتالها.»[2]

« الرجل الذّي انتظرته سنتين،وقضيت شهرا أفر منه إليه ..رحل،خلفني لعذابات السلفي الذّي دفعت له بيدك دية شقيقه..الذي قتلت بيدي. ولم أصغ لنصحٍ سقته تباعا ولا اصغيت لرجائك مرارا ألا اتيح له فرصة اللقاء به،فإنه قلت...لن يطيق صبرا..هكذا قلتَ، بهذه العبارة الموجزة التي تختصر عمرا من الرجولة.أكنت رجلا كفاية لتتنبأ بأحلام الرجال..أم أني أنا وبعد ثلاث سنوات من الإقامة بهذا البلد مازلت لا أتقن أبجدياته،ولا حتى أتقن التعبير عن مشاهده المعلقة أمام ناظري..»[3]

2-3-2 الإضمارEllipse:

هو تقنية سردية يلجأ إليها السّارد لتسريع حركة السّرد إذ « يتوقف زمن الخطاب بينما يستمر زمن الحكاية في المرور»[4]

[1] – المصدر نفسه، ص: 21.

[2] – المصدر نفسه،ص: 71.

[3] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص: 104.

[4]– خليل رزق،تحولات الحبكة،ص:78.

يلجأ السّارد إلى هذه التقنية عند حاجته إلى إلغاء فترات زمنية طويلة والانتقال إلى أخرى ولهذا يعد الإضمار«شكلا من أشكال السّرد القصصي يتكون من إشارات محددة للفترات الزمنية التي تستغرق الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي وتكون هذه الإشارات الزمنية محددة ظاهرة كما في الملفوظ التالي »:و بعد عدة شهور...أو قد ترد ضمنية يستطيع القارئ أن يستخلصها كما في المثال التالي :"مر زمان، جاء زمان آخر"[1] وهذا مايؤدي إلى بروز ثغرات نصية في التسلسل المنطقي للأحداث ممّا يجعل القارئ يدرك أن جزءا من الحكاية قد تم إسقاطه على مستوى الخطاب.

يقوم السّارد من خلال الإضمار بالانتقال فجأة إلى أحداث جديدة دون تفسير دواعي هذا الانتقال المفاجئ « فالإشارات الزمنية المحددة الظاهرة هي سمة من سمات الرواية الواقعية والإشارات الزمنية المطلقة المفاجئة هي سمة الرواية المعاصرة»[2]

وللإضمار حالتين هما:

2-3-2-1 الإضمار الصريح: (E. Explicite):

« يقصد به إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة إذ يمكن من خلاله تحديد ما حذف زمنيا، ويرد هذا النوع بعبارات وإشارات زمنية محددة».[3]

أو إشارات زمنية شبه محددة ،أي أنها محددة بوحدة زمنية يوم،شهر،سنة ....

2-3-2-2 الإضمار الضمني(E-inplecit) :

[1]- المرجع نفسه، ص78.

[2]- المرجع نفسه،ص78.

[3] -ينظر: مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية،ص:233.

في هذا النوع من الإضمار يقدم السارد في تجاوز فترات زمنية دون الإشارة إلى مدتها التي يتم الكشف عنها يعد إعادة بناء النظام الزمني حيث يمكن لنا بعد ذلك أن نكشف أن فترات زمنية معينة ثم إسقاطها من زمن الحكاية وزمن الخطاب.وهذا مايطلق عليه«التجاوز عبر النص»[1]

ويهدف السارد من خلال استعمال هذا النوع من الإضمار بترك المجال للقارئ للتأمل إذ أن السّارد يحذف جملة من الأحداث لكنه لايسقطها تماما وإنما يشير إليها إشارة خاطفة قد تكون في سطر واحد.

هنا الإضمار أو الحذف في هذه الرواية لم يتجلى إلا في مقطع واحد وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص،وغير مصرح به أو بمدته،فهو حذف مغفل،نكتشفه ونحس به من خلال القراءة فقط.وهو اللآتي:

« تبادلنا أرقام الهواتف،وأفاقت الغفلة على الفرار منك،فإذ أنا لا أنتهي إلا إليك..تقعين صدفة صدفة أخرى بين صفحاتي وأنا أتقاطع ومدير النشاط الثقافي بالجامعة بينما أرسم خطوة للفرار منك،فإذ هو يعيدني يقبض علي متلبسا بك،يسوقني دون أن يدرك إليك مقيدا،وهو يحسب أنه يهديني مسلكا لإتمام بحثي،فإذ أنت بين صفحات البحث خيط دخان يلوثها ويؤجل مسيرها نحو التمام.»[2]

2-3-3 المشهد scene :

[1] -عبد الرزاق المواخي،القصة العربية عصر الإبداع،دراسة السرد القصصي في القرن الرابع الهجري،ط3،دار النشر للجامعات،مصر،1997،ص،160.

[2] - منى بشلم، أهداب الخشية،ص: 18-19.

هو شكل سردي يتساوى فيه زمن الخطاب وزمن الحكاية ويكون«حواري في أغلب الأحيان».[1] أطلق عليه في الروايات الكلاسكية تسمية «الفترة الحاسمة فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانوية ليصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمان الحكاية، ويطابقه في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب»[2]. ولهذا ترد بعض المقاطع السردية المشهدية على شكل حوار إلا أنه يجب على السرد أن لايبلغ في استخدامه لتجنب تحول الرواية إلى مسرحية.

يختلف المشهد عن المجمل ويناقضه ففي المجمل مرور سريع للأحداث وإيجاز مركز لمضمونها أمّا في المشهد فالأحداث تتوالى بكل تفاصيلها وأبعادها.[3] يرد المشهد في نوعين هما:

2-3-3-1 المشهد الحدثي:

يقصد به وصف الأحداث وصفا محايدا دون اختصارها أي مّدها في زمن يقارب زمن النص وهذا ما يثبت العلاقة الموجودة بين السّرد الوصفي لانّ «كل حكاية تحوي سردا للأحداث والأعمال من ناحية وتصوير للأشياء من ناحية أخر(..)والعلاقة بين السرد والوصف تكمن في أن الوصف أ شدّ ضرورة من السرد لأنه من السهل أن نصف دون أن نحكي أكثر من أن نحكي دون أن نصف»[4]

2-3-3-2 المشهد الحواري:

[1] -جيرار جينبت،خطاب الحكاية،بحث في المنهج،ص:108.

[2]- سمير مرزقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة،ص،93.

[3]- ينظر:خليل رزق،تحولات الحبكة،ص:79.

[4] - نبيلة زويش،تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1،2003،ص،108.

يعتمد المشهد الحوار،ويعبر عن أدق تفاصيل الحياة وأحداثها،كما يجعل القارئ يعيش وكأنه يحدث الآن و«يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنّه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه،لا نفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها الصوت الروائي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدّم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد».[1]

ينقسم المشهد الحواري إلى قسمين: حوار داخلي ويطلق عليه "**مونولوج**" وهو ذلك الحوار الذي يحدث في الشخصية و ذاتها من أجل تقديم المحتوى النفسي للشخصية و العمليات الذهنية النفسية لديها دون التكلم وقد يرد على شكل حوار خارجي ويتجسد في الحوار القائم في الشخصيات[2]

وللمشهد الحواري وظائف يمكن تلخيصها كالتالي :[3]

- يعمل على كشف الحدث ونمّوه و تطوّره.

- يعمل على الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر.

- يجعل الشخصية تحتفظ بلغتها ومفرداتها التي تعبّر عنها.

- يعمل الحوار على كسر رتابة السّرد من خلال بث الحركة والهوية فيه.

- يعمل الحوار على تقوية إبهام القارئ بالحاضر الروائي،ويعطيه المشهد إحساسا بالمشاركة في الفعل.

[1] – مها حسن القصراوي ،الزمن في الرواية العربية،ص:54.

[2]– مها حسن القصراوي ،الزمن في الرواية العربية ،ص،244.

[3]– المرجع نفسه ،ص:240

وفي الرواية هذه نجد المشهد الحواري بنوعيه متجسد في المقاطع الآتية:

– «غرزت في قلبه سخرية اللغة..لغتي لا غير:

– تتزوجني ..أين..على الفيسبوك مثلا...

أحلم ..المثقفون يتزوجون من كل أميرات الدنيا،ويسكنون قصور الكريستال..لكن في احلامهم فقط..فاحلم...

التفتُ إلى سريره:

– قد أستورد لك سريرا مساحته ثلاثة أضعاف هذا ليسعك أنت وكل وأحلامك..

– إلى أن تفعلي استلمي أنت نوبة الحلم عليه،لكن إياك أن تحلمي بي،أو بصديقي فلسنا لك.

قد لا تكون ..لو لعلك أبدا لن تكون أكثر من الحلم،لكن هو..»[1]

وفي مقطع آخر:

–« ذرية..أتراني الوطن،أم أني جسر آخر من جسورك نحو الذات الأخرى التي لكِ،ترى متى تتجلى أشتاتها،تلك التي ستكسرني بين نفسي ونفسك كما كسرتِ الذاكرة ومحوتِ أسطرا عشتُ أقتات عليها عمرًا

– دوريا هيا احملي دمعك وارحلي

– لم لا تحمل روائياتك السافرات وترحل..سأدفع لك أجرة الفندق

[1] – منى بشلم ،أهداب الخشية، ص: 12،13.

أحمل بقايا رجل كنته يوما أنثرها على شوارع العاصمة،إنها لا تشبهني،ولا حتى تشبهك جاؤوا بك إليها قسرا وستهربين قبل أن يتمكنوا من إخضاع شهوة التجبر فيك.أي رجل قد يكبح انطلاقتها،وأي رجل قد يكسر جبروتاً جُبلت عليه هذه الأنوثة الدافقة صخرا لا يتفجر منه الماء ».[1]

وفي مقطع آخر:

« أحاول القبض على وهنها،فتباعدني لينكفئ الجسد المؤنث على حافة سرير كان لي صار ملكا له،ولا يبقى للهفة أشواقي غير تأمل وجه تتيه البراءة بين سحر غوايته،تمزقني عبرة تسابق العبارة:

– متى ترحل

– الآن

– سلم على قسمطينة

عبارة واحدة لا تفتأ تتعثر بها كل لحظة "سلم على قسنطينة" لا بل قسمطينة هكذا كما كان يسميها اهلها منذ عقود..عقود طوال.ألا تعرف هذه القسنطينية أن تلك المدينة ما عادت تشبه التاريخ،ولا عادت تشبه الحضارة ولا حتى المالوف الذّي تغرد به.»[2]

وفي مقطع آخر:

«تراقب وجلةٍ صمتي،فلا تقدر على قراءته تسألني كيف كانت ،وكيف خلفتها،كدت أخبرها أني تركت ملاّك أمرها يرصفون دعائم خشبية تحت أقواس جسر سيدي راشد

[1] – المرجع نفسه، ص: 20.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص: 38.

فهم يشبهون أميّتك لم يقرؤوا التاريخ ولم يعلموا أن الأخشاب لا يمكن أن تدعم الحضارة.لسبب ما لم أفعل لم أقل من ذلك حرفا كذبت ببراءة طفل:

– قسنطينة مازالت تتنفس كل صباح غزلك

" بسم نبدا كلامي

قسنطينة هي غرامي

الله الله

نشوفها في منامي

هي والوالدين

الله الله

التفت أقرأ صفحة وجهها فإذا صخرها القاسي يتفجر منه ماء رقيق،دفقة واحدة تنفلت من الكتمان،تجمدني مكاني..بكت

بكتني..ربما..أو..لا أدري

لكنها بكت،أنثى الصخر العتيق..بكتـــ

ـــتني..

– ياسر كنتُ دائما أساق و أخلفها ورائي جاثمة لا تبكيني،اليوم هي تغادرني تخلفني منكسرة أبكيها بحرقة..كأنني لا أعرف أن نار قسمطينة اغريقية كلمل سكبتُ عليها الماء ما زدتها إلا اشتعالا.»[1]

وفي مقطع آخر:

«يصيبني عطش رهيب لسماع حكايتهما هذه التي صنفها في خانة نساء ما قبل الثلاثين وهوى قراره وانكسر عند شيء ما منها،ما عساه يكون.لا اعرف كيف قد أركب أسئلتي التائهة حتى لا تفتضح الغصة التي بالحلق.يفاجئني ياسر باسترساله محدثا عنها، أي امرأة كانت؟

– شيء واحد أذكرها به ابتسامتها كلما رأتني ابتسمت ..ثم مررت لا تكلف نفسها حتى عناء السؤال عني،لا تنقل إليك غير تقاسيم وجهها البريئة حد السذاجة،بي رغبة دائمة لأن أسالها إن كان التدريس يتعبها،لا اخال أحدا من طلبتها يهابها.

– ثم..

– انتهينا أصدقاء ككل العاملين هناك، رغم الماضي الافتراضي الذي كانت فيه سندي

– ألم تقل أنها تكتب أين رواياتها..

– لا ترغب بنشرها ربما أدركت أن كتابة النساء ليست أكثر من تصفية حسابات على بياض الصفحات...

نظر إلي..ابتسم بل ضحك وأردفني

– أمزح نشرت واحدة لا أملكها بعد ..

[1] – منى بشلم، أهداب الخشية،ص: 39.

عندها فقط عرفت أي لون أي شكل من النساء يشتهي هذا الرجل،لا ضرر من تصفية حساباته على جسدها،إنه حب القرن،ليس أكثر من التفاتة قبل البدء قبلة..»[1]

وفي مقطع آخر:

« أفقد سلامة قيادتي لنفسي،لم أستطع كبح جماح أوجاع الضمير،إن لها لسلطانا

يدنو الرجل وجلا:

– اتذكرتني آنستي

– ملامحك مألوفة..لكن

– سجلت اليوم بالجمعية،مر بك ملفي صباحا،لم نلتقي..كنت مشغولة.»[2]

وفي مقطع آخر:

« انتفض يصرخ بي أن لا شيء يبرر فعلتي،وأن كل ما آتي تفاهات،مجرد حماقات مذللة تتسلى بأعمار الآخرين .

– أحمق..لست اكثر من غبي..كيف يمكن ان يجتمع الغباء والكتب تحت سقف واحد.

حملت مفاتيح سيارتي،كانت ملتهبة،مازالت الحرائق مستعرة بها،القيتها على طاولته،قصدت عتبات بيته،أنا بشكل ما هواية العتبات المفضلة،يقطع الجسد المشتهى عليّ خطواتي.الأحمق يحسب أنه قد يوقف عواطفي،يجرب القبض عليها،أصرخ به:

– أبعد حقارتك عني..

[1] – منى بشلم،أهداب الحشية، ص: 43.

[2] – المرجع نفسه ،ص: 53.

– لست حقيرا ذرية، أنا لست حقيرا.تعرفين ان هذا من أجلك

– أنتَ تجاريه..أنتَ أحقر منه..

– كيف تقولين هذا عن والدك..نخاف عليك،لن يصعب عليهم ايجادك

دفعته وانصرفت:

– لن أعيش أسيرة الخوف،فهو لن يضيف إلى عمري ثانية،أم أنك لا تفهم ما تقرأ..أم لا تحسن الانتقاء.

خسرني غادرت بمفردي، أو ربما أنا خسرت لحظة سكينة كانت غائصة في عمق العيون.»[1]

وفي مقطع آخر:

« – إياك ..إياك أن تفعل

– أفعل ماذا؟

مرة اللغة على شفاهه،تغص مرارتها في حلقي تثير... رغم أن ضحيتي لم يثر أكثر من حقدي

– تأخذ سيارتي وتحمل قضية هي قضيتي

– ما عدنا بزمن القضايا آنستي لقد انقرضت منذ عمر،أم أنك لا تقرئين.

منذ عمر؟ العمر كان قد انتهى أم أن الرجل الذي يقرأ لا يفهم مطلقا ما تروي له اللغة.»[1]

[1] – أهداب الخشية،أهداب الخشية، ص: 81.

- **الوقفة الوصفية Pause :**

تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة. وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند لتعطيل فاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.فالوقفة تقنية سردية يتوقف فيها زمن الحكاية بينما يستمر زمن الخطاب في الجريان فالسّارد ينتقل من سرد الأحداث إلى الوصف فيحدث التوقف الذّي « ينتج عنه مقطع من النصّ القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية،فالوصف التقليدي يشكل مقطعا نصيّا مستقلا عن زمن الحكاية إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في السرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذّي ستدور فيه الأحداث»[2]

يستخدم السارد الوصف لغايات متعددة إذ يفسح المجال لإبراز تأملات الشخصية ومشاعرها وانطباعاتها،أو للتعليق على فكرة ما أو اعطاء معلومات تعمل على توضيح بعض الجوانب المتعلقة بعناصر الحكاية شخضيات،إطار زمني،إطار مكاني ...

وللوقفة وظائف يمكن تلخيصها على النحو التالي:[3]

- الوظيفة التخزينية:تعتبر مجرد استراحة للسرد وليس لها سوى دور جمالي خالص.

- الوظيفة التفسيرية الرمزية:تقوم بتفسير حياة الشخصية الداخلية والخارجية وبذلك تعمل على بناء الشخصية وبناء الحدث وخدمة بنية السياق السردي بصورة عامة.

[1] – منى بشلم ، أهداب الخشية،ص:56.

[2] – سمير مرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظريةالقصة،ص،90.

[3] – مها حسن القصراوي،الزمن في الرواية العربية،ص،241.

– الوظيفة الإيهامية: إذ تقوم على إيهام القارئ بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة وهو ما يزيد من احساس القارئ بواقعية الفن من خلال ادخال العالم الواقعي إلى عالم الرواية التخيلي ولدراسة مقاطع سردية الدّالة على الوقفة يجب تقصّي بعض الإحتياطات المنهجية أهمها:[1]

– تحديد المقاطع الوصفية بدقة.

– ضبط مصدر الوصف أي التمييز بين مقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.

– تبين وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان تواجده يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الرواية لشخصية ما.

وفيمايلي المقاطع الوصفية التي تمثل الوقفة:

« أمام معلوماتي الدقيقة طالب جامعي

قسنطيني، مقيم بالعاصمة

أعزب .»[2]

« أيمكن أن تكون الأستاذ الجامعي،ذلك الذّي يشبه قسمطينة حد التطابق،ذلك الوسيم..رجل يشبه القفز من أعلى جسر بمدينة الجسور،يملؤك هواء أقوى من طاقتك

[1] – سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة،ص،96.

[2] – منى بشلم، أهداب الخشية، ص،26.

على الإشتنشاق يغرقك فتنهزم ميتا طواعية بين ذرات الهواء،تسلمه نفسك طوعا،لا يمكن أن يكون أنت ياسر..لا يمكن.»[1]

« تفيق الغفلة على تشوهات الضمير،أجدني في فراش رجل منتصب قبالتي يؤدي بعض الصلوات.

كان فراشا بسيطا جدا لا زينة على وجهه،وإلى جواري على أرضية أشبه بالرصيف منها بالغرف تناثرت كتب كثيرة في الجهة المقابلة لموضع الوسادة طاولة عليها جهاز كمبيوتر محمول صغير جدا.»[2]

3- التواتر السردي la fréquence narrative:

تمثل علاقة التواتر« المظهر الثالث من زمنية الأثر الأدبي»[3]و يتعلق الأمر بدراسة ظاهرة التكرار بين الحكاية والخطاب،ولم يتعرض الكثير من الدراسين لهذه العلاقة لعدم اهتمام نقاد الرواية بها،واكتفت بالعلاقتين السابقتين(الترتيب والمدة) على عكس الناقد البنيوي" **جيرار جينت**" الذي أولاها اهتمامه في كتابه"figures3" لأنها في نظره « مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية»[4] وينطلق في تحديد ذلك من أن« الحدث أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرّات في النصّ الواحد»[5] فالفعل قابل لأن يقع أكثر من مرة الأمر نفسه بالنسبة للملفوظ السّردي الواحد بالإمكان أن يتكرّر في صور مختلفة

[1] – المرجع نفسه،ص،42.

[2] – المرجع نفسه،ص،53.

[3]– إبراهيم صحراوي،تحليل الخطاب الأدبي،ص،89.

[4] –جيرارجينيت ،خطاب الحكاية (مبحث في المنهج)،ص،129

[5]– سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،ص،78.

وبالتالي فانّ التكرار في الواقع«بنية عقلية تمحو من كل حالة خصوصيتها كي تبقى منها ما يتوافق مع الحالات الأخرى»[1]

لقد أطلقت بعض الدراسات على علاقات التواتر مصطلح"متتالية"[2] و" تعتبر احدى الواحدات المكونّة للسّرد،لقدرتها على أداء وظيفة السّرد، في حد ذاتها وذلك من خلال سردها لسلسة من المواقف والأحداث الخاضعة في بعض الأحيان لخاصية التكرار"[3] أورد" **جينيت**" ثلاثة ضروب من علاقات التواتر في الخطاب وبالتالي فانّ الخطاب يروي:

- مرة واحدة ما وقع مرّة واحدة.
- عدة مّرات ماوقع عدة مرات.
- عدة مرات ماوقع مرّة واحدة

ومن هذه الحالات نستنتج ثلاثة ضروب من علاقات التواتر.

3-1 السرد المفرد Récit singulatif:

يكون وفق العلاقة التالية (أن يروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة) وهو أنّ يسرد في الخطاب مرّة واحدة ما حدث على مستوى الحكاية مرّة واحدة وهو «الأكثر استعمالا في النصوص الروائية »[4] ويدخل ضمن هذا النوع من السّرد علاقة

[1] –صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النصّ الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان،مصر،ط1996،1،ص،391.

[2] – جيرالد برنس،قاموس السرديات،ص،178

[3] – المرجع نفسه،ص،178،.

[4] – ينظر:جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص،130.

أخرى متمثلة في «أن يروي أكثر من مرة ماحدث أكثر من مرة»[1] أي أن تكرارات الملفوظات السّردية متوافقة مع تكرارات الأحداث ومن ثم« فالتفردي لا يتفرد بعدد الحدوث بين الجانبين بل بتساوي هذا العدد» [2]فالأفراد «يعرف بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا».[3]

3-2 السرد المؤلف Récit itératif:

يكون وفق العلاقة التالية (أن يروي مرة واحدة ماجرى أكثر من مرّة)وفي هذه العلاقة «يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية»[4] معنى هذا أن الحدث الواحد يتكرر على مستوى الحكاية، إلا أن السّارد يورده في مقطع نصي واحد على مستوى الخطاب، ممّا يؤدّي إلى تقليص زمن الخطاب واختزاله، فيكون مجال الزمن في الحكاية أكبر من الحجم الذي يأخذه في سرد الخطاب.

يعد السّرد المؤلف شكلا تقليديا وجد في الملحمة الهوميروسية وعبر تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة، فالمقاطع المؤلفة في الحكاية الكلاسيكية تكون تابعة في وظيفتها للمشاهد المفردة التي «تزودّها بنوع من الخلفية الإخبارية (...) ومن ثمّ الوظيفة الكلاسيكية للسّرد المؤلف قريبة إلى حد ما من وظيفة الوصف»[5]، معنى

[1] – سمير مرزوقي وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة،ص،87.

[2]– جيرار جينيت،خطاب الحكاية،(بحث في النهج)،ص،130.

[3]– سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ،ص،87.

[4]– المرجع نفسه،ص،78.

[5] –جيرار جينيت ،خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص832.

ذلك أنّها تكون خلفية تمهّد لبروز المقاطع المفردة أو الأحداث المفردة ولحبك الحكاية في النص القصصي.

نجد هذا النوع من السّرد في صياغات استخدمية مختلفة مثل«كل يوم» أو « الأسبوع كله» أو « كلّ يوم من أيام الأسبوع»[1]

3-3 السّرد المكررّrecit rétitcf:

يكون وفق العلاقة التالية:(أن يروي أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة) إذ يمكن للسّارد أن يسرد مرات عديدة ماحدث مرة واحدة على مستوى الحكاية بحيث نجد أن معظم النّصوص الروائية تعتمد على « طاقة التكرار هذه أي مايسمى بردي النص القصصي»[2] وهذا التكرار يكون بتغيير في الأسلوب واستعمال وجهات نظر مختلفة كما يرى "**جينيت**" « فبإمكان حدث واحد أن يروي عدة مرات ليس فقط بتنويعات أسلوبية وإنما بتغير وجهة النظر أيضا»[3] وهذا حسب القيمة التي يولدها السّارد للحدث أو الشخصية إضافة إلى البناء المتوخي من قبل المتلفظ[4]، ولعل الهدف من استخدامها في النص الروائي هو« خدمة عدة أغراض قصصية تحمل في مجملها وظائف اقناعية» [5]والتكرار خاصية يميل إليها القارئ مهما كان مستواه إذ يقول" **جيرار جينيت**" « إن الأطفال يحبون أن نروي لهم عدة مرّات بل عدّة مرات متتالية القصة الواحدة أو تعيد قراءة الكتاب الواحد،وأنّ هذا الميل ليس تماما امتياز الطفولة»[6]

---

[1] – جيرار جينيت ،خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص،131.

[2] – سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة،ص،87.

[3]– نبيلة زويش،تحليل الخطاب السردي،ص:126نقلا عن gerard genette figures 3. p.147

[4]– ينظر:نبيلة زويش،تحليل الخطاب السردي،ص،126

[5]– المرجع نفسه،ص،127.

[6] –جيرار جينيت،خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،ص،131.

يلعب التكرار دورا هاما في« بناء المعنى وذلك لأن الكلمات أو المقاطع التي تتكرر في رسالة ما تختلف في دلالتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك، فاللفظة أو المقطع المتكرر يتسع ويكبر ويكتسب أبعادا جديدة يستطيع القيام بوظيفة، وصفته تأكيدية»[1]

ويذكر التكرار بأنواعه السابقة في المقاطع الأتية:

– « تمدين يدا تصافحين يدي التي تعض على أناملك بشراسة ما الهبت من أشواق...»[2]

« لكنك لن تتذكري كل هذا،ستنسين سريعا أن أصابعي عضت على يدك الرقيقة....فأفاق نبضك.»[3]

– «أستاذ بالمدرسة العليا للاساتذة يربطني بجامعة منتوري مشروع بحث وآخر للدكتوراه

ابتسمتْ .. لم تنفق على كل الجليد الذّي اجهدت اللغة لبنائِه أكثر من ابتسامة أذابته حتى أحرقتني،ولم أبخسها عدوى الإحتراق:

– ألا تتذكرين عرفني عليك مدير النشاط الثقافي

– لا...

أنت هو..أنا ..أنا كنت بانتظاره ..لا ..لا يمكن أن تكون هو..

– كنتِ تنتظرينه هو..لم هو..أي فرق وجدت بيننا؟

[1]– نبيلة زويش،تحليل الخطاب السردي،ص، 126.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص، 19.

[3] – المصدر نفسه، ص، 20.

أكانت الحرائق أعتى من اللغة،أم أنها استعادت شرانق الكبرياء وفضلت الموت صمتا.»[1]

« زميلتي بالمدرسة العليا.هل أبوح عند مسامعك ..أنا فضلت العمل هناك فقط لأكون قريبا منها..كانت على قائمة النساء التي استكشفهن قبل الثلاثين، ومرت الثلاثون،وما أزال أحاول ولم تدخل قفصي،قد تسوقها هذه المذكرات إليه قسرا.»[2]

« يصيبني عطش رهيب لسماع حكايتها هذه التي صنفها في خانة النساء ما قبل الثلاثين وهوى قراره وإن كسر عند شيء ما منها،ما عساه يكون ..»[3]

« استجديته،أقسمت عليه بأعز مايملك..والدي،أن يبحث عن عائلة القتيل لأحاول تعويضهم ما فقدوا،لم يشفق علي،لم تشفع لي عقدة ذنب لا تفتأ تتضخم داخلي إلى أن ملكتني.»[4]

« رجوت أبي مرات أخر أن يفتش عن أسرته،هذه المرة كانت الأمرّ،لأول مرة عنفني واشتعلت أحقادي عليه ،فببساطة شديدة صارحته بأنه رجل حقير وسافل،لكنه كان يعرف ذلك سلفا وببساطة شديدة أيضا طلب إلي إخباره بشيء لا يعرفه،ولم أبخسه خبرته أنه يستغلني وأن كل ما حصل بسببه،بسبب رجولته التي انطفأت ونخوته التي دفنت وكل تلك الأشياء التي ما عاد يقدر على رؤيتها..»[5]

[1] – المصدر نفسه،ص،20.

[2] – منى بشلم، أهداب الخشية،ص، 42.

[3] – المصدر نفسه، ص،43.

[4] – المصدر نفسه، ص، 66.

[5] – المصدر نفسه، ص، 67.

« نوبة من الخفقان أصابتني وأنا أملي عليه رغبة نفسي دون تعليل خفت أن يدرك المرامي،فيعدل عن إتيان المطلوب،مصيبته كانت كالعادة أنا،لم أكن أنا تحديدا،كنت أنا بشكل مخادع هذه المرة،ابحث لي عن أهل القتيل.»[1]

«لم أنتظر خروجه أخذت تاكسي وسابقت شغفي برجل أحمق،إلى غرفته تحديدا سرت،وضعت العمود ليقابل وسادته بمسافة كافية لتذكيره دوما بتناسقنا وانسجامنا تماما مثلما تتناسق خطوط الرخام.ثم شكلت الروايات زهرا على العمود،زواياها تتدرج في الظهور حتى تحسبه ارتقاء نحو الأدب بأدب للأسف لم يحمل من الأدب الكثير،حسنا هو لا يستسيغ مطلقا نعوتي الجاهزة سلفا...الجاهزة أنوثة ..الجاهزة غيرة..من نساء يحملهن إلى فراشه يقضي مع هن ليلة في عبادة للعري على الصفحات،ويحفظ لي مسافات أمان لم أطلبها،أبقتنا مشروع قبلة مؤجلة إلى ليلة أخرى،وكل ليلة تجر الأخرى.»[2]

[1] – المصدر نفسه، ص،71.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص،80.

-المبحث الثاني: بناء الصيغة السردية:

تشكل الصيغة السردية إحدى الأصناف المشكلة للرواية، التي تنظم وفق نمط معين يعطيها تميزها وتفردها عند كل كاتب، وهذا مايدل عليه تعريفها الذي نعمل على تحديده بدءا لنعرج على رصد أنواع الصيغ السردية،لتكون الغاية من وراء ذلك محاولة كشف طريقة بناء هذه الصيغ في" **أهداب الخشية**" لنقوم بمحاولة تركيب نكتشف من خلالها عن خصوصية الصيغة فيها

1-مفهوم الصيغة: le mede:

إن الحديث عن الصيغة السردية أو نمط السرد كما يذكر "**تزفتان تودوروف** هو حديث عن« الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها.»[1]،وبعبارة أخرى نقول :إن البحث في نمط السرد، هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي بخاصية:

كيف يروي الراوي مايرى،أو يعرف من أخبار ووقائع؟[2] ولفظة الصيغة مأخوذة أساسا من مجال النحو،خاصة نحو الأفعال ومثل هذا التنوع الصيغي للأفعال موجود في أدبنا العربي،فنجد صيغة الماضي، وصيغة المضارع، وصيغ المبالغة. ونقول:«صيغة الأمر كذا وكذا، أي هيئته التي بني عليها»[3]

انطلاقا مما ينقله السارد من أحداث ووقائع،وما تقوله الشخصيات بوساطة السارد أو دونه،أي بين الحكي والتمثيل أو العرض، ميّز "**جنيت**" فيما أسماه بالمسافة بين حكاية الأحداث وحكاية الأقوال.

---

[1] – رولان بارت وآخرون،طرائق تحليل السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،ط1992،3،ص،61.

[2] – يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المناهج البنيوية،دار الفرابي،بيروت،لبنان،ط1990،1،ص،107.

[3]– ابن منظور،لسان العرب، مج8،دار صادر، بيروت، ط1997،1،ص،443.الانسانية، جامعة محمد خضير بسكرة،العدد الثالث والثلاثون.

- **حكاية اللأحداث Rècit dèvènements**:تقوم الحكاية بتقديم مجموعة من الأحداث على لسان راوٍ،وهذا الأخير يكون شخصية من الشخصيات أو طرف شارك في هذه الأحداث،وهنا يميز "**جنيت**"على غرار "**أفلاطون**" بين كمية الأحداث المحكية (مطورة أو مفصلة) والخطاب المعبر عنها،وذلك وفق السرعة التي يفرضها النص السردي بالإضافة إلى نسبة حضور الراوي،ومن خلال ذلك فإن سرد الأحداث مرتبط بمسافة الراوي وما يسرد من أحداث،فكلما كثر حضوره قلت كمية الإخبار(قصة خالصة) وكلما قل حضوره كثرت كمية الإخبار(محاكاة)

- السرد:القصة الخالصة:حضور الراوي> كمية الإخبار.

- العرض:المحاكاة:حضور الراوي< كمية الإخبار.[1]

أي حكاية الأحداث يحكى ماتقوم به الشخصيات أو مايقع لها، ويورد لهذا النوع مقطعا سرديا مكثفا بأقوال الشخصيات ومثالها في الرواية المقاطع الآتية:

« طرقت بابك برهبة تلفها رغبة،انسحب بصري مهابة نظرتك المتعالية،قد يكون غرورك ما سحبني نحو هذا الباب،لكن ما دفع بي من الخلف فأبدا لن أبوح به..وقررت أخيرا التنحي عن عتبات أشواقي،والإستقرار بالمتن، فما حللتُ إلا موتاً،قتلت فتى يتلهى بسويعات البراءة الأخيرة على امتداد خلته يومها لا منتهى للطريق السيّار.»[2]

[1] – بوتالي محمد،تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري،رسالة ماجستار،اشراف الدكتور أحمد حيدوش،المركز الجامعي العقيد محمد أكلي، البويرة(2008–2009)،ص،33.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص،09.

« تحضر كوب شاي،تضعه بدقة بين أصابعي دون أن تلامسها..بنقمة العداء التي اعتدتُ منك تسألني ماذا أفعل في بيتك الساعة،وتزيد غيظي إذ تذكرني أنه وقت راحتك،وأنك رجل منهك لا وقت لديه لمسامرة فتاة مذللة فارة من عرس أخيها.»[1]

« ببالغ من كبرياء تدنين منه كأنك تتصدقين عليه بتلك اللحظات،تسلمين بلهجتك القسنطينية المنغلقة دون العالم بأسره،وكأنك من سلالة أنصاف الآلهة،تراقبين لهجته وتفضحين ما استتر خلفها،إنه وافد على مدينة لا تمنح كراسيها إلا للوافدين، هي مثلك تماما.ترقبين عبارات يسوقها للتعريف بي،تهوي نظراتك كأنما وقعت منك لا أكثر،فإذا لهجتي تكبحها،تراقبين تدفق كلمات هي أنا.»[2]

« تنزل نحو قدمها تنزع حذاءها تلتفت عائدة إلى البحر عبرتني قشعريرة لم أدر أكانت فزعي الأرعن أمام كل نقطة من جسد لم أخلع ثيابه قبلا..لم أخلعها سرا..ولا حتى خلعتها حلما.أم أنها الرغبة التي أجلت شهرا شرعت تمزق أغشيتها وتلعن حضورها،ولم أجرؤ على منعها لكنها كما تفعل دوما خيبت الرجولة وربما الأنوثة أيضا،وبدت كما ألفتها فشلا عاطفيا فاضحا،ما كانت تخلع ثيابها،كانت تروم تبليل قدميها بماء البحر،ربما خالته دماء المعركة بين الشمس والبحر.خطوتان تقهرانها تعود – هل خدش الشاطئ الصخري أحجارك الكريمة..»[3]

« أحضرت مشروبا وجلست على كرسي طويل أضنه مخصصا للإسترخاء،المغنية المسكينة تأرقها هموم أمة على حافة الضياع بفضل مغنياتها المحترمات فوق العادة.حدثتني برقة كأنني ضيفها،كشفت لي بعض أوراقها،أرتني لوحة لن يمحوها الدهر من ذاكرتي،تخفيها في غرفة صغيرة بها بعض الآلات الموسيقية

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص، 10.

[2] – المصدر نفسه، ص، 19.

[3] – المصدر نفسه، 50،51.

العتيقة جدا،رفعت بصري أو بصيرتي..أو ارهاقي عمرا بكامله لتقابلني صورة على الجدار يتدلى منها شريط حريري كتب بالصينية،أتعرفين منى معنى الضياع،أحسست أن روحي تفارقني تستقر بين ألوان اللوحة،وتقاسيم هذه الفاتنة،ربما ما عشقته فعلا هو اللوحة لا دوريا.»[1]

- **حكاية الأقوال Rècit de paroles** : في هذا المستوى يقف السارد بين الحدث وأقوال الشخصيات،ويتجلى ذلك في نقله لأقوال الشخصيات وفق صيغة سردية خالصة، وذلك بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك ويكون نقل الأقوال مباشرة على لسان الشخصيات،وادماج هذه الأقوال ضمن خطاب السارد،[2] ومنه نستنتج أن حكاية اللأقوال تتعلق بكلام الشخصيات التي يجعلها السارد موضوع سرده،وفي هذه الحالة إما أن يصبح السرد شفافا أي ينمحي السارد أمام الشخصية،ويعيد إنتاج كلامها كما تم التلفظ به واقعيا، أو أن يكون أكثر تعتيما حين يدمجه في خطابه الخاص.[3] وهذا النوع نجده في المقاطع الآتية:

« كنت رفقته نسترق الإستماع لمغن نقل لنا موظفونا عن تجاوب السكارى والمسطولين معه..أنه يمتعهم ..ويسحر المسامع،وبما أن الذوق موحد في هذا الوطن لا فرق بين سكران ومثقف وسياسي..قررنا جعله نجما.»[4]

«يتدفق خوف كتمتُه:

---

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص85.

[2] – بوتالي محمد،تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري،رسالة ماجستار،اشراف الدكتور أحمد حيدوش،المركز الجامعي العقيد محمد أكلي أولحاج،البويرة(2008–2009)،ص،33.

[3]– جيرار جنيت وآخرون،نظرية السرد ،تر:ناجي مصطفى،مستوى الحوار الأكاديمي والجامعي الدار البيضاء،1989،ص 106،.

[4] – منى بشلم، أهداب الخشية، ص: 45.

– أين قضيت ليلتك؟ ارتجاف الصوت يفضح بالغ كتماني.

– غير بعيد عن أحلامك

– أحمق..

– هنا في السيارة لم أشأ الإبتعاد خفت أن..لا أدري قد يعترون عليك في أي لحظة،بأية وسيلة.»[1]

« الموظف قال أن رجلي المتدين ورفاقه عملوا عند رجل أعمال تركي كان الوحيد بالبلاد الذي يملك مصنعا مماثلا،وأنهم أحرقوا المصنع مرتين ،وأعاد تشغيله،أما في الثالثة فلم يتحمل الخسائر،وها هم يشترون منه مصنعه بثمن بخس،وها هم يقتاتون على دم سفكوه.»[2]

« ياسر قال أنه قدره وأني أداة في يد القدر،أيمكن أن أومن كما تؤمن،أيمكن أن أقلب تاريخي،لأنقلب نسخة عنك،يا رجلا يولي الأدبار في المعركة الحاسمة،ويخلفني وحدي أصارع ذاكرة لا أملك أن أصرعها،أيمكن أن أحظى بغسيل جارف لها،بمطر قسنطينة الذي لا يرحل مع الشتاء بل يلزمها متغزلا حتى آخر الربيع،أو ثلجها الناصع..ثوب زفافها ذاك..لمن كانت ترتديه كل سنة قسنطينة،ألا تدوم زيجاتك أكثر من سنة لتنتقلي إلى قلب وزوج جديد مع كل عام جديد،أم أنه الحبيب ذاته هيامه يتجدد ووعوده تتجدد كل عام،لِمَ لا يشبهك أبناءك قسنطينة.»[3]

« كعادتها..اختفت زميلتي..وخلفت لي سؤالا مرهف التقاسيم،أين تغيب هذه الطفلة،ترى هل تختفي لتلعب بتراب الحديقة الخلفية كما يفعل كل أطفالنا ...أطفال

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص: 106–107.

[3] – المصدر نفسه، ص،121.

الأحياء الفقيرة،فقد اكتشفت أخيرا أني فقير.أما أطفالهم..أطفال من وزنك ذرية لا إخالهم لمسوا التربة يوما،ولا تلمسوا شيأ..لا أدري كيف تكتشفون العالم حولهم،ربما بمجسات خاصة.»[1]

« تحمل صمتها وتدخل قاعة الدرس ولا أملك على النفس سلطانا،أقابلها مستترا بجمع من الرفاق،أراقب درسها،أتقدر النفس التي افتضح انكسارها على التفاعل ومائتي طالب من النخبة،لا تمر عليهم كلمة إلا واستوقفوك عندها،طلبتنا مثل جمارك كلمات، لا بل هم جمارك أفكار..أبحرت أراقب حركة جسدها،هي المؤمنة يقينا أن للجسد لغة،لغة جسدها بدت سطوة متأنقة،هي ما كانت هكذا ..هنى كانت فاترة الأعصاب فائرة العطف متلهبة ببساطة تربكك،اليوم أنظر إليها،إنها ..»[2]

من ثم نجد"**جنيت**" بين ثلاثة أنواع للصيغ السردية هي.

2-أنواع الصيغة السردية:

2-1- الخطاب المسرد أو المحكي le discours narrativisé:

ويتعلق الأمر بإيراد أفكار الشخصية لا أقوالها أي هو خطاب يقوله السارد، وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله.

نقل عبارة تتحدث عن دواخل نفسية لشخصية من الشخصيات تكون تبدأ فقرتها كان يضن ... كان في تصوره ...

2-2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر le discours transposé au style indirect:

[1] - منى بشلم، أهداب الخشية،ص، 130.

[2] - المصدلر نفسه، ص، 115.

وفيه يعمل السارد على نقل أقوال الشخصيات بطريقة غير مباشرة ،أي التعبير عنها بأسلوبه الخاص أي فيه لا يكتفي السارد بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم فتتخذ تلوينات خطابه. وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحر، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المصرح به أو الداخلي مع خطاب السارد.

2-3- الخطاب المنقول le discours rapporté:

وهو النمط المسرحي وأكثر الأشكال محاكاة، ففيه يفتح السارد المجال للشخصية،لتعبر عن نفسها بطريقة مباشرة.

فالراوي هو المؤطر العام لمثل هذه الأنواع من الصيغ، وهو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الرواية.

وتعرض هذه التفصيلات على طريقتين، فهناك مايقوله السارد أو الراوي، وينقله من أحداث ومعلومات، وما تخبر به الشخصيات ذاتها.من هنا جاء تقييم البو يطيقي "**تودوروف**" لأنماط السرد إلى الحكي والتمثيل أو العرض، ويضرب لذلك مثالين بالقصة التاريخية التي تعتمد على المؤلف فقط في نقل وقائعها، والدراما التي تعبر فيها الشخصيات مباشرة عن نفسها،ويجول بخاطرها دون وساطة المؤلف.[1]

ونجد أن أفلاطون أول من ميّز بين صيغتين سرديتين،أسمى الأولى حكاية خالصة(diégesis) وفيها يظهر الشاعر نفسه هو المتكلم، دون أن يشعرنا بوجود

[1] – رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي،ص61.

شخص آخر يقاسمه الكلام، على خلاف المحاكاة(minésis) التي يجهد فيها الشاعر نفسه،ليوهمنا بأن ليس هو المتكلم بالشخصية ما.[1]

فإذا حاولنا إسقاط ماقلناه سابقا على الرواية، تظهر طريقة العرض والحكي كتشكيل إبداعي، يحاول الراوي المزاوجة بينهما، فقد يختفي أحيانا وراء شخصياته حتى لايكاد يظهر، حين يدع المجال لها مباشرة،من هنا كانت« الصفة الرئيسية في السرد القصصي انفتاحه، فهو يرجع المشاهد بالحوار، الذي يمكن أن يتمثل» [2] وقد يعمد إلى السيطرة على الأحداث ككل.

يتضح لنا من خلال ماسبق، أن المقصود بالصيغة عامة طريقة محددة، يعمد من خلالها الراوي إلى بناء عالم قصّة وتقديمه للقارئ في لبوس خاص،يستعين فيه بسبل شتى، ومن هذا المنطق جاء تنوع الصيغ السردية.

هذه هي –إذن– أصناف الصيغ السردية ،التي تظهر أقصى درجات دقتها في الخطاب ،كما يقول"**تودوروف**"أي الخطاب المنقول ، وأدناها في قص الوقائع غير اللفظية.[3] أي حكاية الاحداث كما سماها"جينيت" ومن هنا كان تنوع استعمال هذه الصيغ عند كل روائي، وهو مايميز أعماله عن باقي الكتابات الروائية.

وعند قراءة رواية"أهداب الخشية" يتضح لنا أنها حكاية أقوال أكثر منها أحداث،وذلك بهيمنة الجانب القولي على السرد فالروائية لا تحدثنا عما تقوم به

[1] – د.زوزو نصيرة،الصيغ السردية وآليات استغالها في رواية حارس الظلال لواسيني الاعراج.مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر بسكرة،العدد الثالث والثلاثون.جانفي 2014.

[2] – رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب،تر: محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط2، 1981،ص،225.

[3]– تزفتان تودوروف، الشعرية،تر،شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط1990،2،ص،47.

شخصياتها أو ما يقع لها،إنما تتيح المجال لشخصياتها للتحدث بأصواتها والتحاور فيما بينها،وهذا ما يقوي العنصر الدرامي داخل الرواية.

ممّا يعطي صورة مشاهدة الأحداث مباشرة،حتى إذا كان التأطير لأحداث ماضية.

المبحث الثالث:بناء الرؤية (المنظور):

1- مفهوم الرؤية:

عرفت الرؤية السردية تسميات عديدة منها: وجهة النظر،البؤرة، المنظور،التبئير ولعل أكثرها شيوعا هي الرؤية وتعرف الرؤية بأنها « مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[1] إذ يتم وفقا لها عرض الوقائع والمواقف[2] ولقد نشأ مصطلح الرؤية انطلاقا من العلاقة التي تجمع السارد والعالم الممثل، فهي تتعلق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السرد، وتظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري وبواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي وصيغته،فلارؤية بلا راو ولا راو بلا رؤية فهي التي« تنبع من مفهوم القول وقول القائل وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته من حيث العرض والتمثيل،إن استعمال الرواي لبعض التقنيات السردية لتلخيص بعض الأحداث أو التأكيد على بعض الوقائع أو للتعليق على بعض المظاهر أو المشاهد،ككشف عن حضور الراوي أو غيابه طوال السرد، القصة وتبرز مسألتان من مسألة الفن وهي كيف نكتب ولمن نكتب؟"[3] وقد ظهرت تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وصيغة السارد وجاءت وفق لما قدمه "**تودوروف**":[4]

---

[1]- حميد لحمداني،بنية النص السردي،ص،46.

[2] - جيرالد برنس ،المصطلح السردي (معجم المصطلحات)،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة ط2003،1ص،245.

[3] - موريس أبو ناظر،الالسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة،دار النهار للنشر،بيروت،1979،ص ،109.

[4] - تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي،ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا،اتحاد الكتاب المغاربة،ص56،59.

2- تصنيفات الرؤية:

2-1 الرؤية من الخلف: السرد> الشخصية

والتي تمثل السارد أكبر من الشخصية الروائية، يشيع استخدام هذه الطريقة في السرد الكلاسيكي، في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، إن الراوي العليم بكل شئ يعرف مايجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته أسرار،تظهرا الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة فقد ترتبط معرفة الراوي لعالم الشخصية واحدة (غير مسؤولة عن تبليغ مابداخلها)، أو يتعلق معرفته بأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الاحداث لاتستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها .[1]

2-2 الرؤية مع: السارد= الشخصية

بمعنى أن السارد يتطابق مع الشخصية الروائية، حيث لا يقول السارد إلاّ ما تعرفه أحد الشخصيات، لقي هذا الشكل من الرؤى اهتماما كبيرا في العصر الحديث،وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ماتعرفه الشخصية الروائية وهو ملزم بتفسير الأحداث أو تقديم قبل أن يتوصل إليها الشخصيات الروائية . نطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير سواء المتكلم المفرد أو الغائب دائما.[2]

2-3 الرؤية من الخارج:الشخصية< السارد

[1] – جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء،ط1، 1989،ص،59.

[2] – المرجع نفسه،ص 60.

تظهر كالتالي : السارد أصغر من الشخصية الروائية . في هذه الوضعية يعرف السارد أقل مما تعرف أية شخصية من الشخصيات الروائية، ويطلع هو بمهمة الوصف والتعليق دون النفاذ إلى ضمائر الشخصيات.إن هذا النوع من الرؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي،وهو غير معقول،إذ أن ضروب السرد من هذا الصنف أقل ...من أنواع السرد الأخرى، أما الاستخدام المنهجي لهذه التقنية فلم يتم إلا في القرن العشرين.[1]

يتبين من خلال قراءة الرواية ان الكاتبة "**منى بشلم** "اعتمدت الرؤية مع حيث السارد يساوي الشخصية حيث تروي كل شخصية الأحداث الخاصة بها أو بغيرها من زاوية نظرها حتى تمسرحت الرواية في نوع من الحوار دون تقاطع ظاهر بين الشخصيات مما يحيلها إلى رواية متعددة الأصوات أو مسرحية متعددة الرواة .

وقد وظفت الروائية أنواعا من المنظورات يمكن تأطيرها حسب الأنواع الأربعة المعروفة

3- أنواع المنظور في الرواية:

3-1 ا لمنظور الإيديولوجي:

أول من أعطاه شكله الجديد في الرواية وسمّاه (وجهة النظر) Point of View هو **هنري جيمس** ثم جاء **بيرسي لوبوك** فأرسى قواعده. ثم تتالت الأبحاث والدراسات حوله من قبل الأمريكييْن: **فريدمان وسيمور شاتمان،** والفرنسيين: **جان بويون وتودوروف وجيرار جينيت** والروسييْن: **باختين وأوسبنسكي،** وغيرهم.

[1] جيرار جنيت وآخرون،نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر:ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء،ط1، 1989،ص،59.

يرى "**أوسبنسكي**" في كتابه (نظرية الصياغة) 1970، حيث يمثل المنظور الإيديولوجي عنده منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً. فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي. وقد كان (الكورس) في الدراما اليونانية يلتزم بهذه المنظومة، فيعلّق على الأحداث والشخصيات، ويقيّمها وفق الإيديولوجية الحاكمة. وقد قام الراوي بنفس الدور في الرواية الكلاسية والواقعية، فكان يعلّق على الأحداث، ويقيّمها. وعندما خفتَ صوت الراوي، ودعا الروائيون المجدّدون إلى انتفاء شخصية الكاتب لم تعد هذه الإيديولوجية تظهر بشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركوا القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حرة مع بعضها بعضاً. وترتب على ذلك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحديد، وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل.

وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أُخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة. ويسمّي الناقد الروسي "**باختين**" هذا بـــ "الصوت المنفرد". فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فإن "**باختين**" يسميه: الرواية متعددة الأصوات (أو البوليفونية)، حيث تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل. وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو البوليفونية وابتعدت عن موقف الصوت المنفرد.

ويؤكد "**أوسبنسكي**" على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، وأنه يجب أن يُنسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب الحديث صوتاً يخالف صوته، وقد

يغيّر منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة.[1]

وهنا يمتاز عالم "**منى بشلم**" بالتيهان والغموض وعدم وضوح الإيديولوجيا،ليست هناك إيديولوجيا كاملة تدافع عنها روايتها بل هي تريد أن تصنع عالما من التيه والضياع والخروج عن الإيديولوجيات السابقة إلى إيديولوجيا المال والواقع والمستقبل وما الإيديولوجيات في النص إلا ايديولوجيات عارضة، والمقاطع الآتية توضح ذلك:

« أدخلتني هذا البيت الذي ترفعت عن عرائه وأفول زينته وتناثر كتبه.وعنك رجلا مددني على فراشه،وفر إلى كرسي يراقب نومي،أو ربما إغماءة كانت.الليلة عدت لاجئة إلى السرير ذاته تمددتُ،أفسحتُ لك مساحة رجولية كافية،علمتُ سلفا أنك تتربص بها،أنك ما تزال زوجا افتراضيا لإمرأة تشوه وجه أحلامك .»[2]

« برنة هاتف عادت.. عادت تعلمني حدود الدّين،وأين يجب أن نقف وتخبرني أني لن ألمسها إلا وهي تدخل بيتي سيدة له،كيف أتزوجها وأنا الشريد الهارب من الموت إلى البيت من غرفة ومطبخ بحجم علبة سردين،أشتاق أمي لا أقدر حتى على زيارتها،وقد هربتني..أمي هربتني من قسنطينة لأتم دراستي الجامعية بُعيد الموت الذي تربع على قلوبنا واغتال أنفسنا وهو يغتال والدي،لا أعرف حتى من أنهى عمره برصاصة خاطفة،رصاصة استمرت تحفر قلوبنا وتجدد نفسها مع كل نفسٍ،وكل شيء يتحول إلى عبء ثقيل،حتى اقتناء الخبز صار مشكلة عائلية عويصة لثلاث مراهقين تعودوا على إيجاد كل شيء جاهز رهن دلالهم..كيف

[1] – محمد عزام،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد– ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص،159.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص: 10.

أتزوجك أنا الفار إلى حريتك من سواد أيامي،وخيبات شبابي،هاربا إلى حيوية جسدك من صمت الموت .»[1]

« تلقي نظرة لا هوية لها عليَ،ترفع رأسها تمدد عنقها،وتلقي إلي برفضها كأنما انزلق،وقع سهوا:

– لن تفعل..قسمطينة المسكينة لن تملك صبرا عليك

– آسف آنستي،قسنطينة معتادة عليَ.»[2]

« أما هو فلاحظ وخالني لأجله أفعل..يخال الزمن كفيلا بتغييري،لأعيش عيشته،لأرتدي حجاب المسلمين،كما كل المسلمين،أن المسلمة التي لا تعرف شيأ عن الدّين وأهله،والبلاد وأهلها، ماذا أقول له،بل لنفسي التي شرعت تفتش عنك فيه،في كلماته،في مشيته،في ذلك الجنون الذي علَمتك حبيبتك ويسوقه هذا الفتى عظات،أهو الهوى أم هي الكلمات التي لم تقل،والحب الذي لم تمنح،شرعت أمتصه من الكون بأكمله،فلا يكفيني،ولا يكاد يرويني."[3]

" ماذا أقول للسلفي الذكي أني خبرت لعبة المال والسلطة قبله،و أنها هدمت مني ما هدمت،أم لا أبارح عاداتي في التطلع الخاوي إليه،اليوم قرأتك يقينا،و قد كنت أقرؤك شكا .»[4]

« كان ديبلوماسيا، مقامرا مدمنا على الكحول والمخدرات،وحصل أن خسر كل شيء في ليلة واحدة..كما يحصل مع الغالبية.الفلرق أن والده سيادة الوزير لم

[1] – المصدر نفسه،ص :30–31.

[2] ، منى بشلم،أهداب الخشية، ص: 49.

[3] – المصدر نفسه،ص: 106.

[4] – المصدر نفسه، ص:111.

يساعده ومنع كل أصدقاءه وزملاءه من مد العون له،عانى الكثير ستجدين كل ما حصل معه،ثم وفق بالعودة للجزائر.بعد أن فصله من منصبه..أقلع عن كل شيء،وشرع يتاجر بالعقارات التي كانت ملكه هنا بالجزائر ولما تماسك دعمته والدته حسب الوثائق وصار كما ترين.»[1]

3-2- المنظور النفسي:

يقسم "**أوسبنسكي**" المنظور النفسي إلى نوعين: منظور موضوعي، ومنظور ذاتي. فالأحداث والشخصيات يمكن أن تُقدّم من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث، أو من منظور موضوعي، أي من منظور الراوي. كما يرى أن كلاً من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً: فالسلوك لا يمكن أن يُراقب من منطلق شاهد عيان خارجي، ولا من منطلق شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويحيط علماً بكل شيء.

كما أن المنظورين يتداخلان؛ فقد يتحوّل المنظور الذاتي إلى منظور موضوعي، وبالعكس. [2]وغالباً ما نجد المنظور الذاتي يسيطر في قصص المذكرات والرسائل. وقد استخدم منى بشلم المنظورين: الذاتي والموضوعي، وداخلت بينهما. حيث الشخصيات داخل الرواية تتصف بالتوتر ،فهي مرتابة والمقاطع الآتية توضح ذلك:

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص138.

[2] – محمد عزام،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد– ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص،162.

« كانت انكسارةً ما ساقني هذه الليلة والكلمات لا ترافق الإنكسارات،لا تشيعها إلى مثواها الأخير..لا ترمي زهرا ولا ترش ماء على القبر.الكلمات للعمر،للربيع عمر ولى..

– ماذا فعلوا بك لتعودي إلى هذا البيت..لابد كانوا أفظع منه ومني

لم أناسب الرد ..مجرد فجيعة بين الضلوع لا مسببات لها،مجرد وجع لا جراح وراءه.لا خناجر ولا رصاص على هذه الجثة الهامدة.يتمٌ حل بي دون أن ادري،مع أن والدي على تعاطي للحياة.شعرت أني عارية تماما أني مسخ لا أشبه أحد،ولا حتى كنتُ أشبه نفسي في ذلك البيت–الفيلا..ولا عدت أشبهه مع أني كنتُ أتباهى بعظمته التي منها أستسقي للغرور،وافتضحتُ،تعرت مواضع العفة فإذن هي آثمة ..رفعت الستائر فإذا الجوقة قردة وخنازير،وإذ بي دمعة وحيرة،وشريد لا يعثر على جحر يخفي بين ظلمائه وجهه المشوه .»[1]

«عمياء العبرات على العيون،يصطدم العمى بجدار بشري يطوقه،يتدفق اليتم..ينهمر..يبرق..يرعد لينتهي عاصفة جاثمة على الركبتين،حولها جسد أشبه ما يكون بممتص للصدمات..الرجل الذي جعلتُ منه وطنا في غربة أوطاني،وظلا لأبي الذي لا ظلال له.

انقشع الغيم،أفقت من غيبوبة أخرى بهذا البيت.لي مع هذه الغرفة تاريخ حافل غيابا عن الوعي.وجدته يضمني كطفلة لا كامرأة،ووجدتني ابنة له،مع أني طالما كنت تحديا أنثويا صارخا يلامس رجولته ولا يمنحها العرش،أو ربما هو من كان دوما يرفض أن يتوج بها.

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص 10–11.

لم أكن قد افتتحت البوح حين أغلقه وهو يخبرني أنه سيفتش عن بيت ثان إن هو قرر الزواج بي يوما،لأنه في هذا البيت لم يكن إلا أبا لي .»[1]

« لم يغادر الحرف الشفاه نحو إصغائك الغائب منذ وصلنا، بل سبقني بوحه..خبرني أنه إليك قسمطينة..يعود،أنه يودعني أنا..أنا التي لم يمر فتى من بين الرموش إلا تعثر من العمر عمرا،وتاه من التيه جله..»[2]

« هذا الرجل زرعها ريبة وانتظارا لأجلٍ لا مواعيد له،لعمر انقضى تشرد بين دماء شاب أرديته ذات ليل بهيمي قتيلا..وشاب أفقت من غفوة الموت فوجدتني أموت بين شراشف فراش لا أثار للرجولة عليه،فراش يشبهني أكثر مما يمكن أن تشبهني غرفتي. »[3]

« كيف يمكن أن تفر من وجه رجل أزقته اضيق من أن تعثر لك عن ذرة أكسجين بها،فإذا بك محشو بين أسوار متاهة هي تحديدا هو.رجل لا يعرف متى..أين..ولا كيف..يكون رجلا. أكنتُ بانتظار السراب أم أنك منذ البدء ما كنتَأكثر من سراب.أتستحيلين سرابا مثله قسمطينة يوما،حلما يمارس السبات على حواف الذاكرة..ما قد يتبقى من الذاكرة.

ياسر..أسخرية رجل ادعاؤك،أم سخرية قدر أم أنك الرجل الذي يشكل القدر ».[4]

3-3- المنظور التعبيري:

إذا كان المنظور الإيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها

[1] – المصدر نفسه، ص: 12.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية،ص 14.

[3] – المصدر نفسه، ص 21.

[4] – المصدر نفسه، ص 41.

على العالم المحيط بها، و المنظور النفسي هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي، فإن المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية من خلاله عن نفسها.

وبما أن القصّ يقوم على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره. وقد يصبغه بصبغته الخاصة. ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري، وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه، فالحوار مثلاً يُعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسرد يُعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يُقدّم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين، ويصبح الصوت مزدوجاً.

ويفرّق النحو التقليدي بين أسلوبين في نقل كلام الغير، هما: الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر. فإذا نقل الراوي كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب المباشر، أما إذا أدخله في سياق كلامه فإنه يلجأ إلى الأسلوب غير المباشر. ويقوم القص التقليدي على توالي هذين الأسلوبين. والنقل من تركيب إلى تركيب يُفقد الجملة أبعادها النفسية التي تربطها بقائلها، ويُضفي عليها ظلالاً من أسلوب الناقل.[1]

وتعد هذه الرواية حقلا تلتقي فيه الأصوات المختلفة وتتحاور دون أن تختلط كل واحد منها يؤدي وظيفته في اطار الكل محتفظا بخصائصه الجنسية أنثى أو ذكر

[1] – محمد عزام،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد– ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص،165.

والعمرية و الثقافية و الإجتماعية و الدينية ويجتهد الروائي في اسناد اللغة الخاصة بكل صوت إلى الشخصية التي تحمل جانبا من المعنى أو الدلالة في النص الروائي . وفي المقاطع التالية تجسيدا للمنظور التعبيري حيث يمثل الحوار الوسيلة التي تعبر بها الشخصيات عن نفسها حيث الكاتبة تقول:

«– ابنه يريدك زوجة،ما رأيك؟

– هل هو أحمق؟

قهقه ابي مع انه ناذرا ما يفعل

– يكون احمق إن ترك كل هذا الإرث يذهب لغيره،دوريا كلهم لاحظوا أني لم أعد كما كنت، وأنك لا تهتمين لمالك،لابد من الإعتناء بهذه الثروة قبل أن تنهبها...اختاري هو او ربيبي ذاك.

خرج لم ينتظر الرد،هي الثروة إذن..من سيدير هذا الكم الهائل من المال بعد الرجل الذي لا ظلال له..فأنا –الوريثة الوحيدة– منشغلة بالغناء،أو البكاء على قسمطينة وصار لزاما تأمين أمين جديدعلى ثروتك أمي إنه وقت عودتك لتلعبي دورا انتظرته من العمر عمرا تعالي أمي..فياسر أستاذ الروائيات السافرات لا يحسن عد رأسمالي،أشعلت سيجارة،جلست على مكتبه،حيث اصطفت قارورة النبيذ وكأس ممتشقة الرفعة،وكتاب مفتوح على صفحة من خطيئة..واثقة أنا أخرج خيط دخان من بين شفتي وأبتسم لغياب والدي لقد نسيتَ الإختيار الثالث السلفي الذي لا يرغب بغيري شريكا..»[1]

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية، ص:128.

« الرسم يروي أنوثة متقدة،قد تكون والدتها فعلا فدوريا لا تكسر نظراتها بهذا الشكل الحيي أبدا:

- إنها اجمل منك..

- ما تقول إن قلت أنها أنا...

- صدقا دوريا.. أيكما

- أيمكن أن تشبهني أمي إلى هذا الحد..

- أنتِ..حسنا الرسم أجمل منكِ..»[1]

3-4- المنظور الزمكاني:

يعاين موقع الراوي زمانياً ومكانياً من القصة وشخصياتها، ويحدّده بناءً على تقسيمه أيضاً إلى داخلي وخارجي و المكان هنا في الرواية مكانا غير واضح المعالم والمقاطع التالية توضح ذلك:

« ولجت ..العتبات مُرهقة، أهاب الوقوف عليها،لذا قضيت عمري كله على عتبات الحياة،أتسلى بإرهاق صبري،وتحطيم الباقي من وجدٍ سكنني،منذ فتحت العيون على جسورها..قسمطينة..ورحلت مدينتي..ومعها رحل الباقي من..مني ربما..«[2]

»ياسر قصة الإنتماء هذه لم تضع لها نقطة المنطلق..ياسر إنها نزيف أبدي..وعائد أنت إليها أنت غدا ستنسيك اسمي ونزفي،وكل الذي أنا عليه..تلك الحبيبة الأزلية..قسمطينة .»[1]

[1]- منى بشلم، أهداب الخشية: 85-86.

[2] - المصدر نفسه،ص، 09.

في هذا المقطع تورد الروائية حديثا عن المكان الذي هو العتبات ،عتبات الحياة بأسلوب حزين وتائه تيهان جسور قسنطينة فأندغمت في المنظور النفسي الحزين فكان المكان حزينا مثل تلك النفس الحزينة.

ليس المكان وحده الحزين بل الزمان كذلك ينطبع بذلك الطابع تقول في خطاب التداعي الحر:

« هكذا تأتي المواجع عزيزتي..مفتوحة على كل احتمالات التمزق والفرقة،هكذا كما سطرها بُعدك..أو ربما طيفك الذي يسكن روحي،ولا أعرف كيف تسلل،أالغياب قذفه في دمي أم أنك منذ البدء كنت تسرين بأوردتي،وطيش الشباب أعمى بصري وبصيرتي،فما رأيتك وأنت تحتلين تجاويف القلب القصية،تلك التي أطفأتْ نورها امرأة غيرك وخلفت بقايا رزايا،و شظايا عشق معلق على الخشية،خشية لم تلبسها تلك الأنثى،ولا حتى آمنت بها،هي فقط ارتدتها قناعا،لدورها المقيت في مسرحية بطلها الميت كان الحب..»[2]

زمان انطفأ فيه النور وبقيت بقايا رزايا،وشظايا عشق معلق على الخشية، زمان كله حزن لا هدف من وراءه،ضياع للإنسان واختفاء للقيم الإيجابية.

« الدفلة كانت بدايتي الأولى للتدريس خارج العاصمة،العاصمة تشبه قسنطينة في أمر واحد،أن كلتاهما تحتفظ بقلبها بعيدا عنها إلى أن يتوفاه البعاد، تستعيده جثة هامدة تعود وتزرع رمادها بين الدخلاء .»[3]

[1] – المصدر نفسه، ص،22.

[2] منى بشلم، أهداب الخشية،ص،24.

[3] – المصدر نفسه ، ص، 25.

« ..درج صغير يفصل بين غرفتين هما كامل المنزل يتمدد أعلى الدرج الصغير أيضا قوص بزينة قديمة متآكلة،على جانبيه ستائر عتيقة،الغرفة الثانية بها أريكة جلدية من طراز قديم أيضا،أمامها طاولة زجاجية وتمتد سجادة صلاة يقف عليها رجل...»[1]

« ...مراهقتي كانت بالولايات المتحدة أتعرف معنى ذلك،لقد وُجِهتُ للطبيبة النفسانية لأني رفضت العلاقات الحميمية،تعرضت لضغط لا يقوى على احتماله أحد..شُهّر بي صرت غاية كل غواية..حتى من أساتذتي،مع ذلك لم تلمسني يد،أتدري لم؟فقط...لأن أمي قالت هذا حرام .»[2]

« أي ظلال لرجل يعيش في زمن تنازلت نساؤه عن الحشمة للرجال،اشتعلن عريا من جحيم،يتعرضن طريقك عنوة،كم شابة جلست على سيارة تنتظر قدومي لتنسج شباكها،لا تعلم أن لا أحد قد يتخبط بينها غير عزة نفسها،أم أنا فرجل أفترِسُ لا أفترَسْ، أحب أن أطارد أعشق تحدي الكبرياء،أما الجيفة فلا تغريني،ولا حتى هي تعزيني في لحظات اليأس .»[3]

« التقيتها عند البوابة كأننا على موعد،أو كأن القدر سحبها،ابتسمت كعاداتها،ولم تنبس بكلمة، حاولت استبقاءها،لكنها كانت على عجل،أو على وجل، لمحتُ تخوفا في عيونها .»[4]

[1] – المصدر نفسه،ص:52.

[2] – منى بشلم ،أهداب الخشية، ص: 53.

[3] – المصدر نفسه، ص: 78.

[4] – المصدر نفسه، ص: 115.

توطئة:

1- التشكيل:

«والشّكل بالفتح،الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول.شكل الشيء وصورته المحسوسة والمتوهمة.وتشكل الشيء: تصوّره وشكله: صوره وشكلّت المرأة شعرها ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وشمال...وتشكل العنب: أينع بعضهم، وشكل الكتاب يشكله شكلا وأشكلة وأعجمة.وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكولُ إذا قيدته بالإعراب،وأعجمت الكتاب إذا نقطته».[1]

وهكذا يكون «معنى التشكيل في اللغة يشير الى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة وبناء عليه يكون التشكيل البصري هو: كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر(العين المجردة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال) »[2] معناه أن يكون للمتلقي دور في انتاج معنى النص،وإنتاج دلالات جديدة.

بهذا يكون مفهوم التشكيل البصري«يختلف عن مفهوم الشكل الذي له في سياق الدرس النقدي و الأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقا ،وهذا النوع من الأشكال تحكمي وآلي...»[3] أما بالنسبة للتشكيل البصري فهو طارئ ومبتكر.

وعليه يمكن القول أن التشكيل البصري ليس هو التشكيل فهو كما يرى "**معجب الزهراني**" أنه :«ينتمي إلى مايميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها،ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف

[1]- ابن منظور،لسان العرب،مادة شكل، ج8،ص:119-120.

[2]- محمد الصفراني،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط2008،1،ص18

[3]- المرجع نفسه،ص20.

بحثا عن ذلك الشكل الذي لم يُرَ من قبل.ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره شكلا»[1].

نظرا للتحول الذي حدث على مستوى التشكيل فقد اكتسب هذا الأخير «أحقية وصفه بالبصري إذ أنه من حيث انتمائه وتضمنه وإحالته لا يتحقق، ويدرك،ويتلقى،إلا من خلال حاسة البصر التي تأخذ هنا بعدا فلسفيا ينتمي إلى الخارج،و إلى الثقافة البصرية»[2].

إن الثقافة البصرية تهدف من خلال التشكيل البصري إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه،وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصّر في المعطى البصري للنص في غياب أي محفزات لتصور غير بصري .

بهذا فالرواية استطاعت أن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب كالسينما والموسيقى،إذا دخلت عوالم جديدة إنها شلاّل مندلق على رمزية أنواع التعبير الإنساني،وواحة تذيب ظاهرية الألوان والنحوت والأصوات العذبة،والعلامات التشكيلية،فالصورة البصرية في الرواية تقوم على آليات تشكيل عديدة والتي سيقوم البحث بدراسة البعض منها في رواية "أهداب الخشية" لـــ "منى بشلم".

[1]– معجب الزهراني، لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجون ليلى، فصول ،ع1، صيف 1997، مج 16، ص 229.
[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري ،ص 21.

المبحث الأول: الإنتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر:

1-التحول من الشفاهية إلى الكتابية:

لقد اعتمد الإنسان منذ نشأته الأولى على السمع الذي هيمن على العالم الفكري القديم ،فقد استخدم سمعه لإدراك الأصوات التي تدور في الطبيعة «فالإنسان قد اهتم يسمعه منذ عصر مبكر،مذ كان يعيش في الكهوف، فكان يسمع أصوات الحيوانات المختلفة،ويسمع مايدور في الطبيعة من أصوات، منها ما يثير مخاوفه لغموضها،ومنها ما تشعره بالخوف ليكون متحفزا حذرا وفي أحايين كثيرة كان يحاول تقليدها ».[1]وقد استمر هذا زمنا طويلا حتى بعد استيعاب الكتابة،لكن هذا تغير بسبب التطور الحاصل على مستوى الإبداع والتكنولوجيا ومنه سيقف البحث على هذا التحول الحاصل من الشفاهي إلى الكتابي.

بما أن السمع هو الذي كان يعتمد قديما،فإن هذا يتيح لنا القول بأن اللغة في أصل نشأتها سمعية، أي إنها اعتمدت على ما تتلقاه الآذان لحفظها،ومن ثم النطق بها «واللغة تطغى على جميع ما عداها بتنوع وسائل التعبير ...وهي اللغة السمعية التي تسمى لغة الكلام أو اللغة الملفوظة »[2].وهذا يدل على أنه «منذ وجد الإنسان وجدت اللغة

[1]- صاحب خليل إبراهيم،الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) 2000،ص13

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

ووجدت–على نحو فطري– آلات توصيل هذه اللغة بين الأطراف المختلفة،ولعل أكثر الآلات فطرية وبدائية في الوقت نفسه هي اللسان و الآذان، إذ يعمل اللسان بوصفه جهاز إرسال والآذان بوصفها جهاز استقبال »[1]

والذي تقوم الآذان بإستقبالها، معناه أنه منذ وجد الإنسان فإنه يتم توصيل اللغة عبر اللسان والذي يقوم بإرسال وأداء اللغة عن طريق الكلام

و«عندما كانت الآلة الأولى معتمدة على اللسان –الذي لا ينفصل عن الشفاه في الإرسال– فقد كانت المرحلة الأولى في علاقة اللغة بالآلة هي المرحلة الشفاهية، التي ارتبطت كثيرا في عدد من الدراسات والبحوث العلمية بالأمية لعدم معرفة مستخدميها في ذلك الوقت بالتدوين الكتابي».[2]وبهذا تكون الشفوية تفترض في البداية السماع.

ومما سبق يتبين أن الإنسان قد اهتم بسمعه،حيث استخدمه كتعويض عن الرؤية،إلا أن الشفوية لم تبق المتداولة فمع «اختراع وسائل الكتابة من أوراق وأقلام ومستلزمات أخرى...وصولا إلى اختراع المطبعة أدّى إلى الانحسار على المشافهة إبداعا وتداولا».[3] لكن هذا لا يعني أن المشافهة انتهت بظهور الكتابة حيث « أن الاستهلاك الشفوي للنص المكتوب امتد كثيرا إلى ما بعد اكتشاف المطبعة، والانتشار

[1]– فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1،2008،ص 16.

[2]– المرجع نفسه،ص16.

[3]– محمد الصفراني،التشكيل البصري، ص، 13،14.

الكبير للكتاب،ولكن المؤكد أيضا أن انتشار الكتاب وممارسة الكتابة سيضعفان حتما الصبغة السماعية لإدراك النص لصالح صبغة بصرية».[1]

يتضح من خلال هذا القول أن السمع ظل يهيمن على النص المرئي المطبوع حتى بعد تطوير الطباعة،إلا أنه ضعف مع مرور الزمن ومع انتشار وترسخ التقاليد الطباعية.

ويقول "**والترج أونج**" موضحا قيمة الكلمة المنطوقة إن: «الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة،لا يزال لها حضور وحياة ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما،مباشرة أو غير مباشرة ،إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة لتعطي معانيها،وقراءة النص تعني تحويله إلى صوت جهوريا كان أو في الخاطر،مقطعا في القراءة البطيئة،أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية،فالكتابة لا يمكن أن تستغني عن الشفاهية»[2] وهذا يعني أن الآلة الشفاهية لم تتوقف عن أداء وظيفتها، وهي لا تزال تعمل بشكل أساسي في حياتنا اليومية،غير أنها ليست كافية ويجب أن تتم الاستعانة بالآلة التدوينية.ذلك التحول من الشفهي إلى الكتابي أدى إلى غياب جزء مهم من النصوص عن المتلقي،ولذا نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة فقد

[1]– محمد الماكري،الشكل والخطاب،ص، 127.

[2] – والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر:حسن البنا عزالدين، مراجعة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم (182).المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،1994،ص55.

تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب،الجدل بين الأذن والعين «والفارق بين حاسة الاتصال اللغوي:الأذن،وحاسة الاتصال الصوري: العين شاسع فهذه الأخيرة لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده،إنها حاسة مكان فيما الأذن حاسة الزمان والثقافة التي تعتمدها..ثقافة شفوية لا ثقافة الكتاب والصورة».[1]من هنا يتبين الفرق بين الأذن والعين فالبصر كثيرا ما يكون مخدوعا في رؤية موضوعه إلا إذا استطاع أن يحدد ويثبت أبعاده،في حين أن السمع يقوم بدور الضامن العين.[2]

ففي الثقافة الشفاهية لا تكون الكلمات سوى أصوات،وليس هناك أي نص يدرك بصريا، وفي الشفاهية يكون الجسد هو المصدر الأساسي للتعبير.[3]

أشار "**كمال أبو ديب**" إلى أهمية هذه النظرة إلى اللغة وتحولها من وسيلة أداء تعبيري إلى أداء فعلي،وهذا يتحقق –في رأيه–[4] «في تحول اللغة إلى مادة للعمل بحيث تنقل

---

1 – بن عبد العالي عبد السلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، المغرب،ط1994،1،ص، 07 نقلا عن محمد البصري،ص،14.

2 – محمد الصفراني،التشكيل البصري، ص، 15،17.

3 – سيف الدولة عطاء الشيخ،قراءة مجاورة في كتاب الشفاهية والكتابية، والترج أونج، http://theroicéopreason.de/ar/article/5528-10:45 14/10/2014

4 – ينظر:عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري،ص،13،14.

من كونها نظاما صوتيا إلى كونها نظاما بصريا وبذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان وفاعلية زمانية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية»[1]

وفي الأخير نخلص إلى أنه تم الانتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر عن طريق الرغبة في نقل سمات الأداء الشفاهي أي ما هو سمعي،وتجسيده عن طريق الكتابة والتطلع على أفق وقراءات جديدة لكل ما هو مكتوب ،فالكتابة أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة شفاهية الأصل،فوضعتها في الفراغ المرئي،على الرغم من أن هذا التحول كان بطيئا إلى أنه في الأخير أدى إلى ظهور آليات جديدة أدت هي الأخرى إلى فقدان النص لآليات الأداء الشفهي لتحل محلها آليات كتابية بصرية.

2-**مفهوم الصورة:**

2-1 لغة

ورد تعريفها في لسان العربّ **لابن منظور** (ت 711هـــــــــــــــ) حيث قال:« الصورة في الشكل والجمع صور،وصور وقد صوره فتصوّر،وتصوّرت الشئ توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير،التماثيل... وقال إبن الأثير:الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشئ، وهيئته، وعلى معنى صفته،يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته،وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته».[2]

[1]- كمال أبو ديب،اللغة المكونة من الوعي الحداثي،مجلة نزوة، ع/3،1-6-2009،ص،22..

[2]- ابن منظور، لسان العرب،مادة صور،ج8،ص:304،303.

وفي المعجم الوسيط الصورة هي:«الشكل والتمثال المجسم وفي الترتيل العزيز﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوّاكَ فَعَدَلَك فيِ أَيّ صُورةٍ مَّا شاَء ركَّبَكَ﴾.[1]

ومما سبق يتبين ان الصورة في اللغة تدل على معان كثيرة منها:الشكل والهيئة والصفة التي يكون عليها الشئ وتميزه عن غيره.

ويتضح ايضا ان صورة الانسان الواردة في القران الكريم تدل على تشكيلته وهيئته التي ارادها اللّه سبحانه،

2-2 اصطلاحا:

الصورة في قاموس المصطلحات اللغوية والادبية هي:«خيال الشئ في الذهن والعقل،وصورة الشئ ماهيته المجردة»[2].

اما مفهوم الصورة الادبية حسب القاموس ذاته فهي:«ماترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرا او نثرا من ملامح الافكار والاشياء والمشاهد والاحاسيس والاخيلة،وتكون اما فكرة نقلية تقريرية ،ترسم معادلها الحقيقي في اخص خصائص الواقعية،واما معادلا فنيا جماليا يوحي بالواقع ويومئ اليه باشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق الحشد الايقاعي وسائر ضروب الايماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الاسلوبية اللغوية المختلفة»[3].

[1]- سورة الإنفطار،الأيتين 07،08.

[2]-إيميل يعقوب،بسام حركة، مي شيخاني،قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،عربي/إنجليزي/فرنسي، دار العلم. للملايين،مؤسسة القاهرة للتأليف. والترجمة والنشر،بيروت،لبنان،ط1987،1،ص،244.

[3]- ا لمرجع نفسه،ص ،247.

يتضح من خلال هذين القولين ان الصورة:هي ما يرتسم في ذهن المتلقي،وتكون اما فكرة تمثل الشئ من خلال خصائصه ومميزاته،وربما تتجسد هذه الصورة عن طريق الرسومات او اللوحات.

والصورة من خلال مفهومها تختلف ما بين قديم وحديث وغرب وعرب ومن ذلك:

3-2-1 عند الغرب:

يتباين مفهوم الصورة ويتقارب عند الغربيين تبعا للمرجعيات الفكرية للنظريات التي يتبناها الادباء في تعاريفهم ،ومن ناحية المواد التي تتكون وتتشكل منها الصورة.

يرى الماركسيون مثلا «ان سر الجمال في العمل الادبي هو مطابقة الواقع وتحريه في التصوير،فالفن حسب رايهم تقليد للواقع،والصورة الفنية في العمل الادبي هي التصوير المترجم الذي تنعكس فيه بصفة كبيرة الجوانب الحسية للواقع،ومظاهر الطبيعة وحياة المجتمع»[1].

ان الفيلسوف اليوناني افلاطون جعل للصورة اهمية كبيرة في نظريته المحاكاة«فهو يرى ان ثمة وجودا حقيقيا يسميه (عالم المثل) وان ارقى انواع المعرفة هي تلك التي تعود الى ادراك تلك الصورة العقلية الخالدة ذات الوجود الابدي وان كل ما في هذا العالم ليس الا خيالات لتلك الصور وان الاديب او الشاعر بخاصة يحاكي الاشياء التي هي انعكاس لعالم المثل»[2].

[1]- محمد طول،الصورة الفنية في القرآن الكريم،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة تلمسان. 1995،ص09.

[2]- محمد صالح الشنطي،في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه،دار الأندلس للنشروالتوزيع، ط1999،1،ص18.

وبهذا فان "**افلاطون**" يرى ان كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة)،وانه ثمة وجود حقيقي يسمى عالم المثل،وهو عالم يتضمن الحقائق المطلقة،والافكار الخالصة وانه من صنع اللّه،اذ ان الصورة فيه تكون خالدة.اما بالنسبة لكل ما هو موجود في هذا العالم هو مجرد تقليد لتلك الصور،فالاديب او الشاعر يوم بمحاكاة الاشياء التي هي انعكاس لعالم المثل،لان اللّه هو الذي يخلق الفكرة والاديب يحاول ان يحاكي تلك الفكرة .

في حين ان الشاعر الفرنسي" **بول فردي**" الصورة عنده «ابداع ذهني صرف وهي لا يمكن ان تنبثق من المقارنة ،وانما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة...ان الصورة لا تروعنا لانها وحشية او خيالية بل لان علاقة الافكار فيها بعيدة وصحيحة ...ولا يمكن احداث صورة بالمقارنة(التي غالبا ما تكون قاصرة)بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما،وانما يمكن-على العكس-احداث الصورة الرائعة،تلك التي تبدو جديدة امام العقل بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل»[1].

يتضح ان "**بول فردي**" ربط الصورة بالخلق والابداع الذهني.

اما رائد المدرسة التصويرية "**هولم**"فيعرفها بانها:«تشبيه حسي يعبر عن رؤيا»[2].

ونلخص في الاخير الى القول بان مفهوم الصورة عند الغرب اختلف وتارجح بين عدة مذاهب واتجاهات،وهذا راجع لاختلاف المرجعيات الثقافية.

2-2-2 عند العرب:

[1]- عزالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكرالعربي،القاهرة ط5،1972،ص114،115.

[2]-إبراهيم الرماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،ص، 314.

اولى الدارسون العرب القدامى عناية كبيرة بالصورة،وقاموا بتعريفها وتحديد مدلولها ،ومعالجة قضاياها،وهم في كل ذلك يختلفون في نظرتهم لها ويعد:«مفهوم الصورة درس قديم انبرى له القدماء من النقاد العرب كل يدلوا فيها بدلوه،ويسهم بسهمه سواء ابعد الهدف ام قاربه،اذ اشار هذا المصطلح الى قضية "اللفظ والمعنى"وهي اقدم قضية رافقت الكلام العربي»[1].

يرد لفظ الصورة عند "**العتابي**"(220ه)في حديثه عن احسن تاليف الكلام،اذ يقول:«الالفاظ اجساد،والمعاني ارواح ،وانما نراها بعيون القلوب ،فاذا قدمت منها مؤخرا او اخرت منها مقدما افسدت الصورة وغيرت المعنى،كما لو حول راس الى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية»[2].

يتبين من خلال قول العتابي ان الصورة دلت على اللغة متمثلة في الفاظها وتراكيبها،على الرغم من ان القدامى لم يعهدو استعمال الصورة في غير المحسوسات.

ونجد ان "**الجاحظ**"(ت255ه) قد اشار الى الصورة في سياق تعريفه للشعر،فراى ان «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني انما الشان في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3].

تحدث الجاحظ في هذا النص عن التصوير،وقد بين فيه اهمية جانب التجسيم واثره في اغناء الفكر بصورة حسية قابلة للحركة والنمو،تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها[4]، ولعل الجانب الثري لقضية الصورة يظهر بجلاء مع"**عبد**

[1]– عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،دار هومة،ط1،2003،ص، 63.

[2]–إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم،الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد،ص، 08.

[3]– الجاحظ،الحيوان،تح:عبد السلام هارون،دار إحياء التراث العربي،بيروت،(د.ط)،(د.ت)،ج3،ص، 131.

[4]– ينظر:جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان

القاهر الجرجاني"(ت471ه)فعلى الرغم من انه سار على نهج السابقين ،اذ يقول:«سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشئ الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم،فكما محالا اذت انت اردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودت العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة ...كذلك محال ان تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر الى مجرد معناه».[1]

يقصد الجرجاني ان الجودة في العمل الفني تقوم على حسن تجسيد ونضم المعاني المرتبة في النفس في شكل صور،وهو يحرص هنا على ربط اللفظ بالمعنى،وانطلاقا من هذا المنظور ،فان جمال الصورة:«لا يقاس بلفظه او معناه وانما بارتباطها بالسياق في الكلام ونضمه بخلق صورة لها تاثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية....».[2]

بمعنى ان الصورة عند عبد القاهر الجرجاني مرتبطة بالصياغة والشكل

ونخلص من هذا كله الى ان التيار العربي القديم قد عرّف الصورة وان اختلف مدلولها وتسميتها بين البلاغيين في العرض والتناول،اذ ان الجانب البلاغي هو الذي طاغيا انذاك،فكادت الصورة تنحصر في الجانب المحسوس من الكلام،و اللفظ الذي يقابل المعنى.

اما في العصر الحديث فقد اسال موضوع الصورة الكثير من الحبر،اذ انشغل المحدثون والمعاصرون بمفهومها وعناصر تشكيلها.

ط1992،3،ص،257.

[1]- عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تح:أبو فهد محمود، وحمد شاكر،مطبعة المدني،ط3،(د.ت)،ص، 197.

[2]- تامر سلوم،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،دار الحوار،ط1،1983،ص، 223

يرى"**جابر عصفور**"في هذا الاطار ان الصورة هي اداة للتعبير عن المعاني،اذ يقول:«هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها او كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته اما جانب النفع المباشر،او جانب المتعة الشكلية».[1]

في حين ان"**عزالدّين اسماعيل**"يقول:«الصورة دائما غير واقعية وان كانت منتزعة من الواقع،لان الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها الى عالم الوجدان اكثر من انتمائها الى عالم الواقع».[2]

يتضح مما سبق انه على الرغم من استفادة كل باحث من الاخر في تعريفه،الا انهم اختلفوا فيما بينهم في تعريف الصورة الفنية،فادى هذا الاختلاف الى استحالة وضع تعريف شامل له.

3- أنماط الصورة:

ان تقسيم الصورة بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها،فاذا كانت العناصر المكونة لها مستمدة من الحواس فتكون حسية،ويتفرع هذا النمط من الصور الى خمسة انواع فتكون الصورة:بصرية او سمعية او ذوقية او لمسية،او شمية، وقد تتداخل هذه الصور فتكون بصرية سمعية او بصرية ذوقية في الوقت نفسه،وهو ما يسمى بتراسل الحواس،وبما انه تم الانتقال من ثقافة الاذن الى ثقافة البصر سيتطرق البحث الى الصورة السمعية بشكل موجز بالاضافة الى الصورة البصرية والتي هي موضوع الدراسة.

3-1 الصورة السمعية:

[1]- جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص، 403.

[2]- عزالدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- ،ص، 108.

«لقد وردت لفظة السمع قبل البصر في القران الكريم بسبب من ان الناس كانوا يعتقدون ان الله سبحانه وتعالى يسمع اذا جهروا،ولا يسمع اذا اخفوا او انه لا يسمع بسبب وجوده في السماء ووجودهم في الارض ولذا قال سبحانه وتعالى:﴿قَالَ لاَ تَخَافَاَ انَنِي مَعَكُمَا اسْمَعُ وَارَى[1]﴾.[2]

والصورة السمعية«تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق اصوات الالفاظ ووقعه في الاداء الشعري واستعابها نمن خلال هذه الحاسة مفردة او بمشاركة الحواس الاخرى».[3]

ويعد «الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية وحاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التي يستطيع الانسان التحكم فيها فهي تعمل ليل نهار بينما المرئيات لا تدرك الا بتوافر الضوء ومن هنا يتميز السمع عن البصر».[4]

ويتبين من خلال ما سبق ان الصورة السمعية تعتمد على حاسة السمع لادراك الصوات وتجسيد الصور فللالفاظ اهمية لا يمكن الاستغناء عنها في دلالتنا الى المعنى وتشكيل الصور المختلفة.

وبهذا الصدد قال"**ابن الاثير**"(ت637ه)«ان الالفاظ تجري من السمع مجرى الاشخاص من البشر».[5]

3-2 الصورة البصرية:

[1]- سورة طه،الآية 46

[2]- صاحب خليل إبراهيم،الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام،ص، 16.

[3]الرجع نفسه م ،ص، 21.

- علي الغريب،ومحمد الشناوي،الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي،مكتبة الآداب،بيروت،ط1،2003،ص، 133[4].

[5]- ابن الأثير ضياء الدين،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح:أحمد الحوفي ،ط2،(د.ت)،ج2،ص 2252.

كلمة صورة تدل على شئ ملموس معبر عنه في اللغة،فالصورة لغة مرئية متطورة عبر اليات القراءة وتنوعها،اذ ان انتاجها قائم على مجموعة من الرموز والدلالات التي تضعنا امام اشكالية اللغة التشكيلية والايقونية و«بسبب التطورات المتسارعة التي شهدتها وسائل الاتصال الحديثة،عرفت الثقافة المعاصرة تحولات جوهرية، وتغيرات في جهازها المفاهيمي،الامر الذي ادّى الى انتاج نظام جديد للمعرفة والتواصل والجمال وليس غريبا ان يتفق اغلب المفكرين ما بعد الحدثيين حول تسمية المرحلة بانها "عصر الصورة"بامتياز وعصر هيمنة الثقافة البصرية وتحكمها في ميادين الحياة المختلفة».[1]

فالصورة التي ياثر فيها سلطان الحواس يمكن ان تلقى الاستجابة من المتلقين نظرا لما لها من تفاعل كلي ليس لتاثير حاسة واحدة«لان الجهاز العضوي باكمله،وليس فقط جهاز الابصار هو الذي يتفاعل في كل فعل من افعاله[2] معناه ان جميع الحواس تتفاعل مع حاسة البصر لكي تلقى الصورة الاستجابة.

ولقد«تعودنا في الادبيات العربية ان نفهم من كلمة الصورة دلالتها الحقيقية والمجازية في الان ذاته،فهي الشكل البصري المتعين بمقدار ماهية المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية..»[3].

فالصورة موضوع ينتمي الى عام النفس كما ينتمي الى الدراسة الادبية،ففي علم النفس تعني كلمة صورة الاسترجاع الذهني،تذكر خبرة حسية او ادراكية ماضية وليس

– لونيس بن علي،الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، مجلة الخطاب،منشورات تحليل
[1]الخطاب،ع/13،جامعة.
بجاية،ص،29. عبد الرحمن ميرة،
– جون ديوي،الفن خبرة،تر:زكريا إبراهيم،ص 205،نقلا عن صاحب خليل إبراهيم،الصورة السمعية في الشعر
[2]العربي
قبل الاسلام،ص،134.
[3]– صلاح فضل،قراءة الصورة وصور القراءة،دار الشروق،القاهرة،ط1،1997،ص، 05.

بالضرورة خبرة مرئية،وانتهت هذه الابحاث الى ان الناس يتفاوتون كثيرا في قدراتهم على التصور المرئي.[1]

ويمكن ان يعني بالصورة هيئة الشئ او شبهه،وبذلك فان الصورة هي:«الهيئة التي يكون عليه الشيء او شكله على ان هيئة الشيء او شكله تتم معرفته عن طريق حاسة البصر،كما هو الحال في الرؤية المباشرة للشيء،او عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التلفزيون،على ذلك فان الصورة التي نراها على شاشة التلفزيون هي هيئة الشئ او شكله».[2]

من هنا يتضح ان هيئة الشئ او شكله لا يتم التعرف عليه الا عن طريق حاسة البصر(العين).

ومنه فان الصورة البصرية ترجع الى حاسة البصر وهي انعكاس لما راى الكاتب او شاهد فتتكاثف فيها الحواس لاخراجها في صورة بصرية ف«الصورة البصرية هي احساس او ادراك ،ولكنها ايضا تشير الى شئ غير مرئي"داخلي"يمكن ان تكون عرضا وتمثيلا في ان واحد».[3]

اما عن بنية الصورة فهي عبارة عن رموز بصرية والوان ،واشكال وحركات تشكل مجتمعة بنية دلالية لهذه الصورة.[4]

واهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون ذلك انه احد الصفات الملموسة الاكثر بروزا في اشياء هذا العالم وهو من الصفات التي تستطيع ان تراها العين ،كما ان المتلقي يستطيع ان يتصور ويدركها في الذهن.

---

[1]- ينظر:رينيه ويليك،أوستن وأورن،نظرية الأدب،ص، 254.

[2]- عبيد صبطي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة،ص، 72،73.

[3]- والترج أونج،الشفاهية والكتابية،ص، 256.

[4]- عبيدة صبطي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة،ص، 74.

وبما ان الصورة بابعادها الثلاثة من مادة وشكل ودلالة هي التي تمثل الوحدة البنيوية لمفردات النص البصري،وتخلق واقعه الجديد،فان النص المرئي مع انه تمثيل للواقع الا انه في حقيقة الامر خلق لواقع جديد من الزمن والمكان،ومن الحركية والتوتر وامتلاك ايقاعه الخاص،في حين ان مفرداته لا تقع في سلسلة طولية بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة ،تستخدم حيل التقديم والتاخير،الايجاز والبطئ،المجاز والحذف،وتنتج معناها اعتمادا على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الاخرى .[1]

والصورة من عناصر الادب البصري الذي هو «استخدام خلاق للكلمة والفراغ وهويتخذ اشكالا مختلفة يتجلى من خلالها،ولكن الفكرة الاساسية فيه هي انه ادب لا يسمع فقط بل لابد من ان يرى»[2] معناه انه لا يعتمد على الاذن واللسان فقط بل لابد من ان يكون مكتوبا.

ان الادب في السابق كان يعتمد على الكلمات فقط،حيث كان الكاتب يقدم المعاني التي يريدها مثل الحركة والثبات،الشك واليقين من خلال الكلمات،في حين ان في الادب البصري اصبح النص يتكون من عناصر عدة،بالاضافة الى الكلمة،مثل الصورة ،الظل،الحركة،الضوء،اللون وغير ذلك.[3]

المبحث الثاني:التشكيلات الخطية:

1- العنوان:

يعد اول العتبات التي يقع عليها بصر المتلقي وتشد انتباهه اذ انه يحمل دلالات متنوعة،وهو الباب الذي نلج منه الى العالم النصي«وهكذا فان اول عتبة يطؤها الباحث

[1]-صلاح فضل،قراءة الصورة وصور القراءة،ص، 11.

[2]- فاطمة البريكي،الكتابة والتكنولوجيا،ص، 49.

[3]- المرجع نفسه، ص، 78.

السيميولوجي هو استنطاق العنوان واستقراؤه يا وسمعيا ولسانيا افقيا وعموديا ولعل القارئ يدرك مقدار الاهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العناوين...».[1]

وتظهر اهمية دراسة العنوان في ظهور ابحاث ودراسات عديدة بغية دراسة العنوان وتحليله.

وهو«مجموعة العناصر التي يستند عليها النص الموازي وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص عبرها تقتحم اغواره،وفضاءه الرمزي الدلالي،اي النص الموازي هو الدراسة للعقبات المحيطة بالنص،والعتبات هي المدخل الذي يؤهل المتلقي بان يمسك بالخطوط الاولية والاساسية للعمل الذي يراد دراسته».[2]

كما ان "**جيرار جنيت**"هو من كبار المنظرين الغربيين الذين اولوا عناية كبيرة بالعنوان،وقد جعله من العتبات الداخلية المصاحبة للنص اذ يقول هو:«عبارة عن نص ابتدائي او سابق ينتجه المؤلف او غيره والذي يعتبر كخطاب منتج للنص يتبعه او يسبقه»[3].معناه هو الذي يتدخل في انتاج الدلالة على ما يحتويه النص.

بالاضافة الى انه«يمثل تحديا واضحا وصعبا امام كل من يكتب مذكراته،كذلك يعكس العنوان الذي يستقر عليه المؤلف كثيرا من ملامح فكره وتفكيره وان كثيرا من العناوين تتميز بقدرة رائعة على اعطاء الايحاءات المتعددة».[4]

---

[1]– جميل الحمداوي،السيميوطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر، الكويت،مجلد25، ع/1997،3،ص100.

[2]– بسام طقوس،سيمياء العنوان،مكتبة كتانة، إربد، ط2001،1،ص، 45. -

[3]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي ،(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سبيل)،الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،منشورات.مخبر تحليل الخطاب،(د.ط)،2012،ص،49.

مخبر تحليل الخطاب،(د.ط)،2012،ص،49.

[4]– محمد الجوادي، مذكرات الهواة والمحترفين، فن كتابة التجربة الذاتية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1،1997،

ص34.

وهو يمثل ايضا المؤثر الاول على اغراء القارئ« فلحظة وصفه حرجة لانها تاسيس...لاستراتيجية اغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة والتواصل»[1].والاغراء هو من وظائف العنوان الاساسية،اذ انه يغري القارئ للوهلة الاولى عند مشاهدته بصريا مما يجعل القارئ يعمل على متابعة فعل القراءة.

فهو« نقطة مركزية او لحظة تاسيس بكر تقل القارئ الى داخل النص حاملا اشارات دالة وملامح موحية،تعينه على الكشف والاستنباط».[2]

كما ان "**رومان جاكبسون**" يبين انا للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية وقد تتسع لتشمل الوظيفية التعيينية التحريضية والبصرية كما يحدد"**جيرار جينات**"للعنونة اربعة وظائف اساسية وهي:الاغراء،الايحاء،الوصف،التعيين.[3]

ومن خلال تعريفنا للعنوان تتبين جماليات عنوان "اهداب الخشية"-عزفا على اشواق افتراضية- اذ حين نقرا العنوان يلفت نظرنا المبتدا دون الخبر ولعل ذلك من اجل تحفيز المتلقي على متابعة وتقصي الخبر الذي قد يكون في سيرورة الرواية.فلا بد له من ان يعمل مخيلته للسؤال عن الخبر:"اهداب الخشية" ما معناها؟وهل للخشية اهداب؟كل هذه التساؤلات تشكل محفزا لتلقي الرواية.

وعنوان الرواية من الناحية البلاغية "اهداب الخشية"هو استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وبقيت صفة من صفاته ترمز اليه فالخشية ليست لها اهداب وهنا استعملت الكاتبة الاستعارة من اجل ان تحرك في المتلقي مشاعر وتجعله يحلق في عالم الخيال

[1] - بسام طقوس، سيمياء العنوان ،ص، 136.

[2] - المرجع نفسه ، ص 136.

[3] - ينظر:خشاب جلال،شلواي عمار،السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة،(د.ط)، 2005،ص،360-361.

ويسبح في بحر الالفاظ وبمجرد ان يتلقى العنوان بصريا يجعل القارئ يرسم صور له ولدلالاته .

كما جاء العنوان الرئيسي مذيل بعنوان فرعي-عزفا على اشواق افتراضية-وعزف يعزف غزفا اي صدر لحنا ولعل فيها احالة الى الزمن الشاعري القائم بين الاوتار والاحاسيس خصوصا اذا اكملنا قراءة الجملة عزفا على اشواق افتراضية المتكونة من الجار والمجرور والصفة حيث تظهر الاستعارة المكنية مرة اخرى فالعزف لا يكون على الشوق انما على القيتار او العود وغيرهما.

فالعنوان هنا بمثابة صورة بصرية تمثل نورا لفهم المضمون او المتن الروائي.

وفي هذا الصدد يقول سلمان الكاصد في كتابه عالم النص"ان اختيار القاص للعنوان ينطوي على شئ من القصدية حيث يجيئ معبرا عن الرواية دلاليا او متضمنا فيها ،لانه معبر عن فكرة او نسق مهيمن على محتوى الرواية او قصدية النص ملخص فيه،بحيث نشعر بالعنوان واضحا جليّا ملفوظا في الداخل"[1].

-الغلاف:

ان اول ما يستدعي انتباه القارئ هو غلاف النص الروائي اهداب الخشية هو استحواذ اللون البني وسيطرته على الجزء الاكبر من المساحة الاشهارية وحتى ان لمسنا حرص مصمم الغلاف على احداث نوع من التطابق بين اللون والمواضيع الممثلة فسيادة اللون البني بالاضافة الى الالوان الاخرى جعلت صورة الغلاف تبدو وكانها تعبر عن واقعية الاشياء والمواضيع المشكلة لهذا النص الروائي .

[1]- سلمان الكاصد،عالم النص،دار الكتاب الكندي للنشر والتوزيع،2003، ص، 18.

اما دلالة اللون البني فهو يدل على المتانة والفردية وهو لون الطبقة العليا،ودلالة البياض وسط هذه الارضية البنية فنحن نعلم ان الون الابيض يحمل دلالة معينة وسط منظومتنا الثقافية والاجتماعية هي دلالة السلم كما يرمز الى النقاء والصفاء وقد ورد في لسان العرب لابن منظور بان اللون الابيض لون محمود يرمز الى الصلاح والدّين وتكون دلالة هذا الون اكثر ايضاحا وعمقا خاصة عندما تبعث من وسط اخر مخالفا له ومناقضا له وهو اللون البني وتزداد دلالة هذا البياض ايضا عندما ترتبط ببعض القرائن كما يمثله هذا الغلاف اذ نجد اسم العنوان التجنيسي للنص كتب بالابيض وسط هذه المساحة البنية.

اما اللون الاسود الذي كتب به اسم المؤلف وعنوان الرواية التذييلي (الفرعي)فنحن نعلم ان الون الاسود يحمل دلالة الياس والحزن والتشاؤم وهو لون منبوذ ومكروه داخل محيطنا الثقافي والاجتماعي لكن وسط هذا الغلاف فهو يحمل دلالة اخرى وهي اتسام الكاتبة بالجدية واتسام العنوان بالغموض اذ ان الكاتبة تعمدت الكتابة بلون اسود وسط خلفية بنية غرضه لفت الانتباه القارئ الى صور بصرية بالوان مغرية.

فالغلاف يعتبر اولى البدايات التي تواجه القارئ بصريا فتغريه وتشده اليها وتحفزه على فك رسوماتها وتفسير الوانها،حتى كانها تتناغم مع ذوقه،فتسحره وتدفعه الى اقتناء الكتاب...

اما بالنسبة للشكل التجريدي فهو صورة لامراة تحمل عود الناي(و هي هنا تمثل البطلة فهي مغنية وعازفة)وتعزف منشطرة الى فصين،فص قاتم ملون باللون البني الذي يوحي الى الصمود والاعتمادية والبني مزيج من الاحمر والازرق والاصفر وهو لون فرعي وهو لون التراب وطبعا تختلف دلالته النفسية من شخص لاخر وهو في الرواية يمثل الجانب المعتم في نفسية الشخصية الغير مفهوم وهنا بما انه لون قاتم يعبر

عن التشاؤم والحزن..والجانب الاخر من المراة لون باللون الرمادي وهو لون حيادي نحصل عليه بمزج لوني الاسود والابيض فهو بمثابة ظل للاسود وهو لون مادة الرماد وهي المخلفات الصلبة لاحتراق مادة عضوية وهنا يمثل بالنسبة للمراة بصيص الامل او الجانب المضيئ في الشخصية فهو بمثابة ضوء ظاهر لكن لا ندرك هذا الضوء اهو امل قادم تتطلع له الشخصية ؟ام ماض مشرق ادارت له ظهرها؟

ودلالة شكل المراة تمثل الامتداد الصاعد او ذلك الشئ المترقب وسط هذا الديكور البني هذا اهم مايمكن قوله حول طبيعة الالوان داخل الفضاء الخارجي للنص الروائي وهي محاولات تاويلية اثر من كونها تفسيرات يقينية .

- **النص العلامة:**وبالنسبة لظهر الغلاف اي النص العلامة وهو ما ياتي على ظهر الغلاف وهو تعريف بالكتاب او المؤلف او مقطع اخذ من المتن الروائي وغالبا ما يحاول الروائي الناشر وضع القطعة الكثر اختزالا للرواية والتي تحمل اكبر قدر ممكن من الدلالة عليها.

يقتبس الناشر"لمنى بشلم"من نصها الداخلي مقطعا وهو عبارة عن رسالة تركتها الكاتبة لزميلها ياسر تتحدث فيها عن سفرها الى العاصمة ومحاولة التقاءها بالمغنية(ذرية) وسماع منها القصة كاملة لتكتب في الاخير الرواية حيث تقول:"غدا بحول الله أسافرللعاصمة،سألقاها..لم تكشف هويتها بعد لكني أحس أنها هي..وبعد لقاءها سأكتب قصتك،وقصتها،سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبها إلى جوار بعض، ملتحمان دون تماس كأهداب العين..متجاورة بامتداد طولي،كل رمش مستقل عن الآخر،مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط،وفي التشابك جمالها،و أعلق كل هد ب بحرف من الأبجدية،إذ تجمع الحروف تتكشف لك العين وصاحبها،وحين ترفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا،لتعرف ماذا كانت ترى كل عين وما كان يرى كل راءٍ.."

جاء هذا المقطع في السواد في حين يجاوره عنوان الرواية كتب بشك شاقولي بلون بني الذي يرتبط بالذاتية كانما تحاول وضع هذا المقطع وعنوان الرواية في ميزان التساوي فهذا المقطع هو النص العلامة.

وهكذا تمكنت منى بشلم من نقل تجربتها الجمالية عبر هذا المقطع الغارق في الشاعرية الذي يوحي بقدوسية الرمز وجماليته.

ومن خلال هذه القراءة البصرية في غلاف النص الروائي "اهداب الخشية"لمنى بشلم بالتركيز على اهم عناصر هذه الصورة البصرية –الغلاف–من اشكال والوان وعنوان كلها تعبر عن صورة بصرية تلفت وتشد انتباه القارئ.

4- علامات الترقيم:

ان علامات الترقيم هي علامة بصرية يتم ادراكها بواسطة حاسة البصر،اي انه تقع عليها عين المتلقي«ونعني بعلامات الترقيم وضع علامات اصطلاحية معينة بين اجزاء الكلام او الجمل او الكلمات،لايضاح مواضع الوقف،وتيسير عملية الفهم والافهام»[1].

وعلامات الترقيم ليست علامات زائدة كما يتصورها البعض وحضورها ليس كغيابها« وانما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الانساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الانسانية التدريجي من ثقافة الصوت والاذن الى ثقافة العين والكتاب»[2].معناه ان علامات الترقيم ظهرت مع بدايات ظهور الكتابة والتي اقتضت ذلك.

فقد استمرت في التطور وكان لها اهمية منذ القديم،واكتسبت اداء متميزا على المستويين البنائي التركيبي والصوتي،فهي « تشير الى الحدود بين اطراف جملة مركبة،او بين جمل مؤلفة لنص ما،وتدل على علاقات العطف او الجر بين الجمل

[1]- محمد الصفراني،التشكيل البصري،ص، 199.

[2]- عبد الستار العوفي،مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم،مجلة عالم الفكر،الكويت ،مجلد 26،ع/2، 1997،ص 305.

المختلفة،هذا من الناحية البنائية التركيبية،اما من الناحية الصوتية فان علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت».[1]

كما انها استطاعت ايصال الافكار الة القارئ والتي لا يستطيع الكاتب ايصالها فهي تقوم« بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي ليعوض الصوت كلية بالعين،وسرها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد،فهي شاهدة على اننا نتكلم بشئ اخر غير الكلمات،برؤيتنا،ويدينا وجسدنا كله»[2].معناه انها رموز بصرية تعبر عن الجانب الغائب في اللغة المنطوقة كما انها تعد« دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في اتمام وانتاج الدلالة»[3] وعلامات الترقيم تتمحور في محورين رئيسيين هما:محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر.

4-1 **محور علامات الوقف:**ونعني بعلامات الوقف« علامات الترقيم التي توضع لضبط معاني الجمل،بفصل بعضها عن بعض،وتمكن القارئ من الوقوف عند بعص المحطات الدلالية والتزود بالنفس لمواصلة عملية القراءة ،وتظم:النقطة،الفاصلة،علامة الاستفهام،علامة الانفعال،نقطتا التفسير،نقط الحذف».[4]

- **النقطة(صورتها البصرية هي .):**

وهي تشير الى نهاية الكلام وانقضاءه واستقلاله عما بعده معنا واعرابا كما انها تساعد القارئ على فهم محتوى القول،اضافة الى انها تسمح له اثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود اثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة.

[1]- شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،دار توبقال،المغرب،ط1،1988،ص، 24.

[2]- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث ،بنياته وإبدالاته،ص، 122،123

[3]- محمد الصفراني،التشكيل البصري، ص، 200.

[4]المرجع نفسه ، ص، 203.

وقدوظفتها الكاتبة "منى بشلم" في روايتها "اهداب الخشية"–عزفا على اشواق افتراضية–في موضعها المحدد وهذا في قولها «نقطة هي الاولى وهي الاخيرة على عمري المؤثث شكا،ترددا،وتجوالا بين منصات العرض الليلي ومنصات حياتي الخاوية.»[1]

وكما جاء في قولها «لو..لو انهم فعلوا بي ما شاؤوا ..لكن رجلا يحيا في الظل ظللني..ذاك كان ابي،رجل لا ظلال،لا اثار،ولا رائحة له،حتى الكلاب الجمركية لا تعثر على وقوفه بمحاذاتها.»[2] اذ انها وضعت في نهاية الكلام ودلت على اكتمال المعنى وتسجيله بصريا.كما نجد ان النقطة اخذت منحا اخر لتسجيل دلالة جديدة وتتمثل في:

– نقطتا التوتر(وصورتها البصرية هي ..):

ونعني بنقطتي التوتر وضع نقطتين افقيتين او عبارتين او اكثر بدلا من الروابط النحوية اذ انها جاءت في قول الكاتب ة« فتشت عنها،هناك في عالمكم الافتراضي ..عثرت على اسمها بكذا موقع،انها هنا..تتسكع ليغازلها رجال افتراضيون ،ليسوا مظطرين لرؤية تقاسيمها ،ولا لتحمل مزاجها ..لايرون منها غير عبير الكلمات..»[3]

وقد وظفت نقطتا التوتر في بداية هذا المقطع بدل الروابط النحوية وذلك دلالة على توقف صوت المتكلم ممّا ادّى بالكاتبة الى التوقف مؤقتا بسبب ما تعانيه من توتر وهذا دفع بها الى اسقاط تلك الروابط.كما جاءت في النهاية للدلالة على كلام مسكوت عنه

[1] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص،09.

[2] – المرجع نفسه،ص،09.

[3] منى بشلم،أهداب الخشية،ص،125.

ولم يقل نتيجة التوتر،كما ورد هنا ايضا في قولها «لم تعد هنا لاطفئ بك نيران غيضي،واروي شوق الفؤاد لكل من باعدوا الفؤاد ..قسنطينة..امي..جدتي..جدي..»[1]

«بل شوقي لنفسي بالصورة التي كنت،ايام كنت اغني لقسنطينة ،وتحتضن الصوت والنغم رغم المسافات الشاهقة بيننا..»[2]

ان الكاتبة هنا لم تكمل ما ارادت ان تقوله وعبرت عنه بوضعها لنقطتي التوتر التي تجعل القارئ ينتبه ويتخيل ما ارادت ان تقوله،فهي تبدو من خلال الكلمات التي وظفتها مشتاقة لمدينتها قسنطينة والمكان الذي عاشت فيه كل حياتها افراحها وخيباتها وهو المكان الذي تحن فيه لعائلتها في كل غياب فهي تعيشها سكنا واحساسا.

كما امه جاء في قولها« تبا لقدر يسوق اليك احلامك في قوالب من جليد..وتبا له اذ يرسمك فراشه تتسلى باهدار العمر على حواف اللهيب.»[3]

وكذلك قولها:«لكنه رحل..رحل عنا كلتانا ..حمل كتبه،بسماته،وجسدا مزق عمري صبري..»[4]

وقد دلت النقطتين هنا ايضا على التوتر فلو لم يكن ذلك لوضعت نقطة التوقف الطبيعية لانتهاء العبارة،فالذات المتكلمة متوترة لهذا جسدت ذلك بنقطتين والتي تحفز على المزيد من التامل والتركيز،كما انها تمنح فرصة لالتقاط الانفاس وهي تاتي للاختصار والحذف والقطع الممتزج بالحرقة والالم،وبدون هذه العلامات قد يطول القول.

وامثلة نقطتي التوتر في الرواية كثيرة منها المقاطع التالية:

---

[1]–المصدر نفسه،ص،124.

[2]– المصدر نفسه،ص،124.

[3]– منى بشلم،أهداب الخشية،ص،73.

[4]– المصدر نفسه،ص،75.

«جميعهم يملكون من الشغف..من الجراة..من العشق ما يجرهم نحوي الاّ انت..»[1]

«اما الاحمق فقد صدق،بكل نقطة من الروح..من الجسد صدقت القول،فصمت الفعل كصمت فعلك دوريا..»[2]

«ثم لم هو،لما اخترت هذا الاستاذ الذّي ابتسم زهوا بامتلاكك القى علي تحية تشبه عقب سجائر دوريا،وعاد يكلمك،ليخلفك..يغادرك..جلست..قشعريرة عبرت القلب..»[3]

وبناء على ما تقدم يبدو ان الكاتبة وظفت نقطتي التوتر لينتبه المتلقي للتوقف عن النطق للحظات بسبب التوتر،وقد سجلت النقطتان هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

- نقط الحذف(وصورتها البصرية ...):

وتسمى ايضا نقطة الاختصار وهي ثلاث نقط لا اقل ولا اكثر توضع على السطور متتالية افقيا لتشير الى ان هناك بترا او اختصارا في طول الجملة.

ولقد وردت نقط الحذف في الرواية في قول الكاتبة:«لم اضبط منه شيا،شغلته شرفة غرفتي عني طال حديثه الهاتفي،قد تكون هي،حبيبة الصفحات الافتراضية...»[4]

وقولها«كانت عيون السلفي تبتسم وهي تلقف حضوري،ونظراته تكاد تتلمس كل نقطة من الجسد،احسها تمر برفق مجنون الرغبة،كما لم ترقبني عينا ياسر،الذّي رحل قبل ان اتعلم منه،مع انه حاول،الان فقط اذكر كم حاول تعليمي،ثم حاول جعلي ارى نفسي بعيون الـــــــــــــــ...»[5]

---

[1]- المصدر نفسه،ص،128.

[2]- المصدر نفسه،ص،102.

[3]- المصدر نفسه،ص،118.

[4]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،93.

[5]- المصدر نفسه،ص،105.

وكذلك قولها:«وقف التاريخ يجتر تاريخه،والذّي تزوج امي ليمتهن مالها،ثم خلفها وارتبط بالافعى ام الـــــــــــ..»[1]

وقولها:« ثمة مشكلة ...اشترطت امورا لا تقدر عليها»[2]

هذه الامثلة دلت على الحذف اذ ان الكاتبة شدت انتباه المتلقي لاستخدامها لهذه النقط،فتركت المتلقي هو الذّي يملا الفراغ الذّي عبر عن الصمت.

بالاضافة الى انها حذفت الكلام وقطعت استرسال الصوت وورد الصمت لتجعل المتلقي يقف عند هذا الحذف كما جاء هذا في حوار احدى شخصياتها.

«ما انت الا نسخة عنها...عن ذرية حبيبتي»[3]

« ادعوك للغداء...ساعة تشاء...»[4]

«ربما شرعت تضع سيناريوهات لتقاطعاتنا التي لم تحصل ولتماس لم يكن ،ولـــ...»[5]

كما ان الكاتبة تقول:«منى...قتلتك...هي ...انا...نحن قتلناك...انا قتلتك...الهبت فضولك و...اااه...»[6]

قدمت الكاتبة في هذا المقطع الكلمات مفردة،غير مكتملة تاركة اياها ترسم مشهد ذهنيا يختلف باختلاف المتلقين،وقد فصلت بينها بنقاط حذف وذلك من اجل« فتح النص على

---

[1]- المصدر نفسه،ص،110.

[2]- المصدر نفسه،ص، 120.

[3]-المصدر نفسه، ص،63.

[4]منى بشلم،أهداب الخشية،ص،141.

[5]- المصدر نفسه،ص،134.

[6]- المصدر نفسه،ص،148.

مجال دلالي مسكوت عنه من شانه ان يحقق ادنى خصائص النص المفتوح الذّي يتجدد عملية القراءة».[1]

ومما سبق يتبين ان الكاتبة وظفت نقاط الحذف من اجل ان نسجل هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا ،وقد كونت نقاط الحذف علامة ترقيم جديدة اصصلح على تسميتها المد النقطي

- المد النقطي(صورته البصرية هي ....):

وهو مد أربع نقاط أفقية فأكثر بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا أو مجموعة أسطر.

وقد جاءت في الرواية عند قول الكاتبة:«دخل...ثم خرج مسرعا،خلف انهيار ثلجيا جارفا بمنطقة ما مني لم اكن قد اكتشفتها بعد،قبل ان تستشيرني انتحرت العبرات،القت بنفسها من العلياء التي كنتها الى هاوية جسد يحرق حيا.انزلت ستائر غرفتي في مناورة فاشلة لاطفاء حرائق اوقدها ياسر داخلي...كان السطحية لم تك كافية....»[2]

قامت الكاتبة هنا بالتعبير عن الكلام المسكوت عنه بوضع نقاط الحذف التي تعبر عن الصمت ودّلت ايضا على الاضطراب الكاتبة تخفي عدة كلمات وراء هذا الصمت اذ سجل المد النقطي تسجيلا بصريا.

- علامة الانفعال(وصورتها البصرية هي (!):

و«هي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك»[3]

[1]- نسيمة بوصلاح،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر،دار هومة،ط2003،1،ص،45.

[2]- منى بشلم ،أهداب الخسية،ص،93.

[3]- محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص، 212.

وجاءت في الرواية عند قول الكاتبة "منذ عمر العمر كان قد انتهى ام ان الرجل الذي يقرا لايفهم مطلقا ما تروي له اللغة."[1]

كما ورد في قولها:الحوار الذي دار بين ياسر وابو ذرية

«قتلته من يكون الفتى؟».[2]

وفي مقطع اخر:«اكنت تنوين قتلي،اكنت تنوين الانتقام لرئيس عصابتك؟رئيس عصابتها اكانت صدفة تلك الليلة ام...قتلته ام سعى لقتلي.»[3]

وقد دلت هذه المقاطع على التعجب والحيرة اذ ان الكاتبة جعلت القارئ من خلال هذا الطرح مدهوشا،فهي اثارت في نفسه الحيرة من خلال وصفها لهذه العلامة وجعلته يتوقف عندها.

ومنه فان الكاتبة وظفت علامة الانفعال وذلك من اجل ان تسجل للمتلقي سمة الدهشة والحيرة تسجيلا بصريا.

- علامة الاستفهام(صورتها البصرية هي(؟):

ويتم استعمالها للدلالة على الاستفهام،اذ جاء في قول الكاتبة:«كنت تنتظرينه هو..لم هو..اي فرق وجدت بيننا؟[4] السؤال هنا جاء محيرا وحائرا اذ ان الشخص الذّي يسال بد مضطربا وغير مستقر.»

اما في قولها:« قال انك تتلقين طلبات اكثر ممّا تقدرين على البرمجة،وانك ابدا لا ترفضين ،خلط اوراقي جميعها ايمكن لك ان تكوني لكل هذه ال..كيف اسميها؟[1]

[1]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،56.

[2]- المصدر نفسه ،ص،88.

[3] - المصدر نفسه،ص،140

[4]منى بشلم ،أهداب الخشية،ص،41.

تبدو الكاتبة بسؤالها هذا مستغربة ،وقد جاء سؤالها عميق في غاية الاهمية.اذ انها جعلت المتلقي يقف عند هذه العلامة.

في حين انه في قولها:«اكان الامام الذي كاد يسممني احد رجالها؟اتوظفين الائمة عزيزتي؟اكنت تنوين قتلي،اكنت تنوين الانتقام لرئيس عصابتك؟رئيس عصابتها اكانت صدفة تلك الليلة ام...قتلته ام سعى لقتلي؟[2]

هنا تكرر علامة الاستفهام كتعبير ملح عن معرفة سبب محاولة زوجة اب ذرية لقتلها ومحاولة ربط الاحداث التي جرت لها في تلك الليلة للوصول للحقيقة من خلال طرحها الاسئلة ،فهذه التساؤلات تعتبر اعادة نظر للواقع الذي وصل اليه الانسان بانانيته وظلمه،كما ان الكاتبة لهذه التساؤلات فتحت المجال واسعا للتخيل،فهي لهذا تلفت النظرة للواقع المعاش.

ان الكاتبة وظفت علامة الاستفهام في كثير من المواقع في الرواية منها:

قولها:«تعرضت لضغط لا يقوى على احتماله احد..شهّر بي صرت غاية كل غواية..حتى من اساتذتي،مع ذلك لم تلمسني يد،اتدري لما؟».[3]

وكذلك قولها:«اين قضيت ليلتك؟».[4]

وقولها:«عدت سالته تحديدا،وهل هو صبيه؟».[5]

وقولها:«ستسوقني الى اخر؟».[1]

---

[1]- المصدر نفسه،ص،62.

[2]- المصدر نفسه،ص،140.

[3]- منى بشلم،اهداب الخشية،ص، ،52.

[4]- المصدر نفسه،ص،73.

[5]- المصدر نفسه،ص،89.

وقولها:«هل هو احمق؟».[2]

–وقولها:«طريق طويل،وفكر اجهدته بحثا عن جواب يكون ببساطة السؤال،هل حققت هذه العطلة المقتطعة من عمر الدكتوراه؟».[3]

ونخلص ان الكاتبة وظفت علامة الاستفهام هذه ليسجل للمتلقي نبرة الصوت الاستفهامية الغائبة تسجيلا بصريا.

– **نقطتا التفسير(صورتها البصرية هي :)**:وتسميان نقطتي البيان،ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين.وقد جاءتا في الرواية في قول الكاتبة:«..لكنك حددت اسمي في الرد وكتبت لي عبارة تافهة حفرت قلبي:"هي لك"ثم حجبت النص.»[4]

وقولها « لسبب ما لم افعل لم اقل من ذلك حرفا كذبت ببراءة طفل:قسنطينة مازالت تتنفس كل صباح غزلك.»[5]

وتقول الكاتبة ايضا:« بادرته هي،اكتسحت اندهاشه:ساخبر سيادته انك ارهابي طرقات».[6]

وقد جاءت نقطتا التفسير في هذا المقطع للتوضيح والتنبيه

وبهذا فان توظيف نقطتا التفسير سجل نبرة الصوت الغائبة تسجيلا بصريا.

---

[1]– المصدر نفسه،ص،96.

[2]– المصدر نفسه، ص،127.

[3]– المصدر نفسه،ص،97.

[4]– منى بشلم،أهداب الخشية،ص،34.

[5]– المصدر نفسه،ص،39.

[6]– المصدر نفسه،ص،100.

- الفاصلة (صورتها البصرية هي ،):

وتدل على الوقوف في الجملة الواحدة وقد استعملت في الرواية ضمن دلالاتها الوظيفية كما في قول الكاتبة:«ساقت انكساري وحزني الى رجل وصف ماءا واعشابا،لم اناقش مطلقا اسبابه اوفوائدها،قال الكبار انها تشفي كوابيسي فامتثلت،فاذ هي تجسد كوابيسي،الحرائق التي كانت اوهاما اشتعلت بالجسد،حمى اصابت الجسد احترقت نقاطه الحساسة،ثم توسعت دائرة الحرائق.»[1]

4-1 محور علامات الحصر:

وهي من العلامات التي تستخدم لحصر جزء من النص وتساهم في فهم وتنظيم ماتمت كتابته وهي تشمل على:

- العارضة(صورتها البصرية هي-):

«ويطلق عليها الشرطة ايضا،وتستعمل لاغراض كثيرة اهمها في اول الجملة الاعتراضية واخرها،ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما او الاشارة اليهما بقال،او اجاب،او ورد، ولفصل الارقام او الحروف الترتيبية عن العناوين ولحصر ارقام الصفات،وتركيب المصطلحات».[2]

فقد وظفت الكاتبة الخطين القصيرين لحصر الجمل المعترضة،وهي تعني القطع الذي يبرز المعنى وينبه اليه ويلفت الاهتمام ويشد الانتباه الة مركز الدلالة اذ ورد هذا في قول الكاتبة:«..بواحد من الملاهي الليلية العائلية - فأبي- الرجل الذي لا ظلال له- يحتكر صناعة،اقصد تجارة..اللهو».[3]

[1]- المصدر نفسه،ص،92.

[2]- محمد الصفراني،التشكيل البصري ،ص، 417.

[3]- المصدر نفسه،ص،45.

وكذلك قولها:«فانا حبيب الروح –هكذا قالت–اخطات العناوين.»[1]

وقولها ايضا:« ابي الرجل– الذي لا ظل له– له ظلال من عصابات».[2]

كما انها استخدمت العارضة للدلالة على فصل الكلام بين شخصين حيث تقول الكاتبة:«..جلس ضيفي بسرعة اوراقا وضعها امامي بانتظار مقابلها نقدا

– هلا لخصتم لي...

– بمن نبدا

– السلفي...

– له اخ مختف منذ مدة البعض يعتقدون انه ميت لكن لم تقم له جنازة...».[3]

وقد استعملت الكاتبة العارضة في بداية الاسطر للدلالة على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب،اذ فصلت العارضة بين صوته وصوت مخاطبه وميزت كلا منهما عن الاخر.

5– البياض:

الصفحة في الاصل هي بياض لا قيمة له،ولا تكتسب الصفحة قيمتها الا بتشكيل النص عليها،وبما ان للبياض اهمية وجب الاعتناء به وفي هذا يقول"**ابن وهب**" «فاما جودة التقرير فان يكون ما يفضل من البياض او القرطاس او الكاغد او الورق على يمين

[1]– المصدر نفسه،ص،59.

[2]– المصدر نفسه،ص،139.

[3]– منى بشلم،أهداب الخشية،ص،137.

الكتاب وشماله واعلاه واسفله على نسب متساوية»[1].و«الفراغ الابيض كما يسمى دلالة مهمة تعود مباشرة الى العالم الحديث وما بعده لان السطح المرئي كان قد اصبح مشحونا بمعنى مفروض ،ولان الطباعة لم تكن تتحكم فيما كانت الكلمة توضع له لتشكل منه نصا فحسب،بل كذلك في الموقع الدقيق للكلمات على الصفحة وعلاقتها الفراغية احداها بالاخرى»[2].

ويمثل الامتلاء والفراغ ملحما اساسي في الرواية يشد المتلقي وهذا يعني«ان البياض ليس فعلا بريئا او عملا محايدا،او فضاء مفروضا على النص من الخارج،بقدر ما هو عمل واع،ومظهر من مظاهر الابداعية وسبب لوجود النص وحياته...ان البياض لا يجد معناه..وامتداده الطبيعي الا في تعالقه مع السواد اذ تصبح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا للاشياء البياض والسواد بوصفه ايقاعا بصريا».[3]

والفراغ النصي يتجسد عند الكاتبة "منى بشلم"في شكل فراغ التنقيط (البياض المنقط).

- **البياض المنقط:**فقد اعتمدت الكاتبة على الفراغ المنقط في مواضع قليلة،وهو تشكيل يعبر عن حالات التوتر ويحيل الى النفس وانفعالاتها.

اذ تقول الكاتبة:«امام صمتي تقترف الكلام ولا تعتقني سخريتك:

- اعليّ ان اسال ماالذي لم يفعلوه بك،احضروا مغنيا غيرك،فوّتوا على عليّة القوم فتنتك..على السفراء والوزراء،والسيد الرئيس...هل حضر الرئيس عرس اخيك؟

خاوية الردود لن ارد ان لم اكن ساقطع لسانك بكلمة واحدة تلزمك عمر الصمت حتى اخر نفس،لن اقولها فهي اليوم لا تقتل.

---

[1]- إسحاق ابن وهب،البرهان في وجوه البيان،تح،حنفي شرف،مكتبة الشباب،القاهرة،ط1،1969،ص، 257.

[2]- والترج أونج،الشفاهية والكتابية،ص، 187،188.

[3]- رضا بن حميد،الخطاب الشعري الحديث من اللغوي الى التشكيل البصري،مجلة فصول،ع/2،1996، ص، 99.

– متى تنوين مغادرة بيتي؟

–.....

– اذ كنت باقية فتنحي عن سريري راغب بالنوم انا.

–.....». [1]

لقد زاوجت الكاتبة بين الكلام والصمت والذي تمثله نقاط المد،وهذا من اجل ان يتصور المتلقي كيف كان الموقف من الكلام الذي يقال،لذا يجد المتلقي نفسه مجبرا على تحويل الصمت الى كلام والذي لا تدركه الا الكاتبة التي تكتمت عن الافصاح والتصريح به اي انها تعبر عن الصمت بوصفها للبياض المنقط والذي يقوم المتلقي باستكماله عن طريق مخيلته،وبهذا يسهم في خلق النص.

كما ان هذا البياض من النقط قد عبر عن التوتر.

المبحث الثالث:تشكيل الصورة البصرية:

لا يمكن لاي نص ادبي ان يستغني عن الكلمة ،ولذا يتم اختيار كلمات معينة لتوظيفها في النص بغرض محدد،كمثل لفت انتباه القارئ الى فكرة متضمنة في تلك الكلمة،وهي تنقل الشخص من جو الى جو اخر بسلاسة وسهولة،وبما ان الصورة البصرية تكون عن طريق الرؤية سواء عن طريق البصر او عن طريق الخيال وهذا الاخير يتاتى من خلال الكلمات واللغة المستخدمة،فهناك كلمات تجعلنا نسافر عبر مشاهد بصرية،كذكر الفاظ الالوان،او توظيف الوصف والحوار والسرد لتجسيد صور سينمائية ولذا سيتطرق البحث الى الالوان باعتبارها تحيل الى صورة بصرية والى الصورة السينمائية والتي تتكون عن طريق الخيال.

[1]– منى بشلم،أهداب الخشية،ص،11.

1-الالوان:يعد اللون جزءا من حياتنا اليومية،حيث نجده في كل ما يحيط بنا ونراه في (الطبيعة،المنزل،...)ولكل لون من الالوان دلالته المميزة ف «اللون جزء من العالم المحيط بنا فهو يلازمنا في حياتنا،ويدخل في كل ما حولنا،في روعة بارعة لا يدركها الا من اوتي احساسا مرهفا،ونفسا ذواقة،وعقلا متدبرا في هذا الصنع البديع».[1]

كما ان اللون هو«تعبير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة،واطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمانينة وغيرها فلذا كان للون رمزية ودلالة تلازمه في غالب الاحيان،ولهذا ترجع اهمية اللون في الرسالة البصرية الى انه يسهم مساهمة فعالة في ابلاغ الرسالة في كل خطواتها من حيث الادراك وجذب الانتباه وخلق جو وجداني وانفعال ملائم عند المستقبل».[2]

معناه ان الالوان تعبر عن نفسية الشخص ومزاجه،واللون هو احساس يتم ادراكه بواسطة حاسة البصر.

وقد "تستخدم اللغات الفاظ الالوان استخدامات مجازية قد يشيع بعضها ويجري مجرى الامثال،كما انه عن طريق المعاني الرمزية او الايحائية للالوان تستخدم الفاظها في تعبيرات لغوية لا يفهم معناها لمجرد فهم مفرداتها اذ تصبح تركيبا موحدا الى معنى خاص.[3]

وفي الرواية تم استخدام الفاظ الالوان مما ادى الى رسم صور بصرية امام المتلقي ،لان اللون هو شيء محسوس.

[1]- عبيدة صبطي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة ، ص، 31.

[2]- عبيدة صبطي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة ص، 32.

[3]- أحمد مختار عمر،اللغة واللون،عالم الكتب للنشر والتوزيع،القاهرة، ط2،1997،ص، 69.

وورد لفظ اللون في قول الكاتبة:«..انك لن تدنو ..انك ايضا شبيه السراب،مجرد ظل لرجل لا وجود له،لست اكثر من خيال يمر سريعا،اسود لا زنة له ،لا عيون ولا اذان،ذلك انت ياسر..»[1]

كما جاء لفظ اللون في قولها ايضا:«اتوجس منك الخيفة..من وجهك الذي قابلت قبل سنتين..ذات غمامة سوداء فاحمة مرت على العمر فاغرقته».[2]

كما جاء لفظ السواد في مقطع اخر :«..ما ترك لي غير سواد هذه القطعة النابضة بضياء حبه..متى صرت اشتهي منازل الفقراء»[3].

وقولها ايضا:«ما الذي القاك على تلك النقطة حيث ينشطر فصين من ظلام لا ينتهيان».[4]

ربطت هنا الكاتبة اللون الاسود بملامح وجه احد شخصياتها ،واللون الاسود هنا يرمز الى الحزن والالم والخوف من المجهول،وهذا اللون«كان مكروها منذ القدم وقد رمز القدماء به وبكل الالوان القاتمة الى الموت والشر،وقد ورد هذا اللون في القران سبع مرات ارتبطت خمس منها بالوجه،وما يتحول اليه من سواد- في الدنيا والاخرة – نتيجة سوء الافعال فهو لون قاتم دال على الظلمة، والجهل والكآبة والاستياء..»[5]

كما جاء لفظ لون الاحمر في قولها ايضا:«تقاسيمك تهاجم الذاكرة سريعا،انك..المغنية انت وجهك اعرفه،وحمرة الخمرة على شفتيك ،فستانك ايضا اعرفه....».[6]

---

[1]- منى بشلم ،أهداب الخشية،ص،10.

[2]- المصدر نفسه،ص،17.

[3]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،21.

[4]- المصدر نفسه،ص،15.

[5]- عبيدة صبطي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة، ص، 44.

[6]- منى بشلم،ص،15.

هنا ذكرت لفظ لون الاحمر على شفتي المغنية وهنا يدل على البهجة والانشراح.

وبما ان الكاتبة حددت لون الشفاه بذكرها لون الاحمر فقد رسمت للمتلقي صورة بصرية.

كما جاء لفظ اللون في قولها ايضا:«اجعليها فصلا مختلفا،او اكتبيها في رواية مستقلة واسميها الدفلة،حسنا ستجدين تعبيرا ما يتضمن هذه النبتة التي صنعت مرارتي جميعا،رغم فتنة لونها الزهري،فاتن لونها كلون شفتي سيدة الكبرياء».[1]

هنا ذكرت الكاتبة اللون الزهري هو لون يدل على النعومة والجمال والحنان والرقة وهو لون نبتة الدفلة هي نبتة ذات منظر زهري جميل لكن لونها هنا لم ياخذ دلالته الصحيحة فرغم لونها الباهي الا انها سببت لياسر المرارة.وهنا اللون كون لدى المتلقي صورة بصرية للنبتة.

وفي موقع اخر جاء لفظ السواد في قولها:«..كيف اتزوجك،وانا الفار لى حريتك من سواد ايامي،وخيبات شبابي،هارب الى حيوية جسدك من صمت الموت».[2]

استطاعت الكاتبة هنا ان ترسم لنا صورة عن الحالة الاجتماعية "لياسر"من خلال ذكرها للفظ السواد الذي يرمز الى الكابة والياس من خلال هذا المقطع تتكشف لنا كذلك الحالة النفسية للشخصية وبذلك تتكون لدى المتلقي صورة بصرية.

كما نجد اللون السود تتكرر في الرواية في مواقع عدة منها:

في قولها:«لم تفسح لي برهة اضم فيها عشقي لاضمها،مع اني قررت سلفا الا افعل،الا ادنو فما هي الا ثقب اسود تسحبك جاذبيته باقصى مما تقدر على المقاومة لا لشئ الا

[1]- المصدر نفسه،ص،26.

[2]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،31.

لتلقي بك الى العدم..وما احتجت ييها بالوان على الموضة انا الغارق في تيه بالوان الضباب..».[1]

وهنا شبهت الكاتبة شخصية ياسر وكانه غارق في الوان الضباب اي كانه في ظلمة محجوبة عنه الرؤية ودلالة اللون هنا اعطت لنا صورة بصرية عن حالة ياسر التيه والضياع بالوان الضباب.

وفي مقطع اخر:«ياسر ..وجل الخوف..متردد،حائر..حاولت نقل عواطفي كلمات لمسامعه..اليس رجل الكلمات ..وروائيات يحكين الحب والخوف،الخيانة والضمير،نساؤه السافرات ملكته بالكلمات،وحبيبة الايام الافتراضية ملكته بالكلمات،وشكلت منه عبدا اسود لكلماتها..».[2]

في المقطعين السابقين ذكر لون الاسود وهو يعبر هنا عن الصمت والانغلاق كما يعبر عن انقطاع الامل والحزن وهو هنا اعطى لنا صورة سينمائية عما يختلج في نفسية الشخصية من شعور الحزن والخوف.

ومما سبق نستنتج ان الكاتبة قد اثرت الرواية بصور بصرية بذكرها الفاظ الالوان،لان الالوان هي شيء محسوس نراه بالعين ونتصوره بمجرد ذكره.

2- الصورة السينمائية:

لقد تفاعلت الرواية بالسينما واستفادت من عدة تقنيات لتشكيل النسق السردي،كتقنية المونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة،وكأن الروائية بلغتها السينمائية التي تدقق في الوصف وتجعله يصور لنا الاشياء تمسك في يدها كاميرا وليس قلما،فالصورة

[1]- المصدر نفسه،ص،78.

[2]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،97.

السينمائية تعتمد على لقطات فيلمية وكتابة مشاهد متعاقبة مفككة او متناظرة ،وهي تتجسد من خلال السرد والوصف والحوار.

2-1 السرد:

- لغة:

"سرد القراءة والحديث يسرده سردا اي يتابع بعضه بعضا.والسرد:اسمع جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق،وسمي سردا لانه يسرد فيقب طرف كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد،قال الله عز وجل:"وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ"[1]،اي اجعل المسامير على قدر حروف الحلق".[2]

وجاء في الصحاح»السرد:الخرز في الاديم:والتسريد مثلة والمسرد:ما يخرز به،وكذلك السرّاد.والخرز مسرودة ومسرّد،وكذلك الدرع مسرودة.

ويقال:السرد:الثقب،والمسرودة:الدرع المثقوبة،والسّرد:اسم جامع للدروع وسائر الحلق،وفلان يسرد الحديث سردا اذا كان جيد السياق له».[3]

اما في لسان العرب:«السرد في اللغة:تقدمة شئ الى شئ تأتي به منسقا بعضها في اثر بعض متتابعا،سرد الحديث ونحوه يسرده سردا اذا تابعه.وفلان يسرد الحديث سردا اذا كان جيدا السياق له،وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا اي يتابعه ويستعجل فيه».[4]

---

[1]- سورة سبأ، الآية 11.

[2]- الخليل ابن أحمد الفراهيدي،العين،تح: د.مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي،(د.ط)،(د.ت)،ج7،ص 226.

[3]- إسماعيل بن حماد الجوهري،تاج اللغة وصحاح العربية،تح :إيميل بديع يعقوب،محمد نبيل طريفي،منشورات محمد ، محمد علي بيضون،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1999،ج2،ص،76.

[4]- ابن منظور: لسان العرب،مادة سرد،دار صادر،بيروت،لبنان، ط4 ،2005، ج7، ص 165.

من التعاريف السابقة يتضح انها تتفق في كون ا لسرد يدور حول معاني واحدة وهي:التتابع،الاتساق،النسج والسبك.

-**اصطلاحا:**يعد موضوع السرد من اهم انجازات البحث في العلوم الانسانية في القرن العشرين،لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة،وادوات اجرائية مكنت من دراسته في النصوص الروائية وفي الحكائيات العجيبة والاساطير.[1]

كما ان مصطلح السرد من اكثر المصطلحات القصصية اثارة للجدل،بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتور مفهومه،والمجالات المتعددة التي تتنازعه ،سواء على الساحة النقدية العربية ام على الساحة الغربية،فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح ،وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا اين يبتدئ السرد واين ينتهي لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح (السرد)بوصفه مرادفا لمصطلح (القص) ولمصطلح (الحكي) ولمصطلح (الخطاب)،ولا يكاد فريق اخر يحدد له مجالا واضحا.[2]

فالسرد فعل لا حدود له،يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت ادبية او غير ادبية يبدعه الانسان اينما وجد،حيث ان "**رولان بارث**"يقول بانه يمكن ان يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت او كتابية ،وبواسطة الصورة ثابتة او متحركة،اذ انه حاضر في الاسطورة والحكاية والقصة،والدراما والتاريخ واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق،والسينما،اي انه موجود في الواقع الذي نعيشه ونتفاعل معه...[3]

---

[1] – ينظر:عبد القادر شرشار،تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع،ط1،1990،
ص،51.

[2] – عبد الرحيم الكردي،السرد في الرواية المعاصرة،(الرجل الذّي فقد ظله نموذجا)،

[3] – ينظر:سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي،الحمراء،بيروت، ط1،1997،
ص19

ويميز "**جيرار جينات**"في كتابه "امثلة ثلاثة" ثلاثة ابعاد لكل واقع قصصي:

«الحكاية:اي جملة الاحداث التي تدور في اطار زماني ومكاني،وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد تنتج لديها ردود فعل وتصرفات هي على نطاق الدراسة،من مشمولات التحليل الوظائفي.

السرد:وهي العملية التي يقوم بها السارد او الحاكي او الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (اي الخطاب القصصي والحكاية اي الملفوظ القصصي).

الخطاب القصصي او النص:وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها»[1].

يتضح من خلال هذا القول ان السرد هو الخطوات التي يقوم بها السارد،او الراوي وينتج عنه النص القصصي.

وايسر تعريف للسرد هو تعريف"**رولان بارت**"له بقوله:«انه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة».[2]

كما يعرّف السّرد على انه الحكي عامة ويقوم على دعامتين اساسيتين:

اولاهما:ان يحتوي على قصة ما،تضم احداثا معينة.

وثانيهما:ان يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا،ذلك ان قصة واحدة يمكن ان تحكى بطرق متعددة،ولهذا السبب فان السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز انماط الحكي بشكل اساسي.[1]

[1]– سمير المرزوقي ،جميل شاكر،مدخل الى نظرية القصة،دار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)،1985،ص،78.

[2]– عبد الرحيم الكردي،البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب،القاهرة، ط3، 2005،ص، 13.

بما ان السرد هو الحكي فهو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي،وشخص يحكى له،معناه وجود تواصل بين طرف اول يدعى راويا وطرف ثان يدعى مرويا له او قارئا،واذا نحن تجاوزنا مجمل القضايا التي تناقشها البنائية،وهي متعلقة مثلا بالتمييز بين الكاتب والراوي وبين القارئ والمروي له،فنستخلص من كل ما سبق ان الرواية او القصة باعتبارها محكيا او مرويا تمر عبر القناة التالية:

الراوي

ة

.القصة.

المرّوي له

وان السرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها،وما تخضع له من مؤثرات ،بعضها متعلق بالراوي والمروي له،والبعض متعلق بالقصة ذاتها.[2]

ان «القصة اذا لاتتحدد فقط بمضمونها،ولكن ايضا بالشكل او الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون وهذا معنى قول" **كيزر**":«ان الرواية لا تكون مميزة فقط بماداتها،ولكن ايضا بواسطة هذه الخاصية الاساسية المتمثلة في ان يكون لها شكل ما،بمعنى ان يكون لها بداية ووسط ونهاية» والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية،انه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيّل لكي يقدم

– حميد لحمداني،بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ط1،1991،ص، 45[1]

[2]– ينظر:حميد لحمداني،بنية النص السردي، ص 45.

القصة للمروي له».[1] كما ان الباحث "**سعيد يقطين**"يعتبر السرد واحدا من القضايا والظواهر التي بدات تستاثر اهتمام الباحثين والدارسين العرب وهو غير بعيد عن التصور الذي عرضه "**بارت**"للسرد،حيث يستعير سعيد يقطين مفهوما للسرد يستخلصه من مجموع القراءات في الدراسات الغربية فيراه نقلا للفعل القابل للحكي،من الغياب الى الحضور،وجعله قابلا للتداول،سواء اكان هذا الفعل واقعيا ام تخييليا ،وسواء تم التداول شفاها او كتابة .[2]

ويميز الشكلاني الروسي"**توماتشفسكي**"بين نمطين من السرد:«سرد موضوعي وسرد ذاتي ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلّعا على كل شئ،حتى الافكار السّرية للابطال.اما في نظام السرد الذاتي،فاننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي(او طرف مستمع) متوفرين على تفسير كل خبر متى وكيف عرفه الراوي او المستمع نفسه».[3]وهذا يعني انه في الحالة الاولى تترك الحرية للقارئ في تفسير وتاويل ما يحكى له،اما في الحالة الثانية فان الراوي هو الذي يعطي للاحداث تاويلا معينا يفرضه على القارئ،والسرد تختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه.

ان السرد في في ابسط مفاهيمه يعني الكيفية التي تروى بها الرواية،لو هو عرض بواسطة الغة المكتوبة لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة،اي هو ما يقوم به السارد حين يروي الحكاية بحيث تبدو مقنعة للمروي له،فهو يعمل على نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صور لغوية.وليس المهم في السرد ما يروى من احداث،وانما في طريقة الراوي في اطلاعنا عليها،ولهذا تختلف طريقة السرد من شخص لاخر وكيفية نقله للقصة.

[1]- المرجع نفسه، ص 46.

[2]-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص،ص 145-146.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.

كما ان السرد لا يمكن ان يستغني عن وصف عوامل الشخصيات والاشياء واطار الفعل وكذا وصف العالم،كما جاء في قول "**سيزا قاسم**" «انما الثنائية الاساسية هي بين السرد والوصف،وتتناول المقاطع السردية الاحداث وسريان الزمن،اما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الاشياء الساكنة».[1]

واذا ما عدنا الى رواية "اهداب الخشية" "لمنى بشلم" فانها تبدا برواية احداث احد شخصياتها "ياسر" الذي يروي لزميلته "منى" عن بداية قصته مع حبيبته الافتراضية «هي جربت معي ذلك او مارسته عليّ،كانت تغلق باب غرفتها وتفتح صفحات الافتراض تعلق على حائط الفيس وردة او اغنية او كلمة سرقتها للتو من شاعرة رقمية وتنتظر ضغطي على ايقونة الاعجاب لترسل تحية وشكرا "للمرور العطر"بعباراتها المكررة حد الملل،لكن بمجرد الرد عليها "بلطف" كما تصفني دوما ينفجر سيل اللغة.....مرة بعد مرة،بدات بارسال صورتها ،ثم بريدها الالكتروني،ثم رقم هاتفها ليتسلل صوتها الى تجاويف روحي....

اعادت ترتيب مواقيتي لتناسب خلوتها...خلوة اتجرد لها من كل ثيابي واندثر بظلماء بيت خصص بالكامل لمعاشرة صوتها الخافت خشية ان تكتشف امها او عائلتها ما تأتيه في خلوتها ...بعد منتصف الليل».[2]

اذ ان الكاتبة من خلال سردها للاحداث جعلت المتلقي وكانه امام صورة مرئية يراها ويعيشها معا ففي هذا المشهد صورت لنا كيف تعرف ياسر البطل على حبيبته

– سيزا قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مهرجان القراءة للجميع،مكتبة [1]الأسرة،القاهرة،(د.ط)،
2004،ص180.

[2]– منى بشلم،أهداب الخشية،ص،27.

الافتراضية على صفحات التواصل الاجتماعي (فيس بوك)،كما ان لغتها كانت متميزة اذ تجعل المتلقي يقف عندها.

كما جاء السرد على لسان احد شخصياتها "ياسر" حيث يقول:«انهت حصتها غادرت القاعة تركت هناك كل الذي ادهشني،لتدهشني مرة اخرى وهي تخلع تلك الطفولة التي كانت ترتدي معهم،تلقي بها كما تلقي عقب سيجارة،امتدت يدها ابعدت شعرها نثرته بالهواء....يومها رايت امراة لا قبل لي بها ....اصابني الدوار.»[1]

وفي موضع اخر جاء السرد «انتشلتني عبارة رتبت على كتفي،كانت من مدير جمعيتك المشرقي...الذي لم تنقطع اخبار احدنا عن الاخر...فكلانا كان غريبا،انا حالي اسوء من حاله فقد كنت منفيا نحو مسقط راسي،اما هو فغريب اوطان....».[2]

والكاتبة من خلال سردها للمقطع الاول على لسان ياسر صورت مشهد انتظاره للمغنية وخروجها من القاعة الموسيقية بعد انتهاءها من الدرس حيث يصور لنا الدهشة والدوار الذي اصابه يومها لرؤيتة لها كانه لم يراها من قبل..

جعلت الكاتبة هذا المشهد صورة بصرية،اذ المتلقي يحس وكان الكاميرا قامت بتصوير هذه اللقطة سينمائيا.

وفي المقطع الثاني تقوم الكاتبة بسرد الاحداث عن طريق الاسترجاع الذي يقوم به ياسر حيث يحكي لنا عن مدير الجمعية الموسيقية المشرقي(ناظم) وعلاقته به وعن التواصل الذي بينهما.بما انهما يشتركان في صفة الغربة والمنفى.

وقد صورت لنا الكاتبة هذا المشهد من خلال سرد ها للاحداث تصويرا مرئيا،وكان المتلقي يرى امامه صورة سينمائية مجسدة.

[1]- المصدر نفسه،ص،61.

[2]- المصدر نفسه،ص،61.

وفي مقطع اخر«دخلت دوريا بيتها،كان على هندسة قصور رياس البحر،لكنه لم يكن بالعتاقة ذاتها...سارت امامي خطوات رغبت بالعودة مغادرا...لكن الفضول اقوى،سحبني،ثم هي رحبت بوجودي،حتى اني لحت بين كلماتها نساءنا ...نساء قسنطينة...هرعت نحوها امراة لم اعرف لها هوية...سيدة لا تملك من امر بيتها اكثر من اطاعة ابنته المدللة التي تنهرها رافعة صوتها وهي تطلب منها ايقاظ الوالد والمغادرة..

تسمرت مكاني لم املك كلمة،ولا حتى مجرد اشارة قد ارفع بها ذلك الحرج ..».[1]

وفي مقطع اخر«ادخلتني دوريا مكتبة ضخمة...لماذا جاءت هذه الكتب لبيت امراة لا تقرا...ربما اجبرت على دخول مملكة لا تشبهها..هذه التي كانت تبكي بحرقة اقلعت فجاة عنه...وتكومت الى جواري على اريكة واخذت تحرقني بين سجائرها ..لم املك ما امنعها من التدخين،نصحتها..يحل اخيرا والدها..».[2]

الكاتبة في هذا المقطع قامت بسرد للاحداث ببراعة ودقة جعلت المتلقي يحس وكانه يتجول في بيت احدى شخصيات الرواية "دوريا المغنية" وبهذا السرد يشعر المتلقي وكانه يشاهد فيلما.

وفي مقطع اخر «استجديته،اقسمت عليه بأعز ما يملك..والدي ..ان يبحث عن عائلة القتيل لاحاول تعويضهم ما فقدوا،لم يشفق علي.اوكل الى زوجته شؤوني الخاصة،بقرار ابوي متسلط صارت المتودد الي،الساعي في خلاصي،دون دون ان تطرق بابي دخلت جلست اليّ تروي لي حكايا العجائز عن عين اصابت فاتن جمالي،قالت انهم اصابوا مني مفتلا،ها انا اموت انتحارا لا أكل ولا شرب،ولا حتى

[1]- منى بشلم أهداب الخشية،ص،63.

[2]- المصدر نفسه،ص،64.

عدت أتنشق الهواء النظيف كباقي الخلق،قالت أنها ستسوقني الى امام ورع نروي له الامر وهو يخبرني ما افعل بما يرضي اللّه».[1]

هنا الكاتبة تسرد لنا الحديث الذي دار بين ذرية وأبوها في محاولتها له بايجاد اهل القتيل الشاب الذي قتلته بالخطأ في حادث سيارة أولا ثم محاولة زوجته أبيها بمساعدتها وتخليصها من عقدة الذنب التي ملكتها بأخذها إلى أمام(فقيه في الأمور الشرعية) ليخلصها بما يرضى الله، صورت الكاتبة المشهد بطريقة جذابة تجعلك تعيش القصة وتتفاعل معها.

وفي مقطع آخر« حملت ..مرة أخرى..أنا حملت الباقي من أشلائي سرت إلى ياسر هذه المرة إلى بيته،طرقت بابه لم يكن هناك، جلست على عتبته،أنتظر عودته ماذا لوعاد برفقة حبيبته أو واحدة من بنات الليل سأحرجه ،انسحبت قبل أن أحظى بسيارة أجرة تجتاز بي مرارة العتبات وجدته يركن سيارته الصغيرة ويتجه نحوي يسألني مالذي ساقني إلى هذا الحي».[2]

في هذا المقطع قامت الكاتبة بسرد ذهاب ذرية الى بيت ياسر وانتظارها له امام بيته حتى عودته ببراعة ودقة متناهية .

وفي مقطع اخر«لم انتظر خروجه اخذت تاكسي وسابقت شغفي برجل أحمق،الى غرفته تحديدا سرت،وصنعت العمود ليقابل وسادته بمسافة كافية لتذكيره دوما بتناسقنا وانسجامنا تماما مثلما تتناسق خطوط الرخام».[3]

[1]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،66.

[2]- المصدر نفسه،ص،68.

[3]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،80.

هنا الكاتبة قامت بسرد حادثة دوريا التي لم تنتظر ياسر لخروجه من العمل للذهاب معه بل سبقته الى غرفته حين وضعت عمود الرخام الذّي اقتنته قبل اسابيع أمام وسادته لتذكره دائما بمدى انسجامهما.

وفي مقطع اخر«النتيجة الطريقة بعد يومين لا أكثر حصّلتها،تخلصت من الاثنين سكرتيرتي وناظم..بصفعة مضاعفة كل منهما هدم الأخر...».[1]

هنا سردت لنا الكاتبة كيف تخلصت ذرية من نائبتها ومدير جمعيتها الموسيقية مرة واحدة.

وفي مقطع اخر«قفزت من مكاني أشرت اليها بالتزام الصمت،جاورتها على أريكتي دنوت جدا منها،همست أخبرتها أنهم هنا،لا يغادرونني مطلقا،كأني قتلك،عيون والدك لا يفارقونني يتبعونني بدوام مستمر.اقتربت أكثر مني حتى كادت الملامح تمتزج».[2]

تأخذ الكاتبة عبر سردها لهذا المشهد الذّي دار بين ذرية وياسر بعدما طلبت ذرية من ياسر معرفة أهل القتيل.والسرد الجميل جعلنا نقترب من المشهد بجاذبيته المتعمدة لتعيشه كصورة سينمائية.

وفي الأخير فان الكاتبة من خلال سردها للأحداث تأخذ المتلقي الى عوالم متميزة اذ أن المتلقي يحس نفسه مشاركا في الأحداث،وهي تصورها على شكل لقطات ومشاهد لصور سينمائية تدور أحداثها أمام عينيه.

وبعد هذا التطرق للسرد سيقوم البحث بالتطرق الى الوصف باعتباره عنصرا من عناصر اللغة السينمائية.

[1]- المصدر نفسه،ص،84.

[2]- المصدر نفسه،ص،69.

2-2 الوصف:

- لغة:

وصف:وصف الشئ له وعليه وصفا وصفة:حلاّه،والماء عوض من الواو،وقيل:الوصف المصدر والصفة الحلية،واستوصفه الشئ:سأله أن يصفه له واتصف الشئ:أمكن وصفه ،ووصف المهر:توجه لحسن السير كأنه وصف الشئ،ووصف المهر اذا جاء مشية،واستوصف الطبيب لدائي اذا سألته أن يصف لك ما تتعالج به.[1]

- اصطلاحا:

الوصف هو تصوير العالم الخارجي،او العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات،وتقوم فيه التشابيه والاستعارات مقام الأاوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي.[2]

ان للوصف حضورا مكثفا في خطاباتنا فنحن نجده في الكلام الشفوي والمكتوب،وفي مختلف انواع الخطابات الأدبية،كما يجري استعماله في السرد وفي الحوار فهو تشخيص للشيء الموصوف حيث يتم وصفه حتى يصبح الشخص وكأنه يراه نصب عينه.

فالوصف هو فن من فنون الاتصال اللغوي يستخدم لتصوير المشاهد وتقديم الشخصيات والتعبير عن المواقف والمشاعر والانفعالات.

يتطلب الدقة في التصوير واستخدام النعوت.

---

[1]- ابن منظور:لسان العرب،دار المعارف،القاهرة،مجلد1،ط1،ص48-49،باب الواو.

[2]- شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 29.

يعرفه"**قدامة بن جعفر**"بقوله:«الوصف انما هو ذكر الشئ كما فيه من الأحوال والهيئات،ولما كان أكثر وصف الشعراء انما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم باظهارها فيه،وأولاها حتّى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته».[1]

معناه أن الوصف هو ذكر الشئ بما فيه من صفات حسنة أو سيئة،وذلك من أجل أن يجسده ويمثله.

كما انه هو«كل وصف قناته احدى الحواس الخمس وفيه تؤكل الرؤية الى شخصية مشاركة في الأحداث،تيسر الانتقال من السرد الى الوصف،وايهاما بواقعية الموصوف والمروي»[2]وهنا تم تعريف الوصف عن طريق الرؤية.

وهكذا «يتحول نسق الأشياء والأجزاء والصفات التي تشكل الجسم المتعيّن وصفه الى مشهد أو منظر أو فرجة أو لوحة».[3]

وقد قامت "منى بشلم"في روايتها "اهداب الخشية"–عزفا على اشواق افتراضية–بوصف كل من الأحداث والشخصيات ..ممّا جعل لغتها متميزة وذات جمالية تصوير عالية بالاضافة الى اعتماد لغتها على الخيال.

فهي تصف حين تقول:«...كان فراشا بسيطا جدّا لا زينة على وجهه،والى جواري على أرضية أشبه بالرصيف منها بالغرف تناثرت كتب كثيرة في الجهة المقابلة

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تح:عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،(د.ط)،(د.ت)، ص 130. ص،130.

[2]– محمد نجيب العمامي،في الوصف بين النظرية والنص السردي،دار محمد علي للنشر،صفاقص الجديد،ط1، 2005،ص،88.

[3]– محمد نجيب العمامي،في الوصف بين النظرية والنص السردي،دار محمد علي للنشر،صفاقص الجديد،ط1،2005،ص88.

لموضع الوسادة طاولة عليها جهاز كمبيوتر محمول صغير جدّا،تنزل النظرات .....درج صغير يفصل بين غرفتين هما كامل المنزل يتمدد أعلى الدرج الصغير أيضا قرص بزينة قديمة متاكلة،على جانبيه ستائر عنيفة،الغرفة الثانية بها أريكة جلدية من طراز قديم أيضا،أمامها طاولة زجاجية وتمتد سجادة صلاة يقف عليها رجل.....».[1]

تضعنا الكاتبة في هذا المقطع أمام مشهد يعج بالصور البصرية،فالوصف يتجلى في وصف بيت بطل الرواية(ياسر)من ناحية الفراش وعدد الغرف وما يوجد داخلهم اذ يمثل بيت ياسر مثال البيت البسيط وهذا يدل على فقره من الناحية الاجتماعية،فهنا الكاتبة جسدت للمتلقي هذا المشهد تجسيدا بصريا.

وهي تقول أيضا:«...يحاول كتمان أسئلته لكنها أعتى من أن تختفي خلف اللباقة ...ما خلته يومها لباقة،نظرات غريبة تقرأ المستور على مهل...ببطء شديد،يقوم يحضر منشفة ويقترح علي أخذ حمام لأن منظري سيخيف عائلتي،ان عدت اليهم بهذه الفوضى المنتشرة على التقاسيم،ثم بمنتهى من الحيطة تلتبس بالانبهار أو الاحتقار لم أميز،أردف أنه لم يستعملها بعد،دخلت حمامه الضيق ألقيت نظرة على وجهي فزعت،تبعثر الماكياج سيلا مع دموع لا أذكر أني ذرفتها الا وأعود أبكيه...».[2]

صورت الكاتبة في هذا المشهد حالة ذرية بعدما صار معها الحادث ولجوءها الى بيت ياسر من خلال وصف ملامح وجه الشخصية والفزع الذّي أصابها بعد رؤيتها لحالتها في الحمام فقد وصفتها الكاتبة بصورة مرئية اذ جعلت المتلقي وكأنه يراها فقد ركزت الكاتبة على الوجه اذ جعلت الكاميرا تصوره،وهذا يعرف باللقطة القريبة اذ تجسدت هذه اللقطة للمتلقي تجسيدا بصريا.

[1]– منى بشلم،أهداب الخشية ،ص،53.

[2]–المصدر نفسه ،ص،54.

كما قامت الكاتبة أيضا بوصف بيت ذرية المغنية:«دخلتها..تلك الغرفة الحلم..غرفتك ذرية..كانت أوسع من بيتي كله،مضاءة طبيعيا..الفتاة شاعرية سرير لابد مستورد تقابله أجهزة تسجيل ضخمة،قد تشغل زلزالا اذ هي شغلتها،الى جواها نافذة تشغل الجدار كاملا تنسكب على زجاجها طبقة رقيقة من الماء ملون بأضواء لاأدري أين ثبتت،ولا عرفت الى أين ينتهي الخرير المرهن،بالجدار الرابع بابان يؤديان حتما الى لغرفتين أخريين ،وخزانة صغيرة منقوشة بعناية مملة بها عدد من الكتب المنظمة بأمية مطلقة...أحضرت مشروبا وجلست على كرسي طويل أضنه مخصصا للاسترخاء،المغنية المسكينة تؤرقها هموم أمة على حافة الضياع...».[1]

تصف الكاتبة المشهد من خلال سفرنا بصريا الى بيت المغنية "دوريا" فهذا المشهد مفعم وصاخب لغويا،فالاضاءة الملونة والأجهزة الموسيقية ونقش الخزانة..كل هذه الصور نقلت المتلقي عبر رحلة بصرية وأعطت للمشهد وجودا سينمائيا.

وقد وصفت الكاتبة جمال دوريا الفاتن في مقاطع مختلفة من الروائية بلغة ايحائية غير مباشرة.

«...امرأة لا تشبه هذا الحرم ،فيض أريجك عم الموقف،وارتفع التسونامي فأغرق الجامعة كلها ..كنت الأولى ..والوحيدة التّي ترمي بالحرير على مقاطع متناثرات من جسدها،فيتطاير يغوص فيه الحرم بكامله،يعبقه أنوثة».[2]

«...الكهرباء التّي عبرت جسدها فاضت من عيونها لسعتني،انحنت بكامل جسدها لتدنو مني،بشفاه تقارب الشفافية نقاء،وهذا الجسد الذّي أغرقتهني برجوله..»[3]

[1] منى بشلم،أهداب الخشية،ص،85.

[2] – منى بشلم،أهداب الخشية،ص،17.

[3] – المصدر نفسه،ص،37.

«نسمات الشاطئ الصخري حملت خصلات من شعرها المنسدل بلونه الذّي لم أعثر عليه بعد في قاموسي»[1]

«..لا تقرأ لكنها تسحر،تعرف كيف تسحرك بأقل عقار..بل حتى تنوي ذلك،عيونها العالقة عند الامتناهي،بعثرت دقات قلبي»[2]

هنا الكاتبة وصفت الملامح الفيزيولوجية لذرية على لسان بطل الرواية" ياسر" بلغة رمزية موحية ويبين لنا أن الوصف هنا هو يمثل الأشياء تمثيلا ايجابيا والوصف هو رسم لصورة الأشياء بقلم الفن والحياة

جعلتنا الكاتبة في هذا المشهد نتصور ذرية بجمالها الآخاذ واستطاعت بوصفها هذا والتشبيه والانزياحات التّي استخدمتها تحويل لغتها العذبة الى تصوير بصري وكأن المتلقي يرى هذه المرأة،وبما أن "ذرية"هي رمز "قسنطينة" في الرواية فان الكاتبة وكأنها أرادت أن تصف للمتلقي حالة"قسنطينة".

وتقوم الكاتبة أيضا بالوصف في مقطع آخر إذ تجعل من المشهد وكأنه أمام المتلقي ويشاهده حين تقول:«أفاقت مناه باكرا تجولت بالبيت الصغير فتحت نوافذه،أطلت على شمس الصباح عانقتها،ابتهجت بجمال اليوم المشمش،جميلة هي سذاجة السذج..»[3]

ثم في مقطع آخر وصف لإحدى شخصيات الرواية:« هادئة،بسيطة،عشيقته الإفتراضية،التّى أتعب تواضع جمالها أعصابي عند اللقاء الأول لكنّي عدت

[1]- المصدر نفسه،ص،38.

[2]- المصدر نفسه،ص،40.

[3] - منى بشلم،أهداب الخشية،ص،135.

وتقبلتها،ربما أحببتها،وما دخنت في حضرتها الاّ سيجارة واحدة عند منتصف اللّيل،بعد أن نامت زميلتك كدجاجة منهكة ....»[1]

وفي مقطع آخر تقول:« ادعوه للدخول ،بشكل ما أستبقيه الى جواري،أول ما يلاقي الغريب الذّي أسوق زوجة أبي،هذه النؤوم الضحى ماذا كانت تفعل في الباحة فجرا،تقترب بسرعة تستطلع آثارا كان حمام السيد قد محاها،تنثر عبارات لا مواقع لها من نفسي،أشير اليها أن تغلق فاها على ما تبقى في جعبتها من حماقات،تبدو متفاجئة مع أنها اعتادت مقتي.

أدركت أن مسرحيتها الهزلية لم تخرج لأجلي،بل لأجل القادم الغريب».[2]

من خلال هذا الوصف جعلت المتلقي أمام صورة سينمائية،فقد جسدت الكاتبة هذه اللقطات والمشاهد تجسيدا بصريا.

وفي مقطع آخر على لسان احدى شخصياتها:«أنا ..لا شئ..لم أحس شيأ، وجهها لم يكن بجمال صورته على الشاشة لم توضح التفاصيل الدقيقة عليه،آثار حب الشباب، سمرة شمس أحرقت بشرتها،لحم صلب كجسد محارب قديم، لم تخترق ذوقي لكنّها أثارت رغم خيبة العين شهوة الذاكرة، فكت المكبوت من رجولتي التّي كدت أضيع وأنا أمارس عشقي افتراضيا، احتضنتها جسدا،ضغطتها بقوة لتلامس كل نقطة من جسدي تشبعها...تملأ الفراغات المهولة التّي خلقت بي»[3]

هذا المقطع يصف فيه ياسر حبيبته الإفتراضية الذّي تفاجأ عند رؤيتها لها على أرض الواقع وصفا دقيقا يكثر فيه استخدام النعوت.

[1]- المصدر نفسه،ص،135.

[2]- المصدر نفسه،ص،54.

[3]- منى بشلم،أهداب الخشية،ص،29.

وظفت الكاتبة كثير من المقاطع الوصفية يتخللها السرد في أغلبها في الرواية.

وفي الأخير نخلص أن الكاتبة استعملت تقنية الوصف بالإعتماد على التنوع فهي لم تركز على وصف المدينة مثلا مهملة الشخصية والعكس،بل أعطت لكل نصيبه من الوصف الذّي ألبس الرواية ثوب التخييل لدى القارئ وجمالية فنية للأسلوب سواء وصف باسلوب صريح أو عبر قناة الرمز جعلت الكاتبة القارئ شريكا في الأحداث وجعلته كأنه جالسا في كرسي يشاهد هذه الأحداث والشخصيات من خلال صور سينمائية.

2-3 **الحوار:**

الحوار يمثل ركيزة أساسية من ركائز النص السردي وهو الأداة التّي تتمثل في القول وحكاياته ويعرفه أحد الباحثين بأنه «حديث يجري بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح»[1]

وقد خص الحوار هنا بالقصة والمسرح فقط.

في حين صاحب "**المعجم الأدبي**" يعرف الحوار بأنه «حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات،أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربه الشعر أو خيال الحبيبة مثلا».[2] كما أن «الحوار صفة من الصفات العقلية التّي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه»[3]

معنى ذلك أن الحوار مرتبط بالشخصية والتّي تقوم بفعل القول.

---

[1]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص 205.

[2]- جبور عبد النور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1984، ص 100.

[3]- محمد نجم، فن القصة،دار الثقافة ،بيروت،لبنان، ط1، 1996، ص 117.

وفاعلية الحوار متصلة بالحضور الدرامي الذّي يدفع باللغة الى بث الحركة والحيوية في نقل الصورة نقلا يؤثر في نفس المتلقي،والتفاعل مع النص إذ إن «النص الدرامي يختلف ويتميز عن الأنواع الأخرى بغلبة عنصر الحوار على العناصر الأخرى، فالحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات، والتعريف بها،وبيان الصراع الذّي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث الى نهايتها».[1]

في رواية "أهداب الخشية" تعمل الكاتبة على توظيف الحوار بين شخصياتها،من بينها حوار "ياسر" مع "ذرية" حيث تقول: « ليتني ما قلت من كل ذلك حرفا فالأستاذ عاد يحمل كيس أدوية، وضعها على طاولتي أخذ قلما وشرع يسجل طريقة ووقت تناولها، لكنّي :

– أحمق ماذا تعرف أنت عن الأدوية لأثق بك

– وماذا يعرف إمامك عن الطب الشرعي لتثقيب به

– هي قالت أنه...

– أنهم صاروا موضة، وأنه زمن الرقى و الطب البديل، وأن عليك مسايرة عصرك

– ماذا؟ أنت لا تعرف عمّا تتكلم إنه...

– إنهم بالآلاف، لصوص يتاجرون بالمقدس،أغلبهم جهلة لا يفقهون حتّى ما يرتلون...ما بالك أين تعيشين.

– حقا...»[2]

[1]– علي بدر تميم،السرد والظاهرة الدرامية،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، (د.ت)، ص 124.

[2]– منى بشلم، أهداب الخشية، ص 94.

كان هذا الحوار في قالب سردي فأن الكاميرا تتحرك من شخص لآخر لتبين لنا جمال المشهد.

كما تجسد الحوار في مقطع آخر بين "ذرية" و"ابن سيادة الوزير" حيث الكاتبة تقول :

« بادرته هي، اكتسحت اندهاشه:

– سأخبر سيادته أنك إرهابي طرقات.

– أرجوا أن تفعلي ليدرك أن ليدرك أن عليه اعتقالك بأقرب وقت .

هو أيضا يملك مجاراتها، لسنا أكثر من ثلة حمقى متناثرين على أرصفتها،بل مكدسين،

– سيصعب عليه وضع أغلال بهذه اليد الفنانة

– إلاّ إن كانت ذهبية..

خلعته كما اعتادت إلقاء أعقاب سجائرها،وعادت الى براكيني، ألقت سخرية احتقارها وبنظرة خاطفة وأمرت:

– انطلق بأفضل ما لديك.»[1]

وفي مقطع آخر تقول الكاتبة: «هذا الرجل حتما من مثقفي البلاد وإلاّ أنّا له كل هذا الضّياع في لا شئ...وحدهم رجال الثقافة يحملون الكون عبئا ويفرون منه إليه..إنه أحمق آخر لا يعرف كيف أن يحياها..هذه الحياة.

يتدفق خوفه كتمتُه :

– أين قضيت ليلتك؟ارتجاف الصوت يفضح بالغ كتماني.

[1]– المصدر نفسه، ص 100.

– غير بعيد عن أحلامك

– أحمق

– هنا في السيارة لم أشأ الإبتعاد خفت أن..لا أدري قد يعثرون عليك في أي لحظة، بأية وسيلة

لم أعقب للحظة غرقت حتّى الحلم في رجل يصعب علىيّ أن أسميه بالرجولة،وترغمني كل لحظة تمر على الإقرار والإعتراف.»[1] وفي مقطع آخر نجد حوار بين "ياسر" و"أبو ذرية" تقول الكاتبة :« ساقني للمكتب الذّي تعارفنا فيه. عاصفة من نار سقطت على دماغي وهو يسألني عن الفتى القتيل، سألني بعبارة صارخة للصراحة

– لمَ قتلته ابنتي.

– قتلته؟من يكون الفتى؟[2]

– واحد من الصبية المروجين،لا علاقة تربطني به، لم أعرف هويته إلاّ بعد أيام ،محض صدفة، لكن لماذا قتلته..لماذا..وكيف تعرفت عليه،هي لا تعرف عن كل هذا شيأ

– هي لا تعرف من هو،يمكنني أن أؤكد ..لا يمكنها خداعي لا سبب يدفعها،ثم هي ابنتك تعرف أنها لا تلوث يديها.

عدت سألته من هو تحديدا، وهل هو صبيه

[1]– منى بشلم، أهداب الخشية، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 88

– إنهم صبيتنا يعملون لصالح العائلة منذ سنوات،لكن لا علاقة لنا بهم، أقصد لا علاقة مباشرة.»[1] هذا الحوار كان وجها لوجه وكأن الكاميرا تنتقل من مكان لآخر لتبين زاوية الشخصية التّي تتحدث وقد جسدت الكاتبة هذا كله للمتلقي (المشاهد) تجسيدا بصريا.

وفي مقطع آخر حوار بين المغنية "دوريا" والأستاذ الجامعي "ياسر" حيث الكاتبة تقول: « سبعة يظلهم اللّه في ظله يوم لا ظل إلاّ ظله ...رجل دعته امرأة ذات حسب وجمال فقال إنّي أخاف اللّه تعالى، قرأتها التفتت باسمة :

– ألا يوجد ظل لإمرأة عاشت ببلاد الكفر حيث الهواء يزني لكنّها صانت نفسها؟

– ما الفائدة إن هي عادت إلى بلاد المسلمين لتفتنهم بسفور جمالها.

خطفت مفاتيح سيارتي من يده،قبضت على يده سقته الى السيارة

– اركب ...ولا تنطق

بلغت الشاطئ نزلت وصرخت به أن ينزل..من هنا من هذا الإرتفاع يمكنه أن يرى بلاد الإسلام بوضوح السفور الذّي لا ينفك يتهمني به :

– أينا العارية أنا أم مسلماتك...[2]

– أنا أعرفهن جيّدا،أعرف آبائهن واخوانهن،وكل المجتمع الذّي يعشن فيه،أنا فتحت عيوني على متناقضات هذه البلاد،لكن ما يهمني هو أنت..وحدك أنت..أنت أجمل..أنت

[1]– منى بشلم، أهداب الخشية ، ص 89

[2]– المصدر نفسه، ص، 112.

أرق.»[1] الكاتبة في هذا الحوار جعلت من الكاميرا تتحرك بين شخصين ممّا حول هذا المشهد الى صورة سينمائية حية.

ونخلص في الأخير بأن الكاتبة قد قدمت لنا حوارات في الرواية ،وكأننا نشاهد مشهدا أو لقطة من لقطات ذلك الحوار تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار الى اليمين أو العكس مستعرضة الشخص الذّي يتكلم.

[1] منى بشلم ،أهداب الخشية، ص، 113 .

الخاتمة:

من خلال هذا البحث وبعد الخوض في تفاصيله حول "البناء والتشكيل في الرواية الجزائرية المعاصرة " استخلصت جملة من النتائج الخاص بكل فصل:

إن الخطاب الروائي" لمنى بشلم" في رواية" أهداب الخشية " بتباين عناوينه ومواضيعه يسعى جاهدا ليتجاوز الذات الإنسانية،وينتفع إلى ما وراء كينونتها بحثا عن جدلية الواقع والمتخيل،التراث والمعاصر وتوقا إلى مقومات تساعد في بناء أفكارها المختلفة التي تتماشى مع الثقافة المعاصرة وتفجير تلك الطاقات المخزونة داخل بنيات النص من خلال اللغة والأشكال ومحاولة القبض على تلك الحقائق برؤى نقدية وتقنيات فنية تبلغنا عن التصورات الوجودية وتنفذ إلى جوهر المتلقي لتثبت أهدافها الأخلاقية والجمالية.

* كما توصلنا في دراستنا للبنية الزمانية:

الزمن خيوطه واضحة متشابكة على المستوى الخطاب الروائي،حيث امتزج الزمن الواقعي بالزمن المتخيل فغابت الساعات والدقائق لتدخل في زمن الاوعي وكانت التراكمات الزمنية الإستذكارية تكشف عن تجليات البنية الزمنية التي تظهر طريقة التعامل معها بالإبداع في تشكيل لبناته .

* وكانت العودة إلى الزمن الماضي،عودة إلى الزمن الحلم،الغياب ،البحث عن الذات،

* أما الإستشرافات فتعتمد على مفاجئة المتلقي بأحداث يكون قد نسيها أو ينتظر على أمل تحقيقها.

* فالإستشراف لحظات آنية،فماضية،فمستقبلية تتصارع فيما بينها من أجل ثنائية التحقق أو عدمه.

* والزمن في هذه الخطابات الروائية يدرك تلك العلاقة التي تقوم مع الأشخاص،الأحداث،والأماكن من خلال إدراكها وتحليل دلالاتها.

* وعند دراستنا للبنية السردية وجدنا بأن الروائية قد اعتمدت على صيغ تعبيرية ورؤى وأصوات تمنح الخطاب خصوصية لتميزه عن باقي الخطابات الأخرى.

* استعملت الروائية الخطابات بأنواعها مسرودة،ومنقولة،ومعروضة ،تزاوجت استجابة للطابع الفني خاصة منها الخطابات المنقولة والتي كانت أكثر حضورا حيث عبرت الشخصيات الروائية عن جوانبها بنفسها .

* كما لاحظنا تلك التعددية في الرؤى والتي قدمت صورة معبرة ومكتنزة بالكثافة الرمزية،فكانت كالخيط الشعاعي ينبثق ليضيء جوانب كثيرة من الخطاب الروائي،ففتحت أمامنا رؤية الكاتبة للواقع بلغة سردية ابداعية راقية.

وبالنسبة للتشكيل البصري:

تبين أن الأجناس الإبداعية المختلفة،قد قامت بالإعتماد عللى تقنيات جديدة للكتابة،وأنها اعتمدت على أنواع إبداعية أخرى لبناء أسسها،وقد

كان هذا البحث يحاول الوقوف على الآليات التي كتبت بها "منى بشلم" روايتها " أهداب الخشية".

وهذا ما جعل البحث يقف على جملة من النتائج وهي:

* إن الإنتقال من الشفاهي إلى الكتابي يعني الإنتقال بالكلمة من الفضاء المتهالك للصوت إلى الفضاء المرئي،فالكتابة تستدعي اثارة البصر،ومنه فإن التشكيل البصري هو خطاب للعين وليس للأذن.

* جاءت أغلب التشكيلات الخطية (الدوال غير لغوية) في الرواية كعلامات الترقيم،والبياض وغيرها من أجل تسجيل سمة من السمات الأداء الشفهي تسجيلا بصريا،كما جسدت دلالة الفعل تجسيداً بصريا.

* كما أن استخدام هذه الفراغات المنقطة أو الصمت بديلا عن الكلام في الرواية ليس لعجز أو قصور في الإبلاغ وإنما من أجل شد انتباه المتلقي،وهذا النمط من الكتابة موجهة إلى القارئ منه إلى السامع.

* إذا كانت الكلمة هي لغة الادب،فإن الصورة هي لغة السينما،فاللغة السينمائية لغتها التعبير بالكاميرا بدل القلم،وهذا ما قام باستعارته بعض الروائيين إذ نجده في الرواية،وكأن الروائية كانت حاملة بيدها كاميرا بدل القلم،ولما كانت "منى بشلم" ذات جمالية في التعبير هذا جعل هناك ردة فعل تدفع إلى التفكير والخيال.

* الرواية من حيث الحوارات التي وجدت فيها جعلت منها مشهد أو لقطة للصورة السينمائية (صورة بصرية) تتحرك فيها الكاميرا على محورها مستعرضة الشخص الذي يتكلم.

في الرواية نجد أن الصورة البصرية تتأتى لنا من خلال براعة الوصف للمشاهد واللقطات.

* تعتبر الرواية وعاء متعدد الدلالات،وبالتالي فهي نص مفتوح على عديد القراءات، هذا ما يدفع القائ إلى بناء المشاهد والأحداث عبر ما يتيحه له خياله.

* من خلال الآليات التي تمت دراستها في الرواية،يتبين أن الروائية استطاعت تشكيل صورة بصرية للمتلقي(المشاهد) سواء عن طريق ما تم رؤيته على مستوى البصر من تشكيلات خطية،أو ما تم رؤية بعين الخيال كذكر ألفاظ الالوان.

ملحق رقم 01

ملخص الرواية

رواية "أهداب الخشية" – عزفا على أشواق افتراضية – هي رواية للكاتبة "منى بشلم" وهي الرواية الثانية لها بعد رواية "تواشيح الورد" وقد صدرت الطبعة الأولى منها عام 2013م.

وهي رواية جديدة تحاكي العالم الإفتراضي وتأثيراته على شخصيات الواقع بلغة شاعرية متميزة هي قصة حب عاشتها مغنية "المالوف" – نوع من موسيقى بالشرق الجزائري– التي تستلم ثروة ابيها فيطمع في ماله حبيبها الإفتراضي .

الرواية تحكي القصة ويتخللها معا قصص متنوعة حصلت لأبطالها،للمغنية "ذرية" والأستاذ الجامعي "ياسر" تساهم كلها في اثراء النص وايضاحه،وتستعين "منى بشلم" بمقاطع شعرية تمثل ادراجات بـــــــــ"الفيس بوك" وتعتمد طريقة "الشات" بدل الحوار العادي،غادرت بطلة الرواية أرض الجزائر رفقة والدتها التي انفصلت عن زوجها وغادرت رفقة زوج آخر،لكن والد المغنية يعيدها لتستلم ثروته التي كنزها من أموال الزوجة الأولى وتجارة الزوجة الثانية بالمخدرات والخمور والمهلوسات....

تزور المغنية قسنطينة مدينة العشق فتصادف أستاذا جامعيا تدعوه لزيارة جمعيتها الموسيقية بالعاصمة ويفعل بعد سنتين،في ليلة أول يوم له بالعاصمة تتعرض المغنية لحادث سير،فتسبب في انحراف سيارة شاب واحتراقها وهنا تصاب بعقدة ذنب،تلجأ للأستاذ وتشتعل شرارة الحب والتردد بينهما،لأنه كما تعتقد المغنية يعشق نساء افتراضيات من "الفيس بوك"ويقرر الأستاذ الجامعي تقديم يومياته مع المغنية لصديقة كانت افتراضية ثم صارت زميلة بالعمل تحمل اسم الكاتبة "منى بشلم" لتحول اليوميات إلى رواية،تتعرف بعدها المغنية و"منى بشلم" عن طريق فيس بوك وتقرر "منى" أن تسمع منها الحكاية لتكتب بدل القصة الواحدة قصتان(طبقتان سرديتان) داخل الرواية

ذاتها،على أن تكون منفصلتين من حيث الجسد النصي والرؤيا،متقاطعتين من حيث الحكاية،ومن هنا تأخذ الحكاية منعرجاتها الأهم.

استطاعت الروائية "منى بشلم" أن توغل بتفاصيل عملها الأدبي الجديد فيما يعيشه المجتمع الجزائري من معاناة الفساد المتفشي سياسيا واجتماعيا مبرزة سلوكيات دخيلة على هذا المجتمع كالتسلق والوصولية والرشاوى والهمجية والعنف والقتل الذي صار مستسهلا في المجتمع،كما تلقي الضوء على علاقة المرأة والرجل وتغير المفاهيم.

وطغيان سوء الظن على العاطفة "أهداب الخشية" مكتوبة في شكل فصول بالخط السميك والأخرى بالرفيع فيبدوا الطبقتان السرديتان متمايزان،تأتي هذه القصص عن طريق التداعي الحر وانتقالات زمنية غير منتظمة بل يجمع بينهما سوى فضاء الذاكرة مما أفسح التلاعب بتقنية الزمن بشكل كبير جداً.

في هذه الرواية كسرت "منى بشلم" رتابة النثر وأضافت إليه الشعر لتخرج بتجربة فريدة تجمع النص الشعري بالنص النثري في ترابط بديع تكتب به قصصها لتثلج بذلك بابا جديدًا في أسلوب الحكي القصصي والروائي.ناقشت عدة قضايا في الرواية وتجاوزت ذلك إلى البحث عن الحرية ومنها إلى قضايا انسانية أكثر تأثيرا في الشعور الإنساني والواقع الذي نعيشه فاهتمت بأوجاع الإنسان وأفراحه ورصدت أدق تفاصيل مشاعره وأحلامه وبشكل مطلق.

الملحق رقم 02:

القاصة والروائية الجزائرية منى بشلم

- مواليد الثاني عشر من أيار مايو ١٩٨٠

- التخصص الجامعي: أدب حديث ومعاصر

- اسم الجامعة، والدولة التابعة لها:جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر
- سنة التخرج:2009.
- الشهادة الجامعية: دكتوراه.

الكتب والمؤلفات :

الكتاب الأول :

- اسم الكتاب: تواشيح الورد
- نوع الكتاب: رواية
- مكان صدوره: الجزائر
- تاريخ صدوره: 2012
- الناشر: دار الألمعية
- عدد الصفحات:210

الكتاب الثاني:

- اسم الكتاب:احتراق السراب
- نوع الكتاب: مجموعة قصصية
- مكان صدوره:لبنان – الجزائر
- تاريخ صدوره:2012
- الناشر: منشورات ضفاف ومنشورات اختلاف

- عدد الصفحات:87
- عدد الأجزاء:1

الكتاب الثالث :

- اسم الكتاب: أهداب الخشية – عزفا على أشواق افتراضية
- نوع الكتاب: رواية
- مكان صدوره: لبنان – الجزائر
- تاريخ صدوره: 2013
- الناشر: منشورات ضفاف – منشورات اختلاف
- عدد الصفحات:152

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

- منى بشلم، أهداب الخشية.

المراجع:

1. إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007.
2. إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية، (د.ط)،(د.ت).
3. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق.
4. إبراهيم مصطفى حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، (د.ط)،1989،ج1 .
5. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر،ط2، (د.ت)،ج2.
6. ابن جني، الخصائص، تر: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2.
7. ابن منظور، لسان العرب، مادة بنى، دار بيروت للنشر والتوزيع،ط1،1955،،مجلد 14.
8. ابن منظور، لسان العرب، مج8،دار صادر، بيروت، ط1،1997،الانسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد الثالث والثلاثون.
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين،- الكتابة والشعر-، تح: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب الكتب العربية،ط1 .
10. أحمد حمدا النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، دط.
11. أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طالاس، دمشق، ط1، 1986.

12. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
13. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
14. إسحاق ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1996..
15. إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح :إيميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999،1، ج2.
16. إيميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي/ إنجليزي/ فرنسي، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
17. البخاري، صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1415هـ ،ج2.
18. بسام طقوس، سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، إربد، ط1، 2001
19. البشير حادي، الأدب في المناهج النقدية الحديثة، منشورات جامعة وهران، 1993.
20. بن عبد العالي عبد السلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994.
21. بوتالي محمد، تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، رسالة ماجستار، اشراف الدكتور أحمد حيدوش، المركز الجامعي العقيد محمد أكلي أولحاج، البويرة(2008-2009).
22. بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر.
23. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار،ط1،1983.
24. تزفتان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط2، 1990.
25. تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد الكتاب المغاربة.
26. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط3، 1992.

27. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د.ط)، (د.ت)،ج3.
28. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1984.
29. جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، 1997.
30. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد ، تر: ناجي مصطفى، مستوى الحوار الأكاديمي والجامعي الدار البيضاء،1989.
31. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء،ط1، 1989.
32. جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي، ط2 الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية المغرب،1997.
33. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2003.
34. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط1981،2 .
35. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي ،(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سبيل)،الأمل للطابعة والنشر والتوزيع، منشورات مخبر تحليل الخطاب،(د.ط)،2012.
36. حميد الحمداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
37. خشاب جلال، شلواي عمار، السيمياء والنص الأدبي، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة،(د.ط)، 2005.
38. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين، تح: د. مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي،(د.ط)، (د.ت)،ج7 .
39. خليل رزق: تحولات الحكاية، مقدمة لدراسة الرواية العربية،مؤسسة الإشراف للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،لبنان،ط1، 1998.

40. رال بريت، التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة ،موسوعة المصطلح النقدي(رقم06)، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)،1979.
41. رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي الى التشكيل البصري، مجلة فصول، ع/2، 1996.
42. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط3، 1992.
43. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط2، 1981.
44. زوزو نصيرة، الصيغ السردية وآليات استغالها في رواية حارس الظلال لواسيني الاعراج. مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثالث والثلاثون. جانفي 2014.
45. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء المغرب،ط 2005.
46. سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن. دط .
47. سميرمرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلي نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د ط، الجزائر،1999.
48. سيزا احمد قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ،الهئية المصرية العامة،الكتاب،1984.
49. سيف الدولة عطاء الشيخ، قراءة مجاورة في كتاب الشفاهية والكتابية، والترج أونج.
50. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال،المغرب،ط1، 1988.
51. شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.
52. شهاب الدين القسطلاني، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، (د.ت).
53. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 2000.

54. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، (د،ط)، (د،ت).
55. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،ط2.
56. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق،القاهرة،ط1، 1997.
57. عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
58. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، ط1، 2003.
59. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.
60. عبد الرزاق المواخي، القصة العربية عصر الإبداع، دراسة السرد القصصي في القرن الرابع الهجري، ط3، دار النشر للجامعات، مصر،1997.
61. عبد الستار العوفي، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مجلد 26،ع/2، 1997.
62. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية،بيروت،ط2، 1972.
63. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 2009.
64. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهد محمود، وحمد شاكر، مطبعة المدني،ط3،(د.ت).
65. عبد اللّه الغذامي، الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 2004.
66. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2009.
67. عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة،بيروت،ط4، 1981.
68. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاص ر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.
69. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،القاهرة،ط5، 1972.

70. علي البطل، الصورة الشعرية في الشعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1980.
71. علي الغريب، ومحمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب،بيروت،ط1،2003،ص، 133. [1]
72. علي بدر تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، (د.ت).
73. فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2008.
74. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار كتب العلمية،بيروت،ط1،1995،ج2.
75. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د.ط)، (د.ت).
76. كمال أبو ديب، اللغة المكونة من الوعي الحداثي، مجلة نزوة، ع/3،1-6-2009.
77. لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع،(د.ط).
78. لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، ع/13،جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية.
79. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط.
80. محمد الجوادي، مذكرات الهواة والمحترفين، فن كتابة التجربة الذاتية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
81. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1،2008.
82. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت،ط1، 1991 .
83. محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
84. محمد طول، الصورة الفنية في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تلمسان،1995.

85. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد–، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003.
86. محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية، (د.ط)،2003.
87. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ط1، 2003.
88. محمد نجم، فن القصة، دار الثقافة ،بيروت، لبنان، ط1، 1996.
89. محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقص الجديد،ط1، 2005.
90. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة،(د.ط)،1958.
91. معجب الزهراني، لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجون ليلى، فصول ،ع1، صيف 1997، مج 16.
92. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت،ط1991،31.
93. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع ط1.
94. موريس أبو ناظر، الالسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر،بيروت،1979.
95. ناصر عبد الرزاق المواقي، القصة العربية، عصر الإبداع دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات، مصر، ط3، 1997.
96. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2003.
97. نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 2003.
98. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،(د.ط)، 1982.
99. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عزالدين، مراجعة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم (182) المجلس الوطني للثقافة والفنون . والآداب، الكويت،1994.

100. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المناهج البنيوية، دار الفرابي، بيروت،لبنان،ط1، 1990.
101. يوسف نوفل، طائر الشعر، عشق الفيض، فضاء التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، 2006.

الفهرس

الموضوع **الصفحة**

شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل: الرواية الجزائرية المعاصرة	05
الفصل الأول:البناء السردي في رواية أهداب الخشية	
توطئة	18
المبحث الأول :بناء الزمن	22
1- القصة والخطاب والترتيب الزمني	22
1-1 زمن القصة	**23**
1 -2 زمن الخطاب	24
2- التنافر الزمني	25
2-1 السوابق	25
2-1-1 السواق الداخلية	26
2-1-1السوابق الخارجية	27
2-2اللواحق	28
2-2-1 اللواحق الداخلية	28
2-2-2 اللواحق الخارجية	30
2-3 المدة	32
2-1-1 المجمل	34
2-3-2الإضمار	36
2-3-2-1 الإضمار الصريح	37
2-3-2-2 الإضمار الضمني	37
2-3-3 المشهد	38
2-3-3-1 المشهد الحدثي	39
2-3-3-2 المشهد الحواري	39
2-3-4 الوقفة الوصفية	46
3- التواتر السردي	48
3-1 التواتر المفرد	49

2-3 التواتر المؤلف	50
3-3 التواتر المكرر	51
المبحث الثاني:بناء الصيغة السردية	55
1- مفهوم الصيغة	55
1-1 حكاية الأحداث	56
2-1 حكاية الأقوال	58
2- أنواع الصيغة السردية	60
1-2 الخطاب المسرد أو المحكي	60
2-2 الخطاب المحول بالأسلوب الغير مباشر	60
3-2 الخطاب المنقول	61
المبحث الثالث:بناء الرؤية (المنظور)	64
1- مفهوم الرؤية	64
2- تصنيفات الرؤية	65
1-2 الرؤية من الخلف	65
2-2 الرؤية مع السارد	65
3-2 الرؤية من الخارج	65
3- أنواع المنظور	66
1-3 المنظور الإيديولوجي	66
2-3 المنظور النفسي	70
3-3 المنظور التعبيري	72
4-3 المنظور الزمكاني	75
الفصل الثاني: آليات التشكيل البصري في رواية أهداب الخشية	
توطئة	78
المبحث الأول: الإنتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر	80
1- التحول من الشفاهية إلى الكتابية	80
2- مفهوم الصورة	84
1-2 لغة	84
2-2 اصطلاحا	85
1-2-2 عند الغرب	85
2-2-2 عند العرب	87
3- أنماط الصورة	90
1-3 الصورة السمعية	90
2-3 الصورة البصرية	90
المبحث الثاني:التشكيلات الخطية:	94
1- العنوان	94
2- علامات الترقيم	100

2-1 محور علامات الوقف	101
2-2 محور علامات الحصر	109
3- البياض	111
المبحث الثالث:تشكيل الصورة البصرية:	113
1- الألوان	113
2- الصورة السينمائية	117
2-1 السرد	117
2-2 الوصف	127
2-3 الحوار	133
الخاتمة	139
الملاحق	144
قائمة المصادر والمراجع	146
فهرس المحتويات	
ملخص الدراسة	

المخلص:

تتناول هده الدراسة موضوع البناء السردي في رواية "أهداب الخشية" "لمنى بشلم "و كذا التشكيل البصري، وتوصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج تدور في مجملها حول هذا العمل السردي الذي هو أساسا استيعاب لحقيقة التشكيلات التي تؤدي إلى انفتاح النص على القراءة و الكتابة، وكذا اشتغال آليات البناء الفني في البنية السردية.

Résumé :

Cette étude aborde le thème de la construction narrative dans le roman « Ahdeb El Khachia » de Mouna BECHLEM ainsi que la formation optique, elle a abouti à un ensemble de résultats tournant dans leur globalité sur ce travail narratif qui est la base d'assimilation de la vérité des formations qui entrainent à l'ouverture du texte sur la lecture et l'écriture ainsi que le fonctionnement des mécanismes de la construction artistique dans la structure narrative.