الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة –1–

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في الأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ:

- موسى بن حداد – أ د/ متقدم الجابري

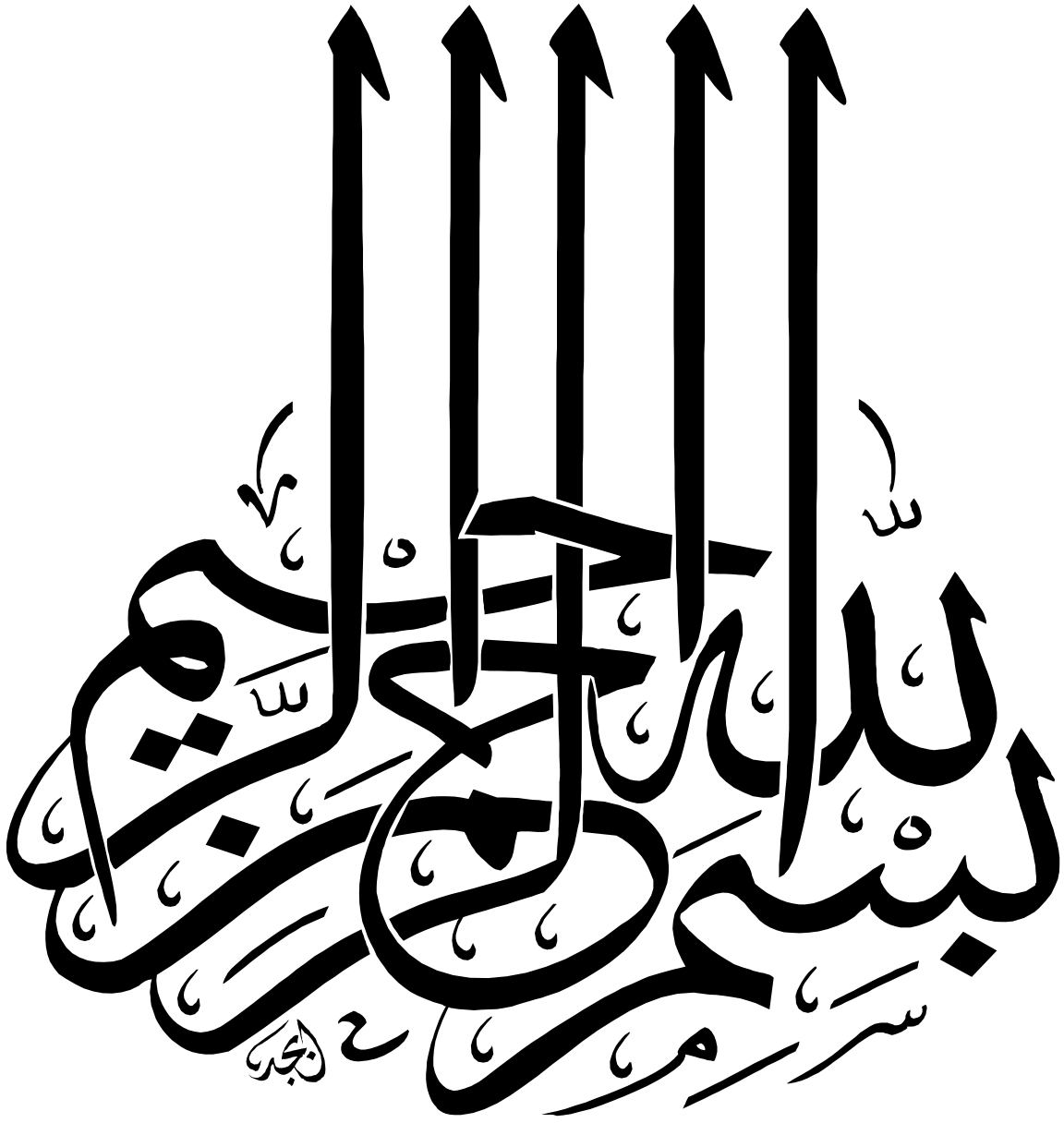
لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ د/ الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة –1–	رئيـــسا
أ د/ متقدم الجابري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة –1–	مشرفا ومقررا
أ د/ مليكة النوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة –1–	عضوا مناقشا
د/ عالمة خذري	أستاذ محاضر . أ .	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
د/ السعيد عموري	أستاذ محاضر . أ .	المركز الجامعي تيبازة	عضوا مناقشا
د/ جلاوجي عز الدين	أستاذ محاضر . أ .	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1440/1439هـ

2019/2018م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

- الحمد لله على فيض رحماته وعظيم أفضاله وبالغ توفيقه.

- الحمد لله الذي تتم بجزيل لطفه وخالص تقديره الأعمال.

- جزيل الشكر موصول للأستاذ المشرف: الأستاذ الدكتور "متقدم الجابري" الذي رعى هذا البحث من بدايته إلى أن استوى على سوقه مزودا إياي بموفور من النصح والتوجيهات القيمة التي أثرت البحث وأنارت عتماته.

- كما أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى أساتذتي الكرام: أ/د: مليكة النوي، د:نجوى منصوري،

د: مسعودي سليمة، أ/د: إسماعيل زردومي، د: وداد بن عافية، د: زهيرة بنيني، مسؤول المكتبة: حسان يعيش.

- كما أشكر كل من: صادق توليت، الوردي بن قسمية، زيدان توليت، ياسين بن حرشاش، بلال رجوح.

مقدمة

مقدمـة:

الصورة بشقيها اللغوي والبصري كاللغة وسيلة لحمل وتمثيل المعنى الذي يتجلى من خلال الصور وهي بدورها تتمظهر بالكلمات، ومنذ القدم وجدت الصورة –حتى قبل اللغة نفسها– تختزل العالم وتحتويه، وأي بحث عنها هو في حقيقة الأمر بحث عن الوجود والحقيقة معاً، لتتطور مفاهيمها وتتعدد استخداماتها ومجالات الاهتمام بها ووظائفها وأنماطها عبر توالي العصور، حتى غدت في العصر الحديث جوهر الفنون والآداب بل روح الحضارة بامتياز، إذ فرضت منطقها كإحدى أهم الآليات التي تدخل في صميم العمليات التعبيرية والتواصلية والتأثيرية، كما يشهد تاريخها الطويل انتقالها من الهامش إلى المركز من حيث الاهتمام والحضور، زيادة على تركيز الوعي الإنساني في بناء وتلقي مدركاته على عدد هائل من التشكيلات الصورية المختلفة.

ولقد رافق ذلك تحول الصورة من مجرد أداة تزينية إلى وعاء شامل يحوي أكثر من عنصر متلاحم في صيغة عجيبة تبعث على الدهشة والإعجاب، والصورة عبر مسيرتها الطويلة خلفت لنا نماذج خالدة تعود إلى أزمنة غابرة؛ أي: (الصورة في جانبها البصري المرئي).

ويعود الاهتمام بمبحثي الصورة والتصوير أيضا إلى زمن طويل، إذ لا يكاد يحضر أحدهما دون الإشارة إلى الآخر(الصورة/التصوير)، فكلاهما يعملان في تلازم وتكامل وتناسق.

ولقد اهتمت البلاغة الكلاسيكية العربية منها والغربية قديمًا وحديثًا بمبحث الصورة ضمن حدود دائرة الشعر ولم تتعداها إلى سواه، ولما انفتح الإبداع الأدبي على مرحلة جديدة قائمة على التجريب والتراسل الأجناسي والفني، بدأ الاهتمام بالصورة يتزايد لتصبح إبداعية عامة بدل أن تكون شعرية فقط، ما جعلها تنفتح على كل مجالات الإبداع، فبدأت محاولات دراستها ضمن مباحث النثر خاصة ما تعلق بالنقد المقارن ومبحث الصوراتية والسرد الروائي وفق مباحث الأسلوبية وبالتحديد مؤلف "الصورة في الرواية" لستيفن أولمان، ومحاولة جماعة (مو) تأسيس بلاغة عامة للعلامة المرئية تستمد روافدها من مباحث تحليل الخطاب وغيرها من الحقول المعرفية، ومؤلف "بلاغة الرواية" لواين بوث، حيث كانت فرنسا من بين الأوائل الذين اهتموا بها ضمن هذه الأطر، ثم تلتها انجلترا وألمانيا، وانتقل تأثيرها إلى النقد العربي المقارن بكل ما تتضمنه من حمولات وزخم، فظهرت محاولات من لدن المغاربة في هذا الصدد، إذ حاول مجموعة منهم بقيادة "محمد أنقار" وتلامذته– أن يؤسسوا لهذا التوجه الجديد– أرضية صلبة تكون المنطلق نحو دراسات لاحقة تعمق أكثر هذه الرؤية الجديدة، وترسم ملامح استقلاليتها بعيدًا عن تأثير الشعرية ومتعلقاتها، لتبدأ ملامح الصورة الروائية أو ما أسموه ببلاغة الصورة السردية الموسعة أو الصورة القصصية السردية في التشكل والوضوح، ومن هنا، بدأ التوجه نحو تشكيل أفق بلاغي مغاير للكلاسيكي مرتبط أساسا بالجانب الشعري، حيث ركز النقد الروائي المغربي جهوده برعاية "حلقة تيطوان" لبناء معالم بلاغة سردية موسعة قائمة على توظيف إمكانات البلاغة الكلاسيكية بأنماطها

الصورية، واستثمار معطيات مختلف الفنون والأجناس مع التركيز على خصوصية الجنس الذي تتخلق ضمنه ومراعاة ضوابطه وقوانينه الصارمة.

واهتمامنا بدراسة التصوير والصورة السردية في السرد النسوي الجزائري؛ استند إلى ما لمسناه من قراءة في التشكيل، وتطور في الرؤية المعرفية للنص السردي على اختلاف أجناسه والمبني بشكل كبير على التجريب والحوارية والتراسل. وقد اخترت لفظتي التصوير السردي والصورة السردية لأبني عليهما بحثي هذا بدل لفظة التصوير الفني ويعود سبب ذلك إلى رغبتي في توخي الدقة ما دمت سأركز فقط على التصوير السردي؛ أي التصوير في إطاره الأدبي وليس التصوير في عمومه؛ أي التصوير في إطاره الفني، ولملامسة هذه التجربة الإبداعية والاحتكاك المباشر بها، اخترت دراسة بعض الأعمال السردية النسوية الجزائرية المعاصرة محاولا كشف خصوصية التشكيل الصوري، وطريقة اشتغال الصورة ضمن البناء الفني، وما يعكسه فعل التصوير السردي من أنماط وطاقات جمالية وبلاغية ودلالية.

إذ لا نكاد ندخل في تجربة قرائية لأحد الأعمال الإبداعية النسوية إلا ونذهل مما جاء في متنها من فسيفساء صورية مكثفة ومشحونة ينتقل صداها بشكل مباشر إلى مخيلة المتلقي لتثير فيه شعور معايشتها؛ لأنها ترد مواكبة لكل حدث سردي من خلال انعكاسها عبر جميع مكونات البنية السردية للخطاب الذي تتخلق ضمنه، ومن هنا، وجدنا أن مثل هذا المكون جدير بأن يستفرد بالاهتمام والدراسة.

إن الالتفات إلى دراسة الصورة السردية الموسعة ومحاولة التعرف على كل ما يرتبط بها، والوقوف على ما يميزها عن الصورة الشعرية له مبررات كثيرة يمكن عدها أسباباً ذاتية، وموضوعية، لعل أهم الأسباب الذاتية:

* الرغبة في معرفة ما يتعلق بالسرد النسوي تشكيلاً وموضوعًا؛ باعتباره منجزًا فنيًا وأدبيًا.

* الميل إلى الجانب السردي؛ لأنه أكثر مرونة وقدرة على استيعاب كل ما يشغل بال الإنسان.

أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في:

* الاقتراب من الصورة السردية باعتبارها شكلاً جديدًا شغل اهتمام النقاد في الآونة الأخيرة.

* الوقوف على هندسة التشكيل النصي السردي؛ بعده نتيجة لعمليات التجريب وحوارية الرؤية والتصور.

* قلة الدراسات النقدية المتخصصة في مبحث الصورة السردية في النقد السردي الجزائري اللهم ما عدا شذرات قليلة جدًا مبثوثة في ثنايا دراسات حول الرواية.

* الرغبة في الكشف عن الصورة السردية من حيث تكوينها وأبعادها البلاغية والجمالية، وما يميزها عن الصورة الشعرية؛ على اعتبار أن كثيرًا من النقاد المغاربة وغيرهم من الذين درسوا الصورة في السرد؛ إنما ربطوها بصورة الرواية (الصورة الروائية)فقط، أو القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا (الصورة القصصية) بشكل مفرد وجزئي؛ مع إهمال للقصة.

* محاورة الصور التخييلية وكيف تتطور أنساقها عبر النسيج السردي باعتبارها تقنية تعبيرية وأسلوبية وجمالية.

* التعريف بالنتاج النسوي ورصد ما يتميز به على المستويين: البنائي والسماتي، وفتح الباب أمام دراسات أخرى تختص بالبحث ضمن إطار النقد السردي النسوي.

وقد سبق هذا البحث دراسات لنقاد حلقة (تيطوان) وبعض الدارسين الآخرين الذين ركزوا على الصورة الروائية والصورة السردية في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، نورد بعضها على النحو الآتي:

*جميل حمداوي:

– بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية.

– بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد.

* شرف الدين ماجدولين:

– الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما.

– الصورة السردية: قراءة في التجليات النصية.

– حكايات صور (تأويلات نقدية)

* عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة.

* محمد أنقار:

– ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية "نقطة نور" لبهاء طاهر.

– بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الاسبانية.

*مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس.

* ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان عيادي ومحمد مشبال.

* تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان.

* عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة شاعرية الرواية العربية.

* بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد.

*إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية.

وتتمحور الدراسة حول إشكالية كبرى هي: كيف تتحدد ملامح الصورة السردية في إطارها العام في ظل بلاغة سردية نوعية شمولية مبنية على جمالية السمات وخصوصية الجنس الأدبي ضمن الحقل السردي الذي تنتج في إطاره؟ وللوقوف على هذا المبحث الهام وتحديد أطره المختلفة؛ رأينا أنه من الأجدى تقسيم الإشكالية الرئيسة إلى إشكاليات جزئية تحاول الإجابة عما يثيره هذا الطرح النقدي الجديد، وما يفتحه من أفاق. نوردها على النحو الآتي:

* هل استطاع النقد السردي العربي أن يشكل مفهومًا مغايرًا للصورة والتصوير في النصوص السردية؟

* كيف تنبني وتتشكل الصورة السردية ؟ وما هي أنماطها؟ وفيم تتحدد وظائفها؟ وكيف تشتغل داخل هذه النصوص على اختلاف انتماءاتها؟ وماذا يربطها بالبنية السردية ؟ ثم ما الذي يميزها عن الصورة الشعرية؟
* هل يمكن عد الاشتغال على بلاغة الصورة السردية مدخلاً لقياس درجة التطور في التجريب السردي، ومحورًا استراتيجيًا لبلاغة النصوص السردية شكلاً ومضمونًا؟

حاولت أن أجمع الخيوط المشكلة لنسيج البلاغة السردية من خلال ما تم تداوله عن الصورتين: الروائية والقصصية في إطارهما الجزئي والتوسع بذلك وفق رؤية شمولية نحو باقي الأجناس(القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا) للوقوف على خصوصية التصوير والصورة السرديين ضمن كل جنس ثم ضمن إطار المجال السردي بصفة عامة، وتبيان نقاط التمايز مع نظيرتها الصورة الشعرية من منطلق التكوين والسمات والانتماء الجنسي وزاوية الاهتمام.

أما المنهج المتبع في البحث فكان السيميائي يعضده التأويل كآلية إجرائية مساعدة؛ لأن النص السردي نسق من العلامات اللغوية وغير اللغوية تتشكل وفق سياق معين. حيث إنني سأحاول كشف آليات تشكيل الصور داخل النسيج النصي السردي، والوقوف على دلالاتها الظاهرة والمحتملة، وأبعادها التواصلية والجمالية.

وللإجابة عن هذه الأسئلة رأيت أن تكون خطة البحث على النحو الآتي: مقدمة، ثم تمهيد، فبابين. يضم الباب الأول ستة فصول، بينما يضم الباب الثاني خمسة فصول، ثم خاتمة.

قسمت التمهيد الموسوم بـ: من الصورة الشعرية إلى الصورة السردية قضايا ومفاهيم إلى مبحثين: تناولت في المبحث الأول: الصورة الشعرية من حيث المفهوم والخصوصية وضمنته الحديث عن بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة، وطبيعة هذه الصورة، فمكوناتها، ثم أنماطها، وأهميتها. أما المبحث الثاني: فقد تكلمت فيه عن الصورة السردية من حيث المفهوم والخصوصية، وأدرجت تحته: حدود الصورة السردية، ومكوناتها، فطبيعتها، ثم أنماطها، ووظائفها، فالصورة السردية والتصوير اللغوي، ثم الصورة السردية والتداخل الأجناسي، وأخيرًا التصوير السردي من التخييل إلى هندسة التشكيل.

أما الباب الأول الموسوم: تقنيات التصوير السردي في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة. فقد قسمته إلى ستة فصول.

الفصل الأول منه جاء بعنوان: تقنية التصوير الوصفي. وضم الحديث عن مفهوم الوصف السردي ووظائفه، ثم العلاقة الإشكالية بين الوصف والتصوير، وأخيراً التصوير الوصفي وطاقاته الجمالية في الأجناس السردية الأربعة السالفة الذكر.

أما الفصل الثاني فقد درست فيه تقنية التخييل وفاعلية التصوير السردي. وركزت فيه عن التصوير بالتخييل، ثم التصوير التخييلي وفاعليته ضمن الأجناس السردية محل الدراسة.

في حين تناولت في الفصل الثالث تقنية التصوير بالحوار السردي. حيث سلطت الضوء فيه على مفهوم الحوار، فأنواعه، ثم التصوير الحواري وجمالياته ضمن الأجناس المذكورة.

أما الفصل الرابع فكان عن تقنية التصوير بالتشخيص السردي. ركزت فيه على فاعلية التشخيص في تشييد الصورة السردية، ثم التصوير التشخيصي وسماته ضمن المدونات محل الدراسة.

أما الفصل الخامس فتمحور حول تقنية التصوير الرمزي. إذ ضمنته مجموعة من العناصر منها: مفهوم الرمز، وأنواع التصوير الرمزي في المدونات المدروسة مبرزاً خصوصية هذا النوع من التصوير شكليًا ودلاليًا.

وأخيرًا الفصل السادس عن تقنية التصوير التناصي. أوردت فيه بعضا من مفاهيمه، ثم انتقلت إلى بيان كيفية تمظهر هذا النوع من التصوير، ثم أنماطه، وسماته عبر النصوص السردية المدروسة.

في حين جاء الباب الثاني بعنوان: "أنماط الصورة السردية في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة". مقسمًا إلى خمسة فصول، حاولت عبرها إبراز أهم الأنماط الصورية التي شكل حضورها بشكل لافت في النصوص المدروسة ما يمكن أن نسميه: (ظاهرة) على أن ذلك لا يعني غياب باقي الأنماط الأخرى أو نفيها.

عنونت الفصل الأول منه: الصورة السينمائية. وخصصته للحديث عن مفهوم هذه الصورة، ثم تمثيلاتها ضمن المدونات محل الدراسة، والآليات التي تدخل في تشكيلها، وما تعكسه عبر هذه النصوص من جماليات ودلالات.

أما الفصل الثاني فدرست فيه: صورة الشخصية. وركزت على صورة الشخصية وتشكلات أنماطها عبر المدونات، ثم الآليات التي تتنمذج وفقها هذه الصور، وبينت كيفية عملها ضمن البناء النصي السردي، وخصوصيتها من جنس لآخر، وكيف تعمل الصور على مظهرتها وكشف مضامينها

ليعقبه الفصل الثالث حول: صورة المكان. تكلمت فيه عن بعض مفاهيم هذا المكون وما يرتبط به، ثم أبرزت كيفية انبناء صوره، وأدوات تشكلها، ثم أنماطها، فعلاقتها مع غيرها من مكونات النص السردي.

في حين ركز الفصل الرابع على صورة الزمن. حيث اقتصرت فيه على بعض العناصر المحيطة بدائرة الزمن، وتشكلات التصوير الزمني في المدونات السردية، وانعكاس ذلك على النص جماليا وبنائياً، ثم خصوصية هذه الصور من جنس سردي لآخر.

ليأتي الفصل الأخير حول صورة الحدث. إذ درست فيه مفهوم الحدث، وكيفية تشكل صوره، وعلاقتها مع كل مكونات البناء الفني السردي، وأدوات تكوينه، ودوره الهام في التصوير السردي، ومدى تركيز المبدعات عليه في عملية السرد والتصوير.

وقد اعتمدت على مجموعة هامة من الكتب في سبيل انجاز هذا البحث لعل من أهمها:

- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة.
- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما.

- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية.
- بوشعيب الساوري، الذات وصورها في الرواية العربية.
- جميل حمداوي:
- بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية.
- بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد.
- عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة.

أما جانب الصعوبات التي واجهتني، فهي تعود بدرجة أولى إلى طبيعة الموضوع من عدة زوايا منها:

* اتساع الموضوع وشموليته وتشعبه.
* تعدد المدونات محل الدراسة، إضافة إلى أن الموضوع يغطي المرحلة.المعاصرة في مجملها.
* تركيز أغلب الدراسات المنجزة في هذا الصدد على الصورة الروائية أو الصورة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا فقط.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان للمشرف الذي أمدني بموفور من النصح والتوجيه، ورافقني طيلة فترة إنجاز هذا البحث، كما لا أنسى توجيه الشكر إلى كل من ساعدني في عملي.

الفصل التمهيدي:

من الصورة الشعرية إلى الصورة السردية مفاهيم وقضايا

الفصل التمهيدي: من الصورة الشعرية إلى الصورة السردية مفاهيم وقضايا

أولا– الصورة الشعرية المفهوم وخصوصية التصوير

ثانيا– الصورة السردية المفهوم والخصوصية التصويرية

1- الصورة الشعرية وخصوصية التصوير:

حظي الشعر منذ القديم- وإلى وقتنا الحالي- ببالغ العناية والاهتمام، فلم تترك جزئية منه إلا وتطرق الدارسون إليها بالدرس والتحليل والتمحيص، ولعل من الجوانب المهمة التي تدخل في تركيب الشعر، بل وتعد من أهم ركائزه إلى جانب الوزن والإيقاع: (الصورة)، فقد نالت حظًا وافرًا من المعالجة والمتابعة، ذلك أن النقاد والدارسين عدوها مركز الشعرية وثقلها، وكل اهتماماتهم انصبت على هذا الجنس الأدبي دون غيره، سواءً عند الغرب أو عند العرب تحت لواء التصوير البلاغي الكلاسيكي بأنماطه: كالاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والكناية. واتخذت طابع الحسية في عمومها، وارتبطت بالجانب التخييلي والمحاكاتي. ولكن اختلفت النظرة إليها مع النقد الحديث إذ انتقل التركيز في الصورة من الحسية إلى الجوانب النفسية والذهنية وغيرها، وأدى ذلك إلى ظهور تصنيفات لأنماط الصور، ومصطلحات كثيرة ارتبطت بحقلي التصوير والتخييل الشعريين.

وقد حاولت هذه الدراسات على اختلافها صياغة مفهوم دقيق لهذا المكون المركزي في العملية الشعرية، ولكن هذه الجهود لم تؤدي سوى إلى الفوضى والخلط وتكديس المصطلحات والمفاهيم غير أننا" يمكن أن نتبين تركيز معظم الاتجاهات النقدية على اعتبار الصورة الشعرية محورًا للعملية الإبداعية"[1].

وهذا ما يذهب إليه "عبد اللطيف الزكري" إذ يرى: أنها مفتاح العالم الشعري، وهي الأساس المشكل للرؤية الشعرية، لأنها تشكل مسارها، بمعنى أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والحلم داخل الكون الشعري، ومن خلالها وعبرها يتم لمُ شتات الصور المتعددة في كل موحد وبنية كلية تشكل حيزًا أساسيًا في بنية القصيدة[2].

نفهم من خلال هذا القول: إن الصورة هي ما يشكل حيز الرؤية الشعرية والبؤرة الرئيسة لبناء القصيدة، والوحدة التي تجمع مختلف الصور لتشكل في النهاية بناءً محكمًا شكلًا ومضمونًا. على أن ما يؤاخذ عليه هو أنه توجد عناصر أخرى إلى جانب الصورة تدخل في صميم الكتابة الشعرية، والتي تسهم بدرجة ما في إخراج القصيدة إلى حيز الوجود (الانزياح الإيقاع، الرؤية، الرمز، اللغة..)، وبالتالي، هذا التعريف فيه نوع من المغالاة والتسرع والإطلاق في الحكم.

---

[1]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2016م ، ص 90.
[2]- ينظر: عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016م، ص22.

وقد يغالي البعض من الدارسين إلى الحد الذي يحكم فيه بغياب التجربة الشعرية أو انتفاءها من دون الصورة، كما يذهب إلى ذلك "محمد حسن عبد الله" الذي يرى أن :" لا تجربة بغير صورة"[1]، وهو بهذا يجعل من الصورة العماد الذي تقوم عليه القصيدة ومن خلاله تتمظهر، فهي أهم عنصر فيها وما عداها توابع وخدم لها.

وترى "سليمة مسعودي" أن حقيقة الصورة الشعرية: تكمن" في تجسيد قيمة الخيال داخل وجود الإنسان ككائن خلاق، يعيد للأشياء طبيعتها وألقها، عن طريق التحام هذا الخيال باللغة، فيهندسها هندسة تعمل على إنتاج الصور. هكذا لا تكون اللغة مجرد وسيط لاستظهار الوجود لغويًا وحسب، بل وخياليًا عبر تلك العلاقات المبتدعة المتجددة بين مكوناته وتفاصيله، وتلك المستويات الخفية الكامنة فيه."[2].

إذن، الصورة نتيجة لفعل الخيال الذي يمارسه المبدع عن طريق التفكير باللغة؛ إنها إعادة خلق وتشكيل لعالم الموجودات التي تعشش في مخيلة المبدع وليست فقط مجرد مركب بسيط يعيد المبدع بواسطته مظهرة الواقع لغويًا، مستعينًا بالعصا السحرية للخيال الذي يقولبها وفق تصور مغاير في علاقاته ومكوناته وصفاته للمشهود المعاين.

وتقول الباحثة عينها في موضع آخر حول الصورة:" فالصورة هي الشكل التجسيدي الذي به تتمظهر المعاني والمجردات إضافة إلى الأجسام التي تتخذها الأشياء المادية"[3].

حصرت الباحثة مهمة الصورة في كونها تعمل على تحسيس المجرد كما يحدث حينما تتلبس المعاني أجساد الألفاظ، لكنها أضافت شيء أخر حين تكلمت عن علاقة الصورة بالوجود المادي للأشياء، أي الصورة ثنائية القطبية بمفهومها تحمل في ثناياها المجرد والمحسوس وهي بمثابة استدراك وإشارة ذكية منها.

---

[1]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 43.

[2]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، تخصص: الأدب العربي، إشراف: أ. د/ الطيب بودربالة، جامعة باتنة-1-، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 1437/1436ه، 2015م/2016م، ص 454.

[3]- المرجع نفسه، ص 465.

نال مفهوم الصورة نصيبًا من تركيز الباحثين إن لم نقل شكل محور اهتمامهم، فلم تخل الساحة النقدية من محاولات لحصر دلالة هذا المصطلح المتمنع بشدة، وسنورد في هذه العجالة مجموعة من المفاهيم على سبيل التمثيل لا الحصر:

يعرف "علي البطل" الصورة بأنها:" تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية... ويدخل في تكوين الصورة بهذا المفهوم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي"[1].

نفهم من هذا؛ أن الصورة هي تشكيل لغوي تخييلي يتألف من مواد مختلفة تعكس جوانب حسية ومعنوية ونفسية، يطغى عليها الطابع الحسي، تتجسد عن طريق الأنماط البلاغية الكلاسيكية إلى جانب عناصر أخرى تنتمي لفنون مختلفة، وهي تتمشهد وقت نضج التجربة الشعرية لدى الشاعر.

كما يرى"عبد القادر الرباعي" أن :" الصورة هي كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوقه"[2].

يركز "عبد القادر الرباعي" على الجانب الحسي للصورة، فهي كل ما نستطيع تلمسه بإحدى الحواس الخمس، وفي هذا إشارة إلى أنماط الصورة الحسية، وهذا المفهوم يضيق ويحد من مفهوم الصورة الواسع، ومن مجال اختصاصها أو الوظائف التي تقوم بها.

أما "نعيم اليافي" فيقول بخصوص الصورة:" إن لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم "الصورة"، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[3].

لا يتحقق الأدب كفن مشحون بالانفعالات والعواطف بالكلمة المفردة وحدها، بل لابد من وحدة أعم تستطيع أن تحوي في مضانها هذا التماوج المتوتر، وهذا لا يكون إلا عن طريق الصورة التي

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، بيروت، ط 3، 1983م، ص 30. بتصرف.
[2]- عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، ع: 204، فبراير 1979م، ص 43.
[3]- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، 39-40.

عدها أغلب الدارسين عماد الشعر وسره، وما القصيدة إلا مجموعة متشابكة من الصور المفردة تتضافر لتشكل الصورة الكلية التي هي القصيدة نفسها كبنية متحدة وذات دلالات مكثفة وإيحائية.

بينما يرى "عبد اللطيف الزكري" أن" الصورة ميسم الشعر وسراجه المضيء، تندغم في نسيج التجربة الشعرية باعتبارها الدعامة الرئيسية التي تتأسس عليها القصيدة"[1].

يوافق عبد اللطيف الزكري ما ذهب إليه "نعيم اليافي"من جعل الصورة أساس الشعر وجوهره الأوحد، وفي هذا إقصاء لدور بقية المكونات المساهمة في عملية تشكيل وبناء القصيدة، وكأنها عناصر هامشية تتموضع خارج الدائرة الشعرية التي تمثل الصورة بؤرتها المركزية، وبغيابها تنتفي صفة الشعرية عن النص المبدع.

فالناقد قي هذا القول ينظر إلى الإبداع الشعري في عمومه من زاوية أحادية محدودة هي زاوية الصورة، فالقصيدة ليست فقط مجرد تراص لمتواليات صورية وإلا اعتبرنا كل ما يقوم على مبدأ التصوير شعرًا بغض النظر عن باقي الاستثناءات.

بينما هي عند "عبد القادر القط":" الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صُورةُ الشعرية"[2].

تعني الصورة بحسب هذا الدارس في مجملها ذلك الشكل الفني الذي يتجسد عن طريق إمكانات اللغة – من مفردات وعبارات– وما تعكسه من طاقات دلالية وجمالية، في تضافر مع مكونات القصيدة، إضافة لوسائل فنية متعددة، متجسدًة وفق أنماط البلاغة عن التجربة الشعرية أو أحد جوانبها.

كما أصبحت الصورة الأداة التعبيرية الرئيسة في ثنايا القصائد المعاصرة لا توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة أو المعنوية أو حالة شعورية أو موقف ما أو رؤية للعالم وحسب إنها كل ذلك.

وفي تعريف آخر له يقول:" والصورة — كما هو معروف– وسيلة تجسيد التجارب الشعورية عند الأدباء جميعا. وتستمد جمالها من قدرة الأديب على إقامة علاقات لا وجود لها بين الأشياء في واقع

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 25-26.
[2]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص 435.

الحياة، ومن نقل اللغة من مستوى جديد فيه من طزاجة، التعبير وجدته ما فيه. مما يجعلها سفيرا يحسن التعبير عما يجول بنفس الأديب وييسر نقله للآخرين نقلا مؤثرا"[1].

إذن، الصورة عند "عبد الحميد القط" هي بمثابة وسيلة لتجسيد التجارب والتعبير عن المكنونات، كما أنها عنصر فعال للتأثير على الآخرين، زيادة على إضفاء طابع الجمال والتزيين على النص إذا أحسن المبدع تشكيلها وإخراجها في ثوب جديد ينزاح كلية عما هو معهود، والفرق بين التعريفين أنه عد الصورة في الأول شكلاً فنيًا يتجسد في ثوب بياني بينما في الثاني هي وسيلة لمظهرة التجارب الشعورية، كما ركز أيضًا على جانب التلقي.

يقول "جميل حمداوي" :"ومن المعلوم، أن الصورة أفضل من الكلمة على مستوى التبليغ والتواصل والإفهام. أضف إلى ذلك أن الصورة قد تنقل العالم بإيجاز وإيحاء واختصار، أو قد تنقله مفصلا واضحا وجليا"[2].

ويعني هذا، أن الصورة لها من السمات ما ليس لغيرها، فما تراه عين المتلقي أحيانًا أبلغ تأثيرًا من الذي يسمعه أو يقرأه، كما أن لها القدرة الفائقة على النقل والتفصيل والتكثيف والاختزال والإفهام بحسب رغبة المبدع وحاجته. إذ تأتي الصورة كبديل حين تعجز اللغة عن الأداء في بعض السياقات والظروف، ولكن هذا لا يعني أنها كل شيء فأحيانا تقف الصورة – البصرية– عاجزة عن تبليغ محتواها للمتلقي الذي يقف حائرًا أمام هذا التلغيز أو الرسالة المشفرة لا يقدر على فك كنهها ومعرفة محتواها، فتتدخل اللغة لتلعب دور المفسر والمكمل.

ويعرفها الناقد الإنجليزي "سيسيل دي لويس"(1904- 1972) في كتابه "الصورة الشعرية" بقوله: " إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات. إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صور إن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا كثير من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية"[3].

وقد جنح الشعراء المعاصرون إلى التجريب على مستوى بنية القصيدة، فجربوا في اللغة والصورة والبنية التركيبية، وتجاوزوا الكائن إلى ما هو ممكن، وشرعوا في رحلة بحث عن المجهول انطلقت من الكون

[1]- عبد الحميد القط، دراسات في النقد والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1980، ص21.
[2]- جميل حمداوي، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، أدب الفن مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل أشكال الكتابة الإبداعية، 11-12-2013. info@adabfan.com أخر زيارة: 06-05-2017م. 14:00.
[3]- سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، ط 1، 1982م، ص21.

الأصغر "الذات" نحو رحاب الكون الأكبر "العالم"، لإثارة الدهشة في نفس المتلقي داخل بنية العمل الشعري، ولطالما كان الشعر مرتبط بموقف من الحياة والوجود، وبنظرة الشاعر ورؤيته، ومع الحداثة أصبحت الصورة الشعرية صورة عابرة لكل شيء وشكلاً هجينًا متماهيًا بين عدد من المكونات المنتمية إلى بيئات تعبيرية مختلفة ذات تراكيب جدلية متناقضة تناقض النفس المبدعة، يمكن القول: إنها ببساطة نسخة تخييلية عن ماهية الذات الشاعرة في كل حالاتها ومواقفها وأفكارها وتصوراتها.

حيث انفتاح الخطاب الشعري الحداثي على فضاءات متعددة شملت اللغة أداة الإبداع الأولى، والعالم كموضوع للخطاب، والصورة والتركيب والإيقاع والدلالة والرؤية والرمز والقناع والتراسل الأجناسي.

كما عمد الشاعر الحداثي إلى إعادة ترتيب علاقاته مع ذاته ومع الوجود، وأعاد النظر في طريقة تصوره وتشكيله لهذا العالم وفق متطلبات العصر، فلم يعد الشعر مجرد وزن وكفى، إنه نوع من المعرفة المتنوعة كما ينادي بذلك الشاعر "عبد الله العشي"[1] وغيره من الدارسين والشعراء.

ومع التجريب استفادت بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة من كل السبل والتقنيات المتاحة الكائنة والممكنة، بدءًا من: " التشبيه والاستعارة، لأنها قول جمالي يستغل كل الأدوات البلاغية التي تؤهله للوصول إلى مرتبة الجمال، ولكنها لم تعد تقتصر عليهما، بل تعدت ذلك إلى التجريد والانزياح، وأصبحت تسعى لملء القصيدة بفيض من المعاني"[2].

انتقلت الصورة المعاصرة من الحسية إلى جوانب أخرى كانت مغفلة فيما سبق لتصير تشكيلًا انزياحيًا بامتياز عن طريق اللعب اللغوي والخرق الدلالي، والتخييل والتجريد مركزة على جانب المعنى أكثر، ومراعية سياق التطورات التي مست مختلف جوانب الحياة والإبداع على حد سواء، وفي المقابل " تمنح الصور اللغة شعريتها، وكيانها كلغة خالقة، تمظهر الحقائق الباطنية والأسرار المدفونة في أعماق الروح الإنسانية والطبيعة والوجود. ومن هنا تكون الصورة انزياح اللغة عن مألوفها، لتتحول بها إلى لغة متجددة، تبحث عن دلالاتها، وتحقق جمالياتها عبر كيمياء الخيال"[3].

---

[1]- وقد صرح شاعرنا بذلك في اللقاء التكريمي الذي أقيم بقسم اللغة العربية بجامعة العقيد الحاج لخضر، بباتنة،، بعنوان " الأستاذ الدكتور عبد الله العشي ناقدا وشاعرا"، يوم 2014/11/18، ففي معنى قوله؛ أن الكتابة الشعرية عنده أشبه ما يكون بكتابة بحث لها إشكالياتها، و قوانينها و أهدافها، كما أنه يكتب ليحقق نمطا من الجمال من خلال اللغة والشعر.

[2]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، ص 90-91.

[3]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 469.

وتحولت بلاغة الصورة الشعرية الحديثة من مستوى الكلمة والجملة إلى بلاغة النص، وأضحت بلاغة هذه الوحدات النصية بمثابة صور جزئية تخدم الصورة الكلية/ القصيدة، ولم تبقى تقنية إلا وأدخلها الشعراء على القصيدة وكيفوها وفقها، فأصحاب التيار التجريبي الجدد جعلوا من القصيدة حلقة حوارية وبيئة تفاعلية وأرضية تراسلية تتداخل فيها كل الفنون والأجناس والقيم والرؤى والأفكار والأخيلة.

وأضحت القصيدة/ الصورة " تنبني على تعالق المكونات بعضها ببعض، وإهمال مكون ما، يعني أن هذا العالم سينهار لا محالة"[1]، وبعد الصورة عالما تخييليًا ووحدة متراصة من اللبنات البنائية التي تحدد ماهيتها وانتماءها، إذا غابت إحداها فقدت الصورة بريقها وألقها، وانهارت على نفسها دون أن تحقق الغاية من وجودها ولا أن ترسم معالم وجودها حتى.

هذا ويجعل "محمد صابر عبيد" من القصيدة – الصورة أحد أنماط الصورة الكلية، ويرى أنها :" صورة واحدة تؤلف نصًا شعريًا متكاملاً وتشتغل مراياها بفاعلية مركزة داخل حدود هذه الصورة."[2].

وهي بعكس الصورة الكلية المؤلفة من مجموعة من الوحدات الصورية الجزئية والمتحدة في بنية واحدة لتشكل نسيجًا متراصًا هو النص الشعري (القصيدة)، وهي تمتاز بالفسحة والتوازن النسبي والإيجاز المكثف والتخييل الخلاق.

إن محاولة الكشف عن جماليات الصورة الشعرية المعاصرة ليس بالأمر الهين ولا بمتناول كل من رغب في اقتحام أسوارها، وفي الوقت نفسه يشكل ضرورة ملحة لترويض النص الشعري المعاصر وإقامة علاقات حميمة حتى يكشف النص عن نفسه ويبوح عن خباياه للمتلقي.

وتتحدد جمالية الصورة الشعرية من خصوصية الجنس المنتمية إليه ومن آليات تكوينها، كما تكتسب جماليتها أيضا من مرونتها اللامحدودة وقدرتها على صهر مختلف البنيات والأدوات التي تطعم بها ذاتها دون أن تفقد بطاقة هويتها المعبرة.

زيادة على ذلك يمكن القول: إن هذه الجمالية أيضا لا تتحقق فقط عن طريق عكسها للجوانب الحسية؛ بل إن أجمل ما في الصورة هو ما يتجلى من خفايا وأسرار كامنة في أعماق ذاتها

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 28.
[2]- محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري اللغة – الدلالة – الصورة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2014م، ص194.

يستهدف الشاعر إخفائها لتنعكس على طول الصورة عبر تجليات مختلفة مبثوثة في مرايا التخييل الشعري للقصيدة.[1].

على أن الصورة الشعرية ليست في حقيقة أمرها تشكيلًا جماليًا خالصًا بقدر ما هي نتيجة لفعل تخييلي يعمل على خلق عالم متخيل أساسه الابتكار لا إعادة صياغة ما هو موجود.

إلا أن "إحسان عباس" يرى أن الصورة:" تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما: المجاز والحقيقة، دون أن يستبد طرف بآخر"[2].

كما أن هذه العناصر التي تتركب منها الصورة الشعرية تأتي إليها مجملة" لا تقوم الصورة إلا بالتأليف بينها من أجل بلورة وحدتها وانسجام ألوانها الدلالية"[3]. حيث تعمل الصورة على إدراجها ضمن نسق جديد وبنية مغايرة لبنيتها الأصل، كما تسمها بخصوصيات تثري أبعادها المختلفة.

وكل قصيدة هي كبنية صورية تشكل عالمًا جديدًا يدعونا إلى الحياة " على نحو ننفتح فيه على عالمنا الإنساني الحقيقي، بمعزل عن واقعنا المادي الطبيعي الذي نحيا فيه في حالة من نسيان إنسانيتنا الحقة"[4].

فالصورة الفذة هي التي تستطيع أن تجعلنا نعيش في واقع غير الذي نتواجد فيه، هذا الواقع الجديد هو ما يجعلنا نشعر مرة أخرى بالشعور الإنساني المفتقد في خضم زخم الماديات الهائل ووهم المدنية والحضارة.

لقد تجاوزت الشعرية المعاصرة كل الأشكال المعهودة من الصور والتآليف إلى اعتناق ما هو ممكن الإيجاد من خلال المزج بين قدرات اللغة وطاقات التخييل ورؤيا الشاعر، ما يجعل " من الصورة الحديثة عالما ممتدًا من الدلالة والإيحاء، بعيدًا عن اشتراطات الميراث البلاغي، فالنص الشعري الحديث نص يعمل على خلق بلاغته الخاصة، مستفيدًا من القدرة التوليدية للغة، هذه القدرة التي تجعل منها كائنًا مجازيًا، قبل أن تكون وسيلة للاتصال"[5].

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 201.
[2]- إحسان عباس، حوار في مجلة الأقلام، بغداد، ع: 6، ، 1986، ص 134.
[3]- غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2012م، ص 24.
[4]- غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ط 1، 2010م، ص 165.
[5]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 473.

نلمس من خلال هذا القول: إن القصيدة المعاصرة اعتمدت في خلق صورها على قدرات اللغة المطعمة بمرونة الخيال متجاوزة حدود البلاغة البيانية الكلاسيكية، ومؤسسة لبلاغة جديدة نابعة من خصوصيتها التشكيلية وشمولية رؤاها، بلاغة انفتاحية وعابرة لكل شيء، بإمكانها استيلاد صور تحيط بكل التخوم ومثرية للغة بوظائف جديدة، كما تتيح لها سهولة التنقل بينها دون قيود، ومحررة إياها من الوظيفة الطاغية عليها (التواصل) نحو أفق التعدد والثراء اللامتناهي.

حيث تحولت بفعلها لغة القصيدة المعاصرة إلى عالم رحب من المقدرات التخييلية، والطاقات الدلالية والجمالية تسلب الألباب وتفتن الأبصار بسحرها المشع وألقها الذي لا يخمد وصورها الفاتنة.

ترى "سليمة مسعودي" أن الصورة في الشعر المعاصر قد شهدت: " تطورًا حركيًا لا يهدأ، ولم يكن هذا التطور ليخضع للسياق التاريخي لصيرورة الصورة في الأدب وحسب، بل خضع للتطور الحضاري وازدهار ترجمة الآداب العالمية، وتطور العلوم المختلفة."[1].

هذا التطور ليس نتيجة طبيعية لسنن التغيير في الحياة التي تمس كل الكائنات والأشياء وحسب، بل كان بدرجة أولى محصلة الانفتاح على الحضارات الغربية بطرق مختلفة والتطور الهائل الذي مس جميع مناحي الحياة ومجالاتها، خاصة في شقها التكنولوجي والتقني؛ هذا الجانب الذي انعكس على الأدب في عمومه فأدى إلى تزاوجه مع التقنية ما قاد إلى ميلاد نوع جديد من الأدب على اختلاف مسمياته (الأدب الرقمي، الأدب الافتراضي، الأدب التفاعلي التكنو أدبي..) الذي استمد أدواته وأجناسه ومواضيعه من كلا الحقلين، إذ أصبحنا نسمع عن وجود الرواية الرقمية والقصة الرقمية والمسرحية الرقمية والشعر الرقمي أو القصيدة الرقمية التي تعرض كلها على شاشة الحاسوب، وأصبح لها مبادئها وسماتها وتشكيلاتها ومصادرها وطرق إنتاجها وعرضها.

ونجاح الصورة يعتمد على مدى مقدرتها على خلخلة التجربة الشعرية وتحقيق الفاعلية والتأثير على مستوى التلقي ومدى قدرتها على الربط بين الذات وما يتبعها ويصدر عنها، وبين العالم الواقعي والكون الشعري عن طريق طاقة الخيال المبدع الذي يحقق التوازن بين النص والذات والتجربة الشعرية والقوة التخييلية والانزياح عن المألوف، وهذا ما ذهبت إليه "سليمة مسعودي" من خلال قولها أن الصورة

[1]- محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 475.

الناجحة هي تلك التي:" تتمكن من نقل الإنسان نقلة روحية متعالية، بذلك التأثير الكبير في ذواتنا، وفي رؤيتنا للعالم"[1].

بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة:

تعد الصورة ركنًا أساسيًا في البناء الشعري المعاصر، توظفها الذات الشاعرة بشكل مكثف لتشكيل رؤيتها الفنية كانعكاس لمنظور ذاتها والعالم والوجود، وهذه الرؤية تتجسد عبر العنصر التخييلي، وفي شكل لغوي رحب يتجاوز مستوى الجملة البسيطة إلى مستوى النص الكلي، كما سبق وأشرنا، لتؤدي دلالات إيحائية تعتمد لفك مغاليقها واستجلاء مكامنها على مقدرة المتلقي في التأويل، وخبراته الثقافية الواسعة، وخياله الرحب.

زالصورة من حيث هي خلق فني، ومونتاج، وعملية مظهرة لما هو في حكم الغائب تعتمد بشكل كبير على المقدرة التخييلية للشاعر وعلى رؤيته، وهي تختلف جودة ورداءة وفقًا لطريقة تمثل هذا الأخير للعالمين الفيزيقي والميتافيزيقي وعلى قوة مخياله، وعلى مدى انسجام الصور مع بعضها على المستويين: (التركيبي والدلالي) عبر القصيدة. والمتأمل لبعض القصائد المعاصرة يقف على أبعاد بلاغة شعرية جديدة تختلف كلية عن نظيرتها المعتمدة بشكل مكثف على التصوير البياني؛ إنها بلاغة رحبة تقوم على التنوع والتراسل بين مختلف المكونات والأجناس والفنون، ببساطة يمكن القول: إنها بلاغة عابرة لكل شيء ما يجعل هذه النصوص الشعرية/ القصائد طافحة بشعرية من نوع خاص وطبيعة مميزة تختلف عما سبق وألفنا تذوقه.

وما يميز القصيدة المعاصرة ليس شكلها فقط ولا لغتها؛ بل نوعية الصور التي تتألف منها، وتنطق من خلالها وتمارس بها وجودها وتأثيرها في الآخرين بنهم وفاعلية، وتشع بفيوضات بلاغية لا تهدأ ولا تستقر، مفضية بنوع من القلق الدائم والتشكل المستمر الذي لا يركن لحال ولا لقالب معين.

إنها بلاغة شعرية تحقق من خلالها وبها الصورة تفردها وتميزها، حيث تتشكل من" جماع عناصر غنية ومتنوعة تتواشج فيما بينها برباط خفي أو ظاهر"[2]، لتغدو لوحة فسيفسيائية طافحة بالألوان والظلال والأضواء المختلفة، أو كائنًا لغويًا تخييليًا متعدد الهويات ينتمي إلى كل العوالم التي شملها تركيبه،

[1]- سليمة مسعودي، المرجع السابق، ص467.
[2]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 122.

يتفتق شعرية وديناميةتعكس الجوانب الجمالية والبلاغية التي يختزنها هذا النص التراسلي/ الصورة في ثناياه.

والاشتغال على بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة "يشكل منفذًا استراتيجيًا للوقوف على بلاغة الصورة في مستوييها: (التركيبي والدلالي)، ومعرفة كيفية احتفائها بمتخيل الصورة عبر سيرورة الخلق بإبدالات وتشابهات في بنيات لغوية ترميزية تستطيع تحقيق تعبيرات استيتيقية منفتحة على آفاق تأويلات إحالية، ضمن المساحات البارزة لمتخيل الصورة ببلاغاته، باعتباره أثرًا يرسم للدلالة مساراتها المتحولة"[1].

هذه البلاغة الشعرية الجديدة هي دومًا في تجدد مستمر؛ لأنها لا ترضى بحال ولا تهدأ للحظة، هي في بحث دائم وقلق أبدي، لا تكتفي بما هو متاح؛ بل بما يمكن أن يكون، إنها بلاغة صورية تجاوزت كل المواثيق والأطر والنواميس منذ وجود الإنسان إلى نهايته، تسعى دومًا لخرق الكائن وتحقيق الممكن، وتطعيم النصوص بجماليات جديدة وإيحاءات أكثر عمقا وتركيزًا بالاعتماد على طواعية اللغة، وطاقة الخيال، وما توفر من تقنيات تعبيرية.

طبيعة الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية كغيرها من الصور لها قوامها ومنبعها وانتماءها ووظيفتها، هذه العناصر تساهم إلى حد كبير في تزويدنا بنظرة عامة عن طبيعة هذه الصورة، فلا شيء يأتي من عدم ولا شيء يأتي جزافًا بلا سبب، إن كل المعطيات التي ترتبط بوجود الصورة الشعرية منذ التفكير بها إلى غاية تنفيذها توحي بأنها " ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات. بذلك تتشكل، مثلما تتشكل أية صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل أو تحوير أو فحص للصورة، بعيدًا عن نسق التشكل، هدرًا لكنهها."[2].

والصورة الشعرية بدرجة أولى هي محصلة العلاقة بين رؤية الشاعر وفاعلية الخيال الخلاق الذي لا ينقل الواقع كما هو، وإنما" إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن

[1]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 2009م.، ص 2.

[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الاسبانية، منشورات باب الحكمة، تيطوان، ط 1، 2016م، ص 31.

المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل" النسخ " للمدركات السابقة وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة... وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورًا بصرية فحسب؛ بل تثير صورًا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[1].

ومع هذا النمط الجديد من الصور المبني على الإيحاء والاستكشاف نلمس ميل" الشاعر إلى خلق حالة مماثلة لما يحصل بداخله، فهو يعمد إلى التصوير لأنه يطمح إلى خلق عالم آخر، يكون مغاير لواقعه ومماثلا لعالمه الشعري. فيلجأ إلى الخيال والحلم ليرسم الواقع المشتهى، وكلما كانت الإيحاءات والدلالات التي تتضمنها الصورة مكثفة كانت أكثر تأثيرًا على المتلقي."[2].

كما عدها النقد المعاصر جزءًا حيويًا فاعلًا في عملية الإبداع الفني تدخل في صميم تركيب العديد من الأجناس والفنون التعبيرية النثرية والشعرية، وحتى في مجالات خارج الكون الأدبي. بل تجاوزت ذلك إلى حد جعلها هي:" محور الإبداع وروح القصيدة، فيها تتفاعل طاقات الشاعر الوجدانية والذهنية والتخييلية، لتعيد بناء الواقع وفق رؤية فنية متميزة، تسعى إلى الإشعاع في أكثر من اتجاه"[3].

مكونات الصورة الشعرية:

تنبني الصورة الشعرية في كليتها على " تعالق المكونات بعضها ببعض، وإهمال مكون ما، يعني أن هذا العالم سينهار لا محالة"[4].

ذلك أن الصورة كمكون" ضمن تكوين شامل، حجرًا في بناء، أو نغمة في لحن هرموني، أو لونًا، أو ظلًا أو ضوءًا في لوحة"[5]. فهي مركب متلون يحضر في العديد من المكونات والتراكيب، ويعمل على تدعيم روابط الألفة والترابط. كما أنها تتحول إلى لوحة مؤلفة من كلمات تتجلى طاقتها الجمالية وكثافتها الإيحائية في تنوع عناصرها الصياغية وتلاحمها وليس فقط حصرها في جوانبها الحسية.

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، ص 309- 310.

[2]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، ص 94.

[3]- حسين العوري، الصورة الشعرية وبعض من نماذجها في الشعر التونسي الحديث، مجلة الشعر، ع: 11، 1985م، ص 59.

[4]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 28.

[5]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د ت، ص 19.

ولم يعد بناء الصورة الشعرية في الشعر المعاصر مقتصرًا على مكونات التصوير البلاغي الكلاسيكي، أو على " التجسيد والتشخيص، ولم يعد مرتبطًا بالأشياء البصرية، بل تعدى ذلك إلى التجريد، من أجل التعبير عن الأحلام والتداعيات التي تراود الذات الشاعرة"[1]. فالصورة بهذا المعنى، وإن كنا نغال بعض الشيء بمثابة مرآة عاكسة لما في النفس من تموجات عاطفية ومكنونات ونوازع، أو قل إن شئت ترجمان الذات عن نفسها وعن العالم بصورتيه الداخلية والخارجية.

إن هذا التنوع والغنى الذي تتسم به الصورة يمتد أيضاً ليشمل مصادرها، فلا تقتصر على توظيف العناصر التراثية على اختلافها ولا على تطعيم القصيدة بالرموز والأقنعة والرؤى والجمع بين المتضادات فقط؛ بل غدت الصورة بوتقة حاضنة لمختلف التيارات والأجناس والفنون والأفكار والمعارف ومرتعًا خصبًا تنمو فيه مرامي الشاعر في أفضل الأحوال وأحسن الهيئات.

إن هذا التوظيف البوليفوني للمتنافرات والرموز والأقنعة طبع الشعر بالغموض الشكلي والدلالي، ولربما تعود طبيعة هذا الغموض إلى التجربة الشعرية نفسها، أو لأنها صورة للحياة المعاصرة بكل تعقيداتها في جديتها وعبثها واختلالاتها، علاوة على أن القصيدة الشعرية في ذاتها صارت تواجه الأسئلة الكيانية المتعلقة بالوجود والحياة العامة، ضف إلى ذلك تعدد التقنيات والوسائل الفنية المتراصة في جسد القصيدة، وسعي الشاعر إلى تحقيق دقيق وشامل لهذا العالم، ومثل هذه المهمة الكبرى صعبة المنال والتحقق في عمل واحد، إذ إن مهمة القابض على المطلق واللامرئي والمجهول ليست بالوظيفة السهلة[2].

على أن الصورة لم تكتفي أثناء تشكلها بالاستعانة بشتى روافد الثقافة والخلفيات المعرفية والحضارية والاجتماعية لدى الذات الشاعرة وحسب، بل استعانت بالواقع المعاش أيضًا، كما أخذت أيضا من الرسم والنحت والتشكيل، ومن التطورات العلمية والتكنولوجية وفنون التصوير والسينما والرقميات، فصارت الصورة الشعرية بفضل هذا التمازج مجالاً حيويا تتراسل فيه مختلف الفنون[3].

إذ مثلت الصورة حاضنة لشتات الأشياء والعناصر والخلفيات والبنيات والفنون والمعارف وتقنيات التكنولوجيا الرقمية ومصطلحاتها للوصول بالفعل التصويري إلى أرفع درجاته وأقصى طاقاته

[1]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، ص 93.
[2]- ينظر: عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ص 72-73.
[3]- ينظر: سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً ، مخطوط، ص 475-476.

لخلق عالم قوامه الخيال الخلاق والكلمات الراقية، لينم هذا الفعل عن ذائقة مبدعة ووعي سليم وذهن متفتق.

زيادة على ذلك كله شملت الصورة ضمن سيرورة تشكلها عناصر أخرى: " كاللون ودلالاته والضوء والظل وسواهما، مما يغني البعد الدلالي والترميزي في القصيدة"[1].

ولم تكتفي بالنسبي فقط، ولا بالحسي وحده، ولا بالجزئي، بل:" اعتمدت المطلق في تكوين الصور والأفكار، ومالت إلى التجريد لتتحد بالمطلق، ولا تنسج بمواصفات الزمان...تهيأت القصيدة لاستثمار الصور الرؤيوية التي تعانق ما فوق الوقائع والتاريخ والزمان والأفكار. إنها لحظة خلق نادرة من لحظات الإبداع التصويري"[2]. إذ انتقلت الصورة الشعرية من محدودية آليات البلاغة الكلاسيكية إلى عوالم أكثر رحابةً واتساعًا من حيث التنوع في الوسائل التعبيرية والجماليات الفنية والطاقات التخييلية والرؤى الشعرية، ولم تكتفي بالجانب الحسي أو النسبي في تناولها للأفكار والمضامين، بل مالت في توظيفاتها إلى التجريد لتتمكن من الإحاطة بمختلف جوانب التجربة الشعرية للذات الشاعرة إحاطة شاملة مستغلة المتاح من إمكانات فنية لتجسيد الرؤيا الشعرية للشاعر.

ولئن كانت الرؤيا أعم من الصورة إلا أنه عبر هذه الأخيرة تقترب الرؤيا من التمظهر وتتخلق كائنًا إبداعيًا في رحم اللغة فتتولد بعدها القصيدة، وإن كانت الرؤيا قفز فوق الواقع وولوج في عالم المتافيزيقا والنبوءة والتصوف، فإن الصورة تعيد مسارها إلى الشعر، وبذلك مثلت الصورة طوق النجاة الذي يستعين به الشاعر لينتقل من أعماق الرؤيا إلى سطح التجربة، ليعيد تشكيل رؤياه بالصورة[3].

من خلال تضافر هذا الكم من التقنيات والأدوات الفنية والتعبيرية لنسج وحياكة الثوب الذي تتموضع فيه الصورة بأنماطها المتنوعة، لأغراض ومرامي شتى كمعاينة الواقع (العالم) وإعادة تشكيله وفق رؤية خاصة، هذا الواقع قد يكون داخليًا نابعًا من الذات الشاعرة بما فيها، وقد يكون هو هذا الكون بما يحوي، أو بسط لطبيعة العلاقة بينهما وإعادة رسم ونمذجة لها وفق رؤية ذات خصوصية مميزة عن طريق اللغة الفنية والخيال الخلاق.

---

[1]- علي حداد، منطق النخل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008م ، ص 105.
[2]- ناظم عودة، جماليات الصورة، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 2013م، ص 174.
[3]- ينظر: عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط 1، 2012م، ص 61-62.

إذ يتيح مساحات تعبيرية وإمكانات هائلة لخلق الأنماط الصورية التي تشكل بدن القصيدة، وهذه الصور " تكتسي واقعيتها من سياقاتها، ومن مكونات عناصرها التي تصبح فيها المسافة بين اللفظ والمعنى هي مسافة توتر، وهي المسافة التي تنجم عن جملة من الإيحاءات والتداعيات القابلة لقراءات وتأويلات لا مجال فيها للحديث عن المعنى الواحد، بل تناسخ المعاني وتوالدها"[1].

فالقصيدة الحداثية مبنية على الانفتاح الدلالي، وتعدد التأويلات، وعلى انتفاء المسافة الفاصلة بين المعنى واللفظ، وعلى التجريب المستمر والتغيير الدؤوب شكلاً ومضمونًا، والصورة فيها لا تكتسي ماهيتها إلا من خلال سياق توظيفها وأبعاد انتمائها وعناصر تكوينها.

إن الصورة الشعرية بإيعاز من المخيلة الخلاقة تقوم بتقويض العالم الكائن وبناء عالم خاص متماثل الأجزاء متناسق القوام متماشي مع ما تمليه التجربة الشعرية بطريقة تجعل من مهمة إدراك الأشياء إمكانية في المتناول، كما تعمل على تحقيق التوازن بين التجربة الشعرية والطاقة التخييلية والرؤيا الذاتية للشاعر.

فالصورة وعبر الفعل التخييلي والكلمة المعبرة تمنح الوجود دلالات خاصة به، وتمنحه سماته المميزة لكيانه، حين تقوم بتشكيله متجاوزةً جانبه السطحي إلى أعمق نقطة فيه، بحثًا عن قيم الطهر والصفاء المغطاة بطبقات من الوعي الزائف والوهم الحضاري الذي أتى على كل القيم، وأشاع معالم المادية والاستهلاكية في كل شيء. إذن؛ الشعر هو بحث عن الصفاء بعيدًا عن المدنية المتجبرة، وعن خبرات فريدة، وسعي نحو اكتشاف المجهول، وتعلم قيم معرفية جديدة ومبتكرة.

والقصيدة الحديثة قائمة على التأمل في كل شيء، وعلى الاستكشاف والغوص في الأعماق، وليس مجرد نقل لما هو موجود، إنها محاولة للتغيير والتحسين والرقي بالقيم الإنسانية، إنها بمثابة جسر للعبور بين الواقع واللاواقع والحقيقة والخيال، وآلية للجمع بين المتنافرات في وحدة قوامها الانسجام والتآلف عبر خلق شبكة من العلاقات الخفية بينها، والراغب في الوقوف على خصوصية الصورة الشعرية ومعرفة العناصر الداخلة في تكوينها، وجب عليه أولا :

– تحديد نوعية المواد المشكلة لجسد الصورة ومحاولة تحديد انتماءها، وبالتالي، معرفة سماتها، وما أضافته على التركيب الجديد من خصوصية وجمالية وإيحاء.

[1]- صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة للنشر، المغرب، ط 1، 1996م، ص37.

– السعي وراء كشف شبكة العلاقات التي يحتويها المتن الشعري والمؤلفة بين مختلف التراكيب والمواد المشكلة لهيئة الصورة كيفما كان نوعها.

– وضعها في سياق التجربة الشعرية الكلي، وتحليلها في إطار الصورة نفسها، لأن كل نص شعري هو عبارة عن متوالية من الصور فكل عنصر منه يقدم في شكل صورة ما كصورة اللغة الشعرية أو صورة الإيقاع مثلًا.

– معرفة الكيفية التي تمظهرت وفقها صور القصيدة الجزئية والكلية، وأي الصور هو الأساس وأيها التابع، ومدى انعكاس ذلك على بنية النص الشعري/ القصيدة وعلى النمط التصويري العام.

– كيفية احتواء الصور للعناصر المختلفة وخلقها ذلك التناغم والانسجام بينها، ومدى عكسها لتجربة الشاعر، وكيفية تأثير ذلك على المتلقي.

يصور الشاعر الأشياء كما يراها ويحسها وفق أنماط وصيغ صورية يحاول أن يؤثر بها على المتلقي ويلقي بضلالها عليه لتحقق التأثير المرجو، ولذلك نراه يسخر كل الوسائل والسبل المتاحة بين يديه لأجل خلق صور تخييلية متكاملة المعالم ومتطابقة مع واقع تجربته الشعرية.

أنماط الصورة الشعرية:

تتجسد الصورة الشعرية المعاصرة وفق أنماط مختلفة باختلاف موادها وطرق تشكيلها وموقعها في البناء العام للقصيدة، ولا تتضح هذه التشكيلات الصورية إلا من خلال وضعها " في سياق كلية التجربة الشعرية، التي يحاول الشاعر إيصالها إلى الآخرين، أي أن دراسة أنماط الصورة الشعرية يتوقف إلى حد بعيد على موضعتها في سياقها الخاص بها."[1].

هذا وتستمد الصورة الشعرية خصوصيتها وسر تألقها من معين الشعر وطريقة تشكلها داخل رحم القصيدة، وكيفية عكسها لبقية المكونات، يمكن القول: هي ذلك المفاعل الذي يمد المحيطين به بالطاقة، وإذا تمعنا في الدراسات المنجزة حول الصورة الشعرية نجدها تنقسم إلى تيارين رئيسين: الأول منهما يركز على الجانب البياني القديم (الصور البلاغية الكلاسيكية)، والثاني منهما يركز على الصور الجديدة من قبيل: (التناصية المرآوية، المشهدية، البصرية، اللمسية، الشمية، المشهدية، السنيمائية، التضادية، الرمزية، الوصفية، الحلمية، الميتاسردية، الومضة، التراسلية، الذهنية، الحسية، الدرامية،

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 28.

التخييلية، الكلية، المفردة، الجزئية، التجريدية...)[1] يخضع هذا التصنيف إلى منظور ورؤية الدارسين وكيفية تناولهم للصورة الشعرية وهي في عمومها اجتهادات خالصة.

هذا ويرى "نورمان فريدمان" أنه " يمكن اختزال التعريفات المتنوعة للصورة إلى ثلاثة تعريفات:

1- الصورة الذهنية

2- الصورة باعتبارها مجازا

3- الصورة باعتبارها أنماطا تجسد "رؤية رمزية" أو " حقيقة حدسية" "[2].

وكل قسم ينطوي على أصناف تحته، فالتصوير البلاغي يشمل التشبيه والاستعارة ..والتصوير الذهني يضم التصوير الحسي بأقسامه وغيرها. ومهما يكن من أمر فهي كلها تصنيفات تصب في حقل التصوير الشعري وما ينبثق منه أو يتصل به، وهي دراسات تهدف إلى الوقوف على طبيعة الصورة الشعرية ونوعيتها والتعمق في كنهها والتعرف على خصوصيتها ومصدرها ودورها وعلاقاتها مع غيرها، تسهيلا للفهم السليم ودعمًا للتأويل الصحيح.

أهمية الصورة الشعرية:

لا تتوقف أهمية الصورة الشعرية عند حدود " الكشف عن المعنى الكامن في ثنايا القصيدة وحسب، بل إنها تبرز لنا أيضا مدى قدرة الشاعر على الخلق والإبداع. وهكذا، تكون الصورة جوهر الشعر وروحه، تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في أعماق الشاعر وتساهم في تقوية المعنى وإظهاره، وتكرس المفهوم المعاصر للشعر، القائم أساسا على التحديد والابتكار"[3].

فبعد أن كانت الصورة في القديم مجرد وسيلة للإيضاح والإبانة والتزيين، انتقلت إلى دور أكثر عمقاً وأصالةً ينزاح عن اللغة العادية إلى الإيحاء والتنويع الدلالي المكثف. كما ساهمت بشكل جد فعال في تثمين وإثراء المركب التخييلي للغة الشعرية، وإظهار مقدرة الشاعر على الخلق والتخييل، وعلى براعته في تفصيل الصور وحياكتها وفق مقاسات وأشكال مختلفة، وبسبب وظائفها وأهميتها عدها العديد من الدارسين جوهر الكتابة الشعرية وعمودها الذي تقوم وفقه.

[1] - جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي، شبكة الألوكة، ط 1، 2014م، ص18. على الرابط: www. Alukah.com

[2]- المرجع نفسه، ص 29-30.

[3]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، ص 91.

كما أنها تشكل معيارا في نظر بعض الدارسين (ثريا ماجدولين) للتعرف على مؤهلات الشاعر ومقدراته الفنية، وعلى التقنيات التي يتوسل بها في صياغة عالمه الشعري لما لها من ثقل كما سبق وأشرنا من قبل.

إضافة إلى ذلك فأهمية الصورة الشعرية لا تتجلى بعيدًا عن العلاقات التي تربطها مع غيرها من المكونات الأخرى المشكلة للبناء الشعري، إذ تعمل كلها في اندغام عجيب، وانسجام مذهل بما في ذلك الصورة التي تتخذ من بقية العناصر أنوية لتخصيب مسار القصيدة وهندسة هيكلها العام.

كما أن مكانة الصورة تتجلى من خلال الدور الذي تنجزه أو الوظيفة التي تؤديها، إلا أن هذه الأهمية التي تعكسها الصورة لا تخول لها أن تستولي على أدوار غيرها ولا أن تتحكم في بقية العناصر وما يتعلق بها. فلكل مكون حيزه، وقد تتشارك معها في أداء وظائف معينة، وربما هذا الفعل يساهم إلى حد ما في إلغاء هالة السيطرة بالنسبة للصورة على حساب بقية العناصر.

ومع فترة ما بعد حداثة تحولت الصورة الشعرية إلى معيار يكشف عن نضج الرؤية أو قصورها أو اضطرابها، ولن يتحقق هذا التصور إلا من خلال الموقع الذي اختاره لها الشاعر سواءً بوعي أو عن غير وعي[1]. فهو يفكر بالصورة ويعبر بها عن طريق اللغة مادة الخلق الأولى، حتى ليجعلنا نؤيد ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن لا تجربة شعرية دون صورة.

ثانيا– الصورة السردية والخصوصية التصويرية:

ركزت الدراسات المنجزة حول مبحث الصورة قديمًا وحديثًا على الصورة الشعرية، وأهملت ما سواها من الأنماط الصورية في الأجناس الأدبية الأخرى، وكأن الصورة حكر على الجنس الشعري دون البقية. يؤكد هذا التوجه ما ذهب إليه "جميل حمداوي" من:" أن البلاغة العربية القديمة، حتى الغربية منها، قد أهملت الصورة في السرد بصفة عامة، والصورة في القصة والرواية بصفة خاصة، ولم تولي لها أهمية كبرى كما فعلت مع الصورة الشعرية"[2].

[1]- ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط، ص44.
[2]- جميل حمداوي، الصورة الروائية أو المشروع النقدي الجديد، السبت 7 كانون الأول، ديسمبر 2013م، ديوان العرب.fille://h:/ 5648li% b5 nnn/nouveau dossier

ويضيف قوله:" وإن تم ذلك فمن خلال جزئية محدودة من خلال ربطها بالصورة الشعرية أو الصورة البلاغية حيث بقيت هذه الأخيرة هي المسيطرة وظلت مرهونة بالجانب الشعري لأمد طويل تصنيفا وتعريفا وتمثيلا"[1].

لم يخرج تناول الدارسين لمبحث الصورة عن دائرة الشعر أو البلاغة، فقد عدوا التصوير خاصية منوطة بالشعر ومقتصرة عليه، وحتى ما تم دراسته من النصوص السردية لم يبتعد عن هذا التوجه، وبالتالي، تعرضت الأجناس الأخرى للتهميش والإقصاء.

يقول "شعيب حليفي":" إذا كانت مباحث بلاغة الصورة قد اجتهدت في تحليلاتها انطلاقا من نصوص شعرية مع إهمال للنصوص السردية، فإن الدراسات الحديثة اتجهت للتنقيب عن الصورة في الرواية بشكل مباشر أو عبر قنوات أخرى ترصد التطور الروائي من خلال اللغة والمتخيل عموما"[2].

غير أن عملية نقل " البحث من مستوى بنية الصورة الشعرية ووظائفها إلى مجال جنس غير شعري بالمفهوم الصارم للشعر. وبدهي أن تكون النقلة محفوفة بالمخاطر نظراً إلى ضآلة الإرث النقدي المواكب للصور غير الشعرية. ومع ذلك فهي خطوة حاسمة لإخراج الأسلوبية المعاصرة من مأزقها"[3].

وتعد أعمال"أنقار" بمثابة دعوة للباحثين للخوض في هذا المجال، كما مثلت أعمال تلامذته تراكمًا معرفيًا وتنوعًا في الطرح والتناول، إذ لم تتوقف عند الرواية، بل انتقلت لتشمل أجناس سردية أخرى من قبيل: (القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والمسرحية).

و"أنقار" وهو يؤسس وينظر للصورة الروائية أو السردية الموسعة يبدو على وعي تام بالمخاطر والمنزلقات المحيطة بهذا التصور، وما يرافق هذه النقلة النوعية من جنس أدبي لآخر.

وليس من السهل بين ليلة وضحاها إقناع العقل النقدي العربي بضرورة تغيير المفاهيم والتصورات المتعلقة بهذا الجانب، إذ إن مثل هذه المفاهيم تجذرت في الذاكرة النقدية منذ سنين طويلة حتى تحولت إلى عقيدة لا يجب أن يحيد عنها الباحث.

وهذه الدعوة تحتاج إلى تضافر الجهود والدراسات في هذا الشأن واستمرارها، فهي ما تزال بكرا، وما أنجز ليس كافيا بعد ليؤسس الأرضية الصلبة والجانب النظري والمنهجي.

---

[1]- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، مطبعة بني أزناس، منشورات الزمن، سلا، ع: 41، 2014م، ص 10.

[2]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، ص52.

[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص25-26.

ولعل عدم اهتمام الدارسين بالتصوير الفني في الجانب السردي يرجع إلى أسباب ذاتية وأخرى ثقافية[1]، ومعرفية. ومن أجل ذلك يرى "محمد أنقار" أن" الوقت قد حان كي تتبوأ بلاغة "الصور السردية" مكانها المناسب في ميدان النقد الأدبي، وتلملم نتائجها المتناثرة، وتجلي علاقاتها المبهمة مع الأجناس ونظيرتها، وتنتظم رسميا، بفعالية، في سياق الإنشائية المعاصرة."[2].

وقد بدأ الاهتمام بالتصوير الفني في الأجناس السردية، رواية وقصة قصيرة وقصة قصيرة جدًا متأخرا كثيرًا مقارنة مع الشعر، ويعد هذا القول بمثابة تبشير بميلاد هذا الصنف من الدراسات في الوطن العربي، وإعلان ودعوة للدارسين للاشتغال بالتصوير السردي نظرا لما يحفل به هذا الحقل من مكونات وسمات نابعة من خصوصية الجنس من جهة وما يعكسه نتيجة تلاقحه مع باقي الأجناس والفنون، على أن مثل هذا الطرح يلفه الكثير من الغموض الذي يحتاج إلى التجلية والتوضيح، وإلى مجهودات مضاعفة ومتواصلة لإرساء مفاهيم وتصورات جديدة غير معهودة من قبل على الساحة النقدية العامة والروائية خاصة.

كما أن الحديث عن مطلق الصور السردية سيشوبه الإطلاق والعموم، ولتخلص من هذا المأزق وجب:" تخصيص الكلام عن الصورة في نسقها النوعي (رواية- قصة- قصة قصيرة- خرافة- مقامة...)، بحيث تغدو النتائج آنئذ ملزمة لنوع سردي بعينه"[3].

إذ الخصوصية التصويرية تختلف من جنس لآخر حيث تخضع للمكونات والسمات المراد دراسة التصوير ضمنها، يقول "شعيب حليفي":" إذا كانت مباحث بلاغة الصورة قد اجتهدت في تحليلاتها انطلاقا من نصوص شعرية مع إهمال للنصوص السردية، فإن الدراسات الحديثة اتجهت للتنقيب عن الصورة في الرواية بشكل مباشر أو عبر قنوات أخرى، ترصد التطور الروائي من خلال اللغة والمتخيل عموما"[4].

مِثلُ هذا الحصر لا شك سيؤدي إلى نتائج أقرب إلى الموضوعية والدقة وإلى جوهر الجنس الأدبي الذي تنتج ضمنه الصور المدروسة.

[1]- ينظر: محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 11، ع: 04، شتاء 1993م، ص35.
[2]- ينظر: المقال نفسه، ص15.
[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص15.
[4]- شعيب حليفي، مرايا التأويل ، ص 52.

غير أن المجال الذي تحقق فيه الصورة السردية وجودها و"خصائصها الحقيقية هو البلاغة بمفهومها الواسع. فهي تلتقي مع مفهوم الصورة (figura/figures)من حيث هو محسن بلاغي، أو معطى جمالي دال على انزياح فني، أو مع المفهوم الشامل للصورة اللغوية حينما تفيد التشابه أو التماثل أو المقارنة أو سائر الوظائف الاستعارية"[1].

تمثل الصور البلاغية القاعدة والمرتكز الذي عليها التصوير السردي، فقد تكون تحت أي لون من ألوانها الصورية وذلك تبعاً لعملية الخلق والتشكيل، إذ يرى "أنقار" أن " الحدود اللغوية والدلالية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في ثوابت الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي"[2].

تقوم الصورة الروائية (السردية) كمثيلاتها على مبدأ الحسية لكن ليس بالمقدار الذي تصبح فيه جوهرها، وعلى جانب هام من التخييل والحضور الذهني للمتلقي الذي يعاين الواقع والوجود في ثناياها.

وما مقولة "الصورة السردية" بحسب "شرف الدين ماجدولين" " إلا مغزى التمييز عن ما سواها من أصناف الصور؛ في الشعر والنثر الفني، والمسرح، ...وغيرها من ضروب التأليف اللفظي. إذ إن الصور لا تكتسي دلالتها الجمالية والبنائية، ووظائفها التعبيرية والتأثرية إلا في استنادها إلى مرجعية جنسية ظاهرة، أو اتصالها بمعين بلاغي نوعي، هو العماد في تبيين أوجه الأداء والتنامي الصوريين في نص روائي أو قصصي أو مقامي أو سير ذاتي أو سينمائي..."[3].

ومعنى هذا القول: إن الصور لا تتمايز فيما بينها من حيث التشكيل والسمات الجمالية والوظيفية إلا حين استنادها إلى مرجع ما ومحدد بلاغي نوعي، فلكل جنس أدبي خصوصية لا تتوافر إلا له ومن خلاله، حيث تلقي سمات كل جنس بظلالها على الصور المنتجة.

وتسمح متابعة " أوجه المغايرة والانسجام بين تشكيلات الصور، في مجموعة محددة من الأجناس السردية، التي تحيل على مرجعيات بلاغية متباينة، في الآن ذاته الذي تكون منتشرة على نطاق واسع في المتن السردي المعاصر، وفي التحام الصور بالقيم البلاغية لهذه الأجناس تنتج متنوعات صورية محكومة بالمغايرة التخييلية، والاختلاف النصي"[4].

---

[1]- محمد أنقار، المرجع السابق، ص 16-17.
[2]- المرجع نفسه، ص 19.
[3]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431ه- 2010م، ص10.
[4]- المرجع نفسه، ص11.

ويرى "أنقار" أنه لكي تتم دراسة أي صورة على الوجه السليم والدقيق لابد من تصنيفها إلى الجنس الأدبي الذي نود مقاربتها ضمنه، فالصور كون منفتح يضم تحت ثناياه الكثير من الآليات الفنية والطاقات الدلالية والجمالية، والصورة السردية تستقي "بعض حدودها العامة من اللغة والفن والفلسفة والبلاغة، وبعضها الآخر من مجالات الحسية والتخييل والتلقي"[1].

لا تتحدد خصوصية الصورة السردية فقط في طبيعة الجنس الذي تنتمي إليه، وإنما في شبكة العلاقات التي تنسجها مع غيرها، حيث يكسبها هذا التفاعل، وهذا التمازج ثراءً دلاليًا وإشعاعًا جماليًا، وما هذا إلا دليل على مدى مرونة النص السردي ومدى قابليته للاندماج والاستيعاب، ففي النهاية هو نص تخييلي في كثير منه يقوم من خلاله المتلقي بعملية إنتاج وتمثل هذه الصور وتذوقها وتأويلها.

والتصوير السردي غير نظيره الشعري، فميدانه أرحب وأشمل وأكثر انفتاحا ومرونة، ومثل هذا التنوع والتفاعل الشمولي والاستيعاب الغير محدود، يمنح هذا النوع من التصوير خصوصية لا تتوفر في غيره من الأجناس الأخرى الغير السردية.

إذ إن التصوير " عملية إبداعية خلاقة تضفي على الموضوع المصور وأوصافه وملامحه وتفاصيله، حرية الإضافة إليها أو الحذف منها، وكذلك حرية التعديل والتغيير وفق إرادة المصور المبدع ومشيئته ورغبته، وبما يتوافق مع أهدافه ويتواءم مع غاياته: شكلية كانت أم موضوعية، جمالية أم فكرية، مادية أم معنوية"[2].

وربما قد نغالي إن قلنا: إنه بدون حضور هذا المكون الهام والمؤثر في ثنايا النصوص الإبداعية تصبح مجرد جماد لا حيوية فيها ولا جمال فتبدو كقوالب لغوية دالة لكنها مشوهة جماليًا وفنيًا. و"بدون التصوير يصبح التعبير جامدا، ضعيف التأثير، بعيدا عن الجمال"[3].

والتصوير في السرد كما في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى لا يقوم على ما هو محسوس فقط، بل يتعداه إلى المجرد وهو ما يفسر قيام" الأسلوب التصويري على لغة البصر والبصيرة، لذلك كان يعكس دلالات الحسن والمعنى"[4].

---

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص15.
[2]- يونس عيد سعد، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ، عالم الكتب، ط 1، 1427 ه-2006م، ص123.
[3]- نوال علي عبد الرحمن خضر، صورة السماء والأرض في القرآن الكريم (دراسة بلاغية)، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، إشراف: د/ خليل العودة، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2011م، ص129.
[4]- عبد الله محمد صادق حسن، جماليات اللغة وغنى دلالاتها، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1993م، ص246.

ويمثل التصوير جوهر التعبير الفني، فيه من الخيال الموحي، والعاطفة الأخاذة التي تنعكس على النص إشعاعًا وجمالًا، والكاتب في عملية إبداعه لا يستعين بالأنماط البلاغية المعهودة وحسب، بل نجده في عملية بحث مستمر عن أنواع وتقنيات جديدة، يتوسم بها لتشكيل صور جديدة لإخراج نصه في أبهى حلة ما أمكنه ذلك.

ومن مفاهيم التصوير الفني أيضا "أن يؤلف الأديب بين الأشكال والمعاني تأليفا فنيا يكون منها "صورة" تشترك في رسمها كل كلمة وكل عبارة يتضمنها الأسلوب، وأنت تستطيع أن تفهم أن إخراج العمل صناعة خاصة لا توجد في سائر الأساليب الأدبية. فليس يكفي تكوين صورة من الأسلوب أن يكون هذا الأسلوب حافلا بالخصائص الفنية التي تتعلق باللفظ والمعنى والعبارة، بل لابد من طريقة خاصة للتأليف بين تلك الخصائص حتى تستطع أن تكون ما نسميه "صورة""[1].

معنى هذا؛ أن الصورة ضرب من الصناعة والتركيب الفني والمزج بين الوحدات المكونة للصورة؛ لأن التصوير نوع خاص من الكتابة الأدبية، له أصوله وتقنياته التي يسير عليها، وما كل تعبير يعد تصويرًا فنيًا مهما بلغت درجته من الإتقان، إذ قد ينشأ الأديب كلامًا على درجة من الجمال والتألق ومع ذلك يكون خاليًا من أي تصوير فني. حيث إن هذا الأخير يتوسم بعدة آليات ووسائل كل منها تطبع بسمات معينة تختلف بحسب التقنية الموظفة.

ولفهم الصورة السردية أكثر، والتعرف على طبيعتها وجب الإحاطة بكل ما يتعلق بها لتكوين رؤية شمولية تقريبية حتى يتكون لدينا وعي بما نحن بصدد تناوله عن سابق معرفة ودراية وليس فقط مجرد محاولة لولوج عالم مجهول دون تخطيط أو احتراز، وليس ممكنًا في المقابل فهم الكتابة السردية النسوية الجزائرية دون استدعاء الصورة؛ لأنها مفتاح فك الشيفرة في الإبداع السردي النسوي في نظرنا، وقد نالت حظا وافرا من الاهتمام والدارسة خاصةً ما تعلق بالجانب الشعري حيث تعددت المفاهيم والآراء، لذا تتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة في هذا المبحث المتعلق بالتصوير السردي نجملها فيما يأتي: ما حدود الصورة السردية؟ وما مكوناتها؟ ثم ما طبيعتها ؟ وما الأنماط التي تعكسها ؟ وما هو مفهوم الصورة السردية الكلية؟ وما الوظائف التي تؤديها الصورة السردية؟ وما المقصود بالتصوير اللغوي؟ وماذا يضيف التداخل بين الصورة السردية والأجناس إلى النص السردي؟ وكيف تتشكل مكونات التصوير السردي؟

[1]- عبد الخالق العصار، التصوير الفني وأسباب قوته وضعفه في أعمال الأدباء، السبت 12مارس، 2011م. عيون.http//:www.google.com أخر زيارة: 02-03-2018م، 10:20.

حدود الصورة السردية:

للوقوف على ماهية الصورة السردية، ومحاولة رسم معالمها، وتحديد مفاهيم تقريبية لها وفق تصورات منظريها وجب النظر إليها داخل حدود النص السردي المنتجة ضمنه وليس خارجه؛ ذلك أن لكل جنس بنيته التكوينية وخصوصيته النوعية، و"محمد أنقار" رائد مشروع الصورة السردية لم يقف على مفهوم محدد وصارم لها، وما جاء به هو مجرد إضاءات تنير درب الباحثين من بعده، وهي محاولة موفقة إلى حد ما وجهد نوعي ومميز، يرى" عبد اللطيف الزكري" أن مفهوم الصورة السردية " مزال قيد التبلور والتشكل"[1]. حيث إن ما تم إنتاجه من دراسات في هذا الصدد لا يخرج عن الدائرة التكرارية لمقولات لمحمد أنقار، فهذا الأخير نفسه يؤكد أن "هذا الحد لن يكفي لتقديم الصورة الروائية في شكلها النهائي والمقنع ما دام التراكم النقدي في هذا الصدد لا يزال متسما بالتقصير"[2].

فكما سبق وقلنا: إنه ولمحاولة إقامة مفهوم تقريبي للتصوير السردي وجب مراعاة مختلف العلاقات التي تقيمها الصورة السردية جزئية كانت أم كلية مع مكونات البناء الفني لجنس سردي ما راوية كان أم قصة، وأيضا مراعاة العلاقات التي تربطها مع غيرها من العناصر التي تنفتح عليها من باقي الحقول والفنون الأخرى.

والصورة عند "محمد أنقار":" إجراء لغوي، ووسيلة فنية وغاية ونسق من بلاغة النثر، كما هي مستند إنشائي يتجاوز كل من مبدع الرواية وناقدها، ولا تمثل هذه الملامح حدودًا مطلقة للصورة، بل تؤمن إلى بعض خصائصها البعيدة فحسب، لأنه من الصعوبة بمكان تعريف الصورة الروائية مثلما هو صعب أيضا تعريف الصورة الشعرية"[3].

يمكن القول: إن الصورة السردية تمثل الأداة والوسيلة والغاية والنسق جميعًا ممثلة بذلك بلاغة النثر، وهي في الآن نفسه نص تخييلي إبداعي ينتجه المبدع ويتلقاه القارئ ليعمل فيه

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية بين النظرية والتطبيق، ص57.
[2] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص74.
[3]- المرجع نفسه، ص31.

مشرط التحليل ومنظار التأويل، ولا يمكننا أن نصوغ ببساطة مفهومًا لهذه الصورة، فحتى الصورة الشعرية لم تسلم من الوقوع في مطب الخلخلة والاختلاف والفوضى المصطلحية والمفاهيمية.

والصورة السردية هي" نتاج ثري لفعالية الخيال الخلاق الذي لا ينقل الواقع كما هو، وإنما" إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة. وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل"النسخ" للمدركات السابقة وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة... وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورًا بصرية فحسب؛ بل تثير صورًا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[1].

فالخيال من هذا المنظور هو أساس الصورة؛ ونقصد به الخيال المبدع الخلاق، وليس الثابت الذي يقتصر فقط على نقل ونسخ أو تمثيل الواقع كصورة فوتوغرافية ساكنة لا حياة فيها، إذ الصور ليست قوالب جاهزة تصب فيها سوائل المعاني فتتخذ شكلها، بل هي حواضن للمعاني المتقاربة والمتباعدة والمتآلفة والمتنافرة، وهنا، تبرز قدرة الصورة في إعادة صياغة تفاصيل الواقع وفق منظور مغاير لما هو كائن عيانا، وهي في ذلك لا تكتفي بالجانب الحسي فقط، بل تنفذ إلى أعماق الذات فتطرحها ماثلة أمام المتلقي فيتلقفها صورًا شاخصة أمامه.

ويضيف "أنقار" إلى ما سبق قوله:" هي في هذا السياق نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثربولوجية، والإثنية، جمالية في

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983م، ص 309-310.

وظائفها مثلها مثل سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل ذلك هي إفراز خيالي"[1].

ويعني هذا؛ أن الصورة تنقل الواقع كيفما كانت نوعية النقل بأبعاده ومعطياته وجزئياته عن طريق اللغة، فالصورة تتراوح بين معاني عديدة منها: النسخ والتشكيل والتأليف بين المتنافرات، وهي تعني في أبسط معانيها اللغوية الشكل والمادة والنوع والصفة، وهي ذات منزع عقلي من مهامها التمثيل، كما تتمتع بالتنوع في قوالبها مثلها مثل الفنون التشكيلية والنحت والتصوير بفروعه، وهي عميقة في امتداداتها تعكس طاقات جمالية وإيحائية، وهي تارة حسية، ونتاج تخييلي.

أما "شرف الدين ماجدولين" فيعرفها بقوله:" انجاز لفظي، ممتد بين الظاهر والمجرد، ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي، ومنه إلى الأخص الروائي والقصصي والسير ذاتي والمقامي ...فهي صور ذات صوى بلاغية قابلة للقياس والتبيين في اتصالها بماهية اللفظ، أو في ارتباطاها بآلة المتخيل"[2].

كما يعرف "ماجدولين" التصوير السردي بقوله:" يخيل إلي في كثير من الأحيان أن التصوير الروائي ليس شيئًا أخر إلا امتلاك القدرة على حبك الصلات الذهنية بين مواقف وحالات إنسانية، تحدث في سياقات ملتبسة، ثم امتلاك المهارة في استخلاص الأثر الصوري الواصل بين تلك الحالات والموحد لظلالها، بحيث لا تبقى مجرد تفاصيل حياتية متباعدة، وإنما تضحى تنويعات على مغزى جوهري في الوجود"[3].

في حين يتحدث "جميل حمداوي" عن صعوبة صياغة مفهوم للصورة السردية، لذا نجده يحاول تحديد مفاهيم تدور في سلك هذا النمط التصويري يقول في أولى هذه المعاني:" يمكن تعريفها-أي الصورة- على أنها نقيض لكل من الصورة الشعرية والصورة التشكيلية

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص20.
[2]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 10.
[3]- المرجع نفسه، ص60.

والصورة الفنية الدرامية والسينمائية. ومن ثم، فالصورة السردية، هي صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية، ومن ثما يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور التي نستنبطها من داخل النص السردي"[1].

وفي موضع آخر يعرفها بقوله:" هي تلك الصورة التي ترتبط بالسرد، سواءً أكانت رواية أم قصة أم قصة قصيرة، وهي تصوير لغوي تخييلي وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مجموعة من السياقات، مثل: السياق الذهني، والسياق النصي، والسياق اللغوي، والسياق البلاغي، والسياق الأجناسي النوعي"[2].

ويضيف أيضًا قوله حول الصورة بصفة عامة:"ومن المعلوم، أن الصورة أفضل من الكلمة على مستوى التبليغ والتواصل والإفهام. أضف إلى ذلك أن الصورة قد تنقل العالم بإيجاز وإيحاء واختصار، أو قد تنقله مفصلًا واضحًا وجليًا."[3].

يعني هذا؛ أن الصورة لها من السمات ما ليس لغيرها، فما تراه عين المتلقي أحيانا أبلغ تأثيرا من الذي يسمعه أو يقرأه، كما أن لها القدرة الفائقة على النقل والتفصيل والتكثيف والاختزال والإفهام بحسب رغبة المبدع وحاجته. إذ تأتي الصورة كبديل حين تعجز اللغة عن الأداء في بعض السياقات والظروف، ولكن هذا لا يعني أنها كل شيء، فأحيانا تقف الصورة – البصرية- عاجزة عن تبليغ محتواها للمتلقي الذي يقف حائرًا أمام هذا الإلغاز أو الرسالة المشفرة لا يقدر على فك كنهها ومعرفة محتواها فتتدخل اللغة لتلعب دور المفسر والمكمل للناقص.

والصورة السردية تخضع بعدها " صورة أدبية لسلطة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه

[1]- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة... نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، شرفات، منشورات الزمن، مطبعة بني أزناس، سلا، ع: 41، 2014م، ص 15. بتصرف.
[2]- جميل حمداوي، بلاغة السرد... أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الألوكة، 2013/12/24م-1435/02/20ه. أخر زيارة: 12-02-2017م، 08:00.
[3]- جميل حمداوي، بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، أدب الفن مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل أشكال الكتابة الإبداعية، 11-12-2013. info@adabfan.com أخر زيارة: 12-02-2017م، 08:00.

واشتغالها وفق طبيعة مكوناته وسماته، وخصائصه في التصوير والتمثيل"[1].

و هي كظاهرة " أسلوبية لا تخرج عن نطاق سلطة الجنس الأدبي الذي تشتغل داخل حدوده المعلومة"[2]. فالصورة ككينونة وجودية ظاهرة أسلوبية، تخضع بشكل صارم لمنطق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، ولا تخرج عن إطار قوانينه ولا عن حدود تكوينه الخاص.

فتمظهر الصورة" كمكون أسلوبي في كل من الشعر والرواية، مثلا، ينطوي على كثير من الأبعاد والدلالات، كما أن طرائق تشكله واندغامه في هذا الجنس أو ذلك يستدعي أكبر قدر من الإنصات[3]. يقول "صلاح فضل":" لكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشتمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية"[4].

يضيف "أنقار" فيما يخص حدود الصورة السردية من حيث هي" مظهر أسلوبي، تعبير نسقي عن التماثل البلاغي المتجذر في السياق الكلي للمتن". فهي أي الأدوات البلاغية جزء من العملية التصويرية اللغوية في السرد، ولكن هذا التصوير يتمايز عنها جوهريًا رغم افتقاره إلى سمات التكوين النصي النوعي.

والتصوير السردي كيفما كان نوعه أو الجنس الذي يتم في إطاره قبل ذلك:" تمثل ذهني وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في "فعل القراءة" بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها بعض"[5].

---

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط، ط 1، 2012م، ص8- 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 8.

[3]- ينظر: عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية بين النظرية والممارسة، ص35.

[4]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ط1، ص 296.

[5]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص74.

يقول "محمد أنقار":" من هنا نرى أن كل تحديد صارم للصورة الروائية لا يمكن تحققه إلا بالكشف عن مجموع الطرائق التي يمارسها الوعي لتمثل الصور من خلال العناصر الجمالية من لدن المبدع في كل متن روائي"[1].

ويضيف" غير أن هذا الحد لن يكفي لتقديم الصورة الروائية في شكلها النهائي والمقنع مادام التراكم النقدي في هذا الصدد لا يزال متسما بالتقصير "[2].

فصياغة مفهوم دقيق وشامل لهذا النوع من الصور من الصعوبة بمكان مادام الاشتغال عليها في بداياته وإن لمسنا نوع من تزايد الاهتمام والعناية، وتوالي المصنفات النقدية التنظيرية والتطبيقية مؤخرا من لدن نقاد حلقة "تيطوان"، إلا أن مثل هذا التحديد النهائي ما يزال بعيدًا عن المتناول بسبب حداثة عهدنا بهذا المبحث ضمن إطار النقد الروائي العربي.

مكونات الصورة السردية:

إن محاولة التعرف على العجينة التي تكون شكل الصورة السردية يتطلب أولاً؛ التمعن في ماهية الصورة وخصوصيتها، وإعمال مشرط التفكيك للتعرف على المواد الأولية الداخلة في تركيبها. فبالإضافة إلى اللغة وهي المكون الأساس نجد السرد، والتخييل، والحوار، والوصف، والرمز، والتشخيص، والتجسيم، وإمكانات التصوير البلاغي، وعناصر أخرى تساهم في رسم الطابع الخصوصي والتكويني للتصوير السردي. يمكن القول وربما نغالي في ذلك إن: " كل كلمة وكل جملة في الصورة تغدو بمنزلة الدليل التطبيقي على أصالة الفكرة التي يصبو إليها التصوير"[3].

فكل جزئية من العمل السردي هي بمثابة صورة من نوع ما، يشير "فيلب هامون" إلى" أن كل ما يتعلق بالحيل التي يستخدمها الكاتب (الروائي) أو الراوي الذي ينوب عنه لعرض الشخصيات وترتيب الزمن وتحديد زاوية النظر إلى كل شخصية، والقطع الزمني،

[1]- محمد أنقار، المرجع السابق، ص 74.
[2]- المرجع نفسه، ص 74.
[3]- محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية " نقطة نور" لبهاء طاهر ، مؤسسة الانتشار العربي، الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2008م، ص16.

وتوزيع الأدوار العاملية، والسكونية أو تغيير الصفات والأسماء والطباع السيكولوجية لدى الشخصيات، ثم ما يتبع ذلك من تسلسل منطقي للمتواليات وترصيعها، وتبادلها، كل هذه الوسائل والحيل يعتبرها" هامون"صورًا أساسية أسلوبية لتنويع الكتابة الروائية"[1].

فكل التقنيات الحكائية، وجل عمليات التنويع والتوزيع في الكتابة السردية عامة والروائية خاصة، هي نفسها صور أو تدخل في صميم المكونات السحرية التي تتألف منها الصور السردية، وذلك بحسب رغبة المتلقي، وهذا ما يفرقها عن مثيلاتها في الأجناس الأخرى.

كما أن الجانب التخييلي يمثل أيضًا سبيلًا لا يستهان به في تحفيز المصورة اللغوية "كونها الوسيلة الأولى لاستيلاد الصور السردية والقناة الدافعة للقول بأساليب شتى"[2].

فالتخييل هو أحد أهم مكونات التصوير السردي، وأحد التقنيات الرئيسة في خلق الصور وتنويعها وتنضيدها، ومخزون لا ينضب من الصور، يلجأ إليه الكاتب في كل وقت كلما كان في حاجته، يستلهم منه ما شاء من التصاوير والتراكيب والقوالب الصورية.

وفي حقيقة الأمر، ليست الصورة في النص السردي:" تكوينا متحققا خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضويًا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي"[3].

ولا يمكن تلمس وجود للصورة السردية خارج حدود الجنس السردي الذي تتشكل ضمنه إذ تلبس لبوسه وتخضع لشروطه، فهي صورة لأحد مكوناته أو صورة كلية لكامل البنية النصية السردية، ولا تقتصر على الجانب البنائي، بل تشمل أيضا البنية الذهنية، والانطباع النفسي.

---

[1]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط 1، 1989م، ص 80.

[2]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، ص46.

[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 31.

وتتداخل مع وحدات البناء النصي السردي، وترتبط معها بعلاقات وشيجة إلا أن " هذا التماهي لا يمنع عزل الصورة بمفردها إذا اقتضت المقامات والسياقات ذلك"[1]. فانصهار الصورة السردية مع مكونات البناء السردي، ضرورة حتمية تفرضها عملية الخلق أولا، وعملية الدراسة النقدية ثانيًا، وتعمل هذه الصورة على إبراز ملامح وسمات العناصر المشكلة للعمل السردي وتبيان طبيعتها ودورها في العملية التصويرية.

وليونة الصورة السردية تجعلها في غنى عن غيرها من المكونات الأخرى متى اقتضت الضرورة ذلك، كما تمنحها قدرة الاندماج أيضًا دون وجود خلل، فهي قد تكون جزئية تشمل أحد عناصر البنية الفنية للنص السردي، وقد تكون كلية تجمع كل النص تحت لوائها.

ويمكن القول: إنها تعمل على إبراز العناصر المشكلة للجنس السردي، وذلك برسم ملامح وسمات تلك العناصر، حيث يهدف التصوير السردي إلى تقريب المعنى أو صورة موضوع الحكي لذهن المتلقي من خلال تقريب هذا الأخير من "المتخيل الحكائي"[2].

ولا تتحقق الصورة السردية من خلال " موضوعها فقط، أو بدائرة دلالاتها، بل من خلال الشروط المتحكمة في مجموع توجهها السردي. ويعد التوتر أحد تلك الشروط بما له من قدرة الاستحواذ على المتلقي والإيحاء له بالخطاب المزمع إيصاله من خلال لعبة السرد"[3].

حيث تمثل النصوص السردية توزيعًا متناغمًا ومنتظمًا للتوتر بفعل الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وخلخلة النظام الزمني. ومادامت الصورة مكون يتوزع على كامل بنية النص السردي رواية كان أم قصة، فإن هذه السمة ترافقها.

والصورة السردية " ليست تكوينا سرديًا مجردًا، بل هي أيضًا نسق من المجاز خاصة في بعده التماثلي. ومن هنا تصبح الإمكانات البلاغية وسائل إجرائية مسعفة على تقنين الجانب التشبيهي من تلك الصورة وتأطيره"[4].

---

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 50.
[2]- المرجع نفسه، ص 50.
[3]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص37.
[4]- المرجع نفسه، ص 52.

ولا تنحصر الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن موضوع ما في كونها تصور ذهني، أو تماثل لحقيقة من حقائق الحياة، بل تتعدى حدود المجاز لتشمل كل الأدوات البلاغية التي تتحول إلى أدوات تساعد على كشف الجانب التشبيهي من هذا النمط التصويري وتحديده.

والصورة السردية توظف الصور البلاغية بعدها واحدة من الإمكانات التصويرية المتعددة التي يوفرها فضاء الكون السردي المنفتح على مختلف الأجناس والفنون والتيارات بفعل التجريب الذي أتاح هذا التلاقح النصي وباركه، إذ لم يقتصر الأمر عند هذا الحد وحسب بل تخطاه إلى تلك القدرات التصويرية الخاصة بذات الكاتب وطريقته في تشغيل الكاميرا اللغوية، وتفعيل آليات التركيب والمونتاج ضمن حدود التشكيل النصي.

فالصور البلاغية في النص السردي كيف ما كان نوعه رواية أم قصة... " تعمل في التحام تام بهذه السياقات جميعها، ويكسبها هذا الالتحام خصوصيتها وتميزها عن مثيلاتها من الصور البلاغية المدرجة في أجناس أدبية مغايرة"[1].

كما مكن" التوظيف المكثف للبلاغة، بكل فروعها، الشكل المفتوح للرواية من التوغل في علوم ومباحث، للمساهمة في الخرق والتجريب والإبداع. ومن التقاط اشتغال الصورة كبعد جمالي متشكل من كل المعطيات اللغوية، ومن بلاغة الوعي واللاوعي الفردي والجمعي. مما جعل عددًا من الباحثين والأدباء يجدون صعوبة ومآزق بخصوص تحديدات مفهوم الصورة في مبحث البلاغة والشعرية"[2].

ما ساهم في بلورة بلاغة سردية جمالية منفتحة" تحتفي بمتخيل الصورة عبر سيرورة الخلق بإبدالات وتشابهات في بنيات لغوية وترميزية تستطيع تحقيق تعبيرات استيتيقية منفتحة على آفاق تأويلات إحالية، ضمن المساحات البارزة لمتخيل الصورة ببلاغاته، باعتباره أثرًا يرسم للدلالة مساراتها المتحولة"[3].

[1]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص137.
[2]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، ص 47- 48.
[3]- المرجع نفسه، ص46.

تكمن أهمية خلق مثل هذا الكون الصوري القائم على مختلف التشكيلات التخييلية والترميزية والإحالية وفق بنيات لغوية في كونها الوسيلة الأولى التي بها تتحقق عملية استيلاد الصور، والقناة التي عبرها تتركب هيئات التعبير بأساليب متنوعة، مكن كل ذلك من تأسيس بلاغي جديد منفتح يقوم على الحوارية الجمالية[1]، والتراسل الأجناسي، والتعدد الدلالي، والثراء الصوري.

ومن بين الإمكانات التي تتيح تحقق الصورة السردية، تداخل المكان والزمان، إذ يرى "عز الدين إسماعيل" في سياق حديثه عما يميز نمطي التصوير القصصي في ضبط علاقة هذين المكونين. فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره، ويستطيع متابعة الحركة فيه، قد يساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية. غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركا(أو المكان متزمنا)، أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية، لا يتفق مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه التصوير السردي"[2].

ويمكننا أن نضيف في هذا السياق قول"سيزا قاسم" حول ما يميز الشعر عن النثر في رأيه مما يفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية في الأدب العربي:" فالتصوير في الشعر لا يخضع لعنصر الزمن. بينما التصوير في النثر يركز على الحركة"[3].

ولسنا ندري لما ركزت "سيزا قاسم" على الزمن كعنصر فارق دون غيره من العناصر الأخرى، رغم أن هناك العديد من السمات والمكونات الفارقة بينهما تعمل على حفظ الهوية الخصوصية الجنسية لكليهما.

[1]- التي تقوم على مختلف التشكيلات والعناصر والسمات التي تتشارك كلها لعكس جمالية بوليفونية متعددة الزوايا والأوجه والأبعاد.

[2]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ص 168.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، جمعية القراءة للجميع، القاهرة، 2004م، ص 168.

ولنأخذ مثالًا عن نوع من التصوير السردي ممثلا: في التصوير الروائي الذي يوظف "الإمكانات التصويرية التي توفرها مكونات الجنس الروائي، أو على الأقل بعضها. فالرواية تصور بواسطة الشخصيات والأحداث والمشهد والسرد والفضاء...وبذلك يتميز التصوير الروائي عن التصوير الشعري- على سبيل المثال- لأن هذا الأخير يفتقر إلى هذه المكونات ويوظف مكوناته الذاتية الخاصة"[1].

يوظف كل نمط تصويري إمكانات وطاقات الجنس الذي ينتج ضمنه، ويصطبغ بصبغته، فالتصوير السردي روائيًا كان أم قصصيًا يعكس أحد مكونات البناء الفني أو البنية كلها، مع اختلاف في طبيعة هذا التصوير من جنس لآخر.

إذ أصبحت الحاجة ملحة لتصنيف التصوير إلى أنماط وسمات حسب طبيعة الجنس الأدبي " فقوانين الصورة في الرواية وبنيتها ووظيفتها ليست هي نفسها في الشعر، إذ لكل منهما تمظهراته المغايرة في مجالات الدينامية والإيقاع والتوتر"[2].

ولا وجود للصورة السردية خارج بنية النص السردي الحسية منها والذهنية، حيث ترتبط بالشخصية والزمكان والحدث واللغة والمشهد بل هي هذه العناصر نفسها.

والصورة في جنس الرواية كما في غيرها من الأجناس السردية الأخرى "دينامية بطبعها، ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي. كما أنها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية. وهذا الطابع التكويني الداخلي لا يلغي قيام جدل وتعارض بين الصورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر والواقع والتاريخ"[3].

[1]- مصطفى الورياعلي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص68.
[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 24-25.
[3]- المرجع نفسه، ص 31.

وهنا، نؤكد أن التصوير اللغوي (السردي)[1] " عنصر رئيسي في البناء القصصي، فالقصة تتوسل إلى تقديم مضمونها بوسائل أهمها السرد والتصوير.

وإذا كان السرد يوفر للقصة بعدها الزماني، فإن التصوير هو الذي يوفر البعد المكاني لها، وهما البعدان الأساسيان في البناء التقليدي للقصة"[2].

فالعلاقة بين كل من القصة والتصوير وشيجة وجوهرية، إذ إن التصوير هو وسيلة الكاتب لعرض "شخصياته وأماكنه وأحداثه، بل ولعرض علاقة كل هذه الجوانب ببعضها"[3].

وإذا ما أردنا البحث في خصوصية التصوير في كل من القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، وجب أن نضع في أذهاننا كإجراء أولي واحترازي أن هذه العملية لن تخرج عن نطاق الجنس السردي وطبيعته وقوانينه، أو بمعنى آخر؛ أن العملية التصويرية لن تتم خارج إطار البناء التكويني لهذا الفن أو ذاك، لأنها تحدث، وهي ممتزجة " عضويا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي"[4].

تنبع أهمية وخصوصية كل صورة انطلاقًا من الأرضية التي تنشأ عليها والمواد الداخلة في تركيبتها، والصورة السردية قد تكون جزئية تشمل أحد مكونات البناء السردي، أو كلية تشمل كامل النص، فهي بمثابة مرآة عاكسة لتفاصيل النص وجوانبه، فالصورة الكلية لا تكتمل ملامحها إلا حين الانتهاء من قراءة العمل السردي، وهي تضم تحت جناحها كل الصور الجزئية والمفردة، كما تعكس الجوانب النفسية والذهنية والجمالية التي يحويها العمل كجزء من المهام التي تؤديها.

---

[1]- لأن التصوير في نهاية الأمر هو فعل يعتمد على اللغة ولا شيء يتم دون وجود لغة تمظهره، فاللغة هي الأساس والمادة الأولية لمشهدة الوجود وخلق الممكن والشاهد على الكائن.

[2]- السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ط 1، 1991م.، ص67.

[3]- المرجع نفسه، ص67.

[4]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 31.

وهي بهذا تؤسس لنوع من الجماليات التي تزيد من بلاغة النص السردي التي لم تعد للإدهاش والتعجيب مطلقا " بقدر ما أصبحت بناءً ونسقًا يقيم على تخوم التأويلات"[1].

لأنها تمكنت؛ أي الصورة بعدها مكونًا رئيسًا من تأسيس نصوص تراسلية مفتوحة على مختلف المدلولات والذوائق والأطر والبنيات والخلفيات، فلم نعد بصدد نص منغلق أحادي الدلالة ولا في متناول الفهم الأحادي، بل أصبح بين أيدينا نصوصًا مبنية على التكثيف الدلالي والزخم الإيحائي يصعب تأويلها لأنها قائمة على كل الاحتمالات.

ولفهم أكثر للصورة السردية وما يتعلق بها وجب الوقوف على طبيعة هذه الصورة وتحديد ماهيتها، حتى يتسنى لنا معرفة المسار الذي نتبعه والحيز الذي نتواجد فيه، خاصة وأن هذا المصطلح مازال قيد التشكل والتبلور، ولم تتحدد بعد ملامحه الأساسية ولم تتجلى مفاهيمه بصورة واضحة ودقيقة يمكن التعويل عليها للتعمق بشكل معزز وسليم. وسنحاول التعرض في العنصر الموالي لهذا التحديد المهم في محاولة لمظهرة هذا الطرح الهام وتعزيزه أكثر.

طبيعة الصورة السردية:

قد يتساءل البعض عن مفهوم هذا النمط الجديد من الصور، بينما يتساءل البعض الآخر عن طبيعتها ووظائفها. ونحن في هذه النقطة سنركز على طبيعة هذه الصورة، حيث تثبت كل المعطيات أن الصورة السردية " ليست اعتباطية، بل خاضعة لمنطق يتحكم بدقة في مظاهر ترابط المكونات بذلك تتشكل مثلما تتشكل أية صورة فنية، في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، ويغدو أي نقل أو تحوير أو فحص للصورة، بعيدًا عن نسق التشكل، هدرًا لكنهها"[2] وانتقاصًا من قيمتها وحدًا لفاعليتها.

إن الصورة السردية في سياق تشكلها، وفي خضم العلاقات التفاعلية التي تقيمها مع سائر المكونات النصية والغير النصية لا تتخذ نهجًا بسيطًا في صيرورتها، كما أنها تخضع لشروط معينة أثناء سيرورة تكونها مثلها مثل باقي الصور الأخرى المغايرة لطبيعتها، ويصبح

[1]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، ص 49.
[2]- محمد أنقار، بناء الصورة الرواية الاستعمارية، ص 31.

من غير المنطقي أو المفيد في شيء الحكم عليها خارج حدود تبرعمها ونموها، ويغدو أي فعل يقوم به الناقد إزاءها في هذه الحالة تعسفًا وهدرًا لجوهرها وجماليتها، وطمسًا لمعالم وجودها، فلكل صورة سردية واقعها النصي والذهني[1].

إلا أن الطبيعة التشكيلية المفتوحة لهذا النوع من الصور " لا تلغي بتاتًا سلطة الجنس وقدرة ثوابته على تحويل أية صيغة لغوية، مهما تكون درجة كثافتها أو مباشرتها، إلى طاقة تعبيرية تصويرية"[2].

بمعنى أن؛ سلطة الضوابط الجنسية هي ما يتحكم في الصياغة التصويرية، إذ يحول أي تركيب لغوي مهما كانت كثافته أو بساطته إلى عنصر تصويري، وإشعاع دلالي، وأفق جمالي.

ومثلما " تمتح الصورة الشعرية من معين الشعر، وتجسم ماهيته المتوترة، وتئن تحت وطأة غموضه، وتمرح وفق إيقاع موسيقاه، وتسرح عبر متاهات رموزه؛ فإن الصورة الروائية تخفق بدورها في فضاء الجنس الروائي، وتتفاعل مع باقي مكوناته، وتواكب تفتحه على الأجناس الأخرى، ولا تني أبدًا عن مسايرة التواءات العقدة وامتدادات المتن برمته، ولا عن تشكلها وتجسدها للمتلقي في آلاف الأوضاع والأحجام والمواقف والألوان، ثم لا يهم بعد ذلك إن اتسمت بالشفافية، أو قدمت في صيغة مباشرة."[3].

وتأكيدًا لحقيقة مفادها: أن الأجناس النثرية السردية لا تقل قيمة ولا قدرة على التصوير والتمثيل عن الشعر، نظرًا لما تتميز به من إمكانات وطاقات جمالية وإبداعية، يقارن " أنقار" بين كلا الصورتين السردية والشعرية محاولاً تبيان ما يختلفان فيه من سمات ومكونات نابعة من صميم الاختلاف الأجناسي النوعي.

إذ مثلما تتجنس الصورة الشعرية بالهوية الشعرية، وتمتح من معينه، وتستمد مواد تشكلها وطاقاتها الدلالية والجمالية وزخمها الرمزي وكثافتها الشعرية وتواتر إيقاعها. كذلك

[1]- ينظر: محمد أنقار، المرجع السابق، ص 32.
[2]- المرجع نفسه، ص 30.
[3]- المرجع نفسه، ص25.

الصورة السردية تتشكل في الفضاء السردي، وتتفاعل مع مكونات البنية السردية لهذه النصوص، وتواكب عملية الانفتاح الأجناسي والتلاقح الجنسي والتعبيري، فتكتسب بذلك خصوصية إضافية.

هذه الصورة لا تبقى ساكنة دون حراك ولا وجودها هكذا بمحض الصدفة، بل وجدت لأداء غايات والقيام بمهام مختلفة في ثنايا النص الذي انبثقت منه. وفي العنصر الموالي سنحاول الوقوف على بعض من أنماطها.

أنماط الصورة السردية:

تساعدنا عملية تصنيف الصور إلى أنماط معينة تبعًا لتشكلها وموضوعها ومكوناتها في الحصول على فهم جيد وواع لهذا المكون الهام في النصوص السردية، إذ يمكننا الوقوف على مختلف تمظهراتها، وكيفية اندغامها مع سائر مكونات العمل السردي، وفي كيفية عكسها للمكونات التي تدخل في صميم تركيبتها وآلية عملها.

ويختلف حضور هذه الصور من جنس سردي لآخر، ومن نص سردي لآخر، ومن كاتبة لأخرى تبعًا لرغبتها وتصورها ووعيها الجمالي والموضوعاتي. ونحن لسنا نقصي أي نمط من التصوير أو نغفل دوره في العملية التصويرية المركزية، وفي الوقت نفسه لا يمكننا الإحاطة بكل هذه الأنواع في مؤلف واحد، ونظرًا لأن الاهتمام بالصورة السردية مستمر ونموها مطرد، ولم يستقر بعد على حال ثابتة ولا هيئة معينة، يمكننا القول: إن ما سنقوم به نابع من صميم فهمنا المتواضع لكل ما يتعلق بالتصوير عامة والتصوير السردي خاصة.

ولا تختلف الصورة السردية عن نظيرتها الشعرية كثيرًا من حيث الأنماط الصورية إلا من خلال تلك الطبيعة التكوينية الخصوصية والهوية الأجناسية التي تحدد انتماء الصورة، فتقريبًا كل أنماط الصور الموجودة في الشعر حاضرة في السرد، وليست هناك صور خاصة بجانب دون آخر، ولعل أول الأنماط التي تصادفنا عند محاولتنا القيام بعملية الفرز والتحديد: هي الصور البلاغية الكلاسيكية: من مجاز، واستعارة، وتشبيه، وكناية. خاصة الاستعارة والتشبيه فهما بمثابة القاعدة والمرتكز الذي تستند عليه عملية التصوير السردي، إذ حضورهما بكثرة وبشكل مكثف عبر الخطاب السردي النسوي الجزائري المعاصر على اختلاف أجناسه مثلَّ ظاهرة ملفتة للنظر.

ولأن الإبداع دينامي بطبعه مثله مثل الصورة، وباستثمار تقنيات جديدة نابعة من العملية التجريبية، وتوظيف فعالية الخيال وطاقاته، ظهرت أنماط جديدة كمحصلة للتجريب المستمر من قبيل: (الذهنية، المتخيلة، التذويت، النفسية، التناصية المرآوية، المشهدية، البصرية، اللمسية، الشمية، المشهدية، السنيمائية، التضادية، الرمزية، البوليفونية، الوصفية، الحلمية، الميتاسردية، الومضة، التراسلية، الحسية، الدرامية، التخييلية، الكلية، المفردة، الجزئية، التجريدية...)[1]، كل هذه الصور وغيرها نجدها في النصوص السردية النسوية ولكن بنسب متفاوتة، وقد بينا سبب ذلك فيما سبق.

ونجد تصنيفًا آخر لمحمد أنقار في كتابه "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية" حيث يتحدث عن الصورة الجزئية والصورة الكلية وصورة الشخصية والصورة الحدث وصورة الزمن وصورة المكان، ونحن سنتحدث عن الصورة الجزئية والصورة الكلية ونؤجل الباقي إلى الباب الثاني من البحث.

ترتبط الصورة السردية في النص السردي بصلات وثيقة بعالمها التكويني، وقد بدأ الاهتمام بهذا المبحث بداية النصف الثاني من القرن العشرين عند الغرب مع "واين بوث" و"ستيفن أولمان" وغيرهم ثم انتقل هذا الاهتمام إلى الوطن العربي بالضبط مع حلقة (تيطوان) النقدية مع رائدها "محمد أنقار" ومريديه، فبعد أن كان كل التركيز منصبًا على الشعر ومتعلقاته، بدأ التحول إلى الجانب السردي يتزايد بصورة ملفتة للنظر، وقد ركزت حلقة "تيطوان" على جانب البلاغة السردية الموسعة والصورة السردية والصورة الروائية وأنماطها ضمن الأجناس السردية كالرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا.

فالصورة السردية تحضر في شكل صور جزئية تمثل أحد مكونات النص السردي، أو صورة منفردة ضمن نسيج النص، كما قد تحضر في هيئة صورة كلية تتشكل من مجموعة من الصور الجزئية، وهي تنتج في مخيلة القارئ بعد أن يفرغ من قراءة العمل السردي كله بحيث تمثل صورة للموضوع العام الذي وجد النص من أجل تبليغه فهي مثل: قطعة مستقيمة تتألف من مجموعة من النقاط.

وتعني الصورة الجزئية بحسب "محمد أنقار":" تفصيل لغوي من التجربة الحياتية وطرف منها، ولقطة متكاملة الخطوط والألوان والأحجام والحوافز، ولكنها قد تظل هامشية على المستوى الروائي، إن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى. والتكامل هنا وهم خادع، مثلما هو مستحيل أيضا

[1]- ينظر: جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع العربي الجديد، ص 19.

ضبط قالب أبدي وحيد للصورة الجزئية. لذلك فمن الأجدى الحديث عن تكوين جزئي مطلق متعدد الأنماط، تبعًا لتعدد الصور الجزئية الممكنة"[1] في النصوص السردية.

لا تنشأ الصورة الجزئية بمعزل عن باقي الصور أو المكونات السردية، بل تقيم علاقات متينة مع غيرها وهي لا تخضع لشكل معين، وإنما تخضع لصرامة الجنس الذي تنتمي إليه وخصوصيته، كما تختلف من نص سردي لآخر.

كما أن الصورة الجزئية " تمتد متغلغلة في كل التكوين النصي"[2]. إذ إن النص مجموع من متواليات صورية جزئية تنتشر عبر كامل جسد العمل السردي بنسب متفاوتة لترسم في النهاية صورة كلية تترجم كل النص تشكيليًا ودلاليًا وجماليًا.

وتشكل أيضًا " وسيلة جمالية وغاية في وقت واحد، إضافة إلى قدرتها الذاتية على تكييف بنيتها السردية بسمات الامتداد والتوقيع والدرامية، مما يؤكد ترابطها التكويني الذي يمنعها من التحول إلى مجرد "موضوع" أو "نتوء زائد"."[3].

وبما أن النص السردي هو مجموعة لا متناهية من المدلولات، فهو يشكل عالما مفتوحًا، وهذه المعاني تنعكس ضمن قوالب تصويرية مختلفة تجعلها في ذاتها وسيلة وغاية في الآن نفسه، كما تتسم بالتوتر والكثافة والدرامية والانتشار عبر كامل النص السردي. والصورة بعدها مكونًا داخليًا نابعًا من صميم النص ذاته تتفاعل بعمق مع باقي العناصر التكوينية، وتكتسب سماتها الخصوصية النابعة من ذاتها ومن انتمائها، وهي ليست مجرد حلية أو حشوة زائدة تحضر اعتباطًا وعن غير وعي، بل هي عملية منظمة وتتم وفق معايير وشروط معينة.

أما فيما يتعلق بالصورة الكلية فهي أكثر تعقيدًا من سابقتها (الجزئية)، إذ لا يمكننا استخلاصها في النص السردي بسهولة مثلما هو الشأن بالنسبة لغيرها و" إذا كانت الصورة الجزئية تتسم بـ" الحضور الفعلي" داخل النص؛ فإن الصورة الكلية توجد دائمًا في حالة غياب، يستحضرها المتلقي بعد اطلاعه الكلي على المتن، اعتمادًا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها."[4].

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص44 .
[2]- المرجع نفسه، ص 45.
[3]- المرجع نفسه، ص 45.
[4]- المرجع نفسه، ص 45.

فالصورة الجزئية تتجلى في كل الصور الحاضرة في النص، بينما الصورة الكلية لا تتجلى إلا بعد القراءة العميقة والفهم الدقيق لكل النص السردي، إذ إنها لا تتمظهر في النص كوجود ولكن كمحصلة لمصفوفات صورية سردية جزئية، وهي تخضع أكثر لفهم وتأويل المتلقي لا إلى سلطة المبدع.

إذ تتشكل " بتلاحم مجموعة من الصور الجزئية فيما بينها، لتساهم في تدعيم المعنى النهائي الواحد للنص. وبالتالي تتخذ شكل اللوحة المتعددة العناصر"[1]. التي تضم في ثناياها مجموع الصور الجزئية الملتفة حول بؤرة مركزية واحدة متكاثفة لتشع بمعاني ودلالات تصب في خانة الدلالة الكبرى، وفي الوقت نفسه" تحافظ على المسار الواحد للمعنى"[2].

تتضام الصور الجزئية مع بعضها البعض في شكل وحدة كلية متيحة لمتلقيها معايشة لذاتها واحدة تلو الأخرى قبل النفاذ إلى منبع اللذة الأكبر للصورة في كليتها. وهي تتسم بالتجريد والضمنية، كما أنها مكون وتكوين في آن معًا من خلال كونها أحد مكونات البناء السردي، وفي الوقت نفسه تقيم علاقات مع باقي المكونات الأخرى التي تحقق وجودها المنفرد بمعزل عن بعضها، إذ تتواشج فيما بينها عن طريق علاقات متداخلة، كما أن علاقة الصورة الكلية بالجزئية تصل إلى مستوى التجانس المتكامل، حيث لا وجود لصورة كلية دون وجود صور جزئية[3].

ولا تتحقق كينونة " الصورة إلا في إطار الكلية. وكل صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلا في ذلك التوجه نحو الكلية. أما وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه، أو حلقة من حلقات الامتداد. والكلية هي، بمعنى من المعاني رديف السياق. وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصورة الكلية أن تُدرَك هذه ضمن السياق الذي يسهم في الكشف عن ثرائها وتمايزها."[4].

إذ المتلقي لا يحس بتمام الدلالة العامة إلا من خلال الوقوف على الصورة السردية في شموليتها، وما الصور الجزئية إلا أمثلة تساعد على الفهم الدقيق للصورة الكلية. فنحن بصدد صور سردية جزئية وصورة سردية كلية منشأها هو محصلة الجمع بينها، وهي في ذاتها تشكل حدود الجنس السردي وسماته، وبها تتحدد صورة الموضوع التي هي جزء منها.

---

[1]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 111.
[2]- المرجع نفسه، 111.
[3]- ينظر: محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 45-46.
[4]- المرجع نفسه، ص46.

وظائف الصورة السردية

التصوير السردي دينامي بطبعه يخضع في كينونته إلى مجموعة من الشروط والظروف المتحكمة في سيرورته، وهو لا يتحقق خارج حدود بنية النص التي ينتج ضمنها، يتنوع بتنوع المكونات المساهمة في عملية إنتاجه، وجماليته تنبع ليس فقط من جزئية معينة، وإنما من كامل التصوير اللغوي عبر كامل الجنس الأدبي المنتخب. وهو يقوم بوظائف وأدوار هامة في النصوص السردية وتختلف هذه الوظائف بفعل مجموعة من الظروف والإملاءات[1].

تؤدي الصورة السردية بأنماطها المختلفة وظائف هامة وعديدة تخضع في اختلافها لمجموعة من الشروط والظروف التي تفرض نفسها عليها، كما تخضع أيضا لسلطة الجنس السردي الذي تنتمي له، ولإملاءات مبدعة النص ورؤيتها.

ويؤكد ما نذهب إليه قول"أنقار" في ما يلي :" نرى أن وظائف الصور الروائية لا تتحدد من خلال أبعادها الدلالية أو التداولية فحسب، بل بالنظر أيضًا إلى صيغتها التكوينية"[2].

إذن، تتحدد وظائف التصوير في العمل الأدبي عامة والسردي خاصة من خلال النظر إليه كمجموع كلي وليس جزئي، حيث يمكن الوقوف على الكثير من الوظائف، وذلك عند القيام بفحص صور عمل سردي ما وربطها بسياقها العام وانتمائها التكويني.

يتحدث "محمد أنقار" عن مجموعة من وظائف الصور استقاها "أولمان" من خلال دراسته لمجموعة من الروايات الفرنسية، ونحن سنوردها في هذا العنصر موجزة.

* وظيفة رمزية حيث تقوم صور وظيفية بإنتاج رموز غالبًا ما تتكرر على طول النص السردي، وأحيانًا في عناوين بعض الروايات.

[1]- إذا تخضع إلى الخصوصية التكوينية للجنس الذي تصدر منه وشروط إنتاجه وتتغير بتغير المكون الذي تصدر عنه الصورة ونوعيتها جزئية كانت أم كلية، وإلى فهم المتلقي.
[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 61.

* قد تقوم بعض الصور بوظائف بالغة الأهمية عندما ترد في لحظات حاسمة ومحددة لمصير الأحداث والشخصيات.

* هناك أيضًا العديد من الوظائف التي يمكن أن تؤدي الصور، مثلًا ملمح التكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقي.

* يمكن للصورة أن تعبر عن الموقف الفلسفي للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية.

* تسمح للمؤلف بصوغ التجارب التي يصعب التعبير عنها أو حتى مجرد التفكير فيها عن طريق التشبيهات.[1].

*" يمكن أن يكون للصورة وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءًا من الرسم أو الكاريكاتور اللغوي لشخصية ما. فالكاتب يستطيع أن يكيف الصور المستعملة من قبل شخصياته لتلاءم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم."[2].

تلك أهم الوظائف التي تحدث عنها "أولمان" خلال دراسته وأوردها "محمد أنقار" في كتابه (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية)، لكن ليس هذا فقط ما تقوم به الصورة السردية من وظائف، بل نراها تعكس كمًا هائلًا من الوظائف، فإضافة لكل هذا يقوم التصوير السردي بوظيفة تصويرية تخضع للكون النصي في شموليته من حيث هي " أساليب فنية محبوكة وفق قوانين بلاغية خاصة، متباينة تبعًا لتبيان النصوص. من هنا تبرز أهمية " طريقة العرض" الجمالية المقترحة من قبل المؤلف ودورها الحاسم في تحقيق عملية التصور وتنميطها."[3].

وبما أن التصوير السردي اللغوي يتسم بالفعالية كما سبق وقلنا، فهو مشحون بعنصري الإيقاع والتوتر، ويهدف إلى " التكثيف العاطفي للفكرة الأساسية التي يتوخى النص

[1]- ينظر: محمد أنقار، المرجع السابق، ص ص 57-58-59. بتصرف.
[2] - المرجع نفسه، ص 59.
[3]- المرجع نفسه، ص 71.

إبلاغها للقارئ"[1]. كيما يحقق التأثير المنشود ويوجه أفق توقع المتلقي، وبالتالي يكون تركيز المؤلف على تحقيق هذا الفعل وليس على التكثيف في حد ذاته.

كما تتبدى أيضًا وظيفة الصورة السردية" في استراتيجية بزوغها وانبثاقها، ذلك أن دورها الحاسم يتجلى في بعض المنعطفات التي تحفرها، والتي توجه بموجبها مصير الشخصيات والأحداث. إن وظيفة الصورة ها هنا، ترتبط ارتباطًا حميمًا بالمقام- حسب لغة القدماء-. فهي إذ تنبجس في لحظات معينة، يكون لذلك الانبجاس بعد خطير في البنية"[2] السردية.

تلعب الصورة السردية دورًا هامًا في تخصيب الدلالة التخييلية للنص السردي دون أن تتأثر بينته الهيكلية طولا أو نقصانًا من حيث الحجم أو الموضوع، كما أن هذا الفعلي الإخصابي للنسيج التخييلي يطال مستويات وبنيات عديدة وحتى طريقة توزيع اللقطات التصويرية عبر كامل النص له دلالة معينة[3].

يمكن القول: إن كل العناصر المشكلة للنص السردي رواية كان أم قصة أم قصة قصيرة أم قصة قصيرة جدًا هي عناصر تخييلية بدرجة أولى. وأن الصورة تقوم بمهمة تنوير الحركة داخل إطار السرد، وتفسير الأحداث، وخلق روابط منطقية بين كل مكونات العمل السردي، حيث تخلق نوع من الانسجام والتناغم بين البنيات القريبة والبعيدة المتآلفة والمتنافرة، فهي المادة الثانية إن جاز لنا القول، والتي تتشكل منها المكونات النصية إلى جانب اللغة عن طريق التخييل.

تتضاعف وظيفة الصورة السردية حين نكون بصدد نص سردي تراسلي (تداخل الفنون في نص سردي واحد) يغلب عليه طابع الشاعرية ومشحون بالتواتر والريتم الإيقاعي والكثافة الإيحائية ضمن ما يمكن أن نسميه بالوظيفة التناسلية[4].

---

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 31.
[2]- المرجع نفسه، ص 81-82.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 79.
[4]- حيث تصبح الصورة السردية هي البؤرة المركزية، أما الوظائف فهي تتحلق حولها مرتبة حسب الأهمية والحاجة، فهي قد تكون جمالية أو تفسيرية أو إيحائية...كل هذا في النص الواحد والمقطع الصوري الواحد.

ولكن ربما نتساءل: كيف تؤدي الصورة السردية وظائفها؟ ونجد الجواب عند "نورمان فريدمان" حاضرًا، إذ يقول:" إن الصورة – أيًا كانت خصائصها الحسية يمكن أن تؤدي وظيفتها بطريقة حرفية، أو مجازية، أو رمزية، أو بالجمع بين هذه الطرائق"[1].

لا يخرج أداء وتمثل وظائف الصورة السردية حسب"نورمان فريدمان" عن أحد هذه الطرق الثلاثة منفردة أو مجتمعة معًا.

يمكن القول: إن الصورة السردية لا تقتصر على أداء مهام محددة؛ بل تؤدي وظائف متنوعة تنوع المكونات النصية الداخلة في إنتاج هذه الصور، ومدى انفتاحها على باقي الحقول والأجناس الأخرى، ووعي المبدعة وتصورها.

الصورة السردية والتصوير اللغوي:

يرى "محمد أنقار" أنه من الممكن" مقاربة أبرز حدود الصورة الروائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتصوير اللغوي. والحقيقة أن كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة."[2].

فصورة اللغة هي من بين المكونات الأساسية التي تتشكل من خلالها باقي المكونات الأخرى المحورية، وبواسطة المكون اللغوي يمكننا رسم دقائق الأمور وكبائرها فيما يخص العناصر التركيبية للنص السردي، إذ تنشأ اللغة علاقات تأثر وتأثير بين كل الوحدات النصية، وتسهم في مظهرة الجوانب الدلالية والجمالية، وذلك من خلال "دراسة التعدد اللغوي داخل النص وتحليله."[3].

وعلاقة اللغة بجانب التعبير بالصورة وثيقة جدًا، وكل الأجناس الأدبية شعرية ونثرية تشترك فيها، ولكن بنسب متفاوتة، وبدون حضور الإشعاع الصوري يفقد النص معظم طاقته وحيويته، ويصبح مثل الجماد لا روح فيه.

ورصد السمات اللغوية في النص السردي موضع الدراسة يعني استحضار الجوانب المرتبطة ببقية المكونات، ذلك أنها تكوين لغوي بحت بدرجة أولى، ثم هي تشكيل عن طريق التخييل وآليات أخرى

[1]- عبد الطيف الزكري، المرجع السابق، ص 32. نقلًا عن : نورمان فريدمان، الصورة الفنية، تر: جابر عصفور، في مجلة الأديب المعاصر، ع: 16، 1976م، ص 39.
[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 20.
[3]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص 81.

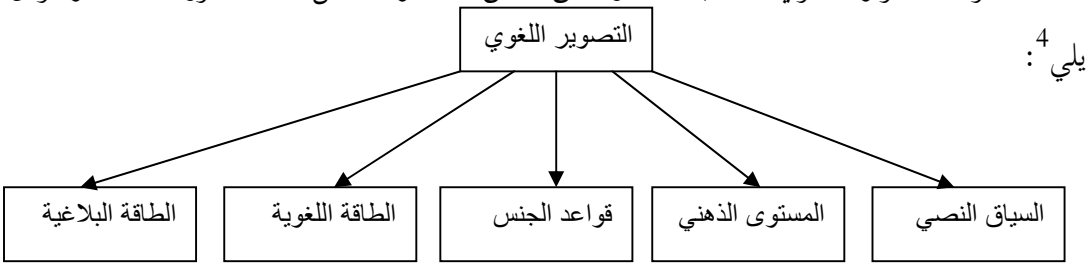
تتضام وتتضافر فيما بينها لتشكل المجسم النهائي لصورة العناصر البنيوية النصية، وبهذا تصبح مكون وتكوين في الآن ذاته.

هذا ويخضع التصوير اللغوي في السرد إلى شروطه وقوانينه، وهو ما يسم هذا النوع من الفعل التصويري بخصوصيات ذلك الجنس السردي، إلا أن الصور السردية تختلف في نمطها بحسب المكونات الداخلة في تركيبها، والقول إن: " التصوير اللغوي هو صيغة أو طريقة فهم المادة اللغوية المعطاة وتقديمها، يستلزم أن نضبط داخل النص الواحد- دون غيره- مجموع الطرق التي تستغل الصيغ التعبيرية ليس لإبلاغ المعنى فقط، بل لتركيبه طبق أصول الجنس الأدبي. عند هذا الحد لا تبقى العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما، بسيطة، بل تغدو صورة فنية لانبنائها على طريقة خاصة خاضعة لشبكة من التعقيدات التي لا يقتضيها إلا ذلك النص الروائي بذاته"[1].

كما يضيف "أنقار" حول الصعوبة التي تحيط بالتصوير اللغوي نفسه، يقول:" التصوير اللغوي في الرواية شاسع شساعة الوظائف اللغوية ذاتها. ويستوجب هذا المأزق أن يحسم الأمر بالانطلاق من الطاقة التعبيرية التي يختزنها كل متن على حدة."[2].

فالمبدعة وهي تعبر عما تود، وجب موضعة نصوصها ضمن جنس أدبي معين، والمتلقي هو الكفيل بهذه المهمة. ففي أي نص حكائي ضمن جنس سردي ما " تذعن العبارة اللغوية أولاً لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانيًا، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف وديناميةٍ، على أساس أن تدخل في وشيج مندغم، في مرحلة ثالثة، مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز."[3].

يتكون التصوير اللغوي بحسب "أنقار" من خمس عناصر تشكل ماهيته نوردها مختصرة وفق ما يلي[4]:



[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 21.
[2]- المرجع نفسه، ص 21.
[3]- المرجع نفسه، ص 21.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

السياق النصي: والمقصود هنا؛ هو البناء الفني للصورة السردية الموسعة من خلال دراستها ضمن مكوناتها الفنية والجمالية، وفي علاقتها بالمكونات النصية الأخرى المساهمة في خلقها.

المستوى الذهني: نريد به حيثيات القراءة والتلقي، وممارسة فعل التأويل، وتصور انطباعات ذهنية لتكملة الناقص، وتفكيك شيفرات النص/ الصورة، وملء الفراغات.

قواعد الجنس: من خلال التقيد بقوانين وشروط النوع والجنس الأدبي الذي تنتمي إليه الصورة محل القراءة والتأويل، ما من شأنه أن يساعدنا على تقويم الصورة ضمن مقياسي التوازن والاختلال.

الطاقة اللغوية: محاولة رصد السمات الفنية للغة الموظفة في تشكيل الصورة موضع الدراسة، وحصر جميع الأبعاد الجمالية والدلالية والتداولية، إضافة إلى وظائف اللغة في سياقها الجزئي والكلي.

السياق البلاغي: بالتعرف على العناصر البلاغية الكلاسيكية الحاضرة في ثنايا الصورة السردية، وقياس نسبتها ورصد سماتها، ودورها في صياغة بلاغة سردية جديدة، تقوم على المزج بين مختلف العناصر والبنيات الجنسية والفنية اعتمادًا على صور الأثر الأدبي محل الدراسة.

ويشير "جميل حمداوي" إلى سياق آخر هو "**السياق الإبداعي**": الذي أضافه " البشير البقالي" في كتابه " صورة الإنسان في رواية" السفينة" لجبرا إبراهيم جبرا"[1]، ويقصد مجموع المؤثرات الفنية والفكرية التي أنتجت النص، إذ إن الصورة الكلية لا تكتمل ماهيتها إلا بهذا السياق[2].

يمكن القول: إن التصوير اللغوي يتحدد من خلال مجموعة من الأطر والسياقات التي أتينا على ذكرها، إلا أنه يمكن زيادة سياقات أخرى مثلما يذهب إلى ذلك "جميل حمداوي" متسائلاً لما لا يمكن إضافة سياقات أخرى ما دام الأمر مرتبط بالعناصر التكوينية، وزاوية النظر إلى الصورة السردية، إذ يمكن الاستعانة بمصطلحات عدة من حقول معرفية مختلفة في مجال الصورة الرحبة أو البلاغة السردية الموسعة.

ومن خلال هذه السياقات التي أوردها "محمد أنقار" يمكن مقاربة الصورة السردية على الأقل من وجهة نظر حلقة "تيطوان" ونقادها.

---

[1]- البشير البقالي، صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2011م.

[2]- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة... نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، ، سلسلة شرفات، مطبعة بني أزناس، منشورات الزمن، سيلا، ع: 41، 2014م، ص 25-26.

الصورة السردية والتداخل الأجناسي:

يعكس الأدب تفاصيل الحياة في ثناياه، وكل أمة تتخذ لنفسها أنماطا أدبية متنوعة للتعبير عنها، هذه الأجناس وإن كانت توجد عند غيرها إلا أن لها خصوصية ذاتية تنبع من طبيعة ثقافة وتفكير ولغة تلك الأمة. وكل جنس يختلف عن الأخر من حيث البناء والخصائص الفنية والجمالية، فللمسرح ثوبه وللرواية تركيبتها وللشعر بناءه...لكن مع انتشار مبدأ التجريب كموضة مميزة لأواخر القرن العشرين، بدأت الحدود بين هذه الأجناس تتلاشى، وأخذ كل نوع يستلهم من غيره ما يراه مناسبا لبناء صوره، وحياكة لبوسه وفق المتغيرات الآنية للعصر ورؤى الكتاب.

والجنس الأدبي من بين المصطلحات الموغلة في القدم، فقد تناولها النقاد والبلاغيون القدامى. والأدب ليس مجرد نص واحد أو نوع أدبي واحد، ومع محاولات رسم حدود النص الأدبي" فإنه لم ينظر إليه، في أي وقت، باعتباره مجموعة من النصوص المتجانسة؛ فهناك تمييز ليس بين النصوص المفردة فقط، ولكن بين أنماط النصوص. إضافة إلى ذلك، يبدو أن الانتماء إلى نمط معيَّن يحدد خصائص النص ومقتضياته نحو القارئ."[1].

وليس يعين إسقاط المعيارية من النظرية الأدبية المعاصرة على رفض الجنس، سواء باعتباره أداة لوصف الخطابات الأدبية، أو باعتباره أساسا لتصنيفها إلى أنماط.[2].

إذ خلف ظهور نظرية الأجناس الأدبية الكثير من الجدل وسط الدارسين والنقاد، حيث يتم عبرها تصنيف النصوص وتقنينها إلى أنواع وأجناس تبعًا لتركيبتها وقوالب بناءها الهيكلية وسماتها، وقد اعتمد هذا التصنيف منذ القديم إلى الآن.

وقد دعا بعض الدارسين إلى ضرورة إلغاء معيار الفواصل بين النصوص الأدبية، ولكن مثل هذه الدعوة لن تؤدي إلى انتفاء هذا التصنيف ذلك أن كل نص يحمل في طياته بذور هويته وبصمات انتمائه.

وما يمكن قوله: إن إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية يؤدي إلى خلخلة في المفاهيم سواءً ما تعلق بالجانب الإبداعي أو بالجانب النقدي، ذلك أننا سنكون في هذه الحالة أمام نص عام غير معلوم

[1]- م. غلوينسكي، الأجناس الأدبية، تر: محمد مشبال، ص4. على الرابط: http//:www.google.com أخر زيارة: 02-07-2018م، 13:30.
[2]- ينظر: م. غلوينسكي، المقال نفسه، ص4.

الانتماء يجب دراسته وفهمه على إطلاقيته وعمومه، وبالتالي، يؤدي ذلك إلى سوء المعاينة والفهم والتحليل.

ولكن مع اندماج الكثير من الكتاب مع التجريب، وبعد أن صارت الحدود بين الأجناس الأدبية مفتوحة والحواجز ملغاة، أضحى كل جنس يستعين بآليات هي من صميم أجناس أخرى، ما أدى إلى صعوبة التمييز بين هذه الأجناس.

وبفضل مفهوم أنواع الخطاب أمكن فهم أن ظاهرة الجنس ذات حمولة كلية؛ لأنها تسم كل ممارسة لغوية. وتمتاز الأجناس الأدبية بالقياس إلى أنواع الخطاب الأخرى بكونها حظيت بالتمييز والتسمية والوصف، كما اتُّخذت نماذج لتمييز الأنواع في ميادين الكتابة الأخرى، مثل: الخطاب التاريخي، أو الخطاب الفلسفي[1].

حيث يتم الفصل بين الخطابات وتحديد أنواعها بناءً على مكوناتها وسماتها وموضوعها وطريقة صياغتها، إذ لا تحدد هكذا جزافًا دون الاستناد إلى هذه المعايير الرئيسية التي تلعب دورًا هامًا في تحديد هوية الخطاب ونوعيته وطريقة تشكله، وبالتالي فهم آلية عمله ومعرفة وظائفه وخصوصياته.

يرى "علي جعفر العلاق" أن مختلف الفنون تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية فالحديث مثلًا عن السرد في الرواية أو الحوار في المسرح هو في الحقيقة حديث عن عناصر مهيمنة على حساب باقي العناصر الأقل تمثلًا وحضورًا داخل النص وعلى الرغم من هذا، فإن أبواب هذه الفنون مفتوحة لاستضافة كل ما يفد إليها – وهذه السمة في اتساع دائم – من الفنون الأخرى[2].

هذا التفاعل الحميمي بين النصوص والأجناس المختلفة هو في حد ذاته سمة بوليفونية (حوارية)، وهي أمر طبيعي ونتيجة حتمية في خضم هذا الحوار الكوني بين مختلف الأطياف والأجناس. وما استعارة تقنية من جنس أدبي آخر إلا لضرورة يراها المبدع لتحقيق هدف ما، ولا يعني عدم حضور جميع العناصر في النص بشكل متساوي قلة أهمية المكونات المهملة أو تلك الحاضرة بنسب قليلة؛ بل إن هذا التوظيف النصي إنما يتم عن قصد ووعي.

كما لا يعني استعارة الفنون من بعضها البعض قصورًا في أفقها أو لعجزها، وإنما هو من باب إثراء التجربة وتوسيعها وفتح مدارك جديدة لم تطرق من قبل، وهذا ليس إلغاءً للهوية الجنسية، بل

[1]- ينظر: م. غلوينسكي، المقال السابق، ص 6.
[2]- ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013م، ص 120.

ترسيخها، وتجديد إشعاعات الطاقة فيها. ويتم من خلال ذلك إكساب العنصر المستعار خصوصية جديدة حيث " يصهر الجنس الأدبي الموضوع في تشكيل معين، ويسبغ عليه رداءه التكويني المتمايز"[1].

كما أن اعتبارات " التداخل النصي بين جنس وآخر لا تعتمد فقط على طريقة تشكل هذه الأجناس داخل النص الواحد، بل كذلك على تفاعل هذه الأجناس فيما بينها وتلاحمها حتى تبدو وكأنها بنية نصية واحدة- مع ضرورة احتفاظ كل جنس بخصائصه وسماته"[2].

واندماج هذه العناصر المتباينة الانتماء فيما بينها لا يؤدي إلى تنافر أو خلل في البنية العامة للنص، أو في الجانب الدلالي أو التصويري كما لا يؤدي ذلك أيضًا لفقدان معالم هويتها التكوينية.

فعلى سبيل المثال تتمظهر "اللغة ضمن أجناس وأنواع- على شاكلة تراتب الموجودات وانتظامها- تتمايز المعاني والدلالات وتتقارب بحجم تشابهها واشتراكها فيصير الناس عند ذلك إلى التَّجوّز في العبارة، فيستعملون في التعبير عن المعنى غير ما أعدَّ له في الأصل، على أساس ذلك التشابه، حتّى تظهر المجازات والاستعارات، ويبدأ التوسع في اللغة"[3].

ذلك أن توظيف مفردات اللغة يختلف من جنس أدبي إلى آخر تبعًا لخصوصية كل جنس، فتوظيف اللغة في الشعر يختلف عنه في الرواية أو في القصة.. وإن كان هناك بعض التشابه. كما أن الانتقال من التوظيف العادي للغة بغرض التواصل إلى مستوى فني أرقى يمنحها طاقات وإمكانات ما كانت لتتوفر لها في الوضع العادي، ولغة الإبداع تقتضي وضعيات معينة واستخدامات محددة ودقيقة للغة؛ لأن هذا ينعكس على الجانب التشكيلي والصوري للنصوص الإبداعية، فـ" الأجناس الأدبية تشترك في كونها تصويرًا باللغة فإنها تختلف في طبيعة التصوير وطريقته. وينشأ هذا الاختلاف أساسًا عن تميز كل جنس أدبي واختصاصه بمكونات وسمات نوعية تتحكم وتؤثر في عملية التصوير وتجعل منها تصويرًا لغويًا مخصوصًا"[4].

هذا ويمكن دراسة مكونات الجنس الأدبي داخل الصورة، وهذا يعني ربط كل صورة فنية بسياقاتها التجنيسية وسماتها النوعية، فالصورة الشعرية كغيرها من الصور تستمد خصوصية تكوينها

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 35.
[2]- محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، رواية ما بعد الحداثة قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2013م، ص 96.
[3]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 2001م، ص327.
[4]- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص 67.

وطاقاتها الجمالية والإيحائية من الشعر، إضافة إلى انفتاحها على غيرها من الأجناس الأخرى بحثًا عن الديناميكية والقدرة الأدائية، والأمر نفسه يقال عن باقي الأجناس السردية ومنها: (الرواية)، فالصورة السردية أو الروائية :" تخفق بدورها في فضاء الجنس الروائي، وتتفاعل مع باقي مكوناته، وتواكب تفتحه على الأجناس الأخرى."[1]، بحيث أضحت جنسًا هجينًا يجمع بين العديد من الأجناس في بوتقة واحدة غاية في التناسق والبراعة، تعيش وحداتها في وئام وتناغم دون أن نلمس بينها أدنى نشاز أو فتور.

والصورة السردية تتشكل في متن سردي ما، وتحديد هوية ذلك المتن من خلال تصنيفه وتحديد انتماءه هو ما يعيننا على استقراء الصور حسب جنسها ومقام ورودها، حيث أن " تمظهر الصورة، كمكون أسلوبي في كل من الشعر والرواية، مثلًا، ينطوي على كثير من الأبعاد والدلالات، كما أن طرائق تشكله واندغامه في هذا الجنس أو ذاك يستدعي أكبر قدر من التأمل والإنصات"[2].

ويضيف "صلاح فضل" في هذا الشأن " لكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشتمل أيضًا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية"[3].

إذن، تحديد هوية النص الذي تقولبت ضمنه الصورة يتيح إمكانية كبرى لمعالجتها ضمن خصوصيات ذلك الجنس الذي تشكلت وفقه الصورة، وبالتالي القبض على السمات الجمالية والطاقات الدلالية والإيحائية التي تشع من لدن الصورة ضمن ذلك السياق أو المقام الذي أنتجت تحت لوائه. فـ " كل جنس ينبغي أن يكون له خواص في أسلوبه تطابق موضوعه"[4].

وإذا كانت الصورة قد تمت دراستها في الشعر اعتمادًا على مباحث البلاغة الكلاسيكية "أو مقاييس النقد الشاعري الحديث، فإن الفهم الكامل"للصورة" ووظيفتها في الكتابة الروائية لا يتم إلا في ربطها مع فهم نوعية الجنس الروائي، واختلافه مع الأجناس الأخرى المجاورة أو المفارقة له"[5].

ما يقال عن خصوصية التصوير في الرواية ينطبق على باقي أجناس السرد من قصة وقصة قصيرة وقصيرة جدًا، إذ لكل جنس مقوماته الفنية وسماته التعبيرية، وهي من يطبع الصورة بطابع الخصوصية والتفرد.

---

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، تطوان، المغرب، الطبعة الأولى، 1994م، ص18.
[2]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 35.
[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ط 1، ص285.
[4]- المرجع نفسه، ص 287.
[5]- عبد اللطيف الزكري، المرجع السابق، ص 34.

فالصورة عنصر مشترك بين جميع الأنواع الأدبية مثلما اللغة تشكل المادة الأولية لها جميعًا، ولكن تختلف طريقة التوظيف من جنس لآخر، فإذا كان التمايز في الاستخدام يحدث في نصوص كاتب واحد، فما بالنا بنصوص لكتاب مختلفين أو نصوص تنتمي لحقول أدبية مختلفة.

إن تجذر مفهوم الصورة الشعرية وجعل هذه السمة تختص بالشعر دون غيره في أذهان الدارسين منذ القدم وإلى الآن، حيث ما يزال هذا المفهوم يسيطر على أذهان الكثير منهم، جعله يتحول إلى ما يشبه المعتقد المقدس الذي لا يجب الخروج عنه أو المساس به، وقد أدى مثل هذا التصور إلى ظلم وإنكار فضل النصوص الأخرى مع ما لها من تقدم ومزية في الجودة والجدة في التصوير لا تقل عن الصورة الشعرية وأحيانًا تفوقها.

فمثلًا: القصة أصبحت كالرواية من أكثر الفنون مرونة "وأقدرها على الاقتراب والهضم والتوظيف لعناصر فنية من الفنون الأخرى"[1]، فهي مشابهة في بنيتها للرواية وتتمتع بقدر كبير من الحرية والفسحة التعبيرية ما مكنها من توسيع طاقاتها الإبداعية وتنويع جمالياتها.

وقد استطاع النص السردي "بأشكاله المختلفة أن يلخص الفنون الأخرى وأن يوظفها توظيفًا فنيًا يمكن أن يحقق النظرة الشمولية للفن، وهي الصفة التي تسعى فنون العصر لبلورتها تمثلًا لحضارة العصر التي تتسم بالكلية والشمولية"[2].

إذ الرغبة في تحقيق الشمولية والحوارية انتهى بالنص السردي إلى أن يكون بناءً يسعى من خلاله المبدع إلى خلق نوع من العلاقة توحد بين مجموع الصور الداخلية بما تحمله في طياتها من رموز إيحائية، وهو بناء يقترب كثيرًا من طبيعة الشعر والموسيقى، فهو لم يعد يعنى بالمعنى الذي تطرحه الشخصية أو ينقله الحدث أو يعكسه المكان وحسب، " بقدر اهتمامه بتقديم الإحساس بالمعنى المتولد من تجميع هذه التكوينات التشكيلية المتجاورة"[3].

الصورة السردية من الزخم التخييلي إلى هندسة التشكيل

مس النص السردي النسوي الجزائري منذ ظهوره وإلى الآن العديد من التغييرات التي طرأت عليه على مستويات عدة:(بنائية، سماتية، موضوعاتية ورؤيوية..) تبعًا لمسيرة التطور التي مر بها والمتسمة بالسرعة والتلاحق، وقد حاولت المبدعات اللحاق بركب التغير ومجاراة ما يطرأ على الساحة الأدبية من

[1]- السيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، ص 130.
[2]- المرجع نفسه، ص 131.
[3]- المرجع نفسه، ص 122.

جديد، فانتقلنا من دراجة الكلاسيكية إلى عربة الحداثة، ومنها إلى قطار المعاصرة ليستقلنا زورق التجريب وإعادة الهيكلة والبناء، فنتج عن ذلك نصوصا وفنونًا سردية لم تكن معروفة من قبل عندنا ضمن مجال الكتابة النسوية، وانعكست سمات جديدة مختلفة ومتنوعة خاصة لما انفتحت الأجناس على بعضها وتماهت الحدود وتمازجت البنى والتمثيلات، وصرنا نسمع عن نص بوليفوني هجين صار إطلاق تسمية له ضمن جنس معين من باب المغالطة المصطلحية؛ لأنه كائن متلون لا يستقر إلى شكل ولا يطمئن إلى قرار.

فحتى وإن كان كل مكون فيه يحتفظ لنفسه ببعض الخصوصية الهوياتية إلا أن اندماجه ضمن البنية التشكيلية الجديدة يغطي تلك السمة، وبالتالي يطمس هويته حسب اعتقادنا المتواضع، ثم إن المبدعات أصبحن يتنافسن في مضمار التجريب على استلهام الأدوات التعبيرية وابتكارها في سبيل مظهرة تجاربهن الفنية، و"تشكيل العالم والأشياء بثوابتها ومتحركاتها، على وفق منطق التجربة وخصوصياتها الذاتية، مخترقة في ذلك التشكيل التقليدي الثابت للواقع."[1].

وتعد الصورة من بين أهم الوسائل التي تعتمدها المبدعات للتعبير عن أفكارهن، هذه الوسيلة الفنية الفعالة في أداء المعاني وتجسيد الأفكار والمكنونات مدعمة بطاقة الخيال المنتجة لها والمحرك الأساسي لمفاصلها، بحيث تجعل إمكانية إدراكها بالنسبة لنا كمتلقين شيئًا ممكنًا، إذ يعمل التخييل كآلية مهمتها إعادة الخلق والشكلنة لما هو موجود بطريقة إبداعية مغايرة قائمة على تصور جديد نابع من رؤية المبدعة وقناعاتها الفنية. فيغدو النص المنتج زاخرًا بصور جزئية مختلفة التكوينات والأنماط تربط بينها وشائج متينة، تعمل في إندغام كلي وفاعلية تامة في سبيل تركيب شيء أكبر هو الصور الكلية التي هي العمل الفني ككل(صورة الموضوع). فالمبدعة تحاول جهدها خلق هذه النوعية من الصور سواء الثانوية أو الكلية، و" نقلها إلينا بكامل صفاتها وخصائصها التخييلية ومراياها، وبما يتلائم وواقع"[2] تجربتها في النص السردي المبدع، مستعينة بوسائل وأدوات فنية مستمدة من حقول وفنون شتى ما يكسب نصها طابع الدينامية والفاعلية الجمالية ويثري مدلولات مفرداتها.

فيغدو النص السردي على اختلاف جنسه وانتمائه مرتعًا خصبًا للتجريب والتنويع الأداتي والتشكيلي، خاصة في ظل وجود عنصر رئيس وفعال مثل: التخييل الذي يدخل في صميم كل تركيبة،

[1]- محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري اللغة-الدلالة-الصورة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2014م، ص 172.
[2]- المرجع نفسه، ص178.

وكل خلطة تهدف لإنتاج صور ما أو تجسيد فكرة ما، فعن طريقه تتمكن الساردة من خلق صور موحية تعمل على التأثير في المتلقي ودفعه للتفاعل والانفعال، إضافة إلى شحن النص بدلالات قوية ومتنوعة، والانتقال بالتوظيف اللغوي من المستوى العادي المألوف إلى مستوى فني انزياحي أرفع، والساردة تلجأ إلى الاستعانة بمكون الخيال ليزودها بالخيارات والحلول التي تعينها على تعرية الذات وكشف أعماقها التي عجزت اللغة عن تمثلها في حالتها العادية، وذلك من خلال الإمكانات والحريات التعبيرية والآفاق الرحبة التي تفتحها أمامها هذه الملكة[1].

ومثلما استفادت بلاغة الصورة الشعرية من إمكانيات البلاغة الكلاسيكية البيانية وتعدتها إلى الرمز والتجريد والانزياح والانفتاح الأجناسي ومكانيزمات الكتابة الشعرية ومقوماتها الفنية، كذلك فعلت الصورة السردية، مع اتسام كل منهما بخصوصيات تميزها عن الأخرى نابعة من التكوين والسمات، وقد انتقل الاهتمام التقدي المعاصر من العناية بالتصوير الشعري ومعالمه إلى نوع آخر من الصور، والذي طالما بقي مهملاً لأمد بعيد ألا وهو هذا التحول من الصورة الضيقة ضمن حدود البلاغة الكلاسيكية إلى بلاغة الصورة السردية الموسعة التي تنفتح على كل الحقول والفنون والأجناس، خاصة بعد أن بدأت الدراسات النقدية تتخلص من وهم أن التعبير بالصورة ليس حكرا على الشعر وحده بل تتشارك فيه جميع الفنون والأجناس بدرجات متفاوتة[2].

إذ وبعد طهور هذا الاهتمام الجديد ضمن مباحث البلاغة الجديدة وبالتحديد ضمن بلاغة السرد المعاصر بعيدًا عن مجال الشعر وتحديداته، أصبحت العناية خاصة بالتصوير السردي أو ما يسمى :(الصورة السردية)، في محاولة من النقاد خاصة المغاربة ضمن حلقة (تيطوان) النقدية تحت راية مؤسسها "محمد أنقار" تأسيس وإرساء معالم بلاغة الصورة السردية، وتحديد مصطلحاتها ومفاهيمها ومكوناتها وسماتها حتى تغدو مستقلة بكيانها ووظائفها ومختلفة عن نظيرتها الشعرية.

وقد لعبت تقنية التخييل دورًا مهمًا وحاسمًا في تشكيل وخلق كيان هذه الصورة، وتمييز أنماطها النابعة منها والتابعة لها. فعملية التشكيل ضمن حقل التصوير السردي تتميز بطابع خاص نابع من خصوصية الجنس الذي تتم ضمنه، وقد ربط "محمد صابر عبيد" مصطلح التشكيل بفن الرسم، يقول:"

[1]- ينظر: ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال الشاعر محمد الميموني، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2016م، ص 88.

[2]- ينظر: محمد أنقار بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الاسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ط 1، 2016م، ص 24.

يشتغل مصطلح "التشكيل" بمضمونه الفني والجمالي والتعبيري والمفاهيمي والرؤيوي عادة في حقل الفنون الجميلة، وفن "الرسم" خصوصًا، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان"[1].

فالتشكيل في العديد من التعريفات ارتبط بفن الرسم؛ لأن كليهما يعتمدان الأشكال والألوان المأخوذة من الواقع ومن الخيال، إذ هما معًا تصور فني للوجود في مختلف أبعاده وحيثياته، وهو حسب مفهوم "محمد صابر عبيد" يدل على فن الرسم أحيانًا وفي أحيان أخرى يعادله.

وتوافقه في ما ذهب إليه الناقدة "سليمة مسعودي" وتزيد عليه في بعض الجوانب خاصة لما جعلت منه رفقة الرسم مقاربة فنية للوجود الإنساني في مختلف أبعاده وتجلياته من خلال كيفية تمظهر هذه الرؤى والتصورات في تشكيلات معينة عن طريق توظيف أدوات مختلفة، إذ ترى أن مصطلح التشكيل قد استلهم من "فن الرسم، تلك العلاقة الوطيدة بينهما باعتبارهما مقاربة فنية جمالية للوجود الإنساني في أبعاده الوجدانية والروحية والفيزيقية والمتافيزيقية، وقد راح استخدامه مع النقد المعاصر، ليوظف في مجال الشعرية بدلالته على كيفية انبناء النصوص الشعرية وتمظهرها الجسدي، عبر جملة التقانات والأدوات التي يوظفها الشعراء من أجل الكشف عن رؤاهم"[2].

وتضيف في موضع آخر وكتكملة للقول السابق ما يلي:" إن التشكيل هو الفن الذي يؤول الأفكار والمشاعر والهواجس الإنسانية إلى تمظهرات تمتلك وجودها المادي، فينقلها من طابعها التجريدي إلى طابع فيزيقي مادي، بإمكان المتلقي مقاربته بتصوره"[3] .

وترتقي "سليمة مسعودي" بهذه المفردة حين تجعل منها الفن الذي يؤول ويترجم مكنونات ومجردات الإنسان الفكرية وفق تشكيلات مادية يمكن للمتلقي تلمس صورها بفكره، فهو هنا، يتحول من مجرد آلية إلى فن قائم مهمته النقل والتجسيد من المعنوي إلى المادي الذي يمكن استقراءه ضمن تركيب معين.

---

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2011م، ص14.

[2]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، تخصص: الأدب العربي، إشراف: أ- د/ الطيب بودربالة، جامعة باتنة -1-، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 1437/1436ه، 2015م/2016م، ص 71.

[3]- المرجع نفسه، ص 72.

وفي سياق حديث"محمد صابر عبيد" عن التشكيل دائمًا قوله إن :" مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء مسمياتها، والأشياء تعريفاتها، والحدود معانيها، والطبقات هوياتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكونها في حاضنة(الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلى براعة الأديب/ [السارد]في إدارة دقة التجربة ووضع نتاج عملياتها وممارستها موضع التنفيذ الفني والجمالي، وتكون الفعالية الأجناسية قد وصلت مبتغاها، وأممت أرضها، وحققت حلمها الجمالي والفني في الوجود."[1].

إذن، تأتي مرحلة التشكيل كمحطة موالية للتخطيط النصي بعد أن ينهي المبدع ترتيباته ويستقر على اختياراته، إذ إنه الميزة التي تظهر براعة المبدع وذكاءه ونجاح نقل التجربة والفعل التواصلي بينه وبين المتلقي أو فشله، فالتشكيل هو ما يحدد الصيغة التي وفقها اختار المؤلف أن يمظهر تجربته ويهندس نصه، ومن خلاله يحكم عليه بالتفوق أو الفشل.

ويضيف "محمد صابر عبيد" بقوله:" مصطلح التشكيل في سياق هذا التصور يعبر عن نفسه بوصفه نتاج عملية توحيد يترتب عليها تنظيم عناصر مختلفة، ويتم توزيعها على خارطة التشكل بحيث تكون قد كونت هيكلاً جديدًا فقدت عناصره فرديتها ومعناها لصالح الشكل الذي أصبحت جزءًا لا يتجزأ منه"[2].

يفهم من خلال هذا القول: إن التشكيل من منظور آخر هو عملية بلورة وجمع في كل موحد لعناصر متفرقة ومتمايزة، توزع حسب التخطيط النصي المرسوم لها، بحيث تشكل عبره كائنًا جديدًا بمعالم وسمات مميزة تفقد من خلاله جميع المكونات بصماتها التي تحدد هويتها السابقة وتصبح خاضعة تمامًا لقوانين وصرامة النص الجديد الذي تخلقت ضمنه.

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى لدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2011م، ص13. بتصرف. .نقلاً عن: أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، 148.

[2] - المرجع نفسه، ص 13.

الباب الأول: تقنيات التصوير السردي في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الأول: تقنية التصوير الوصفي.

الفصل الثاني: تقنية التخييل وفاعلية التصوير السردي.

الفصل الثالث: تقنية التصوير بالحوار السردي.

الفصل الرابع: تقنية التصوير بالتشخيص السردي.

الفصل الخامس: تقنية التصوير الرمزي.

الفصل السادس: تقنية التصوير التناصي.

الفصل الأول:

تقنية التصوير الوصفي

نظر النقاد العرب القدامى إلى الوصف بعده أحد مقوّمات الشعر وواحدًا من أغراضه، كما جعلوا منه معياراً من معايير الصنعة الشعرية. والوصف هنا، دال على صورة الكلام وخصوصيته من حيث الترتيب؛ أي الهيئة التي يأتي عليها الكلام ويجري بها، إذْ تلعب طريقة إخراج الصورة وتصويرها دورًا كبيراً في إثارة الانفعال لدى المتلقي والإيهام بها.

يعد الوصف أداة لبسط الجمالية يخرج بالإبداع إلى طريقة في نظم الدلالة وتنويعها موظفًا عناصر البلاغة وأساليبها الإجرائية، ومرتكزًا على التخييل وفاعليته. وهو يخضع بصفته نهجًا في التصوير لشروط الوضوح والبساطة والإيجاز، كما ينهض على رؤية الواصف وأسلوبه التعبيري، والناظر في آليات النصوص السردية المعاصرة يدرك أن الوصف قد مثَّل أحد ملامح التجريب.

هذا ويقوم التصوير الوصفي في عمله على تشخيص المشاهد المرئية الحيوية بدل الجامدة السَّاكنة إضافة إلى مساهمته في تحديد إطار الموصوف، فهو واحد من التقنيات الهامة التي يوظفها المبدع في نصوصه بكثرة.

أ- مفهوم الوصف السردي:

الوصف من المصطلحات المنفلتة والمستعصية على التحديد والأسباب معلومة، وقد كثرت حوله الدراسات، واختلفت الآراء والمفاهيم، ونحن لن نركز كثيرًا على الجانب التنظيري لهذه التقنية الأسلوبية بقدر ما يهمنا محاولة معرفة كيفية عمل هذه الآلية في خلق وتشكيل الصور إلى جانب التخييل والتشخيص والتجريد والحوار..وغيرها.

يرى "ابن رشيق" أن الوصف هو: " ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانًا للسامع"[1]. معنى هذا أن الوصف هو مجموع ما أصبغ على الشيء الموصوف حتى ليكاد يتجسد كائنًا أمام السامع، حيث يخلق في نفسية المتلقي صورة متكاملة وحيوية عن ما سمع حتى لا يكاد يعاينه ببصره. وقد عقد "ابن رشيق" حديثًا عن الوصف نفهم من خلاله حضور هذا الأخير في النص الأدبي كإجراء أو مظهر للكتابة أو حلية تزينية للأسلوب أو نوع أدبي[2].

[1]- أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ج2، 1934م، ص 179.
[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م، ص 247.

وتعرفه "سيزا قاسم" بقوله:" الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[1]. تركز هذه الأخيرة في تعريفها على جعل الوصف تقنية أسلوبية تمشهد الأشياء في الجانب الحسي فقط دون أن تتعداها إلى الجانب المجرد.

في حين يعرفه "عبد المالك مرتاض" بقوله:" إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف، حيًا كان أو شيًا، عبر نص أدبي! كيما يغتدي بديعًا يشبه اللوحة الزيتية الجميلة: تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية."[2].

أما مفهوم الوصف في الدراسات المعاصرة فهو يعني:" نشاط لغوي فني تنجزه ذات تتكلم وتكتب في الآن نفسه. ولما كان المتكلم في النص السردي هو الراوي، فإن الواصف هو الراوي المنتج التخييلي للوصف، وهو الذي يفتتحه في المواطن التي يرى حضوره فيها ضروريًا، ويختتمه عندما يُقدر أنه أدى الوظائف الموكولة إليه"[3].

فالوصف عنصر فني مهم في بناء النص السردي إلى جانب السرد لا يحضر إلا إذا استدعت الضرورة ذلك، ولا يتم هكذا بصورة عفوية أو فوضوية بل يوظفه الراوي متى رأى ذلك مناسبًا وينهيه متى اكتمل دوره في البنية الوظيفية للنص المسرود.

ولعل أبرز ملمح فني يتجلى في النص الروائي من خلال توظيفه للوصف:" هو بطء الحركة بل سكونها على عكس استخدامها للسَّرد أو للحوار"[4].

حيث تتم عملية مشهدة الأحداث وتواليها ورسم حركة تفاعل الشَّخصيات معها، وكيفية إبطاء الزمن ذاته، وعرض الأمكنة والظِلال والألوان والمظاهر الدَّاخلية والخارجية للشُّخوص في البنية السَّردية من خلال الاستعانة بتقنية الوصف، فهو واحد من الطرق التي تجسد الحياة وتمظهرها.

وتلعب العناصر الوصفية دورًا هامًا في "بلورة الصورة وإبراز سماتها المشعة، وبلفظ أخر، يصبح الوصف خادمًا للصورة، حين يسعفها بالأدوات اللازمة لتأسيس ذاتها وتكوين معالم بناءها"[5].

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 111.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص245
[3]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010م، ص 468.
[4]- محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، ع21، جوان، 2004م، ص56-57.
[5]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 56-57.

يعد الوصف إلى جانب التخييل أدوات أولية لقيام العملية التصويرية فعن طريقهما تتمأسس وتتمظهر للوجود، وفي حقيقة الأمر يمكن القول: إن التصوير أوسع مجالًا وأشمل من الوصف" فللتصوير إمكانات كثيرة لا تتاح للوصف. إنه ينفتح على كل الأجناس الأدبية، ويستوعب خصائص التعبير الأدبي وأشكاله المتنوعة التي تبدعها الآثار الأدبية الإبداعية في كل زمان ومكان"[1].

والوصف في الرواية التجريبية ليس هو نفسه في الرواية الحديثة" فهو وصف يلتقط الدال، ولا يحفل بالسطحي، يكتسب معناه ودلالته من اشتغال على الدال والرامز والمعبر، لا على السطحي والقشري والعابر"[2].

كما أن الوصف في القصة المعاصرة غير الوصف في القصة الكلاسيكية، والأمر نفسه ينطبق على القصة القصيرة والقصيرة جدا، فهو يخضع لعدة اعتبارات[3] ويؤدي دلالات ووظائف معينة وبعقد صلات وثيقة مع عناصر أخرى في مساهمة فعالة لبناء الكون السردي، فكل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث وتوتره ورسم إطار للأمكنة السردية ورصد ملامح الزمن ومنح فسحة للسرد، وهكذا تلتحم كل العناصر وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضًا لتقديم الصورة المجسمة[4].

والوصف كتقنية من تقنيات التصوير ينبني على الأشكال البلاغية، وسعة الخيال ولطافته، ويخضع لشروط عدة منها: البساطة والدقة والإيجاز والوضوح. ومن يتأمل النصوص السردية النسوية يجد أن الوصف من بين أكثر التقنيات الموظفة بشكل يوحي بأهمية هذا العنصر في العملية التعبيرية والصياغة الشكلية، إلى جانب أدوات أخرى تستعين بها أولئك الكاتبات لرسم معالم نصوصهن، والوصف يوظف لغرض:" رصد مظاهر الحياة .. من أماكن وأشياء وأحياء ومناظر الطبيعة المختلفة، ومظاهر الشخصيات الفردية وبيئتها الاجتماعية"[5].

---

[1]- عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي دراسة في أدب الجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2015م، ص 48.

[2]- محمد عزالدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي" الرواية العربية إلى أين؟، القاهرة، 12 - 15 ديسمبر 2010م، ص 4-5.

[3]- سلطة الجنس وصرامته وإملاءات المكونات والسمات، ورؤية الكاتبة وتواجده في زاوية ما من النص السردي وعلاقته بعناصر أخرى تدخل في صميم العملية التكوينية للنص.

[4]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، جمعية القراءة للجميع، القاهرة، 2004م، ص 115.

[5]- محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص56-57. مقال سابق.

يرى "جميل حمداوي" أن الوصف غالبا ما ينصب:" على عناصر رئيسية أربعة هي: الشخصيات، والأمكنة، والأشياء، والوسائل، إما بشكل انتقائي، وإما بشكل تفصيلي"[1]. حيث يتم عرض الأحداث وتواليها، وحركة تفاعل الشَّخصيات معها، وحركة إبطاء الزمن ذاته، وعرض للأمكنة والظِلال والألوان والمظاهر الدَّاخلية والخارجية للشُّخوص في البنية السَّردية.

ويرى "محمد الهادي العامري": "أن الوصف الجيد أداة فعالة يستخدمه القصاص لخلق الجو المناسب الذي ستجري فيه حوادث القصة وبواسطته يدمج القارئ ويجذبه إلى المتابعة وتجعله يعيش في قصته وهذا هو مقياس جودة القصة ونجاحها"[2].

فالوصف الجيد هو ما يخلق الجو المناسب لعملية خلق باقي العناصر، ويحث القارئ على المتابعة من البداية إلى النهاية بنهم كبير؛ لأن الوصف الرديء يؤدي إلى السأم والفتور.

وترى كذلك "سيزا قاسم" أن هناك نوع من التداخل بين السرد والوصف" فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها"[3].

يتشكل التصوير السردي عند "سيزا قاسم" من خلال التداخل بين السرد والوصف لكنها تحصره فقط في الجانب الحيوي المتحرك، وتستثني الجانب الثابت الذي تراه مناسبًا أكثر لطبيعة الصورة الوصفية التي تنمذج الأشياء وما يقع تحت سلطتها بشكل سكوني.

ينقسم النص السردي في عمومه إلى مقاطع حوارية وسردية ووصفية، " تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة. ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تمامًا من عنصر الزمن...ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خالص من العنصر الوصفي"[4].

يمكن تخيل وصف بدون سرد لكن لا يمكن تخيل سرد بدون وصف، فهو بمثابة المحرك والحافز، وحين حضوره في النص السردي ينعدم الزمن أو يتباطأ بشكل كبير، ولا يقتصر الوصف على جزئية من

[1]- جميل حمداوي، أسلوبية الرواية؛ مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف، الطبعة الأولى، 2016م، ص111. Almothaqaf.com

[2]- محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة ، تقد: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 1980، ص121.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 116.

[4]- المرجع نفسه، ص 116.

العمل السردي، وإنما يشمل انتشاره كل تمفصلات هذا الأثر، فهو " جزء من الكل " تابع للسرد يهتم بتقديم إطار حيوي للأحداث من خلال تشخيص الأشياء والشخصيات، لا يمكن للسرد أن يتقدم دون وصف، مع أن الوصف يمكن أن يمضي أحيانًا دون سرد، أي دون تنامي للأحداث، ومع هذا لا نستطيع القول إن الوصف سيد نفسه في العمل القصصي، فالقص يعتمد قبل كل شيء على تنامي الحدث المعتمد على الأفعال."[1].

فالوصف يزود النص الذي يتهيكل ضمن مفاصله بحيوية وطاقة إيجابية ذلك إذا حضر بطريقة منظمة ومعقولة وليس بشكل عفوي أو فوضوي، فهو ما يغطي اللون الباهت للسرد ويكسبه قيمته، ويزيد من درجة تأثيره على المتلقي.

فالصورة الوصفية تختص بأداء وظائف لا ينهض بها إلا هي دون سواها، حيث تقوم" بدور تشيدي إلى جانب السرد والحوار في مهمة بناء النص"[2]. فالوصف والتخييل والحوار وغيرها من التقنيات تتضافر وتتفاعل فيما بينها لتؤسس وتشكلن البناء الفني الذي يتناسب والجنس السردي المراد التأليف فيه. كما ينضاف الوصف بكل أشكاله وتجلياته إلى باقي العناصر ليؤسس الصورة السردية الكلية والصور السردية الجزئية ممثلة في صورة المكونات السردية من:(شخصيات وأحداث وزمان ومكان ولغة وأسلوب وموضوع..).

ويمكننا القول وربما قد نغالي في ذلك: إن الوصف من الأدوات الأساسية" في تشكيل الخطاب، وبناء عوالم التخييل، ورسم بورتريهات"[3] لشخصيات الحكي الرئيسة والثانوية وملامح الأحداث والأمكنة والأشياء وتفاصيل العالم المحيط.

ب – وظائف الوصف في النص السردي:

يقوم الوصف بأداء وظائف عدة في ثنايا النص السردي، إذ هو ليس مجرد مكون عادي أو حلية للتزيين وحسب، بل يعكس مهمات ينهض بها من قبيل: الوظيفة التعليمية، والوظيفة التفسيرية

[1]- نضال محمد فتحي الشمالي، الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية" زياد قاسم أنموذجًا"، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج: 33، ع: 01، 2006م، ص 2.
[2]- المقال نفسه، ص 1.
[3]- عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي عوالم التخييل في القصة المغربية المعاصرة، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط 1، 2015م، ص 125.

والوظيفة التصويرية، والوظيفة التعبيرية والوظيفة الفكرية، والوظيفة الجمالية. والوظيفة التأثيرية والوظيفة الإيهامية والوظيفة التعطيلية[1].

على أن دور هذه التقنية لا يقتصر على ما تم ذكره من مهام ووظائف، فالوصف مجال واسع ومعقد، تنبع خصوصيته من ذاته ومن صيغه التركيبية وعلاقاته التي يقيمها مع غيره من التقانات الأخرى، وبالتالي هذا الأمر يضفي على التشكيل الوصفي في عمومه سمات أخرى أكثر عمقاً وغنىً.

ج – في العلاقة الإشكالية بين الوصف والتصوير:

أثارت علاقة الوصف بالصورة أسئلة استشكالية عديدة، حيث برز تيار يرى أن الوصف يهيمن على الصورة ويحويها في ثناياه في النصوص السردية بخلاف النصوص الشعرية، واتجاه أخر يقول: بالتداخل والتلاحم بين هذين المكونين في النصوص السردية، فالجانب الأول يمثله "عبد اللطيف محفوظ" في كتابه "وظيفة الوصف في الرواية" حيث يقول:" وبما أن الوصف قد يختلط أحيانًا بأنماط كتابية قريبة منه كالاستعارة والصورة اللتين تدخلان في تكوينه في الكتابة الروائية، ولا تنعزلان وتتساميان عليه إلا في الكتابة الشعرية."[2].

جعل هذا الدارس من الوصف مجالًا أوسع إذ يحتمل في ثناياه كل من الصورة والاستعارة، فهو في نظره أشمل منهما وأسمى مكانة في النصوص السردية، بينما يحدث العكس تمامًا لدى نظيرتها الشعرية حيث يكون فيها العنصر الفعال والمسيطر هو الصورة، ولكن مثل هذا الرأي لا يستند إلى أدلة وبراهين مثبتة وقاطعة، فأغلب النصوص السردية – خاصة التجريبية منها- تقول بعكس ما يذهب إليه هذا الباحث، وبالتالي يبقى مجرد اجتهاد ليس إلا.

بينما يتلخص مضمون الجانب الثاني وكمثال عنه فيكتاب: " أبحاث في النص الروائي العربي" لسامي سويدان، في فصل " الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح" مستدلين برأي " عبد اللطيف الزكري" إذا يقول:" فالتصوير أو (الصورة) في هذا القول يرادف الوصف، مما يدل عن عدم تمايز

[1]- فالوصف حين ينصرف إلى التركيز على الأحداث على أنها مشاهد سيؤدي على تعليق الزمن وتعطيله، وينتج ما يسمى استراحة مؤقتة وسط الأحداث.بانتظار فراغ الوصف من مهمته. ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص165.

[2]- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1989م، ص6.

هذا من ذاك في منظور الناقد، إن وصف الفضاء في "القصص التقليدي" تعني في الآن ذاته وصف الفضاء"[1].

نفهم من خلال هذا القول: تداخل الوصف مع الصورة وتماهيهما مع بعضهما، لكن ما لا يمكن إنكاره أيضًا هو أن العناصر الوصفية تساهم إلى حد كبير في بلورة الصورة وإبراز سماتها المشعة. وبلفظ أخر يصبح الوصف خادمًا للصورة حين يسعفها بالأدوات اللازمة لتأسيس ذاتها وتكوين معالم بنائها.

والصورة السردية في قمة لحظات تشييدها تجمع في رحمها العديد من المكونات والسمات المتفاعلة في انسجام وتناغم لتعكس خصوصية النص السردي الذي تخلقت في صميمه، منتجة قيما دلالية وسمات جمالية متنوعة.

وسوف نشرع الآن في بسط الحديث عن كيفية قولبة هذه الأوصاف في ثنايا النصوص السردية الروائية والقصصية النسوية الجزائرية المعاصرة المتشحة بأردية التجريب والانفتاح الأجناسي، حيث احتل هذا المكون حيزًا هامًا في هذه المتون وفق هيئات وصيغ عديدة تراوحت بين أوصاف خارجية وداخلية وبين أوصاف موجزة وأخرى متوسطة أو طويلة، كما توزعت هذه الأوصاف لتشمل كامل البنية السردية بنسب متفاوتة ضامة تحت لوائها أيضًا الأشياء على اختلافها. هذه الأوصاف في ارتباطها مثلًا: بمكون ما، فإنها قد تحضر دفعة واحدة وقد تتوزع على كامل الجسد النصي، على أن التركيز الوصفي يخضع لرؤية المبدعة وتصورها وليس يقتصر على مكون دون أخر، وقد سعت هذه الأوصاف إلى القيام بأدوار رئيسة في ثنايا السرد وأدوار ثانوية حسب حاجة المبدعة لها، كما نحت إلى تكوين أنماط عديدة من الصور السردية الوصفية والفنية وتطعيمها بذلك الوهج الجمالي والإشعاع الدلالي المركز.

سنسعى عبر أطوار هذا الفصل إلى رصد جملة من الأوصاف الحاضرة على سبيل التمثيل والاستدلال لكل نمط وصيغة تشكلت وفقها الصورة الوصفية في النصوص السردية النسوية المختارة، ولعل الرواية مثلت المجال الأرحب وصاحبة الحظ الأوفر من حيث توظيف هذا النمط من الصور.

د– التصوير الوصفي في الرواية:

تنوعت الصورة الوصفية بين وصف للشخصيات في هيأتها ونزعاتها وسكناتها والأمكنة والأشياء والجماد، فجاءت هذه الصور زاخرة ثرة في تركيباتها وجمالياتها وفي دلالاتها، وهي تحضر كثيرا في الرواية إلى

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص55.

جانب السرد والحوار والتخييل وكذلك الشأن في القصة، لكنها تبدأ تقل على نحو أكبر في القصة القصيرة والقصيرة جدًا، وهذا أمر طبيعي راجع بدرجة أولى إلى البنية السردية من حيث الحجم.

ونحن لن نقوم بحصر كل الأمثلة الحاضرة في هذه الأجناس التي بين يدينا ولكن سنكتفي فقط بأمثلة قليلة للتدليل على أنطولوجيتها ولحصر كيفيات تمظهرها في كل جنس، ونبدأ مع الجنس الروائي، وكما أشرنا آنفاً إلى أن الصورة الوصفية تحضر كثيرًا في بدن العديد من الروايات لتشكل مع السرد والتخييل الدعامات الأساسية لها.

فالصورة الوصفية تلعب دورًا حيويًا وهامًا على جميع الأصعدة وعبر كامل عناصر البنية السردية، إذ تزودنا بصور دقيقة عن وضعية كل مكون وكل جزئية في العمل السردي كانت طرفًا في تكوينه، وهي تحضر ملازمة للفعل السردي. ونبدأ مع مقطع تصف فيه "منى بشلم" مشهد تساقط المطر على مدينة "قسنطينة" وأثر ذلك عليها إلى الحد الذي أوصلها للانبهار بهذا المكان الملفوف بسحر غامض يأخذ بلب كل مقيم فيه أو مار عليه، هذه المدينة العريقة الحافلة بالأحداث والشامخة على مر السنين تكاد تتحول إلى أسطورة، إذ ذكرتها النصوص المبدعة كثيرا كما هو الحال عند: (أحلام مستغانمي وفضيلة فاروق ...) تقول المبدعة:" أشرف على العالم من نافذتي، أراقب تقلب قطرات المطر على الصخر العتيق، إنه لون خاص من الغزل، لقسنطينة قصة فائقة الرومانسية وعزف النسيم.. ورقص المطر..أم أنها التسابيح، هذه المدينة معبد مفتوح على فتن الخلق، وما هي إلا مخلوقات تستغل رحب الرحمة للتقرب لبارئها، وأنت شهد أليست قسنطينة معبدًا لك أيضًا، مخدعي هو أرض القداسة، به أقيم الصلاة عسى أبلغ الإقامة بالاحتساب لله المتعالي الجبار، أذكره سبحانه فينكسر الفؤاد ويتمنى لو أن القلب يسجد وسط الصدر ولا يقوم"[1].

في حضرة التأثر تتحول "قسنطينة" إلى بؤرة مركزية وصرح شامخ من خلاله تطل البطلة "شهد" على العالم من وراء نافذة غرفتها وهي تتأمل تساقط المطر على الصخر العتيق، وكأنه مشهد يروي تفاصيل قصة عشق لكل ما هو خاص بمدينة الفتون، حتى المطر ينسج تفاصيل غرامه لهذا المكان، مشهد تقيم فيه عناصر الطبيعة عرسًا احتفاليًا ابتهاجًا باجتماعها في مكان واحد، أو كما تحكي هي معبد مفتوح تمارس فيها كل المخلوقات طقوسها تقربًا لله خالقها، كما هي محراب لها تقيم فيه صلواتها ودعواتها لربها. لقد رسمت المبدعة مشاهد وصفية جزئية لصورة وصفية كلية غاية في الروعة والبراعة

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2013، ص 50-51.

والسحر والتخييل مليئة بعنصري الإثارة والتأثير بحيث تؤدي فعلها كما يجب، ومن اللحظة الأولى التي تقع عينا المتلقي عليها.

ثم تنتقل لتصف المنزل العائلي بنوع من العجلة والإيجاز، لأن همها ليس هو المنزل بل ما وقع فيه من أحداث وما عايشته من ذكريات الطفولة، تقول:" والدي ترك بيته المترامي الأركان كرهًا لأخي، لزوجة أخي، وتركت بيته طوعًا إلى بيت يحي، وأبقيناه لليل، وضيق أطبق على الصدر فجأة، وجره من غير جهد إلى القبر"[1].

لم تركز الساردة على وصف البيت بتفاصيله لكنها استطاعت أن تمدنا بصورة أولية دقيقة عنه في كلمتين: (واسع الأركان)، ولنا أن نتخيل بيتًا واسعًا كم غرفة يحوي؟ وكيف هو شكله ؟ وكيف هو مفروش؟ ثم ما مدى فسحة هذا البيت مقارنة بأفراد العائلة التي غادرها الوالدان دون رجعة؟ ثم مغادرة البطلة لبيت زوجها، إذ يمثل هذا الفعل انتقالاً روحيًا قبل أن يكون ماديًا بالنسبة للبطلة، وباستغلال الساردة لتقنية التصوير الوصفي تمكنت من أن تمدنا بطبقتين من الدلالة: (ظاهرة وثاوية) نستشفهما من خلال تفعيل تقنية التخييل أليا بمجرد قراءتنا لهذه العبارة.

كما تصف أيضا بعض الأحياء الشعبية والتجمعات السكانية حين خروجها للبحث عن أستوديو للكراء من أجل العيش فيه، تقول:" أنزلق إلى البحث عن أستوديو.. لكن العتبة ما تزال عالية بالكاد أبلغها، المشكلة الشائكة ليست المالية بل الأمنية أخطر، الأحياء لم تعد آمنة يمكن لأي لص أن يدخل البيت يسرق ويعبث وربما حتى يقتل ويغادر، ولن تتحرك ريشة للإسعاف.. هذا ما قاله لي الناصحون..آخر أمل كان البيوت العتيقة، بها تتجاور العائلات وتتشارك الفناء ذاته، إنها الأمن لامرأة وحيدة.[2].

ترصد لنا الساردة على لسان البطلة وبتوظيف العدسة الوصفية صورًا مشهدية تكون في مجموعها لقطة فلمية قصيرة، حيث ترصد لنا خروج البطلة وعملية بحثها عن منزل للكراء وتوغلها في أعماق المدينة ونصح القاطنين هناك لها بضرورة اجتناب السكن في الأحياء أولاً: لغلاء الأسعار، وثانيًا: لخطورة الأوضاع فيها نظرًا لغياب الأمن وتردي الأوضاع وتفاقم ظاهرة الجريمة بكل أنواعها. وقد وصفت ذلك بدقة من خلال قولها: "يمكن لأي لص الدخول والسرقة والعبث بمحتويات المنزل وربما القتل دون

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 82.
[2]- المصدر نفسه، ص 89.

أن يرف طرف أو يحرك ساكن ويغادر بهدوء"، ولم يبقى أمامها سوى حل وحيد هو الاتجاه صوب البيوت العتيقة التي يتشارك سكانها البناية الواحدة والفناء الواحد، فهي تمثل درع حماية وجدار عازل بالنسبة لامرأة وحيدة وسط أناس تجهلهم ويجهلونها.

لقد استطاعت الساردة أن تصف وتحلل بدقة بالغة الآفات المتغلغلة في عمق المجتمع الجزائري عامة والقسنطيني خاصة، إذا لم تعد الأوضاع كما كانت سابقًا بعد انتشار مختلف ظواهر الجريمة المنظمة، وغفلة السلطات وغياب التغطية الأمنية والتوعوية، كما وصفت أيضا ذلك النمط من البيوت القديمة حيث يتشارك الناس منزلا واحدا كبيرا تلتقي جميع أبوابه مع فناء كبير، وفي هذا إحالة إلى أن السكان ما يزالون يقطنون البيوت العتيقة، ويحافظون على التقاليد وعلى عبق التراث والتاريخ.

ثم تنتقل لتصف هذه المرة شيئًا أكبر يحوي الحياة والخلق والوجود كله، تقول:" أنا لا أملك أجرة محام.. كل شيء بثمن في دار الغرور، من يغيثني في هذه النازلة التي لم تخطر بالبال"[1].

بعدما أصبحت مهددة بدخول السجن حين اتهامها في حادثة سرقة تضطر لتوكيل محامي لكنها لا تمتلك المال الذي يمكنها من دفع أجرته، هنا، تقف مصدومة بعدما صدت جميع الأبواب والمنافذ في وجهها، حيث استولى أخوها على بيت العائلة وقام باستئجاره والتصرف في أجرته دون وجه حق.

استفاقت البطلة على هول حقيقة مفجعة لا خدمة دون مقابل فكل شيء في هذه الدنيا معروض للبيع. قدمت لنا صورة وصفية مركبة من مجموعة من الصور المفردة لتطلعنا على بعض من الحقائق الصادمة والمنتشرة بكثرة في المجتمع الجزائري، والتي منها: المساومة على الشرف، والفساد بأنواعه، والانحلال، والنزاع حول الميراث وحرمان الإناث من الإرث، وقطع صلة الرحم..هي صور وصفية صادقة ونابعة من قلب الحقيقة المرة التي نعيشها يوميًا وهي آخذة في التوسع والانتشار.

كما تقدم لنا الساردة صورة سردية وصفية موسعة عن السجن، حيث تقول في معرض كلامها: " أدخلوني غرفة طويلة بها أسرة ونساء كثيرات .. لم هن بهذه الكثرة..كل الأماكن في بلادي مكتظة حتى السجن رأس السنة، كل النظرات تلتف حول النزيلة الجديدة.. لكني مرهقة لا أنظر حولي أكتفي بتفحص موضعي مأواي حتى أجل غير معلوم .. المكان لا نظيف، لا مرتب.. لا منظم.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص92.

باختصار هو سجن حتى الهواء لا يتجدد.. مرهقة أرتمي على ذلك الفراش وأغوص في نومي حتى العصر، أردت أداء صلاتي، لا يمكن السجود على هذه الأرضية، بل لا يمكن جعلها موضعا أقبل منه على الله..أفتش حولي أقترض قطعة قماش من جارة أمسح شبرين من تلك الأرض أقف، أتذكر أنني لا أعرف القبلة، أسأل عنها، الجواب صفعة، من يعرف القبلة لا يأتي إلى هنا...

تسبق العبرة العبارة.. أعود إلى فراشي أنتحب بصمت، لا يمكن أن يفعل بي كل هذا ولا أثور، ولا أبحث عن سبل لرد الضربة الواحدة بآلاف من مثلها.."[1].

تصف لنا الساردة على لسان البطلة السجن وما فيه، فتتحدث عن الغرفة التي سوف تقيم فيها، إذ هي عبارة عن غرفة طويلة مليئة بنساء كثر مختلف ألوانهن وفئاتهن العمرية وطبقاتهن الاجتماعية، حيث تندهش البطلة من هذا الكم الهائل الذي تراه لأول مرة في مثل هذا المكان خاصة أيام رأس السنة.

وبينما هي مستغرقة في اندهاشها فجأة تستفيق على وقع الموجودات وهن يرمقنها بنظرات مختلفة مقاصدها بين: استغراب، وتشف، وازدراء. كما تصف شعورها بالإرهاق والتعب لدرجة لم تعد تعي ما حولها ولا تبالي بما سيحدث لها، بل تكتفي فقط بالاستلقاء في مكانها دون التفكير في المدة التي سوف تقضيها داخل هذه الغرفة المليئة بالغبار والقذرة الأرضية والجدران، فحتى الهواء في هذا السجن ملوث تحس معه بشعور الاختناق، فجأة تمضي في إغفاءة إلى وقت العصر حيث وقت الصلاة، تقترض قطعة قماش من إحدى النزيلات لتصلي عليها، تسأل عن القبلة لكن لا تلقى إلا جوابًا واحدا هو من يعرف القبلة لا تطأ قدماه هذا الموضع، تصعق من هذا الرد الغريب، تنسحب بنفسها إلى موضعها باكية في صمت، وقد قررت في نفسها ضرورة المقاومة والرد على من كانوا السبب في وجودها هنا.

قدمت لنا الساردة مجموعة من الصور الوصفية البانورامية: فمن صورة عن الوضعيات المزرية التي تتخبط فيها السجون في بلادنا، حيث أنها تكتظ بالنزيلات طوال السنة عوض أن يكن راعيات في بيوتهن، أو قائمات بأعمالهن، إلى صورة أخرى عن مدى انتشار الجريمة والانحلال والفساد والظلم وغياب العدالة والمسؤولية والضمير والوازع الديني، في مقابل سيطرة مظاهر الحضارة وبهارجها على حياة الفرد، حيث اللهث وراء الدنيا وعبادتها وإهمال الجانب الديني.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 93-94.

كما نجد في هذه الفقرة وصفا لبعض الأواني والأغذية. تقول:" إلى الصف الذي حضرت لابنيها انظم آخرون، وتسنى لي شراء قدر وموقد، وزرعت بسمة على الجسد، الذي اخترت له بعض الأغذية من لائحة كنت أنفر منها أيام يحي، فلتحطك رحمة الرحمن يحي، كم اعتنيت بي، وضعت لي نظامًا كرهته وها أنا اليوم أفتش عن فتاته"[1].

تصف البطلة تأزم وضعها إذ بالكاد تغطي مصروفها من خلال ما تتقاضاه كمرتب لقاء تدريسها للأولاد، حيث اشترت لها قدرا وموقدا للطبخ وبعض الأطعمة التي طالما كانت تأبى الاقتراب منها قبلا، إلا أنه قد يتخلى الإنسان عن الكثير من المبادئ والرغبات والقرارات وقت الشدة.

رسمت لنا الساردة موقفا صادقا ومعبرا وقعت فيه البطلة، فالإنسان حين تنقطع به السبل ولا يجد السند يقبل بأي شيء يتاح له مهما كان، المهم أنه يساعد على المقاومة ويزيد من فرص البقاء إلى وقت أخر.

وها هي تقدم لنا وصفاً لمنزل "آبي" شقيقة "كمال" بالتبني، في قولها: " كل ليلة يزدهر ذلك البيت الخالي من الأنفاس، الآن أدرك سبب إصرارها علي، حتى خادمتاها لا تمكثان أكثر من ساعة، وتبقى الوحدة ضيفة، هذا المنزل الوحيدة تجول فيه تسوق أثوابها على مد مساحاته، ولا تتفتق الكلمات إلا عند اجتماعنا على حافة فراشي، أتم عملي وتروي عن كل ما يعتصر الفؤاد منها، ضحية الأخوة هذه السيدة مثلي تشبهني حد تمزق وضياع الأحلام، تشبه الجور الأخوي مني وتشبه انكسارة الفؤاد بصفعة من رجل واحد..."[2].

في هذا المقطع تختصر الساردة المسافات وتضغط المشاهد، حيث تصف لنا هذا المنزل الفسيح الذي يكاد يخلو من ساكنيه سوى من صاحبته والخادمتين والبطلة بعدما انتقلت للعمل فيه، ثم هي تصف لنا الوحدة شاخصة ماثلة أمام أعيننا كمرأة تسوق أثوابها تنتقل من زاوية إلى أخرى ومن غرفة لأخرى، إذ يعم الصمت المطبق والسكون كامل الأرجاء، ولا يكسر هذه النمطية إلا اجتماعهما حول فراش البطلة لتكمل هي ما عليها من عمل وتسرد الأخرى تفاصيل حياتها، وتتبادلان أطراف الحديث، ثم صورة أخرى أكثر عمقًا تتوالد من صورة مماثلية، إذ ترى البطلة في قصة حياة "آبي" شبها كبيرا ودقيقا لما مرت به، فوالدي البطلة توفيا وكذلك والدا "آبي"، ثم كلاهما لهما أخ وحيد متغطرس ضاقت كل

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 106.
[2]- المصدر نفسه ، ص 116.

منهما الويل على يديه، فالبطلة طردت من قبل أخيها من منزل العائلة وحرمت من حقها الشرعي، أما "آبي" فقد تعرضت للاغتصاب من طرف أخيها، وموت الأب على يدي ابنه بعدما اكتشف اعتداءه على أخته.

تتولى الصور الوصفية إلى جانب السرد توالي أحداث الرواية، وطريقة اختيار الساردة لهذه المتواليات من الكلمات والعبر الوصفية لتصوير هذا التداخل والتشابه بين قصتي الشخصيتين، فالجاني في كلا القصتين هو (الأخ) الذي من المفترض أن يكون السند والحامي والمسؤول عن أخته بدل أن يظهر بهذه الصورة المشينة والبعيدة عن كل القيم والمبادئ الخلقية والدينية.

تقدم لنا الساردة وصفا لمكتب الجمعية في هذه العبارة:" المكتب فائق الأبهة لم أتخيله بكل هذا الجمال، لا يعكس مطلقًا الإمكانات المحدودة للجمعية، التبرعات قليلة لكن.. ثمة شيء غير مضبوط في هذه المؤسسة الخيرية، التي يديرها هؤلاء الأجانب الذين لا يعرفون عن ديانة أهل البلد شيئا."[1].

تعرض الساردة مجموعة من المشاهد الوصفية المتعلقة بصورة الفخامة التي عليها المكتب رغم ما تبدو عليه الجمعية من بساطة في ظاهرها، كما تضيف مشهدا داخليا تصف فيه حيرتها بخصوص هذه المؤسسة الخيرية المسيرة من قبل أشخاص لا يعرفون شيئا عن تقاليد ولا ديانة مستضيفيهم، إذ هذا المشهد الوصفي الأول يحيل إلى مشهد أخر ضمني مرتبط بالنشاط الخفي والمشبوه لهذه الجمعية، وكذا تمويلاتها ونواياها، وهو ما تسعى البطلة إلى كشفه فيما بعد.

لا تقتصر توصيفات الساردة على الأشياء أو الأمكنة أو الظواهر فقط بل تتعداها إلى وصف شخصيات الرواية فيزيولوجيا وبسيكولوجيا، وفي ما يلي سنقدم مثال عن كل نموذج، وها هو "كمال" يقدم مدير البطلة في مقطع وصفي تتخلله مجموعة من الصور الدقيقة والتي تحيل على خلقه،:"– عار هذا الكلام..إنه عمل خيري يمكنك أن تسألي عن جمعيتي الخيرية، أنا معتاد على العطاء..أنا لست مثله، أقضي الليل في الرقص والسكر مع نصف الزبائن، وقبل الإفاقة من الثمالة أدخل المسجد لصلاة الجمعة مع النصف الثاني من زبائني، أنا حر لا يسوقني أحد، ولا يمن علي أحد، وأشكر الرب نعمته هذه بالأعمال الخيرية."[2]

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 129.
[2]- المصدر نفسه، ص 97.

تتمرأى أمام أعيننا عدة مشاهد فيلمية وكأننا نرى ما نقرأ لدقة الوصف المصاغ، فكمال يصف لنا شخصية المدير في جانبين: الحقيقي والظاهري، فهو شخص انتهازي ذو وجهين إذ يقضي ليله في السكر والرقص والعهر مع زبوناته، حيث أنه لا يكاد يصحو من سكرته طوال أيام الأسبوع، وحين تأتي الجمعة يذهب متظاهرًا للصلاة وهو في غير وعيه مع باقي الزبائن الذين يجدهم أمامه، كما أن هذه الشخصية تخضع لغيرها أعلى منها مستوىً ومنصبا، هو هنا، يعطينا وصفا لتصرفات هذا الشخص وأخلاقه ومعتقده، وانتهازيته، ثم في الجانب الثاني يصف نفسه إذا يرى أنه حر وأنه سيد نفسه ولا يتبع أحدا، وأن ما يملكه من صنع يده وخبرته ولم يمنح له، وهو في المقابل وكرد للجميل على أفضال الرب عليه ينشط في المجال الخيري إذ يساعد منه هم في حاجة ماسة له.

كما أنها تصف لنا الوقت في أمثلة كثيرة منتشرة عبر كامل جسد العمل الروائي، ونمثل لذلك بما يلي:" تمر أيام السجن كأني لا أعيشها، كما لو كنت أتفرج من بعيد على نفسي، ولا أخالطها..اليوم طويل خاو يفي لأداء الفرض وإضافة النافلة، اليوم يحمل معه ضمادات ممرضة السجن اهتمت بالباقي من أوجاع الجسد، وحدثتني عن الأمومة اليوم وغدًا وبعده.. أخذت عنها فهي ازدواج بين علم وخبرة..هي أم..متى أصبح أمًا.. متى أراه وأضمه..يا الله ماذا لو ولد هنا..بهذا السجن..ماذا لو لم أجد طريقا نحو الحياة، فحتى اليوم لم يحدثني أحد ولم يحقق معي أحد."[1].

يصف لنا هذا المقطع مشهد مرور الزمن بطيئًا بحيث تحس معه الشخصية وكأنه توقف تمامًا لدرجة جعلها تعتقد بانفصامها عن ذاتها، فاليوم يكفي لأداء كل شيء ولا ينتهي ما يشير إلى درجة الملل الذي تعيشه، فلا شيء في هذا السجن يملء الفراغ ويبعث على التفاؤل، وحده الزمن كفيل بالقضاء على كل شيء وعلى كل شعور، وبما أنها في أشهرها الأخيرة من الحمل، وعرضة لوعكات صحية متتالية، تتساءل ماذا لو وضعت حملها هنا في السجن؟ كيف سيكون الوضع بالنسبة لها ولطفليها؟ خاصة وأنه لم يكلمها أحد بخصوص وضعيتها منذ وطأت قدماها هذا المكان القذر.

تزخر الرواية محل الدراسة ومثيلاتها من الروايات المعاصرة خاصة ثلاثية "أحلام مستغانمي" وأعمال "فضيلة فاروق" بالوصف فهو سمة رئيسة في هذه الأعمال، وهي تتوزع عبر توظيف الأوصاف الداخلية والخارجية وأوصاف مطولة وجزئية عابرة، وأوصاف ضمن كلمة أو عبارة أو مقطع أو مشهد

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 94.

بانورامي، فالوصف إلى جانب رفده للسرد وتعضيده في مهمته، يساهم أيضًا في تأثيث الأمكنة، وتهيئة الشخصيات، وتنظيم الأحداث وتفعيلها، وتعطيل حركة الزمن أو إبطاءها.

لكن إذا انتقلنا إلى الجانب القصصي وحاولنا معرفة درجة حضور المكون الوصفي فيه، فإننا سنجد أن ذلك يختلف قليلاً مع ما كان في الجانب الروائي وذلك لاعتبارات عديدة منها: الفسحة التعبيرية في البنية السردية، ودرجة وعي القاص ورؤيته وطريقة اشتغاله. فالتصوير الوصفي القصصي يخضع فيما يخضع لطبيعة الجنس الذي ينتمي إليه وبالتالي فهو سوف يأخذ الصفات الوراثية لهذا الفن، ويتقيد بضوابطه رغم انفتاحه على باقي الفنون والأجناس واقتراضه لينسج مخياله وبناءه الفني الموضوعي والجمالي.

تخضع نسبة حضور المكون الوصفي في كل جنس سردي في كثير منه لما سبق وذكرناه، ولكن ما يمكن قوله في هذا الخصوص هو: إن الصورة الوصفية تشتغل جنبًا إلى جنب مع السرد لتشكيل معا لم صورة كبرى هي الصورة السردية الكلية للعمل السردي.

هـ– التصوير الوصفي في القصة:

وما يقال حول الوصف في الرواية يقال في غيره من الأجناس الأخرى، ولكن يجب أن يخضع ذلك لاعتبارات جنسية فنية خاصة بكل جنس، ودرجة حضور هذا المكون وكيفيات تمظهره تختلف من قصة لأخرى ومن جنس لآخر بل حتى في أعمال المبدع الواحد.

تنتشر السرود الوصفية عبر كامل قصة: "قلب في المنفى" لأم هانئ خليفة، لكن ما لاحظناه هو أن أغلبها يرتكز حول الشخصيات والمواقف التي تمر بها أو التي تصدر منها، ولنا في هذه المقاطع أمثلة عن هذه الخطوط والصور الوصفية التي عرفت القاصة كيف تنسجها وتنسقها وتمزجها مع السرد والتخييل والواقع دون أن نلحظ شيئًا من النشاز.

نبدأ مع هذا المقطع الذي يحوي بعض المشاهد الوصفية:" ... وردة بالمزرعة صحبة بنات الخال... بينما كانت البنات، تتجاذبن الحديث عن مواضيع شتى...كانت وردة تتابع حديثهن بسعادة..وفجأة تشعر بلحظة حزن لما التقط سمعها حديثهن عن ما اشترته أم إحداهن وما تعلمته الثانية من أمها... راحت تبتعد عنهن قليلا لتتذكر آخر مرة زارتها أمها وكان ذلك منذ سنتين...حيث حضرت أمها وهي سيدة أنيقة في نهاية العقد الرابع من عمرها ترتدي ألبسة محتشمة ونظارة سوداء ومنديلا على رأسها...كانت تجالس وحيدتها في الصالون وعلى مقربة منهما الجدة التي بقيت تراقبها دون أن يراها أو

يعرف مكان تواجدها أحد...كانت الجدة رغم سعادتها برؤية ابنتها ولو من بعيد إلا أنها كانت قلقة..."[1].

نجد في هذا المقطع البانورامي بضع مشاهد وصفية في شكل صور متنوعة الدلالات والمقاصد والبناء، ويبدو أن القاصة لا تضطر إلى تقديم أوصاف دقيقة فيما يخص الأمكنة والأزمنة أو الأشياء التي توظفها الشخوص سوى ما تراه مناسبا، فهي تركز فقط على ما يخدم الجانب السردي، فحين تعرضت لأهم الأشياء وأكثرها التصاقًا بالذاكرة اكتفت فقط بكلمات عابرة اللهم ما تعلق بالجانبين النفسي والخارجي للشخصية.

وفي هذا المقطع البانورامي أيضًا نجد ذكرًا عابرًا لكلمة مزرعة دون وصف ما يحددها، ثم مشهد اجتماع الشخصية الرئيسة مع بنات خالها ومنظر أحاديثهن والسعادة تغمرهن، فمنظر الحزن الذي اجتاح "وردة" دون سابق إنذار حين تذكرها لزيارة أمها منذ سنتين، وما حدث من معارضة الأهل لزيارتها خاصة من قبل إخوتها، وقد قدم هذا المقطع وصفا شبه دقيق لأم "وردة"، وهو وصف خارجي في كليته، ثم مشهد مراقبة الجدة لمنظر اجتماع ابنتها مع حفيدتها دون أن يلاحظ بوجودها أحد. والقاصة استطاعت أن تركب كل هذه المشاهد الوصفية ببراعة ودقة مكتفية منها فقط بما يخدم عملية السرد دون خلخلة أو توقف.

وفي مشهد وصفي آخر تقول :" بإحدى الشركات الكبيرة الخاصة بإنجاز وتنفيذ تصميمات هندسية لمختلف البناءات...مديرة وصاحبة الشركة السيدة لطيفة "أم وردة" ....كانت في مكتبها الفخم بالطابق الرابع للشركة... كانت تشعر بنوع من القلق والإرهاق وهي تطالع مجلة طبية علمية...وكان عنوان الصفحة التي كانت تطالعها باهتمام "مرض العصر...السيدا...". رفعت رأسها وكان يظهر عليها القلق وهي تمسح بيدها على وجهها وكأنها تريد أن تتأكد من شيء ما ...لحظتها سمعت دقات الباب... ازداد قلقها وهي تغلق الكتاب لتخفيه في الدرج، حاولت أن تبدو عادية وهي تأذن للطارق بالدخول....دخل عليها شاب في حوالي الثالثة والعشرين من عمره."[2].

في هذا المقطع يحضر الوصف لمامًا في ما يخص المكان، حيث قدمت صورة وصفية سطحية وسريعة للمكتب، إذ وصفته بالفخم وذكرت موقعه في الطابق الرابع من البناية، ولكنها ركزت أكثر على

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003م، ص17.
[2]- المصدر نفسه، ص 20.

مشهد حالة صاحبة الشركة وتصرفاتها، إذ وصفت من خلاله حالتها النفسية والجسدية، إذ تشعر بالقلق والإرهاق والحيرة وهي تقرأ عنوان صفحة من جريدة حول مرض الإيدز وذلك خشية إصابتها به بسبب صديقها الطبيب الذي لقي حتفه بالمرض نفسه، وفي غمرة قلقها المتزايد سمعت طرقًا على الباب، أخفت الجريدة في درج المكتب وفتحت وإذا به ابنها جاء يسألها الوفاء بوعدها إن هو نجح في الماجستير، ولم تذكر القاصة أي ملامح تحديدية للفتى سوى عمره بالتقريب.

لعب الوصف في هذا المقطع دورًا تفسيريًا، فهو يقدم لنا معلومات مهمة تؤازر بدن السرد وتكمل مهمته، إذ زودنا بمعلومات ما كنا نعلمها، وهي بدورها تفسر لنا حالة هذه الشخصية وسلوكاتها الغريبة، ولم يحضر الوصف هنا لغرض تأثيثي جمالي بحت.

تنوعت المقاطع الوصفية في القصة، وتراوحت أحجامها بين الطول والقصر، واختلفت مواضع ارتكازها، والقاصة تعرض في هذا المقطع الوصفي حالة من تباين المشاعر بين ارتياح أبداه إخوة أم "وردة"، وحزن يظهر على " أحمد" وجدته، وخيبة أمل المحامي، ومغادرة "وردة" لغرفتها لعدم استطاعتها التحمل، إنه مشهد درامي مشحون بشتى الأحاسيس والانفعالات يجسد صورة وصفية مركبة من أقطاب وصفية صغرى تنتج من منابع مختلفة تصب كلها في إطار واحد. تقول:" الكل تلقى ردها بكثير من الارتياح والفرحة ما عدا الجدة وابن الخال "أحمد"، فكان الحزن باديًا على وجهيهما...وكذلك المحامي الذي شعر بخيبة أمل... وردة تغادرهم بسرعة نحو غرفتها، المحامي يحاول أن يوقفها وهو يناديها..."[1].

وفي مقطع أخر تمدنا أم "وردة" بصورة لمحية سريعة عن مرضها في عبارة مقتضبة ردًا على ابنتها "حياة" التي تريد أن تحضنها كنوع من رد الفعل على المؤازرة المصطنعة لوالدتها:" – أرجوك يا ابنتي أعذريني فمرضي معدي..ولا أريده أن ينتقل إلى أي واحد منكم"[2].

تكتفي الساردة من الوصف فقط بما يدل على أن المرض ينتقل عن طريق العدوى، ولم تبين كيفيتها ولا ما يتعلق بهذا المرض سوى اسمه من المقاطع السابقة. وقد سبق وقلنا: إن القاصة لا تقدم أوصافا معينة حول الأمكنة التي تجري فيها أغلب الأحداث وتصدر منها المواقف، وفي هذين المقطعين تأكيد على ذلك:" .. صمت يعم الغرفة...الأم رغم ما أصابها من أسى وألم نتيجة تعرف أولادها على سرها الخطير... إلا أنها أخفت دموعها وحاولت أن تبدو أقوى من مرضها."[3].

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 25.
[2]- المصدر نفسه، ص 28.
[3]- المصدر نفسه، ص 30.

وفي المقطع الثاني تقول:" في الأسفل..في الصالون كان الجدال قائمًا بينهم...

قالت سعاد موجهة كلامها لكل من مصطفى ورامي وحياة:

– أرى أنكم الأولى والأنسب بمراعاتها والحرص على صحتها.

كلام سعاد أحرج إخوتها وبعد تردد نطق مصطفى:

– قد يكون كلامك صحيحا...لكن لا تنسي أنكم أيضًا أولادها ومن واجبكم مراعاتها."[1].

في هذين المقطعين رغم ذكر المكان (الغرفة، الصالون) وهما ضمن حدود الأمكنة المغلقة، إلا أن ما نراه هو؛ وصف لمواقف وحالات أبداها أفراد العائلة بعد اجتماعهم حول والدتهم وهي في فراش المرض، وليس على المسرح الحاضن للأحداث حيث بدا الخلاف والجدال من اللحظة الأولى حول الميراث وحول من يرعى الأم العليلة، فهذه الأخيرة وهي مريضة يحز في نفسها تخلي أولادها عنها في أحلك اللحظات وخلافاتهم في ما بينهم، إذ بدا تركيزهم الوحيد منصبًا حول نصيبهم من التركة.

إذًا، نحن بصدد عدة مشاهد وصفية مرتبطة بالشخصيات وردود أفعالها، تبدأ بمغادرة الأبناء تواليًا إلا من الابنة الصغرى "وردة"، ثم حالة الأم المزرية ونفسيتها المتأزمة ومحاولتها كتم حزنها وألمها في داخلها، فمظهر النزاع القائم والجدال المتفاقم بين الإخوة في الصالون ومحاولة كل منهم التملص من مسؤولية رعاية الأم والاهتمام بها، وإثباتهم عدا "وردة" صفة الطمع في الثروة التي ستخلفها والدتهم حال وفاتها، هذه المشاهد الوصفية الصريحة تخفي وراءها مشاهد ضمنية متعددة تتوالد كلما تعمقنا في قراءتها.

يمكن القول: إن الوصف في هذه القصة قد ساهم كثيرا في عملية تأثيث الأحداث وسردها، وهو هنا يرد ملازمًا كثيرا للسرد وأحيانًا ممزوجًا به لدرجة يصعب الفصل فيها بينهما، وقد ركزت الساردة كثيرًا على رصد صور وصفية وتصوير المواقف والحالات والنوازع التي تمر بها الشخصيات ولم تركز كثيرا على الأوصاف الخارجية إلا ما أتى لمامًا، وقد أدت طريقتها الذكية في نسج الصور الوصفية ورصفها إلى عملية نمو السرد بشكل مستمر وإلى سير الأحداث بطريقة سلسلة دون خلل.

و– التصوير الوصفي في القصة القصيرة:

أما الوصف في القصة القصيرة فيأتي في كلمات ومقاطع قصيرة مركزة أحيانًا وسريعة في أحايين أخرى، تتراوح بين الصور الداخلية النفسية والخارجية الشكلية، فالتصوير الوصفي فيها يخضع بدرجة أولى للفسحة التعبيرية التي يحضر ضمنها؛ وبالتالي، تكون أحجام ومقاسات الصور مناسبة لشكل الجنس

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 30.

الذي تتمأسس ضمنه. وفي ما يلي أمثلة عن ذلك من المجموعة القصصية القصيرة: "صور شاردة" لفضيلة معيرش:

في هذا المثال من أقصوصة بعنوان:"التذكرة" نجد وصفًا خارجيا للشخصيات الحاضرة فيه، تقول الساردة:" في الصباح أمام باب المستشفى كانت الوجوه تعج بالدهشة...خلف زجاج غرفة الإنعاش حسان ووالداه وزميله نورالدين يترقبون، صوت الطبيب كان مربكًا : اطلبوا له الرحمة عمره أضحى لحظات.."[1].

فمن وصف عابر للزمن –أنه وقت الصباح– إلى تحديد للمكان، وصولاً إلى وصف ملامح وجوه الحاضرين وهم عائلة المريض الذين أصابتهم الدهشة وهم يرون الطبيب قادم صوبهم خاصة عند سماع صوته المرتبك، ثم طلبه الدعاء لمريضهم بالرحمة لأن عمره أضحى لحظات فقط، وكأننا إزاء مقطع فيلمي ومضي قصير، نستطيع رؤيته بعين خيالنا ونمرر صوره المضغوطة والمشكلة لأحداثه ومواقفه، وما أسبغ عليه مسحة درامية؛ هو مخاطبة الطبيب لهم ليتحول الأمر من موقف وصفي إلى حواري وصفي.

وفي هذه المقاطع الثلاثية الأبعاد في أقصوصة: "الوحيدة" حيث تقول فيها:" وجاء صوت أخيك الأصغر كلهيب من حمأ مسنون، كسوط بيد جلاده: هذا البيت لابد أن يباع... وأنت تعيشين بيننا حتى يأتي نصيبك؟.

اغرورقت عيناك وقلت: لن أرضخ لزوجاتكم؟.

لن أقتات من بقايا حقدكم؟.

وانبجست ضفتاك ولاح حديثك كحد السيف اتسعت عيناك، وانبسطت سرائرك وابتسامة الثأر أنارت أرجاء وجنتيك بورس الرضا والخبث، وصهيل القوة زادك رهبة أكثر من أي وقت مضى بيننا المحاكم، وأشحت بوجهك عنهم."[2] .

أدهشتنا القاصة بدقة إخراج هذه اللوحة الفسيفسائية، وبهذا الزخم الدرامي، والتداخل التقنياتي، فمن الوصف الداخلي والخارجي لملامح البطلة، ومواقفها وصراعها مع إخوتها حول بيع بيتها والرضوخ لسلطتهم المتجبرة، إلى طريقة ردها القوي.

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2016م، ص 16.
[2]- المصدر نفسه، ص 28.

وظفت القاصة تقنيات عدة ببراعة وتحكم مبهر انتقلت فيها من التخييل إلى الشاعرية إلى الوصف إلى الحوار إلى التناص إلى تقنيات السينما في القطع واللصق والمشهد إلى صور المشابهة والمجاورة إلى الصور الطبوغرافية، كل هذا الحضور الأداتي في ثلاث مقاطع متكاملة تحكي هذا الصراع الدرامي المتأزم بين الإخوة.

تمتد هذه البراعة مع نوع من التباين والتنوع من قصيصة إلى أخرى عبر كامل المجموعة القصصية القصيرة: "صور شاردة"، فهي مجموعة حوارية بامتياز تجمع بين طيات أقصوصاتها العديد من التقنيات خاصة الوصف والرمز.

ز– التصوير الوصفي في القصة القصيرة جدًا:

يحضر الوصف مضغوطا بشدة في ثنايا القصص القصيرة جدا نظرًا لطبيعة هذه الأقصوصات وحجمها المكثف والمختزل جدًا، لذا وجب أن يكون الوصف مناسبًا في تكوينه وحجمه هذا الفن ولا يطغى عليه؛ لأن العنصر الرئيس والمسيطر هو السرد يليه الوصف الذي يأتي في أغلب القصص القصيرة جدًا ملازمًا له كظله ليوآزره ويشد عضده، ويسهم في رسم الشخصيات والأحداث وباقي عناصر البنية التكوينية والسماتية لهذا الفن الجديد.

فالتصوير الوصفي في القصة القصيرة جدًا يقوم على توظيف النعوت والأحوال والمجازات والاستعارات والتشبيهات، كما تتجاوز الصورة الوصفية الجانب التزييني إلى جوانب أكثر عمقًا ودلالة وديناميةوإبلاغًا. ونذكر بعض الأمثلة على ذلك من خلال الومضات التالية من المجموعة القصصية القصيرة جدًا: "زخات حروف" لرقية هجريس:

نبدأها مع ومضة بعنوان: "حياة":" عاشت سنين عمرها في كنف فيض دافق ونعيم أغناها..انتشت السعادة بينهما، فلم تشعرا بفناء العمر، وما خبت شعلة الحنين في أفق لا نهاية له..استفاقت والقدر يمزق جوانحها، يبدد سرابًا عشش بين الضلوع."[1].

ترصد لنا هذه الومضة الملامح النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية حيث عاشت حياتها في رحاب السعادة والهناء والحب والحنين، هكذا يتراءى للوهلة الأولى لكننا في الجزء الثاني نصطدم بواقع آخر مغاير، فها هي تستفيق على وقع فاجعة عصفت بحياتها ودمرت ما كانت فيه، وقضت على هذا السراب الذي طال مكوثه في فؤادها، ونشير إلى أن دلالات هذه الومضة غير واضحة، ولأداءها

[1] - رقية هجريس، زخات حروف، منشورات دار الريف للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 2014م، ص 36.

استعانت القاصة بالتشخيص والاستعارات لتروي لنا هذه التجربة المقتضبة والملغزة ببراعة وتحكم فائق بعناصر السرد والوصف.

وفي ومضة:"بلهاء":" لمحت بياض أسنانه، هشت..دعاها لجرعة شاي على شاطئ أحمر..سلكت دربًا في نفق غريب..لما همت بالأوبة، افتقدت.."[1].

في هذه الومضة تروي لنا المبدعة قصة عن ضحايا الحب الوهمي الذي ليس من همه سوى ملء الفراغ وإشباع الرغبات، وقد ضربت لنا مثلاً من خلال هذه العلاقة الغرامية التي نشأت بين شخصيتين من مجرد لقاء عابر تطور إلى دعوة ولقاء رسمي ووعود جوفاء طويلة، حيث لم تدرك زيف هذه العلاقة وكذب الطرف الآخر إلا بعد مضي سني عمرها هباءً منثورًا هنا أدركت مدى سذاجتها لكن بعد فوات الأوان، وقد لجأت القاصة كالعادة إلى توظيف أوصاف مقتضبة جدًا مستعينة بالنعوت والصور الاستعارية والكنائية.

ينتشر التصوير الوصفي عبر كامل ومضات هذه المجموعة وفق تشكيلات وتمظهرات مختلفة تخضع للتكثيف والاختزال والدمج، حيث استعانت المبدعة بالأوصاف والاستعارات والتشخيص والأنسنة والتجسيم، وهو لا يركز في أنطولوجيته على البعد الجمالي فقط؛ بل يركز أكثر على أداء الجانبين: (الدلالي والإبلاغي)، حيث يهدف إلى تبليغ الفكرة تامةً بأوجز السبل وأقصرها.

[1] - رقية هجريس، المصدر السابق، ص40.

الفصل الثاني:

تقنية التخييل وفاعلية التصوير السردي

تتمايز الأجناس السردية عن غيرها بخصوصيات تشمل في كليتها المبنى التكويني والسماتي، وهي في ذاتها تختلف فيما بينها إلا أنها تتشارك جميعًا في بعض العناصر: كاللغة – مادة التشكيل والخلق– والصورة التي تساهم في عملية توليدها مجموعة من التقنيات من بينها: "التخييل"، إذ يتحول النص السردي بفعله " إلى عالم فسيح من الإمكانات التخييلية التي تمارس فيها اللغة فتنتها وسحرها في تكوين الصور وبناءها"[1].

فالتخييل من الوسائل الفنية التي يتوسم بها الكتاب لخلق نصوصهم وهو:" طريقة من طرق التصوير الفني، وهي تتلخص في تكوين صورة فنية تدرك بالخيال لا بالحس وتمثل للعاطفة لا للعين. والتخييل مجال واسع لإبراز الخواطر العالية التي هي أسمى من أن تظهر بمظاهر محسوسة"[2].

إذ الصورة الخيالية تساهم في تحرير الحاسة الفنية وتنقلها من العالم المحسوس إلى الطبيعة الروحية، وتمكن الأدباء من خلق صور تلاءم مراميهم وطبائعهم دون التقيد بمجال معين ومحدود؛ لأن التخييل يعمل على خلق مساحات أكثر من الحرية ويمد المبدعين بحلول أكثر لخلق صور جديدة تعبر بعمق عن عالمهم.

والإبداع في عمومه يقوم على التخييل كآلية فاعلة تعمل على إنتاج الدلالات وقولبة الصور، حيث يتحول إلى ما يشبه الخيط الرفيع الذي يوحد بين المبدع والمتلقي من خلال إثارة مخيلتيهما، وقد أخذت العناية بالمتخيل أبعادًا أخرى " نحو بناء نص سردي يغامر ويجرب بصوغ يعمد إلى تفتيت الحكاية وأفق الانتظار وتأسيس متخيل حلمي– استيهامي– متشذر إلى بنيات صغرى، تتخلق وسط توترات بنائية مقصودة، تستلهم الشكل وتعي التقنيات وتوظيفاتها"[3].

ومع دخول النصوص السردية مرحلة أخرى في الكتابة، أحاطت الجانب التخييلي بهالة من القدسية والتبجيل، حيث عمدت من خلال فنيات توظيفها للظلال التخييلية إلى كسر البناء النمطي وخلق تشكيلات أخرى حطمت أفق الانتظار، وخلخلت المفاهيم والقيم في سعي نحو تحقيق النموذج المتفرد من حيث التقنية وطريقة التوظيف والتشكيل.

---

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 479.

[2]- عبد الخالق العصار، التصوير الفني وأسباب قوته وضعفه في أعمال الأدباء، السبت، 12مارس، 2012م. عيون.http//:www.google.com

[3]- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، ص 139.

ولا تكاد تخلو النصوص السردية مهما كانت طبيعتها من عنصر التخييل حتى" تلك الموسومة بالشديدة الواقعية، والتخييل المصاحب يمنح الوقائع والشخصيات أبعادًا مختلفة"[1].

فأحيانًا يبدو العالم المنسوج في النص السردي رواية أو قصة عن طريق التخييل أكثر واقعية من الواقع نفسه، إذ يعمل المبدع على إيهام المتلقي بواقعية الأحداث والشخصيات والحياة التي يعكسها النص من خلال رؤيته وأسلوبه في الكتابة وصيغة استخدامه للمتخيل.فوظيفة إعادة خلق الواقع عن طريق التخييل يعد بمثابة ملمح أقوى من الحياة، إذ كل الأمر يتعلق بمدى " قدرتنا على بناء الحياة باعتبارها محكيًا"[2].

إذ يشكل الواقع بكل تفاصيله موضوعًا رئيسًا يعاد رسكلته وخلقه في نص سردي عن طريق التخييل الذي يجعلنا نرى الحياة في ثوب جديد، ويسمح لنا بمواصلة الاكتشاف والابتكار؛ إنه آلية دينامية لا تتوقف أبدا عن إنتاج الصور ونمذجتها.

كما ينهض عنصر التخييل " بوظائف كبرى، لا ينوب منابه عنصر آخر. ولا يختص التخييل بجانب فقط بل يشمل مختلف الجوانب"[3].

فالتخييل؛ وهو يدخل كعنصر فاعل في عملية التصوير اللغوي، يقوم بوظائف هامة لا يستطيع أي عنصر آخر أن يقوم بها أو أن يعوض غيابه؛ إذ لا يقتصر على عنصر معين بل يشمل كل جوانب البناء التصويري.

تخضع كل مكونات وتفاصيل النص السردي في كينونتها لشروط النشاط التخييلي؛ فهو من العناصر الجوهرية التي تدخل في صميم التصوير اللغوي الذي ينقل إلينا العالم ممشهدًا، ولكن ليس نقلًا حرفيًا وإنما متخيلًا.

يقول:"جورج بلان":" للرواية علاقة وثيقة بالتخييل: فهي تخييل قصة وقصة تخييل في آن معا"[4].

يجعل "جورج بلان" من التخييل عنصرا رئيسًا ومهمًا في الرواية فهي تقوم على التخييل وتنبني عليه، وهو لها مكون وواقع في الآن معًا –وسيلة وغاية– يعين على عملية السرد نفسها والاستذكار

[1]- هيثم حسين، الرواية والتخييل (الرواية درب إلى الحياة)، 10 أكتوبر 2015م. مقال.
[2]- عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي عوالم التخييل في القصة المغربية المعاصرة، ص 65. نقلًا عن: إمبيرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ص204.
[3]- هيثم حسين، الرواية والتخييل(الرواية درب إلى الحياة). مقال سابق.
[4]- جيرار جينيت، الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010م ص 5. من مقدمة المترجم.

وتنامي الحدث، ويزيد من فاعلية الزمن، ويحيط المكان بهالة من نوع خاص، ويبعث على التجدد ويقدم بدائل ما كانت لتوجد لولاه، ويُمكن السارد من الإحاطة بالكائن والممكن، وما قيل عن التخييل في الرواية ينطبق على باقي الأجناس السردية مع تفاوت في الرؤية والتوظيف بينها.

ويمكن القول وربما لا نغال في ذلك: إن أغلب الأجناس السردية تقوم على عنصر التخييل كطرف رئيس إلى جانب السرد والوصف، وهي في مجملها تشكل الكون الصوري السردي على أن هذه العناصر كلها لا وجود لها دون واسطة لغوية تجعل من كينونتها واقعًا ماثلًا للعيان، فالنص السردي في مجمله بناء سردي مشيد لغويًا.

يعمل التخييل على تزويد المبدع بمخزونه من الصور، وهندسة نصوصه وتنظيم محكياته وتبسيط رؤاه وأفكاره، وبه يحقق النص وجوده وفعاليته، ودونه يغدو الكون النصي مواتًا لا حياة فيه.

وإذا كانت اللغة هي الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن كينوته؛ فإن التخييل هو الآلية التي تحقق فعاليته، وتعيد صياغة علاقاته مع ذاته ومع العالم، وتعينه على اكتشاف مكمن قدراته ومواطنها، والمبدع وهو يقوم بتخييل نصه في مخيلته إنما يعيد محاورة نفسه واكتشافها من خلال الواقع الذي يقوم برسمه بواسطة الكاميرا اللغوية." فالخيال نحت باللغة ورسم بألوانها وأشكالها، لذلك اقترن بمفهوم الإبداع والابتكار في توليد المجازات والصور."[1].

والقول: إن السرد خلاف الشعر " يتمثل الواقع بالنسخ المباشر؛ يبتعد عن حقيقة كل أنماط السرد التي تنبني في جوهرها على مبدأ التخييل الذي يعيد خلق الواقع الخارجي في مستويات أسلوبية متباينة، ويحيله إلى "واقع ورقي" يكاد يقطع كل صلاته بالواقع الحقيقي. فهل تُحمل الألفاظ في الخرافات والحكايات العجيبة والأساطير على حقيقتها الظاهرة؟ وحتى في روايات:"ستاندالStendhal" و"كالدوس galdos" و"بلزاك balzac" و"نجيب محفوظ" : ألا تدل كثير من ألفاظ صورهم " الواقعية" على أشياء مغايرة لما هو واقع في منطق المكان؟ إن "نور" اسم عشيقة "سعيد مهران" في " اللص والكلاب" يحمل من الكثافة التكوينية المتجانسة مع كل مكونات الرواية، ما يجعله يفوق في شاعريته كثيرًا من ألفاظ القصائد"[2].

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 451.

[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص33.

إن حصر التخييل في الجانب الشعري والقول بأن السرد يقوم بنقل الواقع بحرفيته عن طريق المباشرة أمر فيه الكثير من الإجحاف، فالكاتب حينما يؤسس لمتخيله انطلاقًا من واقع ما في حقيقة الأمر لا يعني أنه يعيد " إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه"[1].

معنى هذا؛ أن النص المتخيل عن الواقع إنما هو نسخة جديدة تستند إليه ولكنها تختلف عنه، وبعبارة أخرى" إن المتخيل هو تعويض شكل من أشكال الواقع بشكل آخر من أشكال التواجد هو شكل متخيل."[2].

وقد اختلف النقاد والدارسون، هل الصورة تمثيل ونقل للواقع كما هو؟ أم أنها تحوير وإعادة خلق جديد؟ وانقسموا في ذلك ثلاث اتجاهات: فمنهم من يرى أنها تمثيل وتصوير مطابق للواقع[3]، ومنهم من يرى إنها إعادة خلق وتشكيل لعوالم جديدة وليس نسخ للواقع كما هو[4]. أما الاتجاه الثالث والوسط بينهما فيرى أن الصورة:" هي أيضا نقل فني، ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة"[5]، وبقدر ما هي تشكيل وخلق لواقع تخييلي موازي للواقع الحقيقي ويستقي منه بعض تفاصيله ويذهب لمثل هذا الرأي "جميل حمداوي".

يرى "شرف الدين ماجدولين" أن" الصورة تمتلك القدرة على إضفاء منطق على كونها المتخيل، في الوقت الذي لا تتحول فيه إلى مجرد شبيه، أو مثال مفترض للوجود الواقعي. من هنا غالبًا ما يحصل فهم سيء بخطاب الصورة، حينما لا يتم التمييز بين مكونات منطقها الرمزي أو المجازي والسببية التي يفترضها المرجع الوجودي."[6].

---

[1]- ليلى أحمياني، صورة المتخيل في السرد العربي البناء والدلالة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2016م، ص 43.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

[3]- يرى غي غوتي أن الصورة تمثيل وتصوير للعالم الخارجي. ينظر: غي غوتي، الصورة المكونات والتأويل، تر وتقد: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2012م ، ص 221. وينظر: مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، ص 91. وينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 36-37.

[4]- يمثل بعض هؤلاء: محمد أنقار، وجميل حمداوي، وعبد اللطيف الزكري وشرف الدين ماجدولين، وجابر عصفور.

[5]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 16.

[6]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431ه- 2010م، ص 36.

تمتلك الصورة قدرة كبيرة على وسم كينونتها بالواقعية النابعة من صميمها بعيدًا عن أن تكون مجرد نسخة مماثلة أو مشوهة عن الواقع، فتكوينها الرمزي وما تحيل عليه في الحقيقة شيئين مختلفين.

هذا ويكتسب كل جنس أدبي جماليته وأدبيته" بقدر ما تحتل من رقعة الخيال، فأشكال الأدب- في حقيقة الأمر- إنما هي قطع في خيمة التخيل، قد تطول أو تقصر، ترتفع أو تنخفض، تتجلى في ألوان بهيجة أو باهتة، لكنها —كي تصبح أدبا- لا بد لها من تغطية سطح الواقع وهي تصنع طرفا من سمائه، ...علينا أن نتدرب على هذا المنطلق الأولى في فهم الأدب وقراءته باعتباره أعمالا متخيلة، قد تصمم للمحاكاة أو تخضع لشروط الانعكاس، وقد تنعتق في جاذبية الأرض وتقيم ظلها في طيات السحاب أو بين طبقات الفضاء الزرقاء، لكنها في جميع الحالات تختلف نوعيا عن تضاريس الأرض بجبالها وسهولها وأنهارها، فهي مقصوصة من قماش اللغة ومكتوبة من طنبها وفواصلها مما يجعل فحصها وقياس خطوطها ودرجة كثافتها وهنا بإدراك هذا الاختلاف النوعي عن الوقائع والعواطف والأفكار التي تتضمن نظائرها."[1]

فالتصوير والتخييل كلاهما متقاربان ومرتبطان بالحس، والنص السردي تخييلي بشكل كبير يتميز بتوظيفه الخاص للغة وبـ" اختيار مكوناته اللغوية ومضامينه الدلالية وطريقة صوغها في بنيات تركيبية وأسلوبية أمور لا تنفصل عن طبيعته التصويرية وغايته التخييلية، لأنه أساسًا خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي- بطريقته في القول- المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه."[2].

ويرى "صلاح فضل" أن " خبرة التشكيل الأدبي والجمالي هي أساس القدرة التخييلية المتنامية في الإبداع الأدبي، وهي التي تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحويلها إلى أشعة الضوء اللعوب في الفن."[3].

فخبرة المبدع في مجال إبداعي معين تلعب دورًا هامًا في صقل مواهبه وتشذيب أسلوبه وتنميق صوره وتنويعها، فهي تقوم بتفكيك عناصر الواقع وإعادة تشكيلها من جديد وفق أنماط صورية مغايرة وعديدة.

[1]- صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 1996م، ص 1، من التقديم.
[2]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 1433ه- 2012م، ص196.
[3]- صلاح فضل، المرجع السابق، ص 2. من التقديم.

ونجد أحد الدارسين يذهب مذهبًا مختلفًا، وهو يتناول "التخييل" بالدراسة قائلاً:" التخييل إذن: أسلوب من الأساليب التي يخيل بها، وليس عنصرًا من عناصر التصوير الذي يحمل في طياته التشبيه والتجسيم والوهم"[1].

يفرق هذا الدارس بين الخيال والتخييل وينفي أن يكون لهذا الأخير علاقة بالتصوير لا من قريب ولا من بعيد، وعزاءه في ذلك أن الخيال مرتبط بما يجعل الشيء محسوسًا.

تقول "ثريا ماجدولين":" يستخدم مصطلح "التخييل" في النقد البلاغي للدلالة على كل ما له علاقة بإنتاج الصور الحسية، أو تصور ما لا تستطيع مفردات اللغة الوصفية نقله من أشياء. كما يطلق أحيانًا على استخدام اللغة التصويرية المبنية على الأدوات البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها."[2].

ومجال جعل التخييل كآلية لإنتاج الصور مهما كانت نوعيتها للتعبير عن الأفكار والعواطف والرؤى، يعني أن التخييل من أهم الأدوات التي يستعين بها المبدع في عملية الابتكار والخلق الفني بالاعتماد على عناصر البلاغة التصويرية أو الجوانب المتصلة بالحس. فالتخييل هو بطريقة ما رسم لأشياء حسية وتخييل لأشياء ممكنة، يلجأ له السارد ليستكشف المجهول، ويؤلف ما لا تستطيع اللغة العادية الإحاطة به ولا إدراكه أو التعبير عنه، إنه رؤية وتشكيل يجمعان بين كل الوحدات المتقاربة والمتباعدة، الحسية والمعنوية في شكل قوالب صورية جمالية.

ولأدونيس معنىً للتخييل قريب مما ذهبنا إليه، إذ يقول:" أعني بالتخييل القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحضن الواقع"[3].

فهي الحد الفاصل بين العالم الظاهر والخفي، والقوة التي يقبض المبدع من خلالها على تلابيب الواقع ويتطلع بها إلى ما وراءه ليكتشف الغامض والمثير والمجهول، ويتعرف كيفية عقد صلات بين الواقعي والمثالي.

إذ يتجلى دور التخييل واضحًا في" بناء الصور التي تجسد اللامرئي والمجرد في المرئي

[1]- سليمان عبد الله موسى أبو عزب، التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم(موازنة نقدية بلاغية)، مجلة جامعة الخليل للبحوث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، فلسطين، مج:01، ع: 02، 2005م، ص62.
[2]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع- في أعمال الشاعر محمد الميموني، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016م، ص 88.
[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 1996، ص59.

والمحسوس"[1]. فتتحول بذلك المجردات إلى أشياء مادية ملموسة بفعل طاقة التخييل التي تمشهد الذهني والمجرد، وتتيح الفرصة للمتلقي أن يتواصل ويتفاعل معها بفكره ووجدانه وبصره، وتمنحه تذكرة السفر والانتقال بين العوالم الحقيقية والخيالية متى دعت الضرورة ذلك.

والتخييل عنصر أساسي في السرد، إذ عن طريقه يتمكن الكاتب من خلق صور إيحائية، " تسعى إلى التأثير في المتلقي ودفعه للتفاعل والانفعال. كما أن وظيفته تتجلى في شحن النص بدلالات قوية، وملء اللغة بالطاقة الانفعالية التي تستحوذ"[2] على الكاتب أثناء لحظة انفعاله خلال كتابته نصه السردي، فتتحول اللغة من مجرد رموز إشارية إلى رموز تخييلية مكثفة ذات طاقة تصويرية عالية.

والسارد المعاصر خلاله ممارسته لفعل الكتابة يستعين بترسانة من التقنيات من بينها التخييل، حتى يتمكن من فضح الواقع،" وتعرية الذات وكشف عمقها وتجسيد الأفكار التي عجز عن كتابتها بمفردات اللغة العادية، فهو يتوسل بالخيال ليزوده بالقدرة على تحويل أفكاره وانفعالاته إلى أشياء حسية، يقدمها للقارئ لينفعل بها ويتفاعل معها."[3].

لا شك أن اللغة العادية لا تستطيع احتواء كل ما يجيش في ذات المبدع، كما لا تستطيع الإحاطة بكل ما يجري في الواقع، ولا يعني هذا عجز اللغة عن المجاراة، ولكن يكون المبدع في مواقف تخونه الذاكرة في تحصيل المفردات المناسبة لما يود التعبير عنه فيلجأ إلى بدائل أخرى تعوض نقصه وهي كثيرة من بينها: الرمز والتخييل هذا الأخير الذي يزود الكاتب بمقدرات فنية ويضع بين يديه إمكانات لا محدودة في سبيل الدفع بما في نفسه إلى عالم الوجود.

وتتحدد قيمة النصوص المنتجة بما فيها من طاقة خيالية تصويرية بها يؤثر المؤلف على المتلقي ويخرق أفق توقعه- وإلا يفقد الإبداع قيمته وأصالته-، ومن دون هذه الزخم الصوري الذي يستحل بمثابة " انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس، ثم إعادة تركيب له- نبعًا غريبًا لعلاقات جديدة طرية وغضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي للأشياء"[4].

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً ،مخطوط، ص 473.
[2]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 88.
[3]- المرجع نفسه، ص 89.
[4]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979م، ص 45.

فالصورة عن طريق التخييل تنهض من ركام الواقع بكل تجلياته وتداعياته لتصير خلقًا جديدًا ينمو ويتطور ضمن أجواء مشحونة بالزخم الفني والكثافة الدلالية، حيث تسعى المبدعات أيضًا إلى ابتكار علاقات جديدة غاية في السلاسة والمرونة بين الظواهر المختلفة المتقاربة منها والمتباعدة، لتمثل مخزونًا مدهشًا يتحفنا بكل ما هو غريب وغير معهود لحواسنا .

هكذا تتحول الصورة إلى نتاج سردي بفعل طاقات التخييل عن طريق مادة التشكيل الأولى والحاضرة في كل نص –اللغة–، فعن طريقها تتشكل كل الأفكار والأحاسيس والانفعالات فتغدو صورا ممشهدة ذات حمولات مختلفة، وتتحول الأحلام والخيالات إلى أشكال ماثلة في المقابل يسم الكون الصوري اللغة بطاقات جمالية ويشحنها بإيحاءات مكثفة.

فالمبدع عن طريق الخيال المبتكر والخلاق يقوم بصياغة صوره السردية التي تخضع في كينونتها إلى صرامة الجنس وإكراهات المكون والسمة. "ومن هنا تكون الصورة انزياح اللغة عن مألوفها، لتتحول بها إلى لغة متجددة، تبحث عن دلالاتها، وتحقق جمالياتها عبر كيمياء الخيال، وعليه فإن الخيال نتاج للروح الباحثة عن الأسرار الكونية وتجليها لتكون الصور لحظات إشراق هذه الأسرار عبر اللغة، إنها لحظات روحانية تتجسد من خلالها شاعرية العالم."[1].

تحقق لغة انزياحها ليس عن طريق مفرداتها أو أسلوبها وحسب، وإنما عن طريق التصوير إذ تغدو اللغة معه كائن جديد تسربل بأغطية خارقة للمألوف بحثًا عن دلالات مغايرة تكون أكثر غرابة وكثافة وإيحاء. فبفعل الخيال تتحول اللغة إلى كينونة متغيرة باستمرار كمثل سحلية تغير لونها حسب مقتضيات الظروف والبيئة المحيطة بها، بل إلى كائن دائم الترحال بحثًا عن أعمق الأسرار عن الذات والعالم ككل.

وبفضل الصورة يتجاوز السارد سرد ذلك المألوف في حياتنا إلى عوالم خفية غير مدركة بحواسنا، قابعة في أعمق وعينا ولا وعينا؛ وبالتالي يكون التصوير أداة اكتشاف وابتكار وخلق في الآن معًا، وكثيرًا ما نجد نصوصًا سرديةً تحمل في ثناياها وصفًا دقيقا لهذه العوالم الخفية واستقراءًا لمخبوءاتها.

ويمكن القول: إن علاقة النص السردي بالتصوير تتجلى بفعل مجموعة من التقنيات لعل أهمها على الأغلب تقنية (التخييل)" ولذا عد الخيال" الملكة التي تبدع وترسل الصور"[2]، فهو الذي يقوم بصياغة الصور وتنسيقها وترتيب عناصرها وتفجير طاقاتها، وهو الذي يشحنها بزخمها الدلالي والجمالي.

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً ،مخطوط، ص 469.

[2]- غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ط 1، 2010م، ص237.

إن الخيال وهو يقوم بخلق وتشكيل الصور السردية لا يروم نسخ الواقع الذي نحيا فيه ولا تمثيله بحرفيته، إنما هو يسعى إلى واقع مغاير للذي نحيا فيه ولا يشبهه في شيء، إنه واقع من نوع خاص يفوق إدراكنا بطبيعته وخصوصيته، يبنى وفق رؤية فنية خاصة تتحد في بلورتها كل طاقات السارد الوجدانية والحسية والذهنية والتخييلية.

والصورة السردية رواية كان منبتها أم قصة أم قصة قصيرة أم قصيرة جدًا، تتجلى للوجود بفعل تضافر وسائل ومكونات وسمات متنوعة، وهي تتخلق داخل رحم السرد، يشكل الخيال حبلها السردي والحامل لباقي المكونات التي تمنحها طاقة النمو والتشكل لتأخذ في النهاية شكلها الجنيني، وتكتسب خصوصيتها التي تميزها عن باقي الصور، إنها تجسيد لرؤية السارد، وتشكيل لعالم المتخيل بواسطة كاميرا اللغة.

إن التخييل السردي من حيث هو توظيف لملكة الخيال؛ هو مسرحة لمعالم الذات والعالم والوجود، حيث ينظم التخييل مختلف الدلالات التي يتوخى الكاتب إيصالها، نظرًا لأن اللغة وحدها لا تملك القدرة على الإحاطة بما يشغل ذات المبدع من هواجس وتصورات ورؤى وأسئلة تتعلق بذاته وبالكون الذي يحيا فيه.

وتتجلى الصورة السردية في الجنس السردي ليس فقط ضمن الجنس الذي تنتمي إليه، أو اندغام مجموع المكونات والسمات المشكلة لها، بل في " تجسيد قيمة الخيال داخل وجود الإنسان ككائن خلاق، يعيد للأشياء طبيعتها وألقها، عن طريق التحام هذا الخيال باللغة، فيهندسها هندسة تعمل على إنتاج الصور. هكذا لا تكون اللغة مجرد وسيط لاستظهار الوجود لغويًا وحسب، بل وخياليًا عبر تلك العلاقات المبتدعة المتجددة بين مكوناته وتفاصيله، وتلك المستويات الخفية الكامنة فيه."[1].

خلق الله الإنسان وأودع فيه ملكة الخيال هذه القوة الخفية والعظيمة يستطيع الإنسان بمعيتها أن يحقق المستحيل، بل له أن يعيد للأشياء تألقها، أو يعيد تشكيل تفاصيلها وتعديلها وقت ما شاء دون جهد أو كلفة، فبواسطة التصوير اللغوي له أن يخلق عوالم جديدة وفق تصوراته تكون مغايرة لما يعاينه وموازية لعالمه الداخلي الذي يراه هو ويحيا فيه دون غيره، وكلما كانت الدلالات مكثفة ومفتوحة كلما كان تأثيرها شديدًا على المتلقي.

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 454.

وحينما تتدعم اللغة بعنصر التخييل تتحول من واقعها الإشاري العادي إلى أفق تخييلي رحب، يقوم على إنتاج صور تنقل تفاصيل حسية وأخرى معنوية كامنة في أعماق الذات وفق مستويات مختلفة.

من هنا، تغدو الصورة السردية ميدانًا يحول فيه التخييل واقع اللغة العادية إلى واقع جديد، إذ يزودها بالدفق الحيوي والإشعاع الطاقوي المستمر الذي يبث فيها روح الحياة كلما شارفت جذوتها على الخفوت.

وقد ارتبط الخيال قديمًا بمصطلح آخر هو المحاكاة، فمسألة التخييل أثيرت في بداياتها مع الفكر الفلسفي اليوناني الذي يرى أن النشاط الإبداعي يقوم بعكس الواقع عن طريق المحاكاة، وقد أرسطو من هذا المفهوم اللبنة الأساسية لمقاربة هذه التجربة وهي تعيد إنتاج الواقع بطرق مختلفة تتفاوت سموا وانحطاطا"[1].

يحضر عنصر التخييل عند "أرسطو" وهو يقوم بعقد مقارنة بين الشاعر والمؤرخ. في قوله:" وظاهر ما قيل أيضًا إن عمل الشاعر ليس رؤية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الحال أو بالضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان منظوم أو منشور، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه"[2].

يفرق "أرسطو" في هذا القول؛ بين نوعين من الواقع: (حقيقي ومتخيل)، يرتبط الأول: بعمل المؤرخ الذي يقوم برواية ما وقع فعلًا. أما الثاني: فيتعلق بالشاعر الذي يحكي عن المحتمل والممكن والغير واقعي عن طريق توظيف تقنية التخييل.

ويرى "أرسطو" أن أي فنان أثناء تشكيله للصور وجب عليه أن يسلك إحدى طرق المحاكاة الثلاث، والشاعر عنده في عمله بمرتبة الرسام و" لما كان الشاعر محاكيًا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما عما كانت أو عما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[3].

فحقيقة عمل الشاعر تتمثل في طبيعتها التخييلية، إذ حين يعمد إلى خلق صوره ونسجها، فإنه يعتمد طريقة من الطرق الثلاث، فهو إما يعيد تصوير ذكريات ماضية أو يصور الأشياء كما هي في

[1]- سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات دار الأمان الرباط، ط 1، 1433ه- 2012م، ص40-41.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط3، 1973م، ص 26.

[3]- المرجع نفسه، ص 71-72.

الواقع الآني، أو كما يراها الناس ويصفونها، أو كما يمكن أن تكون عليه أي ينتج صورًا توقعية استشرافية لما يمكن أن تغدو عليه الأشياء مستقبلًا. فالتخييل وفق هذا المنظور يعتمد خيط سير منتظم لا يخرج عن هذه الأبعاد الثلاثية، وهو في خضم ذلك قد يتجاوز المألوف والعادي والواقعي إلى الخارق والتخييلي والرؤيوي.

وإذا ما انتقلنا إلى الفلسفة الإسلامية نجد أنفسنا إزاء مواقف متباينة تشترك في نقاط وتختلف في أخرى، وإن كانت الفلسفة اليونانية هي المرتكز والمنطلق بالنسبة لها.

ويعد الحديث عن مفهوم التخييل لدى الفلاسفة المسلمين من" أكثر المفاهيم النظرية التي تشي بخصوصية تصورهم الجمالي للعملية الشعرية، وتؤكد أنهم لم يكونوا مجرد نقلة لكتب أرسطو وشراحًا لها، بل كانوا يمارسون قراءة فاحصة لشعريته، ويغنونها بتصورات جديدة"[1].

لم تقتصر جهود هؤلاء الفلاسفة في مجرد نقل وترجمة آثار"أرسطو" فقط وإنما أضافوا لها اجتهاداتهم ومحصلة فهمهم، وطبعوها بخصوصية نابعة من صميم ثقافة القول العربي.

فها هو "الكندي" يلمح إلى مفهوم قريب من الحقل المفهومي للتخييل، وهو "التوهم" ويقدم له مفهومًا مفاده:" التوهم أو الفانطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفانطاسيا هي التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[2].

نستشف من هذا القول مصطلحين هما:(التخيل والتوهم) ويحضران عند "الكندي" بمعنى واحد، ويطلق عليهما "الفانطاسيا" وظيفتهما استرجاع الصور الغائبة عن البصر والمختزنة في الذاكرة والوعي، وفي هذا إشارة إلى الصورة الذهنية للمدلولات، في حين نجده لا يشير إلى الصور التخييلية المخالفة في طبيعتها للواقع والمحسوس. وتزداد صور التخييل اتساعًا مع "الفارابي" (ت 339) حيث يقول:" والأقاويل الشعرية هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول. والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب له من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالًا على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء، إما

[1]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات دار الأمان، الرباط، ط 1، 1433ه- 2012م، ص 157.
[2]- يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، بعناية محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م، ص 167.

تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضربًا يخيل الشيء نفسه، وضربًا يخيل وجود الشيء في شيء آخر"[1].

يقوم القول الشعري عند"الفارابي" على المحاكاة، وهو ينبني على أمرين: الأول: تخييل الشيء نفسه، أي الواقع عن طريق التمثيل والثاني: تخييل الشيء في غيره من خلال ابتكار أشياء جديدة مغايرة للموجودة تقوم على التخييل الخلاق المبتكر، وهو في هذا لا يختلف عن منحى أرسطو.

وإذا ما انتقلنا إلى "ابن سينا" (ت 428هـ) نجده قد تمثل النقول الفلسفية اليونانية بدقة فيما تعلق بالمحاكاة، حيث لم يكتفي فقط بالنقل، بل عمل على بلورة ما تمثله ليوائم خصوصية القول العربي، مركزًا على عنصر التخييل الذي يفرق بين الشعر وسائر فنون القول، "فالكلام جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية التصويرية"[2].

يجعل "ابن سينا" من التخييل الميسم الفارق بين الشعر وباقي صنوف الإبداع والفنون، وهو عند الفلاسفة المسلمين ديدن الشعر وعماده، وأداة إبداعه الأولى.

يتجلى دور التخييل في الأثر النفسي الذي يخلفه في نفسية المتلقي، فالشعر لكي يخلق ذلك التأثير وجب عليه إتباع طريقة خاصة في النظم والتشكيل المطعم بالتخييل:" فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق(...) فالتخييل يفعله القول لما هو عليه"[3].

يرى "ابن سينا" أن النفس لا تذعن للقول الخالي من عنصر التخييل، فالتعبير عن فكرة بطريقة مبتكرة وجميلة قد لا يخلف أثرًا في نفسية متلقيها، وفي المقابل قد يعبر عن فكرة وإن كانت متداولة لكن بطريقة فيها الكثير من الإيحائية والتخييل فتنعكس بضلالها التأثيرية على النفس وتفعل فعلها، فـ" المخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسيًا غير فكري، سواءً أكان المقول مصدقًا به أو غير مصدق به"[4].

---

[1]- أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر: مخطوطة المكتبة الحميدية باسطنبول. رقم: 812، تحقيق ونشر: محسن مهدي، مجلة شعر، ع: 12، 1959م، ص93.

[2]- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكرياء يونس، تصد ومر أحمد فؤاد الأهوائي ومحدم الحقني، المطبع الأميرية، القاهرة، 1956م، ص 122- 123.

[3]- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، 161-162.

[4]- المرجع نفسه، ص 161.

يقول"حازم القرطاجني" عن الكيفية التي يتولد فيها التخييل في النفس:" وطرق وقوع التخييل في النفس إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء عن طريق التفكير وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئًا فتتذكر به شيئًا آخر، أو بأن يحاكى له الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك أو أن يحاكى له صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة أو بأن يحاكى له معنى بقول يخيله لها، أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"فهو يرى أن هذا الأخير هو أهم ملمح مميز للشعر عن باقي صنوف القول"[1].

يمكن القول: إن مفهوم التخييل عنده ارتبط بمفهوم المحاكاة في الشعر، وهذه الصلة لعبت دورًا كبيرًا في مواقفه بخصوص هذا المصطلح، ولا يختلف موقف "ابن رشد"(ت 595) عن موقف "ابن سينا" من حيث أن التخييل أساس الشعر والملمح البارز فيها، إذ عد أن" الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة"[2]. لكنه يحيل على شيء آخر هو "التغيير" حيث لا تتوقف اللفظة عند معنى واحد مألوف، بل تتعداه إلى دلالات غير عادية ولا مألوفة.

يقول "ابن رشد" :" والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة أو الخسة، لتفاضلها في الغرابة والصناعة الشعرية، فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلًا "[3].

فالألفاظ فيما بينها تتفاضل درجات حتى، وإن كانت تتشارك القيمة التخييلية نفسها، لأنها تتفاضل فيما بينها في الغرابة والصناعة الشعرية. وتتحقق القيمة الجمالية للشعر بمدى تأليفه لعبارات جديدة قائمة في معناها على طابع الغرابة" و"ابن رشد" هنا يربط التغيير بالتخييل ويعده بمثابة الوسيلة لتحقيق الغاية، يضيف قوله:" إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرًا زائدًا لموضع الغرابة فيها"[4].

لم يهتم الفلاسفة المسلمين بوظيفة التخييل والوسائل المشكلة له وحسب، بل اهتموا بكل ما يتصل بدلالاته والأشياء المكونة لخصوصيته. وميزوا " بين ثلاثة مستويات للإدراك الإنساني يقدمها كل

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، المكتبة الشرقية، تونس، د ط، 1966م، ص 89-90.
[2]- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 201.
[3]- ابن رشد، تلخيص كتاب الخطابة ، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، د ط، د ت، ص261.
[4]- المرجع نفسه، ص 260.

من الحس والتخيل والعقل، والفرق بين المحسوس المتخيل والمعقول"[1]، هو:" تفاوت القدرة على التجريد بين الحس والتخيل والعقل"[2].

وفي القرن الرابع هجري نصادف تعريف للمتخيلة ووظائفها عند "إخوان الصفا" مفاده: " إن بهذه القوى (قوى المتخيلة) خواص عجيبة وأفعالًا طريفة، فمنها تناول رسوم المحسوسات جميعًا، وتخيلها بعد غيبة المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، ومنها أيضًا أنها تتخيل ما له حقيقة وما لا حقيقة له، بعد أن عرف بسائطها بالحس، إذ له من القوة ما يقدر أن يوافي الصور التي أداها الحس إلى النفس في هيولاه كيف شاء، لأنه كان يجرها مجردة عن الهيولى التي هي ماسكة للصورة ومختفية بعضها دون بعض، فإذا أخذها لا إمساك لها ولا رابط أمكنه أن يؤلف بينها كما شاء، ويركبها وصل بعضها ببعض، ما لم تكن متصلة بالهيولى."[3].

يشكل قول "إخوان الصفا" حول القدرة الحافظة للصور المتخيلة ملمحًا مهمًا في التخييل؛ إذ يتم إنتاج الصور وفق مرحلتين: الأولى تختصبالاستقبال والإدراك، حيث تستقبل الحافظة صورًا مجردة عن مادتها من الواقع وتقوم بحفظها على شكل نسخ لما تراه العين وترسله لدماغ، ثم تعيد كمرحلة ثانية استدعاءها وإنتاجها بطريقة جديدة مغايرة لما هي عليه في الواقع أو قريبة الشبه بها معتمدة في تأليفها على قوة التخييل.

تكمن قدرة المخيلة عند"إخوان الصفا" في تخزين صور مستوحاة من الواقع وحفظها، ثم إعادة استرجاعها وتشكيلها في صيغ جديدة مبتكرة ومختلفة لما هي عليه في الأصل، وقد تكون متوهمة ولا أصل لها أو مماثل وإنما هي من صميم الخيال فقط.

أما إذا انتقلنا إلى تتبع هذا المصطلح ضمن مباحث البلاغة، فلا شك إنها استفادت كثيرًا من الفلسفة وتحديداتها، ونحن لن نقوم بتتبع كل المفاهيم المتعلقة بالتخييل في الحقل البلاغي، وإنما نسعى إلى التمثيل بأهم الآراء التي خاضت فيه خاصة عند"عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجني" فهما القطبين

[1]- عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل، مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية واستراتيجيات التواصل والنشر، المغرب، ط 1، 2016م ، ص 37.
[2]- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1993م، ص 51.
[3]- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ج3، ص 416.

البارزين في حقل البلاغة وآراءهما شكلت بؤرة مركزية مهمة لاستيضاح ما يتعلق بالكثير من القضايا والإشكاليات.

حظي مفهوم التخييل بعناية خاصة من "عبد القاهر الجرجاني"(ت 471)" إذ أفرد مساحة هامة له، والتخييل عنده:" هو أن يكون لمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمانع أن تكون لتلك المعروفة ويضع علة أخرى"[1]. إذًا، يقوم التخييل عند "الجرجاني"على مبدأ الانزياح عما هو مألوف في الواقع والعادة، حيث يعنى بخلق وابتكار ما هو مغاير وغريب عما هو موجود ونمطي، والشاعر يتجاوز العلة المشهورة إلى أخرى يرى أنها الأمثل لجعل التخييل قريبًا من لدن الحقيقة.

وهو يرى أن الشاعر ومن خلال التخييل يستطيع أن يجد طريقًا و" سبيلًا إلى أن يبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد"[2]. فدور التخييل خلق صور مخالفة لماهية الواقع بل والزيادة عما هو موجود، وتعديلها كيف شاء لذا فهو أساس القول الشعري والميسم الفارق بينه وبين غيره من الأجناس.

ينفي "عبد القاهر الجرجاني" الصدق عن التخييل، إذ يرى أنه ينبني على الزيف والخداع، وجل ما يرمي إليه من التخييل" ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[3].

يربط "عبد القاهر الجرجاني" التخييل بالكذب والخداع والبعد عن الحقيقة وهو مراتب عنده حسب التعليل أو عدمه، وهو كغيره من المكونات التي تدخل في صميم الصناعة الشعرية.

ننتقل إلى"حازم القرطاجني" الذي يعد واضعًا لأسس نظرية التخييل من خلال كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حيث عمل على توسيع المفهوم وتحديد معالمه بعده مكونًا رئيسًا في الشعر، يرى "عبد الكريم الفرحي" أن الفضل يرجع إلى "حازم القرطاجني" في استيضاح مفهوم التخييل وفك مغاليقه وتحديد مستوياته[4].

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت، د ط، 1978م، 257.
[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1992م، ص 391.
[3]- المرجع نفسه، ص 239.
[4]- ينظر: عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل، ص 35.

يرى "حازم القرطاجني" أن التخييل هو:" أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1].

يعمل التخييل على تمثيل وخلق صور في ذهن المتلقي بعد تلقيه للقول الشعري، حيث يترك هذا التخييل أثرًا عميقًا في نفسية المتلقي سواءً بالرضا أو السخط، إنه نقطة ربط بين الشاعر وجمهور المتلقين من خلال النص، كما أنه الحد الفاصل بين الحقيقة في العملية الإبداعية والوهم والخداع، ذلك أن ما " تقوم به الصناعة الشعرية هو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[2].

معنى هذا؛ أن الأصل في الشعر أو ما يجعل من كلام ما شعرًا ليس صدقه ولا كذبه، بل عنصر التخييل هو ما يطبعه بهذه السمة. والشعر عنده كلام مخيل، فهو يعرف الشعر بقوله:" الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل"[3].

إن المعيار الذي يحدد شعرية القول من عدمها ليس نوعية المقدمة ولا ارتباطه بصفتي الكذب والصدق، وإنما التخييل الذي يشكل المعاني ويخلق الصور ويؤثر في المتلقي، وهو ما يميز الشعر عن غيره.

ويضيف أيضًا حول مفهوم الشعر الذي يرى أنه :" كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقتربت بحركتها الخيالية وتأثرها"[4].

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.
[2]- المرجع نفسه، ص 63.
[3]- المرجع نفسه، ص 89.
[4]- المرجع نفسه، ص 71.

يزداد تأثير التخييل في نفس المتلقي إذا اقترن بالإغراب والتعجيب؛ لأن النفس تميل إلى متابعة الغير مألوف والاندهاش من العجيب والمفارق للسائد، فالشعر ليس فقط كل ما هو موزون ومقفى متساوي الوحدات وفقط، بل هو ما حضر فيه عنصر الخيال.

يقول "عبد الكريم الفرحي":" غير أن أفق تلقي الخطاب التخييلي سيرتسم من جديد مع حازم القرطاجني بعيدًا عن مضايق الصدق والكذب"[1].

هذا وتصل العلاقة بين المصطلحات القريبة من مفردة التخييل[2] إلى حد التماهي والتداخل بشكل يصعب معها أحيانًا وضع حد فاصل، ذلك أن:" التخييل تصوير خيال الشيء في النفس، والتخيل تصور ذلك"[3].

فالتخييل يعمل على خلق صور حسية لما في الذهن من صور مختزنة سلفًا عن الواقع أو قد يكون لا أصل لها، وهو أحد أشكال تجلي المعنويات ووسيلة هامة لصياغة الصور وابتكارها وتجديدها وبث روح الحياة في كيانها. و" التصوير هو صنع أشكال متخيلة من الأشكال الحقيقية، ولذا كان الأساس الذي تقوم عليه نظرية المحاكاة هو تحويل الأشياء من عالم الواقع إلى العالم المتخيل عن طريق الصورة"[4].

يعد الكثير من الدارسين والنقاد التخييل خاصية شعرية بامتياز، ولكننا نرى عكس ذلك تمامًا، فروح التخييل متجلية في جميع الفنون والأجناس وبصور مختلفة ودرجات متفاوتة في الحضور، فالتخييل أيضًا عنصر هام وفعال في بناء عوالم النصوص السردية تشكيلًا وتحبيكًا، ويدخل في صميم بناء كل مكون من مكونات النص السردي من شخصيات وزمكان وحدث ولغة وصور سردية.

والتصوير السردي هو ذلك التصوير الذي يعمل على تزويدنا بأهم التفاصيل المتعلقة بعناصر البناء الفني في صورها الجزئية ثم في صورها الكلية، فهو يرصد جميع الملامح واللقطات المهمة والمهملة

[1]- عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل، ص 75.
[2]- " فالتخيل يعني التمثل الذهني للموضوع المخيَل، والمتخَيل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أم التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المُخَيل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري". يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1433ه- 2012م، ص 89.
[3]- محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط 1، 1990م، ص 166.
[4]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 465.

دون تفريق ويساهم في تحقيق النمذجة الجمالية للنص السردي وخلق كونه الصوري المرتبط أساسًا بالوعي الفردي والجمعي ورؤية العالم.

إذ تتوسل العملية التصويرية عبر مراحل تشكلها بمكونات الموضوع والشخصيات والزمان والمكان والمشاهد والمواقف والرؤية التخييلية، ومما ينفي عنها صفة النمطية هو هذا العنصر التخييلي المتحول. " فجمالية الصور السردية في شفافيتها التمثيلية وشفوفها التخييلي، وفي قدرتها على نفح التكوين اللغوي رواء الخيال، وصوغه ببلاغة الجنس المخصوص، وإكسابه خبرة الإحالة الصورية على أجزائه في حدود السياق النصي المفرد، وضمان تأثيره في متلقيه وإثارة إعجابه."[1].

إن عملية خلق العوالم التخييلية تختلف من جنس أدبي لآخر كما تختلف بين الأجناس التي تنتمي إلى الحقل الواحد، وذلك لاختلاف آليتي التخييل والتصوير فهما معا تساهمان في تحديد السياقين: الدلالي والجمالي في النص السردي، حيث يعمل التخييل على خلق التأثير في نفسية المتلقي واستثارة خياله ليتمكن من تلقي وتصور هذه الصور، وإعادة مضغها وطرحها في ثوب جديد.

ولا يأتي التصوير هكذا دون سابق إنذار بل لابد من تخطيط أولي وآلية مناسبة لأجل التنفيذ، ثم تأتي مرحلة التنفيذ من خلال خلق صور جديدة ومشعة بالجمال والدلالة عن طريق وسيلة فاعلة هي التخييل الذي أصبح عنصرًا هاما في عمليتي الكتابة والتصوير السرديين، وبدونه تصبح النصوص السردية وحتى التصوير نفسه فاقدين لطاقتهما وروحهما الحيوية.

يقول "شرف الدين ماجدولين":" ظل التخييل السردي العربي يرزح، في شطره الأعظم، تحت وطأة النظرة التسطيحية"[2]. للأشياء والقضايا الفاصلة من قبيل مثلًا: التعبير عن المرأة ومتعلقاتها، إذ ظلت الثقافة الذكورية هي المسيطرة على كل شيء.

يحقق التخييل النصي النسوي ذلك الانتقال بين عالم الواقع والمخيل، والطاقة الخفية لما لها من سلطة على دمغ الصور بخصوصية الجنس الذي تنتمي إليه، ولما يلعبه من دور في صياغة القوالب اللغوية التصويرية التي بإمكانها استيعاب فيوض المتخيل النسائي بخصوصياته وحسياسته.

[1]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 129.
[2]- المرجع نفسه، ص 31.

يجمع التخييل شتى الصور في تعايش سلمي وتفاعل جدي وعميق رغم اختلاف بنياتها وتعارض العوالم المتضمنة فيها، فهو يسهل كثيرًا من عمل المبدعة ويمنحها حلولًا وبدائل آنية وإستباقية، ويوفر لها ما يمكن أن يحوي ذاتها في لحظات هدوءها وانفعالها.

هذا ويتسرب التخييل كعنصر مرن تقريبا عبر كامل جسد النص السردي بواسطة قنوات ومعابر يقيمها من خلال شبكة من العلاقات والدوال والصور، لذا لا تراه يغيب عنك برهة إلا ويطل عليك مرة أخرى من زاوية ما أو عبر مكون ما.

سبق وقلنا: إن الكون الصوري للنص يتشكل ويتجسد عبر تضافر مجموعة من التقنيات لعل أهمها: التخييل، فهو يتدخل تقريبًا في كل شيء، وينقل فكرنا من الشعور والتعايش مع المحيط الواقعي المحسوس إلى الوهمي والمجرد والتخييلي ويعود بنا إلى حافة المحسوس بعد رحلة في غمار الخارق والمدهش والممكن والمحتمل واللاواقعي.

تتشظى الصورة السردية الكلية للنص السردي إلى صور جزئية، وإلى" تنويعات تلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسية"الإمكان" وعقلانيته، إلى رمزية "المحتمل" ومفارقاته"[1]. فالتخييل يجمع بين الحسية والتجريدية الذهنية ويبادل أحيانًا الأدوار بينهما، حيث ينتقل من السطح إلى العمق والعكس، كما ينتقل من المجرد إلى المحسوس والعكس.

وترد الصور السردية إلى ذهن المتلقي للنص السردي تواليا، وهي متباينة فيما بينها في شكلها ونوعها وحجمها مجسدة مختلف مواقف الذات ونوازعها ورؤاها وأحلامها وعالم الأشياء المادية والتصورية، ليأتي التخييل ويسمو بها إلى واقع مختلف لا يقوم على مبدأ المماثلة والمشابهة بل يخلق منها معادلًا فنيًا مختلفا عما هو سائد ومألوف سواءً في الواقع أو في أذهان المتلقين يقوم على إمكانات اللغة، وعلى مختلف الوسائل المتاحة بين يدي الذات المبدعة.

وتختلف النصوص السردية القائمة على التخييل في رسم مسارات تنتهجها في التصوير ومظهرة المعنى، فالأجناس السردية تختلف في مرجعياتها الفنية، وفي أساليب تشكيلها، والمكونات التي تتألف منها، وفي السمات التي تعكسها، وحتى في أنماط الصور المنتجة.

[1]- شرف الدين ماجدولين، المرجع السابق، ص 60.

والصورة المتخيلة تعكس تصورات عن شيء قد يكون له وجود عيني أو متخيل ولكن ليس انعكاسا تماثليًا عن الحقيقي، بل هو فعل مغاير قائم على وحدات اللغة ولا يخرج عن نطاقها ولا عن نطاق سلطة التخييل المنتج لها، أو خصوصية الجنس الذي تنتمي له.

هذا وتستقي بلاغة التخييل الرحب مثلًا: في جنس القصة القصيرة" مفعولها من الرصيد الجمالي الخاص للقصة القصيرة، لأجل صوغ نسق تخييلي يتعالى على الواقع ويكثفه ويختزله، ويعقد علاقاته، في الآن نفسه الذي يحيل عليه، ويعكس همومه وتناقضاته"[1]. فالأنساق التخييلية في هذا النمط السردي تخضع لجدلية المكونات والسمات الخاصة به، وإلى خصوصية الأدوات الفنية المستقاة من الحقول الأخرى، ثم إلى رؤية المبدعة.

والسارد وهو يستهل مراسيم التخييل، فإنه يشيد دعامات البناء السردي ويضع أساس البناء الصوري. إذ النص السردي رواية كان أم قصة أم قصة قصيرة أم قصيرة جدًا يقوم في لحظات تشكله على تفاعل أنساق تخييلية، حيث البناء الفني هو استيهامات تخييلية نابعة من مخيلة الذات المبدعة، وكل الأنماط الصورية تخضع للفعل القرائي للمتلقي، فهو من يتلقى الصور ويتخيلها ويتفاعل معها ويمارس التأويل من خلالها وعبرها.

هذا ويرى "جينيت" حسب "عبد الغني الشيخ":" أن العمل التخييلي هو قبل كل شيء تشكيل إبداعي يقوم المؤلف فيه بابتكار الشخصيات وتخيل مجريات الأحداث ونسقها، وهو غالبًا ما يسقط الإشارات الزمنية المحددة، والعديد من الأحداث والتفاصيل، وهذا ما لا يغفل عنه المؤرخ وكاتب السيرة الذاتية أو الصحفي، وكل من هؤلاء يعتمد في كتابته على عناصر جاهزة آنفًا من زمان وأحداث وأمكنة وأشخاص، ولذا فإن ما يقوم به كل من المؤرخ والسيرة الذاتية هو نقل مواد واقعية مهيأة سلفًا"[2]وقولبتها في شكل نصوص خالية من التخييل.

ويسعى هذا الفصل للتعرف على كيفية جعل المبدعات للتخييل مرتكزًا للتصوير وأفقًا للرؤية والمغايرة والابتكار. ثم كيف يشتغل في النصوص السردية؟ وما هي حدود الاختلاف بينها في توظيفاتها لهذا العنصر الهام والحيوي؟

---

[1]- شرف الدين ماجدولين، المرجع السابق، ص 98.

[2]- ينظر: عبد الغني بن الشيخ، التخييل الروائي وخدع التمويه السردي، مجلة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ع: 10. نقلا عن:.Gerarad Genette، fiction et detction

1- التصويربالتخييل السردي:

تقوم الكثير من النصوص السردية النسوية على مبدأ التخييل في إنتاج صورها الدلالية المشكلة للموضوع، حيث تحضر هذه التقنية بشكل رئيس إذ عن طريقها تتمكن المبدعات من خلق الصور على اختلاف أنماطها في سعي منهن إلى التأثير في القارئ وخرق أفق التوقع لديه وعكس الاستجابة الجمالية والشعور بالتلذذ والمتعة.

ويمكن القول: إن المبدعات استعن بهذه الآلية ليتمكن من الكشف عن مخبوءات ذواتهن وتمثيل تصوراتهن وقولبة أفكارهن التي لم تقدر مفردات اللغة العادية على مظهرتها، وبالتالي شكل الخيال وسيلة فعالة في تعويض هذا النقص وفتح أمامهن آفاقاً رحبة للتعبير عن تجاربهن ورؤاهن.

2-التصوير التخييلي في الرواية:

يحضر التخييل في جميع الأعمال الأدبية شعرية كانت أم سردية والرواية واحدة من هذه الأجناس التي يشكل الخيال أهم مفاصلها، فأغلب النصوص الروائية تقوم على فعالية التشكيل التخييلي حيث تعمل المبدعات على تفعيل مختلف الآليات الصياغية مطعمة بحسها الأنثوي وبلاغتها النابعة من رؤيتها وفكرها ومعرفتها وثقافتها، موشحة بطاقة الخيال التي تعمل على تغذية بقية الوحدات والعناصر المكونة لجسد البنية النصية الروائية.

يعمل التخييل كأداة فاعلة في رسم وتركيب وقولبة تصورات ومقولات المبدعة والتي تسعى إلى إيصالها إلى المتلقي من خلال نموذجها الإبداعي[1] موزعة عبر عناصر البنية السردية، حيث تعمل المبدعة على هندستها من خلال اعتمادها على جزئيات وتقنيات وعناصر وتشكيلات من أجل الوصول بعملية الإبداع إلى أقصى ذروته لتحقيق الفرادة الإبداعية" على النحو الذي تبدو فيه الصورة السردية للنص قد وصلت إلى المستوى المطلوب والضروري والمناسب من التكامل والصيرورة، بحيث يكون الخطاب قابلاً لأفضل قراءة ممكنة بعد أن استوفى شروطه التشكيلية المطلوبة"[2].

تقوم الرواية محل الدراسة من بدايتها إلى نهايتها على آلية التخييل المطعم بالرمز والتشخيص، فالروائيةعملت على أخيلة قضايا مستمدة من صميم الواقع، حيث جسدت ذلك عبر هذا التخييل

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د ط، 2011م، ص 98..
[2]- المرجع نفسه ، ص 24.

الشامل للمواضيع المتناولة والتخييلات الجزئية المتمظهرة من خلال اللغة الموظفة وعناصر البنية السردية، إذ عملت على تخييل أحداث من نسج خيالها لكنها تشير لما يجري في المجتمع وفي الوقت نفسه ربطتها بأمكنة وشخصيات وأزمنة حقيقية حتى توهم المتلقي بواقعية ما تسرد من حيثيات. تقول في بعض أمثلتها ما يلي:

– " أرأيت إن كانت نارًا، أرأيت إن كانت بين النفس والجسد، أو رأيت إن كان القلب وقودها، وأنثى لهيبها..إن كانت انكسارة، في زمن يفجع بعد العين بالأثر، وبكاء على البسمات والحلم، ثم هي امرأة، نصف شيطاني، نصف آدمي، ثم تتكون امرأة، واسمها بين الشفة والشفة نصف ابتسامة، وحسرة دمعة، وذكرى لرفيقة هي بين الأمس والغد الأمل، ورسم لكن لنار تتقد.

قالت أني شفق من غسق من العمر، وأني وردة نداها نبض الفؤاد

وأني ...قالت المستقبل من عمرها، والآتي.

وصدقت..صدقتها، جادلت النفس وما جادلتها، وحاصرت نار الهوى قلبي ونارا أشعلته، آذار كان الشاهد والقنطرة وسيدي راشد...."[1].

تستمد الصياغة التشكيلية لدى الساردة في نصها الروائي خصوصيتها من خلال تجريب كل العناصر واقعية كانت أم تخييلية، أدبية كانت أم فنية، لتصنع من النص صورًا سردية مشعرنة من نوع خاص تضم تحت جناحها الممكن والكائن من خلال شبكات معقدة من الاستعارات والمجازات والرموز، حيث عملت الساردة على مخيلة جميع عناصر نصها مع تطعيمها بسمات من الواقع حتى توهم القارئ بحقيقة أحداثها وواقعية أمكنتها وشخصياتها وأزمنتها، حيث أدرجت أسماء شخصياتها من الواقع وكذلك أمكنتها من خلال التسمية مثل: "قسنطينة" و"تاديس" و"قنطرة سيدي راشد"وغيرها، حتى تجعل المتلقي يطمئن لما يقرأ ويحس بأن ما يجري حقيقي وليس من صلب خيال المبدعة رغم أن الرواية تخييلية ما عدا نوعية الأحداث المستوحاة من صميم الواقع والمجتمع والتي عملت على مخيلتها. وقد استغرقت الروائية في توظيف الرموز خاصة الشخصية واللغوية المستندة على الرمز الطبيعي بكثرة، والمقطع الذي بين أيدينا تمثيل لذلك.

اتخذت الروائية نهجًا خاصًا في عملية صياغتها وتشكيلها لهذه الدلالات والرموز والتي تدخل في باب التخييل، إذ يتساءل القارئ كيف يمكن لهذا التركيب أن يكون حقيقيًا وهو بهذه البنية وهذا

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 11.

التمثيل؟ خاصة حين تقول: (قالت أني شفق من غسق من العمر، وأني وردة نداها نبض الفؤاد، أو رأيت إن كان القلب وقودها، وأنثى لهيبها..، نصف شيطاني، نصف آدمي، ثم تتكون امرأة، واسمها بين الشفة والشفة نصف ابتسامة، وحسرة دمعة، وذكرى لرفيقة هي بين الأمس والغد الأمل، ورسم لكن لنار تتقد.)، هذه كلها تعابير لا يمكن تصورها سوى عن طريق المخيلة التي لا تعرف مستحيلاً؛ لأنها تنمذج عنها صوراً معنوية مجردة، ويمكن القول: إن الروائية بالغت كثيراً في تخييلها للأحداث لدرجة تكاد تنتفي معها سمة الواقعية لولا الحيلة التي لجأت إليها والتي سبق وأوردناها ضمن حديثنا في الفقرة السابقة.

تقول الساردة في مقطع آخر: " إلى حبيبها سرنا نسحب الآمال، نرتقب إشراقة وفاء قد تحل من غير مواعيد سابقة بين جنبيه، سلمنا وانفردا بمكتب صيدليته، ولازمت الجدار الداخلي تماماً كالمسمار، فطال مكثي قبل أن تغادر وبالعيون دمع يحاول التخفي"[1].

إن نسبة حضور سمة الواقعية في الرواية في أي نص سردي هو أمر لا مفر منه، فالواقع الروائي في غالب الأحيانً تخييلي لا مادي يستمد وجوده من الواقع الحقيقي كما قد يتخلل هذا الواقع بعضاً من لقطات الخيال الفيزيقي والخارق، فهو واقع له مكونات غير الكائنة في الحقيقة ولكن تقدمها الساردة من خلال تركيبات وأنساق لغوية تجعل من عملية تخلقها أمراً محتملاً، و ما يمثل الخيط الرفيع الذي يربط بين الواقع والتخييل هي تلك الحيل التي تلجأ إليها الساردة.

ركزت في هذا المقطع على توظيف الرموز والتشبيهات بكثرة إلى درجة ندرك معها استحالة تحقق ذلك على أرض الواقع ما يجعلنا ننتقل بأذهاننا إلى مستوى أرفع يعيننا على تمثل هذه الأبنية والتراكيب، وافتكاك الدلالات القابعة خلف هذه الرموز، والتي ما لجأت إليها الساردة إلا لدلالة على عمق معانيها وللقبض على ملامح كل التفاصيل التصويرية واللقطات المشهدية من جميع الزوايا دون أن تفلت تفصيلاً واحداً، ما يزيد من صفاء الصور وجودتها وسعة محمولاتها.

كما أن ما تنقله الساردة من سمات تخص أحد عناصر البنية السردية أو كلها توحي بذلك التواشج بين العاملين الواقعي والتخييلي، تقول الساردة: (سرنا نسحب الآمال، نرتقب إشراقة وفاء قد تحل من غير مواعيد سابقة بين جنبيه، ولازمت الجدار الداخلي تماماً كالمسمار، فطال مكثي قبل أن تغادر وبالعيون دمع يحاول التخف)، فهي هنا، وظفت التجسيم والتشبيه والرمز والتشخيص دفعة واحدة

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 13.

لترفع من مستوى الدينامية والفاعلية النصية وتزيد من مستوى الإيقاع الذي يخلفه هذا التشكيل، ما يسم النص ككل بهالة من الشاعرية والجمال والخصوبة التخييلية.

عمل السرد والتخييل جنبًا إلى جنب من خلال الرمز ما رفع من درجة تكثيف الطاقة الشعرية للصور السردية الجزئية عبر كامل النص الروائي، ثم إن طغيان الرمز اللغوي على كامل المقاطع النصية هو ما خلق هالة الشعرية في مركز ومحيط البناء التشكيلي للنص القائم على تقنيات عديدة يربطها التخييل في وشائج متينة.

ودون أن ننسى يمكن القول: إن حاضنة التخييل شملت الجميع دون استثناء، وعملت على انتقاء مفردات التشكيل الفني والتصوير اللغوي المفرط في الانغماس في فيوض الشعرية السردية (شعرية الصورة السردية)، فحساسية التخييل التي تقوم عليها جميع وحدات البنية السردية وفي جميع أبعادها وتفاصيلها الموغلة في الشعرية جعل ذلك كله ينعكس على حساسية التصوير السردي. "إذ يتكشف القناع الشعري التخييلي في هندسة المفردات عن واقع إيقاعي ودلالي مشبع بالشعرية."[1].

3- التصوير بالتخييل في القصة:

إذا كان التخييل يدخل في عملية الإبداع الروائي ويعد من المكونات الأساسية في الخلطة السحرية التي تؤلف عجينتها؛ فإن القصة بالمثل لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تستغني عن هذا المكون الفعال وديناميي مهما بدت ملامح القصة موغلة في الواقعية، فلابد للخيال أن يشحن مفاصلها وينير جزئياتها، فدائماً ما تقوم القصة في معمارها على طاقة التخييل التي تؤدي دورا هاماً في بث الحياة فيها؛ لأنها بلا خيال كالجسد بلا روح أو الوجه بلا ملامح.

وفي ما يلي: أمثلة عما ورد من لمحات تخييلية في قصة:" قلب في المنفى" حيث تقول الساردة :" مرت أيام..في المستشفى..حيث ارتاحت وردة لجلسات الدكتور المعالج لها...وردة بغرفتها استلقت على السرير في كامل استرخائها وبالقرب منها الدكتور حيث أطفأ الأنوار إلا من نور خافت وموسيقى هادئة تنبعث من مسجل بالقرب منه وما أن أغمضت عينيها حتى كان أول سؤال للدكتور بصوت كله رقة وحنان"[2].

[1]- محمد صابر محمد صابر عبيد، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006م، ص37.
[2]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003م، ص 149.

جاء هذا المقطع من التصوير الوصفي مشفوعاً بمسحة رومانسية فائقة تنبع من خصوصية الموقف وحساسيته ووفق الحالة الطارئة التي تمر بها "وردة" بعد تعرضها لأزمة نفسية حادة استلزمت مكوثها في مصحة خاصة للعلاج من تبعات هذا الانهيار، وقد طعمت الساردة هذا الوصف بالزخم التخييلي المستند على التفاصيل والجزئيات الموغلة في أعماق هذه اللحظات الحاسمة.

إن هذا الفعل وإن بدا في ظاهره بسيطاً إلا أنه يجعل المتلقي يحلق عبر أتون هذا التشكيل الوصفي المبني على استمرارية الحركة، وتوالي الصور عبر عدسة الكاميرا الوصفية التي ترصد مجريات الفعل التخييلي من لدن الساردة.

وتقول الساردة في مثال آخر من القصة :" كان الوقت ليلاً...وردة نائمة في غرفتها تتقلب على سريرها وإذا بها تفتح عينيها في الوقت الذي ترى فيه خيالاً يغادر غرفتها على جناح السرعة..فتصرخ مفزوعة:

– أمي !....

قامت وردة تجري وهي تريد الخروج تقابلت مع السائق وهو يحمل صينية العشاء ففاجأته قائلة:

– رأيتها...نعم هي...هي أمي رأيتها...

إن الحساسية التي بني عليها التشكيل في هذا المقطع تعكس حال الشخصية " وردة" ودخولها في نوع من اللاوعي بفعل تخييلها لشبح والدتها وهي تخرج من الغرفة، حيث إنها لم تصدق نبأ وفاتها ومن شدة تفكيرها بها خيل إليها أنها رأت طيفها وهو يغادر، ما جعل كل الحضور يعتقدون بأنها فقدت عقلها.

تقول أيضا:" السائق يترك الصينية ويحاول أن يهدئها...لكنها تصر على رؤيتها....في الأسفل إخوتها كانوا على طاولة العشاء....وما إن سمعوا صوتها حتى اقتربوا من السلم...تنزل وردة من الطابق العلوي وتتجه نحوهم وهي تردد:

– لقد رأيت أمي....نعم رأيتها.

إخوتها يتبادلون نظرات الحيرة....ونطق رامي قائلاً:

– أكيد ..كنت تحلمين."[1].

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 80.

يبين هذا المقطع ردة فعل إخوة "وردة" والسائق حول إدعاءه الرؤية أمها حيث طبعت الحيرة وجوههم، وجعلت "رامي" يرد عليها مؤكداً أنها كانت تحلم فقط. في هذا المقطع تتداخل حيثيات الواقع مع الحلم وتتفاعل ضمن علاقات متشابكة غاية في التعقيد مستندة في عمومها على فعل التخييل الذي بدا واضحا من بداية القصة إلى نهايتها، إذ لا شيء منها واقعيًا سوى ما تم ذكره من أسماء لشخصياتها والمأخوذة من صميم الواقع أما البقية فهو من نسج خيال المبدعة التي حاولت جهدها لتصبغ سمة الواقعية عليها وتجعلها هي الخاصية الغالبة من خلال التنازل عن اعتماد الكثير من التقنيات التي من شأنها أن تبعد نصها عن هدفه.

4–التصوير بالتخييل في القصة القصيرة:

تعتمد القاصة في القصة القصيرة على التخييل بنسبة كبيرة موظفة تقنيات تعكس سعة خيالها ورحابة رؤيتها ودقة وعيها، حيث حاولت تخييل الواقع لتشكل نسخة عنه تدفعنا إلى إعادة إنتاج صوره في مخيلاتنا كمتلقين، وقد أحسنت القاصة في نمذجة الواقع تخييليًا عن طريق هذه الآليات والمفردات المنتقاة بعناية شديدة، ونحن اقتصرنا بدورنا على بعض الأمثلة للتدليل على غنى هذه القصص القصيرة بمثل هذا التشكيل التخييلي الذي نراه يشع من كل زاوية أو من كل جزئية ضمن البناء النصي العام.

تقول "زكية علال" في أقصوصة:"نزيف آخر الشرايين": يتمدد الآن على سريره الفاخر، وتتمدد في أفقه كل قضاياه وملفاته التي ظل يدحرجها من مرتفع إلى آخر، ويهربها من زاوية إلى أخرى كي يؤجلها إلى أجل لا يريد أن يسميه أو يضع له رقماً أو تاريخاً...آه....التاريخ...إنه جمرة، بل وهج ظل يأكل أطراف حياته ويزحف هذه الأيام ليلتهم ما تبقى في متحف لعمر."[1].

نقف عند هذا المقطع القائم على التخييل والمليء بالزخم الرمزي والتشخيصي والوصف والحذف، حيث استطاعت الساردة أن تصوغ حقائق مأخوذة من واقع الشخصية وفق رؤية تخييلية غارقة في الترميز تمتد عبر أفقه كل قضاياه التشخيصية القائمة على نظم الاستعارة تؤازرها تقنيتي: الحذف والوصف ضمن مسار الفعل السردي المتخيل، وهي تعكس طاقة جمالية تمتد كجسر يربط بين ضفتي التخييل والتصوير السردي.

وفي خضم ذلك تتكون جزئيات هذه الأقصوصة وتتحدد معالمها متشحة بأردية التخييل ومعطرة بعبق الشعرية ورحيق التصوير، حيث تتفاعل كل التقنيات المشاركة في تشكيل وبلورة هذا المقطع

[1]- زكية علال، شرايين عارية، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2014م، ص 18.

وباقي مقاطع النص القصصي القصير على نحو دينامي وحساس في رسم النص وحشد دلالاته المكونة لموضوع خطابها الحكائي.

تنتقل الساردة في رسم دلالاتها بين التشخيص والتجسيم على نحو متموج، حيث تبدأ بالتشخيص، ثم تذهب إلى التجسيم (يهربها من زاوية إلى أخرى)، ثم تعود إلى التشخيص (يأكل أطراف حياته، يزحف هذه الأيام ليلتهم ما تبقى)، ثم تختم بالتجسيم(متحف العمر))، هذا الانتقال هو ما يكسب هذا المقطع حيوية وفعالية شاعرية موسعة.

وفي أقصوصة "شرايين عارية" تقول:" كانت الساعة تزحف نحو الثامنة وخمس عشرة دقيقة مساء بتوقيت خط الوجع الذي يفصل دمي عن ممرات قلبي ويقسمني شطرين متنافرين، غير متوازيين...أحدهما تملأه الرغبة في الحياة والاستمرار، والآخر يسكنه اليأس ويستوطن في جيوبه الإحباط...شطران يتنافسان على ملكية أنفاس مكدودة...بل يتآمران على رجل يحمل شهادة عليا لم يعد يعلقها على الحائط افتخاراً، وإنما يدسها بين أغراضه القديمة هروباً من أسئلة أولاده، ويقف منذ – سنين–منتصباً على مساحات النهار كبائع في متجر لبيع ملابس نسائية!!"[1].

يقوم هذا المقطع المطول نوعاً ما على بناء هجين يتكون من عدة طبقات ومجموعة من التقنيات من قبيل: الرمز، والحذف، والوصف، والتخييل، والتجسيم، والتشخيص. إن مثل هذا التركيب الملون كفيل بأن يجعل من منه نصًا شاعريًا في أعلى مستوياته وأبهى حلله.

يحضر في هذا التشكيل الحواري (التخييل) الذي يغطي مساحة واسعة ليس فقط على نطاق المقطع المتمثل به وإنما عبر كامل نص الأقصوصة، حيث إن أغلب قصصها تقوم على هذا المكون الهام الذي يرتكز في مجمله على طاقة الرمز ودلالاته الزاخرة ، والساردة في تخييل نصوصها القصصية لا تركز على مكون واحد ضمن البنية السردية، بل توسع من صلاحيته لتشمل سلطته كامل النصية من خلال وحداته البنائية المشكلة له.

وفي حقيقة الأمر تعمل القاصة في نصوصها المشكلة لكامل مجموعتها على نوعين من الواقع المخيل، الأول يقوم على تخييل عناصر الواقع الحقيقي بتفاصيله ومجرياته في نطاق المدلولات المستشهد بها، والثاني يقوم على تخييل مستوحى من وحي خيال القاصة ذاتها وهذا النوع من الواقع المخيل أقل انتشاراً من الأول.

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 43.

يمكن القول: إن نصوص القاصات تقوم على مبدأ التخييل بدرجة كبرى المبني بدوره على الرمز بمختلف تلويناته، حيث إنه المكون الذي يُفعل عملية السرد، ويسهم في بث الدينامية والفاعلية في مفاصل وتفريعات البناء الفني السردي، ويعمل على تحديد معالم التخطيب السردي عبر الانفتاح على كامل المكونات البنائية للنص القصصي وسماته الفنية.

ويمثل التخييل آلية رئيسة في التصوير السردي والبنية المركزية في كل فعل تصويري؛ لأنها تضم تحت جناحها تقنيات أخرى نتبين من خلالها أهميتها ودورها الفعال في عملية التشكيل والصياغة التعبيرية والفنية.

5- التصوير التخييلي في القصة القصيرة جدًا:

ونبدأها من تخييل القاصة للواقع من خلال العناصر المشكلة للبنية السردية في القصة القصيرة جداً، وقد اخترنا هذه الومضات للتمثيل، حيث تزخر المجموعات التي بين أيدينا بهذه الأمثلة سواءً التي تدلل على تخييل الواقع أم تسرد وقائع تخييلية أو حلمية عن طريق توظيف الرمز واللغة (الانزياحية) الخارقة للنمطي والمعهود، تقول "أمال شتيوي" في ومضة: "وصول" من مجموعتها "قاب جرحين" :

" يمد ذراعيه في الهواء..
يحلق بأمنياته فوق أرجاء الكون..
يختار الهبوط في مدارج العلم..
ليعيش دقائق بين أقرانه..
قبل أن ينكسر حلمه على سوط المعلم.
يدفن دمعته ويغادر."[1].

ويتألف هذا المقطع عبر تشكيلات صورية تتآزر فيما بينها عبر مستويات شعرية وسردية وأسلوبية يمكننا الوقوف على جمالياتها من خلال هذا الزخم الدينامي الذي عكسه هذا التوليف الحواري بين هذه التقنيات، إذ تتمازج تقنيات التخييل والتصوير والرمز لتغذي كامل النص بعبق الشاعرية كما

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، د ط، 2016م، ص 21.

"تتحرك كامل الدوال وهي منتشية بعطر الشعرية و"بعد تشربها بماء التخييل نحو أفق التشكل الصوري الذي يسهم على نحو فعال في رسم معالم"[1] النص السردي في كليته.

حيث تبدو الومضة في مجملها تخييلية، إذ اختار هذا التلميذ أن يخترق حدود الواقع ويجول بفكره ممتطياً صهوة خياله ولو للحظات خاطفة من خلال قولها: " يمد ذراعيه في الهواء.. يحلق بأمنياته فوق أرجاء الكون.."، ثم يقرر العودة إلى حيث كان بعدما أنهى جولته، لكنه يفاجئ قبل أن يدرك ذلك بسوط المعلم وهو يحطم زجاج حلمه الجميل، فما كان عليه سوى أن يمسح دموعه ويغادر. فالومضة نص تخييلي بناءً ودلالة وما زادها تشويقاً هو كلمة حلم، فالشخصية البطلة دخلت في حلم وارتقت بفكرها لتعيش تفاصيله الجميلة ولكنها تصطدم بسوط المعلم الذي لم يمهلها لتحط رحالها حيث انطلقت.

شاركت تقنيات الحلم والحذف والوصف والرمز والتخييل في صياغة هذه الومضة وتحبيك دلالاتها ونسج تراكيبها، وتسييج جمالياتها من أول مفردة فيها إلى نقطة النهاية، فهذا النص الوامض مزيج بين الواقع المستنسخ والواقع الخارق القائم على الحلم وهو ما يزيده دينامية وفعالية على مختلف الأصعدة والمستويات.

وفي مثال آخر من ومضة "سراب" تقول:" تأتيها صورته من وراء المرآة

كشبح يغرقها في حزنها..

تحطمها..لتتخلص من نظرات الخوف..

تنتشر عيناه في كل ركن من البيت."[2].

إن هذا التشكيل الصياغي يقوم على خلق فعاليات سردية ترسم معالم الصورة السردية المؤنسنة، فالرواية هي طبقات من التشكيل الصوري عبر تقانات مختلفة ومتداخلة في كثير من الأحيان ومنفصلة في أحايين أخرى، هذا وتتحرك هذه التشكيلات الصورية داخل النسيج السردي في نظام دقيق ومحبوك بعناية فائقة بحيث تبعد عن الفوضى أو الزحام الصوري عبر مسالك النص ومفاصله الحكائية، وهذه الصور التشخيصية الاستعارية تسند مهام السرد والتشكيل التصويري العام وهي في خضم ذلك تشع

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريان د ط، 2011م، ص 85

[2]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص 22.

دينامية وجمالية تربط التخييل بالتصوير وباقي التقانات، كما تسهم الدوال التشخيصية في نقل ذلك الزخم الدلالي من التخييل إلى التصوير.

ففي هذا النص الومضي الذي يظهر من بدايته غارقًا في الرمز والسوريالية والتخييل الخارق، انطلاقا مفردة العنوان(سراب) إلى آخر عبارة منه تعبر كلها عن واقع لا يمكن وجوده سوى في المخيلة، إذ لا شيء فيه يمكن حدوثه في الحقيقة، فغرابة التشكيل والمضمون الذي يعبر عنه يدخلان المتلقي في لحظات من الحيرة والدهشة والارتباك، إذ كيف يمكن لصورة أن تأتي من وراء مرآة وتتمظهر كشبح يذكرها بما كان بينهما فتغرق في تفاصيل أحزانها للحظات من الزمن إلى أن تقرر تحطيمها لتزيل معها خوفها وتنثر مع حطامها بقايا آلامها، لكن فعل التحطيم لم يكن كافياً لتبعد طيفه عنها إذ تنتشر عيناه في كل ركن من البيت، تراقبانها باستمرار، فهذا الفعل من خلال دلالة هذه العبارة أمر غير منطقي ولا يمكن تفسيره سوى حين إرجاعه للخيال.

وفي ومضة: "حلم ضائع"

خرجت من شرنقتها،

غريرة لا تعلم .

غازلت حلمها طويلاً...

داعبت الأماني كثيراً..

حين علمت بواقع الحال، انتابها حنين إلى شرنقتها."[1].

عملت الساردة على مظهرة تشكيلاتها الصورية عبر هندسة تخييلية لا رؤية واقعية وهو ما يشير ضمناً إلى مستوى آخر من المونتاج القائم على كميائية خاصة تمزج بين بلاغة الشعر وبلاغة السرد وبلاغة التصوير الفني المشحون بطاقة التخييل.

وتستمر آلة التشكيل لدى الساردة في تجريب كل العناصر الممكنة والكائنة لتفتح آفاق النص الومضي على شعرية من نوع خاص توازي وتوازن بين الواقعي والتخييلي من خلال شبكة معقدة من الاستعارات والمجازات والرموز، إذ تمزج بين الرمز والحلم والواقع ضمن منطقة ثلاثية الأبعاد قوامها العناصر المذكورة آنفاً، وقد لجأت الساردة إلى ذلك لتشخيص الواقع المغاير تماماً والصادم والمتناقض، وقد وظفت التشخيص حين جعلت من شخصيتها فراشة تقوم بدور الفاعل والمفعول في آن معًا، كما نلمس حضور

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 31.

المفارقة الدلالية، حيث في البداية نلاحظ الرغبة الملحة لهذه الفراشة إلى اعتناق الوجود واختبار الحياة أملاً في عيشة كريمة كما تصورتها وهي في شرنقتها، ولكن بعد اختبارها لمرارة الواقع المخالف كلية لتصوراتها وبعد رؤيتها لأمانيها وهي تتبخر انتابها حنين للعودة من حيث أتت لأنها يأست من التغيير نحو الأفضل.

لقد قامت الساردة بمخيلة الواقع عن طريق توظيف التقنيات الآنفة الذكر وأنتجت لنا نصًا يفيض درامية ويشع دينامية وشاعرية ورمزية بشكل يبعث الدهشة والتعجيب لدى المتلقي.

وفي مجموعة "زخات حروف" تقول في ومضة "ثقة":" ظنت أنه نبع، راح الخيال يغدق في التقاط صور تمجده، حاكت خيوط الحرير مخمليته، عندما استشارته في مشروع سامق، قطب، نصحها أن تعتزل..غربت ثم أشرقت لتمحو أفكارًا.."[1] .

عملت الساردة أيضًا على توظيف هذه التقنية في محاولة منها لتشكيل وقولبة الراهن في صياغة فنية تستمد طاقاتها من المعجم اللغوي الواقعي الموشح بالرموز، كما أن هذه المشاهد خاضعة خضوعاً تاماً لرؤية وكاميرا الساردة .فهذا" النص الذي هو وحدة حية، هو أيضا تحقق مادي للتخييل."[2].

فها هي القاصة توغل في التخييل وتستغرق في الترميز والإلغاز، حين توظف عنصر التشخيص وتجعل من الخيال ذاته وهو شي معنوي مجرد مصور راح يلتقط صوراً لشخصية ظنتها خيرة وعطوفة، لكن الواقع أثبت عكس توقعاتها حين استشارته في مشروع نصحها بالابتعاد لا لخوفًا عليها، ولكن حسدًا وحقدًا ما جعلها تعيد ترتيب حساباتها من جديد وتمحو تلك الصور الجميلة التي رسمتها في ذهنها عنه وهذا في قولها غربت ثم أشرقت لتمحو أفكارًا إذا جعلتها مكان الشمس على سبيل المجاز المرسل لتشير إلى أن الشخصية دخلت في عملية تفكير سرعان ما عادت إلى الواقع بتصور مغاير عن ذي قبل.

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، منشورات دار الريف للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 2014م.، ص 21.
[2]- فؤاد المرعي وآخرون، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية(سلسلة الآداب والعلوم الانسانية)، سوريا، مج: 14، ع: 02، 1992م، ص 164.
http://search.mandumah.com/Record/113220

الفصل الثالث:

تقنية التصوير بالحوار السردي

رافق الحوار الكائن البشري منذ الأزل نظرًا لحاجته الملحة إليه، لأنه كائن اجتماعي يتواصل ويتفاعل مع غيره ودون الحوار لا تستقيم حياته، فهو العنصر المهم الذي تنبني عليه الحياة ولا يمكن أن يتم تفاهم الإنسان مع غيره إلا عن طريقه، " وقد اهتمت نظريات الاتصال الحديثة بالحوار، وكثيرًا ما نعت بمصطلحات كثيرة كالتخاطب والتفاعل والمحادثة، وإن كانت تتفاوت معانيها دلاليًا، فإنها تنتمي في مجملها إلى حقل التواصل الذي يشمل أسلوب الحوار."[1].

حظي مصطلح الحوار بدراسات وافية، وخلف وراءه تسميات ومفاهيم عديدة خاصة بعد انفتاح الفنون والأجناس على بعضها البعض واستعارة بعضها من بعض تقنيات ووسائل طعمت بها بناءها وأسلوب تعبيرها. فالحوار في الأساس خاصية مرتبطة بالمسرح ومنبثقة منه، استقتها الأجناس السردية وجعلت منها إحدى الأسس التي تقوم عليها في متنها نظرًا لما تتميز به هذه الأخيرة من مكانة وأهمية، إذ الحوار إلى جانب السرد والوصف والتخييل يشكل واحدًا من طرق التعبير الفني التي تشخصن تصرفات الشخصيات، وتجلي مواقفها ومكنوناتها وصفاتها، وتعين على تمطيط الحكي وتوتيره، كما يلعب الحوار دورًا هامًا بفضل وظيفته الدرامية في السرد وتطوير الحدث والإفصاح عنه وتصعيده.

ولئن اختلفت هذه المفاهيم المرتبطة بالحوار إلا أنها تلتقي في بعض النقاط، وطبيعي أن نجد مثل هذا الاختلاف سائدًا نظرًا لتعدد توجهات الدارسين ومشاربهم، والحقول المعرفية التي اهتمت به.

فالحوار قد يكون بين الذات ونفسها ويسمى: "مناجاة" أو "منولوج" كما قد يكون بين الذات وغيرها ويسمى: "ديالوج"، إذ هناك مرسل ومستقبل (متكلم ومستمع).

يعرفه "عبد المالك مرتاض" بقوله:" اللغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي. ولكن لا ينبغي أن يطغى هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل"[2].

[1]- زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، تخصص: لغة عربية، إشراف: أ- د: عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2014م/2015م، ص 12.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م، ص 176.

يحتل الحوار لدى "عبد المالك مرتاض" موقعًا وسطًا بين المناجاة واللغة الفنية السردية، وهو لا يتعدى كونه يتم بين شخصيتين أو شخصيات وشخصيات، وإلا أدى ذلك إلى التداخل الغير محمود في نظره.

ويرى "عبد الرحمان النحلاوي" أن الحوار يعني:" أن يتناول الحديث طرفان أو أكثر، عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول أمر معين، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكون لنفسه موقفًا"[1].

ويشترط في الحوار أن يكون هناك طرفان فأكثر يخوضان الحديث في موضوع واحد أو غاية ما، وفي خضم مجريات الحوار قد يحصل اقتناع وقد لا يحدث، لكن المتلقي أو المشاهد لهذا الحوار يأخذ فكرة عما يجري ويصدر موقفًا ما نابعا من قناعته.

بينما يضيف "فاتح عبد السلام" طرفًا ثالثًا لعملية المحاورة فيقول:" الحوار الأدبي، وإن بدا في الظاهر حوارًا بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابرًا إلى المتلقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين"[2].

معنى هذا الكلام؛ أن الحوار ثلاثي الأبعاد (شخصين+ متلقي)، فهو لا يكتفي أن يكون بين اثنين ماثلين أمام بعضهما فقط بل يتعداهما إلى طرف ثالث غائب هو (المتلقي) الذي يتموضع بثقله بينهما لكنه لا يقدر على التدخل، أو إبداء الرأي في تلك اللحظة التي يجري فيها الحوار.

ويختلف الحوار عن مصطلح "الحوارية"؛ فالأول مصطلح قديم وجد مع الإنسان منذ استوطن الأرض، بينما الثاني ظهر حديثًا مع دراسات "ميخائيل باختين" حول الرواية، وبينهما نقاط اشتراك حيث تولدت الحوارية عن الحوار.

يرى "حسن بحراوي" أنه يجب استغلال تقنية الحوار في النص السردي، وهو عنده:" مشهد اللقاء، بين شخصين أو أكثر، حيث يكون لا محيد للكاتب أثناء نقله لوقائع اللقاء، عن إتاحة الفرصة للمتحاورين في أن يتبادلوا الكلام والتعليقات حفاظًا منه على حرارة الموقف وتجسيدًا لتلقائيته"[3].

---

[1]- عبد الرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 2، 2001م، ص 206.

[2]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999م، ص 14.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص 171.

فللحوار أهمية بالغة في النص السردي، حيث يعمل على تنويع السرد وخرق رتابته، كما يعمل على وقف الزمن وتعطيله، وإتاحة كامل الحرية للمتحاورين.

أ – لغة الحوار:

انقسم الدارسون حول طبيعة لغة الحوار إلى ثلاث اتجاهات: اتجاه يدعو إلى توظيف العامية في لغة الحوار، ونبذ الفصحى في الكتابة الأدبية[1]، واتجاه ثاني يدعو إلى استعمال اللغة الفصحى. يقول "عبد المالك مرتاض" :" عامة النقاد العرب متفقون على أنها يجب أن تكون فصحى"[2].

ويضيف قوله حول رأيه بخصوص مسألة لغة الحوار:" وأيًا كان الشأن، فإن لغة الحوار، في رأينا، ليس ينبغي لها أن تبتعد كثيرًا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة السردية، وحتى يظل الانسجام اللغوي قائمًا بين الأشكال اللغوية الثلاثة، مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبًا وقصيرًا وقليلًا"[3]. فلابد من أن تكون اللغة الفصحى الموظفة في الحوار وسطًا بين العادية والعالية، ولابد أن تكون الجمل الحوارية قصيرة وقليلة الحضور في كامل النص السردي قصة كانت أم رواية. وهذا ما يمثل الاتجاه الثالث حيث يشملها ثلاثتها.

ويرى"عبد المالك مرتاض" أنه لو تحولت" الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية"[4]، معنى هذا؛ أنه يجب أن يكون حضور الحوار في النص السردي متوازنًا ومدروسًا وموزعًا بشكل متقن، ويجب أن يكون مكثفًا ومختزلًا.

يؤدي الحوار بعده شكلًا لغويًا وظائف عدة منها: " تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف...فهو شكل رمزي؛ ولا يمكن الاستغناء عنه"[5] في أي نص سردي.

إضافة إلى أنه يلعب دورًا هامًا إذ" يتمم السرد، ويضفي جمالية خاصة على الخطاب السردي، ويسهم في بنية لغته، ويُمكن الشخصية المتحاورة من التعبير عن إحساسها ومشاعرها ورغباتها دون اللجوء إلى تدخل السارد"[6].

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 114.
[2]- المرجع نفسه، ص 115.
[3]- المرجع نفسه ص 117.
[4]- المرجع نفسه، ص 116.
[5]- المرجع نفسه، ص 116.
[6]- علي أيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، 2010م، ص 47.

ب – أنواع الحوار:

ب – أ– الحوار الخارجي (الديالوج):

الحوار المباشر أو الخارجي هو أحد نوعي الحوار اللذين يتواتر حضورهما بصورة مكثفة في متون النص السردي قصة أم رواية " حيث يتكلم المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام من غير تدخل الراوي، على نحو موضوع حيادي، ويسهم هذا الحوار في إبراز طبيعة الشخصية وطريقة تفكيرها، ومدى وعيها بالقضايا المطروحة"[1].

يجري هذا النمط من الحوار بين شخصيتين أو أكثر حيث يتكلم طرف ويستمع الآخر، ويخوضان الحديث في موضوع ما، وهنا، لا يتدخل السارد بل يلتزم الحياد ويدع القياد لهما. وهذا الحوار يزودنا بمعلومات مهمة عن حقيقة الشخصية وتصورها، كما يسهم في بلورة تعدد الأصوات في النص السردي وتعدد لغاته، وقد وظف الحوار الخارجي بشكل ملفت للنظر في أغلب النصوص السردية النسوية الجزائرية، حيث لم يأتي فقط لكي يطور من بنية الحدث وإبرازه وحسب بل ساهم في تحقيق ونمذجة أهداف وغايات متعددة: فكرية، وجمالية، وفنية، ودلالية.

ونحن حين نكون بصدد الحوار لا نركز عليه في حد ذاته بقدر ما نركز على الشخصيات المتحاورة لمعرفة ما تخفيه من مواقف وحقائق، ولا يتأتى لنا ذلك إلا من خلال الوقوف على كل ما يصدر منها من آراء وتصرفات، وهذا ما يؤشر على فاعلية الحوار وديناميكيته[2]، وطبيعته المرنة، فهو يحقق السلاسة في الانتقال من العالم الخارجي للشخصية إلى دواخلها والعكس.

ب – ب – المناجاة:

نوع من الحوار داخلي ينتج عن حديث الذات مع نفسها، يرى "عبد المالك مرتاض" أن المناجاة " استعملت لأول مرة في الأدب الفرنسي، بشكل غير واعي لدى هيجو وبشكل واع لدى دي جردان؛ ولكن منح هذا الإجراء مكانته الفنية المرموقة حتى اغتدى شكلًا من أشكال اللغة الروائية، إنما هو جيمس جويس في روايته "إليس"[3]. إذًا، كانت بدايات توظيف المصطلح فرنسيًا حسب رأي "عبد المالك مرتاض" ثم انتشر مع الوقت.

---

[1]- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي مقاربة أسلوبية في رواية" الشحاذ" لنجيب محفوظ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2015م، ص 183.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص186.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 119.

ويتحدد مفهوم المناجاة على أنها :" حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبَوح... ولقد اغتدت المناجاة، في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكل سردي آخر"[1].

حيث يخيل للمتلقي لوهلة تحول الذات لشخصين يتخاطبان، أحدهما يتكلم والأخر ينصت، أو يسأل وهو يجيب، فالذات حينما تدخل في حوار مع نفسها تتحول إلى متكلم ومخاطب في الآن نفسه؛ بمعنى تؤدي فعلين في لحظة واحدة وما القيام بهذا التصرف إلا لغرض إيهام المتلقي، ومحاولة إشراكه في عمق تلك اللحظات المتفردة التي تصل بالذات إلى درجة الدخول في حوار مع نفسها.

وهي أيضًا؛ نمط من أنماط الحوار في النص السردي، أو هي نوع من الخطاب الذي تنتجه شخصية واحدة إذ يتم عرض أفكار وانطباعات الشخصية دون تدخل الراوي، وقد أستعير هذا المصطلح من المسرح ليوظف للدلالة على وجود شخص يكلم نفسه، ثم تسرب إلى النصوص السردية ليتحول إلى جزء من البناء الفني فيها، وهو تقنية تعني:" خطابًا موجهًا من الذات إلى الذات نفسها يحدث داخل الشخصية ويتميز بالانفعالية والتأملية العالية في المقام الأول، ففيه تجرد الشخصية من ذاتها على سبيل التخيل ذاتًا ثانية تخاطبها وتتفاعل معها"[2].

تختلف عن المنولوج بمجموعة من السمات العارضة مثل:" زيادة الترابط، وذلك لأن غرضها هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن غرض المنولوج الداخلي هو- قبل كل شيء توصيل الهوية الذهنية. وأهم سماتها:

- سمة التصريح العلني للسارد أنه يتحدث إلى نفسه مثل:(قلت لنفسي).
- ظهورها في شكل حوار، بحيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه.
- التنويع في استخدام الضمير، فتظهر تارة بضمير المتكلم (أنا)، وقد تكون بضمير المخاطب الغائب (أنت).
- قد تكون جملها قصيرة مثل ما نراه في الحوار الخارجي، وتشبه الكلام الظاهر العلني"[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 120.
[2]- فاتح عبد السلام، الحوار في الخطاب، ص 145. نقلا عن: رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، ص 191.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 127-128.

بينما المنولوج حسب تعريف "روبرت همفري،"ROUBERT HAMfRI" هو:" ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي"[1]. فالمونولوج طريقة مبتكرة لتقديم العالم الداخلي للذات وتصورها ومواقفها ووعيها بمحيطها وبالعالم.

وتختلف المناجاة عن تيار الوعي والمنولوج بفروق ظاهرة وخفية، ففي تيار الوعي تأتي آراء الشخصية وأفكارها قريبة من اللاشعور أو متداخلة معه أحيانا مع غياب للتسلسل المنطقي في إيرادها وتوظيف استيهامات الحلم والاستباق والارتداد الزمني، في حين أن المناجاة تختلف عن المونولوج من حيث وجود سامع مفترض، كما أنها حوار منطوق بينما المنولوج غير منطوق (حوار صامت)[2].

وقد وظفت المبدعات الجزائريات الحوار الداخلي في نصوصهن السردية بشكل لافت للنظر، ليبرزن تعدد مواقفهن وآرائهن والصراعات الداخلية الكامنة في ذواتهن من خلال الشخصيات المؤدية لهذه المقاطع الحوارية بدلًا عنهن.

ج – التصوير الحواري في الرواية:

يقوم القص في الأجناس السردية محل الدراسة على تشكيلات وأساليب وتقنيات متنوعة، نجد منها: (الحوار) الذي يحضر بصورة جلية في ثنايا الأعمال السردية المختارة ووفق مستويات وأنماط مختلفة، فالحوار يعد واحدًا من الآليات المهمة في عملية الخلق الفني والصوغ التصويري ضمن الصورة السردية.

وقد عمل التضافر بين مختلف التقنيات على رسم خريطة النصوص السردية وفق متتالية من الصور السردية الجزئية والكلية المنفصلة والمتراسلة بشكل يخدم سير الأحداث وتناميها وتناغم البنية السردية وتفاعل عناصرها.

إذ كل تقنية تعمل على إكمال نقص وقصور الأخرى في البناء النصي العام وفي عملية التصوير السردي الخاص بكل جنس حسب سمات ومكونات كل جنس سردي على حدا. وهذه التقنية المستعارة من حقل آخر تحتفظ بكنهها، لكنها تتقنع بطبيعة الجنس الذي وظفها وتكتسب الكثير من صفاته.

والحوار من التقنيات الحاضرة في ثنايا النصوص السردية على اختلافها، وتتراوح نسبة توظيفه فيها بين الكثرة المفرطة والمتوسطة والقلة من عمل لآخر ومن جنس لآخر، وهو يعمل إلى جانب السرد

[1]- روبرت همفري، تيارالوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1975م، ص 44.
[2]- ينظر: رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، ص 191-192.

والوصف والتخييل في تنامي الحدث والزمان، والإحاطة بالمكان، وكشف مكنونات الشخصيات وخباياها وطريقتها في التفكير، وإحداث نوع من اللمسة الجمالية والمتعة الفنية لدى المتلقي.

وإذا ذهبنا إلى الحديث عن الحوار في الرواية، فإننا نجده يحضر وفق درجتين:(درجة الكثرة، درجة المتوسط)، وعلى وفق ثلاثة صور تشكيلية هي: الصورة الحوارية المباشرة (الخارجية)، الصورة الحوارية (المنولوجية)، والصورة الحوارية (المناجاتية)، وتختلف هذه الصور حضورًا وغيابًا من رواية إلى أخرى وحتى داخل الرواية نفسها، فليس هناك رواية بمقدورها الاستغناء عن هذا المكون الهام الذي بواسطته تكتمل عملية السرد وتتوضح الكثير من الأمور والمستغلقات، ويمكن القول: إن هذا المكون يخضع في تواتره لرؤية المبدعة الفنية وتصورها، وإلى طبيعة المواضيع المعروضة.

ونبدأ مع أولى النماذج من التصوير الحواري المباشر (الخارجي) من خلال رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، تقول في مقطع منها:" أحب الاستماع إليك؟ لا أفهم كيف لا نجد أبدًا وقتا للحديث عندما نلتقي.

وقبل أن أعلق على سؤالها بجواب مقنع جدًا.. أضافت بنوايا أعرفها هي تضحك..

- متى ستعاملني أخيراً كلوحة؟

قلت وأنا أضحك لسرعة بداهتها.. ولشهيتها التي لا تشبع:

- هذا المساء إذا شئت.."[1].

يجري هذا المقطع الحواري المباشر بين شخصيتين التقتا في المعرض الفني من تنظيم شخصية الراوي، وحضرته الشخصية الثانية التي اتضح أنها تعرفه منذ كانت طفلة حينها أهداها سوار أمه، وبعد مرور زمن طويل تواجها مرة أخرى، وحين لمح ذاك السوار عاد بذاكرته إلى الخلف، وتذكر بعض الأحداث التي جمعت بينهما. ويبدأ المقطع من خلال تساءل البطلة عن السبب الذي يجعلهما لا يتكلمان مع بعض كثيرًا حين يلتقيان، ثم تتابع محاصرته بالأسئلة حين قالت:" متى ستعاملني أخيرا كلوحة؟" وفي هذا السؤال الكثير من الدلالات والمرامي.

يجتمع في هذا المقطع الحواري الذي يكشف عن نوعية العلاقة بين الشخصيتين وعن مكنوناتهما الداخلية كل من التشبيه والاستعارة والوصف والاستفهام، ما جعل من هذا المقطع الحواري لوحة تصويرية تحمل في أتونها الكثير من التقنيات التعبيرية والإيحاءات الدلالية.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000م.، ص 75.

كما أن هذا المزج المتقن لهذه العناصر أضفى نوعًا من الحيوية على الطابع العام للنص، وكشف الحجب عن ما بين هاتين الشخصيتين من خصوصيات لم نكن لندركها لولاه، وساهم في تطوير الأحداث وتنويعها.

وفي مقطع آخر من الرواية، تقول:" – ع السلامة يا سيدي.. عاش من شافك!

قالها وهو يحتضنني ويسلم علي بحرارة. واعترف برغم خيبتي أنه لم يحدث أن شعرت بسعادة وأنا أسلم عليه مثل تلك المرة.

وقبل أن أسأله عن أخباره قال وهو يقدم لي ذلك الصديق المشترك الذي كان يرافقه:

– شفت شكون جبتلك معايا؟

صحت وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى:

– أهلا سي مصطفى واش راك.. واش هاذ الطلة.

قال بمودة وهو يحتضنني بدوره:

– واش آسيدي..لو كان ما نجيوكش ما نشوفوكش وإلا كيفاش؟

رحت أجامله.. وأسأله بدوري عن أخباره وإن كنت أدري أن في مرافقة سي الشريف له ومبالغته في تكريمه دليلا على أنه مرشح لمنصب وزاري ما كما تقول الإشاعات.

عاتبني سي الشريف بود أحسسته صادقًا:

– يا أخي.. أيعقل أن نسكن هذه المدينة معًا دون أن تفكر في زيارتي مرة واحدة؟. أنا هنا منذ سنتين وعنواني معروف عندك.

تدخل سي مصطفى ليضيف بتلميح سياسي بين المزاح والجد:

– واش راك مقاطعنا..وإلا كيفاش هاذ الغيبة..؟

أجبته بصدق:

– لا أبدًا.. ولكن ليس من السهل على شخص سكنته الغربة أن يجمع أشياءه هكذا ويعود.. في الحقيقة " المنفى عادة سيئة يتخذها الإنسان" وقد أصبحت لي أكثر من عادة سيئة هنا.."[1].

جرى هذا المقطع الحواري الطويل نوعًا ما بين شخصيات ثلاثة حيث انشطرت اللغة الحوارية إلى مستويين:(الفصيح والعامي)، إذ يتكلم البطل بلغة فصيحة والشخصيات الباقية بالعامية، وقد

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 80-81.

اختارت الروائية هذا التوظيف عن قصد ووعي منها، إذ يفتتح المقطع بعبارة عامية ويختم بعبارة فصيحة، فالثلاثة التقوا في المعرض الذي نظمه الراوي، وجرى بينهم حوارا شيقا مفعما بعبارات عن المفاجآت واللوم والعتاب، ومحاولة البطل تبرير مواقفه من خلال أن الهجرة تنسي المرء في كل شيء. أما إدخال الروائية للعامية في هذا المقطع فهو محاولة منها لربط جذور الصلة بالهوية وبالوطن، فرغم اغترابهم إلا أنهم متمسكين بمقوماتهم التي تحفظ انتمائهم.

وظفت الروائية مستويين من اللغة كما وظفت الاستفهام والوصف والسرد والحذف، واستطاعت عن طريق ذلك أن تكشف لنا ما في نفسية الشخصيات وطرق تفكيرها وما بينها من علاقات، وما طرأ عليها من تغييرات خاصة شخصية البطل الذي صرح بذلك علنًا، وهو الشيء الذي مكننا من الوقوف على صورة التحول الشبه كلي الذي انتابه بفعل الاغتراب، وقد كان هذا المقطع الحواري فرصة لتكوين صور سردية جزئية زودتنا بمعلومات لم نكن نعلمها من قبل.

يتوزع هذا النوع من الحوار عبر صفحات الرواية بشكل مدروس ودقيق، ونجد هذا النوع أيضا من الحوار في رواية "تواشيح الورد" لمنى بشلم، وهو موظف بكثرة فيها، تقول في مقطع:" – لماذا..تخافين زيغه، فيكون ذنبه على صحائفك، لا تخافي الرب يعرف السر وأخفى أليس كلام ربك، أوليس كذلك.

- لا تقربه
- هي ثلاث أشهر، إن ثبت لثلاث أشهر أسلمت أنا...أتراهنين.
- ..
- أتراهنين؟ أتراهنين؟؟
- لا أراهن، إنما أتحداك...ستموت كمدا ولن تجني شيئا، ولا حتى حلاوة الإسلام..أتعرف لم لأن القلب غلف."[1].

يبدأ هذا الحوار المباشر بين شخصيتين في صيغتي السؤال والجواب، وقد صاغت الروائية هذا المقطع في شكل رهان وتحدي وجدال بين شخصيتين مختلفتين كليا من كل النواحي والاهتمامات والمرجعيات الفكرية والدينية، حيث يقوم المقطع على صور المحاججة من كلا الجانبين المتعارضين.

فالبطلة تثق ثقة عمياء بحب زوجها وإخلاصه لها وهو عكس "كمال" في كل شيء، لذا لم تجد البطلة من وسيلة للتخلص من شره سوى قبول الرهان وتحديه لأنها متأكدة من خسارته.

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 20.

يتطور الجدل والحجاج، ويرتفع إيقاع التأزم ليصل مداه الأقصى ليسطر مرحلة جديدة من بداية الصراع الذي سوف يعصف بحياتها ويقلبها رأسا على عقب فيما بعد.

يمثل هذا المقطع الحواري الحجاجي في حقيقته صراعًا خفيًا بين الخلفيات والمرجعيات والعقائد الدينية والفكرية والمعرفية وحتى الحياتية. استطاعت من خلاله الروائية أن ترينا حجم الشرخ والهوة العميقة بين ثقافتين تتصارعان منذ زمن بعيد، وحجم التكالب على كل ما له صلة بالمقدسات الدينية والأعراف الأخلاقية والعادات والتقاليد في محاولة لتغييرها من أساسها، ولولا هذا الحوار ما كنا لنعلم بهذه الحقائق الخطيرة والممتدة عميقا في المجتمع الجزائري.

نرصد من خلال هذه الصورة الحوارية تجليات الصراع بين الأنا والآخر على جميع الأصعدة، إذ وقفنا على تسلط الآخر في مقابل تصدي الأنا بحزم وشدة، والبداية مست قضايا صميمية وهامة عليها يتركب السلم العلائقي للمجتمع، فالروائية ضمنت عملها قضايا مهمة وخطيرة تمس صميم المجتمع، إذ يمثل عملها هذا صورة مزدوجة عملت فيه على استثمار معطيات الواقع وإعادة تخييلها في واقع جديد عبر تشييد صور مماثلة تهدف إلى الإصلاح والتعديل.

ننتقل إلى مقطع آخر من الرواية نفسها:"يعود يحي يطلبني، تتفتح الأكمام، أرد متلهفة، ومتسارعا الصوت الغائم يجيب:

- دقيقة، أخبريني في دقيقة واحدة.
- أحبك، أنتظرك للعشاء
- أنا أحبك أكثر سأختطفك للغذاء، ما قولك
- أمام البوابة أنتظرك من الآن"[1].

يكشف لنا هذا الحوار الهاتفي الذي جرى بين "يحي" وزوجته "شهد" محاولتهما لإعادة صفاء العلاقة بينهما بعد جملة من المشاكل، إذ يصور هذا الحوار دواخل البطلة النفسية، ويعكس ما أضفاه اتصال زوجها على نفسيتها، إذ تتفتح مشاعر الشوق والحنين مجددا إلى أيام الهناءة رغم ما كان يكتنف صوتها من مسحات الحزن والألم المتبقية في أعماقها، لكنها شعرت بتحسن كبير وكأنها كانت تترقب هذه المكالمة طويلاً.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص28.

لقد كانت البطلة بحاجة ماسة لمثل هذا اللقاء بعدما مرت به من هموم وأحزان كتمتها في نفسها بفعل الشكوك التي راودتها بعد ذلك الرهان الذي أقامته مع "كمال" وخيانة أقرب صديقاتها لها. إذ عمل هذا المقطع الحواري رغم قصره على تبيان نوعية المشاعر التي تجمع الزوجين، وما يختلج البطلة من مشاعر مختلطة، وذلك من خلال مزج الحوار مع الوصف في أسلوب متناغم ومتكامل، مع تخلل للصورة الحسية السمعية والصورة المشهدية الوامضة في العبارة الأخيرة والتي تجعلنا ننتقل بخيالنا لتصور مشهد الانتظار ومكانه ومدته.

نضيف مقطعًا آخر ثم ننتقل إلى الصورة الحوارية الداخلية، تقول "آبي": " – قلت لك أنه اغتصب صباي وطفولتي، حرمني براءتي، وقتل والدي.

– لكن لم يقطع أخوتكما، ما زال أخا لك، لابد أنه نادم، ويتمنى لقياك.

– وكمال..

– ما بال كمال؟

...–

لا ترد لي جوابا؛ أشتم روائح لا حس لها، فأصر:

– يرفض عودتك إلى عائلتك.

– ليس بهذا المعنى..بل لا يقبل فكرة أن تكون لي عائلة غير.. لا أدري شهد، يتوتر.. يفقد توازنه، أحس اضطرابه داخل قلبي."[1]

تتداخل في هذا المقطع الحواري الطويل نوعًا ما مجموعة من التقنيات: (الحذف والاستفهام والمفارقة والوصف والسرد)، فالكلام يتمحور هذه المرة حول شخصية "آبي" أخت "كمال" بالتبني، والتي احتضنت البطلة بعد خروجها وآوتها في منزلها وقدمت لها يد المساعدة للعودة إلى بيت زوجها. ويتركز الكلام حول طفولة "آبي" وما جرى لها من أحداث مؤلمة مازالت تنخر نفسها وذاكرتها مشاهد لا يمكن لها نسيانها، فقد روت للبطلة ما جرى لها بعد ما عرضت عليها هي الأخرى المساعدة لإيجاد أخيها الذي سبلها شرفها وقتل والدها أمام عينيها، كما يعرض أيضًا محاولة البطلة التخفيف عنها ومواساتها بإخبارها أن أخاها لا بد أنه يتمنى رؤيتها، ثم تردف كلامها بالتساؤل عن "كمال" وسبب منعه لذلك لتجيبها أنه لا يريد ابتعادها عنه فليس له غيرها يمكن أن يأتمنه على حياته وأسراره، كما أنها

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 120.

لا يمكنها أن تنكر أفضاله عليها في لحظة، ليتوقف الحوار فجأة بصمت "آبي"، وتستدرك الساردة الموقف وتواصل فعل السرد بصورة عادية لتجعل منه فاتحة جديدة لاستئناف الحوار مرة أخرى بعد إصرار البطلة.

يتراوح هذا المقطع حدثيًا بين التصوير الاسترجاعي والآني مبديًا أحوال الشخصيات ومواقفها ومشاعرها، وكاشفًا لمجموعة من الصور الخفية التي لم نكن لنعلمها لولا هذا الحوار المتبادل بين هاتين الشخصيتين.

أما فيما يخص الصورة الحوارية الداخلية الموظفة بصورة مكثفة في الرواية، فهي الأخرى تختلف في تمظهرها من رواية إلى أخرى وحتى في الرواية نفسها، والساردة تلجأ إلى هذه التقنية لتكملة النقص الذي يعتور السرد، ولتكشف عن كل ما يصدر من الشخصية سلوكًا وفكرًا وشعورًا، والتأرجح الزمني، وتنامي الأحداث.

وإذا كان الحوار الخارجي يتم بين شخصيتين أو أكثر؛ فإن مجال الحوار الداخلي هو النفس؛ أي الشخصية وذاتها، ويختلف حجم هذا الحوار طولًا وقصرًا بحسب الحالة التي تمر بها الشخصية أو الموقف الذي تجسده، أو بحسب المراد من هذا الحوار الذي أجرته مع نفسها.

نجد مقطعًا حواريًا داخليًا طويلاً في رواية "ذاكرة الجسد" هو في مجمله عبارة عن مجموعة من الاسترجاعات التي يسردها الراوي والمرتبطة بعلاقته مع حبيبته، حيث يعكف في كل مرة على طرح الأسئلة والمضي قدما في السرد الحواري الاستذكاري، يقول في بعض هذا الحوار:" أنت التي كنت تحبين الاستماع إلي..

وتقلبينني كدفتر قديم للدهشة.

كان لا بد أن أكتب من أجلك هذا الكتاب، لأقول لك ما لم أجد متسعًا من العمر لأقوله.

سأحدثك عن الذين أحبوك لأسباب مختلفة، وخنتهم لأسباب مختلفة أخرى.

سأحدثك حتى عن زياد، أما كنت تحبين الحديث عنه وتراوغين؟

لم يعد من ضرورة الآن للمراوغة.. لقد اختار كل منا قدره.

سأحدثك عن تلك المدينة التي كانت طرفًا في حبنا، والتي أصبحت بعد ذلك سببًا في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل.

فعم تراك ستتحدثين؟

عن أي رجل منا تراك كتبت؟ من منا أحببت؟

ومن..منا ستقتلين؟"[1].

وفي مقطع آخر يقول:" دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا. دعيني أجرب أسلحتك..

فربما كنت على حق.. ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوة بالكلمات القاتلة لا غير؟.

ولو كانت الكلمات رصاصًا أيضاً؟

ولكنني لن أستعمل معك مسدسًا بكاتم صوت، على طريقتك.

لا يمكن لرجل يحمل السلام بعد هذا العمر، أن يأخذ كل هذه الاحتياطات.

أريد لموتك وقعا مدويًا قدر الإمكان..

فأنا أقتل معك أكثر من شخص، كان لا بد أن يجرؤ أحد على إطلاق النار عليهم يومًا.

فاقرأي هذا الكتاب حتى النهاية، بعدها قد تكفين عن كتابة الروايات الوهمية.

وطالعي قصتنا من جديد.. دهشة بعد أخرى، وجرحًا بعد آخر، فلم يحدث لأدبنا التعيس هذا، أن عرف قصة أروع منها..

ولا شهد خرابًا أجمل."[2].

يعد هذا المقطع الحواري الداخلي من أطول المقاطع طولًا عبر كامل الرواية وهو عبارة عن استذكارات واعترافات ورغبات، إذ يحاور الراوي البطلة "حياة" معتمدا على تقنية الحوار الداخلي، ولم تأتي هذه الصورة الحوارية خالصة وإنما مزجت بصور الاستذكار، فها هو الراوي يخبرها أنه سوف يكتب كتابا عنها، وأنه سينتقم منها مثلما فعلت هي مع من يحبها، مذكرًا إياها بلحظة حديثها عن "زياد" حبيبها السابق متسائلاً من أحبت أكثر هو أم "زياد"؟ وعن أيهما كتبت أكثر؟ وأيهما سوف تقتل؟ كثير من أسئلته بقيت دون إجابة، ثم يحدثها عن المدينة التي جمعتهم في فيض من حب ثم فرقت بينهما تارة أخرى.

ثم في مقطع آخر يعترف لها بأنه بقدر ما أحبها صار يكرها بالقدر نفسه وربما أكثر، فهو سوف يكتب هذا الكتاب من أجلها ليقتلها به، ثم يعود ويساءل نفسه ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوة بكلمات قاتلة؟ والكلمات رصاصات، فهو يريد لوقع موتها أن يكون مدويًا ليخالف

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 47-48.
[2]- المصدر نفسه، ص 48-49.

طريقتها الصامتة في القتل، ثم ها هو كأنه يوجه لها أمرًا لتقرأ كتابه إلى النهاية عساه يكون رادعًا أو نهاية لكتابتها للروايات الوهمية.

يأتي هذا التصوير الحواري الداخلي الطويل بين الراوي والبطلة الغائبة والمعوضة هنا بضمير المخاطب (أنت) بشكل متناوب مع تخلل الدفقات الصورية السردية الاستذكارية لتغطي وتسد الثغرات التي يخلفها هذا التدرج، فالراوي يبدو كأنه وجد الفرصة الثمينة ليرد المعاملة بالمثل، إذ يسرد ويعدد ويبرر لما سيقوم به، ولو أنه قد أكثر من مخاطبة البطلة في شكل مناجاة، إلا أنه ينتقل إلى محادثة نفسه وكأنها كيان منفصل عنه ومستقل بذاته، يقول في هذا المقطع:" حان لك أن تكتب..أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل"[1].

نجد الراوي تارة يخاطب البطلة من خلال هذا النمط من الحوار، وتارة أخرى يخاطب نفسه مثلما هو الحال في هذا المقطع، لأنه في لحظة تردد وحيرة يحس معها أنه عاجز وعليه أن يحسم موقفه بصفة قطعية.

ونجد مثل هذه الصور الحوارية الداخلية في رواية "تواشيح الورد":" رعشة من خوف تكتسح الفؤاد تمزق عليه أردية أمنه، كيف أكسر رهانات الرجال، الرجل الذي يراهن بكامل العمر على قلبي، والآخر الذي يركبني رهانا الإغواء الحبيب، ماذا لو واتته ريح عاصفة أيصمد يحي، أيملك الرد على امرأة لا يردعها حياء ولا ورع."[2].

يكشف هذا المقطع الحواري الداخلي حجم الهوة المتأزمة التي تغوص في أعماقها البطلة، وتصور لنا هذه اللقطات الحوارية المفعمة بشحنات الحيرة والتساؤل، فلا تنتهي البطلة من طرح تساؤل إلا وتردفه بآخر، فهي تعيش في صراع نفسي متأزم تتقاذفها مشاعر مختلفة بسبب ما دخلها من شك اتجاه زوجها ورهان "كمال" على الفوز بها، إذًا، يتألف هذا المقطع الحواري من مجموعة من التساؤلات، ويمتزج مع التصوير الوصفي والسردي بشكل منسق وديناميي مما ولد صورة حوارية داخلية كلية تتركب من مجموعة من الصور الاستفهامية والوصفية ذات شحنات دلالية مكثفة ومختزلة وطاقات جمالية متنوعة.

ونضيف مقطع آخر يحيل بشكل ما إلى تصنيف صور النساء إلى صنفين: صورة المرأة المحبة المخلصة والمتدينة(البطلة)، وصورة المرأة الفاسدة والمنحلة والغاوية(الصديقة). يقول هذا المقطع من

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.

الرواية:" هي يمكن أن تكذب..هو لا يمكن أن يزني. هي كاذبة، لابد كاذبة..راحة لا تعادل بالفؤاد، كيف أشك فيه، إنه الحبيب."[1].

فرغم ما يعصف بحياتها الزوجية من شكوك لا تفكر حتى في التشكيك بنزاهة زوجها وحبه لها، بل تستمر في اتهام صديقتها الخائنة لأنها متواطئة مع "كمال" سلفا للإيقاع بزوجها وتدمير حياتها. وهكذا يمتد مسلسل الصراع النفسي والضغط الذي يعصف بداخل البطلة ويحرم عليها الراحة وصفاء البال، هي كلها صور لتساؤلات مبثوثة عبر كامل الرواية تحاول التبرير والبحث عن الأسباب والحلول للخروج من هذا المأزق الخطير الذي سيقود إلى عواقب وخيمة إذا استمر في إيقاعه المتأزم.

ينتشر هذا النمط التصويري الحواري الداخلي بكثرة عبر صفحات الرواية وهو خاضع في توزيعه لنظام دقيق ومتناسق وواع بشكل يخدم الموضوع والفكرة الذي من أجله قامت، وقد ساهم كثيرا في الكشف عن خبايا ومكنونات الشخصيات وما يدور في خلدها، كما أدى إلى تنامي الأحداث وبلورتها وتأزيمها ورسم الخطوط العامة لديكورها، إذ جاء متداخلاً مع الوصف والسرد والتخييل بشكل متسق أحيانًا وأحيانًا أخرى بشكل مفرد، ومن خلاله استطعنا أن نتبين الداخل والخارج النصي، والظاهر والخفي الدلالي.

د – التصوير الحواري في القصة:

أما الحوار بصورتيه الداخلية والخارجية في القصة فهو يختلف عنه في الرواية من حيث التواتر الحضوري، ففي قصة "قلب في المنفى" نجد القاصة تغلب كثيرا أسلوب السرد إلى جانب الوصف الوامض لعناصر البنية السردية، فهي لا تركز كثيرا على رصد كل الجزئيات وإنما كان همها إبلاغ الفكرة وجذب المتلقي والتأثير عليه من خلال إتباع أسلوب بسيط ومخالف للنمطي المعهود. وهي تغلب الصورة الحوارية المباشر(الخارجية) كثيرًا في سردها، والتي تتراوح بين الحجم الطويل والمتوسط والقصير. ونمثل لهذا النوع من الحوار بما يلي:" وردة بعد أن سلمت على الجميع راحت تقترب من الجدة وقالت لها بصوت حنون:

– كم اشتقت إليك.

ضمتها الجدة بكل حنان وقد إغرورقت عيناها بالدموع التي راحت تداريها عن حفيدتها وقالت:

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 27.

– وأنا أيضا ....كلما اقتربت العطلة ترقبت حضورك بفارغ من الصبر...."[1].

يصور هذا المقطع الحواري الخارجي مشهد اللقاء بعد غياب طويل بين الجدة والحفيدة وتبادل الأحضان وبث لواعج الأشواق، وقد جاءت هذه الصورة الحوارية استفهامية في صيغتي السؤال والجواب، صورت لنا القاصة عبرها مشاهد الشوق واللقاء مع الأحبة.

ونمثل أيضا بمقطع آخر على سبيل الاستدلال لا الحصر لأنها كثيرة ومتنوعة ولا يمكننا الإحاطة بها في مثل هذا المقام، تقول:" اقترب منها قائلا:

– أمي أرجو أن لا أكون قد أزعجتك بحضوري.

تبتسم وهي تستقبله:

– لا أبدا يا رامي يا حبيبي....تفضل.

قال رامي:

– أمي كنت مارا من هنا..فقلت أسلم عليك.

قالت الأم:

– كيف هي أحوالك أنت وأحوال أخيك والدراسة....

قال رامي بصوت متلعثم:

– بصراحة....

فقاطعته بصوت قلق:

– ما بك يا رامي...مصطفى حدث له شيء.

ورد رامي مطمئنا أمه:

– لا يا أمي لا تقلقي....كل ما في الحكاية هو أن مصطفى تخاصم مع أبي وفضل أن يترك البيت وهو الآن عند صديقه فتحي.

ونطقت الأم:

– طبعا كل هذا بسبب إهماله لدراسته....على كل لا تأخذ هم سأذهب إليه وآتي به عندي....

قال رامي:

– لكن.. تعرفين جيدا أنه سيرفض.

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 16.

وتشعر الأم بنوع من الحرج ثم تحاول أن تصطنع الابتسامة قائلة على كل ..سأحاولُ إقناعه بالعودة على الأقل إلى منزل والدكم.

وقبل أن ينصرف رامي ذكر أمه قائلًا:

– هل مازلت تذكرين وعدك لي....

ابتسمت الأم وقالت:

– طبعا.. عندما تتحصل على درجة الماجستير..فإن سيارة أخر طراز ستكون في انتظارك..."[1].

جرى هذا الحوار الخارجي الطويل بين الأم وابنها "رامي" وقد أثيرت من خلاله عدة نقاط عائلية تتعلق بمسألة ابنها الآخر الذي يفتعل المشاكل ويهمل دراسته متعمدًا، حيث يصور هذا المقطع مشاعر الحيرة والقلق التي انتابت الأم بعد رؤيتها لملامح ولدها "رامي"، لكنه يظهر لها أن مسألة مروره بها كانت لتذكيرها بوعدها له بشراء سيارة.

يصور هذا المقطع روابط التفكك الأسري بسبب تعدد زيجات الأم بفعل ظروفها الخاصة، وغياب الدعم العاطفي والمعنوي لدى الأبناء من كلا الوالدين ما انعكس بالسلب على الأم من خلال عقوق أبناءها. وبالتالي، يكون هذا المقطع عين على حقائق مخبوءة لم نكن لنعرف بها لولاه، وحين نقرأه نحس وكأننا نشاهد بأعيننا ما يجري، ونبدي مشاعر التعاطف وملامح التأثر مع الأم المظلومة من أقرب الناس إليها، فالقاصة أثارت مسائل حساسة وجد خطيرة تنخر صميم المجتمع الجزائري عن طريق عدسة الواقع بأسلوب حواري متميز ورؤية فنية ناضجة.

هذا النمط من الحوار كما سبق وقلنا: يغلب على جسد القصة وخاصة منه المقاطع الطويلة. ننتقل الآن إلى التصوير الحواري الداخلي حيث يحضر هو الآخر ولكن بنسب أقل من نظيره المباشر، وفي ما يلي تمثيل لذلك، تقول في أحد المقاطع:" بفيلا السيدة لطيفة وبغرفتها كانت تحتضن صورة وردة ودموعها على خديها وهي تقول في صمت وبصوت حزين" اشتقت إليك بجنون يا قطعة من كبدي"..."[2].

يصور هذا المقطع الحواري الداخلي الأم وهي تخاطب صورة "وردة" وكأنها ماثلة أمامها تستمع لقولها، إذا يصور هذا الحوار مشاعر ومكنونات نفسية طالما اختزنتها الأم في داخلها ولكنها في لحظة من

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 21-22.
[2]- المصدر نفسه، ص 133.

أشد اللحظات حساسية انفجرت وباحت بما يجيش في أعماقها، حيث وظفت فيه السرد والوصف كآليتين مكملتين لتنهي رسم ملامح الصورة الحوارية الداخلية في هذا المقطع القصير جدًا.

يمكن القول: إن التصوير الحواري الداخلي في هذه القصة شحيح مقارنة بنظيره المباشر، ذلك أن القاصة عرفت كيف تضمن أحاسيس ومكنونات شخصياتها في قوالب شكلية مباشرة عن طريق توظيف فسيفساء آلياتية في أسلوب مبدع، وحبكة متقنة، ورؤية ذات أبعاد دينامية وفعالية جمالية.

هـ – التصوير الحواري في القصة القصيرة:

وبالحديث عن التصوير الحواري في القصة القصيرة نجد أن ذلك يخضع للنمط التكويني والسماتي العام للنوع الأدبي السردي القصير، فصفتي الاقتصاد والاختزالية لا شك تطال جميع الوحدات البنائية المشكلة لجسد القصة القصيرة ولكن ليس إلى الحد الذي هي عليه القصة القصيرة جدًا.

تتجلى الصورة الحوارية المباشرة في مجموعة "شرايين عارية" لزكية علال من خلال مجموع أقصوصاتها، حيث تتوزع هذه البنية الصورة الحوارية المتراوحة الأحجام باختلاف أقصوصاتها. ونبدأ التمثيل لهذا النوع بهذا المقطع من قصيصة "ذاكرة من أربعة طوابق" قالت له وهو يتقدم لخطبتها:

– ولكننا لا نتشابه في أمور كثيرة.

رد وهو يعانق براءة تُشعُ من عينيها:

– الزوجان كما الصديقان، لا يتشابهان ولكنهما يلتقيان.

رَدت بسذاجة فاضحة:

– لم أفهم...

قال وكأنه يشرح لها نظرية في علم الاجتماع:

– عندما يتشابه شخص مع آخر لا يكمله بل يعيده، وينسخ صورته، لكن عندما يختلفان يلتقيان عند ليرقع كل منهما ما تمزق من الآخر ويخيط لحظات السقوط فيه."[1].

يصور هذا المقطع الحواري المباشر موقفا يحمل في طياته نقاط التناقض والاختلاف بين شخصين، فقد أثيرت هذه المسألة منذ البداية من خلال تساؤل الفتاة التي لا ترى نقطة تشابه بينها وبين خطيبها، ولكن رده كان ذكيا وواعيا بشؤون العلاقات الاجتماعية وقضاياها تقول القاصة: "رد

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص11-12.

وهو يتلمس براءة تشع من عينيها أن الزوجين مثل الصديقين ولا ضرورة للتشابه"، لأن الاختلاف هو ما يكمل النقص، ويصلح الأخطاء.

يقوم هذا المقطع على النقاش والاستفهام والشرح والتوضيح وإيراد الحجج، حيث تقدم لنا القاصة رؤية لوضع اجتماعي بدأت بوادره تظهر وتنتشر في المجتمع الجزائري وقد أرادت القاصة أن تبسط القول فيها بالشرح والتحليل، ويظهر أسلوب القاصة وتصورها الواعي من خلال اختيارها للألفاظ وطريقة هندستها وإدارتها للعرض الحواري بين الشخصيتين المتعارضتين، وفيما أوردته من أراء وحجج من زاوية نظر أكثر مرونة وانفتاحا.

وفي مقطع حواري خارجي آخر من قصيصة "آخر الوفاء"، تقول:" حاول أن يستعيد هدوءه وهو يعبر لها عن سعادته بلقائها

– صدفة غريبة أن ألتقيك هنا!!

فشلت في إخفاء فرحها الطفولي وابتسمت لدهشته قائلة:

– لم أتوقع أن يهديني القدر مثل هذا اللقاء و...

وقبل أن تكمل رسم فرحتها رأى ظل رجل يقترب منها...التفتت إليه بابتسامة أقل إشراقا وقالت له:" هذا مصطفى...كان زميلي في الجريدة التي كنت أعمل بها."[1].

يصور لنا هذا الحوار مشهد اللقاء بين البطلة وزميل قديم لها بالجريدة مصادفة وفرحتهما باللقاء ليظهر فجأة حبيب البطلة وهو مقبل نحوهما، لتجتمع في هذا المشهد عناصر عدة من قبيل: المفاجئة والدهشة، والفرح، والاسترجاع الوامض لصور استذكارية شذرية خاطفة تقطعها الدهشة مرة أخرى، ولعل اجتماع كل هذه الأطراف في خط واحد وسم الحوار بالكثافة والدرامية والتصعيد، وأكسبه نفسًا ديناميًا وفعالية متجددة بتجدد عنصر الفجاءة.

يحمل هذا الحوار في مضانه العديد من الصور والمضامين، ثم إن طريقة تركيب مشاهده تجعلنا ليس فقط نقرأ بل نشاهد وكأننا أمام شريط فيلمي قصير جدا استوت له كل عناصر التمثيل والعرض، إذ إن مفردات الخطاب الصوري في هذا المقطع وومضات التخييل تتحرك وتشع عن طريق استحضار ذكريات مضت بشكل سريع مدمج بعنصري الدهشة والمفاجأة.

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 28.

يمكن القول: إن هذا النوع من التصوير السردي الحواري ينتشر بشكل متوازن عبر صفحات المجموعة القصصية بعناوينها الثرية ومتونها المتنوعة. أما فيما يخص التصوير الحواري الداخلي فموجود هو الآخر ضمن هذه القصص بصورة جلية ولا تكاد تخلو قصيصة من هذا النوع التصويري، ونمثل لذلك بهذا المقطع من أقصوصة: "هوية مفقودة":

" لماذا لا تنشد الاستقرار؟"

"لماذا لا تتزوج وأنت صاحب مال وأخلاق؟!"

لماذا لم تعش حبا واحدا في حياتك كما كل الرجال؟!" كنت أرد عليهم بصمت " إنني مخلوق بعاهة أبدية، ولهذا قررت أن أسد كل منافذي وممراتي حتى لا تعبر إليها امرأة، لأني أعلم النهاية التي سأنتهي إليها" ثم أستطرد:

" لكن سحرك كان أكبر من العهد الذي قطعته على نفسي، وأقوى من إرادتي، فأحببت بعنف، وتألمت في صمت، لأني متيقن أن زواجي منك مستحيل ...فأنا خنثى."[1].

رصدت لنا القاصة من خلال هذا التصوير الحواري الداخلي قضية جد خطيرة وحقيقة مأساوية لواقع لا يتمنى الكثير عيشه أو المرور به، وفي الوقت نفسه هو إجابة للكثير من التساؤلات التي حامت حول هذه الشخصية بسبب امتلاكها كل مقومات الرفاه وفي المقابل إهماله للزواج، لكن الحقيقة الدفينة والتي لا يدرك كنهها الكثير هي أنه (خنثى)، وبالتالي، من ترضى به زوجا وتتفهم طبيعته التي هو عليها.

تعالج القاصة مسألة حساسة يعاني منها فئة من المجتمع حرمتهم الحياة بشكل طبيعي مثل غيرهم من الناس، وفي المقابل يتم نبذهم واحتقارهم وتجنب التعامل معهم بمجرد العلم بحقيقتهم فيعانون الأمرين معا المرض والاحتقار، ما يؤثر سلبًا على نفسياتهم وتفكيرهم وتصرفاتهم، وقد وظفت القاصة الاستفهام والتبسيط والوصف والسرد ممزوجًا بالحوار الداخلي عن طريق مجموعة من الصور الاستفهامية وإجاباتها. لقد تمكنت المبدعة من بسط رأيها حول هذه المسألة عن طريق هذه الشخصية، وهي حقيقة ما كنا لنعلم عنها شيئًا لولا هذا الحوار الداخلي الذي رسم لنا صورة عما تعايشه هذه الشخصية وهي صورة مشوهة عن صورة الإنسان القويم.

نمر إلى مثال آخر عن هذا النمط التصويري في أقصوصة أخرى بعنوان: "ضريبة الأحلام" من المجموعة نفسها، تقول القاصة في مقطع منها:" كم كنت عظيمًا وأنا أمشي في الشارع!!

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 42.

كم كنت إنسانا وأنا أمارس طقوس حياتي العادية!!"[1].

تتكلم القاصة من خلال هذا المقطع الحواري عن شخصية اعتادت أن تمارس حياتها اليومية النمطية المعتادة، فهي تختلط بالناس وتتجول في الشوارع وتؤدي الأفعال نفسها، وفجأة تتحول حياتها إلى النقيض، فتعود بذاكرتها لتلك الأيام الجميلة التي انتهت، وإلى تلك الطقوس اليومية الروتينية وهي تنمحي، وبانفصالها عن كيانها الذي طالما ارتبطت به أدركت مدى خواءها الروحي والفكري والعاطفي والاجتماعي.

قدم لنا هذا المقطع صورًا عن حياة هذه الشخصية ومشاعرها من خلال ما صرحت به مخاطبة نفسها وكأنها كيان مستقل عنها وهي بصدد إخبارها بما كانت عليه وكيف كانت تعيش وتحس، وقد وظفت المبدعة أسلوب التعجب مرتين لتؤكد على حجم الدهشة الذي شعرت به الشخصية نفسها وهي تتحدث عن ما كانت عليه في الماضي! وكيف تحولت؟ فلا شيء يستمر على حاله فصورة الماضي غير صورة الحاضر وغير صورة المستقبل، وصورة الشخصية تتشكل وتتجدد باستمرار تبعًا لما يستجد في حياتها من حوادث ومواقف، وما يؤثر عليها من ظروف وعوامل، وهي صور يختص القارئ وحده بتحديدها ونمذجتها وتصنيفها.

وقد عمل هذا المقطع على إضفاء طابع الواقعية ورسم ملامح تغير صور الحياة، وأسلوب تفكير الشخصية، وإظهار فلسفة ورؤية الإنسان من الحياة نفسها ومن المجتمع في عمومه، عاكسًا نوعًا من الهالة الدرامية المشحونة بالأحاسيس المفعمة بألوان مختلطة من الحدة والانفراج في الحبكة العامة لهذا المقطع من خلال ما عكسه من دلالات وإيحاءات عميقة.

وفي مقطع آخر من الحوار الداخلي من أقصوصة: "هوية مفقودة": " تحسس لحيته الصغيرة التي تزيده وسامة وملامح رجولة ساحرة بل وجذابة..." كم تحس بالانشطار عندما يكون لك المرآة التي ترى فيها شرخك وانكسارك وتفاصيل لا تعرف لها لوناً ولا رائحة""[2].

يصور لنا هذا المشهد الحواري الداخلي الشخصية وهي تخاطب نفسها، فهي ترى أن المرآة تمثل انعكاسًا للجوانب الصورية الظاهرة والخفية لها، فالإنسان حين يقف أمام المرآة يشاهد كل جوانبه منعكسة كشريط من الصور تتراقص أمام عينيه مهندسة وفق نظام صارم يبث في نفسه خلخلة وتوجسًا

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص14.
[2]- المصدر نفسه، ص 39.

لما يرى ويعاين، فيشعر وكأنه قد انشطر عن ذاته إذ إن الذي يراه ليس هو بل شخص آخر مختلف كلية عنه، فليست الصورة التي يراها الناس أو التي يتعمدون أن يروها إياها عنها كالصورة التي تراها هي في مرآتها الخاصة وفي مرآة ذاتها، حتى أنها لا تستطيع أن تفسر أو تحلل بعض ما ترى، فهي تغدو كتفاصيل لصور جزئية بلا طعم أو لون تحس معايشتها لكن دون تذوقها أو ملامستها لأنها ترافق ذاتها كظل تراه ولا تستطيع إمساكه، وهنا، تصبح الشخصية إزاء صورتين: داخلية وظاهرة، وحقيقتين إحداها تدركها كما أخبرها الناس عنها والأخرى تكتشفها بذاتها حين قيامها بعمل مسح كشفي بالتصوير المرآوي.

يمكن القول: إن هذا النوع من التصوير الحواري يظهر عبر أغلب قصص المجموعة مؤسسًا لنوع من "التناسق الدرامي"[1] على نحو يكسبها شحنتها الجمالية وطاقاتها الدلالية، ويؤسس لنوع من التناغم الصوري والتدفق الشعري المصاحب للدفقات الشعورية للشخصيات المتحاورة. وقد استطاعت القاصة أن توزع أنماط التصوير الحواري وتجعلها جزءًا من عملية التشييد الكبرى والهندسة التشكيلية لنصوصها.

و– التصوير الحواري في القصة القصيرة جدًا:

إن حساسية التصوير الحواري للقصة القصيرة جدًا وكيمياء تخييلها وهندسة تشكيلها يخضع بشكل صارم لبنيتها الهيكلية المكثفة، فقد تكون الأقصوصة القصيرة جدًا كلها عبارة عن مقطع حواري بين شخصيتين على الأكثر، وقد تكون مقطعا حواريا داخليا بين الشخصية وذاتها، وبما أن التكثيف المضغوط من أهم سمات هذا الجنس السردي؛ فإن الصورة الحوارية بنوعيها تعمل على نماء فكرة الموضوع من جوانب معينة، وتعكس ملامح تشكيلية خلاقة تفيض بالتنوع والكثافة والاختزال مسهمة في تركيب ولصق أجزاء النص القصصي القصير جدًا.

ويأتي توظيف القصة القصيرة جدًا للكثير من التقانات والإمكانيات المختلفة لتوليد أنماطها الصورية ومن بينها: الحوارية، انطلاقا من ثراء تصورها، وغنى تجربتها، وفاعلية رؤيتها على المستويين: التخييلي والتشكيلي. وسنحاول الوقوف على خصوصية التشكيل الصوري الحواري بنوعيه ضمن مجموعة "قاب جرحين" لآمال شتيوي، ونبدأها بالنمط التصويري الحواري الخارجي، تقول في ومضة بعنوان:"شك" :" زارتها جارتها كعادتها كل أسبوع..

[1]- محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري اللغة- الدلالة- الصورة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2014م، ص 25.

وقبل أن تغادر سألتها: هل زوجك يعمل ليلا..

أجابتها: نعم. ..

صمتت قليلا..

ثم قالت: احذري قد يكون متزوجا! .."[1].

يبدأ هذا المقطع الحواري الخارجي بفعل(زارتها) وينتهي نهاية تعجبية مفتوحة، وقد جرى هذا الحوار المكثف بين شخصيتين ألفتا اللقاء كل أسبوع مرة، وارتكز مدار الحوار حول إثارة نقطة مهمة ألا وهي: صورة النميمة، حيث أرادت هذه الجارة السيئة أن تثير بذور الشك في نفسية هذه الشخصية اتجاه زوجها، وتشعل نيران الصراع الخامدة، بقولها هذا: (احذري قد يكون متزوجا)، وبالتالي، يكون هذا الحوار القصير قد كشف لنا عن مسائل عدة ومهمة تنخر صميم المجتمع الجزائري، وتعصف باستقرار الأسر، وهي على سبيل المثال: الشك، والخيانة، والنميمة. فكلام الجارة هذا مفتوح وتحذيرها يبعث على الحيرة والتعجب والقلق، وهو ما يفتح الباب أمام بداية خلافات قد لا تنتهي إلا نهاية مؤلمة لكلا الطرفين.

يبدو هذا المقطع الحواري مركبًا من مزيج من السمات والتقنيات، حيث نلمس حضور البداية الفعلية الدالة على الحركة والدينامية، والتعجب الباعث على الحيرة والقلق، والحذف الذي يختزل في طياته الكثير من الكلام الخفي، وصيغتي السؤال والجواب، ثم صيغتي التنبيه والتحذير، إضافة إلى النهاية المفتوحة، والتشكيل الطبوغرافي لهذه الومضة، وبالتالي، نكون أمام لوحة تقانية وسماتية وتشكيلية عملت على التصعيد الدرامي للنص القصصي الومضي وشحنته بسمات التوتر والحدة، وهو ما يغذي بوتقة التخييل بعناصر الإدهاش والفاعلية والديناميكية.

ننتقل إلى مقطع آخر من ومضة بعنوان:"ميل":" كان كلما اشتهى سيجارة، يرسل ابنه الصغير لشراء علبة..

حين كبر قال:

في نفسه الآن يجب أن أتصرف مثل والدي..

فوضع في فمه سيجارة..

رمقه والده..هرول إليه..

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 28.

صفعه: من علمك التدخين يا ولد؟

أجابه متلعثما:

أنت يا والدي!.."[1].

يصور هذا المقطع الحواري موقفًا حساسًا، وهو أن من شب على شيء شاب عليه، والعادة تولد الميول، فهذا الفتى الصغير دأب مذ كان طفلا صغيرا على شراء السجائر لوالده، وبتكرار العملية صارت لديه عادة ما ولد عنده ميولا ورغبةً في الاقتداء بسلوك والده حتى يكون نسخة صورية عنه. وهذا الحوار الوامض الذي جرى بين الأب وابنه كشف حقيقة خطيرة ما كنا لنعلم بها لولاه، وهي بفعلها هذا تود أن توجه النصح للآباء كي لا يكونوا سببا في ضياع أولادهم وهلاكهم.

طغى الحوار بصورتيه الداخلية والخارجية في هذه الومضة واستولى على كامل المساحة النصية، وتداخلت معه تقنيات أخرى كالحذف، والتعجب، والاستفهام، والسرد، وصيغة القول، وهو ما رفع من إيقاع الحوار، وكثف دلالاته، ونوع من نوتات دراميته، فجاء كمثل لوحة فسيفسائية تنوعت ألوانها وموادها وأشكالها في تناسق محكم وتركيب دقيق بارع.

هذا فيما يخص الحوار الخارجي الذي حضر في بعض ومضات المجموعة بشكل متوازن رغم قلته مقارنة بعدد القصص القصيرة جدا المشكلة لبنية المجموعة في عمومها. أما فيما يخص الحوار الداخلي (المنولوج) فنجد هذا النوع يبدو أكثر حظا من نظيره المباشر نوعا ما، فقد بسطت له القاصة بعض الفسحة والتعدد، ونمثل لهذا النوع من التصوير الحواري بقول القاصة في ومضة "عادة سيئة": "

تستيقظ ليلا وهي نائمة...

تتجول في أرجاء البيت..

تحدث نفسها، كم أمقتك..

كم أتمنى أن أخلعك..

في الصباح تجد

نفسها تحتضنه."[2].

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 72.
[2]- المصدر نفسه، ص 51.

تصور القاصة في هذا الحوا الداخلي ظاهرة غريبة تحدث مع بعض الناس إذا يستيقظ الشخص ويمشي ويتكلم وهو لا يشعر، ويبدو أن الحالة نفسها تعاني منها بطلة الومضة، ولولا هذا الحوار الداخلي لما علمنا بما يحدث مع هذه الشخصية فقد كشف لنا عن جانب مهم من جوانب شخصيتها، فتصرف البطلة وكلامها عن زوجها وهي في حالتها الغريبة عكس حالتها تمامًا وهي في كامل وعيها.

إننا ونحن نقرأ هذا الحوار نجد أنفسنا أمام ثنائيات ضدية، ووضع مفارقاتي يدفع نحو التعجب والدهشة والحيرة في الوقت نفسه، والقاصة في كل مرة تدهشنا بتشكيل بصري معين، وهيكلة بنائية ودلالية متنوعة تتداخل في صياغتها عناصر وآليات شتى يحضر فيها: العجائبي، والتخييلي، والواقعي بطريقة فريدة وتأليف متقن، وهو ما يجعل من عملية تلقيه انفتاحاً على مختلف الخصوصيات المشكلة لمرايا التخييل الحواري والتصوير السردي ما يؤدي إلى تنويع جمالياته وتكثيف شكله ودلالاته.

وفي مثال آخر من ومضة:"تراجع" تقول:

" أتلفت خاتم خطوبتها..

أحرقت كل صوره الخميلة ..

اعتكفت في غرفتها..صرخت:

خائن..خائن..

وحين شعرت بحركات في أحشائها..

هدأت العاصفة.."[1]

تتجلى لنا من خلال هذا المقطع صور الزوجة الساخطة على زوجها، ومدى احتقان الوضع بينهما لدرجة أن تتلف خاتمها، وتحرق صوره، وتغلق الباب على نفسها وهي تندب خيانة زوجها لها، ولكنها فجأة تهدأ ثورتها وينقلب الغضب إلى هدوء حين شعرت بحملها.

دارت مجريات هذا الحوار الداخلي بين الشخصية وذاتها، وكلمة الخائن تعود على الزوج وكأنها تخاطبه وتلومه على خيانته لها وهو غير حاضر معها أثناء الحوار. إذ شكل هذا الحوار محور الومضة بأكملها وساد عبر مركزها، ونجد في هذا المقطع امتزاج الوصف والحوار والسرد والتخييل والحذف والتدرج الفعلي والتوالي الحدثي، حيث بدا الحوار وكأنه محطة عبور تربط بين البداية والنهاية القصصية الوامضة،

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 50.

وقد جاء عنوان الومضة ليناسب تماما متنها، ويرصد هذا التغير المفاجئ الذي طرأ على موقف الزوجة ورأيها.

وهذا الفعل التراجعي مثل في حد ذاته صدمة في أفق التلقي إذ جاء مفاجئًا وخاطفًا، فبعدما كان التوتر الدرامي يسير بسرعة وبشكل تصاعدي إلى نقطة القمة انفرج بشكل منفلت ووامض دون أن يمنح الفرصة للمتلقي ليستعيد أنفاسه وهو يتابع هذا التوتر، وهذا الفعل مقصود وواعي من لدن القاصة لتخفف من حدة الاحتقان، وتنوع في الدفق الشعوري، ودرجة الإيقاع، وتزيد الصورة الحوارية السردية ألقًا وجمالًا وتكيثفًا دلاليًا.

يمكن القول فيما يخص الصورة السردية الحوارية في هذه المجموعة القصصية القصيرة جدًا: إنها حضرت وفق تشكيلتين صوريتين هما: الصورة الحوارية المباشرة، والصورة الحوارية الغير مباشرة، ولئن كان حظ الأولى من التمثيل أقل من الثانية، وذلك ربما يعود لتصور القاصة أولا، وثانيا للطبيعة التكوينية لهذا الجنس المكثف الذي يحتمل صيغة واحدة على الأكثر، وبالتالي، غياب التنويع في التقانات الرئيسة واستحضارها فقط بشكل هامشي وعابر لتكملة ملامح الصورة الحوارية، والدفع بوتيرة الأحداث، وتحبيك السرد والاتجاه نحو نهاية الومضة.

الفصل الرابع:

تقنية التصوير بالتشخيص السردي

يعد مصطلح "التشخيص" من الوسائل الفنية القديمة التي عرفها الإنسان عربيًا كان أم غربيًا ووظفها في بناء صوره، وإيصال معانيه ورؤاه وأفكاره على شكل صور فنية تشعر وينطبق عليها ما ينطبق على الإنسان.

وقد تنافس الدارسون في ابتكار المفاهيم المتعلقة بمصطلحات تشترك في حقل دلالي واحد، وراحوا يصوغون مفردات ترجع إلى أصل واحد، حتى أن من يأتي بعدهم يقف حائرًا أمام هذا الكم الهائل من الحدود والفروقات الشيء الذي يوقع الدارس في حيرة من أمره، ومن هذه المصطلحات: (التشخيص والتجسيد[1] والتجسيم)، حيث وضعوا لها مفاهيم يجد معها المتلقي صعوبة بالغة في التفريق بينها، ولسنا ندري مكمن الخلل أين؟ أيا يرجع ذلك لغياب الوعي بها أم لسوء الفهم؟

يعرفه "السيد قطب" بقوله:" لون من ألوان "التخييل" يمكن أن نسميه "التشخيص" يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه، في توفز وحساسية وإرهاف."[2].

إن القيام بمثل هذا الفعل التشخيصي يحرك في نفس المتلقي مشاعر الأنس، إذ يصبح يحس بما حوله من مظاهر الطبيعة والكون من أشياء وجماد حينما يراها تحس وتتحرك وتعقل مثله، فيزداد ارتباطًا بها، وإدراكا لقيمتها وللعلاقة التي تربطه بمختلف الموجودات.

زيادة على أن هذا الفعل التشخيصي يوهم المتلقي بمعايشة تلك اللحظات بخلده ويجعله يسرح بخياله في جنباتها فتشع نفسه رضًا وتمتلئ إشراقًا وجمالًا.

ويرى "أحمد علي الفلاحي بأن "التشخيص" في معناه العام هو:" إكساب المعاني الذهنية المجردة صفات الأشياء المحسوسة أو المخلوقات المتحركة والثابتة، وبث الحركة والحياة فيها"[3].

---

[1]- يعرف "سيد قطب" (التجسيم) بقوله:" تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجسامًا أو محسوسات على العموم". سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 2002م، ص 72.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013م، ص 116.

يبدو لنا أن الباحث لا يفرق بين التشخيص والتجسيم، إذ نراه يسقط ما هو للتجسيم على التشخيص ولسنا نعلم سبب ذلك فيما يكمن، أالباحث اختلطت عليه كثرة المفاهيم حولهما وتداخلها لدرجة لم يقدر معها على التفريق؟ أم لغياب الوعي بهما؟

بينما يرى "مصطفى السعدني": " أن التشخيص يوظف مقابلًا لكلمة "personification" وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات، والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة."[1]. وهذا التصور يقترب كثيرًا إلى ما ذهب إليه "سيد قطب" وربما استقاه منه مع فارق الصياغة فقط، إذًا، التشخيص[2] في عمومه هو القيام بخلع صفات تعود في الأساس للبشر على كل ما هو مادي محسوس أو على كل ما هو معنوي ومجرد، وبموجب ذلك تصبح مثل الإنسان تحس وتعقل وتتحرك وتقوم بكل ما يأتيه البشر في حياتهم من أفعال وسلوكات وغيرها.

ويمثل "التشخيص" أحد الوسائل الفنية المهمة والحاضرة بقوة في تركيب الصورة السردية جزئية كانت أم كلية، وهو ليس مجرد حيلة للتزويق يلجأ إليها السارد متى رأى ذلك مناسبًا، بل يدل حضوره في أثناء العملية التصويرية على مدى أهمية هذا المكون الذي بفضله تحس المجردات، وتبصر المخفيات، وتبث الحياة في الجماد، ويصبح الكون بأشيائه مثل: الإنسان في كل شيء، لأنه بفضل التشخيص أصبح يشاركه في أدق صفاته وأحاسيسه.

كما يتمتع التشخيص بالتكثيف والاقتضاب والقدرة على تشكيل نقاط ربط بين العوالم المجردة المعنوية والمحسوسة، وينقلها من وضع إلى وضع ومن حال إلى حال، ويقوم بدور هام وفعال في العملية التصويرية عبر جسد النص السردي قصة كان أم رواية.

ويعني التشخيص أيضا:" إلقاء رداء من الذات على الوجود، ومنحه القدرة على التحسس والشعور، فالوجود جزء من كيان الشاعر، وامتداد من خياله، فتمنح الكائنات وعيا إنسانيا يتحسس

[1]- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، د ط، د ت، ، ص 87.

[2]- " ومنها قوله إن التشخيص هو خلع صفات المخلوقات المتحركة على الأشياء المحسوسة المادية الجامدة وبث دبيب الحياة فيها. والتجسيم هو إلباس المعاني المجردة صفات المخلوقات المتحركة. والتجسيد هو إعطاء الأشياء الذهنية صفات الأشياء المادية المحسوسة الجامدة." أحمد علي فلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 115.

ويشعر، فيتحول الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح"[1].

ومعناه: أن تجعل من الوجود وما فيه من مخلوقات وأشياء وجمادات كائنات لها مثل ما للبشر من حواس ووظائف وصفات، فإذا هي تتحول من السكون إلى حالة الحركة الفاعلة، وهي بفضل ما أسبغه عليها المبدعون صارت كالإنسان في كل شيء.

وهذه "الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وبخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة."[2] وليس الغرض من ذلك تنويع الصور وخلق أفق جديد من الجمالية وحسب؛ بل لأن الشاعر ربما أراد أن يجعل منها معادلاً موضوعيًا لذاته حيث وجد فيها ما ينطبق عليه في كثير من حالاته. كما أن الغرابة في خلق هذه الصور يؤدي إلى بعث التعجب والدهشة في النفوس ويزيد التأثر بهذه الصياغة الفريدة

والتشخيص من الوسائل التي يلجأ الشعراء إلى توظيفها من خلال التصوير الاستعاري لنقل ما يودون التعبير عنه من تجارب وانفعالات. ويرى "العقاد " أن ملكة التشخيص:" تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة ولامسة فيستبعد جد الاستبعاد، أن تؤثر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة، خلو من الإرادة"[3].

وهم يعدون هذا النوع من أجمل الصور البيانية لما فيه من التشخيص والتجسيد وبث الحياة والحركة في الجمادات وتصوير المعنويات في صورة محسة حية[4].

---

[1]- عصام لطفي صبّاح، الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجيستير تخصص: اللغة العربية وآدابها، إشراف: أ- د: عبد الرؤوف زهدي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011م، ص116. نقلا عن: عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، 1967م، ص 131.

[2]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1997، ص 236.

[3]- المرجع نفسه، ص 236. نقلا عن: العقاد، ابن الرومي، دار الهلال، مصر، 1969م، ص89.

[4]- ينظر:عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1405ه-1985م، ص 171- 172.

وقد استطاعت النصوص السردية على اختلاف انتماءاتها أن تصور "النفس الإنسانية في مختلف حالاتها ونزعاتها الثابتة والمتغيرة والطارئة، وتشخص أبعادها المتنوعة والمتشعبة والمعقدة، كما استطاعت تشخيص مظاهر الطبيعة والكون فكانت بمثابة المعبر، الذي يوصل المتلقي إلى أبعاد جمالية ودلالية"[1].

وقد أكثرت المبدعات الجزائريات من توظيف التشخيص في رسم صورهن، حتى أن المتلقي يقف مبهورًا أمام هذا الكم الهائل من التشخيصات الحاضرة في نص واحد فما بالك بكل المدونات على اختلافها.

فالتشخيص يتطلب مهارة عالية من لدن المبدعات وخيالًا خلاقًا، فهن حين يستحضرن شيئًا من الصور الذهنية لا يعكسنها في ثوب محسوس وفقط، بل يعمدن إلى سكب شيء من الأحاسيس والعواطف فيها، أو وسمها بشيء من الصفات الذاتية حتى تغدو أمام ناظري المتلقي شاخصة قد استوت لها كامل معالم الحياة والحركة.

حتى أننا نجد في كثير من الأحيان صورة واحدة في نص سردي وقد صورت في أشكال عدة عن طريق تقنية التشخيص والتي جاءت كنتيجة حتمية لظروف التجريب ومشتقاته. وأنت تقرأ نصًا سرديًا تجد هذه التشخيصات ماثلة أمامك عبر كامل جسد النص من أوله إلى آخره، وليس فقط ينحصر استعماله في جزء معين، فقد أصبح أكثر من ضرورة نصية، وقد نغالي إذا قلنا: لا يكتمل البناء الدلالي ولا الشكل الصياغي إلا بوجود التشخيص نظراً لهذا التوظيف المفرط له.

قامت العديد من الأعمال السردية على فاعلية التشكيل التشخيصي وديناميةالتنويع الدلالي، حيث تكتظ النصوص السردية بصور مختلفة ذات شحنات جمالية وإيحاءات مكثفة في جو من التفاعل والتلاحم والبوليفونية حتى ليبدو النص لوحة فسيفسائية، أو مشهدا متآلفا صيغ وفق تركيب بالغ الدقة والإحكام. ونحن سوف نبدأ التمثيل لهذه التقنية مع الرواية، ثم ننتقل لباقي الأجناس الأخرى مع الإشارة إلى الاختلافات الجلية لهذه التوظيفات من خلال هذا الاختلاف الأجناسي والتكويني.

1– فاعلية التشخيص في تشييد الصورة السردية:

يعمل التشخيص على نقل الأشياء والمجردات من حالة إلى حالة، ومن صورة إلى صورة، وهذه النقلة لا تخلو من الفاعلية والطاقة الجمالية والحيوية، فمسألة بث الحياة في الجماد هي في حد ذاتها

[1]- سعاد الناصر، بلاغة القص في " القرآن الكريم وآفاق التلقي"، كتاب الأمة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ع: 169، ط 1، رمضان 1436ه، حزيران (يونيو)- تموز (يوليو)، 2015م، ص124.

عمل غاية في الروعة والتناغم والإبداع و"كأن التشخيص حركة تحويلية ذات مدرج واحد فقط، ترتقي بالجامد إلى الحي لغاية تعبيرية، ثم تتوقف عند هذا الحد من الجهد والاجتهاد. غير أن الصورة الناشئة عن هذا الارتقاء، لم تعد ملكًا للتشخيص ولا حكرًا عليه. فالتشخيص عملية وحسب، إنها تقنية تخضع لتحويل رمزي معين. فإذا تمت على الوجه السليم، استحالت "صورة""[1].

إذًا، فالتشخيص فيما معناه وكما سبقت الإشارة إليه يعني: تحويل المحسوسات والمجردات الغير عاقلة إلى كائنات عاقلة لها صفات البشر نفسها. وقد ورد هذا النوع بكثرة في ثنايا النصوص السردية النسوية الجزائرية، ونبدأ مع الأمثلة المستوحاة من الرواية.

2– التصوير التشخيصي في الرواية:

طغى التصوير التشخيصي كمكون وسمة في الأعمال النسوية الجزائرية المعاصرة بصفة جلية إذ لا نكاد نجد مؤلفا يخلو من هذه الظاهرة، وقد مثلت أعمال كل من:(أحلام مستغانمي وفضيلة فاروق وياسمينة صالح ومنى بشلم وغيرهن...) نماذج لذلك، ونحن اخترنا مدونة "تواشيح الورد" لمنى بشلم، للتمثيل لهذا النوع من التصوير، لأننا نعتقد أنها الأكثر تمثيلا والأكثر تنويعًا من حيث التوظيفات والصيغ التشكيلية إذ تحضر الصورة التشخيصية من خلال توظيفها للاستعارات التصريحية والمكنية بكثرة، وبما أن المجال ضيق ولا يسمح لنا بالتوسع والتعمق والتنويع، فإننا سوف نكتفي فقط بعرض أمثلة على سبيل التدليل لا الحصر.

تقول الساردة في روايتها:" أجالس خوفه أحاول زراعة بعض من سكينة بالقلب، لكنه يفقد ألواح تحكمه، وتكتئب التقاسيم، وما يعود من مفر من الاستسلام لمواساته في غير جد، لا يقدر على إخراج حرائق الرجولة من داخله، ولا هو قادر على كتمانها ثم يقرر أخيرًا أنه لا مناص من إخباري لأقرر بنفسي، لا تسعفه الحروف، ولا المودة تمهد السبل أمامه ليبلغ مسامعي..يخبرني أني حرة لأرحل مع من شئت أكسر جده، وأفتح باب الفضول تجاه منطقي النسوي"[2].

نلمح في هذا المقطع فسيفساء من التمثيلات التشخيصية رصفت في عبارات أحكم صوغها بإتقان لتؤدي دلالات مختلفة، إذ تقول: (أجالس خوفه، يفقد ألواح تحكمه، إخراج حرائق الرجولة، لا

[1]- حبيب مونسي، فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، مجلة أصوات الشمال الأحد 29 جمادى الثاني 1433هـ الموافق لـ : 20-05-2012م. info@aswat-elchamal.com . أخر زيارة: 2 ديسمبر 2017م، 11:31

[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 55.

تسعفه الحروف، المودة تمهد السبل) كلها تشخيصات توزعت بشكل متناغم لتزيد من رونق النص وجماله، وترفع من ديناميته، وفعالية مفرداته ضمن هذا التمثيل السخي من المشخصات الاستعارية، فهي مرة تجالس الخوف وكأنه شخص، ومرة تجعل للتحكم ألواح، وفي آخر تجعل من الحروف شخصا يتقاعس عن تقديم المساعدة، كما تجعل من المودة شخصا يمتنع عن تمهيد السبل للمضي في سبيل شيء ما. اجتمعت كل هذه المشخصات على الفعل المضاد بالنسبة لزوجها الذي تُدلل هذه المعيقات على أنه في أقصى حالات الضعف واليأس والانهيار.

إن لجوء الساردة إلى هذا العدد من التشخيصات لتعبر عن الحال التي وقع فيها الزوج يشير إلى مدى ذكاءها، ثم إن طريقة انتقاءها للمفردات وأسلوب رصفها في تركيب لغوي محكم دليل ثان على البراعة التي تتمتع بها.

وفي مثال ثان من الرواية تقول:" قصة فائقة الرومانسية وعزف النسيم..ورقص المطر..أم أنها التسابيح"[1].

يزخر هذا المثال بمشخصات قصة أخرى تحيل على الإتقان لحرفة الكتابة، وفي هذه المرة تركز الساردة تمثيلاتها على عناصر الطبيعة وهي تقيم عرسًا احتفاليًا وكأنها تزف (قسنطينة) عروسًا، فالنسيم يعزف، والمطر يرقص، على سبيل الاستعارات المكنية إذ يتحول هنا هذين المكونين الطبيعيين إلى شخصين أحدهما يعزف والآخر يرقص طربًا، إن هذا التعبير البالغ الدقة والتركيز يعكس بلاغة في التصوير من نوع خاص وجوًا من الدينامية فائق الفرادة.

ثم إن هذا التداخل بين الواقعي والتخييلي، وبين العادي المألوف والرمزي الانزياحي، وبين السردي الشعري والوصفي والتشخيصي يعكس غنى المخيلة المبدعة، وجودة عدسة المصورة لإنتاج هذا التركيب التعبيري المبهر وهذه التصاوير الفائقة الصفاء والإدهاش.

وفي مثال ثالث تقول:" حاولت قطع اليأس وزرع وردات يانعات للثقة"[2].

في هذا المقطع الموجز نجد صيغة تضادية (قطع/زرع) في تركيب تقابلي، تقول: (حاولت قطع اليأس) إذ جعلت منه شيئًا ماديًا يمكن قطعه، فهي هنا صورت قيمة معنوية في ثوب مادي ملموس، ثم تقول: (وزرع وردات يانعات لثقة)؛ أي تجعل للثقة وهي قيمة معنوية صبغة مادية من خلال الورود،

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 50.
[2]- المصدر نفسه، ص 32.

فتتحول من التجريد إلى الملموس بفعل هذه الحركة. وقد أحكمت تجويد عبارتها، وأنفذت تدقيق معانيها بطريقة فنية رائعة موظفة التضاد والتشخيص الاستعاري والوصف في ثوب مكثف وديناميي.

وفي مثال رابع تقول :" مريرة مخالب الخيانة بين مفاصل النفس"[1].

في هذا المقطع/العبارة تستوقفنا الساردة أمام تركيب مدهش يجعل عقولنا تقف حائرة أمام هذا التركيب الذي يبدو ظاهريًا غير ممكن، لكنها جعلت منه كائناً من خلال هذا التوليف المركب من التشخيص والوصف، فهي من شدة تأثير المرارة على نفسها تجعل لها مخالب وكأنها تظل تحفر دون توقف في أعماقها، وبالتالي، شبهت هذا التأثير بفعل المخالب، إذ تجعل للخيانة وهي شيء معنوي مخالب تفتك بها نظراً لخطورتها وشدة وطأتها على النفس، لكن المدهش في الأمر هو كيف تتسرب بين مفاصل النفس وهي قد تحولت من صفتها المعنوية إلى المادية، هذا التحول هو ما يزيد التعبير ألقًا جماليًا وديناميةوطاقة تخييلية، وأثر هذه المخالب هو ما يحرق النفس ويجرعها المرارة.

وفي مثال أخير تقول:" في داخلي..القلب العاشق شرع يستغيث بالله؛ رباه أسعفني صبرًا، يا رب.."[2].

في هذا المقطع تجعل من القلب وهو شيء مادي إنسانًا يستغيث ربه على سبيل التشخيص الاستعاري (المكني) ويدعو حيث تتغاير المواقع والوظائف، ويتحول القلب ليؤدي مهام أخرى غير المنوطة به. إن ما يثير الإعجاب في هذا المثال هو حسن انتقاء المفردات، وطريقة التركيب، والدلالات التي يعكسها، وبراعة الوصف، ولتجسد كل ذلك لجأت إلى توظيف التشخيص والوصف والحذف والمناجاة والدعاء.

وظفت الروائية هذه التقنية كثيراً في نصها الروائي إلى جانب تقنية التجسيد، ونوعت في أمثلتها التشخيصية، حيث شخصت الماديات والمعنويات وعناصر الطبيعة والجمادات والأشياء وركزت كثيرًا على تشخيص المكنونات الداخلية للشخصيات خاصة شخصية البطلة التي عليها ارتكز مسار الأحداث في مجملها. إن هذا التنويع الفسيفسائي انعكس إيجابًا على كامل النص الروائي مطعمًا إياه بالدينامية والشاعرية والرمزية.

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 33.
[2]- المصدر نفسه، ص 30.

3 – التصوير التشخيصي في القصة:

كغيرها من الفنون التعبيرية السردية لم تخل القصة من ظاهرة التصوير التشخيصي، ويمكن الإشارة إلى نقطة مهمة في هذا الصدد وهي: أن التوظيف التشخيصي يختلف من جنس سردي لآخر، وحتى ضمن الجنس نفسه، وفي هذا النموذج الذي بين أيدينا نلاحظ هذه اللقطات التشخيصية وهي تتسرب بين مسامات البناء الفني للقصة وتشع إشراقًا ينعكس بتعدد دلالاته وغنى جمالياته على اللغة التصويرية للقصة وأسلوبها.

وبين أيدينا تمثيل لذلك من القصة محل الدراسة، تقول:" قال أبو وردة بصوت حزين وهما بإحدى النوادي:

– كانت أيام سعيدة وجميلة من عمرنا."[1].

نلمس في هذا المقطع نوعين من التشخيص: أحدهما مرتبط بالصوت. والثاني مرتبط بالزمن، حيث رسمت الصوت في هيئة إنسان يحس وينطبق عليه ما ينطبق على باقي البشر حين تصيبهم النوائب وتمسهم الأحزان، وفي التشخيص الثاني جعلت من الأيام وهي دال على المكون الزمني بشرًا أيضا تصدر منه أحاسيس السرور والجمال، وقد وظفت هذه الاستعارات لتحقق هذا النوع من التصوير في مناسبتين إضافة إلى الوصف والسرد، حيث إن هذا المقطع رغم قصره إلا أنه استطاع أن يخلخل مستوى الإيقاع السردي، ويطلق دلالاته في شكل موجات نابضة تنتشر لتشمل باقي المقاطع المحيطة بها.

وفي مثال آخر من القصة نفسها تقول:"كان نعم الأخ ونعم الصديق...زرع في قلبي الإيمان والثقة بنفسي بعدما كنت قد كرهت الحياة..تمنيت الموت على أن أعيش بقية عمري مشلولة أتسول الشفقة والمساعدة..."[2].

في هذا المثال يتداخل التشخيص مع ظاهرة أخرى هي: (التجسيم)، حيث استعانت القاصة بهما كليهما لتجسيد معانيها وأداء مدلولاتها، تقول: "زرع في قلبي الإيمان" فقد صورت الإيمان في ثوب محس متخيل وجعلت منه شيئاً مادياً يزرع. وكذلك فعلت مع الثقة حيث صيرتها هي الأخرى شيئاً محسوساً على سبيل الاستعارة المكنية، كما جعلت من الحياة وهي مدلول معنوي كائنًا مقابلًا تكرهه،

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 148.
[2]- المصدر نفسه، ص43.

وفي العبارة الأخيرة تقول: "أتسول الشفقة" وهي مفردة معنوية صورتها في ثوب مادي على سبيل التجسيم عن طريق توظيف الاستعارة المكنية كما في كل مرة.

وفي مثال آخر تقول:" وتوقفت لم أجهش صوتها بالبكاء وراحت تقدم ملفا لوردة"[1]. قامت القاصة بشخصنة صورة حسية سمعية (الصوت) وهي إحدى متعلقات الشخصية البطلة (الأم) وحولتها إلى إنسان يبكي عن طريق توظيف آلية الاستعارة، أضفى هذا التداخل بين الصور الحسية والتشخيصية نوعا من الدينامية والألق الجمالي والصبغة الرمزية على هذا المقطع كوحدة جزئية من تركيب كلي يصب ضمن القالب التصويري العام للقصة.

إن القاصة وعلى خلاف باقي الأجناس لم تهتم كثيرا بتوظيف هذه الظاهرة في نصها القصصي وما جاء منها كان عرضا فقط لا يتعدى دوره خدمة المضمون الجزئي والعام للنص، كما ركزت أمثلتها على الجانب المعنوي المجسد في ثوب محسوس لتعبر عن ملامح الشخصيات ومكنوناتها الداخلية بفعل مرورها بمواقف أدت إلى إفراز مثل هذه الردود الذاتية.

يمكن القول: إن هذه القصة جاءت مفتقرة لمثل هذه التقنية بشكل كبير، وذلك يعود ربما إلى تركيز القاصة كثيرًا على تيار الواقعية ومحاولتها تجسيدها وعكسها على مختلف تفاصيل وتفريعات نصها القصصي؛ وبالتالي، جاء التشكيل الفني مقتصدًا فيما يخص هذا النوع من التصوير.

4- التصوير التشخيصي في القصة القصيرة:

ركزت المبدعات ضمن هذا الفن على تمثل تقنيات التجريب ومحو حدود التمايز بين الأجناس، وعملن على صب كل الجزئيات والمكونات بغض النظر عن انتماءاتها في قوالب فنية وفق التشكيل البنائي للقصة القصيرة، ومن بين هذه الآليات الفنية والتعبيرية: (التشخيص) الذي غدا من التقنيات الأساسية التي ارتكزت عليها المبدعات، وقد اخترنا مجموعتي: "شرايين عارية" لزكية علال و"صور شاردة" لفضيلة معيرش كمدونتين نستمد منهما أمثلتنا على حضور هذا النوع من التصوير بشكل مكثف للتعبير عن مدلولات مختلفة ضمن الموضوع العام لهذه الوحدات القصصية المشكلة لهاتين المجموعتين وغيرهما من المجموعات القصصية.

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 130.

وفيما يلي مثال من أقصوصة:"شجرة عارية": "الشمس ها هنا..تطلع بطيئة متماسكة كأنها تتأذى من هذا اللهب الذي يحرق بهاء الشجر، ويحني شموخ الحجر ويغيب تفاصيل البشر لتصبح كومة من الرماد الذي سرعان ما يتناثر في هذا الكون الذي لم يتسع لكل الناس...

القمر ها هنا ..أصبح لا يفتن محبًا، ولا يغري شاعرًا ولا يدغدغ مشاعر الناس ويسحبهم للتطلع إليه وكأنه حزين لهذا الخراب الذي يشهده كل ليلة حيث يحجب وجهه المنير دخان النار التي تلتهم البيوت الآهلة..

وأنا هنا بين وجع الشمس وحزن القمر أعيش تفاصيل مأساة ممتدة.."[1].

نقف في هذا المقطع على صورتين تشخيصيتين كبريين تتفرعان إلى صور جزئية، نبدأها مع الصورة الأولى/ الشمس حيث تختزل مجموعة من التعابير التصويرية تحت جناحها وتتلاحق بشكل متواتر لتشكل وحدات جزئية متكاملة فيما بينها ومترابطة عضويًا لتعكس هذا التشكيل المتخم بالتنوع والتلون، فتغدو وكأنها مجموعة من المرايا الموضوعة في زوايا اختيرت بدقة لا لتعكس صور الموضوع فقط بل وتجسد وحدات معنوية ومادية وتخييلية.

أتحفتنا الساردة بهذا التشكيل الذي يشخصن صورة الشمس الكلية ضمن صور جزئية تتآلف فيما بينها، إذ تشكل عبارة (الشمس ها هنا..تطلع بطيئة متماسكة) نقطة للبدء في نمذجة هذه الصور، حيث أسبغت الساردة صفة فعل البطء الخاصة بالكائن الحي على شيء مادي آخر هو: (الشمس)، كما خلعت مفردة (تتأذى) عليها أيضاً وهي من صفات البشر وكأنها كائن يحس ويشعر ويؤذيه ما يؤذي غيره خاصة إن كان هذا الأذى صادر منه، وتضيف صورة أخرى هي:(شموخ الحجر) أين خلعت صفة الشموخ على الحجر وجعلت من تفاصيل البشر كومة من رماد.

في هذا المشهد تمتزج تقنيات الحذف والتشخيص والوصف والتخييل والتصوير المشهدي، كما تمتزج التشخيصات المادية والمعنوية وتتداخل على نحو فني متناسق تناسق الألوان والأشكال في اللوحة الزيتية. وما يبعث على الإعجاب إضافة لما تم ذكره هذا التعاقب المنظم لهذا التنوع الصوري والتلاحم المفرداتي في نسق لغوي منتقى بعناية.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص90.

أما الصورة الثانية والمرتبطة بتشخيص (القمر) الذي جعلت منه ذلك الشيء الذي فقد سحره بحيث أصبح لا يغري المحب ولا الشاعر المبدع ولا حتى العامة من الناس الذين طالما فتنوا بروعته، وكأنه حزن لهذا الدمار الذي حل بالبيوت بفعل الحرائق المفتعلة والتي حجبت بأدخنتها وجه القمر(ضياءه) ما يجعل الكون يسبح في ظلام حالك، فهي في هذا المثال جعلت من القمر وهو شيء مادي بشراً يحس ويشعر وقد أنهكه الحزن لما حل في الأرض من دمار بفعل الصراعات والحروب.

وفي مثال آخر من أقصوصة "آخر الوفاء" تقول: " والشوارع المسافرة من وجه إلى آخر ...مساحة زرع فيها مختلف صنوف الفرح..."[1].

تشخصن الساردة الشوارع في صورة محسة متخيلة وتخلع عليها صفة من صفات البشر وهي: (السفر)، حيث تجعل منها شخصًا يسافر من مكان لآخر، بل لا يجد معالم ذاته سوى من خلال الترحال المستمر وهو يحاول أن يجد مساحة لنفسه يزرع فيها أنواع الفرح، حيث جعلت للفرح وهو صفة معنوية ألوان وأنواع وكأنه شيء مادي يصنف مراتب وأصناف، وقد شكلت هذه العبارات من خلال توظيفها للحذف والوصف والرمز والتخييل والتشخيص وهو ما يبعث على الإعجاب إذ في كلمات قليلة استطاعت أن تدفع بهذا الكم من التقنيات ضمن مسار التصوير التشخيصي.

وفي مثال أخير من أُقصوصة:"ذاكرة من أربعة طوابق" تقول: " كانت أنفاس الغرفة تسبح في لون رمادي عقيم، وتتحرك داخل ذاكرة تصعد أدراج العمر لتختصر كل المسافات التي باضت وأفرخت في عُش خرافي"[2].

نجد في هذا المثال نماذج من التصوير عن طريق تقنية التشخيص، حيث تصور الساردة الغرفة في صورة شخص يتنفس ولكن نفسه يخيم عليه الحزن والسأم من الوضع الثابت والنمطي، كما تصور أنفاسه وهي تتحرك داخل الذاكرة، وتصعد درجات العمر بسرعة محاولة اختصار المسافات وهي تتعجل الوصول للنهاية التي أُجهضت فيها أحلامه وطموحاته التي طالما غزل خيوطها في عشه الخرافي، هنا، تتداخل الواقعية مع التخييل الخارق والسوريالية، فمن صورة الأنفاس وهي تسبح، إلى صورتها وهي تتحرك، إلى صورتها وهي تصعد، إلى صورة تحول العمر إلى شيء مادي (بناء له درجات)، إلى المسافات وهي تتحول إلى طائر يبيض ويفرخ في عش خرافي.

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 24.
[2]- المصدر نفسه، ص 9.

إنه توليفة من المواد والصور والتقنيات المختلفة التي ساهمت مندمجة في تشكيل هذا التصوير التشخيصي المبهر الذي يسحر المتلقي ويشد انتباه من الوهلة الأولى ليحاول فك أسراره الغامضة، ويتعرف على خصوصياته التي خلفت كل هذا التأثير في ذاته.

لا يختلف التصوير التشخيصي في القصة القصيرة كثيرًا عن نظيرتها القصة القصيرة جدا؛ نظرًا للتشابه الكبير بينهما من ناحية التركيب والمكونات والسمات والأساليب. وقد وظفت الساردة التشخيص بصوره المختلفة وبتشكيلاته المتنوعة ضمن أقصوصات مجموعتها، وركزت عليه بشكل كبير في نمذجة صورها السردية القصصية، هذا الاعتماد المكثف على التشخيص في الفعل التصويري العام وسم هذه المجموعة بسمات جمالية وديناميةأضيفت لمجموع الخصائص والمكونات التي تعكس خصوصية التشكيل التصويري ضمن الجنس القصصي القصير.

في حين نجد أن التشخيص في المجموعة الثانية "صور شاردة" كان له حضور مميز وفاعل إلى جانب التجسيم والتجسيد والرمز، ولعب دورًا هامًا وحيويًا على مستوى التشكيل اللغوي ونمذجة الدوال والإشعاع الجمالي لنصوص المجموعة على المستوى النصي المفرد (الصور الجزئية) والمستوى الكلي (الصورة الكلية) وفيما يأتي بعض الأمثلة عن ذلك، تقول في أقصوصة "التذكرة": ناول زوجته الهاتف: استعجلي لي حسان نظر في وجهه وخاطب شروده وقد أيقن بغيابه الحتمي"[1].

في هذا المقطع جعلت الساردة من الشرود (مرسل إليه) وهو صفة معنوية كائنًا ماثلًا تدب فيه الحياة أمام المخاطب حيث أقامت نوعا من الحوار الداخلي التواصلي بين هذه الشخصية وشرودها، وقد نجحت في خلق هذا التصوير التفاعلي من العدم اعتمادا على المفارقة واللعب الانزياحي والتشخيص الاستعاري.

وفي مثال آخر من أقصوصة "الأظرفة" تقول:" أخذت تعد أصابع يدها وتضرب كفا بكف. تسللت الصور الشاردة لسعاد كان صبيا بهي الطلعة"[2].

تتمظهر الصورة التشخيصية في هذا المثال (الصور الشاردة)في صيغة الجمع المؤنث مفردها (الصورة الشاردة) حيث جعلت منها كائنات عاقلة ولكنها شاردة تائهة غارقة في لا وعيها، والصفة التي هي عليها تناسب هذا التغاير في الريتم المتوتر، كما أن منظومة الأفعال المكونة من:(أخذت، تعد،

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص16.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.

تضرب، تسللت) كلها تدل على الحركة والدينامية وتزيد من حساسية الموقف الذي تمر به الشخصية، وقد نجحت الساردة من خلال هذا التنويع في رسم صورة أكثر كثافة وإيحاءً وبتوظيف كلمات قليلة لكنها معبرة.

وفي مثال آخر من أقصوصة "امتطت شرودها" تقول:" امتطت صهوات شرودها وراحت تعيد شريط هيامه...رشفت بقايا فنجان قهوتها، أصبح طعمها جديدا. وأكثر مرارة، فرت دمعة بين جنبات لحظها، انتبهت زميلة لها يبدو تقلبات الجو أثرت عليك منال...

وقف أمامها تفرست في ملامحه الهاربة منه"[1].

يحمل هذا المقطع الوامض في طياته تشخيصات استعارية جعلت من الدمعة كائنًا يفر، كما مزجت اللامعقول مع الخارق والمجرد مع المحسوس في تركيب لغوي متناسق تتخلل ثناياه نقاط الحذف كعلامة فارقة. فالبطلة صورتها الساردة وهي راكبة صهوات شرودها وهذا التركيب انزياحي مفعم بالغرابة والتخييل والمفارقة، كما جعلت من الملامح وهي شيء معنوي كائنًا مُحسًا يمارس فعل الهروب مرة أخرى، إذ تتحول من مشاهدة ثابتة سكونية إلى مشاهدة متحركة ومن عرض جامد إلى عرض حيوي.

استطاعت الساردة بفعل هذا التركيب التصويري الخارق والمدهش أن تحقق فعل الخرق الأفقياتي لدينا كقراء وأن تجعلنا نقف مبهورين، ولتحقق هذا الغرض لجأت إلى التشخيص والتجسيم والوصف والحذف والتخييل والعجائبي لتصب كل ذلك في قالب لغوي انزياحي محكم الصياغة والتدقيق.

جاءت أقصوصات المجموعة مفعمة بعناصر التخييل والحذف والوصف والتجسيم والتشخيص والرمز، وقد ركزت القاصة على التشخيص كإحدى الآليات التي استعانت بها لحياكة ملبوس دوالها ومظهرة مدلولاتها وقد جاء هذا التوظيف بنتائج غاية في الأهمية على العديد من المستويات التكوينية والسماتية والدلالية والأدائية.

5– التصوير التشخيصي في القصة القصيرة جدًا:

طغى التصوير التشخيصي كثيرًا على المجموعات القصصية القصيرة جدًا النسوية الجزائرية، حيث ونحن نقرأ الكثير منها نلاحظ ذلك بسهولة تامة، فأغلب الومضات القصصية تزخر بهذا النوع من التصوير، وقد اخترنا مجموعتي: "زخات حروف" لرقية هجريس و"أتون الغياب" لسميرة منصوري

[1]- فضيلة معيرش، المصدر السابق، ص 31.

كأنموذجين للتمثيل، إذ يكثر حضور الرمز والوصف والتخييل والتشخيص في إيقاع متناغم ومتوافق لتشكيل البناء الفني وعكس الصور الدلالية المكونة للموضوع. وسوف نعرض نماذج تمثيلية كشواهد على تموضع هذا المكون الصوري ضمن البنية التشكيلية للومضات القصصية للمجموعتين.

تقول الساردة في ومضة بعنوان:" فقيدة الزمن":" على نبض قلبها المرهف..تحيا..تترجى..تبحث عنها في كل الأطياف..تنتظر.لما طال أمد أوبتها..جاءها نذير..فأدركت ما عصفته أياد حمراء."[1] .

وتقول في ومضة أخرى بعنوان: "فرج": " توسدت الليل الحالك بجفنين فارين..شكت مصابها، يلوعها الألم..امتدت خيوط الفجر تخرج عليلها إلى النور..تفتح فؤادها وانبجس الأمل..ابتهلت تودع القنوط."[2].

استعانت المبدعة بالتشخيص كغيره من التقنيات الأخرى وأخضعته لخصوصية الجنس القصصي القصير جدًا، إذ انطبق عليه ما انطبق على غيره من حيث التركيب المكثف والوامض والانعكاس السماتي. وفي هذا المقطع تجعل من الليل وسادة، ومن الجفنين كائنين يفران، ومن الألم كائنا ينكد عليها راحتها، كما جعلت للفجر خيوطًا، وجعلت من فؤادها وردًا، ومن الأمل شيئًا ينبجس، ومن القنوط شخصاً تودعه. لقد مثلت الومضة من بدايتها إلى نهايتها مستودعًا زاخرًا بالتمثيلات التشخيصية، فهي كلها مشخصة ومرمزة تشع درامية وديناميةً، وقد طفح بدنها بالاستعارات والمجازات التي طبعتها بالشاعرية والجمال.

وقد نوعت الساردة في تشخيصاتها بين المادية والمعنوية والزمنية،كما وظفت الحذف والوصف والتشخيص بكثرة لتهندس معانيها في هذا التركيب التعبيري المفعم بالرمزية والنفس الشعري، إضافة إلى اللقطات الصورية القائمة على المزج بين المادي والمعنوي والتخييلي والعالم الداخلي للبطلة.

وفي مثال آخر في ومضة بعنوان: "حنين" تقول:" امتد رحيق يديها ليحضن قلبي، سرى وهج، يلفحني، قفزت الفرحة، لتعانق النبض..استيقظت على وجع الألم."[3].

نقف من خلال هذا النص الومضي على هذه المتوالية من الصور الحسية (البصرية) والمعنوية، حيث يتألف النص الموغل في التكثيف والاختزال من مجموعة من الصور التشخيصية، إذ تجعل من

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 60.
[2]- المصدر نفسه، ص 59.
[3]- المصدر نفسه، ص 20.

الرحيق وهو قيمة معنوية تخييلية شيئًا ماديًا خاصًا باليدين يمتد ليحضن القلب في صيغة رمزية سوريالية في إشارة إلى مضامين أخرى لأن هذا الفعل يستحيل تحققه وإنما ورد هنا على سبيل المجاز فقط. ثم تضيف صورة تشخيصية أخرى لتجعل من وهج (الضوء) حرًا يلفح (الشخصية البطلة) وهي هنا السارد نفسه، ثم صورة تشخيصية على سبيل الاستعارة المكنية إذ جعلت من الفرحة شخصًا يقفز من شدة السرور ويعانق النبض وهو شيء معنوي في علاقة عكسية.

إننا نقف في هذه الومضة على تركيب مدهش يجمع في طياته المتآلفات والمتناقضات والحذف والوصف والتخييل والتشخيص الاستعاري والمجازي، كما يجمع بين المادي والمعنوي لتكوين نص ومضي من نوع آخر يعكس بلاغة سردية تكوينية وسماتية فريدة نابعة من خصوصية التكوين والانتماء الجنسي.

وفي مجموعة "أتون الغياب" نجد القاصة تشتغل وفق آلية تصويرية متعددة الزوايا والأطر والمضامين، موظفة الرمز والتشخيص والتجسيد بنسبة كبيرة بحيث تتحول إلى ظواهر مطعمة إياها بعبق التخييل وديناميةالإيقاع المتغاير من صورة لأخرى وفق صيغ منوعة لتعكس دلالات أكثر ثراءً وإيحاءً وذات تأثير عميق في نفسية المتلقي إذ تحقق شعور الاستفزاز في داخله مما يدفعه إلى بذل جهود مضاعفة من أجل فهم آلية عملها وفك شيفراتها واستخلاص مضامينها. هذا التوظيف من لدن القاصة يركز كثيرا على صور البيان خاصة منها: الاستعارية (التشخيص والتجسيم)، وعلى إيحاء الرمز وكثافته. ولعل نوعية المواضيع التي طرقتها والمفردات التي انتقتها بعناية خير دليل على وعي المبدعة وذوقها المميز وموهبتها الفذة، وفيما يأتي بعضا من الأمثلة عن الصور التشخيصية الرمزية، تقول في ومضة:"همس الذاكرة": " تجهش بالشوق فتصرخ صمتا لتراوغ الذاكرة وتنازلها في عمق الوجل"[1].

تتجسد دلالات هذا المقطع من الومضة من خلال:(تجهش بالشوق، تصرخ صمتا، تراوغ الذاكرة) في شكل صور تحمل مفارقات دلالية وتضادية تعمل على خلق التوتر وتصعيد الريتم الرمزي المكثف عن طريق توزيع تضادي متساوي الوحدات(الكلمات)، حيث تجهش هذه الشخصية بالشوق بدل البكاء ليدلل هذا التعويض المفرداتي والدلالي تجاوز الشوق حده الأقصى في صورة انزياحية مفارقاتية تعمل على خلق الصدمة والارتباك لدى المتلقي، لتعضدها بصورة تضادية حسية أخرى(تصرخ صمتا) إذ كيف تصرخ بالصمت؟!هذه الصورة عملت على توتير الدلالة وخلقت جوا مشحونا بالدرامية لتصل إلى

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، ص 33.

ذروة التوتير على جميع الأصعدة والسياقات من خلال الصورة الثالثة (تراوغ الذاكرة) وهي شيء معنوي جعلت منه شيئا له وجود مادي (شخص) تحاول خداعه، إذ بفعل هذا التركيب التشخيصي الذي انتشر عبر العديد من ومضات المجموعة استطاعت القاصة أن تمظهر معانيها وتشحذ مفرداتها بالدينامية والجمال والتكثيف.

وفي مثال آخر من ومضة "المحطة الأخيرة" تقول:" فأرسلت له كتابا ليوافيها في المحطة وبعضها ينكل كلها...

أناها المبتور يتوعد بوضع الدموع على الحروف"[1].

قام هذا المقطع من الومضة على التصوير التشخيصي الاستعاري من خلال توظيف الساردة لهذا المكون على مرتين إضافة إلى الحذف، حيث يبدأ الأول في قولها:" وبعضها ينكل كلها" إذ جعلت أحد متعلقاتها المعنوية شخصا حقوداً يمارس فعل التنكيل بها، ثم تعقبه نقاط الحذف كتأكيد على قساوة الوضع الذي تمر به الشخصية ومأزومية حالتها، تضيف تشخيصًا آخر أكثر استعارية لتعضد حساسية الظرف الذي تتواجد فيه الشخصية من خلال تحول(الأنا) المبتورة إلى شخص يتوعد القيام برد الفعل المضاد، ولكن بطريقة مشحونة بالمفارقة والغموض (الدموع على الحروف بدل النقاط) حيث جعلت الدموع وهي شيء مادي بدل النقاط وهي شيء معنوي.

وفي مثال ثالث من الومضة نفسها:" أيام مضت.... وهي تضاجع الخوف لساعات عسيرة"[2].

نجد في هذا المقطع أن الساردة بدأت بمفردة تحيل على الزمن تتبعها بمفردة لدلالة على الماضي ثم نقاط الحذف كإشارة للكلام المسكوت عنه مما لا تود أن تفصح عنه لتترك المجال أمام المتلقي ليشغل آلته التأويلية، ثم تستأنف الكلام عن طريق التصوير التشخيصي الاستعاري حيث جعلت من الخوف وهو صفة معنوية إنسانًا تضاجعه لمدة طويلة لتبين مدى الخوف الذي يقد مضجعها ويهد كيانها ملازما إياها كظلها ليتحول هذا التصوير إلى مشهد مكثف لرصد حالة مأزومة تفرض على المتلقي وجوب التأثر بها ومشاركتها، إن هذا التصوير السردي رافقه تنويع على المستوى التقنياتي من قبيل: (الوصف والحذف والتشخيص والسرد) ما طعمه بالدينامية والتوتر والانزياح الدلالي الخارق للمألوف.

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 49.
[2]- المصدر نفسه، ص 49.

وفي مثال آخر من ومضة "آخر توقيع" تقول:" تراقب عنكبوتا ينسج الملل ويؤثث الغرفة الباردة بديكور صارخ

تسترق السمع لصوت الكمنجة المختنق خلف الأبواب الموصدة والتائه في أقبية العتمة"[1].

من يقرأ هذه الأسطر يحس كأنه يشاهد مقطعًا فلميًا استوت له شروط التمثيل والعرض، ويتابع بعدستي عينيه لقطاته وهي تتوالى وتنتقل من مشهد لآخر بنوع من التوالي والسرعة، فمن لقطة مراقبة العنكبوت وهو ينسج الملل، إلى لقطة تأثيثه الغرفة الباردة بديكور صارخ، ليتوارد فجأة إلى سمعها صوت كمنجة حزين خلف الأبواب وهي اللقطة الثالثة التي قطعت عن الشخصية مراقبتها للعنكبوت وهو يمارس فعله، إضافة إلى صورة وصفية أخرى مرتبطة بصوت هذه الآلة (التيه). إذًا، وزعت الساردة المخطط التصويري بالتساوي بين طرفي هذا المشهد وجعلت من الثاني موآزرًا للأول، كما نجد في هذا المقطع أربع صور تشخيصية ترتبط كل اثنتين منهما بأحد الطرفين، فالعنكبوت (ينسج) و(يؤثث) وكلا الفعلين يعودان على الإنسان، وبالتالي، قامت الساردة بتشخيص العنكبوت كإنسان يقوم بالفعلين المذكورين سلفا موظفة هذا التصوير السردي التشخيصي (الاستعاري) المزدوج.

لنجد الطرف الثاني(الكمنجة) له التوزيع الصوري نفسه(المختنق) و(التائه) حيث جعلت من الشيء كائنا حيا على مرتين يصيبه ما يصيب الإنسان فهو يشعر بالاختناق مجازا ليحيل إيحاءً إلى عكسه لمشاعر صاحبه ليكون المعبر والترجمان لمكنوناته، ثم هو في انتشاره يتوه بين الأقبية ويتفرق وفي ذلك تعضيد لما تشعر به الشخصية أيضًا، فهذا الصوت وهو صورة حسية تتحول عن طريق الاستعارة مرة إلى إنسان مختنق وأخرى إلى إنسان يتوه.

محورت الساردة صور هذا المقطع الفيلمي على إيقاع الأنسنة وتشخيص الكائنات والأشياء والأصوات، لتؤسس من خلال هذا التنويع التشخيصي لدينامية التصوير السردي القصصي الجزئي والكلي القائم على مثيرات الصور الحسية السمعية والمحفزة للفعل البصري والقرائي معا مما يؤدي إلى تفعيل الطاقة المشهدية المنفتحة على كافة الآفاق والمستويات، هذا التوظيف المنوع والمفصل يجعلنا نحس وكأنه يحدث أمام عدسة المتلقي بكل حيثياته التصويرية الشكلية والدلالية.

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، ص 37.

وفي مثال من ومضة:"الغرفة الخاوية" تقول:" أنه الخوف في عيونها المشخصة ساعة سير الرعشة في جسدها الهزيل....."[1].

اجتمعت في بنية هذا المقطع تقنيات الوصف والحذف والتشخيص لأداء المعنى وتحقيق التأثير في ذات المتلقي، ويتجلى التشخيص في لفظتي (سير الرعشة) حيث جعلت من الرعشة وهي صفة معنوية كائناً ونسبت إليه إحدى صفاته وهي السير ولكنه سير غير عادي (معنوي أيضًا)، إذ كيف تسير الرعشة في جسد هزيل وما نرى الساردة لجأت إلى مثل هذا التوظيف إلا لإضفاء نوع من المبالغة لتحقيق خرق سريع لأفق توقع المتلقي، وما يبعث على الدهشة في النفوس هو اعتماد القاصة على هذه التقنية كثيرا في رسم صورها وأداء معانيها إلى جانب تقنية أخرى نراها أكثر حضورًا.

منها هي: (التجسم). واجتماع التقنيتين معا إلى جانب الرمز يجعل من نصوص هذه المجموعة ومثيلاتها مدونات أكثر كثافة وترميزًا وإيحائية وأكثر استفزازًا لمخيلة القارئ، حتى ليبدو للقارئ وهو يقرأ هذه النصوص كأنه أمام مقطوعات شعرية تفيض رمزية وشاعرية وديناميةوتخييلاً تصويريًا.

مثال آخر من الومضة نفسها:" والحب داخل قفص غرفة خاوية يتسرب إليه الصقيع..يلثم كل أركانه..."[2].

يدهشنا هذا المقطع بتركيبته الوصفية التصويرية وبمنظومته التخييلية القائمة على مجموعة الأوصاف والأفعال، حيث يمتلك سمة المشهدية التي تنقل ذواتنا من القراءة إلى المشاهدة، فنتخيل أنفسنا في هذه الغرفة ونحن نشاهد الحب وهو صفة معنوية مسجونًا في قفص غرفة فارغة، وكيف يتسرب إليه البرد الذي يتحول بدوره إلى إنسان يقبل كل أركان هذه الغرفة بما فيهم الحب ذاته على سبيل التصوير التشخيصي الاستعاري.

لجأت الساردة إلى هذه التشخيصات والأوصاف والحذوفات والترميز لكي تؤدي دلالاتها وهي طريقة اتبعتها عبر كامل ومضات مجموعتها وليس في هذه الومضة فقط، وهذا القفص إشارة إلى قلبها الخاوي من الحب والمليء ببرودة الوحدة، وأيا كان الهدف الذي تود الساردة تحقيقه من وراء هذا

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 21.

التوظيف الموغل في الرمزية، نقول: إنها نجحت في تحقيق بغيتها من خلال المفردات التي انتقتها بعناية لأداء المقصود.

وفي مثال أخير تقول:" ألمح هذا الكابوس..مخيف هو..

متوشح بالسواد وصوته...يجهش بالعتاب!!

العبور عبر المتاهات الخانقة تبيح طقوس الهروب.

إلا أني أختنق....

كلما مارست حلم الهروب مني أعادني الظل إلي!!!"[1].

ينبني هذا المقطع عبر أربع تشخيصات (كابوس مخيف متوشح بالسواد، يجهش بالبكاء، المتاهات الخانقة تبيح طقوس الهروب، أعادني الظل إلي) فهو مقطع تشخيصي بامتياز اعتمدت فيه الساردة لأداء معانيها على التشخيص والحذف والتعجب، حيث ابتدأته بالفعلية وختمته بنهاية تعجبية، فالكابوس؛ وهو ما يراه المرء أثناء نومه يتحول إلى إنسان مخيف منظره متوشح بلباس أسود على سبيل الاستعارة وهو يقوم بفعل آخر هو البكاء وكأنه في حداد، ثم الممرات الخانقة تبيح الهروب وهو تشخيص ثان، ثم تشخيص أخير عمل بمثابة المعيق أو المضاد لعملية الهروب التي تحاول تنفيذها البطلة وهو ظلها الذي يمنعها.

يشع هذا المقطع بمعاني الدرامية والسوداوية والإحباط والفشل، وتأثيره يمتد عبر كامل مفاصل الومضة، ثم إن بعض ومضات المجموعة تفيض بمثل هذه المعاني التي تحيل إلى مرارة الواقع الذي تحياه الشخصيات ومأزومية الأوضاع التي تتخبط فيها خاصة ما ارتبط بتجارب الحب والعاطفة.

يمكن القول: إن المبدعة اعتمدت في نصوص ومضاتها على الرمز والوصف والتخييل والتشخيص والتجسيم بنسبة كبيرة إلا أن هذا الأخير هو الغالب خاصة ما تعلق بتشخيص وتجسيم المجردات والعواطف يليها بنسبة أقل تشخيص الأشياء والموجودات والكائنات، ثم إن عملية توظيف هذا المكون تختلف من نص ومضي لآخر داخل المجموعة الواحدة كما تختلف من مجموعة لأخرى، وقد عكس حضورها في هذه النصوص العديد من الإيجابيات على المستويين: السماتي والتكويني، ثم إن هذا المكون يناسب في نظرنا طبيعة هذا الجنس المكثفة والمرمزة إذ إنه يعمل على تكثيف الدوال وضغطها،

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، ص 26.

واستفزاز المتلقي وخرق أفقه، كما يسم الصور السردية المنخلقة ضمن مكونات هذا الجنس بالشاعرية والدينامية والجمال والثراء الدلالي.

الفصل الخامس:

تقنية التصوير الرمزي

ارتبط توظيف الرمز في العصر الحديث بالشاعر من خلال سعيه الدائم إلى إنتاج أدوات تعبيرية يتوسم بها لإخراج مكنوناته ورؤياه ورؤيته إلى حيز الوجود، إذا لم يعد يكفيه ما بين يديه من وسائل فنية، ولم يجد خلال عملية بحثه سوى أن " يستعير من ثقافته وتراثه ومن التراث الإنساني العام بعضًا من هذه الأدوات، فظهر الرمز ليساعد على وظيفة خلق المعنى وتوليد الدلالة داخل النص الشعري، مهتديًا بفكرة المعادل الفني لـ "إليوت"، ومستفيدًا من علوم عديدة كعلم الحضارات والأنثروبولوجيا وعلم التاريخ واللاهوت والميثولوجيا، فأخذ الشعراء يكتشفون في هذه العلوم، وفي الطبيعة البكر، وفي التاريخ والتراث موادهم الرمزية التي يرونها تحيل على تجاربهم وتوحي بعمقها وكثافتها، وتؤدي ما لا تؤديه اللغة"[1].

ما قيل عن الرمز الشعري نفسه يقال عن توظيف الرمز في الجانب السردي فليس الرمز مقتصرًا فقط على الشعر دون غيره، إذ لجأ الكتاب ومنهم المبدعات الجزائريات إلى الرمز لإغناء تجاربهن وتكثيف دلالات نصوصهن والانتقال من المباشرة أحيانًا إلى الإيحاء.

لذلك نجدهن يلجأن إلى التراث يستلهمن منه رموزهن عن وعي وعناية، فالرمز أحيانًا يؤدي ما لا تستطيع اللغة تأديته في بعض المواقف والحالات، وبالتالي، يكون حلًا مثاليًا وسحريًا لشغل هذا الدور ببراعة فائقة.

وإذا كانت الصورة" الشعرية هي جوهر الشعر فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية، وهو المكون لبنيتها، وهي تعتمد عليه في تشكيلها، وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها الصارم إلى الإيحائية التي تتجه بآليات التشكيل إلى تكوين الصورة"[2].

يمثل الرمز جوهر الصورة الشعرية، وبالتالي، جوهر الشعر، إذ يعد المكون الرئيس والمادة الأولى لتركيبها، فهو يحولها من مجرد حشد متراص من كلمات ودوال لغوية إلى عالم إيحائي ثري الدلالات مفتوح على جميع التأويلات والاحتمالات القرائية، فينقلها من القيدية إلى الإطلاق، ومن المحدودية إلى الانفتاح والشمول.

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 532.

[2]- محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ع: 199، أوت 2004م، ص348.

والرمز قبل كل ذلك " معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدودًا له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر"[1].

ويعني هذا؛ أن الرمز ليس طاقة تكثيفية إيحائية خفية فقط بل لغة خاصة يبدأ دورها حينما تعجز اللغة العادية عن أداء الدلالات، إنه المعنى الذي ينتج بعد نهاية فعل القراءة متيحًا إمكانات تعيننا على الغوص في الأعماق وإضاءة المظلم واستكشاف المجهول.

فالرمز وسيلة" إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعري التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف، من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة"[2].

نفهم من هذا الكلام؛ أن (الرمز) من أهم التقنيات التصويرية التي استعان بها الشاعر لأداء معانيه وتجسيد أخيلته ورسم إطار لرؤيته الشعرية، ووصف وتحديد ما يستعصى على اللغة العادية. فتوظيف الرمز" يكفل للغة في النص الشعري طاقة كبرى من التكثيف والإيحاء، كما أنه يعمل على خلق صور شعرية فريدة وحيوية"[3].

هذا، ويقوم الرمز" على مبدأ تداخل العناصر المتباينة، سواء كانت هذه العناصر من عالم الذات أو الطبيعة أو حقول أخرى، فهو يبني جسورًا بين ألفاظ مغايرة وعوالم مختلفة ومتنافرة، ويؤسس علاقات لا يمكن أن تقوم خارج التعبير الخيالي. كما أن هذا التداخل غير المتوقع بين العناصر المتباينة هو الذي يشحن الرمز باحتمالات لا نهائية"[4].

يمثل الرمز حاضنة لمختلف العناصر المتباينة والمنتمية إلى مصادر وحقول مختلفة، إذ يعمل على عقد صلات متينة بينها ليتحول كموضوع في ذاته إلى موضوع آخر يشع وهجًا جاذبًا إليه الأنظار كموضوع يستحق الاهتمام والعناية في ذاته. فالرمزي" عبارة عن صور لها جوهرها الخاص"[5].

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقية، بيروت، ط 6، 2005م، ص269.
[2]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2008م، ص 104.
[3]- سليمة مسعودى، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجا، مخطوط، ص 532.
[4]- ماجدولين ثريا، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 129- 130.
[5]- ليلى أحمياني، صورة المتخيل في السرد العربي البناء والدلالة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2016م، ص 57.

انتقل الخطاب السردي في أغلبه من المباشرة إلى الإيحائية والترميز لدوافع عديدة، فالرمز" كمفهوم يحتوي على طبيعة ثنائية، تتمثل في جمعه بين معنيين: حقيقي وغير حقيقي"[1]. ويعني أن الرمز هو في ذاته موضوع يحيل إلى موضوع آخر.

فقد تصادف الكاتبة الجزائرية مواقف أو تعتريها حالات تقف إزاءها عاجزة لا تقوى على عكسها، وهنا، يأتي الرمز ليمثل دور المنقذ من هذا المأزق الذي وقعت فيه حتى وهي متسلحة بقوة اللغة، فهناك وضعيات " لا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"[2].

لابد للمبدعة من عناصر أخرى تكمل نقص اللغة ولا نقول عجزها، لأن العجز مقترن بالطبيعة الإنسانية التي لا تجد اللفظ المناسب للحالة المناسبة. وبالتالي، يمثل الرمز وسيلة هامة تعين على الإحاطة بالجانب العصي على القبض أو الإبانة. ويرى "محمد غنيمي هلال" أن:" الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنيًا من الصور الوصفية المباشرة، إذ أن للإيحاء فضلًا لا ينكر على التصريح"[3].

فالصورة الرمزية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى المعقول والوعي مرتبطة بدرجة أولى بعواطف وأفكار لا تستطيع اللغة إظهارها.

ومن بين الوسائل التي تزيد في إيحائية الصور (تراسل الحواس)؛ أي: " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة..وذلك أن اللغة–في أصلها– رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير، فكرة أو شعورًا، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل."[4].

إذ ما يزيد الدوال تعقيدًا وإلغازًا والدلالات تكثيفًا هو هذا التبادل الأدائي (الوظيفي) والصفاتي بين مدركات الحواس، فيتحول العالم كله إلى أفكار مجردة أو مشاعر تعكس مكنونات عالم النفس

[1]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 129.
[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997م، ص395.
[3]- المرجع نفسه، ص426.
[4]- المرجع نفسه، ص 396.

الخفي، وقد انتشرت هذه الظاهرة (تراسل الحواس) كثيرًا في أشعار شعراء العصر خاصة الغربيين من أمثال: (بودلير وإليوت) حتى غالى بعضهم في نهجه هذا الدرب، فأصبحت كتاباتهم كمثل الطلاسم السحرية التي يصعب فك مغاليقها حتى على القراء المتمرسين.

وتحتفل النصوص السردية النسوية الجزائرية بأنواع عدة من الرموز وهذا دليل على ثراء المخيلة الإبداعية وخصب وعمق التجربة النسوية. وسنحاول حصر أهم الرموز الواردة في الكتابات محل الدراسة بكثرة.

أ – التصوير الرمزي في الرواية

أ – أ– الرمز الشخصي:

لم تعد المبدعة المعاصرة تهتم بتوظيف الرموز النمطية الجاهزة بل سعت في البحث عن رموز تعبقها الجدة والتعقيد، " رموز شخصية وغير مستهلكة"[1] لم تصلها مخيلة بشر لتصنع منها أقنعة ذاتية تتخفى وراءها وتخفي دلالاتها؛" لأن الرموز المستعارة أو المنقولة لا تعد رموزًا، فالرمز ليس محاكاة بل رؤيا"[2]، وهو من يفرض نفسه على ذات المبدعة " والصورة القائمة على الرمز تقوى بالابتكار وتضعف بالتكرار"[3].

فالنفس تتوق إلى الجديد وتمل بطبعها من المكرر والنمطي لأنها مركبة على روح المغامرة والاستكشاف، والرمز يوفر أحد هذه المتع بسبب ما ينطوي عليه من الجدة والغرابة والتشويق والغموض. وهو ليس وليد اللحظة بل هو قائم بجذوره في أعماق التاريخ قديم قدم الذات له خلفيات متعددة تعكس في أحد جوانبها الجانب الشخصي للبشر في وقت ومكان معلومين. ونحن سنحاول التمثيل لهذا النوع من التصوير الرمزي من خلال ما سنورده من أمثلة متنوعة مستقاة من أجناس سردية مختلفة حرصًا منا على الشمولية والتنويع.

يحضر الرمز الشخصي في الجانب الروائي بكثرة، إذ تزخر الروايات النسوية الجزائرية بمثل هذا النوع من التقنيات، فمثلاً: في رواية "تواشيح الورد" نجد رموز: (الوردة، الفؤاد، الروح، القلب، الجسد،

[1]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 131.
[2]- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978م، ص6.
[3]- ثريا ماجدولين، المرجع السابق، ص 131.

الرماد، البكاء، الدمع..) تتكرر باستمرار على مدار صفحات الرواية، وفي ما يلي تمثيل لرمز (الوردة) ضمن الجدول التالي:

رواية تواشيح الورد	المثال
	-" وأني وردة نداها نبض الفؤاد"[1]. -وفي:" القلب وردة..وردة...نعم وردة. كان الرفاق يقولون أن قلبي وردة، وكنت أصدق، بل وأكاد ألمح نداها."[2]. -"دعوة إلى أمسية من ورد..من زنبق، و.."[3]. -"الأهم أنه يطلب الزواج، لنرسم الغد وردة كما الفؤاد وردة. "[4]. - " يقطع إزهار اليأس في نفسي، بوروده السود، الفؤاد وردة ...كان."[5]. -"حاولت قطع اليأس وزرع وردات يانعات للثقة"[6]. -" كان وردة.. وجمرا صارت الورود وجمرا صار الجسد"[7]. -" القلب كان وردة..قبلها..قبل...إيناس. يعود يحي يطلبني، تتفتح الأكمام"[8]

ركزت الكاتبة كثيراً على توظيف الرمز اللغوي في نصها الروائي، وسبق أن ذكرنا بعضًا من هذه الرموز الموظفة بكثرة منها: رمز (الوردة) والتي تأتي تارة بلفظ المفرد وتارة أخرى بلفظ الجمع ووفق صيغ

[1]- منى بشلم تواشيح الورد، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 15.
[3]- المصدر نفسه، ص 17.
[4]- المصدر نفسه، ص 18.
[5]- المصدر نفسه، ص 27.
[6]- المصدر نفسه، ص 32.
[7]- المصدر نفسه، ص 41.
[8]- المصدر نفسه، ص 28.

تعبيرية مختلفة وتركيبات دلالية متمايزة، فقد تلصقها بالقلب أو الفؤاد أو الزمن أو الروح أو صفات معنوية أخرى كثيرة، وبالتالي، جاءت توظيفات هذا الرمز منوعة وغنية مما ساهم بشكل كبير في تنويع جمالياته وإثراء مخزونه الدلالي والإيحائي، وأكسبه سمة التلون من توظيف لآخر، وهذا الأمر انعكس بالإيجاب على التشكيل الصوري الجزئي وكذلك على الصورة الروائية الكلية لهذا العمل.

أما رمز (النار) فكان له نصيب وافر من الورود والتكرار والتنوع التشكيلي والدلالي، ونمثل له بما يلي ضمن الجدول الأتي:

رواية تواشيح الورد	المثال
	-" واليوم يرمي بي الحبيب إلى حضيض من العيش شرع يلهب الفؤاد نارصا، ولا ألفظ النار حروفاً لنتشارك الجحيم كما بالأمس تقاسمنا النعماء."[1]. -"وحاصرت نار الهوى قلبي ونارًا أشعلته، آذار كان الشاهد والقنطرة وسيدي راشد...."[2]. -"أرأيت إن كانت ناراً، أرأيت إن كانت بين النفس والجسد، أو أرأيت إن كان القلب وقودها، وأنثى لهيبها"[3]. -" لكنها تصب على رماد الفؤاد إعصارًا من نار يعيد اللهيب إلى ما كان يرغب عن الالتهاب"[4]. الالتهاب"[4].

ما قيل عن رمز (الورد) يمكن أن يقال عن غيره، فرمز (النار) أيضًا جاء غنيًا من حيث الصياغة والتعبير الإيحائي وفي كل مرة تربطه الساردة بدلالة معينة معنوية كانت أم مادية، وهي تراعي في ذلك ما يخدم الدلالة العامة والغرض من تشكيله، وكذا الفاعلية التصويرية التي تضيفها هذه المفردة، فلفظة (النار)

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص26.
[2]- المصدر نفسه، ص 11.
[3]- المصدر نفسه، ص 11.
[4]- المصدر نفسه، ص 58.

ترد كثيرا مقرونة بمدلولها المجازي والحالات التي تعيشها البطلة إذ تختلف الدلالة باختلاف الحالة التي تبديها من جراء الظروف التي تحياها.

أ – ب– الرمز الأسطوري:

أما الرمز الأسطوري فقد كان له نصيب وافر ضمن روايات"أحلام مستغانمي" ومن بين الرموز التي استلهمتها: "قصة سندريلا"، تقول:" لولا أنني تنبهت إلى مرور الوقت واقتراب نهاية الفيلم الذي سيفاجئني الضوء بعده، ويحرق شريط حلمي، ويحولني كما في قصة سندريلا من سيدة المستحيل إلى امرأة عادية، تجلس في قاعة بائسة، جوار رجل قد لا يستحق كل هذه الأحاسيس الجميلة التي خلقها داخلي"[1] .

لجأت الساردة في هذا المقطع إلى توظيف هذا الرمز الأسطوري (سندريلا) لتعكس معاني الأدوار والمواقع، فبعدما كانت (سندريلا) غير ذي أهمية أو مكانة رفيعة احتلت الذروة وتحولت إلى الأهم بينما (البطلة) برغم أهميتها ومكانتها إلا أنها تحس بلامبالاة زوجها الذي لا يبدي شعورا ولا تفاعلاً، وبالتالي، هي لم تستدل بهذه الشخصية الأسطورية لتعيد مضامينها كما هي بل لتعاكسها حتى تصور حالتها وشعورها بعدما حدث لها.

وفي مقطع ثان تتكلم فيه عن العطر تقول:" الجنون بدايته الحلم وحلمي الليلة، أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت نيابة عنها لمشاهدة الفيلم"[2].

وتضيف في مثال آخر تحول فيه البطل إلى سارد:" ولكن أكثر من هذا اللون أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه اليوم، مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة، حتى إنني كما في قصة ذلك الأمير، الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوبًا من الموسلين للحقت بها، متأكدًا من كونها أنت"[3].

كذلك في هذا المقطع أيضا تستدعي رمزي "الأمير وساندريلا" من القصة نفسها ولكنها في ثوب مغاير تماما ومعنى نقيض، فعلى لسان "خالد" الذي يقول: "أنه يحب المصادفة لأنها جمعته بالبطلة

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 57.
[2]- المصدر نفسه، ص 61.
[3]- المصدر نفسه، ص 85.

وهي ترتدي ثوب من الموسلين"، فالبطل يضرب مثلاً بهذه القصة حيث لا يعرف "الأمير" عن "ساندريلا" سوى مقاس رجلها من خلال فردة الحذاء التي وقعت منها ليتعرف عليها، كذلك هو ليس في يده من شيء سوى منظر ذلك الثوب، بحيث لو رأى أي سيدة ترتدي مثله للحق بها جازمًا بأنها هي محبوبته.

نقف في القصة الأولى أمام عنصر الشك إذ الأمير لا يعلم شيئا عن محبوبته سوى مقاس الحذاء، بينما هذا البطل يعرف محبوبته عن طريق الثوب وهو على يقين من ذلك، وبالتالي، نحن أمام متوالية من الأضداد والمتغايرات كالآتي: (حذاء≠ ثوب الموسلين، شك≠ يقين، أمير≠ شخصية عادية، رمز أسطوري≠ شخصية متخيلة). وقد أحسنت الروائية في استدعائها لهذا الرمز وتضمينه في النص الأصلي وكذلك في عقدها لهذه المقارنة الجميلة بين كلا التوظيفين وهو ما أضفى على التعبير التصويري نوعا من الطاقة والهالة التخييلية والدينامية، فهذا التنويع الحواري يجعل من النص في جزئيته وعمومه تحفة موشاة بأنواع الاستعمالات والاستدعاءات والصيغ الفنية.

والروائية لم تتوقف عند حد معين من الاستدعاء بل استلهمت رموزا أخرى عديدة طعمت بها نصوصها الروائية من قبيل: "رمز "بيغماليون" الذي وقع في حب تمثاله"[1]، ورمز: ""فينوس" إلهة الجمال"[2].

يمكن القول: إن أغلب الرموز التي استدعتها الروائية في نصوص ثلاثيتها تصرفت فيها إما عن طريق الاكتفاء بالاسم فقط أو كلمة أو عبارة منها، وإما عن طريق مخالفة مضمونها إذ تأتي بأمثلة مقابلة على الشاكلة نفسها ولكن عن طريق استعمال دلالات وصيغ مغايرة وهو ما فعلته مع الأمثلة المذكورة. ما يعكس حسها العالي وقدرتها الفائقة على الإبداع والابتكار، فهي هنا، لا تلعب دور الناقل السلبي بل تعمل وفق رؤية خصبة وتصور عميق ما يجعل من نصوصها مرتعاً خصبًا عن طريق التجريب والاختلاف والتراسل الأجناسي والفني.

كما وظفت رمزا آخر على لسان الشخصية المتحدثة:" في مسرحية عنوانها(الحداد يليق بإلكترا) كنت أفكر أن الحداد يليق بك..."[3].

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1998م، ص 275.
[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 214.
[3]- المصدر نفسه، ص 187.

عملت الروائية على توظيف هذا العنوان من قبيل: الرمز الأدبي لتصيغ نوعًا من المقابلة بين البطلة و"الكترا" وكأنهما شخصيتين متماثلتين تلتقيان برجل واحد نظرا لما يجمع بينهما من سمات وقواسم مشتركة. إن الروائية دوما تلجأ حين تجد إحدى الشخصيات في موقف معين إلى استمداد هكذا رموز ومقابلات لتعبر عنها أو لتعقد نوعًا من التقابل بينها لأغراض مختلفة أولها: مرتبط برؤية المبدعة، وثانيها: لما تتمتع به هذه الرموز من طاقات تعبيرية وإيحائية وزخم دينامي وطاقة جمالية تغذي هذه المقاطع بالحيوية والنفس المتجدد، وقد نجحت في الكثير من استلهاماتها الفنية التي انعكست على نصوصها في مجملها ولكن أحيانًا قد يخالج المتلقي شعورًا معينًا خاصة حين مبالغة الروائية في استعراضاتها، إذ يحس وكأنها في معرض قد يحوي عناصر يمكن الاستغناء عنها، وما يمكن قوله: هو إنها قد بالغت في بعض المواضع من اقتباساتها ولم يكن من الضروري اللجوء إلى كل هذا الكم الهائل من التمثيلات الرمزية.

كما ذكرت رموز أخرى من خلال الاكتفاء بذكر الأسماء فقط في "عابر سرير"[1]، وهي كالتالي:" (زوربا، عوليس، هوميروس، بورخيس...). إذ جاءت تمثيلات الرمز الأسطوري في نصوص الثلاثية غنية ومتنوعة عملت على ترصيع متونها النصية وزيادة مستوى طاقاتها الجمالية والفنية ودينامية عبر وحداتها النصية، وجعلت منها بوابات للانفتاح على التراث في مختلف تصنيفاته وانتماءاته ومكوناته ما حولها إلى نصوص تحمل قيماً أكثر عمقًا وجدية تختزن فسيفساء من الأنساق اللغوية والدلالية والمعرفية والفكرية والثقافية والفنية.

فالروائية جعلت من كل تلك الرموز المستعارة أقنعة من أجل تشكيل ونمذجة رؤياها الخاصة، فالرمز ليس مجرد ناقل محاكي أو وعاء حامل بل هو في الأساس أداة لتجسيد الرؤية وتصويرها، والروائية تعلم جيدًا أن الصورة تقوى بالابتكار والتجديد والتحوير وتضعف بالتكرار والنمطية، إضافة إلى أنه يوجد نوع من العلاقة التي تربط بين الروائية ورموزها المستوحاة من حقول مختلفة، ثم إن هم الروائية ليس بدرجة أولى ما تعكسه هذه الرموز من جماليات بل ما تعكسه من محمولات دلالية قادرة على استيعاب ما يمور في دواخل ذاتها ويلفظ مكنوناتها التي تخمرت في أعماقها.

أ – ج – الرمز التراثي:

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 281.

أما الرمز التراثي الشعبي فتمثل في استحضار بعضًا من مجريات الأحداث حول بعض الرموز الشعبية كرمز "خطاف العرائس" حيث تقول:" لو كنت خطاف العرائس، ذلك البطل الخرافي الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عرسهن، لجئتك أمتطي الريح وفرسًا بيضاء.. وخطفتك منهم...لو كنت لي لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه ولي يحرق البخور في طريقنا..."[1].

لجأت الروائية في هذا المقطع إلى الحكاية الشعبية (خطاف العرائس) لتجعل منها مرآة تنفذ من خلالها إلى أعماق ذات البطل وتلتقط شتات معاناته وهو يرى محبوبته تذهب من بين يديه إلى أحد معارفه كعروس له، بينما يقف عاجزًا مستسلمًا، ولذا انتقلت الروائية من الواقع إلى العجائبي الذي يوازي المستحيل في تحققه، إذ جعلت البطل يتمنى لو أنه يصبح مكان تلك الشخصية الخرافية التي ترسخت وتجذرت عميقا في الفكر الشعبي الساذج لستطاع أن يختطف محبوبته وهو ممتطي لفرس أبيض على بساط من ريح وهذه العبارة تدلل على استحالة تحقق الحدث في جميع أحواله. وعلى العموم نشير إلى أن الروائية اختارت مفرداتها بعناية لتدلل على مضامينها وعرفت كيفية الربط بينها وبين محمولات هذا الرمز المستوحى بطريقة فنية محكمة.

استقت أيضًا رمز "صالح باي" الذي امتد تمثيل قصته عبر صفحتين من رواية "ذاكرة الجسد"[2]. حيث إن الروائية لا تصيغ رموزها هكذا جزافًا وإنما تخضع عملها هذا إلى التدقيق والتمحيص وإعادة النظر، إذ بعد أن تطمئن إلى الصورة التي ترتضيها تصب مدلولاتها في قوالب لغوية رمزية من اختيارها لتكون وعاءً حاملا لمدلولاتها وطرفًا مجسدًا لرؤياها، فكما ربطت بين رمز "خطاف العرائس" وبين أحداث النص الروائي وما يجري مع شخصياتها كذلك فعلت مع رمز"صالح باي".

أ – ج – أ – رمز الحلي:

تمثل الحلي والملابس التراثية قيمة كبيرة في نفوس مرتديها وكذلك قيمة رمزية ضمن أطر الثقافة، فهي تحمل في ذاتها الكثير من السمات والدلالات، حيث تتفاخر بها النساء في المناسبات، وقد تكلمت الساردة عن الحلي التي استعارتها الشخصية "عتيقة" لتتزين بها أمام قريناتها، ولكنها في موضع آخر تربط بين هذا السوار وبين قضية اليتم التي عانى منها البطل"خالد"، تقول الساردة:" هذا السوار مثلًا، لقد أصبحت علاقتي به فجأة علاقة عاطفية. لقد كان في ذاكرتي رمزًا للأمومة دون أن أدري. اكتشفت هذا

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 360.
[2]- المصدر نفسه، ص 296-297.

يوم رأيتك تلبسيه، وكان يمكن ألا تلبسيه. وتظل كل تلك الأحاسيس التي فجرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان. هل تفهمين الآن..أن الذاكرة أيضًا في حاجة إلى أن نوقظها أحيانًا؟"[1].

يتحول (السوار) إلى رمز يحيل إلى دلالات أخرى لها ارتباطات مختلفة منها ما يشير إلى الأمومة التي مورست أدوارها في "قسنطينة" مكان الانتماء، ومنها ما يشير إلى أنه جزء هام يدلل على ثراء التراث الذي تزخر به هذه المدينة (الوطن والأم معًا)، فالسوار أيقظ في نفس "خالد" مشاعر كانت دفينة لأمد بعيد ولولا ارتداء البطلة له ما انبثق هذا الشعور فجأة، فهو بالنسبة لخالد ذو دلالتين: الأولى: تحيل على الأمومة التي طالما افتقدها منذ طفولته بوفاة والدته. أما الثانية: فهي تحوله إلى محفز يفعل الذاكرة بكل محمولاتها وزخمها، فهو يرى أن الذاكرة لابد من العمل على التواصل معها من حين لأخر من خلال رموزها.

وتقول في مثال آخر:" آ..تعني"المقياس"..يحدث أحياناً أن ألبسه في بعض المناسبات..ولكنه ثقيل يوجع معصمي.

قلت:

– لأن الذاكرة ثقيلة دائمًا. لقد لبسته "أما" عدة سنوات متتالية، ولم تشك من ثقله. ماتت وهو في معصمها..إنها العادة فقط!

لم أعتب عليك. كان في صوتي حسرة، ولكن لم أقل لك شيئًا. كنت تنتمين لجيل يثقل عليه أي شيء. ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين. واختصر الصيغة والحلي القديمة، بحلي خفيفة تلبس وتخلع على عجل. واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسم أو اسمين في الشعر العربي.."[2].

يتجسد رمز (السوار) مرة أخرى ليشير إلى دلالات جديدة مختلفة عن الأولى، حاولت الروائية من خلال هذه المحاورات أن تمظهر إيحاءاته، حيث تمثل من خلال كلامها هذا توجهين مختلفين، الأول: يتمحور حول الاتجاه المحافظ على العادات والتقاليد والتراث في عمومه والعيش من خلاله حتى في أبسط مظاهر الحياة وقد مثلت(أما) ذلك. بينما الاتجاه الثاني: تمثله المعاصرة ومظاهر الحضارة والمدنية الجديدة والمختلفة كثيرًا عن نظيرتها الكلاسيكية وتمثله (البطلة). فبينما تحس "أما" بالراحة والسرور والرضا وهي

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 119.
[2]- المصدر نفسه، ص 117-118.

مرتدية للسوار إلى درجة لا يمكنها الاستغناء عنه لأنها ترى أنه جزء من ذاتها، في حين تشعر البطلة بالضيق والثقل والقيد وكأنها تتحسس ثقل الذاكرة مثلما جاء على لسان"خالد" لأنها تحررت من كل ما يربطها بالماضي، فجيل اليوم مثلما يحيل إليه قول "خالد" استبدل كل شيء سواءً ما تعلق باللباس أو الحلي حيث في الغالب يختصر في قطعة أو قطعتين يسهل خلعهما في أي وقت وبأقل جهد، بل الأمر لم ينحصر في ذلك فقط إنما تعداه إلى صياغة التاريخ الذي يختصر في صفحة أو اسم من الأسماء ضمن الشعر العربي، إنه الميل نحو السرعة والإيجاز والتكثيف في كل شيء.

وتقول أيضًا: " لن أعتب عليك، نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، بين نشرة أخبار وأخرى. وسرعان ما تخلعها عندما تطفأ الأضواء، وينسحب المصورون، كما تخلع امرأة أثواب زينتها."[1].

ينعي البطل في هذا المثال تخلي الناس عن تقاليدهم وعاداتهم وتراثهم المتراكم عبر العصور وانتشار هذه الظاهرة لتشمل كل طبقات المجتمع كبارًا وصغارًا، رجالًا ونساءً، وهو ما يبعث في النفس الشجن والحسرة، إذ ما عاد التراث سوى مظهر لا نكاد نراه أو نسمع عنه إلا في مناسبات نادرة، فأصبحنا كما صرح به البطل أناسًا لا يرتدون ذاكراتهم إلا في المناسبات الخاصة.

وتقول أيضًا عن السوار (المقياس):" ومقياس (أما)..ذلك السوار الذي لم يفارق معصمها يومًا وكأنها ولدت به، ماذا تراهم فعلوا به؟"[2].

يرمز هذا النوع من الحلي إلى ذلك الفكر المتجذر في أعماق الثقافة الشعبية البسيطة فهو من بين الأدوات التي تستعين بها المرأة للزينة منذ الصغر بحيث لا يفارقها إلى حين موتها، وهذا ما أشارت إليه الروائية، فالمرأة تحس وكأنه جزء منها لا يمكنها التخلي عنه بحكم الألفة والعادة.

تحول السوار كغيره من قطع الحلي والملبوسات إلى رمز مثقل بالدلالات، إذ يحيل إلى الهوية والتراث والذاكرة والانتماء والأمومة مختصرًا في ذاته فكر وثقافة الماضيين عبر العصور، وفي الوقت ذاته يحيل إلى مدى اتساع الهوة بين الماضي والحاضر.

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 118.
[2]- المصدر نفسه، ص 252.

أ – ج – ب – رمز العادات والتقاليد:

تقول في مثال من رواية "ذاكرة الجسد":" وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون. الرغبة التي تعطي نساءها المشية القسنطينية المنفردة، وتمنح عيونهن تحت (العجار)، ذلك البريق النادر.

تعودت النساء هنا منذ قرون، على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاوعي. لا تنطلق من كبتها إلا.في الأعراس، عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأ، الرقص وكأنهن يستسلمن للحب، بخجل ودلال في البداية. يحركن المحارم يمنة ويسرة على وقع"الزندالي"..فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة تحت ثقل ثيابهن وصيغتهن. يصبحن أجمل في إغرائهن المتوارث."[1] ويستمر عبر كامل الصفحة.

ذكرت الروائية في هذا المثال مجموعة من الأدوات والألبسة التراثية من قبيل: (الملاءة، والعجار، والصيغة، والبندير، والزندالي...)، كما صورت لنا من خلال هذه الرموز ما يجري لهؤلاء النسوة وهن مجتمعات يرقصن على وقع البندير والزندالي في إيقاعات منوعة وكأنهن يبرزن ما أخفينه من دلال، ويلفظن ما كتمنه من مشاعر ورغبات في حضرة هذا الجمع النسوي حتى يقعن مغميات عليهن من تأثير ثقل الملابس وصوت الآلات المذكورة آنفًا الذي يتسرب إلى أعماق لا وعيهن فيوقض فيهن ما كان مسبتًا ويحيي ما كان ميتًا. فتتحول التجمعات في هذه المناسبات إلى فرص لتطلق هؤلاء النسوة العنان لذواتهن

صورت لنا الروائية من خلال هذا المثال مشاهد لما يحدث في الأعراس من تصرفات ومواقف وحالات تصدر من بعض النسوة حين يشرعن في الرقص على وقع البندير والزندالي، ولتحقيق هذا التصوير وظفت مجموعة من الرموز التراثية التي تختزل في ذاتها سمات ذات صلة وشيجة بالعادات والتقاليد الشعبية التي امتدت عبر التاريخ ولازال بعضها مستمرًا إلى يوم الناس هذا.

أ – د – الرمز التاريخي:

وظفت "أحلام مستغانمي" في أعمالها الكثير من الرموز التاريخية للإشارة إلى الوقائع والأحداث الماضية خاصة فترتي: الثورة الجزائرية والعشرية السوداء دون نسيان ما حدث في الوطن العربي، وقد اخترنا رمز"المروحة" الشهيرة كمثال:" في زمن سابق، كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم (حادثة

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 316.

المروحة) الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلًا على كبريائنا أو عصبيتناً وجنوننا المتوارث"[1].

كثيرة هي الرموز التاريخية الواردة في ثنايا نصوص الثلاثية اخترنا بعضها كأمثلة، لأننا رأينا أنها الأقرب لتمثيل روح الرمز، حيث أوردت الساردة حادثة "المروحة" الشهيرة والتي اتخذتها فرنسا ذريعة لإعلان الحرب واحتلال الجزائر، ولكنها لم تستدعي هذا الرمز إلا لتشير لدلالات أخرى كدلالتي: (الكبرياء والعصبية) حيث ترى أنهما شيء متوارث ينتقل في دمائنا على مر الزمن، وهما من السمات التي تميز هذا الشعب.

حملت هذه الحادثة/ الرمز دلالتين: الأولى: مرتبطة بالجانب الفرنسي(الإهانة) والثانية: متعلقة بالجانب الجزائري(الكبرياء والعصبية)، على أن تركيز الساردة كان على الجزء الثاني، لأنه ما يخدم المعنى تكملة وتفسيراً، وبطبيعة الحال فقد صورت لنا الساردة جوانب كانت خفية عن طريق توظيف هذا الرمز التاريخي الذي لعب دورًا هامًا في كشفها.

ونضيف رمزا آخر تمثل في مذبحة "لابلوت" la bleuit" حيث تقول الساردة في هذا المقطع على لسان الشخصية: " أوحت فرنسا للعقيد عميروش بمكر أن من بين هؤلاء المثقفين من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي فقام في يوليو 1956م وبعد محاكمة سريعة بقتل ألفا وثمانمائة من رجاله..."[2].

تستدعي الروائية هذا الرمز لتربط ما حدث أثناء الثورة بما يحدث بعد الاستقلال، حيث إن إيقاع قتل الطبقة المثقفة ما زال مستمرًا وكأنه أصبح عادة سيئة ارتبطت بالجزائري الذي صار يحب فعل ذلك وكأنه مبرمج، ثم يستذكر السارد بعدها مباشرة هذه الحادثة في السياق ذاته، إذ يعود بذاكرته إلى الخلف أيام الثورة حيث وسوست فرنسا إل العقيد "عميروش" بأن أغلب رجاله المثقفين يعملون لديها مخبرين ما جعله يعقد محاكمات شكلية ليقوم بمجزرته الرهيبة في حق الأبرياء، فالسارد استذكر ما حدث إبان الثورة وربطه بما يحدث بعدها، حيث إن العدو غادر الجزائر إلا أن قتل هذه الطبقة ما زال متواصلاً دون توقف وكأنه تحول إلى طبع مزمن.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 144.
[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط 2، 2003م، ص 165.

ورمز آخر يشير للعشرية السوداء وما جرى فيها من مذابح وجرائم وفظائع لا يصدقها عقل، تقول الساردة على لسان الضابط زوج "حياة" :" تتجولين؟ أهذه مدينة للفسحة؟ أو هذا زمن التجوال، البلد يعيش حالة حصار معلنة على كل التراب الوطني، وأنت تتجولين؟ ألا تقرئين الجرائد؟ ألا تتحدثين إلى الناس؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة، يذبحونهم كالنعاج ويلقون بهم من الجسور"[1].

أ – هـ – الرمز الديني:

من بين الرموز الموظفة من لدن المبدعات الجزائريات في ثنايا نصوصهن السردية ما يسمى: (الرمز الديني)، وهو: " يتميز عن الرمز اللغوي بحمولته الدينية التي تؤثر على السياق الشعري، وتلعب دورًا أساسيًا في تجسيد رؤيا"[2] الساردة.

هذه الرموز الدينية وردت هي الأخرى بكثرة في الكتابات السردية النسوية الجزائرية، وهذا ما يؤكد على الصلة الوثيقة بين هؤلاء المبدعات وتراثهن، حيث يدركن ما للتراث الديني من أهمية بالغة وقدرة فائقة على تجسيد رؤياهن وأيديولوجيتهن.

ونبدأها مع الرموز الدينية الواردة في النص الروائي وبين أيدينا أمثلة عن ذلك:" أم وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي.

وماذا لو كنت تفاحة؟

لا لم تكوني تفاحة.

كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريًا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم! "[3].

يمثل القرآن الكريم مصدرًا ثريًا وخصبًا للكثير من المبدعين لاستلهام رموزهم وقصصهم، وقد كان كذلك بالنسبة لأحلام مستغانمي منبعًا خصبًا إذ رفدت منه بعض رموزها، ولعل من هذه الرموز قصة الخطيئة المتضمنة سيدنا "آدم" عليه السلام وأمنا "حواء" وأكلهم للتفاح، حيث تحولت هذه الفاكهة إلى رمز للخطيئة الأولى التي غيرت مستقبل البشرية وقررت مصيرهم، فالسارد يضمن ذلك في حديثه من خلال التساؤل والنفي، ثم يرى في البطلة صورة "حواء" نفسها التي مارست فعل الإغواء

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 120.
[2]- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 138.
[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12.

والإغراء ، وهو أدى دور"آدم" عليه السلام، كما أن هذا الفعل الذي قامت به البطلة تحول من فعل عفوي في نظر البطل إلى فعل فطري يؤدى وكأنه مخزن في الذاكرة أو يسري في الدماء.

فالبطل استدعى هذا الرمز لكي يعيد توزيع المواقع والأدوار، بحيث يتحول هو ومحبوبته من الصورة المصغرة للخطيئة إلى الصورة الكبرى الممثلة في طرفيها: (آدام عليه السلام وحواء)، وبالتالي، حاول السارد أن يصور فعل التأثير والإغراء الذي تمارسه ضده البطلة بما حدث في هذه القصة المستوحاة من القرآن الكريم.

وفي مثال آخر من الرواية نفسها ممثلا في قول لزياد ورد على لسان "خالد":" أنا أكن احترامًا كبيرا لآدام، لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها، وإنما أكلها كلها. ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات.. ولذلك لا يوجد مكان ثالث بين الجنة والنار. وعلينا- تفادياً للحسابات الخاطئة- أن ندخل إحداها بجدارة!"[1].

في هذا المثال يتكلم "خالد" على لسان "زياد" الذي يرى أن أي فعل تنجر عنه آثام مهما كان تأثيره وحجمه فهو خطيئة، وبالتالي، يرى أن "آدم" عليه السلام ربما كان يعي جيدًا ما كان يفعل حيث لا أنصاف للخطيئة مثلما لا وسط بين النار والجنة لذلك لم يكتفي بقضم التفاحة بل التهمها كلها، كذلك هو حال البطل "خالد" الذي يرى نفسه صورة مصغرة" لآدم" في هذه الخطيئة.

و" أحلام مستغانمي" في رواياتها تستقي من القرآن الكريم مفردة أو أكثر لتستخدمها بشكل مختلف وفي سياق معين غير الذي كانت عليه لأداء دلالات معينة. تقول في هذا المقطع:" سيدتي يا حمالة الكذب، لا يمكننا إنقاذ النار إلا بمزيد من الحطب؟"[2].

تستدعي في هذا المقطع زوجة "أبي لهب" كرمز لكنها تصرفت فيه من خلال ربط الحمالة بالكذب بدل الحطب، والسارد هنا يخاطب هذه السيدة ويصفها مبالغة بحمالة الكذب على سبيل التجسيم حيث يتحول الكذب وهو صفة معنوية إلى شيء مادي يُحمل، وما يمكن قوله هو: إن أغلب استدعاءات الروائية تتم وفق تصور مدروس وواعي بحيث تدخل هذه الرموز ضمن مسار العملية التعبيرية بحيث تصبح دوالاً لها تأثيرها في توجيه مدلولات النص الروائي وإثراءه، وإضفاء سمات دينامية وجمالية عبر مفاصل المقاطع الواردة فيها.

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 261.
[2]- المصدر نفسه، ص 199.

وفي رواية "تواشيح الورد" نجد الرمز الديني من خلال استقاءها لأسماء كل من "مريم" و"يحي" و"زكريا"في تشكيل جديد عكست به ما ورد في القرآن، تقول الساردة في مقطع منها:" قبل أن أدرك قبض يحي بعضي، فأبعدته زوجة أخي طلبت جلب السيارة، كانوا حولي جميعهم إلى جواري التفوا لحمل"مريم" و"زكريا" التوأم الذي قلب أتربة الفؤاد فأزهرت وكانت ألوانًا لم أتخيلها يومًا."[1].

استدعت الساردة رموزًا دينية تمثلت في: (يحي، زكريا، مريم) وعكست مواقع هذه الرموز إذ جعلت من "مريم" و" يحي" عليه السلام أولادًا لزكرياء عليه السلام في حين أن السياق القرآني يقول عكس ذلك، فيحي عليه السلام هو ابن "زكرياء" عليه السلام وليس العكس بينما "مريم" كفلها "زكرياء" عليه السلام وهي أم سيدنا "عيسى" عليه السلام. وفي هذا التوظيف قصد من لدن الساردة، فهي تود إعادة بث روح المعجزات التي حدثت مع هذه الشخصيات الدينية وربطها لما حدث معها هي من خلال ما مرت به من مشاكل عائلية وطلاقها ثم عودتها وحملها ثم وضعها لتوأم بعدما كان الحمل متعسرًا وميؤوسًا منه، ودون أن ننسى الإشارة إلى شيء مهم هو طغيان سمات: الدعاء، والابتهال، والتوسل لله تعالى من لدن الساردة البطلة من بداية الرواية إلى نهايتها في إشارة إلى ما كانت تقوم به السيدة "مريم" في محرابها.

ب – التصوير الرمزي في القصة:

اعتمدت الكثير من المبدعات الجزائريات على اختلاف مجالات إبداعهن تقنية الرمز بشكل جلي، حيث تحول إلى ظاهرة تستحق أن تفرد بالدراسة والتحليل بشكل مستقل، إذ تبدأ لعبة الرمز من العنوان وصورة الغلاف وتتجه صوب المتن الذي يأتي في غالبه مرمزًا ومكثفًا على نحو ينتقل بالنص من المباشرة إلى مستوى أكثر إيغالًا في الغموض والتكثيف، ما يجعله نصًا مفتوحًا على كل التأويلات وثريًا بالدلالات والدينامية والألق الجمالي.

والأعمال التي بين أيدينا تمثل علامة ممتازة من حيث الاعتماد على الرمز كتقنية وصورة وسمة، وتمثل قصة "قلب في المنفى" نوعا من الاستثناء إذ لا نجد هذه الأداة كثيرًا في صلب المتن النصي ولا تنوعا فيها لكن عنوانها يحيل إلى اللعب الرمزي الذي مارسته القاصة لتشير إلى ما هو قادم ضمن النص، وما زاد هذا العنوان غموضًا هو مجيئه بهذا الشكل من الصياغة، حيث وردت كلمة (قلب) نكرة والمتن

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 206.

يحيل على قلب البطلة فقط ثم حرف الجر(في) ثم كلمة (المنفى) معرفة بأل، فهذا الأخير يمثله كل من أبعد عن وطنه وأهله ومجتمعه قسرا وضد إرادته إلى مكان غريب عنه، ولكن في المتن يشير إلى أن المنفى هو في الوطن نفسه والمقصود أن كل مبعد عن عائلته بالغصب يشكل ذلك منفى بالنسبة له ولو كان غير بعيد.

ويمكن القول: إن هذا العنوان مثل بامتياز مضامين المتن، والقاصة وفقت إلى حد بعيد في اختيارها هذا، إذ البطلة تعاني مرارة الوحدة والإبعاد عن الأهل والعائلة والنبذ من كل المقربين منها وهو ما عمق شعورها هذا وجعلها تفضل الموت على الحياة، لترتاح من هذا الضيم والإنكار من لدن العائلة والأبناء ويرتاحوا هم من الوهم الذي ترسخ في أذهانهم نتيجة تراكم الأسباب والحوادث المؤدية لمثل هذا الاعتقاد، حيث اتهموها بالأنانية وتغيير الأزواج والفساد والعهر ومخالطة الرجال وتلطيخ شرف العائلة، وهي كلها تهم باطلة في حقها.

إذًا، مثلت العنونة لعبة الترميز ببراعة واستطاعت القاصة أن تختصر كل المتن في ثلاث كلمات جسدت تركيبًا مرمزًا وموجزًا ومكثفًا ولكنه مفتوح على كل تأويل كائن وممكن ما تفتأ دلالاته تتلاحق وتتزايد، إن هذا التركيب الاسمي الممثل في العنوان عكس سمة فارقة(الترميز) طالما طبعت الكثير من النتاجات النسوية خاصة منها السردية كما عكس ذكاء القاصة نفسها وتفطنها إلى ما للعنوان من أهمية بالغة في إيجاز المضامين النصية، وجذب المتلقي والتأثير فيه من خلال هذه الصياغة الدقيقة وحثه على قراءة المتن للتعرف على مجريات القصة وحيثياتها.

وفيما يلي بعض الأمثلة التي تعكس ما في جعبة هذه القصة من رموز، على أننا سوف نكتفي بإيراد مثال أو اثنين عن كل نوع؛ لأن المقام لا يسمح بالاستفاضة كثيراً لئلا نخرج عن السياق العام المتبع.

ونبدأها بأهم التمثيلات التي وقفنا عليها وهي تشكل لب الأحداث وتفريعاتها عبر كامل النص القصصي محل الدراسة.

ب – أ –المرأة الناجحة والطموحة:

تقول الساردة في مقطع من القصة:" نجحت في حياتها الدراسية ثم المهنية وأصبحت بمرور السنين سيدة أعمال بعد أن احتلت مراكز مرموقة"[1].

احتل التشكيل الصوري لرمز المرأة حيزًا هامًا على مدار القصة بكاملها، حيث تنوعت صور ورموز المرأة باختلاف الشخصيات الأنثوية بل وحتى لدى الشخصية ذاتها كجزء من التكوين الشخصي لهذا المكون الهام ضمن البنية السردية، ففي هذا المثال تتجسد صورة المرأة كمثال للذكاء والطموح والنجاح العملي وبلوغ مراتب متقدمة ضمن صفوة المجتمع كل ذلك تحقق بفعل العزيمة والمثابرة والصبر وحسن التدبير.

وفي هذا المثال والمتعلق بشخصية الابنة "وردة" – أنا أدافع عن الحق وأقول الحقيقة، ولا أنكر إعجابي بهذه الطالبة إنها مثال للطيبة والأخلاق والاجتهاد خصوصًا وأنها أصغر طالبة بالكلية، كما أني سأنزل للاعتذار إليها بحكم أني صاحبة السيارة..."[2].

فقد صورت الساردة "وردة" على أنها رمز يحمل في طياته معاني ودلالات عديدة كالطيبة والخلق الرفيع والاجتهاد، وهي مثال يجب الاحتذاء به، لأن أمثالها في هذا الواقع قليلون لاعتبارات عديدة، ولعل مثل هذه الصفات التي تتميز بها الشخصية جعلت "إيمان" تقرر النزول للاعتذار منها شخصيًا رغم أنه كان خطأ زميلاتها واللائي هن على النقيض تمامًا من "وردة" في كل شيء.

ب – ب– المرأة الفاشلة:

تقول الساردة في هذا المثال:" لكنها فشلت في بناء حياة زوجية سعيدة."[3].

رغم أن الساردة في بداية القصة صورت لنا شخصية الأم كمثال لنموذج النجاح في الحياة المهنية إلا أن هذا النموذج سرعان ما يقابله تصوير مضاد ينسف مكتسباته وقيمه، إنه الفشل في تأسيس حياة عائلية مستقرة بسبب تعدد زيجاتها وهذا إشارة إلى أنه ليس كل نجاح في جانب من جوانب الحياة يعني نجاحًا كليًا وشاملًا ولنا في قصة الأم خير مثال، فهي في هذا السياق تحولت إلى نسق رمزي يحمل في طياته قيم النجاح والفشل معاً يعملان مع بعض كمتضادين متوازيين لا يلتقيان.

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 9.
[2]- المصدر نفسه، ص 14.
[3]- المصدر نفسه، ص 9.

ب – ج – المرأة المتواضعة:

يمثل هذا المدلول الرمزي في القصة:" والله يا بنات أنتن تحقدن عليها بلا سبب..فوردة فتاة متواضعة وجادة ومجتهدة ..ونحن بنات الأكابر ننظر إلى غيرنا من برج عال...."[1].

نلمس في هذا المقطع نوعين من الرمز الدلالي الضمني الأول يحيل إلى شخصية "وردة"، بينما يشير الثاني إلى شخصيات الفتيات الشريرات، فقد وصفت "إيمان" عن طريق الدلالة الرمزية "وردة" بأنها فتاة متواضعة جادة ومجتهدة، بينما وصفت الفتيات بالغرور والتكبر عن طريق توظيف الإيحاء، وبالتالي، نحن أمام نموذجين من الصور الرمزية للمرأة تمثل طرفي تضاد في معانيهما وتركيبهما.

ب – د – المرأة المظلومة:

تقول الساردة على لسان "وردة":" – سادتي أعضاء المجلس...أريد أن أعلن لكم أن أمي لم تمت..فالسيدة لطيفة قاسم مشهورة باسم شهرزاد لا تزال على قيد الحياة...وأصدقاؤها والناس عائلتها هم من أرغموها على الموت وهي حية...نعم هي..."[2].

يحيل قول "وردة" في هذا المقطع تضمينا إلى مدى الظلم الذي لحق والدتها من عائلتها المكونة من إخوتها وأبنائها وبعض أزواجها إلى درجة اضطرت فيها هذه الشخصية إلى إعلان موتها ومغادرة الحياة بشكل نهائي، لأنها لم تعد تتحمل ما يحدث معها من المقربين منها ولذا رأت أن الحل الأمثل لكلا الطرفين هو في موتها.

ب– هـ – المرأة العاشقة:

تقول الساردة في هذه العبارة:" أما الرجل الوحيد الذي أحبته وأحبها من بين أزواجها الأربعة وأنجبت منه بنتاً، تدخلت أيادي الشر والضغينة ليتم الفراق بينهما"[3].

في هذا المثال تصور لنا الساردة بشكل إيحائي الشخصية "لطيفة" كمرأة محبة فرغم تكرار طلاقها إلا أنها وقعت في حب أب "وردة" الذي فرقته عنها عائلته التي وقفت في وجه هذا الزواج منذ البداية، وأن هذا التعدد في الزيجات لم يأتي طوعًا وإنما كرهاً نتيجة الظروف التي مرت بها.

---

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 15.
[2]- المصدر نفسه، ص 113.
[3]- المصدر نفسه، ص 9.

ج – التصوير الرمزي في القصة القصيرة:

لعب الرمز دورًا كبيرًا في مظهرة الدلالات وصوغ الدوال في القصة القصيرة خاصة الرمز اللغوي، حيث اعتمدت المبدعات عليه كثيراً في هندسة رؤياهن وتصورهن، وقد اخترت مجموعتي "شرايين عارية" لزكية علال و"صور شاردة" لفضيلة معيرش، ففي المجموعة القصصية الأولى نجد تكرار ورود رموز من قبيل: (الصمت، الانكسار، الفرح، الوجع، الحزن، الخيبة، ضياع، فراغ، الدم، القسوة، الشمس الوطن، أحلام..)، وكذلك تقريبًا الشيء نفسه بالنسبة للمجموعة الثانية، ونبدأ بعض التمثيلات من مجموعة "زكية علال"، فمثلاً رمز(القسوة) الذي ورد في أقصوصة "عند عتبة الذاكرة" تشكل وفق دلالات مختلفة في كل مرة، حيث يتحول من صفة إلى فاعل ومن شيء معنوي إلى مادي. تقول الساردة في هذا الأمثلة

مجموعة شرايين عارية	الأقصوصة	المثال
	عند عتبة الذاكرة	1- رحت استمع إليك وأنت تعلن قرارك بقسوة مزلزلة "[1] 2- "برغم قسوتك وجدت نفسي أتسامح واصفح كأم لا تمتلك إلا إن تعفو وتصفح"[2]. 3- "...القسوة تناسلت في عينيك عندما أبصرت النور وأدركت أنك لست كبقية الأطفال"[3]. 4-" الجميع كان يهابك، لأن قسوتك كانت فاضحة وموسومة على ملامح وجهك وفي نبرات صوتك...كنت لا تبالي أن تؤذي مشاعر الآخرين أو تصدمهم، الأهم في نظرك-أن

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 30.
[2]- المصدر نفسه، ص 30.
[3]- المصدر نفسه، ص 30.

		تقول الحقيقة ولو كانت قاتلة...كم كنت قاسيًا يا رجلاً تطلع الخيبة من ملامحه!!!"[1]

تمثل قصص المجموعة محل الدراسة الذروة في التوظيف الرمزي خاصة الرمز الشخصي واللغوي، وهي من بين الرموز التي استقيناها والتي تتكرر في الأقصوصة الواحدة وعبر أغلب القصص المشكلة لهذا المؤلف، فالرمز من أهم التقنيات التي تدخل في تركيب هذا الجنس السردي القصصي إلى جانب التكثيف والإيجاز، وهذا ما لاحظناه جليًا فالقاصة تلجأ إلى هذه الأداة لتغطي قصر الحجم وتمنح لنفسها فسحة لتشحن مدلولاتها عبر دوال تقول إيماءً أكثر مما تصرح ظاهرًا.

وفي هذه الأمثلة التي بين أيدينا نلمس مفردة (القسوة) التي شكلتها وفق صيغة معينة لتنتج صوراً رمزية مختلفة من توظيف لآخر، تكررت هذه اللفظة كثيرًا في المجموعة وحتى في الأقصوصة الواحدة، موظفة إلى جانب الرمز اللغوي تقنيات أخرى من قبيل: الوصف، والتشخيص، والتجسيم، والتخييل كطاقة محركة ومفعلة لها جميعًا. ففي المثال الأول من أقصوصة "عند عتبة الذاكرة" والتي جاء عنوانها رمزيًا أيضًا وهذا حال أغلب عناوين المجموعة، حيث نجدها تصف قرار الشخصية بالقسوة المزلزلة إذ جسدتها في صورة عنيفة ومدمرة تزلزل من صدرت في حقه، ثم هي في المثال الثاني تربط هذه السمة بالشخصية ذاتها، فهو رغم قسوته إلا أن أمه تسامحه، في حين نجد هذه الكلمة في المثال الثالث تتحول إلى كائن يتناسل ويتكاثر بفعل التشخيص وهذه القسوة ليست جديدة وإنما رافقت الشخصية مذ كان طفلاً صغيراً، وما يزيد العبارة تعقيدًا وإلغازًا هو أن هذا التناسل لا يحدث إلا في العينين. أما في المثال الرابع فتتحول فيه القسوة بفعل التجسيم إلى شيء ظاهر وملحوظ بل هي مرسومة على وجه هذه الشخصية يراها جميع من حوله لذلك هم يخافونه.

يمكن القول: إن الصياغة التعبيرية الرمزية في هذه الأمثلة ترتقي بالتعبير في عمومه إلى مصاف الشعرية، حيث يتداخل الوصف والتشخيص والتجسيم مع الرمز والتصوير المتخم بفيوض التخييل، هذا التشكيل الرمزي استطاع أن يرفع من مستويات الدينامية ودرجات الإيقاع الداخلي الشيء الذي أضفى على النص هالة من المسوح الشاعرية والجمالية التي انتشرت بألوانها لتعم باقي قصص المجموعة.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 32-33.

ونضيف رمز آخر وليكن رمز (الوطن) تقول الساردة على لسان "إلهام" :" إنك تجهد نفسك لأمر لا قيمة له ولا يستحق كل هذا العذاب الذي تغرق فيه، فالوطن هو مكان في العالم يمنحنا راحة البال ولقمة العيش...فما قيمة وطن لا خبز فيه ولا ورد..

ثم استطردت وهي تنحني بوجهها نحو صدره حتى حاصرت ضعفه بقوة أنفاسها:

– كلما صار الوطن أطلالا وجب أن نحوله إلى مقبرة ندفن فيها ملامحنا وعروقنا ونبض دمائنا لنصبح خلقاً آخر"[1].

تبدو الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها رمزية حيث يبدأ التوظيف الرمزي من عنوانها "نزيف آخر الشرايين" وقد ارتكزت على الذاكرة والوطن من خلال سردها لقصة هذا الحركي الذي يحيا في المنفى وهو يحن إلى الرجوع لوطنه وأن تدفن جثته فيه، لأنه يصارع المرض وهو على مشارف الموت والعنوان مثلما يبدو يختصر مضمون النص بدقة، وهو عنوان رمزي بامتياز مثلما المتن، وقد أخذنا هذا المقطع كتمثيل جزئي فقط لما ورد في النص.

اقتصر مدار الكلام في هذا المقطع حول الوطن وكيف ينظر إليه الجيل الجديد الممثل في حفيدة هذا الحركي، إذ ترى أن الوطن هو موجود في أي مكان وهو مرتبط بمن يوفر متطلبات المعيشة الكريمة، أما دون ذلك فلا يسمى وطنًا، لأن قيمة الوطن في نظرها هو فيما يوفره لأبنائه، فالوطن الذي يجعلنا نحس فيه وكأننا غرباء لا صلة تربطنا به وجب أن ندفن فيه كل ما يخصنا لنكون خلقا آخر، لتتحول إلى قيمة مادية وليست معنوية، لأن الوطن الذي دفعنا لنغادره وجب أن ندفن معه كل ذكرياتنا ونسعى إلى التأقلم حيثما وجدنا.

وفي مثال آخر:" إذا كانت حفيدتي تعتقد هذا التفكير وتؤمن به، فكيف سيكون اعتقاد أبنائها؟ الأجيال ها هنا تتعاقب لتضيع ملامح وطن هربناه في صدور فارغة...آه...لا أحد يدرك حجم الوجع الذي يأكل من عزيمتي أكثر مما يأكله المرض الخبيث..."[2].

في هذا المقطع تبين لنا القاصة على لسان السارد شعوره بالألم والإحباط من قول حفيدته الصادم وتفكيرها السلبي حول قيمة الوطن، فإذا كانت هي تؤمن بما تقول فكيف يكون شعور من يأتي من أولادها وأحفاده من خلال ما ورد على لسان السارد نفسه. وقد تضافرت عدة تقنيات لتشكل هذه

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 19.
[2]- المصدر نفسه، ص 20.

المقاطع الرمزية من قبيل: الوصف، والسرد، والحذف، والتخييل، لتخرج لنا هذه الدلالات في شكل مصفوفات ومتواليات من الصور السردية، فالقاصة عكست الكثير من المضامين والقيم في كلمات قليلة وصياغة موجزة وأسلوب مرمز.

وفي مثال ثالث تقول الساردة:" عند مدخل الرحلة لم يشعر بثقل خطيئته، لكن نظرات الاحتقار التي كان يقابله بها جيرانه، وإحساسه بأنه اقتلع من جذوره وبات لا وطن له جعل الخطأ يكبر...ويكبر ليغدو عملاقاً بحجم أم ضيعها...."[1].

لقد عملت الساردة على تجسيد تشكيلاتها عبر هندسة تخييلية لرؤية واقعية وهو ما يشير ضمنًا إلى مستوى آخر من المونتاج القائم على كيمياء خاصة تمزج بين بلاغة الشعر وبلاغة السرد وبلاغة التصوير الفني المشحون بطاقة التخييل.

في هذا المقطع الوصفي المفعم بالرمزية والتخييل كما أشرنا تصف لنا عودته إلى الوطن ومدى تأثره بنظرات الناس المليئة بالاحتقار ما جعله يحس بشعور قاسي وموجع بالغربة وهو يحط بقدميه على أرض وطنه الذي طالما تمنى العودة إليه ولو في تابوت، إن قساوة تلك النظرات جعلت شعوره بالذنب ينمو ليصبح بحجم أم ضيعها، وهنا، يتحول الوطن من صورة إلى أخرى أكثر رمزية وتكثيفًا هي صورة الأم.

ج – أ – الرمز الأدبي:

وفي أقصوصة "يا نشء أنت رجاؤنا" يستدعي السارد الإمام"ابن باديس" كرمز ليخاطبه ويروي له ما حدث معه وكأنه شخص حي ماثل أمامه، حيث يبتدئ هذا الاستدعاء من العنوان ذاته لينتقل إلى المتن حيث إنه تناص مع قصيدته، ثم يستمر في مخاطبة الإمام "ابن باديس" كشخصية مفترضة متخيلة يوجه كامل كلامه لها، كما وتضمن القاصة هذا النص القصصي القصير مدينة "قسنطينة " كرمز ممتد بجذوره في عمق التاريخ واستمر قائمًا شاهدًا على تعاقب الحضارات والأجيال وتغير الزمان والأحداث، ليمثل هذا النص لوحة من التمثيلات الرمزية المختلفة المتعلقة بالشخصيات والأمكنة والأحداث وحتى الزمان.

يقول السارد البطل" :" إيه..يا شيخنا الجليل..

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 22.

كم تعبت لأحقق رجاءك، وحرصت على أن أكون من الأوائل وفاء لملامحك السمحة التي ظلت تلازمني.."[1].

وفي مثال آخر:" آه..يا شيخنا..لو تدري كم تعبت حتى تخرجت من الجامعة بشهادة مهندس دولة كي أحقق رجاءك ورجاء وطن فشل في تحقيق حلم الوظيفة التي تحفظ ماء وجوهنا.."[2] .

ج – ب – الرمز المكاني:

وفيما يخص الرمز المكاني في هذه الأقصوصة فنورد أمثلته في شكل جدول كما يلي:

أقصوصة (يا نشء أنت رجاؤنا)	المثـــــــال
	1- " المدينة كالحبيب الأول نتعلق به كل ما كان وفياً لمشاعرنا وانتمائنا له، فإن أحسسنا فتورا منه سحبنا أنفسنا من تربته بهدوء حذر حتى لا نخدش طيبته المستترة.."[3]. 2- " وجه مدينة آيلة للتلاشي، كانوا يبدعون أواني نحاسية مختلفة تنعكس في مرايا لمعانها فتنة عروس تتهادى فوق صخرة عتيقة، وتتجلى في لونها الفضي أسطورة جسور تعتصم بها سيرتا فتحصنها ضد النسيان وتحفظ لها تألقها وتميزها عن سائر المدن"[4]. 3- "الآن..أقف على جسر سيدي راشد أتأمل مدينة محمولة على صخر عتيق، فأحسها عروسًا تتهادى في هودجها الذي يحملها إلى عرش يليق بهامتها، وأنا متيم أتعقب ظلها الذي يمتد في الأرض ويعانق لهفتي وحبي لها..أنا العاشق الذي يقتفي أثر ابتسامتها التي تخلفها وراءها لتغزل بها

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 82.
[2]- المصدر نفسه، ص 82.
[3]- المصدر نفسه، ص 78.
[4]- المصدر نفسه، ص 79.

	شعيرات بيضاء بدأت تغزو مفرقي، وتعلن عن شيخوخة مبكرة.."[1]

بين أيدينا مجموعة من المقاطع السردية التي تمثل بعضًا من طبقات التشكيل الصياغي لهذه الأقصوصة والذي يقوم على نسج وتشييد مفاصل سردية تحدد معالم الصورة السردية القصصية، فهذه الأقصوصة هي مزيج من التقنيات الفنية والبلاغية المتداخلة بشكل متناغم، وهذه التشكيلات الصورية تتحرك داخل مفاصل النص السردي في نظام دقيق ومحبوك بعناية فائقة، وهذه الصور التشخيصية الاستعارية تسند مهام السرد والتشكيل التصويري العام، وهي في خضم ذلك تشع دينامية وجمالية وتربط التخييل بالتصوير الرمزي وباقي التقانات، كما تسهم الدوال التشخيصية في نقل ذلك الزخم الدلالي من التخييل إلى التصوير عن طريق الرمز.

كما أن هذا التنوع الأداتي المكون من الوصف والتشخيص والتشبيه والحذف والرمز والتخييل طبع النص بهالة من الجمال والشاعرية وفتح النص على آفاق تأويلية غير محدودة، ففي المقطع الأول يتداخل التشبيه مع التجسيم ومع المفارقة الدلالية حينما شبه المدينة بالحبيب فالسارد يعقد مماثلة بين المدينة وهي شي مادي غير عاقل بالحبيب وهو كائن عاقل، وربط محبتها بمقدار الوفاء الذي تبذله مثلها مثل الحبيب فإن أحس منها نفورًا صرف نفسه عنها دون إبداء ما يسئ إليها، ثم قوله: "لا نخدش طيبته المستترة"، حيث جعل من الطيبة وهي صفة معنوية شيئًا محسوسًا يمكن أن يخدش وفي الوقت نفسه نلمس مفارقة دلالية إذ كيف يخدش ما هو مستتر غير ظاهر وفي الوقت ذاته هو مكون مادي.

لقد أحسن السارد في بسطه لهذه المماثلة مضمونًا وتشكيلًا، أما المقطع الثاني فيتداخل في تشكيل عباراته: التشخيص، والوصف، والرمز الذي يشكل النسبة الأكبر من حيث الحضور والمكون الأساسي فيه، فالسارد هنا، جمع الكثير من الدلالات في تعبير موجز ومكثف مدعمًا بطاقة الرمز وحساسية الوصف، فها هو يجعل للمدينة التي بلغت من القدم مبلغها وجهًا على سبيل التشخيص الاستعاري، ثم ها هو مرة أخرى يشبهها وهي فوق صخرة عتيقة بمنظر عروس تتهادى في هودجها مستعينًا مرة أخرى بالأداة ذاتها، ففي هذا المثال تتحول الأواني إلى شاشات للعرض أو مرايا عاكسة تتمظهر من خلالها مدينة تعانق التاريخ منذ غابر الأزمان، فعبر بريق الأواني الفضي تتجلى هذه الجسور

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 83.

المعلقة كرموز مؤسطرة حفظت لسيرتا وجودها وشموخها وصمودها ومثلت شاهدًا قائمًا يروي تعاقب الحضارات على هذه المدينة الطاعنة على مر السنين.

في المثال الرابع يواصل السارد كلامه وكأنه يخاطب"ابن باديس" يروي له ما حدث معه من وقائع فيصف هذه المدينة كعروس تتهادى في هودجها وهي في طريقها إلى العرش الذي يليق بمقامها فيكرر بذلك هذه العبارة مرة أخرى موظفاً تقنية التشخيص، ويتحول السارد إلى العاشق الذي يتعقب ظلها الذي يتحول بفعل التشخيص الاستعاري إلى شخص يعانق لهفته وحبه كما تتحول اللهفة والحب من شيئين معنويين إلى شخص يعانق، ويستمر السارد في نسج عباراته التشخيصية حينما يقول: "أنا العاشق الذي يقتفي أثر ابتسامتها ولتغزل بها شعيرات بيضاء بدأت تغزو مفرقي"، فهي كلها تراكيب تشخيصية استعارية وظفها السارد ليصف ويصور شدة ولهه بهذه المدينة الأعجوبة رغم كل الخيبات والانكسارات التي تعرض لها في هذه المدينة، حيث يتأمل في جمالها وفي الوقت نفسه يستذكر تحطم أحلامه ومرارة فشله.

يحفل هذا المثال بالصور الرمزية التشخيصية والوصفية إذ استطاع السارد من خلال توظيفه لها أن يعكس ما تتميز به هذه المدينة ومدى تعلقه بها في إشارة إلى الوطن رغم ما مني به من خيبات الظلم والإقصاء والتهميش، هذا التركيب اللغوي والتقنياتي ارتقى بهذا التعبير إلى مصاف الشعرية بفضل ما عكسه من خصوصية سماتية وجمالية ودلالية.

لعل ما تم ذكره هو ما يجعل هذا التشكيل التشخيصي يبدو وكأنه لقطات أو مشهد من فيلم بتقنية (الأش دي، HD) على نحو يزيد من دينامية وفعالية هذا المقطع التشخيصي. وهكذا تنحرف آلية التصوير السردي نحو صياغة تعبيرية مزدوجة من الاستعارية والمجاز وفق تخطيط مدروس يشمل كل الدوال المكونة لهذا التشكيل ويتصل بباقي دوال البناء النصي العام.

ج– ج – الرمز التاريخي:

يحضر هذا الرمز من خلال الإشارة إلى تاريخ مدينة "قسنطينة" أو "سيرتا" حيث يقول:" أسطورة جسور تعتصم بها سيرتا فتحصنها ضد النسيان وتحفظ لها تألقها وتميزها عن سائر المدن..بل كنت منذ صرخة الميلاد الأولى مرتبطًا بالمدينة الحبيبة" فقد أصر والدي أن يمنحني اسم "يوغرطة"..."[1].

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 79.

ويقول في مقطع آخر:" سخرت من الاسم وكانت تريد لي اسم جدي"ابراهيم" الذي التحق بإخوانه المجاهدين في جبال جيجل ليحارب عدواً أراد أن يسلب هويتنا..التحق بالعمل الثوري وترك أبي جنيناً في بطنها..عملياته الفدائية أرهبت العدو وجعلته مطلوباً ومطارداً أينما حل، فكان يتحاشى الرجوع إلى البيت لرؤية ابنه الذي ولد في غيابه..وسقط شهيداً في اشتباك مع العدو بالميلية."[1].

حاولت القاصة في هذه المقاطع أن تنتقل بالمتلقي عبر الزمن إلى حيث عهد هذه الأحداث حتى تجعله يحس ينوع من المعايشة الواقعية بكل حواسه لما كان يجري، وتجعله بذلك يحيا تفاصيل ما وقع في أوقات ماضية. إن انفتاح القاصة لم يكن محصورا في مجال أو فن دون آخر بل كان انفتاحًا موسوعيًا، فهي حاولت ربط العلاقات بين الماضي والحاضر من خلال هذه الجسور الحميمية التي حاولت إقامة صرحها عبر هذه الكلمات القليلة ومن خلالها استطاعت أن تقول الكثير، فذكرها لكلمة "سيرتا" يحيل ذاكرة المتلقي مباشرة إلى الماضي المزدهر لقسنطينة وتعاقب الحضارات عليها، وبقاءها صرحًا شامخًا شموخ جسورها وجبالها الشاهدة على عبق التاريخ في هذه المدينة لتي تناولها الكثير من المؤلفين في كتاباتهم الإبداعية خاصة الكتابات النسوية مثلما نجد ذلك عند:(أحلام مستغانمي، ومنى بشلم، وفضيلة فاروق، وزكية علال، وغيرهن...)، حيث تحولت إلى رمز بوليفوني له دلالات وأبعاد مختلفة وغنية غنى المدينة ذاتها، فسيرتا كما "قسنطينة" هذه التسميات عريقة ممتدة في القدم ترمز إلى تعاقب الحضارات الرومانية والبيزنطية وغيرها.

ومجرد ذكر التسمية يحيلنا إلى ما وقع على هذه الأرض الغنية عن التعريف كما أن ذكر اسم الملك "يوغرطة" أيضا إشارة إلى تاريخ هذا الملك البطل الحافل بالبطولات والانجازات، فوالد الشخصية أراد تسمية ابنه بهذا الاسم ليكون هو الآخر عظيمًا مثلما كان الملك عظيماً لكن والدته خالفته في ذلك ورغبت بإطلاق اسم زوجها عليه حتى تخلد ذكراه التي ظلت مطموسة رغم ما قام به من بطولات، إذ كان مجرد ذكر اسمه يبث الرعب في نفوس العدو، ليتحول اسمه إلى رمز للخوف والتوجس حتى بعد موته.

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 79.

لجأت القاصة لتبني صورها السردية التعبيرية إلى توظيف رموز تاريخية لكل منها تاريخه الخاص ودلالاته، وإلى انتقاء كلماتها المشكلة لجملها وعباراتها فجاءت صورها كذلك غنية حافلة بالمضامين والجماليات تشع دينامية تتسرب عبر مفاصل باقي الأقصوصة.

وفي مجموعة "صور شاردة" نجد مثال عن الرمز التاريخي ممثلاً في "نيرون" الإمبراطور الروماني الذي أحرق روما. تقول الساردة على لسان الشخصية:" كثيرًا ما ردد على مسامعها: كما أحرق نيرون روما حتى لا تكون لغيره هذا ما فعلت بك حبيبتي الحسناء، لن تصلحي بعد الآن إلا لي."[1].

استقت القاصة على لسان السارد هذا الرمز من خلال ذكره لحادثة حرق "روما" من قبل إمبراطورها "نيرون" حتى لا تكون لغيره وربطتها بحادثة اعتداء البطل على شرف محبوبته حتى تكون له دون سواه، إذ أعادت إدماج هذه الحادثة وفق ما يخدم مضمون أقصوصتها وجعلتها جزءًا من نظام الصياغة والتعبير القصصي وطرفًا في إنتاج الصورة السردية الرمزية.

هذا وتبدو قصص المجموعة كلها وكأنها لوحات رمزية موغلة في الترميز والإيحاء، حيث عملت القاصة على تكثيف دلالاتها وشحنها بزخم من الطاقات الإيحائية حتى تحمل أكبر قدر من المعاني والزخم الدينامي.

تقول في هذا المقطع:" نصب الحنين خيمة فوق سفح القدر، في رهبة الغروب الآثم، ووجهك الباسم يحاصرني، يغير بقايا أمنياتي، يبعثر أمواجي العاتيات عنوة.

كم كنت وحيدة وضربات الشوق تشق تراب الفضاء، تمزق موعد الليل وانزويت لتكملي صلاتك، وترتبين شطآنك، تخضبين جدائلك الطويلة بالحناء والعنبر، هكذا أنت غادة توجها البدر على عرشه. وقبلها الورد بين أحضانه."[2].

نقف هنا، أمام فسيفساء من الرموز والتقنيات والصور السردية والوصفية التي ترتقي بزخمها إلى مصاف فوق الشاعرية مليئة بفيوض التخييل والدينامية، نحس معها وكأننا نقرأ أسطرًا شعرية غارقة في الرمزية، إنه تشكيل مدهش يقوم على تداخل السردي بالشعري والوصفي والتشخيصي والتجسيمي والرمزي والتخييلي في تناغم وانسجام وفق تراكيب وصيغ محكمة، إنه ببساطة كوكتال تشكيلي فائق الإتقان ينبأ عن موهبة وملكة إبداعية مقتدرة وخيال فياض.

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2016م، ص 57.
[2]- المصدر نفسه، ص 62.

لقد اكتملت لهذه المشاهد صورها الجزئية الملتقطة بدقة، وتنوعت معطياتها بين رموز الإنسان والطبيعة والزمن، حيث يخضع المضمون لإيقاع الصور المشهدية الرمزية والمؤنسنة المتسارعة التي تنقل لنا صور المشاهد بعدسة الكاميرا التي تعمل على دمج لقطات من جزئيات مأخوذة من الواقع وأخرى مستقاة من الخيال في توليف مركب ومندمج ووفق أسلوب يطغى عليه الترميز والإيحاء.

فالقاصة تؤسس مشاهدها التصويرية لأقصوصتها وفق إيقاع متنوع ومتغاير يخضع في ريتمه لنسق التصوير نفسه وتنوع أنماطه المشكلة له، وهذا ما يعمل على كسر الرتابة الحكائية ويولد الزخم الدينامي الذي يطبع النص، ثم إن هذا الإيقاع المتولد ترتكز فيه كل صورة على الأخرى لتشكيل بنية التصوير العام للأقصوصة وللمجوعة عامة، ففي هذا المقطع أيضًا تقوم كل صورة بالموازاة مع الصورة السابقة والصورة الموالية ما يعمل على سد الفجوات ومد خطوط الاتصال بين الأنساق المشكلة لبدن الصور وضبط موجات انعكاسها ودرجات الوضوح والتباين في ظلالها.

و– الرمز اللغوي في القصة القصيرة جدًا

تتجلى أهمية الرمز فيما يلعبه من دور في تكثيف الدلالة وإثراء النص والانتقال من المباشرة والوصفية إلى الإيحائية والإلغاز" إذ يعكس دورًا حيويًا في الإشعاع الدلالي للغة"[1]. وتساهم الصورة الرمزية في كسر" إطار اللغة، وتسمح بعملية النقل وتعمق دواعي الإثارة لدى المتلقي."[2].

فالمتلقي في شوق دائم إلى احتضان الجديد واكتشافه والتفاعل معه، فالنفس لا تركن أبدًا إلى نموذج معين. وقيمة الرمز لا تتجلى في ذاته، وإنما فيما يرمز إليه، وما يعكسه من تكثيف دلالي وإشعاع جمالي.

ونمثل لهذا الصنف التصويري بمجموعة من الشواهد انتقيناها من لدن نصوص سردية متنوعة وليس من صميم جنس سردي واحد.

يرد الرمز اللغوي بكثرة في مجموعة "أتون الغياب" لسميرة منصوري بدءًا من العنونة وانتهاءً بالمتن النصي، فهذه المجموعة غارقة في مياه الرمز حيث اختارت القاصة التعبير عن طريق الرمز فحملت دوالها أكثر ما يفوق الوصف، ولعل من الرموز اللغوية التي استولت على اهتمام القاصة: الرموز الدالة على الحزن، والخوف، والمعاناة، والألم، والضياع، والهروب، والدموع، والكوابيس، والآمال، والصمت،

[1]- ماجدولين ثريا، الرؤية والقناع في أعمال محمد الميموني، ص 133.
[2]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 70.

والجسد..حيث نجد سيطرة واضحة لرموز المعاناة والوجع النابعة من مرارة الواقع وقساوته، إذ تتكرر هذه الرموز في بعض قصصها كفعل تأكيد على تصاعد الريتم الدرامي الذي شحنت به المجموعة ومضة بعد ومضة.

نذكر بعض المقاطع التي تدلل على تكرار ورود بعض هذه الرموز ففي ومضة "المقهى" تقول:"

وفي صمت جارح....تخرج...

والعديد من التساؤلات تتزاحم...لتعتق في دمعة ساخنة."[1].

آثرت القاصة "سميرة منصوري" أن تستعين بالرمز في أعمق تجلياته لتجسيد رؤيتها وتصوير مكنوناتها، فصاغت قوالب فسيفسائية غاية في الروعة والإدهاش لتسكب فيها عميق ما يختلج الذات ويصيبها في وحدتها واجتماعها في نجاحاتها وخيباتها في سرورها وأحزانها في كلامها وصمتها في حبها ووحدتها، إنها ببساطة عالجت كمًا غير محدود من الدلالات والمواضيع في عدد محدود من الرموز وفي صيغ غاية في الدقة والإيجاز والتكثيف.

تتكرر لفظة (الدمع) في عدة مواضع من قصصها سواءً بلفظها أو بما يحيل عليها لتدلل في كثير منها على المواقف المخيبة واللحظات البالغة الحزن والمرارة، وقد نوعت في سبل وآليات مظهرة هذا الدال المفعم بمشاعر الأسى والألم والمأساوية خاصة في هذه المجموعة المتشحة بالرموز والغموض، فمن الترميز إلى التشخيص إلى الوصف لتتحول هذه المفردة من نتيجة لفعل إلى فاعل في مواضع إلى كائن حي يعتق مثلما هو الشأن في هذا المثال، هذا التلاعب في التوظيف والمواقع الوظيفية يساهم كثيرًا في خلخلة المضامين وخرق أفق التوقع لدى المتلقي.

فمن شدة الموقف الذي تمر به الشخصية وعمق تفاصيله آثرت أن تحرر هذا الدمع الذي ما فتئ يهطل بغزارة من مقلتيها دون توقف أو لحظات مهادنة، فهي وبعد طول انتظار والصمت يلفها ويخنق أعصابها دون نتيجة، ها هي تغادر وهي تجر أذيال الخيبة وسوط الصمت يجلدها وطعم الخيبة يفسد ما تبقى من رصيد في أعماقها اتجاهه.

وفي مجموعة "الغرفة الخاوية" تقول:" تذرف دمعة...

دمعتين....."[2].

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، مطبعة عمار قرفي وشركائه، باتنة، 2014م، ص 14.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.

في هذا المثال نلمس هذا التدرج وتكرار ورود هذه اللفظة لتدلل على بداية لحظة الانهيار والتأثر، وهي تتجرع مرارة خيباتها المتوالية وتبتلع أخر ما كان يطرأ على خيالها من ذكرياته، وفي خضم توديعها لبعضها الجميل الذي عايشته بكل تفاصيله سقطت هذه الدمعات دون شعور ودون مقدرة على دفعها. لقد وظفت الساردة في هذا المقطع موجز تقنيات الحذف والتخييل والرمز والتدرج لتجسد واقع البطلة المرير وانهيار سقف أحلامها الذي أضنت النفس والجسد منها لتشييد صرحه وفي الأخير ينهار دفعة واحدة وهي تشاهد ببصرها الشاخص حيرى لا تملك حراكًا، هذا التطعيم بالنفس التخييلي يحيل إلى أن هذه التجربة لا تقتصر فقط على ذات الساردة بل تتعداها لتشكل كل ذات مرت أو تمر بمثل هذه الظروف وتصف حالتهم وهم يعانون لما تنهار معالم عوالمهم التي تعبوا في رصف لبناتها.

وفي ومضة "المنفى" تقول:" فتستقرئ الشفقة في وجوه تراقب نزيف مقلتيها تحاول الخروج من شرنقة السكون..."[1].

جعلت القاصة من مجموعتها مرتعًا خصبًا للتجريب الرمزي والتمثيل الصوري، حيث طغت هذه التقنية على جميع مفردات التعبير ووحدات البناء الفني للومضات، وهي في كل مرة تنوع في الاستعمال وتبتكر رموزاً يمكن شحنها بالمزيد من الدلالات وتكثيفها بزخم أكبر من الدينامية والدهشة والفاعلية. ففي هذا المثال يتحول وجوه المارة إلى لوحات، وتتحول البطلة إلى متلقية تحلل مضامينها فتستكشف في كل لوحة دلالة تختلف عن الأخرى لكنها تصب كلها ضمن حقل التدليل الذاتي الخاص بها، إنها تقرأ في كل وجه صور من صور الحزن والعذاب والمعاناة والألم وهو الأمر نفسه الذي تمر به، إنها حين تدقق النظر فيهم تبصر ملامح الشفقة والعطف على حالها من قبلهم ما يدل أنها بلغت حالة يرثى لها بفعل ما هي فيه من مواقف ولحظات حرجة أثرت على حياتها بشكل عكسي وسلبي.

وننتقل إلى رمز آخر هو رمز (الوجع) الذي تكرر في ثنايا ومضات المجموعة بكثرة إما بهذه الصياغة أو بصيغ اشتقاقية أخرى.

تقول في ومضة "المقهى":" تلتفت إلى الطاولة حيث القهوة باردة ولونها أسود حد الوجع

تجمع حقيبتها وذرات الكرامة المتبقية

وفي صمت جارح....تخرج..."[2].

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 30.
[2]- المصدر نفسه، ص 13-14.

غنية هي هذه المجموعة برموز تحيل كلها إلى السلبية والضد والألم والحزن والضياع وكأنها صورة مصغرة للواقع الحقيقي رغم أنها صور تخييلية مرمزة في مجملها، فمفردة (الوجع) وردت بشكل متكرر وبصيغ عديدة كما وردت مفردات أخرى تشير إليها، وهي كلها محملة بالزخم الدرامي المتأزم ومشحونة بالتوتر النفسي البالغ، فالساردة لتجسد هذا المقطع تقول:" تجمع حقيبتها وكأنها أشياء معبرة تحاول لملمتها" وهذا إشارة إلى دالها المتصدع والمتشظي، ثم تجعل من الكرامة وهي صفة معنوية شيئاً مادياً منثورًا بشكل فوضوي تقوم هي بجمعه، ثم تختم الموقف أو المشهد الدرامي بقولها:"وبصمت جارح تخرج" ومرة أخرى تعود إلى توظيف أسلوب (التجسيم) لتجعل من الصمت سكينًا حادةً تجرح، لتحيل إلى لحظات السكون والصمت والانتظار الطويلة التي استغرقتها وهي ترقب حضوره دون جدوى إلى أن بقيت وحيدة في هذا المقهى حينها قررت المغادرة والصمت يطبق على نفسها ويطعنها من كل الجوانب دون أن تملك له صداً أو مقاومة.

وتقول في ومضة:" الغرفة الخاوية: :" تبتلع كل ما تبقى من ذكرياته لترشف آخر آآآآآ. موجعة تحضن ظله وتتوسد النهاية.."[1].

أغلب ومضات المجموعة تتحدث عن تجارب الحب ومرارة الفشل فيها وهي تتعدد بتعدد الحالات والمواقف والظروف، وقد نوعت الساردة في تمثيلها ونماذجها إلا أن هذه التجارب تلتقي جميعًا في مسار واحد ودائرة واحدة يمثلها الفشل والفراق والحزن والألم، فهي حاولت أن ترصد مباشرة مخلفات هذا الفشل ومشخصاته في قالب مفعم بالترميز والإلغاز لا تفتح أبوابه بسهولة بل بتعدد المحاولات والتعمق والصبر، فهذا النوع من النصوص مفتوح على كل الاحتمالات وكل مرة يفاجئنا بدلالات جديدة، وهذا المقطع الذي بين أيدينا هو مقطع يقوم على الرمز اللغوي والتخييل والتجسيم والحذف.

وقد اعتمدت الساردة في تشغيل مفاعل التخييل الذي عمل على صهر المواد المرمزة وشحنها بنفس دينامي كثيف من خلال الاعتماد على التمثيل الخماسي للفعل ضمن هذه العبارة (تبتلع، تبقى، ترتشف، تحضن، تتوسد) والانتقاء الوصفي لتجسيد حالة البطلة التي وصلت إلى ذروتها في الحس المأساوي والانهيار النفسي والجسدي، وقد أحسنت الساردة تمثيل الموقف بفعل اختياراتها الصائبة للفعل المؤدي لهذا الدور، ثم اعتمادها لأسلوب التجسيم حيث جسدت المعنويات في ثوب محسوس، إذ

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، ص 22.

جعلت من الذكريات شيئًا يبتلع ومن الأوجاع سائل يرتشف، ومن الظل إنسان يحضن من قبيل التشخيص على سبيل الاستعارة المكنية، ومن النهاية مخدة تتوسد، فنحن هنا، أمام مقطع رباعي التكوين من حيث التصوير يتكامل دلالةً وتركيبًا.

وتقول في ومضة "المنفى" :" تحاول ارتكاب النسيان للنيل من ذاكرة موجعة

مشت باتجاه الضفة الأخرى المعبأة بالأحلام

لكن.....كوابيس تستفز عيونها المترقبة..

يتكرر المشهد تصرخ ...تأن...

لا جدوى....

لا حركة...

لا دفء ها هنا في هذا الجسد المثقل بالسكون!!!

الصوت المفرغ من الذاكرة...يغافل الصمت للصراخ

عاااااليا..

تنتحل الخيال للهروب ساعة الألم..."[1].

أمامنا مقطع موغل في الترميز إلى حد كبير هندست الساردة حيثياته موظفة الوصف والتجسيم والتشخيص والحذف والتخييل والرمز والنفي والوصف وخصوصية التشكيل الطبوغرافي، ببساطة إنه لوحة من التقانات والرموز في شكل متناسق ومثالي إلى درجة مدهشة، إذ إن ما قد صرحت به الساردة لم تفي به الكلمات ولا العبارات فلجأت إلى نقاط وسطور الحذف لتعوض هذا النقص في تشكيل مدلولاتها حيث تربط الساردة البطلة بمن يعيش في حالة منفى أو هجرة وحيدًا.

نبدأها مع اللوحة الأولى أو المقطع الأول من هذه السمفونية الحوارية الثرية بالنوتات الموسيقية حيث جسدت الوجع الذي تحياه كأنه مطر يهطل بغزارة وبشكل مستمر يجلد أديم الأرض وكأنه يعاقبها على فعل أتته، ثم يتحول إلى سيل عرمرم يجرف معه الباقي من آمالها التي تتشبث بها ليرميها في نهر الدمع الذي لا يكاد يفارقها، إذ من خلال اعتمادها تقنية التجسيم استطاعت الساردة أن تصف جزءًا كبيراً من الحالة التي تتواجد بها البطلة بعد فراقها لمحبوبها، فالوجع كالمطر والآمال تتحول إلى شيء مادي

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 29.

أيًا كان نوعه وشكله يجرفه سيل الوجع ليلقي بها في نهر الدمع، حيث تحول الدمع إلى نهر، إذ نلمس في هذه العبارة قمة المبالغة والمجاز.

ثم يأتي المقطع الثاني الذي ينتقل بنا إلى مشهد تصويري مرمز آخر، حيث تصف لنا الساردة البطلة وهي تحاول اختلاق النسيان لتمسح كل ما استوطن في ذاكرتها من أوهام موجعة فتصورها هنا وهي تدخل في نوع من الغيبوبة التخييلية حيث تسافر عبر المسافات والزمن لتنتقل إلى الضفة الأخرى من البحر حيث موطن الأحلام والآمال المزدهرة تتخللها لقطات متقطعة تشوه حلمها الجميل وكأنها تتعمد فعل ذلك لتعيدها إلى واقعها لتفتح المجال للكوابيس بالهجوم دفعة واحدة، فتنفر من حلمها وهي تصرخ وتأن وفي قرارة ذاتها اقتنعت أن لا جدوى من المحاولة. تتخلل المقطع ثلاثة أسطر من الحذف إذ تركت الساردة المجال للمتلقي ليملء الفراغ بما شاء وبين يديه هذا المشهد المبهر والجامع لمختلف عناصر الوعي واللاوعي والواقع والخيال والمفعم بالرمز والتشخيص والتجسيم.

فالنسيان تحول من سمة ونتيجة لفعل طبيعي إلى فعل يرتكب بقصد تحقيق النسيان ذاته مستهدفة الذكريات الموجعة حيث يجتمع الفاعل والمفعول والنتيجة في مثال واحد، والعنوان نفسه (المنفى) رمزي يختصر دلالة الومضة في حالة التيه والضياع والتشتت واللحظات المريرة، ثم هي تتكلم عن شحن شيء مادي بشيء آخر معنوي هو الأحلام وهذا لا يستقيم إلا من قبيل: المجاز، والتجسيم، ثم تتحدث عن الكوابيس وهي شيء معنوي وهمي ينتج حين يكون الإنسان في حالة نوم أو لا وعي وكيف تتحول إلى إنسان يستفز عيونها المترقبة على سبيل التشخيص.

لقد استطاعت الساردة قول الكثير من المضامين من خلال مشهد واحد، كما تمكنت من تحقيق الانتقال السلس بين المشاهد والمقاطع السردية التصويرية القائمة على الترميز المكثف دون وجود خلل في التركيب أو الدلالة، وهذا ينبأ بمدى القدرة التي تتمتع بها القاصة وسعة خيالها، وتمكنها من أدوات فنها بشكل ممتاز.

وفي موضع آخر من الومضة ذاتها :" تمد طرفها إلى ذلك الكرسي الرمادي..

حيث السكون الموجع...

حيث.....المنفى."[1].

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، ص 30.

تستمر الساردة في عزف مقطوعات الوجع والحزن والألم دون توقف ليمتد صوتها فيطغى على المحيط، لكن الألحان تختلف من ومضة إلى أخرى ومن مشهد لآخر وهو ما اكسب هذا الفعل سمات التلوين والزخرفة الشكلية والإيقاعية. فالساردة حريصة على الموائمة بين جميع الدوال المنتقاة ومدلولاتها هذا من جهة وبين مواقعها من جهة أخرى، فها هي تنسق لون الكرسي(الرمادي) مع طابع السكون والصمت الموجع الذي يقود إلى شعور آخر بالإحباط والعزلة والتيه والانغماس في اللاوعي بما يشبه العيش في المنفى في رحاب هذا السكون الموجع.

وفي ومضة "آخر توقيع" تقول كم هو موجع أن تحمل نفس القلم لتوقع على موتها!!!

فتمارس حزنها سرًا..

تخلع اليقين لترتدي وهما!!!

تركض في ذاكرتها وهي ترفل بثوب العشق فتجد نفسها موغلة في أزقة التيه..."[1].

تتصاعد موجات التوتر الدرامي وتتزايد مسوحات الحس المأساوي من خلال هذا التوظيف الرمزي، حيث تعكس كلمات (موجع، توقع، موتها، تمارس، حزنها، سرها تخلع اليقين، ترتدي الوهم، أزقة التيه، ثوب العشق) حالات: التيه، والضياع، والألم، والحزن الذي تعاني منه البطلة بفعل دخولها في علاقة حب وانتهاءها بالفراق الذي قضى على كل ذكرى جميلة وكل حلم مشرق رسمته ضمن مسار هذا الحب، هذا الفراق كان بمثابة توقيعها على وثيقة الموت العاطفي دون اعتراض وكأنه قدرها، لتتبع طريقة الوحدة وزاوية العيش مع الذكريات الحزينة وتؤدي طقوس البكاء في معبد الألم، وتخلع لباس اليقين الذي كان معششاً في ذاتها من جمع الشمل وترتدي بدله لباس الوهم الذي تخبطت في متاهاته من بداية العلاقة إلى نهايتها، تسرقها الذكريات دون وعي منها فتعود إلى تلك اللحظات الماضية وتدير شريط الصور، لكن فجأة تجد نفسها في موضع آخر من هذه الذكريات (الأليمة) فتدخل مجددًا في حالة الضياع والإحباط والأسى.

يمكن القول: إن الرمز شكل حضوره تفاوتا واختلافا كبيرًا بين الأجناس السردية محل الدراسة، ففي الرواية نجد هذا المكون وقد هيمن بشكل لافت على الكثير من الأعمال الروائية النسوية وشكل ذلك سمة بارزة وملفتة للنظر، وقد لجأت إليه الروائيات لما أدركن ما يتمتع به من قدرات فنية ودلالية

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 37.

انعكست إيجابًا على التشكيل الصياغي بشكل عام، بينما نجد العكس تمامًا في القصة حيث الالتزام أكثر بالتصوير الواقعي والصياغة البسيطة الواضحة البعيدة عن التكلف، حيث لا نعثر على الرمز إلا قليلا، إلا أن الأمر يختلف حين نكون بصدد القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا، إذ يشكل الرمز في كليهما مكونا وسمة في الآن نفسه، بل أحد أهم عناصر البناء الفني كتعويض عن قصر الحجم، وبالتالي، تلجأ المبدعات إليه لقول الكثير في تركيب موجز ومكثف، هذا ويلعب الرمز ضمن كليهما دورًا خطيرًا على المستويين: المكوناتي، والسماتي، وعلى مستوى الدلالة.

الفصل السادس:

تقنية التصوير التناصي

حينما تستدعي المبدعة نصوصًا مختلفة لتوظفها في بدن عملها الفني، فإنها بذلك تخلق منها صورًا جديدة يتداخل فيها الماضي مع الحاضر عن طريق تقنية (التناص)، بحيث يكون في متناولها إيحاءات جمة تثري تشكيلاتها الدلالية، و" ترتقي بالتعالي النصي إلى مستوى أعلى يعمل على تفعيل التمثل الإشاري للنصوص الغائبة، حتى تمنح النص [السردي] طاقة دلالية كبرى، تختزن داخلها مختلف الأصوات والدلالات والتراكمات الثقافية"[1].

هذه الصور التناصية تزيد من فاعلية النص السردي، وتعمل على خرق أفق التلقي لدى القارئ، وتفتح آفاق النص على تأويلات لا نهائية، وتنوع من مجالات التخييل وتنمي طاقاته.

أ – التصوير التناصي في الرواية

أ – أ– التصوير التناصي التراثي

ولم تحصر "أحلام مستغانمي" تمثيلاتها الصورية التناصية فيما هو محلي فقط بل فتحت نصوصها واقتباساتها لتشمل كل الثقافات والتركيبات الفكرية والثقافية، موظفة في ثنايا كتاباتها نصوص منوعة من الأدب العالمي والفنون المختلفة. ومن الصور السردية القائمة على التناص: الصورة التي تتناص مع المجال الأدبي، إذ وظفت مقولة لأوسكار وايد يقول فيها:" خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره"[2] في معرض حديثها عن الرجل اللغز الذي حير البطلة بتصرفاته وأسلوبه وطريقته في ممارسة العشق والحب، إذ لا يكاد يفارقها حتى وهو بعيد عنها تستحضره في كل لحظة وموقف وفعل.

كما تتناص في صورة أخرى مع مقولة للشاعر الإيرلندي "شيما سهيني":" امش في الهواء..مخالفًا لما تعتقده صحيحًا". تناصت الساردة مع هذه المقولة في سياق حديثها عن عملية بحثها عن ذلك الرجل اللغز الذي تبحث عنه في كل مكان عسى تلتقيه، فرغم علمها بسوء الأحوال الأمنية إلا أنها قررت المخاطرة بالخروج والبحث مستعينة بأسلوب التمويه رغم يقينها في قرارة نفسها أن هذا الأسلوب لن ينجح، فالمنطق يقول البقاء في البيت أأمن وأتقى، ولكنها قررت فعل ما هو عكس المنطق بخروجها لوحدها، تقول:" هكذا..رحت امشي نحو قدري، عكس المنطق."[3].

---

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 542. بتصرف.
[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 11.
[3]- المصدر نفسه، ص 64.

مثلما مقولة المشي في الهواء مخالفة للمنطق والعقل، كذلك ترى نفسها أنها تخالف المنطق بفعلتها لكن رغم ذلك صممت على التنفيذ، وبالتالي، وجدت في هذه المقولة بعض الإلهام والتشجيع.

ومن الصور السردية القائمة على التناص ما يحضرنا في قولها:" وأستعيد دون قصد ذلك الحوار الجميل في مسرحية "ألبير كامو" "حالة حصار".

– اخلع ثيابك!..عندما يغادر رجال القوة بذلتهم لا يكونون جميلين للرؤية:

– ربما..ولكن قوتهم تكمن في اختراعهم لتلك البذلة!"[1].

استحضرت الساردة هذا المقطع الحواري من المسرحية المذكورة دون وعي أو قصد منها، وذلك في معرض حديثها عن زوجها الضابط، فهي ترغب أن يمارس قوته وهو في أقصى لحظات العشق والحميمية معها على الفراش مرتديًا بدلته العسكرية لا المنامة كي يشعرها بطعم تلك القوة وبمذاق الهزيمة الحلوة كما تشتهيها هي، إذ ترى أن الذي يبهر الآخر في اللحظات الجنونية وهو مرتديًا ثيابه ليس كمن تجرد منها. تقول:" تمنيت أحيانا، لو أنه مارس الحب معي دون أن يخلع بذلته. ربما كان ببذلته تلك، فتح له طريقًا إلى جسدي بالقوة.

فقد كان دائمًا مأخوذة بقوته. ولكنه هذه الليلة أيضًا لن يفعل"[2].

لقد أضفى توظيف هذا المقطع التناصي في شقه الحواري نوعًا من الحيوية والمسحة الجمالية واللمسة الشاعرية على بدن الصورة التناصية التي تشكلت عبر تداخل تركيبات مختلفة من حوار وسرد ووصف وتخييل، ما نتج عنه صورا طيفية متمازجة الألوان ومحكمة الإخراج.

ومن الصور السردية التناصية التي تحفل بها الرواية كثيرًا نجد:" منذ قرن، لكي تستطيع الكتابة، تبنت "جورج صاند" اسمًا رجاليًا، وثيابًا رجالية. عاشت داخلها كامرأة. ولأن هذا لم يعد ممكنًا، فأنا أستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كي أواصل الكتابة داخلها."[3]. استعارت الساردة هذا التمثيل لتشرح وضعية البطلة وحالتها المتكررة كلما خرجت في موعد غرامي للقاء عشيقها خفية عن زوجها، فهي تضطر لارتداء عباءة في كل مرة تستعيرها من إحدى النساء وتعيدها لها في اليوم التالي، حيث شبهت وضعها هذا بالكاتبة "جورج صاند" التي اضطرت لكي تتخفى وراء قناع ذكوري وملامح ذكورية في زيها فقط لتحقق ذاتها وحلمها في الكتابة ولترضي شغفها بها، هكذا كانت تفعل الساردة في كل مرة تخرج

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 98.
[2]- المصدر نفسه، ص 97.
[3]- المصدر نفسه، ص189.

فيها متخفية. تقول:" يساعدك في ذلك، زي التقوى الذي تلبسه. وإذا به يلبسك. وإذا بك تفكر ضد نفسك!

ولذا ما كدت أصل إلى البيت، حتى أسرعت بخلع تلك العباءة، وأعدتها إلى صاحبتها. عساني أتصالح مع جسدي."[1].

تلمح الساردة إلى أنها تفعل ذلك وهي مضطرة عن غير رضا ولذلك تسرع كلما اقتربت إلى منزلها إلى خلع هذا الزي، لأنها لا تطيق أن تتنكر في ثوب امرأة أخرى، فهي لديها قيم تؤمن بها بخصوص هذا الموضوع، وهذا الفعل يحسسها وكأنها ترغم جسدها على فعل شيء هو لا يريده، حيث ترى نفسها تعيش بشخصيات منتحلة في كل مرة تتقمص شخصية معينة.

ومن التراكيب الصورية التناصية المتمثل بها في بدن الرواية: مقولة لرولان بارث ذكرتها الساردة في معرض حديثها عن مكتبة هذا الرسام، إذ لاح شيء من الفضول في نفسها لاكتشاف ما تحويه من عناوين، لكن ما أدهشها هو خلوها من كتب تضم شيئًا عن الفنون التشكيلية والرسم. تقول:" بينما تعجبت لعدم وجود أي كتاب عن الفنون التشكيلية أو عن الرسم، في بيت رسام، تضم مكتبته كتبًا متعددة الاهتمامات"[2]. وفي مقطع آخر تضيف قولها:" ولا يوجد للإبداع مكان فيها، سوى في رف سفلي، تمتد على طوله كتب صغيرة للجيب، ضمن سلسلة الشعر الفرنسي المعاصر. بينها كتاب" أزهار الشر" لبودلير و" المركب الثمل" لرامبو.. وأخر لجان كوكتو وشعراء أخرين."[3].

ثم تذكر مقولة الناقد "رولان بارث":" على المرء أن يُخفي عن الآخرين صيدلية بيته.. ومكتبته!"[4]. ثم تضيف هي كتعقيب أخير على هذه المقولة:" وصدقت تماما مقولة رولان بارث. فإذا كانت صيدلية بيتنا تفضح للآخرين أمراضنا، فإن مكتبتنا قد تقول لهم أكثر مما نريد أن يعرفوه عنا. خاصة إذا وقعوا على كتاب شاركنا في مواصلة كتابته على الهامش."[5].

لقد أرادت أن تدعم تفسيرها لشخصية هذا الرسام من خلال التعليقات التي قرأتها في هوامش كتاب "هنري ميشو" لذلك استدلت بمقولة هذا الناقد، لأنها ترى أنه من خلال: (المكتبة والصيدلية) نستطيع معرفة الكثير من المعلومات والأسرار المرتبطة بشخص ما دون أن نسأله، إننا نراها تستدل بهذه

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 189.
[2]- المصدر نفسه، ص 179.
[3]- المصدر نفسه، ص 179.
[4]- المصدر نفسه، ص 179.
[5]- المصدر نفسه، ص 179.

المقولة وتصفها وتفسيرها، إذ نفهم من كلامها أنه، إذا كانت الصيدلية تفضح أمراضنا؛ فإن المكتبة تفشي العديد من الأسرار وتوحي بالكثير من الدلالات مما لا نود للغير أن يعرفه عنا. إن السادرة وهي تستدل بهذه النصوص لا تستدعيها لمجرد الزينة والحشو أو استعراض الرصيد المعرفي، بل إن ذلك كله يصب أخيرًا في البناء السردي وتأثيثه وضمان استمرارية الحكي، وفي الوقت نفسه إعادة بعث لكم هائل من الزخم المعرفي والفكري والفني، فتغدو بذلك هذه الرواية مرتعًا خصبًا ومثمرًا لتلاقحات حوارية تشع دينامية وفعالية.

وأما فيما يخص تناص التصوير السردي مع الشعر فنجد في رواية "فوضى الحواس" أمثلة كثيرة عن ذلك نكتفي بمثالين عن ذلك على سبيل الذكر لا الحصر، والمقطع الأول يقول: " في ردهة روحك، ظنًا منك أنك تجعل من الآخرين خدمًا لك، تكون على الأرجح أنت من يتحول بالتدريج خادمًا.

خادم من؟ خادم ماذا؟

إذن، فابحث، ابحث"[1].

أما المقطع الثاني فيقول:" على هامشها كتب:" لا تبحث..ستضع ذكاءك في خدمة الجنون"[2].

وظفت الروائية هذا النص الشعري في بدن روايتها كما هو دون تصرف فيه، والمتأمل لهذا المقطع المليء بالغموض والمفارقة، يقف على بعض من أشعار "هنري ميشو" التي استعانت بها المبدعة لهندسة متن عملها الفني، وفي الوقت نفسه رصد هذا التشابه بين شخصية الشاعر وشخصية "عبد الحق" من حيث الغموض، فبالنسبة لها أضافت هذه التعليقات الهامشية بعدًا آخر لما كتب- بعد تفسيري- فحينما أخذت الكتاب منه وبعدما وقفت على هذه الأشعار وهذه التعاليق أحست وكأنها تقرأ الكتاب مرتين وتفهمه بطريقتين بل وكأنها تطالع حقيقته الخفية والظاهرة من خلاله. تقول:" الأشياء الحميمة، نكتبها ولا نقولها. فالكتابة اعتراف صامت."[3] واختيارها لهذه النصوص الشعرية وهذه الشخصية الشاعرة بالذات لم يكن عبثًا أو عن غير وعي؛ بل هي خطوة محسوبة.

إنها تحاول أن تكتشف كنه هذا الرجل من خلال هذا الشاعر نفسه نظرًا لما بينهما من صلات تشابه وصفات تناقض، وهذا الموقف لا ينطبق على كلا الشخصيتين وحسب بل على الجميع، فحين يظن الإنسان أن غيره في خدمته يتحول هذا الشعور إلى النقيض وتتغير المواقع والوظائف، وهو ما ينتج

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 221.
[2]- المصدر نفسه، ص 221.
[3]- المصدر نفسه، ص 221.

نوعا من المفارقة المحيرة، ثم إن هذا المقطع يحوي تساؤلين (خادم من؟ خادم ماذا؟) حيث يصبح لا يعرف الإنسان من يخدم ولا ماذا يخدم، أسئلة فيها نوع من القلق والجدل والعبث والرفض لما هو ما موجود.

في حين نجد أن التعليق على هذا النص الشعري يدعو إلى عدم إرهاق العقل في عملية البحث عن حلول للآخرين ولا عن طرق لتسيير شؤونهم، فكل جهد يبذل هو بمثابة استنزاف لطاقة الذكاء، لأن هذا البحث لن يؤدي إلى نتيجة أو حل محدد، وبالتالي، هو يناقض ما قاله "هنري ميشو" في هذه النقطة.

وفي النص الشعري الثاني للشاعر نفسه:" في غياب الشمس تعلم أن تنضج في الجليد"[1].

" وأضاف باللون الأزرق أسفلها" أو في جريدة!"[2].

يقوم هذا السطر الشعري على الثنائية التضادية (الشمس≠ الجليد)، فالأول: رمز لقيم: (نشاط، والحياة، والدفء، والنماء)، أما الثاني: فهو يشير إلى: (البرودة، والسكون، والجفاء والقسوة، والجمود، والموت). ومثل هذا التصوير التضادي لا شك سيؤدي إلى انفتاح النص الشعري على عوالم دلالية أرحب وأغنى، فبالأضداد تتضح المعاني، والوجود الإنساني يقوم على مبدأ الثنائية في كل شيء. فإذا بقي المرء وحيدا عليه أن يتعلم الوقوف والمقاومة وحيدًا، وإذا وقع في مواقف صعبة وغابت الحلول عليه أن لا يستسلم لواقعه بل عليه أن يخلق وسيلته بنفسه وهذا ما ينطبق على "حياة" التي تعرضت لهزات عنيفة تحاول مقاومة ألم هذه النكبات وألم فقدان الرجل في حياتها، ثم هي تحاول التعرف على عالم هذا الرجل الغامض من خلال هذا الكتاب الذي ضمنه تعليقاته وسلمه إياها دون تحفظ.

لكن حين نعود لقراءة التعليق المرفق لهذا السطر الشعري يتبادر إلى أذهاننا دلالات أخرى من قبيل: أن غياب الشمس رمز لغياب الأمان زمن المحنة، والجليد رمز لكل تلك الأحداث المؤسفة، وأنه على المرء أن يتعلم العيش في خضم هذا الواقع الجديد ويبتكر سبله التي تضمن له ذلك بنفسه. أما لفظة (الجريدة) إذ ربطناها بالسياق الشعري فتحيل على تلك الأخبار التي تنشرها المجلات والجرائد آنذاك عن جرائم القتل والمجازر والقتلى والجرحى وأعمال العنف والفوضى التي غرقت فيها البلاد، وبالتالي، هي دعوة للتكيف مرة أخرى مع هذا الواقع المزري والسعي إلى الاستمرار في الحياة مهما حدث

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 221.
[2]- المصدر نفسه، ص 221.

ويحدث، وما ممارسة الصحافة سوى محاولة من قبل "عبد الحق" و"خالد بن طوبال" لتغيير واقع "الجزائر" الذي كان يرزخ تحت وطأة الجمود والفوضى والإرهاب، أو على الأقل تحوير زاوية النظر والتخفيف من شدة التوتر.

هذا التوظيف المقصود لهذا السطر الشعري فيه دلالات وإحالات ضمنية لما تم سرده في متن الرواية من أحداث ووقائع، وبالتالي، يكون كل ما ورد من تعالقات نصية سواءً بحرفها أو عن طريق تحويرها له هدف ودلالة يخدمان مراد وتوجه المبدعة.

على أنه ليس فقط هذا ما ورد في هذه الرواية من مقاطع شعرية لهنري ميشو بل هي كثيرة، ونحن اكتفينا فقط بهذين النموذجين على سبيل التمثيل فقط، والصور التناصية هنا تحولت إلى تقنيات مفعمة بالحيوية والجمالية، تمكنت بواسطتها المبدعة من صياغة وجهة نظرها ورؤيتها الفنية بطريقة خلاقة ومحكمة.

ومن الأمثلة الشعرية التي تعالقت معها الروائية في رواية "فوضى الحواس"- وهي كثيرة- وساعدت في تكوين وبناء صورها التناصية، نورد مقطع شعري تناصت معه لمحمود درويش يقول فيه:

" نلتقي بعد قليل

بعد عام...بعد عامين وجيل"[1].

أوردت المبدعة هذا المقطع كإجابة على سؤال البطلة للرجل الغامض حين"سألته يومًا متى نلتقي؟"[2].

ولكن الإجابة جاءت غامضة وملغزة تحمل في طياتها دلالات مفتوحة على كل الاحتمالات، ومثلما تجيد المبدعة فن اللعب اللغوي والتكثيف الدلالي وتشكيل الواضح وتلغيز المبسط كذلك تفعل شخصياتها التي لا تخرج عن إطار وعيها الفني والفكري والجمالي والاستشكالي، فالرد على سؤال بإجابة مفتوحة هو في حد ذاته بمثابة سؤال أكثر إبهاما وبعثًا على التساؤل والحيرة، وفي الوقت نفسه كان هذا التعالق فرصة ملحة للرجوع إلى الخلف واستذكار بعض الذكريات التي مرت على البطلة والرجل الغامض الذي كان بينه وبينها حديث في أحد الأيام.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 35.
[2]- المصدر نفسه، ص 34-35.

وتزيد المبدعة الموقف غموضًا وتعقيدًا حينما بقيت تصر على الدفع بالتساؤلات إلى الواجهة تواليًا دون فصل فيها أو بينها من خلال قولها:" أتراهما كانا سيلتقيان حقًا؟ وبماذا تراها كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب؟ أتوقع أنها كانت سترد عليه بإحدى صيغها الضبابية. كأن تقول له" ربما نلتقي" وهي تدري تماما أنها تعني " طبعًا".. وتماديًا في المراوغة ربما قالت" قد يحدث ذلك " لتوهمه أن ذلك " لن يحدث"[1].

يسم هذا المقطع الحواري الداخلي القائم على المراوغة والتهرب من الإجابة طابع الدينامية والاستمرار والدرامية والتصعيد الإيقاعي، إضافة إلى ما يضيفه الانفتاح الدلالي والزمني والظرفي على هذا المثال في جزئيته وعلى النص في كليته، كما تلعب الخلخلة الزمنية دورا هامًا في إثارة فضول المتلقي وجعله في حالة من الترقب والانتظار وكأنه المعني باللقاء.

ثم إن الشاعر في قوله ذاك جعل الأمر متروكًا للزمن فهو وحده كفيل بضمان اللقاء من عدمه، إذ لا يعلم يقينا متى تسمح له فرصة العودة من خلال كلمة عام وبعدها نقاط الحذف المتتالية ثم عامين، وهو مجال انتظار غير محدد كذلك هذا الرجل الغامض سلم أمره للزمن مثلما فعل الشاعر، وهنا، نلمح تطابق في المقصد والموقف.

تضافرت عدة آليات في تشكيل هذه الصور التناصية مما جعلها تتمتع بسمة الحوارية من خلال تعدد الأساليب والرؤى والنمط الحواري والانفتاح الزمني والاستفهام، إذ امتصت هذه الصور كل هذه العناصر دفعة واحدة وعكست ذلك كله في بنية كلية موحدة ومنسجمة، وهو ما يعكس سعة الذكاء الذي تتمتع به الكاتبة وموسوعيتها.

نضيف صورة سردية أخرى تقوم على التناص وتجمع بين الشعري والروائي في بنية مدمجة تخدم دلالة واحدة، وهي مأخوذة من قصيدة: "على جسر بروكلين" "لوولت ويتمان" تعالقت معه الروائية في روايتها:"المد الصاعد تحتي، وأراك وجها لوجه!

غيوم من الغرب

والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى

وأراك وجها لوجه

حشود من الرجال ومن النساء يتنكرون

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 35.

في ثيابك العادي،

ما أغربكم في عيني!"[1].

انصهر هذا المقطع ضمن بناء الرواية ليتحول إلى جزء منها، إذ عرفت الكاتبة بالضبط أين توظفه، كما أن هذا التوظيف الجديد أكسبه معاني جديدة مضافة لقيمه الدلالية السابقة، وفيه استذكرت البطلة "حياة" قصيدة الشاعر الأمريكي، وذلك لتشابه حالتها وهي واقفة على الجسر الحديدي بقسنطينة مع وضع الشاعر آنذاك وهو ينظم قصيدته واصفا المد الصاعد، ووجه الجسر، ومشهد الغيوم القادمة من الغرب، ومنظر الغروب الذي بقي له نصف ساعة، ومنظر الناس وهم يتنكرون بملابس عادية. إنه مشهد يضاهي حضور حفلة تنكرية، ثم يختم قوله بسطر يتحدث فيه عن استغرابه ودهشته من كل ذلك وكأنه لأول مرة يرى ذلك. فالصور الجزئية تتوالى في هذا المشهد لتشكل صورة كلية لمنظر من الحياة فوق هذا الجسر الذي يعج بالمارة في كل يوم وفي فترات معينة.

هذا المشهد هو نفسه الذي تمر به "حياة" أثناء تواجدها مع السائق على الجسر المعلق، حيث تشاهد "قسنطينة" كما لم تراها من قبل. تقول:" هوة من الأودية الصخرية المخيفة، موغلة في العمق، تزيدها ساعة الغروب وحشة.

أتذكر وأنا أرى الناس حولي يسرعون في كل الاتجاهات، وكأنهم يخافون الجسور، أو كأنهم يخافون ليل قسنطينة، تلك القصيدة لوولت ويتمان(على جسر بروكلي)"[2].

تستحضر "حياة" من القصيدة ما يخدم موقفها وحالها تلك، فهي ترى تشابها في ما هي عليه مع ما قال الشاعر"وولت ويتمان"، ولربما كان لمشهد الغيوم دلالات أكثر عمقا في نفسية "حياة "، أما مشهد الشمس وهي تشارف على الغروب فله دلالة قد توحي بخيط الأمل الذي تمسك به البطلة لتغيير قدرها وحياتها أو لقاء ذلك الرجل ولما لا تغيير أوضاع البلاد نحو الأفضل. ولا يهم التشابه الشكلي بين الجسرين بعدهما ممرين للربط بين ضفتين، ولكن تكمن أهمية هذا الاستحضار على المستوى الدلالي، و"حياة" بفعلها هذا نسجت نوع من العلاقات الحوارية والتداخل النصي بين الشعر والرواية، وهذا التوظيف الذي يدخل في إطار الفعل التجريبي لا شك فعل ذكي أدى إلى خلق نوع من التفاعل النصي

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 107.
[2]- المصدر نفسه، ص 106-107.

والفاعلية والديناميكية، حيث ينعكس ذلك على عدة مستويات منها: السياقية، والجمالية، والدلالية، وهو ما يجعل من النص الروائي نصًا حواريًا تفاعليًا بامتياز.

نأتي بصورة سردية أخرى تناصت فيها المبدعة هذه المرة مع بيت شعري للشافعي في نصها الروائي:

"غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به"[1].

يأتي هذا البيت الشعري ليزيد من الزخم الجمالي والدلالي لنص "فوضى الحواس"، فهو في حضوره هذا يكتسب بعدا جديدًا، ويمتد بإشعاعه الدلالي ووهجه الجمالي في كل الاتجاهات، وهذا البيت وحده يلخص رؤية البطل حول حدي السعادة والشقاء (الفقر- الغنى)، وهو يجسد وعيه بخصوص هذه المسألة في بيت مفرد، وبالتالي، حينما استشهد به أدى ذلك إلى إلباسه دلالات جديدة وسياقات أخرى، وهي قيمة مضافة تحسب له، والبطل يؤمن بالموجود والمقدر له ويرضى بواقعه، وها هو يجيب البطلة حين سألته إن كان سيتزوجها فيما لو هي انفصلت عن زوجها:

" – أتزوجك؟ أنت تمزحين؟

- ألا يسعدك أن أكون امرأتك؟
- طبعًا..ولكن...
- ولكن ماذا؟
- أنا لا أملك شيئًا يا سيدتي. لا شيء مما تعودته في نمط حياتك. كل ثروتي في بيت للإمام
-
- الشافعي"[2].

يود إبلاغها أنه لن يستطيع أن يقدم لها ما تحلم به في حال فكرت بالعيش معه، لأنه فقير ولا يملك غير نفسه، فحتى الشقة وما يتبعها ملك لصديقه "عبد الحق" الذي تركها فرارًا من جحيم الإرهاب الذي يبحث عنه، ويجب عليها في حال قررت تنفيذ ما تفكر به أن ترضى بواقعه وتتقبله، ولذلك استعان بهذا البيت ليؤكده ما تلاه على مسمعها.

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 221.
[2]- المصدر نفسه، ص 221.

ومن خلال الثنائية التضادية (الفقر–الغنى)، وصدر وعجز البيت يتضح لنا مكمن المفارقة الدلالية، فالغنى يكون بالبعد عن الشيء لا بواسطته ثم إن الغنى والفقر لا يكونان فقط ماديًا بل يكونان أيضًا معنويًا في فقر المشاعر والأحاسيس وغناها ونكون إزاء: (فقر مادي ≠ فقر معنوي)، و(غنى مادي≠ غنى معنوي)،

استعانت الروائية في هذه الصورة التي تناصت فيها مع التراث من خلال مقطع من النشيد الوطني "قسمًا" في روايتها "فوضى الحواس" :

" قسمًا بالنازلات الماحقات....والدماء الزاكيات الطاهـــرات

والبنود اللامعات الخافقات.... في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممـــات.... وعقدنا العزم أن تحيا الجزائـــر

فاشهدوا..فاشهدوا..فاشهدوا[1].

وقد تمثلت هذا الجزء من النشيد بنصه مباشرة بعد هذا المقطع: " وهي تذكر صباح أول نوفمبر..

وذلك النشيد الوطني الذي يدوي في كل المستشفى العسكري، وهم يخرجون جثمانه. حتى بدا لها وكأنهم يعزفونه من أجله..أو كأنه يستوقف حامليه ليسمعه للمرة الأخيرة"[2]. فها هو النشيد يعزف في أول نوفمبر، وتشاء الصدف أن يموت والد البطلة وهو من كبار الشخصيات التي خدمت الوطن بتفاني وإخلاص في المشفى وهم يخرجون جثمانه ليورى في قبره، وكأنهم أرادوا أن يسمعوه إياه للمرة الأخيرة أو هو أراد أن يسمعه قبل أن يغادر إلى الأبد، فالبطلة وهي تذكر عزف النشيد في المشفى أبت إلا أن تضمن نصها مقطعا منه لدلالة على المكانة التي يحتلها في قلب كل جزائري مشبع بقيم حب الوطن.

جاء توظيف الروائية للنشيد الوطني لغايات معينة وأبعاد مختلفة، إذ أضاف إلى الرواية دلالات فكرية وروحية، وقيم ذاتية وجماعية، ووهج جمالي ودينامية في السرد.

ومن الصور السردية التناصية القائمة على توظيف التراث أيضًا استلهامها سطرًا من أغنية شعبية لها صلة وثيقة بالثورة:

[1] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1991م، ص 71.
[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 366.

" باسم الأحرار الخمسة حنرد الثأر يا فرنسا"[1].

كان للأغاني فيما مضى دور هام في نشر الحماس وإذكاء نار الحقد اتجاه العدو والدعوة إلى مجابهته، وقد استعانت بها المبدعة في سياق حديثها عن "بوضياف" زمن المحنة وحادثة اغتياله، ولتؤكد أن الجزائر كانت بحاجة لرجال من طينته في تلك الفترة ليخفف من وطأة هذه المحنة وتبعاتها على الشعب ويعيد للبلاد أمنه، والمقصود بالأحرار الخمسة: "بن بلة" وأصدقاءه الذين اختطفتهم فرنسا، حيث حولت طائرتهم إلى فرنسا واحتجزتهم بالقوة، وهنا، نشطت الأغاني الثورية مثيرة الحماس في روح كل مقاوم لظلم وعدوان المستدمر، فأعطى الشعب الجزائري على اختلاف فئاته دروسا في المقاومة والتضحية وحب الوطن، ومن هؤلاء الذين خدموا الجزائر إبان حرب التحرير وواصلوا خدمتها بعد الاستقلال رغم التهميش والظلم الذين تعرض لهما من قبل رفاقه:"بوضياف" الذي بقي على حبه وعهده إلى أن اغتيل وهو يلبي النداء. تقول:" كان لابد من اسمه ليعيد الثقة إلى شعب لم يعد يثق بشيء، ولا بأحد. وقد تناوب عليه حكما بعد أخر، علي بابا والأربعون حراميًا.

جاؤوا به. قالوا له الكلمات التي لم تصمد أمامها شيخوخته " الجزائر في حاجة إليك..أنت الرجل الذي سينقذها"[2].

مات "بوضياف" ومعه دفن حب الوطن الذي عشقه غير منتظر أجرًا أو شكورًا. وفي هذا المقطع نلمس أيضًا تناصًا مع حكاية (علي بابا والأربعين حراميًا)، حيث شبهت هؤلاء المسؤولين الجشعين الذين كانوا سببًا في موت رئيس البلاد بالأربعين لصًا و"علي بابا" بالشهيد "بوضياف".

قامت المبدعة بالتعالق النصي مع نصوص أخرى، حيث نمذجت هذا التعالق أو التداخل النصي على ثلاث صور، فقد تأتي بالنص المتناص معه كاملا، وقد تكتفي بجزء منه، أو تتصرف فيه إذ تكتفي بالمعنى وتأتي بصياغة جديدة، كما أنها قد تأتي بالنص المستشهد دون أن تشير إلى صاحبه، وقد أشار إلى مثل ذلك "جيرار جينيت" وتكلم عنه وهو ينظر للتناص(التعالي النص)[3].

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 241.
[2]- المصدر نفسه، ص 376.
[3]- ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1986م، ص90 -91.

ز – أ – ب– التصوير التناصي الأسطوري:

تقول الناقدة "سليمة مسعودي" في هذا الخصوص:" إن الأسطورة هي طفولة الفكر الإنساني في طور نشأته، فهي إحالة على التشكيل البدئي لسحر اللغة الشعرية [والسردية]، وتقمص للأسئلة الأولى التي أرادت اكتشاف الكون، وهي موطن الأحلام الأولى، حيث تجتمع جينات اللاوعي الإنساني، فتوظيفها كرموز فيه انفتاح على الغرائبي والمدهش، وامتزاج الممكن بالمستحيل، والحسي بالمعنوي، حيث يغدو الشعر [السرد]حالة طقوسية، تباشر عملية الخلق المقدس مستعيرة الأساطير التي تعود إلى الحياة جديدة مفعمة بإيقاعها الخاص."[1].

لا تعد محاولة المبدع اكتشاف الكنوز التراثية والأسطورية وربط الصلات بين الماضي والحاضر ضعفًا ولا عيبًا فيه، بل وجد في عودته إلى المخبوءات البكر الشيء الكثير الذي يغنيه ويختصر عليه المسافات، ويمده بالنضج وبالتقنيات والحلول اللازمة، فالفكر الإنساني في مراحل تكوينه الأولى يتميز بسعة الخيال وبساطة الفكر وعمق في الرؤية للوجود فيه نلمس ذلك التداخل، وذلك التناغم بين ما هو منطقي وغيره، وبين ما هو خيالي سحري وما هو حقيقي، وما هذه الأساطير سوى تفسيرات لحالات كونية وطبيعية لم يجد لها الإنسان بفطرته تفسيرًا.

إن الأسطورة تمثل البداية الأولى في سلم التفكير البشري تحولت بمرور الوقت إلى معتقد مسلم به يجمع في مضانه كل المتناقضات والعجائب، وقد وجد المبدع فيها معادلات لحالات معاصرة، ومماثلات لمواقف أراد أن يتلمسها بكتاباته حيث فيها وجد سبلاً وحلولا لا تحصى.

ولم يكن الشاعر وحده من دخل غمار التجريب وراح يسترفد من الكنوز التراثية ما يراه مناسبًا لتصوره ورؤيته وتوجهه بل لحقه في ذلك كتاب النثر والسرد، ولم يكن ذلك طابعًا خاصًا بالشعر وحده دون مقابله السرد، حيث كان للأساطير حضور مميز في الكثير من الروايات العربية والجزائرية، وقد حضرت الأسطورة في رواية "فوضى الحواس" وكانت جزءًا من بنياتها الدلالية والتركيبية والجمالية، ولعبت دورًا هامًا في الربط بين الواقعي والخيالي العجائبي.

ومن الصور السردية التي يدخل التناص الأسطوري في صميمها ما استحضرته المبدعة في روايتها "فوضى الحواس"، ولئن كانت موجزة ومكثفة في صورتها التشكيلية، إلا أنها تحمل كمًا هائلًا من

[1]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 534-535. بتصرف.

الدلالات والإيحاءات، وهي نص لأسطورة "بيغماليون" النحات الذي نحت من الحجر تمثالا غاية في الجمال والكمال ووقع في حبه، يقول المقطع:" في الواقع، كان عجبي الوحيد أن أتعلق بهذا الرجل بالذات، من بين كل من خلقت من أبطال، وإن يقع بيغماليون في حب تمثال خلقه بيده، وكان آية في الكمال، فهذا الأمر يبدو منطقيًا، كما جاء في الأسطورة. أما أن يحب نحات التمثال الذي أخفق في خلقه، ويحب روائي البطل الذي شوهه بنفسه..فهنا تكمن الدهشة."[1].

نضيف مقطعًا آخر لغرض المقارنة التي سوف نجريها مع نص الأسطورة فيما يأتي من أسطر:" وبرغم كل هذا، يبقى الأمر مربكًا. فأنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذي ما انفك منذ ستة أشهر يقلب حياتي رأسًا على عقب، هو خالد بن طوبال، ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات. ثم نسيته داخل كتاب. ألقيت به إلى جوف مطبعة كما نلقي بجثة إلى البحر، بعد أن نثقلها بالصخور، حتى لا تعود إلى السطح، ولكنه عاد."[2].

لقد استدعت المبدعة هذا النص الأسطوري في محاولة للمقارنة بين ما يحدث لها وما هو في صميم الأسطورة علها تجد تفسيرًا منطقيا وحلاً مرضيًا لحالتها، فما حدث في النص المستدعى في نظر الكاتبة شيء عادي ومنطقي، لأنه أوجده بيده وصب فيه كل ما يعرفه عن الجمال من قيم وسمات، فمن الممكن أن يقع في غرامه دون وعي منه، لكن أن تحب هي شخصية من ورق ساهمت في بترها وتشويهها فذاك هو الغريب المدهش والعجب بعينه في نظرها، إننا ونحن نتأمل هذا المقطع نلاحظ هذه المفارقة الدلالية بين الأسطورة وما تشعر به البطلة في المقطع الروائي المستشهد به، (النحات أوجد تمثال (شيء ملموس) آية في الكمال والجمال وقع في حبه ≠ الروائية أوجدت شخصية ورقية مشوهة، أو كائن حبري (شيء معنوي) أغرمت به).

إن توظيف المتن الأسطوري هنا، ليس نوع من الزينة والترف الجمالي، ولكنه أسلوب له صيغه وجمالياته ودلالاته وقد حقق في هذا النص السردي للمبدعة غايات فنية ودلالية، وعكس نوع من الدينامية والفاعلية التخييلية في الخلق والتصوير التناصي.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 275.
[2]- المصدر نفسه، ص 274.

ز – أ – ج– التصوير التناصي والتعالق النصي مع الفنون:

تجاوزت "أحلام مستغانمي" في صورها التناصية مجرد التناص مع التراث والأسطورة والأدب إلى التعالق مع الفنون الجميلة من نحت ورسم وموسيقى، لتغدو روايتها كأنها زربية إيرانية مطرزة بألوان تسحر الأفئدة وتشكيلات وتصاميم تدهش العقول، حيث نجد أنفسنا إزاء نص يتطلب تشغيل جميع الحواس حتى نتذوق هذا الجمال الخام المتعدد الأبعاد، ونبدأها مع الصورة التي تتناص مع عالم الموسيقى والعزف، حيث نجد تأثر الكاتبة بالموسيقى العالمية وبالتحديد سيمفونيات "بيتهوفن" وموسيقاه الخالدة، ما يجعلنا نحس وكأننا ننتقل من فن إلى آخر ومن مجال إلى آخر دون أن نحس بتأثير ذاك الانتقال، بل فقط بأثره الرائع في نفوسنا ما يخلق في ذواتنا نشوة الاستمتاع بهذا الأثر الحواري. تقول العبارة:" بصيغة خيبة أكبر تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السمفونية الخامسة لبيتهوفن"[1]. فالروائية وهي تتكلم عن الخيبة والفشل راحت تستحضر هذه العبارة، وكأنها إحدى سمفونيات "بيتهوفن" حيث تتداخل الموسيقى والمشاعر في حيز واحد يلملم كيان من يتعرض لهزات عنيفة وخيبات متكررة في حياته خاصة إذا كان ذلك يتعلق بما هو أشد لصوقًا بالروح.

إضافة إلى صورة أخرى لها صلة وثيقة بعالم الموسيقى، تقول:" أو هذه التي تأتي كما في عنف "بيرلوز" في سيمفونيته المدمرة: (la symphonie fantastique)، فالروائية لم تكتفي بتمثيل واحد فقط مرتبط بشخص"بيتهوفن"، وهذا التنويع دلالة على سعة إطلاعها ومعرفتها الجيدة بعالم الموسيقى وأسرارها، فهي تتكلم بطريقة العالم بهذا المجال وليس مجرد كلام عابر في سياق قراءتها لكتاب "هنري ميشو" والتعليقات المدونة عليه.

ونمضي مع المبدعة في سياق توظيفاتها المتنوعة لشتى الفنون وهذه المرة مع فن النحت، حيث وظفت مقطعًا تتحدث فيه عن النحات "رودان" تقول فيه:" أود لو كانت لي يدا النحات الشهير رودان وموهبته، كي أخلد عاشقين، توقف بهما الزمن إلى الأبد في لحظة شغف، وهما منشغلان عن العالم، ومنصهران في قبلة من حجر."[2].

فالساردة تود لو تكون لها قدرة هذا النحات لتخلد لحظة تجمع بين عاشقين غرقا في بحر الهوى واللذة المفرطة في لحظة أحسا فيها معًا أن الزمن قد توقف والعالم في سكون ثابت إلا هما في حالة

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 222.
[2]- المصدر نفسه، ص 190.

نشاط، ذائبان في لحظة لا تمثل سوى نفسها ولا تتكرر مهما اختلفت الوضعيات وتعددت المحاولات. لقد استطاعت الساردة أن تصف ما بينها وبين عشيقها في هذا المقطع الجميل والمذهل بتفاصيله المحكمة النسج، ولكنها في الوقت نفسه لا تريد أن يكون مصيرها مثل مصير "كاميل كلوديل" المؤسف، حيث انتهى المطاف بها في مصحة للأمراض العقلية ومن ثم الموت، تقول الساردة:" ولأن رودان لم يكن وفيًا تمامًا لكاميل كلوديل الناحتة التي أقامت معه علاقة عاصفة أوصلتها إلى مصح المجانين حيث ماتت، أراد منذ البدء أن يعوض عن غيابها الحتمي في محترفه وفي حياته، بتمثال مربك في عريه يخلد به قبلة لن تتكرر بينهما."[1].

وبما أن "رودان" لم يكن وفيًا منذ البداية، فقد أراد أن يعوض غيابها من حياته من خلال فنه، وعبر تمثال يجسد تلك القبلة التي حدثت بينهما ذات يوم ولن تتكرر مرة أخرى.

ونجدها أيضا تتناص مع فن التصوير الفوتوغرافي، إذ تذكر الكثير من متعلقاته في العديد من الصفحات بشكل متكرر، ومن أمثلتها:" لقد كنا نتفرج على العالم من شاشة جدارية. مثبتة عليها صورة عبد الناصر، قبل أن يأتي يوم تجاور فيه صورة أبي على الجدار صورة عبد الناصر، بحجم أصغر، ولكن بالحجم الكبير ذاته الذي نقلتها به الصحافة وهي تعلن في صيف 1960 على صفحاتها الأولى، مقتل أحد قادة الثورة على يد المظليين الفرنسيين، بعد معركة ضارية في مدينة باتنة."[2].

وتضيف الساردة في مقطع آخر:" قبل أن أفاجئ نفسي يوما أقتطعها بمقص، وأقنع أمي بوضعها هي، ولا أية صورة أخرى في إطار، لتصبح هي الصورة الثانية في بيتنا."[3].

وفي مقطع ثالث تقول:" عندما بدأت أقضي وقتا طويلاً في تأمل صور الشهداء. تلك التي درجوا على أخذها فرادى أو مجموعات للذكرى قبل أية عملية انتحارية. والتي كانت تنشرها الجرائد في اليوم التالي لتعلن استشهادهم."[4].

وفي مقطع رابع من الصفحة نفسها تتحدث أيضا عن تذكرها للصورتين اللتين كانتا مثبتتين على الجدار بمنزلهم في تونس:" وكنت قد نسيت أمر تينك الصورتين، اللتين بعد انتقالنا من تونس إلى

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 191.
[2]- المصدر نفسه، ص 225.
[3]- المصدر نفسه، ص 225.
[4]- المصدر نفسه، ص 226.

الجزائر، لم تعودا جزءًا من ديكور غرفة استقبالنا، التي أصبحت أكثر فخامة من أن تزينها صورتان في تلك البساطة"[1].

بعد هذا الاستعراض لهذه المقاطع والتي نثبت من خلالها تناص الساردة مع فن التصوير الفوتوغرافي كآلية من الآليات التي استعانت بها لتأثيث نصها وهندسته، نشير إلى أنها حاولت أن تحصر أكبر عدد ممكن من الفنون والحقول المعرفية والفكرية لتطعم بها نصها، ولتجعل منه نصًا موسوعيًا حواريًا تراسليًا، فحتى مفردات لغتها تقترب كثيرا من فن التصوير، إذ نلمس ونحن نقرأ مقاطع هذا العمل وكأننا أمام فيلم نشاهد فيه أحداثه وشخصياته وديكوره وأمكنته وأزمنته كل شيء ينضح بالدينامية والحيوية.

ز – أ – د– التناص مع التاريخ:

تنوعت المدونات والنصوص التي تناصت معها المبدعة شكلا ومضمونًا وأسلوبًا، حيث حرصت على التجريب الشمولي والتخطيط الفني المحكم فلم تترك شيئًا للمصادفة، ولم تغفل عن الكثير من الوسائل والفنيات، وهي من خلال استثمارها للعديد من العناصر والحقائق التاريخية عكست لمسة واقعية على نصوصها، فجعلت من نصوصها نغمات موسيقية يتواتر إيقاعها تخييلًا وواقعية وشاعرية وجمالاً وبراعة وسحرًا.

عمدت الساردة إلى تقريب الوعاء الدلالي إلى ذهن القارئ لكي تقلص من المسافة بينهما وتجعله يشاركها ما تقول ويتفاعل معه بكل حواسه، خاصة تلك التي ألمت بالجزائر وعايش مجرياتها الشعب بكل فئاته وبالتحديد فترة سنوات العشرية الدموية السوداء.

ومن نماذج التصوير التناصي التاريخي نجد مقطعًا يتحدث عن بداية الغزو الفرنسي للجزائر مع ذكر التاريخ بالتحديد، حيث قدمت لنا صورة موجزة لأهم حدث وقع في الجزائر، وفي الوقت نفسه، قدمت لنا صورة أخرى مقابلة هي صورة الاستقلال، فنجد أنفسنا أمام صور تناصية قوامها التاريخ والتضاد والسرد والوصف. يقول هذا المقطع:" فها هنا رست سفنها الحربية، ذات 5 يوليو من صيف (1830م) بعدما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزًا لقيادة أركان المستعمرين.

وشاءت الأقدار، أو الأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 226.

وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا."[1].

إننا حين نتأمل هذا المقطع من بدايته إلى نهايته نجد نوعًا من المفارقة بين تاريخ الدخول والخروج الفرنسي والذي يوحي إلى نوع من التخطيط المسبق والوعي باختيار مثل هذا التاريخ ولم يكن من قبيل المصادفة. ثم نجدها تنتقل لسرد تواريخ وأحداث أخرى لها صلة وثيقة بما حدث في الجزائر عبر مر التاريخ.

نجد أيضًا ذكرها لحادثة (المروحة) التي اتخذت منها فرنسا ذريعة لاحتلال الجزائر وقد أفلحت في ذلك، تقول الساردة:" "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليست إلا دليلا على كبريائنا أو عصبيتنا..وجنوننا المتوارث"[2].

ومن الصور التناصية مع التاريخ وهي كثيرة ومبثوثة في ثنايا العمل الروائي بشكل مدروس، تقول الساردة في مقطع:" ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصة من الستار نفسه.

كنا في التاسع والعشرين من حزيران.

كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة.

وكانت الجزائر.. تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها."[3].

وتضيف أيضًا قولها:" منذ أربعين سنة، في الشهر نفسه، اقتاده رفاقه إلى سجون الصحراء. ثم جاء به الوطن، كي يحكمه 166يوما. وها هو يكافئه ذات حزيران.. بكفن!

وابل من الرصاص، مقابل خمسة أشهر من الحكم.

لم يمهلوه سبعة أيام فقط. كل ما كان يلزمه كي يصل به العمر حتى 5يوليو، عيد الاستقلال الذي كان يريد أن يهدي فيه إلى الجزائر، خطابه المنتظر."[4].

تناصت الساردة في هذين المقطعين مع حادثة اغتيال "بوضياف"، ثم ما عاناه منه هذا الرجل من رفاق دربه في الكفاح لا لشيء سوى لأنه رفض أن يكون أداة في يد من يريد تسخير الحكم لتحقيق

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 143.
[2]- المصدر نفسه، ص 144.
[3]- المصدر نفسه، ص 337.
[4]- المصدر نفسه، ص 337.

مصالحه الشخصية دون اكتراث بشيء، لقد خافوا الرجل لما رأوا فيه من حب صادق للوطن وإخلاص تام له، وقد مثلت حادثة اغتيال "بوضياف" المؤلمة واحدة من الحوادث السوداء التي مرت على الجزائر ضمن العشرية الدموية والتي ضاق ضمنها الشعب الضعيف الويلات والعذاب والمهانة.

ونجد أيضًا من الصور التناصية هذا المقطع الذي تناصت فيه مع الأحداث التي كانت تجري في الجزائر من حضر للتجوال وقتل وسجن ومداهمات وإضرابات واعتصامات، حيث روت لنا بعضا مما كان يجري في الجزائر من أحداث، تقول:" قبل أن تفتح الجريدة، يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى، " السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى" " اعتقال 469 شخصًا خلال الأيام الثلاثة الماضية" " جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح" " حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد" " عملية للاستيلاء على الباصات التابعة للنقل الحضري استعداداً لمسيرة ضخمة على العاصمة"[1].

ونجد صورًا أخرى تناصت فيها مع التاريخ العربي، فها هي تسرد لنا ما جرى في مخيمي " الميه وميه" و" عين الحلوة" بفلسطين تقول:" هو لم يعد هنا اليوم ليقرأ معك عناوين جريدة عربية بتاريخ 154 حزيران 1991 استمرار محاصرة مخيمي الميه وميه" و"عين الحلوة" الفلسطينيين من طرف الجيش اللبناني"، "العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم"، " الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب "، " انفراد الشركات الأمريكية بإعادة إعمار الكويت"، "إسقاط ديون مصر""[2].

تناصت الساردة مع مجموعة من العناوين الصحفية المبثوثة في ثنايا جريدة عربية حيث ذكرت أبرز ما جاء في عدد من أعدادها، وهي أخبار صادمة تشرح ما آل إليه الواقع العربي المؤسف من: فساد واقتتال، وتناحر، وانحطاط، وهي أحداث تمثل إحدى أبشع الصفحات التي سطرها التاريخ وحفظها في متونه.

1-5- التصوير التناصي الديني:

تتضمن أعمال "أحلام مستغانمي" تناصات كثيرة مع النص القرآني ومن هذه الأعمال ثلاثيتها المشهورة وهذه الاقتباسات تكون وفق أشكال وصور مختلفة، فقد تأتي بكلمة أو عبارة ولكنها تعمل على توظيفها ضمن سياق مختلف عما كانت عليه لتوافق السياق الروائي ومرادها من هذا الاستدعاء

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 155.
[2]- المصدر نفسه، ص 155.

الفني، ونحن سنكتفي فقط بمثال من روايتها:"ذاكرة الجسد" تقول فيه:" نمت في تلك الليلة قلقا، وربما لم أنم. كان صوت ذلك الطبيب يحظرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني "أرسم". فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن. يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأول مرة فقال له "اقرأ" فسأله النبي مرتعدا من الرهبة.."ماذا أقرأ؟" فقال جبريل "اقرأ باسم ربك الذي خلق"، وراح يقرأ عليه سورة للقرآن. وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع. وما كاد يراها حتى صاح "دثريني..دثريني..."""[1].

استحضرت الساردة في هذا المقطع ما جرى في سياق نزول الوحي على الرسول (صلى الله عليه وسلم) لأول من مرة من خلال سورة (العلق)، حيث طلب منه أمين الوحي أن يقرأ والرسول (صلى الله عليه وسلم) يرد بالاستفهام والنفي، إذ النبي أمي لا يعرف القراءة والكتابة، ليتلو عليه أمين الوحي سورة (العلق) معلما إياه ومعلنا بداية نزول الوحي، والساردة لم تكتفي فقط بإيراد آية من القرآن بل راحت تستعرض باختصار حيثيات تلك الحادثة بين الرسول (صلى الله عليه وسلم) وجبريل (عليه السلام)، إلى حين عودته لبيته وهو يرتعد من شدة الخوف طالبا من زوجته أن تدثره.

هندست الروائية هذا المقطع التخييلي ليكون بوابة لاستحضار هذا التعالق النصي مع القرآن الكريم، إذ بدأته من خلال المجيء بقصة مكثفة مشابهة لما حدث مع الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولكن في سياق وصياغة مختلفين، فالشخصية الآمرة هنا هي: (الطبيب) وفعل الأمر(الطلب) هو: (أرسم)، والبطل لا يدري هل غفا تلك الليلة أم كان مستيقظاً؟ حالة البطل هذه التي يمر بها جعلته يستذكر ما حدث مع الرسول (صلى الله عليه وسلم) مشبها نفسه به

وتقول في مقطع آخر كتتمة للمعنى السابق:" كنت ذلك المساء اشعر برجفة الحمى الباردة. وبرعشة ربما كان سببها توتري النفسي يومها، وقلقي بعد ذلك اللقاء الذي كنت أعرف أنه آخر لقاء لي مع الطبيب. وربما أيضاً بسبب ذلك الغطاء الخفيف الذي كان غطائي الوحيد في أوج الشتاء القارس، والذي لم يمنحني مستأجري البخيل غيره.

[1]- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 62.

وكدت أصرخ وأنا أتذكر فراش طفولتي. وتلك "البطانية" الصوفية التي كانت غطائي في مواسم البرد القسنطيني، كدت أصرخ في ليل غربتي.." دثريني قسنطينة ..دثريني.." ولكن لم أقل شيئا ليلتها، لا لقسنطينة ولا لصاحب الغرفة البائس."[1].

وكما قلنا في مواضع سابقة لا تستعرض الروائية هذه التناصات لغرض الحشو الزائد أو للزينة بل لكل استدعاء غرض معين يوافق أغلبها تدعيم الدلالات الجزئية والعامة للنص وفق ما يخدم مجريات الأحداث، وأدوار الشخصيات وما يتعلق بها، والروائية في المثال الثاني تشبه حالة هذا البطل بسبب ما عاناه- في تلك الليلة الباردة وهو في "تونس"- من نوبات القلق والبرد، لتقوم بحركة معاكسة انزاحت بها عن طريق التشخيص عن الفعل الأصلي والقصة الأصل، إذ جعلت من "قسنطينة" امرأة عاقلة تسند إليها القيام بوظيفة معينة وهي أن تدثره ولكن ليس بسبب الخوف كما حدث مع الرسول (صلى الله عليه وسلم) وإنما اتقاءً للبرد، ثم إن كليهما يقومان على فعل الاستذكار البعيد زمنيا والبعيد جدًا، وبالتالي، فالروائية تعرض هذه الاقتباسات في كل مرة على صورة معينة متصرفة فيما يليها أو يسبقها خدمة لمضمونها، فهي تخلق دلالة مضادة أو موازية تُفعل بها أحداثها وتبرر بها ما تسرده، هذا التوظيف التناصي أو التعالق النصي مع النصوص الخارجية يأتي في نصوص الروائية بطريقة واعية ومدروسة لأداء دلالات وسياقات مختلفة باختلاف مراد الروائية في كل فصل أو مقطع أو عبارة أو كلمة؛ فالتصوير التناصي في نصوصها تصوير مقطعي أو جملي أو كلماتي وفق رؤيتها الخاصة وتصورها العام.

هذه الصور التناصية ما هي إلا أمثلة بسيطة عن الكم الهائل من التوظيفات الزاخرة بها الرواية على مدى صفحاتها، فالروائية لم تكتفي بمثال أو نوع واحد بل نوعت وأكثرت، إذ نراها تقطف من كل بستان زهورًا لتزين بها مزهريتها الجميلة بأسلوب متناسق ومرتب.

مثل نص "أحلام مستغانمي" مدونة خصبة وثرية مليئة بالمفاجآت والأسرار فيها تلتقي الأفكار والحضارات وتتفاعل وتتنوع الخلفيات والأرضيات المؤسسة لها، فهي لم تكتفي بمثال واحد في التصوير التناصي، وفي عملية النسج التصويري عامة، بل جعلت من نصها قالبًا حواريًا يستوعب كل متآلف ومتضاد ومتباين كثقب أسود يبتلع كل شيء لا ليدمر وإنما ليعيد الصياغة والإنتاج وفق تصور جديد.

[1] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 62.

ز – ب – التصوير التناصي في القصة:

و إذا ما انتقلنا إلى التصوير التناصي في الجانب القصصي، ومن خلال النموذج محل الدراسة، وبعد القراءة العميقة والمتكررة له، فوجئنا لقلة التوظيفات فيما يخص هذا الجانب (التصوير التناصي)، فهو إن حضر يتجسد في نمط واحد على الأغلب وبنسبة شحيحة جدًا عكس ما هو موجود في الرواية، ولسنا نعلم السبب في ذلك، أهو راجع إلى أسلوب القاصة؟ أم إلى موضوعها وطريقة عرضها له؟ أم لتوجهها ووعيها؟ ومن خلال قراءتنا يتضح أن القاصة انشغلت بمعالجة قضايا تخص المجتمع وركزت كثيرا على عكس سمة الواقعية على نصها، وبالتالي، لم يكن همها الزخرفة الجمالية والتنميق الصياغي بقدر ما كان يهمها إيصال صوتها لأكبر عدد ممكن من القراء على اختلاف مستوياتهم.

ز – ج – التصوير التناصي في القصة القصيرة:

ز–ج–ا– التصوير التناصي مع القرآن:

أما فيما يخص التصوير التناصي في القصة القصيرة، فإننا اخترنا مجموعتين قصصيتين، الأولى بعنوان:"شرايين عارية" لزكية علال، والثانية بعنوان: "صور شاردة" لفضيلة معيرش. نجد التناص مع القرآن الكريم في مجموعة "صور شاردة"، تقول في هذا المقطع من أقصوصة "الوحيدة":" وجاء صوت أخيك الأصغر كلهيب من حمإ مسنون كسوط بيد جلاده: هذا البيت لابد أن يباع... وأنت تعيشين بيننا حتى يأتي نصيبك؟.

اغرورقت عيناك وقلت: لن أرضخ لزوجاتكم؟

لن اقتات من بقايا حقدكم؟"[1].

استعارت هذه العبارة من القرآن الكريم من سورة (الحجر) الآية: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٢٦﴾﴾[2]، لتشبه صوت أخيها الأصغر الحانق بلهيب من طين يابس إذا نقر عليه سمع له صوت، أو كصوت سياط في يد جلاد، لقد صاغت القاصة هذه الصورة التناصية من مزيج من الصور التشبيهية بتوظيف الأداة "الكاف" على مرتين في الصورتين معًا، ثم الوصف والحوار بين

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 28.
[2]- القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 26.

شخصية البطلة وأخيها الذي وصفت فيه قمة الصراع الدائر والتوتر الشديد بين البطلة وعائلتها، إذ نلمس محاولة فرض قيود السلطة الأخوية، ورفض البطلة الانصياع للأوامر، فمنزلها هو ملاذها وخلاصها الوحيد من هذا المأزق.

إننا بصدد وصف غاية في الدقة وعرض متناغم لمجموعة من الصور المتراسلة من شتى الفنون وتداخلها بطريقة فريدة تنم عن الاستيعاب الجيد للقاصة لأصول هذه الفنون وتحكمها بطريقة صياغة وتوزيع هذه المواد المستعارة، وبالتالي، إنتاج صورة تناصية حوارية تتداخل فيها الفنون والأساليب والرؤى والتقنيات الفنية.

كما تناصت مع القرآن الكريم في هذا المثال من نص القصة المعنونة بـ:"عند عتبة الذاكرة" وليس لأنه سيحفظ في مكان حصين أو قرار مكين، لكن لأن أفكار صاحبه حية خالدة...ولن أقول أكثر من هذا....."[1]. حيث اقتبست هذه العبارة من القرآن، وهي مذكورة في موضعين الأول: من سورة (المؤمنون)، الآية:﴿ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾﴾[2]، والثاني: سورة (المرسلات)، الآية:﴿ فَجَعَلْنَٰهُ فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿٢١﴾﴾[3].

وتناصت مع القرآن الكريم أيضًا من خلال سورة (التوبة) الآية:﴿قُل لَّن يُّصِيبَنَآ إِلاَّ مَا كَتَبَ ٱللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَىٰنَا ۖ وَعَلَى ٱللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ ٱلْمُؤْمِنُونَ ﴿٥١﴾﴾[4].

حيث تقول في نص أقصوصتها "عند عتبة الذاكرة":" وسمعتك تردد:" قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"[5]، فالقاصة استعارت هذه الآية على لسان البطل بعد ذلك لقاء المحزن والموقف المؤسف الذي جمع بينهما وفي الوقت ذاته فرقهما، فهي تتكلم بلسان الراضي بما سطر القدر فلا شيء يمكن عمله لتغيير تلك اللحظة الحرجة، حيث أثبتت بهذا الاقتباس موقف المستسلم الخاضع لسلطة أعلى وأقدر، فكلاهما حبيس مبادئ لا يمكن التنازل عنها في نظرهما وإلا اعتبر ذلك منقصة ودوسًا على اعتقادات تحولت إلى يقين بمرور الزمن.

---

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 29-30.
[2]- سورة المؤمنون، الآية 13.
[3]- سورة المرسلات، الآية، 21.
[4]- سورة التوبة، الآية 51.
[5]- زكية علال، المصدر السابق، 29.

ونجد أيضًا من نماذج التصوير التناصي مع القرآن في سورة : (التكوير) الآية: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾﴾[1]. قولها ضمن قصة:"شرايين عارية":" صباحًا... وبمجرد أن يتنفس الصبح وتثاءبت الشمس وهي تتأهب لمشوار جديد، وتعلن عن يوم يحمل في جوفه مفاتيح قلوب سكنها الصدأ..."[2].

نلاحظ أن القاصة هنا، وظفت الآية بطريقة عكسية "تنفس الصبح" بما أنها تبتدأ أغلب جملها بالأفعال حتى تكاد تطغى على نصوصها لتزيد من سرعة السرد وديناميته، ولتغطي على ضيق المساحة التعبيرية وتبث روح الحيوية والفاعلية في منسوجها لتزيد من درجة التأثير على المتلقي، ولتخرق توقعه من خلال هذا الخرق النظامي وتبديل الرتب عكس ما جاء في الآية الكريمة، فها هي ذي تصف مشهد يوم جديد من خلال مجموعة من الأوصاف والأفعال: تنفس الصبح، تثاءبت الشمس، تتأهب لمشوار جديد، وتعلن عن يوم يحمل في جوفه، قلوب سكنها الصدأ، نلمس من خلال هذا العرض الذي يتداخل مع التشخيص والاستعارات، والسرد والوصف ما يشكل لنا الصورة السردية من خلال تداخل هذين المكونين الأخيرين:(السرد والوصف)، ثم توازي السرد والوصف في مشهدة الأحداث وترتيب تواليها وتناميها بشكل مطرد، ورسم الملامح العامة والجزئية للأطر التي تنظم سريان الحكي وضمان استمراريته وتنويع اللعب الجمالي، ولا شك أن كل تقنية تلعب دورًا محوريًا في عملية الخلق الفني للصورة السردية وفق طبيعة وخصوصية كل جنس.

ز–ج– ب – التصوير التناصي مع التراث الأدبي:

كما تناصت القاصة مع الأدب العربي وبالضبط مع عنوان رواية "أحلام مستغانمي" "الأسود يليق بك"،" استأنست برواية" الأسود يليق بك"" لأحلام مستغانمي تقاسمت مع هالة البطلة المواجع فهي وحيدة بقربه وبعده... لم تدرك كم من الوقت مر أوصتها أمها أن تتمسك دوما بأهداب الأمل، تنهدت بزفرة غائبة تذكرت ما قاله البارحة لا وقت لدي لك؟."[3].

كما تناصت أيضا مع معاناة البطلة في رواية"أحلام مستغانمي" فهي تمر بالمواجع والآلام وخيبات الحب وانكساراته نفسها مع زوجها الذي خيب ظنها وبالغ في إهمالها وتهميشها، فهو يراها آلية للمتعة وتحفة للزينة تكمل نقص قصره الفخم.

[1]- سورة التكوير، الآية، 18.
[2]- زكية علال، المصدر السابق، ص 45.
[3]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 36.

ونجد أيضًا صورة تناصية مع الأدب العربي من خلال ذكرها لكتاب "مقدمة ابن خلدون"، حيث تقول:" أحس بيد قوية تضغط على كتفه، وسمع صوت زوجته "انهض يا رجل... كم هو نومك ثقيل...الساعة تقارب الثامنة...وقد تجد نفسك مطرودًا من جريدة بائسة!!"

فتح عينيه بعسر، فرأى" مقدمة ابن خلدون"- التي كان يطلعها قبل نومه- وقد سقطت من يديه ورسمت وسادة ثالثة على فراشه...

ساعتها أدرك أنه عاش حلمًا مشرقًا، لكنه قصير..."[1].

ذكرت القاصة اسم الكتاب في معرض حديثها عن البطل الذي غلبه النعاس وهو يقرأه واستفاق على وقع إيقاظ زوجته ليذهب للعمل، ليدرك أنه عاش حلمًا جميلاً رغم قصر مدته. وقد استطاعت القاصة أن تعرض بكاميرتها الوصفية شريطًا قصيرا وامضًا لمجموعة من الأحداث التي صدرت من لدن البطل وزوجته إذ وصفت لنا استغراقه في قراءة الكتاب حتى مسه اللغوب ونال منه النعاس فغفا وقد سقط الكتاب من بين يديه، وهو لا يدري إلى أن أيقظته زوجته وهي توبخه.

مزجت القاصة بين الوصف والمشهد والصور الحسية(سمعية ولمسية وبصرية)، والصورة الحلمية والتناص والمكان والزمان كل هذه العناصر تداخلت في تركيب كلي لتشكيل عجينة الخلق الفني للصورة التناصية السردية المرصوصة عناصرها بمتانة بحسب تسلسل الأحداث، فالوصف والسرد تآزرا مع بعضهما ليشكلا معًا رابطة قوية تمنح لهذه الصورة الفاعلية والدينامية اللازمة لتحدث نوع من الشعور بالمتعة لدى المتلقي.

ز-ج- ج – التصوير التناصي مع التاريخ:

لا تحضر الصورة التناصية في هذه المجموعة إلا في ما ذكرنا، فالقاصة اعتمدت على الترميز والمزج بين الواقعية والتخييل في نسج الأحداث وتهيئة الجو العام الذي تتم في إطاره متعلقات هذه القصص القصيرة، وقد ركزت على إيصال الأفكار بطريقة فنية محكمة وأسلوب مميز، وخلال وقوفنا على هذه المجموعة لم نجد غير هذا المثال، أما في مجموعة "شرايين عارية" فنلمس حضور التناص التاريخي في المقطع التالي من قصة "نزيف آخر الشرايين" والذي تقول فيه:" كان صغيرًا عندما انطلقت الرصاصة الأولى

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص38.

تعلن عن اندلاع ثورة التحرير الجزائرية، لم يكن يفقه معنى الحرب رغم دوي الرصاص وأزيز الطائرات ومداهمة العساكر لكوخه المتواضع مرات عديدة قد تتكرر خلال اليوم الواحد..."[1].

تتحدث القاصة في هذا المقطع عن الثورة التحريرية حين عادت بالذاكرة إلى طفولة البطل، حيث كان طفل يوم انطلقت أول رصاصة لا يعي بفعل صغره معنى الحرب رغم ما كان يجري حوله من أحداث وصور الرعب والفزع ومداهمة العساكر لكوخه المتواضع مرات عدة خلال اليوم بحثا عن أثر للثوار والمجاهدين. لقد استطاعت القاصة من خلال هذا المقطع الاستذكاري الممتد البعيد زمنيًا، أن تصور لنا مشاهد عاشها البطل في طفولته، وفي الوقت نفسه تحدثت عن انطلاق الثورة وما كان يجري من وقائع وأحداث، موظفة التاريخ والسرد والوصف والاستذكار والتسلسل والتنويع في ابتكار الصور.

ز– ج– د– التصوير التناصي مع الفنون:

ونلمح صورة أخرى تتناص فيها القاصة مع الفن التشكيلي في قصة "آخر الوفاء"، تقول في مقاطع منها :" رغم أن المعرض كان يعج بالزائرين، إلا أنه كان يرى نفسه الوحيد الذي يدق بحذائه وطقطقة ذكرياته على بلاط القاعة ليحدث عزفًا منفردًا على وجع لم يكن مبرمجا، كان يحاول أن يكتم نبضات قلبه التي تتعالى حتى لا تباغته صرخة قد تأتي على كل هذا الصخب الذي تحدثه أصوات الزائرين وهم يعبرون عن إعجابهم بصوت عال حينا، وهمهمات أحيانا وبصمت ناطق في كثير من الأحيان..."[2].

وفي مقطع آخر تقول:" كان ينتقل من لوحة إلى أخرى، وكلما وقف أمام رسم وجد فيه بعضًا منه، بل أن صاحبة هذه اللوحات لم تبدع شيئًا، إنما هي صور ظلت معلقة في ممراته السرية زمنًا طويلاً ولم تفعل هي شيئًا سوى أن تسللت ذات ليلة شاحبة إلى غرفه المنسية ودقت برفق قاتل على أبوابه الموصدة لتخرج رسمها الواحد بعد الآخر..."[3].

وتختم الساردة تناصاتها بهذا القول:" غروب شاحب...دمع حارق...تأوه فاضح...وفاء مبتور...و...هي عناوين لوحات ساح دمه بين ألوانها وتفرقت– بين تفاصيلها المدهشة– أحلامه الموءودة وسعادته المؤجلة من جرح إلى فجيعة ومن صبر إلى تأوه..."[4].

---

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 26.
[3]- المصدر نفسه، ص 26.
[4]- المصدر نفسه، ص 27

ز – د– التصوير التناصي في القصة القصيرة جدًا:

وإذا كان التصوير التناصي أحد المميزات الفنية التي تحضر في بدن الرواية بكثرة وبأشكال مختلفة، فإن الأمر يختلف مع القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، حيث نجد فقط شكل أو شكلين من الصور التناصية وفي عدد محدود من القصص، ومن خلال النماذج التي وقفنا عليها واخترناها للتمثيل لمسنا هذا الاقتصاد الظاهر في توظيف هذا النمط من التصوير، والذي يمكن عده صورة في الوقت نفسه، ولسنا ندري السبب الحقيقي الكامن وراء ذلك سوى أن نقول: إنه ربما يرجع إلى تصورات ورؤية المبدعة في هذا الشأن واختياراتها الفنية والذوقية.

كما نجد التصوير السردي القائم على التناص في ومضة "شفاعة" حيث تقول:" ...عندها هبوا في صرخة واحدة: "ارحل" وركعوا ساجدين: شفاعة يا جد الحسنين"، وركنوا صامدين إلى أن جاء الرحيل." [1].

أوردت القاصة الرمز الديني "شفاعة يا جد الحسنين" لدلالة على قضية خطيرة جد تنخر فكر الناس، وتمس المعتقد الديني بشكل مباشر، حيث يستنجد هؤلاء الناس بالنبي صلى الله عليه وسلم بالله سبحانه وتعالى(المخلوق بدل الخالق)، وفي الآن ذاته إشارة إلى بيئة الفساد والغفلة والجهل العقائدي وسط العامة، وهذا بفعل عوامل مختلفة أسهمت في ظهور وذيوع هذه الشطحات الغريبة والبعيدة كليًا عن الفهم الصحيح للدين. وإذا انتقلنا إلى مجموعتها الأخرى "زخات حروف" وأمعنا عين التأمل فيها نجد مجموعة من التناصات القليلة المبثوثة في ثنايا بعض ومضات المجموعة، نبدأها بالتناص مع القرآن، تقول في ومضة: "حسد":" انتشر اسمها كوميض برق.. هب النيام يقرأون.. تتالت رنات والليل انتصف..ما كانوا يُهنئون، لكن يتساءلون: متى؟ كيف؟

سدت الأبواب تتعوذ برب الفلق."[2].

تناصت المبدعة في هذا المقطع من الومضة مع القرآن من خلال سورة (الفلق)، الآية: ﴿قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلۡفَلَقِ ۝١﴾[3]. في معرض حديثها عن ما تعرضت له البطلة من مواقف من المحيطين بها حيث صورت أحوالهم بين متصل بالهاتف، وبين طارق على الباب لا ليهنئوها ويباركوا لها وإنما ليستفسروا عن

[1]- رقية هجريس، مقاييس من وهج الذاكرة، ص 48.
[2]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 47.
[3]- سورة الفلق، الآية 1.

كيفية حصول ذلك ووقته حسدًا وغيضاً من نجاحها. والمبدعة وهي تتحدث عن البطلة كفرد في حقيقة الأمر تقصد الجماعة؛ لأن صورة الحسد هي المنطق السائد في مجتمعنا الذي تحكمه قيم فاسدة، وهي من القضايا الهامة والحساسة والتي تنخر أعماق المجتمع الجزائري، وقد أفلحت المبدعة في التطرق إليها وما مكنها من ذلك طريقة بسطها للفكرة واختيارها للكلمات والمواقف والأحداث بعناية فائقة وبصورة موجزة، وهو ما كان له وقع وامض ينزل على الأذهان كالبرق الخاطف الذي يسلب الأبصار.

ونجد أيضًا من نماذج التصوير السردي المتناص مع القرآن وبالضبط مع سورة (يوسف). تقول القاصة في نصها:" كانت بجوارها تائهة، جرعتها ماء، فانسكب يسقي وسادتها.. ظنت الأمد باق، وستعيد بسمتها، تداوي علتها.. لما غفت قضي الأمر وهمد النبض."[1].

وقد تناصت مع الآية:﴿ يَٰصَٰحِبَى ٱلسِّجْنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسْقِى رَبَّهُۥ خَمْرًا وَأَمَّا ٱلْءَاخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِۦ قُضِىَ ٱلْأَمْرُ ٱلَّذِى فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ ﴿٤١﴾ ﴾[2]. من السورة المذكورة آنفًا، في عبارة "قضي الأمر"في سياق حديثها عن وفاة المريضة التي كانت تعتني بها البطلة، فلوهلة ظنت أنها سوف تشفى وتعود كما كانت وأن البسملة وحدها كفيلة بعلاج علتها، لكن الأجل كان قد سطر والميعاد قد حان، فبمجرد استسلامها لغفوتها فاضت روحها. لقد عالجت المبدعة مسألة مهمة تتدخل فيها سلطة أعلى من سلطة البشر؛ إنها السلطة الإلهية، فهي من تتحكم في مصير الخلائق وآجالهم دون أن تملك أدنى اعتراض سوى الاستسلام لقدرها والمضي في سنن الحياة.

عرضت المبدعة مشهدًا بانوراميًا منسوجًا من مجموعة من الصور الوصفية والتناصية والرمزية (صورة المرض، صورة البسمة، صورة العناية بالمريض، صورة الغفوة، صورة الموت...)، حيث مظهرت كل هذا الحشد في صورة سردية محكمة تتناص مع القرآن لتزيد هذا المشهد ديناميةً وفعاليةً وإشعاعًا جمالياً ودلاليًا بفعل شكلها المضغوط والمكثف.

ومن التصوير التناصي مع القرآن أيضًا ما جاء في ومضة "شوق" :" في كل ليلة.. يلفها بياضُ..تغادر إلى رحاب، يغمرها النور والضياء، تطوف.. وتسعى..على صخرة ذلك الجبل.. تبتهل.. تسبح بين صخور..حين تطمئن..يوقظها الفوز العظيمُ"[3].

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 49.
[2]- سورة يوسف، الآية، 41.
[3]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 66.

استحضرت المبدعة هذه العبارة من القرآن الكريم (الفوز العظيم) من سورة (النساء):﴿ تِلْكَ حُدُودُ ٱللَّهِۚ وَمَنْ يُطِعِ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ نُدْخِلْهُ جَنَّٰتٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَاۚ وَذَٰلِكَ ٱلْفَوْزُ ٱلْعَظِيمُ ﴿١٣﴾﴾[1]. لتؤثث لمشهد يفيض صورًا غنية بإشارات صوفية دلالة وممارسة، حيث تتحدث عن هذه البطلة التي تقوم في كل ليلة بالمغادرة إلى رأس الجبل لممارسة طقوسها الصوفية في ظلمة الليل وفي رحاب الكون الفسيح (تبتهل، تطوف، تسعى) يلفها الضياء والنور الروحيين وهي ترتقي في مدارج معراجها الروحي والباطني، وحين تشعر بنشوة الاتصال وتغمرها مباهج الرضا والاطمئنان تستيقظ وفي نفسها ذلك الشعور بالفوز العظيم.

نجد أيضًا صور تناصية مع القرآن، إذ تقول في ومضة "وطنية":" تخطت السلالم وهنا على وهن.. جذبتها أضواء ولافتات.. تسرب إلى وجدانها نشيد، زلزل كيانها.. تراءت لها صُور القتل الهمجي..على دوي المدافع، أطلقت زغرودة مدوية.. هتفت بما تبقى من صوت."[2].

تناصت الكاتبة مع سورة (لقمان)، الآية:﴿ وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِى وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَىَّ ٱلْمَصِيرُ ﴾[3]، في معرض حديثها عن صعود البطلة سلالم البناية ورؤيتها لملصقات ولافتات وأضواء وصوت النشيد، ثم تحفيز شريط الذكريات في مخيلتها وتوالي الصور السوداوية المؤلمة، وفي غمرة لا وعيها أطلقت زغرودة وصاحت بما تبقى من صوت.

هي مجموعة من الصور المشهدية الوامضة ممزوجة بسحر التصوير التناصي، وتوالي سرد الأحداث، ورصف الأوصاف بطريقة متناغمة مع الفكرة وما تمر به البطلة، إذ نلمس تداخل الماضي (الاستذكار) والحاضر في عرض هذه الفسيفساء من الصور والأوصاف الداخلية والخارجية لما وقع من أحداث وما أظهرته البطلة من عميق التأثر وخالص الارتباط بالوطن. فالمصادفة لعبت دورًا كبيرًا في تنامي الأحداث وسرد وقائع مضت وانقضت، وما ردة فعل المرأة سوى تعبير عن ذلك التضامن الذي كان بين الجزائريين وسيبقى إلى حين غير معلوم.

[1]- سورة النساء، الآية 13.
[2]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 64.
[3]- سورة لقمان، الآية 13.

ونجد تناصًا آخر ضمن ومضة "لعوب" تقول في نصها:" على جناح طار، لوحت بوميض خاطف..انتفض الفؤاد..اخترق الغيوم..مضى يبحث في كُل فضاءات الدنيا..حين أصابه المللُ، أدرك أن الكيد عظيمُ."[1].

يظهر التوقف عند تخوم الومضة طابعها الرمزي الموغل في الإلغاز والتعقيد، فهو مليء بالصور الرمزية التي يصعب فك مغالقها وفهم مراميها بدقة، إنها صور مفتوحة على كل الاحتمالات تداخلت مع الوصف والتناص بطريقة محبوكة بإتقان وعناية، تناصت فيها المبدعة مع قصة سيدنا (يوسف عليه السلام) وإن لم تكن بطريقة حرفية خالصة؛ إذ استوحت المعنى مع بعض اللفظ، حيث تقول الآية (28) من سورة (يوسف):﴿ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ ﴾[2]. وما يمكن فهمه حين الاستعانة بالعنوان"لعوب" هو؛ أننا بصدد قصة حب تلعب فيها دور البطلة فتاة لعوب رمت شباكها وحين علق الصيد بها انسحبت وتركته يتخبط لا يدري سبيل الخلاص منها ليتفطن أنه في ورطة والكيد عظيم.

استعانت المبدعة بهذه التناص لتدعم فكرتها التصويرية وتزيد من فاعلية إشعاعها الدلالي وقوة تأثيرها في المتلقي، إذ مثل هذا التوظيف يجذب القارئ بكل حواسه وطاقاته الذهنية، حتى يستوضح سر هذا الكيد العظيم.

ونجد أيضًا في هذه المجموعة تناصات أخرى من قبيل ما ورد في ومضة"استهتار":" ملأت زخات لسانه فضاء من زجاج..بلغ صيته الفيافي والقمم..انتشرت شذرات ..في اليوم الموعود..بعثرت الرياح خيمته، انكشف المستور وتحطم زجاج وانتشر."[3].

تفاجئنا القاصة في كل مرة بأسلوبها المرمز، فهي تعبر عن مضامين الكثير من ومضاتها عن طريق الرمز المستغلق، وقد تناصت مع سورة (البروج)، الآية: ﴿وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ ﴿٢﴾﴾[4]، ومعنى (اليوم الموعود) في هذه السورة هو: (يوم القيامة)، وفي هذا النص من الومضة هو يوم لحدث مهم جدًا لدى البطل الذي وصلت شهرته أقاصي بعيدة، ولكن في لحظة انكشفت حقيقته، وكشفت الحجب وأزيلت الأقنعة، وتحطمت الآمال على وقع مرارة الواقع المكشوف.

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 54.
[2]- سورة يوسف، الآية 28.
[3]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 75.
[4]- سورة البروج، الآية 2.

وظفت المبدعة في هذا النص التصويري مزيجًا من التقنيات والمواد لتخلق صورها القصصية السردية، حيث نجد الوصف والتشخيص والاستعارات والأفعال الدالة على تعدد الأحداث وتناميها والتناص مع القرآن والحذف، وهذا دليل على الصبغة الموسوعية والسمة الحوارية التي يعكسها أسلوب المبدعة على أن هذه الصور ليست هي الوحيدة فقط في هذه المجموعة، إذ نجد تناصات أخرى مع القرآن في ومضة "فقيدة الزمن"، وومضة "جور"، وومضة "مواعظ"، و هذا عدد قليل جدًا رغم العدد الكبير لومضات المجموعة.

وإذا ما انتقلنا إلى التصوير التناصي المتعالق مع الحديث، فإننا سنجد مثالاً واحدًا فقط من خلال أقصوصة "مواعظ":" في تلك الروضة، ذُهلت من استقامة الأمور..يسير الناس باعتدال..عند كل رابض تحت الثرى تلاوة.. أسخياء يجودون بقلوب راضية.. هالها المنظر وفي قرارة نفسها كانت تُردد "العروة الوثقى". "[1].

من خلال عبارة "العروة الوثقى" تتناص مع القرآن الكريم في موضعين، الأول: في سورة (البقرة) الآية:﴿لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ فَمَنۡ يَكۡفُرۡ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤۡمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ٢٥٦﴾[2]، إن هذا التعالق النصي يخدم الغرض العام لنص الومضة ويعزز قوة الإشعاع الدلالي الذي تنبض به فكرتها، ففي هذا المكان الذي يشيع بأنوار إيمانية ويوحي بالالتزام والاعتدال والاستقامة، حيث القرآن يتلى في كل موضع منها فوق الثرى وتحتها، أي مكان هو هذا الذي يتشح بالقداسة والمهابة إلى درجة اندهاش البطلة ودفعها إلى مخاطبة نفسها في صمت!

تعددت التشكيلات الصورية وتنوعت الآليات الموظفة فمن الحوار الداخلي إلى الوصف إلى التناص إلى الحذف إلى الترميز الذي يغلب على كل ومضاتها بشكل جلي وواضح.

ومن تشكيلات التصوير التناصي في هذه المجموعة نجد: التناص مع الفنون الجميلة، ففي ومضة:"تنكر":" على صخرة ملساء، نحت امرأة بملامح غجرية، أسدل حريرًا حالكًا، ضمخ العينين بسواد يمني، لما بلغ شفتيها، لاحت تقاسيم زوجته الأولى..طلق النحت واعتذر."[3].

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 70.
[2]- سورة البقرة، الآية، 255.
[3]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 38.

نلمس في هذه الومضة تعالقًا نصيًا مع فن النحت، وقد استدلت المبدعة بهذا المثال لتبرز مشاعر الجفاء والتنكر التي يكنها هذا الفنان لزوجته الأولى التي طلقها، فهو قرر أن ينحت من صخرة تمثالا لامرأة غجرية جميلة بملامح فاتنة ليعوض غياب الزوجة، ولكنه لما شارف على الانتهاء من تحفته، تجلت ملامح زوجته في هذا التمثال، ما جعله يقرر التخلي عن النحت مثلما فعل مع زوجته، وهذا دليل على مشاعر الكراهية لكل ما يذكره بها، ليمثل هذا النص أحد مفارقات الحياة حاولت القاصة أن تجسدها من خلال هذا المثال الفني المتعالق مع فن النحت، وقد وظفت في عملية التصوير التناصي تقنيات التخييل والوصف والتناص والتشخيص والاستعارات والمفارقة المنطقية للواقع، وقد استطاعت القاصة أن تتحفنا بهذه اللوحة المتكاملة الألوان والملامح، بريشة مقتدرة تتمتع بالبراعة المدهشة، والتنسيق المتقن.

ونجد أيضًا التصوير التناصي المتداخل مع الفن المسرحي في مجموعة:"أتون الغياب" لسميرة منصوري من خلال ومضة:"المحطة الأخيرة": " ...تحاول استرداد أنفاسها الهاربة لتعود إلى مسرح الواقع، وتنهي أخر مشهد... من أخر فصل..."[1].

تتناص القاصة مع المسرح من خلال هذا المقطع الذي يستحضر بعض لوازمه من مشهد وفصل وذكر لكلمة مسرح، فالبطلة في هذه الأقصوصة تعيش تبعات علاقتها مع حبيبها، وتمر بمواقف ولحظات حرجة في علاقتها ما يجعلها تتنقل سارحة بذهنها عميقا في بحر أفكارها وشطحات خيالها، وهي تحاول جهدها التقاط ما تبقى لها من أنفاس، منتظرة حضوره على عجل، لتضع الحروف على النقاط، ولتنهي جدلا قلب موازين القوى عندها وقلب حياتها معه رأسًا على عقب، فهي طلبت موافاته لها، لتضع نقطة النهاية لأخر فصل في مسرحية الحب هذه التي لم تجلب لها سوى الحزن والعذاب والغرق في بحر الهموم والآلام.

ونجد تناصًا آخر مع الفن الموسيقي في ومضة: "آخر توقيع" من مجموعة " أتون الغياب"، والتي تقول فيها:" مشتتة بين زوايا سرير..

تراقب عنكبوتًا ينسج الملل ويؤثث الغرفة الباردة بديكور صارخ تسترق السمع لصوت الكمنجة المختنق خلف الأبواب الموصدة والتائه في أقبية العتمة....

هناك على الطاولة ورقة وقلم يستفزانها لتنسج منهما خطوط النهاية

[1]- سميرة منصوري، أتون الغياب، شهاب 2000 للكتاب –الجزائر- قسنطينة، ط 1، 2014م، ص49.

يستفزانها...

وهي تتلوى في طاحونة العذاب!!!

فهل ترفع أكفها للسماء ليتهاطل فيهما الغفران؟؟؟

أم تكتفي بتأمل جدران تصدح بالفراق؟؟؟

يعود إليها صوت الكمنجة أكثر اختناقا فتحن لرقصة تنامت بين ذراعيه وهمسة تدحرجت من شفتيه."[1].

تتناص القاصة مع فن الموسيقى من خلال استدعاءها لأحد لوازمها ومتعلقاتها، إذ ذكرت الكمنجة، وشخصنت صوت العزف كإنسان مختنق حزين ويحاول التنفيس عنها ومشاركتها ما تمر به، هذا الصوت الذي يغوص في فراغات الأقبية ويصدح من خلف الأبواب يختفي مرة ويعود أخرى يعزف على وقع أحزانها وصدماتها، ليذكرها بتلك الرقصات التي كانت تؤديها بين ذراعيه، والهمسات التي كان يلقيها في أذنها، ليثور في نفسها ذلك الحنين إلى الأيام الجميلة التي انقلبت فجأة إلى لحظات الفجاعة والآلام.

نجد هذا التصوير التناصي وقد صاحبته متوالية من الصور الحسية والأسئلة والأوصاف لملامح داخلية لنفسية البطلة –التي تتمزق بين مشاعر الحيرة والقلق والحزن والعذاب والذكريات والوحدة والفراق– ولأشياء مادية مختلفة (العنكبوت، الأبواب الموصدة، الأقبية، الكمنجة...)، لتخلق لنا منها (التصوير) مشهدًا فيلميًا قصيرًا لكنه استطاع أن يقول لنا الكثير في مضامينه، فقد استطاعت القاصة أن ترسم ملامح لصورة تناصية سردية غاية في الدقة والتمكن من خلال توظيفها لمجموع من التقنيات التي نوعت من زوايا التصوير البانورامي في مقطع من الحجم المتوسط ركزت فيه القاصة على سرد المهم منه، وقد وفقت في اختيار الكلمات ومواضعها وأسلوب صوغها في قالب فني كلي يجمع شتاتها.

تنوعت التوظيفات التناصية واختلفت صورها وآلياتها من جنس سردي لآخر ومن نص لآخر ما عدا جنس القصة الذي لاحظنا تركيزه على تغليب سمة الواقعية أكثر، ويعود هذا التمايز إلى الوعي الجمالي والتشكيلي للمبدعات الجزائريات بدرجة أولى وإلى اختياراتهن الفنية بدرجة ثانية، إضافة إلى زاوية الرؤية والميول الفني ونوعية الموضوع بدرجة ثالثة. وقد عكست هذه التقنية على النصوص التي طعمت بها العديد من السمات الجمالية والتشكيلية والتنوع الدلالي والدينامي.

[1]- سميرة منصوري، المصدر السابق، ص 37.

الباب الثاني:أنماط الصورة السردية في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الأول: الصورة السينمائية.

الفصل الثاني: صورة الشخصية.

الفصل الثالث: صورة المكان.

الفصل الرابع: صورة الزمن.

الفصل الخامس: صورة الحدث.

الفصل الأول:

الصورة السينمائية

يتشكل التصوير السينمائي نتيجة تراسل السرد مع فن التمثيل والسينما وإفادته من تقنياتهما، " فكثيرًا ما تبدو الصورة الروائية وكأنها تستلهم تقنية الكاميرا السينمائية في تصوير الأشياء وتمثيلها للنظر، ذلك ما نجده واضحًا عند العديد من الروائيين العرب والغربيين على حد سواء"[1].

فتقنيات من قبيل: الفلاش، والتقطيع، والمونتاج، والتركيب، واللقطات القريبة والبعيدة ...حاضرة وبقوة في ثنايا النصوص السردية، فالكتابة النسوية وظفت مختلف التقنيات ضمن إطار التجريب خاصة بعد الانفتاح الأجناسي والفني، فأنتجت العديد من النصوص التي تصلح لئن تجسد ضمن أعمال سينمائية نظرا لما تتوفر عليه من فنيات وإمكانات تتعالق وهذا الفن التمثيلي، ولنأخذ كمثال بعض روايات "أحلام مستغانمي" التي حولت إلى مسلسلات تلفزيونية.

أ- مفهوم الصورة السينمائية:

يعرفها "جميل حمداوي" بقوله:" من المعلوم أن الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل: التمويل والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض...ومن ثم، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيًا أو خياليًا، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلًا فنيًا وجماليًا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة."[2].

ربط "جميل حمداوي" هذا النوع من الصور في تحققه بفعل التلقي والتقبل؛ لأنه هو الذي يبدي ردة الفعل اتجاه هذا النمط من الصور تقبلًا وتفاعلًا وتلذذًا[3].

يرتبط وجود هذا النمط من الصور بالمتلقي الذي يعمل على إعادة إنتاجها وتأويلها وإبداء ردة الفعل إزاءها، فهو يعيد" بناء الصورة فيلميًا، ويعطي للصورة المتلقية، دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة"[4].

وقد لعب تراسل الفنون دورًا هامًا، وانعكس بالإيجاب على الجانب التعبيري للكثير من الأجناس السردية، هذا التلاقح أتاح فساحات تعبيرية أكثر وطاقات جمالية وفنية متنوعة، بفعل قدرة

[1]- شرف الدين، ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 26.
[2]- جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، ع: 4109، الثلاثاء 2017/12/05م. AO/HM Fill//H:/./.2٪. أخر زيارة: 03-05- 2018م، 10:00.
[3]- ينظر: المقال نفسه.
[4]- المقال نفسه.

الصورة السينمائية على" استبطان الفعل واستدعاء المؤثرات البصرية، من خلفية وحركة وإضاءة وزاوية نظر"[1].

ومن هذا المنطلق تتجلى" الصورة السينمائية، كإمكانية تمثيلية موازية للإمكانيات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري، غير أنها تمتاز عنها بكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة"[2].

وهي تتسم بإمكانات توازي في قدرتها وأهميتها ما لفنون التصوير الأخرى، لكنها تتمايز عنها بصفات أخرى ممثلة في إمكانية التجسد بأكثر من طريقة، وأكثر من لغة.

فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن"ينقل إلينا المشهد بحذافيره ويستطيع متابعة الحركة فيه؛ قد يساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية. غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركًا (أو المكان متزمنا)، أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير نستطيع أن نسميه التصوير السردي"[3].

هذا النوع من التصوير يستطيع نقل تفاصيل المشهد بحذافيرها إلى المتلقي من خلال حشد ورصف صور سردية متتالية، فتبدو أمام العين صورًا متحركة تنبض بالحياة مشحونة بمختلف المشاعر والأحاسيس، وبطريقة فيها من البراعة والاحترافية الشيء الكثير إلى درجة جعل متلقيها يتوهم وكأنه بصدد مشاهدة مقطع من فيلم.

إن هذا العرض الحي الذي تدخل في تصميمه وهندسته أحدث وسائل التصوير والإنتاج السينمائي، يساهم بشكل كبير في إضفاء طابع الحياة والواقعية على ما يتم عرضه، وجعل المتلقي يعيش بضع لحظات في أحضان السينما، واستعارة مفردات تدخل في حقل السينماتوغرافيا من قبيل:" اللقطة

[1]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص 164. نقلًا عن: رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، ص 17.
[2]- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 113.
[3]- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ص183.

والمقطع والمشهد[1] والمونتاج[2] والفلاش والتصوير والكاميرا والعدسة والعرض.. أثرى الحقل السردي بأجناسه وأمده بالكثير من التقنيات التعبيرية، والطاقات الجمالية التي تعين على تجسيد رؤية الكاتب للعالم والذات.

وتكتسي بعض الصور في الأجناس السردية " طابعًا يشبه الفوتوغرافيا، من حيث نقل لقطة ثابتة في الزمن، لكنها تحتفي بألوانها ونبض حركاتها، تمامًا مثلما تحتفظ الصور الفوتوغرافية بالحياة، حتى وإن أخذت هذه الحياة طابعًا ثابتًا، وكأنها مقتنصة من الزمن، أوقفته لتتأمله"[3].

إذًا، تتشكل الصور السينمائية نتيجة التزاوج بين السرد والسينما، حيث يتم عرضها وبناءها عبر الاستفادة من عناصر السرد وتقنيات التصوير السينمائي من حيث رصد اللقطات السريعة والمتوسطة والبطيئة، والصورة السينمائية دينامية وحيوية وغير ساكنة "مثلما ترصد الكاميرا المشاهد فتبديها حية متحركة بمختلف أحاسيسها وانفعالاتها وتوتراتها وحركاتها، إن الصورة المشهدية صورة دينامية، هي أقرب ما يكون إلى لقطات سينمائية حيوية مرصودة ومفلمنة بكل تفاصيلها وحيثياتها"[4].

هذا، وتمتاز الصورة السينمائية" بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي."[5].

كما تفيض بالحركة والطاقة والاستمرارية والإثارة والتشويق، وتعمل على شد انتباه المتلقين لها، وهي ذات أبعاد زمنية مكانية وطابع ديناميكي. وبعد " السينما فن الصورة المتحركة، فإن انعكاسها على الصورة اللغوية يؤدي إلى إنتاج ما يسمى ب: "الصورة السردية"[6].

---

[1]- المشهد هنا، يوازي توظيف مجموعة من الجمل، وهو يشكل قطعة معقدة من الخطابات نظرًا لتعدية مدوناته. ينظر: عمار محمود، مفهوم الصورة واللغة والتواصل مع الفيلم، اللقطة من فيلم " برسونا" لبرجمان، الأربعاء 01 أكتوبر 2014م، smart pharohs. com

[2]- " يعد المونتاج أو التقطيع تقنية سينمائية تتم عبر التقديم والتأخير المدعوم بعناصر الحلم والاستهامات والمناجاة والتذكر الاسترجاعي. وإذا كان المونتاج في السينما مرتبطًا باختلاف الأذواق والرؤى الجمالية". بوشعيب الساوري، الذات وصورها في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2016م، ص 82. والمونتاج أيضًا" فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتًا في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج"ينظر: جافين ميلار، فن المونتاج، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1987م، ص13. نقلًا عن: فايزة يخلف، سيمائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 2012م، ص 132-133.

[3]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص521.

[4]- المرجع نفسه، ص 520.

[5]- جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، ع: 4109.الثلاثاء 2017/12/05م.

[6]- عبد المالك أشبهون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2013م، ص212.

يمكن القول: إن الصور السردية السينمائية مزيج مركب من التصوير اللغوي والانعكاس السينمائي، يوظف طاقات اللغة ودلالاتها كما يوظف إمكانات السينما المختلفة، وبالتالي، نكون إزاء صور تعبيرية تراسلية حركية تشع قوة وحيوية وجمالًا، نابعة من الخصوصية السردية ومضافة لها سمات وتقنيات فنون أخرى.

هذا، ويزودنا "محمد أنقار" بالفرق الجوهري القائم بين الصورتين السينمائية والروائية "في أن الفيلم يقصد إلى تحقيق إدراك مباشر يكون فيه الموضوع موجودًا قبليًا، بينما تكون موضوعات الصور الذهنية خلال القراءة لها درجة أعلى من التحديد. والواقع أن انعدام مثل هذا التحديد في صورة الفيلم هو الذي يمثل فقر الصور السينمائية ثم خيبة أملنا"[1].

إن التمثيل البصري المباشر للفيلم لا يكفي وحده، فافتقاره لمثل هذا التحديد هو ما يسم هذا النوع من الصور بالفقر والمحدودية عكس الصورة الروائية[2] المتميزة بنسبة عالية من التحديد والغنى والشمولية.

1-2-الصورة السينمائية في الرواية:

تستلهم الروائية مشاهد الصور السينمائية السردية من مصادر مختلفة، وهذا ما شكل علامة فارقة في بنية تشكلها وتأثيثها، وأدى إلى تنوع جمالياتها وقيمها الدلالية، وتحضر الصور في جسد رواية "تواشيح الورد" بشكل لا بأس به وبطريقة فنية محبوكة بإتقان وتوزيع مدروس. وسنحاول من خلال هذه الأمثلة أن نظهر ما تتميز به هذه الصور السينمائية من سمات جمالية وتكوينية ولو بشكل موجز وسريع، ونبدأها بهذا المثال:" يحملني بين ذراعيه إلى فراشه، يقربني، يلفني بذراعيه يكتمني كالحب المحرم..كالخيانة، وأنسى وأنام..نوما كالإغماءة، كالهرب..ليتني لا أفيق، لا أريد إشراق فجيعة جديدة على حواف العيون."[3].

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص65.

[2]- " إن قدرة الصورة في الرواية على تكثيف إيحاءات التصادي بين الظلال والدلالات والرموز في مقاطعها المتواترة هو ما يجعل بلاغتها " سرية وجوهرية" أي أنها تعتمد على وظائف التكوين في بنية الشخصيات والمشاهد والفضاءات ومقاطع الوصف والسرد... ومن ثم فهي تجاوز نطاق الجملة أو اللفظة المفردة، وإن كانت تنوع منها أحيانا تشكيلات الصور المتراكبة". شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص23.من الهامش.لتفصيل أكثر ينظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، 1995م، ص 7.

[3]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 27.

من يتفحص هذا المقطع تتجلى أمام ناظريه صور هذا المشهد وكأنها حقيقة ماثلة أمام عينيه، فيندمج في مشاهدة المقطع من الفيلم المكون من بضع لقطات قصيرة ولكنها غنية بمحمولاتها، فهي هنا تعكس حساسية المشهد الرومانسي بين البطلة وزوجها لقطة بلقطة، جاعلة بداية المشهد مكونة من ثلاثة لقطات متتالية ووامضة، لقطة الحمل بين الذراعين إلى الفراش، ثم لقطة الدنو، ثم لقطة الحضن، أما بداية اللقطة الرابعة فتكون بمثابة المنعرج من خلال التحول من مشهد الرومانسية إلى مشهد النقيض (الخيانة) في معنى كلامها: "يكتمني كالحب المحرم.. كالخيانة" وهاتين الصفتين بينهما كلام محذوف لسنا ندري أطويل أم قصير؟" فقد تركت ذلك لاجتهاد المتلقي، ثم إن كلاهما ابتدأتا بأداة التشبيه، كما تداخلت مع تقنية الفلاش الوامض تقنية الوصف الممزوج بالتشبيه، فهي ترى فعل تلك الحركات في نفسها، فتنسى ما حدث وتنام كمن أغمي عليه من وقع صدمة، أو كمن يهرب من خطر محدق، أو موقف محرج ويتمنى أن لا يدرك، كذلك تتمنى أن لا تفيق أبدا من غفوتها حتى لا تواجه ما حدث لها سابقا مرة أخرى، إذ من فرط ما واجهت من صعاب وفواجع لا تريد أن يصيبها ذلك من جديد، وفي نهاية المشهد تجسد الفجيعة مكان الشمس ليس لأن لها دورا إيجابيا، ولكن لكثرة ما طرأ على حياتها الزوجية من مشاكل وهموم وتواليها بصفة شبه مستمرة.

إذًا، تداخلت في تركيب هذا المشهد السينمائي الثلاثي الأبعاد تقينات عدة: كالتركيب، والمونتاج، والفلاش الوامض، والإخراج، والوصف، والسرد، وأدوات التشبيه، والتضاد، والتمني، والتجسيد والحذف. وقد نجحت البطلة في نقل صور هذا التأزم العاطفي بينها وبين زوجها إلى درجة أن تتحول مشاعر الود والرومانسية إلى القيام بفعل عكسي وتأثير سلبي يؤدي إلى الاستسلام والنوم نوما يشبه الإغماء، وتمني عدم الاستيقاظ مرة أخرى هربا من واقع مرير ينتظر على أعتاب باب الزوجية ليعاود نغمه المتواتر ككل مرة.

ننتقل إلى صور أخرى في مقطع آخر تقول فيه:" إيناس عاودتني واعتادتني، تدعي نصحا لي صديقة مخدوعة، تخبر عن الحب الناشيء والقبلات البادئة بين زوجي وبينها..صديقة الأمس..أمس خلتني محوته بعقد زواج وعاد الأمس يمزق عقدي. ليلة أخرى، لن تكون الأخيرة من دوام يحي الليلي، اتصلت قالت أنه لم يقصد المشفى أنه في بيتها منذ ساعات. انتهى الحلم..شهد

انتهى الحب..شهد

وانتهت الآمال بإعادة الإعمار

لماذا يحي..أنا مازلت أحبك، ما أزال أحلم بالعودة..يحي

هل أحزمها الحقائق أم أنتظر أن تطلب مني حزما، تراك تطلب يوما أم تطرد، لا أقدر على رسم الوجه الثاني لك، أنا حقا ..لا أقدر"[1].

ترسم لنا الساردة مشهد خيانة زوجها مع صديقتها المقربة كما تخبرها بذلك هذه الصديقة، والمتلقي من خلال هذا المكالمة يتصور مشاهد تلك الخيانة، وملامح ذلك الموقف الذي يجمع زوج البطلة مع صديقتها على فراش الخيانة، فالزوج عوض أن يكون في عمله بالمشفى يرتمي في هذه اللحظات بين أحضان عشيقته، وبداية فصل الحب المحرم بينهما من أحضان وقبلات، وما جعل الساردة تعود إلى الوراء عن طريق الاسترجاع أو الفلاش باك هو اعتقادها أنها تخلصت من الماضي عن طريق زواجها من "يحي" حبيبها، ولكن اعتقادها خاب على ما يبدو؛ لأنها ترى عمل زوجها ما هو إلا ذريعة حتى يكون ليلا في أحضان عشيقته.

فها هي تشخص الأمس كإنسان يمزق عقد زواجها وصلة ارتباطها الرسمية الوحيدة بزوجها، وتارة يصير كشيء سهل الإزالة محته من ذاكرتها ومضت. نقف هنا أمام صورتين للزمن، ويختتم المشهد بتأكيد الصديقة لنهاية الحب الذي جمع البطلة بزوجها ومنه نهاية الزواج وفشله، وتتوارد الحيرة، وتقبل التساؤلات على ذهن البطلة مستفهمة لما يفعل زوجها هذا بها رغم حبها الكبير له ورغبتها الشديدة في إصلاح ما أصاب علاقتهما؟ فهي في نظرها لا تقدر على رسم الوجه الثاني لزوجها وهو يتنكر لحبها وعشرتها، بل لا تجرأ حتى على مجرد التوقع، وهنا تدخل في دوامة القلق والحيرة، أتراها تنسحب من حياته بهدوء وتمضي في حال سبيلها دون ترك أثر أو دليل؟ أم تنتظر إلى أن يطلب منها هو ذلك؟ وبالتالي، تقاوم إلى آخر نفس.

في هذا المشهد السينمائي تتداخل العديد من الصور والمواقف والمشاعر منذ بداية المكالمة الهاتفية بين البطلة وصديقتها الخائنة وإخبارها إياها ببداية فصول الحب على فراش الخيانة، ثم لقطة استرجاع البطلة لما حدث لها مع صديقتها، وذلك الرهان الذي مثل بداية المنعرج لحياتها الزوجية، ثم لقطة اعتقاد الزوجة بدفن الماضي عن طريق زواجها من حبيبها "يحي"، فلقطة تجسيدها للزمن وكأنه شخص يمزق أواصر الرباط الوثيق بينهما، ثم لقطة تأكيد الصديقة للبطلة بنهاية زواجها وحبها معا على

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص32.

يديها، فلقطة الحيرة والتساؤل الذين يغمران البطلة وما يجب عليها القيام به إزاء هذا الموقف، وأخيرًا لقطة عدم توقعها لما يمكن أن يفعله بها زوجًا مستقبلًا.

وقد تراكبت هذه الصورة السينمائية السردية الكلية من مجموعة هامة من الصور الجزئية واللقطات الدرامية المشحونة بالتوتر والقلق والحيرة والتساؤلات والحسرة، متوسلة بالسرد والوصف والتشخيص والحذف والتكرار المفرداتي والاسترجاع، وهو ما منح هذا النمط الصوري سمتي: التعدد البعدي، والتنوع التشكيلي الذين انعكسا على أداء الموضوع، وطعما تركيبة الصورة التخييلية بطاقات جمالية ودلالية مفتوحة على مختلف الآفاق التأويلية والقرائية.

وفي مثال آخر تقول:" أشرف على نافذتي، أراقب تقلب قطرات المطر على الصخر العتيق، إنه لون خاص من الغزل، لقسنطينة قصة فائقة الرومانسية وعزف النسيم.. ورقص المطر..أم أنها التسابيح، هذه المدينة معبد مفتوح على فتن الخلق، وما هي إلا مخلوقات تستغل رحب الرحمة للتقرب لبارئها، وأنت شهد أليست قسنطينة معبدا لك أيضا، مخدعي هو أرض القداسة، به أقيم الصلاة عسى أبلغ الإقامة بالاحتساب لله المتعالي الجبار، أذكره سبحانه فينكسر الفؤاد ويتمنى لو أن القلب يسجد وسط الصدر ولا يقوم، لو أني أملك سبيلا لكل الخيرات، أحمده وأثني عليه هو موفقي إذ أجانب كل محرم، ربي مننت علي بالفرار إليك من معصيتك، ربي فمن علي بالإقبال على كل ما يرضيك..."[1].

يتداخل في هذا التصوير السنيمائي السردي ما هو من سمات الإنسان واختصاصه مع عناصر الطبيعة عن طريق التشخيص، حيث عكست الساردة العديد من الصفات والأفعال الخاصة بالإنسان على عناصر من الطبيعة، وهو "ما أضفى الحركية على المشهد، فبدا ضاجًا بقوة الحياة وتفاعلها"[2]، فقد بدأت المشهد بافتتاحية غزلية عن طريق توظيف الوصف والسرد معا، ثم تشرع في عملية أنسنة عناصر ومكونات الطبيعة، فهذا النسيم يعزف وذاك المطر يرقص، وكأنها تؤدي تسابيح، ثم ها هي ذي مرة أخرى تشبه "قسنطينة" المكان بمعبد مفتوح يحوي كل الفتن التي يمكن أن تغوي كل البشر، مستثمرة تقنية الحوار الداخلي حيث تخاطب نفسها إن كانت هذه المدينة بمثابة معبد لها أم لا؟ وتجيب نفسها بنفسها بأن مخدعها هو معبدها الذي من خلاله تتقرب إلى خالقها.

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 50-51.
[2]- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، ص 523.

والساردة وظفت في مقطعها هذا تقنيات: الحوار الداخلي، والوصف، والسرد الوامض المكثف، والأنسنة، والحذف، والتساؤل، ومحمولات رمزية مضغوطة، لترسم ملامح التصوير المشهدي السردي بكل تفاصيله وحيثياته المشحونة بالسحر والإدهاش والطاقة التخييلية والإشعاع الجمالي.

ويمكن القول: إن فعالية التصوير في الجنس الروائي التي تعبر عن الصور السينمائية السردية، تنتج بالاعتماد على هذا التنوع التقنياتي والمضاميني والمصدري والتشكيلي والخصوصية الجنسية، وهو ما يؤسس لشاعرية صورية روائية مفعمة بالزخم التخييلي والطاقات الجمالية.

1- 3-الصورة السينمائية في القصة:

بالانتقال إلى الحديث عن التصوير المشهدي في القصة نشير مرة أخرى إلى أن خصوصية هذا التصوير تنبع من النوع الأدبي السردي الذي تنتج ضمنه، فهو يتسم بسماته ويتغذى بمكوناته، حيث تحبك الساردة صورها المشهدية عن طريق التخييل السردي مع تطعيمه بتقنيات مختلفة تعمل في تضام وتوافق لرسم ملامح هذه الصورة في القصة.

وفيما يأتي تمثيل لهذا النوع من الصور في قصة "قلب في المنفى" حيث تقول:" ... في غرفة السيدة لطيفة

...كانت لطيفة نائمة على سريرها وتظهر عليها أعراض المرض..بوجه شاحب وقد نقص وزنها قليلا... وما هي إلا لحظات حتى وجدت نفسها محاطة بجميع أولادها حيث جلس بالقرب من سريرها رامي، مصطفى وحياة ...أما وردة ففضلت الجلوس على كرسي بالقرب من السرير...في حين أن سعاد ورضا فضلا البقاء واقفين وكأنهما في استعجال من أمرهما...الأم تحاول أن تنطق بصعوبة قائلة:

– وأنت يا رضا وسعاد.... ألا تجلسا؟

ويرد رضا بنوع من الكبرياء:

– لا اطمئني فنحن هكذا أحسن...ثم نحن مستعجلين... يا الله تكلمي...فلماذا طلبت حضورنا؟

ونطقت الأم بصوت ضعيف:

– لأنني من زمان لم أراكم فاشتقت أن أراكم أمامي كلكم مجتمعين حولي..."[1].

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 28.

تؤسس هذه القصة لمتخيل الصورة السينمائية، حيث تبدو في مجموعها وكأنها فيلم يروي قصة امرأة كسرتها الظروف العائلية والاجتماعية وجعلتها تعايش أحداثا أليمة ومواقف قاسية، بدءا من إرغامها على الزواج، وتوالي فشل زيجاتها، ومعاناتها مع عائلتها، وتمرد أولادها عليها.

وخلال قراءتنا لهذه القصة لاحظنا طغيان صفة المشهدية عبر صفحاتها من البداية إلى النهاية، وفي هذه الصورة المكونة من مجموعة من اللقطات البصرية تدور أحداثها في غرفة الأم "لطيفة"، حيث تصور لنا اللقطة الأولى الأم على سريرها وعلامات المرض ظاهرة عليها. أما اللقطة الثانية من المشهد، فتصور حضور جميع أولادها واجتماعهم حولها كل حسب وضعية معينة. أما اللقطة الثالثة فتصور طابع التوتر الذي أبداه "رضا" اتجاه أمه حين طلبت منه الجلوس رفقة "سعاد" ورفضه ذلك، وهي إشارة إلى درجة الاحتقان بين الأم وأولادها.

فالأبناء اجتمعوا حول والدتهم طمعا في أموالها وليس حبا لها، ولعل في تصرفاتهم ومواقفهم تلك التي أبدوها ما يبين صدق هذا الشعور، ومن خلال هذه اللقطات السريعة والقائمة على الحذف والتجاوز ينتج لدينا نوعا من التفاعل يشحن هذا المشهد بالتوتر والدرامية والفاعلية، خاصة وأن هذه الصورة السينمائية الكلية تتكون من حشد من الصور واللقطات الجزئية التي ترتبط وفق ريتم زمني معين وتوالي سردي مفعم بالملامح والحالات النفسية المكنونة والظاهرة.

وفي مثال ثان من القصة نفسها تقول:" بقيت وردة لفترة صامتة وهي في منتهى الاندهاش والاستغراب وقد تحجرت في عينيها الدموع وهي تنظر إلى أمها وكأنها تريد أن تقول لها" هل ما أسمعه صحيح؟ ! " ...فردت الأم وهي تهز رأسها بالإيجاب وبصوت مخنوق بالبكاء قائلة:

– إنه أبوك لم يكن يعلم بحقيقتك من قبل...

وبصوت مخنوق ردت وردة:

– لا أرجوك...قولي كلاما غير هذا... أنا صحيح لا أعرف أبي لكن الذي أعرفه أنه رحل وأنا...

وردت الأم وهي تقاطعها:

– لا يا حبيبتي أنا...أنا .

لحظتها وردة تردد وهي تهوى على الأرض مغمياً عليها:

– لا...لا أصدق...لا...لا..."[1].

يصور هذا المشهد السينمائي الذي هو عبارة عن حوار مباشر أساسًا موقفًا في غاية الحساسية، هو مشهد التقاء أفراد العائلة بعد افتراق دام سنين طويلة، فالأب طلق الأم وغادر بعد ميلاد ابنته مباشرة وهو يخال أنها توفيت، ثم بعد سنوات يعود، وتشاء الصدف أن يلتقي بها في حفلة أحد معارفه، ويعجبان ببعضهما وخاصة "وردة" التي انبهرت من شخصيته الساحرة، ثم تراه مع أمها التي تخبرها حقيقته، وهو ما جعلها تدخل في صدمة إلى درجة إغماءها، وقد شحن الحوار هذا المشهد السينمائي بأقصى درجات التوتر الدرامي والتكثيف العاطفي.

ومجمل ما يعكسه هذا المشهد هو لقطات الدهشة والحيرة والتساؤل وعدم التصديق والبكاء، بدءا بلقطة مصادفة لكليهما معًا، ثم لقطة إخبار والدها لها بأنه جاء رفقة أمها، فلقطة إخبار أمها لها بأن هذا الشخص في الحقيقة يكون والدها، ولقطة دهشةّ "وردة" وذهولها وعدم تصديقها لما تسمع، ثم لقطة تأكيد الأم لصحة الخبر، وأخيرا لقطة وقوع "وردة" مغشيا عليها.

ونشير هنا، إلى أن المبدعة وظفت عدة أدوات لتركيب وإخراج هذا المشهد السينمائي المشحون بالكثافة والطاقة الدرامية والتوتر والدينامية من قبيل: الاستفهام، والحذف، والاختزال، والتعجب، والنفي، والصورة الحوارية الخارجية، والسرد، والوصف. وبالتالي، جاء هذا المشهد بفعل تنوع التقنيات المساهمة في إنتاجه كلوحة فسيفسائية، وهذا المقطع رغم إيجازه إلا أنه حمل الكثير من اللقطات والصور التي استطاعت أن تثير في أنفسنا طاقة الخيال لتصور تلك اللقطات وكأنها حدثت أمام أعيننا فعلا ونحن نشاهدها.

نضيف مشهدًا آخر من القصة تقول فيه الساردة: في الغرفة..جلست وردة على الأريكة بعيون دامعة حزينة حاضنة بين ذراعيها دمية دب...لحظتها يفتح الباب بهدوء تدخل إيمان التي راحت تقترب منها في هدوء...ثم انحنت أمامها لتدير لها رأسها بكل رفق...وما أن أدركت وردة وجود إيمان.. ذلك الحضور غير المتوقع..حتى قالت بصوت مخنوق بالبكاء:

– أنا بحاجة إليك.

احتضنتها إيمان بكل قوة قائلة:

– كان لدي الإحساس نفسه..ولهذا جئت.. وإذا لم أفعل ذلك.. ما كنت لأستحق أن أكون

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 144.

صديقتك..."[1].

تجري أحداث هذا العرض المشهدي باعتماد عدسة التصوير المقرب، حيث جمع بين شخصيتي "وردة" و"إيمان"حين افتتحت المشهد الفيلمي من خلال تقريبها للكاميرا الوصفية ببطأ نحو "وردة" إذ تبدأ سردها واصفة إياها في غرفتها على الأريكة وهي حاضنة لدميتها وحزينة وعيناها تدمعان ثم نقاط حذف وكأنه فاصل إشهاري خاطف يعقبه مشهد فتح الباب ودخول "إيمان" في اللحظة نفسها واقترابها ببطأ نحوها مزامنة مع اقتراب عدسة الكاميرا، ثم مشهد ضمها لوردة بكل عطف، ثم بكاء "وردة" وإخبارها إنها بحاجة ماسة إليها، ومشهد طمأنة "إيمان" لها بأنها تشعر بها ولن تتركها وحدها في هذا الظرف. يصور هذا المقطع المتوسط الطول لحظات هامة يسودها التوتر ويطبعها الحزن من بدايته إلى نهايته، ما حوله إلى مشهد يفيض درامية وكآبة إلى الحد الذي يجعل متلقيه يتحسسه بكل جوارحه ويتفاعل معه بكله، وقد عملت الأوصاف الموظفة والحذوف التي تخللت ثنايا العبارات على تأكيد الطابع المأساوي العام للمقطع.

و كما سبق وقلنا: إن هذه القصة تحمل في طياتها بذور التصوير السينمائي، فهي تصلح أن تحول إلى سيناريو فيلم بامتياز نظرا لما اجتمع فيها من مقومات الإنتاج والعرض والتركيب والتقطيع والتصوير والفلاش وغيرها من التقنيات السينمائية، لذا لا غرو من أن تأتي زاخرة بهذا النوع من الصور، وبتشكيلات متنوعة، وجماليات عميقة، ودلالات أكثر واقعية.

1- 4-الصورة السينمائية في القصة القصيرة:

إن الحديث عن الصورة السينمائية في أتون القصة القصيرة له خصوصية معينة، تتجلى من خلال نوعية التشكيل والتركيب والبنية الهيكلية لهذا الفن السردي القصير، نستمد الأمثلة الأولى من مجموعة "صور شاردة" القصصية القصيرة لفضيلة معيرش، تقول في المثال الأول من أقصوصة "شهلاء": " عاد سعيد من الصحراء، صادف أخ لامية يتقدم موكب عرس بسيارته، استوقفه بدهشة طارئة: لمن العرس...؟. أهو لأحد معارفنا ؟.

أجابه مازحا: لامية تزوجت زيجة تليق بنا ...

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 106.

كادت دقات قلبه تثقب جدار صدره.واستطرد: نلتقي غدا تبدو مرهقا ومتعبا."[1].

يعبر هذا المشهد عن عودة "سعيد" من الصحراء ومصادفته لعرس يتقدم موكبه ابن عمه، حيث جرى بينهما حوار مقتضب وسريع إذ استفسره "سعيد" عن صاحب العرس فأجابه بأسلوب ممازح أن أخته "لمياء" قد تزوجت زيجة تليق بهم في إشارة إلى مكانة الزوج، ولكن هذا الجواب نزل على "سعيد" كالصاعقة، فهو يحبها ويتمناها زوجة له وإذا بها تتزوج بغيره، وقد لاحظ ابن عمه أثر هذا التوتر البادي عليه فاستطرد لابد أنك متعب نلتقي غدا وانصرف تاركا إياه في حيرة وذهول.

انعكست دلالات هذا التشكيل المشهدي المركب من لقطات متوالية بدءاً من عودة "سعيد"، يليها مشهد الفرح وفخامة الموكب، يليه الحوار المقتضب الذي دار بينه وبين ابن عمه، ثم لقطة وقع الخبر على نفسية البطل وتغير ملامحه، إذ إن الذي يقرأ هذا المقطع يتخيل مباشرة هذا الشريط وهو يمر أمام عينيه وكأنه يشاهده عياناً، حيث تتوالى الأحداث، وتتصاعد الوتيرة الدرامية والنسق الإيقاعي المصاحب لهذه اللقطات الفيلمية الوامضة، ما يجعل هذه الصور الجزئية المشكلة لجسد الصورة السينمائية الكلية تشع دينامية ودرامية، ومثل هذا التشكيل يحتاج إلى وعي فني ودراية بعملية المونتاج والصياغة التعبيرية.

إن هذا المقطع الصوري المشهدي يتألف من صور شذرية خاطفة تتداخل تارة وتنفصل تارة أخرى متشحة بظلال انعكاساتها الجمالية والدلالية، حيث تمثل فيها الصورة الكلية المركز الذي تلتف حوله باقي الصور الجزئية، فتبدو كأنها تدور في أفلاك حددت ورسمت لها بعناية ودقة لتصل في النهاية نحو الأداء العام للدلالة والتشكيل الجمالي النصي.

أما في مثال آخر من أقصوصة "شهلاء" ما زال رنين كلماتها يحاصرك..تزوجت أحد خطابك..أخذك بريق المال وها أنت تستقلين هذه الحافلة الشعبية، تمارسين الهروب كلما... طوقتك المحن كعادتك..وعند مدخل المدينة، نظرت إليه بصمت ونزلت...تنهد في صمت وأيقن أن هناك أعوام مقبلة من الغربة والضياع."[2].

تنبني هذه الصورة المشهدية على اللمحات التصويرية الوامضة والوحدة المكانية والتعدد الزماني والفعل النمطي المتكرر، إذ تداخلت تقانات السرد والوصف والاستذكار والاستشراف والتعدد الحدثي لتشكيل روح هذه الصورة وشكلها، ومراعاة تماشيها مع التواتر الشعوري لهذه الشخصية محل التصوير السردي المشهدي، إذ جعل لما يجري منها نقطة التقاء لمختلف التشكيلات الصورية وتلويناتها ضمن

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 35.
[2]- المصدر نفسه، ص 53.

الصورة الكلية وما تحيل إليه في الواقع دون توظيفات مجازية معقدة وغامضة، بل التمست طريق البساطة والوضوح والدقة في رسم ملامح هذا المشهد المليء بالزخم الدلالي الموسوم بالطابعين: الاسترجاعي، والاستشرافي لصور من واقع هذه الشخصية وما يمكن أن يحدث معها في المستقبل، وهذا ما يُفعل الطاقات التخييلية والجمالية والدينامية لهذه الصورة المشهدية، ويمدها بالحيوية ونسغ البقاء والديمومة.

وقد جاءت قصص "صور شاردة" حافلة بهذا النمط التصويري بشكل جلي، وبتركيبات متنوعة وصيغ فنية جمالية ثرية، ساهمت بصورة واضحة في رسم خط التصوير السردي العام، وإستكمال تشييد الصرح الصوري الفني، وعكس ملامح الخصوصية الصورية لهذا النمط خاصة والصورة القصصية السردية القصيرة عامة.

نمر إلى مجموعة "شرايين عارية" لزكية علال لنتمثل ببعض المقاطع منها على سبيل الاستشهاد لا الحصر، ونبدأ مع مقطع من أقصوصة: "آخر الوفاء" تقول فيه:" كانت صورة طفل انزلقت من عينيه دمعتان كبيرتان فضيتان وهو يمد يده إلى الشمس ويمسك بخيوطها الذهبية ليوصلها بقلبه الصغير فينتشي فرحا. لاحظت دهشته التي تحولت إلى مسحة حزن غطت وجهه فقالت له:" دفء الشمس قد يمسح قهر اليتم"[1].

يتداخل التصوير الفوتوغرافي والتصوير اللغوي مع الوصف والتجسيم والتشخيص (قهر اليتم) وجملة المقول لحياكة لبوس هذا المقطع السردي، حيث استوت لهذا العرض المشهدي كامل أركان التمثيل والإخراج، فالمتلقي يصطدم بهذا العرض البصري منذ اللفظة الأولى، فتجده يتابع ببصره ويترجم صوره بمخيلته محاولًا الإمساك بمختلف خيوط الدلالة في انسراباتها وتفريعاتها عبر مفردات هذا المقطع، فها هو مشهد الدمع وهو ينزل على الخد مختصرًا في دمعتين كبيرتين يتحول لونهما إلى الفضي، ثم مشهد الطفل وهو يمد يده إلى الشمس ويمسك بخيوطها الذهبية محاولصا إيصالها إلى قلبه مجازاً لينتشي، ثم تتدخل شخصية ثانية كانت تراقب عن كثب هذا المنظر بعد أن لاحظت تحول شعور الفرح إلى حزن طبع وجهه، وكأنها حاولت أن تخفف ما به بقولها" دفء الشمس قد يمسح قهر اليتم". عكست الساردة بفعل هذا المقطع الموجز الكثير من الدلالات كما أدى هذا الكم التقنياتي الموظف إلى إكسابه نفسًا ديناميًا وزخمًا تكثيفيًا وألقًا جماليًا.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص25.

وفي مقطع آخر من أقصوصة:"شرايين عارية: تقول:" صباحا...وبمجرد أن تنفس الصبح وتثاءبت الشمس وهي تتأهب لمشوار جديد، وتعلن عن يوم يحمل في جوفه مفاتيح قلوب سكنها الصدأ، وتعلق العجز بأسوارها العتيقة...ارتديت ملابسي-على عجل- ولم أهتم بشيء أخر، بل لم ألتفت إلى فطور الصباح الذي لم أكن أستغني عنه."[1].

تداخل في هذا المقطع المشهدي تقنيات من قبيل: التشخيص، والتجسيم، والحذف، والوصف، والسرد. حيث اندمج ما هو بشري مع ما هو طبيعي ونسبت الساردة صفات وأفعال إنسانية إلى عناصر الطبيعة على سبيل التمثيل الاستعاري، كما قسمت المقطع إلى محورين: مثل المحور الأول: التصوير المشهدي التشخيصي(الطبيعة). بينما مثل المحور الثاني: التصوير الشخوصي المرتبط بالشخصية ذاتها.

يتحول الصبح إلى إنسان يتنفس، والشمس إلى امرأة تتثاءب وهي تتأهب للقيام بمشوار جديد وإعلان يوم جديد، ولكنه هو الآخر يتحول من المجرد إلى شيء مادي ملموس، إلى إنسان يحمل في جوفه مفاتيح قلوب سكنها الصدأ، ففي العبارة الأخيرة تتحول القلوب إلى مساكن يقطنها الصدأ الذي صُير هو الآخر كائنا بصيغة الجمع، كما نجد تصويرًا مشهديًا مشخصنًا في عبارة:" وتعلق العجز بأسوارها العتيقة" إذ يتحول العجز إلى إنسان يتشبث بأسوار هذه القلوب (المساكن) عن طريق التشخيص الاستعاري، حيث تتحول المعاني والمجردات إلى كائنات محسة عاقلة.

لتأتي نقاط الحذف كفاصل بين المحورين، حيث تتبعها مباشرة بوصف لوضع الشخصية التي تبدو أنها في عجلة من أمرها من خلال ارتداءها لملابسها بسرعة ومغادرتها دون الإفطار الذي لم تكن تستغني عنه مما يدل ضمنا على حساسية الأمر.

يمكن القول: إن القاصة هنا، جانبت الصواب بعض الشيء بسبب لجوءها إلى هذا الحشو المبالغ فيه لأداء معنىً معينا مما انعكس بالسلب في تقديرنا على البناء الشكلي والأداء والدلالة، إذ كان بإمكانها تجنب هذا المطب والاكتفاء ببعض التوظيفات بشكل موزون.

1-5- الصورة السينمائية في القصة القصيرة جدًا:

أما حين الحديث عن الصورة السينمائية في القصة القصيرة جدًا، فلابد أن يتم استحضار عدة سياقات وأطر فنية وتعبيرية وتشكيلية وبنائية تتعلق بالصوغ الفني الخاص بطبيعة هذا الجنس السردي الجديد، وتميزه الشكلي والمضموني والجمالي، وفي هذه الأمثلة التي سيتم إيرادها سنحاول أن نستقصي

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 45.

خصوصيات هذا النمط التصويري ضمن نسيج هذا الفن، ولعل الأسلوب التصويري الذي سوف تتبعه القاصة في قصصها سيشكل معيارًا جديدًا في عملية الصوغ التشكيلي الفني، ذلك أن لكل مبدع طريقته وأسلوبه الخاص به رغم الحدود العام المتحكمة بقوانين الإبداع ضمن كل جنس أدبي.

وفيما يأتي عرض لبعض من أمثلة الصورة السينمائية في القصة القصيرة جدًا، ونبدأها بقصة "حسد" من مجموعة "زخات حروف" لرقية هجريس تقول:" انتشر اسمها كوميض برق..هب النيام يقرأون..تتالت رنات والليل انتصف..ما كانوا يهنئون، لكن يتساءلون: متى؟ كيف؟

سدت الأبواب تتعوذ برب الفلق."[1].

يتكون هذا المشهد السينمائي المكثف من مجموعة من اللقطات الوامضة والسريعة والمطعمة بالفعلية الطاغية، لتزيد النص دينامية وتوترا، تتخلل هذه اللقطات اللمحية نقاط الحذف التي كانت بمثابة الفصل أو نقط الوقف والبداية بين كل لقطة وأخرى، إضافة إلى الصورة التشبيهية والاستفهامات المتتالية، ثم النهاية المغلقة.

حيث يرصد لنا هذا المشهد السريع صورًا لانتشار خبر نجاح البطلة في الصحف، الأمر الذي أفزع حتى النيام من مضاجعهم، فراحوا ينهالون عليها بدق رنين الجرس في منتصف الليل، إذ لم يكن همهم تهنئتها على النجاح، وإنما غيضًا منها وحسدًا لها، وما يؤكد صحة هذا التخمين هو الأسئلة التي يطرحونها، وأمام هذا الوضع لم تملك من حل سوى أن تحكم إغلاق الأبواب وتتعوذ بالله من شرهم.

هذه الومضة رغم حجمها المضغوط جدًا، إلا أنها استطاعت أن ترصد الكثير، وتبوح بكم هائل من الشحنات الدلالية، فهي تتناول قضية الحسد المنتشر في أوساط المجتمع الجزائري، والمتمكن من النفوس كمرض عضال يؤدي إلى مشاكل لا حل لها، فهؤلاء عوض أن يهنئوا البطلة على نجاحها ويتمنوا لها مزيدًا من التألق راحوا يتمنون زوال النعم وكأنهم غير مصدقين لما حصل.

وفي مثال آخر من ومضة بعنوان"مصالحة" تقول فيها :

"في المدينة العريقة، شاب ينتظر..

في القرية الريفية، شابة تتلهف

شاء القدر وتواجها..همد البركان

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص47.

وانهمر جليد سيلا يروي العطاش."[1].

يتألف هذا المقطع المشهدي المكثف والوامض من قطبين متقابلين قوامه شاب من المدينة ينتظر، وفتاة من الريف تتلهف، كانا على علاقة ثم افترقا، وتشاء الصدف أن يجتمعا مرة أخرى على مائدة المصالحة فتتدفق مياه التفاهم سيلا يروي العطاش بعد أن كان الجليد يلف ما بينهما من مشاعر.

نجد أنفسنا أمام أربع لقطات فيليمة يغلب عليها طابع الفوتوغرافيا (لقطة الشاب في المدينة، ولقطة الفتاة في الريف، ولقطة اللقاء، ولقطة المصالحة)، وقد أحسنت القاصة اختيار كلماتها، ورسم لقطات مشهدها بطريقة فنية بارعة وأسلوب رائق ولغة مكثفة، تتخلل جملها صور الحذف، ورغم أن بداية قصتها كانت اسمية إلا أن صفة الفعلية غلبت على نصها مع وجود نهاية مغلقة للإشارة إلى أن القصة انتهت بطريقة سعيدة وجيدة.

ننتقل الآن إلى مجموعة أخرى بعنوان:"قاب جرحين" لآمال شتيوي لنستمد منها بعض الأمثلة، ونبدأها بمثال من ومضة:"انتقام" تقول:

" في عيد ميلاده..

رمقته يراقص صديقتها..

احمر وجهها..هرولت إلى غرفتها..

تزينت من جديد وارتدت أحلى ما عندها...

حين عادت كان الحفل قد انتهى"[2].

وظفت القاصة في الكثير من ومضاتها آليات متنوعة كما ركزت على تطعيمها بالتشكيلات التي تعتمد على الأبعاد المرئية الممشهدة، حيث اشتغلت العديد منها على آليات التصوير المتحرك[3] إذ يظهر نص الومضة والذي يحكي عن حفلة وكأنه مقطع فلمي قصير استوت له كل عناصر التمثيل والعرض وهيأت له كل وسائل الإخراج، فنتحول من القراءة إلى المشاهدة مقطعا بمقطع إذ وردت مشاهده بشكل متسلسل ومتوالي من بدايته إلى نهايته دون أن نلحظ وجود خلل أو تقطع، ويبدو من خلال لفظة العنوان (انتقام) أن النص يحوي بعضا من المسحة الدرامية والأكشن والتوتر، إذ تنطلق الإثارة والتوتر من بداية الومضة حين رمقته يراقص صديقتها حيث أصابتها الغيرة واشتعلت نيران المنافسة في ذاتها. إن

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 55.
[2]- آمال شتيوي، قاب حرحين، ص49.
[3]- ينظر: مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2012م، ص 199.

صياغة القاصة لعبارات النص الومضي يجعلنا نشاهدها واحدة تلو الأخرى ونتصور المشاهد بكاميرا مخيلاتنا، إذ نرى هذه الشخصية وكيف احمر وجهها، وكيف أسرعت إلى غرفتها لتزين نفسها في سبيل استرجاع ما هو لها، حيث ارتدت من جديد وأعادت تجميل نفسها، ثم عادت إلى الحفل مجددا لتصطدم بنهايته مما يشير إلى أنها قد قضت وقتا طويلا وهي تزين نفسها ولم تشعر بالوقت وهو يمر لتصاب بخيبة أمل على مرتين.

حملت مفردات الومضة المشهدية في أغلبها سمات مرئية حسية دينامية – بفعل ما تضمنته من آليات وطريقة تركيب– مشحونة بالتوتر والتكثيف تتخللها نقاط الحذف التي طرزت النص من بدايته إلى نهايته، وعملت على تسريع وتيرة السرد والوصول به إلى النهاية.

نلمس أيضا طغيان الفعلية على كامل الومضة حيث ابتدأت بالفعل(رمقته) وختمتها بالفعل (انتهى) كما أن أغلب الأفعال التي وظفتها تحمل سمات المشهدية والحركة (يراقص، هرولت، تزينت، ارتدت، عادت، انتهى)، إذًا، بدأت بفعل حركي واستمر إيقاع الحركة بضع لحظات ثم انتهى بإسدال الستار كإعلان لنهاية الفيلم الدرامي.

لقد أحسنت القاصة من خلال التقنيات الموظفة والتي جاءت منوعة من قبيل: الوصف، والحذف، والسرد، والتصوير، والتخييل، والفعلية، موزعة بشكل دقيق وموزون ما جعلها تطبع النص بسمات: التكثيف، والاختزال، والدينامية، والتوتر، وتسريع إيقاع سير الأحداث وكسر خطيتها حيث تعمل بشكل متماوج في أغلبها وصولا إلى النهاية.

يمكننا أن نضيف نقطة أخرى تتعلق بهذا التصوير المشهدي، وهي أن الساردة قد مزجت في عملها التصويري بين الجانبين: الحسي والمعنوي، ولم تكتفي فقط بإيراد صور محسة بل عكست صورًا معنوية نستطيع إدراكها من خلال التركيب والموقف الذي مرت به البطلة، وهذه طريقة ذكية من الساردة اعتمادها نظام المزاوجة بين كليهما مع تفوق واضح للجانب المحسوس.

وفي مثال ثان من المجموعة نفسها تقول في ومضة:"تبعية":

" يمشي في رواق الجامعة..

بنطلون مثقوب في كل الجهات..

شعر منفوش وعليه خط طويل.

في القسم، انتبه الأستاذ لحاله...

فوجه له سؤالا في المادة...

عجز عن الإجابة..

تيقن الأستاذ أن فكره مثقوب أيضا."[1].

تجعلنا هذه الكلمات وهذه الأوصاف المرصوفة بعناية والمصاغة بطريقة فنية واعية وذكية ننتقل مباشرة إلى فعل المشاهدة بدل القراءة أو يمكن أن نسميه: (القراءة الممشهدة)، فصفة المشهدية ليست غريبة على ومضات المجموعة، فهي تحضر بشكل ملفت للنظر، وفي هذه الومضة تعرض الساردة بكاميرتها التصويرية الوصفية مشاهد لشاب شكله غريب يمشي في رواق الجامعة مرتديًا بنطالا ممزقًا من كل الجهات، وشعره منفوش ومخطط، في القسم جذب انتباه الأستاذ فقرر اختباره في مادته ولما لم يجد جوابًا تأكد أن الأمر لا يشمل الشكل فقط بل يتعداه إلى العقل والفكر معا.

إذًا، عرضت الساردة دلالات الومضة وفق مستويين: الأول: ارتبط بالعرض البصري، شكل الشاب وما حدث بينه وبين أستاذه. أما الثاني: فمرتبط بالعرض المعنوي إذ إن ما أصابه لا ينحصر فقط في مظهره بل ينبع بدرجة أولى من فكره. غالبا ما تعمل القاصة في عرض ما على بسط ومشهدة أفكارها وفق مستويين من الخطاب متناظرين يقومان كليهما على التخييل والتصوير.

وكالعادة بدأت الساردة ومضتها بفعل وختمتها هذه المرة بنهاية عادية، إلا أنها ختمت كل عبارة منها بنقاط الحذف ما عدا عبارة الخاتمة، كما وزعت الأفعال الدالة على الحدث على عبارات نصها الومضي باستثناء العبارتين: الأولى والثانية؛ لأنهما ركزتا فقط على الجانب الوصفي السكوني المتعلق بمظهر الشخصية وليس هناك من حاجة إلى دعمهما بالفعلية.

تمكنت القاصة من عرض قضية خطيرة انتشرت في مجتمعنا كالنار في الهشيم وقد جسدت هذا العرض منذ البداية في لفظة العنوان، ثم تلاها ما جاء في المتن من مضامين صميمية عملت على تأكيد وتدعيم ما جاء سلفًا مختزلًا في الكلمة المفتاحية (العنوان).

يمكن القول: إن خصوصية التصوير السينمائي في القصة القصيرة جدًا خضعت في النهاية لطبيعتها المكثفة وهندسة تشكيلها ونوعية تخييلها، وأن الصورة المشهدية تمتد عبر كامل الومضة من أول كلمة إلى أخر كلمة فيها، عكس باقي الأجناس السردية الأخرى التي لا تشغل فيها سوى حيز ضيق أو مساحة معلومة.

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 25.

حضر التصوير المشهدي بكثرة في أتون المجموعات القصصية التي وقفنا عندها وتمثلنا ببعض من ومضاتها، إذ مثل إلى جانب التخييل والرمز أهم العناصر حضورًا وتحبيكًا، إذ تستعين به القاصات كثيرًا لعرض مواضيعهن ورؤاهن، وحيث الومضة تعتمد على التكثيف والاختزال فقد وجدن في هذا النوع مقصدهن، لأنه يؤثر على المتلقي في أكثر من جانب، كما يلعب على العرض والإثراء وبعث الدينامية وبسط فيوض الجمال على النص الذي يحضر ضمنه، فيأتي لقطات وامضة تخطف الألباب كما تخطف الأبصار.

الفصل الثاني:

صورة الشخصية

تزايد عدد المهتمين بعنصر الشخصية، وكثرت حولها البحوث النظرية والتطبيقية، وزادت حدة الجدال حول مفهومها وبنيتها وأوصافها وأنواعها ودورها في العمل السردي، وقد ركز النقاد والدارسون اهتمامهم على هذا العنصر الهام في بنية النصوص السردية منذ أن توجهت أنظار الشكلانين الروس إلى حقل السرد بعدما ظل التركيز لأمد طويل على النصوص الشعرية. ولعل البحوث التي قام بها كل من: (تودوروف، وكلود بريمون، وغريماس، وبروب، وجاكبسون، فيليب هامون...)، كانت بمثابة النور الذي أضاء الطريق لبقية الدارسين الذين ساروا في على منوالهم في مجال دراسة القصة والنصوص السردية الأخرى.

ولعل تشتت مصطلح الشخصية بين الحقول المعرفية والفنية والأدبية أدى إلى صعوبة ضبطها بشكل دقيق، إضافة إلى اختلاف الحقول المهتمة بها، وتنوع مشارب الدارسين وتوجهاتهم، فتحولت بموجب ذلك إلى "إحدى المقولات الأشد غموضًا في الشعرية"[1]، كما أدى إلى تنوع مفاهيمها ومدلولاتها عند النقاد. وانتقل الاهتمام من داخل الشخصية في ذاتها إلى خارجها؛ أي بالدور الذي تقوم به في النص السردي الذي تحضر فيه.

ومن المسائل التي أدت إلى هذا الخلط بين النقاد هو عدم تمييزهم لأمد طويل بين مصطلحي الشخص والشخصية، إلى أن حاول"تودوروف"Todorov" التمييز بين الشخصيات والأشخاص[2] مثلما فعل ذلك "ميشال زيرافا" Michel Zeraffa"ما ساهم في خفض حدة الفوضى والغموض، حيث يقول:" إن قراءة ساذجة لكتب التخييل تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء لقد استطعنا كتابة "سير" أشخاص، مستكشفين حتى أجزاء حياتها الغائبة من الكتاب" ماذا كان يفعل هاملت خلال سنوات دراسته؟" وننسى أن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني، لأنه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه أيضًا "كائن من ورق" وسيكون من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص: تمثل الشخصيات أشخاصًا، تبعًا لظروف خاصة بالتخييل."[3].

[1]- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012م، ص18.

[2]- يقول حسن بحراوي حول هذه المسألة :" ومن أبرز سوء التفاهمات التي أبعدت النقد عن تلمس حقيقة الشخصية الروائية هو ذلك الخلط الذي درج القراء والنقاد على إقامته بين الشخصية التخيلية كمكون روائي والشخصية بوصفها ذاتًا فردية أو جوهرًا سيكولوجيًا"، ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990من ص 210.

[3]- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م، ص 71.

كما ركز"بروب" V propp "على التقليل من أهميتها ومن أوصاف الشخصية، واهتم بما تقوم به من أدوار داخل حيز النص السردي، وهكذا لم تعد تحدد الشخصية بملامحها بل بما تقوم به داخل النسيج النصي، ويقوم نموذجه على سبع خانات: (دائرة فعل البطل، دائرة فعل البطل المزيف، دائرة فعل الأميرة، دائرة فعل المساعد، دائرة فعل الواهب، دائرة فعل الموكل، دائرة فعل المعتدي)[1]، بينما نجد أن مفهوم الشخصية[2] عند "غريماس" قد عرف نوعًا من التطور حيث استثمر محاولات سابقيه "بروب" و"سوريو" لتأسيس نظام عاملي يعقد الصلة بين جدول الأدوار ووظائف اللغة، ويقوم نموذج العوامل عنده على نظام المزاوجة: (الذات– الموضوع، المساعد– المعيق، المرسل–المرسل إليه)[3].

يميز"غريماس"Greimas " بين (الممثل) و(العامل) لكنه يتصور أن كلاهما ينجزان الفعل ويتممانه، والاختلاف بينهما هو أن عدد الممثلين[4] غير محصور، بينما عدد العوامل حسب النموذج العاملي فهو ستة فقط[5].

بنى "غريماس"Greimas"مخططه هذا بالاعتماد على ما توصل إليه سابقيه، وأضاف إليه تصوره الخاص، حيث جاء نموذجا مكونا من ثلاث محاور رئيسة تقوم على نظام المزاوجة، إذ ينقسم كل محور بدوره إلى زوج من العوامل المتقابلة، كما فرق بين العامل والممثل، وأوضح مكمن الاختلاف بينهما ودورهما في العمل السردي.

وقد وجد هذا التنوع في التصنيف بين هؤلاء الدارسين نتيجة اختلاف زوايا التناول والنظر واختلاف الاتجاهات المعتنقة، حيث نجد مقاربات سيكولوجية وواقعية وبنيوية وسميولوجية ولسانية... وقد ترتب عن ذلك تجريد الشخصية من وجودها الحقيقي الفيزيولوجي لتصبح بالتالي كائن ورقي من صنع مخيلة المبدع "رولان بارث" Barthes Roland"، ومن الاختلاف حول الشخص والشخصية

---

[1]- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقد: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، د ط، 2012م، ص 12.

[2]- إن العمل الذي قام به "غريماس" بتمييزه بين العامل والممثل جعله في الواقع يقدم فهما مغايرًا وجديًا للشخصية في السرد هو ما يمكن نعته بالشخصية المجردة وهي قريبة من مدلول " الشخصية المعنوية" في عالم الاقتصاد، كما أن مفهوم الشخصية الحكائية عند "غريماس" يمكن التمييز فيه بين مستويين: * مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليًا مجردًا يهتم بالأدوار لا بالذوات المنجزة لها.
* مستوى ممثلي: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، ويشارك غيره في تحديد دور أو أدوار عاملية. ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 51-52.

[3]- فيليب هامون، المرجع السابق، ص 12.

[4]- يمكن تمظهر العامل نفسه في أكثر من ممثل، كما يمكن للممثل نفسه أن يعزى إلى أكثر من عامل. ينظر: كنعان شلوميت، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1995م، ص 57.

[5]- ينظر: المرجع نفسه،ص 56.

"ميشال زيرافاMichel Zeraffa" ومن الإنسان الواقعي إلى الشخصية المتخيلة أو إلى عامل من العوامل (Actants) كما عند (غريماس، هامون[1]، كورتيس). ومن المهم حين التعامل مع الشخصية، محاولة الاستفادة من كل هذا الموروث النقدي الروائي المتعلق بهذا الجانب لتحديد الشخصية من كل الزوايا.[2].

حيث يرى "جميل حمداوي" :" أن التأثر بالمنهج البنيوي ساهم في إفراغ مفهوم الشخصية من محتوياته السكولوجية والاجتماعية، ما جعل مفهومها يصبح نحويًا لسانيًا ترتبط عبره الذات الفاعلة أو العاملة بالفعل أو الوظيفة"[3].

العمل على تفسير الشخصية من خلال جوانبها السلوكية والسيكولوجية وإطارها الاجتماعي فيه إجحاف كبير في حقها، كما أنه يعمل على تعطيل العديد من السمات التي تتمتع بها، وبالتالي، يعتور فهمها قصور كبير؛ لأن الشخصية تتركب من جوانب عدة تتضافر لتشكل صورتها الكلية، ومع اهتمام المناهج البنيوية والسيميائية والأسلوبية...بهذا المكون الغامض جعلها تظهر جوانب أخرى هامة أغفلتها الدراسات السابقة الذكر، كما ركزت أيضا على الوظيفة التي تقوم بها هذه الشخصية ونقلتها من المفهوم التقليدي إلى المفهوم النحوي اللساني لتصبح علامة لسانية[4] مكونة من دال ومدلول (فيليب هامون).

لكن الملاحظ أن الكثير من الدارسين والنقاد يربطون الشخصية بوظيفتها المرجعية لا بإطارها الأسلوبي والجمالي، وما يمكن قوله هو إن:" الصورة الإنسانية للشخصية الروائية أو(القصصية) لا تتحقق بذاتها، بل بواسطة الكائنات والفضاء اللذين يحيطان بها."[5].

إذ كان من المناسب ربط الشخصية بسياقها النصي والجمالي والأسلوبي أكثر من مجرد ربطها بالمرجع، فالشخصية لا تنشأ من تلقاء نفسها وإنما ضمن سياق نصي وجنسي ولغوي إضافة لما تنسجه

---

[1]- فيليب هامون الذي يعد الشخصية علامة ويصنفها إلى شخصيات إشارية ومرجعية واستذكارية. ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص9.

[2]- ينظر: جميل حمداوي، سميولوجية الشخصية الروائية، ص 7- 8. www.allukah.com

[3]- المرجع نفسه، ص 5.

[4]- إذ أصبح ينظر إلى الشخصية على أنها" دليل (signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant)، والآخر مدلول (signifie)، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفًا، ولكنها تُحَولُ إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل... وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخصُ هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها.

[5]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 43.

من علاقات مع غيرها من مكونات العمل السردي، وأخيرًا تخضع لسلطة المتلقي الذي تكون له صلاحية صياغة صورة نمطية عنها وفق وعيه بها وفهمه لها.

كما أن الوعي التام" بصورة الحياة في الرواية إنما يتحقق على مستوى التلقي وليس على مستوى الشخصية الرئيسة التي تظل محدودة الإدراك مهما يشحنها المبدع، ويتفنن في تنميطها، ويوسع دائرة وعيها."[1].

معنى هذا القول؛ إن المتلقي هو الذي يضفي سمة الواقعية على هذه الشخوص وليس الشخصية في حد ذاتها من يصرح بذلك مهما حاول المبدع أن يشحنها أو يزيد من درجة وعيها بذاتها وبغيرها، فما يجده المتلقي ويستكشفه من ملامح توحي بذلك على مستوى النص السردي هو ما يؤثر في وعيه، ويجعله يصرح بواقعيتها من عدمها.

يقول "محمد أنقار" :" إن العمل على استخلاص الخيوط الإنسانية الرفيعة من نسيج الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية يعد في رأينا أقل خطرًا من القول بالانعكاس الاجتماعي بمفهومه الموضوعي الواسع."[2].

فالبعد الإنساني هو الذي يسم صورة الشخصية بواقعيتها، وهو الذي يحدد معالم هويتها، ويضفي عليها طابع الدينامية والخصوبة الفنية عبر امتدادها على طول النص، ويكون هو الرابط والتماس بين واقعين تخييلي وحقيقي.

وبهذا يصبح كل" تصوير للشخصية إنما ينبع من وظيفتها ضمن السياق النصي. وتصبح الشخصية الروائية إنسانية بالقدر الذي تستطيع وظيفتها أن تساهم في إقناع المتلقي بصدق العالم التخييلي."[3].

فصورة الشخصية لا تستطيع أداء وظيفتها الجمالية بعيدًا عن سياقها النصي وبعدها التكويني، كما لا يمكن أن تكون أكثر إيهامًا بالواقعية إلا إذا تمكنت من التأثير على القارئ وجعله يتوهم صدقيتها وقربها الشديد من الحقيقة.

ويمكننا القول: إن العمل السردي ينهض على تصوير الشخصيات وهي تقوم بأفعال معينة، كما أن طريقتي العرض والتصوير تختلفان من شخصية إلى أخرى، ومن عمل سردي إلى آخر، زيادة

[1]- محمد أنقار، المصدر السابق، ص 43.
[2]- المرجع نفسه، ص 42.
[3]- المرجع نفسه، ص41.

على اختلاف مكانتها وطرق توزيعها عبر النص، وهي لا تخضع لنمط واحد صارم بل يعود ذلك لرغبة ورؤية المبدعة.

فصورة الشخصية؛ هي صورة تتنامى على مستوى الأسطر والصفحات إلى أن تكتمل مهمة الشخصية المنوطة بها، إذًا، يمكن القول: إن الصورة تساهم بشكل فعال وفريد في تقريب الكائن الافتراضي (الشخصية) من فهم المتلقي، كما تجلي هالات الغموض المحيطة بها وتنقلها من عالم الظلمة والعتمة إلى عالم النور والوضوح[1].

ولا يمكن لنا تحديد صورة الشخصية بعدها أحد مرتكزات البنية السردية إلا من خلال موضعتها ضمن" سياقها الجمالي والأسلوبي، بضبط قواعدها الفنية التي تستند إليها الصورة الروائية بصفة عامة. وما الصورة الروائية إلا تجسيد جمالي وفني على مستوى اللغة والتعبير."[2].

فالشخصية؛ وهي أحد مكونات العمل السردي الرئيسة وأحد مرتكزاته الهامة، تحيا في زمان ومكان معينين وتقوم بإنجاز أفعال، وتحدد بمعية المكونات الأخرى معالم البناء الفني للنص السردي، وتساهم في رسم الصورة الكلية له، أثارت جدلًا واسعًا في الساحة النقدية عامة والسردية خاصة، إذ اختلفت الآراء والمفاهيم حولها، وتعددت تقسيماتها وتصنيفاتها، وحظيت بعناية الدارسين لمدة طويلة ومازالت إلى اليوم.

كما أن صورة الشخصية في العمل السردي لا تكتمل إلا " عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[3].

إذ إن مثل هذه الصورة لا تكتمل ملامحها بعدها صورة جزئية انتهى دورها في العمل السردي وفقط، وإنما أيضًا من خلال دورها في نسيج وحياكة الصورة السردية الكلية، فكل مكون يكمل الآخر ولا وجود لعنصر دون البقية.

إن الشخصية بحق مكون مستغلق لم يحسم في الإجابة عن أسئلته إلى الآن، وقد حفلت النصوص السردية بعنصر الشخصية " التي تحتل مكانة مهمة في المتن، إذ تحدد سير الحكي وقيمة الصورة وجدية

---

[1]- ينظر: عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 86.
[2]- جميل حمداوي، سميولوجية الشخصية الروائية، شبكة الألوكة، ص 8. www.allukah.com
[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1991م، ص 51.

المواقف أو هزلها. كما تحدد نوعية الوعي الصريح والضمني حول المجتمع وأشيائه الثابتة والمتغيرة"[1].

احتل مكون الشخصية مقام الصدارة من حيث الاهتمام بعدما كان مهملاً، إذ كل المهام والأدوار تسند إليها، فهي من ينوب عن المؤلف ويمثل مواقفه ووعيه، وتقوم بأداء أفعال على خشبة المسرح المكاني، وهي التي تتواصل وتتفاعل وتتحاور في عالم التخييل السردي، وهي الدال على مختلف مظاهر التغير والتطور التي تصيب الحياة والإنسان والوجود معًا.

وقد سعى التجريب لتمثيل الواقع بكل حيثياته من خلال تمثلات الشخصية بكل نزوعاتها ورؤاها وأنماط وعيها بالذات والعالم، حيث دفعت الرواية التجريبية " بتعدد الشخصيات نحو ما يمثل تعدد الذوات في المجتمع وتعدد الرؤيات للعالم والأفكار والتجارب والوظائف النصية، بما يسميه فليب هامون بديمقراطية الشخصيات"[2].

شمل الطوفان التجريبي كل مكونات العمل السردي دون استثناء، فأعمل معول الهدم وإعادة التشكيل والبناء من جديد وفق تصور مغاير لما سبق، فهو لم يعد يهتم في الجانب الشخصي بالأوصاف المادية والإغراق في سرد تفاصيلها شأن الرواية الكلاسيكية ونوعًا ما الحديثة أيضًا، لقد انتقل إلى مستوى آخر إذ صار يركز على الجانب الحدثي للشخصية وموقفها.

على أن تتخلل ذلك لقطات تصويرية خاطفة ومتوسطة أحيانًا للشخصيات داخليًا وخارجيًا، والعوالم التي فيها تحيا وتنتقل دون انفصال عن الزمان والمكان.

حيث نجد أحيانًا بعض التفصيلات ورسومًا عن الشخصيات وكذا تنويعًا فيها وتوزيعًا للأدوار مع نسب متفاوتة بين الأجناس السردية، فليس وصف الشخصية ولا توزيعها في الرواية هو نفسه في القصة أو القصة القصيرة أو القصة القصيرة جدًا ولا حتى في الجنس نفسه، ذلك أن في الرواية فسحة واتساع لا يتوفران للبقية، فمسألة الفسحة التعبيرية متعلقة بدرجة أولى بالجنس السردي الذي تتم في إطاره عملية تصوير الشخصية ورسم معالمها الفنية والوجودية، ففي القصة القصيرة جدًا" لا تقدم من الشخصية سوى ضرورتها القصوى؛ إذ ربما تكتفي من البطل بنظرة من عينيه، أو إشارة من إصبعه، أو كلمة من شفتيه، ويبدو عندها رسم الشخصية أكثر اختزالًا، وأندر تنوعًا، وأقل عددًا مما نراه في القصة

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص123.
[2]- محمد عزالدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي" الرواية العربية إلى أين؟، القاهرة، 12 - 15 ديسمبر 2010م، ص 4.

القصيرة"[1].

معنى هذا؛ أن صرامة الجنس السردي الذي تنخلق ضمنه الشخصية هو ما يملي الضرورات التعبيرية، ويحدد طريقة وصف الشخصية وعلى أي شيء يتم التركيز، إضافة إلى رؤية المبدعة ورغبتها.

وبما أن القصة القصيرة والقصيرة جدًا تقومان على الكثافة والاختزال بشكل كبير ليس يهم المبدعة المرور بالوصف الداخلي أو الخارجي سوى لمم وشذرات كومضات خاطفة، إذ ما يهمها هو ما تنجزه الشخصية، ومحاولة نسج العلاقات التي تتضافر فيما بينها لتؤدي في النهاية وظيفة إيصال الفكرة، والتعريف بالموضوع بطريقة مختزلة ومكثفة تكتفي باللمح والمرور الخاطف دون الخوض في التفاصيل، ويمكن القول: إن وصف الشخصية، "بما فيها البطل، يشبه إشارات برقية، يلتقطها القارئ ليجمع نثار الصفات والسلوكيات"[2].

فالسرد الافتتاحي" للشخصية في القصة القصيرة جدًا شيء يشبه فن الكاريكاتير، يختار فيه الفنان أكثر ملامح الشخصية مناسبة للدلالة، من أجل إظهار تناقضها وأزمتها، بالمقارنة مع السياق الطبيعي، ليخلق من خلال ذلك صدمة للمتلقي. تقوده إلى التأمل في المعاني الكامنة وراء ذلك الملمح البارز"[3].

أما بخصوص الهندسة التصويرية للشخصية في القصة، فهي تكون مثل الرواية أحيانًا، وبدرجة أقل في أحايين أخرى، كما أن عدد الشخصيات يكون أقل بكثير في القصة القصيرة والقصيرة جدًا، إذ قد تكتفي المبدعة بشخصيتين فقط عليهما تدور الأحداث، وكلما كان الحجم أقل تقلص عدد الشخصيات.

ويخضع منطق توزيع الشخصيات والأدوار على طول النص السردي، لرؤية الكاتبة وطبيعة الأحداث والأمكنة التي تحتضنها فهي"متنوعة متعددة بتعدد العوالم التي تحيا فيها"[4]، فالمبدعة وهي تخلق شخصياتها تنوع فيها وتوزع الأدوار، وهي بفعلها هذا، تصور أو تمشهد واقعًا تكون قد عاشته أو عاينته أو سمعت عنه، وأحيانًا يكون من وحي خيالها.

---

[1]- يوسف حطيني، ، ملامح الشخصية في القصة القصيرة جدا، المراكشية (صحيفة الكترونية)، 2013/12/09م، info@almarrakchia.net. أخر زيارة: 02-05-2017م، 14:30.

[2]- المقال نفسه.

[3]- المقال نفسه.

[4]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 123.

كما تعمل المبدعة على تزويد المتلقي بصفات عن الشخصية سواءً كانت سلبية أو إيجابية، هذه الصفات إما تأتي دفعة واحدة تنتهي قبل انتهاء الحدث، أو تنتهي مع الحدث، أو قد تتوزع عبر كامل المتن النصي منذ ظهور الشخصية الموصوفة إلى حين اكتمال دورها رئيسة أم ثانوية.

وترتبط هذه الأوصاف أحيانا بأهمية الشخصية ودورها، وأحيانا تتجاوز المبدعة الوصف المفصل أو الجزئي لعدم الحاجة إليه، حيث تترك المجال لما ستقوم به من سلوكات وأفعال ومواقف. في صورة تنم عن المقدرة الفنية و البراعة الفائقة في صوغ و"نحت الصور"[1].

إذًا، يخضع تصوير الشخصية " لإكراهات الذات الكاتبة، ومنظورها الفني، وإلى طبيعة التجنيس الأدبي الذي يندرج في سياقه"[2]. فنوعية التصوير وصيغته تتم وفق اعتبارات معينة منها ما يعود إلى طبيعة الجنس السردي، ومنها ما يرتبط بوعي وتصور الكاتبة، ومنها ما يعود إلى عنصر التخييل، إضافة إلى أن بناء الشخصية في النص السردي" لا يتم إلا داخل عالم الممكنات التي يحيل إليها النص الفني"[3].

والشخصية في تكونها تفصح عن " نفسها من خلال انتظامها في أفعال وحوادث، ومن خلال مواقفها المتمايزة حول العالم وما فيه"[4]. فالشخصية في النص السردي لا تقف موقف المتفرج بل تنتظم في سلك الأحداث، وتتفاعل مع غيرها، وتبدي مواقف وآراء وسلوكات تنم عن وعيها ورؤيتها.

فهي في العمل الروائي مثلًا: تحتل موقعًا هامًا لذا يتعين على الروائي" أن يستثمر كل الإمكانات المتوفرة من أجل إبرازها. ولا شك أن توظيف العنصر التصويري في بلورة الشخوص الروائية يحظى بعناية المؤلف واهتمامه"[5].

وإذا كان العمل السردي بنية متكاملة شديدة الارتباط بمكوناتها، فإن الجانب التصويري في هذا العمل هو الذي يساهم في بلورة وصياغة ملامح واضحة ودقيقة حول كل العناصر التي منها: الشخصية مهما كان موقعها ووظيفتها.

وترجع أهمية المكونات السردية إلى مجال اهتمام المتلقي وزاوية تركيزه على أحد هذه المكونات هو ما يحدد مكانة كل مكون على حساب الآخر، على أنها تكمل بعضها البعض ولا وجود لأحدها

[1]- عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي دراسة في أدب الجاحظ، ص 63.
[2]- عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية المعاصرة، ص 144.
[3]- المرجع نفسه، ص 144.
[4]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 88.
[5]- المرجع نفسه، ص 88.

دون الأخر في العمل السردي، وسواءً مس التصوير السردي كل الشخصية أو أحد جوانبها، فإن " المرغوب فيه هو تقريب صورة الشخصية للقارئ، حتى تكتمل رؤيته للكون"[1].

إن تمكن الساردة من إيهام المتلقي بواقعية الشخصية المعروضة أمام ناظريه لهو دليل قوي على مدى المهارة التي تتمتع بها في تشكيل وصياغة مكونات نصها، وفي الوقت نفسه دليل على متانة العلاقة التي تربط الساردة بشخصياتها، كما أن المكانة المتميزة التي تحتلها الشخصية في صميم العمل السردي تفرض على الكاتبة أن تستثمر كل السبل المتاحة بين يديها من أجل إظهار كل ما يتصل بها من سطحيات وخفايا، وهذا التصوير يختلف من شخصية إلى أخرى في النص السردي، فقد تظهر كل الجوانب في فقرة أو صفحة واحدة كما قد تتوزع هذه السمات عبر كامل النص روائيًا كان أم قصصيًا.

هذا ويفصح كل مكون سردي عن نفسه من خلال انتظامه مع باقي المكونات الجزئية الأخرى التي تشترك معه، ثم من خلال انتظامه في البنية الكلية العامة، وعلى نوع العلاقات التي تقيمها، والسمات التي تعكسها في ذاتها ومع غيرها.

إننا ونحن نتحدث عن الشخصية لا يهمنا التركيز على الاتجاهات التي تناولتها، ولا عرض مختلف التصنيفات أو المفاهيم أو الوظائف التي حددها النقاد؛ لأن المجال يضيق عن فعل ذلك، بل يهمنا من كل ذلك الكشف عن أنماط التشكيل الصوري للشخصية في الأعمال السردية النسوية الجزائرية، وإذ نفعل ذلك نسعى جهدنا رصد أهم ما يتعلق بتقنيات التصوير الشخوصي وأهم ما نتج عن ذلك من صور شخصية من خلال المدونات محل الدراسة والتحليل.

2- 1 – صورة الشخصية في الرواية:

تنوعت صور الشخصية في الرواية بين الملامح الداخلية والخارجية بتنوع الشخصيات نفسها، فهي أرضية خصبة تحوي عددًا كبيرًا من العناصر المتنوعة لتمثل محور العجلة الدوارة التي تلتف حولها المكونات والسمات التي تدخل في تركيبتها خصوصًا بعد ولوج الرواية المعاصرة غمار التجريب، ولا شك أن هذا التنوع في الرؤية والتشكيل والتركيب والسمات سوف ينعكس إيجابًا على البناء الصوري للشخصية وتنوعه تخييلًا وتكوينًا وانعكاسًا جماليًا ودلاليًا، وفيما يأتي سوف نركز على ذكر أسماء الشخصيات الرئيسة والثانوية، ونحصر الحديث فقط على شخصية أو اثنتين رئيستين، وكذلك الأمر بالنسبة للثانوية مع ذكر الشخصيات العرضية على سبيل التمثيل فقط.

[1]- عبد اللطيف الزكري، المرجع السابق، ص88.

نشرع مع عملية التمثيل والتحليل معتمدين في ذلك على "رواية تواشيح الورد"، ونبدأ مع صورة الشخصية الرئيسة؛ لأنها الأكثر تمثلاً وحضورًا واكتمالًا وصفيًا ووظيفة وأهمية، وهي: البطلة "شهد" وقد ركزت الساردة كثيرًا عليها عبر كامل مفاصل السرد من بداية الرواية إلى نهايتها، في حين عملت الشخصيات الأخرى الثانوية والعرضية دورًا هامًا في تعضيد وتأثيث صور هذه الشخصية، وشاركت في تفصيل وحياكة منسوجها، نذكر من هذه الشخصيات الرئيسة ما يلي:"(يحي، كمال، ريحانة، إيناس)، أما الشخصيات الثانوية فهي كالآتي: (آبي، أم يحي، جلال، الصيدلي حبيب إيناس، مدير شهد في العمل، المفتش، أخ آبي، زوجة أخ آبي، طفلي شهد، أخ شهد، زوجة أخ شهد، الشاب المتغزل)، في حين نجد الشخصيات العرضية كما يلي:(الدكتورة ليلى، السجانة، البنات المتجلببات، شاب، عجوز، الشاب المنقذ، الطفل، أم الطفل، أب شهد، أم شهد، الخادمة في منزل آبي، عاملة النظافة، الشاب المتحرش، الكهل).

نحاول إماطة اللثام عن أهم ما طبع صور الشخصية البطلة، وعلى أي جانب ركزت الساردة أكثر؟ وكيف نسجت محبوكات صورها المتعلقة بهذه الشخصية الهامة التي عليها ارتكز السرد؟ إذ نجد الساردة وقد صورت لنا هذه البطلة في صور مختلفة وثرية من حيث المادة والنوع وزاوية الالتقاط، حيث ارتقت بها من خلال هذه الأوصاف إلى مصاف المثالية، بل إلى مصاف الشخص المنزه الذي يحب لغيره أكثر ما يحب لنفسه، ذلك الشخص المحب والمخلص رغم ما يقاسيه من خيانات وظروف قاهرة إلا أنه يستمر في بذله وعطائه اللامتناهي، ويستمر في المسامحة والاهتمام بمن أذاه، والصبر اللامحدود رغم الأذى والمعاناة والصدمات المتوالية، وتبرء أقرب المقربين بفعل تأثير الماديات والشهوات الطاغية على القيم والأخلاق والفضائل في زمن الانسلاخ الهوياتي والقيمي. تحاول البطلة الثبات والمضي قدماً في سبيل استرجاع ما سلب منها عن طريق المكر والخديعة، وفي الوقت عينه النجاح في اختبار مقاومة المضايقات والتحرشات ونبذ المغريات والتشبث بخيوط الإيمان والأمل والدعاء، فرغم الانكسارات المتتالية التي تعرضت لها إلى أنها ظلت شامخة تحاول جهدها تغيير ما آلت إليه الأوضاع المتعفنة في كل المجالات انطلاقاً من إيمانها بفكرة التغيير على مستوى الذات ثم الجماعة، والاستمرار في بذل الجهود مهما كانت النتيجة، فهي رغم انقطاع السبل بها إلا أنها استمرت في كفاحها وثباتها دون أن تضعف أو تستسلم، لأنها تعلم أن الله مع الحق ولن تهزم ما دامت هي في طريق الحق سائرة.

اختلفت صور شخصية البطلة، وتنوعت طرق تصويرها ومواد التشكيل الداخلة في عملية التركيب والمونتاج والقطع والنسخ واللصق، وتنوعت مظاهرها من الداخل إلى الخارج، إذ نجد الساردة ركزت كثيرا على التصوير الداخلي للبطلة وما يعتورها من حالات الفرح والحزن والهموم وعلى حالاتها النفسية ومشاعرها وعلاقتها مع ذاتها وطرق تفكيرها وما تتصف به، وقد هيمن هذا النوع من التصوير على كامل الرواية من أولها إلى أخرها، وعمل بمثابة أنوار تضيء عتمات الحكي كما عمل على تنوير مسار السرد ونمذجة الأحداث وتفسيرها في كثير من الأحيان، بل يمكن عده من بين الوسائل الهامة في إخصاب الرؤية الفنية والدلالات التخيلية وفق مقاس دقيق ومحدد دون أن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالنظام العام لسير الحكي، أو خلخلة أركان البناء السردي للنص الروائي.

كما يمكن القول: إن عملية التركيز على جانب معين وتغليبه عبر طول خط السرد له دلالة معينة وقصد من هذا التوظيف، وهذا الاختيار الواعي من لدن الساردة له أبعاد فنية وجمالية وبنائية ودلالية، وما يزيد هذا التوظيف قوة وإشعاعًا؛ هو أن أغلبه يرد مرمزًا مشخصنًا ما يفتح آفاقه على تأويلات مختلفة تزيد النص دينامية وفاعلية وألقًا وإدهاشًا.

وفيما يأتي سنسرد بعض الأمثلة كجزء من الاستشهاد لا الحصر؛ لأن المجال لا يسع لذلك، نبدأها مع التصوير الخارجي:

التصوير الخارجي لشخصية البطل	1-" قالت أني شفق من غسق من العمر، وأني وردة نداها نبض الفؤاد وأني...قالت المستقبل من عمرها، والآتي."[1]. 2-وفي:" ثم أتزين، فستان شفاف أحمر قصير مكشوف الكتفين، أنا أجمل، كيف يفضلها."[2]. 3- وفي حينها فقط تفتقت كلماته وطلب إلي أن أتركها وأرتاح قال أني متعبة، ورفضت خبرته أني بخير، وأنه بوسعي القيام بذلك دون عناء، وقف انتصبت قامته قبالتي، عبرتني رجفة خلخلت الكيان كله حتى صوتي صار يرتجف أنتظر في كل حركة أن يخبرني أنه لا يريد زوجة تقضي نصف ليلها خارج البيت ولا تعود إلا لتصرخ في وجهه، أيخالني تبدلت،

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 47.

	وانسلخت شهد التي كانت من زوجته هذه. أوجه البصر نحوه، يبادرني أنه لم يطلب إلي كل هذا، إنه أراد فقط بعض العناية بمأوانا. يداهمني ذلك الدوار مجدداً أشعر وكأني سأفقد الوعي مجددًا، لكنه يلاحظ ويقبض علي بكلتا يديه"[1]. 4- وفي :" قبيل المغرب أفيق أقابل المرآة؛ ثوب مغر، جسد متناسق، ووجه بهي، لكنه لا ينقاد يصبر على امرأة يملكها، ألا يمكنه أن يصبر على امرأة لا حق له فيها، أشك حقا أشك في صدقها، تكذب هي دون شك وهو الصادق. مرة أخرى أخبر نفسي، فهل أتعظ"[2]، 5-وفي:" يغادر الغرفة أركض خلفه أحاول الإمساك به لا أقدر، إنه يندفع بقوة أسبقه نحو البوابة أملئها بجسدي وأمد ذراعي أرجوه ألا يخرج، لا أستطيع الوقوف انزلق إلى الأرضية، يدنو مني أطوق ركبتاه بيدي، لا أملك غير لفظ اسمه، ينحني علي: - شهد ..أنت مريضة. - ليتني أموت..ليتني أموت"[3]. 6- وفي :" يقربني يضمني ويغمرني ودًا، وإلى فراشنا يحملني، ليلة ليست من زواج بل من عطف، من حنو على وهن الجسد وبالغ تعبي. حنا عليه ببالغ من رقة، غفوت بين الذراعين وجدتني على صدره، لن يجد راحة في النوم هكذا حاولت الانسحاب لكنه قبض علي أبقاني على صدره. حدق بي ثم خبرني أني مريضة، وعلي إجراء بعض التحاليل، رفضت فأنا لن أتناول الدواء أي كانت نتائج التحاليل."[4]. 7- وفي :" أرتدي معطفي وأخرج، يتقدم نحوي، يرتجف القلب يتماسك بالتسبيح، يهددني الشاب باقتلاع عيوني إن نطقت حرفاً، ولا أنطق لم يكن الخوف ما عقد لساني، ولكن لذكر شغله واقترب وشد على ذراعي ساقني بقوة، شعرت بذلك الدوار يعاودني، ألقى بي على جدار منعزل أحسست أضلعي تتكسر أفلت من بين الشفاه اسم الجلالة

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 46-47.
[2]- المصدر نفسه، ص 47.
[3]- المصدر نفسه، ص 49.
[4]- المصدر نفسه، ص 49- 50.

تأتي ضربة لا أعرف لها مصدرًا على رأس الشاب، يسقط عن وجه بهي لشاب لم أعرفه قبلاً"[1].

8- وفي:" يمسك طرف الحجاب يسوقني إلى غرفة كانت بالأمس لكلينا، يطلب إلي التمدد لينظف الجرح يطلب الصوت المنكسر أن يسمح لي بالرحيل..يهدد الصوت الواثق، ويرضخ قلب مازال يرغب برؤية هذا الوجه، يقطع ستر الذراع المصابة يخرج قارورات الأدوية وأمام منظرها ينهزم الصبر، وتتقد التوسلات بألا يقربها مني، إنها خوفي الأعظم، يغلق مجال البصر، بظهره يأخذ الجروح إليه، تصم أذناه عن شهقات أجتهد لكتمانها، وتوسلات أنثرها عنده، وعند والدته، التي لم تطق بقاء ولا ملكت مغادرة، تأرجحت بين دخول وخروج."[2].

9- وفي :" قطع من المرآة غائصة بالجسد أتحسس إخراجها، إلى أن غابت الحواس، وفقد الوعي، يعيده يحي لأرشده إلى باقي الجراح فأسأله مرة أخرى أن يتركني لسبيلي، لكنه مصر على أداء مهام الطبيب يحمل إزارًا يستر كامل الجسد قبل أن يبحر بحثًا عن جروح وقعت بالجسد، تراه يعثر على جراح الروح بينهما."[3].

10- وفي :" وبمجرد وضعه قطنه على الجراح أحسست لهيبا يصب عليه، ارتمت يدي على الملقط واليد التي تمسك بقبضتها توسلت إليه، نظر إلي لا يدري كيف يقنعني، لم يتعلم حرفة التمريض"[4].

11- وفي :" نصفان صرت ..واليوم فقط أرى نفسي، أرى نصفًا هو منك، والآخر بالحجم نفسه بالكثافة نفسها بالشحنة النقيض، النصف الثاني عليك يحي، لكن الغلبة دوماً لشطر الأول"[5].

12- وفي :" يأخذ الذراع مني إلى حماه، يفتح العلبة الرهيبة، يقشعر البدن مني تنكمش اليد مبتعدة عنه، يرفع ناظريه نحوي، أجيب دون أن يسأل أنها ترهبني"[6].

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، 71- 72.
[2]- المصدر نفسه، ص 78.
[3]- المصدر نفسه، ص 78.
[4]- المصدر نفسه، ص 78.
[5]- المصدر نفسه، ص 80.
[6]- المصدر نفسه، ص 82.

13- وفي:" وقد أرهقتني خدوش صغيرة متناثرة على مد الجسد، تحار هذه الأدوات في معالجتي وقد كنت أتحاشاها، ولم أسمح بأن يلاحظ يحي"[1].

14- وفي :" فلم لا ينال نصيبه من جسد كان غاليًا ممتنعًا، صار مستباحًا..أعتذر منه عن المنصب أولاً وعن الشرط ثانيًا، مازال غاليًا على الأقل..غال علي."[2] .

15-وفي :" لكني أحاول مجانبة الدعوة، بطلب الاستراحة والنوم لأني تعبة، يثقل حمل الطفلين جسداً أتعبه ألم الفرقة ومكابدة الحزن."[3]،

16- وفي :" آبي لقد دخلت الشهر السابع منذ أيام قد ألد في هذا الشهر"[4].

17- وفي :" حاولت مد يدي لكنها ترتجف بقوة يمسك يحي الكوب يسقيني، أرفع يدي أتبعه أجد وجهي مبتلاً وكذلك أحس باقي جسدي، كنت أتعرق، لم يحصل معي هذا قبلاً، ليس بهذه الكثرة."[5].

18- وفي :" لم أملك عبراتي، وجدته يقبض يدًا ويكفكف عبرة، ويصغي بقلب ويعتذر بلسان، عاودتني الذكرى الجميلة ومحبة كانت بالأمس صادقة."[6].

19- وفي:" لم يسر يحي إلى غرفته راغب هو بقضاء ليلته عندي وخائف من خوفي، وراغبة به غير أن تلك الندوب على الجسد تفزعني، دخلت الحمام سقت مراهم التجميل أحاول إخفاء تلك الآثار، قبيحة هي ..قبيحة جدًا

يقترب يحي يطرق الباب ويدخل حسب أني أنظف أسناني، كنا نتنازع كل شيء أيام الثقة فاجأه خلعي قميصي بالحمام، فتجاهله وغطى استغرابه بالضحك من صنيعي لم ينتبه."[7].

20-وفي " هل أضعت ثوبك أم أنك قررت استغناءك عنه..

لم أملك سلطان على حزني لم أجب، على أهبة البكاء لا أعرف كيف سأغادر دون أن يلحظ هذا القبح على ذراعي، يترك فرشاته يلتفت نحوي، يقرأ الصفحة الصامتة،

[1]- منى بشلم، المصدر السابق ، ص 83.
[2]- المصدر نفسه، ص 92.
[3]- المصدر نفسه، ص 131.
[4]- المصدر نفسه، ص 150.
[5]- المصدر نفسه، ص 165.
[6]- المصدر نفسه، ص 175.
[7]- المصدر نفسه، ص 180.

	يدنو مني يكشف ما كنت أخفي، يمرر يده على الآثار، أشيح بوجهي حتى لا يرى الدمع، أنتظر ما يحمل إلي. 21- عمل متقن شهد، ها أنت ممرضة بارعة، يمكنني أن أسجل لك بكلية الطب العام المقبل.."[1].

كل هذه الأمثلة الواردة في الجدول ما هي إلا نزر يسير حاولنا من خلالها أن نختار أهمها وأكثرها قربًا وتمثيلًا للصور الخارجية التي تمشهدت عبرها الشخصية، ويمكننا القول: إن هذه الأوصاف والصور توزعت عبر فصول الرواية وصفحاتها بشكل مدروس وواع، ولم ترد دفعة واحدة سواء تعلق الأمر بالشخصيات الرئيسة أم الثانوية، كما أن الملاحظ أيضاً من خلال قراءاتنا المتكررة للرواية؛ هو غلبة التصوير المعنوي للشخصيات على اختلاف تصنيفاتها وأدوارها في البناء السردي.

تعمل أغلب هذه التشكيلات الصورية الخارجية وفق منظورين: الأول: يأتي لخدمة المضمون النصي أو فكرة الموضوع العام(الصورة الكلية)، أما الثاني: فيعمل على خدمة وتعضيد الجانب الصوري الداخلي، وهذه الدلالات ذات بعد انشطاري وصبغة متشظية تنتشر عبر الوحدات النصية والعبارات والكلمات المشكلة للرواية ولهيكلية التصوير السردي في عمومه، فهي تفيض من نقطة رئيسة وتشع في كل الاتجاهات عاكسة عبر مرايا عدسات كاميرا التصوير، وعبر رؤية بصرية وحسية وإدراكية لهذه الصور الوصفية لتنتقل من التمثيل اللغوي إلى التجسيد الأنطولوجي الافتراضي للكيان المادي لشخصية البطلة(شهد).

كما أن هذه الأوصاف والصور المجسدة للملامح الخارجية لشخصية البطلة قد زودتنا بالكثير من المعلومات حولها، بدءًا بما مرت به وعانته في حياتها ولاقته من أقرب الأشخاص وأعزهم إليها، ثم ختاماً بحفنة الانتهازيين والفاسدين الذين يطمعون في جسدها.

عملت مجموعة من المكونات والمواد في انسجام وتضافر لتشكيل صور الشخصية ونمذجتها وهندسة معمارها العام، وعكست روابط وشيجة بين مختلف عناصر البناء الروائي، حيث يعمل العديد منها على تحديد ملامح الشخصيات وأفعالها ونظم علاقاتها ضمن حدود اشتغالها وعبر علاقاتها مع باقي وحدات البناء السردي للرواية، والصور السردية للشخصية خلال عملية تمأسسها تعمل على تقديم

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 180.

جانبين متوازيين يسيران في خطين متقابلين، وأحياناً متداخلين هما: الجانب الخارجي والجانب الداخلي، اللذين ينتشران عبر كامل الرواية دلاليًا وشكليًا، فالمكانة التي تحتلها الشخصية ضمن العمل الروائي يجبر المبدعة على توظيف كل الوسائل والسبل التي من شأنها أن تبين وتمظهر الشخوص وهي تؤدي أفعالاً، وتتفاعل مع غيرها، وتندمج مع أمكنتها التي تنتقل عليها. وقد قلنا سابقا: إنه ليس من الضروري أن تمنحنا المبدعة كل جوانب الشخصية ومواصفاتها دفعة واحدة أو متشظية، وإنما يكفي أن تزودنا المبدعة بأحد ملامحها" وسواء مس التصوير للشخصية هذا الجانب أو ذاك، فإن المرغوب فيه هو تقريب صورة الشخصية للقارئ، حتى تكتمل رؤيته للكون الروائي"[1].

تتجلى قدرة المبدعة حينما تتمكن من التأثير على المتلقي وتوهمه بحقيقة ما تروي سواءً ما تعلق بشخصياتها أو أحد مكونات البناء الفني للرواية، والمبدعة لا تقدر على تحقيق ذلك إلا من خلال الصورة اللغوية وفق تصور بانورامي وأسلوب بوليفوني.

وتتسم صور الشخصيات في رواية "تواشيح الورد" بالدينامية والسيولة من حيث الكم الصوري والنوعي، وعملية التلقي لهذا التشكيل البوليفوني تبين عمق الإيحاء والأداء الصوري بأنماطه، وكثيرا ما تتوزع دوال الرواية وفق دينامية خاصة وتركيب معين يقوم على توصيف ملمح شخصي، أو رصد لقطة مشهدية شخصية مبنية على فوتوغرافية خالصة وغاية في التعمق والإيحاء تفيض إيقاعا وشاعرية في كثير منها، تتخللها نوتات العزف المعبر عن شتى المواقف والحالات التي تمر بها الشخصيات والأحاسيس التي تبديها في خضم معايشاتها لشتى الظروف، وهو ما ينعكس في شكل موجات ودفقات تعبر عن الحالة النفسية للشخصيات وملامحها الشكلية مضمنة في هذه التشكيلات الصورية وإيقاعاتها هذا من جهة، ومراعاة الرؤية التصورية للمبدعة من جهة أخرى.

عملت المبدعة على مظهرة ملامح شخصياتها، وكشف وضعياتها وملابساتها وفق أنساق صورية تتبرعم وتتفرع لتشمل كل البناء الفني رغبة منها في تنويع التشكيل، وزيادة الجمالية، وتوزيع الصور الدلالية، وتخصيب المشاهد والصور وتطعيمها بالشاعرية والدينامية سواء ما تعلق بالتصوير العادي، أو التصوير الفجائي، أو التراكم الصوري بشكل مكثف وموغل في التجسيد والأنسنة والتشخيص والترميز.

ولنا أن نقسم هذه التشكيلات الصورية المكونة للملامح الخارجية لشخصية البطلة(شهد) اعتمادًا على رؤيتنا الشخصية، وما هو وارد بين أيدينا إلى ثلاثة أنماط، النمط الأول: وهو الذي يصف

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 88.

شكل البطلة ولباسها ولنا أمثلة عن ذلك في ما سقناه، فهي امرأة متناسقة القوام بهية الوجه جميلة منظمة وحيوية تهتم بنفسها جيداً ولا تهمل حتى أدق التفاصيل منها، فهي كالشفق في الإطلالة والجمال ولباسها جميل ومغر ومتناغم الألوان والشكل.

أما النمط الثاني: فهو يعرض الأذى والمضايقات والتحرش الذي تتعرض له من المحيطين بها في العمل سواءً من زملاءها أو مدراءها أو الشاب الطائش حيث لا تكاد تجد مهربا منهم، ثم الأذى الجسدي والضرب الذي تعرضت له على يدي أخ متجبر يحاول الاستيلاء على التركة والإرث لنفسه، فبدل أن تجد القلب الذي يعطف عليها والصدر الذي يحتضنها وهي في أمس الحاجة إليه وجدت الضرب والطرد والتعنيف اللفظي، ولشدة الاعتداء خلف ذلك جروحاً غائرة وقطع زجاج غاصت في ذراعها، ولولا زوجها الذي عمل على إسعافها لآلت حالتها إلى الأسوأ، حيث عرضت لنا مشاهد ولقطات مطولة تصور فيها جروحها ومدى سوءها وكيف طببها زوجها، وكذا لقطة إغماءها من الفزع والألم، ثم تعرضها للأذى على يد شاب منحرف لولا نجدتها من قبل شاب آخر لأصابها مكروه، فهي لا تكاد تنفك من مأزق إلا وتسقط في أخر بعد أن وجدت نفسها وحيدة تعاني في صمت، وما زاد الطين بلة هو دخولها السجن بفعل افتراء مديرها بعدما رفضت الانصياع لنزواته الشيطانية، ثم خروجها ومكوثها مع "آبي"، ثم عودتها لمنزل زوجها ومنه إلى عصمته من جديد، كما تصور لنا خوفها الشديد من المعدات الطبية وأن هذا الخوف تمكن منها وهي صغيرة، ثم مشهد الممازحات بينها وبين زوجها حين حاولت منعه من الخروج من خلال سدها للباب بجسدها وإمساكها لركبتيه، ثم انهيارها من شدة التعب والوهن وحمل زوجها إياها إلى الفراش، ثم بعد دخولها الحمام متجردة من لباسها ودخول زوجها عليها ومحاولة إخفاءها لندوب الجروح خجلا من زوجها، لكنه يطمئنها أن هذه الجروح ستزول بيد طبيب متمكن عوض هذه المراهم.

أما النمط الثالث: فيعكس أثر الخيانة من قبل أعز صديقاتها "إيناس"على نفسها وما صاحبه من مشاكل وهموم ومصائب وأحزان لا تنتهي، بل تأتي واحدة تلو الأخرى وأحياناً تأتي بالجملة، فكل مشاكلها تبدأ مباشرة بعد ذلك الرهان الذي وضعته مع "كمال" و"إيناس"، ومذ تلك اللحظة بدأ الشك ينخر نفسها ويتغلغل في أعماقها بفعل ما كانت تقوم به صديقتها ومحاولاتها إيهامها بأن زوجها يخونها معها، واندفاع البطلة دون السؤال أو التأكد من مزاعمها، وبدأت المشاكل بينها وبين زوجها لتنتهي بالطلاق تتلوه مشاكل لا حصر لها، وطمع الفاسدين فيها بعدما وجدوها وحيدة، لكنها ظلت

متمنعة ومصممة على صون نفسها وعدم الرضوخ مهما كان الثمن، كل تلك المشاكل والهموم والمصائب التي تعرضت لها، إضافة لسجنها وحملها المتقدم وغياب السند أثر ذلك كثيرًا عليها نفسيًا وجسديًا إلى حد الوهن والتعب والإرهاق الملازم لها بشكل متواصل.

يمكن القول: إن هذه الأوصاف والمشاهد واللقطات الصورية توزعت عبر ثلاث أنماط كما نوهنا آنفا، زيادة على انتشارها عبر كامل الرواية خدمة لمضامين ودلالات النص الروائي، فكل وصف أو صورة أو لقطة تخدم فكرة أو أفكار ما، ولم ترد للتطريز والزينة، وما لاحظناه أيضاً، هو أن هذه الصور التي تدلل على الشخصية شكلياً تتلاحم في كثير من المواطن بالصور الداخلية ما شكل نوعا آخر من الصور المركبة أو المزجية لتزيد من فاعلية التشكيل وديناميته وحيوية التصوير وفيوضه السحرية، فأحيانًا تزودنا بلقطات قريبة جدا، وأحياناً أخرى متوسطة المسافة أو بعيدة[1] بشكل متواتر ووامض ووفق صيغ مدروسة ودقيقة.

استطاعت الساردة أن تشكل صورها، وتوائم بينها وبين الصور الدلالية الجزئية والكلية للنص الروائي، كما جعلت منها جزءًا من التركيب الدلالي والجمالي العام لهذا النص الموغل في الرمزية–خاصة الرموز الطبيعية واللغوية والذاتية– والشاعرية والإيقاعية.

يمكن القول: إن هذه الرواية سواءً ما تعلق بصور الشخصيات أو أحد مكونات بنيتها السردية، هي نص مشهدي بامتياز تفيض وصفاً وصورًا وحوارية ورمزية وشعرية..تتداخل صورها وتتفاعل فيما بينها وفق رؤية عميقة، وكيمياء خاصة في تشكيل مواد المجسم النصي وقوالب هندسية منمذجة حسب مقاس وشكل معين يخدم المضامين النصية بشكل محكم.

وما يقال عن صور البطلة التي تشظت في كل الاتجاهات، وضمن مختلف الصيغ والتشكيلات يقال أيضاً عن صور باقي الشخصيات ولكن حسب رؤية المبدعة.

أما فيما يخص الصور الداخلية أو التي تعبر عن العالم الداخلي لشخصية البطلة وحالاتها النفسية والمعنوية، فهي جاءت متنوعة وثرية بشكل كبير، وقد ركزت من خلالها الساردة التي هي البطلة نفسها في كثير من الأحيان على تزويدنا بكل ما يظهر تركيبات شخصيتها ومكنونات نفسها ومختلف ما مرت به من حالات، وما تتميز به هي ذاتها من صفات، فهي ليست فقط جميلة الشكل بل جميلة الروح

[1]- ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950م-2004م)، النادي الأدبي بالرياض- المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط 1، 2008م، ص 231.

أيضاً، نحاول من خلال هذه الصفات أن نحصر بعض ما تتميز به شخصيتها، فهي إنسانة: (محبة، رحيمة، حنونة، تفيض أنوثة، حيوية ،إصرار، مثابرة، عزم، صبر، أخلاق، غيرة، تدين، إخلاص، رهافة حس، دقة شعور، مطواعة، ملتزمة، مرحة، بريئة فهي كما الطفلة حسب وصف زوجها...)، لكن تلك المشاكل التي وقعت فيها منذ بداية الرواية جعلتها تدخل في دوامة الشكوك والهواجس، والمحن والأحزان والهموم والمشاكل والانكسارات والخيبات، إذ تعرضت للخيانة من صديقتها، ومن الظلم والاعتداء من أخيها الذي تبرأ منها، ثم للمضايقات المتكررة والاعتداءات من قبل المحيطين بها، وبالتالي، هي تعيش في صراع مع ذاتها ومع محيطها سواءً من المقربين أو البعيدين من أفراد المجتمع.

توزعت هذه اللقطات والمشاهد التي تصور خطوط انكسارات وأحزان البطلة التي استمرت بالتوالي والعزف حتى نهاية النص، يقوى صداها مرات ويضعف مرة حين يتخللها مشهد للسكون، أو لعرض لقطات أخرى، أو حين تتداخل مع لقطات التصوير الخارجي، ثم تستأنف من جديد ترديد صداها الحزين الذي لا يبعث في نفس البطلة سوى الوهن والإرهاق والبكاء، إذ أصبحت شديدة التحسس لأدنى لقطة.

لا يقتصر هذا التصوير الذاتي الداخلي فقط على حال البطلة، وإنما هو انعكاس جلي لكل من تشبه ظروفه وحالته ما تعيشه وتعايشه البطلة(شهد)، ثم إن ما أوردته من الصفات يبعث على التأثر الشديد، ويصعد من إيقاع الدرامية الموغلة في التأزم والتعقيد والتوتر والقلق، لكن البطلة رغم كل ما مرت به لم تفقد الأمل بل ظلت تقاوم إلى أخر نقطة من قوة لديها إلى أن جاءها الفرج، وفيما يأتي بعض من الأمثلة التي تصور بعمق وبصفاء بالغ بعض ما يعكس الصور الداخلية النفسية للبطلة، وبعض ما مرت به، وأثر في طريقة تفكيرها وتصرفاتها وأسلوب تعاملها مع مختلف المواقف المعاشة.

سنحاول توزيع هذه الأمثلة عبر كامل فصول الرواية الثلاثة وإن كانت انتقائية في أغلبها، وليست حصرية أو شاملة لكل ما يجسد ملامح العالم الداخلي للبطلة، ونبدأها مع ما يلي:" إلى مكتبها لحق بي أوجست خيفة، فما أنا إلا طالبة وما هي إلا متدربة، خفت الملام، فاستتر الملام، وانفرج العذب من الكلام، أطال مدحي، واختتمه" عفيفة أنت"

وقبل أن أدري أجبت:

– إنها رغائب زوج مسلم، بها القلب ينبض والنفس تهمس..

حدقت مبهورة لا تدري عن أي زوج أروي، صديقتي إيناس، لم تعرف قبلا أني أعرف رجلاً، فإذا بي أحدث عن الزوج..

أنا نفسي أخرسني الذهول مما أقول، بفكري كان "يحي"، رجل يتردد اسمه في نفسي منذ سنوات، ويهمس صوت خافت في الفؤاد إنه الزوج، وتوسم الفؤاد فعشق سراً، ودام الكتمان إلى أن لفظته الغفلة، لا تدري ما تصنع بي أيامي السائرات"[1].

مضايقة "كمال" مدير المدرسة بصفة مستمرة ومعاكسته لها بشكل صريح وتمنعها ومقاومتها له في كل مرة جعله يصفها بالتعفف، لكنه رغم ذلك لم ييأس بل واصل مغازلاته مما جعلها تكشف دون وعي منها أنها متزوجة ولن تكون لغير زوجها ما أصابه و"إيناس" بالدهشة، فطالما عرفتها صديقتها خجولة وملتزمة، ولم تعرف في حياتها رجلا، كما أن كلامها هذا أصابها هي نفسها بالدهشة والذهول، إذ كيف صرحت دون وعي بمشاعر تكنها منذ صغرها لرجل وقعت في هيامه حد الجنون.

تقول في مثال واصفة صفاء قلبها وطيبته ورهافة حسها:" القلب وردة..وردة...نعم وردة.

كان الرفاق يقولون أن قلبي وردة، وكنت أصدق، بل وأكاد ألمح نداها."[2].

فهي لا تفتأ تكرر هذه الصفة، ورفاقها أنفسهم يصفونها بذلك، إنها الصفاء والإخلاص والطيبة والجمال تنثر عطرها حيث حلت، وبفعل هذا التكرار على مسامعها صدقت ما يقال إلى درجة أنها اندمجت فعلاً مع هذا الوصف إلى حد الخيال.

تقول في مثال آخر يشير إلى مدى تعلقها بيحي وشدة إخلاصها له، وأنها مستعدة لتنتظره العمر كله دون أن تيأس لحظة واحدة أو تتراجع عن قرارها، لأنه بالنسبة لها الغاية والمنى منذ الصغر:" أنتظرك يحي، سأنتظر...وفي كل خطوة ألمحك، وعلى كل وجه أقرأ بسماتك، حتى أدخل هذه المدرسة، بين جدرانها أنسى كل ما يخرج عنها"[3].

ثم ها هو "يحي" يمدحها على لسان الساردة، حيث يراها نعمة مهداة :" يحي قال دومًا أني نعمة، وأنه يشكر الله الذي أهداه إياي"[4].

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 12-13.
[2]- المصدر نفسه، ص 15.
[3]- المصدر نفسه، ص 15.
[4]- المصدر نفسه، ص 22.

ولكن أيام الهوى والهناءة تبدأ في التعكر والتغير، ومن خلال هذا المقطع تصور لنا الساردة بداية الخيانة التي تعرضت لها من صديقتها، وبداية نقطة التحول من الشعور بالأمان والثقة إلى الشعور بالخوف والشك، تقول:" إلى أن تقطعت أوردة الأمان برنة هاتف..كانت صديقة الأيام الخوالي. اتصلت لإيناس تخبرني أن زوجي يحي يواعدها، تقول ما هي إلا أيام ويهدم ذكرى جمعتني به"[1].

تبدأ مشاعر الشك والحقد والغيرة تلتهب في داخل البطلة حيث تختلط الأحاسيس وتتضبب الرؤية عندها ما جعلها تستشيط غضباً وتثور في وجه زوجها،" التهب حقد لا أعرف له منبت، وبصوت المتحدي:

– لا..أنت لن تفعل بي هذا، لن أسمح أبدًا..أ تسمع أبدًا لن أسمح"[2].

وهو ما يجعل كلا الزوجين يسقط في براثن الغضب والتذمر، ولم يجد الزوج من حل سوى المغادرة نحو مكان عمله تاركاً وراءه الزوجة الغاضبة والثائرة غارقة في مستنقع القلق والحيرة والبكاء، "بالحمام انفردت أذرف الدمع على انتصار امرأة لا تستحق الانتصار، جاء يسأل لم كل هذا الغضب.."[3].

ولكن رغم كل ذلك فهي دائما تشير إلى عميق حبها له، إذ لا ترى سواه ولا تريد غيره، حبه في داخلها مستعر لا يخمد ولا يفنى مهما حاولت معه ولا حتى البكاء يخفف من شدته:" بين الضلوع حبه كان نارًا، أخمدها فلا تخمد، وأسعرها بكاء علها تفنى أو تفنيني، وأعود بين السر والسر، أقول أحبه أحبه...

وأسأله أ يحبني، فيضمني، أحس..ولا يشعر أنه ينزفني، قطرات مريرات..

يقطع إزهار اليأس في نفسي، بوروده السود،

الفؤاد وردة ..كان."[4].

يظهر أن البطلة تفكر كثيرًا في زوجها إذ لا يفارق طيفه خيالها ولا حبه سرها ونجواها، تسأله إن كان يحبها فيأتيها الجواب مطمئنًا، ولكنها رغم ذلك تحس أن ذاتها تنزف حزنا وألما ومرارة، إنها تحس في قرارة نفسها بعدما أعلمتها صديقتها بخيانته لها أن كل كلمة يقولها أو فعل يأتيه إنما هو مجرد زيف

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 25.
[3]- المصدر نفسه، ص 26.
[4]- المصدر نفسه، ص 27.

وخداع وتوشيح ليغطي على فعلته، ولو أن ضمته تلك قد خففت قليلًا من وطأة شعورها لكنها تتحسر على ما كانت عليه أيام الصفاء.

تضيف الساردة في مثال مكمل لهذا المعنى:" يحملني بين ذراعيه إلى فراشه، يقربني، يلفني بذراعيه يكتمني كالحب المحرم.. كالخيانة، وأنسى وأنام..نومًا كالإغماءة، كالهرب..ليتني لا أفيق، لا أريد إشراق فجيعة جديدة على حواف العيون."[1].

قامت الساردة بالجمع بين المعاني المتضادة في مثال واحد تناقض المشاعر في ذاتها واختلاطها، حيث أصبحت لا تميز بين الصواب والخطأ، إذ تجتمع الخيانة مع الحب والرومانسية مع الجفاء والرغبة في الاجتماع مع الهرب والنسيان مع الذكرى...حين تشبه ذلك الحضن بالحب المحرم وبالخيانة رغم أنها زوجته لا لشيء سوى لأن مشاعر التذبذب بين الشك واليقين تنخر أعماقها، كما شبهت ذلك النوم بالإغماءة من هول ما مرت به وما هي فيه، بل تتمنى من خلاله أن لا تفيق حتى لا تعايش فجيعة أخرى زيادة عما سبق.

تستمر الأحداث المؤلمة في الورود واللحظات السيئة والمحزنة لا تنتهي، فمن موقف لآخر ومن حدث لآخر، وكل منها يخلف في ذات البطلة إحساسًا وشعورًا معينًا عبر كامل أطوار الرواية، وفي هذا المثال تصور الساردة البطلة حالتها النفسية المتأثرة بما وقع لها بعد ذلك الاتصال المشكوك من لدن صديقتها الخائنة، وتوالي المشاكل والنزاعات التي قلبت أيام هناءتها جحيمًا وهدوءها قلقا وصخباً:" العاصفة تقتلع الورود بين الروح والجسد، ثم ها هي تنفجر على صفحات الوجه كيف أسترها"[2]. فحتى وهي مع زوجها في موعد على الغداء ومزيج من القلق والحيرة والتوتر يعصف بالروح ويهز الجسد ليكون دليلا وشاهدًا على ما هي عليه.

تقول البطلة في مشهد يدلل على الغضب العارم الذي ينتابها نتيجة اتصال صديقتها المستمر بها:" لكن إيناس لم تكف، لم تمسك عني نباحها، وبالنفس رغبة لا تجف لسماعها، أكتمها، أقفل هاتفي، دون أن أشعر بين أسناني وضعت سبابتي وضغطت ..دون أن أدري، ضغطت بكل الغضب المشتعل في النفس"[3].

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص27.
[2]- المصدر نفسه، ص 30.
[3]- المصدر نفسه، ص 30.

تستمر مشاعر الحنق والغضب لديها في التأجج لدرجة جعلها تقوم بتصرفات لا إرادية، وفي هذا المقطع من الرواية تصور لنا درجة اليأس والتذمر المتمكنين منها إلى أن أصبحت لا ترى من حل سوى في مغادرتها قبل أن يطلب منها ذلك حفاظاً على كرامتها، كما تصور محاولاتها المتكررة لإصلاح ما أفسدته خلافاتهما بفعل الخيانة المفتعلة من قبل الصديقة الخائنة. تقول:" حاولت قطع اليأس وزرع وردات يانعات للثقة، هل أفتش عنك أين أجدك، أرفع هاتفي أفتش عن رقم المصلحة وأحاول قطع..بل أحاول أن أجتث من الجذر، من العمق، من أعماق القلب كل هذا الوجع، امرأة تكسر امرأة ...امرأة لا تستحقه لكنه يعشقها، ومصلوبة أنا على جدران عشقهما."[1].

تقول في مقطع آخر تصور فيه مرارة الخيانة وتأثيرها المر في نفسية من يتعرض لها، حيث تجعل منها وحشا ضاريا يفتك بصيده ويقطعه إربًا بمخالبه:" مريرة مخالب الخيانة بين مفاصل النفس، مرارة لا تتخيلها يحي، أنت لا تعرف معنى أن تعشق حتى تمحى الذات منك، وتنسى الأنا..أنا أحببتك حتى نسيت اسمي وآمالي وصرت الحلم، والأمل، وغاية المنى صارت بسمتك..يحي ما عادت الحياة تساوي أكثر من بسمة رضا على شفاهك. انتهى الحب وانقضى عهد كان للرضا."[2].

نلاحظ أن البطلة تعشق زوجها لدرجة الجنون بل لدرجة لا تحس فيها معه بذاتها ولا حتى تتذكر اسمها وآمالها، فهو حبها وكل أحلامها وغاية مناها سعادته ورضاه، وهي لا ترى للدنيا قيمة بقدر ما تود رؤية بسمة رسمت على شفاهه، ولكنها اليوم ترى أن ذاك الحب قضى عليه، وأن عهد الرضا منه ولى وانتهى.

تصور في مقطع آخر كيف تمكن الشك منها واستحكمت جذوره من نفسها إلى درجة صارت معه تشكك في كل ما ترى وتسمع وتعايش." يحي معها، المداومة الليلية كذبة، والامتحانات كذبة، وزواجنا مجرد هفوة أو خطأ أصرت مجرد خطأ بحياتك يحي لا دموع العين ولا اللوعة الواقعة بالفؤاد، ولا الأسى الذي يخنقني، يشفع لي عندك عند فراشك الجديد، الذي تغادره على مهل لتقصد بيتنا البريء."[3] .

تتعاقب عبر صفحات الرواية فسيفساء من الصور الداخلية للبطلة وفق إيقاعات متماوجة أحيانًا ومتداخلة أحيانًا أخرى بشكل متواتر، حيث تنتقل عدسة الكاميرا بينها قربًا وبعدًا حسب الحالة

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص32 .
[2]- المصدر نفسه، ص 33.
[3]- المصدر نفسه، ص 33.

التي عليها البطلة أو الموقف الذي تمر به، لكنها رغم ما تعشيه وتحس به اتجاه زوجها نتيجة فعل الشك إلا أنها لا ترضى أن تعيش بعيدًا عنه لأنهما واحد. تقول:" أضمه أكاد أمزجه بالقلب: أتطلقني، أتريد أن تطلقني أنا لا حياة لي دونك أحبك أكثر مما يطيق خيالك تصورا."[1].

وتواصل الساردة على لسان البطلة مغامرة سرد أكثر مشاهد التأزم الذي وصلته البطلة، حيث عادت أيامها الخاويات سوى من عزف أنغام الحزن والحيرة والقلق والخوف من فقدان الزوج، ونوتات البكاء والألم والوجع والوهن كلها تجتمع في لحظة واحدة لتكمل من حيث توقف تأثير الشك الممتد عميقا في أغوار النفس والروح، والذي يشبه تأثيره الجمر المحرق لكل اللحظات الجميلة ليحل البؤس والانكسار، لكنها رغم ذلك لم تفقد الأمل بل استمرت صابرة ثابتة محتسبة تدعو الله عودة حياتها إلى سابق عهدها. تقول: "وجمرا صارت الورود

وجمرا صار الجسد

لا سيل العبرات يطفئه، ولا جروح العيون تشفع عنده بكاء

وبعد البكاء بكاء..وغير البكاء لا أملك إلا البكاء.."[2].

قلب الشك حياة البطلة رأساً على عقب، وأحال سعادتها حزنا، فلا البكاء يخفف شدته ولا جهودها في السيطرة على نفسها أفلحت، أيامها انقلبت إلى البكاء ولا شيء غير البكاء الذي لا ينفع ولا يشفع، وأثار الدموع حفرت على الخدود أثارًا وتركت مجازًا على العيون جروحا، وانقلبت حالها من السرور والرضا والتفاؤل إلى الوهن والوجع والخيبة، ومن العفة مذ كانت صغيرة إلى تلك السافلة المباحة والمتاحة للجميع في نظر الغير،" امتص بشاشة الوجه، كل ذلك الاستبشار بالحياة، رماني ودوار لعين يثقل رأسي، ورود الفؤاد رماد والزجاج الداخلي للنفس حطام، الصورة العفيفة التي أحتمي خلفها، وبها أواجه صارت نفاقا، وبت السافلة المباحة للجميع."[3].

تصف لنا في هذا المشهد حجم الأوجاع والأوهان التي تتخبط فيها منذ كانت صغيرة، فهي قد ألفت مدارج الألم بل وترقت في درجاته، تقول:" لعين الوهن خائن يمزق المحبة، صفعني غدرًا بالظهر، أخذ أمي قبل أن أعرفها، بل قبل أن تعرفني، قبل أن ترى الحجم الضئيل الذي مكث تسعا من الشهور بأحشائها وخطف أبي في ليلة واحدة، ولم أملك حتى إدراكا لإعياء يقتل بهجمة واحدة، أبي خال أنه

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص37.
[2]- المصدر نفسه، ص 41.
[3]- المصدر نفسه، 75.

أنار حياته بولدين محبين يقضيان العمر تحت ظله، ويتنعم بعطفهما حتى آخر نفس. إذ المرض يخطف حياته وسط وحدة لم يرفعها الولدان..والدي ترك بيته المترامي الأركان كرهاً لأخي، لزوجة أخي، وتركت بيته طوعاً إلى بيت يحي، وأبقيناه لليل..وما أعطاني وقت للمجابهة، وما عرفت معنى مقاومة المرض، إلا اليوم وقد أرهقتني خدوش صغيرة متناثرة على مد الجسد."[1].

صورت لنا في هذا المقطع قدم الصلة بين المعاناة والألم والحزن واليتم مجتمعين والبطلة، فهي تربت يتيمة محرومة من أمها ثم من أبيها وتأثير ذلك الفقدان في نفسها، ثم هذه الخيانة التي حولت مسار حياتها ودمرت كل جميل حلمت به وعاشته، ثم هجرانها لبيت الزوجية، وتبرأ أخيها منها، وبقائها وحيدة ليس لها من سند أو معين، وهذا ليس بغريب عنها، فهي دأبت على معايشة الهموم والمفاجآت الغير السارة. تقول في هذا المقطع:" كيف لي أن أقصده بعد أن تبرأ مني"[2]. وتقول في مثال آخر:" واثقة هذه المرة من كل ما سمعت تلك الأيام، تبرأ مني لم أكن أتخيل، كان ذلك واقع الحال، أغلق باب الغرفة أنفرد بالهشاشة التي تغلف مستقبلي كله، لا وجود لي فعلياً، لا مأوى ولا أدنى نصيب من الحياة، يحترق الفؤاد ليت كل ذلك لم يكن على مسامع يحي، الزوج الآن يعلم أن لا منعة لي غيره، وأن لا مفر منه إلا إليه، والأخ يضحي بي لأجل ماذا، ما كنت لأسلبه ملكه، كان قدرًا يسيرًا من مال والدي أما الباقي فإني أقر أنه خالص جهد الأخ."[3].

تصور في المثال الأخير عودة الرضا والسرور والهناءة إلى نفسها بعد طول معاناة مع الألم والحزن والخيبة والظلم الخيانة والوحدة، لتؤكد على أن صبرها وعزمها وعودتها إلى الله في كل مرة بالدعاء أتى بالفرج أخيراً، والرواية عبر صفحاتها تتوزع الأدعية والابتهالات سواء كان ذلك في السراء أو الضراء، فهي تريد أن تظهر أن من يعرف الله في سره ونجواه وفي سراءه وضراءه يستجيب له الله أنى دعاه، وهذا المقطع يبين ذلك:" كنت قد بدأت أتعلم لملمة أطرافها من بين ندى الفؤاد وأريجه. لأزرعها بين تفاصيل الغد عطرًا وصبرًا، أمد يدي اسحب هاتفه، أهاتفها

– آبي..سأتولى إدارة الجمعية

ووردة صار الغد."[4].

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 82.
[2]- المصدر نفسه، ص 154.
[3]- المصدر نفسه، ص 160.
[4]- المصدر نفسه، ص222.

تتحكم الكثير من التقنيات والمكونات في رسم وتحديد صور الشخصية في الرواية، فالشخصية بوصفها:" جزءًا مكونًا وضروريًا لتلاحم السرد"[1] وصورة جزئية من بنية كلية تتضافر وفق شبكة من العلاقات المعقدة مع باقي المكونات الجنسية لتشكيل الصورة الكلية للعمل الروائي لا يمكن التقليل من أهميتها، وبعد دخول الرواية النسوية الجزائرية غمار التجريب استعانت المبدعات في هذا المجال بتقنيات مختلفة في سبيل تطعيم البنية السردية بنفس جديد وجماليات أكثر ثراءً ودقةً وعمقًا، حيث مس هذا الفعل التجريبي جانب الشخصية أيضاً بعدها مكوناً أساسياً، إذ تغيرت النظرة إليه بصورة كلية في بعض الأحيان وجزئية في أحيان أخرى، هذا التغيير صاحبه نضج فني كبير وتطور للرؤية والتصور عند المبدعات، ما جعلهن يهتممن بكل مكون بحسب ما تمليه طبيعته وخصوصيته ولكن ضمن إطار التصور التجريبي.

2- 2 – صورة الشخصية في القصة:

إن محاولة الوقوف على الهيئات التي تتجلى وفقها صور الشخصية، والتقنيات الموظفة في الرصد التصويري لكل منها في القصة، من شأنه أن يزودنا بما يساعدنا على تحديد الملامح الصورية للشخصية سواءًا كانت رئيسة أم ثانوية أم أياً كان تصنيفها، هي محاولة في غاية الجدية والخطورة والصعوبة أيضاً، لأنه من الصعب القيام بمثل هذه المتابعة؛ نظراً لما يلف الشخصية في حد ذاتها من جدل وغموض وتحديدات متنوعة تسهم كلها في تعقيد عملية التحليل.

وبما أن القصة قريبة جدا من الرواية في بناءها الفني الهيكلي، فإنها بطبيعة الحال سوف تتمتع بكثير من الصفات المشتركة بينهما ولو بقدر أقل، وإذا كان المؤلف هو من يوجد هذه الشخصيات وهو من يمنحها الحياة، فإن القارئ هو من يحددها ويصنفها وهو من يؤولها ويستقريها ليغدو دوره أهم من دور الكاتب نفسه؛ لأن الدور الأساسي والهام يقع على عاتقه وإليه يرجع الحكم في نجاح وإخفاق الكاتب في رسم وتصوير شخصياته.

إلا أن ما لاحظناه من خلال قراءتنا لهذه المدونة عدم تركيز القاصة على التصوير الشخصياتي كثيرا أو بشكل صريح إلا لماما، ولكنها تخلف إشارات ضمنية نستشفها من خلال تصويرها للجانب الداخلي للشخصية حسب مواقفها وأفعالها، فالقاصة تركز على ما ينمي الحدث ويوتر العقدة، ويتقدم

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص209.

بخط السرد لإيصال أفكارها إلى خلد المتلقي، وهي في تصورها هذا تحاول أن تكون وسطاً بين الحداثة والمعاصرة ونقطة تماس وربط بين ضفتين.

لا تشذ القصة في تعاملها مع عنصر الشخصية عن باقي الأجناس السردية، ولكنها تختلف عنها من حيث طريقة التشكيل وهيئتها نظرًا للخصوصية التكوينية والسماتية التي تميز القصة عن غيرها، وسمة الاختلاف من حيث التمثيل والتصوير والنمذجة لهذا المكون الهام تختلف من عمل إلى آخر من الفئة نفسها فما بالنا حين تختلف الأجناس، إذ يخضع ذلك لتصور ورؤية ورغبة المبدعة، وإلى خصوصية الموضوع. ونحن لن نخرج عن الطريقة التي اتبعناها مع الرواية من حيث تصنيف الشخصية إلى رئيسة وثانوية، والتركيز على الكيفية التي شكلنت بها المبدعة صور البطلة التي تقوم على عاتقها عدة وظائف ضمن مسار البرنامج السردي من بداية النص إلى نهايته عكس باقي الشخصيات.

وفيما يلي سرد تجريدي للشخصيات الرئيسة: (لطيفة، وردة) والثانوية: (أحمد، أبو يوسف، جميلة، دلال، إيمان، رباب، نريمان، هدى، حنان، سميرة، حورية، زينب، الجدة، أم أحمد، أم يوسف، أبو يوسف، رامين مصطفى، فتحي، رضا، سعاد، عادل أنور، فريد، حسين، الطبيب المعالج، سالم، فؤاد صالح، نجيب عبد العزيز، رقية، أبو عاصم)، والشخصيات العرضية:(والدي إيمان، موظف الفندق، طبيبة الحي، البستاني، الطباخين، مديرة المنزل، الخادمة، نساء القرية، الطبيب المعالج للأم، الأزواج الأربعة، أبو حياة).

ونحن سنركز على صورة الشخصية الرئيسة(للبطلة) وكيف شكلتها الساردة عبر كامل مفاصل القصة، حيث اعتمدت نظام التشتيت والتوزيع بدل إيرادها دفعة واحدة، وقد وظفت هذا الأسلوب لتخدم نظام جريان الأحداث وتوارد الأفكار، فكما لم تعتمد التسلسل في سردها كذلك اختارت أن تشغل ذهن القارئ من خلال بحثه عن شتات الصور الجزئية التي تكون الصورة الكلية لهذه الشخصية، وبالتالي، ستجعل اهتمامه يتوزع ليشمل كل وحدات النص القصصي بدل تركيزه على مكون بعينه.

وهذه الأمثلة التي سنوردها هي ما يشكل صور هذه الشخصية من زاويتين: (مادية ومعنوية)، على أن تركيز الساردة كان أكثر على الجانب المعنوي لا الشكلي، حيث لمسنا غلبة التصوير المعنوي على الشكلي، يمكن القول: أنها في هذه القصة توجه جل اهتمامها إلى صورة الموضوع وضمنها صورة الأحداث التي تشكله وتعبر عنه، وفيما يأتي أمثلة عن الأوصاف والصور الجزئية المشكلة للصورة الكلية لشخصية البطلة "لطيفة".

حيث إن هذه الأوصاف وغيرها تشكل مجتمعة الصورة الكلية المعنوية للبطلة، والمنعكسة كصور ذهنية لدى المتلقي الذي يمفصل هذه الصور وفق مقاس الأوصاف واللقطات المنثورة هنا وهناك على طول القصة في شكل شذرات. تقول:" ذنب لطيفة أنها ابنة الريف..بتقاليده الصعبة وأهله المتعصبين تصدت لعراقيل إخوتها، فأرغمت على الزواج من ابن عمها الذي كان يحبها، وهي لا تبادله الحب، فرضيت به وكان شرط زواجها به أن تكمل دراستها."[1].

صورت القاصة البطلة في هذا المقطع على أنها فتاة ريفية تحدت الواقع وصرامة التقاليد لتحقق طموحاتها وأحلامها، لكنها رغم ذلك اضطرت لقبول الزواج من شخص لا تحبه بشرط مواصلة دراستها، فهي صورة للإصرار والعناد والتحدي وفي الوقت نفسه قدمت صورة للريف المنغلق والمحافظ، وصورة أخرى عن أهله حيث لا يحق للمرأة أن تحلم أو تتعلم أو أن تكون خارج حدود الدائرة الضيقة التي رسمها رجاله المتسلطين، فنحن أمام سلطة مزدوجة لصورة المكان وصورة عادات سكان الريف، فهما معاً عملا على التأثير في مسار حياة البطلة فيما يأتي من أحداث قادمة، حيث تتحول تلك الصورة إلى واقع أكثر مأساوية وتجبرًا وقساوةً حين تطرد البطلة وتنفى من العائلة، بل وتهديدها من قبل إخوتها بالقتل إن عادت مرة أخرى إليهم.

قدمت القاصة من خلال صورة المكان مستوى من الفاعلية، حيث يتحول من مكان للإقامة الهادئة يعكس قيم النقاء والطهر والضيافة والكرم والبساطة والمحافظة إلى مكان يطرد أبنائه وينفيهم خارج حدوده، هذا الفعل العكسي زاد من الكثافة الدينامية التي سوف تتوزع عبر كامل النص ويكون لها بالغ التأثير في بقية مفاصل الصور الحدثية الجزئية لكامل القصة

تقول أيضًا: "نجحت في حياتها الدراسية ثم المهنية، وأصبحت بمرور السنين سيدة أعمال بعد أن احتلت مراكز مرموقة. لكنها فشلت في بناء حياة زوجية سعيدة، أما الرجل الوحيد الذي أحبته وأحبها من بين أزواجها الأربعة وأنجبت منه بنتاً، تدخلت أيادي الشر والضغينة ليتم الفراق بينها...."[2].

إن هذا التوتر المتنامي لم يثبط عزيمة البطلة بل كان بمثابة الأوكسجين الذي يوقد الشعلة ويزيدها لهيبًا، ونحن في هذا المقطع أمام تقاطعين متضادين لصورتين متعاكستين من حيث الدلالة والزخم الدينامي: أحدها يبعث على الارتياح والسرور والرضا والنجاح، والأخر يبعث على القلق والحزن

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 9.
[2]- المصدر نفسه، ص 9.

والفشل، فنجاح البطلة في حياتها المهنية قابله فشلها الذريع في حياتها العائلية والسبب معلوم، حيث تزوجت من شخص لا تحبه أخلف وعده لها، ومن هنا، بدأت مشاكلها في الظهور والتعدد والتنامي بشكل سريع ومتواتر، ورغم تحولها إلى سيدة أعمال ناجحة وامتلاكها لشركة كبيرة في الهندسة وثراءها الفاحش إلا أنها في المقابل فشلت في كل زيجاتها، وهذا دليل على غياب عنصر التوافق والانسجام بينها وبين أزواجها على الرغم من اختلاف أسباب ومشخصات الطلاق.

صورت القاصة البطلة على أنها ليست من النوع المتساهل أو الذي يتخلى عن مبادئه وأحلامه لأجل الحب، وفي الوقت نفسه لم تجد الزوج المناسب الذي يوائم عقليتها وفكرها المنفتح والمتحرر من كل القيود.

نلمس تنوع الصور التي تمثل الشخصية من خلال هذين المقطعين، فمن احتواء الصور على دلالات العناد والتحدي والكفاح والصبر والنجاح والفشل والذكاء والطموح والتحرر، إلى تصويرها الريف وأهله كرموز للاضطهاد والظلم والانغلاق والانعزال والتجبر والمحافظة على الفكر الرجعي..في مثالين فقط نجحت الساردة في قول الكثير من الأشياء التي تستغرق العديد الصفحات.

وتقول أيضًا:" وبالضبط بإحدى الشركات الكبيرة الخاصة بإنجاز وتنفيذ تصميمات هندسية لمختلف البناءات...مديرة وصاحبة الشركة السيدة لطيفة "أم وردة""[1].

هذا المقطع تكملة لما سبق وتكلمنا عنه، حيث إن هذه الصعوبات لم تزد البطلة سوى عزيمة في مواصلة مشوارها في سبيل تحقيق طموحها، وقد مثل لها هذا النفي والظلم الذي تعرضت له من العائلة حافزاً لتفرغ طاقاتها حتى تُحقق أخيرًا مرادها.

وتقول على لسان السائق "حسين": وأنا يا ابنتي لست مثل الآخرين...فأنا لا أتنكر لوالدتك التي عشت من خيرها..ولست مستعد للتخلي عنها..."[2].

إن البطلة في خضم سلوكاتها هذه قد يعتبرها البعض مجانبة للفكر السليم؛ لأنها تجرأت على تحدي العائلة أولا، وتقاليد الريف المحافظ ثانيًا، لذا ما قيمة النجاح في مجال والفشل في البقية، ولكن ذلك لا يعني إلصاق صفتي التهور والأنانية بها، فحتى لو تخلى عنها الكثير من الناس سواء من عائلتها

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 35.

أو من المحيطين بها من الأصدقاء والعمال، إلا أنه يوجد من لا ينكر أفضال غيره مثلما هو الحال مع السائق "حسين" الذي يشهد على طيبتها وتواضعها مع كل من تتعامل معه ومن هم تحت خدمتها.

تقول على لسان الجدة:"- أو أشاركهم ظلمهم وتعنتهم...ذنبها الوحيد أنها قالت" لا ...بل أريد متابعة دراستي الجامعية"..ولما فشلت في أول زواج لها...كان جزاؤها النفي...ولما وجدت نفسها وحيدة، غريبة وفشلت في بناء أسرة مستقرة....كانت في نظرهم تلك الفاسدة التي تغير الرجال كما تغير أحذيتها..."[1].

تأتي هذه المرة الشهادة من أم البطلة، حيث ترى بأن ابنتها لم ترتكب ذنبًا ولا جريمة حتى تستحق النفي والطرد والإهانة بهذا الشكل سوى أنها رغبت في مواصلة دراستها ما جعل زواجها ينتهي بالطلاق، وكذلك حصل معها في باقي زيجاتها ما جعلهم يصفونها بأنها تغير الرجال مثلما تغير أحذيتها، وهو وصف يحمل من القساوة ما يجعل القلب المرهف ينفطر ألماً خاصة وأن هذا الكلام صدر من أخوتها.

إذًا، يمثل كل تحدي للتقاليد الصارمة والتي لا تبنى على أساس ديني وإنما هي نتيجة حتمية لتعنت هؤلاء وغلاظة عقولهم خروجًا صارخًا عن حكم العرف المتراكم عبر مرور السنين، وصدامًا مباشرًا مع هذه الخلفية الصارمة والمغلوطة في كثير من معتقداتها ومعطياتها على مستوى الفرد والجماعة، وأكثر المتضررين يكون العنصر الأنثوي الذي لا يملك حقًا في الطعن والمعارضة بل عليه الاستكانة والخضوع وإظهار الرضا والطاعة دون رد فعل مهما كان نوعه.

وتضيف على لسان الجدة مرة أخرى:" – أمك يا وردة ...صحيح أنها عاشت أكثر سنين عمرها بعيدة عني ورغم جرأتها وعنادها فهي تربية يدي ولن أشك في كرامتها وشرفها ولو للحظة واحدة من عمري"[2].

وهذا تأكيد آخر من الأم على حسن تربية ابنتها وعفتها، وأنها لم ولن تكون من يرضى لنفسه السقوط في براثن الفساد والتفسخ مهما كانت المغريات، فهي متأكدة من ذلك مثلما هي متأكدة من ذاتها، وهذا بالنسبة لها مثل العقيدة التي لا يمكن أن يطعن فيها أو تتزعزع في لحظة ما.

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 70.
[2]- المصدر نفسه، ص 71.

أما أمثلة التصوير الخارجي فنوردها في ما يأتي:" حيث حضرت أمها وهي سيدة أنيقة في نهاية العقد الرابع من عمرها ترتدي ألبسة محتشمة ونظارة سوداء ومنديلاً على رأسها.."[1].

يمثل هذا المقطع الذي بين أيدينا وصفًا مشهديًا ونقلاً تصويريا يقوم على العرض البصري الذي يشكل مع باقي المقاطع فنية القصة وآلتها التصويرية، وهي تحمل في ثناياها الكثير من الدلالات البصرية والمعنوية، ففي هذا المقطع تتوالى الأوصاف بحيث جعلت الساردة عدسة كاميرتها تتحرك في اتجاهات معينة، إذ نجد تحديدا لعمرها ثم متوالية من اللقطات الوصفية، فهي سيدة في نهاية العقد الرابع ترتدي زياً محترماً ونظارة سوداء وغطاءً على رأسها.

أوردت القاصة معانيها بشكل خطي ومتوالي وكأنها مصفوفة من الأوصاف تعمل في تناغم لتشييد النسيج السردي للنص/القصة، وتعكس طاقات جمالية وديناميةوتناسقاً في التشكيل والأداء. ولكنها ركزت فقط على ذكر العمر واللباس دون ذكر تفاصيل تتعلق بالشكل أو الملامح، وهي شذرات وصفية لا تكفي لنقيم من خلالها صورة ذهنية متكاملة الأطراف واضحة الملامح لشكل البطلة.

وتقول:" كانت تشعر بنوع من القلق والإرهاق وهي تطالع مجلة طبية علمية...وكان عنوان الصفحة التي كانت تطالعها باهتمام" مرض العصر...السيدا..."رفعت رأسها وكان يظهر عليها القلق وهي تمسح بيدها على وجهها وكأنها تريد أن تتأكد من شيء ما...لحظتها سمعت دقات الباب...ازداد قلقها وهي تغلق الكتاب لتخفيه في الدرج"[2].

حشدت الساردة في هذا المقطع مفردات ذات شحنات دلالية مكثفة ومركزة لتصور لنا الحالة النفسية والجسدية التي كانت تبدو عليها البطلة، وما زاد المقطع توتراً ودرامية ورفع من مستوى المأزومية في نفسية البطلة هو قراءتها لمقال في مجلة حول مرض (السيدا)، وتسرب الشك إلى نفسها ما جعلها تشعر بالقلق والخوف من أن تكون قد أصيبت به خاصة بعد موت طبيبها المعالج بالداء ذاته.

وتقول على لسان المحامي:" السيدة لطيفة تعرضت لحادثة سيارة وهي الآن بين الحياة والموت ولقد تم نقلها على جناح السرعة لتعالج بالخارج...هي في حالة خطيرة..."[3].

إن هذه المقاطع التصويرية والوصفية على كثرتها إنما هي دليل على ما عانته البطلة في حياتها من ظروف، وهي تبعات لتعدد الأحداث التي وقعت على مسرح حياتها تبعًا لتعدد الفواعل والشخصيات

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 20.
[3]- المصدر نفسه، ص 24.

المساهمة في ذلك، ورغم ما تعرضت له من وقائع مؤسفة كادت أن تودي بحياتها إلا أن ذلك لم يغير شيئاً في نظرة أفراد عائلتها إليها، ولم يشفع لها عندهم بل استمر شعورهم بالكره اتجاهها ونبذهم إياها.

وتقول دائما على لسان الساردة:" ...كانت لطيفة نائمة على سريرها وتظهر عليها أعراض المرض..بوجه شاحب وقد نقص وزنها قليلاً..."[1].

إن القاصة وهي تنمذج صورها لم تتبع أسلوبًا واحدًا بل نوعت في أساليبها التصورية وقوالبها الصياغية، إذ في أمثلة تقوم بحشد الصور ورصفها بشكل يحيل إلى عملية المونتاج وفي أمثلة أخرى تقوم بتوزيع الصور في شكل شذرات تتفرع عبر كامل النص كما تتفرع أغصان الشجرة، وفي هذا المقطع المليء بالزخم المكثف والمأزوم الذي يشير إلى الحالة التي وصلت إليها البطلة بفعل مرضها الذي ألزمها الفراش وجعلها تعاني. وظفت الساردة أيضًا مجموعة من الكلمات الوصفية لتعبر بدقة عن حال البطلة بفعل مرضها، وهي أوصاف موجزة ومكثفة ومضغوطة وكأنها لقطات إلماحية وامضة تجذب المتلقي وتشده إليها بمجرد أن تقع عينه عليها.

وتضيف قولها على لسان الساردة:" بفيلا السيدة لطيفة ...كانت الأم مرتدية أجمل ثياب وكان الصالون محضرًا لاستقبال المدعوين...تمر الساعات ثقيلة ولا أحد من أصدقائها أو صديقاتها تشرف بقبول دعوتها...وراحت تجلس بإحدى أركان الصالون تائهة بعيون حزينة تتذكر أيام زمان..."[2].

نجد في هذا المقطع السردي وصفا لثوب البطلة المتسم بالجمال دون أن تضيف الساردة أي ملمح يساهم في تحديد لونه وشكله، ووصف أخر للحزن العميق الذي تشعر به في داخلها والبادي على عينيها، كما وصفت نبذ الناس والأصدقاء لها إذ لم يقبلوا دعوتها وهم الذين كانوا يتسابقون إليها أيام صحتها، ما جعلها تدخل في دوامة من الإحباط والحزن لتنتقل دون إدراك بفكرها إلى عالم الذكريات.

يمكن القول: إن القاصة قد وظفت العديد من التقنيات في سبيل تجسيد كينونة شخصياتها، وقد أكثرت من عدد الشخصيات الثانوية في غير ما مبرر في حين كان يمكنها أن تلتزم بعدد معين يفي بالغرض العام من السرد، كما ركزت على الجانب المعنوي أكثر في تشكيلها لصور شخصياتها ووزعت

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 28.
[2]- المصدر نفسه، ص 74.

هذه التشكيلات عبر كامل النص القصصي وفق ما يخدم مجريات أحداثها ويضمن توارد أفكار الموضوع بشكل متواتر إلى نهاية القصة.

كما أن تصوير القاصة لصورة الشخصية البطلة لم يكن مكتملاً من الناحية الشكلية المادية، على عكس التصوير المعنوي الداخلي الذي جاء ثريًا ومتشظيًا وديناميًا لكنه ممشهد بطريقة مباشرة خالية من أي تعقيد أو ترميز، وهذه الهندسة الشكلية القائمة على الوصف والسرد والتخييل إنما جاءت بهذا الشكل؛ لأنها خضعت لوعي القاصة ورؤيتها العامة وتصورها هذا من جهة، ولخدمة الأحداث من جهة ثانية.

2 – 3 – صورة الشخصية في القصة القصيرة:

لا يمكننا تخيل وجود قصة بلا شخصيات، فهي الماثلة في المكان والزمان والقائمة بالحدث، وبدونها تصبح باقي العناصر بلا جدوى، فلا حدث دونها ولا ذكر للمكان والزمن خلافها، فكل مكون يكمل الأخر ولا مزية لأحدهم على البقية، ويختلف تمظهر الشخصية في القصة القصيرة شكلا ومضمونا من شخصية لأخرى، ومن عمل لأخر، ومهمة تحديدها تقع على عاتق القارئ.

فالشخصية في القصة القصيرة ليست كمثيلاتها في الرواية والقصة نظراً لما تتمتع به كلتيهما من مساحة تعبيرية وحرية أكثر وتنوع في التمثيل، ولعل ما يشفع لهذا الفقر في الحضور والوصف الداخلي والخارجي للشخصيات في القصة القصيرة؛ هو أن حضور الشخصية في حد ذاته لا يشترط معه أن يكون مرافقًا بكل ما يجليه من تفاصيل وجزئيات دقيقة داخلية كانت أم خارجية، إضافة لحجمها القصير. وفي أغلب الأحيان يكون التصوير الوصفي المحدد لملامح صورة الشخصية على اختلاف التقنيات الموظفة في ذلك مقتصرًا على صورة الشخصية الرئيسة (البطلة)، وأحيانًا تتجاوزها إلى الشخصية الثانوية وهذا الأمر يخضع للبناء الفني العام للنص ورؤية الكاتبة.

كما نجد أيضا بعض التنوع في التوظيف الشخصياتي، وفي إصباغ الصفات والتحديدات المشكلة لصورة الشخصية وإن كانت أقل تنوعاً وغناً من الرواية، فصورة الشخصية في هذا الجنس تخضع بدرجة أولى لطبيعة تكوينه، ونحن لن نجد طغيان مكون على حساب الأخر، وإنما يكون ذلك بحسب دور كل مكون والمغزى من وجوده، ودرجة مساهمته في خدمة الغرض العام من النص الإبداعي الذي يكون طرفًا فيه.

يرتكز تصوير الشخصية رئيسة كانت أم ثانوية أم هامشية في متن العديد من القصص القصيرة على إيراد صور الملامح الخارجية أو الداخلية، وأحياناً يتم ذكر ملمح واحد فقط يسم الشخصية من بداية الأقصوصة إلى نهايتها، فالتركيز يكون أكثر حول الأحداث التي تؤديها هذه الشخصية، وعلى إيصال مضامين الموضوع بدرجة أولى؛ لأن حجم هذه الأقصوصات لا يسمح بتنويع الشخصيات، أو الإغراق في الوصف إلا في حدود معينة لا تخرج عن الخصوصية التشكيلية للقصة القصيرة في عمومها، ونحن لن نركز على حصر أغلب الصور المرتبطة ببعض شخصيات هذه القصص محل الدراسة.

وإنما نكتفي ببث شذرات تمثيلية فقط على ما هو موجود ومن طبيعة التشكيل في هذا الجنس القصصي القصير، ونبدأ مع شخصيات أقصوصة "المتمردة" من مجموعة "صور شاردة" لفضيلة معيرش حيث نجد أمامنا شخصيتين رئيستين: الأولى: آثرت القاصة أن تمظهرها مجردة من اسمها وعوضتها بضمير الغائب هو الذي يدلل عليه، حيث مزجت بين بعض الملامح الخارجية والعواطف الداخلية لهذه الشخصية وأثرت توزيعها عبر كاملة الأقصوصة القصيرة، حيث تقول:" عندما صادفها في محطة القطار ابتل وجهه بالحنين، وأحس برذاذ الأشواق يسري بجسمه الأسمر النحيل، دغدغ الصمت محياه...."[1].

وفي مقطع أخر تقول:" دق قلبه طربًا، لاح فجر أمانيه: أيا جميلة اللفتات...عشرة أعوام من الضياع على أرصفة الحيرة والانتظار، اللوعة ترافق ليلي، تعيش بين وسادة أفكاري، تنام بين شراشف أحلامي."[2]. وفي مقطع ثالث تقول:" انتبه لنفسه من حوله ينظرون إليه، حاد ببصره للتنويه، اكتحلت عيناه بالطاقم البني الذي ترتديه"[3].

وفي مقطع رابع، تقول: أشاحت بوجهها عنك: أنت يا أحمد ظروفك تكفيك...؟."[4]، استحضرت القاصة كل ما يتعلق بهذه الشخصية من وضعية واحدة ودافع وحيد جعلها تتجه صوب هذا الوصف لتصيغ خيوط قصتها التي قطبي تشكلها هما: هذه الشخصية و"ليلى" حيث ابتدأتها بلقطة التقاءهما مصادفة في محطة القطار حين لمحها عاوده الحنين إلى الأيام التي جمعتهما، حيث جسدت هذا الحنين وكأنه ماء أو دمع بل وجهه، وتخيلت الشوق رذاذ مطر يسري كرعشة عبر كامل جسمه الذي وصفت لونه بالسمرة والنحافة، ثم مشهد دهشته لرؤيتها إذ بقي صامتًا لا يقدر حراكاً ولا إيماءً، وقد

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 52.
[2]- المصدر نفسه، ص 52.
[3]- المصدر نفسه، ص 52.
[4]- المصدر نفسه، ص53.

اجتاحته موجة عارمة من السرور، واستبشر خيرًا بهذا اللقاء الغير محسوب بعد مرور عشر سنوات من الفراق والعذاب وطول السهر والحيرة، حيث لا رفيق له سوى بحر أفكاره وفيوضات أحلامه التي يستأنس بها، ولكنها تصدمه مرة أخرى بفعلها الغير متوقع حين تشيح بوجهها عنه، وكأنها تقول له ما بك يكفيك ولا داعي أن أضيف إليك هماً فوق ما تعاني، فإذا كان هو ذلك المحب المخلص الذي عانى من تبعات حبه لها ومزال متأملاً في غد يجمعه بحبه، فإن هذه الحبيبة قد تجاوزت تلك المشاعر وغاصت في لهو الدنيا ومتاعها، ولم يكن همها الحب بل ما يمكن أن تستفيده من هذا الحب، وبالتالي قابلت حبه بخيانة، وآماله بخيبة جديدة تضاف لنكساته القديمة.

قدمت القاصة صورة مزدوجة ومكثفة ثلاثية الأبعاد، تعكس الجانبين الداخلي والخارجي لهذه الشخصية وإن كان الجانب الغالب والمتحكم فيها هو الداخلي، أما ما يخص صورة الحبيبة "ليلى"، فقد ركزت كثيرا على تصويرها معنويا، وعكست صفات مادية مكثفة ومضغوطة إلى حد كبير وفق أسلوب فني مزدوج، تقول في هذه الصور الشذرية التي تكون بنية الصورة الكلية للشخصية "ليلى":" هي ليلى بخطواتها المتناغمة، بريق عينيها النجلاوتين الواسعتين كصحراء البوح وقدها الفارع كنخلات بلادي"[1]. وفي مقطع أخر:" مازالت عذبة كالنايات كالرجفات."[2]. وتضيف أيضًا:" الطاقم البني الذي ترتديه، وشدته محفظة في يدها تذكر حلمها أن تكون أستاذة تلقن فنون المحبة قبل فنون العلم. وحافظة مذكرات في اليد الأخرى وبقايا أشعار كعادتها. ولاحت له أسئلة عابرة...أمازلت كما عهدتك يذوب الحرف بين جنان شفتيك؟.

ويفوح عطر الفاكهة من نصوصك، اقترب منها تعوذ وبسمل من همسات الوجد في حضرتها، احتضنته عيناها بنشوة الكافور والصندل انبجست شفتاها عن آهة مكتومة وهمست:" للصمت يا أحمد لهفة الوجع، والحب مقبرة الأحياء والضعفاء"[3].

وفي مقطع أخير:" ما زال رنين كلماتها يحاصرك..تزوجت أحد خطابك..أخذك بريق المال وها أنت تستقلين هذه الحافلة الشعبية، تمارسين الهروب كلما...طوقتك المحن كعادتك..وعند مدخل المدينة، رنت إليه بصمت ونزلت...تنهد في صمت وأيقن أن هناك أعوام مقبلة من الغربة والضياع."[4].

[1]- فضيلة معيرش، صورة شاردة، ص 52.
[2]- المصدر نفسه، ص 52.
[3]- المصدر نفسه، 52-53.
[4]- المصدر نفسه، ص53.

يورد السارد البطل بعض الملامح الخارجية لشخصية "ليلى" والعديد من الصفات المعنوية المتعلقة بها وبعض ما له صلة بها، فالصور الوصفية الأولى عن البطل جاءت بلسان الساردة بينما وصف "ليلى" جاء على لسان البطل نفسه، وقد ركبت هذه الصور الوصفية وفق صيغة تناوبية وكأنها مقطع حواري مطول، ففي الوقت الذي يجري فيه الحوار بينهما يجري نمط أخر من المحاورة بين السمات والملامح التكوينية والمعنوية لكلا الشخصيتين.

ولكننا نلاحظ تغليبها السرد القصصي للصفات المعنوية أكثر من تركيزها على الملامح الخارجية، ولعل سبب ذلك يعود إلى خدمة مضامين الأقصوصة بصفة عامة؛ لأن القاصة تركز على استذكار الكثير من الجوانب التي جمعت بين الشخصيتين، ولم يأتي ذكر هذه الصفات الخارجية القليلة سوى عرضا وتتمة للدلالات المراد تبليغها للمتلقي.

وقد أكثر البطل السارد من كيل عبارات المديح والإطراء والتغني بما تتمتع به محبوبته السابقة مادياً ومعنوياً، حيث أنه لما أدرك بصره طيفها غاص في بحر هواه من جديد وركب موج الشوق لتلك الأيام التي جمعتهما، فلم يدري إلا وهو يخوض مندفعًا غمار الثناء وتعداد ما تتميز به من صفات ومؤهلات لا توجد عند غيرها مما جعله يقع صريع هواها. ولكنها أعرضت عنه مثلما تركته سابقاً وركضت وراء بريق المال والذهب، وباعت حبه بأبخس الأثمان، ثم ها هي في الأخيرة تتجرع مرارة سوء تقديرها وخطأ اختياراتها، إذ رماها من اختارته لماله وكأنها سلعة انتهت صلاحيتها، ولكن رغم ذلك لا تود أن تصحو مما هي فيه، وكأنها تود أن تكمل سماع صدى تلك الطموحات و آلام خيباتها وانكساراتها المتتالية.

ساهمت صور الشخصيات الرئيسة المعنوية كثيرًا في رسم معالم الأقصوصة وتحديد بناءها الفني والدلالي، وعكست رؤية القاصة الفنية وآليات صوغها للمتن السردي، حيث إنها ركبت من مزيج من الصور المجازية والتشخيصية والكنائية والتصوير الداخلي والخارجي بنسب متفاوتة ما يمكن أن نسميه: (صورة الشخصية الجزئية) التي هي جزء من بناء عام هو الصورة السردية الكلية.

ولم يكن تقديمها لصور الشخصيتين عن طريق توظيف الترادف والتوالي دفعة واحدة، وإنما جاء هذا التمثيل الصوري على دفعات توزعت عبر كامل بنية النص لتشكل بؤرة السرد ومركزيته، مما يشير بشكل جلي إلى أن القاصة استعملت خاصية التصوير الإنمائي الذي لا يكتمل إلا بعد استيفائه كامل

شروط النضج الفني والاستعاري التمثيلي لذات الشخصية، والذي استغرق هنا كامل النص من بدايته إلى نهايته.

أما عن صورة الشخصية في أقصوصة"صور الموت" حيث نكون أمام تنوع صوري يتراوح بين الشخصيات الرئيسة والثانوية والعرضية، وكالعادة ركزت القاصة على ملاحقة ورصد الجوانب والملامح الداخلية الخاصة بالبطلة وبعض ملامحها الخارجية، وسرد بعض الأوصاف المتعلقة بباقي الشخصيات الثانوية والعرضية.

وفيما يأتي نورد بعض ما يتعلق بالأمثلة التصويرية للبطلة داخليًا وخارجيًا بشكل متسلسل حسب ما جاء في الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها كما سبق وقلنا: إن هذه الملامح المشكلة لصورتي البطلة النفسية والشكلية هي ما يمفصل محاور السرد، ويشكل خيوط الغزل والنسج النصي.

تقول الساردة:" بمنفضة الوهم أطفأت بقايا أحلامها، ابن عمها مصطفى الذي أصهد مداخل العشق وأضرم ناره في مراكبها حتى لا تكون لغيره... بمزرعة البيت وجدت لها مكاناً قصياً"[1]. و:" ستحرق قلبها عنه"[2]. و:" نوافذ خريف عمري شُرعت باكراً لو تدري أماه؟"[3]. و:" ستطوق به وجعي وترمم به جدران رفضي تأملته بطرف عينها وقد لاحت لها إحدى بنات خبثها قالت: ستزوج مراد.."[4]. و:" رمت بثقل أوجاعها وسط سلة الفقدان..فما عادت تثق في الرجال الأحياء بعائلتها."[5]. وتقول:" والدها الذي تواطأ مع الغياب، وغادر طفولتها إثر حادث سير مؤلم كانت آنذاك أناملها تداعب طفل الفرح...تحرسها ضحكات مصطفى الذي يكبرها بسنوات ويقيم معهم، وجدت يومها البيت يعج بالوجوه الموشحة باليتم."[6]. وتقول أيضا على لسان حبيب البطلة:" كما أحرق نيرون روما حتى لا تكون لغيره هذا ما فعلت بك حبيبتي الحسناء، لن تصلحي بعد الآن إلا لي."[7]. وفي عبارة أخيرة تقول على لسان "مصطفى" :" يجب أن نتحدث أيتها الحسناء ردت بشفتين مطبقتين."[8].

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 57.
[2]- المصدر نفسه، ص 57.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.
[4]- المصدر نفسه، ص 57.
[5]- المصدر نفسه، ص 58.
[6]- المصدر نفسه، ص 58.
[7]- المصدر نفسه، ص 57.
[8]- المصدر نفسه، ص 57.

نلمس في هذه المقاطع التمثيلية صورتي البطلة والتي غلب عليها الطابع الداخلي النفسي كثيرًا، حيث نجد أن التمثيل النفسي ورد على لسان الساردة في حين أن التمثيل الخارجي الجسدي ورد على لسان حبيب البطلة، وقد سبق ونوهنا أن القاصة تعتمد تقنية التصوير التسلسلي حيث توزع الأوصاف الصورية عبر كامل مفاصل الجسد النصي، وتخللها ببعض السمات الشكلية حتى تأخذ الشخصية هيئتها المتفردة.

كما نلاحظ أيضًا تركيز القاصة كثيرًا على الملامح الداخلية، فها هي ذي تروي ما عانته البطلة في حياتها من طفولتها إلى لحظتها تلك التي وقعت صريعةً تحت عجلات شاحنة سائقها سكير، رغم أن الساردة قد اعتمدت نظاماً مغايراً في السرد، إذ بدأت بسرد قصة البطلة وما وقع لها مع ابن عمها الذي سلبها شرفها رغم ما تتمتع به من مستوى ثقافي وعلمي ووعي إلا أنها لم تستطع مقاومة إغراء الهوى، ثم عادت إلى استذكار مشاهد من طفولتها الحزينة وفقدانها المبكر والأليم لوالدها وتأثير ذلك في نفسيتها، إذ خلف غياب الثقة في نفسها إزاء أفراد عائلتها الذكور مذ تلك اللحظة وعدم شعورها بالأمان، ثم خطبتها من "مراد"، وأخيراً مشهد موتها المروع والدرامي.

أما ما يخص صورة البطلة الشكلية، فقد ورد على لسان ابن عمها ملمحين يؤكد فيهما على حسنها وجمالها، وسعيه للحصول عليها من دون غيرها، ولم يجد من سبيل لذلك سوى أن اعتدى عليها حتى يضمن ملكيته لها حسب ظنه.

أما صورة الشخصية الثانوية (مصطفى) فقد جاءت أيضًا مزيجًا بين الأوصاف الداخلية والخارجية مع تغليب الجانب الأول دائمًا، وفي ما يأتي سنورد ما يدلل على ذلك من متن الأقصوصة، حيث تقول:" ما كان يدري أن رصاصة الغدر التي أصابته بأعالي جبال تيزي وزو ستحرق قلبها عنه."[1].

وتقول في مقطع آخر على لسان والدة البطلة:" جاء صوت أمها أعزل: لن أزوجك ذاك المتكئ على كتف راتب امرأة.."[2]، وتقول أيضاً: "أمام مقر عملها بشركة سونالغاز وجدته ينفث بقايا شروده فتحت مكتبها لحق بها كعادته حاملاً فاتورته الوهمية"[3]. وتضيف في مقطع أخير على لسان الساردة التي التي تتحدث نيابة عن والدة البطلة:" ذاك الرجل تنخره أورام الصعلكة كما تصفه."[4].

[1]- فضيلة معيرش، المصدر السابق، ص57.
[2]- المصدر نفسه، ص 57.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.
[4]- المصدر نفسه، ص 58.

قدمت لنا الساردة في المقطع الأول ملمحًا جسديًا يعكس صورة خارجية لشخصية "مصطفى" حيث إنه أصيب برصاصة في كتفه سرح على إثرها من الخدمة في الجيش ليبقى مذ ذاك عاطلاً عن العمل، وهذا الظرف الحساس الذي يمر به هو ما سيقلب مجريات حياته رأساً على عقب، إذ ترفضه أولاً والدة البطلة، ثم على إثرها البطلة نفسها، ثم يأتي مشهد مراقبته الروتينية لها مذ خروجها من بيتها إلى غاية مكتبها، حيث يختلق أعذارًا واهية لملاقاتها في كل مرة إلى أن صدمته ذات مرة بقرار زواجها من "مراد" هذه الشخصية التي ذكرتها الساردة على لسان البطلة بشكل مفاجئ وعرضي وسريع، ولم تزودنا عنها بأية معلومة تساعدنا في تشكيل صورة ذهنية عنها ولو جزئيًا.

شكلت جل الأوصاف التي ذكرت في متن الأقصوصة محور الأحداث ومركزيتها، وشكلنت من خلالها القاصة رؤيتها الفنية وتصورها بأسلوب مبتكر، وتصوير ثلاثي الأبعاد ذو جودة فائقة تجعل القارئ الذي يتلقاها يستمتع بذوقه الفني بكل صورة جزئية على انفراد قبل أن يطعم جمالية الصورة السردية الكلية في شموليها واتساعها.

برعت القاصة في اختيار الكلمات الموحية والمعبرة عن رؤيتها ووعيها الفني، وأظهرت قدرتها على الخلق المبدع، والتنضيد المبتكر لعناصر التصوير الفني المشكلة لخصوصية قصصها القصيرة في مجموعتها، فهي عرفت كيفية نقل تجربتها وتصورها العميقين عن طريق خلق الصور الجزئية القائمة على التكامل والانسجام، والتنامي المستمر عبر مدارات النص وتعرجاته من بدايته إلى نهايته، وكيفت هذه الصور لتشكل منها وحدة أكبر وأشمل، وأكثر قدرة على التضمين والاحتواء التراسلي لكل الوحدات والمكونات والفنون، وفي الوقت نفسه أكثر قدرة على مد فيوض الإشعاعات الدلالية والجمالية التي تعمل على خرق أفق التوقع، وإثارة عنصري الدهشة والتأثير في نفسية ملتقطها من المتلقين.

ولئن كان تركيزنا فقط على الشخصية الرئيسة والثانوية في هذه القصص القصيرة، وضمن أقصوصتين فقط، يظهر أن ذلك لا يكفي صراحة لرصد واستجلاء جميع الصور والتشكيلات الفنية لهذا النمط من التصوير، وذلك يعود لسبب وجيه؛ هو أن الموضوع واسع جدًا ولا يمكننا بسط القول والتحليل في عنصر على حساب الآخر، وإلا فإن الأمر يتطلب من الوقت والجهد الكثير وهما ما نفتقر إليه جداً ، حيث إننا ملزمون بوقت محدد ولا يكفي لتناول و هكذا موضوع والإحاطة به.

2 – 4 – صورة الشخصية في القصة القصيرة جدًا:

والشخصية في القصة القصيرة جدًا عنصر تخييلي بدرجة أولى مخلوقة من كلمات مبثوثة وموزعة عبر صفحات العمل السردي، وإذا كان في القصة مساحة هامة لتجلية الكثير من الأبعاد المتعلقة بالشخصية، وكذلك القصة القصيرة بدرجة أقل، فإن الأمر يختلف مع القصة القصيرة جداً، فهي لا تركز على الشخصية إلا ما يظهرها كفاعل يقوم بحدث ما، إذ لا نلمس فيها سوى ما يظهر جانبًا واحدًا أو جانبين على أقصى تقدير، سواءً داخليًا كان أم خارجيًا.

ونحن في هذا الفن الجديد لا نجد ذلك التنوع المفرط في الشخصيات، إذ نجد شخصية أو شخصيتين، وفي أحسن الأحوال ثلاثة وذلك نادر جداً، كما قد نجد الكلام باسم الجماعة.

وبما أن مجال هذا الفن ضيق جدًا ومكثف، فإننا لا نجد ذلك التنوع الوظيفي لدى الشخصية، فهي منوطة بأداء فعل أو مجموعة من الأفعال وفقط، " ومن هنا فإنّ المنوط بالكاتب أن يعي وظيفة شخصيته، ويستثمر العنصر الأنسب فيها لبناء الحكاية، سواءٌ أكان هذا العنصر مظهرًا أو جوهرًا أو سلوكًا أو حديثًا أو نجوى .... وإذا كانت الرواية والقصة القصيرة تفترض شخصية تغيّر شكل الحدث من المستقرّ إلى نقيضه، فإن من المفترض في القصة القصيرة جدًا أن تبدأ بالنقيض الذي تحمله الشخصية المأزومة منذ اللحظة الأولى، تاركة للقارئ مهمة تخيّل الاستقرار القبلي. وإذا أخفق القاص في تقديم الشخصية وسط أزمتها، فإن ذلك سيقود الحكاية إلى نوع من الترهّل الذي لا يناسب هذا الجنس الأدبي الساعي لالتقاط الحالة الطارئة."[1].

وسنبدأ مع أولى النماذج التي توضح لنا كيفية رسم القاصة "رقية هجريس" لصور شخصياتها في مجموعتها القصصية "زخات حروف" وذلك مع ومضة "إخوة" حيث تقول الساردة:" قالت وهي تعتصرُ:

ما أكثرهم على الورق، وحين تضيق الدروب، لا نجدهم!!..

قُلتُ: لعلك تحلمينَ..

مزقت أوراقها ومضت."[2].

[1]- يوسف حطيني، ملامح الشخصية في القصة القصيرة جدا، المراكشية (صحيفة الكترونية)، 2013/12/09م، info@almarrakchia.net. أخر زيارة: 02-05-2017م، 14:30.
[2]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 41.

تتكون مفاصل هذا النص القصصي الومضي من حيث الفواعل من شخصيتين رئيستين (هي/ أنا)، وقد جاءت في صيغة تصوير حواري جمع بينهما، كما وردتا مجردتين من أسماءها، ومن كل صفة تحديدية اللهم الشخصية الأولى التي وسمت عن طريق صفة وصفية تدلل على نفسيتها المتأزمة والمنفطرة بفعل ما تمر به وتخلي المحيطين بها وقت الشدة، إذ اكتفت الساردة فقط بإيراد سمة ظاهرة وملمحين هما: (الوحدة والغضب)، في حين وظفت الشخصية الثانية فقط لتقوم بدور حواري، مكتفية بإجابته المكثفة.

يمكن القول: إن هذا النص المكثف اعتمد فقط على شخصيتين جردتا من كل تحديد مادي سوى من ملمح معنوي متعلق بالشخصية الأولى، والتي انبى عليها عماد السرد وعليه قامت امتداداته، وهذه الصورة المعنوية وظفتها الساردة في بداية النص لتجعل منها المفتتح والمنبأ بما سيأتي بعده؛ لأنه بمثابة الآلة التي تغزل عليه خيوط منسوجها النصي.

أما صورة الشخصية في نص"جائعة" والذي يقول:" التهب جسدها الغض..ارتعش من إشعاع أضواء حارقة..تمايلت، راقصها نغم مجنون..وهي تستجدي..انثالت قصاصات سُكرى تشنف أنفاسها..أسلمت للريح..لما أعياها الركض..لم تجد ما تسدُ به الرمق."[1].

إن الساردة تعي جيدًا وظيفة الشخصية ودورها المهم في السياق النصي، فهي بمثابة الرابط بين باقي المكونات، وفي نص قصير جدًا لا يمنح الكثير من الحلول والميزات لن يكون أمام الساردة سوى أن تستثمره على أحسن وجه لبناء وتركيب نسيجها الصوري المكون للبنية النصية بصفة عامة؛ ذلك أن كل نص هو: في حقيقته متوالية من الصور المختلفة والمتضافرة في ما بينها لتشكيل الصورة الكلية التي هي النص في ذاته، وفي هذا النص المكثف ركزت الساردة على توظيف الملامح والأوصاف الخارجية التي تدل على الشخصية الواردة من دون اسم أو كنية تحددها، إذ ركزت على الجانب الشكلي لها، حيث ذكرت مجموعة من الصفات الإلماحية الوامضة لتصف ما تمر به هذه البطلة وما تعيشه، وكما في كل مرة تشكل هذه السمات ملامح النص وحوادثه من البداية إلى النهاية، وسوف نأتي على ذكرها حتى نتبين بعض جوانبها وإن كان هذا التحديد عامًا وفضفاضًا لكنه على الأقل يمنحنا ما نستأنس به لتركيب صورة على وفق هذه المقاسات والزوايا والألوان.

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 51.

ومن هذه الأوصاف الشكلية التي تحدد بعضًا من رسم شخصية هذه البطلة ما يأتي:(التهب جسدها الغض، ارتعش، تمايلت، راقصها، تستجدي، تشنف أنفاسها، أسلمت للريع، أعياها الركض، لم تجد ما تسد به الرمق)، حيث كونت لنا الشخصية من هذه الملامح الخاطفة صورة دقيقة لحال هذه الشخصية، وما تحياه من فقر مدقع لدرجة لا تجد فيها ما تسد به جوعها وقد أتعبها ذل السؤال ومضايقات الناس لها وهروبها من مكان إلى مكان اتقاءً لشرورهم، وفي الوقت نفسه ترسم لنا صورة مقابلة موسعة للمحيط المجتمعي الذي تحيا فيه الشخصية والذي يتصف بالقسوة واللامبالاة والفساد والظلم واللاعدل.

وردت الشخصية هنا، خالية من اسمها إلا من مجموعة من الصفات التي تعكس حالها، وقد وظفت الساردة صور تشخيصية ومجازية لترسم لنا معالم هذه الشخصية الفقيرة ظاهريًا، إذ جاءت أيضًا لتحيلنا على الحياة المأساوية المأزومة التي تعيشها هذه الفقيرة التي أنهكها الجوع ونال منها التعب والجهد من كثرة ركضها هنا وهناك، فهي الشخصية تظهر معاناتها من بداية النص القصصي إلى نهايته، رغم محاولاتها لاستجداء الناس وفشلها في استعطاف قلوبهم، وقد نجحت القاصة في رصد وتصوير ملامح هذه الشخصية المأزومة وصور التعامل معها من قبل مختلف الفئات.

استطاعت هذه الصور المختزلة والمتوالية أن توهمنا كمتلقين، وتجعلنا نحس وكأننا نشاهد فيلمًا وامضًا عن إحدى شخصيات المجتمع المحرومة وصراعها مع لقمة العيش ومعاناتها من نظرة الناس ومعاملتهم القاسية لمن هم في مثل وضعها، وقد عوض غياب اسم الشخصية بضمير الغائب (هي)، واعتمدت الساردة أسلوب توظيف الضمائر بكثرة لتعويض هذا الغياب الاسمي.

نجحت القاصة لحد الآن في تقديم صور الشخصية بشكل يخدم النظام السردي وسير الأحداث الجزئية التي تقوم عليها هذه القصة القصيرة جدًا، وتمكنت بفضل خبرتها ورؤيتها الفنية أن توفق بين حجم النص وعدد كلماته وصورة الشخصية، واستطاعت ببراعة أن تنسج خيوط السرد، وتبتكر حوادث نصها بشكل إنمائي وختمه بنهاية مقفلة.

وفي ومضة بعنوان "رقائق مسك" تقول:" في مجمع الكلم..اعتلين المنصة..اشرأبت أعناق..أصاخت أذان..حين صدحت أنفاسهن..فاحت الرقة وانسابت لغة الضاد تسحر الألباب."[1].

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 92.

نقف من خلال هذا النص الومضي أمام جمع من الحضور مكونة من: جماعة من الشخصيات التي تلقي الخطاب وجماعة المستمعين، وقد اكتفت بذكر إشارات لمحية وصفية تدلل على كلا الجماعتين من الشخصيات، لأن الساردة هنا، تتحدث بصيغة الجمع الغائب (هن)، ومن الأوصاف التي تدلل على جماعة المتكلمات (اعتلين المنصة، صدحت أنفاسهن، فاحت الرقة، انسابت) فيه إشارة إلى أنهن متكلمات بارعات أتين مجامع الكلم، وأتقن ضروب الخطاب، وفنون التواصل، حيث بمجرد نطقهن انسابت اللغة على أفواههن عذبة كنبع رقراق زلال، هذا ما ورد في حقهن من نعوت وصفية تحدد جانب من شخصيتهن وليس كلها.

أما الجماعة الثانية المتلقية، فقد خصصت لها وصفين فقط(اشرأبت أعناق، أصاخت أذان)، مما يوحي أنها شخصيات ثانوية ومحور الحديث وتركيز الساردة كان منصباً حول الأولى؛ لأنها هي من انبنى عليها الحكي، ومن خلالها يسير خط الأحداث، حيث انطلقت الساردة من البداية، واتجهت نحو النهاية في أسلوب مباشر ومتسلسل.

وفي ومضة أخرى بعنوان"مصالحة:" تقول:" في المدينة العريقة، شاب ينتظر..

في القرية الريفية، شابة تتلهف

شاء القدر وتواجها..همد البركان

وانهمر جليد سيلاً يروي العطاش."[1].

ارتكزت هذه الومضة حول شخصيتين رئيستين هما: (الشاب، الفتاة) وسمت الساردة كل منهما بملمح وصفي تقابلي واحد، ثم أتت بملمح ثالث كصفة مشتركة تجمعهما، وهي كنتيجة لمسبب هو اللقاء، ثم أتت على ذكر شخصيات عرضية بصيغة الجمع دون تحديد.

إضافة إلى اعتمادها هنا، على الثنائية المكانية والشخصية كفعل توازن، (مدينة عريقة في مقابل قرية ريفية)، و(شاب في مقابل فتاة)، إذ القاصة وصفت المكان الأول بالعراقة، أما الثاني فبالريف مجردًا من أي وصف، أما الصفة الثالثة التي تجمع بين البطلين، فهي الهدوء والراحة بعد طول انتظار وتلهف من خلال عبارة (همد البركان) الذي خلف من وراء ذوبان الجليد الذي كان بينهما، وكان اجتماعهما بمثابة السيل الذي يروي العطشى بعد معاناة طويلة مع الظمأ.

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 55.

وقد تشكل هذا النص الومضي نتيجة اعتماد القاصة على مجموعة من التقنيات والأساليب، التي يدخل بعضها ضمن حقل التجريب: فمن الثنائيات، إلى الحذف، إلى الوصف، إلى التشكيل الطبوغرافي، إلى السرد، وقد لعب هذا التنوع في الرؤية والأسلوب والتقنية، وهذا التكثيف والانتقاء الدقيق أدوارًا هامة في تحديد بعض الملامح الصورية لهاتين الشخصيتين اللتين جمعتهما قصة حب، وبعد طول بعاد وتلهف وشوق اجتمعا معًا، وانقشعت سحب الفراق لتشرق شمس الأمل في غد جميل.

وفي ومضة بعنوان "حقائق" تقول:" اشتكى شعراء من كاتب، ازدراهم، ونتعهم بالبنان في تجمعات حاشدة..في حلبة الرهان الأصعب..تصببت الجباه تسللت خفافيش.."[1].

نلمح من خلال هذه الومضة المكثفة أن شخصياتها يمثلها طرفان: الأول: بصيغة الجمع النكرة (شعراء): والثاني: بصيغة المفرد النكرة أيضًا (كاتب)، والومضة في عبارتها الأخيرة التي ختمت بها رمزية، وما يجمع طرفا الومضة هو الصراع والتناقض، حيث خصت الطرف الأول بعدة صفات على لسان الساردة، ولكن من فعل الطرف الثاني حيث تقول: (اشتكى، ازدراهم، نعتهم بالبنان، تصببت جباه)، فهؤلاء الشعراء لا نجد ما يحددهم سوى ما جاء على لسان الساردة، فقد نعتهم هذا الكاتب في تجمع للشعر ببنانه كإشارة تحقير وإزدراء، وكأنه لا يعترف بشعرهم، ولا بأنهم هم أنفسهم شعراء، وهذا الفعل الذي قام به جعل كل الحاضرين يتصببون عرقًا خوفًا من أن يطالهم لسان الكاتب أو تحديده، وفي الوقت نفسه جعل أشباه الشعراء يتسللون خفية بين الجموع هرباً، وهو ما جعل هؤلاء الشعراء يشتكون منه ومن فعله المجحف في حقهم.

صورت الكاتبة هذا الصراع ببراعة واحترافية عالية، إذ جعلتنا نحس وكأننا نشاهد مقطعًا من فيلم بتقنية (HD)، إذ وفقت في اختيار المناسب من الكلمات والأجود من العبارات، ونسقت محبوكها بأجمل لون وأبهى حلة، حيث زودتنا بعدة ملامح خاطفة استطعنا من خلالها الوقوف على حقيقة هؤلاء الشعراء، وعلى شخصية الكاتب الذي كان ضمن لجنة التحكيم في إشارة سريعة، ولئن كانت كلها أوصاف عابرة وملامح بارقة ولم تحط بكل ما تعلق بفواعل الومضة خبرا.

يمكن القول: إن صورة الشخصية في القصة القصيرة جداً تأتي خاطفة ومكثفة تكتفي بملمح واحد أو اثنين في الغالب الأعم، كما تركز كثيرًا على الشخصية الرئيسة، زيادة على تركيز القاصة على شخصيتين أو ثلاث على الأكثر وأحيانًا شخصية واحدة، وهي تأتي في عمومها خالية من التحديد

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 14.

الاسمي وكثيرًا ما ترد منكرة، كما يلعب التعويض بالضمير دورًا هامًا ورئيسًا في التحديد الشخصي، وقليلاً ما يتم التركيز على الشخصية الثانوية، أما الشخصية العرضية فهي نادرة الوجود، ولا تأتي إلا لتختم الحدث أو الكلام الذي تسرده القاصة.

الفصل الثالث:

صورة المكان

لئن كان لكل جنس من الأجناس السردية بنية وسمات تميزها عن غيرها إلا أنها تتقاطع في كثير من النقاط والمحاور، والدارس لهذه الأجناس يجب عليه مراعاة الخصوصية التي تميزها بعدها تنتمي إلى حقل النثر خاصة بعد انفتاحها على باقي الفنون والأنواع الأدبية. وكنتيجة لهذا التفاعل والتداخل طبعت بعضها بسمة الحوارية ما قفز بها شوطًا آخر في سبيل التسابق مع الشعر حول عرش السيادة.

وما يجب التنبيه عليه، هو أن كل مكون من مكونات هذه الأجناس السردية يلعب دورًا مهمًا في حياكة نسيج النص السردي وأي غياب لأحد منها سيؤدي حتما إلى الاضطراب والانحراف عن المقصود، فلا شخصيات بدون زمان أو مكان، ولا وجود لأحداث دون حضور الثلاثة معا، كما لا وجود لها في مجموعها دون لغة وطاقة تخييلية.

فالمكان والزمان عنصران متلازمان لا يكاد يحضر أحدهما دون الآخر إلا أن المكان ثابت على عكس الزمان متحرك. ولعل من العناصر التي جذبت انتباهنا وجعلتنا نبحث عن كيفية معالجة وتصوير المبدعات الجزائريات لها، هو عنصر المكان الذي يعد رمزًا للانتماء وشعارًا راسخًا للهوية المتجذرة في عمق الذات، ومسرحًا للأحداث، وعلامة على مرور الزمن وتوالي العصور، إذ تربطه وشائج وثيقة بباقي العناصر المشكلة لجسد النص السردي.

يمكن القول: إن للأمكنة خصوصية مميزة ودلالات عدة لها صلة وثيقة بالسمة الإنسانية وبالوجود منذ الأزل، ولهذا يكتسب المكان طابعه الخاص ووجوده الفعلي من الإنسان الذي يعيد مسرحته وفق تشكيلات متنوعة، وربما ما يلفت الاهتمام أكثر هو هذا التنوع في توظيف الأمكنة على مستوى المتن السردي من قبل الكاتبات، مما جعل ذلك ينعكس بالإيجاب على الشكل المعماري لهذه النصوص ليجعل منها شكلاً يفيض حيوية وجمالية.

وهذا ما حذا بنا إلى محاولة اسكتشاف خصوصية التشكيل لصور المكان، وطرق الوصف والتصوير والتخييل الموظفة لعرض مثل هذا المكون الحساس في هذه المدونات محل الدراسة، من خلال الوقوف على أشكال توظيفه، وما أضافته المبدعات لما هو موجود.

تتضافر كل عناصر العمل السردي فيما بينها لتشكل وحدة كلية هي العمل في ذاته ولا وجود لمكون ينشأ بمعزل عن بقية المكونات المشكلة لجسد النص السردي، ولذا لا يمكن النظر إليها كعناصر مجزأة ومنفصلة عن بعضها وأي غياب لإحداها يؤدي إلى تهديم النظام العام للبناء السردي، ومع التغيرات التي طرأت على الأعمال السردية أصبح المكان وسيلة وغاية في حد ذاته يلعب دورًا هامًا في

تأثيث المتن، وتنويع السمات الفنية والجمالية للفنون السردية. واتحاد المكان مع بقية العناصر هو ما يضمن للعمل السردي فعاليته وديناميته، على أن هذا لا يعني أن للمكان سلطة مطلقة على بقية العناصر بل كل منها يؤدي دوره المنوط به، ويعكس تأثيره الخاص ضمن هذه البنية المركزية الكبرى (النص السردي).

يتجلى هذا الارتباط الشديد للأمكنة الموظفة من لدن الكاتبات مع الشخصيات والأحداث، وهي ذات صلة مباشرة وعميقة بها، إذ نلمس هذا الحرص الشديد في انتقاء المكان بأنماطه، ومراعاة التناسب بينه وبين الأحداث والشخصيات الفاعلة فيه، والمساهمة في تشكيل ملامحه وظلاله من خلال ما تقوم به، وما يجري بينها من حوارات، وما تسترجعه من ذكريات، وما يخلفه ذلك من آثار دالة على الزمن والمكان معًا.

إذًا، يحضر المكان كبعد وكحيز حاضن للأحداث وكعنصر مهم وفاعل ومساهم في تحريكها ومشهدتها، فهو المسرح الذي تجري عليه، وإليه تنتمي الشخصيات وعليه تتحرك وتتفاعل إيجابًا وسلبًا. وهو عنصر بارز في البناء السردي إذ يعد بمثابة حلقة الوصل بين مختلف المكونات البنائية والأرضية التي تجمعها.

ولا يتم تصوير المكان هكذا" بوضع طابور من الحقائق والأرقام جنبًا إلى جنب، بل بالعودة إلى فن الفرشاة، فرشاة الرسام الذي يعتمد على التصوير"[1]. حيث يتحول المكان إلى ما يشبه لوحة نستشف تركيباتها الظاهرة والخفية، إذ يتشابه الرسم والتصوير مع فارق الأدوات الموظفة وطريقة الإخراج والتجسيد.

هذا، وتختلف الأمكنة " شكلًا وحجمًا ومساحةً، فيها الضيق المغلق، والمتسع المفتوح والمرتفع والمنخفض، والمنقطع والمتصل، إنها أشكال من الواقع انتقلت إلى القصة وصارت عنصرًا من عناصرها"[2].

والمبدعات الجزائريات نوعن في توظيف الأمكنة في ثنايا نصوصهن السردية قصصًا وروايات، حيث انعكست ظلال المكان على باقي مكونات العمل السردي، وساهمت في إثراء خيال المتلقي إذ

[1]- هنري جيمس، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس، مقال في مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع: 6، 1971م، ص 72.
[2]- أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص 29.

من خلالها يصبح من السهل اختراق الكون النصي من كل جوانبه والتعرف على خفاياه وأسراره ومضامينه.

وقد شغل هذا المكون النقاد والدارسين الغربيين والعرب ردحًا من الزمن ومازال إلى اليوم، وهو من المصطلحات المستعصية على الفهم والتحديد، فقد درسوه من مختلف الزوايا ونظروا له وميزوه عن الفضاء الذي يعد المكان جزءًا منه، وفرقوا بين أنواع الأمكنة وصنوفها وحددوا سمات كل نوع منها، وتحدثوا عن أنواع الأفضية، وعن أهمية المكان في العمل السردي ودوره وعلاقته بباقي عناصر البناء النصي.

3 – 1 – الصورة المكانية في الرواية:

مثل المكان بتشكيلاته المختلفة وأنماطه المتنوعة مسرحًا لاحتضان الشخصيات والأحداث ومختلف التفاعلات الحياتية، كما مثل دليلا على مضي الزمن ومروره. وقد مر هذا المكون الهام مع باقي المكونات بتجارب مفتوحة ومتوالية عبر مسار تطور الفن الروائي، وقد وظفت الروائيات المكان بشتى صوره سواءً ما تعلق بالأمكنة المفتوحة أو المغلقة أو الرمزية أو النفسية وحتى الطبوغرافية. ونحن سنركز هنا على دراسة المكان كحيز حاضن للأحداث وبعده جزءًا من الفضاء، وقد اختلفت طرق التشكيل اللغوي والتمثيل المكاني من مبدعة إلى أخرى، كما اختلفت التقنيات الموظفة لهندسة المكان وتأثيث ديكوره العام من نص لآخر حتى في نصوص المبدعة ذاتها.

ويمكن القول: إن خصوصية التصوير المكاني أيضا تتجلى وتتمايز من جنس سردي لآخر، وما يميز الصورة المكانية ويجعلها فريدة هو مهارة المبدعة وقدرتها على التأثير على المتلقي وإيهامه بصدقها وعمقها الفني، فتصبح هذه الصورة الممشهدة عبر كاميرا المبدعة أكثر فاعلية وواقعية ما يجعل القارئ يندمج معها ويحس وكأنه مر عليها أو عاش فيها.

ونحن سنركز على صور المكان الواردة ضمن رواية "تواشيح الورد" من خلال الثنائية التضادية (مفتوح/ مغلق)، وأيضا الرمزي والطبيعي، حيث اكتنزت الرواية بهذه الأنواع، وتنوعت توزيعاتها وطرق الربط والاتساق بينها، ووفق صيغ متنوعة في التمثيل، ما جعل التشكيل اللغوي للمكان بمثابة الأسمنت المسلح الذي يربط بين وحدات البناء ومواده، وهنا " تلمع صورة المكان باعتبارها ملمحًا مورفولوجيًا وسيميائيًا في التعبير الفني الروائي، له دلالاته وأبعاده فيما يفصله أو يوصله، فيما يقاربه أو يباعده، فيما

يحفره أو يطمسه. وقد يفسر هذا أن البشر لجأوا للمكان في تشكيل تصوراتهم وصورهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء."[1].

وصورة المكان في الواقع شيء وفي الرواية شيء آخر فهو كصيغة تشكيلية تخيلية نابعة من الرؤية التصويرية للمبدعة بناءً على جزئيات الآلة التصويرية المعتمدة على طاقات الخيال. وفيما يلي ذكر لبعض الأمكنة المفتوحة التي وردت في متن النص الروائي وسرد لبعض أوصافها من خلال كاميرا المبدعة، وهي لقطات تصويرية تكون مشاهد تختلف من حيث الحجم والمسافة قربًا وبعدًا:(قسنطينة، المدينة الأثرية تديس، القنطرة، سيدي راشد، قنطرة سيدي راشد، العاصمة، مدينة عنابة، أمام البوابة، الحي الشعبي، الأحياء، الشارع، حديقة البلدية).

وضمن هذه الأمكنة ما ورد ذكرًا فقط كإشارة لاحتضان أحداث قادمة، ومنها ما ورد مقترنًا بوصف معين وكحاضن لأحداث وقعت ضمن نطاقه، فمثلاً صورت (تديس) المدينة الأثرية في صورة المدينة الفاتنة التي تأخذ بالألباب وتسحر الأبصار، كما ربطتها بدعوة حبيب "إيناس" لها لقضاء يوم فيها، أما المكان المتمثل في (الشارع) الذي ورد خاليا من كل تحديد سوى من الأحداث التي جرت عليه، حيث احتضن نقطة حاسمة غيرت مجرى حياة البطلة، إذ وقعت أحداث فجائية تزامنت مع لحظة تواجد زوجها في المكان ما جعله يظن أن ما جرى حقيقة ليستشيط غضبًا، وينهال عليها بالشتم والطلاق بالثلاث دون أن يحاول معرفة ما حصل.

في حين وردت العاصمة كمكان خالي من أي توصيف سوى عن كونها مكان يقيم فيه الزوج لمدة أسبوع، أما صورة الأحياء فقد ربطتها الساردة رمزياً بغياب الأمان وانتشار الفساد والانحلال والسرقة والتآزر وغلاء الكراء، حيث إن في هذه الأحياء يمكن لأي لص أن يدخل البيت ويسرق ويعبث دون قيد أو خوف، وقد يقتل حتى دون أن تهب أي مساعدة للمتضرر سواءً من القاطنين فيها أو من السلطة. تقول عن ذلك:" أنزلق إلى البحث عن أستوديو..لكن العتبة ما تزال عالية بالكاد أبلغها، المشكلة الشائكة ليست المالية بل الأمنية أخطر، الأحياء لم تعد آمنة يمكن لأي لص أن يدخل البيت يسرق ويعبث وربما حتى يقتل ويغادر، ولن تتحرك ريشة للإسعاف..هذا ما قاله لي الناصحون..آخر أمل كان البيوت العتيقة، بها تتجاور العائلات وتتشارك الفناء ذاته، إنها الأمن لامرأة وحيدة"[2].

[1]- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 91.
[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 89.

أما فيما يخص (قنطرة سيدي راشد) فقد وردت على صورتين: الأولى: مؤنسنة اعتمدت فيها الساردة تقنية التشخيص حيث جعلت من هذا المكان كائنًا حيًا وأسقطت عليه صفات إنسانية، إذ جعلت منه شاهدًا على قصة حبها وعشقها ليحي، في حين جعلت من المكان في الصورة الثانية حاضناً لمشهد مرور البطلة على القنطرة وهي في قمة الحيرة والتساؤل مفكرة عن ما يمكن أن يكون عذرًا تقدمه لزوجها لتقنعه بما سوف تخبره. تقول بخصوص الصورة الأولى:" وصدقتُ.. صدقتها، جادلت النفس وما جادلتها، وحاصرت نار الهوى قلبي ونارًا أشعلته، آذار كان الشاهد والقنطرة وسيدي راشد...."[1].

في حين تقول عن الصورة الثانية لهذا المكان:" كيف أخبر يحي، تمتد الخطوات على قنطرة سيدي راشد تستجلب الأعذار تُسائل كيف أقنعه كيف أخبره، من أين أبدأ الحكاية من اليوم، أم من بداية كانت قبل أشهر لا عد لها، أشهر بعمر القرون. قد يكون البوح نهاية، أخشى ما أخشى فقد يحي، لا شيء قد يطفئ غضبه إن أنا أشعلته، علي إصلاح كل الأعطاب قبل أن توقف دفق حياتنا."[2].

فالبطلة في حيرة من أمرها كيف لها أن تفاتح "يحي" بهذا الموضوع؟ وكيف تستفسره عما كان سبباً في تغيير علاقتهما؟ ومن أين تبدأ؟ هل تبدأ من اليوم وما وقع فيه من أحداث؟ أم تعود إلى بداية الحكاية (حكاية الخيانة) قبل أشهر من الآن؟ حيث وصفت الساردة هذه الفترة العصيبة والمؤلمة والتي حطمت الروح والنفس معاً بفعل ما جرى معها من وقائع دراماتيكية متأزمة حبكت بدقة وإتقان من قبل "كمال" و"إيناس"، فالساردة البطلة ممزقة الأهواء لا تدري السبيل الأنسب لتصلح ما أفسد وتعيد رتق العلاقة بينها وبين زوجها قبل حصول الأسوأ.

أما "قسنطينة هذه المدينة المهيبة التي ورد ذكرها في أعمال العديد من الكاتبات منهن: (فضيلة فاروق وأحلام مستغانمي ..) فقد خصتها الساردة بلوحات وصفية ولقطات تصويرية غاية في البراعة والجمال والدقة عبر توظيفها لتقنية التشخيص، وانتقاء الكلمات والعبارات المناسبة، وكذا طريقة رصفها وفق صياغة فنية متميزة، تقول في المثال الأول:" أشرف على العالم من نافذتي، أراقب تقلب قطرات المطر على الصخر العتيق، إنه لون خاص من الغزل، لقسنطينة قصة فائقة الرومانسية وعزف النسيم..ورقص المطر..أم أنها التسابيح، هذه المدينة معبد مفتوح على فتن الخلق، وما هي إلا مخلوقات

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 62.

تستغل رحب الرحمة للتقرب لبارئها، أنت شهد أليست قسنطينة معبدًا لك أيضًا، مخدعي هو أرض القداسة، به أقيم الصلاة عسى أبلغ الإقامة بالاحتساب لله المتعالي الجبار، أذكره سبحانه فينكسر الفؤاد ويتمنى لو أن القلب يسجد وسط الصدر ولا يقوم."[1].

نلمح في هذا التصوير المكاني المتقن من كل الجوانب تداخلاً بين كثير من التقنيات والأنماط، إذ نجد عبق التماهي بين الصور الوصفية والحوارية والمشهدية والتشخيصية والرمزية وفق إيقاع متناغم متساوي الأجزاء محدد النوتات لا نشاز فيه، لعبت فيها الرؤية التخيلية للساردة دورًا كبيرًا، يمكن القول: إن هذا المقطع فسيفساء من الصور المختلفة والمتجاوبة مع بعضها بطريقة فنية وتشكيلية فريدة عجيبة، فها نحن نتجول بمخيلتنا في رحاب المكان الفريد عبر عدسات الكاميرا الشعرية الموغلة في التشخيص والأنسنة والرمزية، ونتحسس بأعماقنا هذا اللحن الرومانسي العذب والذي يفيض عشقاً، فكل شيء يقع صريع الفتون لهذا المكان دون أدنى مقاومة، حتى المطر نسج خيوط الغزل على صفحات الصخر العتيق ومعه موجودات الطبيعة تقيم عرسًا ابتهاجًا وفرحًا بهذا الهوى الخاص.

فالنسيم يتحول عن طريق فعل التشخيص إلى عازف بارع يعزف على أوتار الانجذاب السحري الغامض لهيبة المكان، والمطر يرقص طرباً بميلاد هذا الحب الفائق الرومانسية، وكأن صدى أصواتها وحركاتها تسابيح في حضرة هذه المدينة المهيبة.

وفي الجزء الثاني من المقطع الموغل في مدارج الشعرية تشبه هذه المدينة بمعبد مفتوح يحتضن كل الأشياء والموجودات والمخلوقات بفتنها وألغازها ومكنوناتها، فها هي هذه المخلوقات وكأنها تتخذ من فيض الرحمات المنزلة على رحابة المكان وسيلة لتتقرب إلى بارئها، ثم تتساءل الساردة وهي البطلة نفسها بما أنها أحد قاطنيها إن كانت هذه المدينة معبدًا بالنسبة لها هي الأخرى من خلال هذا المنولوج الداخلي، فتأتي الإجابة بالتأكيد، إذ ترى أن مخدعها يشكل أرض القداسة كما مدينتها به تؤدي فروضها وطاعاتها لله تعالى محتسبة طائعة خاضعة، حيث ينكسر الفؤاد متذللاً يرجو عفوًا وغفرانًا وهو يتمنى أن يسجد القلب في الصدر ولا يقوم مثلما الجسد ساجد.

وفي أمثلة عن المدينة نفسها تسوقها لتروي حكايتها معددة مزاياها وأدوارها المتقمصة، تقول:" بمدينة ابن باديس الإمام الشارح لا بد أغلق المفاتيح جميعها حتى لا تنزل قطرة واحدة من ضياء يفيض

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 50.

بهذه المدينة ويفتحها معبدًا معلقًا بين السماء والأرض، إلى سيدي راشد سقتها تتوسل الخطى من القدمين، كنت أدري.. وأدعي أني لا أدري..

علها ترى معجزة ماثلة عند عتبات العيون لا تدخلها ولا هي تغادرها، ثم خطوات أخر إلى ما وراء الظهر من هذه المدينة، إلى طريق أرادته قسنطينة وسط جبل فوق واد وعلى الهوة الهواء.."[1].

تربط الساردة "قسنطينة" بالإمام "ابن باديس" في إشارة منها إلى أنها مدينة العلم والعلماء والتاريخ والحضارات العريقة تفيض نوراً وضياءً يعم من أقصاها إلى أقصاها، لكن "كمال" أحكم إغلاق كل أبوابها حتى لا تتسرب منها أو إليها قطرة من ضياء تكون لآبي تبصرة، وتجعل من "قسنطينة" معبدًا لكنه ليس عادياً، إنه معبد معلق بين السماء والأرض، ولنا أن نتخيل كيفية ذلك، اختارت هنا، أن تجعل عين التخييل مفتوحة حتى يكون التوقع في غير ما شكل محدد حيث يبدو هذا المعبد وكأنه سحاب محمول في الهواء ومثبت بطريقة لا مرئية فلا هو يسقط ولا هو يخرج من السماء صعودًا، حيث كانت الساردة وّآبي" تتمشيان، وكانت "سيدي راشد" هي الوجهة المقصودة والساردة تتقاذفها الحيرة وضبابية التفكير بحيث أنها تعرف ما تريد ولكنها تتظاهر عدم المعرفة عسى يحدث أمرًا يكشف الغشاوة التي على عيون "آبي" ويرفع الحجاب الذي يغلف قلبها.

تستمر دلالات هذا المقطع في التدفق كما تستمر رحلة السير إلى منتهى طريق يتوسط جبلاً فوق واد سحيق لا فاصل بينه وبينهما سوى حافة الواد، وفي هذا الجزء تشخصن الساردة "قسنطينة" وكأنها إنسان يختار شكل الطريق وموقعه، وقد تداخلت في تركيب مشاهد هذه المقاطع مجموعة كبيرة من اللقطات والصور والأوصاف والسرود والتشخيص، فجاءت نابضة بالحياة ومفعمة بالدينامية والفاعلية.

وفي مثال أخير تقول:" راقبي مدينة تحاول أن ترقى معارج السماء لكنها لا تنسى أن ترتبط بتربة الأرضيين الذين هم نحن، إنها تتوسط الطريق بين الجنة والهبوط الذي إليه مصيرنا.. وها نحن وها هي إثبات إعجاز، للمدن آلهة كما لأبنائها آلهة، كما لك لابد من آلهة، وها هي مدينة تحكي فأصغي لصوت الجمال ستخبرك عن كل من عبدت ولك الخيار..قسنطينة لا تبخس أحدًا النصح..قسنطينة أم والأمهات لا يبخسن النصيحة.."[2].

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 190-191.
[2]- المصدر نفسه، ص 191.

ومثلما سبق وقلنا: إن المكان تربطه علاقات وثيقة مع باقي مكونات النص الروائي: من زمان وشخصيات وأحداث وفق نظم داخلية تعقد صلاتها اللغة، ونظم خارجية هي العلاقة الطبيعية التي تربطه بهذه الوحدات، وما ذكر الساردة لأسماء الأمكنة أو أوصافها سوى لغرض التأثير على المتلقي وإيهامه بواقعية ما تسرد، كما أن هذا التصوير المكاني هو آلية من آليات تخييل الواقع وإنتاج نسخة مشابهة لما هو موجود ولكن تتمتع بخصوصية تميزها عن الحقيقة.

ورسم المكان المفتوح في هذا المقطع ينقسم إلى عدة مشاهد تصويرية ووصفية تتوقف عند حدود الخمسة، يحدد كل منها لقطات صورية ودلالية مختلفة، وقد عملت عدسة الساردة على تحديد صور المكان من كل الزوايا للإحاطة بكل موصوفاته التشكيلية ووحداته المكونة لمشاهده المحسوسة والمعنوية معتمدة رؤية مسحية ذات صبغة انتقائية، فهي تقدم لنا مسحا متوالياً لمشاهد مختلفة وصفا ودلالة لمكان واحد ما يجعل هذه التشكيلات الصورية تتمتع بهالة بانورامية من كل الزوايا، فهي مرة توظف أسلوب التشخيص وتضفي على المدينة صفات إنسانية، إذ جعلت منها امرأة تحاول أن تعرج إلى السماء، ولنا أن نتخيل عظمة هذا المشهد وحده وإدهاشه، ولكنها في محاولتها تلك لا تنسى أصلها وارتباطها بأرضها وبالخلق الذين عليها.

وفي مشهد آخر ترسمها على أنها نقطة التقاطع وحلقة الوصل بين الأرض والجنة، ثم نجد مشهدًا أكثر إيغالاً في الافتراضية والمثالية والعجب إلى درجة الإعجاز، فهذه المدينة تؤكد على عظمتها ودقة صنعتها في صورة تختلف عن باقي المدن بحيث تكون هي بمثابة الإعجاز بالنسبة للبقية، وجعلت للمدن مثل قاطنيها آلهة، والساردة هنا، في مقام السرد والتعداد.

ثم تعود إلى توظيف التشخيص أو الأنسنة فتجعل منها راوية تحكي تاريخها والثقافات والحضارات التي تعاقبت عليها والساردة تنصت لها بجوارحها، وقد وصفت صوتها بالجمال في صيغة مبالغة لتشير إلى أن كل صدى يتردد في ربوعها هو بمثابة سحر يأخذ بالألباب. ثم مشهد تصويري أخير تجسد فيه "قسنطينة" في صورة أم لا تبخس بالنصيحة على أبنائها مثلما باقي الأمهات.

3 – 2 – الصورة المكانية في القصة:

لا يخفى على أحد ما للمكان من أهمية داخل أي بناء سردي مهما اختلف الجنس السردي، فهو يحضر كواحد من أهم عناصر البناء الفني إذ إنه الجامع لباقي العناصر والموحد بينها من خلال احتضانه للأحداث والشخصيات ودلالته على تغير الزمن، وبالتالي، يعكس أهمية كبرى لا تقل عن

البقية. وكما سبق وقلنا: إن القاصة وهي تنمذج صورها عن المكان، فهي في حقيقة الأمر لا تعكس سوى أمكنة تخييلية لا وجود لها سوى على مستوى التركيب اللغوي مهما بالغت في إلصاق صفة الواقعية عليها إلا أنها تبقى مجرد أمكنة ورقية بدنها الكلمات وأوكسجينها التخييل. وسنتبع الطريقة نفسها في معالجة هذه الأنماط الصورية المكانية من حيث ثنائية: (الانفتاح/الانغلاق)، وفيما يلي سنورد أمثلة عن المكان المفتوح من قصة "قلب في المنفى" لأم هانئ خليفة.

صاغت القاصة أمثلتها عن المكان المفتوح بشكل اقتصادي واختزالي، ولم تعدد في توظيفاتها لهذا النوع بل اقتصرت فقط على ما يخدم مضامين موضوعها العام، حيث وردت مفردات تدلل على هذا النوع من قبيل:(المدينة، الريف، المزرعة، الخارج، حي شعبي، شاطئ النادي)، ونحن سنكتفي بعرض مثالين فقط عن ذلك، فالقاصة ذكرت هذه الأمكنة مجردة عن توصيفاتها الصورية في معرض حديثها عن مجريات الأحداث التي وقعت ضمنها، وقد ركزت الساردة على قطبي: (المدينة والريف) كثيراً في تعبيراتها، حيث تمثل المدينة: (قيم التحرر والانفتاح والحضارة والازدهار والانسلاخ الهوياتي والقيمي)، بينما يمثل الريف: (قيم الجمال والمحافظة والتمسك بالقيم والعادات والتقاليد والانغلاق على الذات والتفاعل مع الطبيعة الأم). ويبدو مما قرأناه أن أغلب الأحداث وقعت في المدينة فهي في هذا النص القصصي مثلت المركز بينما مثل الريف الهامش، وقد ورد وصفا وحيدا عن الريف في كلمة واحدة على لسان الساردة:" وردت وردة مبتسمة:

– وأنا أيضا سأموت شوقاً إليكم وإلى خضرة الريف..."[1].

وننتقل الآن إلى صور المكان المغلق الواردة في القصة نفسها وهي متنوعة تنوع الأحداث الواقعة ضمنها، حيث وردت الكثير من المفردات الدالة على هذا التعدد التشكيلي لكن كعادتها مجردة من ملامحها اللهم بعضها الموسوم بأوصاف لا تسمن ولا تغني، ولا يمكننا أن نعزو سبب هذا الفقر الوصفي أو التصويري إلا لحاجة في نفس الساردة ولا شيء غير ذلك، فليس يمنعها شيء من إيراد بعض ما يحدد شكلها إلا أن يكون ذلك عن وعي منها وإدراك واختيار، وفيما يلي ذكر لهذه الأمكنة المجسدة في القصة:(الحي الجامعي، كلية الطب، النادي، الصالون، المنزل، الغرفة، فيلا، المكتب، الشركة، المبنى، السرير، الجامعة، الحمام، المستشفى، عيادة، مطار، بهو، مكتب الاستقبال، مختبر التحاليل، المقبرة، منزل إيمان، منزل العائلة، النادي، الكافتيريا، حديقة، المنزل، المحكمة، الكلية، المكتبة الجامعية، غرفة

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص23.

الإسعافات)، ونورد مثال عن المكان المغلق وكيف صورته الساردة تقول،:"كانت في مكتبها الفخم بالطابق الرابع للشركة"[1].

في هذا المقطع الوصفي المكثف اكتفت الساردة فقط بذكر ملمحين للتدليل على هذا المكان ولم تتعداهما إلى تفاصيل أخرى تكون أكثر تحديدًا حتى يتمكن القارئ من رسم صورة مقربة ودقيقة عنه، وهذا الفعل من قبلها هو بمثابة تحفيز واستفزاز للمتلقي حتى يكون تصوره منفتحا على أكثر من أفق أو صورة، ومثلما هذا الوصف مختزل كذلك يبقى فعل تخييل رسم للمكان مفتوحا غير محدد فعليًا، وهذا تلاعب فني ذكي من قبل الساردة لتشحن مقاطعها السردية بحيوية أكبر وتعدد نماذج الفعل القرائي عبر مستويات لا محدودة.

وفي مثال آخر تقول: "شرعت وردة في التجوال داخل أركان الفيلا بخطوات ثقيلة...وجهت نظراتها نحو السلم المؤدي إلى الطابق العلوي وراحت تتذكر أيام كانت لا تتجاوز سن العاشرة من عمرها ...كانت يومها تنزل السلم..تجري هاربة من المربية...تدخل إلى غرفة المكتب...حيث أمها تراجع بعض الملفات..."[2].

تتقاطع في هذا المقطع التقنيات والصور الوصفية مع السردية حيث تصف لنا "وردة" وهي تتجول في البيت لتشير ضمنا إلى صورتين للمكان الأولى: أنه بيت فخم وواسع مكون من طابقين، والثانية: أنه يمثل صورة للمكان الأليف بتعبير"غاستون باشلار"Bachelard Gaston"، تشرع "وردة" في رحلتها الاستذكارية لصور الطفولة وإعادة إحياء الذكريات التليدة، فالساردة أوردت بعض اللقطات الاسترجاعية المتعلقة بحياة هذه الشخصية لما كانت صغيرة، وفي الوقت نفسه زودتنا بصور خاطفة عن المكان تصريحًا وتلميحًا، وقد وفقت في اعتمادها لهذه الرؤية، حيث تتناسل الصور من بعضها البعض بطريقة فنية جميلة وأسلوب مبتكر، ومن خلال هذا المقطع تمكنا من رصد نمطين من الصور المكانية: الأول: مادي تعلق بالأوصاف الواردة. والثاني: معنوي ارتبط بتلك العلاقة الحميمية بين المكان والإنسان فهو موضع الميلاد والعيش معًا.

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 34.

ساعد توظيف الوصف والفلاش الاسترجاعي والتكثيف والتخييل الساردة على تحقيق مخططها السردي، وعكس ملامح المكان جزئياً وبشكل مضغوط ومتناسل حيث يتوالى ظهور صوره من كل العقد التي نسجتها الساردة لتعكس إشعاعها الدينامي عبر كامل المقطع والمقاطع الموالية له.

هذا ما تعلق بتصوير المكان في القصة حيث تراوح بين المغلق والمفتوح والأليف على أن تركيز الساردة كان على الأول منها جميعًا؛ لأن أغلب أحداث قصتها وقعت ضمن مساحات محددة ومحدودة، إلا أن رسم الساردة لملامح المكان لم يكن بشكل مركز ومستفيض، بل اكتفت فقط بإيراد شذارت ولمح تعين على تحديد أمكنة وقوع الأحداث لأنها بؤرة تركيزها واهتمامها، حيث إنها عملت على تسخير باقي المكونات السردية والتقنيات التعبيرية والفنية في سبيل هندسة أحداثها، وتصميم نظام جريانها وفق رؤيتها وتصورها خدمة لأفكار موضوعها، ورغبة في تحقيق تأثير فعال على المتلقي وخلق ردود أفعال اتجاه نصها القصصي. والقصة مثل: الرواية فيها من التنويع المكاني والتقنياتي الشيء الكثير نظرًا لما تتمتع به من خصوصية بنائية وشكلية انعكست بدورها على التصوير اللغوي فيها.

3 – 3 – الصورة المكانية في القصة القصيرة:

أما فيما يخص التصوير المكاني في القصة القصيرة، فإننا سنركز على الثنائية التضادية: (مفتوح ≠ مغلق) حيث تلعب هذه الثنائية دورًا هامًا في تجلية الدلالات، وزيادة الطاقة الجمالية في النص القصصي الذي تكون جزءًا من تركيبته. كما أن القصة القصيرة تتمتع بنوع من الفسحة التعبيرية مقارنة بنظيرتها المكثفة جداً، ففيها نلمس بعض التنوع في التوظيف، وفي الأوصاف والملامح المصبغة على المكان. والقاصة وهي ترسم المكان وتهندس ديكوره وتؤثثه إنما في الواقع لا تعكس مكانًا خارجيًا بقدر ما تنمذج مكانًا تخييليًا من صنع مخيلتها بدرجة أولى وإن كان يبدو في ظاهره نسخة ثانية عن المكان الواقعي، فهي عن طريق الكتابة ومسحوق التخييل وبالاستعانة بمواد أخرى تشكل عجينة هذا المكان وتقولبه كيفما شاءت. ونحن سوف نركز فقط كما سبق وقلنا: على قطبي الثنائية، ونبدأ مع أمثلة المكان المفتوح من أقصوصة "ذاكرة من أربع طوابق". تقول: " لكن تناسل الأيام أحاله على شوارع باردة امتصت حرارة أحلامه وعبثت بدمه ليغدو جسما متكوراً تتناقله الأرصفة الطاغية وتسنده الجدران الأسمنتية القاسية، وتلهو بأحلامه قدم السحرية وهي تدحرجه من مقهى إلى مقهى، وتستبيح دم الرجاء الذي ظل مطمئناً في عروقه."[1].

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 9-10.

قدمت لنا القاصة صورة بانورامية عن المكان المفتوح وهو:(الشوارع) ووصفتها بالبرودة (المعنوية)، حيث تخرج الشباب مجسدًا في شخصية هذا الشاب وبقائه عاطلاً عن العمل لمدة طويلة، وتحول أيامه إلى خواء وفراغ بدد أحلامه وطموحاته في غد أفضل بل وبَدَّلَ الأمل والتفاؤل بالتشاؤم، وامتص حرارة وهمة كل راغب بالعمل بفعل غياب فرص الشغل، كما هذه الشوارع أصبحت مرتعًا للعاطلين ومنبتًا خصبًا للفساد والانحلال والتيه والضياع، فالمثقف الجزائري وقبل تخرجه يبدأ رحلة التفكير بفرصة عمل يضمن بها مستقبله لكنه بمجرد تخرجه ينظم لقوافل العطالين، ويستأنف رحلة التسكع في الشوارع والمقاهي ذهاباً وجيئة، وتراه مسندا ظهره للجدار وهو غارق في بحر أفكاره، وبالتالي، تتحول الشوارع إلى صورة مماثلية عن السلبية والتشاؤم والعطالة.

وفي مثال آخر تقول:" كان هو يزودها بأخبار ساخنة عن مدينة يحاصرها الصقيع، وكانت هي تمنحه أجراً زهيداً لا يكفي ثمناً للأوراق التي يحرر فيها تفاصيل الأخبار...كان كلما حرر خبرًا مختصرًا أحس أنه يحرر معه مساحات واسعة للخراب في داخله فتأتي على كل حقول الفناء الروحي الذي كان يسبح فيه...كلما نقل خبر زيارة مسؤول إلى المدينة، أحس ملايين الخلايا تتخرب في فضائه لتحدث خللاً في تفكيره...كان يتدلى على جدار وطن وهو يساعد على تزييف الحقيقة..."[1].

في هذا المثال من الأقصوصة تمتزج صورتا: المكان النفسي مع المكان المفتوح، وتورد القاصة معه تأكيدًا لصفة المدينة (الباردة) للمرة الثانية لما أصبح يطبع المدينة من مظاهر وقيم لا تبعث على التفاؤل، حيث أصبحت ترمز للخداع والزيف والفساد والانحلال وغيرها من السلبيات، وقد أوردت أيضا الساردة هنا، تنوعاً حوارياً للأمكنة المفتوحة من قبيل: (مساحات واسعة، حقول، وطن فضاء، مدينة)، وكما ربطت المدينة بالصقيع ربطت الحقول بالصفاء وهي تقصد المكان النفسي، فبالموازة مع ما كان يجري من أحداث في المدينة المحاصرة امتد تأثير الواقع على نفسية المراسل، حيث إنه يحس بدمار ينخر داخله ويأتي على ما تبقى من معالم الصفاء والهدوء لديه فيخربها الواحدة تلو والأخرى، إذ إنه يحس نفسه مشاركا لهم في جرمهم المشهود؛ لأنه لا يملك القدرة على تعرية زيفهم وفضح أفعالهم رغم عمله كمراسل وكأنه شخص بلا هوية.

هذا الصحفي يعلم حقيقة هؤلاء المسؤولين الفاسدين وزيفهم، ولكن في صمته هذا يحس وكأنه يخون وطنه إذ الواجب أن ينقل الحقيقة كما هي لا أن يتصرف فيها وفق ما تقتضيه مصالح هؤلاء

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 10.

ومصالح من يمسكون برقبته هو، هذا الشعور جعله يدرك تلك الهوة العميقة بينه وبين ما يعيشه في وطن يحس معه بعلاقة انفصال تامة، وأيقظ في نفسه مشاعر المسؤولية والوطنية، وزرع في ذاته بذور الصحو.

إن هذا التداخل بين الأمكنة الذي جاءت به القاصة عن وعي بفعل التجريب والتشكيل أضفى على النص نوعا من الفعالية والديناميكية، كما أن خصوصية التصوير المكاني في هذا المثال ظاهرة من خلال هذه المزاوجة المتناغمة الأطراف، والتي تحولت إلى مرآة عاكسة للواقع المعاش بكل تفاصيله وحيثياته وخيباته وانكسارته، حيث تتساند صور الواقع وصور التخييل معا بفعل التركيب والمونتاج الذي أخرج لنا مقطعًا فيلميًا غاية في الإيجاز لكنه يحوي من الحقائق والمناظر الكثير. ونحن إذ نقرأ هذا المقطع تتمرأى أمام أعيننا هذه اللقطات وهي تتوالى، فننتقل من فعل القراءة إلى فعل المشاهدة البصرية والمعاينة الروحية حيث تتشارك كل الجوارح في عملية تلقي وتأويل هذا التصوير ذو البلاغة الشكلية والدلالية، الذي ينبض حيوية وشاعرية بفعل كلماته المنتقاة بعناية وأسلوب صياغتها وطريقة رصفها.

وفي مقطع آخر تقول:" تعلم من عمله.كمراسل. كيف لمدينة يابسة أن تدب فيها الحياة وتجدد في جسمها خلايا الإصباح، بل وتعود. بعد اليأس. إلى التناسل لمجرد مرور مسؤول على هامش شارع عابر"[1].

إن قيام القاصة بعملية شخصنة وأنسنة صورة هذا المكان المفتوح المتمثل في المدينة التي تكرر حضورها في هذه الأقصوصة ثلاث مرات كاملة عن طريق توظيف المجازات والاستعارات أضفى على هذا التصوير دينامية وفاعلية خاصة، فهذا المنطق الصياغي الجديد في تشكيل صورة المدينة التي جاءت ضمن قطبين صوريين: الأول: صورة المدينة قبل زيارة المسؤول وما اتسمت به من مظاهر الفوضى والوسخ والتشوه. والثاني: بعد زيارة المسؤول حيث تتحول إلى صورة نموذجية للبهرجة والتزيين والنظافة والجمال وحسن التنسيق. وأما ما يبعث على الدهشة والإعجاب فهو حسن تنقل القاصة في كل مثال بين الأوصاف الخاصة بهذا النوع من الصور، وحسن قولبتها المتحوفة بإحكام فني مبهر يبعث على الإيهام بواقعية ما تسرد ضمن فعل تخييلي متمكن مفعم بالمجازات والتشخيصات والوصف، حيث تتحول من القفر والسكون والخواء إلى الإعمار والنشاط والحركة والحياة.

وفي مثال تقول:" قبل ساعات فقط لم تكن هذه الأشجار تنبت هنا، ولا الجدران كانت تقف

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 10.

على هذا الزي الجميل، ولا الشوارع كانت ترفل في كل هذا البهاء...إنها صورة مزيفة لعابر مبرمج..."[1].

ينم هذا التصوير البديع، وهذا التناسق في انتقاء الألفاظ والعبارات عن ذوق رفيع متأصل في ذات القاصة ووعيها الجمالي، فهي في كلمات قليلة وخاطفة تتسم بإيقاع منتظم وسريع ومتوالي توالي ظهور أشياء لم تكن موجودة من قبل غطت سرعة الإيجاد نفسها وعبرت عنها بدقة، وكأن القاصة تملك عصا سحرية تعينها على هذا الاختيار مثلما تعينها على إنبات هذه الأشجار في ساعات، وبناء جدران جميلة، وتزيين الشوارع بألوان وأشكال مشوقة رائقة.

سرعة هذا الريتم وومض الإيقاع يقابله سرعة الخلق التخييلي للأشياء في طرفة عين، وكأننا أمام واقع افتراضي نشاهد صوراً على شاشة التلفاز أو الحاسوب أنشئت بفعل برامج فنية خاصة.

إن هذا التزيين المزيف والخادع لعناصر المكان المفتوح – الذي يتحدث عنه السارد- ما هو إلا ديكور مؤقت، ومحض صورة مزيفة لمسؤول برمجت زيارته سلفًا، حيث يتم كل شيء بالاتفاق بين جميع الأطراف لطمس الحقيقة والاستمرار في القيام بما يودون دون حسيب..

وفي مقطع أخير تقول على لسان الشخصية:" هل يعلم هذا المسؤول أن ما رآه اليوم مجرد لوحة رسمتها أياد تتقن فن التلاعب، ولكنه يتجاهل الأمر ليرى انتصاره الخرافي في مدينة تشبه الأسطورة...أم أن البرج العاجي الذي يسكنه يجعله يعتقد أن كل المدن والقرى التي يعبرها لابد وأن تكون عاجية...؟"[2].

وكتأكيد لما أوردناه في المثال السابق يأتي هذا المثال ليكمل الناقص ويثبت صحة الحقيقة المرة، وقد شبهت القاصة هذا التلاعب باللوحة الفنية التي تبدعها أيدي متمكنة من فن الرسم والتلاعب بالألوان والأشكال، إذ مما لاشك فيه أن كل مسؤول يعي جيداً أن ذلك مجرد ديكور وزخرفة لهدف لا يعلمه سوى هو ومن هم على شاكلته. وقد رفعت الساردة قليلا من حدة الوصف والإطراء لتصل بالتعبير نفسه إلى مستوى طموحات هذا المسؤول الذي يود أن يفوق مستوى الخرافة في مدينة أحكم نظمها، ورصفت أشكالها، وانتقاء ألوانها إلى الحد الذي شابهت فيه الأسطورة. فهذا الرجل وهو في منصبه وذروة نجاحه أقنع نفسه بطريقة ما صدق ما يرى ويعايش، وصدق أن كل المدن والقرى مثل حال

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص10.
[2]- المصدر نفسه، ص 11.

هذه المدينة من الرقي والنماء والازدهار، فشهوة الجاه وحب المنصب أعمياه عن مجرى الحقيقة رغم علمه في قرارة نفسه بمرارة الواقع وزيفه.

لقد شكلنت القاصة صور المكان المفتوح بطريقة فنية جميلة، ونوعت في قوالبها الصياغية وأوصافها وفي تقيناتها وزوايا التقاط الصور وأبعادها وفي طرق القطع واللصق والتركيب والمونتاج لتخرج لنا صوراً ثرية ومبدعة بامتياز.

نأتي لصور المكان المغلق ومن خلالها نقول: إن كل صورة تعكس مكونا من مكونات البنية السردية تكون في ذاتها صورة كلية تتفرع إلى أنوية صورية صغيرة أو جزئية هي ما يشكل بدن هذه الصورة، والأمر نفسه ينطبق على صورة المكان في عمومه والذي يتفرع بدوره كما أسلفنا القول إلى صورتين صغريين هما: (المكان المفتوح، المكان المغلق). ونمثل لها من الأقصوصة نفسها بهذه الأمثلة: " كانت أنفاس الغرفة تسبح في لون رمادي عقيم، وتتحرك داخل ذاكرة تصعد أدراج العمر لتختصر كل المسافات التي باضت وأفرخت في عش خرافي...فالستائر أسدلت على تفاصيل أحلام أخذت لون فراشة متمردة رفرفت على شرفات الروح، ثم سحبت ظل ألوانها لتحط خارج حدود الأمل..والنوافذ أغلقت على همس ابتسامة تأرجحت طويلاً ثم هوت كعصفور ظل يعتقد أن السماء مملكته وعشه الكبير الذي لن يتنازل عنه"[1].

كما في كل مرة تفاجئنا القاصة بطريقة تشكيلها لصور المكان، فبعدما نالت إعجابنا حول خصوصية تشكيلها لصور المكان المفتوح، ها هي تعيد الكرة مع صور المكان المغلق، حيث نراها تمزج بين التشخيص والمجاز والوصف والحذف والتشبيه، فهي اعتمدت كل هذا الكم التقنياتي بزخمه الدلالي والجمالي والتشكيلي لتكون صورها، وتشكلن عجينة كائنها من مواد متنوعة يعكس كل منها بخصوصيته وإيقاعه الدينامي. فالغرفة وهي مكان محدود الزوايا والأركان تتحول إلى كائن له أنفاس بفعل التشخيص، وهذه الأنفاس ذاتها تسبح في لون باهت يدل على الجمود واللافاعلية مثلما تشير إلى ذلك لفظة (عقيم)، وهذه الأنفاس تتحرك داخل ذاكرة ترتقي سلم العمر درجة تلو والأخرى وبشكل متوالي وسريع لتختصر كل هذا الزمن الطويل والمسافات التي طالما رسمها لنفسه ورغب في تحقيقها ذات يوم، وكأنه استقر بأفكاره وطموحاته في عش من الأحلام والخرافات، ثم تعود إلى تفاصيل الغرفة وإلى شخصنتها لتتحول كل جزئية فيها إلى كائن يتنفس ويتحرك، فها هي ستائر الغرفة وقد أسدلت عن أحلامه التي

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 9.

تتخذ شكل فراشة ولكنها متمردة تأبى الركون لقرار أو التسليم بأمر لا ترى سوى ما تقنع به وتريده، ثم تنتقل من الحديث عن الستائر إلى الشرفات ولكنها ليست شرفات مادية وإنما روحية معنوية لتقفز من المادي إلى المعنوي في نوع من التغيير ومبادلة المواقع والتوقعات والأدوار، ثم هذه الفراشة تسحب ظلها وهي تنتقل من مكان إلى مكان لتحط هذه المرة خارج حدود الأمل، والنوافذ بدورها قد أحكم إغلاقها على وقع ابتسامة مشخصنة صورتها وكأنها شخص يتأرجح ولكنه يطيل فعل التأرجح ليهوي مثل عصفور سقط من عل وهو ما يزال يظن أن السماء ملك جناحيه وأنها طوعه متى شاء.

إنه تركيب فريد، وتمازج عجيب بين الأمكنة النفسية والمغلقة وبين العناصر المشخصة وهذه الأمكنة والعلاقة التلازمية المتداخلة حد التماهي بينها لتعمل في كليتها على تبيان صورة الشخصية ومدى ارتباطها بصورة المكان وبصورة الحدث في إطاره العام، فهذا البطل يعاني من صراع داخلي رهيب وتمزق فكري وخواء روحي وانفصال بينه وبين الواقع والذات والوجود.

وتقول أيضًا:" لم يكن يسمع في الغرفة إلا طقطقة ذكريات وهي تسحب نفسها متعثرة مرة بهمس كان يشرق هنا، ومرة بدفء كان ينبت هناك، ومرة بحرارة أنفاس تختلط بهمهمات الروح...

كان هو قد فتح حقيبة كبيرة في عرض السرير، وراح يجمع فيها ما تناثر في هذا العش الدافئ وما تدلى على جدار ذاكرته زمنا طويلاً، وسد كل ممراته."[1].

قولبت القاصة في المثال صورة المكان المغلقة ضمن صورة تشخيصية مركزية تتفرع وفق ثلاث صور فرعية، فصورة طقطقة الذكريات وهي متجسدة كشخص يسحب نفسه من فرط الإنهاك والإعياء ولكن هذا السحب يتعثر بثلاث حواجز تبطئ من عملية السحب: أولها: صورة الذكريات وهي تصطدم بهمس مشرق في إحدى زاويا الغرفة. وثانيها: صورة الذكريات وهي تصطدم بدفء ينعكس من الحنين لكل اللحظات المعاشة في الغرفة. وثالثها: صورة الذكريات وهي تصطدم بحرارة أنفاس تصدر نتيجة المؤثرين السابقين ممزوجة بتسابيح الروح وتهويماتها متبوعة بنقاط الحذف. وفي مقابل هذا الفعل الدرامي ذي الإيقاع المتغاير والدينامية المتزايدة يفتح البطل حقيبته على امتداد سريره، ويشرع في جمع شتات ذكرياته وملامح حياة كانت تدب هنا بالأمس القريب، وها هو اليوم يستعد ليغادر هذا السرير الذي طالما ضمه والغرفة التي احتضنته كما يحضن العش الطائر.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 9.

إن هذا الاسترجاع السريع والمبرمج والمتوالي لصور عاشها البطل وتفاعل معها بكل تفاصيلها أضفى على هذا المكان المغلق نوعاً من الألفة والارتباط الحميمي، حيث يحس معه وكأنه فقد جزءًا كبيرًا من ذاتيته وتخلى عن كثير من ملامح شخصيته، إذ إن فعل مغادرته للألفة نحو أتون المجهول وغمار أفضية أخرى يبدأ معها علاقات اتصال في حين يمارس انسلاخًا وانفصالًا عن ذاتيته ليخوض واقع جديد أرغمه على المضي في أعماقه مكرهًا.

إن صورة المكان القائمة على السرد والوصف والعاكسة لقيم روحية وفكرية وانتمائية تمتزج بقيم الصفاء الروحي والارتواء العاطفي والألفوي، والمبنية على ثلاثة أقطاب جزئية تشكل صورة هذا المكان السردية، وانعكاس هذا التركيب على بنية النص والفكرة والخصوصية الدلالية والجمالية.

وفي مثال آخر:" بدأ بانكسار فرحته الأولى وهو يخرج من البوابة الكبرى للجامعة، كان يحمل شهادة جامعية عليا تدل على تفوقه ونبوغه المتميز الذي ظل يلازمه"[1].

تنسج القاصة خيوط الصورة المكانية المغلقة في هذا المثال ضمن صورة الجامعة وبالضبط البوابة الكبرى، حيث نكون أمام صورة تناقضية تحمل في مضانها معنيين: (الفرح والانكسار)، صورة الفرح بالتخرج والحصول على الديبلوم، وصورة الخيبة والانكسار وهو يواجه الواقع المر حيث يلج عالم البطالة طويلا. فتصوير المكان في هذه الأقصوصة يحمل في أتونه العديد من الدلالات: كالألفة، والذكريات، والارتباط الحميمي، والعلم. ثم دلالات مناقضة: كالانفصال، والخيبة، والفشل، والبطالة والفراغ، وغيرها من صور المعاني.

وتقول أيضًا:" عندما كان يخطو نحو باب الغرفة المتهاوية اصطدم بابتسامة ولده الذي كان يغرق في نوم هادئ..."[2].

في هذا المثال يحمل المكان الضيق قيماً سلبية حيث يقضي على كل شيء جميل ويخنق أحلام البطل في نيل مكانة مرموقة، فهو يحس وكأنه يدفن نفسه حياً مع ما تبقى في نفسه من رمق المقاومة لو هو مكث لحظات أخر في هذا المكان المتهاوي تهاوي واقعه، بل هذا الوطن الذي يوزع الفرص بالطرق الملتوية، لكنه في غمرة اندفاعه وراء بريق الأمل الذي سينتشله من واقعه المأزوم يصطدم بمشهد ولده وهو يغفو في نوم بريء وهادئ.

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص9.
[2]- المصدر نفسه، ص 12.

كونت لنا القاصة في هذا المثال الموجز صورة صادقة وأشد قربًا من الواقع المعاش، فكل حيثيات الفعل التصويري مستوحاة من صميم المجتمع الجزائري، وقد تمكنت ببراعة من تخييله كواقع موازي يقوم على مفصل المحاكاة بالمشابهة، حيث تحول إلى صورة نسخة عن الأصل، ثم إن هذه المعالجة الرائعة، وهذا التشخيص القيم لما يحدث في مجتمعنا من ظلم وبطالة وغياب العدل وانتشار الفساد وكل المظاهر العاكسة لقيم السوء والشر لهو دليل على مدى عمق الوعي لديها، ونضج الفكرة الفنية في مخيلتها، واستواء الرؤيا والرؤية معا عندها.

وفي المثال الأخير:" عندما وصل إلى المطار كان لا بد للحقيبة الكبيرة أن تعرض على التفتيش، وأن تمر على السكانير... لم ينزعج، فهو بعيد كل البعد عن الممنوعات والمحرمات، لكنه فوجئ بأعوان الجمارك وهم ينادونه إلى مكتب خاص، واصطدم بقرار لم يخطر على باله:

لك أن تختار بين السفر وهذه الحقيبة...إما أن تعبر أنت وإما هي، فالطائرة قد تهوي بكل هذا الثقل الموجود فيها.

لم يفكر...بل ترك طوابق ذكرياته تنهار في بهو المطار، ليسافر شجرة عارية مبتورة."[1].

تمأسست صورة المكان المغلق الكلية وفق صور جزئية متنوعة عكست تنوع وثراء المضامين التي تحملها، وثراء الفعل التخييلي وفعاليته لدى القاصة، وهذا المثال ينطوي على تضاد معنوي ومفارقات دلالية صارخة. فصورة المكان المغلق(المطار) تحمل في طياتها معاني كثيرة كدلالة السفر من مكان لأخر لتغيير الإقامة، كما يمثل نقطة التقاء الكثير من الأطياف والأجناس والثقافات والحضارات، إضافة إلى أن له دلالة تفيد التقيد بمتطلبات القانون ولكن ليس إلى درجة الحجز والجبر دون مبرر مقنع وملزم، فالبطل لم يضع في حسبانه ولا تخيل حتى أنه سيتم الحجز عليه لمجرد حقيبة ثقيلة –مجازًا- أخذها معه ولا أن يستدعى ويعامل معاملة المجرم ويخير بينه وبين الحقيبة دون منفذ ثالث يتملص منه، وهذا في الواقع مبرر واه للنهب أصبح سمة وموضة تتبعها مطاراتنا، وصار الكثير من المسافرين يشتكون من سرقة أمتعتهم من قبل هؤلاء الموظفين، وهذا البطل قد وقع في الإشكال نفسه، ولما لم يجد بدا وهو مصمم أكثر على الذهاب بلا عودة قرر التخلي عنها وركوب الطائرة، وهو يتجرع مرارة مشاهدة ذكرياته وهي تتلاشى وتختفي من مخيلته مع ابتعاده أكثر.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 13.

جاءت صور المكان بنوعيه وفق تشكيلات منوعة ضمن هذه الأقصوصة وفي باقي الأقصوصات المشكلة للمجموعة، وقد مثل اللعب التقنياتي والمزج بين الآليات دورًا حاسمًا وفعالًا في الانتقال بالقارئ بين مختلف الوحدات والصور الدلالية والذهنية التي تجسدت في مخيلته بفعل قراءاته الممشهدة، ثم إن هذا الانزياح التقنياتي يحيل إلى مختلف العناصر التي يمكن أن تحضر في جنس سردي وتغيب في أخر منفردة أو مجتمعة، بل وحتى في الوحدات القصصية المشكلة للمجموعة القصصية الواحدة.

وكل ذلك لا يتم بشكل جزافي أو غير مدروس، بل يتم بوعي دقيق ينم عن خبرة في الكتابة الفنية والإبداع ضمن أصول الجنس السردي محل التحليل وسماته التكوينية، إضافة إلى الفكرة المراد إيصالها، والموضوع المقصود التعبير عنه بالكيفية المناسبة وحسب الموقف الذي يدلل ويؤشر عليها، وهذا ما يستوضح طبيعة تكوين كل صورة وخصوصيتها السماتية والنوعية، ومدى انفتاحها وانغلاقها مع نظيراتها من فصيلتها، أو المختلفة عنها من حيث المادة، أو التركيب، أو الانتماء.

3 – 4 – الصورة المكانية في القصة القصيرة جدًا:

اخترتنا مدونة "قاب جرحين" لآمال شتيوي لتكون النموذج الذي نشتغل عليه فيما يخص صورة المكان ضمن القصة القصيرة جدًا، ومن خلال قراءاتنا المتكررة لهذه المجموعة اتضح لنا أن القاصة برعت حقا في التحكم بأصول الكتابة في هذا الفن، وقد شكلت أمكنتها بتوظيف عدة تقنيات وآليات مفردة أو متداخلة، كما نوعت من ضروب وأصناف المكان عندها فمن المفتوحة إلى المغلقة إلى النفسية إلى الرمزية إلى الجغرافية، ووظفت الوصف والحوار والتخييل والسرد والتشخيص لرسم ملامح وحدود أمكنتها.

ونحن لن نتتبع كل تصنيفات الدارسين والنقاد فيما يخص أنواع الأمكنة؛ لأن المجال ضيق ولا يسمح بمثل هذا الطرح والتناول، ولذلك سنكتفي فقط بالتأشير والمرور السطحي، وسنمثل فقط لأهم ما ورد ضمن هذه الشكلنة الصورية الفذة التي جاءت معها القاصة بشيء من الابتكار من حيث التشكيل والصياغة، حيث استنتجنا أنواعًا أخرى من التصنيف من خلال وقوفنا على المجموعة المذكورة، إذ لمسنا وجود ما اصطلحنا عليه بالمكان المضمر(الإلماحي)، والمكان المحذوف، ونبدأها مع المكان المفتوح والذي نمثل له بومضة "اندثار" والتي تقول فيها:

" ذات هموم..

قرر الهروب إلى صحراء قاحلة..

لم يكن يدري أن خطواته

على الرمال، ستكون دليلاً عليه"[1].

في هذه الومضة زودتنا القاصة بملمحين فقط عن هذا المكان المفتوح (الصحراء) حيث وصفتها بأنها قاحلة مثلما هي هموم هذا البطل الذي أرقته المشاكل إلى درجة قرر فيها الابتعاد عن كل ما يثير في النفس الشجن، ويبعث على القلق والتشاؤم، حيث اختار صحراء قاحلة مجردة من كل مظهر يذكره بما كان عليه، ولكنه نسي كما تقول القاصة أن خطواته على الرمال ستكون دليلاً عليه، وبالتالي، سيعثر عليه أينما حل وارتحل، فكذلك حال هذه الحياة والدنيا وحال من يعيش عليها، إذ الحل ليس في الانطواء على الذات أو الانعزال عن الناس بل في السعي لتشخيص الأسباب وإصلاح الذات وعلاج الآفات المسببة، وقد اكتفت القاصة بنوع واحد من الأمكنة وملمحين يحددان الإطار العام له موظفة صفات إلماحية خاطفة حالها حال النص في مجمله الذي يعتمد التكثيف والاختزال.

ونضيف مثالاً آخر عن المكان المفتوح من خلال ومضة"انعكاس" والتي تقول فيها:

"..الهجرة..الأحلام الوردية..

..أغرته الفكرة..هرع إلى البحر..

الأمواج عاتية..

تلفظ كل الأحلام..

انتهى كل شيء، على شاطئ مجهول.."[2].

صورت لنا القاصة المكان المفتوح هذه المرة من خلال (البحر/ الشاطئ) وربطتهما بصلب الموضوع، وجعلت منهما المسرح الرئيس لقادم الأحداث، إذ تكلمت القاصة عن موضوع الهجرة الذي طالما أرق الدول، واستنزف الأموال والأرواح خاصة الهجرة غير الشرعية وما يرافقها من مشاكل ومتاهات لا حصر لها ولا قرار، إذ كثيرًا ما يضيع الشباب وهم يحاولون الوصول إلى الضفة الأخرى أو إلى بلد الأحلام كما رسموه في مخيلتهم فينتهي بهم الحال نهاية بائسة وقلة منهم من ينجح في بلوغه مرامه.

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص 62.
[2]- المصدر نفسه، ص 38.

وقد وصفت القاصة هنا، الهجرة بأنها مكمن المنى لدى الشباب والوسيلة في نظرهم لتحقيق أحلامهم ورؤاهم وتحسين أوضاعهم، ثم تكلمت عن عقبة عسيرة تقف أمامهم لتحقيق أمالهم بعدما يأسوا من استحالة تحقيقها واقعا بسبب القوانين والعراقيل الجمة التي تصدهم، وبالتالي. لا حل لهم سوى الهجرة عن طريق البحر، لكن هذا الفعل المتهور يحمل في طياته الكثير من المجازفة والمخاطرة التي قد تنهي حياة من يحاول العبور، فالبحر لا يرحم راكب أمواجه.

جسدت لنا القاصة معاناة كل من يحاول الهجرة بحرًا من خلال قصة هذا الشاب الذي انتهى به المطاف نهاية مؤلمة، إذ قذفت به الأمواج لشاطئ غير مألوف بعيدا عن أحلامه وعن كل ما له صلة بواقعه. وقصتها هذه محاولة منها لثني كل من تسول له نفسه المخاطرة وكأنها تود إخبارهم أن كل من يفعل ذلك سوف ينتهي به المطاف مثل هذا الشاب في أحسن أحواله، وقد يكون الموت هو المصير المحتوم الذي لا مفر منه.

إذًا، في هذه الومضة اعتمدت القاصة مكانين مختلفين ولكنهما متصلين ببعضهما، إضافة إلى بعض الأوصاف الوامضة والمضمرة، حيث وصفت الأمواج بالعتو وبأنها تقضي على كل الأحلام والطموحات، فهي طاغية وظالمة وغير رحيمة، وربطت الشاطئ بالمجهول وهو مصير كل من يحاول الهروب من واقعه ويقرر الابتعاد بدلا من محاولة التغيير وتحسين الأوضاع من موقعه.

ليس هذا كل ما ورد من أمكنة مفتوحة في المجموعة بل هي منوعة تنوع ومضاتها حيث نلمس في الومضة تقريبا نوعا معينا من هذه الأمكنة، ولا يكفي المجال هنا للقيام بعملية فرز وحصر لها على أن القاصة لم تكتفي بهذا النوع فقط بل وظفت أنماط أخرى منها: المغلقة، والتي نمثل لها بـ:"حلم" حيث تقول فيها:

" الكفيف الذي طالما تمنى أن يرتبط بفتاة مثله..

فرح كثيراً

عندما سألته فتاة

في محطة القطار..

أأنت طويل أم قصير..؟"[1].

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 44.

تناولت الساردة هنا موضوعًا إنسانيًا طرفاه هما: (فتاة وفتى) من ذوي الإعاقة البصرية كلاهما له حلم يتمنى تحقيقه وهو أن يلتقي بنظيره، وتتحقق الأمنية، ويلتقيان في محطة للقطار وهي مكان مغلق، ولكن الساردة أوردته خالياً مجرداً من كل تحديد أو وصف وكأنه أتى عرضاً فقط لا يتعدى دوره تأطير الحدث وفقط، وجل تركيز الساردة على مجريات الحدث لتترك لنا حرية التخييل ورسم صور لهذه المحطة كل حسب إدراكه ومصورته التخييلية، وقد اعتمدت الساردة السرد والوصف والاستفهام والحذف لترسم ملامح الومضة المكثفة، ويمكن القول: إن الساردة ليس المكان هو ما يشغل بالها بقدر ما تهمها الأحداث التي وقعت على مسرحه.

ونضيف مثال آخر عن مثل هذا النوع من الأمكنة من خلال ومضة بعنوان "عادة سيئة" ومضمونها فيما يأتي:

" تستيقظ ليلاً وهي نائمة...
تتجول في أرجاء البيت
تحدث نفسها، كم أمقتك..
كم أتمنى أن أخلعك..
في الصباح تجد
نفسها تحتضنه."[1].

تنحصر صورة المكان في هذه الومضة في سمة الانغلاق (البيت) ولا يرد شيء أخر لوصف هذا البيت من أشيائه أو ديكوره أو مساحته أو شكله، بل اكتفت فقط بذكر كلمة البيت وكأن القيام بمحاولة تحديد ما يختص به هذا المكان ولو في جزئية من جزئياته لا يهم في نظرها، ولا يقدم شيئًا بقدر ما يهم ما يجري داخل هذا المسرح المحدود. نلاحظ مع ومضات هذه المجموعة تركيز المبدعة على الحدث، حيث إنها تسخر باقي عناصر البناء الفني لتنميته وتقويته وإظهاره من بدايته إلى نهايته التي تتعجل ما أمكنها الوصول إليها، وقد طغت هذه السمة على أغلب المجموعات القصصية، وذلك لطبيعة وحجم هذا النوع من النصوص القصصية، فهي لا تحتمل التمطيط ضمن بقية العناصر بقدر ما تهتم برسم الحدث، وإبلاغ فكرة الموضوع للمتلقي نظرًا لصورته المكثفة والمضغوطة، لذا نجد المبدعة تحاول

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 51.

استثمار طاقة الصور الأخرى المشكلة لبدن هذا النص في تدعيم صورة الحدث ورسم ملامح الصور الدلالية بأوجز الطرق وأكثفها.

يبدو من خلال الأمثلة، ومما هو موجود في باقي الومضات أن المبدعة لا تهتم كثيرًا برسم ملامح المكان، ولا بتشكيل صور فوتوغرافية عنه أو وصفية تعيننا على رسم صورة دقيقة له، وإنما تركت المجال مفتوحاً أمام المتلقي للتأويل والاستنتاج، إنها بفعلها هذه منحت شيكًا على بياض للقارئ، أو لنقل زودته بمواد الرسم، وطلبت منه أن يرسم ما يدور في خلده حول المكان الذي أوردته في نصها، وهذا ما يجعل من محاولة تحديد صورة دقيقة للمكان أمر غاية في الصعوبة والاستحالة.

وهناك أنواع أخرى كما سبق وقلنا، ولكننا سوف نورد مثالاً واحداً عن كل نوع كتمثيل فقط، لأن تركيزنا على الثنائية التضادية: (الانفتاح /الانغلاق) فقط، وفيما يلي مثال عن المكان المضمر في هذه الومضة بعنوان " تغيير":

" بعد فترة من تعارفهما..

أرادت أن تتجمل، لتستميل قلبه أكثر..

أجرت عملية تجميل دون علمه..

فوجئ بحالها.

حين سألته رأيه، نفث دخانه وقال:

الجمال جمال الروح..."[1].

في هذه الومضة لا نجد تصريحاً لا عن مكان إجراء العملية، ولا عن مكان اللقاء بين الحبيبين، ولا حتى صفة تدلل عنهما، فقد ورد معا مجردين من كل تحديد أو وصف، وكما في كل مرة كان التركيز على الحدث منذ البداية وهذا الفعل مقصود من لدن المبدعة ونابع من رؤيتها الفنية ووعيها الجمالي والتشكيلي، ففي كل مرة تكون عدسة كاميرتها موجهة صوب ما يجري من وقائع وأحداث لا أين تقع، بل ما يهمها هو ما وقع، وكيف وقع؟ وليس متى وقع؟ أو أين؟ في بعض الأحيان.

وهذا النوع من التشكيل الذي اعتمدته القاصة في نصها الومضي يدفعنا لضغظ زر المخيلة والشروع في التقاط الصور ورصفها وفرزها واختيار المناسب منها ليكون أكثر قربًا من حيث الدلالة والتعبير عن مجريات الأحداث، فيتحول القارئ في أحيان كثيرة إلى مبدع ثان مشارك في عملية تكملة

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 67.

الناقص من النص الومضي، ولكنها إضافة خارجية تكون في خضم الفعل التأويلي الممارس من قبله، فالمبدعة تركز على الدلالة المركزية كما تركز على الصورة المركزية ضمن نصها في كليته، أما تحصيل دلالات الصور الجزئية فقد تركت أمرها للمتلقي.

تعمل هذه التقنية على خرق أفق التوقع والتلقي، وتنويع الذوق الجمالي لدى المتلقي، فهذه الصورة المكانية القصصية المضمرة تستفز مخيلة القارئ وتربكه في الآن نفسه، فهو لم يألف هذا النمط من اللعب والانزياح التشكيلي والمونتاج التصويري والقفز الصوري وإخفاء بعض اللقطات بستارة شفافة، وترك المتلقي وهو يحاول تحديد ما يقبع خلفها.

ويشمل هذا النوع من التوظيف بعض القصص الومضية من المجموعة مشكلاً ما يمكننا أن نسميه ظاهرة على الأقل على مستوى هذه المجموعة. ننتقل إلى نوع آخر من الصور المكانية وهذه المرة مع التصوير الرمزي أو المكان الرمزي في ومضة بعنوان "واجب":

" طرقت باب قلبه..

تجاهلها..

عاودت الكرة..

أطلت امرأة أخرى.."[1].

تحاول القاصة من خلال هذا الأسلوب التصويري الرمزي الذي وظفته أن تخلق معادلًا موضوعيًا فنيًا للمكان الواقعي، حيث تمكنت من خلال هذه الرؤية من خلق معيار تشكيلي جديد قائم على التكثيف والترميز الذي حمل في طياته بذور التصوير التي نمت وتفرعت عبر النص لتشكل لقطات ووصلات التصوير والمونتاج الفيلمي لكامل الومضة.

وهذه الصورة الرمزية الكلية تجسيد لمجموعة من الصور الجزئية المميزة في خصوصية تشكيلها، حيث تمتزج مجموعة من القيم والمشاعر والرؤى والمواقف والتشيئ، فالقاصة بفعلها هذا ترمي إلى مقاصد أخرى أكثر عمقا وحساسية من مجرد بسطها بشكل مباشر وظاهري، فهي جعلت من القلب منزلًا له باب يطرق، وفي هذا المنزل يوجد قاطنين غير هذه الطارقة، وختمت ومضتها بنهاية مفتوحة على جميع التأويلات والاحتمالات، كما لم تخص هذا النوع من الصور المكانية بما يحددها أو يسم خصوصيتها الجزئية ضمن خصوصية هذا الجنس العامة.

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 57.

وما يصبغ النص الومضي في كليته بالفعالية والدينامية على مستوى التشكيل الصوري والفني اعتماد هذه النهايات المفتوحة التي تزيد من بلاغة الومضة وإشعاعها الجمالي، وتعميق الرؤية، وتوسعة تخوم الصورة القصصية، وتنويع زوايا الرصد والالتقاط لكل ما يقع ضمن مجال عدسة التصوير اللغوي ويمكن أن تستوعبه آلية التخييل.

هذا النوع أيضًا موجود ضمن ومضات المجموعة ولكن ليس بكثرة، كما يوجد نوع أخر من الصور هو صورة(المكان المحذوف)، إذ لم تورد القاصة في بعض ومضاتها ما يدلل صراحة أو إيماءً على المكان كطرف خيط يمكننا تتبعه للوصول إلى تخمين معين بشأنه، ونمثل له بومضة "هجر" والتي تقول فيها:" حين انفصلا، لم تحزن كثيراً.

لما انتهى إليها

خبر زواجه، مزقت كل الذكريات الجميلة."[1].

هذا الحذف المتعمد للمكان بجميع صوره وحيثياته الظاهرة والتلميحية لعب دورًا هامًا وحساسًا على صعيد النص الومضي بكل جزئياته، وانعكس ليس فقط على هذا النص وإنما على كامل المجموعة، ضمن رؤية متشظية في كل الاتجاهات، بحيث يصعب القبض فيها على خيوطها كافة رغم أن غياب أحدها ينعكس سلبًا على مجمل النص. فالنص الومضي هو كل متراكم يتألف من طبقات متجانسة ومتكاملة وثانوية ورئيسة وإن غابت إحداها انهار هذا التركيب دفعة واحدة دون قرار، ومثل هذا الفعل يبعث على الاضطراب والدهشة، حيث يلمح المتلقي أمامه نصصا ومضيًا وقد تلاشت أحد أطرافه واختفت دون أثر كلغز محير يبعث على الشك والفضول معًا لمحاولة معرفة القصد من وراء هذا التغييب المتعمد لمثل هذا المكون الهام، وفي الوقت نفسه يمكن القول: إن هذا الفعل يحاول أن يؤسس لمفهوم جديد ولرؤية مختلفة في الصياغة والتشكيل، وبالتالي، انعكاس جمالي جديد، وصياغة فنية مبتكرة تضاف لمساق التجريب المستمر.

ونضيف نوعًا آخر من التصوير المكاني؛ وهو صور المكان النفسي الذي نختم به ما تعلق بهذا النوع من الصور فيما يخص هذا الجنس القصصي، ونمثل له بومضة "غصة قلب" والتي تقول فيها:

ما لهذا قد أطال

المكوث في قلبي..

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 54.

كلما نهرته ودعوته للرحيل، تمنع، بحجة أن جواز سفره

قد ضاع منه

في متاهات قلبي!!"[1].

في هذا النص الومضي جعلت الساردة من قلبها مكانا نفسيا للإقامة، وقد ابتدأت ومضتها بالتعجب والدهشة، وجعلت من قلبها معادلًا فنيًا للمكان الحقيقي، حيث جاء مجمل نصها مكثفًا ومرمزًا، إذ إنها تقصد في الغالب حب هذا الشخص المقيم في كيانها وهي لا تقوى على نفيه أو نسيانه لأنها تبادله الهوى، وقد اتخذت من هذه الومضة مرتعصا خصبًا للتنفيس على ذاتها التي تعاني في صمت وبطء مشبهة قلبها لمتاهات مجهولة لا يعرف لها مدخل أو مخرج أو مسالك، وهذا المكان النفسي له سمتين رئيستين حسب فهمنا المتواضع، الأولى هي: أنه صورة للحب والألفة بالنسبة للحبيب، والثانية: أنه صورة للألم والمعاناة والضياع والهموم والتيه بالنسبة للحبيبة.

يمكننا القول في الأخير: إن التصوير المكاني جاء منوعًا في هذه المجموعة من حيث التشكيلات المعتمدة ولكنه في أغلبه مفتقر للسمات التحديدية كغيره من الوحدات البنائية المشكلة لبدن هذه الومضات، فرغم هذا التنوع إلا أنها وردت خالية في أغلبها من الأوصاف والملامح الصورية، حيث جاءت الماحية خاطفة لتسند الحدث وتعزز عملية نموه واكتماله من جميع الجوانب والزوايا والدفع به نحو نهايته السريعة كما هو حال النص بكامله. وقد وقفنا على أهم التشكيلات الصورية الممكن ورودها، والمشكلة ظواهر من حيث تكرار توظيفها على مستوى ومضات المجموعة.

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص 46.

الفصل الرابع:

صورة الزمن

يعكس الزمان إلى جانب المكان أهمية بالغة في حياة الإنسان فهما معًا يشكلان محور وجوده وحياته وعلامة فارقة دالة على مختلف مظاهر التطور والتغير التي تعتريه من ولادته إلى وفاته، وفي حقيقة الأمر، يمكن القول: إن صورة الزمن متأصلة في أعماق الوجود، فهي أقدم من كل شيء بل هي الوجود نفسه وفي كل تجلياته.

فالزمن كما يقول "عبد المالك مرتاض":" كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولًا، ثم قهره رويدًا رويدًا آخرًا، إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيا كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره"[1].

يتدخل في كل ما يخص الحياة والموت والوجود والكون بصورة ثابتة ودائمة، لا يستقدم لحظة ولا يستأخر، ويجري وفق نمط خاص، إنه العلامة على التطور والتغير الذي يصيب كل الموجودات منذ الأزل وإلى نهاية الوجود، إنه الفاعل والشاهد على مصيرها وليس هناك قوة في الطبيعة تقهره أو تتحكم به، بل هو المتحكم والمسير، إنه إلى جانب المكان يخطان مسيرة كل شيء.

وقد بدأ الاهتمام بهذا المكون الهام مع أعمال الشكلانين الروس الذين أولوه أهمية بالغة، وكان لهم أثر واضح على من جاؤوا بعدهم فيما يخص مبحث الزمن[2]، حيث تعددت الدراسات الفلسفية والنقدية التي تناولت هذا العنصر[3]، واختلفت المفاهيم حوله، وتنوعت تصنيفاته وطرق دراساته، إلا أنه لم يتوصل لمفهوم موحد ودقيق يخصه، ولا إلى طريقة مثلى تستطيع الإحاطة بكل جوانبه.

هذا المكون السردي الإشكالي ليس له وجود ولا مرجعية واقعية ملموسة، فهو يتداخل مع الواقع، ويأخذ تحديداته من الواقع الذي يكون فيه، وهو أحد أهم المكونات في العمل السردي تربطه علاقات وطيدة بباقي عناصر البنية السردية فلا وجود للزمان خارج نطاق المكان والعكس، فهما يردان متصلين لا منفصلين عن بعضهما، كما لا وجود للحدث دون زمن يحدده، ولا شخصية دون زمان ومكان، فالزمن علامة على التغير الذي يمس باقي عناصر البنية النصية للجنس السردي.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ع: 24، 1998م، ص 199.

[2]- فقد جعلوا نقطة اهتمامهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها. ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107.

[3]- ظهرت بعض الأعمال في الخمسينيات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل، إلا الاهتمام الحقيقي بهذا المكون ازداد مع النقد البنيوي بعد ترجمة أعمال الشكلانيين الروس فيما يخص عنصر الزمن في القص خاصة والرواية عامة، ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 29-30.

يقول: "حسن بحراوي" :" فإذا كان الأدب يُعتبر فنًا زمنيًا- إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن."[1].

تعتمد الفنون السردية على رواية وقائع حدثت في الماضي، وبالتالي، هي تخبرنا أمورًا تدخل في باب التاريخ ضمنيًا سواءً كانت هذه الأحداث حقيقية أم متخيلة مفتعلة فكل شيء مرتبط بزمان معين، إذًا، هي فنون تعتمد أكثر على الزمن في صياغة منطقها، ورسم وجودها كما هو الحال مع ما يحدث في الواقع.

قسم بعض الدارسون الزمن إلى خارجي (خارج النص) زمن الكتابة وزمن القراءة، وزمن داخلي (تخييلي)؛ أي زمن جريان الأحداث، وهذا النوع هو ما شغل الكتاب والنقاد معًا[2].

وإذا كان المكان هو العنصر الذي تتمشهد عليه باقي العناصر وتتجلى ولا يمكن أن ينفصل عن غيره،؛ فإن الزمن كذلك لا يأتي منعزلاً لوحده، فالشخصيات وهي تمارس أدوارها وتقوم بأفعالها تتأثر بالمكان من خلال الزمن الذي يحدد مصير كل شيء.

ولابد أن يحصل توافق وتوأم في النص السردي بين " فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان."[3]. ومن خلال الفهم العميق لطبيعة كل عنصر لوحده، ثم لطبيعة العلاقة الرابطة بين مجموع هذه الوحدات النصية يمكننا رسم صور تفصيلية لكل منها.

يمكن القول: إن صور الزمن متجذرة عميقًا في بنية العمل السردي ولا يمكننا رصده منفردًا؛ لأن وجوده مرتبط بكامل البناء الفني للنص السردي كيف ما كان نوعه، فهو ينتشر عبر كامل جسد النص، و" يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. (فصورة) الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع."[4].

فالشخصيات تتحرك في إطار مكاني وتقوم بأفعال في أزمنة معينة، كما أن السرد لا يقوم دون بنية زمنية يستند إليها ويتمأسس وفقها. فالسارد قد يعود إلى الماضي فيسرد وقائع حدثت من قبل، كما

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 37.
[2]- المرجع نفسه، ص 37.
[3]- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 3، 1992م، ص8.
[4]- سيزا قاسم، المرجع السابق، ص 38. بتصرف.

قد يستشرف المستقبل، فيتحدث عن أمور لم تقع بعد، فكما الرواية ليست ثابتة الكيان والتشكيل، فكذلك الزمن متغير[1]، وما قيل عن الزمن في الرواية ينطبق على باقي الأجناس السردية الأخرى.

كما تختلف تمظهرات صور الزمان باختلاف الجنس الأدبي السردي الذي تتشكل ضمنه وتدرس من خلاله، "إذ تتحدد نوعية المدلول الزمني على وفق خصائص الجنس الأدبي وموضوعه، فللموضوع دور في تحديد صورة الزمن في الخطاب، وهذا يؤكد على مشاركة الزمن إلى حد التلازم في بناء الموضوع، إذن الزمن دال على الموضوع والإشارات الزمنية التي تكون في العمل مبثوثة بقصدية وتعمل على إظهار الإيماءة الذهنية المتحكمة ويكون لها دور المشخصة الفنية في كشف مسار حركة المعنى، إذ تصاغ على وفق الرؤية والتصورات التكوينية للعمل، التي تحتم توظيفا معينًا لفاعليته فيكون له نظامه الخاص به نفهم محتوى القول وندركه."[2].

إن ما يضفي على صور الزمن طابع الواقعية؛ هو هذا النقل للزمن إلى الخطاب الذي يسهم في تشكيل الوهم الحكائي عند متلقيه؛ ويجعله يحس بحقيقة ما يتلقى، فالزمن عنصر مشترك بين ما هو حقيقي وتخييلي فني، ومعرفة السارد بهذه النقلات الزمنية وتحكمها في طرق بناءها وتوزيعها هو ما يؤثر في ذهن المتلقي، ويجعله ينخدع بهذا الشعور بالقرب من الحقيقة والواقع[3].

تتحدد صور الزمن وتنويعاته بناءً على كيفية بناء الأحداث، فترتيب الزمن في الخطاب السردي قصة كان أم رواية يحدد نوعية الصورة الزمنية، والترتيب الزمني يكون إما منطقي، أو قد يتخلى عن مبدأ السببية، وهنا نكون بصدد التنوع في البناء الصوري الزمني، وحتى لو ألغينا مبدأ المنطقية في عملية بناء الأحداث، فإن ذلك لا يلغي الصورة التتابعية للزمن داخل النص السردي، إذ إن في كل سرد لابد من ترتيب رئيسي (بداية، وسط، نهاية) للأحداث، وما يقوم به السارد للتنويع في صور الزمن قيامه بتلاعب في مواقع هذه الأطراف[4]، إضافة إلى عمليات الاستذكار والاستشراف والمشهد والوقفة والتلخيص والتواتر.

---

[1]- ينظر: زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان – مقاربة بنيوية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف: أ- د/ الطيب بودربالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر –باتنة- ، 2007م- 2008م، ص 157.

[2]- جاسم حميد، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2017م، ص 64.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

تمثل صورة الزمن التخييلي" الخيوط التي تُنسج منها لحمة النص"[1]، فقد لجأ السراد إلى تداخل عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، لا الزمن نفسه[2]؛ لأن هذا الأخير هو الفاعل والمؤثر على باقي العناصر، وهو الوحيد الذي لا يتأثر بفعل غيره، فهو يتدخل في تركيب كل شيء، إذ يفرض نفسه بالقوة؛ لأنه يمتلك سلطة البناء والهدم، ويستمر في التقدم دون توقف.

ويزيد "مخائيل باختين"Mikhail Bakhtine" هذا النمط من التصوير السردي دقة وتحديدًا، حينما يضبطه تحت مسمى "الكرونوتوب" من حيث هو هذا التداخل الشكلي والمضموني بين الزمان والمكان، ويمثل الكرونوتوب أهمية أساسية في مجال الأجناس الأدبية، لأن صورة الإنسان في الحقل الأدبي دائمًا زمانية– مكانية[3].

فلا شيء يوجد خارج حدود الزمان والمكان، ولا شيء بإمكانه التخلص من الزمن وقيوده الصارمة سواءً كان ذلك في الواقع أم في الخيال، فهذه الثنائية هي من يتحكم في مصير الأشياء وتسييرها، وتصبح وفق ذلك فاعلاً وما دونها مفعولاً به.

يتكثف الزمن ويتقلص ويستوي فنيًا مع استفاء العمل السردي لجميع مقوماته، والمكان يتغلغل في امتداده حتى يشمل الزمن والموضوع وكل ماله صلة بالوقت، فالعلاقة بين هذين المكونين عميقة جدًا، ولا يمكن الفصل بينهما كما لا يمكن إدراك كنهها ببساطة وسهولة، فهما يعملان بنمط الاستلزام الفني[4].

هذا، ويرد الزمن في النص السردي وفق صور وأشكال عديدة، وليست " الصيغة التراتبية هي المظهر الناتئ للزمن الروائي فحسب، بل أيضًا صورة هذا الزمن، أي طبيعة التوجه العام الذي يهيمن عليه في نطاق متن ما."[5]. وما قيل عن هذه الصيغة في الجانب الروائي، ينطبق على الجانب القصصي ولو بدرجة أقل وصيغة معينة.

يمكن القول: إنه في النص السردي تتراكب أبعاد كل المكونات السردية، ومنها المكان والزمن بصورة لا توجد في غيرها من الأجناس الأخرى، ويمكننا الوقوف على التشكيلات الصورية لكل مكون

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 67.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، 77.

[3]- ينظر: محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 40.. نقلا عن: M, Bakhtine, Esthetique et theorie du roman, Tr Daria Oliver, Gallimard, N.R. F, 1978, pp:237-238.

[4]- حيث لا يكاد يحضر أحدهما دون الأخر سواءً كان ذلك بشكل صريح أو ضمني.

[5]- المرجع نفسه، ص 40.

على حدة، مثلما يمكننا الوقوف على الصورة الكلية التي يرسمها اتحادها في بنية مركزية رئيسة هي الصورة الكلية لهذا العمل السردي.

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن صور الزمن في الرواية تختلف عن باقي الأجناس السردية الأخرى بسبب الحجم، إذ يصيب التصوير الزمني في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا ما يصيب باقي مكونات السرد المشكلة لبنياتها من الإلماح والاختزال، وكلما كان الحجم أقصر كان التكثيف وقلة التوظيف أدعى لمناسبة طبيعة البنية العامة، وصياغة الأنماط الصورية الزمنية على قدر الحدث والموضوع والمكان والشخصية، فالمبدعة هنا، تكون لقطات إلماحية سريعة سواءً كانت استرجاعًا أم استباقًا؛ لأن التركيز أكثر يكون على خلق الانسجام والتضافر بين هذه العناصر جميعًا لأداء الموضوع الرئيس المراد تبليغه للقارئ.

تراعي المبدعة لهذه الأنماط المناسبة بين البنية المكثفة والتوظيف الصوري الزمني لتخلق الانسجام والتوائم بين جميع العناصر حتى لا يطغى مكون على حساب الآخر، فمثلا التصوير الاسترجاعي في القصة القصيرة "غالبًا ما يكون خارجيًا فيها، نظرًا لضيق مساحتها النصية، كما وظيفة الاسترجاع تختلف بين القصة القصيرة والرواية...(كما) أن الاسترجاع الداخلي وإن قل استخدامه في القصة القصيرة- فهو يعد وسيلة مهمة في يد السارد لإبراز استراتجياته السردية، عبر تعدد وجهات النظر في النص القصص."[1].

فتعامل الأجناس السردية مع الزمن وطرق توظيفها له تختلف من جنس لآخر، وهذا راجع للطبيعة التكوينية لكل جنس وخصوصيته الفنية، وإلى رؤية المبدعة ومقدرتها ومؤهلاتها الإبداعية.

سنحاول الوقوف على هذه الخصوصيات المميزة لكل جنس سردي بشكل مستقل من خلال نماذج الدراسة محل الاختيار، وإن كنا لن نتطرق إلى كل النماذج التي تمثل الفترة المعاصرة؛ لأن ذلك يبدو بعيدًا عن المتناول لعدة اعتبارات على أن ما سيتم الكشف عنه يبقى محل اجتهاد شخصي يحاول تمثيل وتغطية هذه الفترة الممتدة جزئيًا.

[1]- هيثم الحاج علي، آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، ص 12.
www.Kotobaraia.com أخر زيارة: 06-06-2018م، 12:45.

4 – 1 – صورة الزمن في الرواية:

وظفت المبدعات في نصوصهن السردية الزمن بكافة صوره، فمن الزمن الطبيعي، إلى النفسي، إلى الإسترجاعي، إلى الإستشرافي ..إذ تنوعت تشكيلاته من جنس سردي إلى آخر، ومن مبدعة إلى أخرى. ونحن سنستعرض فيما يأتي صور الحضور الزمني في الرواية، ونبدأها مع النظام الزمني. ولما كانت أحداث الرواية الكلاسيكية تتبع تسلسلا زمنيا منطقيا؛ فإنّ السارد في النص السردي الروائي المعاصر لا يتقيّد بالتّرتيب المنطقي للأحداث الحكائية ذلك أنّ "زمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات"[1].

ونكون حينها أمام نقطة توقف الحكي، وبداية التلاعب بالترتيب المنطقي والانحراف إلى الوراء وإلى الأمام بحسب نقطة الانطلاق التي يرتضيها السارد كبداية، وهذا ما يطلق عليه "جيرار جينيت" اسم (المفارقات) و" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة؛ وذلك أن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة، أو تلك ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما، وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[2].

4 – 1 – 1 – الصورة الاستذكارية:

ويقصد بهذا النمط من الصور الزمنية العودة إلى الوراء، وتختلف المدة قربا وبعدا بحسب الأحداث المستذكرة ورؤية السارد. ونورد مفهوما بسيطا لهذه الصورة والتي تعني:" إيقاف السارد لمجرى تطوّر أحداثه ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية "[3] وقعت قبل زمن الحكي أو بعده، فالسارد يعمد إلى إيقاف خط سير الأحداث في تسلسلها المنطقي ليعرض ما لم يستطع تضمينه ضمن هذا الخط، وهي تأتي أيضًا لغرض سد ثغرات تخللت متن الخطاب القصصي.

---

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية: تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار بقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص48.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

[3]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي: مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، ط 01، المغرب:1999 ، ص153.

ونحن سنعمل في رواية "تواشيح الورد" على إيراد صور الاستذكار من خلال عرض أمثلة تدلل على حضور هذه التشكيلات الصورية الزمنية ضمن متن الرواية، ونبدأها مع صورة الاسترجاع الخارجي، حيث تقول الساردة:" هذه الفتاة تتفتت مذ عرفتها. حبيب يذل، والد سكير يتاجر بأجساد بناته، والآن الجسد يلفظ رفضه القاطع لانتهاك حرمته وقدسيته"[1].

لجأت الساردة هنا، إلى إيراد معلومات تخص إحدى شخصيات الرواية، وهي "إيناس" صديقة البطلة"شهد"، حيث لجأت إلى توظيف تقنية الفلاش(الاسترجاع الخارجي)، أو ما يعرف أيضًا بتوليد القصة من القصة (الصورة التناسلية)، إذ لولا هذه الخطوة التي قامت بها الساردة لما عرفنا شيئاً عن هذه الشخصية، وكأن البطلة أرادت أن تبرر سلوكات صديقتها القادمة من خلال ما مرت به من تجارب وظروف قاسية.

ونورد مثالا آخر حول قصة"آبي" حيث تقول:" الرجل على مسرح حياتها، كان الشقيق، الأخ اغتصب عفة الطفولة من شقيقته، وما كان عمرها يتجاوز السابعة، جعلها العشيقة في بيت الوالدان فيه سكيران لا يجتمعان إلا على خصومة. أما الوعد بالنجاة فحمله لسان عربي، هو تحديدا أسرة كمال، الأسرة الصغيرة فتحت البيت بكل غرفه للطفلة تبنيا، وضمتها، كان العربي المأوى، انقلب شقيقا. لم أسألها يوما عن والديها الطبيعيين؛ والليلة انفلت السؤال دون أن أملك عليه سلطانا، حدقت مليا، تنهدت، ضغطت يدي بقوة وسالت الكلمات منها ربما دون أن تدري:

-أمي رحلت، أبي أفاق من سكرته على منظري الذي ضيعه أبعد من تيه الخمرة، رأت العين المستور الذي مضت أكثر من سنة على كتمانه، شب الشجار..اقتتل الأب وابنه لأجلي و..."[2].

يمثل هذا المقطع الاسترجاع الخارجي أو الصورة التناسلية، فبفضل هذا الاسترجاع الذي لجأت إليه الساردة على لسان الشخصية صاحبة القصة"آبي"، عرفنا حقائق مهمة وخطيرة مكنتنا من رسم صورة كلية دقيقة عن طبيعة المجتمع الغربي وسلوكاته وطريقة تفكيره، وهذا الاسترجاع خدم صورة الموضوع بشكل كبير؛ لأنه بين جزءًا هامًا مما أرادت المبدعة تبليغه للقارئ، وقد اعتمدت على مزيج من تقانات والأدوات من قبيل: الوصف، والفلاش، والسرد، والحذف، والسرد المزجي[3] إن جاز لنا تسميته بذلك

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص16.
[2]- المصدر نفسه، ص116.
[3]- تداخل السرد الثانوي الخاص بالقصة المستولدة مع السرد الرئيس الخاص بالقصة الأساسية وتماهيهما معا في أسلوب متناسق يخدم مضامين النص الروائي ككل دون حدوث نشاز.

لكي تؤدي مهمتها السردية، وتواصل حياكة نسيج بنيتها الحكائية، وتضمن نمو الأحداث وتنوعها وتدفقها وفق شبكة من العلاقات المعقدة والمبثوثة في ثنايا مكونات نصها السردي.

أما فيما يخص صور الاسترجاع الداخلي، فنورد المثال الآتي من الرواية نفسها: " لا تطلب النفس غير مغادرة هذا المكان كل ركن منه يعج بالذكريات، ببسمات الأمس، وفرح ومرح، كنت أصنعه وأرتشفه في آن "[1].

في هذا المقطع توظف الساردة تقنية الاسترجاع الداخلي لتروي لنا أحداث وقعت في بيتها تحولت إلى ذكريات تطاردها بعد طلاقها، فها هي حين ذهابها لأخذ حاجياتها تسارع للمغادرة، لأنها مازالت تتذكر بالتفصيل ما حدث في هذا المنزل العائلي، ليتحول المكان من صورة لفرح كان بالأمس إلى صورة للحزن اليوم بعد فراقها عن زوجها، ما يجعله حاملاً لطرفي نقيض يعكسان معاً قيما سلبية تؤثر على ذات البطلة.

تنتشر هذه الاسترجاعات بصورة لا بأس بها عبر كامل صفحات الرواية، وعلى مستوى كامل مفاصل البنية السردية مساهمة في تطعيم السرد بجرعات من الدينامية والفاعلية والطاقة اللازمة للمواصلة في عملية التحبيك والنسج والسير بالأحداث إلى نهايتها المرجوة، وقد لعبت هذه الاسترجاعات دورًا هامًا سردًا وتصويرًا ودلالةً.

4 – 1 – 2 – الصورة الزمنية الاستباقية:

إذا كانت الصورة الاستذكارية تعني عودة السارد إلى الماضي بمختلف تجلياته؛ فإن الصورة الاستباقية تعني قفز السارد إلى الأمام في عملية سرده موظفاً مختلف الإشارات والرموز والتلميحات، ليشير إلى إمكانية وقوع أحداث في المستقبل، إلا أن كلامه هذا يبقى مجرد تكهن يخضع لمنطق الاحتمال، وإذا كانت الروائية وظفت الصور الاستذكارية في متنها بكثرة، فإنها لجأت أيضا إلى توظيف التصوير الاستباقي الذي يعني في مجمله: " تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد؛ إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 80.

في السرد "[1].

فهذا النوع من التصوير الزمني فيه إشارة لما يمكن أن يحدث مستقبلا ولكن ليس تأكيدًا، وبالتالي، فهي تقوم على عدم اليقينية، وهي تختص بالمبدع فقط، لأنه هو من يوجدها وليس المتلقي.

4 – 1 – 2 –1 - الصورة الاستباقية التمهيدية:

يمكن القول: إن هذا النوع من الصور يعتمد على إيراد ما يمكن أن يقع بطريقة تضمينية بعيدًا عن التحديد والتصريح المباشر. وفيما يلي مثال توضيحي عن ذلك من الرواية:" – ستذرفين فيضا من الدمع ولن تملكي عليه سلطان.. وستشبهين الضياع الذي كنت يوم اختطفت القلب الذي عشقت"[2].

في هذا المقطع الذي يدلل على هذه الصورة الزمنية الاستباقية إشارة تنبه فيها "إيناس" البطلة شهد بما سيقع لها في المستقبل القريب، لأنها تعتقد في قرارة نفسها أن البطلة هي من سلبتها حب عشيقها، وبالتالي، هي سوف تنتقم منها لفعلتها هذه. إن هذا التنبأ التلميحي يضفي طابع الترقب والتساؤل والانتظار، ويزيد من درجة التوتر والنفس الدرامي الذي يشحن هذا المقطع، ويدخل القارئ في حالة المعايشة الفعلية لهذا الوضع.

4 – 1 – 2 – 2– الصورة الاستباقية الإعلانية:

تعتمد هذه الصورة على التصريح بما يمكن أن يقع بشكل معلن عكس الصورة الأولى التي تعتمد التضمين والإيماء والترقب. ونمثل لهذا النوع من التصوير بما يأتي: " غدا يرحل يحي ويخلفني لا يعلمني حتى عن محتوى نتائج التحليل ... لم يبدل أكثر من كلمات لوداعي، لفرقة ستحل سريعا وربما إلى أجل بعيد.."[3].

في هذا المثال تعلن البطلة عن حدث يقيني سيقع مستقبلاً وهو موعد رحيل زوجها إلى العاصمة لإجراء مسابقة، واصفة ما حدث فعلا وما سيحدث يقينا بطريقة مباشرة ومحددة، ولو اعتمدت أسلوب التلميح لتحول إلى صورة تمهيدية.

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004م، ص211.
[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص23.
[3]- المصدر نفسه، ص89.

4 – 1 – 2 – 3 – الصورة الاستشرافية:

هو نوع من التصوير الزمني الذي يعتمد على التوقع المبني على التخمين المفتوح على الوقوع من عدمه على عكس الاستباق، ويمكن التدليل على ذلك من خلال الرواية، حيث تقول الساردة في هذا المقطع:" أتمنى شهد ...أتمنى أن يمنحني الله ألف سنة أخرى معك "[1].

نجد في هذا المقطع نوع من التصوير الاستشرافي المفعل بطاقة الخيال والمبني على التمني المستحيل وقوعه؛ لأنه لا أحد يمكنه العيش هذا العمر كله، وبالتالي، يبقى مجرد أمنية كتأكيد من البطل على مدى حبه لزوجته، ومدى سروره لتواجدها معه بحيث لو عاش هذا العمر كله معها لم يكفيه ذلك.

نضيف أيضا مثالاً آخر يعزز قاعدة الاحتمال التي يقوم عليها التصوير الاستشرافي:" – آبي لقد دخلت الشهر السابع منذ أيام قد ألد في هذا الشهر"[2].

يحمل هذا المقطع في طياته مبدأ الشك حول حصول عملية الولادة من عدمها، إذ كل شيء مبني على الاحتمال المفتوح، والروائية وظفت هذه الأنواع الصورية المتعلقة بالزمن في متنها الروائي بطريقة ذكية وواعية ومتوازنة، وبشكل يخدم موضوعها العام.

يمكن القول: إن الروائية استعانت بكلا الصورتين: (الاستذكارية والاستباقية)، ووزعتهما عبر كامل صفحات الرواية بطريقة فنية محكمة ورؤية مبتكرة، وقد لعبت كلتاهما أدوارا هامة في التشكيل الجمالي والأداء الدلالي في مؤلفها الروائي.

4- 1 – 3- صورة الحركة السردية وتقنياتها:

إن الحديث عن العلاقة بين القصة والحكاية يتم عن طريق معرفة" وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها"[3].

فعملية خط سير السرد في العمل الروائي مثلاً ليس ثابتا على سرعة محددة وإنما يتم وفق سرعات متغايرة، تخضع في عمومها لرغبة السارد الذي يختار تسريع سرد الأحداث أو إبطاءها وفق ما يراه مناسباً لطبيعة الموضوع وشكله العام، وخصوصية الجنس الروائي.

---

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص36.
[2]- المصدر نفسه، ص150.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص119.

وصورة السرد في عمومها تأتي وفق هذه الأشكال التي حددها "جيرار جينيت" في (الخلاصة، الحذف، الوقفة والمشهد) ويسميها الأشكال الأساسية للحركة السردية. ونحن سنتطرق بالحديث عن هذه الأنماط من خلال الأمثلة التي سيتم اقتباسها من الرواية المختارة.

4 – 1 – 3 – 1-تقنيات تسريع السرد الروائي:

4 – 1 – 3 – 1 – 1 - صورة الخلاصة (Sommaire) :

هي الحالة التي يكون فيها زمن الخطاب أصغر من زمن الحكاية الطبيعي من خلال سرد تلخيص واختزال أحداث دون ذكر حيثيات تفاصيلها، إذ يقوم السارد بالذكر السريع للأحداث محل التكثيف والتقليص، حيث يروي الراوي:" في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال وأقوال"[1].

فصورة الخلاصة يلجأ السارد إلى توظيفها كتقنية زمنية تساهم في عملية التقليص الزمني لأحداث شغلت حيزًا زمنيًا طويلًا في حالتها الطبيعية في القصة؛ لأنه يرى أن عملية تمطيطها قد تؤدي إلى الإطالة، أو الخلخلة البنيوية، أو الدلالية. ومن أمثلة ذلك:" يحي كان ما يزال يفتش عن عذر، يخال مزاجي انقلب لأني لم أرزق طفلا حتى اليوم، وقد مرت أكثر من سنة"[2].

قامت الساردة في هذا المقطع بالقفز عبر الزمن، حيث حذفت كل الأحداث التي وقعت خلال سنة كاملة عبر توظيفها لكلمة (سنة)، ولم يخلف هذا الحذف خلخلة في نظام الترتيب السردي، بل حافظ على الالتحام بين الأجزاء السابقة واللاحقة.

4 – 1 – 3 – 1 – 2 - صورة الحذف (Ellipse):

ويعني هذا التصوير في مفهومه العام "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث...لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام"[3].

وهذا التصوير يعمل إلى جانب التلخيص على تسريع السرد، وتكثيف الأحداث ودمجها، وهو ينقسم إلى قسمين:

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 109.
[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص29.
2- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ، ص 156.

4 – 1 – 3 – 1 – 2- 1-صورة حذف محدّد (Ellipse déterminée):

يوظف الراوي كلمات تدلل على الحذف والإيجاز الزمني الشديد على مستوى الحكاية. ولتتوضح الرؤية أكثر نمثل له من الرواية بما يلي:" آبي لقد دخلت الشهر السابع منذ أيام قد ألد في هذا الشهر"[1].

قامت الساردة (البطلة) باستخدام تقنية الحذف المحدد في هذا المقطع من الرواية، حيث تحددت مدة الحذف في سبعة أشهر، فالساردة ألغت كل ما سبق هذه المدة من أحداث وغيرها واكتفت فقط بذكر المدة، هذا الفعل المستند إلى آلية الحذف المحدد ساهم في تجاوز التفاصيل الغير ضرورية ضمن سياق الكلام؛ لأنها لا تقدم فائدة للسرد عموماً، ولعملية التصوير الزمني خصوصاً عبر مستوى التأثيث السردي، زيادة على دوره في إضفاء الدينامي والتفاعل بين وحدات النص الروائي وتنويع الريتم الإيقاعي لخط سير الأحداث.

وفي مثال آخر من الرواية، تقول: "سنة من الذي يسميه يحي حبنا ولا أجد له اسما إنه أقوى من الأسماء "[2].

يتوزع توظيف الساردة لتقنية الحذف المحدد بين صور متعددة: فمن صور الحذف المحدد الطويل، إلى صورة الحذف المتوسط، إلى صورة الحذف القصير. وفي هذا المثال تستخدم حذفا طويلا نوعًا ما مقارنة بالمثال السابق، إذ ذكرت لفظة(سنة) وأهملت ما جرى خلال هذه المدة بطولها. هذا التنويع على مستوى أنماط الحذف المحدد من حيث المدة طولاً وقصراً انعكس بالإيجاب على كامل النص الروائي بنائيًا وسماتيًا ودلاليًا، وهذا النوع من الصور الزمنية حاضرة بقوة في هذه الرواية في شكل متشظي ومتناثر ومتناسب مع بقية التقنيات والحذوف في هيئة توحي بمدى وعي الساردة بأسرار حرفتها، ومعرفتها الجيدة بخبايا هذه الأدوات.

4- 1– 3– 1– 2– 2- صورة حذف غير محدّد(Ellipse indéterminée):

في هذا النوع من التصوير الزمني يمارس الراوي القفز بين الأزمنة دون تحديد لحجم هذا الحذف ولا لمدته، وقد حضر هذا النوع بشكل واضح في الرواية لكن أقل نوعا ما من نظيره المحدد، ونمثل له بما يلي:" أغيب لا أعود أدرك ما يحصل حولي..ولا كم يمر من الزمن ويخلفني في غير وعي.."[3].

---

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص150.
[2]- المصدر نفسه، ص23.
[3]- المصدر نفسه، ص37.

لم تحدد الساردة مدة الحذف بل ورد هكذا على الإطلاق، ولسنا ندري كم استغرقت مدة الإغماءة، إذ اختصرت الساردة البطلة كل ما وقع أثناء فقدانها لوعيها في هذا التوظيف الزمني الحذفي الغير محدد، وهو ما ساهم في تسريع وتيرة السرد والتخلص من التفاصيل الغير مهمة، والرفع من وتيرة التوتر وتأزم اللحظة على مستوى هذا المقطع والمقاطع الموالية، إذ كل العناصر تعمل في اندغام وتوافق عجيب.

وتقول في مثال آخر:" فطال مكثي قبل أن تغادر وبالعيون دمع يحاول التخفي"[1].

نقف مرة أخرى أمام مقطع يتضمن هذا النوع من الحذف الغير المحدد في قول الساردة:" فطال مكثي" إذ لم تحدد مدة انتظارها لصديقتها. وكما في كل مرة تلجأ إلى التنويع ولكن بشكل واع ومدروس، فطريقة توظيف وتوزيع هذه التقنيات عبر كامل الرواية في حد ذاتها تثير الإعجاب، وحتى على مستوى التقنية الواحدة وتشظيها وتنويع أمثلتها ينبأ بمقدار الموهبة التي تتمتع بها المبدعة وخبرتها النظرية الواسعة رغم كون هذا العمل هو الأول لها، لكنها لا تكف عن إدهاشنا بما تجود بها قريحتها في أعمالها الموالية، حيث نلمس دمجها لتقنيات الكتابة الفنية وتراسل الفنون والأجناس مع معطيات التكنولوجيا وبالضبط مزايا مواقع التواصل الاجتماعي.

4 – 1 – 4 – صور تعطيل السرد:

4- 1 – 4 – 1 – صورة المشهد: (SCéne):

وتعني هذه الصورة في عمومها إحدى تقنيات تعطيل السرد وإبطاء سيره كما يعمل على إضفاء روح الدينامية، وتنويع خط السرد للتخفيف من رتابته. ويقوم:" المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، والموزع إلى ردود مناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية "[2].

يعمل هذا النوع من الصور الزمنية على الإيهام بتطابق زمن القصة مع زمن الحكاية وتوقف الأحداث، كما يعمل على تزويدنا بمعلومات خفية عن الحالات النفسية والداخلية للشخصيات، ويكشف ملامحها الخارجية ومواقفها ووضعياتها وأرائها عن طريق مسرحتها أمام المتلقي.

وهذه الصورة تكون على صيغتين: فقد تكون خارجية مباشرة بين شخصيتين، أو داخلية بين الشخصية ونفسها، وتقسم للمنولوج والمناجاة، عاكسة وظائف: دلالية، وتشكيلية، وجمالية، وسماتية.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص13.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

ونبدأ تمثيلنا مع الصورة الداخلية حيث تقول في مقطع من الرواية:" أنظر حولي ما قد أفعل أحتاج نصيبي هذا وقد فقدت عملي، لكن أخي..إن خسرته فإني لن أستعيده، أتأمل مليًا فلا أجد أكثر من الفراغ، ماذا لوعدنا و كلمناه."[1].

تتكشف لنا جليا من خلال هذه الصورة بعض الحقائق عن طبيعة العلاقة بين بعض الشخصيات، وما تمر به من ظروف ومواقف صعبة لم نكن نعلمها لولا هذا المقطع من الصورة الحوارية الداخلية التي ساهمت في إماطة اللثام عن بعض المجريات الحاسمة والخطيرة، والتي سيكون لها تأثير فعال، ودور هام في سير أحداث الرواية ككل.

ننتقل إلى صورة المشهد الخارجي الذي يتم أحيانًا بين الشخصيات الرئيسة، وأحيانًا أخرى بينها وبين الشخصية الثانوية، إلا أن الغالب هو ما كانت تجريه البطلة من حوارات مع غيرها من شخصيات الرواية. والملاحظ على هذه الصور الحوارية أنها في الغالب الأعم تأتي مكثفة وموجزة. تقول في مقتطف منها:

"– لم تغيري منه شيئا...

أسترق نظرة ساخرة، ثم أبدي ازدرائي، ولا تنفلت الكلمات، حتى لا ينكشف الخوف، وإذ الحزم يزهر ثقة.

– أهلا بعودتك شهد..

– أكنت غائبة ؟

–كنت في غيبوبة، واستفقت مبارك لنا .

– ومتى تعود يحيى؟

– هل غبت أيضاً..

–لا أرد عليه فيبتسم و يقول ما رحل إلا ليطمئن أني أسلك الدَّرب السليم للعودة"[2].

كشفت هذه الصورة الحوارية الخارجية طبيعة الانتقال من مستوى الذات إلى الانفتاح على الآخر، كما كشفت عن قيمة المشهد الدلالية والجمالية، إذ يساهم بدرجة كبيرة في نمو الأحداث، ورسم ملامح الشخصيات، وتمطيط السرد، وتنويع وجهات النظر، كما يمنح للقارئ فرصة التقاط أنفاسه

4- منى بشلم، تواشيح الورد، ص203.
1- المصدر نفسه، ص218- 219.

ومتابعة ما يجري بين الشخصيات على مهل وروية كطرف ثالث مراقب عن كثب لما يحدث، وتوقع نهايات لبعض المواقف والحالات.

4- 1 – 4 – 2 – صورة الوقفة: (Pause):

تعمل صورة الوقفة وهي تقنية سينمائية على تعطيل السرد وفرض حظر عليه طيلة مدة الوقفة، وهي تعتمد أكثر على تقنية أخرى هي الوصف حيث تصف الأشخاص والأشياء والموجودات. أو يمكن القول: هي تلك المقاطع الوصفية التي تتخلل أتون السرد، وتعمل على تعطيله لتمنح الفرصة للراوي حتى يعمل على تقديم تفاصيل وجزئيات تتعلق بما له علاقة بعالم النص الروائي محل الدراسة من شخوص وأشياء أيضًا.

يقول "مختار ملاس"حين حديثه عن ميزات التوقف: " يقصد بالتوقف انتقال السارد من سرد الأحداث إلى عملية الوصف التي يصبح فيها المقطع النصي، يساوي ديمومة الصفر في مساحة الحكاية، فالسارد حينما ينتقل إلى عملية الوصف التي يحتاج إليها في حالات متعددة مثل: الامتداد المكاني، أو رسم الشخصيات من الخارج، أو من الداخل، أو رسم مشهد اجتماعي، فإنه يقوم بتعليق الديمومة الوقتية لتسلسل أحداث الحكاية "[1].

ويمكن أن نميز بين نوعين من الوقفة يحضران في النصوص الروائية هما:

4 – 1 – 4- 2 – 1 – صورة الوقفة الوصفية:

وهي تعني أن يتوقف السارد في لحظة معينة من عملية السرد أمام شخص أو شي ليعرض لنا الظلال والألوان والشخوص والأمكنة وحركة إبطاء الزمن وتعطيله ضمن البنية السردية العامة، وقد وظفت الروائية هذه النوع في روايتها هذه. نورد أمثلة عن ذلك في ما يلي: " قبيل المغرب أفيق أقابل المرآة، ثوب مغرٍ، جسد متناسق ووجه بهيٌ"[2].

"– ونغادر، أقتني لطِفْلَي ما تعشق العين، ملابس الأطفال فاتنة، تسحر العين وسحر من لون أرق وأبهى كان ينبعث من الدَّاخل "[3].

[1]- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007م، ص59.
[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 47.
[3]- المصدر نفسه، 169-170.

وظفت الروائية في هذه الصور الوقفية الوصفية مجموعة من الأوصاف للحالات النفسية والملامح الشكلية والخارجية للشخصيات والأشياء والزمن في ألفاظ دقيقة موحية وتعابير متناسقة وجميلة، لتغدو هذه الصور جزء من بنية كلية هي الرواية أدمجت في البنيان –المرصوص– السردي بطريقة فنية محكمة وخلابة.

4- 1 – 4– 2 – 2 – صورة الوقفة التأملية:

وهي تلك الصورة التي تتكون نتيجة امتزاج الوصف بحركة السرد الروائي، حيث يترتب عن تلك الدينامية خيوط تصويرية تغزل بدن هذه الصورة وهي تتماهى مع بدن العمل السردي والصور الحدثية إلى درجة يصعب فيها عزل هذه الصورة عن البنية الهيكلية للرواية. ومن أمثلتها: " في زمن يفجع بعد العين بالأثر، وبكاء على البسمات والحلم، ثم هي امرأة، نصف شيطاني، نصف آدمي، ثم تتكون امرأة، واسمها بين الشفة والشفة نصف ابتسامة، وحسرة دمعة، وذكرى لرفيقة هي بين الأمس والغد الأمل، ورسم لكن لنار تتقد.

قالت أني شفق من غسق من العمر، واني ردة نداها نبض الفؤاد

وأني ... قالت المستقبل من عمرها، والآتي"[1].

ومثل هذه الصور الوقفية لا تقوم بمهمة واحدة فقط بل تؤدي وظائف وأدوارًا عدة كمثل شبكة العنكبوت تتفرع في كل الجهات دلالياً وتشكيلياً وجمالياً، وتعمل على إضاءة العتمات السردية وتحقق للرواية فردانيتها وخصوصيتها الأسلوبية والتصويرية والوصفية.

1 – 5 – الصورة التواترية الزمنية (La fréquence):

تشكل هذه الصورة الزمنية رأس المثلث ضمن مظاهر التشكيل الصوري الزمني. وهي تعني" العلاقة بين تكرّر الحدث أو الأحداث المتعدّدة في الحكاية وتكرارها في القصّة"[2].

فقد ترد الصورة التواترية لـ:(حدث) واحد ومرة واحدة أو قد يروى (حدث) وقع مرة مرات عدة أو (حدث) وقع مرات مرة واحدة، والصورة التواترية تعني أيضاً في أحد مفاهيمها ما"يمثل شكلا آخر

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص11.
[2]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية(رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، ط1، الجزائر 1999، ص 88.

من دراسة درجة تردد الأحداث، والمواقف، والأقوال بين القصة والخطاب"[1]. ويعني هذا الكلام مثلما سبق وقلنا عدد مرات تكرار الحدث ضمن القصة والحكاية. وهي على العموم تصنف ثلاثة أقسام:

4 – 1 – 5 – 1 – الصورة التواترية الانفرادية (Sin gulatif):

ومعنى هذه الصورة أن الراوي: "يروى مرة واحدة حدثًا وقع مرة واحدة"[2]. حيث أن السارد يروي ما وقع مفرداً في الحكاية مرة واحدة فقط. ونمثل لها من الرواية نفسها:"وقبل أن أدري أجبت :

- إنها رغائب زوج مسلم، بها القلب ينبض والنفس تهمس..
- حدقت مبهورة لا تدري عن أي زوج أروي، صديقتي إيناس، لم تعرف قبلا أني أعرف رجلا، فإذا بي أحدث عن الزوج.."[3].

تروي السارد من خلال هذا المثال ما حدث لمرة في الحكاية مرة واحدة، فصديقة البطلة تقف دهشةً إزاء ما سمعت لأنها متأكدة أنها لا تخالط أحدًا من الرجال وإذا بها تكلمها عن زوج، حتى البطلة نفسها أكدت دهشة صديقتها من الخبر المفاجئ. ويمكن القول: إن أمثلة هذا النوع من الصور وردت في الرواية بكثرة وهي موزعة عبر صفحاتها من بدايتها إلى نهايتها وفق أسلوب متوازن.

نضيف مظهرًا آخر من مظاهر التصوير التواتري المفرد وهو أن يتم سرد ما تم مرة واحدة مرات عدة. تقول الساردة:" وكل صباح يجمع يحي البطاقات ويسأل من كلمت بكل هذا المبلغ، من تكلمين كل ليلة وتبكين حتى تجرح عيونك "[4].

تحيل هذه الصورة إلى الحدث المفرد الذي وقع مرات عدة والبطلة تكرر ذكره مرات كثيرة عبر كامل الرواية، سواء كان بصيغته الحرفية أو بصيغ أخرى قريبة لها في الشكل والمضمون، فالبطلة ألفت هذا الفعل حتى أصبح عادة لديها، ففي كل ليلة تتحدث عبر الهاتف مع صديقتها التي تخبرها كذبًا وزورًا عن فصول الحب الناشئ بينها وبين زوج البطلة، وزوج ألف جمع بطاقات الرصيد كل صباح ودوام سؤاله عما تفعله بها، وسرد هذا الحدث المتكرر بدوره يكرر عبر بضع صفحات من النص الروائي.

---

[1]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،الجزائر، د ط، د ت، ص105.

[2]- فاليط برنار، النص الروائي، (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنجدو، المشروع القومي للترجمة، ع:101، 1992، ص113.

[3]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص12.

[4]- المصدر نفسه، ص38.

4 – 1 – 5 – 2 – صورة التواتر التكراري (Répétitif):

ومعناه؛ أن يكرر السارد رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة[1]، ومن بين تمثيلات ذلك في المدونة وهي كثيرة أيضاً. تقول الساردة:" التي كانت ذات أمس بعيد الرفيقة"[2]. حيث قامت الساردة بتكرار ذكر ما وقع مرة عدة مرات على مستوى مسار السرد كلما دعت الضرورة إلى ذلك لخدمة سياق الأحداث، وتنويع الإيقاع الحكائي.

4 – 1 – 5 – 3 – صورة التواتر المتشابه(Intératif):

ويعني هذا النوع من التصوير أن يروي مرة واحدة حدثاً وقع مرات عديدة في القصة[3]. ومثال ذلك من المدونة:" لم ينتظر يحي وصولي كما تعودنا أن نلتقي عند الباب لأودعه، تعود مشاهد الصبيحة إلى ذهني، غاضب مرة أخرى"[4].

تروي البطلة الساردة مرة واحدة حدثا يتكرر كل يوم لتجنب التكرار والخلخلة والمحافظة على الريتم الإيقاعي نفسه وديناميةالأداء كما هي، ويمكن القول: إن التصوير التواتري حضر في هذه المدونة بتشكيلاته الثلاثة في صيغة مدروسة، وأسلوب فني جميل، ونسج محكم ساهم في جمالية النص وتنويع دلالاته واللعب الزمني واللغوي للنص عموما.

إن الحضور الصوري الزمني بتشكيلاته ومظاهره الثلاثة ساهم بشكل فعال وجلي في التكثيف الدلالي، والتنويع الصياغي، والإشعاع الجمالي مما انعكس إيجابا على الجانبين: التكويني والسماتي لهذه المدونة، ورسم ملامح خصوصيتها التشكيلية ورؤيتها الفنية ما من شأنه التأثير على المتلقي، وفي الوقت نفسه إثارة ذائقته الجمالية ووعيه بمدركات هذا العمل.

4 – 2 – صورة الزمن في القصة:

أما خصوصية التصوير الزمني في القصة؛ فهي تنبع من طبيعة الجنس السردي وخصوصية تكوينه وسماته الفنية. ونبدأ مع المظهر التصويري الزمني الأول في القصة؛ أي النظام الزمني.

---

[1]- ينظر: فاليط برنار، النص الروائي(تقنيات ومناهج)، ص113.
[2]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 38.
[3]- ينظر: فاليط برنار، المرجع السابق، ص114.
[4]- منى بشلم، المصدر السابق، ص68.

4 – 2 – 1 - الصورة الاسترجاعية القصصية:

تتحدد هذه الصورة من خلال تلك الاسرجاعات التي كانت تقوم بها الأم لسرد بعض ما تخلل مسارات حياتها وذلك عند حديثها مع ابنتها "وردة"، وبعض ما كان يأتي على ألسنة الشخصيات الثانوية. تقول الساردة على لسان الأم التي تروي قصة حياتها من بدايتها إلى تلك اللحظة التي تتحدث فيها، حيث شغلت حيزًا لابأس به بدءًا من الصفحة (59) إلى الصفحة (62):" كانت أمنية والدي أن ينهي ولداه شريف ومحمد دراستهما الجامعية...لكن الاثنان توقفا عن الدراسة ولم يجتازا مرحلة الثانوية وفضلا ممارسة التجارة مباشرة...فخيبا أمله...ولأنني كنت مجتهدة جداً في دراستي منذ طفولتي وكنت دائماً أحلم بأن أكون مهندسة...لهذا اكتفى أبي بتعليمي وأصبحت أمنيته، وراح يشجعني على متابعة دراستي رغم معارضة أخواي وأعمامي وأخوالي باعتبار أن مكان الفتاة في نظرهم ينحصر في البيت..كما أن الدراسة في الجامعة تتطلب الانتقال إلى المدينة..وهذا أيضاً في نظرهم عار وعيب..."[1].

وتنتهي بهذه العبارة :" وتوقفت لحظة حيث تذكرت يوم واجهته بذلك فكان رده باستفزاز:

– يظهر أنك تعودت على عيشة المطلقات!!

وكان ردها بغضب:

– سا لم أرجوك حافظ على كلامك...

عادت من الماضي إلى الحاضر لتكمل قائلة بصوت حزين:

– كلامه استفزني بل أصاب كرامتي..فلم أعبأ بنفسي إلا وأنا أطلب منه الطلاق...طبعاً رفض طلبي وأمام رفضه...فضلت الإقامة بشقة بمفردي بعد أن رفعت قضية طلاق أمام المحكمة... "[2].

إذًا، تتضمن هذه الصور الاستذكارية العديد من الأحداث خاصة السيئة منها، فهذه القصة القصيرة توجز لنا أهم ما وقع مع البطلة من أحداث منذ صغرها وبداية دراستها إلى تخرجها، ثم تزويجها رغما عنها وطلاقها بفعل مشاكل عائلية، وإعادة زواجها وإنجابها للمرة الثانية وطلاقها أيضا، ثم زواجها للمرة الثالثة وطلاقها وحرمانها من أولادها، فابتزازها من قبل والد ابنتها، ثم تبرأ عائلتها منها وعيشها وحيدة، وفي المقابل نجاحها في عملها وتأسيسها لشركتها الخاصة في مجال الهندسة وتحقيقها لشهرة واسعة وثروة طائلة.

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 59.
[2]- المصدر نفسه، ص 62-63.

ترسم لنا هذه الذكريات المؤلمة صورا لنموذج نسائي مثابر وطموح تحدى الظروف والعوائق الاجتماعية القاهرة ليحقق نجاحات كثيرة على المستوى المهني، لكنه فشل في المقابل على المستوى الشخصي والعائلي بسبب التقاليد والعادات والرؤية المحافظة.

تشكل لنا صورة البطلة نموذجًا للمرأة المتحررة والصلبة أمام أعتى اللحظات وأقساها، فرغم المحن التي مرت بها إلا أنها وقفت صامدة تقاوم بكل قوة دون أن تتخلى عن مبادئها وطموحاتها. وهذا النوع من الصور اعتمدت عليه القاصة في ثنايا قصتها كثيرًا إذ تستنجد بها كلما دعت الضرورة لذلك

4 – 2 – 2 – الصورة الاستباقية القصصية:

وتحضر هذه الصورة في القصة بشكل شحيح جداً مقارنة بنظيرتها الاستذكارية ذلك أن القاصة مشغولة بمعالجة أحداث آنية واستذكار وقائع مضت لتخدم بها خط سير الأحدث. تقول في هذا المثال من القصة:" وما إن هدأت حتى قام ليستأذن بالانصراف قائلاً:

– سأراك غداً إن شاء الله إن لم يكن لديك مانع.

فكان ردها ابتسامة حزينة أراحت الدكتور..."[1].

تورد لنا القاصة من خلال هذا المقتطف صورة لنهاية الحوار الذي دار من قبل بين الطبيب النفسي و"وردة"، حيث أخبرها أنه سيعود غدًا ليعقد معها جلسة علاج ثانية وقد أراحه تجاوبها وابتساماتها رغم ما كان يطبعها من ملامح الحزن إلا أن ذلك مثل بالنسبة له علامة على بداية تحسنها، فكلمة (غدًا) تحمل في طياتها استباقًا تصريحيًا لما يمكن أن يحدث غدًا يقينا.

4 – 2 – 3 – صورة الحركة السردية وتقنياتها:

4 – 2 – 4 – تقنيات تسريع السرد القصصي:

4 – 2 – 4 – 1 – صورة الخلاصة (Sommaire) :

تقول القاصة في مقطع من قصة "قلب في المنفى":" ألم أقل لك أنني وضعتك في موقف حرج وعلي أن أبعدك عنه...خصوصًا وأنك أصبحت الآن في السنة الثالثة بكلية الطب...والكل فرح بنتائجك

ومن المستحيل الوقوف ضدك.. وقد أصبحت ملقبة من الآن بـ "طبيبة القرية"."[2].

[1] - أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 147.
[2]- المصدر نفسه، 18.

اختزلت القاصة في هذه الصورة الكثير من الأحداث التي وقعت طيلة ثلاث سنوات دون أن تعلن ذلك صراحة، بل إن السياق الاختزالي للكلام هو ما يدلل على ذلك، فوردة الآن تدرس في السنة الثالثة تخصص الطب والجميع ينتظر وقت تخرجها لتصبح أول طبيبة نسائية القرية.

4 – 2 – 4 – 2 – صورة الحذف (Ellipse):

4 – 2 – 4 – 2 – 1 – صورة الحذف المحدّد (Ellipse déterminée):

تقول في مقتطف من قصتها:" – الآن فقط تذكرت أن لك ابنة. أربع سنين وأنت في الخارج...وتقاطعها الأم:

– لا يا حبيبتي بل أربع سنين وأنا بين الحياة والموت.

وردة بكل برودة:

– ومن سنتين عدت فأين كنت...؟"[1].

وفي مثال آخر تقول على لسان السائق "حسين" :" – صحيح أنهم تربوا عند أبائهم...لكن ما إن كبروا حتى ألفوا بيت الوالدة فهم لا يغادروه إلا نادراً...والغريب أنه من حوالي شهرين حياة ومصطفى قررا الاستقرار عندها..."[2].

في هذين المثالين نجد صوراً لحذف معلن مدته (أربع سنين، سنتين، شهرين)، وهي الفترة التي غابت فيها الأم عن ابنتها لأنها كانت تعالج في الخارج بسبب الحادث الذي تعرضت له، إذ حاولت تبرير غيابها لابنتها التي أنزلت بها سياطًا من اللوم والعتاب والغضب، ويبدو أن هذه الحجج لم تشفع لها عند ابنتها التي غادرتها مغاضبة إلى غرفتها.

4 – 2 – 4 – 2 – 2 – صورة الحذف الغير المحدّد(Ellipse indéterminée):

تقول القاصة في هذا المقطع القصير:" ...مرت فترة صمت تبادل فيها الإخوة نظرات الحيرة والدهشة...وفجأة اخترق صوت وردة ذلك الصمت لما سألت أمها:

–وهل لنا أن نعرف أي مرض خطير هذا الذي أصابك..."[3].

لم تحدد القاصة في هذه الصورة الزمنية الحذفية مدة الحذف واكتفت فقط بقول مرت فترة من الصمت لسنا ندري مقدارها. فالقاصة رأت أنه لا فائدة من ذكر تفصيل المدة في هذا المقام، ثم إنها

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 40
[3]- المصدر نفسه، ص 29.

تركتها هكذا غير معلنة لتحقق بلاغتها الجمالية في هذا السياق بالذات، إذ تواتر ذكرها مع كلمة الصمت، وبالتالي، ساهمت في تحقيق جمالية خاصة تدمج المتلقي في جو اللحظة وتجعله يعايشها بتفاصيلها وحيثياتها.

4 – 2 – 5 – صور تعطيل السرد:

4 – 2 – 5 – 1 – صورة المشهد: (SCéne):

تقول في مقطع حواري بين "وردة" وأمها على لسان الأولى:" – هيا يجب أن تقومي الآن معي إلى مخبر التحاليل...

وترد الأم في حيرة:

- الآن !؟...

ونطقت وردة:

- نعم الآن ..وحالا..."[1].

يظهر لنا من خلال هذا التصوير الزمني المشهدي ملامح الأخذ والرد بين الأم والابنة، والتساوي الزمني بين القصة والحكاية، وحركة التنويع في النوتات السردية النمطية لبعث دفقات من الدينامية للحد من جو الرتابة المسيطر على بعض المقاطع السردية من القصة.

4 – 2 – 5 – 2 – صورة الوقفة: (Pause):

4– 2 – 5 – 2 – 1 – صورة الوقفة الوصفية:

تقول الساردة في مقطع مكثف من القصة:" بالفيلا كانت وردة جالسة في الصالون أمام الموقد وكان على مقربة منها السائق "[2].

وظفت القاصة هذا المقطع التصويري الوصفي والذي يدخل ضمن تقنيات إبطاء الزمن، لتتوقف للحظات خاطفة لتعرض وصفًا مضغوطًا للفيلا ومحتوياتها، كما تنتقل ضمنه إلى وصف "وردة" وهي جالسة في الصالون قرب الموقد وبجانبها السائق.

ورد هذا المشهد الوصفي مكثفًا ومختزلًا جدا حاملا في أعماقه طاقات جمالية وحميمية انعكست على طول الحوار الذي جرى بينهما. والقاصة بفعلها هذا جعلت إدراك الأشياء ومعايشتها

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 44.
[2]- المصدر نفسه، ص 40.

بالنسبة للمتلقي ممكنة من خلال إثارة نشاطه الخيالي وتلميع مراياه، ولئن كانت مساهمة هذا المقتطف في إبطاء الزمن لمدة وجيزة إلا أن ذلك أضاف الكثير للنص القصصي ككل.

4 – 2 – 5 – 2 – 2 – صورة الوقفة التأملية:

وتخبرنا القاصة في مقطع من القصة تخلي الجميع عن الوالدة بدءًا بأفراد عائلتها وصولًا إلى خدمها الذين فروا بعدما سمعوا عن مرضها. يقول المقتطف:" ...خارج الصالون...كانت إحدى تقترب منهم حاملة صينية المشروبات وما إن سمعت اسم المرض حتى توقفت مندهشة ...داخل الصالون ينطق مصطفى قائلاً:

– يا أخي حدد موقفك...فأنت لا تريد أن ترعاها ولا تريد القرعة....ولا تريد غيرنا أن يقوم برعايتها....!!"[1].

اتسم هذا النمط من الصور الوصفية الممزوجة مع السرد بالحركية والدينامية والفاعلية، حيث الوصف والسرد جاءا متكاتفين مع بعضهما لدرجة لا يمكن الفصل بينهما وإلا نسفت هذه الصورة السردية المتحركة دلالةً وشكلاً وجماليةً. والقاصة لم تجعل حضور جميع التقنيات في نصها متساويًا بل أخضعت كل ذلك لنظام دقيق بحيث يؤدي كل مكون دوره في النص وفق درجة حضوره وطريقة تموضعه وصيغة تشكله.

4 – 2 – 6 – الصورة التواترية الزمنية (La fréquence):

4 – 2 – 6 – 1 – الصورة التواترية الانفرادية (Sin gulatif):

تروي لنا القاصة ما وقع لها مع الطبيب الذي أشرف على علاجها مرة واحدة. تقول:" كان طبيباً ...أشرف على علاجي بدءًا من الغيبوبة التي دامت شهورًا وشللي الذي دام أكثر من سنتين. كان نعم الأخ ونعم الصديق... زرع في قلبي الإيمان والثقة بنفسي بعدما كنت قد كرهت الحياة..تمنيت الموت على أن أعيش بقية عمري مشلولة أتسول الشفقة والمساعدة...طلبني للزواج وأنا لا أزال مشلولة أتحرك في كرسي العجلات ...رفضت ذلك بلباقة رغم تأكدي من حبه لي وصدق مشاعره...ومع ذلك

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 32.

كان يذكرني بالموضوع مرة بعد مرة... لكن الحقيقة أنني لم أعد أفكر في الزواج من زمان وبالضبط من يوم طلاقي من أبيك..."[1].

يتوزع هذا النوع من التصوير الزمني وفق نسبة لا بأس بها ضمن متن القصة على عكس باقي الأنماط من شاكلته. وقد تمتع هذا المثال بطاقات فنية وقدرات تخييلية ذات دينامية انعكست إيجابًا على النسيج النصي القصصي، وأدت إلى ثبات فعاليتها، وهو ما يُمكن المتلقي من متابعة ورصد الأحداث كما جرت وعايشتها البطلة ليعايشها مرة أخرى بالطريقة نفسها، ثم يخرج برؤيته الخاصة وصياغة جديدة لما عايش وشاهد، وبالتالي، فهم أعمق وتصور أكثر دقةً.

4 – 2 – 6 – 2 – صورة التواتر التكراري (Répétitif):

تروي لنا القاصة حدثاً وقع مرة واحدة ثلاث مرات، إذ تقول:" قدمت ليلى الجريدة لإيمان ...فراحت إيمان تقرأها بصوت مرتفع " فوجئ المجتمع الراقي بإصابة إحدى سيداته بمرض خطير وهو مرض العصر والمرأة هذه مغرورة ومشهورة فهي كانت مهندسة كبيرة ثم سيدة أعمال ومليونيرة مشهورة...الكل تخلى عنها ما عدا أصغر أولادها التي بقيت لتسهر على رعايتها كونها طالبة بكلية الطب...لكن المسكينة أصبحت غير منتظمة في دراستها فبعد أن كانت الأولى بالكلية أصبحت غير قادرة على متابعة دراستها بانتظام بسبب أمها المليونيرة التي مع الأسف لن ترث منها ثروتها فقط ثروتها بل من المحتمل أن ترث مرضها أيضًا"[2].

عكست حركة تكرار ما وقع من أحداث مرة واحدة عدة مرات وفي مواضع معينة دينامية الصورة الزمنية وفعاليتها، وقامت بفعل إشعاعي عكسي عبر كامل مقاطع القصة، وقد تميز هذا التكرار بالجمالية والاتزان تشكيلاً وحضوراً، وهذا الفعل التكراري لا شك له دور حاسم وفعال ضمن البناء الهيكلي العام للقصة ودلالاتها الضمنية والظاهرة وسماتها التكوينية والفنية عموماً.

4 – 2 – 6 – 3 – صورة التواتر المتشابه(Intératif):

وتروي القاصة في هذا المقطع ما حدث عدة مرات مرة واحدة، وذلك على لسان "مصطفى" :" وقال مصطفى:

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 43.
[2]- المصدر نفسه، ص 48.

– وأنا كما تعلمون أعيد السنة الأخيرة بالجامعة للمرة الثالثة ولست مستعداً أن أعيدها للمرة الرابعة هذا إذا سمحوا لي طبعًا"[1].

لا شك أن اختزال ما حدث وتكرر وقوعه واستحضاره مرة واحد وفي صيغة وموضع معينين له مقصدية ما من لدن القاصة، حيث قد ترغب في تخفيف حدة التوتر، أو التغيير من النسق العام لجريان الأحداث، أو بث نفس جديد ونسف الرتابة السردية، كما أن اعتماد كل هذا التنويع التشكيلي والصوري له عائدات قيمة على النص القصصي على المستويين: المضموني والشكلي، ويمكن القول: إن هذا النوع من التشكيل الصوري الزمني لم يحظى بنصيب وافر من التضمين النصي في أتون هذه المدونة.

4 – 3 – صورة الزمن في القصة القصيرة:

وإذا ما عدنا إلى الحديث عن التصوير الزمني في القصة القصيرة فلا شك أن الأمر سيكون مغايرا لما هو عليه في كل من الرواية والقصة؛ وذلك يعود كما سبق وقلنا: إلى طبيعة التشكيل وما يعكسه من سمات. فالقاصة تركز كثيرا على التوظيف الزمني في شكله الطبيعي، وأيضاُ توظيف الاسترجاع والاستباق والحذف والخلاصة والمشهد .. ولكن وفق صورة مكثفة ومضغوطة؛ لأن حجم المساحة المتاحة لها محدودة. وفيما يأتي سوف نحاول عرض بعض أهم الأنماط الصورية الزمنية التي استعانت بها القاصة لتشكيل أقصوصاتها.

4 – 3 – 1 – صورة الاستذكار الزمني

نهجت القاصة في أقصوصة "ذاكرة من أربعة طوابق" نظاما واحدًا يقوم على متوالية من الصور الاستذكارية المبنية على خط سير واحد، حيث نجد النمط الغالب هو رواية أحداث ماضية واسترجاع لذكريات مر بها البطل في حياته من دراسته وتخرجه وتقلبه بين فضاءات البطالة والفراغ، إلى عمله كمراسل في إذاعة وتغطيته للوقائع الاجتماعية مقابل أجر زهيد، ثم خطبته ورفضه من قبل الفتاة وأهلها وزواجها من شخص غني، فحياته كلها خيبات ونكسات رغم كونه ذكيًا ومجتهدًا إلا أنه لم يلقى من هذا المجتمع سوى الرفض والتهميش. وفيما يأتي عرض لبعض هذه الاستذكارات التي طغت على البناء العام للأقصوصة.

نبدأها بـ:" كانت أنفاس الغرفة تسبح في لون رمادي عقيم، وتتحرك داخل ذاكرة تصعد أدراج العمر لتختصر كل المسافات التي باضت وأفرخت في عش خرافي...فالستائر أسدلت على تفاصيل

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 32.

أحلام أخذت لون فراشة متمردة رفرفت على شرفات الروح، ثم سحبت ظل ألوانها لتحط خارج حدود الأمل..."[1].

وأيضًا:" كان هو قد فتح حقيبة كبيرة في عرض السرير، وراح يجمع فيها ما تناثر في هذا العُش الدافئ وما تدلى على جدار ذاكرته زمناً طويلاً، وسَد كل ممراته."[2]. وفي :" بدأ بانكسار فرحته الأولى وهو يخرج من البوابة الكبرى للجامعة، كان يحمل شهادة جامعية عليا تدل على تفوقه ونبوغه المتميز الذي ظل يلازمه، وفي يمين القلب يقبض بقوة على فرحة أمل في أن تكون هذه الشهادة مفتاحًا لكل الأفراح الممكنة في ربيع مقيم في مشرق عينيه...لكن تناسل الأيام أحاله على شوارع باردة امتصت حرارة أحلامه وعبثت بدمه ليغدو جسمًا متكورًا تتناقله الأرصفة الطاغية وتسنده الجدران الأسمنتية القاسية...ثم مدد في الحقيبة فرحته الأولى وهو يحصل على أولى تعيين كمتعاون مع إذاعة محلية بالجنوب.."[3].

والمثال الأخير:" ترك طوابق ذكرياته تنهار في بهو المطار، ليسافر شجرة عارية مبتورة."[4].

يمكن القول: إن الأقصوصة من أولها إلى أخرها عبارة عن مجموعة من استذكارات جاءت على لسان الساردة عن البطل ومعاناته وصعوبة تكيفه مع الواقع المغاير لما حلم به. وقد استطاعت الساردة أن ترصد ملامح دقيقة لصورة حياة البطل من خلال هذه الاسترجاعات الماضية، ثم العودة إلى الحاضر وقرار البطل بمغادرة وطنه نهائياً بعد يأسه من التغيير.

مثلت هذه الأقصوصة شريط من الذكريات القاسية والانتكاسات المخيبة التي ساهمت في قرار البطل بالمغادرة، وهذه اللمحات المطولة نوعاً ما زودتنا بمعلومات تفصيلية عن الشخصية الرئيسة في الأقصوصة، والمبدعة تمكنت من مقاليد السرد الاستذكاري الممزوج بالوصف المنمق والتصوير المشهدي والتداخل مع الحوار والحذف والاستفهام وغيرها من التقنيات التي شكلت هيكل النص القصصي، وشيدت صرحه، ومظهرت مضامينه، وعكست جمالياته. والملاحظ أيضًا، هو توظيفها للأفعال الدالة على الزمن الماضي بكثرة في ثنايا الأقصوصة بشكل يوحي بغلبة هذا الزمن على الطابع العام للأقصوصة.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 9.
[2]-المصدر نفسه، ص9.
[3]- المصدر نفسه، ص 9-10. بتصرف.
[4]- المصدر نفسه، ص 13.

4 – 3 – 2 – صورة الاستباق الزمني:

أما الصورة الزمنية الاستباقية فنمثل لها بهذه الأمثلة: المثال الأول من أقصوصة: "نزيف آخر الشرايين"، حيث تقول الساردة:" – سيكون لك ما تريد، وقد بدأت في إجراءات السفر...بعد أيام ستكون في وطنك."[1]. والمثال الثاني من أقصوصة "آخر الوفاء"، تقول فيه:" غدا ستنزل على الكويت ضيفة مرموقة ...هي فنانة تشكيلية جزائرية عرضت لوحاتها في كثير من الدول العربية والأوروبية، وقد حازت إعجاباً كبيراً...ولهذا اطلب منك أن تغطي العرض الذي سيبدأ غدًا..."[2]. والمثال الثالث من أقصوصة "عند عتبة الذاكرة" :" ساعتها أدركت أن النهايات في مسافاتك متتالية وأنك لن تسعد قبل العقد الرابع من عمرك وقبل أن يغزو الشيب رأسك، لأنك ستبدأ من الصفر"[3].

ينبني المثالين: الأول والثاني على التصوير الاستباقي المعلن؛ لأن الساردة أعلنت وبشكل مؤكد عن أحداث سوف تقع مستقلاً، ولو لجأت إلى توظيف التلميح لتحول إلى استباق تمهيدي. أما المثال الثالث الذي تستشرف فيه ما يمكن أن يحدث في السنوات المقبلة ولكن يبقى ذلك قائما على التكهن والتخمين؛ لأنه غير محسوم بشكل قطعي، وبالتالي، يصعب التأكد من نسبة حدوث ذلك من عدمه.

والساردة تلجأ في أقصوصاتها إلى التنويع الزمني كثيرًا، إذ غالبًا ما تكتفي بتقنية واحدة أو اثنتين تصيغ على منوالهما خط سير أحداثها، كما تعتمد أيضاً على مفردات الزمن الطبيعي مثل: (اليوم، الساعة، السنة، الدقيقة، اللحظة..)، والأفعال التي تدلل على الأزمنة الماضية والحاضرة وظروف الزمان..لتتساند كلها وتعمل في التحام تام يحيل بشكل ما إلى مهارة القاصة ومدى تمكنها من عناصر فنها.

في حين تحضر الصورة الزمنية الآنية في أقصوصة بعنوان: "ضريبة الأحلام"، حيث تقول:" كم كنت كبيراً وأنا أمارس هذه التفاصيل الصغيرة!!

اليوم...أجلس ها هنا وحيدًا...عاريًا من أصدقائي...من تفاصيل يومياتنا الصغيرة وعاريًا من أحلامي التي كانت تسبق ظلي...وحيداً أطل على الشارع الكبير من نافذة صغيرة في غرفتي...أرقب المارة: هذا يهرول كأنما يريد أن يلحق شيئاً ضاع منه، وذاك يتأنى في مشيته وكأنه ينتظر أملاً يلحق به، والآخر يصافح صاحبه بحرارة ويمضي...الكل يمشي...يجري...يتجدد، ويعيد بناء أحلام انهارت، إلا

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص24.
[3]- المصدر نفسه، ص 32.

أنا...ستظل أحلامي، بل حياتي حبيسة كرسي متحرك بخيبتي وانكساري، وبقايا ذكريات تأبى أن تغادرني..."[1].

حرصت القاصة في هذا المقطع على تنويع استعمالاتها للصور الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل، ولم تهمل جانبًا معينًا أو زاوية من زاويا التقاطها للصور الزمنية. ففي هذا المثال ارتأت الساردة بسط مجموعة من الحقائق المرتبطة بشخصية البطل، وكأنها تزودنا بشريط فيلمي موجز من خلال ذات البطل الذي يطل على الشارع من نافذة غرفته، وهو يتابع المارة وفي الوقت نفسه يعدد سلوكاتهم وأفعالهم بصورة تدرجية متوالية، إلا ما يتعلق به يبقى ساكنا كسكونه على كرسيه المتحرك بفعل الحادث الذي تعرض له، وحكم عليه بالوحدة ليصارع حسرته وآلامه وانطفاء جذوة أحلامه وهو في قمة شبابه.

4- 3- 4 – صور تسريع الزمن:

4 – 3 – 4 – 1 – صورة الخلاصة:

نمر إلى صورة الخلاصة الزمنية التي يقوم فيها السارد بتقليص حجم الحكاية، وتكثيف الأحداث ودمجها بحيث يتجاوز العديد من اللقطات الحدثية مركزًا فقط على الأحداث المهمة دون سواها. لنستقي أمثلتنا من أقصوصة بعنوان:"هوية مفقودة"، تقول في أحدها:" تكررت لقاءاتهما، ليس صدفة، بل عن سابق إصرار..."[2].

وفي مثال آخر تقول على لسان السارد دومًا:" ظل ثلاث سنوات يدحرجها من أمل إلى أمل، ويخرجها من رجاء إلى رجاء وكأنه يعطي لنفسه عمرا أطول ويمدد في أيام أحلامه...ويقرر اليوم أن يضع حداً لحياته"[3].

ركزت الساردة في هذه المقاطع القصصية على الأحداث الهامة وتجاوزت تلك التي رأت أنها لا تجذب اهتمام القارئ، لذا مرت عليها سريعاً مختزلة تلك التي سوف تشغل حيزًا واسعًا من النص الاستذكاري دون طائل. وهذه التقنية تحضر في قصص:"شرايين عارية" بصفة متوازنة ذلك أن لكل أقصوصة مضمونها وتشكيلها وصورها، والساردة لا تستحضر هذا النمط إلا عند الحاجة، كما أن تشكيلات هذه الصورة تختلف من نص قصصي لآخر طولًا وقصرًا، وتبعًا لذلك يختلف ريتمها.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص، 15.
[2]- المصدر نفسه، ص 41.
[3]- المصدر نفسه، ص 41.

4 – 3 – 4 – 2 – صورة الحذف:

انقسم إلى حذف محدد وغير ومحدد إلا أن الثاني هو الأكثر ذيوعاً وانتشارًا، وفيما يأتي تمثيل لذلك.

4 – 3 – 4 – 2 – 1–صورة الحذف المحدد:

وذلك في قول الساردة :" وعندما أعلن عن وقف إطلاق النار، اختار أن يرحل مع الفرنسيين مرفوقاً بزوجته وولده، لأن دمه توزع بين عشرات العائلات على مدى سبع سنوات..."[1].

حددت الساردة في هذا المثال مدة الحذف بسبع سنوات كاملة، حيث إنها قلصت كل ما جرى في هذه المدة من خلال ذكرها لهذه العبارة (سبع سنوات)، وهو الفعل الذي يؤدي نوعًا ما إلى تسريع وتيرة الأحداث والدفع بها نحو النهاية خاصة ونحن أمام فن يعتمد الاختزال والتكثيف والسرعة.

4 – 3 – 4 – 2 – 2 – صورة الحذف الغير المحدد:

ونجد صورة الحذف الغير المحدد في أمثلة مستقاة من أقصوصة "نزيف آخر الشرايين" نبدأها بـ:" فاقتيد إلى السجن ليعود بعد سنوات من العذاب وقد فقد عقله وداره وزوجته وأصبح محل سخرية أهل الدشرة..."[2].

نجد في هذا المقطع أن المدة التي تتكلم عنها الساردة تقاس بالسنوات ولكننا نجهل عددها، فقد لجأت إلى حذف فترة طويلة واختصرت العديد مما جرى من أحداث ومتغيرات خلالها؛ لأنها لا تقدم إضافة ملحوظة لعملية السرد وخدمة الأحداث، ولكي تتجنب الإطالة في غير ما فائدة.

ونضيف مثال آخر عن صورة الحذف الزمني الغير المحدد في قولها: " ويقف منذ – سنين– منتصباً على مساحات النهار كبائع في متجر لبيع ملابس نسائية!!"[3].

عمل الحذف غير المحدد على تسريع السرد، واختزال المشاهد الحدثية عبر مراحل الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها انطلاقاً من موقع حضوره، وميزة هذا الحذف أنه يأتي غير معلن مقداره وبالتالي، يضفي عدم التحديد إلى نوع من الغموض، حيث إن عدم تقدير المدة بالضبط يدخل المتلقي في رحلة من البحث وحالة من الحيرة والتخمين، وربما هذه الصفة قد تكون امتيازية يتمتع بها هذا النوع من الحذف عن نظيره المحدد.

---

[1]- زكية علال، المصدر السابق، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.
[3]- المصدر نفسه، ص 43.

ونحن في هذا المثال نقف أمام هذا النوع من الحذف، حيث تقول الساردة يقف منذ سنين ولم تحدد مدة الحذف بدقة، بل تركتها فترة مفتوحة ليتدخل المتلقي ليعمل فكره التأويلي، وتخييله الابتكاري ليفكك ما يقبع خلف القصد من وراء هذا التوظيف الغير محدد.

4– 3 – 4 – 3 – صورة المشهد الزمني:

أما الصورة الزمنية المشهدية فنمثل لها بهذا المقطع من أقصوصة "عند عتبة الذاكرة" وهو مقطع حواري مباشر جرى بين الجدة وحفيدها ولكن على لسان الراوي. تقول:" صرخت في وجه جدتك؟

– أين أمي يا جدتي؟

ردت جدتك ببرودة قاتلة:

– أمك تزوجت!!!

صرخت بجنون:

تزوجت ...كيف تزوجت؟ كنت تريد أن تقول " كيف لأم أن تتزوج؟"

ردت جدتك، وكأنها جهزت الجواب لسؤال كان متوقعاً:

– وهل كنت تريدها أن تدفن شبابها، وتعيش على ذكرى رجل خائن...ابنتي شابة ومن حقها أن تتمتع بحياتها."[1].

يقوم هذا التصوير الزمني المشهدي بوظيفتين: الأولى: هي إبطاء حركية السرد. والثانية: خرق أفق التوقع لدى القارئ على مستوى التلقي من خلال جريان هذا الحوار بين شخصيتين على لسان الساردة، وبالتالي، أدى هذا الازدواج الوظيفي إلى توزيع دور المتلقي إلى مستويين هما: مستوى المشاركة في الحوار، ومستوى التلقي والتأويل. وهو ما وسم الصورة بخصوصية تقوم على منطقين يغذيان ألقها الجمالي وشحناتها الدينامية.

لعب تدخل الساردة في منطق الحوار ومجرياته دورًا هامًا في تعدد الزوايا الرؤيوية وتضادها وصراع الأصوات واشتداد التوتر الدرامي، كما لعب هذا المشهد الزمني دورًا حاسمًا وفاعلاً في تغيير نمطية سير الأحداث وكبح جماح وتيرة السرد المتزايدة، وهذا واضح من خلال انتقال الحوار على لسان الشخصيات إلى الساردة المتحكمة في صياغة تفصيلات هذا الحوار، وبمنطق السرد القصصي من بدايته إلى نهايته في هذه الأقصوصة.

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص 31.

4 – 3 – 4 – 4 – صورة الزمن التواتري

4 – 3 – 4 – 4 – 1 – صورة الزمن التواتري التكراري

وفيما يخص الصورة الزمنية التواترية التكرارية تتحدث الساردة مراراً عن العاهة التي يعاني منها بطل الأقصوصة منذ ولادته إلى وقته ذاك حيث حرمته عيش حياة طبيعية كبقية الناس فلا هو برجل ولا هو بامرأة، والساردة تكرر ذكرها في كل مرة لما يعانيه وكأنها تريد ترسيخ هذه الفكرة، أو إكسابها القبول، أو على الأقل معرفة ردود الفعل لدى المتلقين. مما يشير إلى أن هذا التكرار لا يأتي عبثًا بل له هدف معين يختزن وراءه دلالات مرمزة ومركزة.

4 – 3 – 4 –4 – 2 – صورة الزمن التواتري المتشابه)

ونجد أيضاً (**صورة الزمن التواتري المتشابه**) حيث تروي لنا الساردة ما وقع عدة مرات مرة واحدة، ولنا مثال من أقصوصة:"جنون فوق العادة" والذي تقول فيه:"كان يقف. كل يوم. عاريًا ووجهه إلى الحائط ليتلقى ظهره ضربًا موجعًا بالسياط، وأحيانًا كان يغطس رأسه في الماء الممزوج بالصابون ويرغمونه على شربه. لكن الصمت أصبح معينه الذي يحتمي به من ضعف نفسه ويطلب الموت أحياناً حتى لا يقع فريسة لهذا الضعف، بينما هم ما كانوا يريدون قتله بل أرادوه أن يعيش القتل يوميا ويراه مجسدا في أجسام أخرى حتى تضعف عزيمته وينهار فيعترف....."[1].

روت القاصة في هذا المقطع ما كان يحدث في كل يوم مع البطل مرة واحدة، حيث وقفنا إزاء ما كان يتعرض له من أهوال التعذيب وألوان المعاناة تجويعًا وضربًا وتنكيلاً، حتى أنهم كانوا يرغمونه على مشاهدة المسجونين وهم يعذبون أشد العذاب ليزيدوا من درجة تعذيبه النفسي والذهني إلى درجة دخوله في نوبات هستيرية من البكاء والصراخ واللاوعي لكي يضعف ويخبرهم بمكان الوثائق المخبأة. وقد أحسنت القاصة في صوغها الفني لصور العذاب وصور الحالة النفسية للبطل من خلال تكثيف رواية تلك الأحداث والصور التعذيبية المروعة مرة واحدة.

تلكم هي تشكيلات صور الزمن في القصة القصيرة من مجموعة "شرايين عارية" على أننا نود أن نشير إلى ملاحظة مهمة: وهي أننا لم نتمثل جميع قصص المجموعة حتى نستقرئ بشكل جلي ودقيق

[1]- زكية علال، شرايين عارية، ص54-55.

كل الصور الزمنية بهيآتها التشكيلية، بل اعتمدنا فقط على رصد الأهم والأكثر حضورًا وتمثلاً، والصورة الزمنية بتشكيلاتها وأنماطها في القصة القصيرة جاءت موجزة وشغلت حيزًا معينًا من جسد الأقصوصة، وقد ارتكزت القاصة في الغالب الأعم على نمط صوري زمني واحد، وأحيانًا تتعداه إلى توظيف زمن آخر ليعضد مسيرة السرد ويعبر عن تنامي الأحداث وتطورها وتنوعها، ولعل تنوع الآليات الموظفة في ثنايا قصص المجموعة وتلاحمها في هيئة عجيبة ومتناسقة بشكل يخدم كل وحدات البنية التشكيلية، انعكس على سماتها الفنية وعلى بلاغة التركيب الحدثي وتناغمه مع التوزيع الزمني والمكاني والشخصياتي، لتتحد هذه البلاغات السردية الجزئية ضمن بلاغة موسعة تشكل نصوص المجموعة في كليتها.

4 – 4 – صورة الزمن في القصة القصيرة جداً:

وللحديث عن التشكيل الزمني في القصة القصيرة جدًا لابد أن نشير هنا إلى طابعها التكثيفي والمختزل، فهو عبارة عن زمن إلماحي وامض يأتي ليعبر عن وقت وقوع الحدث المضغوط والموجز هو الآخر، والزمن فيها غالباً يأتي غير مقيد بفترة معينة؛ لأنه يأتي ليرصد تنامي الحدث ودرجة سرعته نحو بلوغ النهاية، إذ لا نكاد نحس بوجوده، فالقاصة تعبر عنه إما عن طريق توظيف يدلل على تنوع الأزمنة والانتقال بينها من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل معتمدة نظام الخلخلة الزمنية، وإما قد تدلل عن الزمن عن طريق توظيف الزمن الطبيعي في كلمات موجزة من قبل: (الساعة، اليوم، الغد، الأمس، الدقيقة، اللحظة..).

سنحاول رصد وتتبع بعض الأنماط الصورية الزمنية التي يتجلى من خلالها هذا المكون بما له من دور مهم في تحديد ملامح بقية العناصر الأخرى. وسنستمد هذه الأمثلة من مجموعة: "زخات حروف" لرقية هجريس".

4 – 4 –1 – صورة الزمن الاستذكاري:

ونبدأها مع ومضة "بشرى"، إذ تقول فيها:" استيقظت مبتهجة، همت تبشرها كما العادة..هالها خلو المكان؟..تفقدت شالاً عزيزًا ووسادة..عندما اطمأنت نفسها تذكرت الأمس وهي تشيعها."[1].

يتشكل حجم هذا النص الومضي في سطرين ونصف السطر فهو جد مضغوط، وقد تضافرت عدة تقنيات لتهندس متنها وبناءها الهيكلي، حيث نجد السرد والوصف والحذف والتخييل والاستفهام

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، ص 48.

والفلاش والتوالي الحدثي حاضرة في شكل يبعث على التعجب والدهشة، إذ كيف تمكنت الساردة من حشر هذا الكم من الأدوات في نص مكثف، ويتجلى الجزء الاستذكاري في الجملة الأخيرة، حيث الساردة انطلقت بشكل عادي ومضت في سردها إلى أن وصلت لقمة الحبكة، ثم تدحرجت بشكل مُنحني بعد أن وجدت المكان خاليًا وملامح الحيرة والاستفهام بادية على وجه البطلة وفي نفسيتها حين تفقدها لشال ووسادة كانتا ملكاً لشخصية عزيزة عليها قد تكون أمها أو جدتها، وبعد أن استأنست وكأنها بدأت تتذكر ما حدث من قبل ومعها ملامح التعود طرأت في مخيلتها صور من الأمس وهي تشيعها.

اختارت الساردة ختم نصها المكثف بالصورة الفلاشية وليس في بدايتها، وذلك عن وعي وقصد منها لتؤكد تميزها التشكيلي، ولتخرق أفق التلقي لدى القارئ.

وفي مثال من ومضة بعنوان "تنكر" والتي تقول فيها:" على صخرة ملساء، نحت امرأة بملامح غجرية، أسدل حريرًا حالكًا، ضمخ العينين بسواد يمني، لما بلغ شفتها، لاحت تقاسيم زوجته الأولى..طلق النحت واعتذر"[1].

يتمرأى أمام أعيننا استعراض القاصة لملامح ومضة كاملة المفاصل والبناء تقوم على الفعلية، وتوالي الصور الحدثية الجزئية وهي كلها واقعة في الماضي، وكأن القاصة بصدد استذكار قصة وقعت فيما مضى، فالأفعال: (نحت، أسدل، ضمخ، بلغ، لاحت، طلق، اعتذر) جميعها ذات دلالة ماضوية كل منها يروي حدث جزئي مكثف وبجمعها معاً تتجلى أمامنا صورة البناء العام للحدث الكلي الذي يشكل محور الومضة في عمومها.

وظفت القاصة أفعالاً لتحيل على فترة وقوعها ولم تنوع في خط سيرها، بل اعتمدت نمطا واحداً طيلة مجريات أحداث ومضتها، وحتى الأفعال التي اختارتها تحس فيها نوعًا من السرعة المفرطة التي تنجذب بشدة نحو النهاية بغير مهل ولا روية. والملاحظ أنها بدأتها وصفية اسمية في حين جاءت قفلتها فعلية، وانتقلت من السكون إلى الحركة والدينامية التي جاء النص الومضي مفعمًا بشحناتها، بالإضافة إلى اعتماد نظام الإضمار والحذف المتعمد للدفع بالأحداث نحو النهاية.

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 38.

وفي نمط آخر مزجت فيه بين الماضي والمضارع كزمنين لوقوع الأحداث، تقول في ومضة بعنوان:"عالم صغير":"وقف أطفال أمام واجهة، تأملوا لُعبًا جديدة..حلموا بطائرات، يتحكمون في قيادتها..ثمة طفل يُراقب سلة ملأى..انتهز فرصة انشغالهم..خطف خبزة، وانطلق كسهم شارد."[1].

في هذا النص القصصي نجد أنفسنا أمام التداخل بين زمنين: الأول: مضى وانقضى، والثاني: لا يزال يشع بطاقاته عبر محور النص القصصي. وقد اعتمدت القاصة نظام التناوب بين الزمنين حيث نجد التشكيل الزمني وفق ما يلي: (وقف= ماضي، تأملوا= حاضر، حلموا= ماضي، يتحكمون= حاضر، يراقب= حاضر، انتهز= ماضي، خطف= ماضي، انطلق= ماضي)، حيث نلمح غلبة الصورة الزمنية الماضوية بعدد أفعالها، لكن هذا التنويع لعب دورًا هامًا في تغطية أكثر من فترة وأكثر من حدث، وبالتالي، ساهم في عملية خلخلة سير الأحداث وأدى إلى تأرجحها بين الماضي والحاضر، والنص ابتدأ بداية فعلية وانتهى بقفلة وصفية اسمية.

ونلمس هنا، غياب أي توظيف لمفردات الزمن الطبيعي أو تقنيات الزمن من حيث التسريع، بل القاصة لرغبتها الملحة في ختم النص وتوقيع نهايته اعتمدت كثيرًا على استعمال نقاط الحذف لتختصر المسافات وتكتفي فقط بما يؤدي الغرض العام والدلالات الرئيسة لهذا النص الومضي المفعم بالزخم التصويري والحس الدرامي والإيقاع الدينامي السريع.

4- 4 – 2 – صورة الحذف غير المحدد:

نجد صور الحذف غير المحدد في ومضة:"ندم"، إذ تقول:" قضت سنين من عمرها طريحة فراش وظلام..تشتاقهم..تتلهف لسماع عجائبهم وغرائبهم..لما رحلت..تذكروا طيبتها."[2].

وظفت القاصة تقنية الحذف لتقلص حجم العرض الحدثي، ولكنها لم تحدد مدة الحذف بدقة، إذ قدرت المدة بالسنين وهو تحديد مطلق، وهذا الفعل الذي قامت به الساردة جاء ليؤكد على نمطية الأحداث وتكرار مشهدتها على وفق صورة واحدة حيث لا جديد يطرأ عليها؛ لأنها ترى عدم الفائدة في تفصيلها، وقد دعمت مشهد الحذف غير المعلن بنقاط الحذف والإضمار لتصل بهذه التقنية إلى ذروتها، وبالحبكة إلى أوجها لينخفض ريتمها بالسرعة نفسها لتتجه إلى النهاية في ثلاث درجات تؤكد فعل الاختزال المضغوط.

[1]- رقية جريس، زخات حروف، ص 39.
[2]- المصدر نفسه، ص 44.

ونلمس صورة للحذف الغير محدد في ومضة:"شيخوخة"، إذ تقول فيها:": طلب رقم هاتفها فاستجابت..أثناء دردشة كان مهذباً..بعد مُدة..لمح بنواياه..ترجاها أن تدله على زوجه..استغربت شروطه..حين فكرت حذفته."[1].

عند وقوفنا على هذا النص القصصي الومضي الذي يبدو مكتمل البناء متعدد السمات الجمالية، والذي افتتحته الساردة ببداية حدثية وختمته بقفلة مغلقة، جاء فيها الحذف دون تحديد مرفقاً بحذف الكثير من التفاصيل، فهي لم تذكر كم مضى على العلاقة بين الشخصيتين ولا ما جرى خلالها، وإنما اكتفت فقط بقول، (بعد مدة) مصحوبة بنقطتي الحذف، ثم فعل لتوحي باستمرار النمط الحدثي، وحثها السرد للوصول لنهاية النص، ضف إلى أن الساردة لم تجد أن بسط الأمور بشكل أكثر تفصيلاً قد يفيد القارئ، بل تركت ذلك لفهمه وتأويله لتثير فيه الفضول لمتابعة أطوار هذا النص طورًا بعد طور.

ونستشهد بصورة أخرى للحذف الغير محدد في ومضة: "سنديانة"، والتي تقول:" أفنت عُمرها، تعد براعم، وتبني عقولاً..على شاطئ ظليل، أرست لهم قاعدة ومنارة..أبطرتهم المتعة، رموها بحجارة..ازدادت شموخاً، وأرخت لهم ظلالاً.."[2].

تظهر هذه الومضة في مجملها رمزية من بدايتها إلى نهايتها مثلما هو حال عنوان المجموعة وعناوين ومضاتها ومتونها المشكلة لها. وقد ابتدأت نصها القصصي بالحذف الغير المحدد في عبارة: (أفنت عمرها)، فهي اختزلت كل ما حدث خلال هذه المدة المفتوحة، ونحن لا نعلم مداها بالتحديد، حيث الشخصية قضت حياتها كلها وهي تربي صغارا لم يحفظوا صنيعها معهم، وحينما بلغوا ما هم فيه رموها دون اكتراث، لكنها قابلت ذلك بود وفيض كرم.

4 – 4 – 3 – صورة الزمن التلخيصي:

ونجد صورة للتلخيص الزمني الذي ينطلق من بداية الومضة متجهًا نحو النهاية بإيقاع سريع. تقول الساردة في الومضة المعنونة بـ:"رياح" حل موسم النسيم والتغريد..أعد حقيبته السوداء، بحروف بارزة، ثبت عنوان إقامته..حلقت الطائرة، وما زال يراوح بين طيور مكسورة الأجنحة، انتفض فسقطت ألواح سريره على الأرض."[3].

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 50.
[2]- المصدر نفسه، ص 58.
[3]- المصدر نفسه، ص 46.

اختزلت الساردة الكثير من الأحداث من خلال اعتمادها هذه البداية الفعلية حيث حذفت ما جرى قبل هذا الفصل وركزت مباشرة على الموسم الذي سيكون بداية الأحداث الجزئية محور الأقصوصة والمشكلة لبدن الحدث الرئيس الذي عليه نسجت الساردة نصها الومضي. والومضة من بدايتها إلى نهايتها مكثفة ومرمزة موغلة في التعقيد والترميز، إذ تحتاج لقراءات متأنية وعميقة لمرات عدة حتى يستطيع القارئ استخلاص المفاتيح الأساسية لتحصيل فهم قريب من مضمونها. كما أن جميع ومضات مجموعتها القصيرة جدًا، لا تخلو من نقاط الحذف، وقد عكس العنوان مضمون الومضة في كليتها، حيث تتضمن معاني تعبر بدقة عن حال هذه الشخصية وما تمر به من فترة عصيبة عصفت بها وستدوم لفترة غيرة معلومة.

ونجد صورة أخرى لتلخيص الزمن في ومضة:"فرج" تقول:" توسدت الليل الحالك بجفنين فارين..شكت مصابها، يلوعها الألم..امتدت خيوط الفجر تُخرجُ عليلها إلى النور..تفتحُ فؤادها وانبجس الأمل..ابتهلت تودع القنوط."[1].

نجد صورة التلخيص في هذا النص وقد امتدت من بداية الليل إلى غاية طلوع الفجر، حيث لم تذق خلالها الشخصية الرئيسة طعم النوم، بل أرقتها الهموم وأنهكتها الأوجاع، فسواد الليل أرخى عليها بسدوله، ولكن مع ذلك توسمت خيرًا مع بداية يوم جديد، وقد انبجس نور الأمل في قلبها وذرفت دموع وداعها لفترة عصيبة مرت على حياتها.

4 – 4 – 4– صورة التكرار المفرد:

نجد التصوير التكراري المفرد في ومضة:" مُمثل" والتي تقول فيها:" استقطبت جموعًا بائسة، أثار فيها شجنًا..برع في إثارة شعور امتثال وتبعية..عندما استوى عرشه، نزع قناع البؤس وانتقى جناحيه وأدار لهم ظهره."[2].

روت الساردة في هذا التصوير الزمني ما حدث مفرداً مرة واحدة، فالشخصية الرئيسة جسد دورها متسلط انتهازي استمال بعضا من الجموع الغافلة والمغلوبة على أمرها وعرف كيف يعزف على أوتار أوجاعها ومآسيها، وقد أدى الدور ببراعة، ولما تحققت أمانيه رمى قناع الطيبة والبطولة وحلق بعيدًا عن هؤلاء المستغفلين الذين استعملهم ليحقق أغراضه الشخصية.

[1]- رقية هجريس، زخات حروف، 59.
[2]- المصدر نفسه، ص 71.

وهذا النوع من الصور التكرارية المفردة يتوارد حضورها كثيرًا ضمن المجموعة القصصية القصيرة جداً، وقد لعب دورًا هامًا ضمن بنية الصورة الزمنية عموما والمشكلة للبناء الفني لقصص المجموعة. فالصورة السردية الكلية حوت في تركيبها العام صورًا جزئيةً من قبيل: الصورة الزمنية والتي تفرعت بدورها إلى هذه التصنيفات الصورية الجزئية كصورة التكرار المفرد.

4 – 4 – 5 – صورة التكرار المتشابه:

نمثل لصور التكرار المتشابه في المجموعة القصصية القصيرة جداً بهذه الومضات، ونبدأها مع ومضة: "بشرى":" استيقظت مبتهجة، همت تبشرها كما العادة.."[1].

روت لنا الساردة في هذا المقطع الموجز ما وقع عدة مرات مرة واحدة؛ لأن تكرار سرد الحدث بصورته النمطية يؤدي إلى تمطيط السرد وزيادة حجم النص، وبالتالي، يلغي صفة التكثيف والإيجاز والسرعة التي يتمتع بها هذا الفن. والساردة أحسنت باستدعائها لهذه التقنية في نصها واستثمارها الواعي لها.

وفي ومضة ثانية بعنوان:"تعلمُ" تقول:" دعاها مرات..أبدى الشوق والترقب..ظنت أن الوليمة فاخرة..لما حضرت أطعمها هذياناً، سقاها أودية وأنهارا خاوية..عند الوداع ترجى استضافة.. فوعدته برد الجميل أضعافاً."[2].

تروي الساردة في هذه الصورة ما تكرر وقوعه مرة واحدة تفاديًا للتكرار وتكثيفًا للأحداث، وما يلاحظ أيضًا، هو طابع الاختزال الذي يسم كل القصص المنضوية تحت جناح المجموعة. فالبطل دعا محبوبته للقاء مرات عدة واعدًا إياها بفيض من غرام ومتسع من رومانسية، لكنها حين لبت الدعوة أخلف بوعده، وجاء بصورة مغايرة لما أظهر، وحين لحظة الافتراق ترجاها أن تستضيفه عندها فوعدته أن تلبي دعوته وترد صنيعه أضعافًا.

نجحت الساردة في غزل خيوط الدلالة عن طريق توظيفها للوصف والحذف والحوار الضمني والسرد وفق أسلوب تداولي وأحيانا متداخل، وهو ما انعكس على الومضة في مجملها وزاد من فيض جماليتها وسحرها وكثافة دلالتها.

[1] - رقية هجريس، زخات حروف، 48.
[2]- المصدر نفسه، ص62.

4 – 4 – 6 – صورة التواتر التكراري:

أما الصور التواترية التكرارية فنمثل لها من ومضة: " ندم" والتي تقول فيها:" قضت سنين من عمرها طريحة فراش وظلام..تشتاقهم..تتلهف لسماع عجائبهم..لما رحلت..تذكروا طيبتها."[1].

كررت الساردة ما وقع مرة واحدة عدة مرات عبر بعض الومضات بصيغ مختلفة، وقد لعبت هذه الصورة التكرارية أدوارًا حيوية وهامة، حيث عقدت صلات ربط بين وحدات الومضة، وعكست سمات جمالية، وإشعاعات دلالية، وإيقاعًا تراسليًا مكررًا ومتسلسلاً.

4 – 4 – 7 – صورة الوقفة الوصفية:

حضرت صور الوقفة السردية بشكل مكثف وواضح، بحيث تحولت بتكرارها إلى ظاهرة شكلية وسمة طبعت نصوص المجموعة. وقد خضعت هذه الصور للطابع الاختزالي الشديد للبناء العام لهذا الفن وعكست بجلاء أنها من أهم المكونات التي اعتمدتها المبدعات لتأثيث وهندسة صورهن السردية وهيكلة متون نصوصهن.

ونمثل لهذا النوع من صور الوقفة الوصفية التي عملت على إبطاء حركة السرد لبسط الجو العام لمجريات الومضة ووصف متعالقاتها قبل استئناف رحلة السرد من جديد واستعادة دفة التفعيل الحدثي والجريان الزمني. بـ:"فقيدة الزمن" تقول في متنها:" على نبض قلبها المرهف..تحيا..تترجى..تبحث عنها في كل الأطياف..تنتظر..لما طال أمد أوبتها..جاءها نذير..فأدركت ما عصفته أياد حمراء."[2].

تظهر هذه الومضة كمتوالية من الأوصاف المتسلسلة الممزوجة بأنفاس السرد، حيث تعمل صورة الوقفة على تعطيل السرد، وهي تعتمد أكثر على تقنية الوصف لتمنح الفرصة للراوي حتى يعمل على تقديم تفاصيل تتعلق بما له علاقة بعالم النص السردي، وكذلك الحال مع هذه الومضة، فمجموع هذه الأوصاف التي تخللت أتونها عملت على تعطيل السرد، وقدمت لنا أوصافًا لملامح داخلية مرتبطة بشخصية البطلة، ووصفًا ماديًا لشخوص رمزية عن طريق ذكر جزء من كل كدلالة تلميحية قابعة وراء الشكل الظاهري الجمالي والدوال المشكلة لنسيج النص الومضي.

ما يمكن قوله حول الصورة الزمنية وتشكيلاتها في القصة القصيرة جداً هو: إنها صور ومضية سريعة مكثفة ومختزلة تحضر بجميع جزئياتها وأنساقها، وتؤدي أدوارًا هامة في البنية النصية وفي عملية

[1]- رقية هجريس، المصدر السابق، ص 44.
[2]- المرجع نفسه، ص 60.

التصوير السردي، يساهم في تشكيلها كل حرف وكل كلمة وكل جملة من البنية الهيكلية، وهي في مجملها تشكل إحدى الصور الجزئية واللبنات التي تكمل تشييد صرح الصورة السردية الكلية، وقد جاءت قصص المجموعة القصيرة جدًا غنية بتمثيلاتها الصورية الزمنية، إلا من صور الاستباق التي جاء حضورها شحيحًا جدًا.

الفصل الخامس:

صورة الحدث

إن أهم ما يطبع العمل السردي رواية كان أم قصة باعتباره مجموعة من التقنيات هو؛ البناء الشكلي إذ يعد في الرواية مثلا:" النسق الذي تتلاحم داخله الأحداث الروائية في علاقات عضوية يربطها نظام متماسك. والسرد هو لغة الرواية القائم على التصوير والحكي، ونقل الحدث من جمال الواقع إلى الصورة اللغوية، ورسم ملامح الشخصيات ودلالاتها وأفعالها وعلاقاتها ونظم الدوال في إطار قوانين محددة، ثم المكان الذي يشبه إلى حد ما رسم "ديكور" الأحداث ومجال وقوعها، أما الزمن فيشبه التوزيع الموسيقي للحدث لأنه يعتمد على تقطيع تسلسل الحدث وفق نظام من اللحظات أو الفترات أو الحقب. وقد يكون زمنًا داخليا يعتمد استحضار الذكريات وتداعي الماضي."[1].

تمنحنا الصورة طاقة الإحساس بالأشياء والأحداث والشخوص وهي تربط بين عناصر البناء الفني بروابط متينة ظاهرة وخفية، وتعكس فاعلية تضافر عناصر البنية السردية في رسم الشكل النهائي للجنس السردي وتحديد ملامحه.

فالحدث وهو أحد العناصر البنائية المهمة التي تدخل في تركيب النص السردي رواية أو قصة أو قصة قصيرة أو قصة قصيرة جدًا تتحدد معالمه من خلال باقي العناصر الأخرى: من شخصيات تقوم بأفعال معينة طيلة استمرارية الفعل السردي، وزمان تجري فيه الأحداث وتنتظم وفقه أو تتخلخل بين الماضي والحاضر والمستقبل أو قد تتم بطريقة نظامية، ومكان يحتضن هذه الأحداث ويكون مسرحًا لها. ولا يمكن الاستغناء عن أحد هذه المكونات بأي شكل من الأشكال في عملية تكوين الحدث وتناميه، لأنها ما يمنح للحدث وجوده وبصمته كما أنه لا وجود للنص السردي أو أي تشكيل أو تصوير" إلا في اللغة وبها"[2].

ومن المعلوم أن " زمن الكتابة يأتي لاحقًا لزمن المغامرة، فبعد أن تتخمر الأحداث، وتترسب في قاع الذاكرة، تأتي لحظة الكتابة مصحوبة بخيط الإلهام، الذي يدفع الذات لإسكاب الأحداث في قالب سردي، يلبس لبوس الصنعة القصصية المتدثرة بخمار التخييل"[3].

ويأتي مسار الأحدث منتظمًا أحيانًا إذ يرد "مبنيًا على الخطية، حيث تتلاحق الأحداث وتتنامى بشكل تدريجي، وفي تناميها انعكاس لمشاعر وتقلبات الشخصية"[4]، وفي كثير من المرات مخلخلًا

[1]- عبد الطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، ص 57-58.

[2]- Martin Heidgger, Essais Et Conferences, traduit de L Allemand Par :Andre Preau, Preface Par: Jean Beaufrat, Paris, Edition Gallimard, 1985, P 175.

[3]- عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي عوالم التخييل في القصة المغربية المعاصرة، ص 69.

[4]- المرجع نفسه، ص 115.

من حيث التواتر والترتيب كما سبق وقلنا، وذلك بفعل تداخل الماضي بالحاضر والمستقبل وتسارع الأحداث، وقيام السارد بعمليتي الاسترجاع والاستشراف، ودخول الشخصيات في حوارات وصراعات تؤدي إلى زيادة التوتر ما يؤدي إلى الرفع من حدة الحدث أو خفضه تبعًا لذلك ما يؤدي إلى " تطوير الحدث دراميًا"[1]. وبواسطة اللغة والتركيب المزجي بين تقنيات السرد والوصف والتصوير نستطيع رسم ملامح واضحة ودقيقة لصورة الحدث أو لحركة الشخصية.

والمبدعة وهي تعمل على حياكة ثوب نصها تحاول إيهام المتلقي بأن ما يجري من أحداث في روايتها أو قصتها يتناسب" من حيث الزمن الذي تقع فيه مع الفترة الطبيعية المفترضة لجريان هذه الأحداث في الواقع"[2]. حيث تحاول تقليص ذلك الفارق بين الزمن المتخيل والحقيقي حتى يحس بواقعية الأحداث، وتجعله يعايش عن كثب ما يجري وكأنه حاضر في صميم العمل، أو أنه أحد شخصياته.

ففي العمل السردي توجد الأشياء والأحداث"–بطريق أو بأخرى– بسبب من الشخصية. والواقع أنها لا تمتلك صفات التماسك والمعقولية إلا فيما يتعلق بالشخصية، الشيء الذي يمنحها معنى ويجعلها ممكنة الإدراك."[3].

إضافة إلى ذلك تعمل المبدعة على إيهام المتلقي بأن الأحداث التي تقع في النص السردي متناسبة من حيث الزمن مع الفترة الطبيعية المفترضة لجريان هذه الأحداث في الواقع[4].

فالحدث هو: انتقال من حال إلى حال وتغيير من وضع إلى آخر ضمن إطار مكاني وتوقيت زماني معلومين، يرى: "شلوميت كنعان" أن تقرير الحدث يمكن تجزئته إلى عدد غير متناه من الحالات المتوسطة. وهذا هو لماذا لا يحتاج النص القصصي إلى تضمين أي جملة تدل على حدث دينامي، بينما في صيغة الحالة قد يدل على تتابع الأحداث، كما أن أي حدث مفرد يمكن تقسيمه إلى عدد معين من الأحداث المصغرة والحالات المتوسطة، زيادة على تصنيف عدد كبير من الأحداث ضمن حدث مفرد، وهذا ما يعكس صعوبة التمييز أحيانا بين مفهوم الحدث وتتابع الأحداث[5].

ويمكن القول إن الحدث:" هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة (الزمن، المكان، الشخصيات، اللغة). والحدث الروائي ليس تمامًا كالحدث الواقعي(في الحياة اليومية) – وإن انطلق أساسًا

[1]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 159.
[2]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص80-81.
[3]- شلوميت كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص 57-58.
[4]- ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق، 80-81.
[5]- ينظر: شلوميت كنعان، المرجع السابق، ص 31.

من الواقع –ذلك لأن الروائي (الكاتب) حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبًا لكتابة روايته. كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي، شيئًا آخر، لا نجد له، في واقعنا المعيش، صورة طبق الأصل. الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالاسترجاع والمونولوج الداخلي، والمشهد الحواري والقفز والتلخيص والوصف.وما إلى ذلك."[1].

كما يورد "كنعان شلوميت" مبدأين رئيسيين لضم الأحداث ضمن مساقات تشكل في نهاية الأمر القصة، وهذين المبدأين هما: "التتابع الزمني والسببية"[2]. ويمكن إضافة عنصر ثالث هو: الاختلال الزمني، إذ لا تقوم الأحداث المشكلة لجسد النص السردي على مبدأ التتابع وحسب بل يقوم الكثير منها على الاختلال الزمني بين الاسترجاع والآنية والاستشراف.

ذلك أن المسار التوليدي للأحداث يخضع أحيانًا للخلخلة من حيث التواتر والترتيب كما قد يكون "مبني على الخطية، حيث تتلاحق الأحداث وتتنامى بشكل تدريجي، وفي تناميها انعكاس لمشاعر وتقلبات الشخصية"[3]. حيث تتضافر الأفعال وتتكاثف لرسم ملامح موقف ما أو الإفصاح عن فكرة أو موضوع ما.

كما يلعب الحوار دورًا هاما في مسرحة الأحداث حيث يأتي " ليلقي أضواء جديدة على تطور الأحداث. فهو ليس مجرد لوحة انعكاسية... كما أنه ليس مجرد صدى للأحداث، إنه يشكل نقطة تحول في البناء الحدثي برمته"[4]. كما يسهم الحوار مساهمة فعالة وحاسمة في " تطوير الحدث دراميًا"[5].

يقول "محمد أنقار" :" إذا كان التمثيل أو التشخيص المسرحي هو مظهر الدراما الجوهري، فإن صور الأفعال هي التي تضبط في الرواية إيقاعها الدرامي بواسطة اللغة. وعندما يتكلم الفعل تتبلور الصورة، وعندما يُتكلم عن الفعل، تتراجع الصورة الروائية ليحل محلها الإخبار والتاريخ. ففي الحالة الأولى تتطلع الصورة نحو الامتداد روائيًا، بينما تفرز الثانية تمطيطًا على مستوى الأسطر والفقرات وليس على مستوى الحدث الروائي النابض."[6].

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، منقحة، 2015م، ص 37.
[2]- شلوميت كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص 32.
[3]- عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي، ص 115.
[4]- عبد المالك أشبهون، البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 140. بتصرف.
[5]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 159.
[6]- المرجع نفسه، ص 44.

والحديث عن تحقق الصورة الحدثية هو حديث عن إمكانية تحقق الصورة السردية،" ولعل الحدث الممتد هو أكثر الظواهر السردية دلالة على ذلك التحقق. وحيث إن الصورة الوظيفية الحقة هي التي تتبلور ضمن النسغ الروائي؛ فإن الحدث البنيوي يخضع امتداده لقوانين التوتر والإيقاع والدرامية، كما يدخل في نفس الوقت، ضمن علاقة مع سائر المكونات، بما فيها" الصورة البلاغية الأفقية" التي تؤدي بدورها وظائف جمالية أخرى غير التي تقوم بها صور الحدث الممتد."[1].

هذا ويتألف كل نص سردي من مجموعة من الأفعال" في صيغة معقدة، ولكنها قابلة دائما للامتثال لمنطق معين"[2] مبثوثة عبر كامل النص السردي وخلال الصور الجزئية؛ لأن النص السردي في النهاية كتلة من الأحداث الممشهدة على مسرح ما وفي توقيت معين تجسدها شخصيات معينة. هذه الصورة الحدثية تخضع في ريتمها لمجموعة من المؤثرات التي تزيد من حدة توترها كما تخفض من حدة إيقاعها في الآن نفسه مما يسم الصورة السردية بجزء من ديناميتها.

وكل جزئية تدخل في تركيبة النص السردي تساهم بشكل ما في رسم جزء من بلاغة الصورة السردية الموسعة التي تشمل كل الأجناس السردية، وتطبعها بالخصوصية والتفرد عن نظيرتها البلاغة الشعرية.

فالصورة الحدثية (الفعلية) في القصة القصيرة جدًا ليست هي نفسها في القصة القصيرة ولا في القصة أو الرواية، ففي الأولى يتم التركيز على حدث (نانوي) واحد رئيس بشكل خاطف وسريع وغالبًا ما يتم الاستعانة بأحداث ثانوية توضحه، وفي أحيان قليلة يتم تناول حدثين أو ثلاث لكن ليس بشكل مستفيض جدًا أو مستقل عن الموضوع المركزي، فهي تتخلص من كل الزوائد والحشو الذي لا طائل منه وتحتفظ فقط بما يخدم الفكرة الرئيسة بأوجز السبل وأقصرها.

هذا وتتحول الصورة الحدثية في القصة القصيرة جدًا إلى ما يشبه صورة فلمية ذات لقطة أو لقطتين تمر أمام الأعين سريعًا دون ترك احتمال لعرض حوادث جانبية، فحجمها المختزل جدًا لا يسمح لمثل ذلك، لكن مع القصة القصيرة نلمح بعض المرونة من أجل الزمن والمكان وإن كانت طبيعة التناول لا تختلف كثيرًا عن القصيرة جدًا.

وبما أن الانتشار الفعلي هو السائد في القصة القصيرة جدًا فقد وسمها أغلب النقاد والدارسين بطابع الفعلية بامتياز؛ لأن طبيعتها المختزلة جدًا بحاجة إليها لبث الدينامية والتوتر والدرامية في ثناياها.

[1]- محمد أنقار، المرجع السابق ، ص44.
[2]- المرجع نفسه، ص 44.

أما في القصة القصيرة وإن كانت أقرب شكليًا وفنيًا إلى القصيرة جدًا، فإننا نجد فيها نوع من الفسحة الطفيفة في بسط وتناول الأحداث في حين يختلف الأمر مع القصة والرواية حيث نجد مساحة فسيحة لتعدد الأمكنة والشخصيات والأزمنة والأحداث والموضوعات المتناولة، إذًا، نحن إزاء صورة مكثفة في مقابل صورة موسعة، ومن الانتقال من بلاغة التكثيف والاختزال إلى بلاغة أكثر ورحابة وحوارية.

يقوم نسج الأحداث في النصوص السردية وعرضها على تقنيات وطرق شتى منها: (السرد والوصف والتخييل والحوار والتشخيص والحذف..)، ولكن توظيفها في هذه الأجناس يختلف من جنس لآخر؛ وذلك راجع إلى البنية الهيكلية لكل منها، وهو ما يفرض نوعًا معينًا وطرقًا مختلفة في الاستخدام والعرض، كما أن كل طريقة تعمل على تقديم الصور الحدثية وفقًا لمتطلباتها وأسلوبها الفني.

إذ يتطلب تقديم صور حدثية ناجحة ومميزة حضور مختلف التقنيات والسمات التكوينية وتضافرها لخلق صور ذات فعالية وخصوصية جنسية تشير إلى الطابع العام للموضوع، وإلى تفرد التصوير السردي واستقلاليته، وإلى المضي قدمًا في سبيل استكمال معالم بلاغة صورية نثرية سردية متميزة.

ونحن سنحاول الوقوف على هذا التمايز بين الأجناس في عملية التصوير الفني فيما يخص الصورة الحدثية وطرق بنائها وعرضها في كل جنس على حدة من خلال القيام باستعراض نماذج تمثيلية من النصوص السردية المختارة للتطبيق والدراسة.

5 – 1 – صورة الحدث في الرواية:

يمكن القول حين الحديث عن الصورة الحدثية في النص الروائي: إنها تختلف كثيرًا عن باقي الأجناس السردية الأخرى من قبيل القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا، ففي النص الواحد نجد جميع التمثيلات الصورية للحدث عكس التصوير الحدثي في القصة القصيرة جدًا مثلا، إذ يجب المرور على كامل ومضات المجموعة أو أغلبها حتى نجمع شتات هذه الأنساق والتمثيلات، كما أننا في الرواية نجد الانزياح واللعب التقنياتي والتشكيلي، والساردة توزع اهتماماتها على كامل وحدات البناء الفني وليس على الحدث فقط، فجميع الصور البنائية الجزئية تعمل في تضافر تام وتلاحم لتشكيل نسيج الصورة الكلية للرواية في ذهن المتلقي بعد استكماله لفعل القراءة.

فالحدث يتجسد عبر متواليات من التمثيل الفعلي عبر التصوير اللغوي، وهو يقوم على تعددية المعنى وعلى تعدد إمكانات التمثل[1] والصورة الجزئية الحدثية بدورها تتألف من سلسلة من الأفعال والصفات حتى تجلو بصورة مكتملة النمو والوضوح، وهي ذات أبعاد دينامية وجمالية ودلالية وتشكيلية، يقول "أنقار" إن :" صور الأفعال هي التي تضبط في الرواية إيقاعها الدرامي بواسطة اللغة. وعندما يتكلم الفعل تتبلور الصورة"[2].

ونحن في وقوفنا على الرواية نجد تنوعًا في صور الحدث تتراوح بين صور الحدث الممتد، وصور الحدث الوامض، وصور الحدث المتوسط، حسب طول الموجة الدينامية للفعل وحجمها، كما نجد صور الحدث التناسلي أو صور القصة الثانوية في القصة الرئيسة، حيث تدع الساردة مجال السرد العام وتنتقل لرواية قصة أخرى وتدخلها ضمن النسيج الحكائي للنص الروائي، وهذا التوريد الصوري للقصة الجديدة قد يكون دفعة واحدة وبشكل متوالي أو قد يكون عبر سلسلة من التقاطعات الصورية والسردية، وهي في الغالب إما ترتبط بالشخصية الرئيسة أو أحد الشخصيات الثانوية، وتختلف أغراض الاستعانة بهذا الأسلوب المميز إذ تلجأ إليه الساردة لتزودنا بمعلومات عن حياة أحد الشخصيات، وبالتالي، معرفة معلومات لم تكن لتكشف ضمن إطار السرد العادي، أو خدمة لموضوع السرد وأفكاره الجزئية والعامة، أو تكملة أحد خيوط النسيج الصوري والسردي للرواية.

إن الصورة الحدثية ليست خلقًا صوريًا تخييليًا بسيطًا بل هي نهج خاص ينشأ بالاعتماد على مجموعة من المتغيرات والشروط والمكونات، فهي لها واقعها التخييلي والنصي والتشكيلي الخاص كغيرها من باقي عناصر البناء الفني، إضافة إلى ارتكازها على قاعدة صورية بلاغية ممثلة في صور المشابهة والمجاورة.

وما يمكن قوله هو: إن صورة الحدث لا تأتي وفق صيغة واحدة بل تأتي متعددة تبعًا لتعدد الأحداث الدالة عليها، وهي تختلف من حيث تشكيلها ووظيفتها عن غيرها من الصور السردية الأخرى، والتصوير الحدثي في الرواية يتسم بالتنوع والاتساع ويقدم وفق أساليب مختلفة في العمل الواحد أو في أعمال متعددة، وتبعًا لاختلاف المراحل التي مرت بها التجربة النسوية بدءًا بالرواية الكلاسيكية فالحديثة ووصولا إلى المعاصرة والتي اتفق العديد من النقاد والدارسين على تنصيب "أحلام مستغانمي"

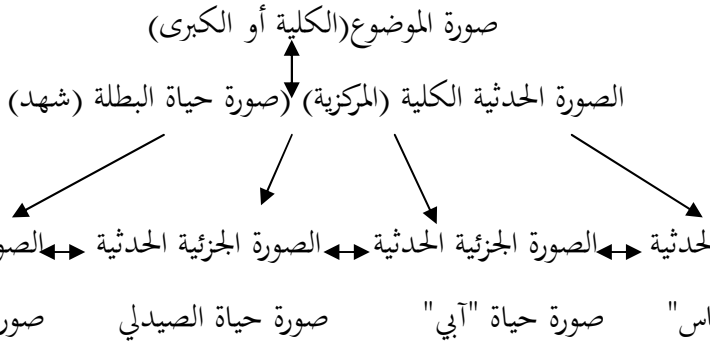
[1]- ينظر: Michael Riffatterre, Semiotique de la poesie: traduit de L anglais par Jan Jaques Thomas, Seuil Paris, 1983, P15.

[2]- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص 44.

على رأسها في حين أننا نرى أن هناك تجارب سبقت هذه الأخيرة وتستحق الريادة كالبعض من أعمال "زهور ونيسي" مثلاً[1].

واخترنا رواية "تواشيح الورد" لتكون منبعًا للتمثيل للصورة الحدثية نظرًا لخصوصيتها التشكيلية والمضمونية والرؤيوية، إذ جعلت منها مرتعًا خصبًا للتجريب والتنويع التقنياتي والأسلوبي واللغوي- على أننا لا ننفي مثل هذه السمات عن بقية النصوص الإبداعية الأخرى- وقد اختارت الروائية أن تجسد أحداثها عن الطريق المزج بين الأسلوبين المباشر والغير المباشر (الرمزي) على أن تغليب هذا الأخير جلي واضح. كما اختارت تقديم أحداثها عن طريق روايتها من بداية القصة وليس من نقطة معينة من الحكي، على أن نصها تضمن أسلوب الخلخلة في توالي الحدث، فالساردة مزجت بين الاستذكار والآني والاستشراف والتقديم والتأخير الحدثي، كما ضمنت نصها الرئيس نصوصا أخرى جزئية هي عبارة عن قصص تروي مجريات حياة بعض الشخصيات؛ أي أن النص الأساسي هو الصورة الكبرى في حين تمثل النصوص الموجزة صورًا صغرى انشطرت من رحم التشكيل النصي العام فيما يمكن أن نسميه: (الصور التناسلية).

وفي هذا النص الروائي(البنية الكبرى) نجد أحداث القصة الأساسية التي تركزت خيوطها حول البطلة من البداية إلى النهاية، ثم أحداث قصصية جزئية تخص شخصية كل من "آبي" و"الصيدلي" و"إيناس" و"كمال" وقد تمكنت الروائية من سد الثغرات التي يمكن أن يخلقها هذا التنويع وإحكام اللحمة بين هذه الصور الحدثية المتعددة وتسخيرها لخدمة صورة الموضوع العام.



وما يلفت النظر أكثر في طريقة هندسة الروائية لمجريات أحداثها ويثير الإعجاب في ذات المتلقي هو أن هذه الصور الحدثية الجزئية فصلت الحديث عنها في بعضها دفعة واحدة وعلى فترات في غيرها،

[1] - ينظر: علي زغينة وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، ع: 10، 2004م، ص 47.

ثم دمجتها مجددًا مع الصور الحدثية لهذه الشخصية ضمن مسار التشكيل الحدثي وتفريعاته ضمن النص الرئيس.

نورد فيما يلي بعض الأمثلة عن هذه الأحداث على سبيل التمثيل فقط، تقول:" رعشة من خوف تكتسح الفؤاد تمزق عليه أردية أمنه. كيف أكسر رهانات الرجال، الرجل الذي يراهن بكامل العمر على قلبي، والآخر الذي يركبني رهانًا لإغواء الحبيب، ماذا لو واتته ريح عاصفة أيصمد يحي، أيملك الرد على امرأة لا يردعها حياء ولا ورع."[1].

تستعين الروائية بمجموعة من الآليات لتحبك نسيج أحداثها وتساير تطورها والتواءاتها من خلال مفاصل السرد المبثوثة عبر ثنايا الرواية، حيث تمثل أحداث هذا المقطع بعضا من شرارات الاشتعال الحدثي الذي ما يلبث أن ينتشر بشكل مهول ليأتي على باقي عناصر البنية السردية لهذا العمل الروائي. وكما عودتنا الكاتبة لجوءها إلى الرمز والانزياح لتنمذج صورها الحدثية والدلالية المختلفة سواءً ما تعلق بشخصيات الأبطال أو الشخصيات الثانوية فقد حرصت على التنويع وحسن السبك والصياغة.

فحينما نقرأ هذا المقطع تتوارد إلى مخيلتنا لقطات صورية سريعة تعرض لنا حيثيات هذا القول السردي بأدق تفاصيله، إذ إن الآليات التي استعانت بها الساردة في تحبيك صورها انعكست إيجابًا على الجوانب الشكلية والدلالية لهذه الصور الحدثية السردية بشكل مميز، وكأن هذه التراكيب تحمل في ثناياها محفزات مخفية تعمل على دفع المتلقي إلى التمثل المباشر لها بمجرد أن تطأ عيناه عليها. كما نجد في هذا المقطع تداخل الرموز مع التخييل والوصف والتساؤل المتكرر والتجسيم والتشخيص والمجاز والحوار الداخلي، ومن منظور آخر نحن أمام فسيفساء حوارية من الأدوات المتآلفة وفق منطق عجيب والتي لا شك تعكس الكثير من القيم الدلالية والجمالية والدينامية والشاعرية التي نراها توازي التحبيك الشعري أو تفوقه في بعض الأحيان.

في هذا المقطع نلمس ذلك الانتقال السلس بين الصور المعنوية والحسية والبصرية والدلالية، حيث اعتمدت الساردة على التساؤل والحوار الداخلي الذي ساهم هنا في رفع درجة الدرامية إلى ذروتها وجعلها تشع بوهجها الممتد ليشمل جزء من المقاطع الموالية.

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 22.

وفي قولها:" إلى أن تقطعت أوردة الأمان برنة هاتف..كانت صديقة الأيام الخوالي. اتصلت إيناس تخبرني أن زوجي يحي يواعدها، تقول ما هي إلا أيام ويهدم ذكرى جمعتني به، ليقيم حياة جديدة، حياة من حرية وانطلاق، تبعد مع كل تلك القيود التي لا أعرف كيف أرفعها."[1].

من خلال قراءاتنا لتشكيل هذا المقطع نجد أنفسنا أمام نقطة التحول الكبرى في مسار التصوير الحدثي ضمن الرواية كلها، فهذا المقطع يمثل نقطة الارتكاز والتحول والتفرع الحدثي وانشطار الصورة الحدثية الأساسية (الكلية) إلى أنوية صورية صغرى عديدة تربط بينها وشائج نانوية تعمل على إيجاد التفسيرات المنطقية لهذا التماسك والتآلف رغم الانشطار والتوزع الحدثي.

كما نلمس في هذا المقطع تداخل التصوير الاستذكاري مع التصوير الاستشرافي والتصوير السمعي والحذف والسرد، ومن خلال عبارة: "إلى أن تقطعت أوردة الأمان"[2]، هنا، مكمن الدهشة، ومبعث الخرق الأفقياتي لدى المتلقي الذي سوف لن يتوقع أن نقطة التحول ستكون من حيث بدأت تلك المحادثة الهاتفية بين البطلة وصديقتها التي كانت ضمن القطب الثاني الذي أوكلت له مهمة إدارة الصراع.

وتقول أيضًا في معرض حديثها عما جرى لصديقتها "إيناس": هذه الفتاة تتفتت مذ عرفتها. حبيب يذل، والد سكير يتاجر بأجساد بناته، والآن الجسد يلفظ رفضه القاطع لانتهاك حرمته وقدسيته."[3].

خلال حديثنا سابقًا عن الانشطار الحدثي إلى أنوية صغرى تنتشر عبر وحدات البنية السردية للرواية قلنا: أن الروائية ضمنت نصها قصصًا أخرى تخص شخصيات الرواية رئيسة (البطلة) كانت أو ثانوية(جلال، إيناس، آبي) ضمن ما يعرف بالقصة داخل القصة، وعرفت كيف تدير هذا التوظيف ببراعة فائقة من خلال القدرة على دمجها إما بشكل كلي دفعة واحدة مع مسار الأحداث، أو توزيع أحداثها في شكل لقطات متفرعة لكنها تخدم التصوير الحدثي الجزئي والكلي للنص الروائي. وما قصة (إيناس) سوى تبرير مسبق واستشرافي من لدن البطلة لما سيأتي في قادم الأحداث من قبل هذه الشخصية المتناقضة.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص23.
[2]- المصدر نفسه، ص23
[3]- المصدر نفسه، ص 16.

لقد شكلت أحداث قصة حياة (إيناس) أحد محاور السرد والتشكيل البنائي لهذا النص عمومًا، حيث انعكست تبعاتها على كامل شخصيتها وحددت تصرفاتها ومصيرها من بداية النص إلى نهايته، وقد لعبت دورًا فاعلا ومؤثرًا في مسار التصوير الحدثي خصوصاً والتصوير اللغوي السردي عمومًا.

وفي سياق التنويع الحدثي ضمن بناء الرواية نورد ما جرى مع البطلة ذاتها كجزء من النظام الحدثي الواسع والمعقد، تقول الساردة" يومان..فقط يومان بعد الرفض تواجهني قوة من الشرطة تقبض علي تخرجني من مكتبي، اتهم بالسرقة وتزوير وثائق خاصة بالمكتب، إلى السجن أجر.."[1].

يمثل هذا المقطع جزءًا بسيطًا من نظام التصوير الحدثي الذي اعتمدت فيه المبدعة الأسلوب الغير مباشر(الرمزي) بشكل كبير وبدرجة أقل الأسلوب العادي، فالساردة وهي تروي ما حدث لها مع مديرها في حقيقة الأمر لا تقصد فقط ما وقع لها في ذاتها وإنما هي تثير مسائل- الابتزاز، الفساد، الانحلال الخلقي، الظلم. ..- خفية أكثر خطورة تنخر عمق المجتمع الجزائري، بل يمكننا القول: إنها تحولت إلى ظواهر بفعل إزديادها بشكل ملحوظ، وهنا، تعتمد الساردة الأسلوب المباشر وتقنية الحذف لتترك للقارئ مسألة تخيل حالتها وفقا لتلك اللحظة وهي تباغت بشكل فجائي وتساق إلى السجن دون ذنب مثبت بشاهد أو دليل.

وقد انجر عن هذا الحدث أحداث أخرى مرتبطة به ومنبثقة عنه في شكل متموج ومتوالي، وعبر لمحات ممشهدة ومتقطعة أوكلت للقارئ مهمة جمعها وتفصيل لبوس صورها حسب فهمه ودرجة وعيه.

تقول الساردة وهي تروي قصة "آبي":"الرجل على مسرح حياتها، كان الشقيق، الأخ اغتصب عفة الطفولة من شقيقته، وما كان عمرها يتجاوز السابعة، جعلها العشيقة في بيت الوالدان فيه سكيران لا يجتمعان إلا على خصومة. أما الوعد بالنجاة فحمله لسان عربي، هو تحديدًا أسرة كمال، أسرة الصغيرة فتحت البيت بكل غرفه للطفلة تبنيًا"[2].

ثم ننتقل مع الساردة إلى قصة حياة الشخصية(آبي)، حيث إنه لولا هذا الاستذكار لما علمنا شيئًا بخصوص هذه الشخصية التي عاشت أحداثًا مؤسفة في طفولتها وغاية في الخطورة، إذ جعل منها الأخ العشيقة والحبيبة إذ دأب على اغتصاب عفتها والوالدين في غفلة عنهما منشغلين بسكرهما وخصوماتهما، إلا أنها وجدت أخيرًا ملجأ لها في عائلة "كمال" التي تبنتها.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 92.
[2]- المصدر نفسه، ص 116.

ثم تقول على لسان"آبي" – أمي رحلت، أبي أفاق من سكرته على منظري الذي ضيعه أبعد من تيه الخمرة، رأت العين المستور الذي مضت أكثر من سنة على كتمانه، شب الشجار..اقتتل الأب وابنه لأجلي و.."[1].

وتستمر "آبي" في سرد تفاصيل حياتها ومجريات ما تعرضت له في طفولتها وكيف انتهى بها المطاف مع "كمال" الذي تعده كل شيء بالنسبة لها، فأمها رحلت عنهم وهي صغيرة وأخوها قتل والدها بعدما أكتشف أمرهما بالمصادفة حيث انتهى العراك بموت الأب وتفرق العائلة، ويشاء القدر أن تتربى في كنف عائلة "كمال"، لكن تأثير هذه الأحداث على حياتها وتبني عائلة "كمال" سيكون له تأثير على سلوكياتها وقناعاتها وعلاقتها بكمال وغيره .

إن لجوء الكاتبة إلى سرد مجريات أو مقتطفات من حياة إحدى شخصيات مؤلفها هو فعل مقصود تم بوعي منها، وبأسلوب دقيق ومحكم يأتي ليخدم سير الأحداث ويبرر بعض السلوكيات والتوجهات التي تصدر من لدن الشخصيات أو تتبعها. إذ لم تترك المبدعة شيئًا مهما كان للمصادفة دون أن تبين المغزى منه.

وتقول في موضع آخر عن الجمعية التي يترأسها "كمال" ونشاطاتها المشبوهة:" تعرض الشريط، تصفعني مشاهد رقص نساء كاسيات عاريات؛ الفتيات المحجبات اللائي لقيت بمقر الجمعية خالعات لأرديتهن الشرعية متبرجات، يا الله يشربن خمرًا ويرقصن مع شبان لا أتعرف منهم على أحد."[2].

تصور لنا الساردة صدمتها ودهشتها العميقة من خلال ما تشاهده من لقطات تتعلق بفتيات كن محجبات ولكنهن يظهرن في هذا المقطع من الفيديو وهن نصف عاريات يشربن الخمر ويدخن السجائر ويرقصن بمرح، ومن خلال هذه الصور الحدثية تحاول الساردة أن تبين نشاط بعض الجمعيات المشبوهة التي تعمل على تدمير الدين والأخلاق والقيم ونشر مبادئ الفساد والتحرر تحت غطاء المساعدات الخيرية مستغلة حاجة الناس على اختلاف طبقاتهم وأجناسهم.

وتقول الساردة (البطلة)في موضع آخر لعب دورًا مهمًا في تنامي الأحداث ومفصلتها عبر العديد من صفحات الرواية: " على مسامع يحي يئدني الأخ، يعلن أن لا حق لي في كل ذلك لأني لم

[1]- منى بشلم، تواشيح الورد، ص 116.
[2]- المصدر نفسه، ص141- 142.

أسهم في بنائه، بل أني كنت مجرد متفرج على ذلك الصرح وهو يبنى ركنًا تلو والآخر، حتى تمامه واليوم أبحث لي عن مأوى به، إنه ليس لي."[1].

يبين هذا المقطع الحدثي قضية أخرى لا تقل خطورة عن الكثير من ما تم بسطه من خلال هذا النص، وهي قضية تسلط هذا الأخ ومحاولته الاستيلاء على الميراث دون وجه حق، وتبرأه من أخته الوحيدة والتعدي عليها بالضرب والطرد لا لشيء سوى ليستولي على مكاسب مادية، وهنا، إشارة إلى تفكك الروابط الأسرية وزوال قيم الإنسانية وفي المقابل انتشار قيم حب الذات والطمع وحب المال والدنيا، وغياب مشاعر المودة والرحمة بين أفراد العائلة الواحدة بفعل ذيوع هذه القيم الفاسدة وتمكنها من نفوس الكثيرين من أفراد المجتمع بفعل نشاط هذه الجمعيات وغيرها.

يمكن القول: إن التصوير اللغوي للأحداث أو تقديم المبدعة لها تم عن طريق لجوءها إلى العديد من الأدوات والآليات، واعتمادها على أساليب منوعة مباشرة وغير مباشرة على أن الأخيرة هي الغالبة على كامل النص، حيث لمسنا تعدد الأحداث وورودها في أشكال منوعة ووفق قوالب فنية محكمة، انطلقت فيها الساردة من بداية القصة وسارت بها نحو النهاية الغير متوقعة والخارقة لأفق التوقع بالنظر إلى مسار الأحداث، لكنها اعتمدت نظام الخلخلة والتنويع في مسار الأحداث ولم تعتمد خط سير واحد من خلال اعتمادها على الاستذكار والاستشراف وتقنية القصة داخل القصة[2]. وقد عكست هذه الطريقة المميزة في تصوير وعرض الأحداث نوعاً من الفاعلية والدينامية والألق الجمالي، ورفعت من درجات التوتر، ونوعت في إيقاع وريتم جريان الأحداث مما جعل مقاطع النص الروائي تبدو في شكل معزوفات موسيقية أو سيمفونيات تختلف في طريقة أداءها وألحانها.

5 – 2 – الصورة الحدثية في القصة:

شرعت الساردة في رواية أحداث قصتها من البداية متبعة أسلوبًا مباشرًا ولغة بسيطة وسَلسلة، وكانت في كل مرة تتخلل سرودها باستذكارات من خلال تكرارها لعبارة: "تعود من الخيال إلى الواقع"وقد مثلت بداية القصة نقطة التحول، إذ مثل الخلاف بين البطلة وإخوتها عصب القصة ودافعها الرئيس أما بقية الأحداث فتمثل صور حدثية جزئية تدعم بناء هذه الصورة السردية الحدثية الكلية.

[1]- منى بشلم، المصدر السابق، ص 159-160.

[2]- حيث تتوالد وتتناسل من القصة الرئيسة قصص أخرى ثانوية تسير في اتجاه الأحداث نفسها وتعمل على تفسيرها وتعضيدها.

وفيما يلي ملخص للحدث الرئيس وبعض الأحداث الجزئية التي من خلالها عملت القاصة على تصوير مفاصل قصتها ونسج وحداتها، حيث لاحظنا من خلال قراءاتنا المتكررة لهذا النص القصصي تركيز القاصة على بناء صور الحدث، وتسخير باقي العناصر والمكونات القصصية لرسم ملامحها على أن اهتمامها هذا لم يجعلها تهمل هذه الوحدات بل صدرت عن رؤية معينة مفادها الاهتمام بها أولًا، ثم تسخيرها ضمنيًا لتحقيق غرضها الرئيس بحيث توصل أفكار موضوعها إلى المتلقي بصورة متكاملة وواضحة من خلال صور الحدث السردي وباقي العناصر المتدخلة في رسمها.

قصة (قلب في المنفى)	المثـــال
	1- " ذنب لطيفة أنها ابنة الريف..بتقاليده الصعبة وأهله المتعصبين، تصدت لعراقيل إخوتها، فإذ أرغمت على الزواج من ابن عمها الذي يحبها، وهي لا تبادله الحب، فرضيت به وكان شرط زواجها به أن تكمل دراستها. إلا أن الزوج لم يف بوعده، فما إن أنجبت ولدين حتى خيرها بين البقاء في البيت وبين الانفصال إذا أصرت على مواصلة الدراسة، وفي لحظة اختيار صعبة اضطرت إلى اختيار الدراسة....وهذا ما أدى إلى حرمانها من رؤية ولديها، وتنكر العائلة لها."[1]. 2- " لكن أخطاء أمك جاءت نتيجة أسباب وظروف أقوى منها."[2] 3- " معقول هذا !...ابنة الفلاحين تتفوق علينا كلنا."[3]. 4- " كانت تشعر بنوع من القلق والإرهاق وهي تطالع مجلة طبية علمية...وكان عنوان الصفحة

[1]- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، ص 9.
[2]- المصدر نفسه، ص 26.
[3]- المصدر نفسه، ص 10

	التي كانت تطالعها باهتمام "مرض العصر...السيدا...". رفعت رأسها كان يظهر عليها القلق وهي تمسح بيدها على وجهها وكأنها تريد أن تتأكد من شيء ما"[1]. 5- " يا ابنتي والدتكم مريضة جدًا...وأملها أن تراكم جميعاً حولها قبل أن تودع هذه الحياة"[2]. 6- " فأنا أيامي في هذه الدنيا أصبحت معدودة ...فأنا فعلًا مريضة ومرضي خطير...بل محكوم عليه بالإعدام في أي لحظة..."[3]. 7-" ذنبها الوحيد أنها قالت" لا...بل أريد متابعة دراستي الجامعية"..ولما فشلت في أول زواج لها...كان جزاؤها النفي...ولما وجدت نفسها وحيدة، غريبة وفشلت في بناء أسرة مستقرة....كانت في نظرهم تلك الفاسدة التي تغير الرجال كما تغير أحذيتها..."[4]. 8-"تحضر وردة وبقية إخوتها جنازة والدتهم...وعلى مقربة من الفيلا حيث بدأ الاستعداد لمغادرة الموكب الجنائزي"[5]. 9- " تفضلي هذه هي مفاتيح الشركة وهذه كل الأوراق التي تهمك....وأنا طبعًا سأبقى إلى جوارك لتنفيذ وصية المرحومة... نظرت إليه دون أن تمد يدها لتناول

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 25.
[3]- المصدر نفسه، ص 29.
[4]- المصدر نفسه، ص 70.
[5]- المصدر نفسه، ص 79.

	المفاتيح والأوراق ونطقت بصعوبة وبصوت هادئ: – لا أريد شيئًا ...لا أريد شيئًا مما تركته ولا حتى ثمن رعايتي لها... ويقاطعها المحامي: كلا يا ابنتي لا تفهمي وصية المرحومة خطأ مثلما فهمها إخوتك...ما ورثتيه عنها لم يكن ثمن رعايتك لها أثناء مرضها إنه حقك..."[1]. 7-" في المحكمة...كان الحضور كثيفًا...وفي إحدى الصفوف جلست وردة وأحمد والسائق حسين والسيدة رقية والدكتور نجيب..وسعدت جداً لما لا حضرت مجموعة من صديقاتها وقد حضرن لمساندتها وجلسن إلى جوارها وكان المحامي أمامها...وفي الصف المقابل..من الجهة اليمنى جلس إخوتها وأمامهم المحامي المتابع لقضيتهم."[2]. 8-" بعدما نطقت وردة بصوت متلعثم: – أنت!... وقاطعها أبو عاصم بصوت متردد: – نعم أنا...أنا...لقد جئت... وردت وردة في سعادة: – طبعاً جئت لتفي بوعدك...ظننتك نسيت... وللمرة الثانية تخونه الجرأة فينطق بصوت متلعثم: – نعم...لكن لم أحضر بمفردي فأنا... وقاطعته وردة:

[1]- أم هنئ خليفة، قلب في المنفى، ص 91.
[2]- المصدر نفسه، ص112.

	– طبعًا حضرت مع إيمان. فقال وهو يوجه نظراته نحو والدتها: لا...بل جئت مع..."[1]. 9–وتقول في مقطع مكمل:"وردة أنا اسمي الكامل أحمد عبد الهادي...أبوك نعم أنا أبوك... بقيت وردة لفترة صامتة وهي في منتهى الاندهاش والاستغراب وقد تحجرت في عينها الدموع وهي تنظر إلى أمها وكأنها تريد أن تقول لها، هل ما أسمعه صحيح ؟!...فردت الأم وهي تهز رأسها بالإيجاب وصوت مخنوق بالبكاء، قائلة:– إنه أبوك لم يكن يعلم بحقيقتك من قبل.....لحظتها وردة تردد وهي تهوى على الأرض مغماً عليها: لا...لا أصدق...لا...لا... 10– " نطقت وردة بصوت مخنوق: – ممكن تأخذيني إلى أمي و...وأبي."[2]

حيث كانت البداية مع رغبة البطلة في مواصلة الدراسة والعمل وهو ما قوبل بالرفض من قبل إخوتها، ولكن تصميمها على ذلك أرغمهم على تزويجها من ابن عمها وتحت طائلة التهديد اضطرت للموافقة بشرط مواصلة الدراسة لتحدث مشاكل بينهما أسفرت عن طلاقها وحرمانها من أولادها، وهو ما جعلها تبقى وحيدة في مواجهة ظروف الحياة، لكنها صممت على المواجهة وحدها وشق طريقها دون مساعدة من أحد، ورغم نجاحها مهنيًا إلا أنها فشلت على الصعيد العائلي حيث تعددت زوجاتها وأولادها لتكون حصيلة أخر زيجاتها بنتا.

[1]- أم هانئ خليفة، المصدر السابق، ص 143-144.
[2]- المصدر نفسه، ص 155.

كره عائلتها لها، وتوالي المشاكل التي أصابتها، وتخلي كل المقربين منها عنها، وتعرضها لحادث مرور ألزمها الفراش لسنين جعلها تنهار كلية، ثم اعتقادها أنها مصابة بمرض الإيدز زاد من حدة مخاوفها لتدخل في حالة من الوسواس حين اطلعت على جريدة تحمل في أحد صفحاتها عنوان يشير إلى هذا المرض الخطير، كل ذلك ألزمها الفراش وجعلها تطلب من المحامي أن يستدعي أولادها لتراهم قبل موتها.

احتد صراع بينهم بعدما سمعوا بحقيقة مرضها واختاروا الابتعاد عنها إلا ابنتها "وردة" اختارت البقاء لرعايتها وهو ما واجهه أخوالها بالرفض والتهديد بإبعادها عن العائلة، لكنها سعت إلى إرضاء الطرفين بعد جهد ومحاولات عدة اضطروا للموافقة شرط أن تعود حين تكمل مهمتها، وبعد مضي فترة من الزمن ألزمت "وردة" أمها على إجراء تحاليل طبية لمعرفة مرضها من عدمه وقد جاءت النتيجة مرضية.

عادت "وردة" إلى الريف وبقيت أمها وحدها، ما ولد في ذاتها شعورًا رهيبًا جعلها تتفق مع صديقيها: الطبيب والمحامي لافتعال موتها حتى ترتاح وتريح الجميع وكان لها ما أرادت، لكن بدأت بوادر صراع جديد بين أولادها على التركة والميراث خاصة بعد أن تركت الحصة الأكبر لابنتها "وردة" وهو ما قوبل بالرفض من البقية ونقلوا خلافهم إلى المحكمة للفصل بينهم.

لكن "وردة" لم تكن تريد أن تحتدم الخلافات أكثر وقررت التخلي عن كل شيء لصالح إخوتها صوناً لصورة وسمعة والدتها، وهذا ما دفع بأمها إلى الظهور مرة أخرى وشرح أسباب قرارها والقاضي بمنحها الجزء الأكبر من الممتلكات لأنه حقها الطبيعي من والدها مزودة إياها بالوثائق المطلوبة، ثم غادرت من جديد إلى وجهة مجهولة، وبعد سلسلة بحث طويلة وجدوا مكانها لتضطر للسفر إلى الخارج، وفي المطار لحقوا بها وهي تحاول ركوب الطائرة وما جعلها تعود في قرارها هو سقوط "وردة" وإصابتها ونقلها إلى المشفى للعلاج.

بعد أيام أقامت صديقتها "إيمان" حفلة دعتها إليها وهناك تعرفت على شخص وأعجبت به دون أن تدري أنه والدها الحقيقي، وبعد مدة يزور والدها والدته ويلتقي بها ويتفقان على العودة إلى بعضهما ولم شمل الأسرة بعد هذا الغياب الطويل، ثم إخبار "وردة" بذلك وهو ما جعلها تدخل في حالة صدمة ما اضطرهم أن يدخلوها مصحة نفسية للعلاج وبعد فترة بدأت في التحسن ليتحقق هذا الجمع بعد طول انتظار.

5 – 3 – الصورة الحدثية في القصة القصيرة:

تتشابه الصورة الحدثية في القصة القصيرة كثيرًا مع نظيرتها في القصة القصيرة جدًا ولا تختلف عنها سوى في تلك المساحة التعبيرية المتاحة لها، حيث إننا قد نعثر على التحديد الزمني والمكاني والتنويع الشخصياتي، وقد تطول القصة القصيرة فتبلغ عدة صفحات كما قد تقصر فتبلغ صفحة واحدة، إلا أن زمن الحدث حتى وإن كان فيه نوع من التكثيف إلا أنه ليس مماثلا لما في الومضة، كما أن لها حبكة فنية تستدعي المرور ببعض الأحداث حتى يتم الوصول إليها. أما عرض هذه الأحداث فيخضع لثلاث صور: إذ قد تبدأ الساردة من بداية القصة مروراً بالوسط أو الحبكة ثم القفلة، أو قد تبدأ من أي نقطة من السرد ثم تعود إلى البداية لتنطلق من جديد نحو النهاية، أو تنطلق من النهاية وتعود إلى البداية بشكل عكسي.

وفيما يلي عرض لبعض هذه التشكيلات الصورية من مجموعة "صور شاردة" لفضيلة معيرش، ونبدأ مع الصورة الحدثية الأولى بمثال من أقصوصة: "شهلاء" حيث اختارت القاصة أن تنطلق في سردها من بداية الأقصوصة، ونحن نقرأ هذه الأخيرة نقف عند حدود التنوع الحدثي، فظروف "سعيد" فرضت عليه أن يعمل كحارس في إحدى شركات البترول ليظفر بابنة عمه التي عشقها حد الجنون، ثم مراودة صديقة "لامية" لها للزواج بأخيها البرلماني الثري.

مثلت نقطة زواج "لامية" منعرج التحول في هذا النص القصصي القصير، إذ كانت بداية مشاكلها مع زوجها إهماله المفرط لها مما جعلها تدخل في دوامة من اليأس والندم لأنها تسرعت بالزواج منه خاصة بعدما علمت أن صديقتها مخطوبة من ابن عمها "سعيد" حيث أحست حين سماعها للخبر أنها جانبت الصواب حين تخليها عنه.

تقول في هذه الأمثلة:" لم يدرك سعيد أن أحلامه ستراق يومًا على صخر خجله، ظروفه جعلته يعمل كحارس في إحدى الشركات البترولية."[1].

تقوم صورة الحدث من بداية الأقصوصة على التأزم لتزيد من مستوى الفاعلية السردية وجمالية التشكيل النصي القصصي، حيث وبعد المقطع الأول تبدأ أحداث القصة في التشعب والتنامي والتعقيد وتأخذ شكلا آخر من الاطراد الحدثي، فننتقل مع هذا التحول المفاجئ من درجة ثابتة إلى أخرى أعلى أو أعمق من الدرامية والتموج والتوتر من خلال هذا الوصف الدقيق لحال البطل وظروفه الصعبة، ما

[1]- فضيلة معيرش، صور شاردة، ص 35.

جعل السرد يتشظى على أكثر من مستوى لينعكس بذلك على مفاصل الأقصوصة وبراعمها، فالقاصة اختارت الولوج مباشرة إلى صلب الموضوع دون تريث وكأنها تستعجل الوصول إلى النهاية وهو ما زاد من شدة التوتر التي طبعت النص في كليته.

وتقول أيضاً:" عاد سعيد من الصحراء، صادف أخ لامية يتقدم موكب عرس بسيارته، استوقفه بدهشة طارئة: لمن العرس...؟.أهو لأحد معارفنا؟.

أجابه مازحاً: لامية تزوجت زيجة تليق بنا... كادت دقات قلبه تثقب جدار صدره."[1].

من هنا يبدأ منعرج الأحداث في التحول والتأزم والتعقيد من خلال معرفة البطل لخبر زواج محبوبته التي نذر عمره لأجلها وإذا بها تتخلى عنه طمعا في صاحب المال والمنصب، ليصاب بخيبة أمل وهو يرى ما سعى إليه يفلت من بين يديه. يمكن القول: إن هذا المقطع مثل نقطة التحول في مسار الحدث السردي والبداية لأحداث أخرى ستقلب الموازين والرؤى والقناعات، فتمضي الأحداث في خط سير أفقي ثم فجأة تنكسر في نقطة معينة وتأخذ في النزول بشكل سريع نحو النهاية الغير متوقعة.

وقولها أيضًا:" مر أسبوع كل ليلة يزداد تأخره عن ما قبلها، أيقنت أنها تجرعت الخيبة من مهد مواجعها، دخل بكامل أناقته وفخامته قالت بشفتين منكسرتين، وضوء حنين خافت: محمود يجب أن نتحدث، أنا بشر لم تتجاهلني؟ لم تزوجتني:

تهادى بجسمه الثقيل على إحدى الأرائك الوثيرة: أيا نجمة المدينة، أنت الزينة التي تنقص القصر، يجب أن تعتادي."[2].

وكما سبق وقلنا آنفًا: إن المقطع السابق سيمثل التحول لما هو قادم من الأحداث وسيكون له تأثير بالغ حين تكتشف "لامية" أنها أخطأت في قرارها لتدفع ثمن اختيارها، حيث يكون مصيرها إهمال الزوج الثري لها وكأنها سلعة اشتراها ليرمي بها في إحدى زوايا قصره.

وتقول في مثال آخر:" حضرت مريم بمزاج ضاحك: تصوري ما حصل معي البارحة، اتفقنا على كل شيء العرس بعد أسابيع...استطردت: هو فقير ويصغرني بعدة سنوات، تخيلي من يكون: إنه ابن عمك سعيد هو فرصتي الوحيدة شعرت أن اللحظات تلك قد سرقت منها، أتراها أكلتها خيباتها أم تآمروا عليها دخلت فترة استرجاع نفسها"[3].

[1]- فضيلة معيرش، المصدر السابق، ص 35.
[2]- المصدر نفسه، ص 36.
[3]- المصدر نفسه، ص 37.

وكتتمة لنتائج قرارها المتسرع ها هي صديقتها تزف لها خبر زواجها من حبيبها السابق وكأنه لم يكفيها ما حل بها ليزيدها هذا الخبر الصاعقة ألما ومرارة على ما حل بها، إذ لأول مرة تحس وكأنه سلب منها ما هو لها لكن هيهات أن يعود كل شيء إلى ما كان عليه، وقد مثل هذا المقطع نقطة الانحدار نحو النهاية المؤلمة والمأساوية لحب بدأ جميلا وانتهى نهاية مؤسفة بفعل الطمع وسوء التقدير.

استعانت القاصة لنسج خيوط أحداثها بتقنيات عدة من قبيل:(التخييل والتصوير والحوار والوصف والرمز والتشخيص وغيرها)، وقد أحسنت هندسة مفاصل قصصها وأحكمت رسم ملامح أحداثها وفق ما يتماشى مع عناصر البنية السردية ومعجمها اللغوي الذي يدلل بدقة عن أفكارها ومجريات أحداثها بشكل يخدم مواضيعها. كما أنها ركزت كثيرا على سرد الأحداث من بدايتها سيرًا بها نحو النهاية مع تخلل اللقطات الاستذكارية لمقاطع السرد من حين لآخر وفق ما يخدم الفعل الحكائي بشكل دقيق وواعي ومدروس.

5 – 4 – صورة الحدث في القصة القصيرة جدًا:

لا يمكن لأي عمل سردي أن يقوم دون وجود لأحداث ترتبط بها بقية العناصر، وإذا كان الحدث في الرواية يعتمد على زمن يتراوح بين الطول والقصر حسب طبيعة الحدث نفسه وبتعدد الأحداث والأزمنة كذلك الأمر بالنسبة للقصة لكن بدرجة أقل، فإن في القصة القصيرة يستغرق الحدث بضع ساعات أو ربما أياما وأحيانا يلجأ إلى توظيف الزمن الطبيعي الطويل حين الاعتماد على تقنية التصوير الاسترجاعي، في حين الأمر في القصة القصيرة جدا يختلف؛ فهي تعتمد على الزمن الوامض السريع وإن كان غالب تركيز الساردة على توظيف الزمن الطبيعي، فكذلك الحدث فيها يأتي مكثفاً ومركزاً وخاطفا يبدأ بالسرعة نفسها التي ينتهي بها وإلا فَقَدَ النص وهجه التكثيفي وديناميته الفاعلة. والحدث في القصة القصيرة جدًا يدور حول شخصية واحدة مركزية في الغالب أو حول شخصيتين رئيستين، بينما الشخصيات الأخرى نادرًا ما تحضر عرضاً ولا يتعدى دورها سوى تنمية الحدث وسير به نحو النهاية أو القفلة.

كما أن هيكلية بناء الحدث في القصة القصيرة جداً تختلف جزئيا عنه في القصة القصيرة وكليا عنه في القصة والرواية، فللحدث "في القصة القصيرة جدًا حبكة أو عقدة هي مربط النص وعليها تقوم القصة والفكرة، وهذه العقدة يتم تأزمها بشكل تدريجي في القصة القصيرة وذلك حسب طريقة السرد المعتمدة في عرض الأحداث، وتتشابه القصة القصيرة جدا هنا مع القصة القصيرة من حيث وجود

الحبكة أو العقدة لكنها لا تعرض بنفس الطريقة كما في القصة القصيرة، فالحبكة في القصة القصيرة تستدعي المرور بالكثير من الأحداث والمقدمات للوصول إليها، في حين أنها في القصة القصيرة جدًا غالبا ما تتمثل بالعبارة قبل الأخيرة والسابقة للقفلة"[1].

ويتم عرض الصور الحدثية بطرق تختلف عن الرواية والقصة والقصة القصيرة، فقد تعمد القاصة إلى نقطة النهاية ثم تبدأ بسرد الأحداث عودًا إلى الوراء عن طريق الاستذكار وهي الطريقة الشائعة، كما قد تنطلق من نقطة البداية وتسرد بطريقة تصاعدية وصولا إلى النهاية، كما قد يتخلل التصوير الحدثي أحيانًا نوعًا من الخلخلة وغياب الترتيب المنطقي إذ كل شيء رهين بتصور القاصة ورغبتها.

فالقاصة وهي تقوم بتصوير الحدث في القصة القصيرة جدًا تقوم بتوظيف كلمة أو كلمات تدلل على وقوع الحدث، فهذا الفن الجديد يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الجملة الفعلية إذ تطغى هذه السمة على كامل الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها، وهذه الوحدات الفعلية الجزئية قد تصب في خانة حدث مركزي أو قد تخدم مجموعة من الأحداث بحسب الفكرة المعبر عنها والموقف الذي تمثله.

نبدأ مع صورة الحدث في القصة القصيرة جدًا ونحاول الوقوف على بعض تمثيلاتها التشكيلية، فكما سبق وتحدثنا عن كون الحدث في هذا النوع القصصي الجديد يأتي إلماحيًا ويكون زمن وقوعه خاطفا ووامضصا لا يحتمل التطويل أو التنويع، وغالبا ما تكتفي القاصة بزمن واحد فقط قد يكون زمنا طبيعيا، كما أن كل العناصر الموظفة تعمل على تجلية الفكرة وإكمال الحدث والدفع به نحو النهاية المتعجلة.

فالحدث في الومضة يروى بطريقة مباشرة وغير مباشرة كما أن زوايا العمل عليه تأتي ثلاثية الأبعاد، ونكون في كل ومضة أمام صورة حدثية رئيسة هي ما يحمل الفكرة ويجليها وصور جزئية تتلاقح فيما بينها بطريقة فنية دقيقة تعمل على نحو متكامل وفي اتجاه أحادية القطب الرئيس، ونبدأ مع المثال الأول مجسدًا في ومضة: "معادلة" والتي تقول فيها:

" تقصد العشاب..

تشتري خلطة إجهاض...

تبتهج لنجاح المفعول..

لحظة الإسقاط..

[1]- عبد المجيد المحمود، الحدث في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، مجلة قصيرة، 2 أكتوبر 2017م، http//:www.google.com.12:30. أخر زيارة: 01-05-2018م، 08:30.

فوجئ الجميع بجثتين!"[1].

تعد الصورة الحدثية في أي عمل سردي جزءًا هامًا وأساسيًا، وتختلف أهميتها بحسب نوع الجنس الذي يكون طرفاً تكوينيا فيها، وقد لاحظنا أن الحدث له خصوصية تميزه عن غيره من المكونات الأخرى خاصة في جنسي القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًا، فالقاصة في هذين النوعين وبالأخص في الجنس الأخير تركز كثيرًا عليه وتبني هيكل السرد عليه بمعية بقية العناصر التي تحضر كمعينات على إتمام وإيضاح معالمه، وكثيرًا ما يرد الحدث دون زمن الوقوع بل يأتي مجردًا في كثير من الأحيان من المكان أيضًا في القصة القصيرة جدًا؛ لأن حيزها الضيق والمحدود والمكثف لا يسمح بذلك عكس القصة القصيرة التي تملك نوعًا من الفسحة في التعبير مثلما هو الحال مع هذه الومضة، وهنا، نجد القاصة قد اختارت أن تنطلق في قصتها من بدايتها سيرًا نحو النهاية، فهي سردت أحداثها لحظة وقوعها ومضت في الحكي إلى النهاية التي لم تكن متوقعة، وهذه الومضة تنبني على صورة حدثية مركزية وحيدة أو حدث رئيس تجلى في حدث (الإجهاض)، وصور حدثية جزئية تنسل من بؤرة الحدث الأساسي لتدعم نموه وتفسر كيفية وقوعه.

وهذه الومضة هي متوالية من الأفعال التي تمضي بالحدث نحو التأزم والنهاية صعودًا ونزولًا وقد وردت بداية الومضة فعلية وانتهت تعجبية، حيث وقع اختيار القاصة على فعل (تقصد) كي يكون المنطلق وفاتحة السرد وشارة الانطلاق الحدثي مردفة إياه بأربعة أفعال أخرى كل منها يعبر عن ملمح أو موقف أو حالة ما، وكل منها هو بداية لعبارة مضغوطة باستثناء العبارة الرابعة ما قبل الأخيرة التي وردت اسمية. فالبطلة قصدت عشابًا واشترت أعشابًا تناولت منها وبعدما بدأ مفعولها بالعمل سرت بذلك، ثم ننتقل مباشرة إلى الذروة الغير متوقعة والسريعة يعقبها مباشرة النزول الخاطف نحو نقطة النهاية التي كانت مأساوية درامية بكل المقاييس.

إذ وردت صورة الحدث الرئيس في الومضة لتشكل بؤرة مركزية تدور في فلكها أربع صور حدثية جزئية جاءت وفق نظام متسلسل ومتتابع من البداية إلى النهاية، حيث تشكلت هذه الصورة الكلية من بداية ووسط(حبكة مأزومة) ونهاية وردت مشفرة، إذ تقول أن الجميع تفاجئ بسقوط جثتين ما يجعلنا أمام احتمالين لا ثالث لهما: الأول: هو أنها تقصد بالجثتين الأم والوليد، وتقصد بالجميع –جمع

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 17.

الحاضرين-، أما الثاني فهو: أن الجثتين هما لتوأم وتقصد بالجميع -الأم والحاضرين معها-، وقد وردت الكثير من ومضات المجموعة مطبوعة بسمة التلغيز.

وفي مثال آخر من ومضة "غفلة" تقول:

" تنكفئ الذاكرة إلى عيد الشباب..

راوده الحنين إلى أحلام..

يراسلها عبر الفيسبوك:

- لقد اشتقت إلى أيامنا..

يأتيه الرد:

- لقد ضيعت بهجة الربيع."[1].

تتمأسس هذه الومضة انطولوجيًا عبر مقطعين يشكلان جسدها وبداية فعلية تؤثث لبقية المجريات الحدثية، وقد اختارت الساردة أن تعود بالبداية إلى الوراء عن طريق الاسترجاع والتذكر ثم الانطلاق من جديد من اللحظة الآنية المعاشة، إذ تكون بالتالي عودة إلى نقطة سابقة، ثم الانطلاق نحو الأمام باتجاه النهاية، وهي أيضا تتشكلن عبر بداية ووسط ونهاية تقول في بدايتها: إن البطل فجأة يشعر بالحنين لمحبوبته "أحلام" فتشرع الذاكرة تسرد الصور المتلاحقة لتلك اللحظات التي جمعتهما معا ذات زمن (زمن الشباب)، ثم تبدأ نقطة التحول ويتصاعد الإيقاع الدرامي ببطء حيث يراسلها عبر فايسبوك يخبرها بشوقه لتلك الأيام، ثم استقرار نوعي وإلماحي ينتهي بمجرد أن جاءه الرد من لدنها، هنا؛ يكون النزول السريع نحو النهاية سرعة الرد وإيجازه، لينتهي هذا الحوار الخاطف بنتيجة سلبية وإخفاق في عقد صلة ربط وتواصل، وبالتالي، تكون نهاية صادمة ومغلقة وغير قابلة للتدارك مرة أخرى أو التغيير في إشارة إلى أن قرار المحبوبة حاسم ولا رجعة فيه.

وفي مثال آخر لصورة الحدث في ومضة "مظهر" تقول:

"كتب لها عبر الفيسبوك..

- أنت ملاك. أريد رؤيتك..

ابتسمت ..حضرت نفسها للقاء..

لما رأته قالت:

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 20.

– إنه ملاك

عندما سمعت حديثه...

ابتلعت الصمت ..وقالت :

– إنه شيطان."[1].

بدأت القاصة ومضتها من نقطة معينة في السرد حيث لم تنطلق من البداية؛ أي لم تذكر لنا كيفية هذا التعارف بينهما على الفايسبوك ولا متى حدث ذلك، وإنما اختارت لحظة طلبه لقاءها لتكون بداية الومضة وشكلنتها على هيئة متوالية حوارية بينهما، وظفت فيها القول والوصف والسرد والحوار والتخييل والتضاد والمفارقة والحجج لتأتي هذه الومضة وكأنها أشبه بمناظرة من نوع ما. هذا الزخم التقنياتي، وهذا التشكيل البوليفوني الممأسس على زخم آلياتي أضفى على هذه الومضة فعالية مفتوحة ومتجددة وألقًا جماليًا فياضًا وديناميةً أكثر إشعاعا واستمرارية.

وقد صورت لنا من خلال هذه الصورة الحدثية الكلية علاقة وقع فيها اثنان عن طريق (الفايسبوك) أسفر عن لقاء بينهما انتهى بدوره بالفشل بعد أن استمعت لحديثه وتيقنت من خبث نواياه. لتشير إلى أن هذا النوع من العلاقات غالبًا ما ينتهي بالفشل لذا لا داعي للخوض فيه من أساسه، وأن الحديث على (الفايسبوك) له شكل وعند اللقاء يكون له شكل آخر، فرأي الفتاة على الموقع التواصلي انتهى إلى أن تطلق عليه صفة (الملاك)، ولكن عند اللقاء ابتلعت صمتها وأصابها التذمر ووصفته في قرارة نفسها بالشيطان، وهذا تناقض صريح واختلاف كبير بين الرأيين، لأن الأفعال والأقوال أغلبها ظاهره الصدق وباطنه الزيف والكذب والخداع.

فلحظة البداية انتهت مع كلمة (للقاء)، لتأتي لحظة الوسط والصعود نحو الذروة وتنتهي عند كلمة (وقالت)، لتصل إلى النهاية الغير متوقعة والخارقة لأفق التوقع معلنة نهاية مغلقة وصادمة ومخيبة.

وفي مثال من ومضة:"شك":

" زارتها جارتها كعادتها كل أسبوع..

وقبل أن تغادر سألتها: هل زوجك بعمل ليلا..

أجابتها: نعم ...

صمتت قليلا..

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 27.

ثم قالت: احذري قد يكون متزوجا!.."[1].

إن من يقرأ ومضات هذه المجموعة يقف في كثير منها على مدى تمكن القاصة من مادتها ومن فنها، وعلى مدى وعيها العميق بآليات وأساليب التجريب والتشكيل البوليفوني والحواري، ومدى وعيها بمسألة التراسل بين الأجناس والفنون، ثم موهبتها الفذة وسعة اطلاعها في هذا الجانب، فهي لا تكتب لمجرد الكتابة فقط؛ بل لأنها تعي معنى الإبداع وحقيقة الكتابة والمغزى منها وما يمكنها من خلالها أن تقوله مما لا يمكن أن تقوله في غيرها.

وفي هذه الومضة تبدأ القاصة بفعل ماضي (زارتها) وختمتها بعلامة تعجب ونقطتي حذف متتابعتين، وقد انطلقت من بداية الأحداث من خلال فعل الزيارة ثم تلخص كل ما جرى من بدايتها إلى نهايتها لتشير مباشرة إلى ما قبل مغادرتها، ومن هنا، تبدأ الحبكة في التأزم والتوتر بالتصاعد من خلال سؤالها الزوجة إن كان زوجها يعمل ليلاً؟ وإجابة الزوجة بالإيجاب، ثم متابعة الجارة حديثها وكأنها تستدرك شيئاً فاتها في الحديث من خلال هذا التحذير الفجائي والذي ختمت به الومضة ما يثير في النفس الكثير من الدهشة والتعجب، فالنهاية جاءت بفعل التحذير المرفق بعلامة التعجب ونقاط الحذف ما يعني أن القاصة تركت كل هذا مفتوحا لتحافظ على النمط الإيقاعي للتوتر.

تشكلت صورة الحدث الرئيس من خلال زيارة الجارة ومحاولتها زرع بذور الشك في نفس الزوجة عن طريق السؤال عما إذا كان الزوج يعمل ليلاً وما زاد هذا الشك –نوعا من الجدية– ونثر بذروه بسرعة ودون روية هو لحظات الصمت التي عمت الجارة، ثم استئنافها الكلام بتخمين أكثر قسوة وحملا على التصديق. إذ عملت هذه الشخصية من خلال حديثها على تعقيد الحكبة وتأزيمها أكثر، والسير بالومضة سريعا سرعة البداية نفسها نحو النهاية المركبة التعجبية المفتوحة، وقد تمأسست هذه الصور الحدثية من خلال: تقنيات الحوار، والسرد، والحذف، وطغيان السمة الفعلية على الومضة بفعل التوظيف المكثف للأفعال.

يمكن القول: إن هذا الحدث ورد خاليا من التحديد المكاني ولكن يمكن تأويل ذلك بأن المكان هنا مضمر وهو منزل الزوجة، أما الزمن فهو مذكور ضمن نطاق الأسبوع ولكن غير محدد أي فترة هو بالتدقيق، مجرد زمن طبيعي غير معين، عدا عن ذلك ففعل الزيارة تقوم به هذه الجارة كل أسبوع، وهذا

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 28.

الفعل من لدن القاصة مقصود وواعي؛ لأن بدن الومضة لا يحتمل التمطيط ضمن هذه العناصر المكونة لها.

وفي ومضة: "رحلة البحث" تقول:

غيابه الطويل..

جعل الليالي باردة..

سكنها الوهم، حلق الشك بعيدا..

دون أن تدري التهمتها ليال

حمراء.!"[1].

إن واقعة الغياب في هذه الومضة عملت على تشكيل خيوطها في المجمل وقد تمفصلت عبر مقطعين رئيسين هما: الغياب الطويل للزوج، وتمكن داء الشك منها، وهما معا عملا على نسج وتفصيل الومضة بكل أفرعها من بدايتها إلى نهايتها، وعملا على تنويع النسق الإيقاعي والدرامي صعودًا نحو الذروة، ثم الهبوط مرة أخرى نحو النهاية المأساوية ما من شأنه توليد نوع من النغم الموسيقي الصادر من هذا التقاطب الثنائي للحدث، فهذا التماس بينهما هو ما يصعد التوتر ويزيد النص دينامية، ويغوص أكثر في عمق النص الومضي، ويشحن حلقاته التي تدور في فلكها بقية المكونات سواءً الصورية أو التشكيلية .

ومثلما سبق وقلنا: إن هذا التقاطب الثنائي للحدث الذي يعمل – تصاعديًا بشكل متواتر، ثم عند نقطة النهاية ينزل بشكل حر وفجائي– على تكوين نوع من المسحة الشعرية والصبغة الجمالية. كما عمل على تجسيد مهام مختلفة من قبيل: التشكيل النصي، والتفعيل الحدثي، وبث فيوض الدينامية عبر مسامات النص وتفريعاته المختلفة من خلال: شخصية الزوج المجسد في ضمير (هو) وشخصية الزوجة المجسدة في ضمير (هي). كما أن الزمن الطبيعي جاء على صيغتين أو صفتين ضمن مسار الحكي، أما الأولى: فمجسدة في (البرودة)، في حين الثانية: (حمراء) وبها ختمت الومضة مضافة إلى علامة التعجب.

فصورة غياب الزوج لزمن طويل جعل لياليها تمر باردة خاوية مليئة بالملل والروتين والخواء العاطفي والجفاف الجنسي، وهو ما سمح لطيف الشك أن يتسرب إلى ثنايا نفسها ليصبح أكثر تمكنًا

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص 34.

وتأثيراً على تفكيرها، ما جعلها تفكر أن زوجها لابد يخونها مع أخرى غيرها، ثم لابد أن تعوض هذا الفراغ الرهيب الذي يبتلعها ويجعلها تحس بفقدان أنوثتها معه، ودون أن تدري وبشكل فجائي سقطت في براثن الخيانة والرذيلة بشكل جزئي، ثم ما لبثت أن غرقت بصورة كلية وتحولت لياليها من البرودة إلى الدفء المحرم.

فالوهم والفراغ والشك صفات جعلت الزوجة تقع في الخطيئة بشكل متكرر، وفي الوقت نفسه عمل هذا الشك على تغذية التوتر الدرامي للنص الومضي، وتأزيم الحبكة، وتوتير إيقاع الحكي، وما أضاف لهذا التواتر قوة أكبر هو هذا الحذف الذي يتخلل مقاطع السرد مع كل عبارة. وكما في كل الومضات تطغى سمة الفعلية على النص لتعوض قصر الحجم وتغطي محدودية المساحة التعبيرية، وتبث في ثنايا النص روح الدينامية والفاعلية .

وفي هذا التصوير السردي الحدثي ما يشير إلى أن القاصة أرادت من خلال هذا النص أن تطرح قضية مهمة تنخر صميم المجتمع الجزائري على نحو رهيب ما يجعل أغلب الزيجات تنتهي بالطلاق والضياع والتفكك الأسري سواء بين الزوجين لوحدهما أو مع الأولاد إن وجدوا، فكل طرف مسؤول عما يحدث، وما تود قوله هنا، بشكل غير مباشر: إن على كلا الطرفين أن يقوم بواجباته ويعرف حقوقه صيانة للعلاقة الزوجية وضمانًا للديمومة والاستمرارية، فالزوجة كائن له مشاعر وأحاسيس ورغبات ولا يجب الزج به في غرفة مغلقة وكفى والغياب لفترات طويلة دون مراعاة لها؛ لأن فعل ذلك لا شك سوف يجعلها تفقد صبرها مع الوقت ويتسرب الشك إلى نفسها ما يجعلها تقع في الخطيئة كفعل تعويض عن هذا النقص والحرمان.

وفي ومضة أخرى بعنوان:"وصية"، تقول:" قبل وفاتها أوصت ابنها الوحيد..

أن يحافظ على زوجته...

فاحمرت وجنتاه...وقال:

– اطمئني...سوف لن أخالف الشرع..."[1].

إن من يقرأ البعض من ومضات المجموعة يحس وكأن هناك خط بداية ومنه ينطلق السرد إما صعودا نحو الأعلى ثم ثبات خاطف ثم نزول إلى النهاية، أو أنه ينزل هبوطًا نحو الأسفل ثم استقرار وامض ثم مباشرة إلى النهاية، فالمعاني والعبارات تتناسل صعودًا ونزولًا، عموديًا وأفقيًا، وفي هذه الومضة

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص36.

تتناسل هذه الدلالات من الأعلى نحو الأسفل هبوطا، ثم توقف مع عبارة النهاية والانطلاق من جديد بشكل أفقي مستمر تتخلله نقاط حذف بعد الفعل (اطمئني) ثم نهاية العبارة.

والومضة هنا، انطلقت من نقطة معينة من النهاية نزولا نحو البداية، فالساردة تستذكر وصية الأم لأبنها بالحفاظ على زوجته وعدم التفريط فيها، مع نقاط الحذف في كل عبارة من العبارات المشكلة للومضة، وأما العبارة المشكلة لقمة الذروة هنا؛ هي شعور الابن بالخجل، ثم نقاط الحذف للتأكيد على وجود كلام محذوف يدعم هذا الوصف وهذا الموقف الذي وضع فيه الابن. ويمكننا تقسيم هذا النص الومضي إلى ثلاث مقاطع: يشكل المقطع الأول: العبارة الأولى والثانية، أما المقطع الثاني: فتشكله العبارة الثالثة في حين يشكل المقطع الباقي العبارة الأخيرة.

وما يمكن ملاحظته أيضًا هو ورود الحدث المركزي والأحداث الثانوية مجردة من كل تحديد سواءً الزماني أو المكاني سوى من الشخصيات المجسدة لها، وقد بدأت الساردة هذه الومضة بظرف زمان وختمتها بنهاية مفتوحة، أما توزع الأحداث الفرعية فقد كان على مستوى شخصية الأم وشخصية الابن؛ أي عبر قطبين متوازيين بينهما اتصال، مع تشكيل أقوال الأم البؤرة المركزية لأحداث الومضة والمنتج الأساسي لحيثيات هذا النص وملابساته الحدثية، كما أن جواب الابن يفهم على صورتين الأولى: أن الابن لن يخالف الدين في معاملة زوجته وسوف يكون لها الزوج المحب والحنون...، أما الثانية فهي: أن الابن سوف يلتزم بحدود الشرع من خلال عملية التعدد وأنه لن يتجاوز العدد المحدد مع العدل في المعاملة وما يؤكد ذلك قوله: (اطمئني ...سوف لن أخالف الشرع...)[1]، وقد تضافرت مجموعة من التقنيات من قبيل: الاستذكار، والحذف، والوصف، والسرد، والحوار لحياكة ملبوس هذه الومضة ما جعل هذا التشكيل يغدو بوليفونيًا بامتياز، وقد شكلت اللغة المادة الأولى في عملية القولبة والتصوير والعنصر الأساس في كل عملية صوغ فني .

وفي ومضة بعنوان:"خلاف" تقول:" نشب بينهما شجار..

أردف خلفه الباب غير مبال..

بعد لحظات استلم إشارة صوتية..

أصبحت خارج التغطية.."[2].

[1]- أمال شتيوي، قاب جرحين، ص 36.
[2]- المصدر نفسه، ص47.

ينبني هذا النص الومضي على شخصيتين: (رجل وامرأة) وقع بينهما شجار، وقد صاغت الساردة ذلك منطلقة من لحظة التأزم والذروة نحو النهاية مختصرة ما حدث قبل هذا الشجار، فهي لم تذكر أسبابه ولا كيف وقع وإنما ابتدأت مع لحظة الخلاف، كما أننا نجد نوعًا من التناسق والتناسب بين العنوان (خلاف) وبين متن النص الومضي، فالعنوان يعبر بدقة وفاعلية على مضمون النص على نحو يكون من خلاله البوابة التي من دونها لا نستطيع الولوج إلى عالم النص، كما أن العنوان وإن بدا ظاهرياً منفصلا من حيث التشكيل عن جسد النص إلا أنه في حقيقة الأمر يتداخل بشكل ملتحم ومباشر بالمتن على نحو لا يمكن الفصل فيه بينهما؛ فهو كما الرأس للجسد.

ابتدأت الساردة نصها بفعل (نشب) وختمته بنهاية تعجبية، كما أن كل الأفعال الموظفة تحمل في ذاتها معاني التوتر والدرامية والتصعيد والتأزم بشكل يعزز الطاقات الدلالية والشحنات الدينامية التي تسم النص، إضافة إلى نقاط الحذف التي تشكل السمة الغالبة والطاغية على جميع ومضات المجموعة، حيث عملت على تكثيف هذا التوتر وشحنه بمزيد من الطاقة وضغطه بشكل يدفع به إلى التشظي في جميع الاتجاهات كما لو أن انشطارًا حدث في بنيته.

هذه الومضة تشير من بدايتها إلى نهايتها إلى سمة التوتر والصراع والخلاف ما يؤكد ما جاء به العنوان آنفاً وعززه هذا التوافق والانسجام بين الرأس والجسد النصيين. كما أن نهاية الومضة كانت مأساوية وصادمة ومثيرة للدهشة لتؤكد ما جاء في بدايتها ووسطها، وهي أن هذا الخلاف لم يحمل فقط عدم التوافق في نقاط معينة ولا مبعث الخلاف، ولكن كشف نقطة أخرى هي أن الشخصية الثانية (الأنثوية) قد قررت أن تصعد وتيرة الحدث من الخلاف إلى الانفصال من خلال إغلاقها للهاتف نهائيًا كإشارة منها إلى إخراجه من حياتها دفعة واحدة.

وفي ومضة: "عادة سيئة" تقول:" تستيقظ ليلاً وهي نائمة...

تتجول في أرجاء البيت..

تحدث نفسها، كم أمقتك..

كم أتمنى أن أخلعك..

في الصباح تجد

نفسها تحتضنه.[1].

[1]- آمال شتيوي، قاب جرحين، ص51.

تحمل هذه الومضة في طياتها معاني المفارقة والتناقض، وقد طغت سمة الفعلية على جسدها من بدايتها إلى نهايتها من خلال الأفعال التالية:(تستيقظ، تتجول، تحدث، أمقتك، أتمنى، أخلعك، تجد، تحضن)، كما ختمتها بقفلة مغلقة.

وهي تنبني على دلالات متضادة ومشاعر متناقضة تحمل معاني الصراع الداخلي وقيم الخلاف والتصادم، فالأولى: تدلل على الكره (أمقتك، أخلعك)، أما الثانية: فتدلل على الود والمحبة والحنين (تحتضنه)، وهذه الومضة تتمأسس على حدث رئيس هو حدث الاستيقاظ يتفرع إلى حدثين جزئيين تمثلهما أفعال تحيل إليهما، فالحدث المركزي تمثله الأفعال:(تستيقظ، تتجول، تحدث) أما الحدث الفرعي الأول فتمثله: (أمقتك، أتمنى، أخلعك)، بينما الحدث الفرعي الثاني فتمثله: (تجد، تحتضنه).

هذه الومضة تنطلق من بداية الحكاية سيرا نحو النهاية المغلقة، حيث وظفت القاصة فيها مجموعة من التقنيات من قبيل: (الحذف، والمونولوج، والتتابع الفعلي، والسرد، والوصف)، وقد وردت مجردة من التحديد المكاني، أما الزمان فقد حددته ضمن فترتي الليل والصباح.

وفي مثال أخير من ومضة بعنوان: "اصمت" تقول:

" في صغري كان البكاء والصراخ لغتي.

يزعج أمي فتصرخ: اصمت...

لما كبرت، بقيت كلمتها تراودني..

إذا صادفت ثرثاراً أتمنى أن أصرخ:

اصمت."[1].

تبدأ هذه الومضة من النهاية عائدة نحو الوراء من خلال تقنية الاسترجاع حيث يعود السارد (البطل) إلى فترة الطفولة حين كان طفلاً مشاغبا وبكاءً لا يكف عن الصراخ إلى حد الإزعاج الذي يسبب التذمر، حيث كانت الوالدة تنزعج كثيرًا من صراخ ولدها إلى درجة أن تصرخ هي الأخرى طالبة منه الكف عن البكاء، وقد ترسخت تلك الصفة في مخيلته ولصقت بجدران ذكرياته بحيث كلما وجد ثرثارًا يتمنى لو يصرخ في وجهه ليصمت.

نلاحظ أن النهاية المغلقة بفعل (اصمت) هي نفسها عنوان الومضة، تكرر في النص الومضي مرتين، وقد تركز الحدث حول صفة الثرثرة والضجيج، فالصمت في كثيرًا من الأحيان وفي بعض المواضع

[1]- آمال شتيوي، المصدر السابق، ص 56.

حكمة يتمتع بها قليلون، أما الأفعال التي تدلل على النص وتعبر بصدق عن عنوان الومضة ومتنها نذكر منها: (البكاء، الصراخ، يزعج، تصرخ، ثرثارا، أصرخ، اصمت) وهي كلها تمنحنا صورًا حسية بانورامية عن الحدث الرئيس والأحداث الفرعية، وقد جردت الصورة الحدثية من مكان وقوعها، أما زمنيًا فهي غير محددة سوى في فترة الطفولة ولسنا ندري بالتحديد أي فترة منها، فهي صيغت هكذا على وجه الإطلاق.

تمثل اللغة الوسيلة الأساسية في صياغة كل مكونات البناء السردي وصوره المختلفة والمادة التي يتشكل منها التصوير السردي القصصي الومضي، حيث تتمظهر مختلف الصور السردية القصصية لغويا وعبر آليات عديدة منها: الوصف، والسرد، والتخييل، والحوار، والتشخيص، والرمز وغيرها ...والصورة الحدثية كغيرها من صور التكوين السردي لها خصوصية بنائية وتشكيلية وسماتية، إذ تعمل جميع الوحدات في انسجام وتضافر لعكس ملامح هذه الصورة ورسم حدودها الشكلية والمضمونية، كما أن القاصة مظهرتها وفق صيغ مختلفة ونوعت في طرق تركيبها وعرضها، ومن خلال هذا التشكيل البوليفوني والتراسلي للصور الحدثية الجزئية والكلية عرفنا كيفية اشتغال هذا النوع من الصور مع باقي الصور لتشكيل البناء العام للصورة الكلية للومضة بصفة خاصة والمجموعة بصفة عامة، وما تعكسه من خصوصية دلاليًا وتشكيليًا وجماليًا وديناميًا.

الخاتمة

الخـــاتمة :

في الأخير نختم بحثنا هذا والمعنون بـ" الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر" في هيئة مجموعة من الملاحظات والنتائج وفق الشكل التالي:

1- الكتابة الإبداعية النسوية انفتحت على التجريب وأصبحت مرتعًا خصبًا للتنويع والحوارية والتراسل، وتعدد الصيغ التشكيلية اللغوية والبصرية الطبوغرافية والرؤيوية والهندسة التخييلية وزوايا الرصد والالتقاط الصوري باختلاف الأجناس السردية وحتى ضمن نصوص المبدعة الواحدة.

2- قيام الفعل التصويري على الشكل المفتوح والهجين المشفوع بالطاقة التخييلية وديناميةالرؤية، وحساسية الموضوع والمكونات والسمات، والمبدعات لا يفتأن يطورن أدواتهن الفنية وصيغهن التشكيلية باستمرار حتى تواكب تطور الحياة والعصر معًا.

3- مثلت الكتابات النسوية الجزائرية القائمة على مبدأ الصورة تجارب ثرية وفريدة مقارنة بغيرها من التجارب النسوية أو الذكورية تشكيلا وخصوصية وسمات.

4- مثلت الكتابة النسوية محل الدراسة أساليب بوليفونية حوارية تقوم على الزحم الدينامي، والإشعاع التخييلي، والتراسل الأجناسي والفني، حيث تحتضن مختلف التيارات والأفكار والتجارب والرؤى ومركزًا للتلاقح والانصهار والمواكبة الإبداعية.

5- تنفتح النصوص السردية النسوية الجزائرية على مختلف الخطابات والفنون والحقول المعرفية والثقافية والفنية والفلسفية، لتمثل بذلك بوتقة حاضنة لكل هذه الأطياف بفعل آلية التجريب التي تتميز بها.

6- تعدد مستويات اللغة الفنية وتشكيلاتها في النصوص السردية النسوية الجزائرية إذ تراوحت أساليبها بين المباشرة والرمزية على أن هذه الأخيرة هي الطاغية في أغلب النصوص، حيث الاعتماد على الرموز بأنماطها، وعلى الانزياح باللغة من مستواها العادي إلى مستوى خارق أكثر غموضًا وايحاءً وتخييلًا.

7- لعب التخييل دورًا فاعلًا وأكثر خطورة على صعيد التشكيل الفني للنصوص السردية، وعلى مستوى اللغة حيث استطاعت المبدعات عن طريق استثمار هذه الآلية وقدراتها نقل اللغة من التشكيل العادي إلى صور تعبيرية لغوية تشع جمالاً وشاعرية وديناميةً، كما جسدن من خلاله صور الدوال ومضامين النصوص السردية المنتجة.

8- أن مستقبل الكتابة النسوية يعد بأفق لامع وعطاء متميز، حيث نلمس هذا النتاج الإبداعي النسوي يتفاعل مع معطيات ومتغايرات التطور الحياتي والفني، وقابليته على المواكبة والتمييع وفق ظروف وملابسات الموقف والرؤية.

9- تقوم الرؤية النسوية على محاولة رسم وإرساء دعائم مشروع إبداعي كوني عابر للحدود والفروقات قائم على مسارب التخييل التراسلي القادر على خلق صوره الخاصة والمعبرة عن الذات والجماعة والوجود في عمومه.

10- تستفيد بلاغة التصوير السردي من مختلف الإمكانات والتقانات والأدوات والميكانيزمات المتاحة في سبيل خلق وابتكار صور جديدة ومختلفة، وتحقيق مراتب متقدمة من الجمال والدينامية وتعدد مستويات التأويل.

11- عملت الصور السردية على مظهرة الرؤى والتصورات الإبداعية، وفي المقابل تعد وسيلة في يد المتلقي يتمكن بواسطتها من النفاذ إلى أعماق النص والتغلغل ضمن مفاصله وتفريعاته، كما يتمكن من الوقوف على إمكانات النص وقدراته الفنية والتعبيرية والتصويرية والتخييلية.

12- الصورة السردية الكلية هي ذلك التشكيل اللغوي الذي يأتي من تلاحم العديد من الصور الجزئية، وهي لا تكتمل إلا حين تكون فكرة الموضوع تامة وبعد أن يفرغ القارئ من قراءة العمل كاملًا ما يمنحه جواً خاصاً ومتعة مضاعفة، بحيث يكون عنده نوعا من المتعة الجزئية مع الصور المفردة ثم المتعة الشاملة بعد الوصول إلى تركيب الصورة الكلية العامة.

13- الصورة السردية الكلية هي القادرة على احتواء الرؤية والرؤيا وتوصيل المعاني وهي أكثر الأنواع الصورية أهمية وخطورة.

14- الصور السردية تلعب دوراً هاماً في تنامي النص السردي، وبث الحيوية والدينامية في مفاصله، وتنويع الزخم الإيقاعي والألق الجمالي.

15- يضفي التصوير عن طريق الرمز على النص السردي طاقات جمالية،، زيادة على التكثيف الدلالي والإيحائي، وتنويعاً في الريتم الدينامي والإيقاعي والشاعري، فالرمز يعد من أكثر الأدوات التعبيرية قدرة على حمل مدلولات لا نهائية وفتح آفاق النص السردي على اختلاف جنسه أمام آلة التأويل.

16- النصوص محل الدراسة مثلت الذروة من حيث فعل التجريب والتكثيف والترميز والشاعرية والانفتاح الأجناسي والتنوع المكوناتي والسماتي باستثناء القصة التي جاءت شحيحة بالمقارنة مع غيرها من الأجناس الأخرى.

17- النصوص السردية النسوية في أغلبها نصوص لغوية تخييلية دينامية مركبة من مرجعيات وخلفيات وتقانات وآليات ورؤى وصور تمتد عبر شبكات معقدة أفقيا وعمودياً في علاقات بوليفونية وتفاعلية مباشرة ورمزية.

18- بلاغة الصورة السردية النسوية تحتفي بعنصري المكونات والسمات وتركز على سبل التوليد الفني والخصوصيات الجنسية والجماليات المتمايزة من جنس لآخر، كما تنفتح على آفاق لا محدودة من التأويلات.

19- استطاعت اللغة التصويرية النسوية أن تعكس في مضانها ذلك الشعور بالمواكبة لمختلف التحولات في الوعي والفكر والثقافة والهوية والراهن بكل تجلياته، وأن ترسم أفقاً بلاغياً خاصاً يقوم على العبق النسوي وخصوصية التجريب المستمر.

20- مكن التركيز على مكون الصورة في التعبير من رصد ما يتميز به النص السردي من خصوصيات سماتية وتكوينية وسحر جمالي وقدرات فنية وإيحائية وإتاحة فسحة هامة على المستوى القرائي التأويلي.

21- بلاغة التصوير اللغوي لم تعد للتزيين والزخرفة الجمالية للنص السردي بل سعت من خلاله المبدعات إلى الاستفادة إلى أقصى حد من المزاوجة بين خصب الرؤية وفاعلية التخييل وإمكانات التصوير وآلياته.

22- الكتابة النسوية في مجملها تشكل إضافات هامة في مسار التجديد والتجريب على مستوى البناء والتركيب الصوري وعلى مستوى بلاغة السرد، فكل كاتبة مبدعة لنص هي مشيدة لصور لغوية قائمة على خصوصية المعجم اللغوي والحقل الدلالي وفردانية الأسلوب والرؤية.

23- إن تخلق الصور السردية ضمن جنس سردي معين لا يخرجها عن حدود ذلك الجنس ولا عن طبيعته أو شروطه الخاصة وقوانينه الصارمة، وبالتالي، تنبع خصوصيتها ذاتها من هذا الانتماء.

24- إن الكثير من الصور السردية تفوق في تكوينها وتجانسها - مع باقي مكونات السرد-وفيضها الدلالي وزخمها الجمالي وحسها الشاعري مستوى الصورة الشعرية كثيراً.

25- إن لكل نمط تصويري مكوناته وسماته وماهيته وإيحاءاته ودلالاته وحدوده الضابطة مهما بدت درجة الانفتاح والتماهي الأجناسي عالية.

26- إن لكل نص سردي بلاغته الصورية الجزئية الخاصة به تغنيه عن أية بلاغة مستمدة من نص آخر، بيد أنه لا يمنع من وجود تشارك ليس بين الأجناس الأدبية فحسب، بل بين الفنون الإنسانية جميعها.

27- البلاغة الصورية السردية موسعة بحكم طبيعة التكوين، وهي لا تنحصر فقط في مكونات أو تقانات بعينها، بل هي تركيب في حالة تجريب مستمر قابل لاحتواء كافة العناصر ودمجها في شكل موحد ومنسق.

28- خصوصية البلاغة التشكيلية للصور السردية الجزئية والكلية رافقته خصوصية أخرى مرتبطة ببلاغة المضمون من حيث الانفتاح والاتساع والتنوع والإيحاء.

29- ساهمت الأدوات المذكورة وغيرها في نمذجة وهندسة معالم الصورة وتنويع أنماطها وسماتها الفنية والجمالية وعكست خصوصيات الصورة ضمن الجنس الذي تخلقت في رحمه.

30- تساهم الصورة في تحقيق النمذجة الجمالية للنص السردي بعدها عنصراً تكوينيًا وأسلوبيًا حيث تضفي عليه أبعادًا لم تكن لتتحقق لولا وجودها.

31- الصورة السردية جزئية كانت أم كلية لا تكتسب دلالاتها وقيمها الجمالية إلا من خلال نسيج العلاقات التي تجمعها مع مكونات البناء السردي.

32- الصورة السردية تستلهم من المواد والروافد نفسها التي تأخذ منها الصورة الشعرية، لكنها أكثر قدرة على الاستيعاب والدمج والتحوير وأوسع انفتاحاً من نظيرتها نظرًا لخصوصيتها البوليفونية وطابعها الحواري المفتوح.

33- العلاقة بين الصورة السردية بأنماطها والمتلقي حميمية ووثيقة؛ لأنه هو من يعمل على نمذجتها وتصورها وفق فهمه الخاص إذ هو من يحول هذه الدوال إلى صور ذهنية ومحسوسة، ثم يقوم بفك شيفراتها لاستنباط مدلولاتها المختلفة عن طريق التأويل.

34- لا وجود خارج حدود اللغة، وفي العمل السردي تعمل المبدعات على عكس المضامين في أثواب صورية لغوية تجسد رؤياهن ورؤاهن المختلفة، وبفعل تراكم الفعل التجريبي أصبح الحقل السردي مرتعًا خصبًا للتنويع الصوري الخاضع في سيرورته لقوانين الجنس الذي ينتمي إليه.

35- عكست الكتابات الإبداعية النسوية السردية مجموعة كبيرة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة نثرية سردية موسعة استطاعت من خلالها أن تنافس بلاغة الشعر، وأن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وآلياتها وخصوصياتها التشكيلية والسماتية.

36- مثلت الصور البلاغية القاعدة الأساسية بالنسبة للمبدعات في كتاباتهن للانطلاق نحو تأسيس أفقي تصويري جديد يقوم على التراسل الأجناسي والفني والتقنياتي، وهو ما ولد أنماطا جديدة ومختلفة عن الأولى، ساهمت في إثراء نصوصهن سمة وتكوينا ودلالة.

36- تشكل المكونات والسمات التي يقوم عليها التصوير السردي آليات إجرائية فاعلة تعيننا على استشراف معالم الصورة الروائية والصورة القصصية؛ لأن الصورة السردية تستمد فاعليتها من بلاغة نوعية خاصة بكل نوع أدبي على حدا إضافة إلى عناصر البلاغة الكلاسيكية، على عكس ارتكاز دراسة الصورة الشعرية على مباحث البلاغة القديمة. هذا ما يجعل الصورة السردية تتسم بخصوصيات تميزها عن نظيرتها الصورة الشعرية.

37- أن مقاربة النصوص السردية صوريًا لا يرتكز فقط على الصورة كمكون رئيس ووحيد مثلما يرى النقاد المغاربة؛ ذلك أن هذه النصوص لا تقوم في تكوينها على الصورة وحدها بل تتداخل في عملية خلقها وبناءها عناصر عديدة يلعب كل منها دورًا معينًا في نسج لبوس يضم الدوال في تركيب موحد ومنسجم ضمن جنس سردي معين.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

1- أحلام مستغانمي:

- ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000م.
- عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط 2، 2003م.
- فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1998م.

2- آمال شتيوي، قاب جرحين، المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، د ط، 2016م.

3- أم هانئ خليفة، قلب في المنفى، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003م.

4- رقية هجريس:

- مقاييس من وهج الذاكرة، قصص قصيرة جدًا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2013م.
- زخات حروف، منشورات دار الريف للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 2014م.

5- زكية علال، شرايين عارية، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2014م.

6- سميرة منصوري، أتون الغياب، مطبعة عمار قرفي وشركائه، باتنة، 2014م.

7- فضيلة معيرش، صور شاردة، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2016م.

8- منى بشلم، تواشيح الورد، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2013م.

المراجع العربية:

1- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية(رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999م.

2- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار،الجزائر، د ط، د ت.

3- أحمد علي فلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013م.

4- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ج3.

5- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 1996م.

6- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1993م.

7- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، منقحة، 2015م.

8- أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

9- البشير البقالي، صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، دت.

10- بوشعيب الساوري، الذات وصورها في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2016م.

11- ثريا ماجدولين، الرؤية والقناع، في أعمال محمد الميموني، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2016م.

12- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983م.

13- جاسم حميد، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2017م، 1435هـ.

14- جميل حمداوي:

- بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، سلسلة شرفات، مطبعة بني أزناس، منشورات الزمن، سلا، ع:41، 2014م.

- بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، شبكة الألوكة، الطبعة الأولى، 2014م.

15- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م.

16- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن الخوجة، المكتبة الشرقية، تونس، د ط، 1966م.

17- أبو الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ج2، 1934م.

18- حسيب الكوش، السرديات المعرفية من الأيقونية المعرفية إلى التوترية، دار كنوز المعرفة للنشر والمعرفة، عمان، ط 1، 2016م.

19- حميد لحمداني:

- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1991م.

- أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط 1، 1989م.

20- رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

21- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي مقاربة أسلوبية في رواية" الشحاذ" لنجيب محفوظ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2015م.

22- ابن رشد:

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.

- تلخيص كتاب الخطابة الخطابة، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، د ط، د ت.

23- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978م.

24- سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات دار الأمان الرباط، ط 1، 1433هـ- 2012م.

25- السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ط 1، 1991م.

26- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 2002م.

27 - سيزا قاسم ، بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، جمعية القراءة للجميع، القاهرة، 2004م.

28- ابن سينا:

- أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952م.

- فن الشعر من كتاب الشفا، زكرياء يونس، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحدم الحقني، المطبعة الأميرية، القاهرة، د ط، 1956م.

- جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكرياء يونس تصد ومر أحمد فؤاد الأهواني ومحدم الحقني، المطابع الأميرية، القاهرة، 1956م.

29- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ- 2010م.

30- شعيب حليفي، مرايا التأويل تفكير في كيفيات تجاوز الضوء والعتمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 2009م.

31- صلاح بوسريف، رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة للنشر، المغرب، ط 1، 1996م.

32- صلاح فضل:

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985م.

-أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 1996م.

33- عباس محمود العقاد، ابن الرومي – حياته من شعره-، دار الكتاب العربي، لبنان، ط 6، 1967م.

34- عبد الحميد القط، دراسات في النقد والبلاغة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1980.

35- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

36- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م.

37- عبد الخالق عمراوي، وميض الحكي عوالم التخييل في القصة المغربية المعاصرة، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط 1، 2015م.

38- عبد الرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، دمشق، ط 2، 2001م.

39- عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط 1، 2012م.

40- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي: مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، ط 01، المغرب:1999م.

41- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2001م.

42- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1405هـ-1985م.

43- عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت، د ط، 1978م.

- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1992م.

44- عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل،مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية واستراتيجيات التواصل والنشر، المغرب، ط 1، 2016م.

45- عبد اللطيف الزكري، وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016م.

46- عبد الله محمد صادق حسن، جماليات اللغة وغنى دلالاتها، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1993م.

47- عبد المالك أشبهون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2013م.

48- عبد المالك مرتاض:

- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م.

- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م.

49- عبد الواحد التهامي العلمي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي دراسة في أدب الجاحظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2015م.

50- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.

51- علي أيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، 2010م

52- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2013م.

53- علي حداد، منطق النخل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008م.

54- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2008م.

55- غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ط 1، 2010م.

56- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999م.

57- فايزة يخلف، سيمائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، ط01، 2012م.

58- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1979م.

59- ليلى أحمياني، صورة المتخيل في السرد العربي البناء والدلالة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2016م.

60- محمد أنقار:

- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية " نقطة نور" لبهاء طاهر، مؤسسة الانتشار العربي، الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2008م.

- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الاسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ط 1، 2016م.

61- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت.

62- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد). مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

63- محمد صابر عبيد:

- تجليات النص الشعري اللغة- الدلالة- الصورة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2014م.

- التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د ط، 2011م،

- التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2011م.

- مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006م.

- تجليات النص الشعري اللغة- الدلالة- الصورة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط 1، 2014م.

64- محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، رواية ما بعد الحداثة قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2013م.

65- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1650م-2004م)، النادي الأدبي بالرياض- المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط 1، 2008م.

66- محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط 1، 1990م

67- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997م.

68- محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، تقد: رياض المرزوقي، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 1980م.

69- مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007م.

70- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، د ط، دت.

71- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، الرباط، ط1، 2012م.

72- مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1991م.

73- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2004م.

74- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2012م.

75- ناظم عودة، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 2013م.

76- أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر: مخطوطة المكتبة الحميدية باسطنبول. رقم 812، تحقيق ونشر: محسن مهدي، مجلة شعر، ع: 12، 1959م.

77- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

78- يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، بعناية محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م.

79- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1433هـ- 2012م.

80- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1997م.

81- يونس عيد سعد، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب، 1427هـ-2006م.

. المراجع المترجمة:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط3، 1973م.

2- تزفيتان تودوروف:

- مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م.

- الشعرية: تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار بقال للنشر، المغرب،ط 2، 1990م.

3- جافين ميلار، فن المونتاج، تر: أحمد الحضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1987م.

4- جيرار جنيت:

- الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2010م.

- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2003م.

- مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1986م.

5- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1975م.

6- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، 1995م.

7- سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، ط 1، 1982م.

8- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1995م.

9- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 3، 1992م.

10- غي غوتيبي، الصورة المكونات والتأويل، تر وتقد: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2012م.

11- فاليط برنار، النص الروائي ،(تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنجدو، المشروع القومي للترجمة، العدد101، 1992م.

12- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقد: عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.

المراجع الأجنبية:

1- Martin Heidgger, Essais Et Conferences, traduit de L :Andre Preau, Preface Par: Jean Beaufrat, Paris, :Allemand Par Edition Gallimard, 1985, P 175.

2- Michael Riffatterre, Semiotique de la poesie: traduit de L: anglais par Jan Jaques Thomas, Seuil Paris, 1983, P15.

المعاجم:

1- محمد عياض وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010م.

المجلات والصحف:

1- إحسان عباس، حوار في مجلة الأقلام، بغداد، ع: 6، 1986م.

2- جميل حمداوي:

- بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسعة، أدب الفن مجلة ثقافية إلكترونية تعنى بكل أشكال الكتابة الإبداعية، 11-12-2013. info@adabfan.com

- أنواع الصورة، صحيفة المثقف، ع: 4109، الثلاثاء 2017/12/05م.

Fill//H:/./.2٪ AO/HM

- سميولوجية الشخصية الروائية، شبكة الألوكة. على الرابط: www.allukah.com

- أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف، الطبعة الأولى، 2016م. Almothaqaf.com

- حسين العوري، الصورة الشعرية وبعض من نماذجها في الشعر التونسي الحديث، مجلة الشعر، ع: 11، 1985م.

4- سعاد الناصر، بلاغة القص في "القرآن الكريم وآفاق التلقي"، مجلة كتاب الأمة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ط 1، ع: 169، رمضان 1436هـ، حزيران (يونيو)- تموز (يوليو)، 2015م.

5- سليمان عبد الله موسى أبو عزب، التخييل بين القرآن الكريم والعهد القديم(موازنة نقدية بلاغية)، مجلة جامعة الخليل للبحوث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، فلسطين، مج: 2، ع: 1، 2005م.

6- عبد المجيد المحمود، الحدث في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، مجلة قصيرة، ع:2، أكتوبر2017م. htt//:www.google.com

8 - عبد الغني بن الشيخ، التخييل الروائي وخدع التمويه السردي، مجلة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ع: 10، دت.

9- عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، س 17، ع: 204، فبراير 1979م.

10- فؤاد المرعي وآخرون، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية (سلسلة الآداب والعلوم الانسانية)، مج: 14، ع:2، سوريا، 1992. http://search.mandumah.com/Record/113220

11- محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول، مج: 11، ع: 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1993م.

12 - محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، ع: 199، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، أوت 2004م.

13 - محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، ع: 21، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، جوان 2004م.

14 - نضال محمد فتحي الشمالي، الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية" زياد قاسم أنموذجًا"، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع: 01، مج: 33، 2006م.

15- هيثم حسين، الرواية والتخييل (الرواية درب إلى الحياة)، 10 أكتوبر 2015م.على الموقع: www.google.com

16- هنري جيمس، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، تر: إنجيل بطرس، مقال في مجلة الحياة الثقافية، العدد: 6، تونس، 1971م.

17- يوسف حطيني، ملامح الشخصية في القصة القصيرة جدا، المراكشية (صحيفة الكترونية)، 2013/12/09م .info@almarrakchia.net

الملتقيات:

1- محمد عزالدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي" الرواية العربية إلى أين؟، القاهرة، 12 - 15 ديسمبر 2010م.

الرسائل الجامعية:

1- أحمد زاوي، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، تخصص: لغة عربية، إشراف: أ-د/ عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2014م-2015م.

2- زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان – مقاربة بنيوية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف: أ- د/الطيب بودربالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر –باتنة- ، 2007م- 2008م.

3- عصام لطفي صبّاح، الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجيستير في تخصص اللغة العربية وآدابها، إشراف: أ- د/ عبد الرؤوف زهدي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011م.

4- سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس "الكتاب أمس المكان الآن" أنموذجاً، مخطوط، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، تخصص: الأدب العربي، إشراف: أ- د/ الطيب بودربالة، جامعة باتنة -1-، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 1437/1436هـ، 2015م/2016م.

5- نوال علي عبد الرحمن خضر، صورة السماء والأرض في القرآن الكريم (دراسة بلاغية)، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية ، إشراف: د/خليل العودة، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2011م.

المقالات:

1- حبيب مونسي، فاعلية التشخيص في بناء الصورة الشعرية، مجلة أصوات الشمال الأحد 29 جمادى الثاني 1433هـ الموافق لـ: 20-05-2012م. ديسمبر 2017م، 11:31. info@aswat-elchamal.com

2- جميل حمداوي:

- الصورة الروائية أو المشروع النقدي الجديد، السبت 7 كانون الأول، ديسمبر 2013م، ديوان العرب.fille://h:/ 5648li٪ b5 nnn/nouveau dossier

- بلاغة السرد... أو الصورة البلاغية الموسعة، شبكة الالوكة، 2013/12/24م- 1435/02/20هـ.www.alukah.com

3- عبد الخالق العصار، التصوير الفني وأسباب قوته وضعفه في أعمال الأدباء، السبت 12مارس، 2011م. عيون.http//:www.google.com

4-علي زغينة وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، ع: 10، 2004م.

5- م. غلوينسكي، الأجناس الأدبية، تر: محمد مشبال، ص4. على الرابط: http//:www.google.com

6-شذا عثمان محمد، التأنيس غير التشخيص، موسوعة التوثيق الشامل، 06-01-2011م، http//:www.google.com

7- هيثم الحاج علي، آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات. www.Kotobaraia.com

المواقع:

1-/http://www.adab.com

2-http//:www.google.com

3-www.Kotobaraia.com

4-http//:info@adabfan.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....ب–خ

الفصل التمهيدي: من الصورة الشعرية إلى الصورة السردية مفاهيم وقضايا.....9

أولا– الصورة الشعرية المفهوم وخصوصية التصوير.....9

– بلاغة الصورة الشعرية المعاصرة.....18

– طبيعة الصورة الشعرية.....19

– مكونات الصورة الشعرية.....21

– أنماط الصورة الشعرية.....25

– أهمية الصورة الشعرية.....26

ثانيا– الصورة السردية المفهوم والخصوصية التصويرية.....27

– حدود الصورة السردية.....32

– مكونات الصورة السردية.....38

– طبيعة الصورة السردية.....45

– أنماط الصورة السردية.....47

– وظائف الصورة السردية.....51

– الصورة السردية والتصوير اللغوي.....54

– الصورة السردية والتداخل الأجناسي.....57

– التصوير السردي من كيمياء التخييل إلى هندسة التشكيل.....62

الباب الأول: تقنيات التصوير السردي في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة.....67

الفصل الأول: تقنية التصوير الوصفي.....69

أ – مفهوم الوصف السردي.....69

فهرس الموضوعات:

ب – وظائف الوصف السردي.....74

ج – في العلاقة الإشكالية بين الوصف والتصوير.....74

د– التصوير الوصفي في الرواية.....76

هـ– التصوير الوصفي في القصة.....83

و– التصوير الوصفي في القصة القصيرة.....87

ز– التصوير الوصفي في القصة القصيرة جداً.....89

الفصل الثاني: تقنية التخييل وفاعلية التصوير السردي.....92

1– التصوير بالتخييل السردي.....112

2 – التصوير التخييلي في الرواية.....112

3– التصوير التخييلي في القصة.....115

4 – التصوير التخييلي في القصة القصيرة.....117

5– التصوير التخييلي في القصة القصيرة جداً.....119

الفصل الثالث: تقنية التصوير بالحوار السردي.....125

ا – لغة الحوار.....127

ب – أنواع الحوار.....128

ب – أ– الحوار الخارجي(الديالوج).....128

ب – ب – المناجاة.....128

ج – التصوير الحواري في الرواية.....130

د – التصوير الحواري في القصة.....139

هـ – التصوير الحواري في القصة القصيرة.....142

و – التصوير الحواري في القصة القصيرة جداً.....146

فهرس الموضوعات:

الفصل الرابع: تقنية التصوير بالتشخيص السردي.....152

1 – فاعلية التشخيص في تشييد الصورة السردية.....156

2 – التصوير التشخيصي في الرواية.....156

3 – التصوير التشخيصي في القصة.....159

4– التصوير التشخيصي في القصة القصيرة.....160

5– التصوير التشخيصي في القصة القصيرة جداً.....164

الفصل الخامس: تقنية التصوير الرمزي.....172

أ – التصوير الرمزي في الرواية.....175

أ – أ– الرمز الشخصي.....175

أ – ب– الرمز الأسطوري.....177

أ – ج – الرمز التراثي.....180

أ – ج – أ – رمز الحلي.....181

أ – ج – ب – رمز العادات والتقاليد.....183

أ – د – الرمز التاريخي.....184

أ – هـ – الرمز الديني.....186

ب – التصوير الرمزي في القصة.....188

ب – أ – رمز المرأة الناجحة والطموحة.....189

ب – ب– رمز المرأة الفاشلة.....190

ب – ج – رمز المرأة المتواضعة.....190

ب – د – رمز المرأة المظلومة.....191

ب– هـ – رمز المرأة العاشقة.....191

فهرس الموضوعات:

ج – التصوير الرمزي في القصة القصيرة.....191

ج – أ – الرمز الأدبي.....195

ج – ب – الرمز المكاني.....195

ج– ج – الرمز التاريخي.....198

و– التصوير الرمزي اللغوي في القصة القصيرة جداً.....200

الفصل السادس: تقنية التصوير التناصي.....208

1– التصوير التناصي في الرواية.....208

1–1 – التصوير التناصي التراثي.....208

1–2– التصوير التناصي الأسطوري.....219

1–3– التصوير التناصي والتعالق النصي مع الفنون.....221

1–4– التصوير التناصي التاريخي.....223

1–5– التصوير التناصي الديني.....225

2– التصوير التناصي في القصة.....227

3– التصوير التناصي في القصة القصيرة.....228

3–1– التصوير التناصي مع القرآن.....228

3–2 – التصوير التناصي مع التراث الأدبي.....230

3–3 – التصوير التناصي مع التاريخ.....231

3–4– التصوير التناصي مع الفنون.....232

4– التصوير التناصي في القصة القصيرة جداً.....233

الباب الثاني: أنماط الصورة السردية في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة.....240

الفصل الأول: الصورة السينمائية.....242

فهرس الموضوعات:

ا– مفهوم الصورة السينمائية.....242

ب– الصورة السينمائية في الرواية..... 245

ج– الصورة السينمائية في القصة.....249

د– الصورة السينمائية في القصة القصيرة.....252

ج– الصورة السينمائية في القصة القصيرة جداً.....255

الفصل الثاني: صورة الشخصية.....262

1 – صورة الشخصية في الرواية.....270

2 – صورة الشخصية في القصة.....287

3 – صورة الشخصية في القصة القصيرة.....294

4 – صورة الشخصية في القصة القصيرة جداً.....301

الفصل الثالث: صورة المكان 308

ا – الصورة المكانية في الرواية.....310

ب – الصورة المكانية في القصة 315

ج – الصورة المكانية في القصة القصيرة.....318

د – الصورة المكانية في القصة القصيرة جداً.....326

الفصل الرابع: صورة الزمن.....335

1– صورة الزمن في الرواية.....340

1 – 1 – الصورة الاستذكارية.....340

1 – 2 – الصورة الزمنية الاستباقية.....342

1 – 2 –1 – الصورة الاستباقية التمهيدية.....343

1 – 2 – 2– الصورة الاستباقية الاعلانية.....343

فهرس الموضوعات:

1 – 2 – 3 – الصورة الزمنية الاستشرافية.....344

1 – 3– صورة الحركة السردية وتقنياتها.....344

1 – 3 – 1– تقنيات تسريع السرد الروائي.....345

1 – 3 – 1 – 1 – صورة الخلاصة(Sommaire).....345

1 – 3 – 1 – 2 – صورة الحذف(Ellipse).....345

1 – 3 – 1 – 2– 1– صورة الحذف المحدد(Ellipse déterminée).....346

1 – 3 – 1 – 2 – 2 – صورة الحذف غير المحدد(Ellipse indéterminée).....346

1 – 4 – صور تعطيل السرد.....347

1 – 4 – 1 – صورة المشهد(SCéne).....347

1 – 4 – 2 – صورة الوقفة(Pause).....349

1–4– 2 – 1 – صورة الوقفة الوصفية.....349

1– 4– 2 – 2 – صورة الوقفة التأملية.....350

1 – 5 – الصورة التواترية الزمنية (La fréquence).....350

1– 5 – 1 – الصورة التواترية الانفرادية(Sin gulatif):.....351

1 – 5 – 2 – صورة التواتر التكراري(Répétitif).....351

1– 5 – 3 – صورة التواتر المتشابه. (Intératif).....352

2 – صورة الزمن في القصة.....352

2 – 1 – الصورة الاسترجاعية القصصية.....352

2 – 2 – الصورة الاستباقية القصصية.....354

فهرس الموضوعات:

2 – 3 – صورة الحركة السردية وتقنياتها.....354

2 – 4 – تقنيات تسريع السرد القصصي.....354

2 – 4 – 1 – صورة الخلاصة(Sommaire).....354

2 – 4 – 2 – صورة الحذف(Ellipse).....355

2 – 4 – 2 – 1 – صورة الحذف المحدد(Ellipse déterminée.....355

2 – 4 – 2 – 2 – صورة الحذف غير المحدد(Ellipse indéterminée).....355

2 – 5 – صور تعطيل السرد.....356

2 – 5 – 1 – صورة المشهد(SCéne).....356

2 – 5 – 2 – صورة الوقفة (Pause):.....356

2 – 5 – 2 – 1 – صورة الوقفة الوصفية 356

2 – 5 – 2 – 2 – صورة الوقفة التأملية.....357

2 – 6 – الصورة التواترية الزمنية(La fréquence).....357

2 – 6 – 1 – الصورة التواترية الانفرادية(Sin gulatif).....357

2 – 6 – 2 – صورة التواتر التكراري(Répétitif).....358

2 – 6 – 3 – صورة التواتر المتشابه(Intératif).....358

3 – صورة الزمن في القصة القصيرة.....359

3 – 1 – صورة الاستذكار الزمني.....359

3 – 2 – صورة الاستباق الزمني.....360

3– 4 – صورة تسريع الزمن.....362

فهرس الموضوعات:

3– 4 – 1 – صورة الخلاصة.....362

3 – 4 – 2 – صورة الحذف.....362

3 – 4 – 2 – 1 – صورة الحذف المحدد.....363

3 – 4 – 2 – 2 – صورة الحذف غير محدد.....363

3 – 4 – 3 – صورة المشهد الزمني.....364

3 – 4 – 4 – صورة الزمن التواتري 365

3 – 4 – 4 – 1 – صورة الزمن التواتري التكراري.....365

3 – 4 –4 – 2 – صورة الزمن التواتري المتشابه.....365

4 – صورة الزمن في القصة القصيرة جداً.....366

4 –1– صورة الزمن الاستذكاري.....366

4 – 2 – صورة الحذف غير المحدد.....368

4 – 3 – صورة الزمن التلخيصي.....369

4 – 4– صورة التكرار المفرد.....370

4 – 5 – صورة التكرار المتشابه.....371

4 – 6 – صورة التواتر التكراري.....371

4 – 7 – صورة الوقفة الوصفية.....372

الفصل الخامس: صورة الحدث.....374

ا – صورة الحدث في الرواية.....378

ب – صورة الحدث في القصة.....385

ج – صورة الحدث في القصة القصيرة.....391

د – صورة الحدث في القصة القصيرة جداً.....393

فهرس الموضوعات:

الخاتمة.....406

قائمة المصادر والمراجع.....412

فهرس الموضوعات.....425

ملخص البحث.....435

المخص

ملخص البحث:

يركز هذا البحث الموسم بـ: "الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر" على مسألتي التصوير والصورة السرديين الذين لم ينالا حظهما من الاهتمام مثلما هو الشأن مع الجانب الشعري في الوطن العربي إلا مؤخراً رغم أن المصطلحين يتواتر حضورهما بشكل ملموس في ثنايا بعض الدراسات النقدية التي تناولت الأعمال الروائية والقصصية موظفة آليات ومناهج مختلفة.

إلا أن رواد حلقة (تيطوان) لعبوا دورا كبيرا في إرساء دعائم هذا التوجه الجديد حيث تحول وقوفي على ما أنتجوه من مؤلفات تهتم بهذين المبحثين ضمن جنسي الرواية والقصة القصيرة جدا إلى رغبة ملحة دفعتني لولوج هذا المضمار محاولاً الاقتراب من الصورة السردية باعتبارها شكلاً جديداً شغل اهتمام النقاد في الآونة الأخيرة، والوقوف على هندسة التشكيل النصي السردي؛ بعده نتيجة لعمليات التجريب وحوارية الرؤية والتصور.

تتمحور الدراسة حول إشكالية كبرى هي: كيف تتحدد ملامح الصورة السردية في إطارها العام في ظل بلاغة سردية نوعية شمولية مبنية على جمالية السمات وخصوصية الجنس الأدبي ضمن الحقل السردي الذي تنتج في إطاره؟

حاولت أن أجمع الخيوط المشكلة لنسيج البلاغة السردية من خلال ما تم تداوله عن الصورتين الروائية والقصصية في إطارها الجزئي والتوسع بها لتشمل باقي الأجناس(القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا) للوقوف على خصوصية التصوير والصورة السرديين ضمن كل جنس، ثم ضمن إطار المجال السردي بصفة عامة، وتبيان نقاط التمايز مع نظيرتها الصورة الشعرية من منطلقات: التكوين، والسمات، والانتماء الجنسي، وزاوية الاهتمام.

وللإجابة عنها رأيت أن تكون خطة البحث على النحو الآتي: مقدمة، ثم فصل تمهيدي، فبابين. يضم الباب الأول ستة فصول، بينما يضم الباب الثاني خمسة فصول، ثم خاتمة.

درست في الفصل التمهيدي انتقال الاهتمام من الصورة الشعرية إلى الصورة السردية، ثم ما يرتبط بهما من قضايا ومفاهيم، أما الباب الأول فقد درست فيه تقنيات التصوير السردي في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة، حيث تمثل كل تقنية منها فصلا، نوردها فيما يأتي:(تقنية الوصف، تقنية الحوار، تقنية التخييل، تقنية التشخيص، تقنية الرمز، تقنية التناص).

في حين درست في الباب الثاني: أنماط الصورة السردية في الكتابة السردية النسوية الجزائرية المعاصرة، حيث مثل كل نمط فصلا. نذكرها فيما يأتي:(الصورة السينمائية، صورة الشخصية، صورة المكان، صورة الزمن، صورة الحدث). ثم ختمته بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج والملاحظات التي توصلت إليها طيلة مرحلة البحث.

الكلمات المفتاحية: التصوير، الصورة السردية، الصورة الشعرية، التقنيات، الأنماط، التشكيل، البلاغة، الأجناس السردية، الكتابة النسوية.

Research Summary:

This research focuses on the season: "The artistic picture in the contemporary Algerian feminist narrative" on the issues of narrative photography and image, which has not received their luck as the case with the poetic side in the Arab world only recently, although the two terms are frequently visible in the critiques of some critical studies that Fiction and anecdotal works dealt with different mechanisms and approaches.

However, the pioneers of the (Tetouan) episode played a big role in laying the foundations of this new orientation, where I turned to the books they produced interested in these subjects within the genre of the novel and the very short story to an urgent desire that led me to enter this field in an attempt to approach the narrative image as a new form of interest. Recent critics, standing on the geometry of narrative script formation; beyond him as a result of experimentation and dialogues of vision and perception.

The study revolves around a major problem: How are the features of the narrative image defined in its general context in light of a comprehensive narrative rhetoric based on the aesthetic features and the specificity of the literary genus within the narrative field in which it is produced?

I tried to gather the threads formed by the narrative rhetoric through what has been circulated about the fictional and anecdotal images in its partial framework and its expansion to include the rest of the races (story and short story and very short story) to find out the specificity of the narrative photography and picture within each sex, and then within the narrative domain in general -Determine the points of differentiation with its poetic picture counterpart from the starting points: composition, personality, sexual affiliation, and angle of interest. To answer them I saw that the research plan should be as follows: Introduction, then introductory chapter, two doors. The first section includes six chapters, while the second section contains five chapters, then a conclusion.

I studied in the introductory chapter the transfer of attention from the poetic picture to the narrative image, and then associated issues and concepts, and the first section has studied the techniques of narrative photography in the narrative writing of contemporary Algerian feminist, where each technique represents a chapter, we provide the following :(Description, dialogue

technique, visualization technique, diagnostic technique, symbol technology, interfering technique).

In Chapter 2, I studied the patterns of the narrative picture in contemporary Algerian feminist narrative writing, where each style represented a chapter. Here are the following: (cinematography, portrait, location, time, event). Then concluded with a conclusion was the outcome of the most important findings and observations reached during the research phase.

Keywords: photography, narrative, poetry, techniques, patterns, composition, rhetoric, narrative races, feminist writing.