

الشعرية في رواية " ذاكرة الجنون والانتحار " لحميدة عياشي

د. رقيق كمال/جامعة طاهري محمد بشار

الملخص:

إن مفهوم الشعرية قديما ارتبط ارتباطا وثيقا بالنصوص الشعرية، وهذا لما يحمله الشعر من خصائص فنية وشعرية، ومع تطور المناهج النقدية الحديثة، والأثر الذي تركه هذا التحول الفكري والمنهجي في النقد الأدبي المعاصر، أصبحت الشعرية تطبق على النصوص الأدبية النثرية، بحيث أضحت أحد العناصر الأساسية المعمول بها من أجل إضفاء صبغة جمالية وفنية للنص السردي، فقد وظفها الروائيون واختلفوا في استخداماتها.

Résumé : La poétique antique a été associée aux textes de la poésie, et ceci du aux caractéristiques, artistiques et poétiques. Que porte la poésie. Et avec le développement des méthodes critiques nouvelles et l'impact laissé par ce changement intellectuel et méthodique dans la critique littéraire contemporaine, la poétique est devenue applicable aux textes littéraires de la poésie puis devenue aussi l'une des éléments essentiels pratiques au texte narrative, elle été appliquée par les romanciers qui se sont différenciés dans leur utilisation.

مفهوم السرد والشعرية:

1- مفهوم السرد:

لغة: تقدمية الشيء إلى شيء تأتي به مسبقا بعضه في أثر متتابعا سرد الحديث ونحوه: يسرده سردا إذا تابعه في أثر متتابعا، سرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه ⁽¹⁾.

اصطلاحا: هو بمصطلحه الفني الخطوات التي يقوم بها الحاكي وبنج عنهما النص القصصي، وهو مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية فهو خطاب شفوي أو مكتوب يحكي قصة تتشكل من مجموعة من الأحداث المروية ⁽²⁾.

إذا فالسرد هو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة العملية، أي ما يقوم به السارد حيث يروي الحكاية، ويشمل مختلف أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان، سواء كانت أدبية أم غير أدبية، فهو حاضر في الأسطورة، الخرافة الأمثلة الحكايات الشعبية القصة، التراجيديا والدراما، وبوصفه مظهرا تعبيريا فهو الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص.

وحتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي على اعتبار هذا الأخير من مكونات السرد الإرسالية فقد يكون اسماً معيناً ضمن البنية السردية وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيلاً، كما قد يكون المجتمع بأسره أو فكرة ما يخاطبها الراوي على سبيل التخيل الفني وهو الذي يتلقى رسالة الراوي.

السرد أيضا هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي وهو شكل المضمون، أو شكل الحكاية والرواية هي سرد قبل كل شيء، فالروائي حين يكتب روايته يقوم باختيار الوقائع التي يريد سردها.

فالسرد عنصر أساسي وفعال، ففي ضوء مصطلحات الخطاب الروائي والقصصي يمكننا القول بأنه جوهري في بنية الخطاب الروائي، فهو المكون الرئيسي للأدب القصصي الذي يتسم بطبيعته السردية، وعليه فالسرد يعتبر السمة الأساسية والتميزة للخطاب الروائي. ويصفه صاحب كتاب الأدب السردى بارت سكوهل وكيلوف R/KILLOGE "أنه الإخبار أي حكي الأحداث أو نص الراوي المتضمن لسياق الإخباري - الوصفي"⁽³⁾، انطلاقا من هذا المنظور يبقى السرد ذا وظيفة إخبارية تجسدية فهو إخبار TELLING أكثر منه سرد.

كما يعني السرد "التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"⁽⁴⁾، حيث يضيف الروائي عليها طابعا شعريا يتمثل في الصور الشعرية داخل النص أو من خلال بناء لغوي يمتاز بالتقديم والتأخير وقلب مواقع الكلمات داخل السياق.

2- مفهوم الشعرية:

الشعرية La Poétique يكشف لنا مصطلح الشعرية الكثير من الالتباس نتيجة تعدد معانيها وتنوع تعريفاتها، الأمر الذي دفع الباحثين إلى القول بأن العثور على تعريف موحد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على "حجر الفلاسفة"⁽⁵⁾.

1. كل نظرية داخلية للأدب.

2. الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين الإمكانات الأدبية الممكنة.

3. السنن أو القوانين المعيارية المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة ومجموعة

القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا⁽⁶⁾.

إن موضوع الشعرية سيكون مؤسسا عن طريق الأعمال المحتملة والأعمال المتحققة على حد سواء يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية وما تستنطقه الشعرية هو خصائص الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وإنجازا من إنجازاتها الممكنة، فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصغ فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"⁽⁷⁾.

إن الشعرية إذا مبحث نظري تغذيه الأبحاث التجريبية كما تعد مقارنة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الوقت ذاته⁽⁸⁾.

وهذا ستكون الشعبة في معناها العام الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعبة هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص التي سيفهم القارئ بها أدبية النصوص وبعد هذا فإن لدى الشعبة رغبة في وضع تصور منهجي واضح ومضبوط يستطيع الإجابة عن أدبية العمل الأدبي وتقويم الأدوات الضرورية التي تبعد التحليل الأدبي من السقوط في الارتباك وإصدار الأحكام المعيارية، وذلك باقتراح مجموعة من الصيغ التي تفضله عن النقد.

أنواع الشعبات:

قدمنا فيما سبق تعريفاً للشعبة، وكان لكل أديب تعريفه الخاص مما أدى إلى البحث في أنواع هذه الشعبة

أو الشعبات، فتودوروف يقدم تصنيفاً للشعبات أقرب إلى تصنيف دي سوسير للسانيات، فيجعل لها دراستين إحداهما موضوع للشعبة العامة وأخرى للشعبة التاريخية.

1. الشعبات العامة: وتتولى الدراسة الآلية للخطاب النوعي فيدرس تزامنياً في علاقة الأجناس بعضها ببعض⁽⁹⁾، ومن ثم يكون على الدارسين أن يشرحوا كل جنس على انفراد لمعرفة الميزات التي يختص بها ليسهل تصنيفها كما تسهل معرفة الوظائف المهيمنة على كل جنس من الأجناس المشرحة.

2. الشعبات التاريخية: تهتم بحسب تودوروف بهذه الأجناس انطلاقاً من الأدوار المسندة إليه والتي حصرها في ثلاث مهمات:

* المهمة الأولى: إجراء دراسة تحويلية لكل مقولة أدبية، بحيث تتبع هذا التحول تعاقبياً.
* المهمة الثانية: أن يضع الدارس في حقل هذا العمل كل الأجناس الأدبية بعين الاعتبار وهو عمل مهم يمكن استثماره في نظرية رومان جاكبسون التواصلية أثناء الكشف عن العوامل المنتجة للوظائف اللغوية انطلاقاً من هذه الأجناس.

* المهمة الثالثة: تسعى إلى التعرف على القوانين التحويلية التي تتصل بالانتقال من عنصر أدبي إلى آخر.

الشعبة عند رومان جاكبسون:

يقول جاكبسون في مجال الشعبة بوصفها علماً قائماً بذاته: "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعبة في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"⁽¹⁰⁾، فكل رسالة لفظية عند جاكبسون تكون بهذه الوظيفة ولا تكاد تغيب عن أية رسالة لكنها بدرجات متفاوتة بينما تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشعر لكنها ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال الشعبات والشعبة.

فالشعربة في رأيه الوظيفة التي تركز على الرسالة مع إهمال العناصر الثانوية الأخرى⁽¹¹⁾. بعد كل هذه الطروحات والآراء فإننا نتساءل عن: ماهية الشعربات، وما هو موضوعها؟، وما المعايير التي نقيس بواسطتها درجة تركيز الوظيفة الشعربة في رسالة ما؟ باعتبارها عنصراً داخل معادلة كلامية؟

فجاكبسون يعرف الشعربات على أنها: "الدراسة اللسانية للوظيفة في سياق الرسائل اللفظية عموماً في الشعر على وجه الخصوص"، إلا أن جون كوهن يلغي معادلة ماهية الشعربات في العناصر الأخرى ما عدا الشعر وبالتالي يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعربة بشكل شبه مختلف يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف اللغوية الأخرى وبالتالي يعرف الشعربات باعتبارها العلم الذي يكون موضوعه الشعر، وهذا عكس ما ذكره جاكبسون باعتبار أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعربة وإن لم تكن المهيمنة فهي يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى، كما توجد في الفنون الأخرى مثل: الرسم الموسيقي، السينما... الخ.

لقد سبق لنا الذكر بأن الشعربات مقارنة للأدب "مجردة" و"باطنية" فهي حسب تودوروف دراسة منهجية للأدب تعتمد على عاملين لكنهما يعملان بطريقة متناقضة يكشف الواحد منهما على جمالية الآخرهما:

1. التجريد: ويقوم على الصياغة والكشف الموضوعي لقوانين مجردة لأن العمل الأدبي ليس هو في حد ذاته موضوع الشعربة، فما نستنتقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، وبذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بالخصائص المجردة التي تضع فرداً الحدث الأدبي أي الأدبية⁽¹²⁾.

2. التوجيه الباطني: إن القوانين المجردة لا تظهر على سطح الخطاب الأدبي لكنها لا تغيب عن بنيته الداخلية الباطنية فهي لا تتحكم في صيرورة ومسار الخطاب لتنقله من حالته العادية إلى الخطاب النوعي فهذا التوجيه الباطني هو الذي يمنح القارئ مجالاً أوسع للحركة داخل النص وبين ثناياه⁽¹³⁾.

الشعربة عند كمال أبو ديب:

يرى هذا الناقد البنيوي، أن الشعربة مرتبطة بمصير الإنسان من خلال قوله "الشعربة ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف... الشعربة لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا عن بطولة تبني

الإنسان وأزماته وصراعاته، وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المعلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته..."⁽¹⁴⁾.

بهذا فهو يطلعنا على وجود تصور جيد للشعرية عند الناقد، مما أمكننا من وضع ملاحظة تبرز لنا أنه بالدراسة التي قدمها أبو ديب حول الشعرية فإنها: "تطمح إلى تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها، وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي، والسيميائي وبشكل خاص مفهومي العلائقية والكلية... وكذا التحول"⁽¹⁵⁾، ومن هذا الطموح الذي يصبو إليه كمال أبو ديب فإن: "كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية، وينبغي أن يتضمن معطيات" systèmes des rapports أو مفهوم أنظمة العلاقات العلائقية، ذلك أن الظاهرة المعزولة... تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر"⁽¹⁶⁾.

ومن هذا المنطلق لا يمكن تحديد الشعرية على أساس المظاهرة الشعرية القائمة على الوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي، أو الصور، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري، فهو يحدد الشعرية ابتداء من كونها تجسد في النص من خلال العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سميتها الأساسية أنها توضع في سياق آخر غير الشعر، بل تنطلق من علاقات حركية مترابطة مع مكونات النص الذي بدوره يخلق لنفسه فاعلية وحرك وجمالية تكون مؤشرا على وجود شعرية.

وبما أن أبو ديب أولى اهتماماً كبيراً لتأسيس النظري، فإنه يجعل الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة، ويعرفها للغة أو لأي عناصر تنتهي إلى ما يسميه جاكبسون "نظام الترميز" في السياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين codé متميزين، ولا يكتفي الناقد بتحديد المفهوم العام للفجوة، بل يحدد أيضا تجلياتها المختلفة، ومن ذلك أنه يرى في لغة التضاد احد المنابع الرئيسية للفجوة، بل يذهب إلى أكثر من ذلك، إذ يعتبر أن "هذه الفرضية قد تكون من بين أكثر الفرضيات حول الشعرية خطورة، وأننا إذا أحسننا اكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل، وكشف أسرارها"⁽¹⁷⁾، وقد قاده هذا الرأي إلى النتيجة التالية: "وهي أن ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية فإنه سليم"⁽¹⁸⁾.

ولما كانت الفجوة عند كمال أبو ديب منبعاً للعديد من الظواهر الشعرية، فهو يرى أن التجربة الصوفية منبع من منابع هذه الفجوة منطلقاً من فكرة أن "التصوف حلول وإلغاء، وتجاوز للحدود القائمة بين الأشياء، لذلك فإن جوهر التجربة الصوفية وهج شعري يتألف أصلاً في لحظة الاعتراف بالفجوة مسافة التوتر".

وإذا ما رجعنا إلى مفهوم النص الشعري، لوجدناه في أبسط تعريفاته يعني مجموعة من العلاقات الجدلية بين الحضور والغياب، فكيف تنظر شعرية أبو ديب إلى هذا النص؟ حيثها لا يتوانى أبو ديب كثيراً في تعريف الشعرية على أنها: "استمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب، على صعيد الحضور الفردي والغياب الجماعي، أو الإبداع الفردي والذاكرة الشعرية"⁽¹⁹⁾.

ومن خلال هذا الطرح الذي قدمه أبو ديب نستشف مدى نسبة الشعرية إلى بنية معينة تكتمل فيها رؤيا متميزة للأشياء ضمن مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في أبعاده المختلفة "التصويرية والرؤيوية واللغوية". وقد نظر أبو ديب إلى أن طبيعة العملية الدلالية في مختلف أشكال التعبير تتضمن: "الاستعارة والمجاز والكناية والإيحاء والتعويض والتوتيرة، وفي لغة ما أسماه العرب التدميج، وهي تعد منبعاً للشعرية بمعنى أن الطبيعة العلمية الإشارية أو التلميحية تقوم أصلاً على خلق فجوة حادة بين مستويين للتعبير في مستوى المراسلة المنقولة ومستوى نظام الترميز أو الوسيلة أي التعبير بأكمله يجسد فجوة مسافة التوتر بين المحتوى وبين المرموز"⁽²⁰⁾، كما يضيف أبو ديب: "حين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية أو تجف إلى درجة الانعدام تقريباً، وهذا فإن نص الشعرية المتميز هو نص من الاحتمالات والإمكانات"⁽²¹⁾.

نص يبني على فجوة مسافة التوتر بين البنية السطحية والبنية العميقة، فتصبح هذه الفجوة عالم من الإمكانات والاحتمالات والظلال... عالم التواتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية ولغة التقرير المباشر.

بهذا نكون قد حددنا بعض الأبعاد وبعضها الآخر قد لا يحدد إلا بعد بحث وطول نظر، وذلك في محاولة للوصول إلى مدلول عام للشعرية هي حركة استقطابية، ومن ثم تغدو الشعرية تجسيدا أسى لخلق الثنائيات الضدية أحد أوجه الاستقطاب البارز، وتنسيق العالم حولها: تجربة، لغة، دلالة، صوتاً، وإيقاعاً.

وفي الأخير لا نستطيع أن ندع أبو ديب يحدد الشعرية، أنها: "إذا تناول الشعرية في إطار الفجوة مسافة التوتر في محاولة لاكتشاف خصوصية اللغة حين تكتب أو حين تؤلف شعراً في مقابل خصوصياتها حين تكتب قصة أو لوحة أو قطعة موسيقية"⁽²²⁾ وهذا فإن الشعرية لا تتحقق من خلال النص اللغوي لأنه في مجال اكتشافها ومنبع تدفقها سواء أكان شعرياً أو نثرياً. التطبيق علي رواية "ذاكرة الجنون والانتحار" لحميدة عياشي:

من خلال التطرق إلى شعرية العنوان، وشعرية اللغة، وشعرية المكان، وشعرية الزمان، وشعرية الوصف في الحكى.

1- شعرة العنوان:

إن العنوان ليس مجرد اسم يدل على العمل الأدبي أو مجرد فكرة تعمل على إبراز محتوى النص الروائي ليبرز لنا هويته، فهو في مقدمة النص قد يكشف لنا عن ما يحتويه هذا الخير من أفكار وقد يكون مجرد عنوان للنص.

إلا أنه في الأول والأخير هو بمثابة الباب الذي نلج منه للكشف عن مكونات النص من دلالات وإيحاءات، لكن في الوقت الحالي تجاوز العنوان تلك العلاقة التي تجعل منه مجرد لائحة مكتوبة على سطح الغلاف أو عبارة عن كلمات سطحية تربطه بالنص أصبح أكثر ارتباطاً وتوطداً يجعل من جهة الكاتب في تأمل طويل، والبحث الجدي من أجل وضعه في المكان المناسب والدارس من جهة أخرى عليه التأني والصبر لإيجاد المفاتيح التي تمكنه من خلالها فتح أبوابه والرموز لفك شفراته، ومما ذكرناه من دلالة العنوان وأهميته في النص، علينا اتخاذه كأول ما نفتتح به العناصر الشعرية الروائية ألا وهي شعرة العنوان.

فالكاتب جعل من عنوان روايته مدخلاً رئيسياً دالاً على مضمونها "ذاكرة الجنون الانتحار" فهو يتألف من ثلاث كلمات كما يظهر لنا، تجعل النص يتعدد في القراءات والتأويلات، فالذاكرة ماضي لأحداث سابقة، أما الجنون والانتحار حالتان يقع فيهما المرء نتيجة الأوضاع المزرية التي يعيشها أو نتيجة فراق الحبيب أو القريب، وهما صفتان تحملان دلالة معنوية بالدرجة الأولى، حيث هما غير ملموسين يرتبطان بالحالة النفسية للشخص، فمن الوهلة الأولى العنوان ينقلنا إلى عدة معاني كالذكرى، الوهم، القنوط، ثم اليأس وهو فقدان الاتزان والإيمان بكل شيء مما يبعث على التفكير في الانتحار.

مكونات العنوان متسلسلة، تضع القارئ في إطار الوعي والفهم مما يوحي إليه النص الروائي من شاعرية تظهر لنا - من خلال - الفجوة التي هي منبعاً لتفسير ظواهر مختلفة والتي لا تمنعها من النظر في علاقة النص بالآخر أي المتلقي⁽²³⁾.

قد تكون هذه الشاعرية خلقاً لثنائية ضدية متناقضة، وأما ما ندرسه فهي كامنة خلف تسلسل رغم أن العنوان في كلماته يبرز لنا أن لكل كلمة دلالتها، وفي الوقت ذاته كل واحدة تكمل الأخرى، فالذاكرة أحداث جرت سواء أكانت جيدة أم سيئة، والجنون نتيجة هذه الأحداث والأوضاع، أما الدلالة واحدة لكلمات مختلفة تتضمن شاعرية مجسدة من خلال العنوان تجعل من التلقي بمجرد قراءته "ذاكرة الجنون والانتحار" يعيش حالة الشخصية وتساؤلاتها الممزقة التي تواجه بها وجودها المعلق واستغلال الآخر لها وبؤسها، إذا العنوان يشكل لنا شعرة متفردة بعيدة عن التناقض، دلالتها واضحة، فجواتها تفكك بمجرد قراءة ما وراءه من إيحاءات ومدلولات.

2- شعرية اللغة:

إن الروايات الحالية تنتمي إلى الكتابة الروائية الجديدة الحديثة وفنها وأصالتها، فهي تتمتع بحسن مرهف وإيحاء قوى، تظهر لنا مدى تأزم الإنسان من عالمه الداخلي المبني على الاضطراب والقلق والخوف وعالمه الخارجي المليء بالصدمات والأزمات. إن اللغة شعرية مميزة تجعل من الرواية تخرج عن نمطها الأولي فقد اكتسب حالياً شكلاً جديداً جعلها تفيض بالمعاني المختلفة السائدة في جميع أنحاء النص.

الرواية تجعل من الراوي قادراً على توظيف اللغة بحكمة وذكاء، تغوص في حساسية وشاعرية تملأ النص بالتناقض من إيضاح وغموض، ففي رواية ذاكرة الجنون والانتحار الكاتبة جعلت من لغتها توضيحاً لحالة الشخصية "ديدوح" من ملل وفقدان الشعور بمكان حوله وهذا يظهر في:

"عانقني الكسل، استحالتي برودة فراشي المبلل دفناً متوحشاً، وغرب المذاق حاولت طمر كوكبي، أذني المعسولتين بفتات الخبز الصباح، انتحرت الأصوات للحظة، لحظتين لثلاث، ثم عادت تطل علي وتراقص وتتمطط على جدران الحجرة الفارغة في زرق غامضة موحشة الردى"⁽²⁴⁾، وهنا يظهر لنا مدى غرق الشخصية في الأوهام والاعتقادات مع اللامبالاة، وكل العبارات تعبر عن شعرية يملأها حزن وفقدان الأمل، وتقول أشياء غير واقعية.

وقد تعبر اللغة عن التوتر، القبول على الجنون وهذا في "كدت أجن، جن جنونا" زال عقله أو فسد فهو مجنون ج: مجانين، وأنا كدت أجن جنونا وكاد عقلي أن يزول أو أفسد فأكون مجنوناً ج: مجانين، السروال الذي لقيته معلقاً خلف الباب كان ملقى تحت الطاولة بصورة تدعو إلى الملل والضجروترقد حوله عويناتي الزجاجية وجواربي وقميصي".

اللغة هنا تداخلت من لغة شرح وتوضيح إلى دلالة جديدة تعكس لنا الوضعية التي يعاني منها ديدوح، وانزياحها من معناها المتعارف إلى التوافق بين الحالة التي يعيشها والمكان الذي يركن فيه، فهي تساعدنا على العيش مع ما تشعر به الشخصية.

كما استعمل الكاتب تقنية الرمز في استعمال الاستعارة لدلالة أكثر وإيحاء أقوى وكذا التشبيه وهذا في "كانت البرودة، برودة المطر النازف والوحدة القاتلة تسري في عروقي وشرائبي، كالموت الأزرق كنت وحدي في التابوت الحزين... اجتاحتني الرغبة في الانتحار في دفن نفسي حياً"⁽²⁵⁾.

وهذه الصورة الشعرية جعلت من كتابتنا ملموسة محسوسة نشعر بها إضافة إلى أنها تجعل لنا القدرة على التصوير، فاستخدم الكاتب لغة الوهم والكآبة والشعور باليأس وفقدان الأمل، وهي عوامل تدفع على الانتحار.

وهي لغة تحمل كل مدلولات العذاب في قوله: "تفقدت يدي اليسرى، كانت الساعة ملقاة على الأرض، تسقط الساعة ولم تتكسر، عندما انقض علي المعلم حرشاوي باللطم واللكم ورأيت نجمة شبه بيضاء وحمراء سقطت من ساعته وتحت رجليه الضخمتين"⁽²⁶⁾، أما عند استعمال اللغة الشعبية أو بالأحرى لغة المعنيين الشعبيين فهي صورة على أن الشخص بعد فقدانه إلى من يرجع إليه يكلمه ويأنسه لجأ إليها في قوله:

خوي، خوي، عارفك تبغي
بي، تبليت عارفك تبغي
خوي، خوي عارفك تبغي
خوي، خوي عارفك تقتلني⁽²⁷⁾

إذ هنا ديدوح عمد إلى التكرار لتأكيد حالته المزرية.

وربما كان اختياره الاستماع إلى أنغام الشخة الرميقي هو أن يوضح بشكل جلي للعيان مدى التأزم النفسي الذي يعيشه ديدوح، وإحساسه بابتعاد أقرب الناس عنه إن لم نقل كل من يعرفه، وما أصعب الإحساس بمفارقة الأهل والحببة لما له من وقع قاس على النفس وإحساس بالغرابة وهو في محبته، يدفعه كل هذا إلى التفكير في الانتحار.

وهذا في قوله: "صعد الحزن تياراً تلافيفغ مخي، ترجرجت دمعة كحجرة صماء من مقلتي، تهافت رموش القلب، خنقني دخان الذكرى..."⁽²⁸⁾.

إذ نجد شعربة عالية شبه الحزن كما لو أنه دخان أو إنسان أو طائر يصعد بل كان قوياً إلى درجة أنه كان بمثابة تيار كهربائي، شبه الدمعة بالحجر الصلب، وشبه الدخان بالنسان الذي يخنق، وهذه الصورة الشعربة استطاع الكاتب أن يصف لنا درجة الحزن الذي تعاني منها شخصياته.

وفي الرواية لغة واصفة دالة على شعربة قوية تصور لنا مدى بأس المرأة العربية وفقدانها كرامتها وتحايل الآخر عليها واستغلالها مما يجعلها تحرم من كل حقوقها وهذا في ذكره لما جرى لزهره في: "قالت لي بأنها هربت من سوق أهراس عندما أفقدها حبيبها الغادر بكارنها، والذي مات متأثراً برصاص الثأر وغسل العار إلى وهران ثم مكث طويلاً بسيدي بلعباس قبل أن تهدم بيوتات حارة الفت لتذهب بعد ذلك إلى تيارت ثم تستقر نهائياً بالعاصمة، وتشتري بالمال المكتسب من بيع جسدها داراً بجي باب الواد..."

وكذلك "كانت تغلي بالأنوثة والمراهقة والحقد على الماضي... عمرها لم يتجاوز التاسعة عشر لكنها كانت تبدو أصغر من ذلك بكثير... جمال صحراوي كثيب يشع من جسمها المكتنز..."

فمها الصغير الشهي تطيع أعلاه خانة كبيرة شديدة السواد..."، وهنا يستعمل الوصف الأكثر شاعرية وتصويراً.

وهذه العبارات والكلمات وبشاعريتها استطاعت الكاتبة إيصال فكرها للقارئ والتأثير فيه مما أعطى للنص أبعاد جمالية وإيحائية دالة تبرز التجربة التي عاشتها الشخصية ديدوح.

3- شعرة المكان:

إن المكان عنصر مهم في الرواية، حيث كل نص سردي يحتوي على أمكنة تبرز شاعرية النص الروائي، والذي عليه تضمن هذا العنصر لما فيه من شاعرية وتصوير للأحداث. والباحث حدد نوعين من المكان، الأول يبين من خلال الإشارات والرموز، والثاني هو فضاء، والفضاء يمكن اعتباره معادل للمكان في هذا للتصور هو حيز مكاني في الرواية أو الحكى عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي.

فالروائي مثلاً في نظر – البعض – يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط النقطة انطلاق من أجل تحريك القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن⁽²⁹⁾.

فالفضاء هنا هو معادل للمكان في الرواية ولا يقصد به المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة⁽³⁰⁾.

فالمكان بهذا ليس مجرد فضاء تتحرك معه الأحداث وإنما بناء فني وجمالي، وتصوير دقيق لما يجري داخل الرواية من تحرك الشخصيات ومكوناتها في مكان معين، والمكان في القصة أو الحكى نراه يثير إلى نوع آخر له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية تشرح لنا وضعية الشخصيات وحالتها، ففي الرواية أماكن متعددة، ولكل واحد منها دلالة خاصة تساعد في إعطاء النص الروائي شعرة وجمالية.

فذاكرة الجنون والانتحار نلاحظ فيها قلة الأمكنة لكنها تقدم تصويراً دقيقاً، وهذا العنصر تتحرك فيه الشخصيات بطلاقة حيث دارت الأحداث في أماكن متناقضة بعضها يرتاح فيه الإنسان والبعض الآخر يشعر فيه بالملل والخوف والحزن، وهي تشكل بذلك تصور شعرة دالة ببعض الأمكنة أساسها الإنتاج لكن نجدها على غير العادة من مكان تعب ومشقة في "يميناً وشمالاً لا تحركت ظل السرير الحديدي، ثابت في صحراء الحجر الثابتة، وكما الأسياخ اندغمت الأصوات في قلب العالم الذي ينهار في الخارج كن ينحبن كالجليد الزجاجي، تصدعت الأحلام عانقني الكسل ثاءبت".

جعل الكاتب السرير على أنه موضع لا راحة فيه، من مشهد مقزز منهار، لكن اللغة التي صورها به جاءت شاعرية عن طريق التشبيه، والاستعارات في "تصدعت الأحلام" "عانقني الكسل".

جامعة بشار ————— مخبر الدوا ساه الصحراوية

أما في قوله: "كنت مغارة، حجري كانت مغارة، نمل وصراصير وعناكب شبه ميتة ورملية النكهة، كانت تتشبث بأرجلها الطويلة القصيرة بتلال وهضاب جسي اللزج"⁽³¹⁾، فهو يصور لنا حالة الحجرة ونفسية ديدوح، وفي موقع آخر يقول: "كانت غاية سيدي محمد بن علي بحيرة البسط تبعد عن ما كدرة ببضعة كيلومترات، كانت فرنسية التوجش والصمت الغابي والصخب الساكن الدفين، يظلمها شجر الصنوبر والكرز والزيتون، وتحميها عيون روح الوالي المغدور كالأمير المغدور والوطن المغدور والجبال الموشمة بتلافيف الماضي البدائي الأرعن ورموش الغد الغارق حتى العنق في مستنقع الحاضر المهموس باللامبالاة والإستحلام والشذوذ"⁽³²⁾، إن السارد لم يعتمد في إبراز المكان على الوصف الخارجي السطحي الذي يشكل لنا موقع فحسب، وإنما قدمه بتصوير في ووصف دقيق.

أعطى هذا للنص الروائي صورة شعرية باللغة الدلالة والإيحاء، وألح كذلك على إبراز المدينة التي يعيشها الأشخاص التي سيجئها الواقع آنذاك، وقد تكون دلالة المكان مجاربة تحيل إلى شيء آخر فيستطيع بذلك تقرب وجهة نظره لآخر.

وفي أمكنة أخرى: "في إحدى الجرائد اليومية لقد وجدتها الجارة في إحدى الليالي تطفو، وعلى شفتيها كانت ترسم ابتسامة تسطع بالحب الموهوس بوهران، وهران الراقدة المقيدة في أعماق البحر الهادر الأبحم، والمثقلة بمرجانة وماسة وأساور زرقة المتقمط في أحشاءها ظلام متحضر، المتحمية بروح سيدي الهواري، المرفقة في الأفق كقطرس أسطوري من عيون الأرواح الشربرة"، في هذه العبارة وصف شامل لمدينة وهران لإبراز جمالها وبهاءها في صورة شعرية مزينة.

إن النص الذي بحوزتنا ينفث على أمكنة تتجمع في فضاء واسع وهو المدينة التي بدورها تحتوي: الشارع، الغابة، البيت، الغرفة، ثم الحانة وبعدها المستشفى، وكلها أساس في حياة الإنسان كيف ما كان حاله، وهذا في "أقسم بالله، الله أقسم به أنني نمت أعتقد أنني نمت ولكن النوم فرمني كشحورور عندما غزى صمت حجري الصقيعي صوت المؤذن حاولت النوم لا يكون سوى في الغرفة لكن الصورة التي صور بها نومه لا تبعث عن الاطمئنان والارتياح"⁽³³⁾.

وكذلك في "والعيون المخمورة الكسلى تقاصره، لبانت تمل، بدأ الحصار يتلاشى وغاصت تلك العيون في ضباب عالمها الفياض الغائم كدخان أعقاب السجائر المحترقة، كلامه صخب رمادي بلا وجه"، الكاتب جعل من الحانة مكان لهو بالدرجة الأولى، ومكاناً تلجأ إليه الشخصية من أجل الترويح عن النفس ونسيان كل الآلام، وأما في شأن الغابة، الصورة الشعرية التي جاء بها جعلت منها مكان مخيف ومرع بمجرد التفكير فيه يصبح الفرد في هلع وخوف وهذا في "كانت هي والغابة والذئاب الساعبة والهررة وهواجز صوت الوليد غير الشرعي الذي قد يأتي، وتتلوى تشد بجذع الشجرة بعصبية"⁽³⁴⁾. فالأمكنة هنا وظفت بطريقة تبعث على الإبداع والتأثير في نفسية الفرد،

وهذا ما نستشفه من خلال ما كتب وما طرح في الرواية من أماكن متناقضة، متفاوتة ذات دلالات عديدة، وكل متلق له فهمه الخاص لها ويؤولها على حسبه لينتج لنا شعربة المكان التصويرية.

4- شعربة الزمن:

الزمن من عناصر البنية السردية، وأهم تقنيات السرد الروائي، وهو مهم في الدراسات النقدية الحديثة، ويعنى به من ثنائية المثنى الحكائي لدى الشكلايين الروس⁽³⁵⁾، إن الزمن مبدأ يُعتمد عليه في تشويق القارئ، واستمرارية الحدث والمحدد الأول والأخير في تحديد شكل الرواية وكيفية تقديمها.

والمقصود بالمثنى الحكائي: "سعي متنا حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع بها العمل، إن المثنى الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي"، بمعنى: النظام الوقي والسببي للأحداث⁽³⁶⁾.

في حين أن زمن الحكاية زمن متعدد الأبعاد، يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد، المر الذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين أو تقنيتين سرديتين هما: تقنية الارتداد وتقنية الاستباق⁽³⁷⁾.

وما طرحته الرواية الحديثة في مجال النقد الحديث، وما قدمته نظرية القراءة فيما يخص العمل الأدبي في تعاملها مع الزمن تعامل شعري ينطلق من التسلسل والتتابع، فالتوزيع الزمني في رواية "ذاكرة الجنون والانتحار" كان اعتبارياً ذكر للحاضر ورجوع إلى الماضي مع التفكير في المستقبل.

الزمن الماضي كان الأساس الأول، وتوظيفه جاء للإيحاء بجمالية النص القصصي وليس مجرد تقنية من تقنيات السرد الروائي، أو عنصر من عناصر البنية السردية والمساعد على التذكر للماضي الحزين القاسي، وهذا ما نجده عند تذكر الشخصية الرئيسية "ديدوح"... "معاملة المعلم حرشاي، كان صارماً... عيناه، قاسيتان، كانت، توجج في رعباً مجرماً... كان المعلم حرشاي مجنوناً وسادياً، وكنا ملائكة انتحرت في بساتيننا طيور السكينة..."⁽³⁸⁾، مستعملاً اللفظة الأساسية الدالة على الماضي، سواء بالجمع أو بالفرد "كنا، كان، كانت"، وما أضفته من شاعرية وأناقته التعبيرية.

ما الزمن، الحاضر في قوله: "أقف، أمام مزلة تعج بالأوراق والأوساخ وروائح الجيفة، أحرق في كلبين سلوقيين حزينين يركبان البعض، كنت أفكر بأنيسة لم أعد قادراً على التفكير بها، كانت أنيسة تلك السلوقية، وكنت ذلك الكلب السلوقي الجائع"⁽³⁹⁾، وقوله أيضاً: "دخلت باحة البيت الكبير عاري الصدر، كن ينحن ويندين، أبي وهو كانوا غارقين في سلخ تناة هرمة"⁽⁴⁰⁾، فقد أدرجه الكاتب بطريقة جمالية فنية تبعث على التصوير الدقيق مع إلصاقه بالوصف في كل زمن حاضر وهو ما جعل النص الروائي يتدفق بالشاعرية.

الشعربة الزمنية تزداد هيجاناً وقوة من خلال استعمال الروائي تقنية الانتقال الفردية مستعملاً تداخلاً بين الزمنين الحاضر والماضي في آن واحد لقوله: "تنظر إلها وتبكي وكان المخاط

جامعة بشار ————— مخبر الدوا ساه الصحراوية

ينزف من فتحتي أنفها المفلطح، أهدق فيها وأبكي، وكان المخاط ينزف بارداً من عزلي ووحديتي الميتة... اقتربت مني كالسلحفاة واحتضنتني، كانت غصن شجرة مسحوقة يرتجف في ليلة مشحونة بالحلكة والبروق والعواصف⁽⁴¹⁾، فنجده يذكر العجوز الحاضرة الباكية، يتذكر يوم اشتعلت دار حبيبة في قوله: "حياتنا، مدينتنا، ما كدرتنا تابوت، كانت النار الفاجرة تتقادف كتلا، كتلا..."⁽⁴²⁾.

يتفكر في الوقت ذاته مامية والددة أنيسة غير الشرعية في: "أنت يا مامية الغولة، مصدر الخطيئة والجريمة والشؤم والعذاب... لولاك لما كانت أنيسة ثمرت غير شرعية التي ألهمت جنوني، وعذبتني وجنتني..."⁽⁴³⁾.

فالروائي يصف الماضي السابق المشؤوم بكل خطاياها المرعبة في قوله: "كنت ملقى على ظهري، وانتفضت هي تغموم النيران، وترقص، كانت جذلانة، تعرت... كانت قصيرة وشمطاء، كانت ذات العجوز التي اكتشفتها ما كدرة في إحدى الصيحات الديسمبرية فحمة وجدوها مثل حبيبة فحمة"⁽⁴⁴⁾.

فبوجوده في المقبرة والتقاءه بالعجوز يعود إلى المكان المحترق حيث ماتت حبيبة محروقة وهذا ما أضفى في النص جمالية شعرية على فضاء الحكيم الزمني، استخدم الروائي كذلك الأزمنة القصيرة وهي فترة يقع فيها الشخص بانتقاله من مكان إلى مكان آخر عن طريق تقنية العودة وهذا في: "الخارج كن ينحن، هن ينحن، ويعولن، ويصرخن... كنت مغارة، حجرتي مغارة، نمل وصراصير وعناكب شبه ميتة ورملية النكهة، كانت تشب بأرجلها الطويلة القصيرة بتلال وهضاب جسي اللج"⁽⁴⁵⁾، وهنا خرج من زمن النحيب إلى زمن الجرة الكثيبة.

وما يزيد الزمن شاعرية وزمن المستقبل بإدماج الروائي له بطريقة غير مباشرة لأن الأحداث التي عايشها "ديدوح" ومزجها من تهميش ولا مبالاة، والحدث الأساسي هو عدم حب أنيسة له وهجرانها، دفعه إلى الجنون، وما يجعله يفكر في الانتحار، وهذا ما تذكره الرواية أنه يعجن، ولا يدور في عقله إلا الانتحار، وهذا الأخير يمكن فيه زمن المستقبل لأنه حدث سوف يأتي لاحقاً، وهو ما أعطى نهايته قد نقول إنها مجهولة لدينا لكنها في عقل "الشخصية الرئيسة" معلومة والمستقبل له حضه الخاص من الشعرية التصويرية، يجعل من الرواية مفتوحة تتعدد قراءاتها.

الرواية كلها على بعضها مزج للأزمنة الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وهي مستعملة في جميع الروايات باختلاف روايتها، وقد تأتي مسرودة بطريقة متسلسلة أو يختلف تنظيمها وترتيبها وبصفة عامة فإنها تقوي النص ونشخصه.

5- شعرية الوصف في الحكيم:

طبيعة الوصف: يقول جيرار جنيت: "كل حكي يتضمن - سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير - أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً" هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو أشخاص NARRATION⁽⁴⁶⁾.

Description وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصف، "وأمام باب المقبرة الخضر..."، "...خيوطها المترهلة والمشحمة والمزينة كانت تتجسس على الفراش..."⁽⁴⁷⁾.

وفي هذين المثالين، يمكننا اعتبار أن العبارة وصف خالص من أي تحديد زمني، ومن أي حركة، فهو لا يشخص لنا أي شيء أو أي شخص، إذ هو وصف عادي وغير مقنع: لا يعطي دلالة سردية، ولا جمالية فنية.

- "دخلت حجرني وأقفلت الباب على نفسي وشعرت بخنق الماضي..."

- "أقف، أمام مزلة، تعجّ بالأوراق والأوساخ وروائح الجيفة..."⁽⁴⁸⁾.

في العبارتين ورود الفعلين "أقف، دخلت" فإنهما يشخصان الحركة، وهناك عناصر أخرى هي عبارة عن أسماء لها طابع وصفي، لأنها تعين على الأقل وجود أشياء في المكان، يمكن لنا الوصف من خلالها، وهي "حجري، الباب، المزلة..."

ويضيف لنا أن الأفعال نفسها تحمل في ذاتها طابعاً وصفيًا في اختلاف مفرداتها وتطابق دلالاتها ومعناها مثل "دخلت الحجرة، وولجن إلى الحجرة..." فكل فعل يعين الطريقة التي يمكن أن ندخل بها إلى الحجرة، فهو لذلك يحمل وصفاً للحركة⁽⁴⁹⁾، مما يعطي النص الروائي جمالية وشعيرة تصويرية فائقة.

وهناك نوع آخر من الوصف وهو المتداول لدى الجميع، والمتضمن البيان وأنواعه والبديع، فيعطي لدلالة الحكي جمالية وقوة في الإيحاء وقدرة على التصوير وشاعرية باستعمال الاستعارات والكنائيات والسجع والجناس مثل: "...ذات ليلة محملة بالعواصف والرعد والمطر... فررت... وقفت... كمسمار صدئ في قلب باب فيلتكم وانتظرت..."⁽⁵⁰⁾.

"...في الخارج كنّ ينحن وكالجليد الزجاجي تصدعت الأحلام... عانقني الكسل ثاءبت..."⁽⁵¹⁾، "...وذات مساء أفر مكتنز بالريح والغبار والتيه الثقينا..."⁽⁵²⁾.

وكلها أوصاف تجعل من القارئ يتشوق إلى مواصلة المحاور ومواصلة القراءة وتجعله أيضاً يتفاعل، يصور، يتخيل بأن النص الروائي الحكائي حقيقة تجري أحداثه أمام عينيه وكل هذا له أثر ووقع في النفس المتأثرة.

وسبب هذا التأثير يكمن في استعمال كما الاستعارات والكنائيات مثلاً في المثال الأول جعل الراوي من الليل شيء مادي قادر على الحمل والتحمل، محمل العواصف وغير ذلك، حذف أحد طرفيه ألا وهو المشبه "الإنسان" وترك ما يرمز إليه "الحمل" ليكون الوصف بذاته شعيرة فنية، والعبارات أيضاً محملة بالتشبيه في: "كالجليد الزجاجي"، "وقفت كالمسمار"، ولهذا كله دلالات ورموز تجعل النص الحكائي إبداعياً رائعاً.

إحالات البحث ومراجعته:

جامعة بشار _____ مخبر الدراسات الصحراوية

- (1) – بن سالم عبد القادر، مكونات السرد في النص، القصصي الجزائري اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2001، ص54.
- (2) – المرجع السابق، ص54.
- (3) – عبد السلام فاتح، الحوار القصصي، تقنيته وعلاقته السردية، المؤسسة للدراسة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1999، ص 239.
- (4) – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، سنة 1986، ص41.
- (5) – H. Sulainy, la poétique, que, sais, je, in, 2311, puf, PARIS, 1986, Page 101.
- (6) – O. ducrot, Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, col points, ed, du, seuhl, 1972, page 106.
- (7) – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، سنة 1999، ص23.
- (8) – O. ducrot, Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, col points, ed, du, seuhl, 1972, page 106
- (9) – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص78.
- (10) – المرجع نفسه، ص 78
- (11) – المرجع نفسه، ص 78
- (12) – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23
- (13) – السيد نور الدين، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دار طبعة سنة 1995، ص09.
- (14) – كمال أبو ديب، في الشعرية، الأبحاث العربية، بيروت، دار الطبعة، دت، ص 15.
- (15) – المرجع نفسه، ص13.
- (16) – المرجع نفسه، ص15.
- (17) – المرجع نفسه، ص14.
- (18) – المرجع نفسه، ص16.
- (19) – المرجع نفسه، ص47.
- (20) – المرجع نفسه، ص47.
- (21) – المرجع نفسه، ص47.
- (22) – المرجع نفسه، ص47.
- (23) – كمال أبو ديب، من تحليله لرواية ألف ليلة وليلتان لها في الراهب، مجلة الموقف الأدبي، سنة 1980، ص 56.
- (24) – حميدة عياشي، ذاكرة الجنون والانتحار، بدون طبعة، سنة 1968، ص72.
- (25) – المصدر نفسه، ص 73.
- (26) – المصدر نفسه، ص 14 – 05.

- (27) - المصدر نفسه، ص 14 - 15.
- (28) - المصدر نفسه، ص 59 - 60.
- (29) - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1991، ص 53.
- (30) - المرجع نفسه، ص 54.
- (31) - المرجع نفسه، ص 06.
- (32) - المرجع نفسه، ص 46.
- (33) - المرجع السابق، ص 46.
- (34) - المرجع نفسه، ص 81.
- (35) - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ص: 40.
- (36) - المرجع نفسه، ص 42.
- (37) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 73.
- (38) - حميدة عياشي، ذاكرة الجنون والانتحار، ص 13 - 14.
- (39) - المصدر نفسه، ص 23.
- (40) - المصدر نفسه، ص 31.
- (41) - المصدر نفسه، ص 69.
- (42) - المصدر نفسه، ص 69.
- (43) - المصدر نفسه، ص 80.
- (44) - المصدر نفسه، ص 74.
- (45) - المصدر نفسه، ص 06.
- (46) - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.
- (47) - المرجع نفسه، ص 08.
- (48) - المرجع نفسه، ص 106.
- (49) - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.
- (50) - المرجع نفسه، ص 21.
- (51-52) - المرجع نفسه، ص 83.