من الأدب التونسي
الحديث والمعاصر

د. جميل حمداوي

شبكة الألوكة
www.alukah.com
www.facebook.com/AlukahNetwork
twitter.com/#!/alukahnet1
www.youtube.com/user/alukahNet?
info@alukah.com

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

من الأدب التونسي الحديث والمعاصر

الدكتور
جميل حمداوي

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المقدمـــة

يتناول كتابنا: " **من الأدب التونسي الحديث والمعاصر**" دراســـات في مجـــال الســـرديات، وبالضبط في مجال: الرواية والقصة القصيرة جدا. فقد بدأنا كتابنا المتواضع هذا بدراسة المكون الوصفي في رواية: " **الدقلة في عراجينها**" للروائي التونسي الحديث: البشير خريف، معتمدا في ذلك على المقاربة البنيوية السردية، مع الاستعانة بالمقاربة الفيليمية السينمائية في دراسة اللقطات الوصفية، وتنميطها، وتقسيمها، مع البحث عن بنياتها، ودلالاتها، ووظائفها المقصدية.

وبعد ذلك، انتقلنا إلى دراسة واقع القصة القصيرة جدا متنا ومنهجا ورؤية، من خلال كتـــاب عبد الدائم السلامي: " **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**"، والذي يعد من أفضل المؤلفات النقدية العربية في مجال القصة القصيرة جدا عمقا وتحليلا ومنهجا ونقدا. وقد ناقشنا الكتـــاب شكلا ودلالة ومنهجية، مع اقتراح المقاربة الميكروسردية بديلا منهجيا لتحليل القصة القصـــيرة جدا، إن شكلا، وإن دلالة، وإن وظيفة.

وفي الأخير، انتقلنا إلى دراسة رواية إبراهيم درغوثي: " **مجرد لعبة حظ**" في ضوء المقاربة البنيوية السردية، وقد أدرجناها – تجنيسا وتنميطا- ضمن الرواية التراثية التأصيلية. لذا، تتبعناها نقديا من خلال رصد مكوناتها المناصية والحكائية والخطابية.

وأتمنى من الله عز وجل أن يلقى هذا الكتاب المتواضع ترحيبا من لدن القارىء، ورضى عنـــه، وأشكر الله كثيرا على نعمه التي لاتعد ولاتحصى، وأحمده على علمه وفضائله.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفصل الأول

الوصف في رواية " الدقلة في عراجينها" للبشير خريف

(البنية – الدلالة– الوظيفة)

يعد البشير الخريف (1917-1983م) من أهم الروائيين التونسيين الذين أرسوا دعائم الرواية التونسية إلى جانب مجموعة من الروائيين الآخرين، مثل: محمد العروسي المطوي، وعبد الحميد منيف، ومحمد رشاد الحمزاوي، وعلي الدوعاجي، وعبد العزيز السعداوي، ومحمد بيرم التونسي، وعبد الكريم الحناشي، وحمودة الشريف، ومصطفى الفارسي، وعبد المجيد العطية، وسالم السويسي، ومحمد سعيد القطاري، ومحمد صالح الجابري، وعبد الرحمن عمار، وعبد القادر بن الحاج نصر، ومحمد المختار جنات، ومحمد الصبحي الحاجي، وعبد القادر بن الشيخ، ومحي الدين بن خليفة، ومحسن بن ضياف، ومحمد الحبيب بن سالم، ومحمود المسعدي، ومحمد بن عاشور، وعبد الرحمن عبيد، ومحمد الهادي بن صالح، ومحمد العابد مزالي، ومحمد الحبيب إبراهيم، ويحيى محمد، وأحمد العش، وعمر بن سالم، وصالح عكاشة، وعلي سعد الله، ومصطفى المدائني، ومحمد الباردي، وعمر بن سالم، والبشير بن سلامة، وزكية عبد القادر، وأحمد الكسراوي، وعبد الصمد زايد، ومحفوظ الزعيبي، وجمال الدين بوريقة، وهشام القروي، وحسن نصر، وإسماعيل بوسروال، وصلاح الدين بوجاه، وعروسية النالوتي، وفرج الحوار، ومحمد كمون، والناصر التومي، ومحمد رضا الكافي، وأحمد الحباسي، ومحمد الناصر النفزاوي، ويوسف رزوقة، وحسنين بن عمو، والحبيب السالمي، وعبد الجبار الشريف، وخليفة لطيف، وعبد الرحمن قيمة، وزهرة الجلاصي، وخالد الشريقي، ومحمد رشاد الحمزاوي، ومحمد رضا الكافي، ويحي محمد، وحسن بن عثمان، وصالح الحاجة، ومحمد علي اليوسفي، وإبراهيم درغوثي، وزاغر حفناوي، وفضيلة الشابي، ومحمد طرشونة، ونتيلة التباينية، وآمال مختار، ومحمد حيزي، والأخضر التابعي، ورضوان الكوني، ومحمود بلعيد، وحياة بن الشيخ، ويوسف عبد العاطي، وحسونة المصباحي، وحافظ محفوظ، ومحسن بن ضياف، وحافظ الجديد، وعلي دب، والمختار المقداد، ونور الدين بنخود، وحسين القهواجي، ونور الدين العلوي، ومحمد علي اليوسفي، وعمر سويد، وعبد الواحد براهم، وعبد الكريم فيلالي، وأبو بكر مسعودة، وآسيا السخيري، وأحمد بوزيد، والصادق الوكيل، ومحمد علي الشحيمي، ومصطفى كيلاني، وحفيظة القاسمي، وصالح الدمس، وعماد سلطان، وعبد الوهاب الطريقي، والطاهر قيقة، وعمر

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الغدامسي، وعمر السعيدي، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود عبد المولى، وعبد السلام المسدي، ومحمد خريف، وسمير العيادي. . .

ويتفرد البشير خريف عن هؤلاء الروائيين باستخدام لغة عامية خاصة، وهي اللغة الجريدية أو لغة جنوب تونس. كما يتميز بكونه مؤرخا صادقا لبيئته الجريدية، منذ دخول المستعمر الفرنسي إلى حين استقلال البلاد.

هذا، وقد ترك البشير خريف مجموعة من الأعمال الإبداعية الأدبية الشاهدة على منحاه الفني والجمالي. ومن أهم رواياته: " **برق الليل**"(1960م)، و" **إفلاس أو حبك دربانى** "(1980م)، و"**بلارة**" (1992م)، ومجموعته القصصية: " **مشموم الفل**"(1971م) [1].

وعليه، سيظل البشير خريف من الروائيين المتميزين في تونس برؤيته الواقعية الاجتماعية، وسيبقى من ألمع كتاب بلده باهتمامه الخاص بكتابة رواية الفلاحين والعمال، وتوظيفه للغة الجريدية، وتشغيل الوصف الاستقصائي التفصيلي في كثير من الأحيان، والتأنق فيه سردا وتقويما وتعقيبا. وكل هذا من أجل التأريخ والتوثيق التسجيلي والواقعي، وتقديم رؤية إنسانية متكاملة شاهدة على تطور تونس الحديثة.

ومن باب الإضافة، يمكن تقسيم الرواية التونسية إلى ثلاثة اتجاهات فنية وجمالية كبرى:

1- الرواية الكلاسيكية بأبعادها الواقعية والاجتماعية والتاريخية والرومانسية.

2- الرواية التجريبية ذات النمط الحداثي الانزياحي.

3- الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي.

وسنقدم، في هذه الدراسة الأدبية والنقدية، نظرة عامة حول مكون الوصف في رواية" **الدقلة في عراجينها**"[2]، مع دراسة عناصره البنيوية و المورفولوجية، وتبيان طبيعته التركيبية، وتنميط أنواعه وأصنافه، وتوضيح معطياته الدلالية، وتبيان مقاصده الوظيفية.

---

[1] - انظر د. محمد قاسمي: **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة الدراسات 2، مؤسسة النخلة للكتاب، الطبعة الأولى 2005م، ص: 143-154.

[2] - البشير خريف: **الدقلة في عراجينها**، دار الجنوب للنشر، تونس، سلسلة عيون المعاصرة، طبعة 2000م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

منهجية التعامل مع الوصف:

ثمة منهجيات نقدية وتحليلية عديدة لمقاربة المكون الوصفي في الرواية. ومن هنا، نقترح منهجية إجرائية للتعامل مع المعطى الوصفي في الرواية. وتستند هذه المنهجية إلى هذه الخطوات التطبيقية:

1- تلخيص محتوى الرواية عن طريق تكثيف أحداثها، واختصار متنها الحكائي.

2- إبراز فنيات الرواية من النواحي الجمالية والأسلوبية والبنائية بشكل عام.

3- تقطيع الرواية إلى مقاطع وفقرات ومتواليات وصفية.

4- تحديد تيماتها وموضوعاتها الدلالية.

5- تبيان سياقها النصي والذهني والمرجعي.

6- دراسة مورفولوجية الوصف، مع تحديد مكوناته البنيوية.

7- استخلاص دلالات الموصوفات فهما وتفسيرا.

8- البحث عن وظائف الوصف التداولية، ومقاصده الفنية والجمالية.

الإطـــار التصويري العام للروايـــة:

يستعرض البشير خريف في هذه الرواية مجموعة من الشخصيات المتناقضة التي تتصارع فيما بينها حول الحب والمال والجمال وتحقيق الذات. بيد أن الموت سيأخذ البعض بسرعة، ويترك البعض إلى وقت آخر. إنها سنة الحياة ومنطق الرواية. بل يمكن القول أيضا بأن الشر قد ينتصر على الخير أحيانا، كما يتبين ذلك واضحا من خلال رواية " **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف.

هذا، وترد الرواية في الحقيقة لتصور لنا منطقة الجريد (توجد في أقصى جنوب تونس)، بنخيلها المعتق، وتمرها الحلو المعسول. وتأتي هذه الرواية – أيضا- لتجسد لنا عادات الجريديين خير تجسيد، وتنقل لنا تاريخهم وأعرافهم وتقاليدهم، وتصور لنا حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية. وبالتالي، تصف لنا بيئتهم الصحراوية الغناء، على الرغم من الجفاف المتواصل، والطقس الحار، ولتبين لنا كذلك تطاحنهم المرير حول الماء والأرض والغلة والميراث، و تحديهم للمستعمر قصد الحصول على الحرية والاستقلال، وصراعهم المستميت مع مسؤولي شركة الفوسفاط من أجل تسوية حقوقهم المشروعة والمكتسبة.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

زد على ذلك، فالرواية تشير، فيما تشير إليه، إلى أسرة المتصوف الشيخ سالم بن عبد العالي الذي ترك وراءه ابنه الأكبر عبد الحفيظ، وابنه الآخر المولدي، والبنت الصغرى خديجة. لكن الشجع والطمع سيدفعان عبد الحفيظ للسيطرة على أملاك إخوته، بعد وفاة المولدي وزوجته تبر، وتطليق أخته خديجة من علي الزبيدي، كما كان فعلا سببا في وفاة المكي والعطراء، واغتراب العربي.

وعلى العموم، فالرواية تحمل في طياتها رؤية إنسانية تراجيدية، تنتهي بموت الإنسان المحب، وتختم بعذاب العاشق الولهان، وتكتمل كذلك بتصوير معاناة الإنسان المناضل من أجل تحقيق الحرية، وإظهار الحقيقة، والسمو بالقيم الفاضلة.

ومن جهة أخرى، فثمة أناس في الرواية يعيشون بقيم زائفة، ويظهرون للناس بوجوه متعددة، فيدعون الخير و الصلاح والتقوى. لكن هم هؤلاء هو الاستحواذ فقط على أملاك الآخرين بالعنف والبطش، والاستعانة بالحيل والمكائد والارتشاء، كما نجد ذلك عند عبد الحفيظ، وابنه محمد الحفناوي، والعروسي. . . ومن ثم، فهؤلاء يشكلون فئة الإقطاع في مجال الفلاحة والزراعة، ويستمتعون بكثرة الغنى والثراء، في مقابل فئة العمال والحرفيين في مجال الصناعة، الذين كانوا يشكلون طبقة بروليتارية مقصوصة الجناح. وبالتالي، يؤلفون جماعة مقهورة، ومهضومة الحقوق.

وتنتهي الرواية في آخر صفحاتها بموت المظلومين والمعذبين في الأرض، بعد أن أطلقوا صرخات مدوية في وجه البطش والشر والطغيان والطمع والجشع رفضا واستهجانا واستنكارا، كما هو حال المولدي وزوجته تبر. ونجد الموقف الصارخ نفسه عند خديجة التي أشبعت أخاها الأكبر عبد الحفيظ سبا وشتما ولوما وتقريعا.

هذا، وإذا كان موقف المكي قد انتهى بالإخفاق والمرض والموت، وإذا كان موقف العربي أيضا قد انتهى بالاغتراب والإعاقة الدائمة، فإن صراخ العطراء كان شديدا ومدويا ومرعبا، قوامه الثأر والانتقام من محمد الحفناوي في عرضه وشرفه، لتضع هذه الإنسانة المقهورة حدا للجشع والطمع والابتزاز على غرار رواية: "**موسم الهجرة إلى الشمال**" للكاتب السوداني الطيب صالح. وفي هذا الصدد، يقول السارد: " **عاد زوجها من توزر، عند السحر، فسأل، لم أنزلوها؟ أجابت الضرة: إنها رغبت في الاستماع إلى المغنية، رآها ساهمة فسألها:**

- **تخممي على حبك في كنيني؟**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فشرعت فيه عينيها، ونظرت إليه نظرة الثائر الناقم، وصرخت فيه بكل ما بقي فيها من قوى:

- **من قالك؟**

وعندما سكت آخر سكير وطلع المؤذن يتهجد، ماتت"(ص: 348).

وهكذا، يتصارع في هذه الرواية الإنسانية الرائعة الخير والشر، وتتقابل فيها القيم الأصيلة والقيم الدنيئة، ويتقاطع فيها الحب والكراهية، ويتداخل فيها الطمع والعفة، ويتعارك فيها الوطني والمستعمر، ويتطابق فيها الموت والحياة.

وعلى العموم، فالرواية من حيث المضمون رواية واقعية اجتماعية، تتناول ثنائية الأرض والمعمل، كما تطرح ثنائية القناعة والجشع، وثنائية الخير والشر. بينما هي من حيث الشكل كلاسيكية القالب والبناء. فقد استعمل الكاتب ضمير الغائب، ووظف الرؤية من الخلف، وشغل إيقاعا كرونولوجيا متسلسلا يمتد من الحاضر إلى المستقبل، لكنه يتعطل عند محطات سردية معينة، من أجل تقديم مجموعة من الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية الدرامية. إلا أن الكاتب ينحرف أحيانا لتقديم لوحات استشرافية حلمية، أو عرض لوحات استرجاعية لاستعادة الماضي، والتلذذ بذكرياته عن طريق توظيف الفلاش باك.

هذا، وقد توفق الكاتب أحسن توفيق على مستوى الصياغة، حينما هجن أسلوبه بالسرد والحوار والمناجاة، وطعمه أيضا بالأسلوب غير المباشر الحر. وأحسن الكاتب أيضا حينما استعمل إلى جانب الفصحى الكلاسيكية والحديثة عامية الجريد واللغة العربية المفرنسة، بغية أسلبة الرواية تنضيدا وتشكيلا، وتنويع اللغات والأصوات البوليفونية ذوبانا وانصهارا، والتقاط جميع الرؤى المتصارعة طبقيا واجتماعيا، والمتناطحة واقعيا ونفسيا وإيديولوجيا.

المنظور الوصـــفي:

يعتمد الكاتب على **الرؤية من الخلف** في تقديم مادته الروائية، واستعراض موصوفاته. وبالتالي، تتكئ هذه الرؤية على ضمير الغائب، والانطلاق من المعرفة الكلية التي تجمع بين التصوير الخارجي والاستكناه السيكولوجي الداخلي، حيث يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصيات. وبذلك، يشبه هذا الراوي، كما يقول جوستاف فلوبير، الإله الخفي Le dieu caché؛ لأنه يعرف كل شيء عن شخصياته، ويدخل البيوت من السقوف، ويعرف الأسرار الداخلية، ويحدد مصائر شخصياته مسبقا، دون أن يشير إلى مصادر معلوماته. كما أن الراوي في هذه

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الرؤية غائب ومحايد ومستقل، وغير مشارك داخل القصة، كما هو حال الراوي في الرؤية الداخلية. و لا يعني هذا أن الراوي يبقى دائما محايدا عند درجة الصفر من الكتابة، بل قد يحضر عن طريق تدخلاته وتعقيباته الجادة أو الساخرة، وتقويماته السلبية والإيجابية والمحايدة. وهذا النوع من الرؤية موجود بكثرة في الرواية الواقعية الكلاسيكية، كما لدى بلزاك، وفلوبير، وستاندال، وإميل زولا. . . بينما الرؤية من الداخل نلفيها كثيرا في الرواية الجديدة. في حين، نجد الرؤية من الخارج تتمظهر في بعض الروايات التجريبية الحداثية.

ويمكن تسمية هذه الرؤية من الخلف " القص غير المركزNon focalisé "، أو نسميه أيضا بالتركيز عند درجة الصفر. وقد أخذ هنري جيمس على هذا القص: " أنه أدى إلى التفكك وعدم التناسق. حيث إن الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجة التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها. وتعتبر رواية" السفراء" لهنري جيمس مثالا نموذجيا لهذا النوع من القص. فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تقدم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات. وهذه التقنية اسماها جون بويون" الرؤية مع". "[3]

وإليكم مقطعا يستند فيه الكاتب إلى الرؤية من الخلف، من خلال المزاوجة بين ما خارجي وداخلي: " **مضى من الليل أكثره، فأخذت خديجة ابنها وذهبت إلى القبيلة، خلت إلى نفسها، فبسطت السجادة واستقبلت مولاها وكبرت تكبيرة الإحرام فأنشأ لسانها يتلو وقلبها يضرب في طرائق شتى. ليس من المألوف أن يباسط الزوج زوجته ويطلعها على شؤونه، وليس من اللائق أن تسمى الزوجة زوجها باسمه أبدا، فإذا اضطرت فتشير إليه بضمير الغائب، أما أن تسميه هكذا مباشرة فمن العيب**"(ص: 47)

يبرز لنا هذا المقطع النصي رؤية الكاتب الموضوعية المتعالية عن الزمان والمكان، والدخول إلى أعماق النفس البشرية، من خلال توظيف ضمير الغائب، واستكناه ما هو داخلي وما هو نفسي.

ومن المقاطع التي تشير إلى تدخلات الراوي وتعقيباته ما قال في حق الجدة زبيدة، التي كانت تعنى بالمكي عناية كبيرة عن حب وصدق، يقول الراوي: " **ترك وراءه دار أبيه، بالزبدة حيث**

---

[3] – سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص: 182.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تحضنه جدته زينب، وقد تظافرت جهودها وجهود أبيه وأقاربه من عمومته ليصرفوا عقله الصغير عن أمه. ولعمري لقد أجهدت نفسها لتكون له خير حاضنة، تحنو عليه وتهدهده وتحتمل طفراته، وبدأ يعتقد ما يقولونه من أن أمه الحقيقية هي " بيبي" وأما تلك فكانت ضعيفة وذهبت إلى حال سبيلها. " (ص: 23)

فعبارة الراوي" **ولعمري لقد أجهدت نفسها**" خير دليل على تدخل الراوي الموضوعي والإيجابي لصالح الجدة. وفي الوقت نفسه، يبين لنا موقفها الرافض لوجود خديجة كزوجة لابنها علي الزبيدي.

ومن يقرإ الرواية بتأمل وتمهل، فإنه سيلاحظ العديد من تدخلات الكاتب وتعقيباته وتقويماته سلبا أو إيجابا؛ مما يجعل هذا السارد راويا مستبدا مطلقا، يتحكم في الشخصيات تحكما سلبيا، فيوجه أقدارها ومصائرها بشكل مسبق، ولا يترك للقارئ حرية النقد وإصدار الأحكام. والدليل على ذلك موقفه من العطراء التي أشاد بها، واعتبرها ملكا خلق للجنة، و لم يحاسبها على الخيانة الزوجية. بل دافع عنها أيما دفاع، وأوجد لها مبررات وحججا منطقية. في حين، صب جام غضبه على زوجها الفض والمغفل محمد الحفناوي. بينما يستلزم الحكم الموضوعي أن ندين العطراء على فعلتها، مهما كانت دواعي الفعل ومبرراته؛ لكونها قد ارتكبت إثما كبيرا في حق زوجها.

❑ العناصـــــر الموصوفــة:

غالبا ما ينصب الوصف على أربعة عناصر رئيسة، وهي: الشخصيات، والأمكنة، والأشياء، والوسائل. وسنحاول تفصيل كل عنصر على حدة:

1- وصـــف الشخصيات:

تنقسم الشخصيات المرصودة في الرواية حسب الصور الوصفية التي استقصيناها إلى شخصيات نامية متحركة ديناميكية وشخصيات مسطحة ثابتة، حسب مصطلحات فورستر Forster وميشيل زيرافا. [4] فالشخصية النامية أو المدورة هي: "الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل

[4] - إ. م. فورستر: **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، لبنـــان، الطبعـــة الأولى ســـنة 1994م، ص: 52.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، تؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثر في سواها تأثيرا واسعا.

وأما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة. "[5]

فمن الشخصيات النامية المتحركة والمتغيرة في الرواية، نذكر: المكي، والعربي، والعطراء، والدبنجق، وخديجة. . . أما الشخصيات السطحية المغلقة الثابتة فهي عبد الحفيظ، ومحمد الحفناوي، والمولدي، وتبر، وعلي الزبيدي. . .

ويمكن الحديث أيضا عن شخصيات إيجابية، كالدبنجق، وشخصيات سلبية كالمولدي، ومحمد الحفناوي، وعبد الحفيظ، وشخصيات إشكالية وغير منجزة، كالعربي، والمكي، وخديجة، والعطراء. . .

ومن هنا، فالكاتب في روايته يتتبع منهجية واضحة ودقيقة في وصفه، حيث يبدأ بوصف المظهر الخارجي من الشخصية، كي ينتقل – بعد ذلك– إلى المظهر النفسي والأخلاقي والاجتماعي.

وقد يبدأ أيضا وصفه التصويري من أعلى الرأس إلى أسفل الجسد كما في هذا المقطع الوصفي:

: " **كان مخمس الوجه، أنفه أشم، يفصل فصلا بين عينين شهلاوين، فمه كبير وشفتاه لميا مرسومة كطائر ناشر جناحيه بدون رأس، ودت لو تضع قبلة في موضع الرأس، له سامة تحت وجنته اليسرى، تجعله يبتسم وإن لم يبتسم، وينفتح قميصه عن رقبة كجيد الظبي، تبرز فيها جوزة شديدة، أكمامه محسورة فوق المعصم، ضامر البطن طويل الأعضاء، في حركاته جد وتعب واهتمام.** " (ص: 304).

وقد يتتبع الكاتب في وصفه للشخصيات المرصودة طريقة تحليلية **Analytique**، حيث يراقب الكاتب الشخصية: " من الخارج ويرسمها، ويدرس أفكارها وتطورها وبواعثها ويفسر بعض تصرفاتها" [6] كما في المثال السابق. أو يستعمل الكاتب طريقة حوارية تمثيلية **représentative**، فيترك الشخصية الفنية" تعبر عن نفسها بأحاديثها، وتصرفاتها وعن طريق حديث الشخصيات الأخرى عنها"[7]. ويعني هذا أن الطريقة التمثيلية تتحدد من خلال

---

[5] – د. عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، العدد: 240، الكويت، الطبعة الأولى سنة 1998م، ص: 101.

[6] -Guy Michard: **L'ouvre et ses techniques**,Nizet,Paris,1957,p: 90.

[7] - Félicien Marceau: **Balzac et son monde**,Gallimard,1970,p: 66.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

استرسال حوار الشخصيات وانسيابها سؤالا وجوابا، وعبر تعليق السارد على بعض تصرفات الفواعل الموصوفة تعقيبا وتقويما، ومن خلال كل هذا تتحد طبيعة الرؤى والمواقف لديها. و غالبا ما يستعين الكاتب بهذه الطريقة الحوارية التمثيلية في وصفه الروائي أثناء التركيز على " الذكريات والتأملات والأحلام التي تكشف الشخصية كشفا عميقا. "[8]

وإليكم مقطعا حواريا يكشف طبيعة شخصيتين إقطاعيتين، وهما: عبد الحفيظ وعلي الزبيدي: "

رجع الغلام(العربي) يخبر أن حفه وعلي الزبيدي يتخاصمان، فجرت المرأتان (خديجة وتبر) إلى السقيفة فسمعتا علي الزبيدي:

– تخرج المرا وإلا نجيب عون شرعي.

وصوت حفه يجيب:

– حتى نتفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتأكل لها في رزيقها، لا قال لك ربي. أنت فالس، افلس على روحك.

– قلت لك مرق لي عيالي.

– قلت لك حاسبني على غلة خمسة سنين، واش عملت بها؟

دخلت تبر مسرعة إلى حجرتها تحض زوجها:

– ثور آ المولدي، اجري شوف، خوك وعلي الزبيدي ع يتقاتلوا.

ووضعت خديجة لحفة على رأسها، وأخذت ولدها وخرجت إلى السقيفة تتهيأ لا تباع زوجها، وبقيت تتلوى وابنها عالق بها يبكي، لا يدري ما الحال.

– ياحليلي ياربي تستر.

جلبت الضجة الجيران، وظهر الشيخ عبد الصمد، فقيه العرش، يقوده أحد تلاميذه، وهو ملتفت إلى جنب مصيخ بأذنه.

– اعيب عليكم.

وكانت عصا حفه ترتفع وتنزل بصورة مخطرة على وجه علي الزبيدي.

– مرق لي مرتي. اشهدوا عليه يا ناس.

---

[8] – د. محبة حاج معتوق: **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى سنة1994م، ص: 36.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

– نحكمها عندي ونرفع لك يدك عن التصرف في رزقها ونحسب عليك نفقتها ونفقة ولدها.

واش من نفقة، هاي الناس تشهد، أنت حاكم لي مربي وتقل لي النفقة. تروح لدارها ننفق عليها.

قال الشيخ صمد:

– الناشز ما ليهاش نفقة.

– ناشز! ناشز! ياكل لها فلوسها وتقل لي ناشز.

خرج المولدي يهدئ من ثورة الرجلين وهمس في أذن علي الزبيدي أن خديجة ضيفة وليست غضبى، وأنه ضامن في رجوعها بعد يومين أو ثلاثة.

– واش ها اللي تقل له، راني عارفكم متفقين على الضلال.

فابتعد المولدي قائلا:

– هاآني بعدت دبروا رؤوسكم.

وجد حفه نفسه أمام خصمه مباشرة.

– سيبتني، شاهيني نفشخ رأس الراجل، أنتم شدوني!

وهاج هائجه وأفلت من يد الشيخ صمد، وانتزع بلغته واندفع على علي الزبيدي يخنقه ويلزه إلى الحائط، فزج الضرير بنفسه بين أصواتهما، فعثر في عصا حفه فوقع على ركبتيه فارتاع المتقابضان وانفكا. ومد علي الزبيدي يده يقيمه وعدل له حفه لحفته ثم رجعا إلى ماكانا فيه.

– أنا كنت خانقك.

– وأنا كنت ع نلوي لك يدك.

دخل العربي وارتجل بلاغا حربيا مفاده أن حفه وعلي الزبيدي يتقاتلان، فانهارت خديجة على الدكانة.

– ماعادش تو، يهز يده على حفه، أشومي! ماعادش الخير في الدنيا.

. . . استاء الضرير فابتعد ناحية وجمد في مكانه كأنه يتحسس قطرا على قفاه، ثم قال:

– هذا راجل ظالم، هذا!" (صص: 53-55)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الحواري الطويل مواصفات كل من علي الزبيدي وعبد الحفيظ، فالأول رجل مفلس أكل كل رزق زوجته، والثاني ظالم يريد أن يطلق زوجته من الزبيدي، من أجل أن يستحوذ على غلتها وميراثها. بينما المولدي رجل طيب يريد الإصلاح بين الزبيدي وزوجته، ويفكر في مصلحة أخته خديجة، وسعادتها الحقيقية قبل كل شيء.

وعليه، فالكاتب البشير خريف يجمع في روايته بين الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية لتقديم شخصياته الإنسانية، وتشريحها ذهنيا ووجدانيا وقيميا واجتماعيا.

ويلاحظ أن رواية البشير خريف كلاسيكية القالب والبناء على مستوى الوصف الشخوصي؛ لأنها تقدم نماذج إنسانية وبشرية متفردة ومتميزة بخصال معينة، وموسومة علميا وفيزيولوجيا وأخلاقيا ونفسانيا واجتماعيا، بينما الشخصيات في الرواية الجديدة تتحول إلى أشياء وأرقام وحروف (كما في الرواية الجديدة)، أو إلى حشرات وحيوانات كما في الروايات الفانطاستيكية (رواية " **التحولات**" لكافكا مثلا). ويعني هذا أن " الشخصية السائدة ترفضها الرواية الحديثة لأنها ترمز إلى عصر معين، وبرأيها أن العالم الحاضر تخطى القوة الفردية وطمح ونظر إلى المستقبل" [9].

ويفهم من هذا أنه إذا كانت الرواية الكلاسيكية قد مجدت الفرد، ورفعت من قيمته الشخصية، فإن الرواية الجديدة قد أعلنت موت الشخصية، واستبدلته بعالم الأشياء مع ظهور المجتمع الرأسمالي التقنوقراطي الآلي.

2- وصـــف الأشيـــاء:

من المعروف أن الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر اهتمت كثيرا بالأشياء والممتلكات، ولاسيما مع بلزاك، وفلوبير، وستاندال، وإميل زولا، وتولوستوي، ودانييل ديفو، وفيكتور هيجو. . . . كما اعتنت الرواية الواقعية العربية أيضا بالأشياء، وإن لم تصل إلى مستوى الرواية الواقعية الغربية التي عاصرت أفول الطبقة الأرستقراطية الغنية، وقيام الطبقة البورجوازية التي كانت تعنى كثيرا باقتناء الأشياء والأدوات والتحف النادرة. وبذلك، نجد الروائي الغربي يسهب كثيرا في وصف الأشياء استقصاء وتفصيلا، حيث كان البيت البورجوازي مليئا بالأشياء والأثاث والآليات الاصطناعية. بينما البيت العربي كان في معظمه بيتا فقيرا يفتقد إلى الأشياء؛

[9] – د. محبة حاج معتوق: **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، ص: 36.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مما جعل الروائي يقلل من وصف الأشياء، ويعوض ذلك بوصف الشخصيات والأمكنة، وهذا واضح بجلاء في روايات نجيب محفوظ، ولاسيما في روايته" **بداية ونهاية**".

أما الرواية الجديدة في أوربا مع نتالي ساروت، ومارغريت دورا، وآلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وجان ريكاردو، وكلود سيمون. . . ، فقد بالغت في وصف الأشياء وأنسنتها؛ فأصبحت الشخصيات المحورية في الرواية مجرد أشياء مستلبة، وأرقام فارغة في مجتمع رأسمالي تقنوقراطي يقوم على التشييء والاستلاب. ونتعجب لقول موريس أبو ناضر الذي قال: " لم يعتن القصاصون الكلاسيكيون بوصف الأشياء إلا في النادر. أما اليوم، فالوضع مختلف جدا، فالأشياء غدت أبطالا في قصص ألان روب غرييه وميشيل بوتور وكلود سيمون، ووصفها صارا تعبيرا عن معاناة الإنسان أمام الأشياء. "[10]

ومن جهة أخرى، تقول سيزا قاسم: " ومن هنا، أتى اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء، فإن عالمهم مليء بالأشياء، فقد وضع بلزاك ثلاثة محاور أساسية لعالمه: الرجال والنساء والأشياء، فالأشياء تمثل إنسانية الإنسان وحضارته. " فليس للحيوان أثاث ولا علوم ولا فنون". والأشياء بالنسبة إلى بلزاك مظهر الحضارة البشرية ومحطها. فإن الصراع صراع الحياة قائم بين الرجال والنساء، وقائم بين الرجال والأشياء، والنساء والأشياء، أي إن الأشياء هي التي تعكس المجتمع. "[11]

و الصحيح من كل هذا أن الرواية الكلاسيكية تعاملت مع الأشياء كثيرا، ولكن في علاقتها بالإنسان الفرد إيجابا أو سلبا. أما الأشياء في الرواية الجديدة، فقد استقلت عن الإنسان، وأصبحت لها وجودها الخاص، باعتبارها هي التي تحظى بالسيادة المهيمنة في الرواية، بعد أن كانت الشخصية الفردية هي السيدة في الرواية التقليدية. وفي هذا الصدد، يقول ألان روب غرييه بأن الرواية الكلاسيكية: "تكتسي فيها الأشياء أهمية أساسية، ولكن هذه الأشياء لا يكتمل وجودها ولا يتعين إلا بعلاقاتها مع الأفراد. وعلى المستوى الهيكلي، فإن المرحلتين اللاحقتين للمجتمع الرأسمالي الغربي- أي المرحلة الإمبريالية (التي تضع تقع تقريبا بين 1912 و1945) والرأسمالية التنظيمية المعاصرة- تتحددان، الأولى بالاختفاء التدريجي للفرد بما هو واقع جوهري، ومن ثم باستقلال الأشياء المتزايد، والثانية بتحول عالم الأشياء هذا- حيث فقد

---

[10] - موريس أو ناضر: نفسه، ص: 144.

[11] - سيزا قاسم: نفسه، ص: 11.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الإنساني كل واقع جوهري، سواء باعتباره فردا أم جماعة- إلى عالم مستقل له بنيته الخاصة التي وحدها ما تزال، أحيانا وبصعوبة، تسمح للإنساني بأن يعبر عن نفسه. "[12]

وحينما نتحدث عن الأشياء، فلابد أن نشير إلى الأثاث والمأكولات والمشروبات والملابس والأشياء الطبيعية والاصطناعية. وتخضع هذه الموصوفات لمقياس الماهية، والسبب، والمادة، والغائية، والشكل، واللون، والحجم، والوضع، والحالة، وتحديد المكان والزمان.

هذا، ويلاحظ أن الرواية، التي نحن بصدد مقاربتها، زاخرة بالأشياء على غرار الروايات الواقعية الغربية والعربية، كما هو حال هذه الصورة الوصفية التي تقارن بين حالة المولدي المغرم باقتناء الأشياء، والعناية بالزينة وزخرفة الأثاث، وحالة أخته خديجة الفقيرة المعدمة، التي لم تجد الأثاث المناسب لحياتها مع زوجها علي الزبيدي المفلس: " **عهدها(يقصد الكاتب خديجة) بسدة للنوم وأثاث قديم متواضع مغبر، وإذا ألوان زاهية وأثاث عصري أنيق. القبو مزدان بالصور والأسفاط، وفي عارضتيه خزانتان مدهونتان بالأخضر ومزوقتان بالأصفر وفي وسطهما لوزنج به وردة حمراء، وفي الركن الأيسر سرير فيه صورة سطح في بادية ومروج وامرأتين وصبي يخطو خطواته الأولى، وبجانب السرير مهد، وفي الركن الآخر صندوق كبير من خشب السرو.**

قالت إنها تعرف من المولدي ميله للزخرف وحبه لأطايب العيش، توقفت عن التفرج وهمت بالخروج"(ص: 42).

كما تحدد الأشياء نوع الطبقات الاجتماعية الموجودة في الواقع، وتلمح إلى صراعها الجدلي، وترصد التفاوت الموجود بينها، وتشير إلى تضارب الرؤى الإيديولوجية، واختلاف الحضارات وتفاوتها. ومن هنا، " يمثل الأثاث مظهرا من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث حيث يعكس الأثاث الذي فرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريدها الكاتب تقديمها. "[13]

ويجسد لنا الأثاث في الرواية التفاوت الطبقي الموجود في منطقة الجريد، عبر وجود تقابل بين طبقة الإقطاعيين وطبقة الفقراء المحرومين، كما يحيلنا على طبقة المعمرين الأوروبيين الأغنياء،

---

[12] - لوسيان كولدمان و آخرون: **الرواية والواقع**، ترجمة : رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م، ص: 46.

[13] - سيزا قاسم: نفسه، ص: 139.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

باقتنائهم للأشياء الآلية المعاصرة النفيسة، وطبقة العمال التونسيين المحرومين الذين يفتقدون إلى الأشياء، ويرتكنون إلى الفقر والحرمان والعري والهشاشة.

ومن هنا، فإن " نوع الأثاث المستعمل وعدد قطعه وأسلوب توزيعه بين الغرف وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعي لأهل البيت وعلى الملامح العامة لشخصياتهم، وقد توحي بصلتهم بالأشياء وبكيفية تعاملهم معها. لكنها في المقام الأول تبرز موقف الكاتب من المكان والزمان وتميط اللثام عن نظرة المجتمع إليهما وتصوره لهما وتفاعله معهما؛ بل إن أحد الباحثين الاجتماعيين يتجاوز هذا ليجزم بأن الهيئة العامة للأثاث داخل الغرف تعد تجسيدا صادقا للهياكل الأسرية السائدة في عصر من العصور من خلال خصائص احتلال المكان والإيحاء بمعالم الزمان". [14]

وقد يصف الكاتب الملابس والحلي ضمن منظومة الأشياء إما وصفا استقصائيا تفصيليا وإما وصفا انتقائيا مكثفا، كما في هذه الصورة الوصفية التي يصف فيها الكاتب خضراء زوجة لادات في ملابسها المتواضعة، وحليها البسيطة: " **تبع(المكي) صاحبه من الغد، فدخل الحجرة على كليم أمام مائدة مغطاة بمنديل. أعاد عليه لادات ترحيبات وتبركات، وخرج إلى المطبخ. سمع مشاجرة خفية، إنه يدعو المرأة لاستقباله والمرأة تتمنع. تضايق وحقد عليها، وبعد أخذ ورد، سمع الخلخال يقترب وأقبلت تدفع بصدرها.**

متوسطة القامة، عليها حرام دريدي يشده حزام مقبض وسورية بالأكمام، وعلى رأسها ذيل أبيض يسترها كلها، فلا تظهر منها إلا عين واحدة.

مدت له يدا مترددة، بمعصمها أساور فضة ونبيلة ومقياس آبنوس، فلمس أصابع قد أيبستها وجرحتها الأشغال المنزلية، وأطرق"(ص: 200)

ويصف الكاتب أيضا المأكولات والمشروبات على غرار كتابات نجيب محفوظ. وبالتالي، فرواية البشير خريف زاخرة بأنواع المأكولات والمشروبات، من الصعب حصرها واستقصاؤها في معاجم خاصة. لكن يمكن التمثيل ببعض الشواهد التي تصور لنا طبيعة المأكولات والمشروبات في منطقة الجريد، كما في هذا المقطع التصويري: " **لم يعر(المكي) وجودها (زوجة لادات) أي**

---

[14] – صلاح الدين بوجاه: **الشيء بين الوظيفة والرمز**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص: 27.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

اهتمام، واستجاب إلى داعي القوت، فتناول من الشربة والكسكسي والسلاطة بشاهية صريحة وتحدث في طلاقة واهتمام. . .

وكأنها استثقلت وجودها بين الرجلين المنهمكين في شأنهما، ورأت أنها أدت واجبها بالترحاب والسلام. فتعللت بأن ماء القهوة على النار وخرجت. " (ص: 200)

ولم يكتف الكاتب بهذه الموصوفات، بل وصف المخترعات الحديثة مستخدما في ذلك مصطلحات خاصة من نتاج الحضارة الغربية التي تغلغلت إلى تونس مع دخول الاستعمار الأجنبي، وأغلب هذه المصطلحات مرتبطة بالتكنولوجيا الصناعية الحديثة، كما يظهر لنا ذلك واضحا في هذا المقطع الطويل: **" خرج (المكي) من الغد في نسيم الصباح الأزرق ولم تزل الفوانيس مضيئة، وبالشارع بعض العملة يسرعون، وقف أمام المغازة ينتظر، فأقبل تسوتسو خفيفا، ناشطا محمر الوجه بين أسنانه الغليون. تزحلقت دفتا الباب على الغرغار، فأخذ صندوق الأدوات وسبق لإصلاح محرك بأحد المعامل.**

وكان كل شيء معطلا في انتظار الناظر، فاقبل هذا، فابتعد العملة وتركوه وشأنه.

أزال معطفه، وظهرت سواعده ذوات الشعر الأصفر وتقدم إلى الجهاز، نظر فيه من عدة نواح وحرك وجس ثم دعا بصندوق الماعون، فتسلح بكلاب إنقليزي وأزال القطع واحدة واحدة، حتى وصل إلى الأسفل، فدخل تحت العجلة غير مبال بتلويث يديه بالشحم الأسود اللزج وانطوت قامته وازداد اعوجاجا وسماجة وعسرا، لكنه ثابت الحركات غير متردد، فأزال العجلة المعطوبة وأثبت مكانها أخرى سالمة وأرجع القطع واحدة، واحدة، ثم نهض يزفر. برزت عروق وجهه، خضراء، تحت تأثير الجهد والعرق يقطر من ذقنه، تتضوع منه رائحة مخللة، وضغط على زر، فزمجر المحرك واعتدل في صوت رقيق متصل ودارت العجلة بسرعة حتى انمحت أشعتها وأصبحت كأنها بلار داكن يضطرب دورانه طردا ووردا، ودوى المعمل كعالم ميت، دخلته الحياة.

أخذ الفتى بهذه اللولبة، وتبدلت نظرته إلى العلج. فأصبحت دمامته الخلقية التي أدخل عليها دمامة أخرى من اعوجاج وانحناء ووسخ، إتقانا لعمله، أصبحت جمالا وأي جمال". (ص: 158)

تلكم – إذاً– نظرة عامة حول وصف الأشياء في الرواية، بما فيها الأثاث والمأكولات والمشروبات والملابس والحلي والمخترعات الجديدة. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

انفتاح الجريد على حضارة الأشياء تأنقا وعريا، وينقل لنا هذا الوصف كذلك التباين الموجود اجتماعيا وطبقيا وحضاريا (غرب الماديات والأشياء في مقابل شرق الزهد والروحانيات).

وعلى وجه العموم، يلاحظ أن الكاتب قد تأثر في وصفه للأشياء بالواقعيين الغربيين تأثرا كبيرا، فقد كان يحاكي إميل زولا، وفلوبير، وستاندال، وفلوبير. . . كما تأثر بنجيب محفوظ على سبيل الخصوص.

3- وصـــف الأمكنـــة:

ينقل لنا الكاتب البشير خريف مجموعة من الفضاءات العامة، فيصور لنا طيبوغرافية البيئة التونسية، ولاسيما منطقة الجريد خير تصوير لفضاءاتها الطبيعية والجغرافية، ويرصد لنا عاداتها وتقاليدها الدينية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا المقطع الوصفي: " **غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمنزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان.** "(ص: **26**)

ويتابع الكاتب تصويره الفضائي واصفا التغيرات التي لحقت بمنطقة الجريد الصحراوية بعد أن اكتشف فيها الفوسفاط: " **وإذا الجبال الأجرد النائي والأودية القفراء، تنقلب إلى واحة من القرن العشرين في صحراء ما قبل التاريخ.**

وتناثرت خيام أولاد بو يحيى بعيدا في الأفق الأغبر، وطلبت الشركة اليد العاملة فأهمل كثير من الرعاة قطعانهم الهزيلة، ولقى كثير من الخماسة مسحهم اللئيمة، وبلغ الخبر صعاليك المغرب والجزائر وطرابلس فهرعوا وقامت حضيرة جبارة دائمة، ونتأت أحياء متباعدة، سكنوا أول الأمر كهوفا في الجبل ثم بنوا أكواخا، وفتح سويلم المروكي قهوة، وفتح ابن إسماعيل الطرابلسي مخزنا لتجارة المعاش واللباس.

فما بالك بالواحد، يكدح جملة عامه كدحا مستمرا رتيبا ليحصل مقدرة من العيش يقتره على نفسه تقتيرا، وإذا به يعزق الجبل فيثاب، كل نصف شهر، بما يكفيه لنفقة ثلاثة أشهر.

فالجبل يؤتى أكله حالا، وفيرا، ولا سلطان عليه للأنواء وتلاعبها، ثم إن للشباب نزوعا إلى ما هناك، فقد نسيت أن أذكر من جملة الإنشاءات، حانة ومحلا عموميا. " (ص: 144)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ويصف الكاتب أيضا ضمن ما يصفه من الفضاءات العمومية المدن والبلدات، كتونس العاصمة (ص: 84)، وصفاقس، ونفطة، وتوزر، والمتلوي. . .

كما يركز الكاتب ريشته الوصفية على أمكنة خاصة، كوصف المنازل، والأكواخ، والجوامع، والمزارع، والحدائق، والعيون، والأنهار، والسواقي، والمعامل، والأسواق (سوق البياضة)، والدكاكين (دكان عبد الحفيظ)، والحانات، والفنادق، والمواخير، والمؤسسات العمومية، والزوايا(زاوية الولي الصالح الشيخ سيدي عبد العالي)، وأماكن العلم كوصفه لساحة الكوليج التي قال عنها: "**أرض ساحة الكوليج حصباء دقيقة، وجدرانها نظيفة البناء مستقيمة الأركان، ملساء يكسوها نبات متسلق، تعج بالتلاميذ. وفي وسط الساحة، السادة الأساتذة المعلمون يحيطون بالمسيو لافو مدير المكتب، وكان ذا ساقين طويلتين تحملان هدفة ومرايات سوداء وكسكيتة ليلية اللون**"(ص: 82)، ووصفه لجامع زاوية سيدي عبد العالي: " **في السقيفة دكانتان ومنها تعرج إلى الفناء. من ناحية المسجد، حيث تلاميذ كبار يقرؤون العلم على أحد قدماء تلاميذ الشيخ صمد، ومن ناحية رواق به خلوات الطلبة الذين يفدون من كل الآفاق لحفظ القرآن والتفقه في التدين، وللفناء سقيفة تفضي إلى الكاف بها محبس الطفل والمحاية.** " (ص: 79)

وهكذا، نجد الكاتب يصف الفضاءات والأمكنة من الخارج والداخل، في اتجاهات مختلفة: علوية، وسفلية، وأفقية. ويركز على الفضاءات العامة والخاصة، والفضاءات المفتوحة والمغلقة، والفضاءات العدائية والحميمية.

4- وصـــف الوســـــائل:

وصف الكاتب البشير خريف في روايته مجموعة من الوسائل (وسائل النقل المواصلات)، إلى جانب الشخصيات والأمكنة والأشياء، كوصفه للقطار، كما يتضح ذلك جليا في هذه الصورة الاستعارية: " **طرق الأنفاق خالية، والقطار الذي ينقل العملة إلى الوصيف ينفخ وحده فارغا**" (ص: 248)، ووصفه للإبل كما في هذه الصورة: " **وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب**" (ص: 27)

ومن هنا، فالكاتب لم يترك شيئا إلا ووصفه بريشته الوصفية التشكيلية الرائعة على غرار الروائيين الواقعيين المتميزين سواء أكانوا غربيين أم عربا.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

❑ آليـــات الوصف:

شغل البشير خريف في روايته" **الدقلة في عراجينها**" مجموعة من الآليات الوصفية والأسلوبية واللغوية لتقديم رؤيته الكلية للعالم، وإليكم هذه الآليات التي وظفها الكاتب في نسج عالمه الروائي، وتنضيد جمالياته الفنية:

1- الصـــورة البلاغيـــة:

من المعروف أن الصورة البلاغية تتكون من التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية والرمز والأسطورة. ومن ثم، فقد استعمل الكاتب صورة التشبيه بكثرة من أجل التصوير، وتبيان حال المشبه تزيينا، كما في هذه الصورة التي تبين لنا براءة المكي، وصغر قامته، وانتقاله المستمر بين بيت أبيه علي الزبيدي، وبيت أمه الطالق خديجة: " **كان يحث السير فجرا وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجاصة تسعى**"(ص: 23)، وإما تقبيحا: " **لا كصدر بيبي الأجرد الجاف**" (ص: **24**).

كما يشغل الكاتب الاستعارة من أجل التشخيص والتجسيد والأنسنة: " **طرق الأنفاق خالية، والقطار الذي ينقل العملة إلى الوصيف ينفخ وحده فارغا**"(ص: 248)، ويستعمل الكناية للإحالة والتعريض والتلويح: " **يستاهل الكلب**"(ص: 292)، كما يستعمل صورا بلاغية قائمة على المجاز (تشخيص طبيعة الجريد وأنسنتها)، والرمز (استثمار الكاتب لصور الحمام واليمام إيحاء وترميزا)، والأسطورة (توظيف مجموعة من الصور الطقوسية الإثنية، كالتوسل بفرعون، والاحتفال بيوم المايو).

2- التمييز:

يستعمل الكاتب التمييز الملحوظ والملفوظ للتمييز بين الأشياء، والأمكنة، والوسائل، ورصد خصائص الشخصيات الروائية، وتحديد قسمات كل شخصية على حدة، وتبيان حالها سلوكا وموقفا وإحساسا وهيئة، وإبراز مواصفاتها الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية، كما في هذا المقطع الوصفي: "**إنه مشتاق هو أيضا إلى رائحة الأمومة الحقة. ويدس وجهه في صدر مليء لحما وقوة وعطفا لا كصدر بيبي الأجرد الجاف**"(ص: **24**).

ففي هذه الصورة الروائية، يقارن الكاتب بين خديجة أم المكي وجدته زينب تزيينا وتقبيحا. وهكذا، فقد قدم الكاتب الجدة في صورة قبيحة مشوهة، باعتبارها إنسانة لا إحساس لها ولا

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مشاعر. بينما الأم قوية بجمالها الجسدي، وعطائها النفسي. ويعني هذا أن المكي لا يرتاح إلا لأمه الحنونة العطوفة، ويرفض أن يعيش في الزبدة مع والده وجدته القاسيين.

3- النعـــت:

يشغل الكاتب في روايته مجموعة من الأوصاف والنعوت من أجل وصف الأشخاص والأمكنة والأشياء والوسائل، بغية نقل الموصوفات بطريقة معبرة ودالة. ويقوم الوصف بدور هام في تحديد ملامح الشخصيات، وتبيان أحوال الأمكنة، وإبراز خصائص الأشياء والوسائل. وتعج الرواية بالكثير من الصور الوصفية القائمة على النعوت والأوصاف، كما في هذا النموذج: " **وكانت (العطراء) كلما اهتاجت تنظر نظرة ضائعة إلى اللمعة البعيدة التي فيها سماء وشجر وتتنفس**. . . "(ص: 297).

و قد لا يكتفي الكاتب بنعت واحد، بل قد يورد مجموعة من النعوت المتوالية والمتراكبة، كما في هذه الصورة الوصفية: " **عادها عبد الحفيظ، فسبته وشتمته، ثم خافت منه. وجعلت تتكلم كما لو كانت طفلة صغيرة، ثم تفوهت بكلام بذيء ونعتته بالطماع الدجال المتكالب على المال**" (ص: 100)

نلاحظ في هذه الصورة مجموعة من النعوت الأحادية والجماعية التي تخضع لعنصر الإتباع، والتراكب الجملي.

3- اســـم التفضيل:

من المعروف أن اسم التفضيل الذي يأتي على صيغة أفعل للمذكر أو فعلى للمؤنث، يساهم في تحبيك الصورة الوصفية عن طريق خلق التفاوت بين الأشياء والأشخاص والأمكنة. ويساعد القارئ على معرفة الأوصاف، والتمييز بين الحالات والهيئات تزيينا وتقبيحا، أو تحسينا وتشويها، كما في هذه الصورة التي تفضل فيها العطراء صورتها الجميلة في المرآة، وذلك على باقي الممثلات الحسناوات الموجودات بصورهن المتأنقات في الجرائد والمجلات: " **نظرت في صورة فاطمة رشدي، ومنيرة المهدية، وحبيبة مسيكة. قالت في نفسها: " يقولوا كل قرد في عين أمه غزال، اماله في عين نفسه ملك؟".**

فإذا هذا القول باطل بالنسبة لها، إنها تعرف نفسها، هذه صور نساء جميلات، وهذه المرآة أمامها، فلا تجد نفسها مغرورة، هذه أجمل منها وهذه دونها. " (ص: 297)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فصيغة التفضيل" أجمل" تقدم لنا صورة واضحة عن جمال العطراء، التي بدأت تهتم بتزيين نفسها كثيرا من أجل أن ترضي زوجها محمد الحفناوي الذي لا يعجبه إلا الحسن والجمال الأخاذ.

4- الحـــــال:

يأتي الحال في الصور الوصفية لتبيان أحوال العناصر الموصوفة، وإبراز أحوال الشخصيات الرواية، وتشخيص قسماتها الشعورية واللاشعورية، وتبئير هيئاتها الخارجية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية، كما في هذا الشاهد الوصفي: " **ارتد العروسي مرتاعا.** " (ص: 273).

4- المقارنـــة:

تقوم المقارنة في هذه الرواية الواقعية الاجتماعية بدور هام في إبراز الموصوفات المرصودة، وتبيان ملامح الشخصيات في جمالها وقبحها، واستكناه المشاعر الباطنية الشعورية واللاشعورية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي تعشق فيه العطراء شابا أعجبت به في القطار، فتفضله على عريسها البذيء: " **حولت عينيها (العطراء) إلى زوجها (محمد الحفناوي) وقارنت، إنهما يشبهان بعضهما تماما كما تشبه البسرة الغمقة، نعم، يشبهان بعضهما، غير أن النظر لذا أذى ولذلك شفاء، ذلك له عينان وأنف وفم، وذا له عينان وأنف وفم، كل رقبته وشعره، لكن شتان بين الرخمة والطير البري.**

وعادت تنظر إلى الشاب، فتخيلت أنها تغسل بصرها. " (ص: 305).

ومن هنا، فالمقارنة طريقة من طرائق خلق الصور الوصفية الحجاجية، مادامت تعتمد على المقايسة والمضاهاة والاستنتاج.

5- المفعـــول المطلـــق:

يوظف الكاتب المفعول المطلق لوصف الشخصيات والفضاءات والأشياء تأكيدا أو لتبيان نوع الموصوف. ومن هنا، فالمفعول المطلق من أهم الآليات التي تساهم في إثراء الوصف، وخلقه فنيا وجماليا، كما نلاحظ ذلك في هذه الصورة الوصفية: " **لأن يوم المايو، بترقيق الميم وتشديد الياء، الذي يوافق الرابع عشر من شهر ماي الإفرنجي، يوم يحتفل به أهل الجريد احتفالا فلاحيا جميلا.** "(ص: 25)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لا يفيد المفعول المطلق في هذه الصورة التأكيد أو العدد، بل يبين النوع أو قيمة يوم مايو عند الجريد.

6- التعجـــب:

تحضر صيغة التعجب(**ما أفعل!**) في الرواية للتأشير على الوصف، وإسباغ النعوت، وتصوير الأشياء والشخصيات والأمكنة، كما في هذا المثال الذي يعبر عن اندهاش العطراء بمجالس السكر ذات الطابع الشاعري: " **تساءلت هل هؤلاء سكارى؟ هل هكذا السكر؟ أين السب والشتم؟ أين المضاربات؟ ما أحلاه حديثا! وما ألطفه جوا!**" (ص: 337)

يعبر التعجب في هذه الصورة الانفعالية عن حالة العطراء الواهة، وهذيانها الشاعري والرومانسي.

7- صيغـــة الفعـــل:

تساهم الأفعال في تحبيك الوصف تحبيكا دراميا، وتأزيم الأحداث ضمن مسارات البرامج السردية، وتصوير العوالم الكائنة والممكنة. ونقصد، في هذا الصدد، الأفعال ذات الطاقة التصويرية الإيحائية والبلاغية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يصف الجريد: " **انطلق الرعد كأنه يتخلص من قرطاسه، فتزلزلت الدار ونفخ الريح وارتجت الأبواب ونزل المطر وجرت الموازيب**" (ص: **73**).

تتسم أفعال هذه الوقفة الوصفية بقوة الحركة، والتشخيص، وتجسيد الأحداث ضمن سريان الإيقاع السردي المتوتر.

8- تشغيل الحـــواس:

يشغل الكاتب حواسه المادية والتخييلية لتقديم صوره الوصفية، كأن يستخدم حاسة البصر، كما في هذه الصورة التي تسلط الضوء على جمال العطراء، وبنيتها الجسدية التي أثارت المكي: " **خرجت من النوم ولما تدخل اليقظة، فكانت لمعات بيضاء من لحمها، لم ترها الشمس قط، تلوح من فوضى الثياب وثغراته، تكسلت، فمددت يديها وتمطط جسمها ولبثت لحظة كأنها صنم إغريقي من المرمر الأبيض وسط أمواج الثياب السوداء، وبدأت أعضاء شابة هيفاء،**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

استدارت وكرمت. انكمشت بمجرد ما دغدغها بصر المكي بإبطها المتفخم، تثاءبت فاحمرت عيناها وتبللتا حتى لكأنها تبكي وهي تنظر إليه باسمة في دموعه"(ص: 90).

وقد يشغل الكاتب حاسة السمع للتعبير عن الموصوف، والتقاط أصواته، كما في صورة الرعد: ": " **انطلق الرعد كأنه يتخلص من قرطاسه، فتزلزلت الدار ونفخ الريح وارتجت الأبواب ونزل المطر وجرت الموازيب" (ص: 73)**

ويستعمل الكاتب الحواس الأخرى، كاللمس، والشم، والذوق، لتأليف صوره الوصفية المتميزة، وتشكيلها فنيا وجماليا على غرار الكتاب الواقعيين الكبار.

❑ أحجام اللقطات الوصفيـــة:

من المعروف، أن السينما قد استثمرت في تصوير الأفلام مجموعة من التقنيات الروائية، كاستفادتها من زاوية النظر التي تنبني على الرؤية السردية، وطبيعة الرؤية، ووظائف الراوي، وطبيعة المنظور السردي الذي يحيل على اللقطة السينمائية وأنواعها. ومن هنا، فاللقطة السينمائية ما هي في الحقيقة سوى تحوير لزاوية النظر في علم السرديات بكل تمفصلاتها الفرعية. ومن ثم، فنحن في حاجة إلى استعمال مصطلح اللقطات السينمائية لتوظيفها في ورقتنا النقدية هاته؛ للتمييز بين مجموعة من اللوحات الوصفية في ضوء المنظور السردي والسينمائي على حد سواء[15].

1- اللقطة الوصفية البعيدة:

تعتمد اللقطة الوصفية البعيدة على التقاط المكان الموصوف من زاوية بعيدة، لتقديم فضاءات الأحداث والشخصيات ليتعرف عليها القارئ المتقبل، كما في هذا المقطع الروائي الذي يرصد فيه الكاتب فضاء كيفان الطين الحمراء: " **كان يحث السير فجرا، وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجاصة تسعى، هو ذاك الطريق يلتوي صاعدا إلى المواعدة حيث المرح والحنان، حيث أمه الطالق وابنة الخال ولطفها وصغرها، يتخذها**

---

[15] - د. العلوي لمحرزي: **المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**، منشورات سايس مديت، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 194-200.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

لعبة، حيث العربي أخوها، الذي يستجيب له سريعا، إذا ما اعتدى عليه أحد في الزقاق"(ص: 23).

وتحضر هذه اللقطة الوصفية كذلك، حينما يذكر الراوي فضاء المتلوي الذي كان في السابق أرضا صحراوية جدباء، ليتحول بعد ذلك إلى أرض طافحة بالكنوز الثمينة والمعادن النفيسة، يستمتع بها المحتل الأجنبي استعمارا واستغلالا:

" أصبح الولدان في المتلوي يتجولان بتطلع واهتمام في قرية جديدة قد سمعا عنها الكثير.

انك لتسأل أحد قدماء العملة العائدين إلى البلد عن المتلوي، فيدوخ رأسه حسرة ويبتسم، ناظرا نظرة بعيدة غائبة ويكتفي بأن يقول:

– أوه وه! المتلوي!

الأرض لأولاد بو يحيى، تقع على ثمانين كيلومترا شمالي نفطة، أودية قفراء، وتلال جرداء تصهرها الشمس ويحدو سمومها فحيح الأفاعي والحيات، إلى أن مر بها البيطار الفرنسي فيليب طوما.

استرعت هذه المفازة انتباهه، وكرفت عبقريته النافذة، إن هذه الطبيعة القاحلة، المكفهرة، تضم خيرا كثيرا، فتوقف ونصب خيامه ونقب فاكتشف سماد الفوسفاط فتأسست شركة صفاقس قفصة في أواخر القرن الماضي(1886).

عمل الفكر الإنساني عمله، فأرغم الطبيعة واحتال على استخراج خيراتها من جوف الأرض". (ص: 143)

جاءت هذه الصورة الوصفية عبر نظرة الكاتب البعيدة إلى الفضاء والأشياء، لتقديم إطار الأحداث في عموميته البانورامية.

2– اللقطـــة الوصفيـــــة العامة:

المقصود من اللقطة الوصفية العامة Générale تصوير المكان في ضوء رؤية عامة، مع تركيز عدسة الرؤية على الشخوص الموجودة داخل هذا الفضاء، كما في هذا المقطع الذي ينقل فيه الكاتب مجموعة من الشخوص الروائية داخل الفضاء، ولكن من زاوية نظر عامة وبعيدة إلى حد ما: **" خرج الصبية وأدركوا الأحمرة، وانطلقوا ركضا إلى الواد. هناك جنة الأطفال الماء والرمل والحمير والنخل. وجدوا أبناء عمومتهم وجيرانهم وصبية من العروش الأخرى، وعجائز يغسلن الصوف وبنات يلعبن بالماء، مشمرات ثيابهن المبللة، والصغيرات في بذلة**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

حواء، ورؤوس النخل تذوي بالضحك وصراخ من حلقت به الدرجيحة فوق الأشجار" (ص: 33).

ينقل لنا الكاتب في هذه الصورة الوصفية منظرا عاما يحوي الشخوص الرئيسة في الرواية.

3- اللقطة الوصفية المتوسطة:

تنقل هذه اللقطة الوصفية المتوسطة Moyenne ثلثي الجسد داخل إطار الرؤية الوصفية التي يستند إليها الكاتب الواصف، وهي تقابل الرؤية الشاملة التي تعتمد على تصوير الشخصية بشكل كلي.

ومن هنا، فالكاتب يصور لنا العطراء الصغيرة، وهي تبكي على وردتها التي انتزعت منها عنوة من قبل حفصة بنت رقية: " **خبطت العطراء على فخذيها وبكت، ثم التقطتها وانصرفت تتأمل ورقها الممزق وبين الدارين أمسكت عن البكاء، فليس هناك من يسمعه، ولا فائدة فيه، وجعلت تدعو على حفصة بجميع الأمراض المنكرة والحوادث الفظيعة والبلايا والرزايا، وتهيب بالعقارب أن تلدغها والأفاعي أن تنهشها**"(ص: 39-40).

فالكاتب في هذه الصورة ينقل لنا ثلث جسد العطراء إلى الفخذين، للتعبير عن بكائها الشديد، وصراخها الملتهب من أجل استعادة وردتها.

3- اللقطـــة الوصفية القريبـــــة:

من المعلوم أن اللقطة الوصفية المقربة Rapprochée أو اللقطة الصدرية تنقل لنا الشخصيات من الصدر إلى الأعلى، للتركيز على الانفعالات الجسدية والنفسية. ومن بين الأمثلة التي تعبر عن هذه الرؤية الصدرية المقربة ذلك اللقاء الحميمي الصادق شعوريا، الذي كان يجمع خديجة المطلقة بابنها المكي، بعد غياب أسبوعي في الزبدة مع والده، وجدته الحاضنة زبيدة بعيدا عن والدته الحنونة الحقيقية: " **فيسكن إلى صدرها، وسط ثيابها، يتنفس العود قرنفل والعفص من عبوقها. فإنه مشتاق هو أيضا إلى رائحة الأمومة الحقة. ويدس وجهه في صدر مليء لحما وقوة وعطفا لا كصدر بيبي، الأجرد الجاف**"(ص: 24).

فهذه الصورة الصدرية تعبر في الحقيقة عن الصدق الأمومي، وافتقاد المكي للعطف والحنان والرأفة والشفقة؛ بسبب غيابه الأسبوعي عن أمه التي طلقها الزبيدي.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

4- اللقطة الوصفية الكبيرة:

ترتكز اللقطة الوصفية الكبيرة Gros planعلى نقل ملامح الوجه، وانطباعاته النفسية بدقة تشخيصية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يبين لنا حالة حفة بعد اختفاء العربي: " **دخل حفة إلى الحوش وعلى شفتيه ابتسامة صفراء، وقال: إن هذه نتيجة مخالفة رأيه، وانه لم يشأ أن يعطي العوض لكن قلبه رحيم، فلم يقو على معارضة الناس فجاراهم وعليه، فهو في حل مما يحدث.**

دخلت العطراء من البويبة تنظر وتسمع فذهلت وعادت إلى الحوش اللوطاني. "(ص: **140**).

وترد هذه اللقطة الوصفية في موضع آخر لتبيان حالة عمير النفسية والثورية أثناء تأجيج نفوس العمال المضربين: " **راغ عمير مخلوع القميص مبحوح الصوت على رأس شرذمة من أولاد بويحي وأولاد دينار والجريدية والقبائل وانتشروا في ساحة المركز، وكان يهتف ناتئ العينين أحمر الوجه في جانبي فمه رغوة وفي شفته السفلى خط أبيض جاف.** "(ص: 249).

تعبر هذه الصور المقربة عن حالات نفسية وانفعالية شعورية ولاشعورية تظهر على وجوه الشخصيات بشكل جلي.

5- اللقطة الوصفية الكبـــــرى جـــــدا:

يلتجئ الكاتب إلى الاستعانة باللقطة الوصفية الكبرى Très gros plan / ZOOM لتبئير الموصوفات والعناصر المنقولة، حيث يتم التركيز على الأشياء الدقيقة من الوجه والجسد والرجلين، لتقريبها بشكل جيد إلى القارئ المتلقي أو الراصد المتخيل. ومن هنا، نرى الكاتب يصف كلبا عبر هذه الرؤية، ليبين شراسته وشروعه في الشر للانقضاض على الصبية، بعد رجوعهم من نزهة الوادي: "**اعترضهم كلب هزيل، شرير يردهم بنباحه، ويهددهم بعينيه المخضرتين المحمومتين وأنيابه المكشرة، فارتدوا إلى القنطرة ولاذت العطراء بالرجوع وظهر حمة الصالح يعدو بين النخل يتبع الربية ويصيح على كلبه.** " (ص: **34**)

كما يركز الكاتب بشكل مكبر جدا على يد العطراء، للتركيز على ما تفعله الصبية بنبتة كانت بيديها، فتقطعها غضبا وحنقا وحقدا: "**فقالت العطراء وهي تنظر إلى يديها وتبرم حشيشة بين أصابعها:**

- اعطاها لي حمة الصالح من العيون.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

صاحت رقية بابنتها:

– قلت لك اعطيها انتاعها، خلي تمشي علينا.

فمرستها وقطعتها وألقتها. "(ص: 39)

وهكذا، نجد أن اللقطات الكبرى جدا تحدد لنا الأبعاد النفسية للشخصية، وتبرز لنا ملامحها الشعورية واللاشعورية بكل وضوح وجلاء.

❑ زوايا التقاط الصورة الوصفية:

يلتقط الكاتب البشير خريف العناصر الموصوفة على غرار الكتابة الإخراجية السينمائية من زوايا متنوعة، حيث يستعمل السارد اتجاهات عدة لالتقاط صوره الوصفية، فقد يكون اتجاه الالتقاط أفقيا أو عموديا أو سفليا أو متحركا. ويمكن توضيح ذلك من خلال الشواهد والأمثلة النصية التالية:

1– اللقطة الوصفية العمودية:

تلتقط هذه الصورة الوصفية من الأسفل إلى الأعلى، ويعني هذا أن عدسة التصوير والوصف تتجه من تحت إلى أعلى للتعبير عن التسامي والتحرر والاستعلاء والسيادة والتفوق، واستجلاء ماهو علوي وروحاني، بعيدا عن عالم البشر المحنط بالماديات، كما في هذه الصورة الرمزية: " **خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فرأتهما يحلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل.** " (ص: 298)

ومن هنا، فهذه اللقطة العلوية العمودية تعبير صادق عن الرغبة في التسامي، والتحرر، والتخلص من قيود الحس نحو الفضاء العلوي المطلق.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

2- اللقطة الوصفيـــــة الأفقيـــــة:

تعتمد اللقطة الوصفية الأفقية الثابتة على رصد الموصوف أفقيا، كما في هذا الشاهد الوصفي: " **حولت عينيها (العطراء) إلى زوجها (محمد الحفناوي) وقارنت، إنهما يشبهان بعضهما تماما كما تشبه البسرة الغمقة، نعم، يشبهان بعضهما، غير أن النظر لذا أذى ولذلك شفاء، ذلك له عينان وأنف وفم، وذا له عينان وأنف وفم، كل رقبته وشعره، لكن شتان بين الرخمة والطير البري.**

وعادت تنظر إلى الشاب، فتخيلت أنها تغسل بصرها. " (ص: 305).

فاتجاه الإدراك في هذه الصورة الوصفية يتسم بكونه اتجاها أفقيا ثابتا يقوم على النظرة المواجهة.

3- اللقطـــــة الوصفيـــة السفليـــة:

المقصود بهذه الصورة التقاط العناصر الموصوفة من عدسة تصويرية موجهة إلى الأسفل، وغالبا ما يكون الغرض من هذه النظرة الوصفية التعبير عن الضعف والانكسار والانسحاق والانهيار، كما في هذه الصورة الخرافية التي تناجي فيها البنات فرعون المنكسر توسلا واستغاثة؛ وذلك لمساعدتهن على إضفاء الجمال عليهن. لكن هذه الصورة تحمل في طياتها مؤشرات جاهلية ووثنية قديمة العهد: " **وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالواد، كأنها جاهلية تخاطب إلاها:**

- فرعون، يا فرعون، طول شعري وكبر قعري،

وتلك من العادات التي لبثت حية، من القدم إلى يومنا هذا وهي لا تقل فائدة- لو تدبرها المؤرخون- عن آثار الحجارة المنقوشة، لعلهم يجدون بينها وبين نيروز مصر علاقة، أيام كانت الصحراء معشوشبة يشقها النيل أو النيجر، ويجوبها الفيل ويجوس في مروجها الأسد. " (ص: 33)

فالرؤية السردية في هذه الصورة التصويرية قائمة على وصف ماهو سفلي للتعبير عن العجز والنقص والانكسار الكينوني والوجودي.

4- اللقطة الوصفية المتحركة:

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يتتبع السارد بعدسته الوصفية كل ما يتحرك وينتقل من مكان إلى آخر بإيقاع بطيء أو سريع، كما في هذا المشهد: " **كم ركب القطار، وكم شهده يصدر، فلم تخطر له هذه الأفكار. صاح بوق السير فران وأجابته صفارة السائق، واندفعت القاطرة وتبعتها العربات متتالية، وصلصلت سلاسلها وتوترت إلى أن وصل الجذب إلى عربته.** "(ص: 265).

وتشبه هذه اللقطة الوصفية ما يسمى في السينما بلقطة "ترافلينغ"Travelling، القائمة على التقاط الموضوعات بحركة سريعة خاصة في لحظات المطاردة، واستعمال وسائل النقل السريعة.

❑ الموصوف له:

يقصد بالموصوف له القارئ أو المتلقي أو المتقبل أو الراصد أو الناقد الذي سيعيد قراءة النص، وإنتاجه من جديد. أي: إن الموصوف هو المخاطب بشكل من الأشكال مهما كانت طبيعته وهويته. ويلاحظ أن قارئ الرواية إما سينكب على قراءة الأحداث، ويقفز على الأوصاف، كما كان يفعل رولان بارت أثناء تعامله مع روايات بلزاك، وإما سيستمتع بالأحداث والأوصاف على حد سواء من أجل فهم الرواية وتفسيرها. وقد يعتمد الموصوف له في استقباله للأوصاف على عنصر التخييل، واستخدام جميع الحواس، ولاسيما حاسة البصر لإدراك الصور المجسدة والمجسمة، مع تقوية مدارك القراءة اللغوية، وخلق الأجواء التصويرية الذهنية للرواية، وترجمتها واقعيا في ضوء منطق الإيهامية المرجعية. ومن ثم، فالرواية تراعي أفق انتظار القارئ بقالبها الفني الجمالي الكلاسيكي. إلا أنه يلاحظ أن السارد يوجه القارئ مسبقا، فيقدم له الأحداث من وجهة نظره الشخصية، ولا يترك للمتلقي مساحة للنقاش والتعقيب والنقد، وإعادة قراءة النص قراءة ثانية. وهذا يمكن أن يتحقق مع القارئ العادي، بينما القارئ الناقد يمكن أن يفتح مجموعة من الجبهات الحوارية لمناقشة السارد في ما رواه من أحداث، وقدم من صور وصفية.

وعليه، فقد حاول السارد في هذه الرواية أن يخدع المتلقي عن طريق إيهامه بواقعية المتن الحكائي، وتقديم عالم يتأرجح بين الخيال والواقع. وقد قام الوصف في هذه الرواية بدور هام في مراوغة المتلقي، وتوهيمه بصدق المرجع السردي. ومن ثم، " فلا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت، بالتالي، دراسته من خلال عيني القارئ"[16].

---

[16] – شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي**، ترجمة : لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1995م، ص: 171.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وبناء على ما سبق، يمكن الحديث عن أربعة قراء في هذه الرواية: قارئ الأحداث، وقارئ الأوصاف، وقارئ اللوحات التشكيلية، وقارئ التقديم.

❑ **وظائف الوصف:**

يؤدي الوصف في رواية البشير خريف" **الدقلة في عراجينها**" مجموعة من الوظائف الجوهرية والمقاصد الثانوية. فلا يمكن القول إطلاقا بأن الوصف يستعمل في الرواية بشكل عفوي مجاني لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا، فالوصف يقوم بعدة أدوار دلالية وسيميولوجية يمكن حصرها في الوظائف التالية:

1- الوظيفة التأطيـــــرية:

يوظف الكاتب في بعض الأحيان الوصف لتأطير الأحداث، وتقديم الشخصيات، فيشتغل ذلك الوصف في الرواية على أنه بمثابة ديكور أو إطار خلفي للأحداث، أو على أنه عبارة عن سينوغرافيا مشهدية واقعية تؤثث الأحداث، أو تستقبل الشخصيات. وهذه الوظيفة الديكورية موجودة بكثرة في الروايات الواقعية.

ومن ثم، فقد وظف الكاتب البشير خريف مجموعة من الصور الوصفية لتأطير الأحداث، والتمهيد لها بشكل مسبق، أو تقديم الشخصيات والتعريف بها، كما في هذا المقطع الذي يصف الأمكنة الجريدية الصحراوية، والمليئة بأشجار النخيل الغنية بأنواع التمور، وكل هذا من أجل التمهيد لتقديم شخصية المكي: " **وصل إلى كاف سيدي سالم، فهب نسيم بارد، من ورد نعام ذي الرمال البيضاء تناعس تحت نفسه الحي تيجان النخل الخضراء القاتمة وظهرت الغابة في رؤوس العيون في جوف هضبة، والرمال تلي ذلك. طلعت الشمس قليلا ورفرفت طيور بو حبيبي وكثرت زقزقتها.** " (ص: 24)

وهكذا، يسعفنا الوصف التأطيري في فهم الرواية فهما حقيقيا، وتخيل الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث السردية في ضوء المنطق الصراعي.

2- الوظيفة الجمالية:

يرد الوصف في الرواية لتحقيق وظائف جمالية وزخرفية من أجل تمثيل الأشياء، وخلق شاعرية فنية أكثر وأحسن من التوظيف الحرفي والمباشر للصور الروائية. وتعتمد هذه الوظيفة على التشخيص والتجسيد والأنسنة والاستعارة المجازية، كما في هذا المثال: " **يستيقظ الجريد النائم**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

على أبواب الصحراء، أشعث، أغبر، يستيقظ عند ذلك كمن نفخت فيه الروح وينبري الناس في نشاط محموم، مشوش، مضطرب، شأن نشاط الكسالى إذا ما نشطوا، وتفد الصفاقسية بمحافظ نقود ملآى وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب" (ص: 27).

وهكذا، يوظف الكاتب الاستعارات والمجازات من أجل تقديم صورة وصفية بلاغية جمالية للجريد، وهو يستيقظ من نومه وسط الصحراء الواسعة الممتدة.

3- الوظيفية الإيهاميـــــة:

تهدف بعض الصور داخل الرواية إلى الإيهام بصدق الواقع، حيث يقدم لنا الكاتب فضاءات وشخصيات وأحداثا واقعية وحقيقية، يمكن التأكد منها في الواقع. وبالتالي، يتوهم القارئ بأن الرواية ليست من صنع الخيال، بل هي جزء من الواقع الحقيقي، الذي يمكن التأكد منه جغرافيا وواقعيا واجتماعيا، مادام هذا القارئ يعرف من خلال الرواية على: " أشياء كثيرة يعرفها في الواقع أو يشبهها بأشياء معروفة لديه" [17]. ومن ثم، فهذا " الوصف له مدلول معنوي لإظهار واقعية الشيء الموصوف"[18]. بيد أن هذا العالم الذي " يحسه القارئ من ابتكار الكاتب؛ يسمى بشبه العالم (quasi monde)"[19]. وقد تحدث نجيب محفوظ عن هذه الإيهامية قائلا: "إن أكثر التفاصيل صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرأه حقيقة لا خيال، إذ إنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة، مثل: التفاصيل المتصلة به، وكلما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها"[20].

ومن الأمثلة الدالة على إيهامية الصورة في رواية "**الدقلة في عراجينها**" هذا المقطع الوصفي: " **غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمنزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا**

---

[17] - P. H. Hamon: **Qu' est- qu' une description**?Poétique12,Le seuil,Paris. 1927,p. 465.

[18] - P. Fontainier**: Les figures du discours**,Champ Flammarion,Paris,1977,p. 420.

[19] - Jean Molino: **Sur la situation symbolique**,l'Arc,George Duby,1972,P. 20.

[20] – نجيب محفوظ: (حديث مع فاروق شوشة)، **مجلة الآداب**، بيروت، لبنان، يونيو1960.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان. "(ص: **26**)

فالوظيفة الإيهامية تقرب الرواية من الحقيقة والواقع المرجعي، وتجعل القارئ يتعامل مع الرواية لا على أنها خيال، بل على أنها قطعة صادقة من الواقع الموضوعي.

4- الوظيفة التفسيريـــــة:

يستعمل الكاتب الوصف لتفسير الأحداث، واستكشاف الشخصيات، فوصف المدن والمنازل والأثاث والملابس في الحقيقة يكشف لنا حالة الشخصية، ويحدد طبقتها الاجتماعية، ويعكس ميولاتها النفسية، ويبرز رؤيتها للعالم، كما نجد ذلك عند الروائيين الواقعيين في القرن التاسع عشر، ولاسيما عند فلوبير، وبلزاك، وستندال، وإميل زولا. . . ويعني كل هذا أن للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.[21]

وتزخر رواية البشير خريف بمجموعة من الصور الوصفية ذات الوظيفة التفسيرية التوضيحية، كهذه الصورة التي تفسر رغبة العطراء في التحرر والتطليق من زوجها الفض محمد الحفناوي، الذي لم تحبه العطراء كما كانت تحب عشيقها المكي. لذا، تفكر العطراء في الانعتاق والتحرر والانسلاخ، كما فعلت اليمامتان اللتان تخلصتا من أسر القفص لمعانقة حريتهما في عنان السماء: " **خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فرأتهما يحلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل.**

الحمام طليق له الفضاء الواسع. وهاتان اليمامتان أطلقتهما هي، وهي، ترى من يطلقها؟" (ص: 298)

فهذه الصورة الوصفية الرمزية جاءت لتوضح لنا الحالة النفسية التي كانت عليها العطراء ذهنيا ووجدانيا وشعوريا ووجوديا.

---

[21] - د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 79.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

4- وظيفـــة التشويق:

من المعروف أنه حيث تتحقق الوقفات الوصفية في الرواية، يتحقق التشويق، وجذب المتقبل، وإثارة انتباهه، واستفزازه ذهنيا، ودغدغة عواطفه وجدانيا وحركيا، والتأثير عليه شعوريا ولاشعوريا. وعليه، فكل الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية الدرامية داخل هذه الرواية الرائعة يراد بها في الحقيقة تشويق المتلقي فنيا وجماليا وأدبيا وخياليا، وإثارته ذهنيا وعاطفيا وحركيا، من أجل الانغماس في عالم الرواية قراءة وتعاطفا وتأثرا. ومن ثم، فهذه الرواية السمينة والدسمة بصفحاتها من الحجم المتوسط (350 صفحة)، لدليل قاطع على احتوائها على الكثير من المقاطع الوصفية والمشاهد التصويرية التي تجعل المتلقي متشوقا إلى تتبع الأحداث بسرعة.

5- وظيفة التحبيك:

من المعلوم أن الوصف داخل الرواية عنصر عضوي مهم يساهم في بناء الرواية اتساقا وانسجاما. ومن هنا، فالوصف يساهم في تحبيك الرواية، ويساعد على تأزيم الأوضاع من لحظة الاستهلال حتى لحظة التنوير والاختتام. ومن يتتبع رواية" **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف، فإنه سيجد – بلا شك– أن المشاهد الحوارية والوقفات الوصفية تقوم بدور هام في تعقيد الأحداث، وتشبيك العقدة، وتأجيج الصراع الداخلي والخارجي عند الشخصيات، واختيار أنسب الحلول، وأحسن النهايات.

6- وظيفة توقيـــــف الزمن:

من المعلوم لدى علماء السرد بأن الوصف يوقف الزمان، ويعطله من لحظة إلى أخرى. والغرض من ذلك تشويق القارئ أولا، وإراحته نفسيا ثانيا، وتقديم معالم الرواية ثالثا، ورغبة في تأمل الذات والواقع رابعا، واسترجاع الذكريات خامسا. لذا، فقد صرح جيرار جنيت G. Genette – أثناء دراسته لرواية مارسيل بروست " **بحثا عن الزمن الضائع**"– بأن الوصف: " لا يحدد أبدا استراحة أو انقطاعا في القصة، أو بحسب التعبير التقليدي، انقطاعا في الفعل. إن الحكي البروستي بالفعل، لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعا إلى توقف تأملي للبطل نفسه. . . ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبدا من زمنية القصة"[22].

[22] -G. Genette: **Figures 3**,seuil,Paris,1976,p: 133.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وهكذا، يتوقف السرد المتعاقب والمتحرك ليحل محله الوصف من أجل استرجاع الأحداث والذكريات، أو من أجل التأمل الشاعري والرومانسي، أومن أجل استشراف المستقبل، أو من أجل إيراد مقاطع حلمية، أو من أجل تصوير الشخصيات والفضاءات والأشياء والوسائل.

7- وظيفـــة التزيين:

تؤدي بعض الصور الوصفية في الرواية وظيفة التزيين والتحسين، كما في هذا المقطع الروائي الذي يزين فيه السارد صورة شاب يدخل إلى مقصورة القطار، حيث تجلس العطراء مع زوجها محمد الحفناوي، وهما ذاهبان إلى صفاقس لزيارة طبيب الأسنان لقلع إحدى أسنانها التي تؤلمها. بيد أن العطراء تغرم بهذا الفتى الشاب هياما وولهانا: " **كان مخمس الوجه، أنفه أشم، يفصل فصلا بين عينين شهلاوين، فمه كبير وشفتاه لميا مرسومة كطائر ناشر جناحيه بدون رأس، ودت لو تضع قبلة في موضع الرأس، له سامة تحت وجنته اليسرى، تجعله يبتسم وإن لم يبتسم، وينفتح قميصه عن رقبة كجيد الظبي، تبرز فيها جوزة شديدة، أكمامه محسورة فوق المعصم، ضامر البطن طويل الأعضاء، في حركاته جد وتعب واهتمام.**

نسيت ضرسها، ووجعها، وجعلت تلتهمه بعينيها، إن تلطف تتلطف عيناها، وإن مزح، وقليلا ما يفعل، تنبسط أسارير وجهها وتبتسم، وإن استعطف تذوب. " (ص: 304).

تحمل هذه الصورة الوصفية في طياتها تقويما إيجابيا من قبل العطراء، وهي تقدم تصويرا تزيينيا لعشيقها الشاب الوسيم، الذي يعد أفضل وسامة وجمالا من زوجها الحفناوي.

8- وظيفة التقبيح:

ترد وظيفة التقبيح في الرواية لتشويه الموصوف وتقريعه، والنفور منه تعرية وانتقادا. وقد يحمل الوصف المنفر في طياته إنذارا أو شؤما أو نحسا أو مسخا أو إحالة على الموت، كما في هذه الصورة الحزينة: " **افترشت بساطا في وسط الغرفة وتمددت عليه.**

تحس بضعف، بأن الأرض تجذبها، استلقت على قفاها تنظر إلى لمعة السماء، سحب رصاصية ممرمرة تتهادى. رأت شكل وجه أفطس يمضي كأنه في موكب جنازة وبعد حين اهترأت أطرافه فتصنصر من منخريه وتلاشى هباء لا معنى له. " (ص: 342).

توحي هذه الصورة المقززة بقرب أجل العطراء، وتنذر بالأجل المحتوم، بعدما أن ارتكبت فعلا مشينا في حق زوجا محمد الحفناوي.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

9- الوظيفـــة التوثيقيـــــة:

تحمل بعض الصور الوصفية في جوهرها إحالات توثيقية ودلالات تاريخية تسجيلية، تكون شاهدة على صدق المعطى الموضوعي الواقعي والاجتماعي، كما في هذه الصورة الوصفية ذات الوظيفة التوثيقية: " **الأرض لأولاد بو يحيى، تقع على ثمانين كيلومترا شمالي نفطة، أودية قفراء، وتلال جرداء تصهرها الشمس ويحدو سمومها فحيح الأفاعي والحيات، إلى أن مر بها البيطار الفرنسي فيليب طوما.**

استرعت هذه المفازة انتباهه، وكرفت عبقريته النافذة، إن هذه الطبيعة القاحلة، المكفهرة، تضم خيرا كثيرا، فتوقف ونصب خيامه ونقب فاكتشف سماد الفوسفاط. فتأسست شركة صفاقس قفصة في أواخر القرن الماضي (1866).

عمل الفكر الإنساني عمله، فأرغم الطبيعة واحتال على استخراج خيراتها من جوف الأرض"(ص: 143)

فهذه الصورة التوثيقية التسجيلية تساهم في تقديم صورة واقعية إيهامية عن صدق المحكي، وتؤكد مصداقية المتن الروائي في علاقة بالموضوع المرجعي.

10- الوظيفـــــة الإيديولوجية:

على الرغم من حياد الراوي ضمن المنظور السردي الموضوعي القائم على الرؤية من الخلف، فإن الرواية تحمل في طياتها بعض التصورات الإيديولوجية الوطنية المقابلة للرؤى الاستعمارية الراغبة في تكريس الحماية الأجنبية على تونس، واستمرار الاحتلال والاستغلال على حد سواء. وتتضح الوظيفة الإيديولوجية في هذا المقطع النصي: " **رأى (المكي) زائغ البصر، قد استطال وجهه وتدلت غضونه واسمر، فابتسم له فإذا فمه مكسور وعوض ثنيته البيضاوين رأى ثقبة سوداء. ورأى عمير مكبلا. يرون أن الجندرمي جعل يتمرن عليه بالملاكمة فعضه فقضوا عليه بالتكبيل. حكم على الجماعة بالسجن وأخلي سبيل المكي فعاد إلى المتلوي ولزم أياما المحطة ليراهم يمرون في القطار إلى سجون العاصمة، حتى رآهم وسط الجندرمة. فتح الدبنجق كفه ونفخ فيه إشارة سخرية بكل ما حدث. اقترب الفتى من صاحبه طالبا مزيدا من الكلام، فتحرك القطار ولم يتمكن إلا من سماع كلمة حملها إليه الريح.**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

– ماتحزنش آ المكي كبدي، الجاية تنجح.

ومضى القطار وهو يبتسم له ابتسامة مظلمة.

عجب لهذه البطولات المجهولة وتساءل: هل سيذكرهم التاريخ؟ تفطن إلى أن لنا أبطالا مثل الأمم الأخرى، و لا معنى للتفاضل بين الشعوب، فكأنهم سواسية غير أن لأولئك مؤرخين، وأين مؤرخو هؤلاء، ألا إن أعظم رجال التاريخ هم أولئك الذين جهلهم التاريخ" (ص: 256).

تحمل هذه الصورة الوصفية في طياتها رؤية إيديولوجية مستقبلية، تتمثل في مواصلة الكفاح والتحدي والصمود من أجل طرد المستعمر، وتحقيق الاستقلال الحقيقي.

11– الوظيفـــة التصويريـــــة:

تعمد بعض الصور الوصفية في الرواية إلى تصوير أجواء الرواية، وتبيان حالة المكان، وتجسيد حياة الجريد في مختلف تمظهراتها، والتركيز على نقل تصرفات الجريديين في أفراحهم وأتراحهم، والتأشير على ثنائية الخصوبة والجفاف، وتبيان ما لأثرهما من نتائج على الحياة البشرية في منطقة الجريد الصحراوية: " **منذ سنين، احتبس الغيث، ومنذ أيام نفخ الخريف على الأعشاب الهزيلة يسوق سحبا وغيوما تزاحمت في السماء واختلط الجو في عالم رمادي بلا حدود، ونزلت قطرات كبيرة مفردة"**(ص: 247)

فالوظيفة التصويرية تجعل المتلقي يتبين الخلفية الإطارية للأحداث، وما سيعقبها من صراع جدلي بين الشخصيات الرئيسية.

12– الوظيفة الأيقونيـــة:

نجد هذه الوظيفة بادية للعيان أثناء تأمل الرسومات المناصية داخل الرواية، وهي تحيط بمجموعة من المشاهد والفصول التي قد يراد بها تفسير اللوحات السردية، وشرح بعض الأحداث المحبكة عن طريق تشكيلها فنيا وجماليا، عبر رسم مجموعة من الوجوه والأشكال والخطوط المعبرة عن حياة الجريد، كما تنقل لنا في طياتها عوالم النخيل والتمور بكل تجلياتها، وأنواعها، وتشكلاتها النمائية والوظيفية.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

13- وظيفة السخرية:

يلتجئ الكاتب إلى استعمال السخرية من أجل انتقاد الشخصيات، وتعرية الواقع، و فضح المسكوت، وتعيير المدعين، كما في هذا المشهد الحواري الذي ينتقد فيه حفه علماء تونس، ويتهكم عليهم سخرية وتقريعا ولوما، بينما ابنه محمد الحفناوي هو الذي يتسم في الحقيقة بالبلادة والكسل والفشل وخيبة الطالع: " **فكان كلما عاد في الصيف يسأله أبوه عن سبب رسوبه فيجيب بأعذار فاترة، كأن يقول مثلا:**

- **شيخ الإسلام يكرهني.**

فلا يستغرب الأب، بل يعلل.

- **هذاكه خايف منك، راني نعرفهم التوانسة يخافوا منا، حنا الجريدية، علاشنا أذكى منهم، يخافوا لا نفكوا لهم وظايفهم.**

ولما يسأل أبوه عن إبطائه، يجيب.

- المليح يبطأ.

ومع اقتناعه بأن على قدر الإبطاء تكون الجودة، فإنه يجد هذه الجودة مفرطة عند إرسال المصروف، أو عند ما يلمح له بعضهم، فيشك فيأخذه القلق. "(ص: 269-270)

تتضمن هذه الصورة في طياتها تهكما باروديا، وسخرية ناطقة بالهزل والفكاهة الكاريكاتورية، التي تعبر عن البلاهة والغباء والثقة الساذجة.

13- الوظيفة الانفعاليـــــة:

ترد بعض الصور في الرواية لتؤدي وظيفة انفعالية تعبر عن حنق الشخصيات وغضبها، وترصد لنا ذوات الفواعل في صراعاتها الداخلية والخارجية، وتشخيص آلامها وانفعالاتها سلبا وإيجابا، كما في هذه الصورة التي تبين لنا حالة محمد الحفناوي، الذي بدأ يشك في زوجته التي لم ترد أن تخبره عن مبيتها في تلك الليلة التي فقد فيها القطار، فسافرت العطراء وحيدة في مقصورة القطار بدون زوجها الحفناوي: " **نقرت الغيرة في قلبه، وتفيأت في عروقه، فخالطت دمه، فلن يصفو له العيش**" (ص: 315)

فالوظيفة الانفعالية هي التي ترتكز على تصوير الأنا في مختلف أحوالها الشعورية واللاشعورية، ورصد انفعالاتها وأحاسيسها ومشاعرها في علاقتها بالموضوع الواقعي أو المرجعي.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

14- الوظيفـــة المرجعية:

يحمل الوصف في بعض الأحيان وظيفته المرجعية من خلال الإحالة على مجموعة من الحوادث الواقعية والموضوعية الموثقة تاريخيا، كما في هذا المقطع السردي: " **وقع الإضراب في نوفمبر 1928.**

اجتمعوا في المحطة، وشقوا شارع فيليب طوما واتجهوا بالعريضة إلى المركز، اعترضهم عند باب السياج ضابط الشرطة وعونان، ومنعوهم من الدخول وحضر الكميسار، فسمح لثلاثة منهم فتقدم الدبنجق وإبراهيم بن رومية ومحمد الصالح الدالي، بينما المتظاهرون يهتفون، والمكي وعلي الدهماني والمقرعش يحفظون النظام ويصيحون. " (ص: 241)

وهكذا، فالوظيفة المرجعية هي التي ترتكز على الموضوع تحقيقا وتوثيقا، وتقوم بتمطيطه وتوسيعه سردا وتصويرا ووصفا.

❑ مستويات الوصف:

يرتكن الوصف عند البشير خريف في روايته" **الدجلة في عراجينها**" إلى عدة مستويات بنيوية متداخلة، تتحكم في نسيج الرواية بناء وتركيبا ودلالة ووظيفة. ومن المستويات التي شغلها الكاتب في صوره الوصفية، نستدعي الأبعاد التالية:

1- البعد الخـــــارجي:

يركز البشير خريف عدسته التصويرية على التقاط الموصوفات من الناحية الخارجية تزيينا أو تقبيحا، كما في هذا الشاهد السردي الذي يصف فيه السارد علي الزبيدي: " **وكان فمه ينفتح وينغلق فيظهر فكه الأعلى تام السنان من اليمين، خاليا من الشمال، يقابله فكه الأسفل خاليا من اليمين تاما من الشمال، فإذا انطبق الفكان التأم الفم فلا تبقى بع ثغرة**" (ص: **51**).

فالوصف الخارجي يعبر عن حالة الشخصية، ويحدد مواصفاتها النفسية، ويبرز تصرفاتها الأخلاقية والسلوكية.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

2- البعـــد النفـــسي:

يتمثل البعد النفسي في استكناه المشاعر الإنسانية المختلفة، واستقطار الأحاسيس الوجدانية التي تحس بها الشخصيات الروائية، كما في هذه الصورة الوصفية التي يتحدث فيها الكاتب عن غرام العطراء بشاب وسيم، كان يجلس بجانبها في مقصورة القطار: "**جاء فراغ في حديث الرجلين، فحانت منه التفاتة إلى النافذة كأنما جلبه إليها جالب، فصادفت عيناه عينيها، فاهتزت واستحت، وحولت وجهها، ولما رجعت المحادثة، رجعت تنظر وتعشق.** " (ص: 304)

تبين لنا هذه الصورة الوصفية الروائية حالة العطراء النفسية والشعورية والوجدانية من منظور السارد العليم.

3- البعد الاجتماعي:

تحدد الصور الروائية في كثير من الأحيان الوظائف الاجتماعية التي تقوم بها الشخصيات داخل العوالم الروائية، كأن تؤدي الشخصية دور الفلاح أو العامل أو التاجر أو الشرطي أو الفقيه أو المغني أو القائد أو المحتسب. . . . ومن هذه الأدوار الاجتماعية تنكشف ملامح الشخصيات، وتتضح تصرفاتهم وطبيعة قيمهم الأخلاقية، كما في هذه الصورة الوصفية: " **وصادف أن توالت على الجريد سنون مجاحة، فأجحفت الدولة في تقدير قانون النخيل حتى تراكمت الديون وعجز الأهالي عن الخلاص، فألح عليهم القائد علي الساسي وأرسل إليهم الباي المحلة، وتولى المحتسب حسونة الجويني عمليات الجبر واصطحب معه صندوقا بالسلاسل ليكبل العاجزين عن الخلاص. ولما اجروا الحساب وجدوا أن قانون القطعة من النخيل يقارب ثمنها، فبات الملاكة ينكرون أملاكهم ويتبرؤون منها تبرؤ الطنبوري من نعله فيجلدون ويشدون إلى قرمة ويطرحون في الشمس حتى يعترفوا ومنهم من لا يعترف.** " (ص: 37)

وهكذا، تلتقط لنا هذه الصورة الروائية مجموعة من الأدوار الاجتماعية، كدور القائد، ودور الباي الحاكم، ودور المحتسب، ودور الملاك، ودور الفلاح. وهذه الأدوار الاجتماعية تبين مدى الصراع الموجود بين السلطة والفلاحين الملاكين أو الصغار. وقد تكون العلاقة إيجابية بين الطرفين، حين يؤدي الفلاحون ماعليهم من ضرائب وجبايات مشروعة للباي الحاكم في

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تونس. بيد أنه في سنوات الجفاف تتعكر هذه العلاقة الموجودة بين الرئيس والمرؤوس، فتصبح علاقة سلبية قائمة على تعذيب الفلاحين تعذيبا شديدا، وإذلالهم إذلالا وحشيا، وأسرهم ظلما وحيفا، وقهرهم تعنيفا وتنكيلا.

4- البعـــد الأخلاقي:

تتصارع الشخصيات في هذه الرواية الواقعية الاجتماعية من خلال رؤى متناقضة، ولا يمكن تحديدها إلا عبر قيمها وأخلاقياتها السلوكية، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يبين فيه السارد نظرة خديجة إلى أخيها الإقطاعي عبد الحفيظ: " **عادها عبد الحفيظ، فسبته وشتمته، ثم خافت منه. وجعلت تتكلم كما لو كانت طفلة صغيرة، ثم تفوهت بكلام بذيء ونعتته بالطماع الدجال المتكالب على المال، وحملته وزر شقائها، والعطراء تسكتها وتربت على كتفها وتمسك لها فمها، حتى ولى حفه هاربا فسكنت إلى ابنة أخيها، كأنها مرضع هدأت ثورته، والعطراء، تهدهدها، مبهوتة، فأين الصواب؟ هل في منطق العمة وهي سالمة العقل والجسم أم في منطقها الحاضر وهي سقيمة.** " (ص: 100)

وهكذا، نتعرف عبر هذه الصورة الروائية شخصية عبد الحفيظ الإقطاعي ذي القيم الزائفة، وصاحب شخصية متناقضة مزدوجة، ومتعددة الوجوه. وتتضح أخلاقيات هذه الشخصية من خلال تقويمات أخته خديجة، وثورته الناقمة عليه سخطا وسبا وشتما.

❑ مورفولوجيـــــة الوصف:

يتكون الوصف من الناحية المورفولوجية والتركيبية من عدة أنواع، يمكن تحديدها في: الوصف البسيط، والوصف المركب، والوصف الانتشاري، والوصف الحر. [23]

[23] – د. عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص: 33- 38.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

1- الوصـــف البسيط:

يقصد بالوصف البسيط الاكتفاء بموصوفات قليلة معينة ومحددة. أي: هو ذلك الوصف الذي: " يعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى. ويكون ذلك حين يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات، كالاقتصار أثناء وصف الشخصيات، على تراكيب وصفية موجزة أو كأن يكون الموصوف متراصا غير مجزإ "[24] كما في هذا المثال الوصفي: " **رجع إلى مترله في كرب شديد**" (ص: 276).

وقد يكون الوصف بسيطا أيضا عبر تشغيل مجموعة من النعوت والأوصاف المتتابعة والمتوالية والمتراكبة. وعلى الرغم من ذلك التتابع المتعاقب للأوصاف، يبقى الوصف بسيطا ومحدودا.

2- الوصف المركـــب:

يعتمد هذا الوصف على تشعيب الموصوف الرئيس، وتفريعه إلى أجزاء ومكونات عديدة، أو يتم عن طريق: "الانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه"[25]. ومن أمثلة هذا الوصف المركب هذه الصورة التي قدمها السارد للعطراء في بيتها، وهي محرومة من الخروج والانطلاق، فتعاني من الوحدة والكآبة والاغتراب الذاتي والمكاني: " **فما حبسها بين هذه الجدران وما هذا الحذر، كأنها دمية من الحلواء أو الشمع، يخافون عليها التفتت أو الذوبان، كأنها مطمع ذئاب، كأنها محاطة بالأعداء، كأنها درة وسط الفقراء**"(ص: 297).

يلاحظ أن الكاتب قد وصف العطراء الحسناء، زوجة محمد الحفناوي، بمجموعة من الأوصاف المركبة المتتابعة القائمة على على التشابيه المتتالية في جمل قصيرة، وتنضيدها بمجازات استعارية، وذلك في عبارات مقتضبة مرتبطة بحروف العطف الواصلة والفاصلة، وكل هذه الأوصاف تتفرع عن الموصوف الأساس ألا وهو " العطراء".

ويتمظهر هذا الوصف المركب أثناء وصف الكاتب للنخلة، مثل: إنسان في نموه وتصلبه وامتداده: " **لا فرع لها و لا أغصان، تنطلق من الأرض مستقيمة جبارة فتنفتح في السماء والنور، ويتفرع جريدها من القلب منقوشا متناظرا، أخضر باسقا في دائرة كأنه فوارة**

---

[24] - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: 33.

[25] - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: 33.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى ليكاد أن يكون في نعومة الريشة، ويشتد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا، أسود الذبابة مسددا، يحمي الرطب من الأيدي. دمها رحيق عذب وقلبها لذيذ شذي، تزهو وتحلم، تسقى وتسكر، تلد وتجن وتطلب الحب في الربيع" (ص: 27)

يتبين لنا من خلال هذا الوصف الذي انصب على تصوير النخلة في الجريد، أنه وصف مركب ومتشعب ومفصل بدقة، يذكرنا بأوصاف الروائيين الواقعيين الكبار، كبلزاك، وزولا، وفلوبير، وستاندال.

3- الوصـــف الانتشاري:

الوصف الانتشاري هو الذي يخضع للانسياب والاسترسال، ويخضع لتداخل الوصف والسرد. وبالتالي، يتحول الوصف إلى لوحات منفلتة من المعنى المسبق. ويعني هذا أن الوصف الانتشاري هو ذلك الوصف: " الذي يراكب الأشياء والمشاهد واللوحات، بشكل يسمح له إعلان نفسه محورا مهيمنا، يخضع لمشيئته محور السرد. وهو، إذن، ذلك الوصف الذي تتوارد فيه التفاصيل منفلتة من المعنى المسبق، وثائرة على تحكمية عنوانها ومهدمة لمعالمه، بفضل خلقها لدلالة مغايرة علانية. ويشكل هذا النمط من الوصف أعلى درجات احتراب الوصف والسرد. وبواسطته نكتشف حقيقة أخرى من حقائق العلاقة القائمة بين السرد والوصف، وتتمثل في قلب القولة البديهية " لايوجد سرد روائي بدون وصف" إلى " لا يوجد وصف بدون سرد"؛ لأن مثل هذا النمط من الوصف بفعل تركيبه المتميز يستطيع تقديم حكاية مذوبة تحت قشرة الحكاية الظاهرة، وهي حكاية إما تكون معمقة للحكاية الظاهرة، أو معارضة لها. . . وهي في كل الأحوال لا تمضي بدون تخليف عذوبة نوعية"[26]

ومن الأمثلة على ذلك في الرواية حينما يركز السارد ريشته الوصفية على التقاط محاسن العطراء، باعتبارها الموصوف الرئيس. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب مباشرة إلى وصف حمام الحوش لوصف عالمهم الرمزي، الذي يشبه في جوهره عالم البشر في صراعاته الجدلية. ومن ثم، ننتقل مع الكاتب إلى صورة رومانسية شاعرية تجمع بين المكي والعطراء. (ص: 90-91)

---

[26] – د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: 36.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ويعني كل هذا أن قصة الحمام متفرعة عن قصة العطراء مع المكي. وهذا المقطع الوصفي نموذج للوصف الانتشاري في رواية: " **الدجلة في عراجينها**" للبشير خريف.

4- الوصـــف الحر:

يتميز الوصف الحر بكونه: " يبدو في الظاهر وكأنه منفصل عن السرد الروائي، يندمج في شكل مشهد قصير، أو لقطة موجزة، وكأنه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السرد الروائي. وهو في الغالب يشكل أداة فنية تتأرجح بين كونها وصفا وصورة، وصفا لكونها تقدم مشهدا، وصورة لأنها تحاول التعبير بالرمز عن حدث فعلي، أو عن انفعال داخلي". [27]

والدليل على ذلك هذا المشهد الوصفي ليمامتين تتحرران من قفص الوحدة والانكماش والإذلال والمهانة: " **خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فرأتهما يحلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل.** " (ص: 298)

وهكذا، تشكل هذه الوقفة الوصفية صورة فنية مستقلة بنفسها، للتعبير عن حالة العطراء الوجدانية والانفعالية.

❑ أنواع الصور الوصفية:

وظف البشير خريف في روايته " **الدقلة في عراجينها**" مجموعة من الصور المتنوعة التي تعبر عن ثراء الرواية، وتدل على غناها الفني والجمالي، وتؤشر أيضا على مدى انفتاحها على مستوى التلقي والتقبل. ومن بين هذه الصور الوصفية، نستحضر الأنماط التالية:

---

[27] - د. عبد اللطيف محفوظ: نفسه، ص: 38.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

1- الصـــورة اللغويـــــة:

يغلب على الرواية، التي نحن بصدد دراستها، الصور الوصفية ذات المنحى اللغوي. فالصورة الوصفية في الحقيقة تخلق باللغة، وتصنع بالكلمات والعبارات، وتتولد عبر الأساليب الحرفية والموحية، مثل: هذه الصورة التي يصف فيها الكاتب النخلة الجريدية بالإنسان: " **لا فرع لها و لا أغصان، تنطلق من الأرض مستقيمة جبارة فتنفتح في السماء والنور، ويتفرع جريدها من القلب منقوشا متناظرا، أخضر باسقا في دائرة كأنه فوارة خضراء، يلين سعفه ويرق، حتى ليكاد أن يكون في نعومة الريشة، ويشتد عند اقترابه من الثمرة ويتصلب حتى يصير شوكا، أسود الذبابة مسددا، يحمي الرطب من الأيدي. دمها رحيق عذب وقلبها لذيذ شذي، تزهو وتحلم، تسقى وتسكر، تلد وتجن وتطلب الحب في الربيع**"

وهكذا، نرى أن الصورة الوصفية غالبا ما تخلق باللغة وفنياتها الجمالية، وتنضد أيضا بأساليبها الخالصة أو المهجنة.

2- الصورة السرديـــــة:

نعني بالصورة السردية تلك الصورة التي تعرض الأشياء متحركة [28]. ويقصد بهذا أن السارد يقدم الصورة عبر مجموعة من الأفعال الخاضعة لمنطق الحركة والتزمين والسرد. وتشبه هذه الصورة السردية الصورة السينمائية ذات البعد الحركي؛ لأن الفاعل الموصوف يتم وصفه عبر أفعاله وحركاته الواعية واللاواعية، كما في هذا الصورة التي تجسد لنا حركات العطراء، وهي تتأنق كياسة وجمالا وحسنا: " **أصبحت ذات يوم، فأخذت اللماع، تحاسب نفسها، مشطت شعرها وسرحته وتأملت في وجهها، في أنفها، في زنديها. استاكت وتمهلت برهة في التأمل من أسنانها، فإذا هي برد نابت في المرجان، ثم كحلت وارتدت حرامها الدريدي واحتزمت بالحزام المقبض ونظرت في المرآة فلم تنكر شيئا.** "(ص: 294)

يلاحظ المتلقي أن هذه الصورة الوصفية تعتمد على مجموعة من الأفعال التي تسرع الحدث الرئيس، وتحركه بطريقة بطيئة هادئة، تعبر عن المترع الرومانسي لدى العطراء.

---

[28] - سيزا قاسم: نفسه، ص: 113.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

2- الصورة الأيقونية:

شغل الكاتب البشير خريف في روايته: " **الدقلة في عراجينها**"، مجموعة من الصور التشكيلية الفطرية القائمة على التنقيط والتخطيط والتشبيك، وإظهار الوجوه البشرية في تنوع قسماتها الإيحائية، واختلاف ملامحها السطحية والمضمرة. وتظهر هذه الصور الأيقونية في طياتها بيئة الجريد عبر رؤى فلكلورية وواقعية ورمزية، كما تنقل لنا ملامح شخصيات الرواية في مختلف وضعياتها السلبية والإيجابية، وتلمح إلى أحداثها، وبرامجها السردية، إن سطحا وإن عمقا.

3- الصورة المشهدية:

ترتكن الصورة المشهدية إلى خاصية التمثيل والتمسرح، وتصوير الأحداث والمشاهد ممثلة عن طريق الحوار، وتبادل الحديث مع الشخصيات، وتقليد الآخرين سلبا أو إيجابا، كما في هذا النص الروائي: " **جلس العربي وأحاط به المكي والعطراء، وأنشأ يقلد بعض الشخصيات، فبدأ بحفه وقال: هاو كيفاش يعمل " عكو":**

وكان يطلق على عمه هذا اللقب عكو" بفتح الكاف وسكون الواو.

مامعناه؟ ومن أين اشتقاقه؟ لا أدري. وإنما هو من تلك الألقاب التي يطلقها أهل الجريد على بعضهم للتهكم أو التحقير أو التشبيه أو التذكير بحادثة مخجلة أو مضحكة، فيكون مطابقا لمسماها، قد فرضها ذوق العامة، إذ اجتمعت لها شروط المطابقة من تصوير وجرس.

وكثيرا ما تطغى على الأسماء الحقيقية فتنسيها.

عمد إلى منديل وجعله لحفة وعمش عينيه وأخذ عصا ثم قلد الطالب صمد يستقبل أكلة من أم تلميذ، ففتح عينيه ونظر إلى فوق نظرة عمياء، أمسك بالعطراء يتلمس وجهها كما يفعل الطالب الكفيف، وعمته تضحك وتقول:

- استحيي يا ولدي، هذا راهو حرام عليك!" (ص: 72)

تظهر لنا هذه الفقرة السردية شخصية العربي، وهي تمارس التمثيل، فتقدم لنا مشهدا في التقليد الفكاهي والمحاكاة والساخرة. وبذلك، تكون هذه الصورة الوصفية ذات طابع مشهدي ركحي.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

4- الصـــورة الشاعرية:

وظف الكاتب البشير خريف في روايته الواقعية الاجتماعية بعض الصور الوصفية الشاعرية التي تختلط بالصور الرومانسية الخيالية، كما في هذه الصورة الوصفية الرقيقة الهادئة: " **دخلت خديجة فوجدت ابنها يصفف شعر العطراء وهما يتحادثان في رفق واطمئنان، وعهدها بهما لا ينفردان إلا وصراخ أحدهما يطلع إلى عنان السماء.**

استرابت هذا التآلف، فلامت بنت أخيها على إهمالها ملابسها، وبعثتها في بعض الشؤون وقالت لولدها:

– بنت خالك كبرت وأنت كبرت، ما عادش تخش عليها، عيب من ربي. "(ص: 91)

يلاحظ القارئ أن هذه الصورة الوصفية في قمة التخييل الرومانسي الشاعري والدفء الإنساني الحار.

5- الصورة الإثنوغرافية:

تهتم الصورة الإثنوغرافية بعرض العادات والأعراف والتقاليد، وذلك ضمن رؤية حضارية فلكلورية أو سياحية من أجل إثارة المتلقي، وإبهاره تشويقا وافتتانا، كما في هذه الصورة التي تقدم لنا بعض المظاهر الطقوسية الدينية في تونس: " **في اليوم الثامن، قدم المراقب والقائد، وخرجت القادرية والعيساوية وأولاد سيدي بوعلي بأعلامهم، واستأجروا عجائز يزغردن**" (ص: 254). وتقديم هذه الصورة بهذا الشكل الفلكلوري هو من أجل إرضاء الأجنبي المنبهر بحضارة الشرق، والمعجب بسحره الخرافي والروحاني.

6- الصورة التسجيلية:

يقصد بالصورة التسجيلية الصورة الوثيقة التي تحمل إحالات مرجعية وتاريخية، فتخبر القارئ بمعلومات خارجية، ربما قد لا يعرفها عن الواقع الموضوعي، كما في هذه الصورة التاريخية: "**وجاءت من المغرب أخبار عبد الكريم الخطابي، وجاءت صوره في عمامته العربية، على**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

رأس شرذمة من المغاربة الأشاوس، في جبال الريف يعملون الرصاص في جيوش فرنسا وإسبانيا معا.

وإذا الصحف تطلع عليه، ذات يوم، وإذا صورة مصطفى كمال تنقشع عن أتاتورك، ينظر إليهم من تحت حاجبيه الكثيفين، وعلى شفتيه المطبقتين بسمة سخرية، وعلى وجهه الحليق قبعة صابئة" (ص: 114)

ويعني هذا أن الرواية لا تقف عند درجة التخييل الإنشائي التصويري، بل تستشهد بمعطيات ووثائق تاريخية ومرجعية شاهدة على الإنسان والعصر.

7- الصورة السينمائية:

تتميز الصورة السينمائية بتقديم المشاهد والشخصيات ضمن لقطات فيلمية متتابعة، يطغى عليها الفعل والحركة والتوتر والصراع الدرامي، كما في هذا المشهد الحواري القابل لتحويله إلى مشهد سينمائي، مفعم بالصدق والحرارة والعنفوان الحركي: " **رجع الغلام(العربي) يخبر أن حفه وعلي الزبيدي يتخاصمان، فجرت المرأتان (خديجة وتبر) إلى السقيفة فسمعتا علي الزبيدي:**

- تخرج المرا وإلا نجيب عون شرعي.

وصوت حفه يجيب:

- حتى نتفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتأكل لها في رزيقها، لا قال لك ربي. أنت فالس، افلس على روحك.

- قلت لك مرق لي عيالي.

- قلت لك حاسبني على غلة خمسة سنين، واش عملت بها؟

دخلت تبر مسرعة إلى حجرتها تحض زوجها:

- ثور آ المولدي، اجري شوف، خوك وعلي الزبيدي ع يتقاتلوا.

ووضعت خديجة لحفة على رأسها، وأخذت ولدها وخرجت إلى السقيفة تتهيأ لا تباع زوجها، وبقيت تتلوى وابنها عالق بها يبكي، لا يدري ما الحال.

- ياحليلي ياربي تستر.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

جلبت الضجة الجيران، وظهر الشيخ عبد الصمد، فقيه العرش، يقوده أحد تلاميذه، وهو ملتفت إلى جنب مصيخ بأذنه.

– اعيب عليكم.

وكانت عصا حفه ترتفع وتنزل بصورة مخطرة على وجه علي الزبيدي.

– مرق لي مرتي. اشهدوا عليه يا ناس.

– نحكمها عندي ونرفع لك يدك عن التصرف في رزقها ونحسب عليك نفقتها ونفقة ولدها.

واش من نفقة، هاي الناس تشهد، أنت حاكم لي مرتي وتقل لي النفقة. تروح لدارها ننفق عليها.

قال الشيخ صمد:

– الناشز ما ليهاش نفقة.

– ناشز! ناشز! ياكل لها فلوسها وتقل لي ناشز.

خرج المولدي يهدئ من ثورة الرجلين وهمس في أذن علي الزبيدي أن خديجة ضيفة وليست غضبى، وأنه ضامن في رجوعها بعد يومين أو ثلاثة.

– واش ها اللي تقل له، راني عارفكم متفقين على الضلال.

فابتعد المولدي قائلا:

– هاآني بعدت دبروا رؤوسكم.

وجد حفه نفسه أمام خصمه مباشرة.

– سيبتني، شاهيني نفشخ رأس الراجل، أنتم شدوني!

وهاج هائجه وأفلت من يد الشيخ صمد، وانتزع بلغته واندفع على علي الزبيدي يخنقه ويلزه إلى الحائط، فزج الضرير بنفسه بين أصواتهما، فعثر في عصا حفه فوقع على ركبتيه فارتاع المتقابضان وانفكا. ومد علي الزبيدي يده يقيمه وعدل له حفه لحفته ثم رجعا إلى ماكانا فيه.

– أنا كنت خانقك.

– وأنا كنت ع نلوي لك يدك.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

دخل العربي وارتجل بلاغا حربيا مفاده أن حفه وعلي الزبيدي يتقاتلان، فانهارت خديجة على الدكانة.

– ماعادش تو، يهز يده على حفه، أشومي! ماعادش الخير في الدنيا.

. . . استاء الضرير فابتعد ناحية وجمد في مكانه كأنه يتحسس قطرا على قفاه، ثم قال:

- هذا راجل ظالم، هذا!" (صص: 53-55)

ترد هذه الصورة الـــوصفية السينمائية في شكل سيناريو مشهدي، يمكن ترجمته إلى فيلم حركي أو تصويره ضمن لقطات صراعية حية.

8- الصورة المجردة:

تتمثل الصورة المجردة في توظيف تعابير انزياحية بعيدة عن الحس المادي والمرجعي، كما في صور التأملات وصور الروح والصور الشعرية الرومانسية. ومن الأمثلة على الصورة المجردة في الرواية، نذكر صورة الموت التي تعلن نهاية حياة العطراء في هذه الصورة الوصفية: " **انسحبت الحياة من جسمها برفق، واجتمعت في عينيها، فاتسعتا في السماء والنجوم تلصف"** (ص: 348)، وتتمظهر أيضا في صورة أخرى أثناء تجسيد غيرة محمد الحفناوي: " **نقرت الغيرة في قلبه، كلدغة العقرب، وتفيأت في عروقه، فخالطت دمه، فلن يصفو له العيش"** (ص: 315)

يستعمل الكاتب في هاتين الصورتين الوصفيتين آليات التجريد لتشخيص المحسوس وتجريده.

9- الصـــــورة الحسيـــة:

تنبني الصورة الحسية على تشغيل الحواس الخمس في تركيب الصورة الروائية، بعيدا عن كل تجريد أو تخييل خارج نطاق المحاكاة والحس الواقعي، كما في هذه الصورة الروائية: "**خرج من الغد في نسيم الصباح الأزرق ولم تزل الفوانيس مضيئة، وبالشارع بعض العملة يسرعون، وقف أمام المغازة ينتظر، فأقبل تسوتسو خفيفا، ناشطا محمر الوجه بين أسنانه الغليون. تزحلقت دفتا الباب على الغرغار، فأخذ صندوق الأدوات وسبق لإصلاح محرك بأحد المعامل.** "(ص: 158)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يقدم السارد في هذه الصورة الوصفية مجموعة من الملاحظات والأحاسيس والرؤى المبنية على حاسة البصر والمشاهدة الثابتة.

❑ دلالات الصور الوصفية:

تتضمن الرواية عبر صورها الوصفية، ومقاطعها التصويرية، مجموعة من الدلالات السطحية والعميقة، المباشرة وغير المباشرة. ويمكن حصر هذه الدلالات في ما يلي:

1- دلالـــة واقعيـــــة:

تتمثل الدلالة الواقعية في نقل الموضوع المادي، ومحاكاة الواقع وتصويره بكل تجلياته وتمظهراته المتنوعة، كما في هذه الصورة التي تعبر عن واقع الجريد القائم على النخلة والتمر وأشجار الدقلة:

"غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمنزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان. "(ص: 26)

يقدم السارد في هذه الصورة الوصفية دلالات واقعية، تنبئنا عن المعطى الواقعي، والموضوع المرجعي، عبر آليات الوصف الإيهامي.

2- دلالـــــة ذاتيـــــة:

تتعلق بعض الصور الوصفية بتصوير ذات الموصوف تصويرا انفعاليا ووجدانيا، كما في هذه الصورة التي تجسد الحالة النفسية عند العطراء: " **وكانت العطراء جذلى، سعيدة**. . . "(ص: 35)

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وتحضر هذه الدلالة الذاتية كثيرا في المقاطع السردية والوصفية ذات الطابع الشاعري والـــتأملي والانفعالي.

3- دلالة حرفيـــــة:

تكون دلالة الصورة الوصفية حرفية وتقريرية، حينما يقدمها الكاتب بطريقة لغوية مباشرة ظاهرة، دون أن تحمل في جوهرها دلالات مجازية إيحائية وتضمينية، كما في هذه الصورة الوصفية: " **فالمراد شمس حامية بمقدار، ورش رفيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن يسلم التمر، فيجيء طريا، لامعا في لون الكهرباء، يتراءى نواه وسط هالة من اللباب الشفاف، دسم، حلو، عطر، يسر الناظرين، ويغذي الآكلين.** "(ص: 28)

يقدم الكاتب في هذه الصورة الوصفية دلالة حرفية تعليمية مباشرة دون ترميز أو إيحاء.

4- دلالـــــة مجازيـــة:

تقوم هذه الدلالة على التشخيص والأنسنة والتجسيد والانزياح، لخلق دلالات بلاغية مفتوحة، ومثيرة للقارئ ذهنيا ووجدانيا، كما في هذه الصورة الوصفية الاستعارية المجازية: " **يستيقظ الجريد النائم على أبواب الصحراء، أشعث، أغبر، يستيقظ عند ذلك كمن نفخت فيه الروح وينبري الناس في نشاط محموم، مشوش، مضطرب، شأن نشاط الكسالى إذا ما نشطوا، وتفد الصفاقسية بمحافظ نقود ملآى وتضج البلد بالأعراب، يسوقون أمامهم الإبل محملة بالحبوب فتعمر الفنادق وتكثر الضيوف وتتحرك الأسباب**" (ص: 27)

وعليه، تعمد الدلالة المجازية إلى أنسنة المحسوس، وتشخيص العناصر الموصوفة، بغية خلق الحياة والحركة والنماء داخل الجامد والصامت والساكن.

5- دلالـــة إيحائيـــة رمزية:

تتضمن بعض الصور الروائية دلالات تضمينية إيحائية رمزية قائمة على التلويح والإيحاء والتلميح، كما في هذا الشاهد الوصفي الذي تقارن فيه العطراء نفسها باليمامة الأنثى التي تبحث عن الحرية والانطلاق والانعتاق: ": " **خرجت الأنثى ووقفت، وتبعها الذكر، ولبثا**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هنيهة، كأنهما لم يدركا ما تبدل في وضعهما، وكأنهما لم يحفلا كثيرا بما منحا من حرية، ثم أمال الذكر رأسه ونظر إلى طاقة الشباك وخفف وطار، وتبعته أنثاه وتبعتهما العطراء ببصرها، فرأتهما يحلقان إلى عنان السماء، ثم يتجهان إلى سحاب أبيض سمقت إليه نخلتان متساندتان، وأضحيا نقطتين متتاليتين، وحطا في لفافة النخل. " (ص: 298)

تحيل هذه الصورة الرمزية الإيحائية على ما تعيشه العطراء من حرمان، ووحدة، واغتراب، وقسوة الحياة، بعد وفاة عشيقها المكي.

6- دلالـــة طقسية:

تحمل بعض الصور الوصفية في طياتها دلالات طقوسية وأنتروبولوجية، تعبر عن أعراف الناس وعاداتهم وتقاليدهم، كما في هذا النموذج الوصفي الذي يتحدث عن موسم المايو وطقوسه الفلاحية والخرافية: " **لأن يوم المايو، بترقيق الميم وتشديد الياء، الذي يوافق الرابع العشر من شهر ماي الإفرنجي، يوم يحتفل به أهل الجريد احتفالا فلاحيا جميلا. فيه يميل الطقس إلى الحرارة دون اللفح، وتعطي الغابة بوادر إنتاجها. ويكون قد تم تلقيح النخل، وبشرت الصابة، وفيه أشياء أخرى باطنية: فيه تسحر النساء أزواجهن، ولذا ترى الرجال يغالطون في تعيينه، فيقدمونه أو يؤخرونه عن أجله، ودليله الحق، في ما تزعم النسوة، مشية الطير عند الفجر**"(ص: 25)

وتجسد هذه الصور الطقوسية الموجودة في الرواية طبيعة ثقافة أهل الجريد، وتبين لنا أيضا مستوى وعيهم، ونمط ثقافتهم الموروثة على مستوى اللاوعي والضمير الجمعي.

7- دلالـــــة تناصيـــة:

يتكئ الكاتب في كثير من الصور على الإحالات التناصية، وتوظيف المعرفة الخلفية، واستثمار الترسبات الواعية واللاواعية، كما في هذا الشاهد التناصي الذي يتحدث عن بلادة محمد الحفناوي، وفشله في الحصول على شهادة التطويع من جوامع تونس: " **تجاوز السنوات السبع اللازمة للتطويع، وهو يغدو ويروح في رحلتي الشتاء والصيف، دون نتيجة**" (ص: 269).

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ويلاحظ الدارس أن رواية: " **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف طافحة بالمستنسخات التناصية الأدبية والدينية والتاريخية والسردية والتقنية والصوفية والإثنية.

❑ أنــواع الوصــف:

يشغل البشير خريف في روايته" **الدقلة في عراجينها**" أنواعا من الوصف، التي تجعل من عمله السردي عملا إبداعيا مفتوحا وثريا بنكهة جمالية مثيرة؛ نتيجة خصوصيات وصفه الذي يستعمله الكاتب في روايته المتميزة هاته. ومن ثم، يمكن الحديث عن أنواع عديدة من الوصف داخل هذا المتن الروائي الرائع:

1- الوصف الاستقصائي:

ينبني الوصف الاستقصائي على الاستطراد في الوصف، والإسهاب فيه تمطيطا وتوسيعا وإطنابا، من أجل تقديم الموصوف من جميع عناصره الجزئية والكلية، وعرضه في ضوء حيثياته السياقية ومكوناته المورفولوجية. ومن الروائيين الذين كانوا يبالغون في الوصف الاستقصائي، نذكر: بلزاك، ومارسيل بروست، وستاندال، وإميل زولا، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، ومبارك ربيع، وعبد الكريم غلاب. . . .

ويتجلى الوصف الاستقصائي في رواية " **الدقلة في عراجينها**"، بكل وضوح وجلاء، أثناء استعراض الكاتب لفضاء الجريد، وتصوير غلته الفلاحية، وتحديد جغرافيته الممتدة الأطراف، ورصد بيئته الثرية والمتنوعة. وقد يستغرق الوصف في الرواية مقطعا نصيا واحدا أو صفحة أو صفحتين أو أكثر من ذلك، كما في وصف طبيعة الجريد في يوم الاحتفال بعيد المايو. ومن هنا، فالوصف في الرواية وصف مسهب، قائم على الاستطراد والتوسيع والتدقيق والتفصيل على غرار الروائيين الواقعيين المعروفين بوصفهم الموسع، كبلزاك، وستاندال، ونجيب محفوظ. . . .

2- الوصـــف الانتقائي:

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يعتمد الوصف الانتقائي على انتقاء المفردات الوصفية، والارتكان إلى الاختصار والحذف والإيجاز والتكثيف والتلخيص والإيجاز، بدلا من التفصيل والتدقيق والاستقصاء التفصيلي المسهب والمطول.

ولا يوظف البشير خريف دائما الوصف الاستقصائي التفصيلي، بل يعمد أحيانا إلى استعمال الوصف الانتقائي المقتضب القائم على التكثيف والإيجاز والاختصار من خلال اختيار بعض الصفات، وانتقائها للتعبير عن حالات الموصوف، وتبيان هيئته ومكوناته، كما في هذا المثال الصوفي: " **فسلم إليه باطية كبيرة، قديمة متسخة**"(ص: 31).

ويعني هذا أن البشير خريف يزاوج في روايته بين الوصف الاستقصائي والانتقائي على غرار مجموعة من الروائيين الواقعيين، كنجيب محفوظ، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف. . .

3- الوصـــف التأملي:

يعتمد الوصف التأملي على انسياب العواطف، واسترسال المشاعر، والتأمل في الموضوع المدرك وصفا، وذلك عن طريق التخييل المجنح، والتفلسف العميق، والانسياق وراء الوعي واللاوعي. وكانت هذه الطريقة الوصفية موجودة لدى مارسيل بروست في روايته: " **بحثا عن الزمن الضائع**"[29].

ومن المقاطع الوصفية التي تعبر عن الوصف التأملي، ما كان ينتاب العطراء في أواخر حياتها من هلوسات وتأملات في الحياة والكون، بعد أن تزوج عليها الحفناوي من أجل التخلص منها، وكان فعلا مقطعا وصفيا تراجيديا ينبض بالمأساة والمعاناة الإنسانية الصادقة: "**تحس بشوق كبير على الدنيا وأهلها، تريد الاجتماع بالناس، ولما يحضروا تسأم لغوهم وتسكت عن إجابتهم، فيغادرونها حتى انقطعوا. فتبقى بمفردها لا علاقة لها بالدنيا إلا أذنيها، فتنصت إلى ما حولها: إلى بكاء صبية، وخصام نسوة، وتحادث مارة، وزجر الخماسة حميرهم، وشقشقة بوحبيبي.**

---

[29] – جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص: 114.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

سمعت يوما الزغاريد ودق الدربوكة والغناء، في حوش فجرة فقالت: هذه بوادر العرس، ترى مع عمار أم مع الثري؟ وانتظرت هل من قادم فتسأله، فلم يهف عليها أحد.

امتدت أسلاك الشمس من الأفق إلى زاوية الشباك.

جعل لها المرض والشوق إلى أحسن ما رأت حياة في الخيال. خيال من صنع دماغها المريض، ومن وحي أشجانها المشرئبة، العطشى، وتساءلت: هل وقع فعلا ما وقع أم هي الحمى تستحث الخيال وتهيجه حتى أصبح أعجب من الواقع؟

سمعت نفسها تترنم – دون ما وعي منها– بلحن: " حبك في كنيني". تتذكر جيدا أنها ترنمت به ليلتها، فاستحسنها وسألها إعادتها، فأعادتها عليه وعيونهما تفرغان في بعضهما نفسيهما سائلة:

حبك في كنيني شعلة نار

ما بينك وبيني شعلت نار

لم يأتها أحد، واصطبغ السماء بحمرة كحمرة حريق هائل، وغشيت الغرفة ظلمة الغروب. قامت فاستوثقت من إقفال الباب وأخرجت صرة الأوراق، فأخذت حقه بها سواقر: أعقابا وأشطارا وأخرى كاملة، تناولت عقبا وأولعته في الكانون وجذبت أنفاسا"(ص: 335)

كل هذا المقطع الوصفي ما هو إلا تعبير عن تأملات شاعرية رومانسية تتأرجح بين الحس والمجرد.

4- الوصـــف الواقعـــي:

نعني بالوصف الواقعي ذلك الوصف الذي يرصد الواقع في مختلف تمظهراته المختلفة، مع التعبير عنه إيهاما وتخييلا لإقناع القارئ بصدق المرجع المنقول، وإيهامه بحقيقة الموصوف، كما في هذا المقطع الوصفي: " **في الأرض أكوام من الفواكه والخضر الجافة، قد كساها الغبار: الفرماس والرمان اليابس، وغرائر القمح، وبطائن التمر، وجرار الزيت، وجلود السمن، وقصادر الشحمة، وفوق ذلك طاسات مختلفة الأحجام، يتخذها رب الدار مكاييل، وفي الحائط أشكاك الثوم، وأزواج القرنيط، وفي طاقة ميزان صنعه بنفسه، وصروف جعلها من**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الحجارة، وفي السدة جزات صوف، وصناديق الشمع، والقهوة، والسكر، والكتان. . . " (ص: 26)

فهذا المقطع الوصفي الروائي خير دليل على الوصف الواقعي القائم على الإيهام المرجعي والصدق الموضوعي.

5- الوصف الرومانسي:

يوجد هذا الوصف في الرواية حينما ترتمي الشخصيات في أحضان الحب والهوى، فتستسلم للخيال الممتع، وتنساق مع استرجاع ذكريات الماضي اللذيذ، والانسياب مع تدفقات الخواطر، كما في هذا المشهد الوصفي الذي تستشعر فيه العطراء لحظات الحب الجميلة مع طيف عشيقها المكي، الذي رحل عنها فجأة، فتركها وحيدة في هذا العالم المنبطح، تندب حظها التعيس، وتكره العيش مع زوجها الثقيل الظل محمد الحفناوي: " **لم لم تنسجم مع المكي، ليلة راودها، هل حسنا فعلت أم فرصة أضاعت! أين منها تلك الفرص مع ذلك الذي كان جسمه كرجل، عدل جسمها كامرأة. . . وبكت**

وكانت كلما اهتاجت تنظر نظرة ضائعة إلى اللمعة البعيدة التي فيها سماء وشجر وتتنفس، وتحسب أنها تنفست من هناك، حيث امتد بصرها، فتخال أنها تنشق ذلك الهواء الطلق، الحر، تسمع إلى شقشقة العصافير فتغبطها على حريتها وتتفهم لغتها، فتجد جدالا وحديثا ولوما وعتابا وقصة وسكوتا، وكلما ضاق بها الحال واشتاقت إلى النغم البشري، تضع المغنية وتدور محركها بعناية وحذر، وتسمع على أغنية تغنيها امرأة:

حبك في كنيني، شعلة نار

ما بينك وبيني، شعلت نار

ويذهب خيالها مع هذه التي تجاهر الملأ بحبها وتصبح أنه شعلة نار.

عمدت ذات عشية إلى الأوراق العزيزة وفحصتها ساعة ونظرت صورة أخيها مع قرينة له رومية وهي تسمع إلى المغنية، فالتهبت في صدرها شعلة الانطلاق، شعلة يكاد أن يتفطر لها قلبها، فكفكفت دمعها وقامت إلى العشاء"(ص: 297-298)

تعبر هذه الصورة الوصفية الرومانسية عن حالة العطراء الثملة، وانسيابها مع مشاعرها الوجدانية والعاطفية شوقا وحنينا إلى ماضي الذكريات الحلوة.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

6- الوصف التسجيلي:

يعتمد هذا الوصف على التوثيق التاريخي والإخباري، وتسجيل المعطيات الجغرافية، ورصد العادات والأعراف والتقاليد التي ينشأ عليها الإنسان، ويتمسك بها في بيئته تمثلا واعتبارا ودفاعا عن أرضه ودينه وأصالته. ومن هنا، فالكاتب البشير خريف يوظف صورا وصفية تنحو منحى التسجيل الاستطلاعي (الريبورتاجي)، وتميل إلى التوثيق المرجعي والإحالي، كما في هذا المقطع الوصفي الذي يعرف فيه الكاتب بالجريد وأهل الجريد، واعتمادهم على النخلة باعتبارها أساس الحياة في هذه البيئة الصحراوية الجافة: "**غالب بلاد الله ترتزق من أبواب عديدة، من أنفسها ومن غيرها، فيغشاها أهلها وغير أهلها ممن يتخذها ممرا أو مرحلة إلى غيرها، فيأتون إليها من كل فج بالأسباب. أما بلاد الجريد فإنها في آخر نقطة في الجنوب الغربي من البلاد التونسية، كمنزل في زنقة حادة، لا يصلها إلا من يقصدها لذاتها، فلا مورد سوى النخلة. هذه الشجرة المباركة التي لا تشبه أية شجرة أخرى، وكم لها من شبه بالإنسان.** "(ص: **26**)

يقدم الكاتب من خلال هذه الصورة الوصفية تقريرا استطلاعيا تسجيليا، يقدم عبره حياة الجريد في تمظهراتها المتنوعة.

7- الوصف الإثنوغرافي:

يعتمد الوصف الإثنوغرافي على تقديم المشاهد التي تستحضر فيها العادات والأعراف والتقاليد والأساطير من أجل إثارة المتلقي، واستفزازه ذهنيا ومعرفيا، وإرباكه فنيا وجماليا، وتشويقه لمعرفة هذه المعطيات الحضارية والتاريخية.

ويرد الوصف الإثنوغرافي في هذا المقطع السردي الذي يبين فيه الكاتب صلة تونس بمصر وإفريقيا على عهود سحيقة، والإشارة إلى وثنية المعتقد: " **وقفت إحدى الفتيات على ربوة وصاحت بالواد، كأنها جاهلية تخاطب إلاها:**

- فرعون، يا فرعون، طول شعري وكبر قعري،

وتلك من العادات التي لبثت حية، من القدم إلى يومنا هذا وهي لا تقل فائدة- لو تدبرها المؤرخون- عن آثار الحجارة المنقوشة، لعلهم يجدون بينها وبين نيروز مصر علاقة، أيام

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

كانت الصحراء معشوشبة يشقها النيل أو النيجر، ويجوبها الفيل ويجوس في مروجها الأسد. " (ص: 33)

يتكئ الوصف الإثنوغرافي في الرواية على توثيق المعطيات الإثنية والطقوسية، كما تتمظهر لدى الناس على مستوى التصرفات والاعتقاد والسلوك.

8- الوصف المســـردن:

يعتمد هذا الوصف على تحريك الموصوف، واستعمال السرد في التقاط الأفعال، وتحريكها سينمائيا. وهذا ما يسمى أيضا بالصورة السردية في مجال الوصف الروائي. ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الذي ينقل لنا العطراء في نشاطها وفرحها وولهها بالمكي، وهي تعد الكسكس بطريقة حركية ديناميكية: " **وضعت عن يمينها الدقيق والماء، وعن شمالها الغرابل وعقفت رجلا ومدت الأخرى، وحسرت عن ذراعيها وخاضت القصعة تكسكس وتصب الدقيق والماء وتكسكس ثم تغربل، وما تهيأ تحمله في غربااله فتصعد السلوم وتصبه في الكسكاس وتزيد الحطب وتؤججه، فيخرج اللهب ويمتد مع جوانب النحاسة كرؤوس الأفاعي فينير ذلك الركن من الحوش وترجع إلى القصعة وعيناها تدمعان من الدخان وهي تقول في نفسها عندما تشعر بالإعياء.**

– هذا عرسي مع المكي، لا الناس يعيوا والا يجيهم النوم في عرسهم مع من يحبوا" (ص: 176-177)

يعبر هذا المقطع الوصفي تعبيرا حقيقيا عن حركية المشهد الملتقط، ويؤشر على مدى ديناميكية الشخصية والفضاء على حد سواء، وذلك من خلال استعمال الأفعال التعاقبية.

9- الوصـــف الشاعـــري:

يتميز الوصف الشاعري باستحضار التخييل العاطفي الوجداني، والانسياب وراء دقات الإيقاع الموسيقي والشعري، والتغني بالحب والهوى، ومناجاة الذات عبر التأملات الحلمية، واستعادة الذكريات الشجية أو الحلوة، كما في هذا المقطع الوصفي الشاعري القائم على سكر الحياة، وانتشاء الذات حبا وهياما وعشقا: " **التفت إليها ومد لها فاكهة، فصادفت عيناها عينيه**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

فأهدت له روحها في نظرة، نسي علي الحرازي وغرسة الدنيا كلها، فامتدت أيديهما إلى بعضهما واشتبكت. واستسلما للطبع، دون تحفظ، كأنهما وحدهما في العالم، ولبثت شفاههما تهمس بما يفيض به قلباهما فيضانا متكررا، متعاقبا، كما تتضمخ الإسفنجة تعصر فتتضمخ فتعصر، فيرتاح القلب.

آمنت أن هذا أعز ما يجنى في هذه الدنيا. " (ص: 337)

يقوم الوصف الشاعري، إذاً، على توظيف صور روائية في قمة التخييل الانفعالي والشاعري والوجداني.

10- الوصـــــف التشكيـــــلي:

يتمظهر الوصف التشكيلي بكل وضوح وجلاء في تلك اللوحات الفطرية التي استعان بها الروائي البشير خريف في بناء روايته"**الدقلة في عروجها**" تشكيلا وتخطيطا وتنقيطا، لتعضيد حبكته السردية المبثوثة عبر مشاهد عمله السردي، للتعبير عن عوالم الجريد، ونقل فضاءاته المتنوعة جمالا وبؤسا، وتشخيص بيئاته وأمكنته وعاداته وتقاليده وأعرافه تعريفا وتصويرا. ويقوم هذا الوصف في الحقيقة بوظيفة الشرح والتفسير والتزيين، وتوضيح ما غمض من الأحداث المسهبة، وتسهيل ما استغلق من الحوارات الجريدية العامية.

❑ إيقـــــاع الوصـــف:

يمكن تنويع إيقاع الوصف في رواية" **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف إلى نوعين: الوصف الساكن الثابت والوصف المتحرك الديناميكي.

1- الوصـــف الإيقاعي الساكـــــن:

يعتمد الوصف الساكن على استخدام إيقاع ثابت في رصد الموصوف والتقاطه، كوصف الكاتب للتمر: " **فالمراد شمس حامية بمقدار، ورش رفيق بمقدار، وندى لطيف بمقدار، إذن**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

يسلم التمر، فيجيء طريا، لامعا في لون الكهرباء، يتراءى نواه وسط هالة من اللباب الشفاف، دسم، حلو، عطر، يسر الناظرين، ويغذي الآكلين. " (ص: 28).

فالوصف في النص ثابت وغير متحرك على مستوى الإيقاع والتسلسل السردي الزمني الكرونولوجي.

2- الوصـــــف الإيـــــقاعي المتحـــــرك:

يعتمد هذا الوصف على تحريك عدسة الوصف، وجعل الموصوف في حالة ديناميكية حية، عن طريق تعاقب الوصف والسرد، وتداخل الأفعال مع الأوصاف، كما في هذا المقطع السردي:

" وضعت عن يمينها الدقيق والماء، وعن شمالها الغرابل وعققت رجلا ومدت الأخرى، وحسرت عن ذراعيها وخاضت القصعة تكسكس وتصب الدقيق والماء وتكسكس ثم تغربل، وما تهيأ تحمله في غربالة فتصعد السلوم وتصبه في الكسكاس وتزيد الحطب وتؤججه، فيخرج اللهب ويمتد مع جوانب النحاسة كرؤوس الأفاعي فينير ذلك الركن من الحوش وترجع إلى القصعة وعيناها تدمعان من الدخان وهي تقول في نفسها عندما تشعر بالإعياء.

- هذا عرسي مع المكي، لا الناس يعيوا والا يجيهم النوم في عرسهم مع من يحبوا" (ص: 176-177)

يتبين لنا من خلال هذا المقطع الوصفي أن العطراء تحضر وجبة الكسكس بحركية سريعة تعبيرا عن نشاطها، وإقبالها على الحياة في ظل حبها الرومانسي لعشيقها المكي.

❑ معجـــم الوصـــــف:

من يتأمل رواية: " **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف، فإنه سيجدها ذات مستويات لغوية متعددة، فالكاتب تارة يوظف الفصحى، وتارة أخرى يستخدم العامية الجريدية لأهل نطفة. كما يستعمل أيضا اللغة الأجنبية(لغة المستعمر)، ويستعين أيضا بالمعاجم التقنية الدالة على عالم الفلاحة والصناعة. ويعني هذا أن الكاتب يشغل اللغات التالية:

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

1- اللغة العربية الفصحى التراثية من خلال إيراد المرويات الأدبية والمحفوظات الشعرية والنصوص الدينية، واستعمال العبارات المسكوكة، وتوظيف الإحالات التناصية.

2- اللغة العربية الفصحى الحديثة، عبر الاستعانة بعبارات لغوية سهلة ومفهومة ومألوفة في المجتمع القرائي الحديث والمعاصر.

3- اللغة العامية لأهل الجريد من أجل الإيهام بالواقعية الصادقة.

4- اللغة المفرنسة عن طريق استخدام العربية الممزوجة بكلمات أعجمية فرنسية تأثرا بلغة الغالب. ومن أمثلة ذلك: " **قالك الماء ماء الكبانية**"(ص: 239)، و"**المكينة راكبة من بكري وتو التريسيتي خدم!**" (ص: 240)، و" **لبس فيستته وقال له**" (ص: 240)

5- اللغة الاصطلاحية التقنية، ويعني هذا أن الكاتب وظف مجموعة من المصطلحات التي تنتمي إلى عالم الاختراعات العلمية، وعالم الفلاحة(مصطلحات النخيل. . .)، وعالم الأسلحة، وعالم الصناعة (أدوات معجم معمل الفوسفاط، وأدوات معجم القطار. . .)، على غرار الكاتب الفرنسي إميل زولا في روايته الفذة: " **جيرمينال Germinal** "، الذي استعمل فيها مجموعة من المصطلحات التقنية التي لها علاقة وطيدة بعالم المناجم.

❑ معمـــــار الرواية:

من المعروف أن المعمار الروائي دائما ينبني على ثلاثة أجزاء أساسية، وهي: الاستهلال الاستفتاحي، والمتن الروائي، والاختتام النهائي.

1- الاستهـــلال الوصفي:

غالبا ما يكون الاستهلال إما مقطعا حدثيا، وإما مشهدا دراميا، وإما تقديما للشخصية، وإما مقطعا وصفيا. لذا، فالكاتب البشير خريف يستهل روايته بمقطع وصفي، يركز الكاتب فيه على وصف فضاء كيفان الطين الحمراء، وذلك من خلال تقديم شخصية المكي: " **كان يحث السير فجرا، وراء كيفان الطين الحمراء وهو في برنوسه الصغير يتبع المنعرجات، كأنه إجاصة تسعى، هو ذاك الطريق يلتوي صاعدا إلى المواعدة حيث المرح والحنان، حيث أمه الطالق وابنة الخال ولطفها وصغرها، يتخذها لعبة، حيث العربي أخوها، الذي يستجيب له**

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

سريعا، إذا ما اعتدى عليه أحد في الزقاق: مرح، فكه، كذوب، واسع الحيلة، يحبه ويفضله أضعافا على أخيه للأب، محمد العروسي، المتزمت الثقيل الذي يضربه، ثم إن هناك الأم وكفى"(ص: 23).

ونجد الكثير من الروائيين الواقعيين الغربيين والروائيين العرب يبدأون رواياتهم بمقاطع وصفية، كفلوبير، وإميل زولا، وستاندال، وبلزاك، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الرحمن منيف، وعبد الكريم غلاب، ومبارك ربيع. . .

2- الوصـــف الحـــــدثي:

أورد الكاتب داخل المتن الروائي مجموعة من الأحداث السردية في شكل مقاطع وصفية، تقوم بتصوير الشخصيات والأفضية والأشياء. ويعني هذا أن في الرواية صورا سردية تنتج عن طريق أفعال الشخصيات وحركاتها، وعبر تسلسل الأحداث وتعاقبها بطريقة كرونولوجية أو منحرفة إلى الماضي عبر استرجاع الذكريات، وتشغيل الفلاش باك.

3- الوصف الدرامي:

نعني بالوصف الدرامي توظيف المشاهد المسرحية، واستخدام المقاطع الحوارية لكشف الصراع الدرامي، وإبراز التوتر بين الذوات المتصارعة من أجل إثبات الذات، ولو كان ذلك على حساب الفضيلة والقيم. ومن هنا، فالمشاهد والحوارات التي هجنها الكاتب بعامية الجريد، كانت تحمل في طياتها مواصفات للشخصيات التي كانت تتصارع حول الحب والمال، من أجل الانتشاء والتلذذ بنعيم الحياة. وهكذا، تعرفنا على خصوصيات كل شخصية على حدة، فتعرفنا على جشع حفة، وطمع العروسي، وبلادة محمد الحفناوي، واستهتار المولدي وعلي الزبيدي والمكي والعطراء، ونبل خديجة، وقسوة زينب، واغتراب العربي. . .

4- الوصف الاختـــتـــــامي أو النهائي:

لم تنته الرواية بمقطع وصفي واضح، بل انتهت بمقطع سردي يصور اللحظات الأخيرة من احتضار العطراء، لكن السارد كان يسبغ عليها بعض المواصفات لتزيينها، والإشادة بها خلقيا

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

وروحانيا، مع التسفيه بزوجها الفض محمد الحفناوي الذي يعد مثل: أبيه نموذجا للجشع والطمع والاستيلاء على حقوق الآخرين. و لم يكن موت العطراء وخيانتها سوى انتقام من آل حفة، وثورة عليهم؛ لأنهم حرموها من عشيقها المكي طمعا في الميراث والأموال.

وخلاصة القول: إن رواية: " **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف رواية ممتعة ورائعة، على الرغم من طابعها الواقعي الاجتماعي، وبنائها الكلاسيكي. وتتجلى روعتها وعظمتها الفنية والجمالية في مكون الوصف: بنية ودلالة ووظيفة.

وقد تبين لنا، مما سلف ذكره، أن هذه الرواية تصلح لأن تحول إلى سيناريو لفيلم سينمائي رائع، بشرط أن تتخلص من بعض الأوصاف ذات الإيقاع الساكن الثابت، مع التركيز على الأحداث والأوصاف المتحركة النامية. هذا، وقد تبين لنا كذلك بأن الكاتب يزاوج بين الوصف الاستقصائي والوصف الانتقائي، مع التركيز على صور وصفية واقعية، وشاعرية، ورومانسية، ووثائقية، وإثنوغرافية، علاوة على الاعتماد على الوصف البسيط، والوصف المركب، والوصف الحر، والوصف الانتشاري. وقد رأينا أيضا أن الكاتب قد وصف الأمكنة والأشياء والشخصيات والوسائل، وتأثر في ذلك بالرواية الواقعية الغربية والرواية الواقعية العربية على حد سواء.

زد على ذلك، فقد استعمل الكاتب المنظور الوصفي الموضوعي القائم على الرؤية من الخلف، كما قدم للمتلقي صورا وصفية مشفوعة بتعقيباته وتقويماته السلبية والإيجابية. أي: إن السارد وجه رؤية المتلقي، بشكل مسبق، ليتلقى كل ما سيخبره به الراوي الخبير المطلق العارف بكل شيء، ولكن من دون اعتراض أو رفض أو مناقشة.

هذا، ولقد شغل الكاتب الوصف كثيرا في الاستهلال الاستفتاحي، واستعمله أيضا في وسط الرواية وخاتمتها النهائية، كما نوع من صوره الوصفية على غرار الواقعيين الكبار، كفلوبير، وبلزاك، وستاندال، وإميل زولا، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف. . . .

وقد لاحظنا أيضا أن الصور الوصفية التي تتضمنها الرواية تؤدي عدة وظائف، كالوظيفة التصويرية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة التشويقية، والوظيفة التزيينية، والوظيفة التقبيحية، والوظيفة التفسيرية التوضيحية، إلى غير ذلك من الوظائف الأخرى. . .

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفصل الثاني

العمق المنهجي في كتاب: "شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا" لعبد الدائم السلامي

يعتبر كتاب: " **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**"[30] للباحث التونسي عبد الدائم السلامي من أهم الكتب النقدية التطبيقية التي قاربت القصة القصيرة جدا في ضوء علم السرديات. وقد ركز عبد الدائم السلامي على القصة القصيرة جدا في المغرب، من خلال مجموعة: " **الكرسي الأزرق**"[31] لعبد الله المتقي، ومجموعة: "**مظلة في قبر**"[32] لمصطفى لغتيري. وتعد هذه الدراسة – في رأيي– أعمق ما كتب إلى يومنا هذا في مجال القصة القصيرة جدا؛ لأنها تغلغلت بشكل جيد في ثنايا القصة القصيرة جدا، واستطاعت استقراءها سبرا وغورا وتقسيما، وذلك من أجل الوصول إلى خبايا هذا الجنس الأدبي الجديد، بغية تبيان المميزات التي تنماز بها شعرية القصة القصيرة جدا في المغرب، وذلك في علاقتها بواقع المعنى أو معنى الواقع[33].

وإذا كان الدارسون قد انكبوا على دراسة الواقع في ضوء منهجية الانعكاس كما عند جورج لوكاش مثلا، أو في ضوء نظرية التماثل كما عند لوسيان كولدمان مثلا، أو في ضوء أسلوبية اللغة والأسلوب كما عند ميخائيل باختين، فإن عبد الدائم السلامي يدرس الواقع في ضوء الشعرية أو البويطيقا (poétique)، أو ما يسمى كذلك بالبنيوية السردية، حيث يسائل القصة والخطاب من أجل اقتناص المعنى الواقعي أو تصيد واقع المعنى. وبهذا، تكون هذه الدراسة الأولى من نوعها في العالم العربي عمقا، وحداثة، وتجديدا، ودقة، وتجريبا، وتركيزا، وطرحا للأسئلة الجوهرية المؤرقة.

---

30 – عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**، منشورات مجلة أجراس، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2007م.

31 – عبد الله المتقي: **الكرسي الأزرق**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

32 – مصطفى لغتيري: **مظلة في قبر**، منشورات القلم المغربي بدون توثيق للطبعة.

33 – هناك دراسة جامعية أخرى قد تبنت الشعرية السردية في مقاربة القصة القصيرة جدا، ولكنها لم تكن دراسة عميقة في استكشاف مواصفات المتن الفنية والجمالية، واستكناه أعماقه الثاوية بنية ومرجعا، كما هو حال دراسة جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جدا**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

1- المنهج النقدي في التعامل مع المتن المدروس:

يتبنى عبد الدائم السلامي في دراسته القيمة: " **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**" البنيوية السردية التي تدرس الخطاب في علاقة بالقصة، حيث يركز الباحث في تعامله مع قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري على مجموعة من المكونات البنيوية السردية، كالأحداث، والشخصيات، والفضاء، والوصف، والمنظور السردي، والزمن السردي. ولكنه يغفل عنصرا بنيويا أولاه جيرارجنيت (Gérard Génette) أهمية كبرى، ألا وهو عنصر الصيغة(Mode). ويقصد به الأسلوب واللغة. وقد استلهم الدارس في هذه الدراسة القيمة والعميقة آراء البنيويين السرديين، والشكلانيين الروس، والسيميائيين، كما عند تودوروف، وفيليب هامون، ورولان بارت، وطوماشفسكي، وجيرار جنيت، وألان روب غرييه، وجان ريكاردو. كما استفاد من بعض النقاد العرب الحداثيين، مثل: حميد لحمداني، وصلاح فضل، وحماد صمود، ومحمد الباردي، والصادق قسومة، ومحمد برادة. بيد أن الدارس لم يقارب القصة القصيرة جدا في ضوء منهجيتها الخاصة، تنطلق من مكوناتها وخصوياتها الداخلية، بدلا من مقاربتها بمنهج يصلح لكل الأجناس الأدبية والفنية التي تتضمن عنصر السرد. ومن هنا، كان دفاعنا مستميتا عن المقاربة الميكروسردية، وذلك من أجل إثبات خصوصية القصة القصيرة جدا، وتأكيد استقلالية جنسها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. [34]

[34] – د. جميل حمداوي: **من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا** (**المقاربة الميكروسردية**)، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

2- معنى الواقع أو تشخيص الواقع:

يتناول عبد الدائم السلامي قضية التشخيص في القصة القصيرة جدا في المغرب، مبينا بأن غاية التشخيص في القصة القصيرة جدا: "ليست التماثل بين النص المكتوب والنص الدنيوي، وإنما هو إبداع عالم لغوي مواز تمحي فيه المسافة بين الأدبي والواقعي، بين الحقيقة والتخييل. وبذلك، يتحقق ذاك التحول الذي يجعل من العالم المتعدد المبعثر واحدا موحدا، عالما تصنعه إستراتيجية فنية تسعى إلى تقويض المنمط والمألوف، لتجعل الكتابة القصصية فنا منفتحا على التأويل، باحثا عن شكل له جديد، وعن رؤية متجددة تصبح مجالا لمحاورة الإيدولوجيات، ووضعها موضع تساؤل من خلال التقاط المعيش والمستجد، واستثمار العلامات والرموز واللغات الملتصقة بفضاء المجتمع الجديد: فضاء الصراع والتجابه والتعدد في الرؤى.

ولن يستقيم حديثنا عن التشخيص القصصي إلا متى حاولنا تحديد البناء الفني للقصة القصيرة جدا، بما يحمل منها محملا فنيا لمضامين قضوية، يتخيرها الكاتب من محيطه المعيش لتعركها ذائقته، بما تتوفر عليه من قدرة على خربقة خيوط نسيجه القولي، وإخراجه في إهاب سردي يقوم على التلميح والاختزال والتكثيف. "[35]

وهكذا، يقارب عبد الدائم السلامي القصة القصيرة جدا في المغرب في ضوء مقياس التشخيص. ومن المعروف أن التشخيص أنواع عدة، التشخيص الذاتي (القصة الرومانسية)، والتشخيص الواقعي(القصة الواقعية)، والتشخيص الميتاسردي(القصة الجديدة تفكر في أدواتها التقنية). بمعنى أن القصة القصيرة جدا تعبر عن ذات المبدع، أو تشخص الواقع، أو تشخص عملية الكتابة نفسها. والظاهر أن التشخيص يقول – عبد الدائم السلامي –: " موضوعة أثيرة لدى أغلب كتاب القصة القصيرة جدا، مهما تنوعت مشاربهم الثقافية، ومهما اختلفت تياراتهم الفكرية، وتمايزت أساليبهم الكتابية، إذ نجد جل نتاجاتهم القصصية القصيرة جدا، تمتح من عناصر الواقع مادتها، وتغترف من أحداثه رواءها ومغامرتها.

وسيحاول عملنا هذا إماطة اللثام عن كيفية من كيفيات تعامل النص المكتوب مع نص الدنيا للعينة التي اخترنا من القصص القصيرة جدا، سواء من حيث تشخيص المرويات بما هي أفعال وشخصيات وزمان ومكان، أو من حيث تشخيص الراوي، ونمط رؤيته باعتباره الواسطة التي

---

[35] – عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**، ص: 12-13.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

عن طريقها تحصل معرفة القصة، وقناة لتواصل القارىء مع المقروء، إذ هو الذي يضطلع بالسرد، ويحدد نظامه بضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المغامرة. "[36]

وهكذا، ينطلق عبد الدائم السلامي في المقارنة بين " **الكرسي الأزرق**" لعبد الله المتقي و" **مظلة في قبر**" لمصطفى لغتيري، وذلك على مستوى تشخيص الأفعال، وقد توصل الدارس إلى أن: "التشابه بين قصص الكتابين تجلى بخاصة في مستوى الشكل العام لها: تشابه من حيث عدد القصص، وعدد الصفحات والعناوين الداخلية، وهو تشابه يكاد يرقى إلى مستوى من التماهي بين الكاتبين من حيث العلاقات المتبادلة بين قصصهما، بما ينبىء عن تفاعل أسلوبيهما الكتابيين على مستوى العلاقات التناصية، بما في ذلك الإيماء أو التلميح المتعلق بالموضوعات أو بالبنية أو بالتحويل أو بالمحاكاة أو بالاقتباس، وحتى على مستوى أسماء الأماكن الواردة بكل كتاب مثل: البيت، والسرير، والسماء، والمحطة، والشرفة، والغرفة، والرصيف. . . وكذا، بعض المضامين الفكرية والاجتماعية والفنية المحمولة في بعض القصص، وهو مايؤكد لنا أنهما يمتحان من سجلات واحدة قد تكون نفس الواقع المعيش، وقد تكون نفس مصادر التثقيف، وقد تكون أيضا نفس الملامح التي تسم هذا الجيل الشاب من كتاب القصة القصيرة جدا بالمغرب. "[37]

وعلى الرغم من علاقات التشابه بين الكاتبين، فثمة مجموعة من الاختلافات التي تميزهما على مستوى المناصات والعتبات (الإهداء، وعلاقة البداية بالنهاية، ونوع المتن بالغلاف). وقد عملت الأضمومتان معا على تشخيص الواقع المغربي بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، وذلك بتصوير مآسي الإنسان، وتجسيد بشاعة الحياة التي يعيشها الكائن البشري، وتشخيص الواقع التراجيدي المحبط، ولكن لم يكتفيا بالتقاط الواقع المرئي فقط، بل تجاوزاه إلى نقل عوالم سردية تخييلية محتملة وممكنة. وتنماز المجموعتان أيضا بخاصية التكثيف وخاصية الاختزال والاقتصاد في الأحداث. وتتضمن كذلك مجموعة من الثنائيات القائمة على التضاد والتقابل الدلالي والخطابي والجمالي. ويعني كل هذا أن عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري يشخصان الواقع، ويعكسان اليومي عبر شعرية الأفعال والوظائف والأحداث المروية. وإذا تأملنا هذه الأفعال: " وجدناها أفعالا يومية عادية مسطحة مفصلة لاتحفل ببلاغة اللغة ولا بتنميق الجملة، ولا حتى بإغنائها بالمتممات، بل تنحو إلى التفصيل الدقيق. "[38] بمعنى أن الجمل الموظفة في قصصهما تكتفي

---

[36] – عبد السلام الدائم: نفس المرجع، ص: 13.

[37] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 16.

[38] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 28.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

بالعمدة والتركيب الإسنادي، وتستغني عن الفضلات والمكملات، وكل ذلك من أجل نقل الواقع بطريقة مباشرة، بدون تزويق أو زخرفة مبالغ فيهما، وذلك على حساب الصدق والحقيقة الواقعية.

وعلى مستوى الشخصيات، يرى عبد الدائم السلامي أن التنكير خاصية تتحكم في شخصيات عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري: "إن قراءة متأنية لقصص الكتابين تظهر لنا أن شخصياتها تتنوع كثرة وأفعالا ومآلا، فقصص" **الكرسي الأزرق**" تتوفر على مائة وتسع عشرة شخصية منها مائة وتسع شخصيات لاتحمل اسما علما، وأغلبها معرف بالإضافة أو بالألف واللام، ولكنها فاعلة في المغامرة، مشاركة فيها، ونسبتها 91. 6%، وعشر شخصيات عينها الكاتب بأسماء معلومة، غير أنها في الغالب الأعم جاءت باهتة عرضا في المغامرة، قليلة الفعل فيها، ونسبتها 8. 4%. وتتضمن قصص " **مظلة في قبر**" مائة وإحدى عشرة شخصية منها اثنتان وتسعون شخصية غير معرفة، ولها فعلها في المغامرة، ونسبتها 82. 9%، وتسع عشرة شخصية تحمل اسما علما، وهي على غرار شخصيات قصص" **الكرسي الأزرق**" يوردها الراوي دون أن يسند إليها أفعالا في الحكاية إلا نادرا، بما يسمها بميسم المساعدة في سيرورة الحكاية لاغير، ونسبتها 17. 1%. إلا أن خلو أغلب الشخصيات من اسم لها يعينها، لم يمنعها من التعريف إما بالإضافة أو بالألف واللام مثلما ذكرنا سابقا، فإذا خلت شخصية ما من التعريف، اجتهد الكاتبان في أن يقرباها إلينا بالإحالة، عبر أفعالها أو أقوالها أو علاقاتها أو أحوالها، فأظهرا القليل منها في نواتات سردية مفردة، وأسندا إلى البعض الآخر وظائف سردية تغلغلت داخل المتن الحكائي، واخترقت جل الوظائف فيه. وهو أمر يدفعنا إلى القول: إن الكاتبين لايحفلان بالأسماء احتفالهما بالأحداث. "[39]

ويتضح لنا، مما سبق، أن الكاتبين معا يهتمان بتفاصيل الأحداث أكثر مما يهتمان بالشخصيات. ومن هنا، فقصص الكاتبين معا قصص الأفعال والأحداث الواقعية، أكثر مماهي قصص الشخصيات. وعلى الرغم من ذلك، فهذه الشخصيات مأخودة من الواقع الاجتماعي، ومختارة من الطبقات الاجتماعية المقهورة والمنهارة. كما أوجد الكاتبان معا لقصصهما الحبكة السردية، وبطلا فاعلا ينجز المغامرة السردية.

وهكذا، يعمد كل من عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري إلى تنكير الشخصيات، وتكسير النمط البلزاكي في أنسنة الشخصيات، والاعتماد على التلميح دون التصريح بأوصافها واختلاجاتها

---

[39] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 30-31.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

النفسية. بمعنى أنها شخصيات سطحية ساكنة غير معقدة ولامركبة ولاديناميكية، تنقل الواقع بكل صدق وصراحة. و" لكنها غير محايدة في سلوكها السردي، فهي حمالة مواقف إيديولوجية من الواقع، ومن المجتمع بعاداته وبسلوك عباده. مواقف، اجتهد الكاتبان في تقديمها بشكل تبدو فيه جديدة الإهاب، كثيرة الماء، وفيرة الملحة، لكنها في الأصل محيلة على مفردة من مفردات نص الدنيا المعيش، بما فيه من مغالطات، ومن فوضى، ومن أقنعة بشعة، ومن زيف عام تحكمه الشعوذة، وعوالم عجائبية غريبة لم يقدر المجتمع على تخطيها، على الرغم مما صار إليه من اندراج طوعي أو قسري في عالم التقانة، والانفتاح على الآخر بمجلوباته العلمية. "[40]

ويلاحظ عبد الدائم السلامي أن الأفعال المرتبطة بالشخصيات هي أفعال حدثية وحركية وديناميكية: " تنبئ عن الأشياء، وتوصف أغوارها، وهو ماعوض الشخصية تنكيرها، وأغناها بكم هائل من التفاصيل التي جعلتها تساهم في نسج الحكاية/المشهد، وتثبيت أحداثها في المكان بكل تفاصيله. "[41]

هذا، وتتضمن قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أمكنة متنوعة، من بينها: المكان التشكيلي (تشكيل بياض الورقة، أو ما يسمى أيضا بالمكان الطوبوغرافي)، والمكان التخييلي(الأمكنة المتخيلة في ذهن المتلقي)، والمكان التأويلي (فعل القارئ في تأويل المكان ببعض القصص الخالية من الإحالة عليه لفظا أو معنى). وتتأرجح أمكنة هذه القصص بين أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة، أو بين الأمكنة الحميمية والأمكنة العدائية. ومن ثم، فإن رواة بعض القصص القصيرة جدا: " ينحون نحو تنكير الفضاء المادي، وأحيانا نحو تغييبه، بما يفسح في المجال لظهور الحدث صافيا في ذهن القارىء، وما ذاك الصفاء سوى نوع من الشعرية التي تسم الفضاء في القصة القصيرة جدا، وترتقي به من مجاله المادي إلى مجال تخييلي، فإلى مجال تأويلي، ما منح أمكنة الواقع المعيش صفة الشعرية. "[42]

وقد تتحطم وحدة المكان في هذه القصص، فتتنوع لتصبح أمكنة معروفة عادية غير نموذجية، كما في الرواية الكلاسيكية عند بلزاك وستندال وفلوبير. . . وتتوافق الشخصيات مع الأمكنة التي توجد فيها، فالشخصيات التي توجد في الأمكنة المغلقة أو فضاءات العتبة، تكون

---

[40] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 35.

[41] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 40.

[42] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 51.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

شخصيات عدوانية غريبة تعاني من الوحدة والكآبة والقلق والحدة والتململ والضيق. في حين، نجد أن شخصيات الفضاءات المفتحة شخصيات حوارية ومنفتحة ومتسامحة.

أما على مستوى بنية الزمان، فالظاهر: " أن تعامل المتقي ولغتيري مع عنصر الزمان في قصص كتابيهما " الكرسي الأزرق" و"مظلة في قبر" كان تعاملا مخصوصا، إذ نراهما يفصلان فيها الأحداث حسب نمطين من الزمن: موجود (زمن الراوي)، ومفقود (زمن القارىء)، وحسب ثنائيتين زمنيتين: ثنائية النهار والليل(مثلا: إضاءة الغرفة والتوجه إلى السرير فعلان يدلان على زمن الليل)، وثنائية الماضي والحاضر. "[43]

ونستنتج في هذا الباب بأن مصطفى لغتيري وعبد الله المتقي يستعملان العادي من الأفعال والشخصيات والفضاء، بغية التقاط الواقع لفهمه بشكل جيد، دون الاكتفاء بعملية الرصد. ومن ثم، فمهمة الكاتبين معا هي تشخيص الواقع اليومي بكل تفاصيله الجزئية. بمعنى أن التشخيص في قصصهما: " يعتني بأدق التفاصيل والهموم الواقعية اليومية المعيشة، يقدمها رواتها دونما زخرفة ولا تنميق، بحيث يتمرأى للقارىء الواقع المشخص في وضوح تام، لايغشاه ضباب التخييل، ولا تهويمات اللغة، وضوح يقوم على تسمية الأشياء بأسمائها، أو بما يحيل عليها، وعلى تفكيك بناها، بغاية تركيز النظر على كل جزيئاتها تركيزا يأتي على كل التفاصيل فيها. وبذلك، تتحول القصة عند لغتيري والمتقي إلى مسعى آخر من بين عديد المساعي المتباينة للإمساك، عن طريق الأدوات المتاحة، وعلى أساس من مزاج وتكوين منفردين، بذلك الهدف المستعصي دائما عبر العصور. . . ألا وهو الواقع. "[44]

وعليه، تتفكك القصص في مجموعتي عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري إلى مجموعة من المقاطع السردية ذات وظائف أساسية في شكل نوى إسنادية، بعيدة عن المكملات والزخارف والتنميق اللفظي. علاوة، على تشغيل جمل قصيرة خالية من التنميق اللغوي والزخرفة البلاغية؛ لأن الغرض الأساس هو تصوير الواقعي على حقيقته. كذلك كان الأمر: " مع شخصيات القصص القصيرة جدا، ففي غياب مفهوم البطل، بدت مألوفة عادية عابرة خالية من الانفعالات، تكتفي بأدوارها اليومية بشكل سطحي، لايتوفر على كثير خيال، ولا على عمق نفسي ووجداني، إلا

---

[43] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 53.

[44] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 60.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

أن سطحية الشخصيات لم تمنعها من الظهور في المتن الحكائي حمالة لإيديولوجيا ما، ذلك أن الرواة قدموها في القصص مصورة تصويرا مفصلا من حيث أحوالها وأقوالها وأفعالها. "[45]

هذا، وقد التجأ الكاتبان معا إلى تكسير خطية الزمن السردي، وذلك بواسطة مجموعة من الانحرافات الزمنية، كالاسترجاع على سبيل التخصيص. ويعني كل هذا أن الكاتبين قد شغلا كل مالديهما من تقنيات سردية، وآليات كتابية، لخلق شعرية الواقع رصدا وتشخيصا وتصويرا وفهما. ولكن بقيت هذه القصص عند حدود فهم الواقع، و لم تتجاوزه إلى تغييره بشكل أفضل وإيجابي.

3- واقع المعنى أو تقنيات الخطاب:

يبدأ عبد الدائم السلامي فصله الثاني بدراسة المنظور السردي أو وجهات النظر. ومن ثم، يرى الباحث بأن كثيرا من رواة قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري غير حاضرين في قصصهم، حيث يتوارون وراء الرؤية من الخلف القائمة على ضمير الغائب، والمعرفة المطلقة، والحياد الموضوعي. ومن هنا، " يقدم لنا عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري في أغلب قصصهما الواردة بالكتابين موضوع الدراسة مروياتهم بطريقة محايدة، لانلحظ فيها تدخلا من الرواة إلا ما كان من باب التفصيل في تقديمها، إذ يلحظ القارىء أن رواة القصص يتبعون الشخصيات في تنقلها في مساحة النص القصصي، ويرصدون أفعالها وأحوالها وأقوالها، دون أن يزيدوا فيها أو ينقصوا منها، ما جعلهم رواة خارجين غير مشاركين. "[46]

هذا، ويقوم الراوي بعدة أدوار ووظائف، كالسرد، والرصد، والإخبار، والوصف، والتعريف بالشخصيات، وتقديم الحبكة السردية، والتنسيق بين الفواعل السردية، وتبليغ المتلقي وتنبيهه تأثيرا وإقناعا، وتوصيل الرسالة الإيديولوجية.

كما أن: " رواة قصص لغتيري والمتقي مضطلعون غالبا برواية المشهد، إلا في أحيان قليلة نادرة بالنسبة إلى مجموع قصص الكاتبين، إذ نراهم يضطلعون فيها بالفعل في متن القصة المحكية، وهذه التقنية هي ما سهلت على الكاتبين التحكم في ترتيب الأحداث وفي تفصيلها وفي تقديمها

---

[45] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 61.

[46] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 65.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

بأشكال متنوعة، بحسب ما يخدم بناء القصة الفني والجمالي، ويرتقي بالمشهد المروي من خام مادته إلى تصنيع معناه. "[47]

وتأسيسا على ماسبق، فرواة الكاتبين معا رواة محايدون يهتمون بالتشخيص الموضوعي، ولايشاركون الشخصيات في بناء الأحداث، كأنما: " هم أفرغوا من كل أحاسيسهم وعواطفهم، وهم ينقلون لنا المشاهد المحكية. لابل هم لايتدخلون في تشخيص مايرون من حركة الموجودات البتة، حتى ما تعلق في ذلك بأمر علاقاتهم بالشخصيات أو بأفعالها في القصص. ذلك، أنهم يقدمون الشخصيات وأفعالها للقارىء بطريقة محايدة، تقوم على التشخيص الموضوعي لها، دون أن يصبغوا عليها شيئا من عواطفهم أو من أحاسيسهم، حتى وإن كانت بعض المشاهد تستدعي نوعا من الإحساس والتعاطف والانفعال على غرار مانقرأ في قصة: " **مات الكلب**" من كتاب الكرسي الأزرق ص: 47، حيث يبدو لنا راويها غير مبال بما حدث أمامه، فاكتفى بتصوير المشهد دون التعليق عليه، على الرغم من أن الحدث يستوجب تعاطفا ما. "[48]

هذا، ويحضر الوصف في العملين معا لرصد الأحوال والهيئات والكيفيات، كما أن الوصف يوقف الزمن لتحقيق استراحة ما – حسب جيرار جنيت-. وهنا، يمكن الحديث عن وصف الحركة السردية، وتشخيص الواقع، ونقل تفاصيل المعيش اليومي، والتقاط هموم الإنسان المقهور. ويؤدي الوصف في هذه القصص المدروسة وظيفة جمالية، ووظيفة تفسيرية تفصيلية شعرية. والآتي، أن: " ميزة قصص لغتيري والمتقي تكمن في كيفية بناء الوصف فيها، إذ تبين لنا أن الوصف لم يعد عند الكاتبين تقنية توقف الزمن لتقدم معارف جديدة تعضد السرد، وإنما صار بدوره نوعا من السرد داخل السرد، إذ توفر على أشراط البنية، من حيث اقتصاره على محور وحيد للوصف، ما مكنه من تدقيق تفاصيل الموصوفات، وزاد من شعرية معناها، ومن حيث توفره على فواتح وخواتم تعلن عنه، وتدل على انتهائه. "[49]

ويلاحظ كذلك أن الوصف يتمازج بالسرد في قصص المتقي ولغتيري(الوصف باعتباره سردا داخل السرد)؛ مما يضفي هذا نوعا من الحركية الديناميكية على الحبكة السردية، وتسريع الحكي. ويتأرجح الكاتبان معا بين الوصف العام والوصف الجزئي التفصيلي. وفي هذا، يقول عبد الدائم السلامي: "يحرص رواة قصص المتقي ولغتيري على تقديم الشخصيات إلى القارىء،

---

[47] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 68.

[48] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 69.

[49] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 85.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

تقديما يقوم على وصف أحوالها وصفا دقيقا، ينحو إلى التفصيل في هيئاتها، إذ هم يصورون حال الشخصية في جزئياتها، وبأدق تفاصيلها، معتمدين غالبا الوصف الذي ينطلق من العام إلى التفصيلي، وهو الوصف الذي يتدرج بالمتلقي من معرفة كل الشخصية إلى معرفة أدق أجزائها، أو الوصف الذي يكتفي بالجزء من الموصوف، فيفصل فيه القول تفصيلا، ما يقربه إلى القارىء قرب الرؤية، أو يكاد يلمسه، فتخرج الحال الموصوفة من الإمكان إلى حد الممكن. "[50]

كما يستند الوصف عند الكاتبين معا إلى استخدام مقاطع وصفية مبنية على الاستهلال بمعلنات، تتجلى إما في دوال لغوية صريحة حاضرة في نسيج الخطاب، تذكر الوصف صراحة، أو تحيل عليه من قبيل أفعال(وصف، رأى، نظر، شاهد. . .)، وإما في مؤشرات ضمنية غير صريحة تعلن عن ولادة المقطع الوصفي، وإما باستعمال علامات طوبوغرافية وتركيبات لسانية تعلن بدورها عن ورود الوصف وإن بطريقة ضمنية، أومبنية على الاختتام بخواتم متنوعة ومتعددة.

زد على ذلك، يتضح لنا بأن قصص لغتيري والمتقي: ليست: " سوى استعارات صغرى لمفردات واقع يومي يعيشانه، يمثل بدوره استعارة كبرى لايمكن تحديد مكوناتها، لتشعبها، إلا بتجزئتها على غرار ماجاءت عليه قصص: " الكرسي الأزرق"، و" مظلة في قبر"، استعارات قامت على تفصيل المرئي إلى مشاهد تفصيلا، لم يغفل أدق الأجزاء فيه؛ ماجعلها تضفي، متضافرة، شعرية شفيفة على الواقع، حولت فيه مرارة الحقيقة لذة في التأويل. "[51]

وعليه، تتميز قصص المتقي ولغتيري بطابعها الواقعي، وتشغيل كل التقنيات السردية قصة وخطابا لالتقاط الواقع رصدا وفهما. ومن ثم، نلاحظ: " تماهي رواة قصص لغتيري والمتقي مع واقعها، تماه نراه يمتح من الواقع الصورة الخام، فينكب عليها الكاتب يعرك تفاصيلها حتى يخرجها في إهاب قصة قصيرة جدا لها ميزاتها، من حيث تخير اللفظة في الجملة، والجملة في التركيب، والتركيب في المقطع، والمقطع في نسيج الحكاية، يفعل ذلك دون تكلف ولا إجهاد، بل يفعل ذلك بما له من قدرة على تحويل الأحداث المعيشة إلى أحداث تخييلية، يشيع فيها المعنى بينا من خلال ماتوفرت عليه هذه القصص من حبك سردي، سانده حبك توصيفي، بلغ في

---

[50] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 77.

[51] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 85.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

مجمل القصص محل البنية الوصفية التي تتحوط في ثيابها المعنى، تخفيه حسنا، وتكشفه أحيانا حسب قدرة المتلقي على تعرية المكتوب. "[52]

وينهي الدارس عبد الدائم السلامي كتابه بطرح مجموعة من الأسئلة والإشكالات التي تتعلق بواقع القصة القصيرة جدا، وكذلك بآفاقها المستقبلية. كما يطرح أسئلة تتعلق بقضية التجنيس والاستقلالية والتميز والخصوصية. والآتي، أنه يشدد على تشظي الرواية في الرواية الجديدة إلى محكيات صغرى لها استقلالية معنوية خاصة بها، فهل يمكن إدراجها ضمن القصة القصيرة جدا؟ وهل ما يكتبه المبدع العربي هو من جنس القصة القصيرة جدا؟ وهل القصة القصيرة جدا جنس أدبي خالص؟ وهل لها مكانة داخل العائلة السردية الكبرى؟ وكيف يمكن للقصة القصيرة جدا أن تمنح لنفسها حق التأسيس في غياب التراكم وكثرة الإنتاج؟

" هذا بعض من أسئلة- يقول عبد الدائم السلامي- اهمرت بأجسامنا علينا، ونحن نباشر القول في أجناسية القصة القصيرة جدا، أسئلة ارتأينا أن نطرحها دون تهيب فيها ولا تهويل منها، حتى نحصن عملنا من كل انزياح قد ندفع إليه سهوا أو عمدا. ذلك، أن مجموعة من الكتاب هائلة راحت تنضوي تحت لافتة القصة القصيرة جدا، فصدرت لأصحابها كتب في هذا النمط السردي، وامتلأت الدوريات واليومية والمجلات المختصة بقصصهم التي يلحون على وصفها بالقصيرة جدا، ماجعلنا نعيد النظر في تصوراتنا عن الكتابة النثرية عامة، وعن الكتابة السردية خاصة، وكذا في أشراطها الفنية المألوفة، وفي نوع تعالقها مع الواقع/المرجع. وقد نعود إلى هذه الأسئلة في موقع آخر لنفصل فيها القول، بما يمكننا من الخلوص إلى استنتاجات، نرجو أن تساهم في تسليط الضوء على الإشكاليات التي سبق ذكرها حول أجناسية القصة القصيرة جدا. "[53]

ويلاحظ على هذه الدراسة أنها أغفلت عنصرا هاما في علم السرديات وهو الصيغة أو الأسلوب، حيث لم يدرس عبد الدائم السلامي الصيغة التي ركز عليها جيرار جنيت كثيرا في أبحاثه السردية، كالتمييز بين الأسلوب المباشر وغير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر، أو التمييز بين السرد والعرض، وبين الحوار المباشر والحوار الداخلي، ودراسة اللغة وأنواعها، وكيف تلتقط الواقع المعيش، ويمكن للدارس في هذا السياق الاستفادة من فلسفة اللغة عند

---

[52] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 84.

[53] – عبد الدائم السلامي: نفس المرجع، ص: 90.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

ميخائيل باختين. وبتعبير آخر، كان من الأفضل للباحث أن يخصص كتابه بدراسة مفصلة حول الخصائص اللغوية والأسلوبية في قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري.

وهكذا، نصل في الأخير إلى أن كتاب: " **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**" كتاب نقدي مغاربي بامتياز، حيث يقارب عبد الدائم السلامي مجموعتين مغربيتين لعبد الله المتقي ومصطفى لغتيري، تندرجان ضمن جنس القصة القصيرة جدا، يكتبها صحافي و ناقد تونسي له خبرة بهذا الجنس الأدبي الجديد، وله معرفة كذلك بمبدعيه المغاربة بشكل دقيق وواع. ومن ثم، تتمثل قيمة هذه الدراسة في كونها دراسة حداثية تستعين بالبنيوية السردية تارة والسيميائيات تارة أخرى. بمعنى أن الكاتب يدرس بنية القصة (المعطى السيميائي)، وبنية الخطاب والشكل(المعطى السردي). كما تمتاز دراسته بالعمق المنهجي، والتحليل الدقيق القائم على الاستقصاء الحجاجي، والتفصيل التشريحي، والتوصيف العلمي الموضوعي. وبذلك، تكون دراسته النقدية في مجال القصة القصيرة جدا هي الأعمق والأجود عربيا، تليها دراسة الباحث العراقي جاسم خلف إلياس التي عنوانها: " **شعرية القصة القصيرة جدا**"، لكن الدارس يهمل أهم عنصر في شعرية السرد، ألا وهو عنصر الأسلوب واللغة. و لم يبحث الدارس أيضا عن منهجية خاصة بالقصة القصيرة جدا بنية ودلالة ومقصدية، بل يستعين بمنهج يتلاءم مع جميع الفنون والأجناس والأنواع الأدبية سواء أكنت صغرى أم كبرى.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفصل الثالث

رواية "مجرد لعبة حظ " لإبراهيم درغوثي
بين التجريب والتأصيل

يعد **إبراهيم درغوثي** من أهم الروائيين التونسيين إلى جانب كوكبة أخرى من المبدعين، أمثال: محمد العروسي المطوي بروايته الرائدة: " **ومن الضحايا**" التي كتبها سنة 1956م، وعز الدين المدني، ومحمد المختار جنات، ومحمود المسعدي، ومحمد رشاد الحمزاوي، ومحسن بنضياف، ومحي الدين بنخليفة، وعز الدين المدني، وعبد المجيد بنعطية، ومصطفى الفارسي، وعبد القادر بن الشيخ، ومحمد الحبيب بنسالم، ومحمد صالح الجابري، وصلاح الدين بوجاه، وفرج الحوار، وهشام القروي، وعروسية النالوتي، ومصطفى المدايني، ومحمد علي اليوسفي، وكمال الرياحي، وعبد الواحد براهيم، وآخرين. . .

هذا، و يتميز الروائي والقصاص إبراهيم درغوثي بخاصيتي التجريب والتأصيل داخل الساحة الروائية التونسية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، كما في روايته الرائعة: " **مجرد لعبة حظ**" التي فازت بالجائزة الأولى لمسابقة " **المدينة**" للرواية لسنة 2003 بتونس[54].

◇ النص الموازي:

ولد إبراهيم درغوثي سنة 1955 م بالمحاسن بتوزر، وقد تخرج من دار المعلمين بتونس، ويعمل الآن مديرا لمدرسة ابتدائية بأم العرائس بقفصة. وهو معروف بكتابة الرواية والقصة القصيرة، وحاضر بصورة دائمة في كثير من المواقع الرقمية، كدروب، والفوانيس، وعرب 48، والندوة العربية، وكتابات. . . ومن أعماله السردية، نذكر: " **النخل يموت واقفا**"(1989م)، و"**الخبز المر**"(1990م)، و" **رجل محترم جدا**"(1997م)، و"**كأسك**. . . **يامطر**"(1997م)، و"**الدراويش يعودون إلى المنفى**"(1992م)، و"**القيامة**. . . **الآن**"(1994)، و"**أسرار صاحب الستر**"(1998م)، و"**وراء السراب**. . **قليلا**"(2003).

---

[54] – إبراهيم درغوثي: **مجرد لعبة حظ**، دار المدينة للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2004م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

هذا، وقد أدرج إبراهيم درغوثي روايته: "**مجرد لعبة حظ** "ضمن الرواية التاريخية المستمدة من التراث كتعيين جنسي. كما تشير حيثيات النشر إلى **مطبعة المدينة** التي تكلفت بمهمة طبع الرواية الفائزة بجائزتها الأولى سنة2004 م، وذلك في طبعة أنيقة تشبه طبعات دار توبقال المغربية. وتتربع على الغلاف الخارجي لوحة تشكيلية فطرية مصبوغة بألوان متعددة زاهية، تشبه ألوان الحناء، وهي تحيل على ثنائية الحب والمرأة في التراث العربي الأصيل. أما الإهداء الذي يوجد في مستهل الرواية، فهو ذو خصوصية أدبية، وجهه الكاتب إلى فنان الشعب التونسي، ألا وهو: **علي الدوعاجي**، الكاتب، والشاعر، والقصاص، والمسرحي، والصحفي الكبير. . .

◇ **بنيـــة القصـــة:**

ترصد رواية: " **مجرد لعبة حظ** " تجربة رومانسية تراثية معاصرة، وهي تجربة بثينة مع جميل، وذلك في قالب فني يعتمد على التخييل الأدبي والتاريخي على غرار رواية: "**زهرة الجاهليـــة**" للروائي المغربي بنسالم حميش. ولكن الكاتب لا يكتب الرواية التاريخية بالمفهوم الحرفي للتاريخ، بل يعمد إلى التخييل، والافتراض، وإسقاط الماضي على الحاضر، والعكس صحيح أيضا، وذلك بطريقة فنية لافتة للانتباه.

تبدأ الرواية حكيها بفضح أسرارها، وعرض مكوناتها النسقية، وكشف لعبة السرد، ونقد الكاتب للراوي أمام المتقبل الضمني، كما كان يفعل المخرج الألماني **بريخت** في مسرحه الملحمي. ويؤكد السارد، وذلك على لسان بثينة، خرافية كل ما سيرد في هذا النص، الذي اتخذ طابعا تخييليا أسطوريا، لاعلاقة له بالحقيقة إلا من باب التلميح والتضمين ليس إلا. وتبعا لذلك، فالحقيقة- كما يقول الفيلسوف الألماني **نيتشه**– منعدمة ومستحيلة، مادامت هي دائما مقترنة بالوهم والخطإ والظن. والسبب في ذلك عند نيتشه خوف الإنسان من قول الحقيقة؛ بسبب رغبته في السلم، وخوفه من الموت، واعتماده كثيرا في خطابه التواصلي على اللغة الاستعارية، التي لاتنقل من الواقع سوى الأوهام والمبالغات المغلوطة.

وبعد هذا الاستهلال الميتاروائي الذي تكشف فيه الرواية أوهامها، وتستكنه تصوراتها التأملية، وتطرح أبعادها النقدية، وتستعرض شطحاتها الباطلة، ينتقل الكاتب ليشخص لنا التجربة الغرامية الإنسانية الدامية، التي عاشها جميل الوسيم مع بثينة الرومية الشقراء الحسناء، بعد أن قدم أستاذا إلى مدينة الحمامات ليدرس الأدب العربي. وستنتهي هذه التجربة الرومانسية بالقتل

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

غدرا من قبل والد بثينة، الذي قضى على كل آثار العشيق الرومانسي، فأمات أشعاره الواهة عشقا وصبابة وتشبيبا، والتي كانت بطريقة أو بأخرى تحيل على حبه الجنوني لبثينة.

وبعد ذلك، ينتقل الكاتب ليجسد مشهدا دراميا آخر بين الزوجين العشيقين: بثينة مدرسة الأدب العربي، وفائز الرابحي الحاصل على دكتوراه الاقتصاد من الجامعة الفرنسية. سيتقاسم فائز الرابحي معها مترلها، وستعينه على مواجهة تحديات الواقع، بعد أن توسطت له لدى وزير الصناعة الذي كان صديقا حميميا لوالدها، فعينه مديرا لشركة حديثة، تهتم بإنتاج الملابس المستوردة، وتصديرها جاهزة إلى الخارج. ولكن إذا كان فائز عبد الدائم الرابحي قد حقق نجاحا كبيرا في مهمته الاقتصادية بطرق مشروعة وغير مشروعة، فإنه لم ينجح على مستوى الحياة الزوجية؛ لأنه أحس بعقدة الخيبة، والعجز، والنقص، والتستر على ماضي بثينة مع جميل الذي فض بكارتها. لذلك، كان يتهرب منها، ويغادرها في الفراش، ويخونها مع بائعات الهوى سواء في الحانات، أو الفنادق الفاخرة التي كان يجلب إليها خادمات المعمل؛ ليمارس معهن هواية الذكورة، ويجرب لغة الكد والفحولة، من أجل أن يظهر لزوجته قدرته على الخصوبة والإنجاب. وفي المقابل، كانت بثينة تحلم بطفل يحقق لها الدفء والسعادة الوجودية. بيد أنها ستثور، في الأخير، على واقعها المأساوي حزنا ويأسا، بعد أن اكتشفت عيبها وعقمها، فأصبحت ترتمي في أحضان زوجها، الذي كان يتهرب منها دائما ليلقى نفسه بين لذة الخمر، و أحضان المومسات، أو يتسلى بلعبة الورق، ورصد مستقبل الآخرين إن سعادة وإن تعاسة.

وبعد هذه الحياة العبثية التي يسودها الضياع، والتيه، والخيانة، قررت الزوجة أن تنتقم من فائز، كما قرر بدوره أن ينتقم من زوجته التي تتبع حركاته، وتعرف كل شيء عن أعماله غير المشروعة، التي تتمثل في ترويج المخدرات، وتهريبها من أجل الإثراء، والاستمتاع بملذات الحياة. وهكذا، تصبح الحياة مجرد حظوظ، كأوراق الحظ والقمار التي تنتشي بها بثينة كمعلمتها الغجرية. فالحياة – في الحقيقة– مجرد لعبة حظ، فهناك من تسعده، وهناك من تشقيه، وهناك من تعطيه الكثير، وهناك من تحرمه، وتدميه، إنها المفارقة الأنطولوجية، والمعادلة المصيرية لكل قدر إنساني. والذكي من استطاع أن يفهم الحياة، ويدرك كنهها، ويتعرف حقيقتها الميتافيزيقية، ويستكنه غاياتها الكبرى، ويفهم جدواها الحقيقي تكيفا وتأقلما، وذلك عن طريق الرضى، والاستسلام للحكمة الربانية.

إذاً، تستند الرواية إلى التمفصلات السردية التالية:

1- الاستهلال الروائي الذي يكشف أسرار اللعبة السردية.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

2- مشهد بثينة مع الأستاذ جميل.

3- مشهد بثينة مع فائز الرابحي.

◇**بنية الخطاب:**

تنبني رواية: " **مجرد لعبة الحظ**" على التخييل الأدبي والتاريخي؛ لأنها تستحضر التراث الأدبي الغزلي القديم، وتحاول عصرنته في ثوب فني، يرتكز على التوازي الحكائي، والتناوب القصصي، وتداخل الأزمنة وجدليتها. وهكذا، ينطلق الكاتب من المتناص التراثي الذي يكمن في الشعر العذري، وقصص عشاق الحجاز والمدينة، فضلا عن الموروث التاريخي لتونس، الذي شكل الإطار التاريخي والجغرافي والحضاري والثقافي منذ الأمازيغ والفينيقيين، مرورا بالعرب والمستعمر الأجنبي، وذلك إلى يومنا هذا مع تونس الانفتاح، والخوصصة، وجلب العملة الصعبة. وبالتالي، يتقاطع في الرواية الماضي والحاضر والمستقبل، كما تتقاطع فيها الأصالة والمعاصرة، علاوة على حضور جدلية الداخل والخارج، وتناقض الذاتي والموضوعي.

و يلاحظ أن الكاتب يعتمد على طريقة المزج والتوليف بين اللوحات، وتشغيل التوازي السردي، وتوظيف خاصية التوليد أوالتضمين أو التناسل الحكائي على غرار "**ألف ليلية وليلة**"، و"**كليلة ودمنة**" لابن المقفع، ورواية " **بدر زمانه**" للروائي المغربي مبارك ربيع. كما يسبح الكاتب في عبق التاريخ والتراث، وذلك رغبة في التأصيل الروائي على غرار " **الزيني بركات**" لجمال الغيطاني، و"**حدث أبو هريرة، قال**. . " لمحمد المسعدي. . . و"**جارات أبي موسى**" لأحمد توفيق، و" **زهرة الجاهلية**"، و"**مجنون الحكم**"، و"**العلامة**" لبنسالم حميش، و" **ثلاثية غرناطة**" لرضوى عاشور. . . وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على خبرة الكاتب الكبيرة في مجال الرواية، وبراعته في القص والحكي، واطلاعه المستمر على النصوص الروائية التجريبية، وخاصة ذات المنحى التأصيلي.

وإذا كانت الحبكة السردية ذات خصوصيات تراثية مغلفة بقضايا العصر، ومشاكل الواقع التي تتمظهر بكل جلاء في البطالة، والفساد، والضياع، والاغتراب الذاتي والمكاني، وإثبات الذات عن طريق الحب والزواج والإنجاب، والجري وراء بريق المادة، والاغتناء غير المشروع. . . فإن الشخصيات تخرج من دثار الماضي لتعايش الحاضر، وتستشرف المستقبل في شكل أحلام وتنبؤات ورقية ورقمية، تعبر عن العبثية الوجودية. وبالتالي، تحيل على القلق، والخوف، والسأم،

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

والضياع. وهذا ما يجعل الرواية ذات رؤية وجودية سوداوية قوامها: المعاناة، والألم، والملل، والضجر، والذوبان في مصير مجهول من حيث: القرار، والعمق، والهدف. كما يلتجئ الكاتب إلى تقنية الاستنبات التراثي لخلق عالم مليء بالمفارقة، والباروديا، والمحاكاة الساخرة، من خلال تشخيص كاريكاتوري كروتيسكي، يثير السخرية والتهكم، عبر عمليات التهجين، والأسلبة، والتفاعل التناصي. إن بثينة، وهند، وعزة، وعمربن أبي ربيعة، وجميل، وبثينة، ما هي في الحقيقة سوى أقنعة وشخصيات معتقة بأريج التراث، ونكهة الماضي، تنتقل إلى زمن الحاضر لتعيش تجربة الغرام والمعاناة في زمن مفارق ومغاير، لتلقى نفس المصير المعهود في الماضي، مادام الواقع العربي واحدا، لم يتغير إيقاعه وسياقه التحتي والفوقي على حد سواء.

وتتسم أمكنة الرواية بطابعها التراثي واليوطوبي والأسطوري، وذلك في تقابل جدلي مع أفضية الحاضر، بواقعيتها الفضة الدالة على الضياع، والعبث، والاغتراب الإنساني، والاستلاب الحضاري والوجودي، بعد أن أصبح الإنسان آلة محنطة، وصار الحب رقما، ومادة، و عبثا جارحا. لكن يلاحظ أن فضاءات الموت (القبور)، والفضاءات العرفانية (الزوايا والمعابد والرباطات الدينية)، أفضية قدسية تطهيرية، وملاذ للراحة الوجودية والسعادة المستشرفة، ويذكرنا هذا برواية "**المباءة**" لمحمد عزالدين التازي، و"**اللص والكلاب**" لنجيب محفوظ، حيث يلتجئ أبطال هاتين الروايتين إلى فضاءات الموت والروح، هروبا من عبثية الواقع، والظلم البشري، وفضاضة الموضوع التراجيدي.

وإذا انتقلنا إلى المنظور السردي، فالكاتب مغرم بتنويع الضمائر والرؤى السردية، على الرغم من هيمنة الرؤية المصاحبة ذات المعرفة المتساوية. كما يلتجئ الكاتب إلى استعمال البوليفونية الباختينية القائمة على تعدد الرواة(بثينة، فائز. . .)، وتعدد الضمائر والأصوات والأساليب، وذلك على غرار الرواية المغربية الرائدة في العالم العربي في تشغيل هذه البوليفونية إلى أقصى حد لها، وهي رواية: "**لعبة النسيان**" لمحمد برادة. ويستند الكاتب – كذلك- إلى توظيف تقنيات الحكي التراثي التي تتبناها شهرزاد في ألف ليلة وليلة استهلالا وتوليدا واستنسالا، والهدف من استخدام هذه التقنيات هو خلق نص روائي تجريبي، يستفيد من تقنيات السرد الغربي والسرد العربي على حد سواء.

هذا، ويمتاز الزمن السردي في الرواية بالمفارقة، وتقاطع الماضي التراثي بالحاضر المعاصر، عن طريق استشراف المستقبل، وتشغيل فلاش باك على غرار رواية: " **الوشم**" لعبد الرحمن مجيد الربيعي. كما يتسم الزمن بالانحرافات الداخلية، والمفارقات الإيقاعية سرعة وبطئا. وتطبع

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الوقفات السردية لوحات وصفية، ولكنها موجزة، من سماتها: التكثيف، والإيجاز، و توارد النعوت، وكثرة الأحوال، وانتشار الأفعال المشخصة، وهيمنة صور المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وانسياب صور المجاورة(الكناية والمجاز المرسل).

ومن ناحية أخرى، ينصهر أسلوب السرد – على مستوى الكتابة والصياغة– في أسلوب التذويت(نسبة إلى الذات)، والمناجاة، واستعمال المنولوج أو الحوار الداخلي المنطوق أو الذهني؛ مما يجعل الرواية نصوصا متفرقة ومتناسلة، كأنها كتبت أصلا في شكل مذكرات ويوميات. وهذا ما يدفعنا للقول الاعتقادي: إن الكاتب قد ألف روايته في البداية كلوحات مفككة ومجزأة. وبعد ذلك، ركبها في وحدة سردية منسجمة، معتمدا في ذلك على التفكيك والمونتاج.

أما لغة الرواية داخل المتن الروائي الدرغوثي، فتتميز بتعدد سجلاتها اللغوية(الفصحى– العامية التونسية– العامية المصرية– اللغة الأجنبية. . . .)، بله عن توظيف خطابات تناصية مؤسلبة بالسخرية والباروديا، كما يتجلى ذلك في الخطاب الفانطاستيكي: "وتحول وجهها إلى وجه عجوز شريرة. التفتت يمنة ويسرة فرأت مكنسة. اختطفتها وامتطتها. فطارت بها في أرجاء البيت. "[55]، والخطاب الديني(توظيف مستنسخات قرآنية ونبوية. . .)، والخطاب الصوفي(الأضرحة والزوايا والرباطات العرفانية. . .)، والخطاب الأدبي(شعراء بني عذرة)، والخطاب الفني (أغاني عبد الحليم. . .)، والخطاب النقدي(موقف الكاتب من شعر الحداثة وما بعد الحداثة، وفضح أسرار اللعبة الروائية)، والخطاب السياسي(انتقاد الواقع السياسي التونسي، والهجوم على سياسة العولمة والخوصصة)، والخطاب التاريخي(استحضار تاريخ تونس في الماضي والحاضر)، بله عن الخطاب الأسطوري، والخطاب الشعري، والخطاب الفلسفي. . . وتحضر في الرواية أيضا مستنسخات ومقتبسات تناصية، تعبر عن عملية التفاعل التطريسي الحواري والاشتقاق المناصي. كما استعمل الكاتب لغة المقامات ذات البلاغة السامية، والتي تدل على المنحى التأصيلي لدى الكاتب، ونزوعه نحو التجديد والتجريب: " فلما هممت بالرجوع، والقلب مني موجوع، ونارها تصطلي في الضلوع. حانت مني التفاتة. فإذا بثينة تلعب ألعابها. وتعرض أوراق الحظ على أصحابها. ناديتها فلم تسمع ندائي. ورجوتها فلم تسمع رجائي. فعدت إلى تونس. أيأس من نبي الله يونس"[56]. ولو جرب الكاتب هذه الطريقة –على الرغم من

---

[55] –إبراهيم درغوثي: **مجرد لعبة حظ**، ص: 15.

[56] – إبراهيم درغوثي: نفسه، ص: 130.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

صعوبتها- في تحبير رواية تراثية مستقبلية جديدة، سوف يفتح – بلاريب- باب التأصيل على مصراعيه في الرواية العربية بصفة عامة، والرواية التونسية بصفة خاصة، وسيكون – أيضا- من كبار روادها بلا منازع، وسيثري النقاش حول مصير الكتابة السردية المعاصرة، من حيث الأصالة والمعاصرة، وجدلية الأنا والآخر، وثنائية الهوية والتغريب.

وخلاصة القول: إن **إبراهيم درغوثي** لمن الروائيين الموهوبين والمتميزين في الكتابة السردية، يمتاز بذكاء احترافي جيد في التعامل مع الكتابة الروائية، كما يبدو ذلك جليا في روايته الرائعة: "**مجرد لعبة حظ**"، التي يتراوح فيها الكاتب بين التجريب والتأصيل. وبذلك، يدخل الكاتب المقتدر الرواية التراثية بكل جدارة واستحقاق وتميز، وذلك إلى جانب إميل حبيبي، ومحمد المسعدي، وجمال الغيطاني، وبنسالم حميش، وأحمد توفيق، ورضوى عاشور، ونجيب محفوظ. . .

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الخاتمـــة

لقد تمثلنا في هذه الدراسة المعنونة بـــ: " **من الأدب التونسي الحديث والمعاصـــر**" البنيويـــة السردية منهجا ورؤية، مستفيدا في ذلك من آراء جيرار جنيت، وبويون، وتودوروف، ورولان بارت. . .

وهكذا، فقد درسنا مكون الوصف في رواية: " **الدقلة في عراجينها**" للبشير خريف، باعتبارها رواية واقعية كلاسكية، تشبه إلى حد كبير رواية: " **جيرمينال**" لإميل زولا، كما تشبه من جهة أخرى روايات بلزاك، وستاندال، وفلوبير، ونجيب محفوظ، وذلك مـــن حيـــث الموضـــوع، والصياغة، والرؤية. وقد بينا كذلك أن أهم ما تتميز به رواية البشير خريـــف هـــو مكـــون الوصف، بمعنى أنها رواية وصفية بامتياز، تزخر بلقطات وصفية متنوعة ومتميزة دلالـــة وبنيـــة ووظيفة، ويمكن تحويل هذه الرواية بشكل من الأشكال إلى فيلم سينمائي ناجح.

وبعد ذلك، انتقلنا إلى دراسة كتاب: " **شعرية القصة القصيرة جدا**" لعبد الـــدائم الســـلامي، والذي يتناول فيه صاحبه قصص الكاتبين المغربيين: مصطفى لغتيري وعبد الله المتقي، بالتركيز على شعرية الكتابة والواقع، معتمدا في ذلك على البنيوية السردية. لكننا ناقشناه في المنهج، وقد ارتضينا أن يكون منهج القصة القصيرة جدا نابعا من مكوناتها الداخلية والخارجية، وقد سمينـــا بديلنا بالمقاربة الميكروسردية.

هذا، وقد تعاملنا – في الأخير- مع رواية: " **مجرد حظ**" لإبراهيم درغوثي، على أنهـــا روايـــة تراثية تندرج ضمن التخييل الأدبي. وتبعا لذلك، فهي تتجه نحو التجريب والتأصيل والتأسيس لكتابة سردية روائية عربية متفردة ومتميزة.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المصـــادر والمراجـــع:

1- إبراهيم درغوثي: **مجرد لعبة حظ**، دار المدينة للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2004م.

2- إ. م. فورستر: **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1994م.

3- البشير خريف: **الدقلة في عراجينها**، دار الجنوب للنشر، تونس، سلسلة عيون المعاصـــرة، طبعة 2000م.

4- جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جدا**، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م.

5- د. جميل حمداوي: **من أجل تقنية جديدة لنقـــد القصـــة القصـــيرة جـــدا (المقاربـــة الميكروسردية)**، شركة مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

6- د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م.

7- جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.

8- سيزا قاسم: **بناء الرواية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ســـنة 1985م.

9- شلوميت ريمون كنعان: **التخييل القصصي**، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافـــة، الـــدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1995م.

10- صلاح الدين بوجاه: **الشيء بين الوظيفة والرمز**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـــر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1993م.

11-عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**، منشورات مجلة أجراس، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2007م.

12- عبد الله المتقي: **الكرسي الأزرق**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

13- د. عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، العدد: 240، الكويت، الطبعـــة الأولى سنة 1998م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

14- د. العلوي لمحرزي: **المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب**، منشورات سايس مديت، الطبعة الأولى سنة 2007م.

15- د. عبد اللطيف محفوظ: **وظيفة الوصف في الرواية**، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

16- د. محبة حاج معتوق: **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى سنة1994م.

17- لوسيان كولدمان و آخرون: **الرواية والواقع**، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

18- د. محمد قاسمي: **ببليوغرافيا الأدب المغاربي الحديث والمعاصر**، منشورات مجلة ضفاف، سلسلة الدراسات 2، مؤسسة النخلة للكتاب، الطبعة الأولى 2005م.

19- مصطفى لغتيري: **مظلة في قبر**، منشورات القلم المغربي بدون توثيق للطبعة.

20- موريس أو ناضر: **الألسنية و النقد الأدبي، في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1979م.

21- نجيب محفوظ: (حديث مع فاروق شوشة)، **مجلة الآداب**، بيروت، لبنان، يونيو1960م.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المراجـــع الأجنبية:

22- Félicien Marceau: **Balzac et son monde**، Gallimard، 1970;

23- P. Fontainier**: Les figures du discours**، Champ Flammarion، Paris، 1977;

24- Jean Molinos: **Sur la situation symbolique**، l'Arc، George Duby، 1972;

25 -G. Genette: **Figures 3**، seuil، Paris، 1976;

26-Guy Michard: **L'ouvre et ses techniques**، Nizet، Paris، 1957;

27- P. H. Hamon: **Qu' est- qu' une description**? Poétique12، Le seuil، Paris. 1927.

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	
الفصل الأول:	
الوصف في رواية: "دجلة وعراجينها	
الفصل الثاني:	
شعرية القصة القصيرة جدا	
الفصل الثالث:	
رواية "مجرد لعبة حظ " **بين التجريب والتأصيل**	
الخاتمة	
المصادر والمراجع	
الفهرس	

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

الغلاف الخارجي

- الدكتور جميل حمداوي من مواليد المغرب (مدينة الناظور) سنة 1963م.
- أستاذ التعليم العالي.
- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية (جائزة معنوية).
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
- –عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
- –عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
- –عضو اتحاد كتاب المغرب.
- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية، و اللغة الكردية.
- نشر مقالات عدة، وأكثر من ستين كتابا في مجالات متعددة.
- ومن أهم كتبه: في نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج

www.alukah.net إهداء من شبكة الألوكة

المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية. . .

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد1799، الناظور62000، المغرب.
- الهاتف النقال: 0672354338
- الهاتف المترلي: 0536333488
- الإيميل: Jamilhamdaoui@yahoo. fr