

أدبية الالتفات البصري في رواية "بلا وجه أو رائحة" لـ علي دغمان.

The Aesthetics of Visual Deviation in the Novel "Without Face or Scent" by Ali Dagman

د. محمد يوسف غريب¹ * ¹ المركز الجامعي عبد الله مرسلتي تيبازة (الجزائر)، ghrib.medyoucef@cu-tipaza.dz(https://orcid.org/0003-0007-1928-6617 )

تاريخ القبول: 2025/05/21

تاريخ الإستلام: 2025/03/04

ملخص:

تحتفي الرواية الحداثية بالعديد من التشكلات اللغوية والسيموطوقية بشكل يستوعب مظاهر الوجود، يقترب منها ويحاكيها، مما يسمح له بإقامة شبكة من العلاقات المتألفة والمختلفة في حركية التفاتية بصرية تسجل كل ما يقع في وعي اللحظة، هو ما اشتغل عليه نص علي دغمان في رواية "بلا وجه أو رائحة" نص استلهم فيه مختلف التشكلات الفنية والبنائية لمختلف الأجناس الأدبية في علاقة حوارية من جهة .. والتمثيلات الثقافية من جهة أخرى؛ سواء الرسمية منها أو الشعبية، فإلى أي مدى استغل الروائي علي دغمان هذه الإمكانيات في تشكيل جماليات نصه من خلال آلية الالتفات؟

الكلمات المفتاحية: الأدبية؛ التفات؛ الرواية؛ السرد؛ الشعر؛ القصة.

Abstract:

The modernist novel celebrates various linguistic and semiotic formations that encompass the manifestations of existence, approaching and simulating them, thereby establishing a network of harmonious and diverse relationships in a dynamic visual deviation that records everything that occurs in the consciousness of the moment. This is what Ali Dagman's text worked on in his novel "Without Face or Scent". The text drew inspiration from various artistic and structural formations of different literary genres in a dialogical relationship, on one hand, and cultural representations, both official and popular, on the other hand. To what extent did the novelist Ali Dagman utilize these possibilities in shaping the aesthetics of his text through the mechanism of deviation?

Keywords: Literariness; Novel; Deviation; Narrative; Poetry; Story.

مقدمة

إنَّ ما تنوّه به الدراسات المعاصرة بخاصيّة "الالتفاتات" لا بالمفهوم البلاغي التقليدي؛ لكن إلى سعة تشكيلية جمالية تتجاوز الجملة إلى النص، وقد تشمل سياقات تشكيلية أوسع من حد النص ذاته، إلى سياقات تداولية، ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تنضاف إلى ذاكرة المصطلح، وشحن إجراءاته؛ في مقابل ما هو قائم عليه المفهوم بما يعرف بـ "المتعاليات النصيّة" حيث تفيد من مفهومه في ظل التحولات النقدية الحديثة التي بدورها تحاول بأن تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية للنص الجديد. نحاول في هذا الإجراء التنقيب عن شعريّة نص رواية "بلا وجه أو رائحة" لعلّي دغمان بما تملّيه تقنيات "الالتفاتات البصري" تحت تسهيم تداخلي وتحولي في حركيّة اللغة المنجزة؛ في تماس جماليات مختلف مستويات كتابة النص. المقال على تمهيد مناسب للموضوع، ثم طرح لإشكالية البحث ووضع الفرضيات المناسبة، بالإضافة إلى تحديد أهداف البحث ومنهجيته.

1- الالتفاتات البصري المفهوم والماهية

1 - 1- الالتفاتات من حدود المفهوم إلى أفق التوسع:

في ظل تغير الرؤى والإجراءات النقدية المعاصرة وما عرفته القراءة من تحولات، وانفتاح الخطاب على جماليات جديدة، سواء ما خلقه النوع وما أتاحته الأنواع الأخرى بطُرُق التماهي والإعارة، واللعب الحرّ بين الحواجز والحدود في النوع، وبين النوع بتوصيف الكتابة على وجه الإطلاق، وعلى وجه التحديد ما عرفته الكتابة الجديدة من خلخلة النموذج، دلالة، تشكيلا، وشكلا، في تغيرات التكوين البنائي والمعماري، ما يجرنا ويدفعنا للبحث عن أدوات إجرائية تمكّن من قراءة هذا النوع، في زبقيّة تشكّله الدلالي والشكلي، معها نستلهم فكرة التحول: من إلى، كخاصيّة مميّزة في الرواية المعاصرة هذه الخاصيّة تحتجب واقع التحول من وجهة إلى أخرى؛ فيما يمكن أن نُوقّع تحت مصطلح "الالتفاتات" كافتراح بديل في كنف هذا الضرب كآلية متحكممة في اشتغال الخطاب، يمس عمق قصدية اللغة في تجلي جمالياتها وعرض طاقاتها، وفي تحديد علاقاتها تحديدا جيّدا، لما تحتفي به من قيمة نقدية، تتناسب مع تغيرات التكوين البنائي لنمطية الخطاب في الرواية.

الالتفاتات في المفهوم اللغوي :

وردت مادة "لفت" في لسان العرب: "لفت وجهه عن القوم صرفه... وتلّفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه ... واللفت لُي الشيء عن جهته كما تقبضُ على عنق إنسان فتلفته... ولفت الشيء وفتله إذا لواهُ... واللفتُ الشَّقُّ... وقولهم لا يلتفت لَفَ فلان أي لا ينظر إليه"^{iv}

وعند تناول مادة "لفت" واستخدامها في البلاغة العربية على سبيل الحقيقة أو المجاز، تتخذ عدة دلالات ففي قوله تعالى : ﴿ أَجِئْنَا لِنُلْفِتَنَّا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا ﴾^v وهنا اللفُ بمعنى الصّرف وفي الحديث النبوي الشريف قول الرسول (ص): " إن الله يبغض البليغ من الرجال الذي يلفت الكلام كما تلفت البقرة الخلا بلسانها، بمعنى يرسله على عواهنه لا يبالي كيف جاء"^{vi} ويقال: " اللّفوت من النساء التي تكثر التلفت وقيل: هي التي يموت زوجها أو يطلقها ويدع عليها صبيانا فهي تكثر التلفت إلى صبيانها وقيل هي التي لها زوج ولها ولد من غيره فهي تلّفُ إلى ولدها؛ وفي الحديث: لا تزوجنّ لفتوتاً، هي التي لها ولد من زوج آخر فهي لا تزال تلتفت إليه وتشتغل به عن الزوج."^{iv}

ومنه فمادة "لفت" دلت على معاني: الصرف، والقبض والقتل، والنظر والمزج والخلط واتخذت هذه المعاني اللغوية وجّهات شتى في البلاغة العربية حيث اتصلت بالجهد والقوة وبالسلب والإيجاب، فالمادة المعجمية أو اللغوية لمفهوم الالتفات تدور في عمومها كمّا حول محور دلالي واحد هو التحول أو الانحراف عن المؤلف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك.

منذ أن انتبه أبو عبيدة (ت 210هـ) إلى مفهوم "الالتفات"^v إذ معه تدور معظم الدراسات حول دلالة التحول أو الانصراف، غير أنّ الالتفات في مفهومه الاصطلاحي رغم كثرة وروده في موروثنا البلاغي والنقدي لم يستقر على مفهوم معين، ومع كونه مصطلحا يمكن أن يكون أوسع من ذلك المفهوم القديم والفكر الفلسفي والنقدي التقليدي؛ لمقدرته الاستيعابية الهائلة، مما ترشحه من خاصيّة رئيسة في الخطاب الحدائي نتبى معه هذا المصطلح بمفهومه الشامل والمتجاوز كلّ الطروحات النقدية منذ البلاغة القديمة إلى المفاهيم الأسلوبية الحديثة، تبقى في إطار ضيق، مجاله الجملة، فيما يمكن أن ينشط عبر النص، وفي مجال أوسع يمكن أن يسع ما بعد النص.

فمن آراء البلاغة القديمة التي تجمع على أنّ "الالتفات" يكون في نمطين (الضمائر - الزمن) مضيفا إليها نمط الالتفات العددي^{vi}، رأي يمكن أن نتجاوزه إلى مفهوم أوسع، فإذا كان هذا الرأي المعبر عن المفهوم البلاغي توخى اشتراط توحيد المعنى بين طرفي الصورة الالتفاتية (الملتفت عنه والمملتفت إليه) ليسمح أن يتشعب هذا التوخي إلى اختلاف المعنى وتنوعه شكلا ومضمونا.

إنّ ما نوه عليه "خالد الأنشاصي" بخاصيّة "الالتفات" لا بالمفهوم البلاغي التقليدي لكن إلى سعة تشكيلية جمالية تتجاوز الجملة إلى النص وقد تشمل سياقات تشكيلية أوسع من حدّ النص ذاته، إلى سياقات تداولية كأول من اقترح هته الالتفاتة، لتتبى هذا المصطلح عدة دراسات^{vii} للمرة الأولى بوجوب نقل مصطلح الالتفات النصي إلى سياقات تشكيلية أوسع من حد النص ذاته.

مع توسيع حد مفهوم "الالتفات"^{*}، ليستوعب معايير ومفاهيم نقدية جديدة تنضاف إلى ذاكرة المصطلح، وشحن إجراءاته، في مقابل ما كان قائماً عليه في إطار بنائية الجملة بما يتحقق تحت شرط حدودها، من التحوّلات والتبدلات والعدل عن صيغة إلى صيغة، أو عن سياق إلى سياق، حيث "وسعت من مفهومه في ظل التحوّلات النقدية الحديثة التي تواكب تحولات البنى اللغوية والجمالية التي يطرحها الشاعر الجديد في مجمل نصه"^{viii}، والكاتب بصفة عامة يدخل تحت تشكيل تداخلي، وتحولي في حركية دائبة تمس جميع المستويات.

1 - 2 - في مفهوم الالتفات البصري:

يقدم الباحث عبد الناصر هلال في كتابه "خطاب الجسد في شعر الحداثة"^{ix} ضمن مشاريعه، والتي هي تحت الإنجاز، بحثاً حول ما سماه "الالتفات النصي" ليعدل عن هذا المصطلح إلى "الالتفات البصري" حين صدور الكتاب اعتقاداً منه بشمولية واحتواء البصري للنصي كمجال أوسع.

إنّ فتح المبدع علاقات مع اللغة من خارج اللغة، حين حوّل عملية الكتابة، هاته الممارسة التي استحالت عادة، وما مدخلات الحداثة إلا لتكسر رتابتها، فأصبح المبدع يبحث عن ذاته في صفحة الورقة، من لون وشكل الحرف. والتفنن في

الحجم ليرسم تمثيلات ذاته على صفحة الورقة أو الصفحة الإلكترونية. حيث استحالت مرآة عالمه العميق، تصوّر مشاعره من خلال رسمه رموز كتابته.

تبنت الدراسات المعاصرة مفهوم "الالتفات البصري"؛ حيث "يتحقق عبر حركة المرئي الذي تخلقه اللغة، وآليات تعبيرية أخرى، وكيفية تشكيلها وإخراجها على الصفحة شعرية المكان"^x؛ ينتقل المبدع من نمط كتابي، وتوزيع سوادي، ينفذ على احتمالات قرائية متعددة؛ لما تتيحه حركية السواد من دلالة، تترجم على مستوى "الحركة البصرية، التي تتحقق عبر تجاوز نصوص بصرية متحولة، وامتزاجها، تخلق أبعادًا دلالية، فإن التفاتًا بصريًا يتحقق سواء على مستوى النص، أم على مستوى الخطاب، وهذا اشتغال يعتمد البعد البصري عن وعى وسبق إصرار، وهو الذي يقدم بموجبه النص، ومكوناته اللغوية في فضاء صوري عن طريق التصرف الخاص للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيموطيقية* في الخطاب"^{xi}. تواصل شعرية الموقف.

إنّ الالتفات في اتجاهيه: اللغوي والبصري يؤدي إلى التأمل، وهو ما يوفره من كسر النمطية والرتابة فيما يحاوله ولا يعنى الانصراف فقط من وإلى، فالالتفات يحقق "الازدواج والتماهي في آن، بين المنصرف عنه والمنصرف إليه"^{xiii} في علاقة استبدالية.

نلفت النظر النقدي إلى هذا اللون من الكتابة الشكلية الجديدة، الذي تعكس درجة الاستجابة الجمالية الإبداعية؛ لحاجات روحية معرفية وحضارية أيضا، مما غير من أشكال بنية الكتابة العربية المعاصرة، في لعب تشكيلي بصري، نفيد من مفهوم النص الكتلي الكتابي المفتوح في طرح "إمبرتو إيكو"، حين أقرّ بالتباين النصي، بين النص المغلق والنص المفتوح، كتمثل "رولان بارت" النصي بخصوص "النص المكتوب"، و"النص المقروء" حيث يرى كلا الناقدين النص انفتاحا جماليا، عبر كل احتمال تفسيري واقتراح تأويلي ونظر تأملي، ليفتح الباب بمصراعيه على القارئ، كمنتج إبداعي، يتأرجح مع كفة إبداعية النص ذاته، تعبر عن توجهات فكرية وفلسفية ومفاهيمية جديدة، في رحاب جماليات مغايرة، خاصة بما راهنت عليه لمفهوم الزمن واللغة والواقع، فاللغة ليست تعيينا ماديا للأشياء بل هي فاعلية وجودية نشطة، تعبر باستمرار من الثابت إلى المتغير، ومن النسبي إلى الكلي، ومن ثوابت العرف إلى إمكانات اللاعرف، بصورة يتقاطع فيه الذاتي والموضوعي واللاموضوعي، والتجريبي والاستشراقي في وقت واحد.

هكذا نشأت علاقة حميمية بين المبدع والورقة، فهي محور نشاطه في مواجهة ما يخطّه إبداعه، وخاصة عند دخوله العالم الرقمي، واستخدام الكبتار في كتابة نصّه، فأصبح يتفنن في الدلالات الطبوغرافية، من نوعية الخط، وتوزيع النص على جغرافيا الورقة.... وغيرها من تقنيات الكتابة، فكان في تعامل القارئ مع النص على المستوى البصري؛ ليجد نفسه أمام دلالات بصرية، يستعملها الكاتب بإيحاء شاعري. يقدم نصه "كنا نرقص حول الكوخ"

كنا نرقص حول الكوخ.

"شيئ من التفتُ فقط يا أمي"

تقايضُ دمعها بالأغنيات، وتحسبي ألقى المدى فرحا صغيرا، ثم يورق في جدائلها مرايا.

(لم تزد عن أمسٍ إلا إصبعا) قالت، وسافرت الطفولة في دمي تفاحة كفرت بملح يدي، وقد نسيْتُ لهيب العشق.
"ما عدت المشاكس" قال حرف نائم في الحلق

فازرغ ما تبقى من أصابعك الرّخام بترية الذكرى، وفتش عن ملامحك القديمة/ عن فتات الخبز في الجيب اليسار، وعن أضاميم الصّباة في مناديل الصّبايا.

كنت مغرورا، وكُنَّ يخفن طلعتك الجريئة/ لا يجدن يدا إلى عينيك أو كفيك أو شفتيك أو كأسٍ من الشاي المنعنع في العشايا.

والوسيلة: بسمه أو وردة أو كعكة أو ذبحة في القلب مرسوما على ربح المناديل المسيحة فالتمسها. قال صاحبك المولّه: ربما صارت عصافيرا تمني ريشها بالعتق.

تظهر من بداية النص قصديّة الوقوع في فخ الاستعراض لسطح النص؛ بما توحى إليه ثقافة التلقي. يؤخر السطر إلى اليسار من الورقة، كون أنّ ذلك يستعصي على شعريّة اللغة أن تعبّر عنه، ويحول مجال كشف الدلالة على مستوى شعريّة البصر، قصد استخدامات غير لغوية، ليس النص محتاجا إليها إطلاقا.

2. تجليات الالتفات البصري في الرواية

2-1 - الالتفات عبر تداخل الأنواع الأدبية:

يتبع النص مسارا سياقيا يشكّله وفيه يتشكل، عبر رواقد نصيّة، تتلاقى لتفعيل إبداعيته؛ لتدخل هذه السياقات في نظام واحد يخلق مسارا سياقيا كليا، تندمج فيه عبر إملاءات نظام الكتابة مع القارئ؛ من تعدد في تركيب النص وترابطيته وقرائته، نتاج صيغورات دلالية للسياقات ولبنيات نصيّة متحوّلة ومختلفة؛ ممّا يجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات، وندخله مجال التّداول النّقدي مجاله اشتغال النص، ومفهومه تغيير مسار السياقات البنائية للنّص، أو عدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات أو تبدلات وتحولات، في مستوى البنية، من خلال التداخل النوعي من جهة، والنصّي من جهة أخرى، والتكرار، والارتداد المشهدي وامتزاج اللغات، واللهجات العامية....، وذلك رغبة في إيجاد نص مفتوح متعدّد الدلالة، يتسم بالعمق والثراء والدرامية البنائية.

2-1-1 - الالتفات عبر الرواية:

كانت وما تزال الرواية تعقد أسئلة عبر الزمان والمكان على درجة تطرح مكانتها، وتدخل في دائرة تخرج من محيطها. الرواية تكتب السؤال ولا تلجّ علينا بالإجابة، تحمل سرّ الكون وسرد الوجود فوق ما يتطلبه العقل... "أسأل الشهداء والضحايا، أسأل حتى مستعمرينا أسألهم هل نفعت تضحياتهم؟ أم هل أكبرها الوطن في ذاكرته المعطوبة" ^{xiii} يلتفت هذا البناء السردى لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي يستخدم جملة "ذاكرته المعطوبة" مجسدة في قولها "يحترم موهبتك ويرفض جُروحك. وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار.. وأنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟" ^{xiv}

في قوله "ما يتطلب الالتزام بموعد الجرعة في أوقاتها المحددة كل يوم، وطيلة العمر" ^{xv} تجيبه أحلام:

"هل الحنين وعكة صحية؟

مريض أنا بك قسنطينة.

كان موعدا وصفة جرّبتها للشفاء، فقتلتني الوصفة.

تراني تجاوزت معك جرعة الشوق المسموح بها في هذه الحالات؟

لم أشتري في صيدلية جاهزة في طريق، لأرفع دعوى على بائع الأقدار الذي وضعك في طريقي.^{xvi}

يتفق الكاتب مع مستغامي كون التاريخ ليس بريئا " التاريخ كالمراة يزين قبح من ينظر إليه ..^{xvii} فلا " تعتقد أنّ

التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا، ليسجل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ

نحو الأسفل . التاريخ لم يعد يكتب شيئا. إنه يمحو فقط !^{xviii}

.....

يتناصُّ الكاتب، فيما" يرى طفل أنابيب أنتجه النظام بالمقاييس الدقيقة"^{xix} مع رواية "مرافعة الشيطان" لعبد

الناصر رزق حيث يقول: "أن تنجب طفل أنابيب يحقق لها ما كانت تتوق إليه من مشاعر الأمومة."

وفي نصه "وأنت تنظر إلى الزهرة ... كأنما تتشمم ذكرى بعيدة..

- الذكري تجعلنا نتعلق بالزمن، فيما ننسى بعضنا"^{xx} رغبة تولد هكذا من شيء مجهول، قد يعيدنا إلى ذكرى

أخرى ..لعطر رائحة أخرى.. لكلمة، لوجه آخر..^{xxi}

هكذا يحاور النص السابق نصه اللاحق يشاكسه وفي المعنى والدلالة، بمستوى من المحاكاة والالتفات لخلق

عالمه الجديد الخاص به.

2 - 1 - 2 - الالتفات عبر الشعر:

يلتفت البناء السردى في هذه الرواية إلى جنس القصيدة، بخاصة قصيدة النثر، مما يمكن نفي كل قناعة تؤمن

بنقاء النوع الأدبي؛ فعلى مستوى المنجز الإبداعي، لم تعرف الأشكال الأدبية التحجّر في دوائر مغلقة أو جزراً مُنعزلة في

جغرافيا الأدب؛ "فالحُدود بينها تُعبّر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تمزج... وتُخلق أنواع جديدة"^{xxii} على أنقاض أخرى في

مناهضة ثبات الأدب على النوع الكائن مناهضة نجدها في أجندة ما ركزت عليه ما بعد الحداثة على قيمة "مناهضة

الشكل المنتهي ودعت للشكل المفتوح"^{xxiii} على أحوال الشعور كيفما يشكل تموقعه على خريطة الأدب..

ولم يتوقف الحديث عن الكتابة بكونها شكلاً سردياً جديداً، وإنما تجاوزت المفهوم لمساحة أكثر شمولاً، وفضاء ينزع

إلى تشكيله شكلاً جامعاً، يجمع في فضائه شتى الإمكانات الأدبية المتاحة في الأنواع الأدبية الأخرى، ليصهرها في

نسيجه العام، ليشكل بنيته على أنقاض حطام الأنواع في شموليتها، ومن خام التّماذج المنجزة بطبيعتها البارزة، لينشئ

طبيعة أخرى في سياق ما يتيح الأدب من حرية التجريب، لتعلن آفاق شّكلية تنفتح وشعرية الكتابة مع قصيدة النثر،

مُستثمراً في بنائه من أنواع أدبية متعددة، تشمل مُجمل الكتابة الأدبية، وهي: النثر الفني، النثر الصوفي والشعري منه،

الشعر، المسرح؛ بتجلياته المتنوعة، تأسيساً لمبدأ "وحدة التجربة وتعدّد الأداء" لتسجل الكتابة فيها تماهيا مع قصيدة

النثر بوجود برزخ رفيع يجعلهما يشتركان في البناء الشذري على مستوى أول.

إنّ الشعر "خطاب جمالي، تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"^{xxiv} لتركز ملامح الشعر في

الخطاب، مثل التركيز على الذات قصر السرد فهذا القصر يفرض تغييرا في الشكل للتقليل من الرتبة الإطنابية

والحكائية فيتخلّى عن إدراج موضوعات وأسماء وحوادث داخل النص للفت الانتباه إلى عدم أهميتها في علاقتها بالنص

فالقصة مسكونة بالتجريد ومتوغلة فيه، وفي هاته العلاقة بين التجريد والأدب نلتمس القيم الشعرية في السرد، فلا ندرس الشعر في القصة، لأنّ ذلك يعني دراسة الإيقاع، الصورة، لكن ندرس القصة بوصفها خطاباً يقدم مادة سردية في قالب شعري.

رغم المنحى الشعري للخطاب يبقى لا يتمثل "القصة" حيث إنّ السرد هو الذي منح الكاتب القدرة على التحرك، وسط فوضى المخيلة، ليصل إلى صفائها ويستطيع أن يختزل العالم القديم والجديد^{xxv} في شيء مرموز إليه حسب تكثيف الشعر، قد فرض شكلاً جديداً للسرد وإن كان داخل النص (سردي) فرض خواصه وأشكاله وضمّنه رؤيته الفنية الخاصة.

فتشكل الحدث يكمن في إيجاد الكاتب ملمحاً حوارياً عن طريق استنطاق الزمن، يبدأ الكاتب بالفعل المضارع أقرب إلى التصوير أثار المضارع القادر على الإحياء بالبعد الاجتماعي للقصة، عوض الماضي الأصل في الحصول، ليتعطل السرد المحمّل بالسياق الشعري حيث يفقد حركيته وحيويته بهذا الشحن والامتلاء.

إنّ طغيان الشعر على السردية في الأعمال النثرية الحديثة والمعاصرة "محاولة لمقاربة الاثنين، ولعلمها توحداً في نوع أدبي يسمّى القصة الطويلة التي تقترب من الشعر"^{xxvi} حيث يجتاح النصّ كل الحدود المعينة له حتى الآن، إنّه لا يمحو تلك الحدود بل يجعلها أكثر تعقيداً^{xxvii} مما كانت عليه.

2- 1- 3- الالتفات نحو البناء الشذري:

إنّ الكتابة الشذرية تتطلب باعاً علمياً طويلاً، وتستلزم جهداً معرفياً كبيراً حتى تخرج إلى النور. وتتخذ هذه الكتابة أيضاً بعداً ميتافيزيقياً أو موقفاً من الحياة والوجود والمصير الإنساني. ومن هنا، فالنص الشذري نص نقدي، ونص رؤيوي ليس مغلقاً، بل هو نص متعدد، منفتح على قراءات لا متناهية. وبالتالي، يهدف هذا النص المشتت إلى تخريب الهويات، وتفكيكها، وتأكيد فلسفة الانفصال. إنّ الشذرة فكرة مكثفة أو بؤرة مكثفة اقتصادياً كما يرى جاك ديريدا، تعمل على توليد الاستعارات والانزياحات. ومن ثم، فالشذرة في جوهرها هي استعارة كبرى^{xxviii}. فالكتابة ضمنها كتابة شقية وعصية على الالتقاط.

الكتابة الشذرية كتابة يتقاطع فيها الشعري مع الفلسفي، والذاتي مع الموضوعي، وتتم هذه الكتابة عبر صياغة فنية قائمة على التفكك والتشذر والتقطيع، وذلك من أجل التعبير عن هشاشة الإنسان، وتأكيد ضالته الوجودية والكونية. فإذا كانت الفلسفة البنيوية تؤمن بالمنطق والعقل والنظام والاتساق، فإن الفلسفات اللاعقلانية والتفكيكية تؤمن بالاختلاف، والتفكيك، وانهيار المعنى والمدلول، وتعبّر كذلك عن هشاشة الإنسان، وانهياره أنطولوجياً ووجودياً وقيماً ومعرفياً.

إنّ التفات السرد نحو البناء الشذري يعد مظهر انفتاح النثر على الشعر بتكسير الحدود، التي شيدتها الزمن الحديث، ليسجل "عودة لافته إلى الكتابة الشذرية وهي عودة لا تنفصل عن أزمات بها تتحدد الحداثة منها أزمة الأجناس الأدبية وأزمة الفعل الأدبي وأزمة البنية، توترٌ تجسده بنية الجملة"^{xxix} مما يجعلها تتوزع على شكل مقطعي:

- الموضوع ؟ ..
 - عيد ميلادي ..
 - آه نسيت، فغدا الفاتح نوفمبر، كل سنة ..
- فقاطعته بنبرة حازمة :

– ليته ما كان ..^{xxx}

"إنه يا كاتي ليس تاريخ ميلادك الجديد، ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة..^{xxxi}" مع هذا التشكيل الشذري للسرد "يعطي الوضع لهذا الشكل – المعنى، وليس المعنى وإنما خطة المعنى فإن النص قبل أن يعبر عن معنى فهو ينشئ مخططا لذلك"^{xxxii} فالمعنى يخلق شكله باستمرار، بحسب التجربة والوضع.

2 – 2 - الالفتات نحو السرديات:

2-2-1 - الالفتات نحو الرواية:

تجد "الرواية" في مكونات السرد، مجالا واسعا لاختيارات بشكل واع، يستهدف منطق اللغة ذاتها، فتختار من القصة بشكل خاص، الجانب الحكائي، ومن النصوص السردية بشكل عام منطق الكتابة، تتقدم في هذا الاتجاه مجموعة من الإنجازات، منها تقوم باختيار رؤيا القص، والتأطير النظري لاستغلال اللغة في التحليل السردى، بشكل يفتح على منهجيات متعددة، وتقديم مقترحات تتطبق آليا ونشاطات العمل داخل نصها، ومساءلته فنيا وجماليا، بألوان البيان وحل المتعة الأدبية. يقدم علي دغمان في بداية مدونته إهداء على شكل قصة قصيرة جدا، يقول فيه:

"فهؤلاء الوطن بعدما ضيعني الأول"^{xxxiii}

يجسد هذا الإهداء استثمارا مثمرا لإمكانات السرد وفن اللغة، تشير لتوترها في تأنيث المعنى "فالإشارة بوصفها إبعاد وتقريب تشتغل بألية الخيال، أي الجمع بين التضاد، وفيها ينكشف التضاد ليس إلا حجابا ينطوي على ائتلاف، لا تقوى العبارة على التقاطه"^{xxxiv} في لحظة هاربة، تسجل موقفا لم يحسم حتى بعد قوله: "فهؤلاء الوطن بعدما ضيعني الأول" فمكان الكاتب ما هو إلا هواجسه، وأحلامه يرجو لها التحقق.

2-2-2 - الالفتات التناسي:

النص الحدائي تفاعلي حوارى وجدلي بنيوي، تنجبه الشعرية إلى تفكيكه وتأويله، على اعتبار أنه كائن جمعي، يسبح في بحر لا نهائي من النصوص، حيث تتجاذب ذاكرة اللغة نصوصاً مختلفة تشكّل عالم النص الحاضر، من نصوص تتداخل وتتقاطع لتشكّل بنية النص من نصوص غائبة، تكون حاضرة بدلالاتها، حيث لا تقبع تحت الدلالة السطحية، بل بما يمكن الحفر في طبقات النص وفضاءه وما يتطلب من وقفة امعانٍ وتأملية. في نص "بلا وجه أو رائحة" يجدر بنا أن نتوقف عند محطات سريعة للإشارة إلى طبقات النص، أو النصوص الغائبة التي شكّلتها.

2-2-3 - التعالق القرآني:

يفرض النص القرآني أحداثه في منظومة الكتابة، تحدده استجابة شعورية تمتد للداخل في محاكاة الأنموذج، يقول الكاتب "المعنى الذي تريده مكتوب في رسالة، والرسالة في زجاجة، والزجاجة تتخطفها الأمواج والمسافات..^{xxxv}" نص شبيهه بقوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾^{xxxvi} وفي قول الرواية: "أطلقوا الوحش، فجاس خلال الديار.." نص شبيهه بقوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا﴾^{xxxvii}

فيما يحيل إلى القص القرآني قصة نوح عليه السلام

- أبي ماذا تفعل؟..

- أصنع سفينة..^{xxxviii}

من ذاكرة القص القرآني يختزن إحساسه بالحياة خارج الزمان، محور الفكر ومنطلق أحداث فن الرواية يعبر عن عزلة الذات واغترابها وما تعانیه في واقع حالها .

يطالعنا النص بإرادة المعنى الثاني، من قول الله تعالى: ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنْ اصْنَعْ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحَيْنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تَخَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ^{xxxix} ﴾ إن وجود رواية هاته الآية، كانتمء إيديولوجي لا "لكي يختار من بين الأيديولوجيات ما يلائمه"^{xl} بل "ليمتحن جميع الأيديولوجيات ويشاكسها"^{xli} لينصبّ أيديولوجيته الخاصة.

في هذا التشكيل يبتعد التأليف عن الوصف والإطناب، مستعاضاً عنها بتلميحات سريعة غير مباشرة، لأنها تسعى إلى تفسير دلالات المضامين التي اختبأت وراءها هذه التقنيات تقنيات التناص التي قد تكون وراءها مضامين تستفز بدرجة أولى القارئ.

نص ذو بنية مفتوحة؛ تنبني نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة، تحيل على قصة "نوح" عليه السلام حيث الكاتب "يستجيب أحسن استجابة لأنامله الماهرة، فهو يشكّل منها أشكالاً كما يشاء أو يشاء هواه"^{xlii} بتحوير لقطة من قصة سيدنا "نوح" ليصوّر براءة الكتابة من الزيف الفني والجمالي.

مع هذا النص يتضح أنّه لا تنفرد النصوص السردية الطويلة بظاهرة توظيف تقنيات الخطاب الشعري والسرد، أو الدرامي في استغلال بنيتها المركبة بالجمع بين رؤى مختلفة وأصوات متعددة، وإمكانية الانتقال بين أزمنة غير محصورة لتجسيد درامية الموقف السرد، فقد أثبتت هاته النصوص القصيرة أيضاً قدرتها على امتلاك فاعليتها التأثيرية المتواشجة مع مظاهر الحس الدرامي فهي تستدعي من الكاتب "مهارة فنية وقدرة مدربة على التركيز أي اختزان أكبر قدر من العاطفة أو الانفعال، أو الفكرة، أو تجلية حالة، أو مشهد بالوصف .. في أقل قدر ممكن من التعبيرات"^{xliii} وهي ما تخلى على جسد النص.

هكذا استطاعت النصوص القصيرة، أن تجاري جاراتها من النصوص الشعرية والسردية الطويلة، في استيعاب جماليات التداخل الفني بين الأجناس الأدبية، لبناء الصورة المشهدية (الصورة اللقطة) من دون اللجوء إلى الإسهاب في سرد الأحداث، أو الاستطراد في التوصيفات المكانية والزمانية. لتأمل

يلتفت لنوع القصة القصيرة جداً: يجسدها النص الآتي:

بساط الريح

رأيتني على بساط الريح .. أحمل في يدي خبزاً وأعصر فاكهة

ودمي جنة لم تنضج...

صحت فإذا الساعة تأكل الحشيش والريق يابس .. قدمت لي

كأس ماء وأسبرين

أضغاث أحلام

الخبز جسدي والفاكهة روعي والوطن تذروه الرياح.

حين أطفأت الضوء .. عرف أنه بلا وجه بلا يد بلا تاريخ.^{xliv}

يتناص عنوان الرواية "بلا وجه أو رائحة" مع الجملة الأخيرة مما تفسر ولو بشكل مبدئي توجه رؤيا الكاتب تمثل المرجعية الثقافية الحدث الأكثر تصويراً في نطاق بنية هذا النص، إذ يعتمد للمحة الخاطفة للإيحاء بالفكرة. حيث تأتي على شكل ومضة خاطفة، تشتعل في وجدان القارئ ثم تنطفئ مع آخر كلمة يتلفظها النص، إلا أنها تبقى متقدة في الوجدان.

وهكذا، عن طريق استخدام أسلوب المونتاج المكرر، لمشاهد تصويرية تتفق في إطارها الخارجي وفحواها المضمونية أمكننا تأويل قراءة تلك النوافذ بأنها تبدأ بوصفها (نافذة مطلة على الحياة). وهذا ما تكشفه لنا البنية السطحية، ثم تتجه عميقاً صوب رصد (نوافذ مطلة على الموت).

تدخل هاته المحاورات في بناء الالتفات القصصي، فالقصة تلتفت إلى موعظة، أو حكمة، من الموقف التشخيصي لأطر القص، عند تجاوزها الكمي والموضوعاتي، في "القصة" تكون واحدة فيما تتعدد في "القصة الطويلة" وهذا ما نقصده بـ"الالتفات في الرواية" وهو مستويات كون الالتفات الدلالي مستهدفاً أولاً فيها؛ حيث في القصة يكون الاشتغال على اللغة مهيمناً على تشظي الدلالة الكلية المتوخاة من النص.

2-2-4 - الالتفات عبر الأدب الشعبي:

إن كل رواية لها قراءة؛ كونها تقبل معاني الحياة، تكررهما في حياة أخرى. ولعل استغلالها لغة العامة المعبر الحقيقي عنها؛ ما يجعلها أكثر انفتاحاً على المجتمع بمختلف طبقاته؛ حيث أثبت النص بالكثير من أمثال شعبية وعبارات متداولة في اللهجة المحلية لبيئة الكاتب بسكرة، منها: تخطى راسي^{xlvi} اقعدها فيها وحدكم..^{xlvi} "هات المرقعة...^{xlvi}" هي أمثال شعبية استعارها الروائي للدلالة على بعده الاجتماعي وتجسيد الحياة اليومية برؤية موضوعية هو التفات من الأدب الرسمي إلى الأدب الشعبي أدب العامة والثقافة الشفهية، الثقافة القريبة من المواطن العام والبسيط؛ حيث التفت إليها الكاتب كمنطقة قريبة إليه تسكن بجواره أو بين دواخله، هي وحدها التي استطاعت أن تعبر عن الموقف وتمثل الحالة، في صيغ بسيطة مثل: "أولئك الذين صبوا الزيت على النار"^{xlvi} "يا بو رب من أين أتى هؤلاء الناس"^{xlvi} وشعور الخيبة لمن وصل البئر ولم يشرب الماء^l.

ليست الأمثال الشعبية لوحدها استحوذت على بعد الكاتب في التفاتينه على الأدب الشعبي؛ حيث نجد نمط الحكمة الشعبية التي تعتبر عصارة التفكير الشعبي ونتاج تجاربه في الحياة؛ نذكر منها: "فبعد أن تأكدت أن النار لا تلد غير الرماد"^{li} وفي مورد آخر ترد الحكمة: "الباب إلي يعي منه الريح شرعه مليح..^{lii} كما يعيد صياغة المقولة: "عاش من عرف قدره"^{liii} وفي ذات تمني يقول: "ربي يجيب ساعة الخير..^{liii} ...

ويستغل الروائي على دوغمان النص الرجز الشعبي الآتي:

"ننّي ننّي يا بشة واش انديروا في العشا

نديروا جاري بالدبشة واتجي القطة تتعشا"^{lv}

هي الرواية اختلاف يقبل الواقع ويمثله في حركة حرة، انفتاح لانهائي على المستحيل والممكن، الرسمي والشعبي.. تتنوع مواقع الجمال أينما كانت، وأينما حلت.. فليس هناك من روابط شكلية بين الرواية والأجناس المغايرة لها من جهة؛ وبينها وبين الثقافة الرسمية والشعبية من جهة أخرى؛ بل هي شبكة من العلاقات، تجسد التحولات الأدبية والمتغيرات الاجتماعية، فرواية علي دغمان "بلا وجه أو رائحة" هي تجسيد لتلاحم شبكي بينها وبين الوجود في حركة التفاتية منفتحة على كل مظاهر الحياة، تخلق عالمها بعيدة عن المنظور الواحد والخط الثابت في تحريك الأحداث وصناعة الحكيم وتأنيث المشاهد؛ ليشق قواميس اللغة وتشكلاتها المختلفة في عمل متكامل البنية، ومنسجم الدلالة وموحد المعنى

خاتمة:

هكذا احتفت الرواية في بعدها الحدائي بالعديد من التقنيات، والأساليب، والتشكلات اللغوية والسيموطوقية، وغيرها؛ بشكل استطاع بشكل أو بآخر أن يستوعب مظاهر الوجود الإنساني، وبأن يقترب منه ويحاكيه، مما يسمح له بإقامة شبكة من العلاقات المتألفة والمختلفة في حركية التفاتية بصرية وذهنية سجلت كل ما وقع في وعي اللحظة، هو ما اشتغل عليه نص علي دغمان في رواية "بلا وجه أو رائحة" كنص استلهم فيه مختلف التشكلات الفنية والبنائية لمختلف الأجناس الأدبية في علاقة حوارية من جهة.. والتمثالات الثقافية من جهة أخرى؛ سواء الرسمية منها أو الشعبية، حيث استغل الروائي علي دغمان هذه الإمكانيات في بلورة تشكيل جماليات نصه من خلال آلية الالتفات البصري..

الإحالات والمراجع:

- i - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 2، 2010، (مادة لفت)، ص 389-390.
- ii - سورة يونس، من الآية: 78.
- iii - الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، 1998، (مادة لفت)، ص 347.
- iv - ابن منظور: لسان العرب، ج 2، (مادة لفت)، ص 390.
- v - وإن لم يصح بلفظه، إذ أطلق على عموم مباحث البلاغة العربية تسمية "مجاز" فعّد عملية التحوّل بين أنماط الضمائر مجازاً بداية الإشارة إلى الالتفات كانت عند الأصمعي (ت 216هـ) أدت إلى تنبيه بن يحيى الصولي لهذا المصطلح، فيما أورده جليل رشيد فالح: فن الالتفات في مباحث البلاغيين، آداب المستنصرية ع 9، 1984م، ص 63.
- vi - بحسب الفهم الذي قدمه الدكتور "محمد عبد المطلب" جاعلا منه يشتمل على أنماط عديدة (الضمائر - العدد - الزمن) فيما حصرها ابن الأثير كون "الالتفات" يحصل في نمطين (الضمائر - الزمن)
- vii - خالد الأنشاصي: الالتفات البصري بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد، دار اكتب للنشر والتوزيع، 2008.
- * - هذا، وقد دارت حوارات فكرية وجمالية عديدة بين الدكتور عبد الناصر هلال والدكتور علاء عبد الهادي بخصوص تأسيس هذه النقالات الجمالية والمعرفية الجديدة للمصطلح، بما ينقل المفهوم البلاغي التقليدي للالتفات إلى سعة تشكيلية جمالية تشمل السمع والبصري، الكتابي والإنشادي، وتناص الخطابات لا النصوص، وبما ينقل النصيّة من تناص النصوص، إلى لحن الخطابات عبر حقول معرفية متعددة ومتباينة ومتداخلة، في بنية النص وللدكتور أيضا كتاب نقدي جد مبتكر يعيد تأسيس حد الشعرية والنظرية النقدية من جديد وذلك في كتابه المهم "مقدمة إلى نموذج النوع النووي: نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعرية العربية"
- viii - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010، ص 8.
- ix - عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربية، 2005، ص 6.
- x - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 12.
- * - بنية سيموطوقية: بمعنى بنية غير لغوية.
- xi - عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 8.
- xii - م، ن، ص 8.
- xiii - علي دغمان: بلا وجه أو رائحة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2001، ص 28.
- xiv - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ط 2، دار المعلم، بيروت، 1999، ص 28.
- xv - علي دغمان: بلا وجه أو رائحة، ص 36.
- xvi - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص 225.
- xvii - علي دغمان: بلا وجه أو رائحة، ص 40.
- xviii - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 195.
- xix - علي دغمان: بلا وجه أو رائحة، ص 126.
- xx - م، ن، ص 153.

- xxi - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ص 275.
- xxii - رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 111، الكويت، 1987، ص: 376.
- xxiii - إيهاب حسن: دليل النّاقّد الأدبي، ص: 18.
- xxiv - محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، مجلة علامات، ج 70، مج 18، شعبان 1430 هـ، أغسطس 2009، ص 213.
- xxv - محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، ص 222.
- xxvi - م، ن، ص 235.
- xxvii - عيد حمودة العزيز، المرايا المحدبة، ص 320.
- xxviii - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط 1، دار توبقال للنشر، 2004، ص 55.
- xxix - م، ن، ص 205.
- xxx - علي دغمان : بلا وجه أو رائحة، ص 34.
- xxxi - أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ص 37.
- xxxii - عمارة ناصر: اللغة والتأويل، الدار العربية لعلوم – ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 27.
- xxxiii - علي دغمان : بلا وجه أو رائحة، ص 3.
- xxxiv - خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 212.
- xxxv - علي دغمان: "بلا وجه أو رائحة"، ص 58.
- xxxvi - سورة النور، آية 35.
- xxxvii - سورة الإسراء، آية 5.
- xxxviii - علي دغمان : بلا وجه أو رائحة، ص 214.
- xxxix - سورة المؤمنون آية 37.
- xl - حميد لجمداني : النقد الروائي كأيدولوجيا. من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 36.
- xli - م، ن، ص 32.
- xlii - سورة مريم، الآية 25.
- xliii - طراد الكبيسي: كتاب المنازل (منزلة الحداثة)، ج 1، ص 243.
- xliv - بشير ونيسي: مجلة معكم.
- xlv - علي دغمان : بلا وجه أو رائحة، ص 29.
- xlvi - م، ن، ص 45.
- xlvi - م، ن، ص 53.
- xlviii - م، ن، ص 94.
- xlxi - م، ن، ص 97.
- l - م، ن، ص 99.
- li - م، ن، ص 94.
- lii - م، ن، ص 108.
- liii - م، ن، ص 100.
- liv - م، ن، ص 102.
- lv - م، ن، ص 120.

1- المراجع باللغة الانجليزية:

- 1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 2، 2010.

- 2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ط2، دار المعلم، بيروت، 1999.
- 3- الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، 1998.
- 4- إيهاب حسن: دليل النّاقّد الأدبي، ط1، دار توبقال للنشر، 2004.
- 5- حميد لحمداني: النقد الروائي كأيدولوجيا. من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 6- خالد الأنشاصي: الالتفات البصري بلاغة الشكل في الشعر العربي الجديد، دار اكتب للنشر والتوزيع، 2008.
- 7- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط1، دار توبقال للنشر، 2004.
- 8- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2010.
- 9- عبد الناصر هلال: خطاب الجسد في شعر الحداثة، مركز الحضارة العربية، ط1، 2006.
- 10- عبد حمودة العزيز، المرايا المحدبة. دار ميم للنشر والتوزيع، ط1، 1988.
- 11- علي دغمان: بلا وجه أو رائحة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001.
- 12- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، الدار العربية للعلوم – ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- 13- محمد رضا مبارك: تتابع الحدث الحكائي في نصوص البردوني، مجلة علامات، ج70، مع18، شعبان 1430 هـ، أغسطس 2009.

2 - المراجع باللغة الانجليزية:

- 1-Ibn Manzur: Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut, Vol. 2, 2010.
- 2-Ahlam Mosteghanemi: Memory of the Flesh, Beirut, 1999.
- 3-Al-Zamakhshari: Asas al-Balagha, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1998.
- 4-Ihab Hassan: The Literary Critic's Guide, 1st ed., Dar Toubkal Publishing, 2004.
- 5-Hamid Lahmidani: Narrative Criticism as Ideology — From the Sociology of the -Novel to the Sociology of the Literary Text, Arab Cultural Center — Beirut, ---Casablanca, 1st ed., 1990.
- 6-Khaled Al-Anshasi: Visual Deviation: The Aesthetics of Form in Modern Arabic Poetry, Dar Oktob for Publishing and Distribution, 2008.
- 7-Khaled Belkacem: Writing and Sufism in Ibn Arabi, 1st ed., Dar Toubkal Publishing, 2004.
- 8-Abdel Nasser Hilal: Visual Deviation from Text to Discourse, Dar Al-Ilm wal Iman for Publishing and Distribution, 2010.
- 9-Abdel Nasser Hilal: The Discourse of the Body in Modernist Poetry, Arab Civilization Center, 1st ed., 2006.
- 10-Abdel Aziz Hamouda: Convex Mirrors, Dar Mim for Publishing and Distribution, 1st ed., 1988.
- 11-Ali Dagman: Without a Face or a Scent, Arab Cultural Center — Beirut, Casablanca, 1st ed., 2011.
- 12-Ammar Nasser: Language and Interpretation, Arab Scientific Publishers – Dar Al-Farabi – Al-Ikhtilaf Publications, Algeria, 1st ed., 2007.
- 13-Mohamed Reda Mubarak: Sequence of Narrative Events in Al-Bardouni's Texts, Alamāt Journal, Vol. 70, Issue 18, Sha'ban 1430 AH, August 2009