

الإرث البصري والمتخيل السردى

Time The visual legacy and the narrative imaginary s New Roman

معاشو قروور

جامعة ابن خلدون -تيارت- ،الجزائر، maachou_krouor@univ-tiaret.dz

تاريخ النشر: 2024/06/29

تاريخ القبول: 2024/03/25

تاريخ الاستلام: 2023/09/05

ملخص:

تسعى هذه القراءة إلى الوقوف على المنجز السردى، الذي يشغل على الدونة التاريخية بوصفها استشرافا ملحميا للهوية والانتماء، من خلال تلاقي الإرث البصري بجماليات المتخيل السردى وطرائق تسخير الوقائع التاريخية للنسق الجمالي، بدل مجابهته قصد إغناء الذات القارئ بالمسار التاريخي الذي بنت عليه الرواية منجزها .

كلمات مفتاحية: سرد، متخيل، بصري، إرث، جماليات

Abstract:

This reading attempts to address the narrative accomplishment that engages in the historical chronicle, as futurological epic of identity and belonging, through the encounter of visual legacy with the aesthetics of the narrative imaginary, and the methods of utilizing historical facts for the aesthetics theme as opposed to confronting it. Thus enriching the reader with historical course that the novel built on.

Keywords: narrative ;imaginary ;visual ;legacy ;aesthetics

1. مقدمة: تستتبع هذه الدراسة خيطا رفيعا من جماليات الخطاب البصري، الذي طالما لهجت الروايات الجزائرية المعاصرة بمدركه الجمالي، وإن ادعت في رهاناتها، التعاطي مع الإيديولوجيا كمسمى ثقافي، أو هوياتي لتحميل الوعي وقائعه التاريخية والنفسية، لكن يظل الوجود الفعلي لطرائق الحكي هو انتصاره لجماليات الإرث البصري، وخطابات الصورة بوصفها النطع الذي ستقطع عليه أوصال الجمال المرئي، من خلال العودة إلى توثيق القراءة بالمنجز البصري وتحليل مفرداتها الجمالية البانية.

وإن هذا البناء ستكون له أسبقته في تفريغ الحمولة المعرفية للوعي من مدركاته الجمالية، التي انطوت عليها فرادة التأسيس أو التجريب لدى بعض السرديين الجزائريين. ومن ثمّ ستعمد القراءة إلى تخليص التكوينات البصرية من ربة الأمية البصرية، المُتلبّسة بثقافة الوهم المتخيّل سرديا، دون الإفصاح عن تغليب شروط الرؤية الفنية. كما تُغالي بعض السرد - من خلال الإبطاء في السرد - في انتباز القارئ إلى فصول قصية، لا تطال فنونها البصرية قراءته الأولى، فيمسي ضمن مبدأي اللذة والواقع، حبيس السكوني، ورهين البلاغة التلقّظية.

وفق هذا للمبتغى لن يتحقق للسرديات المتخيّلة التواشج مع جماليات الفنون الأخرى في استمداد بلاغتها البصرية، ولا سيما الصّدع الحاصل بين تمثّلات الرسام أو النّحات او المعماري، وبين عملية ملء السارد لإخفاقاته الحوارية المتخيّلة، في تمكين القارئ من الطاقة الجمالية للإرث البصري.

من هنا ندرّج إلى مساءلة الأمية البصرية، فيما أفضت إليه جماليات التلقي البصري لمدونة السرد الجزائري قديمه وحديثه، وكيف استطاعت البناء عليه والتعلق مع إحداثياته؟ وهل كان شرط البلاغة البصرية نبذ الوقائع التاريخية في دائرة المخيال، وعزل الوقع الجمالي للفنون البصرية عنها؟

2. الوجهة الإستيطيقية: تتجنب هذه القراءة متاخمة العتبات النصية من فواتح وإهداءات وهوامش من منظور أنّها لواحق نصية، أو خطابات مقدماتية، تنذر بالتلميح إلى علاقة النص / المدونة بعتباته، على الرغم من افتقارها ياء النسبة إلى جنس بعينه، كما أنّ سلوك

الانفتاح على العتبات النصية، التي اكتسبت « جامع النص » لديه صفة التواصل مع الفنون الجميلة، وباقي الحقول المعرفية الأخرى ولا سيما أنّ هذا التعدد الأجنادي ألغى عقبة الجنس المفرد.

إن اعتماد السرد الروائي على مدونة الخيال ووظائفه المخيالية، كشرط يتمثل به أسس الوقوف على جملة من العناصر المكونة لثراء النص، قد تهدي قارئها إلى اللواحق النصية حتى وإن استدعت هذه السمات الأساسية العجائبي نفسه، فإن ذلك لا يشذ بها عن طرائق الحكى السردى ولا عن مواصفات التناص مع الفنون البصرية، ومن ثم اهتدت هذه الأدوات الأجنادية ذات التوجه الاستراتيجى إلى مقصدية السارد/ المؤلف، على سبيل التناص مع تقنيات الرسم الاستشراقى الذى عالج المرئى فى اللوحة من منظور الفانتاستيكي أحيانا، أو من منظور الواقعى التسجيلى لبرنامج وصفى للشرقيين، وبيئاتهم التاريخية فى لحظتها الزمانية، وهو ما أفصحت عنه المتون السردية الجزائرية ولا سيما فى رواية « معركة الزقاق » لرشيد بوجدر و « حمائم الشفق » لجيلالى خلاص، و« الليلة السابعة بعد الألف » لواسينى الأعرج، و« ذاكرة الجسد » لأحلامى مستغانمي.

- ولكن شيءٌ للسرد الجزائري المعاصر، أن يتمنطق بحزام التاريخ الرسمى للمؤسسة الثقافية كأن يُعْضِلَ إيديولوجيته بمسارين من مسارات التماهى مع الذاكرة التاريخية:
- المسار العلنى؛ المظاهر بالولاء لثقافة تأصيل الأصول، الذى تتبنى خطاباته على سياسة الانتقاء لأفق من التلقى المرجعى لمناطق التوتر فى التاريخ الإسلامى، سواء العقلانى منه أو السلفى.
 - المسار الخفى؛ المسكوت عنه الذى يراهن على المضامين الثورية المعادية للساند فى يومياتنا المعاشة.

أمام هذا الحشد المتواصل من المصاحبات النصية ذات التوجه الاستيطيقي لما هو مخيالى، أو لما هو تراثى، نجد الناقد محمد بشير بويجرة يخلص حىال هذين المسارين إلى التساؤل عن: « ماهى شرعية المتون الروائية فى الجزائر؟ هل هى بنت الحادثة التاريخية

فعلا؟... أم هي بنت المخيالية الجزائرية أم هي بنت لكليهما؟¹ وهو ما نلمسه في تساؤل الباحث محمد طيبي المخرج والمقلق « هل الأديب مؤرخ؟ هل النص الأدبي/ خطاب تاريخي أم خطاب في التاريخ؟ »² موجها بحثه إلى التظاهرات الأنثروبولوجية التوثيقية التي يستمد منها جنس الرواية خصوصياته، وقد نستثمر لمثل هذه الأسئلة الجواب الذي وقَّعه بارت، من أنه « ليس ضروريا اللجوء إلى حتمية مباشرة للأجناس بحضور التاريخ في مصير الكتابات(....) فيغدو التاريخ حينئذ وكأنه مثل لاختيار ضروري بين عدد من أخلاقيات اللغة».³

كما أنّ هذا التساؤل هو مدعاة للتحرّر من قبضة أشكال تأصيل الأجناس الأدبية كما طرحها جان ماري شافر Jean-Marie Schaeffer في كتابه « ما هو الجنس الأدبي؟ » qu'est-ce qu'un genre littéraire ما دامت هذه الأنواع السردية تقصح عن إشارياتها التشكيلية ضمن دائرة « النص الجامع » ومادام سؤال الهوية الفنية هو ذاته سؤال البحث عن الشرعية الأجناسية ويثبت شافر « أن طبقة النصوص المنتمية إلى الجنس الروائي تتميز من طبقات النصوص المنتمية إلى الأجناس المجاورة لها بتضخم أحجامها المتولّد عن تعقد حكاياتها وبناءها وكثرة شخصياتها وإطنابها في تحديد الأطر الجغرافية التاريخية التي جرت فيها أحداثها »⁴ كمصاحبات نصية اهتمت إليها مقصدية السارد.

نستشف من المعالجة الأجناسية لمفهوم الأدب أنّ الرواية تنزع بين مصطلحين: « النوعي » و « السردى » نزوعا شفاهيا إلى المحكي المخيالي، وليس أدل على ذلك من التعريف الذي أقرّه ميشال زيرافا Michel Zeraffa بقوله: « إنّ الرواية في مستوى أول نوع « سردي نثري » وفي مستوى ثاني يكون القصص « حكاية خيالية ». وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع « تاريخي » عميق. وأخيرا فإنّ الرواية فن: في أجزائها كما في كلّها. وهي تبرز في شكل خطاب موحّد ليحدث مفعولا « جماليا » استعمال بعض « المحسنات »⁵ الجمالية التي لا تنفي الحتمية التاريخية، ولا تقع داخل صيرورتها، بل هي تركز على الحضور الوقائعي للتاريخ.

في حقل هذه المسارات أنتج السرد الجزائري المعاصر روايته المتوافقة مع المدرك الجمالي للمخيال والمعتزلة على المدلول الإيديولوجي للتاريخ، ذلك أنّ تأهيل الأنماط السردية جماليا، قد يتجاوز التاريخي بدل مجابته، كما أنّ التجاور معه يقتضي هندسة الأفعال الأجنبية، ولا سيما الروائية منها، قصد إعناء الذات القارئة بالمسار التاريخي لعملية بناء الرواية، وإقناعها بطروحات مشكلة نظرية الرواية منذ أنّ طرحتها الجمالية الكلاسيكية الألمانية عند هيجل، « والتي أسس عليها جورج لوكاتش مبادئ نظريته للرواية التاريخية ⁶ فهو يرى أنّ هيجل « حين يقول إنّ الرواية عبارة عن «ملحمة بورجوازية» إنّما يطرح في وقت واحد المسألة الجمالية والتاريخية فهو يعتبر الرواية كشكل فني بديل للملحمة في إطار التطور البورجوازي ⁷ الذي قد يحكيه ويسأله الخطاب الروائي كتجلّ معرفي وجمالي يبتغي تأويل المخيال وتنظيم الحادثة التاريخية.

إنّ هذا التعاطي للعمل الروائي الجزائري مع المدونة التاريخية أولاه الباحث محمد طيبي منظورا أنثروبولوجيا في دراسته لرواية « اختراع القفار » لطاهر جاووت، حيث يتماهى في كثير من طروحاته مع ما كتبه رولان بارت عن النظام القدسي للعلامات التي يسعى إلى تجريد المؤسسة الأدبية من التاريخ، ومادامت الأشكال السردية لا تتساءل عن ثمن الشكل الذي في مرحلة ما كان يساوي ثمن التفكير، ولذلك ألمح فاليري إلى أنّ « الشكل يكلف غالبا » وما جدوى إقرار بارت بأنّ « مهمة الكتابة أن تضع القناع على وجهها وأن تشير عليه في الوقت نفسه ⁸ وما دامت الرواية في نظره « موت » « وهي تجعل من الحياة قدرا ومن الذكرى فعلا مفيدا ومن الديمومة زمنا موجها له دلالة ⁹ ». ممثّل منطق الطبقات النصوصية المنتمية إلى جماليات الحفر في الإرث التاريخي للأمكنة.

ومن ثمّ يظلّ السؤال متربعا على عرف اعتبار هذا التّحول تاريخ ديمومة لا يكتمل إلّا تحت بصر المجتمع، ولو تشكّلت في أتونه غربة المؤلّف عن ذاته، لذا يرى بارت أنّ ما يخطه الكاتب من أساليب في الشكل أو منجزات بلاغية أو اصطناع مفردات هو الذي يضع وجود الكاتب ذاته موضع التساؤل وذلك لأنّ ما تعرضه الحادثة للقراءة في تعددية

كتاباتهما هو هذا المأزق الخاص بتاريخها»¹⁰ وجملة ما نرومه هو الوقوف على التحديدات التي نشأت في كنفها المنظومة السردية الجزائرية المعاصرة على وجه الخصوص، في انتقائها للتراث كمادة تاريخية همها استبطان الوقائع التاريخية من منظور وصفي.

إن غربة الصورة عن ذاتها، لم ينف عنها خصوصية ذلك التعقيد الفني الذي أورثته إياها المرويات، ومن ثم فالمخيل المعبر عنه رمزيا وتصوريا في السرديات التاريخية، ظل يؤدي وظيفة وصفية، إلى جانب عجائبية سردية، بغض النظر عن الصيغ التي أنتجته والهوامش التي تُدوِّلت فيها هذه المدونات التخيلية، والتي أجمعت الذاكرة الشفوية على تشكيلها في الذهنية العربية. وكذا المرويات التاريخية المشكلة من أدب الرحلات، وسير الملوك والسلطين، كسيرة الأميرة ذات الهمة والسيرة الهلالية وألف ليلة وليلة، على الرغم من تباين أنساقها الثقافية، ولاسيما أن مثل هذه المؤشرات تستدعي ذاكرة تهدف إلى التوفيق بين مطابقة الواقع والانتصار للذة الاختلاف.

لعلّ هذا الاستخدام الذرائعي لمعطيات الماضي، هو الذي يعزوه عبد الله إبراهيم، إلى نزوع الأمم نحو اختلاق ذاكرة تاريخية، في ضوء السجال القائم على ضرورة صياغة سرديات متماسكة، إذ يعالج ظاهرة استعادة المرويات لذاكرتها السردية في ضوء «المركزيات»، « وهذه النظرة إلى المركزيات تسعى لإعادة الاعتبار إلى المرويات الثقافية التي تتوارى أحيانا وراء الستار السميكة للمفاهيم والمناهج فتأخذ شكل تحليلات موضوعية، وتتجرد غالبا عن ذلك فتكون مرويات سردية، فيما هي تخفي دائما درجات من التمثيل السردى الذي يتدخل في صوغ العلاقات الإنسانية، والتصورات الخاصة بالأنا والآخر»¹¹ في ضوء ما أسماه بالتمثيل السردى الآخر.

كما أن التمرکز في دائرة الأنا- خوفا واشتهاء- لم يعن بقراءة الفنون البصرية في المدونات السردية: المعجمية والفقهية والتاريخية، التي لم تصاحب طرائق الحسن وأدبيات الزينة والجمال المبنوثة في الأواني النحاسية والحلي والسجاد والمزارات من أبنية وقصور وجوامع وحدائق، ولم تستدرك الجمالية العربية هذه الفجوات في ميراثها السردى، بل لم تعل

من شأن المنمنمات التي خلفها لنا يحي الواسطي في مقامات الحريري، أو ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي، ومن هذا حذوه من الصنّاع والخطاطين ونساخ الكتب.

3. السردية البصرية الواصفة

1.3.1. تفريغ الصورة من المفردة: يستعيد الحقل البصري نشاطه كلما سلمنا منهجيا بضرورة التوفيق بين جملة من التقنيات التي تدخل في ثقافة الصورة، فمفهوم "الرسم بالكلمات" كما اصطاحه نزار قباني في الشعر، هو غير مفهوم الكلمة والصورة لدى الصادق النيهوم الذي يرى حيال التعقيد الفني للصورة «أنه لا توجد كلمات ذات ظلال، ولكن يوجد استعمال خاص للكلمات بحيث تكتب ظلالاً»¹² ومع ذلك ألفينا صلاح فضل يحتكم إلى مفردات النص البصري، على أنها جماليات الفنون البصرية، ويقنع من صانع النص البصري، بأن «يعيد خلق الصور البصرية وينفث فيها حياة لم تتح لها من قبل في الأنماط التشكيلية القديمة، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة ومتداخلة، عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيّل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء»¹³ منطلقاً في تحليله للتجربة الجمالية في فنون الكلام من عراقية المتخيّل الإنساني. وتظل المفارقة في هذا المتخيّل السردية الذي ينقلنا من النسق القولي للكتابة إلى النسق المرئي للأحجام والأشكال والألوان، وهو ما سنعمد إليه من "تفريغ الصورة من المفردة" في اللاحق من الشواهد السردية:

- الطريقتان يتوازيان، يختلفان في العمق، يتساويان في الالتواء والصعوبة، يتداخلان أحياناً، يفترقان شيئاً فشيئاً ليمتزجا من جديد، في صيرورة غير متناقضة، غير متناهية»¹⁴
- إن هذا النص لا يشي إلا بإحداثيات خطوط الطول والعمق، فهو تفريغ بصري انشطاري يقوم على الثنائيات الهندسية وديناميتها اللامتناهية، ومستوى خط الأفق المواجه للعين مباشرة، هو مستوى الإشراف على المشهد، الناطق بحوار الرؤية، ولذلك لم تتجشم العين المبصرة عناد تتبع الجماليات القابعة في طرفي الطريق، ذلك أن سرعة الإلحاف في

السياقة لم تول عنايتها بباقي الأجزاء المكملة للصورة: « الطريق...يلتوي، ينعرج، ينحرف، ينجذب، يتطاوّل، يختفي، يبرز بوضوح مؤقت، كواحد من زواحف الأدغال الإفريقية»¹⁵ في المقطع الأخير، للعتبة نفسها لنص محمد حيدار، يستطيع القارئ أن يلحظ هذا الحراك للمتخيل السردى، الذي أزمّن على عشرين سنة لدى عبد الحميد بن هدوقة، الذي يقول: « الأحجار جاثمة هنا وهناك، على حفاقي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية لا يربط بين أتربتها إلى عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي»¹⁶ وحيث أن بؤرة التفريع هي الطريق الأفعوانى، وهي إحدى جماليات التواصل القرائى مع النص الجزائرى الغائب بالالتجاء إلى « لعبة السرد التي استطاع بفضل تقنياتها المختلفة أن يصل إلى مستوى راق من البناء الجمالى لكثير من النصوص، مثل "اللاز" و"الزلزال" و"ريح الجنوب" و"الطموح" وطيور في الظهيرة" و"صوت الكهف" و"معركة الزقاق" وغيرها من الإبداعات ذات البناء الجمالى المتميّز»¹⁷ حيث تتراكب فيها الإحالات المرجعية مع المتخيل التاريخى والمكانى بشكل يتواطأ مع التفريع البصرى للوصف.

• «...وظلت الخيل تدك الأرض بسنابكها "مدبرة، مقبلة" مثيرة نقعا بنيّا تعالى حتى كاد يغطي المتفرجين»¹⁸

« ... حتى داخل برج الكبش تحصّنا في انتظار القنابل الأولى بينما الأمواج الهائجة، التي تحاول زعزعة أقدام برجنا، تشدّ أنظارنا المتوجّسة وتخطف من لسان حالنا السؤال المحيرّ: لم تهاجم هذه الأمواج الغاضبة الثائرة، بلا توان، أساس، حصننا، محاولة المّرة تلو المّرة، تقنيت الصخر، الصامد البرّاق، كدرونا يوم تلفحها الشمس القىضية، فتعكس أشعتها النارية؟ ألم تر موقعنا المتحصن المنغرز الأقدام في الأعماق وقد أحيط بأسوار صلدة تلتف حوله كلثام مرمرى؟»¹⁹

قد تلبس القراءة البصرية لدى جيلالى خلاص لبوسا تبئيريا، إذ الإحالة إلى ضمير الغائب من دون المتكلم، هي رؤية من موقع العدم، يتمثل خطابها منظور الراوى وحده « وقد استند السرديون إلى هذا التقسيم في أثناء حديثهم عن التبئير أو الزاوية التي يرى الراوى منها الحوادث والشخصيات ومن ثم نصّوا على أن السرد الموضوعى لا يضم أي

تبئير، أو هو - حسب مصطلحاتهم - تبئير في درجة الصفر»²⁰ فهو السارد في حالة تفريغ تبئيري ولم يعمد في مقطعيه السريين إلى تبئير زاوية النظر لديه من موقع تبئيرات متعددة، ولا سيما أن التصوير لديه ينشط سرديا حتى يعالج جماليات المكان في الزمن التركي، وهي خصوصية تفرّد بها الجليلي خلاص عن باقي السريين الجزائريين وإن كان مرزاق بقطاش قد برّز في مزيّة الاحتفاء بأدب البحر وأزقة المدينة معا، ولنتأمل مواصفات هذا المستهل السري في عتبة روايته " طيور في الظهيرة":

« إنّ الأصل، لكم يحب مراد هذا المكان من الحي، إنّ يهرع إليه كلما انزلق قرص الشمس وراء الجبل بعد يوم صاف جميل، شجرة الزيتون العتيقة التي يجلس تحتها ملأى بطيور قلقة تبحث ن مكان للنوم، هذه الشجرة تنبت على قارعة الطريق الترابي الذي يربط الحي بالغابة.

هدوء كامل يسود الحي بعد أن غادر الأطفال أزقته كلها، الطريق تتحدر قليلا، ثم تلتوي نصف التواءة عند الأشجار الأولى من غابة الصنوبر، الغابة تبدو متكئة حول نفيها ويخيّل لمراد أن أغصانها تتهدل مع قدوم كل مساء. بعد الغابة مباشرة يبرز جانب من حي باب الواد وقد تسربل بظلمة خفيفة، ثم يظهر البحر هائلا، شديد السواد حتى ليقع في روع مراد أنه يريد أن يبتلع حي باب الواد كلّه وجزءا من غابة الصنوبر»²¹

ولعل هذه المزية هي التي أخلصت لسجلات مقول العين لدى مرزاق بقطاش وأفصحت عن تبئير خارجي أشرك فيه الراوي المنظور التخيلي لشخصية مراد، غير أن المتخيل السري لدى خلاص منهمك بتلك البؤرة المتربة التي تلبّستها عين الراوي، فحضور البني (لون الغبار) مع الأزرق (لون البحر والصخر) بهذا التداخل المريب بين الزرقة والحمرة، لولا تلك التوشية البيضاء التي تتدرج عبر صوف الكباش وزبد الموج، لصار لكتابات هذا الأخير انتصارا بصريا للأزرق الهادئ والأحمر الثائر منذ روايته " حمام الشفق".

وليس بدعا أن ينمنم السارد مفرداته البصرية، ويحملها خصوصيات البعدين الزماني والمكاني، فنصوص خلاص تستدعي المنمنة التاريخية لأسوار مدينة الجزائر البيضاء

بزلجها وممرها الصلد إبان العهد العثماني، بينما ترابط " الكائنات الورقية" بتعبير بارث لدى بقطاش في ميعة الهدوء الساكن الذي تشف مواصفاته السردية عن تكتل بصري حول بؤرة مضيئة وما عداها عتبة تتلح المكان.

كما أن رصد مفهوم التبئير - focalisation - من موقع بعينه، يكاد يكون غير منسجم مع تواطآت عناصر الرؤية، والسمة الغالبة في المقطعين السرديين أن عملية الإبصار تمت من موقعين عاليين، والحق أن المتأمل يقف إزاءهما « موقف "المتلقي الرائي" الذي يعيد خلق النص بما تمتلكه القراءة من خبرات جمالية وفنية، ذلك أن حوارية النص لم تعد توجه إشاعاتها الدلالية نحو مراكز معينة في النصوص»²² ولذلك كان منوطا بالسرد أن يتجنب هذه الحوارية ليستدرك الوصف ويتعاطاه وكما يوئل جبرار جينيت في "حدود السرد": «مبدئيا يمكن تصور نصوص وصفية descriptif تؤشر على تمثيل الأشياء في نطاق تواجدها المكاني وحدها خارج كل حدث، وأيضا كل بعد زمني وإنه من السهل تصور وصف خالص من كل عنصر سردي narratif والعكس (...). وإذن يمكن القول بأن الوصف أكثر لزوما من السرد، لأن الوصف بلا سرد أسهل من السرد بلا وصف»²³ وهي مستلزمات إن لم يفقه منظور الراوي إحداثياتها تبقى لغته السردية غير مطواعة لجمالية الوصف وغير منتسبة إلى مقادير الرؤية الحق لمشكلة المكان الفني.

يعتبر يوري لوتمان Jouri lotman في معالجته لمشكلة المكان الفني، أن المبدأ الأيقوني في الأنساق اللغوية له سمات الصفة البصرية في النصوص التشكيلية «وتبدو هذه الحقيقة بجلاء ووضوح عندما نتعامل مع الفنون التشكيلية (المكانية) فتمتيز اللوحة الفنية بلغة خاصة، تستنبط من القواعد التي تحكم الطريقة التي ينعكس بها المكان الواقعي اللامتناهي، والمتعدد الأبعاد، في المكان المتناهي ذي البعدين في اللوحة الفنية، وقد نضرب مثلا لذلك بقوانين المنظور، وهي الوسيلة التي تسمح للرسم بإعادة تشكيل موضوع، هو في حقيقته ثلاثي الأبعاد، في صورة ذات بعدين فقط»²⁴ ويؤشر على هذا النموذج بالصفات اللامتناهية للمكان الفني، الذي يعالج عالما خارجيا يتجاوز حدوده، كما أن تجانس مواصفات المكان المرصود في عملية التبئير سواء أكان تبئيرا خارجيا أم داخليا أم في درجة

الصفحة هو الذي تضبطه قوانين المنظور Perspective أما فظاعة أخطاء النماذج السردية التي لا تتقيد في اشتغالاتها بأحكامه الهندسية، وتقع في أوهام المنظور المتخيل سرديا. قبل أن نفرغ من تأطير هذه العتبات النصية، التي تأبى أن تكون رسما بالقدر الذي تجهد فيه لأن تضئ معالم الصورة، من هذا الموقع ألفينا ثلاث عتبات سردية تحاول أن تقاسم العمل الفني جماليته المكانية، فالعتبة الأولى متضمنة في إحدى فصول رواية " ألف وعام من الحنين" لرشيد بوجدر، والعتبة الثانية تنصدر رواية "هل بقيت حيا" لعمر مناصرية بينما العتبة الثالثة تنصدر أحمد رضا حوحو "غادة أم القرى" حسب المسارد الآتية:

السرد الأول: «...وقد جنى الحاكم ثمرة جهوده فبمجرد انقضاء الحلول، تسلّم من المقال الأجنبي المفاتيح المذهبة لمسكنه الفخم، وكان هذا أشبه ما يكون بخلاصة أصيلة للفن العربي القديم والعمارة الاسكندنافية المعاصرة، واتضح في عيون أهل المنامة أن الحاكم لم يفرط في أي نوع من أنواع المواد: فهناك رخام "كارا" وخشب "كندا" الأحمر، وصوف الكشمير، وبلور "بوهيميا" وزجاج "سيليزيا" وفولاذ اليابان اللّماع، وحديد أصفهان المزخرف...»²⁵

السرد الثاني: « ظلّ الرعد يدوي في السماء، وبدا عند بدء تكاثف السحب فوق قمة الجبل أكثر عنفا، كأنما ينذر بالنهاية، ولكن تلك لم تكن نهاية بل مصيرا آخر كان قد عاد، وجعل يزجر من بعيد ملتقا بإحكام حول القمة وماضيا قدما نحو الأفق الشرقي، حيث لا شيء سوى خواء عار وتلال صغيرة وصف طويل من أشجار السرو القديمة، ومضى يدوي بأشد من ذي قبل، حتى إذا لم يبق منه سوى اهتزاز البعيد، كان يرى عبر السفح المنبثق عنوة من الأرض مساحات من الظلام المرعب والسحب تنتشرها على فترات نظيمة من سقوط العالم، فيما بيوتات الطين المنتشرة على نحو عشوائي على كامل السفح، تبدو جراء ذلك كلّه كحيوانات مرعوبة»²⁶

السرد الثالث: « كانت زكية منهمكة في أعمالها اليدوية يحوطها سكون شامل عميق فلا ترى حولها حركة عدا حركات إبرتها وهي تنتقل بخفة فوق متن قطعة القماش الحريرية

البيضاء المثبتة على قوائم منسجها الخشبي وهي تنثر وراءها أزهارا نضرة مختلفة الألوان والأشكال»²⁷

إن جملة ما تنهض عليه هذه النصوص، هو اختلافها إلى أدبيات الفنون التشكيلية في شكل مشاهد Scènes متغايرة، ومتلبسة بإضاءة ملامح الصورة بحدقة تمارس النظر من خلف، أو التبئير في درجة العدم، فبقدر ما يفصح بوجدة عن تقديم ومضة إشهارية لجملة من المهارات الفنية، والتي تأبى لديه أن تكون مسندية معلقة في إحدى جدر المتاحف التاريخية، فإن الوصف عنده ينجح إلى تعبئة المشاهد بمتخيل سحري شبيه بالسحرية الواقعية لدى ماركيز، ومفعم بالقراءة الأنطولوجية لخلاصات الفنون قديمها وحديثها، وتظل اللقطة في حدود التلقي السردى تتغذى على عوالم الحمار الذهبى لأبوليوس، وليالي ألف ليلة وليلة، عبر كاميراته السحرية، المبنوثة في الدرجة الصفر من منظور الراوى.

في المسرد الثانى، تطالعنا هذه المشاهد البانورامية Panoramique بغياب صريح بل ومتخف للأيقونات البصرية، كان يغدو السرد متحكما فيه بفعل ثقافة الأذن التي مارست سطوتها الموسيقية بزمجرة الرعد ودويه الصاخب، إنه ليس انسدادا لأفق التلقي البصرى، بل هو تأمل هذا الخواء العارى في مشهد يلتقي عند بعدين: البعد العلوى باهتزازة وسحابه المنذر بسقوط العالم، وبعد سفلى تناثرت على ضفافه بيوت الطين وأشجار السرو، حتى بدت للرأى كحيوانات مرعوبة، ويلاحظ هذا التماهى مع الصورة الخرافية للحيوان في سجلات المخيال الشعبى، لدى عبد الحميد بن هودقة في " نهاية الأمس " ومحمد حيدار في " الأنفاس الأخيرة " حينما تحولت الطريق في التوائها إلى أفاع.

تستتبع هذه النمطية المسرد الثالث، فأحمد رضا حوحو يحوط منسج بطلته "زكية" بعين حركية تسجيلية، وهي تعيد تأثيث جمالية قطعة القماش المطرولة، وفعلًا تستدعي الدينامية التشكيلية قدرا من الخفوت والسكون والانصات إلى دولااب المنسج الخشبي، ولكن هو وصف مؤتمن على زينة المرأة إن في البيئة الحجازية، ظاؤ في البيئة التقليدية الجزائرية، من موقف استشرافى، حيث المواصفات نفسها ترد في تعليق ألبرتوا بيفيلاكوا Alberto Bivillacqua حين يقول: « رسم أوجين دولاكروا "نساء الجزائر" من منظور

الاستشراق الإيروتيكي، وأعاد بيكاسو رسمها من منظور إيروتيكي سوريلي»²⁸ وهو الهامش من الجماليات التي انبثقت لدى حوحو من خلال تعاطيه أصول الوصف الكلاسيكي في الأدب الفرنسي، ولا سيما لدى أندريه جيد.

4. اشتغالات التأطير: ترد في سجلات مقول العين، نماذج من " الصورة/ الإطار" وهي تعمل ضمن تحديدات منقطعة للوصف، باعتباره حالة مؤقتة افترضتها وظائف الخطاب السردية ومحمولاته، فهو إن كان يمتح من تقنيات التصوير علامات وجوده في مجموع التراتيب السردية، بما في ذلك تفرغات جهاز مقولات العين، فإنّه عادة ما يستند إلى محفز سيكولوجي يبرزه كنشاط استهلاكي، أو اختتام.

وفي هذا المستوى، جاءت الصورة. الإطار كمفتاح لا توقعي بالنسبة لقارئ الحكاية الذي سوف يجهد إلى تفسيرها والاحتفاء بمفرداتها بملء فراغاتها الجمالية، خصوصا أمام طغيان الأنا السارة وهو ما نستنتجه من وقوف دليلة أمام المرأة في رواية " بان الصباح" في حوار بصري مع الأنا الرائية: « أنا جميلة، أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أياي صورة زائفة لحقيقتي! هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله، هاته عينايتي العسلية الحالمات بتقجير شيء ما...هذان حاجباي المقوستان الرقيقتان. هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي...هاتان شفاتي الرقيقتان اللتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبلات!»²⁹

إن هذا التداخل لهو من قبيل التقاطع البصري، فيما يتعلّق بـ"تداوب" الأنا مع الجسد المحفور والمتأرجح في صفحة المرأة، حسب ميرلوبونتي، فنحن إزاء نص يتلمس الجسد في مرآه، نظرا للقلبات التي أحدثتها العين الرائية بالنسبة لجسدها الملموس، إذ « ينتمي المنظر المرئي إلى اللمس بقدر ما تنتمي إليه» الصفات الملموسة" لا أكثر ولا أقل، ويجب أن تعتاد على فكرة أن كل مرئي قد تم تصميمه في المتأرجح، وإن كل وجود ملموس موعود بطريقة ما لرؤية، وأنّه يوجد تعد وتخط ليس فقط بين الملموس واللامس، وإنّما كذلك بين المتأرجح والمرئي المحفور فيه»³⁰ في حدود ما تتطوي عليه الرؤية في المرأة/ الإطار، من أنها رؤية مرصودة باللمي، كمقابل للصورة الوهم المقيمة خارج إحداثيات المكان.

فما الذي تنشده القراءة الميتافيزيقية- هنا- من لمس اللامرئي - L'invisible- في حدود إكراهات السؤال؟ وفي حدود الاستنتاجات المتعسرة لبلاغة الوصف، والتي تحمل سلسلة من المحمولات ذات المقروئية العالية كما تقول دليلة مرسلتي، وهل سؤال البطلة نفسها في المرأة اصطناع تقييمي لمحاسن وجهها؟ أم هو المقام الأول لجماع المحاسن والذائد كلها؟

إن الإطار المخصص للمرأة هو العين الرائية، التي تسائل مرآتها كما في الأساطير وضمن جزئية التفاصيل، يرد وصف اللون العسلي للعينين، واللون الخروبي للشعر مع إغفال صريح لباقي التفاصيل السفلية، بل وتعتمد الساردة في مفرداتها إسقاط الأوصاف المشينة على الأنف والشففتين، ذلك أن فعلهما ليس بالضرورة فعل السرد البصري، فلو امتثلنا إلى التوقعات الجمالية للقراءة البصرية لألفينا أن تقديم الشفتين والأنف على العينين والحاجبين والشعر، لا يفي بإشارات فن البورتريه، ويظل وجه البطلة " دليلة" مثل قسمات " منحوتة تبليباله" غير منظور إليه.

ثم إن هندسة الصورة. الإطار تنقسم في وجهاتها كبورتريه إلى قسم سفلي وقسم آخر علوي وهو ما أشادت به سيماء الوصف باقتدار، ولا سيما أن الثنائية العليا (الشعر العينان) هما اللتان ولدتا عنصر التضاد مع الثنائية السفلى، ورمزتا إلى ما يؤهل شخصية دليلة من مواصفات الجراءة والقوة ومهما حالت- دون الوصف البصري- التقنيات المستدل بها عليه فإنه لا يفوتنا « الطابع السكوني لهذا الجهاز الوصفي (...) ولا يفوتنا غياب تحديد واضح لشتى المستويات التي تدرج فيها هذه الثوابت وتم فصلها»³¹ ذلك أن طرائق التحليل السردى، تبتغي ضمن استراتيجيات الوقع الجمالي الإفلات من قبضة الطرح البنوي، الذي وضع العنصر الوصفي في درجة ذيلية بتعبير حسن نجمي.

ولئن كان حسن نجمي في معرض حديثه عن المنظور التقني الوصف، قد أكد على حدود التشخيص في علاقة السرد بالوصف، مستفيدا من طروحات جيرار جينيت، ومشيرا إلى ضرورة « التأكيد على أن الموقف الوصفي ليس توقيفا للمحكي، ففضلا على أنه تشكيل إضافي للمعنى، هو إضاءة أخرى للفعل الحكائي»³² ما دامت استراتيجية القراءة تبحث عن

مؤهلات السيورة السردية، وتعزو العقبات الكأداء التي تعوقها عن إيجاد أفضيتها المصورة في اللوحة. المرأة، إلى أمية أفق التوقعات البصرية، التي لا تحتكم إلى مقولة فيليب هامون Philippe Hamone: « أن تصف، هو أن تصور *décrire c'est peindre* هو أن تشكل صوراً»³³ وهذا التمرئي في المرأة هو الصورة المؤطرة وليس من الضروري أن يبحث في ماهية الموصوف أو يدقق التحديق في المحكي المندس خلف زجاج المرأة باعتباره لوحة وصفية.

تتجلى بعض إحداثيات المكان المقيم خارج المواصفات الملموسة، وخارج وهم الصورة القابع في عالم المرئيات، حينما نأخذ بتفاصيل الصورة المؤطرة، وهو ما تجليه لنا اللوحة ذات البعد البانورامي في قصة " ليالي المدينة" للقاص عمار يزلي من خلال السرد الآتي:

« 1- بانوراما

الأفق الأزرق يعانق أزرق... وتمثال القديس سانتا كروز من أعلى قمة جبل المرجاجو يراقب الميناء العريض المغرق بالسلع المستوردة.

خمس مراكب كانت جاثية على أتربة ميناء الصيد، وثلاثة على مقربة من مرفأ المسافرين... وست بواخر تجارية كانت قد أغطيت أثقالها استعداداً لتفريغ ما بجوفها.

على طول الشارع المواجه للبحر... المارة يتكدسون أما القنصليات ودوائر الأمن الحضري... علم أحمر ونجمة خضراء إلى جوار العلم ذي الأنجم المتعددة والخطوط الزرقاء الأفقية: تنسيق محكم بين القنصليتين»³⁴

على الرغم من التقديم الذي صدر به عبد القادر فيدوح مجموعة " عرس الذيب" لعمار يزلي والذي أبان فيه أن القاص أراد أن يعيد للقارئ نكهة المشهد، بحيث « يجعلك تحتكم إلى هذه القصص على أنها أقرب إلى اللوحة، المشهد، منها إلى قصص الحبكة في بنائها المعماري الكلاسيكي»³⁵ على الرغم من ذلك كله فإن عتبة افتتاح هذه القصة تصدّرها عنوان بانوراما، وإذن فالصورة/ الإطار هي لوحة بانورامية Panoramique تمثل فيها السارد براعة الإحياء بأن الرائي هو تمثال سانتا كروز المشرف على المنظر من أعلى

- قمة جبل مرجاجو المطل على ميناء مدينة وهران، وتكشفت لنا هذه الرؤية الاستشرافية على ثلاثة خطوط متوازية من خطوط الثلاثي التي ميّزت الرسم البانورامي:
- خط الأفق الأزرق ممثلاً في التقاء اليم بالسماء (أزرق يعانق أزرق)
 - خط الميناء بما يوضح به من ناقلات وسفن صيد وبواخر تجارية وسياحية.
 - خط شارع ناصية البحر Front de mer بواجهاته الإدارية.

إن استدراج القراءة إلى جماليات العنوان: ليالي المدينة، ثم بانوراما، ثم الأفق، تشيع فينا الإحساس بدفع النهار وذيوخ مشهدياته المرصودة في خطوط الأفق الثلاثة، من دون أن يكلف السارد نفسه عناء توصيل هذا التمظهر المشهدي المندس تحت عباءة اللوحة الموصوفة. والمشعب بضراوة الازرقاق. ثم أن التماس المرئي في العلاقات الحميمة بالمكان يشي بأن هذه اللوحة البانورامية في ظاهرها سرد بصري صامت، وفي تشخيصها تفعيل لآلية السرد الكلامي الصاحب، ومن هنا تتكشف لنا تلك المطابقة التي تحدث عنها جيرارد جينيت من أن تشخيص الوقائع الزمنية من خاصيات السرد في حين ينعم الوصف بتشخيص الوقائع المكانية³⁶

لكن كيف يستعيد المشهدي نكهته وهو بصدد رسم العلاقة الحميمة بالمكان بوصفه "موتيفا" تتمرأى فيه حدود المكان الخراجي للمدينة وتتوسل فيه عبر جملة من التدرجات كي تفصح عن التباساتها، وهكذا نقدر في هذا النمط من اللوحات ذات الوصف البانورامي بأن الصورة الإطار لا تفك العزلة عن مستويات القراءة البصرية، بل تعلي من تعددية المشهدي فيها بالقدر الذي تعزز فيه مستويات المعنى، داخل الفراغات السردية التي ما تلبث أن تطرح توسلها بالآثر الرجعي (الصورة + الوصف)

5. خاتمة:

- يكاد المتخيل يلتبس بلباس الفتنة وغوايات الإمتاع، أثناء تداوله لخطاب السرد الجزائري المعاصر، أو الجمالي منه المتوافر على طاقة الإرث البصري القابع في السرود العربية القديمة.

• لم تحتف ذاكرة السماع السردى في تلقيها للمحكى المتوارث، إلا مع الحكايات ذات الحمولة الجمالية باعتبارها ملقاطا للمحكى البصري، ألقى بظلاله على لغة السماع الشفوي.

• ضرورة تفعيل الجماليات البصرية وتخليصها من عقدة الثقافة الهامشية، وإخلالها موقعا مركزيا، في الاستقلال عن طرائق السرد الشفهي وسطوة محكيه

6. الهوامش:

¹ محمد بشير بويجدة: - المتن الروائي: المخيال والمرجعية مجلة القلم، جامعة وهران- العدد 19، 2001/01

² محمد طيبي: اختراع التاريخ في « اختراع القفار » مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 15، أبريل 2001م، 135

³ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانتماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص 796.

⁴ نقلا عن: د فوزي الزميرلي: شعرية الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة تونس 2002، ص 356.

⁵ ميشال زيرافا: الرواية ضمن الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار دار طلاس، دمشق، ط1، 1985، ص 125.

⁶ ينظر، Georges Lukacs : Le Rroman Historique. Ed : petit bibliotheque. Payot Paris 197 ولا سيما الفصل 3 المعنون بالرواية التاريخية وأزمة الواقعية البورجوازية، ص 190.

⁷ جورج لوكاتش: الرواية. تر: مرزاق بقطاش، سلسلة المكتبة الشعبية. ش. و. ن. ت، (د ت)، ص 13.

⁸ رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ص 45.

⁹ المرجع نفسه، ص 52.

¹⁰ المرجع نفسه، ص 80

¹¹ عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية (صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت. ط1، 2001، ص 10.

¹² الصادق النهوم، الكلمة والصورة، إعداد وتحقيق: سالم الكتبي، نالة للطباعة والنشلا، دط دت، ص 12

- ¹³ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، 1997، ص12
- ¹⁴ محمد حيدار، الأنفاس الأخيرة(رواية) م، و،ك، الجزائر، 1985، ص7
- ¹⁵ المرجع نفسه، ص7
- ¹⁶ عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس(رواية)، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1975، ص5
- ¹⁷ محمد بشير يويجرة، الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، جماليات وإشكاليات، ج2، دار الغرب، وهران، 2001-2002، ص82
- ¹⁸ جيلالي خلاص، زهور الأزمنة المتوحشة(رواية) دار هومة، الجزائر، 1998، ص7
- ¹⁹ جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)، منشورات مارينور، ط1، 1998، ص11
- ²⁰ سمير روجي الفيصل، منظور الراوي، مجلة المعرفة السورية، ع435، ديسمبر 1999، ص174.
- ²¹ مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة(رواية). ش. و. ن. ت. الجزائر، 1981، ص15.
- ²² عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996، ص10
- ²³ Gérard Genette. Frontières du récit. In communication :8.coll :points.ed.seuil.paris.1981.p162.
- ²⁴ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر : سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص68
- ²⁵ رشيد بوجدر، ألف وعام من الحنين (رواية)، تر: مرزاق بقطاش، م.و.ك. الجزائر، ط2، 1984، ص77
- ²⁶ عمر منصارية، هل بقيت حيا(رواية) دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص05
- ²⁷ أحمد رضا حوجو، غادة أم القرى، م.و.ك. الجزائر، ط1، 1983، ص23.
- ²⁸ ألبرتو بيفيلاكوا، إيروس، Eros تر: شارل شهوان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1998، ينظر التعليق، ص205
- ²⁹ عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح (رواية)، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1980، ص5
- ³⁰ موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص123.
- ³¹ دليلة مرسللي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، دار الحداثة، ط1، 1985، ص12
- ³² حسن نجمي، شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت. ص70
- ³³ المرجع نفسه ، ص71.

- ³⁴ عمار يزلين، عرس الذيب (قصة)، منشورات قصر الثقافة والفنون، وهران، 1994، ص7
- ³⁵ المرجع نفسه، ص 2
- ³⁶ ينظر: السرد والوصف/1969/paris. ed : seuil. Coll :tel quel : figure 2. Gérard Genette p56
- 7.المصادر والمراجع :
1. إبراهيم عبد الله(2001)، المركزية الإسلامية(صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
 2. بارت رولان (2000)، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانتماء الحضاري دمشق.
 3. بقطاش مرزاق (1981)، طيور في الظهيرة(رواية). ش.و.ن.ت، الجزائر.
 4. بن هدوقة عبد الحميد(1980)، بان الصبح (رواية)، ش.و.ن.ت، الجزائر.
 5. بوجدة رشيد(1984) ألف وعام من الحنين (رواية)، تر: مرزاق بقطاش، ط2، م.و.ك. الجزائر.
 6. بويجرة محمد بشير (2001) المتن الروائي: المخيال والمرجعية مجلة القلم، جامعة وهران- العدد 01
 7. بويجرة محمد بشير(2001- 2002) الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986) جماليات وإشكاليات، ج2، دار الغرب، وهران،
 8. بيفيلاكوا ألبرتو (1998)، إيروس، Erosتر: شارل شهوان، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.
 9. حوحو أحمد رضا(1983)، غادة أم القرى، ط1، م.و.ك. الجزائر.
 10. حيدار محمد (1985)، الأنفاس الأخيرة(رواية) م، و،ك، الجزائر.
 11. خلاص جيلالي (1998)، زهور الأزمنة المتوحشة(رواية) دار هومة، الجزائر.
 12. خلاص جيلالي (1998)، عواصف جزيرة الطيور (المطر والجراد)، ط1، منشورات مارينور .
 13. زميرلي فوزي (2002) شعرية الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة تونس .
 14. زيرافا ميشال (1985) الرواية ضمن الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، ط1، دار طلاس، دمشق.
 15. فضل صلاح (1997)، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق .
 16. فيدوح عبد القادر(1996)، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.
 17. فيصل سمير روجي(ديسمبر 1999)، منظور الراوي، مجلة المعرفة السورية، ع435 .

18. لوتمان يوري (1988)، مشكلة المكان الفني، تر : سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب: جماليات المكان، ط2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء.
 19. لوكاتش جورج،(دت)، الرواية. تر: مرزاق بقطاش، سلسلة المكتبة الشعبية.
 20. مرسل دليلة وأخريات (1985)، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ط1، دار الحداثة.
 21. مناصرية عمر (2001)، هل بقيت حيا (رواية). ط1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.
 22. ميرلوبونتي موريس (1987) المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد
 23. نجمي حسن (2000)، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت .
 24. النهيوم الصادق ، دت، الكلمة والصورة، إعداد وتحقيق: سالم الكتبي، نالة للطباعة والنشر .
 25. بن هدوقة عبد الحميد (1975) ، نهاية الأمس (رواية)، ش. و. ن. ت. الجزائر.
 26. يزلين عمار (1994)، عرس الذيب (قصة)، منشورات قصر الثقافة والفنون، وهران.
- المراجع الأجنبية :

1. Genette Gérard.1981 Frontières du récit. In communication :8.coll :points .ed .seuil .paris
2. Genette Gérard :1969 , figure 2. Coll :tel quel : ed : seuil .paris
3. Georges Lukacs : Le Roman Historique. Ed : petit bibliothèque. Payot Paris.