

المقدمة :

لم تعد الصورة منحصرة بوجهي التقريب والإقناع بل أصبحت من أساليب العمل الفني وتقنياته الموسومة بالحرية والتقنيين، لو نظرنا لها بوصفها ((اجراء اسلوبي، أي طريقة في التعبير حرة ومقننة، والمقصود بكون الصورة حرة لجوء المتحدث اليها بمحض اختياره، بحيث يمكنه تعويضها بغيرها، والمقصود بكونها مقننة انتساب كل صورة إلى نسق أو بنية معروفة يمكن نقلها من محتوى إلى آخر))⁽¹⁾، وقد ساعد (نيتشه) على فهم هذه الرؤية التوسعية للصورة، وكان (ج - غوت) على حق عندما يذكرنا في (نيتشه والبلاغة) إن الفيلسوف الألماني يعد البلاغة قبل كل شيء لغة تصويرية لا يمكن اختزالها إلى مشكلتي الفصاحة والإقناع⁽²⁾. مما يمكنها دخول حيز البلاغة الجديدة. إذ يبدو أن ميدان اشتغال البلاغة الجديدة هو الصورة.

وغايتها تصوير الفكر الإنساني بمنظور بلاغي، كونها ترتبط بمتخيلات غنية وثرية، ولها آليات تعبيرية قد تتجاوز الصور الشعرية إلى تشكيل صور سردية وثرية ودرامية موسعة تجعل من الصورة عالماً خصباً ومنقحاً⁽³⁾. يمكنها من رصد العالم وأفكاره ومن ثم تخيله، وتعرف الصورة السردية ب((الصورة الروائية، أو بلاغة الصورة السردية، أو البلاغة النوعية، لأنها مرتبطة بالجنس أو النوع الأدبي))⁽⁴⁾، وهي تختلف عما كان شائعاً من مفهوم الصور الشعرية.

ويعد الباحث المغربي الدكتور محمد أنقار من رواد بلاغة الصورة السردية كما في كتابه (صورة المغرب في الرواية الإسبانية)⁽⁵⁾ ، ومؤسس حلقة تطوان التي تؤسس دعائم البلاغة السردية أو النوعية، وتضم هذه الحلقة مجموعة من الدارسين والباحثين الذين تتلمذوا على يد محمد أنقار ومن هؤلاء مصطفى الورياغلي، وشرف الدين ماجدولين ومحمد مشبال وجميل حمداوي وغيرهم، وتأسس مشروع الدكتور محمد أنقار على معيار الصورة الروائية الذي يتكأ على عدة حقول معرفية مثل: البلاغة والنقد والتشكيل والفلسفة وغيرها، لتصبح لديه الصورة موسوعة فنية وجمالية رحبة⁽⁶⁾.

على جميع الأجناس والأنواع الأدبية⁽⁷⁾ أي التوسع في دراسة الصورة إلى ما يعرف ب(الصورة السردية الموسعة) أي ((تلك الصورة التي ترتبط بالسرد، سواء أكانت رواية أم قصة أم

قصة قصيرة. وهي تصوير لغوي تخيلي، وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مجموعة من السياقات، مثل: السياق الذهني، السياق النصي، السياق اللغوي، السياق البلاغي، السياق (الأجناسي والنوعي))⁽⁸⁾، وهي أيضاً نقيض لكل من الصورة الشعرية والفنية الدرامية والسينمائية، لأنها تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية، ومن ثم يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، والشخصية، والفضاء، والراوي، والإيقاع، والامتداد، والتوتر، وغيرها من الصور السردية الأخرى، التي تستخرج من داخل النص السردية⁽⁹⁾. إن استيعاب قدرة الصورة على الامتداد و التشكيل الموسع بهذه الكيفية قد أسهم في دخول الصورة مجال البلاغة الموسعة أو البلاغة الرحبة. فأخذت بالتوسع ومزوجة الميادين وظهرت دراسات تهتم بأساليب الصورة السردية وطريقة تشكيلها مما يعرف ب بلاغة السرد أي: ((مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، و طاقة لغوية وبلاغية، تتجاوز البلاغة الترينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة))⁽¹⁰⁾. وهو تطور آخر شهدته البلاغة من الكلاسيكية القديمة إلى البلاغة الجديدة ثم البلاغة الموسعة، وما نلاحظه أن البلاغة في كل مراحلها لم تتخل عن الصورة، بل أن الصورة هي أداة التعبير الأولى في البلاغة.

وعليه فإن للبلاغة النوعية معايير تتمثل في استنباط النصوص الفردية داخلياً، ورصد متخيلاتها الإنسانية، واستكشاف صورها التخيلية والجمالية، فضلاً عن استثمار العلاقات الجمالية التي تنسجها كافة السياقات التي ترتبط بها الصور البلاغية وهو ما يجعلها تتحصل على بعد من أبعاد الرحابة الذي يخرجها من الباب الضيق لبلاغة التصنيفات والخانات، فهي بلاغة رحبة تؤثر الأصغاء للنص الأدبي وتكتشف ما يدّخره من أساليب، وهي بلاغة رحبة أيضاً إذ تستثمر التجربة والخبرة الأدبية والذوق والتأمل والحياة في تفسير تركيب الصور الأدبية ودلالاتها⁽¹¹⁾. مما يتناسب مع رحابة العالم وأفكاره. ويمكن تلمس هذه الرحابة في تنوع وسائل توليد الصور السردية في محاولة استكناه الفكر الإنساني من جوانب مختلفة تتعدد فيها وجهات النظر بحسب المواقع والغايات . وسنختار قصص محمود جنداري مصداقاً لهذا التنوع الصوري الذي صنفناه بحسب عوالم النص المتخيل (عالم الإنتاج وعالم التكوين وعالم التلقي).

المبحث الاول :عالم الإنتاج (صور المؤلف الضمني) :

هناك نوع من العلاقة المباشرة التي تربط منتج النص بالصورة كونه مصدرا من مصادر إنتاجها داخل العمل الأدبي لاسيما ما يعرف بـ (الشخصية الثانية للمؤلف) أو ما يتعارف عليه بالراوي أو السارد ، فقد يرد الحديث عن الراوي ويقصد به السارد كونه متكلماً يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويهها به. فلا حكاية بدون راوٍ⁽¹²⁾. فهناك من النقاد من استعمل مصطلح السارد⁽¹³⁾ ومنهم من استعمل مصطلح الراوي⁽¹⁴⁾ ومنهم من استعمل المصطلحين بالمعنى نفسه⁽¹⁵⁾ ومنهم من فرق بين المصطلحين⁽¹⁶⁾ ويبدو انه لا فارق ظاهر بين الراوي والسارد سوى أن النقاد العرب المغاربة يميلون إلى لفظة السارد، وأخذوا ترجمتها من كتب الفرنسيين، أما أصحاب المشرق العربي يقولون الراوي. وأميل إلى استعمال الراوي والسارد بالمعنى نفسه فهما يفيان بالغرض، كما أن كبار نقادنا استعملوا المصطلحين بالمعنى نفسه.

ولا يخرج المراد بالراوي عن الشخص الذي يصنع القصة، فهو وسيط بين الأحداث ومتلقيها⁽¹⁷⁾. وقد يخرج إلى ما يحيطه بحسب وظائفه ومواقفه من السرد لذا تعددت صوره وتداخلت مسمياته . ((فهو شاخص في السرد، فهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد مائل في مستوى الحكى نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، و في سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته)).⁽¹⁸⁾

وما يهمننا هنا، هو ما يقع على عاتق الراوي من مسؤولية فكرية وظيفتها تأسيس وإصدار الأحكام على عالم النص وشخصياته، فهو مصدر ((انطلاق الاحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره (للنفسية) ، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية))⁽¹⁹⁾ مع كونه ((مجهولا لانعرف عنه إلا وجوده))⁽²⁰⁾ فضلا عن كونه بعيد عنا زمانياً ومكانياً ووجودياً أي انه ينتمي الى عالم خيالي، أي مخترع ، متخيل غير حقيقي⁽²¹⁾، لا يتجسد إلا عبر ملفوظه، إلا انه ((الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة))⁽²²⁾ وبهذا يمكنه أن يكون ((وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه التي يروي))⁽²³⁾.

نفهم من كل ما طرح أن الراوي هو الصوت، أو الشخص الوهمي وهو الكائن التخيلي والوسيلة أو الأداة الحاضرة في العملية السردية وترتكز له مهمتين هما: التنظيم والتبليغ . ولكن قد نرصد له وظيفة أخرى هي الحكم والتقويم وهي مهمة غاية في الأهمية لأنها عادة ما تكون مضببة لكنها قادرة على توجيه القارئ وانقياده لمنطق الراوي المدمج بفكر الكاتب .

ومع كثرة الدراسات التي أوجبت عدم الخلط بين الراوي والمؤلف،⁽²⁴⁾ لا يخرج الأمر من عد الراوي أسلوب صياغة وتقديم المادة القصصية، أما من يقوم بعرض هذا الأسلوب (صناعة الراوي) هو وعي آخر تتمثله الأنا الثانية للمؤلف⁽²⁵⁾. نتوصل إلى أن الراوي تقنية تستعملها (الأنا الثانية للمؤلف) فتتوارى خلفها وتجعلها تظهر في صورة إنسان أو صورة لها وعي انساني ، كما انها لا تنفصل عن موجدتها الكاتب .

ومع كل ما تم ذكره فأن ما يستحق الوقوف عنده مطولاً هو هذه العلاقة التي تجمع المؤلف بوجوده الضمني، ويفصل جيرالد برنس القول في وجود هذه الشخصية من عدمها ((الشخصية الأخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، أو الصورة الضمنية أو المضمنة لمؤلف ما في النص التي تعد قائمة خلف المشاهد ومسؤولة عن تحقيقها ومسؤولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها ((بوث)).⁽²⁶⁾ ويرى جاب لينتقلت ان ((في نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي أنه الثانية))⁽²⁷⁾ وهذا ما يؤكد والاس مارتن في قوله ((المؤلف الضمني يشير إلى نفسه بالضمير (أنا) يسرد قصة تخيلية لا يظهر فيها وأن أمكن، ضمنا، افتراض معرفته الشخصية بالشخصيات))⁽²⁸⁾ أي أن المؤلف الضمني لا يظهر في الكتابة فيكون مضمرا . و يجب أن يميز عن المؤلف الحقيقي، فمن جهة ان المؤلف الحقيقي يمكن أن يكتب نصا أو أكثر ينقل كل منهما صورة مختلفة عن المؤلف الضمني، وإن نصاً واحداً (له مثل كل النصوص مؤلف ضمني واحد) يمكن ان يكون له مؤلفين حقيقيين أو أكثر⁽²⁹⁾ والمؤلف الضمني لنص ما يجب أن يميز من السارد ، فالأول لا يحكي مواقف ووقائع ولكنه يعد مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتولييفها ، فضلاً عن ذلك فإنه يستنتج من النص بأسره وليس موضوعاً أو منطبعاً فيه كحدث أو راو ، ورغم أن التميز بينهما قد يكون أحياناً اشكالياً على سبيل المثال في حالة السارد الغائب أو الخفي تماماً إلا أنه قد يكون واضحاً على سبيل المثال في حالة سارد الحكي الخارجي .⁽³⁰⁾

وبحسب بوث فإن الذات الثانية للمؤلف، أي الصورة الضمنية للمؤلف تكمن خلف المشاهد ومسئولة عن تصميم النص، وعن المعايير والقيم الثقافية التي يحملها، إلا أن لجيرار جنيت رأياً آخر: فهو يرفض وظيفة الكاتب الضمني ويعد للحكاية كاتباً حقيقياً يكتبها، وراويها وهمياً يرويها، ولا يوجد ثالث بينهما. وإذا كان الكاتب الضمني هو المعلومات التي يقدمها النص عن الكاتب الحقيقي فليس هو إذا سوى صورة وليس للصورة منطقياً سمات تميزها عن الأصل لتستحق اهتمامنا إلا إذا كانت غير آمنة ومزيفة⁽³¹⁾. وي طرح وين بوث رأياً خاصاً بالعلاقة التي تجمع المؤلف بالمؤلف الضمني، فالمؤلف عندما يكتب، لا يخلق مثلاً إنسانياً عاماً فقط ولكنه يخلق نسخة ضمنية من ((نفسه)) تكون مختلفة عن المؤلفين الآخرين والذين تقابلهم في أعمال مؤلفين آخرين. فقد ظهر بالفعل إن بعض المؤلفين يخلقون أو يكتشفون أنفسهم وهم يكتبون بطريقة إبداعية، إن كاتب الرواية يستطيع عند كتابة القصة فقط أن يكتشف ليس قصته فحسب، ولكن الكاتب الحقيقي (لهذه القصة)، إذا أمكن أن نقول ذلك. وإذا أردنا أن يسمى هذا ((المؤلف الضمني)) بـ ((المؤلف الرسمي)) أو يجب أن نتبنى تعبيراً جديداً وهو ((الشخصية الثانية)) للمؤلف⁽³²⁾.

نفهم من ذلك إن المؤلف الحقيقي واحد يتراءى لنا بصور مختلفة باختلاف الأعمال ويطلق على كل صورة مضمنة من هذه الصور في عمل ما (المؤلف الضمني) ، إن كلمة (أسلوب) تستعمل أحياناً بشكل واسع جداً لتشمل كل شيء في العمل القصصي من الكلمة إلى السطر، وذلك ما يعطينا الإحساس بأن المؤلف يرى أكثر ويتحكم بصورة أعمق في شخوصه في العمل القصصي. ومع إن (الأسلوب) هو واحد من مصادرها للتبصر في معايير المؤلف، فإن كلمة أسلوب تستعيد إحساسنا بمهارة المؤلف في اختياره للشخصية والحدث والمنظر والفكرة، والصفات العامة لهذا المؤلف ستعتمد دائماً على حقائق الحدث والشخصية في القصة التي تم سردها⁽³³⁾. وعليه فإن الأسلوب هو ما يفصل المؤلف عن الشخصية الثانية له. أو ما يعرف ب الصورة الضمنية له. وهنا مكمن البلاغة السردية إذ نستطيع أن نتلمس الروح البلاغية السردية في الذات الثانية أو المؤلف الضمني. الذي يجلى في أسلوب النص. فالأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير والإبانة عن شخصيته الأدبية، ومنشؤه جماله وخياله، ويتميز بالتصور الدقيق⁽³⁴⁾. وهو بحد ذاته ما يمثل الصورة المضمنة له . كما يرى وين بوث ((أنه لمن المستغرب أن لا يكون

لدينا اسم يعبر عن هذه (الشخصية الثانية) أو عن علاقتنا معها ...، غير ان هذه ((الأنا)) نادرًا ما تكون مطابقة تمامًا لشخصية المؤلف الثانية))⁽³⁵⁾، اما تودوروف فيرى إن ((بمجرد أن يشخّص السارد في النص يجب أن نسلم بوجود كاتب ضمني للنص أي الذي يكتب - ولا يجب الخلط بينه وبين شخصية الكاتب من لحم وعظم: الأول هو الوحيد الحاضر في الكتاب نفسه - الكاتب الضمني هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور أو غياب جزء من القصة. إنه ذلك الذي يؤكد النقد النفسي على تحديد هويته ((كإنسان)). وإذا لم تتوسط أي شخصية بين هذا الكاتب الحتمي والعالم المشخص. فإن الكاتب الضمني والسارد ينصهران))⁽³⁶⁾.

كما يرى ميشيل بوتور أن الراوي، هو نفسه شخص وهمي لكنه يمثل الكاتب وشخصه، وهو يمثل القارئ كذلك، كما يمثل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه إليها الكاتب ليتمكن من تقييم تسلسل حوادث معينة وتذوقها، ليستفيد منها.⁽³⁷⁾ وبناء على هذه الآراء جميعا نستشف أن المؤلف الضمني قد يتحقق بطريقتين الأولى الصورة المضمنة للمؤلف نفسه. والثانية أسلوب المؤلف ذاته التي عبرها نستطيع أن نحكم على بلاغة المؤلف الخارجي فتكون وعيا كتابيا ممارسا وتكون أيضا جزءا من صورة المؤلف أو إشارة لها .

وما وجدناه عند محمود جنداري هو تحقق النوع الثاني فلا تظهر في قصصه صور مضمنة لذاته في النص بقدر ما يظهر أسلوبه ومهارته ووعيه الكتابي. بالنتيجة نتوصل إلى وجود علاقة بين الراوي والمؤلف وهذه العلاقة هي علاقة ما بين المتخيل والواقعي، المتخيل هو الراوي، والواقعي هو المؤلف، كما أن المؤلف الضمني هو صورة أو وجه من وجوه المؤلف الحقيقي أتفق أغلب النقاد على وجوده وأطلقوا عليه الشخصية الثانية.

كما نتوصل إلى حقيقة مفادها إن الشخصية الثانية قابلة للتعدد بتعدد أعمال المؤلف وهي التي تتميز بالبلاغة. ونتوصل أيضا إلى أن المؤلف الضمني ما هو إلا وعي كتابي، أو أسلوب فني يدير العمل السردى أو القصصى ، وهذا الوعي قد يتصف بالمهارة والبلاغة أو قد لا يتصف بها، كما أنه ينتج لنا صورا متعددة عن العالم الواقعي تكون أكثر دقة وصفاء وإحساس مما هي في الواقع، وقد تجلّت لنا بوصفها تقنيات فنية داخل نصوص جنداري . وهو ما سنحاول تفصيله وفقا للمحاور التالية: -

- إصدار الأحكام
- كسر الصورة النمطية
- حسن التعليل

أولاً: إصدار الأحكام

الحكم هو الحال الأساسية للتفكير، وعليه يبني الاستدلال والبرهنة، وله عدة معان: منها إنه قرار ذهني يصدره المرء برأي معين حول فكرة محددة تعينه عليها ملكة ذهنية، وله معنى آخر، انه مفهوم نقدي يصل اليه النقد حول أثر أدبي أو فني⁽³⁸⁾. فمعناه عند النقاد الكلاسيكيين والمحدثين في القرن السابع عشر بفرنسا وانجلترا أحد أمرين: الأول، قدرة عقل الشاعر أو الناقد على التغلب على شطحات الخيال إنشاء التأليف للأثر الأدبي في سبيل التمشي مع أصول الفن وقواعد اللياقة الأدبية، والثاني، القدرة على التميز بين ما يجب وما لا يجب أن يتضمنه الأثر الأدبي⁽³⁹⁾. وقد ينماز بالقدرة على الحكم وإصدار التقييم المؤلف أيضاً لاسيما المؤلف الضمني، للتمكن من إضفاء صورة أو انطباع للعالم الإنساني عبر تقييمه والحكم على أفعاله، وقد أشار وين بوث إلى أن (إصدار الحكم والتقييم) هي تقنية بلاغية وعدّها واحدة من الوسائل البلاغية⁽¹⁾. وتتماز هذه التقنية بقدرتها على إخضاع القارئ إلى معايير المؤلف القيمية والتأثر بها، وقد يصل الأمر إلى الأخذ بها دون محاورتها أو مناقشتها والتعامل معها وكأنها من المسلمات فهي دليل على بلاغة المؤلف، لأنها قادرة على خلق عملية التواصل والاتصال، لتحقيق التأثير والتأثير، كما أن قيام المؤلف بدور الوسيط الاجتماعي قد ينجح في تحقيق التواصل بينه وبين عالم القصة فيكون أكثر قدرة على التأثير في نفوس القراء لامتلاكه مهارة التقييم وهو جوهر البلاغة وموضوعها، ف ((أي خطاب يجمع المسافة الفاصلة بين طرفين متباعدين، أو بين ذات متكلمة وأخرى متلقية. يصبح موضوعاً بلاغياً قد يتجسد أحياناً في مجموعة من البنيات الاقناعية (البلاغة الحجاجية)، وأحياناً في مجموعة من الصور والوجوه الأسلوبية ذات الوظيفة

التحسينية (بلاغة المحسنات)، وأحياناً أخرى قد يتجسد في مجموعة من الصيغ التعبيرية والتصويرية التي تفرزها مختلف الأجناس والأنواع والأشكال والنصوص الأدبية⁽⁴⁰⁾، ومن الممكن أن نتلمس هذه الوسيلة البلاغية في بعض المتون القصصية لجنداري، لتقديم صورة الإنسان المعاصر إذ يذكر في قصة (التاريخ السري): ((مرت من أمامي زمرت* الصبية - كنت أنتظر هذا منذ الصباح - كان يتقدمهم - عثمان النوراني - ذلك الصبي الأمرد، ذو الصوت الأنثوي الرقيق والرقبة الطويلة البيضاء التي تنز بالعرق والدهن دوماً مروا من أمامي دون أن يلتفتوا نحوي))⁽⁴¹⁾.

تبدأ الأنا الثانية للمؤلف بالظهور عبر إرسال اشارت خفية تساعدنا على تكوين صورة ذهنية لشخصية عثمان النوراني (أنه صبي، أمرد، ذو صوت أنثوي رقيق، ذو رقبة طويلة بيضاء). ساعد الوصف هنا على تقييم شخصية عثمان وإصدار الحكم عليه قبل التعرف على أفعاله، إذ يذهب الذهن إلى استحضار صورة (الإنسان المخنث) والمؤلف الضمني عندما رسم هذه الصورة وأصدر الحكم تقبله القارئ من غير استفسار أو تساؤل وأنجذب نحو هذا الحكم ليظهر لنا تأليهه لمؤلفه فقد أنقاد لمعاييره التقييمية بشكل مطلق. أما الكيفية التي أخذها المؤلف لأسقاط هذه الأحكام فقد تمثلت بإطلاقه معايير جسمانية على الصبي، كما أن الإلحاح في وصف عثمان بصفات أنثوية ساعدت القارئ في إصدار أحكامه على الشخصية وهذا ما أشار إليه وين بوث في إن القارئ منقاد للمؤلف الضمني وتعليقاته في إطلاقه الأحكام من عدمها ((يمكن للمؤلف أن يستخدم التعليق لكي يحذر القارئ من إصدار الأحكام (على المواقف))⁽⁴²⁾. فالصفات التي رافقت الشخصية كانت وسيلة لبناء صورة متخيلة مبنية وفقاً للمعايير الاجتماعية. ومصدق ذلك تصريحه بالآتي : ((كانت ثمة علاقة غريبة لا أفهمها، تجعل الجميع يركضون خلفه، كان عثمان يشعر بأنه القطب الذي تدور حوله تلك الوجوه الشيطانية الشاحبة، واني لأشعر بذلك ايضاً. لم يك أحد يخافه انما كانت ثمة علاقة معينة، مريبة تجعلهم يركضون خلفه. انه لهاجس شرير ومنحط))⁽⁴³⁾. إن تقبل القارئ وانصياعه لغايات المؤلف يعد من ضمن المهارات والبلاغات التي يمتلكها المؤلف الضمني. إن الطريقة أو الكيفية التي قدم بها المؤلف شخصية عثمان أعطيت إشارات ساعدت القارئ على معرفة هذه الشخصية والحكم عليها. ومما ساعد على تكوين صورة مقابلة لشخصية عثمان هو إصدار الحكم على

الشخصيات أو الوجوه التي كانت بصحبته عندما أطلق عليها سمة **(الوجوه الشيطانية)**. إن الحكم الذي أصدره على الوجوه التي لاحقت الفتى انطبع في ذهن القارئ لتمكنه من تسليط إسقاطاته الذهنية على المجتمع الذي يعيش فيه الفتى، فهو مجتمع شيطاني وغير سوي. وهذا ما يؤكد التوافق بين الوصف والعمل الذي أدته هذه الوجوه، مما أظهر بلاغة المؤلف عبر تقبل القارئ الفعل الشاذ الذي مارسه هذا المجتمع وهذا يرجع إلى أن مهارة ووعي المؤلف مكنته من رسم عالم شخصياته. وهي وسيلة فعالة للتأثير في النفس، تظهر فيها براعة المؤلف الضمني وقدرته على التصوير، فالصورة التي رسمها نقلت القارئ إلى مستوى أكثر توغلا في النص مما يشعره بالجمال إذ أن : **((أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً))**⁽⁴⁴⁾. أي كلما كان الوصف دقيق وبلغ تحول إلى صورة أمام القارئ. يكون فيها المؤلف مصدر الإسناد والموضوعية ف **((المؤلف ينجح ككاتب بقدر نجاح نصه في التعبير عن فرديته أو فرادته كإنسان))**⁽⁴⁵⁾

أما قصة **(الوحد)** فيظهر إصدار الحكم أيضا عبر النص الاتي: **((كان يقيم وفي فترات متقطعة من كل عام، خصوصا في مواسم الحصاد، رجل عظيم الشر، عميق النظرات، شفته السفلى ترتعش دائما/ لم ينبض قلبه قط بحب تلك القرية، ولم يرحم أحدا أخطأ (بحقه) من أهلها، ...، فيمارس أبشع أنواع الاستغلال والقهر. وأحيانا أخرى يبدو ظالما لا يؤمن بغير الضرب والقسوة، ...، فإنه بغير الحذاء والعصا لن يحصل على العشر ولا الضريبة. بغير الحذاء والعصا لن ينفذ هؤلاء التافهون ما امرهم به))**⁽⁴⁶⁾. استند المؤلف الضمني في رسم شخصيات هذا النص على تقنية وصف الصفات والأفعال لشخصيات القصة وقد أجاد في خلق الترابط بين الوصف والوظيفة التي مارسها هذه الشخصية إذ ورد في القصة أن هذه الشخصية الظالمة كانت تعذب من يمتنع من أهل القرية عن دفع الضريبة والعشر وكان يجلسه القرفصاء ويربطه بصورة مضحكة مع وجود عنزة تسحب شعره عندما تأكل وهذه وسيلة للتعذيب فضلا عن الحذاء والعصا.⁽⁴⁷⁾ كما وردت هذه الشخصية دون اسم اعتمد المؤلف في رسمها على الوصف فكان يصفها بـ (رجل ظالم) . والترابط بين الوصف والوظيفة مكن المؤلف الضمني من إطلاق الأحكام المتمثلة بافتقار الشخصية لحب أهل القرية وعدم الرحمة والنبشاعة وممارستها الاستغلال، الظلم، القسوة. والتي تطابقت مع أفعال الشخصية فكانت أفعالها ظالمة وقاسية أنما يعود ذلك إلى وعي المؤلف وإدراكه فهو قد نظم الأحداث داخل القصة بما يتوافق مع هذه الأحكام

والمعايير التي تملكها. وهنا مكن البلاغة إذ جعل القارئ منحازا لأحكامه ومتقبلا مع أحداث وأفعال الشخصية، إن إصدار الأحكام المتعلقة ببلاغة المؤلف الضمني قد ظهر عبر وسيلتين: أولهما عبر الوصف الذي يساعد القارئ على إصدار الأحكام. وثانيهما عندما تطابق الوصف مع وظائف الشخصيات .

ثانيا : كسر الصورة النمطية:

النمط هو: ((المثل أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويجتذبه في التأليف. ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الإجمالي الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم اليه. وكثيرا ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الادبي او الفني، فلكل اثر ادبي بنية خاصة به، اما الشكل النمطي فهو مخطط عام يتفق في التزامه او محاكاته عدد كبير من الاثار الفنية او الأدبية))⁽⁴⁸⁾.

أما جيرالد برنس فيرى النمط ((تنظيم مهم للتكرار (في المواقف والوقائع))⁽⁴⁹⁾. وأول من استعمل الصورة النمطية والترليمان ، وعرفها بأنها عملية منتظمة ومختزلة تشير الى العالم وتعبّر عن معتقداتنا وقيمنا⁽⁵⁰⁾. ومن خصائصها: التصلب والجمود، فهي تختلف عن الانطباع كونها صورة راسخة واضحة، ويظهر هذا الجمود والتصلب عبر اعتماد هذه الصورة على الاحكام المسبقة وثباتها⁽⁵¹⁾. كما أن ((بقاء الصورة النمطية، في القوالب الجامدة، ولو انها نتيجة التفاعل والتبادل الاجتماعي داخل الجماعات ضمن السياق الجماعي الا انها تبقى محدودة ضمن مصطلح (الأفكار المسبقة) التي تتفق مع ليمان واضع التعريف الأول بشكل غير مباشر))⁽⁵²⁾.

وهناك علاقة ما بين الصورة الذهنية والصورة النمطية إذ ((إن الصورة الذهنية هي الأساس المكون للصورة النمطية، بمعنى إن الصورة الذهنية النمطية لا تتكون ابتداء لأنها ناتج لتراكم الصورة الذهنية المجردة ومن ثم تتحول إلى صورة ذهنية نمطية بفعل العوامل المكونة لها، التكرار، التجذر، المدة الزمنية، التفاعل الاجتماعي))⁽⁵³⁾. وقد يحدث أن تتكسر هذه الصورة النمطية عبر التلاعب بالأحداث والحقائق لغاية معينة ومقصودة، وإعطاء صورة مغايرة للصورة المألوفة والمعتادة، لذا فقد وظفها المؤلف الضمني لتصبح من وسائله البليغة في التعبير والتأثير بالقارئ . وهي وسيلة بليغة انمازت بها شخصية المؤلف الثانية، وتتميز بالقدرة على الخروج من

نمطية الصورة المعتادة ومحاولة كسرهما عبر بث معلومات أو أفكار جديدة قد تتقاطع مع ما إعتاد عليه الذهن مما يؤدي إلى تشويش الصورة النمطية في ذهن القارئ وإرباكه. وهنا تتحقق بلاغة المؤلف الضمني، لأنه باغت القارئ بصور جديدة غير نمطية، عملت على تحفيزه ولفت انتباهه لخلق عملية التواصل والاتصال وتحقيق البلاغة بالتأثير والتأثير عبر خلق الاستجابة البليغة. إذ أن البلاغة لها ((الشأن في تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتحيل))⁽⁵⁴⁾. فالتمكن من استعمال الحيلة قد يغير بعض الحقائق فيعد بليغا، لأن في استعماله الحيلة يجعل القارئ يصل الى مبتغاه

ومن هنا يعد كسر نمطية الصورة من تقنيات المؤلف إذ إن ((استثمار مجموع العلاقات الجمالية التي تنسجها كافة السياقات التي ترتبط بها الصور البلاغية بأشكالها المختلفة، هو ما يجعل البلاغة الأدبية تكتسب بعدا من أبعاد الرحابة التي تخرجها من الباب الضيق لبلاغة التصنيفات والخانات. وهي بلاغة رحبة إذ تؤثر الإصغاء للنص الأدبي واكتشاف ما يدّخره من أساليب واستشراف ما ينطوي عليه من قيم وقدرة على تصوير القيم والأحاسيس والمشاعر. وهي بلاغة رحبة أيضاً حيث تستثمر الذوق والتجربة والتأمل والخبرة الأدبية والحياة في تفسير تركيب الصور الأدبية ودلالاتها))⁽⁵⁵⁾.

ومن الممكن أن نتلمس هذه الوسيلة البليغة في قصص جنداري، إذ أن المؤلف الضمني كسر الصورة النمطية عبر تشويش قارئه وإرباكه، بقدرته على التلاعب والاحتيال كما في قصة (وليمة الدم) يقول: ((نراه هناك بعد الفتي عام / قلت أنفخ في هذا الطين واتيني بالقائد جنكيزخان. قلت ها هو يدخل في كوة في سوق بغداد / لقد تجاوز السبعين سنة تقوده زوجته طقر خاتون) ولا يلتفت إليه أحد / أجلسه قبالة يوسف بن أيوب على دكة من دم متجمد في مكان مخصص)).⁽⁵⁶⁾ إن الصورة المطبوعة في ذهن القارئ لجنكيزخان وزوجته المستمدة من التاريخ قد تنفي أو تتقاطع مع صورته المتمثلة في النص، فهو يذكر أن زوجة جنكيز خان هي طقر خاتون ، لكن التاريخ يقول كان لجنكيزخان من الأولاد تسعة عشر ولدا من امرأة واحدة هي تسوجي خاتون / منهم نلي خان ، وهو طلوخان الذي فوض له ترتيب العساكر والجيوش⁽⁵⁷⁾. وإن منكوخان أرسل اخاه هولأكو، وهو شخصية دموية تعشق الدماء مثل جده جنكيزخان للقضاء على طائفة الإسماعيلية⁽⁵⁸⁾. وإن زوجة هولأكو هي (دوقوز خاتون) نصرانية حفيدة طغرل

خان ملك قبائل الكيراييت.⁽⁵⁹⁾ وهي التي تعرف بطقز خاتون. وهنا أربك النص قارئه عبر بث معلومات عن شخصية جنكيزخان وزوجته تنافي ما في ذهن القارئ . ولربما كان هذا التشويش وسيلة فنية لهزّ صورة التأريخ النمطية، عبر انزياح الحقائق عن أصولها ومرجعياتها، للتدليل على صناعة (التأريخ الملفق) وتظهر الصورة الضمنية للمؤلف هنا لتشير إلى أن تشكيك الكاتب بواقعه وتاريخه قد تجسد عبر أسلوبه ووعيه الكتابي الذي تلمسناه في محاولة لفت انتباه قارئه إلى أن التاريخ ليس كله صحيح، فيه كذب وتلفيق فأراد تحقيق استجابة تخدم فكرة النص عبر النسق التاريخي.

و من أساليب كسر الصورة النمطية أيضا هي: فكرة التحول المستمدة من عالم أسطوري، إذ أن أصل فكرة التحول موجودة أساسًا في الأسطورة عندما يتحول إله إلى حيوان أو بشر⁽⁶⁰⁾. وتحدث بوجود خطأ ألهى أو بشري (تاريخي)، وقد تم استثمار فكره التحول لتؤدي إلى تغيير شيء معين، ومن ذلك لعبة التحولات التي رافقت أسماء الشخصيات التاريخية، عندما ينسب اسم شخصية لاسم آخر أو نسب حدثا لحدث آخر مشككا بالتاريخ، فالتحول هو وسيلة لاضفاء الطابع التصوري على القدر الفردي ورسمه رسمًا شخصيًا، وفكرة التحول قادرة على استيعاب مصير الإنسان على امتداد حياته في جميع منعطفاتها، وإن ما يسميه باختين بالمصير والقدر لم يكن في المنظور الاسطوري سوى لعبة التسمية الشريرة في تحوله الأول والتسمية الإلهية في الخبرة في تحوله الثاني⁽⁶¹⁾

كما أن المزوجة بين الأسماء أسماء (الأبطال، الشخصيات التاريخية)، وقوة الكلمة، قد تعمل على التشكيك بفكرة التطابق بين التصورات والأشياء التي نادى بها اللغة والبلاغة، إذ تنهض البلاغة القديمة على فكرة المطابقة أما البلاغة الرحبة تستعمل فكرة التطابق عبر التشكيك بفعالية الاسم إذ تمتلك الأسماء التاريخية فعاليتها وتمتلك دلالاتها الخاصة والأسطورية/ التي ترتبط أو تتطابق مع أفعالها التاريخية . أما التشكيك أو كسر التطابق أو الترابط بين الاسم وأفعاله التاريخية يعمل على تكريس المفارقة أو التهكم أو التشكيك بالمعرفة إذ كلما تم الإيغال في تفاصيل القصة يزداد الجهل في الحقيقة التاريخية مما يؤدي إلى أنه قد تخدعنا الصور البلاغية فيفضي بنا فيض المعرفة إلى فيض الجهل والعكس⁽⁶²⁾ وهو ما فعله جنداري في تشكيك نماذجه بالشخصيات التاريخية وصورتها بالماضي أفضى إلى انتقال الصور النمطية أو النموذج

السائد إلى صورته تاريخية جديدة أو نوعية جديدة في تاريخ الفكر البشري/ يريد أن يقول إن صورة البطل / النموذج قد تعرضت إلى نقلة نوعية أخرى في تاريخ الفكر البشري كما تعرضت إلى إعادة التشكيل والاندماج. إذ تنماز اللغة على العموم بأنها أداة تظليل بقدر ما هي أداة توصيل، فالعنصر الجاذب في السرد هو الاستعارة أي قدرة السرد عبر نظم الكلمات وترتيبها على تخيل العوالم، أو خلق مطابقات موهومة، تغري المتلقي بأنها حقيقية في حين أنها لا وجود لها إلا في العالم السردى وهذا بالطبع هو مبدأ الاسم والقوة السحرية للكلمة⁽⁶³⁾

وفي القصة نفسها (وليمة الدم)، كسر صورة نمطية خلقها المؤلف الضمني إذ يقول: ((ثمة جنود ملثمون يبقرون بطون الحبالى من نساء بابل يبحثون عن وجه السيد المسيح قبل أن يسقط من رحم إمه / قبل أن يتفوه ويرمي في وجوههم حجر الكلمة ... لم تعد للمسيح كلمة ولا وجه / والنساء يلدن قططا صغيرة مرتجفة)).⁽⁶⁴⁾ المؤلف الضمني هنا كسر الصورة النمطية عبر تلاعبه بالأحداث، فجعل حدث موسى عليه السلام، مسندا إلى النبي عيسى عليه السلام. عبر قوله جنود ملثمون يبقرون بطون الحبالى، وهذا الحدث كان مع النبي موسى (عليه السلام) وليس للمسيح (عليه السلام) مما أدهش القارئ وأربكه وشوش عليه إذ أن القارئ طبع في ذهنه صورة عيسى عليه السلام المستمدة من التاريخ، والمؤلف الضمني باغته في رسم صورة جديدة للمسيح عليه السلام تنفي مع صورته المستمدة من التاريخ المتمثلة في ذهنه. وقد جاء في التاريخ أن جنود فرعون ورجال الحكومة قاموا بتنفيذ ما أمر به فرعون من قتل الأطفال الذكور من العبرانيين، ومراقبة الحوامل من النساء واستحيائهن والتفتيش بمنازلهن عن الذكور حتى يذبحوهم، وكانت زوجة عمران إم موسى حامل ولدت موسى فخافت عليه وألقته في اليم بأمر من الله عز وجل.⁽⁶⁵⁾ وإن فرعون احترز كل الاحتراز أن لا يوجد موسى، فجعل الرجال يبحثون عن الحبالى، فلا تلد امرأة ذكرا إلا ذبحه، حذرا من وجود موسى عليه السلام.⁽⁶⁶⁾ فتتحقق هنا كسر الصورة النمطية، عندما تلاعب المؤلف الضمني بالأحداث فأعطى معلومات مغايرة لما في التأريخ الحقيقي عن شخصية عيسى عليه السلام مما أحدث الدهشة وتحققت البلاغة، وغاية المؤلف هنا أيضاً الطعن بمصداقية التاريخ (النسق الثقافي)، والتشكيك بأحداثه، أزاح الحوادث عن أصولها لتحقيق استجابة تخدم فكرة النص. والأصل التتميط وكسر النمطية يخلق التوتر، يخلق فاعلية. وإن البلاغة القديمة تعتمد على التكرار، أما البلاغة الحديثة/ وما نبحت عنه يعد

التكرار أو النمطية فعلاً جمالياً يعمل على خلق التوتر والاستجابة، وإنما يظهر التوتر وفعل الاستجابة هو مغادرة التكرار ومحاولة كسر الخاصية النمطية للنصوص عبر مغايرة الفعل التاريخي كون النمطية ((تُعطي تفسيراً لتكرار الحاضر للماضي نظرة مختلفة للماضي نفسه، أو لموضوعة ((التاريخ)) إذ مادامت أحداث الحاضر تستمد تفسيرها ومعقوليتها من أحداث الماضي، فإن التاريخ بوصفه أحداث الماضي لا يكتسب معناه من كونه حدثاً مجرداً عارياً حصل في الماضي، بل يكمن معناه في كونه (قدسياً)، حصل في الزمن البدئي المطلق. فالتاريخ ليس ما حصل في الماضي الفعلي، بل ما حصل في الزمن البدئي. وتحظى الأشياء التي حصلت في زمن غبظت البدايات الأولى بها له قدسية؛ لأنها أحداث يمكن ان تتكرر فاعليتها الخطرة في الزمن الفعلي الحاضر.))⁽⁶⁷⁾ . ولربما كانت غاية المؤلف هي التشكيك بمصادقية التاريخ وبمعقولية الأحداث في الأحداث في الحاضر، لهذا لا يستند الى النمطية، وإنما يستند إلى كسر هذه النمطية/ وهذا التعارض بين صورة الماضي وصورة النص هو ما يجعل الحكاية عvisية على الفهم ومتناقضة، إشارة الى امتلاء واقعنا بالتناقضات أو سيادة التشكيك التي طالت التصورات في التاريخ والحاضر

ومن هنا تظهر إجابة جندياري في كسر الصورة النمطية الأولى عبر التشكيك بالتاريخ والطعن به.

ثالثاً: حسن التعليل:

حسن التعليل هو ((أن يلتمس الأديب للشيء أو للظاهرة علة أدبية طريفة تتناسب الغرض الذي يرمي إليه بدلا من علته أو علتها الحقيقية))⁽⁶⁸⁾. ويرى الدكتور منير سلطان أن طرفة التعليل هي: ((درجة في الاغراب اللطيف الذي يتوصل إليه الفنان لقطع رتابة وجود العلة مقترنة بالمعلول ونوع الإثارة، وضرب من ((خفة الدم))، يلعب فيه الخيال والثقافة والخبرة دورا ملموسا، وهنا يتعرض الفنان إلى الوقوع في سخر التبرير، أو جديته أو براعته))⁽⁶⁹⁾.

ويبدو أن هناك علاقة بين حسن التعليل وحسن الاعتذار إذ أن حسن الاعتذار هو: ((أن يعتذر المعتذر عن شيء لا يرضاه آخر، ويعلله بتعليل رائق سواء كان حقيقيا أو غير حقيقي، ولابد فيه أن يكون بيانه سحراً يحمل المخاطب على قبول العذر، ويجعل سخطه رضا))⁽⁷⁰⁾.

والعلاقة بين الفنين تُرصد عبر سعيهما الى نوع من الأقناع البلاغي، فالمعتذر إذا أجاد ووفق في التماس الحجة كان اعتذاره أقرب، وإذا أجاد المؤلف في التماس العلة الخيالية وضمنها من التخيل وجعلها محكمة الصنعة، قوية التأثير، أجلبت الفرح والسرور والراحة والرضا للنفس⁽⁷¹⁾. وقد ينماز بالقدرة على حسن التعليل واعطاء تبريرات لأفعال الشخصيات المؤلف السردى لاسيما المؤلف الضمني، إذ قد يتوفر في حسن التعليل وسيلة بليغة يمارس عبرها التأثير بالقارئ وإخضاعه إلى الموافقة على التبريرات. فالمؤلف قادر على صوغ علتة معتمدا على الخيال⁽⁷²⁾. إذ يقوم حسن التعليل على التخيل وإنكار الواقع وتعتمد المغالطة أحيانا للوصول إلى الغرض المقصود والتأثير في المخاطب⁽⁷³⁾، مما يعزز بلاغة التأليف لاسيما أن البلاغة لا تسأل عن جوهر العلة أو غيابها ولكن تسأل عن كيفية تبرير وجود المعلول، وعن أسلوب العرض، وأسلوب التعليل، والبراعة في تصوير العلة والمعلول وكيفية التناسب بينهما تناسبا فنيا، وكيفية توصيل مفهوم العلة إلى المخاطب⁽⁷⁴⁾.

ولا يختلف توظيف المؤلف الضمني لحسن التعليل عما ذكرنا. فالبلاغة تظهر عبر إنكار ((الأديب - صراحة أو ضمناً - علة الشيء المعروفة، ويأتي بعلة أخرى أدبية طريفة، لها اعتبار لطيف، ومشملة على دقة النظر، بحيث تناسب الغرض الذي يرمي إليه))⁽⁷⁵⁾، أي أن حسن التعليل هو أن يقوم الأديب بإعطاء علة أدبية معتبرة تناسب الغرض المقصود.

ومن هذا المنطلق، من الممكن أن نتلمس هذه الوسيلة البليغة في قصة ((الوعل)) ولنقرأ: ((استسلمت بهدوء يائس وكأنها لا تشعر بشي كان همها الوحيد في تلك اللحظة ان ينداح هذا النتن عن صدرها بسرعة - هل انت معي؟! فتحت عينها على همساته الحزينة المتكسرة لكنها اغمضتها من جديد ولم تجب))⁽⁷⁶⁾. وردت في القصة مجموعة من المشاهد منها مشهد يصور فتاة تمارس الرذيلة بعد تعرضها للاغتصاب، وعندما انت لرجل بملاً ارادتها فكرت ان تمثل دور المقاومة وتردع الشخص من الاقتراب منها، لكنها تعودت أن تكره الافتعال (افتعال مقاومة الرجل)، وكانت تتذكر أن رجلاً مثل عمره اغتصبها ذات يوم تحت وطأة الجوع وكانت هذه بداية حياتها الفحشاء، فاستسلمت بهدوء يائس. وعبر هذا المشهد تمكن المؤلف الضمني من إعطاء علة تخيلية مؤثرة بالقارئ عندما قدم تبريرات لاستسلام الشخصية وجعل القارئ يخضع إلى الموافقة على التبريرات، فأصبح فيه إقناع بلاغي عندما تمكن من تبرير وقوع الحدث تبريراً جاداً.

فالاستسلام اليأس هو علة خوفها من تجريب الرفض عندما كانت أمنيته الوحيدة أن تجرب الافتعال (الرفض)، لن تنام على الأرض أمنيته الوحيدة لكن لم تستطيع وكيف تبدأ ويداه تنضوان البلوزة الازرار تفتح (اي فات الاوان). كما في النص الآتي ((**لن تنام على الأرض هذه الأمنية الوحيدة التي لم تسقطها سحب الدخان من ذهنها .لن تتحقق...فماذا تقول وكيف تبدأ؟. لقد بدأت يداه تنضوان البلوزة الداكنة عن جسدها**))⁽²⁾ ونتلمس هذه الوسيلة أيضا في قصة (التاريخ السري) ولنتابع هذا المقطع ((**ومنذ ذلك الوقت انقطعت نهائيا عن الذهاب الى النهر - اصبح النهر يخيفني، والجزر المثلثة تخيفني، والرؤوس الحلقية والرقاب التي لوحتها الشمس تخيفني: ومنذ ذلك الوقت اصبحت لا استطيع السير في الطرق القذرة. حيث يمكن لي ان ابصر المجاري المفتوحة في فصل الصيف ولا اطيع النظر الى جمهرة من الصبية الصغار**))⁽⁷⁷⁾. ورد في هذه القصة مشهد يرسم صورة الفتى المخنث، عبر تصدير معلومات تؤكد رسم هذه الصورة ومنها وصفه بأوصاف منها صوت الفتى الأخن، وشعره المتهدل على جبهته، وأرجله الملساء الخالية من الشعر، فهو كان يسير في مقدمة صبية زائغي النظرات يركضون خلفه وبينهم علاقة مريبة، إنه لعمل شرير ومنحط وعند رؤية الشخصية لهذا الفعل انقطعت عن الذهاب إلى النهر⁽⁷⁸⁾. تمكن المؤلف الضمني من إيقاظ خيال القارئ، وإثارة وجدانه عبر منح علة تخيلية تسوغ قبول الأمر، فالشخص انقطع عن النهر وأصبح النهر يخيفه بسبب أفعال الصبية المنحطة.

الهوامش

- 1 - البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، د. محمد العمري، دار افرقيا الشرق، المغرب، ط2، 2012 ص23.
- 2 - ينظر: دراسة في علم النص البلاغي، د. شوقي علي محمد الزهرة، دار الآفاق العربية، (د.ط)، 2015، ص41.
- 3 - ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقارنة بلاغية للصورة السردية)، جميل حمداوي، ص23. مصدر سابق.
- 4 - الصورة السردية في قصص شريف عابدين، د. مسلك ميمون، ص13. مصدر سابق.
- 5 - ينظر: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، ط1، 2014، ص92.
- 6 - ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقارنة بلاغية للصورة السردية)، جميل حمداوي، ص9. مصدر سابق.
- 7 - ينظر: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، ص46. مصدر سابق.
- 8 - المصدر نفسه، ص22.
- 9 - ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقارنة بلاغية للصورة السردية)، جميل حمداوي، ص13. مصدر سابق.
- 10 - بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، ص16. مصدر سابق.
- 11 - ينظر: المصدر نفسه، ص47.
- 12 - ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2002، ص95.
- 13 - ينظر: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص203، ص204، و غيرها من الصفحات.
- 14 - ينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص243، وغيرها من الصفحات.
- 15 - ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص195، ص242.
- 16 - ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والنشر والفنون والآداب عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1992، ص286، ص288.
- 17 - ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، ص111. مصدر سابق.
- 18 - المصطلح السردية، جيرالد برنس، (ت.ر)، عابد خزندار، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص158.
- 19 - الشعرية، تزفيتان تودوروف، (ت.ر)، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990، ص56.
- 20 - الرؤية أو وجهة النظر، تزفيتان تودوروف، ترجمه علوط محمد، الاقلام - العدد 10-1-أكتوبر 1987، العراق، ص159.
- 21 - ينظر: علم السرد مدخل الى نظرية السرد، يان مانفريد، (ت.ر)، أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا- دمشق، ط1، 2011، ص15، ص16.
- 22 - المتخيل السردية (مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة)، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص61.

23 - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط3 ، 2010، ص135.

24 - المصطلح السردى، جيرالد برنس، ص34، مصدر سابق. وينظر: المصدر نفسه، ص34. و الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص58، مصدر سابق. وينظر: مقتضيات النص السردى الادبي، جاب لينتقلت، ترجمه رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص92، ص93. وينظر: مقتضيات النص السردى الادبي، جاب لينتقلت، ترجمه رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، ص92، ص93، مصدر سابق. وينظر: من يحكي الرواية؟، ولغ غانغ كايزير، ترجمه محمد اسويرتي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، ص113، مصدر سابق. وينظر: علم السرد مدخل الى نظرية السرد، يان مائفريد، ص16، مصدر سابق. وينظر: الراوي والنص القصصى، عبد الرحيم الكردى، مصدر سابق. وينظر: نظريه البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص290-291.

25 - ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ((ثلاثية)) نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الاسرة، (د.ط)، 2004، ص183-184.

26 - المصطلح السردى، جيرالد برنس، ص110، مصدر سابق.

27 - مقتضيات النص السردى، جاب لينتقلت، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الادبي، ص88.

28 - نظريات السرد الحديثة، والاس مارتين، (ت.ر) حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، (د.ط)، 1998، ص178.

29 - ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص91، مصدر سابق.

30 - ينظر: المصدر نفسه، ص111.

31 - ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص136، مصدر سابق.

32 - ينظر: بلاغة الفن القصصى، البروفسور وين بوث، (ت.ر) أ.د. أحمد خليل عردات، د.علي بن أحمد الغامدي، مطابع جامعة الملك سعود، (د.ط)، 1994، ص83-84.

33 - ينظر: المصدر نفسه، ص87-88.

34 - ينظر: المعجم المفصل فى الادب، د محمد التونجي، ج1، دار الكتب العلمية بيروت -لبنان، ط2، 1999، ص93.

35 - : بلاغة الفن القصصى، البروفسور وين بوث،، ص86.مصدر سابق.

36 - مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، (ت.ر) عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص131.

37 - ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، (ت.ر) فريد انطونيوس، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، 2019، ص73-74.

38 - ينظر: المعجم المفصل فى الادب، ج1، ص375، مصدر سابق.

39 - ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان-بيروت، ط2، 1984، ص152.

40 - البلاغة والاصول دراسة في اسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابي جنى، محمد مشبال، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2007، ص8.

* زمزت وردت بالنص ب (ت)، والصحيح بالتاء المربوطة .

41 - الاعمال الكاملة، محمود جنداري، تموز، دمشق، ط1، 2018، ص184.

42 - بلاغة الفن القصصي، البروفسور وين بوث، ص90، مصدر سابق.

43 - الاعمال الكاملة، محمود جنداري، ص185، مصدر سابق.

44 - العمدة في صنائه الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني ، ج2، مطبعة السعادة، مصر، ط1 ، 1907، ص227.

45- فاعلية الخيال الادبي محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة العلم الوصفي، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت -بغداد، ط1، 2015، ص72.

46-الاعمال الكامل: محمود جنداري، ص52، ص53، مصدر سابق.

47-ينظر: الاعمال الكاملة، محمود جنداري، ص52، ص54، مصدر سابق.

83- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة كامل المهندس، ص420، مصدر سابق.

49 - المصطلح السردى، جيرالد برنس، ص169، مصدر سابق.

50 - ينظر: الاعلام والصورة النمطية (صورة العرب والمسلمين نموذجا)، أ. علي خليل شقرة، دار اسامة للنشر والتوزيع، الاردن عمان، ط1، 2015، ص11.

51 - المصدر نفسه ص13

52 - الصورة النمطية العدائية للعربي في الصحافة الامريكية دراسة تحليلية لصحيفتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست كنموذج بعد أحداث الحادي عشر من أيلول، الطالب محمد بشير طعمة، رسالة ماجستير، جامعه دمشق، كلية التربية، قسم علم النفس 2009، ص39.

53 - صنائه الصورة الذهنية في وسائل الاعلام صورة الرسول محمد (ص) في الاعلام الامريكي، د طارق على حمود العيثاوي، مجلة مداد الآداب، العدد العاشر، جامعه بغداد، كلية الاعلام، ص 767.

54 - كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ابي هلال العسكري، (ت.ح) علي محمد البجاوي ، محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د.ت)، ص59.

-
- 55- اسرار النقد الادبي ((مقالات في النقد والتواصل))، د محمد مشبال، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط1، 2002، ص 47.
- 56- الاعمال الكاملة، محمود جنداري، ص 614، مصدر سابق.
- 57- ينظر: جنكيز خان فاتح العالم، الصاوي محمد الصاوي، دار الكتب المصرية، دار طبية للطباعة، الجيزة، ط1، 2012، ص 216.
- 58- ينظر: هولكو المارد القادم من الشرق جزائر التاريخ عدو الحضارة، منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي ، دمشق-القاهرة ، (د.ط)، (د.ت)، ص101.
- 59- ينظر: المصدر نفسه، ص 40.
- 60- ينظر: فاعلية الخيال الادبي محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، سعيد الغانمي، ص 59-60، مصدر سابق.
- 61- ينظر: المصدر نفسه، ص 64.
- 62- ينظر: المصدر نفسه، ص 185.
- 63- ينظر: فاعلية الخيال الأدبي محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، سعيد الغانمي، ص 187، مصدر سابق.
- 64- الاعمال الكاملة، محمود جنداري، ص 605 ص606.
- 65- ينظر: قصة موسى عليه السلام، احمد الجبالي، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية، (د.ط)، 1969، ص13-14.
- 66- ينظر: قصص الانبياء، اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، (ت.ح) د.عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة والنشر الاسلامية، القاهرة، ط5، 1997، ص 379.
- 67- فاعلية الخيال الادبي محاولة في بلاغية المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، سعيد الغانمي، ص 132، مصدر سابق.
- 68- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: مجدي وهبة، كامل المهندس، ص150، مصدر سابق.
- 69- البديع في شعر شوقي، د. منير سلطان، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط2، 1992، ص324.
- 70- من جماليات المعنى حسن التعليل: د-عيد محمد شبانيك، دار حراء، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص18.
- 71- ينظر المصدر نفسه، ص18-19.
- 72- ينظر من جماليات المعنى حسن التعليل، د. عيد محمد شبانيك، ص21، مصدر سابق.
- 73- ينظر: المصدر نفسه، ص28.
- 74- ينظر: البديع في شعر شوقي، د. منير سلطان، ص323، مصدر سابق.
- 75- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، احمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي، (د.ط)، 2017، ص369.
- 76- الاعمال الكاملة: محمود جنداري، ص50 مصدر سابق.
- 77- الاعمال الكاملة: محمود جنداري، ص201، مصدر سابق.
- 78- ينظر: المصدر نفسه، ص184-190.