



ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: <https://eduj.uowasit.edu.iq>

Dr. Noha Jaafar oufi

Wasit universtty-
college of education for
humantties

Email:

njaffar@uowasit.edu.iq

Keywords:

Realism, imaginary,
narration, image,
narrator

Article info

Article history:

Received 13.Nov.2024

Accepted 15.Dec.2024

Published 10.Febr.2025



Aesthetics of Employing Imagery in the Novels of Inaam Kachachi

A B S T R A C T

The research attempts to investigate the aesthetics of employing the data of the narrative image, and how to give it vitality and renewal according to the technique employed for the features of the image, according to a special vision of the writer, which reflects the writer's method of investing in language, as the novel is characterized by linguistic condensation and the overlap of literary and creative arts. The research also sheds light on the method of presenting the novelist's ideas and depicting them within the fabric of the novel as presented by the novelist An'am Kachachi. Also, in our treatment of the projections of the image and its types as it appears in models of (An'am Kachachi's) novels, it combines with the types of narrative image as we presented it in a number of novels produced by the writer (An'am Kachachi). Especially since the image in the narrative field had been met with acceptance by scholars in terms of treatment as in the poetic image, and from here we addressed the types of narrative images from the realistic and imaginary point of view in a way that shows the features and characteristics of each of them as it appears in the novel text of Kachachi.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: <https://doi.org/10.31185/eduj.Vol58.Iss1.4209>

جماليات توظيف الصورة في روايات أنعام كجه جي

أ.م.د. نهى جعفر عوفي

جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث:

يحاول البحث تقصي جماليات التوظيف لمعطيات الصورة السردية، وكيفية منح الحيوية والتجدد لها على وفق التقنية الموظفة لملامح الصورة، وعلى وفق رؤية خاصة من الكاتب، بما يعكس طريقة استثمار اللغة من قبله، إذ إن الرواية تتسم بالتكثيف اللغوي وتداخل الفنون الأدبية والإبداعية، كما أن البحث يُسلط الضوء على طريقة عرض أفكار الروائي وتصويرها داخل نسيج الرواية كما قدّمها الروائية أنعام كجه جي.

أنّ تناولنا لإسقاطات الصورة وأنواعها كما جاء في نماذج من روايات (إنعام كجه جي) يتظافر مع أنواع الصورة السردية كما قدّمنا لها في عدد من روايات الكاتبة (إنعام كجه جي).

ولا سيما أن الصورة في المجال السردية كانت قد لاقت عند الدارسين إقبالاً للدراسة كما في الصورة الشعرية، ومن هنا كان تناولنا لأنواع الصور السردية من الوجهة الواقعية والمتخيلة بما يظهر سمات وخصائص كل منها كما جاء في النص الروائي عند كجه جي.

الكلمات المفتاحية: الواقعية ، المتخيل ، السرد ، الصورة ، الراوي .

المقدمة:

إذا كانت الصورة على اختلاف أنواعها هي المشكّل الأساس لفهم بنية السياق وتأسيس المعنى في المجال الشعري بما يُسمّى الصورة الشعرية، فإنّ انعكاس خصائص الصورة السردية في المجال السردية الروائي والقصصي لا يقلّ شأنًا عما تفعله في بنية الشعر، ذلك أنّ قراءة أي نص روائي يستلزم استحضار سمات معينة، من شأنها أن تبسط هيمنتها على تكوينه السردية، وتطبعه بطابع التماسك والفعالية التأثيرية.

فدراسة جماليات الصورة وما يتبعها من تقنيات توظيفية في المجال السردية يُعطي دفعاً تأويلياً للإقبال على إشارات وعلامات النص، التي تعكس في الوقت نفسه سعي الروائي أو القاص إلى محاور الصبغ التمثيلية والأفكار، وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى.

غير أنّ لتوظيف الصورة ما يستدعي التقنيات وتوظيف تشكيل الصورة السردية بما يخضع لسلطة تخيلية عميقة، فالصورة أينما وُجدت عمادها الخيال في المنتج الأدبي، وهي تلقي بظلالها على النسيج التكويني للتجربة السردية، وتسهم في الوقت نفسه في صناعة الصور السردية بكل ملامحها وتشكلاتها.

والاهتمام في الآونة الأخيرة كان قد زاد من قبل النقاد بالصورة السردية، حيث قاربوا الأعمال السردية من منظورات نقدية متباينة الأهداف والمنطلقات ، لتصبح للصورة السردية قيمتها الفنية، شأنها شأن الصورة الشعرية بما تقوم عليه من خصائص وميزات.

المبحث الأول: الصورة الواقعية في روايات إنعام كجه جي

قبل أن نتناول التوظيف الجمالي للصورة الواقعية كما جاء عند الكاتبة الروائية إنعام كجه جي، لا بدّ أن نتعرض لمفهوم الصورة في المجال السردية، إذ إنّ الالتفات إلى فهم هذه الجمالية يُدلي بأهمية توظيف الصورة باعتبارها من العناصر الفنية المتممة لجمالية العمل الفني (السردية) ، ولذلك فإنّ معرفة هذه الجمالية لا يمكن أن تتضح لدى المتلقي ما لم يطّلع على تقنيات توظيفها لمعرفة أبعادها .

إذ يشكل الفهم العام لملامح الصورة السردية مقاربتها في الأعمال السردية (الروائية، القصصية)، بما يتطلب الانطلاق من خصوصية الجنس الأدبي والاهتمام بالسياق اللغوي والمقامي، ليتسنى تصنيفها ومعرفة وظيفتها ورصد تقنياتها الأسلوبية، ويمكن الإشارة إلى أنّ هناك العديد من المقاربات المتعلقة بالصورة في الرواية، والتي تُعد مداخل لاستنطاقها، حيث نعرث على الصورة المقارنة، الصورة البيانية، السردية، الشاعرية، الحكائية، البولفونية، المرجعية، الحجاجية، السياقية الإبداعية والصورة القصصية الصوفية

فالصورة في المجال السردية تعكس خاصية التكامل بين العناصر المشكّلة للسرد، "ليست الصورة تكويناً متحقّقاً خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية ، بل هي وجود ممتزج عضوياً بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث

والفضاء والشخصية والموضوع، وكذلك بالانطباعات الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي" (أنقار، ١٩٩٤، ٥٥)

لذلك فإنّ الانفتاح الذي طال مفهوم الصورة السردية كان قد جعل من دراستها في بنية الأعمال السردية يتطلب فهماً لبعدين أساسيين، البعد الأسلوبى والبعد الذهني، ومنه قد عُرِفَت الصورة الروائية السردية على أنها "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفية تمثيلية، وجمالياتها في وظائفها مثلما سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية وهي إبراز خيالي" (أنقار، ١٩٩٤، ١٥) ولعلّ الحاجة إلى تقصّي ملامح الصورة في الرواية عائد إلى أنّ الرواية "لم تعد مجرد نقل للواقع في قالب فني أو حقيقة متحوّلة في قالب شعري، بل هي دمج لكل ذلك بأسلوب تقني فني يحمل بين ذراعيه أنماطاً مختلفة من الصور ضمن فضاء سردي وعبر طاقات لغوية كامنة في انتقاء مقوّد لمفرداتها، وإنتاج شكل مغاير للمألوف قادر على التأثير في متلقيه" (مرتاض، ١٩٩٠، ٦١)

ومن توظيف الصورة الواقعية ما نجده في رواية (النبذة) لإنعام كجه جي، ولا سيما أنها رواية واقعية فيها رموز وتشبيهات تعبّر عن الأحداث الدرامية والتحوّلات و المغامرات، حيث تقوم الرواية على التذكّر بفعل أحداث مرّ عليها ثمانية عقود من تاريخ العراق المعاصر، مليئة بالأحداث والتداعيات التي شكّلت الهم العراقي، ولا سيما أنّ الصورة الواقعية فيها منعكسة من تسليط الضوء على المنبوذين في ظل صراهم ونضالهم ضد التمرّ، فقد تميزت هذه الرواية بإعطاء مظاهر الصورة الواقعية، حيث تعتمد (إنعام كجه جي) إلى إقحام أخبار وأحداث حقيقية توظّف حولها صراعات الحدث في الأوطان وصراع الجماهير العربية ضد السلطات الحاكمة، ومن ذلك ما جاء في نص الرواية:

"مجتمع صغير خارج من حرب عالمية، حلفاء، ومحور، تشرشل وهتلر، وفي السرايب تنشط حركة يسارية تُبشّرنا بأفكار يسمونها هدامة، لكل وزير في الحكومة مستشار بريطاني يربط فوق رأسه مثل خيال الظل من الأصل؟ ومن الظل" (كجه جي، ٢٠١٧، ٢١-٢٢)

فهذه التقنية في توظيف الصورة الواقعية تقوم على إعطاء ملامح الصورة بأنها كلية، حيث تعود بالقارئ (المُشاهد) إلى أحداث ماضية، لكنّ العودة في الرواية لا تعني إحالة تصويرية استرجاعية بغية استعادة حدث ما وحسب، وإنما تهتم بإحداثيات الحاضر، وتجعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح بين الماضي والحاضر بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور" (زغودي، ٢٠١٦، ١١٥)

ومن جمالية الصورة الواقعية أنّ المتلقي يشعر أنه يعيش حدثاً جاريّاً، ومن ذلك ما جاء في نص رواية (النبذة)، ولا سيما ما نجده في الإعلام لتغطية الأحداث في ذلك:

"إلى المفوضات الملكية العراقية في بيروت، دمشق، القاهرة، عمان، إلى القنصلية الملكية العراقية العامة في القدس، تروم الأنسة تاجي عبد المجيد صاحبة مجلة الرحاب السفر إلى سوريا ومصر ولبنان وفلسطين وشرق الأردن لأغراض صحفية، فنرجو التفضّل بالإيعاز الي مثيلاتها في هذه الدول بتقديم كافة التسهيلات والمساعدات الممنوحة للصحفيين إليها" (كجه جي، ٢٠١٧، ٥٢)

تضعنا الكاتبة في ظل هذه الصورة إلى ما يمكن توقعه خلال القراءة، فعمل (تاج) في الصحافة، لا بُدّ أن يتم عبر تغطية إخبارية من مهامها الموكلة إليها، وذلك لتغطية الحدث السياسي في ظل ما تعانیه البلاد من اضطرابات في المسار السياسي.

وبذلك فإنَّ الصورة الواقعية السردية تظهر في ذهن المشاهد من خلال العودة إلى الوراء، حيث ينصَّب هذا الاسترجاع في تفسير قدرة الصورة على تجسيد "الزمن المنهمر داخل الشخصية الروائية وتمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية، والمتداولة بين الانفعال والهدوء حيناً، وبين الحدة والفتور أحياناً أخرى" (بويجرة، ١٩٨٦، ١٧٦)

ومن توظيف الصورة الواقعية ما جاء في التركيز على المشاهد التفصيلية المتصلة بالحدث الأساسي القائم على عملية الحكي و الإخبار، ومنها ما جاء في رواية (النبیة)، ولا سيما أنَّ الأحداث في هذه الرواية سُردت من قبل الكاتبة كسلسلة من الوقائع والاضطرابات السياسية، بمعنى أنَّ الروائية كانت قد أدخلت مشاهد حقيقية، شملت أخباراً وأحداثاً حقيقية، ومنها ما جاء في هذا التصوير الواقعي:

"الوصي يدعو الشعب إلى الهدوء، يُعطي وعداً بسماع مطالبه، يدعو الوزراء و النواب والأعيان وعوداً من رؤساء الأحزاب لاجتماع في مصر، ومع المغيب يجري الإعلان عن استجابة الحكومة إلى مطالب المواطنين إلغاء معاهدة بورتسموث، إعفاء صالح جبر من رئاسة الوزارة، تكليف محمد الصدر تأليفها، إطلاق الموقوفين وتعطل الدوام في الكليات حتى إشعار آخر" (كجه جي، ٢٠١٧، ١٣٧).

إنَّ ما يعطي توظيف الصورة الواقعية جماليتهما فيه ما يتقاطع مع تركيز الكاتبة على معاينة (المشاهد التفصيلية)، حيث تُعدُّ المشاهد التفصيلية من التقنيات التي تختص بتركيب الأطر المعاينة للمشاهد الكلي، وهي تعني حضور الجزئيات التي تظهر ملامح الشخصيات وغيرها من العوامل المساعدة لتجلية المعنى المراد.

ومن ذلك ما نجده بلسان الشخصيات التي تحكي عن طريق التذكر حقيقة ما يجري:

"كنا، في تلك الحرب، نعوم فوق صناديق الموتى، نرى الرايات الخفاقة ونسمع بيانات الإذاعة (وطن مدّ على الأفق جناحاً) أعزف بلا صوت وأصنع آلتی داخل رأسي" (كجه جي، ٢٠١٧، ١٨٦)

فالصراع المادي القائم في المظاهرات والحروب هو ما يعطي خاصية الصراع الاجتماعي الذي يرسم صورة من مشاهد الواقعية والخيال، فتتقل الحدث الاجتماعي الأخطر في تلك الفترة الزمنية الصعبة.

ومن جمالية توظيف الصورة الواقعية ما جاء في رواية (طشاري)، ولا سيما ما نجده في أكثر الأمر في المشاهد الحوارية، حيث يساعد الحوار في رسم الشخصية ويسهم في الكشف عن أفكارها وعواطفها وطبائعها الأساسية، ومن ذلك ما نجده في الحوار الذي دار بين (وردية وسليمان)، عندما بدأت تتردد على اجتماعات الحزب الشيوعي آنذاك، فخاطبها (سليمان) قائلاً:

"- نحن مؤمنون والشيوعية كفر

- زعيمهم مسيحي، يا أخوي، وهم يدافعون عن الوطن

- انصرفي إلى دراستك، شوي فوضويين يخربون استقرار البلد بحجة الدفاع عنه" (كجه جي، ٢٠١٣، ٨٤)

تكشف لنا هذه الصورة الواقعية أنَّ الخطاب في الحوار السابق يعكس موقف إيديولوجي أقرب إلى الجدلي منه.

ومن ذلك الانعكاس لخصائص الصورة الواقعية ما جاء في الحوار الآتي:

"- هل تصدق أنَّ المقاول توما ينذر النذور لمرقد الإمام علي في النجف؟

يضحك براق ويجيب بأن العراقيين شعب واحد، والدليل أنه هو نفسه قد سار في موكب عاشوراء، عندما كان صغيراً في الديوانية، وحمل سلسالاً أيضاً.

يهبُ المفاول واقفاً، ينادي العمال رافعاً يديه

- مسيحي ويضرب زنجيل.. الله أكبر" (كجه جي، ٢٠١٣، ٢٣٣-٢٣٤)

وكثيراً ما نجد استدعاء الصورة الواقعية قائم على الاسترجاع في رواية (طشاري)، ومنه ما جاء في إحدى مشاهد الرواية:

"في مساء الرابع عشر من تموز سنة خمس وخمسين نزلت وردية اسكندر من القطار في محطة الديوانية وبيدها أمر إداري يفيد بتعيينها طبيبة في مستشفى المدينة" (كجه جي، ٢٠١٣، ٣٠)

فالراوي يسترجع شيئاً من الأحداث في ظل الحاضر بما يرسم حدود الصورة الواقعية، لأنَّ السابق لهذا الحدث يروي عمل الدكتورة وتقاعدها وكبرها في السن.

لذلك فإنَّ توظيف الصورة الواقعية فيه من ضرورة الاسترجاع، وهو دليل الراوي لتأكيد الحوار الذي تقيمه الشخصية بعد تذكر واسترجاع جملة من الأحداث الماضية، لتأتي دفقة الأسئلة بعد تذكر سلسلة الأشياء اللاحقة لحدث التعيين، ومنه ما جاء في ذلك:

"حسناً، لقد وصلت، فمتى نعود؟

كم مضى عليك هنا؟

سنة اشهر

سنة؟ كيف تحملت كل هذه المدة؟" (كجه جي، ٢٠١٣، ٣٢-٣٣)

حيث يعطي الحوار خصائص الصورة الواقعية، لأنَّ الراوي يُحلّل الأحداث من الداخل، فالراوي الحاضر هو الذي يعرف كل شيء، لأنه يراقب كل شيء في الوقت نفسه ويراقب الحدث وتطوّر مجرياته من الخارج.

وقد تكون الصورة الواقعية ممثلة للأحوال في أدق وصف، ومنه ما جاء عن طريق الوصف الواقعي الدقيق في رواية (طشاري):

"كيف أعمل في مكان مثل هذا.. هل تقبل أن ينزل الأطفال وسط الميكروبات؟ يواش يواش دكتور .. هذه هي الإمكانيات" (كجه جي، ٢٠١٣، ٤١)

إنَّ قدرة الروائية على النزول إلى أبسط التفاصيل التي تعكس بصدق الإمكانيات والأحوال في ظل ما يعانيه فئة من أفراد الشعب هو ما يعطي العمل الروائي هذه الاستجابة لدى المتلقي.

ومن هذه الرموز الوصفية التي تعطي الصورة خصائصها الواقعية ما جاء على لسان إحدى الشخصيات في رواية (طشاري):

"ماما الحبيبة، لم أشبع من صوتك في التلفون هذا الصباح، تمنيت لو يظلّ الخط مفتوحاً بينما طوال النهار لأحكي لك عن حياتي هنا .. أشعر بالذنب لأنَّ عملي في المستشفى يأخذني منهم طيلة الوقت ثم أتذكر طفولتي وأقول لنفسي إنَّ عمك الطويل .. لم يجعل مني ابنة فاسدة .. كنت تعودين إلى البيت" (كجه جي، ٢٠١٣، ٥٣-٥٤)

حيث إنّ جمالية الصورة نابعة من أنّ الراوي قد يكون أحد شخصيات الرواية ويشارك في رسم أحداثها، "يظلّ المؤلف حاضراً في العمل الروائي، إذا المؤلف يتخذ له عدة أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تبعاً للتقنيات السردية التي يتبناها وتبعاً للضمان التي يتبناها دون سواها، فهو حين يصطلح ضمير المتكلم في سرد عمله، يتحول في الحقيقة إلى شخصية مركزية وإلى سارد، ولكن لا أحد من العقلاء ينزع عنه صفة المؤلف" (مرتاض، ١٩٩٠، ١٠٧)

وقد تؤدي الصورة الواقعية وظيفة إيديولوجية، ومن مثال هذا التوظيف ما جاء في ذلك:

"لا يلتقي الأقارب إلا في الجنازات، النزهات غير مأمونة والمناطق مقسمة والزيارات تبعث على القلق وحتى حضور القداس في الكنيسة يمكن أن ينتهي بفاجعة، لم تعد هناك نواد ولا حلقات دبكة ولا احتفالات برأس السنة وبطقوس درب الصليب وعيد السيدة وخضر الياس" (كجه جي، ٢٠١٣، ١٣١-١٣٢)

بمعنى أنّ الوظيفة الإيديولوجية الواقعية تعكس جمالية التوظيف ولا سيما ما نجده في الحوار الخارجي الذي دار بين (وردية) وابنة أخيها (سليمان) عبر التلفون كالآتي:

- عمة

- ها عمة !

- كيف الحال ؟

- سخام وزقنبوت، هذا كل ما تمكن قهرها أن يجود به من سباب" (كجه جي، ٢٠١٣، ٣٨-٣٩)

إذ يعكس الراوي في المقطع الحوارية المكثف حالة الوجد والاسقلاب والقهر وضياح الحقوق، حيث تفصح (وردية) عن شخصية تشربت بالألم والامتهان اللذين أرغماها على هجرة الوطن، منفية في أقاصي العالم، وبذلك فإنّ الراوي استطاع من خلال رصد حالة الاستلاب أن يعكس حقيقة ما يحصل.

ومن جمالية التوظيف لمعطيات الصورة الواقعية على لسان السارد قوله:

"أصبح العراقيون بكل طوائفهم، ليسوا بشراً مادام العالم يبندهم ويشيح بوجهه عن موتهم" (كجه جي، ٢٠١٣، ٣٧)

فمن الملاحظ أنّ هذا النص يعكس وظيفة إيديولوجية يقدمها الراوي انعكاساً لرؤية معينة يراها قد أخذت وتفتشت في المجتمع نتيجة لتغير النفوس عما كانت إليه وعرضه لما أصبحت عليه في الوقت الحاضر، وهي رؤيا و فكرة إيديولوجية تعين على تفسير دور الراوي في إسقاط عناصر الصورة الواقعية.

ومن جمالية التوظيف لمعطيات الصورة الواقعية ما جاء في رواية (الحفيدة الأمريكية) لإنعام كجه جي، ولا سيما ما نجده في تجسيد صراع الذات في شخصية الأم (بتول)، حيث عانت الانفصال عن زوجها رغم الحب الذي يجمعهم، حيث يظهر في سؤال الجدة لـ (زينه) عن والديها تحقيق الكاتبة لمعانيه الصورة واقعياً كما هي، وذلك في النص الآتي:

"وين راح الحب الذي تحدثت به كل الدنيا لم أدري ما الحب ولم أكن رغم اقترابي من الثلاثين قد جربت الحب الذي يجعل صاحبه يخالف دنياه لكي يعيشها" (كجه جي، ٢٠١٠، ٩-١٠)

حيث تطالعنا شخصية (زينه) بتفاصيل دقيقة تعطي صورة السرد الواقعي، فتشير إلى إصابة الأب بأزمة قلبية، حيث اضطرت والدتها للعمل في الخياطة ثم مساعدة طبّاخ ثم نقلوها إلى الاستقبال، كما تتجسد جمالية الصورة الواقعية من خلال المفارقة لأحوال الشخصية، ولا سيما ما نجده ما تعانيه الأستاذة الجامعية في أرض المهجر، حيث كانت قد رأت رئيس قسم الفلسفة في جامعة بغداد يعمل مسؤولاً على أرفف الخضار:

"شرح لها بفخر شديد الدكتور يعقوب كيف ينقذ رؤوس الخس من التلف السريع، يشدّب وريقاتها الخارجية، ويغمّس خناجرها بالماء البارد، وبفضل تلك المهمة استحقّ تقدير المراقب وتضف زيادة في الساعة"(كجه جي، ٢٠١٠، ١٠)

فعندما نتلقى مثل هذا التشكيل الصوري السردّي يتبدّى لنا حالة الجمال التشكيلي الذي يسعف الكاتبة على عكس مسائل واقعية وتوظيفها في نصها الروائي، حيث تركّز رواية (الحفيدة الأمريكية) على إظهار الصراع في العراق في الحرب الجارة، ومنه:

"هل أعددت ما يكفي من طائرات لنقل كل العملاء

- أرجوك - أنت تؤذيني

- لا بأس قليل من الأذى لا يميّت

يقرأ مهيم صوت وجعي، يقرّأني لا يعرف الرحمة

- لماذا جئتُ؟

- خلصناكم من صدام

- يقترح مهيم فكرة أكثر ابتكاراً

طردتم كينغ كونغ من المدينة، قبضتم ثمنه العراق كله"(كجه جي، ٢٠١٠، ١١٢)

إذ نشعر إننا بإزاء مشهد واقعي، لأنّ جمالية الصورة فيها الاعتماد على تقنيات السرد "فالتوصيف السردّي للكتابة الجديدة فيه تجاوز أطر الحكّي والتتابع الخطي باتجاه الاستعانة بتقنيات جديدة مثل السيناريو أو التصوير السينمائي ليكون أكثر تمثلاً لمعطيات السرد، ولإعادة قراءة البنية المشهّدية للواقع خارج ما هو سياقي ومألوف، إذ إنّ الكتابة الروائية وضعت الواقعي واليومي أمام فعالية التشريح السردّي" (داود، ٢٠١٤، ٨٨)

وقد يكون الاسترجاع الذاكراتي هو المؤسس لواقعية الصورة، ومنه ما نجده في سرد ما يتعلق بالحفيدة :

"قطفولتها في الموصل في أحضان جدتها (رحمة) وملابسها النظيفة العطرة وجمال الطبيعة هناك، وشمعانات الكنيسة ، وأناقاة الرجال والنساء في الموصل على حدّ سواء، وجمالية معمار المنازل وخصوصية لغة الموصليين، تتذكرها في زمن سرد مفارق بعد سنوات طويلة وهو في الرتل الأمريكي الذي يمرّ بقرى .. فيواجه بنظرات غامضة من النساء وبنظرات الرجال"(كجه جي، ٢٠١٠، ١٢-١٣)

المبحث الثاني: الصورة المتخيلة في روايات أنعام كجه جي

إذا كانت الصورة الشعرية عمادها التخيل والخيال، فإنّ توظيف الصورة في المجال السردّي الروائي لا يقل أهمية عن توظيفها في الرواية والسرد، فالصورة أينما وجدت يكون عمادها الخيال، حيث إنّ الفهم المتكامل للصورة السردية يُلفت إلى أنّ الصورة في تشكيلها تعكس خاصية "لغوية تخيلية و إبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكّل الحبكة السردية، ومن ثمّ يكون الحديث عن صورة الموضوع وصورة اللغة وصورة الفضاء وصورة الشخصية وصورة الراوي، وغيرها من الصور السردية التي تُستنبط من داخل النص السردّي .

كما أنّ في قيام الصورة على ناحية الخيال ما يعوّل عليه في الصورة السردية ولا سيما ما يختص منها في إظهار الإطار الثقافي "التي تنشأ على تخوم المتخيل والواقع ، وفي سياقها يتم إثراء الجملة السردية بالاحتمال والتعدّد مما يطور مستوى الحكّي بتشبيّهات تقول معطيات الذات والعالم، وتفتح على الحكّي، ما دامت الصور تولد من التاريخ والذات" (ماجدولين،

ومن ناحية أخرى فإن قيام الصورة السردية على معطيات التخيل ما يسهم في تفسير عملية البناء الداخلي للنص وذلك من خلال قدرة الروائي على تجسيد الصيغ التمثيلية الماثورة للوقائع والأفكار، وذلك من خلال "تشكيل نظام بصوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني والارتباط بمستوى خاص من الاستيطان التخيلي" (ماجدولين، ٢٠١٠، ١٥)

وعليه تتم دراسة الصورة في البناء الفني الداخلي للعمل السردى وذلك وفق ما تتطلبه الآليات التفسيرية والأدوات الإجرائية المستخدمة في عكس جماليات الصورة.

وهذه الحاجة إلى استدعاء الصورة المتخيلة عائدة إلى أن الرواية "لم تعد مجرد نقل للواقع في قالب فني أو حقيقية متحولة في قالب شعري، بل هي دمج لكل ما تقدم بأسلوب تقني فني يحمل بين ذراعيه أنماطاً مختلفة من الصور ضمن فضاء سردي وعبر طاقات لغوية كامنة في انتقاء متفرد لمفرداتها وإنتاج شكل مغاير للمألوف قادر على التأثير في متلقيه" (مرتاض، ١٩٩٠، ٦١)

وقد تكون الصورة المتخيلة مشيرة إلى أحداث الواقع لكنها قد صيغت بطريقة بعيدة عن التماس الصورة الواقعية، بمعنى إن الكاتب قد يضيف إليها من سمات التخيل، ومن ذلك ما نجده في رواية (النبذة)، حيث ابتكرت الروائية صورة خيالية تشير إلى الاغتراب عن الوطن والإحساس بقيمة الوطن، حيث تكشف الصورة التخيلية شعور الشخصية بشيء من فقدان والشوق، ومن ذلك التوظيف للصورة المتخيلة ما جاء في نص الرواية:

"أحضر لها طبعة جديدة من (فرانس سوار) لكي تقرأ تفاصيل الانقلاب، عيناها غائمتان متورمتان وعقلها لا يصدق أن الشعب هنا يسميها ثورة، كرهت في تلك اللحظة العراق والعراقيين، تبكي والدكتور واقف على رأسها لا يفهم حزنها ودموعها" (كجه جي، ٢٠١٧، ٢٩٩).

إذ يشعر المتلقي بإزاء الصورة المتخيلة أنه يلتمس فنية التشكيل السردى كما في الصورة الشعرية التي تقوم على شيء من معطيات الخيال، فلا تقدم كما هي، إنما يُضاف إليها ما يجعلها تستحق تلك الفنية العالية، وأكثر ما نستشفه من ملامح الصورة المتخيلة ما جاء في عكس ناحية الاغتراب، حيث يُشكل الاغتراب إحدى العتبات النصية في هذه الرواية، ومن التصوير المتخيل ما جاء في إحدى مشاهد الاغتراب في المنفى:

"يوم غائم آخر، فكرت أن على صائدي الفراشات الخروج لاستدعاء الربيع إلى باريس، مدينة تتأخر في النوم، وفي الصحو، وهي مثلاً ما زالت تترك أجفانها، ستتهض وتغتسل وتسجل في دفترها فكرة صائدي الفراشات، لكل صباح فكرة جديدة، لكل نهار حكمته" (كجه جي، ٢٠١٧، ١٢)

فكما نلاحظ إن تركيز الكاتبة على إعطاء هذه الأحداث صفة الخيال والتخيل السردى، فقد أسندت إلى المكونات ما ليس لها، بمعنى أن قولها (مدينة تتأخر في النوم وفي الصحو)، فقد أكسب المدينة ما يكون في ناحية التجسيد والتشخيص، فيحرك الجمادات ويعطيها طاقة وحيوية، ومن ذلك ما جاء في الصورة المتخيلة في إحدى مشاهد الوصفية:

"تفتح المدام كراسها، وتكتب بخط ديواني مهتر أن على صائدي الفراشات أن يخرجوا للبحث عن الربيع التائه، تضع القلم وترافق خيالها الشفوي" (كجه جي، ٢٠١٧، ١٣)

وقد تكون الصورة المتخيلة قائمة على أساس التضافر بين عناصر الوصف السردى بما يعكس جمالية التشكيل السردى ويخدم الفكرة القائمة على أساسها، ومن ذلك التصوير ما جاء في قول السارد:

"يتدلّل ربيع باريس قبل أن يرمي مشمشه إلى الوجنات ، دبّلت وجنتاها وتقعرتا ، ترقّد على سريرها في المستشفى كما ولدتها أمها ، لا يستر جسدها الضئيل سوى شرف سماوي، تدفئة الغربة تزيد عمّا تحتاجه المريضة الساهية عن نفسها"(كجه جي، ٢٠١٧، ١٥)

فقد أسندت الكاتبة أوصاف متخيلة للربيع في أنه يتدلّل، أي أن إسناد القيام بالأفعال المنجزة هو ما يعطي الصورة طاقتها المتخيلة، وما ذلك التخيل إلا لأنّ السارد يشعر بثقل الاغتراب على النفس حيث تعاني الساردة بالاغتراب الذاتي والزمني إلى جانب شعورها الحاد بالتهميش والإقصاء.

وفي الوقت نفسه، إنّ جمالية الصورة في المجال السردي يضعنا أمام عدة تصورات، ومنها أنّ الصورة الروائية ذات طبيعة لغوية قبل أي شيء، تستند في تركيبها إلى معطيات اللغة ومفرداتها وعلاقاتها، وهو ما تعكسه بنية العمل السردي من خلال اللغة التي يُكتب بها وتُشكّل في مجموعها مجموعة الصور السردية، ومن ناحية أخرى إنّ هذا التقديم للصورة الروائية ما يجعلها متلازمة الارتباط مع حيثيات الخيال من خلال حاجة السرد إلى شطحات تتجاوز معطيات التعبير في الصورة الواقعية ، كما أنّ مجال الصورة المتخيلة قادر على اكتناز كم معرفي من العلاقات التي نجدها في الصور البلاغية من التشبيه وصوره ، وهذا ما يقرب إلى كون الصورة في السرد الروائي ما تحمل خلاله ما يكون في سمات الصورة الفنية.

ومن هذا التجسيد لمعطيات الصورة المتخيلة القائمة على خصائص الصورة الفنية ما ترسمه (إنعام كجه جي) في تصاعد وتيرة السرد من حين لآخر، ومن ذلك ما جاء في رواية النبيذة:

"تبكي في التلفون حالما تسمعي ، كل الأمهات يبكين في التلفونات ، أكفك دموعها بضحكات مفتعلة، وتسالني عن أحوالي وأطمئننها بأنني بين أيد أمينة، أسأل عن إخوتي تقول إنهم يسلمون عليّ، لا يأخذ أحدهم السماع ليحدث معي ، ما زالوا يعاقبونني على براءتي"(كجه جي، ٢٠١٧، ٢٥٤)

وإذا بحثنا عن مرجعية الصورة المتخيلة وجدنا أنّ الكاتب يسعى من خلالها إلى التنفيس عما يشعر به ويسقطه في هذه الصورة، ولا سيما ما جاء في مطلع النص السابق (تبكي في التلفون، كل الأمهات يبكين في التلفونات)، لتبقى مساحة التأويل مفتوحة على كل محتمل يحمل معنى في سياق الصورة المتخيلة، لأنها بالأحرى صورة بلاغية، وهي ما يعطيها صراحة هذه الجمالية ، فكل صورة من هذا النمط تقوم على استعارة الأشياء، وذلك من شأنها أن تستقطب القارئ، وتثير انتباهه من حوله باستنفار الطاقات المتاحة ومنح الكلمات طاقتها الانزياحية.

حيث نجد أنّ مساحة التخيل في رواية (النبيذة) فيها من التقاطع الواضح مع الشعور بالاغتراب، ولا سيما أنّ الاغتراب هو أكثر الأشياء التي تخلق حالة من اليأس في نفس الشخصية، ولا سيما ما تعانيه الكاتبة في هذه الرواية، حيث نجد من الشخصيات ما يلجأ إلى رفض الحياة بكل ما فيها من جوانب، مما يُضعف الانتماء والشعور بالانتماء، حيث إنّ الانتماء هو نوع من الصراع يظهر عند سرد الأحداث و المشاهدة في المنفى، ومن ذلك التعبير:

"شعرت يا صغيرتي، بنسغ الحياة يسري تحت جلدي، نخلة مُصبرة قاومت الجفاف واقتصرت بالشحيع من ماء واحتها، لا أدري إن كنت أو أن دموعه هي التي بللت خدي، تركت النافورة وراءنا وباريس كلها ومضينا إلى فندقه"(كجه جي، ٢٠١٧، ٣٠٧)

ومن ناحية أخرى إنّ التشكيل الجمالي للصورة المتخيلة يدعونا لتأمل اللغة التي يكتب بها الروائي، إن كانت من النوع الفصيح المعبر البلاغي أو قد يكتب بلغة أقرب إلى لغة الناس المتداولة في يومياتهم، ولكل ما يناسبه، وفي رواية (النبيذة) نلاحظ عناية الكاتبة باللغة الوصفية للأحداث، ولا سيما أنها عكست قضية تعدد الأحداث في الأوطان و المنفى، ومن

ذلك تناول الحديث عن حقوق الحرية، والمساواة، والخروج من الأنفاق المظلمة، المسلوقة من جانب السلطة، ومن ذلك ما جاء في ظلال الصورة المتخيلة:

"انسحب عمري من تحتي وتركني مُعلقاً فوق هاوية تشفطني، أواجه مروحة كبيرة شديدة الهواء، أحاول أن أعثر على المفردة العربية فتشمت بي ذاكرتي" (كجه جي، ٢٠١٧، ٢٦٨)

إذ يبدو لنا من خلال ما يظهر لنا في رواية (النبذة) أنَّ الكاتبة تعتمد إلى تسليط الضوء على المحتوى النفسي للشخصيات وبكافة صعوبات حياتها، ومن أجل ذلك كانت قد بدأت الروائية الحديث عن البطلة، وهي في عمر التسعين لتعود عبر تقنية (الFLASH باك) على مدار سنوات طوال شهدت الأحداث العظام في حياتها وحياة معاصريها، حيث ربطت بين نضالها السياسي وثورات الربيع في الوقت الحالي، حيث تركّز الكاتبة في هذه الروايات والروايات الأخرى على ما يُسمّى بـ (التزامن) والذي يعكس الدور الذي تؤديه الصورة المتزامنة، والتي تتشكل عن طريق "خلق الكاتب صورتين متزامنتين، حيث تتصاعد الأحداث وتتطور صورتان في الوقت ذاته، إذ يجعل من القارئ عنصراً فاعلاً في محاولة للربط بين موضوعهما المشترك" (أولمان، ٢٠١٦، ٣٠٤)

ومن هذا التوظيف للصورة المتخيلة ما جاء في رواية (الحفيدة الأمريكية) في رصد الصراع وتشطّي الهوية ولا سيما ما نجده بما يفسره المونولوج الذي يعكس تشطّي الذات وسرد المعاناة، ومن ذلك ما كانت تطرحه (زينة) من خلال التساؤلات المتكررة في قولها:

"ورغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألماً من نوع خاص، غريب يصعب تعريفه، هل أنا مناقفة أمريكية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أعجز عن الجلوس في معقدي لخمس دقائق؟ أقول للأخرى التي هي أنا، إنَّ هناك أطفالاً يفزعون وأبرياء يموتون بلا ذنب في بغداد" (كجه جي، ٢٠١٠، ٢٤-٢٥)

فقد ساعدت هذه التقنية عن طريق تفعيل (المونولوج) والذي يعبر عن تقاطع المواقف وتناقضها، وتفسير ذلك الذي نجده في المناجاة الداخلية ما يعطي خاصة الصورة المتخيلة ناحية (التزامن)، حيث إنّ الوصول إلى النص المتكامل المؤثر في متلقيه، ما يجعل الحاجة عند المبدع في إنتاج النص إلى صورتين متلازمتين، لوجود علاقة بينهما قد تكون هذه العلاقة غائبة أو حاضرة في ذهن المتلقي، ويكون الارتباط بينهما إكمالاً لصورة الرواية الكلية، فيجد المتلقي لإيجاد هذه العلاقة والتدرج في فهمها وحدة كاملة في النص دون الإخلال فيه أو في قيمته الجمالية، فالصورة المتزامنة هي سرد معاصر للمواقف والأحداث المحكية بما يمتلكه من دلالات، إذ الرواية تتألف من مقاطع متعددة منها المقطع السردى الذي بُني من خاصية لغوية تأخذ المنحى التصويري في مواضيع، وتأخذ المتلقي في متاهات وغموض، وتمنح النص جمالية في موضع آخر" (بو خالفة، ٢٠١٠، ٢٠٦).

كما أننا نلمح في رواية (الحفيدة الأمريكية) تقنية التصوير السينمائي، حيث تعكس لنا المشاهد السينمائية العناصر المرئية، ففي مشهد ما تغيّر الساردة مجالها البصري من الثبات إلى الحركة بقولها:

"بقيت ساكنة أراقب الثلج على الزجاج الأمامي، لم أعد في حاجة لأن أشتري قميصاً ولا حذاءً جديداً، ثيابي ستكون غير هذا، أسند ذراعي على المقود وأرى جندياً تسير في الساحة تحت الثلج المتساقط ترتدي بدلة وتتقدم في اتجاه الشرف الذي ينتظرها على مرمى حلم أو حلمين" (كجه جي، ٢٠١٠، ١٨)

ثم تضعنا عبر خاصية التخيل حركات تصويرية حسية، ومنها ما جاء في نص الرواية:

"أنا مثل الروبوت، مبرمجة على حركات صباحية لا تتغير، توجهت إلى المطبخ لوضع الماء في غلاية القوة الكهربائية، ثم إلى غرفة المعيشة لترتيب الصحف والوسائد المقلوبة، ثم إلى غرفة يزن لإيقاظه، ثم العودة إلى المطبخ لتحضير وجبة يأخذها معه إلى المدرسة وأخيراً احتضان كوب قهوتي بكلتا كفي، والجلوس أمام التلفزيون لسماع نشرة الأخبار" (كجه جي، ٢٠١٠، ١٩)

وقد يكون دور الراوي هو ما يُحدّد ملامح الصورة المتخيلة، ولا سيما أنّ الراوي في بعض المواضع لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض راوياً تخيلياً يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخيلي أيضاً يقابله في هذا العالم، فالروائي يتقمّص سلاح الشخصية التي تقوم بعملية القص، وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية، فلا بدّ من التمييز بين الراوي والكاتب، فالروائي هو "خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدائيات والنهايات، كما اختار الراوي، لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي، أما الراوي فهو أسلوب تقديم المادة القصصية" (لحماني، ١٩٩١، ٦٣)

ومن أمثلة ما يصنعه الراوي التخيلي بوساطة الصورة السردية المتخيلة ما جاء في رواية (طشاري):

"تسرع الحوريات الإلكترونيات إليه ويغسلن عظامه بنقيع الزعفران ويسترن هزاله بسعف النخيل، إنه آت إلى لمة أهله، وسيكون للأحياء منهم حق بث الموسيقى والأغنيات التي يحب واختيار أنواع الأزهار المشتولة حول الضريح" (كجه جي، ٢٠١٣، ٢٣٩)

فهذا السرد يعكس خصائص الصورة فيما تقوم عليه من التخيل الحديث البعيد عن الأحداث الواقعية المعقولة، لأنّ ما تم وصفه يُشعر القارئ بالغربة والارتفاع عن العالم الواقعي إلى الآخر التخيلي، وكلّ المواقف التي يسردها الراوي في غربة تعود إلى طبيعة المكان الذي يحرك هواجسه وينشطها، فالراوي هو من صنع المؤلف ويكون موقعه داخل النص، علماً أنه قد يتماهى مع إحدى الشخصيات النصية، وقد يتقمّص دور المؤلف، إلا أنه يعمل على إلغاء دوره وإخفاء معالم وجوده، فهو يقع وسطياً بينهما بين المؤلف والشخصية ووظيفية الكلام لتمييزه عن غيره" (عبيد، ٢٠٠٨، ١٢٦)

وقد نجد في سبيل إظهار توظيف الصورة المتخيلة ما يساعد على تجسيد وظيفة الحكي والإخبار، ومن ذلك التصوير:

"أقف في باب الغرفة وابني في مكانه المعتاد، أمام الشاشة، يقوم ويتطلّع بهلع إلى كلثوم وهي ترفع عن رأسها طاقة الصوف، اختفت الخصلات الجعداء التي كانت تنوّج جمالها، يتلعثم الولد ويحاول التخفيف عنها، يتبادلان بضع عبارات بالفرنسية، فلا تغير اللغة الأنثوية من ثقل الدقائق" (كجه جي، ٢٠١٣، ٢٤٤).

فهذه الوظيفة الكامنة في رصد الحكي والإخبار المتعدد ما يجعل من وظيفة القص تتمثل "في عالم القصة ويسرد الأعمال والأمر الذي يؤدي إلى ظهور خطاب سردي قائم على التوازن بين حدثين وفاعلين، كما أنه يؤدي وظيفة التواصل التي تتعلق بالعلاقة بين الراوي والمروي له، وربط الصلة بينهما ليشكّل الوظيفة الإيديولوجية والتي تتعلق بالخطاب التنويري أو الأخلاقي، على أنّ الخطاب التنويري الذي يجسده الراوي إذا زاد عن حدّه حطّم الرواية" (محاسن، ٢٠٠٧، ٩٨)

وقد نجد اعتماد (إنعام كجه جي) على تقنية التحديد الزمني الذي يندمج مع زمن الراوي، وذلك بما يكون عن طريق الاستباق الذي يفسّر الاستشراف والتطلع نحو ما يمكن تحقيقه في المستقبل القريب، ومن أمثاله ما جاء على لسان الراوي:

"دموع وردية لا تنتظر حجة، تقف جاهزة عند المآقي وضحكات جرجس لم تعد تجلجل في الردّهات، يتحرك غاضباً ويتصل بهذا وذاك من الكبار طالباً التوسّط لدى الوزير، وكان قائد الفرقة الأول قد تلقى، مثل الآخرين، بطاقة دعوة، ثار وقال للعروس: ستزوجين في الموعد المحدد ولو تطلب الأمر تحريك الدبابات" (كجه جي، ٢٠١٣، ١٤٠-١٤١)

فالحاجة إلى الاستشراف والاستباق تفسّر ناحية المتخيل السردية فيما يجعل من الراوي تلك القدرة على تحريك الأحداث بسرعة تتجاوز اللحظة الحاضرة، وذلك كله كما نلاحظ يُبنى على تحقق الرؤيا "فقد يكون الراوي من الشخصيات ذات الهوية الحقيقية أو قد يكون له هوية متخيلة" (محاسن، ٢٠٠٧، ٤٨)

ومن ارتكاز توظيف الصورة المتخيلة عند إنعام كجه جي ما نلاحظه من توظيف للتقانات المتعددة ولا سيما أنّ الرواية تتفاعل ثقافياً مع معطيات الفضاء الصوري ومستجداته، حيث يعكس الراوي مصير الشخصيات من خلال ما وجده في المقبرة الالكترونية في رواية (طشاري) كونها بديلاً عن تراب الوطن الحقيقي الذي يضمهم بعد موتهم " كل الأحباب الذين استدعاهم من أجلها حضروا وشكلوا بقبورهم سوراً يحوطها، يمتص قلقها وهواجسها، ماذا يمكن أن يحصل لها أكثر من الانضمام لهم واجتماع شملها مع العزاز" (كجه جي، ٢٠١٣، ١٠٩)

فقد استحال اللقاء بهم في عالم الواقع، لذلك تجد الروائية سبيلاً لبناء العالم المتخيل عبر بناء سردية تشير إليه في تشكيل المقبرة الالكترونية وهو خير مكان يمنح (وردية) بعض الراحة، فاقترحت على (اسكندر) أن يضيف بعض النخلات على المقبرة، وهذا الوصف كان قد جعل من الراوي التخيلي ما يتم فيه بناء العالم الفنتازي والذي شيّده بديلاً عن العالم الطشاري أو الشنات العراقي

ومن ذلك ما نجده في توظيف الصورة المتخيلة التي يبتدعها الكاتب:

"رأى نزلاء مقبرته ينتفضون عليه، يقومون ، الواحد بعد الآخر، يفركون أعينهم يحجبونها بأيديهم من شدة النور" (كجه جي، ٢٠١٣، ٢٤٦)

لذلك كثيراً ما نجد في رواية (طشاري) ترسيخاً لخطابية اللاواقعية في ظل الأزمة الكبيرة التي عصفت بالعراقيين، "كل شيء فيه بالجملة، الأحزاب والطوائف وأفراد حراسة المسؤولين، سرقات بالمليارات، وحتى الدكتاتور صار دكاترة بالجملة" (كجه جي، ٢٠١٣، ٢٥٠)

خاتمة ونتائج:

- إن التناول لمعطيات الصور السردية عند كجه جي عكست قدرة الكاتبة على اللحاق بالتقنيات الفنية في البناء السردية الحداثي.
- إن تناول الكاتبة لأنواع الصور السردية من الواقعية والمتخيل جعل لها التميز في الجمع بين المجالين، ولكل منهما سياقه المناسب التي تعلله بطريقة السرد والقص والإخبار.
- إن دراسة جماليات التشكيل للصورة في الرواية يطلع المتلقي أثناء التحليل على كل ما يمكن أن يضمه الكاتب من تقنيات توظيفية كفيفة بتفسير المعطيات النصية.
- إن التوجه نحو معاينة الصور السردية يجعل من التناول للعمل الروائي تلك الكلية التي يمكن أن تطالعنا بها لغة الرواية.

المصادر والمراجع:

١. محاسن، جويده، (٢٠٠٧)، بناء الشخصية، منشورات الأوراس، الجزائر.
٢. أنقار، محمد، (١٩٩٤)، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب، مكتبة الإدريسي، تطوان.
٣. بويجرة، محمد، (١٩٨٦)، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، منشورات دار الأديب، وهران.
٤. لحداني، حميد، (١٩٩١)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١.
٥. زغودي، دليلة، (٢٠١٦)، ترأسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج، مجلة تقاليد، عدد ١١.
٦. عبيد، محمد، (٢٠٠٨)، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، ط١، سوريا.
٧. كجه جي، إنعام، (٢٠١٠)، رواية الحفيدة الأمريكية، دار الجديد، ط٣، بيروت، لبنان.
٨. كجه جي، إنعام، (٢٠١٧)، رواية النبيذة، دار الجديد، بيروت، لبنان.
٩. كجه جي، إنعام، (٢٠١٣)، رواية طشاري، دار الجديد، بيروت، لبنان.
١٠. داود، علي، (٢٠١٤)، شعرية الحدث السرد، دائرة الثقافة، ط١.
١١. بو خالفة، فتحي، (٢٠١٠)، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، ط١، الأردن.
١٢. ماجدولين، شرف الدين، (٢٠١٠)، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية، ط١، الجزائر.
١٣. أولمان، ٢٠١٠، (٢٠١٦)، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، دار رؤية للنشر، ط١.
١٤. مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٠)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت.

Sources and References:

1. Mahasin, Jawida, (2007), Building the Character, Awras Publications, Algeria.
2. Anqar, Mohammed, (1994), Building the Image in the Colonial Novel, Image of Morocco, Al-Idrisi Library, Tetouan.
3. Bouijra, Mohammed, (1986), The Structure of Time in Algerian Novelistic Discourse, Dar Al-Adib Publications, Oran.
4. Lahmdani, Hamid, (1991), The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism, Arab Cultural Center, 1st ed.
5. Zaghudi, Dalila, (2016), Correspondence of Arts in the Writings of Wasini Al-A'raj, Taqālid Magazine, Issue 11.
6. Obeid, Mohammed, (2008), Aesthetics of Novel Formation, Dar Al-Hiwar, 1st ed., Syria.
7. Kachachi, In'am, (2010), The American Granddaughter Novel, Dar Al-Jadeed, 3rd ed., Beirut, Lebanon.
8. Kachaji, Inaam, (2017), The Winemaker's Novel, Dar Al-Jadeed, Beirut, Lebanon.
9. Kachaji, Inaam, (2013), Tashari's Novel, Dar Al-Jadeed, Beirut, Lebanon.
10. Daoud, Ali, (2014), Poetics of the Narrative Event, Department of Culture, 1st ed.
11. Bou Khalfa, Fathi, (2010), Poetics of Reading and Interpretation in the Modern Novel, World of Modern Books, 1st ed., Jordan.
12. Majdolin, Sharaf Al-Din, (2010), The Narrative Image in the Novel, Short Story and Cinema, Dar Al-Arabiya, 1st ed., Algeria.

13. Ullman, 201 Stephen, (2016), *The Image in the Novel*, Translated by: Radwan Al-Ayadi, Ru'ya Publishing House, 1st ed.
14. Murtad, Abdul Malik, (1990), *In the Theory of the Novel, A Study in Narrative Techniques*, World of Knowledge, Kuwait.