الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

فرع:دراسات أدبية

تخصص:أدب حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ:

التشكيل البصري في روايتي

شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت

إعداد الطالبين

✓ عائشة قليل

✓ مصطفى غوثي

إشراف الدكتورة

✓ دنيا باقل

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
✓ منصور مهيدي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة ابن خلدون	رئيسا
✓ دنيا باقل	أستاذ محاضر –أ–	جامعة ابن خلدون	مشرفاومقررا
✓ محمد جواد مكيكة	أستاذ تعليم عالي	جامعة ابن خلدون	مناقشا

السنة الجامعية: 1440–1441 هـ– 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر و تقدير

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات وبتوفيقه تنجز الأعمال

نحمده سبحانه وتعالى أنّ وفقنا في انجاز هذا العمل

ونسأله أنّ يتقبل منا قبولا حسنا وبعد:

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الكريمة الدكتورة﴿**دنيا باقل**﴾

التي أحاطت هذا البحث بالاهتمام وتعهدته بالرعاية والتوجيه.

ونتقدم بعظيم الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور محمد جواد مكيكة

على حسن تعاونه، إذ أمدنا بما احتجنا إليه من مؤلفات واستفسارات كان لها أكبر الأثر في إنجاز هذه الدراسة.

كما نتقدم بجزيل الشكر لأساتذتنا الكرام أساتذة التعليم العالي

ونخص بالذكر كل من **الدكتورة زينب لوت** والروائي **عبد الرزاق طواهرية**

كما لا ننسى الدكتورة ﴿**مريم إبراهيم غبان**﴾ من السعودية

والدكتور ﴿**مهدي صلاح الجويدي**﴾ من مصر

والدكتور ﴿**فيصل القصيري**﴾ من العراق

كما لا ننسى جهود الأستاذة ﴿**جميات منى**﴾

وفي الأخير يطيب لنا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير لموظفي مكتبة جامعة ابن خلدون على ماقدموه لنا من خدمات جليلة، وأداء متميز،مما كان له الأثر الطيب في نفوسنا،وفقكم الله لما يحب ويرضى.

عائشة و مصطفى

إهداء

إلى روح والدي في أخراه (رحمه الله)

إلى "أمي" الغالية

إلى عمي وزوجته الذي قال فيهما الله جلا في علاه

﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّي ارْحَمْهُمَا كَمَا

رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾

سورة الإسراء [24]

إلى سندي ورفيق دربي "زوجي مصطفى"

إلى بر عمم حياتي "خلود"

إلى كل زملائي في العمل

أهدي ثمرة جهدي هذا.

عائشة

إهداء

إلى من احترقا لينيرا دربي، إلى اللذين يعجز اللسان عن تعداد فضائلهما.

إلى الذي أعطى و ضحى، وكان صبره و حرصه وإصراره نبراسا يضيئ

مسيرة حياتي "والدي الحبيب"

إلى التي بعثت في نفسي الصبر والتفاؤل والأمل للمضي قدما في تحقيق

أحلامي "والدتي العزيزة"

إلى من لم تبخل علي بدعائها الصادق: زوجتي الكريمة

إلى من منحوني الحب والحنان وساندوني دائما وأبدا إخوتي

إلى جوهرتي البيت ولداي: إسلام و رشا

إليكم جميعا أحبتي أهدي ثمرة جهدي

مصطفى

مقدمة

الحمد لله الكريم الجواد، خلق الإنسان من نطفة وجعل له السمع والبصر والفؤاد والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

انعكس التطور التكنولوجي في العلوم على الفنون الأدبية بما فيها النص الأدبي والنص الروائي على نحو خاص، حيث لم تعد الرواية تلك القصة الكلاسيكية التقليدية التي تعتمد على الحكاية والتسلسل الزمني للأحداث فقط، فاعتمادها على آليات وأدوات جديدة ومتطورة، وكذا تلونها بمظاهر أجناسية مختلفة أبعدّها عن ظاهرة صفاء النوع، وأعطى لها حلة جديدة مغايرة حيّرت الكثير من النقاد، حتى أصبح الولوج إلى عالمها مرهونا بمدى معرفة الآليات وكذا كيفية استخدامها للحفر في دلالات هذا النص، الذي فتح أبوابا للقراءة والتأويل هذا ما أدى بالروائيين إلى خلق طرق بناء جديدة ومغايرة من أجل إحداث جمالية فنية تثير فضولاً في المتلقي سواءٌ كان قارئاً أو ناقداً.

لقد ساعدت تلك الطرق باعتماد البعد البصري في الإبداع والتلقي، وبهذا نكون قد مهدنا إلى رحلة بصرية أضحت فيها العلامة غير اللغوية بما فيها الصورة مكانة مرموقة ودورا في جعل النص الروائي في حركة دينامية مستمرة تبث الحياة فيه.

إنّ النص الروائي الجزائري هو الآخر مسته رياح التجريب فتنوعت أبنيته واختلفت أشكاله فأضطر الروائي الجزائري إلى اعتماد أنماطا جديدة من أجل التواصل البصري، ولهذا جاء موضوع بحثنا موسوما بـــ:

التشكيل البصري في روايتي

شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت

ويقصد بالتشكيل البصري تلك الأساليب التي اعتمدها أولا الشاعر في القصيدة حيث زلزل بها كيانها وغير من جمهورها، فانتقلت إثارة المستوى البصري من التجارب الشعرية إلى التجارب الروائية، فلم يعد النص الروائي ملكا للمبدع وحده بل انضم إليه شركاء جدد فعلوا من العملية

الإبداعية، كما فرضت تقنيات التشكيل البصري من- توزيع للبياض والسواد وكذا علامات الترقيم وحتى نوعية الخطوط إضافة إلى تربع الصورة إلى جانب الكلمة عرش المتن الروائي- نفسها في وسط الساحة النقدية.

الدراسات السابقة:

نظرا لحداثية ظاهرة التشكيل البصري وظهورها أولا في النص الشعري فالدراسات التي تطرقت إليها خاصة بالشعر متنوعة منها:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) لصاحبه محمد الصفراني.
- الشكل والخطاب –مدخل تحليل ظاهراتي- لمحمد الماكري.
- القصيدة التشكيلية لمحمد نجيب التلاوي.
- الالتفات البصري لعبد الناصر هلال.
- الشفاهية والكتابية والترج أونج.

أما الدراسات التي تناولت ظاهرة التشكيل البصري في الرواية فهي قليلة ومنها:

- جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية لمريم إبراهيم غبان.
- التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي.

و للإشارة لا توجد دراسات تناولت الروايتين في حد ذاتهما ، نظرا لجدتهما

أسباب اختيار الموضوع:

يرجع اختيارنا لهذا الموضوع إلى أسباب ذاتية وموضوعية:

- **الأسباب الذاتية:**

اعتلى الفن الروائي الصدارة في الساحة الأدبية في الجزائر، لفت انتباهنا وغذى فضولنا فدفعنا للسفر في جوانبه وتذوق فنياته.

رغبتنا في اكتشاف إبداعات الأقلام الجديدة التي نالت جوائز على أعمالها، مع غيرتنا على أدبنا في اكتشاف أهم القضايا التي أثارت جدلا في جميع الأوساط، دفعتنا إلى خوض غمار هذه التجربة.

- **الأسباب الموضوعية:**

إثرا ء المكتبة الجامعية ببحث جديد أكاديمي ينتفع به الباحثين مستقبلا.

معرفة مختلف الطرق والآليات التي اعتمدها كل من الروائيين في إخراج عمليهما الابداعي.

ونحن بصدد الانطلاق في رحلة الاكتشاف والتذوق في عالمين روائيين مختلفين من ناحية الأقلام وحتى من ناحية المواضيع وضعنا صوب أعيننا أسئلة جوهرية حاولنا قدر الإمكان الإجابة عنها عبر جوانب هذه الدراسة بدءا من:

- **هل تخطت الأقلام الجزائرية رهانها اللفظي والكتابي على حساب الخطاب البصري؟**
- **هل تعي هذه الأقلام مدى تشابك أدوات الصراع الجديدة، الذي تحتل فيه الصورة محل الروح من الجسد؟**
- **هل يمكن القبض على الدلالات واكتشاف الجماليات من خلال العلامات غير اللغوية ؟**

كما أدرجنا تحت هذه الاشكاليات مجموعة من التساؤلات الفرعية هي كالآتي:

- هل آليات التشكيل البصري ساهمت في تطوير الرواية الجزائرية المعاصرة؟
- هل تلك الآليات التي وظفها كل من الروائيين قيدت مرونة النص الروائي وقللت من إنتاج المعنى؟

هيكل الدراسة:

ومن أجل الإجابة على الاشكاليات العامة والتساؤلات الفرعية حددنا خطة واقعة بين التنظير والتطبيق لتقسم بحثنا هذا إلى عناصر بناءً على تصوراتنا واستنتاجاتنا للموضوع:

مقـدمة، مدخل تـمهيدي، وثلاثة فصـــول، وخاتـمة، ومـلاحق، وفـهارس للبحث وبشيء من التوضيح نبدأ بعون الله تعالى.

المدخل التمهيدي عنوناه بـ: "**إشكالية المصطلح**" وفيه تطرقنا لأربع دراسات التي اختلفت فيها تسميات القصيدة ذات البعد البصري، مع شرح تفصيلي لسبب التسمية في كل دراسة.

ولتكون قاعدة البحث صلبة اعتمدنا فصلا نظريا موسوما بـــ:" **التشكيل البصري مفهومه وعلاقته بالنص الروائي** "، تحدثنا فيه عن البدايات الأولى لظاهرة التشكيل البصري ثم المحددات المفاهيمية للمصطلح في المعاجم وغيرها ثم شرحنا رحلة انتقال القصيدة العربية من الشفهي إلى الكتابي فالبصري، وتطرقنا أيضا إلى نشأة الرواية الجزائرية وأهم التحولات التي صاحبتها.

ليأتي الفصل الثاني المعنون بـــ: "**حضور التشكيل البصري في الرواية الجزائرية المعاصرة**" منقِّبا عن التشكيل البصري في المتن الروائي، فلهذا جاءت أولى عناصره لضبط آلية من آليات التشكيل البصري ألا وهي العتبات النصية، مستندين على تنظيرات مؤسسها جيرار جينات *Gènes de Gerard* ، ثم انتقلنا إلى أولى التطبيقات وقد استندت هاته التطبيقات على روايتي شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت بدأً من العتبات الخارجية للروايتين وصولا إلى العتبات الداخلية.

أما آخر فصل الموسوم بـ: "**التشكيل البصري وفضاء الكتابة الروائية**" تعرضنا فيه إلى تمثلات الصورة البصرية من خلال علامات الترقيم ومن خلال توظيف الفنون السمعية والبصرية.

فكانت آخر محطة هي الخاتمة جاءت وفي طياتها، أهم النتائج المتوصل إليها، كما ذيلناها بملاحق وفهارس مختلفة.

أهمية الدراسة:

- إنّ طغيان ظاهرة التشكيل البصري في الأعمال الروائية المعاصرة جعل لها مكانة وسط الدراسات النقدية فأضحت محل استقطاب الباحثين والنقاد.

تقصي العلاقة التفاعلية بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري في الرواية الجزائرية المعاصرة.

- معرفة أهمية التقنيات والآليات التي يعتمد عليها الروائيون في تطوير أعمالهم.

أهداف الدراسة:

- تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:
- رفع الأقنعة عن هذا الفضاء البصري الذي أصبحت فيه الصورة سيدة المكان، باستنطاق الأيقونات البصرية وذلك لإفراغ دلالات هذا المتن الروائي.
- الكشف والتعريف بالأقلام الشبابية التي خاضت هذه التجربة الروائية المعاصرة وكلها أمل في تطويرها وبعث الحركة الأدبية الجزائرية إلى الأمام.

المنهج المتبع:

وفيما يخص المنهج المتبع في دراستنا اعتمدنا توليفة من المناهج وكان أولها المنهج الوصفي التحليلي لأننا في الفصل الأول بصدد دراسة ظاهرة التشكيل البصري وتحليلها أما الفصل الثاني فالمنهج السيميائي كان الأقدر في نظرنا على فك شفرات العتبات النصية واستخراج دلالاتها ويأتي الفصل الثالث لنعتمد فيه على كلّ من المنهجين الإحصائي والوصفي التحليلي لجمع وإحصاء علامات الترقيم وعلامات الحصر في الروايتين من خلال دراسة استبيانيه.

الصعوبات:

من الصعوبات التي واجهتنا في مسار بحثنا هذا هي قلة الدراسات التي تعرضت لموضوعنا لكن وقوف الأستاذة المشرفة بجانبنا مع دعمها المستمر إلى جانب دعم أساتذة أفاضل من خارج الوطن وداخله ذَلّل جميع الصعوبات وعبدّ لنا الطريق للمضي قدما.

وإن كانت لهذا البحث إيجابيات فالفضل لله أولا، ثم للمشرفة الأستاذة الدكتورة "**دنيا باقل**" التي علمتنا ووجهتنا مع حلمها وصبرها ما أمكنها ذلك، فلقد كانت في عوننا وشدّت أزرنا بثقتها التي وضعتها فينا، وللأساتذة الأفاضل الذين شاركوا في سدّ بعض من ثغرات هذا البحث بتبسيط بعض الأمور الغامضة.

وختاماً نسدي شكرنا خالصاً إلى كلّ أعضاء لجنة المناقشة الّذين تحمّلوا جهد قراءة هذا البحث، وتوجيهنا و من معنا من الحاضرين خلاصة ملاحظاتهم و توجيهاتهم و نعدهم صادقين أن نسعى جاهدين إلى العمل بها و في ضوئها.

فإنْ وفقنا فمن الله، وإن كان غير ذلك فمن أنفسنا، وحسبنا أننا اجتهدنا فالحمد لله أولا وأخيراعلى إنجاز هذا البحث والحمد لله رب العالمين.

تم بحمد الله تعالى وتوفيقه

عائشة قليل –مصطفى غوثي

تيارت في :07 من صفر 1442هـ

الموافق لـ: 24من سبتمبر 2020م

مدخل تمهيدي

إشكالية المصطلح

توطئة:

تعددت التسميات والمصطلحات التي حظيت بها القصيدة ذات المظهر البصري بتعدد الرؤى الفلسفية التي جاء بها كل من محمد نجيب التلاوي في كتابه القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ودراسة محمد الصفراني الموسومة بالتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، وكذا دراسة محمد الماكري في كتابه الشكل والخطاب، كما لا ننسى جهود طراد الكبيسي مع القصيدة البصرية مركزا على بعدها البصري أكثر من اللفظي، ولعل آخر هذه الدراسات هي لعبد الناصر هلال في كتابه الالتفات البصري، حيث أنّ كل ناقد من هؤلاء قد تبنى مصطلحا محددا فمثلا: محمد نجيب التلاوي قد اصطلح على تسمية القصيدة ذات الشكل البصري بالقصيدة التشكيلية، وأما الماكري فاختار مصطلح الشكل البصري، واختلفت تسمية عبدالناصر هلال للقصيدة ذات المظهر البصر عن ما سبق فانتقى مصطلح الالتفات البصري، وأما الصفراني فأكد على مصطح التشكيل البصري ولمعرفة المزيد من المعلومات حول هذه التسميات، وضعنا كل تسمية في دراسة مع بعض التوضيح نستهلها كالاتي.

1. دراسة محمد نجيب التلاوي (القصيدة التشكيلية):

يعد كتاب القصيدة التشكيلية لصاحبه محمد التلاوي من أهم الكتب التي تطرقت لتحولات القصيدة العربية إبتداءً من الشكل التقليدي إلى قصيدة النثر، حيث أكد فيه التلاوي على أنّ القصيدة التشكيلية مظهر حداثي ظهر في الشعر المعاصر وعلى الرغم من انشغالهم بها إلا أنها لم تأخذ حقها من البحث والتحليل من طرف النقاد والباحثين"[1] كما تطرق إلى بعض التسميات التي جاء بها كل من طراد الكبيسي وشربل داغر، "فمصطلح القصيدة البصرية التي جاء بها الكبيسي وإن نجح

[1] – مريم إبراهيم غبان، جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية (نماذج من1990إلى2010)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص20

صاحبها في التسمية خفق في التعليل حيث يرجع سبب التسمية كون القصيدة البصرية تستعيض بالتعبير بالصور البصرية عن مبدأ التعبير بالصور اللفظية". [1]

ومن خلال ما سبق نرى أنّ الكبيسي رجح الكفة للمظهر البصري على لب الشعر وهي اللغة أي أنّ القصيدة البصرية تهتم أكثر بالعلامات غير اللغوية في تعبيرها؛وهناك أيضا **بول شاوول** قد اقتنع **بطراد الكبيسي** في البداية، لكن ينتهي إلى القناعة بمسمى **قصيدة البياض** أو **الفراغ** استقاها من النقد الأروبي... وأخيرا يأتي **شربل داغر** من المغرب ليجعل لمسمى **الشكل الخطي** أساسا لدراسة الظاهرة وتفريعاتها؛ وهي تسمية مستقاة من **غريماس** (*Algirdas Julien Greimas*)".[2]

أما محمد التلاوي فقد طرح عدة تسميات في كتابه، منها "الشعر الهندسي، الشعر المرسوم، الشعر المشجر، الشعر الخرفي، الشعر الصاخب، القصيدة البصرية، قصيدة البياض أو الفراغ، قصيدة التبادل، قصيدة العلامات؛ غير أنه ورغم كثرة المسميات التي جاء بها التلاوي إلاّ أنّ أفضلها هو مصطلح القصيدة التشكيلية، ذلك لأنه مصطلح شامل لجميع المستويات الموجودة في الشكل لأن مصطلح التشكيل أو التكوين التشكيلي (*morphogenesis*) يأتي نتيجة التنظيم الذاتي للشاعر". [3]

ومن هنا نلاحظ أنّ التلاوي جمع تحت جناح مصطلحه كل المستويات التي تصب في التشكيل مؤكدا على التنظيم الذاتي للشاعر وعلى الكتابة التحريرية التي نقلت القصيدة من عالم المسموع إلى العالم البصري، إذن فالكتابة التحريرية للقصيدة الشعرية قد حركت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرد إلى عالم الرؤية البصرية المجسمة أو المجردة ومن ثم بدأ القراء التعود على التقاط

[1] – ليندة بوحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2014، 2015، ص20.

[2] – ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 2006، ص29.

[3] – المرجع نفسه، ص33، 34.

أحاسيسهم عبر التحرير الشكلي للنص مع كيفية القراءة بالإضافة إلى المضمون"[1] فيتبين لنا أنّ محمد نجيب التلاوي في دراسته جمع بين الصورة البصرية والصورة اللفظية، وذلك عكس ما جاء به الكبيسي فيما سبق ذكره؛ بعدما انهينا بعض الشروحات التي جاء بها التلاوي، ترى هل وافقت الدراسة الثانية ما جاء في الأولى؟ لمعرفة الإجابة نُعَرج على الدراسة الثانية.

2. دراسة محمد الماكري (الشكل والخطاب – مدخل ظاهراتي):

من خلال تصفحنا لكتاب الشكل والخطاب، تبين لنا مدى أهميته وذلك للكم الهائل من المعلومات، المتعلقة بالتحولات التي مرت بها القصيدة العربية، فعناوين أبواب الكتاب وضحت ذلك وبينت علاقته بالطرح الذي جاء به الماكري حول القصيدة ذات المظهر البصري ألا وهو **الشكل البصري** ووجود لفظة الشكل مقترنة بلفظة البصر لها أبعاد كثيرة وضحها الماكري في دراسته، فيقول "كيف ينتج النص عن تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين؟ ذلك ما حاولنا تبنيه في هذا العمل بالبحث في صيغ امتزاج الشكل بالخطاب اللغوي في الشعر"[2] ونرى أنّ الماكري أيضا خالف الكبيسي في رأيه حول التفريق بين التعبير بالصور البصرية وبين التعبير بالصور اللفظية حيث أكد على ضرورة المزج بينهما.

وقد أشار الماكري في كتابه أنّ طرحه السابق قد "استند على أرضية علمية مركبة من التحليل السيميوطيقي (ش. س بيرس وتثليثات العلامة لديه)، ومن تحليل الكتابة الشعرية من المنظور الغرافيستيكي القائم على كشف طرق التدليل على المستوى التوزيعي والتركيبي الذي تشغله الوحدات الخطية للأنظمة المكتوبة الموزعة في فضاء بصري معين". [3]

[1] – محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 519.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص05.

[3] – وسيلة بوسيس، في الشعرية البصرية مفاهيم وتجليات، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة جيجل، عدد38 ديسمبر 2012، ص39-51.

نستنتج من القول مايلي:

- تشرب الماكري من الثقافات الغربية كان له أثر كبير على طرحه لمصطلح **الشكل البصري** كما أنّ دراسته العلمية المستندة لتلاث حقول ألا وهي السيميوطيقا والغرافيستيك والبلاغة البصرية أدت إلى توضيح مقصديته من تبنيه لمصطلح **الشكل البصري**.
- اطّلاعه على دراسات سابقة حول القصيدة ذات المظهر البصري وإكتشافه فيها بعض النقائص وببعض الأخطاء كانت له بمثابة الأرضية الصحيحة للانطلاق في هذا العمل الجبار ونَوَرت له الطريق للمضي قدما.
- أشار أيضا إلى العلاقة الجشطالتية بمعنى تناسق بين الشكل والإحساس، من خلال أربع نظريات تطرق إليها الجشطالتيون نلخصها فيما يلي: العلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء وكذا العمق والشكل، مع رسوخ الشكل وآخرها الفضاء وامتدادته. [1]

وهنا يتضح لنا أنّ الماكري انصب اهتمامه على الاشتغال الفضائي للنص الشعري، وقد قسمه إلى قسمين "الفضاء النصي: هو الذي سجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا ولا مشاركة جسدية، أما الفضاء الصوري فهو يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة: المعوضة للمسح البصري السريع وذلك من أجل تبين الشكل لا تبين العلاقات النسقية فقط"[2] يتبين من هذا القول أنّ الماكري ركز على الفضاء الصوري، أي ما هو موجه للبصر (العين المجردة) ولقد أخرج عنصر الكتابة من علامات ترقيم وغيرها مركزا على العلامات البصري من روسومات وأشكال فقط كأنه يقول لك مَتّع عينك بهاته الأشكال ولا تهتم بما هو مكتوب وللتوضيح أكثر مثلنا الفضاء الصوري بالشكل التالي: [3]

---

[1] – ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 19-27.

[2] – المرجع نفسه، ص 242.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مثلث تبني الأسطر جسمه
(م. بنيس)

دائرة جسمها البياض وتعين الأسطر حافاتها
(ع. راجع)

الشكل رقم (01): أنموذج توضيحي للفضاء الصوري

يَتَضح لنا بعد تمعننا في الأنموذج السابق ما يلي:

- **أولى الملاحظات:** عبارة عن شكلين، الشكل الأول مثلث متساوي الساقين ملء جسمه بأسطر شعرية، والشكل الثاني مربع كتب على حافة أضلعه أسطر شعرية، متفاوتة الحجم كما أنّ المربع تتخلله دائرة بيضاء في وسطه.
- **ثاني الملاحظات:** نرى أنّ الماكري حَوَّل العلامات اللغوية إلى علامات شكلية أي: كأنه يقول لنا تمتعوا بجمالية الشكل فقط، فنستنتج أنه فرّق بين الفضاء النصي والفضاء الصوري.

وخلاصة ما سبق أنّ اختيار الماكري لمصطلح الشكل البصري لم يأت اعتباطيا وإنما جاء وفق دراسات نظرية وتطبيقية محكمة وممنهجة علميا مع التدليل والتبسيط والتمثيل لها. وأنّ القصيدة ذات البعد البصري يجب أنّ يتساوى فيها كل من إمكانات النصوص الفضائية في طابعها البصري مع القدرات الإدراكية لمتلقي هاته النصوص الجديدة لأنها غيرت من ثوبها التقليدي ووسعت من فضائها. كما أنّ جهود الماكري في هذا الموضوع لم تذهب سدًا بل أصبحت مرجعا يُعتمد عليه من طرف الباحثين والنقاد.

بعد عرضنا لنتائج دراسة الماكري نتقل إلى ثالث دراسة لصاحبها محمد الصفراني.

3. دراسة محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث:

يعد كتاب التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث الصادر سنة 2008 قفزة نوعية في مجال الدراسات الأدبية والنقدية؛ حيث واصل الصفراني جهود من سبقوه في دراسة القصيدة ذات المظهر البصري، موضحا أسباب إختياره لمصطلح التشكيل البصري نذكر منها جدة الموضوع وعدم موافقته لطرح كلا من الماكري والتلاوي في الدراستين السابقتين؛ معللا ماسبق "بأنّ الماكري اعتمد على نظريات غربية غير متخصصة في التشكيل البصري، مثل سيميائية شارل ساندرس بورس (*Charles Sanders Peirce*) التي لا تقدم مفاهيم إجرائية لتحليل ظاهرة التشكيل البصري، وفي اشتغاله الفضائي للنص الشعري أعطى أهمية للفضاء الصوري وتغاض عن الفضاء النصي بما فيه وأما عن دراسة التلاوي فعلّل ذلك بأنها غير ممنهجة أي لا ترتكز على نظريات وإنما ما جاء به كان فقط تأريخا للظاهرة. هذه كانت انتقادات الصفراني لما سبقوه، ترى ما هو سر تسميته مصطلح التشكيل البصري؟ وماهي الإضافات التي جاء بها في هذه الدراسة". [1]

التشكيل البصري هي التسمية التي اصطلح عليها الصفراني على القصيدة ذات المظهر البصري ولقد جاءت التسمية تركيبا إسناديا أي ؛(التشكيل مسند) و(البصري مسند إليه). ومصطلح التشكيل في معجم لسان العرب يحتمل المعاني الأتية: المشابهة والمحاكاة كما يدل أيضا على المادة والصورة الخيالية وكذلك يأخذ معنى إزالة الإبهام والحرص على التوضيح والإبانة[2] فمصطلح التشكيل لوحده مرتبط بما تراه العين وإذا أضفنا له لفظة البصري فإننا نزيد التأكيد والإضاحة.

أما المصطلح كتركيب إسنادي يعرفه الصفراني بأنه "هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواءً أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة) أم على مستوى البصيرة (الخيال)" [3] نستشف من

---

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950، 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العرب، لبنان، المغرب، ط1، 2008، ص6.

[2] – ينظر: هو محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، باب شكل، حرف الشين، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 8، ط 3، 2004، ص 119.

[3] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 18.

مرمى هذا التعريف أنّ التشكيل البصري عند الصفراني جمع بين الرؤية الخيالية والرؤية الذهنية وبين الفضاء النصي؛ والفضاء الصوري عكس الماكري، وبالتالي هو يضع أمام القارئ نصا ويفتح أمامه سبل القراءة والتأويل، كما تحدث عن الأرضية التي إنطلق منها في تسميته هاته، فالصراع بين ثقافة الأذن وثقافة البصر كانت حجر أساس للبداية الفعلية عند الصفراني.

ومن خلال ما سبق نلاحظ أنّ التشكيل البصري مورِسَ من أجل تحقيق هدفين رئيسيين هما:

- تسجيل سيمات الأداء الشفهي تسجيلا بصريا.
- تجسيد دلالة فعل ما تجسيدا بصريا "[1]

أي أنّ تلك الانفعالات والأحاسيس والشحنات (سمات الأداء الشفهي) المصاحبة للنص الشعري كانت تجسد من خلال الصوت أو حركات يقوم بها الملقي. في النص الشفهي، أما التشكيل البصري فيختلف الأمر، أي أننا أمام نص مكتوب وليس نص شفهي، لذلك حاول الصفراني تسجيل تلك السمات وذلك عن طريق علامات غير لغوية أي ما يرى بالبصر، أي أنّ التشكيل البصري يعتمد على حاسة البصر معوضا تلك السمات بالكتابة على الشكل الآتي: [2]

نص مكتوب + التشكيل البصري = نص شفهي + سمات الأداء

تفطُنْ الصفراني لسمات الأداء الشفهي في النص الشفهي أدى به إلى ايجاد عوض لها في النص الكتابي وهو التشكيل البصري.

كما أنّ طغيان الصورة في كل المجالات وتداخل الفنون مع النص الشعري نتج عنهما ظهور وتطور التشكيل البصري وتعدد مظاهره وتنوع تجلياته" فلقد حصرها الصفراني في ثلاث تقنيات كالآتي:

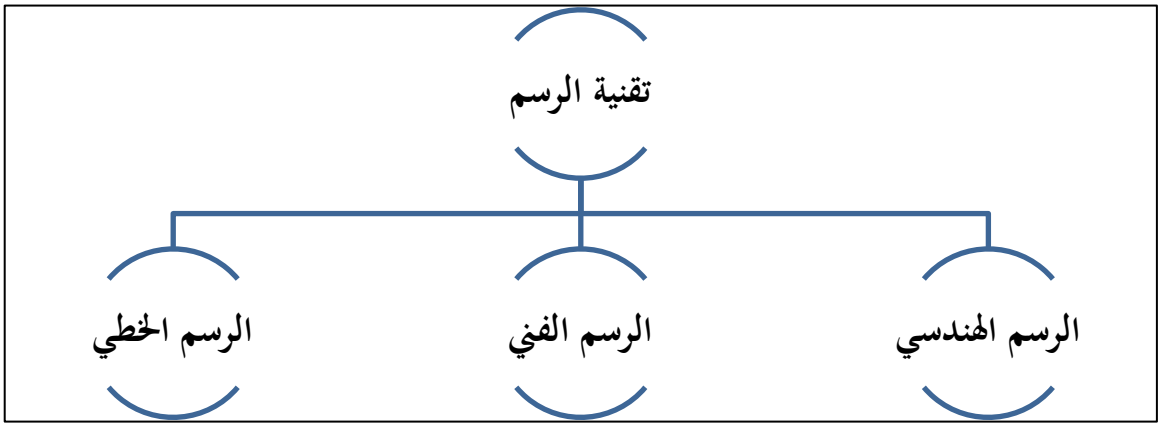
[1] – مريم غبان، جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية، ص39.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 16-19

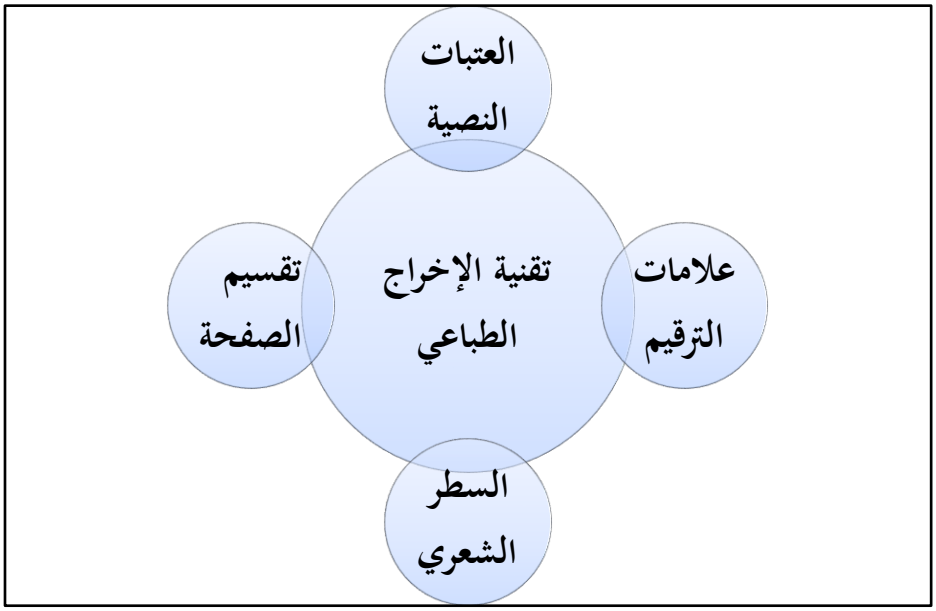
1) تقنية الرسم.

2) تقنية الإخراج الطباعي.

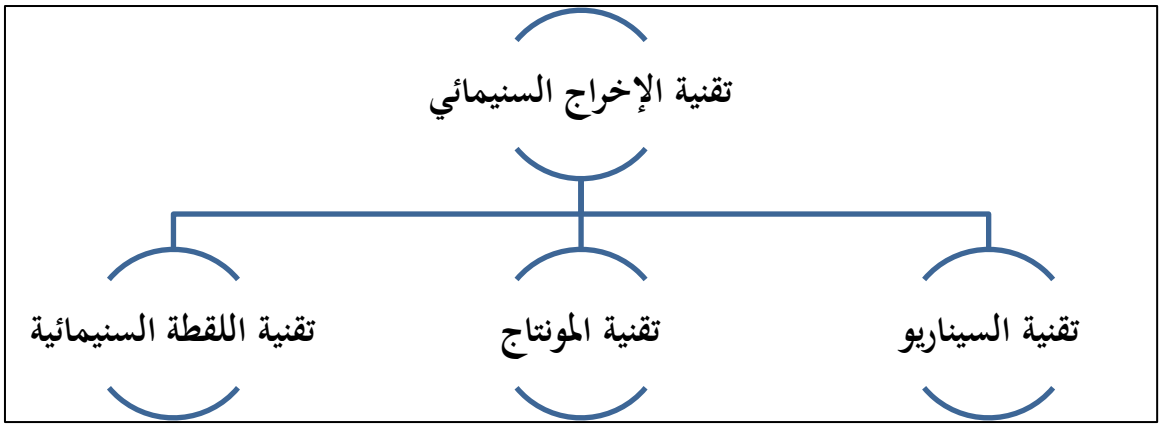
3) تقنية الإخراج السينيمائي لخصناها في المخططات الآتية:



الشكل رقم (02): مخططات توضيحية لمظاهر التشكيل البصري



الشكل رقم (03): تقنية الإخراج الطباعي



الشكل رقم (04): تقنية الإخراج السينمائي

وخلاصة لذلك نجد أنّ دراسة الصفراني أكدت على أنّ التشكيل البصري لا يعتمد فقط على الإخراج الطباعي، وإنما على قراءة المضمون بصريا وتخيله في شكل مشاهد متحركة، مع امتلاك ثقافة بصرية لكل من الملقي والمتلقي لأنّ لها دور فعال وكبير في إنتاج الدلالة الشعرية وأيضا من خلال المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية " فهو يعتبر المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج دلالة تجاوز قدرة الكلمة وتستجيب متطلبات حضارة الصورة". [1]

وفي الأخير لاحظنا أنّ الصفراني لم يبخل علينا بالمعلومات في دراسته هذه، التي تعتبر زاداً للباحثين مستقبلاً وآخر دراسة نختم بها هي دراسة عبد الناصر هلال.

4. الالتفات البصري عبد الناصر الهلالي:

الالتفات من المصطلحات البلاغية، فلقد وضعها فرسان الكلام تارة في البديع وتارة أخرى في المعاني، وهي تحيلنا في أول الأمر إلى تغيير الاتجاه، حيث عرَّفَه البلاغيون على أنه " الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو أنه الانصراف عنه إلى آخر"[2].

[1] – مريم غبان، جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية، ص 39.

[2] – جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، (د.ط)، ع9، 1984، ص66.

كما حُدّد الالتفات عند البلاغيين في النص في حدود الجملة لكن الالتفات البصري يتم على مستوى النص، حيث أنّ "الالتفات البصري يتحقق عبر آليات بصرية يطرحها النص الشعري عبر طريقة تشكيله، وطريقة كتابته أي من خلال المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية وحركتها وانتهاك النص المستمر لهيئة واحدة، فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل... "[1].

وإذا كان الالتفات النصي يعتمد على آليات دلالية بلاغية، فإنّ الالتفات البصري تختلف آلياته باعتماده على معطيات خطية أو طباعية مع تغيير وانتهاك لحركة النص" فبني على هذا الأساس مفهوم الالتفات البصري الذي يتحقق على مستوى النص عبر حركية المرئي تخلقه اللغة وآليات بصرية أخرى"[2].

كما تطرق عبد الناصر هلال في محور من محاور كتابه عن آليات الالتفات النصي أوجزناها فيما يلي: "آليات الالتفات النصي هي: الالتفات عبر التناص، الالتفات عبر التكرار، الالتفات عبر الإيقاع/ الموسيقى"، الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية، الالتفات المشهدي عبر الارتداد". [3]

ثم قدم عدة أمثلة عن ذلك وما يهمنا هو محور الخاص بالالتفات البصري وقد تضمن مجموعة من المحاور الفرعية يجمعها عنوان آليات الالتفات البصري وهي:

1. "الالتفات البصري عبر السواد والبياض.
2. الالتفات البصري عبر سمك الخط.
3. الالتفات البصري عبر النص والصورة.
4. الالتفات البصري عبر الشكل الحر والشكل التقليدي.

[1] – عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص الى الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، حلوان، مصر، 2018، ص 134.

[2] – مريم غبان، جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية، ص 40.

[3] – عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص13.

5. الالتفات البصري عبر الشكل المجازي والشكل السردي". [1]

كما قدم شرحا كافيا حول ما سبق مع التمثيل ولتوضيح أكثر أرفقنا بعض النماذج حول بعض آليات الالتفات البصري.

ولتوضيح آليات الالتفات البصري: لخصنا بعض الأمثلة في الجدول الآتي:

اسم الآلية	أمثله	الصفحة
الالتفات البصري عبر سمك الخط	**تأتي:** **مدججة بالمراثى والمواريث والأمومة والبربرى الأخير. تربيهم فى الذاكرة، ترعى خطاهم فى جسدها أطراف النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها، لا تنام الصرخات والمجنيق والسنابك، الأسوار ملغومة**	ص 161
الالتفات عبر الشكل الحر والشكل التقليدي		ص 193

[1] – عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص14.

الالتفات البصري عبر النص والصورة		- عندما مات زوجها غطت شفتيها بالصراخ، فقد كان العشيق حاضرا وهي تستدعي أمطارا غزيرة كي تخفي فرحها.	ص 178

الجدول رقم (01): جدول توضيحي لأليات الالتفات البصري

تعقيب على الجدول:

1. بالنسبة لآليات الالتفات البصري عبر سمك الخط فلقد اختار الكاتب أبيات من قصيدة **عراء** فأول التقاء بين المتلقي والنص هو اختلاف حجم الخط بين أول كلمة **تأتي** وبين باقي الأبيات كما نلاحظ أيضا كما أنّ كلمة تأتي جاءت أكثر سواد من البقية فهذا يحدث التفاتا بصريا للمتلقي ويثير فيه بابا للتساؤلات.
2. أما آلية الالتفات عبر الشكل الحر والشكل التقليدي، فالصورتان في الجدول هما من قصيدة واحدة حيث اعتمد الشاعر"علاء عبد الهادي ثنائية الشكل الحر والشكل التقليدي، ويطرح هذا الشكل جدلا حيث يعتمد المثلث الأول على التنامي البنائي والتنامي الدلالي"[1] يتبين لنا أنّ الشاعر قَصَدَ إرباك المتلقي من خلال الشكلين السابقين فأحدث التفاتا بصريا من منظور رؤية المتلقي ثم أثار فيه فضول التأويل الدلالي للقصيدة.
3. أما آلية الالتفات البصري عبر النص والصورة فيختلف الأمر فالقصيدة التي في الجدول هي عبارة عن صورة ثم بعدها مباشرة أبيات شعرية وبالتالي فأول قراءة للمتلقي هي للصورة فتعجبه ويقوم بتأويلها بالحنان الدافئ والأمومة ثم ينزل نظره إلى الأبيات فيقرأ الكلمات

[1] – عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 194.

ويؤولها فتخبره عن خيانة زوجية، الصورة عشق الأمومة لطفلها والأبيات عشق المرأة لغير زوجها فيحدث الالتفات وبالتالي تكثر التأويلات وهنا تكمل الجمالية.

فنستنتج مما سبق أنّ عبد الناصر هلال من خلال مصطلحه أكد لنا أنّ الالتفات اللغوي يحدث حركية عبر اللغة، والالتفات البصري يحدث حركية عبر الصورة، والمزج بينهما يحدث جمالية وتدفق دلالي وديناميةداخل النص الأدبي.

وفيما يلي نورد الخطاطة التي تلخص ما سبق ذكره حول إشكالية المصطلح:

الشكل رقم (05): مخطط لملخص الدراسات

الفصل الأول:

التشكيل البصري مفهومه

وعلاقته بالنص الروائي

توطئة:

مما لا شك فيه أنّ النقد المعاصر بشقيه الغربي والعربي ما سمي معاصرا إلا لأنَّه يطرح تساؤلات عدة ويؤسس لمنظومة نقدية تخوض غمار التجديد بآلياته واتجاهاته التجريبية التي تحاول أنّ تواكب تطورات العصر لتستوعب متطلبات الحياة وتحاكي الوعي النقدي والأدبي الراهن، وهو إذ ذاك يعج بالنظريات الأدبية والآليات الفكرية التي يقابلها تعدد في المصطلحات والمسميات وما وجودها بهذا الشكل المكثف إلا لمحاولة منه لنتاج مشترك بين الناقد والقارئ من جهة والمبدع والقارئ من جهة ثانية، وبالتالي تأسيس أرضية مفهومية لدى القارئ.

ومن هذه المصطلحات نجد مصطلح " التشكيل البصري الذي يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص ويحيل الى أهمية المبصورات في إنتاج النص الشعري فمهمة الفن لا تنحصر في تقليد الجمال الطبيعي أو محاكاة الاشكال الواقعية بل تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزا عن كل ما عداه". [1]

وحتى يتسنى لنا فهم ماهية التشكيل البصري كان لزاما علينا ربطه بعدة مصطلحات تتلاقى وتتقارب معه في نفس الحقل الدلالي، وهذا حتى نتمكن من الإجابة على إشكاليات عديدة، تصب جلها في محاولة القبض على مفهوم دقيق للتشكيل البصري، ومن هذه المصطلحات ما يلي:

1. بين الشكل والتشكيل:

سنحاول في هذا الصدد أنّ نعرف كل من الشكل والتشكيل على حدا، ونحدد الفرق بينهما لأنهما عنصرين هامين في ظاهرة التشكيل البصري ونبدأ ب:

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص22.

1-1) الشكل لغةً:

لقد ورد في لسان العرب لابن منظور (ت711 هـ) في باب مادة شكل بقوله" **شَكَلَ بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أَشْكَالْ وشُكُولْ... وقد تَشَاكَلَ الشيئان وشَاكَلَ كل واحد منهما صاحبه... والشَكْلُ: المثل، نقول: هذا على شَكْلِ هذا أي على مثاله، وفلان شَكْلُ فلان أي مثله في حالاته، ويقال: هذا من شَكْلِ هذا أي من ضربه ونحوه، وهذا أَشْكَلُ بهذا أي أشبه، والمشَاكَلَةُ الموافقة، والتَشَاكُل مثله**". [1]

ووردت تعريفات عديدة للمصدر اللغوي؛ (**الشَكْل**) في المعاجم العربية فقد جاء في **معجم البستان** لعبد الله البستاني (1930م) أنّ: " **الشَّكْل** بالفتح الشبه والنظير والمذهب والقصد تقول: سألته عن **شَكْلِ** فلان أي؛ عن قصده ومذهبه؛ فلان **شكُلُ** فلان أي؛ مثله في حالاته وما يوافقك ويصلح لك تقول: هذا من هواي ومن **شكلي** وغَنَجُ المرأة ودلالها والأمر المختلف: **المشكل**، ونبات أصفر وأحمر وأحد الأشكال وهي حلي من لؤلؤ أو فضة يشبه بعضه بعضا، تُقَرَطُ به النساء". [2]

و هناك من يضيف أنه: شَكَلَ، شَكْلاً: قيد بالحركات، شكل كتابا، التبس " شكل أمر"، شَكِلَ شَكْلاً خالطه لون غيره وشكل لون كان في بياضه حمرة، شَكِلَتْ عَيْنٌ: خالط سوادها حمرة" شَكِلَتْ الخيلُ". [3]

2-1) الشكل اصطلاحا:

أما في ما يخص مفهوم الشكل الروائي فنلحظ أنّ هناك من يوسع في مفهومه ليحتوي على كل عناصر ومكونات البناء الروائي: " أنّ المقصود بالشكل الروائي هو تلك القدرة التي للكاتب على

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، باب شكل، حرف الشين، دار صادر، بيروت، لبنان ، ج11، ط3، 1994، ص 356، 357.

[2] – عبد الله بن ميخائيل بن ناصيف البستاني، البستان، باب شكل، حرف الشين جزآن في مجلد واحد، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان ط1، ص 570.

[3] – أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، باب شَكَلَ، حرف الشين، ط 4، 2000 ص788.

الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما، يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص". [1]

وإذا كان مفهوم **الشكل** في حقله النقدي الأدبي هو من أكثر المصطلحات تداولا، فإنه في المقابل من ذلك يحمل غموضا وتشعبا، وهذا نظرا ل " تداخل مفهوم الشكل مع مفهوم الجنس أو النوع الأدبي ومن ثم يصبح مفهوم الشكل وفقاً لهذا التصور معنيا بالبحث عن فعاليات وجود الخواص المميزة للنوع في النص الأدبي، فالشكل عند فريدريك جيمسون (*Fredric Jameson*) يتمثل في الصراع بين الأنواع الأدبية وفي لحظة تاريخية معينة لا بوصفه سبباً للأنواع، وإنما باعتباره معوقاً أو مانعاً لعدد من الإمكانات الفنية المتاحة من قبل، وفاتحاً لإمكانات أخرى جديدة قد تتحقق وقد لا تتحقق في الممارسة الفنية"[2]، حيث تغدو هذه الإمكانات الفنية أقرب إلى الآليات أو التقنيات التي تمارس في حقل الأدب، وهنا يمكننا القول أنّ مصطلح الشكل بمفهومه النقدي الأدبي يصل حدودا بعيدة من الالتباس لدرجة " يضيق ليقترب من الأسلوب أو التقنية". [3]

1-3) مفهوم التشكيل:

يمكن لنا القول أنّ التشكيل باتت له مكانة بارزة تجلت في العصر الحديث بشكل واضح، وقد شاعت إلى درجة لافتة للانتباه، وحتى نقترب إلى مفهوم التشكيل نتطرق إلى مفهومه عند بعض النقاد.

يُعرّف **أحمد التونجي** التشكيل بأنه "القدرة على التشكل بأشكال متعددة، ومن معناها هذا ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكل المرغوب"[4]. حيث أنّ التشكيل "عملية تضفي على شيء مصنوع شكله، تشكيل أدوات في الفنون

[1] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 90.

[2] – المرجع نفسه، ص 87.

[3] – المرجع نفسه، ص 89.

[4] – ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د، ط)، 2009، ص 59.

الجميلة تكيف مادة بلاستيكية ونحوها لإضفاء نوع معين لها، تشكيل تمثال من شمع، تأليف، " تشكيل حكومة، فريق رياضي، تشكيلات في الإدارة، إعادة تنظيم". [1]

إنّ مصطلح التشكيل بهذا المعنى ليس مخصوصا أو متعلقا بشيء محدد، لأنه يعتمد على ما ينتمي إليه أو يندرج ضمنه؛ بحيث يمكنه أنّ يتفرع إلى عدة فروع كثيرة، كأن يكون تشكيلا حكوميا أو وزاريا أو سينمائيا أو فوتوغرافي....

وبطبيعة الحال، فإن لكل ميدان خصوصيته المنفردة، غير أنّ الإقرار بوجود التشكيل في الفنون المرئية كالرّسم والنحت وغير ذلك، لا يعني –أبدا– اقتصاره عليها فقط، بل قد تعداها إلى الأدب، وذلك راجع لأسباب عدة منها تطور الفكر البشري وتطور آليات تشكيله، بسبب الثقافة التكنولوجية وخاصة ما يتعلق بالجانب المرئي وأقصد بذلك الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي؛ فالنص الأدبي الحديث والمعاصر قد تغير نسقه من نسق مغلق إلى نسق مفتوح، تلتحم فيه الكلمات والأفكار والصور المرئية واللامرئية على عكس ما كان عليه قديما، وذلك بفعل المؤثرات المعاصرة وانفتاح القارئ على عوالم جديدة منها عالم الصورة.

يعتبر الأدب أحد الفنون الجميلة، أو ما يمكن أنّ يشار إليه بالكتابة الجميلة، إذ ينطبق عليه ما ينطبق على سواه من الفنون الجميلة، لذلك نجده يعتمد على تقنيات وآليات كثيرة تمنحه بعدا وطابعا جماليا خاصا ومنفردا، ومن بين أبرز هذه الآليات التشكيل البصري الذي هو "ليس قالبا مسبقا وعنوة تحكيمية، فهو ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة، باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، ويتضمن معاني الصوغ، والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي".[2]

[1] – أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص 789.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 21.

وحتى يكتسب هذا الأخير مظهرا بصريا لابد من تدخل حاسة البصر في تشكيل النص الأدبي، وتركيبه بطريقة تأخذ فيها الصورة مكان الكتابة، كتابة جديدة غير مألوفة سابقا، حيث يتشكل فيها النص وفق ما تفيض به العين من مدركات يترجمها شعور المتلقي اتجاه هذه الصورة "التي تأخذ هنا بعدا فلسفيا ينتمي إلى الخارج وإلى حقل الثقافة البصرية التي تعرف بأنها: منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات تحمل خبرات، ورصيد الشعوب الحضاري وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية". [1]

إذن، ومن خلال ما يتبين لنا أنّ الشكل سابق على التشكيل البصري، ويمكن الاستدلال على هذا من خلال محافظة العرب وتمسكهم وتقليدهم للشكل العمودي للقصيدة مثلا، حيث ظلت القصيدة العربية سائرة على هذا المنوال من حيث المحافظة على شكلها وسماتها الأولى، إلى أنّ بدأت بوادر تأثر واحتكاك الثقافة العربية بالغربية، حيث ترعرت القصيدة المعاصرة في شروط اجتماعية وسياسية وأدبية تفاعلت مع الآخر، حيث كان مفاد هذا التفاعل على المستوى الفكري والأدبي أكثر بروزاً نتيجة ظهور التيارات الأدبية الجديدة، وهذا ما انطبق على العمل الروائي العربي الذي تأثر بشكل كبير بالروايات الغربية، حيث تطور شكله بفعل مؤثرات العصر، ومن بين عناصر التجريب التي أثرت على الأدب الشكلي نذكر الصورة التي ظهرت كعنصر أساسي في العمل الروائي فبدأ مفهوم التشكيل البصري، وبهذا المعنى يصبح التشكيل البصري تقنية جديدة ترسي معالم كتابة أدبية جديدة تتخذ نمطا مغايرا فنيا وجماليا ينطلق من "الشكل" السابق الحاضر في المعجم والدرس النقدي القديم، لكنه يطوره ويعيد بعثه ليصبح تشكيلا، وهنا يغدو "الشكل سابق على النص ومفروض عليه، أما التشكيل البصري فطارئ مبتكر". [2]

[1] –محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص21.

[2] –المرجع نفسه، ص 20.

2. المرئي واللامرئي:

لا جرم أنّ الحديث عن ثنائية (المرئي /اللامرئي) ينطلق من منبع أساسي هو حاسة البصر التي ترتكز على العين التي تبعث اشارات وإيماءات يترجمها إدراك الإنسان لكل ما هو مرئي مكتوبا كان أم مقروءا؛ فالعين بحسب ما يراه الناقد الإنجليزي **إيفور آرمسترونغ ريتشاردز** *(Ivor Armstrong Richards)* : "تسير عند قراءة قصيدة في عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة، فتحدث استجابات شتَّى يصل عددها إلى ست وتتلخص في الإحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات، ثم ترتبط بها الصور الخيالية التي تنطوي عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيرا تنظم عن ذلك مواقف سلوكية".[1]

يبدو أنّ "ريتشاردز" يشير إلى دور العين في تتبع إدراك ملفوظات وكلمات النصوص الأدبية، إلا أنه في حقيقة الأمر يثير علاقة جد مهمة هي علاقة النص بالمتلقي، فحينما يواجه المتلقي هذا النص أياً ما كان جنسه سواءً قصيدة أو رواية أو غير ذلك، فإنّه يجد نفسه أمام مكونات هذا النص مثل" الكلمات التي تبدو مشحونة ومؤسسة جيداً حيث أنّ كلاً منها يفتح نوافذ أمام المتلقي". [2]

بحيث يحلق هذا الأخير نحو آفاق جديدة لقراءة متعددة تظهر تأثيراتها عليه، وهذا كله يُرَّدُ في حقيقة الأمر إلى التأثير الذي ينتجه الجانب المرئي واللامرئي من النصوص الأدبية.

وهنا، يظهر جليا الدور المهم الذي تلعبه الصورة المرئية في تشكيل أساسيات البعد التخييلي للنصوص الأدبية، ذلك أنه "إذا كانت الصورة المرئية أصبحت معادلا قياسيًا يقف في قلب الدراسات

---

[1] – ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 59.

[2] – محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الأعلام من الأدباء والشعراء، دراسة وإعداد: حَيدر توفيق بَيضُون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، ج92، ص 86.

والأبحاث العلمية، إلى حدٍ لم يعد ممكنا فيه الاستغناء عن الصورة في مجال من مجالات الحياة، فإن النص الأدبي يقع في قلب هذه الحقيقة، ولا سيما النص الروائي على وجه التحديد". [1]

وربما كان تحديد صلاح الجويدي للرواية على وجه التحديد لنظر لكونها "لم تعد تلك الحكاية التقليدية التي تقوم على المحكي، أو على الحكاية التي تسير وفقاً لنظرة تتابعية تسلّم فيها الأحداث بعضها إلى بعض عملاً بمبدأ التصاعد الدرامي، ووصولا للحبكة، وإنما صارت آليات التصوير أبرز ما يميز النص الروائي الذي يكتب الآن". [2]

إن هذا التصوير هو الذي يجعل النص يحمل دلالات عديدة؛ بحيث لم يَعُدْ مجرد علامات تطفو على السطح، تنتظر من القارئ أو المتلقي فك رموزها وشفراتها بشكل مباشر، بينما النص فيه من الضبابية والغموضية مما يستوجب وجود قارئ نموذجي له استراتيجة قرائية يواجه بها سكوت النص وغموضه ليكشف عن العنصر غير المرئي في النص، لهذا أصبح الأدب إبداعا من جهة المنشئ وتذوقاً من قبل المتلقي.

إذن، ومن خلال ما سبق تتضح لنا مدى أهمية الصورة المرئية في الدرس النقدي المعاصر من جهة، وفي بناء التصورات الإبداعية الجمالية للنص الأدبي من جهة ثانية، إلا أنّ هذه الأهمية لا تنفي-أبدا-وجود تعارض واضح بين (المرئي) و(اللامرئي)، وقد يصل هذا التعارض حدّ التعقيد عندما لا يغدو قائما بين الثنائية فحسب، بل حتى في كلمة اللامرئي في حد ذاتها، وهذا لأنه إذا كان المرئي يتجه إلى كل ما هو حاضر في النص، ويمكن للعين أنّ تلتقطه وتدركه، فإن اللامرئي على عكس ذلك؛ لأنه لا ينحصر فقط في ما هو غائب في النص أو فيما تستدعيه اللغة السردية من جانب تخييلي، وإنما قد يشمل اللامرئي جزءا أكبر من المشاهد بصريا كالمكتوب أو المنطوق.

[1] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص31.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لقد تعددت التصورات والرؤى حيث يمكن القول أنّ اللامرئي قد اتجه اتجاهات عديدة ومن أبرزها اتجاهان: " **الأول**: متعلق بعلامات الغياب في النص الروائي، وهو متعلق بغير المقول وهو ينصرف إلى التخييل، وينهض على مقومات اللغة و**الثاني**: يضع اللامرئي مرادفا للنص المكتوب أو المنطوق". [1]

يبدو أنّ الإشكالية هنا قائمة في مصطلح اللامرئي، ذلك أنّ المرئي واضح وسهل الاستيعاب أما اللامرئي فهو غامض بعيد عن سهولة الفهم والقبض، لذلك وحتى نقيم له فهما دقيقا استوجب الأمر حصر بعض التصورات فيما يلي.

3. الفصل بين الكلمة والصورة:

قبل الولوج إلى قضية الفصل بينهما يجب أنّ نعي أنّ "الكلمة والصورة، جدل يتخطّى حاستي السمع والبصر، ويصب في الإدراك وآليات التلقّي والتفاعل، خصوصا وأنّ التداخل بين المفهومين حاصل منذ القدم، وزاد المجتمع الرقمي ووسائل التواصل من تعقيداته كحالة الزيت المصبوب على النار". [2]

حيث يرى أنصار الفصل بين الكلمة والصورة بأن الصورة أَقْدَرُ وابْلَغُ عل توصيل وإيضاح المعنى من الكلمة، يقول مهدي صلاح الجويدي أنّ " أنصار هذا التصور يرون أنّ قدرة الصورة على التوصيل أكبر من قدرة الكلمات، وربما يرجع شيوع هذا الرأي إلى ليوناردو دافنشي، إذا كان يذهب إلى أنّ التصوير يتميز بقدرته على توصيل أهدافه... لأن مادته تتعامل مع نعمة الإبصار لا مع

---

[1] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 32.

[2] حكيم مرزوقي، "الصورة والكلمة لغتان تتعايشان وتتنافسان"، في: الصورة–والكلمة–لغتان–تتعايشان–وتتنافسان:
https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A9-%D9%84%D8%BA%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D8%AA%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%8A%D8%B4%D8%A7%D9%86-%D9%88%D8%AA%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%81%D8%B3%D8%A7%D9%86
اطلع عليه:[2020/07/12]، 17:25سا.

الأذن، ولذلك فإنها لا تحتاج إلى الترجمة كما يحدث مع الكلمات في اللغات المختلفة، كما أنّ نتائجه قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النوع البشري مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطبيعة ولا يقتصر تأثيره على الجنس البشري وحده، بل قد يؤثر على الحيوانات أيضا". [1]

إن المتمعن لآراء دافينشي هنا يجد أنها كانت آراء " دافنشي "كانت بعيدة من الموضوعية وأن تحيزه كان واضحًا وجليًا للصورة ولفن التصوير والرسم، وهذا ما أوقع فجوة وهوة كبيرة بين الكلمة والصورة.

4. ضرورة إقامة منطقة عازلة بين الواقعي والتخيلي:

بما أنّ النقطة التي تجعل اللامرئي أكثر غموضا وتعقيدا هي وقوعه في مركز الوسط؛ أي في خانة الوصل بين الواقعي والتخييلي، فإنّ فهمه يتطلب بالضرورة الفصل بين ما هو واقعي وما هو تخييلي غير مرئي، وهذا هو الشيء الذي ينادي به أنصار هذا الرأي، إذ يقول صلاح الجويدي في هذا الشأن أنه يجب " إقامة منطقة عازلة بين الواقعي والتخييلي، فالشعر يقدم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعي، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه، لأن صور الشعر تفتقد إلى التشابه، ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير". [2]

يمكننا القول أنّ مسألة التفريق بين الواقعي والتخييلي، قد تكون مسألة ضرورية وملحة لضبط مفهوم لمصطلح اللامرئي، إلا أنها تصبح غاية في الصعوبة إذا ما قاربت تخوم الأدب، ذلك أنّ هذا الاخير هو – في حد ذاته– تركيبة فنية متكاملة من الحقيقي والخيالي، من الواقعي والتخييلي، من الممكن واللاممكن، من الموجود واللاموجود لذلك كله، فإن أي محاولة للتفريق فيه بين ما هو واقعي

[1] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

وما هو تخييلي تعتبر "نوعاً من التعسف في قراءة النص وإهدارًا لقيمه الجمالية" [1]. ؛ فالأدب جماله قائم في كونه لا يضع الحدود الفاصلة ولا العازلة بين مناطق الواقع والخيال.

5. الفصل بين الشكل والمضمون:

ربما تكون ثنائية الشكل والمضمون من أكثر الثنائيات التي لاقت جدلا ونقاشا كبيرا في الدراسات النقدية والأدبية، ذلك أنّ أي نص أدبي مهما كان نوعه شعرا كان أم نثرا لا يمكن له أنّ يكون موجودا ما لم يعتمد كيانه على الشكل والمضمون متلازمين معا، إلاّ أنّ محط الجدل في هذه الثنائية هو محاولة الفصل بينهما من منطلق أيهما أكثر تأثيرا في النصوص الأدبية هل هو الشكل أم المضمون؟

وقد تكون الإجابة على هذه الإشكالية صعبة نوعا ما خصوصا إذا ما ربطناها بالمرئي واللامرئي، أي بالظاهر الذي ينكشف أمام عين القاريء بكل وضوح وسهولة، وبالمتواري بين طيَّات اللغة والألفاظ والكلمات والصور، والذي يتركه الكاتب لمخيلة القارئ ليكتشف دلالاتها، ولعل القدرة على توليد الدلالات هو الذي جعل" المباحث والدراسات المهتمة بالنص الأدبي عموما أسيرة الاهتمام ب (**اللوجوس**) [*] على حساب الأنساق التعبيرية الأخرى مثل الشكل البصري، وشكل الصفحة ومساحات الكتابة في الفضاء النصي، ونوع الخطوط المستخدمة، وأحجامها، وهيئاتها الطباعية، والصورة المرئية بأنواعها كافة". [2]

إن نظرة متمعنة ودقيقة في هذا القول، تجعلنا ندرك أنّ الدراسات النقدية لم تراع اهمية كبيرة بالجانب الشكلي في النص الأدبي اعتقادا منها أنّ " شكل النص، أو ما يقدمه من مدركات مرئية لن

---

[1] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 34.

[*] – لوغوس (بالإغريقية) (Λούος) :بالإنجليزية (Logos) :وهي من أشد الكلمات أهمية وأكثرها غموضا في الفكرين الغربيين الديني والفلسفي، إذ تدل في سياقات شتى على مدلولات متعددة، كالخطاب، اللغة، العقل الكلي، كلمة الإله، ينظر: جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط 1988. ص05.

[2]– مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 36.

يكون قادرا على توليد الدلالات، فهو مجرد طريقة للكتابة، أو هو استعانة بالصور لمجرد إثبات موضوعية، أو توضيح واقعية ما تقوله اللغة، أي أنّ دور الشكل أو الصورة المرئية لا يتجاوز كونه دوراً مسانداً قد لا ينضر إليه، وقد لا يمنح أهمية تذكر وربما وصل الأمر إلى حد ازدراء الشكل البصري"[1].

إلاّ أنّه لا ينبغي الجزم بحقيقة هذا الاعتقاد، ولا بصوابه التام؛ لأنه إذا كان الشكل البصري بادي في النص الأدبي، وبارز للقارئ بأشكاله المرئية المتعلقة بالصفحة وشكل الكتابة بأحجامها وهيئاتها وصورها...، فإن هذا لا يعني أنه خالٍ – تماما- من الدلالات، بل هو بداية لاكتشاف دلالات مكثفة تتوارى خلف الصور التي يمكن لها أنّ تحمل رموزا ومعاني، ربما لا تستطيع اللغة بألفاظها وتراكيبها وعباراتها أنّ تحملها.

6. بين الصورة الأدبية والصورة البصرية:

يعتبر مصطلح الصورة الأدبية من أكثر المصطلحات تداولا وتناولا، إذ لم يقتصر وجوده على المعاجم والقواميس، بل وُجد في القرآن الكريم وفي الحديث النبوي الشريف، وحتى في النقد بنوعيه العربي القديم والحديث كما أنه قد عُرف في النقد الغربي، لذلك فإن البحث عن مفهومه يستلزم الاطلاع على كل هذه المصادر التي ورد فيها:

[1]- مهدي صلاح الجويدي، المرجع السابق، ص 37.

6-1) الصورة لغةً:

لقد تناول علماء اللغة مفهوم الصورة كمفهوم لغوي، حيث نجد ذلك من خلال آرائهم واجتهاداتهم، ففي **(معجم العين)** تعني "الميل"[1]، وقد عرفها **الجوهري (ت 393 هـ)** بقوله: "والصِوَر بِكَسْر الصَادِ لغة في الصُوَرِ، فَصَوَرَهُ الله صُوَرَةً حَسَنَةً فَتصَوَرَ"[2]؛ أي من ناحية الشكل.

وعرّفها **ابن الأثير** قائلاً: " الصُّورة تَرِدُ في كلام العرب عَلى ظاهرِها، وعَلى مَعنَى حقيقةِ الشَّيءِ وهَيْئَتِهِ وعلى مَعْنَى صِفَتِهِ "[3]. وجاء في **(لسان العرب) لابن منظور (ت711 هـ)** قال فيه: " الصُوْرَةُ في الشَّكل... وَالْجَمْعُ صُوَرٌ وصِوَرْ وصُوْرٌ، وَقْدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ... وَتَصَوَّرتُ الشيءَ: تَوَهَّمْتُ صورتَه فتصوَّر لي. والتَّصاوير: التَّماثيلُ "[4].

وجاء في القاموس **المحيط** " الصُّورَةُ "، بالضم: الشَّكْلُ ج: صُوَرٌ وصِوَرٌ، كعِنَب، وَصُوْرٌ، والصَّيِّرُ، كالكيِّس: الحسَنُها، وقد صَوَّرَه فَتَصَوَّر، وَتُسْتَعْمَلْ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفصةِ"[5]. فالصورة بهذا تعني الشيء وصفته وشكله.

---

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي النخزومي، وإبراهيم السمرائي، ج 7، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت)، ص147.

[2] – إسماعيل بن حماد الجوهر، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1407 هـ / 1987 م، مادة: (صور)، ص717.

[3] –عز الدين أبو الحسن الجرزي بن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج 3، تح: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، (د.ط)، 1979، بيروت، ص 473.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج4، ص 58، 59.

[5] – الفيروز آبادي مجد الدين أبو الطاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، 2005، بيروت، لبنان، ص 472.

6-2) مفهوم الصورة اصطلاحا:

يقول **علي صبح**: " فمادة الصّورة بمعنى الشكل، فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه وصورة الفكر صياغتها... وعلى ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ والعبارات التي ترمز وتجسّم الفكرة فيها"[1]؛ أي أنّ الصورة عنده جاءت بمعنى الشكل.

وقد جاء تعريف الصورة في العمل الأدبي كالأتي: " الصورة أداة الشاعر الفنية يعبّر بها عن تجربته، ويرسم مشاهد من حياته وواقعه، قوامه (الكلمات) وما يحدث بينها من علاقات يبتكر بها دلالات جديدة غير مباشرة، يبني بها عالماً مميّزاً جدبدا، ويجمع فيما بين عناصر متباعدة، في إطار من الانسجام والوحدة، يصور المعنى تصويراً جمالياً، وتخاطب الفكر وتدع للخيال حرية التخيّل حول الصور المشكّلة، بحيث نظهر فيها شخصية الشاعر واضحة مميّزة "[2]. ويمكن القول أنّ الألفاظ والعبارات وحدها غير كافية لتوحي إلى المعنى إلا اذا استعملت إستعمالاً حقيقيًا فقط، ولكي تتحقق هذه الوظيفة يجب أنّ نستعمل مجازاً، فهي خليط من صنع العقل والخيال والعاطفة.

من هذا المنطلق يمكننا أنّ ندرك ماهية **الصورة الأدبية** (*image littéraire*) حسب قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية فهي" ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعراً ونثراً، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس، والأخيلة وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادلا فنياً جمالياً يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللّوحات عن طريق الحشد الإيقاعي، وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات الشكلية والتقنيات الأسلوبية، واللغوية المختلفة"[3]؛ فالصورة الأدبية أنّ كانت تختلف عن صورة

[1] – على صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، فيحاء للكتاب، (د.ط)، (د.ت)، القاهرة، ص 03.

[2] – علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط 1، (د.ت)، مصر، ص 439.

[3] – إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، ط1، 1998، بيروت، لبنان، ص 247.

الأشياء حين ترتسم في الذهن فإنها تختلف عنها بسبب فعل الخيال فيها " إذ بعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا موضوعاً ولا فكرة وإنّما يدركها في صورة". [1]

إذن، يمكننا القول أنّ الصورة واحدة من أهم آليات التّشكيل الدلالي، وتعرّف بأنّها " ما يتماثل بواسطة الكلام للمتلقي من مدركات حسّاً، ومعقولات فهماً، ومتخيّلات تصوّراً، وموهمات تخميناً، وأحاسيس وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضل إليها هذه القوّة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً أو من غير وعي". [2]

3-6) مفهوم الصورة في القرآن:

وردت كلمة (صورة) في القرآن الكريم، بصيغ مختلفة ومتعددة، نذكر منها:

- صيغة الماضي في قوله عز وجل ﴿ **وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ** ﴾[3]، وقوله كذلك ﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ** ﴾[4]
- صيغة المضارع، في قوله﴿**هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ**﴾[5]
- كما وردت بصيغة اسم الفاعل، في قوله ﴿ **هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ**﴾[6]
- وبصيغة المفرد (صورة) في قوله ﴿**يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ** (6) **الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ** (7) **فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ (8)**﴾ [7]

---

[1] – عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير، ط1، 1997، ص292.

[2] – كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، 1987، بغداد، العراق، ص 167.

[3] – سورة التغابن، الآية: 03.

[4] – سورة الأعراف، الآية: 11.

[5] – سورة آل عمران، الآية: 6.

[6] – سورة الحشر، الآية: 24.

[7] – سورة الانفطار، الآية: 06، 07.

قال **ابن كثير(774هـ)** في تفسير قول المولى" ﴿ **وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**﴾ سورة غافر، الآية 64، أي أحسن أشكالكم"[1]، وهو القول ذاته الذي ذهب إليه كثير من المفسرين الى أنّ (الصورة) هي (الشكل)، الأمر الذي جعل (**أحمد الراغب**) يرى بأن الصورة عند هؤلاء المفسرين تعني: الشكل الخارجي للإنسان، ولا تدل على الجانب المعنوي فيه، بينما إذا دققنا في استعمالات مادة الصورة في القرآن الكريم واختلاف صيغها، نجد أنها وردت في صدد الحديث عن الإنسان، وفي سياق تذكره بنعمة الله عليه في خلقه وتكوينه، وتمييزه عن سائر المخلوقات الأخرى، ولا يكون هذا التميّز عن سائر المخلوقات الأخرى بالشكل فحسب، وإنما أيضا بالعقل والإدراك والشعور.

وبذلك يمكن أنّ نوسع من مدلول استعمال الكلمة في القرآن ليشمل الشكل والمضمون معاً، وهذا المفهوم ينسجم مع آليات أخرى في القرآن، تعدّ المشركين كالأنعام، لأنهم فقدوا ميزة الإنسان، في الإدراك والتفكير، وإن كانوا في صورة الآدميين في الظاهر، " ولكن المفسرين على ما يبدو كانوا ينطلقون في تفسير كلمة الصورة، من اللغة التي تدور دلالتها في المعاجم، حول الشكل الخارجي للأشياء". [2]

وقد ذكرها الترمذي(ت: 279 هـ)في حديث النبوي الشريف : " **أَتَانِي اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ فِي الْمَنَامِ عَلَى أَحْسَنِ صُورَةٍ**". [3]، والمعنى الأصح في الحديث النبوي الشريف أنّه أتاه في أحسن صورة، ويجوز " أنّ يعود المعنى إلى النبيَّ صلى الله عليه وسلم، أي: أتاني ربيّ وأنا في أحسن صورة، وتجري معاني الصورة كلها أنّ شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها "[4]؛ أي أنّ معنى الصورة في الحديث

---

[1] – الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، ط1، ج 4، 1998، بيروت، لبنان، ص 106.

[2] – الراغب أحمد، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط 1، 2001، ص 20.

[3] – أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي، سنن الترمذي، تح: أحمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1395 هـ / 1975 م، ص 336.

[4] – ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، ج3، 1399هـ/ 1979م، ص 58، 59.

النبوي الشريف لا يخرج عن إطار المعنى الذي وجد في القرآن الكريم والذي تتمحور فيه الصورة حول الشكل بالهيئة والظاهر معا.

6-4) الصورة الشعرية في المنظور القديم والحديث والمعاصر:

لقد اهتم النقاد منذ القدم بالصورة، حيث أنها حظيت بالاهتمام والتحليل واستخدموها في النص الأدبي بشقيه لأنها ليست بالشيء الجديد عليهم، وقد درسها العديد من النقاد العرب والغرب، وهذه بعض المفاهيم لمفهوم الصورة عندهم.

6-5) مفهوم الصورة في النقد العربي القديم:

أما الصورة في النقد العربي القديم فقد عُرفت بشكل كبير، إذ يقول **راغب الاصفهاني** (ت 502هـ) بشأنها: " الصُّورَةُ: ما ينتقش به الأعيان، ويتميَّز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان، كَصُورَةِ الإنسان والفرص، والحمار بالمعاينة، والثاني: معقول يدركه الخاصّة دون العامّة كالصُّورَة التي اختصّ الإنسان بها من العقل، والرّويّة، والمعاني التي خصّ بها شيء بشيء". [1]

وقد تطلق على " تَرتِيب الأشكال ووضع بعْضها من بعض واخْتِلاف تركيبها وهي الصّورة المخْصُوصَة وقد تطلق على تركيب المعاني التي ليست محسوسة فإنّ للمعاني ترتيبا أَيضاً وتركيباً وتناسباً... وقد يُراد بالصورة الصفة". [2]

وليس بعيدا عن هذه المفاهيم نجد **قدامة بن جعفر** يقول في قضية اللفظ والمعنى: "أنّ المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أنّ يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أنّ يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشاعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة،

[1] – الحسين بن محمد بن المفضل، أبو القاسم الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1، ص319، 320.

[2] – الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، الكليات، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، (د. ط)، بيروت، ص559.

من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة".[1]

وكلام قدامة بن جعفر داخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه، فقد جعل للشعر مادة وهي المعاني وصورة هي الصناعة اللفظية والتجويد في الصياغة.

6-6) مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث:

وإذا كانت المفاهيم القديمة للصورة اقتصرت على التشبيه والاستعارة...، فإنّ المفهوم الحديث قد وسّع في إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، حيث أننا نجد مفهومها عند نقاد **العصر الحديث** قد تغير نوعاً ما فقد تعددت وتفرقت آرائهم، وهذا راجع لاختلاف منابعهم الثقافية والنقدية فتجد **محمد غنيمي هلال** يعرفها بأنها " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة". [2]؛ أي أنها المحرك الفعّال المعبر عن نفسية الشاعر، فهي تعمل على ترجمة مكنونات وخلجات صدره.

ويذهب **أحمد الشايب** إلى القول بأن " الصورة (*Form*) هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهي مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال، وروعة، وقوة، إنما مرجعه هو التناسب بينها وبين ما تصوره من عقل الكاتب ومزاجه"[3]؛ فالصورة ترجمان صادق عن تجربة الشاعر في الحياة ومدى تأثره وانفعاله بها، فالشاعر إنسان هو بطبيعة الحال ابن بيئته يؤثر ويتأثر بما حوله.

---

[1] – قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1978، ص 23

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د. ط)، 1997، ص 417

[3] – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 10، 1994، ص 250

أمّا **صلاح الدين عبد التواب** فهو يرى بأنها: " الطريق الذي يسلكه الشاعر والأديب لعرض افكاره وأغراضه عرضا أدبيا مؤثرا فيه طرافة ومتعة"[1]. هي طريقة مخصوصة يتبعها المبدع ليعبر عما في قريحته من أفكار وأحاسيس، يكسبها كسوة ملونة براقة تجذب نظر واهتمام متلقيها.

ويبدو أنّ **جابر عصفور** قد كان حاسما في قراره فيما يتعلق بموضوع الصورة فيدلي برأيه ومفاده:

" أنّ الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيمه ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة ونظراتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه"[2]. فالصورة شيء قار في العمل الأدبي لا يتحرك سواء أكان هذا العمل قديماً أو حديثاً أو معاصرا.

ومع تطور النقد العربي ووصوله للزمن المعاصر أخذت المفاهيم تتطور لتصبح الصورة الشعرية: "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية". [3]

وهذا هو المعنى ذاته الذي يراه **مدحت الجيار** الذي يقول عن الصورة: "هي اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص". [4]

أي أنّ اللغة هي التي تجعل الصورة مختلفة، وبقدر ما تتعدد الدلالات والرموز اللغوية، تتعدد الصور لتُكثف التجربة الشعورية، وبالتالي تصبح الصورة الشعرية "هي أثر الشاعر المفْلق الذي يصف

---

[1] – صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط 1، 1959، ص09، 10

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992، ص 8.

[3] – البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط 2، 1981، ص30.

[4] – مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط 2، 1995، القاهرة، ص 6.

(المرئيات) وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف (الوجدانيات) وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد". [1]

6-7) مفهوم الصورة في الطرح الغربي:

تُعدّ دراسات **أرسطو طاليس** (*Aristotélès*)(**322ق.م**) منهلا لمختلف الباحثين الذين يلجؤون إليها لإثراء دراساتهم وأبحاثهم المتنوعة، فلقد عُنِيَ بمعالجة موضوعات عدّة من أبرزها موضوع الصورة، إذ أولاها عناية خاصة فقد عمد إلى استعمال لفظة (المثال) كمرادف لها، يقول: " أنّ المثال أيضا تغيير ولكنهما يختلفان قليلا "[2]، حيث إنه ومن خلال هذا القول (المثال) كان يقصد من ورائه الصورة ومن جهة أخرى قصد ب (التغيير) المجاز، حيث إنّه يرى من زاوية أخرى " بأنّ الصورة هي ما قبل المادة، فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثّال ومادته ما صنع منه من مرمر أو برونز"[3]

ويقول (**أندريه بروتون**) (*André Breton*) حول الصورة: " أنّ الصورة إبداع خالص للذهن (*Exprit*)، ولا يمكن أنّ تنتج عن مجرد المقارنة أو (التشبيه)، أنها نتاج التقريب بين واقعتين متقاربتين قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقة الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية، وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر".[4]

وحيث إنّ الصورة قد عرفت تعريفات كثيرة ومختلفة من قبل المذاهب الغربية، كل مذهب حسب توجهاته النقدية وأراه الفكرية، فإن تعريف الناقد (**سيسيل دي لويس**) (*Cecil Day-Lewis*)

---

[1] – زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د ط)، 2016، القاهرة، مصر، ص 65.

[2] – أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979، ص 195.

[3] – ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص227.

[4] – الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، بيروت، لبنان، ص33.

للصورة يعتبر من أبرز ما قُدِمَ في الثقافة الغربية، حيث كان له صدى واسع في مختلف الدراسات ومفاده: " إنّ الصورة الشعرية رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[1]، فقد قام بربط الشعر بفن الرسم ورأى بأن الصورة بيد الشاعر مثلها مثل الفرشاة بيد الرسّام وأن الصورة لا تؤدي وظيفتها الرئيسية، ألا وهي التأثير في المتلقي وجذبه إلا عندما تكون مبنية على أساس متين هو الكلمات الدالة العاطفية المؤثرة.

7. أنواع الصورة:

إنَّ المتطلع لكل ما قدمه النقد سواء العربي أم الغربي من أراء واقوال حول الصورة يكتشف أنّ النقد قد جعل تركيبة الصورة تنقسم إلى قسمين الأولى صورة مفردة والثانية صورة تركيبية، فالصور المفردة من حيث التكوين هي بسيطة ومستقلة بنفسها كالتي تتولد في مخيلة القارئ أو المتلقي عن طريق الصور البيانية كالتشبيه والاستعارة بشقيها أو...، أما الثانية ونقصد الصور التركيبية أو بما تسمى الصور المتداخلة فهي ناجمة عن عدة صور يعني صورتين أو أكثر، يشير بعضها إلى بعض بحيث تتلاحم وتتداخل وتنصهر في صورة كلية تجمعها كلها، ولعل ما يعنينا في هذا المقام أنواع الصورة عموما والصورة البصرية على وجه الخصوص من حيث منبعها وتأثيرها في المتلقي.

بهذا، المعنى نصبح أمام قسمين من الصور، الأولى هي الصور الذهنية وهي التي تشمل كل الصور الرمزية أو الأسطورية والصور المتشكلة من أركان البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكذا ما جاءت به الأسلوبية الحديثة من خيال وعاطفة و... أما الثانية فهي الصور الحسية والتي و"هي تُستمدُ من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن من مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءاً على ما يتصور من معان ودلالات، غير أنّ الصور

[1] – سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الصفاة، الكويت، (د.ط)، 1972، ص 23.

الموحية لا تتأتّى بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية.. "[1]. وتنقسم الصور الحسية إلى:

7-1) الصورة السمعية:

ما من أحد يستطيع أنّ ينكر أهمية حاسة السمع لدى الإنسان؛ فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية، بل أنّ **إبراهيم أنيس** يقول بشأن أهميتها " أنّ حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تستغل ليلاً ونهاراً وفي الظلام والنور في حين أنّ المرئيات لا يمكن إدراكها إلّا في النور"[2]

وحيث إن" حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية، وهل من رموز أكثر عزرا من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التغير اللفظي"[3]، فإن وجودها ضمن فروع الصورة الأدبية سيمنح الأدب- بلا شك- قيمة فنية، وكثافة بلاغية وجمالية فريدة من نوعها.

7-2) الصورة الذوقية:

ومن الحواس التي يعتمد عليها الشاعر أو الأديب (الذوق)، إذ أنه يستخدمه في معرفة مدى (حلاوة مرارة) الأشياء على الرغم من أنّ خصائص الحاسة الذوقية محدودة في الطعام وقائمة على الالتماس المباشر لها "لمعرفة الجيد من الرديئ، والحلو من الحامض من المالح والمر، وما إلى ذلك من احساسات ذوقية دقيقة أخرى"[4]، وحاسة الذوق تشبه حاسة اللمس في اعتمادها على الاتصال المباشر، ولذا فإنهما يولدان عن طريق التماس المباشر تأثيرا نفسياً أقوى.

---

[1] – بلغيث عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجيستير، (مخطوط)، جامعة الجزائر، (2009)، ص 81.

[2] – هبة محمد سلمان الجميلي، الصورة الفنية عند الشعراء العميان، رسالة ماجيستير، (مخطوط)، بغداد، العراق، 2010، ص21.

[3] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلوا المصرية، ط 5، 1975، ص 18.

[4] – نادر مصاروه، شعر العميان الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية، دار الكتب العلمية، (د ط)، 2008، ص260.

7-3) الصورة الشمية:

إنّ الشم حاسة من الحواس الخمس وسيلتها الأنف إلى الرئة، فالجهاز العصبي يحكم ويحدد نوع المشموم "والأراييج مثل الألوان منها حارة، أو لطيفة معتدلة، ومنها رطبة، أو مثيرة، أو ثقيلة، أوسامة، وربما شفي بها المريض، وأنعش البليد، وفرح المكروب"[1].

ويمكننا القول أنّه من خلالها يُثَارُ فينا الخيال وذلك عندما نشعر بها عن طريق الشَّم فندرك بذلك الفروقات بين الأشياء، "وبالنظر لما تتميز به حاسة الشم من بعد المدى، فإنها تأتي في المرتبة الثانية بعد السمع عندما يضيع البصر. فهي تسهم في تنويع حياة الكفيف، وإثارة الاهتمام، كما تسهم في التعرف على روائح البدن الطبيعية"[2].

7-4) الصورة البصرية:

ونقصد بها تلك الصور التي يمكننا ادراكها عن طريق حاسة البصر بحيث إنها "ترتبط ارتباطاً وثيقا بالرؤية الوصفية الخارجية للأشياء فهي أقرب إلى السطح منها إلى أعماق الشاعر ذاته".[3]

أنّ مفهوم الصورة البصرية لم يعد قاصراً على صورة معينة بل أصبح " يشمل مختلف الصور التي تكون وسيلة استقبالها حاسةُ البصر، واقعية كانت أم غير واقعية، لما بينهما من واشجة التخيل البصري بطبيعته الفيسيولوجية والفنية، حيث لا انفصام بين الصورة المتخيلة ومكوِّناتها في التصور الحسي إلا بمثل ما بين الرؤية البصرية في اليقظة والرؤية البصرية في الأحلام، فكلاهما ينتمي إلى التصور الحسيّ وآثاره على عمليتي التخيل والإبداع"[4]. والصورة قبل أنّ تصبح أدبية وفنية على الفنان أنّ يمر بمرحلة (الإدراك الحسي) الذي يقصد به " الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس

---

[1] – ينظر: عبد التواب صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995، ط 1، ص 28، 29.

[2] – نادر مصاروه، شعر العميان الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية، ص 260.

[3] – علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، ص 47.

[4] – عبد الله المغامري الفيفي، الصورة البصرية في شعر العميان، النادي الأدبي بالرياض، ط1، السعودية، 1996، ص 20.

وهو يعني الفهم أو التعقّل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر "[1].

إنّ الصورة ما هي إلا قنص للحظة من الواقع ومحاكاتها في شكلها الخارجي، بغض النظر عما يراد من ورائها، مع قابليتها للبقاء وحفظ قصد تحقيق هدف ما.

والصورة قبل أنّ تصبح أدبية وفنية على الفنان أنّ يمر بمرحلة (الإدراك الحسي) الذي يقصد به " الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس وهو يعني الفهم أو التعقّل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر "[2].

8. التطور الكرونولوجي لظاهرة التشكيل البصري

إنّ ظاهرة التشكيل البصري في عصرنا هذا تختلف كل الاختلاف عما كانت عليه منذ القديم، سواءً من ناحية الاصطلاح أو حتى من ناحية الأبعاد؛ ذلك أنّ موجة التطور العلمي والتكنولوجي كان لها الأثر الكبير في تطور هذه الظاهرة ونموها.

نجد في مرحلة معينة تعلقت ظاهرة التشكيل البصري بفن الرسم وبمختلف صيغه، وفي مرحلة أخرى بمعمارية وجغرافية الصفحة، وفي أخرى بطريقة الكتابة وتنويع الخط، وهنا يتضح لنا أنّ التشكيل البصري مصطلح واسع الأفق أحدث حركية وجمالية داخل بنية النص الشعري وخارجه.

ورغم أنّ ظاهرة التشكيل البصري ظاهرة حداثية جرفتها رياح التغيير والتجديد، إلا أنّ لكل ظاهرة إرهاصات وضَعت حجر الأساس لبدايتها " معظم الدارسين رجحوا أنّ التشكيل في الشعر العربي مظهر بصري قديم له جذور ضاربة بعمق موروثنا القديم منذ القرن السادس عشر لكن هذه المحاولات لم تنل حقها من الاهتمام والدراسة، وعدت من قبيل التكلف ووسمت بالتخلف والفذلكة. وذلك لعدة أسباب... "[3] من خلال القضايا التي طرحت على الصعيد النقدي لم نسمع عن ظاهرة

[1] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، ط 2، 1972، بيروت، لبنان، ص 68.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – مريم ابراهيم غبان: جمالية التشكيل البصري في الرواية العربية، ص33.

التشكيل البصري فمثلا قضية اللفظ والمعنى والسرقات الأدبية وغيرها أحدثوا ضجة كبيرة وكان جل اهتمامهم على المضمون والإيقاع وحتى قضية الشكل والمضمون كانت عبارة تغيير فقط في الاسم فهي في الأصل قضية اللفظ والمعنى في ثوب جديد أما الأسباب التي ذكرتها مريم غبان "والمتمثلة في أنّ المظهر البصري في الشعر ظهر في فترة اتسمت بالضعف من ناحية الإنتاج العلمي بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة، كما أنّ الدراسات النقدية آنذاك كان جل اهتمامها على القصيدة من ناحية المضمون والإيقاع"[1]، إذا كانت الدراسات العربية النقدية القديمة لم تتحدث عن هذه الظاهرة فهل هناك علاقة للدراسات الغربية في بروز هذه الظاهرة؟ وفيما تجلت؟ أنّ لاحتكاك العرب بالغرب وانتشار الترجمة وتطو وسائل الطباعة والنشر كان له يد في بروز هذه الظاهرة فأدونيس لديه ما يقول في هذا الصدد" إنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد... فقراءة بودلير هي التي غيرت من معرفتي بأبي نواس وكشفت لي عن شعريته وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية، وأبعادها التجريدية عند أبي تمام وقراءة رامبو ودي نوفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية". [2]

إن المتمعن في القول جيدا، يلاحظ أنّ ظاهرة التشكيل البصري بدأت في حضن الحضارة والنقد الغربي أولا ثم أخذ النقد العربي باستلهامها، لذلك سنحاول التطرق إلى هاته الظاهرة في الأصول الغربية.

8-1) في الشعر الغربي:

استقى الشاعر المعاصر من أعمال ورسومات الفنانين التشكيلين عالمه الإبداعي، فكتبه لنا في قصيدة نقل فيها ما رأت عيناه من أشكال هندسية وصور جميلة إلى أعمال شعرية مفعمة بدلالات لغوية مُشّكلة لنا لوحات مختلفة الفنون. لكن لا يعني هذا أنّ ظاهرة التشكيل البصري هي إنجاز من إنجازات مرحلة الحداثة، بل نجد جذورها ممتدة إلى فترة الشعراء الإغريقين.

[1] – مريم ابراهيم غبان: جمالية التشكيل البصري في الرواية العربية، ص33.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985، ص86.

فالاهتمام الكبير لدى علماء الغرب بالعلامات غير اللغوية وعلى رأسهم دي سوسير *(Ferdinand de Saussure)*، وكذا جريماس وآخرون من علماء السميولوجيا، كان بداية انطلاق لمعرفة التغيرات الشكلية، وكذا الخطية لجغرافية الصفحة والمساحات بين السواد والبياض، وحجر الأساس لظهور القصيدة التشكيلية" ظهرت القصيدة التشكيلية وانتشرت في كامل أرجاء أوروبا وأمريكا وخاصة مع الانتقال من تداخل الأجناس إلى تداخل الفنون، حيث ضاقت الهوة بين الشعر ومختلف الفنون مثل: الرسم، وهذا في إطار السعي إلى التميز"[1].

أما في القرن التاسع عشر (ق 19 م) اهتم الشكلانيون بالشكل وأهملوا الجانب اللغوي مما ساعد ظهور مجموعة من المذاهب الفلسفية التي تبنت الشكل أي أعطت الاهتمام لكل ما هو صور، ومن أهم المذاهب الفلسفية "الدادائية، السريالية، والتجريدية والحركة المستقبلية"[2] فأول المتأثرين هم الشعراء فكانت قصائدهم مزيجا من الإلهام وتداخل الفنون وميولهم الفلسفية بحيث نتجت عن ذلك ما يسمى بقصيدة الضجيج.

"وترتكز قصيدة الضجيج على عنصر الصوت القوي، فهو قلبها النابض مع عدم اهتمامها بالمعنى المصاحب له، وهذا ما ذهب إليه المستقبليين وهو الاهتمام بالحرف أكثر من الكلمة، هدفهم التداخل والتزامن في الإلقاء. ومثال ذلك قصيدة مارتيني التي ألقاها في لندن": [3]

« Uzzzzzzzaaaaaaaa
Goiagoia goia goia goia goia oncore oncora vendetta
Ta ta ta ta ta ta ……»

أول ملاحظاتنا لهاته الأبيات: تكرار الحروف القوية مع الكلمات مع قوة الإلقاء والإيقاع يحدث ضجة قوية لذا سميت **بقصيدة الضجيج** "فعندما كان **مارونيتي** يلقي هذه القصيدة نهض **نفسون (مستقبل إنجليزي)** وبإشارة من **مارونيتي** جعل يقرع على طبل ضخم". [4]

---

[1] – ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 180-185

[2] – المرجع نفسه، ص 191-210.

[3] – المرجع نفسه، ص321.

[4] – المرجع نفسه، نفس الصفحة

أما التجريدية فتركز أساسا على ظاهرة الغموض والإبهام، حيث نجد الشاعر منهم ينزاح عن قوانين العرف القديم بحيث يؤثر على المتلقي، ويولد لديه رغبة الاستغراب والتشتت ومن ثم يفشل هذا الأخير في فهم النص واستيعابه لإحساسه بعدم تناسق وتلاحم الصور الشعرية الموجودة في النص وبالتالي يضطر المتلقي إلى التركيز على الأشكال الهندسية المصاحبة للغة الخطية لفهم النص.

لكن هناك نصوص جمعت بين الصورة واللغة، وبالتالي وثقت العلاقة بين الشكل والمضمون، ومن أهمها نصوص أبولنيير (*Guillaume Apollinaire*)التي كانت قصائده ظاهرة شعرية شكلت فارقا لدى الشعراء في العالم، نلاحظ الشكل الآتي:

الشكل رقم (1–01): (شعر مجسم)قصيدة أبولنيير بعنوان ساعة الغد

أما **جوليا كريستينا**(*Julia Kristeva*) فنجد أنها ترجع البداية الأولى الفعلية لظاهرة التجريد إلى **ملارميه** *(Stéphane Mallarm)*، حيث تقول"نحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان ملارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية، حريصا على التنظيم المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه". [1]

[1] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 208.

كما نجد **كمنجر**(*Kamanger*) الأمريكي قد نحى منحى مغايرا حيث انصب اهتمامه على التلاعب باللغة وبفضاء الصفحة، حيث قام بتقطيع الكلمات وتشتيت وتفتيت الأحرف، وفي بعض الأحيان ترك الصفحة فارغة " فتميز شعره تارة التلاعب باللغة وتارة أخرى بترك صفحات فارغة متعمدا، كما أشتهر بتفتيت اللغة". [1]

وبالنسبة **للقصيدة المجسمة (الشعر المجسد)** التي أطلق العرب عليها تسمية الشعر **الكونكريتي** هو نوع تجمع فيه كل العناصر المكونة للنص الشعري" أصبحت القصيدة تجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية، وذلك بدخول الرموز والأشكال والأصوات عالمها"[2]. لكن عند الغربيين يعرفونه على أنه تحول يطرأ على النص الشعري، حيث تختزل فيه اللغة –خير الكلام ما قل ودل– محققين بذلك الوسيلة التواصلية. " الذي يعتبر النزعة التجسيمية وليدة تأمل في لغة العصر، وإنّ الشعر يقوم بتمرير أكبر دلالة بأقل وسيلة تعبيرية، وهذا الفعل الاختزالي للغة حول النص الشعري إلى نص مرئي ويكون الشاعر هو خالق الأشكال الجديدة"[3]. بعدما تطرقنا لظاهرة التشكيل البصري في الأصول الغربية نعرج عليها عند العرب

8-2) في الشعر العربي:

من أهم القضايا التي تطرق اليها النقاد بعد قضية اللفظ والمعنى، قضية البنية الشكلية في الشعر العربي، فتعددت الآراء، واختلفت حول بواكير هذه الظاهرة، فنجد طراد الكبسي في كتاب (القصيدة البصرية) قد تطرق إلى هذا الموضوع، مؤكدا أنّ البداية أندلسية مغربية، يقول في هذا الصدد "أن شعرنا العربي لم يعرف (...) نظاما كتابيا للنص غير توازي الصدور والأعجاز، بينهما بياض هو

[1] – ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 223.

[2] – محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 372.

[3] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 186.

فاصلة الصمت (...)، ولعل أول خروج على "جغرافية" النص هذا ما جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح... ". [1]

ونجد **بول شاوول** يرجح بداية الظاهرة للأندلسيين حيث يقول " أول مخلعة ظهرت في الأندلس على يد الوزير الأول لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني في الأندلس". [2]

كما أنّ المشارقة يرجحون بداية مسار هذه الظاهرة إلى فن التطريز الذي وجدوا تشابها معه خاصة للشعر المشجر، وآخرين ينسبونها إلى جذور تركية أو فارسية أو يونانية، كقول محمد كامل حسين" ومن يدري لعل التشجير الذي ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري، وما بعده هو تطور هذا التلاعب الذي نراه في القصيدة"[3]. لميولنا وافتخارنا بإرثنا العربي الذي بدأ في العصر الجاهلي، ألا وهي القصيدة العمودية نتسأل عن، أهم التحولات التي مرت بها جغرافية القصيدة العربية. بداية من الشكل النموذج إلى يومنا هذا.

8-2-1) الشكل النموذج (الشعر العمودي)

أنّ الكلمة في البداية كانت منطوقة تحتاج قناة لاستقبالها ألا وهي الأذن، حيث كانت سلاح المحارب ورسول المشتاق، فأبدع الشعراء في أشعارهم، وكثرت دواوينهم وأصبح للعرب ديواناً شعرياً يعتمد عليه ويفتخر به لدرجة باتت القصيدة العربية القديمة هي النموذج المحتذى به.

تميزت القصيدة النموذج بتناسق الإيقاع، والإنشاد اللذين أعطاها جمالية الأداء وروعة الغناء عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، فأدى بها إلى التعمير طويلا في الساحة الأدبية العربية، ويعرفها ابن خلدون(808هـ) " هو لسان العرب غريب النزعة، عزيز المنحى، إذ هو كلام منفصل

---

[1] – محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 26، نقلا عن طراد الكبسي (الشعر والكتابة (الشعر والكتابة)، دار الحرية، المربد، بغداد، 1986، ص 05.

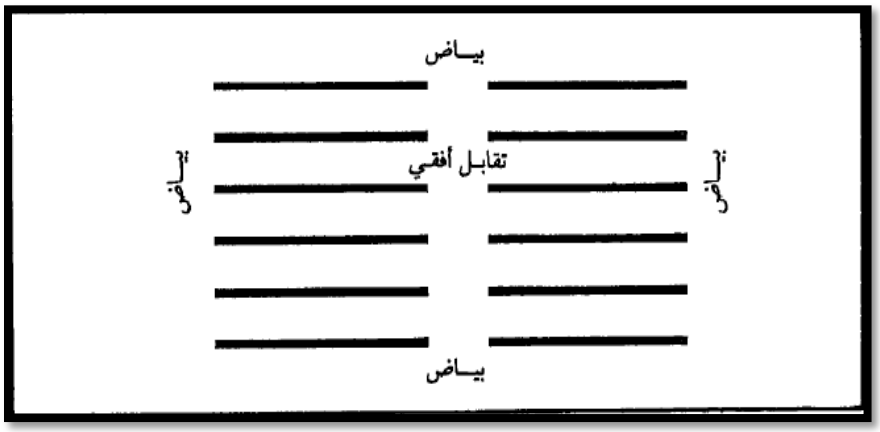
[2] – إيمل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، تح: عيينه بن عبد الرحمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ج6، 1971، ص117.

[3] – محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012، ص180.

قطعا، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة". [1]

القصيدة العمودية كانت ولا زالت زاد كل الشعراء العرب لتفردها، وتميزها بانتظام بنيتها الشكلية، التي تعتمد على الاشتغال الفضائي المحكم البناء الذي تمتاز به" وهذا الاشتغال يتمثل في مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي في نفس الخط، تفصل بينهما مسافة بيضاء وتواز عمودي، مفسحة المجال لتواز هندسي". [2]

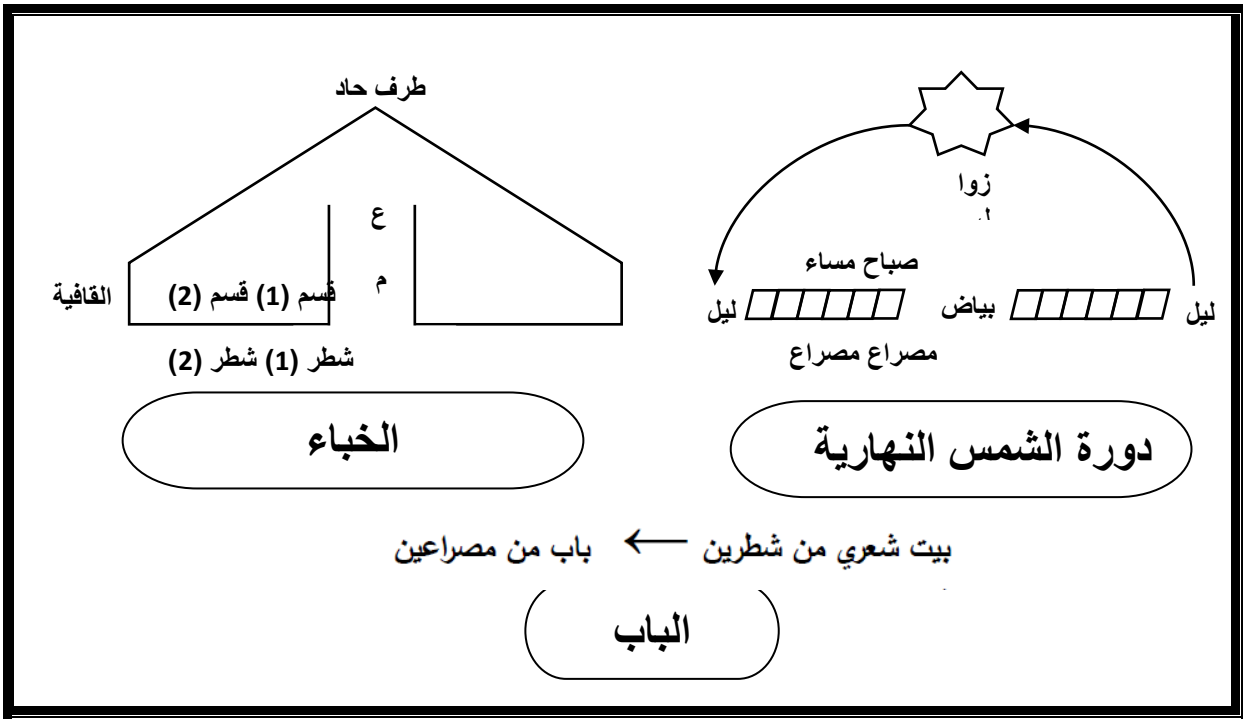
وقد جاءت أبيات قصيدة النموذج منتظمة النسج من حيث تساوي كل من الصدر والعجز وتكرار القافية والروي، كما أنّ التنظيم التحريري للنص له علاقة بالبنية الشكلية الخارجية مربعة كانت أم مستطيلة، ولقد انطوت تحت جناح القصيدة أشكال أربعة هي الباب، البيت، الخباء، دورة الشمس النهارية نمثلها في شكل الآتي



الشكل رقم (1–02): القصيدة العمودية –الشكل الأنموذج

[1] – بوحفص يعقوبية، التفكير الأدبي والنقدي عند ابن خلدون في ضوء النقد الحديث، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة وهران–سانيا–، 2009، 2010، ص127.

[2] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 136.



الشكل رقم (1–03): ممخطط توضيحي للأشكال القصيدة العمودية

ظلت القصيدة العمودية على حالها حتى ظهور الإسلام الذي هذّب الشعر ورفض الماجن منه وحرم فن التجسيم والتصوير، لذا نجد معظم الشعراء اعتمدوا على الأشكال الهندسية، وعلى النباتات في أشعارهم. أما في الفترة العباسية فاستمر التجديد لكن من الناحية اللغوية، ومع بزوغ الكتابة، وفن التحرير وانتشار الورق بدأ الصراع بين الثقافة الشفهية والثقافة البصرية، أي الانتقال السلس من المسموع إلى المرئي

اتسمت هذه الفترة بمحاولات فردية قليلة منها "محاولة أولية للخنساء كتبت بشكل السطر الشعري على الرغم من تقليدية البناء، عندما قالت عن أخيها

حَمّالُ أَلوِيَةٍ

هَبّاطُ أَودِيَةٍ

شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيشِ جَرّارُ

نَحّارُ راغِيَةٍ

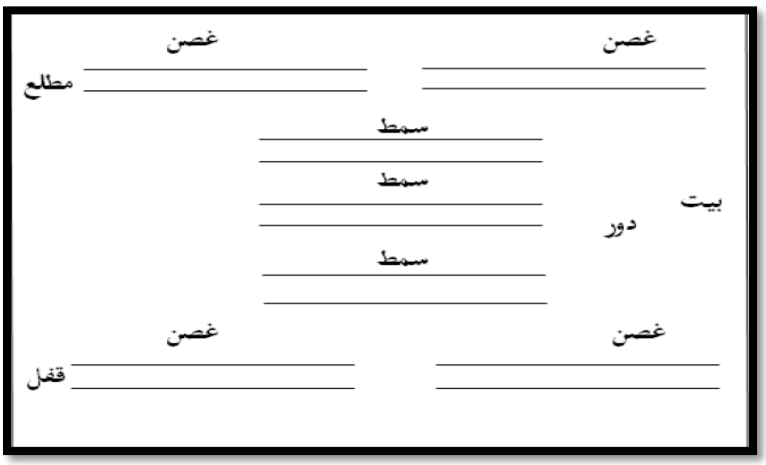
مِلجاءُ طاغِيَةٍ

فَكّاكُ عانِيَةٍ لِلعَظمِ جَبّارُ [1]

أما في الفترة العباسية انتشرت الكتابة إضافة إلى اعتماد شعراءها لظاهرة التضمين في الشعر مع تنويع في كتابة السطر الشعري تثليثا أو تربيعا أو تخميسا، أدى إلى محاولة الخروج عن الشكل النموذج الذي عرف في العصر الجاهلي، وبالتالي ظهرت أولى التغييرات وكانت على:

- **مستوى الحركة:** تتمثل الأشكال التالية في: القواديسي والمسمط، وذلك من حيث اختلاف حركة الروي.
- **مستوى البنية الخارجة الظاهرية:** نجد (الموشح، القلب، التعضيل)" [2]

أنواع جاءت لكسر نمطية البناء، فالموشح كان منعطفا كبيرا عند الأندلسيين لطابعه الفني المفحم بالزخرفة اللفظية من ناحية اللغة من تزويق وتنميق، والمتمرد شكليا من ناحية البناء شكل التالي:



الشكل رقم (1–04): رسم توضيحي لشكل أندلسي الموشح

[1] – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1986، ص93.

[2]– ثليثة بليردوح، الصورة البصرية للقصيدة العربية: دراسات في الأبنية والأشكال، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، ج1، ع8، ديسمبر2017.ص5.

- **مستوى البنية الخارجية والداخلية:** "طغيان الصورة على كل المستويات التي أفرزها التطور العلمي والتكنولوجي أدت إلى ظهور الثقافة البصرية، وبالتالي أصبح التغيير، والتجديد أمرا ضروريا من حيث الموسيقى الداخلية والشكل الظاهري، ويُمثل ذلك في الشعر الحر، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، ومن أهم الشعراء الذين كتبوا بهذه النمطية نجد كل من محمد بنيس، أدونيس، قاسم حداد وغيرهم من الشعراء الذين كان لأثر الشكل البصري الذي أحدثوه، قصدية دلالية في استثماره. "[1] من خلال ما سبق يتبين لنا أنّ الغرب كانوا السّباقين في تطبيق التشكيل البصري داخل فنونهم الأدبية، أما انتقاله للعرب عامة والجزائر خاصة كان عن طريق الاحتكاك بهم، ولاشك أنّ التشكيل البصري هو انتصار للبصر، وبالتالي لثقافة البصرية، وانتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة البصر.

9. التشكيل البصري في السرد الروائي:

الرواية ذلك الفن النثري الأكثر حضورا في الساحة الأدبية في عصرنا هذا، فهي عالم رحب فسيح الأرجاء تتشكل أمام قرائها بألف شكل متزينة في هيئتها بألف رداء ظاهرة للعيان بألف وجه، لها الفضل في توطيد الصلة بين الأديب وواقعه المعاش، وبين الظواهر النفسية والفكرية التي تعتري الإنسان، وتطرق أبواب المشاعر، وتكشف أسرار المجتمعات، لذلك استطاعت الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، أنّ تضع لنفسها دروبا في حقل الإبداع السردي.

تَرْجِعُ نشأة فن الرواية العربية إلى بداية القرن التاسع عشر وذلك عن طريق المثاقفة – التأثر بالحضارة الغربية – فنجد غنيمي هلال يقول في هذا الموضع "أن نشأتها ترجع إلى تأثير الآداب الغربية وأن أول ظهور لها في بداية القرن التاسع عشر في صورة روايات منقولة عن الآداب الأوروبية، ومحاكاة لأشكالها وموضوعاتها وأساليبها". [2]

[1] – ثليثة بليردوح، الصورة البصرية للقصيدة العربية، ص6.

[2] – ينظر: محمد يوسف نجم، القصة في الادب العربي الحديث، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1966، ص 9

أنّ التطور الصناعي والتكنولوجي في العالم، وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر أدى إلى تغير سبل الحياة بشكل سريع، الأمر الذي جعل الشعر يتراجع بشكل لافت للانتباه، لتحل مكانه الرواية وبخاصة الغربية منها على اعتبار صدارتها، وفي المقابل من ذلك نجد الرواية العربية قد كانت متأخرة الركب، لأسباب عدّة من بينها مُكَابدة الدول العربية لويلات الاستعمار والآثار المترتبة عنه. هذا ما جعل الرواية في المشرق العربي لا تصل إلى ذروة العالمية إلاّ بعد مسيرة تجارب عديدة، ومريرة، ولاشك أنّ احتكاك الأدباء العرب بغيرهم الغربيين، أدى إلى ظهور اللبنات الأولى لفن الرواية على يدّ بعض الكتاب أمثال رفاعة الطهطاوي لترجمته لكتاب تليماك سنة 1867 وجرجي زيدان وآخرين".[1]

تعتبر رواية (زينب) لصاحبها محمد حسين هيكل أول رواية مكتملة النضج والبناء، وبالرغم من الانتقادات التي وجهت لها حول طغيان الصنعة اللّفظية عليها وذلك سنة 1914، إلا أنها احتلت صدارة الفن الروائي العربي، أما في مطلع الستينات وخصوصا بعد نكبة فلسطين سنة 1967 ازداد الوعي لدى الكاتب العربي أين بدأ بالتجريب، واستحداث طرق تعبيرية مختلفة لتطوير فن الرواية، لتحتل الرواية العربية الحديثة الدور الأكبر داخل الساحة الأدبية، وبالتالي تراجع دور الشعر بعد أنّ كان هو الفن الأول لفترة طويلة لا يستهان بها في الأدب العربي.

الهيكل التأسيسي للرواية الجزائرية: أنّ الرواية ا لجزائرية تأخرت في الظهور مثلها مثل الرواية العربية فتعرض الجزائر لمحنة الاستعمار كان أهم الأسباب التي وقفت كحجرة في طريق ظهورها، ولمعرفة أهم التحولات التي مرت بها الرواية الجزائرية قسمناه إلى فترات نبدؤها بأول فترة.

[1] – عمار بن طوبال، جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:
http://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_11.html
اطلع عليه: [2020/09/12]، 11:10سا.

1-9) قبل فترة السبعينات:

ظهور أدب الرحلات في الأدب الجزائري الحديث أدى إلى ظهور فن القصص التقليدي، فنجد محاولات معتبرة ومن أشهر صناعها نجد كل من" أحمد بن عمار، ومحمد بوراس العسكري وآخرين، سعوا الى وصف مظاهر الحياة في بيئات مختلفة معرّفين بالتقاليد والأعراف الجزائرية، كما ازدهر أيضا فن المقامات بكل أنواعها".[1]

كما أنّ ارتباط الأدب بالتراث وجريان اللغة الفصيحة التي نادى بها الإصلاحيون أدى إلى الاقتراب من السرد القصصي والروائي، وذلك في النصف الأول من القرن العشرين "حيث تم العثور على مخطوط في المكتبة الوطنية الجزائرية من طرف الباحث "أبو القاسم سعد الله الذي عثر على المخطوط ونفض عنه غبار الصمت، وأعلنه نصرا روائيا سنة 1977 تحت مسمى" حكاية العشاق في الحب والاشتياق. [2]

أحدثت هذه الأخيرة جدلا واسعا حول إنتمائها إلى الفن الروائي أو الفن القصصي، أم هي همزة وصل بينهما. أما عن أولى البدايات الساذجة للرواية العربية الجزائرية، فنجد كل من قصة **غادة أم القرى**- لصاحبها رضا حوحوالصادرة سنة 1947، وقصة عبد المجيد الشافعي **الطالب المنكوب**، عبارة عن محاولات غير مكتملة البناء، فهي عبارة عن قصص مطولة، مثأثرة بأدب الرحلات أنذاك.

أما الرواية الجزائرية الفرنسية اللسان فقد استطاعت أنّ تموه الاستعمار الفرنسي، وذلك بإيصال صوتها إلى مسامع الفرنسيين، فها هو صاحب مقولة أنا **أكتب بالفرنسية لأقول للفرنسيين أني لست فرنسيا**، مولود فرعون، رغم أنه كتب بالفرنسية، إلاّ أنّ روحه جزائرية تنادي بالحرية وقد وصل بإبداعاته إلى العالمية وأشهر رواياته " **ابن الفقير**" الصادرة سنة 1954.

---

[1] – عمار بن طوبال، جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية،
http://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_11.html
اطلع عليه: [2020/09/12]، 11:10سا.

[2] – بن شعيب خالد، الرواية الجزائرية بين الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، (مخطوط) مجامعة وهران 1، أحمد بن بلّة، 2017، ص 31

9-2) فترة السبعينات:

إن أول نضوج للرواية الجزائرية فنيا، كان على يد الروائي الكبير عبد الحميد بن هدوقة في روايته الموسومة **ريح الجنوب** سنة 1971 كانت هذه الأخيرة ماكنة عبدت الطريق لفن الرواية في الجزائر، "حيث ظهرت بعدها إسهامات روائية متتالية، من بينها رواية **اللاز** لطاهر وطار سنة 1972، وكذا رواية **مالاتذره الرياح** لمحمد عرعار، كما أضاف ابن هدوقة رواية أخرى في رصيده تحت عنوان **نهاية الأمس** سنة 1975 وغيرها من الابداعات الروائيةالأخرى". [1]

9-3) فترة التسعينات:

حاول الخطاب الروائي الخروج من بوتقة أحادية الرؤية والتأثر الأيديولوجي (النظام الاشتراكي) وذلك من خلال تنوع المواضيع التي وسم عليها طابع العنف والإرهاب، لارتباطها الوثيق بالأحداث الدموية للعشرية السوداء وأهم مميزات النص آنذاك ما يلي:

- **العاطفة كموضوع أدبي**: " طغيان قيمة العنف على المواضيع الروائية لم ينس عاطفة الحب التي احتاجها الروائي قبل العمل الأدبي لنسيان تلك الفترة الدموية"."[2]
- **تداخل الأجناس الأدبية مع الفن الروائي**: الرواية بطابعها الكلاسيكي التقليدي أصبحت لا تتماشى والفترة التي يمر بها الأديب، لذا أصبح من الضروري دمج أجناس أدبية أخرى مع الفن الروائي وإحداث قفزة نوعية نحو الأفضل، "ومن أهم رواد هذه الفترة نجد كل من رشيد

---

[1] – ينظر: بن حفصة عائشة، مستويات توظيف التراث في الرواية الجزائرية –نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة، واللاز لطاهر وطار، ونوار اللوز لوسيني الأعرج –أنموذجا، أطروحة دكتوراه (مخطوط)جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015-2016، ص14.

[2] – إبراهيم سعدي، الجزائر كنص سردي،

http://www.benhedouga.com/content/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D9%83%D9%86%D8%B5-%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A

اطلع عليه:[2020/08/14]، 14:05سا

بوجرة وتوظيفه للمقال الصحفي في رواياته، كما نجد الشعر ملمحا بارز في أعمال أحلام مستغانمي خاصة في **ذاكرة الجسد**. [1]

- **التعدد اللغوي**: "نجد الروائي اعتمد على التنوع اللغوي وذلك من خلال دمج كل من الدارجة والفصحى، وحتى بعض اللغات الأجنبية لكن مع إعطاء الأغلبية للغة الفصحى ونجد على رأسهم رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج كشاهد صادق على هذه التعددية. " [2]
- **هيمنة شخصية المثقف**: لاحظنا أنّ معظم النصوص الروائية لفترة التسعينات تمتاز أقلام أصحابها بالانتماء إلى الطبقة الوسطى أي امتلاك أصحابها لثقافة نوعية مع اطلاعهم على ثقافة الغير(الغرب). وزبدة القول يتبين لنا أنّ مرحلة التسعينات وما بعدها كانت قفزة نوعية في مسار الرواية الجزائرية من ناحية التجريب والتحديث.

لا شك أنّ الاهتمام الكبير الذي حظي به الفن الروائي قد فتح أمام الأدباء والنقاد باب تساؤلات عدّة، حتى أضحت قضية من أهم قضايا العصر وغدا فيها الفضاء بكل أنواعه يشغل حيزا، وبعدا كبيرا من أبعاد هذا الكائن الذي يتخلل كيان العربي الجغرافي، والثقافي والسياسي.

وإذا كانت اللغة عنصرا أساسيا في الكتابة الروائية، فإن الفضاء هو جوهر النص الروائي، حيث "يكتسب أهمية من خلال رصد هندسات الأمكنة وتموضع الشخصيات فيها وانعكاس الأفعال بداخلها، والفضاء الورقي هو الذي يتيح لهذه المكونات المساحة الشاغرة لبناء أفضيتها، وبالتالي ستكتسبها جمالية هذا المكان فتبنى هندستها وفقه"[3]. كما هناك رأيا آخر استخلصه لنا الناقد حميد لحميداني حول الفضاء متأثر فيه بما قاله كيزر (*Wolfgang kayser*) بأن " الرواية لا تكون متميزة

---

[1] – نسيمة كريبع، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية "بم تحلم الذئاب" لياسمينة خضراء، نقلا عن مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 14، جوان 2012، ص 37

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 46

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أنّ يكون لها شكل ما، بمعنى أنّ يكون لها بداية ووسط ونهاية". [1]

لقد ظهرت دراسات كثيرة تناولت الفضاء الروائي بشتى فروعه وأنواعه، حيث أبرزت هذه الدراسات مدى تأثيره، وفاعليته داخل النص الروائي، فنجد في هذا الصدد دراسات اهتمت بالفضاء النصي /الطباعي وشرحت جميع جوانبه من تحليل للعنوان أو الغلاف، وحتى فهارس الموضوعات كانت من ضمن جونب الفضاء ومن أهم الباحثين الذين أولو الاهتمام للفضاء النصي ميشال بوتور(*Michel Butor*)، الذي أفرد كتابا حول الفضاء الروائي، ولعل هذا "الكتاب كما نفهمه اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى ثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج، طول السطر، علو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النص ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك"[2]. ومن هنا يتضح أنّ هذا التوزيع للفضاء الطباعي المتعدد يساعد القارئ على تتبع كل أبعاد النص بأريحية، وسهولة عبر القراءة البصرية.

10. الفضاء الطباعي / النصي في الرواية:

يتمثل في آليات الصور الثابتة والمتحركة.

10-1) آليات الصور الثابتة(هندسة الصفحة):

يعد المكان الورقي قاعة العرض التي تَعْرِض فيها العلامات اللغوية والغير لغوية نشاطها على صفحة الرواية والمبدع هو مهندس المكان حيث يتفنن في هندسة تصاميم الرواية ومن بينها.

10-1-1) توزيع البياض والسواد:

يعتبر البياض والسواد من المنبهات القوية التي تحدث قرعا قويا على المتلقي من أجل بعث عملية التواصل بين النص والمتلقي، لفك شفرات النص واستخراج الدلالات من المساحات البيضاء،

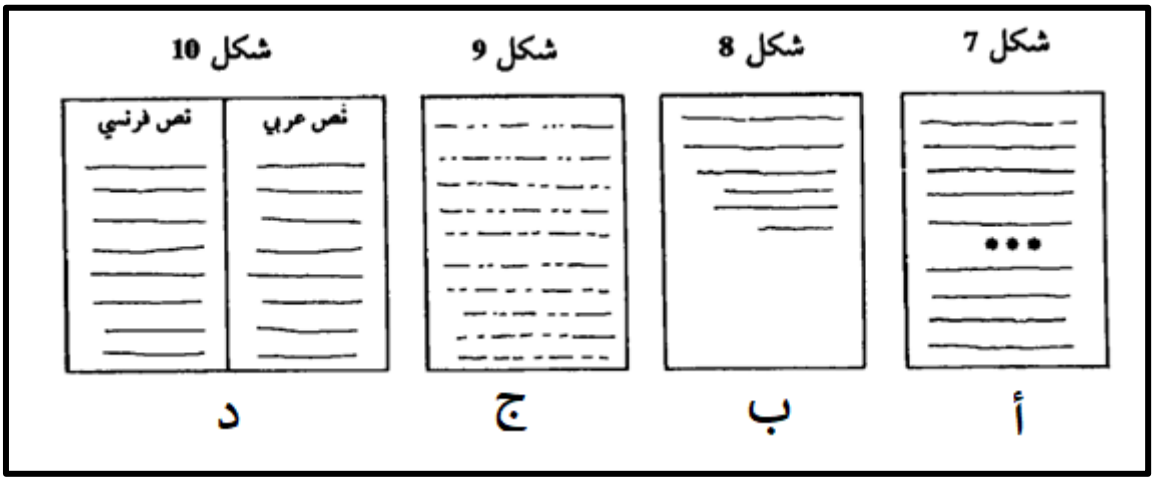
[1] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 110

[2] – جون كوهين، النظرية الشعرية، تقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 77

فتلك الأخيرة تسجل على هندسة الصفحة فوارق تفصل بين العلامات اللغوية، وغير اللغوية، فهي تعتبر في أحايين أخرى استمرار لمقاطع الكلمات التي لم تكتب على مساحة الورقة.

إنّ البياض يُمارس عملية اغرائية على الرسام، ويثير لديه شهية الإبداع في مقابل ذلك نجد السواد يصل رحم العلاقات مسيلا بذلك دموع القلم، ويجذب إليه حنين الكتابة مخلفا وراءه أسطر نثرية ذات أفضية بصرية وإيحائية للنص الروائي، مما يضفي على القراءة لذة، ومتعة جديدة عبر بياض المساحات الفارغة في صفحات الرواية، كما نجد النقاد والأدباء يفسرون دلالة البياض على أنه حضور للصمت، وغياب للصوت، وهذا عبر عنه جون كوهين (*Jean Cohen*)حقا حين قال "فهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت، ومن طبيعي أنّ يرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت".[1]

وفيما يلي نورد أشكالا توضح تقنية البياض والسواد. شكل رقم (07)



الشكل رقم (1–05): نماذج أشكال لتقنية البياض والسواد

10–1–2) مظاهر الكتابة:

أضحت الكتابة من أهم الوسائل الشكلية التي يعتمد عليها الأدباء في نصوصهم الإبداعية، وذلك للزخم الدلالي الذي تحمله في طياتها الأمر الذي أدى إلى خلق همزة وصل بين النص، والقارئ،

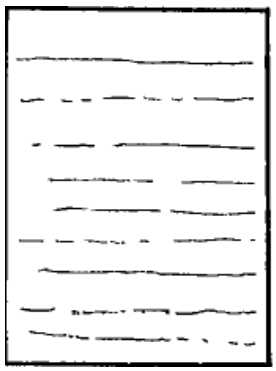
[1] – جون كوهين، النظرية الشعرية، ص 77

لكنه ليس أي قارئ إنه القارئ المتمكن الذي يُمعن التركيز في تفاصيل الكتابة وطبيعتها، وفي طريقة البناء، وطريقة استغلال وتوزيع الصفحة.

وعليه، فإن الفضاء يرسم معالم النص الروائي بكامل تفاصيله الشكلية، حيث "ينجلي لاعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية" [1]. ومن أهم أنواع الكتابة التي أشار إليها ميشال بوتور، الكتابة الأفقية والكتابة العمودية.

- **الكتابة الأفقية:** يتم فيها توزيع الصفحة بشكل عادي، وتأتي من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وتكون بخط عادي وإن كانت غير ظاهرة وهذا يعطي انطباعا "بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي". [2]

ولتوضيح البصري لأشكال الكتابة الأفقية نورد الأشكال الأتية في شكل رقم (08)



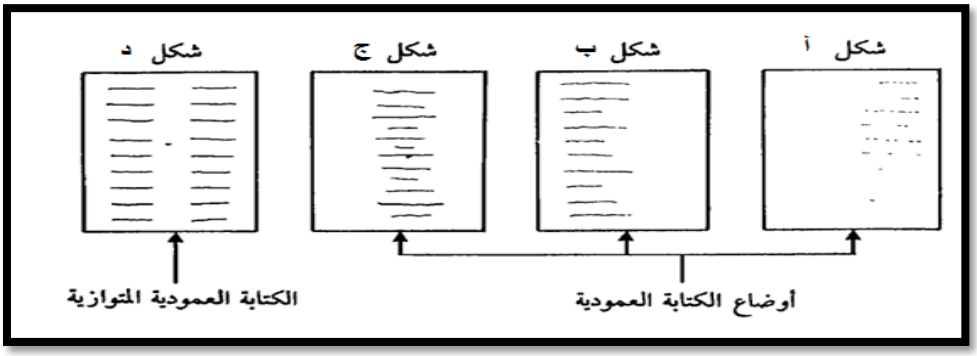
الشكل رقم (1-06): نموذج لشكل الكتابة الأفقية

- **الكتابة العمودية:** تختلف عن الكتابة الأفقية، حيث يكون توزيع الكتابة بشكل جزئي كأن توضع الكتابة في جهة اليمين أو في جهة اليسار أو حتى في الوسط، وتكون الأسطر فيها قصيرة تتساوى أحيانا وأحيانا أخرى تختلف، وتحدث" باستغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما

[1] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص 52.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.

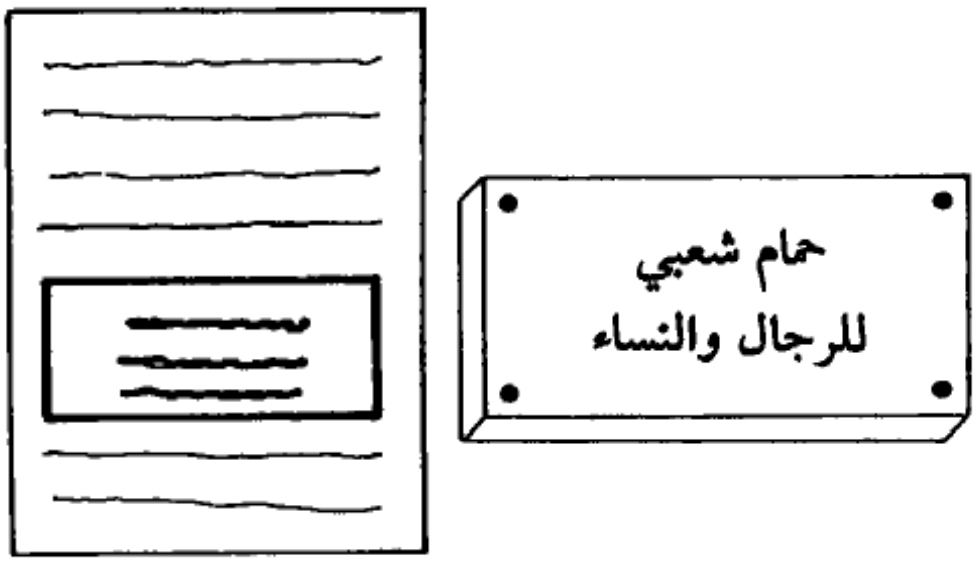
يخص العرض كان توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها". [1]



الشكل رقم (1–07): نماذج لأشكال الكتابة العمودية

10–1–3) التأطير:

كما سماه ميشال بوتور "الصفحة داخل الصفحة " يختلف موقعه في النص، فأحيانا نجده داخل إطار فيه كتابة، وأحيانا أخرى نجده عامة في وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء. مثل الأشكال التالية.



الشكل رقم (1–08): نماذج عن أشكال التأطير

[1] – المرجع نفسه، ص 57.

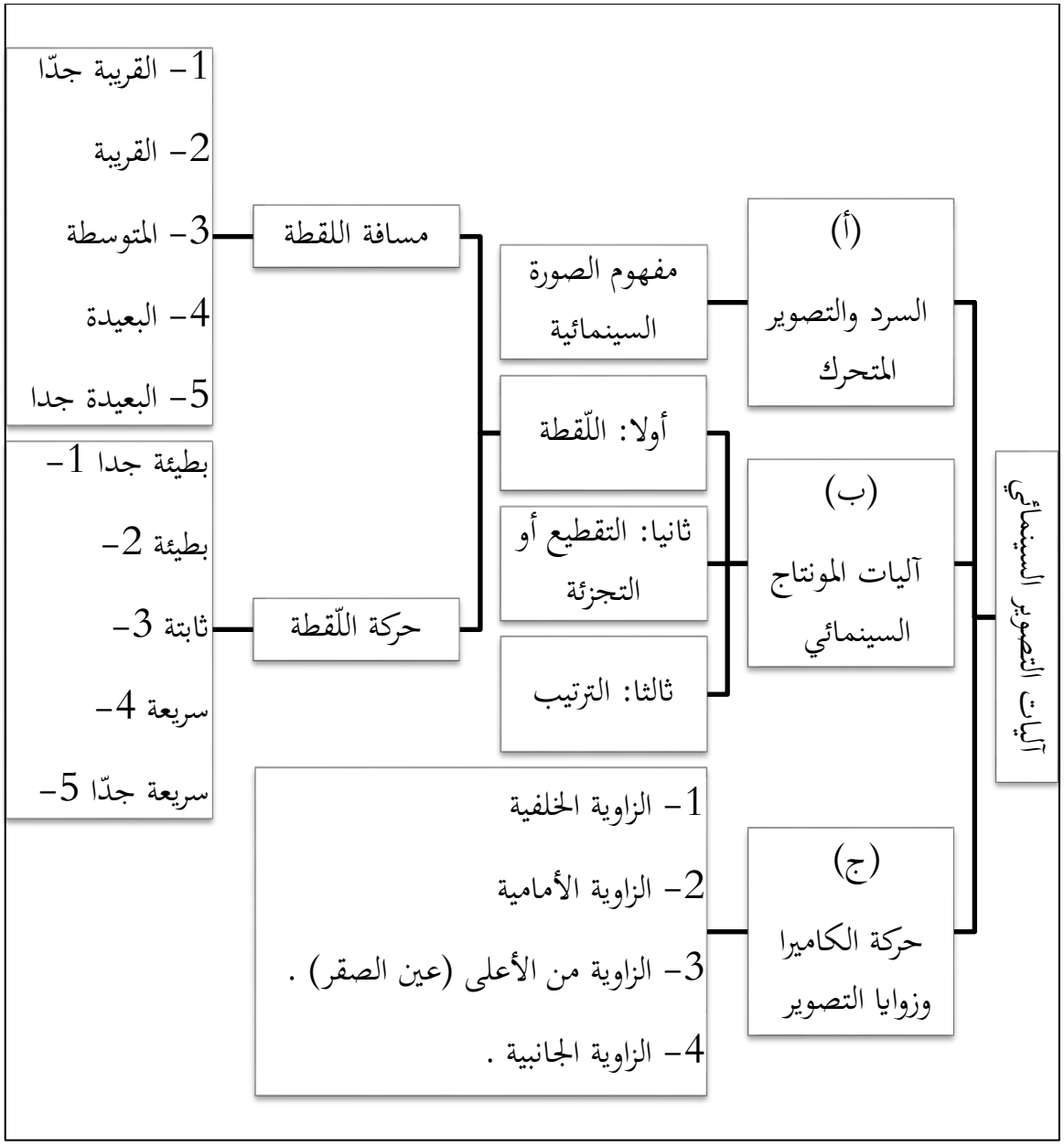
10-1-4) علامات الترقيم:

هي علامات أساسية مصاحبة للغة النص الأدبي سواء كان شعرا أم نثرا وهي نتيجة من نتائج الانتقال من الثقافة الشفوية إلى الثقافة البصرية، فهي ضرورية محملة الدلالات تساعد المتلقي على فك الشفرات المضمرة في النص، ونمثل بعضها في الجدول الآتي:

اسم العلامة	صورتها	اسم العلامة	صورتها
النقطة	.	علامة التعجب	!
النقطتان الرأسيتان	..	علامة الحذف	...
الفاصلة	،	علامتا التنصيص	" "
الفاصلة المنقوطة	؛	الشرطتان	– –
علامة الاستفهام	؟		

الجدول رقم (1-01): جدول توضيحي عن علامات الترقيم

بعدما كانت آليات الصور الثابتة تسيطر على فضاء النصي للرواية هاهي الصور الثابتة تنهض من سكونها محدثة حركات وهذا ما أفرزته تأثر الرواية بالسينما والعكس، حيث حولت روايات عالمية إلى أفلام سينيمائية.



الشكل رقم (1-09): مخطط آليات التصوير السينمائي

ولقد اعتمد الروائيون في مراحل سابقة على صورهم التخيلية في خلق متعة، وجذب القارئ أما الآن، فأضحت الصورة البصرية عاملا أساسيا في انتقال العمل الروائي إلى السينمائي، وبالتالي طغيان الصورة بكل أبوابها، وهذا لأنّ العلاقة بين الأدب والسينما علاقة تأثر وتأثير.

الشكل رقم (1-10): مخطط آليات التصوير الرقمي

وعليه، يمكننا القول أنّ الرواية استلهمت من السينما العديد من الآليات والمعطيات البصرية، وخاصة للانفتاح الأجناسي الذي وفرته الحداثة ولا ننسى أنّ الرواية لم تبق على حلتها الورقية، بل طرقت باب الرقمنة ووسعت من جمهورها؛ فأصبح الفضاء الافتراضي أرحب لمتتبعيها، لكن هل هذا يعني أنّ الرواية الرقمية ذات الصور الافتراضية ستحل مكان الرواية الورقية؟ سؤال ربما تكون إجابته مستقبلا.

الفصل الثاني:

حضور التشكيل البصري في الرواية الجزائرية المعاصرة

توطئة

النص الأدبي كيان ينبض بالحياة والمشاعر مثله مثل البناء يحتاج الى مدخل والمدخل يحتاج الى عتبة والعتبة بدورها تحتاج الى شامة تدلل عليها، فلابد لمهندسي البناء أنّ يتفننوا في بنائه وتزيينه، فالعتبة هي أولى المؤشرات الدالة على معمارية النص وهي آلية جديدة يلجأ إليها الناقد للغوص في غياهب النص وفلواته والتي تعمل على إضفاء المعنى على النصوص وإثارة اهتمام المتلقي وتوجيه قراءته.

خلال النصف الثاني من القرن العشرين، عمدت طائفة من النقاد والدارسين الاشتغال على المنبهات الخارجية للعمل الإبداعي، فأكدت نتائج تلك الدراسات على ضرورة العناية بمكونات النص وعناصره كالتقديمات والخاتمات وصور الأغلفة والعناوين وغيرها التي أصبحت من النصوص الموازية التي تدعى بالعتبات مفادها أنّ للنص امتددات من خلالها نستطيع العبور إليه وفك شفراته وبالتالي فإن العتبات النصية هي آلية إجرائية وفوانيس منيرة ومفاتيح قرائية تعبد الطريق أمام المتلقي للخوض في غمار النص وفلواته. ونظرا للأهمية التي اكتسبتها فقد أصبحت أرضية للدراسات المعاصرة بكافة مناهجها وهذا ما جعل المؤلفيين حريصين كل الحرص عليها لأنها أولى خطوات سلم النص، وقبل الولوج إلى أسرار هذا المصطلح علينا أولاً أنّ نعرج على مفهومه من حيث اللغة والاصطلاح.

1) مفاهيم أولية عن العتبات:

1-1) العتبة لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور (ت711 هـ) في مادة **عتب** ما يلي:

"عَتَبٌ: الْعَتَبَةُ: أُسكفَة الْبَابَ الَّتِي تُوطَأُوَ قِيلَ: الْعَتَبَةُ الْعُلْيَا، والْخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الْأَعْلَى: الْحَاجِبُ والأُسكفة: السُّفْلَى والْعَارِضَتَانِ العضادتان، والْجَمْعُ: عَتَبٌ وَعَتَبَاتٌ، والْعَتَبُ: الدَّرَجُ، وعَتَّبَ عَتَبَةً: اِتَّخَذَهَا، وعَتَبُ الدَّرَجِ: مَرَاقِيهَا إذا كَانَتْ مِنْ خَشَبٍ وكُلَّ مِرْقَاةٍ مِنْهَا عَتَبَةً، وفِي حَدِيثِ اِبْنِ النَّمَّامِ، قُلْ لِكَعْبِ اِبْنِ مَرَّةً، وهُوَ يُحْدِثُهُ بِدَرَجَاتِ الْمُجَاهِدِ، مَا الدَّرَجَةِ؟ فَقَالَ: أَمَّا إِنَّهَا لَيْسَتْ كَعَتَبَةِ

أُمِّكَ، أي إِنَّهَا لَيْسَتْ بِالدَّرَجَةِ الَّتِي تُعَرِّفُهَا فِي بَيْنَ أُمِّكَ(...)وتَقَوُّلْ: عَتِّبْ لِي عَتَبَةً فِي هَذَا الْمَوْضِعِ إِذَا أَرَدْتُ أنّ تَرْقَى بِهِ إِلَى مَوْضِعِ تَصْعَدُ فِيهِ". [1]

كما ورد في معجم الوسيط تعريف مصطلح عتبة كالأتي: أنّ الْعَتَبَة خَشَبَة الْبَاب الَّتِي يُوطَأ عَلَيْهَا والْخَشَبَة الْعُلْيَا وكُلَّ مِرْقَاة ج عَتَّب الْعَتَبَة ك الشِّدَّة الْعَتَبَة فِي" الْهَنْدَسَة جِسْم مَحْمُول عَلَى دِعَامَتَيْنِ أو أَكْثَرُ ومَا يُلَفِّت للإنتباه أنّ جَلّ الْمَعَاجِم الْعَرَبِيَّة تَدُور فِي فَلَكَ الْمُعَنَّى الَّذِي أَوَرَدّهُ اِبْن مَنْظُور فَهِي تَشْتَرَكَ فِي كَوْن الْعَتَبَة هِي أَوَّلَ شَيْء وفَاتِحَة الْأُمُور". [2]

من خلال ما سبق حول شرح مصطلح **عتب** في المعجمين نجده يصب في فلك حقل دلالي واحد وهو العلو والإرتفاع والركيزة وعتبة البيت.

1-2) العتبة إصطلاحا:

أولَت الدراسات والمقاربات النقدية لمصطلح العتبات أهمية كبرى خاصة بعد صدور أول كتاب لجيرار جينات *(Gérard Genette)* سنة 1987 تحت مسمى العتبات (*seuils*). أسال هذا المصطلح الكثير من الحبر خصوصا بعد الجدل والإختلاف الواسع حول تسميته ثم تفسيره، فلقد عرفه كل من محمد بنيس وسعيد يقطين " بأنه تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه الى حدّ تبلغ فيه درجة تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أنّ يشتغل وينتج دلاليته" وهذا اما أدى **بسعيد يقطين** أنّ يطلق على العتبات تسمية النص الموازي كما نجد تسمية **النص المحيط** التي جاء بها ميشيل فوكو (*Michel Foucault*)، من خلال حديثه عن حدود الكتاب في كتابه **حفريات** حيث يقول أن" حدود كتاب من الكتب ليست أبدًا.

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مجلد4، ج36، باب العين، مادة عتب، القاهرة، مصر، ط1، ص2791

[2] – ينظر: شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، معجم الوسيط، مجلد1، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص581

واضحة بما فيه الكفاية وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات الى كتب ونصوص وجمل أخرى". [1]

وإذا أسقطنا الجانب اللغوي على الجانب الإصطلاحي نجد العلاقة واضحة بين المعنيين فالعتبة، البيت والعلو، والعتبة كالروح للنص، فالبيوت أسرار والنصوص أسرار ولا يمكن كشفها إلاّ من خلال نصوص محيطة أو موازية تدلل عليها، وعليه فإنّ العتبات أنواع ومنها (اسم المؤلف، والعنوان، والغلاف، والاقتباس، والعنوان الفرعي واستهلالات والاهداءات وغيرها..) وللعتبات عدة وظائف منها، جمالية، تداولية، التعيين الجنسي ووظيفة اختيارية وتحديد دلالة مضمون النص وتوضيحه.

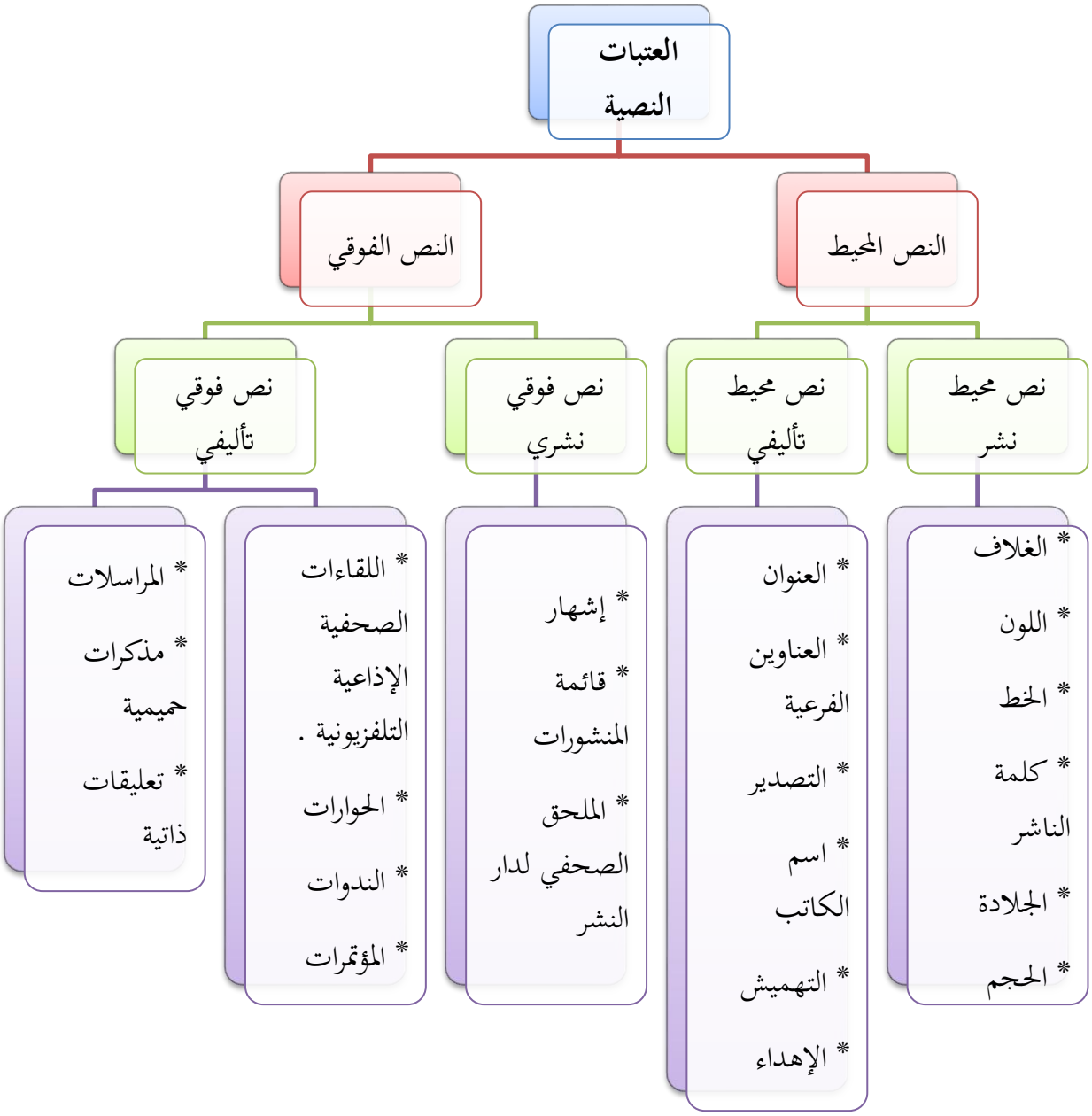
1-3) أقسام العتبات النصية:

للعتبة أقسام صنفها جيرار جينات على النحو الأتي:

"القسم الأول النص المحيط *(peritoite)* والقسم الثاني النص الفوقي *(epitexte)*، ويندرج تحت كل قسم قسمين بالنسبة للنص المحيط ينقسم الى نص محيط نشري *(peritexte editorial)* ونص محيط تآلفي *(peritexte auctorial)*، والنص الفوقي يتفرع إلى نص فوقي نشري (*Epitexte editorial*)، ونص فوقي تآلفي (*Epitexte auctorial*)، وتتفرع تحتها عدة أقسام نوضحها في الجدول الأتي": [2]

[1] – ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط2، 1987، ص23

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص47



الشكل رقم (2-01): مخطط توضيحي لأقسام العتبات

المصدر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص47.

2) العتبات الخارجية في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد

تعد العتبات الخارجية لأي عمل إبداعي أولى المنبهات التي تطرق عين المتلقي وتثير فيه رغبة معرفة المجهول ومن أهمها: عتبة الغلاف، عتبة المؤلف والمؤشر الجنسي وعتبة العنوان وكذا دار النشر.

إنّ عتبة الغلاف الخارجي لا تقل أهمية عن باق العتبات، فهي واحدة من اهم محطات قراءة النصوص الروائية، كما لها دور في فك بعض شفرات النص والتأثير على قراءة المتلقي لأن " الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية للنص وليس مغيبا لها فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع البعض وانما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله". [1]

أَوْلَت الدراسات الحديثة أهمية كبرى للشكل الخارجي للرواية فالغلاف فهو من أهم العلامات البصرية التي تحدث وقعا في نفس المتلقي فنجد الروائيين يتفننون في الإخراج النهائي لصفحة الغلاف، هدفهم من ذلك إغراء وإغواء المتلقي ودفعه لحزم أمتعته الثقافية الممزوجة بمختلف الفنون نحو الولوج إلى النص لذا وجب على المتلقي سواءً كان قارئا أو ناقدا أنّ يمتلك زادا ثقافيا متنوعا، لأنه سيواجه مجموعة من العلامات البصرية أمامه، فالصور مثلا تتعدد من كل النواحي فمنها (الصور التشكيلية) والفتوغرافية وكذا التجريدية التي انعشت عتبة الغلاف وجعلت الطريق أمام المتلقي ليس بالسهل فلوحة الغلاف علامة مهمة للولوج الى أغوار النص **"فالغلاف وعاء لما يوعى فيه وفي صفته – صلى الله عليه وسلم – ويفتح قلوبا غلفا أي مغشاة مغطاة"**[2].

وللمعرفة أكثر نُعَرج أولًا على عتبة الغلاف لرواية شياطين بانكوك لصاحبها عبد الرزاق طواهرية.

---

[1] – بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة(2000-2010) (اللغة-المضامين)، رسالة دكتورا(مخطوط)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2018، 2017، ص8.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مج 5، باب(الغين-اللام)، مادة (غ ل ف)، ص60.

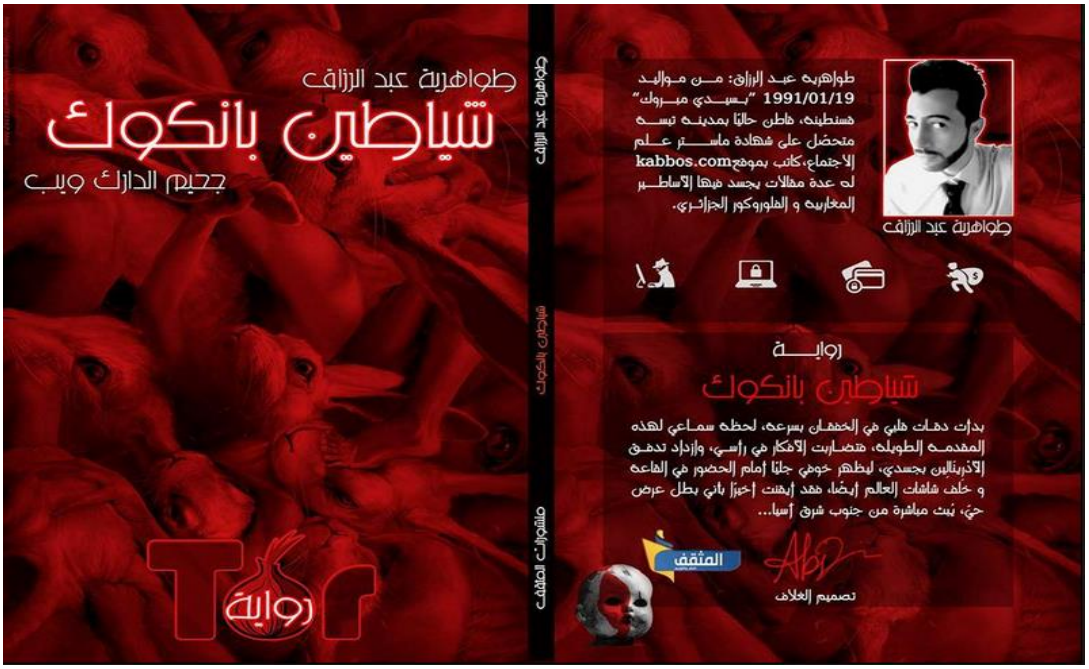
2-1) عتبة الغلاف الأمامي والخلفي لرواية شياطين بنكوك:

تتكوّن صفحة الغلاف من وحدتين، وحدة أمامية وهي أولى العلامات البصرية للرواية والتي تضم وحدات غرافيكية منها العنوان، وهو أهم فانوس من فوانيس النص ثم اسم المؤلف، المؤشر الجنسي، الصور، الألوان، وكذا دار النشر أما الوحدة الخلفية فهي الأخرى لا تقل أهمية عن الأولى فتجدها تحتوي مرات صور المؤلف، اسمه، عنوان الرواية وفقرة قصيرة عن مضمون الرواية كلها مفاتيح سرية تحتاج قارئا ماهرا في استعمالها للولوج الى غياهب النص.

رواية شياطين بانكوك هي رواية جزائرية، صدرت سنة 2017 بأنامل كاتب جزائري عبد الرزاق طواهرية ابن عاصمة العلم والعلماء قسنطينة.

2-1-1) معمارية صفحة الغلاف:

لقد جاء قياس صفحة رواية **شياطين بانكوك** ما يلي 14×20 سم أي مساحته 280 سم مربع بخط واضح، تمتد أحداث الرواية على طول (140) صفحة، كما جاءت لغة الرواية سليمة وبسيطة بعيدة عن الغموض، اعتمد فيها طواهرية على السرد الكثيف وتحدث فيها بكل جرأة عن عوالم خفية وخطيرة، وقعت في عالم مافيا الأنترنت وهدفه توعية القارئ ونصحه بالابتعاد عنها، ولتوضيح أكثر سنخوض رحلة اكتشاف هذه العوالم وذلك عبر قراءة لعتبات النص الداخلية والخارجية.



الشكل رقم (2-02): صورة الغلاف الأمامي والخلفي لرواية شياطين بانكوك

إنّ تقنية الإخراج الطباعي لرواية "شياطين بانكوك" تختلف كثيرا عن التقنيات المستعملة في الرواية المعاصرة، فأولى الملاحظات يتبين لنا أنّ الغلاف من تصميم الكاتب نفسه، فلقد اختزل لنا مضمون روايته في صورة الغلاف، فالمتلقي لصفحة الرواية ستلفت انتباهه تلك الصور الغريبة المرسومة في الصفحة والتي تتمثل في صور مخلوقات غريبة لا تنتمي لأي عالم -عالم الحيوان ولا حتى البشر - ذات خلفية طغى عليها اللون الأحمر القاتم الدّال على الدم والحرب والقتال والخوف والرعب.

تلك المخلوقات التي في الصفحة تشبه أجساد البشر لكن رؤوسها هي مثل رؤوس الأرانب كثيرة العدد ومزدحمة مع بعضها، كما أنّ تموضع اسم المؤلف في أعلى الصفحة في الجهة اليمنى بخط أصغر من الخط الذي كتب به العنوان وبلون أبيض دلالة على شفافية المؤلف وروحه الطاهرة (وحبه للسلم).

أما عنوان الرواية، فقد كتب باللون الأبيض بخط كبير يحيط به اللون الأحمر كأنّ المؤلف يشير لنا بأننا أمام رواية ذات طابع مأساوي يغلب عليها الدم والقتل، وتحت العنوان مباشرة كتبت عبارة

(جحيم الدارك ويب) وهي عتبة في حدّ ذاتها فتُحسُ أنّ الكاتب يرسم لنا خريطة الولوج للنص ويحدد لنا معالم الطريق.

أما في آخر الصفحة نجد الكاتب قد طبعها بمصطلح أجنبي (*tor*) وقد وضع كلمة رواية في وسط مصطلح (*tor*) والملاحظ أنّ حرف *O* لم يكتب وإنما رسم على شكل بصلة، ويتضح أنّ الكاتب يلمح لنا أننا أمام عالم متعدد الطبقات مثله مثل البصل، لكن الفائدة مختلفة لأن طبقات البصل لا تضر بالعكس لها فائدة كبرى للعين عكس مصطلح "(*tor*) فعالمه مضر ومخيف(عالم النت المخيف)". [1]

2-1-2) الغلاف الخلفي لرواية "شياطين بانكوك ":

استمر المصمم (الكاتب)على نفس الخلفية المملوءة بأشكال الحيوانات الغريبة مع اللون الأحمر القاتم الطاغي عليها، كما وضع صورته -**عبد الرزاق طواهرية** - في أعلى الصفحة من الجهة اليمنى، فتموضع كلا من الاسم والصورة في الجهة اليمنى دلالة على طغيان العقل على القلب عند الكاتب، ثم أضاف بجانب صورته ملخص عن سيرته الذاتية وبعض العلامات البصرية التي هي عبارة عن رموز تدل على بعض الجرائم والأعمال التخريبية التي تحدث على مستوى شبكة الانترنت وفي وسط الصفحة غيّر الكاتب لون عنوان الرواية من الأبيض إلى الأحمر وقصديته من ذلك، يوضحها لنا الملخص الذي كان آخر بصمات عبد الرزاق في روايته قد اقتبسه من الرواية، يتحدث فيه عن أصعب الفترات التي مرّ بها بطل الرواية حيث بدأ طريقه يحلم بعيش رغيد وعمل ممتاز لكن في الآخر انتهى به الأمر الى الموت والدماء، فهذا الملخص كان عتبة مقصودة أدت الى تغيير مسار الرؤيا للكاتب هذا ما أدى به الى تغيير لون عنوان الرواية من السلم والأمان الى الموت والدمار، ليمهد ويرسم خريطة الولوج أمام القارئ وليجذبه نحو قراءة الرواية، كما نجد إمضاء مصمم الغلاف (الكاتب)و بجانبه ورد رمز دار النشر **المثقف** باللونيين الأزرق والأصفر وأما آخر العلامات البصرية موجودة في آخر الصفحة في

[1] - عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، المثقف، ط3، باتنة- الجزائر، 2017، ص27.

الجهة اليسرى صورة لرأس دمية أو رأس طفل صغير بلون رمادي وقد نزعت عيناه مع وجود دماء على نصف رأس الطفل وكان لها وَقعٌ على بصر القارئ ودلالة ذلك بأنّ حتى الأطفال لم يسلم من عصابات الانترنت.

كل هذه العلامات والايقونات البصرية تدعوا القارئ الى معرفة حيثيات الرواية من خلال قراءته لها.

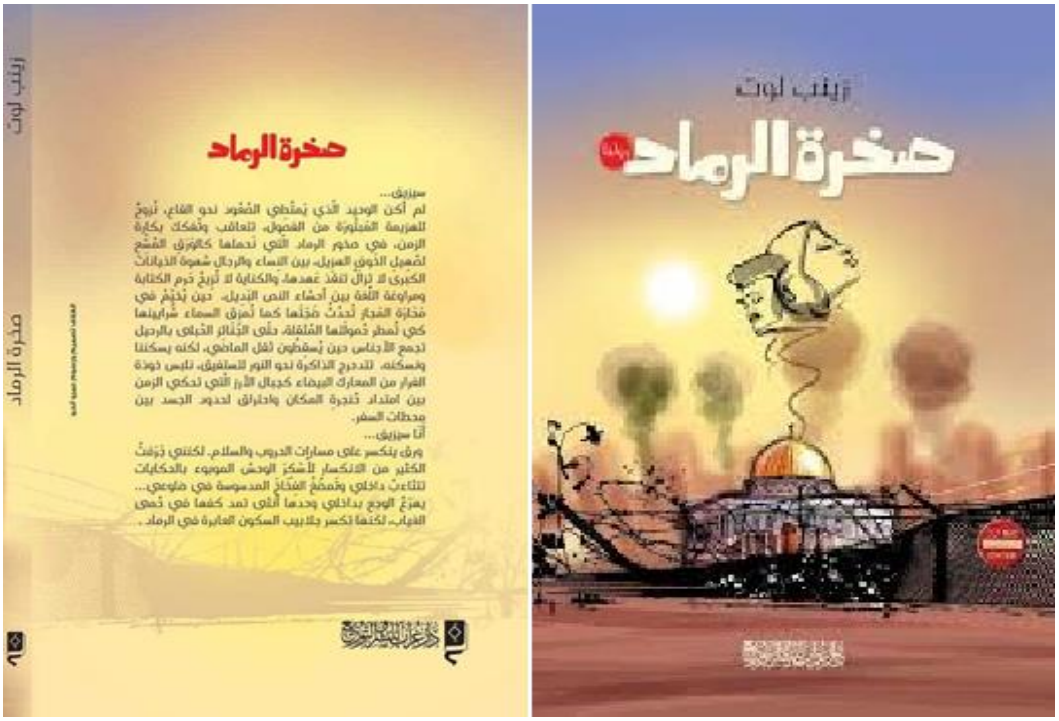
2-2) عتبة الغلاف الأمامي والخلفي في رواية صخرة الرماد لزينب لوت:

رواية صخرة الرماد هي رواية جزائرية بقلم كاتبة وروائية وناقدة هي زينب لوت، أستاذة جامعية محاضرة في المدرسة العليا للأساتذة بمستغانم طُبعت روايتها سنة 2019 بالقاهرة.

2-2-1) معمارية صفحة الغلاف:

لقد جاء قياس صفحة رواية " شياطين بانكوك " ما يلي 14×20 سم أي مساحته 280 سم مربع بخط واضح.

تمتد أحداث الرواية على طول (152) صفحة، اعتمدت فيها الكاتبة على لغة راقية وأسلوب مميز، كما وظفت السرد وذلك بالمزج بين لغة التاريخ ولغتها المعاصرة ومع تكسيرها للترتيب الزمني في الرواية. هي رواية تحكي عن قضية هجرة أبناء فلسطين إلى مجتمعات غربية وعن معاناتهم فيها.



الشكل رقم (2–03): صورة للغلاف الأمامي والخلفي لرواية صخرة الرماد

في دراستنا لعتبات رواية **صخرة الرماد** علينا أنّ نشير الى أنّ أول عتبة تخطف انتباه القارئ هي الغلاف.

إنّ التطور الذي شهدته كل المجالات في هذا العصر بما فيه الإخراج الطباعي للرواية، كان له أثر كبير على الصور القابعة داخل صفحة الغلاف، فهي "كل تقليد تمثيلي أو تعبير بصري معاد، هي معطى حسي للتمثيل البصري حسب (*fulchignon*) أي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء"[1]. إذا كانت الصورة أهم العلامات الايقونية الموجودة في الغلاف فهل نجح مصمم الرواية الجزائرية في أنّ يوفق بين صور الغلاف ومتن الرواية؟ وهل الصور المصاحبة للغلاف هي فقط ايقونات تزيينية أم أنّ لها قصدية من وراء ذلك؟

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصور (مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 21.

لقد استعمل **عمرو الحو** مصمم رواية **صخرة الرماد** على بساط الرواية ألوانا مختلفة لم تأت هكذا اعتباطيا أو عشوائيا بل جاءت بكل عناية وقصدية معينة. فلقد لونت فرشاته فضاء صفحة الغلاف وأعطتها حلة ذات ألوان مختلفة حيث " اكتسبت الألوان بألفاظها – بمرور الزمن – الى جانب دلالتها الحقيقية دلالات اجتماعية ونفسية جديدة نتيجة ترسبات طويلة... وما يحمله من ايحاءات معينة تؤثر على انفعالات الانسان وعواطفه"[1]. كما أننا لا نستطيع العيش بدون الألوان لأنها عنصر من عناصر التواصل بين الناس.

ومن أهم ما جاء في صورة الغلاف الأمامي لرواية **صخرة الرماد** ما يلي:

لُونِت أعلى صفحة الغلاف باللون البنفسجي وهو لون السماء، وأوضح موقع "فوربس" أنّ السبب في ظهور السماء بلون واحد هو أنّ كل لون يتوفر على درجة تشتت معينة. واللون البنفسجي هو الأكثر تشتتاً لذا فالطبيعي أنّ تظهر السماء باللون البنفسجي وليس بالأزرق"[2] وربما هذا دليل على أنّ السماء ستمطر لنا فرحا منتظراً " لكن المطر كان يكسر ظهر السماء في الشتاء ولا يكسر ظهر أمي حين تمطر عطرا"[3] أو ربما أمطرت لنا زينب لوت **صخرة الرماد**، أما تحت المساحة الزرقاء نجد ريشة المصمم تحركت نحو خلفية بنية. تُعَبِر عن وجود بعض الحزن والتشاؤم لدى المؤلفة حول أوضاع الشعب الفلسطيني " لكل أصقاع الأرواح الفلسطينية الموجوعة... التي تموت وفي يدها وطن يشجوا... "[4] كما يتوسط هذه الخلفية البنية اسم المؤلفة مكتوب باللون الأسود.

---

[1] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 199.

[2] – العربي الجديد، لون السماءالحقيقي ليس الأزرق بل البنفسجي،
https://www.alaraby.co.uk/%D9%84%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D9%8A-%D9%84%D9%8A%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B2%D8%B1%D9%82-%D8%A8%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D9%81%D8%B3%D8%AC%D9%8A
اطلع عليه:[2020/09/12]، 10:12سا.

[3] – زينب لوت، صخرة الرماد، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2019، 1، ص107.

[4] – المصدر نفسه، ص147..

أما تحت اسم المؤلفة مباشرة جاء عنوان الرواية **صخرة الرماد** وقد كتب باللون الأبيض بخط مغاير متخذا شكل الصخرة، وبعدها تدحرجت الريشة إلى منتصف الصفحة راسمة لنا رأسين لرجل وامرأة متلاصقين، حيث يستند رأس المرأة على رأس الرجل ويتقاسمان أذن واحدة، أما رأس المرأة متجه إلى الجهة اليمنى منتصبا الى الأعلى وهي مغمضة العينين أما رأس الرجل يتجه إلى الجهة اليسرى وهو مطأطأ رأسه إلى الأسفل وأيضا مغمض العينين فنرجع دلالة ذلك الى ثلاثة أراء:

- **الرأي الأول**: إذا كانا الرأسان الموجودين هما للبطلة رشا وزوجها فيتبين تطلع رشا للحياة وأملها في الشفاء مع انتظارها لدعم زوجها الفارّ منها، أما من ناحية زوجها فنجده يَئس من مرضها وفضل الانسحاب.
- **أما الرأي الثاني**: فرأس المرأة هي رشا ذات الارادة القوية المتطلعة لغد أفضل ورأس الرجل هو صديقها سيف (سيزيف)المحب المتألم لآلامها واشتراكهما في حاسة السمع دلالة على اشتراكهما الآهات والأفراح فيقول سيف "يحدث أننا لانسمع غير أنفسنا حين تئن". [1]
- **أما الرأي الثالث**: فرأس المرأة هي القضية الفلسطينية الصامدة المقاومة رغم كل الآلام والأحزان والرجل هو العربي أينما وجد لا يعرف ماذا يفعل؟ فلقد أحزنته أوضاع الشعب الفلسطيني "كالأوطان العربية التي تجرها الأحصنة الجارفة للرياح، لكن الغبار سحق خرائطها... " [2].

نواصل ما تقوله لنا صفحة الغلاف نجد مقابل الرأسين قرصا أبيضا هي شمس الحرية التي تلوح في الأفق رغم تصاعد الدخان من هنا ومن هنالك دلالة على القصف الذي تتعرض له الأراضي الفلسطينية.

[1] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص55

[2] – المصدر نفسه، ص144.

كما نلاحظ إرتباط الرأسين بخيط أسود رفيع بقبة المسجد الأقصى (القدس) وإذا واصلنا دراستنا الوصفية السيميائية نلاحظ أنّ أيقونة القدس مسيجة بأسلاك سوداء شائكة موضوع عليها علامة حمراء، كتب عليها ممنوع المرور (*DO NOT ENTER*) إلى القدس كما نجد بجانب القدس أزهار رغم احتراقها لا زالت واقفة لم تسقط دليلا على المقاومة، أما تحت القدس مباشرة نجد المصمم لَوَنَ المساحة المتبقية باللون البني الغامق دلالة على لون التراب كما يرمز أيضا إلى الأرض، وفي أسفل الغلاف، عنوان دار النشر مكتوب بخط جميل ولون أبيض دلالة على الملكية والشهرة.

2-2-2) عتبة الغلاف الخلفي رواية صخرة الرماد:

إنّ عتبة الغلاف الخلفي لا تقل أهمية عن باق العتبات فهي امتداد لصفحة الغلاف الأمامي وهي واحدة من أهم محطات قراءة النصوص الروائية، كما لها دور في فك بعض شفرات النص والتأثير على قراءة المتلقي.

يتضح لنا أنّ غلاف رواية صخرة الرماد الخلفي جاء مخالفا نوعا ما لأغلفة الرواية المعاصرة فنرى عدم وجود صورة واسم الروائية على الغلاف، فلقد غُيِر لون الخط الذي كتب به العنوان من الأبيض الى الأحمر وهو ربما تَغَيُرْ في أفق الرؤيا لدى المؤلفة حول أحداث النص وتطورها، كما غيرت لون الخلفية فلقد لونت باللون الأصفر مع وجود مساحة صغيرة بنية في أعلى الصفحة، وإنّ مزاوجة المصمم بين اللونين الأصفر والبني لم تأت إعتباطيا فدلالة كلا منهما تقتربان من بعضهما لأن الأصفر يميل الى المرض والبئس والفزع أما البني فيميل إلى التشاؤم والحزن.

إستمرت الريشة في رسم ضلال للأسلاك السوداء بخط باهت لنجد اسم المصمم **عمرو الحو** كتب عموديا في وسط الصفحة.

كما توسطت صفحة الغلاف فقرتين كتلخيص فالأولى عنونتها بسيزيف والثانية – أنا سيزيف، وفي آخر الصفحة نجد اسم دار النشر مكتوب باللون الأسود وبجانبه علامة دار النشر.

وخلاصة ذلك من خلال القراءة البصرية لصورة غلاف كل من الروايتين **شياطين بانكوك** و**صخرة الرماد** نجد أنّ الخطاب الغلافي هو بمثابة الموسيقى التصويرية لما فيه من علامات لغوية ورسومات وإشارات سيميائية وعتبات لتوضيح محل العمل الأدبي ولتمييز جنسيته عن باق الأجناس وبالتالي له دور فعال في رسم خريطة المضي قدما للقارئ من أجل الولوج إلى عالم النص الروائي ومتعة القراءة.

2-3) عتبة اسم المؤلف:

تعد عتبة اسم المؤلف من العتبات المهمة ومن الركائز الرئيسية للنص الأدبي بعد العنوان اذ لا يمكننا أنّ نجد عملا ابداعيا دون اسم المؤلف، فهو علامة فارقة بين مبدع وآخر، ومنه " لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر الى الاسم أنّ كان خفيا"[1] ومن هنا يتضح لنا أنّ عتبة اسم المؤلف علامة بارزة في توثيق وتثبيت الصلة بين المبدع والنص ومن الأشكال التي يأتي عليها اسم المؤلف ما يلي ": فقد يأتي اسمًا حقيقياً واضحاً كما هو مسجل في الحالة المدنية لصاحبه، كما يأتي اسماً لُقِبَ به المؤلف (اسم الشهرة) كما نجده اسما غير حقيقي أي مزيفا أو مجهولا وذلك لغاية في نفس المؤلف". [2]

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناص)، ص 63.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عتبة المؤلف في رواية شياطين بانكوك	عتبة المؤلف في رواية صخرة الرماد
 ▪ كتب اسم المؤلف في أعلى الصفحة من الجهة اليمنى ودلالة اليمين هي جهة العقل. ▪ لون الخط أبيض أقل سمكا من لون خط العنوان. ▪ نوع الخط مثل نوع خط العنوان. ▪ دلالة اللون الأبيض السلم والأمان والشفافية	 ▪ كتب اسم المؤلفة في أعلى الصفحة وفي الوسط بالضبط أما دلالة الوسط الاتزان والهدوء ▪ لون الخط أسود أقل سمكا من العنوان. ▪ نوع الخط بالنسبة لاسم المؤلفة مختلف عن نوع خط العنوان. ▪ دلالة الأسود الحزن والألم كما يَدُلُّ على القوة والملكية.

الجدول رقم (2–01): توضيحي حول عتبة المؤلف لكل من الروايتين

من خلال الجدول يتبين لنا الاختلاف بين اسم المؤلف واسم المؤلفة من حيث لون ونوع الخط وهذه ترجع لخصوصيتهما فالمرأة المؤلفة دائما تبحث عن الاستقرار في حياتها وفي تفكيرها وفي كل شيء يتعلق بها أما المؤلف الرجل دائما ينصت إلى عقله ويبتعد عن قلبه في معظم أموره وأما سرّ اللون الأسود فعهدنا الأسود نقيضا للأبيض فمن دلالته الحزن والألم ولقد ذكرت كلمة الحزن في الرواية 25 مرة.

2–4) عتبة العنوان في رواية شياطين بانكوك:

2–4–1) تعريف العنوان:

يعدّ العنوان من أهم العتبات التي حظيت باهتمام النقاد والدارسين في النقد المعاصر، وذلك للموقع الاستراتيجي الذي يحتله في النص الأدبي، كونه مفتاحا أساسيا للدخول الى ثنايا النص، لذا وجب علينا التطرق الى مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

أ) **لغة:** للعنوان عدة معان من الناحية اللغوية نذكر منها: العنوان يعود في جذره اللغوي الى مادة (عنن) "عَنَنَ: عَنِ الشَّيْءِ يَعَنُ ويَعِنُ عَنَنًا وعنونا: ظهر أمامك، وعنّ يَعِنُ عَنًّا عُنُونًا واعتَنَا اعْتَرَضَ وَعَرَضَ... والاسم: العَنَنُ والعِنَانُ". [1]

أما في معجم مقاييس اللغة العربية: فتعرف كلمة العنوان كما يلي: ومن العنوان الكتاب لأنه أبرز ما فيه وأظهره يقال عننت الكتاب أعنّه عنا وعنونتُه أعننه تعيينا وإذا قلت عننه[2]. ولقد عرفه أيضا محمد فكري الجزار بأنه " هو الدلالات الحافلة بالمادة المعجمية حيث ترجع كلمة العنوان الى مادتين مختلفتين هما (عَنن) و(عنّا) في حين نجد المادة الثانية – عناّ – تُحيل الى معاني القصد والإرادة وكلا المادتين تشتركان أيضا في الوسم والأثر"[3].

ومن هنا يتضح لنا أنّ العنوان ينتمي إلى حقل دلالي يضم كل من الإرادة والظهور والوسم والأثر وينحصر أيضا في القصد.

ب)المفهوم الاصطلاحي: لقد تطرق جيرار جينات في كتابه عتبات (*seuils*) الى مفهوم العنوان على أنه هو " مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر رأس النش لتدُل عليه ووتعينه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف "[4]. ونجد أنّ بسام قطوس لديه تعريف آخر للعنوان حيث يقول بأن " العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد، دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث في تتبع دلالته ومحاولة فك شيفراته الرامزة". [5]

[1] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مجلد4، ج36، باب العين، مادة (عنن)، القاهرة، مصر، ط1، ص3139.

[2] – الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد بن هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص 20.

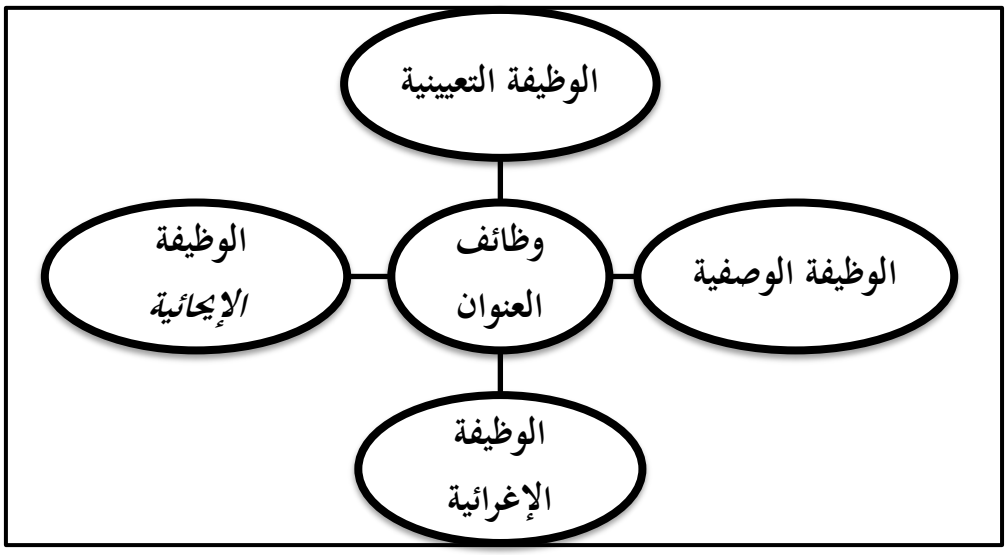
[3] – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الدار المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1998، ص 16-17.

[4] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناص)، ص 67.

[5] – بسام موسى قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، ص 33.

2-4-2) وظائف العنوان:

يتبين لنا أنّ العنوان هو من أهم العلامات التي يستند عليها المتلقي في فهم النص، ويأتي العنوان على عدّة أشكال، فمرات يأتي عبارة عن كلمة ومرات يأتي على شكل جملة إما إسمية أو فعلية، ومن أهم وظائف العنوان ما يلي:



الشكل رقم (2-04): وظائف العنوان

أ) **الوظيفة التعيينية:** "يعين فيها اسم الكتاب، لكي يتعرف عليه القراء.

ب) **الوظيفة الوصفية:** فهناك من يسميها بالخبرية أو الموضوعاتية وتعرف على أنها الوظيفة التي يقول العنوان عن طرقها شيئا عن النص"[1]

ت) **الوظيفة الإيحائية:** ترتبط بالوظيفة الوصفية أي الدلالة التي يستنتجها القارئ من خلال قراءته للعنوان.

ث) **الوظيفة الإغرائية:** تقوم بجذب المتلقي وذلك بإختيار أفضل مصمم.

[1] – عبد الحق بلعابد، ص 87

وهناك من يضيف الوظيفة الإيديولوجية والتي لها "علاقة بمضمون العنوان ودلالته التاريخية أو الاجتماعية أو الدينية... الخ"[1]. ومن خلال تعدد وظائف العنوان يتبين لنا أهميته الكبرى في فك شفرات النص.

يتميز العنوان في الرواية المعاصرة بظاهرة الانزياح والعدول فتتولد عن هذه الأخيرة دلالات من خلالها تنفتح عدّة نوافذ للمتلقي وعدّة قراءات والسؤال الذي ظل يخامرنا في هذا المضمار ونحن بصدد دراسة العنوان في كل من الروايتين **شياطين بانكوك** و**صخرة الرماد** هو: ما طبيعة العنوان لدى كل من الروايتين من ناحية البنى التركيبية والدلالية؟

2-4-3) مستويات العنوان في رواية شياطين بانكوك:

عنوان رواية "شياطين بانكوك" هو أول ما يواجه القارئ بعد عتبة الغلاف فيعطيه تأويلا أوليا عن موضوعها قبل قراءة الرواية ولكن هذا التأويل لا يتم التحقق من تطابقه مع مضمون الرواية إلا بعد الانتهاء من قراءتها وما يلفت الانتباه في العنوان كونه ورد مكونا من وحدتين **شياطين** و**بانكوك** المحتملتين للكثير من الدلالات ولكن قبل تناول المستويين التركيبي والدلالي ارتأينا تناول المستوى المعجمي لكلمة شياطين للبحث عن الدلالة اللغوية لها.

أ) المستوى المعجمي:

كلمة "**شياطين**" ج شيطان وهناك من أهل اللغة من قال أنّ النون أصلية على وزن (فَيْعَال) مشتق من شَطَنَ أي بَعُدَ فهو بعيد بطبعه عن طباع البشر وبعيد عن كل خير، وشَيْطَنَ وتَشَيْطَنَ صار كَالشَيْطَانِ وفِعْلَ فِعْلِهِ، قال أمية بن أبي الصلت يصف سليمان بن داوود عليهما السلام:

أَيُّمَا شَاطِنٍ عَصَاهُ عَكَاهُ ** ثُمَّ يُلْقَى فِي السِّجْنِ وَالْأَغْلاَلِ**

قال أيهما شَاطِنٌ ولم يقل أيهما شَائِطٌ.

[1] – ينظر: بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص52

وهناك من يقول نون الشَيْطَانِ زائدة على وزن فَعْلاَنْ فهو من شَاطَ يَشِيطُ: إذا احترق غضبا وعلى هذا الأساس يكون ممنوعا من الصرف، وقال أبو عبيد: الشَيْطَانُ كُل عَاتٍ مُتَمَرِدٍ مِنْ إنس أو جن أو دابة". [1]

كما جاء تعريف شياطين في معجم الوسيط كمايلي:

شَيْطَانٌ جمع: شَيَاطِينُ. [ش ي ط].

- اِحْذَرِ الشَّيْطَانَ: الرُّوحُ الشِّرِّيرُ الَّذِي يَرْمِي بِكَ للتَّهْلُكَةِ لِبُعْدِهِ عَنِ الْخَيْرِ وَطَرِيقِ الْحَقِّ .: أَعُوذُ باللهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ ﴿**وَلاَ تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ**﴾ البقرة آية 168 (القرآن الكريم).
- يَا لَهُ مِنْ وَلَدٍ شَيْطَانٍ: عِبَارَةٌ تُقَالُ لِكُلِّ وَلَدٍ مُشَاكِسٍ أو مُتَمَرِّدٍ.
- شَيْطَانُ الشِّعْرِ: مَنْ يُلْهِمُ الشَّاعِرَ الشِّعْرَ، حَسَبَ مَا كَانَ يُعْتَقَدُ فِي العُصُورِ الأُوْل... [2]

ولقد وردت كلمة **شياطين** في مجمع اللغة العربية المعاصرة كالاتي: "شَيْطَانٌ مفرد جمعه شَيَاطِين إبليس وهو روح شرير مُغْوٍ بالفساد ﴿ **وَإِذْ زَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ**﴾ سورة الأنفال الآية(48)، كل متمرد مفسد من إنس أو جن، شَيْطَانُ الشَاعِرِ: جِنِيٌ يُلْهِمُهُ الشِعْرَ، شَيْطَانُ الفُلاَةِ العطش، شيطان تشبيه يراد به التقبيح: شيطان عفريت مولع بالإزعاج والأذى الطفيف. " [3]

من خلال كتاب الجن ومعجم الوسيط وكذا معجم اللغة العربية المعاصرة يتبين لنا أنّ كلمة شياطين جاءت محملة بمعاني عدة منها: المفسد، العات، المتمرد، القبيح، العدو، الخبيث، ومن صفات الشيطان، إبليس، الوسواس الخناس، الرجيم، المارد.

---

[1] – عبد الكريم نوفان عبيدات، عالم الجن في ضوء الكتاب والسنة، دار اشبيليا، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ص463

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ج1، ط1، 2004، ص503

[3] – ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مجلد1، باب(ش ي ط)، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص1256

أما كلمة بانكوك فهي من أجمل مدن العالم موجودة في شرق آسيا وهي عاصمة تايلاند.

ومن هنا نستنتج أنّ الدلالة اللغوية والإيحائية للعنوان تفهم من خلال سياقه وكذا نستنتج أنّ الصور لحيوانات غريبة الموضوعة على وجه الغلاف الأمامي للرواية لها علاقة وطيدة بالعنوان وبالتالي الكاتب وضعها لتقريب النص من القارئ.

ب)المستوى التركيبي:

لقد جاء العنوان تركيبا إضافيا حيث جاءت كلمة شياطين نكرة في صيغة الجمع لكنها عرفت بالإضافة أما كلمة بانكوك فهي معرفة، فلفظة شياطين هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هؤلاء وهي مضاف وبانكوك مضاف إليه.

ت)المستوى الدلالي:

عنوان **شياطين بانكوك** منذ البداية يرسل لنا علامته التي تقود المتلقي نحو دلالة مبدئية مستعملا إحساسه في البداية.

لقد جاء العنوان تركيبا اسميا يحيل دائما على الثبات والاستقرار، متربعا في أعلى الصفحة (الغلاف) بعد اسم المؤلف مباشرة وبخط أكبر ولون أبيض مؤطر باللون الأحمر فدلالة اللون الأبيض على روح البطل البريئة المفعمة بالحياة التي عانت الأمرين من أفراد عصابة خطيرة، وأما إطار العنوان فلون بالأحمر فدلالة ذلك على أنّ البطل لن يعيش في السلام الذي يتمناه، فسرعان ما تتحول حياته إلى جحيم.

ولقد ورد مصطلح (جحيم الدارك ويب) ويقصد به الأيام العصيبة التي مرت على البطل أثناء تصفحه وتعامله مع الويب، فلقد عنون الكاتب الفصل الخامس **بموعد في الجحيم** الذي يقول فيه "لم

أعد أثق حتى في نفسي التي اقتادتني إلى هذا الجحيم"[1]، كما أنّ اللون الأحمر هو أيضاً رمز للغرفة الحمراء التي هي موجودة في بانكوك وهي أبشع مكان لأخطر قتلة على وجه الأرض لتعذيب ضحاياهم بأبشع الطرق "فقد تصبح مادة دسمة تعرض في أحد المواقع الإليكترونية الشبيهة بالغرفة الحمراء أو *(the Red room)* [2]

2-4-4) مستويات العنوان في رواية "صخرة الرماد"

أ) المستوى المعجمي:

للبحث عن الدلالة المعجمية للفظتي صخرةو الرماد اعتمدنا على معجم لسان العرب لابن منظور الذي يقول: : "الجذر: صخر، الصَخْرَةُ: الحجر العظيم الصّلب، وقوله عزّ وجلّ " يا بنيَّ أنها... " قال الزّجاج: قيل في صَخْرَة أي في الصَّخرَةِ التي تحت الأرض، فالله عزّ وجلّ لطيف بإستخراجها، خبير بمكانها، وفي الحديث: الصَّخرة من الجنّة، يريد صخرة بيت المقدس، والصخرة: كالصخرةِ، والجمع صَخْرٌ وصَخَرٌ وصُخُورٌ وصُخُورَةٌ وصِخْرَةٌ وصَخَراتٌ"[3]. أما التعريف المعجمي في القاموس المحيط فهو كالآتي: الصَخْرَةُ: الحَجَرُ العظيمُ الصلب ويحَرَّك، ج: صَخْرٌ وصَخَرٌ وصُخُورٌ وصَخَراتٌ. ومكانٌ صَخِرٌ ومُصْخِرٌ كثيرهُ والصاخِرُ: صوت الحديدِ ببعضه على بعض، وبهاءٍ: إناءٌ مِنْ خَزَفٍ وكجُهَيْنة بالحِجازِ وكأميرٍ: نَبْتٌ.

والصَّخَراتُ: ع بعرفة، وصُخَيراتُ اليَمام: منزلة نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم، وصَخرُ بن عَمرو أخو الخنساء، وسَمَّوا صَخْرَةَ والتَصْخيرُ: التسْخيرُ"[4]

تتضح الدلالة من خلال المعجمين أنّ كلمة " صخرة" مفهومها ينحصر بين القوة والقداسة، أما كلمة "رماد" في معجم لسان العرب تدل على:

---

[1] – عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، ص98

[2] – المصدر نفسه، ص58.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ص 1726.

[4] – الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 423.

- **الرّماد:** دقاق الفحم من حراقة النار وما هبا من الجمر فطار دقاقا، قال طريح:

فغادَرَها رمادَةً حُمَما ** خَاوِيَةً كَالْتِّلَالِ دامِرُها..**

وفي حديث أم زرع: زوجي عظيم الرَّمَاد أي كثير الأضياف، لأنّ الرماد يكثر بالطبخ، أنت تنفخ في الرمَادِ

- رمَادٌ رِمْدِدٌ أي هالك جعلوه صفة". [1]

نستنتج أنّ كلمة رماد تنتمي الى الحقل المعجمي الخاص بـ (الضعف وصغر الحجم- الكرم) كما نجد قولا متداولا وسط المجتمع " نار تحت رماد " أي هناك أحقاد دفينة.

ب)المستوى التركيبي:

يتركب عنوان رواية صخرة الرماد من جملة مركبة من وحدتين معجمتين تجمع بينهما علاقة إضافة الأولى (صخرة) مضاف والثانية (الرماد) مضاف إليه.

ولقد سيطر على هذا العنوان سمة الثبات لأن طابع الجملة إسمية ودلالة كلمة الصخرة القوة والثبوت. كما هيمن على عنوان " صخرة الرماد" الانزياح في صيغته التركيبية من خلال صيغة الحذف، فلفظة الصخرة مبتدأ لخبر محذوف تقديره "هذه" وبالتالي العنوان جاء كما سبق ذكره تركيبا إضافيا، حيث جاءت كلمة "صخرة " نكرة فعرفت بالإضافة، كأن الروائية بتعريفها الإضافي تقصد صخرة معينة هي " القدس" أما كلمة "الرماد" وردت معرفة ب" أل " التعريف للتخصيص.

ت)المستوى الدلالي:

عنوان هذه الرواية يحمل بعدًا رمزيا وانزياحا دلاليا لا يدركه المتلقي ما لم ينصهر في غياهب النص، فنجد عنوان " صخرة الرماد" يفيض بإيحاءات جعلته ينزاح عن بنيته الدلالية.

[1] – ابن منظور، لسان العرب مج8، ج27، باب (الصاد) ص 2480.

أنّ عنوان الرواية ليس مجرد ممارسة إغوائية، إغرائية بل إنه اكتشاف لعوالم عميقة تتيح للعديد من القراءات أنّ تستخرج العديد من الدلالات والإيحاءات.

فلفظة صخرة التي تحدثت عنها الروائية هي صخرة الوطن بآلامها وآحزانها حيث " تتوحد الأيادي... وتتعالى أصوات... "[1]، "لكن القدس ستظل عربية ورغم مناجل القدر التي تنزع ألياف هويتنا "[2]

أما كلمة رماد فلم يشبعنا تعريفها المعجمي فبحثنا عن علاقتها بالرمز فوجدنا أنها رمز أسطوري يطلق على طائر فينيقي أسطوري "يُعْرَف عنه أنه يعيش أكثر من 500 سنة وفي آخر أيامه يحترق ليصبح رمادا لكن هذا الرماد سيبعث لنا حياة جديدة **يرقة** تنمو لتصبح مجددا طائرا قويا وهو طائر الرماد المسمى أيضا بطائر العنقاء"[3] يمتاز بالشجاعة والقوة والإستمرار " وينبعث وجود آخر لاحتراق أجسادنا"[4]

2-5) عتبة التجنيس:

تعدّ عتبة المؤشر الجنسي من العتبات المهمة والمصاحبة للعنوان، فهي تساعدنا على معرفة جنس النص الأدبي، قصة كان أو رواية أو ديوانا شعريا أو غير ذلك، فاختفاء أو غياب المؤشر يربك ويشتت فكر القارئ، ويفتح المجال أمامه لطرح العديد من التساؤلات، "فالتجنيس إذن هو نظام

[1] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص 55.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] – كتاب سطور، أسطورة العنقاء،
https://sotor.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%A1
اطلع عليه:[2020/08/17]، 17:32سا

[4] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص 117.

ملحق بالعنوان، يعبّر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان تسميته للنص، فأينما يظهر العنوان يظهر المؤشر الجنسي، باعتباره هو العنوان"[1]

اسم الرواية	شكل ومكان ظهور المؤشر الجنسي	نوعه	الصفحة
شياطين بانكوك		**رواية**	الغلاف الأمامي – ص2 الغلاف الخلفي
صخرة الرماد		**رواية**	الغلاف الأمامي–ص2 –ص3

الجدول رقم (2–02): جدول توضيحي للمؤشر الجنسي في شياطين بانكوك

من الجدول يتبين لنا:

- النصّان **شياطين بانكوك وصخرة الرماد** كلاهما ينتميان إلى جنس الرواية.
- المؤشر التجنيسي في رواية **شياطين بانكوك**، جاء في أسفل الصفحة ووسط كلمة (*tor*) أما في **صخرة الرماد** فتموضع في أعلى الصفحة ملتصقا بنهاية العنوان محاطا بدائرة ملونة باللون الأحمر.
- كتبت كلتا الروايتين بنفس اللون(الأبيض)، أما نوع الخط بالنسبة للروايتين فقد اختلف مع اشتراكهما في نفس لون الخلفية (اللون الأحمر).

فيتبين أنّ الروايتين تخفيان أحداثا مأساوية، وتقرعان طبول الحيرة لدى القارئ، فالمؤشر التجنيسي أيقونة بصرية مهمة لتفكيك بعض خبايا النص.

[1] – جيرار جينات، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص97.

3) العتبات الداخلية في روايتي صخرة الرماد وشياطين بانكوك:

بعدما تطرقنا للعتبات الخارجية لكل من الروايتين، **شياطين بانكوك** و**صخرة الرماد**، نُعَرِج الأن على العتبات الداخلية ومن بينها ما يلي:

بيانات النشر، الإهداء، الاستهلال، التصدير، المقدمة، العناوين الداخلية (الثانوية والفرعية)، والهوامش.

3-1) عتبة بيانات النشر:

لقد أحدث تطور الطباعة في العالم أثرا كبيرا على الإخراج النهائي للكتب من حيث التوثيق والتنظيم للمعلومات الخاصة ببيانات النشر لأي عمل إبداعي وهي تحتوي على العبارة القانونية، ورقم إيداع الطبعة، واسم دار النشر.

3-1-1) العبارة القانونية:

هي عبارة مثل الختم نجدها في الصفحة الأولى بعد صفحة الغلاف الأمامي وتأتي إما مختصرة كـ (جميع الحقوق محفوظة) أو تأتي على شكل تنبيه داخل إطار "فحضور هذه العبارة القانونية الدالة على حق الملكية الفكرية للكاتب يدل على وعي الناشر بهذا الجانب القانوني"[1]. ففي رواية صخرة الرماد غيرت العبارة بتنبيه مؤطر يقول فيه " لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو اختزال مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصدير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلّا بموافقة المؤلف والناشر على هذا كتابة ومقدما"[2] أمّا في رواية شياطين بانكوك نجد عبارة نفسها لدار النشر والتوزيع.

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 140.

[2] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص2

3-1-2) رقم الإيداع في المكتبات الوطنية:

ورقم مهم ومتفق عليه دوليا حيث " يتكون من أربعة خانات بينهما خطوط صغيرة أو فراغات.. "[1]. وتحمل رواية صخرة الرماد الرقم الدولي وكالآتي: تدمك: 978-977-786-175-5 ورقم رواية ساطين بانكوك هو: ردمك: 978-9931-663-49-2 وفدلالة ذلك على ملكية مطابع النشر.

3-1-3) اسم دار النشر:

نجد أنّ رواية صخرة الرماد طبعت في دار نشر **غراب للنشر والتوزيع** (القاهرة) أما شياطين بانكوك ففي دار نشر **المثقف للنشر والتوزيع**. (الجزائر)

3-2) عتبة الاهداء:

هي علامة من العلامات البصرية وتقليدا من تقاليدنا في القديم تحمل ما يحمله النص من نقطة انطلاق ونقطة إنتهاء وقد تعني شيئا وقد لا تعني بالنسبة للمتن لأنها نص مستقل بذاته بأتي بعد صفحة بيانات النشر مباشرة، حيث "يظهر الإهداء مع صدور أول طبعة للكتاب وقد يلجأ الكتاب الى استثناء الى إلحاق إهداء آخر في الطبعات التالية لعمل الكاتب يمكن أنّ لا نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبعات اللاحقة". [2]

3-2-1) بنية الإهداء:

تختلف بنيات الاهداء حسب انواعه وحسب نوع النصوص وحسب أهواء أصحابها المبدعون فقد يأتي فقرة كما قد يأتي أقل من جملة حيث يقول جميل حمداوي في هذا الصدد " يكون الاهداء

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص143.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص الى المناص)، ص 93.

على مستوى البنية التركيبية والمعمارية كلمة أو نصا قصيرا أقلّه جملة واحدة وغالبا ما تكون هذه الجملة إسمية أو شبه جملة أو جملة فعلية وقد يكون نصا طويلا من جهة... "[1]

3-2-2) أنواع الإهداء:

- الاهداء حلقة وصل بين المهدي والمهدى إليه تتخللها علاقات مبينة على المحبة والود والصداقة، ومن اهم انواعه:

✍ **الإهداء الذاتي**: " ويكون الإهداء ذاتيا (*auto-dedicace*) حينما يوجه الشاعر الاهداء الى نفسه "[2]

✍ **الإهداء الغيري**: وقد يكون الإهداء غيريا، حينما يوجه الى الغير والآخر ويكون بدوره خاصا أو عاما ومن جهة أخرى فالإهداء كذلك نوعان إهداء العمل وإهداء النسخة"[3]

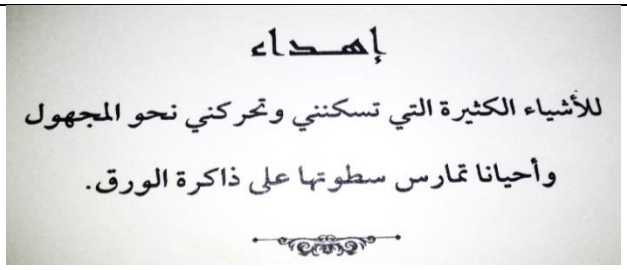
نلاحظ أنّ الإهداء في كل من الروايتين **شياطين بانكوك وصخرة الرماد** ووَرَدَ بالصيغ التالية: (أنظر الجدول التالي)

عنوان الرواية	صيغة الإهداء	نوعه
شياطين بانكوك	إهداء أهدي هذا الكتاب إلى والديّ العزيزين. إلى إخوتي و أسرتي كافة، دون أن أنسى أصدقائي و زملائي في العمل. و إلى كل روح طاهرة تقرأ هذه الأسطر.	غيري خاص وعام

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص 96.

[2] – المرجع نفسه، ص99

[3] –المرجع نفسه، ص 100.

صخرة الرماد		ذاتي

الجدول رقم (2-03): جدول توضيحي للمؤشر الجنسي في شياطين بانكوك

إنّ إهداء رواية **شياطين بانكوك** جاء غيريا خاصا وعاما حيث لم يبتعد المؤلف عن حقلي العطف والأقارب، فوجه إهداءه إلى أعز ما لديه والديه أرفع درجة، ثم إلى إخوته ثم إلى إسرته ثم إلى أصدقائه فزملائه في العمل، وفي الأخير لم ينس جمهوره (قراء الرواية)، فنلاحظ أنّ المؤلف في البداية كان إهدائه خاصا ثم قام بتعميمه وفي آخر إهداءه نجده يشجع على قراءة روايته، حيث وصف كل من قرأ روايته بطهارة الروح ووضع مخطط يتوسطه قلب بجانب الإهداء.

عند قراءتنا لإهداء رواية **صخرة الرماد** لاحظنا أنّ بداية الإهداء جاءت شبه جملة "**للأشياء**"، أي تركيبا إسميا دلالة على الاستقرار والثبات، لكن لم يستمر هذا الاستقرار، فها هي واو العطف تجرّ معها الجملة الفعلية الأولى ثم الثانية، فحركت الساكن الى مكان مجهول أحيانا وأحيانا إلى عالم الخيال والكتابة.

فيتبين لنا أنّ الإهداء قد تناسق مع نسيج المتن، فانشغال المؤلفة بقضية فلسطين جعلها تفسح بطريقة غير مباشرة عن حزنها وآلامها اتجاه القضية العالقة " قضية فلسطين".

3-3) عتبة المقدمة:

تعد **المقدمة** بمثابة المدخل الرئيسي للولوج الى النص نستنتج من مضمونها معلومات متعددة تساعدنا على فك بعض ألغاز النص وإزالة الغموض الذي يكتنفه وذلك من خلال اعتمادها على أسلوب التلميح والتوضيح أحيانا.

فالمقدمة " تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها وهدفها تهيئة القارئ لاستقبال موضوع قيد التحقيق سيكون مجاله متن الكتاب وهذا ما يؤكد مشروعية اعتماد المقدمة الملفوظات الدالة على الإستقبال وبذلك فبقدر ما تصير قراءة المقدمة ضرورة لا مناص منها للدخول في فضاء المؤلف، بقدر ما تتقلص حرية القارئ في إمكانية تجاوزها الى المتن مباشرة ". [1]

وبالتالي فإن أهمية المقدمة تكمن في تفتيت الغموض الذي يغلف جدار النص وفتح المجال أمام القارئ نحو عالم الرواية.

3-3-1) من أنواع المقدمة: ما يلي:

- **مقدمة ذاتية** يكتبها المؤلف بنفسه.
- **مقدمة غيرية** يتكلف شخص آخر غير المؤلف بكتابتها.
- **مقدمة تقريضية** ذات طابع إشهاري.
- **مقدمة نقدية.** " [2]

3-3-2) ومن أهم وظائف المقدمة: ما يلي:

وظيفة تكوينية وأخرى تقويمية ووظيفة توثيقية، كما أنّ هناك وظيفة تجنيسية وجمالية وآخر وظيفة تكمن في الوظيفة التعريفية. [3]

✍ **المقدمة في رواية شياطين بانكوك:**

إذا نظرنا إلى رواية شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية نجد أنّ المقدمة ذاتية لأنها كتبت بقلم صاحبها في شكل نثري، وقد جاءت في ثلاث صفحات.

---

[1] – عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النث – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: ادريس ناقوري، افريفيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص 52.

[2] –عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص05.

[3] – ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 188.

وقد اختزل الكاتب النص وكشف غوامضه، بأسلوب جذاب، ولغة بسيطة، حيث قام باستمالة القراء وبتقديم إشهارات وعروض ترويجية لروايته، كأننا ضيوف تم استقبالهم من طرف المؤلف.

فأول الأمر يصف لنا وضعية تصفح الكتاب بقوله "**عزيزي القارئ... ادعوك كل يوم يصادف تصفحك هذا الكتاب أنّ تطفئ الانوار وتستلقي على سريرك وتغلق الباب...** "[1]

ويتبين لنا أنّ المؤلف يهيئ الجوّ المناسب للخوض في مغامرة القراءة كما أنه يمهد للقارئ طريقة الولوج الى عالم الإنترنت الظاهري "(***the surface web***)". [2]

ثم يغير العزيمة حيث يعرض على القراء مفتاح غرفته لمشاركته الرحلة مع إلحاحه على القبول مع بعض الترويج بقوله " أنّ **فتحت غرفتي ستجد غايتك فيها وستدرك حقيقتها أيضا**"[3] كما يظهر أنّ المؤلف كثير الطلبات لحوحا جداً، حيث طلب هذه المرة إختيار معزوفة للموسيقار المشهور تشايكوفسكي معنونة بـ: " ***dance of the sugar-plum fairy***"[4]

كما حاول الكاتب أنّ يُعَيِش القارئ في خيال الرواية وذلك من خلال تهيئته النفسية فيقول " **لا تستغرب ما ستراه وتضطرب من الروائح الغريبة التي ستستنشقها، لا تخف**"[5]

ومن هنا يتبين لنا أنّ المؤلف استعمل ذكاءه في جذب ولفت انتباه القارئ بأسلوب ممتع ووصف رائع لكل ما يجول بمتن الرواية، فتجده يقترح عليه مرات الاستماع الى أغنيات عالمية وذلك دلالة على ذوق طواهرية الموسيقي، ومرات يقترح عليه بوابات الأنترنت لكي يخوض فيها غمار التجربة القرائية، وكل هذا لتذليل وتبسيط وفك بعض غموض النص الذي يكتنفه.

[1] – عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، ص 04.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم ينتقل إلى الحديث عن عالم رواية شياطين بانكوك، حيث يخبرنا بأكثر الأماكن التي أثارت جدلا كبيرا وبعالم الشر والألم والدم والجريمة.

وفي نهاية المقدمة يوضح أنّ الرواية حقيقية لكن أصحابها خياليين، وأنه قام بجمع معلومات في أشدِّ الخطورة عن جماعات متطرفة تنشط في شبكة الأنترنت، وهذه المعلومات قد تشكل خطرا كبيرا على حياته.

وآخر طلب للكاتب هو عدم سؤاله عن مصدر المعلومات، كما ينهي كلامه بهذا القول "فلن أرضى أنّ أفسد عليك متعتها، لذا سأدع أمر إكتشافها لك، ولكن احذر، فالدماء تملأ المكان والحيطة ضرورية وآخر كلامه كان توقيعه وإدراج تاريخ كتابته للمقدمة.

وخلاصة القول، أنّ عبد الرزاق طواهرية من خلال هذه العتبة عمل على فك شفرات النص الروائي وقدم توضيحات كثيرة للقارئ تجذبه نحو قراءة النص، فتتضح لنا أهمية المقدمة في تضييق العلاقة بين المرسل والقارئ.

3-4) عتبة الاستهلال:

إذا كان لعتبتي الإهداء والعنوان وغيرها من العتبات الأخرى دور في إثارة فضول القارئ ولفت إنتباهه والدخول معه في تساؤلات إستفهامات حول خبايا النص، فإن عتبة الإستهلال تزيد من فعالية السؤال والتأويل بين القارئ والنص، وبالتالي هل نستطيع أنّ نضم عتبة الإستهلال الى عتبة مفاتيح النص؟ وهل نعتبر جمل قصيرة وسطور أولى من النص الروائي لها قدرة على ربط القارئ بالنص وتوضيح المعالم الأولى له لخوض أولى معارك القراءة؟

عتبة الاستهلال ملخصا قصيراً له علاقة وطيدة بالنص ويعرفه جنيت بانه " هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا (*Liminaire* بدئيا كان –*préLiminaire* – أو ختاميا –

postLiminaire) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له، لهذا يكون الإستهلال البعدي أو الخاتمة (*postface*) مؤكد لحقيقة الاستهلال"[1].

3-4-1) أنواع الاستهلال ما يلي:

المقدمة / المدخل، التمهيد، الديباجة، توطئة، خلاصة... الخ. وقد نجد البعض يفرق بين المقدمة والاستهلال والبعض الآخر يستبعد أنّ هناك فرقا بينهما لذا نجد جيرار جينات يعطي رأيه حول هذا الموضوع حيث " يشير بإمكانية إتخاذ الإستهلال عنوانا تجنيسيا (يحدد به جنسه) شريطة أنّ يكون عنوانا موضوعاتيا يبين من خلاله غرض الاستهلال كما يمكن للإهداءأنْ يُدْرس كاستهلال لموقعه السابق عنه لأنّ الاهداء استهلال من بين الاستهلالات المحتملة "[2]

أ) الاستهلال في رواية صخرة الرماد:

استهلت زينب لوت روايتها " صخرة الرماد " باستفتاح جميل يتكون من 7 أسطر كبساط يفترشه القارئ اثناء قراءته للرواية، تتحدث فيه عن أنها ابتدأت عملها الروائي من النهاية بأسلوب رائع و لغة راقية حيث تقول فيه " **ويبدأ مخطوط روايتي من النهاية** "[3]

كما إعتمدت في أسلوبها على مبدأ التعارض الثنائي ويتمثل ذلك في الاستخدام البلاغي كالمحسنات اللفظية مثل الطباق، المقابلة، وذلك في قولها " **وتتدحرج قوة الاهتزازبين أشكال السعادة والحزن وأسئلة البقاء والخفاء في الزوايا المضيئة والمعتمه..** " [4] ،فهذا الأسلوب الرائع يعطي إيقاعا موسيقيا مميزا ليندمج القارئ ويتأقلم مع هذه البداية .

---

[1] – عبد الحق بلعابد، من النص إلى المناص، ص 112.

[2] – المرجع نفسه، ص 171، 172.

[3] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص 07.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

ووظفت أيضا بعض الأساليب البلاغية مثل الصور البيانية (استعارة وتشبيه) مثل قولها " تداعب صهيل الشمس الصاخبة في غياب سواد الليل تكسره رائحة الصمت المتعفن تنفض روايتي أجسادا تناوئ الصخور "[1]

لقد برعت زينب لوت في صياغة الاستهلال حيث أعطت بعض الإشارات كمفاتيح للنص ولمحت بأسلوب مشفر لمضمون الرواية.

3-5) عتبة التصدير:

الاستشهاد، الاقتباس، التصدير هي مسميات تتداخل فيما بينها من حيث الوظيفة كما تعدّ من العتبات الداخلية التي يستند عليها الكاتب في عمله الإبداعي، ولها أهمية كبرى للموقع الاستراتيجي الذي تحتله بعد عتبتي الإهداء والمقدمة، فيعرفها عبد الرزاق بلال على أنّ كل من "مصطلحات، التمهيد والمدخل والتصدير[غالبا] ما ترد متلازمة ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدمة"[2] ويتبن من قوله أنها مصطلحات متداخلة فيما بينها، وهناك مقاطع تصديرية ينتقيها الكاتب من أعماله وأخرى من عند غيره الكتاب سواءً كانت شعرا أو نثرا ومن أنواع التصدير ما يلي:

3-5-1) أنواع التصدير

أ) **من حيث موقعها في النص**: استهلالية وختامية (فالاستهلالية تأتي عادة قبل المتن الروائي)، أما الختامية فنجدها في آخر العمل الروائي.

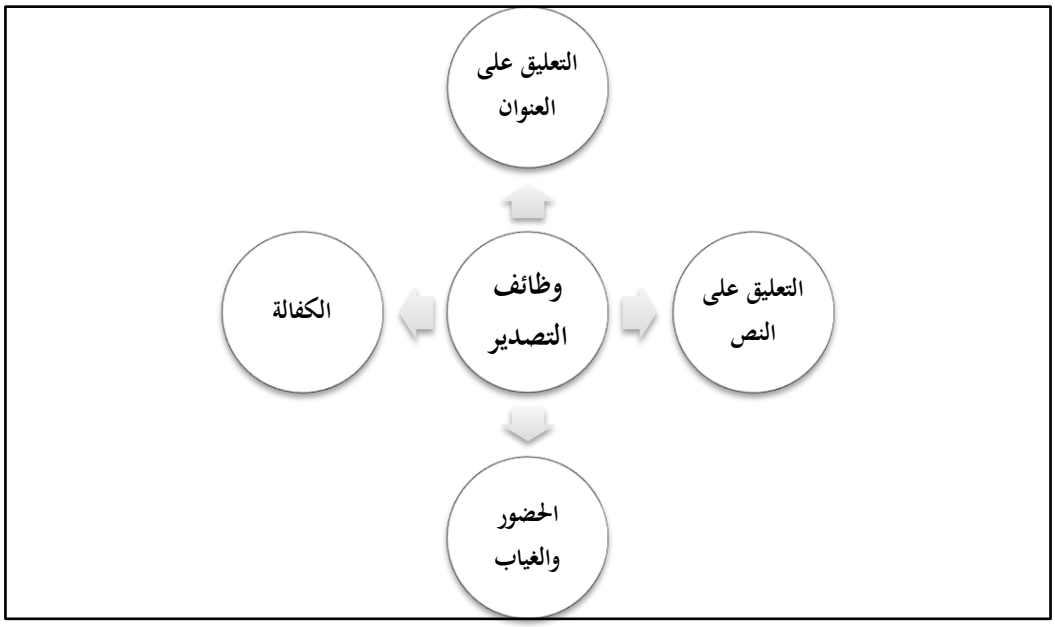
ب)**من حيث صاحب التصدير**: ذاتي وغيري وغفل (الذاتي مأخوذ من عند صاحبها الكاتب أم الغيري فالعكس أما التصدي الغفل فلا يعرف صاحبه) كما لكل واحدة منهما وظائف مختلفة.

---

[1] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص 07.

[2] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 2000، ص36

3-5-2) وظائف التصدير: من أهم وظائفه ما يلي: [1]



الشكل رقم (2-05): توضيحي حول وظائف التصدير

من خلال مخطط وظائف التصدير يتضح لنا أنّ عتبة التصدير لها علاقة وثيقة بالمتن الروائي فمثلا وظيفة الحضور والغياب للتصدير وعلاقتها بالنص الروائي "لأن الوقع الذي يحدثه حظور التصدير وغيابه يدل على جنسه أو عصره أو مذهبه الكتابي فحضوره لوحده علامة على الثقافة وكلمة جواز ثقافي ينقشها الكاتب على صدر كتاب"[2] فلهذا حضور عتبة التصدير في حنايا النص الروائي مثل البصمة لها أثر كبير على القراءة الابتدائية للقارئ، فهي تُظْهِر له أولى خيوط الحقيقة الخفية للنص، وفي هذه الدراسة اخترنا تصديرين من كل رواية.

بالنسبة لرواية شياطين بانكوك فلقد جاء التصدير غيريا،أما التصدير في رواية صخرة الرماد فلقد نوعت بين التصدير الغيري والذاتي، وللتوضيح،أكثر وضعنا تصديرات رواية شياطين بانكوك في

[1] – مهاجي فايزة، فعالية العتبات النصية قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه (مخطوط)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014-2015، ص83

[2] – مهاجي فايزة، فعاليةالعتبات النصية قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، ص83

جدول،أمافي رواية صخرة الرماد وضعنا كل التصديرات الغيرية مع تصديرين ذاتيين فقط ثم بعد ذلك نُعَقِب على الجدولين.

عنوان الرواية	صيغ التصدير	صاحب التصدير	مكان التصدير
شياطين بانكوك	كونك لا تقوم إلا بالأمور التي يتوجب عليك القيام بها فهذا لن يجلب لك السعادة لكنّه أمر عظيم.	**جورج برناردشو**	**ص8**
//	قد لا تعرف أبداً نتيجة أفعالك، لكن إذا لم تفعل شيئا فلن يكون هناك أي نتائج.	**غاندي**	**ص22**
//	ذلك الانتظار الحلو المر انتظار شيء جميل يرجى أن يحدث ولن يحدث.	**توفيق الحكيم**	**ص35**
//	المرأة دمعة وابتسامة: دمعة من سماء التفكير، وابتسامة في حقل النفس	**فيكتور هوجو**	**ص50**
//	من الأفضل مجابهة الخطر مرة واحدة بدلا من البقاء دائماً في خوف و هلع	**مثل إنجليزي**	**ص68**
//	فرق كبير أن تعيش في السجن وبين أن يعيش السجن فيك.	**نجيب الكيلاني**	**ص88**
//	يقود القدر من يتبعه، ويجر من يقاومه.	**بلوتارخ**	**ص107**
	الرجل الشرير كالفحمة: إذا لم تحرقك سودتك	**مثل روماني**	**ص125**

الجدول رقم (2–04): توضيحي لنماذج عن عتبة التصدير في شياطين بانكوك وصخرة

عنوان الرواية	صيغ التصدير	صاحب التصدير	مكان التصدير
صخرة الرماد	آلهتي جمـــاد الريـــح في أرض الخيـال ذِراعِـــي اليمْـــني عصـــا خشبـــيّة والقلْب مهجور كبئر جفّ فيها الماء	محمود درويش	ص09
//	«ليس وطني دائما على حق ولكني لا استطيع أن أمارس حقا حقيقيا إلا في وطني»	محمود درويش	ص 62
//	وفتشتُ عنك السماء البعيدةْ وقد كنتُ أستأجر الحُلْمَ .. للحلم شكلٌ يقلِّدها وكنت أُغنّي سدى لحصان على شجرْ وفي آخر الأرضِ أرجَعَني البحرُ كلّ البلاد مرايا .. وكل المرايا حجرْ	محمود درويش	ص139
//	هذه الأرض التي تمتصّ جلد الشهداء تعد الصيف بقمح وكواكب فاعبديها نحن في أحشائها ملح وماء وعلى أحضانها جرح يحارب. دمعتي في الحلق يا أخت وفي عينّي نار وتحرّرت من الشكوى على باب الخليفة كل من ماتوا ومن سوف يموتون على باب النهار عانقوني،صنعوا مني.. قذيفة!	الشاعر محمود درويش	ص148
//	لا يمكن اقتناص الهواء و سَدِ ثُغور المجاز و احتباس النور إذا سقط حلم من يدي.	الروائية زينب لوت	ص52
//	وشاح ... الليل انكماش اختفينا خلف السحب نكمل قصتنا ..	الروائية زينب لوت	ص75

جدول رقم (2–05): توضيحي لنماذج عن عتبة التصدير في صخرة الرماد

3-5-3) التصدير في رواية شياطين بانكوك وصخرة الرماد:

ثقافة عبد الرزاق طواهرية المتنوعة كان لها أثر كبير في تنويعه لعتبة التصدير في نصه الروائي حيث انتقى أحسن ثمان مقولات لأشهر ثمان شخصيات في العالم وفي مختلف المجالات،وفي هذه الدراسة اخترنا تصديرين من كل رواية.

أ) **فالتصدير الأول** للصاحبه **جورج بارنارد شو**(**George Bernard Shaw**)إذا تمعنا في مضمونه فنجد له علاقة وطيدة بالمضمون في رواية **شياطين بانكوك** فلقد جاء قوله كتوطئة وكملخص للفصل الأول في الوقت نفسه حيث يخبرنا الكاتب في هذا الفصل رغم أنه وجد عملا محترما يقتات منه إلا أنه لا يشعر بالسعادة بالرغم من أنّ الهجرة إلى الخارج التي كان يتمناها لن تجلب له ما تمنى !.

ب)**أما التصدير الثاني** لصاحبه نجيب الكيلاني الأديب المصري فنلاحظ أنّ مضمون مقولته والتي يقول فيها فرق كبير أنّ تعيش في سجن وبين أنّ يعيش السجن فيك فمن سياقها يفهم المضمون أي الراحة النفسية أفضل من أي شيء فتتوتر البطل وقلقه عن مصيره المجهول جعله يعيش دوامة القيد والسجن فالمقولة جاءت أيضا تصب في مضمون المتن الروائي.

ج) **أما التصدير الأول** في **رواية صخرة الرماد** لصاحبه رسول القضية الفلسطينية محمود درويش الذي يقول فيه **ليس وطني على حق ولكن لا أستطيع أنّ أمارس حقا حقيقيا إلا في وطني** فالمقولة. فالكاتبة زينب لوت تمرر عبر هذه أحاسيس أبناء الأرض الفلسطينية الذين هاجروا إلى أوطان غير أوطانهم إما رغبة منهم أو أجبروا على ذلك فهناك من المهاجرين غرتهم أضواء لندن فنستهم حتى في أقرب الناس لهم فالشاعر هنا مقولته هاته هي عبارة عن تناص لأبيات أبو قتادة التي يقول فيها.

"بلادي وإن جارت عليّ عزيزةٌ** وأهلي وإن ضَنّوا عليّ كرامُ.**

بلادي وإن هانت عليّ عزيزة** ولو أنني أَعرَى بها وأجوعُ"[1]**

أما التصدير الثاني **لصخرة الرماد: اخترناه ذاتيا لصاحبته زينب لوت تقول فيه:**

لا يمكن اقتناص الهواء

وسد ثغور المجاز

واحتباس النور

إذا سقط حلم من يدي.

فالكاتبة هنا تتحدث في مكان البطل سيف الذي يؤكد أنّ رغم القصف ورغم تكالب الدول الأجنبية على القدس فإن القدس عربية وستبقى عربية.

وزبدة القول مما سبق أنّ هدف توظيف عبد الرزاق طواهرية وزينب لوت للتصديرات المتنوعة حتى يستوقفا القارئ ويثيرا فضوله مما يجعله يسعى للبحث عن معانيه ودلائله من داخل النص.

3-6) عتبة الهامش:

تعدّ عتبة الهامش من العتبات الداخلية، التي لايستهان بها، فإذا كانت لعتبة التصدير دور في إثراء النص الروائي وفي دفع القارئ إلى البحث والاكتشاف خارج عوالم النص فإنّ للهامش كذلك أهمية كبرى في توسيع وإثراء قاموس اللغوي للقارئ، وأول من اهتم بهذه العتبة جيرار جينات، حيث يقول بأنّ عتبة الهامش هي "ملفوظ متغيّر الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أنّ يأتي مقابلا له وإماّ أنّ يأتي في المرجع، فهي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره أو توضيحه أو التعليق عليه

[1] – جوزيف زيتون، المدونة الرسمية والوحيدة،
http://josephzeitoun.com/2019/01/%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%AF%D9%8A-%D9%88%D8%A5%D9%86-%D8%AC%D8%A7%D8%B1%D8%AA-%D8%B9%D9%84%D9%8A-%D8%B9%D8%B2%D9%8A%D8%B2%D8%A9-%D9%88%D8%A3%D9%87%D9%84%D9%8A-%D9%88%D8%A5%D9%86-%D8%B6/
اطلع عليه: [2020/09/15]، 12:30

بتزويده بمرجع يرجع إليه.. "[1] نستطيع القول بأنّ الهوامش أو الحواشي لها علاقة وطيدة بالمتن الروائي، ومن خلال التعريف تتضح لنا وظيفة التهميش فهي إما تفسيرية أو توضيحية وللتوضيح أكثر نعرج على الهوامش الموجودة في رواية صخرة الرماد وننوه بأن رواية شياطين بانكوك لم تحمل في طياتها الهوامش وذلك ربما لأنّ لغة الرواية بسيطة وسهلة وبالرغم من تخلل بعض الكلمات الأجنبية داخل المتن الروائي إلا أننا نجد الكاتب يشرحها مباشرة بعد الكلمة في داخل المتن.

3-6-1) عتبة الهامش في رواية صخرة الرماد:

جاءت الهوامش في رواية صخرة لرماد للتفسير والتوضيح وشرح بعض الكلمات الصعبة وكذا للتعريف بشخصية ما ولقد قدرت بستة هوامش، وذلك لتكملة للمتن الروائي.

نأخذ على سبيل المثال الهامش في صفحة (53) حيث تموضعت كلمة **خيزرانة** في الفقرة الأولى ولقد جاء شرحها ما يلي" **نبات من الفصيلة النجيليَّة، ليّن القضبان، أملس العيدان، استخدمت أعواده في صناعة مواد الكتابة في الشرق الأقصى.** "[2]

إختيار هذه النبتة بالضبط من طرف الكاتبة لم يأت اعتباطيا فتوظيفها في الجملة الأتية له دلالة" وكأن السماء تزرع أرواحهم لتنمو **خيزرانة** تكتب بالتوالي العهد التميمي"[3] توضح لنا الكاتبة بأن أرواح الفلسطينين هي بذور لنبتة الخيزرانه التي تنمو وتقدم لنا ناشطات أمثال عهد التميمي يحاربنا إسرائيل من أجل الحرية وهاهي عهد التميمي تقول في إحدى المؤتمرات" **سنواصل العمل والمقاومة من أجل حرية شعبنا الفلسطيني**". [4]

أما الهامش الذي جاء في الصفحة 47 كلمة **لإدريسي** فلقد جاءت جاءت الكلمة في بداية الفقرة الثانية فهذه الشخصية هي مصممة الخرائط وظفتها زينب لوت لكي تدعم قولها بأن ليس

---

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات (من النص إلى المناص)، ص163

[2] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص53

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] – عهد التميمي تطالب بخروج الاحتلال الإسرائيلي من وطنها https: //www. aa. com. tr/ar/ اطلع عليه [2020/09/11]، 17:23سا.

هناك حواجز ولا حدود بين الحب فمايا اللبنانية تزوجتAfro الإيطالي. فنلاحظ أنّ هاته الهوامش جاءت مكملة للمتن الحكائي.

لقد شكلت هوامش **صخرة الرماد** خيوطا من خلالها نسجت زينب لوت روايتها.

رقم الإحالة	الصفحة	الكلمة	شرحها	ملاحظات
01	11	**هيولة**	**الهيولة:** الشيء كما يريده صانعه ومادة خلية النحل تسمى الهيولة أيضاً.	كلمة هيولة وردت في عنوان الفصل الأول. الورم... **هيولة**[1] الجسد وإغراء المواجهة
02	46	**الزهراني**	**نهر الزهراني** من الأنهار الموجودة في لبنان.	جاءت الكلمتان في وسط المتن
03	//	**الطاسة**	ينبع من **الطاسة** جبل صافي قرب اللويزة وجرجوع.	
04	47	**الإدريسي**	هو **محمد** بن **محمد** بن عبد الله بن إدريس، الحسني، الطالبي، المكنى أبا عبد الله (الشريف الإدريسي)، ينسب إلى أدارسة المغرب الأقصى، ولد في سبتة سنة ٤٩٣هـ/ ١١٠٠م.	جاءت الكلمة في بداية الفقرة الثانية
05	48	**غرف متهاوية**	رواية (**غرف متهاوية**)، فاطمة يوسف على	جاءت في نهاية السطر الأول للفقرة الأولى. وهو عبارة عن تناص قامت به الكاتبة
06	53	**خيزرانة**	نبات من الفصيلة النجيليَّة، ليّن القضبان، أملس العيدان، استخدمت أعواده في صناعة مواد الكتابة في الشرق الأقصى.	جاءت في الفقرة الثانية

جدول رقم (2–06): عتبة الهامش في رواية صخرة الرماد

3-7) عتبة العناوين الداخلية:

إنّ الحمولة الدلالية والمعجمية للعناوين الداخلية لها دور فعال في إنارة الطريق أمام القارئ لفهم النص وتفكيك شفراته.

3-7-1) أنواع العناوين الداخلية (الثانوية):

تساهم العناوين الداخلية (الثانوية، الفرعية) في فتح الطريق نحو المتلقي لفهم وفك ألغاز النص حيث نجد كلود دوشي " يقسم العناوين إلى عنوان أصلي وعنوان ثانوي **(second titre)** وعنوان فرعي **(sous titre)**". [1]

أ) العناوين الفرعية:

لقد قسم عبد الرزاق طواهرية روايته على ثمانية فصول معنونة كالآتي.

الرقم	العنوان	نوعه	الصفحة
01	الخطيئة	عنوان مفرد	ص 23
02	رائحة الموت	عنوان ثنائي	ص 126
03	غريب في عالم غريب	عنوان ثلاثي فأكثر	ص09
04	قلب مسيطر وعقل مطيع	//	ص 36
05	في كنف الأعداء	//	ص 36
06	موعد مع الجحيم	//	ص 69
07	عندما يتحول الصياد إلى فريسة	//	ص 89
08	فوضى في بانكوك	//	ص108

جدول رقم (2-07): عناوين فرعية في رواية شياطين بانكوك

[1] – جيرارجينات، مدخل إلى جامع النص، ص 55

تبين لنا من الجدول ما يلي: نجد أنّ العناوين المفردة في "شياطين بانكوك" أقل استعمالا فلقد وظف المؤلف عنوانا مفردا واحدا فقط وجاء معرفا ب "ال" التعريف ألا وهو "الخطيئة"، ومن سمات العناوين المعرفة أنّ لها القدرة على ضبط دلالتها وتكون في علاقة مباشرة وواضحة بالمتن الروائي، كما وظف أيضا عنوانا واحدا ثنائي اللفظ "رائحة الموت" مركبا إضافيا سمته الثبات فيه انزياح لغوي وتركيبي وذلك عن طريق حذف المبتدأ وتقديم الخبر من أجل تحصيل الدلالية المرجوة.

غلبت الجملة الإسمية على العناوين الداخلية لشياطين بانكوك التي تفتقر إلى المبتدأ ظاهريا وهذا ما جعل معظم العناوين تبنى على التأخير أو الحذف وكذا غلبت الجمل الطويلة على فصول الرواية ونقص في العناوين المفردة ربما وجد المؤلف أنها لا تلبي حاجاته المقصدية من الرواية.

إضافة إلى عناوين الفصول زين كل فصل بأنواع من الاقتباسات للعديد من الشخصيات البارزة كتوفيق الحكيم، جورج برنارد شو(**George Bernard Shaw**)، غاندي(**Gandhi**)، وفيكتورهوجو(**Victor Hugo**) وآخرين، فتوظيف هذه الاقتباسات لم يكن اعتباطيا من طرف المؤلف وإنما للكاتب مقصدية من ذلك، فعند قراءتنا لبعض الاقتباسات مثلا "المرأة دمعة وابتسامة دمعة من سماء التفكير وابتسامة من حقل النفس " لصاحبها فيكتورهوجو فنلاحظ تلك الإيحاءات والدلالات التي تحملها هاته الاقتباسات وهي في الوقت نفسه مفاتيح لعدة أبواب في النص فنجد المؤلف يفرغ من ثقافته الواسعة في كينونة النص كما أضاف صورا باللون الأبيض والأسود ليقول للقارئ لن تجد تسهيلات أكثر في روايات أخرى لفهم المضمون.

3-7-2) وظائف العناوين الداخلية:

أ) الوظيفة التعيينية:

نجد عنوان **موعد مع الجحيم وفي كنف الأعداء**" عنوانين عكسا لنا محتوى نصيهما. "ومن يدري ما يحدث بعد ذلك! فالزعيم قد رأف بك وفضل بيعك على قتلك " أما عنوان **في كنف**

الأعداء فنجد الكاتب يصف لنا القلق والتوتر الذي انتاب البطل "أظلمت الدنيا في وجهي عند سماعي لما قالته توا وسكت اليأس قلبي بعد إدراكي الخطر الذي ينتظرني" .

ب)الوظيفة الوصفية:

تجلت هذه الوظيفة في العناوين التالية: قلب مسيطر، عقل مطيع، فوضى بانكوك، وتتمثل في وصف المكان "افتتح موسم الاصطياف في هذه المدينة الرائعة... شوارعها الواسعة وأزقتها الجميلة" ثم يصف البطل قيصر معاملة الفتاتين اللطيفة "من فضلك يا سيد قيصر استلق هنا على السرير" .

ت)الوظيفة الإغرائية:

فتعتمد هذه الوظيفة على أسلوب التشويق والإثارة. ولقد تمثلت في بعض العناوين التي عمدت على إثارة فضول القارئ من عنوانها الرئيسي إلى العنوان الفرعي **رائحة الموت** مما يولد الرغبة الملحة للقارئ في ولوجه متن الرواية.

ومن خلال قراءتنا للعنوان الرئيسي شياطين بانكوك وعناوينه الفرعية لاحظنا أنّ المؤلف طواهرية استطاع تأكيد مدى أهمية العنوان كعتبة رئيسية لتسهيل الطريق نحو المتلقي في الخوض في أعماق النص.

3-7-3) العنوان الثانوي في رواية صخرة الرماد:

لقد أردفت المؤلفة لوت في رواية " صخرة الرماد" عنوانا ثانويا للعنوان الرئيسي ألا وهو " سيزيف في رحلة الصعود نحو القاع" ليضيء العتمة الموجودة في النص " فالعناوين الفرعية تأتي بعد العنوان الرئيسي وتعمل على تكملة المعنى"[1]. وبالتالي إضافة الروائية للعنوان الثانوي لم يكن اعتباطيا وإنما لتقريب المعنى للمتلقي ووصل الحلقة العنوانية للرواية، فإذا أردنا تحليل هذا العنوان سنقسمه الى ثلاث وحدات **سيزيف-في رحلة الصعود- نحو القاع.**

[1] – عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، ع3، جانفي – جوان2008.

كما نلاحظ أنّ العنوان لم يخرج عن التركيب الإضافي للعنوان الرئيسي بل ضاعفه، واذا نظرنا الى أوّل وحدة " سيزيف" فنلاحظ أنها جاءت في قاموس الأساطير تدلّ على شخصية متمردة ومستهترة وغير محترمة للقانون عكس شخصية سيزيف في الرواية فهي شخصية محبة، مناضلة تعاني لمعاناة الآخرين " وأنين الجسد المحموم بأزمنة تدوس هودج الحزن في عيون سيزيف". [1]

والوحدة الثانية في رحلة جاءت (شبه جملة جار ومجرور) وهذه الوحدة جاءت متممة للوحدة الأولى من حيث المعنى.

والوحدة الثالثة (نحو القاع) (شبه جملة ظرف مكان) فهنا يتضح لنا جمالية الانزياح الذي وظفته المؤلفة، أما "صعود نحو القاع "عهدناه صعودا الى الأعلى لكن اذا ربطناه بصخرة سيزيف تتبين بعض ملامح الأسطورة في الرواية "نحاول مدّ يدنا في صخور صلبة للصعود لكننا نجلب القاع معنا". [2]

أ) العناوين الفرعية:

العناوين الفرعية التي اختارتها المؤلفة زينب لوت لرواية "صخرة الرماد" هي 19 عنوانا نتمثلها في الجدول الآتي:

الرقم	العنوان	نوعه	الصفحة
01	انشطار	مفرد	ص 52
02	السينيما	//	ص 110
03	البداية	//	ص 143
04	غصة عبور	ثنائي	ص 51
05	رحيل رحمة	//	ص 125
06	الورم... هيولة الجسد وإغراء المواجهة	ثلاثي فأكثر	ص 11
07	التقدم إلى الخلف انزياح خبايا الصمت	//	

[1] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص86

[2] – المصدر نفسه، ص 40

08	رغوة الخيانة تغسل الأحاسيس	//	
09	سيزيف ذاكرة الماضي السحيق	//	
10	سقوط زمني في القاع	//	
11	العثور على الزمن الضائع	//	
12	خيوط الذاكرة التالفة	//	
13	إيقاع الحياة والموت	//	
14	زورق ضائع في الزمن	//	
15	آخر ذبيح صاعد	//	
16	أعناق تتدلى من الذاكرة	//	
17	قبل الرحيل مسافة للعودة	//	
18	يوم جديد يخيط مكان الفراق	//	
19	نزوح وجع إلى جسد عليل	//	

جدول رقم (2–08): العناوين الفرعية لرواية صخرة الرماد

عند ملاحظتنا لجدول العناوين الداخلية يتبين لنا:

1) أن العناوين ذات اللفظتين اثنان جاءت نسبتها 10. 5%، أما العناوين ذات مفردة واحدة فكانت نسبتها 15% وأكبر نسبة حازتها العناوين ذات البنية الثلاثية فأكثر.
2) طغيان الجملة الاسمية على الجدول، واضح وجلي ونجد الروائية لونت صفوف روايتها من لفظة واحدة، ومن لفظتين، ومن أكثر من ثلاثة ألفاظ والصفة الغالبة التي تبدأ بها العناوين هي الاسم إلاّ عنوانين بدآ بظرف زمان. ولا ننسى في هذا الموضع ما تحمله الجملة الاسمية من دلالة الثبات والاستقرار.

ذلك أنّ الروائية يعتريها نوع من القلق والحزن، فكانت تبحث في لا شعورها عن الثبات والاستقرار والفرح فلجأت إلى الجملة الاسمية كنوع من التعويض عن شيء تحتاجه.

ب)العناوين المفردة:

عددها ثلاثة هي جمل إسمية تفتقر إلى المسند حيث ذكرت الروائية المسند إليه (المبتدأ) وحذفت المسند (الخبر)، كما انها حذفت المضاف إليه في بنى النكرات وهنا يجوز الحذف للمبدع وذلك لإضافة نوع من الدلالة والإيحاء وبالتالي أنّ هذه العناوين المفردة تحتاج دائماً الى متلق حاذق لإتمام المعنى وتعويض ما حذفته المؤلفة.

ت)العناوين المركبة:

عدد هذه العناوين اثنان (مركبا إسميا) غصة عبور ص (51) ورحيل رحمة ص (125) كما يظهر أنّ كلمتي عبور ورحيل تنتميان لنفس الحقل الدلالي (السفر) وقد يفهم هذان العنوانان من خلال سياقهما أثناء قراءتنا للنص.

- **العناوين المركبة (الثلاثية فأكثر)**

عددها أربعة عشر عنوانا نجد في بداية العناوين، إحدى عشر عنوانا جاءت اسما نكرة والباقي جاءت معرفة ذات أبعاد إيحائية دلالية كما استعملت جمع التكسير في الكلمات التالية خيوط أعناق وهي عناوين تصب كلها في العنوان الرئيسي، كما انطوت تحت هذه العناوين تواريخ قديمة وجديدة نلمس فيها مفارقة في الاستعمال كما أنّنا نلاحظ طموح الروائية الكبير في تبقي فكرة الترميز والتلميح وذلك لعدم الوقوع في فخ التقريرية وبالتالي استفزاز القارئ عبر بعض الرموز (سيزيف الورم، هيولة، الصخرة... إلخ).

3-7-4) وظائف العناوين الفرعية في رواية "صخرة الرماد:

إنّ تنوع العناوين واختلافها من حيث البنى التركيبية والدلالية أدى إلى تعدد وظائفها في النص.

- **الوظائف التعينية:**

نلاحظ في العنوانين التاليين: -سيزيف ذاكرة الماضي السحيق والورم... هيولة الجسد وإغراء المواجهة عكسا لنا محتوى نصيهما.. ففي العنوان الأول صورت لنا الكاتبة كيف قاوم سيزيف الماضي الأليم والموت الموجود كل يوم "**أَعْرِف أنّ الأرض ستحتويني يوما إليك لكنني وددت أنّ يزرعوا الفرح فوق حزننا المتخفي**"ص(69.)

العنوان (2)، هنا سيزيف يبث بأقواله الحياة في رشا التي تحمل صخرتي المرض والخيانة "**بيننا وبين المرايا وجوه تسقط وأخرى تقود بنفس المكان لتواجه هوية الزمن**" ص (27).

- **الوظيفة الوصفية:**

نلاحظ في العنوانين الآتيين: رغوة الخيانة تغسل الأحاسيس، والعثور على الزمن الضائع، الأسلوب المميز واللغة الراقية التي ميزت وصف الروائية لظاهرة الخيانة كيف أصبحت أمرا عاديا يعرض على شاشات التلفزيون في "**حصة الأحاسيس**" في العنوان الأول. أما في العنوان الثاني وصفت لنا كيف التقى سيزيف بخاله بعد 25 سنة "**تمر خمسة وعشون عاما وخمسه وطعون الزمن تتقاسم جسدا إربا**" ص77.

- **الوظيفة الدلالية المصاحبة للمضمون:**

ظهرت هذه الوظيفة في هذا العنوان "آخر ذبيح صاعد" تكتشف دلالته من خلال محتوى هذا العنوان. فهو مرتبط بتناص ديني وثوري، فقد ذكرنا هذا بقصيدة مفدي زكرياء "الذبيح الصاعد"

- **الوظيفة الإغرائية:**

تجلت هذه الوظيفة في هذا العنوان نزوح وجع إلى جسد عليل، فالانزياح في هذا العنوان يثير فضول القارئ ويجذبه نحو قراءة الرواية لأنّ الكاتبة إعتمدت على أسلوب التشويق فيه.

صفوة القول أنّ العناوين الروائية الجزائرية المعاصرة طّلَقت نمطية العنونة السيطرة التقليدية وبدأت تضع حجر أساس لها حيث ساعد التناسق بين البنى التركيبي والدلالية في توليد جمالية خاصة طبعت العنوان بطابع خاص وغدت استراتيجية عمد عليها الروائيون من أجل زعزعة معالم وآفاق القارئ نحو البحث عن طرق جديدة ومغرية.

الفصل الثالث:

التشكيل البصري وفضاء الكتابة الروائية

توطئة:

يمكن القول أنّ السامع والقارئ هما على الدوام في أشد الاحتياج إلى نبرات خاصة في الصوت أو رموز مرقومة في الكتابة يمكن من خلالها أنّ تسهل عليهم قدرة الفهم والإدراك، سواء كان الكلام مسموعا أو عند قراءة المكتوب، فتواضع العلماء على علامات معينة ومخصوصة لفصل الجمل وتقسيمها حتى تساعد القارئ ووسميت بعلامات الترقيم.

1) تمثلات الصورة البصرية من خلال حيز الكتابة الروائية:

تعتبر علامات الترقيم" مؤشرات بصرية لها دلالات مقصودة، ذلك أنّ النظم الشعري يختلف عن الكتابة النثرية، حيث أنّ كلّ تشكيل خطي فيه له دلالة فكل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما"[1].

إنّ علامات الترقيم " توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال نقطتا التفسير، نقط الحذف"[2]، لذلك تغدو علامات الترقيم في النص الأدبي مؤشرات تساهم في إنتاج الدلالة بالإضافة إلى ما تلعبه من دور على مستوى التشكيل.

كما أنها تقوم "بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي ليعَوضَ الصوتَ كليةً بالعين، فهي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف والنبر والتنغيم والإيقاع والمدى وسرعة الدفق فضلاً عن الوصل والفصل"[3].

---

[1] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1990، ص 110.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950، 2004)، ص 201.

[3] – المرجع نفسه، ص 200.

ومن هنا ازدادت ضرورة استخدام علامات الترقيم مع الانتقال من النصوص الشفهية إلى النصوص المكتوبة، ومن ثم فهي تساعد على قراءة المكتوب حسب نطقه شفهياً، وأصبح استخدامها في الشعر الحديث متمماً للمعنى والشكل الشعري، وقد كثر استخدامها بشكل واضح في شعر التفعيلة، ومن ثم أصبحت تمثل "عنصراً مهماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة حيث تتحول من. مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل"[1]و من هنا استدرج النص الأدبي الحديث والمعاصر علامات الترقيم المختلفة لخدمة التجربة الإبداعية الخاصة بالمبدع، وتم شحنها أحيانا بدلالات ووظائف جديدة انحرفت عن دلالاتها ووظائفها المتعارف عليها، وسنقف عند بعض من علامات الترقيم في الروايتين.

1-2) محور علامات الوقف:

1-2-1) النقطة:

صورتها البصرية هكذا (.) "وهي تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة " [2].

1-2-2) نقطتا التوتر:

صورتها البصرية هكذا (..) ونعني بنقطتي التوتر" وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية"[3].

---

[1] – سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، 1988، ص41.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 202.

[3] –المرجع نفسه، ص 204.

1-2-3) نقط الحذف والإضمار:

صورتها البصرية هكذا (...) حيث" توضع هذه النقط الثلاث للدلالة على أنّ في موضعها كلاماً محذوفاً أو مضمراً، لأي سبب من الأسباب، كما لو استشهد الكاتب بعبارةٍ ولأراد أنّ يحذف منها بعض ألفاظ لا حاجة له بها؛ أو كان الناقل لكلام غيره لم يعثر على جزء منه في وسط الجملة: ففي هاتين الحالين وأشباههما توضع محل الجزء الناقص هذه النقط للدلالة على موضع النقص، وذلك أفضل كثيرًا من ترك البياض، لأنه لا يؤمن إغفاله عند النقل مرة ثانية أو عند الطبع، وفي ذلك إخلال بالأمانة".[1]

1-2-4) علامة التعجب أو الانفعال:

صورتها البصرية هي (!) حيث إنّها " توضع في آخر كل جملة تدل على تأثر قائلها وتهيج شعوره ووجدانه، مثل الأحوال التي يكون فيها التعجب والاستغراب والاستنكار (ولو كان استفهاميًا) والإغراء والتحذير والتأسف والدعاء ونحو ذلك".[2]

1-2-5) علامة الإستفهام:

صورتها البصرية هي (؟) حيث توضع " علامة الاستفهام للدلالة على الجمل الاستفهامية، وعلامتها؟ في آخر الجملة سواء كانت مبدوءة بحرف من حروف الاستفهام أم لا". [3]

[1] – أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د. ط)، 2013، ص 20.

[2] –المرجع نفسه، ص 19

[3] –المرجع نفسه، ص 18

1-2-6) نقطتا التفسير:

صورتها البرية هي (:) " وتسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين"[1].

كما أنّ هذه العلامات " توضع قبل الكلام المقول، أو المنقول، أو المقسم، أو المجمل بعد تفصيل، أو المفصل بعد إجمال؛ وفي بعض المواضع المهمة للحال والتمييز"[2].

1-2-7) الفصلة أو الشولة أو الفاصلة:

صورتها البصرية هي (،) حيث إنها " توضع بين الجمل التي يتركب من مجموعها كلام مفيد، وبين الكلمات التي تشبه الجمل في طولها، وبعد المنادى، وبين أنواع الشيء وأقسامه، وهي تشير إلى وقفة خفيفة"[3].

1-2-8) الفاصلة المنقوطة:

صورتها البصرية هي (؛) و"توضع بين الجمل الطويلة التي يتركب من مجموعها كلام مفيد، وبين الجملتين تكون الأولى سببا في الثانية، أو تكون الثانية سببا في الأولى"[4].

1-3) محور علامات الحصر:

1-3-1) العارضة:

صورتها البصرية هي (-) ولها تسميات أخرى منها " الشرطة وعلامتها – وهي لفصل كلام المتخاطبين في حالة المحاورة، إذا حصل الاستغناء عن الإشارة إلى أسماء المتخاطبين، ولو بطريق الدلالة،

---

[1] – محمد الصفران، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 214.

[2] – أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص 20.

[3] – عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 73.

[4] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بمثل: قال، أجاب، رد عليه، وهكذا، وقد توضع أيضًا في أول الجملة المعترضة وآخرها إذا كانت تتخللها شولة فأكثر، أو جملة معترضة أخرى"[1].

1-3-2) المزدوجتان أو علامة التنصيص أو علامة التضبيب:

صورتها البصرية هي (« ») ويعنى بها "كل كلام ينقل بنصه وحرفه يوضع بين علامة تنصيص"[2]. وللتوضيح أكثر فصلناها في هذه النقاط :

أ) لحصر كلام ننقله من مصدره بنصه وحرفه

ب) لحصر قول معين كما صدر من قائله.

ج) لتحديد عناوين كتب أو أعمال فنية معينة (كالروايات والمسرحيات)، وأسماء الأعلام الجغرافية، والمصطلحات العلمية، ونحوها (إلا التي شاع استعمالها).

د) لذكر مثل شائع أو قول مأثور.

هـ) لذكر شيء أو اسم نظرية لا نوافق عليه؛ فكأننا نريد أنّ نقول: هذا الشيء الذي يسميه بعض الناس «...»."[3]

ويعرفها أحمد زكي في قوله" لتضبيب وعلامته « » أي ضبتان توضع بينهما الجمل والعبارات المنقولة".[4]

---

[1] – أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص 21.

[2] – عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع، (د، ط)، (د.ت)، ص 72.

[3] –محمد محمود أبو حسين، علامات الترقيم في اللغة العربية:
https://www.nashiri.net/index.php/articles/general-articles/6184-2017-11-15-19-45-10
اطلع عليه:[2020/09/10]، 12:30سا

[4] – أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، مصر، 2013، ص 20.

1-3-3) الهلالان أو القوسان:

صورتها البصرية هي **( )** حيث" يوضع هذان القوسان في وسط الكلام، وبينهما الجمل المعترضة، وألفاظ الاحتراس، والتفسير، ويطلق عليهما هلالان".[1]

يحصران كلاما ليس من أركان الجملة، كما في الأحوال الآتية:

أ) جملة اعتراضية (بدلا من شرطتين أو فصلتين).

ب) جملة تفسيرية، أو أرقام توضيحية، أو تواريخ معينة.

ت) كلمة تستعمل تفسيرا أو مرادفا بديلا للكلمة التي قبلها.

ث) لحصر جملة أو جمل (مستقلة تعترض السياق العام للكلام.

ج) لتحديد المصدر أو المرجع الذي ننقل عنه." [2]

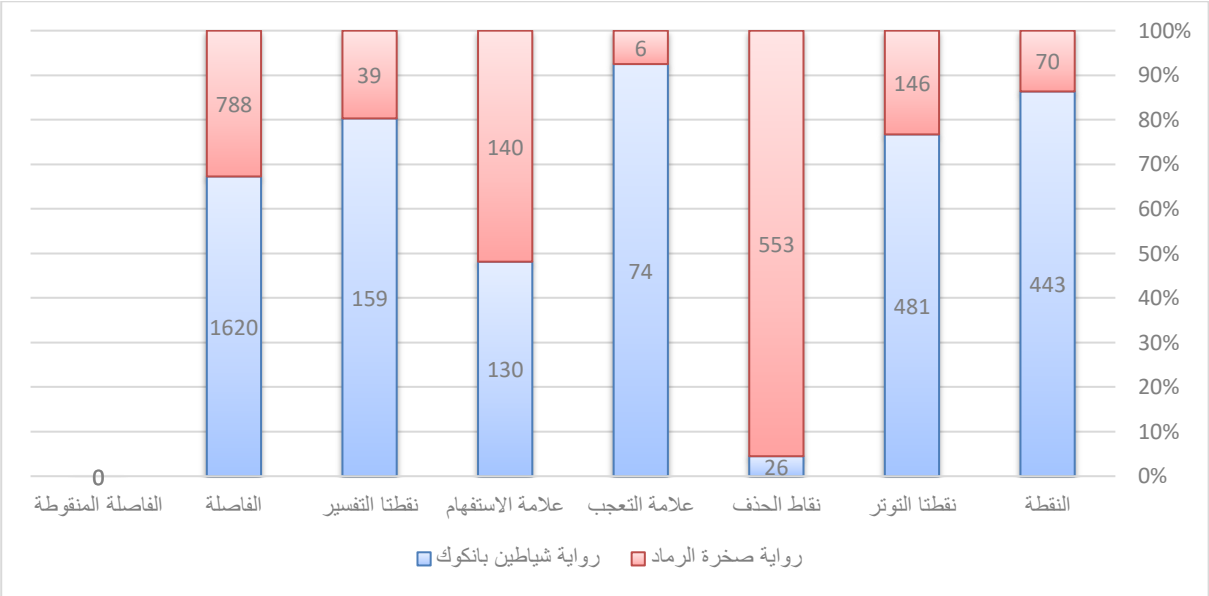
1-4) دراسة استبيانية لعلامات الوقف وعلامات الحصر في الروايتين:

في إطار المقارنة بين الروايتين فيما يخص علامات الوقف وعلامات الحصر، أوردنا الدراسة الاحصائية اللآتية ونبدأ ب:

[1] – عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، ص 72.

[2] – أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص21

1-4-1) علامات الوقف



الشكل رقم (3-01): توضيحي لأعمدة تكرارية يُبَيِّنْ نِسَبْ علامات الوقف في الروايتين من الروايتين

من خلال دراستنا لهذه الأعمدة التكرارية، يتبين لنا أنّ رواية "شياطين بانكوك" للمؤلف عبد الرزاق طواهرية تحتوي على نسبة كبيرة من علامات الوقف مقارنة مع رواية "صخرة الرماد للروائية زينب لوت"، فما يشد انتباه القارئ في رواية "شياطين بانكوك" بعد تصفحها هو كثرة علامات الترقيم، إذ أنّ المبالغة في استعمال علامة التعجب توحي بانفعال في نفس المتحدث كما تدل على عدم معرفة المتحدث بشيء معين.

أما كثرة استعماله لعلامات الوقف، ونقصد (.،) فهي "تمكن القارئ من الوقوف عندها وقفاً تاماً، أو متوسطاً، أو قصيراً، والتزود بالراحة أو بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراء"[1]، كما تدل على أنّ شخصية الرواية عاشت الكثير من الأحداث في أزمنة وأمكنة متفرقة.

وبخصوص توظيفه لنقطتي التوتر، فهذا ناتج عن توتر الكاتب بسبب الظروف التي مرَّ بها، وهذا حتى يسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي، أما عن نقطتي التفسير فاستعملها الروائي مرتين الأولى في موضع القول، والثانية في موضع التبيين والتوضيح.

إذن، ومن خلال نِسَبْ الأعمدة التكرارية يتجلى لنا بوضوح توظيف كل من الروائيين لعلامة الاستفهام تقريبا بنفس النسبة، هذا وإن دّل على شيء فهو يدل على أنّ الشخصيتين في الرواية عايشا ظروف صعبة أثارت الكثير من التساؤلات، والتي كان الرد عليها بسَيْلٍ من الأسئلة الاستنكارية اليائسة.

وتكاد رواية شياطين بانكوك تخلو من نقاط الحذف عكس رواية صخرة الرماد التي اعتمدت فيها الروائية على نقاط الحذف أكثر من نظيرها، وهذا ما يدل على اكتفائها ببعض الكلام المنقول، والاستغناء عن بعضه بهدف فتح المجال للقارئ لإكمال المشهد الروائي من خلال تفاعله مع النص، وملأ الفجوات التي يتركها ذلك الفراغ وضرورة استكمالها لتحقيق الجمالية كما "يمكن تفسير ذلك بنقص النفس لدى الكاتب على مواصلة الكتابة بالتدفق نفسه، وكأنه أدركه التعب أو العياء أو بعض الملل "[2].

[1] – عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها الموقع الالكتروني:
https: //www. Diwanalarab-com/%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%82%D9%8A%D9%85-%D9%81%D9%8A
اطلع عليه: [2020/03/12]، 16:27سا.

[2] – محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي، دار E-kutub Ltd، لندن، ط1، 2017، ص 179.

ويمكن تبيان بعض مواقع علامات **الوقف** وسياقاتها الإملائية والبصرية في الروايتين على الجداول اللآتية:

أ) **النقطة** (.):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
النقطة أو الوقفة	(.)	1-فالحياة مهما كانت واحدة وما مررنا عليه سيلقي بنفسه حين لا نتمسك به.	15
		2-أخبرك بكل شيئ هو رغم وحشيته صادق لا يمكن خدش كلامه هكذا.	56
		3-وكأنك وطن تحت الأرض يقيم فيه النسيان... تراب خفي يلقي ملح الذاكرة... ويسحقني بالملح.	91
		4-حين تصل أقدامنا إلى المطبخ لنسرق الخبز الساخن تحت مائدة الطعام.	120
		5-بعد اختفاء (جاسم) ثامنية أشهر.	140

الجدول رقم (3-01) يبين موقع علامة النقطة في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
النقطة أو الوقفة	(.)	1- وكنت فاتحا عيني بشدة وأتمعن العالم من حولي بنظرات مخيفة لا توحي بالبراءة البتة.	10
		2- ويباع من خلاله ما لا يخطر على بالنا من مواد.	24
		3- فلطالما كانت ذاكرتي قوية وقلما تخطئ.	41
		4- وأخبرته بأني على موعد مع شخص مهم ثم انصرفت.	70

		5- والتي أرسلت لي من طرف صديقي المسكين.	127

الجدول رقم (3-02) يبين موقع علامة النقطة في رواية شياطين بانكوك

ب)نقطتا التوتر(..):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
نقطتا التوتر	(..)	1-لا أدري ماذا يقول فمي.. هذه أوَّلُ مرة ينتابني الذعرُ من الكلمات	14
		2-وأنت تكذبين وتنافقين وتمرضين وتهلوسين.. كانت والدتك (مي) في شهرها الثاني تحملك كبذرة من الحرية مع حرب لبنان	60
		3-صوت النادل المتلعثم.. اخترق أذي	77
		4-وأثير بداخلها معنى الوجود.. هل تدرك ما أريد حقا أنّ أقول ؟	104
		5-كل الجيران شهدوا تهديدك له..	121

الجدول رقم (3-03) يبين موقع علامة نقطتا التوتر في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
نقطتا التوتر	(..)	1-عندما ترمقك الدنيا بنظرات الحب.. حاول الفرار دون الالتفات خلفك	09
		2-أجبت بنعم.. وانتظرت قليلا حتى ظهرت لي صفحة جديدة تطلب مني إدخال معلومات تخص الضحية المراد	29

		تنفيذ العملية عليها	
		3- أعلم أنّ الأمر صعب عليك تقبله.. فلن تستطيع فهمي ما لم تهدأ.. لوكنت أنوي قتلك لفعلت ذلك حالا.. ولكني أتيت هنا لحمايتك أيها الغبي	52
		4- كما تعلم فطبيعة عملي في منظمة إجرامية.. جعلتني أتنقل بوثائق مزورة عديدة.. فاسمي الحقيقي هو" كريستينا	71
		5- ستأخذين هذا المبلغ معك إلى الجزائر.. واحرصي على تقديمه لأهل المرحوم كإعانة مني لهم.. وهذا عند أدائك واجب العزاء.. واتركي مصاريف سفرك على عاتقي	130

الجدول رقم (3–04) يبين موقع علامة نقطتا التوتر في رواية شياطين بانكوك

ج) نقاط الحذف والإضمار (...):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
نقاط الحذف والإضمار	(...)	1-ونحرر الخائنين العابثين... الساذجني...	11
		2-لا تزال أصوات تعلو نحو السماء... ثم تموت تحت القصف... وتأتي أخرى وكأن السماء...	53
		3-هون عليك... كنت اعرف أنّ غيابك المفاجئ من الصباح لزيارة قبرها...	96
		4-بعد مرور أربع سنوات...	117
		5-يعني ستموتين تحت سقفي وتلتصق جنازتك بي... أخرجي...	126

الجدول رقم (3–05) يبين موقع علامة نقاط الحذف والاضمار في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
نقاط الحذف والإضمار	(...)	1- وأكثر الأفعال المقززة التي لن أقوى حتى عن ذكرها... أما الجزء الآخر والأخطر فيدعى الأنترنت المظلم	24
		2- فبدأت أطمئن نفسي بأنّ الأمور ستسير على ما يرام...	49
		3- أما عن أموالهم... فلتذهب إلى الجحيم	61
		4- سنمضي الليلة نلف الدولارات إلى قطع صغيرة جدا... ثم نخفيها داخل حذائي ذي الكعب العالي هذا	79
		5- رأسي يؤلمني... أشعر بألم شديد أسفل ظهري..	112

الجدول رقم (3–06) يبين موقع علامة نقاط الحذف والاضمار في رواية شياطين بانكوك

د) علامة التعجب أو الانفعال (!):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
علامة التعجب أو الانفعال	(!)	1–وأنتَ الموت من ألف عام.. !!	41
		2–وكأني جُزء من تاريخه البشري!	46
		3–هل هو أنت؟ (سيف !!!)	79
		4–هل تدرك ما تفعل توقف أيها الحيوان !	126
		5–صنعوا مني.. قذيفة !	148

الجدول رقم (3–07) يبين موقع علامة التعجب في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
علامة التعجب أو الانفعال	(!)	1- مبارك لك عزيزي" قيصر "فقد تمت ترقيتك إلى شيف!	37
		2- لا تفعلي هذا يا "كريستينا"!	54
		3- كم أنت عبقرية يا "كريستينا"!	73
		4-أيها النذل.. لقد عجلت في التعرف علي.. لذا سأعجل في إنهاء حياتك!	94
		5-أنا جائع حقا، سأكون ممتنا أنّ تركتني أعمل وأحضرت لي سندوتشا شهيا، وعلبة من الصودا!	137

الجدول رقم (3–08) يبين موقع علامة التعجب في رواية شياطين بانكوك

هـ) علامة الاستفهام (؟):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
علامة الاستفهام	(؟)	1- كيف يمكنُ كسر خيوط الحقيقة والوهم؟	14
		2- كيف عدت (عمر)؟ هل سافرتَ؟	55
		3- ماذا تقصدون بتقليص التعددية ؟	89
		4- هل تولد الأم ثانية ؟؟ كم وجها سأرسم لأعانقه فيك ؟	109
		5- لماذا لم تحدثني عن مرضها قبلاً ؟	120

الجدول رقم (3–09) يبين موقع علامة الاستفهام في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
علامة الاستفهام	(؟)	1- أتحسب الغربة أمرا سهلا؟	15
		2- ثم سيسألونني من أين لي بكل تلك المعلومات؟ وما دليلي على صحتها ؟	36
		3- يا إلهي ما هذا النوع من البيع؟	73
		4- ماذا تقصدين؟ وضحي كلامك من فضلك؟	113
		5- ألو مرحبا.. ؟ من معي؟ من أنت؟	135

الجدول رقم (3–10) يبين موقع علامة الاستفهام في رواية شياطين بانكوك

و) نقطتا التفسير (:):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
نقطتا التفسير	(:)	1–وجدت الباب مفتوحاً ومع ذلك استأذنت بالدخول لأسمع صوتها الحزين الذي يجدف قوارب النجاة:	12
		2–وتنفجر صوت لامرأة فلسطينية ووشمُ الغضبُ يغزو وجهها أمام كاميرا قناة (العربية):	54
		3–ترتمي أمام عينه كل لحظة، التساؤل:	89
		4–فاحتضنه برسعة قائلا:	131
		5–رقت عيناه وارتجف شفتاه نحوي تسألني: من أي منطقة أنت	134

الجدول رقم (3–11) يبين موقع نقطتا التفسير في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
نقطتا التفسير	(:)	1- قام والدي من موضعه وسألني مستغربا: أتترك عملا شريفا في بلادك يدر عليك أرباحا كبيرة..	15
		2- وهذه الطبقات ما هي إلا أجزاء صغيرة لقسمين كبيرين افتراضيين: أحدهما يدعى بالأنترنت الخفي ... أما الجزء الآخر والأخطر فيدعى الأنترنت المظلم	24
		3- ثم همت بتعريف نفسها قائلة: أعتذر عن التأخر في التعريف بنفسي.. أدعى "كريستينا ميتروفا"	51
		4- ولكنني قاطعتها قائلا: ((أرجوك كريستينا وضحي لي الأمر أكثر)).	70
		5- أجبت بحماس: ((أماه! أمااااه! هذا أنا ابنك الغالي!))	120

الجدول رقم (3-12) يبين موقع نقطتا التفسير في رواية شياطين بانكوك

ز) الفصلة أو الشولة أو الفاصلة (،):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
الفصلة أو الشولة أو الفاصلة	(،)	1-وهي تنظرُ للريشة ترسم تفاصيلها، تتنفس الحياة وتمضغ بعض التفكير في فمها	13
		2-اذهبي وبحثي عنها وأخبريها بوفاته، وإن أمكن ساعدهيا	63
		3-لا تقل كلاما في غير محله وموضعه، لا تثر أشياء لا وجود	79

	لها، هل تركت لي مساحة للحديث		
	4-إن حياتنا لوحة نرسمها، ونتركها معلقة بين جدران، وكل شخص له الحق املشاهدة		123
	5-لكنها تتعالى بين أجيج السحب، لتفقدنا مآذن حائط المبكى، لا نحيب سوى (هيكل سليمان) المهشم بثرثرة الأقاويل الصاخبة		148

الجدول رقم (3-13) يبين موقع الفاصلة في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
الفصلة أو الشولة أو الفاصلة	(،)	1-وأنا شاب جزائري في الخامسة والعشرين من العمر، ولدت بمدينة الجسور المعلقة" قسنطينة"	09
		2-كانت لحظة صعبة لا أنصح أحدا بتجريبها، فلم يكن من السهل علي اتخاذ أي قرار، وكأنني محاصر في زنزانة...	28
		3-عند سماعي لما قالته، حل الضيق في صدري، واشتد الألم بمعدتي، وأيقنت اكتشافها لأمري	51
		4- بدأ رأسي يؤلمني لحظة سخريتهم مني، وشعرت بأني أقل وزنا من الريشة، ولم أتذكر كثيرا ما حصل معي من أحداث	106
		5-الرعد يدوي خارجا، والسماء تتلبد بالغيوم السوداء، وميض البرق يضيء مدينة كيبك معلنا الغضب على فقدان" قيصر".	127

الجدول رقم (3-14) يبين موقع الفاصلة في رواية شياطين بانكوك

ح) الفاصلة المنقوطة (؛):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
الفاصلة المنقوطة	(؛)	/	/

الجدول رقم (3–15) يبين موقع الفاصلة المنقوطة في رواية صخرة الرماد

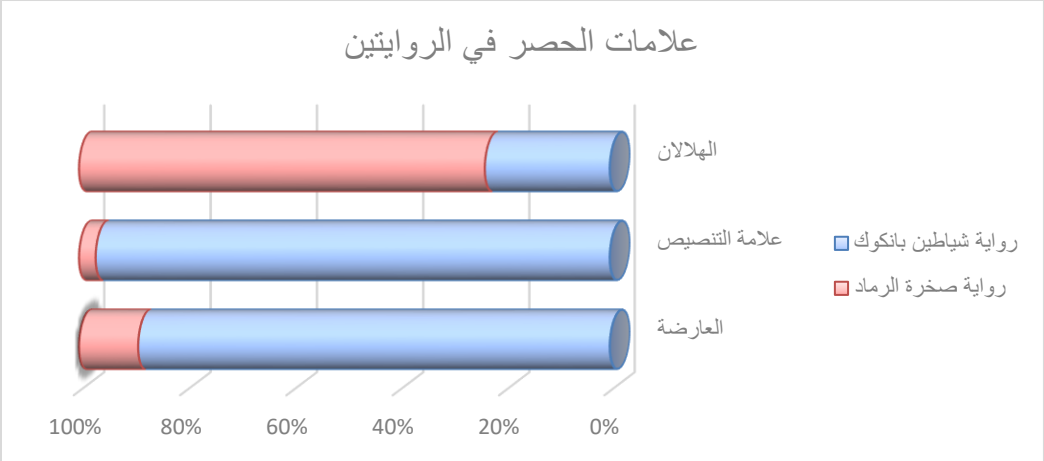
علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
الفاصلة المنقوطة	(؛)	/	/

الجدول رقم (3–16) يبين موقع الفاصلة المنقوطة في رواية شياطين بانكوك

من خلال الجداول السابقة يتضح لنا أنّ كلا الروائيين استخدموا علامات الوقف بنسب متفاوتة لكن لم يستغنوا عنها، إلا الفاصلة المنقوطة انعدمت تماما في الروايتين لكنّها استبدلت في بعض الأحيان بحرف العطف (و) وأحيانا ب (لكن) حيث تكمن أهميتها في الاتصال الوثيق بين الجمل.

1–4–2) علامات الحصر

كما قمنا سابقا بدراسة احصائية لعلامات الوقف سنتطرق إلى دراسة ثانية لعلامات الحصر وذلك من خلال الجدول الموالي للأعمدة التكرارية.



الشكل رقم (3-02) جدول توضيحي لأعمدة تكرارية يُبَين نِسَبْ علامات الحصر في الروايتين

من خلال هذا الجدول التوضيحي يتبين لنا أنّ النِسَبْ مختلفة تماما بين الروائيين، فلو لاحظنا العارضة لوجدنا أنّ كل من الروائيين لم يستخدها بكثرة حيث لم نلحظ تقريبا أي جملة اعتراضية إلا في مواضع قليلة وهذا بالنسبة لرواية شياطين بانكوك وذلك لإدراج بعض الأرقام في فصولها أما في الرواية الأخرى تكاد تنعدم العارضة فيها، أما عن علامات التنصيص فكان العكس تماما حيث احتوت رواية شياطين بانكوك على أكبر نسبة قُدِّرَتْ حسب الجدول الاحصائي ب 90 % على عكس قرينتها، ودلالة كثرتها على أنّ هناك الكثير من الكلام المقتبس في الرواية والدخيل على اللغة العربية من كلمات أجنبية، كان لا بد منها لتوضيح المشَاهِد للمتلقي كي يعيش تلك الوقائع، أما إذا تحدثنا عن الهلالان سنرى أنها وضعت في رواية شياطين بانكوك بنسبة 20 % وهي نسبة أقل من رواية صخرى الرماد، التي احتوت على 80 % وهذا أنّ دلّ فانما يدل على أنّ هناك الكثير من الكلام المبهم الغامض الذي يحتاج إلى توضيح وهذا ما رأيناه في روايتها، ومن خلال الجداول اللآتية سيتضح لنا الأمر أكثر.

تبيان بعض مواقع علامات **الحصر** وسياقاتها الإملائية والبصرية في الروايتين على الجداول الآتية:

أ) العارضة (–):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
العارضة	(–)	1–لكن هزيمتها الكبرى كانت التصوير المقطعي - CT -الذي قدم لها حقيقة المرض	25
		2–وهو خارج يتقاطع عند الباب مع –(حسام)	133
		/	/
		/	/

الجدول رقم (3–17) يبين موقع العارضة في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
العارضة	(–)	(01): – أتعلمون بأني سيدكم الجديد!	106
		(02): - لقد قطعتم ذراعي الأيسر وقد حان الوقت لأقطع عنكم أنفاسكم	106
		/	/
		/	/
		/	/

الجدول رقم (3–18) يبين موقع العارضة في رواية شياطين بانكوك

ب)المزدوجتان أو علامة التنصيص أو علامة التضبيب " " « »:

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
المزدوجتان أو علامة التنصيص أو علامة التضبيب	« » " " (( ))	1- ((هي لعبة من ألعاب الخفة))	13
		2- بأي حق تهديك لابنها وزوجته البريطانية (فيونة) ((*Fiona*))	77
		3- وفي المحطة التلفزيونية المخصصة للأخبار ((*AGR TV LIVE*)) حيث تغيرت حياته نحو الأحسن	98
		4- تَذْكُرُ رحلتنا في نهر (التيبر) ((*TEVERE*)) كنت انظر إلى الماء من حولي	*100*
		5- تحط الحافلة في ((**الشرقية**))	*133*

الجدول رقم (3–19) يبين موقع علامة التنصيص في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
المزدوجتان أو علامة التنصيص أو علامة التضبيب	« » " " (( ))	1-" ميدوسا"	09
		2-" خوسيه مينو"	27
		3-"بالبيتكوين"	59
		4-" الأرنب "	81
		5-"كريستينا بيتروفا"	115

الجدول رقم (3–20) يبين موقع علامة التنصيص في رواية شياطين بانكوك

ت)الهلالان أو القوسان ( ):

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
الهلالان أو القوسان	( )	1-(الفتاة ذات القرط اللؤلؤي *Het Meisje met de Parel*)	13
		2-(تمسكه (منى) بالقرب من غرفة الطوارئ الّتي تحبس جسد شقيقتها)	33
		3-(يستيقظُ من كابوس فيذهب مسرعا للحمام ويغسل وجهه بماء بارد بعدما كان على هاوية شرفة يريد السقوط)	70
		4-(يتدخل خليل ليمسك يد شامة)	101
		5-(وطلب إقامة سريره بالقرب منه وراح يحكي قصته...)	131

الجدول رقم (3-21) يبين موقع الهلالان في رواية صخرة الرماد

علامة الترقيم	رمزها	مواقعها في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة
الهلالان أو القوسان	( )	1-((أتترك عملا شريفا في بلادك... تتخذ قرارا قد تندم عليه لاحقًا)).	15
		2-((مبارك لك عزيزي" قيصر "فقد تمت ترقيتك إلى شيف)) !	37
		3-((ما الأمر.. ما الأمر؟))	52
		4-((أرجوك كريستينا وضحي لي الأمر أكثر))	70
		5-((ابني أنا ؟ " قيصر"!))	120

الجدول رقم (3-22) يبين موقع الهلالان في رواية شياطين بانكوك

توضّح جداول علامات الحصر أنّ هناك فارق بين الروائيين فيما يخص توظيفهما لهذه العلامات فالملَاحَظْ أنّهما استخدما العارضة بنفس النسبة لكن في علامة التنصيص فكل منهما استخدم علامة مغايرة عن الآخر فالروائية زينب لوت قد استخدمت هذه العلامة « » وهي علامة مألوفة منذ القدم كما أنّنا نجدها مستخدة في الكتب القديمة، أما عبد الرزاق طواهرية فقد استخدم هذه العلامة "." وهذه عادة ماتستخدم في اللغات اللاتينية وغالبا ما نجدها في البرمجة ، وهذا كلُّه راجع لخلفية كل كاتب

وهذا ما نجده أيضا في استعمالهما لعلامة الهلالان أو القوسان، فهناك فارق أيضا بينهما حيث نرى أنّ زينب لوت قد استخدمتهما على هذا الشكل (..) وربما كان ذلك على سبيل حصر بعض الجمل أو شرح لمعنى غامض، أما عبد الرزاق طواهرية استعمل هذان القوسان ((..)) وقد ساعداه في تحديد أهمية كل لفظة في العبارة فنلاحظ أنّهما قد أتيا في جمل إما استفاهمية أو تعجبية

2) الفضاء النصي/ الطباعي في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد:

2-1) الفضاء الأدبي:

إنَّ مصطلح الفضاء من المصطلحات النقدية التي عُرِفَتْ وفرضت نفسها بقوة في النقد الأدبي الحديث، بعد أنّ أُهْمِلَتْ لفترة من قبل النقاد والباحثين، حيث كان سبب إهمالهم له عنايتهم الشديدة بعناصر أخرى كالزمن والشخصيات والأحداث وغيرها، إلا أنهم تناسوا أن" الفضاء في الرواية مكون من بين مكوناتها الأخرى، أي أنه يشكل بنية من بنيات الحاكي، ومع ذلك فهو يستحق بجدارة أنّ يكون عنصرا مهيمنا في العمل الروائي. فالفضاء يعد عنصرا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية، فأولوه اهتماما لائقا... فالفضاء أو الحيز(*Space*) ليس فقط الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها"[1].

[1] – فيصل الأحمر، عجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزا ئر، ط1، 2010، ص 123.

وبناءا على ما سبق " يعد الفضاء نظاما دال يمكن أنّ نحلله بأحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام، أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل عليه (التعبير)". [1].

لقد عرف مصطلح الفضاء اختلافا بين النقاد العرب، سواء من الناحية الشكلية أم المضمونية، فترجم ترجمات مختلفة فهذا غالب هلسا (*Ghalib Halasa*) يترجمه بالمكان، وذلك حين نقل كتاب (غاستون باشلار) (*Pierre Bachelard، Louis،Gaston*) والسابق الذكر إلى العربية تحت عنوان ((جماليات المكان))، أما الناقد الجزائري (عبد المالك مرتاض) فقد آثر استخدام مصطلح (الحيز) وعرّفه بأنه" وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية... وله ثلاثة أبعاد"[2].

ويعتبر الفضاء من أكثر المسائل النقدية التي اهتم بها الباحثون والنقاد مثل حميد لحميداني الذي خص في كتابه (بنية النص السردي) فصلا موسوما بالفضاء الحكائي، تطرق فيه إلى مستويات البحث النظري في موضوعات الفضاء، حيث إنّه حاول أنّ يقدم أهم الأشكال التي يمكن اعتمادها في دراسته.

واقترح لذلك مصطلحات متعددة مثل (الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور أوكرؤية والفضاء النصي)، وقد صنف الناقد حميد لحميداني الفضاء إلى أربعة أقسام ونبدأ بـ:

2-2) الفضاء الجغرافي أو الفضاء كمعادل للمكان:

يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (*L'espace geographique*)؛ فالروائي مثلا – في نظر البعض – "يقدم دائماً

[1] – رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2010، ص 97.

[2] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص:124

حداً أدنى من الإشارات(الجغرافية) التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن "[1].

2-3) الفضاء الدلالي:

لقد تطرق حميد الحميداني إلى مفهومه بقوله " أنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادراً، فليس للتعبير الأدبي تعبيراً واحداً، إنّه لا ينقطع أنّ يتضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أنّ تَحْمِلْ معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي وعن الأخر بأنه مجازي. هنالك إذن فضاء دلالي *Espace sémantique*) يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أنّ يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب" [2].

إذن، فالفضاء الدلالي بهذا الشكل هو فضاء له صلة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية، فكل روائي يختار للرواية فضاءات تحوي لغة القص، وترتبط بدلالات حقيقية وأخرى خيالية.

2-4) الفضاء كمنظور أو كرؤية:

تَحَدَثَتْ عنه جوليا كريستيفا، حيث قالت بأنه " هو فضاء مُحَوِلٌ إلى كلٍّ، إنّه واحد، وواحد فقط، مُرَاقَبٌ بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلّف بكامله مُتَجِمّعًا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمَّع في العمق حيث يَقْبَعُ الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (*Les actants*)الذين تَنْسُجُ الملفوظات بواسطتهم المِشْهَد الروائي"[3].

يتبين لنا أنّ هذا الفضاء هو الكيفية أو الطريقة التي يتبعها الكاتب، وذلك للاستحواذ على عالمه الحكائي والهيمنة عليه، وتبدو هذه التفريعات الثلاثة مهمة في النقد الأدبي، إلا أنّ ما يهمنا في

---

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53

[2] –المرجع نفسه، ص 61.

[3] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

هذا الصدد هو الفضاء النصي لما يحمله من تقنيات نجدها واضحة وجلية في عملنا هذا، ونخص بالذكر الروايتين المراد دراستهما.

2-5) الفضاء النصي: *(l'espace textual)*

يرتبط هذا المصطلح ارتباطا وثيقا بالنص، وتحديدا بالمساحة التي يمنحها النص من فضاء في الكتابة، لذلك فهو" يُقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين"[1].

إذن، يمكننا القول أنّ " الفضاء النصي، هو فضاء مكاني، لأنَّه لا يتشكل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان اللذي يتحرَّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه – على الأصح – عَيْنُ القارئ، هو إذن ببساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعية "[2].

إن الفضاء في نظر الناقد حميد لحميداني مأخوذ عن ميشال بيتور الذي أفصح عنه بقوله "ولقد كان اهتمام (ميشال بوتور) (*M. Buttor*) بهذا الفضاء كبيرا، وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مُؤَّلِفٍ كان"[3].

وقد أشار (ميشال بوتور) إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص لا تهم الرواية فقط، بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب، أهمها:

الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية – الهوامش، الرسوم والأشكال – الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس. وسنذكر بعض من هذه المظاهر منها:

---

[1] – حميد لحميداني: المصدر السابق، ص 55

[2] – المصدر نفسه، ص 56.

[3] – المصدر نفسه، ص 55.

5-5-1) الكتابة الأفقية:

ونقصد بها " استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وإذا لم تكن هذه الكتابة مبرزة يمكن أنّ ندعوها كتابة أفقية بيضاء، وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي" [1].

وقد استخدمت هذه الطريقة المزدحمة أو هذا النمط من الكتابة الروائية (زينب لوت)، حيث تبدو الصفحات مشحونة من أعلاها إلى أسفلها في روايتها فاستغلت كامل فضاء الصفحة للدلالة على كثافة الأحداث وزخمها الكبير، وهذا أنّ دلّ على شيء، فإنما يدل على تلك الدفقة الشعورية التي دفعت الكاتبة إلى استعمال كامل الصفحة، ودون استخدام نظام الفقرات إلا في بداية الصفحة، وهوالحال ذاته أيضا عند الروائي (عبد الرزاق طواهرية) في روايته لكن بنسبة أقل من قرينته، حيث نلاحظ أنّه استخدم هذا النمط هو أيضا في كتاباته.

ومن الصفحات التي بدت على هذه الحالة في الروايتين الأشكال التالية:

[1] – المصدر نفسه، ص 56.

رواية صخرة الرماد

كان الرِواقُ الّذي يجمعُ الغُرف في بيت (رشا)مملوءًا باللوحات المنتظمة حسب قامة الإطار ينتهي بوجود أُخرى، كُلُها تَلتَصِقُ بالتاريخ الرسمي ومسميات وأيادي رسمتها،انزياح الألوان الزيتية تنصع ببريق الحركة والإيهام، أمُدُ يدي نحوها، تمتد عبر جدار يختزل أنفاس الحكايات الّتي تغرز أسرارها خلف تفاصيل كلّ لوحة غامضة كالغيوم الّتي نُخَمِنُ تحديد أشكالها أو نرسم ألوان حياتنا في زئبقية حركتها في العلو العميق، وهي تنظر للريشة ترسم تفاصيلها، تتنفس الحياة وتمضغُ بعض التفكير في فمها تلك الدهشة الحبلى بالتخيلات (الفتاة ذات القرط اللؤلؤي **Het Meisje met de Parel**) للرسام الهولندي (يوهانس فيرمير)، رغم أنها مقلدة تبدوا طبيعية وهادئة شاخة ومنتشية فربما كان القرطُ سبب ذلك أو وميضُ وجهها المليء بالأمل، وهذا ما جعل الكاتبة الإمريكية البريطانية **ترايسي شيفالير Tracy Chevalier** تقتنصُ تلك اللحظات لتشفير اللوحة إلى اللّغة كما يقول ليوتار عنها «**هي لعبة من ألعاب الخفة**» ولابد للمؤلف تَحِينَ لحظات اللعب والتَّستر على قوانين اللعبة حتّى يمارس المعنى مُنحَنياته الوَارِفة، تُؤرق النَازِح في مغامرة التَّوغل نحو التناهي، هي نفسها التساؤلات حول اللوحة دفعت أوصال كتابة رواية تاريخية عنونتها باسم «**الفتاة ذات القرط اللؤلؤي ١٩٩٩م**»، سرعان ما تحول إلى قاعات السينما ...شاهدت الفيلم أربع مرات منذُ إنتاجه سنة٢٠٠٣م، تنسكب الأحداث متأنية في فتح بوابة من الخبايا التي نهرب من وجودها وننكفئ كالعربات تفر في زقاق الذاكرة، أمُرُ بعدها نحو لوحة الخيول السوداء ... ألامسُ أنفاسها الّتي تركض في سراديب الريح وتنفخُ وجعها

الشكل رقم (3-03) نموذج للكتابة الأفقية (ص 13)

رواية شياطين بانكوك

تكورت في بطانيتي محاولا نسيان أمر هذا الموقع الإلكتروني الغبي.. أو هكذا ظننت. فلم تمضِ إلا عشرون دقيقة على بداية الفلم، حتى سمعت صوت محرك شاحنة قويٍّ آتٍ من الشارع المقابل.

قفزت من مكاني مسرعا لتفقد الوضع، ثم ألقيت نظرة خاطفة من النافذة، لأشاهد كاسحة ثلوج سوداءَ من نوع cbm12 تدخل الحيز السكني لمنزل "خوسيه"، وقد استغربت عما تفعله هذه الشاحنة في مثل هذا الوقت المتأخر، فالساعة الآن تشير إلى العاشرة إلا الربع ليلاً، وبسبب كبر حجمها الذي حجب عني مراقبة باب المنزل، قررت ترك الأستوديو وتفقد الوضع عن قرب دون أن أثير الجلبة.

ارتديت معطفي الأسودَ وخرجت أمشي بخطوات حذرة، حتى وجدت موقعا مناسبا بين الأشجار جثوت فيه على ركبتيّ، وكأنني جندي متمرس يسعى لكبح هجمة إرهابية، وبعد تأكدي من إغلاق هاتفي المحمول، أمعنت النظر جيدا صوب الشاحنة، لأرى رجلا وامرأة ملثمين ينزلان منها، وبخطوات ثابتة تقدم الرجل من المنزل حاملا دلوا أسود، وبدأ برشه من جميع الأنحاء، في حين عادت المرأة مجددا إلى الشاحنة وأيقظت محركها.

أثر فيّ هذا المشهد بشدة، فتملكتني قشعريرة عابرة، أصيبت أطرافي على إثرها بالتنميل، وأيقنت أنّ ما يحدث الآن هو تنفيذ لطلبي المتهور. بدأت أتعرق

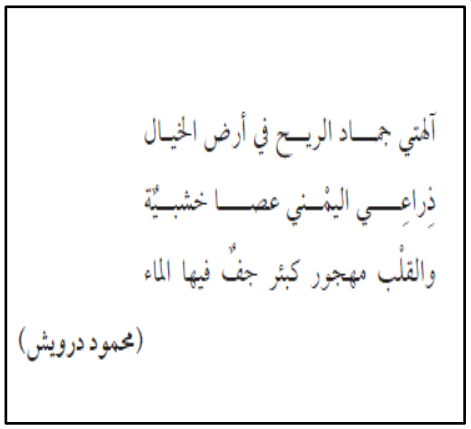
الشكل رقم (3–04) نموذج للكتابة الأفقية (ص32)

5-5-2) الكتابة العمودية:

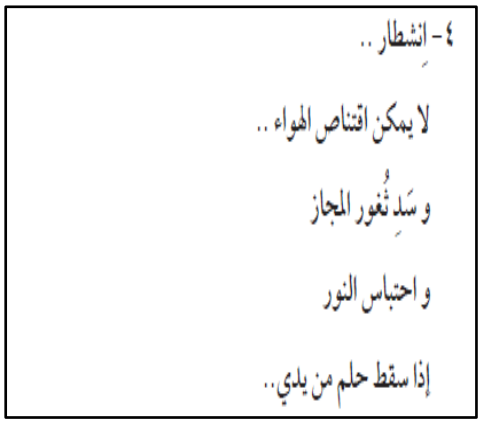
يحتاج الكاتب أحيانا في نصوصه إلى الكتابة بهذا النمط والذي نقصد به "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأَن تُوضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحات كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما تُسْتَغَلُّ لتضمين النص الروائي أشعاراً على النمط الحديث "[1].

وقد اشتملت رواية "صخرة الرماد" على أشعار حديثة في بعض من صفحاتها تشكلت على أثرها حالة من حالات الكتابة العمودية، بينما نرى خلو هذا النمط من الكتابة في رواية "شياطين بانكوك" وسنبين من خلال بعض الأشكال التالية الكتابة العمودية في رواية صخرة الرماد.

رواية صخرة الرماد


آلهتي جمـــاد الريـــح في أرض الخيـال
ذراعِـــي اليمْـــني عصـــا خشبـــيّة
والقلْب مهجور كبئر جفّ فيها الماء
(محمود درويش)

شكل رقم (3-05)
نموذج للكتابة العمودية (ص 09)


٤- انشطار ..
لا يمكن اقتناص الهواء ..
و سَدِ ثُغور المجاز
و احتباس النور
إذا سقط حلم من يدي..

شكل رقم (3-06)
نموذج للكتابة العمودية (ص32)

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 57.

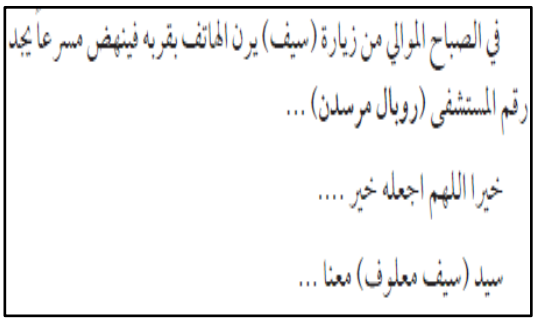
5-5-3) البياض:

أو ما يسمى الفراغ (الصمت / البياض) فهو يمثل عنصرا بنيويا من عناصر الخطاب الشعري كما "يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يُفْصَلُ بين اللقطات بإشارة دالة على الإنقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياضٍ فاصلٍ خَتْمَاتٌ ثلاث كالتالي: (***) على أنّ البياض يمكن أنّ يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تَشْغَلُ البياض بين الكلماتِ والجملِ نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وَعِنْدَ البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرورٍ زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها "[1].

إن المَتَمَعَّنَ في رواية (صخرة الرماد) يرى بأنَّها من الروايات التي كثرت فيها علامات البياض، وذلك من خلال نقاط الحذف المنتشرة بكثرة في صفحات الرواية، إضافة إلى أنّ هناك بياضاً فاصلاً بين فصول الرواية، وبين سطور صفحاتها، كما نرى أيضا أنّ هناك علامات بياض في رواية (شياطين بانكوك)، لكن تبدو هذه العلامات قليلة على عكس ما هو عليه في رواية (صخرة الرماد)، ومدلول هذا البياض يتمثل في أنّ هناك بعدا غير مرئي مسكوت عنه الغرض منه هو ترك مساحة للقارئ بهدف تأويل هذه الرموز البصرية، ومن بين أمثلة استخدام نقاط الحذف وترك البياض مقاطع كثيرة في الروايتين منها الأشكال الآتية:

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 58.

رواية صخرة الرماد

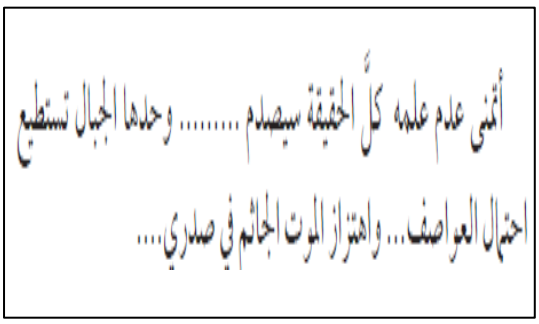

في الصباح الموالي من زيارة (سيف) يرن الهاتف بقربه فينهض مسرعاً يجد رقم المستشفى (رويال مرسدن) ...

خيرا اللهم اجعله خير ....

سيد (سيف معلوف) معنا ...

شكل رقم (3–07)

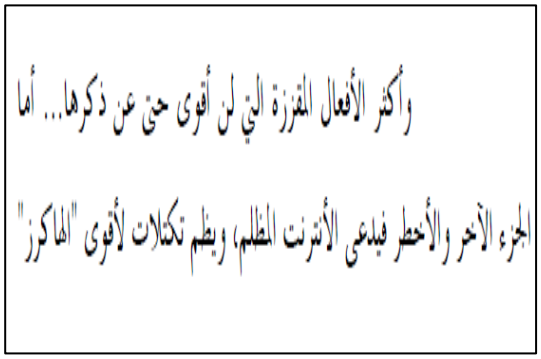
نموذج للبياض (ص 30)


أثنى عدم علمه كلَّ الحقيقة سيصدم ..... وحدها الجبال تستطيع احتمال العواصف... واهتزاز الموت الجاثم في صدري....

شكل رقم (3–08)

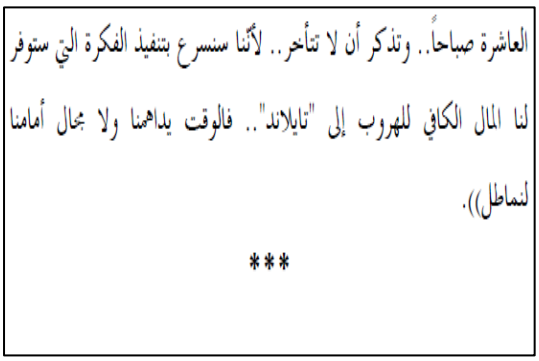
نموذج للبياض (ص 80)

رواية شياطين بانكوك


وأكثر الأفعال المقززة التي لن أقوى حتى عن ذكرها... أما الجزء الآخر والأخطر فيدعى الأنترنت المظلم، ويضم تكتلات لأقوى "الهاكرز"

شكل رقم (3–09)

نموذج للبياض (ص 24)


العاشرة صباحاً.. وتذكر أن لا تتأخر.. لأننا سنسرع بتنفيذ الفكرة التي ستوفر لنا المال الكافي للهروب إلى "تايلاند".. فالوقت يداهمنا ولا مجال أمامنا لنماطل)).

***

شكل رقم (3–10)

نموذج للبياض (ص 67)

5-5-4) ألواح الكتابة:

يقول حميد لحميداني في هذا الصدد" قليلاً ما نصادف تقابلاً بين ألواح الكتابة المختلفة في النص الروائي فهذا يوجد في المؤلفات ذات الطابع التقني، أو مؤلفات الترجمة التي تُحْضِرُ النص الأصلي إلى جانب النص المقابل، إلا أننا نجد في الرواية ما يمكن تسميته بالكتابة المتَخَلّلة. بحيث ترد داخل الكتابة الأصلية (وهي بالنسبة للرواية العربية اللغة العربية) كلمات أو فقرات أجنبية أو لغات شعبية"[1].

وغالباً ما يرد هذا التشكيل في الحوار، والهدف منه هو تفاعل القارئ معه بردود أفعال مختلفة، وذلك حسب رصيد ثقافي كل فرد، ونرى هذا النمط في الروايتين معا، وذلك في بعض من الصفحات حيث تخللت الروايتين بعض الكلمات والجمل الأجنبية وهي كالآتي:

رواية صخرة الرماد

I'm Rasha and you (اسمي "رشا" وأنت)؟

شكل رقم (3-11)
نموذج لألواح الكتابة (ص 21)

تركت ابنتي (جنان) وحدها من سنتين.. في (الشبرقية chebreairyet Aammiq) في محافظة البقاع الغربي ..تعرفها أكيد...

شكل رقم (3-12)
نموذج لألواح الكتابة (ص 80)

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 59.

رواية شياطين بانكوك

مادام
غذاؤك يقدم على مائدة الانترنت الظاهري The Surface Web، فأنا

شكل رقم (3–13)
نموذج لألواح الكتابة (ص 04)

وتدعى Requiem For A Dream، فغالباً ما تشعرني أنغام
آلة الكامينجا فيها بإثارة غامضة تمدني بالقوة والثبات.

شكل رقم (3–14)
نموذج لألواح الكتابة (ص 80)

5–5–5) التشكيل التيبوغرافي:

وهي كلمة أصلها يوناني وتعني فن التشكيل بواسطة الحروف حيث يقول لحميداني في هذا الشأن "أتاح تصوُّر تقنية الكتابة بالوسائل العلميةالحديثة الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل، وأهمها الكتابة المائلة والممططة. ويُسْتَعْمَلُ هذان الشكلان عندما يُرادُ تمييز فقراتٍ بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد، ولا ينحصر تَشْكِيْلُ الكتابة في هذين الشكلين، فاستخدام الكتابة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق"[1].

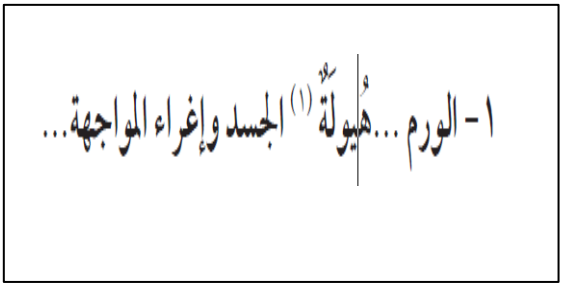
وهذا ما قام به الروائيان (زينب لوت وعبد الرزاق طواهرية) عندما جعلا بعض الجمل وبعض العناوين بخطوط بارزة، وهو عمل يسهل على القارئ مهمة تتبع الوقائع، "وإبراز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمة لأنه يثير إنتباه القارئ إلى نقاط محددة في الصفحة لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما قد تكتب أسماء الأبطال أو الأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن البطل"[2].

[1] – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 59.

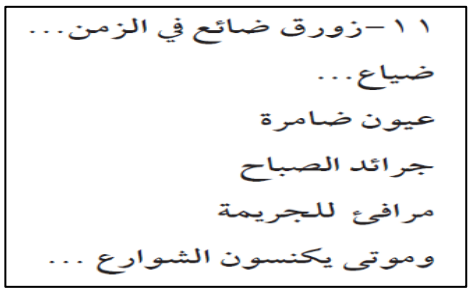
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذه بعض الأشكال التي تبين هذا النمط من الكتابة:

رواية صخرة الرماد

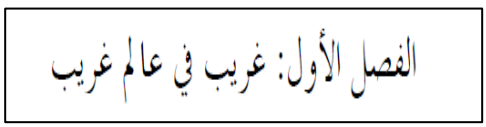


شكل رقم (3-15)
نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 11)

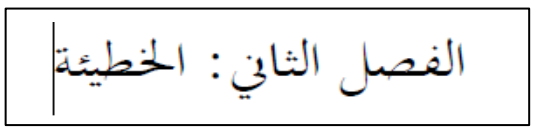


شكل رقم (3-16)
نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 92)

رواية شياطين بانكوك



شكل رقم (3-16)
نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 09)



شكل رقم (3-17)
نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 23)

5-5-6) التشكيل وعلاقته بالنص:

يتسع مفهوم التشكيل بحسب الإضافة التي تضاف إليه فهناك التشكيل اللغوي والتشكيل الموسيقي والتشكيل الإيقاعي...، فالنص الروائي يحتاج إلى هذا النمط بحيث " يتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي، ونجد في تشكيل الروايات العربية في العصر الحديث فيما يتعلق بالغلاف الأمامي أنماطا مختلفة يمكن تصنيفها إلى نمطين **تشكيل واقعي وآخر تجريدي**" [1].

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 57.

وسنكتفي بذكر **التشكيل الواقعي** وذلك لوروده في الروايتين، والذي " يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى عناء كبير في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية... وقد تحتوي صفحات الرواية الداخلية على رسومات مماثلة إما بموازاة كل فصل أو عند فصول بعينها، وتكون هذه الرسومات الداخلية عادة بالأبيض والأسود".[1]

وبناء على ما سبق أنّ الروائية زينب لوت في روايتها صخرة الرماد لم تستخدم هذا النمط في كتابتها في حين نرى أنّ الروائي عبد الرزاق طواهرية قد استعمل هذا النمط تقريبا في بداية كل فصل في روايته، حيث استغل هذه النماذج في تشكيل فضاء النص بلوحات ذات طابع مشهدي، ويمكننا القول بأن الرسم الواقعي له أهمية كبيرة في تقريب المشهد للمتلقي بنسبة كبيرة فهو يقوم " بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع ".[2]

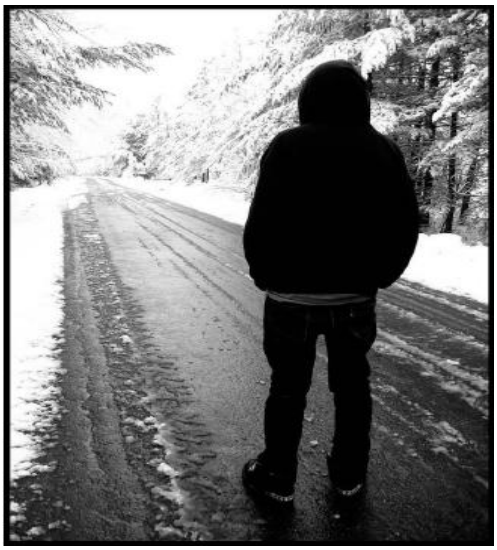
[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 60.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذه بعض المشاهد التي تبين لنا هذا النمط من الأشكال.

رواية شياطين بانكوك

شكل رقم (3–18)
نموذج للتشكيل الواقعي (ص 08)



شكل رقم (3–19)
نموذج للتشكيل الواقعي (ص 35)

شكل رقم (3–20)
نموذج للتشكيل الواقعي (ص 50)

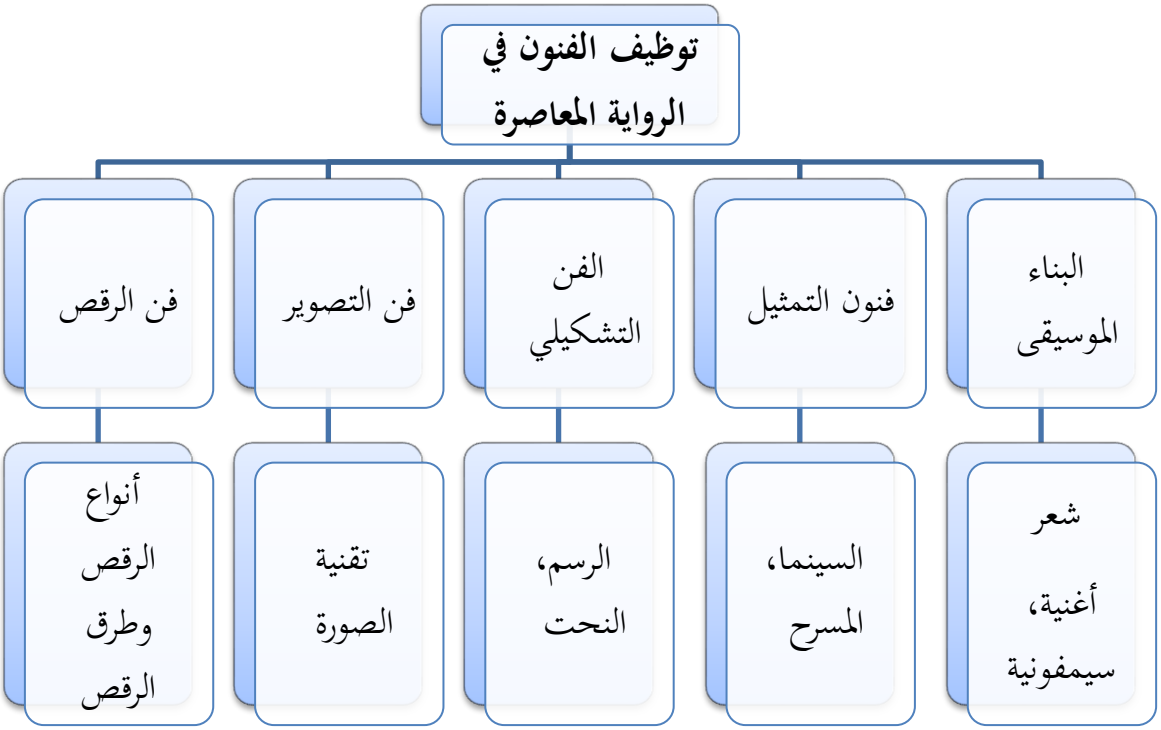
شكل رقم (3–21)
نموذج للتشكيل الواقعي (ص 126)

3) تمثلات الصورة البصرية من خلال توظيف الفنون في الرواية

يعدّ موضوع توظيف الفنون في الرواية المعاصرة من المواضيع التي جرفتها رياح التجريب وهذا نظرا للتطور التكنولوجي على جميع المجالات بما فيها الفنون السمعية والبصرية.

ومن بين الفنون التي كان لها حضور قوي في الرواية المعاصرة ما يلي: الموسيقى بما فيها الشعر، الأغنية والسيمفونية، والتمثيل ويتمثل في السينما والمسرح، وكذا الفنون التشكيلية وينطوي تحتها كل من الرسم والنحت وفن آخر وهو فن التصوير فيتمثل في التقاط لحظات مؤثرة أو عرض صور مختلفة، ثم نأتي لفن الرقص حيث يعرض فيه أنواع الرقص وطرقه المختلفة.

ونحن بصدد الولوج إلى تداخل بعض الفنون في الروايتين **شياطين بانكوك وصخرة الرماد** تخامرنا بعض الأسئلة: ما مدى تأثر كل من الروايتين بهاته الفنون؟ وهل حافظت الرواية على خصائصها الفنية بتوظيفها لهاته الفنون؟ وللإجابة على ذلك نعرج على بعض هاته الفنون في الروايتين.



الشكل رقم (3-22) مخطط توضيحي للفنون السمعية البصرية

3-1) توظيف الفنون في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد:

من خلال قراءتنا لكل من الروايتين يتضح لنا التداخل المتناسق لبعض الفنون فيهما فهناك من الفنون حاضرا بقوة مثل فني التمثيل والتصوير وذلك من خلال بروز بعض تقنياتهما وهناك من الفنون ينعدم تماما مثل انعدام الشعر في رواية **شياطين بانكوك** ولتوضيح أكثر سنقدم مثالا واحد لكل فن من الفنون وأول فن سنعرج عليه هو:

3-1-1) البناء الموسيقي في الروايتين:

وينطوي تحت هذا الصرح الموسيقي كلا من الشعر والأغاني والسيمفونيات.

أ) **توظيف الشعر**: فمثلا توظيف زينب لوت لأبيات شاعر القضية الفلسطينية **محمود درويش** لم يأت اعتباطيا بل لها أسبابها، فلقد صدّرت روايتها بأبيات من جدارية محمود درويش آخروأهم أعماله فتوظيفها هذا بالذات يعطينا ويخبرنا عن خلفيتها، وعن هدفها من وراءه إذ

"يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أنّ تشكل ملمحا ميتاقصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية"[1] ومن بين الأبيات الشعرية التي وظفتها زينب لوت في روايتها صخرة الرماد ما يلي:

وَ فَتَشْتُ عَنْكِ السَمَاءَ البَعِيدَة

وَ قَدْ كُنْتُ أَسْتأْجِرُ الحُلْمَ .. لِلْحُلْمِ شَكْلٌ يُقَلِّدُهَا

وَ كُنْتُ أُغَنِّي سُدَى لِحِصَانٍ عَلَى شَجَرٍ

وَ فِي آخِرِ الأَرْضِ أَرْجَعَنِي البَحْرُ

كُلُّ البِلاَدِ مَرَايَا .. وَ كُلُ المَرَايَا حَجَر

"هاته الأبيات هي من قصيدة "**كأني أحبك**"[2] وجاءت متناسقة مع السرد الروائي فزينب لوت لم تبتعد عن سياق الرواية بل بالعكس دعمته بهاته الأبيات التي تصب في متن الرواية، والتي غيرت من إيقاعها الموسيقي وأضفت عليها جمالية .

ب)**توظيف الأغنية: أنّ** انصهار الفنون داخل الرواية المعاصرة يعطي للرواية إشراقا وتوهجا فنيا، فاستضافة فن الموسيقى في رواية **شياطين بانكوك** كان له إيقاعا مميزا ووقعا على نفسية المتلقي فلقد اختار عبد الرزاق طواهرية مقاطع لأغاني أجنبية وذلك راجع لذوقه الراقي وتنوع ثقافته، ولم يكن هذا التوظيف للأغاني عابرا بل هو أيضا كسر للبنية السردية ومنح لها المزيد من

[1] – ينظر : محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي) مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسيمي، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص140.

[2] – محمود درويش، مدونة هبة البيتي،

https://hebaalbeity.wordpress.com/2014/07/10/%D9%83%D8%A3%D9%86%D9%8A-%D8%A3%D8%AD%D8%A8%D9%83-%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-%D8%AF%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B4/l

اطلع عليه:[2020/09/18]، 15:25 سا

الإيحاءات والجمالية كما "إنّ الموسيقى / الأغنية توحي بعواطفه الباطنية و تحدد ملامح شخصيته"، ولقد اخترنا مقطعا لأغنية عنوانها :**Danse Macabre** حيث يقول طواهرية" أطفأت المصابيح وأشعلت محلها الشموع على الطاولة، ثم شغلت موسيقى سيمفونية لطالما أحببتها، تعود للموسيقار الشهير.. الفرنسي المتوفى بالجزائر: [1]« **Camille Saint-Sa** » فلقد وظفت هذه الأغنية من طرف عصابة الأنترت لتهدئة البطل ولأنها المفضلة لديه، فجاءت هذه الأغنية مصاحبة للمتن السردي ومحدثة إيقاعا قويا في فضاء الرواية.

3-1-2) توظيف فنون التمثيل

وينطوي تحت فنون التمثيل فني السينما و المسرح:

تعدّ السينما من الفنون البصرية التي انتقت أجمل النصوص من الروائية وحوّلتها إلى أفلام سينيمائية وكذلك الرواي المعاصرة استعارت من السينما تقنياتها ووظفتها بجانب عناصرها السردية، فأعطتها حلّة مغايرة أحدثت فضولا عند المتلقي.

1. توظيف تقنيات السينما:

من أهم التقنيات السينيمائية التي اعتمدت عليها الرواية الجزائرية المعاصرة ما يلي: "الصور السينيمائية، والمونتاج، الكولاج، الفلاش باك، المونتاج، حركية المشاهد.." [2]إن روايتي **شياطين بانكوك** و**صخرة الرماد** قد اعتمدت كل منهما تقنيات مختلفة.

فمثلا نجد عبد الرزاق طواهرية قد وظف بكثر الصور "وتجدر الإشارة بأن استخدام الصورة في كل جنس أدبي معناه استخدام تقنية سينمائية في ذلك الجنس لأن لغة الرواية هي الحكي والسرد لا الصورة واستخدام الصورة فيها يكون تكنيك سينمائي لأن لغة السينما هي الصورة والحركة"[3]

---

[1] – كامي سان-سانس * مؤلف موسيقي، وعازف أرغن وبيانو فرنسي، ولد في باريس وتوفي في الجزائر، عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، ص101، https://www.marefa.org

[2] – مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص195.

[3] – عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، ص32

لقد مزج عبد الرزاق طواهرية بين السرد والصورة السينمائية ومن بين هاته العبارات ما يلي:

قفزت من مكاني مسرعا لتفقد الوضع ثم ألقيت نظرة خاطفة من النافذة لأشاهد كاسحة ثلوج سوداء من نوع CBM12 تدخل الحيز السكني"[1]ففي هذا المقطع نجد الكاتب زاوج بين السرد والصورة فكأننا نشاهد حركية الكاميرا في تصوير المكان وفي انتقال الشاحنة وكذا التصوير الوصفي لها بأسلوب سينمائي مفعم بالحركة والدلالة.

أما في رواية **صخرة الرماد** فالكاتبة أيضا وظفت الصورة السينمائية مع السرد، ومثالنا عن ذلك ما يلي:

"يخرج من كان في المخيم هربا، تحاول (ماجدة)الاتجاه نحو(جاسم) جثته تتفحم أمامها ... تندب وتصرخ ... وتمرغ جسدها بالتراب." [2] فنلاحظ مدى تمازج بين الصورة السينمائية والحكي حيث أضفا عليهما روعة من ناحية الاتساق والانسجام بينهما، ثم ننتقل إل تقنية الاسترجاع الفلاش باك في كلتا الروايتين.

- **الفلاش باك:** يعد الفلاش باك من الأساليب السينمائية الأكثر استعمالا في الرواية وهو "استرجاع الماضي سواء كان كشفا أوليا أو مدخلا أو موزعا"[3] وللتوضيح أكثر نأخذ مثال من **شياطين بانكوك"** قمت من مكاني ببطئ وفتحت نافذة الغرفة رغم سخونة الطقس، وهذا فقط لأستمتع بصوت حشرة "السيكادا" المميز والذي أعاد لي ذكريات الماضي حين كنت صبياً يافعا، أخرج في حر الصيف لأصطاد طائر الحسون من الجبال هنا البطل قام باستحضار الزمن الماضي بكل أفراحه من خلال مرحلة الطفولة ، فصوت تلك الحشرة أحيا الماضي الجميل في قلب البطل.

[1] – عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، ص32.

[2] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص150

[3] – حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 105

وها هي أيضا زينب لوت توظف الفلاش باك في طيات روايتها فتقول "كانت تطرق باب المنزل باكرا تحضر لنا القهوة ... وتوقظنا من خمولنا تفتح النوافذ، كأنها تفتح الأندلس في رشفة حلم"[1] فنلمس الاسترجاع هنا من خلال رجوع سيف إلى ثلاث سنوات إلى الوراء وهو يسرد لنا فقدانه لأعز إنسانة لديه خطيبته شامة .

فنستنتج أنّ تقنية الفلاش باك كانت حاضرة بقوة في كل من الروايتين ولقد أضفت جمالية وذلك في جعل الأزمنة والأحداث تتداخل بين الحاضر الحزين والماضي الجميل بكل ما فيه من ذكريات، فهذه التقنية ساعدت على تكسير البنية الزمنية بين الفينة والفينة في الروايتين.

نتقل إلى تقنية المسرح في الروايتين، فلقد استعارت الرواية المعاصرة تقنيات المسرح من مونولوج وحوار مسرحي والمشهد والديكور "تمتح الرواية العربية الجديدة من جماليات البناء الدرامي ،كما تقتبس بعض التقنيات المسرحية لخلق صيغ تعبيرية مختلفة وتخصيب العالم الروائي"[2] فالرواية المعاصرة لم تتوان عن استعمال هذه التقنيات بل كثفت من حضورها، فلقد برزت السجية المسرحية عند كل من عبد الرزاق طواهرية، وزينب لوت في عدة أمثلة نأخذ تقنية الحوار المسرحي ونمثل عليها:

- **فالحوار المسرحي**: يعرف بأنه "عقل المسرحية المنظم لحركتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقي للمسرحية نصا وعرضا كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعيها نصا وعرضا وهو أداة تواصل بين المؤلف والناس وبين الشخوص والناس وبين الشخوص والشخوص، إنه أداة للكشف"[3] فالمؤلف المسرحي لا يمتلك السرد الذي يصنعه الروائي ولكنه يمتلك القدرة على تفعيله داخل النص الروائي.

بعدما عرفنا الحوار المسرحي نعطي أمثلة للشرح أكثر ولمعرفة ما أهميته في المتن الروائي.

---

[1] – زينب لوت، صخرة الرماد، ص99

[2] – حسن لشكر، الرواية والفنون السمعية البصرية، ص 145.

[3] – زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، ص ص 31-50، ع44، جامعة قسنطينة.

الحوار المسرحي في رواية شياطين بانكوك	رقم الصفحة	الحوار المسرحي في رواية صخرة الرماد	رقم الصفحة
((دعني أسألك أيّها الرجل المسكين) فأجبتها متلعثما من تأثير المخدر الطبي: ((تفضلي أيها الممرضة الشابة)).	ص112	سيد(سيف) هل عملك على ما يرام؟ أجل كل شيء جيد.. وصحتك ...؟ ممتازة إلا أنني أحاول أن أتنازل على السجائر ،وهذا ما عجزت عليه رغم محاولاتي الكثيرة لذلك.. أتابع ما تكتب ....أسلوبك مميز لا يبدو أبدا أنك عربي	ص100
أثار ردها الغريب شيئا من الريبة بداخلي، فقاطعتها قائلا: ((ماذا تقصدين؟ وضحي كلامك من فضلك؟)) ((ماذا أقصد؟ سأكون جدية معك هذه المرة، لذا أنصت لي جيدا.. عزيزي المسكين.. لقد قمنا باستئصال كليتك اليمنى، وهذا إنقاذ شخص	ص113	ينظر له بحدة...من أنت ...ما دخلك بها تعرفها .... أعرفها هي شقيقة(سيف) لمجرد غياب شقيقها تضربها أيها النذل دعه يأخذ أخته الساقطة عني..خرجت اليوم بدوني كنت عند الطبيب؟ أنا مريضة ...مريضة أنت تمرضين يا خادمة البيوت	ص126

الجدول رقم (3-23) يوضح الحوار المسرحي في روايتين

تمثل نماذج الحوار في الروايتين امتدادا وتكملة للسرد ومن هنا تتحقق وظيفتي التواصل والتعبير بين شخصيات الموجودة في المتن الروائي، وبين المؤلف والمتلقي ومن خلال اطلاعنا على الروايتين يتضح لنا.

أنّ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي في رواية صخرة الرماد كان أكثر حضورا من شياطين بانكوك.

وختاما يمكن القول أنّ روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد قد تحاورتا مع عدة فنون وهي فن الموسيقى، وفن السينما ،وفن المسرح ،والفن التشكيلي، وفن التصوير، وفن الرقص، ولقد اخترنا فنين للتمثيل، فن الموسيقى وتقنياته المختلفة، وكذا فن التمثيل ببعض تقنياته فلاحظنا أنّ هذه الفنون أضفت جمالية، حيث كسّرت رتابة البنية الزمنية والتقليدية في الرواية الجزائرية المعاصرة.

الخاتمة

منذ بداية البحث سَطّرنا أهدافا كانت نقاطاً ارتكزنا عليها في خوض رحلة الكشف والتنقيب عن جوانب ومظاهر التشكيل البصري في روايتي شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت؛ فاختلاف جنس القلم أحدث اختلافا في مواطن شتى:

- **أولاها**: اختلاف من حيث اللغةُ والأسلوبُ .
- **ثانيها**: اختلاف من حيث الآليات التي اعتمدها كل من الروائيين في إخراج عمليهما الإبداعي.

هذا ما صعّب من مهمتنا وفي الوقت نفسه أعطى لنا متعة التذوق وشجعنا على استنطاق العلامات غير اللغوية التي كانت عبارة عن مفاتيح لعدة مغاليق وضعها كلا من الروائيين لإثارة فضول القارئ وجذبه نحو قراءة الروايتين، وطيلة رحلتنا اكتشفنا جوانب مهمة لخصناها في عدة نقاط حاولنا وضعها في مستويين نظري وتطبيقي

- **على المستوى النظري:**

حاولنا في هذه الدراسة التطرق إلى مجموعة من الاشكالات والقضايا التي تطرحها ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي وفي الرواية المعاصرة .

- جدلية هذا المصطلح أحدثت ضجة كبيرة وسط الساحة النقدية بدءاً من تسميته وصولا إلى دور آلياته في إضفاء جمالية في كل من النص الشعري والنص الروائي.
- خلال دراستنا لظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي والشعر الغربي، لاحظنا أسبقية العرب لكن من الناحية الجمالية فلقد انطلقوا من الزخرفة الخارجية وتركوا المضمون، أما الظاهرة التشكيلية التي تطرقنا إليها فهي تنطلق من المضمون مستندة على البعد البصري.
- إنّ امتلاك درس العتبات لآليات وأدوات إجرائية أعطت للنص مساحات وأفاقا سمحت بتنوع القراءة وتعدّدها، وبالتالي أعطت فسحة كبيرة للتأويل ومحاولة جادّة لفك الغموض في النص.

- لم يعد النص ملكا للكاتب لوحده وإنما هناك شريكان آخران يقتسمان معه العملية الإبداعية، فالمبدع الأول الكاتب والذي ينسج النص بكل حذافيره، ويتدخل المبدع الثاني الناشر (المصمم) ليلعب بفرشاته على خطوط وألوان العمل الروائي، و يأتي المبدع الثالث القارئ(المتلقي)بعمل مختلف عن سابقيه فوظيفته السباحة في غياهب النص ومطلوب منه الخروج بتأويلات غير منتهية تزيد النص عمقا وجمالا دلاليا.
- توصلنا في هذه الدراسة على أنّ للعتبات أهمية كبرى تظهرها لنا فعالية وتعدد القراءة والتأويل.
- العتبة فانوس أولي لإضاءة العتمة وللتوغل السلس في حنايا النص.

✍ **المستوى التطبيقي**:

- استند المستوى التطبيقي على روايتين :شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت .
- العنوان الرئيسي في الروايتين هو أهم مفتاح به يلج المتلقي للنص ففي شياطين بانكوك وضوحه فيه غموض وجاء خادما للنص .
- أما في صخرة الرماد فعنوانها الرئيسي جاء محملا بالإيحاء ومشحونا بالزمز الأسطوري وفي الوقت نفسه مُلَخِصا للنص.
- **العناوين الفرعية**: و قدرت في شياطين بانكوك بثمانية عناوين وعناوين صخرة الرماد كان عددها تسعة عشر عنوانا جاءت بمثابة خيوط نسيج مزخرفة زينت المتن وفتحت أبواب الغموض.
- أما الخطاب المقدماتي والذي ينطوي تحته كل من الاستهلالات والتصديرات والإهداءات والهوامش فله دور فعال في تبسيط أفكار الكاتب وتوضيحها.
- فالإهداء في رواية شياطين بانكوك جاء ذاتيا وغيريا في الوقت نفسه بسيطا في لغته قويا في رسالته.

- أما في صخرة الرماد فكان ذاتيا ارتقت لغته وداعبت قلوب المتلقي بالبوح تارة وبالإخفاء تارة أخرى.
- المقدمة في رواية شياطين بانكوك كانت بذرة مركزية وجاءت كملخص لمتن الرواية.
- برعت زينب لوت في صياغة الاستهلال في صخرة الرماد فلقد أعطت بعض الإشارات كمفاتيح للنص ولمحت بأسلوب مشفر لمضمون نص الرواية.
- تنوعت التصديرات في رواية شياطين بانكوك لتنوع ثقافة صاحبها عبد الرزاق طواهرية فهي ركائز يستند عليها المتلقي في فك رموز النص وتوسيع ثقافته.
- أما تصديرات رواية صخرة الرماد جاءت غيرية وذاتية وكان بطلها صاحب القضية الفلسطينية محمود درويش، أضفى على مضمون النص روائع عطر فلسطينية كانت بلسما يستنشقه المتلقي.
- أما عالم العلامات غير لغوية والمتمثلة في العلامات والرموز والصور سواءً في صفحة الغلاف بشقيه أو داخل المتن الروائي فلقد نوع كلا من الكاتب عبد الرزاق طواهرية وزينب لوت في هندسة فضاء روايتهما.
- انفتاح كلا من الروايتين على عوالم السينما والموسيقى والفنون الأخرى أبدل لغتها الروائية إلى لغة سينمائية موسيقية، ذات مدلولات مبهمة، فتحت الكثير من أبواب التساؤلات والتأويلات أمام متلقيها.

تلك جملة ما توصلنا إليه في ثمرة جهدنا وقراءتنا للروايتين فالحمد لله على تتمة هذا العمل والله ولي التوفيق.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر:

1) أرسطو طاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1979
2) الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، ط1، ج 4، 1998، بيروت، لبنان
3) الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد بن هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت.
4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي النخزومي، وإبراهيم السمرائي، ج 7، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)، (د.ت)
5) الراغب الاصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1.
6) زينب لوت، صخرة الرماد، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2019.
7) عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك، المثقف، ط3، باتنة- الجزائر، 2017
8) عز الدين أبو الحسن الجرزي بن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ج 3، تح: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، (د.ط) ، بيروت ، 1979
9) أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي السلمي، سنن الترمذي، تح: أحمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1395 هـ / 1975
10) الفيروز آبادي مجد الدين أبو الطاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، بيروت، لبنان، 2005.
11) قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1978
12) الكفوي أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني، الكليات، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، (د. ط)، بيروت

13) محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان ، مج 8، ط 3، 2004.

قائمة المراجع:

1) ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د، ط)، 2009
2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلوا المصرية، ط 5، 1975.
3) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 10، 1994
4) أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2013.
5) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.
6) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، مجلد1، باب(ش ي ط)، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
7) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985.
8) إسماعيل بن حماد الجوهر ، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، مادة: (صور)، 1407 هـ / 1987 م
9) إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، ط، بيروت، لبنان 1، 1998
10) أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، باب شَكَلَ، حرف الشين، ط 4، 2000
11) إيمل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، تح: عيينه بن عبد الرحمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ج6، 1971.
12) بسام موسى قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1.
13) البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط 2، 1981.

14) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992

15) جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط 1988

16) جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، (د.ط)، ع9، 1984.

17) جون كوهين، النظرية الشعرية، تقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، 2000،

18) جيرارجينات، مدخل إلى جامع النص، تر: عبدالرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.

19) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991،

20) حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

21) الراغب أحمد، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط 1، 2001

22) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2010.

23) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (د ط)، 2016، القاهرة، مصر

24) سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن نوح، دار الفكر الجديد، 1988

25) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الصفاة، الكويت، (د.ط)، 1972.

26) شعبان عبد العاطي عطية وآخرون، معجم الوسيط، مجلد1، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

27) صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط 1، 1959
28) عبد التواب صلاح الدين، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995، ط 1
29) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008
30) عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النث – دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: ادريس ناقوري، افريفيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.
31) عبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع، (د،ط)، (د.ت)
32) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1972.
33) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982
34) عبد الكريم نوفان عبيدات، عالم الجن في ضوء الكتاب والسنة، دار اشبيليا، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999
35) عبد الله المغامري الفيفي، الصورة البصرية في شعر العميان، النادي الأدبي بالرياض، ط1، السعودية، 1996.
36) عبد الله بن ميخائيل بن ناصيف البستاني، البستان، باب شكل، حرف الشين جزآن في مجلد واحد، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان ط1
37) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير، ط1، 1997
38) عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص الى الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،حلوان، مصر، 2018.
39) على صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، فيحاء للكتاب، (د.ط) ، القاهرة، (د.ت)
40) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط1، مصر (د.ت)،

41) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج.
42) فيصل الأحمر، عجم السيميائيات، الدار العربية للنشر والتوزيع، الجزا ئر، ط1، 2010،
43) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصور (مغامرة سيميائية في أشهر الارسالات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
44) كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، بغداد، العراق ، 1987
45) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984
46) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ج1، ط1، 2004.
47) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950، 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العرب، لبنان، المغرب، ط1، 2008.
48) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان،1991.
49) محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي، دار E-kutub Ltd، لندن، ط1، 2017
50) محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي) مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسيمي، القاهرة، مصر، ط1، 2011.
51) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د. ط)، 1997
52) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الدار المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1998
53) محمد كامل حسين، في أدب مصر الفاطمية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012
54) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 2006.

55) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 26، نقلا عن طراد الكبسي (الشعر والكتابة (الشعر والكتابة)، دار الحرية، المربد، بغداد، 1986
56) محمد يوسف نجم، القصة في الادب العربي الحديث، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1966
57) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الأعلام من الأدباء والشعراء، دراسة وإعداد: حَيدر توفيق بَيضُون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، ج92.
58) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط 2، 1995، القاهرة
59) مريم إبراهيم غبان، جماليات التشكيل البصري في الرواية العربية (نماذج من 1990 إلى 2010)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2018.
60) مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012
61) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982
62) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط2، 1987
63) نادر مصاروه، شعر العميان الواقع، الخيال، المعاني والصور الفنية، دار الكتب العلمية، (د ط)، 2008.
64) الوالي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، بيروت، لبنان
65) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995
66) يوري لونمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1990،
67) يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1986، ص93.

قائمة الأطروحات والرسائل الجامعية(مخطوطات)

أ) الدكتوراه:

1) بن حفصة عائشة، مستويات توظيف التراث في الرواية الجزائرية –نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة، واللاز لطاهر وطار، ونوار اللوز لوسيني الأعرج –أنموذجا، أطروحة دكتوراه (مخطوط)جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015-2016.

2) بن شعيب خالد، الرواية الجزائرية بين الممارسة الإبداعية والتنظير النقدي أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، (مخطوط) مجامعة وهران 1، أحمد بن بلّة، 2017.

3) بودية شهيناز، التجربة الشعرية الجديدة (2000-2010) (اللغة- المضامين)، رسالة دكتورا (مخطوط)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2017-2018.

4) مهاجي فايزة، فعالية العتبات النصية قراءة في الخطاب الروائي الجزائري (رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه (مخطوط)، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014-2015.

ب)رسائل الماجستير:

1) بلغيث عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجيستير، (مخطوط)، جامعة الجزائر، (2009).

2) بوحفص يعقوبية، التفكير الأدبي والنقدي عند ابن خلدون في ضوء النقد الحديث، مذكرة ماجستير(مخطوط)، جامعة وهران-سانيا-، 2009، 2010.

3) ليندة بوحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2014، 2015.

4) هبة محمد سلمان الجميلي، الصورة الفنية عند الشعراء العميان، رسالة ماجيستير، (مخطوط)، بغداد، العراق، 2010.

المجلات:

1) ثليثة بليردوح، الصورة البصرية للقصيدة العربية: دراسات في الأبنية والأشكال، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة أم البواقي، ج1، ع8، ديسمبر2017.

2) زبيدة بوغواص، الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوجي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ب، ع44، جامعة قسنطينة.

3) عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، ع3، جانفي –جوان2008.

4) نسيمة كريبع، أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية "بم تحلم الذئاب" لياسمينة خضراء، نقلا عن مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 14، جوان 2012.

5) وسيلة بوسيس، في الشعرية البصرية مفاهيم وتجليات، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة جيجل، عدد38 ديسمبر 2012.

المواقع الالكترونية:

1) إبراهيم سعدي، الجزائر كنص سردي،

http://www.benhedouga.com/content/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1-%D9%83%D9%86%D8%B5-%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A

2) جوزيف زيتون، المدونة الرسمية والوحيدة،

http://josephzeitoun.com/2019/01/%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%AF%D9%8A-%D9%88%D8%A5%D9%86-%D8%AC%D8%A7%D8%B1%D8%AA-%D8%B9%D9%84%D9%8A-%D8%B9%D8%B2%D9%8A%D8%B2%D8%A9-%D9%88%D8%A3%D9%87%D9%84%D9%8A-%D9%88%D8%A5%D9%86-%D8%B6/

3) حكيم مرزوقي، "الصورة والكلمة لغتان تتعايشان وتتنافسان"، في: الصورة–والكلمة–لغتان–تتعايشان–وتتنافسان:

https://alarab.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A9-%D9%84%D8%BA%D8%AA%D8%A7%D9%86-%D8%AA%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%8A%D8%B4%D8%A7%D9%86-%D9%88%D8%AA%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%81%D8%B3%D8%A7%D9%86

4) عمار بن طوبال ،جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية

http://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_11.html

5) العربي الجديد، لون السماءالحقيقي ليس الأزرق بل البنفسجي،

https://www.alaraby.co.uk/%D9%84%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D9%8A-

%D9%84%D9%8A%D8%B3-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B2%D8%B1%D9%82-%D8%A8%D9%84-
%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D9%81%D8%B3%D8%AC%D9%8A

6) عهد التميمي تطالب بخروج الاحتلال الإسرائيلي من وطنها
https: //www. aa. com. tr/ar/

7) محمد محمود أبو حسين، علامات الترقيم في اللغة العربية
https://www.nashiri.net/index.php/articles/general-articles/6184-2017-11-15-19-45-10

8) عادل سالم، علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها الموقع الالكتروني:
https: //www. Diwanalarab-
com/%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA-%D8
%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%82%D9%8A%D9%85-%D9%81%D9%8A

9) كتاب سطور، أسطورة العنقاء،
https://sotor.com/%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9-
%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%A1

10) كامي سان–سانس * مؤلف موسيقي، وعازف أرغن وبيانو فرنسي، ولد في باريس وتوفي في الجزائر، عبد الرزاق طواهرية، شياطين بانكوك،
https://www.marefa.org

11) محمود درويش، مدونة هبة البيتي،
https://hebaalbeity.wordpress.com/2014/07/10/%D9%83%D8%A3%D9%86%D9%8A
-%D8%A3%D8%AD%D8%A8%D9%83-
%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-
%D8%AF%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B4/l

الملاحق

الملحق رقم (01):

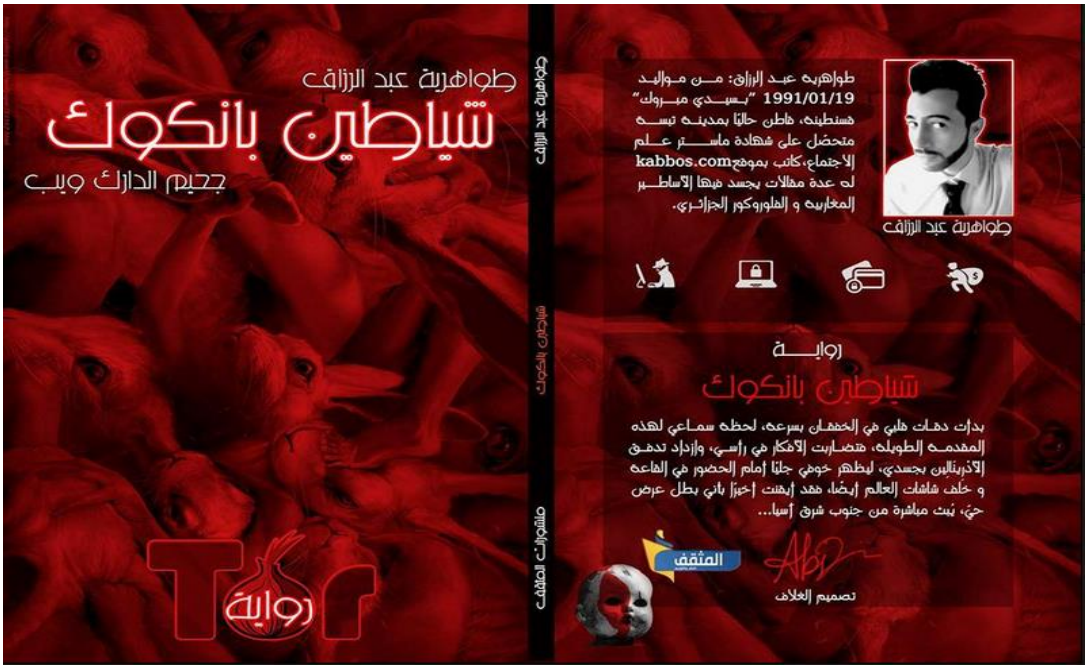
السيرة الذاتية عبد الرزاق طواهرية

برز من مدينة الجسور المغلقة وبلاد العلم والعلماء (قسنطينة)، إثم صنع لنفسه في الادب الجزائري، الكاتب عبد الرزاق طواهرية من مواليد (1991)، حاصل على شهادة البكالوريا في العلوم التجريبية (2008)، وبكلوريا في الآداب والفلسفة (2017)، ومتحصل على شهادة الماستر في علم الاجتماع، كما حاز على عدة شهادات من بينها شهادة " فنان من وزارة الثقافة الجزائرية"، وشهادة تحديد المستوى في اللّغة الإنجليزية من أكاديمية.

تقلّد عدّة مناصب منها : صحفي ، مدير إعلام سابق و منشط و مخرج مدون بموقع " kabbos.com" ، بحيث ساهمت هذه الأخيرة في صقل مواهبه المتعددة و المتمثلة في الاهتمام بالبحث العلمي ، بالإضافة إلى تصميم الجرافيك و الرسم و التعليق الصوتي ، و كتابة الروايات ، و على حدّ تعبير الروائي الشاب " يعد أدب الجريمة ، و الخيال العلمي ميدانا جديدا خصبا ، حيويا ، و ديناميكيا يتطلب المزيد من الاهتمام من طرف الكتاب و تحفيزهم على الإبداع فيه " و تجلت هذه الرؤية في إصدار عدّة روايات منها " رواية شياطين بانكوك" ،رواية " شيفا : مخطوطة القرن الصغير"، و آخر علم كان رواية " بيدوفيليا 6.66" ، كما له عدّة مقالات يجسد فيها الأساطير المغاربية و الفلكلور الجزائري جُمعت في كتاب بعنوان " ما يفوق حواسنا الخمس " 2019. وقد كلّل نجاحه بالفوز بمسابقتين للكتاب الجامع: الأولى بعنوان "صدى" والثانية "موسوعة المثقف". ومن خلال هذا الرصيد الروائي سجل حضوره بقوة في عدّة فعاليات لمعارض الكتاب منها " تسيلا 2018" ومعرض القاهرة الدولي كما شارك في تظاهرات ليالي تبسة الأدبية في طبعتها الثامنة 2018.

كما حظي هذا الجهد اليافع بتتويجٍ تمثلَ في جائزة رئيس الدولة " على معاشي للمبدعين الشباب 2019" وحاز على لقب أفضل كاتب جزائري شاب سنة 2018 ، وكان لإصداراته الحظ الأوفر في المناقشات الأكاديمية. وكشخصية أدبية فتية على الساحة الأدبية والدولية تمت استضافته في

عدّة لقاءات وخوارات صحفية (جريدة الصراحة الكندية، جريدة الشرق الأوسط، جريدة الخبر ....). وبهذا يساهم الكاتب وغيره من الشباب في فتح الأفق على الساحة الأدبية الجزائرية، وتغذيتها بالأفكار الجديدة البناءة.



الملخص رواية شياطين بانكوك

جاءت أحداث رواية شياطين بانكوك في 140صفحة، وتوزعت على ثمانية فصول، كل فصل فيه صورة سوداء و بيضاء محملة من الأنترنت، تحدث فيها عبد الرزاق طواهرية عن أخطر أنواع المخدرات وجرائم الأنترنت.

شياطين بنكوك قصة شاب طموح جدا شغفه المتزايد عن حده، بتكنولوجيا والانترنت، أوقعه في مصيدة مافيا الأنترنت، ليجره إلى متاهات العالم الرقمي دون رحمة أو شفقة، ففي البداية يريد فقط التأكد من صحة نشاطات بعض المنظمات (خاصة منظمة القتلة المأجورين) ثم بعد ذلك أراد فضحها بعد تأكده من مواقع وجودها، وهدفه كان نبيلا وهو إنقاذ المزيد من الأرواح البريئة لكن هيهات فذلك العالم المخيف كان محصنا نفسه من كل الجوانب، لتكون نهايته أسيرا بين أيدي وحوش هذه المنظمات بعد أنّ وضع له فخا لاصدياده من طرف شابة شقراء جميلة كانت طعما حلو المذاق في البداية لكن كانت سما في النهاية، فالعصابات لا ترحم ولا تلعب في الوقت نفسه، فكل شخص يخال نفسه قادرا على مواجهة هاته الوحوش الخطيرة فهو يحلم هذا ما حدث مع بطل روايتنا" قيصر رزقي .

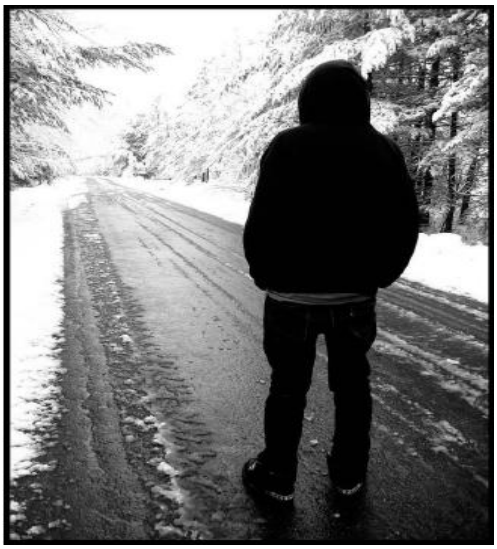
فلو سألتم كم تجرع قيصر من جرعات الموت لأندهشتم وخفتم في الوقت نفسه فمرارة الغرفة الحمراء وقسوة سكاكين أصحابها ونزيف جروح التعذيب كانت أكبر دليل لأن الأمر جدّ خطير فهناك ضحايا أبرياء إما جرفتهم رياح المغامرة في عالم الديب ويب أو وضعهم ضعفهم أمام مصيرهم المشؤوم.

تكورت في بطانيتي محاولا نسيان أمر هذا الموقع الإلكتروني الغبي.. أو هكذا ظننت. فلم تمضِ إلا عشرون دقيقة على بداية الفلم، حتى سمعت صوت محرك شاحنة قويٍّ آتٍ من الشارع المقابل.

قفزت من مكاني مسرعا لتفقد الوضع، ثم ألقيت نظرة خاطفة من النافذة، لأشاهد كاسحة ثلوج سوداءَ من نوع cbm12 تدخل الحيز السكني لمنزل "خوسيه"، وقد استغربت عما تفعله هذه الشاحنة في مثل هذا الوقت المتأخر، فالساعة الآن تشير إلى العاشرة إلا الربع ليلاً، وبسبب كبر حجمها الذي حجب عني مراقبة باب المنزل، قررت ترك الأستوديو وتفقد الوضع عن قرب دون أن أثير الجلبة.

ارتديت معطفي الأسودَ وخرجت أمشي بخطوات حذرة، حتى وجدت موقعا مناسبا بين الأشجار جثوت فيه على ركبتيّ، وكأنني جندي متمرس يسعى لكبح هجمة إرهابية، وبعد تأكدي من إغلاق هاتفي المحمول، أمعنت النظر جيدا صوب الشاحنة، لأرى رجلا وامرأة ملثمين ينزلان منها، وبخطوات ثابتة تقدم الرجل من المنزل حاملا دلوا أسود، وبدأ برشه من جميع الأنحاء، في حين عادت المرأة مجددا إلى الشاحنة وأيقظت محركها.

أثر فيّ هذا المشهد بشدة، فتملكتني قشعريرة عابرة، أصيبت أطرافي على إثرها بالتنميل، وأيقنت أنّ ما يحدث الآن هو تنفيذ لطلبي المتهور. بدأت أتعرق



الملحق (02):

السيرة الذاتية للدكتورة زينب لوت

الكاتبة والأديبة والناقدة و الدكتورة زينب لوت أستاذة جامعية محاضرة في المدرسة العليا للأساتذة مستغانم، ومديرة مساعدة مكلفة بالتكوين في الدكتوراه والبحث العلمي، تحصلت على شهادات منها:

- ليسانس، ماستر، ماجستير، دكتوراه علوم تخصص نقد حديث ومعاصر.
- شهادة في الكتابة الأدبية و الإبداعية (سيناريو تأليف وإخراج).
- شهادة في الكتابة الصحفية المتخصصة و الفنية.
- شهادة في برمجة الإعلام الآلي.
- Formation de 06 moi aux « TIC et pratiques pédagogies» organisée par le centre de télé-enseignement durant l année 2016-2017.
- شهادة مشاركة في اللجنة العلمية 25-27 أيلول 2019 في إسطنبول تركيا أكاديمية العلوم الهندسية و الطبية شهادة تحكيم من لندن..
- ولها مؤلفات عدة سنورد بعضها على سبيل الذكر لا الحصر:
- رواية حصار المرايا .
- كتاب نقدي: حواس اللغة تعريب النص وتوليف عروبته .
- كتاب الملتقى العربي للرواية العربية (تأليف مشترك) الكتابة الروائية والمنجز التخيلي، المغرب2017..
- كتاب نون النسوة دراسات في السرد النسائي (د. لوت زينب "الجزائر" . د. محمد دخيسي أبو أسامة "المغرب").
- كتاب نقدي: لعبة الفوضى دراسة الأعمال السردية للكاتبة فاطمة يوسف العلي رائدة الرواية الكويتية والقصة التشكيلية.

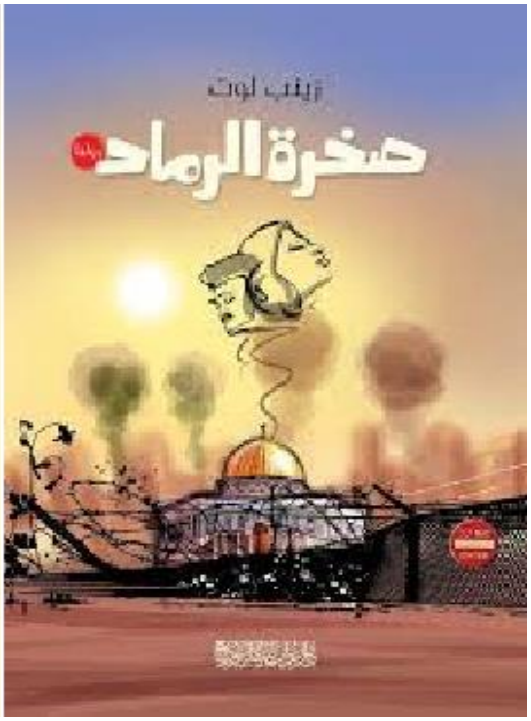
- رواية صخرة الرماد (سيزيف ورحلة الصعود نحو القاع) 2019 .
- كما لها أيضا عدة مقالات وطنية ودولية منها:
- مقال: حركة الساكن وانفتاح الصورة الفنية، مجلة الباحث، تيارت 2015
- مقال: الطباعة والإخراج البصري في المعجم المدرسي مجلة المرتقى- الجزائر- العدد الأول: 2018
- مقال: الكاتبة الفرنسية مارغريت دوراس Marguerite Duras
- مقال الاستشراق والاستغراب بين انفتاح الوعي وتوجيه الأفكار 28 سبتمبر 2019 في مجلة العربية السعودية.
- النظام العاملي الغريماسي في خصوصية الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة تطبيقية في مسردية (الأقنعة المثقوبة) لروائي عز الدين جلاوجي.
- الشعرية وقراءة النص القديم – العدد التاسع ماي2017، جامعة السويس، كلية الآداب. جمهورية مصر العربية.
- مقالة شعرية التفاصيل في رواية حائط المبكى، مجلة علوم، العدد التاسع، 2017، الجزائر
- حازم القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني بين فكر المثاقفة ومواضع التجديد الفكري، مجلة المجمع فلسطين سنة 2019

ومن أهم منشوراتها الإلكترونية مايلي:

- العيادة المسرحية و التشكيل السنوغرافي في فضاء المسرح22مارس2018 في (موقع الهيئة العربية للمسرح.)
- فانتازيا فاوست ولعبة الشيطان بين لوعي والاستيهام، موقع (المهرجانات العربية للمسرح) إشراف كنعان البني.
- صورة الحكي وصيرورة المحكي صحيفة طلع النهار مصر2018 ملحق (واحة الأدب)

- مسرحية أدرينالين امتداد الجسد بين عبقرية البناء والهدم، موقع المهرجانات العربية.

التكريمات: تكريم في مدينة وجدة المغرب 2018م بمناسبة مؤتمر السرد النسائي العربي.



ملخص رواية صخرة الرماد (سيزيف ورحلة الصعود نحو القاع).

المؤلفة لوت زينب.

يبدأ مخطوط رِوَايتي من النِهاية حيثُ تَسقُط دَائرة الزمن بُقعَة فوق الوَرَق لتذُوب بَقَايا الأَزمِنة في قَاعِ الذاكرة وتَتّدَحرَج قُوة الاهتِزاز بين أشكال السعادة والحُزن وأسئِلة البَقَاء والخَفَاء في الزوايا المضِيئة والمعتمة، سنة 2021 هي مسار النهاية للرواية حيث قلبت الزمن وكانت مستشفى (روبال مرسدن) (لندن) أين تعالج (رشا) وهي صحفية جريئة، تكتشف الورم في دماغها فتصارع المرض وتحاول مواجهته، بمساعدة سيف (سيزيف) سمي بهذه الكُنية من طرف الصحفي البريطاني أفرو Afro بعدما أنقذه في غارة هضبة الجولان (حرب تموز 2006) وهو يغطي الوقائع.

تنكشف أسرار الماضي الدفين لـ (سيف) الذي ينتمي إلى أصول لبنانية وأم فلسطينية انتحرت أمامه بعد معاناة نفسية أثناء التشرد بين المخيمات وفقدان أهلها تحت القصف ثم حبيبها وبعدها الزواج من لبناني بعدما عبرت الحدود وهناك تنجب (رحمة) (سيف) بطل الرواية الذي يعيش حالة نجاح تحت عقبات كبيرة فقدان شقيقته من المرض وكتمانها ذلك ليكمل تقدمه الدراسي ويصبح إعلامياً و(عمر) الذي ضاع بين محطات الأحداث وأضحى مفقوداً يأتي التّسلسل الزمني للأحداث بطريقة استرجاعية حيث يَتكون مع البطل مجموعة من العلاقات تثيرها محطات مؤلمة يتعرف على (رشا) التي تفقد حياتها و(جنان) تختفي في ظروف غامضة.

يدخل (سيف) في متاهة البحث عن شقيقه وعلاقاته مع النساء تدفن بداخله روح الحياة فيصبح عابثاً تقبع صورة والدته الذي كان شاهدَ انتحارها.

الرواية تحمل معالم اجتماعية نفسية تتقاطع مع الوقائع التاريخية وتفاصيل دقيقة تحمل شخصيات تختفي وتظهر تنتهي الرواية نزولاً إلى سنة 1948

تنتهي الرواية بفقر قد تلخص مشاعر شخصياتها:" صهيل الحزن لن يكسر مضمار الحكاية ... وبريق الفرح مخبوء خلف ستائر الزمن...

على الصخور المثقلة بالقامات أنّ تسحق الرماد الذي يكنس الأمل لكن هناك دائما التواء للنور يبصره الواثق من الصمود، حتّى لو تأخر (سيزيف) من جر صخرة نحو المرتفع قد حاول، وترك لنا الاستمرار في خيام السفر وزوارق البحر المبتلة بالبدايات".

كان الرواقُ الّذي يجمعُ الغُرف في بيت (رشا)مملوءًا باللوحات المنتظمة حسب قامة الإطار ينتهي بوجود أُخرى، كُلُها تَلتَصِقُ بالتاريخ الرسمي ومسميات وأيادي رسمتها،انزياح الألوان الزيتية تنصع ببريق الحركة والإيهام، أمُدُ يدي نحوها، تمتد عبر جدار يختزل أنفاس الحكايات الّتي تغرز أسرارها خلف تفاصيل كلّ لوحة غامضة كالغيوم الّتي نُخَمِنُ تحديد أشكالها أو نرسم ألوان حياتنا في زئبقية حركتها في العلو العميق، وهي تنظر للريشة ترسم تفاصيلها، تتنفس الحياة وتمضغُ بعض التفكير في فمها تلك الدهشة الحبلى بالتخيلات (الفتاة ذات القرط اللؤلؤي **Het Meisje met de Parel**) للرسام الهولندي (يوهانس فيرمير)، رغم أنها مقلدة تبدوا طبيعية وهادئة شامخة ومنتشية فربما كان القرطُ سبب ذلك أو وميضُ وجهها المليء بالأمل، وهذا ما جعل الكاتبة الإمريكية البريطانية **ترايسي شيفالير Tracy Chevalier** تقتنصُ تلك اللحظات لتشفير اللوحة إلى اللّغة كما يقول ليوتار عنها «هي لعبة من ألعاب الخفة» ولابد للمؤلف تَحينَ لحظات اللعب والتَّستر على قوانين اللعبة حتّى يمارس المعنى مُنحَنياته الوَارِفة، تُؤرق النَازح في مغامرة التَّوغل نحو التناهي، هي نفسها التساؤلات حول اللوحة دفعت أوصال كتابة رواية تاريخية عنونتها باسم «**الفتاة ذات القرط اللؤلؤي ١٩٩٩م**»، سرعان ما تحول إلى قاعات السينما ...شاهدت الفيلم أربع مرات منذُ إنتاجه سنة٢٠٠٣م، تنسكب الأحداث متأنية في فتح بوابة من الخبايا التي نهرب من وجودها وننكفئ كالعربات تفر في زقاق الذاكرة، أمُرُ بعدها نحو لوحة الخيول السوداء ... ألامسُ أنفاسها الّتي تركض في سراديب الريح وتنفخُ وجعها

فهرس المحتويات

الفهرس

كلمة شكر وتقدير .....

إهداء.....

مقدمة.....أ

مدخل تمهيدي

إشكالية المصطلح

توطئة:..... - 2 -

1. دراسة محمد نجيب التلاوي (القصيدة التشكيلية): ..... - 2 -

2. دراسة محمد الماكري (الشكل والخطاب – مدخل ظاهراتي):..... - 4 -

3. دراسة محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث:..... - 7 -

4. الالتفات البصري عبد الناصر الهلالي:.....- 10 -

الفصل الأول:

التشكيل البصري مفهومه وعلاقته بالنص الروائي

توطئة:.....- 17 -

1. بين الشكل والتشكيل:.....- 17 -

1-1) الشكل لغةً:.....- 18 -

2-1) الشكل اصطلاحا:.....- 18 -

3-1) مفهوم التشكيل: .....- 19 -

2. المرئي واللامرئي:.....- 22 -

3. الفصل بين الكلمة والصورة: ..... - 24 -
4. ضرورة إقامة منطقة عازلة بين الواقعي والتخيلي: ..... - 25 -
5. الفصل بين الشكل والمضمون: ..... - 26 -
6. بين الصورة الأدبية والصورة البصرية: ..... - 27 -
1-6) الصورة لغةً: ..... - 28 -
2-6) مفهوم الصورة اصطلاحا: ..... - 29 -
3-6) مفهوم الصورة في القرآن: ..... - 30 -
4-6) الصورة الشعرية في المنظور القديم والحديث والمعاصر: ..... - 32 -
5-6) مفهوم الصورة في النقد العربي القديم: ..... - 32 -
6-6) مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث: ..... - 33 -
7-6) مفهوم الصورة في الطرح الغربي: ..... - 35 -
7. أنواع الصورة: ..... - 36 -
1-7) الصورة السمعية: ..... - 37 -
2-7) الصورة الذوقية: ..... - 37 -
3-7) الصورة الشمية: ..... - 38 -
4-7) الصورة البصرية: ..... - 38 -
8. التطور الكرونولوجي لظاهرة التشكيل البصري ..... - 39 -
1-8) في الشعر الغربي: ..... - 40 -
2-8) في الشعر العربي: ..... - 43 -

9. التشكيل البصري في السرد الروائي: ..... - 48 -

9-1) قبل فترة السبعينات: ..... - 50 -

9-2) فترة السبعينات: ..... - 51 -

9-3) فترة التسعينات: ..... - 51 -

10. الفضاء الطباعي / النصي في الرواية: ..... - 53 -

10-1) آليات الصور الثابتة(هندسة الصفحة): ..... - 53 -

الفصل الثاني:

حضور التشكيل البصري في الرواية الجزائرية المعاصرة

توطئة..... - 61 -

1) مفاهيم أولية عن العتبات: ..... - 61 -

1-1) العتبة لغة: ..... - 61 -

2-1) العتبة إصطلاحا: ..... - 62 -

3-1) أقسام العتبات النصية: ..... - 63 -

2) العتبات الخارجية في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد..... - 65 -

2-1) عتبة الغلاف الأمامي والخلفي لرواية شياطين بنكوك: ..... - 66 -

2-2) عتبة الغلاف الأمامي والخلفي في رواية صخرة الرماد لزينب لوت: ..... - 69 -

2-3) عتبة اسم المؤلف:..... - 74 -

2-4) عتبة العنوان في رواية شياطين بانكوك: ..... - 75 -

2-5) عتبة التجنيس: ..... - 83 -

3) العتبات الداخلية في روايتي صخرة الرماد وشياطين بانكوك:..... - 85 -

1-3) عتبة بيانات النشر: ..... - 85 -

2-3) عتبة الاهداء: ..... - 86 -

3-3) عتبة المقدمة:..... - 88 -

4-3) عتبة الاستهلال: ..... - 91 -

5-3) عتبة التصدير: ..... - 93 -

6-3) عتبة الهامش: ..... - 98 -

7-3) عتبة العناوين الداخلية:..... - 101 -

الفصل الثالث:

التشكيل البصري وفضاء الكتابة الروائية

توطئة:..... - 110 -

1) تمثلات الصورة البصرية من خلال حيز الكتابة الروائية:..... - 110 -

1-2) محور علامات الوقف:..... - 111 -

1-3) محور علامات الحصر:..... - 113 -

1-4) دراسة استبيانية لعلامات الوقف وعلامات الحصر في الروايتين: ..... - 115 -

2) الفضاء النصي/ الطباعي في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد:..... - 131 -

2-1) الفضاء الأدبي: ..... - 131 -

2-2) الفضاء الجغرافي أو الفضاء كمعادل للمكان: ..... - 132 -

2-3) الفضاء الدلالي: ..... - 133 -

2-4) الفضاء كمنظور أو كرؤية: ..... - 133 -

2-5) الفضاء النصي: *(l'espace textual)* ..... - 134 -

3) تمثلات الصورة البصرية من خلال توظيف الفنون في الرواية ..... - 146 -

3-1) توظيف الفنون في روايتي شياطين بانكوك وصخرة الرماد: ..... - 147 -

الخاتمة ..... - 153 -

مكتبة البحث ..... - 157 -

الملاحق ..... - 167 -

فهرس المحتويات ..... - 178 -

فهرس الجداول ..... - 184 -

فهرس الأشكال ..... - 187 -

فهرس الجداول

مدخل تمهيدي إشكالية المصطلح

الجدول رقم (01)	جدول توضيحي لأليات الالتفات البصري	**19**

الفصل الأول: التشكيل البصري مفهومه وعلاقته بالنص الروائي

الجدول رقم (1–01)	جدول توضيحي عن علامات الترقيم	**63**

الفصل الثاني: حضور التشكيل لبصري في الرواية الجزائرية المعاصرة

الجدول رقم (2–01)	توضيحي حول عتبة المؤلف لكل من الروايتين	**81**
الجدول رقم (2–02)	جدول توضيحي للمؤشر الجنسي في شياطين بانكوك	**90**
الجدول رقم (2–03)	جدول توضيحي للمؤشر الجنسي في شياطين بانكوك	**94**
الجدول رقم (2–04)	توضيحي لنماذج عن عتبة التصدير في شياطين بانكوك وصخرة	**101**
الجدول رقم (2–05)	توضيحي لنماذج عن عتبة التصدير في صخرة الرماد	**102**
الجدول رقم (2–06)	عتبة الهامش في رواية صخرة الرماد	**106**
الجدول رقم (2–07)	عناوين فرعية في رواية شياطين بانكوك	**107**
الجدول رقم (2–08)	العناوين الفرعية لرواية صخرة الرماد	**110**

الفصل الثالث: التشكيل البصري وفضاء الكتابة الروائية

الجدول رقم (3–01)	يبين موقع علامة النقطة في رواية صخرة الرماد	**123**
الجدول رقم (3–02)	يبين موقع علامة النقطة في رواية شياطين بانكوك	**124**
الجدول رقم (3–03)	يبين موقع علامة نقطتا التوتر في رواية صخرة الرماد	**124**
الجدول رقم (3–04)	يبين موقع علامة نقطتا التوتر في رواية شياطين بانكوك	**125**
الجدول رقم (3–05)	موقع علامة نقاط الحذف والاضمار في رواية صخرة الرماد	**126**
الجدول رقم (3–06)	يبين موقع علامة نقاط الحذف والاضمار في رواية شياطين	**126**

	بانكوك	
الجدول رقم (3–07)	يبين موقع علامة التعجب في رواية صخرة الرماد	**127**
الجدول رقم (3–08)	يبين موقع علامة التعجب في رواية شياطين بانكوك	**127**
الجدول رقم (3–09)	يبين موقع علامة الاستفهام في رواية صخرة الرماد	**128**
الجدول رقم (3–10)	يبين موقع علامة الاستفهام في رواية شياطين بانكوك	**128**
الجدول رقم (3–11)	يبين موقع نقطتا التفسير في رواية صخرة الرماد	**129**
الجدول رقم (3–12)	يبين موقع نقطتا التفسير في رواية شياطين بانكوك	**129**
الجدول رقم (3–13)	يبين موقع الفاصلة في رواية صخرة الرماد	**130**
الجدول رقم (3–14)	يبين موقع الفاصلة في رواية شياطين بانكوك	**131**
الجدول رقم (3–15)	يبين موقع الفاصلة المنقوطة في رواية صخرة الرماد	**131**
الجدول رقم (3–16)	يبين موقع الفاصلة المنقوطة في رواية شياطين بانكوك	**132**
الجدول رقم (3–17)	يبين موقع العارضة في رواية صخرة الرماد	**133**
الجدول رقم (3–18)	يبين موقع العارضة في رواية شياطين بانكوك	**133**
الجدول رقم (3–19)	يبين موقع علامة التنصيص في رواية صخرة الرماد	**134**
الجدول رقم (3–20)	يبين موقع علامة التنصيص في رواية شياطين بانكوك	**135**
الجدول رقم (3–21)	يبين موقع الهلالان في رواية صخرة الرماد	**135**
الجدول رقم (3–22)	يبين موقع الهلالان في رواية شياطين بانكوك	**136**
الجدول رقم (3–23)	يوضح الحوار المسرحي في روايتين	**157**

فهرس الأشكال

مدخل تمهيدي إشكالية المصطلح

الشكل رقم (01)	أنموذج توضيحي للفضاء الصوري	**12**
الشكل رقم (02)	مخططات توضيحية لمظاهر التشكيل البصري	**15**
الشكل رقم (03)	تقنية الإخراج الطباعي	**15**
الشكل رقم (04)	تقنية الإخراج السينمائي	**16**
الشكل رقم (05)	مخطط لملخص الدراسات	**21**

الفصل الأول: التشكيل البصري مفهومه وعلاقته بالنص الروائي

الشكل رقم (1–01)	(شعر مجسم) قصيدة أبولنيير بعنوان ساعة الغد	**48**
الشكل رقم (1–02)	القصيدة العمودية– الشكل الأنموذج	**51**
الشكل رقم (1–03)	بخطط توضيحي للأشكال القصيدة العمودية	**52**
الشكل رقم (1–04)	رسم توضيحي لشكل أندلسي الموشح	**53**
الشكل رقم (1–05)	نماذج أشكال لتقنية البياض والسواد	**60**
الشكل رقم (1–06)	نموذج لشكل الكتابة الأفقية	**61**
الشكل رقم (1–07)	نماذج لأشكال الكتابة العمودية	**62**
الشكل رقم (1–08)	نماذج عن أشكال التأطير	**62**
الشكل رقم (1–09)	مخطط آليات التصوير السينمائي	**64**
الشكل رقم (1–10)	مخطط آليات التصوير الرقمي	**65**

الفصل الثاني: حضور التشكيل لبصري في الرواية الجزائرية المعاصرة

الشكل رقم (2–01)	مخطط توضيحي لأقسام العتبات	**70**
الشكل رقم (2–02)	صورة الغلاف الأمامي والخلفي لرواية شياطين بانكوك	**73**
الشكل رقم (2–03)	صورة للغلاف الأمامي والخلفي لرواية صخرة الرماد	**76**
الشكل رقم (2–04)	وظائف العنوان	**83**

الشكل رقم (2–05)	توضيحي حول وظائف التصدير	**100**

الفصل الثالث: التشكيل البصري وفضاء الكتابة الروائية

الشكل رقم (3–01)	توضيحي لأعمدة تكرارية يبين نسب علامات الوقف في الروايتين من الروايتين	**121**
الشكل رقم (3–02)	جدول توضيحي لأعمدة تكرارية يبين نسب علامات الحصر في الروايتين	**132**
الشكل رقم (3–03)	نموذج للكتابة الأفقية (ص 13)	**141**
الشكل رقم (3–04)	نموذج للكتابة الأفقية (ص32)	**142**
الشكل رقم (3–05)	نموذج للكتابة العمودية (ص 09)	**143**
الشكل رقم (3–06)	نموذج للكتابة العمودية (ص32)	**143**
الشكل رقم (3–07)	نموذج للبياض (ص 30)	**145**
الشكل رقم (3–08)	نموذج للبياض (ص 80)	**145**
الشكل رقم (3–09)	نموذج للبياض (ص 24)	**145**
الشكل رقم (3–10)	نموذج للبياض (ص 67)	**145**
الشكل رقم (3–11)	نموذج لألواح الكتابة (ص 21)	**146**
الشكل رقم (3–12)	نموذج لألواح الكتابة (ص 80)	**146**
الشكل رقم (3–13)	نموذج لألواح الكتابة (ص 04)	**147**
الشكل رقم (3–14)	نموذج لألواح الكتابة (ص 80)	**147**
الشكل رقم (3–15)	نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 11)	**148**
الشكل رقم (3–16)	نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 92)	**148**
الشكل رقم (3–16)	نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 09)	**148**
الشكل رقم (3–17)	نموذج للتشكيل التيبوغرافي (ص 23)	**148**
الشكل رقم (3–18)	نموذج للتشكيل الواقعي (ص 08)	**150**

الشكل رقم (3–19)	نموذج للتشكيل الواقعي (ص 35)	**150**
الشكل رقم (3–20)	نموذج للتشكيل الواقعي (ص 50)	**150**
الشكل رقم (3–21)	نموذج للتشكيل الواقعي (ص 126)	**150**
الشكل رقم (3–22)	مخطط توضيحي للفنون السمعية البصرية	**152**

التلخيص

ملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوعا مهما في ساحة الدراسات النقدية المعاصرة، ويتعلق الأمر بظاهرة التشكيل البصري في الرواية الجزائرية المعاصرة، نظرا للمعطيات الجديدة التي يطرحها والتأويلات الكثيرة التي يثيرها. فهو مجال واسع جال فيه الكثير من النقاد أمثال محمد الصفراني في "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث "ومحمد الماكري في "الشكل والخطاب "ومحمد نجيب التلاوي في" القصيدة التشكيلية "... فالروائي المعاصر أوجد لنفسه أسلوبا مغايرا وتقنيات جديدة للتعبير عن رؤاه وأفكاره. كما تطرقت هذه الدراسة للجدل الذي أثاره مصطلح التشكيل البصري في الدراسات النقدية ولبعض الآليات والتقنيات التي وظفها الروائي المعاصر في نصه.

وقد وقع اختيارنا على روايتي شياطين بانكوك لعبد الرزاق طواهرية وصخرة الرماد لزينب لوت لما تتسم به هاتين الروايتين من طغيان آليات التشكيل البصري فيهما. فآليات التشكيل البصري في الروايتين جاءت كمرآة عاكسة للمتن النصي بدءًا من العتبات مرورا بالفضاء الطباعي وصولا إلى توظيف الفنون داخلهما.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري، الرواية الجزائرية، العتبات النصية، الفضاء الأدبي، شياطين بانكوك، صخرة الرماد.

Abstract

This study deals with an important topic in contemporary critical studies، which is the phenomenon of visual effects in the contemporary Algerian novel، and that is due to the new data it presents and the many interpretations it raises.

The contemporary novelist has created for himself a different style and new techniques to express his visions and ideas، Thus this subject has become a wide field in which many critics have dwelt into، like Muhammad Safrani in his book "Visual Formation in Modern Arabic Poetry" ، Muhammad al-Makri in "form and discourse" and Muhammad Najib al-Tlawi in his work "the visual poem". additionally، this study also examined the controversy raised by the term visual effects in critical studies and to some of the mechanisms and techniques that the contemporary novelist employs in his text.

We have chosen two novels، "Shayatin Bangkok" by Abdul-Razzaq Tawahiriya، and "Sakhrat Al-Ramad" by Zainab Lot، because their interesting wide usage of visual effects mechanisms. Thus، it has been found that these mechanisms in the two novels come as a mirror reflecting the textual body، starting from the thresholds، passing through the print space، and reaching the employment of the arts within them.

Keywords: visual formation; Algerian novel; textual thresholds; literary space; Shayatin Bangkok; Sakhrat Al-Ramad.