الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم:

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: (أدب جزائري)

التّشكيل المرئي في رواية "كاماراذْ رفيق الحيف والضّياع" للصدّيق حاج أحمد الزّيواني –دراسة سيميائية–

مقدمة من قبل:
الطالب (ة): **بثينة عزايزية**
الطالب (ة): **أحلام عيسوس**

تاريخ المناقشة: **23 / 06 / 2024**

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
يزيد مغمولي	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
راوية شاوي	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
هناء داود	أستاذ مساعد ب	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

يا ربّ لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك و عظيم سلطانك ،لك الحمد حتى ترضى و لك الحمد إذا رضيت ، قال الله تعالى في كتابه الكريم: ﴿و من يشكر فإنما يشكر لنفسه﴾.

نحمد الله و نشكره على فضله أن وفّقنا و أعاننا و يسرنا لإتمام هذا البحث، فإن أخطأنا فمن أنفسنا و من الشيطان .

و بعد الحمد و الثناء على المولى عزوجل الذي وفقنا للوصول إلى هذه المرحلة العلمية العالية، ومهد لنا الطريق لأن نكون بينكم اليوم لمناقش رسالة الماستر.

نتقدم بالشكر والامتنان لكل من: والدينا الذين كانوا السند الأول في الوصول إلى ما وصلنا إليه.

كما نتوجه بالشكر والامتنان للأستاذة المشرفة ***راوية شاوي*** حفظها الله ورعاها وأطال في عمرها، فقد كان لإشرافها ومنحها الكثير من وقتها، وبحر معلوماتها وخبراتها التي شكلت لنا إضافة كبيرة في خروج هذه الرسالة العلمية بالشكل الذي ظهرت عليه.

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الكرام على تفضلهم بقبول مناقشة رسالة الماستر هذه .

إضافة إلى شكرنا الكبير لكل من بذلوا الكثير من الجهود في سبيل خروج هذه الرسا لة بأدق النتائج وأكثرها فعالية.

الطالبتان: بثينة عزايزية – أحلام عيسوس

مقدّمة

مقدّمة

الأدب فنّ قديم، واكب الإنسان في مختلف مراحل تطوُّره، وعبَّر عن آماله و تطلُّعاته، باعتباره وثيقة اجتماعية تُسهم في رسم نُظم لتسيير المجتمع وتصحيح بعض مفاهيمه، وبسبب الانفتاح الأ جناسي الذي ظهر نتيجة لدخول الحداثة عدّة مجالات أهمها ا لأدب، وتأثر الأدباء تعود لفنون أخرى كالموسيقى، والتصوير، والرّقص وحاولوا استثمارها في كتاباتهم وأعمالهم الفنيّة قصد إضافة أبعاد دراميّة معيّنة، وتغذية مضامين هذه الأعمال وجعلها ذات تأثير كبير على المتلقي.

وتعد الرواية أكثر الأنواع الأدبيّة قدرةً على استيعاب الفنون الأخرى؛ وقد استحقّت لقب ملحمة العصر؛ حيث أنّها فنٌ لصيقٌ بالحياة الإنّسانية وتناقضاتها، وتمتلكُ قدرات تعبيريّة هائلة يستفيد منها الرّوائي كيفما يشاء، كما أنّها عالم مترامي الأطراف يستطيع كُتّابه الاستفادة –تحت مسمى التّجريب– من الآليات الفنيّة لفنون كثيرة خاصة التّشكيل المرئي، الذي يجمع بين البياض و السواد ،و التشكيل اللغوي ، وألواح الكتابة والعتبات، وعلامات التّرقيم، والوقف.

وانطلاقا من التأثير الذي يمارسه التشكيل المرئي على الرّواية من خلال تقنيات كثيرة منها : العتبات، والتشكيل اللغوي وعلامات الترقيم والوقف، وجدنا أن نجعل هذا التَّأثير جزءً من موضوع مذكرتنا الموسومة ب **التّشكيل المرئي في رواية كاماراڈ رفيق الحيف والضياع للصديق حاج أحمد الزيواني– دراسة سيميائية–** وتتمحور إشكاليّة البحث في السؤال الاتي كيف تجلّى التّشكيل المرئي في رواية "**كاماراڈ رفيق الحيف والضياع للصدّيق حاج أحمد الزّيواني**"؟ وقدتفرّعت عنها إشكاليات فرعية من قبيل:

- ✓ ما المقصود بالتشكيل المرئي؟
- ✓ ما هي الأبعاد التي أضافها للرواية؟
- ✓ ما مدى مساهمة الجانب المرئي في تشكيل الرّواية؟
- ✓ كيف جاء حضور الأشكال المرئية في رواية كاماراڈ رفيق الحيف والضياع؟

ويكمن الهدف من هذا البحث التّعريفُ بالتّشكيل المرئي، وكذا طبيعة العلاقة التي تجمعه بالرّواية والحدود الفاصلة بينهما، وتقديم صورة واضحة ودقيقة لآليات التّشكيل التي استعارتها الرّواية وكيفيّة تطبيقها على هذه الأخيرة.

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى **دوافع ذاتيّة** وأخرى **موضوعية**، تتمثل **الذّاتية** في: شَغَفِنَا بالتّشكيل المرئي إضافة إلى الإنفتاح الرّوائي على مختلف الفنون؛ فقد طالعنا عديد الرّوايات التي خاضت في التّجريب، فاستهوتنا رواية "**كاماراذْ رفيق الحيف و الضّياع** "التي تميّزت عن غيرها من الرّوايات باستثمار آليات السّينما.

أما الموضوعية: فرغبتنا في إضافة دراسة جديدة إلى مكتبة جامعتنا، لأنّه –حسب علمنا –لم يُتَطَرّف إلى هذا الموضوع من قبل فأردنا إماطة اللثام عن العلاقة بين التّشكيل المرئي والرّواية وفتح مجال واسع لدراسة الأدب دراسةً تقنيةً والإستفادة من عالم التّشكيل.

ومن الدراسات السّابقة التّي اشتغلت على موضوع التّشكيل المرئي من الجانب النظري:

- ✓ التشكيل المرئي في ديوان "**كاليغولا يرسم غرينكا الرايس**" **لعز الدين ميهوبي**"، وهي رسالة ماستر من إعداد الطالبتين **ريمة بوخنافة** و**مريم فقراوي**.
- ✓ دراسة تحليليّة في الشّكل و المضامين في رواية "**منبوذو العصافير**" **لإسماعيل يبرير**"، وهي رسالة ماستر تناولت فيها الطالبتان مكونات البنية السّردية وكذا محاولة الكشف عن مكنونات هذا العلم.
- ✓ أما دراستنا فقد حاولت التّطرق إلى علاقة الرّواية بالتّشكيل المرئي، وكذلك التنظير لبعض آليات التشكيل المرئي المتاحة في الرّواية، ومن ثم تطبيقها بالاعتماد على المنهج السيميائي.

وفي إطار الإجابة عن الإشكاليّة المطروحة سابقا قمنا باتباع خطّة ارتأيناها مُمنهجة جاءت على النّحو الآتي:

مقدمة: طرحنا فيها الإشكاليّة، وأسباب اختيار الموضوع والهدف من الدّراسة، مع ذكر للخطة والمنهج المعتمدين وبعض المراجع المساعدة على البحث.

الفصل الأول: الموسوم ب"**مفاهيم في السيمياء و التّشكيل المرئي**" قسمناه إلى مبحثين:

المبحث الأول: معنون ب"**مفهوم السّيمياء** "قمنا فيه بتعريف السّيمياء وأشرنا إلى مفهومها عند العرب والغرب وتطرّقنا إلى نشأتها واتجاهاتها المعاصرة.

المبحث الثاني: معنون ب"**التّشكيل المرئي وماهيته**" قدمنا فيه تعريفات للتّشكيل المرئي والصورة وعلاقة التّشكيل المرئي بالرّواية.

ثم جاء **الفصل الثاني**: المسمى ب"**التّشكيل المرئي في رواية كامارادْ رفيق االحيف والضّياع**"، فقد تطرّقنا فيه لتقنيّات التّشكيل المرئي التّي استثمرها "**الصدّيق حاج أحمد**" في روايته منها: العتبات، البياض والسواد، والتشكيل اللّغوي، وعلامات الترقيم والوقف.

وأخيرًا خلصنا إلى خاتمة ذكرنا فيها أهمّ النّتائج التّي توصلّنا إليها بعد خوض غمار هذا البحث.

وأملا في الوصول إلى نتائج سليمة استعنا ببعض آليات المنهج السيميائي من خلال تتبُّع تقنيات التّشكيل المرئي في الرّواية، ودراسة الخطاب الغلافي والألوان... حيث قمنا بدراسة تحليلية نقدية لها.

واستعنا بجملة من المراجع نَذكُر منها:

- العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو تر: سعيد بن كراد.
- الشّكل والخطاب، مُحَمَّد الماكري.
- التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي.

ونظرًا لحداثة هذا الطرح فقد واجهتنا عدّة صعوبات وعراقيل منها صعوبة التحكم في الموضوع بسبب اتّساعه وتشعُّبه، إضافة إلى قلة المصاد ر والمراجع، وقلّة الدّراسات المتعلّقة بهذا الموضوع. ولا يسعنا في هذا المقام إلاّ أنّ نقدّم خالص شكرنا لأستاذتنا الفاضلة "**راوية شاوي**"التّي مهدت لنا طريق هذا البحث و ذلّلت صعابه حتى رأى النّور.

الفصل الأوّل: مفاهيم في السيمياء والتشكيل المرئي

المبحث الأول:مفهوم السّيمياء.

1. مفهوم السّيمياء.

2. السّيمياء عند الغرب.

3. السيمياء عند العرب.

4. نشأة السيمياء.

5. الإتجاهات السّيميائية المعاصرة.

المبحث الثاني:التّشكيل المرئي و ماهيته:

1. التّشكيل.

2. المرئي.

3. التّشكيل المرئي.

4. الرّواية و التّشكيل المرئي.

5. مفهوم الصّورة

المبحث الأول:السيميائية

زخرت السّاحة النّقدية والأدبيّة ، بالعد يد من المصطلحات الحديثة، وأصبحت علمًا قائمًا بذاته كالعلامات والإشارات وغيرهما، والتّي تعبّر عن كنهها وجوهرها عن التّلميحات والإيحاءات الدّالة عليها، وإذا أردنا التّأصيل لهذا العلم "**السّيمياء**"، الذي يدرس العلامة نجد أن الأراء اختلفت حوله، وتعدّدت تسمياته (السّيمياء ، علم العلامة، السّيميولوجيا، السّيميوطيقا...) و السّيميائيات هي نشاط فكري ومعرفي يستمدّ مبادئه من حقول معرفية كثيرة كاللسانيات والفلسفة والمنطق...

1-مفهوم السّمياء :

أ-لغة: وردت لفظة السّيمياء في القرآن الكريم في عدّة مواضع:

قوله تعالى : ﴿ ***لِلْفُقَرَاءِ الَّذِينَ أُحْصِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الْأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا[272]***﴾[1].

معنى الأية اجعلوا صدقاتكم لفقراء المسلمين الّذين لا يستطيعون السّفر، طلباً للرّزق لا شتغالهم بالجهاد في سبيل الله، يظنُّهم من لا يعرفهم غير محتاجين إلى الصّدقة ، لتعفُّفهم عن السُّؤال، تعرفهم بعلاماتهم وآثار الحاجة فيهم. وسيماهم هنا بمعنى هيأتهم الدّالة على الفاقة واالحاجة.

وقوله أيضًا:﴿ ***وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ ، وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ][47]*** ﴾[2].

معنى الأية ونادى أهل الأعراف رجالًا من قادة الكُّفار الّذين في النّار، يعرفونهم بعلامات خاصة تميّزهم، قالوا لهم: ما نفعكم من الأموال و الرّجال في الدنيا، وما نفعكم اِستعلاؤكم عن الإيمان بالله وقبول الحق.

و قوله أيضا﴿ ***يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ [40]*** ﴾[1]؛ بمعنى تعرف الملائكة المجرمين بعلاماتهم، فتأخذهم بمقدمة رؤوسهم وبأقدامهم، فترميهم في النّار وسيماهم هنا بسواد وجوههم.

---

[1]- سورة البقرة، الآية 272.

[2]-سورة الاعراف، الآية 47.

وردت لفظة "**سيمياء**" دون ياء في قوله تعالى :﴿ ***سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ [29]***﴾[2] معنى الآية:مُحَمَّد رسول الله، و الّذين معه على دينية أشدّاء على الكُفَّار، رحماء فيما بينهم، تراهم ركّعًا سجَّدًا لله في صلاتهم، يرجون أنْ يتفضَّل عليهم ربُّهم ويدخلهم الجنّة، ويرضى عنهم، علامة طاعتهم لله ظاهرة في وجوههم من أثر السّجود وسيماهم هنا تعني علامتهم.

وقوله أيضا ﴿ ***لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ (33) مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ [34]***﴾[3]؛ جاءت هاتين الأيتين في سياق أنّ إبراهيم –**عليه السلام**– قال لملائكة الله، ما شأْنُكم وفيم أُرسلتم قالوا: إنّ الله أرسلنا إلى قوم قد أجرموا بكفر هم بالله، لنهلكهم بحجارة من طين متحجر ، مُعَلَّمَةً عند ربك لهؤلاء المتجاوزين الحدَّ في الفجور والعصيان ومسوّمة هنا بمعنى معلّمة.

ونجد مما سبق أنّ الآيات لا تخرج عن معنى العلامة و لفظة سمة وردت في القرآن الكريم بمعنى العلامة سواء كانت متّصلة بملامح الوجه أو بالأفعال والأخلاق.

أمّا في المعاجم العربيّة فنجد أنّ السيمياء من الجذر اللغوي (سَوَمَ) وردت في لسان العرب لابن منظور:«**سَوَمَ والسُّومةَ السِّيمةُ والسيّمياءُ : والسّيمياء: العلامة وسَوَمَ الفرس أي جَعَلَ عليه السِّمةَ، وقال ابن الأعرابي:"السِيمَ هي العلامة على صوف الغَنَمِ**»[4]

وفي معجم العيْن قال **الخليل بن أحمد الفراهيدي:**«**السّيما: ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة التي يعرف بها الخير من الشّرّ في الإنسان**»[5]؛ أي هي الإشارات والرّموز التي نفرّق بها بين الانسان الذي يفعل الخير والإنسان الذي يفعل الشّرّ.

ونجدها في بعض أشعار العرب، واستخدمت للمعنى نفسه ؛ حيث يقول **أسيد بن العنقاء الفزازي:**

---

[1]–سورة الرحمان، الآية 40.

[2]–سورة الفتح، الآية 29.

[3]–سورة الذاريات، الآيتين، 33–34.

[4]–ابن المنظور، لسان العرب، تح :عبد الله علي الكبير واخرون، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (لات)، ج24، ص2158.

[5]–الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح :عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان –ط01، 2003، ص296.

«**غُلاَمٌ رَمَاهُ اللهُ بالحُسْنِ يَافِعًا *** بِهِ سِيمَاءُ لاَ تُشَقُّ عَلَى البَصَرِ**»[1].

ووردت السّيمياء في قاموس المحيط للفيروز أبادي :«**السّيمةُ و السّيمَاء و السّيمياءُ بكسرهن** : **العلامة،وسوَّمَ الفرس تسوُّمًا: جعل عليه سيمة، وفلانًا: خلاهُ، سوَّمه لما يريدهُ،وفي ماله حكَّمه، والخيل: أرسلها وعلى القوم أغَارَ ،فعَاثَ فيهم**»[2].

ومما سبق يجب أن نشير بأنّ لفظة "**السّيمياء**" الواردة في القرآن الكريم وفي المعاجم العربيّة تحمل الدّلالة ذاتها وهي السِّمة أو العلامة.

ب–اصطلاحا:

تعود لفظة السيمياء إلى الأصل اليوناني**sémion**الذي يعني علامة، و**logos** الذي يعني خطاب وبامتداد أكبر كلمة **logos** تعني العلم؛ أي السيميولوجيا[3]، ظهرت حديثا مع "**فرديناند دي سوسير**" **Ferdinand de Saussure** و"**تشارلز سندر بيرس**" **Charles Sanders Pierce**، وتواترت الدّراسات حولها على الصعيدين الغربي و العربي وتعددّت مسمساتها (السّيميولوجيا، السّيميوطيقا، علم العلامة...).

نقلها "**مازن الوعر**" في مقدمة علم الإشارة (**السّيميولوجيا**) "**بيار جيرو**" بقوله:« **هي علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها و أصلها**»[4]. وهذا يعني أنّ النّظام الكوني بكلّ ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ومعنى وبهذا فإنَّ السّيميولوجيا هي علم يدرس بنية الاشارات وعلائقها في هذا الكون.

ويعرفها "**دوسوسير** بقوله:« **ويمكننا أن نتصوّرَ علمًا موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءً من علم النّفس الإجتماعي،وهو بدوره جزء من علم النّفس العام،وسأطلق**

[1]–فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم والناشرون، بيروت –لبنان، ط1، 2010، ص30.

[2]–مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تح، مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة ،بيروت، ط8، 2005، ص1124.

[3]–ينظر برنارتوسان، ماهي السيميوجيا، تر :مُحَمَّد نظيف، ، افريقيا، الشرق، المغرب، ط3، 2016، ص11.

[4]–مصطفى احمد راضي، العنوان في شعر يوسف العظم "دراسة سيميائية "، رسالة مقدمة لنيل الماجيستر، جامعة القدس، فلسطين، 2013، ص05.

عليه علم الإ شارات sémiologie»[1]،وهذا القول نجد أن علم الإشارات "**السّيمياء**" ذو بعد سوسيولوجي ودلالة إجتماعية وثقافية وهو مرتبطٌ بالمجتمع.

وجاء تعريف السّمياء في موسوعة علم الإ نسان بأنّه:« **علم العلامة أو السّلوك المستخدم العلامة وينطوي على دراسة كل من الإتصال اللغوي و غير اللغوي، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشري صور الدلالة التي يتمّ تفسيرها وفقًا لمبادئ عامة مشتركة**»[2] ؛ بمعنى آخر فعلم السّيميائيات علم يخوض في كل ما هو لغوي وغيرلغوي كما يتجاوز ذلك إلى دراسة أشكال وأنماط السلوك البشري بصوره ودلالاته.

ويضيف في السياق ذاته **الرّويلي والبازغي** قولهما :«**السّيميولوجيا(السّيميوطيقا)لدى دارسيها تعني علم أو دراسة العلامات والإشارات دراسة منظَّمة**»[3].

ويذهب **بيير جيرو** إلى تعريفها بأنّها : «**العلم الذي يهتمُّ بدراسة أنظمة العلامات، اللغات ،الإشارات، التعليمات...، وهذا يجعل من اللّغة جزءً من السّيمياء**»[4].

ومما سبق نجذ أنه رغما تعدّد مفاهيم السّمياء إلاّ أنها كلها ذهبت إلى أنّ السّيمياء هي العلم الذي يدرس العلامات والإشارات.

2-السّيمياء عند الغرب :

نشأ علم السّيمياء حديثًا في بدايات القرن العشرين، وسُميَّ بالسّيميولوجيا في الفكر الأوروبي نسبة للعالِم **فرديناند ديسوسير Ferdinand de Saussure** والسّيميوطيقا في الفكر الأمريكي، نسبة للعالِم **تشارلز سندرس بيرس Charles Sanders Pierce**؛ حيث يقول **دو سوسيير** «**اللّسان منظومة من العلامات المعبّرة عن أفكار يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصمّ البكم وبالطقوس الرّمزية**

[1]-عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص29.

[2]-عصام خلف كامل،الإتجاه السيميولوجي و نقد الشعر ،دارالفرحة للنشر و التوزيع ،السودان،د.ط،د.ت،ص17

[3]-ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص177.

[4]-عصام خلف كامل، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص18.

وبأشكال السلوك والإشارات العسكرية »[1]،ومن هنا يتبيّن لنا أنّ مدار سيمياء العلامات اللّغوية وغير اللّغوية من عادات وتقاليد وغيرها، وعَرف مصطلح السّمياء ذيوعًا في الأواسط الأوروبية وبخاصة عند «**سيميائيين مدرسة باريس**»[2] وهي "**تدرس حياة الدّلائل داخل الحياة الإجتماعية**»[3]، إنّ العلامة لا تخرج عن الإطار الإجتماعي بل تعيش كنفه، وينطلق **أمبرتو إيكو A. Eco** من تعريف **دي سوسيير** للسّيميولوجيا ويعدل فيه بقوله: «**إذا كانت العلامات مركز اهتمام السّيميائية، ينبغي عليها أن تستبعد من مجال اهتمامها العديد من الظواهر السيميائية**(...)»[4]،وهنا يسعى **إيكو** إلى توسيع مجال السّيمياء لتشمل منظومات أخرى، ولكلٍّ منها مساره السّيميائي فنحن مثلا في الوسط الذي نعيش فيه نحيا وسط علامات بدءً من نُهوظنا لصلاة الفجر، ثمّ جلوسنا للإفطار والبدء في الأشغال المنزلية وغيرها،كلّ هذا ضمن مسار سيميائي مليء بالعلامات والدّلالات المختلفة من بيئة لأخرى.

من جهة أخرى جاء **بيرس** بطرح أمريكي يصطلح عليه بالسّيميوطيقا التّي تقوم على المنطق والظاهراتية والرياضيات فيقول :«**أنا على ما أعلم الرّائد أو فاتح الغاب في توضيح وكشف ما أسميه بالسّيميوطيقا أي مذهب الطبيعة الجوهرية وللتّنوعات الأساسية للدّلالة الممكنة**»[5]

ويُعتبر **بيرس** المؤسس و البّاحث المنهجي لعلم السّيمياء ويعرّفه بقوله: «**علم يُعنى بدراسة العلامات أي بنية الإشارات وعلائقها في الكون، ويدرس توزُّعها ووظافها الدّاخلية والخارجيّة**»[6]، وعلئ هذا فإنه يدرس كل الإشارات والعلامات المحيطة بنا من عادات وطقوس و يحددها تحديدًا علميًّا ومنطقيًّا ودقيقًا.

ويأتي **تشارلز موريس Charles Morris**، متأثرًا **ببيرس** ليّوسع و يُرسخ السيمياء في مؤَلفه«**أسس نظريّة العلامة 1938**»[1] ،وحّد فيه بين كل العلوم و ميّز أصنافًا من العلامات، ونشر**غريماس**

---

[1]- قاسم مقداد ، مفهوم العلامة السيميائية، مجلة الآداب العلمية، إتجاه الكتاب العرب، دمشق، عدد 145- 146، 2011، ص13.

[2]- مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية، تر: حميد لحمداني وآخرون، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، 1987، ص04.

[3]- باسم قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية عمان، الأردن، ط1، 2001، ص12.

[4]- قاسم مقداد، مفهوم العلامة السيميائية، مرجع سابق، ص13.

[5]- عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، ص46.

[6]-عبد القادر رجيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق –سوريا، ط1، 2010، ص17.

Greimas معجمه الأوّل للمصطلحات السيميائية كتب فيه :«**إنّ السّيميائية ليست بعلم :إنها مشروع علمي**»[2]، وهنا **غريماس** حلل علميًّا الأنساق والدّلالات كالإيماءات فهي تتنوَّعُ وتختلف من مجتمع لآخر وهذا الإختلاف يحيلنا إلى شبكة من العلاقات المنسجمة حينًا و المتضادَّة حينًا أخر.

3-السيمياء عند العرب

واجه العرب مصطلحين هما السّيمياء والسّيميولوجيا فأسندوا السّيميولوجيا للعلم النّظري والسّيمياء لتطبيقه.

أ.عند القدامى:

وَرَدَ لفظ السّيمياء عند **جابر بن حيّان** وسمّيت فكرة تحويل المعا دن الخسيسة إلى معادن ثمينة بعلم السّيمياء،وكان هذا المفهوم قريبًا من السّحر آنذاك: «***السّيمياء هي اسم لما هو غير حقيقي من السّحر***(...)**والسّيمياء لفظ عبراني معرب أصله سيم به**»[3]. وفي مخطوطة تُنسب **لابن سينا** تحت عنوان "**عن الدُّر النّظيم في فصل أحوال التَّعليم**" فيها فصلٌ تحت عنوان علم "**السّيمياء**" يقول فيه: «**علم السّيمياء علم يقصد به كيفية تمزيج القوى التّي في جواهر العالم الأرضي، ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب**»[4]؛ أي أنَّ السّيمياء عند **ابن سينا** أيضًا لها علاقة بالأرض.

كذلك نجد **ابن خلدون** يخصص فصلاً من مقدّمته لعلم أسرار الحروف المسمى بالسيميا الذّي هو فرع من فروع السّيمياء ويقول: «**المعروف بالسّيمياء نقل وضعه من الطّلسمات إليه في إصطلاح أهل**

[1]-هايدي تويل، المبادىء التي كان غريماس بنى عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عليها، محاضرات الملتقى لدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، ص43.

[2]-مُحَمَّد العيد اشكالية المصطلح السيميائي، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة عين الشمس، مصر، م1، عدد2، 1999، ص141.

[3]-قاسم مقداد، مفهوم العلامة السيميائية، مرجع سابق، ص 11.

[4]-آن إينو وآخرون، السيميائية (الاصول، القواعد، التاريخ)، تر :رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، 2008، ص128.

التّصرف من غلاة المتصوّفة... في جنوحهم إلى كشف حجاب الحسن وظهور الخوارق على أيديهم »[1]، والسّيمياء هنا لم تكن علمًا قائمًا بذاته بل ارتبطت بعلوم أخرى كالسحر والشعوذة.

ب–عند المحدثين :

سعى العرب المحدثين لتعريب مصطلح "**السّيمياء**" تأثرًا منهم بالفكر الغربي يقول **معجب الزّهراني**: «**ترتبط السّيمياء بحقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها فيه كلماتٌ مثل السّمة والتّسمية والوسام والوسم والميسم والسّيمياء (بالقصر والمد) والعلامة.** »[2]

ويحدّد **صلاح فضل** مفهوم السيميائية بقوله: «**هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدّالة وكيفية هذه الدّلالة**»[3]، بمعنى أنها تدرس الإشارات والرّموز وتحيط بمدلولها.

ويعرّفها **سعيد علُّوش** بأنها: «**دراسة لكل مظاهر الثّقافة كما لو كانت أنظمةً للعلامة اعتمادًا على افتراض مظاهر الثّقافة كأنظمة علامات من الواقع** »[4]، وهذا جعل مصطلح السّيمياء لصيقًا بمصطلح الثقافة.

أما **مُحَمَّد السرغيني** فيرى أنّ: «**السّيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيًّا كان مصدرها لغويًّا أو سننيًا أو مؤشريًا**»[5]، فالسيمياء في نظره تبحث في العلامات والإشارات سواء كانت لغوية أو غير لغوية.

ورشيد بن مالك يستخدم مصطلح السيمياء في مؤلفه"**السيمياء أصولها وقواعدها**"، في حين نصر **أبو حامد** و **سيزا قاسم** يستخدمان مصطلح السّيميوطيقا من خلال مؤلفيها "**مدخل السيميوطيقا**" و"**السّيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد**".[6]

---

[1] – آن إينو وآخرون، السيميائية (الاصول، القواعد، التاريخ)،ص29.

[2] –قاسم مقداد، مفهوم العلامة السيميائية، مرجع سابق، ص11.

[3] –عصام خلف كامل، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص19.

[4] –فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص18.

[5] –عصام خلف كامل، الإتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، ص18.

[6] –فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 19.

ويضيف **سعيد بن كراد** ترجمته للمصطلح بالسّيمياء: «**وهي العلامة والشّكل الرّمزي الّذي يقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي وهي الأداة التّي يستعملها في تنظيم تجربته بعيدًا عن الإكراهات أو الضّوابط التّي يفرضها الإحتكاك المباشر مع معطيات الطّبيعة الخام**».[1]

ويتضح مما سبق ذكره أنّه رغم تعدّد مفاهيم السّيمياء عند العرب القدامى والمحدثين إلاّ أنه يبقى علم علاماتي رمزي بحت.

4-نشأة السيميائية :

يرجع التّفكير السّيميائي إلى عصور قديمة جدا،تصل إلى ألفي عام تقريبًا إلى أيّام الرّيواقيين، بوصفهم أوّل من كشف عن وجهيّ العلامة (الدّال والمدلول) فقد تنبّهوا إلى أنّ الإختلاف بين الأصوات إنما هو في الحقيقة اختلاف شكلي ظاهري[2].

وقد كانت السيمياء في هذه الفترة مجرد تصوُّرات عامة، يطرحها بعض المتمكنين في المجالات اللّغوية غير المتخصصة، وبعدها خطى التفكير السّيميائي في القرنين الرابع والخامس خطوة أخرى مع القديسين **أوغسطين** بسؤاله عن التاويل والتفكير، في إطار المشكلة التّي طرحتها المسيحيّة الصّاعدة.

وفي القرن السّابع عشر ظهر "**جون لوك**" (**John Loke(1632-1704** ممثلا للمرحلة الحقيقيّة التي ميّزت السّيمياء عن غيرها من العلوم، التّي كانت تحتضنها وتختلط معها في أغلب الأحوال، فقد صنّف **لوك Loke** العلوم إلى ثلاثة أصناف(علم الأخلاق، علم الطبيعة، علم السّيمياء) ووضع تحت العلم الأخير علوم عديدة مثل: المنطق ونظرّية المعرفة[3].

ومن هنا يمكننا التّسليم أنّ فكرة السيميائية يمكن إعتبارها في المرحلة من إرهاصات نمو علم جديد قائم بذاته، وينتظر من يصنعه في موضعه الصّحيح.

---

[1]-أمبرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخ، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007، ص13.

[2]-ينظر: غريب اسكندر، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس العالي للثقافة، دط، 2002، ص42.

[3]-ينظر: غريب اسكندر، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق، ص42.

بعد هذه المرحلة ظهرت السّيمياء بوصفها علمًا منهجيًا جديدًا وذلك في القرن العشرين على يدّ عالمين أحدهما الفيلسوف الأمريكي **"تشارلز ساندرس بيرس " Charles Sanders Pierce (1839–1914)** الذّي جاء بمصطلح السّيميوطيقا،والثّاني اللّساني السّويسري **فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure(1857–1913)**والذّي له المرجعية في مصطلح السّيميولوجيا **sèmiologes**[1].

والملاحظ هنا أنّ نشأة السّيميولوجيا كانت م زدوجة، نشأة امريكية وأخرى سويسرية حيث تنبأ **سوسير** بعلم في المستقبل يدرس العلامة اللّغوية وغير اللّغوية وذلك بمحاضراته التّي كان يلقيها في مرحلة السّتينيات والقائل فيها: «**ونستطيع إذن أن نتصور علمًا يدرس حياة الرّموز والدّلالات المتداولة في الوسط المجتمعي. وهذا العلم يشكّل جزءً من علم النّفس المجتمعي، ومن ثم يندرج في علم النّفس العام وانطلق عليه مصطلح علم الدلالة sèmiologie**».[2]

وفي الوقت ذاته الذّي تنبأ فيه **دي سوسير** بهذا العلم كان معاصره **تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders Pierce** منشغلا بإبراز معالمه.

فالعمل الذّي قام به الأمريكي **بيرس Pierce** مكن السيميائية من أنْ تصبح علمًا قائمًا بذاته ؛حيث حاول الرّبط بين السيمياء والعلوم الأخرى؛حيث قال: «**ليس بِاستطاعتي أن أدرس كل شيء في الكون، كالرّياضيات والأخلاق والجاذبية الأرضية (...)إلاّ على أساس أنّه نظام سيميوطيقي**»[3].

فاعتبر أن المنهج السيميائي، المنهج الوحيد الذي له الأحقية في دراسة كل هذه الأمور، ولا يتسنّى لهُ ذلك إلاّ بتطبيقه على أرض الواقع، وهذا دليل واضح من خلال كتاباته المتنوّعة في المجالات السّيميوطيقية.

[1]– غريب اسكندر، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، مرجع سابق ، ص42.

[2]–فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللّسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص26.

[3]–سيزا قاسم، نصر حامد ابو يزيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة،(دط)، 1986، ص16.

وعليه فقد تأسس مشروع السيميولوجيا على رؤية "**دي سوسير**" من جهة والتّي كانت منحصرة في اللغة ولا تتجاوزها إلى النطاق المعرفي للعلوم الإنسانية، وكان مشروعه عبارة عن تطبيق آلي للعلاقات اللغوية ومن جهة أخرى على رؤية تشارلز "**ساندرس بيرس** " **Charles sandres Pierce**القائلة بأنّ السيميوطيقا لا تركز كامل إهتماماتها على اللغة فقط، بل يتجاوزها إلى ما تنتجه هذه اللغات أو العلامات مما هو ثانوي وأساسي وبذلك وسّع مجال السّيمياء إلى المجالات الأخرى في شتّى الميادين والمجالات والسياقات الخارجيّة.[1]

وفي الأخير نقول:أنه رغم تباين الآراء حول المصطلحين (السّيميولوجيا و السّيميوطيقا)إلا أنهما ساهما أيما مساهمة في الدراسات اللغوية وغير اللغوية المعاصرة سواء من النّاحية النّظرية أو التحليليّة والتّطبيقيّة . ورغم هذا ظلّ المشروع بكرًا في طور النّمو لم تتضح معالمه إلاّ على أيدي تلامذة كل من "**بيرس**" و"**ديسوسير**".

5- الإتجاهات السيميائية المعاصرة:

رغم التّطورات التّي شهدته السّيمياء إلاّ أنها لا تزال في مرحلة التّطور والنمو، فهي تعتمد على الأسس اللّسانية من جهة والأسس الشُّمولية من جهة أخرى؛ حيث قام السّيميائون بدراسة العلامات والإشارات وحاولوا الوصول إلى مدلولها فنتجت بذلك مجموعة من الإتجاهات تختلف باختلاف أصحابها وباحثيها.

5-1-سيمياء التّواصل :

ذهب أنصار هذا الإتجاه "بويسنس، برييتو، مونان، غرايس، أوستن، فتجينشتاين، مارتيني" إلى أنّ العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى : "الدّال، المدلول والقصد "وهم يرتكزون في أبحاثهم على الوظيفة التّواصلية،أو الإتصالية، ولا تختص هذه الوظيفة بالرّسالة اللّسانية، وإنما توجد في البنيات السيميائية التّي تشكلها الحقول غير اللسانية، إلاّ أنَّ هذا التّواصل مشروط بالقصدية، وإدارة المرسل في التّأثير على الغير إذ لا يمكن للعلامة أن تكون أداةً تواصلية قصدية ما لم تشترط القصدية التواصلية الواعية، وبناءًا على

[1]- ينظر مُحَمَّد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص6-7.

ذلك انحصر موضوع السّيميائية في العلامات القائمة على الإعتباطية[1]، ولسّيمياء التّواصل محوران هما : التّواصل والعلامة وكلّ منهما يتفرّع إلى فروع أخرى.

أ.محور التّواصل: وينقسم إلى تواصل لساني ،وتواصل غير لساني أما اللّساني فينحصر في عملية التّواصل التّي تجري بين البشر بواسطة الفعل الكلامي وقد تحدث في هذا المحور ثلاث أعلام رئيسيين "**دي سوسير، بلو مفيلد، شينون**". أما غير اللّساني فيسم "**بويسنس**" لغات غير اللغات المعتادة ويصنفه إلى ثلاثة معايير:الإشارية النّسقسة، والإشارية اللانسقسة، والإشارية التّي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها.[2]

ب.محور العلامة: ويصنف إلى أربعة أصناف: الإشارة، المؤشر، الأيقون، الرّمز[3].

5-2-سيمياء الدّلالة:

وذهب أنصار هذا الإتجاه إلى أنّ العلامة وحدة ثنائية المبنى (دال، مدلول)على غرار ما اقترحه "**دي سوسير**" للعلامة اللغوية، وما يميز هذا الإتجاه، عن الإتجاهات الأخرى هو قلبه للأطروحة السّويسرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصيّة علم اللغة حيث يقول "**رولان بارت r.barthes**": «**يجبُ منذ الآن تقبل إمكانية قلب الإقتراح السّويسري، ليست اللّسانيات جزءً مفصّلا من علم ا لعلامة العام ولكن الجزء هو علم العلامات باعتباره فرعًا من اللّسانيات** »[4]، ولذلك أصبح النظام اللّغوي المغلق نموذجًا يحتذى به في دراسة جميع الأنظمة الدّالة، والمعرفة السيميائية أضحت اليوم نسخة من المعرفة اللّسانية.

[1]-عبد الله ابراهيم واخرون، معرفة الاخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1996، ص25.

[2]-المرجع نفسه، ص84.

[3]-المرجع نفسه ،ص 87-92.

[4]-مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، دط، 1987، ص27.

علمًا أن عناصر هذا الإتجاه تتنوع إلى ثنائيات أربعة، مثلما أفاض "**بارت**" في بحثه، وكلّها مستقاة من الألسنية البنيّوية، وهي : «**اللّغة والكلام، الدّال والمدلول، المركب والنّظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذّاتية والدلالة الإيحائية)** »[1].

5-3- سيمياء الثّقافة :

يمثّل هذا الإتجاه عددً من العلماء والبّاحثين السوفيات، الذّين تطلق عليهم تسمية جماعة موسكو وهم: "**يوري لوتمان ، فيا تشلاف ، ف. إيفانوف، وبوريس أوسبنسكي، تزفتان تودوروف وألكسندر.م.بيانيجوريسكي**" وكذا الإيطاليين "**روسي** و **لاندي**"، وهم يرون أنّ العلامة تتكوّنُ من وحدة ثلاثية المبنى :"الدّال، المدلول، والمرجع" وقد تبلور هذا الإتجاه سنة **1962**م[2].

ويذهب هذا الإتجاه إلى أنّ العلامة لا تكتسب دلالتها إلاّ من خلال وضعها في إطار الثّقافة، وهو لا ينظر إلى العلامة المفردة، بل يتكلّم عن (أنظمة) دالة؛ أي مجموعات من العلامات، ولا يؤمن باستقلال النّظام الواحد عن الأنظمة الأخرى ، بل هو يبحث عن العلاقات التّي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة، أو محاولة الكشف عن العلاقات التّي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطّورها الزّمني، أو بين الثّقافات المختلفة، أو بين الثقافة أو اللاثقافة[3].

وعليه فقد أسهمت هذه الإتجاهات المتضافرة، في تسيير السّبل لقراءات متعدّدة وأصلية للنّصوص الأدبيّة، طلبًا للغائب من مفاهيمها واستجلاءً للغامض من علاماتها، كما أنها شكّلت روافد أصيلة لبناء قراءات سيميائية ليست للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علاماتيّة وإشاريّة أخرى. ويمكن إجمال ما قيل في الإتّجاهات السّيميائية المعاصرة في المخطط الآتي:

---

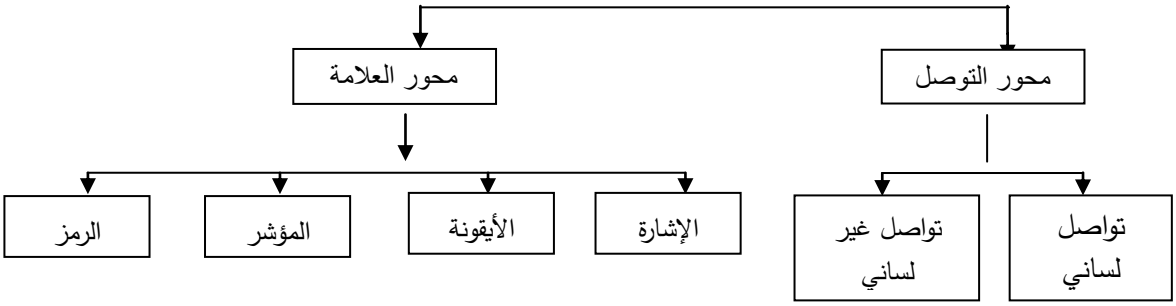
[1]-عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأ دب –من أجل تصور شامل – منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (PROTARS 3)قاس، ط1، 2005، ص68-69.

[2]-المرجع نفسه، ص70-71.

[3]-عبد الله ابراهيم واخرون، معرفة الآ خر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1996، ص10.

سيمياء التواصل

سيمياء الدلالة **سيمياء الثقافة**



الإتجاهات السيميائية المعاصرة

(من إعداد الطالبتين)

المبحث الثاني :التشكيل المرئي وماهيته :

يعد التّشكيل رمزا للسيرورة للوصول الى الصورة المراد تحصيها كما اجتمع المفهوم اللغوي و الاصطلاحي في منحه و الاتفاق على المفاهيم نفسها .

1-التّشكيل :

أ.لغة :

تؤكد أغلب المصادر والمعاجم العربيّة على أنَّ التشّكيل مشتث مِن جِذر لغوي واحد "**شَكَّلَ**"؛ فقد ورد في معجم لسان العرب :«**الشَّكْلُ، بالفتح :الشَّبه والمثل، والجمع أشكالٌ وشُكُول** (...)**وقد تَشَاكَلَ الشَّيْئَانِ وشَاكَلَ كُلُّ واحد منهما صاحبّه** (...) **والمُشَاكَلَةُ: المُوافقةُ والشَّاكِلةُ النَّاحِية والطّرِيق والجَديلةُ وشَاكِلَةُ الإنسان :شَكْلُهُ و نَاحِيتهُ وطَرِيقه وفي التنزيل العزيز :﴿ *قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ*﴾ *[الإسراء،الأية 84]* ؛ أي على طريقه وجَدِلَته ومَذْهَبه، وقال الأخفش :على شَاكِلته أي على ناحيته وجهته وخَلِقَته...وهذا طَرِيقٌ ذو شَواكِل أَي تَتَشَعّب منه طُرُقٌ جماعةٌ»**[1] ، مما يعني أنه اتخذ معاني المماثلة والشّبه والطريق والمذهب والنّاحية، والخليقة، بالإضافة إلى معنى آخر أعلى قيمة وأكثر بلاغة «**تَشَكَّلَ الشّيءُ: تَصَوَّرَ، وشَكَّلَه: صَوَّرَهُ** (...) **وشَكَّلَتِ المرأَةُ شَعرَهَا :ضَفَرَت خُصْلَتَين من مُقَدَّم رأسها** (...) **وأشكل الأمر التبس وأمور أشكال ملتَبسة، وشكل العِنب: أينع بعضه»**[2].

وقد جاء في المعجم الوسيط أنّ:«(**شَكَّلَ**)**الدَّابَّةَ: قَيّدها بلشِّكال .و-الكتابَ: ضبطه بالشَّكْلِ.والشّيءَ صَوَّرَهُ، ومنه الفنون التّشكيليَّة. والزَّهْرَ: أَلَّفَ بين أَشكالٍ متَنَوّعة منه والمرأَةُ شَعْرَها: أَشْكَلَتْه**(...)(**تَشَكَّلَ**): **مطاوِعُ شَكَّلَهُ. و-الشّيءُ تَصَوَّر وتمثَّلَ»**[3]. ومما سبق نجده أخذ معاني اللّبس، والغموض والتّصوير والقيد والفن والجمال.

[1]-ابن منظور لسان العرب، مرجع سابق، ص356-357.

[2]-المرجع نفسه، ص357.

[3]-مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004م، ص491.

ومن المعاجم الحديثة فقد ورد في معجم اللّغة العربية المعاصرة : «**تشكَّل الشَّيءُ تصوَّر وتمثّل** (...) **تشكّل شبحٌ لفلان: ظهر له في صورةٍ مرئيَّة، تشكَّل من كذا: تألَف منه** (...) **شكَّل الفَنَّانُ الشَّيءَ: صوّره عالجه بغيةَ إعطاء شكل معيّن** "**شكّل تمثالاً/ قطعة رخام/ مَعْدِنًا**"(...) **تشكيليَّة [مفرد]: إسم مؤنَّث منسوب إلى تشكيل. الفنون التَّشكيليَّة: فُنون تصوِّر الأشياء وتمثِّلها؛ كالرّسم والتّصوير والنّحت والهندسة المعماريَّة**»[1].

ومما سبق نلاحظ أنّ المعاجم القديمة اجتمعت على معنى واحد؛ وهو التّماثل والتّشابه والطّريق والنّهج والخليقة ولسان العرب خير دليل، أما في المعاجم الحديثة فقد اتخذ معاني الرّسم والنّحت والمعمار والتّصوير...وغيرها وكلّها تتخذ معاني تكوين الشيء للوصول إلى الصّورة المراد الوصول إليها، فكلّها تعتمد على البصر.

ب–اصطلاحا :

يعدّ التّشكيل في مفهومه الإصطلاحي رمزًا للسّيرورة والوصول إلى الصّورة المعبرة له؛ ذلك أنّ مفهوم الشّكل «**من أكثر المصطلحات النّقدية تداخلاً، والتبّاسًا، على الرغم أنه من أكثرها شيوعا واستعمالاً**»[2].

فرغم كثرة استعمال هذا المصطلح إلا أنهم اختلفوا في وضع مفهوم له يقول ((**jean cohen 1919–1994**))«**فالشّكل هو مجموع العلاقات التّي يستقطبها كل عنصر من العناصر الدّاخلية للتّنظيم، ووجود هذا «المجموع» هو الذّي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللّغوية**»[3].

ويرى **يوسف عيدابي** أنه «**هو النّظر إلى الممارسة التّشكيليّة بوصفها عملية متّصلة بقوى الإنسان، ومنها قوته النّاظرة، لكنّها تتعدى فعل التّصور نفسه، وتتصل بما هو أبعد من عملية رسم الخطوط وبسط الألوان، وهو إنتاج أو تحصيل «صوَرّية» ما** »[1].

[1]–أحمد مختار عمر، اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة مصر، ط1، 2008، مج، المجلد الاول ص1227–1228.

[2]–مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب، الاردن، ط1، 2012، ص87.

[3]–جون كوين، النظرية الشعرية، بناء اللّغة الشعر اللّغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار الغريب ،القاهرة،دط، 1966، ج1، ص50.

فالتّشكيل مرتبط بالإنسان، وهو العنصر المحرّ ك والمطّور فيه؛ بحيث يعتمد على النّظر والإنتاج للوصول إلى الصّورة المراد تحصيلها فهو لا يختلف عن مفهومه اللّغوي.

وترى **وجدان المقداد** أنّ :«**الفن التّشكيلي من حيث هو دوال ومدلولات على أشياء ينطبق على أشياء ذهنية تتشكّل في عقل المتلقي ثم تحيله إلى أفكار تجسّدها هذه العلاقات في العمل الفنّي**»[2].

فالفنّ التّشكيلي يبدأ عن طريق الخيال وربط ا لموجودات والمدلولات ليصبح تشكيلاًأو تصويرًا للصّورة المراد الوصول إليها عن طريق الإبداع والقدرة على جمع المكنونات لإخراجها للواقع.

ويقول الله سبحانه وتعالى في سورة الإسراء:﴿ ***قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا*** ﴾ **[*الإسراء 84*]**[3]؛ وتعني هنا كل يعمل على شاكلته أي سجيّته ومذهبه وأخلاقه التي ألفها.

فقديما ارتبط التّشكيل بالتّصوير و السّيرورة والمذهب والطّريق والمماثلة، أما في مفهومه الحديث إحتفظ بعنصر السّيرورة والحيويّة ليرتقي للفنون التّشكيلية والعمران والنّحت والفنّ وكذا السّجية والأخلاق فقد تضمّن هذا المصطلح العديد من المعاني التّي تؤول في الأخير إلى الوصول للصورة المراد تحصيلها.

وقد استبدلت ثنائيّة المضمون والشّكل التّقليديّة إلى ثنائية التّشكيل والرؤيا، كما كان سائدا أنّ شكل النّص لا يؤول إلى دلالات. إلّا أنهم بيّنوا أهميّة الشّكل؛ كما أكد هذا الشّكلانيون الروس: «**يتفتح على بوابة المعنى التّي تؤول إلى الإنسان، بقدر ما كان الشّكلانيون يؤمنون بأنّ المعنى نشاط أنطولوجي ولم يكن الشّكلانيون ينكرون الأخلاق ينأون بها عن المعنى الأدبي، لكن تصوروا الأخلاق نفسها تصورًا أنطولوجياً**»[4].

فالشّكل أيضا يمتلك دلالات ومعاني، فقد اهتم الشّكلانيون بالشّكل؛ فالصورة معبرة وهي أعم من اللّغة.

---

[1]-يوسف عيدابي، مرايا الرؤي، في شأن بلاغة التشكيل، دار الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات، ط1، 2001، ص108.

[2]-وجدان مقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، دمشق سوريا، (د، ط)، ص19

[3]-سورة الاسراء، الآية 84.

[4]-مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي، مرجع سابق، ص37.

2-المرئي :

يُعدّ المرئي في الرّواية العربيّة الحديثة من الظّواهر البارزة في تشكيل النّص المرئي، إذّ أنّ الأدب يملك سمة التّطور والتّجدُد في الوقت نفسه، وهو كذلك كائن حيوي يتأثر بما يطرأ على فكر الأمم من تقدُّم حضاري في العلوم الإنسانيّة والتّطبيقية كافة وسنحاول في ما يلي تقديم مفهوم لغوي واصطلاحي للفظة المرئي:

أ-لغة :

احتل المرئي مكانة مميّزة في الأعمال الإبداعية والدّراسات النّقديّة لما لهُ من علاقات جمالية مع النّص وتبعاً لهذه الأهمية التّي حظيّ بها المرئي، وجب علينا الوقوف على معاينة في المعاجم العربيّة.

يعتبر المرئي أحد مهام الإدراك، ويرتكز على حركة العينين، ويشتق من الجذر اللّغوي (**رَأَى**) وقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور :«"**رَأَى" الرّؤية بالعين تتعدى إلى مفهوم واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين**(...)، **وقال ابن سيده: الرّؤية النظر بالعين والقلب**»[1]، ومن خلال القول نجد أنّ المرئي يمكن أن يكون بالعين أو بالقلب؛ أي أنه تجسيد للإدراك الحسي.

وجاء في تعريف آخر :«**النَّظَرُ بِالعَيْنِ وَبِالقَلْبِ،وَرَأَيْتُهُ رَأْيًا ورَاءَةً ورُأْيَتُهُ ورِئْيَانَا وارتَأَيْتُهُ واسْتَرْأَيْتُهُ**(...) **والتَّرَئِّية البَهَاءَ وحُسْنُ المَنْظَرِ**(...) **وتَرَاءُوا : رَأَى بَعْضُهُمْ بَعْضًا**»[2]، ومنه فالمرئي هو ما يتم النّظر إليه بالعين، وبالقلب أيضا إضافة إلى أنه يعني جمال المنظر.

وَرِدَ في معجم الوسيط : «**اسْتَرْاي بالمرأة ، نظر فيها والشّيء أبصره، وفلانًا : طلب رؤيته واستشاره وعنده مرئيًا، (الرَّأي): الإعتقاد والعقل والتّدبير والنّظر والتّأمّل ويقال رأيته رَأيَ العين: حيث يقع على البصر**»[3]. ويتبيّن لنا من خلال هذا القول أنَّ المرئي مرتبط أيضًا بالعقل والتّدبّر والتّأمل.

أما في المعجم المفصّل وفي مادة (رأى) نجدها تأتي بمعنى:

---

[1]-ابن منظور لسان العرب، دار الصبح، ، بيروت،ط1،ج7 ص80، (مادة رأى).

[2]-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، باشراف مُحَمَّد النعيم لعرقسوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان ط8، 2005، ص1285.

[3]-إبراهيم أنيس و اخرون،المعجم الوسيط،دار مكتبة الشروق الدولية ، ،مصر،ط1،سنة 2004،ص491.

1-« **بمعنى عَلِمَ واعتقد، فتنصب مفعولين أصلهما مبتدأ وخبرا ، نحو الآية** ﴿ ***إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا (6) وَنَرَاهُ قَرِيبًا(7)*** ﴾ ***[المعارج 6-7]***[1] وهنا جاء بمعنى عَلِمَ وعَرَفَ وهو أيضًا الإعتقاد.

2-« **بمعنى: أَبْصَرَ، أي : رأى بعينه وتُسمّى: رأى البصيريّة ، فتنصب مفعولاً به واحدًا، نحو : رأيتُ الطّائر فوق الشّجرة**"»[2] ،أي بمعنى البصر المعنى البسيط.

3-«**بمعنى: رأى في منامه، تنصُب مفعولاً به واحدًا، وقد أجراها بعضهم مجرد «رأى» التّي بمعنى: عَلِمَ واعتقد، في تعديتها إلى مفعولين كما في قول الشّاعر:**

أراهم رفقتي حتّى إذا ما* تجافى اللَّيل وانخزَلَ انخزالاً»**[3]

والمعنى هنا العلم والاعتقاد بالشيء.

4- «**بمعنى: ظنَّ، لكن لم يُسْمَعْ منها إلّا المضارِع المجهول «أُرَى» انظر: أُرَى**»[4]، وهو هنا بمعنى الظّن.

وكخلاصة لما سبق فالمرئي من الجذر اللغوي «**رَأَى**» وهو يرتبط بالبصر والرّؤية. سواء في الحقيقة أو الخيال.

ب.اصطلاحا :

أصبح المرئي معادلاً قياسيا يقفُ في قلب الدّراسات والأبحاث العلمية، إلى درجة أنه لم يَعد بإمكاننا الإستغناء عن الصّورة في أي مجال من مجالات الحياة، «**فالمرئي كشيء يتحقق عبر الإنسان، من خلاله ولن يكون ذلك أبدًا أنثروبولوجيا**»[5].

ويُعرف المرئي على أنّه مقولة فلسفيّة مشروطة ونسبية ومحدودة ومتغيّرة، كما نجده في الفلسفة المادّية يدّل على الموضوع المتغيّر[1]؛حيث يذهب "**موريس ميرلوبونتي**" إلى أنَّ كل ما يراه ويُحسُّ به هو مرئي يقول:

---

[1]- ايميل بديع وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللّغة والأدب، مجلد 1، دار العلم للملايين، ، بيروت،ط1، سبتمبر 1987، ص652.

[2]-المرجع نفسه، ص652

[3]-المرجع نفسه ص 652

[4]-المرجع نفسه ص 652

[5]-موريس ميرولوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة خضر سعاد، دار الشؤون الثقافية العامة، ، بغداد،ط1،سنة 1987، ص197.

«**لا يمكن للمرئي أنْ يملأني أو يشغلني إلاّ لأنّه أنا الذي أراهُ وأنا لا أراه من أعماق العدم، وإنما أراهُ من مركز نفسه، وأنّني وأنا الرائي ، فأنا مرئي** »[2]، وهذا ما يصنع التجسّد للأشياء لأنّ المحسوس يعود إلى ذاته، ففضاء وزمن الأشياء هي شذرات من المحسوس ذاته، شذرات لفضائيته وزمانه.

ومما سبق نجد أنّ الأشياء المباشرة موجودة في الأفق ويجب أن نفكّر فيها بهذا الشّكل فرغم أنّها تبقى على مسافة منا، فإنّها تبقى هي نفسها يقول "**موريس**": «**وتوجد خبرة للشّيء المرئي، كوجود سابق على رؤيتي، ولكنّها ليست انصهارًا، ولا طابقًا: لأنّ عينيّ اللّتين تريان ويديّ اللّتين تلمسان، تمكن أيضًا رؤيتهما ولمسهما، ولأنّهما إذن وفي هذا الإتجاه فهما يريان ويلمسان المرئي الحقيقي**»[3]؛ حيث يبدو المرئي حولنا كما لو أنّه يستقرّ في داخل نفسه، كما لو أنّ رؤيتها تتكوّن داخل قلبه، أو كما لو أنّه توجد مخالطة بيننا وبينه، مخالطة لصيقة جدًّا، كما بين البحر والشاطئ، ومع ذلك، فليس من الممكن أن ننصهر فيه ولا أنْ يمرّ فينا، لأنّ الرّؤية حينئذ ستختفي في نفس اللّحظة التّي تتكون فيها بواسطة اختفاء إما الرائي أو المرئي.

3-التشكيل المرئي:

تميّز مصطلح التّشكيل في معناه اللّغوي بعدّة خصائص منها، التّصوير والتّمثل، والنّظام والصّيرورة، والإيحاء والجمال، وغيرها من المميّزات التّي تتخذها هيئة الصّورة التّي ينشئها المبدع بغرض التّأثير، وبعث الحياة والوجود والجمال؛ أي أنّ المصطلح حُصر في دلالته البصرية المحظة ، فما بالك إذا أسند إليه صفة المرئي وأصبح التّشكيل المرئي فهذا يجعلها مختصة في المجال المرئي فقط دون غيره ؛ أي يتحدد القالب والوظيفة التي ستخضع لها عمليّة التّشكيل، بشكل عميق ومضبوط خاصة إذا قمنا أيضا بنقل هذا المصطلح من مجال الفنون إلى مجال الإبداع الأدبي، فيصبح التّشكيل المرئي في الأدب «**هو كل ما يمنحه**

---

[1]-هلا يوسف العسيلان، المرئي واللامرئي في فن النسيج المرسم، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد 5، العدد 22، 2019، ص778.

[2]-موريس ميرلوبونتي، المرئي والامرئي، مرجع سابق، ص107.

[3]-المرجع نفسه، ص115.

النّص للرؤية سواء كانت الرّؤية على مستوى البصر (العين المجرّدة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال) »[1].

تلتقط عينا الفنان كل يوم، وعلى نحو تلقائي صورًا مختلفة متنوّعة، فينساها وتخزنها ذاكرته، والفنان شاعرًا كان أم رسامًا يلتفت إلى ما يثير فيه إحساسا يبقى كامنا، ليتحرّك بفعل آخر، وزمن آخر، تستيقظ فيه حواسه من أثر مشاهدة أخرى تستدعي مخزون الذّاكرة ذاك. ويمثل هذا التّفاعل بين الصّورة المحفزة والصّورة المختزنة تشكّل الصّورة الفنيّة، « **فالعين ترى، والذّاكرة تختار، وهي لا تختار إلاّ ما يثير فيها شيئًا من المشاعر قد تكون غامضة في حينها، ولكنها هي الدّ افع الذي لم يصل إلى إدراكه أحد. ولعلّ ذلك يسمى بالإيحاء وما هو في الواقع إلاّ الإدراك الحسّي الذّي يجعل الفنّان يرى فيما تقع عيناه عليه، شيئا آخر لا يراه غيره**»[2]. فهو إذن لا يلتقط الشّيء لذاته بل لما يوحيه من فكرة، ولعلّ فكرة الشّيء هذه هي التي تؤدي إلى تجسيد رؤية الفنان.

و لهذا«**كل عمل فني يستمد بالضرورة مادّته من مشاهدة فعلية واقعية** » [3] ؛ أي أنّه باستثناء اللّوحات الفنيّة التّي تعتمد في تكوينها على سطوح لونية مصّورة بمنطقة هندسية أو باندفاعات لونيّة تتفاعل على السّطح،«**فإنّ التصوير الذّي يعتمد التجريد في لغته التعبيرية يرتكز على الإطلاق، على مشاهدة يومية كانت قد استوقفت الفنان وأثارت فيه إحساسا ما**».[4] فالفنان يتتأثر بما حولة من موجودات.

4-الرّواية والتشكيل المرئي:

لقد اهتم الباحثون بدراسة الرّواية من ناحية الشّكل والمضمون، إلاّ أنّه إرتقى وتغيّرت ثنائيّة الشّكل والمضمون إلى ثنائيّة الشّكل والرّؤيا، فتعتمد على حاسة البصر فقط لرصد التّغيرات، فقد رأى البعض أنّ الصّورة معبّرة وعالميّة فكل النّاس يمكنها فهمها دون الحاجة إلى للّغة ؛ بحيث لم يعد من الممكن بأي شكل

---

[1]-مُحَمَّد الصفراني، فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ع :14276، 26 يوليو 2007، www.alriyadhe.com

[2]-يوسف عيدابي، مرايا الرؤى في شأن بلاغة التشكيل، مرجع سابق، ص160.

[3]-المرجع نفسه، ص160.

[4]-المرجع نفسه، ص161.

من الأشكال الإستغناء عن الصّورة:«**إن كانت الصّورة المرئية قد أصبحت معادلًا قياسيًا يقف في قلب الدّراسات والأبحاث العلمية، إلى حد لم يعد ممكنا فيه الإستغناء عن الصّورة في مجال من مجالات الحياة، فإن النّص الأدبي يقع في قلب هذه الحقيقة ولا سيما النّص الروائي على وجه التّحديد**»[1].

فقد أصبحت الصّورة تقف في قلب الدراسات، وخاصة في النّص الرّوائي،«**ثّمة ضرورة –يراها الباحث– ملّحة في تحديد مفهوم الشّكل الرّوائي ، ما دامت الدّراسة تقوم –في هذا الباب – على مقاربة الشّكل المرئي في الفضاء الطّباعي للصفحة البيضاء ومادامت تعني بنص الصورة الثّابتة، بالإضافة إلى أن الشّكل هو صورة تتعلق بالرؤية البصرية في الأساس**»[2].

فالتّشكيل المرئي في الرّواية يدرس كل ما يتعلق بالبصر وما تراه العين من خطّ وشكل ،و بياض و سواد...وغيرها فلم تعد الرّواية تحتفظ بقالبها التّقليدي وإنّما إرتقت لتسير وفق آليات التّصوير بمبدأ التّصاعد الدّرامي فقد خرجت من حلتها القديمة لحلة جديدةو«**من ثم أصبحت المشاهد الوصفية، وتقنيات الوصف السّردي، وآليات الصّورة الثّابتة والمتحرّكة، والصورة الإفتراضيّة من أهم مكونات البناء الروّائي، بل أصبحت دلالات النّص الرّوائي،مرهونة بمعرفة هذه الآليات وكيفيات اشتغالها**»[3].

فقد أصبحت تدرس أهم آليات الصّورة والمشاهد الوصّفية لقد أصبحت من أهم مكوناتها كما اعترف الكثير «**بصعوبة تحديد مفهوم الشّكل في الرّواية فبالرغم من أنّ الإعتراف المبدئي والجماعي يستطيع قط أن يحصل على معرفة دقيقة بعناصره ومكوّناته، وذلك ناجم، دون ريّب، عن النّظرة السّريعة التّي تعجز عن تأمل الشّكل وهو ينكشّف شيئا فشيئا، وصفحة صفحة، فلا يفلح بسبب ذلك في الإ خبار عن طرائقه، وآليات اشتغاله والمؤثرات المتنوعة الدّاخلية في تركيبه**»[4].

فبالرّغم من الإ عتراف بوجود شكل روائي إلا أنّه لا يستطيع أنْ يعثر على معرفة دقيقة فتداخل الشّكل مع الجنس أدى إلى بعض اللّبس.

[1]–مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي، مرجع سابق، ص31.
[2]–المرجع نفسه، ص87.
[3]–المرجع نفسه ، ص31.
[4]–المرجع نفسه، ص87.

5-مفهوم الصورة :

أ.لغة :

فقد ورد في لسان العرب «**صورة في أسماء الله تعالى : المُصَوِّرُ وهو الذّي صَوَّرَ جميعَ الموجودات ورتبها فأَعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. ابن سيدة: الصّورة في الشكل. فأَما ما جاء في الحديث من قوله خلق الله اَ دم على صورته فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى فمعناه ،وأن تكون راجعة على اَ دم، فاذا كانت عائدة على اسم الله تعالى فمعناه على الصورة التي أنشأها الله وقدرها ... والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ؛ وقد صَوَّرَهُ فتَصَوَّرَ الجوهري: والصّوَر بكسر الصاد، لغة في الصّوَرِ جمع صُورَةٍ...وتَصَوَّرْتُ الشّيءَ توهمت صورتَه فتصوَّر لي، والتّصَاوِرُ: التَّماثِلُ،... قال ابن الأثير: الصورة تَرِدُ في كلامِ العرب على ظاهرها على معنى وحقيقةِ الشّيء وهيئته، وصورة الأَمر كذا وكذا أي صِفَتُهُ**»[1]

فالصّورة هي الهيئة والشكل والصفة والمثل والشّبه والخلقة وتختلف من شيء لآخر ومن شخص لآخر فالله -***سبحانه وتعالى***- خلق الموجوداتّ باختلافها وفرق بينها وأبدّع في خلقها.

وأما في المعاجم الحدّ يثة، فقد ورد في معجم الوسيط «(**صَوَّرَه**): **جعَلَ له صُورَةً مجسّمة، وفي التّنزِيلِ العزِيزِ: ﴿*هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ*﴾و- والشّيءَ أَو الشَّخصَ رسَمه على الورق أَو الحائط ونحوهما بِا لقلم أو الفِرجون أَو بآلةِ التصوير -و-الأَمْرَ: وصفه وصفًا يكشف عن جزئياته . (تَصَوَّرَ) تكَونتِ له صُورةٌ وشكلٌ. والشّيءَ: تخيّله واستحضر صُورَتَهُ في ذهنه. (التَّصَوُّرُ):: (في علم النّفس) استحضارُ صورةِ شيء محسوس في العقل دون التّصرف فيه(...) (الصُّورَةُ): الشَّكْلُ: والتّمثالُ المجسّم. وفي التّنزيل العزيز:﴿ *الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ***

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص473.

رَكَّبَكَ[8]﴾...وصورةُ الشّيءِ: ماهيته المجرّدة و–خياله في الذّهن أو العقل... و (المُصَوِّرُ): منْ حِرْفَتُهُ التصوير... (المصوِّرَةُ): مؤضنَّث المصوِّر وآلة تنقل صورة الأَشياءِ المجسمة»[1].

ففي المعاجم الحديثة اتّخذت معاني الرّسم والتّخيل والنّقش والشّكل والتّمثال وماهية الشّيء وآلة التّصوير الحديثة. فالمصطلح يتطوّر مع تطوّر العصر واختلاف التّفكير والتّطور؛ بحيث أنّ المعاني المعجمية تتقارب فيما بينها لدرجة المطابقة أحيانا«**تصوّرت الشّيء توهمت صورته فتصوّر لي، وخال الشّيء: ظنه، وخيل فيه وتخيله: ظنّه وتفرّسه، والخيال ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة وتوهم الشّيء تخيله وتمثله، كان في الوجود أم لم يكن، ووهمت في الحساب إذا غلطت فيه وسهوت»**[2].

فالتّخيل والتّصور والتّوهم إتخذوا معنً واحدً وهو تمثل الصّورة في الذّهن، فقد اتّخذ معاني متعددّة كثيرة وتصب في معنى واحد وه و الشّكل المتّمثل والمتّصدر في الأخير وهي شكل الشيء وماهيته وصورته.

ب–اصطلاحا :

تعد الصورة أحد الإبتكارات للوصول إلى شكل مماثل تماما لشيء معيّن عادة فإما تكون عن طريق التصوير الفوتوغرافي الحديث أو عن طريق الرّسم أو النحت أو غيرها فهي تبدأ بالتشكيل وفق السيرورة للوصول إلى الصورة المراد الوصول إليها يقول الله تعالى:﴿ ***فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ*** ﴾[3] ***[الانفطار الآية8]***؛ فالله تعالى له قرارة الإ ختيار أن يركبك في أي صورة يشاء (إنسان أم حيوان، ذكر أم أنثى) أو يأخذ الشبه من الوالدين أو أحد الأقارب، ي قول الله سبحانه وتعالى : ﴿ ***هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ***﴾[4]***.[ال عمران الأية6]*** ،فالله سبحانه وتعالى يخلق كيف يشاء من ذكر وأنثى وحسن وقبيح، وشقيّ وسعيد فسبحان الخالق المصوّر وهذه الأخير من أسمائه – **تبارك**

[1]–مجع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص491.

[2]–يوسف عيد ابي، مرايا الرؤى في شأن بلاغة الشكيل، مرجع سابق، ص30.

[3]– سورة الانفطار، الآية 8.

[4]–سورة ال عمران، الآية 6.

وتعالى- يقول: ﴿ ***هُوَ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الحكيم***﴾[1]. ***[الحشر الآية 24.]***

فالتّصوير أخذ معاني التركّيب والتّشكيل والنّحت والسّيرورة كما يمكن رسم الصّورة في الخيال فلا يمكن التّخيل دون صورة فهي جزء من الخيال :«**يعني رسم صورة في الذّهن، والمخيّلة لا يشترط أن تبصرها العين بالضرورة** »[2]، كما أن التّخيل يختلف من شخص لآخر : «**فلفظة القلم تستدعي مباشرة ارتسام صورة ما للقلم، النسق اللّغوي يحيلنا إلى نسقٍ موازٍ من الصّور،حتى الكلمات والأنساق اللّغوية التيّ تحيل إلى أفكار ذات طبيعة مجرّدة خالصة تستدعي بطريقة ما لتصاوير مختلفة :كالحريّة والوعي والجلال والدّين والقوميّة وسواها من الكلمات التيّ لا تحيل إلى صورة محددة كصورة القلم أو الشجرة أو الكتاب**».[3]

فهناك كلمات ماديّة تحلينا لتصورها مباشرة بصورة واضحة عند كامل الناس (كقلم، كتاب، شجرة) عكس الأفكار المجرّدة في الأنساق اللّغوية والتيّ تحلينا لآلاف الصّور سواء كانت المفردة تحيل لشيء مادّي كالقلم أم فكرة مجرّدة كالحريّة، فالقلم يختلف لونه وشكله وطوله من شخص لآخر بينما الحريّة تحيل لعدد غير منتهى من الصور كالطيّور والبريّة المفتوحة والحمام والزّيتون والبحار... فهناك عدد من الفنّانين حاولوا التّجسيد والتّعبير عن هذه الكلمات المجردة كرسمه **ديلاكروا (1798-1863) Delacroix** التيّ هي بعنوان "**الحريّة تقود الشعب**" تصدرها امرأة جميلة عارية النّهدين تحمل علم الثّورة وخلفها رجال مسلحون وسط القتل والدّمار.[4]

فقد حاولوا التعبير عن تلك الأفكار، فاختلفت تصوّراتهم، فيصعب تخيّل صورة واضحة لتلك الأفكار، عكس الكلمات الماديّة والتيّ تختلف فقط في اللّون والحجم وذهب "**أرسطوطاليس**" لقوله:

---

[1]-سورة الحشر، الآية 24.

[2]-يوسف عيدابي، مرايا الرؤى في شان بلاغة التشكيل، مرجع سابق، ص31.

[3]-المرجع نفسه، ص32.

[4]- المرجع نفسه، ص32-33.

«**الإنسان لا يستطيع أنّ يفكر دون صور، وكان الأقدمون يعدّون الصّور أنوار الفكر**»[1]، فلا يستطيع الإنسان أن يفكّر في شيء دون أن يتصور في مخيلته «**الصّورة الخيالية مكوّ نة أساسية من عناصر واقعيّة**»[2]؛تتلخص في أنّ الإنسان عاجز موضوعيّا عن تخيّل أشياء خارج التّجربة الوجودية والإنسانية، فأكثر الصّور غرابة، والتّي يصعب تحقيقها في الواقع تتكون من عناصر واقعية، ويقتصر على توليف ما يستحيل توليفه من الحياة الواقعية فالإنسان يخلق من الموجودات عكس الإله الذي يخلق من العدم، فالإنسان لا يستطيع الإبداع والخلق خارج نطاق الم وجودات المادي والمعرفي يقول سبحانه وتعالى :﴿ ***اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ*** ﴾ [3] ***[غافر الآية64]***، أن الله خلقكم في أحسن شكل و أبهى صورة ويقول تعالى : ﴿ ***خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ۖ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ*** ﴾ [4] ***[التغابن الآية 3]***، فالله هو الخالق للكون وهو الذي صوره وأبدع في خلقه لنتأمل بديع جمال خلقه ونتدبر فيه وخَلَقَ الإنسان في أحسن تقويم وكرّمه بالعقل عن سائر المخلوقات.كما أنّ التخيّل فاعلية ذهنية تختلف عن خدع السّينما والتّي توهمنا بحقيقتها[5]، فللسّينما تقنيات للخداع البصري عن طريق التّكنولوجيا والفوتوشوب ، «**كثيرا ما نشاهد في السّينما ، شخصًا وسط النّيران وهو يكافحها مدّة طويلة... أو بطلا من الأبطال يصارع حيوانا ضاريًا ، فنصفّق لشجاعته وبطولته وإنما ذلك من حيل الإخراج السّينمائي... كما نشاهد أحيانًا حصانًا يطير براكبه في الهواء...**»[6]، فكلّها مجرّد حيل لا تمدّ للحقيقة بصلة فهي مجرّد خدع بصرية عكس الخيال الذّ ي لنا حريّة التّصرف فيه، كما يرّغب المبدع في تجسيد خياله ماديًا وإخراجه للواقع عن طريق إبداع إما رسم أم نحت أم غيرها فكل عمليّة إبداع تبدأ عن طريق التّخيل والتّصور. كما أنّ

[1]-يوسف عيدابي ،مرايا الرؤى،مرجع سابق، ص34.

[2]-المرجع نفسه، ص50.

[3]-سورة غافر، الآية 64.

[4]-سورة التغابن، الآية 3.

[5]- يوسف عيدابي، مرايا الرؤى في شان بلاغة التشكيل، مرجع سابق ،ص31-32.

[6]-صلاح الدين الشريف، حمزة جاري، وآخرون، كتابي القراءة العربية، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1974، ص146-147

التّمييز بين الصّورة والكلمة والإنتصار للأولى دافع للإستمرار في الفصل بين التّصوير والأدب، أو بين المصور والشّاعر«**وقد أفضت هذه المفاضلة بين الكلمة والصورة الى ازدياد التّعارض بين النّص المرئي والنّص الأدبي حتّى أشعل هذا التّمييز فيما يشبه الحرب بين الشّعر وفن التّصوير في كتاب" جوثولد لينسج في العصر الرّومنسي**»[1]؛ فقد ميز أنصار الصّورة بين الصّورة والكلمة وحُسم النصر للصّورة فقد كانت بمثابة حرب فأنصار هذا «**التّصور يرون أن قدرة الصّورة على التوصيل أكبر من قدرة الكلمات، وربما يرجع شيوع هذا الرّأي إلى ليوناردو دافنشي، إذا كان يذهب إلى أنّ التصوير يتميز بقدرته على توصيل أهدافه... لأنّ مادته تتعامل مع نعمة الإبصار لا مع الأدب، ولذلك فإنها لا تحتاج إلى التَّرجمة كما يحدث مع الكلمات في اللّغات المختلفة كما أنّ نتائجه قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النّوع البشري مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطبيعية ولا يقتصر تأثيره على الجنس البشري وحده بل قد يؤثر على الحيوانات أيضا**»[2].

فيرى **دافنشي** أنّ الصّورة أكثر تعبيرا من الكلمة ولا تحتاج لغة لفهمها أي أنّها عالمية وأي شخص يمكنه فهمها دون الحاجة لترجمة، كما أنّها لا تقتصر على الإنسان فقط بل حتى الحيوان . فقد تبيّن أنّ دافنشي تحيز بشكل كبير للصّورة وأهمل دور الكلمة كليا ؛ «**ووفقا لهذا التّصور الذّي يفصل بين اللّغة والتّصوير البصري، أو بين الكلمة والصورة يبدو براقًا الذهاب إلى أنّ اللّغة ذات طابع محلي، أما الصّورة فلها طابع عالمي**»[3].

فالصّورة يكمن جوهرها وأهميّتها في سهولة فهمها فهي لا تحتاج للغة معينة، فكل العالم يفهمها، فهي تعتمد على حاسة البصر، إلاّ أنّ الرأي الأصح والأكيد أن هنالك تكاملا بين الكلمة والصّورة «**الرّؤية التّي أتصور تتمثل في التأكيد على أنّ ثمّة عمليات كثيرة ومعقّدة من التّداخل، والتّرابط، والتّكامل بين**

[1]-مهدي صلاح الجويدي، التشكيل في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2012، ص33.
[2]-المرجع نفسه، ص32.
[3]- المرجع نفسه، ص33.

الكلمة والصورة (لأنّ الكلمة والصورة لأن الكلمة صورة بصرية وسمعية وتخييلية، إشارية وإيحائيّة وتجريدية في آن واحدٍ، ولا يمكن الفصل بينهما هذا الفصل الحاد»[1].

فالكلمة في حدّ ذاتها لها صورتها الإيحائية والدّلالية الواسعة فبمجرّد قراءة الكلمة تتبادر لذهننا صورة الكلمة الموحية لها، «**فصفة الإبداع لا تحقّق للصّورة بأنواعها المختلفة –إلاّ إذا انجرفت عن النّقل الحرفي للواقع**»[2]، هكذا تبقى الصّورة في تجديد مستمر وإبداع غير منتهى وابتكار دائم وتصبح قادرة على نقل الواقع «**فمنطق السّياق العام يكشف إذن عن أواصر نزوية ورؤيا عصابية سقيمة ورغبات معاقة تخوّد طبيعة الإختيارات البلاغية وتلوّن العلاقات بين الجمل والمقاطع بالنّظر إلى كل ذلك، لن تكون ثمة أيّة غرابة أو استثناء في الانتقال المفاجئ في الصّورة المرصودة من المتناهي في الصّغر إلى المتناهي في الكبر، ومن النّزوي إلى التّراجيدي**»[3]، فهي تتغلغل في السّياق العام لما بين السّطور للبحث عن كنهها والتي تنتقل من الغرابة إلى التّراجيديا والحزن فتلوّن العلاقات بينها. فالصّورة ترتبط بالكثير من الفنون كالرّسم والنّحت والتّصوير والتّخيل، من خلالها يحاول المبدع إدراجها في الواقع عن طريق عمل فنيّ ، فلا يمكن ذكر كلمة دون تغلغل صورتها في الذّهن والمخيلة كما يمكن إبداع صور غير منطقية من خلال الواقع لربطها بموجودات لا يمكن إيجادها في الواقع كحصان امرئ القيس.

لهُ أيطلاَ ظبيٍ وساقاَ نعامةٍ وإرخاءُ سرحانٍ وتقريب تتفلٍ[4].

فكلّ صفات حصانه من الموجودات لا تتكوّن خارج نطاق الواقع عكس الإله الذي يخلق من العدم يقول سبحانه وتعالى : ﴿ ***وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ***﴾[5]. ***[الأعراف الآية 11]***.

---

[1]–مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي، مرجع سابق، ص33.

[2]–المرجع نفسه، ص35.

[3]–عبد الحليم الادريسي، تقديم :محمّد انقار، استبداد الصورة "شاعرية الرّواية العربية "، مركز الصورة، تطوان، ط1، 2009، ص105.

[4]–فاروق مواسي، بيت لامريء القيس، 14افريل 2018، https/ : diwanalarali.com//

[5]–سورة الأعراف، الآية 11.

فالله سبحانه تعالى خلق الموجودات والكون والإنس، وخلق كل دابة تسرح وتمرح في الأرض من العدم، وخلق الجنّة والنّار، والكواكب والمجرات ... عكس الإنسان الذّ ي يعجز عن الخلق خارج نطاق الموجودات.

وفي الاخير فان التشكيل المرئي اعتمد على نعمة من نعم الله و هي حاسة البصر فقد اتخذ صفة السيرورة للوصول الى الصورة المراد و قد ارتبط بالخيال و الواقع لتوليف ملا يمكن توليفه في الواقع و قد ارتبط بالرواية لرصد اهم معالمها وتضاريسها عن طريق كل ما تبصره العين للتقنيات التي اتبعها المؤلف للوصول الى ذروة عمله.

الفصل التطبيقي: التشكيل المرئي في رواية كاماراڈ رفيق الحيف والضياع

المبحث الأول:التشكيل المرجئي و العتبات:

1. العتبات النّصية.

2. التّشكيل المرئي للخطاب الغلافي.

المبحث الثاني:الخطْ(الغرافيك):

1. توزيع البياض و السواد على صفحات رواية كاماراڈ رفيق الحيف ة الضّياع.

2. أنواع الكتابة داخل صفحات الرّواية.

المبحث الثالث:التّشكيل اللّغوي:

أ-اللّغة العربيّة الفصحى.

ب-اللّغة العاميّة(اللّهجة الجزائريّة).

ج-اللّغة الأجنبية.

د-وضع علامات التّرقيم و الوقف.

المبحث الأول: التشكيل المرئي والعتبات:

تعد العتبات بمثابت معبر للنص للولوج الى اغواره الداخلية من خلال ايقوناته الخارجية ، للوصول الى مضمون النص عبر فك السنن الخارجية له .

1 -العتبات النّصية:

ظهر مع تطور العمل الأدبي والنصوص الأدبية، مصطلح العتبات، فقد حظيت باهتمام كبير من قبل النقاد، وكانت بدايات ظه ورها مع كتاب (**seuils**) "**لجيرار جينيت**" عرفها **لحمداني** بأنها «**الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها– باعتبارها أحرف طباعية– على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها** (...)»[1] ؛فهي بكل ما تبصره العين من عناوين وخط وغيرها، فهي جزء أساسي وبمثابة جوهر و هوية العمل الأدبي الذي يكشف عن كنه النص.

فالعتبات تشمل كل ما يحيط بالكتاب والتعمق في جوانبه الخارجية وأغواره الداخلية فهي «**بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون و تعقبها لتنتج خطابات واصفة له ا يعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها :اسم المؤلف والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء والمقتبسة، المقدمة...**»[2] فهي تجذب القارئ عن طريق إيحاءاتها بمضمون العمل الأدبي، وهي جميع الجوانب الخارجية التي تلفت انتباه المتلقي، وللعتبات العديد من الأسماء منها «**النص الموازي أو النص المصاحب (paratexte) أو المناص، بنية نصية متضمنة في النص، فضاء يشمل كل ماله علاقة بالنص من :**

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1991، ، ص55.

[2]- يوسف الادريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب،ط1، 2008، ، ص15.

عناوين رئيسية وعناوين فرعية، وتداخل العناوين ومقدمات وذيول وصور، والتنبيه و التمهيد والتقديم، وكلمات النّاشر، والتعليقات الخارجية»[1].

ومما سبق نستنتج أن العتبات مفتاح للولوج لمحتوى النص، عن طريق ما تبصره العين، لجذب انتباه المتلقي:

2-أنواع العتبات النصية: تمثيل أنواع العتبات النصية عند "**جيرار جينيت**" في مخطط:

أنواع العتبات النصية[2]

[1]- سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرّواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار –مجلة المخبر- أبحاث في اللّغة والادب الجزائر، جامعة مُحَّد خيضر، بسكر، العدد الخامس، مارس، 2009، ص225.

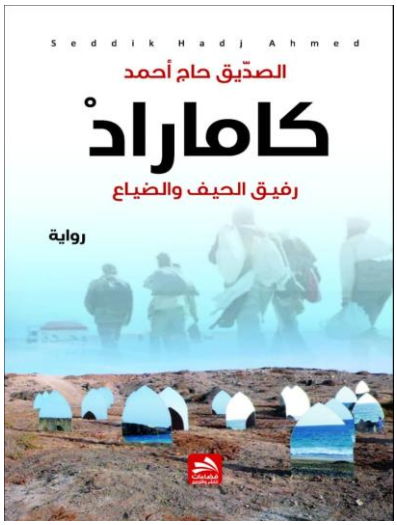
[2]- من إعداد الطالبتين، كتاب "عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النّص إلى المناص)، ص44-50.

أنواع العتبات النصية
المناص النشري الافتتاحي (مناص الناشر) Paratexte Editorial
المناص التأليفي (مناص المؤلف) Para Texte Auctorial
النص الفوقي النشري Epitexte Editorial
النص المحيط النشري Peritexte Editorial
الخاص
العام
الإشهار
الغلاف
المراسلات (العامة والخاصة)
اللقاءات (الصحفية، الاذاعية، التلفزيونية)
قائمة المنشورات Cata Poyes
صفحة العنوان
المسارات
الحوار
الملحق الصحفي لدار النشر Presse d'édication
الجلادة Jaquettes
المذكرات الحميمية
المناقة
كلمة الناشر
النص القبلي
الندوات
التعليقات الذاتية
المؤتمرات
القراءات النقدية

2-التشكيل المرئي للخطاب الغلافي :

3-1.الخطاب الغلافي :

أ-الغلاف الأمامي:



[1] يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، فهو من أهم مفاتيح العمل الأدبي، فهو يحتوي على معلومات الكتاب «**التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفةٍ عامةٍ و الرواية بصفةٍ خاصةٍ على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية (...)إنَّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج لأعماق النص قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية**»[2] فهي بمثابة معبر للنص الإبداعي لجذب القارئ لأنه هو ما يحيط بالنص الروائي ويغلفه ويحميه ، و منْ أهم مكوّ نات الغلاف الخارجي:

ورد في كتاب "**عتبات**": «**الإسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف والمؤلفين.**

عنوان أو عناوين الكتاب.

المؤشر الجنسي.

إسم وأسماء المترجمين.

إسم وأسماء المستعملين.

إسم وأسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر»[3] ،ويقول حميد لحمداني داخلة في«**تشكيل المظهر الخارجي للرّواية ،كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمة**»[4]، فالغلاف هو الحامي للرّواية و بمثابة وسيلة لجذب انتباه المتلقي، عن طريق ترتيب وتنظيم المعلومات فيه .

---

[1]-الغلاف الامامي للرواية

[2]- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الادبي، دار النشر المعرفة، المغرب،2014، ص116.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص46.

[4]- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الادبي، مرجع سابق، ص116.

أ-1. اللوحة التّشكيلية:

اللوحة التشّكيلية للرّواية جزء مهم لجذب انتباه القارئ فهي تختزل مضمون الرّواية، وتحمل العديد من التلميحات للولوج للمحتوى الداخلي للنص، فهي «**إطار يحمل صياغة الفنان لأشياء يتصورها وهو يقوم بتركيبها تركيبًا فنيًا يمنحها ملمحًا جماليا ودلاليًا يستدعي التأمّل والتساؤل**»[1]؛ فهي تمهيد لمحتوى الرّواية «**فالصورة إذن دالة وبكثافة، لكنّهاا كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسنيّة تعضد دلالتها، بحيث يقترن شطر من الرسالة الأيقونية للصورة على الأقل بعلاقة حشوٍ أوإنابةٍ من نظام اللسان**»[2]؛ فالصورة مهما كانت معبّرة لها تسمية وترتبط بالكلمات فكلّما ذكرنا كلمة تبادرت صورتها لأذهاننا«**يضم التّشكيلي إذا الألوان (couleurs) والنسيج (texture) والأشكال (formes) »**[3]، فهي مرتبطة بالشّكل و اللّون باختلافهم .

اختار "**الصدّيق حاج أحمد**" اللّوحة التّشكيلية للغلاف بعناية، مختزلاً موضوعها ،وقد وردَ في آخر الصفحة أرضٌ قاحلةٌ فيها أشكال تشبه شواهد القبور ، عليها صورة للبحر ، وكأنها ترمز لمقبرة المهاجرين السريّين، كما ورد في الرواية «**لأنّ القارب غرق بنا عرض البحر**»[4]، أضحى البحر مقبرة للشباب المهاجر على قدر ما كان رمزً للأمل في معتقدهم، وكما يقول مامادو: «**كما سمعتم في تلك الأخبار التي جمعناها، الأرقام مذهلة لأوام العطشى ومن ضلّوا السّبيل فانقطع عنهم الزّاد وماتو فردمتهم الرّمال (...) يضيف أخيرا :**

أما أهوال التهريب وتخطّي الأسلاك العاليّة، فلا يبعد كثيرً ا عن متاهات الصحراء، لاسيما رؤية الموت قبل الغرق في القارب»[5].

---

[1]- حسن ملواني، اللوحة التشكيلية ...لغة الخطاب البصري وسؤال التواصل، 2أغسطس2019، https://www.a/yuds.co.uk

[2]- أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي، دار الأمان، الرباط،ط1، 1996، ص13.

[3]- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، للشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سورية،2013، ط1، ص67.

[4]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردنط، 2016، ، 07.

[5]- المصدر نفسه ، ص68.

عاش المهاجرون الكاماراديون الأهوال، وتحدّوا الموت لنيل الفردوس كما صوّر لنا عددً من الأشخاص الكاماراديين يحملون أمتعة و حقائب يشقون طريقهم في الصّحراء سيرًا على الأقدام، كما أنّ شواهد القبور في قفار الصّحراء صورت لنا قسوتها، التي هي رمز للتّيه و الضّياع ، ومع زرقة البحر منحتنا صورةً للموت ملفوفةً بأحلام الحياةِ وراء البحار، كما يتحوّل أمل الحياة في البحر لهلاكٍ و حسابٍ ما بعد الموت، كما كتبت في وجهتهم كلمة "**وجدة** "بخط أسود باهت وصغير نسبيًا كأنّها سراب أمامهم.

صوّر لنا لوحة حيّة للمهاجرين ، كأنّها مفتاح ومعبر وأول عتبة يجتازها المتلقي وهو يغوص في طيات النص، العميقة والمثيرة والغامضة ؛ فقد جاءت الصورة للفت الإنتباه ، وسخر الغلاف لاختزال الواقع واختصاره في صورة حيّة شرحت القفار والبحار ،والأمل واليأس ،وكل المشاعر السعيدة والبائسة. رسم لنا مأساة المهاجرين المكفّنة بالأمل.

أ-2. سيمياء اللّون في الغلاف الأمامي للرّواية:

أصبح اللّون من أهم الدلالات والايحاءات النفسية، والتي لها تأثير على القارئ و تكشف عن نفسيّة المتلقي و الكاتب في الآن نفسه ، «**يدلنا الفلكلور وتاريخ الأزياء والأديان على أنّ الألوان كانت تستخدم دوما للدلالة على صفات وظروف محددّة وليس هذا فحسب بل تحمل الألوان تفسيرات نفسيّة متأثرة بعوامل ثقافية فيزيولوجية**»[1]، فقد ذُكرت العديد من الألوان داخل الرواية وفي الغلاف الخارجي **ستّة ألوان**.

- **اللّون الأسود: (لون القوّة):**

يجمع اللّون الأسود العديد من الدلالات النفسيّة للإنسان منها الإجابية وأغلبهما سلبيّة بحسب الرّواية، «**يرتبط الأسود بالظّلام الجوهري (...) يعبّر الأسود عن السلبيّة المطلقة، حالة الموت التّامة (...) لون الحداد (...) لون العقوبة والإدانة، يصبح الأسود لون الزهد (...) يمثل شاهد القبر، (...)**

[1]- خالد محمّد عبد الفني، سيكولوجية الألوان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ط1، ص13.

كما يعبّر الأسود أيضا عن المرجعية والقوة (...) واللّون الأسود للتّعبير عن ظلمة اللّيل وسواده (...) الظّل(...) الجهل»[1].

حمل الأسود المعاني السلبيّة من حزن وموت... وغيرها، زّخرت الروّاية بكم هائل لدلالات هذا اللّون، ووردَ كثيرا من لفظة الظّلام والليّل والظّل من هذه الدلالات مثل قوله : «**الظّلام والسكون يخيّمان على المكان، عواء الذئاب سمعناه بعيدًا**»[2]،فهنا يدل على السّكون المصاحب للّيل والظّلام، فبانقشاع اللّيل وتقدّمه يأتي النّهار وهو الأمل.

رُبط هذا اللّون إرتباطا وثيقا بالقهر والظّلم لقول مامادو : «**حقّا يا رفيقي– القهر، الظّلم، ظلّا مرافقين للرّجل الأسود عبر التاريخ**»[3]، عاش الرجل الأسود الزّنجي بسبب لونه العنصريّة، وعاش في القهر والظّلم على مرّ التاريخ، مما أجبره للذهاب في هذه المسالك المميتة دون خوفٍ ولا تردّدٍ منه، فقد كان حلمه أنّ ينال أبسط مستحقاته في الحياة كالأكل والملبس..

وعاش هذا الأخير في تشاؤم مستمر، وصوّر الرّوائي لوحة فنّية لتضاريس البؤس؛ حيث ورد في الرّواية: «**لا توجد لنا نواد أو مقاه شبابية نختلف إليها لدغدغة أحلامنا وعدِّ جغرافيي بؤسنا**»[4]،حتى الأحلام أضحت صعبة بالنسبة لهم، وحرموا منها بسبب جغرافيّة هذا البلد الفقير.

كما رُبط هذا اللّون بالموت والحداد ومغادرة الدنيا كقولة :«**كلّما مرّت الساعة يزداد معها القلق ورهاب الموت!!**»[5]، فبتقدّم الوقت يزداد الرّهاب عند المهاجرين بالموت في هذه القفار فقد عاشوا الأهوال المميتة، وقد ذكر مامادو سيميائيّة اللّون في قوله :«**بدأ اللّون الكامارادي يتبدى علامة سيميائية على البشر**»[6]، فقد ذكر الأسود كثيرا في الرّواية كما تعدّدت دلالاته لكن جلّها سلبيّة.

---

[1]– كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2013، ص 63 – 68.

[2]– الصدّيق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع، ، ص 149.

[3]– المصدر نفسه، ص 99.

[4]– المصدر نفسه، ص 36.

[5]– المصدر نفسه ،ص 146.

[6]– الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع،ص 339.

➢ **اللون الأبيض: (لون الفجر والعبور):**

أصبح الغوص في بحار الألوان ومحاولة الكشّف عن خفاياها وأسرارها يتواجد بكثرة في الوقت الراهن، فاللّون الأبيض لون «**الضّياء والصباح وإشراق الشّمس إذا كان في الفجر** »[1]؛ فالأبيض لون الفجر والعبور والنور والضياء. وقد ورد بكثرة في الرّواية لفظة الفجر والصّباح والشّمس التي هي منبع للنّور و الضّوء.

وإشراق الشّمس بمثابة بداية جديدة وأمل جديد يقول مامادو: «**ومازلنا نسير والجوع يعضّنا والعطش يقرصنا، حتى بدأنا نرى شعاع الضّوء، يلوح في الأفق المظّلم البعيد**»[2]، فشعاع الضّوء هنا بمثابة بصيص الأمل وسط الظّلام،«**والأبيض يمثل الضّوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون** (...). **كل الألوان متضمنة في الضوء الأبيض فهو مكون في حزمة من الأشعة**»[3]، فالأبيض هو بدوره شعاع يمثّل النّور.

وللأبيض دلالات أخرى أكثر بلاغة وأعمق معنى:«**رمز النّقاء والطّهارة والنّظافة ورمز النّور الإلهي، ويقولون الأمل والتفاؤل والحياة**»[4]، واتخذ الأبيض المعاني الحميدة والراقية، فهو لون التفاؤل والبراءة والأمل والنّظافة، كما أنّه لون النّور الإلهي، فقد ذكر العديد من المقدّسات كالبيت المحمود والفردوس ... وغيرهم. كما ذكر أيضًا الأمل في العديد من المواضع والذي هو بطبيعة الحال رمز من رموز اللّون الأبيض يقول مامادو :«**صراحة اللّون الأبيض راقني ... ربّما رأيت فيه لون الأمل** »[5] ،كان لمامادو أمل كبير في اجتياز الأهوال وسط كل هذا البؤس لنيل الفردوس، فكان في عمق بؤسهم بذرة للأمل، فوسط بؤرة هذا البؤس احتفظوا بشوقهم وشغفهم لنيل الجنّة.

---

[1]- كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين، لبنان،ط1، 2012 ، ص74.

[2]- المصدر نفسه ، ص149.

[3]- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، مصر،ط1-2، 1982 – 1997، ، ص 111- 112.

[4]- سويزف فريدة، جمالية اللّون ودلالته في الشعر العربي المعاصر، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2016-2017، ص34.

[5]- المصدر نفسه ، ص98.

فقد وردت دلالة البراءة والطّهارة والنّقاء في قول مامادو : «**بقي الشيوخ وعوائلهم،لان الوافي سوق المدينة، يتشفعون المارة، مظهرين أطفالهم كطعم صيّد**»[1]، فالشّيخ نقيض الطفل، لأنّ الشّيخ يعبّر عن الشّيب ودنوّ الأجل، وأمّا الطّفل رمز للبراءة والأمل، فهنا يدل القول على الوضع المزري والبائس، فَقد أصبح الشّيوخ يتاجرون بالأطفال والقيم الإنسانية كما تدل لفظة الشّيخ على الوقار والحكمة.

كما وردت في الرّواية العديد من دلالات الأبيض بشكل صريح في قول مامادو : « **الأبيض سواء عند المسلمين أو المسيحيين يدل على النّقاء، الصّفاء، الوضوح** »[2]، فباختلاف الأديان والثقافات والمعتقدات، إحتفظ اللّون الأبيض بالتأثيرات نفسها على البشر.

ذكر مامادو سيميائية اللّون الأبيض في قولة: «**المناظر في الطرقات تتزيّن بالثياب الثلاجية، نطت في ذاكرتي، سيميائية اللّون الأبيض، يوم أتيت بقميصي الرياضي الأبيض** »[3]، فللألوان تأثيرات على الذّاكرة، كالإسترجاع والتذّكر والتّصور .

إنّ الأبيض لون يمتلك جلّ المعاني الإيجابية، لكنّه في الرّواية اتّخذ مسارا آخر، حيث فَقَدَ الطفل براءته وانتزع الوقار من الشّيخ، وأصبح البشر بمثابة تجارة. فقد اتخذ الأبيض معاني الألم مع القليل من الأمل .

- **اللون الأحمر (لون الروح والشّهوة و القلب).**

ترتبط المشاعر باللون الأحمر، يحيل بالنّظر إليه إلى الحبّ والقلب، كما أنّه يثير الإنتباه والجذب، فهو «**لون الدّم والنّار (...) لون الرّوح،لون الشّهوة، لون القلب (...) لون المحاربة (...) إله الحرب، الأحمر الضّارب إلى اللون البنفسجي هو شعار للسيطرة والقوة(...) يقود إلى الأنانيّة والكره والإنفعال الأعمى والحب الجهنّمي (...) الكثافة والعمل والشغف، هو لون الدّم ولون الحياة، لون الجمال ولون الغنى، لون الخلود، لون الصفاء والسعادة، لون التناسق والتمددّ**»[4]؛ فللأحمر العديد من الدّلالات، فأوّل

[1]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، ص230.

[2]- المصدر نفسه ، ص310.

[3]- المصدر نفسه، ص276

[4]- كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)، ص 63 – 80.

ما يحيلنا إليه هو لون الدّم، فقد ذُكرت كثيرا في الرّواية لفظة الدّم: «**يشرب فيها السّماسرة من دمك**»[1]، وترمز للظّلم والإستغلال الذّي يتعرض له المهاجرون من سماسرة البشر، ويعكس هذا رمز القوة والصّمود في مواجهة الظروف.

يدلّ أيضا على الحروب لقول دودو : «**الحروب الأهلية والأوبئة** »[2]، لأنّ الحروب الأهلية تسبب دمارًا في البنية التحتيّة، فهي سريعة الإنتشار وتخلّف الكثير من الخسائر وقد خلّفت الحروب كمًا هائلا من الألم والفقدان.

وأبرز ما يرمز له هذا اللّون هو لون النّشوة والشّهوة والخيّانة والإغراء كما قال مامادو على الإفوارية الجميلة: «**عشرينية، سوادها فاتحٌ ، نظُهر كثيرا من خيوط دعامة نهديها البرتقالية ، تبسمت لي .. حركت فيّ الإشتهاء والله** ... »[3]، فقد عجّت الرّواية بمعاني الإغراء والشّهوة وقد جمعها هذا المقطع كلّها.

دّل اللّون الأحمر أيضًا على الحزن لقول مامادو: «**غطاء رأس أمي الأحمر غرق في نهر الدّموع**»[4]، خيّم الحزن على والدة مامادو فهنا يعبّر عن العاطفة القويّة والشّغف وفي نفس الوقت إلى الحبّ والغضب والعاطفة العميقة و العتاب.

اتّخذ الأحمر معاني الدّمار لقوله: «**بمثابة المنديل الذي يمتص بقع الدمار**»[5]، فالمنديل هنا يعبر عن القوة الدّاخلية والقدرة على التّعافي والنمو ويعني قوة العزيمة والشجاعة.

ذُكرت بعض درجات الأحمر في الرّواية والتي لها دلالات عميقة كقولة :«**حمرة كارولنجية باريسية**»[6]، يعدّ هذا اللّون رمزا للسلطة والقوة والتاريخ العريق ويعود للإمبراطورية الكارولنجية وكذلك من درجاته «**كما يقولون أحمر قانيء، ونكع، وعائر**(...)»[1]، لقوله في الرّواية: «**حمراء داكنة، حمراء قانية**»[2].

---

[1]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، 92

[2]- المصدر نفسه، ص 07

[3]-المصدر نفسه ص248.

[4]- المصدر نفسه ، ص101

[5]- المصدر نفسه ، ص99

[6]- المصدر نفسه، ص359

وأخيرا فاللّون الأحمر هو لون مثير وقوي يحمل العديد من الدلالات فهو لون يجذب الأنظار ويعبّر عن القوة الشّجاعة، كما يعبّر عن الكثير من الثقافات وهذا راجع لتوظيف الروائي ثقافات جمة في الرّواية: «**ارتبط كثيرا من تعبيرات اللّون الأحمر في اللّغة العربيّة بالمشقة والشّدة من ناحية، أخذ من لون الدّم، وبالمتع الجنسيّة من ناحية أخرى**»[3]، تنوّعت ايحاءاته ودلالاته فهو لون جاذب للإنتباه فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالمشاعر والشّهوات الجنسيّة والتّي عجت بها الرّواية .

- **اللّون الازرق لون (الصّفاء و النّقاء):**

إنّ اللّون الأزرق مريح للعين ويوحي بالصّفاء والهدوء،و« **للّون الأزرق ميزة تميّزه عن غيره من الألوان؛ وهي أنّ هذا اللّون تلون به شيئان وهما من أبرز ما تراه العين في الوجود، الأوّل: السّماء، والثّاني: البحر**»[4] ، السّماء و البحر من أنقى العناصر فكلّما كانت صافية كانت زرقتها هادئة.

فهذا اللّون ملازم لحياة الانسان وكلّما رفع رأسه لمح السّماء وتمظهر الشفافية للفراغ المتراكم، «**فراغ الهواء، فراغ الماء، فراغ الكريستال أو الماس، فراغ صحيح صاف وبارد** (...) **والأنقى** (...) **يوحي بفكرة الخلود الهادئ** (..) **الزرقاء تهديء وتسكن** (...) **لون الحقيقة** (...) **يعبّران عن انفصال قيم هذا العالم** (...) **الحرائق والجفاف والمجاعة والموت** (...) **الخوف الغيبي الماورائي خوف أزرق**»[5].

فمن أبرز دلالاته بداية من البحر الذي يحمل في أعماقه العديد من الاسرار والرموز، ذُكرت لفظة البحر كثيرا في الرّواية لقول مامادو : «**ناهيك عن الرّقم الثّقيل للغرقى في عرض البحر وقعقعة خشب القوارب**»[6]، فبينما كان البحر رمزً للرّاحة والسّكينة والهدوء، أضحى موحشا بهدوئه المميت والغرقى الذين

---

[1]-أحمد مختار اللّغة واللّون، مرجع سابق، ص 44

[2]- المصدر نفسه ، ص298

[3]-أحمد مختار عمر اللّغة واللّون، مرجع سابق، ص 75

[4]-حسن ابراهيم بن فاضل العجمي، الألوان ورمزيتها في الشعر العماني الحديث، الدراسة وصفية تحليلية،18 ديسمبر2020 .Ijasos.international/El-Journalof

[5]-كلود عبيد، الألوان، مرجع سابق، ص 81 - 89.

[6]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، ص 45

أضحوا في أعماقه وقد دلّت في هذا المقطع على الموت والانقطاع عن الدنيا، فمأساة المهاجرين واحدة من أكثر القصص حزنا وصعوبة، والكثير من الأشخاص يخاطرون بحياتهم لنيل فرص حياة أفضل لكن ينتهي بهم المطاف بنهاية تراجيديّة.

ارتبط هذا اللّون أيضا بمعاني التّجديد لقوله: «**كالمطر في الهيماء** »[1]، فهنا يمكن أن يكون المطر مرتبطا با لإنتعاش والتّجديد، يسقط المطر ليروي الأرض ويجدّد الحياة في الطبيعة ويمكن أنْ يمثل الأمل والبدايات الجديدة.

ومن أبرز دلالاته هي الثقة «**أشارت لهُ بأن يعطيها لي، حتى تثبت، له ثقتها بي، شعرت بنوع من الرّاحة النفسية تغمرني لهذه الثقة**»[2]، فهنا الثّقة تؤدي للرّاحة أي أنّها من أبرز علامات اللّون الأزرق.

فقد ارتبط بالهدود والسّكينة والثّقة والإنسجام، يعبّر عن البحر والسّماء، كما يوحي بالثّقة والاستقرار، مريح للعين كما له دلالات سلبية«**عمق الأزرق مريح له وقار وجاذبيّة واحتفالية دنيوية، هذه الجاذبية تستدعي ذكرة الموت** »[3]، فبهذا اختلفت الدلالات بين سلبيّة وإجابيّة لكن طغت السلبية في الرّواية.

- **البنّي الترابي (لون الأمان والإنسجام):**

يعد اللّون البنّي أو الترابي من ألوان التّراب المرتبطة بالأرض، إذ «**يرمز إلى لون التراب و الأ رض، لذا فهو يوحي بالأمان، والإ ستقرار، الدفء على اعتباره أنّ لا راحة للإنسان إلاّ في بيته، كذلك الأرض هي بيت كل جزائري و ملجأ لكل مواطن نجده يبحث عن الهدوء و الراحة و الطمأنينة** »[4]، فاللّون البنّي رمز الإنتماء ،فقد خُلق الإنسان من ترابٍ و يعود إلى تراب، فهو من أنقى العناصر كما قال

[1]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 216

[2]- المصدر نفسه ، ص 88.

[3]- كلود عبيد، الألوان، مرجع سابق، ص 83 .

[4]- رحايلي رزيقة سيمياء العنونة في رواية غرفة الذكريات "لبشير مفتي جامعة، 8ماي 1945،مذكرة ماستر، تخصص ادب جزائري 2022.06.15.ص29.

دودو: «**بلعتنا الأرض ساعدناها في تراخينا بالهبوط بحركة معانقة للراحة** »[1]، فهنا تعكس توازن الطّبيعة وتأثيرها الإيجابي على الحالة النّفسية، فهو يرمز للقوّة و الإستقرار و الأمان و التّوازن و الأصالة فبالتعمق في الرّوحانيات و الكونيات يكتشف ترابطه العميق مع الكون و يدرك أنّه جزء منه بطريقة خاصة ومميزة .

كما حظي اللّون البنّي بالعديد من الدلالات الأخرى يقول مامادو : «**بيوت طينية بائسة**»[2]، فهكذا يعكس البّساطة و الأصالة معًا فهو ارتباط جميل بين اللّون و المكان، فالبيوت الطينية البسيطة تحمل رمزيّة كبيرة في العديد من الثّقافات لكنّها هنا جاءت بمعنى البؤس لكن في الحقيقة تحمل هذه البيوت قصصًا عميقة عن الصمود و الإستدامة .

ومن المعروف منذ بدء الخليقة، أنّ التّراب مكان لدفن الميت وقد عبّرت عن المهاجرين الذّين ردمتهم الرّمال في القفار لقوله : «**فانقطع عنهم الزّاد و ماتوا فردمتهم الرّمال**»[3]، كانت بمثابة مقبرة من التّيه و الجوع و العطش حتى ماتوا. كما أنّ الأرض و التراب رمزان للطّهارة و النّقاء وقدّ استعمل في تنظيف الأواني يقول مامادو واصفًا ذلك: «**أختي تغسل الأواني بالتّراب و الماء**»[4]، وهذان العنصران من أطهر العناصر في الأرض لأنّ الله خلق الإنسان من تراب و ماء، ويُستعمل التراب أيضًا بديلاً عن الماء؛حيث يستبرأ منه الإنسان عند قضاء حاجته ، يقول دودو: «**علينا أنْ نستبريء بالتراب للبول ونستجمر بالحجر للرّاحة الكبرى**»[5]، فهذا العنصر رمز للنّقار والطّهارة.

ويرمز هذا اللّون على البّساطة«**طويت عليها طرف مقدّمة عباءتي البنّية من البازان الرخيص**»[6]، فهذا اللّون يعكس الأناقة والبّساطة، ويضفي لمسة من الدفء، والأناقة، والبازان هو نوع

[1]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، ص 275.
[2]- المصدر نفسه، ص23.
[3]- المصدر نفسه، ص68.
[4]- المصدر نفسه ، ص55
[5]-المصدر نفسه، ص136
[6]- المصدر نفسه ، ص88

الأقمشة المريحة والمتينة كما قال أيضا : «**يكور عمامة كاكية اللّون**»[1]، فهو من درجات اللّون البنّي يدلّ على القوّة والإستقامة والتوازن كما يرمز ارتداء العمامة الكاكية للإنتماء وتعزيز الهوية الثقافية.

في سماء الألوان يتألّق البنّي بأناقته الخالدة؛ حيث يعكس دفء التّراب الذي يحمل في طياته الحياة والخيال إنّه لون يعبق بالثّقة والإستقرار، وينبض بجمال الأرض وتناغمها مع الطبيعة يروي البنّي قصصًا لا تعدّ ولا تنسى عن الحياة والتفاؤل الدائم كما لا تنسى تجلياته المميتة.

- **الأصفر(لون الأبديّة):**

ورد هذا اللّون في الغلاف الخلفي للرّواية فهو لون «**قوي عنيف** (...)**النور والحياة**(...)**يميل الأصفر لأن يكون مضيئا** (...)**الذّهب هو النّور**(...)**الأمل** (...)**لون الأبدية، كما الذّهب هو معدنها** (...)**الحياة الخالدة** (...) **دنو الموت** (...)**الخيانة** (...)**الكراهية**(...)**والصحافة الصفراء** »[2]، للون الأصفر العديد من الدلالات منها أنه لون الذّهب الصّافي، والذي يرمز للصّفاء والنّقاء والغنى، وهو مبتغى الإنسان من حبّه لإقتنائه أو اكتنازه لقوله تعالى : ﴿ ***زُيِّنَ للنَّاسِ حُبُّ الشّهواتِ من النّساءِ والبنينِ والقناطيرِ المقنطرةِ من الذّهبِ والفضةِ والخيل المسوّمة والانعامِ والحرث ذلك متاعُ الحياةِ الدّنيَا واللهُ عندهُ حسن المآب*** ﴾[3] ***[سورة آل عمران الآية 14]***، ولعل الذّهب المبتغى في الرّواية بلوغ الفردوس الأوروبي، أو الفردو س المفقود أومايسمى أيضًا بالالدورادو«**حيث الجنة هناك على ضفة الألدورادو**»[4]؛فهذه الأخيرة أسطورة قديمة عنْ مدينة منْ الذهب مفقودة ،فقد اعتبر دول الشمال بمثابت كنز و بمثابة جنّة الخلد ؛بحيث شبهها بهذا التشبيه الأسطوري كماَ عَكَسَ اللّون الأصفر الإشراق و الضوء فقال مامادو واصفًا الفرح على وجه رفيقه بقوله:«**أشرقت على وجه رفيقنا بهجة عارمة** »[5] ،فهنا يعكس البهجة و السعادة و الفرح ،ووصفها بالإشراق فهو يرمز أيضًا للأمل و التفاؤل و الإبداع و من أبرز دلالاته

---

[1]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 61

[2]-كلود عبيد، الألوان، مرجع سابق، ص 107-112

[3]- سورة آل عمران، الآية14.

[4]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ،ص 07

[5]- المصدر نفسه ،ص 48

المرض ،و السّقم ،و دنوّ الأجل لقول مامادو :«**مبتلى بالإسهال و بقية الأوبئة ،التي تعتري الأطفال لقلّة التغذية و الرّعاية الصحية عندنا !!** »[1] ،فالإنسان إذا ما أصابته علّة أو مرض إصفر وجهه و يرمز إلى القناع و الخديعة، والزيف ؛حيث قال«**الصّحافة الصّفراء**»[2] ، و هي مسمومة و مدسوسة تهتم بالفضائح و تجدها مادة دسمة لها.

يمكن القول أنّ اللّون الأصفر دّل على الذّهب و المرض و السّقم و الخديعة و الزّيف .

فالألوان عنصر جذاب للبصر ، فيها يكسب المؤلف جذب الإنتباه للمتلقي .عن طريق إختيار الألوان لغلافه مع تشكيل الصّورة البصرية التي توحي بموضوع الرّواية ،فعندما يكون لون الغلاف مبهجا و مشرقا ؛فهو فرصة لإبراز الجمالية و الإبّداع و نقل رسالة مشفرة للمتلقي عن محتوى الرّواية ،يمكن إستخدام الألوان و التصميم الجذاب و الرّسومات و الصّور لإغراء القاريء و إثارة الفضول و تشجيعه على فتح الكتاب و إكتشاف ما بداخله لذلك وجب أن يكون الغلاف جذابًا و مثيرًا لكسب إهتمام المتلقي فالبصر أول ما يلتقي مع الغلاف و أول ما يثير إعجابه.

أ–3. اسم الكاتب:

يعدُّ اسم الكاتب بمثابة هويّة للنص وأحد أساسياته فهو «**من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله او مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر(...) ويحقق ملكيته الأدبيّة والفكريّة على عمله**»[3]، وهو منتج النّص ومالكه كذلك ،«**من العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التّشكيل المعنوي والبصري، وخاصة إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية** »[4]، وعادةً يتمركز في الغلاف الأمامي للنّص، وأحيانا تختلف أماكن تواجده في الغ لاف ومن ثم هو «**يشكّل مرآة**

[1]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 108

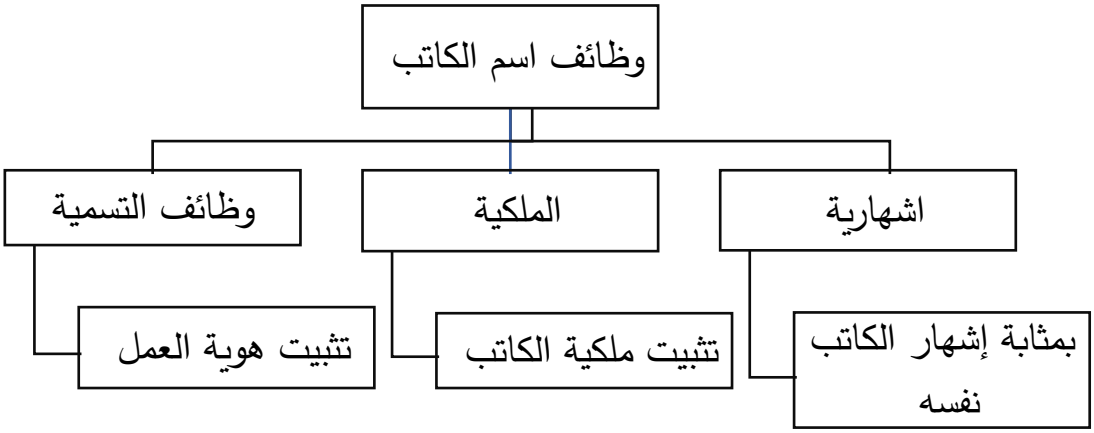
[2]–المصدر نفسه، ص11

[3]–عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 63

[4]–جميل حمداوي، شعرية النص الموازي ،مرجع سابق، ص21

للنّص من الناحية، البيوغرافية، والاجتماعيّة، والتاريخيّة، والنفسيّة إذ شعوريا أو لا شعوريا»[1]، وللمؤلف سلطة وقيمة وجب الإعتراف بها.

ورد اسم المؤلف في رواية "**كاماراد**"، للكاتب "**الصدّيق حاج أحمد**" بلغتين اللاّتينية بحروف صغيرة متفرّقة ذات لون أسود "**Seddik Hadj Ahmed**" وورد باللّغة العربيّة بخطّ غليظّ متوسط باللّون الأحمر، وأمّا عن مكان وجوده فغالبا ما يتم وضع اسم الكاتب في «**صفحة الغلاف وصفحة العنوان وفي باقي المصاحبات المناصية (...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخطّ بارز وغليظّ للدّلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب**»[2]، لهذا ورد اسم المؤلف في أعلى غلاف الرّواية باللّغة اللاّتينية وأسفله بالعربيّة فوق العنوان الرئيسي مباشرة قدّ يدلّ اللّون الأحمر على القوّة والعاطفة والثّقة، ويدلّ اللّون الأسود على الغموض والتمرد والجاذبية، والأناقة، والرسمية، والعمق، والتّحدي وفي الوقت ذاته يرمز إلى الإكتئاب والموت والشّر فقد تمازجت صفات الرّوائي مع عاطفته وأحاسيسه لتشكّل لنا هذا العمل الفنّي ويعمل اسم الكاتب على الإشهار له والعمل على تثبيت ملكيته للعمل وبحسب جيرار جينيت (لاسم الكاتب ثلاثة وظائف)



من إعداد الطالبتين من كتاب عتبات عبد الحق بلعابد

وفي الأخير لاسم الكاتب أهمية كبيرة ويملك العديد من الوظائف.

[1]-جميل حمداوي،شعرية النص الموازي ،ص 21

[2]-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، مرجع سابق ص 63

أ-4. العنوان:

العنوان والتشكيل المرئي:

يرتبط العنوان ارتباطا وثيقا بمضمون النّص كما أنّه عتبة مهمة في النّص الأدبي فهو «**ثاني أهم عتبات النّص بعد اسم المؤلف وقد تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله**»[1]، لهذا اهتم به الباحثون النّقاد كونه «**وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والإسهام في فكّ غموضه**»[2].

فك شفرة وسنن العنوان تحيلنا إلى ثغرات من أجل التغلغل والتوغل في أغوار النّص ومعرفة دروبه و تشعباته والتواءاته، «**ويندرج الص ضمن المتعاليات النّصية إذ هو يؤشر إلى بنية معادلية كبرى، تختزل النّص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدّلالي**»[3].

فالعنوان بمثابة إختزال مضمون النّص في فكرة عامة دالة على محتواه «**وبها تبرز مقروئية النّص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة (...) وبينهما علاقة جدلية وانعكاسية أو علاقة تعيينية أو إيحائية، أو علاقة كلّية أو جزئيّة...**»[4]، فالعنوان ومضمون النّص الأدبي يرتبطان ارتباطا وثيقا ؛ذلك أنّ العنوان بوابة النّص، تكشف عنه سواء بشكل مباشر أم غير مباشر عن طريق دلالات للوصول إلى مقصدية النّص، وتكمن أهميّة العنوان أنّه «**يقوم بتفكيك النّصوص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدّلالية والرمزية**»[5]؛ أيّ أن القارئ يتكهن موضوع النّص من خلال بنيته الخارجية قبل التّوغل في بنيته الداخليّة، فالعنوان الخارجي «**يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤ لف، مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة**»[6].

---

[1]- يوسف الادريسي، عتبات النص، مرجع سابق ص 61

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- أحمد فرشوخ جماليات النص الروائي، مقارنة تحليلية لرّواية "لعبة النسيان"، دار الأمان، الرباط،ط1، 1996، ص22.

[4]-جميل حمداوي، شعرية النص، مرجع سابق ، ص 49.

[5]-المرجع نفسه ،ص 50

[6]-المرجع نفسه ،ص 55

كما ورد في رواية **"الصدّيق حاج أحمد"** إشارات عميقة، تشظت بمحمولاتها العميقة وقد ظلت الإشارات الكامارادية تتسرّب بين فصول النّص ليصبح النّص نواة ملتهبة بالكثير من المدلولات.

لقد قُسِمَ عنوان الرّواية إلى عنوان رئيسي و آخر فرعي، فالرئيسي هو، **"كاماراڈْ"** وهي كلمة فرنسيّة كما وردت في قاموس لاروس «**Camarade**»:[1]فأول ما نبصره عند تصفح الرّواية هي كلمة **"كاماراڈْ"** تتوسّط الرّواية بخط أسود غليظ وبارز، فربّما أراد الكاتب جذب انتباه القارئ، كما أنه أبرز السكون اخر الكلمة، فيمكن أن يحيلنا الأسود إلى الأفارقة الذين يُنعتون ب**"كاماراڈْ"** في الرّواية، كما ذكر فيها أنّها صفة ملتصقة بهم لتقارب أشكالهم يقول مامادو : «**هي صفات نكاد نشترك فيها جميعًا نحن أفارقة جنوب الصّحراء الكبرى التّي تلتصق بنا صفة الرّفيق (كاماراڈْ) لمجرد دخول أول نقطة حدودية للجارة الشّمالية...ننعت بها ونسر بلبسها والتّطيب بذكرها... وذهب البعض لأكثر من ذلك... صاروا يطلقون على الرّ فاق منا صيغة (ليكاماراڈْ)**»[2]، اشترك الأفارقة في الصّفات الخَلقِية، مع تشابههم فكلّما عبروا الحدود للبلدان الأخرى نُعتوا بصفة الرّفيق أو الصدّيق؛ أي **"كاماراڈْ."**

تدلّ حركة السّكون على عدم النّطق به والإخفاء والتّخفيف وضدّ الحركة «**عبارة عن خلو العضو من الحركات عند النّطق بالحرف، فلا يحدث بعد الحرف صوت** »[3]،وهنا تنقل لنا صورة حيّة لجمود وسكون أحاسيس الأفارقة من خوف وموت ومشاعر الإ شتياق للأهل، كما تدلّ على الذهاب في غياهب سكون اللّيل وسكون البحر، وسكون الموت وسكون القبّر ،ولها العديد من الصّور والمعاني التي تتبادر للذّهن فكما قال مامادو : «**أنه حلم الفردوس يسحر الإ نسان، فيجعله يسترخص الحياة ويؤثر الموت، رجاء النجاة، فيفوز ولا يشقى...**»[4].

---

[1] -Nouveau petit larouse, p157.

[2]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، ص 37.

[3]-وداد بنت أحمد بن عبد الله القحطاني، ملامح تقارب الفتح والسكون في العربية، جامعة الملك سعود، مجلة جامعة عبد العزيز، الأدب والعلوم الإنسانية، 2016، ص271.

[4]- المصدر نفسه، ص 68.

وقد ورد في العنوان الفرعي للرّواية "**رفيق الحيف والضياع**" بخط أحمر صغير، أسفل العنوان الرئيسي إلى اليسار، وقد ربط العنوان بمضمون الرّواية، فرفيق هنا ترجمة "**كاماراد**"، أمّا "**الحيف والضّياع**"، فهي تصور آمال الشباب الحالم، وطموحهم وبؤسهم في الوقت نفسه، فقد خاضوا التّجربة المهلكة التي كان مصيرها إمّا الفشل والهلاك، أم النّجاح والفوز، فقد عاشوا البرزخ مرورا بالأهوال نحو المجهول لنيّل الفردوس، أو الإحتراق في جحيم الفشل والهلاك، ويبيّن هذا العنوان ما عاشع الشّاب الأفريقي من حيف وظلّم وضياع في المجهول للوصول إلى فردوس دول الشّمال، ورد في الرّواية : «**لن أطيل عليك يا رفيق إدريسو في الحيف والضياع...** »[1] ،وذُكر إدريسو رفيق مامادو الذي عاش دروب الهجرة معه، وكان نموذجا للصّداقة الحقة، وقد نال إدريسو الفردوس لكن مامادو فشل في الوصول إليه.

ترددت كلمة الحيف والضياع كثيرا كقوله : «**خلا زيادة شريط جديد" لبوب مارلي"أعطاه لرفيقنا إدريسو أحد أصدقائه، الذّين كان يعمل معهم في الماينا ما كتذكار...ليكون له زادا مسليا عبر الطريق المليء بالحيف والضياع** »[2]، فقد نقل لنا صورة حيّة أيضا لمعاناة النّسوة والأمهات المرضعات لقوله : «**إزددن هلاكا فوق الضياع!!**»[3]، صور الجور والظّلم الذي عاشه الأفارقة فقد وصف تآوهات الأمهات وبكاء أطفالهنّ ومعناتهنّ من الجوع والعطش وأنّهنّ لم يجدن حتى ما يرضعن به أطفالهنّ فقد وصفها بكلمة واحدة وهي الهلاك والضّياع فالعنوان ارتبط ارتباطا وثيقا بمضمون الرّواية، فقد اختصرها ونجح في ايصال الصورة لنا بكل معالمها «**وعلى أي حال، فالعنوان هو الذي يسم النّص، ويعينه، ويصفيه، ويثبّته، ويؤكّده، ويعلن مشروعيته القرائيّة، هو الذي يحقق للنّص كذلك اتّساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل الغموض والإبهام**»[4] ، فالعنوان من أهمّ العتبات لفكّ غموض النّص الإبداعي والتّوغل فيه والذّي يساهم في انسجامه واتساقه وقد تكرّر العنوان في الصّفحات الدّاخلية الاخرى في الصّفحة الأولى والثّالثة،

[1]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضيّاع ، ص 29.

[2]-المصدر نفسه، ص 91.

[3]-المصدر نفسه، ص 162.

[4]-جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، مرجع سابق، ص 51.

ورد في الصّفحة الأولى جهة اليسار بخط صغير، وفي الصّفحة الثالثة في وسط الورقة بخط أصغر قليلا بلون أسود فتكرّر العنوان في الرّوايتي لأهميته المطلقة كعتبة مهمة في الرّواية.

أ-5. العنوان التجنيسي indieation générique

العنوان الجنسي: (المؤشر الجنسي) فهو يبيّن جنس الكتاب من رواية أو قصة أو غيرها ...«**يوجد تحت عنوان الغلاف الخارجي ما يسمى بالعنوان التعييني أو التجنيسي الذي يحدّ د جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوضيفات النقدية التي تندرج ضمن نظرية الأدب مثل :شّعر، رواية، نقد، قصة قصيرة، رحلة...**»[1].

فهو ملحق بالعنوان ليبين لنا ماهية العمل الأدبي ويحددّ جنسه، فقد عرّفه "**جيرار جينيت**": «**إنّ المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى جينيت اختياريا وذاتيا، وهذا بحسب القصور الأدبية والأجناس الأدبية**»[2]، فالتّجنيس ملحق وتابع للعنوان الخارجي.

ورد في رواية "**كاماراڈ**" المؤشر الجنسي "**رواية**" ف«**المكان العادي والمعتاد للمؤشر الجنسي، هو الغلاف أو الصفحة العنوان أو هما معا** »[3]، فقد ظهر في الصّفحة الأمامية للغلاف، تحت العنوان مباشرة في جهة اليسار بخط أسود متوسط «**وغالبا ما نجده يظهر في الطبعة الأصلية للكتاب**»[4]؛ أي أنّه يظهر في الطبعة الأصلية ليبيّن لنا جنس العمل الأ دبي قبل الولوج لمحتوى العمل، ومعرفة ماهية الكتاب الذي بصدد قراءته؛ ولهذا فقد ذيّل غلاف الرّواية بإشارة تحيل إلى نوع هذا العمل الأدبي "**رواية**" فهي إذا جنس أدبي مفتوح و«**قبل الحديث عن حالة الرّواية الخاصة– ولم يظهر لفظ الرّواية (roman) والشيء نفسه إلا في وقت متأخر – يجدر الكلام في الشكل الأدبي الذي تنتسب هي إليه، هو الحكي** »[5]، فالرّواية هي جنس حكائي وقد ظهرت في وقت متأخر، يعدّ الجنس مصطلحا نقديا وأدبيا، ويصنّف وفق مجموعة من

[1]– جميل حمداوي، شعرية النص الموازي ، المرجع السابق، ص 56.

[2]–عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، المرجع السابق، ص.89

[3]–المرجع نفسه، ص89

[4]–المرجع نفسه ص 90

[5]–ايف ستالوني، تر: محمّد الزكراوي، الأجناس الادبية، مركز الدّراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، 2014، ، ص97.

المعايير «**يهدف إلى تصنيف الابداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطيّة، كالمضمون، والأسلوب... وغالبا ما يظهر بشكل جلي، في عتبة التّجنيس أو التّعيين التي تتربّع في وسط صفحة الغلاف الخارجي أو الدّاخلي من الكتاب وهي بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي**»[1].ورد أيضا جنس الرّواية في الصفحة الثالثة من الرواية فللجنس الأدبي أهميّة تحيلنا لموضوع الإبداع.

أ-6. دار النّشر:

[2]تقوم مؤسسة النّشر بنشر وتوزيع الكتب والمطبوعات، وهي عنصر مهم لكل كاتب ومؤلف، فهي تعمل على دعم الكتاب، وتتيح لهم سهولة وصول أعمالهم للقراء، وتقوم بمهام متعدّدة من تحرير النّصوص وتصميم الأغلفة وطباعة الكتب وتسويقها وتوزيعها، فهي تؤدي دورًا حاسمًا في المعرفة والثقافة، لذلك و«**نتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهميّة استثمار التقنيات الحديثة في التّواصل والتعبيّر ، أصبح الكُتاب والنّاشرون يستغلون تقنية التعبير بالصور فيوظفون الأيقونات**»[3]، فقد جاء شعار دار فضاءات للنشر والتوزيع في الغلاف الأمامي، فبحسب رواية "**كاماراڈ** "ورد فيها معلومات لدار النّشر التي مقرّها في عمان والاردن، وقد عملت دار فضاءات على تصميم الغلاف والصّف الضوئي والإخراج الدّاخلي والطباعة.

وقد اعتمدت على هذا التصّميم لشعارها، جاء شكل الشّعار مربعًا ذو لون أحمر كتبت فيها اسم دار النّشر باللّون الأبيض، إضافة إلى ثلاث مثلثات مائلة، بأحجا م مختلفة مزج بين الأبيض والأحمر للتّناقض وإبراز التّضاد الذي بينها لجلب الانتباه وكذا الترويج لها وتوثيق مكان طباعة ونشر هذه الرّواية.

[1]- جميل حمداوي، نظرية الاجناس الادبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط، 2015، ، ص24

[2]-شعار دار النشر في الغلاف الامامي للرواية

[3]-يوسف الادريسي، عتبات النص، المرجع السابق، ص 70

فاللّون الأبيض «**رمز النّقاء والطّهارة والنّظافة**»[1]، فهو رمز للبراءة والسّلام والأمل واللّون الأحمر يتسم «**بالإثارة والعاطفة والخطر والطّاقة والعمل**»[2]؛ أي أنّه مرتبط بالعواطف.

والشكل المثلث في الشّعار «**هو شكل ديناميكي وحيويّ يرتبط دائما بالحركة إن كنت ستستعمل المثلث في أي إتجاه ستوجههم لأن أعيننا تتحرك تلقائيا إلى قمة المثلث أو في الإتجاه الذي يتم وضعها فيه**»[3]؛ أي أن المثلث في شعار دار النشر يتجه نحو اسمها نتيجة لأهميته وشكل الشعار كاملا مربع وهو يوحي لشكل الكتاب فالعلامة الأيقونية « (**signeiconique**) **الذّي شكل أساس سميأة** (**Sémiotisation**)**هذا المفهوم في الحقل السّيميائي البصري على الخصوص وبناءً عليه تمّ النّظر إلى الصورة بوصفها تعيد ا نتاج بعض خصائص الشيء الذي تمثله في العالم الخارجي**»[4] ، فالكل اتفق على أنّ الأيقونات «**العلامة التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي**»[5].

رقم الإيداع لدى
دائرة المكتبة الوطنية
2015/12 /5825

813.9
الزيواني، الصديق حاج أحمد
كاماراد – رفيق الحيف والضياع – الصديق حاج احمد الزيواني - عمان: دار فضاءات، 2015
الواصفات: /القصص العربية//العصر الحديث/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN: 978-9957-30-802-5

فضاءات
الطبعة الأولى: 2016
جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق
كاماراد – الصديق حاج احمد الزيواني – الجزائر
دار فضاءات للنشر والتوزيع – المركز الرئيسي
عمان – شارع الملك حسين– مقابل سينما زهران
تلفاكس: 4650885 (6 – 962+) هاتف جوال: 911431– 777(962+)
ص.ب 20586 عمان 11118 الأردن
E.mail: Dar_fadaat@yahoo.com
Website: http://www.darfadaat.com

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر

تصميم الغلاف: فضاءات للنشر والتوزيع
الصف الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لاتعبر بالضرورة عن رأي دار فضاءات للنشر والتوزيع.

[6]وقد تضمّنت الرّواية جميع حيثيات النّشر في الصفحة الثانية «**يقصد بحيثيات النشر lépéritexte éditorial لكل ما يتعلّق بالنّاشر، وعمليات الطّ بع والسّحب والتوزيع، حقوق التّأليف، والايداع القانوني الوطني الدّولي، وعدد الطبعات وكميّة المبيعات، ومكان الطّبع وتاريخه واللّجنة التّي سهرت على طبع العمل الأدبي، أو المؤسسة**

[1]–سويزيف فريدة ، جمالية اللّون، مرجع سابق ، ص34

[2]– جمال نازي، هكذا يؤثر اللّون الأحمر على سلوكك وعواطفك وحالتك المزاجية 7 أغسطين https://www.alarabiya.net/issince.11:14-2022

[3]–أحمد م علي، سيكولوجية الالوان 1 سنة، ص 2.

[4]–عبد المجيد العابد – السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، مرجع سابق، ص20.

[5]–المرجع نفسه، ص 20

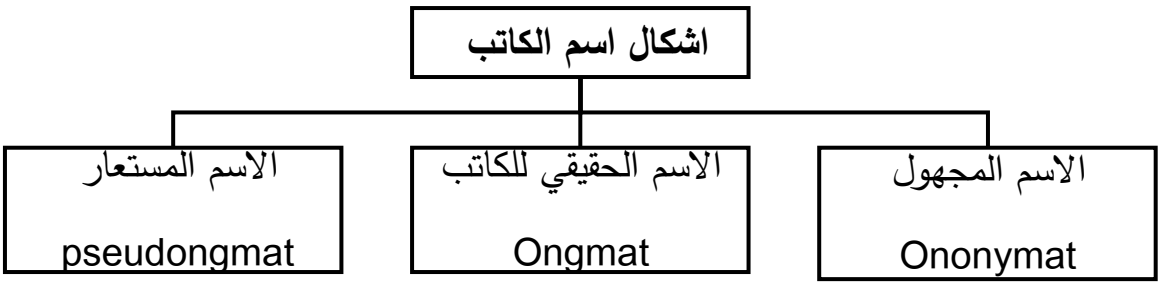
[6]حيثيات النشر في الصفحة الثانية من رواية كاماراد

العلمية التي قامت بتحويله، ونشره وتوزيعه»[1]، وقد وردت كل هذه الحيثيات في الصفحة الثانية للرواية.

أ–7. الغلاف الخلفي :

[2]يعمل الغلاف الخلفي تقريبا عمل الغلاف الأمامي، بل بمثابة تكملة له إذ نجده يحتوي على : «**الصّورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطّبع والنّشر وثمن المطبوع، ومقاطع من النّص للاستشهاد، أو شها دات ابداعية أو نقدة أو كلمات للنّاشر**»[3]

فقد جاء في الغلاف الخلفي للرّواية اسم المؤلف "**الصدّيق حاج أحمد**" باللّغة اللاتينية " **Seddik Hadj Ahmed**" بخط أسود رقيق، وتحته صورة كاريكاتيرية للمؤلف، مع نبذة عنه وإضافة لحيثيات النشر. وقد ذكر اسمه الحقيقي مع اسمه المستعار(اسم الشهرة)، ويمكن لاسم الكاتب أن يتخذ ثلاث أشكال بحسب ما ذكره "**جيرار جينيت**".



من إعداد الطالبتين "عبد الحق بلعابد، عتبات"

[1]– جميل حمداوي ، شعرية النص، الموازي، المرجع السابق ص 124

[2]–الغلاف الخلفي من رواية كاماراد.

[3]–المرجع نفسه، ص 117

فهي تقوم بعملية إغرائية «**تعبّر "صفحة الغلاف الرّابعة" واجهة الكتاب الثّانية، وتكتسي هذه الزّاوية قيمة هامة لكونها تنهض مهمة إغراء Sédure القراء الذين يتوجهون مباشرة إليها بعد اطلاعهم على واجهته الأولى فتعمل على اقناعهم بأهمية وضرورة اقتنائه من خلال التّعريف بموضوعه أو كاتبه أو هما معًا**»[1] ، فأوّل ما يثير انتباه المتلقي هو الصّورة الكاريكاتيرية والتّي هي مشابهة تماما للصورة الحقيقية.

2

3

احتوت الصفحة على تعليق نقدي للنّاقد الأكاديمي الجزائري" **السعيد بوطاجين**" وهو تعليق شأنه شأن العتبات الأخرى فقد اختزل فكرتها و أبرز أهم غاياتها كما أنّه حثّ القراء لتلقي هذا العمل المليء بالإبداع والجهد المبذول الذي يعج بالثّقافات والأساطير وخاصة بالنسبة لقارة منسية ،كما ذكر في البداية العنوان الرئيسي والفرعي للرّواية كما مجد مجهودات"**الصدّيق حاج أحمد**" المبذولة في هذا العمل الروائي النّادر الذي يحاكي الواقع بمزيج من الخيال والأساطير في قالب مليء بالإبداع كما اعترف بتميزها اللاّفت والفريد من نوعه لكما تشابه المؤلف مع شخصية المخرج "**جاك بلوز**" في البحث عن عمل نادر يحاكي الألم والحرمان

[1]-يوسف الادريسي، عتبات النص، المرجع السابق، ص83.

[2]-صورة من جوجل للصديق حاج احمد الزيواني

[3]-صورة كاريكاتيرية للصديق حاج أحمد من الغلاف الخلفي للرواية

الذي يعيشه الأفارقة كما نصح بالقراءة المتأنية لهذه الرّواية والتأمل في أجوائها الجديدة المليئة بالحماس كما تميزت بالتفاصيل الدّقيقة التي سُردت بطريقه فريدة ومميزه لتحقيق سمة سردية ذات مقومات خاصة

وقد وردت في آخر الصفحة معلومات لدار النشر والتي تعمل على الإشهار لنفسها وتتضمن أهم معلوماتها للوصول إليها.

ج- العناوين الفرعية:

تعتبر العناوين الدّاخلية من التّقنيات الجديدة في الرّواية، فالعنوان الخارجي للرّواية أكثر مقروئية من العناوين الدّاخلية ،لأنّها ليست على مرأى العين، فهي تتحدد فقط عندما يطّلع القارئ على محتوى الرّواية من الدّاخل، والعناوين الدّاخلية غير مهمّة عكس العنوان الخارجي، وتظهر عادة في «**الطّبعة الأصليّة، أي الطبعة الأولى للكتاب**»[1] وهذا ما قام به الروائي، فقد قام باختزال كل فصل إلى عنوان داخلي منها الطّويل والقصير والمركب، وقد احتوى على سبع عشرة عنوانًا داخليا أو فصلا معنونا، كما أنّ "**جيرار جينيت**" لم يذكر وظائف هذه العناوين مما دلّ ذلك على أنها تعمل عمل العنوان الخارجي غير أنّه أكثر أهميّة منهم.

1_ G-يثار الصّدفة :

يشير العنوان إلى الصّدفة والتأثير الذي يمكن أن يكون لها على حياتنا، فالغيثار هنا يرمز للأحداث التي تحدث بشكل غير متوقع وتغيّر مجرى الأحداث في الرّواية. ورد هذا العنوان في وسط الورقة بخط متوسط وحرف أجنبي "G" في بداية العنوان ونهايتها بنقطتين وبرزت فيها الشّدة.

يتحدث الفصل عن المخرج "**جاك بلوز**"، عندما قطع كل تلك المسافات للبحث عن مراده، يقول : «**أنا هنا بصدد مهمة .. هل تعرف أحدا من شباب حيّكم أو من الأحياء الفقيرة الأخرى، هاجر لأوروبا أو اقترب من نعيمها**»[2]، ولمفارقة الصّدف وجد ضالّته، فقد أخبره العامل عن مامادو والذي عاش أهوال الهجرة لكنه عاد خائبا «**اندهش العامل بلا وعي ... لعبيثة الزمن ومفارقة الصّدفة .. وهو يقول**

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النّص إلى المناص، المرجع السابق)، ص126

[2]- الصديق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف والضياع، ،ص26.

بالأمس فقط، جاء جارنا الكامارادي " مامادو" ابن"بوريما" (...)، بعدما أخفق هذا الأخير في اجتياز السّياج»[1].

ورد هذا العنوان أيضا في طيّات الرّواية: «**أدرك بوعي عزف (G___يثار)الصدّفة لسمفونية الزّمن العابث»**[2] فقد عقد "**جاك بلوز**" صفقة مع "**مامادو**" أن يسرد له جميع الأحداث مقابل مبلغ مالي، وقد اجتمعت في هذا الفصل صدفتين، حين نال"**جاك بلوز** مراده، وكذا "**مامادو**" الذي عاد خائبا فوجد الأمل يُلوح له من بعيد.

اختار الرّوائي عنوان فصله بدقة فالعديد من الألحان وُلدت بفضل الصّدفة من لدن الغيتار فالصّدفة تغيّر منحنى الأحداث ومجراها، كما تحدّ ث عن عبثيّة الزّمن الذي يحيلنا إلى أنّ الزّمن غير منظم وغير قابل للتنبؤ، غير أنّ الرّوائي غيّر مفهومه بطرق متعددّة وغير تقليدية، فقد اعتبره كمفهوم مرن وقابل للتّشكيل لهذا سير أحداث الرّواية كما خطط له "**جاك بلوز**" ولم يصعب عليه ايجاد ما يبحث عنه .

2 _في القبر :

يشير لنا مصطلح القبر إلى الرّموز والرّسائل الموجودة داخله فهي ترمز للحياة والموت والرّوحانية، كما ترمز لبداية جديدة بعد الموت، و للقبر دلالات تعبّر عن العقيدة الدينيّة والهويّة الثّقافية والأفكار الرّوحية، وقد ورد بلون أسود وخط متوسط مع نقطتين في آخر العنوان وقد كتبت في وسط الورقة.

فهذا العنوان يرمز للحياة المزرية التي كان يعيشها أفراد حي"**G__مكلي**" فقد سرد" **مامادو**" تفاصيل بائسة تغلف رقعتهم الجغرافيّة وحرمانهم من أبسط حاجياتهم اليومية ،وصوّر البؤس الذي يجعله يرسم صورًا لها، فقد حرّك الرّوائي خيال القارئ بوصفه الدّقيق لإيصال صورة البؤس والحياه المزرية يقول مامادو : «**في حينا القصديري (G__مكلي) الواقع على الضّفة الشّرقية الضاّجة من نهر النيجر، لا توجد لنا نواد أو مقاهٍ شبابية نختلف إليها،لدغدغه أحلامنا وعدِّ جغرافية بؤسنا، على خارطة هذه الحياة المليئة بالمفارقات، بل حتى مطاعمنا (...) تجدها على قارعة الطّرق وأرصفة المباني الحكومية والوزارات، تطبخ**

[1]- المصدر نفسه ، ص26 .

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

للجوعى بالحطب»[1]، أضحى موطنهم غربة من الظّلم الذّي عاناه أهل تلك المنطقة، لدرجة أصبح العيش فيها بمثابة قبر فوق الأرض.

3 _البعث :

انطلق من القبر إلى البعث إلى فكرة الحياة بعد الموت، فهي تشمل مفهوم الحياة الأبدية ويوم القيامة، كما أنّها ترمز للأمل والتجديد والتحول، فقد ورد هذا العنوان بخط متوسط أسود في وسط الصّفحة وينتهي بنقطتين.

في هذا الفصل بدأ يناقش مامادو سبل الهجرة وفق أصدقائه الأربعة ويخططون للذهاب لفردوس دول الشّمال فهي بمثابة بداية تحول جديد في مجرى أحداث الرّواية قال: «**الفردوس رهين المغامرة والموت يا رفاق...**»[2]، فالفردوس رمز للسّلام والجمال والرّاحة والرّوحية كما أنه مكان للسّعادة والمثالية، فهي أعلى درجات الجنة .

4 _النفخ في الصُّور :

إنّ النّفخ في لصّو من أهوال يوم القيامة، الذي تفزع منه الكائنات جميعا قال تعال : ﴿ ***وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُم مِّنَ الْأَجْدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ*** ﴾[3] **[*يس الآية 51*]**، فمنه ينتفض من في القبور شعث الرؤوس مبهوتين، فكباقي العناوين ورد بلون أسود وسط الورقة بخط متوسط وينتهي بنقطتين.

في هذه المرحلة قرر مامادو أهم قرار في مشواره وهو بيع البقرة من أجل التزود بنقودها لطريق الرّحلة، فقد صور لنا لحظات الوداع الأخيرة هو ورفاقه فقال: «**ألقينا نحن الرّفاق الثّلاثة – على النهر رؤية الوداع الأخير(...) تاهت نظراتنا في إلقاء السلام الأخير على Gـــــمكلي...**»[4]، فقد استعد الرّفاق للذهاب في الرّحلة وإلقاء الوداع الأخير على حيّهم .

5– المحشر :

---

[1]– الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، ، ص36.

[2]– المصدر نفسه ، ،ص47.

[3]– سوره يس. الآية 51

[4]– الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص104.

يرمز للوحدة والتّعاون كما قد يرمز إلى الخوف والدّمار والضّعف، جاء بخط صغير في وسط الورقة بخط أسود متوسط ينتهي بنقطتين.

بدأت رحله الأصدقاء بالمحشر في الحافلة وصولا إلى الخلق الغفير من جميع الدّول التّي تجتمع في (أ**Gـادز**)وأخيرا ذكر الشّاحنات المحمّلة بالأغنام والتي تحمل خلقًا غفيرًا من المهاجرين : «**إنّ هذه الشّاحنات، بالإضافة إلى حمولتها الطبيعيّة، كان يتكدس فوق سلعتها خلق غفير من البشر مع أمتعتهم**»[1]، فقد كان المهاجرين متكدسين كالسّلع فوق الشاحنة.

6- الصّراط:

يعد الصّراط تحديا تواجهه الشّخصيات الرئيسية فيمكن أن يكون دور الصّراط اختبار لقوتهم وصبرهم وإيمانهم، ليثبتوا شجاعتهم باجتياز التّحدّيات والإختبارات الصّعبة أثناء عبورهم إنها تفاصيل تحيل إلى التوتر والتشويق لخوض غمار الرحلة .

وردت بخط أسود متوسط وسط الورقة، لبس الأصدقاء الشّجاعة وشقّوا طريق الرّحلة في العدم نحو المجهول لقول مامادو :«**انطلقت بنا المغامرة على الصّراط**»[2]، وهذا إعلان لانطلاق الرحلة الملازمة للهلاك ، والذي كاد يفتك بهم مع انقطاع السبل في الفيافي المقفرة لولا قلادة (**Gـــونكي**) وصولا للشيخ العجوز.

7- عين قزام(مارسيليا ليكاماراد):

عين قزام مدينة جزائرية كانت من مدن أحلام المهاجرين الكاماردیين، فهي وبسبب مناظرها السّاحرة ،كانت بمثابة مارسيليا لهم لقول مامادو :« **مع صباح يوم السبت نهضنا من نومنا، دخلنا مدينة (عين Gزام) ،كما يحلو للبعض منا تسميتها " مارسيليا ليكاماراد** "»[3]، فقد كانت بمثابة مدينة الأحلام بالنسبة لهم.

---

[1]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ،ص114.

[2]- المصدر نفسه، ص131.

[3]- المصدر نفسه ، ص155.

8- تمنراست (باريس ليكاماراد):

فتمنراست شأنها شأن باريس الجميلة بالنّسبة لهم كقول مامادو : «(**ها نحن في باريس ليكاماراڈ يا رفاق...حلم كل إفريقي كامارادي مهاجر...**)»[1]، فقد نجح المؤلف في نقل طموحات الشاب الإفريقي الحالم.

9- هامش مدن الضّواحي(اللّذة والممنوع):

هذا الفصل اِحتوى على بعض الإثارة والتحدي الذّي يأتي مع الإنتهاك للقوانين والقيود، فاللّذة في الممنوعات قد تكون مؤقتة ولكن تحمل عواقب وخيمة.

فهذا الفصل احتوي على انتهاك القوانين كثيرا تزوير الأموال ومعاشرة النساء و شرب الخمر والمخدرات ...وقد احتوى على أنواع الرّذيلة كقوله للنّساء الذين يطلبون اللّذة دون خوف من الأمراض:« **سيطلبون اللّذة ولا يخشون الأمراض الجنسية المتنقلة ك (السيدا) والباحثين عن الخمور التقليدية الرّخيصة**»[2]، وهذا يدل على وصول الإنحلال الخلقي وبيع أج سادهم دون تردد باحثين عن اللّذة الزائلة، كما صور الإنحطاط الذي ألت إليه الأوضاع، كما عمل **مامادو** في تزوير الأموال وممارسة الرذيلة وأنواع الممنوعات، فقد كانت بمثابة المتاجرة بالقيم الأخلاقية.

10- هامش مدن الضّواحي (الشقاء في النعيم):

للوهلة الأولى يحيلنا العنوان لمزيج من التّناقض بين الحزن والألم في سياق السّعادة، فيعبّر عن الصّراعات الدّاخلية التي تواجه الإنسان، من الوحدة والفراغ الداخلي، كما تدل على تحقيق الأهداف ولكن الشعور بعدم الرّضا والسّعادة، وهي التناقضات التّي تعكس الصّراعات الداخلية والعواطف المتناقضة.

[1]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع ، ص179.

[2]- المصدر نفسه ، ص229.

اضطرّ **مامادو** للعمل في تزوير الأموال وعند ولوجه لمكان إقامة صديقه **جورج** لمح العديد من الأشياء «**موسيقى، نساء شبه عاريات، روائح (GوروGورو)، أجهزة سكانر، أشياء أخرى،...**»[1]، فقد صور لنا الوضع البائس و المحزن الذّي وصل إليه هؤلاء الأفارقة .

11- هامش مدن الضواحي (الغربة التيه):

فالغربة هنا عدم الإنتماء للبيئة وهي نتيجة الإنفصال عن العائلة و الأصدقاء و حتى الثّقافة التي نشأ فيها الشخص. أمّا البيئة هنا هو الشعور بالضّياع أو الإرتباك عندما يكون الإ نسان غير قادر على تحديد الاتجاه و الهدف، وهذا نتيجة الضّغوطات النّفسية التّي عاشها المهاجر بانقطاعهم عن ثقافتهم الأم لقول دودو «**حبيبي جورج المسكين وحظه التعيس ....(الحياة أشهرت كل دباباتها و قنابلها المتفجرة نحوه . مات أبوه قتلت أمه (....) هو الآن قابع خلف القضبان ينتظر المحاكمة...)**»[2]، وهذا أكبر نموذج عن الغربة و التّيه.

12-هامش مدن الضواحي (الحيف والضياع):

فالحيف هنا الشعور بالألم و الحزن عندما تتعرض للخيانة و الظّلم أو نتيجة لخيبة أمل كما ان الضّياع هو عدم القدرة على تحديد هدف فيجعلك تشعر بالارتباك .

فقد عمل الرفيقين مع المقاول لكسب المال، كما عانوا من الخيانة من رفيقهم وأخيرا لم يجدوا لمامادو جواز سفر مشابه له .

13- عباءة اليسوع:

عباءة اليسوع تعد رمزًا في التّقاليد المسيحية للتّواضع والتضحية. فهنا استلم **مامادو** جواز السفر المزور بجنسية مالية وديانة مسيحية .

[1]- المصدر نفسه ، ص239.

[2]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 266.

نجح الرّفاق في العبور من نقاط التفتيش فقال دودو «**كنا نحن ليكاماراڈْ أصحاب الصليب ممن رضي عنهم الرّب.... وشملتهم رعاية اليسوع ... أكثر من ليكاماراڈْ المسلمين**»[1]، تقمص **مامادو** دور المسيحي حتى أنه أصبح يقول آيات و أدعية مسيحية نجح هذا الأخير في العبور من نقاط التفتيش.

14- أدْرارْ(روما ليكاماراد):

فقد بدأ هذا الفصل ب«**دخلنا روما ليكاماراد(أدْرارْ)**»[2]؛أي هنا كانت كغيرها من المدن بمثابت روما.

15- رهاب طقس الشمال :

فرهاب الطّقس هنا حالة تخوف مفرطة من الأحوال الجوية في المناطق الشمالية وقد يؤثر على حياة الأشخاص وتقيّدهم، فقد يكون مرتبطا بتجربة ثقافية وجغرافية والخوف منه بسبب التعود على الحرارة وعدم توفر الملابس المناسبة «**الطّقس بدأ يبرد بشكل لافت، كم نحب الفصول المعتدلة، بل حتى الساخنة، توفر علينا كثيرا من العناء في الفراش، اللباس، المأكل (...) الشتاء في عوالم ليكاماراڈْ، له حجم المرارة والله لا أمر يقلقنا كبرد الشمال وأم طاره الغزيرة...**»[3]، فالبرد بمثابة كابوس لهم فقد كان خوفهم متجسدا في تلك الغيوم وما تحمله من هواجس المهاجرين وكوابيسهم .

16- ما تبقى من حيف الطريق.... حتى سدرة المنتهى :

تعكس سدرة المنتهى السعي الانساني الوصول إلى المعرفة العميقة و الحكمة، وهي شجرة تعتبر مقدسة في بعض الثقافات الشرقيّة. وترمز للعلم و الحكمة، ويقال أنّها تنمو في السّماء السّابعة وترتبط بالعالم الرّوحي. فهي في الإسلام نقطة تقابل الخلق بالخالق. وتعبر عن نهاية المشوار فهي تقع على حدود الجنة كما أنّها شجرة مباركة جميلة ومبهجة ترمز للنّعيم لقول **مامادو** «**أنا متأكد أننّا، لن نجد متاريس في طريقنا لسدرة منتهانا...**»[4] فلم يتبقى الكثير. للوصول ونيل الفردوس حيث نجح إدريسو وأخفق مامادو.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 301.

[2]- المصدر نفسه، ص 309.

[3]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 332.

[4]- المصدر نفسه ، ص 346.

17- فردوس الجنوب المنتظر :

[1]فبعدما كان الفردوس في الشمال أضحى في الجنوب بسبب **جاك بلوز** الذي أعطى فرصة ذهبية لمامادو ليُنشأ فلمه و يصبح مخرجا عظيما، كما روج **جاك بلوز** لفلم **مامادو** عبر مواقع التواصل الاجتماعي مع صورة جد معبرة

الساعة : 22:15

«رقم قياسي من الإعجابات ، حطمته صيحة هذا المنشور الفيسبوكي ، فضلا عن تغريدة تويتر، بصفحة المخرج (جاك بروز)، كما بلغت التعليقات نسبة هائلة جدا»[2].

كانت الصورة بمثابة جذب انتباه للمنشور بحيث كانت علامة سيميائية للفقر والألم الذي عانى منه الأفارقة في ظل الظّروف القاهرة بحيث يفتقر لأبسط متطلبات الحياة.

احتوت العناوين على أحداث يوم القيامة و التّي ترمز للتغيير الجذري والتّحول الكبير والاستعداد للحساب الأخير، ففيهما تنقلب الأ مور رأسا على عقب، احتوت العناوين مزيجا بين الثّقافات الاسلامية والمسيحية والنيجيرية والمالية وغيرها، فقد وفق المؤلف بين الثقافات لينتج هذا العمل الأسطوري ، الذي يلامس واقع الشباب الافريقي من زاوية نظر أخرة.

أ – المقتبسة:

فهي من العتبات المهمة وهي بمثابة جسرا لفظيا وسيطا تمهد السبيل للقارئ للولوج داخل النص، يرد في الرّوايات والكتب بمثابة جملة افتتاحية « **يلاحظ أن المقتبسة (بفتح الباء) في هذه الرواية يرد في**

[1]-الصورة التي ارفقها جاك بلوز في منشوره من الصفحة الاخيرة للرواية

[2]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص 363

شكل ملفوظ توجيهي ايحائي مُسيج، إمّا بأقواس ومعقوفات وإمّا بعلامات التّنصيص، وإما بخط سميك وبارز(حكمة /مقولة فلسفية/ شعر/ تأمل)»[1]، فالمقتبسة تعمل كوظيفة دلالية وايديولوجية و كمفتاح للنص وكعنصر توجيهي لفك شفرة النص عن طريق الإحالة له، «**ويقع المقتبس غالبا في بداية الرّ واية، وبالضبّط في صفحاته الأولى المرقمة وغير المرقمة، ويأتي في صيغة استشهاد أو في شكل حاشية مجاورة للنّص، أو في شكل عتبة أساسية تساهم في إضاءة النص**»[2]، أي أنّها بمثابة فك لسنن النّص والمساهمة في فك غموضه وعتمته.

فقد وردت في الرّواية مقتبسة من أغنية مغني الرّاي المعروف الشّاب خالد الجزائري لأغنية **الحراGـة** وردت في الصفحة الخامسة توسطت الورقة البيضاء بخط متوسط

"المستقبل المسدود"

" ما أبقى في الذوق حتى بنة."

"الحوت ولا الدود...!! [3]"

جاءت بخط أكبر قليلا من باقي المقتبسة أي الشّرح العام لها، وعرف الإدريسي المقتبسة بقوله: « **هي جملة توجيهية يوظفها الكاتب في الصفحات الأولى لمؤلفة التي تسبق عادة متنه لتوضيح القصد العام منه**»[4]، فهي بمثابة عنصر لتوجيه محتوى النص.

وفي الأخير فإن المقتبسة جاءت بمثابة إضاءة لفك غموض النّص والإحالة لمحتواه وقد تأتي بمثابة تنبيه أو معلومة... أما في الرّواية جاءت إيحائية، فالحوت و البحر رمز للموت والفناء، والمغامرة في البحر، الذي قد لا ينجو المغامر فيه، فيكون لقمة سهلة للحوت، أمّا الدود فهو رمز حتى للموت والتعفن، الذي قد يلاقيه الكامارادي في قفار الصّحراء، أثناء التّيه والضّياع، وعدم بلوغ الفردوس المنتظر، وبذلك يكون البحر

[1]- جميل حمداوي، شعرية النص، مرجع سابق، ص172

[2]- المرجع نفسه، ص172

[3]. الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، ص05.

[4]- يوسف الادريسي، عتبات النص، مرجع سابق، ص55.

و الصّحراء ثنائية لازمة للمهاجر الأفريقي، الذي لا يستطيع بلوغ هدفه من دون تجاوز البحر الأبيض المتوسط نحو الجهة الأوروبية المزعومة.

د. الأساطير وتفعيل جانب الخيال:

لقد وردت في الرّواية العديد من الأساطير والمعتقدات والطّقوس التي وصفها **الحاج أحمد** بدقة لدرجة انها تتبادر للذهن صورة تلك الطّقوس والأساطير كالألدواردو يقول مامادو: «**حيث الجنة هناك على ضفة الألدوارو**»[1] فبحسب ما تخبرنا به الأسطورة عن مدينة مفقودة مليئة بالذّ هب «**توجد مدينة مصنوعة من الذّهب تعرف باسم إل دورادو مخفية بين جنباتّ أدغال أمريكا الجنوبية الشاسعة**[2]»

اختلفت الأ ساطير حول هذه المدينة « **يعد أصل هذه الأ سطورة إلى طقس (إل دورادو) أو (الملك المذهب)(...)لما كان هناك احتفال أصلي يغطي فيه الملك الشاب الجديد (...) جسمه بالكامل بغبار الذهب وكان الملك وحاشيته معتادين على القاء الأشياء المصنوعة من الذهب في البحيرة(...) تمجيدا وتبجيلا للآلهة** »[3]، فقد وصف دول الشمال بالألدورادو، مما يجعلها تتبادر للذهن صورة لتلك المدينة المغطاة بالذهب حتى وقد اختلفوا في رسم معالمها من شخص لآخر ومن مخيّلة لمخيّلة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص07.

[2]- لويزة بوليدو، متحف بوعتا يستقبل سنويا 500 ألف زائر... ويضمن 33 ألف قطعة من المعدن الثمين، 07 ديسمبر 2017. Aawwsat.com ;22 :50.

[3]- لويزة بوليدو .متحف بوغوتا يستقبل سنويا 500ألف زائر ..و يضم 33 قطعة من المعدن الثمين07 ديسمبر 2017 ،22:50 aawsat :com

1

تتبادر إلى الذهن عند سماع مدينة الذهب المفقودة الكثير من الصور لها، فيتخيلها المتلقي كمكان ساحر مليء بالمباني الذهبية والشوارع المرصوفة بالذهب. ويمكن تصور الأشجار المتلألئة ، تنزل منها عناقيد اللؤلؤ، والنوافير الذهبية التي تتدفق بالماء العذب كأنه ماء من بعد آخر . الأجواء فيها مشرقة كأنها ملاذ للجمال والسعادة وردت أيضا "**مغارة الصابوق** " فهي أسطورة جزائرية كما أنه كتاب ملي بالقصص « **مغارة الصابوق، مجموعة قصصية قادمة من أرض توات (...)لصاحبها عبد الله كروم (...) سرد يؤسس للغة الرمل والريح ولغة الحرمان والجوع والعطش، لغة الضياع والتيه ، سرد يقوم على استحضار بنية الرحلة في الكتابة الحجية لما تصبح الصحراء مجالا خصبا و أفاقا رحبة للإبداع بتوظيفها للحجية والخرافة والأسطورة** »[2]، فالأساطير والخرافات تفعل عنصر الخيال للعديد من التصورات لتلك القصص تجعله يعيش في عالم أخر و بعد زمني ثاني كما ذكرت أيضًا« **ترقص على إيقاع (بحيرة البجع) للموسيقار الروسي تشاريكو فسكي)** »[3] و هذه الموسيقى ترسم ذكرى لكارتون كوزيت أميرات البجع اللاتي تحولن بسبب ساحرة.فهي قطعة موسيقية مليئة بالخيال و الجمال والحزن و الرومانسية ،كما ذُكر كائن اسطوري (**دوكو (فرعون النهر)** ف**دوكو** كان يعيش في النهر و كان الصيادون يشتكون له بسبب جفاف النهر

[1]صور مختلفة لمدينة الالدورادو من جوجل

[2]د.مُحَّد تحريشي ،مغارة الصابوق ..لغة الرمل و الريح و سرد المختلف 5.12.2022 com.rialyoum.www :\\https

[3]الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع ص 47

لجذب التيار« **ولم يقض لهم شيئا أو رقصوا رقصة " فولو موري " التي يرتفع الجذب فيها بإيقاع الطبل..** »[1] ، فكانت الرقصة بمثابت طقس لجذب التيار فكل هذه الطقوس والوحوش تبعث في المخيلة صورة حية.

كما وردت أسطورة أخرى لقوله : «**تجعلنا نستعظمه و نستصغر أنفسنا كالنيغريلو**»[2]، فالنيغريلو سلالة أقزام زنجية ذات أصول إفريقية وورد أيضا بعض الطقوس كقوله «**مصبوغ بالأخضر المرقش بالأحمر و الأسود ، قال إن جدته لأمه أخبرته (إن ذلك للحفظ من العين وتحصين القارب ...**»[3] وقد وردت أيضًا العديد من المعتقدات كقلادة "**G____ونكي**" فهي قلادة «**مصنوعة على شكل حجاب حديدي مربع ، صغير ورقيق ، به خيط رفيع أصفر مفتول (...) إذ بها عقاقير مسحوقة من رؤوس النسور ، التماسيح، البوم وعقاقير أخرى .. كان قد اشترى ذلك الحصن خلال الستينيات** »[4]، كان بمثابة تعويذة للحماية عند الوقوع في الخطر ، فقد وصفها صفات يجعلها تتشكل في أذهاننا صورة لها « **كتلك العلامة التي كانت ترسمها أمي لراحة اليد، بطين النمر على باب في كوخنا لجهة الخارج ، تضع وسطها بيضة محدّجة مرقشة بنقاط سود وحمر** ..»[5]، وهذه من عادات تحصين البيت ، فقد قام بوصف تفاصيل لدرجة تخيل الأحداث بدقة وقد عجت الرّواية بالأساطير و المعتقدات كملعقة مامادو التي شهدت الأهوال معه في جمع هذا الكم من الموروث الثقافي من مختلف الثقافات والديانات ليشكل لنا هذا العمل الحي والأسطوري.

و في الاخير فقد كانت هذه العتبات توحي بمضمون الرواية ، فقد كانت بمثابت معبر لها و التي جمعناها في عدة نقاط منها :

- ✓ محاكاة الغلاف الخارجي لمضمون الرواية .
- ✓ اللوحة التشكيلية رسمت بامتياز معالم هذه الرواية .

---

[1] المصدر نفسه ص 59

[2] . يوسف الإدريسي عتبات النص، مرجع سابق ، ص55.

[3] -المصدر نفسه ص90.

[4] . المصدر نفسه ، ص55.

[5] . المصدر نفسه، ص7

- ✓ دلت الالوان على المعاني السلبية اكثر من الاجابية في الرواية .
- ✓ العنوان عبر بامتياز على مضمون الرواية بحيث اختزل مضمونها .
- ✓ العناوين الفرعية اختزلت مضمون كل الفصل في جملة او كلمة .
- ✓ الاسطورة رسمت لنا ملمحا جماليا في مخيلتنا و عبرت عن الثقافات المختلفة .

المبحث الثاني: الخط (الغرافيك)

تُعَدُّ ظاهرة التّشكيل البصري من أبرز التّقنيات الفنيّة التّي وظّفها الرّوائي المعاصر في نصّه الرّوائي، لما تنهض به من خصائص دلاليّة وجماليّة ، تعزّز من عملية التّواصل والتّفاعل بين القاريء والعمل الأدبي، هذا الأخير استثمر فيه الكتّاب والرّواة والشّعراء مختلف التّقنيات الحداثيّة، من تداخل الفنون، كالجمع بين الرّسم والرّواية، وتوظيف الألوان، والتّلاعب بالكتابة، إدخال كلمات أجنبيّة وغيرها من التّقنيات ذات البعد البصري الرّمزي والتّي تحقّق بدورها التّميّز الإبداعي للذّات المبدعة وهو ما سعى إليه الرّوائي "**الصدّيق حاج أحمد** "في روايته "**كاماراڈ رفيق الحيف و الضّياع**" التي طرح فيها عدة قضايا وأفكار بطريقة إبداعيّة ميّزها تقنيات ظاهرة التّشكيل المرئي .

1 –توزيع البياض والسّواد على صفحات رواية "كاماراڈ رفيق الحيف والضّياع:"

صفحة الرّواية هي عبارة عن حيز يخضع لبُعديّ الطّول والعرض، وعندما نهتم بهندستها فنحن سنهتم بتوزيع بياضها وسوادها ومعرفة أهم الكتابات الموجودة فيها؛أي معرفة:«**الحدود التّي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرّواية وأبعادها وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقيّة والرأسيّة والتّأطير ومساحات البياض والسّواد في الصفحة**»[1]، والمقصود بالبياض والسّواد هنا هو تنظيم البياض والسّواد على الصّفحة بتعبير "**جون ييفس تادي** "(**J. Yvers Tadié**)،«**إذْ يقصد بالبياض مساحات الصّمت أو المناطق العذراء في الصّفحة، أمّا السّواد فيبقى الكتابة المتمثلة في أسطر، أي مسرح احتفال الخطّ على جسد الصفحة** »[2]، وهناك أهميّة كبيرة لعلاقة البياض بالسّواد في الصّفحة

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002، ص154

[2]– حسن لشقر، الشعر والتّشكيل جمالية القراءة والدلالة، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، دط، 2012، ص95..

المطبوعة؛ أي أنّ: « **لتنظيم الكلمات في الصّفحة مفعول به، إنّ اللّفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة. إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدّي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمّم** »[1]، وبالتالي الألفاظ وحدها غير كاملة ولابد لها من الفراغ الذي يكمّلها لإيصال الفكرة.

كما نجد أيضا" **مارك ايجلندجر**" أشار إلى أهمية الفراغ في الصّفحة الشّعرية بقوله: «**الشّعر لا يوجد في الكلمات التي يمضيها باسمه فحسب، وإنّما يوجد كذلك في البياض الذي يظل على الصّفحة**»[2].

ويرى **لحميداني** بأنّ البياض عادة يعلن عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة من الزّمان والمكان، وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالة على الإنقطاع الحدثي الزّماني كأن توضع في بياض فاصل ختامات ثلاث كالتّالي:(...) على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتّعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر[3].

وسنحاول إسقاط هذه الفكرة على رواية " **كاماراد رفيق الحيف و الضّياع**" حيث نجد الكاتب "**الصدّيق حاج أحمد**" استعمل البياض في عدّة مواضع في الرّواية وقد عبّر عن البياض داخل الجمل أو بين الكلمات أو في نهاية الجمل بنقطتين متتاليتين (..) وسنقدّم بعض النّماذج.

في قول مامادو: «"**رجع الصدى لأصوات الحديد مع الخرسانة، هو صاحب السّلطان، رائحة شرارة الحديد تعمر المكان، دندنة.. قنقنة.. عرق**»[4].

ونجد كذلك قول إدريسو:« (**ألو..إبراهيما.. نعم.. إمل عليّ الرقم..**)[1] «. وأيضا قول مامادو: «**كنّا داخل المقهى، عندما سمعنا صوت بوق السّيار ة بالخارج بلغنا صوت ينبعث منها (إيْديرْ..**

[1]- محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، سنة 1979، ص98

[2]- حسن لشقر، الشعر والتشكيل جمالية القراءة والدلالة، المرجع السابق، ص96.

[3]- حميد كعمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص85.

[4]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص170

إيْدير..) النّادل الأمازيغي»[2]، وجاء البياض في هذه الأمثلة الثّلاث ليفصل بين الكلمات ليعبّر عن التوقّف أو الصمت.

ونقدم أمثلة عن البياض بين الجمل في النّماذج التّالية:

يقولُ المبشِّر لمامادو : «**المفيدُ من القول بلا تم دّد.. إنه يرغب في ملاقاة كامارادي حرّا G، جَرَّب المسالك الوعرة للهجرة ووصل جنّة المأوى .. أو أخفق.. هذا لا يهمه**»[3]. في هذا الاقتباس نوع من التّشكيل المرئي الذّي يترك القارئ يتصور المنظر.

ويقول أيضًا مامادو: «**كُنْتُ متحمّسًا جدا للخروج والله..كالعادة مَرَرْنَا بتلك الأزقّة..العاهرات بعضهنّ كنّ منشغلات بالزّبائن، البعض منهنّ كنّ يجلسن على كراسيّ تقليديّة، تبادلنا الإفترار.. كايطا يعرفهنّ .. يحكي لك تضاريس جسد كل واحدة .. هو من عليّة القوم... »**[4].

وفي هذا النّموذج يعبر الفراغ عن الطّابو المسكوت عنه في المجتمع وهو الجنس.

أمّا البياض في نهاية الجمل فهو أيضا موجود بكثرة في الرّواية نذكر بعض الأمثلة:

قال المبشّر لدودو: « **دخل القبر وعاش البرزخ فيه..**

جاءه البعث..

شاهَدَ النَّفخ في الصور..

حضر المحشر..

مَرّ على الصراط..

زارَ مدن الأحلام..

خالط هامش مدن الضواحي كثيرًا.. »[5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص189.

[2]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياّع ، ص167.

[3]- المصدر نفسه، ص45.

[4]- المصدر نفسه، ص218.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

حيث قال هذا الكلام وهو يُبلِغُ مامادو عن بحث المخرج السّنمائي الفرنسي عنه والفراغات هنا لتخيُّلِ المواضع المذكورة كُلٌ على حِدَا.

ومما سبق نخلص إلى أنّ البياض يمكن أن يأتي في بداية الكلام أو في وسطه أو في نهايته ليعبّر عن توقُّف الحدث أو عن ا لمحذوف أو المسكوت عنه داخل الأسطر كما ونجده يحتل مساحة الحوار مثال ذلك حوار جورج مع مامادو وفي الرّواية حيث يقول:

« **(هل تريد أن تستغنى في ظرف قصير يا دودو؟)**

(أجل .. ومن ذا يجد الغنى السّريع ولا يقبل؟؟)

(لكن الأمر جلل وقد تكون نهايتك بالّسجن!!)

(نوع العمل يا جورج؟)

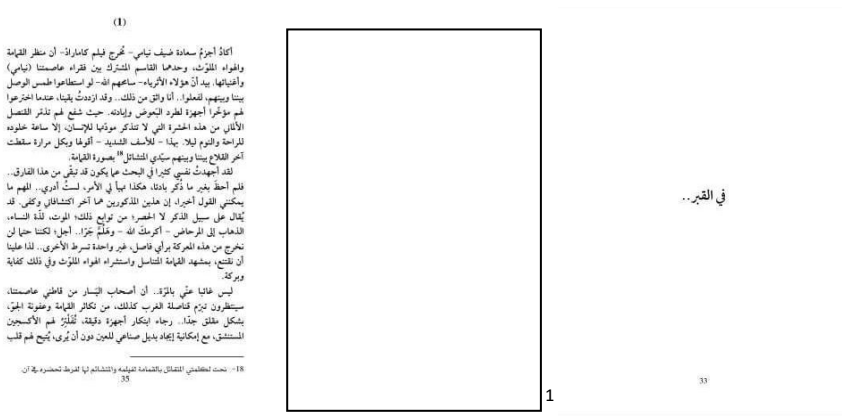
حنحن وقال :

عندنا في تجمّع ليبيريا، جماعة مختصّة في تزوير النقود، من العملة المحليّة و اليورو »[1]؛من هذا المثال نلاحظ البياض يظهر في حالات التأمّل عندما يكثف الكلام، حول النّقاط المحدّدة التي تشغل الفكر داخل النّص، فيكون هذا الإنقطاع معبرا عن الغموض والإبهام ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشخصيات الرئيسيّة.

ونلاحظ أيضًا أنّ الكاتب يترك مساحة بيضاء في نهاية كل فصل ويتعمَّدُ أن يخصّص صفحة كاملة لعنوان الفصل الذي يليه ثمّ يبقي صفحة كاملة بيضاء بعد صفحة عنوان الفصل ويبدأ بالكتابة في الصفحة التّي تليها نوضح هذا بمثال من رواية "**كاماراد**" :

في نهاية الفصل الثّاني من الرّواية ترك الكاتب فراغا في الصفحة الأخيرة من الفصل صفحة "**32**" ثمّ ذهب إلى الصّفحة التي تليها صفحة "**33**" وكتب في وسطها عنوان الفصل الثالث فقط وترك الصفحة "**34**" فارغة، وذهب إلى الصفحة "**35** "و انطلق في سرد الرّواية مجدّدًا وهو بذلك يعطي القارئ فرصة في التّفكير وتخيل الأحداث القادمة، ففي نهاية الفصل يتحمس القارئ للفصل الذي يليه.

[1]– الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق ، ص230



فإذا ترك الكاتب فراغًا فيها يبدأ القارئ بالتّخيل ثم ينتقل إلى الصفحة التي تليها فيجد عنوان الفصل الجديد فتقلّ تخيلاته ويركز تفكيره على العنوان وهنا الكاتب يعطيه مساحة واسعة للتّخيّل حيث ترك لهُ صفحة كاملة فارغة بعد صفحة العنوان ثمّ يذهب إلى الصفحة الموالية وفي صفحة العودة للسّرد وهنا يدخل القارئ في صلب الموضوع وقد عمّم الكاتب هده الفكرة على جميع الفصول و الجدول التالي يمثل ذلك .

الفصل الأول	فراغ صفحة 8	العنوان وسط الصفحة: صفحة9 **"G__يثار الصدّفة.."**	صفحة 10 فارغة	صفحة 11 الانطلاق في السرد
الفصل الثاني	فراغ في آخر صفحة من الفصل الأول صفحة 32	العنوان وسط الصفحة : صفحة33 **"في القبر.."**	صفحة 34 فارغة	صفحة 35 الانطلاق في السرد
الفصل الثالث	فراغ في آخر صفحة من الفصل الثاني صفحة 50	العنوان وسط الصفحة : صفحة51	صفحة 52 فارغة	صفحة 53 الانطلاق في السرد

[1]–صور توضح البياض و السواد في الرواية بالاخص بين الفصول

		"**البعث ..**"		
الفصل الرابع	فراغ في آخر صفحة من الفصل الثالث صفحة 78	العنوان وسط الصفحة : صفحة79 "**النفخ في الصور..**"	صفحة 80 فارغة	صفحة 81 الانطلاق في السرد
الفصل الخامس	فراغ في آخر صفحة من الفصل الرابع صفحة 104	العنوان وسط الصفحة : صفحة 105 "**المحشر..**"	صفحة 106 فارغة	صفحة 107 الانطلاق في السرد
الفصل السادس	فراغ في آخر صفحة من الفصل الخامس صفحة126	العنوان وسط الصفحة : صفحة127 "**على الصراط..**"	صفحة 128 فارغة	صفحة 129 الانطلاق في السرد
الفصل السابع	فراغ في آخر صفحة من الفصل السادس صفحة 151 وترك صفحة 152 فارغة كاملة.	العنوان وسط الصفحة : صفحة153 "**عين قزّام (مارسيليا ليكاماراد)**"	صفحة 154 فارغة	صفحة 155 الانطلاق في السرد
الفصل الثامن	فراغ في آخر صفحة من الفصل السابع صفحة 176	العنوان وسط الصفحة: 177 "**تَمَنْرَاسَتْ (باريس ليكاماراد)**"	صفحة 178 فارغة	صفحة 179 الانطلاق في السرد
الفصل التاسع	فراغ في آخر صفحة من الفصل الثامن صفحة	العنوان وسط الصفحة :	صفحة 204	صفحة 205 الانطلاق في

	202	صفحة203 **"هامش مدن الضواحي.. (اللذة والممنوع)"**	فارغة	السرد
الفصل العاشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل التاسع صفحة 236	العنوان وسط الصفحة : صفحة237 **"هامش مدن الضواحي (الشقاء في نعيم)"**	صفحة 238 فارغة	صفحة 239 الانطلاق في السرد
الفصل الحادي عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل العاشر صفحة 251 وترك الصفحة 252 فارغة كاملة	العنوان وسط الصفحة : صفحة253 **"هامش مد الضواحي.. (الشقاء في نعيم)"**	صفحة 254 فارغة	صفحة 255 الانطلاق في السرد
الفصل الثاني عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل الحادي عشر صفحة 272	العنوان وسط الصفحة : صفحة273 **"هامش مدن الضواحي.. (الحيف والضياع)"**	صفحة 274 فارغة	صفحة 275 الانطلاق في السرد
الفصل الثالث عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل الثاني عشر صفحة 282	العنوان وسط الصفحة : صفحة283 **"عباءة اليسوع.."**	صفحة 284 فارغة	صفحة 285 الانطلاق في السرد

الفصل الرابع عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل الثالث عشر صفحة 306	العنوان وسط الصفحة : صفحة307 **"(أدْرارْ) روما ليكاماراد"**	صفحة 308 فارغة	صفحة 309 الانطلاق في السرد
الفصل الخامس عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل الرابع عشر صفحة 328	العنوان وسط الصفحة : صفحة329 **"رهاب طقس الشمال"**	صفحة 330 فارغة	صفحة 331 الانطلاق في السرد
الفصل السادس عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل الخامس عشر صفحة 342	العنوان وسط الصفحة : صفحة343 **"ما تبقى من حيف الطريق.. حتى سدرة المنتهى"**	صفحة 344 فارغة	صفحة 345 الانطلاق في السرد
الفصل السابع عشر	فراغ في آخر صفحة من الفصل السادس عشر صفحة 356 وترك صفحة 356 فارغة كاملة	العنوان وسط الصفحة : صفحة357 **"فردوس الجنوب المنتظرة.."**	صفحة 358 فارغة	صفحة 359 الانطلاق في السرد

نجد أنّ الكاتب قسّم الفصول التي سبق وذكرناها في الجدول السّابق إلى أجزاء ولم يعنون تلك الأجزاء بل اكتفى بترقيمها واستشفى من هذا التّقسيم الفصل الأوّل والثاني والسّابع عشر لم يقسمهم، أما الفصول الأخرى فكلها مقسّمة إلى أجزاء وفي نهاية كل جزء يترك فراغًا في آخر صفحة منه وينتقل إلى الصّفحة التّي تليها ويبدأ في سرد الجزء الجديد؛حيث قسمهم كالتالي:

الفصل	الفصل 3	الفصل 4	الفصل 5	الفصل 6	الفصل 7	الفصل 8	الفصل 9
عدد أجزاءه	3 أجزاء	3 أجزاء	جزئين	3 أجزاء	3 أجزاء	جزئين	3 أجزاء

الفصل 10	الفصل 11	الفصل 12	الفصل 13	الفصل 14	الفصل 15	الفصل 16
جزئين	جزئين	3 أجزاء	جزئين	جزئين	جزئين	جزئين

وكخلاصة لما سبق نقول أنّ من بين المساحات البيضاء الواردة في الرّواية نجد الفراغات التي لاحظناها في بداية كلّ فصل ونهايته وكان لهذه الفراغات المتقطّعة خلال السّرْد دورٌ مهمٌ في توظيف صورٍ سردية مختلفة أو حوارية أسهمت في تشكيل البنية الجماليّة للرّواية. فوظيفة البياض في الرّواية هي العمل على تحميل البنية اللّغوية بمختلف الإيحاءات التّي يتمثّلها القاريء، انطلاقًا من خلفياته وبالتّالي ينفتح النّص على قراءات نثرية، فكان البياض لتوليد المعاني المختلفة .

أمّا من ناحية السّواد فلا بد أن ننظر إلى كيفيّة تشكيله داخل إطار مساحة الورقة الواحدة ، لا من خلال ورقتين أو صفحتين وذلك من خلال الرّصد البصري طبعا ؛ أي من خلال النّظر ، فالأشكال اللّغوية البصرية شأنها شأن الأصوات تعتبر منبهات ضمنية لإثارة استجابات معيّنة، حيث يمكن أن نرى أشياء كثيرة دفعة واحدة، في حين لا يمكننا أن نسمع أصوات كثيرة ،وما نلاحظه بشأن صفحة رواية "**كاماراد رفيق الحيف والضّياع**"،أنّ هناك تكاثفا في السّواد أمام البياض، وكأنّنا أمام كاتب متلهف لإلقاء الخبر وصبّ معانٍ لتحليل أو لسرد الأحداث المتواجدة في الرّواية ،و هذا السّواد يتوزع على حساب المساحة الكلية طولاً وعرضا، خاصة عندما يكون الرّوائي بصدد السّرد أو الوصف ويقلّ هذا التّكاثف كلّما إنتقلنا

إلى الحوار حيث نلاحظ وجود فراغات على الأسطر .لكن على العموم فالسواد داخل صفحات الرّواية يملأ الصّفحة تقريبا في أغلب الصّفحات حيث يطغى على البياض. و هذا يدل على أنّ رغم الفراغات التّي كان يتركها بقصد الصمت أو توقف الحركة إلا أنّه يسترسل في الكتابة من دون توقف، فهو يريد أن يعّرف بشخصياته ويربطها بالقارئ لتكوين علاقة تواصل بينهما ، ولم يترك فرصة إلا وحاول أن يقدّم أكثر نسبة من الأفكار و المعلومات على البياض.فهو لا يريد أن يسكت قلمه أمام هذه الشخصيات البارزة (**مامادو و رفقائه**).

لم يكن الوقت كافيا كفجر كلّ صباح، حتى أقطّع أعواد شجرة (ڤكسورو)[25]، التي يأتي بها جارنا العجوز (تراكانو) على حاره، كلّ مساء من الوديان المجاورة خارج تياني، يبيعها لأمي ولشخص آخر لا أعرف اسمه، كل ما أعرفه عنه، أنه سيميني، قصير القامة، أصرع، دميم الخلقة، كأن الله خلقه في الرابعة صباحا وقال للملائكة (إزهدوا فيه..)، كان يأتي من حي الصفيح خلف الضفة الأخرى للنهر، حيث كانت ترعى بقرتنا.. كان يعرفني كثيرا أن أجده عجازا (ڤكسورو) عبر طرقات المدينة. ذات مرّة بحثتُ في وجهه كالكلب، عندما تسلّط على الأزقة والشوارع التي ورثتها عن أبي وجدي، منذ ذلك اليوم عرفت قدره، والتزمت حدوده.

ما أجمله في كامل اليوم من هذه الخرقة، مبلغ زهيد من الفرنكات على كل حال، تقول أمي، ببلاغتها القطرية (إنه لا يملأ حتى حفرة الضرس المسوّسة!!) كم مرّة عندما يكون المبلغ غاية في القلّة، أن تقرّب وجهها مني وتمتش سبابتها اليمنى في فمها وتنين لي عن فمها المرعب، فتكشف لي حفرة ضرسها المسوّسة، هي تفعل هذا كتابة عن الفتح؛ لكنها أقلعت أخيرا عن هذا السلوك المضحك، حتى بعد قلوص فظة الفرنكات... لا أدري لماذا كانت تفعل ذلك؟ ولم أقلعت عنه فيما بعد؟ (لعلّ المسكينة كانت معذورة!!) هكذا كنتُ أبرّر الموقف وأعطّل العقل عن التعليل.

عيناها الشوّاقتان تعوّدتا تصوير أعجب الأيمن من بروالي عند كلّ رجوع، بمرور الأيام مع أبي ومعي أيضا، صارت تقرّب عدد الفرنكات من حجم البضاعة من واجهة بتطلوين. الحساب كان يغيب لها أحيانا.. لا سيما عندما تقدّر عدّ البضاعة بالفرنك وأكون قد مزّقتُ لأحد الباعة، قطعة خمسة فرنكات أو عشرة. كان يغيظها أن أصرف لهم الفرنكات، زجرتني كلما مرّة.. لعبتْ في خاطرها أن أضعها في حجرها بأصوابعها الرّثاثة.. كانت

25- ثبات له سيقان كالقصب، يصنع، ويترك الثمرا حلوا بالفم.
56

إن أكبر مساحة استغلتها الكتابة أو السواد ضمن هذا البياض في [1] بلوغ أقصى الحدود الورقية المستعملة حيث تمّ استعمال الصفحة الكاملة بحيث بلغ فيها عدد الأسطر خمسة وعشرون سطرا ، وهذا ما نراه في أغلب صفحات المتن ، بلغ فيها عدد الألفاظ الموزّعة على السّطر حوالي 12كلمة نلاحظ النموذج التّالي الّذي هو من أحدى صفحات رواية "**كاماراد رفيق الحيف والضياع**": «**أوصتني أمي كثيرا، خلال هذه المكالمة الأخيرة من عدم نسيان طقوس تميمتي ؛لكنّه الإنسان يسهى وينسى والله..أراك لا تعجّلتَ وأصابك ما تلبّسك بادئا ،من حيضة الرجال ..**»[2].

كانت هذه الصّفحة نموذجا من بعض صفحات الرّواية التي كانت ممتلئة من البداية إلى النهاية ، وهذا النموذج ينطبق على أغلب صفحات الرواية تقريباً « **وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع يتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النّص القصصي**»[3]،والشّخصيتان الرئيسيتان في الرّواية هما "**مامادو**" والمخرج السّنمائي الفرنسي"**جاك بلوز**. "وهذا الصراع بين السواد و البياض في الرّواية إنما يعكس إلى حد ما ذلك الصراع الداخلي المباشر و الغير مباشر الذي تعانيه الذات المبدعة و تحسه نتيجة إختلال العلاقة بينها و بين محيطها على جميع الأصعدة السياسية ،و الإجتماعية ،و الثقافية ؛هذه العلاقة التي تجسد

[1]-نموذج للبياض و السواد من الرواية

[2]– الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع ، مصدر سابق ، ص349

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص56.

تشكيل المكان الخارجي الذي يتمثل في الشكل و تتمثل مظاهره المحسوسة في مخاطبة العين قبل الأذن [1]إذن فالوظيفة التي تؤدّيها المساحات السوداء وظيفة عكسية لما تؤديه المساحات البيضاء ،فالسّواد في الرّواية يعلن عن وجود نشاط وانفعال داحل البنية النصيّة ،و جاء لملء الفراغ الذي تركه البياض ،فيستوجب حركة داخل الحدث و يؤكد لنا ذلك صاحب الشكل و الخطاب «**تعتبر المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال لأنها مشكلة من الحركة البائية المسجلة ،أما الم ساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون ،لأنها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد أي عملية بناء و هذا يعني أن المنقطع هو مبدأ سكوني،في حين أن المتصل هو مبدأ ديناميكي**»[2] و النموذج التالي يمثل المدّ و الجزر بين البياض و السواد في صفحات الرّواية : «**بينما كنا نرتشف كأسنا الثّانية ،رنّ هاتف كايطا ، نظر لشاشته، تبسم و نظر لإدريسو ،قبل فتحه للإستقبال ،قال له(إنه إبراهيما)بعدها ضغط كايطا على زر النقال و الإبتسامة لا زالت ترتسم على محياه :**

(ألو إبراهيما..

أهلا رفيقي..

كل شيء تمام..)

يضيف كايطا ،مجيبا على ما سمع:

(هو معي رفقة مامادو أو دودو ،لست أدري أيهما صحيح،مع أن الرفاق يدعونه بها ..) »[3] ؛حيث أن الرّوائي زاوج بين البياض و السواد في هذه الصّفحة بالتساوي بدأ بسرد(السواد)ثم انتقل إلى الحوار و هنا يأتي البياض (الفراغ) ،ثم عاد للسرد مرة ثانية و خلص منه إلى الحوار مرة أخرى .

و كخلاصة لكل ما تطرقنا إليه فيما سبق نقول:إنّ الرواية تتكون من ثنائية الحركة و السكون ؛حيث تتسع حسب حجم المساحتين .و هذه هي مقاطع البياض و السواد التي تدل على أن السّارد يدور في

[1]-ينظر حسن لشقر،الشعر و التشكيل جمالية القراءة و الدلالة،مرجع سابق ص98

[2]-مُحَّد الماكري،الشكل و الخطاب،مدخل لتحليل ،ظاهراتي،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان،ط1،سنة1991،ص102

[3]-الصدّيق حاج أحمد،كاماراڈ رفيق الحيف و الضياع ،مرجع سابق ص269

نوعين من التّشكيل المرئي :شكل ثابت ساكن أو مغلق أحدث فراغ مع البياض بي اض منقطع أدّى إلى التفرد و التأمل من قبل القاريء ، و هناك شكل أخر متحرك مفتوح أنتجته المساحات السوداء التي تدل على الإنطلاق نحو ملء كل فضاء زماني و مكاني و بعث الحياة فيه عن طريق التواصل مع الأشياء و الإستمرارية في السرد؛ بحيث أن «**اكتساح السوا د(تواصل ،سمك ا لخط،ضيق الفواصل)يبرز الموقف الإنفتاحي ،و الحاجة إلى ملء الزمان و المكان بأشياء خارج الذّ ات ،كما يبرز فراغًا داخليًا يتم التعبير عنه ،و على العكس من ذ لك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (إنقطاعات ،دقة الأسطر الأفقية ،إتساع الفواصل)تأكيد للموقف الإنطوائي و الحاجة إلى الوحدة إلى زمان و فضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات** »[1]وما نلاحظه عند بداية كل فصل أن البياض يستولي على الصفحة بأكملها ثم يبدأ في السواد في الصّفحة الموالية حيث يشمل كل الصفحة تقريبا وفي النهاية يبدأ يتناقص،وهذا ما يدل على تراكم الأحداث في ذهن السّارد، ثم تناقصها في النهاية حتى يصل السارد إلى حالة صمت و استعداد فكري يدرس فيه البنية الخطابية،ونوع الشخصيات التّي ستتولى الإفصاح لتشكيل الفضاء المناسب في الفصل الموالي ،و هذا ما نجده مع كل فصل ، فهذا التنظيم زاد الرّواية أكثر متعة و لذّة لدى القاريء.

ونظرا لما اشتملت عليه الرّواية من كثرة الأحداث و تداخلها وعدد شخصياتها ،كان حجم المساحات السوداء تتواصل و تزداد إلى أقصى حد ،ثم يعود السّارد لفصل اخر جديد ؛حيث يظهر البياض فيعيد بناء المساحات على نفس النحو ، وهذا يفسّر اهتمام الكاتب بتصوير المكان و الحدث و هو ما يسيطر على بنية الرّواية بأكملها .

2- أنواع الكتابة داخل صفحات الرّواية :

عرفنا في العنصر السابق أنّ الصفحة تتكوّن من بياض وسواد، فالبياض يمثّل الفراغ والسّواد يمثل الكتابة؛ لذا سوف نتوقّف عند هذا السّواد ؛أي معرفة أشكاله الموجودة في الصّفحات، فهو «**عبلوة عن مساحة محدّدة ، وفضاء مختار ودال، بمجرّد أن نترك حريّة الإختيار للشّخص الذي يكتب**»[2] .

---

[1]-محمّد الماكري،الشكل و الخطاب ،مرجع سابق ،ص104

[2]- المرجع نفسه ، ص103.

عندما يقدم الكاتب المادّة الخطّيّة في رواية "**كاماراڈ رفيق الحيف والضياع**" فهو يتّخذ الشكل المناسب الذي تتقولب فيه أفكاره وأهدافه، فالفضاء الخطي يقوم بتحديد أنماط الشخصيات اجتماعيًا و ثقافيًّا و فكريًا،و التعبير عن بنيتها.

وقد أشار "**ميشال بوتور**" في كتابه المتميّز "**بحوث في الرّواية الجديدة**" إلى أنواع الكتابة الموجودة داخل الصفحة ومن أهمها «**الكتابة الأفقية والعمودية، والهوامش ، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة** »[1]، فكثيرًا ما يلجأ الروائيون إلى استعمال هذه التقنيات من أجل تقديم رُؤى معيّنة،لا تستقيم إلاّ بإدراج مختلف التّشكلات الخطية، ليتلقاها القارئ ويقوم باكتشاف دلالاتها، ذلك أنّ تموضع الكتابة خلال مساحة ورقية وظهورها على نحو معيّن،يجعل دلالتها تتميّز وتختلف ضمن الفضاء الخطي الذي هو علامة من علامات جمالية التّشكيل المرئي، حيث نرصد في رواية "**كاماراڈ رفيق الحيف والضياع**" عدّة أشكال كتابيّة نحاول التطرق إليها في ما يلي:

أ. الكتابة الأفقيّة:

كانت الكتابة الأفقيّة من أهم الكتابات البارزة في صفحات رواية "**كاماراڈ**" ؛ حيث تم إحتلال أقصى حد في الصفحة إذ تمتد الكتابة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وهذا يعطي إنطباعًا «**بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرّئيسي في النّص الرّوائي** »[2] .

إنَّ هذا التزاحم يرجع إلى كثرة المقاطع السرديّة والوصفية التّي تتعارض فيها الملفوظات للتعبير عن كثافة الأفكار لدى السّارد. وهذه الكتابة هي الكتابة العادية التّي تبدأ من بداية الصفحة أقصى اليمين إلى نهاية السطر أقصى اليسار ، وإذا خلت من الإبراز – تغيير بنط الكتابة وزيادة الكثافة – كانت كتابة أفقيّة بيضاء ، على أنّ هذه الطريقة – وإن كانت تقليدية سائدة في معظم الكتابات – لا تخلو من الأهمية، فقد يوحي رصّ الكلمات المتتابعة بتزاحم الأحداث في الرّواية وكثرتها وتنوّعها و تأزّمها.

[1]– ميشال بوتور ، بحوث في الرّواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3، سنة 1976.

[2]– حميد لحمداني ، بنية النصر السردي ، مرجع سابق، ص56

وقد استخدم "**الصدّيق حاج أحمد**" هذه التقنية في روايته " **كاماراڈ رفيق الحيف والضياع** " ، فأحيانًا نجد تزاحمًا كبيرًا للأفكار وكأنّها تتزاحم للخروج من ذهن الكاتب لتُلقي على الصّفحة ، وهذا يدّل على تزاحم الأفكار في ذهن شخصيات الرّواية وصاحب في قلوبهم المشاعر، وتوزُّع أمرهم بين اليأس والرّجاء، فهذا التّزاحم مثّله تزاحم الكلمات على مساحة الصفحة المكتوبة ، وه ذا الإكتضاض شغل جزءً كبيرًا من صفحات الرّواية في سبعة عشر فصلاً ، وشغل كل الصفحة في خمسة وعشرين سطرا ، وكذلك تزاحم الأسطر بالكلمات

[1] فلو أخذنا مثلا الصفحة 280 نجد أنّها لا تخلو من الكتابة الأفقية مع القليل من الفراغات بين الجمل ، فالكاتب يريد أن يُفرغ شحناته ولكن ليس دفعة واحدة، بل يتوقّف قليلا لأخذ استراحة من السّرد بوضع نقاط فراغ (..) ، وأحيانًا نجده لا يتوقّف عن السّرد في صفحة واحدة بل ينتقل إلى أكثر ففي الفصل الثّاني عشر نجد أنّ السّرد لم يتوقف عند الصّقحة الأولى بل انتقل إلى الصّفحة الثّانية مع الإنقطاع لأخذ نفس حوالي نصف سطر أو أكثر إن لزم الأمر،ثم يكمل السرد في الصفحة الثّالثة والرابعة وهكذا إلى آخر الفصل،

خلال هذه الفترة، تذكّرتُ جوازات السفر المزوّرة، التي دفعنا مبالغها الباهظة لأليكس وأرسلنا بصورنا له مع الكاميرون الكاماراديّ، لم نتسَ الأمر مطلقاً.. تركنا الوقت موشّحا، لكننا قلّبنا الأمر في عقولنا، أنه لو عثر لنا هذا الأخير على صور مورفولوجية مشابهة، لأرسلها لي الجن.. هو شخص نزيه وضعنا فيه ثقتنا بخلوات الموت.. كيف لا نثق به في برّ الأمان؟ التقتْ إدريسو لساعة نقّاله، كان الوقت لحظتها الثانية عشرة، الجوع قطّع أمعاءنا.

قفلنا راجعين للبيت، ساكو وقتها بالكاد يجمع عليه الفارغة ولافتته الإشهارية، التي ابتدعها له رفيقه الجديد كاليطا (الوقاية خير من العلاج)، تبادلنا تحية مشبوهة من كليتا، لم نتظره.. تعمّدنا ذلك في الحقيقة.. يستحق أكثر من هذا والله.. سيّدي صاحب الداكتيفون.. (لكنه لا يرتدع تنعب أنفسنا) قلتُ لرفيق العُمر.

دلفنا من باب البيت، كاليطا وجدناه قد عاد للتوّ، أخبرنا أنه كان عند (الإسـلاســواريين)، أعطوه جوازا واحدا كان يحمله في يده، لم يقل لأيّ منا؟ لكني – والله- عرفتُ أنه لإدريسو، كنتُ معقدا جدّا من هذه الوخزات الثلاث على خدودي، أخبرنا مُضيّفنا، أن أليكس يلغنا التحيّة مع أحد مواطنيه، كما أبلغه هذا الأخير، عدم وجود شبه مورفولوجي لي في صور الجوازات المزوّرة الجاهزة، التي جاءت من مدينة بُرْجْ باجي المختارْ الحدودية، حيث يقيم المزوّر، وأن صوَري أُرسلت إلى هذه الأخيرة خلال عشيّة اليوم، قصد نحتها في الجواز وستكون عندي، الجمعة القادمة.. في اللّحظة التي كان كاليطا يسلّم فيها الجواز لإدريسو، دخل رفيقه.. كان مرتبكا بعض الشيء، قلت لإدريسو عندما همّ كاليطا بإحضار العشاء من الغرفة (إيلكْ من الآن صرتَ ماليا..) فتح إدريسو الملياني جوازه.. الصورة تقول (إيلكْ هو..) والله.. الشبه كان كثيرا، استلّ الجيبَ رفقته، ألقى نظرة لصورة الجواز، استشهد كعادته:

280

وهذا يدلّ على أنّ السّارد لا يريد أن يتوقّف عن سرده للأحداث ، ولكنّه أحيانا يتوقف لأخذ نفس أو لإعطاء القاريء فرصة لتخيُّل الأحداث القادمة ، وهذا بسبب كثرة أحداث الرّواية وتداخلها « **والكتابة في هذه الحالة لا تكون حيلة تشكيليّة، بل تشكيل خطي عمودي وأفقي وفراغ وسواد مقصود من النّاحية الفنيّة بغية طرح أبعاد إيحائية ودلالية** »[2].

حيث تظهر الأسطر تساوية الطّول ترغم القارئ على التّوقف عندها ،واكتشاف معا نيها«**فالقوة التّصويريّة للسّطر تُبطيء سير العين وترغم الذّ هن على التّوقف أمام المحسوس وهذا البطء ناتج عن كون التّصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المتلقي ؛حيث لا يتم تلقي الخط لذاته لأنه ليس عنصرًا**

[1]–الصفحة 280 من الرواية كنموذج

[2]– مراد عبد الرحمن مبروك ، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، مرجع سابق، ص123

تمييزيًا(..)بمبارحة شفافية التبليغ أي الطّريقة المباشرة لحضور المعنى في السّطر»[1].فلابد أن تنفي الكتابة الأفقية فهي من أهمّ مكونات التّشكيل المرئي، والتّي يكثر استعمالها في الكتابات الحديثة، وخصوصاً جنس الرّواية إذ تعبّر عن أفكار أحداث النّص.

ب.الكتابة العمودية :

الكتابة العمودية أو الرأسية، وهي من بين الكتابا ت التي تثبت حضورها بقوة في النصوص الأدبيّة ، وتكون«**باستغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصّفحة كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض، وعادة ما تستغل لتضمين النّص الروائي أشعار على النمط الحديث . وقد يقدّم الحوار السريع في جمل قصيرة فتحصل على كتابة عمودية»**[2].

حيث نلاحظ انقطاع في الكتابة بعكس الكتابة الأفقية السّابقة، فالكتابة العمودية تشّكل مكان لراحة القارئ ؛حيث يتوقف عندها ليستعيد أفكاره . ثم يكمل ما بدأه ، وهذا الانقطاع في ال كتابة أوالحياديّة، «**يشعر القارئ بحدوث انقطاع وتوقف في حركة السّطر، هذا التّعدد ينتظم نوعًا ما على شكل عمودي بالنّسبة لسائر النص»**[3] .

ونجد في الرّواية عدّة وقفات عمودية نذكر منها وقفة المبشر وهو يتكلم مع مامادو عن المخرج السّنمائي الفرنسي وما يبحث عنه يقول :

«**دخل القبر وعاش البرزخ فيه..**

جاءه البحث..

شاهد النفخ في الصور ..

حضر المحشر

[1]- محمّد الماكري ، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص112

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص 57

[3]- ميشال بوتور ، بحوث في الرّواية الجديدة ، مرجع سابق، ص 106.

مر على الصراط...

زار مدن الأحلام.. »[1]

ونلاحظ اشتغال نصف الصفحة ويبقى النصف الآخر فارغاً وهذا يعبّر عن الفراغ الذي يعيشه المبشّر، وهو يتمنى أن يعيش هذه اللحظات .

هذا النوع من الكتابة نجده أيضًا في الحوارات ذات الجمل القصيرة ، التي تعمل على راحة القارئ وتوقفه للحظة عندها ومثال ذلك حوار مامادو مع الشّاب الإيفواري:

«قلت له في ورقة:

- **(أراك صلفا يا رفيقي..)**
- **(أنت (إف V واري) أليس كذلك ، رأيتك مع حلقة(الإVواريين بمدينة أوليت؟)**
  - **أجل من " كوت ديV وار ..)"**
  - **(ما اسمك؟)**
  - **(اسمي "إمانوال") »**[2].

فكان هذا النموذج يثير المتلقي، كما يجعله يأخذ قسطاً من الرّاحة، ولو بالقليل، ليستطيع إكمال هذه العملية وتميّزت هذه الكتابة في رواية "**كاماراڈ رفيق الحيف والضياع**"، ذلك لأن الكاتب يترك فراغًا في بداية كلّ سطر تشغله كتابة عمودية ويوظفه في الرّواية وله دلالات مختلفة، فبمجرد ترتيب الكلمات وفقًا لمحور عمودي من أعلى إلى أسفل، يبدو كأنه ينظمها في تسلسل تاريخي.

المبحث الثالث: التّشكيل اللّغوي:

إنّ اللّغة هي الحامل لأفكار الرّوائي، ومضامين كتابته، أو هي الوعاء الذي يحمل جميع العناصر الروائية كالمكان والزّمان الشّخصيات والسّرد والحوار والوصف في الرّواية كونها «**أداة لتوصيل الحقيقة للفعل**

[1]-الصدّيق حاج أحمد ،كاماراڈ رفيق الحيف و الضياع ص 29

[2]- المصدر نفسه، ص 140 .

الإنساني والحدث الزّماني والمكاني الذّي يريد به الكاتب أن يعبّر عنه»[1]، إذن فاللّغة هي الأداة التي يعبّر بها الكاتب عن أفكاره، إذ عليه أن يوظّفها توظيفا جميلا ليبتكر من خلالها عوالم جديدة، ومهمتّه تعريفها عن مسارها التقليدي ليخلق منها عالما لغويًا مغايرا عن لغة الحياة اليومية وعن لغة المعاجم أيضًا، فلكل روائي لغة خاصة يتقرب بها عن غيره. وبالتّالي عرفت اللّغة في الرّواية الجديدة بما يسمى باللغة الهجينة« **فقد ورد في كتابَيّ باختين الكلمة في الرّواية، والخطاب الورائي، أنّ التهجين ينقسم إلى إرادي وغير إرادي أمّا الإرادي فهو : "المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد إنّه التقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك القول ويلزم أن يكون التهجين...** » [2].

فقد ربط "**باختين**" التّهجين بالبعد الا جتماعي، وهذا ما نلمسه في رواية "**كاماراڈ**"؛ حيث استخدم المؤلف عدّة لغات داخل متنه الرّوائي، فتنوّعت بين اللّغة الفصحى، اللّغة العاميّة، واالّغة الأجنبية.

أ.اللّغة العربية الفصحى:

جاء في معجم لسان العرب معنى فَصَحَ «**الفصاحة البيان بمعنى الوضوح** »[3]، فهي تعني البيان والظهور . فاللّغة الفصحى مثّلت لغة الكتابة للرّواية حتى طغت في النّسيج الروائي، إذْ تُعدَّ لغة الإبداع وتحافظ على مضمون النّص، كما أنّها تعبّر عن مشاعر الرّوائي اتجاه الحياة، ونظرته إليها.

وقد جاءت اللّغة الفصحى في أغلب مقاطع الرّواية نذكر منها : « **أَنَا مُتْرَحٌ جدا يا أمي؛ لأن القارب غرق بنا عرض البحر .. من يدري؟ ربّمَا أكون اللّحظة في جوف الحوت!! لم أوفق لبنْسَ بختي..** »[4]، وهذا القول جزء من رسالة المهاجر الإفريقي الغريق، ورسالته هذه شكّلت صورة المهاجر المثقّف الذي أرغمته ظروف الحياة على الهجرة ولكن للأسف ينتهي به المطاف غريقا.

[1]- فاتح عبد السلام، خطاب الشخصية الريفية، دار الجزائر، (د.ط)، 2001، 154-153.

[2]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 1998، ص144.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (فصح)، مرجع سابق، ص 129.

[4]- الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيق والضياع، من7.

وفي مقطع آخر :«**أمام هذه الخيبة غير المتوقّعة .. قرّر (جاك) لنفسه، بفيلم خلّاق يشارك به في الدّورات القادمة للمهرجان، عساه بذلك ينسى هذه الانكسارات المنكرة..**»[1]، وتظهر هنا قدرة الرّوائي اللّغوية وفصاحة لسانه، فاللغة الفصحى تتميز بتنوع الأساليب والعبارات وهي أقرب اللّغات إلى قواعد المنطق أيضا، وهي لغة الفكر والعقيدة، وقد جاءت لغة الروائي فصيحة واضحة في الرّواية.

ب. اللّغة العاميّة (اللّهجة الجزائية):

حيث قال فيها "**مارسيل كوهين" Marcel Cohen** :« **وحدة اللّغة مطلقًا لا وجود لها بهذا المفهوم حتى أفراد المجتمع الذين لا يملكون إلاّ لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات**»[2].

فاللّغة العامية هي لغة كلّ الفئات الاجتماعية، وهي متعدّدة، وقد كسر الرّوائي "**الصدّيق حاج أحمد**" اللّغة الأدبيّة من خلال استخدامه اللّغة العامية، وهذا راجع إلى مواضيعه التّي يستمدّها من الواقع، فهو يوظف العامية بكل عفوية، وذلك لتسهيل عمليّة الفهم والاستيعاب وايصال الرّسالة بطريقة بسيطة، كذلك لكي يعبّر بدقّة، وهذا من مظاهر التجديد في الكتابة الروائية. نمثّل لها في الرواية من خلال العبارات التالية:

- « **مولى الحرفة** ..... »[3]، مولى هي كلمة عامية جزائرية وقد ربطها الكاتب بكلمة أخرى فصيحة هي الحرفة، وتعني هذه الجملة صاحب الحرفة.
- « (**الله غالب) هههه (الله غالب) قال لي**»[4]، وجملة الله غالب في اللهجة الجزائرية توضع في مواضع عديدة منها: القضاء والقدر، أو حدث هذا غصبًا عني.

---

[1]- المرجع نفسه، ص14.

[2] -Cohen Marcel, pour sacialagie du langage d'ar jourd'hui, ablim michel, fars France, 1956,p335

[3]- الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، ص134

[4]- المصدر نفسه، ص83.

- « **أنتوما تحلبتو يا الخاوة .. خلينا أنشوف هذا الجدادْ ..** »[1] تحلبتو بمعنى تطورتم، فالعامية لغة بسيطة للجميع (الغني، الفقير، الأميّ، المتعلم).

ج.اللغة الأجنبيّة:

من بين أنماط الكتابة التي نجدها في رواية "**كاماراد**" ما يسميه بوتور بألواح الكتابة، فقليلا ما نجد هذا النّوع في النصوص الروائية، ولكن نجده في المؤلفات ذات الطابع التقني، أو مؤلّفات التّرجمة، أو القواميس التّي تقابل بين نص أصلي ونص مترجم، إلا أنّنا نجد **في «الرّواية ما يمكن أن نسميه بالرّواية المتخلّلة، بحيث ترد داخل الكتابة الأصلية (وهي بالنّسبة للرّواية العربية باللّغة العربيّة) كلمات أو فقرات أجنبيّة»**[2].

فقد اقتبس الكاتب كلمات باللّغة الأجنبيّة ووظفها في نسق الكتابة الأصلية التّي تعتمد الفصحى في تعبيرها، وكان أحيانا يقدّم ترجمتها إلى اللّغة العربيّة، وأحيانًا يبقي عليها في لغتها الأصلية ومن الكلمات التّي وظّفها بلغتها الأصلية نجد :

- «**Oui**»[3] ، ومعناها باللغة الفصحى؛ **نعم**.
- «**Merci**»[4]، ومعناها باللغة الفصحى؛ **شكرا**.
- «**bébé**»[5]، ومعناها باللغة الفصحى؛ **حبيبي**.

وفي مواضع أخرى نجد الكاتب استعمل جملا كاملة بالفرنسية، وخير مثال على هذا الحوار الذي دار بين مامادو ورفقائه مع الكاماراديين الذين كانوا في المقهى؛حيث قال: « **تقدم إلينا النّادل، تكلّم معنا بفرنسية باريسية مشوبة بلكنة، لكنها مبينة:**

(Qu'est–ce que vous leuriez?) :

[1]- المصدر نفسه، ص318.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 59

[3]-الصديق الحاج أحمد ، كاماراد رفيق الحيف والضياع، ص26.

[4]- المصدر نفسه، ص27.

[5]- المصدر نفسه، ص43.

أجابه أليكس بلا تردد:

(Café all lait four chacun de nous)

(un morceau de pain avec de la confiture)» [1]

حيث طلبوا من النادل قهوة بالحليب لكل واحد منهم وقطعة خبز مع المربى وهذا هو موضوع حوارهم.

كما عمد الرّوائي "**الصدّيق حاج أحمد**" إلى تطعيم لغة السّرد بمفردات فرنسية بحروف عربية، نمثل لذلك في الرّواية بما يلي:

- «**تيرمينيس**»[2] واستعملها الروائي كاسم الفندق .
- "«**مون باطرون**»[3] واستعملت هذه الجملة بكثرة في الرّواية.
- كذلك جملة «**بيانسيغ مون كامغاد**»[4].

وهذه الطريقة من النّطق منتشرة عند الجزائريين فالشعب الجزائري يستعمل كثيرًا كلمات فرنسية بلكنة جزائرية فمثلا حرف "**R**" ينطق "**راء**".

وعليه يمكن اعتبار اللغة الفرنسية من أهمّ مظاهر التّجريب في رواية "**كاماراڈ**"، فالكتابة بها تعتبر كسر لحاجز اللّغة وهذا ما لاحظناه من خلال الجمل والعبارات التّي دارت بين الشّخصيات في الرّواية.

وبالإضافة إلى اللّغة الفرنسية، وظّف الرّوائي اللّغة الإنجليزية التّي كان حضورها شبه نادر في الرّواية بالقياس إلى نظيرتها الفرنسية، كما لا ننسى حضور اللّغة الأمازيغية في الرّواية، والتي نمثّل لها بتحية النادل القبائلي «**آزول، أ G مستان**»[5]، وكذلك وردت بعض الألفاظ من اللّغة النيجيرية ،ومن اللّهجة الطارقية، والمغربية وهذا الزخم اللّغوي دليل على سعة إطلاع الكاتب .

---

[1]- الصديق الحاج أحمد ، كاماراد رفيق الحيف والضياع ، ص156.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- االمصدر نفسه، ص32.

[4]- المصدر نفسه، ص110.

[5]- المصدر نفسه، ص167.

أيضا نلاحظ ظاهرة جديدة في الرّواية وهي إدخال حرف أجنبي على الكلمة العربيّة وقد كثرت هذه الظّاهرة في الرّواية نمثل لها بما يلي : « (الGرا Gوز) »[1]، إذا كتبناها بالحروف العربية تكون "**الكراكوز**"، ولكن الكاتب تعمّد كتابتها بتلك الطّريقة لكي تقرأ بالطريقة التّي ينطقها بها الجزائريون. وهناك أمثلة أخرى مثل: «**Gـــيثار**»[2]، «**شارل دي Gول**»[3]، وهي كثيرة في الرّواية وعادة ما نجد هذه الطريقة في الكتابة منتشرة على مواقع التّواصل الاجتماعي وهذا يدل على ذكاء الكاتب الذي أراد أن يبقي القاريء متصل بالرّواية ومتشوقا لها أكثر، وبهذا فالرّواية كانت رواية تجديدية بامتياز.

وهنا نخلص إلى أن الكاتب أراد أن يحافظ على هذه الكلمات كما جاءت في لغتها الأصلية لكي يبقى على طعمها، وهذا التشكيل يقوم بدور المحفّز الواقعي ؛حيث يختلف تفاعل القارئ مع هذه العبارات الأجنبية، أو اللّهجات المحلية، حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز به عن غيره وفي هذه العبارات المستعملة اثارة لهن المتلقي و تحريك عقله ، من أجل التفكير فيها وإعطائها أهمية لمعرفة معناها، إذ يحاول الكاتب بين الحين والآخر شدّ انتباه القارئ حتى لا يسأم من القراءة، و هذه التّغيرات داخل الصّفحة تستدعي تغيّرات في طريقة التّلقي بين قارئ وآخر، وتنوّعًا في أسلوب الاستقبال، لكون ذلك تحريك لنشاط الذّهن.

د- وضع علامات التّرقيم والوقف.

نلاحظ أنّ هناك ظاهرة موجودة بكثرة في النّص الروائي، ولا يمكن للتّشكيل المرئي الإستغناء عنها، وهي علامات التّرقيم والوقف حيث تتمّ هذه العملية «**باستعمال العلامات المختلفة من فواصل ونقط..** »[4]،إذ أنّ لها بعدا جمالياّ ورمزيّا لا يتحقق دونها، خاصّة داخل الحوارات فهي تعدّ عنصرا تكميليًا لدلالاتها المحيطة، وقد استعمل الرّوائي مجموعة من العلامات والنّموذج المرئي التّالي يوضّح ذلك:

« **أقول ملء شدقي من الافترار: (عاصمتنا –عزّاها الله – لا توجد بها قنوات الصّرف الصّحي، هل رأيت سيّدي .. عاصمة بلا صرف صحي؟ صدِّق أو لا تصدِّق هذا لا يهمني؛ هي الحقيقة ..بلا**

[1]- المصدر نفسه ، ص8.

[2]- الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع ، ص9.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

[4]- سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص227.

مساحيق تجميليّة أو عطور باريسيّة كما عندكم..)[1] » ؛ حيث يستعمل النقطتين العموديتين اللّتين تعبّران عن بداية الشّرح أو التّفسير، ثم القوسان اللّذان يوحيان عن شيء دخيل، واستعماله للفاصلة التّي تدل على انقطاع الكلام ثم تواصله، واستعمل علامات الاستفهام التّعجب، فهذه العلامات تُحدث تنبيها للقارئ ليكتشف بواسطتها بعض خبايا النّص ونمط اللّغة الحوارية.

أكثر الكاتب من استعمال علامات الإستفهام و التعجب، وذلك لما يحمله العنوان من استفهام وتعجب غامضين، فهذه العلامات تدخل في قراءة النّص الرّوائي وتشارك في بناء معالمه . فالتّرقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز أداة صوتية، ولكن أثرها يبرز أداة ضابطة للتبرير فقط.

ومن العلامات التي وظّفها الكاتب علامة الحذف في ثنايا النّص، والذّي يعود إلى جمل متقطعة أو كلام منقوص في ألفاظه، وإنّ لهذا الحذف وظائف يؤديها على المستوى الخطابي على النّحو الآتي: «**يذوب الحديد أمامها سيّدي المخرج السّاحر .. في نهاية الكلام .. لازلت أذكر جريمة أمي في حقي** »[2]فهذا الحذف لم يكن عشوائيًّا بل قصد من خلالها إ ظهار ألم وتحسّر مامادو عن إنقطاعه عن الدّراسة بسبب والدته، والملاحظ أن الكاتب إستعمل هذا النوع بكثرة.

ولوضع العبارات بين قوسين معنى دلالي، لا تؤدّيه عملية الحذف السّابقة، فكثيرا ما نشير إلى أنّ هناك تغيير وانتقال في الخطاب؛ أي أنّ مستوى الخطاب اللّغوي قد اتخذ صوتا جديدا، فكانت الأقواس من العلامات الواردة في الرّواية ومن ذلك: « **(لماذا أقطع دراستي الثّانوية الفرنكو عربية يا أمي؟)**»[3].

وكذلك استعماله لعلامات الشّولتين " " فاستعملها الكاتب عند دخول صوت جديد وتحول الكلام من شخص لآخر فكان إستعمالها بكثرة وذلك لكثرة شخصيات الرّواية مثل: «**سأحسم الموضوع معها، بجملة**

[1]- المصدر نفسه، ص51.

[2]الصدّيق حاج أحمد ،كاماراد رفيق الحيف و الضياع ص 70

[3]- المصدر نفسه، ص70

"الله غالب"»[1]، وقد استعملها في الحوار الداخلي والخارجي.وأيضا استعملها للأرقام والتَّواريخ فمن الأرقام التي استعملها :

- « (**أعطيك 170000 فرنكا سفا" والصلاة على النبي**...) »[2]، رقم لعملة نقدية.
- «**طولها بالكامل 250 كلم**»[3]، رقم يعبر عن المسافة.

أما التواريخ فمنها ما استعمل السنوات ومنها ما استعمل التاريخ كاملا:

- «**مع غروب شمس خميس الرحيل 2012/11/29**»[4]؛ حيث عبر في هذا القول بدقة ذكر حتى الوقت في المساء مع غروب الشمس وكل هذا لتشكيل الصورة لدى القارئ.
- وفي موضوع آخر: «**يوم الجمعة 2012/12/06**»[5]، وهنا أيضا حدد التاريخ بدقة.

فهذه الأرقام كانت لتوزيع الأحداث من أجل ربطها بالواقع حتى نشعر بصدق العمل الأدبي، لأن ذكر هذه الأرقام دعوة أخرى لاستقراء أبواب الحقيقة المنتشرة داخل البنية الروائية.

إنّ علامات التّرقيم تتخطى الوظيفة اللغويّ أو النحوية إلى حمل دلالات خطّية؛ حيث أنّ «**أكثر إستخدام عضوي لوظيفة علامات التّرقيم، تنظيم حركة الوعي**»[6].

كانت هذه أهم العلامات المستعملة بكثرة في الرّواية ، فكان لكلّ علامة منها دلالة خاصّة تعبّر عنها، وهي من أهّم مميزات الكتابة الخطيّة وضروريّة الوجود، فلابد من حسن استعمالها بدقة على نحو صحيح، إذ أنّ عدم الدّقة في استخدامها يسيء من ترتيب شكل الصّفحة، إضافة إلى ما يمكن أن تقّدمه على الصّعيد الدّلالي ، فهذا التّنظيم يشارك في ترتيب الصّفحة وأناقتها حيث تجذب عين القاريء.

و في النهاية نستنتج بان العتبات تعتبر مفاتيح النص ، بينما البياض و السواد و علامات الوقف تعد لغة البصر في حد ذاتها كما انغنى الرواية بالثقافات المتنوعة تعبر عن الثروة اللغوية التي للكاتب .

---

[1]- المصدر نفسه، ص70

[2]- المصدرنفسه، ص85

[3]- الصّديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياعّ ، ص177

[4]- المرجع نفسه، ص341

[5]- المرجع نفسه، ص346

[6]- روبرت همفرى، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة ، ط1، 1984، ص106.

خاتمة

***خاتمة*:**

وفي الأخير يمكن القول أنّ هذا البحث يسعى إلى محاولة ايجاد علاقة وثيقة بين التّشكيل المرئي باعتباره تقنية مرئية وبين الرّواية بوصفها فنًّا مقروءً فتوصّلنا إلى جملة من النّتائج ملخّصة في النقاط الآتية:

- الأدبُ مجالٌ واسعٌ، يستقطب أكثر من فنّ إلى حقله ،وتداخل مع الكثير من الفنون مثل:الصورة والرّقص.
- الرّواية من أكثر الأنواع الأدبيّة جذبًا للفنون.
- لا تخلو الرّواية في العقود الأخيرة من تقنيات التجريب، من بينها: التّشكيل المرئي.
- ميولُ الكُتّاب إلى استعمال تقنيات التّشكيل المرئي في الرّواية من باب التّجديد و التّأثير في القارئ أكثر.
- من بين تقنيات التّشكيل المرئي التّي لاقت رواجًا في الرّواية : العتبات، التّشكيل اللّغوي، وعلامات الوقف.
- تقوم الرّواية على السَّرد ،والوصف وجاء التّشكيل المرئي مكملاً لها .
- ظاهرة التّشكيل البصري من أبرز التّقنيات الفنيّة التّي وظّفها الروائي المعاصرِ في نصه الرّوائي.
- الصّراع بين السّواد والبياض في الرّواية إنّما هو دليل على الصّراع الدّاخلي المباشر والغير مباشر الذّي تعانيه الذّات المبدعة.
- اللّغة هي الحامل لأفكار الروائي ومضامين كتاباته، وهي الوعاء الذّي يحمل جميع العناصر الرّوائية وهي بذلك من أبرز تقنيات التّشكيل المرئي.

قائمة المصادر والمراجع

أولا:الكتب السماوية :

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانيا: المصادر

- الصّديق حاج أحمد، كامارادْ رفيق الحيف والضياع، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ط1.

ثالثا: المراجع

الكتب بالعربية:

- 1.أحمد فرشوخ جماليا ت النص الروائي، مقارنة تحليلية لرّواية "لعبة النسيان "، دار الأمان، الرباط،ط1، 1996،.
- 2.أحمد مختار عمر، اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، المجلد الأول، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- 3.أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، مصر،ط1-2، 1982 ، 1997.
- 4.بسام قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندريةعمان، الأردن، ط1، 2001.
- 5.جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، دار النشر المعرفة، المغرب، 2014.
- 6.جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء،دط، 2015،.
- 7.حسن لشقر، الشعر والتشكيل جمالية القراءة والدلالة، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، د.ط، 2012.
- 8.حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 9.خالد مُحَمَّد عبد الفني، سيكولوجية الألوان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2015،.
- 10.سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، ال وجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
- 11.سيزا قاسم، نصر حامد ابو يزيد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، (دط)، 1986.
- 12.صلاح الدين الشريف، حمزة جاري، و آخرون، كتابي القراءة العربية، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1974.

- 13.عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.
- 14.عبد الحليم الادريسي، تقديم :مُحَمَّد انقار، استبداد الصورة "شاعرية الرّواية العربية "، مركز الصورة، تطوان، ط1، 2009.
- 15.عبد القادر رجيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق –سوريا،ط1، 2010 .
- 16.عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
- 17.عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، للشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، سورية، 2013، ط1.
- 18.عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامة وس يمياء الادب – من اجل تصور شامل – منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (proars)قاس، ط1، 2005.
- 19.غريب اسكندر، الإتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس العالي للثقافة، دط، 2002.
- 20.فاتح عبد السلام، خطاب الشخصية الريفية، دار الجزائر، (د.ط)، 2001،.
- 21.كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن الكريم، دار المتقين، لبنان، 2012 ، ط1.
- 22.كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ط1.
- 23.مُحَمَّد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987
- 24.مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، سنة 1979.
- 25.مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبتلتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.
- 26.مهدي صلاح الجويدي، التشكيل في النص الروائي الجديد، عالم ال كتب الحديث، الاردن، ط1، 2012.
- 27.كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالاتها)ت.د.مُحَمَّد محمود،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،ط1، 2013
- 28.ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

- 29.وجدان مقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، دمشق سوريا، (د، ط)، (لات).
- 30.يوسف الادريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، المغرب، 2008، ط1.
- 31.يوسف عيدابي، مرايا الرؤي، في شأن البلاغة التشكيل، دار الثقافة والأعلام، الشارقة الامارات، ط1، 2001

المراجع المترجمة:

- 1.أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر : سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007.
- 2.آن إينو وآخرون، السيميائية (الأصول، القواعد، التاريخ)، تر :رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
- 3.إيف ستالوني، تر : مُحَّد الزكراوي، الأجناس الأدبية، مركز الدّراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، 2014،.
- 4.برنارتوسان، ماهي السيميوجيا، تر :مُحَّد نظيف، ، افريقيا، الشرق، المغرب، ط3، 2016.
- 5.جون كوين، النظرية الشعرية، بناء اللّغة الشعر اللّغة العليا، ترجمة احمد درويش، دار الطريب القاهرة،(د-ط)، 1966، ، ج1.
- 6.روبرت همفرى، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر : محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة ، ط1، 1984.
- 7.فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر : عبد القادر قينيني، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
- 8.مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، مكتبة الأدب المغربي، الدار البيضاء، .1987
- 9.موريس ميرولوبونتي، المرئي واللا مرئي، ترجمة خضر سعاد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الاولى، بغداد، سنة 1987.

- 10.ميخائيل باختين، الكلم ة في الرّواية، تر : يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، 1998.
- 11.ميشال بوتور ، بحوث في الرّواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3، سنة 1976.

مراجع بالفرنسية:

- .1Cohen Marcel, pour sacialagie du langage d'ar jourd'hui, ablim michel, fars France, 1956.
- .2Nouveau petit larouse, .

الرسائل العلمية:

- 1.رزيقة رحايلي ، سيمياء العنونة في رواية غرفة الذكريات "لبشير مفتي جامعة، 8ماي 1945،مذكرة ماستر، تخصص أدب جزائري 2022.06.15.
- 2.مصطفى أحمد راضي، العنوان في شعر يوسف العظم "دراسة سيميائية "، رسالة مقدمة لنيل الماجيستر، جامعة القدس، فلسطين، 2013.

رابعا: القواميس والمعاجم:

- 1.ابن المنظور، لسان العرب، تح :عبد الله علي الكبير واخرون، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ط)، (لات)، ج24.
- 2.الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح، :عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2003.
- 3.الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، باشراف مُحَّد النعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، لبنان ط8، 2005.
- 4.ايميل بديع وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللّغة والأدب، مجلد 1، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، سبتمبر 1987.

- 5.مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح، مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة بيروت، ط8، 2005.
- 6.مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ن ط4، 2004م.
- 7.فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم والناشرون، بيروت – لبنان، ط 1، 2010.

رابعا: المجلات والملتقيات العلمية

- 1.حسن ابراهيم بن فاضل العجمي، الألوان ورمزيتها في الشعر العماني الحديث، الدراسة وصفية تحليلية، 18 ديسمبرIjasos.international/El-Journalof2020
- 2.سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرّواية الجزائرية الولي الطاهر يعوبالي مقامه الزكي، للطاهر وطار – مجلة المخبر- أبحاث في اللّغة والادب الجزائر، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكر، العدد الخامس، مارس2009.
- 3.فريدة سويزف ، جمالية اللّون ودلالته في الشعر العربي المعاصر، قراءة في ديوان بدر شاكر السياب، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2016-2017.
- 4.قاسم مقداد، مفهوم العلامة السيميائية، مجلة الآداب العلمية، اِتحاه الكتاب العرب، دمشق، عدد145- 146، 2011.
- 5.مُحَمَّد العيد اشكالية المصطلح السيميائي، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة عين الشمس، مصر، م1، عدد2، 1999.
- 6.هايدي تويل، المبادىء التي كان غريماس بنى عليها السيميائية والنتائج المنهجية التي نجمت عليها، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الادبي، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة.
- 7.هلا يوسف العسيلان، المرئي واللا مرئي في فن النسيج المرسم، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، المجلد 5، العدد 22، 2019.
- 8.وداد بنت أحمد بن عبد الله القحطاني، ملامح تقارب الفتح والسكون في العربية، جامعة الملك سعود، مجلة جامعة عبد العزيز، الأدب والعلوم الإنسانية، 2016.

خامسا: المواقع الالكترونية

- 1.حسن ملواني، اللوحة التشكيلية لغة الخطاب البصري وسؤال التواصل، 2أغسطس2019، https://www.a/yuds.co.uk
- 2.جمال نازي، هكذا يؤثر اللّون الأحمر على سلوكك وعواطفك وحالتك المزاجية 7 أغسطين https://www.alarabiya.net/issince.11:14-2022
- 3.فاروق مواسي، بيت لأمرئ القيس، 14افريل 2018، http://diwanalarali.com
- 4.لويزة بولندو بوغوتا يستقبل سنويا 500 ألف زائر ..و يضم 33 ألف قطعة من المعدن الثمين 07ديسمبر 2017،22:50 aawsat :com
- 5.مُحَّد الصفراني، فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ع :14276، 26 يوليو 2007، www.alriyadhe.com
- 6.مُحَّد تحريشي :مغارة الصابوق ..لغة الرمل و الريح و سرد المختلف 05.ديسمبر.2022 https://wwwraialyoumcom

الفهرس

فهرس المحتوى

الشكر.....

الإهداء .....

مقدمة.....

الفصل الأول :مفاهيم في السيمياء والتشكيل المرئي

المبحث الأول:السيمياء.....5

1-مفهوم السيمياء.....5

أ.لغة:.....5

ب.إصطلاحا:.....7

2-السيمياء عند الغرب.....8

3-السيمياء عند العرب.....10

أ.عند القدامى:.....10

ب.عند المحدثين:.....11

4-نشأة السيميائية:.....12

5-الإتجاهات السيميائية المعاصرة.....14

5-1-سيمياء التواصل.....14

5-2-سيمياء الدلالة:.....15

5-3-سيمياء الثقافة:.....16

المبحث الثاني:التشكيل المرئي و ماهيته.....18

1-التّشكيل:.....18

أ.لغة:.....18

ب.إصطلاحا:.....19

2-المرئي:.....21

أ.لغة:.....21

ب.إصطلاحا:.....22

3-التشكيل المرئي:.....23

4-الرّواية و التشكيل المرئي:.....24

5-مفهوم الصورة:.....26

أ.لغة:.....26

ب.إصطلاحا:.....27

الفصل الثاني: التشكيل المرئي في رواية كاماراد رفيق الحيف و الضّياع

المبحث الأول:التشكيل المرئي و العتبات.....34

1-العتبات النصية:.....34

2-أنواع العتبات النصية.....35

3-التشكيل المرئي للخطاب الغلافي.....37

1-3-الخطاب الغلافي:.....37

أ.الغلاف الأمامي:.....37

أ-1.اللوحة التشكيلية:.....38

أ-2.سيمياء اللون في الغلاف الأمامي للرواية:.....39

-اللون الأسود(لون القوة):.....39

-اللون الأبيض(لون الفجر و العبور):.....41

-اللون الأحمر(لون الروح والشهوة والقلب).....42

-اللون الأزرق(لون الصفاء و النقاء).....44

-اللون البني الترابي(لون الأمان و الإنسجام).....45

-اللون الأصفر(لون الأبدية).....47

أ-3.إسم الكاتب:.....48

أ-4.العنوان:.....50

أ-5.العنوان التجنيسي:.....53

أ-6.دار النشر:.....54

أ-7.الغلاف الخلفي:.....56

ج-العناوين الفرعية:.....58

د.المقتبسة:.....65

هـ.الأساطير و تفعيل جانب الخيال:.....67

المبحث الثاني:الخط(الغرافيك):.....69

1-توزيع البياض و السواد على صفحات رواية كاماراذْ رفيق الحيف و الضياع:.....69

2-أنواع الكتابة داخل صفحات الرواية:.....80

أ.الكتابة الأفقية:.....81

ب.الكتابة العمودية:.....83

المبحث الثالث:التشكيل اللغوي.....85

أ.اللغة العربية الفصحى.....86

ب.اللغة العامية(اللهجة الجزائرية).....87

ج.اللغة الأجنبية.....88

د-وضع علامات الترقيم و الوقف.....89

الخاتمة:.....94

المصادر و المراجع.....

الملخص.....

الملاحق:.....

الملخص

تُعد الرّواية من الأنماط النثرية التي ذاع صيتها في الوطن العربي عمومًا في النّصف الثّاني من القرن الماضي، وعليه قد حضيا بقدر كبير من التحليل والدراسة.

من خلال هذا البحث أثرنا أن نتبيّن أهم التقنيات التّي تعتبر جوهر هذا الجنس، والتّي هي تقنية التّشكيل المرئي.

ويكمن تلخيص هذا البحث في تساؤلات:

- هل وُفّق الرّوائي في إدخال تقنية التّشكيل المرئي في الرّواية؟
- ما هي تقنيات التّشكيل المرئي الموجودة في رواية كاماراد رفيق الحيف والضّياع؟
- كيف تجلى ذلك؟

Summary

The novel is one of the prose styles that became popular in the Arab world in general in the second half of the last century, and therefore it has received a great deal of analysis and study.

Through this research, we were able to find out the most important techniques that are considered the essence of this genus, which is the technique of visual formation.

The summary of this research lies in the questions:

- Did the novelist succeed in introducing the visual cello technique to the novel?

- What visual formation techniques are present in kamarad Rafiq's novel The injustice and the loss?

- How did it manifest?

Résumé:

Le roman est l'un des styles de prose qui est devenu populaire dans le monde arabe en général dans la seconde moitié du siècle dernier, et il a donc fait l'objet de nombreuses analyses et études.

Grâce à cette recherche, nous avons pu découvrir les techniques les plus importantes qui sont considérées comme l'essence de ce genre, qui est la technique de formation visuelle.

Le résumé de cette recherche réside dans les questions:

- Le romancier a-t-il réussi à introduire la technique du violoncelle visuel dans le roman ?

- Quelles techniques de formation visuelle sont présentes dans le roman de kamarad Rafiq L'injustice et la perte ?

- Comment cela s'est-il manifesté?

الملاحق

ملخص الرّواية

تدور أحداث الرّواية حول الشاب النيجيري (**مامادو**)ورفقائه من الشّباب الحالم بفردوس الشّمال الذي عاش دروب الهجرة ومسالكها وعاد خائبا ليجد فردوس الجنوب فتحت امامه بفضل المخرج "**جاك بلوز**"؛ الذي ذهب للنيجر بفرط خيبته من عدم فوزه بالسعفة الذهبية ،ليبحث عن موضوع فلمه الجديد الشيق و المميز ،بالبحث عن شاب كامارادي عاش كل أهوال الهجرة لكنه عاد خائبا ولحسن حظه وتلاقي الصدف التقى "**بمامادو**" الذي عاد قبل لقائه بليلة ليحكي له القصة بتفاصيل التفاصيل ، بداية من الوضع المزري الذي يعيشه في حي الشعبي ب "(**Gملكي**)"،وعادات أهله التي ورثها من أجداده ورعاية البقرة بكتو تَبادُر فكرة الهجرة ،وصولا لبيع البقرة التي كانت بمثابة ميراثه الوحيد من والده، ليتزود بها في الهجرة وصولا الى السير على الصراط ،وانقطاع السبل بهم في الصحراء ،و نجاتهم بعد قرب هلاكهم وصولا إلى مدن أحلامهم ،و التي أطلقوا عليها أسماء ك "**مارسيليا**" و"**باريس**" و"**روما**" ليكامارادْ وسيرهم نحو الملذات ، والشهوات، و الممنوعات التي وقعوا فيها ،وعاشوها في بلاد النعيم تحت عنوان "**الشقاء في النعيم**"،حتى وصوله لتقمص شخصية مالي مسيحي والاختباء وراء "**عباءة اليسوع**"للنجاة و الوصول للفردوس المنشود ،و المرور بالعديد من الاختبارات و العراقيل وصولا الى "**سدرة المنتهى**"، والتّي اخفق فيها وعاد خائبا ليجد الفردوس ينتظره في بلاده بعد أن وجد حسن الصياغة و الإلقاء ليساعده "**جاك بلوز**"ماديًا ومعنويًا ليصبح مخرجا ،و يصور فلمه الفريد من نوعه وأخيرا نُشر إعلان لفلمه في مواقع التواصل عند "**جاك بلوز**" .

السيرة الذاتية للكاتب:

1•**التعريف بالروائي** : "**الصدّيق حاج أحمد**" المعروف باسم "**الزّيواني**" ولد بولاية أدرار بالجزائر في "**1 ديسمبر 1967**"نشأ بالوسط ا لقصوري الطيني الواحاتي بالصحراء الجزائرية بمسقط راسه زاويه الشّيخ المغيلي بولايه أدرار تلقى تعليمه القراني بداية بكتاب القصر على يد شيخه"**الحاج أحمد الحسين الدمراوي**" وتدرج في التعليم النظامي حيث تحصل على البكالوريا والليسونس والماجستير والدكتوراه يشتغل كاستاذ محاضر لمقياسي اللسانيات وفقه اللغة بجامعة أدرار تقلد عدة مهام بالجامعة منها نائب عميد كلية الآداب واللغات لمدة سنتين ليتفرغ بعدها للتدريس والبحث و الإبداع مشارك دائم بالصحافة الجزائرية المكتوبة كما له مساهمات دائمة كذلك بالصحافة العربية لاسيما جريدة (العرب) اللندنية ومحلية (الجديد) اللندنيه أصدر أول رواية له عام **2013** تحت اسم "**مملكة الزيوان**" .

2. مؤلفاته:

- ✓ " **التاريخ الثقافي لاقليم توات**" دار الحبر الجزائر **2011**.
- ✓ " **الشّيخ مُحَّد بن بادي الكنتي حياته و اثاره**" دار الغرب وهران الجزائر **2012**.
- ✓ "**رواية مملكة الزيوان** "الطبعة الأولى دار فيسرا الجزائر الطبعة 2 دار فضاءات عمان الاردن**2015**.
- ✓ "**رواية منا: قيامة شتات الصحراء**"، دار الجنوب الكبير وهي روايته الأخيرة لحد الآن.