وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

الملتقى الوطني الأول حول: الرواية الجزائرية ونظرية الفهم

الأستاذ: حمزة قريرة
الأستاذة: خمقاني فائزة

مداخلة بعنوان:

الفضاء النصي في غلاف الرواية الجزائرية وأثره في عملية التلقي – رواية "في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي –عينة–

ملخص:

نحاول من خلال هذه الورقة تتبع الفضاء النصي للغلاف في رواية "في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي، وكيف يؤدي دوره في التأثير على تلقي الرواية وبرمجته للمتلقين وتزويدهم بآليات خاصة من البداية للغوص في الرواية، وذلك بما سفّره من أدوات بصرية من الألوان إلى الكتابة وحجمها وغير ذلك من التجليات البصرية التي توجه التلقي وتؤثر في بناء أفق معيّن من البداية.

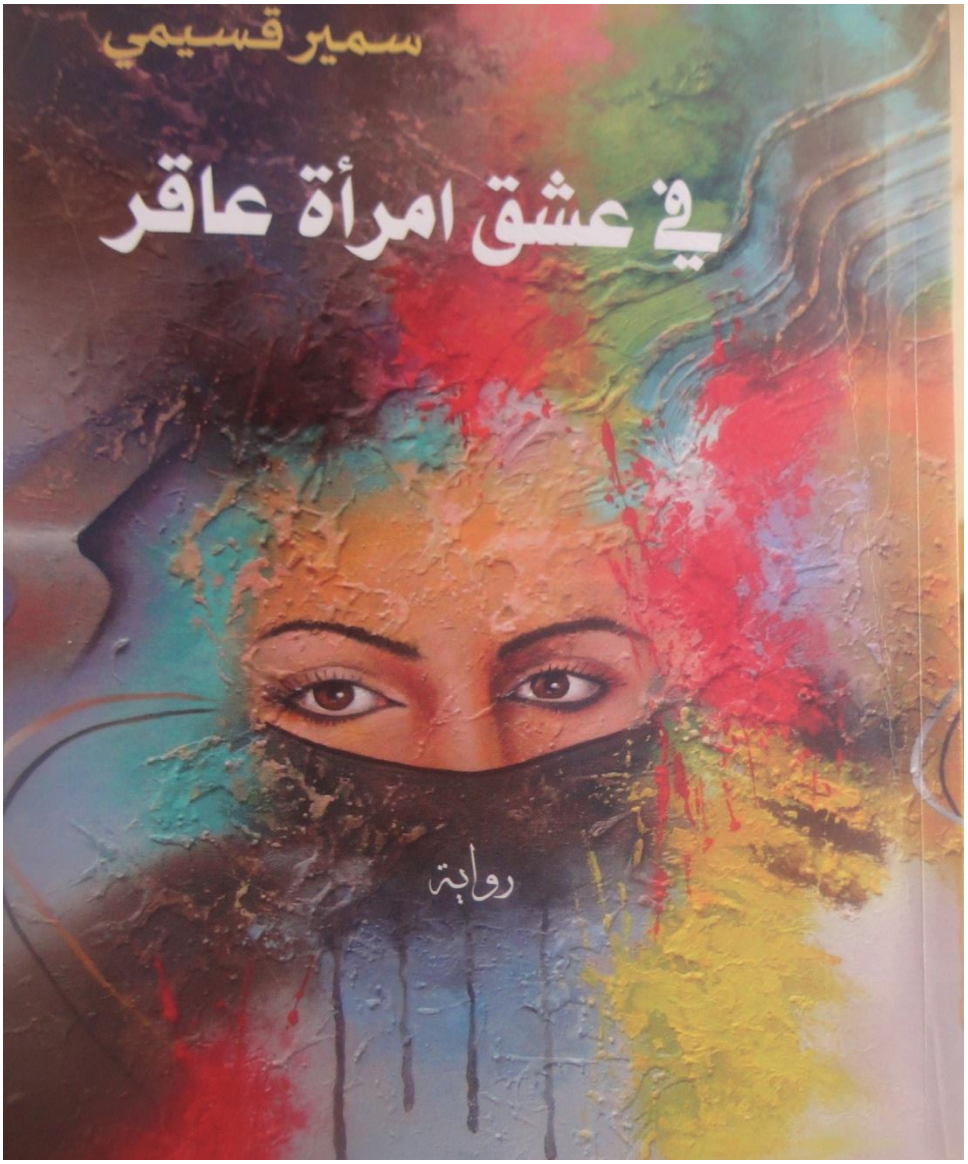
مدخل:

يعد الفضاء الروائي من البنيات السردية الأكثر مركزية في الرواية، فهو يلف مجموع الرواية، بما فيها الأحداث المسرودة التي لا يمكننا تحديدها إلا في إطار استمرار المكان، الذي يلفها، ويظل موجودا أثناء جريانها[1]، من خلال هذا المفهوم يتضح اتساع الرقعة التي يتجلى فيها وعليها ومن خلالها الفضاء، فهو يغطي الرواية بأحداثها، ولكن بتتبّع البعْد المكاني للفضاء نجده يتجلى في مواضع أخرى غير المكان الجغرافي في الرواية، فيمكن ملاحظته في فضاء الكتابة والعناوين والغلاف، ومختلف التجليات البصرية التي تقدّم نوعا من التفضية من نوع خاص، وهو ما نُطلق عليه الفضاء النصي **(L'espace – textuel)** وهو فضاء شكلي محسوس، حيث يمثل الفضاء الذي تشغله الكتابة على مساحة الورق؛ أي الحدود الجغرافية التي تحتلها مستويات الكتابة النصية في الرواية، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتتابع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين[02]، وغيرها من المظاهر الشكلية لنص الرواية. ويعد هذا الفضاء مكاني، لأنه يمثّل المكان الذي تتشكّل عليه الكتابة بمختلف مظاهرها، إلا أنه محدود بحدود تلك الكتابة، فلا تتحرّك عليه الشخصيات بل عينا القارئ، لهذا فهو الفضاء الشكلي للكتابة الروائية باعتبارها طباعة.[03] وعبر هذه الورقة البحثية سنحاول تتبّع أحد تجليات هذا الشكل من الفضاء وهو المتعلّق بالغلاف، وربطه بمدى تأثيره في عملية التلقي، وكيف يساهم في بناء السجل النصي وتنظيم الاستراتيجية النصية لدى المتلقي للدخول في الرواية، وقد اخترنا عينة جزائرية لروائي واعد وهو سمير قسيمي وروايته "في عشق امرأة عاقر".

الغلاف ووظيفة التأثير والبرمجة:

يعد الغلاف في المرتبة الأولى من حيث التلقي، لهذا فأهميته بالغة بالنسبة للمضمون بدرجة أولى، وللتسويق بدرجة ثانية، "فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[04]. فنجد كل من المؤلف والناشر يركزان اهتمامهما عليه، أما مساحته فتتضمن عدّة تفاصيل يقوم كل منها بوظيفة محدّدة؛ إما تخص

الجانب الفني والمضموني للرواية، أو تخص الجانب التسويقي، وما يهمنا في هذا المقام الجانب التأثيري للغلاف وكيف يوجّه المتلقي، فيعمل وفق استراتيجية نصية، فالنص يتجاوز ذاته كما يرى **أيزر** فالاستراتيجية النصية تقدّم إطارا للمتلقي يركب فيه موضوعا جماليا لنفسه، وهو ما يُحدث التأثير، وعليه فالتواصل يكون أكثر نجاحا تبعا لدرجة تأسيس النص لذاته في وعي القارئ كعامل ارتباط(05)، فالنص هو المسؤول عن هذا التأسيس ويقوم النص، ليُبرمج المتلقي على استقبال /النص الرواية، ويمكن تمييز عدة تفاصيل في الغلاف تعمل جميعا على تشكيل السجل النصي وتوجيه الاستراتيجية النصية لكي يحدث التلقي وفق اتجاه محدد من البداية. وفيما يلي نقدّم صورة على غلاف الرواية –العينة– وهي رواية "**في عشق امرأة عاقر**" لسمير قسيمي بجهتيها الأمامية والخلفية. وهذه الرواية من طبع منشورات الاختلاف لسنة 2011*:



من خلال صورة الغلاف، الذي يعتبر من متعلقات دراسة الفضاء النصي للرواية (06) تظهر عدة تجليات فضائية نصية مدمجة بداخله؛ على رأسها الكتابة والصورة الفنية وما يغطي صورة الغلاف من ألوان، بهذا فنحن بصدد ثلاث محددات فضائية نصية تعمل جميعها على برمجة المتلقي وتوجيهه نحو تأويل خاص لما يدخل في الرواية.

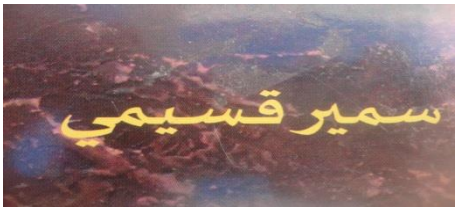
1- **الكتابة:** وتظهر على الغلاف حسب الوظيفة التي تؤديها، فمنها ما هو خاص بالرواية كعنوانها واسم المؤلف وأحيانا العنوان الفرعي وغيرها من المعلومات المرتبطة بذات الرواية، وتؤدي في مجملها دور خلق تصوّر مبدئي حول موضوعها ولغتها، أما النوع الثاني من الكتابة على الغلاف فهو خاص

بالناشر والمطبعة والسعر وغيرها من المعلومات حول المسائل التسويقية والمتعلقة بالجانب التجاري، ونجدها في مختلف الكتب المنشورة لنفس **دار النشر**. وفي رواية "في عشق امرأة عاقر"، يظهر العنوان متصدّرا الغلاف، فهو بنية خطية – طباعية – مرتبطة باللغة في مستوى ثان، بهذا يُنظر لها على أنها دليل خطي أو طباعي مجسّد من خلال أبعاده الهندسية، وما يتعلّق بحجمه وموقعه من الفضاء الذي يحتويه، وذلك على أساس قابليته لتأويل حمولته الرمزية(07)، وانطلاقا من ذلك نجد العنوان كُتب بخط كبير مقارنة بغيره من الكتابات على الغلاف وهذا زاد من تأثيره، فهو يقدّم الرواية للمتلقي عبر حجمه ولونه وشكله.

ومن جهة أخرى يزداد تأثير هذا التشكيل النصي على المتلقي عبر ارتباطه بغيره في الغلاف كاللوحة الفنية والألوان، فتعمل جميعها على دعم العنوان الذي تظهر وظائفه كما رآها **جينيت GENETTE–GERARD**، في الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين(08)، وكلّها وظائف تأثيرية في المتلقي وهو ما يغريه للدخول في تجربة قراءة النص(09)، كما يحضّره لتقي مخصوص بناء على سجل نصي خاص واستراتيجية فضائية توزيعية محددة ومبرمجة من طرف المبدع/مخرج العمل من أجل أهداف محددة. ومن جهة أخرى يمكننا تتبع العنوان من ناحية تعالقه بالنص الروائي، فالعنوان من الناحية السيميائية متعالق بالنص بشكل عضوي(10)، فلا يمكن فصلهما أثناء القراءة والتأويل، فالعنوان بذلك يحمل علاقة اتصال بالنص لأنه وُضع له بداية، وفي الآن ذاته يمكن ملاحظته من حيث علاقة الانفصالية معه، باعتباره علامة لها مقوّماتها الخاصة كغيرها من العلامات المنتجة أثناء تأويلنا للعنوان والرواية، بهذا يأخذ العنوان أبعادا مختلفة تعمل جميعها على برمجة التلقي، وفي عنوان " في

عشق امرأة عاقر" يظهر البعد الرمزي من خلال المساحة التي يحتلها، فالمساحة النصية للعنوان تشكّل المظهر الأول الذي يتلقاه القارئ قبل فعل القراءة، لهذا يفضَّل فيه أن يكون ملفتا للانتباه في حجمه ولونه ونوع خطه، وهذا ما يطالعنا في هذه الرواية فعنوانها متميّز كتابيا، وهو ما يحمّله بطاقة وشحنة مؤثرة في المتلقي، فيعلم من البداية أنه بصدد الدخول في عالم غير منطقي وضبابي، وهو لا يختلف في الحقيقة عن ما يدور في المبنى الروائي، فالبطل/الذات تعاني من حرمان الأم- الأم البيولوجية والجزائر- فالذات تحاول الاتزان في عالم يرفض أن يسير بوتيرة متزنة، فالأم تراقب ولدها ولا تقوى على مصارحته مخافة التأثير عليه وفضحه، والابن يريد حنان أمه الضائع لكنها عاقر من الحب والحنان، فلم يستطع التواصل معها، كذلك الجزائر بالنسبة لشبابنا فرغم حبها لهم إلا أنها لا تقوى على توفير الأمان والحنان لهم، فيعيشوا حياة الحرمان العاطفي والغربة في أحضان الوطن، فرغم أن الأم /الوطن أمام الذات طول الوقت إلا أنه يعاني ولا يستطيع التواصل معها، وما يزيد المشهد درامية هو لقاؤه بالأم/الوطن دون أن يتعرف عليه، ليظل الشاب الجزائري في معاناته التي لا نهاية له، فهو كاللقيط في عالم لا يرحم. بهذا يظهر التعالق المباشر بين العنوان في تميّزه النصي بمبنى الرواية وما يحمل من أحداث.

في التجلي الثاني لفضاء الكتابة في الغلاف نجد اسم المؤلف الذي تموضع أعلى العنوان ليقدّم نصه وقد جاء بخط أصغر وبلون مخالف للون العنوان ليتميّز أكثر "سمير قسيمي".



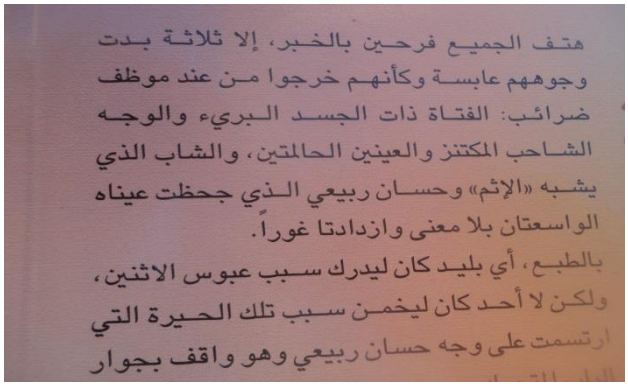
وعموما يعتبر المكان الذي يتوسّطه الاسم، أو يوجد في محيطه بمثابة بطاقة تعريف للكاتب، تقدّمه للمتلقي[11]، ويظهر في هذه الحالة التأثير المباشر لاسم الروائي خصوصا لما يكون مشهورا في المتلقي، فيعمل هو أيضا على التأثير

والبرمجة، خصوصا إذا اعتبرنا الروائي أكثر شهرة في الوسط الروائي الجزائري، فالمتلقي ينتظر الجديد منه، ويترقّب مزيدا من الغموض واللعب السردي، وفي موقعه العلوي يعد أول ما تلمحه عين المتلقي، وفي ذلك قيمة للموقع الذي يصبح علامة دالة، ليحمل ثقافة شخصية وشيفرة خاصة ومؤثرة[12] توجه المتلقي وتدفعه للاستعداد لتلقي المختلف، ولكن رغم حضور الروائي في هذا الموقع من الغلاف، إلا أنه قد يأخذ موقع الحياد خصوصا عبر ملاحظة صغر حجمه ووجوده العلوي المنزوي.

ومن التجليات الكتابية الأخرى في الغلاف نجد اسم جنس الرواية –رواية– كُتب أسفل اللوحة بلون أبيض وخط ديواني، ورغم صغر حجمه إلا أنه متميّز من ناحية الشكل عن بقية الكتابات الأخرى في الغلاف، وهو ما يتفق مع تميّز الرواية كجنس، كما نجد في الغلاف اسم صاحب اللوحة الذي انزوى بكتابة بلغة فرنسية إلى الجانب الأيسر من اللوحة وقد تماهى مع ألوانها وكأنه جزء منها أو هي جزء منه.

وهذا التداخل بين اللوحة واسم صاحبها وكلمة رواية الدالة على جنس النص تعمل كلها على شحن المتلقي وتوجيهه والتأثير في توقعاته لقراءة عمل تجاوزي ومحمّل بالفن والمتعة القرائية، وهذا يولّد اللذة. ونص اللذة في هذه الحالة يلتقي مع تصوّر **بارث** فاعتبره النص الذي يُرضي ويملأ، ويهب الغبطة، فهو منحدر من ثقافة خاصة[13]، وهي ما يشحن المتلقي، كما يطالعنا في الغلاف اسم دار النشر، وهي منشورات الاختلاف التي رغم حيادها إلا أن اسمها وتاريخها في النشر يساهمان أيضا في التأثير على المتلقي الذي يحمل أفقا معينا للتوقعات من وراء هذه الدار التي لا تنشر إلى المختلف والمتميّز والمتمرّد، فتساهم

باسمها في وضع النص في أفق خاص لدى المتلقي. في الجهة الخلفية للغلاف نجد فيه كتابات من نوع مختلف فإضافة للعنوان واسم الروائي ودور النشر نجد جزء من الرواية كُتب بخطها وكأنه يذكر بما تم قراءته ويلخص أهم لحظات تأزمها.

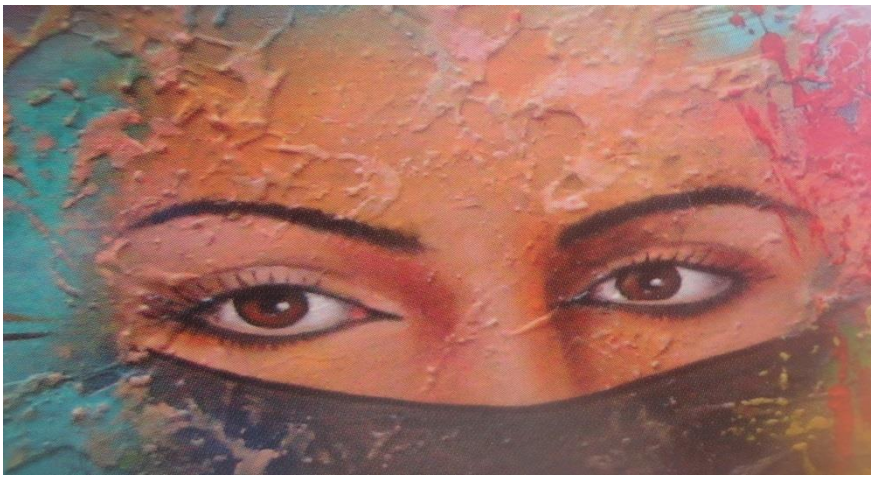

هتف الجميع فرحين بالخبر، إلا ثلاثة بدت
وجوههم عابسة وكأنهم خرجوا من عند موظف
ضرائب: الفتاة ذات الجسد البريء والوجه
الشاحب المكتنز والعينين الحالمتين، والشاب الذي
يشبه «الإثم» وحسان ربيعي الذي جحظت عيناه
الواسعتان بلا معنى وازدادتا غوراً.
بالطبع، أي بليد كان ليدرك سبب عبوس الاثنين،
ولكن لا أحد كان ليخمن سبب تلك الحيرة التي
ارتسمت على وجه حسان ربيعي وهو واقف بجوار

بهذا ففضاء الكتاب في صفحة الغلاف الخلفية يعمل كآخر مراحل التأثير في المتلقي وتوجيهه نحو ما تم استقباله من نص مختلف ومتأزم يظل يلاحق متلقيه إلى نهاية الكتاب حيث يشحنه من جديد بأكثر المشاهد اضطرابا في الرواية.

2- اللوحة الفنية وازدواجية التأثير:

تحتل اللوحة في رواية "في عشق امرأة عاقر" مكانة على الغلاف حيث تشارك الكتابة في رسم معالم دلالة الرواية بشكل عام، خصوصا لما تتماهى مع الكتابة والألوان في لحمة واحدة مؤثرة في التلقي، وتأخذ في العادة اللوحة شكلين أو نمطين؛ فإما أن تكون رسوما واقعية تقدّم وتصوّر المشهد مباشر، وتلتقي مع مضمون الرواية، فتكون أداة تعبيرية عن مشهد قصصي محدّد يريد الروائي إيصاله مباشرة للمتلقي[14]، فتوصل للمتلقي ما يريده الراوي مباشرة دون وسائط رمزية، أما النمط الثاني فهو تجريدي لا يقدّم صورة مباشرة عن مضمون الرواية بل يزوّد المتلقي بعلامات تحتاج للتأويل، بذلك تصبح الرسومات التجريدية أداة رمزية توحي بأحداث الرواية وما يريد الروائي إيصاله[15]، ولكن هذه المرة عبر وسائط دلالية ورمزية تنقل التأثير للمتلقي عبر مراحل محددة، لهذا يمكن اعتبار هذا الشكل أكثر رقيا وتأثيرا لأنه يتطلب جهدا من طرف المتلقي للتأويل وهذا ما يزيد من تأثيره وبرمجته

للمتلقي، وبالطبع هذا الحضور التجريدي يتطلّب من المتلقي خبرة فنية وذلك لإدراك مختلف الدلالات والربط بينها وبين النص[16]، وفي هذه الراوية نجد اللوحة عبارة عن لوحة زيتية كثيرة الأوان ومتداخلة الخطوط والتعرّجات، وكأنها مهرجان للألوان خصوصا الحارة منها، ويطل من عمق هذه الألوان وجه امرأة تبدو منه العينان والحاجبان، وعبر التدقيق نجده يعبر عن وجه امرأة عربية/جزائرية بزيّها الأسمر وعيونها العسلية وحاجباه السوداوان وهي من علامات الجمال للمرأة العربية، وتبدو من شكلها تعبير مباشر عن ما يدور في الرواية وعنوانها...



فالصورة تعكس العنوان بشكل مباشر، عبر الدلالات التي تحملها في طياتها، فالصورة بشكل عام تعتبر أداة معرفة ووسيلة لإدراك المعطيات، معرفة تمتلك اليوم أدواتها الخاصة للوصول [17]. والمتلقي عبر قراءته للصورة يستعد لملاقاة النص وفق تصورات خاصة يبنيها، وتبدو المرأة في الصورة من خلال نظرتها حزينة، وتخفي لوعة وهو ما يعبر بشكل مباشر عن الأنثى/المرأة في الرواية، فالأسف والأسى هو ما عانت منه الأم، فهي تشتهي ولدها لكن تخاف عليه...لهذا تلتقي اللوحة في أولى تجلياتها الواقعية مع نص الرواية وتهيء المتلقي وتزوده بأفق توقع واقعي ومباشر أنه سيصادف الأنثى بكل ما تحمل من حيرة وحزن، رغم أنه سيُكسر هذا الأفق لظهور تفاصيل ونهاية مختلفة إلا أن الصورة تزوّد المتلقي بأولى مفاتيح القراءة. وفي الجهة المقابلة للتمثيل الواقعي للوحة نجد الألوان المحيطة بالوجه التي تقدّم الغلاف تجريديا، فنجد منها الأحمر الذي يحيل إلى الثورة والعنف والجنس، كما

سنرى وهي دلالات حاضرة بقوة في الرواية وأحداثها وشخصياتها، وكذا الأصفر والأخضر والأزرق ولكل دلالته، وما يهمنا في هذا الموضع شكلها المتعرّج والمختلط والمضطرب....

وهو انعكاس لما سيأتي من اضطرابات تعاني منها الشخصيات، فهي لا تستقر على حال مهما حاولت وتظل في تيهانها غلى نهاية الرواية، فالمرأة بذلك تطل من اضطراب وعوالم غامضة ومتداخلة الدلالة من الحب والكره والخيانة والوفاء وغيرها من المعاني والدلالات المتضادة أحيانا مما يولّد ويعمق الاضطراب، وهذا يزيد النص من البداية شحنات ليُعبئ بها المتلقي لينطلق في قراءة النص وفق آفاق محددة.

3- **اللون:** يمكن ملاحظة اللون في عدة مساحات على الغلاف منها الكتابة والخلفية واللوحة وما تحمل من رسوم، وعبر مختلف تجلياته يحمل دلالات محددة تشحن المتلقي وتحمّله بإيحاءات خاصة تجعل تأويله لما سيأتي محدد وموجه، فهي بمثابة معالم للطريق نحو فهم النص الروائي وتأويله، وبناء أفق توقع/انتظار خاص بالمتلقي، وهذا الأفق كما حدده **ياوس** يعد أداة إجرائية ميّزت نظريته، فعبره يتعرف المحلل إلى مختلف القراءات والآفاق منذ أول قراءة للنص حتى القراءة الحالية بذلك يبني تاريخ الأدب الصحيح حسبه. فأفق الانتظار هو النسق المرجعي؛ أي القيم والمبادئ المحيطة بالعمل عند تلقيه وهو مستمر ومتجدد على الدوام حسب القراء على اختلافهم وتداخل مرجعياتهم، فكلهم يبني أفقه وعبرهم جميعا نشكل قراءتنا الحالية... فقراءتنا في الحقيقة هي انصهار وتفاعل أو اندماج للآفاق كما يرى غادامر- وقد أخذ ياوس مفهوم الاندماج من عند غادامر- أما الجمالية الأدبية فهي تتحقق بمقدار كسر أفق التوقع وانزياحه

عن الأفق المعهود؛ أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة..[18] وعبر هذه الرواية وانطلاقا من غلافها وألوانه يحدث كسر كبير لأفق التوقعات مما يولّد جمالية عالية في هذا النص المتجاوز، فانطلاقا من اللون الذي يعد في اللغة دالا على الهيئة التي يكون عليها الشيء، كما يحمل عموما دلالة التحوّل[19] ، فهو كذلك في مختلف المساحات التي يحتلها في غلاف رواية "في عشق امرأة عاقر"، فالعنوان يحمل اللون الأبيض الذي يوحي بالنقاء والصفاء والصدق[20]... وهي دلالات قد تلتقي مع نقاء الذات البطلة ومحاولتها التحدي والعيش رغم قهر الأوضاع والحرمان العاطفي، وجاء لون جنس الكتاب "رواية" بذات اللون للدلالة على نقاء النوع وارتباطه بالعنوان، أما الروائي فاسمه حمل اللون الأصفر الذي يلتقي مع تصميم وألوان اللوحة وكأنه منها كما يحمل هذا اللون دلالات النشاط والحيوية والتهيؤ والتحفيز[21] وهي من سمات الروائي في كتابته وغزارة إنتاجه، في المستوى الآخر من الألوان نجد اللوحة التي مثلت الخلفية في الوقت ذاته وقد حفلت بعدت ألوان بداية بألوان وجه المرأة وعينيها وهي انعكاس واقعي للون المرأة العربية السمراء وفي ذلك امعان في ربط اللوحة بواقع المرأة العربية المتشابه عبر مختلف الأقطار، أما بقية اللوحة فنجد فيها الحضور الأكثر للون، فنجد اللون الأحمر الذي حمل دلالات الثورة والعنف، وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة[22]، وهذا يتوافق والرواية وأحداثها التي حملت في طياتها مغامرات جنسية كثيرة واعتداءات عنيفة، بهذا فاللون الأحمر يبرمج المتلقي إلى استقبال نص حامل للعنف والجنس، أما اللون الثاني فهو الأصفر المخضر ومن دلالاته الخيانة والغدر[23] وهما حاضران بقوة في الرواية، كما نجد اللون الداكن القريب من الأسود وهو ما يحمل الحزن والأسى والموت، وهي صفات ملازمة للسواد[24] وارتبطت بمختلف شخصيات الرواية سواء كانت ذواتا أو موضوعا، كما نلاحظ ألوانا كثيرة متماهية ومتداخلة مما يعكس العواطف المضطربة للشخصيات والتقاطعات المتشعبة لبقية المكونات السردية التي تأثرت كذلك، وتعمل الألوان المتداخلة

على زعزعت إدراك المتلقي ودفعه للاضطراب مما يحضره نفسيا لتقي المختلف والمتضاد.

انطلاقا مما تقدّم نخلص إلى أن الفضاء النصي في الغلاف يعمل كأولى العتبات النصية للمتلقي قبل بداية القراءة فيحمّله بأفق محدد للتوقعات قد يُكسر في ما بعد أو يتحقق، وفي الرواية الجزائرية المعاصرة بالخصوص نلاحظ اهتماما متزايدا باختيار أغلفة الروايات مما يتوافق والنص الروائي والأبعاد التي يريد صاحب الرواية أن يصلها المتلقي من خلال التقائه الأول مع النص، بهذا فالغلاف بما يحمل من فضاءات نصية يؤدي عدة وظائف تعين المتلقي على مجابهة النص يمكن تلخيصها فيما يلي:

- شكل الكتابة المتميّز يجعل المتلقي يدرك أنه سيقرأ نصا مختلفا.
- بروز العنوان يجعله أكثر مظاهر الفضاء النصي تأثيرا على المتلقي وبقاء في ذهنه طوال عملية القراءة.
- قد يؤدي اسم الروائي لبرمجة المتلقي بشكل خاص لما يكون مشهورا بنمط معين من الكتابة فيستعد لتقي ذلك النمط.
- كلمة الراوية على الغلاف تحدد مجال التقي وأفقه بدقة لدى القارئ.
- اللوحة الفنية تؤدي وظيفة مزدوجة في خلق الدلالة فهي تحمل في ذاتها دلالة خاصة يصلها المتلقي ثم بربطها بالرواية تتفاعل دلالتها مع الجديد الروائي فتحمل أبعادا أخرى، وعليه فاللوحة لا تقف عند حدود الفن التشكيلي لما تلتقي مع نص روائي بل تتجاوزه إلى عوالم دلالية أخرى أكثر سعة.
- اللون في الغلاف يؤثر بصريا بشدة عند التلقي الأول للرواية ويعمل على تحديد أهم معالم الدلالة التي يمكن أن يستقبلها المتلقي في الرواية كالجنس والعنف والخيانة والنقاء وغيرها من الدلالات والحقول التي يُبرمجها اللون باعتباره فضاء نصيا للمتلقي مع لقائه الأول بالنص الروائي.
- الجهة الخلفية للغلاف دورها مهم في تأكيد دلالات الرواية واستمرارية الحدث الفني، فعبر ما تحمله هذه الجهة من فضاءات نصية مشابهة أو مكملة لفضاء الجهة الأمامية يظهر دورها في ختم الدلالة وتأكيدها خصوصا لما

تحمل جزء من النص الروائي فيه ملخص لأهم مراحلها تأزما، وكأن الجهة الخلفية تذكر المتلقي بما قرأ وتأكد له الدلالات التي وصل إليها.

ويبقى في الأخير أن نشير إلى أن دراسة تأثير الفضاء النصي في الغلاف وغيره على المتلقي عموما ومتلقي الرواية الجزائرية بوجه خاص تظل نسبية ومحدودة لسببين رئيسين أولهما عدم وجود نظرية معرفية خاصة بالتلقي بنسختها العربية، رغم المحاولات المتكررة، فلا توجد آليات خاصة تدعم وتؤسس لهذا المنهج الذي ظهر غربيا/ألمانيا وظل كذلك ولم يصلنا غير ترجمات زهيدة لا ترضي اللهفة ولا تغني من القصور المعرفي، فأغلبها نظري ولما يدخل مجال التطبيق يحيد عن جادة ما أقرّه، وهذا شوّه الدراسات العربية في هذا المجال، أما المسألة الثانية في ذلك فهي خاصة بالاختيارات الفضائية النصية في الرواية العربية عموما والجزائرية بوجه خاص، فهي في الغالب عشوائية وليست مؤسسة مما يجعل من الدراسة نوعا من ليّ عنق النص وتحميله بما لا يمكنه حمله في الأصل. وعليه في الأخير نصل إلى مطلبين رئيسين في مجال قراءة الفضاء النصي في الرواية الجزائرية وتأثيره في المتلقي؛ الأولى يجب وضع محددات وخطوات إجرائية ومنهجية لعملية القراءة وفق ما أقره أصحاب النظرية وما يتلاءم واللغة العربية كتابة وفكرا، والأمر الثاني هو محاولة خلق التوافق بين الرواية وغلافها عند الإخراج الأول ويعمل على ذلك الروائي نفسه مع الفنان، لأن الواجهة النصية الأولى تعد من أهم ما يتلقاه المتقي في الرواية وقد يحكم عليها انطلاقا منه، خصوصا ونحن في عصر السرعة ولا وقت لأحد ليقرأ الكثير، فيكفي غلاف بما يحمل ليدفع المتلقي لقراءة النص والاستمتاع به، محققا لذة النص كما يراها **بارث**، وأولى خطواتها هو ما تراه العين من إغراء لا محدود على الغلاف.

الإحالات

* سمير قسيمي، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت/ لبنان، ط1، 1432هـ، 2011م.

1- ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1991. ص 64.

2- ينظر، جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل، بورنوف/أويلي، آيزنزفايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حُزَلْ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2002م. من مقال جنيت، الأدب والفضاء، ص 16.

3- ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.ص 123.

4- المرجع نفسه، ص 124.

5- فولفغانغ إيزر: (فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب - في الأدب) ترجمة وتقديم حميد لحمداني والجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة الأفق، فاس المغرب الأقصى، دط، دت، ص55.

6- ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 55.

7- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1991م. ص 71.

8- ينظر، ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربيّة (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، التوزيع لدار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص 102.

9- ينظر، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م. ص 41.

10- ينظر، ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، وتجلياتها في الرواية العربيّة (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، التوزيع لدار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص 100.

11- ينظر، إبراهيم محمود، صدع النص و ارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 2000م، ص 50.

12- ينظر، المرجع نفسه، ص 50.

13- رولان بارث، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص39.

14- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ص 153.

15- ينظر، المرجع نفسه، ص 153.

16- ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 60.

17- ينظر طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، التعبير- التأويل، النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002م، ص 15.

18- ينظر عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007. الجزائر. ص 166.

19- ينظر، إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، ط2/ 1399هـ، 1979م. دار العلم للملايين، بيروت لبنان.ج6، ص 2197.

20- ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م. ص 185.

21- المرجع نفسه، ص 184.

22- المرجع نفسه، ص 184.

23- المرجع نفسه، ص 184.

24- المرجع نفسه، ص 186.