

قراءة سيميائية في غلاف رواية " أشباح المدينة المقتولة "

أ.حورية مباركي

جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية (الجزائر)

ملخص:

لجأت المؤلفات الحديثة إلى استغلال تقنية التعبير بالصورة التي منحها إيّاها تطور وسائل الطباعة، وفرضها تنامي الوعي بقيمة العتبات النصية وأهمية استعمال التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير، فهي « ليست زخرفاً تزيينياً، بل تشتغل بكيفية دالة ووظيفية، مهما كان نمط كينونتها؛ أي سواء كانت رسماً بيانياً أو صورة أو استعارة »⁽¹⁾. تحمل الأيقونة إذن خطاباً حول النص، وحول العالم أيضاً، كما تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى، وتدعمها في إثارة القارئ المستهدف، وجذب انتباهه، وتعمل - في الوقت نفسه - على جرّه إلى الأسئلة التي تطرحها كخطوة أولى في طريق دفعه إلى اقتناء الكتاب خلافاً للعنوان واسم المؤلف اللذين يعتبران عتبات ثابتة، مرتبطة بالنص وملتصقة به، بهما يُعرف ومن خلالهما يميّز عن غيره من النصوص، فالأيقونة لا ترتبط ارتباطاً عضويّاً بالنص؛ إذ من الممكن أن تغيب كلياً، أو أن تتغير أو تستبدل من طبعة إلى أخرى، حسب خيارات دار النشر، دون أن يتأثر النص بذلك. وهو ما نهدف إلى مقارنته عبر هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الأيقون/ المرسلات اللغوية/ الإضاءة والظلال/ سيميائية الألوان -

Abstract

The Modern Literature has resorted to the use of expression thanks to the growing technology awareness of the sacred text, and the importance of the use of modern technologies in communication and expression." This is not aesthetic; but it operates as a function and functional, whatever the pattern delivered; whether it is a graph, an image or a metaphor"(1)

Furthermore, the icon carries a speech about the text and around the world too. The atmosphere is complemented with other thresholds, and supported in raising the target reader, attracting attention, and at the same time, dragged him/her to the questions posed initially to acquire the book.

Unlike the title, artist name, which are fixed paths, linked to text fields and which distinguish it from other texts, imagery is not organically linked to the text; it could totally be absent, change or replace the edition to another, according to the publishing house, without options to be affected by the text.

Key words : Icon, Linguistic sendings, lightening and shadows, color's semiotics.

يعرّف يوسف الإدريسي الأيقونة بأنها "عنوان بصري، يتشكل من صور فوتوغرافية أو رسوم جسدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكيلات لونية وخطية، وتلخيص مقصدية منته واختزال فكرته العامة"⁽²⁾، ومن خلال تأملنا لوحات أغلفة الروايات الجزائرية المنشورة في السنوات الأخيرة؛ نستطيع القول إن جهداً متزايداً يبذل فيها، ولا أدل على ذلك من إيكال أمر تصميم الأغلفة إلى مصممين مختصين تماشياً مع الوعي المتنامي بالدور الذي تؤديه اللوحة في عصر الصورة، خلاف ما كان معمولاً به في السابق، إذ كثيراً ما أتت لوحات الأغلفة بلون واحد لتعكس زهد الناشر لا وجهة نظر معينة - لقد أغرقتنا لوحة غلاف رواية "أشباح المدينة المقتولة" للروائي الجزائري بشير مفتي - منذ البداية - للتوقف عندها وتقصي دلالاتها واستنطاق وحداتها (الأشكال الألوان، الظلال، الأضواء، الأيقونات، التأطير....)؛ وذلك نظراً لما تحمله من دلالات سيميائية مفتوحة تتشد التأويل.

(1) - الوصف الخارجي:

غلاف الرواية يحمل صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي (مقطع منه)، يمثل فصل الخريف والذي عبّرت عنه الأوراق المتساقطة على الأرضية، وقت غروب الشمس المرموز له بالأشعة الصفراء المنتشرة والظلال؛ أين نلاحظ وجود عدد من الأشجار الضخمة المترابطة جذورها في أعماق الأرض، متحدية الزمن وصروفه، بينما لا نشاهد أغصانها وفروعها. كما يظهر كذلك كرسي عتيق الشكل، لا يجلس عليه أحد، أو ربما جلست عليه مخلوقات "شبحية" غير مرئية، إضافة إلى أفق قائم يلف المكان الخالي من مظاهر الحياة مشيراً إلى قدوم ليل غارق في الظلام. لقد اختار المرسل إذن تشكيلاً واقعياً ليكون الهوية البصرية للنص؛ وهو غني بموجّهات دلالية سبقت فعل القراءة، وهو الأمر الذي يؤهله أن يكون مفتاحاً مهماً لدخول عالم النص.

(1) - التحليل الفوتوغرافي:

1_1) التأطير: هو تقنية طباعية ضمن العلامات التشكيلية للصورة في العمل الأدبي؛ فلكل صورة حدود مادية (سياج) تضبط بالإطار يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم، وتؤثر عملية اختيار الإطار على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها، فهي ليست مجرد اختيارات تقنية. لأن التأطير وسيلة لحضور الموضوع المنتقى من الطبيعة وجذب الانتباه إليه من خلال ما يأتي:

لقد ركز الرسام هنا على الأجسام دون الاهتمام بالبيئة المحيطة، حيث غطى الإطار بعض عناصر المشهد، واكتفى بجزء بسيط من الديكور، وهو ما يسمى بالإطار النصف مجمل، حيث يمكن فصل المقعد الفارغ كشكل عن باقي الموضوعات، أي الأشجار التي بجانبه، والديكور الملون بالبرتقالي الذهبي (لون الغروب).

وضع الخط الأفقي في الثلث الأعلى من الإطار، فظهرت مساحة الأرض أكبر من مساحة السماء، وهذا ما أعطى إحساساً بالمسافة، لأن التوازن المتمثل الذي تظهر فيه السماء في النصف الأعلى للإطار والأرض في النصف الثاني يكون غير مشرق. ويظهر الإطار وكأنه مقسم إلى صورتين منفصلتين، ولكن بالاعتماد على ما يسمى "القاعدة الذهبية"، أو قاعدة التثليث* يمكن تجاوز ذلك.

عدم ظهور مصدر الضوء، والاكتفاء بحضور نتائجه؛ الضوء والظلال: تبدو الصورة وكأنها مقطوعة أو غير تامة حيث تبدو الأشجار مبتورة من أغصانها (حجمها يتجاوز حجم الوسيطة الحاملة لها) (ورقة الغلاف)، فلا يمكن رؤية الديكور كاملاً، وما على القارئ إلا أن يستكمل النقص الحاصل في مكونات الصورة داخل المجال البصري المحصور في تقنية الإطار (تأثير المجال عن طريق تخيل ما يقع خارج إطار مجال الرؤية).

إن اختيار هذا النوع من التأطير يحرض على القيام بإنشاء خيالي تكميلي، وهذا ما يؤدي إلى نتائج خاصة تؤثر في مخيلة المشاهد، ويحمله على تخيل ما لا يرى ليكمل مجال الرؤية.

(1-2) - المنظور:

نرى أجساماً (مقعد، أشجار) متواجدة على أبعاد متوالية في عمق الرؤية؛ من أمامية الصورة إلى خلفيتها (الأقرب فالأبعد)؛ حيث تبدو أحجام الأشجار متدرجة؛ من الأكبر (مقدمة الصورة) إلى الأصغر في خلفيتها، بما يقوي الإيهام بالعمق (البعد الثالث)، فخط النظر هو اتجاه تسلسل الأشجار (منظور خطي). كما نلاحظ اختفاء الأشجار باتجاه خطوط التناهي (العمته)، لتتلاشى في أفق إطار الصورة مخلفة أشجاراً مبتورة (الأغصان واقعة خارج مجال الرؤية). وكما أن لحضور الأشياء دلالة، فإن غيابها لا يخلو من دلالة أيضاً، فما دلالة الأشجار المبتورة؟

إن الشجرة ثابتة، وثبوتها متأثّر من تغلغل جذورها في التربة بعيداً، ومن هذه السمة تستمد قوتها وأصلتها. ومن امتداد أغصانها التي بها امتداد الحياة، تستمد بهاءها وشموخها. ومن تبرعم فروعها تتبعث أمارات الخصب والولادة.

ومن هنا يمكن اعتبار الشجرة أيقونة الحياة ورمزها، وعنوان الراحة والسكينة، لاسيما وقد استقرت بين أغصانها أراجيح الأطفال، وملاعب الأعياد والطفولة، وهي صوت الأمل والصبر والوطن. فلماذا تسكن أشجار مدينة الكاتب مساحات العنمة الواسعة، وتختفي أغصانها الباسقه في حضرة الغياب؟ فلنستمع السينمائي إلى الشاب الهادي بن منصور وهو يصف مدينة الجزائر العاصمة :

"هذه المدينة تحتاج لأحلامي، وليس لشيء آخر تحتاج لصور ترفعها إلى أعلى، فهي لا ترفع رأسها كثيراً إلى السماء، ذلك أن عيونها مندمجة في الأرض؛ هي مسلوقة الإرادة، وترفض أن تعيش بموسيقى الضوء، وشاعرية الأحلام، تريد أن تبقى مسجونة في الإسمنت والحديد، والجدران التي تفصل الحياة عن الشعر، والسينمائي عليه أن يفعل ذلك، أن يرفع نظرها إلى السماء لنقول: آه كم هي جميلة! كم هي زرقاء! كم سحبها خفيفة! وإنني بحاجة إلى ذلك كي أعيش وأمضي، وأتقدم، وابني شيئاً مختلفاً في هذه الحياة" (3).

يحاول السينمائي إذن أن يغيّر وجه مدينته، ولكن هذه المدينة لم تعد قادرة على دفع أبنائها إلى الحياة، ففقد عملت على دفنهم وهم أحياء عندما سلبت منهم شعورهم بالأمان، وأجهزت على أحلامهم، وحوالتهم إلى كائنات تعيش كالأشباح.

1-3- زاوية الرؤية:

هي الزاوية التي يظهر فيها المصور بالنسبة للموضوع المراد تصويره عند التقاط الصورة. لقد استخدم المصور في هذه اللقطة الزاوية العادية، فكان موضع الكاميرا في مستوى الصورة نفسه (الموضوع المصور)، وكانت اللقطة مثلما نرى الأشياء عادة في الطبيعة، وتسمى باللقطة المحايدة، والتي تقدم وجه نظر عادية (واقعية). وتستخدم للتعبير عن الواقع دون إضافة أي دلالات على الصورة.

أما حجم اللقطة فهو متوسط، يركز على التفاصيل دون البيئة المحيطة به لعدم الحاجة إلى إطلاع المشاهد على المشهد بأكمله. وبهذا يكون الجسم هو محور الاهتمام، ومركزه بالنسبة للمشاهد، أي ما يستخدم استخداماً فعالاً في إبراز العلاقات بين الأشياء.

يظهر المقعد واضحاً وكبيراً (مقدمة الصورة)، ثم تظهر الشجرة الأقرب إليه، ثم تبدأ الأشجار تتناقص وتضيع ملامحها كلما اقتربت من الخلفية التي تبدو ضبابية. ومن أجل خلق توازن للقطعة، وزعت الأشكال المصورة على فضاء الصورة بين أطراف اللقطة ووسطها. وتظهر للملاحظ من وضع ثلاثة أرباع أو بين الجانب والواجهة.

2- تضاريس الغلاف الأمامي:

ظهر على الغلاف عدة تجليات نصية تتوزع على الكتابة والصورة الفنية والألوان، تتطافر جميعاً لتوجيه القارئ نحو تأويل خاص للرواية لأن «الحال في تدبير صفحة الغلاف باعتباره نصاً موازياً تتعالق فيه الأشكال والألوان فتتجاوز المادة والسكون إلى الانتظام كياناً تواصلياً تتأزر عناصره لأداء معنى ولتجسيد موقف» (4). إن أهم أهداف الغلاف هو التأثير على المتلقي لما يحمله من عناصر تغري المرسل إليه باقتناء المنتج، لذلك نجد اهتماماً كبيراً بتفاصيله سواء من جانب الأشكال والألوان، والإضاءة والتأطير أو من جانب المرسلات اللغوية المتعلقة بذات الرواية (التي تشير مبدئياً إلى موضوع الرواية ولغتها)، لاسيما ما هو خاص بالناشر (اسم دار النشر، السعر...) وباقى المعلومات المتعلقة بالجانب التسويقي والتجاري.

2-1 الكتابة: تحدد مارتين جولي وظيفتين للغة؛ أولاهما تتعلق بالمضمون اللساني (وظيفة مباشرة). أما الثانية فتتعلق بالطابع الشكلي للغة، وهو ما أطلقت عليه اسم صورة الكلمات (5)، لتتحول الحروف إلى أشكال تصويرية جذابة. وهذا ما يجعلها تخفي بعداً سيميائياً، تنتقل من كونها علامات لغوية لتصبح علامات أيقونية قابلة للدرس والتأويل، و«تساعد

القارئ على تلمس الدلالات الخفية في النص»⁽⁶⁾. إن الشكل الطباعي للمرسلات اللغوية ليس بريئاً ولا اعتباطياً، ولكنه عمل مدروس ومعلل، لذلك وجبت دراسة هذه المرسلات من جانبها الشكلي أيضاً، لما يقوم به المظهر في تحديد محتوى الرسالة، وتوجيه اهتمام المشاهد إليها، وتبئيرها في أماكن محددة بعينها، وغالباً ما يكون العنوان.

1 - 1 - المستوى البصري في بنية العنوان:

تفرض أهمية وظيفة العنوان على المتلقي الاجتهاد لفك شفرته، وتحليل قوالبها التنظيمية، ومكوناته الدلالية، ومستوياتها العلاماتية، وذلك استناداً على مخزونه المعرفي، وتفعيل أفق انتظاره، فالعنوان مثير معرفي هائل. هذا مع عدم إغفاله الجانب الطباعي الذي يشكل فضاء العنوان (الخط، اللون، تقنيات الطباعة..)، وكلها أمور مرتبطة بوظائف العنوان (الإغرائية والتوضيحية)؛ لأن «قاسماً مشتركاً بين جميع مكونات العنوان (فضاء العنوان، الخط والتشكيل) هو ما يشكل البعد البلاغي في الشكل، وهو موجود في الخط وفي بنية الحرف وفي التشكيل»⁽⁷⁾.

يقدم عنوان الرواية للمتلقى عبر حجمه ولونه وشكله وموقعه خدمة دلالية للقارئ فهو: «بنية خطية - طباعية مرتبطة باللغة في مستوى ثان، لهذا ينظر لها على أنها دليل خطي أو طباعي مجسد من خلال أبعاده الهندسية، وما يتعلق بحجمه وموقعه من الفضاء الذي يحتويه وذلك على أساس قابليته لتأويل حملته الرمزية»⁽⁸⁾. وهو ما نجده في هذه الرواية، حيث يتميز العنوان كتابياً عن باقي المرسلات اللغوية التي شاركتها الحضور على فضاء الغلاف؛ فهو يحمل شحنة مؤثرة تنبئ القارئ بأنه أمام أحداث ضخمة، يضمها المتن لتفعيل وظائفه التأثيرية التي تجعل القارئ يقبل على اقتناء الرواية وقراءتها.

1 - 2 - التشكيل الحروفي (الخط):

- الخط: هو «علامة توجد داخل علامة أوسع منها»⁽⁹⁾، ويعتبر الخط أداة من أدوات التعبير، وقد تحدث كثير من الدارسين عن فضائل الخط العربي، وبنوا حقيقته وأصل وضعه، وأشهرهم القلقشندي الذي خصص له فصلاً كاملاً من كتابه «صبح الأعشى في صناعة الإنشا»؛ فقد حدد هذا الكاتب وظيفة الخط «لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه»⁽¹⁰⁾؛ ما يعني أن وظيفته تتجاوز الزينة، ليشترك اللفظ في البيان «من حيث إن الخط دال على الألفاظ»⁽¹¹⁾.

إن الخط واللفظ يعبران معاً عن المعنى، هذا دون إغفال دوره الإغرائي حيث يجذب الخط الجميل انتباه القارئ «ويحث الإنسان على قراءة ما أودع»⁽¹²⁾. وكما يحمل هذا الخط بعداً جمالياً فنياً بيانياً، فإنه يحمل كذلك أبعاداً ثقافية واجتماعية.

وقد ورد في مقدمة ابن خلدون أن الكتابة «رسوم وأشكال تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، والخط صناعة شريفة»⁽¹³⁾. وهنا يشير ابن خلدون إلى ارتباط الخط بعمليتين يدويتين هما: الكتابة والرسم. إضافة إلى حتمية تجسيد المعنى، فإن للخط العربي الإسلامي قيمةً جمالية. يقول عبد الكبير الخطيبي: «الخط العربي كتابة صامتة للدليل، وبلاغة بعيدة الدلالة»⁽¹⁴⁾. وهو رأي فوزي سالم العفيفي الذي يرى بأن «الخط هو لسان اليد وبهجة الضمير وسفير العقول، ووحى الفكرة وملاحم المعرفة وناقل الخير وحافظ الأثر»⁽¹⁵⁾.

لقد كُتِبَ عنوان الرواية بالخط المغربي "المبسوط"، ولهذا التشكيل الخطي دلالات عميقة، لأن طريقة كتابة العنوان تدخل في عملية تحديد معناه، وتأطير مساره. وهنا يظهر دور الصورة في تجسيد الأفكار والقيم التي شغلت بال الكاتب، فينقل النص من التلقي عن طريق القراءة إلى التلقي عن طريق البصر، ليزداد دور الفضاء النصي في بناء النص الأدبي. إن توظيف الخط المغربي في كتابة العنوان، له دلالاته الفنية لما يتميز به هذا الخط من دقة هندسية، تدفع القارئ إلى الإعجاب بجماله، والزخرفة التي تميزه، فيثيره جمالياً، كما ينبهه إلى ما يحمله من شحنة ثقافية باعتباره من أقدم الخطوط التي أبدعتها الحضارة الإسلامية في منطقة شمال إفريقيا.

إن التحفيز البصري يجعل القارئ يمارس فعل التأويل، نظراً للقيم التشكيلية والرمزية التي تحملها الحروف العربية، باعتبارها إحالة على معرفة خلفية بنماذج شبيهة مخزنة في ذاكرته الثقافية والوجدانية (المصحف، المخطوطات القديمة، الخطاطات، التعاويذ، زخرفة المساجد...). هي علاقة - إذن - بين نصين مختلفين (القرآن/ الرواية، نص إلهي/ بشري)، فما دلالة حضور القرآن- ولو على مستوى الخط - في غلاف نص أدبي؟ يتحدث محمد الماكري عن وجود علاقة بين النموذج الخطي والمزاج الفني للشعب الذي أبدعه واستعمله « الخط معطى سيكولوجي ذاتي لا ينفصل عن صاحبه »⁽¹⁶⁾.

ومن هنا، يمكن الحديث عن رغبة الكاتب في تأكيد الانتماء إلى منطقة شمال إفريقيا؛ كهوية تحدد المحلية والتميز والتذكير بإسهام هذه المنطقة في ترسيخ إسلام وسطي متسامح ومبدع. وهنا يمكن أيضاً الحديث عن رغبة في الاحتجاج عن هيمنة المشرق (المركزية المشرقية) عن طريق استحضار شكل ساكن في الذاكرة كجزء من موروث حضاري يستعيده كتجربة بصرية/ البعد الإحالي (إبراز الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها الخط المغربي) نظراً لخصوصيته كعلامة رمزية. ولكن، هل يحدد النص الأدبي مرجعية الخط؟ إن محتوى النص منفصل عن الماضي الديني "المقدس" للأمة، ولا يدعو - بأي حال من الأحوال - إلى استرجاعه. هذا ما يجعلنا نبحث عن أسباب أخرى لهذا الحضور، من داخل العالم الروائي نفسه.

تدور أحداث الرواية حول شخصيات يجمعها الموت؛ موت تراجيدي يختم حيوات مليئة بالعنف (عنف السلطة، الإسلاميين المتطرفين، العادات والتقاليد..)، بسبب الإخفاق في بناء دول وطنية تحكمها مؤسسات، وهذا يذكرنا بالتاريخ الإسلامي الذي لم يشهد انتقالاً سلمياً للسلطة، بل كان انتقالاً عنيفاً دمويًا، على مر العصور. وكأن ما تعيشه الجزائر حالياً ليس سوى حلقة من حلقات العنف المتجدد في التاريخ القديم، ف« كيف تتخلص الذاكرة من العنف »⁽¹⁷⁾ يتساءل الكاتب. وقد دفع المثقف دائماً ثمن تداخل السياسي بالديني، وعدم تناسق أفكاره مع أفكار طرفي النزاع. وهذا يدعم الاعتقاد بوجود محاكاة ساخرة للنموذج الثقافي القديم، والتديد باستمراره إلى اليوم. هذا إضافة إلى العنف الذي يمارسه التراث على الناس بصفة عامة، وعلى المثقف بصفة خاصة.

إن علاقة المثقف العربي بترائه هي علاقة تستبطن عنفاً، فهذا التراث مصدر لا يتوانى عن تعنيف المثقف، وهو ما يشير إليه أحمد المدني في قوله: « ولكن التراث يأبى إلا أن يمارس عنفه من ثباته، من ترسيخ المقولات والمفاهيم، وبنيات التفكير، وقوالب التعبير، على أساس صلاحيتها لكل زمان ومكان، ويصر على إنتاج مضامينه وخطابه، لا بالصورة التي تتماثل مع اللحظة الحضارية، ولكن مع الزمن الذي تألف سابقاً، وتكريس خطاب الماضي هو إيادة لخطاب الحاضر - إن أمكن وجوده - وهو الإجهاز المبيت على موهبة خلق العالم بالعالم، وتحريف مقنن لمفهوم الخلق ذاته »⁽¹⁸⁾. هي - إذاً - محاولة تجريد هذا الخط من حمولته الدينية اللاهوتية، وهي أيضاً نوع من الاحتجاج على القهر الذي يمارسه الماضي على الحاضر، مسبباً إعادة إنتاج دائم للعنف بكل أنواعه.

يقول الزاوش: « أودي هذا الدور المهم في صناعة تاريخ جديد لبلدي وأمتي التي صرت مقتنعة أنها إن لم تنتهج شريعة الله ورسوله فلن تحقق أي نصر، وصار عدائي أكبر للحكومة الطاغية، وللكفار الذين ينتهجون طريق الأجانب في الحياة، ويتصورون أن ذلك هو النهج الصحيح لتحقيق التقدم »⁽¹⁹⁾. فيما تدعو الشخصيات الروائية المتقدمة إلى تحرير الإنسان من الوصاية والقمع؛ بدءاً بوالد الكاتب؛ الشاعر الثوري الذي لم يكن يحدث ابنه عن الدين والموت والله، لأن « الحقيقة يجب أن تبحث عنها بنفسك، وقد تقضي كل حياتك وأنت في هذا الطريق ومن يقول لك أنا أعرفها، إخش منه أكثر من الذي يعترف بقصوره عن إدراكها »⁽²⁰⁾. وصولاً إلى وردة سنان التي تنتهج على الإسلاميين، لأنها ترى « أنهم يريدون تأسيس دولة معادية للحريات والحقوق »⁽²¹⁾. مروراً بالهادي منصور (المخرج السينمائي) الذي ندد بالنفق الاجتماعي كجزء من ذاكرة موروثية « أخبرت أنيليا أنني أنتمي إلى مجتمع الناس فيه ليسوا أحراراً.. فنحن نعيش

داخل القطيع اشبه ما نكون بالغنم»⁽²²⁾؛ هكذا يرفض هؤلاء هذا العنف الذي يمارسه التراث الديني عليهم، والذي أنتج ممارسات إكراهية إلزامية، تُخضع الناس لقوالب جاهزة من خلال آليات الإخضاع المختلفة؛ المادية الملموسة أو المعنوية التي تنتسب إلى المؤسسات أو الأفراد. هذا، كما يلتقي مضمون الرواية وعنوانها "أشباح المدينة المقتولة" مع الخط العربي في البعد الميتافيزيقي، ذلك أن بنية عالم الأشباح لا مرئية. لقد تحول الخط بموجب ما تقدم من مجرد دال على اللغة، إلى صورة بصرية ذات سمات جمالية فنية تأسر العين، إضافة إلى قيمتها الثقافية والحضارية، وإحالتها على المضمون الإيديولوجي للنص الأدبي.

1 - 3 - النبر البصري (الحجم + السمك + الموقع):

يعتبر النبر البصري منبهاً أسلوبياً يتم عبره التأكيد على مقطع، أو سطر، أو وحدة معجمية.

- حجم الخط: استحوذ العنوان على المساحة الأكبر من الواجهة، وهذا التضخيم يعمق حضور الوحدة الخطية، لتصبح ذات تجذر تبئيري؛ أي زيادة القدرة التأثيرية انطلاقاً من الجانب البصري. وقد تحدث علماء الجشطالت عن قدرة شكل شدّ الانتباه أكثر من غيره، انطلاقاً من مظاهره الهندسية عن طريق التوضع *localisation*، والاتجاه *direction*، والكبر *grandeur*، والمسافة *distance*، وهو ما سماه الماكري بـ"رسوخ الشكل" *prégnance de la forme*⁽²³⁾.
إنّ تضخيم الخط الذي كتب به العنوان *grandeur*، قابله تصغير باقي المرسلات اللغوية الأخرى، إلى درجة صعب تمييزها، إلا بالاعتماد على اللون الأبيض الذي كتب به على خلفية سوداء (أسماء دور النشر، التجنيس الأدبي..). وهذا ما جعله يستحوذ على الرؤية، وبالتالي زيادة قدرته على التأثير.

ب - الموقع:

كما استحوذ العنوان على أكبر فضاء من الرسم، فقد تموقع في قلب الصورة، وكأنما أريد له أن يعبر بتلك الصورة البصرية عن كينونته "الأشباح" التي تصر على احتلال قلب المكان. وقد أحدثت كتابتها في ذلك المكان انشقاقاً في الساحة، مما أتاح لتلك الذوات الانغراس والتجذر فيها (المكان). فهي ذوات فاعلة تصرّ على إثبات وجودها حتى بعد انتقال أجسادها إلى عالم العدم (السواد)؛ وها هي تتسحب بأرواحها من عالم العتمة باتجاه عالم النور. « تلك الأرواح التي لم تمت بعد، وهي تتبش في موتها حلما آخر لولادة جديدة، إنها أصوات الأشباح التي ترفض أن ترحل قبل أن يسمعها الآخرون»⁽²⁴⁾. إن الأشباح (أرواح الموتى) تجول في أنحاء المدينة، تغوص في تفاصيلها، تلتحم بروحها وتسكن عمقها وترفض الرحيل، وهي إشارة أيضاً إلى انغماس الشخصية المثقفة في الواقع المأساوي، واتخاذها فعل الكتابة "الإبداع" ملاذاً أخيراً لها؛ فشعور الذات بالحصار لا يحدّ من عزيمتها، بل يجعلها أكثر إصراراً على المواجهة لإثبات الوجود من خلال فعل الكتابة الذي يعوض الوجود المادي "الأصدقاء"، بوجود لغوي مخيل.

ج - الاتجاه:

إنّ العين لا تتجه في قراءة العنوان إلى مسار واحد منتظم إلى نهاية السطر، بل يشوش البصر، وتتبعثر الرؤية حيث تتمزق أوصال السطر الكتابي، ويفك ارتباطه الطباعي، ليصطدم البصر بوجود سطر متدرج (مظهر انفصالي). وهذا الشكل الكتابي هو ما يستثير حاسة البصر لدى القارئ، ويحفزها على التفاعل مع الشكل المقدم، كما يحفزها على مساءلته.

تعرض الصورة - إذن - وحدات معجمية جرى تفتيتها؛ الأمر الذي أعاق استرسال القراءة وخطيتها، ولولا الربط البصري لهذه الكلمات لأحالت استقلاليتها إلى إيهامها، فهذا الانقطاع والاسترسال تمليه خصائص شكلية في الشيء المرئي، تستلزم فترة زمنية أطول لإدراكها في وجوهها المختلفة. « إن القوة التصويرية للسطر تبطئ سير العين، وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته، لأنه ليس عنصراً تمييزياً، أو دالاً في لوحة الدلالات، كما يلزمه بمبارحة شفافية

التبليغ - أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في السطر التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواصفات اللغة والخطاب - إلى جهد بصري غير محدود، من أجل أن تؤخذ العين بالشكل لذاته»⁽²⁵⁾. إن الشكل الانفصالي للعنوان يحمل شحنة مؤثرة تنبئ القارئ أنه أمام عالم غير منطقي وسخيف، وهو ما يعكسه المتن الروائي؛ إذ يعاني الأبطال في عالم مجنون، يرفض الاتزان، بلد يعيش أهوال العنف على كل المستويات. وهنا يظهر التعالق المباشر بين شكل العنوان والمشاهد الدرامية الكثيرة التي تناظره نصياً. فالشكل هو رجع طبيعي بتوتر المرحلة وعنفها، وبعثرة المشاعر والأجساد على جسد الفتنة. إضافة إلى كونه يشبه النفس المتقطع الذي تمتلئ به ذاكرته. إن التشكيل الذي قُدّم به العنوان هو علامة سيميائية، ارتدت ثوباً دلاليّاً، تعين المتلقي على الوصول إلى حقيقة الأبطال الداخلية؛ حقيقة عبّر عنها رسم الكلمات وتوزيعها كمؤشر دال على تكثيف معاني الاضطراب والقلق الداخلي الذي انعكس على تشكيل الغلاف.

ومن جهة أخرى، تحليل حركة السطر الدالة في مظهرها إلى الهبوط بمعناه المادي، فوضع الأشباح في الأعلى يجعل دلالة التحدي والبقاء، حتى لو شهدت الذات المتحدية ألواناً من القهر والإذلال والإعنات والقتل (المادي على الأقل)، وكأنها تنظر من عل إلى المدينة الفاتلة المقتولة، البريئة المذبذبة، الطاهرة العاهرة، وهو ما ذهبت إليه الرواية حيث عكست علاقات متضادة بين الذات والموضوع (الأشباح/ المدينة). لقد كانت علاقة انسجام واتصال قبل أن يصل إليها اللصوص، ثم تحولت إلى علاقة تنافر وانفصال بعد ذلك. يقرأ اتجاه الخطوط كأيقون بصري يحيل الأعلى إلى الشموخ والسمو، ويحيل الأسفل إلى الانكسار والموت. وكلما توغلنا نحو الأسفل كانت المجالات منسية غير مرئية، والمجالات السفلية توحى بدلالات وثيقة الصلة بالموت⁽²⁶⁾. لقد استطاع العنوان بهيأته تلك أن يشد انتباه المتلقي، عن طريق كسر أفق توقعه، وذلك بإحداث عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي.

1 - 3 - اللون:

يؤثر تلوين العنوان بصرياً في التلقي الأول، ويعمل على تحديد أهم معالم الدلالة التي يمكن أن يستقبلها المتلقي في الرواية؛ كالجنس والعنف والخيانة، والحزن والنقاء... وغيرها من الدلالات والحقول التي يبرمجها اللون، باعتباره فضاء نصياً للمتلقي في لقائه الأول بالنص.

كُتب العنوان باللون الأبيض، والذي يتموقع في أقصى حد السلم اللوني، يدل تارة على الغياب، وتارة أخرى يحيل على مجموع الألوان المفترضة. إنه «لحظة انتقالية ونقطة اتصال بين المرئي واللامرئي، فهو بالتالي نقطة بداية جديدة»⁽²⁷⁾.

يحمل البياض - إذن - دلالة العدم والغياب (الموت)، فهو لون الكفن والحزن، وهذا يحيلنا إلى أحداث الرواية التي تتبعت مسار حياة شخصيات مأساوية تماهت مع الجرح العميق الذي أصاب الوطن، شخصيات متميزة/ متشابهة تساق جميعها إلى حتفها في آخر المطاف؛

« كم يبدو الأمر مأساوياً عندما تنفصل أجسادنا ومع الروح تذهب الذكريات إلى مكان آخر »⁽²⁸⁾.

يحيل البياض إلى الموت والكفن والحداد والحزن؛ وهو لون الأشباح (عند الأوربيين)، وقد عبّر هنا عن الموت المادي (القتل) للشخصيات الروائية المثقفة، لاسيما القتل الرمزي حيث صار وجودها كعدمه (شبحي)، وقد امتد القتل من الأشخاص إلى المكان (المدينة). ولكن اللون الأبيض - في المقابل - يحمل دلالات مناقضة للدلالات السابقة؛ إذ يرتبط عند أغلب الثقافات بدلالة النقاء والصفاء والسلام والبراءة والروحانية والحياة والفرح⁽²⁹⁾. وهي الدلالات ذاتها التي تكسبها إياه الثقافة الإسلامية، فقد ذكر هذا اللون اثنتي عشرة (12) مرة في القرآن الكريم، بدلالات مختلفة منها: إنه يرمز إلى وجوه أهل الجنة يوم القيامة: «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ» (آل عمران: 106). وهو لون مشروبات الجنة، كما يرمز إلى شروق الشمس.

تحاول الأرواح مقاومة الموت، والارتفاع إلى السماء بعيداً عن أُنقال الجسد، والأشباح هي هذه الأرواح التي تصر على البقاء، وترفض الفناء، ومن هنا يمكن الاقتراب من الدلالة الأخرى (الإيحائية) للبياض، والمرتبطة بالأمل والروحانية والبراءة والنقاء، وهي صفات تتقاسمها الشخصيات المثقفة (حب الكتابة والفن، والتمسك بالحياة والأمل في تحقيق حلم التغيير والبحث عن السعادة).

عكست الصورة البصرية للعنوان فكرة الرواية، وتضافرت عناصرها لتحقيق وظائف العنوان (التعينية، الإغرائية، التوجيهية)، ولهذا استثمر المرسل كل الوسائل المتاحة لتفعيل تلك الوظائف.

المرسلة اللغوية: اللغة (أشباح) + الخط + اللون + الموقع + الحجم + التدرج = ضمان قراءة جيدة. ويستحضر القارئ بدوره كل طاقاته ومعارفه المخزنة لفك الرموز، وتحديد الدلالات الكامنة في العنوان وفضائه (اللغة + الخط + اللون + الموقع + الحجم + التدرج) لضمان قراءة جيدة للنص، والوصول إلى مستواه الإيحائي.

تحكي اللغة البصرية «الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الظل، الملامح واتساق البصري، لتضعها في سلم القراءة وتنتهي بها إلى الفهم والإدراك عبر تحريك العقل وإعمال مهاراته»⁽³⁰⁾. غير أن الجمع بين العلامات اللغوية والأيقونية ينتج علاقة تجاور دلالي بين الفضاءين النصي والصوري، والتجاور هنا لا يعني المطابقة ضرورة، إذ يمكن تمييز علاقات تجاور متعددة ممكنة.

أن يفسر الواحد الآخر، أو يفصله (علاقة خبرية).

أن يكرره ويراكم دلالاته (تشاكل دلالي isotopie)

أن يناقضه أو ينفى دلالاته (تباين allotopie)

وقد وقف الماكري عند محدودية الوظيفة البلاغية للخط قائلاً: «تلزم الإشارة إلى أن دلالة الخط تكون للفضاء النصي لا يرتبط بالضرورة بدلالة النص، لأن هذا الارتباط يسقطه ويلغيه، ورود الشكل الخطي بشكل نمطي مكرور»⁽³¹⁾. كما يمكن أن يكون من وضع غير صاحب النص.

الإضاءة والألوان:

يعمل الضوء على توجيه المعلومة البصرية، ويتحكم في تجسيم الأشياء داخل الصورة؛ فيوضح تفاصيلها، كما يعطيها المزاج والعمق حسب اتجاه الضوء ولونه وكيفية تدرجه. تتعرض الأجسام في هذه الصورة إلى إضاءة خلفية وقوية خلفت ظلالاً عميقة ومظلمة في الجهة اليسرى المعاكسة لمصدر الضوء (الشمس)، ومن خلال طول هذه الظلال واتجاهها سنحدد وقت النقاط الصورة.

نلاحظ أن ظلال الأجسام طويلة، وهذا يحدث وقتي الشروق والغروب (في منتصف النهار تكون قصيرة) كما أنها تتموضع جهة اليمين، وهذا يعني أن مصدر الضوء يقع يسار الأجسام. وعليه فإن وقت التقاطها كان وقت الغروب، وهذا ما يؤكد اللون البرتقالي الذي يميز إضاءة ساعة الغروب، وكلما اتجه اللون نحو الدكنة نقول إن الضوء حار). وكمية الإنارة قوية جعلت اللون القاتم يرتد إلى الخلف، وتتقدم المساحة المضاءة.

تعطي الظلال الإحساس بالتجسيم في الأعمال ثنائية الأبعاد، وإذا اعتبرت الإضاءة عنصراً إيجابياً، فإن الظلال هي المقابل السلبي لها، وهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام ثلاثية الأبعاد، ومناطق الظلال هي التي لم تسقط عليها أشعة الشمس مباشرة.

لقد بُنيت الصورة - إذاً - على ثنائية ضدية؛ بين الظلام والنور، وهي الثنائية التي تشكل وقت الغروب، فبمح يوحى هذا المشهد الطبيعي؟ يبيث هذا المشهد في النفس إحساساً أولياً بالسكينة والتفاؤل والسلام والدفء، بفعل الأشعة البرتقالية النابضة بالبهجة والحياة، تبعث الإلهام وتغمر النفس بالصمت، وتحملنا على التأمل والتفكير فيه، ولكن إذا تأملنا المشهد في مجموعه نرى نطاقاً واسعاً من العتمة يحاصر مساحة النور، ويلون الأفق المحيط بالسواد، لئيسرّ إلينا

إحساساً غامضاً بالخوف والكآبة، وبيعدنا عن دلالة البهجة التي أوحى بها إلينا الصورة في اللقاء الأول، لنقترب من الدلالة المناقضة التي يبثها السواد، ويعمقها المقعد الفارغ والمكان الموحش، الصامت، وهي دلالة الذبول والانطفاء والموت. فالنور المنتشر في الأرضية في طريقه إلى الاختفاء داخل بقعة الظلام، ساحباً معه النهار، ومعلناً قدوم الليل بظلامه الدامس، وبهذا يكون الغروب إعلاناً بهزيمة النهار أمام الليل، نهاية الدفاء والنشوة والكبرياء التي يمتلئ بها ضوء النهار، وبداية الغموض والكآبة والخوف التي يبثها الليل لتتوقف عند مشهد كابوسي موحش.

وهنا تظهر لنا حقيقة النهاية؛ نهاية رحلة الشمس بكل عنفوانها، لتؤكد الدلالة السيميائية للغروب، والمتمثلة في النهاية والموت والرحيل والعبور إلى العالم الآخر، لأنه يستدعي الليل بظلامه الدامس الذي يحيل على الغموض والخوف والخطر والصمت والموت الأبدي.

إن استحضار النور والظلام يستبطن ثنائية الموت والحياة، كما يستبطن الغروب طغيان عالم الموت على الحياة. وقد عزز هذا الإحساس مساحة السواد المهيمنة، وموقعها العلوي السيادي، مقابل تلاشي النور شيئاً فشيئاً داخل ديجورية مدلهمة، وقد ربط القدماء السواد بالسيادة والسلطة والجرأة، واعتبروه ملك الألوان، وحكموا «بالقوة للسواد على البياض، إذ كانت الألوان كلها كلما اشتدت قربت من السواد، وبعدت عن البياض، فلا تزال كذلك إلى أن تصبح سوداء»⁽³²⁾. وهذا ما حدث في الصورة، إذ فرض الأسود سيادته وهيمنته على المكان والأشياء، وعمل على انحاء الألوان الأخرى لما يملكه من خاصية الامتلاء، استناداً إلى أن كل الألوان تتشابه في الظلام، يعمل الليل كذلك على نفي النهار. لقد تراوحت الصورة بين الإعتماد والنور، وهذا الوضع قابله تضاد لوني (الداكن/ الفاتح) في إشارة إلى الصراع المتجلي في المتن بين الليل والنهار، كما أحالت على المتناقضات والمفارقات التي انبنت عليها الرواية، والتي أتعبت الشخصيات في هذه المدينة.

تأويل الصورة:

خلقت صورة الغلاف استراتيجية تعالقتها مع النص المكتوب على مستويات متعددة، كثقته واختزلته وأحالت عليه، حيث استطاع المرسل أن يختار غلظاً بألوان ورسومات تفك جزءاً كبيراً من رموز النص، وتجعله هوية صادقة لرواية واقعية تعالج الأزمة، وتداعياتها المؤلمة على الفرد والمجتمع. تحتوي الصورة تراء دلاليًا، يتبوأ فيه المكان سلطة التبادل على سيميائية المحتوى المعبر عن قسوة الحياة ومرارتها في المدينة (التشبيه البليغ للوطن)، التي تحولت إلى فضاء للرعب؛ فضاء جحيمي حابل بالحزن واليأس والقناتمة، لتعلن منذ البداية الحس الفجائي بعنف الخارج ومعاداته للذات، وذلك بمصادرتة رمزية الحياة، ونفيه لمباهجها.

تنتظر تفاصيل المشهد المكاني (ألوانه، روائحه، أشياؤه ومدلولاته) لتوحي سيميائياً بالوحشة، فإفقد حضرت الطبيعة بعناصرها المختلفة (الغروب، الخريف، الظلام، النور، الأشجار المبتورة..). كمعادل موضوعي لمواطن التوتر الاجتماعي والسياسي والنفسي الذي عبرت عنه الرواية، من خلال حكايات الشخصيات التي كشفت عن لحظات التحول في المجتمع وآلياته، كما عبرت عن ارتباطها بالمكان الذي أعلن عداه تجاهها، عندما أظهر وجهه الثاني القبيح يحضر المكان هنا، كامتداد لخواء الذات وفزعها، ليعمق تصدعات وتشققات الداخل، من خلال غياب الحركة والألوان المبهجة الدالة على الخصب والنماء والتفاؤل كغياب الشخصيات المؤنسة، وعدم ظهور مصدر الضوء، ناهيك عن بتر أغصان الأشجار، وتلاشي حزم الضوء... كل هذه الأمور توحي بعنف الخارج وعادته وتحواله إلى قوة طاردة ومنفرة، وهذا ما جعل الذوات تتوقع على ذاتها، وتتسحب من الفضاء الذي كان مفتوحاً (البحر، السوق، الأحياء الشعبية..)، ومتنوعاً إلى فضاء مغلق، خانق (الفندق، الحانة، البيت). أو تنشده الخلاص في فضاء غيري (الخارج). وذلك بسبب شعورها بالعجز والاختناق الناجمين عن شدة الحصار الذي يمارسه الخارج بسطوته وعنفه وإجهازه على أحلامها (الحب والزواج، إنتاج

فيلم سينمائي، فضح الفكر المتطرف والدفاع عن القيم الإنسانية...، والتي سُنْجِضُ كلها بفعل الموت الذي أهدها المكان للشخصيات.

كان الموت جرساً مرعباً يدق عبر نسيج الرواية، وقد أنهى الروائي وجود أغلب الشخصيات البطلة بالموت الرمزي أو الحقيقي، وكأنه المنفذ الوحيد لهذه الشخصيات من واقعها الدرامي الذي سلب منهم شعورهم بالأمان. ذلك أن متن الرواية لم يكن إلاّ تشريحاً لخبر صحفي تناول التججير الإرهابي الذي وقع في شارع عميروش، ذات يوم أسود من أيام سوداء أخرى عاشتها الجزائر (30 يناير 1995)، والذي أسفر عن 2 قتيلاً و300 جريح⁽³³⁾. وكان ضمن هؤلاء القتلى أبطال الرواية (الكاتب سعيد، الهادي بن منصور، الزاوش، علي الحراشي)، وقبلهم انتحرت رشيدة (أخت الزاوش) بسبب قهر النقاليد، كما تعرضت ربيعة، اسمهان، زهية.. لقتل من نوع خاص (موت رمزي). لم يستطع هؤلاء الصمود كثيراً في وجه الواقع العنيف، ولكن هل يمكن اعتبارهم منهزمين فعلاً؟ وهل انتهت المعركة بموتهم؟ وهل النهاية هي بالدلالة الوحيدة الموت؟ ولمحاولة الاقتراب من الاجوبة وكذا القبض على دلالة الصورة، وتحديد معناها، وإقصاء باقي إحالاتها، نعود إلى النص المكتوب.

إن حضور الموت هنا هو حضور ديناميكي لبعث حياة أخرى، لهذا فهو يأخذ بعداً آخر، وقيمة أخرى، ولا يعني نهاية شخصية روائية فقط، بل يعكس البعد الفلسفي للولادة والموت. حيث رأينا قدرة الأشباح على تهميش الحصار واستعادة حضورها حين تعالت نواتها محلقة في فضاءات رحبة عن طريق الذاكرة « سمعتم يتحدثون في ليالي الارقة، يمرون في ذهني، يخفون بأجنحتهم المضاءة، وبأنوارهم المشتعلة، يرقصون ويندونون »⁽⁴³⁾. 100؛ فالموت - إذا - ليس آلية للفناء والهلاك الشامل للوجود الفاعل، إنما هو تغيير في طريقة اتصال الفرد بالآخرين؛ ترحل الأجساد إلى أرض الموتى، وتبقى الأرواح مفعمة بكل الأشواق والرغبات؛

« تلك الأصوات البعيدة كأنها قادمة من أزمنة متقادمة في التاريخ، قريبة جداً، وبعيدة للغاية، ما تزال صامدة صمودها الأسطوري، وتحمل وهج شمسها الداخلي، كأنها ولدت للتوّ، وخرجت من شرفة العزلة الآن فقط »⁽³⁵⁾.

أما الحياة فلا تتوقف تحت أي طارئ، مهما كان نوعه، أو حجمه عن محاولاتها الباسلة في الاستمرار، لأن الموت لا يستطيع أن يوقف مدّ الحياة، فهو قوة ضئيلة أمام قوى الحياة الزاخرة الغامرة، لذلك يظهر الموت في هذه الرواية بطلاً مزيفاً، والحياة هي البطل الحقيقي من خلال رفضها الانقطاع والانحصار بفضل وصلها بالذاكرة.

« ليس للحياة أي قيمة حين لا نتذكرها »⁽³⁶⁾.

« الناس بلا ذكريات أشجار عارية »⁽³⁷⁾.

لذلك يحاول الكاتب - عبر الكتابة - أن يعيد لهؤلاء "المقتولين" صوتهم المنسي، وحضورهم الملغى، فكان نصه بوح في حضرة الغياب. فحين يحاصر الموت الإنسانية، وحدها الكلمة يمكنها أن تقاومه، تحرّيه، تحرّض على مواجهته، وتسجل شهادة ضده فتزهّمه.

وبالعودة إلى الصورة مرة أخرى، تظهر الدلالة التضمينية، وتظهر حمولات أخرى للألوان والأشكال والتأطير، فالغروب هو العدّ العكسي لظهور نهار جديد، ولونه البرتقالي هو ذلك الجمال الذي يملأ النفس رهافة وثقة بالغد وهي تقابل حزمة الضوء المنتشرة في الذاكرة الإنسانية، وفي الحلم الإنساني الأبدي. أما الخريف فهو الفصل الذي تتجدد فيه الطبيعة، تسقط أوراق متعبة لتحل مكانها أخرى تتوق إلى الحياة. أمّا الليل فيعمل على ترحيل الكون المرئي والنفسي، وتجميد معالم الحياة، ولكن فقط إلى حين.

انتصر الكاتب لأبطاله برمزية اللون والضوء والشكل، كما انتصر لهم بالكلمة التي واجه بها كل أشكال الحصار والخنق والقتل، وظلامية الفكر وعمى البصيرة، واخترق مساحات العمّة الواسعة. وهذا الانسجام بين الغلاف والمنتن

خلق حالة إيجابية عند المتلقي، حيث استطاع تفكيك الرموز والشفرات (بعضها)، وهذا ما ساعده على فهم الرواية والتمتع بها.

الهوامش:

- 1 - عبد الجليل الأزدي: عتبات الموت-قراءة في هوامش وليمة للأعشاب البحر (فضاءات،المغرب 2-3،1996، ص 44.
- 2 - يوسف الإدريسي: عتبات النص، منشورات مقاربات، آسفي، المملكة المغربية، ط1، 2008، ص 73.
- * تستخدم في لقطات الأفق، حيث تشغل الأرض ثلثي الإطار وتشغل السماء الثلث المتبقي، أو العكس.
- 3 - الرواية: ص 167 - 168.
- 4 - رشيد شعلال: النص والنص المصاحب، قراءة في تشكل الحدث الشعري "اللغة والغفران عينة"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 6، 2010، ص 10.
- 5 - ينظر، مارتين جولي: مدخل إلى تحليل الصورة، تر، نبيل الدبس، المرسسة العامة للسينما، دمشق، 2015، ص 158.
- 6 - نصيرة زوزو: الفضاء النصي في رواية "كتاب الأمير" للأعرج واسيني، مجلة المخبر <http://lab.univ-biskra.dz>
- 7 - محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجا، مجلة جامعة الاقصى، يونيو 2006، ص 554.
- 8 - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 55.
- 8 - محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته عتبة العنوان نموذجا، ص 557.
- 9 - القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1914، ج3، ص9.
- 10 - المرجع نفسه، ص 9.
- 11 - المرجع نفسه، ص 10.
- 12 - عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ص 91.
- 13 - عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1/1981م، ص127.
- 14 - فوزي سالم العفيفي: جامع الخط العربي، ج1، دار الكتاب العربي، ط1، دمشق - القاهرة، 1996، ص 103.
- 15 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 271.
- 16 - الرواية: ص 39.
- 17 - أحمد المديني: عنف المضمون، طراوة الشكل، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 27 - 28، خريف 1983، ص 51.
- 18 - الرواية: ص 112.
- 19 - الرواية: ص 21.
- 20 - الرواية: ص 108.
- 21 - الرواية: ص 146.
- 22 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 27.
- 23 - الرواية: ص 14.
- 24 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 112.
- 25 - ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 302.
- 26J. Chevalier, Alain Cheerbant= dictionnaire des symboles. Ed, Robert (1) Lafon/ Jupiter, paris 1982, p 125.
- 27 - الرواية: ص 11.
- 28 - ينظر: معجم الرموز، كاترين هومر، ص 81-82.

- 29 - سعدية نعيمة: إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5، (د، ط)، مارس 2009، ص 228.
- 30 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 303.
- 31 - عياض عبد الرحمان أمين الدوري: دلالات الألوان في الرسم العربي الإسلامي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ط1، 2002، ص 107.
- 32 - الرواية: ص 269.
- 33 - الرواية: ص 10.
- 34 - الرواية: ص 10.
- 35 - الرواية: ص 12.
- 36 - الرواية: ص 12.
- 37 - الرواية: ص 13.

