لغة – كلام

مجلة فصلية محكمة

تعني بالأبحاث والدراسات في مجال اللغة والتواصل

تصدر عن مختبر اللغة والتواصل

بالمركز الجامعي بغليزان/ الجزائر

السنة الثالثة. المجلد الثالث. العدد الثاني

رمضان 1438 هـ – جوان 2017م

الترقيم الدولي

ردمد: **ISSN : 2437- 0746** print

الهاتف: 00213670117979

http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176

http://www.cu-relizane.dz/images/stories/SiteLabo/SiteLaboTawasol48/Ar-AC.htm

البريد الالكتروني: laboratoiretawasol48@yahoo.fr

المدير مسؤول النشر/ رئيس التحرير

د/ مفلاح بن عبد الله

الهيئة الاستشارية

من الجزائر	من خارج الجزائر
أ.د. مليانى محمد. جامعة وهران 1	أ.د. أحمد حساني. الإمارات العربية المتحدة
أ.د. مونسي حبيب. جامعة سيدي بلعباس	أ.د. لزعر مختار . المملكة العربية السعودية
أ.د. العربي عميش. شلف	أ.د. دلدار عبد الغفور البالكي. العراق
أ.د. حمودي محمد. جامعة مستغانم	أ.د. عبد القادر فيدوح. جامعة قطر
أ.د. ملاحي علي. جامعة الجزائر 2	أ.د. حاتم عيد. المملكة العربية السعودية
أ.د. بوطجين سعيد. جامعة مستغانم	أ.د. بريمي عبد الله. المملكة المغربية
أ.د. حمو الحاج ذهبية. جامعة تيزي وزو	أ.د. سعيد كريمي. المملكة المغربية
أ.د. زروقي عبد القادر. جامعة تيارت	أ.د. ناعيم مليكة. المملكة المغربية
أ.د. عقاق قادة. جامعة سيدي بلعباس	أ.د. ضياء غني العبودي. العراق
ا.د. الشريف بوشحدان جامعة. جامعة عنابة	أ.د. بوقرة نعمان. المملكة العربية السعودية
أ.د. اسطمبول ناصر. جامعة وهران 1	أ.د. عز الدين الناجح. المملكة العربية السعودية

شارك في تحكيم هذا العدد

أ.د. حمو الحاج ذهبية. الجزائر

د. مفلاح بن عبد الله. الجزائر

د. تزوبرتي حفيظة. الجزائر

د. مسعودة مرسلي. الجزائر

د. بن شيحة نصيرة. الجزائر

د. بوداود براهيمي. الجزائر

د. بن زحاف يوسف. الجزائر

د. ناعوس بن يحي. الجزائر

د. حمو عبد الكريم. الجزائر

أ.د. ناعيم مليكة. المغرب

أ.د. دلدار عبد الغفور البالكي. العراق

أ.د. ضياء غني العبودي. العراق

أ.د. سعيد كريمي. المغرب

أ.د. عز الدين الناجح. السعودية

د. جعيط حفصة. الجزائر

د. حاكم عمارية. الجزائر

د. خنير عيسى. الجزائر

د. فايد محمد. الجزائر

د. بن حدو وهيبة. الجزائر

تدقيق اللغة العربية

د. بن شماني محمد المركز الجامعي بغليزان

أ. بوقفحة محمد المركز الجامعي بغليزان

تدقيق اللغة الفرنسية

د. بن قوة سفيان

تدقيق اللغة الانجليزية

أ. بن زرجب فزيلات

التدقيق في الشابكة

أ. مصمودي مجيد

أمانة التحرير

أ. بويش منصور

قواعد النشر في المجلة

1. تنشر المجلة البحوث الرصينة المتعلقة بقضايا اللغة والتوصل باللغة العربية، مع إمكان النشر باللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ إذا ارتأت هيئة التحرير أهمية ذلك.
2. تنشر البحوث في المجلة بعد أن تخضع لفحص لجنة تحكيم من ذوي الاختصاص، للتقييم وإبداء الرأي في صلاحيتها للنشر أو عدمها.
3. يجب أن لا تقل صفحات البحث عن خمس عشرة صفحة، ولا تزيد عن عشرين صفحة من الحجم العادي (A4).
4. يراعى في تنسيق خط المشاركات الالتزام بالآتي:

في متن النص يستخدم الخط (Sakkal Majalla) عادي (حجم 16).

في الهوامش يستخدم الخط (Sakkal Majalla) عادي (حجم 12).

في العناوين الرئيسة يستخدم الخط (Sakkal Majalla) غامق (حجم 18).

في العناوين الفرعية يستخدم الخط (Sakkal Majalla) غامق (حجم 16).

5. تكتب الاحالات والتعليقات جميعها في آخر البحث يدويا.
6. تكون الحواشي 2 سم على جوانب الصفحة الأربعة.
7. الجداول والرسومات والمخططات تكون بصيغة JPG
8. تكتب المصادر والمراجع مفصلة في آخر البحث في قائمة خاصة بها، وفق الترتيب التالي: المؤلف، عنوان الكتاب أو المقال، عنوان المجلة أو الملتقى، الناشر، البلد، السنة، الطبعة والصفحة، وذلك وفق منهجية الجمعية الأمريكية لعلم النفس (APA).
9. يرفق الباحث ملخصا لبحثه في حدود (70 كلمة)، وكلماته الدالة في حدود (5 كلمات) باللغة العربية والفرنسية والانجليزية.
10. يلتزم الباحث بعدم إرسال بحثه لأي جهة أخرى للنشر حتى يصله رد المجلة.
11. يلتزم الباحث بإجراء تعديلات المحكمين على بحثه وفق التقارير المرسلة إليه، وموافاة المجلة بنسخة معدلة في مدة لا تتجاوز 15 يوما.
12. لا يجوز للباحث أن يطلب عدم نشر بحثه بعد إرساله للتحكيم إلا لأسباب تقتنع بها هيئة التحرير.
13. قرارات هيئة التحرير بشأن البحوث المقدّمة إلى المجلّة نهائيّة، وتحتفظ الهيئة بحقها في عدم إبداء مبرّرات لقراراتها.
14. لا يجوز لصاحب البحث أو لأي جهة أخرى إعادة نشر ما نشر في المجلة أو ملخص عنه في أي كتاب أو صحيفة أو دورية إلا بعد مرور سنة على تاريخ نشره في المجلة بشرط أن يشير إلى ذلك.

المحتويات

ضياء غني العبود: 11

الواقعية السحرية في رواية

(مستعمرة المياه) لجاسم عاصي

فايد محمد 27

رواية الأنا مقاربة نظرية

مكاوي خيرة 37

منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم

القرطاجنّي في قراءة المستشرقين الألمان

والنقاد العرب . قراءة على تخوم منهج

جمالية التلقي .

أبو حنيفة عمر الشريف علي 49

محمد عبد الله آل مزّاح القحطاني

قراءة في زحافات الرّجز وحدود القافية في نظمِ

السّلسبيل الشافي لعثمان بن سليمان مراد

بن علة بختة 69

اللغة الأم في الجزائر، لغة أم لغتان؟

نصرالدين الشيخ بوهني 83

المصطلح بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي

محمد العنوز.. 93

بناء الصورة في الرواية: سيرك عمار"

لسعيد علوش نموذجا

رزيقة بوشلقية 105

التّفاعل الكيميائي السّردي في أعمال

محمد مفلاح

بكوش يوسف 115

جمالية الصورة في شعر المقاومة الوطنية

الجزائرية

حداني يمينة 129

إشكالية ترجمة المصطلح الإسلامي في لغة

القانون: تحليل مقارن لمصطلحات الميراث

بويش نورية 147
المصطلح الصّرفي وصلته بالمباحث
اللغوية الأخرى في كتاب (التكملة) لأبي
علي الفارسي

هدية صارة 177
الكتابة وبناء التسمية في الوسط
الحضري بوهران

منال محمد محمد بسيوني 197
من بلاغة التكرار النمطي في الأدب المفرد
للبخاري دراسة تحليلية

باية سهام 227
اللسانيات الحاسوبية والمعجمية العربية

براهيمي خديجة 253
تحليل النص السردي في ضوء المقاربة
الانثروبولوجية

فيصل أبو الطفيل 163
منهج ابن جني في شرح ديوان المتنبي:
قراءة في مقدّمة الفَسْر

بوزيدي محمد 187
واقع استعمال اللغة العربية في التلفاز
والفضائيات

دحو أمينة 217
الرسالة المعريّة بين الإرهاصات الفلسفيّة
والتجليّات الأدبيّة

بخدة جيلالي 243
أهمية الاستماع في اكتساب وتنمية المهارات
اللغوية لدى المتعلم في المرحلة الابتدائية

لغويل سهام 261
تحليل العتبات النصية في الخطاب
السردي رواية "الخابية"
لجميلة طلباوي أنموذجا

مفلاح بن عبد الله 269
المصاحبات اللفظية في رسالة المعاش
والمعاد للجاحظ
مقاربة في ضوء لسانيات النص

افتتاحية العدد

الكلمات في الشعر.. مشاعر ونبوءات

بقلم الأستاذ حبيب مونسي

يجد كثير من الدارسين المهتمين بالجانب الفكري في الشعر العربي ضربا من النبوءات التي تتجاوز الواقع لتستشرف المستقبل، مطلة على الممكن من خلال الحاضر. وكأن الشعر على ألسنة الشعراء تتراءى فيه مخايل المستقبل في شكل رؤى قد تتسم بوضوح صريح، وقد يخالطها غموض شديد، مما يجعل الشعر يتجاوز التحليل السياسي، والاجتماعي للظواهر الفردية والجماعية. ومن ثم كانت الدراسات التي تتخطى حدود الجمالي والأدبي لتتشوف صوب الفلسفي، تصادف في الشعر كثيرا من الأفكار التي تتبلور تباعا وكأنها تستبق أحداث التاريخ فتتنبأ بالثورات والتحولات التي تسكن الذوات والمجتمعات.

إن الشاعر حينما يكتب قصيدته، لا يعبر عن ذات وحسب، وإنما يعبر عن نمط من الذوات تشترك في كثير من المعطيات التي تتفاعل وسياقاتها الخاصة. ما يكسبها سلوكا واحدا وردود أفعال واحدة، أو متقاربة، الأمر الذي يجعل التنبؤ بأفعالها أمرا ممكنا. لذلك كان فحص الشعر العربي من هذه الوجه، فتح آخر ينضاف إلى الدراسات الأدبية، ليعطيها بعدا استراتيجيا تستفيد منه في رسم صور المستقبل. أو على الأقل الاطلاع على ملامحه من خلال بعض الرؤى التي تتوارد على خواطر الشعراء.

لقد قام الشعراء بدور "الرائي" قديما، وكانت أسجاع الكهنة من ذلك القبيل الذي يزعمون من ورائه أنهم يطلون على الغد القريب والبعيد. ولم يتخل الشعراء عن هذه المهمة أبدا، بل استمروا في تأديتها من خلال الشعر الغنائي المغرق في غنائيته، أو من خلال الشعر الاجتماعي الفاحص لأحوال الناس ومعاشهم.

ربما تكون حساسية المرأة أكثر قابلية لتعاطي الشعر، باعتبار الشعر لغة ترتفع عن الكلام الدارج بين الناس إلى ضرب من التخاطب العالي الذي يوظف في اللغة طاقتها المخبوءة، فيصرفها إلى ضرب من التكثيف، تنتهي فيه الدلالة إلى أبعاد تتسع دوائرها كلما قاربها الفهم،أو حاول أن يستنفد أبعادها الدلالية المختلفة. فالحساسية المفرطة لدى النساء ليست عيبا في هذا الفضاء، وإنما هي رافد من روافد التجلي الذي يخترق حدود اللغة إلى الغامض من المشاعر والأحاسيس، والغامض من المواقف والوضعيات. فإذا نحن توقفنا قليلا عند عتبة عنوان ديوان الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" الموسوم "لا ارتباك ليد الاحتمال" أليفنا جملة منفية نفيا قاطعا، وكأنها تقول ابتداء أن احتمال قيام الوجه الآخر من القبول مرفوض رفضا باتا، وإنما النفي هو الموقف الذي ستتأسس عليه كل المقاربات التي سيمليها الديوان في نصوصه.. وكأن النفي حين يكون عتبة يريد أن يتصدى لوعي قائم على القبول والرضوخ، مؤسس على الاستكانة والرضى بالواقع المفروض. لذلك يقوم النفي صارخا في وجه كل ذلك إيذانا بتغيير وجهة، وإعلانا على رفض يتجاوز الاحتمال والممكن.

حينما تأتي مفردات الجملة في سياقها الأسلوبي لتكتب قرارا لا يمكن فهم أبعاده الدلالية إلا من خلال تحسس التمثيل المشهدي القائم وراءه.. إنه الارتباك.. واليد... والاحتمال.. ثلاث كلمات لا يجمعها نسق منطقي معروف جملة واحدة، وإنما ينشطر النسق إلى قسمين: ارتباك يد... ثم احتمال.. فاليد غير معروف عنها أنها ترتبك.. وإنما

المعروف فيها أنها تسجل درجات الارتباك من خلال ارتعاشها، أو شدة اضطرابها.. أو وَهَنها.. لأن الارتباك وضع داخلي يعتمل في أعماق النفس حينما تقف موقفا لا تدري أي المخارج تختار، ولا أي المسالك تسلك، وإنما تقف في لحظات قد تقصر أو تطول لتلملم شملها وتتخذ قرارها.. إنها لحظات ضياع وريبة.. تعرف النفس فيها انكسارها الخفي الذي ترتسم عوارضه على أطراف الجسد، وتتجلى آياته على صفحة الوجه، وعمق النظرات..

ليست اليد إلا واجهة.. تدفع بنا إلى الاحتمال.. تلك الكلمة التي لا يمكن تجسيدها ومن ثم إلحاق اليد بها.. لأنها وضعية عقلية مطلوب منها أن توازن بين أضداد تتقارب أو تتباعد.. تأتي جماعا أو أشتاتا. فالاحتمال هو ضرب من الترجيح الحدسي الذي لا يملك يقينا، لأنه مرتبك دوما بين أغيار.. لذلك كان احتمالا.. وليس أمام هذه التركيبة من مخرج سوى الارتفاع بها إلى مسوى مشهدي تُركب فيه الأشياء تركيبا حركيا، يخلع عليها رداء التشخيص، فيمنحها عن طريق المجاز- مثلما تقول البلاغة- إمكانية التجسد معنويا في حدقة البصيرة لدى القارئ..

إننا بها أمام مشهد كائن يقف في ثبات، وهو الذي لا يعرف الثبات لأنه احتمال فقط. فالجملة المنفية نفت عنه أصله الذي يعرف به، وزحزحته إلى وضعية جديدة أكسبته الثبات المطلوب. فلا ارتباك ليده، لأنه غير من طبيعة كلماته ونفض عنها معانيها القديمة ليلبسها معاني جديدة. فلم يعد بذلك احتمالا كما شاع عنه من قبل، وإنما هو إصرار، وعزم، واختيار. لذلك حينما يقف القارئ بمثل هذه العتبات ويتملاها برفق، يدرك أن اللغة الشاعرة ليست كسائر اللغات، وأن تعاطيها للدلالة ليس بالكيفية التي تتعاطاها الأجناس الأخرى، وأن عليه – برفق- أن يتوخى الحذر في اختلاس النظر إلى ظلالها ومشهديتها.. فديوان بهذا النعت لابد له أن يطل على المستقبل، لأن الاحتمال ضرب في كبد الآتي، وحفر في صلب رجومه. والعنوان حينما يكون على هذه الهيئة يُعِدُّ قارئة ويُهيئه إلى تلقي النبوءة المخبوءة في غياهب الاحتمالات.

تقول الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" في ديوانها ذاك:

تعودت أن لا أحزن/ وأن أحصن سمائي بأعمدة/ من غياب/تعودت أن لا أوقف الزمن اليباب/أن أهادن فكرتي في البشر/أن أتجمع في عين السحاب/تعودت أن أتعود (حسن المآب)[1]

فإذا كانت العتبة السابقة قد أرجأتنا إلى موقف فيه الثبات والاستقرار، ونفت عن الموقف أي صلة بالارتباك والتردد، فإن هذه القطعة المختارة من نص يحمل عنوان "لوعة الالتباس" يشدد على اليقين والثبات. لأننا إزاء كلمتين متلازمتين هما "الارتباك" و"الالتباس". وإذا جئنا نقرر حقيقة الأشياء في تراتبيتها قلنا أن الالتباس هو المُولِد للارتباك. فإذا التبس الأمر على أحدهم انتهى به المطاف إلى الارتباك. وكان الالتباس لوعة، لأنه يولد ألما في النفس التي لا تعرف كيف تخرج من موقفها ذاك.. غير أننا حين نقرأ القطعة المختارة، نجد لفظا طاردا للاتباس والارتباك.. إنه لفظ "تعودت" لأن العادة هيئة تكتسبها الذات من طول الممارسة حتى تصير فيها طبيعة ثانية متجذرة.

فإذا تعودت الشاعرة "التحصن" و "مسايرت الزمن" و "والتجمع" و "وتعودت حسن المآب" فلم يعد هناك مجال للالتباس ولا احتمال للارتياب. وكأننا في هذا الشطر من النص إزاء موقف سكوني لا يعبأ بالتحولات الحاصلة في محيط الذات.. لأنها ستستمر على هيئتها التي أنشأتها لنفسها واستمرت فيها مع جريان الوقت اليباب. غير أن كلمة "يباب" المضافة للزمن توحي بكثير من عدم الرضا.. بكثير من القلق.. قلق يستشرف الزمن الآتي. فهناك رضا

---

[1] منيرة سعدة خلخال. لا ارتباك ليد الاحتمال، ط1. (الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002)، ص:56

بالواقع.. غير أنه ينتهي عند حدود اللحظة المعاشة فقط. لأن الزمن في جريانه لا ينتهي عند يقين وإنما ينفتح على "يباب".

لذلك يصح لنا حين نقرأ مثل هذه النصوص أن نرتاب كثيرا من تصريحات الشعراء، وأن لا نصدق ما يأتي على صفحة لغتهم، لأنه سريعا ما ينقلب إلى ثورة وغضب... شأن النهر الجاري في المنبسط من الأرض، ينساب هادئا رخوا، ولكنه إذا صادف منكسرا من أحجار يعترض طريقه، زمجر وغضب، وأزبد وأرعد، وهدر وثرثر... فالكلمات التي رصدناها في القطعة السابقة: من تحصن، ومسايرة، وتجمع، وتعود، وحسن مآب... تنتهي سريعا إلى:

لم يكن صوته/كانت الريح تعدو/في براري الشجرة/لوعة الالتباس؟/لم يكن وجهه/كانت تقاسيم الصحراء/تسائل يأسي/لم تكن عينه/كانت الموجة تهدر/احتمالات الغياب[2]

تأتي اللازمة داخلية لتعلن عدم اليقين في المشهد، تقطع اليقين بالشك: "لم يكن" في الماضي الذي ظننا أنه استقر على حال ثابت واستمر فيه. غير أن "لم" تنفي وجوده في الماضي والحاضر، وتدفع بنا إلى استقباله في الآتي على أنه كان مجرد ظن وتخمين.. وأن الارتباك مستتب فيه وأن الالتباس قائم في كل لفظ من ألفاظه. فاللازمة التي توقع هذه الفقرة في النص، تنشئ جوا من الإيقاع المتسارع، وكأنه يتدارك الهدوء المفتعل في النص، وينقلب عليه ثورة هادرة. ليضيف إلى النص كلمات جديدة على نسقه المستقر العام.. إنها "الريح العادية في البراري" و"لوعة الالتباس" و"تقاسيم الصحراء التي تسأل اليأس" و"الموجة التي تهدرُ احتمالات الغياب".

كان هناك ظن! ظن يوهم بالاستقرار والثبات!. يوهم بحالة من الرضا والقبول والاذعان!. يوهم بأن الأشياء قد دجّنتها العادة وأكسبتها طبيعتها الصلدة التي لا تتبدد ولا تتبدل.. يوهم أن الاستمرار كائن في كل شيء .. في المعاني والمباني.. في الواقع والحلم.. غير أن خطوة أخرى في تضاريس النص تشعلها ثورة وانقلابا..

هل يمكن للقراءة أن تتشوّف صوب الأسباب التي دعت إلى مثل ذلك الغضب الصاخب الذي انتفض في وجه العادة والاستمرار؟؟. هل تحمل الكلمات التي اقتحمت ساحة الواقع الكائن دلالة جديدة تكشف لنا أسرار التحول؟ إننا إذا عدنا إلى الكلمات ذاتها لننظر فيها من خلال ما ترسب فيها من استعمال، وما أثبتته المعاجم في صلبها من دلالة، ألفينا "الريح" عقيما لم تستعمل إلا للدمار والعذاب. ووجدنا "العاديات" خيلا تدك سنابكها حصون العدو. وألفينا "البراري" امتدادا يوحي بالضياع.. كما أوحت "الصحراء" دائما بالمجاهل، والفقد، واليأس. ووجدنا "الموج" لا يعبر في لغة البحر إلا عن غضب وثورة. وأن "الغياب" نهاية ومآل.. كل الكلمات التي اكتظت بها هذه الفقرة من النص.

هناك ثورة وغضب.. سببها عقم في الواقع، وخراب في منجزاته، وعدم يقين في مشاريعه واحتمالاته.. هناك براري متشجرة من الرؤى التي لا يمكن لها أن تتحقق في حاضر أو آت.. هناك صحراء تمتد إلى تخوم بعيدة، ويأس من إمكانية تجاوزها.. هناك غضب يتكوّر في أعماق النفس بالقدر الذي تتكوّر به أمواج البحر الغاضب الثائر.. هناك لغط كثير وثرثرة لا تنتهي إلا إلى غياب.. فالنص الذي بدأ مسالما.. هادئا.. رصينا.. ينقلب إلى نص غاضب، متوثب، ثائر... وتلك هي نبوءته.

---

[2] المرجع نفسه. ص: 57

بناء الصورة في الرواية: "سيرك عمار" لسعيد علوش نموذجا

محمد العنوز
جامعة مولاي إسماعيل / المغرب
mohammed_elannouz@yahoo.fr

تاريخ استلام المقال: 2016/09/30
تاريخ التحكيم: 2017/02/21

Image Construction in the Novel:"Ammar Circus" by Said Allouch as a Model

EL ANNOUZ MOHAMMED
University of Moulay Ismail / Morocco
mohammed_elannouz@yahoo.fr

Received:30/09/2016
Revised: 21/02/2017

بناء الصورة في الرواية: "سيرك عمار" لسعيد علوش نموذجا

محمد العنوز
جامعة مولاي إسماعيل / المغرب
mohammed_elannouz@yahoo.fr

الملخص:

يقوم هذا البحث بدراسة عناصر بناء الصورة في رواية "سيرك عمار" للروائي والناقد المغربي سعيد علوش، من خلال مفاهيم الوصف التصويري والتمثل والسخرية.
ينظر إلى المكتوب في هذه الرواية من جانبه الطباعي وطريقة صياغته في قوالب وأشكال بصرية، دون إغفال جانبه البلاغي الذي يتطلب معرفة مسبقة بقالبه اللغوي و قواعده. إنها إذن، شعرية للكتابة داخل تجلياتها البصرية، وترجع العناية بدمج النسقين المكتوب والمرئي، من وجهة نظر خطية- بصرية، إلى فضاء الكتابة ومرئية العلامات المكونة للنص، والتي تعكس العلاقة التفاعلية بين حقل البصر وحقل الكتابة، مما يجعل هذا النمط من الكتابة يسهم في إنتاج المعنى.
الكلمات المفتاحية: الوصف التصويري، التمثل، السخرية، التيبوغرافية، التضمين، تزييغ الصورة،

Image Construction in the Novel:"Ammar Circus" by Said Allouch as a Model

EL ANNOUZ MOHAMMED
University of Moulay Ismail / Morocco
mohammed_elannouz@yahoo.fr

Abstract:

This piece of research studies the elements of image construction in "Ammar Circus" Novel by the Moroccan novelist and critic Said Allouch, through the concepts of graphic description, representation and sarcasm.
The written in this novel is viewed from the printing side, and from the method of its formulation in visual templates and forms bearing in mind its rhetorical features which require prior knowledge of its grammatical mould and rules. It is, then, a poetic writing in all its visual manifestations. The integration of the written and the visual, from the standpoint of the handwritten and visual, can be attributed to the space of writing and the visibility of the signs that form a text which reflects the interactive relationship between the field of vision and the field of writing. This makes this mode of writing contribute to the production of meaning.
Keywords: graphic description, representation, sarcasm, typography, embedding, image diversion, Dreamlike image, cognitive model, simeoziz.

مقدمة:

يندرج موضوع هذا البحث الذي اخترنا له عنوان: "بناء الصورة في رواية "سيرك عمار"[1] ضمن مجال للتحليل يهم دراسة النص الروائي العربي، ويعالج قضية العلاقة التفاعلية بين المرئي والمكتوب في الرواية، باعتبارها مدخلا أساسيا لدراسة وتحليل نص "سيرك عمار"، وقد اكتست هذه القضية أهمية بالغة في عصرنا الحاضر، الذي أصبح ينعت بعصر الصورة وعصر التكنولوجيا والعصر الرقمي وما إلى ذلك من الأوصاف التي تعكس العلاقة التفاعلية بين حقل البصر وحقل الكتابة.

ينظر إلى المكتوب في الرواية المدروسة من جانبه الطباعي وطريقة صياغته في قوالب وأشكال مرئية بصرية، دون إغفال جانبه البلاغي الذي يتطلب معرفة مسبقة بقالبه اللغوي و قواعده. إنها إذن شعرية للكتابة داخل تجلياتها البصرية. وقد تطلب بناء الصورة في رواية "سيرك عمار"، الاستعانة بعدة مفاهيمية أساسية نذكر منها: **الوصف التصويري**، باعتباره عنصرا نصيا وأيقونيا، يشتغل من خلاله وصف الأمكنة والشخصيات والمشاهد بكيفية تمكن من اختزالها في شكل صور فوتوغرافية أو أي عمل فني بصري آخر.

وتبنى الصورة بواسطة **التمثل**، سواء ارتبط الأمر بصور لم يتم إدراكها أي ليس لها معادل موضوعي في الواقع، أو ارتبط بصور حلمية لا تخضع لقوانين الإدراك أي لا تعير اهتماما للمرجع.

كما تبنى الصورة أيضا، بشكل **ساخر** من خلال العناصر **التيبوغرافية** التي تسم فضاء النص، نظرا لطبيعتها البصرية أو من خلال **الكاريكاتير**، هذان العنصران - التيبوغرافية والكاريكاتير- يعدان سندا لكل صورة ساخرة داخل النص.

1- عناصر بناء الصورة:

1.1- الوصف التصويري:

أ- تعريف الوصف التصويري:

أدى الارتباط القائم بين الأدب وفنون الرسم والأفلام والصور الفوتوغرافية والأداء المسرحي... إلى توليد عدة استعارات بصرية داخل الرواية المعاصرة من ضمنها الوصف التصويري الذي يعرفه **فيولا وينر** (Viola Winner) في كتابه **"هنري جيمس والفنون الجميلة"** بقوله: "إن الوصف التصويري تقنية تساعد على وصف شخصيات ومشاهد أو جزئيات مشهد وأمكنة، كما لو أنها عبارة عن لوحات، أو مواضيع لوحات، واستخدام العمل الفني له- الوصف التصويري- يحتوي على نهايات فنية وجمالية وقيمية"[2].

انطلاقا من هذا التعريف، يمكن القول إن الوصف التصويري عبارة عن صورة أو وصف، يمكن تحويله إلى رسم أو إلى أي عمل بصري آخر.

ب- طرق اشتغال الوصف التصويري:

يرى **فليب أوغتيل**[3] (Philippe Ortel) أن الوصف التصويري يفتح الرواية أمام الفنون البصرية، سواء ارتبط الأمر بوصف شخصيات ومشاهد أو أجزاء مشاهد، كما ينقلنا من السردي الخطي إلى الوصفي البصري، الذي يمكن أن يتحول إلى لوحة فنية أو إلى أي عمل فني آخر. ويمكن التمثيل لذلك من خلال المقطع السردي الآتي:

"وذاك لويس لا فاطر بطربوشه الأحمر وحاجبيه المعقوفين وفمه الضاحك وعينيه الجاحدتين ومجرد النظر إليه تضحك منه وعليه، ووجهه المعبر من صنع الفنانة سافوا ونحت بودريان"[4].

يضعنا هذا المثال أمام وصف تصويري يشبه التصوير الفوتوغرافي لشخصية "لويس لا فاطر"، حيث يقدم لنا بجميع تفاصيله وبمختلف المعاني التي تنبئ بها الصورة، خصوصا البديهيات المزيفة التي ارتكز عليها التصوير في هذا الوصف، فلون الطربوش وشكل الحاجبين والفم والعينين والوجه كلها عناصر تتضمن قيما ثقافية يصعب معرفتها بواسطة الأوصاف البسيطة.

يمكن بواسطة هذا الوصف التصويري أيضا، أن نستنبط منه نمط التفكير الذي يتعلق بالشخصية، كما يكشف الكون القيمي الذي تتحرك فيه، وبالنظر إلى اختزال كل هذه البديهيات المزيفة في صورة واحدة، يمكن ترجمة هذا الوصف التصويري إلى لوحة تشكيلية تعد دعامة لكل مضمون وموجهة لدينامية النص، كما هو الحال في هذا المقطع السردي:

"فكان على كامي وروزلين الإسراع في إجراءات الزواج، وبعد أسبوع كان حميمو يقف جنب ماري في كنيسة العذراء، ليعلن الأب ماركوس مباركة الزوجين لينتقلا فيما بعد إلى مقابلة العمدة لإتمام الإجراءات الإدارية للزواج بحضور الأهل والجيران والمعارف(...) ظهرت الفرقة الموسيقية التي أحضرها كازيمير لإحياء الاحتفال وأخرجت روزلين زجاجات النبيذ التي كانت تحتفظ بها في المخزن..."[5].

تضع العلامات البصرية المكونة لهذا المشهد القارئ أمام عدسة كاميرا تصور الزوجين والموكب الذي يرافقهما، مما جعل عملية التصوير تنقل القارئ من السردي المقروء الذي يعتمد العين القارئة، إلى البصري المرئي الذي يعتمد العين الرائية وكأننا أمام مشهد فيلمي حقيقي.

يرتبط الوصف التصويري أيضا، بالأمكنة ويختلف عن سابقه في طبيعة الاستعارة البصرية، حيث يبدو أغنى منه في هذا المقطع السردي:

"اجتاز كامي عتبة البيت تطلع إلى الداخل واجهه كانابي يؤثث المدخل، اجتازه نحو الغرفة الثانية كان بها فراش كبير ألقى فوقه بحقيبتيه، خرج إلى المطبخ كانت به لوازم الضرورة وقبل أن يغادر أشار عليه حميمو:

- أنظر هناك يقع نادي إدارة المياه والغابات وهو عبارة عن حان ومطعم ودكان الحي، أدعك الآن تستريح وسأعود غدا لمرافقتك في جولة حول البلدة"[6].

يرتكز الوصف التصويري الذي يخص الأمكنة- كما يشير إليه هذا الوصف- على التضمين أي تضمين المكان العام أمكنة أخرى، وعليه تصبح الإحاطة بجميع تفاصيل المكان الموصوف أمرا سهلا، علاوة على ذلك، فالمكونات التي تؤثث المكان، جعلت هذا الوصف موجها للأحداث المتعلقة بالمكان الموصوف بصريا.

خلاصة القول، إن الوصف التصويري كان نتاج استفادة ما هو مكتوب وما هو أيقوني من الفنون البصرية عامة، سواء كان وصفا للشخصيات أو للمشاهد أو للأمكنة. فإذا كان الوصف المتعلق بالمشاهد والأمكنة قد استفاد من فني المسرح والسينما، فإن وصف الشخصيات تصويريا يمتح بالذات من فني الفوتوغرافيا والرسم.

1 .2 – التمثل وبناء الصورة الذهنية:

1. 2.1 – التمثل ضبط وتحديد:

يرتبط التمثل بعلم النفس المعرفي على الخصوص، إذ يحتوي على مشابهة مع العالم الواقعي، إنه عبارة عن عملية يحل بواسطتها شيء ما محل شيء آخر، أو يشار إليه كبديل له، حيث" يوظف التمثل ليخلق في المرة الأولى سيرورة، ومنتوج هذه السيرورة، يعود في الأصل إلى عمل إنساني يخلق كيانات تتضمن عدة مميزات، وفي المرة الثانية لا يتعلق هذا المصطلح فقط بعمل يخلق هذه الكيانات، بل بالكيانات عينها"[(7)].

يتعلق التمثل إذن، بعملية تمثل ما ليس له معادل موضوعي في الواقع، ومن خصائصه أنه يمكن أن يكشف عن أمكنة لم تخضع للإدراك، مادام هذا الأخير يستند إلى المعادلات الموضوعية ويصورها للعين التي ترى. وهذا ما يجعل عمليات التمثل لا تحتوي فقط على ما هو كائن في شكل صور معينة، بل يتعدى ذلك إلى ما يمكن رؤيته عبر عمليات تحويل تلك الصور أو تلك التمثلات خلال نشاط الصور العقلية والخيال [(8)].

إذا كان الإدراك يستدعي بشكل أساسي حضور شيء سابق في الوجود عن التحقق النصي، فإن هذا الشرط ليس أساسيا في التمثل، فعندما نشرع في قراءة النص نقوم بالضرورة بإنتاج صور ذهنية بواسطة توظيف المعطيات المقدمة من خلال المضامين النصية، وعليه تعد الصورة منبع أي تمثل.

1 .2 .2 – أشكال التمثل: ينقسم التمثل في النص إلى شكلين هامين: تزييغ الصورة والصورة الحلمية.

أ-تزييغ الصورة:

يقصد بتزييغ الصورة، الصورة التي تقوم فيها العين بدور أساسي في كتابة النص، تأسيسا على القراءة المائلة له. يرجع هذا المفهوم إلى **كلود كاندلمان** (Claude Gandelman) [(9)] والذي يرى أن النص عبارة عن لوحة تشكيلية، يؤثر فيه وضع العين الذي يسهم بشكل كبير في تزييغ الصورة الناجمة عن السرد البصري. "لقد تحدث بعض الفنانين الصينيين عن نشاطهم أثناء الرسم فقالوا إنهم لا يرسمون اللوحات بل يكتبونها، ويمكننا قول الأمر نفسه عن بعض الأدباء... هناك صور في الكلمات، وهناك كلمات في الصور" [(10)] .

ما يفسر هذه النتيجة حضورها الكثيف في نص **"سيرك عمار"**، مثال ذلك المقطع السردي الآتي:

"أزحت الغطاء من أعلى جسد كارولينا في محاولة لمفاجئتها عارية، كانت قرص شمس أندلوثية حارة، وكنت كرة ثلج أذابت شمسها جذبتها نحوي وأنا أقبلها، أصابتني، لفحتها بحريق كاد يعصف بما تبقى من فحولة أبي عبد الله يسلم مفتاح الحمراء للملكين وهمست في أذنها:

- إننا معزومان يا عزيزتي على عشاء اليزابيت تلك الزعرة الأركاشونية، فهل تتركيني عرضة الكارمنات؟
- بالطبع بالطبع وهل لي أن أترك ثعلبا وحده يقطع البراري؟
- كل ثعلب يحتاج إلى بجعة قلت وأنا أمثل دور ختريز. يهجم على البجعة"[11].

يضعنا هذا الوصف أمام لوحة نراها بعين منحرفة، فهي لا ترى الأشياء - بشكل تلقائي- كما هي في العالم الواقعي، بل تنزاح إلى إعطاء صورة غير حقيقية، مما يؤثر على الصورة الذهنية عينها، إننا أمام امرأة مستلبة من كل أبعادها الإنسانية، يقتصر فيها الوصف على البعد النفعي للأعضاء، فالجسد هنا لقضاء الرغبة الجنسية، دون أي بعد آخر كما هو معتاد في النموذج الإنساني عموما، وهذا ما يؤدي بتمثل الصورة إلى تزييغ الوصف، على اعتبار أن تمفصلات الجسد الإنساني تحضر باعتبارها آلة.

يشكل هذا الوصف نوعا فقط من أنواع التمثل، دون أن يشمل كل الصور الممكنة للشخصية الموصوفة، "وعليه تعد صورة الشخصية التي تحضر في أذهاننا بواسطة التمثل، غنية بالمقارنة مع نظيرتها المقدمة من خلال واجهة في فترة من فترات القراءة. لكن لا تزودنا هذه الواجهة سوى بالمادة المتعلقة بالتمثل، الذي لا تتم صياغته إلا عبر عدة واجهات مختلفة"[12].

قد لا يحدث تزييغ الوصف دائما، حيث يمكن أن تنسجم الصورة الذهنية مع الصور التي يقدمها الوصف السردي بواسطة الإدراك. لكن ذلك لا يعفي من تزييغها، كما هو وارد في هذا المقطع السردي:

"تدفع الواحد منهم إلى التفكير في كونها تبحث عن ضحية ليلتها المضطربة على ظهر الباخرة، لكن حركاتها لا تشي بأي نزق، فقد كانت توزع نظراتها وغنجها على الجميع دون استثناء وأكثر من هذا فقد دفعت حصتها من الشرب(...)

- طابت ليلتك ردد كل واحد منهم دون أن تفارق عيونهم عجيزتها وصدرها، فهي مجندة مثلهم بلباس عسكري وشارات حمراء الصليب الدولي" [13].

يحدث التمثل عندما يخلق موضوعا متخيلا، يختلف عن ما هو موجود في العالم الواقعي، وبالرغم من ذلك، فإننا عندما نتأمل الأشياء التي نقوم بإنتاجها وتمثلها والتي ندركها حول العالم وما يحضر أمام أعيننا للشيء الممثل، نلفي الفرق كبيرا، "وبهذا المعنى فإن الصورة لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة، فمثلا، يمكنك أن تتصور حيوان "وحيد القرن" وهو يقود دراجة بخارية، وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية تمت رؤيتها من قبل"[14].

يتضح ذلك، من خلال تحويل نص سردي سبق أن قرأناه إلى فيلم نشاهده، حيث نجد البون شاسعا، فغالبا ما نلفي أن الصور الذهنية التي رسمناها حول الشخصيات أكثر غنى من الصور التي نراها في الفيلم، على اعتبار أن ما نراه بشكل مباشر ندرك منه فقط جزئيات مخصوصة، وليس كل الواجهات التي تعتبر عمادا ودعامة لكل تمثل.

ب- الصورة الحامية:

تعمل الصورة الحلمية على تنشيط المخيلة بواسطة الاستيهامات المتعلقة بها، وهي تختلف عن التزييغ الذي يتأسس على الخرق، إذ لا تخضع -الصورة الحلمية- لتوافقات المعادلات الموضوعية، فـ"عناصر الأحلام (صور

أيضا) بكل ما تشتمل عليه هذه الأحلام من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث" [15]. وهذا ما يتضح من خلال المقطع السردي الآتي:

"لكن حميمو ما أن تخلص من صداعه حتى ألمت به كوابيس ليلة، يرى نفسه يسقط من قمة جبل بني يني إلى ضفاف تيزي وزو، فيتلقفه فقير حياتن ليحذره من مصاحبة الكاورية البيضان، فصد وجهه عنه واستفاق هلعا ليمد يده إلى زجاجة نبيذ وأشعل سيجارة لمقاومة الداء بالذي كان هو الد...."[16].

تتجلى شخصيات المشهد الحلمي في هذا المقطع بوصفها دوالا أيقونية لوضع إنساني سابق في الوجود عن تحققه، ومنه فـ "حميمو" لا يحضر إلا بوصفه بنية إدراكية تحيل إلى تجربة واقعية لها نمطها في الاشتغال والتدليل عبر الكون القيمي الذي تنتمي إليه (الشخصية العربية الإسلامية)، إن " حميمو" إذن، ليس سوى مجموعة من القيم والسمات المميزة التي ارتبطت بوضعيته الإنسانية ورأسماله الرمزي، كما يتجلى عبر هذا المقطع السردي:

" وعلى مائدة الغذاء التي جمعته بزوجته روزلين باشلو فاتحها:

حميمو يطلب يد ابنتك أيتها الجدة، فماذا تقولين؟

وحدجته بنظرة غير مصدقة:

ماذا أقول أنا وأنت، لا توجد قوة لنزعها من تحته فقد أخبرتني أنها لا تحب غيره وقد كانت خائفة من اعتراضنا على زواجها من أجنبي دازيري...فما عساك فاعله حتى لا نصبح لقمة إشاعات قرية لالوزير؟

... وقام كامي رافعا كأسه مقبلا الخطيبين

في صحة الزوجين"[17].

يعتبر حضور أو غياب شخصيات في الاستيهامات الحلمية دلالة على حضور قيم أو غيابها أيضا، فغياب عائلة حميمو الجزائرية خصوصا والده عمار بن القايد هو دال أيقوني، أي عدة مثيرات تحيل على مرجع ثقافي له مميزاته (العروبة، القومية، الإسلام...)، في حين حضور "عائلة ماري ووالدها كامي" هو دلالة عن غياب" عائلة حميمو ووالده عمار" وعليه حضور مرجع ثقافي له مميزاته أيضا (النصرانية، المسيحية...).

علاوة على ذلك، توظف الصورة الحلمية في النص من خلال إعادة إنتاج أحداث وقعت في اليوم عينه، كما يجسدها المقطع السردي الآتي:

"كان القزم شاليمار يقرأ خواطر شبشوبة الهبوبة فكلما شتمته كلما أصر على ملامسة عجيزتها ... وتصيح في وجهه:(سير الله يعطيك العما أولد الزنا الماسخ) ... ولامتصاص غضب شبشوبة الهبوبة يعود القزم شاليمار لمهادنتها... ولا يلبث أن ينقض على بطنها بقبلة هاربا إلى خارج المطبخ، وهي تلعن أصوله... مرت بيدها على عجيزتها مطمئنة على عدم اختراق قبلته لها، لتستحوذ عليها خرافة جدتها التي شاهدتها في أحلامها عذراء في قاعة عرش سليمان، يعترض طريقها مارد خرافي برأس ثعبان"[18].

تستثمر الصورة الحلمية معطيات بصرية محددة، سواء كانت أوضاعا إنسانية، أو نظرات أو سلوكات فردية، فالنظرة التي اعتمدتها الصورة في هذا المقطع السردي تختزل قيما بأكملها، إنها[19] نظرة أمامية تبدو مواجهة لأنا الصورة، وتدعوا أنت المشاهد إلى المشاركة أو التوسل أو الاستغاثة ضمن خطاب حواري مباشر معه، وبالتالي يكون

التواصل واردا ومباشرا أيضا: (وتصيح في وجهه: (سير الله يعطيك العما أولد الزنا الماسخ)، يعود القزم شاليمار لمهادنتها، ولا يلبث أن ينقض على بطنها بقبلة)، عكس النظرة الخلفية التي تعود إلى التخلي والابتعاد عن المواجهة وتشير إلى حرقة الوحدة ومواجهة المصير بانفراد، كما تجعل من الأنا يحضر وراء الهو، ومنه غياب المواجهة. وعكس أيضا، النظرة الجانبية التي تحيل إلى الازدراء والتجاهل، خصوصا أنها مرتبطة في هذه الصورة بالمرأة مقابل الرجل، ومرتبطة أيضا باستصغار كون قيمي بأكمله منبعه سلوك مخصوص.

يتضح لنا من خلال ما سبق، أن التمثل يستند إلى إنتاج الصور التي نفكر من خلالها أو حولها (الصور الذهنية)، لأن مظاهر النص الهيكلية تكتفي بإخبارنا عن طريقة تشكل الموضوع المتخيل، وبالتالي يتم استحضار جميع الأبعاد الإنسانية بواسطة تلك الصور الذهنية، التي تقف عند جميع الواجهات، انطلاقا من المخطط التخييلي، ولا تقتصر على تقديم واجهة من الواجهات فقط، كما هو الحال بالنسبة للإدراك الذي يستثمر التجربة الواقعية ويستند إلى نموذج إدراكي يستوعب كل النسخ المتحققة، وأي نسخة لا يمكن أن تحاكي النموذج "فأي نسخة يصعب عليها إعادة إنتاج كل خصائص الشيء" [(20)].

3.1 - الصورة الساخرة:

1.3.1 – تحديد المفهوم:

نجد أغلب النماذج التي تعنى بدراسة فعل السخرية، تكاد تجمع على أنها تقوم على القلب، إلا أنه قلب من طبيعة خاصة، حيث يرتبط بالطريقة التي نرى بها العالم والأشياء، مما يجعلها- السخرية- ترتبط بصور الفكر عموما و ليس بصور اللغة، "فالملفوظ السخري هو الملفوظ الذي يقوم بقلب المعنى الذي نفكر فيه، وعلينا أن نفهم شيئا آخر غير الذي قيل، إنه يستثمر بوصفه قلبا لخطاب الآخر، من أجل التعبير عن تجاوز الانحياز إلى الملفوظ المباشر من خلال إنشاء سياق مخصوص"[(21)].

إن حضور السخرية في التجربة الإنسانية بكامل أشكالها وتمفصلاتها، جعلتها تتسم بمختلف أشكال التعبير، سواء من حيث البناء، أو من حيث التدليل، نظرا لطبيعة بنائها السردي، الذي له نمطه في الاشتغال وخصوصيته في التعبير عن المعاني التي تتخلل الفعل السردي عينه. وهذا ما يدفع إلى الاستعانة بعدة مؤشرات تجعل من ضبط السخرية أمرا ممكنا، يتطلب ذلك عملية تسمى التسخير التي تجعل الانتقال من المعنى المباشر إلى المعنى السخري أمرا واردا، "يولد التسخير إذن، انزياحا سخريا ينتج علاقة من درجة ثانية تصل بين فكرة أولى أو سيرورة بدئية، بفكرة ذات طبيعة مخصوصة"[(22)].

بناء على ذلك، نجد تحديد مؤشرات السخرية على مستوى المكتوب والأيقوني في نص **"سيرك عمار"**، يتأسس انطلاقا من المؤشرات البصرية التي تتساوق مع المفهوم نفسه، إذ تشكل دعما لتحديد الوجهة البصرية لفعل السخرية، ثم الاستعارات البصرية، أي ما يمتحه المكتوب والأيقوني من الفنون البصرية، خاصة ما يتعلق بالتيبوغرافيا والكاريكاتير.

1 . 3 .2 – عناصر الصورة الساخرة:

أ- الكاريكاتير:

يقترن التمثل الذي يرجع إلى إنتاج صورة ذهنية عبر المخطط التخييلي بالكاريكاتير، الذي غالبا ما يسمح كما يرى دومنيك [23] (Dominique) بمقاربة سريعة، تضلل من خلالها وجهتها الساخرة والمضحكة. لكنها تغطي فقط تسلية بسيطة، وهي تحرس فقط على مشاهدتنا لحركة بسيطة للقلم، وباعتراض سهل لحدسية اللحظة.

يعد الكاريكاتير في الرواية خطابا مزاجيا، يقدم أثر فعل ساخر عبر الانزياح الذي يخلقه هذا الفعل نفسه. تأسيسا على ذلك، تعتمد السخرية على الكاريكاتير في نص **"سيرك عمار"** من خلال العناصر الآتية:

* **الإيحاء:** أي الإشارة التي تخفي موضوعا ما، ومهما تخفت هذه الإشارة فإنها قد تكون واضحة، كما يمكن ألا تصل إلى الوضوح الكامل.

* **التلازم:** أي تعالق عنصرين أو أكثر بينهما علاقة ناظمة، قد تكون مواقف، أو موضوعات.

* **الحكم:** هو النتيجة المرجوة التي يبحث عنها الكاريكاتير، وغالبا ما يكون حكما غير مباشر.

يعتمد الكاريكاتير على المبالغة في الوصف، مما يولد تسلية بسيطة بالغة الإيحاء بالتركيز على الوصف البصري للشخصيات، مثال ذلك، المقطع السردي الآتي: "تعودت الفنانة بوشعيبة البيضاوية الجلوس في الصفوف الأولى بقفطانها الأخضر، قفطان المليفة والفولار الشلحي الأصفر والشربيل الفاسي الأحمر، مما يثير الانتباه إلى الفنانة محبوبة الجماهير لحد أنها أصبحت جزءا من ديكور السيرك وهي تعيط عيطاتها المرساوية"[24].

ب-التيبوغرافيا:

تعتبر التيبوغرافيا من أبرز المؤشرات التي تحمل العلامات البصرية الساخرة[25] نذكر منها: نقط الحذف، نقطة الاستفهام، المزدوجتان، يضيف **سيسيل نارجو (Cécil Narjoux)** إلى هذه العلامات القوسين، حيث يرى "أنهما غالبا ما يستخدمان من أجل تحقيق أثر المعنى الساخر"[26].

وهذا ما يوضحه المقطع السردي الآتي: "- اللغز يا عزيزي حميمو هو أن أبناء هذا الحيوان يقتاتون بدورهم على فضلاته قبل تمكنهم بدورهم من لوك أوراق الأوكاليبتوس حفاظا على النسل والدورة الحياتية، فيعلق حميمو منبهرا:

- (يضع سره في أضعف خلقه).

-دعك من ألاعيب الكلام، فلا فرق بينك وهذا الحيوان الاسترالي" [27].

أما فيما يتعلق بالعلامات التيبوغرافية الأخرى، فنلاحظها مثلا في المقطعين السرديين الآتيين:

-"عانقتها وانخرطنا في ملكوت الرب نسأل عن حجوزاتنا في جنة عدن؟ ياه مجموعة أولياء وصالحين يعترضون على ولوجنا الجنة...ولم يعدنا إلى وعينا غير رنة هاتف تلقفته وأنا أرد مغمض العينين:

ألو نعم من معي في الجنة الآن؟"[28].

-"(على الله تكون العاقبة عبقة)لا يفسدها ما رد أو حادث...

ويعود إلى مناجاته:

هي (لارينا ديل سود) وأنا (سريع الشمال) ما الغريب في الأمر وأين تكمن المفارقة ؟"[29].

لقد أشرنا إلى بعض النماذج التي اعتمدت العلامات البصرية المرتبطة بالتيبوغرافيا إذ "تهدف إلى ترجمة المعطى الشفوي غرافيا"[30]. لكن إدراك هذه العلامات باعتبارها مؤشرات خاصة بالسخرية، يتطلب موسوعة إدراكية يشترك فيها القارئ والمؤلف، إذ بواسطتها يتم تحديد المقصدية تماشيا مع الإطار العام للنص، وهذا ما يعطي أهمية أكبر للعين التي ترى مقارنة مع نظيرتها التي تقرأ.

عموما فالملفوظ السخري، يعد قلبا للمعنى الذي يقدمه المؤول المباشر، الذي يعتمد على ما تقدمه العلامات، انطلاقا من الإدراك الحسي المباشر بوصفه لا يتجاوز معاني العلامات وما تحيل إليه من معادلات موضوعية، في حين يستدعي الفعل السخري مؤولا ديناميكيا، يتطلب بالضرورة تجربة مفترضة سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للعلامات، تسمح بالانتقال من المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائي السخري.

يفرض هذا عملية يمكن أن نسميها بسيرورة السخرية. فالانزياح السخري الذي تخلقه هذه السيرورة، ينتج عن عملية من درجة ثانية تربط فكرة أولى بفكرة جديدة ذات مقام مخصوص.

خاتمة

انطلاقا مما سبق، يتضح أن رواية **"سيرك عمار"** عملت على تحقيق المعنى وطرحه للتداول من خلال العناصر الآتية: الوصف البصري والتمثل والصورة الساخرة. والتي تعتمد على التفاعل بين المرئي والمكتوب. كما أن النظر إلى بناء الصورة من وجهة نظر تدليلية، جعل السيرورات التي تبني الدلالة تستند إلى تلك العناصر التي تعتبر ما هو مكتوب وما هو أيقوني سيميوزا(أي السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات) .

اعتمد بناء الصورة في رواية "سيرك عمار" على طبيعة النص نفسه وطرقه في التدليل.

أدى استثمار المعطيات البصرية بوصفها سيموزا لتشييد دلالة النص، عبر مجموعة من الإواليات السميائية في رواية "سيرك عمار" إلى بناء الصورة وتحديد بصرية الكتابة.

فسرت الخصائص التي تميز بها نص **"سيرك عمار"** على مستوى الوجود والاشتغال، قدرته الكفائية المنهجية والنظرية في الاستجابة للمعطيات النصية والأيقونية، مما جعل المفاهيم السميائية الإجرائية التي استثمرها تتعالق مع معطيات المتن النصي.

هوامش الدراسة:

1- علوش سعيد ، سيرك عمار، ط 1. (الرباط، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2008).

2- LOUVEL Liliane, Nuances du Pictural. In Poétique, N°126, 2001, P 175.

3-ORTEL Philippe, Littérature et photographie. In Critique, N° 678, 2003, P 865.

4- علوش سعيد، سيرك عمار. ص 419-420.

5- المرجع نفسه، ص 78.

6- المرجع نفسه، ص 38-39.

7-DENIS Michel, Image et cognition. (Paris, Ed PUF, 1989), P 13-14.

8- WOLLHEIM Richard, Representation the philosophical contribution to psychology. In G. Butterworth, (N.Y, Ed the Child's Representation of the World, Plenum Press, 1977), P181- 183.

9- GANDELMAN Claude, Le Regarde dans le texte image et écriture du Quattrocento au XXe Siècle. (Paris, Ed Méridiens Klincksieck, 1986), P 193.

10- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات. مجلة عالم المعرفة، ع 311، سنة 2005، ص 195.

11- علوش سعيد ، سيرك عمار. مرجع سابق، ص 349.

12-ISER Wolfgang, L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique. (Paris, Ed Pierre Mardaga, 1985), PP 250-251.

13- علوش سعيد، سيرك عمار. ص 31.

14- شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات. مرجع سابق، ص 19.

15- المرجع نفسه، ص 20.

16- علوش سعيد ، سيرك عمار. مرجع سابق، ص 54.

17 – المرجع نفسه، ص 77.

18-المرجع نفسه، ص 255-256-257.

19- بنكراد سعيد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.(الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 2003)، ص 91-92.

20-ECO Umberto, La production des signes. (Paris, Ed Biblio Essais le livre de poche, 1992), P 16.

21-ROBRIEUX Jean Jacques, Les Figures de style et de rhétorique.(Paris, Ed Dunod, 1998), PP 59-60.

22- MECZ Irénée Tamba, Le Sens figuré vers une théorie de l'énonciation figurative.(Paris, Ed PUF, 1981), P 22.

23- FLORISHEIM Dominique Serre, Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images. (Paris, Ed d'organisation université, 1993), P 19.

24- علوش سعيد، سيرك عمار. مرجع سابق، ص 214.

25-HAMON Philippe, L'ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique. (Paris, Ed. Hachette, 1996), PP 84-85.

26-NARJOUX Cécile, Un Certain ton d'humour pour une poétique de l'ironie dans les voyageurs de l'impériale. In Poétique, N°132, 2002, PP 484-485.

27- علوش سعيد ، سيرك عمار. مرجع سابق، ص 59.

28-المرجع نفسه، ص 348.

29 - المرجع نفسه، ص 356.

30- SCHOENTJES Pierre, Poétique de l'ironie. (Paris, Ed Seuil, 2001), P 169.

المصادر والمراجع

باللغة العربية:

- بنكراد سعيد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.(الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 2003).
- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات. مجلة عالم المعرفة، ع 311، سنة 2005.
- علوش سعيد ، سيرك عمار، ط 1. (الرباط، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2008).

باللغة الأجنبية:

- DENIS Michel, Image et cognition. (Paris, Ed PUF, 1989).
- ECO Umberto, La production des signes. (Paris, Ed Biblio Essais le livre de poche, 1992).
- FLORISHEIM Dominique Serre, Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images. (Paris, Ed d'organisation université, 1993).
- GANDELMAN Claude, Le Regarde dans le texte image et écriture du Quattrocento au XXe Siècle. (Paris, Ed Méridiens Klincksieck, 1986).
- HAMON Philippe, L'ironie littéraire essai sur les formes de l'écriture oblique. (Paris, Ed Hachette, 1996).
- ISER Wolfgang, L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique. (Paris, Ed Pierre Mardaga, 1985).
- LOUVEL Liliane, Nuances du Pictural. In Poétique, N°126, 2001.
- MECZ Irénée Tamba, Le Sens figuré vers une théorie de l'énonciation figurative. (Paris, Ed PUF, 1981).
- NARJOUX Cécile, Un Certain ton d'humour pour une poétique de l'ironie dans les voyageurs de l'impériale. In Poétique, N°132, 2002.
- ORTEL Philippe, Littérature et photographie. In Critique, N° 678, 2003.
- ROBRIEUX Jean Jacques, Les Figures de style et de rhétorique. (Paris, Ed Dunod, 1998).
- SCHOENTJES Pierre, Poétique de l'ironie. (Paris, Ed Seuil, 2001).
- WOLLHEIM Richard, Representation the philosophical contribution to psychology. In G. Butterworth, (N.Y, Ed the Child's Representation of the World, Plenum Press, 1977).