سيميائية فضاء الصورة الأيقونيّة للنّص الدرامي.

The semiotic of the iconic image 's space in the dramatic text.

رحموني رضا *

تاريخ الإرسال: 2021/01/19	تاريخ القبول: 2021/05/20	تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

سنحاول في هذه المداخلة دراسة الفضاء النصّي للنصوص الدرامية: "الأقوال، الأجواد، اللثام" للكاتب والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة"، ونعمد من خلال مقاربة هذه النصوص، لدراسة التقنيات الطباعيّة المرتبطة بالنّص والموزّعة على مساحته، وما تنفتح عليه من دلالات سطحيّة وعميقة.

إنّ أوّل محطّة لنا في دراسة فضاء النصوص الدراميّة، هو استقراء تضاريس صورة الفضاء النّصي المرتبط بالغلاف، والعنوان، والصفحة...انطلاقا من الشكل الخارجي للنصوص الدراميّة -باعتبارها كتابا-، وصولا إلى شكل الصّفحة -باعتبارها محتوى-، فهل استغلّ "علولة" هذه التقنيات الحداثيّة أو لم يستغلّها؟

الكلمات المفتاحية: سيمياء؛ الفضاء؛ الصورة الأيقونيّة؛ النّص الدرامي.

Abstract:

We 'll attempt ,in this intervention , to study the textual space of the dramatic texts :" Sayings, generosity , veiling, of writer and the theater directors Abdel Kader Alloula". We aims through these texts approach to study the printing technics related to the text which are and distributed on its space and what results on as superficial and in depth connotation.

The first stage of the dramatic texts space studying is deducting the textual space image structure related to the cover , title, page ...starting from the exterior shape of the dramatic texts-considered as a book- ,reaching the shape of the page – considered as content-, Did.

***Key words**: Semiotic; space; iconic image; dramatic text.*

المؤلف المرسل: رحموني رضا rizrahmon@gmail.com

* جامعة محمد بوضياف (المسيلة): ridha.rahmoun@univ-msila.dz

1.مقدّمة:

يذهب العديد من النّقاد والدّارسين إلى القول: إنّ محاولة استخدام هذا الفضاء – صورة الفضاء النّصي- كانت أكثر تمظهرا وبروزا في النّص الشّعري مقارنة بنظيره النثري، وتأتي تجارب الشعراء المعاصرين لتؤكّد بالفعل هذه النظرة، حيث لم تعد مجرّد تجارب شعريّة فحسب، وإنّما أصبحت تجارب بصريّة أيضا؛ ونمثل لذلك بتجربة الشاعر الجزائري "عز الدين ميهوبي"[1]، وتجربة الشاعر الجزائري "عبد الله حمادي"، في ديوانه "البرزخ والسكين"[2]، الذي لجأ فيه إلى شكل جديد من أشكال الكتابة الشعريّة معتمدا على تقنية الأسطر الشعريّة المقلوبة الاتجاه، وتجربة أخرى أعمق للشاعر المغربي "محمد بنيس" الذي وظّف ما يصطلح عليه "الفضاء الصوري"[3].

كل هذا لا ينفي وجود بعض العلامات والإشارات الدّالة على هذا الفضاء، ضمن النصوص السّرديّة، إذ يعني هذا الأخير –الفضاء النصّي- «بالحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصيّة»[4] في النصوص الدراميّة، وتشمل هذه الكيانات النصيّة: طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة الطباعيّة، وتشكيل العناوين، وغيرها من التمظهرات الشّكليّة المنقوشة على الورق، التي تتحرّك فوقها عين القارئ.

وبمجرّد أن نناقش ونحلّل مثل هذه المظاهر أو الكيانات النصيّة، نكون قد عرفنا الكتاب تعريفا هندسيّا على النحو الذي سطّره "ميشال بوتور" بقوله: «إنّ الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة؛ وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلو الصفحة»[5]، أمّا البعد الثالث الذي يتحدّث عنه هنا: هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات.

و هكذا تحدّد أبعاد الكتاب بطول السطر فيه، وعدد صفحاته وعلوّها وذلك استنادا إلى أنّ الفضاء الدرامي، «يوجد من خلال اللغة، لأنّه فضاء لفظي espace verbale (...)، ولمّا كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص، بسبب طابعها المحدود والناقص بالضرورة، ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده، بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النّص المطبوع» [6].

هذا ونتيجة لالتقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعيّة، نشأ فضاء جديد يعرف بالفضاء الموضوعي للكتاب "Léspace Objectif"، ونفهم من ذلك أنّ هذا الفضاء يختصّ بالصفحة والكتاب بمجمله، حيث يعتبر المكان المادي الوحيد في النّص الدرامي الذي يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ، فهو الفضاء النصّي الذي يهتم بالمكان الذي تتحرّك فيه عين القارئ؛ أي: فضاء الكتابة الدراميّة –باعتبارها طباعة-

وقبل الولوج في أغوار الكتاب الذي تنطوي عليه النصوص الدراميّة: "الأقوال، الأجواد، اللثام"، واستقراء المكان الطباعي الذي شغله، وجب علينا طرح أسئلة تكون الإجابة عنها تحديدا للجغرافيّة الطباعيّة للنص الدرامي؛ مفادها:

-ما مدى توظيف "علولة" لمثل هذه التقنيات الطباعيّة؟ وكيف كان توظيفه لها؟ هل كان بشكل اعتباطي عشوائي، أم حمل بين طيّاته دلالات عميقة؟ ما علاقة هذه التقنيات بالنّص؟ وما هي الوظائف الفنيّة والجماليّة التي نهضت بها؟، هل أضفت هذه الكيانات بأشكالها الطبوغرافية وصورها قوّة وكثافة وجماليّة على النّص الدرامي، أم كانت مجرّد أشكال تزيينيّة فقط؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى، ننطلق من العتبة الأولى التي تلفت انتباهنا وتشحذ أذهاننا بأفكار ودلالات، وتشوّقنا لمعرفة مضامين النّص وأهدافه، وهي الغلاف.

2.الغلاف:

بدأ الكثير من الأدباء في العصر الحديث، يبدعون في جماليات وفنيّات صورة الغلاف الأمامي، كعتبة أولى للنّص، ولعلّ صدور الكثير من الأعمال الإبداعيّة، جعل المتلقي يحاول أن يقرأ هذه اللوحات قراءة سيميائيّة تحليليّة، مقارنا دلالاتها بدلالات المتن الحكائي.

إنّ الغلاف بمظهره الخارجي، يعدّ أول العلامات النصيّة التي تقع عليها عين القارئ، أثناء اقتنائه للنّص الدرامي، «ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي»[7] للنّص الدرامي، واختيار مواقع كل هذه العلامات على الواجهة له دلالة سيميائيّة، حيث ينهض هذا التشكيل الخارجي بوظيفتين؛ وظيفة إشهاريّة تتعلّق بالنّاشر، تنتهي بمجرّد اقتناء الكتاب، ووظيفة

تأويليّة تتعلّق بالقارئ، الذي يكتشف علاقات التماثل الدلاليّة بين الغلاف والنّص، «وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة في ذهنه»[8]، حتّى يخوض في متن النّص الدرامي ويفهمه.

بمجرّد أن تقع أعيننا على صفحة الغلاف للكتاب الذي يضمّ أعمال عبد القادر "علولة" :(الأقوال، الأجواد، اللثام)، تلفت انتباهنا مجموعة من الألوان والتيمات الكتابيّة، تحتضنها صورة فتوغرافيّة، وجزء من ستار يستعمل للركح، وهو بصورته المسدولة في جزء من الغلاف، فهذه التوليفة مقصودة من المبدع، فبغض النظر عن مواءمتها أو عدم مواءمتها لمكنونات النصوص الدراميّة، فهي تشكّل لوحة إبداعيّة لا تقلّ أهميّة عن إبداعيّة النّص ذاته.

فالمتتبع للوحة الغلاف، يكتشف أنّ لها فضاء موحيا، من خلال دلالة هذه الصور والأشكال والألوان، دون أن ننسى تلك التيمات الكتابيّة التي توزّعت على سطح الغلاف، وأكسبته رونقا فنيّا وجمالا، وأضفت على الواجهة الأماميّة للغلاف طابعا من الإيحاء والدلالة، وأنارت للقارئ درب الانتقال إلى متن النّص الدرامي، وشوقته لاستكناه مكنوناته، فما هي الدلالات التي انفتحت عليها هذه التيمات، وما هي الوظائف السيميائيّة التي نهضت بها؟

1.2 اسم الكاتب:

يتموضع اسم الكاتب "عبد القادر علولة" في أعلى الواجهة بلون أحمر، ووجود هذا الاسم في هذا الموضع بالذّات، يوحي بعدّة دلالات في فضاء الغلاف منها: الرّفعة والسمو، وكأنّه يقف أمام القارئ قائلا: هذا أنا عبد القادر علولة، مؤلف هذه النصوص الدراميّة... لأنّ «وضع الاسم في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[9]، وبتموضعه هذا يعلن عن رسالته، ويعترف بها ويلتزم بما فيها.

بالإضافة إلى هذا التموضع الفوقي، أضفى اللون الأحمر الناصع –على هذا الاسم- طابع الخصوصيّة والتميّز، فكأنّنا نسمع صوت "عبد القادر علولة" يصدح قائلا: هأنذا الشهيد البطل، مازال لون دمي الأحمر الذي سال على أرض الشهداء، يرسل شعاع التضحية والتحرّر إلى كل مواطن جزائري، لينير دربه نحو الحرية والعدالة.

2.2 العنوان:

بعد اسم الكاتب، نجد تحته مباشرة عنوانا بالبند العريض، ومن نفس اللون، يشير إلى ما يحتويه الكتاب "من مسرحيات علولة"، وتحته مباشرة عناوين الأعمال الدراميّة، التي انطوى عليها الكتاب، مرتّبة تحت بعضها:

- ✓ -الأقوال
- ✓ -الأجواد
- ✓ -اللثام

وهي مكتوبة باللون الأسود القاتم، قتامة ما يعبّر عنه "علولة" من أوضاع مزرية يعيشها الشّعب الجزائري، وما يقاسيه من آلام، ويسعى "علولة" من خلاله إلى كشف الحقيقة ، لينير درب الآخر نحو الحقيقة والضياء.

3.2 الصورة الفوتوغرافيّة والستار:

أهم ما يلفت انتباه القارئ عندما يحقق في الغلاف، ذلك الستار الأحمر الذي ينسدل في جهة من الغلاف، ليكشف لنا عن تلك الصورة الفوتوغرافية، باللون الأبيض والأسود، إنها صورة تكتسي أهمّية خاصّة في فضاء الغلاف، كونها تشوّق القارئ وتدعوه إلى فكّ طلاسمها وتأويل دلالاتها.

فالصورة تنطوي على صورتين متلاصقتين، للكاتب "عبد القادر علولة"، فالصورتان كلاهما اشتركتا في تلك النظرة الثاقبة من عيني "علولة"، فنظره موجه نحو المشاهدين، من خلال وقوفه بشموخ على الركح الذي يمثل عليه، ولكن ما يحيّر القارئ ويثير دهشته، هو ذلك الاختلاف من خلال وضعيّة اليد، حيث نجده في الصورة الأولى رافعا يده وهي مقبوضة، وفي الصورة الثانية رافعا يده وهي مبسوطة، فبين القبض والبسط علاقة تضاد؛ فهي تشير إلى استجماع القوة من أجل أن يثور المتلقي على الأوضاع المزرية التي يعيشها، وأن يرفع صوته عاليا لينال حريته و حقوقه المهضومة، فهي تشير أيضا إلى أنّ المواطن الجزائري البسيط قد فقد بطاقته بين تناقضات السلطة الحاكمة والمجتمع البائس، والصراع بين الحرية والوجود، وبين زمن الاستعمار وزمن الاستقلال، فهي لوحة تحريضية ثوريّة بريختيّة بامتياز.

فالصورة ذات اللون الأبيض والأسود الباهت، تعبّر على أنّ الشعب الجزائري بعد الاستقلال لم تحظ له الرؤية الواضحة بعد، في ظل سلطة غاشمة وتسيير تعسّفي، وحريّة مسلوبة مكبّلة.

وهكذا تتبدّى لنا ملامح العلاقة الرابطة بين الصورة الفوتوغرافيّة والنّص الدرامي، فـ"علولة" مثال لشخصيّاته البطلة التي تعاني أزمات فكريّة وسياسيّة وثقافيّة، والتي ضاعت قيمتها ومقوّماتها في دولة فقدت أسباب الحياة المعنوية فيها.

4.2الواجهة الخلفيّة:

على خلاف ما تراءى لنا من خلال الواجهة الأماميّة للغلاف، تتبدّى لنا الواجهة الخلفيّة خالية من التيمات الكتابيّة واللوحات التجريديّة والعناوين الرئيسية، والأشكال الطبوغرافية والرسومات والألوان، ولكن بقي اللون الرمادي الذي يمتد من الواجهة الأماميّة إلى الواجهة الخلفيّة يطبع تلك الرؤية القاتمة للأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة التي يعيشها المواطن الجزائري، ويطمع في مستقبله إلى جزائر الحريّة والعدالة الاجتماعيّة.

ونخلص في الأخير إلى أنّ المظهر الخارجي للنصوص الدراميّة كان بمثابة أيقونة دالّة؛ لأنّ «الأيقونة في حقيقتها وشائجيّة، توحي بما تنطوي عليه ثنايا» النّص الأدبي من أبعاد وأهداف.

من المظهر الخارجي ننتقل إلى المظهر الداخلي، أي من تضاريس الغلاف، إلى جغرافيّة الصفحة وأبعادها لنكتشف الطريقة التي تعامل بها الكاتب الدرامي مع الفضاء الطباعي للصفحة.

3.حيز النّص المدروس:

أصبحت «العناية بحجم النّص المدروس، ووصف مساحته عبر الكتاب المنشور فيه، من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أيّ دراسة حداثيّة»[10]، حيث أنّ الطبعة التي عوّلنا عليها في هذه الدراسة التحليليّة هي الطبعة الأولى من نشر المؤسسّة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية، الجزائر، بلغ عدد صفحات النصوص الدراميّة المجموعة في كتاب واحد 247 بمقاس (22×13)، وتؤرخ هذه النصوص الدراميّة لخلفيات الأزمة الجزائريّة، وتطرح مجموعة من القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والأيديولوجيّة.

وإذا قارنا بين القضايا التي تعمد النصوص الدراميّة إلى طرحها والحجم الذي أطّرت به نجد أنفسنا أمام سؤال لا مفرّ من الإجابة عنه مفاده: كيف استطاع "علولة" تمرير كلّ هذه الخطابات بأبعادها السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، في نصوص دراميّة متوسّطة الحجم وبلوحات دراميّة مختلفة في النّص الدرامي الواحد؟ هل تكفي هذه النصوص الدراميّة بهذا الحجم المتوسّط لشحذه بكلّ هذه الدلالات ؟ ما هي السبل التي لجأ إليها الكاتب من أجل استدراك هذا النقص في عدد الصفحات؟

لا ريب أنّ هذه المساحة الورقيّة، وجدت متنفّسا لها من خلال معينات دلّت على انفتاح النّص، وعكست حجمه الحقيقي، ومنها اعتماد "علولة" على الواقعيّة واللغة العاميّة، حيث يقول الباحث المغربي "حسن يوسفي"، عن مسرحية "الأجواد" «تريد أن تكون نموذجا للمسرح الشعبي ذي النزعة الواقعيّة، الذي يميل إليه "علولة" فقد جعل من وضعيّة "القوال"، إلى جانب اللهجة العاميّة وسيلتين فنيّتين لترجمة هذا الاختبار، وقد نجحت هذه التجربة»[11].

فقد استطاع "علولة" بذكائه وحنكته، التمكن من لغة البسطاء، ولغة الشارع اليومي، فاستطاع تمرير رسالته بلغة مركّزة واقتصاديّة، ونمثّل لذلك بصفحة من صفحات النصوص الدراميّة التي تفتقر إلى الفراغات الدلاليّة والأشكال الطبوغرافيّة، يجسدّها الشكل (1):

.....

.....

.....

.....

.....

.....

..... شكل (1)

واستعانة الكاتب بهذه العمليّة مبرّر دون شك؛ كون النصوص الدراميّة تعاني التقلّص المساحي مقارنة لحجم القضايا التي تحتضنها، وتهدف إلى إيصالها للقارئ، وتلقين

ذهنه بخباياها السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، من هنا وجب على "علولة" تعويض هذا النقص بالضغط على الصفحة، وإلاّ كيف يتسنّى له حصر كلّ الدلالات التي ينفتح عليها النّص الدرامي.

كل ذلك يؤكّد أنّ النّص منفتح على حجم آخر، يتوافق وطبيعة القضايا المعالجة فيه، الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن الطرق المعتمدة في كتابة النّص؛ فهل كانت الكتابة عاديّة على امتداد الصفحات؟ أم نجد داخل المتن تغيّرات كتابيّة؟

وإن سلمنا بأنّ النّص الدرامي يعاني ازدحاما وكثافة، فهل يعني أنّه يفتقر تماما إلى بعض الفسحات المكانيّة أو الفراغات الدلاليّة؟

إنّ النصوص المدروسة عبارة عن نصوص دراميّة مسرحيّة، ومن خصائص النّص الدرامي المعدّ للعرض، وجود عنصر الحوار، ومن خصائص هذا الأخير في الجانب الطباعي عندما يذكر الكاتب الشخصيّة المحاورة، يرجع إلى السّطر، ما يخلّف بياضا بعده، أو سطرا، أو فراغا، وما هو متعارف عليه، من خصائص النّص الدرامي "العلولي"، طغيان السّرد على كتاباته، فعنصر الحوار قليل بالنسبة إلى السّرد.

وبتعرّفنا على أنواع الكتابة وأشكالها داخل المتن، نزيل الإبهام عن فضاء الصّفحة بصفة خاصّة، وفضاء النّص بصفة عامّة.

1.3 الكتابة الأفقية: l'ecrtiture horizontal

وهو الشّكل العادي للكتابة، تكون البداية فيه من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار –فيما يخصّ الكتابة بالعربيّة- ويظهر بصورة جليّة في المواقف السرديّة والوصفيّة، على نحو ما نجده في النّص الدرامي في قول السّارد: «**جمعة قيل ما يزداد برهوم الخجول تنظم اضراب عام في المنطقة المذكورة وتعقدت الأحداث، خدات سبغة شينة العمال ثاروا وبعدما حرقوا للكلون مخازن ونوادر هجموا بالله أكبروالمدرة على مقر الجدارميا.**

فرعوا باب السجن وخرجوا المحبوسين جاء من المدينة الحرس المتنقل راكب السبق مبعوث للدعم كحل مسلح و انتشر كالجراد على النحية»[12].

كما سبق وذكرنا –الطريقة التكثيفيّة- في وضع أسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها.

2.3 الكتابة العموديّة: l'écriture verticale

وهي الكتابة التي تستعمل للحوار، أو للمقاطع الشعريّة المتضمّنة في النّص، حيث لا تستغلّ الصفحة بأكملها، وإنّما جزء منها فقط، كأن توضع الكتابة على اليمين، أو في الوسط أو في اليسار؛ «فالكتابة في هذه الحالة لا تكون حلية شكليّة، لا تشكيل خطّي عمودي وأفقي وفراغ وسواد مقصود في الناحية الفنيّة بغية طرح أبعاد إيحائيّة ودلاليّة»[13]، فما هي تجليات هذا النمط من الكتابة في النصوص الدراميّة موضوع الدراسة؟

نعلم أنّه لا نص درامي مسرحي دون حوار –سواء كان داخليا أو خارجيّا- فبواسطته تتّصل الشخصيّات المسرحيّة ببعضها البعض بشكل مباشر، ومن خلاله تعبّر عمّا يجيش في داخلها من غبطة أو سرور، أو من حزن أو قنوط، غير أنّ تركيز "علولة" في الكتابة الدراميّة على السّرد، سيضعف لا محالة من المشاهد الحواريّة، ويقلّل من العموديّة الخطيّة، داخل النصوص الدراميّة على نحو ما يوضّحه المشهد الحواري الآتي:

«**برهوم:**

يا الشريفة...يا الشريفة...خفي...خفي غيتيني.

الشريفة:

واش بيك يا برهوم...مالك صفروتشهق؟

برهوم:

يا الشريفة مصيبة يا الشريفة مصيبة.

الشريفة:

يارسول الله !...الدهشة...الدهشة غير خفي»[14]

ونخلص إلى أنّ الكاتب "علولة"، زاوج بين الكتابة الأفقيّة والعموديّة ولم تطغ أحدهما على الأخرى.

3.3 التأطير: l'encadrement

هو ما اصطلح عليه "ميشال بوتور": «الصفحة ضمن الصفحة»[15]، ويدلّ استعماله على أهميّة المؤطّر داخله، إذ يلعب دورا هامّا في لفت انتباه القارئ إلى قضيّة محدّدة، لكنّه

يدخل توترا جديدا في النّص «شبيها بالتوتّر الذي تشعر به في أيّامنا الحاضرة، في مدننا المليئة بالإعلانات والعناوين والمنشورات الضّاجّة بالأغاني والخطب المذاعة، وإنّها لهزّات تقطع علينا بقسوة ما نقرأ أو نسمع»[16].

نجد أنّ "علولة" لم يجنح إلى هذه التقنية، بل استبعدها نهائيّا من المتن الدرامي، ربّما لعدم حاجته إليها.

4.3 البياض: le blanc

يقصد بالبياض تلك المساحات الخالية أو الفارغة التي نجدها عند انتهاء الفصول أو اللوحات الدراميّة، أو آخرها، وبين السطور والفقرات، أو الكلمات في الفقرة الواحدة، وبمجرّد إدراكنا للبياض نستنتج أنّه يوحي بأبعاد دلاليّة؛ كدلالة البياض بين الفقرات مثلا على نقلات زمنيّة ومكانيّة، وإذا كانت المساحات السوداء تتوافق مع الكتابة الأفقيّة المملوءة، فإنّ المساحات البيضاء تتوافق مع الكتابة العموديّة الفارغة، حيث «تعتبر المساحات السوداء الأفقيّة مناطق نشاط وفعل يتمّ داخلها خلق الأشكال وبناؤها، لأنّها مشكّلة من الحركة البنائيّة المسجّلة، أمّا المساحات البيضاء العموديّة فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيّا»[17].

وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أنّ البياض يعدّ أكبر مساحة استفزازيّة للمتلقي، إذ بواسطته يستطيع الكاتب إشراك القارئ في العمليّة الإبداعيّة، حيث يصبح المتلقي مطالبا أمام هذه المساحات الخالية بتحويل الساكن إلى متحرّك والمخفي إلى ظاهر، والفراغ إلى ألفاظ.

إذا استقصينا الحجم الأكبر للبياض نجده يطغى على الصفحة الأخيرة من كلّ نص درامي، حيث قسمت الأعمال الدرامية إلى ثلاثة نصوص دراميّة، ينتهي كل فصل ببياض، ليعلن عن بداية الفصل الذي يليه.

ويمكننا –بعد اطّلاعنا على صفحات النصوص الدراميّة- القول: إنّ هذه الأخيرة؛ تفتقر إلى ملامح هذه التقنية وعلاماتها ونعلّل سبب ذلك بـ:

سبق وأدركنا من خلال تناولنا لعنصر الكميّة النصيّة –بالدراسة والتحليل- أنّ أوراق النصوص الدراميّة تعاني من كثّافة السّواد وطغيانه على مساحتها، الأمر الذي جعل

مساحة البياض تتضاءل وتتقلّص، ولا نعثر لها على أثر إلاّ نهاية النصوص الدراميّة، أو هوامش الصفحات وأركانها، أو بين الفقرات.

بناء على ما تقدّم يتبيّن لنا مدى إهمال الكاتب لهذه التقنية وعدم اعتنائه بسيماتها، التي عدّت ميزة النصوص المعاصرة، لأنّها تكتسي أهميّة دلاليّة تضفي على النّص طابع الشعريّة والفنيّة.

وبعد أن تطرّقنا لكيفيّة التوزيع النصّي، نحلّل تضاريس التشكيل الطبوغرافي عسى أن يستطيع تحديد انتماءات النّص، هل هو نص يحمل ملامح المعاصرة أم يفتقر إليها؟

4.التشكيل الطبوغرافي: formation topographique

وهو وليد التطوّر العلمي والتكنولوجي، خاصّة في مجال الإعلام الآلي، الذي أتاح فرصة اختيار أنواع الخطوط للرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصّه الدرامي، مثل: الكتابة المائلة أو البارزة، التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل النّص الدرامي، عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعيّة والرئيسيّة داخل النّص الدرامي، بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائيّة ورمزيّة وجماليّة في النّص[18]، حيث يستعمل للعناوين أنواع خطوط مميّزة، بارزة ذات طابع فنّي وإبداعي، تجذب القارئ، كالخط الكوفي والأندلسي، ويختار خطوطا عاديّة متعارف عليها لكتابة المتن، مع إبراز بعض أجزائه ذات الأهميّة الحدثيّة أو المكانيّة أو الزمنيّة.

إنّها دراسة للصّفحة الطّباعيّة بكلّ ما تحتويه من خطوط متباينة، وعناوين للفصول والهوامش وأشكال واقعيّة وتجريديّة، وعلامات ترقيم، وعلامات إشاريّة، مثل: القوسين والمزدوجتين، وما تضفيه هذه الإشارات على النّص من دلالات عميقة، لأنّها «تمنح صورة النّص واتّساقه»[19]، والكاتب بتوظيفه لمثل هذه التقنيات، يمنح نصّه زخرفا دلاليّا وجماليّا وفنيّا، ويسهّل على المتلقّي مهمّة تدارس النّص وإدراك كنهه وتفسير مفاهيمه، وحلّ عقده، فالقارئ يكون مضطرا أمام هذه التنوّعات الإشاريّة، إلى إمعان فكره وتشغيل ذهنه بفكّ مستغلقاتها وتأويل رمزيّتها، ذلك أنّ المفهوم الحداثي للغموض يدعوا القارئ إلى المشاركة في إنتاج النّص وبناء دلالاته، ويضعه أمام مغامرة دلاليّة قد ينجح في خوضها وقد يفشل.

بعد هذه العتبة النظريّة؛ نتساءل عن الطبيعة الطبوغرافيّة للنصوص الدراميّة "الأقوال، الأجواد، اللثام"، هل توفّر النّص على رسومات أو لوحات أو أشكال واقعيّة تجريديّة؟ ما هي طبيعة الكتابة النّصيّة؟ هل غلب عليها شكل الحروف العادي أو هناك تغيّرات كتابيّة صاحبت العبارات ذات الأهميّة؟ وما هي طبيعة التقنيات الإشاريّة المستعملة في النّص، وما هي الوظائف التي تؤديها داخل السياق السّردي؟ أو بعبارة أخرى ما هي القيمة الفنيّة والجماليّة التي أضفتها على النّص؟

نستهل دراستنا لهذا العنصر بالتعرّف على نوعيّة الخطوط الكتابيّة المستعملة الموظّفة بنوعيها الواقعيّة والتجريديّة.

1.4 طبيعة الكتابة النصيّة:

يكتسي تنويع الخطوط الكتابيّة –مائلة، ممطّطة، بارزة- أهميّة فنيّة وجماليّة كبيرة، وذلك من خلال الفعل البصري الذي يمارسه على القارئ، يلفت انتباهه، وينقل تفكيره من موقف إلى موقف آخر، لأنّ «الفضاء الخطّي مساحة محدّدة وفضاء مختار ودال، بمجرّد أن تترك حريّة الاختيار للشخص الذي يكتب»[20].

جاءت النصوص الدراميّة منقوشة بخط عادي، حيث لا نجد أثرا للخط المائل؛ أو الخط الممطّط أو البارز، فهل هذا الغياب لمثل هذه الأنواع من الخطوط يعني انعدام المواقف المفاجئة و الأحداث المميّزة والمشاهد المشوّقة والمثيرة؟

إنّ استعمال "علولة" للخط العادي، واستبعاده الأنماط الخطيّة الأخرى، قد يعزى إلى الحالة السكونيّة للشخصيات داخل المتن الدرامي، فهي شخصيّات بسيطة يغلب عليها طابع الرتابة والبساطة، وهي شبيهة بشخصيات المجتمع التي تبنّت الصمت واتّخذته ذريعة للخضوع والجمود.

ومن ثمّ لم يكلّف الكاتب نفسه عناء إبراز الخط أو تمطيطه، سواء للتمييز بين السّرد و الحوار أو بين السّرد والوصف –وصف الشخصيات، أو المكان، أو الأشياء- أو بين الشخصيّات الرئيسيّة المحرّكة للأحداث والشخصيات الثانوية، أو بين الأماكن المحوريّة من جهة والأماكن العاديّة من جهة أخرى.

5.الخاتمة:

إنّ صورة تضاريس الفضاء النّصي جاءت على النحو التالي:

-اعتمدت كل النصوص الدراميّة على الكتابة الأفقيّة والعموديّة، ونمط الكتابة يبدأ من اليمين إلى اليسار.

-لا يوجد تشكيل طبوغرافي في النصوص الدراميّة، بل جاءت كل هذه النصوص مكتوبة كتابة عاديّة خالية من العناوين، أو العبارات، أو النصوص البارزة، أو المائلة، وقد يرجع هذا إلى أنّ النمط السّردي الدرامي في النصوص الدراميّة عني بسرد الأحداث والمواقف والمشاهد التي مرّت بها الشخصيّات البسيطة والعاديّة في المجتمع، والتي لا تترك أثرا، لذلك جاءت الكتابة عاديّة وخالية من أيّ بروز أو تشكيل بلفت الانتباه.

- إنّ عدم اهتمام الذات الكاتبة بالعلامات غير اللغوية (البياض، شكل الكتابة، رسومات، لواح...) التي غذّت مدار الدراسات الحديثة، وعدم احتفاء النّص بشعريّة الفضاء الطباعي، يؤكّد تشبّع الكاتب الدرامي بالمرجعيّة التثويريّة التنويريّة، التي تجعل القارئ لا يندمج ولا يتماهى لا مع المضمون ولا مع الشّكل، حتّى يثور على واقعه ويغيّره نحو الأفضل.

6.الهوامش:

1 نمثل لذلك بديو انه "ملصقات، شيء كالشعر"، للتوسع ينظر: عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفنّي، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

2 عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات اتحاد العرب، سوريا، ط1، 2000،

3 ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، كانون الثاني 1991، ص 93، 243، 248.

4 المرجع نفسه : ص 250.

5 ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982 ص 112.

6 حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، (الفضاء- الزمن- الشخصيّة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 27، 28.

7 حميد الحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص 60.

8 المرجع نفسه: ص ن.

9 م ن : ص ن .

10 عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرو اية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجز ائر، 1993، ص 245.

11 دنيا الرأي: جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبيّة عند المبدع المسرحي عبد القادرعلولة، تاريخ النشر: 2010/05/14،

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

12 عبد القادرعلولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) مسرحية اللثام، د ط، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرغاية، الجز ائر، 1997 ص 157.

13 مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوجيتا النّص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 155.

14 اللثام ص 163.

15 ميشال بوتور: بحوث في الرو اية الجديدة، ص 128.

16 المرجع نفسه : ص 130.

17 محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 237.

18 ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيك النّص الأدبي، ص 127.

19 محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 100.

20 المرجع نفسه، ص 103.