الآداب
المجلد:21، العــدد:01، ديسمبر 2021
الصفحات:70 - 90

دلالة الفضاء النصّي في الرواية الكنفانية / قراءة في التّشكيل الطّباعي والبياض السّردي

The connotation of the textual space in the Kanfanian novel

د. زوليخة حنطابلي[1]

[1] جامعة الدكتور يحي فارس- المدية، hantabli.zoulikha@univ-medea.dz

تاريخ الإرسال: 2021/07/24 تاريخ القبول: 2021/11/15 تاريخ النشر: 2021/12/15

ملخص:

ينقسم الفضاء في الأعمال السّردية إلى نصيّ وآخر روائيّ، وإذا كان هذا الأخير يُعنى بمجموع الأماكن الواردة في الرواية فإنّ النّوع الأول يختصّ بالجانب الظّاهر من النّص الذي يمكن تحديده بالغلاف والصفحات والعتبات وشكل الطباعة...أي كلّ ما يجعل من الأفكار والكلمات شيئًا ماديًّا ومرئيًّا.

وفي هذا البحث سنركّز النظر على جزء من هذا الفضاء متمثّلا في التّشكيل الطّباعي والبياض السّردي في أعمال غسان كنفاني الروائية، ومحاولة ربطها بالمتن وكذا الوقوف على دلالاتها المختلفة التي قد تضفيها عليه، ما قد يشير في الأخير إلى توجّه محدّد للكاتب عندما يعمل على اختيار هذا الشكل أو ذاك في نصوصه وفق قصديّة معيّنة ترافق المبنى السردي فيها.

كلمات مفتاحية: الفضاء النصي، الشكل الطباعي، البياض، السرد، غسان كنفاني

Abstract:

Space in narrative works is divided into textual and novelistic. If the latter is concerned with the sum of places in the novel, the former deals with the apparent aspect of the text that can be determined by the cover, pages, levels and printing format. That is, all that makes ideas and words material and visible.

In this research, we will focus on a part of this space, namely the typographical composition and white space narration in Ghassan Kanafani's novels trying to link

المؤلف المراسل: زوليخة حنطابلي.

them to the words, as well as identifying the different connotations that may add meaning. This may indicate, in the end, a specific orientation of the writer when he chooses one form or another in his texts according to an intentionality that accompanies its narrative structure.
trying to link them to the words, as well as identifying the different connotations that may add meaning. This may indicate, in the end, a specific orientation of the writer when he chooses one form or another in his texts according to an intentionality that accompanies its narrative structure.
Keywords: Textual space; typography; white space; narration; Ghassan Kanafani.

مقدمة:

يعدّ الفضاء الروائي من المكوّنات التي لا يمكن الاستغناء عنها في أيّ نصٍّ سرديٍّ، خاصّة بعد أن كشفت الدراسات الحديثة والمعاصرة عمّا لهذا العنصر من إمكانات ودلالات تعني الكاتب والقارئ معا، حيث تُعين الأول في تشكيل عالمه الرّوائي وتمنح الثاني القدرة على الفهم والتأويل وكذا محاورة النص داخليًّا وخارجيًّا.

والفضاء الروائي فضاءان، فضاء يتشكّل من مجموع الأماكن الواردة في الرواية أو النّص السّردي عموما حيث تدور الأحداث وتتحرّك الشخصيات ويسير أو يتوقّف الزمن، وفضاء يختصّ بشكل النّص لا بمحتواه وفيه تندرج العتبات والنصوص الموازية وطرائق الكتابة واللغة الشكليّة التي تتداخل فيها العناصر اللّفظية مع غير اللّفظية كالرّسوم والتقطيع والأشكال واللغة الرقميّة التي تتباين أشكالها وأحجامها بتباين النّصوص أو تباين الدّلالات في النّص الواحد...

ومن هنا أوجد النقاد – بإيعاز من الكتّاب أو تواطؤ معهم– مداخل جديدة للنّصوص الروائيّة تمزج داخلَها بخارِجها وشكلها بمحتواها، تُعنى بالدرجة الأولى بدراسة الهندسة الخارجية أو الهيكليّة لهذه النصوص وغايتها في ذلك الوقوف على كلّ المقاصد والدّلالات التي ضمّنها المؤلّف عملَه بطريقة جليّة أو خفيّة.. وهو ما سنحاول فعله من خلال تتبّع المناطق الشكليّة في المنجز الروائيّ الكنفاني الذي يتضمّن رواياته المكتملة (رجال في الشّمس، ما تبقّى لكم، عائد إلى حيفا، أمّ سعد) مركزين على ناحية محدّدة (التشكيل الطّباعي والبياض السّردي) متجاوزين بذلك كثيرا من

عناصر الفضاء النّصي كالعنونة والغلاف والرسوم ومختلف النصوص الموازية الأخرى... وغايتنا في ذلك الإجابة عن الإشكالات التالية:

هل نستطيع القول بوجود لغة شكليّة في نصوص كنفاني تملك الإمكانيّة لمحاورة القارئ؟ كيف كتب كنفاني رواياته خطيًّا وشكليًّا؟ هل تشابه الفضاء النصّي في الروايات الأربع أم اختلف؟ وما الدّلالة التي يمكن استخلاصها من هذه القراءة؟ وهل هناك قصديّة في تشكيل النّصوص أم تراها جاءت وفق نمط لا يثير عين القارئ ولا فضوله؟

وللوقوف على كلّ ذلك سنقدّم قراءةً شاملةً لهذه المدوّنة تتقصّى طرائق الكتابة وكيفيّات توزيع المساحات الفارغة أو الملآ منها، دون الخروج عن طبيعة النّص السرديّة وما تفرضه علينا كقرّاء أو نقّاد من قراءة وفهم لحيثيّاتها التي لا يمكن لها أن تتجاوز الحدث وزمكانيّته وشخصيّاته.

1.الفضاء النصي:

إنّه البعد الملموس من الرّواية في شكل كتاب بكلّ ما يشتمل عليه من كلمات على أسطر في صفحات ضمن دفّتي كتاب، وهو يندرج تحت الفضاء انطلاقًا من كونه "الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعيّة على مساحة الورقة"[1]، حيزًا تتحرّك فيه العين ـ عين القارئ ـ وتنتقل عبره من مكان لآخر بواسطة العبارات المطبوعة فيه، وهو ما يسمّى بالفضاء الإدراكي الذي ينطلق من خطّيته وصورته الشكليّة.

ورغم أنّ هذا الفضاء لا علاقة له بالفضاءات التي تصوّرها الرواية جغرافيًّا أو دلاليًّا أو مجازيًّا؛ إلاّ أنّه لا يخلو من أهميّة قد توجّه القارئ إلى تعامل خاصٍّ مع الأثر الأدبي، فشكل الكتاب وطريقة إخراجه قد تجعله يرغب فيه ويتحمّس له أو ينفر منه ويبتعد عنه حتى من دون الاطّلاع على مضمونه، وأكثر من ذلك قد تجعله يقيم تصوّرات سابقة عنه قد تتحقّق أو تخيب بفعل القراءة لاحقا.

فالرواية كتاب والكتاب ـ كما حدّده ميشال بوتور ـ هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة: طول السطر وعلوّ الصفحة والسّمك الذي يقاس بعدد الصفحات[2]، كلّ ذلك عن طريق

الكتابة. والكتابة "ليست تنظيما للأدلّة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، إنّها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مُسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء، إنّ الفضاء الخطّي مساحة محدّدة وفضاء مختار ودالّ بمجرّد أن نترك حرّية الاختيار للشخص الذي يكتب"[3].

وبهذا امتلك الفضاء النصّيّ مناطق وتضاريس ـ قياسًا على توزيع البياض والسواد ـ لا تطابق تلك التي في متن الورقة ولكن لا تختلف عنها كثيرًا من حيث الأهميّة في صنع الدّلالة أو الإشارة إليها، ممثّلة في تلك "الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصّية في الرواية بداية بتصميم الغلاف، مرورًا بالحروف الطباعيّة والعناوين وتتابع الفصول ونهايةً بالتّصفيح، أي أنّ هذه التضاريس لا تُعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزيّ أو التخييليّ في داخل النص، لكنها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النصّ الروائي. أي جغرافيّة الكتابة النصيّة باعتبارها طباعةً مجسّدة على الورق"[4].

حيث كان المنطلق في ذلك طبيعة الفضاء الروائي اللّغوية التي لا يمكن أن توجد إلا من خلال الكلمات، ولمّا "كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود والنّاقص بالضّرورة، فإنّ ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب، أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ"[5].

ليبرز هنا اتجاه جديد حوّل الدراسات إلى منحى آخر، منحى فضاء النّص من خلال العنوان والغلاف وما يتبعه من مقدمات، وبدايات واختتام الفصول والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة... وهي ما يمكن تسميته إجمالا بالعتبات، "فما أكثر العتبات وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة، العتبة فضاء"[6].

2. الخط والتشكيل الطباعي:

يمتلئ الفضاء النصيّ لكلّ عمل أدبيّ ـ وغير أدبيّ ـ بمجموع الأحرف والكلمات والأسطر والفقرات التي تتشكّل وفق ما يمكن أن يمنح العمل كمضمون وموضوع مزيدًا من الاتّساق والانسجام بينه وبين فضائه الطّباعي، أين يتمّ تسجيل الدّال الخطيّ وتشكيله أشكالًا مختلفة من الطبيعي أن يكون لكلّ شكل منها خصائصه الأسلوبيّة ونموذجه الجماليّ وسماته الخاصّة التي تتجلّى بين المؤلّف والقارئ[7].

حيث يتمّ إفراغ النّص كمدلول على الورقة إفراغًا خطيًّا يستند إلى عدد من التّشكيلات التي تُكتب بها الحروف والعناوين، أو تنظّم بها الورقة تبعًا لما تحويه من رسوم أو إشارات أو لوحات أو إطارات... وكذا مدى تناسب البياض مع السّواد ليشكّل في مجموعه طريقة معينة لتقديم النّص يتمازج فيها الخارج نصّي مع الداخلي ليمارسا معا تأثيرهما على القارئ من حيث لا يدري، خاصة وأنّ الفعل الذي يؤدّيه هذا الأخير ـ القراءة ـ محكومٌ في كل الحالات بالفضاء البصري المرئي (فضاء الورقة) وطريقة الكتابة فيه.

والتي تأتي هنا كوسيط وحيد لا يمكن التعامل مع النّص إلاّ عبره من خلال منحنا ـ أوّلا ـ إمكانيّة التواصل مع ما نقرأ، وثانيا القدرة على التفاعل معه نظرا لما تملك مختلف التّشكيلات الخطيّة والهندسيّة الموجودة داخل النّصوص من أهميّة كبرى في الاقتراب بالقارئ من حدود المعنى الكلّي الذي لا يمكن أن يتحقّق خارج الفضاء النّصي الخطّي، لأنّنا "لا نتوفّر على كبير حرية في الاستعمال الذي ننجزه في فضائنا الخطي، فأبعاد الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات تخضع في الغالب لقواعد تواضعية، والحرية التي يملكها الكاتب للتحرك في الفضاء الذي اختاره تتمّ في حيز ضيق جدًّا، الأمر الذي يصير معه اختياره دالاً"[8].

ونعني بالفضاء الخطّي "الرّسم الكتابيّ الذي ينهجه الكاتب في نصّه الروائي مثل الكتابة المائلة أو البارزة التي تستخدم للتفريق بين نصّ وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص"[9].

ولتوضيح ذلك أكثر لابدّ من إسقاطه على نصوص كنفاني للوقوف على نوع التشكيل الذي ظهرت به هذه الروايات ومدى تأثيره فيها، وإذا استثنينا من البداية رواية (ما تبقى لكم) ـ لأنها تعدّ حالة خاصة تحتاج إلى وقفة منفردة ـ وجدنا أن الروايات الثلاث الأخرى قد جاءت وفق هيئة طباعيّة عاديّة خالية تماما من كلّ ما قد يثير انتباه القارئ ـ أو الأصحّ عين القارئ ـ في لحظات التواصل الأولى بينه وبين هذه المتون كمجموعة من السّطوح الخطّية، باعتبارها قد حافظت على نسقٍ واحدٍ في الكتابة معتمدةً على توزيع الكلمات ضمن أسطر أفقيّة انتظمت داخل فقرات متوازنة ومتشابهة. حيث تعدّ "الكتابة الأفقية الطريقة العادية التي يلجأ إليها الكاتب عندما يبدأ سطر الصفحة بالجهة اليمنى وينتهي عند اليسرى، وهذا النمط شائع في معظم الكتب النثرية الأدبية وغير الأدبية"[10]. والتي لم نسجّل عليها ـ في نصوص **كنفاني** ـ أيّ تغيّر في حجم الخط ونوعه ولونه.

لكن ذلك لم ينفِ اللجوء في بعض الأحيان إلى عدد من علامات الترقيم والأسطر الرأسية التي تأتي فيها الكتابة على شكل عمود أو عمودين في الصفحة، وتستعمل في الرواية أكثر في الحوار العمودي بين الشخصيات أو في استيحاء بعض الأشعار أو بعض العناوين والمقطوعات التي تكتب في منتصف الصفحة عموديا[11]. أين اقتصرت وظيفة هذا النوع من الكتابة لدى **كنفاني** في إبراز مختلف المحاورات الخارجية، فبالإضافة إلى صفّها عموديًّا فوق بعضها البعض تمّت الاستعانة ـ في رواياتنا ـ ببعض الإشارات كالمطّة والمزدوجتين لحصر كلام الشخصيات وتمييزه عن غيره من التجلّيات الأخرى للّغة الروائية من سرد ووصف وتدخّلات للسارد...

أمّا بالنسبة لسُمك الخط فلم نره يتغيّر إلاّ عند عناوين الفصول وأرقامها، متّسما بذلك الفضاء الطباعي لكل من (رجال في الشمس، عائد إلى حيفا، أم سعد) بنوع من البساطة التي فرضت على النص جوًّا من السلاسة والانسيابية بسبب خلوّه من كلّ ما قد يستوقف القارئ ويدفعه نحو التأمّل والتفكير، ولأنّ "الشكل المبسّط هو في الوقت نفسه شكل إيقاعي"[12] وجدنا هذا النوع من النصوص يمنح القارئ وهو يتجوّل ببصره إيقاعًا ثابتًا للقراءة لا يتأثّر ولا يتغيّر بتلك المعطيات

البصرية، التي بقدر ما تقرّب النص من القارئ تفرض عليه أيضا اتّباع نظام قراءة يزاوج بين الشكل والمضمون، بحيث لا يمكن إغفال أحد الجانبين أو الاهتمام بأحدهما على حساب الآخر.

وهو الأمر الذي فرضته متون هذه النصوص التي اتّسمت بالواقعيّة والمباشرة في طرح مضامينها، عكس رواية (ما تبقى لكم) التي ألبسها الكاتب رداء تيّار الوعي فجاءت استثنائيّة في كل مناطقها الداخلية والخارجية. وإذا كانت (رجال في الشمس) قد جاءت واقعية ورمزية باعتبارها التجربة الرواية الأولى للكاتب؛ فإن ما جاء بعدها من روايات قد حمل رؤية قصديّة سواء في طرقه لتيار الوعي مع (ما تبقى لكم) أو عزوفه عنه والعودة إلى الواقعية الصريحة في (عائد إلى حيفا وأم سعد).

ففي رواية (ما تبقى لكم) اتّبع المؤلف طريقة خاصّة كان الهدف الأول منها تسهيل مهمة الإمساك بخيوط النص المتشابكة ومن ثمّ تفكيكها للوصول إلى مغزاها. ولكن قبل الحديث عن ذلك يحسن بنا إعطاء نظرة عامة للفضاء النّصي الذي تجلّت فيه رواية (ما تبقى لكم).

وأول ما يقال إنّها لم تختلف كثيرا ـ على الأقل في بدايتها ـ في تنظيم الصفحات عن غيرها من الروايات الأخرى، لمّا استعانت هي أيضا بتوزيع معيّن للفقرات يراعي لحظات الحوار الخارجي بين الشخصيات ويحدده بدقّة عن طريق نفس العلامات السابقة (المطّة + المزدوجتين)، كما أنها اختارت لها من حيث الطّباعة نفس الخط وحجمه الذي كُتبت به سابقاتها، غير أن ما يميّزها هو انعدام الفصول وبالتالي العناوين الداخلية، فالنص كتلة واحدة لا يفصل بينها إلاّ تلك البياضات التي تأتي عادة ما بين الفقرات على قلّتها، فغالبا ما كان النّص ينساب ضمن أسطر متواصلة لا تنتهي تشمل في بعض الأحيان عدّة صفحات متوالية.

وإذا كان التّحديد الدقيق قد رافق كلام الشخوص مع بعضهم بأسطر رأسيّة تنتهي بانتهاء الكلام؛ فإن الشقّ الثاني من الحوار (المونولوج الداخلي والمناجاة النفسية والكلام الذهني) ـ وهو الذي غطّى أوسع مساحة من النص ـ قد اعتمد التعتيم والتضامّ، لمّا ارتبط مع بعضه البعض ضمن أبعاد تتّسع وتضيق بحسب ما حملت كل شخصية في داخلها وما أفضت به إلينا، فمن خصائص

تيار الوعي أن تتدفق التداعيات الحرة ضاربة عرض الحائط كل التقسيمات والتمايزات التي يفرضها النظام القياسي لعلامات الترقيم[13].

ونظرا لأنّ الشخصيات لم تكن تعرّف عن نفسها لحظة تبدأ بإفراغ ما في وعيها؛ لم يكن أمام الكاتب إلاّ الاستعانة بواحدة من التقنيات التي تتيحها الكتابة المطبعية باستخدام الحروف البارزة للتمييز بين المتكلمين في النص، أو الأصحّ تعيين اللحظة التي يتغير فيها المتكلمون في النص بغية تحديد هوياتهم ومن ثمّ متابعة ما يقولونه لاستيعابه. ومن هنا لم تعد الكتابة في مثل هذه الحالة مجرّد حلية شكليّة، بل تشكيلٍ عموديٍّ وأفقيٍّ وفراغ وسواد مقصود من النّاحية الفنية بغية طرح أبعاد إيحائيّة ودلاليّة[14].

وهو الأمر الذي أفصح عنه المؤلف في توضيحه لمآ قال: "إنّ الصعوبة الكامنة في ملاحقة نص مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص منها أيضا إذا كان لابدّ أن تقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة، ولذلك السبب لجأت إلى اقتراحٍ مطروقٍ لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحروف عند النقطة المعينة"[15].

وبهذا راح يتجلّى لنا على سطح النص عدد من المناطق البارزة التي تثير أولا عين القارئ لالتقاطها ومن ثمّ الشروع في إدراكها، وإذا كان الحجم البارز في الكتابة يأتي غالبا لإثارة انتباه المتلقّي إلى نقطة محدّدة في الصفحة وتأكيدا على أهميتها وقوتها حيث إنّ "إبراز الفروقات في قوة الكلمات يعبّر عنه بواسطة حروف مختلفة في الجسم"[16]؛ فإنّها في نصّ كنفاني هذا قد اكتفت بإقامة فواصل بصريّة بين المتكلّمين في الرواية، تعيّن لنا لحظات الانتقال بينهم والتي كانت تتمّ أحيانا فجأة ومن دون سابق إنذار بين الأبطال الثلاثة الذين تولّوا مهمة السّرد مع السّارد الشاهد: **حامد، مريم، الصحراء.**

بالإضافة إلى تعيين مختلف التغيّرات التي كانت تحدث سريعا على مستوى الزمن بين الارتداد إلى الخلف (الماضي) والعودة إلى الحاضر، ليبرز هنا "التكنيك الذي استخدمه غسان وبصورة

ناجحة ومؤثرة في تصوير تعقيدات الوضعيّة القائمة، على الرغم من أنّ الحاجة لتمييز الشّخص المتكلّم والأزمان المختلفة استدعت استعمال أحجام الحروف المختلفة لدى طباعة الرواية كما يعترف الكاتب نفسه، ممّا أضاف المزيد من التعقيدات في مسار الرواية"[17]، نظرا للاعتماد على تقنية وحيدة لتأدية أغراض عدّة كان أهمها إشعار القارئ بتغيّر المتكلم في الرواية عبر التبديل بين الكتابة العادية والبارزة، ليشرع بعدها القارئ في التنقيب بين الكلمات والعبارات عن هويّة المتكلم هنا وقد يستدعي ذلك منه القراءة لمرّات متكرّرة، مثل المقطع التالي:

"مشى ثلاث ساعات إذن، ولكنّه لم يعرف إطلاقا أنك استوقفتني بعد ثلاثة أيام في الطريق وقلت لي: "سلّمي على حامد"، وأنا لم أوصل له سلامك لأنني عرفت أنك استوقفتني لسبب آخر.. لقد وقف فجأة، نظر إلى السماء أوّلا ثم إلى ساعته، وعرفتُ أنه يفكّر مثلهم: إنّ عليه قطع أطول مسافة تستطيعها ساقاه الفتيتان.."[18].

فالتبديل قد تمّ سريعا بين مريم والصحراء، ربما لم تكن القراءة العادية في غياب العلامات البصرية لتلحظه أبدا، خاصة مع وجود رابط لغوي يعمل على التخفيف من حدّة القفزات ما بين عناصر الرواية شخوصًا وأزمنةً وأمكنة، وبالتالي التقليل من احتمالية أن يأتي النص مفكّكا في النهاية من خلال إيجاد نوع من اللّحمة بين أعضائه، أين كان ذلك يتحقّق عبر تكرار نفس الكلمة أو العبارة الأخيرة أو بالاشتقاق منها لفظًا ومعنًى في شكل حلقة تتوسّط وتصل ما بين المتكلمين، فيكون آخر ما توقف عنده الأول هو أول ما يبدأ به الثاني، حيث لا يشترط في هذه الحالة تكلّم الشخصيات عن شيء واحد ولا اشتراكهم في ذات الموضوع. من أمثلة ذلك الرابط الذي جمع بين حامد ومريم في هذا المقطع:

"إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك. **ليس ثمة من تبقى لي غيرك.. وأنتَ تبدو بعيدا. رغم أنّك في فراشي تتركني وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية في الجدار..**"[19] فالسّارد الأول هو حامد في قوله: "إنني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي

غيرك"، والثاني هو مريم: "ليس ثمة من تبقى لي غيرك.. وأنتَ تبدو بعيدا. رغم أنك في فراشي تتركني وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية في الجدار".

وبين مريم والصحراء: ".. وخطواته واحدة واحدة أحصيها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار أمامي. دقات النعش. **دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردّد فوق صدري حيث لا صدى ثمة إلاّ الرعب.."**[20]. فالسّارد الأول هو مريم متكلمة عن شقيقها حامد: "..وخطواته واحدة واحدة أحصيها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار أمامي. دقات النعش". والثاني هو الصحراء وهي تصف حال حامد وهو يعبر من خلالها: "دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردّد فوق صدري حيث لا صدى ثمة إلاّ الرعب..".

وبين الصحراء ومريم: "مزيج من المشاعر التي تملأ قبضتي مغامر شجاع وهما تدقّان بوابة مجهولة. **كنت أرتجف خائفة ومستثارة في وقت واحد حين رأيته أمام الباب.."**[21] فالسارد الأول هو الصحراء: "مزيج من المشاعر التي تملأ قبضتي مغامر شجاع وهما تدقّان بوابة مجهولة"، والثاني هو مريم متكلمة عن زكريا لما زارها ذات يوم في بيتهم بالمخيم: "كنت أرتجف خائفة ومستثارة في وقت واحد حين رأيته أمام الباب..".

وأحيانا كان يتمّ الانتقال بنا مع نفس المتكلّم إلى أزمان مختلفة عاشها سابقا أو يعيشها الآن مع وضع حاجز بصري بين الزمنين كما في المقطع التالي: **"وفي اليوم التالي تماما اشتعلت يافا كلها وأضحت المنشية ركاما مسودًّا لا تكفّ فيه أصوات الرصاص...** أضحت الآن الأضواء ورائي ملتصقة في نهاية الأفق باهتة وصامتة، وتصاعد الهدير متّصلا وراء الهضبة حيث مضت الشاحنات تشقّ طريقها الليلي.."[22].

ففي هذا المثال تمّ الاحتفاظ بالمتكلّم نفسه (حامد) وتغيير الزمن من الماضي (استرجاع حادثة سقوط يافا) إلى الحاضر (المسير في الصحراء)، ولأنّ ذلك تمّ في وعي هذه الشخصية فقط استعان المؤلف هنا بتغيير حجم الخط، والذي كان يؤتى به أيضا للتمييز بين لحظات المناجاة والسرد أو

للتبديل الحاصل بينهما، كما حدث مع مريم التي كانت تناجي نفسها والساعةَ المعلقة أمامها لتلتفت بعدها إلى سرد حادثة من الماضي يوم جاء حامد بهذه الساعة إلى البيت.

وهكذا أتاح المؤلف لشخصياته أن تتداخل مع بعضها في سرد وقائع الرواية حيث "حالت تقنيات الطباعة الحديثة دون اشتباك خيوط الساردين ببعضها وتعقّدها على طريقة تشابك خيوط الصوف، فكان الانتقال من الخط الطباعي الثخين الغامق إلى الخط العادي في النسق السردي الواحد أو الفقرة الواحدة إشعارا بتحول السرد من شخصية لأخرى، بحيث استطاع النسق الواحد أن يضمّ انتقالات جميلة ومتعددة ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات وجملة من الآخرين"[23].

ورغم أهمية هذه الطريقة في توجيه بصر القارئ ولفت انتباهه إلى مختلف التغييرات الحاصلة في جسم النص الذي تلاحقت أنفاسه (وأسطره وفقراته) ماضيًا وحاضرًا وحوارًا داخليًّا وخارجيًّا وفق صيغٍ للمتكلّم وأخرى للغائب؛ لم يكن يبدو الكاتب مرتاحاُ أو راضيًا عنها، فهو يرى أنّ "تغيير حجم الحروف ذاك يعرقل جزءًا هامًّا من عمليّة الانتقال التي كان لابدّ أن تحدث دون وعي ودون إشارة، وستبدو كأنها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة"[24].

لقد أراد كنفاني أن يقدم نصه هذا ـ كما هو في حقيقته ـ من دون أية دلائل أو علامات تتقصّد إرشاد القارئ إلى الطريق، إلاّ أنه أقرّ في الأخير أنّ "تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أنّ مثل هذا العمل هو شيء لا مفرّ منه"[25].

والواقع إن كان الأمر كذلك فإنّه كان بإمكان المؤلّف هنا الاكتفاء بتغيير حجم الخط ومن دون أن يشرح كل ذلك في توضيحه، لأن ما جعل الأمر يبدو كترتيب مقصود لعالم غير مرتب ـ كما قال ـ لم يكن حجم الكتابة المتغير بقدر ما كان توضيحه الذي كشف كل غامض من الرواية.

ولهذا هناك من يعتبر التوضيح والمقدمة والاستهلال والتمهيد رغم أنها تعدّ كلها عتبات للنص مثل العنوان والإهداء والغلاف؛ "انتهاكًا صارخًا لقدسيّة القراءة واغتصابًا لحقّها الطبيعي المشروع في ركوب مغامرة اكتشاف النص والتمتع بلذّته، بعيدا عن كل وصاية خارجية أيًّا كان مصدرها

وطبيعتها"[26]، من منطلق أنّها "عبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصّية تبعا للموقع الذي تحتلّه في بناء عالم الحكاية، إن على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال (وأيضا احتواء) جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية، أو على مستوى اختزان (وأيضا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة"[27]. ولهذا يقترح جنيت أن لا تكون مقدمة وإنما تذييل بعد الرواية، لأن سلبيات المقدمات أنّها تقترح على القارئ تعليقًا سابقًا حول النّص الذي لم تتمّ معرفته بعد[28].

إلاّ أنّها تبقى في الأخير مسألة اختيارية خاضعة في وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية ومدى ما تُحقّقه من أهداف تواصليّة ودلاليّة للمؤلف والقارئ والنص معا، وإن عدّت في بعض الحالات تسلّلا من المؤلف ـ الذي لم يعد يكتفي بمواجهة المتلقّي على غلاف الرواية فقط ـ إلى داخل محيط النص، عن طريق ما ينشره من علامات وما يختاره من استشهادات ومن خطابات واصفة يلج عبرها إلى داخل النص، محوّلا خطابه إلى مرآة تعمل على جلاء بعض ما خفي منه[29].

وإذا عدنا إلى الطريقة التي انتظم وفقها الفضاء النصي لهذه الرواية نستطيع القول ختاما إنها جاءت كمفاتيح هامة للدخول إلى عالم النص والتقريب بينه وبين قارئه، ممّا يؤكد مقولة أنّ "الشكل أصبح هو نقطة الارتكاز التي دونها لا يتأتّى ولوج فضاء الرواية بمختلف أبعادها الإيديولوجية والرمزية"[30]، لأنه قد "أصبح للنّص المطبوع سطح أو جسد تظهر مزاياه الماديّة لا بالملفوظ اللّغوي وحده، بل بالسّمات والهيئات الشكليّة التي يتّخذها وجوده وفق بياض المطبوع ويوجب استدعاء خبرة القارئ البصرية لإدراك النص"[31].

3. البياض السردي (الفراغ):

ويعني تلك المساحات الخالية في صفحات الرواية سواء ما كان منها بين السطور أو الفقرات أو الفصول أو حتى بين كلمات وجمل الفقرة الواحدة، يأتي ليعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محدّدة في الزمان والمكان، كما يمكن له أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر[32].

ويتشكّل البياض نتيجة تقسيم العمل الروائي بوصفه نصًّا مكتوبًا إلى وحدات متفاوتة الحجم سواء كانت أجزاء أو فصولا أو مقاطع أو فقرات، أين يتمّ الفصل بين كل وحدتين بفراغ كتابي/طباعي. ونظرا لدلالته على نقلات زمنية ومكانية يعدّ البياض في الرواية فعلاً سرديًّا، لهذا يسمّى البياض السّردي تمييزًا له عن الفراغ الأبيض في بقية أنواع الكتب[33]. فعند نهاية فصل من فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى مع ترك مساحة بيضاء فاصلة بين نهاية فصل وبداية آخر، وهذا الانتقال قد يكون دالاً على مرور زمني أو حدثي أو ما يتبع ذلك أيضا من تغيّرات مكانية على مستوى القصة ذاتها[34].

إضافة إلى ما يمكن أن يمنحنا البياض من قدرة على قياس حركات النشاط والثبات على مستوى النص وما يحيل إليه من مناطق ناطقة أو صامتة، ولهذا تعتبر "المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتمّ فيها خلق الأشكال لأنها مشكّلة من الحركة البانية المسجّلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أيّة عملية بناء، مشكّلة بذلك هذه المساحات موقف انفتاح في حالة هيمنة السواد، وموقف انطواء في حالة هيمنة البياض"[35].

إلاّ أنّ هناك ـ أمثال مرتاض ـ من يعتبر تقنيّة الكتابة من حيث هي توزيعٌ للنّص الأسود على بياض الورقة أمرًا عامًّا في جمهرة الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية أيضا والروائية وغير الروائية، ما عدا الشعر الذي له الذي له تقنية خاصّة لدى إفراغه على الورق، وحتى البياض الفاصل الذي يترك بين فصل وآخر هو أمر مألوف وعام أيضا في جمهرة الكتابات ولا يمكن أن يستأثر به حيّز النص الروائي وحده، مدلّلا على ذلك بقوله: "ومن قال إن كلّ الروائيين يعمدون إلى كتابة رواياتهم على طريقة الفصول المفصولة ببياض، فإن منهم لمن يعمد إلى كتابة نصّه السردي على نحو متّصل بحيث لا يفصل بين الفصول أثناء توزيع نصّه على الصفحات بأي بياض، وهنا يبطل ذلك الحكم وينتفي ذلك التدبير"[36].

وعليه يمكن أن يكون توزيع البياض والسواد مجرد عنصر محايد يفعل في تنظيم العرض الفضائي للنص فقط، لكنه قد يكون بدوره أيقوناً على الغياب أو الحضور، على المليء والفارغ، أو الكلام والصمت وهكذا...[37] فكيف كان الحال مع كنفاني ورواياته؟

مبدئيا وبسبب تقسيم روايات كنفاني إلى فصول ـ عدا (ما تبقى لكم) ـ فإنها لابدّ وأن تكون خاضعة لنظام البياض أو الفراغ بين هذه الوحدات الكبيرة (الفصول)، كما أنّ احتواء هذه النصوص على عدد من الرسوم جعل مساحات البياض تزداد اتّساعا، أين كنا نعثر على صفحة بيضاء بعد كل رسم وكل عنوان داخلي أيضا، لتتضاءل تلك الفراغات أكثر فأكثر في ثنايا النص وبين الفقرات.

وإذا انطلقنا من البياض الأكثر اتساعا وظهورا أي الذي بين الفصول وجدناه في المرتبة الأولى يحيل إلى غاية تنظيمية من أجل إيضاح حدود كل فصل، وثانيا إلى نقلات زمنية ومكانية وحدثية يمكننا رصدها من فصل لآخر، بالإضافة إلى بعض الانتقالات القصصيّة التي يتمّ فيها تحويل مسار الحكي نحو قصص فرعيّة أو متضمّنة في الحكاية الرئيسة، وهو ما لحظناه في الفصول الثلاثة الأولى من (رجال في الشمس) والتي لم يكن البياض الفاصل بينها دالاً بالضرورة على نقلة في الزمن نظرا لغياب ما يشير في الرواية إلى اختلاف الشخصيات أو اتفاقها في اليوم الذي ذهبت فيه إلى مكتب المهرب الذي سيسهل عبورها إلى الكويت، ولكنه أشار حتمًا إلى تغيّر القصّة المسرودة في كلّ فصل تبعا لتغيّر الشخصية السّاردة أو المسرود عنها.

وهو الذي رأيناه أيضا بين الفصلين (الثالث) و(الرابع) من رواية (عائد إلى حيفا) لمّا انحرف السرد نحو قصة فارس اللبدة الفرعيّة. لتلتزم بقية الفراغات في ما بقي من فصول في الروايات الثلاث بتعيين مختلف الاختزالات والانتقالات الزمنية، والتي كانت تبدو جليّة للقارئ وهو يخطو تلك المساحة الفارغة والفاصلة بين نهاية فصل وبداية آخر.

فما بين فصل (مروان) وفصل (الصفقة) في (رجال في الشمس) وجدنا الشخصيات وقد اجتمعت مع بعضها لتناقش أمر سفرها مع أبي الخيزران متجاوزا السردُ بذلك الوقت الذي لزم

لتجمعهم، مع الأخذ في الاعتبار أنهم لم يسبق لهم جميعا التعرّف على بعضهم البعض قبل فصل (الصفقة). بعد ذلك يأتي فصل (الطريق) والفراغ الذي قبله إسقاطٌ لفترة يوم أو أقلّ بعد قرارهم الرحيل معا، وجاء الفراغ الذي قبل فصل (الشمس والظل) موجزا زمن الرحلة نتيجة طولها، ليختزل فراغ ما قبل الفصل الأخير (القبر) المدة التي لزمت أبا الخيزران للوصول بالجثث إلى قبرها في الكويت.

وفي (عائد إلى حيفا) تمّ إسقاط عدد من الفترات الزمنية في كل بياضٍ فَصَلَ بين وحداتها، كالتي لزمت سعيد للوصول إلى بيته ما بين الفصلين (الأول) و(الثاني)، والتي قضاها الزوجان في انتظار وصول دوف –الذي كان ابنهما ذات يوم– ما بين (الرابع) و(الخامس)، أمّا المساحة التي شغلت ما بين الفصلين (الثاني) و(الثالث) فكانت بمثابة فرصة مكّنت السّارد من تغيير الزمن نحو الوراء لإعادة سرد وترتيب أحداث 1948.

وفي (أم سعد) ونتيجة تشكّلها من لوحات متعدّدة ومنفصلة عن بعضها؛ كان أمرا عاديا بل ولازما أن يتمّ الانتقال زمنيّا بين فصولها خاصّة وأنها عبارة عن أيام منتقاة من حياة أم سعد والمخيم ككلّ.

أمّا إذا انتقلنا إلى مختلف الفراغات التي تخلّلت متون هذه الروايات ألفيناها تتضاءل في مواقع وتتوسّع في مواقع أخرى، أين كانت مساحاتها تضيق في لحظات السرد والوصف والاسترجاع لأنّ "البياض الضئيل في السّرد الحكائي ناتج عن تزاحم الصفحة الروائية بالكتابة الأفقية لرصدها جميع الأحداث والمواقف والمشاهد"[38]، ممّا يمنح الحكاية دفعا نحو الأمام ناتجا عن اتصال السرد ـ بقلّة الفراغات أو عدمها ـ والذي يعبّر شكليًّا عن السرعة، بينما يؤدّي انقطاعه إلى إبطاء حركة الحدث[39] عبر زيادة مساحة البياض في الصفحة، هذا البياض الذي رافق خاصّة صفحات الكتابة الرأسيّة وما اشتملت عليه من حوار بين الشخصيات، بالإضافة إلى تلك المساحات ـ ولكن القليلة ـ والتي جيء بها للتّوسعة بين بعض الفقرات والمقاطع، والتي تعبّر عادة عن الانتقال من مستوى زمني ومكاني إلى آخر، أو لتكون أحيانا بمثابة الاستراحة للاستطراد واستكمال عملية الحكي[40].

هذا الفراغ الذي كان يترك أحيانا خاليا تماما وأحيانا أخرى يشغل بعلامة النجمة (*) أو النجمة المكرّرة (***) دلالة على مرور زمني طويل أو قصير، أو على تغيير في حركته باتجاه الماضي لفسح المجال للاسترجاع. وأحيانا للتّدليل على طول المشهد زمنيًّا في الواقع المفترض كما في الفصل الأخير من (عائد إلى حيفا)، ورغم أنه لم يكن إلاّ حوارا متواصلا بين الشخصيات غير أنّ الفراغات الفاصلة بين الفقرات ـ إضافة إلى المساحات التي تستلزمها الكتابة الحوارية الرأسية ـ كان يمكننا ملاحظتها جليًّا وهي تتبدّى هنا وهناك من أجل إشعارنا بثقل الزمن وحركة الشخصيات فيه، خاصة سعيد وهو يغيّر مكانه من ركن لآخر أثناء جداله مع ابنه، والتي كانت تتزامن في كل مرة ببياض فاصل.

أما في رواية (أم سعد) فللتدليل على تغير السارد بين المؤلف وأم سعد ولحصر الحكاية المسرودة، أين كانت توضع علامة النجوم الثلاث (***) في بدايتها ونهايتها كما في حكاية الحصار وحكاية القصف وحكاية العمل في العمارة... أي للفصل بين حديث أم سعد مباشرة مع السّارد وبين ما يرويه لنا السّارد بعدما سمعه عنها.

وبالإضافة إلى كل ذلك وجدنا شكلا آخر للبياض يأتي بين الكلمات أو في آخر الكلام ولكن من دون إتمام هذا الأخير، إشارة إلى نوع من الصمت المتقصّد مع ترك ما يدلّ عليه من قرائن معنوية ولغوية وغير لغوية كعلامة النقاط الثلاث (...) سواء لعدم القدرة على الكلام أو لعدم الرغبة فيه، ليكون بذلك الفراغ هنا مشيرا للصمت أو مقابلا له[41].

ولهذا رأينا كنفاني يعمد إليه مرّات عديدة أثناء كلام الشخصيات أو الأصح في لحظات توقف الشخصيات عن إتمام كلامها والاكتفاء ببياض على الصفحة يوحي بحسب السياق بما أرادوا قوله أو إخفاءه، ومن ذلك حديث مروان مع المهرب أبي الخيزران في (رجال في الشمس) يوم سأله عن الذي دفعه إلى الرحيل، أين عدل عن الكلام إلى الصمت مقرّرا الاحتفاظ بتفاصيل حياته لنفسه: "**أريد أن أشتغل.. أنت تعرف كيف تجري الأمور هناك.. منذ شهور طويلة وأنا... صمت فجأة ووقف**"[42].

وهو ما لحظناه أيضا مع أم سعد حين اكتفت بالصمت تعبيرا عمّا تشعر به من أسىً تجاه حالهم هم الفقراء الذين يُستعملون لضرب بعضهم البعض ممّن هو أغنى وأقوى.. **"لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجا... ثم صمتت وأخذت تنظر صوب المدينة المكوّمة في غبار المساء الحزين"**[43].

وأحيانا يأتي هذا النوع من الفراغ لتغطية كلام يُتحرّج من قوله وبالتالي من كتابته، كما في نص (ما تبقى لكم) حين راح زكريا يستفزّ حامد يوم زواجه بأخته: **"سيقولون إنك ضربت الرجل الذي..."**[44]، وهو المثال الوحيد في هذه الرواية التي كانت استثنائية بمقابل الروايات الأخرى في كل مراحل تكوينها وإنتاجها، جاءت خالية تماما من أي فراغ أو بياض تبعًا لاتّصال أجزائها وعدم توزيعها على فصول، وحتى الصفحات كانت تأتي محتشدة بفقرات طويلة لا يفصل بينها فاصل.

خاتمة:

- اعتمد كنفاني تشكيلا خطيا عاديا في الروايات الثلاث (رجال في الشمس)، (عائد إلى حيفا)، (أم سعد) ما منح القارئ إيقاعا ثابتا للقراءة لا يتأثر ولا يتغير وفق معطيات بصرية قد تستوقفه هنا وتثير انتباهه هناك، وخالفت (ما تبقى لكم) لاستثنائيتها ذلك باعتمادها تقنية التبديل في حجم الخط وسمكه بغية تسهيل عملية الإمساك بخيوط النص المتشابكة ومن ثمّ تفكيكها للوصول إلى مغزاها.
- اعتمد الكاتب على إمكانات الطباعة الحديثة وعلى اللغة الرقمية في تعزيز دلالة النص الروائي ومدّ القارئ بكمّ معرفيٍّ إضافي نتيجة تدعيم النّص بعلامات غير لغوية تتجلّى خطيًّا وتعمل إيحائيا على توجيه المتلقي إلى بعض الدّلالات المركّزة، ليتحوّل الشكل بذلك في مثل هذه الحالات ومع مثل هذه النصوص إلى أحد أهمّ عناصر إنتاج الدلالة النصية، إلى الدرجة التي يستحيل معها إبداله أو إزالته دون الإخلال بمعناه العام.
- من خصائص المتون الروائية الآن تقديمها كتلة واحدة للقارئ لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون، ما يدفع بالمتلقي – بغية الإحاطة بها– إلى المشاركة الإيجابيّة من خلال فعل القراءة الواعي

للمتن الروائي سطحًا وعمقًا، بعد أن يفاجئ القارئُ نفسَه مضطرا عبر هذا السّياق المفكّك عمدًا كما في (ما تبقى لكم) إلى التدخّل لصياغة العالم الرّوائي الذي بين يديه، وكذا إعادة تجميع عناصره المختلفة من مكان وزمان وشخصيّات... كلّ ذلك من خلال استثمار المعطيات البصرية المتاحة والتي تسهم في فهم المعنى أو على الأقل في التنبيه إلى مراكزه الرئيسة.

- أصبح المظهر الشّكلي للنص الروائي رافدًا إضافيًّا بين يديّ الكُتاب لتوليد دلالات أخرى قد تعجز عنها الكتابة العادية التي تستند إلى اللغة فقط، ومن ذلك استثمار مساحات البياض والسواد مع احتساب نسبة كلّ واحد منهما إلى الآخر، فالفراغ في السّرد امتلاءٌ ومعنى، كالقفز الزّمني واختصار الأحداث وتغيير الصّوت السّردي... وهو ما رأيناه في نصوص كنفاني مع اختلاف كلّ نص عن الآخر. أين بقيت رواية (ما تبقى لكم) المسيطرة هنا بسبب انتمائها إلى تيار الوعي الذي استدعى مختلف التقنيات السردية واللغويّة والطباعيّة من المؤلّف لتقديمها إلى القارئ وتقريبها منه.

الهوامش والإحالات:

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص55.

[2] – المرجع نفسه، ص112.

[3] – محمد الماكري: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص103.

[4] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي ـ تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2002، ص28.

[5] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.ص28.

[6] – سعيد يقطين: مقدمة كتاب "عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص13.

[7] – سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية – دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008، ص24.

[8] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص103.

[9] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص127.

[10] – المرجع نفسه، ص155.

[11] – نفسه، ص155.

[12] – ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، باريس، 1982، ص127.

[13] – جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الديلمي، دار المدى، ط1، دمشق، 2016، ص149.

[14] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص155.

[15] – غسان كنفاني: توضيح (ما تبقى لكم)، مجلد الآثار الكاملة – الروايات، م1، دار الطليعة، 1972، ص159.

[16] – ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، ص125.

[17] – روجر آلن: الرواية العربية– مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط) .ص203.

[18] – ما تبقى لكم، ص173.

[19] – نفسه، ص170.

[20] – نفسه، ص172.

[21] – نفسه، ص178.

[22] – نفسه، ص190.

[23] – صلاح صالح: سرد الآخر ـ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص70.

[24] – توضيح المؤلف، ص159.

[25] – نفسه، ص159.

[26] – عبد العالي بوطيب: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقارنة النقدية، مجلة علامات، مج18، ج71، جدة، النادي الأدبي الثقافي، نوفمبر2010، ص164.

[27] – عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص – البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص31.

[28] – محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية ـ مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ط1، 2011، ص86.

[29] – الطاهر روابنية: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، م35، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، مارس2007، ص260.

[30] – أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993، ص44.

[31] – حاتم الصكر: ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص193.

[32] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص58.

[33] – محمد بن سليمان القويفلي: البياض السردي– الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، م15، كلية الآداب، الرياض، 2003، ص318.

[34] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص58.

[35] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص102.

[36] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، الكويت، 1998، ص126.

[37] – محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص267.

[38] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص165.

[39] – محمد بن سليمان القويفلي: البياض السردي، ص327.

[40] – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، ص165.

[41] – ينظر ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، ص125، ووالتر أنونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع182، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، فبراير 1994، ص188.

[42] – رجال في الشمس، ص75.

[43] – أم سعد، ص313.

[44] – ما تبقى لكم، ص167.

قائمة المصادر والمراجع:

1.أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993

2.جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الديلمي، دار المدى، ط1، دمشق، 2016.
3. حاتم الصكر: ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
4. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990.
5. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
6. روجر آلن: الرواية العربية– مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط).
7. سعيد يقطين: مقدمة كتاب "عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص" لعبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
8. سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية – دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008.
9. صلاح صالح: سرد الآخر ـ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
10. الطاهر روابنية: سيميائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، م35، الكويت، المجلس الوطني للثقافة، مارس2007.
11. عبد العالي بوطيب: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقارنة النقدية، مجلة علامات، مج18، ج71، جدة، النادي الأدبي الثقافي، نوفمبر2010.
12. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص – البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
13. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط)، الكويت، 1998.
14. غسان كنفاني: مجلد الآثار الكاملة – الروايات، م1، دار الطليعة، 1972.
15. محمد بن سليمان القويفلي: البياض السردي– الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، م15، كلية الآداب، الرياض، 2003.
16. محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية ـ مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ط1، 2011.
17.محمد الماكري: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
18. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي ـ تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2002.
19. ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، باريس، 1982.
20. والتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع182، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، فبراير 1994.