



دينامية السرد والمونتاج في نصوص "من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟
لعبد الرزاق بوكبة .

**The Narration and Montage Dynamics in the Text "Who
buried Sibawayhi's Slippers in the sand ?" by Abderrazak
Boukabba**

سعداني يوسف¹

¹ جامعة سيدي بلعباس (الجزائر)، mhmdsaad548@gmail.com

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقارنة فاعلية الخطاب البصري في نصوص "من دسّ خفّ سيبويه في الرّمل؟ لعبد الرزاق بوكبة انطلاقا من تداخل الشعري والسردى فيها. والوقوف في الوقت نفسه على التشكيلات البصرية التي تجلّوها الكتابة نفسها. وفي هذا الصدد، سينصب اشتغالي على تجلّيات بلاغة العلامات البصرية التي تستفز المتلقي بتشكيلها البصري المنفتح على السينما، ولاسيما تقنيات التقطيع والتركيب والفراغ والصمت. ومن ثم سألامس جماليات هندسة الكتابة في هذه النصوص وما تنتجه من دلالات مفتوحة، من خلال استثمار بلاغة البياض والسواد، الكتابة بالصورة، تظهير اللامرئي عبر المرئي، المونتاج السينمائي، اللامتوقع وخروقات البياض، وتحول صدمة التشكيل البصري من المفاجأة إلى التباس السارد.

كلمات مفتاحية: دينامية؛ السرد؛ المونتاج؛ الخطاب البصري؛ الكتابة؛ الأيقونة

Summary:

This research seeks to explore the effectiveness of visual discourse in the texts "Who Put Sibawayhi's Sandal in the Sand?" by Abdelrazak Boukba, starting from the intertwining of poetic and narrative elements within them. At the same time, it aims to examine the visual formations revealed

المؤلف المرسل: سعداني يوسف، الإيميل: mhmdsaad548@gmail.com

by the writing itself. In this regard, my focus will be on the manifestations of the rhetoric of visual signs that provoke the recipient with their visual composition, open to cinema, especially the techniques of cutting, montage, space, and silence. Therefore, I will touch upon the aesthetics of writing architecture in these texts and the open meanings it produces, through the utilization of the rhetoric of white and black, writing through images, revealing the invisible through the visible, cinematic montage, the unexpected, and breaches of the white space, as well as the transformation of the shock of visual formation from surprise to the ambiguity of the narrator.

Keywords: Dynamism; Narration; Montage; Visual Discourse; Writing; icon

1. مقدمة :

تغري هندسة الكتابة في الشعر العربي المعاصر بالتأمل لما فيها من انزياحات تنم عن خطاب بصري متحرك؛ يتسع لهيئات بصرية متداخلة ومتنوعة. وهذا الأمر يتيح لنا معاينة انعطافة نوعية للخطاب البصري في القصيدة العربية المعاصرة؛ حيث عرفت إستراتيجية الكتابة انفتاحاً لافتاً للنظر. ولا غرابة أن يكون لهذا الخطاب البصري هذه الامتدادات، لما حققه من فتوحات، وما ينطوي عليه من استشرافات. ولا يخفى ما للعين من بصيرة وقدرة على النفاذ إلى أعماق الظواهر الحسية، والإنصات إلى نبضها وارتعاشاتها. فعلاً، "العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال... فلما لها من قوة قلب ذاتي على شبكيته، ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها، تجعل الثقافة التي تعتمد على ثقافة نقدية تسلم، منذ البداية، بأنّ التأويل يتعدد وأنّ المنظورات تختلف".¹ وبطبيعة الحال، هذه الإمكانيات تفتح الكتابة على اشتغال بصري معقد؛ تتقاطع في تشكيلاته الجمالية وفيوضاته الدلالية أفعال العين والأذن والباطن.

كان لابد لهندسة الكتابة في الشعر الجزائري المعاصر أن تتفاعل مع هذا المنجز البصري، سواء من خلال استثمار بلاغة البياض والسواد*، والكتابة بالصورة، وتظهير اللامرئي عبر المرئي، والمونتاج السينمائي*. وبالعودة إلى نصوص "من دسّ خف سيبويه في الرمل؟"² لعبد الرزاق بوكبة، يمكن أن نرصد بعض هذه التظاهرات الجمالية التي في الحقيقة قد أفضت إلى كتابة عابرة للأجناس.

على كل حال، "لم يعد الحبر وحده يكفي لقراءة الصفحة. الصفحة ضاعفت أمكنتها. حتى البياض أصبح دالاً من دوال الخطاب. حين ننسى هذا الدال، أو نتغاضى عنه، فهذا هو

ما يفضي بنا إلى قراءة لا ترى إلا السّواد، تجرّد الكتابة من مضاعفاتها، وتقرأ بليها، دون أن ما يفضي بنا إلى قراءة لا ترى إلا السّواد، تجرّد الكتابة من مضاعفاتها، وتقرأ بليها، دون أن تنتبه إلى ذلك النهار المتفلّت من شقوقها... هذه إحدى تبعات هذا النوع من الوعي الذي يقوم على الملء، واستدراك الشقوق والتصدّعات. في الصفحة الواحدة نقرأ أكثر من نصّ، اتجاهات تفضي إلى المتكثّر. خطوط، وانحناءات.. المعنى في ضوئها يبدو ضائعاً، دوار يفضي إلى دوار، والنصّ يبقى مفتوحاً على كل الاحتمالات.³ وهو ما يجعل الكتابة ذاتها موضع انكتاب دائم، منفلت، دلالية، بصرياً، وهندسياً. ولعل ذلك سيسمح لنا باستكشاف الأنساق المضمرّة في الخطاب البصري الذي ينتهك صورة اللغة نفسها.

وفي هذا الإطار، سنتخذ نصوص "من دسّ خف سيبويه في الرمل؟" مجالاً لمعاينة جماليات الخطاب البصري، والوقوف على بعض سماته الجوهرية؛ سواء على مستوى العتبات أو على مستوى الاشتغال الفضائي للنص، أو من خلال الانفتاح على الفنون وعلى الأشكال الأجناسيّة المختلفة. ولا شك أنّ هذه الإمكانيات هي التي أتاحت لنا اختيار هذه المدونة؛ وبالأحرى بعض نصوصها لمقاربة الخطاب البصري. ذلك أنّها تمثل عينات تسمح لنا باختبار دينامية السرد والمونتاج، وخروقات البياض من خلال توسيع بلاغة الشعر انطلاقاً من حواريتها مع الأجناس السردية والسينما.

2. تسريد المونتاج

وفي هذا الصدد، نلاحظ أنّ نصوص "من دسّ خف سيبويه في الرمل؟" تستفز العين باشتغالها على الفضاء النصي الذي تشكّله في هيئات بصرية متنوعة، ممّا يعني أنّنا بصدد اشتغال فضائي قائم على معرفة بصرية وضعت الكتابة نفسها أمام تحدّيات التلقي؛ ولاسيّما من خلال استثمار بلاغة البياض والسود، وانتهاك الأبعاد الفضائية المألوفة. ومع ذلك، ما شد انتباهنا أكثر في هذا الإطار هو شعرية الخرق في العتبات، وهندسة البياض والسود، وتسريد المونتاج. غير أنّنا سنعاين من خلال تقنية المونتاج المشهديّة البصرية التي يتفاعل في رحابها المرئي والسمعي، والحركة والصمت، والحضور والغياب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه النصوص فضاء يتواشج فيه أيضاً الشعري والسرد ممّا جعل الخطاب البصري يأخذ امتدادات في الشعر والسرد معاً، ولعل ذلك أسهم في انزياح

هذه النصوص عن التحديد الأجناسي، إذ تتبدى التظاهرات الأولى للتشكل البصري من المؤشر الأجناسي "نصوص"، الذي يؤشر على أنّ هناك مسعى للخروج من سمات التشكل الأجناسي المألوف للشعر والنثر على حد سواء. وفي هذا إشارة صريحة على التحرر من أي ميثاق أجناسي. والملاحظ أنّ هذا المؤشر يخبر عن جنس العمل الأدبي الذي يتلقاه القارئ؛ ولكّنه في الوقت نفسه لا يحدده، ثمة التباس للحدود بين الشعري والسردى، مع وجود علاقات تفاعلية بينهما. ولعل ذلك يجعل القارئ يتحفز لاكتشاف هذه النصوص التي وردت بصيغة الجمع؛ بل إنّ الغموض الذي اكتنف العنوان الرئيسي، سيهيئ المتلقي لتقرب نوع النص، وبالأحرى توقع كتابة عابرة للأجناس، ممّا يجعل مغامرة القراءة مفتوحة، ومعززة بالسؤال. وهذا معناه أنّنا بصدد نص مغاير، خارج عن التنميط، لكن يظل ذلك في إطار الاستشراف التلقياتي، ولعبة التجنيس التي تضيق المتلقي على تخوم نصوص لا هي بإشراقات شعرية، ولا هي بالقصة القصيرة، ولا هي بالقصة القصيرة جدا، فتجمع بين الشذرة والومضة والبرقية والتغريدة.

ويبدو تسريد المونتاج في هذه النصوص ديناميا على مستويين؛ فمن جهة يضطلع السرد بفعل الحكي، ومن جهة أخرى ينهض تسريد الصور على فعالية المونتاج بمستوياته الزمانية والفضائية والدلالية من خلال تتابع المشاهد بصريا من أجل تماسك النص المكون من مقاطع أو لقطات جزئية متعددة، وهنا تتصل اللقطات زمانيا ومكانيا استنادا إلى "مونتاج الاستمرارية في السرد". في حين أعتمد في مقارنة النموذج الثاني على "المونتاج السورالي" المناسب للخطية السردية المتكسرة في النصوص المتشظية ذات العوالم العجائبية، بينما النموذج الثالث من النصوص يسمح لي بتوسل "مونتاج التداعي البصري/التعقيد المونتاجي" للربط بين المشاهد المتعددة دلاليا في النص الواحد⁴.

وفي هذا السياق، تستعير نصوص عبد الرزاق بوكبة خطاب السينما حين يجنح الناص إلى تفكيك النص إلى لقطات ثم يعيد تركيبها ممّا يجعلنا أمام صورة مشهدية مركبة من مجموعة من المقاطع الفرعية التي تنجذب نحو بؤرة مركزية تمثل مستقر الثقل في النص؛ ولاسيما على مستوى ما ينتجه التشكيل البصري من دلالات مفتوحة. ذلك أنّ "خطاب السينما فضاء سيميائي يتألف من وحدة دنيا، وهي اللقطة التي تتمتع بقدر من الحرية...وكذلك من وحدة كبرى، وهي الصورة التي يتمثل مجالها الرحب في التعبير الإيقوني

وعن طريق المحكي...مع استدعاء أنساق سيميائية أخرى مثل الإضاءة والموسيقى ولغة الجسد...وعليه يمكن القول بأنّ الخطاب السينمائي شبكة سننية متداخلة تخضع لعمليات تبادل معقدة ومحبوكة تستدعي بالضرورة شراكة قوية من لدن المتلقي.⁵ وكذلك نلّفي تنوعا في عملية المونتاج، فكما يتم تجزئ النص الواحد ثم وصل أجزائه، يمكن أن نجد النص يتوزّع غالبا على نصين منفصلين، وقد تشكل مجموعة من النصوص المستقلة بذاتها نصا واحدا حين ينصت المتلقي إلى محاوراتها الحيويّة، ويتأمّل الأنساق الرمزية التي تجمعها. وفي هذا الصدد نعين ثلاثة أشكال لاختبار الصورة السينمائيّة من حيث التركيب على مستوى نصوص عبد الرزاق بوكبة، إذ نستطيع أن نعين النموذج الثاني من خلال النصوص التالية: 1_ (لا قشعريرة في الصنم 1_، لا قشعريرة في الصنم 2_)، 2_ (ذعر الفستان، معراج الفستان)، 3_ (شوكة الروح، وردة الروح)، 4_ (زريبة الأرض، زريبة السّماء)، 5_ (قربان أول، قربان ثان، قربان ثالث)، 6_ (خيال طفل، خيال كلب)، 7_ (حجر أبيض، حجر أصفر)، 8_ (أنثى الغيم 1_، أنثى الغيم 2_)، 9_ (نوبة الدخول، نوبة الخروج).

وكما هو جليّ هناك نص موزع إلى نصين فرعيين مرقمين (8،1)، أو قد يكون النص نصين معنويين بعنوانين محكومين بعلاقة التباين (2،3،4،6،7،9). وفي هذه الحالة يصبح المتلقي أمام بنية صراعية تقدح الأضداد والمتناقضات، بل قد ينسحب ذلك أيضا على النصوص ذات العنوان المتشابهة، ولكنّها في العمق تخضع إلى بنية المفارقة المؤسسة على التضاد والسخرية والتحويل واللامعقول والامتساخ. ويكفي في هذا الإطار، أن نتأمّل إستراتيجية العنوان التي تكشف لنا بجلاء أنّا بصدد نصوص توظف الفضاء بشكل خاص؛ ولاسيّما علاقات التوازي والتناظر والتباين التي تهض عليها. وسنأخذ، في هذا المقام، أيضا بعين الاعتبار النص الذي يكون مقسما إلى ثلاثة نصوص (مقاطع) تحمل العنوان نفسه، ولكنّها تتباين من حيث الترقيم (5).

3. اللّامتوقع وخروقات البياض

ينهض النصان "لا قشعريرة في الصنم" (1) و(2) على علاقة التقابل التي يوطرها الغياب والحضور، والسكوت والحكي، والسمعي والبصري؛ غير أنّ وضعيّة الافتقار في النص

الأول "....لماذا لا تستضيفين جدة أخرى إذا نامت إحداكما سمعت الصّاحية؟"⁶ تسد باستكمال الحكاية في النص الثاني "لا قشعريرة في الصنم" (2):
"تلفرتي جدتي.

البارحة صبّت في عينيّ مشهداً أثلجهما: ينفّث عن الرشيقّة بابها،
العين عين والشعر شعر والقدرّ إسرائ، أهدت سريرها الجسد كاملاً
تنقصه ثيابها، ومدّت يسراها لرجل البال، ينفّث بابي عن جدتي
تقول: نكمل بقرة اليتامى؟.

— بخ...بخ...بخ.⁷

والطريف، هنا، أنّ حكاية بقرة اليتامى مشيّدة هي، أيضاً، في الذاكرة الشعبيّة وفي المحكي الشفويّ على النقصان والحرمان. والشأن نفسه في المثال الثاني (2)، ثمة انسجام بين هشاشة الجرة وشفافية الروح؛ وإن بدا هناك تنافر بين "ذعر الفستان" و"معراج الفستان"، إذ يقود الذعر إلى الانكماش من الفزع والمعراج إلى الصعود من الخفة. ففي النص الأول نرصد ثلاثة مشاهد داخل مشهد أكبر، شخصياته: الجدة والصبيّة والفتى، وفضاؤه النبع، وحدثه المركزي ملء الجرة وسلامتها، غير أنّ الحركة السردية تفضي إلى نهاية صادمة، إذ تنكسر الجرة قبل أن تملأ بالماء، وإن لم تبلغ الفتاة النبع، فقد وصلها الفتى، وهي تهذي ممزقة بين الجرة والجدة. وأمّا في النص الثاني، يدور الزمن وتنقلب الأدوار، فتتحوّل صبيّة النص الأوّل إلى عجوز؛ ولكن هذه المرّة لا يستعصي عليها ملء القربة، فتودعها جوف الثرى حتى تظل باردة إلى حين اللحظة الحاسمة. وبعد مكابدة الانتظار، تحدث المفارقة المشحونة بالمفاجأة القاسية والحلم العنيف؛ فلم تكد تفرغ من النبش حتى طلع الفتى (الماضي الفردوسي المفقود) من عمق الحفرة، هذه المرة يكون هو الماء المدفون، يرضع، وحينها تسلم الروح:

"العجوز التي كانت الصبيّة ملأت القربة، ودافنت الثرى عليها
برودة.. برودة كي نظلما فتشرب القربة زلالاً، ثم كاتفت النخلة
والانتظار ونعاساً أحلمها أنها الصبيّة حلمتها تضبيح، وتنكش الثرى
برودة.. برودة.

البرودة.. الخيال: الفتى من حفرة الأرض يطلع يرضع.

العجوز.. طلعت الروح".⁸

ذاك هو، إذن، الرابط بين النصين: الفقد والانكسار الروحي. فالحب، دائما هو مرهون بمأساوية الزمن. ومن ثمّ، ظلت علاقة الجرة بالماء ممتنعة، فالتهمش تم قبل بلوغ الصبغة النبع؛ وقد نتفهم لماذا استعادت العجوز التي كانت صبية بالقرب لحفظ الماء، فهي من جهة غير قابلة للانكسار لأنها من جلد، "فأمره مخالف ولا يلحقه التلف إذا تداوله أفراد متعددون. فهو يصير على "الحك" و"التغيير".⁹ ومن جهة ثانية ستدفن في التراب لكي تحافظ على برودتها وطعمها الزلال. ومع ذلك، سينجم عن هذا الحرص والحذر انفصال مزدوج: انحجاب الماء رغم انكشاف (طلوع) الفتى، وطلوع روح العجوز الصبغة في آن واحد.

ويمكن أن نعثر على هذا التقابل في المثال الثالث (3)، فشوكة الروح تعادل دوخة الحشيش، ووردة الروح تحيل على سكر القصيدة؛ وهكذا ينتهي المشهد في النص الأول إلى غياب مطلق؛ وفي النص الثاني إلى تجلّ ساطع؛ فشتان بين دخان الحشيشة، وقافية الماء من جهة؛ وإفلاس الجيب وعرس قوس قزح من جهة أخرى. ولا غرابة أن يتمدد نتيجة ذلك السواد في النص الثاني انعكاسا لحالة الاسترخاء والانتشاء التي تعيشها الشخصية.

"والسوسنات تحطّ على شرفات يديه، وتمنحه بعض صحو الفضاء،

فيمنحها كلّ سكر القصيدة/ كان يغني الذي يفرح النبض/ كانت

توقّع لوعتها فوق ماء الوتر".¹⁰ في حين تتقلّص سعة هذا السواد إلى النصف في النص الأول الذي خيم فيه الدخان على حياة الشخصية "يدخن.. ي.. د.. خ.. ن حتى تعجنه الدوخة شيخا فمه الوقار".¹¹ وعلى هذا النحو، يصبح البياض بالنسبة "لعيّ الداخ" الذي يقف على عتبة صحو الزواج متأهة.

وعلى الرغم من التقابل بين النص الأول والنص الثاني في معظم نصوص النموذج الثاني، يتضافر النص/ النصان ليضيئا بعضهما بعضا، كما لو أنّهما مرأتان تتبادلان صورتين متشابهتين، ولكنهما مختلفتان في التفاصيل؛ لذلك يتدخل البصري في تركيب هذه النصوص التي تبدو في الظاهر مقاطع منفصلة. هكذا حينما نقرأ نص "زريبة الأرض" ونص "زريبة السماء"، ندرك بجلاء كثافة الصورة المشهديّة التي ينهض فيها التشكل البصري على التقاطب الفضائي (الأرض/ السماء)، غير أنّ الفضاءين يتّسمان بالوضاعة والحقارة لارتباطهما بلفظ

(زربية) الدال على موضع الغنم. ومن هذا المنطلق، نلفي النص الأول يفضح بعنف العلاقة الفجائية بين الرجل والأنثى من خلال علاقيتين مستحيلتين بين الأب وزوجته، وبين الأب وابنه. ولتجسيد أقصى درجات الاستحالة في هذه العلاقة، يسلم عنها المتكلمان في النص الأول سمة الإنسانية؛ فيغدو الابن في منظور والده بغلا، والأب في نظر ابنه بغلا همجيا. ويمكن رصد حيونة الإنسان انطلاقا من المقطع الحوارى التالى كما عايناهما أنفا من خلال العنونة:

"_ ما تفعل بالزواج؟، أنا فعلتها فأنجبت بغلا.

_ تضاجع أمي مضاجعة بغل، وتريدها تنجب لك السوبرمان؟"¹²

وعلى الرغم ممّا في هذا الملفوظ من تحويل ومسح، فإنّ تحوّل الإنسان إلى حيوان مذموم في النص الأول يصبح في النص الثانى تحوّلًا لطيفا، حيث يغدو المتلقى أمام ذكر وأنثى في صورة عصفرين؛ وفي الأعالي (على زيتونة فوق قمّة تدبّ إليها السّماء الأولى..."¹³ يكتشف العصفور سواة حبيبته التي جعلت رؤية المشهد تتحرك من الأعلى نحو الأسفل (تحتهما/السّفوح) لعلّها تتشوّف ما رأى، ومرة أخرى يظل الذكر/العصفور بؤرة السر؛ وبتعبير أدقّ إنّه الرائي العليم صاحب وجهة النظر الحصريّة: "وحده العصفور.. رأى عورة الناس والعصفورة."¹⁴

وهكذا، لم يكن التفاعل بين نصوص النموذج الثانى بنيويا ودلاليا فقط، بل كان بصريا أيضا، حين انعكس ذلك على هندسة الكتابة كما ألمحنا إلى ذلك آنفا. ويتأكد لنا ذلك من نصي "خيال طفل" و"خيال كلب"، إذ يتحدد التعالق بينهما انطلاقا من الآليات نفسها التي تحكمّت في التشكيل البصري لنصوص هذا النموذج. فثمة دائما تناظر لنصين، على الرغم ممّا ينطوي عليه النص الإطار الافتراضى من تضاد صريح أو ضمني. لذا، يتحدّد خيال الطفل بالغياب، فعلاقته بالفضاء والأم علاقة انفصال، وبالأحرى علاقة لا عودة: "_ إن عاد صديقى من الجن، أعرض عليه لن أعود إليكم."¹⁵

وكما يبدو، فإنّ خيال الكلب في النص الثانى يرتبط أيضا بالمنظور السابق الذى يتلاعب بالمرئي، بحيث يتدافع التخيل والواقع، والزمن المتحرك (الجرو الذى يصبح كلبا)، وزمن الصورة المجمّد. ولا تقف سرىالية المشهد/النص عند هذا الحد، إذ يصدم المتلقى بنهاية ساخرة وجدية فوق اللازم؛ يتواطأ فيها المتكلم وأخته؛ فيبقى القارئ على مسافة توتر مدهشة

من خيال الكلب: "أدرك كلبك ينبج هتلر في الإطار." ¹⁶ ومهما حمل هذا الملفوظ من تنبيه إلى الخطر المحدق بالكلب نتيجة خياله الجامح، يظل ينطوي أيضا على دلالة فارقة أخرى، حين يوفر للمتلقي إمكانية أن يفعل خياله حول الخاتمة الدرامية التي ستطال الكلب الذي تجرأ أن يسرح بخياله بعيدا؛ ويهدّد هتلر المدجج بمسدسه وكلبه على الرغم من عزلته في الإطار المعلق. ولربّما ستقف صدمة التلقي عند هذا الحد انتظارا لردة فعل صاحب الكلب النابج في صورة هتلر. وبطبيعة الحال، هذا الأمر يشي بانفتاح دلالي، فالنص/النصان منتهك بالفجوات والإرجاء. إنّه الامتلاء الداخلي للسواد الذي تكاثف أمام البياض الكاسح.

وفي هذا الصدد، لا يدرك المشهد البصري في نصي "حجر أبيض" و"حجر أصفر" بمعزل عن فاعلية البياض الذي يغتدي السواد أمام سطوة انتشاريته برقية مكثفة؛ ولكنها في الوقت نفسه تشهد خروقات تجلّيها البياضات المرئية واللامرئية. فمن جهة، تشرّب حاجة الجد بشكل فظ في نص "حجر أبيض"، حين يطلب من ابنه استفسار البلدية عن حظه من الحج، وهو مهم لأوّل مرة، وبعد طول انتظار وتدير بمكالمة حبيبته؛ وبدون شك هكذا موقف يضمّر عديد الأسئلة حول مفارقات التواصل. ويعلن نص "حجر أصفر" عن المفارقة نفسها، فيصبح التجاذب بين الفيضان (فيض الدفتر العائلي/أربعون بطنا) والانكماش شفرة النص الذي تتداخل فيه الضمائر (الأب، مقيد الولادات في البلدية، الابن). وهكذا، فإنّ اللامتوقع في نهاية النصين هو الذي يجمعهما في النص الإطار على الرغم من اختلاف لون الحجرين؛ إذ إنّ بياض الحجر (حسن النية/السؤال عن الحج) أو اصفراره (سوء نية السائل/السؤال عن فائض التوليد) سيّان.

ثمّ إنّنا عندما نمعن النظر في المثال (5) من النموذج الثاني، نجده كلا لا يتجزأ على الرغم من أنّه يضم ثلاثة نصوص بخلاف الأمثلة السابقة التي كانت مؤلفة من نصين، وسنلاحظ أنّها تتصل برؤية الرواة الذين يشتركون في سرد مشهد الموت والدم. لذلك، هناك علاقة جدلية بين الضحايا الثلاث. ممّا يعني أنّ كل نص (حكاية القربان) يظل ناقصا إذا ما قرأناه بمعزل عن النصوص الأخرى. في هذه الحالة، نحن بحاجة ماسة إلى اكتشاف العلاقات والعناصر التي تشيّد حواريتها المنفتحة، وتفتّح المعنى على التعدد. وهذا يقودنا، إلى القول بأنّ نص القرايين هو نص المرايا المتقابلة بامتياز. إنّ القصة لا تنتهي عند نهاية النص الأوّل "

قربان أول" الذي تفاجأ فيه العشيقان بلحية تسدّ منعرج الطريق المحظور، وبالسؤال الفاجع الذي صدع به الراوي المشارك في الحكّي: "هل من سارد ينوب عني؟"¹⁷؛ وإنّما ستمتد إلى النص الثاني "قربان ثان"، حيث يوزع الاغتيال الموت بوحشية أكبر، ولكن هذه المرة عند يمين المنعرج، إذ هددت الضحية بالمحشوشات (بنادق الصيد المقطوعة الماسورات) والسواطير، وتوعدها الإرهابيون بالشئ تلذذا بالقتل، ولا يخفى ما ينطوي عليه فضاء الاغتيال (المنعرج) في النصين من دلالات الترصّد والمكر والدناءة والدمويّة.

وفي النص الثالث "قربان ثالث" يوجه الراوي انتباهنا إلى الفضاء الليلي الجهني للجزائر الذي يمحّق أسطورة بياضها. وفي هذا السواد الهالك يتعقب ظلان سكيراً يبحث عن مكان في الشارع لينام فيه. يتنافسان ابتغاء ذبحه، يتقاطع خنجرهما وجها لوجه من أجل الظفر بالقربان المقدس، وبعد التفاوض تكون الغنيمة من نصيب الذي بينه وبين منصب الأمير رأس واحدة، في حين يشترط الإرهابي الآخر أن يصبح ذراعاً. وهكذا، إذن، تقاس مراتب الإمارة بالدم المسفوك كرها وظلماً وعدواناً. فالقوى الظلاميّة من منظور الراوي هي الفاعل الوحيد في النصوص الثلاثة، والقرايين في هذا المذبح هم الأبرياء. لذا، نصبح إزاء نص واحد بأوجه ثلاثة؛ الشئ الذي يجعل فعل التلقي سبيلاً لكشف التداخل بين نصوص القرايين.

أمّا النموذج الثالث، فإنّه يجسد مجموعة من النصوص/المشاهد التي تبدو في الظاهر منفصلة عن بعضها البعض، ولكنّها ذات بنية واحدة متعددة البنى الفرعية. ومن ثم، تبدّد الكتابة المشهدية من خلال مشاهد جزئية تتفاعل انطلاقاً من عملية التلقي التي ينتقل فيها القارئ من نص/مقطع إلى نص/مقطع آخر؛ وقد ينهض هذا النص/الواحد المتعدد على تقسيم خماسي؛ ويمكن أن نلاحظ ذلك في مثل هذه النصوص التي يتكرر في عنونها الثنائية دليل "أعراس"؛ غير أنّ التعالق فيما بينها يتجاوز مؤشر العتبات؛ بحيث يمتد ذلك إلى البناء والدلالة. ولعل بعض ذلك يتجسد في النص/النصوص¹⁸ التالية:

- | | | |
|---------------------------------------|---|---|
| أ- التبدّد والتلاشي
ب- أعراس كاذبة | { | 1_ أعراس النسّر الخصوبة/التحليق |
| | | 2_ أعراس الغبار الصدارة/الخيبة |
| | | 3_ أعراس الفراشة وهج الرغبة/الرحيل |
| | | 4_ أعراس البياض الكتابة/المحو |
| | | 5_ أعراس الجسد بياض العرس/تبديد البياض |

من الواضح أنّ "الأعراس" التي تعدنا بها العناوين ليست وحدها كافية لإثبات أفراح النسر والغبار والفراشة والبياض (الكتابة) والجسد؛ فمآلها هو الخيبة والبين والامحاء والتبدّد. هي، إذن، أعراس كاذبة. وهنا، يصبح دليل "أعراس" الذي جاء بصيغة الجمع جديراً بأن يكون جامعاً بين النصوص المنجّمة لأنّ الأعراس لا تثمر سوى الانكسارات المادية والمعنوية: خيبات الإنسان والأحلام والرغبات والكتابة والجسد. وهكذا، إذا أمعنا النظر في هذه النصوص نلفحها في آخر المطاف نصاً واحداً؛ وبطبيعة الحال هذا التقسيم هو جمع. لذلك، يمكن أن نرى في هذا الفرق والجمع تلويحاً في الكتابة الكاليفرافية، التي تسمح بتوظيف الفضاء بصورة بصرية دالة؛ بحيث نرصد انتشارية للبياض في أسفل ووسط الصفحات، وانحصارية للسواد في الأعلى كما لو أنّ ذلك مؤشراً على أعراس الخيبة الكبيرة؛ وإن خرج النص الأوّل من منزلة الاستحالة "الخصوبة غدا"¹⁹ إلى منزلة الممكن "الخصوبة الآن"²⁰، التي توجت بحوار الجناحين، فالتحليق تالياً. ومن ثمّ، فالشيء الأكيد هو أنّ موضوعة التلاشي هي الأساسية في هذا النص الواحد المتعدّد. ومع ذلك لا بد أن نشير إلى البياض الذي يبسط سطوته. ومعنى هذا، أنّنا فعلاً بصدد تبدّد مضاعف استبدّ بالكتابة والفضاء الأسود. أمّا النموذج الأوّل، فإنّه نص قائم بذاته يتألف من مجموعة من المقاطع، تتراوح في الغالب بين مقطعين أو ثلاثة مقاطع، وقد تصل إلى ستة مقاطع استثناءً. ويمكن أن نرصد، في هذا الصدد، ثلاثة مقاطع في نص "درب الزبانة"، وكل مقطع/مشهد يحمل عنوان "خطوة" مرقمة حرفياً، فالخطوتان الأولى والثانية مسندتان إلى الثعلب، والخطوة الثالثة منسوبة إلى الراوي. وكما هناك راويان: راوي الخطوات الثلاث (خطوات الثعلبين والراوي المقطوع) والراوي المعلق؛ هناك أيضاً ثعلبان متماهيان في الثعلبية ببعديهما الهيمي والوجودي. إذ لا يصبح الإنسان قناعاً للثعلب المكّار فحسب؛ بل يذوب في حيوانيته الساقطة والفاجرة؛ فلا نغدو أمام تغيّر في الهوية الجسدية؛ وإنّما إزاء امتساخ وجودي ماحق. وفي هذا المقام، يتلبس الإنسان/الثعلب كل السفالات الشبقية؛ فتسقط عن المشهد الجنسي كل المعاني الإنسانية السامية. ونعائين في هذا النص ثلاث خطوات مثلما أشرنا إلى ذلك آنفاً، الأولى للثعلب الأوّل، والثانية للثعلب الثاني، والثالثة للراوي المقطوع. وهكذا، نقرأ في هذه الخطوات حركية لعين الكاميرا التي تنتقل من مشهد إلى مشهد بانسيابية متدرجة، كما لا يخفى علينا ما في الخطو

من حركة وصوت، وإذا ما تفحصناهما في علاقتهما بالثعلب نتيين ما فهمنا من خداع وابتزاز. ففي المقطع الأول، يصبح الجسد الفاتن والسافل في آن واحد بؤرة جذب وإغراء للجسد المحصن بهالة القداسة (الإمامة/متن بن عاشر)، هذا الجسد/الأجساد الثلاثة لا ي(ت)قاوم الغواية، وتقبل مستسلمة على المندس المحفوف بالشهوات المثقلة بالشبق الملتاع:

"خطوة الثعلب الأولى:

الأئمة عائدون من الكسكسي يذرعون الرصيف كمتن بن عاشر،
 ويزرعون عيونهم في حواشيه/ارتدت إليهم وقد اصطادت جسدا
 عند الزاوية.
 أولهم: هيا.
 الجسد: هات.
 ثانيهم: ها فقراء.
 الجسد: ها ذاهبة.

الثالث وقد انتفخ أيره، وأفلت آيه: اسبقاني إلى الفلقة فإني فالقها.²¹
 وعلى هذا الأساس، تختزل الأنثى في المقطع الأول في جسد شهواني، له صوت إيروسي،
 يتصيد جسدا مقدسا في زاوية ضيقة؛ كما لو هناك كمين لحيي مضاد للثعلب الذي كانت
 خطوته الأولى نحو وليمة الجسد الساخن.

وعندما نتبع حركة الكاميرا في المقطع الثاني، نلاحظ أنها انتقلت من فضاء مفتوح
 (الرصيف) إلى فضاء مغلق (الحوش)، وهنا لا يرصد الراوي حممة الجسدين المتلاحمين
 والمنغمسين في غسل اللذة فحسب؛ بل ينقل مشهدا أفقيا وعموديا في الآن نفسه "سنام ظلّ
 لجسدين في صعود وهبوط"، فيتداوت صهيل الجسد بترتيل القرآن، ثم يستبدّ الجنس
 بالمشهد إلى الحدّ الذي تآكل فيه الشهوة العارمة المرأة الجائعة إلى المتع الملتبهة. وفي لحظة
 الانتشاء القصوى، ينسحب "متن بن عاشر/السلطة الفقهية" إلى الحيز الخلفي، حينما
 تستحوذ صورة "النفزاوي/الإيروسية الإباحية" على الحيز الأمامي تأكيدا على إيغال الثعلب
 في بوهيميته الشيطانية. وهذه الصورة المشهدية، تتعمق من خلال الخطوة الثانية التي
 تستكمل الخطوة الأولى بحيث تصبح الخطوتان حركتين بصريتين في فضاء الجسد. ويمكن
 أن نلامس ذلك من خلال المقطع التالي:

"خطوة الثعلب الثانية:

في حوش لا به ساكن، خشخشان كأنهما لطارزون/ملاءة تهاوى/
جدائل تعلق بالشوك/سنام ظل لجسدين في صعود وهبوط/همهمة
صبيان يرتلون على بعد قبيلات/استزادة امرأة أكلتها الشهوة/
تغرق رجل يستحضر النفزاوي.²²

نستطيع، الآن، القول بأننا بصدد مشهد مركب من مقطعين متتابعين، لأنّ كليهما
خطو نحو اللذة، وانغماس في الجنس المحرّم تعرية للجسد المقدّس. والحق لا نستطيع هنا
أن نقرأ خطوة الراوي المقطوع بمعزل عن الخطوتين السابقتين، ولكن لا يمكننا أن نعدّها
تفصيلاً أو مقطعا مفصلياً من المشهد الذي تدرج من الإغواء إلى الفعل الجنسي. إذن، صدمة
الثعلب المقدس هي مجمع العلاقة بين هذه الخطوات الثلاث؛ غير أنّنا لا نستطيع أن نتجاهل
الوظيفة التعليقية للمقطع الثالث "خطوة الراوي المقطوع". إنّها خطوة في بياض الفراغ،
وقفزة في المجهول الطافح بالعجب والشذوذ والالتباس.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا البياض مضاعف: علامة الحذف (...) التي جاءت بعد الواو،
والمفوضات التي حجبت قبلها. فالبياض، إذن، سابق ولاحق. وسيعمد الراوي فضلاً عن ذلك
إلى تعميق هذا الفراغ، وهذا ما نعاينه في قوله: "لا شيء" الذي ينفي فيه وجود أيّ شيء بعد
(واو) الثمانية. كما أنّ النص المستدعي نص إشكالي، فواو الثمانية التي ذكرت في بعض الآيات
القرآنية مختلف فيها عند النحاة؛ تماماً مثلما هي موضوعة نص "درب الزبانة" التي يتعقّر
فيها المقدّس بالمدنّس، بل ينساق الثعلب المقنّع بالدين إلى الجسد الأنثوي المحرّم من وضع
مفارق نواته الزيف، وقصته السقوط. فإذا استحضرنّا من نصوص (واو الثمانية) قوله
تعالى: ﴿التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْأَمْرُونَ بِالْمَعْرُوفِ
وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَالْحَافِظُونَ لِحُدُودِ اللَّهِ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [التوبة، 112]. نستطيع إلى
حد ما أن نقرأ بياض الحذف المائل في صيغة النفي التي ألمحنا إليها سابقاً، انطلاقاً من
التعارض بين ما جاء بعد واو الثمانية في آية سورة التوبة ﴿وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ﴾*،
والثعلب/الإمام الذي لم يتّسم بصفة النهي عن المنكر، حين انسلخ بشكل واضح وغير
محسوب من هذه الزمرة؛ صوب السقوط؛ الأمر الذي جلى دراميّة موقف الثعلب العجيب.

والحق قبل أن يرتاد القارئ عالم النص يصطدم، بالتحويل الذي طال العنوان الرئيسي، باستبدال حرف (التاء) بحرف (الزاي)؛ فأصبحت عبارة "درب الزبانة" بديلا عن عبارة "درب التبانة"؛ وفي هذه الحالة، نصبح أمام صورتين بصريتين متضادتين: صورة أرضية إيروسية ساقطة، وصورة سماوية مشرقة. وبلا شك عندما يتسنى الدرب بالعضو الجنسي الذكوري، فإنه يضعنا أمام عنونة طافحة بالإحياءات الجنسية المشتعلة. وستبدو أكثر غرابة وتقرزا حين يمتسخ درب النجوم في هيئة ذكر. فعلا، إنها مفارقة صارخة وصادمة. وفي وسعنا أن نتبين دلالات ذلك بملفوظ الراوي الغارق في هول البياض:

"خطوة الراوي المقطوع"

و...

لا شيء بعد (واو الثمانية)، سبقني إليهما العقرب.²³

سيعتمد عبد الرزاق بوكبة أيضا على تقنية المونتاج في نص "بريتوزوميا"، وسيتوسل تقريبا بالإستراتيجية نفسها في تشييد هذا المشهد المركب بناء ودلالة؛ فهنا كذلك يقسم النص إلى ثلاثة مقاطع، في المقطعين الأول والثاني يخطو الثعلب/الإنسان خطوتين نحو الحرام، بينما يمثل المقطع الثالث تعليقا حائرا للراوي المعلق. وهكذا، فإن هناك ترابطا جليا بين بنية هذا النص ونص "درب الزبانة"، اللذين تهيمن فيهما المفارقة المؤسسة على ثنائية المقدس والمدنس؛ إذ يخرق الثعلب في نصنا هذا الحدود القصوى للمحظور حين يتجاوز الثعلب/الإمام الذي ارتكب الفاحشة في النص السابق، باقترافه زنى المحارم؛ ومن ثم نلاحظ أن الثعلب منازل ودرجات؛ والشئ الرابط فيما بينها، هو الانتهاك المفاجئ والصادم في آن واحد. ومع ذلك، يمكن أن نقول، بأن صدمة التشكيل البصري التي عايناها في النصوص السابقة لا تتوسل فقط بالمفاجأة؛ وإنما تتعضد أيضا بحالة الالتباس التي تؤثر عليها وضعية الراوي المتسمة بالارتباب.

وقد تأخذ خروقات البياض مداها حين يصبح كتابة محو، وذلك ما نرصده في نص "حالات الوحش"؛ ولأسيما في النص/ المقطع الأول منه، إذ أول ما يشد انتباهنا في هذا النص/المثلث هو هيمنة البياض على السواد، ولكن كلاهما يؤثر في الوقت نفسه على الفراغ والامتلاء، والغياب والحضور، وهنا تستجيب الكتابة البيضاء المنتهكة بالنقاط السوداء في المستوى السطحي إلى طفولة وذاكرة الناص، وإلى التجربة الوجودية الصوفية في

المستوى المعرفي العميق؛ فيتصدر النص السداسي المقاطع عنوان فرعي نكرة، هو لفظ "تمرين"، وبعده نقطتان (:). ولكن تتعطل وظيفتهما، فيصاب المتلقي بخيبة، حين لا يعثر على كتابة تنهض بوظيفة التوضيح والتفصيل، يجد فقط أربعة خطوط أو سطور، الأول مجموعة من النقاط (21 نقطة)، والثاني تمتد فيه النقاط أكثر من الأول (30 نقطة)، ويبدو الثالث أطول ممّا سبقه (40 نقطة)، بينما تكون النقاط في الرابع أكثر عدداً وأبعد امتداداً (50 نقطة)، ويختم السطر بحرف "ك". وهذا ما يفصح عنه النص:

"تمرين:

.....
.....
.....
.....ك"24

وهنا يتواشج التعبير بالبياض والسواد بحسب فاعلية القارئ؛ فإذا انساق إلى خطيّة الكتابة، فعليه كتابة نص من أربعة أسطر منتهاه حرف الكاف، يتحوّل فيها الخطاب انطلاقاً من هوية المخاطب، ذكر كان أو أنثى. ويسلك التمرين الثاني مسلكاً حروفيّاً، فتوزع الحروف عمودياً، من السطر الأول إلى السطر الثالث، لتلتئم مع الحرف الرابع "ك". ومع ذلك، ملء هذا الفراغ يبقى مفتوحاً بحسب فاعلية التلقي. ثم إنّ من يلتفت إلى العنوان الرئيسي المكون من دليلين، "حالات" و"الوحش"، فالأول جاء بصيغة الجمع، التي تشير إلى وضعيات يمر بها الكاتب المفترض، في حين يدل الدليل الثاني "الوحش" على عدة معانٍ، منها: الحيوان البري، ما لا يستأنس، الفرق من الخلوة، سحر حتّى جُنّ فصار يغدو مع الوحش في البرية حتّى مات، مكانٌ خالٍ وقفر، الغم والهم، الوحدة، الانقطاع، الجوع، الخوف، والتخفف²⁵. وإذا رجحنا معنى الشوق بسبب الانقطاع، فيتعين علينا أن نكتب غير المكتوب: "أحبك".

كما يمكن أن يكون النص المنقط كتابة في حد ذاتها، بل كتابة مضاعفة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ البياض تبديد للحجب لوصول السالك إلى أصل الحقيقة كما سنرى ذلك حين نعاين اللامتوقع وخروقات البياض. "والنموذج المعروف / غير المعروف هو الخط الذي يندمج في هذه الحالة بالإنتاج النصي ويفجر بمعنى ما وجهي الدليل معاً، دالاً ومدلولاً. إنّ

الخط يؤسس المعرفة في الأثر المخطط داخل أعتى الماديات، أي نقطة، حد، وهو دليل غير فاقد بالتدقيق لأصله، ولكنه على الأصح الذي حركته نفسها هي الفضاء الدوراني لتساؤلنا ومحوها... هو كتابة بالنقط (هذه هي التسمية التي استعملها العرب أحيانا للدليل على الوشم)... هذه الأدلة هي التي غالبا ما لم نعد نعرف رمزها الأصلي.²⁶ وهنا، تمّحي الحدود بين الكتابة بالنقط والكتابة الباطنية العرفانية؛ ذلك أنّ اللغة المكتوبة في هذا المقام مبطنة في الدرجة الثانية؛ وممحوة في الدرجة الأولى. وقد ينزاح التلقي إلى كتابات أخرى. وهنا أيضا تصبح الكتابة فضاء للتأمل والاكتشاف والبوح وكشفا للأستار. ومع ذلك، قد يذهب البعض إلى أنّ هذا النص؛ وبالأحرى اللأص، هو مجرد لعب غير جدي بالبياض. لنقل، إنّ هناك على الأقل إرباكا لتقليدية الكتابة.

4. خاتمة:

لقد صار بإمكاننا الآن أن نتبيّن بوضوح كيفية استلهاهم النصوص السابقة بعض تقنيات السينما، وهذا الاقتراب، هو في الجوهر فعل حيوي لدينامية هندسة الكتابة. إنّهُ "اقتراب مسموح به وليس محظورا، لأنّ السينما نوع من أنواع السرد، يتجسد بطريقة تصويرية، وهي نظام تعبيرية توصيلي ذو طبيعة ايقونية بصرية عالية الكفاءة، ويمكن اعتبارها أيضا فن إنتاج صور مرئية متحركة... وكل ما تصوره هو خاضع أو تحت هيمنة الإدراك البصري... ويزداد هذا التأثير مع الحركة داخل الصورة... فتأسر المشاهد بهذا العرض الايقوني المكثف الذي ينسقه مبدأ (الصورة_ الحركة)."²⁷ وقد ظهر لنا من خلال تفحص البنية المشهدية للنصوص الأنفة أنّ وظيفة المونتاج تتجاوز مجرد التركيب بين المقاطع؛ فالترابط بين هذه اللقطات/المقاطع ليس هو الحد الأقصى؛ فهذه التقنية لا ترتبط بالكتابة فحسب؛ بل بعملية التلقي نفسها.

ولقد رأينا سابقا كيف كانت الصورة المشهدية مفتوحة الدلالات بحسب تعدد وجهات النظر. إذن نحن إزاء نصوص لها ظاهر وباطن، شكل ومضمون. ولذلك الخطاب البصري الذي رصدنا بعض سماته في نصوص عبد الرزاق بوكبة، هو خطاب مراوغ ومضلل لأنّه لا يركن إلى المواصفات المألوفة للصورة المشهدية؛ إذ كثيرا ما ينتهك حدودها ومستوياتها. ومن ثمّ، فإنّ هذه المشهدية تتحدّد انطلاقا من أمحاء الحدود بين المرئي واللامرئي، بين الجلي والخفي، وبين المتوقع واللامتوقع. وبناء على ذلك وجدنا تسريد المونتاج يقوم على بلاغة

دينامية السرد والمونتاج في نصوص "من دسّ خف سيويه في الزمل؟". لعبد الرزاق بوكبة
الجلد الخامس عشر / العدد الأول / مارس 2026

السود والبياض، ممّا أفضى إلى تنوع في بناء النصوص تفكيكا وتركيبا. كما وقفنا على ثلاثة أشكال للصورة السينمائية، حيث يكون النموذج الأول نصا قائما بذاته يتألف من مجموعة من المقاطع، تتراوح في الغالب بين مقطعين أو ثلاثة مقاطع، وقد تصل إلى ستة مقاطع، بينما ينهض النموذج الثاني على تجزيء النص الواحد ثم تركيب أجزائه، إذ يمكن أن نجد النص يتوزّع غالبا على نصين منفصلين، وقد تشكل مجموعة من النصوص المستقلة بذاتها نصا واحدا، في حين يتجسد النموذج الثالث من خلال مجموعة من النصوص التي تبدو في الظاهر منفصلة عن بعضها البعض، ولكنّها ذات بنية واحدة متعددة البنى الفرعية. ومن هنا ألفينا التشكيل البصري في نصوص عبد الرزاق بوكبة ينهض على الصدمة بمختلف مظهراتها.

5. الإحالات والهوامش:

¹ عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، صص. 7، 8.

* **البياض والسود:** تتحدد بلاغة البياض والسود من خلال البنية البصرية للنص وهندسته، أي على الاشتغال الفضائي، استنادا إلى التواشج بين المكتوب (فضاء الكتابة) والبياض (الفراغات)، والمرئي واللامرئي، وبين الفضاءين النصي والصورى، والحضور والغياب شكليا ودلاليا. وهذا يقتضي تفاعلا بين النص والمتلقي لتفتيق إمكانات بصرية ودلالية وتأويلية. وتنسحب هذه البلاغة البصرية على مختلف الأجناس الأدبية. ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، صص. 105-114.

* **المونتاج:** تقنية سينمائية تنهض على إعادة تركيب مشاهد أو لقطات عبر تجميعها، ثم ضبط إيقاعها، وهذه الوحدات تكون في سياقها الخاص صورا أو مقاطع سردية أو شعرية، على الرغم من تباينها الزمني والفضائي والدلالي، فينجم عن هذه العناصر الجزئية معنى جديد، وتأثير درامي. ويكتسب المصطلح في النقد الأدبي دلالة تحيل على إيقاع جديد. إذن، يعني مصطلح "*Montage*" الجمع بين الصور واللقطات. "كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص. 617.

² عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خف سيويه في الزمل؟، فيسير للنشر، الجزائر، ط2، 2011.

³ صلاح بوسريف، الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1. 1435 هـ 2014 م، صص. 68، 69.

⁴ كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، صص. 36، 39، 43، 44، 46، 47.

⁵ أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط. 1، 2004، ص. 122.

⁶ عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خف سيبيويه في الرّمل؟، ص. 17.

⁷ المصدر نفسه، ص. 18.

⁸ المصدر نفسه، ص. 22.

⁹ عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط. 2، 2008، ص. 82.

¹⁰ عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خف سيبيويه في الرّمل؟، ص. 37.

¹¹ المصدر نفسه، ص. 36.

¹² المصدر نفسه، ص. 64.

¹³ المصدر نفسه، ص. 65.

¹⁴ المصدر نفسه، ص. 65.

¹⁵ المصدر نفسه، ص. 73.

¹⁶ المصدر نفسه، ص. 65.

¹⁷ المصدر نفسه، ص. 66.

¹⁸ المصدر نفسه، صص. 11، 15.

¹⁹ المصدر نفسه، ص. 11.

²⁰ المصدر نفسه، ص. 11.

²¹ المصدر نفسه، ص. 44.

²² المصدر نفسه، ص. 45.

* ﴿التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْأَمْرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَالْحَافِظُونَ لِحُدُودِ اللَّهِ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [التوبة، 112].

²³ عبد الرزاق بوكبة، قربان أول، ضمن من دسّ خف سيبيويه في الرّمل؟، ص. 46.

²⁴ المصدر نفسه، ص. 27.

²⁵ ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب، مادة: (وحش)، دارصادر، بيروت، لبنان، ط. 3، 1414هـ، 6/368، 369، 370، 371.

²⁶ عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط.1، 2009، ص.58.

²⁷ عبد الستار جبر عداي، تجليات اللغة البصرية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط.2002، 1، ص. 83.

6. قائمة مصادر البحث ومراجعته:

1. بنعبد العالي عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
2. بوسريف صلاح، الشعر وأفق الكتابة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، 143 هـ 2014 م.
3. بوكبة عبد الرزاق، من دسّ خف سيبيويه في الرّمل؟، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011.
4. جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2002.
5. الخطيبي عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط.1، 2009.
6. دانسايجركين، تقنيات مونتاج السينما والفديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط.1، 2011.
7. كيليطو عبد الفتاح، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2008.
8. الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1991.
9. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.3، 1414 هـ.

10. يوسف أحمد، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط.1، 2004.