مظاهر الخطاب السردي

في القصة المصورة تعددية مستويات اللغة

✍إعداد الباحثة
عائشة بنت فراج بن محمد الأسمريّ
معيدة سابقا في جامعة شقراء – الرياض ـ السعودية
Email: Alooshalsmari@gmail.com

مظاهر الخطاب السردي في القصة المصورة تعددية مستويات اللغة

عائشة بنت فراج بن محمد الأسمريّ
قسم الأدب والنقد - جامعة شقراء – الرياض – السعودية.
البريد الالكتروني : Alooshalsmari@gmail.com:

الملخص :

على الرغم من اعتبار القصة المصورة إحدى الآداب الشعبية أو الملحقة، كونها لا تملك قيمة أدبية أو فنية، بالإضافة إلى أنها تعتمد على القوالب الجاهزة والكليشهات والموضوعات التقليدية وغير ذلك، إلا أن النماذج العربية الحديثة كشفت عن مقدرة سردية عالية، وأظهرت قيمة جمالية وفنية كبيرة. وبالنظر إلى أن التعددية اللغوية إحدى مظاهر القيمة الأدبية فإن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن بعض مظاهر التعددية اللغوية في القصة المصورة. ، كما تكشف عن الدور الفاعل لأدوات القصة المصورة التي تجعلها قادرة على التلون والتشكل بحسب مقتضى الحال، حيث لا تعتمد على النص المكتوب وحده وسيلة لخطاب سردي متعدد. ، وتأتي أهمية الدراسة في تناولها بعض من مظاهر تعددية اللغة في السرد القرافيكي، والتأكيد على المقدرة الفنية والجمالية للسرد القرافيكي من خلال تحليل بعض النماذج القصصية، وذلك من خلال تطبيق أدوات تحليل الخطاب الأدبي على هذه النماذج.

الكلمات المفتاحية: التعددية اللغوية - الخطاب الأدبي - السرد القرافيكي- الازدواجية اللغوية - التناص البصري- البيكتوغرام.

Manifestations of Narrative Discourse in the Storyboard The Plurality of Language Levels

Aisha Bint Faraj bin Mohammed Al Asmari
Department of Literature and Criticism - Shaqra University - Riyadh - Saudi Arabia.
Email : Alooshalsmari@gmail.com

Abstract :

Given that multilingualism is a manifestation of literary value, this study seeks to reveal some aspects of multilingualism in the storyboard. It also reveals the active role of comics tools that make them able to color and shape in many ways, as it does not depend on the written text alone as a means of multiple narrative discourse.

The importance of the study comes in its discussion of some aspects of multilingualism in the graffiti narration, and the emphasis on the technical and aesthetic ability of the graffiti narration through the analysis of some models, through the application of literary discourse analysis tools to these models.

Keywords: multilingualism - literary discourse - graffiti narration - linguistic duplication - visual intertextuality - pictogram.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

إذا كان الكاتب في السرد التقليديّ يعتمد على اللغة لأنّها الوسيلة الوحيدة للتعبير والجسر الذي يربطه بالمتلقي فإنّ المبدع في القصة المصورة يمزج بين الصورة والنص لتشكيل السرد، حيث يظهر جليا أن الجانب البصري أو القرافيكي في اللوحات يقوم بأدوار سردية كالوصف البصري والتصوير للمكان والزمان والشخصيات والديكور والحدث، ويسهم المظهر الصوريّ لحامل النص «البالونات وصندوق التعليق» في تحديد المستويات اللغويّة من وصف وحوار وتقديمه بطريقه أكثر اختزالًا وتحديدًا من الأسلوب التقليديّ المستعمل في النصوص الأدبيّة، مثل: «قال فلان... وأجابه قائلا ...، أو أخذ يفكر في ...»،أضف إلى ذلك أنَّ المظهر البصريّ للنص في القصة المصورة يخدم السرد ويكشف عن كوامن الشخصيات ويفضح انفعالاتها.

وهو فن بطبيعته يعتمد على السرعة والاختزال في معظم الأحوال، لذا يكون مبدعه بحاجة إلى توظيف ما يلزم من أدوات لتحقيق متعة متخيلة وحسية تحقق الإشباع والانغماس الذي يبحث عنه المتلقي، مما يجعله يدرك دور البنية الشكليّة ويسعى -دائما -للإفادة منها قدر الإمكان ليظهر المحكي بطريقة ذكية وموجزة ومحملة بالدلالات. ومن ثمَّ فإنَّ الوجود الفعلي للنص في القصة المصورة قد لا يتجاوز الوصف الماثل في صندوق التعليق والحوار في البالونات، وربما يصل الأمر إلى أن تحل الصورة محل النص في الناقلات المخصصة له حسب مقتضى الحال.

وهذه الخصوصية _الشكلية_ السردية للقصة المصورة التي تميزها عن العمل الأدبيّ والمسرحيّ والسينمائيّ تؤكد على أهمية دراسة وتقصي الوسائل والطرائق التي تمكنها من تحقيق التنوع اللغويّ الذي يجعل السرد محاولة للخروج من براثن التقليدية والأحادية، ولذلك درست ثلاثة نماذج قصصيّة حديثة تحققت فيها هذه الخصوصية، لمحمد الشناوي، وقنديل، ومروان خوري، وطبقت أدوات تحليل مستويات الخطاب الأدبيّ وتعدديّة مستويات اللغة عليها.

السرد الصوري والبيكتوغرام:

لقد ابتكر فنانو القصة المصورة العديد من الرموز التعبيرية والايماءات الصورية وطوروها [١]، حتى أصبح البعض يرى الرموز التعبيريّة المستخدمة كالمحاكاة الصوتية والمؤثرات وخطوط الحركة والسرعة من «المفردات الاصطلاحية لمعجم اللغة البصرية [٢]»؛ لأنَّها تحولت إلى رموز عالمية ممكن أن تفهم دون حاجة إلى ترجمة أو تفسير، خاصة مع كثرة استخدامها وانتشارها داخل حقل القصة المصورة وخارجه. وقد يصل الأمر إلى أن نجد عملًا خاليًا من النص بشكل كلي يعتمد على تلك الرموز إلى جانب بعض الأيقونات وبعض علامات الترقيم كالتعجب والاستفهام كما في قصة «محمد الشناوي»[٣]، حيث قامت اللوحات بدور الوصف لتحل محل صوت السارد أو الراوي والرموز البيكتوغرامية لتحل محل الحوارات الداخلية والخارجية، ومع ذلك يمكن للقارئ أن يستشعر أجواء الأحياء الشعبيّة والقذرة التي يطلق عليها «أحياء الزبالين» في مصر[٤]، ويدرك انفعال الشخصيات وتحولاتها مع تقدم

الأحداث، إذ يكشف المونولوج الصوريّ «صورة لجسد الفتاة بملامحه الأنثوية» داخل بالونة التفكير لشخصية «الزبال» عن تحول مفاجئ فيها على الرغم من أنها ظلت سلبيّة طوال الوقت(*)، وذلك يعد عنصر مفاجأة كونه يمثل انحرافًا ساخرًا في شخصية الرجل الثابتة. ويعزز اعتماد القصة على الرسوم الأيقونية بشكل كبير إلى جانب الرسوم الكارتونيّة المختزلة بديلًا عن النص، ويمنحها الإيجاز، ويسرع عملية القراءة، ويركز على الثيمة التقليدية؛ لأنَّ استغلال الآلام وضعف المسكين وسيلة لتحقيق الصعود الاجتماعيّ والماديّ والشهرة لدى فئة من الاستغلاليين الماكرين. ويضفي استخدام الرسم الكارتونيّ «الذي يحمل نفحة كاريكاتوريّة» بخطوطه السلسلة وتفاصيله المقتصدة سخرية تخفف وطأة المشاهد المظلمة والكئيبة واللاإنسانية التي يرسخها تكرار اللون الأسود في كل لوحة.

إجمالا يمكن القول إنّ استخدام مثل تلك الرسوم الأيقونية والبيكتوغرام أو الرموز التي أضحت بمثابة رموز اصطلاحية (عالمية إن صح القول) يسرع عملية القراءة، ويمكن لأي شخص قراءتها زفهم مدلولاتها ومعانيها، لذا نجدها مستخدمة في كتب الإرشادات والأماكن العامة التي تحوي عددا كبيرا من الأشخاص باختلاف لغاتهم وخلفياتهم الثقافية.

تعددية مستويات اللغة:

إذا ما نظرنا إلى مستويات اللغة _لغة المحكي_ في النتاج العربي من القصة المصورة وخاصة في نماذج الدراسة، فإننا نجد تعددا في المستويات اللغوية، حيث تتخل نسيج الحكي الفصيحة الحديثة والعامية إلى جانب اللغات الأجنبية، وذلك قد يكون ناتجًا عن طبيعة إنتاج القصة المصورة وبشكل خاص مدونة هذا البحث فإنَّها نتاج خاص وفردي لم تشرف عليه مؤسسات أو شركات إنتاج ونشر متخصصة، وهي مشابهة لقصص «Underground Comics» التي تنتج بشكل فردي وتملك حرية أكبر في التعبير وفي الطرح.

وقد أكد عدد من الفنانين اعتبار انتاجهم صوت الشعب المتحرر من قيود السلطة المؤسساتية ومنها ضرورة استخدام الفصحى، ومنهم «محمد الشناوي» [*] الذي يرى أنّ هذه القصص من الشارع المصريّ وإليه، ومن الطبيعي مراعاة هذه اللغة في العمل القصصي. وذلك من وجهة نظره لا يقيد انتشار العمل ويحصره في مناطق محددة كون العامية المصرية من أكثر اللهجات التي ألفها الشارع العربي [٥]. وهم في ذلك يذهبون إلى ما ذهب إليه بعض دعاة التيار الواقعيّ في الفنون الأدبيّة الذين يرون أنَّ التصوير الصادق

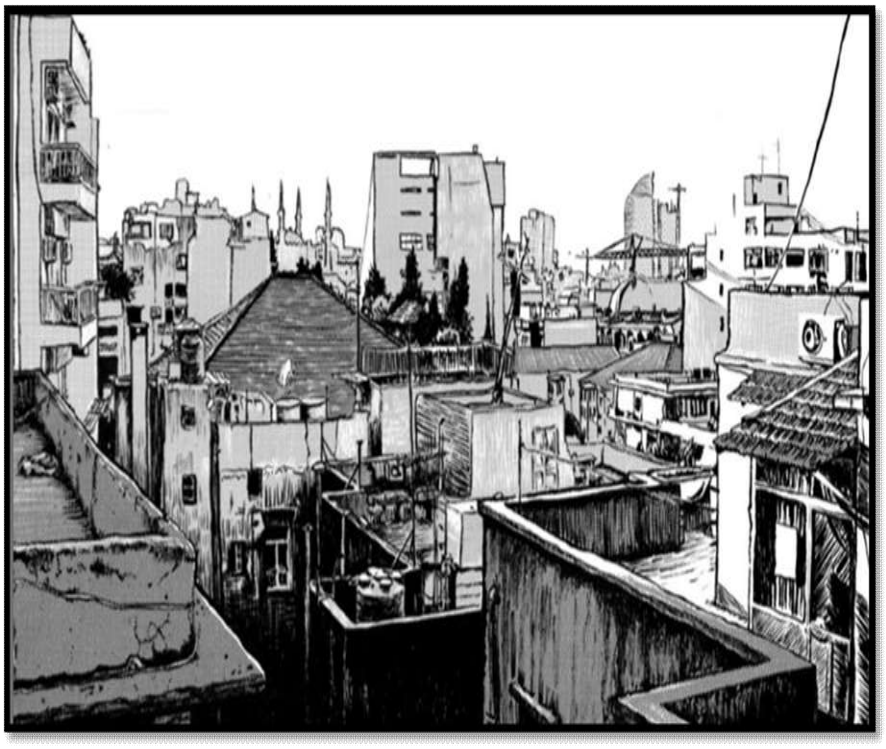
أو الساخر للشارع أو البيئة الشعبيّة، يتطلب التعبير بلغة قريبة من لغة هذه البيئات، إلى جانب أنهم يرونها الوسيلة الأسهل والأنسب للتخاطب بين مختلف طبقات المجتمع الواحد، كما يرونها وسيلة أكثر مرونة في الاستعمال وأقل تقييدا وتعقيدا من الفصيحة، و« تعكس من خلال شفافيتها وسرعة إيصالها، الإيقاع الحقيقي لمشاعر الفرد وتطلعاته» [٦]، لكن البعض منهم يرى أنه لا أهمية للغة فصيحة كانت أو عامية، لكنها يجب أن تكون مرآة للواقع ببساطته أو تعقيده [٧]. وذلك لا يعني أنَّ القصص المصورة الموجهة للكبار تخلت بشكل كامل عن الفصحى خاصة النماذج التي تطمح لتحقيق قيمة أدبيّة وفنية جيدة.

❁❁❁❁❁

الوصف القرافيكي والإيهام بالواقعية:

كما نجد في الوصف الصوريّ _إن صح القول_ لفضاء قصة «صالون طارق الخرافي» [٨] التي خلت من صوت الراوي أو السارد الذي يستتر خلف السرد البصري محاولا إقناع القارئ بواقعية القصة من العتبة الأولى على الرغم من البعد الفانتزي الظاهر بقوة في القصة. فالفضاء مطعم بنكهة الأجواء «البيروتية» في فترة زمنية قلقة ومتوترة سياسيا ودينيا، لكنها غير محددة بدقة وقد تكون في تسعينيات القرن المنصرم أو في بداية الألفية الثانية بالنظر إلى هيئة المباني والسيارات وربما كان ذلك متعمدا في إشارة إلى

استمرارية الأوضاع المضطربة في الداخل اللبناني حتى الآن. وذلك قد يكون من أجل إتمام عملية «الإيهام بالواقع» عن طريق التصوير الدقيق والاهتمام بتفصيل ما يشكل هذا الفضاء بمبانيه القديمة ذات الشرفات الداخلية المسيجة والأسقف ذات القرميد المميز، والطرق الضيقة والمباني التي تبدو متداخلة نتيجة التخطيط العشوائي البدائي والمساجد التي تجاور الكنائس، وشجر الأرز والشعارات السياسية والدينية التي تملأ الطرقات، وفي بعض ما تبقى من آثار يونانية وذلك يوهم القارئ بالواقعية، بحيث يعيش تجربة تحفز جميع حواسه بالاعتماد على حاسة البصر، وتجعله متفاعلا مع المشاهد إلى الدرجة التي يشعر فيها أنه داخل ذلك الفضاء الزمكاني.



وكما عززت هيئة الشخصيات بملامحها ولباسها ذلك التنوع والاختلاف الاجتماعي والثقافي بينها، حيث يظهر رجل مسن يدخن النارجيلة في أحد مقاهي بيروت الشعبية بشارب ضخم ولحية طويلة مرتديا طربوشا، في حين أن منافسه في لعبة النرد شخص أصغر منه يرتدي بذلة رسمية، بشعر مصفف للخلف بشكل جيد وشارب أقصر، وكذلك «طارق» الرجل البسيط والكبير في السن الذي يملك صالونا لتصفيف الشعر ويبدو متمكنا من قدرته على قصات الشعر الشبابية لكنه مع ذلك لا يزال متمسكا بشاربه ومظهره العربي التقليدي، بخلاف صديقه «أسد» الشاب الذي يبدو بهيئة عصرية أكثر، و«سرى» الفتاة الجريئة بمظهرها غير التقليدي الذي يكشف جانبا من شخصيتها الغامضة والجريئة والعنيدة التي أثرت فيها رياح العولمة بشكل كبير حتى في سلوكياتها، بخلاف «للوة» الفتاة الهادئة والتقليدية بنت الضاحية حديثة النزوح إلى المدينة بلباسها المحتشم «تنورة وقميص مخطط» وشعرها الطويل الأسود. وإزاء هذا كله تتخفى ملامح المحققين داخل قناع رسم عليه علامة استفهام، وبدلات رسمية بيضاء اللون، بحيث لا يمكن تحديد هوياتهم أو تمييزهن باستثناء جنسهم، وذلك قد يكون إشارة إلى أنهم مجرد أدوات تستخدمها السلطة أو من يملكون القوة للتحكم في البلد وفرض السيطرة على الشعب.

وهذا الوصف والسرد البصري الموهم بالواقعية ذو أبعاد دلالية وهو إلى جانب ذلك يكشف الكثير من الاختلافات الفكرية والزمنية والثقافية بين الشخوص، فلا «طارق» يشبه «أسد» ولا الرجل المسن يشبه منافسه في اللعب ولا «للوة» تشبه «سُرى» تفكيرا ومكانة اجتماعية، ويعزز ذلك الامتزاج اللغوي داخل بالونات الحوار بين الفصحى والعامية واللغات الأجنبية للشخصيات، وذلك ؛(لأن ثقافة المجتمع تؤثر بشكل واضح في اللغة [٩])، وعلى الرغم من ذلك التنوع إلا أننا نلحظ أن لغة المحققين فصحية بسيطة بخلاف لغة بقية الشخصيات التي يظهر فيها تأثير الثقافة الأمريكية على اللبنانين، وذلك قد يزيد التنافر والتضاد الفكري بين المحققين وبقية الشخصيات،

ويجعلهم كيانات لا تشبه أو لا تنتمي لذلك المجتمع، وذلك قد يعطي دلالة على أنهم مجرد أدوات للسلطة الأيدلوجية أو السياسية، ووسيلة لنقل صوتها وفرضه رأيها على الشعب.

وإلى جانب ذلك فإننا نجد توظيفا لأحجام اللوحات وبنية تصميم الصفحة يحمل دلالات محددة ويساهم في خلق أجواء معينة داخل المشهد، حيث توحي اللوحات الأولى بجو الترقب والانتظار والغموض الذي يسود المشهد، وبشكل خاص في اللوحات المايكرو التي تركز على عيني «طارق» و«أسد» اللذان يرقبان حركة المحققين داخل الصالون بحذر وقلق يخفيه سلوكهما الشجاع والمتزن، ويظهر الترقب والتوتر والشعور بتباطؤ الحركة وتثاقل الوقت من منظور «أسد وطارق» عندما يقوم أحد المحققين بفتح حقيبة التحليل اليدوية وتشغيلها لفحص المضبوطات وذلك باستخدام لوحات «المايكرو» التي تركز على التقاط حركات متتابعة لفتح الحقيبة والتي تظهر في كل لوحة منها جزء واحد من الحقيبة، مما يخلق جوا متوترا ومشحونا ولحظات زمنية متثاقلة جدا وأقرب أن تكون جامدة، كما توحي ببدائية الأدوات التي تستخدمها السلطة وبدائية التعامل مع التغيرات التي طرأت على المجتمع، وذلك ما يؤكده محتوى الحقيبة «عدسات مكبرة، وملاقط، ومحلول لتحليل المضبوطات، وخيوط لتحريك مفاصل الكفين المعدنيين»، وذلك يعيدنا لعصور ما قبل الثورة الصناعية على الرغم من أن القصة تجري أحداثها في هذا العصر.

التعاون النصي والقرافيكي:

اعتمد السرد في قصة «جحيم كيجور» لـ «قنديل» -التي تحكي رحلة الفيلسوف الدنماركي «سورين كيركجارد» الفانتازية للقاهرة وما واجهه من صعوبات وكيف قضى رحلته تائها وجائعا ومكسور القلب -على العناصر البصريّة حيث لا وجود لصوت الراوي، ولا وجود للنص إلا في بالونات الحوار، وخلت العديد من تلك البالونات من النص واعتمدت على الرموز والرسوم الأيقونية لاختزال الحوار أو المونولوج داخل رمز أو شكل أيقوني، باستثناء صوت «كيركجارد». فالسرد البصري بوصفه لكثير من التفاصيل شكل جو القصة العام واهتم بتمثيل تفاصيل المشاهد كالمكان والزمان والخلفيات والديكور والاختلاف في الهيئات والانفعالات للشخصيات...، فالمشاهد التصويرية تمنح القارئ تجربة مختلفة، قد تجعله يستحضر في ذهنه تفاصيل المشاهد ليشكل لوحات متحركة تستشعرها حواسه، إذ يشعر بحرارة الجو في القاهرة، ويشتم روائح مختلفة كعوادم السيارات والسجائر والمأكولات، ويستمع لمختلف الأصوات الصادرة من الكيانات داخل اللوحات.

وإلى جانب الوصف فإن الأسلوب الكاريكاتيريّ داخل اللوحات يعزز اللغة الساخرة في القصة خاصة أن الحوارات لا تحمل الكم نفسه من السخريّة أو الفكاهة. أضف إلى ذلك أنّ الاعتماد على لون يكسو تفاصيل اللوحات في عدد المشاهد يعزز الشعور بجو معين، كالأزرق بتدرجاته في اللوحات الأولى للإشارة إلى الأجواء الباردة أو الخيالية أو الفانتازية، فلا يمكن أن يظل «كيركجارد» على قيد الحياة حتى عصرنا الحديث الذي تدور فيه أحداث القصة ولا يمكن أن ينتقل «مارك» جسديا بالزمن إلى القرن التاسع بواسطة سحر ما. في حين أن

اللون البرتقالي والأصفر الذي طغى على مشهد الوصول إلى القاهرة يعزز الشعور بحرارة الطقس كون اللونين من الألوان النارية إلى جانب الدلالة على زمن الوصول. وأن المشاهد التي جمعت «كيركجاد» بفتاة مصريّة بسيطة في علاقة عابرة تتفاعل فيها الألوان مع العلاقة العابرة وغير الجدية.

ويظهر في اللوحات الأولى «مارك زوكربيرغ» من الألفية الثانية _مؤسس تطبيق الفيس بوك_ بشكل مفاجئ للفيلسوف «كيركجارد» في منزله الذي يقع في «كوبنهاغن» في القرن التاسع عشر بعد أن أنهى كتابة يومياته وخلد إلى النوم، إذ تصور اللوحات «مارك» في هيئة طيف تحيط به هالة زرقاء مقاربة لدرجة لون شِعار تطبيقه، يعتذر لـ«كيركجارد» عن عطل صفحته ثم يختفي. حينها ينتقل الفيلسوف إلى القاهرة بشكل مفاجئ ودون مبرر علميّ أو منطقيّ لهذا الانتقال الزمانيّ والمكانيّ العجيب، باستثناء وجود رابط ضمنيّ بين كتابات «كيركجارد» والتكنولوجيا الحديثة، وهذا ما استخدمه المؤلف وسيلة ومبررًا لتلك الانتقالات الخيالية. إذ تنبأ في كتاباته عن أدوات يصنعها البشر لكنها حرمتهم من إعمال الفكر والحرية كما حرمتهم من التمعن في جمال الكون [*]، ووصفه لتلك الأدوات بمثابة الإسقاط على التطبيقات الرقميّة حتى وإن لم يدرك ذلك. وأن كتابة المذكرات اليومية _التي كانت إحدى عادات سورين [١٠] _ أصبحت في عصرنا الحالي ممارسة رقمية بفضل التكنولوجيا والانترنت. وذلك مبرر لظهور «مارك زوكربيرغ» مؤسس أول تطبيق تواصل اجتماعي شهير استخدمه الكثير لكتابة يومياتهم وقصصهم وخواطرهم وأشياء أخرى، ومن ثم يبرر انتقال سورين لمصر «الدولة العربية الأكثر استخداما لذلك التطبيق [١١]».

أما على مستوى الخطاب فإننا نلحظ التناص ظاهرًا بين نصوص الفيلسوف «كيركجارد» وحوارات «كيجور» داخل القصة، فـ«كيجور» يعتمد الأسلوب الفلسفي والملتوي الذي لا يكشف عن مغزاه مباشرة في اللغة المستعملة، خاصة تلك الخاطرة التي كتبها قبل أن يخلد إلى النوم في المشهد الأول، حيث يقول: «وهكذا تأتي النهاية، خاتمة كل ما فات، رحلة البحث عن المعنى تنتهي باللامعنى، الآن أضع أضع قلمي وأواجه ما صنعت.. الوداع» [١٢]. جملة «كيجور» هنا تشبه أسلوب «سورين كيركجارد» الجدلي _كما وصفه الباحثون_ ولغته الملغزة والمحيرة، ولطالما تباهى «كيركجارد» باستخدام ذلك الأسلوب خاصة في سياق حديثه عن حياته الخاصة [١٣]. فما المعنى الذي يقصده؟ وما حقيقة الوجود التي طالما تحدث عنها أو صراعاته مع الدين وفكرة الآلهة أو تناقضات شخصيته وكتاباته؟ فجملة «المعنى» و«اللامعنى» تحتمل تفسيرات لا نهائية، وقد لا نصل إلى نتيجة قطعية لمغزى الكلمتين.

وفي لغة «عجور» الشكوى والحزن والعذاب واليأس التي تميز كتابات «كيركجارد» [١٤] ظاهرة في قوله: «من فضلك، أنا لا أعرف ماذا أفعل هنا، ولا أعرف متى لهذا العذاب أن ينتهي، كن بي رحيما، وقل للسدنة أن يتذكروا شيئا طيبا فعلته في حياتي» [١٥]، وذلك عندما ألقت القبض عليه الشرطة بتهمة التشرّد وعدم حمل بطاقة هوية. ويبرز الأثر الدينيّ في لغة «عجور» وكذلك تأثير الخلاف مع المتدينين _الذي لاحق «كيركجارد» طول حياته [١٦] _ في لغة «كيجور» ويلمس في بعض عباراته، ومنها «السدنة» التي استخدمها للإشارة إلى رجال الشرطة مع أنها تعني أمناء الكنيسة، إلا أنها قد تكون إشارة إلى تحكم «القوة العسكرية» في مصر بالشعب كما هو الحال مع تحكم رجال الدين بالشعوب في أوروبا تلك الفترة.

ويلحظ تغير في لغته وذلك في المشاهد التي جمعت «كيجور» بالفتاة المصرية، وهي لغة شبيهة باللغة التي كان يصف بها الفيلسوف«كيركجارد» علاقاته العاطفيّة الكثيرة خاصة «ريجينا»؛ لأن كلماتها لا تشبه لغة العاطفة في عصرنا الحديث، فتبدو لغة راقية ولطيفة ونبيلة وعاطفية جدًا، ومختلفة عن بيئة الفتاة وفكرها وثقافتها للدرجة التي جعلتها تتوقف عن استيعاب حديثه، وهذا ما جعلها في نهاية الأمر

ترفض الاستمرار معه في تلك العلاقة. بالإضافة إلى أن لغة «كيجور» تكشف جوانب عدة من شخصية «سورين كيركجارد» الفعلية، ومنها: الزهد الذي كان يدعيه ويكتب عنه كثيرا ويناقضه في واقعه [١٧]، بقوله: «لقد كان المال لا قيمة له عندي في حياتي السابقة، والآن لا أملك جنيها واحد. يا للسخرية» [١٨]. وقد عُرِف عن «كيركجارد» أيضا السوداويّة في كتاباته وهذا ما يبرر مظهره المنهك، وشخصيته الكئيبة التي تظهر بين الفينة والأخرى في القصة.

وتكشف لغته خاصة في بعض حواراته القصيرة مع بعض الشخصيات مسايرته لهم حتى وإن تطلب ذلك النزول إلى مستواهم؛ لأنّ الفيلسوف الدانماركيّ «كان أثناء تجواله في شوارع كوبنهاجن يساير البسطاء والعوام في حواراتهم» [١٩]، فيقول: «إن شاء الله سأنزل في أسفل مراتب الجحيم» [٢٠] وذلك في إجابته على سائق التاكسي الذي يسأله عن وجهته. وذلك بالطبع ليس أسلوب ولغة «سورين» الفيلسوف والمفكر والأديب في التعامل مع المواقف والأحداث حتى وإن كان غاضبا، فذلك أقرب إلى الجمل التي يطلقها بعض العوام عند الغضب أو التهكم. وهي جملة قد تثير ضحك

القارئ إذا كان عارفًا بحقيقة هذا الفيلسوف ويعزز ذلك سياق الحوار الذي لا يبدو منطقيا، فلا وجود لمكان يُدعى أسفل مراتب الجحيم حتى يذهب له «كيجور» ولا وجود لمسافة فعلية بين هذا الموقع ونقطة التحرك حتى يحدد السائق سعر لها.

ويلحظ تخصيص الفصحى لصوت «كيجور» وطيف «مارك زوكربيرغ» مع أنهما لم يتحدثا العربية، لكن استخدامها حفظ لكل منهما مكانته، كما حفظ هذا الاستخدام للفصحى مستوى لغة الشخصيتين في نسختها التي يعرفها الناس. فهذا «سورين» الفيلسوف لازالت كلماته تحتفظ بأدبيتها وشعريتها ورقيها، وهذا طيف «مارك» يستخدم لغة برنامجه الآلية في التخاطب مع مستخدمي تطبيق الفيس بوك. لكن قد يكون الغرض من توظيف الفصحى تعزيز شعور الغربة وعدم الانتماء لدى «كيجور» تجاه الزمان والمكان الذي انتقل إليه. فلا تشبه لغته أو شخصيته أو مستواه الفكري والثقافي لغة الشخوص في القصة وأفكارهم، في حين لا تخرج الشخصيات الأخرى في القصة عن الصورة النمطية لشخصيات مقولبة من القصص والأفلام الشعبيّة ألفنا مستواها الفكريّ والثقافيّ واللغويّ، بدءًا بسائق التاكسي المتحذلق والجشع بلغته الإنجليزيّة المكسرة وألفاظه النابية، وصولا إلى الطاهي بلهجته الصعيديّة التي تظهر فيها القسوة والحدة مما يكشف قلة صبره وعجرفته، ورجل الأمن بأسلوبه القمعيّ ولغته البذيئة، والفتاة بجمالها المتواضع وتعليمها البسيط وشخصيتها الساذجة وثرثرتها التي لا تنتهي.

خاتمة:

إجمالا يمكن القول إنّ القصة المصورة أكثر تحررًا من قيود الأدب، ومن الصعب محاكمتها وتقييدها بشروط الأدب الرسميّ؛ لأنَّها تعد إحدى وسائل التعبير التي اعتمدها الفنانون لطرح القضايا والموضوعات التي تؤرقهم، وشكلا من أشكال الثورة، وأداة من أدوات تحطيم التقاليد والقيود الرسميّة ومنها الفصحى من وجهة نظرهم. وعلى الرغم من ذلك فهي تملك القدرة على خلق فضاء سينمائيّ متعدد الدلالات والمستويات اللغويّة، عن طريق الأدوات والتقنيات البصريّة وتعدد أساليب الرسم والتلاعب في البنية التركيبيّة إلى جانب النص الذي يؤازر السرد البصريّ. أضف إلى ذلك أن هذه الأدوات تملك القدرة على التجدد والتنوع حسب مقتضى الحال، لذا فإن الصورة النهائيّة لعمل ما قد تكون مختلفة تمام الاختلاف عن الصورة في عمل آخر استخدم الأدوات والتقنيات نفسها.

المصادر والمراجع

(١) Mccloud, Sccott, **Understanding Comics (The Invisible Art)**, E١, HarperCollins Publishers Inc, New York, ١٩٩٣. P: ٢٥

(٢) Cohn, Neil, **The Visual Language Of Comics (Introduction To The Structure And Cognition The Sequential Images)**,E١ Bloomsbury, London, ٢٠١٣. P: ٢٥

(٣) الشناوي محمد، **صورة**، مجلة «توك توك»، نشر شخصي، ٢٠١٢م، ع ٣، ص: ٢٢، ص: ٢٥

(٤) Slackman, Michael. Egypt Spots Flaws in wiping out Pigs. **The New York Times** https://www.nytimes.com/٢٠٠٩/٠٩/٢٠/world/africa/٢٠cairo.html?_r=١ , ١٩-٩-٢٠٠٩. Date of visit: ١١-١-٢٠١٨.

(*) جميع المشاهد التي ظهر فيها «الزبال» كانت خالية من علامات أو حتى رموز بيكتوغرامية باستثناء علامة التعجب وعلامة الحذف «...» التي تظهر في بالونة فوق رأسه المغيب، وهذا يؤكد على الدور السلبي للشخصية التي ظلت جامدة بنفس الانفعال وثابتة في مكانها لا تتغير مع مرور الزمن.

(*) ضمن اتصال هاتفي أجرته الباحثة مع «محمد الشناوي» مؤسس ومدير تحرير مجلة (توك توك)، ٢٠١٨/٥/١م.

(٥) سراج، نادر. **إشكالية الازدواجية اللغوية في اللسان العربي: رؤية ألسنية حديثة**. مجلة الاجتهاد، بيروت: دار الاجتهاد، العدد: ٢٠، السنة: ٥، ١٩٩٣م، ص: ٢٢٧

(٦) سراج، **إشكالية الازدواجية اللغوية في اللسان العربي**، ص: ٢٢٦.

(٧) المرهج، علي عبدالهادي. **الفلسفة البراغماتية: أصولها ومبادئها مع دراسة تحليلية في فلسفة مؤسسها تشارلس ساندرس بيرس**. بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط، ٢٠٠٨م، ص: ٨١

٨) الخوري، عمر. **صالون طارق الخرافي**. مجلة السمندل «قصص مصورة من هنا وهناك»، X A N A D U: بيروت، ٢٠٠٧م، ع: ١، ص: ٧٣-٧٥

(٩) دي سوسر، فردينان. **علم اللغة العام**. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، بغداد: دار أفاق عربية، د.ط، ١٩٨٥م، ص: ٣٩

(*) وذلك عندما ضرب مثلا بالرجل الذي يسير على عربته ويحمل فانوسا ينير له الدرب، لكنه يحجب نظره عن رؤية النجوم اللامعة في السماء، بخلاف ذلك الفلاّح البسيط الذي يسير بلا فانوس ويستمتع بمشاهدة عظمة تلك النجوم التي ترافقه طوال الطريق. kierkgaard, Soren. **The Gospel of Suffering and the Lilies of the**

Field. Trans: David F. Swenson. Lillian Marvin Swenson. Minneapolis: Augsburg publishing house, N.E, ١٩٤٨, p: ١٢٣.

(١٠) إمام، عبد الفتاح إمام. **سرن كيركجور رائد الوجودية: حياته وأعماله.** بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ٢، ١٩٨٣م. ص: ٥٠

(١١) الأحمد، عمر. **إحصائيات الفيس يوك في البلدان العربية.** http://cutt.us/SviCE، ٢٠١٧م، تاريخ الزيارة: ٢٠١٨/٣/٢٨م. وقت الزيارة: ٢٧:٨م.

(١٢) قنديل. **جحيم عجور**. مجلة توك توك، ع: ١٠، ص: ٣٨

(١٣) إمام، **سرن كيركجور رائد الوجودية**، ص: ٧١

(١٤) إمام، **سرن كيركجور رائد الوجودية**، ص: ٧١

(١٥) قنديل. **جحيم عجور**، ص: ٣٩

(١٦) إمام، **سرن كيركجور رائد الوجودية**، ص: ٣٤-٣٥

(١٧) السابق، ص: ٥٠

(١٨) قنديل. **جحيم عجور**، ص:٣٨.

(١٩) إمام، **سرن كيركجور رائد الوجودية**، ص: ٥٦

(٢٠) قنديل. **جحيم عجور**، ص: ٣٨.