تاريخ الاستلام: 2023/09/01م تاريخ القبول: 2023/09/12م تاريخ النشر: 2023/12/15م

مجلة علمية محكمة نصف سنوية – تصدر عن أقسام الفلسفة بجامعة الزاوية
العدد الرابع عشر – السنة الخامسة – ديسمبر/ 2023م

سيميـــاء صـــورة الغلاف، و تمثّلاتهـا في ديـوان (خطوة أولى لطمأنة الحقل) لمفتاح العلواني

غادة امحمد عبد الرحمن البشتي
قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الزاوية
الزاوية – ليبيا
EMAIL: g.elbeshti@zu.edu.ly

ملخَّص البحث:

تقصى البحث الصّورة كعلامة بصريّة محمّلة بالمعاني، والدوّال يتم اكتمالها الدّلالي بتلاحمها مع محيطها العلاماتي، وكما كان للغّة اللّفظيّة حروفها، كذلك نجد للصورة لغتها وحروفها وكلماتها وتركيباتها، ودلالاتها؛ لهذا كان لابد من تحليل دلالات الصورة في غلاف الدراسة من خلال لغتها الخاصة المرتبطة مباشرة بالنّص، ومحيطه، مراعيًا فيه أسباب البحث الأكاديمي؛ لتصل لحكم أو معيار لمقاربة الفنون ببعضها البعض، ومؤازرتها لبعضها، وتواجهت مع لوحة أقامت عليها مقياسًا نقديًا كعتبةٍ لها حضورها المعنوي النوعي والكيفي في الكتاب تتحقق من خلالها مقارناتنا الممتدة مباشرة لنصوص وعناوين أعيدت صياغتها كتابيًا، من خلال تجسير الواقع الخارجي، ولوحة الغلاف، وإرسالية دلالة الخطاب الكيليغرافي، وسسيوثقافة اللوحة، ومنظورها التأويلي، وقد خلصت الدراسة لنتائج رأت بتداخل لغة اللّوحة كسَنن، ولغة الغلاف كنصّ موازي بتماهي خلّاق، ينمّ عن قدرة تأويلية، وتمكينيّة في آن بلغة خطاب تخييلي، وإنْ كان لكل خطاب استراتيجايته وأبعاده التأويليّة والقرائيّة، كما أدركنا بعد تعمّقنا في عتبة الغلاف أنَّها كانت تحمل بطيّاتها الكثير من الدّلالات القريبة والبعيدة، وأيضًا كشفت اللّوحة عنقوة إنجازية حمّلتها دلالتها السيميائية، وأبرمت عقدًا ضمنيًا

فرضت به الغلاف على الذائقة القرائية، كما توافقت مع العنوان الرئيس ممَّا زاد من تكثيف قدرتها التفسيرية.

الكلمات المفتاحيّة : سيمياء صورة الغلاف– خطوة أولى لطمأنة الحقل– مفتاح العلواني.

The Semiotics Of The Cover Image And Its Representations In the Diwan "A First Step to Reassure the Field"For Moftah Al-Alwani

Ghada amhmmed Abdel Rahman Elbeshti

Department of Arabic Language, Faculty of Literature, University of Zawiya

Azzawia -Libya

EMAIL: …….

ABSTRACT

The research investigated the image as a visual sign loaded with meanings, and the signifiers achieve their semantic completion through their cohesion with their semantic surroundings. Just as the verbal language had its letters, so we find the image has its language, letters, words, combinations, and connotations. Therefore, it was necessary to analyze the connotations of the image in the cover of the study through its special language directly related to the text and its surroundings, taking into account the reasons for academic research. To arrive at a judgment, or a standard for approaching the arts to each other and supporting each other, and confronted with a painting on which it established a critical standard as a threshold that has its own qualitative and qualitative moral presence in the book through which our extended direct comparisons of texts and titles reformulated in writing are achieved, by bridging the external reality, the cover painting, and the message of the significance of the speech. The graphy, the sociology of the culture of the painting, and its interpretive perspective. The study concluded with results that saw the intersection of the language of the painting as a code, and the language of the cover as a parallel text with a creative identification that indicates an interpretive and empowering ability at the same time in the language of an imaginative discourse, although each discourse has its own strategy, and its interpretive and reading dimensions, as we realized

after our in-depth study. In the threshold of the cover, it carried with it many connotations, both near and far, and the painting also revealed an accomplishment force carried by its semiotic significance and concluded an implicit contract by which the cover was imposed on the reading taste. It also agreed with the main title, which further intensified its interpretive power.

Keywords: Semiotics of the cover image - a first step to reassure the field - Moftah Al-Alwani**.**

مقدمة:

لفترةٍ غير بعيدة عُدّ الغلاف من باب التّرف النّشري والوظيفي للكتاب، وربما هذا ما يُفسّر انصراف الدّراسات النّقدية عن تتبّع هذا النوع من العتبات، كما أُستبعدت في ذلك القراءة البصريّة والحسيّة التّابعة له، وبعد ما تسرّب إلينا من مؤلفات نقديّة – فنيّة وأدبيّة– في أوّل القرن الحالي، ومع مواكبة الحركة الترجميّة للدراسات النقدية الحديثة كان الاهتمام الفعلي، والحقيقي بالعتبات النصية، واختيارها الفنّ التّشكيلي كمرافق لها حيث "بدأت الفنون التّشكيليّة تتعش على مستوى نهضة ذكيّة تقوم على أسسٍ متينة من البحثِ والمعرفة، وأصبحت الحاجة ملحّة إلى المؤلفات المتزايدة إلى المعرفة والثّقافة الفنيّة"(1)، فحاولت كُتب الفنّ التشكيلي أنْ تقدّم طرقًا جديدةً لرؤية الفن يستطيع المتلقّي الوصول من خلالها إلى الموضوع المراد فهمه، والاستجابة الذهنيّة والعاطفيّة والامتلاء النفسي والرضا العقلي والوجداني بالعمل" فهذه الظّروف تعطي مرونة لا نهاية لها للانفعالات التي يمكن حدوثها ولدرجة المتعة المستمدّة منها معتمدين على مشاعرنا الخاصّة"(2).

الانفعال بالفن من التّجارب العظيمة التي لا نستطيع أنْ نتجاوزها، وكل ما انغمسنا في عوالم الفنّ كلّما ازدادت الألفة بيننا وبينه، وضاقت دائرة الغربةِ، والتصقت بانفعالاتنا ما اكتشفناه بجدٍّ عن فكرة الموضوع، وحقيقة الديوان ومسارب جماله، وتشكّلات مكوناته المتوقعة وغير المتوقّعة، المألوفة وغير المألوفة " ولكي نفهم الفنّ ينبغي أن نضع في أذهاننا أنه –مهما يظهر له أول الأمر غريبا وغير عادي– إنما هو إنتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين"(3)، وتُكسبنا معرفة حقيقية عن أهمية التأمل المحسوب والدّقيق، بعيدين عن التحيّز لفكرة جامدة ومتحيّزة تسبق دخولنا العمل في محاولة لفهم ما يريد وأن نقترب من متعته الجمالية ، فطريقنا للفنّ التشكيلي " في بعض الحالات مغلقًا بسبب جهلنا للغة الفنّ أي جهلنا بمظاهر الأداء فيه ، ويمكن التغلب على هذا بسهولة أكثر في الفن التقليدي –

المألوف للكثير منا – عنه في الأشكال المعاصرة حيث تكون المشكلة تشبّع، وفهم وجهات النظر التجريدية ووجهات نظر حديثة أخرى قد لا نألفها "(4)

سيميولوجيا الصورة البصرية :

الصّورة كنظام غير لساني لها سياقها ووقعها الخاص ، حيث يتأكد " الجانب التواصلي لأنظمة العلامات ضمن سيمياء الثقافة وبخاصة بعد أن غدت وسائل التواصل اللّغوي بشقّيها اللّساني ،وغير اللّساني في قمة الأنظمة التواصليّة". (5)

الصّورة تتكلم بلغةٍ صامتة تحتاج فهمًا يتجاوز النظرة السطحيّة إنها تُطالب بقارئ فذ له أدواته المتعلّمة القادرة على تسلق أبواب التأويل الواعي ، وإعادة البناء السيميائي بعد تفكيك منهجي قدير"فالصّورة اكتسحت الصيغ الإرساليّة الأخرى ، ليس بمعنى الإلغاء وإنما بمعنى البروز والهيمنة ؛ لأن الصورة لغة بذاتها والتأويل فعل لغوي ..."(6) ومرجعيّة مصطلح الصّورة يعود "إلى مصطلح المشابهة والمماثلة...وعليها بنى بيرس صرح نظريته السي ميائية ليعتمدها اتجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصّورة " (7).

فالصّورة مرّت بمصطلحات، مثل: الشبح – النظرة – الإيهام –النزعة – الإيقونة – التمثيل .(8) واعتمدت في كل ذلك على السيميائية البصريّة التواصلية.

استثمر بارت مصطلحي التّعيين والتّضمين في توظيف جهازه المفاهيمي في دراسة سيميائيّة الصّورة فالوظيفة التعيينيّة ستبحث فيما ستقوله الصّورة والتّضمينية ستبحث في كيفيّة هذا القول أي ماذا قالت ؟وكيف قالت ؟ على هذا فالصورة علامة تؤدي دورًا تأويليا خاصًا(9).

فالصّورة تتكلم في حديثها الصّامت مع كل عين تقع عليها فتبثّها حديثًا يخصّها هي دون غيرها حديثًا خاصًا تقدّم من خلاله تأويلات عديدة بتعدّد تلك الأعين واختلافها" وهي عبارة عن رسالة متكوّنة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصّورة تجعل من نظريّة التّواصل مرجعها..."(10) فالصّورة البصريّة على اعتبارها لغة بصريّة تحتاج دومًا للمقام التّواصلي، أولًا كعلامة تشكيليّة ثقافيّة، وعلامة إيقونيّة طبيعيّة، "كونها خطابًا مسَنَنا خاضعًا في تدليلِه للتّواضع الإنساني وللموسوعة الإدراكية للمتخاطبين"(11)، لذا سنحاول في هذا البحث مقاربة الصورة بـ "وصف وتمييز طرق الأداء المختلفة، أو الوسائل الفنيّة مع إمكانياتها والمزايا الخاصة بها..."(12)، وسندرس اللوحة هنا كنص بصري مكتوب وهكذا سنراها كجزء ووجهة مهمة من وجهات نظر الغلاف الكثيرة للنص.

ولأنَّ النّص "مجموع الإشارات التواصلية"(13) فمهمّة البحث تكمن في إبراز هذه العلامات وكيفيّة اشتغالها، والبحث في أهم مظاهرها الدّلاليّة، لأنَّ ذلك يدخل في إطار الأدبية، التي تشمل النص ومحيطه لخارجه، والتي تحدّد جميعًا خصائصَ وقيمةَ هذا العمل أو ذاك، والطريقة التي اتّخذها أي عمل، وذلك يوصف ويشرح آليات عمله المتكامل(14)، والبحث عن المعايير العامة أو المتداخلة التي تعمل على تطوير عملية النحت القرائي للمشهد الكلي للكتاب، والذي سبق وإنْ أخذ من الكاتب الوقت والجهد الكبيرين لإخراجه بهذه الكيفية، وظف فيه ثقافته وتنوعها وقدمها في شكلها البصري واللساني هذا؛ مؤملًا من المتلقي التواصل بنصه، والأخذ بيده للوصول به إلى الضفة الأكثر اخضرارًا فيتواصل به بصريًا ودلاليًا ونفسيًا من خلال إيحاءاته وتصريحاته. سنعمل على ذلك من خلال الإجراءات الآتية:

أولًا: تجسير الواقع الخارجي و لوحة الغلاف.

يُعدّ الغلاف أهم العناصر المناصيّة النشريّة، نصّ يوازي نصّه الأصل، ونصّ قبل النصّ، ورسالة الكتاب، وبوّابته الواسعة يضاء بنورها مسارب الكتاب.

إنَّ أهمية عتبة الغلاف تأتي من موقعها المهمّ والأوّلي في كامل العمل، وعلاقتها المباشرة بالنّص المركزي، فالنّص المحيط، أو المحاذي، أو الموازي يقدّم نصّه للقراءة والتّأمل والتأويل؛ لذلك فالكاتب كي يصل للقيمة الفنيّة والأدبيّة يستخدم "أنماطًا من التجلّيات الإيقونية (الرّسوم والصّور...) وكلّ ما يتعلّق باختيار نوعيّة الطّباعة ومقاييس الكتابة، وأحجام الحروف...إلخ"(15) فتقدّم جميعًا دورًا فاعلًا في تلقّي الكتاب ودلالاته للمتلقي.

سنتجاوز هنا المفهوم القديم في اهتمامنا بالشّكل، بل سنتعداه إلى مفهوم آخر ربما هو أكثر عمقًا للعتبة التي لطالما هُجرت من قبل النّقاد بأنَّها هي أحد مكوّنات الكتاب المهمة، وسننطلق من مبدأ وفكرة أساس "مفادها أنَّ المؤلف الأدبي هو كليّة دالّة... أو بدقّة أكبر نسق من العلامات الدالة"(16)، وعتبة الغلاف في الأصل لها معنى موجّه نحو القراءة والتّأويل، والغلاف سيفتح هذه الأبواب كلّما كان تصميمه قادرًا على ذلك باختياراته الدّقيقة.

دائمًا الكاتب يبحث عن لغة جديدة يتواصل بها ونصّه، وأخرى يتواصل بها والمتلقي يتراوح العمل بين القارئ الضمني والآخر الحقيقي، فعتبة الغلاف "إذًا فضاء بيني تجسيري بالدرجة الأولى؛ لأنَّها تمكّن القارئ من العبور السري من عالم اللّانص (الخارج)

إلى عالم النّص (الدّاخل) كما تخففّ عليه وطأة القلق النّاتج عن التّردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب(17).

لكلّ شيء تفصيله وأهميّته في الغلاف، ويمكن أنْ يقسّم إلى وحدات وظيفيّة كما يقول رولان: "إنَّ الفن لا يعرف الاسهاب...إنَّه منظومة نقيّة، لا يوجد، ولا يوجد فيه أبدًا وحدة خاضعة مهما كان..."(18)، فعتبة الغلاف "ما هي إلا خطاب مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر تُبرز وجوده سواء أكان وراء هذا الوجود النصّي استثمار جمالي، أو أيديولوجي عنوان جميل،... صورة مثيرة..." (19).

الصورة، أو اللوحة المختارة تعدّ لافتة الكتاب، وموقعًا تعاقديًا بين النّص والغلاف، وبين الغلاف والقارئ، بما فيهم القارئ الكامن أو المحتمل، يرى فيليب أنَّ الغلاف خطابًا آمرًا يوجّه دقّة القراءة ويتحكّم بوجهة القرّاء ينصب لهم حبَالًا سيميائيّة مقصودة تشكّل لحظة أساسيّة تأخذ بالقارئ إلى مُتون النّصوص، وكلّما نجح الكاتب في هذه الاختيارات كلّما نجح في بثّ رسالة تواصليّة عبر غلافه مع المتلقّي، يشاركه تفاصيل تجربته الشعريّة، والأدبيّة حسب ما يتعلّق بها من رموز مأخوذة من واقع مشترك بينهما مستثمرًا الخطاب المرئي المتمثّل في الصورة بأدقّ تفاصيلها.

ومع أنَّ لغة الصّورة لها خصائصها البصريّة التي تستقلّ بها عن اللّغة المكتوبة، لكن غالبًا ما تتكئ عليها في تلك النصيّة، وإنْ اشتملت على وظائف أعلى قيمة من الجملة المكتوبة(20).

فلصّورة لغتها وكلماتها الخاصّة وكيانها المعتّدة به، وعلى المبدع أنْ يُدرك هذه الكينونة ليستفيد من قوّة حضورها على الغلاف، واستفزاز فضول المتلقّي وإثارة استقرائيّته لتتبّع واكتشاف الأبعاد الفنيّة، والموضوعيّة، والذاتيّة المستترة وراء مجهوده؛ وهنا سيجد المتلقيُ سبل ولوج الكتاب مقترنًا بلذّة رولان النصيّة.

تتحوّل الصّورة على الغلاف بشكل ما إلى منتج استهلاكي، يحاول الكاتب والنّاشر استغلالها، فللصّورة استراتيجية الإقناع السّري، وفكرة تواصليّة نافذة لوعي المتلقّي، وطرقها الخاصّة للوصول للمتلقي والالتحاق بوعيه بمجهودات غير مدركة، فتختفي في ثوبها الإيحائي والاستعاري، تتسلّل بذكاء موظفّة أنماط التّفكير الإنساني الخاضعة جميعها لمرجعياته الثقافية(21)، فهي "تضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب، وتوّغله التّدريجي فيه؛ لأنَّها تحدّد ملامح النّص، وتُقدّم عنه إشارات أسلوبيّة دلاليّة أوليّة،

وتبني كونًا تخييليًا محمّلًا، كما توّفر معلومات في حد ذاتها الأدنى عن النّص المُرتقب المتن المركزي"(22).

فيحاول أنْ يصل لدلالاتها بطريقته الخاصة بتقصي إيحاءاتها في سياقاتها التعبيرية، يتلمّس برفق خطوطها التعبيريّة وتعرُّجاتها وألوانها.

وهذا أمر في غاية الأهمية بالنّسبة للغلاف، ودوره التواصلي، والتّداولي فالصّورة تعطي للكتاب قيمة مثلية، ويعمل من خلالها على سيرورة خارج سيميائية، بالإضافة إلى توظيفه لأدوات بلاغية لها وقعها داخل منظومة المتلقي الثقافية، وتفعيله كملمح يوضّح ما أبهم وما التبس منها، كمفردات العنوان مثلًا، وهنا تتحدَّد مهمة الصّورة الفنيّة التشكيليّة، والصّورة البلاغيّة في تفعيل القدرة التواصليّة والتّداولية للكتاب.(23)، وإدراكها يستوجب "تقطيعًا للمدرَك وهو تقطيع تقوم به الذّات المبصرة"(24) وفق تصوّرها الشعوري واللّاشعوري التابعان لانفعالاتها وثقافاتها المتفاوتة" فالسّيرورة هي أصل الدّلالة لا المادّة الحاملة لها"(25)، السّيرورة التي تركّز على قدرة الصّورة على إنتاج الدّلالات كعلامة أصلٍ على وجه الغلاف.

وفي هذا الاتّجاه ندرك أنَّ الدّلالة مُعطى خارج الأشياء، فما أنْ تنفلت من عقالها حتى يُصبح أمر إسكاتها في العقل أمر بعيد الاحتمال، فالسيرورة الدلاليّة ترتسم خارج العلامة وداخل مداركنا، فالإيقونة العلامتيّة هنا في مستواها البيذاتي تحدّد قيمتها كموجّه دلالي لا يتجاوز حدود الإشارة، تحددّها فرضيّات القراءة المسبقة للمتلقّي في تصوراتها الأولية وإرهاصاتها، ثم إلى غاياتها التأويليّة، تحاول الوصول إلى نقطة ذهنية أيضًا باستجلابها للنّص الغائب في ردهات دفتي الغلاف، ومداخله الافتتاحية معلنةً عن النّص القادم وتعيينه، فلوحة الغلاف حقيقة تعمل دورًا لا نغفله في تجسير العلاقة بين النّص وخارجه.

ثانيًا: حكاية اللوحة، وإرسالية دلالة الخطاب الكيليغرافي:

يقول بارت إنَّ: "المسرودات في العالم لا تعدّ ولا تُحصى... وقد تحمل هذا اللُغة المنطُوقة الشفاهيّة أو الكتابيّة، أو الصّورة الثّابتة، أو المتحرّكة، أو الحركة، أو المزيج المنظّم لكلّ هذه المواد... فالمسرود حاضرٌ في... الإيماء واللّوحة المرسومة"(26).

فهو يؤكّد أنَّ المسرودات وُجدت مع الإنسان، ووجود الحياة نفسها، وسنحاول أنْ نجد بؤرة توصيف لهذا المسرود المختار لأنَّه كما يرى بارت أنَّه "يشترك مع المسرودات الأخرى في امتلاك بنية قابلة للتحليل..."(27).

عندما يقف المتلقّي أمام لوحة الفزاعة تُفعّل داخله شيئا خفيًّا يلامس لا وعيه، أولا شعوره هذا اللاّشعور الثّقافي، يُحدّد هويّة الفرد الحضاريّة، وتشدّه إلى مجتمعه وثقافته...ويأتي على هيئة رموز مبهمة وصور غامضة لاواعية... شبيهة بالبرمجة البيولوجية التي تعبّر عن نفسها عن طريق ردود الأفعال الغريزيّة"(28)، وهذا ما يحدث لأحدنا وهو يقف أمام اللوحة، متأملا حيث تستنفر داخله انفعالات بباطن وعيه، وهذه هي طاقة الصورة الإرسالية المستندة إلى ردود الأفعال النفسيّة والذهنيّة الكامنة في عقل المتلقّي، وغالبًا ما يتوشح هذا الانفعال بردود "أفعال عفويّة تستمد مضامينها الحقيقيّة من اللاشعور، وقدرته على تجاوز الحدود التي ترسمها الأنا الواعية بنفسها وأفعالها"(29).

وهذا المظهر العام للفزّاعة لا علاقة له بتناسق الأطراف والخصر النحيل، إنّها هي فقط فزّاعة تحمل صفة الذّكر والأنثى، الرجل والمرأة، إنَّها كلا الجنسين بتأنيث حقيقي لغة، ومعنوي دلالة.

ومع إدراكنا لكونيّة ظاهرة الفزّاعة، إلا أنَّ لها خصوصيّة داخل النّص باعتراف تفسيراتها المعقّدة والمركّبة، فالمعنى دوما ببطن النّص، ولا يعلم تأويله إلا كاتبه، نحن فقط نقرأ ونستنطق بما توفر لدينا من إمكانات وتقنيات، فهذه الفزّاعة تأتي إلينا من عالم لا حياة فيه، ذات بلا ملامح ولا روح، لا تمتلك إلا جسدها تقدّمه كمّادة للوصف، و اسمًا ومنطقة نفوذ تحيل إلى إمكانات نفعيّة مهّمة، ترسم حدودها الحقيقيّة داخل مساحة الحقل، والضّمنية داخل مخيالنا، مستودعة فيه قيمها الفكريّة والعاطفيّة، تُسكنه جزر التأويل البعيدة، في محاولة لإنشاء التّوازن بين نحن المرسل إليه، وهي الرّسالة، وهو المرسل، خارج إرغامات التأويل المجحفة والواقع المستهلك، حيث يتجاذب الجميع الرّغبة في الوصول لتأسيسات جماليّة منصفة للنّص البصري، باعتباره النّص الأصل للجمال، ومنطلقه في مساحات التّفسير الفسيحة، يقول بنكراد: "كلما توارى واحتجب وأوغل في التركيب كانت لذة المطارة قوية، وكانت رحلة البحث ممتعة"(30)، ما يجعلنا نتأمل اللوحة ومحاولة استخراج قصة من حركاتها العنيفة والبسيطة، وإضاءاتها وتعتيمها، لنكون أكثر فعالية للفهم، ورسم التأويل الأقرب في محاولة لخلق اتزان عاطفي وبصري وفكري، وذهني بين اللوحة وبيننا كمتلقين،

فـ"للعامل الروائي، والمضمون القصصي في عمل معيّن فوائد كثيرة ممكنة بالنّسبة لاتّجاهنا الابتدائي، فهو أولًا وقبل كل شيء يساعدنا على تفهم ما كان في ذهن الفنان عن صورته أو تمثاله، ويجب علينا عندئذ أنْ نتحدّث دائمًا عن المضمون الروائي حينما يوجد كبداية..."(31).

للكشف عن الرّسالة المعنى الذي نجتهد لاكتشافه وفكّ شفرته؛ لتحقيق التّواصل والوصل بين ثنائي المرسل والمرسل إليه، بتحقيق وظيفة الإرسالية، الاتصال والتداول والبحث عن الصلة الوثيقة بين اللّوحة والمضمون، كما يقول أهل الأدب العلاقة بين الشكل والمضمون، وتكبُّد عناء البحث في سيمياء هذا المنجز الفّني الأدبي "فالسيمياء تُركز على الأنساق الدّلاليّة التي تقوم على القصديّة التّواصلية..."(32).

للتّصور السيميائي مبدأ يرى الدّليل "أداةً تواصلية إبلاغية، ويعني هذا أنَّ العلامة تتألف من عناصر ثلاثة: الدليل– المدلول، الوظيفة أو القصد... وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فقط، بل هناك أنظمة سَنَنية غير لسانية ذات وظيفة سيميائية تواصلية"(33) تُفسر الحدث العام للوحة "وهذا الحدث نفسه يتخذ معناه الأخير من حيث أنَّه مسرود معهود إلى خطاب له رمزه الخاص"(34).

وظّفت استخداميّة اللّوحةُ سبل التّماثل و التّماهي، والتّرابط الدّلالي بين النصين(البصري، اللساني)، وخلق نوعٍ من التّجاوز الفكري، وتوجيه انزياحات المعاني التّصويرية إلى استجوابات قرائية من قبل المتلقي.

مثّلت اللّوحة تجريبًا مقاربًا وبوتقة جمعت أعدادًا من البنيات الخطابية، وسلسلة من التفاعلات انتجت كمية هائلة من التأويلات، إنَّ هذا الأمر شكّل وجودها الفيزيائي والميتافيزيقي.

أهمّ مفردات اللّوحة تمثّل في جسد الفزاعة ككيان مستقّل وبارز كوّن موضوعات كثيرة بتيمة واحدة "فإنَّ النّص الجسدي على غرار الجسد اللّساني حيث يتم البناء انطلاقًا من وجود بياضين، يتشكّل هو اللآخر، يفصل بين نقطتي صمت ممَّا يشكل لحظة فعل بين سكونين"(35)، التعامل مع هكذا نص كفضاء مستقل له إجراءات خاصة، تبحث في نسق دلالاته وأنساقه الدلاليّة، "إنَّ تشكّل الجسد كدّال متكامل ومكثّف بذاته، وقادرٌ على توليد سلسلة لا متناهية من الدّلالات انطلاقًا من تنّوع الأنماط الّصانعة للكينونة"(36).

أسّست اللغة البصريّة لنّص الجسد طريقًا للاوعي المتلقّي بتفاعل لا مرئي، وسحبه إلى منطقتها، وانعكاساتها في المشهد "هناك علاقة نفسيّة بين الصورة وموضوعها، وعن إمكان وجود نقلة مضّادة في هذه العلاقة، فهذا يعود إلى الآليات النفسيّة الّتي تودي إلى ترويض الأعين"(37).

وانطلاقًا من هذه الرؤية النفسيّة تنفتح آفاق أخرى عن رؤية خاصة "تتشابك فيها السرياليّة والوجوديّة لتأبين الإنسان المعاصر الذي حنّطته الماديات في هذا العالم..."(38).

هذه اللّوحة المنغمسة في الرمزيّة المفعمة بفلسفتها الخاصّة، الموجّهة لمأساة الإنسان المجسّدة لفكرة الموت، والحلم بالحياة؛ لتُشركنا الصّورة في تحْبِيك عالمها الفانتازي والتّقمص النّفسي للمشهد العام، والاستسلام لحكاياتها الممتدّة في أفق التأويل، تأويل الموت الذي لا يموت والحياة التي لا تستطيع أنْ تحيا، فتتمظهر على اليدين الميتتين، والرأس المنحنية أبعاد الفلسفة الوجودية في تناص مع الواقع واللاواقع، والمعقول والّامعقول في تجربة الكاتب الفانتازية، يستجلب فيها كائنًا ورقيًا يحل فيه ويتماهى، يوّقع عنه نصه، شخص لن يكون أدميًا يومًا، لكنَّه عاش ألف حيوات كثيرة في نصوص الكتاب كمعادلة عصية عن الفهم الأولي لتحليل النّص.

يقودنا الكاتب في مغامراته الجماليّة إلى تناقضات الحياة وانحيازاتها غير العادلة؛ لتُنير مرة وتظلم مرة عالمًا بأسره.

أُنيط للفزّاعة مهمة تقديم الكتاب، وطرح من خلالها أغلب أفكاره، وجسّد بها الوصول إلى مدارج النص التأويلية.

عملت اللّوحة بهذا البُعد على المحافظة على هوية النص المركزي، والتّمهيد الذّهني لتلقّيه، وكوّنت معه خطابًا كاليغرافيا، ووجّهت مع العنوان والتّجنيس القارئَ نحو نموذج محدَّد من القراءة(39).

كتبت الفزّاعة النّص بيد ثانية يمين أخرى، أنشأ الواقع بينهما علاقة خاصة، قدّمت النّصوص وتمثّلتها، وكانت شاهد إبداع على إنجاز الكاتب بتقديمه هذا المشروع الإبداعي.

ثالثًا: سسيوثقافة اللّوحة، والمنظور التأويلي:

إنَّ التّعامل مع اللّوحة يتّم من خلال ما تحمله من أنساق سيميائيّة ضمنيّة ومضمرة، حيث تأخذ لنفسها موقعًا مستقلًا، تشكل به نسقًا وجوديًا يمتّد في ذاكرة الكتاب،

تحمل على خطوطها أنساقًا دلاليّة قد تستعصي على جمعِ ولملمة توجيهاتها الفكريّة المنسحبة على جسد الفزاعة.

وسنحاول أنْ نجد استراتيجية وآلية لقراءة لوحة الغلاف بطريقة مختلفة، لكونها مناص على مناص ومن المناصات المهمة –مع أنَّ جينيت لم يتّكلم عنها في عتباته، واكتفى غولدن شتاين بالمرور على أهميتها عرضيًا دون الغوص في آلياتها(40).

وسنقف على ما قدّمه بارت في تحليله للصورة إذ اقترح المقاربات الآتية:

1- الدراسة الشكليّة الوصفية: تشمل المورفولوجية، الفوتوغرافية، التبوغرافية، دراسة الألوان والشخصيات.

2- الدراسة التضمينية(الإيقونية) وتتضمَّن:

أ- دراسة الأبعاد السيكولوجية للصّورة من خلال تفسير الألوان، والأبعاد التوبغرافية والسيكولوجية، أي الإجابة عن لماذا فعل ذلك وكيف قاله؟

ب- دراسة التضمينات الاجتماعية، والثّقافية للصّورة من خلال تحليل الحركات والوضعيّات والإشارات، وسسيوثقافة الألوان(41).

إذن التّضمينية أو الإيقونية هو تتبع الدّلالات الخفيّة، وتتبّع سيرورة الدّلالات المنعكسة في نصوص الكتاب، ومعرفة المستوى المعرفي والإدراكي للمتلقي، وتأثير كل ذلك عليه، وهذا ما سنحاول تتبعه في تحليل لوحة الغلاف، وتتبع لغتها البصرية الخاصة لتتواصل، والقارئ من خلال حواسه البصرية والذهنية والتخيلية، والتمهيد لدخوله فكرة الديوان باتجاهاته المتعدِّدة نحو روما واحدة، من المجمل إلى التفصيل، ومن العام إلى الخاص، فالقراءة البصرية تختلف حتمًا عن القراءة اللسانية.

1- الوصف الإيقوني:

طبيعة اللوحة: هي لوحة تشكيلية للفنانة مفيدة القاضي، كما أُعلن عن ذلك في الصفحة الثانية من الكتاب.

وصفها: جسم لفزّاعة مصلوبة بحقل جاف، ترتدي ملابس بالية مقطّعة، يحمل رأسها المتدلّي ووجهًا بدون ملامح، يرتدي قبّعة يعتليها طيرٌ، ويدان ممدودان دون كفّين، ويمتّد ساقاها لقدمين إحداهما ترتدي حذاء، يسيل دمًا متقطّعًا من يدها اليمنى، ينتشلها من رقبتها خيط أحمر!

الإطار: وُضعت اللوحة فيما يُعرف بالإطار المتوسّط أطّر كلّ الشخصية، وحدّد الفضاء الموجودة به(42).

زاويةُ النّظر: وهي الزّاوية التي يقف عندها المشاهد، وهو بصدد الغلاف، وهي الزّاوية التي تربط العين باللوحة واللوحة بالموضوع، وضعتنا اللوحة في مواجهة مباشرة مع الشخصية (الفزاعة)، فهي تواجهنا، وتُخاطبنا بتواصل حميمي غامض بملامح لانفهمها، وانصراف نظراتها خارج الزمن وخارج حتى المكان، نظرتها تسبح في فضاء مغاير تمامًا لفضاء المتفرج "الصورة تصنع أنا المتفرج في مواجهة هو الصورة، الذي لا يلتفت إلى الرائي ولا ينتبه له في زاوية نظر جانبية"(43).

ب – سسيوثقافية الحركة ودلالاتها:

تنطلقُ الفزاعة من وضعية لاصفريّة، ولأنَّ الوضع البدئي لا يدخل ضمن التّشكل النصي إلا في حدود اشتغاله كنقطة بداية، يتم خرق صمت الحركة الفعل بها؛ ليتم بعدها سلسلة من الحركات والإيماءات، الجسد المصلوب لا حركة له حمل فعل التخويف والترهيب.

ماذا يريد أنْ يقول هذا الجسد المفصول عن العالم الحركي المندمج في تفاصيله، وتبرزه اللّوحة كيان يمثّل مجموعة كبيرة من الدوال المتولّدة من رصف حركات وإيماءات الفزاعة المكوّنة للدلّالة الكليّة للّوحة، دلالة (الحياة– الموت– الفناء– البقاء– الفزع – الطمأنينة– اليباس– الاخضرار– السكون– الحركة– الراحة– التعب– السهر– النوم) لهذا "يمكن القول إنَّ الجسد يلغي نفسه كموضوع من موضوعات العالم؛ ليقدّم نفسه باعتباره ما يُخبر عن هذه الموضوعات..."(44) المتشكّلة خلاله عبر لحظة وعي تولّدت بذهن الجسد المكتفي بكينونته الافتراضية على بياض النص(الغلاف) "لتشكّل مظاهره البناء الثقافي الذي يؤسّس أبستيمي مرحلة ما"(45).

هذا الجسد (الموضوع) يُنشئ محفلًا إنتاجيًا يسير عبر جدلية تحققها فكرة اختيار (الفزاعة) لينتج جسدها مجموعة من الانزياحات عبر إيماءات وحركات تُنتج بدورها سلسلة من الدلالات قادتنا إلى نوعين من النصوص الجسدية:

نصوص طبيعية وفق التجربة الإنسانية المشتركة تفسر وفق النص الثّقافي العادي(حركة اليدين، الرّجلين، الرأس، العينين...).

نصوص غير طبيعية: وهي التي تُدرك من خلال سياقات ثقافيّة مسبقة، وهي التي تحدد وصف الجهاز الإيمائي للجسد وتنويعاته الأنثروبولوجية(46) وتُنوع مستويات القراءة باستحضارها كنصوص مرجعيّة تسعى لتوظيف غايات الحركة لأبعد دلالاتها القرائية، يُمركزها بنكراد على ثلاث أثافي يتداخل فيها الثقافي والعملي، وذلك ضمن:

1- تشّكل كينونة العضو الواحد ضمن الطّبيعي، والثّقافي ومحاولة تحديد نصيبه منهما: كالرجل، واليد، والرأس.

2- امتداد الجسد خارج نصّه، وذلك باعتباره نصّا تتشكّل أبعاده داخل البنية الثّقافية.

3- سلطة الجسد والبناء النصّي (47).

وبتتبعنا للنّصوص الثّقافيّة داخل حركات اللّوحة عبر سياقاتها، واستعمالاتها، واشتغالاته انطلاقًا من وحداتها الإيمائية القابلة للإنجاز التأويلي.

سنبحث عن الدّلالات الإيحائية لليدين، وما تبعهما من إشارات رمزيّة بحسب حركتها في اللّوحة وحركتها في النّص، لأنّنا خصصنا الرّجلين بالتّفصيل في بحثٍ يختّص بالعلاقة الاستبدالية بين النص والمناص.

إنَّ الحضور الثقافي في اليد لا يوازيه حضور في بقية الأعضاء الأخرى، إذ يغلب عليها الحضور النفعي العملي، إلا أنَّ اللّوحة استبعدت عن اليد كل النصوص الخلاقة الممكن لها فعلها، وجرَّدتها من كل وظائفها العملية و المنفعية، حيث جمّد النّص البصري وضعيّة اليدين، وحولّهما من عضوين حركيين صانعي للنّصوص الفنيّة والرمزيّة والدلاليّة، إلى نصّ واحد ثابت تواطأ مع الفكر الثقافي لمشهد الصلب والموت والتمثيل، فالثقافة حاضرة دومًا في اليد بشكل لا يعادله حضور آخر.

تتقابل اليدان مكونتا خطًا أفقيًا على مستوى السماء والأرض، يقودنا للكشف عن نقطة التقاطع مع كامل الجسد؛ لتنفتح عنهم ثلاثتهم حالة تعبّر عن فعل الصّلب، وهذا يعطي افتراضًا لفكرة مسبقة تستوعب بداخلنا هذا المشهد، ومن زاوية أخرى في معطى الحركة النص ترسم دلالات تفترض وضعية أولى تمثل النقطة الصفرية لسيرورة من الحركات، إلا أنَّ الفزاعة ثابتة الحركة، فلا دور لليدين في هذا التّثبيت الضمني.

يدان ممدودتان نحو اللّاشئ مصلوبتان في مدى لا متناهي من الفراغ، لا قبضة ولا كف، يدان لا حول لهما ولا قوة غير قوة الدّلالة الرمزيّة.

تمثلان خطًا موازيًا للسماء والأرض، خطًا يفصلُ السّماء على الأرض، السّمو والدّنو، الهبوط الصّعود، خطًا يوازي الأسفل والأعلى،لا هو مع الأعلى، ولا هو مع الأسفل.

يدان تؤثثا فضاء الكون تُعطيه موضوعًا إضافيًا، واجهة تمثّل بعده الخامس، بعدًا قد يربط بين الشّمال والجنوب، أو بين الشّرق والغرب، تُشكّلان نصّا كونيًّا جديدًا، يصنعُ الجسدُ من خلال كينونته، يعبُّر عن انتماء جغرافي خاص بتأسيس بوصلته، يُهندس بها المشهد العام للنّص(اللوحة) هندسة تأويليّة منصفة.

يمثّل اليدان المحور الأفقي المقابل للأرض، بينما باقي الجسد يمثّل الوضعيّة العموديّة، محاولًا أنء يعيش وضعه الطبيعي والأصيل على أفقية الأرض(48)، لتروي حكاية إنسان حتى نهايته مرورًا من البعد الفلسفي للأرضي والسماوي، والحياة والموت، في محاولة لربط الإنسان بالأرض والسّماء والعكس، فيتوزّع السكون على كل اللوحة "السكون هو الوجه الآخر للفعل"(49)، هذا السكون في الفزاعة هو المشهد الأكثر إيحاء في النّص البصري، حالة الجسد المحشو بالجفاف، وهذا الرأس الكئيب الحزين الذي غاضت فيه ملامح الحياة، وغابت ملامح الإنسان أصلًا، إنَّها حالة من الموت خارج الزمن، وخارج مقتضيات الفعل والحركة، إنَّه فضاء واحد لأزمنة مختلفة، موت الذات معنى الحياة، الذات وهي تمتلئ بشغف الحضور الهش في نص الجسد.

ج – سسيوثقافيّة الألوان:

يقول باشلار: "لن نستطيع سماع الألوان، وهي ترتعش لو لم يعلّمنا الشّاعر كيف نصغي أو نبالغ في الإصغاء"(50).

تُعلن الفزّاعة عن نفسها كشخصٍ وحيد عبر نظرتها التائهة وملامحها المطموسة، تُقدم نفسها بطريقة استعراضية ومخيفة، تحتلّ وسط اللوحة تمامًا، تَعرض الموتَ بأبشع صوره، موظّفة أبعادها السوسيولوجية والسيكولوجية للإفصاح عن سسيوثقافيّة ألوانها لمقرابة مدونّة الديوان.

وقفت في هدوء الانسجام اللّوني للوحة، كان اللّون باهتًا كما الملامح الأخرى، ربما هوهدوء الموت واستسلام النهايات، ينغرس في حنايا اللّون الأسمر لون التربة، لون الحقل، لون الصلصال أصل الحياة ونهايتها؛ ليذكّرنا بالأوراق الميّتة المتساقطة، وبالحزن، بخريف كل شيء ونهايته، وبالخضوع والفقر، إنَّه زاوج غير متكافئ بين الألوان الصّافية(51).

لولا التشتت اللوني المفاجئ بتدخل اللّون الأحمر القاني متعانقًا باللّون الأزرق القاتم، هذه الزاوية من المشهد اللّوني أخذت عين المشاهد بلقطة وظيفيّة، شكّل فيها التوزيع غير المتوازن للألوان تركيزًا حادًا جهة الرأس المتدلي لأسفل، ثم القلب وهو يحاول النّبض ناحية اليسار، وكأّن اللوحة تنتقل بنا من المشهد الأصل (الحقل والفزاعة) المصلوبة إلى موضوع آخر يربك فجأة نظراتنا وتفاصيل اللوحة على حد سواء؛ لتنقسم اللوحة إلى أربعة أجزاء سمراء تشي جميعها بالموت لا تتفاوت في تحديد وطغيان الفراغ بمربع الإطار الجامع؛ تُبئر المشهد الكلّي للوحة من جديد.

هذان اللونان أحدثا تشويشًا مقصودًا في سيرورة التأويل اللّوني، خصوصًا في هذه الشساعة الميتة، فجأة تحدث القطيعة الموحية بالإمداد السماوي المغزى من اتجاههما إلى الأعلى في دينامية سيميائية ؛ ليعلنا عن وجودهما بقوة اللّون الفارق بإرسالية انبثاقية تأخذ بيد الشخصية الوحيدة باللوحة، إلى حياة ربما تأتي بمددٍ من هذا اللون الذي يضخ الدماء بقلبها.

اللّون الأزرق والأحمر الصاعدان المتلاحمان يكونان خيمياء مغلقة، وغامضة ترتكز على تبادل "الأبدي بين السماء والأرض، صعودًا وهبوطًا، ارتقاءً ونزولًا... إنّها دورة التّجدد المنتظمة، موت وتسام وولادة..."(52) تضيع الحركات والأصوات والأشكال في اللون الأزرق، ويزول الطّابع المادي من كل ما يمسك به، إنّه طريق اللّانهاية(53)، لهذا يتجه إلى السماء تاركًا الأرض متعلّقًا بشيء من الحياة في قلب الفزاعة النابض في جسدها الميت حيث "تترك الفكرة الواعية المكان شيئًا فشيئًا للفكرة اللاواعية تمامًا كما يتحول ضوء النهار قليلًا قليلًا ليصير ضوء الليل الأزرق النيلي"(54).

مثل اللون الأزرق "حركة ابتعاد عن الإنسان وحركة تتّجه فقط إلى نقطة المركز الخاص بهن تجذبه مع ذلك نحو النهاية"(55) نهاية الحقيقة ودايتها لهذا هو لون الموت والماورائي، وهذا ما يفسّر معناه الميتافيزيقي(56).

اختلط في هذا الخط النافر اللون الأزرق بالأحمر والصلصالي "ليعلن هذا الجمع المنافسة بين السماء والأرض...تواجه السماء الأرض دون أي حواجز ومنذ الأزل..."(57)، و"تجسد فيها المنافسة بين الماثل والمفارق بين الأرض والسماء، بين الحق الإلهي، والحق الإنساني..."(58).

أمَّا هذا الأحمر القاتم الجابذ في القلب فلا نشاهده بوضوح الإخلال الموت المتعلّق بمساراته السرية الجنائزية، يجري في هذا الخيط تبادل الأدوار بين الموت والحياة، ويتحوَّل أحدهما ليصبح الآخر"(59).

إذ ينطلق هذا الدم من اللّيل الرحمي إلى النهار يعكس استقطابية المرور الجسد الأرضي إلى السماء(60).

لقد مثَّل لون الموت والبياس98% من إجمالي اللّوحة تقريبًا، متمثّلا في اللّون الأسمر، وبقيّة الموت اقتسمه اللونان الأحمر القاني، والأزرق القاتم، لتبقى محاولة الحياة قائمة بنسبتهما.

فبعد هذا ومهما احتدت "انتقادات العقل ولوم الفلسفة، والتقاليد الشعرية عن متاهة أحلام الشاعر، يظل صحيحا أنَّ الشاعر قد نصب فخًا للحالمين بقصيدته"(61).

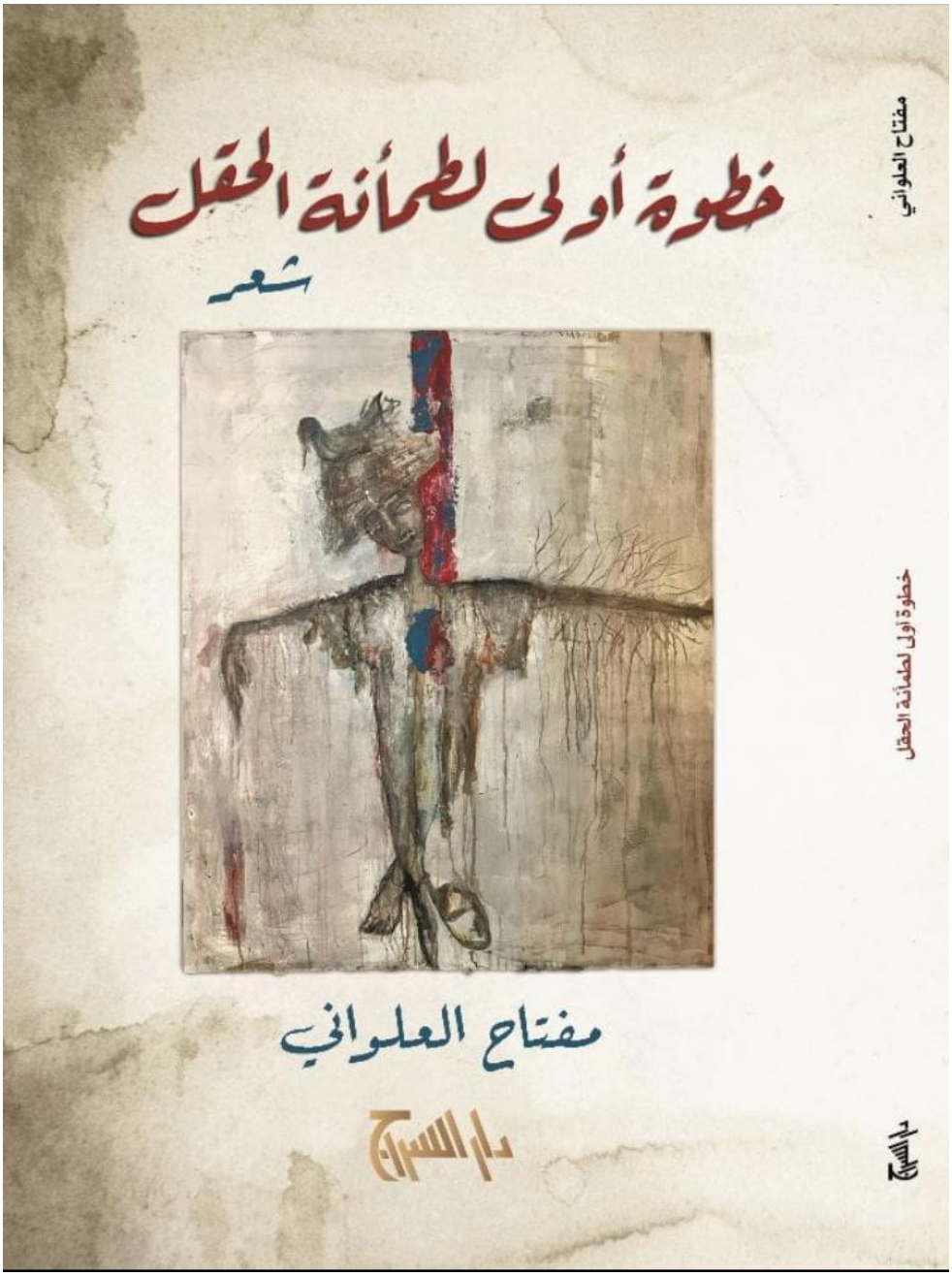
ولسان حال النّص يقول على لسان بيير البير:

"أصبحت الآن لوحة زيتية

.....

ورغم هذا سمعت نفسي أتنفّس

هل هي حقًا لوحة هل هي حقًا أنا "(62) .


مفتاح العلواني
خطوة أولى لطمأنة الحقل
شعر
مفتاح العلواني
دار السرج
خطوة اولى لطمأنة الحقل
دار السرج

الخاتمـــة :

وبعد هذا التجاذب مع سيمياء صورة غلاف ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل، وصل بنا البحث لهذه النتائج:

1- اهتم البحث بالجانب التخييلي للعتابات، إذ لا نتصور عملًا أدبيًا دونما دثار يؤطره؛ لذا تفنَّن هذا الديوان في اختيار هذه القشيبةُ تزيّن عمله ليصير أثرًا أدبيًا له خصوصيته.

2- في دراستنا للوحة الغلاف فتح البحث أبواب التذوق للقارئ والناقد على حد سواء في دراسة تجمع بين الفلسفة وعلم الصورة وأدبية الصورة، وهذا ما جعل البحث يستعين بمراجع الفن التشكيلي لتساعده في استقراء هذه اللوحة التي يبدو أنَّ الشاعر أعدَّها خصيصًا للديوان.

3- تداخلت لغة اللّوحة كسَنن، ولغة الغلاف كنصّ موازي بتماهي خلّاق، ينم عن قدرة تأويلية وتمكينية في آن، لغة خطاب تخييلي، وإنْ كان لكل خطاب استراتيجياته وأبعاده التأويلية والقرائية.

4- أدركنا بعد تعمّقنا في عتبة الغلاف أنَّها كانت تحمل بطياتها الكثير من الدلالات القريبة والبعيدة المقصودة في الغالب، تستدعي يقظتنا وحرصنا في تقفي تلك المخطوطة بعمق يبعدنا كثيرًا عن السطحية وعدم الكلفة القرائية.

5- كشفت اللّوحة عن قوة إنجازيه حملتها دلالتها السيميائية، وأبرمت عقدًا ضمنيًا فرضت به الغلاف على الذائقة القرائية، وفعّلت الرغبة على حيازته والتّعرف عليه عن كثب، كما توافقت مع العنوان الرئيس ممَّا زاد من تكثيف قدرتها التفسيرية.

6- أعطى اللون موضوعًا إضافيًا، وواجهة مثّلت بعده اللوحة الخامس، بعدًا تشكّل نصيًا و مناصيًا كونيًا من خلال كينونته، فعبُّر عن انتماء جغرافي خاص بتأسيس بوصلته، يُهندس بها المشهد العام للمناص(اللوحة) هندسة تأويليّة منصفة.

7- أبرزت اللّوحة كيان يمثّل مجموعة كبيرة من الدّوال المتولّدة من رصف حركات وإيماءات الفزاعة المكوّنة للدلّالة الكليّة للّوحة، دلالات أمكن القول إنَّ الجسد يلغي نفسه كموضوع بذاته، ويقدّم نفسه من خلال ما يُخبر به من موضوعات تشكّلت خلاله عبر لحظة وعي، تولّدت بذهن الجسد (النص) المكتفي بكينونته الافتراضية على بياض المناص (الغلاف) لتشكّل مظاهره البناء الثقافي الذي يؤسّس أبستيمي مرحلة ما.

8. عملت اللّوحة على المحافظة على هويّة النّص المركزي والتّمهيد الذّهني لتلقّيه وكوّنت معه خطابًا كاليغرافيا، ووجّهت مع العنوان، القارئَ نحو نموذج مناصي من القراءة التأويلية.

الهوامش:

(*) (ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل، مفتاح العلواني، دار السّراج للنّشر والتوزيع، ط1، 2023).

(1) (الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، برنارد مايرز، ترجمة سعد المنصوري، ومسعد القاضي، مراجعة وتقديم: سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دار الزهراء الرياض، مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأمريكية المترجمة، لاط. لا ت، ص: 2).

(2) (م. ن، ص: 12).

(3)(م. ن، ص.ن).

(4) (م.ن ،ص.ن) .

(5) سيمياء الصورة وتمثلاتها في الخطاب المرئي، عريب عيد، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 35 (8) 2021).

(6)(الصورة في سيميولوجيا التواصل، جاب الله أحمد، الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي، 31-5-2014 العدد 04).

(7) مكوّنات المنجز الروائي، تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إعداد عبد الحق بالعابد، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، للعام 2007 -2007 ص: 102-104).

(8) (ينظر: م. ن، ص:105).

(9) (ينظر: م. ن، ص: 106).

(10) (م. ن، ص: 105).

(11)(المقاربة السيميولوجية لرولان بارت في تحليل الصورة الإشهارية الإليكترونية، دراسة سيميولوجية لصورة إشهارية إليكترونية، إسماعيل زياد/ طارق هابة، مجلة الغلام والمجتمع، المجلد 02، العدد 01، مارس 2018، ص: 6- 19).

(12) (الفنون التشكيلية، برنارد مايرز، ص: 3).

(13) (سيمياء الصورة وتمثلاتها، عريب عيد).

(14) (ينظر عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط1، 2009، ص 34).

(15) (م. ن، ص: 35).

(16) (م. ن، ص:34).
(17) (م. ن، ص:45).
(18)(شعرية المسرود، ر. بارت، و. كايسر، و.ك.بوث، ف.هامون، ترجمة، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص: 17).
(19) (عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، ص: 43).
(20)(شعرية المسرود، ر. بارت، وآخرون، ص: 17).
(21)(يُنظر: سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،لا. ط ، 2006م. ص: 13).
(22) (عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك شهبون، ص: 44.
(23) (يُنظر: سيميائية الصورة الإشهارية سعيد بنكراد ص: 15 – 16) (24)(م.ن، ،ص:16).
(25)(م. ن، ص: 29).
(26)(شعرية المسرود ، ر. بارت ، وآخرون).
(27)(ص. ن، ص: 8) .
(28)(سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتّمثلات الثقافية، سعيد بنكراد، ص: 10).
(29)(م. ن، ص: 12).
(30) (م. ن، ص: 29).
(31)(الفنون التشكيلية، برنارد مايرز، ص: 52).
(32)(الصورة في سيميولوجيا التواصل، جاب الله أحمد).
(33)(م. ن، ص.ن).
(34) (شعرية المسرود، ر. بارت، و. كايسر، و.ك. بوث، ف.هامون، ص: 16).
(35) (مقالة: الجسد اللغة وسلطة الأشكال، الجسد/ الشيء الجسد/ الحجم الإنساني، سعيد بنكراد، مجلة علامات، المغرب، العدد :4 ، 1995 ، ص: 48 –62).
(36)(ص. ن، ص: 48–62).
(37)(الصورة في سيميولوجيا التواصل، جاب الله أحمد، الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي).
(38) (قراءة في المجموعة القصصيّة (الفزاعة) لعبد العزيز غوردو، جميل حمداو، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، أبريل، 2007).
(39) (يُنظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، ص:52).
(40) (ينظر: مكونات المنجز الروائي، عبد الحق بالعابد، ص : 10).
(41) (ينظر: المقاربة السيميولوجية إسماعيل زياد وآخرون).

(42)(ينظر: مكونات المنجز الروائي، عبد الحق بالعابد ، ص:120).
(43)(م.ن، ص: 122) .
(44)(مقال الجسد اللغة، وسلطة الأشكال، سعيد بنكراد).
(45)(م.ن) **(46)**ينظر : م.ن) .
(47) (م.ن).
(48)(ينظر: م.ن).
(49)(م.ن)
(50)(جماليات المكان،غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984 ، ص: 166).
(51) (يُنظر: الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالاتها، كلود عيد، مراجعة وتقديم: محمد محمود، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2013،1 ، ص :126).
(52) (م.ن، ص: 120).
(53)(م.ن، ص: 81).
(54)(م.ن، ص: 82).
(55)(م.ن ، ص: 82 –83).
(56) (يُنظر: ص: 83).
(57)(م.ن ، ص: 85).
(58)(م.ن ، ص: 85).
(59) (م.ن، ص: 74).
(60) (يُنظر: م.ن، ص: 84) .
(61)(جماليات المكان، غاستون باشلار، ص: 141)
(62)(م.ن،ص.ن)

المصادر، والمراجع:

1- الألوان ، دورها ، تصنيفها ، مصادرها، رمزيتها ، دلالاتها ، كلود عيد ، مراجعة وتقديم : محمد محمود، مجد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2013 .
2- الصورة في سيميولوجيا التواصل ، جاب الله أحمد ، الملتقى الوطني الرابع ، السيمياء والنص الأدبي .
3- الصورة في سيميولوجيا التواصل ، جاب الله أحمد ،الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي، 31-5-2014 العدد04 .

4- الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، برنارد مايرز ، ترجمة سعد المنصوري ، ومسعد القاضي ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، دار الزهراء الرياض ، مجموعة الكتب الدراسية والمراجع الأمريكية المترجمة ، لاط. لا ت .
5- المقاربة السيميولوجية لرولان بارت في تحليل الصورة الإشهارية الإليكترونية ، دراسة سيميولوجية لصورة إشهارية إليكترونية ، إسماعيل زياد / طارق هابة ، مجلة الغعلام والمجتمع ، المجلد 02 ، العدد 01 ، مارس 2018 .
6- جماليات المكان ،غاستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعة للدراسات ،والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ط2، 1984 ، ص: 166.
7 – ديوان خطوة أولى لطمأنة الحقل ، مفتاح العلواني ، دار السّراج للنّشر والتوزيع ، ط1، 2023.
8- سيمياء الصورة وتمثلاتها في الخطاب المرئي ، عريب عيد ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية) المجلد 35 (8) 2021.
9 – سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية ، سعيد بنكراد، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ،لا.ط ، 2006 .
10 – شعرية المسرود ، ر. بارت ، و.كايسر ،و.ك.بوث، ف.هامون، ترجمة، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ،دمشق، 2010، ص: 17.
11- قراءة في المجموعة القصصيّة (الفزاعة) لعبد العزيز غوردو ، جميل حمداوي ، ديوان العرب ، منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، أبريل ، 2007.
12- مكونات المنجز الروائي، تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إعداد عبدالحق بالعابد، إشراف واسيني الأعرج ، جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، للعام 2007 -2007 .
13- مقالة: الجسد اللغة وسلطة الأشكال، الجسد/ الشيء الجسد/ الحجم الإنساني،سعيد بنكراد، مجلة علامات، المغرب، العدد :4 ، 1995.
14-عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط1، 2009 .