المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص: 427 - 442
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

أيقونية اللفظي وبناء الصورة الروائية
"تلابيب نعمان" إدوار الخراط أنموذجا

ICONICTY VERBAL AND THE STRUCTURE OF NOVELESTIC'S IMAGE

ليلى احمياني*
جامعة محمد الخامس –الرباط (المغرب)
lailaahmiani@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/21 **تاريخ القبول:2020/09/19** **تاريخ النشر: 2022/02/28**

الملخص: نهدف من خلال هذه الورقة مقاربة الصورة الروائية مقاربة سيميائية قائمة على مباحث الأيقونصية (Iconotexte)أي تلك القائلة بالتعالق اللفظي البصري في السرد. وإذا كان التصوير اللغوي مجالا فسيحا لتمظهر الصورة الروائية، حيث قد تغدو العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما، صورة فنية لانبنائها على طريقة خاصة خاضعة لشبكة من التعقيدات التي لا يقتضيها إلا ذلك النص الروائي ذاته، فإننا بهذا التوجه نستحضر جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية أي الصور البلاغية. وفي هذا الإطار نتناول إشكالية أيقونية اللفظي أو كيف يصبح اللفظ في النص الروائي قادرا على بناء ورسم الصور مثلما تفعل ريشة الرسام أو إزميل النحات أو كاميرا المصور الفوتوغرافي... إن اللفظ يصبح في الرواية من هذا المنطلق قادرا على الصورنة وعلى بناء صور ذهنية أثناء فعل القراءة فلكأننا نشاهد النص لا نقرأه.

الكلمات المفتاحية: الأيقونص، اللفظ، الأيقون، أيقونية اللفظي، الصورة الروائية، سيميولوجيا بورس...

Abstract: In this paper, we aim to approach the narrative image semiotically based on the insight of "iconotext" studies. The latter refers to the correlation between what is visual and what is verbal in narrative texts. By tapping into the power of descriptive language, which can provide a fertile ground for narrative imagery, we may evoke all the functions that language can perform at a verbal level, i.e. organization, anthropomorphism, personification, colorization and intonation; and at a metaphorical level through the use of figurative language.

In this regards, this research attempts to address the issue of verbal iconicity: how a simple word in a narrative text can construct and draw pictures. This process is likened to a painter's brush, a sculptor's chisel, or a photographer's camera. Thus, words in a novel, from this standpoint, are able to portray and build mental images during the act of reading, which, in turn, transforms into an act of viewing.

Keywords: Iconotext, Word, Icon, Verbal Icon, Iconicity, Narrative Image, Peirce's Sign Theory…

* المؤلف المرسل

1. مقدمة

اتسم مسار تطور الرواية العربية والعالمية بمرورها بمراحل اتجهت خلالها اتجاهات مختلفة أبرزها الواقعية والتجريب أو ما سمي أيضا بالحساسية الجديدة. وقد واكب النقد الروائي هذه المراحل مجتهدا وجاهدا نفسه ليسلط الضوء على مكامن قوتها وضعفها. وبانفتاح الدراسات النقدية الروائية على المناهج الحديثة كالبنيوية والسيميائيات فقد تمكن النقاد من كشف النقاب عن أبعاد مهمة في الرواية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر إشكالية الصورة الروائية.

وقد اختلفت المواقف النقدية من الصورة الروائية فهناك مثلا من اتجه إلى حصرها في منحاها المجازي الضيق، (وهو موقف مورو (F. Moreau))[1]، وهناك من قال بإمكانية دراسة المعنى الأسلوبي للصورة ومعناها العام، بعيدا عن ضيق النظر إلى البلاغة ضمن تصنيفها التراثي (وهو موقف سايس (R . Sayce))[2]... ومن المواقف أيضا ما اعتبر الصورة الروائية: "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظّائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك هي إفراز خيالي"[3].

والمهم في هذا الرأي هو اعتبار الباحث أن التصوير اللغوي مجال أفسح لتمظهر الصورة الروائية، حيث قد تغدو العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما، صورة فنية لانبنائها على طريقة خاصة خاضعة لشبكة من التعقيدات التي لا يقتضيها إلا ذلك النص الروائي ذاته. إننا بهذا التوجه نستحضر جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية أي الصور البلاغية.

ومن منطلق القوة التصويرية للغة نجد أنه من بين المقاربات المهمة للصورة الروائية ما اصطلح عليه بنظرية الأيقونص (Iconotexte) أي التعالق اللفظي البصري في السرد[4]، وخاصة ما أسست له لوفيل (L. Louvel) في كتابها "عين النص" (*L´œil du texte? Texte et image dans la littérature anglaise*)الذي تنطلق فيه من مسلمة مفادها الحضور القوي لمرجعيات الرسم والصورة الفوتوغرافية والفنون التشكيلية في الأدب (وتعتبر لوفيل هذا الحضور مدعاة لدراسة كيفية اشتغال الصورة في النص، وبالتالي لتحديد شعرية الأيقونص)[5]، وكتابها "النص/ الصورة: صور للقراءة ونصوص للمشاهدة" (Texte/ Image : Images à lire, Textes à voir) الذي تستكمل فيه مشروع الكتاب الأول وتستنطق فيه العلاقة بين النص والصورة التشكيلية[6]. وفي هذا الإطار سنحاول في هذه الدراسة تناول إشكالية أيقونية اللفظي أو كيف يصبح اللفظ قادرا على بناء ورسم الصور مثلما تفعل ريشة الرسام او إزميل النحات أو كاميرا المصور الفوتوغرافي... وسنتخذ رواية "ترابها زعفران"* لإدوار الخراط* متنا للدراسة.

2. الأيقونية اللفظية:

1.2 الأيقون:

يعني الأيقون في اللغة العربية الصورة والتمثال، ويقابلها بالفرنسية Icône. ويتخذ هذا اللفظ في القواميس الفرنسية ثلاثة معان: أولها مرتبط بالرسوم الدينية على الخشب في الكنائس المسيحية المشرقية، وثانيها موجود في سياق السيميائيات واللسانيات ويراد به كل علامة لها علاقة مشابهة بالواقع الذي تحيل عليه (إلا أن هذا المعنى يختلف من باحث إلى آخر)، وثالثها برز في المجال المعلوماتي ويتعلق بالرمز التشكيلي الموجود على الشاشة والمرتبط بموضوع أو وظيفة يمكن الولوج إليها بمجرد النقر على علامتها.

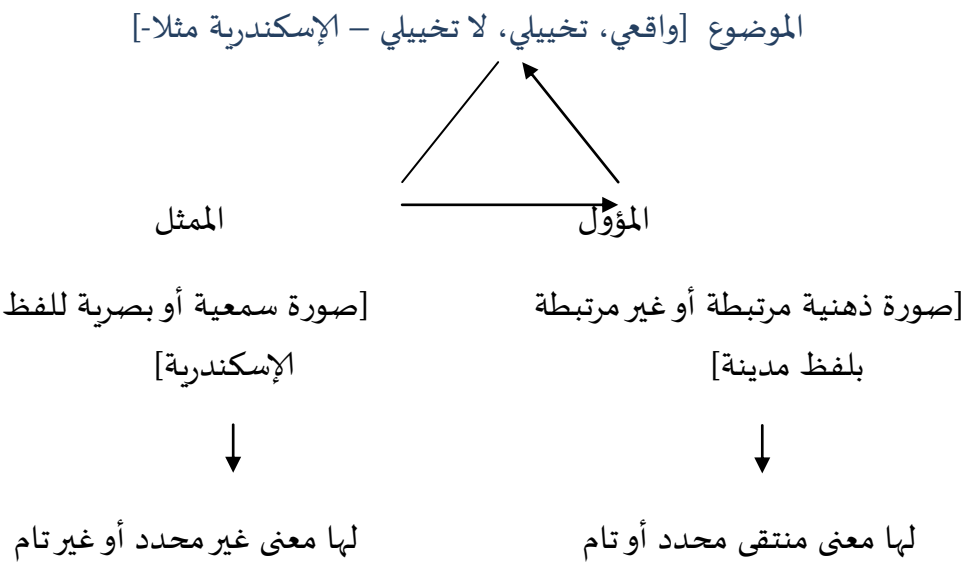
وفي السيميولوجيا يحدد بورس (Ch. S. Peirce) الأيقون بأنه الدليل الذي يحيل إلى الموضوع الذي يعبر عنه بواسطة صفاته الخاصة [بمعنى أن هناك علاقة نوعية بين الأيقون ومرجعه، حيث يشتركان في خاصية أو مجموعة من الخصائص. إنه، أي الأيقون، صورة لموضوعه]. ويعرف "المعجم السيميائي" (Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie de langage) لجريماس (A. Greimas) وكورتيس(J. Courtés) الأيقونية (Iconicité) بأنها شكل من أشكال الاستغلال الخطابي للتصوير. إنها، أي الأيقونية، تتأسس على إقامة عقد تلفظي من نوع خاص. وينبع الأثر الأيقوني من تحديد جامع لملامح التصوير الذي -وبواسطة مختلف الأشكال المرجعية- يكاد يجعل الصورة المنتجة عن العالم الطبيعي حقيقية[7]. وعموما، يمكن القول إن الأيقونية علاقة بين الدليل والموضوع الذي يمثل بحيث يظهر الدليل شبيها بالموضوع بطريقة ما.

2.2 اللفظ:

يقابل اللفظ في اللغة العربية "الكلمة"، واللفظية ما تعلق باللفظ، وهو كلمة جامعة تدل على كل ما يتلفظ به. أما مقابله الفرنسي فيحدد بـ Mot وParole في بعدهما البسيط لا في بعدهما الإشكالي الذي أثير سواء في اللسانيات أو السيميائيات. وقد يقابله تجاوزا énoncé.

وإذا كان اللسان في تصور أرسطو "لا يتعدى كونه حشدا من الأسماء التي تقابل عددا مماثلا من الأشياء في العالم الخارجي "[8]، فإن فيرديناند دو سوسير (F. de Saussure) قد رفض هذه الفكرة ويرى في المقابل أن العلامة اللسانية "تربط بين مفهوم (concept) وصورة سمعية (image acoustique) بهذا المعنى فإن العلامة اللسانية لا تربط اللفظ بالشيء الموجود في العالم الخارجي ربطا مباشرا (...) بل تسند للشيء الموجود في العالم الخارجي صورة مفهومية image conceptuelle تقابلها صورة سمعية"[9]. وإن غيب المرجع فذلك لأن همه كان هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، ثم إنه حين حدد المدلول في الصورة الذهنية المخزنة في الدماغ كان واعيا بوجود ذلك الموضوع في الخارج اللغوي، لكن ليس بالضرورة أن نعتبره جزءا من العلامة اللغوية أي الدليل اللغوي.

أما بورس فقد اعتبر الألفاظ دلائل لغوية تتفرع كغيرها من الدلائل إلى الثلاثية[10]:



3.2 اللفظية الأيقونية:

نتساءل بعد تقديم اللفظ والأيقون عن مشروعية الجمع بينهما ونجد أن هذه المشروعية تستمد بالأساس من فكرة أن الألفاظ تحيل على صور؛ فبورس عند تحليله جملة "Ezéchiel aime Houlda" قال: "إن فعل -أو أثر- هذا اللفظ -aime- يتمثل في كون ثنائية الشيئين المذكورين عبر عنهما بالمؤشرين Ezéchiel وHoulda، ومثلا بالصورة أو الأيقون أو الصورة التي في أذهاننا عن محب ومحبوبته"[11]؛ بمعنى أن للفظ صورة مرتبطة به تخضع لشروط السياق وانسجام المعنى والمرجع. وبذكر المرجع نثير الإشكال الذي عبر عنه واينستات (W.K Winstatt) في كتابه "The Verbal Icon" بقوله: "تطرح الأيقونية باعتبارها وسيلة للتعبير بالنص عن صور الواقع إشكالية مرجعية الملفوظ الأدبي [الذي يقابل الملفوظ الصيغي في فصل لا مشروع لتحالف الملفوظين الأدبي والصيغي بواسطة التعدية (Rection) (أي خاصية بناء المسند Compléments)[12].

وقد قسم بورس الألفاظ إلى:

- قانون علامة أيقونية (Légisignes iconiques): أي كل ما يصف من حال، ونعت...
- قانون علامة إشارية (Légisignes indixicaux): تضم الضمائر المنفصلة، أسماء الإشارة، ظروف الزمان والمكان، حروف الجر، الروابط...
- الرموز (Symboles): وتضم الأسماء المشتركة (Noms Communs)، الأفعال، الألفاظ المطلقة على الكائنات والأشياء، والألفاظ المحددة للعلاقات بينها...

وينبع هذا التقسيم من ظاهراتية اللفظ، أي من منطلق الأثر الذي يتركه في المتلقي، أو بعبارة أبسط من منطلق الصورة التي تنطبع في ذهن القارئ بعد قراءته أو سماعه لفظا ما.

وإذا كان موقف بورس يؤكد أيقونية اللفظي، فإن موقفي ريو (Michel Rio) ودونيس (Michel Denis) لا يختلفان عنه إلا من منطلق النظرية التي تسندهما؛ فمن منطلق النظرية اللسانية يقول ريو: "ارتبط التصوير الغربي بالكلمة ذلك أن شرط حيازة الصورة لشرعيتها هو اقترانها بنعت يحدد هويتها، أي تكافؤها مع اسم ألسني مباشر"[13]، ومن منطلق علم النفس المعرفي يقول دونيس إن كل لفظ يقابله تمثل بصري يسهم في عملية الفهم والتذكر، بمعنى أن لكل لفظ، سواء امتلك مرجعا له في الواقع أم لم يمتلكه، صورة

بصرية تقابله. ثم إن لكل قارئ مهما كانت قدراته على الصورنة قدرة على بناء صور ذهنية أثناء فعل القراءة[14].

4.2 تركيب

ترتبط الألفاظ بصور يمكن اعتبارها بكل بساطة انعكاسا مرآويا للفظ. إننا بقولنا امرأة حزينة فإننا لا نرى هذه المرأة ولا وجهها ولا ملامحها ولا عينيها، وإنما نرى صورا تخلقها اللفظتان في ذهننا. صور يكون المتلقي حرا في تخيلها، إنها حرية مشروعة في الإحساس بالمرأة الحزينة، وذلك بتمثلها ذهنيا...

إذن من خصائص الصور التي تنتجها الألفاظ أنها:

- قد ترتبط بموضوع واقعي أو متخيل أو لا متخيل.
- تتمثل ذهنيا.
- حرة وبالتالي متباينة بين متلق وآخر ولو كانت لها مرجعيتها الواقعية.
- صور سنكرونية تولد دياكرونيا مع توالي الألفاظ.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن اللفظ يمتلك قدرة على خلق وبناء الصور، وإن هذه الصور ينتجها الروائي ويوجهها إلى المتلقي بغية إشراكه في عوالمه سواء التخييلية أو الواقعية، وإن شرط المتلقي أن يفكك شفرة الألفاظ ليعيد بناءها صورا حاملة للمعنى.

إن اللفظ بأيقونيته يبني صور النص الذي يتضمنه؛ صور مفردة جزئية يبنيها اللفظ المفرد، سرعان ما تصير بفضل تعالقه مع غيره من الألفاظ صورا كلية كما ضربات الفرشاة التي تخلق في تجميعها اللوحة التشكيلية التي يتغياها الرسام.

إن اختيار الألفاظ والحالة هذه يصير اختيارا مقصودا مشبعا بالمعاني والرؤى التي يريد الروائي التعبير عنها، واختزالا للصور التي يريد أن يجلوها أمام أعين القراء.

3. تجليات الأيقونية اللفظية في "ترابها زعفران"

تولد الألفاظ في توالها الدياكروني عبر مسار النصوص الإسكندرانية صورا سانكرونية لا تتوقف إلا عند نقطة الختام. صور لا تقوم رغم اختلاف مستوياتها (حلمية، رمزية، ذهنية، فوتوغرافية، شعرية، هذيانية، تشكيلية، معمارية...) إلا بخدمة الفكرة الأساسية وهي الاحتفاء بالإسكندرية بجعلها الصورة الكلية لهذه النصوص، ذلك أن "ترابها زعفران" هي رواية مكان وليست رواية شخصيات.

ويقول بيير ليفي (Pierre Lévy) في مقاله "نحن النص" (Nous sommes le texte): "أنا أقرأ أنتم تقرؤون. ماذا يحدث؟ أولا إن النص مثقوب، مجزأ، مليء بالبياضات، إنها المقاطع النصية التي لا نفهم. إننا ونحن نمزق النص عند قراءته نجمع في نفس الآن عناصره المبعثرة المنتشرة على الصفحات أو في خطية الخطاب. إننا نخيطه ولا يحدث هذا إلا باستعانتنا بنظام العنونة، والمؤشرات (Système d'adressage et de pointeurs) التي يستعملها الكاتب في النص. وهذا النظام إنما هو ذو طبيعة لغوية صرفة داخل النص السردي، أي أننا نتحدث عن الألفاظ باعتبارها تؤسس اللغة[15]. ويتيح هذا النظام تتبع كيف تصبح الألفاظ

مؤسسة للصور، وفي الآن نفسه مؤسسة لنظام عنونة وتأشير يستعملان من قبل الروائي لخدمة إبداعه. ولتأكيد طرحنا سنستعين أيضا بما قدمته البحوث في ميدان الترسل الفني بين الفنون البصرية والسرد.

1.3 اللفظ، العنونة والمؤشرات:

عرف هوك (L . Hoek) العنوان قائلا: "هو مجموعة من العلاقات اللسانية قد ترد طالع النص لتعيينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه"[16]. ويعرفه كلود دوشيه (C. Duchet) بكونه "عنصرا من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[17]. ويقول أمبرتو إيكو (U. Eco): "العنوان قاعدة عليها أن ترن دائماً وتخلخل الأفكار لدى المتلقي"[18]. وهو على ما يراه رولان بارت (R. Barthes) "نظاما دلاليا سميولوجيا يحمل في طياته قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية"[19]، وهو "عبارة عن رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه. وهذه الرسالة مشفرة بشفرة لغوية يفككها المستقبل"[20]. أما المؤشرات النصية فهي العتبات التي أشار إليها جنيت (G. Genette) في كتابيه "Palimpsestes" و "Seuils"[21] ويعتبرها "ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب"[22]. ونجمل العتبات التي نظر لها في الجدول الآتي:

PARATEXTEالموازي النصي	
⟷	
PÉRITEXTE العتبات المحيطة	ÉPITEXTE العتبات الخارجية
الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش.	الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات...

وقد استعمل إدوار الخراط نظام العنونة؛ وجعل العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص[23]؛ يوجهنا إلى الموضوع الذي سيتم تبئيره عبر توالي السرد مستثمرا تشاكل[24] اللفظين: "التراب" و"الزعفران".

يشكل اللفظان معا (التراب" و"الزعفران") صورة رمزية: إن التراب لفظ يحيل على صورة ذهنية لموضوع ذي وجود فعلي، وينطبق الأمر نفسه على الزعفران، إلا أن اجتماع اللفظين قد جعل من الزعفران أيقونا للتراب رغم أن العلاقة الجامعة بينهما -أو المشابهة بينهما- ليست لا بالمنطقية ولا بالطبيعية كونها تتأسس مجازيا؛ أي باعتبارها بنية أيقونية بحسب تعبير براون (Browne)[25].

إن اللفظ لوحده قادر على التصوير، غير أنه في تعالقه مع ألفاظ أخرى يصبح أبلغ في تصويره، بمعنى أننا، وفي استعارة لمصطلحات محمد أنقار[26]، نكون أمام صورة جزئية عندما نتطرق للفظ وحده، تصبح كلية عندما يتعالق اللفظ مع ألفاظ مجاورة. أما قولنا بالصورة الرمزية فيحكمه أن الرمز يبنى بحسب علاقة اتفاقية بين اللفظ والموضوع (الممثل/ الموضوع) وتبدو هذه العلاقة هنا في الاستعمال الديني للفظين: "تراب وزعفران" للدلالة على الجنة[27].

وإضافة إلى العنوان نستقرئ اسم المؤلف باعتباره مؤشرا نصيا مهما. إن إدوار الخراط، واسمه الأصلي إدوار قلته فلتس يوسف من مواليد الإسكندرية يوم 16 مارس 1926، أديب وشاعر وباحث مصري نشأ في أسرة قبطية بمسقط رأسه التي كانت المؤثر الأبرز في إبداعه ("ترابها زعفران" و"يا بنات إسكندرية"). وقد أثرى الخزانة الثقافية العربية بعشرات الكتب في مجالات الترجمة والرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي والنقد التشكيلي.

إن علاقة الخراط بالإسكندرية علاقة وطيدة؛ عشقها فسكنته وترجمها إبداعا أكسبها خلودا على الورق وفي أذهان قارئيه. وعن عشقه للإسكندرية يقول الخراط: «لعلني لا أعرف كاتبا في العربية توله بعشق الإسكندرية، هذا الموقع –الحلم- الواقع، كما فعلت. لكأنها امرأة فردانية ومتكثرة بلا نهاية". وعن إسكندرية الخراط يقول روبرت إيروين (R. Irwin) في الملحق الأدبي للتايمز: "إن الإسكندرية عند الخراط ليست تماما من هذا العالم، ومع أن الواقع المجسم للإسكندرية القديمة يبتعث بدقة وعلى نحو مقنع، بما فيه من شواطئ وبارات وعربات حنطور وتراموايات، لكن الرواية تنسرب في فصل بعد فصل إلى الفانتازيا والرقي أو التعازيم الشبقية الصوفية". وتقول ماجي عوض الله إن: "الإسكندرية في مخيلة الخراط تتحول إلى المرأة المحبوبة في أحلامه، الكاهنة العليا في تعبده، ربة إلهامه، والفينيقة المحترقة التي سوف تبعث حية من رمادها"[28].

وفي "ترابها زعفران" يرسم السارد مشاهد من طفولته وصباه، وترتسم معها صورة الإسكندرية المنفتحة على كل الثقافات والتي تنصهر في بوتقتها كل الجنسيات والأديان وذلك قبل ثورة يوليو 1952. ومنه يمكن القول إن الرواية هي أقرب ما تكون للسيرة الذاتية للخراط، وتاريخ حضاري للإسكندرية في كل أبعاده الثقافية والاجتماعية، الدينية والإنسانية، الواقعية والتخييلية....

يريد إدوار الخراط، إذن، توجيهنا منذ البداية، أي منذ العنوان الذي يعد في السيميائيات الجريماسية مركزا منظما، إلى أن نصوصه الإسكندرانية هي احتفاء بمدينته الجنة. ويبدأ أولى لمساته التشكيلية برسم التراب الزعفراني الذي ستنبت عليه خلال النصوص كروم العنب والبحر الأزرق والدرر والأزقة والشوارع الحميمة... كما ستنبت عليه مخلوقات وأشياء شيطانية يجسدها تصوير تيمة الموت أساسا (السكة الحديد، الترام القاتل، السياسة: الحرب، الجنود الإنجليز، الأستراليون، المعتقلات...). ومن ثمة نتساءل: أي لوحة هاته التي تتعايش فيها الجنة والجحيم؟

إن هذه اللوحة هي نتاج شغف الخراط العميق بإسكندريته، يختلط فيها الماضي بالحاضر، والواقع بالوهم، والذكريات الحية بالذكريات الباهتة، والتقديس بالمساءلة، والخير بالشر، والأسرار بالكشف. ومنه حضرت لوحة إسكندريته تحمل أضواء وظلالا تنتج عتمتها عن العجز عن الرؤية وانعدامها وإن كان السارد راغبا فيها مدفوعا إلى المعرفة[29]. ومن أمثلة العجز عن الرؤية وانعدامها في الرواية قول السارد: "هنا كنّا ندخل

أنا واسكندرة، من فتحة صغيرة مربّعة [...] تنصبّ الأقماع في مواسير أسطوانية تهتزّ باستمرار وتدور حولها السّيور الجلديّة العريضة التي تدخل فجأة من شقوق ضيّقة مفتوحة على مقاسها تماما في حائط حجريّ تقع وراءه منطقة المحرّكات الخفيّة والمحظورة علينا..." (ص: 155).

إن السارد ورفيقته كانا يودان رؤية منطقة المحركات لكن فعل المنع والحظر حرماهما من ذلك، فغاب الوصف وحرم المتلقي بدوره من مشاهدة ذاك المكان.

كما أن وقائع الحياة وحقيقتها وحضور التشوه يمنعان من إقامة صورة حالمة للإسكندرية، صورة جنة تنأى بكل تفاصيلها عن الجحيم؛ فالموت والخيانة والجريمة... صور تلحق بأفرادها وتسقط بظلالها على جمالية المكان وطهره وقدسيته التي كان يريدها السارد. ومن الشواهد على هذا الأمر وصف اسكندر عوض سواء الخلقي والخلقي: "وجاء من جوف السّيرجة ولد في مثل سنّي، محروق الوجه وجافّ على جلاّبيته بقع حائلة وسلّم على أمّي بغضب وصمت، ولم ينظر إليّ وجرى راجعا إلى ما وراء الأعمدة الثّقيلة المربّعة" (ص: 31)، "ولم أر اسكندر عوض بعد ذلك أبدا [...] وعرفت أنّ الخيانة والنّقاوة لهما طرق خفيّة" (ص: 41). إن هذه الشخصية لحقها التشوه فهي محروقة الوجه غضوبة خائنة شيطانية لم يفهم السارد حقدها وغلها، أعد ذات يوم كمينا لميخائيل السارد لم ينج منه إلاّ بفضل البغيّ زيزي.

2.3 اللفظ والتشكيل:

إننا بالحديث عن التشكيل بالألفاظ نكون بصدد الحديث عن اللغة بصفة عامة. واللغة مع الخراط تشكيلية بامتياز. ويبدو أثر "تعلق" الخراط بالتشكيل واضحًا، باعتباره ناقدا تشكيليا ومتذوقا للفن التشكيلي، في نصوصه القصصية حيث "يتقلص السرد ويتضخم الوصف في النص الخراطي"[30] حسب تعبير الناقد التونسي محمد الخبو، كما تتضافر اللغة التشكيلية مع اللغة الروائية من حيث اللون والتجسيم وتوزيع المساحات وإقامة النسب ودرجات الضوء والتعتيم وكلها قيم تشكيلية بامتياز حسب تعبير الخراط نفسه.

والقول بالتشكيل يحيل بالضرورة إلى الحديث عن عناصر هذا التشكيل: وقد حددت لوفيل في كتابها "L'œil du texte"هذه العناصر في إطار حديثها عن الوصف التشكيلي وبالخصوص عن المعايير التي تسمح بالانتقال من النص إلى التشكيل. ومن هذه العناصر الألوان، الأشكال، الضوء، مستوى النظر، الطبيعة الميتة، البورتريه... وهي عناصر تحفل بها النصوص الإسكندرانية من بدايتها إلى نهايتها.

ويمكننا أن نرصد مظاهر التشكيل اللفظي في ترابها زعفران من خلال مقاطع كثيرة من بينها قول السارد: "نهض من وراء المائدة رجل طويل نحيل الوجه، يلبس عمامة صعيدية رقيقة القماش دخانية اللون، وقفطانه مفتوح الرقبة تنتهي أكمامه باتساع كبير على معصميه الرقيقين وأصابعه الطويلة، وقال يا أهلا وسهلا شرفت يا ست سوسن نورت السيرجة اتفضلي. كل سنة وأنتم طيبين، وهو يخرج منديلا كبيرا من جيب قفطانه، مربع النقوش، ويمسح به المقعد القش المحدب قليلا..." (ص: 30).

يحضر في هذا المقطع اللون (دخانية)، والأشكال (محدب، مربع...)، والطبيعة الميتة ممثلة في وصف المقعد القش الوحيد المحدب... إننا أمام تشكيلي أديب يستثمر في رسم لوحته الألفاظ بدل الألوان والأشكال.

وفي مقطع آخر يقول السارد: "أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان في الشرط الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح. عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصبح على حافة البحر الموحش، عند المنذرة.

أمامه صفحة ساكنة وشاسعة، مشعة ولا تكاد تترقرق، دسامة بيضاء في الضوء الذي يكاد يكون شتويا، تنتهي برغوة شفافة تغوص في الرمل بوشيش خفيض، متكرر" (ص: 45).

وبقراءة فنية لهذا المقطع نجده يجسد لوحة متكاملة تجمع تقريبا جل عناصر التشكيل من ضوء وأشكال وألوان، وطبيعة، وبورتريه...

إن الحديث عن التشكيل هو حديث عن فكرة أساسية نظر لها باحثون من أمثال بال (Meike Bal) وكبيدي فارغا (K. Varga)[31] مفادها أن الروائي إنما يرسم لوحة بالألفاظ في حين يرسمها التشكيلي بالأشكال والألوان. إننا نثير ثنائية خطي/ تشكيلي (linéaire/picturale) بمعنى ترجمة النظر إلى بصري (Optique) ولمسي (Haptique)[32]. وينتج البصري خطا وليس سطحا، بينما ينتج التشكيلي فعلا هو الملامسة (يتباطأ البصر على السطح يلامسه، يتشرب الألوان، والأحجام) بمعنى أن النظرة أو البصر يصبح قادرا على الإمساك بالموضوع. إنه الشيء نفسه الذي يحدث في اللغة وذلك بأن يقوم الكاتب بوصف تفصيلي لدقائق الأمور أو محاولة الإحاطة بأغلب ما تضمه الصورة. وتفيدنا هذه الثنائية في إظهار التقنية التي من خلالها رسم إدوار الخراط إسكندريته. ولن يكون لنا ذلك إلا برصد نظرته السابرة للإسكندرية في كل ظهورها أي كل ما يبني صورتها بطريقة مباشرة، وفي كمونها أي كل ما يبني صورتها بطريقة غير مباشرة (أناس، قيم، دين، أحداث...).

وإن كنا نقول بالتشكيل فذلك لأن ذاتية السارد حاضرة بقوة في بناء الصورة على اختلاف أنواعها ومسمياتها، لكن وفي مقاطع سردية معينة ينكمش السارد على ذاته ويوقف مده الشعوري، ويصل إلى مستوى من الحياد يجعل الصورة وكأنها ملتقطة بآلة التصوير. يقول السارد: "كانت صفوف متعاقبة من الناس تأتي إلى محطّة الترام في وسط الساحة، ملفّفة بالمعاطف الجلد والفرو والقماش السّميك، ورؤوسها مغطّاة بالقلابق والشابكات، ألوانها كلّها قاتمة. ويتدفّق الناس، ويركبون، صامتين، كلّ مهموم بنفسه، أيديهم مدفونة بعمق في جيوبهم أو مكفنة بالقفافيز الغليظة، والترام يمضي بهم، كبيرا أصفر اللّون يتأرجح، وأسمع من وراء الزجاج الثقيل قلقلة عجلاته وصراخها الحادّ في الدوران. والثلج قد تجمّد بكتلته الصّلبة اللّينة الشكل مع ذلك، لونه شاحب تحت نور مصابيح المغنسيوم في الشارع بصفرته الحادّة، دوائر النور الأصفر على أفاريز المباني القاتمة العريقة وأعمدتها المنحوتة في الحيطان المتينة الحجر، وعلى أغصان الأشجار الرفيعة المسنّنة بجذورها السوداء" (ص: 143).

ويقودنا الحديث عن التشكيل إل الحديث عن طبيعة اللوحة/ الصورة التي ينتجها، وهو الأمر الذي سنبرزه من خلال محور اللفظ والصورة. فقد تكون هذه اللوحة حلمية، هذيانية/ كابوسية، إيروسية، فانتاستيكية، بورتريه....

3.3 اللفظ والصورة:

تتجلى الأيقونية اللفظية صورا عبر المتن الروائي، فكما سبق ذكره، تحبل النصوص بالصور، صور تبنيها الألفاظ في تعالقاتها وفي انتماءاتها إلى حقل معجمي دون آخر. ولكي يسهل الإمساك بها -ليس في كليتها-

نعود إلى مفهوم التجلي الخطابي الذي يربط بين التيمات وتمظهراتها التصويرية أو صورها، ذلك أن الإمساك بالتيمات أهون من مطاردة الصور. ومن ثمة نستطيع الإمساك بإسكندرية الخراط في كليتها بأمكنتها وفضاءاتها.

وتتوالى التيمات في النصوص الإسكندرية لتجسد كلها في صور يتداخل فيها اللفظي والبصري صورة الإسكندرية الجنة-الجحيم، وتترجم رؤيا الكاتب ووعيه بكتابة النص اللفظي البصري ومن أهمها:

أ. تيمة الإسكندرية:

تسيطر هذه التيمة على الرواية، وقد كانت وراء توليد صور لا محدودة من بينها:

- **الصورة الطبوغرافية**: تبني الصورة الطبوغرافية تيمة الإسكندرية. ويمكن القول إن الصورة الطبوغرافية تشكل الصورة الكلية بينما ترسم الصورة الطبيعية والصورة المعمارية جزئياتها، فالخراط عبر المتن الروائي يصف البحر غير ما مرة (ص: 118، 123، 124) ويرسم المباني والأحياء والشوارع والأزقة: "كنّا نسكن أيّامها في شارع البان أمام وابور الطّحين ومدرسة البنات. وللبيت شرفة كبيرة..." (ص: 139)، "للمدرسة سور عال، من الحجر. على شارع الكروم لا يفتح إلاّ على باب خشبيّ ثقيل يُفضي مباشرة إلى سلالم ضيّقة..." (ص: 65) ولا ينتهي فصل دون أن نجد صورا من هذا القبيل.

- **الصورة الفانتاستيكية**: تعتمد هذه الصورة في تشكلها على الوصف، ويتداخل فيها اللفظي والبصري. ويمثل وصف حدث الغارة الجوية على سيدي أبي الدرداء نموذجا لهذه الصورة: "... كان الجسم الضخم يهبط ويتقلب، حافته المدببة مصوبة إلى الأرض، ويومض تحت القمر بلمعة شريرة، وانشقت قبة المقام الخضراء [...] ثم التأمت على الفور، وصعد منها الحضور الأكرم لولي الله. يفدي عزوته وكل أبناء مدينته البيضاء المحروسة، [...] وتلقى في حضنه الطوربيد الهائل المندفع كالصاعقة فإذا هو برد وسلام..." (ص: 185).

ب. تيمة القلق:

أنتجت هذه التيمة صورا نمثل لها بالصورة الهذيانية. ونقصد بالصورة الهذيانية تلك الصور التي ترتسم في أذهاننا حين نتعرض للحمى أو عندما تنتابنا الكوابيس، وفي هذا ما يميزها عن الصورة الحلمية. وتتمثل هذه الصورة في تلك الكوابيس والتوهمات التي كانت تنتاب ميخائيل السارد ليلا وعند استيقاظه: "أحس في دفء الغرفة وصمتها الليلي، أنفاسا غريبة، هواؤها ثقيل. ورأى على الحائط ظل شيء ما، يتحرك ويتموج فوق الدولاب، ويهتز على خشب النافذة المغلقة " (ص: 133). أحس به يقترب، مازال لا يراه ليس له جسم، ولكنه هناك، لفْحُ أنفاسه بارد، وظله يتكاثف، ويتجسم من غير أن يُرى.. صرخ صرخة تمزق لها الليل، والصمت" (ص: 151).

كما أنتجت هذه التيمة صورا لطبيعة مخيفة منذرة بالشر: "كانت السّماء فوقي قد أصبحت شاسعة ومخيفة، تحمل الموت في بطنها [...] وكان نور القمر قاسيا في سطوعه الفسيح..." (ص: 164).

ج. تيمة المرأة/ الجنس:

أنتجت هذه التيمة صورا لها أهميتها في البناء الدلالي للنصوص الإسكندرانية جمعت بين صور حلمية وصور إيروسية: "نعمتي بئر عينيها عميقة تومض بلمعة سوادها، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهي، ومعركة

الحنان بيننا لا شفاء لها. جسمها كالعجين الأبيض المتماسك [...] شقها الطري ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاي منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أستطعم سلاقتها المسكرة، وأنين المتعة كأنين الموت، لم أجد في الجسم الإجابة التي نشدها ولوعتي إليها لاعجة، أبدا." (ص:91)، "وها أنت تميطين لي الغمام عن ميعة جسمك وترمقينني، وامقة، بسهام نجمتيك..." (ص: 193).

وإضافة إلى الصور الحلمية والإيروسية حضر البورتريه المظهر لملامح الوجوه وتعبيراتها: "نحيلة الوجه، رقيقة الجسم، في عينيها دائما نظرة مطاردة، متوسّلة وتوشك أن تكون مقهورة، ولكنّها جذّابة، نسويّة جدّا، مطالبة وانحناءة حاجبيها عليهما غير واسعة، خطّهما مليء وناعم التّقويس. وكان شعرها القصير الأجارسون مفروقا على اليمين، عقصت خصلة منه على هيئة كعكة صغيرة على أذنها اليمنى، كان لونه بنّيّا ذهبيّا داكنا بحيويّة غضّة. شفتاها مرهفتان سريعتان إلى الارتعاش، وأنفها مستقيم طويل. كان بياض وجهها مشوبا بخمريّة صافية شفّافة، وكان نهداها صغيرين مخروطين تحت فستانها الأحمر الغريب الذي لم أستطع أن أرفع عنه عيني". (ص: 182).

د. <u>تيمة الموت:</u>

حضرت كل الصور التي أنتجتها تيمة الموت من طبيعة وصفية لانبنائها على اللغة الواصفة ومن بينها صورة انتحار طالبة المدرسة المقابلة: "التفت فجأة إلى مدرسة البنات، أمامي، فرأيتها وهي تلقي بنفسها من النافذة [...] سمعت خبطة الجسم في تكعيبة العنب صدمة جافة، ولها فرقعة مكتومة، [...] وسمعت على الفور صوت القيء، تشنجات منقبضة ثم انفجار متحشرج، والجسم يهتز على الأرض، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل محمر الرغوة" (ص: 165). وصورة حادثة حسنية المميتة: "حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها، وعيناها مسددتان إلى الأرض، صلبتين، وينسكب منهما حنان صامت، لا أريده" (ص: 26). وصورة الجريمة: رأيت ضابطا بنجمة وتاج يقف في الغرفة مع اثنين من المخبرين، وكانت الغرفة مزدحمة.. وعندما اندفعت إلى الداخل من بينهم جميعا، وقبل أن يمسكني أحد، رأيتها على السّرير، كانت مغطّاة بملاءة بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء وتتّسع في مواقع مختلفة عند الصدر والبطن" (ص: 57).

4.3 المكان/الأنا، الإسكندرية/الخراط.

يؤكد لوتمان على أهمية الإدراك البصري للعالم، ويتحدث عن الإحداثيات المكانية وكيف تترجم إلى محسوسات عن طريق اللغة (الألفاظ)، وكيف تدخل هذه في بناء الأعمال الفنية[33]. إن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق. وتتحدث سيزا قاسم عن علاقة الإنسان بالمكان فتقول إن الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغته[34]. وهو ما نجده مطابقا لـ"ترابها زعفران"؛ فإدوار الخراط أحب الإسكندرية، تجدرت فيه وتجدر بها، فما كان إلا أن طغت تيمتها على عمله ليجعلها مدار سرده مترجما وقائعها المحسوسة بواسطة الألفاظ إلى واقع منعكس يمكننا القول عنه كما سبق ذكره لوحة تشكيلية.

يصور الخراط المدينة والشّوارع والسّاحات والبيوت وأثاثها والكنائس والمدارس والسكّان من أبناء الطّبقات الوسطى خصوصا ولباسهم وبعض العادات والطّقوس المسيحيّة... وتبدو رغبته القوية في رسم صورة إسكندريته بجعل بطلها ميخائيل يحرك بصره في كل اتجاه "أمدّ بصري..." (ص: 61) و"التفت فجأة إلى مدرسة البنات أمامي فرأيتها..." (ص: 190)، وبإحلالها مواقع استراتيجية تمكنه من التقاط صورة بانورامية لمؤثثات الإسكندرية فطالما وجدناه على الشرفة: "كنت أقف وحدي في شرفة بيتنا [...] أنظر..." (ص: 190) أو يطل من نافذة: "مشى يهتزّ حتّى جاء إلى النّافذة المواربة ونظر منها إلى الشّارع، تحت..." (ص: 85) أو يتوارى خلف باب مفتوح: "كانت أبواب الشّقق كلّها مفتوحة وساطعة..." (ص: 116). إنّه وبحسب تعبير هامون (Ph. Hamon) راغب في الرؤية مدفوع إلى المعرفة قادر عليها ويترجمها وصفا[35]: "وأنا أستيقظ من نوم قلق على السّرير غير المألوف، الغرفة جافّة الهواء من التّدفئة المركزيّة وأفتح شقّا صغيرا في النّافذة فيهاجمني هواء قارس قاطع. أنظر من وراء لوحي الزّجاج المزدوج إلى السّاحة..."(ص: 141).

وإن كان الخراط في رسمه إسكندريته يرسم صور ماضيه وحاضره، فإنه يجعلها محور سرده ووصفه مانحا إياها دور البطولة. وإن غاب عنها فهي تسكنه: "وكنت أعرف أنّني تركت غيط العنب وشارع راغب من زمن بعيد وأنّي مع ذلك ما زلت هناك" (ص: 10)، ولو بأماكنها المنفرة والمخيفة: "كأنّ ساحة المنشيّة عنده- هو ساكن غيط العنب- ليست من هذا العالم. لأنّ العالم كان غيط العنب" (ص: 127). ويحتفظ لإسكندريته بصورة التسامح الديني والتعايش بين القبطي والمسلم ليثري البعد الإنساني لمدينته: "كنت أطوف معه [ابن خالته وطواط] ومع العيال، القبط والمسلمين سواء، على البيوت في ليالي رمضان. ونأخذ النّقل والمكسّرات من على أبواب البيوت ونحن نهزّ الفوانيس الملوّنة المشتعلة بنار شمعها البيضاء، ونغنّي حاللّو حاللّو رمضان كريم يا حاللّو. ونفرّق ما حصلنا عليه، بالتّساوي بين الكلّ"(ص: 140).

إن كافكا (Kafka) في أعماله جميعها ما كان يكتب إلا لينتج K في كتاباته، بينما لا يكتب الخراط إلا لينتج إسكندريته. ويجعلنا نحقق لمس العين (Le touché de l'œil) في كتابته لأيقون الإسكندرية. إن إدوار الخراط إنما يحقق مقولة: "يا رجال انظروا إلى أنفسكم داخل الورق"[36].

وعودا أيضا على بدأ، أي بالعودة إلى نظام الإرشاد والمؤشرات نقول إن كل صور النص تقريبا، بل كل تيماته إنما تبئر الإسكندرية، بتبنيها لتقنية سادت في القرن الخامس عشر ميلادي، أي في أعمال التشكيليين الكواتروسنتيين والتي تسمى حركة المبين (Le geste du Montreur)[37]. وتقوم هذه التقنية على رسم شخص يوجه بواسطة سبابته الأنظار إلى موضوع أو تيمة اللوحة التشكيلية الرئيسي.

وبمقاربة هذه التقنية في المتن السردي نجد أولى الأصابع الموجهة هي سبابة ميخائيل السارد/ الكاتب باعتباره ساردا سيميائيا. وتجسدت سبابته في الألفاظ الموجهة؛ أي في الصور التي رسمتها الألفاظ لظواهر وكوامن الإسكندرية. إضافة إلى سبابات بعض الشخصيات التي تؤول في كليتها بسبابة الخراط نفسه. ولهذه التقنية وظائف هي:

- وظيفة ديداكتيكية من حيث توجيه السارد نظرنا نحو الموضوع الرئيسي (رغم ما لهذه الوظيفة من سلبيات).
- وظيفة بلاغية: انفعالية تجعلنا نضحك لضحك السارد ونبكي لبكائه.

- وظيفة الإبعاد: يجعلنا الفعل الموجه نبعد النظر عن السارد، لكنه في الوقت نفسه يبين أنه يوجه؛ أي أنه أيضا يوجهنا إلى سبر صورته والتعرف إليه. إن الخراط باستعماله هذه التقنية يدعونا أيضا لمعرفته معرفة تنبني وانبناء صور المتن السردي.
- وظيفة التأشير: نربط هذه الوظيفة بالكاتب من حيث أنه مسيحي قبطي قبل كل شيء، ذلك أنها خصيصة مسيحية. إن الموجه هنا يحاول الإشارة إلى موضوع القيمة بالضبط -أي إلى الإسكندرية- كشخص معذب، كمسيح مصلوب لا حول له في التغيير [خصيصة ربط الموضوعات بالرب والمسيح].

إن السارد منذ أعلن حضوره في بداية الرواية: "عدت إلى شارع راغب باشا" (ص. 7) يتخذ حضوره مدعاة لرسم صورة المكان سواء بتقديم مشاهداته، أو ذكر يومياته وسط أسرته وجيرانه (المجتمع السكندري)، أو من خلال حالاته الشعورية. إنه يتنحى ليعطي دور البطولة للمكان، ولكي يكون الموجه للمشاهد/ القارئ نحو صور منتقاة لإسكندريته.

خاتمة:

في قراءتنا للنصوص الإسكندرية لإدوار الخراط ألحت علينا إشكالية أساسية مفادها: كيف تبني اللفظية الأيقونية أو أيقونية اللفظي الصورة الروائية في رواية "ترابها زعفران"؟ وعن هذه الإشكالية تفرعت إشكاليات أخرى من أهمها "هل يتحدث النص عن ميخائيل السارد/ المؤلف طفلا ومراهقا وشابا يرتع بين أحضان الإسكندرية، أم عن الإسكندرية من خلال اختلاط حاضر وماضي ميخائيل الشخصية الرئيسية في هذه النصوص؟ بمعنى هل تبني الرواية صورة الإسكندرية أم صورة ميخائيل بطل هذه النصوص؟ إننا والحالة هذه نجد أنفسنا على "خط متموج يقع على حرف هوة لا قرار لها، متلاطمة، وخادعة عندما تهدأ..." إننا نجد أنفسنا أمام نفس القلق والمد والجزر الذي تعبر عنه ميم ميخائيل، وصور الإسكندرية الجنة الجحيم.

وبعد الدراسة وجدنا أنفسنا أمام لوحة تشكيلية للإسكندرية يظهر فيها الخراط كموجه يحتل الركن الأيسر من اللوحة. ويشير الخراط الموجه إلى صورة إسكندرية يختلط فيها الحلم بالواقع، الجنة بالجحيم. إسكندرية لم يفلح السارد في رصدها كما جاء الوعد المعبر عنه في العنوان "ترابها زعفران" بل حضرت كماسة علاها الغبار تحتاج لمن يجلوها ليعود إليها بريقها. صورة تتضارب فيها الألوان الباسمة والحزينة لتقدم منظرا نهائيا ضبابيا يحمل نفح الواقع والذكرى، نفح الفجيعة والحلم. إنها-أي الإسكندرية- المكان الذي يسكن الذاكرة ويعكس القلق الوجودي للذات الواعية بسيرورة التحولات، بتباينات الأحلام والواقع، بجمال الأمس دون صفائه... إنها صورة معاناة المبدع الإنسانية والفنية.

إن هذه اللوحة التشكيلية قد بنتها الألفاظ والعبارات التي أذعنت أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانيا بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف وديناميةـ وتداخلها في مرحلة ثالثة مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز.

وما خلصنا إليه أساسا هو أن الألفاظ كما الألوان والأشكال... قادرة على خلق صور يبنيها الروائي ويفككها المتلقي ويعيد تشكيلها كما يريد. ويصبح اللفظ من هذا المنطلق كما ريشة الرسام ترسم صورا تبني عوالما

متخيلة أو واقعية بكل مؤثثاتها. وبرسمها لهذه العوالم فهي ترسم صورة الوجه الخفي للمبدع وتعري جانبا من رؤيته للعالم والحقيقة والواقع. إن اللفظ يجعلنا نرى الإسكندرية بعيون الخراط وبعيوننا نحن القراء. ويصبح فعل القراءة فعل مشاهدة وتلمس في آن واحد. إن الخراط كتب لينتج صور إسكندريته، وليجعلنا نحقق لمس العين في كتابته لأيقون الإسكندرية.

الهوامش:

* "ترابها زعفران" هي نصوصه إدوار الخراط الإسكندرية، صدرت سنة 1985، وتقع على الحد الفاصل بين الرواية والقصة القصيرة. ويمكن تأطيرها ضمن ما يسمى برواية "الحلقة القصصية" الناجمة عن تراسل القصة القصيرة والرواية، وهذا ما يفسر تسميتها بنصوص لا برواية أو مجموعة قصصية.

* إدوار الخراط أديب وشاعر وباحث مصري قبطي ولد بالإسكندرية سنة 1926، ويعد قطبا من أقطاب الحساسية الجديدة، إن لم نعتبره مؤسسها بالعالم العربي. ويفوق رصيده من الأعمال المائة، تتوزع بين روايات ومجموعات قصصية، ودواوين شعرية، ودراسات، ومترجمات، ومقالات... وقد ترجمت بعض أعماله إلى أكثر من لغة من بينها "ترابها زعفران" (ست لغات).

[1]Moreau, François, L'image littéraire, SEDES, Paris, 1982, p ; 10-11.

[2] نفسه، ص. 14-15.

[3]أنقار، محمد، *بناء الصورة في الرواية الاستعمارية*، ط. 1، مكتبة الإدريسي للتوزيع والنشر، تطوان، 1994، ص: 15.

[4]أنظر دراسات كل من ليليان لوفيل وآلان مونتاندان وميتشيل:

Louvel, Liliane, *L'œil du texte? Texte et image dans la littérature anglaise*, PUM, Toulouse,1998.

Montandan, Alain, *Iconotextes,* Broché, Paris, 2002.

Mitchell, W. T. *Iconology, Image, Text*, Ideology, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

[5] Louvel, Liliane, *L'œil du texte? Texte et image dans la littérature anglaise*, PUM, Toulouse,1998.

[6] Louvel, Liliane, Texte/ Image : Images à lire, Textes à voir, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

[7] Greimas (A.J), Courtés (J), *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* T : 1, Paris, Hachette, 1979, p : 177 - 178.

[8]غلفان، مصطفى، *في اللسانيات العامة، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها*، ط. 1، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان، 2010. ص. 227.

[9]نفسه، ص. 229.

[10] Peirce, (Charles.S), *Ecrits sur le signe*, rassemblés et traduits par Gérard Deledalle, Seuil, Paris, 1978.

[11] Peirce, (Charles.S), *Ecrits sur le signe*, pp : 149 – 150.

[12] Winstatt, (William Kurtz), The verbal icon: studies in the meaning of poetry, U.K.P, 1954.

[13] Rio (Michel), « Signe et figure », in : *communications,* v: 29, n: 1, Seuil, Paris, 1978, p: 1 – 13.

[14] Denis, (Michel), *Image et cognition*, PUF, Paris, 1989.

[15] Lévy (Pierre), Nous sommes le texte, in : *Esprit*, n 199, Paris, 1994, pp. 87-94.

[16] Hoek (Leo), *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton Publishers, La Haye, 1981, p. 16.

[17] Duchet (Claude), *Eléments de titrologie romanesque,* in *Littérature,* n° 12, décembre1973, p. 52 - 53.

[18] حليفي، شعيب، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، *الكرمل*، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع. 46، 1992، ص. 90.

[19] حمداوي، جميل، *السيميوطيقا والعنونة*، ص. 1-3.

[20] الجزار، محمد فكري، *العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي*، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص. 29.

[21] Genette (Gérard), - *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

- *Seuils*, Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987.

[22] Genette (Gérard), - *Palimpsestes*, p. 9.

[23] حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، *عالم الفكر*، الكويت، مج. 25، 1998، ص. 99.

[24] التشاكل بحسب راستي (Rastier) مبدأ منظم يتحكم في نمو الخطاب وتوالده واتساقه. أنظر:

Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

[25] Browne (Robert M), Typologie des signes littéraires, in: *Poétique* n: 7, Paris, Seuil, 1971.

[26] أنقار، محمد، *بناء الصورة في الرواية الاستعمارية*، ط. 1، مكتبة الإدريسي للتوزيع والنشر، تطوان، 1994، ص: 28 – 29.

[27] حديث مرفوع (أَخْبَرَنَا عِيسَى بْنُ يُونُس، أَخْبَرَنَا سَعْدَانُ الْجُهَنِيّ، عَنْ سَعْدٍ أَبِي الْمُجَاهِدِ الطَّائِيّ، عَنْ أَبِي الْمُدِلَّةِ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، قَالَ: قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، مَا بِنَاءُ الْجَنَّةِ، قَالَ: " لَبِنَةٌ مِنْ ذَهَبٍ، وَلَبِنَةٌ مِنْ فِضَّةٍ، وَمِلاطُهَا الْمِسْكُ، وَتُرْبَتُهَا الزَّعْفَرَانُ، وَحَصْبَتُهَا اللُّؤْلُؤُ، مَنْ يَدْخُلُهَا يَنْعَمُ لا يَيأَسُ، وَلا يَخْرَقُ ثِيَابُهُ، وَلا يَبْلَى شَبَابُه."

[28] أنظر فصل: " إسكندريتي ملتقى الثقافات" من كتاب الخراط، إدوار، *أنشودة للكثافة*، دار المستقبل العربي للنشر، القاهرة، 1998.

[29] Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris,1981, p. 7.

[30] الخبو، محمد، الأنا الراوية والمروية: إدوار الخراط نموذجا، *فصول*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد، 4، أكتوبر 1997، ص. 212-226.

[31] أنظر:

Bal (Mieke), *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paris, 1977.

Kibédi Varga (Aron), *Discours, recit, image*, Mardaga, Liège,1989.

[32] أنظر:

Gandelman (Claude), *Le regard dans le texte Image et écriture du Quattrocento au xx siècle*, Méridiens-Klinsieck, Paris,1986.

[33] أنظر:

Lotman (Jouri), *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret et J. Yong, Préface de Méschonnic, (Henri), Gallimard, Paris, 1976.

لوتمان، يورى، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم دراز، *ألف مجلة البلاغة المقارنة*، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع: 8، 1987، ص. 64.

[34] قاسم، سيزا، *بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص. 82.

[35] Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 7.

[36] Gandelman (Claude), *Le regard dans le texte Image et écriture du Quattrocento au xx siècle*, Paris, Méridiens-Klinsieck, 1986, p: 11 – 26.

[37] نفسه، ص: 27 – 52.

المراجع

المتن المدروس:

- الخراط، إدوار، *ترابها زعفران نصوص إسكندرانية*، ط. 1، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1981.

المراجع العربية:

- الجزار، محمد فكري، *العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي*، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- الخراط، إدوار، *أنشودة للكثافة*، دار المستقبل العربي للنشر، القاهرة، 1998.
- أنقار، محمد، *بناء الصورة في الرواية الاستعمارية*، ط. 1، مكتبة الإدريسي للتوزيع والنشر، تطوان، 1994.
- غلفان، مصطفى، *في اللسانيات العامة، تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها*، ط. 1، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان، 2010.
- قاسم، سيزا، *بناء الرواية:"دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"* ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

المجلات:

- الخبو، محمد، الأنا الراوية والمروية: إدوار الخراط نموذجا، *فصول*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد، 4، أكتوبر 1997.
- حليفي، شعيب، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، *الكرمل*، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع. 46، 1992.
- حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، *عالم الفكر*، الكويت، مج. 25، 1998.
- لوتمان، يورى، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم دراز، *ألف مجلة البلاغة المقارنة*، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع: 8، 1987.

المراجع باللغات الأجنبية:

- Bal (Mieke), *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paris,1977.
- Courtes (Joseph), *introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application*, préf. de A. J. Greimas, Hachette, Paris,1976.
- Denis (Michel), *Image et cognition*, PUF, Paris,1989.
- Gandelman (Claude), *Le regard dans le texte Image et écriture du Quattrocento au xx siècle*, Méridiens-Klinsieck, Paris, 1986.
- Genette (Gérard), - *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
  - *Seuils*, Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987.
- Hamon (Philippe), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
  - *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, 2001.
- Hoek (Leo), *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Mouton Publishers, La Haye,1981.
- Kibédi Varga (Aron), *Discours, récit, image*, Mardaga, Liège, 1989.
- Krysinski (Vladimir), *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, Mouton Publishers, La Haye, 1981.
- Labarthe-Postel (Judith), *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Le Harmattan, Paris, 2002.
- Lotman (Jouri), *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret et J. Yong, Préface de Méschonnic, (Henri), Gallimard, Paris, 1976.
- Louvel (Liliane), *L'œil du texte? Texte et image dans la littérature anglaise*, PUM, Toulouse, 1998.
  - *Texte/image, images à lire, textes à voir*, PUR, Rennes, 2002.
- Montandan, Alain, *Iconotextes*, Broché, Paris, 2002.
- Moreau, François, L'image littéraire, SEDES, Paris, 1982.
- Mitchell, W. T. *Iconology, Image, Text*, Ideology, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Peirce (Charles.S), *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits, commentés par Gérard Deledalle, Seuil, Paris,1978.
- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1987.
- Winstatt, (William Kurtz), *The verbal icon: studies in the meaning of poetry*, U.K.P, 1954.

المجلات:

- Browne (Robert M), Typologie des signes littéraires, in: *Poétique* n: 7, Seuil, Paris,1971.
- Duchet (Claude)*, Eléments de titrologie romanesque,* in *Littérature,* n° 12, décembre1973.
- Lévy (Pierre), Nous sommes le texte, in : *Esprit*, n 199, Paris, 1994.
- Rio (Michel), Signe et figure, in : *communications,* v: 29, n: 1, Seuil, Paris,1978.

المعاجم:

- GREIMAS (Algirdas Julien), COURTES (Joseph), *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.