إركيولوجيا الذاكرة البصرية في رواية السوناتا

للكاتب واسيني الأعرج

The Ercology of Visual Memory in the Sonata novel by the Algerian writer Waciny Laredj

العزوني فتيحة*

جامعة وهران1، lazounif@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/05/02 تاريخ القبول: 2021//05/07 تاريخ النشر: 2021/09/27

ملخص:

تعد الكتابة الروائية أفقا مفتوحا يستقطب مختلف الأجناس التعبيرية، دون أن تتجاوز حدود جنسها الأدبي. وتندرج رواية سوناتا لأشباح القدس للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" ضمن هذا الحقل التجريبي، فهي نص محكوم بالتعدد الأجناسي. استثمرت الكتابة في هذه الرواية التماثل المعرفي بين الرسم بالكتابة وفن التصوير، فقابلت سرديا بين خطي الرسم والكتابة، حيث وُظفت في النص أنظمة دلالية غير لسانية حققت سلطتها فيه. وكان علينا اختراق تموجات السرد قصد قراءة أنظمة العلامات اللونية ونسيج اللوحات التشكيلية المتبددة فيه، ومستويات حضورها في محاولة لتأويل محمولها بمحاورة الجمالي فيها.

كلمات مفتاحية: سوناتا، الكتابة، اللون، الرسم، التشكيل البصري.

Abstract:

Novel writing is an open horizon that attracts the various expressive races, then dissolves them into its texture, without going beyond the limits of its literary genre. The novel “Sonata of the Ghosts of Jerusalem”, by the Algerian writer Waciny Laredj, falls within this experimental field, as it is a text governed by polygenism, because it is composed of different genders and expressions in its fictional references. Writing, where non-linguistic semantic systems were employed in the text, which achieved their authority in it. The art of composition - with its lines, shades and colors, was consistent with the art of writing. We had to penetrate the narration in order to read the systems of color signs, the texture of the artworks dispersed in it, and the levels of their presence in an attempt to interpret their portions by the aesthetic dialogue in them.

keywords; Sonata, writing, color, drawing, formation, visual.

المؤلف المرسل: العزوني فتيحة، **الإيميل:** * **lazounif@gmail.com**

1. مقدمة:

تظل الكتابة الروائية شغوفة بالاغتناء بأنماط أجناسية متمايزة لتقديم ثراء الكينونة، ومع ذلك "فالأجناس لا تذوب، لا تتلاشى بعضها في بعض، كلها تشتغل وفق مبدأ إخضاع الجنس الآخر والخضوع له."[1] وهو ما يؤدي إلى إنعاش نشاط اللغة لإنتاج الجمال في النص.

وإن اختراق السرد لحقل التشكيل يقذف به نحو التوغل في طبقات الفني والجمالي، وهو ما يسمح بتنوع وتعدد التشكل السردي ويكثف من الاشكالية الجمالية للنصوص الروائية، ويعمق من توترها الدلالي والأسلوبي. ويكثف من شعريتها. من ثمة يأتي تخصيب الأعمال الروائية بطاقات الفنون الأخرى، قصد الارتقاء بمستوى الجنس الروائي ذاته "إلى وضع مغاير ينطوي على قيم تعبيرية جديدة ومدهشة." [2]

وينجذب الفن التشكيلي في نص " سوناتا لأشباح القدس"[3] للروائي واسيني الأعرج إلى القوة الأجناسية للرواية، فتهتز خصوصيته لدى تحوله داخل النص، مما يجعله يتسم بسماتها ويتلون بلونها، وذلك نتيجة الطاقة الإخصابية التي يكتنزها هذا الجنس .

إن حدة المأساة الفلسطينية بجوانبها المتشعبة، تفتح آفاقا جديدة مع كل مرحلة تنتظر من يوظفها أدبيا. وقد جرب نص "السوناتا" اقتحام هذه التيمة. ورأينا من جانبنا أنه من الجدير أن نبحث في مسألة الرؤية الجديدة التي يتبناها النص قصد الكشف عن السؤال الذي يحركه الناص تجاه هذه القضية في نصه التخييلي. ثم إجلاء طبيعة المعرفة التي تتخلل المحكي ، وذلك بتبنينا لأسئلة معرفية تتساوق مع مستوى النص. نشير إلى أننا سنتجاوز مسألة الالتزام بالقضية الفلسطينية كطرح متهالك، لنبحث في شعرية ممكنات المعنى التي يغدو معها الالتزام موقفا جماليا؛ أي أننا لن نعدم معطى الالتزام في هذا النص، لكن مرجعنا هو النص وليس الواقع الخارجي.

الشخصية المحورية في النص/مي فنانة تشكيلية فلسطينية مهجرة إلى أمريكا تمارس الرسم، وساردة تحكي وتصف كتابة على كراسة وسمتها بـ : "مدونة الحداد ". وتتمظهر هاتان الوظيفتان في النص بشكل جلي في "الصورة المزدوجة" التي تتضمن مشروعا لصورة الحلم الذي يتحقق عبر اللغة واللون. ويستشرف هذا التضايف تقاطعا جماليا ما بين السرد وفن التشكيل. والنص الروائي وفق

هذا التصور، يقلص المسافة بين الكتابة السردية وفن التصوير، إذ" لاشيء يفصل الكتابة عن فن الرسم كلاهما صنع من النسيج نفسه" [4].

ولأن هذا البناء النصي يطرح إشكالا منهجيا على مستوى القراءة. كان علينا بادئ ذي بدء تشخيص سياقات تمظهر الأجناس، والتعاطي مع المسألة الجمالية فيها إلى أقصى أبعادها التأويلية.

وهنا تفيض أسئلتنا من قبيل: ما مسوغ حضور الفن التشكيلي داخل النص الروائي؟ وما هي دواعيه الجمالية؟ ماهي آليات اشتغال اللوحة التشكيلية في نص "السوناتا" ؟ وكيف يتشكل المعنى فيها ؟ ما الذي تتقصد إلى تمثيله؟ ما هي المدركات اللغوية للعنوان في حضورها ؟

ولعل انشغال الساردة التشكيلية/مي بالبحث في الألوان، يوجب علينا الوقوف على كيفية إدراكها لها. لهذا نسعى إلى تثوير أبعاد اللون مثلما تشكلت في وعي الذات الساردة أثناء حدسها بها. أي إن تقديرنا للون وتشكيلاته مرهون بالنص السردي، لأنه الفضاء الذي يضفي على اللون أبعادا إضافية فضلا عن أبعاده الأصلية. وذلك قصد إدراك إيقاعات اللون السردية.

ثم ننتقل إلى معاينة تموجات النسيج الاستعاري للوحات التشكيلية الواردة في النص، حيث تحولت اللوحة التشكيلية داخل النص السردي إلى بنية نصية تفتن صياغتها متلقيها، وتوقع به في وهمها المفتوح على كل الدلالات. تبعا لذلك تطرح هذه اللوحات في النص نفسها حقلا خصبا للمساءلة، وتجر متلقيها إلى دوامة من التساؤلات المحفوفة بالقلق –والإبهام الذي يلازمها هو في حد ذاته محفز على التأويل –ذلك أنها لا تحيل إلى ذاتها، إنما تحيل إلى علامات جمالية مفتوحة.

2. شعرية الممكن في رواية السوناتا :

تتماهى بين تضاريس نص "السوناتا"، "لغة مغايرة وهجينة يتجاور فيها ويتداخل الحرف والصورة، اللغة والتشكيل"[5]. وذلك في حضور الريشة والقلم كبديل ممكن عن الحكي والقص. وهو بديل ماثل بوسعه أن يختزن المحكي ويحيله إلى كتابة. فحلم الساردة /مي يمر عبر المكتوب والتشكيلي، خاصة أن سيطرتها على اللغة متماثلة مع سيطرة الرسام على ألوانه.

ينهض الحكي في رواية السوناتا "على سارد ذاتي أنثوي يعزل الموجود الذكوري المصاحب ويقوض حضوره تماما" [6]. وبتحول المرأة إلى سارد يتمركز ضمير المتكلم "أنا" تمركزا شديد الخصوصية حول ذاته؛ "إذ يتحقق له الانفراد بفضاءات الحكي زمنا ومكانا وحادثة"[7]. ولدى اختراق الساردة/مي مجال الكتابة، فإنها –بفعلها هذا– "تغير سؤال هويتها من موضوع إلى فاعل، من تابعة إلى منتجة"[8]. وتساوقا مع نمط الخطاب في المدونة يكشف الضمير "أنا" أعماق الشخصية/مي وخباياها، فتقدم للقارئ كما هي بصدق.

يتأسس مشروع الساردة/مي حول فعل الموت الذي يتفنن في مباغتتها بعد أن أصيبت بمرض السرطان، وانغلقت في وجهها سبل العودة إلى أرضها حيّة أو ميتة، فلم يبق أمامها سوى قبول خيار حرق جثتها بعد الموت. و تنبع أهمية فعل الموت، من كونه يرهن مشروع الذات، ويجعله حاضرا في الذاكرة و التاريخ. إحساس الساردة /مي بالموت منحها طاقة كبيرة للعيش. لذلك لم تسبقه بانتحار مبكر، بل استعدت له لتكون إنسانا يخلق حاضره ومستقبله، ويخلق حلمه ليحيا به من جديد. وأمكنها ذلك من خلال انحرافها بالألم عن مداراته. وتوجيهه نحو بناء ذاتها داخل اللغة التي تستحوذ عليها وتسكنها، وداخل اللون الذي يتملك روحها. فانبجاس الكتابة على بياض أوراق "مدونة الحداد" في لحظات الألم أثناء تواجدها في المستشفى، يأتي تزامنا مع ممارستها لتكوينها الخاص، بمواجهتها ليقين الموت بكبرياء. بدءا من مساءلتها لنفسها في إطار علاقتها بذاتها وبالآخر، وذلك قصد خلق انسجام داخلي مع ذاتها، وإعادة تشكيل علاقاتها مع عالمها التخييلي لبناء واقع نفسي منسجم و متوازن، يحتوي على قدر كبير من الحرية. وهنا تتحقق الحرية للذات، ويبرز أفق الكتابة كمحتوى مكاني لحركة الحرية. ضمن هذا الأفق تصبح الكتابة هي الوجود، بها تؤرخ الساردة /مي لتاريخ الموت في الحياة.

اكتشفت الساردة/ مي بفعل الموت المحدق بها بفعل مرض السرطان الذي تلبسها أثناء هجرتها لأمريكا موازين جديدة للصراع، تتمثل في تدريب الذات على الصمود بالكتابة. ومهارة امتلاك الألم لتسويغه في الفن. فالرتابة التي عاشتها على سرير في غرفة بالمستشفى، لم تقتل جمال الأشياء في عينيها، لأنها ظلت تبحث عن النور الذي بداخلها. حيث حولت داخلها المغلق "عالم

اللاّشكل المظلم " إلى الخارج المفتوح "عالم الشكل والنور ". تبعا لذلك تحول الداخل إلى الخارج، من خلال الخلق الفني كتابة وتصويرا.

تزدحم في الذاكرة البصرية للساردة/مي شظايا صور عن ماض مغتصب؛ صورة صديقها الطفل يوسف الذي انفصلت عنه لدى مغادرتها فلسطين عنوة، وصورة الطفولة المغتصبة، وصورة الأم التي سافرت دون أن تودعها لتعلم بعد سنوات طوال أنها قتلت دفاعا عن شرفها، وصورة والدها الذي تخلى عنها مرغما لدى وصولهما إلى "أمريكا"، وصورة الحرب والدمار في "فلسطين"، وصورة الأشباح التي تلازمها ...جميع هذه الصور التي تحملها عن قسوة الماضي هيأتها لأن ترتبط بشعرية اللون، لأنه منحها إمكانية بعث الحياة من جديد. بريشتها حولت الخبرة البصرية إلى خبرة تشكيلية، لتصوغ صمتا دفينا أصغت إليه من داخلها، فاسترسل صوتها المقموع بين الألوان. وكان عليها أن تطوع بريشتها الألوان لتلون إيقاعات الذات اللاّمرئية. وتلون بها اللاشعور والأحلام، وترسم للمكان أبعاده في رحلة البحث عن وطن جديد داخل الألوان.

3. النسيج الاستعاري للون في رواية السوناتا:

1.3. الهوية اللونية للون "فراشات القدس" : عاشت الساردة التشكيلية/مي مخاضا ذهنيا أفرز لونا استخلصته من عمقها، لتصور به العمق نفسه. وتوصلت إلى اكتشاف هذا اللون الذي وسمته باسم "فراشات القدس" في عالم استهلك واستنفذ كل الألوان والمشاهد. به تطلعت إلى الخصوصية في ظل النسيج الثقافي الأمريكي. فلون "فراشات القدس" جنّبها الانزلاق نحو طمس هويتها. وذلك على الرغم من قناعتها بضرورة انفتاح هويتها على الآخر، والذي يؤشر عليه زواجها من أمريكي. وربما يلمح الإبقاء على الخصوصية بهذا الشكل، إلى احتراز الذات العربية لدى انتقالها من كون ثقافي إلى آخر مغاير منفتح الأفق. وكأن اكتشافها لهذا اللون مشروط باستيعابها للفروقات الجوهرية بين الشرق والغرب. وقصد التمثيل نورد ملفوظاتها السردية التالية بخصوص لون "فراشات القدس: "

"لقد نشأ من تمزقي وأشواقي الطفولية"[9]. "لوني هو روحي بكل سخائها وخبوتها."[10]
"سأجعل منه عنفواني، في عمق الصمت الذي ينتاب لوحاتي."[11]

إن جنوح الساردة الفنانة/ مي إلى نزعة التحرر في معطاها الإنساني الشامل كوسيلة خلاص من الهيمنة بأشكالها المختلفة، يقابله تحرر فني ببعديه الشكلي والمضموني. ولون "فراشات القدس" هو الرهان الذي لا يموت. وألوانه هي ألوان "القدس." وهو ليس سوى علامة أيقونية، اختبرت به الساردة التشكيلية /مي لونها الذاتي، الذي هو ممكن لوني، يرهن برؤية "مي الفنانة" لباطنها وخبرتها به. ذلك أن الصياغة اللونية تكاد تتشابك مع مقصدية الذات ورؤيتها لما تستبطنه.

أثناء اشتغال الريشة تغرق الساردة/مي في صوفية لون "فراشات القدس"، ليتحول تبعا لذلك إلى رحم للألوان والأشكال؛ بل إلى ذرة وقد انشطرت مادتها إلى ألوان وأنوار على البياض. تنشر معها لحظة انبجاس الموضوع على اللوحة. ومن صلب هذا اللون خلقت الفنانة /مي ألوانا لا حدود لها. إن مصدر هذا اللون هو المنفى والفقدان وطفولة مقدسية ممحوقة. وفق هذا المنظور يصبح لون" فراشات القدس" مؤشرا على الحلم الطفولي الجميل الذي انكسر. لكنه مازال يتطلع إلى الحياة ،لأنه نور يحيا بداخل الشخصية/مي، والذي به تجدد طاقتها لتواجه محرقة الماضي التي استحضرتها عبر ذاكرتها. ومحرقة الحاضر التي تنتظر جسدها المتهالك. هو إذن لون رمزي يجسد معنى قد تبنيه كفاءة القارئ بخصوص " أرواح الموتى(التي) تأخذ شكل التعالي المجنح (فراشات أو طيور)" [12]، وذلك في تحوله "إلى صورة ذهنية وعقلية منعتقة من الخواص الحسية المرادفة لبنياته ذاتها." [13]

2.3. الهوية اللونية للكراسة النيلية الحائلة "مدونة الحداد":

تحديد الهوية اللونية للكراسة – التي عليها باشرت الساردة/مي تسجيل ذاكرتها– باللون النيلي الحائل يسهم في انبثاق دلالات رمزية يبلورها النص. واللون الحائل : المتغير اللون. يقال: رماد حائل. ونبات حائل. ورجل حائل اللون إذا كان أسود متغيرا. والحائل: كل شيء تحرك في مكانه[14]. فاللون الحائل يشير إلى الانتقال من مقام إلى آخر، ومن كينونة إلى أخرى. وربما هنا مكمن موقعه الرمزي بين الحضور والغياب. ويتوافق النيلي "الأزرق" ضمنيا مع حالة "الصمت /الانزواء" التي تعيشها الشخصية/مي في غرفة بالمستشفى. وقد هيأتها هذه الحالة إلى الانحراف نحو موضوع جمالي هو "الكتابة/ الرسم. وكأن خصائص هذا اللون تحفز على الإبداع من حيث كونها

باعثة على الهدوء والاستكانة. ذلك أن هذا اللون "يطور بعمق عنصر السكينة" [15] الذي تبحث عنه الساردة التشكيلية/مي، لتكتشف في وجوده تأملها الباطني لذاتها.

3.3. الهوية اللونية للون الأصفر:

الأصفر لون "مرتبط بالتحفز، والتهيؤ للنشاط. ومن أهم خصائصه اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح"[16]. وإن الحضور المكثف لهذا اللون في نص "السوناتا"، يتشابك مع التجلي القوي لفصل الخريف الذي يطغى على زمن النص الروائي. حيث الأحداث السردية جميعها، جاءت مؤطرة بهذا الفصل الذي يميزه الاصفرار في كل شيء.

ويفرض هذا اللون ذاته كلون خاص على لوحات الساردة التشكيلية/مي. إن الذي يفضل اللون الأصفر هو أحد شخصين على طرفي نقيض، "فإما أن يكون شخصا يتمتع بمقدرة ذهنية كبيرة، وإما أن يكون متخلفا ذهنيا." [17] ونتصور أن الشخصية التي يتخذها السرد مركزا له تتمتع بقوة ذهنية خارقة، الأمر الذي جعل السارد غير الممثل يمنحها مكانه لتكون ساردا بديلا عنه. لأنه لون قابل للتوظيف فنيا في غرفة معتمة، فضلا عن كونه لون إضاءة وصفاء. وهو ما يتماشى مع غرفة المستشفى التي انفتح فيها مسرود "مي" نحو فضاءات الذاكرة. ويعطي اللون الأصفر قوته اللونية للخارج. فاستنادا إليه انحرفت الساردة/مي عن داخلها نحو الخارج، بحثا عن التواصل في مقابل التهميش الذي تكابد ويلاته.

كما أن وجود لطخات من هذا اللون على أدنى موضوع اللوحات التشكيلية للفنانة/مي يوحي بعدم الاستقرار والقلق. وكأنها لم تعد تشعر بصلابة الأرض تحت أقدامها. بينما وجوده نحو الجهة العليا في بعض لوحاتها يعطي انطباعا عن الحرية والنور.

4.3. الهوية اللونية للون الرمادي:

يأتي حضور اللون الرمادي في النص الروائي ليجسد حالة وسطية بين لونين متناقضين، لأنه أصلا مزيج بين الأبيض و الأسود، أو خلاصة تداخل الأصفر والأسود، أو ناتج عن الأحمر والأسود. كما أنه تارة "لون جامد" [18]، مفتقد إلى الحيوية ومتجه نحو اليأس. وتارة أخرى متغير حيث "عندما يوضع الرمادي بجانب لون ما ،يجعل هذا اللون أكثر لمعانا"[19]، وأكثر توهجا إلى

جانب الأسود. وهو في وسطيته، كما في تأرجحه بين الثبات والحركة يمثل حالة الالتباس التي تعيشها الشخصية /مي "بين داخلية الوعي وبرانية الموضوع. وبين ملآء الوجود وخواء العدم" [20].

ولأن تطلع الفنانة/مي للألوان يخضع لأسبقية تيمية وإيديولوجية، نلفيها تنزح نحو الرمادي بقوة، لتلون به أوجه الموت المتوالدة من جراء المحرقة التي تنتظر جسدها بعد هلاكه. وهو من هذا المنظور لون لا يشتمل على ممكنات حية. حيث يلمح الاشتغال الفني عليه إلى أن كل شيء قد انتهى؛ بل وينذر تجليه على اللوحة التشكيلية بتحرر الشخصية/مي شيئا فشيئا من الخيط الرفيع الذي يشدها إلى الحياة.

4. المستويات الإيحائية للوحات التشكيلية:

إن دراسة بنية الرسم الإشارية وعلاماتها الأيقونية، تقتضي بالضرورة الاقتراب من إشكالية تحويل الرسم إلى علامة لسانية. فاللوحة التشكيلية كتمثيل بصري تتقاطع مع النص، ذلك أن الرسم في حد ذاته مرهون بأفق الفنانة الساردة /مي التي أشرفت على رسم اللوحة. وتبعا لذلك تحتل اللوحة التشكيلية موقع الوسيط الفني الذي تشع جماليته من المسافة القائمة بين العمل الأدبي بوصفه مادة نصية، وبين عملية إعادة صياغته بالخطوط والألوان. ولا سيما أن لغة اللون والشكل والخط واللطخة تحتمل "كل ممكنات التعبير واحتمالات الانفعال "[21]، لذا عول عليها السرد تعميقا لجمالية النص من جهة، وخدمة للاستراتيجية التي يتوخى المؤلف الضمني رسم معالمها من جهة ثانية.

ففي ظل تخفي اللوحة في الوسيط اللغوي وتلاشيها فيه تنبجس من لحمة هذا الوسيط صانعة عتبات تكونها في ذهن متلقيها. لذلك وأثناء تجربة القراءة يقوم القارئ بشحذ مجموع القنوات الجمالية المتاحة لديه. فينجرف "مستسلما لطاقة الكلمات في خلق الصور"[22]. المتبددة في الملفوظ الممثل للهيئة المصورة في فن التصوير. وكأن بالقارئ يخوض تجربة التأمل البصري في اللآمرئي. ولدى تمظهر الوظيفة السردية لموضوع اللوحة، ينتج القارئ الوقع الذي "يرتبط بالصورة التي يخلقها المعنى أو يوحي بها، لا بالمعنى ذاته." [23]

وقصد إجلاء أنماط إنتاج المعنى، نتوخى قراءة التجربة التشكيلية في نص السوناتا، من خلال أفق منفتح. وذلك بالوقوف على المستويات الإيحائية للوحة. ونقتصر في هذا المبحث على تحليل أربع لوحات تشكيلية نثبت حدودها على الجدول المثبت في الأسفل. ثم نخوض في قراءة علاماتها الأيقونية، بتعيننا لمنعطفاتها ونقاطها المحورية، ذلك أن فهم اللوحة يتطلب الإحاطة بإطار اللوحة وإدراك مكوناتها المختلفة، من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة. هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة. ونستند في هذه المقاربة الجمالية إلى الخطاطة السردية التي أطرت اللوحة. من هنا نجد أنفسنا ملزمين بالانطلاق مما أفصح عنه السرد بخصوص موضوع اللوحات التشكيلية، على أننا نتوخى تجاوز ذلك، للوقوف على المستويات الإيحائية التي تتقصدها اللوحات المنتخبة للمقاربة.(الجدول رقم 1- يحمل بيانات اللوحات).

1.4. اللوحة الأولى: "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة":

مقاربة القارئ لهذه اللوحة هي قراءة في قصة الشخصية/مي في إطارها التاريخي، ذلك لأنها تحمل شوقها الكبير إلى الوطن. وتستلهم الفنانة /مي في هذه اللوحة مكونات الواقع لصياغة عالمها الخاص؛ غير أن الصورة التركيبية لمكونات الواقع تتجاوز عناصرها. مما يقذف بالقارئ إلى التساؤل عن الأبعاد الدلالية المحتملة التي بإمكانها أن تتولد في خلفية البنية السطحية للوحة، لأن " الصورة شيء آخر غير استنساخ لواقع مرئي لا مراء فيه"[24].

يتحرك اللون في هذه اللوحة "بحثا عن امتداداته الجغرافية، حيث يجد المعنى امتلاءه القصدي"[25]. هذه اللوحة بخيوطها وظلالها، تعكس تفاصيل ذلك اليوم الخريفي الذي ملأ الطفلة /مي عن آخرها، والذي من أصدائه أنشأت لوحتها الأخيرة. في هذه اللوحة تعود الساردة/مي من حيث انطلقت، راسمة دائرة فنية لحياتها التي عبثت بها الأقدار الصعبة ورمتها حيث تشتهي، مثل أوراق الخريف التي تنتزعها الرياح من أغصان الأشجار، بعد مقاومة شرسة. لقد تحولت في منفاها الجديد إلى ورقة صفراء في مهب الريح. وتحول جسدها إلى ورقة ميتة بفعل المرض والحرقة وإغفاءات الموت.

ظلت أوراق أشجار البلاطان-في موضوع اللوحة- تقاوم الرياح العنيفة التي تهزها، كما ظلت عالقة بأغصانها متمسكة بخيط الحياة حتى النفس الأخير. لكنها سرعان ما استسلمت لقانون الفصل وتسلطه. هو الخريف الفصل الذي تنفصل فيه الأشياء عن بعضها البعض، مهما بلغت شدة مقاومتها. وهو الفصل نفسه الذي أطّر أفول العلاقة المادية بين الشخصية/ مي والطفلة /مي، مثلما أطر أفول العلاقة المادية بين الشخصية/مي والحياة بشكل نهائي. ونعتقد أن هذا التخريج الذي حفرنا عليه من عمق الوسيط اللغوي يوجد ما يمثله في الرسم، إذ يتمثل بحسبنا في تلك الأوراق الصفراء المتناثرة، وفي تلك الخطوط العمودية المنكسرة غير التامة، وفي ذلك اللون الرمادي الذي يغلب على توصيف اللوحة. ونتصور أن أشكال اللوحة العمودية الممتدة والمنكسرة تختزل معطيات تاريخ بأكمله.

وفي خضم هذه العتمة، التي ليست إلا تجل من تجليات المحرقة التي فعلت فعلها في التشكيلات الخطية للوحة و تلويناتها، يشع نور بخيوطه المتمادية ، عنوانا للحلم الذي يلازم الفنانة /مي عاشقة اللون والنور. وبذلك تتقاطع خيوط المأساة مع خيوط البهجة في موضوع هذه اللوحة، وكأن هذه الألوان في تشابكها وتنافرها تستبطن صراع الحياة والموت.

أما بخصوص "الهمسة" فإنها صوت مبهم، صوت لا يكاد يسمع، خفيف كالحفيف، قريب من أنين الصمت الذي يهمس ولا يتكلم. تحمله المرأة "الشخصية مي" على عاتقها قرونا من أزمنة الاضطهاد والقمع. ولغة الهمسة ليست صوتا لأحد بعينه، فهي على حد تعبير بول فاليري" كل شيء طالما أنها ليست صوتا لأحد، وأنها صوت الأشياء والأمواج والغابات نفسه"[26]. لذلك تتخذ الساردة/مي من لغة الهمسيس خلفية لحياتها، فهي تحيا على وقع صوت المطر، وصوت حفيف الأشجار، وصوت أنين المرض، وتمزقات الجسد ...

2.4. اللوحة الثانية: "وجه أمي":

تسكن لوحة "وجه أمي" فضاء الغموض، وهي لذلك تراوغ المتلقي بنصيتها، الأمر الذي يستدعي الحفر في طبقات اللغة التي يتبدد فيها موضوع اللوحة، قصد اختراق تلك الطبقات لإجلاء ما تخفيه العلامات الأيقونية لشكل ولون الصورة."فما هو مخفي يستحث القارئ على

الفعل ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، فالتصريح بدوره يتحول حينما يتكشف التلميح"[27].

وتصدر هذه لوحة عن صمت مضاعف، يؤشر على فوضى العمق واضطرابه. على سطح بياضها لملمت الساردة التشكيلية /مي من ذاكرتها آلاف الشظايا المتناثرة، وأسكنتها في بقايا وجه يشع منه نور غامض، لا ينير ملامح هذا الوجه بقدر ما يضاعف إبهامه. إنه وجه أمها "ميرا" الذي انكسر لحظة أن صعقها والدها "حسن" بخبر مقتل والدتها بـ"فلسطين"، ثلاث سنوات بعد الحادثة، وهي تعيش التيه في عيد ميلادها العاشر بـ"أمريكا".لذا جاءت الصورة من خلال توصيفها السردي، أشبه بالمرآة المنكسرة التي لا يستقر عليها خط أو ظل.

ظلت الطفلة /مي بعد أن غادرت "القدس" باتجاه ميناء" بيروت"، ومنه نحو ميناء "إليس آيلند" بـ"نيويورك"، تحيا على حلم يجمعها بأمها يوما ؛ إنها الكذبة التي رسم معالمها والدها وصدقتها. لذلك جاء وجه الأم متذبذبا بين الحضور والغياب، وبين الكائن والممكن. لذا حضرت الذاكرة في موضوع اللوحة وهي متشظية إلى آلاف الأجزاء الصغيرة، التي تعذر على الساردة الفنانة/مي رتقها. والمستوى الإيحائي للدوائر التي لا حد لها هو ذلك الحاضر المنفلت وذاكرة تاهت الشخصية /مي في دوائرها ولم تمنحها إلا الألم. ونستند في مقاربتنا هذه على ما يؤشر عليه ملفوظ الساردة/مي :"موت أمي وغيابي عنها هما جرحي الذي لم يلتئم، على الرغم من كل السنوات التي مرت وربما كانا سببا في كل الهزات العنيفة التي حصلت لي ." [28] . .

إن الفراغ في هذه اللوحة مقرون بالموت ليس "الموت بمعناه الضيق أي الموت بمعناه الفيزيقي، وإنما المقصود بالموت ذلك الفائض العدمي، أي فائض الفراغ أو الفراغ المتعذر استعماله."[29]

3.4. اللوحة الثالثة: "آلام يوسف الخفية":

تشتغل هذه اللوحة على محورين ظاهري/باطني. حيث تمثل في مستواها السطحي قراءة للعالم المرئي؛ غير أنها لا تعكس عالما واقعيا، بل تعيد إنتاج العالم المرئي. وبوصفها صورة تخضع لنظام التشفير هي مجرد ألوان وإشعاعات ورموز تنبعث من عمق الساردة /مي عن طريق لغة شفافة

مشحونة بعلامات أيقونية. وهي لذلك تمتاز بكثافة الإشارة التشكيلية وغموضها الناتج عن بنية أسلوب توصيف محمول الصورة لسانيا.

تغمر أعين الوجهين الذكوريين ذات الخطوط الدائرية ظلال تضاعف عمق الغور فيها. إنها متاهة أشباح الذاكرة وهي متوارية خلف مزيج الألوان. وهي تاريخ بأكمله مدفون في عمق هذه الأعين الغائرة. وكأن الفنانة /مي تداري الموت خلف الأشكال التي تبدعها. وتخفيه داخل الألوان التي تطغى عليها امتدادات الرمادي الذي يؤشر بدوره على ترسبات مخزون الذاكرة. غير أن العدم يأبى إلا أن يتصدر الصورة؛ إنه في كل مكان في جفاف النهر، وفي خلفية الصحراء. فـ" عدم الاستقرار هو الذي يؤثر في كل منطقة في الرسم، وهو يتخفى داخل نظام اللغة."[30]

ويقرأ القارئ في تلك الأطياف الهاربة وفي انزياح اللون من الحار نحو البارد أرضا بدأت تغيب بهدوء وراء قرار ما، هو الشرق الذي أكلته المحرقة، وخلفه يركض أجداد الشخصية/ مي.

أما "يوسف" فلا وجود له إلا في البياضات الشفافة التي غلفت صلابة الوجهين الطفوليين وقسوتهما بغلالة جميلة. والفنانة /مي في موضوع هذه اللوحة، إنما غلّبت بسمة الوجهين على سواد اللحظة. "إنها لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفية هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة"[31].

واللافت للانتباه أن الفنانة /مي – ومن دون سائر اللوحات التي أدرجناها أعلاه– أثبتت توقيعا واحدا لها أسفل موضوع لوحة آلام يوسف الخفية" باسم : "مي كوني" حسب ما أفصح عنه السرد. ونقرأ في توقيع الفنانة/مي باسم زوجها الأمريكي "كوني كونراد"، والذي يرد بديلا عن توقيعها باسم والدها، أنها تريد أن تكرّس حضورها ضمن حضور زوجها الأمريكي الإركولوجي. وأن تحتمي به في ظل غياب الطفولة /الأرض، وغياب الأب/ التاريخ. وكأن اقتران الاسم "كوني" باسمها يمثل حسب أيقونة التوقيع، المستقبل بالنسبة للساردة/مي، به تضمن حضورا دائما ممتدا بغض النظر عن حضورها الموضوعي. فهو يجسد البداية التي تتحدى الفناء. في مقابل إركولوجية الذاكرة البصرية التي لا تستبطن سوى الموت.

4.4.اللوحة الرابعة: "ثلاثة أجساد في دوامة":

إذا كان حضور الجسد في تشكيله البصري موضوعا جماليا يبحث في جوهر وجود الإنسان، فكيف أدركت الساردة التشكيلية/مي جسدها في هذه اللوحة ؟

تندفع لوحة "ثلاثة أجساد في دوامة" نحو رسم تخوم الموت اللاآمرئية. فهي تحضر بوصفها غيابا، مما يجعلها تتكتم على سؤال يضمر قلقا وجوديا، يتوارى خلف الشبكة اللونية المحفوفة بالأصفر التي غطت أرضية اللوحة. تحمل هذه اللوحة معناها في داخلها، مثلها مثل القطعة الموسيقية أو قصيدة الشعر" [32]. فبخطوطها الثلاثة المشكلة لموضوع اللوحة تلقي بمتلقيها في مهب الأسئلة معيدة من جديد ربط تجلي الجسد بثنائية موت /حياة. ولا سيما أن الأجساد الثلاثة المكونة لموضوع اللوحة اشتركت في تجربة المرض ذاتها. فضلا على أن الشخصية/ مي، ومنذ ولادتها محاطة بالموت؛ حيث أفصح السرد على أن وجود الشخصية الحاضرة الغائبة/ مي في هذا العالم، لم يكن سوى تعويضا لأختها الشبح /لينا التي تورات في الغياب. مثلما لم تكتب الحياة لأخيها الذي طواه الغياب هو الآخر – وهو ما يزال جنينا- بمقتل أمه وكأن بالسرد يلمح إلى أن الأحلام على أرض "القدس" تجهض قبل أن ترى النور.

قطعت الساردة التشكيلية/مي بهذه الخطوط الثلاثة المكونة لموضوع اللوحة الوحدة البنيوية للعالم، ومارست موقفا عازلا بجسدها الأنثوي الذي يتوسط الخطين. ينتصب جسد الفنانة /مي الأنثوي بين كائنين شاقوليين، معزولا عنهما بكتلة فراغ. إنه البؤرة المركزية التي يتحرك حولها الخطان. هذا الشكل هو آخرها التخييلي الذي حدّدته في شكل خطاطة استبطنتها من خلال وعيها بجسدها. أي أنها تقول جسدها بشكل مختلف. فهي تحققه من خلال تجربة غيرية لجسدين آخرين، عرفا الفناء قبلها. إن رؤيتها للآخر ما هي إلا رؤية الذات لجسدها كموضوع، انشطر بين المظهر والكينونة. جسد محاصر بالموت والفراغ يعد لحظاته الأخيرة مع الحياة.

لم ترسم الفنانة/مي جسدها الخارجي، بل جسدها الداخلي. وفي ذلك إدراك للأنا الرائية وليس للأنا المرئية؛ أي أنها رسمت جسدها كما تراه وليس كما يُرَى. وكأن الجسد هنا يَرَى ذاته بوصفه رائيا. كما أن إدراك الفنانة/ مي لجسدها يتماثل مع إدراكها للعالم. ذلك أن رؤيتها لذاتها

لا تنفصل عن رؤيتها للعالم. ولعل تجاوزها لرسم جسدها الفيزيقي، محكوم بعدم مقدرتها على رؤيته كاملا إلا إذا رأته وهي تتأمل صورتها في المرآة مثل نرسيس.

جميع هذه الأحاسيس العنيفة وجدت لها الفنانة/مي"منفذا في الاستعارة والغلو" [33] حين استخرجت بالشكل واللون ما هو محتبس داخلها. وحولت الخطوط إلى أنفاق، في ضوئها يقرأ القارئ ما تستبطنه هذه الشخصية في حضور الموت.

ونشير أن "لون فراشات القدس" يكتسح لوحات الفنانة/مي، به لونت ظلال مدينة تشبه القدس بقببها وكنائسها. ونحسب أن هذا اللون في اللوحات التشكيلية يتماثل مع روح الساردة/مي، وعنه تقول:" لوني هو روحي بكل سخائها وجنونها." [34] والسرد بذلك يلمح إلى أن فناء الجسد وتحوله إلى ذرات رماد بعد حرق جثة الساردة /مي ،يقابله امتثال الروح في اللون الذي لا يموت.

وتأسيسا على ما سبق يتبين أن اللوحة التشكيلية في نص "السوناتا" لم تأت للبهرجة. بل اشتغل عليها السرد كثيرا، وهي لذلك تعمل في نسيجه بامتياز. فهي نسق دلالي قائم بذاته، تتشابك بتلويناتها المتباينة مع المكونات السردية الأخرى، حيث تقوم بدور مرآة تضاعف العالم. وتمضي الساردة/مي في تجسيد مفردات التشكيل داخل الفضاء المسرود للوحة، مظهرة حرفية عالية وإدراكا عميقا للأفق الذي يحيل اللوحة إلى نسيج سردي نابض بالحركة، وذلك لدى إقدامها على الرسم بالعلامة اللسانية متبنية في مدونتها الكتابة التصويرية لخلق عالم من لغة غير مفهومة.

إن الصورة الممكنة التي يكونها القارئ عن هذه اللوحات التشكيلية، ليست سوى صورة ذهنية، على خلاف الصورة البصرية التي تهب نفسها بكل تفاصيلها الدقيقة لمشاهدها في فضائها البصري دفعة واحدة. غير أن الطبيعة اللسانية للصورة الذهنية هذه، تظل ناقصة نصيا، فضلا على أنها لا تكشف نفسها للقارئ إلا تدريجيا وفق ما يسمح به المسار الزمني للسرد. وعن هذا اللاتحديد ينبثق إحساس القارئ بالانجذاب إلى الفن التشكيلي العائم في تموجات النص السردي، قصد المشاركة في تصوره ومن ثم خلقه، ذلك أن اللاتحديد الأيقوني والبصري هو عينه ما يشكل غنى اللوحات[35].

ونشير أن معاينة اللوحات هنا لم يتوسل الإبصار، إنما توسل إنعاش المدرك التخييلي للمتلقي وتوسيع حقل إدراكه، لفهم عمق طبقات المكتوب على حد تعبير "هوسرل". ونحسب أننا قاربنا موضوعات اللوحات المنتخبة على ضوء النص، بدل مقاربة موضوع النص انطلاقا من اللوحة، فاتحين أفق التأويل تبعا لعمق الرؤية الباطنية للساردة التشكيلية/مي التي حركت لامرئية اللوحة في وعينا لدى تلقينا للنص.

الجدول 1: بيانات عن اللوحات التشكيلية المنتخبة للدراسة

عنوان اللوحة	تاريخ ومكان رسمها مثلما ورد في النص	أشكال اللوحة	ألوانها	معلومات أخرى تخص اللوحة
"نيويورك هسهسة الأوراق الميتة".	الجزء الأكبر من اللوحة رسمته الفنانة/مي في حديقتها بـ"بروكلين".	خطوط من نور. -أشكال عمودية غير تامة. -انكسار خطوط الألوان.	الأصفر والأحمر والرمادي الذي استقر بين البياض والسواد. -فراشات القدس.	وضعتها "مي" في الواجهة في آخر معارضها بـ"نيويورك". -اللوحة الأخيرة التي رسمتها الفنانة/ مي، لكنها أول لوحة يكشف عنها السرد.
"وجه أمي"	المستشفى	وجه مليء بالنور يزداد غيابا لدى الاقتراب منه. -دوائر فارغة لا	ألوان نورانية. -بياض /فراغ. -فراشات	/

		حصر لها.		
"آلام يوسف الخفية"	الأربعاء 6أكتوبر 1999بمستشفى نيويورك المركزي.	وجهان ذكوريان ينظران إلى بعضهما البعض على حافة نهر جف ماؤه . والخلفية أطياف صحراء خالية إلا من الأفاعي والكواسر.	فراشات القدس. -انزياحات لونية مبهمة.	موقعة باسم "مي كوني".
"ثلاثة أجساد في دوامة"	السبت 11 ديسمبر 1999بمستشفى نيويورك المركزي.	خطان أسودان متقابلان، بينهما جسد أنثوي هارب من قبضة شبحين رسم هو الآخر في شكل خط.	أرضية اللوحة صفراء تميل نحو حمرة رملية رجراجة مليئة بالنتوءات والفراغات الكثيرة. -فراشات القدس.	رسمت الفنانة/مي هذه اللوحة لدى وفاة المريضين اللذين كانا يشغلان جانبي غرفتها بالمستشفى.

5. خاتمة:

ترك الإنسان الأول بصمته الأولى بالحفر على جدران الكهوف والمغارات، في محاولة منه لإعطاء معنى للعالم الذي يوجد فيه. فجاء خط الرسم كشكل أولي لخط الكتابة، متقاطعا مع محور الذات في علاقتها بالعالم. كما أن كلا من الرسم والكتابة من الأشكال الفنية التي تمتهن

الاحتفاظ بالسر، وهي لذلك وحسب "هيدجر" من أسمى أشكال التعبير عن حقيقة الوجود. وقد استثمرت الكتابة في النص الروائي الذي اشتغلنا عليه التماثل المعرفي بين الرسم بالكتابة وفن التصوير، فقابل سرديا بين خطي الرسم والكتابة.

توسل الفن التشكيلي في النص اللغة لإنتاج مضامينه، ذلك أن وظيفة النص الجمالية تتمثل في حمل الفن التشكيلي إلى اللغة لتكثيف طبقات المعنى المطمورة تحت طبقات المكتوب. وفن التشكيل في النص هو أداة للتكثيف بامتياز، وظف بوصفه معادلا تشكيليا للذاكرة البصرية للساردة التشكيلية التي تختزن صورا عن طفولتها في "القدس" و حاراتها.

لقد تحولت الذات إلى نسقين لساني وتشكيلي قابلين للتلقي البصري والقراءة. فبعد أن جسدت ذاكرتها في موضوع مادي، أصبحت إرثا تاريخيا قابلا للقراءة والتأمل. وبدون ذلك كانت ستظل بعد موتها وحرق جسدها في المحرقة عرضة للإقصاء والغياب.

بعد الذي تقدم ينبغي أن نؤكد على أن اللغة المشفرة التي كتب بها النص تظل محملة بمقاصدها الخفية التي لا يمكن فهم حقيقتها؛ ولعل التعتيم في الدلالة، والذي يتساوق مع عتمة المكتوب يأتي ليضاعف من استفهامات المتلقي، تبعا لذلك تسير التوقعات نحو المحتمل نظرا للغموض الذي يسم البنية النصية. وهكذا تعجز القراءة أمام الكتابة من موقع غياب هذه الأخيرة وإمحائها.

6– الهوامش والإحالات:

1– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007، ص301.

2– محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، اللآذقية /سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع 2007، ،ص5.

3– واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، الجزائر، دار الفضاء الحر.

4- Barthes (Roland), L’ obvie et L’obtus, Essais critique III, Editions du Seuil, 1982 p.201

5– فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل– دراسة في السرد الروائي والقصصي، لبنان /بيروت، أفريقيا الشرق 1991، ص46.

6– م س، ص65.

7– م س، ص187.

8– زهور كرام، السرد النسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2004، ص41.

9– واسيني الأعرج، السوناتا، ص73.

10–م س، ص 422.

11–م س، ص73.

12–فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، ص51.

13–أحمد فؤاد سليم، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي، علامات، محور العدد: الخطاب التشكيلي في المغرب، العدد: 9،سنة :1998، ص18.

14–ينظر، ابن منظور، لسان العرب، (ط.3)، بيروت/ دار صادر، المجلد /11، ص. 188–ص.189. و النيلي الحائل: النيل:(فارسية) : نبات يصبغ به، أزرق النيلة. anil: – اللون النيلي لون أزرق أو لون نيلي. "ينظر: الخوريسكي(زين)، معجم الألوان، بيروت، مكتبة، لبنان، (ط.1)، 1992، ص192.

15–فاسيلي كاندينسكي، لغة التشكيل، ترجمة : سعيد بنكراد، علامات، محور العدد : بعض قضايا التمثيل البصري، ع:32، 2009، ص 78.

16–أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1997، ص229.

17–ينظر: زين الخوريسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم ، بيروت، مكتبة لبنان، ص192 (أ–ع).

18–فارس متري ضاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، لبنان / بيروت، دار القلم ، 1979، ص56.

19–م س، ص93.

20–موريس مرلو–بونتي، المرئي واللآمرئي، ترجمة وتقديم: عبد العزيز العيادي ومراجعة العونلي ناجي، بيروت /لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص22.

21–الافتتاحية، الخطاب التشكيلي المغربي، مجلة علامات، ع.9، 1998، ص 4.

22-جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة وتقديم : محمد بدوي، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة 2006، ط:2، ص.310.

23-عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، ضمن دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع.6، 1992، ص51.

24-سعيد بنكراد، الصورة –وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، علامات، المغرب/منشورة بدعم من وزارة الثقافة، 2009، العدد 32، ص31.

25-عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي –مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة بحث مخطوط /جامعة وهران، أطروحة دكتوراه، تخصص: نظرية الأدب، المشرف :يوسف أحمد، 2009، ص66.

26-موريس مرلو- بونتي، المرئي واللامرئي، ص246 .

27-إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ضمن مؤلف مشترك :القارئ في النص –مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، تحرير: سوزان سليمان، إنجي كروسمان،،بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ت)، (ط.1) ص.135.

28-واسيني الأعرج ، سونا لأشباح القدس، ص 169.

29-عبد الإله الهادفي، وأنت أيها الموت الأقسى، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة والموت، ص46.

30-جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ص214.

31-سعيد بنكراد، الصورة –وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، علامات، ص31.

32- Fernart Leger, Fonctions de la peinture, Edition Etablie présentée et annotée par: Sylvie Forestier, Gallimard, Paris, 1997, p190.

33-ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، طنجا / المغرب، منشورات مدرسة فهد العليا للترجمة 1995، ص217.

34-واسيني الأعرج، السوناتا،ص 422.

35- Iser, L’acte de lecture: Théorie de l’effet ésthétique wolfgang, Traduit de l allemand par Evelyne Sznycer,Deuxième édition, Bruxelles, ED: Pierre Mardaga, 1976, p249.

7- قائمة المراجع:

-المراجع باللغة العربية:

- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 1997.
- إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ضمن مؤلف مشترك: القارئ في النص –مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، تحرير: سوزان سليمان، إنجي كروسمان، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د.ت)، (ط.1).
- جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة وتقديم: محمد بدوي، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة 2006،(ط.2).

- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،2007.

- زهور كرام، السرد النسائي العربي - مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء المغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2004.

- زين الخوريسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم ،بيروت، مكتبة لبنان.

- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، طنجا / المغرب، منشورات مدرسة فهد العليا للترجمة،1995.

- عبد الإله الهادفي، وأنت أيها الموت الأقسى، ضمن مؤلف مشترك: الكتابة والموت.

- فارس متري ضاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، لبنان / بيروت، دار القلم،1979.

-فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل- دراسة في السرد الروائي والقصصي، لبنان /بيروت، أفريقيا الشرق 1991.

-محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، اللاآذقية /سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع 2007.

-موريس مرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة وتقديم: عبد العزيز العيادي ومراجعة العونلي ناجي، بيروت /لبنان، المنظمة العربية للترجمة،2008.

-ابن منظور، لسان العرب، (ط.3)، بيروت/ دار صادر، المجلد /11.

-واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، الجزائر، دار الفضاء الحر.

– المراجع باللغة الأجنبية:

-Barthes Roland, L' obvie et L'obtus, Essais critique III, Editions du Seuil, 1982-

- Fernart Leger, Fonctions de la peinture, Edition Etablie présentée et annotée par: Sylvie Forestier, Gallimard, Paris, 1997

- Iser wolfgang, L'acte de lecture : Théorie de l'effet ésthétique, Traduit de l allemand par Evelyne Sznycer,Deuxième édition, Bruxelles,ED: Pierre Mardaga, 1976

-الدوريات:

- أحمد فؤاد سليم، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي، علامات، محور العدد: الخطاب التشكيلي في المغرب، سنة 1998، العدد :90

-سعيد بنكراد، الصورة -وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، علامات، المغرب/منشورة بدعم من وزارة الثقافة، 2009، العدد. 32.

- فاسيلي كاندينسكي، لغة التشكيل، ترجمة: سعيد بنكراد، علامات، محور العدد: بعض قضايا التمثيل البصري، 2009، العدد :32.

- عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر، ضمن دراسات سيميائية أدبية لسانية، 1992. العدد6.

–الرسائل العلمية:

–عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي –مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة بحث مخطوط/ جامعة وهران، أطروحة دكتوراه، تخصص: نظرية الأدب، المشرف: يوسف أحمد، 2009.