مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 5 السنة: 2021
ص: 132 - 149 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التفاعل اللفظي و الأيقوني في رواية حمام الدار أحجية ابن أزرق لسعود السنعوسي
– مقاربة سيميائية–

The Iconic interaction and voabulary in the novel "Hamam al-Dar- Riddle of Ibn Azraq" semioticapproach

[1] ط.د: أحمد صويلح[1]، أ.د: فاتح علاق[2]

Ahmed SOUILAH[1], Prof. Fateh Allag[2]

مخبر الخطاب الصوفي

جامعة الجزائر –2– أبو القاسم سعد الله الجزائر

University of Algeria -2- Abul-Qasim Saadallah, Algeria

souilahahmed24000@gmail.com[1] / allag.fateh17@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/06/28	تاريخ النشر : 2021/12/25

ملخص البحث

انفتحت الكتابة الروائية المعاصرة على عوالم ثقافية وأنساق بصرية تمرّدت بموجبها على قيود طالما كبحت عنان الإبداع، وقد شِيءَ لهذا التمرّد أن يمنح للمبدع قدرة على استحضار ما يؤرقه و يمتّعه، على غرار الروايات العالمية عرفت الرواية العربية المعاصرة انفتاحا على مختلف الأنظمة الفنية والثقافية، الأمر الذي جعلنا نحاول تسليط الضوء على تلك التحولات التي طرأت على السرد، حيث كان للصورة حضور في ثنايا العديد من الروايات التي استعان بها الكتاب ليؤثّثوا أعمالهم، تشارك الكتابة في تشكيل المعنى، كما تحفّز القارئ على التماهي مع العمل.

من الروايات التي عرفت حضورا للرسومات رواية حمام الدار لسعود السنعوسي، سأحاول تقصي الدلالات التي تشي بها واقتفاء علاقاتها بالمتن وحدود الانسجام بينها وبين ما هو لفظي، مستعيناً بآليات المنهج السيميائي كونه الأنسب لتقصي الدلالات الغائرة في قعر الخطاب.

الكلمات المفتاح :رواية معاصرة – سرد – لفظي – بصري – تفاعل

Abstract:

Modern novel has opened up to cultural Worlds and visual formats in which it has Rebelled against Restrictions that have long held back Creativity, this rebellion wanted to give the novelist the ability to call out what bothers and pleases it.

Like the world novels, the Arabe novel has seen an opening on all artistic and cultural systems, something that has led us to story to clarify these changes that have occurred in the narration, the image having been present in many novels where authors have used it to furnish their works helping writing to forge meaning

[1] أحمد صويلح. souilahahmed24000@gmail.com

and encouraging the reader to merge with the work. Among the novels which have known the use of drawings, we find the novel "Hamam al-Dar- Riddle" by Saoud Al-Sanoussi , I will try to research the senses which predict it , retracing their relations with the body and the limits between semiotics and vocabulary , using the mechanisms of the semiotic method being the most appropriate to search for the senses lying at the bottom of the discourse.
Key words: Modern novel - narration-vocabulary - Iconic - interaction

أولا: مقدمة

عرفت الكتابة الروائيّة في أعتاب القرن الواحد والعشرين تمظهرات انفتحت من خلالها على العديد من العوالم الفنيّة، وتمرّدت على الكتابة التقليديّة محطّمة بذلك الصّورة النمطيّة والبنى الكلاسيكية للنصوص شكلا ومضمونا، وتزامنا مع هذا التغيير ظهرت مناهج تحليليّة معاصرة اتخذت اللسانيّات منطلقا لنشاطها، حيث نظرت إلى العمل الأدبي من خلال تركيبيته النحويّة وبنائيّة لغته، فحاولت تفتيت النّصوص وتحليلها إلى عناصر ووحدات منتظمة، ودراسة علاقاتها ببعضها البعض للوصول إلى المعنى المقصود، في ظلّ استحضار الكاتب كل ما يؤرّقه ويشعره بالوحدة، وما يمتعه ويؤنسه في الوقت نفسه، مستعينا بالكتابة السردية وما يمليه عليه خياله من تقنيات حديثة يوظفها في المتن الحكائي.

في حوار لنتالي ساروت(Nathalie Sarraute) مع مجلة الفيصل تقول: "إنّ الروايات الأخيرة تختلف تماما عن الروايات الأولى وروايات الكاتب الواحد تختلف فيما بينها حتى يُخيّلُ للقارئ أنّ الكاتب أصبح أكثر من كاتب ...فقد اعتمدت الرواية الجديدة في تطوّرها على المدركات الحسية والبصرية والسمعية جميعا ففي الكلمة إيقاع وفي الصفحة كتلة وفراغ وفي الكتاب رؤية بانوراميّة مصورة"[1]، لم يقتنع الأدب بالذهنيّة القائمة على الرتابة والرؤية الفجّة للكاتب والمتلقي معاً، فقد اكتسب خاصية التجديد المتواصل والتخلّص من السكونيّة المملّة في الكتابة والانكشاف على باقي العلوم، لم يعد المبدع يؤمن بالخطاب اللساني فقط، بل بات يرى نفسه في فضاء إبداعي يجوز له الاستعانة بكل الوسائط التواصليّة، وعلى وجه الخصوص الفنون التشكيلية.

من منطلق رؤية نتالي ساروت (Nathalie Sarraute)التي مفادها أنّ "إفادة الرواية من الفنون الأخرى كالموسيقى والتشكيل و الشعر وغيرها، يعني إفادتها من مخصبات تضيف إلى الأرض المنهكة تجدد الحياة "[2]، ورأي ميشال بوتور(Michel Butor)في أن الرواية كفن قائم بذاتهلا غرابة في إقامة علاقة بينه وبين الفنون الأخرى كالرّسم باعتباره تعبيراً إنسانياً يستجلي الأفكار والأحاسيس لدى الفنّان، فلا

غضاضة في تراسل الرواية مع هذا الفن؛لكونه "فائق الأهميّة بالنسبة للرواية، لصلتها الوثيقة بالفنون التي ترتادها، وخاصة من الرسم، فالرواية تستطيع أن تدخله في إطارها، بل عليها أن تفعل ذلك في بعض الأحيان"[3]، لذا حاولت الرواية الجديدة كسر التخوم وتحطيم الحواجز القائمة بينها وبين الفنون الأخرى والعلوم الإنسانية، الأمر الذي شكّل لنا أنساقا تتصارع في النص تظهر أحيانا وتضمر أحيانا أخرى، غير أنّها تتعالق مع السرد وتتفاعل معه من أجل تحقيق جمالية النص.

عمادا على هذا ارتأيت العناية بآليّة التفاعل بين الخطابيْن اللفظي والأيقوني الذي يعتمد على المؤثرات البصريّة التي باستطاعتها ترجمة بعض زوايا النص أو النيابة عن كلماته، إذ في بعض الأحيان يفقد اللفظ قوّة التدليل تاركا المجال أمام الصورة للبوح والإفشاء، هذا التداخل الفني هو إحدى سمات التجريب في الرواية المعاصرة، كما أنّه نوع من التقنيات التي يعمد إليها المبدع لتقريب المعنى المترامي بين أحضان الخطاب السردي المعاصر، فالتفاعل في النصوص السرديّة هو المزاوجة بين أشكال التعبير الفني والتداخل فيما بينها كالموسيقى والرسم والشعر وغيرها من الفنون الأخرى التي باستطاعتها المساهمة في بناء معمار النص وتأسيس مشروع المقروئيّة، إنّه نوع من التحاور والتجاور بين الفنون في العمل الروائي، كما أنّه علاقة ديناميّة يؤثّر فيها النص ويتأثّر، في تمازج يكشف عن الذات البشريّة، ولاسيما في إطار الرواية التي تعدّ أقدر الأجناس الأدبيّة على استيعاب مختلف الفنون (مسرح، وسينما، وموسيقا، وفن تشكيلي ...الخ).

انفتحت الرواية العربيّة كباقي الروايات العالميّة المعاصرة رغم حداثة وجودها على كثير من الأنظمة والأنساق الفنيّة والثقافيّة، موازاة مع هذا بسطت أمام الساحة النقديّة آفاق رحبة في مجال البحث المعرفي، الأمر الذي أسهم في انتقال المناهج النقديّة المعاصرة إلى الساحة العربيّة، فكان للعلامات الأيقونيّة حضورا بارزا في متون العديد من النصوص، إذْ عُدّت من أهم الوقائع البصريّة التي تمارس مهمّة التواصل اللساني عبر الوسيط المرئي، واجتهد الكتاب والروائيون في الاستعانة بها لتأثيث أعمالهم الفنيّة، وعليه يتأسس عملنا منهجيا على طروحات رولان بارث(R. Barthes)السيميائية، خاصة ما يتعلق منها بدراسة العناصر التدليلية في مستوَيَيْها التقريري والإيحائي والانفتاح الدلالي، من خلال استخراج عناصر تعيين العلامة البصرية ثم البحث في التضمينات التي تتوارى خلف التعيين على ضوء الصور التيتعدُّ أقرب إلى الواقع من اللّغة، من حيث "تستطيع تمثيل موضوعها بواسطة شبهها به أو بفضل الخصائص ذاتها التي

يملكها الموضوع"[4]، كما أنّها تشارك الكتابة في تشكيل المعنى وإدراكه، وتعمل على تحفيز القارئ للتماهي مع العمل الروائي والتعايش معه، ما يجعل النّص كرنافالا تجتمع فيه الفنون على أشكالها وتعبيراتها.

ثانيا:الصورة وقابلية التلقي بين التعيين والتضمين (التقرير والإيحاء):

تتحمَّل الصورة طاقة إيحائية كبيرة من الاقتصاد اللساني؛ كونها تحيا وتنمو في ظلّ استثمارها عديدَ السياقات الاجتماعية الثقافية والمعرفية عالميا ومحليا، ومن ثمّ فهي مجال رحب للتعبير الإنساني ولاسيمّا في إطار استنادها على مختلف الفنون والسياقات المعرفية؛ كالألوان والأشكال والخطوط وما يجري مجراها، وفيها تنصهر معها مختلف الأبعاد الإنسانية والثقافية التي تمليها المنظومات الذهنية لمختلف الشعوب والأمم، وما الرّوائيّ أو الفنان إلاّ فرد يعبّر عن تلك السياقات والأنساق الثقافية والاجتماعية لأمته، بموجب السياق السردي الذي تتنزل فيه، وعندئذ يتفاعل اللفظي والأيقوني في صلب بنية سردية تجمع شتات الدلالة وتصهرها، إذ أن "العلامة الأيقونية لا تدلّ من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل"[5].

عادة ما يتأسّس العمل الروائي المعاصر على الصورة التشكيلية التي تضعنا في دائرة السؤال والغموض أحيانا، بعدّها الشكل التعبيري الأبرز في صلب النص الروائي، فأمامها "عمّا يريد صاحبها أن يقول، هل يتحدث عن شيء متعال أم محايث؟ ذلك أنه كلما كانت الصورة أكثر محايثة كلما قل حجم الرسالة التي يأتينا بها الفن، وبالتالي كان ذلك أكثر تواصلا، وعلى الاتصال إذّاك أن يكون أكثر غنى؛ لأن الصورة المعبرة بامتياز تحتاج أكثر للغة، "فالصورة للأميين كالكتابة لغير الأميين إنها إنجيل الفقراء"[6].

1- التعيين التقرير dénotation:

يوضح رولان بارث هذا المستوى من التدليل بالصورة، بأنه مستواها التعييني أو هو ما قبل التأويل، إنه حرفيتها؛ أي ما يتبقى في الصورة حين نمحو ذهنيا علامات التضمين. "إنها الصورة مجردة من كل قراءة دلالية أو جمالية. وتتمثل حرفيتها وبراءتها في الوضوح من الدرجة الأولى، وما دون هذا الوضوح لا يبصر القارئ غير الخطوط والأشكال والألوان"[7]. فالتعيين (dénotation) في نظر بارث عبارة عن علامة تربط دالاً بمدلوله لتنتج الدلالة المباشرة، حيث لا يتطلب الوصول إليها عناءً كبيراً من قبل المتلقي، فهو ما يتراءى للقارئ في الوهلة الأولى من اللّوحة أو الصّورة الفوتوغرافية كما أنّها القراءة السطحيّة للرسالة، لاعتمادها على الجهاز البصري، إنّها "لا تحضر في الذهن باعتبار وجوده المخصوص بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجرّدة يطلق عليها البنية الإدراكية أو النموذج الإدراكي"[8]، فهي المكونات التي

تتآلف فيما بينها من أشكال وخطوط وألوان منتجة بذلك الرسالة أو العلامة "إذ نجد أنفسنا أمام دال ممثّل لمدلول معيّن ومترجم لشيء آخر خارجي، فالدال إذن وجه جلّي ظاهر يمكن إدراكه أما المدلول فيتمثل في الفكرة أو المفهوم الذيْن يصلان إلى المرسل إليه"[9]، وهو المستوى الذي يعتمد فيه الخطاب البصري على جذب القارئ واستدراجه "فالصّورة تتكوّن في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصريّة التي تجري معالجتها ويتم التنسيق بينها من خلال عمليّة إدراكية"[10].

2- التضمين (الإيحاء)connotation:

استأثر مفهوم التضمين أو الإيحاء (connotation)بمعظم اهتمام بارث (Barthes)؛ لأنه يشكل الجانب الحيوي في العملية التدليلية، حيث تتدخل مقدرة المتلقي في ولوج عالم التوالد الدلالي، فالتضمين هو ما تقوله أو ما تريد الصّورة أو اللّوحة الوصول إليه، ومن خلاله تُستنطق الصّورة وتتسرّب الدلالات الممكنة، وفيه يستدعي القارئ طاقاته المعرفيّة والسيميائية ليتمكّن من فكّ الشفرات المحيطة بالصُّورة، كما أنّه بعد ذو نشاط ذهني ثقافي يمارس تدليله حسب سياقات مختلفة"، ففي هذا المستوى يصبح التعيين بمجموعه دالا لمدلول آخر، لتتولد عنهما معا دلالة أخرى غير مباشرة"[11]. أي تضمينية، وبعبارة بارث " التضمين هو معنى ثان، حيث المدلول ذاته مشكل من قبل علامة أو نظام من الأدلة الأوّلية التعيينية".[12]

ومن ثمة تكتسب الصورة بعدا دلاليا نابعا من السياق السردي الذي يضمها والأنساق اللسانية اللفظية التي ترافقها، "فهذه الوقائع الجديدة شبيهة من حيث الجوهر التواصلي ومن حيث البعد التدليلي بالوقائع اللسانيّة، وما يصدق على اللسان يمكن أن يصدق عليها"[13]. على هذا الأساس شرع الاهتمام بالصورة كخطاب لساني دلالي تحتضنه السيميائيّات"لأن كل عمليّة سيميولوجيّة لابدّ أن تمرّ عبر اللغة"[14]، حيث يرى بعض الباحثين أنّه يمكننا تجسيد المعنى من خلال الأنساق اللغوية أو غير اللغوية، فعمليّة البحث عن الدلالة في الخطاب البصري هي كذلك تعتمد على اللسانيات، لذا "فكل المجالات المعرفيّة ذات العمق السيميائي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللّغة ...فالأشياء تحمل دلالات، ولكنها لا تكتسب صفة النسق السيميائي إلا من اللّغة"[15]، تشكّل الأيقونات إذن سواء كانت صورة فوتوغرافية أو لوحة فنيّة لغة مسنّنة تعجُّ بالدلالات والمعاني التائهة والمؤجّلة، وسعيا منه حاول الدرس النقدي المعاصر تقتفي سيرورة هذه الدلالات وطرق تشكيل المعنى في النص، كما أنّ هذ النوع من الخطاب (الخطاب البصري) يندرج ضمن الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي ولا يمكن فهمه إلاّ ضمن النموذج الثقافي العام، المعاني المتسرّبة

من الوقائع البصرية ليست نتاج المضمون، "فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية موحى بها ومن هذه الزاوية فإنها شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان محكومة بوقائع توجد خارجها"[16].

ثالثا: الصورة وقابلية التأويل:

إنّ عمليّتا القراءة والتأويل متلازمتان يعتمدان دوماً على قدرة القارئ في التنسيق بين جزئيات الصورة، هذا التنسيق يتكئ على دلالة هذه الجزئيات في مجرى الفعل الإنساني حيث "توهمنا كثيرا من الصّور بأنها تماثل أو تشبه موضوعها إلى حدّ التطابق غير أنّ مزيدا من التأمّل يكشف زيف هذا التصوّر أو محدوديّته، مادام الأمر يتعلق بتمثّلات ذهنيّة ومعان نعيد تركيبها ذهنيًّا من خلال ما توحي به لنا هذه الصّور"[17]، ففي هذا المستوى تكون المعاني قادرة على الانفلات والتملّص من الرسالة، حيث ينفصل ما هو مدرك تاركا المجال لما هو حسّي .

إنّ البحث عن المعنى في أي نسق تواصلي يفرض على القارئ تجاوز مستويين للتدليل، مستوى تعبيري ومستوى المحتوى أو المضمون، يرى جاك فونتاني (Jacques Fontanille) أنّ "اللّغة هي ارتباط ما لا يقلّ عن بعدين يطلق عليهما بمستوى التعبير ومستوى المحتوى وهي تتوافق على التوالي مع ما حددناه هنا من قبل، العالم الخارجي والعالم الداخلي"[18]، تعتمد الصّورة كباقي الخطابات اللغويّة على مستويين للتحليل والقراءة: مستوى سطحي يعتمد على توليف وحدات اللّوحة من الخطوط والفضاء والتدرّج اللّوني وكل ما هو مرئي لدى المتلقي، ومستوى عميق يصعب ضبطه قابل للانفلات كما يحتاج إلى مؤوّل يكلّمه، "فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجرّدة التي تمدّ بها ثقافة متلقي الصورة، وحين يتمّ هذا التطابق تبدأ عمليّة التعرّف والتسمية والتصنيف"[19].

الغاية الأولى للصّورة في الخطاب البصري هي استدراج المتلقي وإجباره على القيام بفعل القراءة والتأويل وتحفيزه على توليد الدلالة، وهي المهمّة التي تستعصى على بعض القرّاء، لأنّ "أي فعل للقراءة هو تفاعل مركّب بين أهليّة القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"[20]إذ وجب على المتلقي أمام هذه النصوص الاستعداد ورصد القدر الكافي من المعارف حتى يستطيع التحكّم في عمليّة الهدم والبناء في النص ، كما عليه أيضا أنّ "يستمدّ الكثير من أدواته الثقافيّة من السيمياء ويتضح ذلك من إجراءاته التي يقوم بها للحفر في مكوّنات النص وأبعاده"[21]، فالوصول إلى المعنى في الخطاب

البصري يستوجب الانتقال من صعيد إلى صعيد أعمق، كما أنّه يستحيل البحث في المستوى الأول دون التعرض للمستوى الثاني والانتقال من مجال إلى مجال آخر هو انتقال من المدرك إلى الحسي.

استحوذ الخطاب البصري في الفترة الأخيرة على الساحة المعرفيّة وبالأخص السّاحة الإعلاميّة التي أصبحت تعتمد بشكل كبير على الصورة ساكنة كانت أو متحركة، ونظرا للتفاعل والتراسل بين المجالات المعرفيّة تبلورت فكرة اعتماد الصورة داخل الأعمال الأدبيّة و خاصّة الرواية.

من بين الأعمال الروائيّة التي عرفت حضورا للرّسومات رواية "**حمام الدّار أحجيّة ابن أزرق" لسعود السنعوسي**، التي سنحاول من خلالها مكاشفة الدّلالات التي قد تخرج إليها، وتحرّي علاقاتها مع المتن السّردي بعدّه الخطاب اللفظي المتسع الذي يؤطّرها في ظل المنهج السيميائي الذي نراه أنسب المناهج التي عنت بالعلامة بنوعيها؛ اللفظية والأيقونية.

رابعا: نبذة عن نص الرواية

حمام الدّار أحجية ابن أزرق هكذا جاء عنوان الرواية محل الدراسة، عنوانا مشوّشا ومربكا مخادعا وغامضا يضمر أكثر ما يظهر، رواية السنعوسي رواية تجريبية، سرد مغاير تماما عن باقي السرود، اعتمد فيه المؤلف على تقنيات حديثة جمعت بين البصري واللغوي، كما اعتمد على تقنية بدت غريبة وغير مألوفة، حيث عمد إلى إسناد مهمة الكتابة لإحدى شخصيّاته، فمرّة تكون هذه الشخصية كاتبة وساردة ومرّة أخرى تكون بطلة في النص، و هنا مكمن الأحجيّة جاء العمل في شكل استذكارات واسترجاعات لأحداث مضت تدور في زمان ومكان غير معلومين، القارئ للرواية سيواجه قصّا جديدا ومغايرا تماما عن الروايات السابقة للمؤلف، سيصطدم بسرد ممزّق ومربك، عصيّ على الفهم، بحيث يقتضي القراءات المتكرّرة والمتأنيّة حتى يسهل لم شتاته، العمل عبارة عن مشروع رواية مقسّم إلى أربعة اقسام :

القسم الأول: يستهلّ بلحظات قبل تأمّل وتفكير أين يفقد الكاتب القدرة على الكتابة حيث ينتابه نوع من الملل، الأمر الذي يجعله ينصرف عن الكتابة أين تتلاشى أمامه نواميسها، فتكون هذه المهمّة عصيّة عليه وهي ما تسمى بمتلازمة الصفحة البيضاء أو سدّة الكاتب، إلى أن ينتهي به الأمر إلى الشروع في كتابة نص غامض ومشوّش، شخصياته مرتبكة ومضطربة، شخصيته الأساسية تشاركها شخصيات ثانويّة كما تظهر على الساحة أيضا شخصيات حيوانية تعمل معا على تحريك عجلة السرد.

القسم الثاني: وسمه **بمشروع رواية (نص لقيط)** بطله شخصية عرزال ابن ازرق شخصية غريبة وغامضة، يعيش وحده يراقب حمامة على نافذة بيته ويتذكّر ماضيه معها جاء على امتداد أربع وستين(64) صفحة يحتوي على خمسة فصول، وعوض أن يضع عنوانا لكل فصل لجأ إلى استعمال كلمة صباح كما لجأ إلى توظيف لوحة تشكيلية لكل فصل، كل صورة كانت تعكس أحداث ذلك الفصل حيث رتّب الفصول وفق صباحيات متتاليّة.

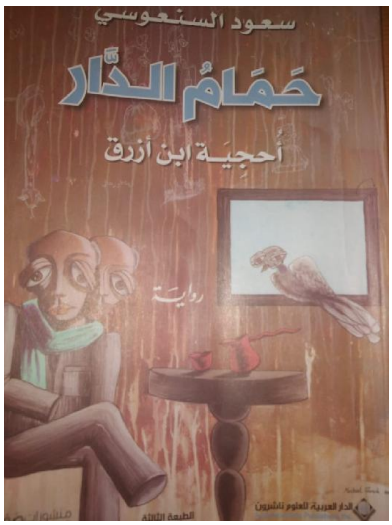
القسم الثالث: هو لحظة تأمل للكاتب، في هذا القسم تتوقف الأحداث، لكن الرواية تأخذ منحى آخر وهو حوار الكاتب الخيالي مع شخصياته التي حاولت التمرّد عليه، فهو لا يعرف عنها الكثير ويطلب منها إيجاد نهاية للنص حتى ينتهي من مهمّة الكتابة، جاء على امتداد ست وعشرين(26) صفحة مما جعل المسار السردي يأخذ نوعا جديدا من الخطاب يسميها لحظة تأمّل الكاتب التي من خلالها تتضّح لنا بعض الخيوط ويتغيّر تصوّر المشروع تماما كما تظهر لنا فكرة الصراع من أجل الوجود على إثر حديث دار بين المؤلّف وإحدى شخصيات العمل، ليتضّح لنا بعدها أنّ الكاتب الخيالي في الجزء الأوّل اسمه منوال ابن أزرق الذي سيتقمّص دور الشخصيّة المحوريّة في النص الجديد.

القسم الرابع: أطلق عليه اسم العهد الجديد، هو مشروع رواية أو نص نسيب كما ورد في العمل حيث جاء على امتداد ثلاثة وستين(63)صفحة يحتوي على ستة فصول، في هذا الجزء يظهر لنا كاتب النص الذي أُنيطت به مهمّة الكتابة هو بطل النّص في القسم الأوّل وهو عرزال أمّا الشخصيّة المحوريّة فهو **منوال ابن أزرق**، هنا تأخذ الرواية مسلكاً جديداً إذ تتحوّل الشخصيات الحيوانيّة المذكورة في الجزء الأول إلى شخصيات بشريّة، تتشارك في الأسماء والمصير، الرواية تتنفّس الغموض الشديد ما يجعل التحليل يتطلّب قراءة دقيقة ومتأنيّة، ، تشارك الشخصيّة المحوريّة شخصيات أخرى ثانوية تعمل على التحكّم في دواليب السرد، وما يلفت انتباه القارئ أنّ بعض شخصيات العهد القديم تختفي ليتّم في الأخير تأكيد فكرة عنوان الرواية ونتأكّد أنّنا أمام أحجية خيوطها ملتوية وشائكة، نصطدم من خلالها بنوع من الصراع من أجل الوجود بين شخصيات.

تتخلّل الرواية مجموعة من اللوحات الفنيّة للفنانة التشكيلية الكويتية **مشاعل فيصل**، التي نحاول أن نقف على قوة تفاعلها مع السرد في الرواية، وسنختار لوحة الغلاف باعتبارها الصفحة المتعودة على توظيف الأيقونات من خط ولون وصورة تعدّ جسرا يمرّ عبره القارئ، كما سنحاول أيضا مقاربة ثلاث صور من النص الأوّل أو النص المعنون بمشروع رواية.

خامسا: لوحة الغلاف:

تعدّ لوحة الغلاف شكلا من أشكال التفاعل الأيقوني واللفظي الذي تعتمده النصوص الروائية، غايته استدراج المتلقي واغواؤه، هذا التقاطع يباغت القارئ في أول لقاء له مع النص، ولقد اعتبرت من العتبات الأكثر اهتماما لدى الكاتب أو المتلقي وحتى الناقد أيضا، لذا تم إدراجها ضمن النصوص الموازية التي تتعالق مع النصوص الأصلية وتشاركها الدلالة، لوحة غلاف رواية **حمام الدار** غارقة بشكل كبير في مجموعة من الرموز تتوارى خلفها دلالات عديدة، خلفية اللوحة لونها بني حيث جاء كاسحا ومسيطرا بشكل كبير على الغلاف، اللون البني يشير إلى مشاعر قاسية قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة، شأنه شأن اللون الرمادي الذي يحمل دلالة الحزن والفراق، وهو ما أكّده النص السردي الذي كان



يشعّ بمظاهر الألم والحزن الناجم عن الفراق والرحيل، فالشخصيات تمارس أدوارها في حزن وألم منذ بداية الرواية، سواء كانت الشخصيات بشرية أم حيوانية، فقد شكّل غياب التوأم حزنا كبيرا في نفسية عرزال كهلا كما شكّل له غياب فراخ الحمام أيضا حزنا وألما شديدا في قلبه وهو طفل يقول الراوي: "بلّلت دموعي اللحاف فوق ساقي بصيرة . لم يعودا ! كنت مغمض العينين لعلّها تنطق ..."[22] وفي مشهد آخر يقول:"بكيتُ غياب زينة و رحالو صمت بصيرة و قسوة والدي"[23]، ويقول أيضا: "صورتان لتوأميه توجعانه يغمض عينيه على وجعه يفتحهما حمراوان لامعتان على شقوق السقف متنهّدا"[24]، تناثرت مشاعر الحزن و الأسى في ثنايا النص و تكبّدت الشخصيات معاناة الألم والبؤس، نظير قوله: "اشتاق إلى الألوان في ثوب أمي ..مضى وقت طويل و أمي تلبس السواد..تنوح مثل الحمامة في أغنيتها وتتحرّى خبرا مع أهل المراكب"[25]، كما كان رحيل قطنه التي تظهر بشخصيتين، شخصية حيوانية ممثلة في عنزة بيضاء ونجدها في القسم الأول من الرواية، وشخصيّة بشرية ممثلة في خادمة الدار، ورحيل كلاهما خلق فاجعة أثّرت في نفسيته، يقول الراوي: "غاب بياض صدرها بحمرة الدم الذي تشرّبه شعرها...رفعت رأسي والدموع ملءَ وجهي أنظر إلى السماء أرصد روح بيضائي في معراجها.....مسحت سوائل وجهي بكتفي المترية حتى أحلت دموعي ومخاطي خيوطا"[26]، كما يقول: "ضممت ساقي إلى صدري وأسندت جبيني

بين ركبتي مؤمنا برحيل فائقة ...ماذا يعني رحيل قطنه ؟ واحدة من أهل الدار كانت وينبغي أن تعود.."[27]، جميع هذه المتواليات السردية تشي بجملة من الأحاسيس المحبطة والمنكسرة التي سايرت الشخصيات على مدار النص، والتي عكسها اللون البني من خلال انتشاره الكاسح على غلاف الرواية.

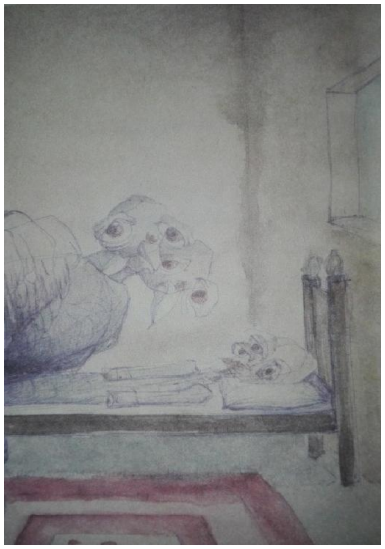
يظهر على اللوحة أيضا صورة لشخص ذي رأسين وعيون جاحظة، مبتور الأطراف يجلس على كرسي أمامه طاولة وضع عليها فنجان وإبريق، صورة تختزل دلالات عديدة، فحضور الرأسين في جسد واحد دلالة على شرود البال والاضطراب وفكرة التردّد والأرق المستمر الذي ينتاب الفرد، حقيقة الحياة المليئة بالتشاؤم وهو ما يشير إليه الكاتب في بداية نصه، يقول الراوي: "وجدتني ألهث في الكتابة، شخص مضطرب اسمه عرزال ابن أزرق، حتى الاسم غير مألوف، لا أدري من أين جاء"[28]، على مدار النص تعيش هذه الشخصية حياة مضطربة و قلقا متواصلا "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق ...يمعن التفكير، يبتلع ريقه بصعوبة ...على هذا النحو يستفيق عرزال ابن أزرق كل يوم"[29]، في هذا المقطع يبدو لنا الكاتب كأنّه يقدّم لنا صورة استشرافية عن حياة الشخصيّة الرئيسية وكيف يستهلّ أيامه التي تبدأ بالقلق والاضطراب وتنتهي بالتفكير وشرود البال، "انتفض حين قطعت شروده بسؤالي ..."[30]، "تنهّد، شرد بعيدا، تملّت عيناه النظر في الفراغ كأنّما يقرأ نصّا خفيّاً..."[31].

تُظهر الصورة كذلك غياب الأطراف (اليدين و الرجلين)، وهو دلالة على غياب الفعل والعجز الذي يطال الشخصية، عجزه عن إنقاذ فراخ الحمامة بعد أن أطلقها والده من دون سبب، عجزه عن إنقاذ العنزة التي قتلها ببندقية والده وبأمر منه، عجزه عن إنقاذ ابنيه التوأم اللذين غرقا أمام ناظره وربما يكون هذا العجز هو ما جعل عرزال يعيش حياته في قلق وحزن، يقول الراوي: "تشنّج جسده ، .تعالت صيحات الصغيرين . يبه !يُبه ! اصفرّ وجهه وهو ينظر إلى غيابهما الوشيك.أراد أنْ يمضي وراءهما في التيه الأزرق لعلّه يعيدهما إلى حضنه..."[32]، الرسالة التي حاول الغلاف بعثها من خلال الصورة كانت بليغة، محمّلة بطاقة تعبيريّة مكّنتها من خلخلة تفكير القارئ.

على اللوحة أيضا صورة لحمامة رابضة على حافة النافذة ونظرها موجه إلى الشخص، وطالما أنّ الحمام علامة ملازمة لأهل الدار، حمل هو الآخر هموما شبيهة بهموم الفرد، فالحمام يرمز للتواصل والسلام، طائر عرف بمشاركة الإنسان حياته في مأكله ومشربه ومبيته، فليس غريبا أن يشاركه الهموم والآلام أيضا، "وحدها الحمامة الأم تخيط الليل بالنهار هديلا رابضة تولي صدرها شطر الجنوب وجهة الإياب والغياب، إلاّ أنّ أيّاً من الغائبين لم يعد...صارت ريشا على عظم واهن"[33].

سادسا: لوحة الفصل الأول أو الصباح الأول

هي صورة الشخصيّة المحوريّة وهي ممدّدّة على سرير غرفتها حيث هناك نافذة مفتوحة دائما، ليس بها ستائر ولا أبواب توصدها عارية دائما بالقرب منه حمامة، يساهم اللون في الكشف عن مدلولات عديدة "فالمتعارف عليه في الثقافة اللونيّة اليوم هو أنّ لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلّل وجوده في سياق بعينه دون غيره أين يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغويّة"[34] تماثل الأنساق اللسانية.



يطغى على لوحات فصول الرواية اللّون الرمادي حيث نجده في خلفيّة اللوحة أو جدران الغرفة نجده أيضا في لون الحمامة، يقول الراوي: "هو يحب النظر إليها مختلفة لا تشبه غيرها رمادية داكنة"[35]، نجده كذلك في لباس الشخصيّة المحوريّة في النص نظير قول السارد: "يمضي مسرعا بمنامته الرماديّة الداكنة إلى مطبخه الصغير يجهز قهوته". واللون الرمادي "هو لون حيادي يميل إلى الكآبة والخضوع"[36]، حيث يرى أحد الدارسين أنّ هذا اللون "يرمز في المسيحية إلى يوم البعث أي قيامة الموتى، ....لون الرماد والضباب تعبيرا عن الهم العميق وفي الغرب الرمادي هو لون تصف الحداد"[37]وهو ما نلمحه في نفسية الشخصيّة البطلة التي ظهرت محطّمة، وبائسة، ومحبطة يقول الراوي: "لون النهايات لون الدخان لون الرماد وحطام البيوت والرفات لون العدم"[38]، إنها اعترافات الشخصيّة المحوريّة المباشرة بخصوص هذا اللون وهي تعكس النفسيّة المضطربة والتائهة، شخصية تتخبّط بين ثنائية الوجود والعدم، والحضور والغياب، كل ما يذكره يؤلمه فهو يتذكر ابنيه اللذين غادرا هذه الحياة غرقا، ما جعله يكره البحر، فاللون الأزرق ترك فراغا وشرخا كبيرا في نفسيته، يقول الراوي: "يتذكر الإصبعين الصغيرين يشير كلاهما صوب الأخر يتهمه .يوغل الرجل في صورة تشبه الذكرى ....يتدافع إليه الصغيران .الله! حلوة يبه...."[39]، وفي موقف آخر: "يقرّب كفّه إلى انفه مبسوطة وعليها حبات شعير، يفلت عطسه، يبتسم .رائحة والدي ! هو يضطرب إذا ما فكّر في والده"[40]، كل هذه المقاطع السردية تشي بدلالة الحياة التي يعيشها عزرال ابن أزرق والخلل الروحي الذي يلازمه منذ زمن بعيد، فاللون الرمادي يعكس آلامه التي يعيشها والمعاناة التي لا يجد لها مخرجا، "وقف

أمام المرآة يحدّق في وجهه كان رماديا مثل منامته جفناه مرتخيان على عينيه الشهلاوين..."[41]، الكآبة عمّت كامل حياة الشخصية نفسيا وفيزيولوجيا، إنّها الذكريات الحزينة والآلام التي لا تبارح خياله، يوظّف الكاتب في لوحاته صورة الشخصية مشوهة وجه بثلاثة أعين جاحظة وجسم مبتور الأيدي والأرجل وهو ما يحمل دلالة العجز وعدم إمكانيّة التصرف بكل حريّة تعكس كذلك نفسية مشوّهة ومرتبكة، ذهنيّة مشوّشة ومضطربة، حيث يستهلّ الكاتب الفصل الأول بمقطع سردي وكأنّه يطلعنا فيه على يوميات الشخصيّة المحوريّة في الرواية "انتفض عرزال في سريره كأنّما مسّه برق أبقى جفنيه مطبقين يستعطف كابوسه الأزرق الدائم يستمهله قبل أن ينتهي به راكضا كالمجنون...على هذا النحو يستفيق عرزال ابن أزرق كل يوم منذ أمس"[42]، ما يوحي بشخصيّة قلقة منزعجة غير مستقرة نفسيا، هناك شيء يربكها ويجعلها تشعر بالضيق والألم.

عند قراءتنا الفصل نستشعر عجز الشخصية في تغيير حياته والخروج من القوقعة التي يعيشها والتخلّص من انطوائه فهو يمقت اللّون الأزرق لأنّه سلب منه ما يحب لدرجة إنّه يكره أباه الذي يحمل اسم أزرق "رفع رأسه أكثر سماؤه صحو. هو يمقت الأزرق يمقته بحرا يمقته سماء ويمقته أبًا، تربكه الألوان في ذاكرته..."[43]، والغريب أنّه يعيش في شقّة مطلّة على البحر، غرفته باردة لا يوجد بها أبواب فقط الباب الخارجي "لا باب في مسكنه سوى باب الشقّة الرئيس"[44]، كما أنّها مظلمة ليس بها إنارة ولكنه عاجز عن التغيير، عاجز عن الرحيل والسفر من المكان الذي يحمل له دوما ذكريات مؤلمة وتعيسة تجعله في حزن مستمر، إنّه العجز عن ممارسة الحياة العادية، في الفصل نقف على معاني كثيرة توحي بنفسيّة الشخصية المتأزمة والمضطربة تشي بها مصطلحات مختلفة كالقلق والاضطراب والخوف والبرد والظلام والفزع والكابوس والبكاء والحزن، كل هذه الملفوظات تشي بالحالة النفسية غير المستقرة للشخصية المحورية وهو ما تعكسه صورة لوحة الفصل.هناك صورة الحمامة ذات رأسين وهي صورة تقلق القارئ وتربكه لكثرة الرموز والدلالات الثاوية خلفها ما يزيد النص انفتاحا على التأويلات والدلالات تجعل المعنى متواريا ومؤجلا إلى حين، المتواضع عليه أنّ الحمامة ترمز إلى السلام والأمان كما ترمز إلى الألفة والحنان، ما نجده في الفصل والمتن الروائي ككل، فالشخصيّة البطلة تلازمها الحمامة من بداية النص إلى غاية نهايته، عرزال لا يستطيع تخيل حياته من دون حمامته، قربه منها يؤنسه ويشعره بالوجود فهو لا يذكر منذ متى والحمامة على دكه نافذة شقته، هناك علاقة قوية بينهما، منذ كان صغيرا والحمام لا يغادر المنزل الذي يعيش فيه.

فصورة الحمامة هي الصورة الأيقونية في الرواية، هي الصورة التي بنى عليها الكاتب روايته، حيث أنّها تشارك الشخصيّة البطلة المسار السردي والأحداث التي تملأ الفضاء الروائي وتؤثّثه، إذن فهي تتأثر بما تتأثر به الشخصيات، فصورة الحمامة التي أطلق عليها اسم "فيروز" في الفصل الأول جاءت مشوهة برأسين، ما يوحي بأن السلام عنده مشوّه ومريض يعاني الاضطراب والارتباك، كما أنها تحمل دلالة شخصيّة قريبة من البطل، والدته كان يحبّها كثيرا، يشتاق إليها "أشتاق إلى أمي ...أحبها كثيرا أحب غناءها فجرا ...كانت مثلي تحب الحمام وهديله...."[45] كانت تعطف عليه كثيرا عكس والده الذي كان قاسيا وغير مهتم بهم، كل من في شقة عرزال يشاركه الأحزان والهموم الجدران والأبواب والنوافذ حتى الأرضية المغطاة بقطعة سجاد مهترئة، سقف الشقة تزينه شقوق في كل جهة.

نرى أنّ صورة الفصل الأول تبني جسرا متينا مع المتن وتشاركه القراءة والتأويل وهو ما جعل ثنائية الأيقنة والأسلبة في انسجام وتناسق.

سابعاً: صورة الفصل الثاني أو الصباح الثاني

تظهر اللوحة بخلفية لونها باهت، صورة شخصيّة البطل وهو واقف يرتدي منامة رمادية اللون واضعة يديها في جيوبها مبتورة الرجلين مزدوج الرأس، جاحظ العيون على النافذة تحط حمامته، بالقرب منه طاولة عليها إناء زجاجي خاص بأسماك الزينة بداخل الإناء صورة لطفلين، السقف والجدران بها شقوق، تستمرّ المعاني في الاختباء والتخفي، وتواصل الصورة لعبة الترميز وتظليل القارئ كما يواصل عرزال شخصية الرواية يومياته بنفسية مصدومة وصراعات داخلية وهو ما تعكسه الصورة من خلال لون اللباس الذي يرتديه، لون الكآبة ولون العدم فهو يتذكر لحظات أثّرت في نفسيته ومعنوياته إنّها لحظات تزعج عرزال وتخلخل أحاسيسه ومشاعره كيف لا ووالده يسيء معاملته بل يتصرف معه بقسوة مذ كان طفلا، في لوحة الفصل الثاني تطلّ علينا صورة تأزم المعنى لدى القارئ وتعمّق التأويل، من ميزات التظليل في الصورة "حضور عناصر غير منطقية في تقوية الأيقنة"[46] هذه العناصر هي محفّزات القراءة وأدوات دلالية يستغلّها الخطاب البصري من أجل تفعيل الجمالية في البناء السردي، في لوحتنا هذه صورة لمتحف أسماك الزينة به صورة لطفلين، هذه الصورة تعدّ إحدى بدايات

إنتاج المعنى ونقاط الالتقاء الفعلي بين ما هو أيقوني وما هو لفظي، إنها ذكرى أليمة بالنسبة لعرزال الشخصية المحوريّة، إحدى المحطات التي جعلته يمقت اللون الأزرق وكل ما له علاقة به، فهو يكره البحر يكره السماء كما يكره والده كذلك لأنّه ببساطة اسمه أزرق، صورة الطفلين في متحف الزينة للأسماك هي ذكرى أليمة لعرزال، تذكره بيوم وفاتهما غرقا في البحر "ألصق السماعة بأذنه، اشتاق للصغيرين ...، عرزال على وشك البكاء لمعان عينيه، رعشة شفته السفلى واختلاج منخريه، راح يجوب غرفته يحدث نفسه ...زينة ورحال..."[47]، كما توحي إلى معاملة والده معه حين كان صغيرا كان في كل مرّة يحاول إخافته بإغراقه في البحر حتى يتخلّص من جبنه كما يظن غير مبال بخوفه وبكائه، "يغيب في ذكرى بدت بعيدة ليست أكيدة.كان بسرواله الأبيض الداخلي يقطر ماء بين ذراعي والده وأمه تصرخ على رمال الساحل ...جرب الغرق مرة، تتعلم السباحة جرب الغرق مرات...يتشبث به يحوط عنقه .يدفعه أبوه بعيدا عنه يخيره بين أن يموت غرقا أو أن يصير رجلا...، يتذكر طوّقه أبوه بذراعه يسحبه نحو الساحل مثل خرقة بالية مبتلّة على الرمل في شبه إغماءه....فتح عينيه تنفّس بعمق.رأى والده غير بعيد يشعل لفافة تبغ يهزّ رأسه ينظر اليه بحسرة :جبان !..."[48] تبقى الصورة دائما قابلة لتمطيط الدلالة والتأويل خاضعة لمبدأ توزيع المعنى في النص السردي .تظهر في اللّوحة الثانية صورة لتشققات على جدران مسكن عرزال هذا الرّسم وضعه لم يكن عشوائيا "فالصّورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة(وجوه، أجسام، ...الخ) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي :الأشكال والخطوط والألوان.."[49] هذا التوليف نلحظه في صور فصول الرواية، فشقوق جدران البيت وسقفه يظهران في لوحات فصول النص القديم، والتي توحي بهشاشة البيت واهترائه كما توحي إلى الشرخ الروحي الذي تركه فقدان طفليه والحالة النفسية المضطربة التي يعاني منها، شخصية مخلخلة وغير ثابتة ومنهارة هذا من جهة ومن جهة أخرى يعطي السارد لشقوق السقف مكانة في المتن السردي على مدار الفصول الخمسة الأولى، ومن خلال القراءة نستشعر بأن هذه الشقوق تساهم في توليف أحداث المسار السردي "يغمض عينيه على وجعه يفتحهما حمروان لامعتان على شقوق السقف متنهدا .لو أنك تنطق !..."[50]، "أحد شقوق السقف يشبه الفم لو أنه ينطق شق آخر يشبه العين .أتراه يرى؟..."[51]، "ارتمى بظهره على سريره وأطال النظر في السقف .لماذا أنت صامت هكذا ؟ ها؟ أنت تعرف كل شيء...كل شيء. أغمض عينيه "[52]، "...نهض الكهل معتدلا في جلسته فوق السرير. رأسه. إلى الأعلى لا يزال يحلق في شرخ

السقف .بماذا كنت تهمس ؟ ! أنت الشاهد على كل شيء..."[53]، هذه المتتاليات السردية تساند لوحات الفصول في توليد المعنى، اتكّأ السّارد على تقنيّة أنسنة الفضاء بالتحديد سقف البيت، فالسّارد يهب الحياة لمن يريد، ويمنح الحضور والغياب لمن يشاء.

ثامناً:لوحة الفصل الثالث أو الصباح الثالث

لوحة هذا الفصل هي محطّة من محطات الماضي، ذكريات البطل حين كان صغيرا وهي صورة إحدى شخصيات الرواية، العجوز تدعى **بصيرة**، هذه الشخصية تظهر فقط عندما يكون الراوي يستحضر ذكرياته مع عائلته كما يتذكر البيت الذي يسكن فيه والحيوانات التي كانت تعيش عندهم، تبدو الصورة لعجوز جالسة على سجاد أحمر به رسومات وأشكال، تحت سلم البيت بالقرب منها صورة لحمامتين معلقتين على الجدار، لا يزال اللون الرمادي يطغى على اللوحة وخلفيتها، كأنّ الآلام مازالت تلازم شخصيات الرواية وتراودها .وجه العجوز **بصيرة** يشبه شكل وجه الشخصية عرزال، أعين ثلاثة جاحظة وأطراف الجسم مبتورة، مما توحي بأنّ هذه الشخصية هي أيضا تعاني الآلام واليأس والعجز عن التصرف بحريّة، تلتحف بصيرة بلحاف أسود، ما يوحي بالحزن والكآبة، في هذا الفصل يقدّم لنا الراوي وصفا سرديا عن اللوحة ويكشف ما تخفيه الصورة "سقف بصيرة باطن سقف السلم القريب من رأسها عتيق تقشر دهانه منذ ما لا أدري أحال الزمن بياضه صفرة ضاربة إلى البني ينبثق بينه الرمادي كاشفا عنه تساقط قشور الدهان القديم ..."[54].

فالسارد يقدم في هذه الوقفة وصفا دقيقا عن لوحة الفصل وهو ما يعبّر عن المعاناة وبؤس حياة هذه الشخصية، فاللّون الرمادي لا يفارق اللوحة ما يعني استمرار الكآبة والضيق في نفسية شخصيات الرواية، قدم جدران البيت وتشقّق السقف واهتراء أثاثه يّعبر عن حياة صعبة ومتأزّمة تعكس الحالة السيكولوجيّة لشخصيات الرواية، تواصل اللوحة استفزاز القارئ، تظهر في الصورة حمامتان معلقتان من العنق على جدار البيت ذي اللّون الرمادي الذي يحمل دلالة النهايات والحزن، تظهر الحمامتان في الصورة ميّتتين، ما يّعبر عن الفراق الذي يتخبّط فيه عرزال بطل الرواية فراق أبنائه، حيث سبّب له فجوة نفسيّة

كبيرة وشرخا روحيا"...ترقرقت دموع الكهل في عينيه .كرر الفعل مع الفرخ الآخر وهو ينتفض بكاء من غير صوت . يهتزّ جسده بعنف ويختنق بعبراته وهو ينفخ في جوف الفرخ ...زينة ..زينة ردّد الكهل وهو ينشج .يمسح دموعه بظهر كفه والصغيرة في يده الأخرى ما تزال ..."[55]، إنّ التفاعل القائم بين الصّورة والأسلوب هو تفاعل جلي فالشخصيّة حينما تتذكّر تتألّم وحينما تتألّم تتجلّى تلك الآلام لنا على اللّوحة ما يعبّر عن الحزن ولكن على طريقتها، عن طريق اللون أو عن طريق الشكل فاللون الرمادي واكب اللوحات منذ البداية وهو ما يشي بالحزن والبؤس الذي تعيشه شخصيات العمل، كما أنّ اهتراء أشياء وفسادها يوحي بالغياب والشغور، غيّاب الروح وغيّاب الحب و الإحساس بالأمان.

تاسعاً:خاتمة

تستند عمليّة البحث عن المعنى التي يقوم بها القارئ في الخطابات البصريّة، مهما كانت صوّرا فوتوغرافيّة أو لوحات فنيّة، إلى مرجع ذي بعد ثقافي تنطلق منه، "إنّ الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي ليست وليدة دالة مضمونية من تلقاء ذاتها...إنّها أبعاد أنثروبولوجيّة مشتقّة من الوجود الإنساني ذاته"[56]، كما أنّ تشكيل المعنى وتعدد التأويل في نص متعدد الأنساق لا يأتي من نظام أو مستوى واحد دون غيره بل هو تفاعل لجميع الأنساق المبثوثة في العمل الظاهرة والمضمرة، اللسانية والأيقونية، فالصورة تعيش وتقوى باللغة واللغة تؤثر وتجد صداها بالصورة .

هوامش

[1]–فتحي العشري: حوار مع نتالي ساروت –مجلة الفيصل، العربية السعودية، العدد4، السنة الأولى، سبتمبر 1977، ص: 27

[2]– محمد جبريل: للشمس سبعة ألوان – قراءة في تجربة أدبية–، كتاب الجمهورية، جمهورية مصر العربية، دط، 2009، ص:25

[3]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص:41

[4]– امبيرتوايكو :سيميائيات الأنساق البصرية، تر:د التهامي العماري / محمد اوادا، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط2، 2013، ص:27.

[5]– سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2012، ص:120.

[6]– سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2004، ص 54

[7]– المرجع نفسه. ص240

[8]– سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:131.

[9]– رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر و التوزيع، الجزائر ، ط1 ، 2012 ص:54.

[10]– شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، دط، 1990، ص:9.

[11]– عبد الواحد المرابط، 2010، ص74

[12]-Roland Barth, S/Z, Edition du Seuil, Paris 1970, p13.

[13]– سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص114.

[14]– نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2007، ص:9.

[15]– عامر الحلواني: في القراءة السيميائية، كلية الآداب، صفاقس، تونس، 2003، ص:3.

[16]– سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:118.

[17]– حسين مسكين:مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ الى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ، ص:110.

[18]–Jacques Fontanille: Sémiotique du discours,presses universitaires de limoges, France, 2003,p:34

[19]– سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:131.

[20]– اميرتو ايكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2004، ص:86.

[21]– أراء عابد الجرماني:اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص:181.

[22]– سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، الدار العربية للناشرون، بيروت، لبنان، ط3، 2017، ص41

[23]– الرواية، ص:42

[24]– الرواية، ص:27

[25]– الرواية، ص:162

[26]– الرواية، ص:74

[27]–الرواية، ص:175

[28]– الرواية، :ص:13

[29]–الرواية، ص:21

[30]- الرواية، ص:32

[31]-الرواية، ص:71

[32]- الرواية، ص:180

[33]- الرواية، ص63

[34]-خاوة نادية: الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعاده الظاهرتية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004، ص345

[35]- الرواية، ص:22.

[36]- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص:97.

[37]- كلود عبيد:الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ، ط1، 2013 ص:115.

[38]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:24.

[39]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:22.

[40]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:23

[41]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:34.

[42]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:21.

[43]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:24.

[44]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:34.

[45]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:25.

[46]- حسين مسكين:مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ الى الحجاج، ص:110.

[47]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:39.

[48]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:43

[49]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:133.

[50]-سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:27.

[51]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:50.

[52]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:66.

[53]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:67.

[54]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:50.

[55]- سعود السنعوسي: رواية حمام الدار أحجية ابن ازرق، ص:58.

[56]سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:151.