إيقونة الغلاف واختلاف القراءات دراسة في رواية الأشجار واغتيال مزروق لعبدالرحمن منيف

الكلمات المفتاحية: إيقونة، اختلاف، الغلاف

أ.م.د. ماجد عبدالله مهدي
المديرية العامة لتربية ديالى
Mag5568@gmail.com

الملخص

يمثل الغلاف (الشكل الخارجي) للرواية عتبة نصّية أولى لقراءة النصّ وفهمه؛ لكونه الواجهة الأمامية المفتوحة أمام القارئ للولوج إلى عالم النصّ من كُلّ نواحيه الجمالية، والإيديولوجية، والسيميائية، وهو وإنْ كان يغلف النصّ ويحميه، إلَّا أَنَّهُ يوضح البؤرة الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية؛ لذا لم يُعَدّ شكلًا جماليًا فحسب؛ بل أصبح يدلّ على تشكيل تضاريس النصّ والمؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنصّ.

وتعدّ رواية الأشجار واغتيال مرزوق أوّل رواية للروائي عبدالرحمن منيف؛ إذ نشرت بطبعتها الأولى عام ١٩٧٣ وتوالت طبعاتها، وإنَّ ما يميز أغلفة هذه الطبعات أَنَّها تختلف من طبعة إلى أُخرى، وبما يشير إلى تعدّد قراءاتها.

يحاول الباحث في هذه الدّراسة البحث في لوحات أغلفة هذه الرواية لخمس طبعات وقراءتها؛ للوصول إلى اختلاف القراءات لدى مصممي هذه الأغلفة، وبما يؤشر أَنَّ هذه الرواية تُعدُّ من أفضل الروايات التي نشرت في القرن العشرين؛ إذ استفزت ذهنية القارئ للبحث عن جوانب متعددة لثيمة هذه الرواية.

النصّ الموازي:

عنيت الدراسات النقدية بالنصّ الأدبي، وما يحيط به، أو ما يسمى بالنصّ الموازي، والنصّ الموازي كما يعرّفه جيرار جنيت بأَنَّهُ: "نمط من التعالي النصّي، ويتكون من علاقة هي أَقل وضوحًا وأكثر اتساعًا، ويقيمها النصّ في الكُلّ الذي يشمله العمل الأدبي، مع ما يمكن أَنْ يسمى بالنصّ الموازي أو الملحقات النصّية، مثل: العنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة، أو في نهايتها،

وعبارات الإهداء، والتنويه، والشكر، والشريط القميص، وأنواع العلاقات الثانوية، والإشارات الكتابية، أو غيرها، بما توفر للنصّ وسطًا متنوعًا، وقد يكون في بعض الأحيان شرحًا، أو تعليقًا رسميًا، أو شبه رسمي"(١)، فيما يعرّفه سعيد يقطين بأَنَّهُ: "تلك البنية النصّية التي تشترك وبنية نصّ أصلي في مقام وسياق معينين، وتجاورهما محافظة على بنية كاملة ومستقلة، وهذه البنية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أَنَّها تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي، أو حوار، أو ما شابه"(٢)، أَمّا محمد بنيس فيرى النصّ الموازي عبارة عن "تلك العناصر الموجودة على حدود النصّ، داخله أو خارجه في آن واحد، وتتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حدٍّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا لا يسمح للداخل النصّي كبنية وبناء أَنْ يشتغل وينتج دلالته"(٣)، ويعرّفه الدكتور جميل الحمداوي بأَنَّهُ: "مجموعة من العتبات المحيطة داخليًا وخارجيًا تساهم في إضاءة النصّ وتوضيحه... وعلى الرغم من موقعها الهامشي؛ فإنَّها تقوم بدور كبير في مقاربة النصّ ووصفه، سواء من الداخل أم من الخارج"(٤)، وهذه العتبات النصّية هي أوّل ما تطؤها عين المتلقي قبل الولوج إلى متن النصّ، وهو "ما يصنع به النصّ نفسه كتابًا، ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قراءاته عمومًا على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"(٥).

إنَّ هذه العتبات تُعدُّ الخطوة الأولى للدخول إلى النصّ وقراءاته؛ فهي تفتح على المتلقي بمجموعة من الإحالات والأسئلة التي يجيب عنها على وفق (توالي) هذه العتبات.

أَمّا وظائف النصّ الموازي "فهي وظيفة جمالية... تتعين بتزيين الغلاف وتنميته، وهناك وظيفة أُخرى دلالية تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه"(٦). ومن النقاد من يرى أَنَّ لهذه العتبات وظيفة إفهامية؛ إذ إنَّ هذه اللوازم التي تحيط بالنصّ "تعرّفه وتسهّل استقباله واستهلاله لدى جمهور القُرّاء إنَّها مكان مميزًا كُلّيًا واستراتيجيًا للتأثير على الجمهور سعيًا وراء استقبال أفضل للنصّ أو فهم مقصد الكاتب"(٧).

كما يمكن أَنْ تكون لهذه العتبات وظيفة تقديمية للنصّ، ومن هناك "انبعث بضرورة البحث عن السرادقات والبوابات المحكمة للنصّ؛ بقصد استفتاح مغاليقها، واستجلاء مكنوناتها... وهو المكشف لها، وللعنوان الفرعي، والعنوان الأساس والمترجم لَهُ، والعناوين

الداخلية هي المشكّلة لحلقة انتظام النصّ في دلالته، والتي بدونها قد ينفرط عقده، وكذلك هي جلّ العلامات المسيجة للمتن الأدبي (النصّ) لا يمكننا إغفال أهميتها ونجاحها..."[٨].

إنَّ إغفال النظرة إلى هذه العتبات يضع القارئ في حالة إبهام واستغلاق عن النصّ؛ ذلك لأَنَّ العتبات النصّية تعطي مجالًا وطريقًا سالكًا للقارئ للدخول إلى النصّ وقراءاته على وفق المدخل الأساس الذي دخله، وقد يتجه القارئ إلى قراءة أُخرى يستنبطها من (متن) النصّ؛ لذا لا يمكن بأي حال إغفال أهمية العتبات النصّية للقارئ كمدخل لقراءة جادة للنصّ، كما لا يمكن فصل العتبات عن النصّ؛ لأَنَّ النصّ "لا يمكن أَنْ يدرك ويستوعب بمعزل عن محيطه، كذلك لا يكتسب النصّ الموازي معناه إلَّا في علاقته بالنصّ..."[٩].

يتداول بعض المثقفين[*] على أَنَّ الغلاف في النصّوص السردية لا يشكل أهمية للنصّ؛ لأَنَّهُ خاضع في صنعه لذائقة المصمم، على أَنَّ الغلاف أو تصميم الغلاف يخضع لاتجاهين، الأَوّل منهما: أَخذ رأي المؤلف، وهذا ما يحدث لدى الكثير من دور النشر الرصينة، والاتجاه الثاني: أَنْ يقرأ المصمم مخطوطة الكتابة، ثمَّ يضع غلافًا على وفق قراءاته، وقد يرى بعضهم أَنَّ المصمم ليس شرطًا أَنْ يقرأ مخطوطة الكتاب.

إنَّ عمليّة تدقيق متأنية على أغلفة الكتب السردية، يجد القارئ أَنَّ (المصمم) قد قرأ النصّ، أو على الأقل تمعّن في العنوان؛ إذ تجده قد لامس النصّ ووصل به إلى مستوى من الدلالة والتأويل، ثمَّ أليس العنوان عتبة نصّية يمكن من خلالها الدخول إلى متن النصّ السردي؟

مفهوم القراءة وقراءة الصورة:

هناك علاقة وثيقة بين القارئ والقراءة في الأداب القديمة؛ ذلك لأَنَّ النصّ الأدبي يمثل طرفًا واحدًا من المعادلة الرئيسة؛ فهو إنتاج يحتاج إلى من يوظفه ويستفيد منهُ، بمعنى "أَنَّ الكتابة تستدعي القراءة"[١٠]؛ ليشكل فعل القراءة بعد ذلك "تفاعلًا ديناميًا بين النصّ والقارئ"[١١]؛ بل إنَّ "قراءة كُلّ عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[١٢]، وهو بعد ذلك "ارتباط روح بجسد"[١٣].

إنَّ فاعلية القراءة ترتبط بالنصّ والمتلقي (القارئ) على وفق منظور القراءة، واستلال دلالات النصّ، والتفاعل مع مجريات النصّ؛ وكأَنَّ القارئ شبيه بذات مرتبكة، هذه الذات

الفارغة تتجول في واد في أسفله نصّ، ما يدركه متعدد ويصدر عن مواد ومستويات متنوعة من أضواء، وألوان، وخضرة، وحرارة، وهواء، وضجيج، وزعيق، وأصوات أطفال، وحركات، وملابس، كُلّ هذه الحوادث التي تكاد تدرك كُلّ على حدة، إنَّها تخضع لقواعد معروفة، بيد أَنَّ المزج بينها متفرد ، وهو ما يحددّ النزهة في اختلافها الذي لا يمكن إن يتكرر إلَّا كاختلاف، هذه هو شأَن النصّ، إنَّهُ لا يمكن أَنْ يكون هو ذاته إلَّا في اختلافه، وإنَّ قراءاته لا تتم إلَّا مرة واحدة، وبالرغم من ذلك فهو نسيج من الاقتباسات والإحالات و..."[١٤].

إنَّ اختلاف القراءة يؤسس لنصّ قد وصل إلى مراحل من الإبداع في بنيته؛ لذا كان تفاعل (القارئ) معه "تفاعلًا ديناميًا..."[١٥]؛ إذ ليس كل نصّ قابل لقراءات مختلفة أو تأويلات عدة؛ فهناك من النصّوص الأدبية ما تقف عند قراءة واحدة لا تتجاوزها، والنصّ الذي يمكن أَنْ ينتج قراءات متعددة هو النصّ الذي لا يبقى كحالة مستقرة عند قراءته، وإنَّما يستفز القارئ، ويؤلف معًا ثنائيًا باذخًا؛ لذا لا ينبغي النظر إلى النصّ كحالة مستقرة يمكن التحرك فيها من البداية إلى النهاية؛ بل ينبغي إليه كمجموعة متتابعة من الحوافز يتم تسجيل تصورات عنها في كُلّ لحظة"[١٦].

قراءة الصورة:

الصورة نصّ لها أبعادها وأطرها الدلالية الداخلية والخارجية، وهي: "ككل النصّوص تحدد باعتبارها تنظيمًا خاصًا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء، أو سلوكيات، أو كائنات في أوضاع متنوعة"[١٧]. والصورة تختلف عن النصّ الأدبي في طريقة إنتاجها؛ فهي لا تتوسل باللغة، وإنَّما تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية"[١٨]؛ وهي بذلك لا يمكن أَنْ تكون نصًّا إلَّا من خلال توزيع عناصرها بانتقائية واحترافية؛ فالحركة، والضوء، والألوان، كُلّها عناصر متداخلة لإنتاج صورة يمكن أَنْ تتحول إلى نصّ بموجب معطيات احترافية قائمة على قراءة فاحصة للفنان قبل أَنْ يأخذ اللقطة المناسبة.

تقرأ الصورة على وفق متطلبات علاماتية... نستطيع من خلالها عقد حلقة من التوازن النفسي بين الاثنين...، كعوامل مساعدة في إنتاج النصّ – الصورة – فـ"الصورة مداخلها ومخارجها لها أنماطاً للوجود، وأنماطًا للتدليل، إنَّها نصّ... وككُلّ النصّوص تتحدد باعتبارها

تنظيمًا خاصًا لوحدات دلالية مقبلة، من خلال أشياء أو سلوكيات في أوضاع متنوعة، إنَّ التعامل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان؛ يحدد العوالم الدلالية التي يحتل بها الصورة(١٩).

إنَّ الصورة إدراك بصري؛ لذا فإنَّ من المناسب لتمثيل الأشياء داخلها أَنْ يعمد إلى تحويل انطولوجي لماهيات الصورة (وأجزائها)، والعمل على تقديمها على شكل علامات، ينظر إليها في كونها عناصر تدخل ضمن انساق سيميائية، يُعَدُّ الإدراك البصريّ نفسه بؤرة تجليها"(٢٠).

لا يمكن للصورة أَنْ تكون حاضرة الدلالة والإيحاء النصّي، إلَّا من خلال قراءة واعية مرتبطة بالنصّ، وهي وإنْ حدّدت معالمها زاوية نظر القارئ، إلَّا أَنَّها في النهاية تعبّر عن وجهة نظر القارئ، وإيحاءات هذه الصورة لديه تنطلق من كونه يبحث من خلالها عن تأريخه، وأحلامه، وأوهامه؛ فالصورة "تحاصرنا في مجمل حركاتنا، وتؤثر في تشكيل وعينا، أو تعديله، أو تزييفه، وتوجه تصوراتنا فيما يواجههنا من مواقف وأحداث قد تتوقف عليها مصائرنا ومستقبل بلادنا"(٢١).

رواية (الأشجار واغتيال مرزوق):

تقسم الرواية على قسمين رئيسين، ترويهما شخصيتان تمثلان نمطين إنسانيين، يفصلهما تقاطع حاد، هاتان الشخصيان هما: إلياس نخلة ومنصّور عبدالسلام، في أثناء رحلتهما في قطار، وإذا أَخذ إلياس نخلة مسؤولية السرد في جزئه الأَوّل؛ فقد يلجأ الروائي إلى قطع سرده، "في محاولة للتحريض النفسي، من خلال تلك المنولوجات التي يعهد بها إلى منصّور عبدالسلام؛ لتداخل سرد إلياس نخلة؛ وكأنَّ منصّور عبدالسلام يحد في حديث إلياس نخلة مثيرًا نفسيًا؛ كي يدلي هو الآخر بما في جعبته"(٢٢)، ثمَّ يتجه السرد إلى منصّور عبدالسلام عبر استذكارات عن ماضٍ قريبٍ عاشه وعانى من ويلاته.

يمثل إلياس نخلة الشخصية المحورية في الرواية، لم تجد تقبلًا في قريتها، وخسر الكثير؛ فبعد أَنْ خسر أشجاره بلعبة قمار، خسر زوجته، وهو وإنْ كان يعمل تاجرًا لبيع الملابس المستعملة، إلَّا أَنَّ تعلّقه بالأرض... وتشبثه بها يجعلنا نشعر بأَنَّ إلياس نخلة يمثل الجزء الآخر من منصّور عبدالسلام، الذي أراد الهروب من بلاده، هاتان الشخصيتان المتباعدتان

المقتربتان من بعضهما، تضعنا أمام صورة مدهشة لسرد عبدالرحمن منيف؛ إذ كأنَّهُ يقول هذه هي الحياة، وهذه تقبلتها... تعيش الكثير من المحن والآلام، وفي النهاية لا يسندك إلَّا الوطن... مع كُلّ ما تعاني فيه، إنَّها رواية الأسئلة التي تنتظر الإجابة... إذ هي "تطرح جانبًا من الأسئلة التي كانت تتردد على كثير من الألسنة في تلك السنة البغيضة، وما تزال تتردد، لماذا ولماذا وألف لماذا؟ والأديب الأصيل في كُلّ مكان وزمان لا يقبل بشعائر السعاديين الثلاثة، لا اسمع، لا أرى، لا أتكلم"(٢٣).

إيقونة الغلاف... الأشجار واغتيال مرزوق:

يمثل الغلاف للرواية، عتبة نصّية أولى لقراءة النصّ وفهمه؛ "لكونه الواجهة الأمامية المفتوحة أمام القارئ؛ للولوج إلى عالم النصّ من كُلّ نواحيه الجمالية، والإيدلوجية، والسيميائية"(٢٤)، وهو وإنْ كان يغلف النصّ، ويحميه، ويعطيه شكلًا جماليًا خارجيًا، إلَّا أَنَّهُ "يوضح البؤرة الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية، أو مقصديتها، أو ثيمتها الدلالية العامة"(٢٥)؛ وعلى هذا الأساس لم يُعَدّ شكلًا جماليًا أو حلية؛ بل أصبح "يدلّ على تشكيل تضاريس النصّ... أَحيانًا يكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنصّ"(٢٦).

وَمِمَّا ينبغي الإشارة إليه أَنَّ النقد الحديث قد اعتنى يحيط بالنصّ، ولاسِيَّمَا النصّ الموازي، ومنه الغلاف الخارجي، إلَّا أَنَّهُ أصبح الدال على النصّ والمحرّض على قراءته، ومثلّ الحظ الأَوّل لفهم النصّ وقراءته والدخول في تفاصيله، ولا يمكن قراءة النصّ بمعزل عنه.

الغلاف الخارجي للنصّ وبما فيه من مجموعة عناصر أصبح الدال الأكبر من دوال النصّوص الأدبية، ينبعث من خلاله المعنى أو يتجلى، ولا يفهم أحد النصّ بمعزل عنه؛ إذ يمكن القول: "إنَّ المعنى نفسه يتلاشى إذا غاب الشكل"(٢٧).

يمكن تقسيم لوحة الغلاف على:

- الغلاف الفاخر الذي لا يحتوي أي لوحة، وتكتب البيانات بماء الذهب، وهذا النمط من الغلاف كان سائدًا في الكتب القديمة، أو الكتب التي يؤلفها بعض الساسة ورجال الدولة؛ إذ يوحي الغلاف بسيادة مؤلفة وسيادة النصّ المحكي.

- لوحة غلاف تجريدية: يؤدي الفنان دلالتها من خلال رمزها وامتدادها الدلالي، وتهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة، وهذا الشكل لا ينطوي على أية صلة بشيء واقعي.
- لوحة غلاف واقعية، تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث تقدّمها الرواية.
- لوحة غلاف فوتوغرافية؛ إذ تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية لمكان مهمين على الحدث.
- لوحة تحمل صورة المؤلف، عادة ما تكون صورة المؤلف في الكتب الحديثة في الجزء العلوي من الغلاف الخارجي، بَيْدَ أَنَّ بعض المؤلفين يعمد إلى وضع صورته في الغلاف الأَوّل.
- لوحة غلاف خطية، هنا يرسم العنوان بخطوط مميزة أو عادية، ويبقى العنوان وحيدًا في فضاء الغلاف، فقيرًا إلى موازنة من عناصر النصّ الموازي(٢٨).

العنوان:

أولى الدّرس النقدي الحديث عناية فائقة للعنوان في النصّ الأدبي؛ لما لَهُ من وظائف دلالية وجمالية في النصّ، وقد اتجه النقاد لدراسة العنوان على وفق محورين هما:

المحور الأَوّل: فلسفي، نظري: تمثل في تعريف العنوان بأَنَّهُ علامة ذات دلالة.

المحور الثاني: تطبيقي: يدرس العنوان من خلال النصّ الموازي، وينظر إلى العنوان بوصفه الرأس للجسد ذي وظائف متنوعة في ضم مغاليق النصّ"(٢٩).

يرى جيرار جينت أَنَّ هناك صعوبة في إطلاق تعريف للعنوان بالنظر لتركيبته الخاصة والمعقدة، "رُبَّما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصّر آخر للنصّ الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودًا في التحليل؛ ذلك أَنَّ الجهاز العنوني كما تعرّفه منذ النهضة هو في الغالب مجموعة شبه مركبة أكثر من كونها عنصّرًا حقيقيًا وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها"(٣٠).

يُعرّف ليوهوك العنوان بأَنَّهُ: "مجموعة من علامات لسانية تصور وتعين، وتشير إلى المحتوى للنصّ"(٣١)، وهو أيضًا: "مقطع لغوي أَقل من الجملة يمثل نصًّا أو عملًا فنيًا"(٣٢)، أَمّا محمد فكري الجزار فيرى في العنوان أَنَّهُ: "إشارة مختزلة ذات بُعد إشاري سيميائي، وهو بما هو إشارة

سيميائية يؤسس لفضاء نصّي واسع، قد يفجرّ ما كان هاجعًا أو ساكنًا في وعي المتلقي أو لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فورًا عمليّة التأويل"[٣٣]، وهو بعد ذلك "رسالة لغوّية تعرّف بهوية النصّ، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به"[٣٤]؛ لذا فهو يفتح للخطاب موقعه وكينوته؛ لكونه المنفذ الذي من خلاله تعرّف مغاليق النصّ ويوجّه قراءته.

يُعَدُّ العنوان أوّل رسالة تتلقاها عن النصّ بصفته آلة إجرائية لقراءة النصّ الأدبي؛ إذ بين العنوان والنصّ علاقة تكاملية، تهيئ المتلقي على وفق سياق دلالي لتلقي العمل الأدبي، منهُ يستطيع المتلقي أَنْ يضع أولى خطواته لفهم النصّ، والدخول إِلى خصوصية؛ لكونه – العنوان – يحمل بين طياته إشارات مفتاحية تعين القارئ على الدخول، وفتح مغاليق النصّ على وفق الوعي الثقافي الذي يحمله المتلقي؛ لذا فالعنوان يؤكد تفرّد على مَرّ الزمان، وهو قبل كُلّ شيء علاقة اختلافية ؟؟؟ ؟؟؟ يسمح تأويلها بتقدم عدد الإشارات والتنبؤات حول محتوى النصّ، ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة، وصفاته الرمزية"[٣٥].

ومن ثَمَّ يمثل العنوان نظامًا دلاليًا رامزًا يحتوي في بنيته على مستوى سطحي، وآخر عميق مثله مثل النصّ؛ لذا عرّفه بعضهم بأَنَّهُ: "نصّ مصّغر"[٣٦].

حدّد جيرار جينت للعنوان أربع وظائف أساسية هي:

الوظيفة التعيينية: وتقوم على تحديد هوية النصّ وإبراز انتمائه لأي نوع أدبي.

الوظيفة الوصفية: وتقوم على وصف النصّ أو العنوان بإحدى خصائصه الرمزية أو الشكلية.

الوظيفة الدلالية: إذ تتنوع دلالة العنوان بين الرمزية والإيحائية التي يحتاج معها المتلقي إِلى حسن تلطف في فهم العنوان؛ لتكون بمنزلة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ؛ فهو أوّل ما يشدّ انتباهه، وما يجب التركيز عليه، وفحصه، وتحليله؛ بوصفهِ نصًّا أوليًا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي، وقد يقود العنوان إِلى إحدى شخصيات النصّ.

الوظيفة الإغرائية: وهي عادة ما تختلف في تأثيرها وحسن تأويلها من متلقٍ إِلى آخر، وهي في حقيقتها وظيفة انفعالية ذات طابع ذاتي بين طياتها انفعالات ذاتية

وقيمًا ومواقف عاطفية يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي؛ فتحسه جيدًا، أو جميلًا، أو قبيحًا"(٣٧).

يُعَدُّ العنوان رسالة، وهي رسالة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه، وهي رسالة محمولة على أُخرى هي النصّ؛ "فكُلّ من العنوان وعمله مرسلة مكتملة، أَمّا الوظيفة المحلية فتمثل التفاعل السيميوطي ليس بين المرسلتين فحسب؛ وإنَّما بين كُلّ من المرسل والمرسل إليه، وعلى قاعدة المرسلتين وإنْ بشكل غير مباشر؛ إذ إنَّ المرسل يتأول عمله؛ فيتعرّف منهُ على مقاصده؛ وعلى هذه المقاصد يضع عنوانًا لهذا العمل، بمعنى أَنَّ العنوان من جهة المرسل؛ هو ناتج تفاعل علامتين بين المرسل والعمل، أَمّا المستقبل فإنَّهُ يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأولًا وموظفًا خلفيته في استنطاق دواله الفقيرة عددًا وقواعد تركيب وسياقًا وكثيرًا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق"(٣٨)؛ فالعنوان إذن ذو حملات دلالية، شديدة التنوع، مثله مثل النصّ؛ لكونه يمثل نصًّا مصغرًا، وجزءًا من أجزاء النصّ الموازي.

اللوحة:

اللوحة (الصورة) لغة بصرية يتم عن طريقها توليد العديد من الدلالات، وكذلك من داخلها، وهي تستند في بنائها إلى مكونين رئيسين هما:

- "العلامة الإيقونية: ذلك لأَنَّ الصورة هي علامة إيقونية؛ كي تنتج معانيها تستند إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الإيقوني.
- العلامة التشكيلية: التي تستند إلى معطيات طبيعية أُخرى؛ ؟؟؟؟ داخل الصورة الإيقونية، إنَّما من خارجها، وهذا ما يسمى بالتمثيل التشكيلي"(٣٩).

اللوحة: لغة تقرّب المسافات، وترفع الحواجز؛ لأَنَّها لغة لا تعتمد على الكلمات، إنَّما تعتمد على العين ومسالك التذوق، ويدخل فيها التأمل عنصرًا مهمًا من عناصر الإدراك، وهي (اللوحة) تجعل المتلقي مؤتلفًا معها أو العكس، مع أَنَّ النفور لا تحدّده عناصر اللوحة كُلّها، إنَّما تحدّده أجزاء يراها المتذوق بعيدة عن ذوقه.

الصورة نصّ؛ لكنَّهُ نصّ مغامر يقول ما لا تقوله الكلمات، ومع ذلك فلا تتحدد الصورة كـ(نصّ) إلَّا من خلال لحظة استنفار قصوى يحددها المبدع، عن طريق انتقاء عناصر لهذه

الصورة أو إخفاء عناصر أُخرى؛ لكونها "وليدة إدراك بصريّ"(٤٠)؛ لذا يتم تمثيل العناصر، "والأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجيا لماهيات مادية وتغذيتها على شكل علامات؛ أي النظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيمائية؛ [لذا] يُعَدُّ الإدراك البصريّ نفسهُ بؤرة تجليها"(٤١).

اللوحة التشكيلية يجب عن تعبر عن رؤية ترتبط بالإبداع؛ لذا فهي تسافر بالمتلقي إلى عوالم من الواقع والخيال، كذلك يجب أَنْ تحمل اللوحة "دلالة ويجب أَنْ تشكل علامة في موضوعها، في طريقتها، في أفقها وقصدها"(٤٢)، كذلك يتحتم على الأثر الفني أَنْ يكون علامة "هذا هو الشرط الأساسي، وبالمعنى المزدوج لكلمة علامة، عنصّر كتابة لدلالة ما، ودعوة للآخر"(٤٣).

اللون:

يشكل اللون حيّزًا كبيرًا في حياتنا وسلوكياتنا، "وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كُلّ ما حولنا، وهو من أهم عناصر الجمال الفني"(٤٤).

لم يُعَدّ ذلك المدرك الحسي الذي تلتذ وتستمع به العين؛ بل أصبح قادرًا على إدراك ما في النفس؛ لتتحول رؤية اللون من كونها بصرية حسية إلى نفسية وجدانية تعبّر عن خفايا النفس وخوالجها"(٤٥)؛ بل أصبح للون القدرة على الكشف "عن شخصية الإنسان؛ ذلك لأَنَّ كُلّ لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويمتلك دلالات خاصة..."(٤٦)؛ لذا تجد بعض النَّاس يفضل ألوانًا على غيرها.

اسم المؤلف:

جزء من عتبة النصّ الموازي، يعبر عن عقد ملكية مخصوص بشخص بعينه، أو مجموعة شخوص، والمكان "الذي يتوسطه الاسم هو بمثابة تعريف للكاتب في أَنْ يكون اسمه في الزاوية العليا من الغلاف الخارجي؛ فإنَّ العين تصدم به، تنقله مباشرة إلى الذهن، الموقع الذي يكسبه قيمة معنوية"(٤٧)، وقد يأتي مكان اسم المؤلف في أسفل الغلاف الخارجي؛ وذلك "ليعبّر عن نزوع نفسي آخر في هذه الحالة... يعرّف احدنا الآخرين بنفسه ثمَّ يتكلّم؛ ولكنّه قد يتكلم ليكون كلامه علامة تعريف به؛ وهكذا فإنَّنا عندما نشاهد عنوان كتاب ما، موضوع ما، نبحث مباشرة عن الاسم – إنَّنا هنا نرفض ضمنيًا ما هو مجهول الاسم"(٤٨).

أَمّا وظائف اسم المؤلف على صفحة الغلاف فهي وبحسب جيرار جينت:

١. وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

٢. وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تنصّ من دون التنازع على أحقية تملك الكتاب؛ فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية.

٣. وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تُعدُّ الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب الذي يكون اسمه عاليًا يخاطبه بصريًا لشرائه"[٤٩].

الناشر:

يُعَدُّ وضع اسم الناشر على الغلاف "من بين عناصر المناص عامة"[٥٠]؛ إذ إنَّ وضع اسم الناشر على غلاف الكتاب يعزز قانونية العقد المبرم بين المؤلف ودار النشر؛ في كون دار النشر ستكون المسؤولة عن إخراج الكتاب وطباعته بشكل لائق، وبحسب الاتفاق المبرم بينهما، كما أَنَّها ستكون المسؤولة قانونيًا – إلَّا إذا أخلّت مسؤوليتها عَمَّا يرد في الكتاب من أفكار وآراء – أمام المؤسسات الأخرى في الحفاظ عليها، وحماية حق المؤلف من السرقة، أو الاقتباس، أو النشر من دون إذن مسبق.

يوضع اسم الناشر – دار النشر – أسفل صفحة الغلاف إلى جهة اليمين غالبًا، وبما يدلل على أَنَّ المعلومات الواردة في الغلاف إنَّما ترجح في النهاية إلى كونها ضمن حماية دار النشر، وقد يوضع اسم دار النشر في أعلى الغلاف إلى جهة اليمين؛ وذلك للتدليل على الإحاطة القانونية والاعتبارية للكتاب ككُلّ.

التجنيس:

يمثل التجنيس جانبًا مهمًا في (إيقونة) الغلاف؛ إذ يشكل علامة فارقة للقارئ فيما سيقرأ أو سيبدأ في قراءته، والتجنيس: "نظام ملحق بالعنوان؛ لهذا يُعَدُّ نظامًا رسميًا يعبّر عن مقصدية كُلّ من الكاتب والنشر لما يريد نسبته للنصّ، في هذه الحال لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذا التجنيس"[٥١]؛ إذن التجنيس مهم؛ لأَنَّهُ "يساعد القارئ في استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النصّ؛ لأَنَّ هذا التجنيس يفيد عمليّة التلقي بتحديده إستراتيجيات آليات التلقي، وربط هذا النصّ المجنس بالنصّوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصّية؛ لأَنَّنا تتلقى النصّ من خلال هذا التنجيس، ويفقد معه عقدًا للقراءة"[٥٢].

اللوحة رقم (١):

الخلفية بلون أصفر غامق، في أعلى الصفحة إلى جهة اليمين اسم دار النشر (المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر)، وهي بموقع إحاطة قانونية عليا فيها حماية للنصّ؛ ذلك لأَنَّ نظر المتلقي يتجه إلى أعلى اليمين، أَمّا اسم المؤلف: عبدالرحمن منيف، فقد جاء بخط أصغر من خط العنوان؛ للتدليل على أَنَّ العنوان يشكل أهمية كبرى للمتلقي، أَمّا العنوان فقد أَخذ مساحة في الثلث الأعلى من الغلاف، مع انحراف إلى جهة اليمين.

أَمّا لوحة الغلاف ففيها زاويا حادة ومنفرجة، سهم يصيب قلب الزوايا الحادة الذي يُعَدُّ مركز السيادة في اللوحة، ويبدو أَنَّ السهم الذي أصاب قلب الزوايا الحادة يعبّر عن المأساة التي تعرض لها منصّور عبدالسلام وإلياس نخلة في الأشجار التي قطعت، وفي مأساة اغتيال مرزوق"[٥٣].

نلحظ أَنَّ اللون السائد للغلاف هو الأصغر الغامق، وهو من "أكثر الألوان كراهية، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض، والسفر، والجبن، والغدر، والبذاءة..."[٥٤]، أَمّا السهم فقد كان بلون أبيض مائل إلى الصفرة، في حين أَنَّ إحدى الزوايا المنفرجة (السفلى) كانت بلون أبيض حليبي؛ وهذا يعطي رمزًا أَنَّ انغلاق الحياة بالنسبة لإلياس نخلة، أو انتحار منصّور عبدالسلام يمكن أَنْ يولد انفراجة في ضيق الفتحة التي يحاول السهم الدخول منها؛ إذن يمكن أَنْ تكون الحياة (السهم) في إطلالة أبهى وأفضل.

على أهمية التجنيس افتقد الغلاف لعنصّر (التجنيس)، رُبَّما لكون الرواية قد أخذت من الشهرة مساحة واسعة.

اللوحة رقم (٢):

تكون خلفية اللوحة بلون (فستقي) أحد تدرجات الأخضر، أَمّا العنوان فقد كتب بخط بارز على وفق تشكيلة هندسية، تبرز التقارب بين الكلمات الثلاث، العنوان بلون أخضر غامق، هناك فاصل بين العنوان واسم المؤلف، خط بلون أصفر غامق، أَمّا اسم المؤلف فقد أَخذ مسافة كبيرة؛ ولكن بحروف غير ثخينة وبلون أسود، أَمّا اسم دار النشر (المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر) فقد احتلَّ مساحة صغيرة من أسفل الغلاف وبإيقونة خاصة تتكرر في طبعاتها للكتب، المساحة التي احتلها اسم الدار الناشرة للرواية فيه دلالة موضع الحماية،

بمعنى أَنَّ القارئ وهو يمرُّ بنظره على أجزاء الغلاف سيمرّ عليها أخيرًا؛ فاللوحة تمثل وجه رجل قريبة جدًّا (زووم) احتلت النصّف الأسفل من الغلاف باتجاه إطار اليمين مع ترك مساحة على جهة اليسار، اللوحة مرسومة بالألوان المائية فتبرز ملامح رجل متعبٌ جدًّا، العينان بارزتان؛ كأنَّ في وجه الشخصية ندوب بارزة؛ لأَنَّ (الصورة) أَقرب إلى التجريد منها إلى الواقعية؛ كأنَّ الوجه معجونٌ بطين الأرض، أفاد اللون الأسود في خلفية اللوحة في إبراز الملامح الخاصة بوجه الشخصية، أَمّا اللون البُني وتدرجاته فيدلل على قلة "النشاط الضاغط في الأحمر، يتجه إلى أَنْ يكون أكثر هدوءٌ، فهو إذن يفقد الوضع الخلاق الواسع، والقوّة الفعالة المؤثرة للأحمر"(٥٥).

اللوحة رقم (٣):

الخلفية بلون فيروزي فاتح (أحد تدرجات الأخضر)، ونلحظ أَنَّ اسم المؤلف في أعلى الغلاف وبخط كبير وبلون أسود، أَكبر من حجم خط العنوان؛ وذلك لإبراز معالمه، وبيان قوّة سطوته على النصّ، أَمّا العنوان فقد كتب بمساحة امتداد أَكبر وفي منتصف الصفحة تقريبًا... على مستوى خط النظر؛ كأنَّ اسم المؤلف يظلل العنوان ويعطيه سمة رمزية في كونه من أنتجه.

أَمّا (لوحة) الغلاف ففيها خطوط كثيرة... رفيعة وبلون رمادي قريب إلى الأسود؛ كأنَّها أشجار قطعت أو نباتات ضعيفة لم تسق أبدًا، هناك إشارتان صغيرتان على شكل دائرتين بلون أزرق، وأخرى بلون برتقالي متوهجٍ؛ كأنَّها تمثلات للآتي من بعيد، اختفى اسم دار النشر والتجنيس تمامًا من الغلاف الأصلي الأَوّل.

خلفية اللوحة باللون الفيروزي، "وهو لون يجمع بين الأزرق والأخضر، يشبه موجه البحر، يدلّ على الصفاء والنقاء، والهدوء الشديد، وهو لون يدلّ على البراءة، ويساعد في تحسين الحالة المزاجية، ويعيد الحيوية والنشاط للجسد"(٥٦).

أَمّا الدائرة الزرقاء المتوهجة؛ فكأنَّ الاستقرار، والأمان، والثقة، قد اقترب لهذا المكان، وليتجدد مرّة أُخرى؛ إذ إنَّ اللون الأزرق الفاتح يوحي بالمزاج المعتدل"(٥٧)، في حين أَنَّ الدائرة الأخرى وباللون البرتقالي المتوهج فتشير إلى "الانتباه، والدفء، والحيوية؛ ذلك لأَنَّهُ مزيد من اللون الأحمر واللون الأصفر"(٥٨).

يمكن أَنْ تشير اللوحة إلى مستوى من الدمار؛ لكن ما يعزز أَنَّ الأمل موجود، أَنَّ خلفية اللوحة باللون الفيروزي، ووجود هاتين الدائرتين اللتين تشدان الناظر إلى مستقبل جميل.

اللوحة رقم (٤):

الخلفية بلون بُني غامق مع بعض السواد، وإشعاعات بعيدة من البياض، هناك شجرة بدأت تخرج إلى سطح الأرض، رجل وامرأة منبطحان على الأرض، يرقبان الشجرة بشغف، الرجل يلبس ملابس زرقاء كاملة، أَمّا المرأة فقد كانت عارية ترفع صدرها قليلًا، يمسك أحدهما بيد الآخر، هناك ريح حرّكت شعر المرأة إلى الاتجاه الآخر، الشجرة ثابتة بلون أخضر رائق؛ كأَنَّ الفنان قد رمز إلى الشجرة بالحياة، وتجددها، وإلى عري المرأة في أَنَّها يمكن بل هي كالشجرة في خصوبتها واستعدادها لأداء دورها على هذه الأرض.

العنوان بخط كبير وبلون أبيض بارز، يغطي الجهة اليمنى للناظر، وفي أعلى الغلاف، وجنس الكتاب (رواية) بخط صغير أسفل العنوان وبلون أبيض، واسم المؤلف تحت جنس الكتاب، وبخط أَصغر من خط العنوان وبلون أبيض، أَمّا دار النشر فهي كالمعتاد الإيقونة بالخط المعروف أقصى يمين الناظر، وفي الأسفل المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر وباللون الأسود.

لقد جاءت العنوانات (اسم الرواية، والتجنيس، واسم الروائي) على مستوى نظر المتلقي وبلون أبيض موحٍ، ولقد أَبرز هذا اللون الخلفية الغامقة؛ مِمَّا جعل العنوان واسم الروائي يبرزان بشكل جيد.

يقل النشاط في اللون البُني، إِلَّا أَنَّهُ أكثر هدوءٌ، ونشاطه ليس إيجابًا؛ "ولكن استجابيًا متعلّقًا بالحواس"(٥٩). هنا في هذه اللوحة... قريب إلى لون الأرض الخصبة، الرجل والمرأة... زرعا هذه الشجرة... وقد يكون الرجل قد زرع بذرته أيضًا... هما ينتظران اكتمال هذه الشجرة؛ لذا هما يرقبان نموها بهدوء، واللون البُني قد "يشير إلى الحكمة، والدعم، والتوجيه؛ وبذلك فقد يستخدم للتعبير عن العائلة، والأخلاق المتوارثة والمتأصلة التي تستمد الحكمة منها"(٦٠).

اللوحة رقم (٥):

الخلفية بلون برتقالي، توسطت اللوحة على الغلاف بمساحة ثلث الغلاف، وبخلفية سوداء مع قليل مع الزرقة الغامضة، امرأة ملامح وجهها على التعب الشديد، تستند إلى جذع شجرة

– أي شجرة – وكأنَّها تحاول أَنْ تلتقط أنفاسها؛ لتحاول المسير من جديد، تفتح فاها من التعب، ورُبَّما من الدهشة تلبس بلوزة بيضاء وسترة حمراء، يختلط اللون الأسود في الكثير من تفاصيل اللوحة، اللوحة مرسومة بالألوان المائية، هناك ضوء أشبه بالبرق يغطي جوانب من اللوحة منهُ وجه المرأة، يبدو أَنَّها تمسك بجذع الشجرة بقوّة تبرز الألوان في هذه اللوحة؛ لتعطي دلالات أَنَّ الجو غائم أو ممطر، والوقت ليلًا؛ لذا كان اللون الأسود سائدًا فهو يدلل على "الخوف، والمجهول، والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدلّ على العدمية والفناء"(٦١)، الألوان الدّالة على الحياة مثل: اللون البُني، أو الأبيض، أو الأحمر، كانت ألوانًا ثانوية، أو متشحة بألوان أعمق منها، مثل لون السترة الأحمر الممزوج بالأسود، أو اللون البُني الدال على الحياة، أو اللون الأبيض الذي يبرز على شكل نقاط متناثرة على مساحة اللوحة، أَمّا اللون الأزرق القاتم فهو "لارتباطه بالظلام والليل يدلّ على الخمول، والكسل، والراحة، والهدوء"(٦٢)، والملفت للنظر في هذه اللوحة أَنَّ الفنان قد أعطى للوّحة مساحة صغيرة قياسًا لحجم الغلاف، في حين أعطى للون البرتقالي مساحة كبيرة، ورُبَّما يكون هذا رمزًا دالًا على أَنَّ هذه الصورة القاتمة ستنتهي، وستندحر؛ ليغطي اللون البرتقالي الدال على الدفء والحيوية مساحة الغلاف كُلّها، افتقد غلاف الرواية هذا عنصّري التجنيس ودار النشر.

الخاتمة

تبرز أهمية النصّ الروائي بما يحتويه من علامات تحفز القارئ للدخول إلى النصّ على وفق رؤية مسبقة ممهدة للطريق، ولقد كان لإيقونة الغلاف في رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) دورٌ بارزٌ في إبراز تلك العلامات؛ لكون اللوحات كانت تعطي نقاط ضوء يمكن للقارئ أَنْ يستشرف من خلالها علامات النصّ الخفية.

إنَّ كثرة طبع هذه الرواية وبأغلفة ولوحات مختلفة من طبعة إلى أُخرى يؤسس في أَنَّ هذه الرواية من الروايات المهمة في العالم العربيّ، وهي نصّ حمّال أوجه، ولقد كان للفنان أو الفنانين الذين صمّموا هذه الرواية بطبعاتها المختلفة دوره في إبراز قيمة القراءات واختلافها في إعطاء مسحة من التأويل المتعدد، والذي يشير في كون النصّ من النصّوص الحيوية؛ إذ كانت لوحات الغلاف لهذه الرواية بطبعاتها المختلفة تشير إلى كون هذا النصّ عالم مفتوح للتأويل؛ بفضل كونه نصّ متجدد باذخ.

الأشجار واغتيال مرزوق
عبد الرحمن منيف
الأشجار واغتيال مرزوق
عبد الرحمن منيف
الأشجار واغتيال مرزوق
عبد الرحمن منيف
عبد الرحمن منيف
الأشجار واغتيال مرزوق

عبد الرحمن منيف
الأشجار واغتيال مرزوق

Abstract

Cover icon and different readings, a study in the novel Al-Ashgar and the assassination of Mazrouq

Abdul Rahman Munif

Keywords: icon, difference, cover

A.M.D. Majed Abdullah Mahdi

Diyala General Directorate of Education

The cover (external form) represents the story of the first text threshold to read and understand the text; Because they are an open front end in front of the reader to the text of the text of all the aesthetic, ideological, and al-Semalism, although the text explains and protects the semantic focus through a central external address, or through sub-titles There is no no longer a serious form; It has become indicating the formation of the texts and the indicator of the media.

The novel of trees and the assassination of Marzouk the first novel of the novelist Abdulrahman Muneef, published in its first patience in 1973 and their editions, and what distinguishes the covers of these editions they vary from an edition to another, and indicating the multiplicity of their readings.

The researcher in this study tries to research on the plates of these novels for five prints and read them; To reach different readings with the designers of these covers, and indicates that this novel is one of the best novels published in the twentieth century; The proficiency has benefited the reader to search for multiple aspects of this novel.

الهوامش

(١) شعرية النصّ الموازي، عتبات النصّ الأدبي، جميل لحمداوي، دار الريف للنشر الالكتروني، ٢٠٢٠: ١١٦.

(٢) انفتاح النصّ الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص١٠٢.

(٣) الشعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩: ٧٧.

(٤) لماذا النصّ الموازي، د. جميل لحمداوي، ندوة NADWAH مجلة الكترونية للشعر العربيّ المترجم تصدر كُلّ شهرين، رئيس التحرير سيد جودة.

(٥) دراسات في النصّ والتناصية، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨: ١٢٧.

(٦) ينظر: شعرية النصّ الموازي، المصدر السابق، ص١٤.

(٧) ينظر: المصدر نفسه.

(٨) ينظر: المصدر نفسه: ١٨.

(٩) شعرية الخطاب المصاحب للسردية الجزائرية، آمنة مقران، أطروحة دكتوراه، بإشراف: محمد الأخضر زبادية، الجزائر، جامعة باتنة لحاج لخضر، كليّة اللّغة والأدب العربيّ، ٢٠١٨-٢٠١٩: ٣٥.

(*) سيميائية الغلاف أم غواية الكاتب، علي كاظم داود، Shargq، انترنت.

(١٠) نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريبكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربيّ، ط٢، ٢٠٠٦: ١١٧.

(١١) ينظر: فعل القراءة، فولتغانغ إيزر: ٥٥.

(١٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢.

(١٣) ينظر: المصدر نفسه: ١١٤.

(١٤) علم النصّ وارتحالات المعنى، إبراهيم محمد، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، د.ت: ٦٣.

(١٥) ينظر: فعل القراءة، المصدر السابق: ٥٥.

(١٦) شعرية النصّ، المصدر السابق: ٢٥.

(١٧) سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، سعيد بنكَراد، إفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠٦: ٣١.

(١٨) ينظر: المصدر نفسه: ٣٢.

(١٩) ينظر: المصدر نفسه: ٣١.

(٢٠) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه.

(٢٢) قراءة جديدة لرواية الأشجار واغتيال مرزوق، رامي أبو شهاب، القدر العربيّ، العدد٨٤١٣، ٢٤ آذار ٢٠١٦.

(٢٣) عبدالرحمن منيف والإنسان المقهور، غائب طعمة فرمان، مجلة الآداب، العدد٤، ١٩٨٠: ١٢.

(٢٤) شعرية النصّ الموازي، المصدر السابق: ١١٦.

(٢٥) ينظر: المصدر نفسه.

(٢٦) جيبولوتيكا النصّ الأدبي، مرار عبدالرحمن مبروك، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢: ١٢٤.

(٢٧) التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، مهدي صالح أجويدي، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢: ٣٨.

(٢٨) ينظر: النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٨: ١٨-١٩.

(٢٩) السيميوطيقا والعنونة، جميل الحمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد٢٥، العدد٣، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧: ١٠٥.

(٣٠) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٦.

(٣١) إستراتيجية العنوان في الرواية العربيّة، دراسة في النصّ الموازي، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، العدد٤٥، اتحاد كُتّاب فلسطين، ١٩٩٢: ٨٤.

(٣٢) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١: ١.

(٣٣) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة العربيّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨: ٤٥.

(٣٤) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد٢٨، العدد١، يوليو سبتمبر ١٩٩٩: ٤٥٧.

(٣٥) شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربيّ القديم، الطاهر روابنيه، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ١٩٩٩: ١٤١.

(٣٦) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المصدر السابق: ٨٩.

(٣٧) ينظر: السيميوطيقا والعنونة، المصدر السابق: ١٠١.

(٣٨) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار المصدر السابق: ١٩.

(٣٩) ينظر: قراءة في غلاف رواية إعشقني للروائية د. سناء الشعلان، ٢٠٢٠/٤/٩.

(٤٠) سيميائيات الصورة الإشهارية، المصدر السابق: ٣٣.

(٤١) المصدر نفسه.

(٤٢) ما هي السيميولوجيا، برنار كوسان، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤: ٧٩.

(٤٣) شعرية النصّ الموازي، المصدر السابق: ١١٧.

(٤٤) المصدر نفسه: ١١٧.

(٤٥) ينظر: اللون في شعر ابن زيدون، يونس شنوان، عمادة البحث العلميّ والدراسات العليا، جامعة اليرموك، ١٩٩٩: ١٩.

(٤٦) اللّغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٥: ١٨٣.

(٤٧) صدع النصّ وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٠: ٥٠-٥١.

(٤٨) المصدر نفسه: ٥٠-٥١.

(٤٩) عتبات، من النصّ إلى المناص، ج. جينيت، ترجمة: عبدالحق بلعباد، تقديم: سعيد يقطين، ٢٠٠١: ٦٤-٦٥.

(٥٠) المصدر نفسه: ٩٠.

(٥١) سيمياء الخطاب الروائي، قراءة في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار: ٥.

(٥٢) المصدر نفسه: ٥.

(٥٣) النصّ الموازي في روايات عبدالرحمن منيف.

(٥٤) اللّغة واللون: ١٨٤.

(٥٥) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٥٦) موسوعة mosoch.com، الموسوعة العربيّة الشاملة، ما هي دلات اللون الفيروزي في علم النفس، مدير عويدات، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٩.

(٥٧) اللّغة واللون، المصدر السابق: ١٨٣.

(٥٨) دلالات الألوان في علم النفس، موضوع Mawdoo3.com، غدير خالد، ١٨ يناير ٢٠٢١.

(٥٩) اللّغة واللون، المصدر السابق: ١٨٥.

(٦٠) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٦١) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٦٢) المصدر نفسه: ١٨٥.

المصادر:

أوّلًا: الكتب

- انفتاح النصّ السردي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- التشكيل المرئي في النصّ الروائي الجديد، مهدي صالح أجويدي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٢.
- جيسولوتيكا النصّ الأدبي، مراد عبدالرحمن مبروك، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢.
- دراسات في النصّ والتناصية، د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨.
- سيميائية الصورة الإشهارية والتمثلات الثقافية، سعيد بنكراد، دار إفريقيا الشرق، ط١، ٢٠٠٦.
- الشعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربيّ القديم، الطاهر روابنية، أعمال ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها، منشورات جامعة حاجي مختار، عنابة، ١٩٩٥.
- شعرية النصّ الموازي، عتبات النصّ الأدبي، جميل لحمداوي، دار المعرفة، المغرب، د.ط، ٢٠١٤.
- صدع النصّ وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٠.

- عتبات من النصّ إلى المناص، ج. جنيت، ترجمة: عبدالحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، ٢٠٠١.
- علم النصّ وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٠.
- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، ترجمة: د. حميد لحمداني، و د. الجلالي الكوية، منشورات المناهل، د.ط، ١٩٩٤.
- اللّغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٢.
- اللون في شعر ابن زيدون، د. يونس شفوان، مجدلاوي للنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- ما هي السيميولوجيا، برنار كوسان، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
- مدار الصحراء، شاكر النابلسي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
- النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.
- نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، بول أيكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربيّ، ط٢، ٢٠٠٦.

ثانيًا: المجلات:

- إستراتيجية العنوان في الرواية العربيّة، دراسة في النصّ الموازي، شعيب حليفي، كليّة الكرمل، العدد٤٥، اتحاد كُتّاب فلسطين، ١٩٩٢.
- السيميوطيقا والعنونة، جميل لحمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ٣، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧.
- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد عبدالهادي العطوي.

- عبدالرحمن منيف والإنسان العربيّ المقهور، غائب طعمة فرمان، مجلة الآداب، العدد٤، ١٩٨٠.

ثالثًا: الرسائل:

- شعرية النصّ المصاحب للسردية الجزائرية، آمن مقران، أطروحة دكتوراه، بإشراف: محمد الأخضر زبادية، جامعة باتنة، كليّة اللّغة والأدب العربيّ، الجزائر، ٢٠١٨-٢٠١٩.

رابعًا: الانترنت:

سيميائية الغلاف أم غوائية الكاتب، علي كاظم داود، Shargq.

- قراءة جديدة لرواية الأشجار واغتيال مرزوق، رامي أبو شهاب، القدس العربيّ، العدد٨٤١٣، في ٢٤ آذار ٢٠١٦.
- لماذا النصّ الموازي، د. جميل لحمداوي، NADWAH، مجلة الكترونية للشعر المترجم، تصدر كُلّ شهرين، رئيس التحرير: سيد جودة.
- ما هي دلالات اللون الفيروزي في علم النفس، موسوعة mosoch.com، الموسوعة العربيّة الشاملة، هدير عويدات، ٢٠ سبتمبر ٢٠١٩.
- دلالات الألوان في علم النفس، موضوع Mawdoo3، غدير خالد، ١٨ يناير ٢٠٢١.