قراءة في رواية « عتبة ثقيلة الروح» لمايا أبو الحيات

د. علي حسن خواجة

ملخص:

فهذه قراءة في غلاف رواية « عتبة ثقيلة الروح» لمايا أبو الحيات، حيث مقصد إنشائه فَهْم مضمون الرواية ومحمولاتها من خلال الظلال والأشكال الهندسية والبشرية. جاءت القراءة مؤتلفةً من ثلاثة مباحث ينهض الأول على تجلية مصطلحات متعلقة بالغلاف، والثاني فمضماره آثار السريالية والسيميائية على لوحة الغلاف، والأخير ولوج الغلاف بيت الشرح والتفصيل. وقد بدا - في المباحث الثلاثة- أنّ الغلاف ما هو إلا انعكاس لمضمون الرواية، مشاركًا إياها عواطفها وأحاسيسها من حزن وفرح أو يأس وطموح.

مهادٌ وتأسيس:

يُقرأ الغلاف الخارجيّ ؛ لأنّه يقودُ إلى فَهم مَضمُون الرّواية ودلالتها؛» فقليلة هي الأعمال الفنية التي عبرت بطريقة مؤلمة ومحيرة عن قلق الإنسان أمام مشاكل الحياة والموت»(١) وقَليلة هي التي لعبت دورًا في الكَشف عن مضمُون الرّواية؛ فالظلال والأشكال الهندسية والبشرية جمْعاء تساهم في تقديم معنى الرّسالة البصرية غير اللغوية(٢) لتحقيق الهدف المنشود بالصورة أو الشكل أو الحجم أو اللون.

غدا اللون « لغة للتعبير في حد ذاته، وغدت درجات اللون عنصرًا إيقاعيًّا حرًّا في بناء فضاء الصورة. وتم تحرير الخط من دوره في وصف الأبعاد الحسيَّة العادية للأشياء، وأصبح يمثل في الوقت نفسه وسائل للتعبير ووسائل لبناء فضاء جديد، أي أنواع جديدة من الأشياء»(٣) إذ تؤدي الألوان والأشكال عملا فنيًّا يستلفت الانتباه ويستأثر النفس؛ فهي عالَم قائم بنفسه له قوانينه وأنظمته.

وباستطاعة الفنان أن يقدِّم أفكاره إلى المُتلقي، ويحرره من التصورات العادية المألوفة عن العالم؛ حيث يجمع في مفارقة لافتة بين الشكل الخارجي للغلاف وما جاء في المتن الداخليّ للرواية.

إنّ كل ما يتعلق بالغلاف من صور وألوان وعناوين ونوع الحرف الطباعيّ، و الورق وجنس الكتابة، واسم الهيئة الناشرة، واسم الكاتبة يسهم في تشكيل مضمون الرواية؛ حيث تُعدّ لوحة الغلاف « جزءًا من نسيج الرواية ذاته، إذا لم يستخدم الغلاف لكي يسهم في إضفاء جلالة (هكذا) دلالة ما، ولكي يشكل إضافة ما لَم ترد أن تقوله الرواية، فليس ثمة داعٍ لوجوده»(٤) .

وغدا الغلاف لغة للتعبير في حد ذاته؛ فهناك أشكال متعددة من الأغلفة عرفتها الرواية العربية بألوان زاهية. وغلاف رواية « عتبة ثقيلة الروح « يُعد ضربًا من أنواع الأغلفة التجريدية، يؤدي الفنان دلالتها من خلال رمزها، و امتدادها الدلالي «(٥).

وثمة علاقة بين الرواية بعدِّها نصًّا أدبيًّا مكتوبًا والشكل الذي تبدو فيه للقراء: ما يتعلق باللون، عنوان الرواية، صورة الغلاف ... إلخ. « وبالتالي، لا يمكن للغلاف أن يكون محايدًا أو غير ذي موضوع في تشييد معنى النص والتأثير على مستوى توقعات القارئ ودرجات الانتشار وطبيعة التداول فيما يمكن إدراجه في باب سوسيولوجيا الثقافة «(٦).

وبما أن الغلاف لا يمكن أن يكون محايدًا في تأثيره على ما يتوقعه القارئ من النص الروائي فوجود دال « رواية « الإشارة الشكلية، على غلاف الكتاب يمنع من أن يكون – هذا الكتاب – وثائقيًّا؛ ما يخرجه من هذه الدائرة المتوقعة له؛ ذلك أنّ ثمّة عقدًا بين الكاتب والقارئ على أن يحمل الكتاب صفة « الرواية « وإذا حدث خلاف ذلك، ولم يمنح

القارئ الرواية هذه الصفة، فإن العقد ينتقض بينهما، ويخرج القارئ عن مقصد الكاتب من وراء تلكم الرواية(٧).

إن لغة الفن التشكيلي صامتة يستخدمها الإنسان للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وما هي إلا أعمال مجسدة في لوحات تضم الألوان، الخطوط، الهندسة، الصور، الأضواء ... . الرسام لا يُسمّى فنانًا حتى يبدع في رسم لوحته ويوجدها على أرض الواقع، وقد ظهرت للمتلقي لوحة متقنة بريشة متألقة.

وإنَّ الفن التشكيلي ما هو إلا « فن الشكل، الفن القائم على لغة الشكل البصرية التي هي نتاج صيغ ومفردات حسية قائمة في تصميم العمل، أو في النظام الخاص للخطوط، والأشكال، والألوان، والكتل، والمساحات، والسطوح. ومثل هذا التنظيم يخلق عملا فنيًّا نابضًا بالحياة، ويمدنا بالإحساسات البصرية الجمالية الخاصة بالمكان، أو الخاصة بفضاء العمل من خلال الحركة وحوار الكتلة والفراغ والعلاقة المتبادلة بين الظل والضوء»(٨) .

وإنَّ أغلب الفنّ اليوم إنّ هو إلا شكل من أشكال الوعي الاجتماعي؛ إذ إنّ الفنان يتناول ما هو قائم في مجتمعه من قضايا اجتماعية، سياسية، اقتصادية، دينية... فيعالجها من خلال لوحته. فالفن « نشاط إنساني وشكل من أشكال الوعي الاجتماعي»(٩) ، عبره يرسل الفنان رسالته بأبجدية صامتة؛ حيث الصمت أبلغ من الكلام في مواقف كثيرة، وكما الحذف –أحيانًا- أبلغ من الذكر.

الفنان « هاني زعرب « صمم اللوحة الفنيّة لغلاف (عتبة ثقيلة الروح). يلاحظ من لوحته أنها تكونت من عناصر عدة: الأشكال الهندسية بألوان مختلفة في أعلى الصفحة ، فعنوان الرواية باللون الأبيض، ثم اسم مؤلفة الرواية باللون البرتقالي، وبعدها جنس الكتابة (رواية) باللون الأبيض، وصورة الشخص الملثم بألوان مختلفة، و يختم زعرب لوحته في أسفلها باسم الهيئة الناشرة (مركز أوغاريت) .

تُعدّ لوحة كهذه تعبيرًا عن معرفة تحققت في مخيلته؛ فلا يمكن أن يكون للوحة ما وجود من غير معرفة تترجم عن الصورة الذهنية للفنان، حيث» لا يمثل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما، فالصورة الذهنية لا يمكن أن يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها»(١٠). ومع هذا، تظل اللوحة الفنيّة قاصرة عن الوفاء بالتعبير عن الصورة التخييلية كما جاءت في ذهن الفنان؛ إذ « إن هناك مفارقة بعيدة المدى بين ما يرتسم في ذهن الفنان من صور ذهنية من جهة، وبين الواقع من حوله من جهة أخرى؛ فالفنان كلما أراد أن يحيل صورة ذهنية إلى واقع فعلي فيها ينتجه من فن، فإنه يعجز عن ترجمة ما يدور في ذهنه ترجمة وافية. بل يجد أن وسائط التعبير الفني ذاتها مهما بلغت تقنيًا من الجودة تظل قاصرة عن الوفاء بالتعبير عن الصورة التخييلية»(١١).

وبالرغم من قصور اللوحة عن الوفاء للفنان، إلا أنها ستظل مشربة بشخصية الفنان مقيمة في كل فضاء ينبع من تجاربه الذاتية، وهذا ما أشار إليه نعيم عطية حين قال:» فقد جاء الفن الحديث أميل إلى الذاتية منه إلى الموضوعية، وأكثر تغليبًا لوجهة نظر المصور إلى الحياة من تغليب واقع هذه الحياة؛ فاللوحة الحديثة تأتي في النهاية مشربة بشخصية الفنان، تنضح بكل تجربته الذاتية، بعد أن كانت اللوحة في القديم محاولة لتسجيل الواقع ومتابعته سواء أكان واقعًا مدنيا أم دينيا»(١٢).

« تختلف طريقة تفكير الفنان التشكيلي عن غيره ممن يشتغلون بالفنون الأخرى. فهذا الفنان لا يفكر بصيغة الكلمات وبالتالي، هو لا يخبرنا ولا يقول، لأنه يفكر بصيغة العلاقات المرئية بين العناصر المكونة للشكل الفني»(١٣).

اللوحة :

عرفها موريس دوني: (سطح سوي مغطى بألوان مجمعة بترتيب معين) وعرفها نعيم عطية: «حيز لا بد أن يشغل، وأن يشغل بألوان أريبة»(١٤). وهذا الحيز عالم مصغر يضع العالم الخارجي في تصور ذهني. ولوحة الزعرب- قيد القراءة- أنموذجٌ من ذلك يظهر في قسمين تقوم بينهما خطوط أفقية تمثل عالمي اللوحة: الأرض والسماء؛ حيث عالم

لوحة الزعرب ينبع من نهر اللوحات التعبيرية التي ترتبط ارتباطا وثيقًا بالعواطف المعتملة في النفس الإنسانية. وتعني « الإفصاح عن عواطف الفنان بأي ثمن، إذ يكون الثمن –عادة- منح الظاهر والمبالغة فيه إلى حد الاقتراب من القبح المضحك .. والكاريكاتير فرع من « التعبيرية « لا يجد الناس صعوبة في تقبله .. ومن خلال التعبيرية تطلق العنان لعواطفك من وقت لآخر»(١٥) .

وقد أطلق الزعرب العنان لعواطفه فغلبت على لوحته الألوان القاتمة التي تعكس نفسيته التي كان بها انعكاس تام(١٦) وموضوعه المضمون الإنساني الاجتماعي ذاته الذي أراد له أن يشع نوره أمام قارئه. ولعلّ هذا الذي يفسر نزوع الزعرب نحو هذه الأنواع من اللوحات الفنية التي تزداد» ظهورًا في أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحي. وقد وجدت التعبيرية لذلك أرضًا خصبة للنقاء والازدهار في عصرنا المضطرب»(١٧).

ولا بدّ من الإشارة إلى الثنائيات الساطية في لوحة الزعرب بين السعادة والمأساة، الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضي والمستقبل؛ تلكم الثنائيات التضادية تُشتم رائحتها في الشخصية الملثمة الواقفة وسط الصحراء/الأرض؛ حيث وقوف على تضاد آخر يُكوّن ما أراده زعرب للوحة غلاف « عتبة ثقيلة الروح «؛ أن تنشأ من فضاء يسمّى التضاد، يعكس من خلاله مضمون الرواية التي تتبع أحداثها قلقة متوترة تصعد حينًا وتهبط حينًا آخر حتى تصل إلى النهاية.

الأبجدية اللونية ومدلولاتها:

تلعب الألوان دورًا في نشوء اللوحة الفنية؛ حيث تغدو «أهمّ العناصر التي بدونها لا يسمّى العمل تصويرًا(١٨) ، وأطلق عليها الفنانون التشكيليون، والمشتغلون بالصباغة، وعمال المطابع اصطلاح « اللون « وقصدوا به المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين. أمّا علماء الطبيعة فأطلقوا « اللون « مخالفين ما ذهب إليه الفنانون التشكيليون، ومن نحا نحوهم فعبروا به عن أشعة ملونة تنتج عن تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلا أو غيره من لمبات الإضاءة المختلفة) (١٩) .

والألوان تستوحى من الطبيعة الخلابة ومن الزهور، ومن الشعاب المرجانية، وألوان الأسماك، والألوان البديعة في السماء والبحار، حيث يكون تأثيرها الفسيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم ناتجًا عن شبكية العين(٢٠) ، حيث لعين الفنان فلسفة من الناحية السيكولوجية والنفسية تؤثر في تركيبة اللون « سواء أكانت ناتجة عن المادة الصباغية الملونة أم عن الضوء الملون. فهو –إذن- إحساس ليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية»(٢١).

ودائرة اللون تتكون من أساسيات لونية يُطلق عليها «الألوان الأولية السيكولوجية»(٢٢)، وهي أساسية ليست بحاجة إلى مزج مع ألوان ثانوية وهي: الأبيض، الأسود، الأحمر، الأخضر، الأصفر، الأزرق وهذا في محفوظ عامة الناس التداولي، أما في لغة الفنان: فالأحمر، الأصفر، الأزرق، الأسود. وأمّا الألوان الثانوية فهي: البرتقالي، الأخضر، البنفسجي التي يُحصل عليها عند مزجها مع ألوان أساسية. ولعل الجدول يوضح ذلك:

أصفر + أحمر = برتقالي.
أزرق + أصفر = أخضر.
أحمر +أزرق = بنفسجي

وأمّا الألوان التي يفضلها الذكور فتسمّى الألوان المذكّرة، مثل البرتقالي والأصفر والأخضر والأسود، وأما الأزرق والأزرق السماوي والزهري والأبيض والأسود فتعتبر الألوان المفضلة عند الإناث، وأما الألوان المحببة من الطرفين فمنها على سبيل الذكر: الأحمر، الليموني، البنفسجي.(٢٣)

وأمّا الألوان المرتبطة بفصول السنة فيوضّحها الجدول الآتي(٢٤):

الرمز	الفصل	اللون
يرمز للنار، و يمثل أعلى طاقة.	الصيف	الأحمر
يرمز للتراب، ومرحلة هبوط الطاقة.	نهاية الصيف	الأصفر
بداية سكون الطاقة.	الخريف	الأبيض
سكون الطاقة	الشتاء	الأزرق
صعود الطاقة (مراكز الطاقة في الجسم)	الربيع	الأخضر

والألوان الداكنة(٢٥) البارزة في لوحة الزعرب فتدل على الحزن والكآبة والغموض، وتسمّى ألوان الحزن، وتتألف من الألوان القاتمة والغامقة كالبني والأزرق والأحمر القاني والبنفسجي. ومدلولات الألوان في لوحة الزعرب(٢٦): الأحمر فيها غطاء رأس الشخصية الملثمة الواقفة في النصف الأسفل من اللوحة؛ هذا اللون المُرتبط بالحريق واللهب والحرارة أو الدماء والقتل، مُثير الأعصاب، ولا يرتاح إليه الكثيرون في منازلهم؛ إذ يُعدّ رمزًا للقتل والنار والخطر والعدوان والجرأة والحب. ومن مدلولاته- أيضًا- أن أصحابه يحبون المغامرة والنشاط والحركة. وكان الزواج قديمًا يسمّى (القضية الحمراء) التي ترمز إلى قوة العاطفة، وتعطي انطباع الرومانسية والحيوية داخل الأماكن المغلقة(٢٧). أمّا عن استخدامه في الرسوم والتصاميم، فإنه» يعطي انطباعًا يوحي بالعظمة والدفء والانتعاش»(٢٨) ويساعد على اللباقة وحسن التعبير(٢٩). اللون الأخضر، لباس الشخصية الواقفة في النصف الأسفل من اللوحة فيُرمز به « للطبيعة، البعث، التجدد، الربيع، الروح»(٣٠) ويرتبط بالحقول والحدائق والأشجار، ويعتبر من الألوان المريحة للنظر والأعصاب والمهدئة للمزاج(٣١) ويبعث السرور والبهجة وحب الحياة في نفوس البشر. ومن مدلولاته-أيضًا- أن الإنسان عاطفي يحب الهدوء والعيش بسلام، وهو متسامح جدًا لدرجة يمكن الوثوق به لبساطته ووضوحه، ويسير إلى تحقيق غاياته بخطى بطيئة لكنها ثابتة كفيلة بأن توصله إلى هدفه المنشود(٣٢). ويساعد صاحبه على الصبر ومعالجة تعب الأعصاب عنده(٣٣).

واللون الأسود، لباس الشخصية الملثمة في لوحة الزعرب، مدلوله كما ذكره الصقر في كتابه (فلسفة الألوان) يرتبط بالموت والخوف والحزن، فقد البصر، والوقار، ويعني انعدام اللون والضوء لدى صاحبه الذي يتركه وحيدًا ومنعزلا تحيط به الكآبة والحزن والسؤم، كيف لا، ويرمز الأسود إلى التشاؤم، العصبية، الحزن، والظلام(٣٤). ومن مدلولاته- أيضًا- اتّصاف أصحابه بالغموض وحبّهم غيرَهم احترامَ حياتهم الخاصة. وتدل التقاليد على أن الأسود هو لون الحزن في العالم العربي ويفضله المتشائمون. وكان» شعار العباسيين في أحزانهم ومصائبهم وقد استعمله الرومانيون واليابانيون والصينيون في كثير من الزخارف والزينات في الأثاث والملابس والستائر»(٣٥).

والأبيض لون عنوان الرواية (عتبة ثقيلة الروح) وجنس الكتابة (رواية) فهو يرمز للصفاء والنقاء والوضوح والطهارة والصدق والشرف(٣٦) وأصحابه حريصون على النظافة(٣٧) والعدل، وهو « لفظ يدل على الإشعاع والانطلاق لما فيه من اجتماع الياء الدالة على الاتساع، والضاد بما فيها من نفور وإفلات من المركز، فهو المقابل الصوتي للون الأسود، دلالة وتركيبا صوتيا»(٣٨). وكلمة أبيض في اليونانية تعني « السعادة والفرح وهو شعار رجال الدين حيث لا نزال نرى حتى اليوم الشيوخ والرهبان وغيرهم من المتصوفين يرتدون الألبسة البيضاء»(٣٩).

واللون البرتقالي الذي كتب به اسم مؤلفة الرواية (مايا أبو الحيات) فهو اللون الذي يجمع بين صفات اللون الأحمر والأصفر، ويعطي شعورًا بالدفء ويرمز إلى النشاط والتوهج(٤٠) ويدل على « الطاقة الانفعالية والروح المتفائلة عند الإنسان وكذلك الأمل والشجاعة»(٤١).

أمّا اللون البني الذي يحتل المساحة الأكبر في لوحة الزعرب فيعتبر رمزًا للأثاث ويمنح محبيه صفة التواضع والألفة، بالإضافة إلى الإحساس بهدوء الأعصاب(٤٢)، وأصحابه «صبورون يتحملون المكاره بصدر رحب، ولا يتركون اليأس يتطرق لنفوسهم»(٤٣).

بنية السريالية وأثرها في تصميم الغلاف:

تعتمد السريالية(٤٤) على أشياء واقعية لا أشياء من صنع الخيال؛ بمعنى أنها ترتقي بالأشكال الواقعية إلى ما فوق الواقع المرئي؛ لتكوّن حركة نقدية لهذا الواقع المعيش بالنظر إليه من جدار غير مألوف للعامة، بنظرة غير عادية تمزق فيها مألوفيته وترتقي به إلى أعين الناس بنظرة مُغايرة. وبهذا ارتأت السريالية أن تجعل العالم ينظر إلى الأشياء من منظار الحقيقة التي يجب أن تكوّم أمامهم، فتمزق جدار الوهم؛ جدار النظرة العادية التي تعمي الناس عن رؤية الحقيقة المحجوبة عن أعينهم. وبالحقيقة ف» إن كل فن هو سريالي، بمعنى؛ أنه نفاذ إلى حقيقة الواقع المباشر المحجوبة. حيث تمزيق لجدار الوهم؛ جدار الجزئي والاحتياطي والوسيلي؛ جدار النظرة العادية النفعية المدجنة المنفعلة المفروضة التي يُنظر بها إلى العالم في العيش العادي، فلا يُرى العالم في وهج الحقيقة والواقع الأساسي؛ إنه نفاذ من المحسوس إلى غير المحسوس الذي يمسك هذا المحسوس ويكوّن حقيقته ومبرره ومعناه. هو جَعْل اللامحسوس محسوسًا، كما عبّر غوته عن ذلك: «هو الوصول إلى ما وراء الواقع الهش، وإظهار ما لا يظهره لنا هذا الواقع مباشرة ومن تلقاء نفسه»(٤٥) .

وبالنظر في لوحة الزعرب وبالتحديد الجزء السفلي منها يُلحظ وجودٌ للسريالية في نظرات الشخصية الملثمة الدالّة على الإنسان المتمرد الذي يرفض الواقع المعيش، ويريد تغييره واستبداله بواقع أفضل منه؛ فيقف ويعتليه الصمت المُريد لقارئ نظراته أن يتمعن به جيدًا ويدقق في شاكلته؛ ليصل إلى الهدف من وراء تلكم الشخصية، ويتأكد بأنها لم تأت عبثًا ولا لعبًا لتقف هناك، في وسط اللوحة، وإنّما جاءت لتغيير واقع فيه تُضطهد المرأة لعيشها عزباء في مجتمع أكثَريته متزوجون؛ ترمقها العيون بنظرات المُشفق، أو تحاول جاهدة أن تبحث عن حلول للتخلص من نظرات ازدراء تعني اقترافها ذنبًا ما اقترفته يداها !.

أمّا السماء المرصعة بستار يحمل ألوانًا عديدةً ، إنْ هي إلا خروج عن المألوف؛ إذ لا وجود لسماء تحمل ألوانًا حمراء فخضراء... . وفي لوحة الزعرب حدث عكس ما يُتوقع من لون وشكل، وكأن السماء تريد أن تقول إن لم يحصل تغيير على تلكم العادات والتقاليد البائسة والمجحفة بحق المرأة، سأتغير أنا.

التشكيل السيميائي وأثره في لوحة الغلاف:

تحتل السيميائية(٤٦) مكانة مميزة من حيث أساليبها التحليلية واهتمامها بكل مجالات الفعل الإنساني، وتلعب دورًا بارزًا في اكتشاف البنية العميقة المختفية وراء تلكم البنية السطحية التي تناولها سوسير في سميولوجيته القائمة على الثنائيات: الدال والمدلول اللذان يُبحث من خلالهما عن الدلالة والمعنى بالإضافة إلى تأكيدهما المضمون النصّي.

الدال (signifier) هو تمثيل طباعي (في حال وجود كتابة) يقصد به العلامات على الورق والأصوات والرمز المجرد كما لو كان مستقلا عن أي شيء يرمز إليه. أمّا المدلول (signified) فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي، أو الفكرة المشار إليها رمزيا في مثل هذا الدال؛ أي المعنى الذي يعبر عنه الرمز. أمّا موضوع الإشارة (referent) فيعني الموضوع أو الشيء المشار إليه في هذه العملية العلاماتيّة.(٤٧)

أمّا ما يطلق عليه بورس التجربة الضمنية (experience collatera'lle) فهي موضوع العلامة، وتعني المعرفة غير المباشرة التي تدرك من خلال سياقها البعيد(٤٨)، وتعني-أيضًا- وحدة ثنائية المبنى– كما اعتبرها

سوسير– تتكون من دال ومدلول يقصد بالأول الدال في الرسم: الخطوط والألوان والأشكال المنتظمة والمساحات والعناصر الأخرى، وأمّا الثاني: المدلول فهو الرسم نفسه من خلال طريقة إنتاجه وتركيبه، حيث يعد الأساس لتحديد طبيعة العلامة في فن الرسم(٤٩) ، حيث تحتمل العلامة تفسيرات عدة؛ إذ تتجه إلى تأويلات مختلفة وفق أسلوب عرضها وترتيبها، « فنحن أمام موضوع ديناميكي؛ أي المعرفة المفترضة التي تؤسس، عبر وجودها، فعل التأويل»(٥٠)، والمؤول الديناميكي هو « كل تأويل يعطيه الذهن فعْليًّا للعلامة «(٥١).

والواقع المعيش يُنظر إليه اليومَ باعتباره نسيجًا من العلامات؛» سلسلة من الإحالات التي تضمحل لحظة استيعابها في الفعل الإنساني»(٥٢) ؛ ففي لحظة توهم الذات أنها استقرت على دلالة بعينها تجد أن دلالات العلامات كثيرة ومتنوعة(٥٣) ولها علاقة بالزمان والمكان والمضمون. فهل للوحة الزعرب علاقة بتلكم العناصر المذكورة ؟

إنّ اللوحة التشكيلية وقت إتيانها بصورة الإنسان ووضعها في نظام رمزي له موقعه ووظيفته في النص، تكون– بذلك– قد حوّلته من بنية إلى بنية أخرى، حيث التصور البنيوي « المستمد من اللسانيات السوسيرية، وهو التصور الذي ينطلق من اعتبار النص نظامًا مستقلا بذاته ولا يحيل إلا على نفسه، إلى جانب قيام العلائق الداخلية بالتحكم في اشتغاله وفي إنتاج معناه ودلالته»(٥٤). إن صورة الإنسان التي تقف في النصف الأسفل من لوحة الزعرب تعدّ المادة الأساسية التي تتحول فيها وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة، ثم تتحول هذه الصورة إلى أيقونات(٥٥) ، حيث يمكن بهذا القول « أية علامة داخل اللوحة التشكيلية هي علامة أيقونية؛ لأن الرسم نفسه يبدأ بالعلامة الأيقونية. هناك دائما شكل بصري معين يمكن عزله أيقونيًّا أو مؤشريًّا لا رمزيًّا، على سبيل المثال: فعلامة غيمة تؤشر ما تتضمن وهو المطر»(٥٦). وآنَ إنعام النظر فيما تتضمنه لوحة الزعرب تُلحظ الأشكال الهندسية الملونة مغطية الجزء العلوي من اللوحة وتمثل « الدال» الرمز الجمالي نفسه، وأن الشخصية الملثمة والتفاصيل المشار إليها في اللوحة تشكل جميعًا موضوع الإشارة، والقيم والأفكار التي سعى الزعرب إلى التعبير عنها في عيون أيقوناته من غموض وضياع، وعدم تحديد المصير، والخوف من المجهول، حيث كلها تشكل المدلول. واستنادًا إلى هذا، فإن المؤشر السيميائي يشير لقارئه إلى أنّ الشخصية الواقفة بصمت وهدوء في لوحة الغلاف ما هي إلا علامة للحزن والكآبة والضياع، وعدم قدرة الإنسان على تحديد مصيره، والاتجاه الذي يجب عليه أن يسلكه في حياته وقبل مماته.

وحسب المقولات الفينومينولوجية(٥٧) التي تحيل الأحاسيس المجسدة في وقائع عبر قانون– أي فكر– أو قاعدة تسمح بذلك، تُقرأ شكلية العنوان» عتبة ثقيلة الروح « سيميائيًّا؛ حيث البدء بالمقولة الأولى(primeite) التي صاغها بورس(٥٨) وعرفها بقوله: « نمط في الوجود يتحدد في كون شيء ما هو كما هو إيجابيًّا دون اعتبار لشيء آخر. ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلا إمكانًا»(٥٩). بهذا، تشير المقولة إلى الإمكان فقط(٦٠)؛ فالعتبة ما هي إلا مكانٌ لخطوات الإنسان وقتما شاءَ ذلك، وثقيلةٌ ما هي إلا شعورية محتملة، وأما الروح فهي نفس تعطي دلالة أن الإنسان في قيد الحياة.

أما المقولة الثانية (secondeite) فعرفها بورس: « نمط وجود الشيء كما هو في علاقته بثان دونما اعتبار لثالث. إنها تعيّن وجود الواقعة الفردية»(٦١). بهذا، تشير المقولة إلى تجسيد الأحاسيس والنوعيات في وقائع مخصوصة، وتشير–أيضًا– إلى التحقق الفعلي(٦٢) إذ إنّ « العنصر الثاني داخل السلسلة يحدد الأول؛ إنه يضع حدودًا ويغلق بابًا؛ فالأول وحده ليس سوى إمكان داخل السلسلة، أما الثاني فيحيّن السلسلة؛ إنه يدخل الوجود»(٦٣). واستنادًا إلى هذا، فإن العتبة تحمل المعنى المعجمي مُنضافًا إليه صفة الثقل؛ وهي –بذلك– تخرج من دائرتها الواسعة حيث تبادرت إلى ذهن المتلقي في السماع الأولي إلى أن تضيق بها الدائرة لتصبح محدودة بكلمة (الروح) وتصبح كائنًا حيًّا له نبضات تدق بمقدار الفترة التي يبقى فيها في قيد الحياة.

أمّا المقولة الثالثة (tierceite) فهي التي تتوسط المقولتين الأولَيَيْن « فكما كان الأول بداية وكان الثاني نهاية، فإن الثالث هو القانون الذي وفّقه تتم العلاقة بين الأول والثاني. والرابط بين العناصر الثلاثة هو ما يحدد في نهاية

المطاف طريقة الإمساك بالتجربة الإنسانية واستيعابها كمفاهيم؛ أي كفكر، وهو وحده الذي يقذف بالإنسان داخل سيرورة رمزية يدرك عبرها كل شيء باعتباره شكلا رمزيا؛ فالشيء لا يُدرك في ذاته، بل يُدرك باعتباره سلسلة من الإحالات الدلالية المتنوعة»(٦٤). بناءً على ذلك، فإن هذه المقولة « تجعلنا نؤول سلوكًا ما باعتباره دالا على السعادة أو التعاسة، وأن نجرد المعطى بعدِّه المحسوس لكي نكسوه بغطاء مفهومي(٦٥). وعليه، تفسر المقولة الثالثة سبب اختيار المؤلفة عنوان « عتبة ثقيلة الروح « من بين عدة عناوين؛ فعند ربط المقولة الأولى بالمقولة الثانية عبر المقولة الثالثة يُدرك أن العنوان السبب في جعل القارئ/ المتلقي يرى أنّ مضمون الرواية صالح لكل زمكان؛ إذ الروح ترميز للبعث والتجدد؛ فإن ماتت روحٌ حلّت الأخرى مكانها إلى أن تقوم الساعة ويُعرف ميقاتها، ويرى- أيضًا- أنّ أحداث الرواية ستدور في دائرة التعب والنصب .

الشخصية :

إن صورة الإنسان التي تظهر في لوحة الزعرب قد أخذت المساحة النصفية والسفليّة فيها، وظهرت شيئًا بارزًا ومهيمنًا على اللوحة، وتمثلت وجهًا مألوفًا متجسدًا على أرض الواقع بين المتلقي وبينه تقاربٌ وتماثلٌ في الشخصية التي» تعكس إلى الخارج الخوف الذي يعتمل في أعماقها؛ حيث يولّد القناعُ من خلال الإحساس بالخوف علاقةً بين الإنسان المقنع وأولئك الذين ينظرون إليه»(٦٦). إنّ لعبة القناع تعبير عن الإنسان الذي يبحث عن نفسه، وفي الوقت ذاته يعمل على الاختفاء عنها؛ فما هو إلا شخصية أخرى تنضم إلى المتلقي أو ينضم إليها، وليست موجودة في فراغ بل في بيئة في عالم، وهي وعالمها لا انفصام بينهما. وكان أنسور(٦٧) يستخدم القناع « للتعبير بطريقة مفعمة بالتهريج والأسى عن البؤس الإنساني بكل درجاته ابتداء من الانحلال الدّنس إلى الجريمة النكراء»(٦٨). في لوحة الزعرب، اُستُخدم غطاءُ الرأس المغطّى به وجه الشخصية كقناع ظهرت فيه الشخصية ملثمة لا يُعرف أصلها ولا فصلها ومَن مِن أبطال الرواية تمثّل، وعُرف أنها تعبّر عن بؤس وحزن وهَمّ وغَمّ؛ فسرعان ما أضحت رمزًا لبطلي الرواية سلمى وناصر اللذيْن يخيّم على قلبيهما روح الكآبة والرتابة حتى نهاية الرواية .

وتُدرك صورة الإنسان(٦٩) في لوحة الزعرب على أرضية غير محددة وغير عضوية « وتتميز الصورة عن الأرضية بأنها تجذب الانتباه، وهي ذات حدود وتنظيم وصبغة خاصة داخل الأرضية التي تدرك بمنزلة الإطار العام، وتكون الأرضية بلا شك غير محددة وغير منظمة وغير عضوية»(٧٠). وتدرك- أيضًا- على سماء يغطيها ستار كستار المسرحيات، فلا يظهر لون لها ولا شكل.

وتلفّ الأيقونات الشخصية والستار ألوانًا عديدة لا تتمسك بمنهج اللون الواحد؛ فألوان الأحمر والأخضر والأسود تمثل ألوان اللباس الذي تلبسه الشخصية، ويظلّله البنّي متراوحًا بين درجات الغامق والفاتح منه، حيث التظليل يرمز إلى الغموض والظلمة كما جاء في كتاب الفن التشكيلي(٧١) والبقعة التي ظهرت على وشاح الشخصية تدلّ على التوازي والانتشار(٧٢). ويُلحظُ توافق في تلكم الأيقونات، وما جاء في متن الرواية على بطليها سلمى وناصر اللذين أحاطهما الحزن من جميع جوانبه وبقيت حياتهما مستمرة تتصف بالتوازي والاستقرار(٧٣)؛ فوقفة الشخصية متوازنة لا عرج فيها تؤكد أنّ حياة بطلي الرواية لا تزال مستقرة.

تحليل الشكل الهندسي

وهو الجزء الذي يمثل الغلاف العلوي من لوحة الزعرب، كما في اللوحة الآتية:

ويُلاحظ على تينك اللوحة أشكال هندسية متكررة المربع والمستطيل بما يُمثّل شكل ستار المسرح المتعدد الألوان

الذي ما يلبث أن يُظهر للمشاهد الشخصيات التي سيكون لها أدوارٌ تمثيليةٌ لمشاهدَ من المسرحية؛ حيث في لوحة الزعرب يُكشف الستار عن شخصيّة واحدة لا غير تقف في النصف الأسفل من اللوحة الفنيّة الغلافيّة:

ودلالة تلكم الأشكال الهندسيّة المتمثلة بالمربع والمستطيل(٧٤) أنّ الأول يعطي دلالة الاستقرار والثبات، أمّا الثاني فله دلالة التمدد والتوازي. وعند إلقاء النظر في دلالة كلٍّ منهما ينتصب استفهام: أكانت دلالة الأشكال متوافقة ومضمونَ الرواية أم مخالفة له؟ وللإجابة لا بُدَّ من مقارنة دلالة الأشكال الهندسيّة مع مضمون الرواية ليُرى – إنْ وُجد– وجه التوافق والاختلاف.

إنّ دلالة المربَّع الظاهر في الشكل (١) ما هي إلا تعبيرٌ عن حالة بطليِّ الرواية سلمى وناصر من حيث العلاقة التي نشأت بينهما؛ فسلمى ظلّت متشبثة بقرارها الزواج من ناصر البطل حتى وصلت الرواية إلى نهايتها، وتمَّ لها ذلك بغضّ النظر عن نجاح العلاقة بعد الزواج أو فشلها. وناصر بطل الرواية يظلّ ثابتًا على قراره متمسّكًا به؛ قرار اتخذه بعدم الزواج من النساء والاكتفاء بإقامة العلاقات الخارجية معهن، وظلّ هذا القرار إلى ما قبل نهاية الرواية، حيث يُرى وقد رضخ لقرار سلمى بالزواج منه، ويُرى تنازل عن قراره الصارم بحق نفسه ألّا يكون له ابنٌ يجري دمه في عروقه؛ حيث أنجبت له سلمى « يحيى « الصغير، وبه يكون ناصر البطل قد تنازل عن قراراته المجحفة سواء أكانت بحق نفسه أم بحق النساء اللائي أنشأ معهن العلاقات، وتركهن بعد ذلك يَعُدْنَ إلى بيوتهن، وكأنّ شيئًا لم يكن! .

(الشكل ١)

أمّا دلالة المستطيل الظاهر في الشكل (٢) فما هي إلا تعبير عن الجو العام الذي يسود أحداث الرواية؛ الجو

المتصف بالهدوء على الرغم من الهواء المشوب الذي شارك في تلويثه بطلا الرواية وتقاسماه بينهما بالعدل والإنصاف؛ فلا أحد منهما يحاول أن يعلو فوق نصفه المخصص له؛ ليحمل بعضًا من الهواء النقي ثم يُنشِئ تحوّلا في مجريات أحداث الرواية فتتم العلاقة بينهما على رضى من الطرفين، وتُتوّج بمولود كلما رأياه تشتد أواصر العلاقة بينهما، لكن هذا ما لم يحصل وبقي الهواءُ ملوثًا لا هو بالنظيف ولا هو بالنقيِّ، وبقي الجو هادئًا بين البطلين يسوده الحذر الشديد؛ كي لا تفلت العلاقة التي حبكت خيوطها، سلمى، جيدًا من جهة، ودفعت ثمنها غاليًا من جهة أخرى؛ إذ أهدت جسدها لناصر مقابل الزواج منها؛ حيث إنّ الذي يوضح تفاصيله ومكانه والشاهد

عليه هو العُنوان الذي تموّقع في لوحة الزعرب تحت الستار مباشرة المُغطّى باللون الأبيض المكتوب بالخطّ السّميك الدال على الصلابة والصرامة الذي يمثل سلمى التي ظلت متمسكة بقرارها، ولم تفكر في أيِّ مشهد من مشاهد الرواية لتبطل قرارها؛ ليصبح غير قابل للتطبيق؛ سلمى العاطفية مرهفة الإحساس المُلاحظ من أول سطر في الرواية حتى آخر سطر فيها تُعطى هذه الصفات وقد تطابقت ودلالةَ الخطِّ المنحني الذي يتمثّله عنوان الرواية.

(الشكل ٢)

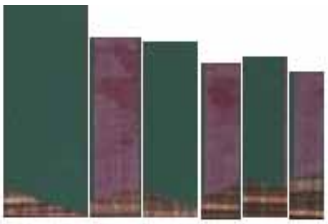
أمّا دلالة الخط المستقيم المتمثل في اسم مؤلفة الرواية (مايا أبو الحيات) والمُرقّط باللون البرتقالي كما يظهر في الشكل (٣)، فهو دال على العدل والوضوح، وهذا ما يُلحظ على آلية موضوعية السّرد وعدم انحيازه؛ فقد عرضت المؤلفة روايتها بشفافية بعيدًا عن الانحدار إلى وادي بطليها، ولم تقدم أحدًا منهما على الآخر، ولم تظهر أيًا منهما مذنبًا لتُخْرِج الآخر من دائرة الاتّهام، وإن أبدت المؤلفة تحيزًا لواحد منهما فالقول على هذا: هي طبيعة الإنسان، ولكن المؤلفة بقيت في مركز الدائرة كما أظهر مضمون الرواية ولم تغادر مكانها. الشكل (٤) يوضح ذلك:

(الشكل ٣)

(الشكل ٤)

يُلحظ من هذا الشكل وقوف الكاتبة في النصف المركزي للدائرة وعلى يمينها تقف سلمى وعلى يسارها يقف ناصر؛ حيث تتابع المؤلفة ما يجري بينهما من أحداث وتسجلها دون التدخل في شأنهما أو إبداء الاستياء من تصرفاتهما تجاه الآخر.

وتظهر الظلال بجميع درجات اللون البني بخطوط مستقيمة مائلة(٧٥) لتوحي بالسقوط والانحدار، ولتدلّ على التردد والتوتر، وعدم الاتزان الغالب على نفسية بطليْها. ويُلاحظ على تلكم الظلال بُنية اللون أنها تتدرج من أسفل اللوحة إلى نقطة التقاطع مع تحديدات الستار بألوانه: الأحمر، الأخضر، الليلكي. الشكل (٥) يوضح ذلك:

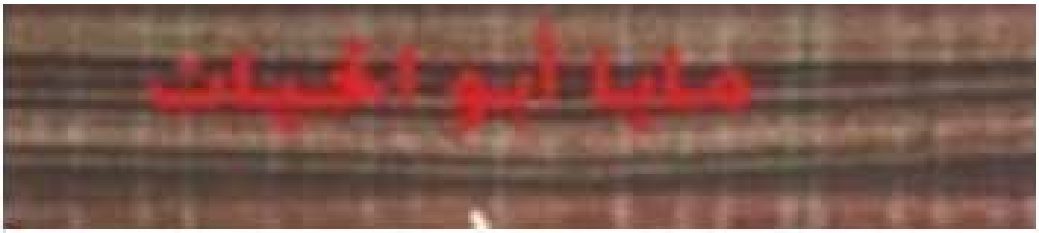


ينتهي دور اللون البني في نهاية فضاء الغلاف بين الوحدتين: الأرض والسماء.

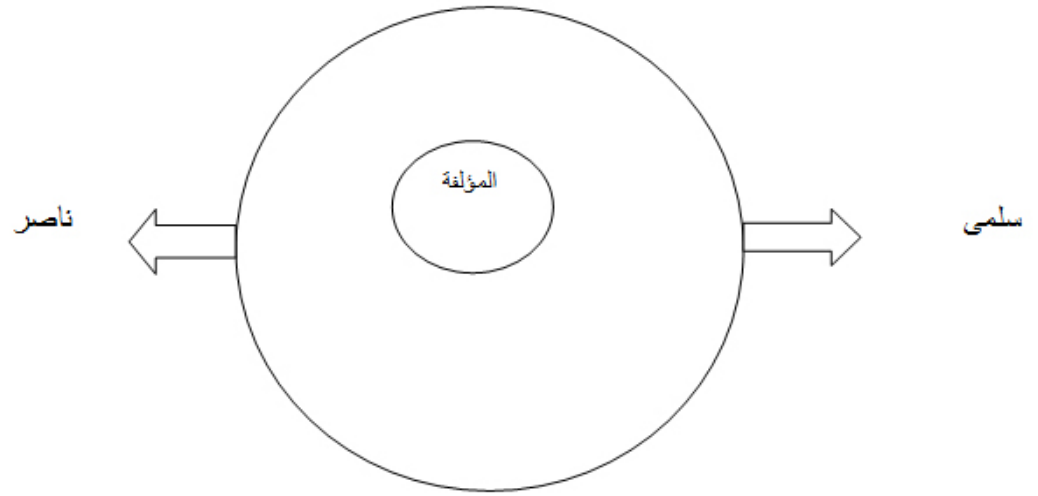
(الشكل ٥)

تابع للشكل رقم (٥)

تحليل الظلال المساحية :

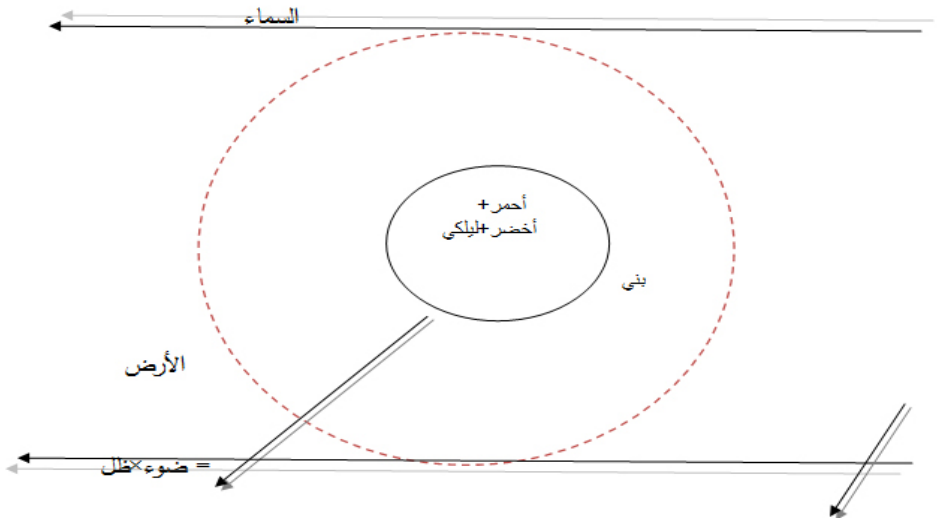


تظهر الظلال باللون البني بدرجاته المختلفة الغامق منه مرة والفاتح مرة أخرى على نحْو مُتدرِّج، والخط السميك مرة والخط الرفيع مرة أخرى، حتى يختفي تحت الستار، فما يعاد يظهر منه شيءٌ. وتعدّ الظلال بنية اللون علامة



مركزية؛ إذ « إنها تأخذ المساحة الأكبر من اللوحة الفنيّة، وتُرى كعلامة مهيمنة باستمرار تعمل فيها الألوان العلوية للستار: الأحمر، الأخضر، الليلكي كألوان معاكسة للبنية اللونية المهيمنة، وتظهر على النحو الآتي:

يُجلّي هذا الشكل الألوان المعاكسة للون البني، وهي آخذة مساحة وحدها، وتترأس مراكز أساسية دون مشاركة اللون البني لها، وهذا هو السبب الذي يفسر للمتلقي ظهور الأحمر، الليلكي، الأخضر حالَ ظهور اللون البني فجأة . ثمة استفهام يسطو: ما السبب وراء الإتيان بكل هذه المساحة الفراغية الظلاليّة في لوحة الزعرب؟ الإجابة هي أن الفراغ يشكل « جزءًا مهمًّا من أية رسالة بصرية بغض النظر عن طريقة ترتيبها»(٧٦) ، وأنّ دراسة الفراغ تقود إلى استحضار الصحراء، وخطوط الرمال فيها، لتصبح جزءًا من شخصية الإنسان الملثم، الواقف في وسطها . وكأن هذه المساحة تدل على بطليّ الرواية وهروبهما من مواجهة الحقيقة وتدارسها؛ كل منهما لا يريد الآخر، ويريد لهذه العلاقة أن تنتهي إلى مساحات كبيرة لا نهاية لها، وهذه المساحات لا تنطبق إلا على الصحراء الخالية التي لا تُعرف نقطة بدايتها.

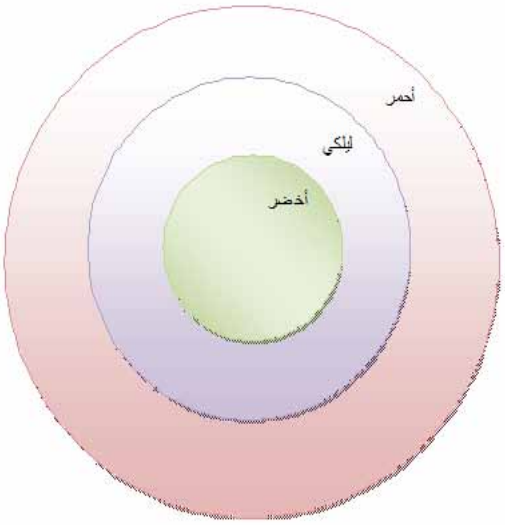


صفوة القول:

ركزت لوحة غلاف الرواية اهتمامها على المساحات والأبعاد، فظهرت غنية بالعواطف والمحمول الدلالي؛ ليتحقق الإحساس بملمس موجودات اللوحة، ويشعر المتلقي بعاطفة تتدفق فيها، تتغلغل في أعماقه، وتلامس شغاف وجدانه،

حيث تُرى اللوحة نابضة بحياة تحتفظ في داخلها بصفاء ونقاء غير عاديين، وتبدو تبيانا لسموم حضارتنا التي تسري في شرايين المجتمع العربي.

وإنّه لشيء رائع حقًّا تلك الثروة اللونية الجذّابة، وتلك الدقة والثقة اللتان أبرز بهما الفنان هذه الأشكال النابعة من خياله: شخصية ملثمة تقف في النصف الأسفل من اللوحة لا تعرف الانكسار، قوية شامخة، كادحة طموحة، توحي إلينا بأن ثمة مآسيَ تدور على أرضية المسرح، وأنّ ثمة بكاءً وحزنًا وصراخًا خلف ستار المسرحية لم يُكشف عنه، وأن ثمة جدرانًا صامتة ذات همسات سلبية تنوء بحديث الموت والعدم، وجو يسوده التوتر ينطوي على تنبؤ بظهوره في أعماق الرواية، وأحاسيس ومشاعر تُسائل النفس: هل أضحت الحياةُ موحشة إلى هذا الحدّ؟ أمام مَنْ نحني هاماتنا إجلالا واحترامًا؟ والإجابة صامتة ترتسم بشكل سحري فاتن في نظرات الشخصية ذات اللّفتات غير المعقولة؛ الشخصية التي تقف أمام كومة من الغموض في النصف السفلي من لوحة الغلاف.



الهوامش:

١- عطية، نعيم: حصاد الألوان، دار الكتاب، مصر، ١٩٧٩، ص٥١.

٢- وفريد زمز ، آن : الصورة في عملية الاتصال، ترجمة خليل الحماش، مراجعة عبد الودود العلي، المعهد الدولي لطرائق محو أمية الكبار، بغداد، ١٩٨٠، صص٥٠-٥١ .

٣- أنغليز، ديفيد و هغسون ،جون : سوسيولوجيا الفن، طرق للرؤية ، ترجمة ليلى الموسوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص١٢٣ .

٤- حطيني، يوسف :مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص١١٦.

٥- حطيني، يوسف : المرجع السابق نفسه، ص١١٦.

٦- نجمي، حسن :شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠،ص٢١٩.

٧- برادة، محمد وآخرون: الرواية العربية...،ممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت- ٢٠٠٨ ١/٨٥.

٨- شمعون، عبد الرؤوف: « الفن التشكيلي: التذوق واللغة البصرية الغائبة». مجلة البصيرة. (العدد (١) : ٢٠٠٢) ص١١.

٩- حسين صالح، قاسم : في سيكولوجية الفن التشكيلي، ط١، دار دجلة-عمان- ٢٠٠٨م، ٢١٤.

١٠- رأي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد-١٩٨٧،ص٣١.

١١- محمد، بلاسم: الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرسم، ط١، دار مجدلاوي-عمان- ٢٠٠٨، ص١٢١.

١٢- عطية، نعيم: حصاد الألوان، مرجع سابق، ص ٦.

١٣- شمعون، عبد الرؤوف: الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ٩ .

١٤- عطية، نعيم: حصاد الألوان، مرجع سابق، ص ٦٢.

١٥- عطية، نعيم: حصاد الألوان، المرجع السابق نفسه، ص ٧٧ .

١٦- عطية، نعيم: حصاد الألوان، المرجع السابق نفسه والصفحة ذاتها، ص ٧٧ .

١٧- عطية، نعيم: حصاد الألوان، المرجع السابق نفسه، ص ٧٦ .

١٨- شمعون، عبد الرؤوف: الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص١٢ .

١٩- حمودة، يحيى: نظرية اللون، دار المعارف- الاسكندرية- ١٩٨١،ص٩.

٢٠- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع- عمان- ٢٠١٠، ص٥١.

٢١- المرجع السابق نفسه، ص٥١ .

٢٢- سيكولوجية الألوان: هي الألوان التي تلعب دورًا في التأثير على المزاج وإثارة العواطف الإنسانية لما تمتلكه من قدرة على إيقاظ الاستجابة العاطفة للمشاهد.

٢٣- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص١١٨ .

٢٤- المرجع السابق نفسه،ص٢٦ .

٢٥- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص٩٢ .

٢٦- المرجع السابق نفسه، ص٩١، و محمد، بلاسم: الفن التشكيلي، مرجع سابق،ص١٤٧.

٢٧- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، صص ١٣٠،١٠٠.

٢٨- المرجع السابق نفسه، ص١٧ .

٢٩- المرجع السابق نفسه،صص١٧،٢٨.

٣٠- محمد، بلاسم: الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ١٤٧.

٣١- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص٩١،١٧.

٣٢- المرجع السابق نفسه، صص ٩٨-١٠٣،٩٩ .

٣٣- حمودة، يحيى: نظرية اللون، مرجع سابق، صص ١٣٧-١٣٩ .

٣٤- محمد، بلاسم: الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص١٤٧ .

٣٥- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص ١٢٦ .

٣٦- محمد، بلاسم :الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ١٤٧ .

٣٧- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص ١٠٢ .

٣٨- عبد الله محمد حمدان، أحمد : دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٨، ٣٨.

٣٩- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص ١٢٦ .

٤٠- محمد، بلاسم :الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص ١٤٧ .

٤١- محمد الصقر، إياد: فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص ١٦ .

٤٢- المرجع السابق نفسه والصفحة ذاتها .

٤٣- المرجع السابق نفسه، ص ١٠٢ .

٤٤- لسريالية: شكل أدبي قصصي، من أشكال الفنون البصرية. تعني ما فوق الواقع الطبيعي، وأعطيت الاسم عام ١٩٢٤م عندما قام جماعة من الفرنسيين بقيادة أندره يروتون نشر أول بيان لهم . (انظر: حليم جرداق، تحولات الخط واللون، دارالنهار للنشر، بيروت، ١٩٧٥م،ص٨٣.

٤٥- حليم جرداق، تحولات الخط واللون، ص٨٥ .

٤٦- السيميائية: هي طريقة في رصد المعنى والكشف عن حالات تمنعه ودلاله وغنجه، ودراسة للتمفصلات الممكنة له. (انظر: تعريف السيميائية: سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٥م، صص٥٢ – ٨٧ .

٤٧- انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات، ٧٦-٧٧، وديفيد أنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن ،صص ١٠٧- ١٠٨ .

٤٨- انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات،صص ٩٨ – ١٠٠ .

٤٩- انظر: بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ص١٣٥ .

٥٠- سعيد بنكراد، السيميائيات، ١٠١ .

٥١- سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص١٠٤ .

٥٢- سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات ش.س.بورس، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٥م،صص ١٣-٢٦ .

٥٣- انظر: سعيد بنكراد، المرجع السابق،ص٣٣ .

٥٤- بلاسم محمد، الفن التشكيلي،صص ٣٨ – ٣٩ .

٥٥- انظر: بلاسم محمد، المرجع السابق،ص ٧٦ .

٥٦- لاسم محمد، المرجع السابق،ص١٣٦.

٥٧- المقولات الفينومينولوجية: مقولات صاغها بورس على الشكل الآتي : أول يحيل على ثان عبر ثالث. وسميت بالتوزيع الثلاثي للعلامة.

٥٨- شارل سندرس بورس (١٨٣٩ – ١٩١٤): ولد في الولايات المتحدة الأمريكية، وعدّ مؤسّسًا للسميائيات الحديثة، وقد خصص كل وقته للبحث العلمي. وله مقالات باللغة الفرنسية منها :

-Comment se fixe la croyance (١٩٧٨) .

-Comment rendre nos idees claires (١٨٧٩) .

وقد جمع رهط من الأساتذة مخطوطاته، التي ضمت جميع أعماله في المنطق والرياضيات والفلسفة والسميائيات والفيزياء، في ثماني مجلدات تحت عنوان : Collected Papers (ولمزيد بسط القول انظر: سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل،صص ١٣-٢٦) .

٥٩- انظر: سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، ٥٤. منقولا من: peirce (CS):Ecrits sur le signe ، p ٧٠. وانظر: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ٨٨-٨٩ .

٦٠- انظر: سعيد بنكراد، المرجع السابق، ٤٢ .

٦١- سعيد بنكراد، المرجع السابق، ٦١ . منقولا من: – Carontini (Enrico):Action dusigne Ed Louvain laneuve ١٩٨٤ p١٧.

٦٢- انظر: سعيد بنكراد، السميائيات، ٨٨-٨٩، وانظر: السميائيات والتأويل، ٤٢ .

٦٣- سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، ٦٢ . منقولا من: (David) ٥٨ :La Semiotique de peirce،Langages p١١.

٦٤- سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، ٧٠ .

٦٥- انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات، ٨٨-٨٩ ، و السميائيات والتأويل، ٤٢ .

٦٦- نعيم عطية، حصاد الألوان، ٥٢ .

٦٧- أنسور: مصور، ولد في « أوستيند » ببلجيكا، عام ١٨٦٠م، زخرت لوحاته بالتأثيرات الضوئية المصغاة، واستخدم القناع للتعبير، ومات عام ١٩٤٩ م .

٦٨- نعيم عطية، المرجع السابق، ٤٩ .

٦٩- تعني الصورة (المادة الأساسية للرسم، وقول الرسم قول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة ثم تتحول هذه الصورة إلى حسية « أيقونية تطابقية «) . انظر: بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ٧٦ .

٧٠- بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ٩٣ .

٧١- انظر: بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ١٤٩ .

٧٢- انظر: بلاسم محمد، المرجع السابق، ١٤٩ص .

٧٣- انظر: بلاسم محمد، المرجع السابق، ص١٤٩ .

٧٤- انظر: بلاسم محمد، االمرجع السابق،ص ١٤٩ .

٧٥- انظر: إياد الصقر، فلسفة الألوان، مرجع سابق، ص١٣٨ .

٧٦- انظر: محمد أبو زريق، دراسات في الفن التشكيلي الأردني المعاصر، ط١، مطابع الدستور التجارية، الأردن، ٢٠١١م،ص١٣٨.