

سيميائية الصورة الغلافية
قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج*

د/ حنينة طيبش
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة خنشلة

ملخص

يشكل الغلاف الخارجي عتبة مهمة لولوج المتن السردي، بوصفه هوية بصرية، وأول ما يحقق التواصل مع القارئ قبل النص ذاته لذا فهو يؤدي وظيفة إشهارية. وحديثنا عن صورة الغلاف الخارجي للرواية ليس بوصفه حلية شكلية وإنما اهتمامنا به نابع من كونه سندا للدلالة المضمونية. لذا فدراستنا تنطلق من فكرة الوعي بهذه العتبة النصية عند الروائي الجزائري واسيني الأعرج الذي طالما انتقد النقد العربي ووصفه بالعاجز عن قراءة هذا المناس والإحاطة بدلالاته على عكس الروائي الذي يمتلك ثقافة كبيرة، لذا فإن دراستنا تنطلق من العوالم التشكيلية المؤطرة لعوالم الأعرج الروائية، وقد اخترنا مجموعة من النماذج التي تجلت فيها هذه النزعة التجريبية واضحة يأتي على رأسها: أصابع لوليتا، سوناتا لأشباح القدس، شرفات بحر الشمال، جملكية آرابيا، رمل المائة.

Abstract:

The outer cover of the novel is a narrative text visual identity, because it is the first to achieve the communication with the reader, so it does Publicity function. And from the talk about the image of the cover of the novel stems from the relationship build with narrative text. So The study starts from the idea of awareness of the practice of the Algerian novelist Waciny Laredj, study emanating from the world of the art of painting, which affected him Waciny Laredj, we have chosen a group of novels to be a field applied to the study, namely: fingers Lolita, Sonata for ghosts Jerusalem, balconies of the North Sea, jumlukiat Arabia , raml el Maya.

مقدمة:

إن علاقة الأدب بالفن ليست حديثة كما يعتقد البعض وإنما هي قديمة ومنتشعبة، فصلات «الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد. فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى. وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة»⁽¹⁾، ولا يقتصر هذا التأثير والتأثر على الشعر فقط بل ينسحب على كل الأجناس الأدبية ومن بينها جنس الرواية. ولا أدلّ على ذلك من اهتمام الروائيين بالفنون وإدخالها في صميم العملية الإبداعية لدرجة جعلت بعضهم يتّهم النقد العربي بالقصور عن فهم هذه العلاقة الوطيدة كما هو الحال مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج الذي نجده يصرح في هذا الحوار قائلاً: «دعني بهذه المناسبة أقول لك إن النقد العربي الذي يبحث في الشخصيات ويتحدث عن الزمن الروائي، والقيمات؟ والتناسق؟ يقف عاجزا في الحديث عن الموسيقى واللون الذي يوشى الروايات لأن الناقد من هذه الناحية لا يملك أي معرفة أبدا. الروائي أكثر ثقافة والتصاقا بالحياة من الناقد»⁽²⁾. إن هذا القول يجيلنا إلى الحديث عن وعي وممارسة مقصودة يريد بها الأعرج إعطاء نفس جديد لنصوصه الإبداعية وحثّ الذائقة النقدية لقرائها من هذه الزاوية، وهو الباحث عن التجديد لإدهاش قارئه.

وتعد الصورة الغلافية واحدة من أوجه تجلي الفنون وهي -إلى جانب ذلك- عتبة سيميائية مهمة لولوج النص الأدبي، فهي ليست كما يظن البعض مجرد حلقة شكلية بل هي عاضد حقيقي للدلالة المضمونية⁽³⁾ كما أنها تمثل هوية النص البصرية، وهي بهذا المفهوم ذات تأثير خطير. إذ تتمظهر من خلالها دلالات النص وأبعاده. كما تمارس وظيفة إشهارية/دعائية وأخرى إغرائية تقوم بإغواء المتلقي من أجل الغوص داخل النص الروائي والبحث عن تلك العلاقات والشائج التي تقيمها هذه العتبة مع الدلالة العامة للمتن السردي، وفيما يلي قراءة لنماذج من صور أغلفة روايات واسيني الأعرج.

1- الصورة / اللوحة:



عرفت الرواية الجديدة نمطا ووعيا مغايرين لذلك الذي كان سائدا في روايات الحساسية القديمة على مختلف الأصعدة، وقد مسّ هذا الوعي صورة الغلاف الخارجي، التي انتقلت (من فضاء الغلاف/الصورة إلى فضاء الغلاف/اللوحة) وقد أحدث «هذا الانتقال... ارتجاجا بارزا في طبيعة غلاف روايات الحساسية الجديدة. أدى هذا الصنيع إلى خلخلة ميراث الذائقة البصرية الفنية التي رسختها أغلفة روايات الحساسية التقليدية التي كانت تركز على الصورة/البورتريه، وبالتالي فتح آفاق بصرية فنية تشكيلية جديدة مواكبة لتحولات الخطاب الروائي الجديد»⁽⁴⁾، من شأنها أن تعضد الدلالة العامة للمتن السردى وأن توجه القارئ نحو قراءة معينة ومقصودة مفتوحة على الحياة/الواقع والمتمن السردى في آن واحد.

وتعد رواية سوناتا لأشباح القدس أبرز نموذج يجسد لنا هذا الانتقال/التحول/الوعي لدى الكاتب الذي وظف إحدى لوحات الفنانة التشكيلية علا حجازي لتكون أول مواجهة بصرية بين الكتاب وقارئه. وهذا التوظيف الواعي* يثنا على البحث عن خلفياته إذ يحفز المتلقي ويوجهه لكي يتعاطى مع المتن السردى بطريقة معينة⁽⁵⁾، موظفا في قراءته المنطلقات التشكيلية للفنانة علا حجازي التي تتخذ من الحرف العربي أساسا في لوحاتها. وفي هذا تقول: «اللغة العربية صوتي، لكن اللون هويتي، وجودي حياة مليئة بالتعقيدات، أبسط مفرداتها بلوحة لونية، أختزن بها فكري، وأكمل نقصي بها، وكلما زادت تجاربي، أثريت لوحاتي بقصص ترافق مراحل التشكيلية»⁽⁶⁾، إن علا حجازي الباحثة عن هويتها العربية لا تختلف عن بطلة الرواية مي الباحثة

هي كذلك- من خلال لوحاتها عن هويتها العربية/ المقدسية. فاللون واللغة إذن هما الهوية المشتركة بين مي الفلسطينية وعلا السعودية بحثا عن أمل ومطاردة لهُواجس لا يجسدها إلا الحرف العربي منصهرا داخل الألوان ليصبح اختصارا للحلم البسيط حلم الاندماج بالوطن وتحسس أرضه. إنه -نقصد الحرف واللون- وجه التميز والتألق ومكمن اشتغال اللوحة والرواية معا.

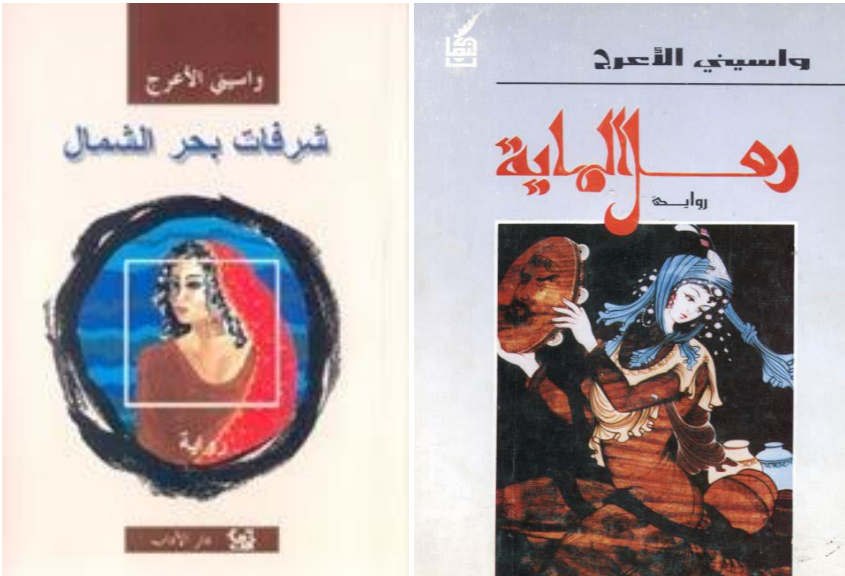
وإذا علمنا مسبقا بأن «الحرف المكتوب صورة، وعمله أقرب إلى التصوير، ولأنه من ناحية أخرى جسم اللغة المشخص، فإنه يغري بالتوظيف ويجذب اهتمام التشكيلي»⁽⁷⁾ لما يحمله من خصوصية وتفرد فاللغة هي القاسم المشترك بين مي وعلا وواسيني بل هي أكثر من ذلك إنها وطنهم «وطننا اللغة وفيها نعيش وبها وعندما نهاجر نحملها معنا، ونحمل معها كل التفاصيل الصغيرة»⁽⁸⁾ وهذا بالضبط ما فعلته مي الفلسطينية التي لم تحمل من أرضها إلى منفاها إلا لغتها وألوانها الطفولية وبهما قاومت الموت وبحثت عن عمر جديد داخلهما «الموت هو من دق بابي في هذا الزمن المبكر جدا. نكايه فيه وفي كل النهايات القاسية، سأمارس شهوتي المستعصية، سأتحلل بدون إذنه داخل سحر الحروف والألوان»⁽⁹⁾، وهو الأمر ذاته الذي تفعله علا حجازي التي تلون بالحروف وتتكلم باللون فيصبح اللون لغة وتسمي اللغة لونا يحكي الآمال والآلام معا لؤلئك الباحثين عن رائحة الشرق في الألوان والوجوه واللغة.

وما تجدر الإشارة إليه «أن هذا التوظيف لا يمكن إلا أن يدخل اللغة في لعبة جديدة لا مجال فيها للتواصل، ولا أهمية كبرى فيها للاحتراف الكاليفغرافي. إن المعطى اللغوي والحرفي يتحول إلى عنصر مرئي مجرد من مركزية مدلولاته ليأخذ أبعادا جديدة يكتسبها من اندماجه في فضاءه الجديد ونسيجه البصري»⁽¹⁰⁾. وبالتالي فإن تعاطي علا حجازي مع الحرف العربي واختيار هذه اللوحة لتكون هوية الرواية البصرية يجعلنا نتساءل عن أهمية هذا التوظيف وأبعاده كما يجعلنا نبحث عن أوجه التشابه بين اللوحة والرواية أي بين علا ومي، وتأتي الإجابة من خلال القراءة المتأنية والمتعمقة للوحة التي وظف فيها الحرف العربي المتموج الذي يرمز من خلال انحناءاته إلى الديناميكية والحركة وعدم الاستقرار⁽¹¹⁾ وهي أحاسيس طالما تجاذبت مي وكذلك علا التي تشبهها في كثير من التفاصيل، وهذه الديناميكية المتجلية على سطح اللوحة تبررها حالة النشاط التي كانت تمر بها مي وهي تجهد نفسها لتنتهي اللوحات التي ستشارك بها في معرضها الأخير قوة الحياة power life ، قبل أن يختطفها مرض السرطان. وما يعضد حركة الحروف المنحنية في

التوائها هو اللون الأحمر الذي رسمت به مما أعطي انطبعا بالنشاط الذي ازداد بروزا وتوترا بمؤازرة من اللون الأسود الذي يزيد من أثر اللون المرافق له⁽¹²⁾.

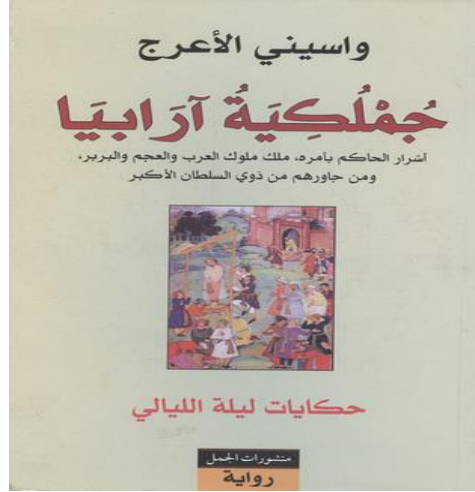
وبعودتنا إلى الخلفية التي تؤثت اللوحة نجد هيمنة للونين الأبيض والبرتقالي مع غلبة للثاني على الأول من حيث المساحة اللونية، وهذا لا يعني بأن اللون الأبيض ضعيف بل هو قوي لأنه هو من أعطى للألوان الأخرى حضورها وقوتها فهو يمتزج أولا بنقيضه اللون الأسود الذي كتبت به حروف بالخط العربي دقيقة ومتراسة ولكن رغم هذه الدقة فهي تبدو واضحة هذا من جهة، ومن جهة ثانية فقد أعطى اللون الأبيض للبرتقالي حضورا أقوى لأنه يحدده من جهتي اليمين واليسار مما أضفى عليه «قيمة مثالية»⁽¹³⁾، ويحمل البرتقالي دلالة نفسية تقترب كثيرا من دلالة اللون الأبيض وتتمثل في كونه مضادا لكافة المشاعر السوداوية⁽¹⁴⁾، لتتحول اللوحة إلى دعوة للأمل والتفاؤل ومساحة لرقص الحروف/الأشباح تحت أنغام السوناتا رغم الألم، وهذا الأمل يتجسد في الرواية من خلال نجاح يوبا في تنفيذ وصية أمه المتمثلة في ذر رمادها في مدينة القدس بعد أن رفضت السلطات الإسرائيلية منحها رخصة الدفن في القدس، وهو نجاح يرمز به الكاتب إلى حق العودة الذي يناضل من أجله اللاجئون الفلسطينيون.

2- الصورة/الشرق:



الشكل 1

الشكل 2



الشكل 3

يركز واسيني الأعرج في رواياته على الصورة الشرقية، ففي رواية شرفات بحر الشمال وكذلك رواية رمل المائة نجد صورة المرأة الشرقية هي المهيمنة، وقراءة هذين الغلافين لا يكون إلا في ضوء صورة الشرق في أعين التشكيليين حيث شكل مادة خصبة استطاعوا من خلالها محاولة استقراء مجمل التصورات/الغموض الذي كان يحوط الشرق بوصفه عالما ساحرا خاصة فيما يتعلق بالمرأة التي مثلت بؤرة جاذبيته وسحره.

إن أول ما يلفت الانتباه في الصورة المثبتة على الغلاف الأمامي لرواية شرفات بحر الشمال هو اللباس الذي يشكل في الأساس جملة ثقافية لها دلالاتها النسقية⁽¹⁵⁾، حيث تحتل امرأة ذات ملامح شرقية مساحة مهمة من الصورة وهي ترتدي لباسا بلمسة شرقية، وإذا سلمنا ابتداء بأنها فتنة بطلة الرواية، برز لنا التناقض بين الحجاب/ اللباس الذي ترتديه والذي يحمل دلالات النقاء، الطهر والعفة، وبين اسم البطلة فتنة الذي يدل على العري والخطيئة. ولكن هذه الدلالة النسقية المتمثلة في العفة المرتبطة بالحجاب تأخذ في الانحسار عندما يسيطر اللون الأحمر لون الفتن عليه، وبالتالي تصبح الفتنة هي النسق المهيمن على الصورة.

إن العري والفتنة التي يرمز إليها اللباس الأحمر⁽¹⁶⁾ بوصفه نسقا ثقافيا ما هو في الأساس إلا تعرية لمجمل الأنساق الثقافية المضمره التي تطرحها الرواية بدءا من النسق الظاهر فتنة التي

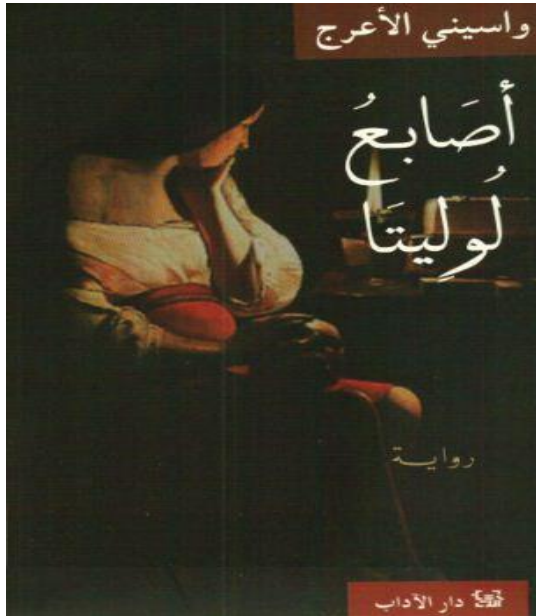
تسحب نحوها عاشقيها ثم تسحقهم وترميهم في مهاوي الضياع بعد أن تتخلى عنهم ، ولكن النسق المضمهر هو المدينة التي تسحق مواطنيها ثم ترمي بهم في غياهب المنفى، ففتنة إذ تعطي ظهرها للبحر كما هو مثبت في الصورة لا تمثل إلا مدينة الجزائر تلك المدينة التي أحبها ياسين وأحبها قبله أخوه عزيز ولكن ماذا كانت النتيجة وفاة الأول وانتحار الثاني نوعيا عن طريق مغادرة هذه المدينة الإنكشارية التي يغادرها مواطنوها نحو المجهول، بعد أن رفضوا ميثاق الوثام المدني الذي رأوا فيه تنازلا مجانيا عن حق أولئك الذين قضاوا دون ذنب «لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدقون»⁽¹⁷⁾

إن اللون الأزرق الذي يؤثت خلفية الصورة يرمز إلى البحر الذي أعطته فتنة ظهرها وكذلك ياسين بطل الرواية -فيما بعد- احتجاجا على الوضع القائم في البلاد، ولئن كان اللون الأزرق رمزا للراحة والاسترخاء والوفاء، فإن هذه الدلالة تنحسر وتراجع لأن المرأة تعطيه ظهرها، وبالتالي يتحول الوفاء إلى جفاء، وما يعزز هذه الدلالة وجود لون آخر فرض هيمنته على الصورة على الرغم من صغر مساحته اللونية وهو الأسود الذي اكتسب هذه القوة من الشكل الدائري الذي يحيل على الاستغراق التام والإحاطة بكل شيء.

وتحضر المرأة مرة ثانية لتؤثت الصورة الغلافية لرواية رمل الماية، بلباس يرمز إلى خصوصية ثقافية وتميز إنساني⁽¹⁸⁾ وملامح أندلسية مغربية تتواءم إلى حد كبير مع عنوان الرواية الذي يشكل مقاما أندلسيا «يصعد بهدوء وينزل بعنف نحو التراجيدية»⁽¹⁹⁾ تماما كما الأحداث التي تنحدر نحو المأساة والفجائية التي يحيل إليها اللون الأسود الذي يؤثت خلفية الصورة، فالثابت من خلال الرمزية الثقافية للألوان أن الأسود لون الحداد والموت والخوف والجهد، وإحاطته للمرأة من كل جانب تدل على استغراقه وشموله لهذا الجسد المتأوه الباحث عن الحقيقة المخفية التي تجتهد دنيا زاد كي ترويها لشهريار بن المقتدر، كما أن «اللون البني [الذي ترتديه المرأة] يعطي انطباعا بالمادية والقسوة والشراسة والغضب»⁽²⁰⁾، وهي صفات تحلت بها دنيا زاد اللبوة الشرسة⁽²¹⁾ في مواجهتها مع شهريار بن المقتدر، حيث حكمت له عن قصص المظلومين في التاريخ وعن أسباب الخيبة وسر الفاجعة دون أدنى خوف.

وما يحسن الإشارة إليه في هذا المقام أن تأنيث الصورة الغلافية في كل من روايتي شرفات بحر الشمال ورمل الماية ما هو إلا تأنيث شكلي بحت قابله تفحيل للمضمون* جسده الكم الهائل من العنف الاجتماعي والنفسي والجنسي الذي أطر عوالم الروائيتين بشكل ملفت للانتباه. ويحضر الشرق مرة ثالثة على غلاف رواية جملكية آرابيا ليصور لنا الجهل والتخلف والعنصرية من خلال مشهد إعدام الحلاج الذي يشكل اختصارا لعقلية الحاكم وطبيعة الحكم العربي القائم على وأد الحرية وإعدام الفكر، إن إعدام الحلاج ليس إلا صورة مختصرة لهمجية استمرت أربعة عشرة قرنا فلا شيء تغير العقلية ذاتها والأخطاء نفسها. إن الصورة تحكي واقعة تاريخية استفاد منها الأعرج في بناء نص الجملكية، حيث انطلق من هذه المنمنمة الفارسية ليتحدث عن كل مظلومي الجملكية بدءا من أبي ذر الغفاري وابن رشد والشبلي والبسطامي وصولا إلى حسين مروة، إن حادثة إعدام الحلاج هي بؤرة النص السردي التي تجلت من خلال الصورة الغلافية لتنقل حجم المأساة. حيث يظهر الحلاج مجللا بالأبيض الحائل والأحمر ليرمز إلى الشهيد وسط غوغائية جسدها الألوان القاتمة.

3- الصورة والتعالق النصي:



تدخل الصورة الغلافية في علاقات وطيدة مع باقي البنيات السردية والمصاحبات النصية، وهذا التعالق هو ما يعطي للصورة بعدها الهووي، وأول هذه العلاقات المقامة تلك العلاقة التي تنشئها مع عتبة العنوان والتي تجعلنا نبحث عن الروابط التي تجمع الصورة الغلافية بعنوان الرواية. إن عنوان رواية **أصابع لوليتا** يجعلنا نركز من خلال الصورة الأيقون على الأصابع، إذ يبدو واضحاً أن أصابع اليد اليمنى موضوعة على الجمجمة التي تحيل على الفناء والموت في حين أن العين تنظر جهة الكتاب الواقع تحت ضوء قنديل زيتي خافت الضوء. ومنه فإن الثنائية التي تؤطر الصورة الغلافية هي ثنائية الإضاءة والتعتيم، مع غلبة واضحة للعتمة حيث يبدو الضوء خافتاً وبالكاد يبين لنا عن ملامح المرأة، والتعتيم «ليس غياباً للمعنى بل يشير إلى حضوره في شكل إيماءات تتحقق حسب السياقات»⁽²²⁾، والسياق الذي يؤطر عالم الرواية هو الإرهاب والخلايا النائمة التي كانت تنشط في الخفاء... ولوليتا/ نوة كانت تعيش حياتين متوازيتين حياة النور والأضواء بوصفها عارضة أزياء، وحياة الخفاء والعتمة بوصفها عنصراً نشطاً داخل الخلايا النائمة، ومنه يصبح للأصابع معنيين متناقضين داخل مسار الرواية استوحاها الكاتب من كون «حواس الحب الأولى هي الأصابع، ودليل الجريمة هو الأصابع أيضاً»⁽²³⁾، ومن هنا تصبح الرواية مبنية على حركة أصابع لوليتا التي تتحكم بشكل مطلق في مسار الرواية «فهى الأصابع التي أخذت الكتاب من يونس مارينا ولاحظتها، وهي الأصابع التي تمارس الحب معه وتعزف له أيضاً، وهي الأصابع التي بدل أن تفجر جسد لوليتا ضد مارينا تفجره ضد لوليتا، أي ضد نفسها»⁽²⁴⁾، ومنه إن حركة الأصابع في هذه الرواية/الصورة الغلافية هي حركة فارقة بين الحياة والموت.

إن ما يعزز التقاطبات الثنائية عتمة/ ضوء وما ترمز إليه صراع بين قوى الخير وللشر هو اللباس الذي ترتديه سيدة الصورة "المجدلية" والذي يتوزع بين اللونين الأبيض الذي يحتل المنطقة العلوية والأحمر الذي يغطي الجزء السفلي من الجسد ولا يخفى عل أحد منا أن «الأحمر ودرجاته: يرمز إلى الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة [في حين أن] الأبيض: فيرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»⁽²⁵⁾، وفي هذا إشارة إلى تنازع هذه الأحاسيس المتناقضة في نفس لوليتا بطلة الرواية وحيورتها التي تجسدها اليد الموضوعة على الخد.

ويجدر بنا - في هذا الموضوع - الإشارة إلى التقاطب المكاني عالي/سفلي في حديثنا عن اللونين الأبيض والأحمر، فطالما ارتبط العلوي بالمقدس والطهارة والسمو في حين يدل السفلي على

المدنس والفناء والانحطاط، إن هذه التقاطبات اللونية والمكانية ليست إلا تجليا للصراع الذي كانت تعيشه لوليتا التي تختار في الأخير العتمة كمصير نهائي لها، بعد أن تقرر إطفاء بقعة الضوء المنبعثة من القنديل الزيتي.

خلاصة:

لقد أدرك الروائيون أهمية الإخراج الطباعي الجيد ودوره في العملية الإبداعية المعقدة، نتيجة للوظائف المناطة به، فهو يؤدي وظيفة تقديمية وأخرى إغرائية وثالثة تتمثل في كونها هوية النص البصرية، لذا جاء الاهتمام الوافر بالصورة الغلافية. وقد كان الأعرج واحدا من هؤلاء الذين أولوا هذه العتمة اهتماما كبيرا لذا كثيرا ما جاءت الصورة الغلافية معبرة جدا عن الروايات بل إنها تتماهى إلى حد كبير مع المتن السردي وتقيم معه علاقات وطيدة مما يجعلها جزءا لا يمكن فهم الرواية إلا من خلاله، وقد وعى الأعرج مجموع التحولات التي شهدتها الخطاب الروائي التجريبي الباحث عن التفرد والإدهاش فجاءت الاختيارات المدهشة في روايتي السوناتا وأصابع لوليتا أين يقف الباحث طويلا أمام اللوحتين مستفهما قبل أن يغوص في المتن السردي ليعود إليهما محاولا فهم الألوان والخطوط والظلال وعلاقة هذا كله بالمتن. أما روايتي شرفات بحر الشمال ورملة الماية وإن اعتمدتا تقنية الصورة البورتريه فقد استطاعتا أن تكسرا النمطية التي عودتنا عليها هذه الأنواع من الصور عن طريق الدلالة المحورة والتعارض الصادم بين الشكل والمضمون بين خطاب التأنيث الظاهر وخطاب التفحيل الباطن. أما فيما يخص الجمليكية فإن اختيار المنمنمة الفارسية كان من صميم المتن السردي بل هو يؤرته.

الإحالات:

* الروايات التي تمت دراستها هي سوناتا لأشباح القدس، رمل الماية، شرفات بحر الشمال، جمليكية أرابيا و أصابع لوليتا

- (1) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص131
- (2) سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة)، منشورات بغداددي، الجزائر، ط1، 2017، ص

- (3) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص131
- (4) عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجاً)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص91
- * إن وعي الكاتب يتجلى أكثر من خلال الكلمة التي صدر بها روايته، وهذا نصها "هوجيت كالان، جمانة الحسيني، مريم بان، وعلا حجازي، هذه الآلام من جراحاتكن الخفية ومن صرخاتكن المكتومة. شكرا على كل شيء. ما يزال في ألوانكن الطفولية بعض الأمل على الرغم من تعميم المحرقة وانتقالها إلى كل حواسنا المهشة" واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009، ص2
- (5) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص135
- (6) <http://www.alarabiya.net/articles/2011/12/09/181555.html>
- (7) شرف الدين ماجدولين، حكايا صور، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص157
- (8) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ترافلينغ، تونس، 2009، ص72
- (9) واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص139
- (10) شرف الدين ماجدولين، حكايا صور، ص157
- (11) ينظر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص98
- (12) المرجع نفسه، ص97
- (13) ينظر: عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص94
- (14) ينظر: رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، ص105
- (15) عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص137
- (16) يذكر الدكتور أحمد مختار عمر في كتابه اللغة واللون دلالات عديدة للون الأحمر، ويورد حديثاً للنبي صلى الله عليه وسلم ينهى فيه عن لبس الحمرة، ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ص200-207.
- (17) واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007، ص9
- (18) ينظر: عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية، ص152.
- (19) سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص305
- (20) رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، قرطبة للنشر والتوزيع، ص96

(21) ينظر: واسيني الأعرج، رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، دار كنعان، دمشق، ط1، 1993، ص7.

* يرى عبد الله الغدامي أن هناك تجاور في الثقافة البصرية بين التأنيث الدافع إلى الرقة والميوعة و التفحيل الدافع إلى العنف، ينظر: عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية، ص200.

(22) سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية (آليات الإقناع والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2009، ص38

(23) سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص109.

(24) المرجع السابق، ص109

(25) عبد الله قدور ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص143.