Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 17, No. 1 Serial Number. 40

A comparative Study of Iconography and Non-iconography of Communication Mechanisms in Novels *Welcome to Hades* by Belqis Soleimani and *The Woman at Zero* Point by Nawal Al-Saadawi: Book Cover as an Example

Doi:10.22067/jall.2026.93414.1540

Akram Habibi Bardbori
Ph.D in Arabic Language and Literature, University Isfahan, Isfahan, Iran

Hussain Mirzaeinia [1]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 8 September 2025 ▌Received in Revised form: 8 February 2026 ▌Accepted: 12 February 2026

Abstract

Cultural criticism, as a contemporary critical approach, seeks to analyze and deconstruct literary discourse, uncovering its deep semantic layers shaped by evolving social and cultural contexts. Its significance lies in its capacity to read texts as cultural acts rather than mere aesthetic constructs. Consequently, studying the representation of women is fundamental to understanding shifts in the collective unconscious. Given the scarcity of systematic, culturally-oriented studies on the image of women in contemporary Iraqi poetry, this research addresses this critical deficiency. This study aims to analyze the image of woman in Khairi Al-Bedeiri's poetry, specifically within the maternal and romantic spheres. It seeks to unveil the underlying cultural layers in these representations and elucidate their role in shaping poetic meaning and directing audience reception. Employing a descriptive-analytical methodology, this research delves into the manifest and latent aspects of Khairi Al-Bedeiri's poetic discourse, utilizing the concepts and tools of cultural criticism. Findings indicate a pivotal presence of the female image in Khairi Al-Bedeiri's poetry, where woman transcends marginalization to become a symbolic space reflecting the collective value system, identity, and memory. This image manifests in two prominent archetypes: the 'Mother', symbolizing security and stability, and the 'Beloved', embodying the horizon of desire and emotional pursuit. The results demonstrate that the poet, through conscious artistic and cultural engagement, utilizes the image of woman as a vehicle to express the relationship between the 'self' and its surrounding social milieu. This imbues the poetic text with semantic and aesthetic dimensions beyond mere description, guiding it towards the construction of a deeper, more comprehensive cultural landscape. Furthermore, this analysis evaluates the position of women within the symbolic structure of the text, underscores the significance of poetry as a site for the production of cultural meaning, and opens avenues for future research in contemporary Iraqi poetry. Such research, viewed through the lens of modern cultural criticism open to diverse theoretical and interpretive approaches, promises valuable insights.

Keywords: Iraqi Arabic Poetry, Cultural Pattern, Khairi Al-Bedeiri, Woman.

1. Corresponding Author. Email: h.mirzaieniya@fgn.ui.ac.ir

اللّغة العربية وآدابها (الفصلية العلمية المحكمة)
www.jall.um.ac.ir
الترقيم الدولي الموحد للطباعة: 7217-2008
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: 2681-2383

اللّغة العربية وآدابها، السنة السابع عشر، العدد ١ (الرقم المسلسل ٤٠)، ربيع ١٤٤٦ ه. ق، صص ٩١-٧١

دراسة مقارنة في أيقونية ولاأيقونية آليات التواصل في روايتي "به هادس خوش آمديد" لبلقيس سليماني و "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي (لوحة الغلاف نموذجاً)

(المقالة المحكمة)

أكرم حبيبي بردبري (خريجة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها من جامعة إصفهان، إيران)
دكتر حسين ميرزايي نيا[١]* (أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة إصفهان، إيران)

Doi:10.22067/jall.2026.93414.1540

الملخص

آليات التواصل هي الأدوات التي يستثمرها الروائيون لإيصال أفكارهم ومفاهيم رواياتهم إلى القارئ، تعدّ لوحة الغلاف إحدى آليات التواصل في الروايات، و تعتبر مفتاحا نقديّا للولوج إلى النص الأدبي وكشف رموزه الغامضة ومجاهله العميقة، فهو نص مختصر يلخص كلّ الوقائع والأحداث والقضايا في مجموعة من المفردات و الألوان و الرسوم، إذن يهدف هذا البحث إلى مقارنة سيميائية في لوحة الغلاف-كآلية من آليات التواصل- في روايتي "أهلاً بكم في هادس" لبلقيس سليماني و "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي. تمّت الدراسة حسب العلامة الأيقونية التي تعتبر إحدى العلامات السيميائية لدى بيرس، تدلّ هذه العلامة على علاقة المحاكاة والتشابه بين الدال والمدلول، كما اعتمد البحث على المنهج الوصفي والتحليلي و المنهج المقارن الأمريكي في دراسة لوحة الغلاف ومكوناته الجمّة من عنوان وألوان وأيقونة صورة، توصّل المقال في نهاية المطاف إلى أنّ اختيار الغلافين لدى الروائيتين الإيرانية والعربية لم يكن مفاجأة، وإنّما كان مستهدفاً، وكانت اللوحتان أيقونتين أوحتا بمضامين الرواية. أصبح الغلاف في هاتين الروايتين مفتاحاً مهماً في تصوير النص وتأويله، مع أنّه في الروايتين يحتوي على الألوان والرسوم المختلفة، لكنّه في الروايتين يكشف الستار عن موضوع واحد، ألّا وهو الذات الأنثوية المتألمة المكبوتة، فهناك علاقة وطيدة بين مكونات الغلاف في الروايتين وهواجس المرأة، كما أنّ الغلاف لدى الكاتبتين أصبح آلية ذات فاعلية لإبراز مكامن وعي الذات الأنثوية وتضاريس كبتها ومصدر آلامها وأوجاعها النفسيّة والعاطفية، سعت لوحة الغلاف في الروايتين إلى التناغم والترابط بين سيطرة مخالب السلطة الأيديولوجية والثقافية في المجتمع الأبوي، وأصبح أداة ناقدة أمام نواميس المجتمع الأبوي، هذه القوانين التي سجنت ذات المرأة من كل نواح، ومنعتها من الحركة والتطور.

الكلمات الدليلية: الأيقونة، آليات التواصل، الغلاف، أهلاً بكم في هادس، امرأة عند نقطة الصفر.

تاريخ الوصول: ١٤٠٤/٦/١٨ تاريخ المراجعة: ١٤٠٤/١١/١٩ تاريخ القبول: ١٤٠٤/١١/٢٣
١- الكاتب المسؤول: h.mirzaieniya@fgn.ui.ac.ir

١. المقدمة

تُعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرةً على تمثيل التحوّلات الاجتماعية والثقافية، إذ لا تقتصر وظيفتها على سرد الأحداث، بل تتجاوز ذلك إلى بناء خطاب دلالي مركّب يتوسّل بمجموعة من الآليات التواصلية لإيصال المعنى إلى المتلقي. هناك علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع، ولم يعد التواصل داخل النص الأدبي عملية بريئة أو شفافة، بل أصبح فعلاً دلالياً معقداً تحكمه منظومة من العلامات والرموز التي تتفاعل داخل بنية النص وسياقه الثقافي. إذا كان التواصل يشكّل الإطار العام الذي تُبنى فيه دلالة النص السردي، فإن هذه الدلالة لا تولد مباشرة، بل تتشكل تدريجياً من خلال وسائط علامية تتكفل بنقل المعنى وتوجيهه. فالخطاب الأدبي لا يُقدّم للمتلقّي كمعلومة جاهزة، وإنما تتشكل معانيه من تفاعل علامات لغوية وبصرية ورمزية تؤدي أدواراً تواصلية متنوعة. من هذا المنطلق، يصبح تحليل آليات التواصل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بدراسة العلامة، بوصفها الوحدة الأساسية التي يقوم عليها كل فعل تواصلي داخل النص ومع تقدم التحليل، تقودنا دراسة هذه العلامات بشكل طبيعي إلى السيميائية، باعتبارها الإطار النظري الذي يمكن من فهم كيفية اشتغال العلامة في النص وعلاقتها بالدال والمدلول، وكذلك السياقات الثقافية والاجتماعية التي تساهم في إنتاج المعنى. فالنص لا يعمل بمعزل عن علاماته، والسيميائية توفر الأدوات اللازمة لاستكشاف هذه العلامات وفهم دورها في توجيه التلقي وكشف المعاني الخفية.من هذا المنطلق، يمكن القول إن نشأة الدلالة داخل النص السردي لا تتضح إلا من خلال دراسة العلامة، مما يجعل السيميائية ركيزة أساسية لفهم آليات التواصل والعمليات الدلالية التي تقوم عليها النصوص الأدبية. بهذه الطريقة، ينتقل الباحث بسلاسة من تحليل آليات التواصل إلى دراسة العلامة والنظرية السيميائية، مع الحفاظ على حضور صوته البحثي وإبراز القيمة التحليلية للدراسة.

من هذا المنطلق، تطرح السيميائيات نفسها أداةً تحليلية قادرة على تفكيك آليات إنتاج المعنى وكيفية انتقاله بين المرسِل والمتلقي، يشكّل التواصل داخل الخطاب السردي فعلاً دلالياً معقّداً، لا يقوم على نقل المعنى بشكل مباشر، بل يتأسس على شبكة من العلامات والرموز التي تتفاعل داخل النص وتُنتج دلالاته عبر مسارات متعددة من التأويل. ومن هذا المنطلق، لا يمكن فهم النص الأدبي بوصفه بنية مغلقة، بل باعتباره فضاءً تواصلياً تتداخل فيه اللغة، والجسد، والرمز، والسياق الثقافي في تشكيل المعنى.انطلاقاً من هذا التصور، تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة آليات التواصل بوصفها مكوّناً أساسياً في اشتغال العلامة داخل النص، حيث لا تُنتج الدلالة بمعزل عن الفعل التواصلي، بل تنبثق من العلاقة الجدلية بين المرسِل والمتلقي داخل منظومة ثقافية واجتماعية.

«لأنظمة الإيديولوجية تؤثّر على النصوص الأدبيّة، وتكتسب هذه النصوص هويتها بناء على هذه الإيديولوجيات» (قادرى، ٢: ١٤٠٠ه.ش) وتنبثق هذه الآليات من داخل النص وخارجه على حدّ سواء، لتشكّل شبكة من العلامات التي تساهم في توجيه القراءة وتأطير أفق التلقي. ويُعدّ غلاف الرواية إحدى أبرز هذه الآليات، بوصفه عتبةً نصيّةً ونصّاً موازياً يختزل المضامين الأساسية للعمل الأدبي ويقترح مفاتيح أوليّة لتأويله.لا ينحصر الغلاف في كونه عنصراً تزيينيّاً، بل يغدو فضاءً سيميائياً مشحوناً بالدلالات، تتفاعل فيه الألوان والعنوان وأيقونة الصورة لتشكّل بنيةً رمزيةً قادرةً على محاورة النص الروائي، وكشف توجّهاته الفكرية والجمالية. ومن هذا المنطلق، يكتسب تحليل الغلاف أهميّةً خاصةً في الدراسات السيميائية المعاصرة، لاسيّما حين يتعلّق الأمر بنصوصٍ تنشغل بقضايا إنسانية واجتماعية حسّاسة، مثل إشكالية المرأة والسلطة في المجتمعات الأبوية. «إنّ السيميائية من العلوم التي توظف لتحليل النصوص واستجلاء الدلالات من خلال إزاحة القناع عن وجوه العلائم أو الرموز اللغوية، كما يمكن اعتبار السيميائية العملية اللغوية التي يتم بها التنقيب عن البنى التحتية للمعاني في ظل دراسة وتحليل الدلالات الصورية والظاهرية للغات» (حمداوي، ١٩٩٧ : ١٥). ينطلق هذا البحث من فرضيّة مفادها أنّ غلافَي روايتي "أهلاً بكم في هادس" لبلقيس سليماني و "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي لا يعملان بوصفهما عناصر مرافقة للنص فحسب، بل يؤديان وظيفةً دلاليةً فاعلةً تسهم في تصوير معاناة الذات الأنثوية المكبوتة، وتعرية آليات القهر الإيديولوجي والثقافي التي تحاصرها. وعلى الرغم من اختلاف السياقين الثقافيين والفنيين للروايتين، فإنّ الغلافين يلتقيان في

الكشف عن خطابٍ واحدٍ يتمحور حول الألم الأنثوي، والاغتراب، ومقاومة سلطة المجتمع الأبوي. يهدف البحث إلى إجراء مقارنة سيميائية بين غلافَي الروايتين، بالتركيز على العلامة الأيقونية بوصفها أحد الأنماط الرئيسة للعلامات السيميائية عند تشارلز ساندرز بيرس، والتي تقوم على علاقة المحاكاة والتشابه بين الدال والمدلول؛ فالعلامة تكسب المعنى عبر التشابه والتباين مع العلامات الأخرى (صادقي، ١٣٩٣ه.ش: ٢٤٣). كما يسعى إلى بيان مدى التفاعل بين مكوّنات الغلاف (العنوان، اللون، أيقونة الصورة) والنص الروائي، والكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية التي تجعل من الغلاف أداةً نقديةً ووسيلةً فاعلةً للتواصل مع المتلقي.واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي- التحليلي في تفكيك العناصر السيميائية لغلافَي الروايتين، إلى جانب المنهج المقارن الأمريكي لرصد أوجه التشابه والاختلاف في توظيف هذه العناصر ضمن سياقين ثقافيين مختلفين. وتنبع أهمية البحث من كونه يسلّط الضوء على سيميائية الغلاف في الرواية العربية والفارسية، ويكشف عن دوره بوصفه فضاءً دلالياً مستقلاً، لم يحظَ بالعناية الكافية في الدراسات السابقة المتعلقة بهاتين الروايتين.

١.١. أسئلة البحث

انطلاقاً من إشكالية البحث وأهدافه، وفي ضوء المنهج السيميائي المعتمد، يسعى هذا المقال إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١. إلى أيّ مدى يُوظَّف الغلاف بوصفه آليةً من آليات التواصل في روايتي "أهلاً بكم في هادس" لبلقيس سليماني و "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي، لنقل المضامين الفكرية والإنسانية، ولا سيّما ما يتعلّق بتمثيل الذات الأنثوية ومعاناتها في المجتمع الأبوي؟

٢. كيف تتجلّى الأيقونية واللاأيقونية في مكوّنات الغلاف، مثل العنوان، وأيقونة الصورة، والألوان، وما طبيعة العلاقة التي تربط هذه المكوّنات بالنص الروائي في كلتا الروايتين؟

٣. ما أوجه التشابه والاختلاف بين غلافَي الروايتين في توظيف العلامة الأيقونية بوصفها أداةً دلاليةً وجماليةً، على الرغم من اختلاف السياقين الثقافيّين والفنيّين للرواية العربية والفارسية؟

٤. إلى أيّ حدّ ينجح الغلاف في التحوّل إلى خطابٍ بصريّ ناقد يكشف عن هيمنة السلطة الإيديولوجية والثقافية، ويعبّر عن الحالات النفسية والاجتماعية للمرأة، مثل القمع، والألم، والاغتراب، والمقاومة؟

٢.١. خلفية البحث

فقد تناولت دراساتٌ متعدّدة روايتي "أهلاً بكم في هادس" لبلقيس سليماني، و "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ومن زوايا نقدية متنوّعة، وذلك في إطار دراسة الفضاء النصّي والبنية السردية والشخصية، من أبرزها:

١. مقالة: «بنية رواية أهلاً بكم في هادس على ضوء نظرية زِپ لينت وغريماس/ ساختار رمان "به هادس خوش آمديد" بر اساس نظريه زپ لينت و گريماس،(١٣٩٦ه.ش)، لعلي عباسي؛ حيث قام الباحث بتحليل أسلوبي لبنية الرواية اعتماداً على نظرية زِپ لينت ونظرية النموذج العاملي لغريماس، فدرس الحبكة السردية، وعلاقات الاتصال والانفصال بين الشخصيات، والعوامل المساعدة والمعارضة للشخصية الرئيسة في الرواية.

٢. مقالة: «النقد النفسي لشخصية رودابه في رواية أهلاً بكم في هادس على أساس نظرية ألفرد آدلر/ نقد روانكاوانه‌ى شخصيت رودابه در رمان "به هادس خوش آمديد" بر اساس نظريه آلفرد آدلر، (١٣٩٧ه.ش)، لفاطمة حيدري؛ إذ ركّزت الباحثة على

تحليل الشخصية الرئيسة في الرواية اعتماداً على نظرية آدلر النفسية، من خلال دراسة الحياة الفردية والاجتماعية للشخصية وتحليل أسلوب حياتها تحليلاً نفسياً.

٣. رسالة: "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي وعبيدة الخالقي: دراسة مقارنة في ضوء النقد النسوي (٢٠١٠م)، لستّى مريم؛ حيث قامت الباحثة بمقارنة الروايتين اعتماداً على مناهج النقد النسوي، مبيّنةً أوجه الاتفاق والاختلاف، والتأثير والتأثّر بين النصّين.

٤. رسالة ماجستير: «العنف الجنسي في رواية "امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي» (٢٠١٧م)، لإيليس سفرينا واتي؛ حيث قُسِّمت الرسالة إلى خمسة فصول، تناولت في بدايتها التمهيدات النظرية للبحث، مثل حياة نوال السعداوي وتحديد ملامح إيديولوجيتها، ثم درست ظاهرة العنف الجنسي في الرواية، وبيّنت علاقته بالأدب والرواية، مع تحليل أسبابه وتجلياته.

وتكمن وجوه الإبداع في هذا البحث في انتقاله من مقاربة النصّ الروائي من داخله، على نحو ما درجت عليه معظم الدراسات السابقة، إلى مقاربة عتبة الغلاف بوصفها خطاباً بصرياً مستقلاً يمتلك منطقه السيميائي وآلياته الدلالية الخاصة. فبينما انصرفت البحوث السابقة إلى دراسة الروايتين من زوايا سردية أو نفسية أو نسوية، أو إلى مقاربة العنف باعتباره ظاهرةً نصّيةً داخل المتن الروائي، يتجه هذا المقال إلى تفكيك سيميائية الغلاف ومكوّناته البصرية من صورةٍ وعنوانٍ وألوان، بوصفها آليات فاعلة في إنتاج الدلالة وبناء أفق التلقّي، قبل الولوج إلى أعماق النصّ السردي.

ويزداد البحث تميّزاً باعتماده العلامة الأيقونية واللاأيقونية، وفق النسق البيرسي، منطلقاً نظرياً وأداةً تحليليةً للكشف عن الطبقات الدلالية العميقة التي ينهض بها الغلاف، ولاسيّما في تمثيل الذات الأنثوية المتألمة والمقموعة داخل أنساق القهر الاجتماعي والثقافي. وإلى جانب ذلك، تنفرد الدراسة بتقديم مقارنة سيميائية بين غلافَي روايتين تنتميان إلى سياقين ثقافيين متمايزين: العربي والفارسي، وهو مسار لم تحظَ به الدراسات السابقة التي عالجت كل رواية على حدة، وانحصرت في فضائها النصّي الداخلي.

ومن هذا المنطلق، لا يندرج هذا البحث في إطار التكرار أو الاستعادة، بقدر ما يسعى إلى فتح أفق نقدي جديد يربط بين البعد البصري للغلاف ومضامين النصّ الروائي، ويُبرز وظيفة الغلاف في تكثيف المعنى وكشف مكبوتات الذات الأنثوية، بوصفه عتبةً سيميائيةً فاعلة لا تقلّ أهميةً عن النصّ ذاته في تشكيل الدلالة وبناء التأويل.

١. المفاهيم و التعاريف

١.١. السيميائية [١]

تنطلق هذه الدراسة من المنهج السيميائي، بوصفه إطاراً منهجياً ملائماً لمقاربة عتبة الغلاف باعتبارها خطاباً بصرياً مستقلاً، لا يقلّ أهميةً عن المتن الروائي ذاته. تستند الدراسة، على وجه الخصوص، إلى السيميائية البيرسية، لما تتيحه من أدوات إجرائية دقيقة في تحليل العلامة، ولاسيّما العلامتين الأيقونية واللا أيقونية، بما ينسجم مع العنوان الرئيس للمقال ومنطلقاته النظرية.

تُعنى السيميائية بدراسة العلامات والكشف عن شحناتها الدلالية الكامنة، انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول، حيث لا تُحال العلامة إلى معناها بصورة مباشرة، بل عبر شبكة من العلاقات الدلالية المعقّدة، تقوم على التشابه والاختلاف والانزياح. وقد عُرِّفت «السيميائية بوصفها علماً يُوظَّف لتحليل النصوص واستجلاء دلالاتها العميقة من خلال تفكيك الرموز والعلائم وإزاحة القناع عن بنياتها الظاهرة والمضمرة» (حمداوي، ١٩٩٧ : ٧٩). يُعدّ تشارلز ساندرز بيرس من أبرز منظّري السيميائية الأمريكية، إذ «ينظر إلى العلامة بوصفها فعلاً دلالياً ديناميكياً قائماً على تفاعل ثلاثي بين الممثِّل (صورة العلامة)، والموضوع، والمؤول، وهو ما يمنح العلامة طابعاً إجرائياً منفتحاً على تعدّد التأويلات وعدم انغلاق المعنى» (دولودال، ٢٠٠٤ : ٢٩ ؛ أحمدي، ١٣٩٣ه.ش : ٢٣). انطلاقاً من هذا

التصوّر، وضع بيرس نسقاً متكاملاً لأنواع العلامات، متعاملاً مع الإشارات اللغوية والبصرية والمادية على حدّ سواء (الجبوري، ٢٠١٣ :٤٠).في ضوء هذا النسق، تركّز الدراسة على العلامة الأيقونية بوصفها علامة تقوم على علاقة التشابه بين الدال والمدلول، سواء أكان هذا التشابه شكلياً أم دلالياً أم نفسياً، حيث تستمد العلامة معناها من محاكاتها لموضوعها أو تماثلها معه (دولودال، ٢٠٠٤: ٢٩). وإلى جانب ذلك، تُعنى الدراسة بـالعلامة اللا أيقونية، التي لا يتأسّس معناها على التشابه المباشر، بل على الإيحاء والانزياح والتوتّر الرمزي.لا تُفهم اللاأيقونية بوصفها نقيضاً مطلقاً للأيقونية، بل تمثّل انزياحاً دلالياً عنها، إذ تقوم على زعزعة العلاقة المستقرّة بين الدال والمدلول، وتحويلها من علاقة محاكاة إلى علاقة مفارقة وتأويل، وهو ما يجعل العلامة أكثر كثافةً دلاليةً وأشدّ انفتاحاً على القراءة (الجبوري، ٢٠١٣: ٤٠). فغير الأيقونية (المفارقة) لا تُقصي الصورة ولا تُلغِي حضورها، وإنّما تُحمِّلها فائضاً دلالياً يتجاوز ظاهرها، فتغدو العلامة البصرية مجالاً لالتباس المعنى وانفتاحه على احتمالات تأويلية متعدّدة. يظهر هذا الانزياح بجلاء في العلامات السردية، كالأسماء مثلاً، إذ قد يحمل اسمُ الشخصية شحنةً دلاليةً إيجابية في معناه المعجمي، غير أنّ أفعال الشخصية ومسارها الحكائي يناقضان هذا المعنى. فاسمٌ من قبيل «شريف» ـ الذي يدلّ في الاستعمال اللغوي على النزاهة والسمو الأخلاقي ـ قد يُطلق على شخصية تمارس القمع أو الانحراف، وبذلك يغدو الاسم علامةً لاأيقونية، تنفصل دلالته النصّية عن معناه القاموسي، وتُنتج مفارقةً سيميائيةً مقصودة. في هذا السياق، تعمل اللاأيقونية على إنتاج مفارقة دلالية، إذ يبدو الغلاف في مستواه الظاهري بسيطاً أو مألوفاً، غير أنّه في عمقه السيميائي يستبطن شحنةً رمزية تعبّر عن القهر والكبت وتمزّق الذات الأنثوية. ومن ثمّ، فإنّ اللاأيقونية لا تُلغِي وظيفة التشابه، بل تُزعزع استقراره، وتحوّل الغلاف من مجرّد صورة مماثِلة إلى خطاب بصري إشكالي، يعكس انصهار الذات في منظومة العنف الاجتماعي والثقافي. بذلك، تتأسّس العلاقة بين الأيقونية واللاأيقونية في غلافي الروايتين على جدل دلالي، يلتقي فيه التشابه والاختلاف، والمرئي والمضمر، في تشكيل نسق سيميائي واحد، يجعل من الغلاف عتبةً تأويليةً كثيفة، لا تُقرأ بوصفها انعكاساً للواقع فحسب، بل بوصفها إعادة صياغة رمزية لأوجاع الذات الأنثوية ومآزقها الوجودية.

٢. آليات التواصل[٢]

آليات التواصل أي أدوات للاتصال بين الطرفين، أي المبدع والقارئ، وتعدّ من أهمّ سبل للتأثير وإيصال الفكرة إلى المتلقي في الأعمال الأدبية، تسعف هذه الآليات الناقد في تحليل الرواية وكشف معانيها المكنونة، يستثمر الروائيون هذه الأدوات ويجعلون أعمالهم غنية وموحية، حيث تثير إعجاب القارئ وتحثه على القراءة والغور في الرواية، كما أن آليات التواصل تعتبر أدوات مركزية في العملية السيميائية داخل الأعمال الأدبية، إذ تمكّن النص من إنتاج الدلالة وربط المبدع بالقارئ عبر مجموعة من العلامات والعناصر الدلالية. وبهذا المعنى، لا يقتصر التواصل على مجرد نقل رسالة، وإنما هو فعل ديناميكي يتفاعل فيه النص مع القارئ، وييسّر له الغوص في معاني العمل، وكما يوضح أمبرتو إكو في كتابه A Theory of Semiotics، فإن «النص السيميائي يُعدّ منظومة من العلامات التي تحمل الرسائل وتفتح أمام المتلقي أفقًا من التأويلات المتعددة» (Eco, 1976: 7) إذن تسعف آليات التواصل الناقد في تحليل الرواية وكشف معانيها المكنونة، ويستثمر الروائيون هذه الأدوات لتثير إعجاب القارئ وتحثّه على الاستمرار في القراءة والغوص في النص.

٣. القسم التطبيقي

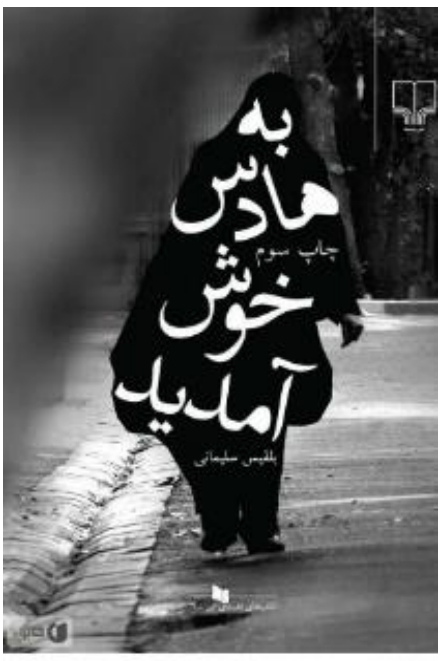
١.٣. ملخص رواية "به هادس خوش آمديد"

تم نشر الرواية في سنة ١٣٩٧ه.ش، تحكى أحداث حزينة في هذه الرواية حول شخصيتها المحورية التي تسمى رودابة، كانت رودابة

بنت لطفعلي خان الرابعة، حزنت أمها بسبب ولادتها؛ لأنها كانت تحب أن تلد ابناً بدلها؛ لذلك لم تعاملها طيلة الحياة كما تصرف الأم مع ابنتها بالحنان والعطفوفة، كبرت رودابة ونجحت في الدراسة وقُبلت في فرع العلوم السياسية بجامعة طهران. هذه الأيام التي كانت تقضيها في طهران هي زمن الحرب والنشوب، هجم العدو في إحدى الليالي على مدينة طهران، وبعد الاستشارة مع خطيبها إحسان وأبيه، قررت أن تلجأ إلى بيت يوسف خان عم إحسان، وهي غافلة عمّا تخبئه لها الأيام، تعرضت رودابة للغصب من جانب يوسف خان، إذن لاذت بالفرار وهي مضطربة ولم تكن على ما يرام، حينما اطلعت على فض عذرتها في المستشفى قررت أن تعاقب يوسف خان على ما بدر منه، لكنها فشلت في مهمّتها؛ لأنّه هرب إلى فرنسا، حيث شعرت رودابة بالإحباط واكتئبت واستاءت من إحسان؛ لأنّه الذي طلب منها الاحتماء ببيت يوسف خان، لم يجعلها شيء سعيدة بعد ذلك، بل لجأت إلى عوالمها وزحفت في خواطرها باحثة عن براءتها المفقودة ولم تعد تتحدث مع أحد إلا كلمة أو ما ندر، وأوت إلى ساحة الحرب بالجنوب لتلبية نداء الذات وإثرائها، ضاعفت آلامها بعد استشهاد إحسان، كما أنّ مرض أبيها ضخّم آلامها أكثر، فعندما طلب سياوش أحد أقربائها، يدها للزواج قبلت، لكن أمه طرحت موضوع العذرية، ويئست رودابة من معالجتها إذن انتحرت.

٢.٣. ملخص رواية " امرأة عند نقطة الصفر"

نشرت هذه الرواية سنة ١٩٧٥م، ناقشت أشكال قهر الرجل للمرأة جسديّاً ونفسيّاً، وذلك من خلال شخصية الرواية المحورية وهي فردوس، كانت فردوس في الرواية من ضحايا النظام الاجتماعي الأبوي والذكوري، تمكنت من شتى المعاناة جسميّاً وعقليّاً، توفي أبوها فتبنّاها عمها وأرسلها إلى المدرسة الثانوية، تزوج عمها من امرأة فخورة متبكرة اقترحت على العم زواج فردوس من عمها وهو في ٦٠ من عمره، فتزوجت فردوس وتعرضت للضرب من جانب زوجها مرات عديدة، هربت فردوس من بيت الزوج وأصبحت متخبطة بين شخصيات مشوهة ومريضة ومزدوجة المعايير في العلاقات الإنسانية، هذه الرواية صورة للمرأة في المجتمعات العربيّة المحاصرة بالجهل والفقر والعنف، فكل هذه الأمور دفعت فردوس في النهاية لقتل رجل وقف في طريق حريتها؛ لأنها بعد كل هذه النكسات أصبحت امرأة عند نقطة الصفر كما يوحي العنوان.



٤. سيميائية الغلاف في روايتي "به هادس خوش آمديد" و" امرأة عند نقطة الصفر"

يعدّ الغلاف واحداً من أهمّ هذه العتبات ويعتبر نصاً موازياً للنص الأصلي، يساعد الغلاف القارئ على الدخول في عالم النص الذي صنعه الكاتب، يمكن الغلاف القارئ من تأويل وفهم النص؛ له علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. تضمن غلاف رواية "به هادس خوش آمديد" صورة امرأة ممتدة القامة التي تمشي في زقاق ما، توشحت هذه المرأة سوادا داكناً، كما طغت برودة اللون الأسود على وجهها، لذا غابت أعضاء وجهها واختفت وراء سترة اللون الأسود الضخم، أحاط اللون الرمادي هذه المرأة من كل زواياها، فكأنّ الغلاف رسم صورة الشخص الذي حوصر في زوبعة أو عاصفة شديدة لامناص له منها، ظهرت حروف عتبة العنوان باللون الأبيض وبخط كبير، مكتوبة على أيقونة صورة المرأة، وجاء ملوناً باللون الأبيض ، كما كتب اسم الكاتب باللون الأبيض وفي خط صغير تحت أحرف عتبة العنوان. أمّا الغلاف في رواية "امرأة عند نقطة الصفر" فيعكس صورة امرأة لها شعر بنيّ، تجلت هذه المرأة بوجه أصفر اللون وقد شابت دمعة حمراء صفرة وجهها، و رسمت عيونها زرقاء اللون، حيث خالطها اللون الأحمر، لبست فستاناً أخضر وأزرق اللون وبدت صفحة مكونة من لونين الأحمر والوردي خلفها، كتب العنوان ملوناً باللون الأسود أعلى الصورة، وتربع على عتبة الغلاف اسم الكاتبة ملوناً باللون الأبيض، كما أن صورتها رسمت قريبة من حروف اسمها يمين صفحة الغلاف.

من هذا المنطلق، يمثل التباين بين صورتي الغلافين مؤشراً واضحاً على اختلاف الرؤية التي تتبنّاها كل كاتبة تجاه موضوع الذات الأنثوية وعلاقتها بالمجتمع الأبوي. ففي غلاف رواية بلقيس سليماني، تظهر امرأة محتجبة تمشي في شارع مظلم، وهو ما يوحي بالقيود الاجتماعية والهيمنة الثقافية على المرأة، ويعكس شعوراً بالغربة والاغتراب داخل مجتمع يحد من حرية الفرد. أما غلاف رواية نوال السعداوي فيصوّر امرأة غير محتجبة، حرة الحركة، وغير ملتزمة بالمعايير التقليدية، ما يعكس المقاومة والتمرد، وقدرة الذات الأنثوية على تجاوز القيود الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها. من منظور السيميائية، تمثل كل صورة نظام علامات متكامل يربط بين الدال والمدلول، بحيث لا تنقل المعنى مباشرة، بل تفتح المجال أمام احتمالات تأويلية متنوعة لدى المتلقي. إن هذا التناقض بين الغلافين لا يقتصر على اختلاف بصري فحسب، بل يعكس اختلاف الإطار الإيديولوجي لكل كاتبة؛ إذ تصوّر سليماني المرأة في سياق تقليدي يركز على الانقياد والامتثال، بينما تبرز نوال السعداوي قدرة المرأة على إعادة تشكيل ذاتها وكسر القيود المفروضة عليها.كما يمتد هذا الاختلاف إلى رمزية اللون، الضوء، والفضاء في كل غلاف؛ فالشارع المظلم في غلاف سليماني يعزز شعور الخطر والاغتراب، بينما الفضاء المفتوح والسطوع النسبي في غلاف رواية نوال السعداوي يوحي بالانفتاح وإمكانات التجربة الفردية الجديدة. كما تساهم وضعية الجسد، اتجاه النظر، وحركة الشخصية في كل غلاف في بلورة المعنى، ما يجعل الغلاف نصاً بصرياً مستقلاً بقدرة نقدية على توجيه فهم المتلقي. من هذا المنظور، يصبح من الضروري النظر إلى الغلافين ليس كمجرد واجهة للنص، بل كفضاء سيميائي متكامل يجمع بين العلامة والصورة واللون والحركة، ويقدّم رسالة أولية عن طبيعة الخطاب الروائي، وعن الإشكاليات المتعلقة بالذات الأنثوية، السلطة الاجتماعية، والتوتر بين الفرد والمجتمع الأبوي. وهكذا، يتيح تحليل الغلاف كشف التناقضات، الفجوات، والتوجهات الإيديولوجية بشكل واضح، وربطه مباشرة بالدلالات السيميائية وعلاقة الدال بالمدلول، مما يجعل الغلاف وسيلة فعّالة للتواصل مع القارئ قبل بدء القراءة الفعلية للنص.

ونظراً لهذا التباين الواضح بين الغلافين، يصبح من الضروري أن يتوجّه الباحث إلى تحليل كل غلاف على حدة، مع التركيز على مكوّناته البصرية واللون والحركة ووضعية الشخصيات والرموز المستخدمة. فالهدف من هذا التحليل ليس الاكتفاء بوصف الصور فحسب، بل فهم كيف تعمل هذه العناصر معاً لتشكيل شبكة علامات غنية بالدلالات، وتوضيح الرسائل الإيديولوجية والثقافية التي يرسلها كل غلاف قبل أن يبدأ القارئ في التعامل مع النص الروائي ذاته.

١.٤. العنوان وسيميائيته في الروايتين

العنوان من المفاتيح التي تشدّ المتلقي وتجذبه وتعطيه فكرة عن مضمون العمل الإبداعي؛ «العنوان من أهمّ عناصر النص الموازي وملحقاته الداخليّة نظراً لكونه مدخلاً أساسيّاً في قراءة الإبداع الأدبي بصفة عامّة، والروائي بصفة خاصّة، ومن المعلوم كذلك أنّ العنوان عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره» (حمداوي،٢٠١٥: ٣٠). مثّلت عتبة العنوان في الروايتين أنّها حملت شحنات دلالية مكثفة فى غلاف الروايتين، وعبرت عن الذات الأنثوية وآلامها وطرحت إشكالية حق المرأة القابضة وتهميشه في المجتمع.

٢.٤. العنوان في رواية(به هادس خوش آمديد)

عنوان هذه الرواية جملة اسميّة تكوّنت من مكونين "به هادس خوش آمديد: أهلا بكم في هادس" المفردة الأولى (به هادس: إلى هادس) اسم ومجرور بحرف الجر، والثانية فعل (خوش آمديد)، كما حذف الفاعل في العنوان، فأصله (شما به هادس خوش آمديد) أي حذف ضمير (شما: أنتم). إنّ التقدم (هادس) على الفعل (خوش آمديد: أهلاً) وصدارته في العنوان يدلّان على أهميته في النص الروائي ودلالاته المشحونة، يكشف القارئ بعد التدقيق والتفحص أنّ عنوان هذه الرواية له سحر أسطوري في تركيبه اللفظي والمعنوي؛ يحيل إلى عالم الأساطير، نزعت بلقيس سليماني نحو الأسطورة لطرح فكرتها الرئيسة؛ هادس إله قاس عنيد لا يرحم ولا يرجع في قراراته، هو ابن كرونوس وأخ زيوس، هو ملك العالم الأسفل أي عالم الموتى، هو رأى برسيفونة الجميلة ابنة ديمتر ربة الزراعة في الحقل فوقع في حبّها وخطفها إلى العالم الأسفل (برن ،١٣٩٠ه.ش : ٩-١١) ، مما سبق يفهم أنّ هادس أجبر برسيفونة على الزواج منه، فصارت برسيفونة ضحية أنانية هادس، إذن ترمز أسطورة هادس وبرسيفونة إلى تضحية المرأة وألمها النفسي والذاتي. من هذا المنطلق ضمّ هذا العنوان طاقتين متضادتين في آن واحد، مفردة (هادس) تدل على الألم والتضحية والظروف الاجتماعية السيئة، ومن جانب آخر تشير كلمة (خوش آمديد) إلى الفرح والابتهاج والظروف الملائمة والتعامل الجيد، فاللفظان متضادان تماماً في آن واحد؛ لا يقف هذا التناقض عند حدّ الوصف البلاغي، بل يتجاوز ذلك ليؤسّس لبنية سيميائية قائمة على جدل الأيقونية واللاأيقونية في العنوان. إذ تقوم العلاقة بين الدال (أهلاً بكم) ومدلوله السردي على التناقض لا على المشابهة؛ فالترحيب، بما يحمله من إيحاءات الأمان والطمأنينة، يصطدم بما يكشفه النص من عنفٍ وقهرٍ وانتهاك، وهو ما يولّد مفارقة دلالية تُحدث صدمة تأويلية لدى المتلقي وتدفعه إلى إعادة قراءة العنوان في ضوء المتن.

تعني مفردة هادس، شخصية معينة في النص الروائي، عندما ينبش القارئ صفحات الرواية واحدة تلو الأخرى يتعرف على شخصية يوسف الذي كان يعشق زليخا عمة رودابة في أيام شبابه «مهندس راست نشست...كل ابراهيم آباد فكر می کردند من و زليخا مال هميم...من واقعاً عاشق وشيفته زليخای هفده ساله شدم» (ترجمة) «جلسَ المهندسُ باستقامةٍ... وكان أهلُ إبراهيمآباد جميعاً يظنّون أنّني وزليخا خُلِقنا لبعضنا البعض... لقد وقعتُ فعلاً في حبّ زليخا التى كانت فى السابعة عشر من عمرها، وتملّكني بها شغفٌ عميق» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش: ١٦).لكنّه فشل في حبّه بسبب الاختلافات الطائفية لاسيّما مخالفة أبي رودابة (لطفعلي خان) وعمّها «رودابه...تقريبا خودش را عامل شكست مهندس مي ديد...می خواست....بخاطر رفتار پدر وعمويش از او عذر بخواهد» (ترجمة) «كانت تعدّ رودابة ذاتها سبب فشل المهندس...إذن قصدت أن تعتذر منه لأجل تصرفات أبيها و عمها» (المصدر نفسه: ١٩) ، عندما التجأت إليه رودابة (بنت أخ زليخا) في ليلة هجمت القوى العراقية على طهران، استثمر الفرصة واغتصبها ليعوّض ما فات منه، يعثر القارئ هنا على تشابه بين هادس الأسطورية وشخصية يوسف الروائية، يوسف أيقونة لهادس اليوناني «چرا فكر نكرد يوسف خان او را در

هیبت زلیخا ببیند...وتقاص گذشته...را از او بگیرد؟...چرا ساده دلانه وساده لوحانه فکر کرده بود او جای پدرش است..چرا آن شب متوجه نشده بود مرد مستی که دائم فیلم های آن چنانی می بیند ممکن است شب هنگام به سراغش بیاید» (ترجمة) «لماذا لم يتبادر إلى ذهنها أن يُسقِط يوسف خان عليها صورة زليخا... وأن يستوفي منها ثأر الماضي؟... ولماذا انساقت بسذاجةٍ طفولية إلى الاعتقاد بأنّه بديل عن أبيها؟... ولماذا لم تدرك تلك الليلة أنّ رجلاً ثملاً، مولعاً بمشاهدة الأفلام الفاضحة، قد يُقدِم في ظلمة الليل على اقتحام عالمها؟» (المصدر نفسه:٥١)، تنبني هذه الأيقونية على اشتراك الشخصيتين في بنية القهر والسيطرة؛ فكما مارس هادس سلطته القسرية على برسيفونة، أعاد يوسف خان إنتاج هذه السلطة عبر اغتصاب رودابة، مما جعل الشخصية الروائية تمثيلاً أيقونياً حديثاً للأسطورة داخل سياق اجتماعي معاصر، هذه الأيقونية بين الدال والمدلول تعكس أهمية أسطورة هادس وهيمنته في النص، كما أنّ الكاتبة تدخل المتلقي في لعبة الإيهام في العنوان، حيث تحيلنا عتبة العنوان إلى توقّع محورية عنصر المكان في الرواية، ويعود سبب هذا الأمر إلى تقارب مفردة هادس وكلمة (خوش آمديد: أهلا بكم)، قد ترمز مفردة هادس من هذا الجانب إلى بيت يوسف الحالك الذي تركه زوجه وأولاده وحيداً فيه «زن وبچه هایش، چهار سال پیش ولش کرده بودند وبه سرمای قطب در ونکوور کانادا گریخته بودند» (ترجمة) «تركته زوجته و أولاده منذ أربعة سنوات و هربوا إلى ونكوور في كندا» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش: ١١)، احتمت رودابة بهذا البيت وصاحبه، لكن ضربها يوسف خان وأغميت عليها، فاستولى على جسدها العفيف في سواد بيته الهادسي، كما أنّ «الأساطير تعتقد أنّ الرجال العملاقين يخطفون النساء العفيفة المتمردة ليأخذوهنّ للأبد إلى الكهف (رمزاً للظلام)كدليل على سيطرة وهيمنتهم» (صانعپور، ١٣٩١ه.ش: ١٧٨).

على ما سبق أصبح العنوان علامة أيقونية تصور مفاهيم النص الروائي للمتلقي، وتتحقق أيقونية العنوان هنا من خلال علاقة المشابهة بين دالّ العنوان (هادس) ومدلوله السردي، إذ يُعاد إنتاج خصائص العالم الهادسي الأسطوري (الظلمة، القهر، انتهاك الجسد، انعدام الخلاص) داخل الفضاء الروائي، ولاسيّما في شخصية يوسف خان وبيته، بما يجعل العنوان صورةً دلاليةً مُحاكيةً لمتن الرواية لا مجرد تسمية خارجية. هكذا يتنامى تشابه العنوان والنص خطوة فخطوة، ويكاد يتحول العنوان إلى علامة سيميائية أيقونية تختضن مفاهيم النص الروائي جمةً، تستمر هذه العلاقة الأيقونية الوطيدة بين العنوان والنص، بحيث يكشف المكان بعده الأسطوري والمتميز في النص الروائي ويزيح الستار عن دهاليز الرواية الدلالية، من جهة أخرى قد يكون بيت يوسف خان علامة رمزية لمكان أكبر سلب حقوق المرأة فيه، فبيت يوسف خان هنا مجاز جزئي بديل من المجاز الكلي، إذن يمثّل عنوان (أهلا بكم في هادس) جسراً تواصليّاً بين النص والقارئ، يطلع القارئ بهذه الصورة على المجتمع الذي هشم فيه حق المرأة دون أن يدافع عنها أحد أو تبوح بمشكلتها، هذا المجتمع الذي سيطرت عليه قدرة الرجل الهادسية وقرّرت للمرأة في كل قراراتها، تكبر علاقة العنوان والنص خطوة فخطوة، كما أنّه تتزايد هيمنة هذا الوضع الذكوري الهادسي أكثر فأكثر حتّى يسيطر جو أحلك على فضاء الرواية، وذلك حينما تعرض الرواية الحرب وأحداثها، هذه دلالات العنوان التي أحكمت ظلالها الهادسية على عتبة الغلاف لتصوير المعاني الأليمة؛ «للعنوان حيّز واسع، حيث يصبح علامة سيميائية تؤطر نقاط النص المهمة في دوال مكثفة، هو عنصر من أهمّ عناصر المكونة للمؤلف الأدبي ويشكل قيمة دلاليّة، حيث يمكن اعتباره ممثلاً سيميائيّاً للنص» (حليفي، ٢٠٠٥ : ١)، يتصرّف الرجل في هذا الزمن حيال المرأة كيف يشاء، فيُلقى عليها القبض وتُودع السجن والزنزانة ويعاملونها كيفما يشاؤون، وتتعرّض أجسادهنّ للضرب والأذي بعيدة عن أعين عوائلهنّ، انتهى بهنّ الأمر إلى درجة، بحيث تحسب رودابة أنّ جميع النساء مثلها تعرضن للاغتصاب، لكنّ الظروف الجماعية الثقافية والاجتماعيّة تجعلهنّ يجحدن «به نظر رودابه این زن ها حتی اگر هم اتفاقی برایشان افتاده باشد..در میان خانواده ها و شهر خود ناچارند انکار کنند به آن ها تجاوز شده بود، ولی چون جامعه...را می شناختند، با خود عهد کرده بودند، به قیمت تطهیر دشمن هم که شده تعرض را انکار کنند (ترجمة) برأي رودابه، كانت هذه النساء، حتى لو تعرّضن بالفعل لواقعةٍ ما، مضطرّاتٍ إلى إنكارها داخل أسرهنّ وفي مدينتهنّ؛ فقد تعرّضن للاغتصاب،

غير أنّ معرفتهنّ بطبيعة المجتمع جعلتهنّ يعقدن عهداً مع أنفسهنّ على إنكار هذا الاعتداء، ولو كان الثمن تبرئة المعتدي وتطهيره» (سليماني ، ١٣٨٨ه.ش: ١٠٣)، لا تخطر هذه الفكرة إلى بال رودابة فحسب، وإنّما الآخرون يعتقدون هكذا «مشكلات زن..بعد از اسارتش شروع شده بود...او یک جورهایی مایه ننگ خانواده بود..زن جوان هیچ جور نمی توانست به خانواده اش حالی کند که به او تجاوز نکرده اند؛ (ترجمة) كانت مشكلاتُ المرأة قد بدأت بعد أَسْرِها.....إذ غدت، على نحوٍ ما، مصدرَ عارٍ لأسرتها. ولم تكن المرأةُ الشابّة قادرةً بأيّ حالٍ على إقناع أهلها بأنّها لم تتعرّض للاغتصاب» (المصدر نفسه: ١٠٣)، يحكي العنوان هكذا؛ لذا حينما صممت رودابة على الذهاب إلى الحرب عارضتها أسرتها في الرأي « دعوا بر سر رفتن به مناطق جنگی را...با لطفعلی خان شروع کند.خانم رعنا همان اول شیرش را حرامش کرد...خواهرها وشوهرخواهرهایش..زنگ زدند و از حرف مردم وآبروی خانواده با او حرف زدند» (ترجمة) «بدأ الخلافُ حول الذهاب إلى المناطق الحربيّة مع لطفعلي خان.....غير أنّ السيّدة رعنا قابلته منذ اللحظة الأولى بالرفض القاطع ولعنته أشدّ اللعن، ثمّ أخذت الأخواتُ وأزواجُهنّ يتّصلون به، يحدّثونه عن كلام الناس وسمعة العائلة وشرفها» (المصدر نفسه: ٩٠)، هيمنة هذه الأجواء الحالكة على النص جعلت المضمون الروائي أحادية الجانب، لذا أدّى هذا الأمر إلى ظهور البطل المنفصل والمنفي والغريب في العالم الحديث، الأمر الذي قادت شخصية الروائية البطلة إلى التواء في ذاتها والاحتماء بها والانتحار في النهاية، كثّفت هذه الدلالات الهادسية في عتبة عنوان الرواية، فالعنوان يؤدّي إلى تكثيف معاني النص على قمته الدلالية؛ «العنوان يسعى دائماً إلى توجيه الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية النص» (عبدالقادر، ٢٠١٠م : ٥٣). على ماسبق أصبحت هذه القمة العتباتية علامة أيقونية، فهناك تشابه ومحاكاة بين دلالات هذا العنوان والمضامين الروائية، فـ«تؤدّي الأيقونية إلى تنمية المعنى في النص وتضاعف من تأثير الفن العام» (صادقی، ١٤٠٠ه.ش: ٤٠).

هكذا يشتغل عنوان الرواية ضمن مستويين سيميائيين متوازيين: مستوى أيقوني يقوم على المشابهة بين الأسطورة والنص، ومستوى لا أيقوني يقوم على المفارقة والانفصال بين اللفظ ودلالته. هذا التداخل بين الأيقونية واللاأيقونية يمنح العنوان طاقته الدلالية القصوى، ويحوّله إلى عتبة تأويلية فاعلة تكشف البنية العميقة للنص الروائي.

٣.٤. العنوان في رواية "امرأة عند نقطة الصفر"

العنوان «امرأة عند نقطة الصفر» يبدأ بكلمة «المرأة» التي يمكن اعتبارها مبتدأ، بينما الخبر محذوف، والمسوغ للابتداء هو شبه الجملة «عند نقطة الصفر» التي تعمل كظرف يحدّد مكانة الذات الأنثوية في النص. ورغم أن الخبر محذوف، إلا أن القارئ يستطيع استنتاجه من سياق النص الروائي نفسه، إذ يوضح النص وضعية الفردوس وتجربتها الوجودية القصوى، ما يجعل قراءة العنوان مفهومة ضمنيًا كجملة اسمية كاملة: هذه (هي) امرأة عند نقطة الصفر. هذا التركيب اللغوي لا يقتصر على وظيفة نحوية فحسب، بل يضيف بعداً دلالياً قوياً، إذ يبرز العلاقة بين العنوان والنص الروائي: الكلمة (المرأة)كدال تحمل تجربة الفردوس المدلولة في سياق قهر المجتمع الأبوي، بينما (عند نقطة الصفر) توحي بالحالة القصوى التي تبلغها الذات الأنثوية. من هذا المنطلق، يصبح العنوان بمثابة علامة سيميائية أولية تشي بالعلاقة بين العتبة والمتن، وتفتح المجال أمام التماهي التدريجي للمتلقي مع النص، إذ يتيح له استشعار التناقضات، الصراعات الداخلية، والانكسارات النفسية لشخصية الفردوس قبل قراءة الرواية. بهذا الشكل، يُظهر العنوان قوته في توجيه التلقي، ويؤسس لآلية إنتاج الدلالة داخل النص الروائي، ويجعل عملية فهم العلاقة بين الدال والمدلول أكثر وضوحاً ودقة، انتقت نوال شخصية الرواية المحورية في عتبة العنوان للتعبير عن إيدئولوجية معينة، سلطت هذه الرواية الضوء على أشكال العنف التي تعرّضت لها المرأة، وهذا العنف يمكن أن يكون جسديّاً أو نفسيّاً أو جنسيّاً، من هذا المنطلق، لا يشتغل العنوان بوصفه بنية لغوية فحسب، بل بوصفه علامة سيميائية تتأسّس على علاقة أيقونية أولية بين الدال (امرأة) والمدلول (الذات الأنثوية المقموعة داخل المتن. جرّبت فردوس

شخصية الرواية البطلة هذه الظروف.هذا العنوان عنوان غير مباشر استفز المتلقي لمعرفة سيميائيته عبر التماهي في النص، رسمت نوال على أفق الرواية قصة المرأة التي ليس لها حقّ في التفكير والإبداء بالقول، يجب عليها أن تخضع لأميال وأوامر الرجل، وأن تكبح رغباتها وأن تتكيف بسرعة مع الأدوار التي يحددها الرجال؛ سواء كانت العناية بالمنزل أو خدمتهم «أعود إلى البيت لأكنسه وامسحه واغسل ملابس عمي، وارتب سريره وكتبه» (السعداوي، ١٩٧٥: ٢٥). يعتبر الرجال العنف مباحاً بالنسبة إلى المرأة، لاسيّما الحاكم والقائد في هذا المجتمع يتصرفان مع المرأة كيفما يشاءان، لذا اجتبت الكاتبة شخصية فردوس في نص الرواية والعنوان، عامدة كي تمثّل ظروف المرأة في الثقافة العربية من جهات مختلفة «حين تموت البنت..يأكل أبي عشاءه وتغسل أمي ساقيه، وينام ككل ليلة، وحيث يموت الولد يضرب أبي أمي ثمّ ينام» (المصدر نفسه: ٢٢).

وجود مفردة المرأة في عتبة العنوان يدل على التشابه المتنامي بين هذه العتبة والنص الروائي؛ وهو تشابه أيقوني، تقوم فيه العلاقة بين الدال (المرأة) والمدلول (تجربة فردوس الوجودية) على المحاكاة والتطابق التدريجي بين العتبة والمتن. رمت الكاتبة إلى ترسيم هذه السيميائية على صفحات الرواية، فـ «التفكير في الشخصيات هو تفكير في إنتاج الدلالة، أي تفكير في المسار الذي يسمح للنص بالتحول إلى شكل قابل للإدراك» (بنكراد، ٢٠٠٩: ١٨)، إذا أرادت المرأة الحياة في هذا المجتمع يجب أن تكون مومساً، وهذا الأمر من صنع الرجال المسيطرين الذين يفرضون على النساء أن يكنّ مومسات بأشكال مختلفة، عرفت فردوس هذه الأمور وجرّبتها، حيث أوصلها المطاف في النهاية إلى نقطة الصفر، فصارت امرأة عند نقطة الصفر، هي خسرت كل شيء من الشرف والعفة، ولم تعد تطق هذا الوضع، إلى هنا لم تكن فردوس فردوساً، بل كانت تلبّي رغبات المجتمع الذكوري كالنساء الأخريات، فتعبّر هذه اللاأيقونية بين العلامة (الاسم) ودلالتها «عما في النصوص من تناقضات واختلال موازين و، وخروج عما هو منطقي، أو مألوف يثير المتلقي ويشد انتباهه ويحفزه على استنطاق النص» (هادي، ٢٠٠٤: ١٤). فاللاأيقونية هنا لا تنفي التشابه، بل تُربكه؛ إذ ينفصل الاسم (فردوس) بدلالته المعجمية الإيجابية عن مصير الشخصية السردي القائم على القهر والانحطاط، فتتولّد مفارقة دلالية تُحمّل العنوان بعداً نقدياً حادّاً. هكذا تجرّد الكاتبة سيف النقد من غمده حيال مجتمعها. أصبحت فردوس تشعر بالانسحاق والهشاشة، وذلك لأجل جبروت الأفكار الجاهلية التي سيطرت على أرجاء بلدها وحطمت حقوق المرأة في مجال التعليم والاجتماع والاختيار والعيش، هذه العوامل جعلتها تدور في حلقة مفرغة ترحل من مكان إلى آخر، دون أن تستقر في نقطة، ممّا أدّى إلى تعالق النص مع النصوص الأسطورية، كلما قامت في مكان ما تضاعف شعورها بالعبثية، حيث لم تجد جدوى في هذه الرحلات، وصلت إلى خيبة الأمل والعبثية السيزيفية، إنّ استدعاء أسطورة سيزيف هنا لا يقوم على الإحالة المباشرة، بل على تماثل بنيوي ودلالي في مصير الشخصية وحركتها الوجودية داخل النص، ويتجلّى البعد السيزيفي في مصير فردوس من خلال حركتها الدائرية داخل الفضاء السردي؛ إذ تنتقل من مكان إلى آخر، ومن علاقة إلى أخرى، دون أن تبلغ أفق الخلاص، وكأنّها تدفع صخرتها الوجودية في كل مرة لتسقط من جديد؛ كما أن «نقطة الصفر» لا تمثّل نهاية خطيّة، بل تدل على لحظة انعدام المعنى بعد سلسلة من المحاولات العقيمة، وهو ما يضع الشخصية في قلب العبث الوجودي الذي يُحيل، دلالياً، إلى المصير السيزيفي «لا أدري كيف تحمّلتُ الحياةَ في بيت عمّي وزوجته، ولا أدري كيف تزوّجتُ الشيخَ محمود.....وانتقلتُ من بيت عمّي إلى بيت الشيخ محمود» (السعداوي، ١٩٧٥: ٣٦). إذن ركزّت نوال عامدة في روايتها على مواصفات سيزيف معبرة عن حركة شخصية الرواية التي تتوازى مع حركة سيزيف بين الصعود والهبوط «حين أقبل الليلُ ولم أعرف مكاناً معيّناً أبيتُ فيه...كنتُ مُرهَقةً وقرصني الجوعُ ..... رأيتُ الشارعَ واسعاً ممتدّاً أمام بصري، وكنتُ قطعةَ حجرٍ قُذفتُ فيه، قطعةَ حجرٍ تتدحرج» (المصدر نفسه: ٣٥)، إذ إنّ هناك تشابهاً بين شخصية الرواية المحورية وسيزيف الأسطورية، حيث كلاهما أصبحا نموذجين للبطل العبثي الذي يقوم بمهمة لا جدوى منها، فهنا يستلهم القارئ أنّ نقطة الصفر تحدّد موقف الشخص، كلما يخوض القارئ في النص الروائي يكشف تشابه أكثر بين عتبة العنوان و تلافيف النص الروائي.

هذا، يستمر القارئ في قراءته ليكشف أنّ فردوس غيّرت موقفها في نهاية المطاف قبل قرارات المجتمع، حيث وقفت في وجه ضابط الشرطة الذي قصد الاعتداء عليها ودافعت عن حقّها، هي كانت المرأة الوحيدة التي كشفت النقاب عن حقيقة الرجال البشعة في مجتمعها، «قال لي طبيب السجن أنّ هذه المرأة حكم عليها بالإعدام لأنّها قتلت رجلاً، ولكنّها ليست كالقاتلات المقيمات هنا بالسجن» (السعداوي، ١٩٧٥: ٣١)، إذن كبّلوها بالحديد وساقوها إلى السجن، ليس لأنّها قتلت رجلاً منهم، بل لأنّهم يخافون منها، فهي الآن تمتلك الحرية ولاشيء تستعبدها في الحياة، لم تخف وحشية الحكام بعد، حيث يمكنها الوقوف أمام هذه الوجوه الكاذبة المزيفة، من هنا يرتبط اسم فردوس بمعناه الدلالي، ارتبط كلمة فردوس بالدرجة العالية في الجنة وتختص هذه الدرجة بالمؤمنين والصالحين، وهي درجة تنفجر منها أنهار الجنة «إنّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات كانت لهم جنات الفردوس نزلاً» (الكهف: ١٠٧)، أدركت فردوس قيمتها وعزتها بعد كل هذه المشقة والإذلال، واستوعبت أنّها الآن عند نقطة الصفر تماماً وفق ما يوحي عنوان الرواية، لذا لم ترد أن تكون عاهرة بعد، بل تمنّت الحرية والعزة، كانت أمامها طريقتان: خضوع لرغبات الرجال المتوحشين والاستمرار في الدعارة، أو حفظ قيمتها واختيار الحرية، انتقت فردوس الخيار الثاني، ورحبت بالموت بأذرع مفتوحة باعتباره الوسيلة الوحيدة القابلة للتطبيق للتحرر الكامل؛ لأنّها لن تتحرر من وحشية الرجال إلّا بالموت، فبهذه الطريقة تكون متفوقة على هؤلاء الرجال والنسوة اللواتي يذعنّ لأوامر الرجال البشعة، وهنا تمت دلالات العنوان، وأصبح علامة أيقونية تمثل جميع لقطات النص الروائي في حروفه المختزلة، بوصفه علامة سيميائية مركّبة، تداخلت فيها الأيقونية واللا أيقونية، وجمعتبين المحاكاة والمفارقة، وبين الوصف والنقد.

٥. اللون في اللوحتين

يعدّ اللون جزءاً مهماً من العالم المحيط بالبشر، يلازمه في الحياة ويثريها، ويفضي عليها الجمال، لا يستعمل اللون للجمال فقط، وإنّما يستخدم كعلامات سيميائية في العالم البشري. على ما سبق فى تحليل الألوان فى غلاف الروايتين، وظّف اللون فيهما كعلامات سيميائية جسدت مضامين الروايتين الرئيسة على لوحة الغلافين، تم التقاء المرأة على صفحة الغلافين في داخل فضاء متعدد الألوان والأبعاد والدلالات يضعهما في قلب عالم كلّه صراع ومواجهة وتحولات، بهذه الصورة جاءت ألوان الغلافين حاملَين هموم المرأة وقضاياها، ولكن اختلفا في طريق الرسم واختيار الألوان، وظفت بلقيس اللونين الرئيسين -الأسود والأبيض- بالإضافة إلى اللون الرمادي، بينما انتقت نوال ألوانا أكثر، وتمّ هذا الأمر لما تتطلبه أحداث الروايتين لدى الكاتبتين، على رغم نوع الألوان واختلافها لدى الكابين بيد أنها حملت دلالات النص الروائي في كيانها كعلامة أيقونية متشابهة متكاملة للمتلقي، فتحول اللون لدى الروائيتين أداة فنية رمزية لبيان مصير المرأة وتصوير المقابلة بين الشفافية الباطنية والدكنة الخارجية، فتداخلت هذه الألوان لدى الكاتبيتين في صراع مستمر، كما عاشت المرأة في الروايتين في متاهات النزاع والألم والغضب.

١.٥. اللون في غلاف رواية (به هادس خوش آمديد)

يعكس اللون الأسود دنيا روداية الحزينة، ويعمل هنا بوصفه علامة أيقونية، تقوم على علاقة التشابه بين الدالّ البصري (اللون) والمدلول السردي (الحزن، الفقد، والانكسار الوجودي للشخصية)،امتحنت هذه السوداويّة منذ صغرها، بل ولادتها، تحاشتها أمها منذ الطفولة ولم تحنو عليها ولم تعاملها برفق ولينٍ؛ لأنّها أحبّت الولد الذكر. «در دوره ای که رودابه عطش سیری ناپذیری برای جلب توجه داشت، خانم رعنا به او بی محلی می کرد ... خانم رعنا را دوست ندارد؛ (ترجمة) في فترةٍ كانت رودابه ترزح تحت عطشٍ نَهِمٍ لشدّ الانتباه، كانت السيدة رَعنا تُمعن في إقصائها وتجاهلها ... فهي لا تحبّ السيدة رَعنا ولا تشعر نحوها بأيّ تعاطف» (سليماني،

١٣٨٨ه.ش: ٥٠)، فترعرعت في رعاية جدتها و عدّتها أمّا لها، وأنست بصحبة أبيها ولاطفها أبوها و أحبّها كثيراً «روداب زير دست وپاى ننه بيگم در آشپزخانه بزرگ شد .... روداب شب پيش لطفعلى خان مى خوابيد؛ (ترجمة) نشأت رودابة تحت أقدام جدتها في و كانت تنام عند لطفعلي خان» (المصدر نفسه: ٤٩). تبدّدت هذه السوداوية وشملت كل ضاحية من ضواحي دنيا رودابة. يعتبر كثير من الناس الأسود لون الحزن؛ لأنّ له أثر سلبيّ على الذهن وله صلة بالشخص سيئ النية والانتمان والمخادع، يستخدم هذا اللون بشكل هائل في الحداد ومراسم الدفن، وصلت دلالات الأسود السوداوية بعد موت إحسان إلى أقصى حدها، تضاعفت أوجاع رودابة واعتبرت نفسها أرملة تطفو بين معاناتها وآلامها، أتى صغير وكبير القبيلة لمؤاساتها وجزعوا عليها وأسفوا على حالها «بغض خانه درندشت برزوخان يكپارچه ويكباره تركيد ... روداب نعره مى زد، گريه مى كرد و مى ديدكه احسان مرده است؛ (ترجمة) انفجر الكبتُ المكبوت في بيت برزوخان الواسع دفعةً واحدة ..... وكانت رودابه تصرخ وتبكي، وهي ترى إحسان وقد فارق الحياة » (المصدر نفسه: ١٣١).

لم يمرّ وقت طويل على شهادة إحسان حتّى جاءه في وقت لم تتوقعه خبر موت ننه بيكم، صارت الآلام عبئاً ثقيلاً على كاهلها، إذن يشير الأسود في الغلاف إلى تعاسة رودابة وأسقامها؛ «يعبّر اللون الأسود في الثقافة الإيرانية عن الحزن والحداد» (شاهين، ١٣٨٣ه.ش: ١٠٥). دامت أكراب رودابة السوداوية، وزاد الطين بلةً حينما أصبح أبوها آخر بصيص أملها مريضاً، وقنط الأطباء من معالجته وطالبوا أسرته بانتقاله إلى خارج إيران للمعالجة، لكنّ لطفعلي خان لم يمتلك نقوداً كافية للمداواة في الخارج «لطفعلي خان نمي توانست حرف بزند، در هر تقلايي براي حرف زدن يك سوت كش دار از گلويش خارج مى شد. پزشک ها پيشنهاد كرده بودند براى ادامه ى معالجات...به خارج از كشور اعزام شود...روداب آن را نشانه مرگ پدرش گرفت (ترجمة) لم يكن لطفعلي خان قادراً على الكلام؛ فكلّما حاول أن ينطق، خرج من حنجرته صفيرٌ حادٌّ ممتدّ. وكان الأطبّاء قد اقترحوا إيفاده إلى خارج البلاد لمواصلة العلاج... غير أنّ رودابه تلقّت ذلك بوصفه علامةً على دنوّ موت والدها» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش : ١٦٤)، تخيّبت آمال رودابة، كاملة، طغى الشعور بالوحدة والفتور والخيبة على كلّ وجودها، كأنّها أفقدت أباها قبل أن تصير يتيماً، بحيث اضطرّت إلى قبول الزواج من سياوش الذى كان يكبرها في السن كثيرا، وكان من أقربائها وعاهدها في اصطحاب والدها إلى الخارج وعلاجه «بالاخره سياوش زنگ زد..همانطور كه حدس ميزد سياوش بيش از هر چيز در مورد سلامتى لطفعلى خان حساسيت نشان داد. چندين بار از كارهايى كه انجام داده بود وآماده بود انجام بدهد، حرف زد؛ (ترجمة) وأخيراً اتّصل سياوش...كما كان يتوقّع، أبدى سياوش حساسيّةً بالغة قبل أيّ شيء تجاه الحالة الصحيّة للطفـعلي خان، وتحدّث مراراً عن الأمور التي كان قد قام بها، وعن تلك التي كان مستعدّاً للقيام بها» (المصدر نفسه: ١٨٦). وفى نهاية المطاف عندما يئست من ترصيص غشاء بكارتها لم تر سبباً في مواصلة الحياة، فذهبت على جسر لتلقي نفسها وانتتحرت. «فريبا موفق شد يک وقت معاينه براى روداب بگيرد...خانم دكتر كيفش را از دستش گرفت..او را به طرف تخت معاينه برد...متأسفم...متأسفم قابل ترميم نيست...نمى توانم براتون كارى بكنم...روداب خودش را از تخت معاينه پرت كرد پايين...وارد خيابان مى شود...ماشينى بوق مى زند...هى خانم روى پل چيكار ميكنى...خانم دارى چه كار ميكنى؟..هاى..هوى...هى؛ (ترجمة) تمكّنت فريبا من الحصول على موعدٍ للفحص الطبّي لروداب...فأخذت الطبيبةُ حقيبتَها من يدها، وقادتها نحو سرير المعاينة ....آسفة... آسفة، الحالة غير قابلةٍ للترميم، ولا أستطيع أن أقدّم لكِ شيئاً....فألقت روداب بنفسها عن سرير الفحص، وخرجت إلى الشارع.....دوّى بوقُ سيارةٍ: يا سيّدة، ماذا تفعلين على الجسر؟... يا سيّدة، ماذا تفعلين؟... هيه! هوي! هيه» (المصدر نفسه: ٢٠٣). لفّت ظلال اللون الأسود بهذه الصورة فيافي الغلاف ووسع مناخاً رمزيّاً دالّاً على الموت والكرب والهمّ، حيث انتهت إلى انتحارها في نهاية المطاف؛ لأنّها ذُعرت من المستقبل المجهول؛ كانت واثقة أنّ المجتمع لم يضمنها وهي ليست عذراء. إذن لا يعود الأسود مجرّد خلفية لونية للغلاف، بل تحوّل إلى حقل دلالي أيقوني اختزل المسار التراجيدي للرواية، ومهّد بصرياً لنهاية البطلة المأساوية .

اللون الذي يقابل الأسود في عتبة الغلاف هو اللون الأبيض، انساق اختياره لاسم الكاتبة وحروف العنوان مع إيديولوجية الكاتبة التي

تخالف الجو المسيطر على عالم الرواية، فالذي يرتدي الأبيض يبحث عن طريق لتجنب عن الهيمنة عليه (هارتمن، ١٣٨٦ه.ش: ٢٠)، كما أنّه يدلّ عل حضور وذوبان الكاتبة في النص الروائي، فيوحي حضور هذه العلامات السيميولوجية في عتبة الغلاف إلى وجود علاقة وثيقة بين عالم الكاتبة وعالم الرواية، لون الأبيض لون المتطوع ويرتسم أمام عيون المتلقي صورة لابسي الأبيض الذين يرتدون كسواتٍ بيضاء ويمشون قدام الآخرين وفي مقدمة الصفوف ويناضلون لأجل الاستقلال والتحرر من القيد والسيطرة، يتميز هذا اللون بدلالته على رداء رجوليّ، هو «رمز لتحمل المسؤوليّة والقوة» (ژان، ١٣٨٤ه.ش : ٥٩٤)، حملت روداية عبء آلامها على عاتقها وصمّمت أن تحلّ مشكلتها دون الاتكاء على الآخرين الذين إذا فهموا مشكلتها يرفضونها ويصفونها بالعار ويؤاخذنها، كما أنّها وجدت نفسها مذنبة ومسبب كل هذا الألم والتعاسة ولا نصيب للآخرين في شقاوتها «او احسان را از خود دور می کرد تا مزاحمی را از جلو دست و پاهایش جمع کند، یا حتی عزیزی را از راه پر مخاطره ای دور کند؛ (ترجمة) كانت تُبعِدُ إحساناً عنها، إمّا لتُزيحَ مزعجاً من طريقها، أو لِتُنقذَ عزيزاً بإبعاده عن دربٍ محفوفٍ بالمخاطر» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش : ٧٠). بذلت أقصى جهدها للعثور على طريق لحلّ مشكلتها والانتقام من يوسف خان، فتطوعت وتقدّمت في مناضلة لاتعرف نهايته.

وأمّا اللون الرمادي فيميط اللثام عن غضب بطل الرواية المكبوت، أصبح اللون بهذه الصورة رمزاً للغضب وإدانة العنف و «عنصراً من العناصر المشكلة للنصوص الروائية بفضاء نصيّ مرسوم باتقانٍ شديد، من أجل الوصول إلى رسم صورة العنف بهدف إدانته....وهذه التقنية متأتية من المدرسة التعبيرية في الأدب وانعكاساتها التي تعدّ الوجود كلّه امتداداً لروح المبدع ونفسيّته» (العنزي، ٢٠١٠: ١٠٠). يفضح هذا اللون رغبة روداية الشديدة في انتقام قاس من الرجال الذين يعتدون حدودهم، «يرتبط هذا اللون بالشخصية التي تجد الوضع الراهن سيئاً وتحارب الطاغي والمتمرّد» (لوشر، ١٣٨٠ه.ش : ١٤٢). «حالا از زوایای پنهان وناپیدای وجودش یک خود شکاک، گستاخ وظالم مدام سرک می کشد و او را به مبارزه و محاکمه می کشاند؛ (ترجمة) الآن من الزوايا الخفية وغير المرئية من كيانها يتسلل إليها شخص متردد ومتغطرس يجرها إلى الصراع» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش : ٥٠) سئمت روداية من تصرفات الرجال وظلمهم على المرأة، فلم تعد قادرة على الصبر، إذن قرّرت أن تأخذ ثأرها من يوسف خان، هي غضبانة، انفجرت بركانية غضبها؛ لذا كان عليها أن تستعد لهذه المهمّة الهامة وتستغل كل طاقاتها في هذ المهمة «خیابان های امیر آباد، انقلاب را برای پیدا کردن چیزی که نمی خواست واضح به آن فکر کند....زیر پا گذاشت....در هفته اول شش چاقوی میوه خوری..یک بسته کارد استیل...خرید، آما هیچ کدامشان...اهمیت آلت قتل پیدا نکردند (ترجمة) جابت شوارعَ أميرآباد وانقلاب بحثاً عن شيءٍ لم تكن ترغب في التفكير فيه بوضوح... وفي الأسبوع الأول اشترت ستَّ سكاكينَ للفواكه، وحزمةً من السكاكين المصنوعة من الفولاذ، غير أنّ أياً منها لم يكتسب صفة أداة القتل» (المصدر نفسه: ٧٢). كادت أن تشتعل كنار تحت الرماد «تک تک چاقوهای آشپزخانه او را برای پاره کردن و دریدن به خود می خواندند؛ (ترجمة) كانت سكاكينُ المطبخِ كلُّها تُغريه بالتمزيق والافتراس، وتدعوه إليها دعوةً ملحّة» (المصدر نفسه: ٥٤).

٢.٥. اللون في رواية امرأة عند نقطة الصفر

يعبّر اللون الأزرق في غلاف الرواية عن كره وعداوة المرأة للرجال، مع أنّ لمسات هذا اللون على لوحة الغلاف محدودة، ولم تظهر إلّا في أسفل كُم فستان المرأة وعيونها، لكنّه يلعب دوراً محوريّاً على شاشة الغلاف، لاسيما وجوده في عيني الصورة أوصل دلالاته إلى ذروتها؛ «لأنّ العيون من بين جميع أجزاء الجسم البشري المستخدمة في نقل المعلومات، الجزء الأكثر أهميةً، بوسعها نقل أكثر الظلال دقّةً» (الحديثي، ٢٠١٢: ٢٨)، بهذه الصورة انتشرت ومضات دلالات هذا اللون طوال كيان المرأة، ثمّ ارتفعت أمواجها الهائجة وقشعت ستار عيونها لتميط اللثام عن حقد المرأة وعداوتها تجاه مجتمعها ولاسيما الرجال أمام أرشيف عيني المتلقي «قد يكون السبب في كره العرب للون الأزرق في الماضي؛ لأنّ الروم أعداء العرب في الماضي عيونهم زرقاء، لدرجة إنّهم عندما يريدون وصف الشخص شديد

العداوة يسمونه العدو الأزرق، كما كان اللون الأزرق مصدراً للشؤم والنفور» (العنزي، ٢٠١٠: ٩٩)، تزداد فردوس نفوراً من الرجال و الحكام ونواميس المجتمع وتغمرها أحاسيس الكره والحقد والعداوة «لاأخاف وحشية الحكام ورجال البوليس، وأبصق بسهولة على الوجوه الكاذبة» (السعداوي، ١٩٧٥: ٦٨)، لذلك اتخذ اللون الأزرق في عتبة الغلاف وظيفة تكنولوجية عندما حلّ محلّ اللغة والكتابة، ربطت الكاتبة اللون بنفسية شخصية الرواية البطلة والظروف الاجتماعية ، فـ «العمل الأدبي لايرتبط بالأيديولوجيّة عن طريق ما يقوله، بل عبر ما يقوله، فنحن عندما لانشعر بوجود الأيديولوجيّة نبحث عنها من خلال جوانبه الصامتة الدالة التي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة، هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها تتكلم» (ثامر، ٢٠٠٤: ٣٥)، انطلقت نوال السعداوي من التجربة الفردية للشخصية الروائية فردوس إلى تجسيد التجربة الجماعية الأنثوية، وهذا الانطلاق يدلّ على سمو النزعة الإنسانيّة والغاية المنشودة، وهي حرية المرأة وتثبيت هويتها، إذن توظيف اللون الأزرق في لوحة الغلاف أداة هامة للتعبير عن العداوة الجماعية الأنثوية.

وأمّا اللون الأصفر «يدلّ على التدهور و الشيخوخة والموت» (شواليه، ١٣٨٢ه.ش: ٤٥٠)، يشير الأصفر إلى الأوجاع الجسدية والنفسية والأحزان التي واجهتها فردوس في الحياة، رافقتها هذه المعاناة منذ صغرها، فكانت علاقة أمّها معها علاقة غير محببة، حيث لم تكن تحنو أمّها إليها، بل كانت قاسية في المعاملة معها «لم تكن أمّي في الشتاء تدفئني بل كانت تدفئ أبي» (السعداوي، ١٩٧٥: ٢١).عاشت بعد موت أبيها وأمّها مع عمها وزوجته، بحيث عاملتها زوجة عمها معاملة السوء والضرب، وكانت سبّاً في ترك منزل عمها، وقد زاد كرهها لها وتزويجها من خالها المسن للتخلص منها، كأنّها بضاعة تباع وتشترى، وحينما تحرّر من سيطرة زوجها العجوز وظلمه، أصبحت قابعة تحت طيات المجتمع الذكوري وهيمنتهم، تحملت فردوس مشقّات الحياة وتهاوت أمام التحقير والذلة، أوهن كل هذه الأوجاع كيانها، وابتلع قوّتها، وامتصّ دمها «كانت الدنيا ليلاً...بغير قمر، والفصل شتاء...بارداً قاصاً، وشوارع القاهرة خالية تماماً، النوافذ..مغلقة..أنا أسير في البرد..تحوطني الظلمة..ليس لي في هذه الدنيا كلها مكان أذهب إليه» (المصدر نفسه: ٤٦)، إذن فترت وخارت أمام الشدائد، بحيث عدوى هذا الضعف إلى جسدها وجعله مريضاً ومنهكاً أصفر اللون، كما اصفر وجهها وذبلت نضارته، فاصفرار الوجه دلالة على ضعف الدواخل، إذن جسد الإنسان صورة تعبّر عن دواخله "الجسد مرآة للذات" (عبيد، ٢٠٠٩ : ٥٦-٥٧). فيصوّر الأصفر الاضمحلال والتلاشي على مشهد الغلاف.

يعدّ اللون الأخضر لون الجنة وتمّ تصوير القديسين بهذا اللون، «هذا اللون رمز لوالدة الإله ويؤكّد لون الوشاح الأخضر على قداسة البطل، يُدعى أهلُ الحجيم في القرآن الكريم اليساريين ويطلق على أهل الجنة أصحاب اليمين ويرتبطون باللون الأخضر الهدوء» (آيت اللهي، ١٣٨١ه.ش : ١١٩)؛ لذا وجود اللون الأخضر في أيقونة الصورة دلالة على ذات فردوس السليمة والمتوافقة، حاولت هذه الشخصية أن تتنحّى عن الخبث والشر وتؤصّل السلام والصلح، حدثت نقطة تحول في كيانها في نهاية المطاف وعادت إلى حياة عفيفة جديدة واختارت عباءة خضراء عفيفة وأعلنت تنفرها عن الرذائل والأعمال الكريهة، كانت فردوس جادّة في قرارها، هذه العواطف جعلتها تضبط نفسها وتكبحها عن التمادي في الغيّ، فوجدت نفسها قويّة مجترأة في السيطرة على مشاكلها، فالذي يفضّل اللون الأخضر على غيره، «ينوي تنمية قدراته النفسية وتعزيز الثقة بالنفس ورفع معنوياته، فهو يضطلع بهذه المسؤولية إمّا بتجسيد أهدافه واضحة إمّا يتّكل على الآخرين، إذن هو شخص إصلاحي أو زعيم إصلاحيّ» (شواليه، ١٣٨٢ه.ش: ٧٩)، بيد أنّ تواشجه باللون الأحمر يروي القمة اللونية الدلالية؛ لأنّ اختيار اللونين الأحمر والأخصر في عتبة الغلاف يستحضر في ذاكرة المتلقي هذا المثل المعروف بـــ (مقتل الرجل بين فكيه)، فيدلّ اللون الأحمر في لوحة الغلاف على إراقة دم فردوس بغير حقّ؛ إنّ اللون الأحمر «يجسد الدم الذي انسفك بغير حقٍّ» (دليبره، ١٩٦٤: ٩٠)، أعتقت فردوس كيانها من عبودية تقاليد المجتمع الرذيلة، وهشّمت هذه العراقيل وذبحت أحد مؤسسيها الذي كان حاكماً، حيث أفقدت حياتها بسبب شجاعتها واختيار العفة والحياة السليمة، كما أنّ استحضار اللونين الأخضر والأحمر يستبطن هذه

الثنائية ويزيح الستار عن الصراع بين قوتي الخير والشر في الرواية، من لفظ الحقيقة فسوف يقضي نحبه، عزز هذا الأمر هيمنة وسيادة اللون الأحمر على اللون الأخضر في لوحة الغلاف، حيث يلاحظ المتلقي أنّ اللون الأحمر احتضن فستان المرأة الأخضر وأحاط به من كل نواحٍ وأطلق سلطته وقدرته عليه، كما حدث في النص الروائي وسيطرت قوّة الشر على قوةّ الخير «انقطع صوت فردوس فجأة، كما تنقطع الأصوات في الحلم...رأيت عدداً من رجال البوليس المسلحين أحاطوا على شكل دائرة..ذهبت معهم، واختفت من أما عيني إلى الأبد» (السعداوي، ١٩٥٧: ٦٩).

يندرج اللون الأسود في الرواية المذكورة ضمن دلالات تدقّ جرس الموت، ويصور على حروف العنوان مأساوية المرأة العربية، وقسوة الحياة والمرار التي عاشتها، كما أنّه يوحي إلى فضاء جحيمي حابل بالألم والحزن واليأس والقتامة، يدل وجود هذا اللون في قمة عتبة الغلاف في العنوان على عنف الخارج ومعاناة الذات الأنثوية «في مرة أخرى ضربني بعصا الغليظة..فتركت بيته ولم أذهب إلى بيت عمي، سرت في الشارع بعينيّ المتورمتين والكدمات فوق وجهي» (المصدر نفسه: ٣٨)، ممّا يحوّل الذات إلى قوّة طاردة تتقوقع على ذاتها وتنشد الخلاص، إذن الأسود لون الظلمة واليأس والفناء والحزن والموت «لون يمثّل الظلم والضلال والغضب والذنب والكفر والشرك» (زغريت، ٢٠٠٥: ٢)، في الواقع هذه الرواية رواية مأساوية تصور آلام المرأة وظلم والرجل والتداعيات المؤلمة تجاهها، هذه المعاناة السوداوية جاءت ماثلة في وعي بطلة الرواية التي عاشت صراع الزمنين الماضي والحاضر وعانت مشاعر الضياع والخوف، بحيث تحولت إلى فتاة ليلٍ اعتادت ارتياد الملاهي، وأصبحت ضحية مقهورة تقدّم نفسها سرديّاً بأنوثة مستلبة وكرامة مجروحة ومنتهكة وحقوق مسلوبة، كم هائل من الكآبة والقلق والاضطراب التي جرّبتها فردوس، سواء داخل أسرتها أو خارجها؛ لذا انتقت الكاتبة اللون الأسود في عتبة العنوان عامدة لتمثّل الظلم والقسوة والدمار والمعاناة وتصوّر الحدود التي تتوقف الحياة بعدها.

أمّا اللون الوردي في الغلاف فتحوّل إلى ممثل سيميائي نافذ مؤوله هو الحب الذي تضافر في لفحات الرواية في معالم شخصية فردوس، وتناسلت عنه ثيمات أخرى نحو: الحرمان، الأحلام، الجنون، جسّد هذا اللون بعداً شعورياً لطيفاً على قمة الغلاف، قلّص حضوره دلالات عاطفة وأحاسيس لطيفة غرامية كانت كامنة في أحشاء فردوس التي كانت شعارها الحبّ، كان الحبّ من أهمّ معاييرها في الحياة «يصف علماء علم النفس أثر اللون الوردي على نفسية الإنسان، بأنّه لون ملطف ويغمز الشخص بشيء من الحبّ والحماية، ويخفّف الشعور بالوحدة والحساسية، وهو لون الحبّ غير الأنانيّ» (كلود، ٢٠١٣: ١٢٩)، لم تنح فردوس رأسها أمام رجل ولم تطرف عيونها لهم بعد فشلها العاطفي، وأدركت أنّ اعترافهم بالحب تجاهها زائف تماماً، بل يخدعونها و يستغلون بساطة خليقتها، شغلت فردوس كموظفة في شركة، عندئذ ادّعى أحد الموظفين المسمّى بإبراهيم أنّه يحبّها، أمّا فردوس التي لم تكشف نواياه الشريرة بعد، فوقعت في أحبال حبه الخادعة وعشقته، لم يحب إبراهيم فردوس، وإنّما رمى شبع رغباتها الدنيئة «الحبّ جعلني إنسانة أخرى، والحبّ جعل الحياة في عيني جميلة» (السعداوي، ١٩٥٧: ٥٨)، هذه هي دلالات اللون الوردي عن حب فردوس غير الأناني تجاه إبراهيم، كان حبها تجاه إبراهيم يزداد يوماً بعد آخر، ولكنّها سمعت يوماً أنّه خطب ابنة رئيس مجلس الإدارة « سمعت أصواتاً ترن في أذني: خطب ابنة رئيس مجلس الإدارة بالأمس....وضعت يدي فوق أذني ...وتركت الجمهرة حوله» (المصدر نفسه: ٥٨)، خارت قواها وهارت الدنيا عليها، حيث لم يضمحل ذكراه في بالها، بحيث عندما قابلته صدفة بعد سنوات في الشارع وطلب منها أن يمتهن نفسه معها مرة أخرى لم تستطع رفضه «لم أكن تخلصت من حبّي له بعد...لكنّي بعد عدّة سنوات..وبعد أن ألح في الطلب لم أرفض» (المصدر نفسه:٦١)، لكنّها استوعبت الحقيقة وأدركت أنّه لم يعشقه، بل أراد إرضاء أمياله الحقيرة «حين أوشك أن ينصرف من بيتي دون أن يدفع شيئاً، قلت له:نسيت أن تدفع الثمن...ناولني ورقة ذات العشر جنيهات...أكتشف أنّه لم يحبني، وإنّما يأتيني كل ليلة لأنّه لم يكن يدفع شيئاً» (المصدر نفسه: ٦١)، حفقت قلب فردوس لإبراهيم لكنّه خدعها ولم ينبض قلبه لها أبداً.

٦. أيقونة الصورة وسيميائيتها في الروايتين

تمثّل الصورة أهمّ المعادلات الموضوعية للحكاية، إذ تختزل في طياتها بؤرة النص، فهي تشتغل نحو تكوين مجموعة من المفاهيم عبر متوالية مرئية لها القدرة على تشكيل إدراكات جديدة حول موضوع أو قضية، فالصورة فن تشكيليّ ينطوي على رسوم رائعة تشبه شيئاً ما، تنضم الصورة في علم السيمياء إلى نوع أعمّ أطلق عليه مصطلح الأيقون، «دلّ الأيقون على تمثيل الأنظمة القياسية المتميزة عن الأنظمة اللسانية» (حمداوي، د.ت: ٣٥٨) توجّه صورة الغلاف مسار فهم النص وتمّهد طريقاً بصريّاً لشرح النص الروائي وتعبّر عنه تعبيراً إجماليّاً، «فأي شيء كان، كيفية، أو فرداً أو قانوناً، يعتبر أيقونة لشيء ما شريطة أن يشبه هذا الشيء ويستعمل دليلاً له» (الحداوي، ٢٠٠٦: ٣٠٤)، عبرت أيقونة الصورة في لوحة الغلافين عن الذات الأنثوية وانفعالاتها، وأصبحت امرأة ذات بعد حسى ورمزي في آن واحد، حيث مهدت طريقا بصريا في الروايتين لخوض المتلقي في الأحداث الروائية.

١.٦. أيقونة الصورة في رواية "به هادس خوش آمديد"

تنشد أيقونة الصورة على الغلاف انفعالات رودابة النفسية السوداوية، تعيش رودابة الحياة الواقعية التي يتماوج فيها الجهل والظلم والاستبداد الفكري والتطرف العقائدي ممّا أسلمتها إلى الكبت والتقوقع في الذات والخوف، أوقف الخوف الأسود فاعليتها؛ لذا أصبح جسدها كدواخلها المنطوية هامداً خائفاً، طغت برودة اللون الأسود على كل جسدها في الغلاف، فارتوت رودابة من هذه السوداويّة وأثّرت روحها السوداء المتعبة على ملامح جسدها الحسيّة، ولاسيّما وجهها، كما أنّ اسم رودابة تعارض وتخالف هذا البعد السيميولوجي في الغلاف، رودابة اسم إيراني أصيل متكون من مفردتي (رود+آب) تطلق كلمة رود على الولد (سواء الذكر أو الأنثى، وتعني مفردة (آب) الضياء والنور (مجموعة من المؤلفين، ١٣٧٧ه.ش: ٥٠٩)، تطلق رودابة على بنت منيرة مشعة، هذه التسمية تناسب وتطابق مظهر رودابة الجميلة «بنازم قدرت خدا را فقط یک دختر از طایفه شیخ خانی برای بدبخت کردن کل مردان تهران کافیه؛ (ترجمة) فديت لقدرة الله، إنما يكفي وجود بنت من قوم شيخ خاني لتجعل كل رجال طهران سيئ الحظ» (سليماني، ١٣٨٨ه.ش: ١٠)، لكنّها تخالف وتعارض انفعالاتها النفسية وشخصيتها المعنوية، لاسيّما تخالف أيقونة جسد المرأة على عتبة الغلاف، ألبس ستار السواد والظلام وجهها، فليس فيه ضياء ونور، إذن أدّت هذه التسمية إلى تعميق الصراع وإضفائه متراوحاً بين الغلاف والنص الروائي؛ إنّ «المفارقة (لا الأيقونية) بين الاسم ودور الشخصية يؤدّي إلى كثرة المعاني في النص؛ فالذي يقوي معنى الكلمة والجملة والنص هو اللاأيقونية» (صادقي، ١٤٠٠ه.ش: ٨٣). إنّ هذه اللاأيقونية بين اسم الشخصية ومصيرها يدل على ضياع حقوق المرأة، من جانب آخر للوجه علاقة وثيقة بهوية وعنوان الفرد «أما الوجه فهو أبرز ما في الإنسان وصورة الكائن وموطن هويته الفردية» (محمود، ٢٠١٣: ١٢٧)، سلبت هويتها الأنثوية في عنفوان شبابها على يد يوسف خان، هيئة وجه المرأة المتوارية علامة على الهوية الأنثوية المفقودة، هكذا يبيّن غياب قسمات الوجه ضياع رودابة وإحباطها الداخلي النفسي، فتصبح ضحية الأنانية الذكورية والتقاليد والتطرف العقائدي.

٢.٦. أيقونة الصورة في رواية "امرأة عند نقطة الصفر"

جعلت هذه الأيقونة الجسد الأنثوي موضوعاً خصباً للدراسة، دلّت على فردوس شخصية الرواية البطلة، كانت امرأة طاهرة متمسكة بشرفها وأنوثتها، ولكن خانتها الظروف الاجتماعية والثقافية، لم تسمح لها الظروف الأسرية أن تواصل دراستها الثانوية والجامعية مع أنّها تعشق الدراسة «أحببت القراءة...أذكر كل دروسي وتبقي أمامي الساعات الطويلة» (السعداوي، ١٩٥٧: ٣١)، ولم تناهز الثامنة عشرة من عمرها حتّى زوّجها عمها وزوجة عمه رجلاً في الستين من عمره، نكّلها زوجها وعذّبها، فقاست آلاماً نفسيّة وجسديّة في بيت زوجها،

ممّا أرغمتها هذه الظروف الصعبة إلى الفرار عاهرة على الرغم منها وأن تقع صريعة للعسف والاستغلال الذكوري «سرت في الشارع لما كنت أسير كل مرّة، سوى أنني هذه المرة لم أكن ذاهبة إلى مكان...فلم أكن أعرف بعد إلى أين أذهب..كأنّما أرى الشارع أوّل مرّة» (المصدر نفسه: ۶۴). لذا تركز أيقونة الصورة في الغلاف على وصف مواصفات فردوس عاكسة ما يقع وراء غرف المجتمع المظلمة من انتهاك لحرمة الجسد الأنثوي وفرض السلطة عليه، إذن نجد أنّ الجسد في عتبة الغلاف يعتبر مصدراً هامّاً للكتابة الأنثويّة «الجسد إحدى الركائز الأساسيّة في موضوعات الرواية النسويّة العربيّة، وفرضية الأدب النسوي تقوم على تفريط الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به، أو كشف تحولاته في ظلّ ثقافة قامعة لحريته أو منتقصة لها» (العنزى، ۲۰۱۱: ۲۱۵). تبوح أيقونة الجسد على الغلاف أنّ المرأة دفعت إلى الحاشية في الثقافة الأبويّة والزوجيّة والاجتماعيّة ليقع تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة إلّا بوصفها وسيلة للمتعة «لست مومساً، لكن أبي وزوجي وعمي دربوني منذ البداية لأكون مومساً» (السعداوي، ۱۹۵۷: ۶) وجسدٍ مذلٍّ ومهانٍ للذة فقط، وضعت هذه الأيقونة الأنثوية يدها اليمنى على خدها وكأنّها تفكر في مسألة ما، صارت اليد اليمنى في أيقونة الصورة دلالة على تهيّؤ المرأة وتطوعها للتحرر والتجديد ومثّلت دخول المرأة بقوّة عوالم الحياة الجديدة، هذه اليد التي رفعتها عالياً وأهويتها على وجه الحاكم في صفعة قويّة «قلت له: أ تصدق أنّني أصفعك؟....قبل أن أرفع يدي لأصفعه مرة أخرى؛ صرخ مستنجداً» (المصدر نفسه: ۶۷)، كما رفعت يدها في أيقونة الجسد لتصبح علامة أيقونية للمضمون الروائي، هذه هى دلالات الصورة المشحونة الرمزية، فـ«الفن الفوتوغرافي يتيح للروائي أن يبني روايته على أساس المشاهدة واللقطات التجسيدية كما يساعد في تسريع السرد...لتعكس بشاعة المادة أو تحبيذها أكثر أثرا وثقة في المتلقي» (دلشاد، ١٤٠٠ه.ش: ٢). إذن يُفهَم أنّ الصورة الفوتوغرافية في العمل الأدبي لا تُستثمر بوصفها عنصراً زخرفياً أو مكمّلاً للنص، بل تتخذ موقعاً فاعلاً داخل البنية السردية، حيث تُسهم في تكثيف التجربة الحكائية وتوجيه فعل التلقي نحو أفق دلالي بعينه. وعلى هذا الأساس، يمكن مقاربة أيقونة الصورة في غلاف رواية "امرأة عند نقطة الصفر" بوصفها تمثيلاً بصرياً مكثّفاً للمسار العنيف الذي يتعرّض له الجسد الأنثوي في المتن الروائي. فالصورة هنا لا تقتصر على نقل مظهر المعاناة أو الإيحاء بها، وإنما تعمل على إعادة إنتاجها رمزياً، بما يمنحها قدرة دلالية مضاعفة، تجعلها تسبق السرد اللغوي وتُمهّد له، وتُسهم في بناء المعنى وتوجيه القراءة منذ العتبة الأولى للنص.

النتيجة

أسفرت هذه الدراسة عن جملة من النتائج العلمية التي يمكن إجمالها في المحاور الآتية:

أولًا، كشفت المقارنة السيميائية بين غلافَي روايتي "أهلاً بكم في هادِس" لبلقيس سليماني و"امرأة عند نقطة الصفر" لنوال السعداوي أنّ الغلاف لم يُوظَّف باعتباره عنصرًا شكليًا أو زخرفيًا محضًا، بل أضحى عتبة دلالية فاعلة تمارس دورًا تواصليًا مؤثرًا في توجيه فعل القراءة وبناء أفق التلقي منذ اللحظة الأولى لمواجهة النص.

ثانيًا، تبيّن أنّ مكوّنات الغلاف، بما تشمله من العنوان والألوان وأيقونة الصورة، قد انتظمت ضمن نسق دلالي متكامل يوازي البنية السردية للمتن الروائي، ويسهم في تكثيف القضايا الجوهرية التي تعالجها الروايتان، ولاسيّما ما يتصل بتمثيل معاناة الذات الأنثوية داخل بنية المجتمع الأبوي وآلياته القمعية.

ثالثًا، أظهر التحليل أنّ العنوان في كلتا الروايتين اضطلع بوظيفة سيميائية مزدوجة؛ إذ شكّل من جهة مدخلًا تأويليًا موجِّهًا لفهم النص، ومن جهة أخرى حمل حمولة إيديولوجية مكثّفة تعكس رؤية الكاتبتين لموقع المرأة وحدود فعلها ومقاومتها داخل السياقين الاجتماعي والثقافي.

رابعًا، بيّن تحليل الألوان أنّها لم تُستثمر بوصفها عناصر جمالية فحسب، بل بوصفها علامات سيميائية ذات طاقة إيحائية عالية،

أسهمت في نقل حالات التوتر والقلق والألم والاغتراب، وعكست في الوقت نفسه التصدعات الداخلية والتناقضات النفسية التي تعيشها الشخصيات النسوية في الروايتين.

خامسًا، أبرزت أيقونة الصورة في الغلافين مركزية الجسد الأنثوي باعتباره فضاءً للصراع بين السلطة والمقاومة، وأداة بصرية لتجسيد أشكال العنف الرمزي والمادي الذي تتعرض له المرأة، بما يجعل الصورة امتدادًا دلاليًا للخطاب السردي لا عنصرًا منفصلًا عنه.

وأخيرًا، أظهرت الدراسة تباين الرؤية الأيديولوجية بين الكاتبتين؛ إذ تميل نوال السعداوي إلى تقديم المرأة بوصفها ذاتًا واعية ومقاومة وفاعلة، في حين تتجه بلقيس سليماني إلى إبراز صورة أنثوية أكثر اقترابًا من الانكسار والصمت، وهو اختلاف انعكس بوضوح في تمثيل الشخصيات النسوية على مستويي الغلاف والمتن معًا.

وعليه، خلص البحث إلى أنّ سيميائية الغلاف تشكّل مكوّنًا بنيويًا أساسًا في الخطاب الروائي، وتسهم إسهامًا فعّالًا في إنتاج المعنى، الأمر الذي يجعل الغلاف نصًا موازيًا متداخلًا مع البنية السردية والإيديولوجية للرواية، لا يمكن فصله عنها أو اختزاله في بعده الشكلي.

الهوامش

1. semiotic
2. Communication Mechanisms

المصادر والمراجع

١. أحمدي، بابك. (١٣٩٣ه.ش). **ساختار وتأويل متن**. ط١٧.تهران: نشر مركز.

٢. آيت اللهي، حبيب الله. (١٣٨١ه.ش). **مبانى رنگ ها وكاربرد آن**. طهران:سمت.

٣. برن، لوسيلا. (١٣٩٠ه.ش). **اسطوره هاى يونانى**. تهران: نشر مركز.

٤. بنكراد، سعيد. (٢٠٠٩). **الصورة الإشهاريّة (آليات الإقناع والدلالة)**. ط١. المركز الثقافي العربي.

٥. ثامر، فاضل. (٢٠٠٤). **المقطوع والمسكوت عنه في السرد لعربي**. ط١. سورية: دار المدى للثقافة والنشر.

٦. الجبوري، محمد فليج. (٢٠١٣). **الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث**. ط١. الجزائر العاصمة: منشورات ضفاف.

٧. الحداوي، طالع. (٢٠٠٦). **سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل**. ط١. المركز الثقافي العربي.

٨. الحديثي، طلال. (٢٠١٢). **لغة الجسد وفلسفته في التراث العربي**. دمشق: دار العرب.

٩. حليفي، شعيب. (٢٠٠٥). **هوية العلامات(في العتبات و بناء التأويل)**. الدار البيضاء.

١٠. حمداوي، جميل. (د.ت). **مقاربة العنوان في النص الروائي**.

١١. دولو دال، جيرار. (٢٠٠٤). **السيميائيات أو نظرية العلامات**. ط١. سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

١٢. ژان، آلن گريرا. (١٣٨٤). **فرهنگ نمادها (اساطير، ايما و اشاره، اشكال وقوالب)**. ترجمة سودابه فضايلى. جلد اول. ط١. تهران:جيحون.

١٣. السعداوي، نوال. (١٩٥٧). **امرأة عند نقطة الصفر**. القاهرة: مدبولي.

١٤. سليماني، بلقيس. (١٣٨٨ه.ش). **به هادس خوش آمديد**. تهران: نشر جشمه.

١٥. شواليه، زان آلن برات. (١٣٨٢ه.ش). **فرهنگ نمادها (اساطير و اشاره، اشكال و قوالب)**. ترجمه سودابه فضايلي. ط٢، طهران: جيجون.

١٦. صادقي، ليلا. (١٤٠٠ه.ش). **نقد ادبى با رويكرد شناختى**. المجلد الآول. ط١. طهران: لوكوس.

١٧. ـــــــــــ . (١٣٩٣ه.ش). **نشانه شناسي ونقد ادبيات داستاني معاصر: نقد و بررسی آثار ابراهيم گلستان وجلال آل احمد**. ط١. تهران: سخن.

١٨. صانع بور، مريم. (١٣٩١ه.ش). **اسطوره شناسی يونانی ومدرنيته غربی**. طهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی.

١٩. عبد القادر، رحيم. (٢٠١٠). **علم العنونة**. ط١. دمشق: دار التكوي.

٢٠. عبدالله العنزي، سعاد. (٢٠١٠). **صورة العنف السياسي في الرواية الجزائريّة المعاصرة**. لبنان: دار الفراشة للطباعة والنشر.

٢١. عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٩). **سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل(قراءات في قصائد من بلاد نرجس)**. ط١. عمان: دارمجدلاوي.

٢٢. كلود، عبيد. (٢٠١٣). **الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالته)**. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر و التوزيع.

٢٣. لوشر، ماكس. (١٣٨٠ه.ش). **روانشناسی رنگ ها**. ط٣٢. ترجمه ويدا آبي زاده. طهران: ليوسا.

٢٤. مجموعة من المؤلفين. (١٣٧٧ه.ش). **لغت نامه دهخدا**. ط٢. طهران: نشر دانشكاه طهران.

٢٥. هارتمن، تيلور. (١٣٨٦ه.ش). **روانشناسی رنگ شخصيّت(آبي، قرمز...)**. ترجمة جليل الله فاروقي هندوالان وسعيده مظلوميان، مشهد: ني نكار.

٢٦. آزاده، قادری (١۴٠٠ه.ش).«بررسی روشمند ايدئولوژی در رمان جسر بنات يعقوب». زبان وادبيات عربی. دوره ١٣. شماره ٢٧. صص:١٢٣-١٠٣. Doi:10.22067/jallv13.i4.-2112-1097

٢٧. حمداوي، جميل. (١٩٩٧). «السيموطيقا والعنونة». مجلة عالم الفكر. صص ١١٢-٧٩. هادي، عباس؛ سناء. (٢٠٠۴). المقارنة الشعريّة: المتنبي أنموذجاً. أطروحة الدكتوراه. جامعة بغداد.كلية الآداب.

٢٨. دلشاد، شهرام. (١۴٠٠ه.ش). «السرد البانورامي ومؤشراته في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي». اللغة العربية و آدابها. السنة ١۴. العدد ٢٨. صص ۵٩-۴۴. Doi:10.22.67/jallv14.i1.2012-1000

٢٩. زغريت، خالد. (٢٠٠۵). «الأساس الواقعي لجماليات اللون في شعر الأغربة الجاهلين». مجلة حوليات التراث. العدد٣. صص ٨١-۶٧.

٣٠. شاهين، شهناز. (١٣٨٣ه.ش). «بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبيات و در آيين ملت ها». نشريه هنرهای زيبا. ش ١٨. صص ٩٩-١٠٨.

31. Eco, Umberto. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

References

Ahmadi, Babak. (2014). Selection and Interpretation of a Text. 17th ed, Tehran: Markaz Nashr. [In Persian].

Ayatollahi,Habibullah. (2002). The Foundation of Color and Character. Tehran: Samt. [In Persian].

Bern, Lucilla. (2011). *Greek Myths*. Tehran: Nashr-e Markaz

Bankrad, Saeed. (2009). The Advertising Image (Mechanisms of Persuasion and Meaning). 1st ed, Arab Cultural Center.[In Arabic].

Thamer, Fadel. (2004). The Disjointed and the Unspoken in Arabic Narration. 1st ed, Syria: Al-Meda House for Culture and Publishing. [In Arabic].

Al-Jabouri,Muhammad Falij. (2013).The Semiotic Trend in Modem Arabic Narrative Criticism.1st ed. Algiers: Dafaf Publications. [In Arabic].

Al-Hadithi, Talal. (2012). Body Language and Its Philosophy in the Arab Heritage. Damascus: Dar Al-Arab. [In Arabic].

Al-Haddawi, Tali'. (2004). Semiotics of Interpretation: Production and the Logic of Signs. ed, Arab Cultural Center. [In Arabic].
Halifi, Shu'aib. (2005). The Identity of Signs in Thresholds and the Consstruction of Interpretation. Casablanca. [In Arabic].
Hamdawi, Jamil. (-). Approaching the Title in the Novelistic Text. [In Arabic].
Dolo Dal, Gerand. (2004). Semiotics or the Theory of Signs. ed, Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution. [In Arabic].
Zan, Alan Garira. (2005). Myths, Ideas, and Allusions to Forms and Forms. Translated by Soudabeh Fazaili. Vol.1, Tehran: Jihoun Press. [In Persian].
Al-Saadawi, Nawal. (1957). Woman at Point Zero. Cairo: Madbouly. [In Arabic].
Soleimani, Balqis. (2009). Wellcome to Haddes. Tehran: Nashr Cheshmeh. [In Persian].
Shawaleh, Zan Alan Brat. (2003). A Collection of Myths and Signs, Forms and Templates. Translated by Soudabeh Fazaili. 2ed, Tehran: Jijoon. [In Persian].
Sadeghi, Leila. (2021). Literary Criticism with the Origins of the Shenakhti Language. Vol.1, Tehran: Lokos. [In Persian].
———— .(2014). Contemporary Criticism of Dastani Literature: Criticism and Research into the Works of Ibrahim Golestan and Jalal Al-Ahmad. ed, Tehran: Sokhan. [In Persian].
Sane Pour, Maryam. (2012). The Myth of Greek Shenasi and its Urbanization. West of
Abdul Qader, Rahim.(2010). The Science of Titling. ed, Damascus: Dar Al-Takwi. [In Arabic].
Abdullah Al-Anzi, Suad. (2010). The Image of Political Violence in the Contemporary Algerian Novel. Lebanon: Dar Al-Farasha for Printing and Publishing. [In Arabic].
Obeid, Muhammad Saber. (2009). Semiotics of Poetic Discourse from Formation to Interpretation (Readings in Poems from the Land of Largis). ed, Amman: Dar Al-Majdlavi. [In Arabic].
Claude, Obeid. (2013). Colors (Their Role, Classification, Sources, Symbolism, and Meaning). Beirut: Jameed University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution. [In Arabic].
Locher, Max. (2001). ColorTrends, 32ed, Traslated by Vida Abizadeh. Tehran: Lossa. [In Persian].
A group of authors. (1998). Dehkhoda Language, 2ed, Tehran: Tehran University of Letters Publishing. [In Persian].
Hartman, Taylor. (2007). Color Trends of Personality (Abi, Qermez…). Translated by Jamilullah Farooqi Handowalan and Sa'edeh Mazloumian. Mashhad: Ney Negar. [In Persian].
Azadeh, Qaderi (1400). "A Methodological Study of Ideology in the Novel "Jesr Banat Yaqoob". Arabic Language and Literature. Volume 13, Issue 27. pp. 103-123. Doi:10.22067/jallv13.i4.-2112-.١٠٩٧.
Hamdawi, Jamil. (1997).”Semiotics and Titling”. *Alam Al-Fikr Magazine*, pp.79-112. [In Arabic].
Hadi Abbas, Sana. (2004). Comparative Poetry: Al-Mutanabbi as a Model. PhD Thesis, University of Baghdad, College of Arts. [In Arabic].
Delshad, Shahram (1400). "Al-Sard al-Nourami and his references in the novel Frankenstein in Baghdad by Ahmed Saadawi". Arabic language and manners. The fourteenth year. The twenty-eighth issue. pp.: 44-59. Doi:10.22.67/jallv14.i1.2012-1000.
Zaghrit, Khaled. (2005). “The Realistic Basis of Color Aesthetics in the Poetry of the Striving Westerners”. *Annals of Heritage*. pp: 67-81. [In Arabic].
Shahin, Shahrnaz. (2004). “Experience of Color Symbols in the Influence and Literature of the Religious Verses”. Fine arts Publication.NO 18, PP 99-108.
Tehran: Human Sciences Research Institute. [In Persian].