سلطة اللوحة على الأدب
-النقلة النسقية-

the power of painting over literature
-Transition of systems-

عزيزة شرارد*

د حورية بوشريخة♣

تاريخ الإرسال: 2020/08/12	تاريخ القبول: 16 / 09 / 2020	تاريخ النشر: 30 / 03 / 2021

الملخص:

إن أهم نموذج يمكن أن تثيره قضية النقلة النسقية هو ثنائية النصين الأدبي والتشكيلي، بحيث يهدف البحث في هذا المجال إلى معرفة كيف تتم عملية تداخل الأنساق غير اللغوية واللغوية ، وعملية استثمار خامات اللوحة وتحويلها من نظامها غير اللغوي إلى اللغوي بواسطة إخضاعها إلى سلطتي الفونيم والمورفيم (الأدب). من أهم نتائج البحث: التأكيد على وجود حوارية تفاعلية بين الأدب (النسق اللغوي) واللوحة (النسق غير اللغوي) بنقلة العلامات غير اللغوية إلى علامات لغوية، وأنّ عملية التعاطي مع هذه الحوارية يكون وفقا لسلطتين إما سلطة لوحة حقيقية أو إيهامية.

الكلمات المفتاحية: النسق، النسق اللغوي، النسق غير اللغوي، الحوارية، الحواية التفاعلية.

المؤلف المرسل: عزيزة شرارد cherraredazziza@gmailcom

*مخبر الترجمة والمصطلح -جامعة الجزائر 2-/azziza.cherrared@univ-alger2.dz

♣جامعة الجزائر -2-/Malekhazine2248@gmail.com

Abstract:

The most important model that can be studied to talk about dialogue between linguistic systems and non-linguistic systemsis the literary and plastic painting. So, the study objective is to reveal how is the no-linguistic system turn into to a linguistic system. The most important result is to confirm the existence of an interactive dialogue between literary and plastic painting, and that the study of this relationship is based on two principles: a dialogue with the real plastic painting or the dialogue of the irreal plastic painting.

***Key words**:System, linguistic system, no-linguistic system, dialogue, interactive dialogue.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

1. مقدمة:

إن الحديث عن سلطة اللوحة على الأدب هو حديث عن انفتاح النسق غير اللغوي على النسق اللغوي، وتعالق بين خطابات تتعدد ماهيتها، إذ أنها تقيم علاقات حوارية بين علامات غيرلغوية وأخرى لغوية تتماهى فيما بينها لتنتج نسقا مركبا، يتكون هذا النسق من مركب تعبيري قوامه التعبير غير اللساني والآخر لساني مثلما هو الحال مع الفنون التي تتدخل في تركيبة النص الأدبي (النسق اللغوي) كالتشكيل والأدب، الرقص والأدب، الموسيقى والأدب وهكذا ودواليك مع بقية الفنون (النسق غير اللغوي). لقد لاقى هذا الطرح حيزا في مجال الدراسات والبحوث وامتد إلى فروع متعددة كالدراسات السيمائية ودراسات الأدب المقارن (الاتجاه الجمالي) ودراسات تحليل الخطاب (التناص/الحوارية).فكيف تشتغل العلاقات الحوارية بين النسق اللغوي والنسق غير اللغوي؟ وما هو موقع النسق غير اللغوي من النسق اللغوي؟ كذلك ما هي نتائج هذا اللقاء التناصي بين النسقين بالوقوف عند النصين التشكيلي و لأدبي انموذجا لذلك؟

يهدف البحث إلى توضيح مستويات العلاقة الحوارية بين الفنون التي تمتد بين العلاقات الحقيقية والأخر الإيهامية من خلال الوقوف عند نموذج النص الأدبي في

لقائه مع النص التشكيلي (اللوحات والجداريات) باتباع ملامح الحوارية من شعر ورواية وقصة في لقائها مع الفن التشكيلي، والوقوف كذلك على الفن التشكيلي وتأثره بالملاحم والشعر والقصة والرواية مع التمثيل لكل ملمح من ملامح الحوارية، والبحث عن كيفية تماهي المعطيات التشكيلية وإخراجها في قالب لغوي (النص الأدبي). وهذا يسعى إلى تأكيد علاقة الفنون ببعضها البعض ووحدتها.

2.الحوارية النسقية

يعتبر النسق (Système) من أهم المفاهيم التي جاءت في مجال الدراسات خصوصا اللسانية، ويعد فرديناند دوسوسير (Ferdenand Desseussure) من الأوائل الذي حاولوا ترسيخ هذا المفهوم بقوله أن النسق «شبكة من العلاقات[1]» ليتضح المعنى الأولي للنسق على أنه جملة من المكونات التي لا تستوي إلى في إطار الجماعة، فلا معنى للجزء في غياب الكل. يذهب في الصدد نفسه ميشال فوكو (Michel Fokou) الذي يعبر عن النسق بقوله «علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها[2]» فيتحول النسق إلى صلات تربط أجزاء فيما بينها لتؤدي وظيفتها ضمن الجماعة وبمعزل عن ماهيتها الجزئية، ليصبح بذلك النسق «نظاما ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها[3]» لذلك نخلص إلى أنه نظام مبني وفق أسس الترتيب والتنظيم والانسجام بين المكونات سواء أكانت حروفا، كلمات وجملا التي هي بالأساس تمثيل لنسق لغوي، أو أشكالا وألوانا وخطوطا ونوتات وحركات التي هي تمثيل لنسق غير لغوي، فهو في نهاية المطاف نظام محكمة علاقات أجزائه ليكون «جملة من القواعد التي تحكم بنية الظواهر[4]». إن أهم ما يمثل النسق اللغوي (Système linguistique) هو النص الأدبي باعتبار اللغة أهم مقوماته التي يقوم عليها ويبني معماره من خلالها، لذلك فهو تعبير لساني مادام قد اعتبر من طرف الباحثين أنه «ممارسة تحدث داخل نطاق اللسان[5]» ليكون بذلك استثمار للعناصر اللغوية (فونيمات Phonèmes، مورفيمات Morphèmes)، تتشكل هذه الوحدات وتتوزع على مستوى النص الأدبي لتخلق نسقا لغويا مثلما هو الحال مع النصوص الأخرى كالتشكيلية والموسيقية مادام «النص لا يقتصر على الأشياء المكتوبة بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم والموسيقى[6]» ومن هنا تصبح كل الفنون نصا رغم اختلافها

وتباين طرائق إخراجها إذ أنها تتجاوز التعبير اللساني إلى ما هو غير لساني على عكس النصوص الأدبية (الملحمة، الشعر، القصة، الأقصوصة، الرواية)، وتشكل بالتالي أنساقا غير لغوية (Système non linguistique).

1.2 مفهوم الحوارية النسقية:

يعتبر النسق اللغوي تمثيلا للنص الأدبي إذ أن «كل ممارسة نصية تقيم علاقة مباشرة مع اللغة[7]» فيصبح النظام الناتج عنها لغويا في المقام الأول، لكن لا بدّ أن إلى أن نشأة النصوص الأدبية لا تكون من عدم أو فراغ فهي «ترحال للنصوص وتداخل فضاء نصي معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عدة من نصوص أخرى[8]» لتدخل بذلك جملة من الانساق اللغوية الأخرى في تركيبة النسق اللغوي (النص المنتج) كحضور الملحمة، الشعر، القصة، الأقصوصة ، الرواية، المقامات وغيرها من الأنساق اللغوية التي يتشرب يمتصها النص ويجعلها تنحل ضمن عناصره، وإن في هجرة هذه الأنساق اللغوية دراسات وأبحاث أهمها ما عرف مع الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) بالحوارية (Dialogisme) والبلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) والفرنسي جيرار جنيت (Gerard Genette) بالتناص (Intertextualité)، لنتأكد من أن النسق اللغوي يقيم علاقات حوارية مع الأنساق اللغوية الأخرى. لا ينحصر النسق اللغوي على استثمار الأنساق اللغوية فقط، بل يتجاوزها كذلك إلى أنساق أخرى غير لغوية فهو «يقيم علاقة مع نصوص أخرى ليس بالضرورة أن تكون أدبية[9]» مثلما هو الحال مع الفنون كالسينما والموسيقى والرسم والتشكيل وغيرها من الفنون، ليصبح النص قطبا تتجاذبه أنساق لغوية وأنساقا غير لغوية تندمج فيما بينها لتولد «دلالات جديدة من خلال التفاعل والتشابك[10]». يشمل النص الأدبي نصوصا أخرى يتشرب منها ويتحاور معها بآليات مختلفة، لكنه يبلور عناصرها وفقا للسياق المراد إنتاجه فتتحول تلك العناصر من أنساقها التشكيلية والسينمائية والمسرحية والموسيقية وغيرها على سياق أدبي من خلال إخضاعها للغة، فتتحول بذلك العلامات غير اللغوية إلى علامات لغوية مادامت اللغة الوسيلة الوحيدة التي تنتج بها النصوص الأدبية وهكذا «تم التوصل إلى أن النص لا يتفاعل مع نصوص شفاهية أو مكتوبة فقط وإنما أيضا مع

نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية وأن النص وهو يتفاعل معها يضمنها نظامه اللساني[11]».

2.2 أنواع الحوارية النسقية:

نال هذا النوع من الطرح حيزا لا يستهان به في حقل الدراسات خصوصا المتعلقة بالحوارية والتناص باعتبار أن العلاقة التلاقحية تتمركز حول فكرة هجرة أنساق غير لغوية إلى نسق لغوي (والعكس صحيح)، إذ «أن العلاقة التي تصنع تواصلا بين الأدب والفنون المتعددة تتراوح بين مجالي الحوارية والتناص، وقد تحدث عن هذه العلاقة عدد من المنظرين أمثال: ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا[12]» وجيرار جنيت، الأمر الذي يؤكد وجود علاقات حوارية أو تناصية بين الفنون عامة التي تشكل أنساقا مختلفة، إذ لا تقتصر تلك النظريات على الأدب فحسب بل تتعداه إلى أشكال تعبيرية إنسانية أخرى. بالحديث عن الحوارية (Dialogisme) فقد أكد «ميخائيل باختين على وجود حوارية بين الأدب (وبالأخص الرواية) وعدد من الخطابات التواصلية من خلال قوله: إن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية (...) وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية (...) ليظهر تجاوز باختين للحقل اللساني إلى حقل الدراسات عبر اللسانية[13]» وعلى هذا الأساس فإن الحوارية تتعامل مع المستويين اللساني وغير اللساني؛ يعنى المستوى اللساني (العناصر اللغوية) بينما يعنى المستوى غير اللساني بما هو خارج حدود اللسانية (العناصر غير اللغوية)، فحوارية باختين حتى ولو تعاملت مع المستوى اللساني قد تجد فيها ما له علاقة بغير اللساني ذلك أن كل الألفاظ تكون خاضعة لسلطة السياق؛ فعند استعمال الصبغة على سبيل التمثيل تخضع الكلمة لسياق تشكيلي، والأمر نفسه عند استعمال الطين أو القلم وغيرها، وتخضع الكلمة إلى سياق سينمائي عند استعمال الكاميرا نظرا لما تتسم به من الحركية، ولما تستعمل حركات الأيدي والأرجل والحركات الدائرية والمتموجة للجسد فإن ذلك يخضعها لسياق الرقص، وهكذا دواليك. فاشتغال الحوارية ينطلق عبر كل ما هو لساني وسلطة إخضاعه للسياق الذي يوحي به فاللون يدرس ضمن سياق تشكيلي، والدندنة ضمن سياق موسيقي والحركات ضمن سياق الرقص وهكذا مع بقية الأنساق غير اللغوية.

يمكن ضبط علاقات التبادل بين النسق اللغوي وسائر الأنساق غير اللغوية ضمن مسمى الحوارية التفاعلية، وأما تلك التبادلات التي تقتصر على الأنساق اللغوية (النصوص الأدبية) فقط فيطلق عليها الحوارية التناصية، الأمر الذي وقفت عنده الناقدة سليمة عذراوي في قولها «يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها بين حواريتين؛ تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة وتحيل إلى كل تمظهرات التبادل الشفهي، ويسميها مانغينو الحوارية التفاعلية (Dialogisme interactionnel)، أما الثانية فتعكس ما هو نصي ويمكن تسميتها بالحوارية التناصية (Dialogisme intertextual)[14]» لتكون بذلك الحوارية التناصية محصورة في كل الأنساق اللغوية بينما الحوارية التفاعلية أعلى مرتبة من التناصية كونها تتعامل مع أنساق لغوية وغير لغوية تنفتح على بعضها البعض، مثلما هو الأمر مع الحوارية التي تتولد جراء تفاعل النص الأدبي مع النص التشكيلي على سبيل التمثيل.

3.سلطة اللوحة التشكيلية على النص الأدبي

إنّ الحديث عن حوارية الأدب وفن التشكيل هو حديث عن حوارية تفاعلية بين نسقين لغوي وغير لغوي، ومرد اختيارنا لثنائية الأدب والتشكيل انموذجا كون الصلة التي تربطهما قديمة قدم الفنون إذ يجب العودة إلى التاريخ الذي يعتبر فن التشكيل من الوسائل التعبيرية الأولى التي عمد إليها الإنسان قبل ظهور الكتابة، فقد كان المتنفس عما عايشه وصادفه وجال بخاطره، فلجأ إلى النقش على الصخور والجدران والأواني والأفرشة التي كان يصنعها ليستعملها تعبيرا على الطقوس والعادات التي يقوم بها والمعبرة عن كل ما يتعلق بحياته، ومن أمثله ذلك بعض الرسوم التي تمتد للحضارات القديمة كالرومانية واليونانية والسومرية والمصرية وغيرها، فيصبح بذلك «فن الرسم أسبق في الظهور من فن الكتابة[15]» الذي ظهر بعد الرسم إذ أصبح الإنسان يلجأ إلى تدوين طريقة عيشه وكل ما يتعلق ببيئته. لقد عرف فنا الرسم والأدب بصلتهما الوطيدة رغم اختلافهما «نتيجة للتقارب الحاصل أساسا بين المصور والكاتب أو بين المصور والشاعر، وكان من السهل انتقال هذا التقارب إلى منتوجاتهم الإبداعية التي أخذت تستعير وتتبادل أدواتها بين التصوير والأدب ليتجاور ويتحاور النوعان بأشكال مختلفة وبآليات متباينة[16]» ومع تطور التدوين ظهرت مختلف الأجناس الأدبية من ملاحم وشعر

ومقامات وقصص وروايات التي تندرج ضمن مسمى الأدب، الذي هو نسق لغوي بامتياز، فصارت تتداخل معطيات ومرجعيات تشكيلية في معماره ذلك أن الأدب انفتح على أشكال تعبيرية عدة «أضحت تدخل إلى عالمه كخطاب لا يفقد خصوصية الغيرية ولكنه في الآن نفسه يندمج والخطاب العام للأدب[17]» وبالتالي تحور هذه الأنساق غير اللغوية إلى نسق لغوي بواسطة استعارة معالمها التشكيلية وتحويلها من التعبير غير اللساني إلى تعبير لساني بإخضاعها إلى سلطة الفونيمات والمورفيمات.

1.3سلطة اللوحة التشكيلية على الشعر:

لقد لجأ الكثير من الشعراء إلى استثمار خامات التشكيل أهمها توظيفات اللون والشكل الذي كان حاضرا بقوة في الوصف، وهذا يعتبر نوع من التشكيل الإيهامي، خصوصا أن اللون قد ارتبط ارتباطا وثيقا بحياة البشرية فقد «وجدت الألوان مكانتها التي لازمت الشاعر العربي و ألهمتهُ مِن صور الجَمَال ما فاق كل خَيَال، وكانت تتراءى وتتجسد له في مجالات العمارة متمثلة في الرسوم الحائطية - الجدارية- وفي زخارفها المُطعمة بالفسيفساء ولاحَت له في أسِنَة الرِّماح والألوية وفي الشعر والألبسة والفنون المختلفة من رسم وخط وزخرفة ومُنمنمات وتزويق وخزف[18]» وأحسن مثال على ذلك ما قاله البحتري في وصف بركة المتوكل التي تخلص منها وأنت ترى البركة مبسوطة أمام ناظريك، صورة حية تكاد تتكلم عن نفسها، لأن البحتري وصفها بدقة للحد الذي يجعل القارئ يتخيلها لوحة تشكيلية بكل تفاصيلها وألوانها وهذا نوع من التشكيل الذي مارسه الشاعر، الأمر الذي يجعل الكاتب يسمو لمرتبة الفنان التشكيلي. لقد انتشر هذا الأمر بين العديد من الشعراء سبقوا البحتري أو عاصروه مثلما هو الحال مع امرئ القيس وعنترة بن شداد وأبي نواس، كذلك مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدته المعنونة ب: آيات من سورة اللون، قصيدة تقرير تشكيلي عن الليلة الغامضة للشاعر صلاح عبد الصبور، نجد كذلك البياتي الذي يختار عناوين بعض قصائده متأثرا بالفن التشكيلي: إلى بابلو بيكاسو/ رسالة إلى سلفادور دالي.

إن في ذلك لدليل قاطع على الرباط الوثيق بين الشعر (الأدب) والرسم (الفن التشكيلي) ما يؤكد مقولة أرسطو عندما جعل الشاعر في محاكاة الشيء بمرتبة المصور

وكأنما الشاعر يمارس فعل الرسم، فلا يمكن الحديث عن الشعر في غياب اللون والريشة، وهذا ما ذهب إليه الشاعر الجزائري مفدي زكرياء في قوله للبيت الشعري عام 1956م:

الرسم كالشعر إلهام وإبداع والشعر كالرسم إشراق وإشعاع

نجد كذلك شعراء الغرب[19] الذين انكبوا على عالم التشكيل فنظموا قصائدهم متأثرين ببعض اللوحات أمثال: الإيرلندي إدوارد دودن (Edward Dowden)، الإنجليزي مايكل فيلد (Michael Field) والاسباني مانويل ماتشادو (Manuel Machado) الذين شكلت لوحة الموناليزا للرسام الإيطالي ليوناردو دافنشي (Leonardo Da Vinci) هوسا لهم، تأثر البعض الآخر بلوحة العميان للرسام البلجيكي بيتر بريغل (Pieter Brueghel) أمثال الشاعر الأمريكي فالتر باور (Walter Powers) والاسباني كارلو كاردونا (Carlo Cardona). لوحة الربيع للرسام الإيطالي ساندرو بوتيتشيلي (Sandro Botticelli) هي الأخرى شكلت مصدر إلهام للشعراء أمثال مانويل ماتشادو (Manuel Machado) والإنجليزي دانتي جابرييل روستي (Dante Gabriel Rossetti).

الملاحظ أنه كثيرا ما صادفنا كذلك أديبا رساما كما هو الحال مع «مايكل أنجلو(Michel Angelo)، هوفمان(Hofmann)، وليم بريك(William Break)، جبران خليل جبران، جبرا إبراهيم جبرا، رمسيس يونان، حسن سليمان، صلاح جاهين وأحمد مرسي وغيرهم[20]» ليكون هذا برهان آخر على أن العلاقة علاقة تفاعلية باميتاز من كلا الطرفين وأكثر نموذج يضرب به المثل في هذا الصدد الاسباني بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) الذي تفوق على الصعيد التشكيلي والأدبي(القصائد الشعرية والمسرحيات) ونجح في إقامة علاقة بين هذين الفنين الذين يعيشان بالأصل حالة اندغام تام، لتتأكد مقولة «"الشعر ضرب من التصوير" هذا ما قاله الجاحظ قديما، ويمكن أن نقول اليوم "التصوير ضرب من الشعر" بعكس المقولة بناء على أسبقية فن التصوير على فن الأدب، فالقصيدة صورة والصورة قصيدة في مشهدية حيّة داخل تعانُق الألوان أو تلامُسِ الكلمات. ولعل ذلك هو ما قاربه الجاحظ بقرون حين قال "الشعر تصوير ناطق والتصوير شعر صامت"،ما يوضح العلاقة المتينة بين اللوحة التشكيلية والقصيدة الشعرية منذ القدم، وأن هذه العلاقة تجاوزت حيز الشعر واللوحة مع ظهور الأجناس

الأدبية المختلفة فاتسعت توظيفات خامات فن التشكيل وتوابعه فمست أجناسا أخرى كالرواية والقصة على غرار بقية الفنون (مسرح، سينما، رقص، وغيرها).

2.3 سلطة اللوحة التشكيلية على الرواية والقصة:

لقد عرفت الرواية إقبالا كبيرا على عالم التشكيل إذ توسع أكثر حيز التلاقح بين هذين الفنين ليصبح توظيف اللوحات يحتل حيزا لا يستهان به في النص السردي (الروائي أو القصصي)، فاتجهت في هذا المنحى بعض الأعمال الأدبية العالمية إذ نجدها تداخلت معه بشكل بنيوي بحيث قامت حبكة النص الروائي على اللوحة التشكيلية كما في رواية " بورتريه دوريان غري" الشهيرة للايرلندي أوسكار وايلد (Oscar Wilde) التي قامت على علاقة البطل بالبورتريه المرسوم، كذلك عند الروسي دوستويفسكي (Dostoievski) حينما ذكر لوحة الفنان السويسري هولبن (Holbein) المعنونة ب: جسد المسيح في الكفن والتي كان قد شاهدها في معرض بمدينة بازل؛ فكان لها تأثير بشكل هائل في رواية (الأبله). كذا في عصرنا الحالي نرى أن أشهر روايات الأمريكي دان براون (Dan Brown) مثل" شفرة دافنشي" قائمة على حبكة لوحة العشاء الأخير للمسيح لليوناردو دافنشي (Leonardo Da Vinci).

اتجه كذلك الأدب العربي إلى استثمار الخامات التشكيلية ضمن الأنساق السردية فنجد على سبيل التمثيل: استثمار العراقي برهان شاوي للوحات التشكيلية من خلال روايتيه متاهة حواء التي وظف فيها تخطيطا لليوناردو دافنشي ومتاهة قابيل التي تحدث فيها عن لوحة إعدام الليدي جين غراي للفنان التشكيلي الفرنسي هيبوليت دولاروش (Hippolyte De Laroche) ، والمغربي محمد برادة من خلال روايته الضوء الهارب، رواية سبايا سنجار للكاتب السوري سليم بركات التي انفتحت على عدد هائل من اللوحات ما يقارب العشر اللوحات، والكويتي محمد أمنصور من خلال روايته دموع باخوس ونماذج عربية أخرى فعلّت شفرات تشكيلية في سردياتها، على غرار الأدباء الجزائريين أمثال: محمد ديب ولوحة خطيبة ذئب للفنلندي هيجو سيمبرغ (Hugo Simberg) التي استثمرها في روايته غفوة حواء، آسيا جبار ولوحات بيكاسو نساء الجزائر، المرأة الباكية، ولوحتي الفرنسي أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) نساء الجزائر في شقتهن، لوحة الجزائري محمد راسم ليلة رمضانية في مجموعتها القصصية

نساء الجزائر في شقتهن، رشيد بوجدرة وتوظيفه للوحة محمد راسم التي خصها عن شخصية طارق بن زياد في روايته معركة الزقاق، أحلام مستغانمي التي وظفت الجيوكوندا لليوناردو دافنشي، عباد الشمس للايرلندي فان غوغ (Van Gogh)، والغورنيكا لبابلو بيكاسو في رواية فوضى الحواس، وواسيني الأعرج الذي عمد إلى استغلال تقنيات الفن التشكيلي في رواياته كمملكة الفراشة ورماد الشرق وسوناتا أشباح القدس.

نلاحظ أن فعل انفتاح الأدب على التشكيل تعددت أوجهه؛ إما بالنهل من عالم التشكيل الحقيقي كما هو الحال مع النماذج المذكورة سابقا، أو باستعارته للملامح التشكيلية فينتقل من نقطة استعارة العدّة التشكيلية ليستقر عند فعل التجسيم؛ الأمر الذي مارسته أحلام مستغانمي مع لوحات الجسور المعلقة في عملها ذاكرة الجسد «مع البطل خالد المتماهي مع الفنان التشكيلي محمد اسياخم[21]» ومارسه واسيني الأعرج في رواياته رماد الشرق وسوناتا أشباح القدس و«في روايته شرفات بحر الشمال فيجعل من بطله ياسين نحاتا[22]» ليصبح الكاتب أمام مهمتين إحداهما متعلقة بالكتابة (قصة، شعر، رواية) والأخرى تكون أكثر تعقيدا هي ممارسة التشكيل الذهني.

4. مستويات سلطة اللوحة التشكيلية على النص الأدبي

يتعايش النسقين اللغوي وغير اللغوي وكثيرا ما يلتقيان ويتقاطعان معا ليولدا نصا مركبا بين ما هو لساني وما هو أيقوني (غير لساني) مثلما هو الحال مع الأدب والرسم الذي يعتبر «علامة أيقونية[23]» فتنفتح مجالات البحث أكثر وتخضع النص لمناهج عدة بنيوية، سيميائية، تفكيكية، تأويلية وغيرها ليصبح بذلك «فضاءا مفتوحا للتأويلات[24]»سواء من ناحية التعبير اللغوي أو من ناحية التعبير الأيقوني، لذلك عملية التعاطي مع النصوص المنفتحة على صور تشكيلية متعددة كاللوحات مثلا يتطلب البحث عن العلاقات الحوارية بينها ومستويات التفاعل بين الأجزاء بحيث أنّ النص الذي يتمكن من استيعاب مثل هذه الصور وخلق علاقات بينها هو نص مثقف. ويمكن أن نحدد مستويات هذه الحوارية وفقا لسلطتين:

1.4 سلطة اللوحة الحقيقية:

يتم التعامل فيه مع اللوحات أو المنحوتات الحقيقية التي تأثر بها الأديب فاستحضرها أثناء فعل الكتابة الأدبية وفقا لما يتناسب وسياقات الموضوع وما تفرضه الضرورة، وتظهر هذه السلطة على مستويين إما من خلال نظام العنونة الذي يكون مطابقا لاسم اللوحة (المنحوتة/الجدارية) مثلما هو الشأن مع قصيدة الجيوكاندا للشاعر مانويل ماتشادو، وقصيدة عميان بروجيل للشاعر كارلو كارونا، كذلك الشاعر العراقي حميد سعيد الذي حملت قصيدته عنوان لإحدى لوحات بيكاسو -الغورنيكا- محاولة لإعادة رسم الغورنيكا، أو من خلال مضمون اللوحة الذي نكتشفه بين أجزاء المعمار الأدبي كما نجده في أعمال دان براون التي توظف بشكل هائل لوحات المسيح، كذلك رواية غفوة حواء التي تنفتح على لوحةالنرويجي ادفارد مانش(Edvard Munch) الموسومة ب:فراق، وغيرها من النماذج. يصادف أن يكون النص متشبعا بهذين المستويين في الوقت نفسه مثلما هو الحال مع قصيدة الموناليزا للألماني كورت توخولسكي (Korte Tocholski) التي استثمر فيها لوحة الجيوكاندا عنوانا ومضمونا، نجد الأمر ذاته مع قصتي آسيا جبار الموسومتين ب: المرأة الباكية التي استثمرت عنوانها ومضمونها في قصتها من خلال لوحة بابلو بيكاسو، قصة نساء الجزائر في شقتهن التي استثمرت فيها عنوان لوحتي أوجين دولاكروا وكذلك مضمونهما من خلال فعل الحبس الذي مارسته على النسوة. إذ يتغلب فعل الاستحواذ على العنونة والمضمون معا في هذه الحالة، وتصبح بذلك الأعمال الأدبية استقراء لما جاء في اللوحة التشكيلية وفق معمار أدبي سواء أكان شعري أو قصصي أو روائي، فتصبح مهمة هذا الكاتب الناص -الذي يعيد إنتاج اللوحة التي تلقاها من الخارج بواسطة الإدراك البصري- دمج ومزج كل المعطيات والمرجعيات التشكيلية التي هي بالأساس تعابير غير لسانية وجعلها تندغم وتتناسق مع النص لحظة الكتابة لتخرج إلى الوجود بواسطة تعابير لسانية، فتنتقل من حيز النسق غير اللغوي إلى حيز النسق اللغوي.

2.4 سلطة اللوحة الإيهامية:

تضم كل الملامح التشكيلية الإيهامية التي تنبثق عن ذات الأديب وتكون على مستويين؛ أولهما يتعلق باستثمار الخامات كاللون والطين مثل ما نجده في رواية أحلام

فترة النقاهة للمصري نجيب محفوظ ورواية الضوء الأزرق للفلسطيني حسين البرغوتي وكذلك رواية ريح الجنوب للجزائري عبد الحميد بن هدوقة من خلال صانعة الفخار، فهنا يمارس الأديب فعل التشكيل بالاستناد على إحدى خاماته كالاهتمام باللون والحجم والطين وغيرها لكن دون أن يجتهد في خلق لوحات كاملة الأمر الذي يجعلنا نطلق عليه التشكيل الذهني الجزئي. ثانيها فهو المستوى الذي يتطلب مجهودا ودراية إذ يكلف الكاتب نفسه عناء التشكيل فيقوم بعملية إنتاج لوحات (منحوتة) وهمية افتراضية لا تمت للواقع بصلة ولكنها تحقق المتعة البصرية للقارئ ما يجعلها تبدو حقيقية وغالبا ما يتساءل القارئ عن حقيقة وجودها من عدمه؟ مثلما هو الحال مع لوحات رواية سوناتا لأشباح القدس ولوحات رواية ذاكرة الجسد، فتكون تلك أعلى درجات الإبداع لأن الكاتب لا يكتفي بدوره المسند إليه بل يستنجد بآليات التشكيل ويهيأ لها الأرضية التي تحتضنها أدبيا، لننتقل بفعل التشكيل من الممارسة الميدانية (الورشة/المرسم) إلى فعل التشكيل بواسطة الممارسة اللغوية، وهذا ما نطلق عليه التشكيل الذهني الكلي الذي يكون إما لوحة (منحوتة/تمثال/آنية) أو معرضا كاملا.

5.خاتمة:

إن الحديث عن الحوارية بين النسقين اللغوي وغير اللغوي يجعلنا نسلم بالعلاقة الموجودة بين الفنون، فنتوصل إلى فهم قدر التواصل الجامع بين هذه التعابير اللسانية وغير اللسانية التي تلتم في نص وتفرغ كلتها الفنية المتباينة، بحيث تتشكل كتلة متلاحمة تتفاعل مع بعضها البعض شكلا ومضمونا، فيدخل النسقين اللغوي وغير اللغوي في حالة تعايش فنيّ يعنى بعمليتي التبادل والتفاعل التي تحدث بين مختلف الأشكال التعبيرية، مما يجعلها تستند على بعضها البعض كأن يصبح النص الأدبي في حاجة لبقية الأشكال التعبيرية. والملاحظ أنه بقدر ما تتسع دائرة تلك التلاقحات بين الأنساق بقدر ما يزيد الفن جمالية مهما كان شكل التعبير المستعمل في ذلك، فكم من نصوص أدبية تداخلت مع أنساق غير لغوية فاستحضرت تقنيات المسرحة والسينما والرقص والموسيقى والتشكيل لتولد عالما فنيا يتسم بالفنية والقدرة على الابتكار الذي

يتطلب الذكاء في نقلة الأنساق غير اللغوية إلى اللغة وتطويعها لسطلة الفونيم والمورفيم. وفيما يلي عرض لأهم نتائج البحث:

-إن العلاقة بين الأنساق اللغوية وغير اللغوية علاقة أخذ وعطاء قائمة على أسا التبادل والتفاعل.

-إن العلاقة الحوارية بين مختلف العلامات اللغوية وغير اللغوية تخلق علاقات متعددة النسقية.

-مزج معطيات الأنساق اللغوية وغير اللغوية ينتج نسقا فسيفساء.

-تكون نقلة النسق غير اللغوي إلى نسق لغوي بتحويله إلى علامات لغوية.

-تكون نقلة النسق اللغوي إلى نسق غير لغوي بتحويله إلى علامات غير لغوية.

-تتعامل عملية البحث في نقلة الأنساق غير اللغوية إلى النص الأدبي مع أنظمة سيميائية مختلفة.

-التسليم بإمكانية نقلة الأنساق غير اللغوية إلى نسق لغوي والاستدلال بالنصين التشكيلي والأدبي بتحويل الخامات التشكيلية إلى عناصر لغوية.

6. الهوامش:

[1]. حسين، خمري، الظاهرة الشعرية العربية -الحضور والغياب-، منشورات اتحاد الكتاب، د.ط، دمشق، سوريا، 2001، ص 188.

2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 211.

3. أحمد يوسف، القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة-، منشورات الاختلاف، د.ط، الجزائر، 2007، ص 121.

4. مصطفى نور الدين قارة، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، أطروحة دكتوراه، تخصص النقد المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2009-2010، ص 41.

5. المرجع نفسه، ص 41.

6. نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، أطروحة دكتوراه، تخصص أدب حديث ومعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر -باتنة-، الجزائر، 2014-2015، ص 65.

7. مصطفى نور الدين قارة، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، ص 68.

8. المرجع نفسه، ص 50.

9. المرجع نفسه، ص 70.

10. المرجع نفسه، ص 59.

11. سعيد يقطين،من النص إلى النص المترابط -مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي-، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 120.

12. نسيمة كريبع ، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص 65.

13. المرجع نفسه، ص 66.

14. المرجع نفسه، ص 69.

15. المرجع نفسه، ص 78.

16.المرجع نفسه، ص 90.

17. المرجع نفسه، ص 64.

18. عبد المجيد عبد المجيد، رحلة الألوان في أرض المعنى، الخميس 09 يونيو 2011، 18 أكتوبر 2015.
Article en ligne. Url :http://www.alittihad.ae/details.php?id=55146&y=2011&article=ful

19. ينظر، عبد الغفورمكاوي، قصيدة وصورة -الشعر والتصوير عبر العصور-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط، الكويت، 1987، ص 19.

20. ينظر، المرجع نفسه، ص 139-ص193.

21. معاشوقرور ، الأمية البصرية -إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي-، دار ميم، ط1، الجزائر، 2013، ص 68.

22. المرجع نفسه، ص 67.

23. جميلة شاطو ، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيمياء المعاصرة. رسالة ماجستير، تخصص: تحليل الخطاب الأدبي.، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2012-2013. ص 96.

24. المرجع نفسه. ص 130.