الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: اللغة والأدب العربي

سيمياء الصورة في الرواية العربية المعاصرة

- ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

إعداد الطالبة :

غزلان نوال

إشراف الأستاذ:

أ.د/ ولد يوسف مصطفى

أعضاء لجنة المناقشة:

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	نعيمة بن علية	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	رئيسا
2	مصطفى ولد يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	مشرفا ومقررا
3	كمال علوات	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	ممتحنا
4	عبد الله بن صفية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	ممتحنا
5	حميد بوحبيب	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الجزائر-2-	ممتحنا

تاريخ المناقشة:2022/09/28م

بسم الله الرحمان الرحيم

المقدمة

مقدّمة:

يعدّ الأدب بأجناسه المختلفة إنتاجا فكريا لغويا يقوم فيه المبدع بخلق نظم تعبيرية ناتجة عن انعكاس الواقع والخيال على التجربة الإنسانية بما تختزله من عواطف وأفكار وهواجس وانفعالات وعلاقات إنسانية، وهو ما يسمح باتصاله الدائم بعدد من المرجعيات الثقافية التي تساهم في تشكيل الصور الفنية له، وشحنها بطاقات دلالية، شأنه في ذلك شأن الفنون المختلفة كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والتصوير، فما يجمعه بها هو الإبداع والتعبير بطريقة فنية جمالية– وإن اختلفت مواد وعناصر كل فنّ – وهو الأمر الذي جعل الأدب(شعرا ونثرا) يحتل مكانة هامة على أنّه أحد الفنون الجميلة، ومن المهم جدا الإشارة في هذا السياق إلى أنّ ما يميزه عن سائر الفنون الأخرى هو قدرته على استضافتها في العديد من أجناسه – و خصوصا الرواية – وهذا ما قد لا يتوفر في غيره من الفنون.

وتعدّ ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)من النماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها عددا من الفنون كان أهمّها :فنّ التصوير (الرسم) والتصوير الفوتوغرافي وفنّ الشعر وفنّ الموسيقى، محدثة بذلك نقلة نوعيّة في مسار الكتابة الروائية، إذ توسّلت الفنونَ أداةً من أدوات السرد، ما أدى إلى حدوث نوع من التداخل والتحاور بين الرواية كجنس أدبي وبين فنون التصوير والشعر والموسيقى، ويقف هذا التعدّد الفنيّ في طليعة الدوافع الرئيسة لاختيار هذه المدوّنات والاشتغال عليها في هذا البحث الموسوم ب:**سيمياء الصورة في الرواية العربية المعاصرة(ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا)** وثمة دوافع أخرى لاختيار هذا الموضوع ومنها:

- قلة الدراسات النقدية التي تطرقت بشكل موسع لمثل هذا الموضوع الذي يركّز على توظيف الفنون في جنس من أجناس الأدب، و هو الأمر الذي يبعث بالإرادة في تناول هذا الموضوع قصد التأسيس لمثل هذه الدراسات.
- الاهتمام الشخصي بالكتابة الروائية الجزائرية التي حملت مؤخرا لواء التجريب واستحداث بؤر سردية جديدة ، وانفتاحها على زخم معرفي يحتاج إلى الكثير من القراءات النقدية اللانهائية خاصة ثلاثية أحلام مستغانمي التي تستقطب أكثر عدد من المتلقين والنقاد.
- البريق العلمي الذي يحظى به حقل السيميائية الجديد، خاصة ونحن نعيش عالما تتسيد فيه الصورة التي سيطرت بكل تمظهراتها على عقول وقلوب الجماهير، مخلفة آثارا إيجابية وأخرى سلبية. إضافة إلى أنّ حداثة الموضوع تفرض حاجة ملحة لتعميق البحث

فيه، قصد التعريف بمفاهيمه وتوضيح حدوده، وكذا العمل على استجلاء طبقات المعنى عبر الصورة، بوصفه خطابا جديدا موازي لخطاب اللغة، ونسقا يحمل في نفس الوقت الدلالة والتواصل، كما يمكن التحكم علميا في قوانين اشتغاله.

- احتواء المدونات الروائية نموذج الدراسة على زمرة من الفنون كالرسم والتصوير الفوتوغرافي.

وقد كان البحث في هذا الموضوع منوطاً بجملة من التساؤلات التي حاولت الدّراسة إيجاد فرضيات لتفكيكها، ومن ثمّ الوصول إلى حلول أو نتائج ، ومن بين الإشكاليات التي ينطلق منها البحث ما يلي:

*ماذا نعني بالصورة؟ كيف تم الانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائية الصورة؟

* هل سيميائية الصورة هي مجرد استعارة للمناهج اللسانية وتطبيقها على المعطى البصري، أم أن هناك ممارسة سيميائية خاصة بالصورة؟

*هل تعدّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لغيرها من الفنون؟

*ما مدى توفيق" **أحلام مستغانمي** " في تضمين ثلاثيتها صورا فنية؟

*ماذا أضاف التداخل بين فنّ الرسم والتصوير الفوتوغرافي للغة السردية؟

*هل تؤسس"**أحلام مستغانمي** " لنوع جديد من الكتابة السردية التي تستند على حضور أنواع أخرى من الفنون؟

ولعل من بين الدراسات المهمة التي تناولت هذا الموضوع تحديدا، كانت للباحث الجزائري "قدور عبد الله ثاني" في كتابه "سيميائية الصورة"، فهو يعدّ من أهم الدراسات السيميائية في مجال الصورة، وهو كما يسمه صاحبه "مغامرة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم" يقدم من خلاله تحديدات لمفاهيم متعلقة بالصورة بأنواعها، وظائفها، ويختتم بتحليل مجموعة من الرسائل البصرية من بينها الصورة الصحفية، الفنيّة، الكاريكاتوريّة، اللوحة الإشهارية والفيلم (السمعي البصري).

وقد تم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج السيميائي ، الذي يقوم على معاينة الظواهر والوقوف على مختلف جزئياتها، ثم تحليلها تحليلا علميا موضوعيا مدعّما بالحجج والأقوال، واستنباط العلاقات المهمة القائمة بينها، للاستعانة بها على فهم الحاضر وأسبابه ورسم خطط المستقبل واتجاهاته.

ومن أجل فتح مغاليق البحث، تم توزيع مادته على: **مقدمة** يليها **ثلاثة فصول** وفي النهاية **خاتمة**؛ عُني **الفصل الأول** بالنّقلة من السيميائيات العامة إلى السيميائيات البصرية، وما صحب ذلك من إشكاليات وتساؤلات، خصّت العلاقة بين الصّورة واللّغة، وصلاحية تطبيق المفاهيم اللسانية على النص البصري.

أما **الفصل الثاني** فقد خُصص لمباحث الصورة وجاء بعنوان " **الصورة والإبداع الروائي**"، وقد خص العلاقة بين الصورة واللغة، وصلاحية تطبيق المفاهيم اللسانية على النص البصري، إضافة إلى الحديث عن "سنن الصورة الإدراكي"، طريقتها في إنتاج الدلالات، دون إغفال عنصر اللون لما له من أهمية في تكوين الصورة، وإكسابها دلالات جديدة.

وأما **الفصل الثالث** والذي وُسم بـ"**سيمياء الصورة في ثلاثية أحلام مستغانمي**"، وهو فصل تطبيقي ضمّ مبحثين؛ المبحث الأول ضمّ شقين:الأول نظري حول آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنيّة الذهنيّة، والشقّ التطبيقي اختصّ بقراءة الصور الفنيّة الموظّفة في روايتي "ذاكرة الجسد وعابر سرير"، حيث كانت البداية مع اقتراح **آليّة منهجيّة لقراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائيّة** تضمنت:المقاربة السياقيّة (وصف الرسالة)، المقاربة الأيقونيّة(سنن الأشكال والألوان)، والمقاربة السيميائيّة(مجال الرمزيّة اللغوية). و من ثمّ التطرق إلى قراءة الصور الفنيّة الموظفة في الثلاثيّة و التي توزعت كما يلي:

***اللوحات الفنيّة لخالد بن طوبال:**(لوحة حنين/ لوحة اعتذار/لوحة أحلام / لوحات الجسور الإحدى عشرة).

***لوحات زيّان:** (لوحات الجسور/لوحة حنين/لوحات الأبواب/ لوحة الأحذية).

***صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.**

أما **المبحث الثاني** فقد تم التطرق فيه إلى دراسة **الصورة السردية** في رواية "فوضى الحواس" باعتبارها خالية من الصور واللوحات الفنية.

خاتمة: تضمنت أهم النتائج التي وصل إليها البحث بفصوله الثلاثة.

وقد توسل البحث جملة من المصادر والمراجع بين كتب ومقالات أبرزها: كتاب "الصورة في الرواية" للناقد"ستيفن أولمان" وكتاب "سيميائية الصورة" للباحث الجزائري "قدور عبد الله ثاني"، وكتاب السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" لصاحبه الناقد المغربي " سعيد بنكراد"، ويضاف إليها مجموعة من المقالات القيمة لباحثين في مجال السيميائيات البصرية

مثل: "محمد غرافي" في مقال له بعنوان "قراءة في السيميولوجيا البصرية"، و "عبد الحق بلعابد" في مقال له بعنوان " سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل"، إضافة إلى " محمد العماري" من خلال مقاله "الصورة واللغة – مقاربة سيميوطيقية–".

و كان من بين العثرات و الصعوبات التي وقفت في طريق البحث:

قلة الدراسات المرجعية التي من شأنها التأسيس المنهجي لفرع هام من فروع المعرفة الأدبية، وكذا الاهتمام المحتشم لعدد قليل من الباحثين بهذا الموضوع ما جعل البحث فيه يبدو كمغامرة تأسيسية ، وبالأخص في الجامعة الجزائرية وكان من بين الصعوبات عدم الاهتداء إلى آلية منهجية علمية مؤسسة لمقاربة الصور الفنية الموظفة في المتون الروائيّة توظيفا سرديّا لغويّا ، وهو الأمر الذي أدّى إلى اقتراح منهجية جديدة قصد تقديم قراءة لمختلف الصور الموظفة في الثلاثية الروائية نموذج الدراسة.

وفي ختام هذه المقدمة فإنّ مشقة البحث وعنائه، يفرضان على كل باحث أن يتوجه بخالص عبارات الشكر والتقدير لمن وجّهوه ونصحوه ليقاسمهم هذه المكابدة، وذلك المرح، مرح البحث ولذته، فإلى أستاذي المشرف "**مصطفى ولد يوسف**" أسمى وأرقى عبارات الشكر والعرفان، على تنبيه هذا البحث وإحاطته بكل جزئياته قصد الارتقاء به إلى صورة مشرفة، والشكر الجزيل يُسدى إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث وإخراجه في هذه الصورة.

الفصل الأول

ليست نظرية الدلالة، ولا نظرية العلامة ولا نظرية السيمياء[*] (Sémiotique) بالنظرية الجديدة، إنّ وراءها جذورا فلسفية عميقة؛ فلقد ظهرت عند **أفلاطون** وخاصة في الحوار الذي يحمل عنوان "Cratyle" ، وكذلك عند **أرسطو**[1] الذي اهتم بغائية اللغة في كتابه "البلاغة " **<<** وحاول التقريب بين مفهوم العلامة والرّمز**>>**[2]. وبلغت النظرية شأوا عظيما عند القديس **أوغسطين** (S-Augustin) الذي أكد في مفهومه عن العلاقة بين الدال والمدلول على البعد التواصلي للإشارة، حيث قال:**<<** إن ما يحدو بالمتكلم إلى الدلالة، أي إلى استعمال الإشارات، هو إظهار ما يدور في ذهنه، ونقله إلى ذهن شخص آخر**>>**[3]. وكان **أوغسطين** قد أخذ هذا المفهوم عن الفلاسفة الرواقيين الذين أجروا التصنيف المثلث لما يسمى حاليا **<<** التعبير، المحتوى، المرجع**>>**، كما يقول **أمبرتو إيكو** (U-Eco)[4].

ونجد أن نظرية السيمياء اتخذت أسماءها مع موجة البنيوية في الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن**<<** وترددت عبر كتب ودراسات، تحدّث بعضها صراحة عن محاولة إنشاء علم خاص بالعلامات، وأوردتها نصوص أخرى كما لو أنها علم محدد له تعريفاته وقوانينه **>>**[5]. ولعل أبرز ما كُتب في هذا الموضوع لا يستطيع مع ذلك أن يدّعي الإحاطة الكاملة بهذا الحقل الذي فُتح، ولن تكون– على ما يبدو– له حدودا معروفة عما قريب.

غير أن ما يلفت الانتباه في هذا الحقل، الإمكانيات الكثيرة التي تتيحها تطبيقاته المنهجية على الخطابات الأدبية والفلسفية والاجتماعية والفنية. ومن هذه الناحية تبدو السيمياء أنها مثيرة لمناهج أكثر منها كموضوع أو كمنهج مكتمل الأسس، وعملها – كما حددته جوليا كريستيفا– هو**<<** تقعيد وإنتاج نماذج **>>**[6]؛ أي أنها تعمل على إعداد أنظمة

---

*)وهو علم عربي قديم، يعرّفه" ابن خلدون " بأنه علم يُعنى بأسرار الحروف و السحر و الطلسمات. يُنظر: المقدمة.ابن خلدون. المكتبة التجارية، القاهرة. ص497. و التفكير السيميائي عُرف عند العرب أيضا؛ إلا أنّ نشأته كانت في أحضان علوم مختلفة: كالبلاغة و التصوّف والمنطق والفلسفة وغيرها.

[1]) أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. دمشق، دار مشرق، المغرب، دط، 1994. ص 11.

[2]) أمبرتو إيكو. السيميائية و فلسفة اللغة. تر: د/ أحمد الصمعي .بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005. ص 103.

[3]) أكرم اليوسف . الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. ص 11.

[4]) أمبرتو إيكو.السيميائية و فلسفة اللغة.تر: د/ أحمد الصمعي.ص 76.

[5]) أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. ص12.

[6]) أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. ص12.

شكلية تكون بينها مشاكلة أو مماثلة لبنية نظام آخر– النظام المدروس– مما يتيح لنا الكلام عن مستوى سيميائي هو مستوى تقعيد الأنظمة الدالة، وهكذا فإن السيميائية لا تستطيع أن تتجمد كعلم، إنها طريق بحث مفتوح، ونقد دائم يحيل إلى ذاته؛ أي أنها تقوم بنقد ذاتي دون أن تتحول إلى مذهب.

إلاّ أن السيمياء لم تصبح مادة علم قائم بذاته ، ولم تظهر ملامحها المنهجية إلا مع بداية القرن العشرين، فقد كانت ولادتها مزدوجة[7]، ولادة أوروبية مع اللساني السويسري "فرديناند دو سوسير" [*] (Ferdinand de Saussure) وولادة أمريكية مع الفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس"[**] (Charles senders Peirce)؛ فقد أشار الأول إلى ميلاد علم جديد يدرس العلامات وقال بهذا الصدد: << يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعا من علم النفس العام. وسوف نسمي هذا العلم بـ "السيميولوجيا" (Sémiologie)، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه الدّلائل وعلى القوانين التي تحكمها. ولأنّ هذا العلم لم يوجد بعد، فإنّه لا يمكننا التكهّن بمستقبله، إلاّ أنّ له الحق في الوجود، وموقعه محدّدا سلفا. إنّ اللسانيات ليست سوى فرعا من هذا العلم العام والقوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبّق على اللسانيات، وستجد هذه الأخيرة نفسَها مشدودة إلى مضمارٍ أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية >>[8].

في نفس الفترة كان "**بيرس**" منشغلا في إبراز معالم هذا العلم الجديد دون أن تكون له صلة **بسوسير** أو معرفة بما تنبّأ به. يقول **بيرس** في هذا الصدد:<< إنّ المنطق في

---

[7] منذر عياشي .العلاماتية و علم النص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004. ص33.

[*] (من 26 نوفمبر1857 إلى22 فيفري1913): عالم لغويات سويسري يعتبر الأب و المؤسس الأول لمدرسة البنيوية في اللسانيات. ولد "دي سوسير" في جنيف، و كان مساهما في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين. كان أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية، اقترح "سوسير" تسميته sémiologie و يعرف حاليا بعلم العلامات. أنظر: محمد عزام. النقد...و الدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب. دار الثقافة، دمشق، ط1، 1996. ص160.

[**] (1839-1914) لم يكن"بيرس" عالما لغويا، بل كان فيلسوفا و رياضيا اهتم بالمنطق و الرياضيات و الفينومينولوجيا. ويعد رائد السيميولوجيا الإنجليزية.أنظر: محمد نديم خشفة. تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان –. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997. ص105.

[8] فرديناند دو سوسير. محاضرات في علم اللغة العام. تر: يوسف غازي و مجيد نصر. دار نعمان للثقافة، بيروت، 1984. ص33.

معناه العام، هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولتُ أن أُظهره. وفي إعطائي للمذهب صفة " الضروري " و"الصوري " كنتُ أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العلامات ما أمكننا. وانطلاقا من ملاحظاتنا الجيدة التي نستشفّها عبر معطًى لا أرفض أن أسميه التجريد، سننتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي>>[9].

وبينما شدّد **سوسير** على الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها العلامة، أكّد **بيرس** على دورها المنطقي. غير أنّ المظهرين في علاقة حميمية والكلمتان (Sémiologie) و(Sémiotique) تغطيان نفس المضمار؛ فالأوروبيون يُسلّمون بالتسمية الأولى، بينما يتمسّك الأنجلو سكسونيون بالثانية[10]. هكذا نشأت منذ بداية هذا العصر النظرية العامة للعلامات.

بيد أنّ برنامج **سوسير** لم يلق اهتماما فعّالا إلاّ مؤخّرا حين عمد "رولان بارت" (Roland Barthes) في العام 1964 إ لى إبراز " عناصر سيميائية " فكتب مستنتجا:<< لمّا كانت السيمياء علما يَستلزِمُ بناؤه، تصوّر البعض عدم إمكانية وجود أية وسيلة عملية يستعين بها منهج التحليل هذا. إلى ذلك فإنّ السيمياء لصفة الامتداد التي تمتلكها . لأنّها ستكون العلم الذي يهتمّ بكلّ أنظمة العلامات . لن يسع الألسنيون أن يعالجوها تعليميا إلاّ بعد أن يُعاد بناء هذه الأنظمة تجريبيا >>[11].

و هذا ما جعل العديد من الباحثين يؤكدون سبق سيميوطيقا **بيرس** على سيميولوجيا **سوسير**. يقول **جيرار دولودال**(G. Deledalle):<< وباعتباره منقّبًا في مجالات عديدة، لم ينقطع **بيرس** طوال حياته عن تكوين نظرية حول العلامات، حتى وهو يهتم بموضوعات أخرى. لقد وضع أولى صياغاتها بين عامي(1867 . 1868) ثم طوّر المظهر **الذّرائعي**(*) في عامي (1877 . 1878) ثم أعطى لهذا المظهر قاعدة منطقية مابين عامي(1880. 1885)، ثم أعاد النظر بعد ذلك في تلك الصياغة بناءً على هذه القاعدة

---

(9) بيار جيرو. السيمياء. تر: أنطوان أبو زيد .دار عويدات، بيروت، ط1 ، 1984. ص6.

(10) المرجع نفسه.ص7.

(11) المرجع نفسه. ص 7.

(*) pragmatique: تعبر عن مدرسة فلسفية سلكت توجها مناقضا للأخلاق و الدين و يحتكم إلى الظرف(السياق النفعي الذي يعطي قيمة للفعل). و قد تطورت فيما بعد إلى " التداولية ".

من عام 1894 إلى آخر حياته. أما **سوسير** فلم يشر إلى هذا الموضوع؛ موضوع العلامة إلاّ في الدرس الثاني من دروس علم اللغة العام عامي (1908 . 1909). رُغم أنّ الفكرة كانت سابقة على ذلك التاريخ، ويمكن القول قبل عام 1901، إذا أخذنا برأي **أدريان نافيل** (Adrien Naville). و من ثمّ فإنّ سبق سيميوطيقا **بيرس** على سيميولوجيا **سوسير** شيء لا يُناقش**>>**[12].ويقول في موضع آخر مشيرا إلى احتمال تأثر **سوسير بـبيرس:<<** من الممكن جدّا، بل ومن السهل أيضا، أن نجد في سيميولوجيا **سوسير** بعض المفاهيم الأساسية المرتبطة بسيميوطيقا **بيرس**، هذا بالرّغم من اختلاف سياقي السيميولوجيا السوسيرية والسيميوطيقا البيرسية **>>**[13].

والحقّ أنّ رصد تاريخ السيمياء ليس بالأمر الهيّن. ذلك بأنّها تضرب بجذورها في أغوار الماضي السحيق. وعليه فإنّها لم تنشأ مع **بيرس** ولا مع **سوسير**، بل تعودُ بواكيرها إلى الفكر اليوناني القديم(*) مع كلّ من "أفلاطون" و"أرسطو" و"المدرسة الرّواقية"(**).

إلاّ أنّ هذه البداية كانت عبارة عن أفكار متناثرة هنا وهناك، تفتقر إلى إطار نظري تنتظم داخله. ومنذ تلك الفترة لم يخل الفكر الإنساني المنطقي والبلاغي من عطاءات واجتهادات في المجال السيميائي. كما لا يمكن أن ننكر إسهام العرب الأول في هذا المجال، ذلك بأنّ المتصفّح للكتب التراثية والآثار العلمية يلمس – عن كثب – عطاء

---

[12] جيرار دولودال. السيميائيات أو نظرية العلامات . مدخل إلى سيميوطيقا شارل. س. بيرس . تر: عبد الرحمن بوعلي. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000. صص (27 . 28).

[13] المرجع نفسه.ص28

المسلمين ومشاركاتهم البنّاءة في السيمياء[14].وممّا ذُكر، يتضح لنا أنّ العلماء – عربا وعجما – قد خاضوا في السيمياء وتناولوا قضاياها ودرسوا الكثير من مباحثها. ومن هنا فقد أصبح من الضروري . بغية تطوير النظرية السيميائية وتأصيلها . العودة إلى هذه الاجتهادات بحثا عن الحلول المناسبة للإشكالات السيميائية القائمة.

غير أنّ السيمياء لم تعرف انطلاقتها الفعلية القويّة إلاّ مع **بيرس** و**سوسير** . كما ذكرنا آنفا . وعلاوة على هذين المنبعين الرئيسيين اللّذين أشار إليهما كلٌ من درس تاريخ السيمياء بمن فيهم **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva).وقد أضاف ت.تودوروف (T.Todorov) منابع أخرى تتمثل في مجهودات "**إرنست كاسيرر**"(Ernest Cassirer) وخاصة في كتابه:

(La philosophie des formes symboliques) فقد أورد" كاسيرر" مبادئ أساسية تبرز اللغة في صورة أوسع ؛ ومن آرائه في هذا المجال[15]: أنّ اللغة أوسع من كونها مجرّد أداة للتواصل، إضافة إلى أنّها ليست هي الوحيدة التي تنعم بامتياز التواصل وإنّما تتقاسمه مع سلسلة أخرى من الأنساق(**)التي تشكل في مجموعها عالم الإنسان، وليس العالم سوى تشكيل من هذه الأشكال الرمزية (Les formes symboliques)...إلاّ أنّ مشروع "كاسيرر" لم يتطوّر في اتجاه النضج والتماسك، لأنّه . كان بالأساس . مشروعا فلسفيا أكثر منه إسهاما علميا.

وهناك منبع آخر للسيمياء في المنطق (Logique)، ومع أنّ **بيرس** نفسه كان منطقيا، فإنّ أفكاره في هذا المجال لم تُمارِس تأثيرا قويّا على المرحلة التي عاش فيها. لذلك كان لا مناص من اتباع مسار آخر؛ ينطلق من "فريجه" (Frege) و يمرّ بـ "**راسل**" (Russel) و "**كارناب**" (Carnap). وقد أسهم "**بويسنس**" (Buyssenes) في هذا المضمار

---

*) تكوينيا الكلمة آتية من الأصل اليوناني (sémeion) الذي يعني علامة، و(logos) الدي يعني خطاب. و بامتداد أكبر فإن كلمة (logos) تعني العلم.هكذا يصبح تعريف السيمياء: علم العلامات.

ينظر: عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر ، ط2007،1.ص161.

**) سميت كذلك لأن الفلاسفة كانوا ينشرون أفكارهم في الأروقة. اهتم الرواقيون بالجانب العلمي من الحكمة، و عرّفوا الفلسفة بأنها: فن الفضيلة. و الحياة في نظر الرواقيين حرب بين العقل و الشهوات الإنسانية.

[14] ينظر: عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر، ط1، 2007. صص(166–170).

[15]محمد إقبال عروي.السيميائيات و تحليلها لظاهرة الترادف في اللغة و التفسير. عالم الفكر. ص190.

**) هذه الأنساق هي: الأسطورة (le mythe) و الدين و الفن و العلم و التاريخ...

بكتابه " اللغات والخطاب " (Les langages et le discours) الصادر عام 1943. ويضيف "**تودوروف**" إلى هذه المنابع الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنيوية (Linguistique Structural) أمثال: "**سابير**"(Sapir) **وتروبتسكوي**(Trobetzkoy) و **رومان جاكوبسون**(R. Jakobson) و" **لويس هالمسليف**" (L.Hjelmslev) و"**إميل بنفنيست**" (I.Benveniste). وقد اهتمّ هؤلاء بالمنظور السيميولوجي، وعملوا على تحديد موقع اللغة داخل الأنساق السيميوطيقية الأخرى[16].

هذه باختصار أبرز المنابع التي نشأت واهتمّت بمواضيع العلامة أو الدّليل داخل الحقل اللساني المعاصر، وقد كان لها دور فعّال في تأسيس السيميولوجيا وإبراز حدودها ومجال اشتغالها.

1-من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة:

جاء الخطاب الصوري ليزحزح نظيره المكتوب شيئا فشيئا، ممثلا أحد أهم الوسائط الحوارية نظرا لما يتميز به من قوة في التأثير وغزارة في المعاني والدلالات ومع ذلك فالسيميائيات وفق نبوؤة "دو سوسير" أولا ودراسات "بيرس" فيما بعد، قد اشتغلت على مجالات عدة يصعب حصرها إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو حال الصورة، وهذا راجع إما لقصور الاجراءات التحليلية لدى الباحث، وإما لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي المصطلحي لمثل هذه المقاربات[17].

إن هذا ما حدا ببعض الباحثين في الشأن السيميائي، إلى توسيع البحث في مجال البصريات قصد الإجابة على أسئلتها المهمة: كيف نتواصل بصريا؟ وكيف نقرأ رسالة بصرية؟ وكيف نكون ثقافة بصرية؟ وغيرها من الأسئلة التي تصدى لها "رولان بارت"

1) محمد إقبال عروي، السيميائيات و تحليلها لظاهرة الترادف في اللغة و التفسير.. ص190

**) هذه الأنساق هي: الأسطورة (le mythe) و الدين و الفن و العلم و التاريخ...

) ينظر: عبد الحق بلعابد، سيميات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ص[17]146

بالإجابة في بحثه"عناصر السيميولوجيا"[18]، الذي طبق بعضا منها على الصورة باستعادته للمقولات اللسانية لدو سوسير(اللسان/الكلام، الدال/ المدلول، الاعتباطية...)، وما جاء به "يالمسلاف" في سيميائيته حول مصطلحي "التعيين/ التضمين أو الإيحاء"، وما جاء به "بيرس" في مفهومه للأيقون بتفريعاته اللامتناهية، ليبحث "بارت" عن بلاغة الصورة، وكيف يأتي المعنى إليها؟ وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟[19]

والناظر لسيميائيات الصورة يجدها قد تمفصلت على نفسها لمجالات بحثية كثيرة، وهذا لتعدد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص، فمن سيميائيات الرسوم المتحركة ، إلى سيميائيات السينما إلى سيميائيات الفيديو، إلى سيميائيات الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية...، كل هذه الفروع فرضها واقع صريح، واقع زاد من قوة الصورة ومن سلطتها، واقع أصبح يطلق عليه عصر حضارة الصورة بامتياز.

وهكذا أصبح الصراع بين السيميولوجي واللساني يتمحور حول ما إذا لم تكن سيمياء الصورة سوى نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات وتطبيقها على النماذج البصرية[20]. أم أن التواصل مع اللغة الطبيعية وبالتالي الحقل المنهجي اللساني لا يعني بالضرورة إسقاط المفاهيم اللسانية على أنظمة التواصل البصرية.

2-التعايش بين اللغة والصورة:

تختلف اللغة البصرية من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة الطبيعية، ورغم هذه الفوارق فإن التعايش بين الصورة واللغة قديم وضارب جذوره في عمق التاريخ، فمنذ ظهور الكتاب والكتابة وقع تلازم بين الصورة والنص،<< وصار الارتباط بين الصورة والنص عاديا، ويبدو أن هذا الارتباط لم يدرس جيدا من الناحية البنيوية>>[21]، وقد تعززت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة (ثابتة أو متحركة) غير مصحوبة بالتعليق اللغوي سواء كان مكتوبا أو شفويا.

يقول "كريستيان ميتز" في إحدى مقالاته:<<أن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض مابين الخطاب اللغوي والبصري،

---

[18] Roland Barthes.L aventure Sémiologique.ed.Seuil. Paris. 1985.pp(17-85)

3)ينظر: رولان بارت، بلاغة الصورة-قراءة جديدة للبلاغة القديمة تر: عمر أوكان، أفريقيا الشرق،المغرب،1994، صص(91-94)

[20]) ينظر: محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13

[21]) رولان بارت، بلاغة الصورة-قراءة جديدة للبلاغة القديمة ،ص95.

كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما>>[22]، فإذا كان تواجد الصورة واللغة في سياق واحد، أمر وارد بالدرجة الأولى فالسؤال المطروح هو ما هي الوظيفة التي تؤديها اللغة إلى جانب الصورة؟

3- قراءة الصورة وإنتاج المعنى:

تعتمد قراءة الصورة أساسين سيميائيين بهما تنتقل الصورة من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال المنفتح على تأويلات وهما مبدأي التعيين والتضمين.

ونجد هذا عند العديد من الباحثين أبرزهم "رولان بارت" الذي استثمر هذين المستويين في قراءته للصورة، كما أخذ وظيفتين مهمتين من سيمياء "يالمسلاف"، وكلا من الوظيفتين تطرح أسئلة، وهذه الأخيرة تجيب عليها القراءة التأويلية:

ما هو أول شيء يجلب الانتباه للصورة؟

ما هو التأثير الذي توقعه علينا؟

ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة؟

أ - طبيعة الصورة:

إن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع.وأن ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما تراكم من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه[23]، بمعنى أن تأويل الصورة لا يمكن أن يتم دون استعادة المعاني الأولية المكونة للصورة وضبط العلاقات القائمة بينها.

ب - تأويل الصورة:

تعتمد قراءة الصورة على قاعدة مفادها أننا يجب أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة، وتأتي هذه الأحكام إما من مرجعيات دينية أو ثقافية أو ايديولوجية أو جمالية[24]، إلا أنه لا بد من الاعتراف بالمبدإ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة، وهوتعدد التأويلات، لأن الصورة كما يقول "رجيس دوبري":<< علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل>>[25]، إذ تنفتح على

---

2) عبد الحق بلعابد،سيميائيات الصورة-بين آليات القراءة وفتوحات التأويل-، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلاديلفيا،2008،ص147

)ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 133[23]

) ينظر: المرجع نفسه، صص(15-16)[24]

3) سعاد عالمي. مفهوم الصورة عند رجيس دوبري،أفريقيا الشرق، المغرب، 2004،ص23

جميع الأعين التي تنظر إليها، وتمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، لكن من الواضح أنه من الصعب ضبط قراءة منهجية جامعة للصورة، أو وضع شبكة تحليلية تستجيب لكل مقتضياتها، وهذا لتعقيد مكوناتها وذاتية تأويلاتها، إذ إنها غير مشروطة بمرتكزات معرفية معينة.

وتطلق اللغة(Langage)– في العرف اللساني السوسيري– على القدرة التي يختص بها النوع الإنساني، والتي تمكنه من التواصل بواسطة نسق من العلامات الصوتية، وهي تتحدد انطلاقا من علاقتها بمفهومي اللسان والكلام(*). لكنها لا تمثل الوسيلة الوحيدة للتواصل الإنساني والسبب في ذلك العدد الهائل من العلامات الأخرى التي من بينها الصورة، التي أصبحت مجالا ثريا للدراسة السيميائية. وقد زادت هذه الدراسة مشروعية بعد الاكتساح الملفت الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية. حيث تغمرنا في البيت، في الشارع، في المؤسسة...ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان – على حد تعبير **بارت** – إلى تطبيق البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة، فإن اللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ.

ولعل التقاطع بين ما هو أيقوني وما هو لساني بوصفهما يشكلان معا علامة، هو ما جعل أغلب الدراسات اللسانية والسيميائية في بداية القرن العشرين تخلط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللغة، وبالتالي تغفل الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني والتعبير اللساني. ومن ثمة، فإن أول خطوة منهجية تقود إلى تحديد الصورة الفوتوغرافية، وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذلك التميز الذي جاء به "**إميل بنفينيست**" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة – وهي هنا اللسان – والأنظمة السيميائية غير الدالة وهي التي تتحقق في الموسيقى والرقص وأشكال التعبير البصري.[26]

4– الإعتباطية والمماثلة:

---

*) اللسان هو الوجه الإجتماعي للغة، بمعنى أنه مؤسسة اجتماعية يخضع لها الفرد المتكلم ليتمكن من التواصل مع أفراد مجموعته اللسانية، ويعد اللسان مجموعة من الأنساق المترابطة فيما بينها، بحيث أنه لا قيمة لنسق منها خارج العلاقات التي تربطه بالمجموعة. وإذا كان اللسان هو الواجهة الإجتماعية للغة، فإن الكلام هو واجهتها الفردية، أي الإنجاز الفردي للسان.

26) ينظر: محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، ع57

إن الباحث في مجال الوقائع غير اللسانية يكتشف أنها ليست بالبساطة التي يتميز بها اللسان، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها...، فالرموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاص داخل سجلات اللغات الإنسانة، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان، فهي من جهة ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه سوسير للاعتباطية، وهي من جهة ثانية ليست معللة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالاته خارج سياق الممارسة الإنسانية وأسننها المتعددة.[27] وهذا يؤكد ضرورة تعميق وتدقيق البحث ضمن الأنساق غير اللسانية والبصرية خاصة.

وإذا كانت العلامة داخل النسق اللساني تتميز بالطابع الاعتباطي في علاقة الدال بالمدلول(مثلا السلسلة الصوتية شـ – جـ –ر– ة لا تحيل بالضرورة على مفهوم شجرة)، فإن العلامة الأيقونية – حسب رأي الباحث محسين الدموش – تتميز بخاصية تعليلية (Motivé)، فبين صورة الحصان من جهة وحقيقته المرجعية كحيوان في العالم من جهة أخرى علاقة مشابهة.

ولعل هذا ما حذا بـ "**غي غوتييه" (Guy Gautier)** إلى القول:<< إذا كان ثقل اللسان يتجه نحو الاعتباطية، فإن الصورة الفوتوغرافية تزن أكثر إلى جانب التعليل>>.[28]

ويذهب جل الباحثين إلى التأكيد على هذه الفكرة ونجد من بينهم **عبد الحق بلعابد** الذي يقر بدوره بأن << الرسائل اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية، أما الرسائل البصرية فهي قائمة على المشابهة والمماثلة>>.[29] ولعل هذا ما يجعل الرسائل اللسانية شديدة التشفير، في حين تبدو الصورة أو الرسالة البصرية وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية، إلى درجة جعلت **رولان بارت** يعرف الصورة الفوتوغرافية على أنها رسالة دون شيفرة (Code).[30]

وبالمقابل نجد الباحث **سعيد بنكراد** يقف موقفا مناقضا من خلال قوله بأن:<< الوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل لغة مسننة، أودعها الاستعمال الإنساني قيما

---

[27] ينظر : سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، صص(115– 116).

[28]) محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل: مجلة فكر ونقد،ع57

[29] عبد الحق بلعابد، سيميائية الصورة– بين آليات القراءة وفتوحات التأويل–من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، ص146.

[30] ينظر: محمد العماري، الصورة واللغة – مقاربة سيميوطيقية–، مجلة فكر ونقد ع13

للدلالة والتواصل والتمثيل، واستنادا إلى ذلك فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات ليست وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية موحى بها. ومن هذه الزاوية فإنها شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان، محكومة بوقائع توجد خارجها، أي إنها من طبيعة اعتباطية، ولا تنتج دلالاتها إلا وفق هذا المبدإ>>.[31]

وتبقى نقطة الاتفاق بين أغلب الباحثين هي مسألة المماثلة التي تعتبر من الخصائص الأساسية التي تميز الصورة عن بقية الأنساق التواصلية الأخرى، رغم ظهور نوع من الجدل حول كون المماثلة غير مطلقة وأن باستطاعة الخطاب البصري أن لا يكون تماثليا، لكون الصورة خاضعة لما يسمى بمسألة درجات الأيقنة(Degrees D'iconisassions)؛ أي أن المماثلة البصرية تخضع لتغيرات كمية.

كما يخضع الخطاب البصري أيضا لتغيرات كيفية؛ فمفهوم التشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى، وفي الثقافة الواحدة نجد مجموعة من محاور التشابه، لأن تشابه شيئين يتم دائما في علاقتهما برابط ما. ولذلك فإن التشابه يشكل في حد ذاته نظاما أو مجموعة من الأنظمة[32]. وتظل خاصية المماثلة – حسب **بيرس –** هي الخاصية الأساسية للعلامة الأيقونية، وهي العنصر الذي ميز من خلاله العلامة الأيقونية عن مقولتي المؤشر والرمز.

كما اهتم **كريستيان ميتز** من جهته بخاصية المماثلة، ضمن تطبيقاته الخاصة بالصورة السينمائية، وبخاصة في مقاله المعنون بـ " ما بعد المماثلة، الصورة" لكن تصوره جاء رافضا لآراء بيرس حول كون المماثلة هي أهم خاصية تتميز بها الصورة، فصحيح – في رأي كريستيان ميتز – أن ما يميز الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة – ومنها اللغة خاصة – هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في اصطلاح السيميولوجيين الأمريكان ، أي شبيهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله.

غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام ، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها. فأن نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى عملية إسقاط للجزء على الكل. لذلك فإنه لا يصح أن

---

[31]) سعيد بنكراد.السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص118.

[32]) ينظر: محمد غرافي. قراءة في السيميولوجيا البصرية. مجلة فكر ونقد. ع13

تنغلق الصورة على نفسها في استقلال عن باقي الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة[33].

ولهذا كله، فإن المماثلة الأيقونية – وهو مفهوم يجب أن يحاط بعناية كاملة لأنه يحدد الخاصية الأكثر حضورا في العديد من الصور–، لا يمكن أن يشكل بالنسبة للتفكير في الصورة غير نقطة انطلاق ، كما أن أهمية المماثلة تتجسد في كونها وسيلة لتحويل الأسنن أو الشيفرات (Codes)، فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها الواقعي يمكن قراءة أو فك رموز الصورة. وما هو أبعد من المماثلة هو نقطة البداية بالنسبة للسيميولوجي، وإلا فلن يبقى هناك ما نقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها.

5– التمفصل المزدوج والكلية:

يمكن من جانب آخر رصد نوع من التباين يميز النسق اللغوي عن النسق البصري (الصورة)؛ فإذا سلمنا بأن اللسان يشتمل على تمفصل مزدوج (Double Articulation) بموجبه تنفصل العلامة اللسانية (Le Signe Linguistique) إلى عناصر التمفصل الأول، وهي الوحدات الدالة (Unités Signifiants) ، أو ما اصطلح عليه بالمونيمات وعناصر التمفصل الثاني وهي الوحدات الدنيا غير الدالة (Unités Distinctives) أو الفونيمات، فإن الحديث عن هذا التمفصل الزدوج داخل العلامة الأيقونية يعد أمرا صعبا كما ذهب إلى ذلك **أمبرتو إيكو**، أو مأزقا في منظور **مارتين جولي**.

من هنا يمكن القول إن الصورة الفوتوغرافية تشتغل وفق وحدة تامة تقدم نفسها على شكل وحدة كلية (Totalité). فمجموع العناصر المشكلة أو المكونة للعلامة الأيقونية تفرض على المتلقي تصورها بوصفها وحدة شاملة يصعب التقديم أو التأخير في نظامها المتناسق.

إن هذه الوحدة هي التي تنتج الصدمة (Le Choc) لدى المتلقي، وتحفز عملية التلقي والاستقبال لدي، وتشحن في نفس الوقت فعلها التأويلي بإمكانات متعددة.

ما قيل يجعلنا نلاحظ أن الوحدات المركبة للصورة الفوتوغرافية والارتباط القوي بالمرجع، والامتثال لقيود إكراهات الآلة الفوتوغرافية، كلها عناصر تجعل القراءة والتأويل يحتشدان بالاحتمال والنسبية[34].

---

[33]) ينظر: محمد غرافي. قراءة في السيميولوجيا البصرية. مجلة فكر ونقد. ع13

[34]) ينظر : محسين الدموش.الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل.مجلة فكر ونقد ع57.

تبدو الصورة كتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى، (إذ تستطيع الشيفرات البصرية أن تنقل 10^7 وحدة معلوماتية (bit) في الثانية ، وإن كان الإنسان لا يستطيع أن يدرك منها سوى ثمان إلى خمس وعشرين وحدة في الثانية)[35].

وبالتالي فالخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها لتحصل له معرفة معناها، في حين أن خطاب الصورة تركيبي لا يقبل التقطيع إلى عناصر أخرى صغرى ومستقلة.

6- الخطية والتزامن:

إذا كانت دوال اللسان تتخذ في الرسالة طابعا خطيا (Linéaire) بحيث تدرك حسب نظام تحدده بنية الجملة، فإن دوال الشيفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى.

ومن ثمة فإن الرسائل اللفظية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول خلافا للخطاب البصري (الصورة)، الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصره تدرك بشكل متزامن[36].

وتبقى مسألة البدء بإدراك هذا العنصر عوض ذاك في الصورة مسألة متروكة لاختيار المتلقي وحده .

كما يذهب **رولان بارت** إلى أن الصورة تتصف بالشفافية،<< فهي لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التي تصورها، إنها دال يخفي نفسه وراء مدلول، وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة وللثقافة المكتوبة والمسموعة>>[37].

وقد جاء الخطاب الصوري ليزحزح نظيره المكتوب شيئا فشيئا ممثلا أحد أهم الوسائط الحوارية نظرا لما يتميز به من قوة في التأثير وغزارة في المعاني والدلالات، ومع ذلك فالسيميائيات كما تنبأ إليها **فرديناند دوسوسير** [38](Ferdinand de Saussure) وشعبها

---

35) ينظر: محمد العماري. الصورة واللغة–مقاربة سيميوطيقية–. مجلة فكر ونقد ع13

36) ينظر : محمد العماري. الصورة واللغة–مقاربة سيميوطيقية–. مجلة فكر ونقد ع13

37) أشرف منصور .ضمنية الصورة– نظرية بوديار في الواقع الفائق– . مجلة فصول العدد 62 ص 227

[3] فرديناند دو سوسير. محاضرات في علم اللغة العام. تر: يوسف غازي ومجيد نصر. ص3

تشارلز ساندرس بيرس [39](Charles Sanders Peirce)، قد اشتغلت على مجالات عدة يصعب حصرها، إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو الحال مع **الصورة**، وهذا راجع إما لقصور الإجراءات التحليلية لدى الباحث، وإما لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي والمصطلحي لمثل هذه المقاربات.

وهذا ما جعل بعض الباحثين في الشأن السيميائي يوسعون البحث في مجال البصريات، قصد الإجابة على أسئلتها المهمة : **كيف نتواصل بصريا ؟ وكيف نقرأ رسالة بصرية ؟ وكيف نكوّن ثقافة بصرية ؟** وكل هذه الأسئلة وأسئلة أخرى تصدى لها **رولان بارت** بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا التي طبق بعضا منها على الصورة باستعادته للمفاهيم والمقولات اللسانية **لدوسوسير** (اللسان/الكلام،الدال/المدلول،الاعتباطية الصورية...)، وما جاء به **لوي يالمسلاف**(L.Hjelmslev) في سيميائيته حول مصطلحي(التعيين/التضمين أو الإيحاء) ، وما جاء به **بيرس** في مفهومه للأيقون بتفريعاته اللامتناهية، ليبحث **رولان بارت** (Roland Barthes)عن بلاغة الصورة، **وكيف يأتي المعنى إليها ؟ وأين ينتهي؟ وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟**

والناظر لسيميائيات الصورة يجدها قد تمفصلت على نفسها لمجالات بحثية كثيرة، وهذا لتعدد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص، فمن سيميائيات الرسوم المتحركة إلى سيميائيات السينما إلى سيميائيات الفيديو...، كل هذه الفروع فرضها واقع صريح، واقع زاد من قوة الصورة وسلطتها، واقع أصبح يطلق عليه اسم"عصر حضارة الصورة بامتياز".

لقد حظي موضوع العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات بجدل واسع. وبقدر ما أثارت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة ذات القيمة المعرفية والعلمية وفسحت المجال واسعا للمزيد من تحديد كل منهما ضمن حقول العلوم الإنسانية، بقدر ما أضفت على بعض هذه البحوث أحيانا طابع المزايدات والجدالات العميقة.

وهكذا أصبح الصراع بين السيميولوجي واللساني يتمحور حول ما إذا لم تكن سيميولوجيا الصورة سوى نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات وتطبيقها على النماذج البصرية[40] ، أم أن التواصل البصري مع اللغة الطبيعية وبالتالي الحقل اللساني المنهجي لا يعني بالضرورة إسقاط المفاهيم اللسانية على أنظمة التواصل البصرية.

---

4) بيار جيرو. السيمياء. تر: أنطوان أبو زيد. ص6.

[40])محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع 13(مصدر إلكتروني).

إلا أن هذا الانتقال من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة، لم يكن بهذه السهولة، **فكيف نقارب ما هو لساني بما هو بصري؟**

علما بأن اللغة الطبيعية تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة البصرية، وهذا ما أدى بالسيميائيين إلى أن يجدوا حلا لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة سيميائيات الصورة.

إذ نجد **كريستيان ميتز**[*] **(** Christian Metz **)** أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما، يقول في إحدى مقالاته: **<<** إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما**>>**[41]، وهذا نابع من خصوصيات كل خطاب، وكل رسالة؛ فالرسالة اللسانية تظل حبيسة قواعد النحو والتداول – أي خطية– خلاف الرسالة البصرية التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن.

الرسالة اللسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل المعنى، في حين الرسالة البصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ.

الرسالة اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية، أما الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة والمشابهة .

وقد فصّل في هذه النقاط **رومان غوبارن** ليجد أن التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب بجذوره في عمق التاريخ، فمنذ ظهور الكتاب صار الارتباط بين الصورة والنص عاديا، لأنه ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللغة– أو معها– ولا مع الصورة أو ضدها، إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحيانا تتقاطع معها... كما يرى **كريستيان.ميتز.**

*)ولد في بيزييه يوم 12 ديسمبر 1931، وتوفي في باريس يوم 7 سبتمبر عام1993 كان اول من قام بالتنظير السيميائى وكانت خلفيته الاكاديمية هى علم اللغويات.

1) برنار توسان. ماهي السيميولوجيا. تر: محمد نظيف. أفريقيا الشرق، المغرب، ط2 ، 2000. ص53.

ويذهب "بارت" إلى أن النص اللغوي الذي يحضر إلى جوار الصورة يؤَدَّى بإحدى الوظيفتين التاليتين: وظيفة الإرساء أو الشرح أو التثبيت(Fonction d'ancrage)، وإما وظيفة تكميلية أو تناوبية (Fonction du Relais)[42].

1- وظيفة الإرساء أو الترسيخ:

وهي الوظيفة الأكثر استعمالا في الرسالة اللسانية، و<<الإرساء هو رقابة، إنه يمسك بالمسؤولية، أمام القوة الإسقاطية للوجود، على استعمال الرسالة، إزاء حرية مدلولات الصورة، إن النص هو قوة زجرية>>[43]، وتتمثل هذه الوظيفة في العمل على إيقاف سيرورة تدفق معاني الصورة، والحد من تعددها الدلالي من خلال ترجيح أو تعيين تأويل بعينه إنها وظيفة تكمن في إيقاف السلسلة الطافية من المعنى(Une chaine flottante du sens) التي تحدث تعددية معاني الصورة بتعيين المستوى الجيد للقراءة الممتعة بامتياز بين مختلف التأويلات التي بإمكان الصورة وحدها التماسها، والأكيد –حسب بارت– هو أن الإرساء يمكن أن يكون أيديولوجيا وهي وظيفته الأساسية.

تتسم الصورة بالتعدد الدلالي، أي أنها تقدم للمشاهد عددا كبيرا من المدلولات لا ينتقي إلا بعضها ويهمل البعض الآخر، ومن ثمة فإن النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة بحيث لا يتجاوز حدودا معينة في التأويل<< إن النص يقود القارئ بين مدلولات الصورة محببا إياه البعض منها وموصلا له البعض الآخر، من خلال توزيع دقيق غالبا، إنه يقود نحو معنى منتقى مسبقا>>[44]، إن النص اللغوي إذن يمارس سلطة على الصورة ما دام يتحكم في قراءتها ويكبح جماحها الدلالي، وأكثر ما تشيع هذه الوظيفة في الصور الثابتة كالصور الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الاشهارية...

2- وظيفة الإبدال والتدعيم:

والتي توجد على الخصوص في الصور المتحركة كالفيلم السينمائي والرسوم المتحركة...، وتندر في الصور الثابتة وتكون حين يقوم النص اللغوي بإضافة دلالات جديدة للصورة، حيث يلجأ النص أحيانا إلى الصورة لإظهار ما يعجز عن تبليغه، ومن ثمة

---

[42])Roland Barthes ,Lobvie et Lobtus ,essais critiques III .ed,seuil,1982,pp(30-33

[43]) رولان بارت، بلاغة الصورة-قراءة جديدة للبلاغة القديمة-، ص 97

[44]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فـ<<الكلام هنا والصورة هما في علاقة مكملة>>[45] بحيث أن مدلولاتهما تتكامل وتتصهر في إطار وحدة أكبر تدفع بالحركة وتُولّد معان لم تكن موجودة من قبل في الصورة.

وقد تتجاوز الوظيفتان وتتعايشان في الملفوظ الواحد، عدا أن هيمنة إحداهما على الأخرى لا تعدم الدلالة: فطغيان التدعيم على الترسيخ معناه أن المتلقي ملزم بمعرفة اللسان لإدراك فحوى الرسالة، في حين أن طغيان الترسيخ معناه أن الملفوظ قائم على الحشو، وأن جهل المتلقي باللغة قد لا يحرمه من استيعاب دلالة الصورة[46]. والواضح من خلال ما قيل أن جانب الصورة ما زال يعتريه الغموض، وبالتالي فلا يمكن التعمق في أغوار علاقتها باللغة.

أهمية الصورة:

تمثل الصورة سواء في العصور القديمة أو الحديثة والمعاصرة أحد أهم العلامات غير اللغوية أو غير اللسانية ابتداء وانتهاء بالصورة الحقيقية، ففي سنة 1964 أصدر "رولان بارت" كتابه الشهير تحت اسم (عناصر السيميولوجيا) وبه نشهد فعلا نشأة سسيميولوجيا الصورة، ويعتبر مؤلف هذا الكتاب أول من طبق منهجية في التحليل السيميائي للصورة، حيث أوضح فيه هدف العلم الذي أطلق عليه (سيميوطيقا) وقال بأن << كل النظم الرمزية أيا كان جوهرها أو مضمونها، أو كانت الصور، الإشارات، والأصوات النغمية، والرموز التي نجدها في الأساطير، والعروض نعتبرها جميعا لغات أو على الأقل نظاما للمعنى>>[47].

لقد وردت العديد من التعريفات للصورة نذكر بعضا منها كما جاء في قاموس (روبير) وذلك على النحو التالي:[48]

هي كل ما نشاهده على شاشة التلفزيون والسينما وجهاز الحاسوب، وما يقدمه من أشياء.

تمثيل شيء بواسطة الرسم، أو التصوير الضوئي.

كل ما يظهر على مرآة أو سطح عاكس.

رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص أو شيء ما(ذكرى).

يرى "**قروناو وهيجو**"**(G.Graugnard et J.Hugo)** أن الصورة ظهور مرئي لشخص أو شيء بواسطة بعض الظواهر البصرية، أو هي مجموعة من العلامات البصرية المنظمة كليا أو جزئيا بالقصد. [49]i

---

[45]) رولان بارت، بلاغة الصورة-قراءة جديدة للبلاغة القديمة-، ص97

[46]) محمد العماري، الصورة واللغة مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13

3)ساعد ساعد وعبيدة صبطي، الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية- القاهرة، المكتب الجامعي الحديث، 2011، ص16

[48])J.Ray .Debove.Le Robert et cle international.P512

وبعبارة أخرى يقول دي شامب(F Des Champs) أن الصورة هي <<علامة أو نظام للعلامات>>[50]، ونستدل في تعريف (قرونار وهيجو ودي شامب) بأن الصورة تشكل علامة أو علامات متعددة ذات مفهوم سيميائي.

تشير "جوني فييف"(Genevieve Jacquinot) إلى أن الصورة واللغة هما طريقتان للتعبير مكملتين بنفس الوظيفة العلاماتية[51].

وفي هذا الصدد يؤكد "بارت" أن كل نظام العلامات أو الدلالات الاتصالية امتزجت مع اللغة المكتوبة، وبأنه من الصعب أن تجد صورا دون تعبير لغوي سواء أكان مكتوبا أو شفهيا، ويرى "بارت" أن كل الصور في السينما والتلفزيون والإعلانات الاشهارية، والقصص المصورة، والصور الصحفية وغيرها تكوّن علاقة تركيبية مع اللغة[52]. وبإيجاز يمكن القول بأن التعبير المكتوب أو الشفهي للغة يصاحب غالبا اللغة، وهذا ما أكده "شفيق حسين" حينما قال بأن<< الصورة الفوتوغرافية لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها الصحفية على أكمل وجه ما لم يصاحبها تعليق، شواء كان قصيرا أم طويلا، فالقارئ يحتاج إلى تعليق بسيط يشير إلى محتواها ويشرح مضمونها وييسر فهمها>>[53]. فالصورة خطاب متعدد المعاني، وبالتالي يتم اللجوء في الصورة الإعلانية(الإشهارية) إلى نص لغوي يرافقها من أجل توضيح المعنى المراد تبليغه، وذلك يعني إبعاد كل المعاني المحتملة التي من شأنها إحداث لبس لدى المتلقي في فهم معنى الصورة.[54]

إن التعايش بين اللغة والصورة قديم وضارب بجذوره في عمق التاريخ، فمنذ ظهور الكتابة والكتاب وقع تلازم بين الصورة والنص، وقد تعززت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة ثابتة أو متحركة غير مصحوبة بالتعليق اللغوي(سواء أكان مكتوبا أو شفهيا).[55]

---

[49]) ibid :G ,Graunard et J Hugo .Laudio visuel Pourtous .Lyon Chronique social.1993.P9

[50])Fanny Des champs .Lire L'image au college et au lycée.Paris.Hatier Pédagogie.2004 .P21

[51]) ibid :Genivieve Jacquinot. Image et pédagogie. Paris.Presses Univsersitaire de France.1977.P110

[52]) ibid :M Joly .L'image et les signes.Paris.Armand Colin.2011 .P26

[53]) حسين شفيق,التصوير الصحفي,القاهرة, دار فكر وفن,2009, ص80

[54])ينظر: ساعد ساعد وعبيدة صبطي،الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية،ص 83

[55]) ينظر: المرجع نفسه، ص 80

ومن جهة أخرى تنبع أهمية الصورة في أنها تجذب انتباه القارئ، حيث أن حاسة البصر ذات أهمية كبرى بالنسبة لشعور الإنسان ودرجة فهمه.

وكثيرا ما تعجز الكلمات عن إيصال المضمون إلى القارئ عندما تفتقر لوجود صورة.[56]ويمكن القول بأن الصورة تقدم دعما لتزيين النص، فهي تسهل الشرح وتوضحه من خلال اللون، الشكل والخطوط وغيرها، وفي بعض الأحيان تكون الصورة أقوى وأبلغ في المعنى من الكلمة المكتوبة، فهي تنقل الحدث وتجسده كما هو، وغالبا ما تنجح الصورة في تأكيد معلومات عن حدث ما تعجز عنه المعلومات المكتوبة.

فالصورة تضفي على الأخبار قدرا من المصداقية، فتبدو وكأنها تعيد محاكاة الواقع دون حذف أو تعليق على الحدث، بينما نشر نفس النص الإخباري في الصحيفة قد يجعل البعض معتقدا أن الصحفي يصف الحقيقة من منطلق إدراكه الشخصي واتجاهاته، وآرائه فيما يختلف الأمر في الصورة الإخبارية التي توهم المشاهد بأن ما يراه شيئا واقعيا.

أينما نولي وجوهنا فثمة صورة...تنتظرنا:

أصبحنا اليوم نعيش في مجتمع الصورة، فهي رفيقنا ومرافقنا، فأينما نولي وجوهنا فهناك صورة تنظر إلينا في الجرائد أو المجلات، أو تنتظرنا في المكتب أو المنزل، أوفي الشوارع والطرقات، أو تطالعنا في التلفزيون أو عبر هواتفنا النقالة، فالصورة بحق نحيا بها وتحيا بنا، ولكن لابد من معرفة حياتها وموتها(بتعبير **ريجيس دوبري**)، وهذا لا يكون إلا بمعرفة حدودها ومحدداتها، فلكل شيء بداية ونهاية، والصورة دائما في خلق جديد.

ولا أحد ينكر على الصورة اليوم المكانة التي أصبحت تحتلها لدى الإنسان المعاصر، لقد أصبحت تحيط به من كل جانب، فلم يجد نفسه إلا وهو يسير بسرعة مذهلة في اتجاه تشكيل حضارة للصورة، حضارة تجعلنا نتحدث عن إنسان الصورة بالمعنى الاستهلاكي للكلمة، وعن كوكب الصورة أي الكرة الأرضية كمكان، يُعنى بإنتاج واستهلاك الصورة.

وهذا لا يلغي تلك المكانة المرموقة التي حظيت بها الصورة منذ القديم، كونها وسيلة التواصل والتفكير الأولى، إلى درجة جعلت "أرسطو" يصرح قائلا: إن التفكير مستحيل من دون صور، والصورة – كما يقول المثل الصيني– تساوي ألف كلمة، وهذا ما يجعلنا نجزم أنها ليست وليدة اليوم إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحالي، حتى إننا لا

---

[56]) ينظر: المرجع نفسه، ص 38

نكاد نتصور حياتنا دون صور، وهذا ما يؤكده الناقد الفرنسي "رولان بارت" حين يقول:<<إننا نعيش في حضارة الصورة>>[57].

إنه عصر الصورة كما نسميه، أو ثورة الصورة، هي<< مرحلة تتسم أساسا بتحرير الصورة إلى حد ما من التصور، فلأسباب تقنية أصبحت قدرتنا على إنتاج وتلقي الصور تفوق بمراحل هائلة قدرتنا على إنتاج التصورات المصاحبة لها، بل يمكن القول أيضا إن ذلك الحراك العنيف والتسارع المدوخ في عمليات إنتاج الصور قد أصبح يشكل في حد ذاته عائقا أمام إنتاج التصورات>>[58].

كما كان للصورة – بأشكالها المختلفة– دورا أساسيا في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حينا وأشكال سلبية حينا آخر، فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث، إنها حاضرة في التربية والتعليم، في الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية والتشكيلية، وفي بطاقات الهوية، وأجهزة الكمبيوتر وعبر شبكات الانترنت والفضائيات والهواتف المحمولة، وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة، وفي العروض الفنية، فأينما ندير وجهنا فثمة صورة تنظر إلينا.

ويذهب "بارت" إلى أن ما يميز الصورة هو الكمال والصنعة المتقنة، ولذلك فهي تقدم واقعا كاملا مركزا ومتقنا، وتقدمه بشكل موضوعي محايد وأكثر واقعية من الواقع الحقيقي، وتعني الموضوعية والحياد عدم اعتماد الصورة على رموز وشيفرات تحتاج إلى فك مثلما نجده في اللوحات الزيتية مثلا[59]، وهذا ما يعطيها في رأيه قدرة أكبر على الإيهام والتزييف.

وفي أيامنا هذه << وبعد أن كان الفنان يستعين بالكلمات المجردة من أجل توصيف واقع ما، نجحت اللغة البصرية في اقتحام المجال الإبداعي، حيث يتحول الموصوف اللامرئي إلى مادة بصرية قادرة على الإفصاح عن ذاتها بلغة صورية غنية بالدلالات والإيحاءات، وأشكال التعبير التي تقتحم المخيال الإنساني وتزحمه بحزمة إشارات بصرية، تضاهي بل تتفوق على القدرة الإبداعية والقوة التعبيرية للغة المجردة>>[60]، أصبحت الصورة تحل محل اللغة وتزيح الكلمات، لتمتص الطاقة الإبداعية للغة، وتتحول هي ذاتها إلى لغة.

---

57) محمد جاسم ولي، الصورة وتأثيراتها النفسية والتربوية والاجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر حول ثقافة الصورة.

58) عبد الناصر حنفي، ثقافة الصورة، مجلة فصول، ندوة ع62، ص 113

59)ينظر: أشرف منصور،ضمنية الصورة-نظرية بوديار في الواقع الفائق-، مجلة فصول،ع62،ص 227

60) وعي الصورة وصور الوعي، مؤتمر فيلاديلفيا الثاني عشر حول ثقافة الصورة

إن الصورة اليوم تتغلغل في الثنايا والأرجاء محلفة أثرا تراكميا قويا وفاعلا، تتغلغل بلا استئذان في كل مكان ولا سبيل هناك للمنع أو للمقاومة، الصورة اليوم تملك سحرها الخاص بعدما نضجت تقنيا وجاءت الرقمية لتزيدها قوة على قوة، ولذا صار الكلام عنها كلام عن وقائع تُعاش، ونتائج تتخلّق وتتولّد، يقف أمامها الفرد محاورا متلقيا ومندهشا وصامتا، ومستسلما وإيجابيا وسلبيا في آن معا، إنسان الصورة هو اليوم إنسان آخر تتركه الشاشات محملا بالدهشة والعجب لا نملك إزاءه سوى التعاطي والانسجام، وأي ضمإ هذا الذي يجتاحنا في تلقي المزيد والمزيد من سيل الصور الرقمية

ولهذه الأسباب بالإضافة إلى أخرى فإنه من الطبيعي أن نتساءل عن إمكانية التعايش بين الصورة واللغة باعتبارهما نسقين تواصليين مختلفين، وعما تضيفه اللغة للصورة عند ورودهما في نفس السياق؟

الفصل الثاني

أولا: مفهوم الصورة نشأتها وتطورها

أ. المفهوم اللغوي:

نجد ذكر كلمة الصورة في لسان العرب لابن منظور<< في أسماء الله تعالى: المصور هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيأة مفردة، يتميز على اختلافها وكثرتها>>[61]. فهي الخلق والإبداع في صور وأشكال المخلوقات في شتى الجوانب.

وقال ابن سيده:<< الصورة في الشكل...الجوهري، والصِّور بكسر الصاد، لغة في الصور، جمع صورة...قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى

61) ابن منظور. لسان العرب. تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي. دار المعارف. القاهرة. المجلد الرابع. الجزء 27. ص2523.

حقيقة الشيء وهيأته وعلى معنى صفته.يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيأته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته...>>[62]. أي حقيقة الشيء والمشار إليه وهيأته.

ب . المفهوم الإصطلاحي:

1- الصورة في البلاغة القديمة:

عند الغرب(أرسطو):

تحت هذا العنوان سنشير باختصارإلى واحد من أقدم البلاغيين الغربيين ألا وهو **أرسطو**(*) الذي يعتبر إلى جانب مفكري ونوابغ عصره صاحب مخزون وإرث عظيم في ميادين الفلسفة والخطابة والبلاغة والمناظرة والشعر، فأرسطو كان متميزا عن غيره من أبناء عصره في طريقة تناول العلوم والقضايا السائدة في عصره، فكان لنتاجه الأثر الأكبر على الدراسات والبحوث والمفاهيم التي جاءت بعده، بل حتى إلى يومنا هذا.

يقول أرسطو في كتابه "فن الشعر": <<...الشيء الأعظم من هذا كله، فهو التجويد في صياغة المجاز وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية، لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة>>[63].

يركز أرسطو على مهمة التصوير في الصياغة الفنية العالية والمثلى للمجاز(الاستعارات) ما يجعلها تحقق أكثر مما توضحه وتعطيه في اللغة العادية.

ويضيف في موضع آخر<< وأقصد باللغة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات...والواقع أن طبيعة اللغة الألغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوين مستحيلة، وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء، ولكن باستعمال بدائلها المجازية>>.[64]

---

62) المصدر نفسه. الصفحة نفسها.

*) أَرِسْطُوطَالِيس هو فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان.

)أرسطو. فن الشعر.ترجمة وتقديم وتعليق د/إبراهيم حمادة.مكتبة الأنجلومصرية.ص[63]192

[64] المصدر نفسه. صص(189-190)

*)هو ارستوكليس بن ارستون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم.، كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم

فالسيل الذي يؤدي بالأديب إلى تصوير موضوعه بصورة فنية راقية، لا يتم إلا باللغة المجازية والاستعارة التي تضع حدا بين النص الأدبي والنص العلمي أو غيرها من النصوص الأخرى، بين اللغة العادية واللغة الأدبية الفنية، وهذا ما كانت تتطلبه الخطابة والمناظرة خاصة عند السفسطائيين الذين كانوا ينمقون القول ويجملونه لغرض التأثير على الخصم ومغالطته، الذي عابه عليهم أرسطو إلى جانب أستاذه أفلاطون(*) وكذا سقراط(**).

يقول أرسطو في كتابه "الخطابة":<< ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التعبير(المجاز) وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلما ازداد علما، وكلما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقعه...>>.(65)

يؤكد أرسطو – من خلال كلامه – على دور الصورة والمجاز في الارتقاء باللغة، أو هو نوع من التمويه كما يسميه، ولكنه يؤكد هنا على دور المتلقي في تكوين الصورة وبأهمية ثقافته العلمية في عملية التلقي والتأويل.

ويرى الدكتور "**محمد غنيمي هلال** "أن أرسطو ربط التصوير الأدبي في نظريته للفن الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور، وفي اعتماد المؤلف أو الشاعر على ذلك يستطيع تصوير الحقيقة ومراعاتها دون أدنى عائق.(66) فأرسطو يهتم بالحقيقة ويجيز للأديب توظيف اللغة المباشرة شرط الوصول إلى الحقيقة أو إيضاحها.

ب – عند العرب:

تناول العرب الإشكاليات التي تندرج تحت موضوع الصورة، فقد كانت البلاغة من العلوم التي نبغ فيها العرب، فجاءت نتاجاتهم غزيرة ومتنوعة.

يقول الجاحظ عن الصورة– والشيخ أبي عمرو الشيباني الذي استحسن بيتين من الشعر رغم سوء عبارتهما– يقول:<< وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة

**) فيلسوف وحكيم يوناني كلاسيكي. يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات، وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة، تعتبر حوارات "أفلاطون" من أكثر الروايات شموليةً وإلمامًا بشخصية "سقراط".

65) أرسطو طاليس. الخطابة. الترجمة العربية القديمة. تحقيق وتعليق عبد الرحمان بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت.1979.ص220.

66) ينظر: د/ محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة .مصر.1997.ص61.

الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج...وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير>>.[67]

اهتم الجاحظ بآليات وطرائق صياغة العناصر التي تؤدي إلى أن تكون صورة ذات صياغة جيدة، أما المعاني فهي في المتناول، لذلك وجب على المرء والأديب والشاعر الإجادة في التعبير.

وللدلالة على المعاني التي يتحدث عنها الجاحظ آليات معينة وهي: الدلالة باللفظ – الدلالة بالإشارة– الدلالة بالخط – الدلالة بالعقد النصية.[68] هذه هي الصور التي وضعها الجاحظ للدلالة على المعاني، فعلى هذه الأشكال والصيغ تأتي.

أما "عبد القاهر الجرجاني" فنجده يربط الصورة وجمالها في الأدب بالتركيب وطريقة صياغتها وتأليفها ونظمها على صورة مخصوصة وبطريقة معلومة، فترتيب المعاني – في الذهن كما في الجناس والسجع– هو الذي يعطي للصورة قوتها ورونقها وتأثيرها على الطرف الثاني في الأثر الأدبي، وبها تتم الغاية وتتحقق المقاصد.[69]

يحاول الجرجاني حسب الدكتور شوقي ضيف << ...أن يجعل للمعاني الإضافية في التعبير أثرا بعيدا في جمال هذه الصورة الأدبية وما تتميز به من روعة بيانية>>[70]. فالجرجاني ارتقى بمنزلة ودور المعاني في تحقيق الصورة الأدبية وكينونتها وإبراز دورها في العمل الفني والإبداعي.

ويظهر ذلك جليا في قوله:<<...إذ الألفاظ خدم للمعاني والمصرّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ عن المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن صيغته>>[71].

فالألفاظ ما هي إلا الوسائل والآليات التي توظفها المعاني لإيصال الأفكار والتبليغ وغير ذلك مما كان قد عابه في المتقدمين، الذين كانوا يفضلون الألفاظ على حساب المعاني.

---

[67]) الجاحظ. الحيوان. تحقيق وشرح:عبد السلام محمد هارون. دار الجيل. بيروت. 1998. ج3 . صص(131–132)

[68]) ينظر: الجاحظ. البيان والتبيين.دار الفكر .بيروت.لبنان. د ط . د ت. صص(81–82)

69) ينظر: عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق السيد محمد رشيد رضا.ط1 . دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.1998صص(2–8)

[70]) د/شوقي ضيف.النقد. دار المعارف. القاهرة. ط 5 . د ت .ص110

[71]) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. ص5.

يذهب الجرجاني إلى اعتبار أن جل محاسن الكلام، إن لم تكن كلها متفرعة عن التشبيه والتمثيل والاستعارة، ما يجعلها وكأنها الأقطاب التي تدور عليها المعاني في متصرفاتها[72]. فتعتبر بذلك العناوين التي تندرج تحتها جل أنواع التصوير الفني.

يقول الجرجاني في "دلائل الإعجاز":<< ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة>>[73]. فصورة الشيء في الصياغة وإصابة المعنى منه.

وعن علاقة الصورة بالنظم يقول الجرجاني:<<إن المعاني التي هي الإستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من يعدها من مقتضيات النظم وعنه يحدث وبه يكون لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو،فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الإستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره، أفلا ترى أنه إن قدّر في (اشتعل) من قوله تعالى:<< واشتعل الرأس شيبا>>[74]، أن لا يكون (الرأس) فاعلا له، ويكون (شيبا) منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة فاعرف ذلك>>[75]. فالصورة عند عبد القاهر الجرجاني تندرج ضمن مقتضيات النظم.

لقد حرص الجرجاني على جمع التراث في حياته – في حقلي البلاغة والنقد – وتمحيصه بغية الوصول إلى بنية الصورة ومفهومها وفق ثلاث خطوات وهي[76]:

1 – تناول الصورة والتصوير– في خضم البحث البلاغي– بنقد تطبيقي يعتمد على الشاهد العربي الأصل قبل وبعد القرآن وبين يديه وفق تسلسل تاريخي.

2 – الإحاطة بمعاني الصورة لغة واصطلاحا في شتى مصادرها العربية الأصيلة وربطها بالنظرية الأدبية العربية.

3 – تلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية.

---

[72]) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. ص20

[73]) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود ومحمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة.د ت، ص254

[74]) سورة مريم. الآية4.

[75]) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص393.

[76]) ينظر: د/ كامل حسن البصير. بناء الصورة الفنية في البيان العربي– موازنة وتطبيق–. مطبعة المجمع العلمي العراقي.دط. 1987.ص42

من خلال ما سبق ذكره نلاحظ أن الصورة عند القدماء تندرج في أقطاب البلاغة من بيان وبديع ومعان، فالباحث عن القول الراقي أو النظم أو التصوير الفني لابد له أن ينهل من البلاغة ما استطاع من علومها وآلياتها.

هذه إشارة إلى البحث اللغوي بأنواعه من صورة ولفظ ومعنى. إنه الميدان الذي خاض فيه البلاغيون العرب وتفننوا فيه على غرار الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني ومن كان على دربهما من الأولين أو اللاحقين. وما هي إلا نبذة قصيرة عن عطاء وإرث فتح ومازال يفتح المجال للنقاش، ومازال يقدم مسائل للدرس اللغوي والبلاغي الحديث والمعاصر، وما الصورة إلا عينة من هذه المواضيع التي عالجها العرب القدامى وإن كانت المصطلحات المتداولة آنذاك ليست هي نفسها المستعملة الآن في الدراسات المعاصرة في ميدان الصورة. غير أن المسائل

التي تشير إليها المصطلحات المعاصرة كانت ضمن اهتمامات نقاد ذلك العصر، خاصة في ميدان الشعر كما أشار إلى ذلك الدكتور جابر عصفور[77]، وذلك لأن هذه المسائل تدخل في الخصائص النوعية للفن الأدبي.

2 – الصورة في البلاغة الجديدة:

لقد انتقلت الصورة انتقالا نوعيا مميزا من بلاغة قديمة كلاسيكية، من فن الإقناع والحجاج كما عند السفسطائيين وسقراط وأفلاطون وأرسطو خاصة، أو فن الإمتاع والبيان والبديع في الكتابة والقول عند العرب، وذلك في مجالات الفلسفة والشعر والخطابة، كما تناولت أساليب القرآن وبلاغته إلى صورة وتصوير يشمل كل مجالات الحياة الإنسانية،

لذلك فقد انتقلت الصورة إلى بلاغة جديدة تتناول الأدب على اختلاف أنواعه وأجناسه وفق نظريات ومناهج مختلفة لسانية، أسلوبية، حجاجية وسيميائية تحاول تفسير ودراسة الإنتاج الأدبي وفق رؤى وخلفيات معرفية مختلفة، ومحاولة تكوين رؤية ونظرية معرفية للمسألة المدروسة كما في الصورة على اختلاف الخطاب المدروس.

أ – عند الغرب:

لقد عرفت المفاهيم ولدراسات الغربية حول البلاغة عموما والصورة خصوصا تطورات وخطوات كبيرة، حيث ظهر العديد من الدارسين والبلاغيين الذين كانت لهم نظرة فريدة إلى

---

[77] ينظر: جابر أحمد عصفور.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة.د ط.1984، ص7.

مفهوم الصورة، وكانت دراساتهم وأعمالهم منطلقات أساسية في الارتقاء بمفهومها ومضمونها، فكانوا بذلك الدعائم والركائز الأولى في هذه النقلة النوعية في دراسة الصورة، كما كانت جهودهم إلى جانب أعمال اللاحقين عليهم الرصيد العلمي والمعرفي الذي أثرى رصيد الصورة في الأدب خاصة، كما يمثل الجسر الذي أخرج الصورة من عالم الشعر وسلطانه، أي من الصورة الشعرية إلى الصورة الروائية.

ومن جهود هؤلاء نجد "جيرار جونيت"الذي جاءت كتاباته ودراساته في مجال الكتابة الأدبية معتبرة، خاصة في الحكاية والرواية، يقول "جونيت" في سياق الحديث عن الصورة ومحاولة تعريفها:<< أقصد بذلك في الأصل توسيع التحرّي بدءا من الصورة البيانية البسيطة،

المؤلفة من عدة كلمات (الانتقال المجازي للصورة) إلى ما يجب أن نطلق عليه اسم التخييل(الانتقال المجازي التخييلي)، والذي أعُده صيغة أوسع من الصورة – أوسع بكثير دون شك – إذ لا داعي للتذكير بالجذر المشترك لهاتين الكلمتين والذي نجده في الفعل اللاتيني (Fingere) ويعني معا "شكل" و "جسد" و "تصنّع" و "اختراع". (Fiction) و (Figura) مشتقتان من هذا الفعل، كما يمكننا أن نميز من خلال دلالتهما الأولى إلى الحدث والثانية إلى الناتج، أو نتيجة هذا الحدث، ليس ضربا من المغامرة أن نجد صلة بين هذين المفهومين من دون الإفراط بالبرهان الاشتقاقي>>.[78]

يحاول "جيرار جونيت" هنا أن يعطي تعريفا للصورة مقارنة بالتخييل، الذي يعدّه أعم وأشمل منها، إذا اعتبرنا أن الصورة هي الناتج من عملية مركبة ومعقدة ألا وهي
عملية التخييل، بل إن عملية التخييل تنتج صورا عديدة ومتغيرة اعتمادا على المجال الذي تمارس فيه.

لكنه بالمقابل لا ينفي العلاقة المباشرة بين العمليتين – عملية التخييل وعملية إنتاج الصورة – << قلت للتو إن التخييل صيغة موسعة للصورة لأنني أقترح أن أعبر من الأولى إلى الثانية بواسطة التعميم، لكننا سنرى أن التخييل صيغة أقوى وأخطر من الصورة. من الأسهل دون شك أن نتصور الأمر بتناوله من الطرف الآخر، الصورة هي في الأصل تخييل صغير، أي أنها بالمعنى المزدوج، تحتوي بعامة على كلمات قليلة، أو حتى على

---

[78] جيرار جونيت.الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخييل. تر: د/زبيدة بشار القافي. منشورات وزارة الثقافة.الهيئة السورية العامة للكتاب.د ط. 2010. ص 13

كلمة واحدة، وأن طابعها التخييلي مخفف إلى حد ما بضيق وسيلتها، وغالبا بتواتر استخدامها، مما يمنع من إدراك جرأة باعثها الدلالي، الاستخدام والإصطلاح وحدهما يجعلاننا نعدها استعارة عادية أو سخيفة، كـ "أعلن شعلته" أي حُبّه وكناية كـ "شرب كأسا" ومبالغة كـ "مات من الضحك" >>[79].

فالتخييل إذن حسب "جونيت" عملية دائمة ومستمرة ومرتبطة بعملية تأسيسية وضرورية في الإنتاج الأدبي، في حين أن الصورة تعيش وتتضح بالاستخدام وكثرته، أو تزول وتضعف بقلة الاستخدام أو عدمه.

في جانب آخر يهتم "جيرار جونيت" بالجانب التصويري أو الإيحائي للغة أو ما يسميه هو الأسلوب، فصب قدرا كبيرا من اهتمامه على الإحاطة بمفهوم ومعنى الشعرية أو "الأدبية" وبمفهوم الصورة وتكونها في العمل الأدبي، فاللغة عنده تحمل جانبين، جانب تقريري مباشر وجانب إيحائي تصويري غير مباشر يتحقق به وجود الأسلوب، أي أن الأسلوب يتواجد في الجانب الإيحائي للغة، غير أن يشير إلى أن الخطاب الأدبي مهما بلغ من الإيحاء درجة عالية فإنه يحمل جانبا من التقرير. وفي سياق حديث "رولان بارت" عن ذلك أي الإيحاء يقول:<<لا تملأ الموحيات كل اللفظ، فقراتها لا تستنفذها، وبعبارة أخرى أيضا(...) لأن كل عناصر اللفظ لا يمكنا أن تتحول إلى موحيات، فدائما يبقى في الخطاب بعض التقرير، بدونه لن يكون الخطاب بالضبط ممكنا، وهذا ما يحيلنا إلى الرسالة الثانية أو الصورة التقريرية>>[80].

مما سبق نستنتج أن الخطاب ليس مرغما أن يكون كله إيحاء لأجل الانتقال إلى الخطاب الأدبي أو الشعري بالمعنى الأوسع للكلمة، فاشتماله على موحيات أو صور أدبية قليلة قادرة على أن تحمله إلى درجة عالية من الشعرية، بل إن الجانب التقريري الذي يحمله الخطاب الأدبي هو الذي يجعل منه خطابا قابلا للفهم.

يشير "تزفيتان تودوروف" إلى الغموض الذي ساير الصورة وحاول تعريفها أو دراستها أو الإشارة إلى مفهومها. فقد تناول قضية الصورة والانزياح، ويشير إلى أنه من الصعب البرهنة على أن كل الصور انزياحات، في حين يؤكد على أن كل الانزياحات ليست صورا، وأن هذه القضية بقيت إلى يومنا هذا دون جواب جامع مانع يحيط بكل جوانب القضية

---

[79] جيرار جونيت.الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخييل. تر: د/زبيدة بشار القافي.ص 14

[80] رولان بارت.قراءة جديدة للبلاغة القديمة.تر: عمر أوكان.أفريقيا الشرق.د ط.1994.ص103

ويزيل غبار الغموض عنها، فيبين أن الإشكال ليس في فهم الصورة أو ندرتها وإنما يوجد في المعيار الذي تُصنّف به هذه الصور، بل أكثر من ذلك الخطابات، إذا وجدنا خطابين مختلفين أحدهما يصنف كمعيار وآخر كانزياح فهل يعني ذلك أن لكل خطاب معياره الخاص؟[81]

يرى "تودوروف" أن الحل لإشكالية الصورة لا بد أن يكون آنيا باعتبار أنه مهما كانت مصادر اللغة، إلا أن استعمالها في فترات مختلفة يمكن أن يحمل معه تغيرا على اعتبار أن هناك بعض التعابير المجازية وأخرى غير ذلك، وهذا ينفي ما يراه البعض على غرار "همان" (Haman) و "روسو" (Rousseau) و "نيتشه" (Nietzsche) من أن كل اللغة استعارة وأن الكلمات المدركة اليوم على أنها غير استعارية ما هي إلا استعارات جامدة، ذلك أنهم حسب "تودوروف" يخلطون بين الزمانية والآنية في نظرتهم إلى اللغة[82].

كما أنه في موضع آخر يعترض على مسألة أخرى مرتبطة بالمعنى فيعتبره واحدا من الآثار أو النتائج وليس وحيدا، فتفسير الصورة أو المجاز يتم حسب المعاني المنتجة من اللغة، فالاستعارة آلية أو ميكانيزم لساني ومن آثارها المعاني المتعددة لكلمة واحدة وكذا التداخل الذي يحدث من هذه المعاني[83].

لقد أشار "تودوروف" إلى الإشكال والغموض الذي ساير تناول مفهوم الصورة، والصعاب التي مازالت تتوالد في كل محاولة لمعالجة هذا المفهوم، كما أنه أشار إلى الاهتمام الذي لقيه هذا المصطلح اليوم بقوله:<< لكن الصورة البيانية لم تكن بالأمس إلا طريقة من بين طرائق لا حصر لها في تحليل الخطاب، أما اليوم فقد صار ذلك المفهوم الذاتي للغاية أليق وأنسب>>.[84]

إذن مفهوم الصورة سيلقى اهتماما أكثر، كما أنه سوف يتطور ويحمل مفاهيم مختلفة بحسب الخطاب والميدان الذي تُعالج فيه.

---

[81] ينظر: تزفيتان تودوروف.مفاهيم السردية.تر: عبد الرحمان مزيان.منشورات الإختلاف.ط 1 .2005.ص81-82

[82] ينظر: : تزفيتان تودوروف.مفاهيم السردية.تر: عبد الرحمان مزيان. ص82

[83] ينظر: تزفيتان تودوروف.مفاهيم السردية.تر: عبد الرحمان مزيان. ، ص83

[84] تزفيتان تودوروف. نظريات في الرمز.تر: محمد الزكراوي. مراجعة:حسن حمزة.المنظمة العربية للترجمة.لبنان.بيروت.ط 1 .2012. ص97

يرى "جون كوين" أن الصورة – رغم كل التصنيفات والتقسيمات التي ارتبطت بهذا المصطلح – ما هي إلا تطبيق غير عادي للغة، يقول:<< ...والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية، ولا تتشكل إلا انطلاقا من التطبيق غير العادي للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية...>>.[85]

فسواء كما يرى كانت المجاوزة جذرية (Pragmatique)أوتركيبية(Syntagmatique) فهي مجاوزة للقواعد اللغوية المتفق عليها والمعروفة عند اللغويين بتلك اللغة.

في كتابه " بناء لغة الشعر" يرى أن الصورة انتهاك للقانون الإشاري، أو أنها – أي الصور– تنتمي إلى الجزء الإيحائي من اللغة، والذي تتحقق إيجابيته في سلبية الجانب الثاني من اللغة وهو الجانب التقريري أو الإشاري، كما أن الجانبين متناقضين فلا بد لأحدهما أن يزيح الآخر في تعبير أو أنتاج ما، كأن يزيح الجانب الإيحائي التصويري الجانب الإشاري في اللغة الشعرية.[86]

من جانب آخر يرى "ستيفن أولمان" أن مصطلح الصورة يحمل معه في الاستعمال الشائع معان عديدة، لا بد من التمييز بينها لتفادي الخلط الذي يحدث عادة بين صور التعبير اللغوي عن مشابهة ما أو صور التمثيل الذهني. والسبيل الوحيد عنده لعدم حدوث هذا الخلط هو اتباع الدراسة المعمقة وتحديد الموقف العام للكاتب.[87]

إذن فمصطلح الصورة أصبح يحمل عدة مفاهيم ومعاني، من السهل أن يتيه الباحث أو المؤلف في شساعتها، والمطلوب منه أن يعتمد على الدراسة المعمقة وعلى السياق الذي ترد فيه الصور.

ويقول "ستيفن أولمان" في موضع آخر<< إذا كان الكاتب في حقل المعجم والنحو لا يجد إلا عددا محدودا من الإمكانات للتعبير عن الفكرة الواحدة، فإن الاختيار في حقل

---

[85] جون كوين. اللغة العليا. ترجمة وتقديم وتعليق: د/ أحمد درويش. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. ط2 .2000.ص17

86) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[86] ينظر: جون كوين. بناء لغة الشعر.ترجمة وتقديم وتعليق د/ أحمد درويش. الهيئة العامة لقصر الثقافة. ط د . 1990 . ص209

[87]) ينظر : فرانسوا مونرو. البلاغة – المدخل لدراسة الصور البيانية–. ص16

الصورة يكون عمليا غير محدود وبالتالي أكثر إيجابا؛ إذ يجوز شخص أو شيء أو تجربة بأي شيء آخر حتى وإن بعُدت المشابهة بينهما>>.[88]

هذه الاختيارات العديدة التي يسمح بها عالم الصورة غير المحدود باتت تستدعي على الباحث أو المؤلف أن يأخذ حذره منها لكي لا يتيه بينها، ولكي لا يقع في خلط بين المعاني المختلفة للصورة الشيء الذي يؤدي إلى نتائج غير دقيقة.

من المهتمين بمفهوم الصورة أيضا نجد "إيفور أرمسترونغ ريتشاردز" وخاصة الإستعارة حيث يرى أنه << عندما نستعمل استعارة فإن هناك فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا، محمولتان من قبل كلمة أو تعبير وحيد، ويكون المعنى نتيجة لهذا التفاعل>>.[89]

يشير "ريتشاردز" هنا إلى عملية مهمة هي عملية التفاعل التي تقابل عملية الاستبدال التي طغت على مفهوم الصورة أو الاستعارة في الدراسات السابقة، والكلمة لا تحمل معنى خاصا بها، وإنما يتضح هذا المعنى بالرجوع إلى السياق الذي يحملها، واعتمادا عليه يمكن تفسير ثبات أو تغير معنى هذه الكلمة.

كما أن الناقد "سيسيل دي لويس"يقول في صور التعبير اللغوي عن مشابهة ما أو بشكل عام عن الصور<< إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها>>.[90]

عملية التصوير هنا قائمة على عملية أخرى تتمثل في التجسيم، وذلك عند القيام بتصوير أو تشبيه شيء مرئي بشيء مرئي آخر بالاعتماد على شرط أساسي يتمثل في المبالغة.

والصور عند "سيسيل دي لويس" في أبسط معانيها<< رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدَّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها تُوَصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحياة الخارجية>>.[91]

---

[88] ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. تر: رضوان العبادي ومحمد مشبال.منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة.د ط. 1995.ص 1

[89] تزفيتان تودوروف. مفاهيم السردية. ص83

[90] سيسيل دي لويس.الصورة الشعرية.تر:أحمد نصيف الجنابي،مالك ميري، سليمان حسن إبراهيم. مراجعة:د/عناد غزوان اسماعيل.دار الرشيد للنشر.بغداد العراق.دط. 1982.ص21

[91] المرجع نفسه.الصفحة نفسها.

فالصورة رسم بالكلمات سواء غلب عليها المجاز أو الوصف المحض، ولكنها تتحقق يقينا بالتأثير الذي تتركه في خيال المستمعين والقراء .

من جهة أخرى يشير "فرانسوا مورو" إلى صعوبة الإحاطة بمصطلح الصورة وكذا غموضه، ما يستدعي على دارس الأسلوب أن يأخذ حذره قبل أن يضيع في شساعة استعمالاتها، ولو انحصر ذلك في مجال البلاغة، كما أنه يوضح أن عدم تحديد المصطلح نتج عنه عدم ضبط ووضوح استعمالاته لدى الدارسين.[92]

نتيجة لهذه الصعوبة في تحديد مفهوم الصورة، يعمد "فرانسوا مورو" إلى حصر المفهوم في مجال الأسلوب، ويقترح تعريفا لها<< الصورة هي بمعناها الأسلوبي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين>>.[93]

ب – عند العرب:

لقد رأينا كيف كان مفهوم الصورة متذبذبا عند البلاغيين والدارسين الغربيين، وكيف جاءت الدراسات مختلفة ومتنوعة يسعى كل واحد فيها إلى محاولة لتحديد مفهوم للصورة، ووضع معايير لتعريفها وتوظيفها، والني ستساعده على رسم أو شق ممر بين تشعبات الصورة وتوضيح رؤيته في الميدان المدروس.

نفس الإشكال نجده تقريبا لدى الدارسين والباحثين العرب، حيث أتت مفاهيمهم للصورة مختلفة حسب توجه كل باحث ومرجعيته الفكرية والمعرفية.

يرى "جميل حمداوي" أن الصورة البلاغية تحتل مكانة هامة في الدراسات النقدية، ذلك لأنها جوهر الأدب وبُؤرته الفنية والجمالية، كما أن الأدب فن تصويري يسخر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى.[94]

وبذلك أصبحت الصورة تشغل مكانة مهمة في العمل الأدبي وما يرتبط به من دراسة ونقد.

لقد أصبحت الصورة قاسما مشتركا بين الحقول المعرفية والعلمية المختلفة فأصبح كل حقل أو تخصص يدرس الصورة في ظل رؤية معينة، وفق التخصص المعرفي السائد ووفق آلياته ومراحله المنهجية والتحليلية المختلفة من فهم وتوظيف وتفسير.[95]

---

[92] ينظر: فرانسوا مورو. البلاغة– المدخل لدراسة الصور البيانية–.ص15

[93] المرجع نفسه. ص17.

[94] ينظر: جميل حمداوي .من الحجاج إلى البلاغة الجديدة.أفريقيا الشرق.المغرب.د ط. 2014. ص71

فالصورة بهذا المعنى أصبحت مفهوما أو مسألة تجمع أكثر من ميدان معرفي واحد، تحاول فيها النظريات المختلفة تفسير المصطلح وبيان معايير تصنيفه وتحديده.

يرى الدكتور "صلاح فضل" أنه لا يوجد حد فاصل بين المجاز والصورة إلا في زاوية الرصد والمصطلح، ولكن يجب الحذر من الوقوع في عملية الخلط بين الصورة باعتبارها عملية استحضار ذهني خيالي، والصورة باعتبارها شكلا من أشكال التعبير اللغوي.[96]

الاختلاف بين مصطلحي المجاز والصورة عند "صلاح فضل" غير وارد إلا في زاوية الرصد والمصطلح، ولكن الإشكال يكمن في الخلط بين دلالات الصورة، خاصة بين الصورة التخييلية والصورة اللغوية أو التعبير اللغوي.

كما أن الصورة لا تتحقق إلا إذا أثارت الخيال وتركت فيه انطباعا أو تجسيدا ما، لهذا يرى الدكتور "صلاح فضل" أنه من الضروري وضع معايير محددة لتحقق الصور، بما أن هناك من المجاز والاستعارة ما خرج عن دائرة الصورة وأصبح لا يثير الخيال[97].

إذن دراسة الصورة مستقلة عن المضمون أو الوحدات الأخرى، سوف يساهم في تشديد الخناق عليها، فلا بد من محاورة الصورة وتحليلها في العمل الأدبي ككل، على اختلاف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه سواء أكان شعرا أو نثرا كالرواية أو أي فن آخر، باعتبار أن لكل فن أدبي شروطه وتقنياته التصويرية الخاصة.

فالمصطلح << لا يكاد يشير إلى الأشكال البلاغية الناجمة عن عمليات التشابه والقياس فحسب، بل يمتد ليشمل جميع أنواع الأشكال والأوضاع الدلالية غير العادية>>[98].

وبذلك أصبحت الصورة تفوق تصورات ومصطلحات البلاغة القديمة من استعارة وكناية مثلا إلى تركيبات أكبر منها، وربما هذا ما يقترب إلى ما يراه بعض الباحثين في الدراسات المعاصرة المتأخرة للصورة في الأعمال السردية.

يرى "مصطفى الورياغلي" الذي يعتبر من أهم المؤلفين في مجال الصورة الروائية أو بلاغة الصورة السردية، أن الدراسات النقدية العربية لم تعط للصورة السردية مكانتها الحقيقية،

---

[95] ينظر: جميل حمداوي .من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص71

[96] ينظر: صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. دار الشرق. القاهرة. مصر. ط1 . 1998. ص318

[97] ينظر المرجع نفسه. ص319

[98] صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. مجلة عالم المعرفة. العدد 164 .1992. ص171

بل معظم الدراسات النقدية تناولت الصور على شكل مفردات أو عبارات أو أبيات شعرية بعيدا عن البناء الكلي للقصيدة، إلى جانب إهمال الصورة في الأعمال السردية. فالصورة أو الاستعارة كما يوضح "بول ريكور" تنتمي إلى الشعر أو النثر، كما أن مفهومها أو بنيتها تبقى نفسها غير أن وظيفتها تتغير بتغير أهداف الخطاب الذي تنتمي إليه، فتصبح الإستعارة بنية وحيدة ولكن بوظيفتين مختلفتين "بلاغية وشعرية" وهذه الثنائية حسب "ريكور" " الوظيفة والغاية " أسبق من أي تمييز بين الشعر والنثر[99].

إن اللغة الروائية حسب "الورياغلي"هي عبارة عن << قدرات تصويرية عديدة، لا يشكل الإيحاء الاستعاري إلا إمكانا واحدا بين إمكانات أخرى متعددة، فالرواية أو القصة قد تصل لغتها إلى درجة الصفر (بتعبير رولان بارت) من حيث توظيفها للاشتغال المجازي، إلا أنها تبلغ أعلى درجات التصوير الروائي أو القصصي>>[100].

فالصورة الروائية تملك العديد من الإمكانات للتحقق، والاهتمام الكبير المنصب على الاستعارة أو الصورة الاستعارية، لا يعني أنها تمثل الإمكانية الوحيدة للقدرة التصويرية للرواية.

إن الاستعارات في تعبير أو مقطع ما، يمكن أن تحضر كجزء من متعدد الألوان، أي أنها تشتغل مع مكونات أخرى على غرار الشخصيات والأحداث والفضاء والحوار والسارد...وغيرها من المكونات الأخرى للعمل السردي لتشكل في الأخير مجتمعة صورة سردية[101].

إذن فعملية التصوير في الأعمال السردية خاصة الروائية تتسم بالتوسع والشمول، ما يجعل من المفاهيم الأخرى تتسع معه على غرار الاستعارة.

فمثلا يمكن للشخصيات في العمل الروائي أن تتحول إلى صور لأنها تظل مرتبطة بالاشتغال المجازي للغة عند تكونها وتشكلها ما يفجر المعنى، ويجعلها تبتعد عن الوضوح التقليدي[102].

---

[99] ينظر: مصطفى الورياغلي. الصورة الروائية– دينامية التخييل وسلطة الجنس–. منشورات العبارة. د ط. د ت . ص96

[100]) المرجع نفسه. صص (116–117)

[101]) ينظر: : مصطفى الورياغلي. الصورة الروائية– دينامية التخييل وسلطة الجنس–، ص117

[102]) ينظر: المرجع نفسه ص 109

وخلاصة القول فإن الصورة الروائية عند "مصطفى الورياغلي" أوسع من أن تحتملها كلمة أو عبارة مستقلة عن المكونات الأخرى من العمل الأدبي السردي.

أما الناقد "محمد أنقار" والذي يصنفه الكثيرون رائدا في مجال الصورة الروائية في الوطن العربي، فيرى أن عدم خوض الباحثين والمهتمين بالأدب في مجال التصوير الفني في السرد، تكمن وراءه دوافع ثقافية معقدة جدا، جعلته ينصرف بشكل عام عن البحث في عملية التصوير الفني في العمل السردي، وتتبع تفاصيله والإحاطة بتقنياته[103].

لم يأت البحث في الصورة النثرية أو الصورة السردية إلا متأخرا ومحملا بالعديد من القضايا الغامضة والشائكة، ومحاولا وضع تصوير واضح لمعالم التصوير الفني السردي، عكس ميدان الشعر الذي تعددت فيه الدراسات والبحوث.

ثانيا:أنماط الصورة في الرواية:

إن موضوع الصورة في الجنس الروائي أو في عالم السرد على العموم، هو موضوع إشكالي جديد كما أشرنا إليه سالفا، والدراسات في الميدان في استمرار وتواصل دائم، لأجل فك التعقيدات والغموض الذي يكتنف الموضوع، والذي تأخر طرحه كإشكال للبحث والدراسة وفق معالم محددة لا تخرج من عالم السرد ومكوناته، إن هذا الغموض الذي يدور حول الصورة الروائية، ألقى بضلاله على الآراء المتعلقة بتفسيره وتحديده

ومن صور الاختلاف كذلك في ما يخص الصورة الروائية، اختلاف تصنيف أنواع الصور في النص الروائي، ونحن في هذا المبحث الذي يتعلق بهذا الجانب، أي تشكلات وأنماط الصور على جسد الرواية، سنحاول أن نصنف أنواع الصور وفق أفضل فهم اكتسبناه من التصنيفات أو التقسيمات العديدة لأصحاب الاختصاص في ميدان السرد وذلك نتيجة صعوبة وضع تقسيم أو تصنيف محدد للصور الروائية.

وفي خضم التصنيف الذي ننتهجه، لا يعني أننا نهمل أي نوع من أنواع التصوير الروائي _أي دون إهمال أي صورة روائية_ لأنه حتى وإن غابت من التصنيف فذلك لا يعني إهمالها أثناء تناول بعض النماذج من الصورة في رواية من روايات التسعينات أو أثناء التحليل،

---

103) ينظر: محمد أنقار. الصورة الروائية بين النقد والإبداع. مجلة فصول . المجلد 11 . العدد الرابع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. شتاء 1993. ص35

وهذا راجع إلى بعض الغموض الذي يتلمسه الباحث أثناء مغامرته في ميدان سيميائية الصورة الروائية. واللبس الذي قد يلقاه عند تناوله الدراسات التي عالجت النصوص السردية.

1_ الصور الروائية الجزئية:

ترتبط الصورة الروائية بعالمها الروائي ارتباطا وثيقا، يتجه إلى المكونات التأسيسية للجنس الروائي، فرغم الجمود الذي مس هذا الميدان، ورغم الإهمال أو التغريب الذي طال موضوع التصوير السردي والروائي بالتحديد، إلا أن الدراسات والبحوث المتأخرة أصبحت تولي اهتماما بليغا بموضوع الصورة الروائية وأنواعها وتصنيفاتها وعلاقاتها فيما بينها، داخل النص الروائي من جهة، وكذا علاقتها بالفكرة العامة للنص وبالجنس.

تندرج تحت هذا العنوان الأنماط أو الهيئات التي تتشكل عليها الصورة في الرواية، أين سنحاول الإشارة إلى مفهومها بالقدر المستطاع.

قبل ذلك سوف نشير إلى مفهوم الصورة الجزئية، حيث أن <<الصورة الجزئية تفصيل لغوي من التجربة الحياتية وطرف منها، ولقطة متكاملة الخطوط والألوان والأحجام والحوافز، ولكنها قد تظل هامشية على المستوى الروائي، إن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى. والتكامل هنا وهم خادع، مثلما هو مستحيل أيضا ضبط قالب أبدي وحيد للصورة الجزئية. لذلك فمن الأجدى الحديث عن تكوين جزئي مطلق متعدد الأنماط، تبعا لتعدد الصور الجزئية الممكنة>>.[104]

فالصورة الجزئية إذن لا تحقق كينونتها وحيدة في النص الروائي، وإنما لا يتحقق ذلك إلا إذا فسرناها في ضوء علاقتها وتفاعلاتها مع الصور الجزئية الأخرى، كما أننا لا يمكن أن نحصرها في قالب معين، وذلك يرجع في نظري إلى خصوصية كل نص روائي عن غيره من النصوص.

ويرى أيضا أن <<...الصورة الجزئية وسيلة جمالية وغاية، إضافة إلى قدرتها الذاتية على تكييف بنيتها بسيمات الامتداد والتوقيع والدرامية، مما يؤكد ترابطها البنيوي الذي يمنعها من التحول إلى مجرد "موضوع" أو "نتوء زائد">>[105].

إن الرواية لا تتأسس إلا بحضور كل مقوماتها وأركانها، والصورة هي مكون طبيعي في النص الروائي، وليس مكونا خارجيا يستدعيه المؤلف اعتباطيا، فالتصوير داخل في فنية

---

[104]) محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).صص(28_29)

[105]) المرجع نفسه. ص 29

وجمالية الأدب. وكذلك<< ترتبط المقطوعة بما قبلها وما يليها، بينما تتجاوز الصورة الجزئية القبل والبعد لكي تمتد متغلغلة في كل التكوين النصي. ومتى تم تعيين مقطوعة ما ضمن بناء قصصي باعتبارها وحدة ضابطة، يتعذر حينذاك اللجوء إلى وحدات أصغر أو أكبر قصد إخضاعها إلى قوانين المقطوعة المعينة، بينما من الممكن إجرائيا تمطيط أو اختزال الصورة الروائية _ من حيث هي وحدة جزئية_ دون خوف من تلاشي طواعيتها البنيوية>>[106].

فالصورة إذن كجزء من التكوين الروائي، تتفاعل مع الوحدات التركيبية للنص السردي الروائي، وذلك ضمن الحدود العامة التي يتأسس عليها الجنس الروائي، فهي عكس المقطوعة في نص روائي ما، حيث تأخذ حيزا مكانيا معينا، بينما تتغلغل الصورة بين العناصر الأخرى.

أ_ الصورة المجازية:

لقد نال التصوير المجازي منذ القديم قسطا وفيرا جدا من الدراسة والتحليل، خاصة فيما ارتبط بالتصوير الشعري، فقد كان موضوع الشعر طاغيا على الدراسات الأدبية أو اللغوية أو البلاغية، حيث كان التصوير البياني موضوعا مثيرا للدراسة والبحث والتذوق، غير أنه أهمل التصوير في غير الشعر إلا قليلا كالذي ارتبط بالنص القرآني.

غير أن الدراسات الحديثة والمعاصرة على الخصوص، أولت أهمية للتصوير الأدبي خارج نطاق التصوير الشعري، خاصة فيما يخص التصوير السردي، حيث أخذت تتناول جوانب الصورة الروائية المتعددة، كالجانب البلاغي أو المجازي تحديدا، خاصة فيما يخص الصورة الاستعارية ثم الصورة التشبيهية والكناية.

ونحن هنا سوف نحاول الإشارة إلى الصور المجازية، والتل أخذت الصورة الإستعارية الحظ الأكبر منها<< وما الرواية _كما قيل _ إلا استعارة موسعة>>.[107]

تصنف الاستعارة عند الكثير من الدارسين الذين عالجوا مفهوم المجاز على أنها<< ألمع الصور البيانية ولأنها ألمع فهي أكثرها ضرورة وكثافة>>[108].

) محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية). ص[106]29

) محمد العمري . البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ط[107]2

[108]) أمبيرتوإيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. تر: د/أحمد الصمعي. ط1 . المنظمة العربية للترجمة. بيروت.لبنان.2005. ص233.

هذا ما جعل الدراسات المتعلقة بالصورة الإستعارية، تطغى على الدراسات المتعلقة بالمجاز أو الصور البلاغية في الأدب، فأصبح مفهوم الإستعارة نتيجة هذا الاهتمام في تطور مستمر، وأصبح يحمل مفاهيم عديدة ويدخل في مجالات معرفية عديدة.

فأخذت الصورة البلاغية تدخل شيئا فشيئا تقريبا في كل المجالات، ففي الرواية مثلا، أصبح التصوير المجازي جزءا لا يتجزأ من التصوير الروائي<< إن شخصيات الرواية تظل مرتبطة في تكوينها وتشكيلها بالاشتغال المجازي للغة الذي يفجر المعنى ويبتعد عن (الوضوح التقليدي) وبذلك تتحول الشخصية إلى صورة>>[109].

إن تدخل الصورة المجازية في عملية التصوير الروائي، يساهم في إثراء هذا الجانب الجمالي والفني من الرواية، غير أنه يجب ورغم صعوبة الأمر أن نأخذ الصورة المجازية وفق شروط الرواية، والابتعاد عن كل ما يجعلها تتداخل مع الصور الأخرى خاصة الشعرية.

أما"محمد أنقار" فيرى أن << اعتبار الرواية في كليتها استعارة أو كناية إجراء منهجي فضفاض. ولكنه لا يلغي أهمية معالجة الصور الروائية أو الشعرية ضمن الرواية أو القصيدة، فقوانين الاستعارة ليست مختصة بالشعر ولا بالفقرة الجزئية، ومع ذلك فإن طبيعتها اللفذية المحدودة لا تسمح لها بتقنين الآليات الأصلية للنص السردي في وضعيته الكلية المتشابكة. غير أنه متى تم تعيين الوظيفة الفاعلة للفذة الواحدة في السياق الروائي العام أو في قسم منه، وجب التسليم حينذاك بالوظيفة المجازية للصورة سواء على مستوى تشبيهي أو استعاري أو كنائي>>[110]. فمفهوم الصورة المجازية لا بد أن يتماشى مع خصائص الجنس الروائي، لأنها ليست نفسها في الشعر، بذلك سوف تنتقل الصورة الاستعارية أو الصورة المجازية من مفهوم شعري مهيمن، إلى مكون روائي يندرج تحت عنوان التصوير الروائي.

يرى "ستيفن أولمان" أنه << يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب ما على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسية لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك والقدرة التعبيرية. ونتيجة لذلك فإن الصورة تقضي مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى>>.[111]

---

[109] مصطفى الورياغلي. الصورة الروائية (دينامية التخييل وسلطة الجنس). ص109

[110] محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية). ص30

[111] ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. ص211

يبين "أولمان " أن التصوير المجازي سواء الاستعاري أو التشبيهي، يفتح لكاتب الرواية مجموعة من الاختيارات التي تعينه على اختيار وتحديد مواضيع روايته، وذلك وفق تصوير فني متماسك ودقيق، وهذا ما يعين الناقد أثناء التعرض للرواية إلى التوجه مباشرة إلى قلب وجوهر العمل الفني، لأن التصوير الروائي أو المجازي قد تم وفق نسق دقيق.

يرى "ميشيل لوكيرن" << أن الاستعارة تسمح للكاتب بتقديم رؤية للعالم ذات بعد ثنائي، بل وحتى ثلاثي أو رباعي، بينما تتيح الكناية من خلال وظيفتها التوحيدية، وسيلة للتقريب بين العناصر المتباينة. ففي نهاية القسم الأول من رواية "الغريب" يستعمل "ألبير كامي" لفظة الشمس ليسمي بها الشمس ذاتها، ثم يجسد بها كنائيا ذلك الجانب من الشاطئ المعرض مباشرة لأشعة الشمس، ومن خلال الإلحاح على تكرار تلك اللفظة، يقدم انطباعا عن حضور هَوَسِيّ يكاد يغدو غير محتمل، وبهذا يصبح لهذا الإجراء فعاليته حيث تبدو الشمس كأنها البطل الحقيقي للحادثة>>[112].

يتضح من هذا القول أن الخطاب النقدي وفق هذا التصور، يهمل دور اللفظة ضمن سياق جنسها.

غير أن المجاز على هذا المنوال، وفق المثال الذي قدمه "صلاح فضل" وهو رواية "زقاق المدق" أين امتد ظل هذا الزقاق كمكان والذي جاء كمركز في الحركة القصصية، وطغيانه على عنوان الرواية وتحديده لمصائر ساكنيه وبروزه في ثوب البطل الفعلي. جعل "محمد أنقار" يعترف بأنه رغم الطبيعة التأويلية لهذا الإجراء، إلا أنه مسار بلاغي يحاول توجيه المجاز الروائي إلى آفاق رحبة تلزمها بحوث ودراسات في مقامها.[113]

فالصورة الروائية ليست<< تكوينا سرديا مجردا، بل هي أيضا نسق من المجاز، خاصة في بعده التماثلي. ومن هنا تصبح الإمكانات البلاغية وسائل إجرائية مسعفة في تقنين الجانب التشبيهي من تلك الصورة وتأطيره>>[114].

فالصورة المجازية نمط من التصوير الروائي، أين أصبحت الإمكانات البلاغية تؤطر الجانب التشبيهي من الصورة الروائية، ويعمل على توجيهها في جانب معين، وذلك لأجل صورة روائية خاصة، ورد لمن يرفع التصوير عن التعبير السردي والروائي على الخصوص.

)محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).ص[112]30

)ينظر: المرجع نفسه، ص31 [113]

) المرجع نفسه. ص[114]33

ب _ صورة الفضاء والمكان:

يعتبر الفضاء من المواضيع المدروسة بكثرة، وهذا راجع إلى العلاقة الطبيعية التي توجد بينه وبين الفرد<< ومثلما يتفاعل مع الزمن، فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينزمه الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اطراد تشكل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته. ولذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء (مثلما هو الحال مع الزمن). وبالتالي فإن الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية. وهو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا: فمن جهة يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي(سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي...) ثم توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك>>[115].

فالعلاقة القائمة بين المرء والفضاء هي علاقة وجود أي علاقة مبنية على التفاعل الدائم بينهما في أمور الحياة والوجود منذ البداية، ويمكن القول أنهما تطورا على مسارين متوازيين، فكما تقنن وانتظم أكثر أسلوب معيشة الفرد، وانقسمت حياته إلى ميادين ومجالات، كان الفضاء بدوره في نقطة الوصول وجزءا من هذه الميادين والمجالات، وبكل ما يتعلق بالفرد والجماعة.

إن الفضاء الروائي<< مثل كل فضاء فني، يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل>>[116].

الفضاء إذن تصوير للواقع، تصوير يتناول الواقع ولكن لا يسقطه على النص الروائي، إنه موضوع اللقاء بين الملكة التصويرية للمؤلف والقدرات الذهنية للمتلقي.

أما "حسن بحراوي" فيرى أن الفضاء << بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز. وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات>>[117].

---

[115] حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي. المركز الثقافي العربي. الدلر البيضاء.ط1، 2000. ص33

[116] المرجع نفسه. ص47

[117] المرجع نفسه. ص56

فالفضاء الروائي عنصر مهم في تكوين الرواية، بل إنه العنصر الذي يربط بين العناصر المختلفة المكونة للنص الروائي، فيبدأ من تخييل الراوي إلى علاقته باللغة، ثم في الأخير بتفسيرات وتأويلات المتلقي.

إن التداخل الوظيفي بين الزمان والمكان يجسدان الصورة الروائية، كما أن التصوير اللغوي السردي هو القادر على أن ينقل إلى المتلقي الشيء متحركا أو المكان متزامنا[118].

وهذا النوع من التصوير في الأصل، هو تصوير سينمائي، غير أن التصوير الروائي قادر على أن ينقل الأحداث والأفعال وكأنها تحدث أثناء القراءة.

ج_ صورة الزمن:

إن صورة أو عنصر الزمن في لقاء مستمر تقريبا مع عنصر الفضاء أو المكان، يأتيان في مسارين متوازيين، أثناء سرد أحداث الرواية<< ويزيد ميخائيل باختين هذا النمط من التصوير تحديدا، ويضبطه أدبيا تحت اسم "الكرونوتوب"(Chronotope) من حيث هو تداخل كلي شكلا ومضمونا بين المكان والزمان، ويمثل الكرونوتوب أهمية أساسية في مجال الأجناس الأدبية، لأن صورة الإنسان في الأدب هي بالضرورة زمانية_ مكانية. فالزمان يتكثف ويتقلص ويغدو ناضجا فنيا. ويصبح المكان بدوره قويا ويمتد حتى يصل إلى حركة الزمان والمضمون والتاريخ. ومن أنواع الكرونوتوب التي يطرد ورودها في الروايات: كرونوتوبات اللقاء والطريق والافتراق والزمان الديني والكرنفال، فالطريق مثلا هو المكان الملائم في العديد من الروايات لتصوير الحدث بشكل عام>>[119].

فصورة الفضاء أو المكان والزمن، هي أنماط من التصوير الروائي التي يجمعها عنصر الوصف، حيث تأتي في معظم الأحيان متداخلة فيما بينها. حتى أنه هناك من الصور الروائية التي تشترك فيها العديد من الروايات على غرار صورة المكان.

غير أن الصيغة التراتبية ليست فقط هي<< المظهر الناتئ للزمن الروائي، بل أيضا صورة نفس هذا الزمن، أي طبيعة التوجه العام الذي يهيمن عليه في نطاق متن ما، ويكشف "بيرسيل وبوك" في هذا الصدد عن إمكانية مشاهدة صورة الاندفاع الدائري في الشكل الروائي ووظيفته، ويتساءل: هل يمكننا أن نحس كيف أن "تولستوي" قد صور لنا صورة

---

[118]) ينظر: محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).ص26

[119]) ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها

الزمن والدور الذي يؤديه في روايته" الحرب والسلام"؟ ويعثر لوبوك على بعض مظاهر تلك الوظيفة في رواية "أنا كارنينا" فلو أنني فتشت في الرواية عن أكثر الصور جمالا في الرواية عن أكثر الصور جمالا في الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين، ثم يخذلها الزمن، فمن المؤكد أني سأجد ذلك في رواية تولستوي "أنا كارنينا">>[120].

إن المقدرة التي تمتلكها الصورة الزمنية على التأثير في الأحداث والشخصيات وتصويرها الحي –أي الآني– جعل من التصوير الروائي في مرتبة القمة، لأنه يخلق أو يتخيل واقعا بكل عناصره، بل حتى بالدينامية والحركية والنشاط التي يمتاز بها الواقع الحقيقي.

إن محاولة تصنيف الصورة الروائية في ما يخص "الفضاء" و "الزمن" و "المكان" حقيقة فيه إشكال وذلك راجع إلى أن مصطلح الفضاء هناك من يفسره بالمكان أو العكس، إضافة إلى التفاعل الذي يتم بين هاتين الصورتين وصورة الزمن.

د_ صورة الشخصية:

تعتبر الشخصية من المكونات الأساسية في الأعمال السردية، حيث تشغل صورتها حيزا معتبرا من تركيب الرواية، وتساهم مع الصور الأخرى في قيام الصورة الروائية الكلية أو العامة.

يرى "جميل حمداوي" أنه من<< الأفضل كذلك أن ندرس في البداية صورة الشخصية في مقاطع منعزلة، إلى أن تستجمع دلالاتها داخل الصورة الكلية للرواية، فننكب _ بعد ذلك_ على دراسة صورة الشخصية لغويا ونحويا وبلاغيا وصرفيا ودلاليا وتداوليا، وذلك لمعرفة مظاهر فنيتها وجمالها، واستجلاء منازعها الإنسانية>>[121].

إن المنهج الذي يطرحه "جميل حمداوي" لدراسة صورة الشخصية، ورغم أنه يغطي كل الجوانب التي يمكن أن يرتقي إليها تصوير الشخصية، إلا أنه صعب المنال إلا إذا تم حصر المصطلح في دائرة مغلقة وتبيان وظيفته في الرواية.

إن صورة الشخصية تنبع من << وظيفتها ضمن السياق النصي، وتصبح الشخصية الروائية إنسانية بالقدر الذي تستطيع وظيفتها أن تساهم في إقناع المتلقي بصدق العالم

---

[120] محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).ص26

[121] جميل حمداوي. مستجدات النقد الروائي.ص258

التخييلي. وهناك إلحاح قوي من فئة عريضة من النقاد على إضفاء وظيفة اجتماعية خارجية على الشخصية الروائية>>[122].

فصفة الإنسانية الداخلية التي تتصف بها الرواية، يمكن تفسيرها بأنها نابعة من ذات المؤلف أو المبدع، في حين يدعو البعض إلى إضفاء الوظيفة الاجتماعية، لأن هذا الاعتقاد ربما يرتبط بوظيفة التصوير الروائي ومنه صورة الشخصية، أي أن الرواية تصوير للواقع الاجتماعي، أو لأحد عناصره.

يرى "محمد أنقار" في مقولة الانعكاس الاجتماعي أن << العمل على استخلاص الخيوط الإنسانية الرفيعة من نسيج الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية يعد في رأينا أقل خطرا من القول "بالانعكاس الاجتماعي" بمفهومه الموضوعي الواسع. وقد اهتدى "يوري ريوريسكوف" في هذا الصدد على الكشف عن ملامح إنسانية عميقة، من خلال التركيز على بعض تفاصيل البطلة في رواية "أنا كارنينا" بعد أن عرف قلبها شرارة الحب التي جعلتها ترى كل شيء في صورة مغايرة، خاصة صورة زوجها>>[123].

فصورة الشخصية حسب "محمد أنقار" لابد لها أن تبقى في وظيفتها الجمالية، التي تحمل في طياتها عناصر الوظيفة الإنسانية، أما الانعكاس الاجتماعي للصورة فهو بعيد عن ماهية صورة الشخصية في الرواية.

هـ- صورة الفعل أو الحدث:

يرى "محمد أنقار" أن الإيقاع الدرامي للرواية يتم ضبطه من طرف صور الأفعال بواسطة اللغة، حيث تتبلور الصورة وتتضح أثناء تكلم الفعل وتتجه نحو الامتداد روائيا، أما عندما يتكلم عن الفعل تتراجع الصورة الروائية ليحل محلها الإخبار والتاريخ[124].

---

[122] محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية). ص27

[123] المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[124] ينظر محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).:ص28

فصورة الفعل أو الحدث تساهم في إثراء التصوير الروائي عندما تكون في حالة نشاط تخييلي.

تساهم صور الحدث في إثراء الجانب التصويري من الأدب، حيث أنه << كلما أمكن الحديث عن تحقق نص روائي، يغدو من المؤكد أيضا الحديث عن تحقق صور روائية، ولعل الحدث الممتد هو أكثر الظواهر السردية دلالة على ذلك التحقق، وحيث إن الصورة الوظيفية الحقة هي التي تتبلور ضمن النسق الروائي، فإن الحدث البنيوي يخضع في امتداده لقزانين التوتر والإيقاع والدرامية، كما يدخل في نفس الوقت ضمن علاقة مع سائر المكونات، بما فيها "الصور البلاغية الأفقية" التي تؤدي بدورها وظائف جمالية أخرى غير التي تقوم بها صور الحدث الممتد>>[125].

إذن فكل صورة من صور التصوير الروائي، زيادة على الوظائف التصويرية التي تقوم بها، فإنها تتفاعل فيما بينها، ما يضفي نوعا من التماسك والتشابك الوظيفي في الصورة الروائية.

2_ الصورة الروائية الكلية:

يرى "محمد أنقار" أن الصورة الكلية في حالة غياب دائم، ولا تحضر إلا إذا استدعاها المتلقي، وذلك باطلاعه على النص الروائي كله، بالاعتماد على مرتكزات وقوانين معينة في القراءة[126]. أي أنها تأتي بعد الإطلاع على المتن الروائي، اعتمادا على تكوين المتلقي.

إن الصورة الكلية تتسم << بالتجريد والضمنية، وهي مكون وتكوين في آن واحد، من حيث اشتراكها من ناحية في البناء، واحتياجها من جهة ثانية، للدخول في ترابط مع سائر المكونات التي تحقق بدورها كيانها الذاتي، بمعزل ظاهري عن الصورة الكلية، إلا أن علاقة الصورة الكلية بالجزئية تتجاوز نطاق الاحتياج والتساند لترقى إلى مستوى التجانس المتكامل، بحيث لا توجد صورة كلية بدون صور جزئية، كما أن هذه تعطي صورة كلية>>[127].

إن الصورة الكلية وفق رأي "محمد أنقار" لا تتحقق إلا بوجود صور جزئية، كما أن هذه الأخيرة تحقق في مجموعها صورة كلية، تكمّل فيها كل واحدة الأخرى.

) المرجع نفسه،الصفحة نفسها[125]

) ينظر: المرجع نفسه، ص [126]29

) محمد أنقار. بناء الصورة في الرواية الإستعمارية(صورة المغرب في الرواية الإسبانية).ص[127]29

يرى الناقد "محمد أنقار" أن << هناك محاولات نقدية نادرة تطمح إلى مقاربة كلية للرواية بالنظر إليها في ترابطها مع بعض مرتكزات المجاز، وواقع الأمر أن إمكانية اعتبار الرواية كلها "استعارة ممتدة" يقلل من الأهمية البلاغية للفظ الدال المشع في ذاته، وينقل البحث إلى مجال الدلالة الخصب، أي أنه يستحيل الحديث عن استعارة لفظية واحدة تنسحب على النص الروائي كله إلا على مستوى التأويل وليس على مستوى البلاغة المقعدة>>[128].

إن انتقال الصورة المجازية والصورة الاستعارية بالتحديد، من مرتبة الصورة الروائية الجزئية إلى مرتبة الصورة الروائية الكلية، يستدعي منها أن تتخلص من المفهوم البلاغي الأصلي الذي تحمله، لأنه يصلح فقط في مستوى اللفظة.

ثالثا: بناء صورة الشخصيات وتشويش المتوقع في رواية ذاكرة الجسد:

تُعدّ أسماء الشخصيات الرّوائية من الوسائل المهمة التي يعتمد عليها الكاتب في تعميق الفكرة والمضمون، وذلك عن طريق الرمز والإيحاء اللذين يحملان المدلول اللفظي للاسم، فالكاتب العالم ببواطن شخصياته هو الذي يجعل اللقاء بين الشخصية والفكرة أمرا حتميا، تقوم به الدلالات والإشارات الخاصة بالأسماء.

ويرى النقاد أن رواية "ذاكرة الجسد" من أفضل روايات القرن بفضل لغتها الشعرية، وسردها الحكائي البصري، وصورها المتجددة. والملاحظ أن الكاتبة "أحلام المستغانمي"أغرقت في الإفادة من المدلولات اللفظية والاسمية وتوظيفها في خدمة فكرتها الروائية، وقد اعتمدت في عرضها للأحداث غلى هذه السمة الرمزية الموجودة في الأسماء، وكانت أسماء الشخصيات وسيلتها الرمزية في بيان ما يعتمل في داخلها. وبما أن شخصيات هذه الرواية التي تقوم بأداء الأدوار لتطوير الأحداث كثيرة وتتجلى في صورة شخصيات رئيسية وفرعية، اخترنا الشخصيتين الرئيسيتين وهما "خالد" و "حياة"(أحلام) لندرس دلالتهما.

نلاحظ في هذه الرواية صلة وطيدة بين الشخصيات وأسمائها؛ خاصة عند اختيار أسماء الشخصيتين الرئيسيتين: "خالد" الراوي و" حياة" التي كُتبت من أجلها الرواية، ونرى أن خالدا يقرر أن يخطط قصته مع الوطن، ومع مدينته قسنطينة اللذين جسدتهما "حياة" في ملامحها وطباعها، والظاهر أنّ اختيار هذه الأسماء لم يكن اعتباطيا بل اختارتها مستغانمي

[128]) المرجع نفسه. ص30

لأداء دور وظيفي بعد أن دققت في انتقائها؛ لأننا نراها تسمي الشخص الذي كان أكثر الثوار مروءة وشجاعة وطهارة بـ" سي الطاهر"، << ومات سي الطاهر...طاهرا على عتبات الاستقلال>>[129]، وتسمي شخصية فلسطينية من غزة بـ" زياد الخليل"، لكننا نجدها عندما تتحدث عن شخصية أحد الثوار وهو الذي انقلب على المبادئ التي كان يقاتل من أجلها بتأثير المال والسلطة، فإنها لا تستطيع تسميته وتأتي باسم سي وثلاث نقاط فقط <<(سي...) هاهو إذن وحديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة والبعيدة...>>[130].

شخصية خالد:

يُعدّ " **خالد**" في هذه الرواية شخصية محورية له علاقات متعددة مع جميع الشخصيات، ويحضر بكثرة على مساحة النص؛ فهو شخصية تمثل الماضي والتضحية في سبيل حرية الوطن، وهي تعاني مما مضى من مشاكل سياسية واجتماعية ونفسية. فقد أمه وذراعه في الحرب، وتزوج أبوه وأصبح من ذوي العاهات، صار يظن أن أحدا لا يرى سوى ذراعه المبتورة، وأنه حزين لنسيان الشهداء وموتى الحرب. نشأ خالد في قسنطينة، وخاض غمار الثورة قبل أن يسافر إلى فرنسا، حيث عانى الغربة والحنين إلى الطن في هذه الرواية. وفي الواقع هو ممثل جيل يعيش بين الغربة والانتماء، بين ماضيه الثوري وحاضره المنهزم والمنكسر، وذلك بسبب تضييعه الوطن وفقدانه الحبّ.

شخصية حياة (أحلام):

حياة ابنة المجاهد الشهيد "سي الطاهر عبد المولى" قائد " خالد" في حرب التحرير الجزائرية، اختارت لها أمها اسم " حياة " بانتظار عودة أبيها، وأبوها يختار لها اسم " أحلام " ويأمر خالدا بتسجيله في البلدية بعد رجوعه إلى المدينة.

ونرى خلال هذه الرواية مرات عديدة ينادي فيها خالد "أحلاما" بـ" حياة"، وطوال أحداث الرواية باسم " أحلام" الذي لم ينادها به أحد سواه.

---

[129]) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. 45

[130]) المصدر نفسه، ص142

وللتعرف على أسباب اختيار الكاتبة " أحلام مستغانمي" هذه الأسماء لشخصيات الرواية حريّ بنا أن نشير إلى دلالة هذه الأسماء في ثلاث مستويات وهي على التوالي: المستوى الصوتي، المستوى المعجمي والمستوى الدلالي.

أ – المستوى الصوتي:

هناك تفاعل دائب بين السياق والتشكيل الصوتي، فالمبدع يختار بوعي أو دون وعي التشكيل الصوتي المناسب للسياق الذي يخوض فيه تجربته الإبداعية، كما أن السياق هو الذي يخلع على التشكيل الصوتي إيحاءاته المناسبة له. فهناك علاقة وطيدة بين تلك السمات الصوتية للتشكيل الصوتي للكلمة ومناسبتها لسياقها ، ونسقها الدلالي[131]، ذلك أن الدلالة الصوتية هي اللبنة الأولى في منظومة الدلالة، وهي التي تخلع المعنى المعجمي للكلمة بعد ذلك، وتعطي لكل كلمة قيمة خلافية فارقة لها عن غيرها من الكلم[132]. إذن بسبب أهمية الأصوات سنقوم بدراسة الأصوات الموجودة في هذه الأسماء الثلاثة:

خالد: تتكون مفردة خالد من حروف (خ– ا– ل– د). ولكل من هذه الحروف صفات ودلالات خاصة؛ فحرف الخاء يوصف بالاستعلاء والإصمات والرخاوة والجهر والانفتاح، فصفة الاستعلاء الموجودة في حرف الخاء مع ألف المد ذات دلالة تشير إلى الشدّة والقوّة << وإنّها تدل على الانتشار والتلاشي>>[133]. و <<إنّ الألف اللينة يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في المكان والزمان>>[134]، بينما لحرف اللام صفات الاستفال والإصمات والتوسط بين الشدة والرخاوة، والجهر والانفتاح << فاللام يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والاتصاق>>[135]. ولحرف الدال نفس صفات حرف اللام إلا أنّ له صفة الشدة بدل التوسط، << فالدال يدلّ على الصلابة والشدة وكأنه حجر صوان>>[136]. وهكذا فإن مفهوم مفردة "خالد" بحسب مقاطعها وحروفها ينطوي على الصلابة والشدة وامتدادها وتماسكها في كل الأزمنة والأمكنة، وهذا ما قصدته الكاتبة من اختيار اسم

---

[131]) ابن جني.أبو الفتح عثمان. الخصائص. ج 1 . ط3 .بيروت. 1999. ص14

[132]) ابن جني.أبو الفتح عثمان. الخصائص، ص 31

[133]) عباس حسن. خصائص الحروف العربية ومعانيها.منشورات اتحاد كتاب العرب.1998. ص 173

[134]) المرجع نفسه، ص 96

[135]) عباس حسن. خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص 67

[136]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

"خالد" الذي يوحي بصلابة الثوار وصمودهم، ويتمنى امتداد ذكرياتهم طوال العصور وفي كل مكان وزمان.

حياة: يتكون هذا الاسم من حروف (ح– ي – ا – ة)، ولحرف الحاء صفة الإستفال والإصمات والرخاوة والهمس والانفتاح؛<< فحرف الحاء يحدث صوته باندفاع النّفَس بشيء من الشدة مع تضيّقٍ قليل مرافق في مخرجه الحلقي، فيحتك النفس بأنسجة الحلق الرقيقة، ويحدث صوت أشبه ما يكون بالحفيف>>[137]، وهو << بحفيف النَّفَس أثناء خروج صوته من أعماق الحلق، يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة ، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين، وهكذا كان الصوت الغنائي الذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب، ورعشاته>>[138]. ونفس صفات الحاء هي لحرف الياء؛ << فالياء لينة جوفية>>[139]. والألف كما ذكرناه آنفا تدل على الامتداد في المكان والزمان.

والصفات التي اتصف بها حرف الياء يتصف بها حرف التاء؛ << فالتاء حرف مهموس انفجاري شديد...ومما أسند إلى هذا الحرف من الشدة والانفجار، وما وُصف به من القرع بقوة، فإن صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة والليونة>>[140]. وهكذا هو مفهوم الحياة بحسب مقاطعها وحروفها، ينطوي على الحب والحنين في كل مكان وزمان مصاحبا الليونة، والطراوة في العاشق. وها هي الكاتبة ترمز باسم "حياة" إلى الحب والحنين إلى الوطن، وقد بعث هذا الاسم الحياة في جسد خالد، ولذلك نشاهد هذه المفردة بكل حروفها رقيقة تستدعي النعومة واللطافة، وما يحيى من جديد ويحظى بالنعومة والطراوة والرقة.

أحلام: الاسم الثاني لحياة هو "أحلام"، يتكون هذا الاسم من حروف (أ – ح – ل – ا–م)، ولحرف الهمزة صفات الاستفال والاصمات والشدة والجهر والانفتاح << وصوت الهمزة في أول اللفظة يضاهي نتوءا في الطبيعة>>[141]. وصفات الحاء ودلالتها ذكرتا آنفا وهي دلالة الحب والحنين، واللام تدل على الليونة والتماسك والالتصاق، والألف للامتداد في الزمان

---

[137]) المرجع نفسه، ص 180

[138]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[139]) المرجع نفسه، ص 98

[140]) المرجع نفسه.ص 45

[141]) عباس حسن. خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص 94

والمكان، ولحرف الميم نفس صفات الهمزة إلا أن هناك اختلافا في الصفة الثانية وهي صفة الرخاوة، << فالميم رقيق فإن صوته يوحي بالليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة>>[142].

وهكذا فإن مفهوم" أحلام" بحسب مقاطعه وحروفه اللينة والرقيقة يدل على شيء من التداخل الرقيق والمبهم، كأن هذا الاسم يعيش بين ضبابية وشفافية بسبب الآمال التي لم تتحقق في الماضي والآمال التي يمكن أن تتحقق في المستقبل. واستخدام الحروف الرقيقة في اسمي البطلة بسبب أنوثتها، والابتداء بحرف، والابتداء بحرف الخاء الثقيلة في اسم البطل من أهم الإيقاعات الصوتية التي يمكن الإشارة إليها في هذه الرواية.

ب- المستوى المعجمي:

"خالد" من وجهة نظر معجمية اسم فاعل مشتق من مادة "خ.ل.د"، وما نجده من معاني هذه الكلمة:

خلد: الخلد: دوام البقاء في دار لا يخرج منها. خلد يخلُدُ خُلْدًا وخلودا: بقي وأقام...خلد: أبطأ عنه المشيب والضعف وقد أسنّ، كأنه خُلق ليخلد فهو خالدٌ ومُخْلَدٌ ومخلَّدٌ. والخالدة: نبات من فصيلة المركّبات تدوم أزهاره طويلا... والخوالدُ: الجبال والحجارة والصخور لطول بقائها بعد دروس الأطلال[(143)]. و << هو تبرّي الشيء من اعتراض الفساد، وبقاؤه على الحالة التي هو عليها، وكل ما يتباطأ عنه التغيير والفساد تصفه العرب بالخلود، كقولهم للأثافي خوالد>>[144]، والفرق بين الخلود والبقاء يكمن في أن الخلود استمرار للبقاء من وقت مبتدأ، والبقاء يكون وقتين فصاعدا.

وأصل الخلود اللزوم ومنه أخلد إلى أرضه وأخلد إلى قوله أي لزم معنى ما أتى به، فالخلود اللزوم المستمر.[145] وانطلاقا مما سبق ذكره من معطيات نجد العلاقة بين اسم " خالد" وخلود أفكاره وآماله التي تحاول الكاتبة أن تعبر عنها في هذه الرواية، هذا الاسم يؤكد الدوام والبقاء.

المرجع نفسه.، ص 72142

) ابن منظور. لسان العرب. ج3.ص 142143

) راغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. دار القلم. بيروت.ط1. دت. ص 292144

) أبو هلال العسكري.الفروق في اللغة. ترجمة وتصحيح: محمد علوي.ص 299145

حياة: حياة من الناحية المعجمية مصدر من مادة (حيى). الحياة تُستعمل على أوجه << الأول للقوة النامية الموجودة في النبات والحيوان، ومنه قيل: نبات حيٌّ...الثانية: للقوة الحساسة، وبه سُمي الحيوان حيوانا... الثالثة للقوة العاملة العاقلة والرابعة عبارة عن ارتفاع الغم>>[146].

"حياة" مصدر لا ينحصر بزمان أو مكان خاص، فيدل على الحيوية مطلقا وبناء على المعنى الرابع لهذه المفردة الحيُّ هو المتلذّذ من حياته ونموه بسبب ارتفاع الهم منه، و"حياة " هي التي تزيل الغم عن خالد وتعطيه الحيوية بعد أن كان كئيبا حزينا.

أحلام: الحلم: الرؤيا، يقال: حلُم يحلم إذا رأى في المنام، والجمع أحلام. حلَم في نومه يحلم حُلُما واحتلم وانحلم وتحلّم الحُلْمَ: استعمله. وحلَم به وحلَم عنه وتحلّم عنه: رأى له رؤيا أو رآه في النوم.[147]

فاسم "أحلام" جمع الحلم، والحلم كنوز في الأعلى يحاول الإنسان الوصول إليها، والأحلام الماضية تشكل ذكريات الإنسان، أمّا الأحلام القادمة فلا وجود لها في عالم الواقع، ولكن الإنسان يسعى للوصول إليها.

ج- المستوى الدلالي:

لا يمكن معرفة دلالة الأسماء وفك رموزها إلاّ عن طريق تحليل النص، والتوغل في استكشافه؛ لأن النص يعكس لنا تفسير الأسماء التي استخدمتها الكاتبة في روايتها وتأويلها. عندئذ تتضح الدلالة عندنا ، إذن علينا تحليل نص الرواية للحصول على دلالة الأسماء:

خالد: تأتي الكاتبة بهذا الاسم في صفحات متعددة حيث تنادي "حياة" البطل أو يناديه أخوه حسان مرات عديدة، فقد تكرّر هذا الاسم ستّ عشرة مرة في النص، وتعتقد أحلام مستغانمي أنها تستطيع أن تخلّد الأشخاص وتخلد من تحبه عن طريق كتابة الرواية قائلة:<< كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة من أحبه وطريقه في منح الخلود لمن أحبه>>.[148]

هي تريد أن تخلّد بكتابتها من ضحّى بنفسه في سبيل استقلال الوطن وحريته. ويُعدّ "خالد" أحد هؤلاء المجاهدين:<< والجثة التي حكمت عليها بالخلود، فربما كنت أنا ضحية

---

146) راغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. 248

) ابن منظور. لسان العرب. ج12. ص 125147

) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد.ص 19148

روايتك هذه كالعادة...أن تحنطيها بالكلمات>>[149]، وعن هذا الطريق تريد الكاتبة أن تحفظ بكلماتها ذكرى مجاهدي الجزائر الذين أحسّ خالد أنهم خضعوا لنسيان الناس قائلا:<<خمسة وأربعون ألف شهيد سقطوا في مظاهرة هزّت الشرق الجزائري...هل أنساهم؟؟>>[150].

رأى "خالد" في السنوات الأولى بعد الحرب أن الناس يحترمونه بسبب يده المبتورة، إلاّ أنّ نظرتهم هذه قد تغيرت للمجاهدين بعد مضيّ خمس سنوات:<< أو ربما في السنوات الأولى للاستقلال...تنظر إلى ذراعي، كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة...للمحارب هيبته، ولمعطوبي الحرب شيء من القداسة بين الناس ولم تكن مطالبا بتقديم أي شرح... اليوم بعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك>>[151].

ومرّة أخرى يشتكي "خالد" على لسان عشيقته "حياة" عندما تتحدّث عن أبيها:<< ما فائدة أن اسم أبي لشارع كبير، وأن أحمل ثقل اسمه الذي يردده، ما فائدة ذلك إذا كنت لا أعرف عنه أكثر مما يعرفون أمامي المارّة والغرباء عدّة مرّات في اليوم>>[152]؛ في الواقع هي لا تقتنع بتسمية شارع باسم أبيها بل تريد أن تعرف أفكار أبيها وأحاسيسه:<< يهمني أن أعرف شيئا عن أفكاره، أخطائه وحسناته>>[153]. في الحقيقة تعاني أحلام مستغانمي من تصرّف الناس مع الشهداء والمجاهدين الذين بذلوا النفس والنفيس في سبيل حرية الوطن، وتقول على لسان "خالد":<< لن تمنعنا عاهتنا من الخلود>>[154]. ويعتقد أنه لا يمكن تزوير أسماء الشهداء:<< أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير، لأنّ من حقهم علينا أن نذكرهم>>[155]، ولا يستطيع أحد أن يأخذ تاريخ وطن وهويته منه:<< إنّ ما في أعماقنا هو

) المصدر نفسه، 19149

) المصدر نفسه،320 150

) المصدر نفسه، ص 72151

) المصدر نفسه،ص [152]103

)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [153]103

)المصدر نفسه ، ص [154]166

) المصدر نفسه، ص [155]386

لنا ولن تطوله يد أحد>>[156]، لأنّ كل الوطن ملطخ بدماء الشهداء ومدين لتضحيتهم:<< وكم من مدينة أصبح سكانها شهداء قبل أن يصبحوا مواطنين>>[157].

سلّط النص الرّوائي الضوء على واقع الوطن، معتمدا على ما مرّت عليه أحداث من مرحلة الثورة ومن المراحل الحرجة، وتصفية الحسابات في مرحلة ما بعد الاستقلال، إذ أنّ الأصوات الروائية قد صنّفت في هذا الإطار الموضوعي على شكل نسقين إيديولوجيين بارزين: الانتهازي(*) والطامح للتغيير؛ يتبنى هذا النسق الإيديولوجي النفعي أصواتا روائية مختلفة من الرجال السياسيين، ومنهم شخصية "سي الشريف" عم أحلام و "سي مصطفى" زميل خالد الثوري السابق، هذا النسق الإيديولوجي الطامح للتغيير، لمستقبل أحسن للوطن، الرافض للمواقف الانتهازية والقناعات الخادعة، وتدخل أصوات روائية كثيرة ضمن حيز هذا النظام الفكري من مثل شخصية البطل السارد وشخصية أحلام "رمز الوطن" وشخصية "زياد" الشاعر الفلسطيني المناضل.

في الحقيقة اختارت أحلام مستغانمي اسما مؤهلا للبطل وهو"خالد" الذي يريد أن يخلّد ماضيه الذي قضاه في سبيل تحرير الجزائر، والذي يريد تخليد الشهداء ومعطوبي الحرب في أذهان الناس، فاسم "خالد" يوحي بالخلود والاستمرار طوال التاريخ والأزمنة القادمة.

وقد تحققت آمال "خالد" عندما بُني النصب التذكاري للثورة الجزائرية "مقام الشهيد" سنة 1982 م بمناسبة إحياء الذكرى العشرين لاستقلال الجزائر وتخليدا لذكرى ضحايا حرب التحرير.

حياة:

كان لهذه الشخصية الروائية اسمان: الأول "حياة" الذي سمتها أمها به:<< أمي قرّرت أن تسميني حياة في انتظار مجيء أبي>>[158]، بينما اسمها الرسمي هو "أحلام"ثبت رسميا في سجلاّت البلديّة بيد "خالد" بعد وصيّة أبيها، لكن لا يعرف خالد بأي اسم ينادي البطلة

) المصدر نفسه، ص 106[156]

4) المصدر نفسه، ص394

*) الإيديولوجية الانتهازية هي منظومة القيم التي تحكم الفرد بمراعاة مبدأ النفعية والمصالح الفردية دون الاهتمام بحقوق الآخرين

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 110[158]

بعد رؤيتها في معرض رسومه:<< وعندما أسميك فبأي اسم؟ تُرى أدعوك بذلك الاسم الذي أراده والدك...أم باسمك الأول، ذلك الذي حملته ستة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر؟ "حياة">>[159]. يرى "خالد" حياة رمزا للوطن الذي شعر بالحياة فيه لأول مرة:<< يوم دخلتِ هذه القاعة دخلت قسنطينة معك>>[160]؛ فالوطن رمز لحيوية الإنسان الذي ينتمي إليه، فهو يولد من جديد عندما يتحدث عن "حياة" وهي رمز لوطنه قسنطينة يرسمه مرات عديدة ويخلده برسمه:<< وجلس الياسمين مقابلا لي...عطرا أقلَّ حبيبتي...يا ياسمينة تفتحت على عجل ...هو عطر الوطن...لم أكن أعرف أن للذّاكرة عطرا أيضا>>[161]، ويضيف:<<هي التي أعطتني من النشوة>>[162]. ونرى أنّ "خالدا" لا ينادي عشيقته طوال هذه الرواية بـ"أحلام" وهو اسمها الرسمي والحقيقي:<< لاحظيني أنني لم أذكر اسمك مرة واحدة في هذا الكتاب>>[163]، والشيء الملفت للنظر في هذه الرواية أن للبطلة اسمين كما أن لوطنه اسمين:<< قسنطينة كانت تشبهك...تحمل اسمين مثلك..."سيرتا" كان اسمها يوما>>[164]، ونجد أنّ "خالدا" يريد أن يعيد الشّرعية الأولى لوطنه فيناديه باسمه الأول، تماما كما يجب أن ينادي البطلة باسمها الأول وهو "حياة":<< وأنادي تلك المدينة "سيرتا" لأعيدها إلى شرعيتها الأولى كما أناديك "حياة">>[165] وكأنه من وراء هذا يريد الحياة والبقاء، لا الأحلام الفاشلة و لطموحات غير المحققة، فعندما يسميها حياة يرى فيها الحيوية كأم تمنح الحياة لمن في بطنها، فتسميها الكاتبة الأم:<< توهّمت أنّك أمّي>> [166]، أو يقول في موضع آخر:<< وجدت فيك شبها بأمّي>>[167].

نشاهد لهذه الكلمة الشفافة مدلولات متعددة، وتحمل بين ثنايا النص معان توحي بالوطن،والأم والعشق؛ فالوطن مكان يجرب الإنسان العيش فيه لأول مرة، والأم هي هي

) المصدر نفسه، ص [159]22

) المصدر نفسه، ص [160]117

) المصدر نفسه، ص [161]85

) المصدر نفسه، ص [162]142

)المصدر نفسه،ص384 [163]

) المصدر نفسه، ص [164]290

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [165]290

) المصدر نفسه،ص [166]120

) المصدر نفسه، ص [167]17

مصدر الحياة على الأرض، والعشق هو دليل الحية، وكل هذه الإيحاءات ترفع الغمّ عن جسم الإنسان ويتلذذ بها كما يدل المعنى المعجمي الرابع لكلمة "حياة".

أحلام:

تحلل الكاتبة بنفسها اسم "أحلام" على لسان "خالد" تحليلا سيميائيا قائلة:<< ...بين ألف الألم وميم المتعة، كان اسمك تشطره حاء الحُرقة ولام التحذير، فكيف لم أحذرْ اسمك الذي وُلد وسط الحرائق الأولى، شُعلة صغيرة في تلك الحرب...كيف لم أحذر اسما يحمل ضدّه ويبدأ بـ"أح" ...الألم واللذة معا، كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن، وأدركَ منذ البدء أن الجمع خُلق دائما ليقتسم بين الابتسام والحزن>>[168]؛ في الحقيقة عندما يتذكر الإنسان أحلامه يشعر باللذّة والألم، لذّة في تصور أحلامه الماضية التي أصبحت ذكريات في الحاضر، وإحساس بالألم عندما تفشل الأحلام التي يحاول الوصول إليها ولا تتحقق. عندما تتحدث الكاتبة عن وطنها وتتذكره تتلذّذ بذكرياته وبالأيّم التي قضت حياتها فيها بعد رجوع أسرتها من تونس، وعندما تحنّ إليه بسبب بعدها عنه تحس بالألم في قلبها.

هذا الاسم كان اسما رسميا للبطلة حسب طلب والدها من "خالد"، الذي يتحدث عن وصية "سي الطاهر" لتسمية طفلته "حياة" ويقول:<< هو يريد لأن يسجل أحلامه في دار البلدية ليتأكد أنها تحولت إلى حقيقة وأن القدر لن يعود لأخذها منه>>[169]، ومع أن خالدا يدّعي بأنه لم يناد حياة باسمها الحقيقي، فإننا نراه في هذه الرواية يأتي بهذه الكلمة مع نعوت متعددة ومختلفة، لبعضها إيحاء إيجابي ولبعضها الآخر إيحاء سلبيا منها قوله:<< وأنّني اليوم بعد ذلك العمر أعيش أحلامي السرية>>[170]، وقوله:<< وكم كانت أحلامي كبيرة>>[171]، و<<هكذا الشعوب أيضا نَهَبُها كثيرا من الأوهام...كثيرا من الأحلام المعلّبة>>[172]، وتدلّ الأحلام المكبوتة والمستحيلة على يأس الكاتبة وخيبتها لتحقيق آمالها وطموحاتها، إنه يريد أن يضع أضرحة لأحلامها الخائبة:<< لنضع أضرحة لأحلامنا>>[173]،

) المصدر نفسه، ص 37[168]

) المصدر نفسه، ص 38[169]

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 136[170]

) المصدر نفسه، ص 390[171]

) المصدر نفسه، ص 288[172]

) المصدر نفسه، ص 127[173]

وعندما ترحل حياة من باريس إلى قسنطينة التي كانت رمزا للوطن، تخيبُ كل آمال خالد وأحلامه:<< وعندما رحلت قطعت كل سلاسل الأحلام وسحبت من تحتي سجاد الأمان>>[174]، وعندما يسافر خالد إلى قسنطينة بعد مضيّ خمس وعشرين سنة يتحدث عن الأحلام الوردية:<< نعود بأحلام وردية...>>[175]، وحلمه الحقيقي هو الوطن الذي كان يرى ملامحه في "حياة":<< دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة وأحلم أن كل المساحات المحرقة... لي...فاحرقيني عشقا قسنطينة>>[176]، وبعد فشله وانهزامه في الوصول إلى وطنه يُلبس أحلامه لباس الحداد:<< ولبست أخيرا حداد أحلامي>>[177] وهذه هي الجملة الأخيرة التي أتت بها الكاتبة في روايتها وختمتها بكلمة أحلام:<< ولكنني أصمت وأجمع مسودّات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام...رؤوس أحلام>>[178]، فوجهة نظر الكاتبة إلى الأحلام كانت مرة إيجابية وأخرى سلبية من خلال نظرة "خالد" إليها. عندما تزور "أحلام" معرض خالد يعشقها ويحس بأنه وصل إلى محبوبته وتعد هذه أحلاما إيجابية. وعندما تغادر "أحلام" باريس تتغير نظرته إليها وتصبح سلبية بسب فشله في الوصول إليها، فاسم "أحلام" في الظاهر مخالف لاسم "حياة" لكننا نرى التضاد موجودا داخل هذا الاسم كما تدّعي الكاتبة بقولها الذي ذكرناه آنفا:<< اسما يحمل ضده>>. اسم حياة يرمز إلى الوطن الذي بعُدت عنه وخابت آمالها فيه، وفي الواقع هذان الاسمان وجهان لعملة واحدة.

إنّ الملفت للنظر في هذه الرواية هو تسمية البطلة باسم "أحلام" وهو مطابق لاسم الكاتبة الحقيقي. وتعترف الكاتبة بأنها تريد تجسيد خيالها وعواطفها في صور من الشخصيات، كانت هواية "أحلام" كتابة القصص والروايات، واختارت اسمها للبطلة التي كانت هوايتها الكتابة والتأليف:<< وهل ترسمين؟ قلت: لا أنا أكتب، وماذا تكتبين؟ أكتب قصصا وروايات>>، وبما أنّ الكاتبة تحب وطن آبائها وأجدادها، وتتجسد ملامح قسنطينة في البطلة فقد سمتها باسمها الحقيقي، لأن حب الوطن والحنين إليه امتزجا مع وجود الكاتبة وكيانها:<< قلت عندما نحبّ فتاة نهبها اسمنا لأنني سأهبك كتابا، أدري سأكتب من أجلك

) المصدر نفسه،ص 244174

) المصدر نفسه،ص 283175

176) المصدر نفسه،ص 173

9) المصدر نفسه،ص 404

178) المصدر نفسه،الصفحة نفسها

كتابا>>، وفي الواقع تحاول "أحلام مستغانمي" بهذه الطريقة مواجهة موت الكاتبة ونبش ذكرياتها عن وطنها الحقيقي، وتتذكر بأنه لا يمكن نسيانه.

الفصل الثالث

المبحث الأول: قراءة الصور الفنية الموظفة في روايتي "ذاكرة الجسد" و" عابر سرير":

1 – آلية قراءة الصور الفنية الموظفة في النصوص الروائية:

لعل من بين أهم الآليات المقترحة لتحليل الصور ما اعتمده "بيروتيت" و"كوكيلا" حين قدما خطة تحليلية يعتمدها المحلل السيميائي أو الناقد الفني لمساءلة الصور البصرية الثابتة، بما فيها اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية وذلك في كتابهما (sémantique de l'image)وهي ذات المنهجية التي اعتمدها قدور عبد الله ثاني في كتابه "سيميائية

الصورة"[179]، وبذلك يمكن الإستناد إلى بعض خطواتها في تحليل الصور الموظفة توظيفا فنيا ذهنيا داخل النصوص الروائية نموذج البحث وعليه يمكن اقتراح هذه الآلية لقراءة ما تم توظيفه من صور في مدونات الكاتبة "أحلام مستغانمي"، وهي آلية تعتمد على أهم المعطيات المنهجية التي اقترحها "بيروتيت" و"كوكيلا":

1/1- المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

توصف الرسالة وهي الصورة الفنية الموظفة في المتن الروائي بتقديم ملمح عن المرسل والمرسل إليه، ثم التطرق إلى الرسالة من خلال الحديث عن أهم معطياتها وظروف إبداعها وعلاقتها بأحداث الرواية، ثم ذكر محاور الرسالة، وأهم العناصر الموجودة فيها، ثم تبيان هوية الرسالة، أي المجال الثقافي والاجتماعي لها، من خلال معرفة الأماكن، السنن الموضوعية، السياسية، الديانة وتأثيرها على الدلالة العامة للصور وللنص الروائي.

2/1 - المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

وتشتمل هذه المرحلة على خطوتين تحليليتين ترتبطان بالمجال الإبداعي الجمالي في الرسالة، وهما (سنن الأشكال/ سنن الألوان)، فالمحلل يقوم بتأويل معاني الأشكال والألوان وربط دلالاتهما بالمعنى العام للصورة وللنص السردي الموظف لها.

3/1- المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

يقوم المحلل في هذه المرحلة بالتركيز على أهم المعطيات اللغوية التي تحدد مجال البلاغة الرمزية في الرسالة، من خلال الوصف اللغوي لتشكيل عدد من الثنائيات اللغوية التي ترتبط بموضوع الرسالة وعلاقتها بمستويات السرد والأحداث في النص الروائي، فمن المؤكد أن هذه الثنائيات ستثري دلالات الصورة الفنية، كما أن استنطاقها من شأنه الكشف عن المعنى التقريري والمعنى التضميني للصورة.

1)قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة-مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم-، دار الغرب للنشر، وهران، د ط، 2004.صص(273_277)

لقد تم اعتماد هذه الآلية المقترحة لقراءة وبيان مدلولات الصور واللوحات الموظفة في ثلاثية أحلام مستغانمي توظيفا ضمنيا لغويا لا توظيفا بصريا، فالكلمات أيضا يمكنها – استنادا إلى عنصر الخيال– أن تبني في ذهن القارئ حدود ومعالم اللوحة الفنية، فيرسمها بدوره ذهنيا –يعيد خلقها– ثم يحللها بناء على ما جاء في الرواية من وصف فني سردي لها، وهذا ما يمثل قمة التداخل الفني بين التصوير والأدب.

2/ قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية:

عملت "أحلام مستغانمي" على تضمين ثلاثيتها الروائية مجموعة من اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية والتي تمثل _في أغلبها_ صورا لجسور مدينة **قسنطينة**، من توقيع الشخصيتين "خالد بن طوبال" و "زيان"، إضافة إلى لوحات تمثل أبوابا، ولوحة الأحذية التي تعبر عن أحداث 17 أكتوبر 1962، أما التصوير الفوتوغرافي فتمثل في صورة الطفل البائس، حيث اختزلت الكاتبة في هذه الأخيرة ما حدث في الجزائر من عنف وما صاحبه من ألم ووجع أثناء العشرية السوداء، وقد اختارت شخصيتي "خالد بن طوبال" و"زيان" ليقوما بدور الرسامين التشكيليين، وشخصية "الصحفي خالد" ليقوم بدور المصور الفوتوغرافي وبهذا امتزجت اللغة السردية بين خطاب اللغة ولغة التصوير، وفيما يأتي عرض لمختلف محطات الرسم مع تقديم قراءة تحليلية لكل تمثل تصويري موظف في الثلاثية.

1/2– اللوحات الفنية لخالد بن طوبال:

تعددت التجارب الفنية لشخصية خالد بن طوبال بطل رواية "ذاكرة الجسد"، والذي انكب على رسم عدد من اللوحات تمثل أغلبها جسور قسنطينة، وكان أهمها لوحة لقنطرة الحبال، وأخرى لجسر سيدي راشد، إضافة إلى لوحة تمثل وجه امرأة فرنسية كما تبينه الدراسة التحليلية لهذه اللوحات الفنية:

1/2–1 لوحة حنين:

2/1-1-1 المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

يعد فن الرسم وسيطا بين المبدع والمتلقي، وبالتالي فالعمل الفني الذي ينتجه الفنان هو رسالة ذات مضمون اجتماعي، ثقافي، ديني وسياسي، وما ينبغي الإشارة إليه هو أن الرواية أيضا كانت وسيطا ثانيا لإيصال اللوحات الفنية إلى متلق آخر-متلقي الرواية بالدرجة الأولى- ومن المتفق عليه أن المرسل الأول هو "أحلام مستغانمي" إذ هي المرسل الذي ترجم اللوحات إلى لغة كلامية، أما المرسل الموظف في الرواية والذي أوكلت له وظيفة الرسم في الواقع الروائيهو "خالد بن طوبال"، وبهذا أصبحت الرسالة هي اللوحة الفنية، والمرسل هو "خالد"، والمرسل إليه (المتلقي) بالدرجة الأولى الشخصيات الموظفة في الرواية، وبالدرجة الثانية متلقي الرواية من جمهور القراء.

أ_ المرسل:

هو "خالد بن طوبال" شخصية رئيسية نامية ومتطورة، هو البطل الذي كتبت "أحلام مستغانمي روايتها "ذاكرة الجسد" على لسانه، بدأ حياته مناضلا في صفوف الثورة الجزائرية منذ السادسة عشو من عمره، والتحق رسميا بالجبهة في سن الخامس والعشرين سنة 1955.[180]غير أن الثورة التي هرب إليها قلبت حياته رأسا على عقب في إحدى المعارك التي دارت على مشارف باتنة، إذ أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى فكان لزاما عليه الإنتقال إلى تونس لبتر ذراعه اليسرى، وذلك لاستحالة استئصال الرصاصتين[181]وقد أوكله قائده "سي الطاهر" آخر مهمة غير عسكرية، وهي أن يقوم بتسجيل ابنته في دار بلدية "تونس" باسم أضمرته أحلام مستغانمي وأبقت على دلالته، وهو اسم "أحلام"، وفعلا قام بتسجيلها[182]ليحتفظ بذكراها طفلة صغيرة.

وبذلك أضحى "خالد"رجلا تنقصه ذراع، وهذا ما شكل لديه هاجس نقص، عوضه فيما بعد بهواية الرسم، إذ بدأ هذه التجربة في تونس، لينتقل بعد الإستقلال إلى الجزائر أين عين مسؤولا بدار للنشر والمطبوعات، حينها كثف دراسته ومطالعته للكتب لتعميق ثقافته العربية، ويشاء القدر الروائي أن يلتقي "خالد" بـ"أحلام" بعد ربع قرن في معرض للوحاته الفنية بـ"باريس" أين تتفجر الذاكرة غربة وحنينا وحبا وأمومة، ليتغير مجرى حياته نهائيا وليزداد

[180] أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد.ص33
[181] أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص34
[182] المصدر نفسه. ص42

تعلقا بالرسم، ليكون بذلك شخصية تزاوج بين الهم الشخصي والهم العام الوطني والعربي، وهو الذي عاش عمره حزينا على حال الجزائريين والعرب.

ب_ الرسالة (لوحة حنين):

لوحة حنين كانت أول تجسيد تصويري في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، رسمها "خالد" كأول تجربة فنية له، وقد انطلق في مغامرة الرسم هذه من ظروف عصبية أحاطت به، ظروف اجتماعية، سياسية وصحية معقدة فرسم جسر قسنطينة المعلق (قنطرة الحبال)[183] لينتقل بذلك إلى مرحلة جديدة في حياته.

وكان ذلك بمساعدة الطبيب اليوغوسلافي "كابوتسكي" الذي لطالما شجعه على الرسم للتغلب على محنته، فقد قرر خالد دون سابق إنذار ولا تخطيط و لا معرفة أن يمارس الرسم، أن يتمرن عليه، فقد كان يسترجع كلمات الطبيب وهو يخاطبه إذا كنت تفضل الرسم فارسم، الرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء، ومع العالم الذي تغير في نظرك لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة[184]. ويواصل الطبيب تشجيعه بعدما علم رغبته في الرسم << إذن ابدأ برسم أقرب شيء إلى نفسك، أرسم أحب شيء إليك(...) فقد لا تكون بحاجة إليّ بعد اليوم>>[185]. فكانت كلمات "كابوتسكي" وصفة علاجية لذات "خالد" الحائرة والحزينة على ذراع فقده وعلى وطن تحت سطوة الإحتلال لا يمكن العودة إليه، ولا العودة إلى صفوف الجبهة لتحريره، فكيف لا يرسم خالد ليشفى من حزنه ويأسه، كيف لا يرسم وجسور مدينته لا تفارق خياله؟ ولأن العمل الفني لابد أن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة، وهذا ما توفر لخالد بعد معاناة قاسية، كان ميلاد اللوحة "حنين" تلك التي رسمها في غرفة بائسة في شارع باب السويقة بتونس بعد ليلة باردة، وبعد رجفة الحمى التي أصابته، وبعد أرق عاناه بسبب حضور صوت ذلك الطبيب ليوقظه <<أرسم...>>[186] كنداء اكتسب شرعيته من تشابكه مع المرجعية الدينية.

وتصف "أحلام مستغانمي" على لسان "خالد" حالته قبل وأثناء الرسم <<انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري _ بما تبقى في جيبي من أوراق نقدية_ ما أحتاج إليه لرسم لوحتين أو

)المصدر نفسه، ص[183]79

) المصدر نفسه،ص61 [184]

) المصدر نفسه. الصفحة نفسها[185]

) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد.ص[186]62

ثلاث ووقفت كمجنون على عجل أرسم "قنطرة الحبال" في قسنطينة ...>>[187]، فرسمت هذه اللوحة في وقت قياسي، إذ لم تأخذ من خالد وقتا طويلا، كما يحدث مع معظم الرسامين.

جسر "قنطرة الحبال"[188] هذا ما رسمه خالد في لوحته الصغيرة، وفي الواقع هو أقدم الجسور في مدينة قسنطينة، وقد صوره خالد كما في الواقع بصخرتين ضاربتين في العمق بينهما واد، ويربط بين الصخرتين العظيمتين أو الجبلين جسر حديدي تشده الحبال الحديدية من طرفيه كأرجوحة، والخلفية العلوية للصورة كانت سماء استفزازية الهدوء والزرقة، هكذا كانت اللوحة بسيطة في تشكيلها، عظيمة في إيحائها، لأن اللوحة لا تروي قصة، بل تقدم << إيماءات تحمل معناها في باطنها(...) هذه الإيماءات الرمزية تظل مطمورة في السطح النسيجي لها>>[189] حتى تجد متلقيا يحسن فهمها وحل شفراتها.

ج- هوية اللوحة(المجال الثقافي والاجتماعي للرسالة):

إن هوية اللوحة الفنية ما هي إلا انعكاس لهوية صاحبها، لأنها وجدت لتكون تعبيرا عميقا صادقا عن نفس الإنسان وترجمة أمينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الإجتماعية التي يعيش فيها، **فحنين** لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد الذي رسمها لتنوب له عن قسنطينة وعن جسورها أيام غربته، كانت "حنين" الرفيق في الغربة والصاحب أوقات الحزن، كانت لوحة بسيطة حزينة حزن وطنها، حزن مدينتها قسنطينة، وكانت<< لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله>>[190]، فكثيرا ما كان خالد يحدثها، يعاملها كامرأة، كأم، وكجسر معلق مثله فيقول:<<اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها (...) صباح الخير قسنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلق..يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟ ردت على اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة، فابتسمت لها بتواطؤ إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة، "البلدي يفهم من غمزة">>[191]، وهو ما يدل على المكانة الكبيرة التي كان خالد يخص بها حنينا.

لقد كانت "حنين" اختزالا للماضي الذي عاشه خالد، اختزالا لكل مشاعره المتضاربة من خوف وألم، من حب للوطن وللجبهة، ولسي الطاهر، ومن حلم بالاستقلال لوطن معلق

) المصدر نفسه. ص[187]63

1) بناه الأتراك عام 1792، وهدمه الفرنسيون ليبنوا على أنقاضه الجسر القائم حاليا، وذلك سنة 1863 يبلغ ارتفاعه 172 مترا.

[2]) هانز جورج غادامير. تجلي الجميل ومقالات أخرى.تر: سعيد توفيق. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. د،ط.1997، ص186

)أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد.ص[190]79

) المصدر نفسه. ص[191]147

كالجسر الذي تحمله، فالدراسات النفسية والاجتماعية الحديثة<< تبين أن نجاح التعبير عند بعض الفنانين يرجع في كثير من الأحيان إلى ما اختزنوه في اللاشعور من شحنات كثيرة، كانت تتكون تدريجيا منذ طفولتهم (...) فيظهر هذا الفيض الشعوري بصورة مثيرة ملفتة تبين أصالتهم>>، وخالد يعد واحدا من هؤلاء الفنانين الذين ظهرت أعمالهم الفنية وكأنها استلهام لماضي الغريق أو محاولة للسير في كنفه.

ليكون الشعور بأصالة "خالد" الموروثة شيء بديهي، فهو الإنسان المثقف الذي قضى أعوام غربته بتونس في تعلم العربية، والتعمق فيها، ليتجاوز عقدته القديمة كجزائري لا يتقن بالدرجة سوى الفرنسية، وأصبح في بضع سنوات مزدوج الثقافة يعيش بالكتب ومع الكتب[192]، ناهيك عن الوظيفة التي استلمها بعد الاستقلال حين عودته إلى أرض الوطن كمسؤول عن النشر والمطبوعات بالجزائر، بعد أن رفض كل المناصب السياسية التي عرضت عليه، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها[193]. ومما لا شك فيه أن كل تلك العدة الثقافية التي امتلكها "خالد" أثرت في توجهه إلى الرسم دون الكتابة، وأثرت أيضا في إتقانه للرسم، فمن غير المعقول أن توصف أول تجربة رسم لشخص ليس له باع في مجال الرسم من قبل، بالتجربة الموفقة لولا تضافر العديد من الأبعاد الاجتماعية، الثقافية والسياسية التي ساهمت بشكل أو بآخر في اختيار قنطرة الحبال بالتحديد موضوعا للرسم، وعلى الرغم من أن "خالدا" اعترف في غير موضع بأنه رسم لوحة "حنين" ليعود إلى الحياة، ثم إنه اعتبرها تمرينا لا غير، إلا أنه وبعد أن أصبح من كبار الرسامين الجزائريين في العالم، وبشهادة النقاد الغربيين[194]، لم تعد بالنسبة إليه مجرد تمرين في الرسم، أو محاولة للحياة، بل أصبحت تاريخه، وأحب لوحاته إلى قلبه.

لم يرسم "خالد" لوحة حنين بجدية حقيقية، بل رسم ما علق بذهنه من صور متراكمة للجسر، لأنه لم يكن على بينة مما يريد رسمه فعلا وإن كان قد رسم أشياء عامة دون الخصوصيات والرتوشات. فما رسمه "خالد" كان إلهاما لا غير إلهاما ووحيا نزل على نبي صغير ذات خريف بتونس[195] التي كان يتعالج بها.

) المصدر نفسه، [192]147

) المصدر نفسه. الصفحة نفسها[193]

) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص[194]63

) المصدر نفسه.الصفحة نفسها [195]

كما أن "خالدا" لم يرسم لوحة الجسر المعلق لأجل الاستمتاع بزرقة السماء ولا بماء الواد الذي يعبر الصخرتين بل رسم لأنه كان يؤمن بأن الفن الحقيقي ينتج عن << إحالة متبادلة بين الفنان ومجتمعه، والفنان وتعويضاته، والفنان ووضعه داخل المجتمع>>[196]، وبهذا لجأ إلى الرسم كوسيلة للتعبير عن التوتر الذاتي الذي يحسه، إذ<<لا بد أن يبدأ الفن من قضية رفض لشيء ما>>[197]، و"خالد" كان قد لبس قضية الرفض، رفض موت الأم ، ورفض الجرح الذي ينزفه الوطن، رفض الذراع الذراع التي بترت، رفض الغربة، ولم يبق له سوى الحنين إلى كل ما فقده.

أما عن الإحالة الدينية فموجودة، لأن "خالدا" قبل أن يرسم لوحته وفي غفوته حين كان صوت الطبيب اليوغوسلافي يؤرقه "أرسم" استحضر في خياله أول سورة للقرآن بعد أن أحس في جسده بقشعريرة غامضة[198]. فهل تراه وحي الإبداع والإلهام أن يكون الدافع المباشر الأول للرسم دافعا دينيا؟ وهل هناك علاقة بين الفعلين أُرسم واقرأ؟ ثم لماذا يطلب "خالد" من قسنطينة أن تدثره؟ ألأنه كان في ذاته غير مقتنع بالرسم؟ فأراد عقله الباطن أن يعطي صبغة دينية كنوع من الشرعية لممارسة الرسم، أم لأن "خالدا" كان يريد أن يصبح نبيا يبلغ رسالة وطنه خارجه فعلا، وهذا يعني حتما أن الفنان<< مهما ادعى أن فنه كان نتاج اللاوعي، أو اللاشعور، فهو يعي ويشعر بما يبدع أو ما يصنع>>[199]، كما يمكن القول إن الإبداع الحقيقي يكون نتيجة << توحد الباطن مع الظاهر ، أو اللاشعور مع الشعور >>[200] وذلك لتوصيل الأثر الإبداعي.

كانت لوحة "حنين" الرسالة التي استعملها خالد لينقل بموجبها مجموع الإنفعالات التي كان يحسها، فحنين كانت لوحة على أكثر من رؤية، لأنه لا توجد رؤية واحدة فقط في الواقع، ولكل رؤية مجالها، ودورها في التعبير عن بعد معين من أبعاد التجربة الإنسانية[201]، وكان هذا حال حنين، وتتلخص هوية اللوحة "حنين" من خلال الإحالات الممثلة في المخطط الآتي:

) مجاهد عبد المنعم مجاهد. جماليات الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1997.ص[196]16

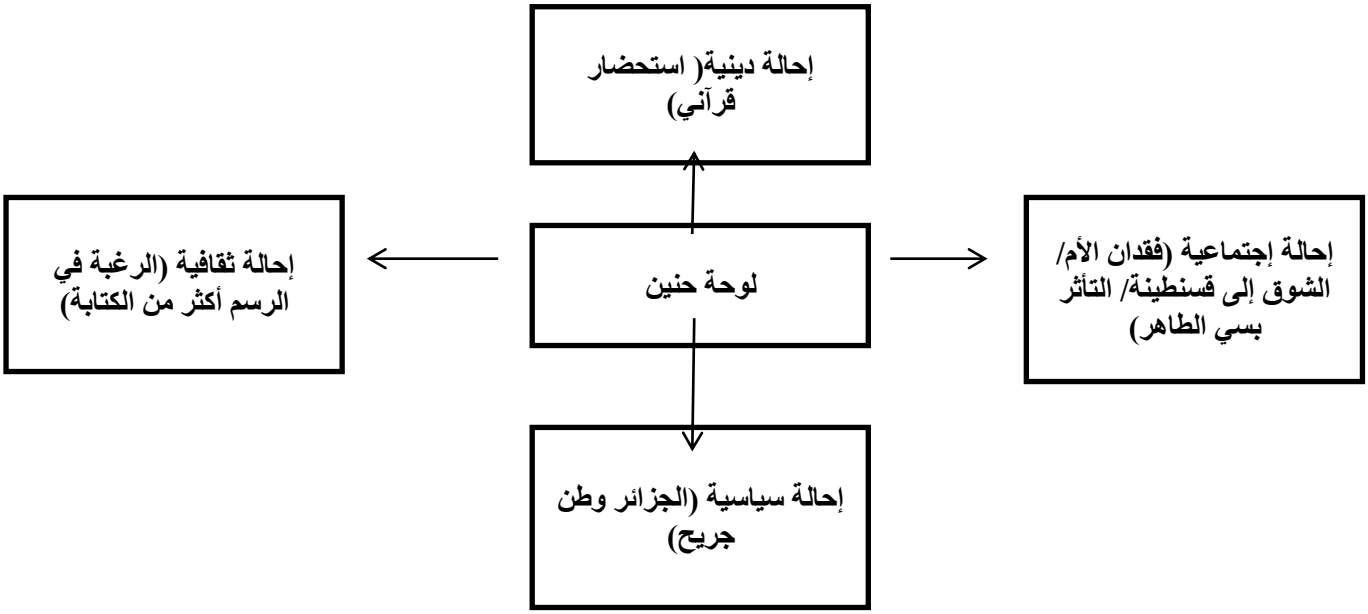
) المرجع نفسه. ص[197]41

) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص[198]62

) علي عبد المعطي محمد, فلسفة الفن رؤية جديدة. ص[199]172

) علي عبد المعطي محمد, فلسفة الفن رؤية جديدة. ص[200]172

[1]) ينظر: مجدي الجزيري, الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرز. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط1. 2002. صص(280-281)



2/1-1-2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

تعتمد المقاربة الأيقونية على إعطاء بعد دلالي للأيقونات بوصفها علامات << تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات خاصة بها>>[202]، والدلائل الأيقونية تركز على مبدإ التشابه بين الدال والمدلول بل وتتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس التي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة.

تعد مهمة الرسام التعبير عن الواقع الداخلي، والخبرات الاجتماعية من خلال تصوير الوقائع الخارجية بتحميلها << لونا عاطفيا معينا، هو لون وقعها عنده>>[203]، كما يتميز فكره بالقدرة على الإحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا، والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار، وربطها في وحدة زمنية معينة، ولترجمة كل تلك الوقائع، في عالم صغير ينوب عن العالم الخارجي، يلجأ الرسام إلى نوعين من السنن الإبداعية، سنن الأشكال من مساحات وفراغ وخطوط ونقاط، وأشكال عامة، وسنن الألوان من ذكر للألوان المسيطرة على اللوحة، وتأثيرها الإبداعي والجمالي.

أ/ سنن الأشكال:

تحوي لوحة "حنين" << جسرا يعبرها من طرف إلى آخر، معلقا نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة(...) وتحت الأرجوحة الحديدية هوة صخرية ضاربة في العمق>>[204]، مع سماء يميزها الهدوء والزرقة، وفيما يلي عرض المكونات التشكيلية اللوحة.

---

[202] قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة. ص 84

[203] علي عبد المعطي محمد. فلسفة الفن رؤية جديدة. 113

[204] أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص 129

***الجسر الحديدي:** يشكله خط أفقي سميك أسود طويل، حيث يستعمل الخط الأفقي عادة للفصل بين المساحات العليا والسفلى، وقد قسم اللوحة إلى قسمين علوي وسفلي، أما العلوي فهو العالم الذي يصبو "خالد" للرقي إليه مستعينا بهذا الجسر، وكأنه يقسم حياته إلى مرحلتين مرحلة الواقع وهي محددة بالمساحة السفلية ومرحلة الأحلام التي ترافق خالدا أينما كان، فالواقع عند خالد هو حياة اليأس التي كان يحياها، وطن تحت سطوة الاحتلال، وطفولة مقهورة، وذراع مبتورة وأحلام بعيدة، كما أن هذا النوع من الخطوط يعبر من جهة أخرى عن الراحة والاسترخاء ويوحي بالثبات والهدوء وكما يعمل على زيادة الإحساس بالأتساع الأفقي وهذا ما يصبو إليه خالد.

***الحبال التي تشد الجسر إلى الأعلى من طرفيه:** مجموعة من الخطوط الرأسية المائلة، سوداء، بعضها سميك والآخر رفيع مثبتة على الجسر لترفعه مشكلة مجموعة من الزوايا معه من الطرفين، وتحمل في نقاط عديدة منها حبالا عمودية على الجسر، وهنا يمكن القول إن الخطوط الرأسية << تعطي إحساسا بالنماء والعظمة والوقار في حين يمنح تلاقي الخطوط الرأسية والأفقية إحساسا بالتوازن>>[205]، ولعل عظمة هذا الجسر الذي تتقاطع فيه الحبال الحديدية الرأسية المائلة ذات الحركة التنازلية توحي بعظمة خالد الذي أبدع حين طرق باب الرسم لأول مرة، فراح دون أن يدري يسقط دلالات الأشكال على ذاته التي تتشبث بكل رمز يمكنه أن يحال إليها، فالمعنى الذي تؤديه الحبال المائلة من حركة تنازلية ومن إحساس بالسقوط نحو الأسفل وبعدم الاتزان حسب درجة ميل الخط، قد تغلب عليه خالد، بالتشبث بالحبال المنطلقة من الحبال المائلة لتكون عمودية على الجسر الذي يشكل خطا أفقيا، مما يشكل عملية تثبيت للجسر وللوضع المعلق الذي يعانيه خالد كإحالة رمزية شكلية، وبهذا يحس خالد بنوع من الانتصار الداخلي وهو يرسم الخطوط المائلة ليثبتها بخطوط عمودية على الجسر مشكلا العديد من الزوايا التي تعطي إحساسا بالسكينة حينا أو توحي بالارتباك حينا آخر.

وإذ تمثل الحبال أذرعا تشد الجسر لتمنعه من السقوط فهذا يعد هاجسا ذاتيا في نفس خالد الذي فقد ذراعه فراح يعوضها بالعديد من الأذرع التي تمنع الجسر وقسنطينة والجزائر من السقوط، فكل حبل عمودي يقسم الصورة إلى قسمين، قسم يمثل الحاضر أو الماضي

2) حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ،ص51

القريب وقسم آخر يمثل المستقبل القريب، وهو ما يثبت فعلا أن الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن، فهكذا كان خالد بواسطة الشكل يعبر الزمن بفرشاته مع كل خط ليترسخ ذلك الزمن في ذاكرته كما ترسخت صورة الجسر فيها.

***الهوة الصخرية:** مساحة فراغ تشكله صخرتين كبيرتين أو جبلين غارقين في العمق، ومن المعروف أن فن الرسم بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد بواسطة الخطوط التي تكون الشكل الذي يختاره الفنان، فالصخرتان العظيمتان اللتان يربطهما الجسر كانتا قد حددتا في اللوحة بمجموعة خطوط منحنية، وهذا ما يسمى نظام الكتل إذ تكون << عبارة عن مساحات على السطح>>[206]، وقد شغلت الصخرتان جانبي اللوحة وهما على اختلاف تعاريجهما تعبران عن ثنائيتين مهمتين:

***الشرق/الغرب:** الصخرة اليمنى يمكن أن تمثل لخالد عظمة وطن مشرقي ضارب الأصالة والصمود في التاريخ، والصخرة في جهة اليسار تمثل الوجه الآخر للحضارة، تمثل أرض العدو. أما العمق السحيق الذي تضرب فيه الصخرتين فيمثل تلك الهوة العميقة التي وجد خالد نفسه فيها فجأة والتي لا منجى منها إلا ذلك الجسر الذي يربطها من الأعلى.

***الحاضر/المستقبل:** وقد تعني الصخرتان لخالد بعدا زمنا، فهو في زمن حاضر اختزن ويلات الماضي على صخرة ويأمل في مستقبل على صخرة أخرى يمر إليها عبر جسر يصله بالماضي دون انقطاع، وكأن الصخرتين ثقل يداهم خالد ويخنقه ويفقده راحته وسعادته.

***السماء:** مساحة زرقاء في النصف العلوي من اللوحة، تشغل في اللوحات الفنية عامة مساحة من الفراغ العلوي، وتلوينها يسمى فنيا بـ << مسح الفراغ>>[207] والسماء تعني السمو والعلو والاتساع الذي ينشده خالد نظرا لموجة الحزن واليأس التي كان يمر بها فالسماء أفق واسع، والارتقاء إليه يتطلب قدرة للترفع على مشكلات الحياة وكأن السماء تشكل محطة ثانية للشفاء، بعد الجسر الذي تشكله المحطة الأولى.

وهذا ما يبدو جليا في اللوحة التي تتصف سماؤها بالهدوء الاستفزازي وهي الفكرة التي يسعى خالد إلى عكسها على حياته الخاصة، فالهدوء هو الشيء الذي يفتقده في الواقع ويسعى إلى تحقيقه عن طريق الفن الذي يحمل << وظيفة محددة وهي الوصول إلى الفكرة

---

1) حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ،ص56

1) فرج عبو،علم عناصر الفن،ج1 ، ص372

العليا>>[208]، فهو << بمثابة بناء فوقي>>[209] يسمو به الفنان لبلوغ الهدف المحدد في حياته الاجتماعية.

ومن خلال هذه الدراسة التحليلية لأشكال لوحة حنين يحسن القول إن الشكل << تعبير عن رؤية مثالية تنفصل عن العالم الواقعي>>[210]، ذلك أن خالدا استعمل مجموعة من الأشكال التي انضمت في حيز اللوحة لتنقله من العالم الواقعي الذي يعيشه إلى عالم أكثر إشراقا وكأنه يريد ترتيب أفكاره، وترتيب حياته تماما كما قام بترتيب أشكاله، فالشكل في اللوحة يختلف عنه الواقع، لأن لمسة الفنان التغييرية، تتيح له استمالة الأشكال وفق نفسيته دون الخروج عن المحاكاة إذا كان المنظر نسخة من الواقع كما هو الحال بالنسبة إلى "حنين"، وبالرغم من أن الشكل في اللوحة امتداد في المكان << يتميز بحدوده ومظهره ولونه وحركاته إلا أنه لا يجب أن يخرج عن حدود نظرية "الشكل الواقعي">>[211] وهذا فعلا ما توخاه "خالد" في رسمه لـ "حنين"، فهو لا يرضى بتشويه صورة كانت نسخة عن قسنطينة.

والملاحظ أن لوحة "حنين" كانت لوحة بسيطة ذات بنية تناظرية إذا ما أسندت إلى محور عمودي يقسمها "إلى قسمين: قسم في اليمين والآخر في الشمال، ولقد كان الاتساق والتوازن في توزيع الأشكال مميزا للصورة، لأن << التوافق بين عناصر العمل الفني بمثابة المرشد للمدرك الجمالي، ولذا فإن أي خلل(...) يحرّف العمل الفني إلى مسار غير المسار الذي كان معدا له>>[212]، ولهذا كان لزاما على "خالد" بالدرجة الأولى توزيع الأشكال وفق ما يسهل على المتلقي قراءة لوحته منطقيا، فلولا هذا الترتيب الشكلي لما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما التذوق الجمالي وتجدر الإشارة إلى أن "خالدا" أراد أن يجد لنفسه ولوطنه واقعا آخر غير الذي يعيشه من خلال الأشكال الجمالية التي قدمها والتي حملها شحنات شعورية مكثفة، ذلك أن << الشكل الجمالي هو الذي يستطيع أن يقدم واقعا آخر>>[213] عن طريق المعنى الذي يحمله ويعبّر به عن وضعه الاجتماعي بالدرجة الأولى.

ب – سنن الألوان:

---

2) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني ،ص69

3) المرجع نفسه، ص69

) المرجع نفسه، ص [210]40

5) عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والنقد عند هيجل ، دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1996،ص66

1) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني ، ص46

2) المرجع نفسه، ص47

لا تتبين قيمة اللوحة الحقيقية إلا إذا ترجمت ألوانها إلى لغة كلامية، ذلك أن الألوان رموز يستخدمها الرسام لإضفاء قيمة على اللوحة أو لتبليغ فكرة ما، وتؤدي الألوان دورا هاما في التأثير على آلية التلقي واستيعاب العمل الفني من الناحية النفسية والاجتماعية والثقافية، في لوحة "حنين" على الرغم من طغيان لونين عليها، وهما لون السماء ولون الجبلين إضافة إلى سواد الجسر إلا أنها كانت لوحة مغرية، كان فيها شيئا مميزا، كانت تروي حكاية، تمثل تاريخا كتبه "خالد" بلغة الرسم والألوان، وكما أن للألوان << القدرة على إحداث تغيرات نفسية على الإنسان، فإن لديها القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة ولما يملكه من دلالات وإيحاءات خاصة>>[214] وهذا بالفعل ما ساعدت عليه ألوان لوحة "حنين" في الكشف عن أغوار شخصية "خالد"، وإن كانت لم تتجاوز ثلاثة ألوان، وفيما يلي قراءة في الألوان التي تحتويها حنين:

***اللون الأسود:** يظهر جسر قنطرة الحبال بلون أسود معلقا من بعيد، والأسود في الأعراف الأعراف الاجتماعية عموما من الألوان التي تبعث على التشاؤم لارتباطه بدلالات الليل والظلام والعتمة حيث يتسم الأسود بالصمت والانغلاق والحسم، لأنه لون الظلام كما يعبر عن الخطيئة وانقطاع الأمل والخزن، يرمز هذا اللون في الثقافات المختلفة على الموت والمصائب والحداد والهزيمة والخوف، فمما لا شك فيه أن "خالدا" مر بفترة إحباط وتشاؤم، أراد تجاوزها بالوقوف عليه رسما بفرشاته وكأنه يتجاوزه حقيقة ويتجاوز معه الألم والحزن الذي يدل عليه سواد لونه، بشحنة شعورية جديدة، يغلب عليها التطلع إلى المجهول مما يلازم خالدا، وكما لسواد الجسر من سلبيات فإن له إيجابيات، فالأسود من ناحية تراثية كان دليلا للانتصار والقوة والظفر، وهي صفات يمكن إحالتها إلى خالد الذي وقف ليرسم بيد ليستعيد الأخرى ويستعيد بها عافيته النفسية.

***اللون البني:**

أخذ الجبلان مساحتين متناظرتين في اللوحة، والكاتبة لم تحدد اللون الذي مسح به الفراغ الذي شكلاه، لكن الجبال في اللوحات الفنية غالبا ما تأخذ لونا داكنا وهو اللون البني، إضافة إلى أن الجبلين أو الصخرتين العظيمتين في واقع تواجدهما كلوحة طبيعية بقسنطينة يأخذان اللون البني، أي لون التراب ما يوحي بداية بالأصالة والاستمرارية، واللون البني، واللون البني يعد من الألوان المستمدة من مصادر الطبيعة والنباتات وهو في الجبل يوحي

3) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2، 1997،ص228

بالهدوء والاستقرار، ويمنح الإنسان بعض الهدوء والعودة للطبيعة، حيث أن لون التراب يميل للون البني، ومن ثم فهذا اللون يرمز للبساطة ويرمز للبساطة ويزيد من الإحساس بالتواضع ويشير إلى التحفظ والخطر ويحيل إلى مواضيع ترتبط بالأرض والأمن الحماية، وهو ما يمكن إسقاطه على شخصية خالد الذي يتميز بالهدوء والترتيب، والخوف من التورط في ارتباطات سياسية، بل وحتى اجتماعيا فهو شخص لم يرتبط في حياته ربما لأنه كان يخشى ذلك بداية، ثم إن الحظ لم يسعفه في الارتباط بالمرأة التي كان يريدها فيما بعد.

ونظرا للثقافة الكبيرة التي كان يحملها خالد من خلال مطالعاته، فإنه فيما يبدو كان على دراية بالأساطير القديمة التي كانت تستعمل الألوان في محاربة المرض وطرده إذا كانت << الحصاة التي تطرد الحمى وتوقف ارتشاح العين>>[215] ومن الممكن أن يكون خالد قد رسم الجبلين الصخريين البنيين طلبا للاستشفاء من الحمى التي أصابته في الليلة التي سبقت رسمه للوحة، أو أن أمله في الجبلين كان أكبر من شفائه من الحمى، بأنه أراد أن يشفى بهما من كل الآلام التي تحيط به.

***اللون الأزرق:**

شكلت السماء المساحة العلوية من اللوحة وقد أضاف اللون الأزرق الهادئ أو البارد بعدا ثالثا يوحي بالحركية أحيانا للأجسام الساكنة، فالفاتح من اللون الأزرق وهو لون السماء << يعكس الثقة والبراءة والشباب>>[216] وذات الصفات تميز خالدا وهذا يدل على اختياره لدرجة اللون الأزرق الفاتح دون القاتم والذي ينم عن وعي سابق منه بحال السماء صافية الزرقة التي توحي بالهدوء والاستقرار والأمان، والأزرق في السماء سمو وعمق (...)، وهو من الألوان التي يتعايش معها الإنسان لمدة طويلة دون أن يملها، كما أنه رمز للسلام والصداقة والحكمة، فالسلام بالنسبة إلى خالد هو حرية الوطن، والصداقة هو ما يربطه بسي الطاهر، والحكمة تمثلت في خروجه من قوقعة اليأس بالرسم، وللون الأزرق وهو متحد بالسماء تأثير نفسي عجيب في تهدئة الأعصاب وخفض ضغط الدم وتهدئة النفس. وتعد هذه الخاصية كمرحلة إجرائية اتخذها "خالد" ليخفف من حدة الإحباط والتوتر النفسي والعصبي اللذين مر بهما، فالفن يعتبر دائما فسحة يتمكن المبدع من خلالها من تطهير ذاته

) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 126[215]

) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 228[216]

من رواسب فكرية ونفسية عالقة في ذاته، وبهذا أصبح لون السماء عند "خالد" رمزا للتسامي والترفع وجلبا لمعاني الحياة والأمل.

3-1-1/2 المقاربة السيميائية:

تعتمد المقاربة السيميائية للصور الذهنية الموظفة في المتون الروائية على دراسة العلامات اللغوية، واكتشاف الدلالات، والمعاني الكامنة فيها، ذلك أن السيمياء عامة تعرف بأنها << العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية، في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة>>[217] أو هي << ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا، أو لسانيا أو مؤشريا>>[218] وإن دراسة لوحة "حنين" دراسة سيميائية معناه إخضاع علامات التوصيف اللغوي لهذه الدراسة، قصد إيجاد العلاقات التي تربطها، والمعاني المختفية وراء الحروف، والكلمات وعلى هذا الأساس، فإنه لا يخفى أن لوحة "حنين" تعد مزيجا من الإشارات اللغوية، وغير اللغوية، وتمثلت الإشارات اللغوية، في ما جاءت به "أحلام مستغانمي" من لغة روائية على لسان "خالد"، من وصف للوحة، وأبعادها وقيمتها، ومكانتها. ولهذا فستقتضي المقاربة السيميائية دراسة العلامات اللغوية التي تصف لوحة حنين في الرواية من خلال استقراء دلالات مجموعة من الثنائيات التي شكلتها حنين مع بعض المفردات كما هو موضح:

***حنين (الاسم):**

لفظة "حنين" كانت عنوانا للوحة قنطرة الحبال، حيث يعد العنوان عموما أول إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل للعمل الإبداعي الموسوم به، إذ يشكل حمولة دلالية << فهو قبل ذلك علامة، أو إشارة تواصلية، له وجود فيزيقي مادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين مرسل ومتلقي>>[219] ، فقد اختار "خالد" اسم "حنين" ليسم لوحته الأولى، فجاءت بذلك نكرة غير معرفة، ذلك أن حنين خالد لم يكن واحدا بل تعدد، فقد كان للأم، للوطن، لقسنطينة، لصفوف الجبهة، وأعظمها على الإطلاق حنين للذراع التي لم تعد ذراعه، فهذه الكلمة أصبحت تحمل كل معاني الألم الداخلي والكبت الذاتي لأنها تعني الاستغراق في فعل الاشتياق.

---

1) عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرجة للنشر، القاهرة، ط 1،2003،ص19

2) محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1987، صص(5-6)

3) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001،ص36

جاء تركيب لفظة "حنين" على وزن "فعيل" وهي صيغة مبالغة تفيد الزيادة والكثرة[220]، وهذا ما يدعمه تكرار حرف النون الذي يصدر تطريبا وغنة، وهمس حرف الحاء ما خلق نوعا من الحميمية مع هذه اللوحة بصفة عامة، كما أن الصوت الذي تتركه هذه الكلمة يكون صدى داخليا ينبع نت أعماق النفس، تماما كما ينبع أنينه، وهي على ذات وزن "أنين"، ولعل هذا ما كان يراود خالدا أثناء رسمه لتلك اللوحة، أنين الألم الذي ولّده حنين متشعب المصادر، حنين جُسّد رسما في جسر على لوحة صغيرة اختزل فيها خالد كل اشتياقه، كل تاريخه، كل آماله وآلامه، لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره أسماها دون كثير من التفكير "حنين"[221]، لتكون دوما جسره الذي يصله بالماضي والحاضر بين الغربة والوطن.

***حنين(الجسر):**

كانت لوحة "حنين" جسرا فيحد ذاتها، جسرا للعبور من حالة اللاستقرار إلى حالة الهدوء والاستقرار والثبات، أما الجسر الذي تحمله فيدل على << كل شيء له طرفان ووجهتان واحتمالان وضدان>>[222]، وهو الحال الذي يعيشه خالد بين بلدين غربي وعربي، بين ظالم ومظلوم، بين الجزائر وباريس بلد الغربة والشهرة، وبهذا كان الجسر علامة صارخة للتناقض والمعاناة، كما كان يقول خالدا << فكان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما، ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي، ودواري دون أن أدري>>[223] ومن جهة أخرى كان الجسر في وضعه المعلق كحال كل من خالد وأحلام وزياد، فخالد مثل طرفي الثورة والاستقلال، وأحلام كانت جسرا بين الشرق والغرب بين الجزائر وباريس، بين الحضارة والأصالة، وزياد كان جسرا يربط بين كل الدول العربية التي مر بها، وعدها أوطانا بديلة لفلسطين وطنه الأسير، ولعل هذا ما جعل الجسر عموما يحَدّد بوصفه << مكانا ضاجا بحركة الاجتياز وأفقا مرآويا يعكس صورة الأنا/ الآخر إزاء هذا المرموز المدجج بلغة العبور>>[224]، وتبقى العلاقة بين لوحة حنين والجسر علاقة احتواء، فحنين تتضمن جسرا،

---

4) أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف، والإعراب، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 ،1974،ص331

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص [221]63

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص [222]402

) المصدر نفسه، ص [223]208

224) وجدان الصائغ ،الأنثى و مرايا النص مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر،دار نينوى للنشر،سوريا ،ط 1 2004 ،ص2

ولعل ذلك يعود إلى ما اختزنه خالد من صور الجسر في طفولته فقد كانت القنطرة أقرب جسر إلى بيته[225]وقلبه أيام آلامه وغربته.

***حنين (الذاكرة):**

المحتوى في أي لوحة فنية ما هو إلا << الحياة منعكسة >>[226]، وهذا الانعكاس يكون سليل الذاكرة، التي تتبنى وظيفة تخزين اللحظات، والكلمات والأوقات غير العادية في حياة الفنان والذي يعكسها بدوره في لوحاته، تماما كما هو الحال عند خالد الذي رسم بذاكرته لوحة "حنين"، تلك الذاكرة التي لا تزال تحمل صورة ذلك الجسر، وما ارتبط به من أحداث مباشرة، والمكان الشاهد على مصرع جده، فخالد كان يتذكر قصة موت جده التي سمعها مرة واحدة عن أبيه. ذلك الجد الذي رمى بنفسه يوما من الجسر بعدما توعده أحد البايات بالقتل إذ يقول << كان جدي يومها أضعف من أن يقف بمفرده في وجه ذلك الأمر القاطع بالقتل، وكان أيضا أكبر من أن يقاد ليقف بين يدي لك الباي ذليلا، ولذا عندما أرسل الباي من يحضره إليه، كان جدي جثة في هوة سحيقة أسفل وادي الرمال، فقد رفض أن يمنح الباي شرف قتله>>[227]، ويصف خالد توارد هذه القصة إلى مخيلته بأنه موعد مع الذاكرة على جسر[228]، ولا شك أنه لما رسم لوحة "حنين" كان على موعد مع ذاكرته، مع الوطن بكل أحداثه وذكرياته، وهكذا كان لحنين كما لكل اللوحات << دلالات وجدانية، تدرك بطريقة حسية>>[229] وتبقى الذاكرة هي القاسم المشترك لكل من يتلقى لوحة "حنين" بنوع من الاهتمام والحب.

***حنين (المعجزة الصغيرة):**

كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد المعجزة الصغيرة، والتمرين الأول في الرسم، والمحاولة الأولى للخروج من اليأس، بل كانت الحياة كلها إذ أخرجته من تلك المطبات الجنونية التي كانت تلاحقه، ولأنه رسمها لأول مرة في حياته وبإتقان، عدها معجزة صغيرة إذ يقول: << كانت لوحتي الأولى، وتمريني الأول في الرسم فقط (...) اعتبرتها برغم بساطتها معجزتي الصغيرة>>[230]. فأصبحت بذلك أحب اللوحات إلى قلبه، لما كان لها من دور في خروجه

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 292[225]

) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص 124[226]

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293[227]

) المصدر نفسه، الصفحة نفسها[228]

229) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص46

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 59[230]

من الإحباط النفسي المستمر له، فكانت شأنها شأن الفن أداة ترميم داخلي للذات الممزقة على جميع الأصعدة ومحفزا للعبور نحو المستقبل ولا يوجد شك في أن لوحة "حنين" كانت ذلك الطريق نحو المستقبل بالنسبة لخالد.

***حنين/ التوأم(حياة):**

حياة هي ابنة سي الطاهر قائد الثورة والمجاهد والرفيق الدائم لخالد. ولدت بتونس، وكان لها هذا الاحتياطي، قبل ستة أشهر من منحها اسم "أحلام" الرسمي حين قام خالد بتسجيلها بدار البلدية بتونس بعد بتر ذراعه بناء على وصية "سي الطاهر" الأخيرة له << أود أن تقوم أيضا بتسجيلها في دار البلدية(...) لقد اخترت لها هذا الاسم... سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني>>[231]. ومن الملاحظ أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" لم تذكر هذا الاسم علنا إنما أشارت إليه على لسان خالد:<< سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه كما يتعلق غريق بحبال الحلم، بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة، ولام التحذير>>[232]، وهنا كانت نقطة الشبه الثانية بين أحلام وحنين التوأم غير الحقيقي، التوأم الأيديولوجي الذي شكله "خالد".

لقد تمثل التقارب الأول في الظروف التي ساهمت في إطلاق اسمي حنين وأحلام، إذ ولدتا كلاهما في لحظات من الألم والحمى والحزن، أما نقطة الشبه الرئيسية والأهم للتوأمة فهي تاريخ الميلاد القريب لكل من حنين وأحلام والذي كان بمكان واحد بتونس سنة 1957 م، ثم التوقيع الموحد من خالد لكل منهما فيشير إلى ذلك قائلا:<< وها هي حنين لوحتي الأولى وجوار تاريخ رسمها "تونس 57" توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل لوحة، تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة 1957م وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة (...) لوحة في عمرك تكبرينها رسميا ببضعة أيام، وتصغرك في الواقع ببضعة أشهر لا غير>>[233]، وهكذا أراد "خالد" جعل "حنين" توأما لأحلام رغم أنها تكبرها في الواقع وفي الأوراق، وتبقى قسنطينة بجسورها وصخورها تمثل القرابة الأصلية التي تربطهما، ويتضح ذلك من الحوار الذي دار بين أحلام وخالد بعد ربع قرن من ميلادها:<< نظرتِ إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك، قلتِ أليست هذه

) المصدر نفسه، ص [231]36

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، صص(36-37)[232]

)المصدر نفسه، ص [233]117

قنطرة الحبال؟ أجبتك إنها أكثر من قنطرة...إنها قسنطينة وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة>>[234]، وتربط خالدا بأحلام من جهة أخرى.

***(حنين/البداية المزدوجة):**

كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد نقطة انعطاف مضعفة، وبداية مزدوجة، فقد شكلت ثنائية تواصلية مع القدر الذي جعلها المحور الرئيس في حياة مبدعها، ويشاء القدر السردي أن تكون حنين بداية خالد مع الرسم والشهرة، ثم يشاء مرة أخرى أن تكون الشرارة الأولى في إشعال قصة ظلت خامدة مدة خمسة وعشرين عاما، كان ذلك في أحد أيام << نيسان 1981>>[235]، والذي وصفه قائلا: << هذا التاريخ سيكون منعطفا للذاكرة كأنه سيكون منعطفا للذاكرة كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك>>[236]، فهو التاريخ الذي حول طفلة صغيرة كانت تحبو إلى امرأة مميزة، امرأة كانت تقف طويلا أمام لوحة صغيرة في المعرض الذي أقامه خالد، أمام لوحة لم تستوقف أحدا سواها << لقد كان هناك أكثر من قدر أكثر من مكتوب...أكثر من مصادفة>>[237]، وكان خالد مذهولا باكتشاف كل تلك الصدف.

كانت أحلام/حياة تلك الطفلة الصغيرة التي لم يرها منذ سنة 1962 غداة الاستقلال[238]، ولهذا راح خالد يتعجب لأكثر من الشيء، ويتساءل << أنت إذن تتوقفين أمام لوحة صغيرة لم تستوقف أحدا تتأملينها بإمعان أكبر، تقتربين منها أكثر وتبحثين عن اسمها في قائمة اللوحات، ولحظتها سَرَتْ في جسدي قشعريرة مبهمة واستيقظ فضول الرسام المجنون داخلي، من تكونين أنت الواقفة أمام أحب لوحاتي لي؟(...) ما الذي أوقفك أمامها؟>>[239]، وهكذا كانت حنين قد جمعت خالدا بأحلام بعد غياب دام عشرين عاما واجتمع بالتوأم الذي كان مسؤولا عن وضع اسم كل منهما. فالقدر صنع لقاء تلاقي الأطراف، وكان شرف اللقاء ممنوحا لحنين التي قال عنها خالد: << لوحة كانت بدايتي مرتين.. مرة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم... ومرة يوم وقفت أنت أمامها وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر>>[240]، فكانت حقا اللوحة المنعطف والبداية المزدوجة.

) المصدر نفسه، ص 117[234]
) المصدر نفسه ، ص65 [235]
) المصدر نفسه، الصفحة نفسها[236]
) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص 58[237]
) المصدر نفسه، ص 56[238]
) المصدر نفسه، صص(58-59)[239]
)المصدر نفسه، ص 64[240]

***حنين/ العودة:**

أخذت لوحة "حنين" آخر مشاهدها الروائية في مدينة قسنطينة، فقد رافقت خالدا حين عودته إليها لحضور عرس أحلام التي تزوجت مع رجل وصفه خالد بأنه: << كان رجل الصفقات السرية، والواجهات الأمامية، كان رجل العملة الصعبة، كان رجل العسكر>>[241]، إذ لم يكن زواجه من أحلام رغبة فيها، إنما في الاسم الثوري النظيف الذي تحمله، وكان زواجهما صفقة مع الوطن، وقد قبل "خالد" حضور عرس "أحلام" في قسنطينة هروبا، وأملا في شفائه من حبّ امرأة أضحى مستحيلا، لتنعكس الأدوار فخالد لم يُشف بأحلام من الوطن يحاول أن يشفى منها به.

ويسافر "خالد"، وإلى جواره لوحته حنين في << سفرها الأخير بعد خمس وعشرين سنة من الحياة المشتركة>>[242]، فيقول:<< ها هي اللوحة التي أحضرتها هدية لعرسك تشغل مكانك الفارغ إلى جواري>>[243] ثم تُصور "أحلام مستغانمي" مشهد الوصول إلى قسنطينة على لسان خالد:<< ها هي قسنطينة إذن وها أنا ذا أحمل بيدي الوحيدة حقيبة يد، ولوحة تسافر معي(...) ها هي "حنين" النسخة الناقصة عن قسنطينة في لقاء ليلي مع اللوحة الأصل، تكاد مثلي تقع من على سلم الطائرة تعبا ودهشة...وارتباكا>>[244]، ذلك أن "حنينا" لأول مرة تكون وجها لوجه مع الصورة الأصل التي تحملها، لأول مرة أمام قنطرة الحبال ووادي الرمال، لأول مرة في قسنطينة.

في آخر دور لحنين تتحول إلى هدية تبارك زواج أحلام، ولعله أصعب شيء حصل مع خالد، أن يتخلى جزء من هويته، وشخصيته من أجل امرأة كانت يوما ما وطنا، وأما، وحبيبة في ذات الآن، امرأة أحبت تلك اللوحة التي كانت توأمها. ولهذا كان من غير السهل على خالد أن يُهديها تلك اللوحة على مرأى من الجميع، إذ يقول:<< كم كان يلزمني من تمثيل لأُهديك تلك اللوحة (...) وكأنها لم تكن اللوحة التي بدأت بها قصتي معك منذ خمسة وعشرين سنة(...) وكم كنت مدهشة أنت في تمثيلك وأنت تفتحينها، وتلقين نظرة معجبة عليها، وكأنك ترينها لأول مرة>>[245]، وكم أدخلت لوحة حنين من سعادة في قلب أحلام التي

---

[241]) المصدر نفسه، ص 270

[242]) المصدر نفسه، ص 284

[243]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 283

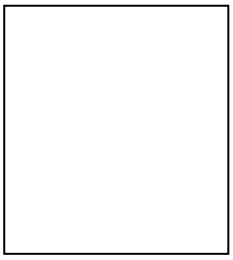
[244]) المصدر نفسه، ص 284

[245])المصدر نفسه ص 372

لعبت دورها النهائي مع خالد من خلال مكالمة هاتفية غير متوقعة، تشكره فيها على اللوحة، وتقول إنها قد وهبتها السعادة، كما لا يملك إلا أن يقول:<< أنا لم أهبك شيئا...لقد أعدت لك لوحة كانت جاهزة لك منذ خمس وعشرين سنة، إنها هدية قدرنا الذي تقاطع يوما>>[246] وبذلك شهدت حنين دورين متناقضين بين خالد وأحلام، دور الحضور والغياب.

ومن خلال الثنائيات السابقة يتضح أن للوحة حنين العديد من الأبعاد السيميائية المستمدة من صفاتها المذكورة في الرواية كعلامات لغوية تحوي دلالات كامنة. ومما سبق تكون أحلام مستغانمي قد وظفت لوحة "حنين" توظيفا فنيا يخدم الأحداث الروائية، نظرا لحركية الدفع السردي التي ساهمت فيها هذه اللوحة منذ بداية الرواية إلى آخرها سواء بمضمونها أو ألوانها أو أوصافها أو أبعادها، فقد كانت بمثابة البؤرة الرئيسية في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالدا بأحلام، وساهمت بشكل أو بآخر في تدعيم تلك العلاقة الغامضة بينهما.

2/2 لوحة اعتذار:



اللوحة في المتخيل السردي

2/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة):

في المحطة الثانية للرسم والتي تمثلت في لوحة "اعتذار" كان المرسل هو خالد بن طوبال والمرسل إليه بالدرجة الأولى هو صاحبة الوجه الذي تحمله اللوحة، تلك الفرنسية التي تدعى "كاترين"، وعلى فترات متقدمة من الزمن الروائي يظهر متلق آخر للوحة وهو أحلام ناهيك عن متلقي الرواية بصفة عامة من القراء.

أ_ المرسِل:

رسم خالد بن طوبال لوحة "اعتذار" في فرنسا التي استقر بها، ومارس فيها مهنة الرسم، أين تفرغ لدراسة الفن والتقرب من أشهر الرسامين، وإقامة المعارض، فقد كان يعيش في بلد يشجع الموهبة الفنية، يقول خالد في خطاب ذاتي:<< تعيش في بلد يحترم موهبتك

[246]) المصدر نفسه،ص 375

ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك، ويرفضك أنت>>[247]، فخالد هرب من وطنه الذي بات لا يعرف سوى الجراح، وطن يرفض الفن لأنه خرج لتوه من مرحلة مخاض سياسي وسيادي عانى منه الكثير، ذلك الوطن الذي استبدله ببلد آخر. وكان خالد قد اكتسب ثقافة غربية، وعاشر أجانب من بينهم "كاترين"، التي كانت طالبة في إحدى مدارس الفنون الجميلة بباريس[248]، وقد رسم وجهها في لوحة سماها "اعتذار"[249] لتأخذ الرواية بعدا جديدا بأحداث سردية مختلفة.

ب_ الرسالة(لوحة اعتذار):

عبارة عن لوحة فنية زيتية تمثل وجها لامرأة غربية فرنسية شقراء، وكانت أول تجربة رسم من ذلك النوع بالنسبة لخالد، ولأن << تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه بالأفكار والأيديولوجيات، إذ ليس هناك من يفصل الفن ولا التجربة الفنية عن سائر تجارب الحياة الأخرى>>[250]، فإن خالدا أخذ كل هذا بعين الاعتبار، إذ لا يمكن له أن يرسم بمنأى عن إيديولوجيته الدينية العربية، ولا جذوره الاجتماعية، كما لا يمكنه أن يكسر الطابوهات برسم امرأة مجردة، وهذا ما حصل معه ذات يوم إحدى جلسات الرسم في مدرسة الفنون الجميلة، حين دعاه بعض أصدقائه الأساتذة، وكان الموضوع ذلك اليوم هو رسم موديل نسائي[251] الشيء الذي جعل خالدا يصاب بنوبة من الدهشة والارتباك.

فقد كان يفكر في قدرة هؤلاء الطلبة <<على رسم جسد امرأة بحياء جنسي وبنظرة جمالية لا غير، وكأنهم يرسمون منظرا طبيعيا، أو مزهرية على طاولة، أو تمثالا في ساحة>>[252]، ووسط كل هذا راح خالد يخفي ارتباكه ويرسم، إذ يقول:<< ولكن ريشتي التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترسم ذلك الجسد خجلا، أو كبرياء لا أدري.. بل راحت ترسم شيئا آخر، لم يكن في النهاية سوى وجه تلك الفتاة كما يبدو من زاويتي>>[253] وهذا ما يؤكد أن هروب خالد لرسم وجه تلك المرأة قد اصطدم بشخصيتها الجريئة التي تظهرها طلتها أين << يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون

---

[247]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 73

[248]) المصدر نفسه، ص 94

[249]) المصدر نفسه، ص 93

[250]) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 223

[251]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص 94

[252]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[253]) المصدر نفسه، ص94

آخر سوى حمرة شفتيها>>[254]، فبالرغم من أن اللوحة جاءت مختصرة في تشكيلاتها الخطية، واللونية إلا أنها تحمل شحنة غير يسيرة من العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تحتاج إلى القراءة.

ج_ المرسَل إليه:

لم يكن متلقي لوحة اعتذار واحدا، بل تعدد بين أساتذة مدرسة الفنون الجميلة، والرسامين الذين حضروا جلسة الرسم والطلبة، وبدرجة خاصة "كاترين" التي كانت موضوع الرسم ذلك اليوم، والتي تلقت لوحتها باستياء كبير، ظنا منها أن خالدا قد أساء لأنوثتها، فخاطبته وكأنها ترى تلك اللوحة إهانة << أهذا كل ما ألهمتك إياه؟>>[255]، فأجابها معتذرا << لا لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكني أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد لدهاليز نفسه (...) رغم أنني رجل يحترف الرسم.. فاعذريني إن فرشاتي تشبهني إنها تكره أن تتقاسم مع الآخرين امرأة>>[256]، وهذا فعلا ما يحدث في الفن حين يتعلق الأمر بفنان << يصنع صيغة مادته معتمدة على صورة حسية قد تكون صعبة، أو متعثرة، أو تكون على درجة من التمنع، بحيث تجعله غير قادر على معانقتها بسهولة>>[257]، فيلجأ إلى طريقة أخرى، إلى حيلة أخرى أو مخرج آخر.

أما عن كاترين كعلامة موقعة في الرواية، ثم في اللوحة فهي فتاة فرنسية تحيل بالدرجة الأولى إلى البلد الذي تنتمي إليه باريس، تلك المدينة التي تشبه نساءها في تآمرها وإغرائها وفراغها العاطفي، فوجود "كاترين" في الرواية كشخصية لم يكن عبثا لا طائل منه، إذ عكس خلفيات إيديولوجية حول علاقة المرأة الغربية بالرجل العربي، ذلك أنها لم ترد لعلاقتها مع "خالد" أن تخرج عن إطار الخفاء دون التورط معه بأي رابط رسمي يطيح من عليائها وهذا ما لاحظه خالد عليها إذ يقول:<< كنت أعرف أنها تكره اللقاءات العامة.. ربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي يكبرها بعشر سنوات، وينقصها بذراع، كانت تحب أن تلتقي بي، ولكن دائما في بيتي أو بيتها، بعيدا عن الأضواء، وبعيدا عن العيون، هناك فقط كانت تبدو تلقائية في مرحها، وفي تصرفها معي، ويكفي أن ننزل

) المصدر نفسه،ص [254]93

) المصدر نفسه، ص [255]95

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص95 [256]

) مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن، ص [257]174

مها لتناول وجبة غذاء في المطعم المجاور ليبدو عليها شيء من الارتباك والتصنع، ويصبح همها الوحيد أن نعود إلى البيت>>[258] ليشكل وجود "كاترين" في حياة "خالد" ثنائية ضدية مع أحلام، ف "كاترين" وجه للحضارة والانتماء للغرب، أما أحلام فهي وجه الأصالة والمحافظة والانتماء لأمة عربية إسلامية، وإضافة إلى "كاترين" مثلت "أحلام" في مرحلة لاحقة دور المتلقي للوحة اعتذار، وقد تلقتها بنوع من الغيرة النسائية والفضول لمعرفة تفاصيل رسمها.

د_ هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للوحة اعتذار):

اعتذار لوحة يمكن القول أنها ذات منشأ غربي، بعيدا عن أسلوب الفن العربي، وخالد كان فنانا عربيا معاصرا واكب في مسيرته الفنية تطور الفن الغربي << الذي أصبح حالة ملازمة للفنان العربي لا يمكنه التخلص منها، حيث دفعته إلى المزيد من الاغتراب ويرى نفسه محاصرا في شركه، وأصبح ممثلا للكثير من تجارب الغرب وأفكاره>>[259]، ولذلك كان خالد قد تفاجأ بالموضوع الذي اختير من طرف بعض أصدقائه الأساتذة في جلسة الرسم التي دُعي إليها في مدرسة الفنون الجميلة، وكان هناك قوة غريبة تحاول أن تبقيه بعيدا عن أصالة الموروثة التي يحملها، غير أنه انتصر لنفسه ولهويته، حين لم يخضع لمنجزات الفن الغربي التي تكسر الطابوهات.

انتصر "خالد" عندما رسم وجه "كاترين" ملغيا جسدها واضعا حاجزا بينه وبين تلك الحركة الغربية الجريئة التي لا تمت بأي صلة إلى ما نشأ عليه "خالد" وما ورثه، فهو فنان عربي بالدرجة الأولى وفي هذا إحالة دينية، كما أن قداسة الدين الإسلامي جعلته يترفع عن مشاركة أشخاص آخرين رسم امرأة، وانتصر ثانية لمجتمعه العربي، فالفن << هو أقدر ضروب النشاط البشري تعبيرا عن التواصل بين الأفراد، وبين الأجيال>>[260] ذلك أن الفنان يمثل ضمير مجتمعه، ويده التي تنوب غليه في الرسم، وهويته التي اكتسبها، فالفن هو التضامن الوحيد << بين الروح والنفس، وبين الفنان والمجتمع ولذلك فإن الفنان والمجتمع تقوم بينهما صلة إيجابية حينما يكون كل منهما على الطريق الصواب>>[261]، كما أن الفنان

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [258]71

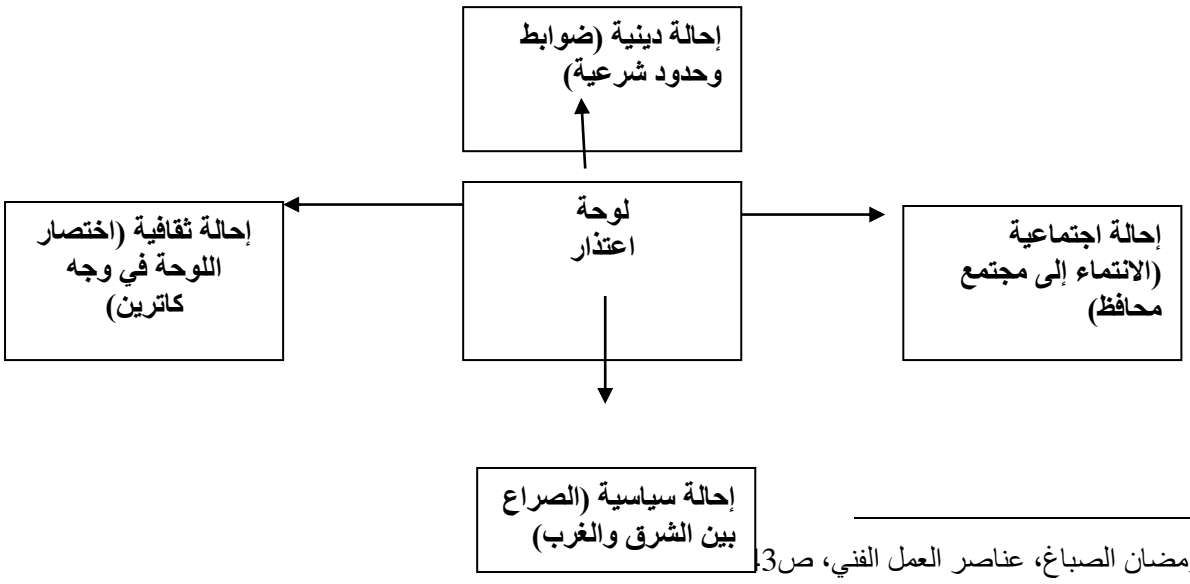
3) محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص2

) عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص [260]88

2) محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص 59

<< يستمد مادته من الحياة اليومية >>[262]، ويهب عمله _ بناء على هذا_ شكلا نوعيا محددا من ذاته، لا مفروضا عليه، وهذا ما تماشى وفقه "خالد" من خلال لوحة اعتذار التي كانت رسالة وجهتها أحلام مستغانمي لطرح قضية مهمة، وهي محاولة الغرب تجريد << الفنون العربية عامة من أصالتها التاريخية، ومن مفهومها القومي، وإرجاعها إلى أصل غربي>>[263]، لكن خالدا لم يكن ليطمس هوية وطن حارب لأجله، وفقد ذراعه لأجله، ليتم وفق ذلك طرح قضية أخرى، وهي قضية تحاور الشرق والغرب أو محاولة التعايش بينهما.

وجسدت "أحلام مستغانمي" ذلك من خلال العلاقة التي جمعت خالدا بـ"كاترين" منذ ذلك اليوم، والتي لم تمثل له إلاّ << امرأة عابرة، في مدينة عابرة>>[264]، لم يكن ملزما معها لا بالوفاء، ولا بالانتماء، إذ لم تكن علاقته بها تعدو مجال حبهما المشترك للفن، فقد كانا مختلفين حد التناقض[265]، وبالتالي يمكن القول إن للوحة "اعتذار" العديد من الإحالات، إحالة اجتماعية، وتمثلت في الموروث الاجتماعي، أو العُقدِ والرّواسب التي يحملها خالد والإحالة الثقافية التي تمثلت في قدرة خالد على التعبير عن خصوصيته بطريقة متخفية وراء تقاسيم اللوحة وألوانها، كما أن هناك إحالة دينية تشير إليها لوحة اعتذار. ذلك أن خالدا فنان عربي مسلم، وهذا ما يجعله خاضعا لقوانين هذا الدين أما الإحالة السياسية فتمثلت في طرح قضية الصراع بين الشرق والغرب طرحا داخليا، وإيجاد طريقة للتحاور فيما بينهما، وتتلخص هوية لوحة "اعتذار" من خلال الإحالات الموضحة في الشكل الآتي:



3) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص43

4) محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص 34

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [264]165

) المصدر نفسه، صص(77-79)[265]

2/2-2 المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال والألوان):

تشمل المقاربة الأيقونية للوحة اعتذار المجال الجمالي الإبداعي والمتمثل في الأشكال المتحدة لتكوين هذه اللوحة، ثم الألوان التي تحملها، وفي كل هذا ستعتمد الدراسة على بيان دلالات الرموز والأيقونات الشكلية واللونية التي يمكن من خلال تفكيك شيفراتها الاقتراب من المعنى الحقيقي الخفي وراء توظيف اللوحة، وبالتالي وراء ذلك الوجه الذي تحمله اللوحة.

أ_ سنن الأشكال:

تحوي لوحة اعتذار للرسام خالد بن طوبال وجها << لامرأة يطغى شقار شعرها على اللوحة، ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها>>[266]، << وعينيها المختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي>>[267]، وهنا تكوّن الشكل الدال للوحة اعتذار نتيجة ترابط خطوط وألوان لم يخترها خالد إنما كانت نتيجة المشابهة أو النقل الخالص لتقاسيم وجه كاترين، وطبعها مرة أخرى على لوحة زيتية بطريقة تقريبية غير انعكاسية آليا، لأن المماثلة << لا تعني أن التشابه انعكاس آلي وكلي للموضوع الذي تحمله الصورة، ذلك أن الصورة أي صورة لن تكون أبدا هي نفسها إذا كانت مجرد نقل موضوعي للعالم الخارجي، فن أولا وشكل جمالي قبل أن تكون قناة إبلاغية لخطاب ما>>[268]، ذلك أنه من حق الفنان الشرود عن النقل الاستنساخي المجرد للوجه الذي يصوره في لوحته وتحميله دلالات معينة يبثها فيها أي اللوحة.

ومن المعروف أن الرسم أيا كان الموضوع فيه << يبدأ بعملية التحديد>>[269] بواسطة الخطوط، وفيما يتعلق بلوحة "اعتذار" فإنها تقوم على تشكيل مجموعة من الخطوط المنحنية التي تمنح إحساسا بالوداعة، والرشاقة والجمال والرقة، وهذا ما يبدو واضحا على وجه كاترين، فاللوحة كانت جميلة، ووجه كاترين كان ينم عن رشاقة ورقة المرأة الغربية، ذات الشعر الأشقر القصير، والعيون الزرقاء، التي تكون في غالب الأحيان أقل اتساعا من عيون

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [266]93

) المصدر نفسه، ص [267]167

268) محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227

269) حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، ص 50

المرأة العربية ذات العيون السوداء، أو البنية، فيما يظل لرسم الوجه دلالة على الوجه الظاهري الذي يرى من خلال الحضارة الغربية، لا ما تخفيه في حيثياتها فظاهرها يوحي بالتعالي والرفعة، وباطنها يلفه الغموض والرداءة والبعد عن القيم.

وبخصوص الوجه عامة، فلا شك في أنه من أكثر الحالات فهو مرآة صادقة عن ذاتية صاحبه وصورة مختصرة عن طباعه وسلوكياته ولا شك أن خالدا الذي رسم وجه كاترين ليخفي ارتباكه، فقد أصاب بعض صفاتها فيه، على الرغم من عدم وجود رغبة ملحة من طرفه لرسم ذلك الوجه، وهنا لا يمكن تحميل تلك اللوحة دلالات ذاتية لها علاقة مباشرة بخالد شخصيا، ذلك أن خالدا عموما لا يرسم الوجوه، أما الوجوه التي يحبها فكان يرسم << فقط شيئا يوحي بها، طلتها...تماوج شعرها، طرفا من ثوب امرأة، قطعة من حليها، تلك التفاصيل التي تعلق في الذاكرة(...) تلك التي تؤدي إليها دون أن تفضحها تماما>>[270]. فهو يرى أن << الرسام ليس مصورا فوتوغرافيا يطارد الواقع... إن آلة تصويره توجد داخله في مكان يجهله هو نفسه ولهذا هو لا يرسم بعينيه، وإنما بذاكرته وخياله، وبأشياء أخرى>>[271] لتكون هذه اللوحة فعلا مأزق فنيا وفكريا كان على خالد مواجهته باحترافية فنية وفكرية.

ب _ سنن الألوان:

اشتملت لوحة اعتذار على ثلاثة ألوان: الأصفر (الأشقر) والأزرق والأحمر الفاقع، وكل منها ألوان أساسية ما أعطى اللوحة جاذبية وإشعاعا، وهو ما ساهم من ناحية أخرى في تحميل الصورة مدلولات ثقافية معينة فـ << في فن رسم الصور البشرية كالوجه مثلا، يستطيع الرسام التعبير عن حالة وجدانية عن طريق اللون والضوء والظل>>[272]، ولا شك في أن اجتماع ألوان أساسية كالأحمر والأصفر والأزرق من شأنه أن يُظهر تلك الاندفاعية والجرأة والوضوح التي تتصف بها كاترين.

***اللون الأصفر(الأشقر):** كان الأصفر أكثر الألوان حضورا في اللوحة، فقد طغى عليها وهو لون أساسي يبعث البهجة والانتعاش، لأنه لون دافئ، والصارخ منه كما في لوحة

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص(92-93)[270]

) المصدر نفسه ، ص 93[271]

272) دليل محمد بوزيان و آخرون،اللغة و المعنى مقاربات في فلسفة اللغة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط 1، 2010، ص210

اعتذار يدل على التألق والجمال والحيوية، وهو تماما ما تتميز به كاترين صاحبة الشعر الأصفر، ولما للألوان من عظيم الشأن على << إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديها القدرة على الكشف عن شخصيته>>[273]، فاللون الأصفر في لوحة اعتذار يدل على << الإثارة والانشراح>>[274]، وهو ما يميز كاترين.

وإن كان هذا اللون يشير في العديد من المواضيع إلى <<الضعف والذبول والمرض>>[275]، وهذا يحيل إلى الحالة التي كان يعانيها خالد الذي رسم تلك اللوحة مركزا على تقاسيم الوجه_ وهو الذي كان مرتبطا بالمرأة العربية ذات الشعر الأسود الطويل عموما، ولذلك كان يتهكم بفرشاته برسم خصلات شعر فوضوي قصير لامرأة غريبة، جعلته يعيش حالة نفسية صعبة تصارعت فيها مبادئ الفن والجمال الغربية مع التقاليد والعادات العربية.

***اللون الأحمر:**

تميزت "كاترين" بشفاه شديدة الحمرة، لتوحي بنوع من<<الإغراء الاستفزازي>>[276]، فالأحمر في الشفتين يظل معناه واحدا ، أن يمنح المرأة فتنة وجاذبية وجمالا، والأحمر لون أساسي << يرمز إلى العاطفة(...) وكل أنواع الشهوة ويشير اللون الغامق منه إلى الانبساطية، والنشاط والطموح>>[277]، وليس من باب الغريب أن تتصف "كاترين" بكل هذه الصفات مجتمعة، فالمرأة التي تظهر شفتيها باللون الأحمر عادة ما تكون متصفة بالجرأة، والنهم تماما مثل كاترين التي منحها اللون الأحمر ميزة القوة والتفوق، وبهذا شكل اللون الأحمر على شفاهها علامة هامة تساعد على فهم شخصيتها التي ساهمت بشكل أو بآخر في حسم قرارات "خالد" وهو في باريس.

***اللون الأزرق:**

تتميز المرأة الغربية عموما والفرنسية بالخصوص بالعيون الزرق، وبالرغم من أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" لم توضح في روايتها اللون الحقيقي لعيني كاترين، إلا أنه من المرجح أن تكون زرقاء العينين، ومما لا شك فيه أن العيون غالبا ما تكشف المجال الذاتي

) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 228[273]

) المرجع نفسه، ص 229[274]

) المرجع نفسه، ص 215[275]

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 167[276]

) أحمد مختار عمر ، اللغة واللون، ص 229[277]

والخبايا الداخلية لصاحبها. وقد ورد أثر اللون الأزرق في إفادة واضحة من معطياته الدلالية التقليدية التي تتمحور عادة حول معاني ودلالات ورموز يكون الأزرق فيها دالا سيميائيا على الصدق والحكمة والحب، كما يرمز إلى الإخلاص والشرف والأمل وهو من الألوان المهدئة للأعصاب[278]، فخالد كان لحظة رسم "كاترين"أحوج ما يكون إلى تأثير هذا اللون لتهدئة توتره، ولاشك أن أهم دلالة للون الأزرق في هذه الصورة حدثة المفارقة هي دلالة << الطهارة والإيمان>>[279] هذه الدلالة التي لا تنطبق على "كاترين". ولهذا السبب راح "خالد" يخفي عيني "كاترين" وراء شعرها[280]، وكأنه بذلك يحاول أن يمحو كل صفة قد تكون خيّرة عندها.

ومن خلال ماتقدم يمكن القول إنّ اللون يعد من أهم العناصر المكونة للفن التشكيلي ولا تتأتى قيمة الشكل في أي لوحة فنية إلا إذا حصل قدر من التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خطوط ومساحات وفراغات وألوان، إذ بهذه العناصر مجتمعة، ومنظمة فقط يمكن القول بوجود عمل فني ناجح.

2/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية في لوحة اعتذار):

لقد كان << التعدد والاختلاف من نصيب السيمياء، منذ لحظات ميلادها، بوصفها العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية>>[281] بالاعتماد على انفتاح المعاني على أكثر من مجال للتأويل، سواء تعلق الأمر بالعلامات اللغوية أو غير اللغوية، والدراسة السيميائية التي ستخضع لها لوحة "اعتذار" في المجال اللغوي ستقتصر على عدد من الثنائيات التي تجمع اللوحة بمجموعة من الكلمات التي يمكن أن تتناسل من خلالها الدلالات السيميائية للوحة، فقد حظيت لوحة اعتذار بالانتشار على مستوى العديد من صفحات مدونة ذاكرة الجسد وساهمت في تحريك أحداثها السردية، وبهذا اقترنت هذه اللوحة بعدد من الرموز اللغوية التي ساهمت معها في التفسير السيميائي لها، والثنائيات مبينة كما يلي:

***اعتذار/ارتباك:** يشكل عنوان اللوحة التي تحمل وجه "كاترين" بؤرة دلالية تجعل المتلقي لها متيقنا من أنها عُنونت بهذا المصطلح اعتذارا لصاحبته، فالبنية التركيبية للعنوان الذي جاء

278) فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ،ص1

279) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص16

280) المرجع نفسه، ص167

281) علي زغينة، مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000، ص131

نكرة أصبغت عليه العديد من الاتجاهات التفسيرية، فالاعتذار يكون بطرق شتى، لكن أن يكون الاعتذار عنوانا للوحة، فهذا ما يجعل الدلالات تبدو متضاربة، فقد جاء لفظ"اعتذار" على وزن "افتعال"، وهو ذات الوزن الذي يميز لفظة "ارتباك"، فكيف لخالد أن يعتذر لامرأة جعلته مرتبكا، لكن يبدو أنه لم يضع هذا العنوان للوحة إلا بعد أن توطدت علاقته بكاترين، وبعد أن دعّم اعتذاره لها بأن أصبحت صديقة له في غربته ووحشته، مثلما قال عن ذلك الاعتذار<<يبدو أنه كان مقنعا، لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين>>[282]. كما لا يخفى أن كلمة اعتذار كانت تحمل شحنة شعورية لما توحي به من قوة وبروز واضطراب وحركية وتوتر حول علاقة "خالد" بباريس التي جعل منها مدينته التي لا يسكنها إلا جسدا.

***اعتذار/المنعطف:** اعتذار كانت صورة لكاترين، كما يصح أن تكون صورة لأي امرأة غربية، تتميز بالتحرر والجرأة والتمرد، فالمرأة الغربية تبدو في ظاهرها بريئة جميلة كما صورها "خالد"، لكنها قد تكون منعدمة القيم، فهذا النوع من النساء لا يعيش إلا لإرضاء نوازعه الداخلية من لذات مشبوهة، حتى ولو كان الطريق لإشباع هذا النهم الطريق المعاكس لما هو مشروع، فقد شكلت لوحة "اعتذار" منعطفا في حياة"خالد" حين تحولت إلى عنصر سردي زاد من أفق التقارب بينهما، وتحولت إلى علامة بارزة في النسج الروائي، ذلك أن العمل الفني، وإن لم يفصح عن الخطاب المستقل الذي تمارسه العلامات الموظفة فيه إلا أن هذه << العلامة ضمنه مستقلة بذاتها حتى وإن تبنى العمل الفني نهج إقرار شيء بعينه كما هو الحال بالنسبة للصورة الشخصية>>[283] فهي كما الحال في صورة اعتذار مارست طقوس الوصف السردي من جهة، ومن جهة ثانية حافظت على الخصوصية العلاماتية لمضمون الصورة التي تحملها، كيوم التقى "خالد" بـ"أحلام" في معرضه للمرة الثانية، واستغرب اهتمامها اللامعقول بلوحة اعتذار وبقصتها، ما جعله يتيقن أن علاقته بها ستصل إلى أبعد مما كان يتخيل، بسبب الغيرة النسائية التي أصابت "أحلام" حين رأت صورة "كاترين" الاستفزازية في اللوحة المعروضة، يقول خالد:<< أذكر ذلك اليوم بشيء من السخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة...عجيب

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص [282]95

283)عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، دار الاختلاف ، لبنان، الجزائر، ط1، 2010، ص150

هو عالم النساء حقا>>[284] وبالتالي بقدر ما لعبت لوحة اعتذار دورا سلبيا في بدايات عرضها السردي، فقد لعبت دورا إيجابيا فيما بعد حينما ساهمت في توثيق الصلة بين "خالد" و" أحلام".

***اعتذار/ الفن:** في الحقيقة إن الرابط الأقوى الذي جعل "خالدا" يستمر في علاقته بـ"كاترين" كان اهتمامها بالفن، فقد كانت طالبة بمدرسة الفنون الجميلة، وكانت تهتم بمعارض "خالد"، وتعطي حكمها النقدي على لوحاته التي كانت تثير إعجابها، حيث اعترف خالد أن ما كان يجمعه بتلك المرأة هو حبهما المشترك للفن[285]، وحبها لطريقته في الرسم، فقد كانت تراهن دائما على أنه رسام استثنائي، وتلك هي الأسباب التي جعلت "خالدا" قبل سفره الأخير للجزائر– ليبقى هناك بصفة دائمة– يهب كل لوحاته لـ" كاترين"[286] بما فيها لوحات الجسور التي كانت رفيقته وشخصيته وهويته. وقد كان استغراب " كاترين " واضحا في حوارهما الأخير <<أأنت مجنون كيف تهبني كل هذه اللوحات؟ إنها مدينتك قد تحن إليها يوما(...) لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها أهبها لك لأني أدري أنك تقدرين الفن، وأنها معك لن تضيع>>[287].

***اعتذار/ الصراع الإيديولوجي:** لقد ساهمت لوحة "اعتذار" بشكل واسع في التطرق إلى قضية مهمة وعامة، ألا وهي مشكلة الصراع الحضاري الإيديولوجي بين الشرق والغرب، وكيف تجاوزه "خالد" من خلال لوحة تحمل وجه امرأة، يُفترض أن يرسم كامل جسدها، وإذا بـ"خالد" يختصرها ويختصر معها كل المعاناة والغربة، في وجه يحمل البراءة والرقة والجمال، لتندرج من هذا الصراع العام مفارقات على المستوى الروائي، حيث تمثلت المفارقة الأولى في الاختلاف الكبير بين امرأتين مرتا بحياة "خالد" وهما "أحلام" و "كاترين"، أما المفارقة الثانية فتمثلت في الاختلاف الكبير بين وطن أخذ حريته بقوة السلاح هو الجزائر موطن "خالد" ، وبين بلد أتقن دور العدو في فترة سابقة ودور البلد المعوض، الذي يعرض غربته وخدماته، وسياسته هو باريس (فرنسا)، وهنا تبرز قضية الاختلاف الواضح بين الأصالة والحضارة؛

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 95[284]

) المصدر نفسه ص 77[285]

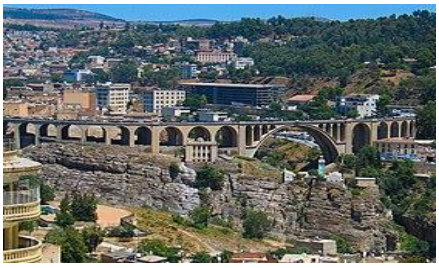
) المصدر نفسه، ص 398[286]

) المصدر نفسه، الصفحة نفسها[287]

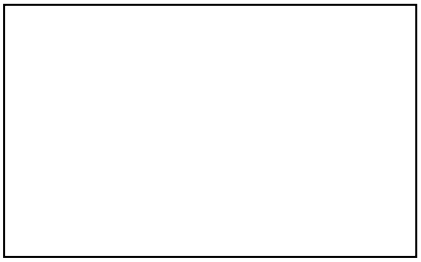
فأحلام بعاداتها المتوارثة بشعرها الطويل الأسود، وبالمقياس الذي يزين معصمها[288] تكون معادلا موضوعيا للأصالة التي كان يلمسها "خالد" حين ساوى بينها وبين الوطن ، حين رسمها جسرا من جسور مدينة قسنطينة العريقة الضاربة العمق في الأصالة. في حين مثلت "كاترين" بقوامها وشعرها القصير والساندويتشات التي كانت تعيش عليها، والايدولوجيا المعاصرة الغربية التي تنتمي إليها[289]. مثلت بكل هذا وجه الحضارة الزائفة حضارة الغرب التي قامت على أنقاض الأصالة العربية التي بدأت بالتلاشي.

وهكذا لعبت لوحة "اعتذار" دور المنعطف الثاني في حياة "خالد" بعد المنعطف الأول الذي شكلته لوحة "حنين"، لكن "خالدا" كان يواصل الرسم برغبة جامحة، وهذا ما سيتبين من خلال ثالث محطة للرسم في الرواية والتي تمثلت في لوحة خلد فيها حبيبته وطفلته ومدينته "أحلام".

2- 3 - لوحة أحلام:



صورة اللوحة في الواقع



اللوحة في المتخيل السردي

2/3-1- المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

يتم وصف الرسالة البصرية الذهنية من خلال توضيح المرسل (الرسام) والرسالة والمرسل إليه وهوية الرسالة، وفيما يلي تفصيل لعناصر المقاربة السياقية للوحة أحلام.

أ/ المرسل: هو ذاته "خالد" الرسام الجزائري الذي عشق الفن واحترف الرسم، واحترف أكثر رسم الجسورخالد" الذي تغيرت حياته جذريا بدخول أحلام في حياته ، تلك الفتاة الصغيرة التي أصبحت شابة تحمل ذاكرة قسنطينة، فيقرر "خالد" أن يرسم "أحلام" وطنا لأنه أحب فيها ومن خلالها الوطن فيقول:<< كنت أتدحرج يوما بعد يوم في هاوية حبك، أصطدم بالحجارة والصخور وكل ما في طريقي من مستحيلات(...) وكنت أواصل نزولي معك

---

[288]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص(52-53)

[289]) المصدر نفسه، 76

بسرعة مذهلة نحو أبعد نقطة في العشق الجنوني>>[290]، وهذا مايدل على أن "خالدا" قد جعل "أحلاما" معادلا موضوعيا للوطن، بدليل أنه عندما أراد أن يرسمها رسم جسرا آخر من جسور قسنطينة.

ب- الرسالة (لوحة أحلام):

تمثل لوحة"أحلام" **جسر قنطرة سيدي راشد** وهي شبيهة إلى حد بعيد بلوحة"حنين" في تقنيات الرسم، لكن التفاصيل التي أضافها خالد على هذه اللوحة جعلتها تنبض بالحياة، وتبدو مختلفة وأجمل، رسمها "خالد" بعد أسبوعين من لقائه بأحلام. وبما أن التصوير الزيتي قادر على الإيحاء بامتداد تغير الأشياء والحركة، وعمل البشر في الزمان ، ورغم أن اللوحة الزيتية ثابتة لا تتحرك<< فإن حركة الأشياء والأشخاص المصورين في اللوحة، تنتقل عن طريق التصوير الثابت للحظة حياتية واحدة، والحدث الجاري، وعناصر مختلف الحالات الزمنية الماضي والحاضر (...) عبر الإضاءة والظل والشكل واللون>>[291] .وهذا ما جعل "خالدا" يتضايق فجأة من بساطة اللوحة"حنين" إذ فكر في إضافة بعض الرتوشات عليها، لإعادة الحياة لها بعد ربع قرن من الزمن، فيحكي في الرواية << تأملتها مرة أخرى، شعرت أنها ناقصة (...)، لم أشعر قبل تلك اللحظة أن هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة تكسر عرى اللونين اللذين ينفردان بها>>[292]. كان "خالد" يدري أنه لا داعي للعبث بالماضي، لكنه أيضا راح يلتمس لنفسه الأعذار، ويختلق الحجج التي تمكنه من الرسم ثانية على لوحة "حنين"، وعد ذلك من حقه حين قال:<< أليس من حقي أيضا أن أعود إلى هذه اللوحة، أن أضع على هذا الجسر بعض خطى العابرين، وأرش على جانبه بعض البيوت المعلقة فوق الصخور وأسفله شيئا من ذلك النهر الذي يشق المدينة بخيلا أحيانا، ورقراقا زبديا أحيانا أخرى، ألم يعد ضروريا أن أضع عليها بصمات ذاكرتي الأولى، التي كنت عاجزا عن نقلها في السابق، يوم كنت رساما مبتدئا، وهاويا لاغير>>[293]. ثم راح "خالد" يدعم رغبته الشديدة بما فعله الرسام "شاغال" << الذي قضى خمس عشرة سنة في رسم إحدى لوحاته، كان يعود إليها دائما بين لوحة وأخرى ليضيف شيئا أو وجها جديدا عليها،

---

[290] المصدر نفسه. ص140

) أديسا نيكوف وآخرون.أسس علم الجمال الماركسي الليني.ص94291

[292] أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. صص(129-130)

[293] المصدر نفسه. ص132

بعدما أصر أن يجمع فيها كل الوجوه والأشياء التي أحبها منذ طفولته>>[294]. ويبدو أن خالدا قد مر بمرحلة نفسية صعبة، تراوحت مابين الفرضيات التي أقامها، وقد حدث هذا بعد أن تأكد من أنه لا ينبغي أبدا العبث بالماضي، وبالتالي أبقى "خالد" لوحته الصغيرة ملفوفة بهالة القداسة التي منحها إياها.

وهكذا بررت لوحة "حنين" وجودها بعد ربع قرن، لأن << الفن هو أقدر الأشياء جميعا على تبرير وجوده الخاص>>[295]، وقد اعترف "خالد" بأنه كان على وشك ارتكاب حماقة << أدري رغم رغبتي المضادة للمنطق، أنه لا ينبغي أبدا العبث بالماضي، وأن أي محاولة لتجميله ليست سوى محاولة لتشويهه>>[296]. أما يقين "خالد" فقد عبر عنه بقوله: << لن تكون لتلك اللوحة أية قيمة تاريخية بعد اليوم، إذا أضفت إليها شيئا هنا أو طمست فيها شيئا هناك، ستصبح لوحة لقيطة لذاكرة مزورة>>[297]. وهكذا قرر "خالد" أن يرسم لوحة أخرى، يرسم "أحلام" المرأة التي قلبت حياته، ويصف "خالد" لحظة رسمه لهذه اللوحة بقوله:<< رحت أرسم دون تفكير قنطرة أخرى بسماء أخرى، بواد آخر وبيوت وعابرين، رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة، أدرس كل جزء فيها وكأنه لوحة على حده>>[298]. وقد أخذت هذه اللوحة من خالد فترة نهاية الأسبوع << كل أمسية الأحد، وقسما كبيرا من الليل>>[299]، حيث رسمها بشهية غير عادية للرسم، ورغم أن يد الفنان غالبا ما << تتبع النفس الملهمة، ولا تتبع العقل الذي يبحث في الأمور النافعة والضارة أو في أمور المنطق الذي يستخلص نتائج العقل>>[300].إلا أن لوحة "أحلام" نتجت عن موهبة فنان زاوج بين العقل والعاطفة.

ج- المُرسَل إليه:

من الطبيعي أن تكون "أحلام" هي المتلقي الأول للوحة "أحلام" ذلك أن "خالدا" رسم لوحته وهو مدرك أنه يخلد فيها "أحلاما" التي أضحت معادلا للوطن في نظره فيقول:<<

---

[294]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 132

) عادل مصطفى. دلالة الشكل. ص [295]86

) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص [296]132

) المصدر نفسه. صص(134-135)[297]

) المصدر نفسه،ص135.[298]

) المصدر نفسه.ص [299]136

) عفيف البهنسي. الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية. ص [300]19

كنت أشعر أنني أرسمك أنت لا غير، أرسم نسخة أخرى عنك أكثر نضجا،.. أكثر تعاريج، نسخة أخرى من لوحة أخرى كبرت معك>>[301]، إضافة إلى شخصيات الرواية ومتلقي النص الروائي.

د- هوية الرسالة:

مما لا شك فيه أن اللوحة الفنية مهما كانت هوية مبدعها، تحمل أبعادا اجتماعية وثقافية مثلما الحال في لوحات "خالد" عامة، ولوحته " أحلام" بالخصوص، التي عكس عليها تجربته الفنية، وحملها قيما ثقافية واجتماعية، تمخضت عنها قيم سياسية ودينية.

إن الفن بوظيفته المعرفية يعبر عن تجربة وشخصية الفنان، ويطلع القارئ على حركيته النفسية من خلال العمل الفني الذي يولد في بيئة مبدعة، وإذا نظرنا إلى لوحة "أحلام" نجدها تحمل مدينة مختزلة في جسر ضخم وعريق عراقة مدينة قسنطينة، وعراقة المرأة القسنطينية التي كانت "أحلام" ممثلا لها، هذه الأخيرة لم تكن امرأة فقط –على حد قول خالد– بل كانت << مدينة بنساء متناقضات في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن، في جدهن وفي جرأتهن>>[302]. فكانت هذه اللوحة بمثابة شهادة انتماء أخرى ، أكد بها خالد عدم شفائه من مدينة سكنته وظلت تسكنه حتى الخمسين من عمره، تلك المدينة التي أراد يوما أن يُشفى منها بامرأة فزادته سقما وألما.

كانت قسنطينة هاجسا بالنسبة إلى خالد، فقد كان يتمنى تغير الأوضاع التي كان يعيشها الشعب القسنطيني بعد الاستقلال، ولهذا رسم كل التفاصيل التي أغفلها حين رسم لوحة "حنين"، مرجعا ذلك إلى أن الوقت كان جماعيا يعيشونه بالجملة،<< كان وقتا للقضايا الكبرى،.. والشعارات الكبرى.. ، والتضحيات، ولم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش، أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة>>[303].

كما أن لوحة "أحلام" تتميز بخصوصية اجتماعية حول ثقافة المجتمع الجزائري عامة والقسنطيني خاصة الذي يرفض أن يرسم فنان ما إحدى بناته في لوحة ما، وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل "خالدا" يرسم الجسر بدلا من وجه "أحلام"، التي ترفض هذا الأمر، إذ عندما علمت من "خالد" أنه قضى كل الليل ليرسمها أجابته بعصبية:<< ah non (...)

---

[301]) أحلام مستغانمي.ذاكرة الجسد.صص(136-137)

) المصدر نفسه.ص 141302

[303]) المصدر نفسه.ص 136

أتمنى أنك لم ترسمني، يالها من كارثة معك(...) أأنت مجنون؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى، يتفرج عليها كل من يعرفني(...) أأنت أحمق؟ تريد أن تقنع عمي وتقنع الآخرين أنك رسمتني، بعدما صادفتني مرة على رصيف، واقفة مثلا أمام ضوء أحمر.. إننا لا نرسم سوى ما يثيرنا أو نحبه، هذا معروف>>[304]. وتعد هذه هي الخصوصية الاجتماعية للأعراف القسنطينية والجزائرية.

أما **الإحالة الدينية** ، فهي نفسها التي كانت في لوحة "حنين"، حيث استرجع "خالد" ذكرى ذلك الطبيب اليوغسلافي الذي كان سببا في تفجّر موهبة الرسم عنده فاستحضر قوله:<< اُرسم أحب شيء إلى نفسك>>[305]، وكلمة "اُرسم" هي فعل أمر كان يذكره بالفعل "اقرأ" أول كلمة في القرآن، وكأن "خالدا" كان ملزما وهو يرسم أن يمنح لهذا الرسم بعض الشرعية والقداسة.

2/3-2 سنن الأشكال والألوان:

أ - سنن الأشكال:

من المفروض أن تكون أشكال لوحة "أحلام" متناسقة وواضحة لأن "خالدا" رسمها بكثير من التركيز واليقين، وفيما يلي تفصيل للأشكال المميزة للوحة "أحلام" باستثناء السماء فقد سبق دراستها في لوحة "حنين".

***صورة الجسر:** بالنظر إليه من الأعلى يبدو كشريط من خطوط أفقية منحنية ومن الجانبين يحمل أقواسا تشكلها خطوط منحنية في وضع عمودي، إن الجسور عموما توحي بالرهبة خاصة إذا نظر منها الإنسان إلى أسفل فيتملكه دوار، وهكذا هو جسر "سيدي راشد" العظيم الذي بُني من الحجارة الضخمة ليأخذ شكلا مائلا، نظرا للمنعرجات الخفيفة التي يضمها، والجسر في مظهره الخارجي يبدو جميلا، ضخما، لكنه كما أشار "خالد" في غفلة مما يحدث حوله من تآمر، ودسائس مبطنة وخفية وهذا ما يحيل إليه التقسيم العلوي /السفلي الذي يحدثه الجسر في اللوحة؛ فالعالم العلوي منه هو الذي يحمل خطى العابرين والسيارات في حركية سريعة، هو العالم الواقعي الذي يعيشه الشعب الجزائري، الذي لم يعد يهمه سوى هاجس الظهور والتعالي. أما العالم السفلي فهو العالم الخفي الذي يعرفه كل جزائري، ولايعرفه في آن

---

[304]) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص 138

[305]) المصدر نفسه.ص 136

واحد، هو واقع الظلمات والصفقات والرشاوي وكل ما لا يجوز أن يظهر للعيان، في حين شكلت الأقواس التي على جانبي الجسر خطوطا منحنية توحي بالجمال والإبداع، وربما قصد "خالد" بتلك الأقواس أبواب الذاكرة أو كهوفها الغائرة ويوجد نوع من التشابه بينها وبين الممرات المنحنية والمتشعبة لقسنطينة تلك المدينة الوعرة بتضاريسها، وبأخدود وادي الرمال الذي يشقها ، فأقيمت لأجله جسورها السبعة.

***الأشخاص العابرون للجسر:** خطوط منحنية مع الزوايا الناتجة عن الحركة، ويصبح الشكل المتحرك بارزا إذا تواجدت معه أجسام أخرى ساكنة وبالتالي فلا بد لعابري الجسر من التميز في ظهورهم نتيجة الحركية التي تستشفها عين المتلقي<< فالعين هي التي تنساب انسيابا مع الخطوط والاتجاهات في صعودها وهبوطها>>[306]، كما أن في تلاقي الخطوط الرأسية لخطى العابرين والأفقية الممتدة للجسر تجسيد لقوى متعارضة؛ فالخط الرأسي يمنح التعبير عن الجاذبية الأرضية والأفقي يمنح التعبير عن الاستقرار، ويلعبان معا دورا في إثارة أحاسيس التوازن في القوى، وبالتالي نجد أن خطوات العابرين تضفي على الجسر نوعا من الحيوية والحياة والتجدد، وبالتالي الاستمرارية لهذا الوطن الذي تعاقبت عليه المحن والأزمات والأجيال.

***البيوت:** عبارة عن خطوط مستقيمة أفقية وأخرى عمودية عليها مع وجود العديد من الزوايا، والبيت في معناه الاجتماعي يدل على الاستقرار والأمان والثبات، وهذا ما تؤكده فنية تشكيلاته الخطية، ذات البنية الأفقية والعمودية المستقيمة، فهذه الخطوط عادة ما تستخدم للفصل بين المساحات وتعبر عن أحاسيس ومعان. فالخطوط الأفقية تعبر عن الراحة والاسترخاء، وتوحي بالثبات والهدوء كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي، في حين تعطي الخطوط العمودية الرأسية إحساسا بالنماء والعظمة والوقار، أما تلاقي الخطوط العمودية والأفقية كما في البيوت فيعطي إحساسا بالتوازن[307]، ولعل وجود هذا التوازن في البيوت، يخفف من حدة الدوار، واللاتوازن الذي يخلقه الجسر بعلوه الشاهق، أما الزوايا التي يشكلها تقاطع الخطوط فتوحي بالارتباك[308]. ولا في أنه الارتباك الذي انتاب "خالدا" قبل رسم اللوحة.

) حنان عبد الحميد العناني. الفن والدراما والموسيقى. ص62 306

) المرجع نفسه. ص 51[307]

)المرجع نفسه. ص52 [308]

***النباتات:** من المؤكد أن النبات رمز الحياة، والاستمرارية وحتى الخطوط التي شكلتها في لوحة "أحلام" كانت ذات مستويات تمتد للأعلى موحية بالوقار والعظمة[309]، وهذا يؤكد من جهة أن نبض الحياة مازال يختلج هذا الوطن، ومن جهة ثانية فالنبات الذي نما متعلقا بحجارة الجسر مستفيدا من الرطوبة يوحي بالمؤامرة حول هذا الوطن الذي مافتئ ينهض من نكبة الحرب، ليقع في نكبة أكبر منها هي نكبة التحرش الداخلي به ، ومن أبنائه لا أعدائه.

ب – سنن الألوان:

إن طريق الإبداع الفني في الرسم يُعدّ << قصة حب طويلة بين الفنان ومادته، مليئة بالصراع والولوع والترويض والتمرد والقسوة والحنان والجفاء والألفة بين الفنان والألوان>>[310]، وكيف إذا كان موضوع الرسم جزءا من ذات الفنان، جزءا من وطنه، كما هو الأمر بالنسبة لخالد ، الذي يرسم وطنه جسورا وصخورا وبيتا وشوارع، فلابد له أن يمر بفترة ذهنية غير سهلة، أثناء اختيارة للألوان التي تعد مادته الأهم في الرسم، والألوان هي التي تبرز << العامل العاطفي المربوط ذوقيا بعقل الإنسان، ليمثل اللغة العاطفية المخاطبة للآخرين، ولذا فاللون في الواقع يقوم بعمل روح ديناميكية للعمل الفني(...) ولكل من الألوان أسس تستند إلى فرضها عن طريق خبرة ما ينفع وضعه، وما لا ينفع>>[311]، وهذا الشيء مرتبط فقط بالفنان الذي يدرك ما للون من أهمية وقدرة في أن << يتحرك على هيئة تعبير رمزي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفني ذات الرؤية المختلفة ويمكن ؟أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها وهو على القماش الأبيض (اللوحة) يقوم بواجبات تعبيرية غاية في العمق الجمالي، والروحي الذي له علاقة بعواطف الإنسان من حب وكراهية، طموح وآمال، حياة وموت، وما إليها من نوازع غريزية أو عقلية>>[312] تفرض على الفنان الميل إلى ألوان دون أخرى.

وقد كانت لوحة "أحلام" بألوانها المختلفة مسرحا للكشف عن نوازع "خالد" الداخلية ، وهذا ما ستوضحه الدراسة التي لا تضم لون السماء والصخور لأنها موضحة في لوحة "حنين"، وكذا ألوان العابرين لأنها متنوعة، وسيتم التركيز على ألوان الجسر والبيوت والنباتات:

---

[309] حنان عبد الحميد العناني. الفن والدراما والموسيقى، ص 63

[310] عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص 09

[311] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج2 ، ص 374

[312] المرجع نفسه، ص 120

***الأبيض:** إن غالبية المنازل المحيطة بقنطرة سيدي راشد في واقع الحياة مطلية باللون الأبيض، الذي يوحي بمعاني النقاء، النور، النظافة، السلام، العفّة، الطهارة وغيرها من المعاني التي تلف هذا اللون الجميل الذي يمتاز أيضا بهالة من الصمت والسكينة والاطمئنان. كما أن للون الأبيض ذكرى للقاء الأول الذي جمع "خالدا" بـ"أحلام" والتي انجذب لها من تأثير اللون الأبيض الذي كانت ترتديه، إذ يقول:<< كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي>>[313]، هكذا كان اللون الأبيض مميزا ومغريا ورمزا للبيت والوطن في فلسفة "خالد".

***البني الفاتح:** يأخذ جسر سيدي راشد اللون البني الفاتح، وهو لون التراب ما يوحي بفخامته وعظمته، واللون البني يُعدّ من الألوان الحيادية التي << تدل على الوقار والرزانة وكتمان العاطفة>>[314]، كما أنه من الألوان الباردة التي << تدلّ على الخير والخصب والأمل>>[315]، وهذا ربما ما يوحي إليه هذا الجسر العظيم، بلونه البني الفاتح، إذ يشعر متأمله بأنه امتداد للأرض، وبالتالي فهو يوحي بالخير والأمل والخصب.

أما خالد الذي زاوج في لوحته هذه بين البني الداكن في الجبال واللون البني الفاتح في الجسر، فهو دليل على تمتعه بشيء من الوقار والرزانة، بل وكتمان العاطفة، فهو رجل معروف عليه أنه لا يبوح بأسراره وعواطفه إلا لذاكرته ولوحاته فهي فقط التي تعلمها.

***الأخضر:** يقصد "خالد" بالنباتات التي رسمها في لوحته، تلك النباتات التي تتطفل وتنمو وسط الحجارة، لكن وجود اللون الأخضر عموما يعطي جمالا خاصا أينما وُجد نظرا للميزات العاطفية التي يثيرها في النفس من ارتياح وقبول، لأنه لون يمتاز بالوسطية الحيادية، لا هو من الألوان الحارة ولا الباردة، وهو لون مريح للعين، ويبعث إحساسا بالراحة والهدوء، استعمله "خالد" ليضاعف تركيزه على منح الحياة في اللوحة، وهو مدرك في نفس الوقت أن هذا اللون الجميل يكون غطاء تلتحفه النباتات التي انزاحت عن المعنى الحقيقي لها، لتوحي إلى أولئك الذين يظهرون في ثوب النقاء وهم يدسون المكائد للوطن من أمثال (سي...) الذي يصبح في آخر الرواية زوجا لأحلام[316] التي رسمها "خالد" مدينة بجسورها ووديانها وصخورها.

---

[313] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 51

[314] فرح عبو، علم عناصر الفن، ج1 ، ص 136

[315] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[316] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 231

وقد عبّر "خالد" عنه وعن أمثاله صراحة مشبها إياهم بالنباتات المتطفلة بقوله:<< لم أكن أعرف منهم غير واحد أو اثنين، وأما البقية فكانوا ما أسميه النبتات الطفيلية أو النبتات السيئة، كما يسمي الفرنسيون تلك النبتة التي تنمو من اللاشيء، في أي حوض أو أية تربة، وإذا بها تمد جذورها فجأة وتضاعف أوراقها وفروعها، حتى تطغى وحدها ذات يوم على كل التربة (...) فهم على اختلاف أشكالهم، وهيأتهم، ومناصبهم يمتلكون مظهرا مشتركا يفضحهم، بذلك الزيف والرياء المفرط، وبمظاهر الوجاهة الحديثة التي لبسوها على عجل>>[317]. ولعل اهتمام "خالد" هذه المرة باللون الأخضر كان نابعا من تلك الصفة التي يمتلكها فهو يمثل <<الإخلاص والخلود والتأمل الروحي>>[318]، كما أنه << ولارتباطه بالحقول، والحدائق والأشجار، ارتبط بالنعيم والجنة في الآخرة>>[319]، وبالتالي فتوظيفه في اللوحة من شأنه إعطاء نوع من الأمل المتخفي.

3/2-3 المقاربة السيميائية: يتم التطرق من خلالها إلى الثنائيات التي تشكلها لوحة أحلام.

*- **أحلام/ الجسر:** يُعدّ العنوان إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل، فيسهل على المتلقي قراءة المتن – اللوحة- بناء على ما علق بذهنه من قراءته الأولى للعنوان، وعنوان اللوحة الثالثة الموظفة في الرواية لم يرد علنا وذلك لسبب سردي، فالكاتبة لم تذكر اسم البطلة "أحلام" بل نوهت إليه من خلال لغة رمزية، و "خالد" قبل رسمه للوحة كان موضوعه هو رسم "أحلام"، وبما أن الكاتبة تعمدت إخفاء هذا الاسم، فإن "خالدا" الذي أخذ مهمة السارد والرسام لا يمكنه ذكر هذا الاسم كعنوان للوحة، كما فعل مع لوحتي "اعتذار" و "حنين"، بل راح يخفيه كما أخفى وجه "أحلام" وراء جسر "سيدي راشد" ووراء قسنطية ككل.

وقد ربطت الكاتبة اسم "أحلام" باسم الوطن حين قالت على لسان "خالد":<< كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد. الجمع كاسم هذا الوطن>>[320]؛ فكلمتي "أحلام والجزائر" اسم مفرد الأول لامرأة والثاني لوطن، وكلاهما جمع لاسم مفرد، وكأن هناك علاقة خفية بين الكلمتين، عدا علاقة الانتماء، فأحلام تنتمي لوطن هو الجزائر، والاسم في الرواية هو اختصار لكل أحلام الجزائريين والجزائريات، ولهذا رسمها جسرا عظيما، تمثل في جسر "سيدي راشد".

---

[317]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[318]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص164

[319]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[320]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 37

ولاسم "أحلام" عدة دلالات، فقد كان الاسم الذي سمعه "خالد" من رفيق السلاح "سي الطاهر" والذي علق بذهنه وتعلق به << كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه، كما يتعلق غريق بحبال الحلم>>[321]، فيقول خالد عن ذلك الموقف:<< كانت أول مرة سمعت فيها اسمك... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة (...) بين ألف الألم، وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة ولام التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي وُلد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب>>[322]، وكانت تلك هي الرموز التي تركتها الكاتبة "أحلام مستغانمي" للدلالة على الاسم الصريح لأحلام، فالحرف الأول الألف، والأخير الميم، ويشطرهما ثلاثة حروف هي على التوالي الحاء واللام وألف المد، وبالتالي فالاسم المقصود هو "أحلام" وهو ذاته اسم اللوحة الذي لم يصرح به "خالد".

وإذا حاولنا تطبيق دلالات الحروف المكونة لهذا الاسم ، فمن الممكن لحرف الألف أن يعني الألم الذي أصاب خالدا، ذلك الألم المتعدد جراء الوضع الذي مر به الوطن، وفقدانه لأمه، والألم الجسدي إثر بتر ذراعه، أما حرف الحاء فيعني الحرقة التي شعر بها خالد بعد مغادرته صفوف الثورة، ثم مغادرة الوطن، وأما لام التحذير فهي تحذير لخالد من حب "أحلام" التي جرفته إلى هاوية سحيقة، كان من الصعب الخروج منها، في حين مثل حرف الميم تلك المتعة المسروقة من خالد حين كان يلتقي بأحلام قبل أن تضيع منه.

و"أحلام" من جهة أخرى تعني ما تدل عليه الكلمة من رؤى ترتبط بتجاوز المعيش إلى عالم الحلم، وهذا ما يدل على ارتباط عنوان هذه اللوحة بالمجال النفسي، فالحلم تعدد عند خالد من حلم بالتحرر، وحلم الأم التي حُرم منها مبكرا، وحلم بالوطن الذي غادره أيضا مبكرا، ثم حلم بالحب الذي جاءه متأخرا ثم غادره مبكرا.

*- **أحلام /الوطن:** من الشائع في فن الرسم أن الفنان قد << يكون في ذهنه صورة ما، ولكن ما يحدث فعلا هو صورة أخرى نتيجة لعملية الصراع>>[323]، التي تلاحق كل رسّام قبل رسم أي لوحة من لوحاته – وأحيانا أثناء ذلك- فينتقل من فكرة إلى أخرى، لهذا وقع "خالد" في صراع بين أفكاره وأحاسيسه التي تغلبت في النهاية، فحوّل موضوع رسم "أحلام" المرأة إلى "أحلام" المدينة التي أحاطها بالكثير من التفاصيل التي تبث الحياة فيها، وقد اقترب "خالد"

---

[321]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[322]) المصدر نفسه، صص(36-37)

[323]) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص 164

كثيرا من صورة قسنطينة في الواقع، لأنه << كلما كان الفنان ماهرا، وكان خبيرا بالمادة التي يتعامل معها، فإنه يقترب من الصورة الواقعية للعمل>>[324]، وهكذا أخذت "أحلام" ملامح مدينة بأسرها، وهو ما صرح به "خالد" حين قال:<< كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل...كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها، وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب "أُمّا" تمشين وتعودين على جسورها فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة>>[325]، وذلك فعلا ما كان "خالد" يحسه ويتخيله أثناء رسم لوحته، كان يلمس روح أحلام فوق الجسر، وداخل البيوت المحيطة به، وفي مغارات الكهوف، وبهذا يكون قد جسد قمة التداخل بين أحلام/ المرأة وقسنطينة/ الوطن في لوحته.

*- **أحلام/ المرأة:** لكي يشعر الفنان برغبة جامحة قي الرسم ، لا بد له من دافع قوي غالبا ما ينتج عن إلهام ينبعث من امرأة، فيختار مضمونا معينا، ليفرغ شحناته الشعورية المتراكمة، وقد كانت "أحلام" المرأة الوحيدة التي أثارت في "خالد" عاطفة الحب وشجونه، ما زاده رغبة في الحياة، وفي نثرها على لوحاته، وقد اعترف لها بأن اللوحة كانت صورة عنها بقوله:<< لقد بعثت فيها الحياة، إنّها أنت>> لتلعب "أحلام" دورا كبيرا في بعث الحياة لدى "خالد" من جديد، ما جعله يحس برغبة مزدوجة، الأولى في رسمها شخصيا – وهذا ما لم يستطع فعله- والثانية في إحياء الماضي وبعث الحياة فيه عن طريق الرسم.

فحب خالد لأحلام كان ممزوجا بحبه للوطن، حيث يصعب الفصل بينهما، ولهذا لم يجد طريقة لرسم "أحلام" سوى رسمها وطنا، وهذا ما ولّد في نفسه حبا فريدا لتلك اللوحة التي يعترف بمكانتها في حياته قائلا:<< هي التي أعطتني من النشوة ما لم تعطنيه حتى النساء، ربما لأنه لم يحدث قبلها أن مارست الحب رسما مع الوطن>>[326] وهو اعتراف بقدرة اللوحة التبليغية.

*- **أحلام/ المفارقة:** لقد شكلت لوحة "أحلام" مفارقة سردية، فقارئ الرواية المتتبع لكل حيثياتها يدرك أنه بعد ؟أن رفض "خالد" العودة إلى لوحة "حنين" التي تمثل قنطرة الحبال، ليضيف عليها بعض الرتوشات، وبعد أن قرر رسم لوحة جديدة، فهو سيرسم قنطرة الحبال مع

) المرجع نفسه، ص 206[324]

) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 254[325]

) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص 206[326]

إضافة بعض الرتوشات والتفاصيل التي تجاوزها في لوحة "حنين"، لكنه بعد أن أنهى رسم اللوحة الجديدة، يتفاجأ القارئ بأن "خالدا" رسم قنطرة سيدي راشد، وهنا لم يترك أي تفسير منطقي، وترك المجال مفتوحا أمام المتلقي.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه: كيف استطاع "خالد" أن يجعل من لوحة "أحلام" نسخة من لوحة "حنين" على الرغم من اختلاف الجسرين؟ والإجابة نجدها في ثنايا الرواية، لأن "خالدا" عندما أراد رسم اللوحة الجديدة لم يكن يهمه أمر الجسر، بقدر ما كانت تهمه التفاصيل التي كانت في مجملها تمثيلا لقسنطينة لا غير، ويتضح ذلك من خلال قوله:<< بل إنني فاجأت نفسي أركض إلى كل تلك التفاصيل، وأكاد أبدأ بها، وكان أمر الجسر لم يعد يعنيني في النهاية بقدر ما تعنيني الحجارة، والصخور التي يقف عليها>>[327]، ولا شك أن ما جعل "خالدا" يرسم جسر "سيدي راشد هي التفاصيل المختلفة التي زادتها الحجارة والأقواس والتعرجات المكونة للجسر، وكل ذلك كان بدافع نفسي من ذات "خالد" المجروحة، والحزينة على مدينته قسنطينة.

*- **أحلام / العبور**: كانت لوحة "أحلام" جسرا عبره "خالد" روحيا، لينتقل إلى مرحلة جديدة، أو إلى الطرف المقابل للحياة التي ذاق حلاوتها، حين جمعه القدر مع "أحلام"، المرأة التي ماثلها مع الوطن تارة، ومع الأم تارة أخرى، فكانت امرأة على أكثر من صعيد، وكانت لوحة "أحلام" جسرا نقل "خالدا" من حالة الرتابة والفراغ العاطفي إلى حالة الحب المتطرف الذي يلامس الجنون، تماما كما نقلته لوحة "حنين" من حالة اليأس إلى حالة الأمل، ويقول عن لوحة "أحلام":<< لكن ما رسمته هذه المرة لم يكن تمرينا في الرسم، كان تمرينا في الحب، كنت أشعر أنني أرسمك أنت لا غير>>[328]، وهكذا لعبت هذه اللوحة المميزة دورا هاما في إضفاء نوع من الحركية الروحية على حياة "خالد".

وبعد الدراسة التحليلية للوحة "أحلام" يمكن الإشارة إلى أنها ساهت بشكل كبير في تحريك عجلة الأحداث السردية في مدونة "ذاكرة الجسد"، فقد انتقلت بخالد إلى مرحلة متقدمة من الصراع النفسي والأيديولوجي قبل رسمها، إلى مرحلة مدهشة من الاستقرار بعد رسمها، وذلك حين انتقلت علاقته بأحلام إلى مرحلة التبادل العاطفي المشترك الذي استمر إلى غاية عودة أحلام إلى قسنطينة أين بدأت مرحلة جديدة من الصراع الداخلي و الذي لا مفر منه إلا الرسم

---

[327]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 135

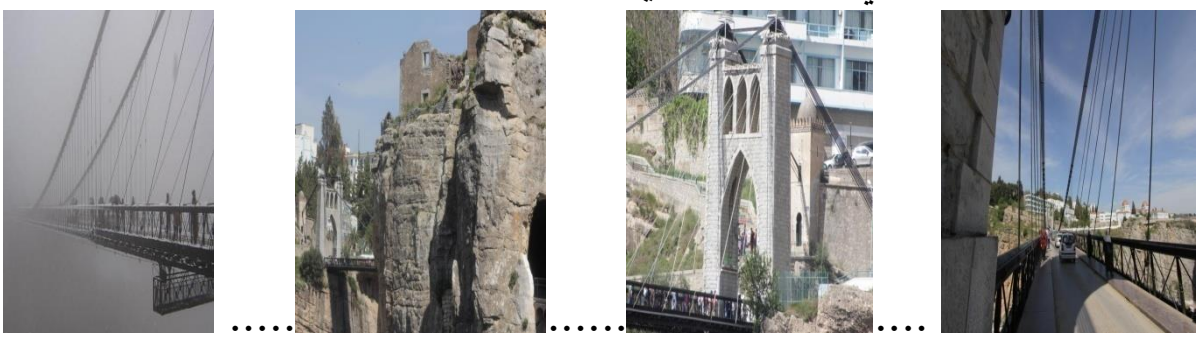
[328]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 136

غير أن المفارقة هذه المرة تمثلت في أنه لم يرسم لوحة واحدة بل رسم أحد عشرة لوحة تمثل كلها جسورا.

4/2 لوحات الجسور الإحدى عشر:

اللوحة الأولى				اللوحة الإحدى عشر

اللوحات في المتخيل السردي



صور بعض اللوحات في الواقع

4/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة):

كان رسم اللوحات الإحدى عشر تجربة فنية غير عادية في حياة "خالد"، والذي قام بها لمدة شهر ونصف بشكل متواصل[329]، وقد كان هدفه الأول إفراغ ذاكرته من صور مدينته كما يبدو ظاهرا، أما الخفي في الموضوع فيتمثل في أن "خالدا" وللمرة الثانية أراد أن يخلد "أحلاما" في لوحاته كامرأة في مقام وطن، لكنه دونما شعور راح يستبدلها من جديد بقسنطينة ويرسمها جسورا متعددة لا جسرا واحدا كما هو الحال في لوحتي "حنين" و "أحلام".

أ- المرسل:

في مرحلة متقدمة من حركية السرد وتعاقب الأحداث في الرواية، قام "خالد" برسم لوحة جديدة تحمل جسر سيدي راشد، ثم أتبعها بعشر لوحات أخرى، تمثل كلها صورا لجسور مدينة قسنطينة، وقد قام "خالد" بهذه التجربة الفريدة، وهو يمر بأقصى لحظات الشوق المزدوج، شوق جارف لأحلام التي غابت عنه فترة الصيف، وشوق لمدينته التي طال غيابه

) المصدر نفسه، ص 199329

عنها، وفوق هذا كله ذاكرته التي يحملها على جسده "ذراعا مبتورا"، ولأن الفنان لا يقوم بالإبداع إلا إذا كانت لديه فكرة واعية لتحقيق هدف معين في المستقبل، فلا خيار لخالد للخروج من تلك المطبات الذهنية إلاّ ممارسة الرسم من جديد لتحقيق هدفه لإفراغ الذاكرة نهائيا.

ب – الرسالة (لوحة الجسور الإحدى عشر):

من المعروف أن ممارسة فن الرسم تنقل الفنان من عالم مليء بالمتناقضات والصراعات إلى حالة من الاستقرار والسكون، لأن الفن عموما نشاط يسعى من خلاله الفنان إلى التعبير عن ذاته، وعن << مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع >>[330]، ولأن "خالدا" بعد مغادرة "أحلام" لباريس بقي وحيدا فقد مر بفترة عصيبة ما كان له أن يخرج منها سوى بالرسم، ولأنه وعدها من جديد بأن يرسمها دون أن يضع توقيعه على اللوحة بطلب منها[331]، أصبح رسم لوحة واقعية لأحلام مشروع "خالد" لفصل الصيف << سأرسمك، ستكون لوحتك تسليتي في هذا الصيف>>[332]، لكن المفارقة كانت نفسها التي حدثت مع لوحة "أحلام"، فخالد حتى في هذه المرة لم يرسم وجه "أحلام"، إنما رسم من جديد قنطرة "سيدي راشد" وأتبعها بعشرة لوحات أخرى تحمل كلها جسورا.

وقد يرجع السبب في رسم الجسور هذه المرة هو مكالمة تلقاها "خالد" من أحلام وهي في مدينة قسنطينة بعد غياب دام أسابيع، تخبره من خلالها أن الجسور هي أجمل شيء في قسنطينة، وبأنها بدأت تحبها فعلا، وهذا ما شكل الشرارة الأولى لدى "خالد" لرسم الجسر، بعد اعترافه بأنه لم يستطع رسم وجه أحلام << أجلس طويلا أمام لوحتك البيضاء وأتساءل: من أين أبدأك؟ أتأمل طويلا صورتك على ظهر روايتك التي أهديتنيها دون إهداء، أكتشف أن وجهك لا علاقة له بالصورة، فكيف أضع عمرا لوجهك الجديد، والقديم معا، كيف أنقل عنك نسخة دون أن أخونك؟>>[333]، فكان ميلاد الجسور بعد الحالة النفسية التي عاشها "خالد"، وبعد انقطاع عن الرسم دام ثلاثة أشهر[334] إذ يقول:<< كنت هذه المرة ممتلئا بك، بصوتك القادم من هناك ليوقظ من جديد تلك المدينة داخلي (...) وكان داخلي شيء ما

) رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية، ص 191[330]
) ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 169[331]
) المصدر نفسه، ص 175[332]
) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 189[333]
) ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، 187[334]

على وشك أن ينفجر، بطريقة أو بأخرى، كل تلك الأحاسيس والعواطف المتضاربة التي عشتها قبل رحيلك وبعده والتي تراكمت داخلي كقنبلة موقوتة، وكان لا بد أن أرسم لأرتاح أخيرا>>[335]، والسؤال الذي يبقى مطروحا، هل سيرتاح "خالد" بعد هذه المغامرة؟

لقد خالف المضمون في رسم هذه اللوحات الفنية الفكرة الأولى الدافعة إلى الإبداع، ما يعني أن "خالدا" كان يحمل فكرة رسم "أحلام" لكنه جسد هذه الفكرة بموضوع آخر، وهو رسم جسور قسنطينة، ولم يفعل هذا الشيء سوى أنه كان يعُدُّ "أحلاما" معادلا موضوعيا لقسنطينة، وأنه أراد أن يرتاح من عبء الذاكرة، فراح يرسم إحدى عشرة نسخة عن قسنطينة.

جـ- المرسَل إليه:

لا يمكن لـ"خالد" بعد أن التقى بـ"أحلام" أن يرسم لوحة لغيرها، وبهذا تكون هي المتلقي الأول الذي اختاره "خالد" لأنه رسم لأجلها ولأجل مدينتهما المشتركة، غير أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" أدخلت متلقيا جديدا للوحات "خالد" وهو "زياد الخليل"، كان صديقا فلسطينيا قاسم "خالدا" بعض سنوات حياته بالجزائر بعد الاستقلال، وقد كان شاعرا، حمل هو الآخر هموم وطنه الأسير، فنذر حياته للنضال السياسي ومحاربة الأنظمة المستبدة، كما أنه كان محللا وناقدا فذا للوحات صديقه "خالد"، فقد علق على تلك اللوحات المتشابهة مخاطبا "أحلاما" بقوله:<< لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما، أو عمرا كاملا...>>[336]، وقد تركت "أحلام مستغانمي" وظيفة تأويل اللوحات في الرواية لـ"زياد" وحده، والذي يبدو أنه قد جعل "خالدا" يعيد النظر فيما رسمه.

مما يبدو أن "زيادا" أمعن النظر لكل اللوحات ما جعله يفسر العتمة التي أحاطت باللوحة الأخيرة كما يأتي << لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء، كل شيء يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا، علامة استفهام معلقة إلى السماء، لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه ولا على يساره، وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر>>[337]، ثم إنّ "زيادا" قد حيرته مسألة اللوحات المتشابهة وخاصة الجسر في اللوحة الأخيرة، وهذا ما جعله يتساءل عن عامل الزمن الذي كان هو الآخر مجهولا وغامضا، ويبدو ذلك واضحا في قوله:<< أترى بداية الصبح عندئذ، أم بداية الليل؟

---

[335]) المصدر نفسه،ص 190

[336]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 207

[337]) المصدر نفسه، 207

أتُراه يُحتضر أم يولد، مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقا كالجسر لوحة بعد أخرى، مطارَدا بلعبة الظل والضوء المستمر، بالموت والبعث المستمر، لأن أي شيء معلق بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه>>[338]، وقد حظيت تعليقات "زياد" النقدية للوحات بالاستحسان من قبل "خالد"، الذي اعترف قائلا:<< من المؤكد أن زيادا كان يتحدث عن لوحاتي خيرا مني>>[339]، وهما في النهاية يتشاركان معا هم التمرد على الواقع العربي وهم البعد والغربة.

د- هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للوحات الإحدى عشر):

غالبا ما تحمل اللوحات الفنية نَفَسَ مبدعها وهويته فتكون << ترجمة أمينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها>>[340]، كما أنها تسهل على الفنان الولوج إلى عالمه الداخلي، وفضاءات أعماقه السحيقة التي قد لا يصل إليها من دون ممارسة الرسم[341]، وهذا يعني أن "خالدا" عندما قرر رسم أول لوحة من لوحات الجسور كان ينوي الإبحار في الذات والذاكرة التي أرهقته، وأرهقت معه ريشته التي أبحرت هذه المرة وغاصت إلى أبعد حدود الخيال، لاستعادة ملامح مدينته، والتي لم تكفها لوحة واحدة، بل راح "خالد" يلبي شوقه لها رسما ليرضي << قسنطينة حجرا..حجرا، جسرا..جسرا، حيا..حيا>>[342]، ويرضي شوقه لوطنه بهاته اللوحات الإحدى عشرة.

ويصف "خالد" حالته النفسية أثناء رسمه للوحات بقوله:<< كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي وكأنني أعبرها بشفاهي، أقبّل ترابها وأحجارها وأشجارها ووديانها، أوزّع عشقي على مساحاتها قُبلاً ملوّنة، أرشّها بها شوقا، وجنونا وحبّا>>[343]، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على أن "خالدا" قد انتقل وجدانيا عبر الجسور التي رسمها إلى قسنطينة التي مارس معها طقوس الحب والشوق والجنون رسما، فمن يوقف نزيف الذاكرة التي عادت بـ"خالد" إلى أرضه وشعبه ومجتمعه بثقافته، بعاداته وتقاليده، الذاكرة التي أخذت "خالدا" في رجلة وهم وجنون إلى حيث تتواجد "أحلام" فيتخيلها روحا تسري في جسور قسنطينة وأحيائها وبيوتها، وحتى في كهوفها ومغاراتها ووديانها، ومن المحتمل أن يكون "خالد" قد رسم العديد من اللوحات بحثا عن

---

[338]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[339]) المصدر نفسه، ص 208

[340]) راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص 16

[341])ينظر: عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص 89

[342]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 191

[343]) المصدر نفسه، ص 191

طيف "أحلام" التي طال غيابها في تلك المدينة التي << تحرسها الوهاد العميقة من كل جانب، تحرسها كهوفها السرية، وأكثر من ولي صالح تبعثرت أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور>>[344].

كما أن اللوحات الإحدى عشرة تحمل الهوية السياسية لوطن بأكمله، الوطن الذي غُيّب في كهوف الحزن، حتى بعد استقلاله من قبضة العدو، ليقع من جديد في شَرَك أبنائه الذين تسابقوا وتهافتوا لاقتسامه واستغلاله كرجل مريض، ولذلك بقي الجسر الأخير، ملفوفا بالضباب، مختفيا وراءه فلا أحد سيقدر على فهم ما يحدث من وراء ذلك الضباب إلا رجال السياسة والمهمات المشبوهة، لذلك لم يعد للوطن من ركائز يستند إليها، بعدما فقد خيرة رجاله في الثورة من أمثال "سي الطاهر"، فبقي معلقا بين الحياة والموت، في لحظة يحتدم فيها الضياء بالظلام.

2/4/2- المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال والألوان):

لم تركز "أحلام مستغانمي" على جانبي الأشكال والألوان في وصف اللوحات بقدر ما ركزت على إعطاء الصفات الرمزية التحولية لتلك اللوحات، ودورها في إفراز واقع روائي جديد، ضمن سياق نصي يبرز التحولات في المكان والزمان والإنسان، ومن ثم المجتمع في حركته وصمته وثقافته وقضاياه الفكرية والسياسية والإيديولوجية.

والكتابة هنا لم تقف عند حدود الوصف الشكلي الجمالي لكل لوحة على حدى، بل كان التركيز في البداية على لوحة تضم جسر "سيدي راشد" ثم على لوحات أخرى ضمت جسر" قنطرة الحبال"، كونه الجسر المعلق الذي قامت بوصفه، وعلى هذا فإن الدراسة الأيقونية للوحات ستكون نفسها الدراسة الخاصة بلوحة "أحلام" لأنها تضم قنطرة "سيدي راشد" ثم لوحة "حنين" التي تحمل جسر "قنطرة الحبال" في حين تبقى أوصاف الجسور الأخرى مبهمة، لأن الكاتبة قامت بعملية قفز سردية، وذلك من خلال تركيزها على اللوحتين الأولى والأخيرة فقط، ويصف "خالد" هذه المغامرة الفنية بقوله:<< وهكذا بدأت ذلك الصباح لوحة لقنطرة جديدة، قنطرة سيدي راشد لم أكن أتوقع يومها، وأنا أبدأها، أنني أبدأ أغرب تجربة رسم في حياتي (...) ما كنت أنتهي من لوحة حتى تولد أخرى (...) في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد (...) فيبدو الجسر مضيئا علامة

[344]) المصدر نفسه، ص 292

استفهام معلقة في السماء>>[345]، ولا شك أن الشيء المؤكد من خلال النص الروائي، هو أنّ "خالدا" قام بالتركيز على جسر معين وكرّر رسمه في عدة لوحات، ومن المرجح أنه جسر "قنطرة الحبال"، لأنه الجسر الأقرب إلى قلبه كما قال، << القنطرة أقرب شيء لبيتي ولذاكرتي>>[346]، وهنا لا يمكن التقرب من الدلالات الخفية من وراء اللوحات الإحدى عشرة إلا بإخضاعها للمقاربة السيميائية التي تركز على تفسير العلامات اللغوية المميزة للغة السردية التي وُصفت بها اللوحات.

3-4/2 المقاربة السيميائية (مجال الرمزية اللغوية):

في المحطة الأخيرة من محطات توظيف فن التصوير للفنان خالد بن طوبال، لم يكن الأمر متعلقا بلوحة واضحة المعالم، كما في المحطات السابقة، إذ أن الرّوائية في هذه المرة وظفت جملة من اللوحات واحدة دون ذكر معالمها وتفاصيلها، بل ركزت أكثر على اللوحة الأخيرة مع ذكر بعض مراحل التدرج في رسم بعض اللوحات المتبقية التي حملت جسر قنطرة الحبال.

وعلى هذا فإن الدراسة السيميائية ستطبق على اللوحات مجتمعة بالتركيز على العلامات اللغوية التي وُصفت بها، ثم التركيز بعد ذلك على ثنائيتي **اللوحات/ العدد، اللوحات/ التعدد،** وصولا إلى اللوحة الأخيرة التي أخذت حظا أوفر من العلامات.

***اللوحات/ قنطرة الحبال:** قام "خالد" في آخر وأغرب تجربة رسم له بتكرار رسم جسر "قنطرة الحبال" على مستوى مجموعة من اللوحات لم يذكر عددها، وهذا يبدو من خلال حديث "زياد" مع "أحلام" حين تولى وظيفة المحلل للوحات، << لقد توحّد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرّج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا>>[347]، ولا شك هنا أن "خالدا" قد استعاد ذاكرة الماضي وصور الجسور المخزنة في خياله.

عندما بدأ "خالد" برسم اللوحات كان يشعر بنوع من الفرح، لأنه وبعد سماعه لصوت أحلام التي غابت عنه مدة طويلة، أحس بنشوة خفية قادته إلى مرسمه على عجل << كنت فجأة على عجل (...) كنت هذه المرّة ممتلئا بصوتك القادم من هناك، ليوقظ من جديد تلك

---

[345]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 190

[346]) المصدر نفسه، ص 292

[347]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 207

المدينة داخلي>>[348]، واستيقاظ قسنطينة داخل وجدان "خالد" فهذا يعني استيقاظ شوارعها وجسورها وحجارتها وسكانها ووجعها الذي لم يخفّ بعد، ولهذا راح "خالد" يسترسل رسما، ويتوغل أكثر فأكثر في قسنطينة، ويغرق معها في حزنه الذي تدرّج حتى وصل مرحلة متقدمة من العتمة والظلام، مرحلة من الحزن الجارف الذي جرف معه "خالدا" الذي بدا وكأنه يترصّد الزّمن في حضرة ذلك الجسر العتيق، فبدت اللوحات وكأنها تدرج زمني ليوم أو لعمر بأكمله، ولم يكن ذلك الجسر حقيقة سوى الوطن الذي فقد لذّة الفرح بالاستقلال، ودخل مرحلة من الحزن، بسبب الخيانات والدسائس التي تحاك ضدّه، ليصل إلى مرحلة من العتمة و اللااستقرار الذي طال أفراد شعبه، فحتى من كان مغتربا منهم تجرع مرارة الوضع المزري لذلك الوطن.

***اللوحات/العدد:** من الغريب أن يرسم "**خالدا** " إحدى عشرة نسخة للوحات متشابهة والأغرب هو اختيار هذا العدد بالذات، لو افترضنا أنه رسم كل جسور قسنطينة لكان رسم سبع لوحات بعدد جسور قسنطينة[349] في الواقع ،لكن مسألة إضافة أربع لوحات أخرى ترجح أنّ" **خالدا** " قد رسم لوحة قنطرة الحبال خمس مرات، وهذا بغية التركيز على عامل الزمن، أو عاملي الظل والنور في الرسم، فبدا الجسر في اللوحات وكأنه ينتقل ضمن سلم لوني، توضحه دورة النور بين لوحة، وأخرى لتعطي إحساسا بأن المتلقي شأنه شأن المبدع يرافق الجسر في دورة نهاره أو دورة عمره ، وفيما يخص المدى الزمني لرسم كل لوحة في مدة خمس وأربعين يوما**(شهر ونصف)** فهو تقريبا أربعة أيام لكل لوحة، وهي مدة يبدو أنها أطول مما قضاه خالد في رسم لوحاته الأولى، فلوحة" **حنين** "لم يستغرق في رسمها أكثر من يوم، ولوحة أحلام التي رسمها خلال أمسية وجزء من الليل فقط، وأن يكون **خالد** قد رسم كل لوحة في مدة أربعة أيام، فهذا يعني أنه لم يرسم نسخا متشابهة، بل رسم بكل جدية لينقل كل شوارع وبيوت وجسور مدينته، إذ يذكر **خالد** استغراقه في الرسم قائلا:<< ما كنت انتهي من لوحة حتى تولد أخرى، وما أنتهي من حيّ حتى يستيقظ آخر ، وما أكاد أنتهي من قنطرة حتى تصعد من داخلي أخرى>>[350]، فكان لكل لوحة من اللوحات لغة معينة ،تبث خطابا مميزا بحسب تجربة شعورية و حياتية

---

[348]) المصدر نفسه، صص(189-190)

[349]) جسور قسنطينة سبعة وهي: جسر سيدي راشد، سيدي مسيد، جسر باب القنطرة، جسر صلاح سليمان، جسر مجازن الغنم، جسر الشيطان وجسر الشلالات

[350]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 191

مميزة ،ففي الفن التشكيلي عموما ترتبط كل تجربة بـ << دلالات وجدانية تدرك بطريقة حسية>>[351]، وبالتالي فللعدد هنا ارتباط وجداني بتجربة خالد الفنية و الحياتية على السواء.

***اللوحات/التعـدد:** تعطـي اللوحـات عمومـا نظـرة خاصـة حـول مبـدعها، وأخـرى كاملـة حـول الحيـاة الاجتماعيـة لـه إذ تُظهـرهُ << فـي انتاجاتـه اليوميـة فـي معاناتـه الصـحيحة، وتصـرفاته الاجتماعيـة>>[352]، فـإذا زاد حجـم المعانـاة الاجتماعيـة، زاد ولعـه بالرسـم، فيحـدث بهـذا أحيانـا أن يكـرّر الفنـان رسـم الموضـوع نفسـه، وينبغـي العلـم أن تكـرار موضـوعات محـددة لـدى فنـان لا يكشـف فقـط << عـن حالاتـه النفسـية، بـل أيضـا يكشـف هـذا التكـرار عـن وعـي اجتمـاعي وموقـف مـن العـالم، وعـن خبـرة محـددة بمجـال محـدد>>[353] وهـذا مـا حـدث فعـلاً مـع خالـد الـذي تعـدّد توظيفـه لـذات الموضـوع في لوحاته وهو رسم الجسور.

لكنّ" **خالـدا** "كـان فعـلا بحاجـة إلـى رسـم أكبـر عـدد ممكـن مـن الجسـور ليُشـفى منهـا،ومن مدينتـه، ومـن" **أحـلام** "التـي كـان يظـن أنـه يرسـمها فـي كـل لوحاتـه، إذ كـان يقـوم بمهمـة إفـراغ الـذاكرة فحتـى لا يمـوت" **خالـد** "قهـراً ذات صـيف فـي مدينـة فارغـة إلا مـن السياح،والحمام، راح يرسـم مـلء يـده الوحيـدة مـلء أصـابعه الخمسـة، بكـل تقلباتـه بتناقضـه، وجنونـه وعقلـه، بذاكرتـه، ونسـيانه[354]، كـل ذلـك ليرضـي أرض << قسـنطينة حجـرا..حجـرا، جسـرا.. جسرا، حيا.. حيا >>[355] غيـر أنّ تكـرار الموضـوع نفسـه فـي جميـع اللوحـات، لا يعنـي أنهـا متطابقـة ففـي << الرسـم اللوحـات لا تتطـابق، وإن تشـابهت، هنالـك أرقـام سـرية تفتـح لغـز كـل لوحـة.. شـيء شـبيه بـالكود، لا بـد مـن البحـث عنـه للوصـول إلـى ذلـك الإشـعار بشـيء مـا يريـد أن يوصـله إلينـا صـاحبها..>>[356]، ومـن المؤكـد أن لا أحـد يسـتطيع فـك شـيفرات تلـك الرمـوز المخبوءة بين الأشكال و الألوان أكثر من خالد.

لهـذا كـان خالـد يرسـم الجسـور كمواضـيع دون غيرهـا لأن للجسـر طرفـان، ينطلـق الإنسان عادة من الطرف الصعب إلى الطرف الذي تسهل فيه الحياة، كما أن علو الجسر يعني علو شأن من يرسمه، كما يرمز الجسر إلى المستقبل والعبور إليه، فالموضوع الذي يتخيره الفنان عموما ليس << مجرد رغبة أو دافع يدفع حركة المبدع، ولكنه أحد السمات

---

[351]) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، ص 46
[352]) رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص66
[353]) المرجع نفسه، ص 92
[354]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 190
[355]) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 191
[356]) المصدر نفسه، ص206

البارزة أو الاستعدادات الجوهرية في المنظومة الإبداعية>>[357]، وهذا لأن المبدع شخص يسعى إلى المستقبل سواء تمَّ هذا بوعي منه أو دون وعي، ورسم هذا الكل من الجسور يعني استعجال خالد معرفة المستقبل، ومعرفة حال علاقته الغامضة مع أحلام ثم مع قسنطينة.

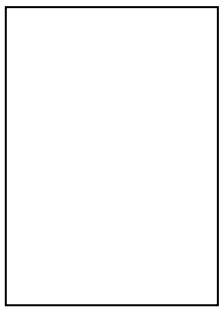
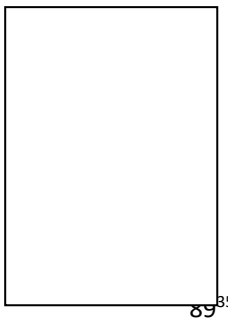
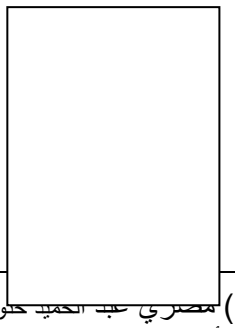
وبعد الدراسة السيميائية للوحات الجسور الإحدى عشرة تبيّن أنّ رسم هذا العدد من الجسور لم يكن اعتباطيا، بل كان لأسباب نفسية وثقافية وسياسية تتعلق بحياة" خالد" التي لم تكن حياة عادية ولا سهلة، بل كانت حياة قاسية صعبة، إذ كانت لوحات خالد المِرآة التي عكس عليها آلامه وآماله ومخاوفه وأفراحه، كانت كالأنثى يتقاسم منها مرارة الغربة والحنين ،مرارة ذاكرة لا تمل استحضار الماضي ولأجل هذا كله رسم" **خالد** "كل لوحاته ابتداء من" **حنين**"، وصولا إلى تجربة الجسور الإحدى عشرة.

2/2 لوحات زيّان:

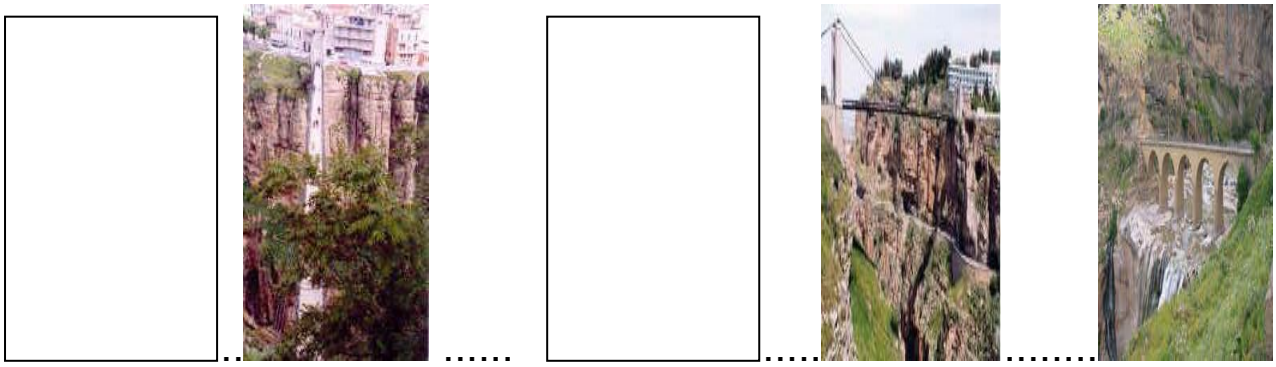
إنّ من أهمّ ما ميّز ثلاثية أحلام مستغانمي هو تلك الفوضى الفنية التي أحدثها الحضور المتداخل والمتشابك لفنّ التصوير ضمن مدونتي **ذاكرة الجسد** و **عابر سرير** والتي كانت تُحدث صدمات متوالية على أفق التلقي الروائي للعملين الروائيين ،والملاحظ أنّ أبعاد هذا القلق الدلالي تزداد حدّة وغموضا بالتقدم في مطالعة أحداث رواية **عابر سرير** ،لتتكشف الحقيقة مرة بعد مرة، ومحاولة بعد أخرى من طرف شخصية **الصحفي خالد** الذي سبق و أن قرأ ذاكرة الجسد ،و إذا به يسافر إلى فرنسا ليتفاجأ << بعد أن اختار لنفسه اسم **خالد بن طوبال** لتوقيع مقالاته الصحفية >>[358] بوجود أبطال ذاكرة الجسد على أرض الواقع وبأسماء مختلفة في باريس ،و ليجد نفسه وجها لوجه مع بطل الرواية في الواقع" **زيان**".

فكانت معرفة الحقيقة مهمة ألقت به للتورط مع الشخصيات و الأحداث حيث وجد نفسه حاضرا في مشاهد يعرفها و يحفظ تفاصيلها و مواقعها في ذاكرة الجسد، وبالتالي كان قد ساهم في رسم النهاية الكاملة لرواية"عابر سرير"من خلال تواجده مع بطلها زيان في آواخر أيام حياته ،حين كان يتحرى ذلك بالتوغل في عالم لوحاته الفنية في محاولة لاقتناص الحقيقة التي يخفيها زيان و حياة ،و بالتالي يلاحظ المتلقى تكرر أبرز المشاهد المحركة لأحداث ذاكرة الجسد في رواية عابر سرير ،و بالطبع كانت لوحة حنين أهمّ نقاط التلاقي بين الروايتين،و فيما يلي عرض للوحات زيان الموظفة في رواية عابر سرير:

2/2-1 لوحات الجسور/ لوحة حنين:

[357] مصطفى عبد الحميد حجورة، علم فن النص، ص 89
[358] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص148



بعض صور اللوحات في الواقع

1/1/2/2- المقاربة السياقية (وصف اللوحات):

تعددت مجالات الاشتغال الفني **لزيان** ،و تنوعت مواضيعه غير أنّ معظمها كانت توجهه تطلعاته القومية و حبه المرضي لوطن و لمدينة سكنت ذاكرته ،و سكنت صور جسورها مرسَمَه فاستعاض بها عن ذراعه التي فقدها في سبيل وطن[359]، وكان الوطن بتاريخه و حاضره ،بكل أحزانه و متناقضاته قد مثّل الرسالة التي تبثها لوحات الجسور التي شغلت مسلحة معتبرة من إجمالي ما رسمه زيان، ليكون لشخصيات الرواية (حياة، فرانسواز ،خالد) دور المتلقي الأوّل،أمّا المتلقي الثاني فهم جمهور قراء الرواية.

أ – المرسل:

كان **زيان** صاحب لوحات الجسور شخصية محورية في رواية عابر سرير ،اختارت أحلام مستغانمي أن تمنحه شغف ممارسة الرسم ،هو الذي كان مهووسا بوطن فرّ منه لفرط ما أحبّه ، وعاش المأساة و المفارقة عبر فعلي التخييل و الرسم ،و هو في ذلك كان يستلهم الألم لمصارعة الواقع مستفيدا من المفارقة، فبين الرغبة والواقع، وبين الكائن والممكن، وبين الذاتي والموضوعي، وحين يضيق العالم يغدو المتخيل الشخصي مجالا حركيا لبناء احتمالات جديدة غالبا ما تنعكس في العمل الفني في شكل اختبارات أسلوبية خصوصية[360]، ولذلك راح زيان في كل ما يرسم يعيد بناء ما تصدع داخله جراء الغربة و الوحدة و قد وصل إلى أن صار أحد كبار الرسامين الجزائريين المقيمين في باريس[361] أمّا حضوره السردي فتميز

)المصدر نفسه، ص 55[359]

) فريد الزاهي، العتبة والأفق، تجربة التشكيلية العربية، ص83 [360]

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 58[361]

بتقاطعه الفكري مع شخصية الرسام **خالد بن طوبال** في **ذاكرة الجسد**،و شخصية المصور الصحفي **خالد بن طوبال** في رواية **عابر سرير**.

هذا و قد كان الصحفي خالد بن طوبال يعيش تجربة البحث عن الحقيقة بعد تعاقب الصدف التي تكشف أنّ شخصيات و أحداث ذاكرة الجسد موجودة فعلا على أرض الواقع مفسرا تشابه اللوحات المعروضة لزيان بما قرأه عن لوحات خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد بقوله:<< فكرت بسخرية أنه قد يكون شخص آخر ، قرأ ذلك الكتاب و راح هذه المرة يسرق لوحات الرجل و يرسم تلك الجسور التي كان خالد بن طوبال مولعا بها مستندا إلى وصفها في تلك الرواية، لكن اللوحات ما كانت تبدو تمرينا في الرسم ، بقدرما هي تمرين على الشفاء من وجع يلمس فيه الرسام بريشته مكمن الألم أكثر من مرة، كما ليذُلَّكَ عليه، إنه حتما أحد أبناء الصخرة المسكونين بأوجاعها>>[362]، من خلال هذا الكلام يتبين أن زيان هو الشخصية الحقيقية و أن خالد بن طوبال كان نسخة ورقية
سردية و خيالية عنه، في رواية ذاكرة الجسد.

و منذ أن فقد زيان ذراعه اليسرى في إحدى معارك التحرير بالجزائر[363] توجّه للرسم، ليعيش منذ ذلك الحين ثنائية المأساة والغربة، هو الذي قال عن هذه الثنائية التي رسمت منطقة في الحياة:<< الغربة ليست محطة ،إنّها قاطرة أركبها حتى الوصول الأخير، قِصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها ، بلد كلما احتضنك ازداد الصقيع في داخلك(...) هذا أمر لا يفهمه إلا من فقد أحد أطرافه وحده يعاني من" ظاهرة الأطراف الخفية"إحساس ينتابه بأنّ العضو المبتور مازال موجودا(...) كذلك الأشياء التي فقدناها ،و الأوطان التي غادرناها، و الأشخاص الذين اقتلعوا منّا ،غيابهم لا يعني اختفاءهم ، إنّهم يتحركون في أعصاب نهايات أطرافنا المبتورة كما يعيش وطن ، كما تعيش امرأة..كما يعيش صديق رحل و لا أحد غيرنا يراهم، و في الغربة يسكنوننا>>[364]، وبالتالي يمكن القول إنّ زيان أنفق عمره كاملا وفاء لفلسفته تلك في محاولة لتضميد جراحه النفسية.

كان زيان من خلال فنّ الرسم يقوم بإرجاء الألم الذي كان يعيشه، من خلال التركيز على طرح موضوعات معيّنة ذات ارتباط بالمكان الذي يمثل بتشكيلاته و إيقاعاته اللونية هويته الجزائرية << ذلك أن الموضوع لم يكن مجرد بقعة في مكان(...) بل كان الجو والخصائص

)المصدر نفسه، ص [362]55

[363]) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص55

[364]) المصدر نفسه، صص(110-111)

العميقة التي يستطيع الفنان بقوة حدسه استنطاقها في تقاليده وأفكاره ومعتقداته واضعا لذلك أطرا شكلية لفنه>>[365] تحددها الملامح الخاصة للعلاقات والانفعالات والرؤى التي أوصلته إلى موضوع ما، و جعلته يطغى على كل انتاجاته مانحة إياه التميز و ذلك كما ميزّت الجسور التجربة الفنية لزيان.

ب – الرسالة:

كانت لوحات الجسور نافذة يطل من خلالها زيان على وجه قسنطينة ، لذلك كان قد توقف عند كل جسر من جسورها و رسمه عدّة مرات ،لتكتمل عنده مجموعة << لوحات معروضة، تمثل جميعها جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النهار ،بجاذبية تكرار مربك في تشابهه ، كل ثلاثة أو أربعة منها للجسر نفسه ..جسر باب القنطرة أقدم جسور قسنطينة، وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة، وجسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان (...) جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة>>[366]، وقد كانت لوحته "حنين" التي رسمها << قبل أربعين سنة ، يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير(...) 1956 >>[367] أوّل تجربة له في الرسم، والتي تمثل جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة حيث كان مرسوما على لوحة فريدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين بالحبال الحديدية على علو شاهق كأرجوحة في السماء[368] ، وبالتالى فالتركيز على إبراز لوحة حنين في حلة مختلفة عن باقي اللوحات التي تحمل جسورا لم يكن أمرا قصديا بل كان انعكاسا لحالة صعبة كان يمر بها زيان تماما كما حدث مع خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد ، ولا شك أنّ هذا التطابق في الأحداث منذ بداياته قد أدهش المصور خالد ؛ فيما يبدو من خلال حديثه عن لوحات الجسور التي شاهدها بالمعرض في باريس<< وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية كأنني أعرفها في زمن ما ،أو شاركت الفنان في رسمها كانت على بساطتها محملة بشحنة عاطفية تنحرف بك إلى ذاتك ،حتى لكأنها تخرقك أو تشطرك ،فكرت و أنا أتأملها أن ثمة جسورا نعبرها ، و أخرى تعبرنا ، كتلك المدن التي نسكنها ، والأخرى التي تسكننا ،حسب قول خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد>>[369]، وهنا يتبين فعلا أن لا شيء يجمع بين الأبطال أكثر من

---

[365]) عفيف بهنسي، الفن والقومية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،دط، 1965، ص 159

[366]) أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص 54

[367]) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 57

[368]) المصدر نفسه، ص 54

[369]) المصدر نفسه ، صص(54-55)

الوطن ، ولا شك في أن<< المرجعية الأولى في روايات أحلام هي المدينة ، المكان، الوطن، قسنطينة، الجزائر>>[370]، لذلك كان من اليسير على المصور خالد أن يشتمّ عبق المكان الذي وحّد بينه و بين زيان في وقت وجيز ، فيقول:<< وهكذا في أربع وعشرين ساعة لا أكثر وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل ، من بداياته البائسة و حتى أمراض شيخوخته ،مرورا بهوسه بالجسور>>[371] التي كانت شيفرة احتاجت من خالد المصور فكها و فهم تداعياتها الفكرية و النفسية، و خاصة بعد أن وجد نفسه بعد زيان مسؤولا عن أهمّ لوحاته" حنين."

جـ – هوية اللوحات(المجال الثقافي والاجتماعي في الرسالة):

يسعى الفن التصويري عموما إلى إقامة حوارات ذاتية بين المبدع و عمله الإبداعي من جهة ، و بين هذا المنتج الفني– بعد عرضه للتلقي – والمجتمع من جهة ثانية، ولذلك فمن الشائع جدا أنّ اللوحات الفنية لا يمكن أن توجد في عزلة عمّا يجري من أحداث ، إذ لا بد من أن تتشرب و تتبنى و تعيد عرض عدة معطيات إن كان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، و إن كان بقصدية أو غير قصدية من الفنان ، و لذلك فلا مردّ من أن << الصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية>>[372] بحيث تختزل المواضيع في إشارات رمزية يلقيها المصور التشكيلي نتيجة الإلحاح المتزايد لبعض الحاجات الطارئة أو بعض التراكمات النفسية التي لا سبيل للهرب منها إلاّ بإعادة تمثّلها وتصوّرها و خلقها بصورة فنية تجمّل أحيانا بشاعة الواقع.

و مما لا شك فيه أنّ ما قام به زيان من تجارب مكررة لرسم الجسور لم يكن من نسج الصدف، ولا كان شيئا عبثيا أو اعتباطيا، ذلك أنه كلما احتاج إلى مرحلة انتقالية للنسيان قطع حبل التذكر و الألم برسم جسر ما ، تماما كما فعل يوم رسم حنين التي انتقلت به من مرحلة اليأس إلى مرحلة جديدة من العطاء و الأمل، و مما لا شك فيه أيضا أنّ زيان بتركيزه على هذا التعدد كان يحاول الشفاء مرة ثانية من ألم استبد به، و في هذا دار حوار بين المصور الصحفي خالد وفرانسواز التي كانت مسؤولة عن سير المعرض الجماعي لزيان الذي كان حينها على سرير المرض في المستشفى فكان الحوار:

---

370) نبيل الخطيب ،المدينة التاريخ ،السيرة الذاتية مرجعيات مستغانمي ،أعمال مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر المرجعيات في النقد و الأدب و اللغة"مجلد2 ،جامعة اليرموك ،منشورات عالم الكتاب الأردن ،د.ط، ص450

371) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص55

372) جاك أومون ،الصورة، ترجمة ريتا الخوري،مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع ،بيروت ، ط1، 2013، ص07

<< و ما الذي أوصله إلى هذه الجسور ؟ هوسه بقسنطينة طبعا ،غالبية هذه اللوحات رسمها منذ 10 سنوات ،حدث أن مرّ بفترة لم يكن يرسم فيها سوى الجسور ،هذا ما بقي من ذلك الجنون،معظمها بيعت في معارض سابقة>>[373] وكأن الجسور في فلسفة زيان كما في معتقدات من سكن قسنطينة تعبّر عن فجائع الإنسان التي تعْبُر به من حال إلى حال إذ<< ما غزا قسنطينة غاز ولا حكمها حاكم إلا و بنى مجده بإعادة بناء جسورها غير معترف بمن بنوها قبله، مما جعل آمال القسنطينيين معلقة كجسورهم>>[374] وكذلك كان حال زيان معلقا بانقطاع الأمل في الخروج من محنه.

و بالتالي يمكن أن تتلخص هوية لوحات الجسور من خلال إحالات اجتماعية تتمثل في الانتماء الوجداني لمدينة قسنطينة التي لم تكن مجرد مدينة ،بل كانت الوطن و التارخ و الطفولة والشباب الذي عاشه زيان قبل انتقاله لباريس ، و إحالات سياسية تومئ باستراتيجية الحكام قديما و حديثا في التعامل مع الشعوب و جعلها بين طرفي الألم و الأمل تماما كما الجسور ،أما الإحالة الثقافية فتنعكس من خلال التقنيات التشكيلية البارعة التي استخدمها زيان في رسم الجسور ذاتها من دون الوقوع في شباك الملل، والحشو السلبي الذي لا طائل منه، بل كانت تجربة مميزة، أثبتت قدرة عجيبة على تجسيد الزمن الذي تبدو من خلاله دورة اليوم بشكل يوحي بالانتقال الافتراضي بين الجسور ومن ثمّ الانتقال الذاتي من حالة إلى أخرى وبمنطق زيان كانت تجربة للشفاء من حب
لقسنطينة و آخر لحياة.

و لذلك يمكن القول إنّ لوحات الجسور المتكررة و منها لوحة حنين كانت إعادة إنتاج لواقع كان يتصدع بالنسبة لزيان الذي سُكن بهاجس العبور، و التخطي، إلا أنّ الهوة تحت كل جسر كانت تستبقيه ليحاول مرة بعد مرة المرور والصمود ، فهي مهمة الفنان الذي يحمل صورته الفكرية الخاصة عن واقع ما ولـ<< لتحويل الصورة الفكرية هذه إلى صورة ذات ديمومة ، يحولها من صورة ضعيفة لا مرئية ذات هيكل عام إلى صورة قوية ذات حضور و ملامح واضحة، و من صورة جزئية وهمية ناقصة، إلى صورة كاملة ، ومن صورة أحلام إلى صورة مدركة بصريا، و من صورة قد عاشها من قبل أو صورة أساطير و تاريخ قديم إلى

373) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص58
) المصدر نفسه، صص(254-255)[374]

لوحة>>[375]، غير أن لوحة واحدة لجسر واحد لم تكن كافية، فقسنطينة ستظل دائما في حاجة إلى جسور جديدة تربط مناطق مهجورة من طرفي الصخرة التي تجتاحها الوهاد العميقة.

وهكذا راح زيان يضيف جسورا ويكرر جسورا ، و يطيل فترة المكوث ضمن تضاريس وعرة مهّدتها الجسور، و هو في كل ذلك كان يقف عند كل لوحة بانفعالاته وذكرياته فيفرغ حمولاته العاطفية، وما كان كل ذلك الاستغراق الزمني إلاّ لإفراغ المخزون الفكري الذي << يتطلب من الفنان مسك الصورة الفكرية ، و إطالة زمن الشعور بها التخيّل>>[376]. عبر السفر الذهني إلى عوالم مكانية وزمانية قابعة في العقل الباطن له.

2-1/2/2: المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

يعتمد المصورون في أعمالهم التشكيلية على التوزيع المنسق والمتجانس لمكونات اللوحة الفنية من ألوان وأشكال من أجل ضبط آليات التلقي الطبيعي بعدم وجود خلخلة بصرية، فالشعور البصري المنظم على سطح اللوحة ليس بغريب عن النظم البصرية الطبيعية ،لأن ديناميكية الأشكال و القيم البصرية في اللوحة تعتمد النظم و الأفعال البصرية الديناميكية في الحياة الطبيعية[377] وذلك ما عكف زيان على تجسيده في لوحات الجسور التي رسمها استنادا إلى الملامح الطبيعية للمشاهد المنقولة من الواقع و الذاكرة إلى سطح اللوحة الفنية، والملاحظ أنّ اختيار الأشكال(خطوط ، نقاط ، مساحات، فراغات...) و الألوان بطرق متفاوتة، سيضيف معاني جديدة للغة الخطابية التي تقدمها اللوحة بعيدا عن قصدية الفنان أو الإيديولوجيات و الظروف المباشرة التي أحاطت بتشكيلها ، فالخطوط و الألوان تتموقع ضمن البنية الداخلية للوحة الفنية ،و حالها مثل

حال الأصوات و التراكيب اللغوية في النص الأدبي ،يمكنها بعيدا عن الاستنطاقات التاريخية و الاجتماعية أن تعطي تأويلات دلالية تنطلق من لغة النص إلى خارجه ، و فيما يلي قراءة في أهمّ ما ميز مجال الأشكال و الألوان في لوحات الجسور استنادا إلى ما قدمته اللغة السردية من وصف تخييلي للوحات الذهنية التي قدمتها الكاتبة:

أ – سنن الأشكال:

ينبغي الإشارة إلى أنّ الكاتبة أحلام مستغانمي لم تقم بشرح مفصل للوحات الجسور غير أنّ الاتكاء على المرجعية الواقعية لجسور مدينة قسنطينة يمكن أن يسهل من عملية التلقي

) عز الدين شموط، في البدء كانت صورة، ص 33[375]

) المرجع نفسه، ص33 [376]

) عز الدين شموط، النظم البصرية الطبيعية والفنية المشتركة، ص 58[377]

الذهني واستحضار أهمّ الأشكال التي تجمع صور الجسور المكررة في اللوحات، ومن الوصف السردي للوحات ما جاء على لسان المصور الصحفي خالد عندما استوقفت نظري مجموعة لوحات معروضة ،تمثل جميعها جسورا مرسومة :<< بقوله في ساعات مختلفة من النهار، بجاذبية تكرار مربك في تشابهه ، كل ثلاثة أو أربعة منها للجسر نفسه..جسر باب القنطرة أقدم جسور قسنطينة ،وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة ، و جسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان وحده جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة كان مرسوما بطريقة مختلفة على لوحة فريدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين بالحبال الحديدية على علو شاهق كأرجوحة في السماء>> وهذا ما يشير إلى أربعة جسور تكرر رسمها و هي: **جسر سيدي مسيد)** قنطرة الحبال (أي لوحة" حنين)"،**جسر سيدي راشد، جسر باب القنطرة وجسر الشلالات.** تتجسد المنظومة الشكلية في كل من اللوحتين الممثلتين لجسر الشلالات الصغير وجسر باب القنطرة من خطّوط أفقية تمثل الأرضية ، وعددا من الخطوط المنحنية لتشكيل **الأقواس الحجرية** التي يقوم عليها الجسران، إضافة إلى مساحات **الفراغ** فـ<< بقدر اعتماد الرسام على الأجزاء، فإنه يسعى إلى تشكيل صورة كلية هي اللوحة من ناحية وهي التجربة عامة من ناحية ثانية ،و ضمن هذا التوجه فإنّ البعد النفسي يدخل في صميم تجربة المبدع>>[378] ولذلك يقدم كل جزء دلالة تفيد منها اللوحة الإبداعية عموما .

***الجسر** :يحيل الخط الأفقي المحدد لمساحة الطريق فوق الجسر في اللوحتين إلى الأمن والثبات والهدوء والاستقرار؛ إذ تعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل ما فوقها، أمّا الأقواس الحجرية فتحددها خطوط منحنية مقوسة بطريقة هندسية منظمة. غير أنّ الفرق بين جسري الشلالات و باب القنطرة هو أن الأول يقوم على أقواس متساوية الارتفاع و الحجم ، وهو أصغر بكثير من الثاني الذي يستند في صموده و ثقله على قوس حجري كبير يتوسطه مع قوسين صغيرين على الجانبين يدعمان الجسر، مع دعائم من أعمدة عمودية شكلت زوايا قائمة، حيث يعدّ الخط المقوس و المنحني من مشتقات الخطوط الدائرية الهندسية، ويعطي شعورا بالاستقرار والثبات، غير أنها حين تكوّن أشكالا و مساحات منحنية كالأقواس تعطي إحساسا بالحركة ذلك لأنها تقود النظر إلى شكلها داخل المساحة و هو ما يمكن إسقاطه على ما هو مخفي من حقيقة حول معظم الشخصيات في الرواية كاستراتجية من أحلام

---

378) عادل كامل ، الرسم المعاصر في العراق ،مراحل التأسيس و تنوع الخطاب ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق 2008 .،ص8

مستغانمي التي اعتمدت في كثير من المواطن السردية إخفاء الحقيقة بعثا للشخصات نحو محاولة للبحث عن الرمزي و المغيب و الغامض في النص الروائي.

أما وجود الخطوط الرأسية في الأعمدة فيعطي الإحساس بالقوى الصاعدة و بالحياة والشموخ، و له مميزات حيوية أكثر من الأفقي الذي يرتبط دائما بالسكون والراحة و النوم و الموت، كما يوحي بامتداد الأرض، في حين يمثل الخط الرأسي تحديا لقانون الجاذبية، ودائما ما تكون الخطوط الرأسية أسرع من الأفقية في المناظر الطبيعية، كما أن إدراك الأشياء يتوقف عليها أكثر من الأفقية[379] وبذلك فالفنان حين يتخذ الخطوط الأفقية و الرأسية في ذات العمل، فإنه حتما يتوجس الريب و الترقب << وعلى ذلك إيجاد نوع من العلاقة بين التعامد و الأفقية هو بمثابة العلاقة التجريدية بين نوعين من حقائق الوجود>>[380] وبالإسقاط على الواقع السردي يبدو أنّ **زيانا** قد حاول الاتكاء على الثقل الفني التشكيلي كما الثقل التاريخي للجسور من أجل استيراد طاقاتها في مواجهة التحديات و العقبات و المؤامرات ،ووضع دعائم نفسية يقوّي بها حاله مع وحدته و تخميناته وعذاباته التي لا تنتهي.

***الفراغ:** كانت كل لوحات الجسور قد قدمت محاولة لتغطية مساحات الفراغات الرهيبة في توزيع مساحات من الموجودات قصد تكسير عوالم الفراغ الذي صنعته التضاريس من وهاد سحيقة، وبالتالي يصبح الفراغ أحد المساحات التشكيلية للوحات الفنية، كما أنّ لها دلالات تأويلية من شأنها فك الغموض عن الصورة، فمن الواضح أنّ الفراغ كما الامتلاء<< نتاج لتأمل اختباري أيضا، فالفنان يرى عالم الأشياء يحاط بالفراغ، أو يتخلله فراغ، وهو بذلك لا يمكن أن يتصور عناصر عمله حيث سينفث من دواخله عالمه هذا ضمن تصور فني>>[381]، من دون شغله مساحات تكسر الصمت الفراغي لأبعاد اللوحة فالفنان << يملأ فراغا لكي يشغل فراغا ذا قياس جمالي، و يبقى الفراغ في هذه العملية خبرة محسوسة ،و مضمرة في تجربة الإنسان النفسية و الاجتماعية>>[382] فكلما زاد الفراغ كان ذلك ترجمة للوحدة و الانعزالية ،و إذا شغل الفنان مساحات معتبرة من الحيز الفراغي للوحة فهذا يومئ بتماثله للاندماج مع الآخر أو تماثل قضية ما يعالجها للحلّ، والكلام هنا ليس ببعيد عن محاولات زيان التغلب على الفراغات

---

379) حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة ، 1967 ،ص 51

380) كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، ص60

381) بلاسم محمد،تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية،ص 90

382) المرجع نفسه، ص92

السحيقة لتضاريس قسنطينة التي اختزلها في ذاكرته ، فما رسمه للجسور و الجبال و الوديان إلا محاولة لتغييب الفراغ المادي والروحي الذي تشي به لوحات الجسور، في محاولة لتخطّي و تجاوز ما يتربص به من انكسارات وجدانية و انزلاقات نفسية.

ب ـ سنن الألوان:

يلعب اللون دورا هاما في توجيه الرسالة الفنية، ولذلك يتعامل معه المبدع المتلقي بنوع من التعاطي الرمزي<< فف التصوير والرسم بديهي استعمال الألوان في إطار الرمز، سعيا وراء دلالات جديدة تزيد من الآفاق>>[383] فحتى لو تشابهت الألوان مع ما تحمله الموجودات و الكتل و المساحات على أرض الواقع من ألوان طبيعية أصلية، فهذا لن ينفي عنها خاصية الرمزية عند إعادة تمثلها فنيا على سطح لوحة ، و في لوحات الجسور المتكررة لا شك أنّ **زيانا** قد اتبع استراتيجية رمزية في المنظومة اللونية للوحات حيث اكتفى النص السردي بالإشارة إلى التدرج اللوني، الذي اعتمده زيان من دون التفصيل في الألوان المستعملة، وفق ما جاء على لسان خالد<< غريب هذا الأثر الذي يتركه في النفس وقعُ هذا السلم اللوني ، دورة النور بين لوحة وأخرى تعطيك إحساسا أنك ترافق الجسر في دورة نهاره مع أن الألوان لا تتغير إنها ذاتها>>[384]، وهو ما يشير إلى أنه اعتمد التركيز على الانتقال من شدة الألوان إلى التخفيف من وهجها.

ولمعرفة الألوان التي استعملها زيان في لوحات الجسور يمكن الاستناد إلى واقع تواجد هذه الجسور بقسنطينة حيث تموضعت ضمن تشكيلة لونية تراوحت بين الألوان الترابية البنية بدرجاتها كلون تحمله الجسور الحجرية ، والجبال والمنحدرات الصخرية والترابية ، ووادي الرمال الذي يأخذ لونا ترابيا باهتا في جريان مياهه ،إضافة إلى اللون الأخضر الذي يغطي مساحات شاسعة من الامتدادات الجبلية. و بالتالي فلا شك أنّ اللونين البني والأخضر كانا أبرز الألوان التي تنعكس من لوحات الجسور، حيث يمثل البني الصلة بين الألوان الملونة وغير الملونة ، فيحيل إلى الأرض وجوهرها كرمز للرابطة الروحية بالجذور، و كلما اتجه اللون البني إلى الأسود دل على الدبلوماسية في المعاملة ، وهذا قد يفسر توجه زيان لاستعادة صور الجسور بغية

---

383) غسان قنديل ،اللون و الشعر،مجلة المعرفة مجلة شهرية ،إصدارات وزارة الثقافة ،سوريا ،ع 48 ،آذار 2009 ،ص 54

384) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 57

الاستفادة من خاصية الاحتواء الروحي لها ، و هو ما يدعمه حضور اللون الأخضر الذي يصنّف على أنّه من الألوان التي ترمز إلى التغيير الإيجابي، فقد << جاء في المتن الرمزي الدلالي للأخضر أنه من الألوان الأساسية الدالة على النمو، والأمل والخصوبة والنبل، ويرمز في دائرة دلالية و رمزية أوسعو أشمل إلى السلام و الطفولة، و استمرارية الحياة، كما أنه يرمز في الوقت عينه و في السياق الترميزي الأسطوري إلى الحياة والتجدد، والانبعاث الروحي و الربيع في استلهام علامي للرموز المنضوية تحت إطار هذه المعاني ،و يأتي في بعض الأحيان دليلا على الغيرة>>[385]، ويمكن وفقا لكل ذلك أن يتسرب اللون الأخضر بكل إيحاءاته الرمزية كي يحدث بعض التغيير الذاتي في حياة زيان، فذلك ما كان ينقصه، و لذلك راح يستعيض عما ينقصه من خلال توقيع هذا اللون على مساحات شاسعة من اللوحات، ومما لا شك فيه أنّ هذه العلامات اللونية كانت بمثابة مسكنات للألم و مثبطات لنزيف الذاكرة ومضمدات للجراح التي غرسها التاريخ في جسد زيان و ذاكرته.

3-1/2/2: المقاربة السيميائية:

اعتمدت أحلام مستغانمي في عرض لوحات الجسور التي رسمها زيان على استراتيجية سردية تفترض امتلاك القارئ لمرجعية معرفية سابقة عن تفاصيل اللوحات في رواية ذاكرة الجسد ، ولذلك قللت أو استغنت عن تقديم وصف دقيق لعناوين وملامح اللوحات؛ مبقية على الوظيفة التحاورية للوحات مع مجريات الأحداث والأمكنة والشخوص حتى بدت و كأنها تتقاسم مع الشخصيات ذكرياتها و ماضيها ، و لأنّه مع الوقوف الأول للمتلقي أمام لوحة تشكيلية ما سيحيله إلى<< فضاء يشبه السديم، لا لأن اللوحة الفنية تخلخل المرئي،أو أنها تعتمد مقاربة مغرقة في الذاتية للامرئي، ولكن لأنها حتى هي تستنجد بالصور الواقعية(...) لا يزول هذا اللبس إلا بوساطة الكلمة و التأويل>>[386] وذلك يعني أنّ الكلمة تعد ترجمانا للعلامات التشكيلية ، أو هي كما عند أحلام مستغانمي أداة رسم لتشكيل ذهني ارتبط وجوديا بصورة واقعية، و لذلك لا تستوي القراءة التحليلية للوحات الجسور من دون البحث عن علامات سيميائية أقامتها اللغة متع تلك اللوحات، وفيما يلي بعض الثنائيات الدلالية التي ترجمت الدور الجديد الذي اكتسبته اللوحات، ضمن تواجدها في بنية النص الروائي:

) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص [385]91

386) فريد الزاهي ،العتبة و الأفق،تجربة التشكيلية العربية(جائزة الشارقة العربية للبحث النقدي التشكيلي)،منشورات المركز العربي للفنون ،الشارقة ، 2007 ،ص17

*الجسور/العبور:مما لا شك فيه أن الجسور ما وجدت في الواقع إلا لتسهيل التنقل في التضاريس الوعرة ،أمّا الانزياح الوظيفي الذي مارسته الجسور في مدونة عابر سرير فكان التنقل بين تلك المساحات الممتدة التي صدّعها الألم عند زيان ، و لذلك استغل خاصية العبور من مناطق ترتفع عما هو مألوف ليعْبُر بجسور رسمها من غربة المهجر إلى ماضي الوطن، و حيث يعرف الجسر بوصفه<< مكانا ضاجا بحركة الاجتياز وأفقا مرآويا يعكس صورة الأنا /الآخر إزاء هذا المرموز المدجج بلغة العبور>>[387]، لم يكن أقدر من لوحة حنين بجسرها المعلق[388] على نقل زيان من مرحلة اليأس إلى مرحلة البحث عن الحياة من جديد منذ << رسمها قبل أربعين سنة ، يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير>>[389]، وفي مشهد روائي آخر ساهمت حنين في تخطي زيان مسألة توريثها بعد موته إلى أن ظهر خالد المصور الصحفي الذي أحبّ اللوحة ،و قرر أن يشتريها من زيان بما بقي له من مال، و في هذا يقول:<< سعادتي هذا الصباح تعود أيضا لأنني اشتريتها بعد أن عقدت تلك الصفقة المجنونة مع زيان ، أدرك دون أن أشرح له أكثر أنه لا يملك سواي وريثا لها(...) هي لي إذن و أنا في هذه القاعة ملك متوج بها أختبر فرحة أن أفلس مقابل قطعة قماش مصلوبة على جدار أسميتها قسنطينة>>[390]، وبهذا جسدت حنين فكرة العبور من حال إلى آخر، و من وضع لآخر.

*حنين/ الماضي :تحولت لوحة حنين إلى ما يسمّى بالصورة الرمز داخل الفضاء السردي كدليل سردي حيل إلى مدارات الماضي في تشابكه مع الحاضر الذي يجمع الشخصيات ، وعلى العموم << إن الصورة/ الرمز على خلاف التسمية اللفظية، هي إطار مفتوح على كل الاحتمالات، أو هي نقطة الوصل بين مجموع اللحظات التواصلية التي يحددها أفق انتظار>>[391]، ولذلك في كل مرة كانت حنين تضرب موعدا للمصادفات وللانعطافات السردية ، فقد ساهمت حنين منذ رسمها في تمتين العلاقة الروحية بينها وبين حياة وبينها وبين زيان ،ولذلك كانت أحبّ اللوحات إلى زيان، كما توصل إلى ذلك خالد المصور الصحفي

387) وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص،ص20

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 388 58

) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، صص(57-58)389

المصدر نفسه، ص 390 154

391) سعيد بن كراد،سيميائيات الصورة الإشهارية ،الإشهار و التمثلات الثقافية ،أفريقيا الشرق ،للنشر ،المغرب ،ط1 ، 2006، ص125

بقوله:<< كنت أفكر: ما الذي جعل هذه اللوحة هي الأهم دون غيرها لدى زيان ؟ لم أجد جوابا إلا في قوله ذات مرة" نحن لا نرسم لوحاتنا بالشيء نفسه ، كل لوحة نرسمها بعضو فينا"منذ زمان توقفت عن رسم الأشياء بيدي أو بقلبي ،جغرافية التشرد الوجداني علمتني أن أرسم بخطاي ، هذا المعرض هو خريطة ترحالي الداخلي ،أنت لا ترى على اللوحات إلا آثار نعلي (...) أنا لا أدخل اللوحة إلا بأتربة حذائي، بكل ما علق بنعلي من غبار التشرد أرسم " كانت إذن اللوحة التي رسمها زيان بقلبه و من كل قلبه قصد أن يتمدد عليها كجسر ،ويخلد إلى النوم>> [392]ويستعيد بها ماضيه البعيد.

كما كان لحنين دور في إثبات الحقيقة للمصور خالد حول معرفة إن كانت حياة تعرف زيان من قبل كما جاء في رواية ذاكرة الجسد– و هو الأمر الذي تأكد منه– إذ كما توقعت ، بعد بضع لوحات ذَهَبَت صوب تلك اللوحة ، رأيتها تقف أمامها كما لأول مرة منذ عشر سنوات ،كما من دون قصد قصدتها ،كانت تجيل النظر في دليل اللوحات ،سألتها إن كانت أحبت تلك اللوحة قالت لا كما لإخفاء شبهة(...) سألتها مستفيدا من الفرصة إن كانت تعرف الرسام قالت لا أبدا. لكن من عادة الرسامين أن يحتفظوا بلوحتهم الأولى، و حسب التاريخ المكتوب عليها هي أول لوحاته ، بينها وبين بقية اللوحات أكثر من ربع قرن>>[393]، وبذلك تأكد لخالد بعد هذا المشهد تلك العلاقةالخفية التي كانت تجمع حياة بحنين و حياة بزيان.

***حنين/ الوداع المزدوج:**

لعبت حنين مع شخصية زيان و شخصية المصور الصحفي أدوارا مختلفة كان آخرها الوداع؛ فبعد أن تمكن خالد من إقناع زيان ببيعها له ، وَجَدَ نفسه يضطر لبيعها مجددا ليتمكن بثمنها من تغطية تكاليف نقل جثمان زيان بعد وفاته ، هنا توالت الدهشات فـ<<الرواق قد باع تلك اللوحة بـ 50 ألف فرنك ؟ كسب 20 ألف فرنك من دون حتى أن تتحرك اللوحة من مسمارها، وتخبره أن الرسام قد مات ليتضاعف السعر>>[394] هذا من جهة، وعلى الصعيد النفسي لطالما عامل زيان لوحته الأولى بفائق عطف، ولذلك راح خالد يصور مشهد حنين يوم مات زيان بقوله:<< قد فاجأني هذا الإحساس اليوم، وأنا أدخل الرواق، كان بإمكان أي زائر للمعرض بدون أن يمتلك هذه الحاسة أن يكتشف يُتم تلك اللوحة بين كل اللوحات، مرعب ذلك

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص [392]266

)أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص [393]184

) المصدر نفسه، ص [394]274

الإحساس الذي تخلفه في قلب أي ناظر إليها ،ما كنت قبل اليوم لأصدق يُتم اللوحات>>[395] وهذا مايؤكد أنّ حنينا لم تكن مجرد لوحة، بل كانت تحمل معها هوية الوطن والغربة ثم اليُتم فكانت بكل سهولة تقيم علاقات مع كل من تتقاطع هوياتهم معها.

هذا وقد نقلت حنين واقعا مريرا في دورها الأخير الذي تبادلها فيه ثلاثة أصحاب لقد <<غيّرت هذه اللوحة صاحبها دون أن تغيّر مكانها، انتقلت من ملكية إلى أخرى إنه فرنسي من ذوي" الأرجل السوداء "يملك لوحات نادرة منهامجموعة من لوحات les orientatistes وأخرى لمحمد راسيم>>[396] و لعل حبّهذا المشتري للفنّ هو ما جعل خالد يطمئن لسلامة حنين معه، لتزداد عذاباته إذ يصرح <<أنا الذي جئت فرنسا لأستلم جائزة ، أكان القدر قد جاء بي فقط كي أكون اليد التي تسلم لوحة وتستلم جثمانا>>[397]، وبذلك كانت حنين قد رسمت طريق زيان ورافقته في صراعاته و أحلامه شأنها شأن باقي الجسور و باقي اللوحات التي رسمها.

2/2 – 3 لوحات الأبواب:

1-3/2/2 المقاربة السياقية (وصف اللوحات):

أ/الرسالة:

مثلت لوحات الأبواب في رواية عابر سرير مرحلة مهمة من مراحل الإبداع عند زيان، إذ نقلت الأحداث السردية إلى مرحلة العنف التي عاشتها الجزائر وأحالتها إلى حلبة لتصفية الناس و الأفكار، وكان زيان في هذه التجربة الفنية قد وقع من جديد في هاجس التكرار و التعدد مجسدا عددا من << الأبواب التي تشغل عددا لوحاته؛ أبواب عتيقة (...) أبواب موصدة(...) ، و أخرى موارية (...) ، أبواب آمنة (...) وأخرى مخلوعة>> وأمام كل تلك الأبواب أو خلفها لابد و أنّ زيان كان يحاول قول شيء ما أو لمس حقيقة ما أو تحدي وضع ما، فمؤكد أنّ هناك شيء ما دفع بزيان إلى الاستغراق في تجسيد حال الترقب من مختلف النواحي من خلال التوسل بعلامة الباب.

ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

تكتسب اللوحات الفنية الذهنية قيمتها الدلالية من انتمائها المعماري– كنص تعبيري – إلى نص الرواية الموظفة فيها ، ليكون تلقيها موجها إلى بعض الشخصيات الروائية من جهة ، و قراء الرواية من جهة ثانية ، ولا شك أنّ كلا من المرسل و المرسل إليه سيعايشون اجتماعيا

---

[395]) المصدر نفسه، صص(266-267)

[396])المصدر نفسه، صص(256-257)

[397]) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 274

التجربة التصويرية لموضوع معين، لتزداد الغواية التأويلية التي يستدعيها العمل الفني، إذ بات من الواضح<< أن يحمل النقد في ذاته علاقة جدلية ديناميكية بين الفن والمجتمع>>[398] ليكون من الآلي أن يتضمن العمل الفني ملامح المجتمع و قضاياه التي تتوزع و تتخفى بين الأشكال و الألوان و ما صاحبها من وصف لغوي إن وُجد، ما يسمح بقراءتها عبر سلسلة من الحقول الدلالية النفسية أو الاجتماعيةأو الدينية أو الثقافية و غيرها.

كان لتوظيف لوحات الأبواب عدة تداعيات سردية على المستوى الاجتماعي والنفسي، فقد كشفت عن تلك الصلة الوثيقة بين زيان و الوطن الجريح الذي كان يتخبط في ظلام العنف و سواد الزمن الذي دخله أبناء وطنه في التسعينيات نتيجة التطرف الديني و السياسي الذي عصف بالجزائر و أسلمها إلى الحرب الأهلية بين أبنائها الذين لم يجدوا سبيلا للخروج منها[399]، ولا شك أنّ الباب يحيل إلى الدخول أو الخروج من مرحلة إلى أخرى ،كما أنّ النافذة في هذا الحال تكون الحل الأصعب إذا تعذر الانتقال الطبيعي ذلك أنّ الباب هو الحلم الذي يظل الحالم متمسكا به وسط هذه الجدران التي تحيط به والباب–في واقع الامر–هو المنفذ الذي يتمكن من خلاله النور من إضاءة داخل البيت، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسمح برؤية جمال الكون و التحرر من المكان المغلق
الذي وضع فيه[400] ولا شك في أنّ الجزائر كانت البيت الأكبر الذي ضمّ بيوتا عديدة تعلق نظر ساكنيها بأبواب ما عادت تبعد عنهم شبح الموت، فما كان منهم إلا الإبقاء عليها موصدة و الترقب من النوافذ.

وبذلك قدمت صور الأبواب مدلولا سياسيا/دينيا واجتماعيا/نفسيا كشف عن العلاقة التي تربط الفنان بالمتلقي روحيا فـ<< بقدرما تتكشف طبيعة الصورة و تعقيداتها كتجسيد متعدد الجوانب ، وكإبداع روحي وعملي مشترك منحاز للحياة بين الفنان والمتلقي يتجلى جوهر الفن في مدلوله المعرفي بشكل بارع>>[401]، ولا شك هنا أن صور الأبواب كانت رسالة موجهة إلى المتلقي الغربي الذي يرتاد معارض زيان من أجل إيصال صوت الجزائريين القابعين خلف

---

3) زينات البيطار ،غواية الصورة النقد و الفن ،تحولات القيم و الأساليب و الروح ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط1، 1999، ص20

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص [399]259

400) ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص122

401) فخري صالح ،التجنيس و بلاغة الصورة ،،دار ورد الأردنية للنشرو التوزيع ،الأردن ،ط1، 2008، ص34

أبواب العنف إلى خارج تلك الأبواب، فكانت هذه الصور نافذة استطاع الآخر من خلالها رصد المعاناة الجزائرية آنذاك.

2-3/2/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان) :

تعتمد المقاربة الإيكونولوجية للوحات الأبواب على كشف الدلالات التي تقدمها الأشكال و الألوان كرموز وعلامات تنبثق من اللغة فـ << ليس ثمّة شك من أن الإجراءات المرتبطة بطبيعة الرمز تؤكد في شرطه التكويني بأنّه لا يحقق ذاته إلاّ داخل اللغة لأنّها لا تقتصر بوظيفتها على التوصيل ، بل تتعدّى ذلك إلى ترميز العالم الذي تُمثِّله>>[402]، وقد قدمت الكاتبة وصفا يحوي علامات رمزية أخرى من شأنها تقديم معنى اللوحات، و هنا قد يلعب الشكل دورا إيجابيا في محاولة فك الغموض عن هذه التجربة الفنية:

أ/سنن الأشكال:

إنّ غياب المعطيات السردية للوصف الدقيق للوحات داخل النص السردي يجعل تعيين كل العناصر التشكيلية صعبا، و بالتالي سيكون الاعتماد في قراءة الأشكال على أبرز مكون شكلي للوحات:

من الطبيعي أنّ المعمار البنائي للوحات الأبواب سيعتمد إلى حدّ بعيد على الخطوط المستقيمة الأفقية و العمودية التي تتبادل المواقع والتقاطعات لتعيين المساحات المراد رسمها، حيث أن<< الخطوط التي تتعامد على بعضها بزوايا قائمة، تصنع مستطيلات ذوات زوايا قائمة، و تحدث حالة من السكون والاستقرار، أما الخطوط التي تميل وكأنها تتحدى أربعة أضلاع الصورة، و تقسم لنا الصورة إلى مساحات منحرفة عن بعضها و تجاه بعضها، فهي تعطينا الإحساس بالحركة داخل المساحة المشغولة>>[403]، وهو ما يمكن ربطه بما يقع خلف الأبواب الموارية أو المغلقة من دسائس و شبهات ، وهوما يحيل إلى الوضع الدموي الذي عاشته الجزائر، ما جعلها تبدو في حالة من الانغلاق التواصلي و عدم الثقة بين الأطراف.

كانت تجربة رسم الأبواب عند زيان مثيرة للغموض و مثيرة للدهشة و فضول الاكتشاف عند شخصية المصور الصحفي خالد في الرواية،إذ راح يلتمس في الأبواب الانتقال إلى حالة

---

402) كاظم مؤنس ، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري ، جدارا للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1،2006 ، ص61

403) حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،ص68

الاستقرار المنشودة التي يستشرفها لوطنه بداية و لذاته ثانيا ، فكل من الباب المفتوح أو المغلق و المواربة هو تقاطع بين حالين من الخفاء و التجلي و بالتالي يصبح الباب المواربة بزواياه التي تبدو أشد ضيقا أكثر الأبواب إثارة للشبهات تماما كحالة القلق التي توحي بها الزوايا الحادة التي كونها الخط الذي يلعب << دور اللاتحديد والإيهام>>[404] محدثا مفارقة شكلية على مستوى التأويل، وهو أمر شغل المصور خالد الذي يقول:<< رأيت كل هذه اللوحات لأول مرة، سألت فرانسواز عن سر هذه الحوارات المطولة التي يبدو أن زيان أقامها مع الأبواب، قال :عندما يدخل رسام في مرحلة لا يرسم فيها فترة سوى الموضوع نفسه، يعني أن ثمة حدثا أو وجعا ارتبط بذلك الموضوع>>[405]، وبالتالي كان خالد يتعقب الأبواب بخطوطها و زواياها كما لو أنه يبحث عن حقيقة ما.

ب/سنن الألوان:

لم تورد أحلام مستغانمي في مدونتها الروائية وصفا معينا للألوان التي استعملها زيان في رسمه للوحات الأبواب ،عدا ما ذكره المصور خالد في قوله:<< كان في رسمه الأخير زاهدا في الحياة ، كأنه يرسم أشياء تخلى عنها، أو تخلت عنه جثث أشياء ما عادت له، و لكنه ظل يعاملها بمودة العِشرة، بضربات لونية خفيفة، كأنه يخاف عليها من فرشاته ، هي التي ما خافت عليه من خنجرها ، كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة>>[406]، وبالتالي يمكن القول أن زيانا لم يكن يتقصد إبراز اللون بقدر ما كان يشير إلى الأشياء التي تخفيها اللوحات، كما أنّ اختيار ضربات خفيفة من الألوان يفيد بأنه كان في مرحلة متقدمة من الحزن و اليأس ، فلا شيء يمكن أن يرجع الألوان الحقة إلى مكانها، و لذلك راح زيان يتجاوز هذه المرحلة التجميلية للوحة ، بنوع من التحدي و المكابرة. وبالمرجعية الواقعية للأبواب العتيقة و الأبواب الخشبية و الحديدية فمن المرجح أنّ معظم الألوان المستعملة ستكون البني بدرجاته ، و الأسود فهما أكثر الألوان استعمالا كواجهة لونية للأبواب قديما و حديثا، و على هذا الأساس وفيما يتعلق باللون (الأسود) فقد يشير إلى الشر والموت في الثقافات الغربية، كما تعدّ الشخصيات التي تفضل هذا اللون غامضة ومنطوية على نفسها،

---

404) عز الدين شموط ،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة ،مجلة المعرفة ،ع 515 ،وزارة الثقافة ،سوريا2006،ص58

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 259[405]

) المصدر نفسه، ص 258[406]

وتعيش في عالم من الغموض، وفي مواضع يشير إلى التمرد، والفوضى، والوحدة، والحزن[407]، و لعلها أكثر الصفات تماسا مع الحالات الشعورية التي اتصف بها زيان ،أمّا اللون البني فكان من أكثر الألوان المستعملة عند زيان واللون البني وهو لون التربة أو الأرض؛ حيث يشير في مواضع إلى الخطر و الحاجة إلى الأمن والحماية ، و يشير أيضا إلى الحذر والتشدد والرهبة واليأس، و بالتالي يمكن إسقاط هذه الدلالات على الناحية الذاتية التي تميز بها زيان.

2/3/2-المقاربة السيميائية:

تميزت لوحات الأبواب في الجانب الوصفي للرواية بربطها بالجانب الرمزي ،حيث اختصرت الكاتبة المساحة اللغوية التي تصف المجال التشكيلي و الدلالي للوحات ما سمح بفتح الأفق الترميزي للغة في بعدها التأويلي، و لعل بعض هذه الثنائيات من شأنها رفع اللبس والغموض الذي أحاط بهذه التجربة الفنية:

*- **الباب المخلوع/الفجيعة:**كان من الطبيعي أن يرتبط التكرار بصفة التقصي، و لعل غياب المنطق في سريان بعض الأحداث يدفع بالشخصيات إلى محاولة البحث عن أجوبة تثبت الحقيقة، وبذلك يمكن أن تكون صورة الباب المخلوع من أكثر الصور ارتباطا بالمعنى الفجائعي، فالخَلع يعني الشدة والعنف والهمجية في تنفيذ شيء ما و لعل أكبر فجيعة أحالت زياناً إلى حالة من اليأس و المرض ما توصل إليه المصور خالد حين اكتشف سره في رسم الأبواب بقوله:<< الآن فقط وأنا وحدي أتنقل بينها متمعنا في تفاصيلها الصغيرة، أخالني وقعت على فاجعة الجواب ،من خلال حديث بعيد مع فرانسواز؛ يوم أخبرتني بمرض زيان عندما قالت، إن اغتيال ابن أخيه دمره، حتى

أظنه السبب في السرطان الذي أصابه، السرطان ليس سوى الدموع المحتبسة للجسد، معروف أنه يأتي دائما بعد فاجعة>>[408] والظاهر أنّ وصول زيان إلى هذه المرحلة من اليأس والاستسلام للمرض يشرح مروره بأزمة ذاتية خانقة.

لقد راح زيان من خلال الأبواب يمارس نوعا من التحدي ، فالصور في النهاية تمثل جهدا فنيا << ينقل واقعا ما أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال ،انطلاقا من واقع ملموس>>[409] ، وما كان ذلك الواقع الملموس لزيان إلا تلك الطريقة البشعة التي قتل بها ابن أخيه" سليم " الذي ظل يهرب من الموت زمن المحنة الجزائرية، و إذا به يقع فيه بعد أن جاءه

407) الموسوعة العالمية ويكيبيديا http://ar.wikipedia.org/wiki

408) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 259

409) جاك أومون، الصورة، ص 7

القتلة وبقوا مدة أربع ساعات ونصف يحاولون كسر الباب الحديدي المصفح لبيته، ليكون الرصاص الموت المؤكد له، فما كان الباب إلا ستارا كاذبا حاول به المسكين أن يرجئ عذابات موته لا غير[410]، يصف خالد ذلك بقوله:<< أتساءل إن كان مفتاح شيفرة هذه اللوحات يوجد في قصة رجل وضع كل مدخراته في تصفيح باب ليرد عنه الموت، وإذا به لم يشتر بذلك الباب سوى تمديد لعذاب موته ،ألم يكن زيان يريد فقط أن يوحي أن وراء كل باب موت متربص>>[411] وقد كان في هذا المشهد إحالة إلى ما كان يرتكب من تصفيات ضد أصحاب الوظائف الحكومية، كما جاء على لسان زيان << عندما استلم وظيفته كان المجرمون قد بدأوا في قتل موظفي الدولة ،و بعدما استشعر بالخطر إثر اغتيال زميل له، بدأ إلحاحه بالمطالبة بسكن أمني، فأعطوه بيتا منفيا على مشارف جبل الوحش(...) لكنهم جاؤوه عندما اعتقد أنّه ظفر بالأمان كانت الساعة الحادية عشر ليلا عندما حطت كتيبة الموت خلف بابه المصفح(...) أربع ساعات ونصف والموت خلف الباب يتحداه على إيقاع الفؤوس (فيرد القلب بالدعوات عسى يحميه رب الأبواب)>>[412] ولاشك أنّ أبواب السماء كانت النموذج الأكثر أمنا عند زيان فوحدها لا تخفي الزيف وهو ما أفضى به للمرض والوحدة والعذاب.

***- المجهول /الريب:** يبدو من صور الأبواب أنّ زياناً قد قام بطرح مختلف التمثّلات الأمنية التي قد ترصد في الجزائر أيام المحنة الدموية التي كثيرا ما كان النظر فيها متعلقا بالأبواب، فلا همّ سوى إيصادها أو قلعها أو شقها لمعاينة ما يحدث بين طرفيها، ولذلك رسم زيان الأبواب في وضعيات مختلفة فقد جاء على لسان خالد في وصفه لهذه التجربة:<< كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة، ككل هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته ؛ أبواب عتيقة لونها الزمن مذ لم نعد نفتحها ،أبواب موصدة في وجوهنا، وأخرى مواربة تتربص بنا، أبواب آمنة تنام قطة ذات قيلولة على عتبتها وأخرى من قماش تفصل بين بيتين ،تشي بنا أثناء ادعائها سترنا، أبواب تنتظر خلفها وقع خطى أو أياد تطرقها، وأخرى ضيقة نهرب إليها، وإذا بها تفضي إلينا و نحتمي بها فتحرض العدوان علينا، وأخرى مخلوعة تسلمنا إلى قتلتنا، نغادرها على عجل مرعوبين أو نموت غدرا على عتباتها مخلفين فردة حذاء أَوَ

---

[410]) ينظر: أحلام مستغانمي،عابر سرير ، ص 263

[411]) المصدر نفسه، ص 263

[412]) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، صص(262-263)

ليست فردة الحذاء في وحدتها رمزا للموت>>[413]، ولعل زياناً في ذلك كان يختصر فلسفة المكان الذي ضيق بصاحبه.

فإذا ضاق المكان لايعود هناك شيء يستحق القلق في المكان سوى الباب الذي يتحول إلى رمز للعتمة النفسية والرؤيوية التي اختصرت الفضاء والأزمنة و الأمكنة حيث << لعبت فكرة الفضاء ،المكان ،الحيّز دورا كبيرا في سلوكيات و فكر الإنسان الذي أولاه أهمّية كبيرة ارتبطت بوجود الانسان نفسه>>[414] والذي يفضل فطريا ذلك النوع من الأبواب التي تنفتح على الأمن والسلم فتكون أبوابا آمنة تستكين القطط على عتباتها ،لا كالتي تبدو في ظاهرها آمنة ، وإذا بها تفضي بقاصدها إلى العدو و تسلمه لقاتله ، كما وصفت ذلك أحلام مستغانمي[415]، وهنا تحصل المفارقة بأن يصطدم الوجود والأمل والثقة بالباب كتمثل رؤيوي يحيل إلى نوع من الخديعة والقلق الذاتي مما يخفيه المجهول أمام أو خلف كل باب.

وهنا يمكن تفسير تكرار الأبواب عند زيان إلى الإصرار على فكرة معينة مرتبطة إلى حد بعيد بمحاولة الإمساك بشيء ذو طابع ضبابي أو لامرئي فـ<< اللامرئي هو الكيان الذي يستعصي علينا الإمساك به كاملا متكاملا في علاقات تنظيمية محدودة ، والفن في حقيقته هو محاولة الفنان التعبير عن شيء يعجز عن تحقيقه كاملا، شيء ما يكمن في نفسه و يتجدد دوما ولا يحققه، إنّه تحدٍّ واجهه الفنان في البحث عن اللامرئي>>[416] لتكون الصورة فعلا تعقبا و مطاردة طوال الوقت للإمساك بشيء يراه الفنان، وعند رسمه لا يحققه كاملا[417] ، وهو فعلا ما كان يعايشه زيان على صعيد التأمّلات الرؤيوية والحوارات التي أقامها مع الأبواب، كما فعل قبلها مع الجسور.

) المصدر نفسه، صص(258-259)[413]

414) كاظم مؤنس ، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، ص111

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص(258-259)[415]

[416]) حسن سليمان ،تأملات ،مجلة النقد الأدبي" فصول"،ع 62 ، ملف العدد ثقافة الصورة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،صيف وخريف 2003 ،ص130

417) تحدث حسن سليمان عن ظاهرة تكرار رسم صورة ؛فقال:<< وقع في يدي كتاب عن "سيزان "و في تصفحه اكتشفت تكرارا لصورة بنفس الحجم ،ظننته تكرارا وقع خطأ كما يحدث في المطابع ،لكنّي وجدت تسلسل أرقام الصفحات لا غبار عليه ،تكاد الصورتان أن تتطابقا ،نظرت إلى المقاس بأسفل كل صورة وجدت أنه نفس المقاس ،بدأت ألاحظ الصورتين مدققا ،كانت الصورتان لجبل سان فيكتوار ،نفس انحناءة الجبل الذي تتحدّاه لمسات طولية و عرضية تتعامد و تتحدى هذه الانحناءة ،و لا فرق تقريبا بين الصورتين(...) أثارتني التجربة ، ورجعت إلى كتب سيزان كلّها ،و إلى رسومه المائية و الخطية ،إننا لا نستطيع أن نحدد كم مرة كرر سيزان نفس المنظر ... إنّها تأصيل لتجربة فنّية ألمّت به ،انفعال متكرر (...) هو الضنى الذي يعانيه الفنان في وحدته ،فيُصرّ على محاولة الذهاب بتجربته إلى الكمال ،كمحاولة لتفتيت هذه الوحدة.. بتكرارها ،هذا الإصرار في حدّ ذاته هو إصرار على موقف(حسن سليمان، تأملات، صص(130-131)

-***الباب/الوداع** : لطالما كان الباب الشاهد الأكثر حضورا لصور الوداع، فغالبا ما يودع الشخص المغادر الآخرين من أهل و أحبة أمام عتبة الباب، وحينها قد يوصد الباب من خلفه و قد يترك مواربا، وكانت مهمة الإعلان عن موت زيان في المعرض الذي كانت على عاتق إحدى لوحات الأبواب، مادام الباب معادلا للرحيل والغياب والعبور، ويصف خالد مشهد الإعلان عن موت زيان بقوله:<< عند باب الرواق قابلني ملصق المعرض و عليه صورة إحدى لوحات زيان التي تمثل بابا عتيقا نصف مفتوح، وقد وضع على أعلى زاويته اليسرى وشاح حداد يعلن موت الرسام>>[418]، فقد غادر زيان باب الحياة صوب أبواب السماء، ليترك لوحاته معلقة على جدران معرض لم يتمكن من حضوره.

2/2- 4 لوحة الأحذية:

1-4/2/2 المقاربة السياقية(وصف اللوحة):

إنّ أكثر ما يميز لوحة الأحذية في حضورها السردي ضمن مدونة عابر سرير هو تلك الأبعاد الاجتماعية و السياسية التي أحال إليها موضوع اللوحة ، وهو ما ستقدمه المقاربة السياقية عن هوية الرسالة التي قدمها زيان الذي كان طيلة فترة غربته وجها لوجه مع نهرالسين الذي يذكره بالفاجعة التي تحملها لوحة الأحذية ،أمّا المتلقي فكان المصور الصحفي خالد ، وجمهور المعرض وقراء الرواية عموما:

أ/الرسالة :هي لوحة رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات1961[419] محملة بأحذية بمقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة و منتفخة بالماء المتقاطر منها رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 الذين خرجوا في باريس في مظاهرات مسالمة مع عائلاتهم ،

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 256[418]

419) يوم 5 أكتوبر 1961 أعلنت المقاطعة التي كان قائدها موريس بابون في بيان صحفي إدخال نظام حظر التجول من الساعة 8.30 إلى الساعة 5.30 صباحا في باريس وضواحيها" للعمال الجزائريين المسلمين،ثم دعا الاتحاد الفرنسي لجبهة التحرير الوطني كل من السكان الجزائريين في باريس إلى التظاهر السلمي ضد حظر التجول وفي 17 تشرين الأول /أكتوبر 1961 ووفقا للمؤرخ جان لوك أينودي فإن رئيس الشرطة موريس بابون و 7000 من رجال الشرطة و1400من شرطة مكافحة الشغب تدخلوا لمنع هذه التظاهرة بحجة ان المظاهرة لم تأخذ الموافقة القانونية وبذلك سدت جميع سبل الوصول إلى باريس ومحطات المترو ومحطات القطارات،و تم القبض على 11000 شخصا ،و قد تمكن من 4000 ‘إلى 5000 شخص أن يتظاهروا سلميا في الشوارع الكبرى من Opéraإلى République ، دون وقوع أي حادث، وفتحت الشرطة النار على الحشد ووجهت إليه تهمة، مما أسفر عن مصرع عشرات الضحايا في قصر الرياضة، ثم في "قصر المعارض من بورت دو فرساي ونتيجة المذبحة يمكن تقدير ما لا يقل عن 200 الموسوعة العالمية (http://ar.wikipedia.org)

للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين ، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقا، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدة أيام ، لكون معظمهم لا يعرف السباحة[420]، فزيان أراد لهذه اللوحة أن تكون شاهدا على تاريخ المقاومة الجزائرية خارج الوطن، و ناطقا عن الكثير من الجرائم التي ارتكبت في حق الجزائريين أثناء فترة حرب التحرير الوطني، فكانت رسالة شاهدة على حجم الانتهاكات الهمجية التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين العزل الذي طالبوا بالإستقلال التام عن فرنسا التي تسببت في العديد من الجرائم في حقهم.

ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

مثلت لوحة الأحذية منهجا مختلفا من مستويات الإبداع عند زيان الذي عرف برسمه للجسور والأبواب، ففي هذه اللوحة ظهر جانب عاطفي يحمل إشفاقا على أصحاب الأحذية الغرقى، و يحمل سخطا على من قام بتصفيتهم بتلك الهمجية، إذ لا شك في أنّ زياناً وهو في غربته بفرنسا كان يصطدم ببشاعة هذا الجرم الذي راح ضحيته جزائريون عاشوا على الضفة المقابلة من الوطن، في وقت كانت المقاومة على أشدها في الجزائر وإنّ تركيز زيان بفنّه على معاناة الجزائريين بفرنسا، قد ارتبط بمسألة تغيّر الرؤية و زحزحتهاعند الفنانين عموما، المرهونة بحجم معايشة و معاناة و معاينة المكان الجديد فالمكان الجديد يفتح أمام المبدع مساحة جديدة للبوح بشعوره أو بوعيه، و تتسع دائرة البوح وتضيق في ضوء حالة المبدع و ثقافته فلا أحد كزيان عاش أحداث و معارك الثورة و عايش آلامها و بقي جسده ذاكرة لها، و لهذا راح يعبر عن الكارثة الإنسانية لأحداث 17 أكتوبر تعبيرا رمزيا، ممثلا في شباك الحقيقة المخبوءة التي أظهرت للعالم
بشاعة قرارات إدارية عسكرية و سياسية طاغية.

و كان من بين أهم المحصلات الإيجابية لهذه اللوحة كما جاء على لسان الشخصية الروائية الفرنسية فراسواز وهي تخاطب خالدا المصور الصحفي من أنّ << جمعية لمناهضة العنصرية استوحت من هذه اللوحة فكرة تخليدها لهذه الجريمة، قامت في آخر ذكرى لمظاهرات 17أكتوبر بإنزال شباك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا ، ثمّ أخرجت الشباك التي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء، و عرضتها على ضفاف السين للفرجة تذكيرا بأولئك

[420]) ينظر: أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص(58-59)

الغرقى>>[421]، وهذا ما يعني أن زيانا لفرط انغماسه في التجربة الشعورية للرسم كان قد لامس نبض الضمائر الانسانية محدثا فرصا للتجاوب مع ذلك الحدث التاريخي الذي طمسته معالم سياسات التجاهل والتغييب السياسي.

و قد كان لتوظيف هذه اللوحة دور في عرض ملمح البؤس و التهميش الذي كان يعيشه الجزائريون في فرنسا أثناء احتلالها الجزائر، وذلك كما وصفه خالد المصور الصحفي << رحت أتصوّر ضفاف السين بعد ليلة غرق فيها كل هؤلاء البؤساء ،و تركوا أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها، فهذه عليها آثار جير و أخرى آثار وحل و ثالثة...ماذا تُرى كان يعمل صاحبها أدهّانًا أم بنّاء؟أم زبّالا؟ أم عاملا في طوابير الأيدي السّمر العاملة على تركيب سيارات" بيجو "فلا مهنة غير هذه كان يمارسها الجزائري آنذاك في فرنسا>>[422]، ولا شك في أنّ زيّانا كان قد تمثّل كل تلك المعاناة معيدا اسقاطها على لوحته، ومن جهة أخرى أحالت لوحة الأحذية إلى الجو السياسي المتعفن الذي طغا على مرحلة تاريخية تميزت بالتعسف الفرنسي في ضرب المقاومة الجزائرية ،حيث قدمت أحلام مستغانمي ملامح المشهد السياسي التعسفي ، في رحلة القراءة التي خصّ بها خالد اللوحة محدثا نفسه بقوله:<< أدري ما استطاع papon المسؤول آنذاك عن الأمن في باريس ،أن يبعث بهم إلى المحرقة كما فعل مع اليهود قبل ذلك، فأنزل عشرين ألف من رجاله ليرموا بهم إلى السين، كان البوليس يستوقف الواحد منهم قائلا "محمد "أتعرف السباحة ؟ وغالباما يجيب المسكين" لا" كما ليدفع عنه شبهة، و عندها يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو السين، كان السؤال لمجرد توفير جهد ربط أطرافه بربطة عنقه(...)فجأة فقدت صوتي، أمام تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفظ نزاعات الألوان، بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ>>[423]، الذي اختصره زيان في شباك تحمل أحذية من ماتوا ظلما في نهر "السين".

2-4/2/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان):

لم تقدم أحلام مستغانمي أوصافا كثيرة عن الجانبين الشكلي واللوني في مشاهد الوصف السردي التي صوّرت فيها لوحة الأحذية، و قد اقتصرت على ذكر عنصرين هما:الشّباك والأحذية ، من دون التعرض للمنظومة اللونية المستعملة.

أ/سنن الأشكال:

)أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 59[421]

) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 61[422]

)المصدر نفسه، ص 59[423]

إنّ ما يمكن قوله بخصوص لوحة الأحذية هو أنّ زيانا اعتمد التعبير عن وقع الفاجعة بتخيّر عناصر رمزيّة توسّلها ليبلغ بها خطابا ذاتيّا يحمل رسالة تاريخية قدمت للمتلقي لمحة عن البشاعة الاستعمارية للاستعمار الفرنسي، ليكون المتلقي في مثل هذا الموقف << أمام متخيّل جديد ناتج عن الوعي الثقافي العالمي أو الأدبي وإدراك المبدع العميق لبشريّته و نُشْدانِه الخروج من أَسْر معطيات الواقع المعيش راهنا، أو الموروثالذي لا يزال يرعد وجدان المبدع>>[424]، فلا يجد مما هو كائن من الموجودات ما يعبر به عن انفعالاته و رؤاه سوى استبدالها بموجودات رمزيّة، ذلك أنّ << الرّمز عموما يسعى إلى الظهور كبديل عن واقعه ،أو شيء ما، فهو يحلّ محلّ الشيء ،أوالموضوع الذي يتمثّل معنًى اجتماعيا أو فكريا أو عاطفيا، إذ يلعب دور المكافئ للأشياء والظواهر و المفاهيم التي يعبِّر عنها، فيكتسب قدرته على القيام بوظيفة الاستعاضة أو الاستبدال>>[425]، مثلما استعاض زيّان بالأحذيّة و الشباك لرسم منظر التصفيّة الهمجيّة للجزائريين.

ولا شك أنّ الشباك ناتجة عن تقاطع عدد من الخطوط مختلفة التشكيلات وكثيرة الانحناءات، والأمر لا يختلف عنه في الأحذية المهترئة التي تتشكل فنيا من خطوط منحنية متعددة تعدد الأحذية، و هو ما يحيل إلى فكرة الغموض الذي يحيل بدوره إلى الدّهشة، فالرمز بطاقته << يتفوّق على الفكرة، ويوقظ الذهن ويثير فيه الدهشة والتساؤل>>[426] ليسلم المتلقي مفاتيح القراءة الرؤيوية لما تمّ اختزاله، ذلك أنّ وقع الرمز على نفس المتلقي سيكون أشدّ من استخدام أي خطاب تبليغي تصريحي من نوع مختلف.

ب/سنن الألوان:

بالرغم من اعتماد لوحة الأحذية على القدرة الترميزية ،إلا أنّ الكاتبة لم تقدم مشاهد وصفية تعلن فيها عن الألوان المعتمدة في تشكيلها، فالألوان تمتلك طاقة إيحائية من شأنها إضافة أو ترسيخ مفاهيم حول الشيء الذي تعيّنه، وكخطوة تكهنية قد تغلب على اللوحة ألوان توحي بالتعتيم والحزن كاللون الأسود للأحذية المبللة، واللون الرمادي الذي يحدد ضفاف نهر السين، واللون الأبيض غير النقي للشباك، و في هذه الحالة سيشير الأبيض كما في بعض

424) سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة ،، كتاب الكتابة و المتخيل،(المهجرية الجديدة ،الأدب النسوي)الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1، 1999، ص33

425) كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ، ص100

426) المرجع نفسه ، ص73

الحالات إلى الضعف والهزيمة ،ليدل على شيء لا يمكن مسكه مثل السحاب ، وهو ما يدعمه وجود الرمادي والأسود في تشكيل الصورة الظلامية[427] التي تحيط بما يلونه، إذ يرمز إلى الضبابية والغموض، ويمكن اسقاط هذا على النفسية الغامضة لزيان الذي ما استطاع يوما أن يتنكر لماضيه فراح يتمثّله في لوحته.

2/2-4-3 المقاربة السيميائية

يمكن اعتماد اللغة الوصفية لبيان مجال الرمزيّة التأويليّة للوحة الأحذيّة التي لا تعتمد على خاصية المماثلة لموجود معيّن في الواقع إذ بالرغم من أنّ << أهميّة المماثلة تتجسد في كونها وسيلة لتحويل الأسنن(les codes)، فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها الواقعي يقوم إمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد نفسها من الأسنن الداخلة في قراءةالموضوع نفسه، إلا أنّ هذه الأهميّة تختلف من صورة إلى أخرى، ففي بعض الأشكال الأيقونيّة كالاتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيليّة ، قد لا تفيدنا خاصيّة المماثلة بأي قيمة تذكر، وذلك راجع إلى غيابها إطلاقا من بعض الصور والرسوم>>[428]، وهذا ما يبعث إلى البحث عن مجالات أخرى لفهم الصورة.

و من تلك المجالات الاستناد إلى طبيعتها الإعتباطية والرمزية وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى و في مقدمتها اللغة لما يكتسيها أيضا من طابع اعتباطي، وفي حالة الصور الذهنيّة الموظفة في الأدب كما في لوحة الأحذية لن يكون أقدر على معاينة الصورة من اللغة النثرية الواصفة التي تعطي القيمة الرمزية البلاغيّة للعمل التشكيلي، و فيما يلي بعض الثنائيّات اللغويّة التي قد تفيد في تأويل صورة الأحذيّة:

***الشباك/الحرية:** يمكن أن تمثل صورة الأحذية العالقة في الشباك حلم الحرية التي استردها الشعب الجزائري بالقوّة من براثن القمع الفرنسي، و لعل وجود هذه الصورة في صالات العرض بباريس يُعدّ تحديا جزائريا لا زالت مشاهد إنجازه محفورة في الذاكرة التاريخية للمجتمع الدولي،وهذا يجدد انتصار الجزائريين الذين قدموا ما يملكون لاستعادة الحرية تاركين أحذية في أعماق السين لتكون شاهدة عنهم، و قد جاء في الرواية على لسان المصور خالد:<< حتما

427) غسان قنديل ،اللون و الشعر،مجلة المعرفة ،ع 546 ،آذار 2009 ،منشورات وزارة التربية ،سوريا ،ص160

428) محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة عالم الفكر،ع1 ،مجلد 31 ، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، سبتمبر 2002 ،ص222

هذا الرسام تعمد رسم ما يتركه الموتى ، فالشباك عذابنا لا الجثة ،تعمد أن يضعك أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها، محملة كأقدارهم مثقلة بما علق بها من أوحال الحياة، تلك الأحذية التي تتبلل وتهترئ بفعل الماء، كما تتحلل جثة ،إنها سيرة حياة الأشياء التي تروي بأسمالها سيرة حياة أصحابها>>،الذين تعثروا كما الحرية التي نشدوها بشباك حملت أرواحهم وأحذيتهم، و بالتالي ستشير الأحذية المهترئة إلى وضع الجزائر إبان الاستعمار، على ما عاناه شعبها من ظلم و سلب للحرية واضطهاد نفسي مارسته فرنسا؛ التي ضيّقت على الجزائريين حياتهم و جعلتهم كما لو أنهم أجساما مفرغة داخل شباك تتجاذبها فرنسا داخل أسوارها في الجزائر أو في باريس، فالحال كان واحدا بين من كان مضطهدا داخل الوطن أو خارجه.

***المكان/الصدمة**

استطاع خالد المصور الصحفي أن يحاور لوحة الأحذية لمدة طويلة بعد أن أدهشته خلفياتها السياسية والاجتماعية، حيث يقول:<< قضيت السهرة متأملا في أقدار أحذية الذين رحلوا هؤلاء الذين انتعلوها بدون أن يدروا أنهم ينتعلون حذاءهم يومها لمشوارهم الأخير، ما توقعوا أن تخونهم أحذيتهم لحظة غرق/ما كانت قوارب نجاة ، و لكنهم تمسكوا بها كقارب، أحذية من زوج و أخرى من فردة مشت مسافات لا أحد يعرف وجهتها، ثم لفظت أنفاسها الأخيرة عندما فارقت أقدام أصحابها>>[429] ثمّ يضيف:<< كانوا يومها ثلاثين ألف متظاهر (وستين ألف فردة حذاء) سيق منهم اثنا عشر ألفا إلى المعتقلات والملاعب التي حجزت لإيوائهم ،غير أنّ"السين "الذي يعاني دائما من علة النسيان ما عاد يعرف بالتحديد عدد من غرق يومها منهم>>[430]، فكان خالد قد قدم تعليقات ذاتية أشبه بالمونولوج الداخلي الذي زاد من حدة المفارقة عنده.

وبذلك كان قد أعطى تفسيرات تأويلية ربطها بصدمته تجاه نهر السين الذي كان قد ألفه منذ قدومه إلى باريس:<< لم يفارقني إحساس متزايد بالفضول تجاه ذلك الرسام، ولا فارقني منظر تلك اللوحة التي أفضت بي إلى أفكار غريبة و أفسدت علاقة ود أقمتها مع نهر السين>>[431] وبذلك كانت لوحة ساهمت بشكل كبير في التقارب الروحي بين خالد و زيان الذي

---

[429]) أحلام مستغانمي، غابر سرير، ص 60

[430]) المصدر نفسه، صص(60-61)

[431]) المصدر نفسه، ص 33

من المؤكد أنّه عايش الصدمة والمفارقة تجاه نهر السين، إذ كان من دون شك يعامله بعدائية فـ<< عندما يحاصر المكان المبدع، سواء كان هذا المكان وطنا أم مهجرا، و يضغط على روح المبدع ووعيه متحديا مكوناتها الثقافية و الحسية القبْليّة تتفجّر في الذات طاقات توتّريّة هائلة في مُعاداة المكان>>[432]،وربّما انتقلت هذه العداوة إلى خالد.

فباريس مع لوحة الأحذية كانت قد أفضت به إلى صدمات متكررة ، ذلك أنّ << تغيّر المكان يفضي بالضرورة إلى تغيّر الرؤية>>[433] وهو ما جعله يتوحد مع المعاني المكثفة التي حملتها الأحذية في اختلافها وبؤس مشهدها و بؤس أصحابها فيقول:<< أحذيّة كان لأصحابها آمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى، فردة ما عادت حذاء، إنّها ذلك الأمل الخالي من الرجاء كصدفة أفرغت ما في جوفها مرمية على الشاطئ، ذلك أنّ المحار لا يصبح أصدافا فارغة من الحياة إلا عندما يشطر إلى نصفين و يتبعثر فرادى على الشاطئ>>[434] وكان خالد قد قرر شراء تلك اللوحة لما تحمله من قيمة تاريخية ،غير أنّ هذا لم يحدث بعد الحوار الذي جمعه بفرانسواز :<< قرّرت في غيابك أن أشتري لوحة الأحذية.. أعرف لن يكون من السهل تدبر مكان تعلق عليه نظرا لموضوعها، و لكن لا يهمّ، ردّت: يا إلهي ؟؟ ليتك أخبرتني البارحة بنيتك في شرائها ،اتصلت هذا الصباح تلك الجمعية لمناهضة العنصرية التي حدّثتك عنها وحجزتها>>[435]، وبالتالي كانت أحلام مستغانمي قد وضعت هذه الصورة في مكان لائق مبلغة بذلك رسالة تاريخية خالدة عن واقع العنف الاستعماري والاضطهاد القمعي الذي مورس على المتظاهرين الجزائريين يوم 1961/10/17.

و من كل ما سبق يتبين أنّ توظيف لوحات زيان كان استراتيجية روائية من طرف الكاتبة للخوض في مواضيع ارتبطت بالحالات الاجتماعية والسياسية التي مرّ بها المجتمع الجزائري خلال فترات زمنية امتدت من الثورة و حتى المحنة الوطنية أيام التسعينيات.

3/2- صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال:

1/3/2- المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

---

431) سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة ،ص 33

) المرجع نفسه، ص 34[433]

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 61[434]

) المصدر نفسه، الصفحة نفسها[435]

شكلت صورة الطفل البائس بؤرة السرد في رواية فوضى الحواس حيث جرّت السرد الروائي للحديث عن مشاهد ومواقف وأفكار عديدة ارتبطت بالوضع الأمني المتأزم الذي شهدته الجزائر أيام عشريتها السوداء، لتنتقل الأحداث الروائية إلى باريس المكان الجديد الذي تصاحبه خلخلة قوية في تغيير مجريات الأحداث.

أ/المرسل:

هو ذلك المصور الصحفي الذي استعار اسم **خالد بن طوبال** من رواية ذاكرة الجسد[436] ولأنه اختار هذا الاسم من تلك الرواية راح يتعثر بأحداثها، ويعيش تفاصيل تشبهها في باريس فيقول:<< كنت منذهلا أمام اكتشافاتي الصغيرة المتتالية، أنتظر أن أرى إلى أي حد ستتمادى الحياة في معابثتي في قصة مجنونة يحمل أبطال الروايات فيها أسماءهم الحقيقية في الحياة ، بينما يحمل أناس مثلي أسماء لأبطالهم المفضّلين في الروايات(...) سيكون عليّ أن أحافظ على هذا الاسم بعد الآن كما لو كان اسمي>>[437] كان خالد المصور الصحفي مهتما بالتقاط الصور الفوتوغرافية ،خصوصا حينما يتعلق الأمر بوجود حدث سياسي أو اجتماعي معين.

و قد تحدث خالد عن بداية تأثره برواية ذاكرة الجسد التي استعار منها اسمه الجدي فيقول:<< كنت يومها على سرير المرض في المستشفى ،عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب كتابها، كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور المتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر (...) 1988 لم أعرف يومها أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ ؟ أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم، أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات>>[438] ليجد نفسه نسخة شبيهة بخالد بن طوبال في ذاكرة الجسد و بزيان في عابر سرير.

ب/الرسالة:

تحمل هذه الرسالة صورة الطفل الذي فقد عائلته بأكملها في مجزرة بن طلحة و فيها يصف خالد مجريات التقاطه لهذه الصورة ، حيث قصد تلك القرية التي استيقظت من كابوسها مذهولة أمام موتاها[439] إذ يقول عن مشهد الطفل:<< لقد أطبق الصمت على فمه، ولا لغة له

) المصدر نفسه، ص 148[436]

) أحلام مستغانمي، عابر سرير ص 64[437]

)المصدر نفسه، ص 18[438]

) يُنظر: المصدر نفسهصص(29-31)[439]

إلا في نظرات عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنهما تنظران إلى شيء يراه وحده، حتى إنه لم يتنبه لجثة كلبه الذي سممه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه والملقاة على مقربة منه (...)كان يجلس و هو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره، ربما خوفا أو خجلا لأنه تبوّل في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السرير، و ما زالت الآثار واضحة على سرواله البائس، هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لن يعرف كيف يفك طلاسمها>>[440] كانت تلك هي العناصر التركيبية للصورة التي بدا فيها الطفل مع جثة كلبه مستندا إلى جدار احتوى كتابات و شعارات كتبت بدم الضحايا، و قد << حصلت هذه الصورة على جائزة أحسن صورة في فرنسا>>[441] وهو الأمر الذي جعل خالدا ينتقل إلى فرنسا قصد استلام الجائزة، وإذا به يدخل في مغامرة انسلت من رواية كان قد قرأها في ذاكرة الجسد، وتعرّف على كاتبتها في فوضى الحواس.

ج/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

تختصر صورة الطفل البائس مشاهد العنف الدامي الذي شهدته الجزائر في سنوات التسعينيات، وما أحدثه من انزلاق و انفلات أمني خطير[442] و كانت أحلام مستغانمي قد نقلت مشهدا من بين مئات مشاهد العنف الهمجي التي طالت الجزائريين، من خلال توظيفها لصورة الطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي خالد، الذي نقل من خلالها ملمح الجزائر وهي تتخبط في دماء الحرب الأهلية ، ليكون النموذج فاجعة الموت الجماعي لعائلة ذلك الطفل، ومعه صور البؤس والشقاء التي تعيشها العائلات في تلك القرية، فيقول خالد واصفا مأساة الطفل:<< كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهوله، أخبرني أحدهم أنهم عثروا عليه تحت السرير الحديدي الضيق الذي كان ينام عليه والده ، حيث تسلل من مطرحه الأرضي الذي كان يتقاسمه مع أمه و أخويه و انزلق ليختبئ تحت السرير، أو ربما كانت أمه هي التي دفعت به هناك لانقاذه من الذبح>>[443] لتكون هناك إشارة مزدوجة الأولى عن سوء

) المصدر نفسه، صص(32-33) [440]

) المصدر نفسه، ص 15[441]

442) وصلت الجزائر إلى ذروة صراع أهلي وحشي بدأ بعد إلغاء الجيش لانتخابات 1992 التي فازت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ ،وفي يوم 22 سبتمبر 1997 الساعة 11:30 مساءً، وقعت انفجارات مدوية هزت حي الجيلالي جنوب غرب بن طلحة، وبدأ المهاجمون في التدافع من بساتين البرتقال إلى الجزء الجنوبي الشرقي من الحي .وشرعوا في التحرك بطريقة منظمة من منزل لآخر يذبحون كل رجل وامرأة وطفل يجدونه في المنازل.

http://ar.wikipidia.org/wik20/02/2015/15.20

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 31[443]

الحالة الاجتماعية و الاقتصادية، التي كانت تعيشها أسرة الطفل في غرفة بائسة لا يؤثثها سوى سرير حديدي ضيق ينام عليه الأب، في حين يتقاسم الأطفال مع أمهم فراشا أرضيا، أما الإشارة الثانية فمقدار الذعر الذي يفترض أنّ العائلة قد عاشته ليلتها، ومقدار الذهول الذي أبكم الطفل فـ<< ماذا تراه رأى ذلك الصغير ليكون أكثر حزنا من أن يبكي؟>>[444]، وبذلك قدمت الصورة من خلال الوصف الروائي مشاهد الفجيعة والذعر والخوف التي عانى منها المجتمع الجزائري في تلك المرحلة.

وفي إحالة دينية للصورة، كانت الكاتبة قد أوردت خطابا يتناص مع النص القرآني في صيغة توجيه الخطاب، و ذلك على لسان خالد الذي توصل إلى ضرورة الامساك بالزمن لتخليد تلك اللحظة التي كان فيها وجها لوجه مع الموت بقوله:<< ها هو ذا الموت ممدد أمامك على مد البصر، أيّها المصور.. قم فصور، ثم رأيته، ماذا كان يفعل هناك ذلك الصغير الجالس وحيدا على رصيف الذهول ؟ كان الجميع منشغلين عنه بدفن الموتى، خمس و أربعون جثة تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تتسع من أموات، فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاورة>>[445] و لا شك في أنها إحالة دينية ساعدت خالدا في حسم قرار التقاط صورة للطفل الذي نجا من الموت لا لجثث الموتى.

ولأن << عمل الصورة يتوقف على قدرتها على استيعاب واستعادة مجمل الأحكام و التصنيفات الاجتماعية كما هي مودعة في الأشياء والكائنات>>[446] حدث وأن استقطبت تلك الصورة مكمن الحزن والألم الجزائري لتعيد بثهم للمتلقي الذي حتما سيبحث عن ما وراء الموجود في الصورة، ففي المنطق البصري << ما وجود الأشياء الواقعية، إلا بحثا عن الكامن خلفها من معان وحمولات دلالية>>[447]، و بالتالي فمن الوارد أنّ هذا الكمّ الكبير من الطاقة الإيحائية التي امتلكتها هذه الصورة هو ما رشحها للفوز بجائزة فيزا الصورة بفرنسا.

2-3/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان):

تخضع المقاربة الأيقونية للصورة الفوتوغرافية لذات المعايير التي تعتمدها اللوحات الفنية من التركيز على البنى الأيقونية من وجوه و أشكال و موجودات بصرية ،و لأنّ الصورة الفوتوغرافية << إنتاج آلي لواقع منظور إليه عبر عدسة مرئية >> يلجأ المصورعادة إلى

---

444) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

445) أحلام مستغانمي، عابر سرير ،ص 31

446) سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع 132 ،المغرب ، 2009 ،ص39

447) جواد الزيدي ،فينومينولوجيا الخطاب البصري ،دار الينابيع للطباعة و النشر ،سوريا ، ط1، 2010، ص193

حسن إقتناص الفرص التصويرية من زوايا الالتقاط، و تخيرالأيقونات الشكلية واللونية لاضفاء جانب من الدينامية والتفاعل بين موجودات الصورة والمتلقي فـ<< العلامة الأيقونية إذن تنشِئ نموذجا من العلاقات الإدراكية التي ننشئها عندما نعرف شيئا و نتذكره ، و إذا كانت العلامة تملك خصائص مشتركة مع شيء ما، فإنّ ذلك الشيء ليس هو الشيء الواقعي، بل نموذجه الإدراكي، هذا النموذج القابل لأن يُبني و يُتعِّرف عليه انطلاقا من العمليات الذهنية ذاتها التي نقوم بها لبناء الموضوع المُدرك>> و لعل ما جعل صدى صورة الطفل البائس يتخطى حدود المكان البائس الذي التقطت فيه هو تلك الطاقة التدليلية الفائقة التي باحت بها عناصرها و ألوانها.

أ/سنن الأشكال(الموجودات):

جسدت الصورة بصريا مشهد الطفل المسكين الذي كان يجلس و هو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره مستندا إلى جدار كتب عليه بدم أهله شعارات و كأنها طلاسم وإلى جواره جثة كلبه الذي سممه المجرمون[448]، وبالتالي يمكن تقسيم الصورة إلى ثلاثة زوايا بصرية؛ الطفل المذهول ، جثة الكلب على الأرض ،الجدار، ولأنّ << المعنى الصورة و في كل الأدوات التعبيرية البصرية يستند إلى معرفة سابقة للأشياء، وهيئات الإنسان وكذا عوالم التشكيل>>[449]، فيمكن إحالة وضعية جلوس الطفل وهو يضمّ ركبتيه لصدره إلى الخوف والوحدة ،والبرد لأنّ الحادثة كانت في فصل الخريف، والإيماءة الأخرى تمثلت في عينيه الفارغتين اللتان لا تنظران إلى شيء معين، ومن الأرجح أن الطفل حينها كان يستعيد أصوات صياح و صراخ أفراد عائلته أثناء تصفيتهم، أما الجدار فمن شأنه أن يؤنس وحدة الطفل لولا وجود الدماء المتقاطرة منه، والتي كتب بها المجرمون شعارات تركوها كرسالة للسلطة، أو لأيّ ناج قد يمّر على القرية ليدفن موتاها هذا و إنّ الطلاسم بركاكة رسمها مع الخطوط التي تشكلها بتقاطر الدماء تعطي منظرا بشعا يثير الذعر.

ب/سنن الألوان:

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص(32-33)[448]

449) سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع 132 ،المغرب ، 2009 ،،ص 40

لا شك في أنّ أكثر لون يثير التلقي البصري في صورة الطفل البائس هو اللون الأحمر للدماء التي قد تكون الأرضية امتلأت بها ،إضافة إلى الجدار الذي تلون بلون الدماء، ولا شك أيضا أنّ اللون الأحمر في مثل هذا المشهد البصري المرتبط بمأساة إنسانية سيحيل<< على الغضب و القسوة و الخطر (...) و إن سيطرة اللون الأحمر على الأشياء بشكل نهائي هي صورة العذاب ومكمنه، ذلك أن الأحمر رمز لكل ما هو سلبي حتى كأن الأحمر صار رمزا مطلقا للحالات المضادة للحياة والتفاؤل والأمل وبالتالي صار رمزا للقبح في الواقع>>[450]، أمّا اللون الرمادي للجدار فمؤكد أنه يفيد الإشارة إلى حالات الاكتئاب والحزن والوحدة .وعدم وضوح الرؤية، تماما كما تضطرب الرؤية المستقبلية لمصير الطفل اليتيم من جهة ، ومصير الوطن الجريح من جهة أوسع.

3/2-3المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

تستند المقاربة السيميائية لصورة الطفل البائس إلى محاولة ضبط العلامات اللغوية الواصفة للصورة داخل المتن الروائي، حيث أصبحت الأيقونات اللغوية<< من بين أكثر المقولات جدالا في السيميائيات البصرية>>[451]، لما تطرحه من تعددية المحتوى الدلالي التأويلي الذي يرافق الوصف في الصور الفوتوغرافية الموظفة في الأدب بطريقة التمثيل الذهني، وهذه بعض الثنائيات اللسانية التي من شأنها فتح باب التأويل لصورة الطفل داخل رواية عابر سرير:

***الموت/المصادفة:**شكلت صورة الطفل البائس سلسلة من المصادفات للمصور الصحفي خالد الذي صرح بأنه التقط الصورة من فك الموت و مسرح الذعر والبطش والدماء، فمع إدراكه قيمة صورة قد تكلف صاحبها حياته، إلا أنه لم يكن يدرك إلى أين ستوصله هذه الصورة فيقول:<< بلغني أنني حصلت على جائزة العام لأحسن صورة صحفية في مسابقة" فيزا الصورة "في فرنسا، ربما لأنني عندما سرقت تلك الصورة من فك الموت، لم أكن أعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة، و لكنني حتما كنت أعرف قيمتها وأعرف كم يمكن لصورة أن تكون مكلّفة و قد كلفتني قل عشر سنوات عطبا في ذراعي اليسرى>>[452] ليضيف بعد ذلك << في صور الحروب التي صارت حروب صور، ثمة من يثرى بصورة ، وثمة من

---

450) فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ،ص138

451) عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات ،دار القرويين للطبع و النشر ،تونس ،ط1 ، 2008، ص133

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص [452]27

يدفع حياته ثمنا لها>>[453]، ولذلك راح يُرجع فضل التقاطها للمصادفة التي قدمها الموت، فقد كان دائم الاعتقاد أن الصورة تعثر عليها حيث لا تتوقعها ،إنها ككل الأشياء النادرة هدية المصادفة[454]،غير أنّ قصدية التقاط الصورة ستحمّل المصور جزءا من المحمول الدلالي، فـ<< كل صورة فوتوغرافية هي من صنع الفوتوغرافي، فهو الذي يختار موقعه من عملية التصوير >>[455] ليس هذا وحسب بل و تماهيا مع الصورة تراه يضمّنها مشاعره وعواطفه، متوحدا مع الموقف الإنساني الذي يلتقطه.

كل تلك التساؤلات و التأنيبات التي أحسها خالد كانت وليدة تجربته الذاتية في التعامل مع القضايا الإنسانية << فالمعنى ليس معطى سابقا ولا محايثا لما يتم في الصورة إنه وليد ما خلفته الممارسة الإنسانية في محيطها بأشيائه وكائناته و مظاهره>>[456]، ولذلك لم تكن صدفة حصول خالد على الجائزة بالخبر المفرح، لأنها أحدثت في فكره مفارقة الفرح وسط الدمار، فهو يرى أن << كل مصور حرب مشروع قتيل يبحث عن صورته وسط الدمار، ثمة مخاطر في أن تكون مصورا للموت البشع ،كأنه دمارك الداخلي ، ولن يرمم خرابك عند ذاك حتى فرحة حصولك على جائزة>>[457]، ولذلك ظل الشعور بالذنب يرافقه تجاه كل الموتى الذين قد تلتقط لهم عدسته صورة فنائهم، و راح يقول لنفسه:<< ولن تدري أخلّدتهم بذلك، أم أنك تعيد قتلهم مرة ثانية، لن يخفف ذنبك إلا أنك خلف الكاميرا لا تصور سوى احتمال موتك>>[458]. لقد أوصلت تلك الصورة خالد إلى متاهة من التساؤلات حول أحقيته في الجائزة التي افتكها من رحم المصادفة، والتي ستبقى حتما تذكره بمأساة أناس ماتوا غدرا.

***النجاح/المأساة** :قد يكون السبب الذي جعل خالدا يحصل على جائزة أحسن صورة هو ذلك الزخم الدلالي النابع من لغة الخطاب البصري لصورة الطفل البائس، والذي أخرج الصورة من محدودية المكان محمّلا إياها إحالات خارج الموجودات العينية التي تحملها عناصرها التشكيلية واللونية، فبالرغم من أنّ << كل القواميس تتفق في وسم الأيقونات بأنها العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي>>[459]، إلا أنّ قدرة تلك

---

453) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

454) ينظر: المصدر نفسه، ص 29

455) محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص 227

456) سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،ص39

457) أحلام مستغانمي، عابرسرير، ص28

458) المصدر نفسه، صص(28-29)

459) عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات ،ص133

الأيقونات على التحليق في عوالم سياسية واجتماعية و دينية من شأنه أن يمنح الصورة طاقة تبلغية مضاعفة تعلو بالمنجز الفني من فداحة بؤس المشهد المصور إلى جمالية فنّ يحمل في طيّاته تقنيّات تصويريّة تزاوج فيها الفن بالألم، وفي ذلك قال خالد:<< من جثة الوقت تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة، وإيقاف انسياب الوقت في لقطة، فالصورة هي محاولة يائسة لتحنيط الزمن>>[460]، لتخليد مشهد في زمن من التجاوز الإنساني للمعايير المفترضة؛ أين يدوس المصور أحيانا على مشاعر الرأفة التي يحملها

فـ<< ليست أخلاق المروءة بل أخلاق الصورة هي التي تجعل المصور يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك في محاولة إلقاء القبض على لحظة الموت الفوتوغرافي>>[461]، ففي تلك اللحظة التي التقط فيها خالد الصورة بانيا نجاحه على بؤس الطفل اليتيم كان يتجرع مرارة المشهد فيصرح:<< لم تكن تصور ما تراه أنت، بل ما تتصور أن ذلك الطفل رآه حد الخرس ،عندما كنت ألتقط صورة لذلك الطفل حضرني قول مصور أمريكي أمام موقف مماثل" كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة بالدموع " ولم أكن بعد لأصدق أنك لكي تلتقط صورتك الأنجح لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة، بقدر حاجتك إلى مشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة>>[462]، وهذا ما يؤكد أنّ خالد بدموعه التي حجبت الرؤية ومنعته من ضبط الآلة، وبحزنه وعظيم تأثره كان قد خلّد نجاحه وأوصل قضية الطفل البائس إلى ما خلف المكان وما وراء الصورة.

***الجائزة/ التلقي:** تكون كل صورة فوتوغرافية ناجحة مدينة إلى صاحبها بالرغم من كل الطاقات الإيحائية التي تمتلكها في مرجعيتها التكوينية(عناصرها)؛ فمعروف أنّ المصور الفوتوغرافي<< هو الذي يختار موقعه من عملية التصوير، ويحدد إطار الموضوع الذي يلتقط>>[463] وهو قبل هذا من شَدَّهُ حدسه الفني إلى قيمة منجزه التصويري، واستشرف الطاقة الدلاليّة له، لأنّ الصورة دوما تكون خاضعة للتأويلات المختلفة و التي قد تشتمل في كثير من الأحيان على آراء ذاتية بحسب اختلاف المتلقين ودرجات خبراتهم، وحول هذا تحدث خالد عن أصداء تلقي الصحف خبر نيله جائزة الصورة بقوله:<< عندما ظهر خبر نيلي الجائزة أسفل الصفحة الأولى من الجريدة الأكثر انتشارا تحت عنوان" **جثة كلب جزائري تحصل على جائزة**

---

460) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 197

461) المصدر نفسه، ص 31

462) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 33

1) محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227

الصورة في فرنسا" ،و تلاه في الغد مقال آخر في جريدة بالفرنسيّة عنوانه" **فرنسا تفضل تكريم كلاب الجزائر** "أدركت أن ثمة مكيدة تدبر، وأن الأمر يتجاوز مصادفة الاتفاق في وجهة نظر>>[464]، ومن هنا وفي حديثه عن تداعيات النجاح و النظرة الغيريّة لتقييم النجاح تقييما سلبيّا– عندما تُلتقط الصور المخلدة لفجائع الحروب والمآسي –استحضر خالد قصة زميل له تحول نجاحه إلى مأساة ومقاضاة منذ التقط صورة لامرأة تنتحب بعد أن قتل المجرمون أبناء أختها السبعة ، فيقول:<< كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي منذ أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم، فبدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة وعزلاء أمام الموت(...)أما الأكثر غرابة فكون تلك المرأة التي لم تُقم دعوى ضد القتلة، ولاطالبت الدولة بملاحقة الجزارين الذين نحروا الأجساد الصغيرة لأقاربها السبعة، جاء من يقنعها بأن ترفع دعوى على المصور الذي صنع مجده وثراءه بفجيعتها>>[465] فلا أصعب على مصور من متلق يهدم ما أنجزه بأحكام وتصرفات لا تستند إلى التأويل العقلاني.

ولذلك راح خالد ينقل لزيان شعوره بالأسى على المكيدة الصحفية التي تحاول ضرب نجاحه، لتُحِلّ محله القلق والندم، وما كان من زيان إلا أن يواسيه بحكمته في التعامل مع مواضيع كتلك حين قدّم له قراءة عن هذه الصورة قائلا:<< مؤثرة حقا، الموت فيها يجاور الحياة ، أو كأنه يمتد إلى ما يبدو حياة ، برغم أنه لا يمثل فيها سوى جثة كلب (...)أفهم أن يكونوا منحوك، جائزة على هذه الصورة، في الحرب يصبح موت حيوان موجعا في فجيعة موت إنسان، ككلب تجده ميتا مضروبا على رأسه بالحجر بعد أن قتله المجرمون ليتمكنوا من دخول بيتك، جثته مشروع جثتك، ثمة صورة تحضرني الآن، هي منظر جثث الحيوانات التي كنا أيام حرب التحرير أثناء اجتيازنا الحدود الجزائرية التونسية نصادف جثثها تكهربت، وعلقت في الأسلاك أثناء محاولتها اجتياز خط موريس أو تبعثرت أشلاؤها، وهي تمر فوق لغم، دوما كنت فيها احتمال موتي أو عطبي، و لم يخطئ إحساسي، إذ انجر لغم وذهب يوما بذراعي>>[466]، وهنا يمكن القول إن الصورة تظل دوما

) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 36[464]

) أحلام مستغانمي، عابر سرير ، صص(34-35)[465]

)المصدر نفسه، ص 140[466]

تستفيد من التأويلات التي يضيفها التلقي حيث<< يتوقف الفني (الدلالي) داخلها على قدرتها على الاستعانة بالخبرة الإنسانية في أبعادها الرمزية >>[467]، وبذلك كان خالد أحس براحة بعد سماعه تأويل زيان للصورة فراح يخاطبه:<< يسعدني رأيك ،عذبتني التأويلات الكثيرة لهذه الصورة، خاصة من الصحافة الجزائرية التي رأت بعضها أن فرنسا كرمت في هذه الصورة كلاب الجزائر لا موتاها>>[468]، ليضيف بعدها << ما عاد يعنيني أن أعرف شيئا عن هذه الصورة، بل كيف أتخلص من مال هذه الجائزة بعمل يعود ريعه لضحايا الإرهاب>>[469]، و بالتالي سمحت صورة الطفل البائس بتقديم مشهدين من تاريخ الجزائر، فإضافة إلى مشهد العنف الدموي أثناء العشرية السوداء، تطرقت الكاتبة لبسط مشهد من مشاهد الكفاح الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، وكيف تمتد يد الانتهاكات من البشر إلى الحيوانات في إشارة إلى جسامة العنف واتساع رقعة الألم والخراب.

وبعد تطبيق الدراسة التحليلية على جميع الصور الفنية الموظفة في ثلاثية أحلام مستغانمي يمكن القول إنّ هذا التوظيف ساهم أكثر في الاقتراب من الدلالات الكامنة وراء حضور فن التصوير في رواياتها، كما أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في دفع حركية السّرد جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الروايات، حيث جعلت الكاتبة الصور الذهنية الموظفة، تبدو وكأنها شخصيات تحس وتتكلم وتشارك باقي الشخصيات همومها، بل وألقت على عاتقها مهمات سرديّة مكثفة لبسط الأحداث و تأزيمها؛ فما ظهرت في الثلاثيّة لوحة أو صورة إلا وكانت نتاجا لأزمة إنسانية ما، وما إعادة إنتاجها الفني إلا محاولة لتقديم وعرض وتجميل ذلك الواقع الذي عكسته.

هذا وكشف هذا التوظيف عن وجود نوع من الحوارية داخل النصوص الروائية بين الشعر و التصوير؛ حيث ظهر ذلك في ثنايا ذاكرة الجسد؛ من خلال اهتمام الشاعر"**زياد الخليل** "بتلقي وقراءة اللوحات الفنية التي رسمها خالد بن طوبال، واهتمام المصور الصحفي خالد في رواية عابر سرير بقراءة وتحليل لوحات زيان، وكذا محاولة زيان لإبداء نظرته حول الصورة الفوتوغرافية للطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي خالد، وقد خصّت أحلام مستغانمي اللوحات الفنية لخالد بن طوبال باهتمام بالغ أكثر من باقي المحطات التصويرية،

---

467) سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة، ص39

468) أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 140

469) المصدر نفسه، ص 141

حيث راحت تتبع ميلاد كل لوحة وشرح تفاصيل رسمها و ملامحها ومحتوياتها، عكس ما حصل مع لوحات زيان أين اكتفت بتوظيف لوحات جاهزة تتقاطع تفاصيلها مع مثيلاتها مما رسم خالد.

و لعل هذه النتائج من الناحية التطبيقية قد أثرت التجربة الروائية لأحلام مستغانمي لتقديم الواقع السردي استنادا إلى أرضية فنية اعتمدت توظيف فن التصوير لعرض العديد من الأحداث الروائية.

المبحث الثاني: الصورة السردية في رواية "فوضى الحواس"

المكان في الرواية:

يعد الوصف التقنية الملائمة لنقل ديكور الأحداث والإطار الذي تعيش فيه الشخصيات وقد استخدمت الروائية الوصف للكشف عن المحيط الذي تقيم فيه الشخصية، وكذا لتعريفنا بالمناطق التاريخية والحضارية للجزائر العاصمة.

ومن جملة هذه المقاطع الوصفية، وصفها "شاطئ سيدي فرج" التاريخي، إذ تقف وقفة تاريخية لتصف لنا المكان تاريخيا أين كان كبار الإقطاعيين الفرنسيين يعمرون فيليات فخمة على الشواطئ الجزائرية، غالبا ما تكون بعيدة عن الأراضي الزراعية والسهول، التي كانوا يمتلكونها، وحيث يأتون للاصطياف، لتسترجعها الدولة من بعد ذلك لتكون مقرا لكبار الضباط والمسؤولين الذين أصبح لهم وجود شرعي ودائم على شواطئ موريتي وسيدي فرج ونادي الصنوبر[470].

وسيدي فرج بالنهاية ليس اسما لولي صالح، يتردد الناس على ضريحه، طالبين بركاته، إنما اسم المرفإ الذي دخلت منه فرنسا إلى

[470])أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس، ص 141

الجزائـــر، ففيـــه رســـت ســـفنها الحربيـــة ذات 5 جويليـــة مـــن صـــيف 1830 بعـــدما تـــم تحطـــيم الوســـائل الدفاعيـــة المتواضـــعة الموضـــوعة فـــي مســـجد "ســـيدي فـــرج" وتحويلـــه مركـــزا لقيـــادة أركـــان المســـتعمرين لتغـــادر فرنســـا الجزائـــر بعد قرن وثلاثين سنة.

كمـــا تصـــف شـــوارع العاصـــمة وهـــي تشـــهد المشـــادات السياســـية مـــع الأصوليين، حيث اعتصم المجتمعين بساحة الأمير عبد القادر:

لقـــد تحولـــت ســـاحات العاصـــمة فـــي الليـــل إلـــى غـــرف نـــوم ضـــخمة افتـــرش فيهـــا الإســـلاميون الأرض، لا ينهضـــون منهـــا إلا فـــي الصـــباح لإطـــلاق الشـــعارات والتهديدات...والأدعيـــة إلـــى الله ، لتصـــل حتـــى النســـاء مـــنهم فـــي أتوبيســـات مســـدلة الســـتائر لا يبـــان منهـــا إلا القـــرآن المرفـــوع خـــارج النوافذ[471].

وحتـــى تمثـــال الأميـــر عبـــد القـــادر لـــم يســـلم مـــنهم فقـــد لفـــه بحـــر مـــن حشـــود البشـــرية التـــي لا يكـــاد يعلـــو عليهـــا ســـوى بمتـــرين أو ثلاثـــة، حتـــى إن بعضهم تسلّقه بسهولة وحمّله أعلاما خضراء...وسوداء[472].

هـــذه المقـــاطع الوصـــفية تمثـــل توقفـــا زمنيـــا علـــى مســـتوى زمـــن القصـــة، لكـــن علـــى مســـتوى البنيـــة المكانيـــة تمثـــل جانبـــا مـــن جوانـــب المحـــيط الـــذي تعـــيش فيـــه الشخصـــية، فوصـــف المكـــان يســـمح لنـــا بقـــراءة المجتمـــع الـــذي تعيش فيه الشخصية بصفته جزءا من حياتهم.

وظائف الأمكنة:

تتحـــرك شـــخوص روايـــة "فوضـــى الحـــواس" فـــي مكـــانين مركـــزيين همـــا: قسنطينة والجزائر العاصمة.

وســـنتتبع تحركـــات الشخصـــيات عبـــر هـــذين المكـــانين هـــذا الانتقـــال الـــذي كـــان نتيجـــة للضـــغوطات والكبـــت الـــذي تعـــاني منـــه الشخصـــية. ومـــن هنـــا يمكننا أن نميز بين نوعين من الأمكنة في الرواية:

1_ المكان المغلق:

)أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ،ص[471]167

)المصدر نفسه، ص [472]169

وهو المكان الذي يكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال واللاتوازن، فهو مرجع علامي ممتلئ دلاليا.

ويمثل هذا النوع من الأمكنة مدينة قسنطينة، التي ورد ذكرها عبر صفحات متفرقة من الرواية، فضيق المكان جعل "حياة" الكاتبة تحلم بآفاق بعيدة علها تحقق أحلامها فهي ترفض واقعها وتحاول تحطيم القيود والحواجز التي وضعها المجتمع في طريقها رغبة في التحرر.

تصف لنا الساردة مدينة قسنطينة بأنها مدينة ترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك، ولذا عليك أن تراجع خزانة ثيابك وتسريحة شعرك، وقاموس كلماتك، وتبدو عاديا، وبائس المظهر قدر الإمكان، كي تضمن حياتك فهي قد تغفر لك كل شيء، عدا اختلافك[473].

وهذا ما يتنافى مع طبيعة الساردة الثائرة على العادات المقيدة للحرية والتي تعطيها معنى مغايرا لما يراه مجتمعها، فهي عندها تعني الاختلاف[474].

وهذا ما تبحث عنه في فضاءات أخرى، وهو ما يجعلها تنتقل إلى أماكن أخرى في قسنطينة محظورة على النساء بحكم أنها كاتبة وهو ما يخول لها صلاحية ارتيادها بحثا عن الحقيقة وبحثا عن أبطالها الذين خلقتهم من ورق ووهبتهم الحياة لتبحث عنهم في الواقع.

السينما:

تذهب إليها بحجة مشاهدة الفيلم الذي ذهب لمشاهدته كائنها الورقي (هو) علها تعثر عليه في مدينة مثل قسنطينة لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما وبخاصة إذا كانت زوجة أحد كبار ضباط المدينة، حيث

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 114[473]

)المصدر نفسه، الصفحة نفسها[474]

تجد جيشا من الرجال الذين لا شغل لهم سوى التحرش بأنثى لإهدار الوقت بدلا من إهداره وهم متكئون على جدار[475].

مثل هذه القاعات التي يحس فيها العشاق بالتعاسة حيث الحب ممسك أنفاسه، جالسا في عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين أيد لم تلامس يوما جسد امرأة[476].

هكذا تصف الروائية قاعة السينما في مدينة ترصد حريتك كمدينة قسنطينة أين تصبح مثل هذه القاعات حكرا على الشباب العاطلين عن العمل، يذهبون إليها لإشباع مكبوتاتهم.

ورغم هذا تذهب الكاتبة واصفة فعلها بالجنون، وهو ما يجعلها تدخل القاعة بعد ربع ساعة من بدإ الفيلم والانصراف قبل ربع ساعة قبل انقضائه حيث تدخل في عتمة حتى لا تتعرف عليها الأعين اجتنابا لما قد يلحقها من مشاكل.

المقهى :

المكان الثاني الذي ترتاده الساردة والذي يشكل أيضا محظورا من المحظورات في هذه المدينة_ إذ أنه حكر على الرجال _ هو المقهى، حيث ترتاد أحد هذه المقاهي بحجة ملاقاة ذلك الرجل دائما فتذهب لمقهى الموعد وهي محملة بالجرائد والمجلات لتبرير ذهابها بنية الكتابة كما يفعل بعض الصحفيين هنالك، فتحاصرها عيون الناس بدءا من النادل الذي طلبت منه قهوة فلم يحضر لها السكر فتحاشت طلب إحضاره لها نظرا لهيأته التي تدل على أن عواقب ما سيقوله ليست محمودة حسب ما توحي به لحيته[477]. وهذا إشارة إلى الوضع الأمني المتأزم الذي تعيشه الجزائر في تلك الفترة، حيث أن الأصوليين يشددون الخناق على الصحفيين خاصة، وفي ذات المقهى تكتشف خبر اغتيال "عبد الحق" وهو ما جعل الصحفيون يعيشون حالة من الرعب إذ في أية لحظة يطلق عليهم أحدهم برصاص مجنون فقط لأنه صحفي.

)المصدر نفسه،، ص 45[475]

)المصدر نفسه، ص 47[476]

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 69[477]

الجسور:

لا يمكن الحديث عن مدينة قسنطينة بمعزل عن الحديث عن جسورها فهي المعلم الأثري المميز لها.

تبدو قسنطينة هوة من الأدوية الصخرية المخيفة موغلة في العمق، تردها ساعة الغروب وحشة[478]. وقد توقفت الساردة عند الجسور لرؤيتها عن قرب بدلا من رؤيتها من خلال اللوحة الزيتية التي أهداها إياها الفنان "خالد بن طوبال"، غير أن الكارثة تحدث هناك حيث يُقتل "عمي أحمد" رميا بالرصاص من قبل شاب فالإرهاب الهمجي طال كل شيء حتى الرموز التي نعتز بها فقُتل عمي أحمد برصاص جزائري في أحب الأمكنة إلى قلبه.

المخفر:

يعدّ السجن أحد الأماكن المغلقة التي تحد من حرية وحركة الشخصية لكونه "بؤرة العجز"[479]، فهو مكان يتصف بالضيق والمحدودية عكس أماكن أخرى كالشوارع والبيوت.

تصف لنا الساردة المخفر الذي ذهبت إليه للإدلاء بشهادتها في قضية مقتل عمي أحمد، فعلى خلاف روايتها "ذاكرة الجسد" التي وصفت فيها السجن خلال فترة تاريخية استعمارية، تضعنا الروائية إزاء مرحلة سياسية جديدة انطلاقا من التحول السياسي الذي آل إليه الوضع في الجزائر في زمن أسمته بالحديد[480].

فتصفه بأنه قاعة عارية الجدران، متسخة البلاط، بائسة المظهر، تجمع دون تمييز بين المجرم، والطالب المشبوه، والمواطن الذي جاء لسبب ما، والسارق الذي قُبض عليه توا، كل أثاثها من حديد يجلس خلف مكاتبها رجال من حديد، يستجوبون رجالا آخرين مكبلين بسلاسل حديدية[481].

)المصدر نفسه، ص 106[478]

) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 57[479]

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 113[480]

)المصدر نفسه، الصفحة نفسها[481]

الحمام:

تصف الساردة الحمام وهو المكان الذي تستعرض فيه نسوة المدينة كما تفعل أمها منذ زمن بعيد: عرض مشترياتها الجديدة، وصيغتها، وثيابها التي لم يرها رجل لتتباهى بها[482].

وفي الحمام أيضا تقول الكاتبة تتعلمين من عيون الآخرين كيف تنكرين جسدك، وتضطهدين رغباتك، وتتبرئين من أنوثتك فقد علموك أن ليس الجنس وحده عيبا، وإنما الأنوثة أيضا...وكل ما يشي بها ولو صمتا[483].

فتقدم الساردة وجهة نظرها لهذا المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد وحياؤه في مدينة ليس فيها أي مكان لما هو حميمي وخاص[484].

هذا الضغط الذي تعيشه في قسنطينة يجعلها تتمنى أن تراها بعد عودتها من العاصمة بعينين فاقدتي البصر دون ذاكرة بصرية، فأحيانا يجب أن نفقد بصرنا، لنتعرف مدنا لم نعد لفرط رؤيتها نراها، حيث تصف الحضر الممارس في شوارعها بأنها شوارع نخاف من عيون عابريها، مطاعم لا نجرؤ على ارتيادها، بيوت لا يمكن أن ندخلها معا، فهي لا تعترف بالحب، إلا في أغاني "الفرقاني" لا تغادر بيتها إلا لتذهب إلى المسجد أو إلى مقهى، لا تفتح نافذة إلا لتطل على مئذنة[485].

فقسنطينة من خلال الأماكن التي تحدثت عنها الساردة، تمثل وتشكل مفهوما يمثل(الداخل) بكل ما يحمله هذا المفهوم من مدلولات: فضاء محدود، شعور بالكبت، تضييق على مستوى الفرد وامتصاص لحريته، وهو ما يقابل الفضاء المفتوح ولا يمكن فهمه واستيعابه إلا انطلاقا من الظروف التي تحركه وتمنحه المعنى وبمقابلته بالمفهوم السابق:

قسنطينة ≠ العاصمة

2_ المكان المفتوح:

) المصدر نفسه، ـ ص 229[482]

) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس231 [483]

) المصدر نفسه، ص233[484]

) المصدر نفسه ، ص 303[485]

تلجأ الكاتبة إلى تغيير المكان هروبا من واقعها الأليم بقسنطينة نتيجة للحظر والكبت الممارس عليها لتنشد الحرية و التحرر رغبة في الاستقلال والحرية في ممارسة الحياة التي ترغب فيها.

ومن منا كان الانتقال من قسنطينة باعتبارها أفقا وفضاء ضيقا تشدد الخناق على شبابها بما تفرضه عليهم من التزامات أخلاقية بالعادات والتقاليد، إلى العاصمة باعتبارها فضاء واسعا.

قسنطينة ←——— العاصمة

(الفضاء المغلق) (الفضاء المفتوح)

البيت:

تصف الكاتبة البيت وصفا نفسيا تتخلله بعض المقاطع الوصفية فتعبر عن إعجابها بهذا البيت: هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتأثر بعض أشجار البرتقال والليمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجري، تظلله ياسمينة مثقلة فأجلس للحظة حلم[486].

فهو بيت يشبهها، نوافذه لا تطل على أحد كل شيء فيه أبيض وشاسع لا تحده سوى خضرة الأشجار أو زرقة البحر والسماء بيت لا يغري سوى بالحب والكسل، وربما بالكتابة[487]. وهو تماما ما تبحث عنه بعد الضغط الذي عاشته في قسنطينة.

شقة (هو):

رغم محدودية المساحة وانغلاق جدرانها، فإنها تمثل الفضاء الأرحب الذي تنطلق منه الكاتبة أو كما تسميه" بيت الحلم"[488]. فهناك كل شيء يصبح ممكنا كما في الأحلام، إذ تعيش لحظات حميمة مع (هو) دون قيد أو رقيب.

غرفة يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل تشغل وظيفة الصالون وطاولة، ومكتبة تمتد على طول الجدار المقابل، ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام، سوى مكان لجهاز

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،ص 140[486]

) المصدر نفسه،الصفحة نفسها[487]

)المصدر نفسه، ص 254[488]

التلفزيون ولجهاز موسيقى وتخلو من أية لوحات تساعدها على اكتشاف هذا الرجل[489].

وغرفة نومه يؤثثها سرير شاسع، وتفترش الجرائد والكتب الملقاة أرضا، زاوية من سجادها المتواضع[490].

وفي حمامه تعثر على قارورة العطر التي ألهبت حواسها وجعلتها تكتشف هذا الرجل ليكون عطره شيفرته المميزة.

كما تحتوي شقته على مكتبة فاجأتها بشساعة مواضيعها والتي تفضح ثقافة عالية باللغتين، واهتمامات تاريخية وسياسية متشعبة، مع عدم وجود أي كتاب للفنون التشكيلية أو الرسم، كما تضم كتبا متعددة الاهتمامات، تتناول حياة بعض رجال التاريخ والصراع العربي الإسرائيلي، وحتى السطوة العالمية للشركات المتعددة الجنسية، ولا يوجد للإبداع مكان سوى رف سفلي تمتد على طوله كتب صغيرة للجيب، ضمن سلسلة الشعر الفرنسي المعاصر[491]. ومنها تأخذ كتاب "هنري ميشو" أعمدة الزاوية. فالمكتبة تعكس الثقافة العالية لصاحبها وكذا اهتماما سياسيا وقوميا عربيا.

كل شيء في الشقة يعكس شخصية صاحبه وهو ما أثار الساردة لتطابق ذوقها مع ذوق هذا الرجل وأكثر من هذا تطابق مزاجهما الغريب في التصرف عكس المنطق، كالاستماع إلى معزوفة موسيقية في يوم على قدر من الجنون الصارخ، ففي غرفته تقع على رموز اكتشافه، فهناك تعرفت على مزاجه من خلال عطره وذوقه في الموسيقى وفي اختيار أثاثه المتواضع وكذا اهتماماته الفكرية والسياسية.

المقبرة:

---

[489]) المصدر نفسه، صص(173- 174)

[490]) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 286

[491]) المصدر نفسه، صص(178-179)

تـزور السـاردة قبـر والـدها، وتلتقـي بأخيهـا "ناصـر" صـدفة وتتخـذ مـن المقبـرة بـدورها دلالـة جديـدة فتصـبح مكانـا يلتقـي فيـه الإخـوة صـدفة فيتشـاجرون ويتصالحون على مسمع من الموتى[492].

بـل ويلتقـي فيـه عشـاق هـذه المدينـة الـذين ضـاقت بهـم الحيـاة يومـا بعـد آخـر، فأصـبحوا يلتقـون فـي المقـابر متنكـرين فـي زي الحـزن، جالسـين علـى أي قبر يصادفونه، ليتبادلوا ما شاؤوا من حديث الوجد[493].

وهـو مـا تفعلـه السـاردة عنـد مـوت "عبـد الحـق" الـذي لـم تتمتـع بلقائـه قـبلا، فتـذهب إليـه فـي المكـان فـي كامـل زينتهـا وتبرجهـا فـي المقبـرة بنيـة إغرائـه وصـديقه _ إن حضـر_ لتشـييعه مطبقـة منطـق الكتـاب العظمـاء الـذين يتصرفون عكس المنطق في مواجهة الموت وكل ما يفجعنا[494].

وفـي قبـر عبـد الحـق تضـع دفترهـا الأسـود وتمضـي والـذي كـان سـببا في القصة التي حاكت خيوطها بالخيال لتطابق الواقع الذي عاشته.

وتصـبح المقبـرة مكانـا لكـل مـن قُتـل ويضـاف إلـى أسـماء الشـهداء فـي المقبـرة، شـهداء مـن نـوع آخـر قُتلـوا برصـاص جزائـري ومـن جملـتهم "بوضـياف" الـذي مـات غـدرا علـى مـرأى منـا ليتـوالى بعـده الصـحفيون تباعـا مع افتتاح موسم الصيد.

ومـن خـلال هـذا نجـد أن الكاتبـة قـدمت انطباعهـا عـن هـذا المكـان الـذي غـدا مرادفـا للانفتـاح والتحـرر، لـذلك لـم تـدقق فـي الوصـف الطوبـوغرافي للمكـان، بـل تبقـى التعليقـات التـي توردهـا مـن حـين إلـى آخـر مـن المميـزات المساعدة على شحنها بالدلالات الإضافية وتدعيمها.

لـذلك لـم أركـز علـى الوصـف الطوبـوغرافي للمكـان، بقـدر مـا ركـزت علـى التفاعـل الحاصـل بـين الشخصـية والمكـان، سـيما وأن الانتقـال مـن مكـان إلـى آخـر تصـحبه جملـة مـن التحـولات والتغيـرات علـى مسـتوى بنيـة وأفكـار الشخصـية، التـي مـا تلبـث أن تتحـول إلـى النقـيض بعـد مرورهـا بالتجارب المريرة في المكان الذي تحيا فيه.

) المصدر نفسه، ص 209[492]

) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص 306[493]

) المصدر نفسه، ص 309"[494]

ومن هنا ينبغي التأكيد على أن الوظيفة الحقيقية للمكان الروائي تكمن في كونه حاملا لجملة من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية، لا ركاما من الجدران والبيوت، فالتفاصيل الطوبوغرافية تبقى مجرد أداة ثانوية مقارنة بالدور الذي تقوم به أثناء تفاعلها مع الشخصيات[495].

أخلص إلى القول إن المكان الروائي ليس الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل هو أيضا أحد العناصر الفاعلة والفعالة في تلك الأحداث ذاتها.

الشخصية في الرواية:

تحتوي رواية "فوضى الحواس" على شخوص عدة يمكن تقسيمها كالآتي:

1_ شخصيات تحتل القسم الأكبر من مساحة الرواية:

هي ⟵ حياة (الساردة)

هو ⟵ خالد بن طوبال

2_ شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

عبد الحق

ناصر

3_ شخصيات لا تظهر بنفسها ولكن من خلال تعاليق الكاتبة:

الأم _ بوضياف _ الزوج _ عمي أحمد _ الأب _ جمال عبد الناصر _ فريدة _ سعيد مقبل _ الطاهر جعوط.

فكل شخصية من هذه يتم تقديمها عن طريق الساردة، من خلال الأدوار التي تتقلدها في النص، ومن ثم تكتسب قيمتها من خلال حضورها في النص.

ويمكن وضع تصنيف لشخصيات الرواية من خلال مفهومين عرفهما النقد الروائي وهي الشخصية النامية والشخصية الثابتة أو المسطحة، فمن خلال (هو) و (هي) نجد أن هذا الصنف من الشخصيات يتغير ويمتلئ دلاليا من خلال الأحداث والمواقف عبر كامل مسار

[495]) ينظر: هيام اسماعيل، ص 111

الروايــة، فهــي تفاجئنــا فــي كــل لحظــة مــن لحظــات الحكــي، بحيــث لا تكتمــل البطاقة الدلالية لهذه الشخصيات إلا باكتمال وانتهاء الرواية.

أمــا الصــنف الثــاني مــن الشخصــيات التــي لا تتغيــر مــن خــلال مســار الروايــة ولا تطــرأ عليهــا تحــولات ولا تــؤثر فيهــا الحــوادث فيمثلهــا: ناصــر والأم وبوضياف والزوج وعمي أحمد وعبد الحق.

فهــذه الشخصــيات لــم تــؤثر علــى مجــرى الأحــداث لكنهــا تبقــى فاعلــة في مستوى علاقتها بالشخصيات الأخرى ومدى تفاعلها بها.

الملاحــظ علــى مســتوى شــخوص روايــة "فوضــى الحــواس" أنهــا تقــوم علــى ثنائيــة (هــو _ هــي)، وعلــى هــذا الأســاس ســأركز دراســتي لهــذا المكــون في البداية نظرا لخصوصيته في هذه الرواية.

فــي المــدخل الاســتهلالي نجــد شخصــيتين: هــو _ هــي دون ذكــر لاســم البطــل أو البطلــة، وتعمــل الكاتبــة علــى تقــديم صــفاتهما واختلافهمــا، فهمــا أولا كائنان ورقيان أو حبريان، بمعنى أصح لغويان.

هــو: يعــرف ملامســة أنثــى، كمــا يعــرف ملامســة الكلمــات بالاشــتعال المســتتر نفســه[496]، كــان رجــلا مــأخوذا بالكلمــات القاطعــة والمواقــف الحاســمة[497]، وكــان إذا تحــدث يغشــاه غمــوض الصــمت[498]، كــان صــاحب معطف[499].

وتصفه الكاتبة بأنه:

رجل الوقت ليلا

رجل الوقت سهوا

رجل الوقت عطرا

رجل الوقت شوقا.[500]

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ، ص[496]9

المصدر نفسه، ص20 [497]

)المصدر نفسه ، ص [498]11

)المصدر نفسه، ص [499]49

) المصدر نفسه، ص [500]10

وتصفه أيضا بقولها: فهو يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبة في ليلها...ويرحل.[501]

هي:

أما هي، فأنثى التداعيات، تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي على عجل[502]، وكانت تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء لتحتفظ بالرجل الذي تحبه[503]، تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، فهي تجلس على أرجوحة "ربما"[504].

فـ(هي) تجسد أفكار الكاتبة ومن ثم يمكن إدراجها ضمن تصنيف فيليب هامون(Philippe Haman)الشخصيات الواصلة"[505] التي تنوب عن المؤلف

إن شخصية " هو " عبارة عن مورفيم فارغ بدءا، يمتلئ دلا ليا شيئا فشيئا، كانت في البداية بيضاء لتسند لها في النهاية جملة من المواصفات، وهكذا فإن الشخصية كمدلول تتحدد من خلال جملة المواصفات، والتعارضات التي تقيمها داخل الملفوظ الروائي الواحد[506].

فالروائية لم تشأ في البداية توضيح هوية بطليها فجعلتهما نكرة دون اسم ودون صفات فيزيولوجية. والاكتفاء بمنح ضمير للشخصية، من شأنه أن يجعل هاتين الشخصيتين زئبقيتين، لتعويم المدلول بحيث ينتقل إلى صورة أخرى، فلا تبقى الرواية مقيدة بمتابعة شخصية محددة واضحة المعالم، وهذه صفة من صفات الرواية الحديثة التي لم تعد تولي البطل الوصف الدقيق والتقصي العميق[507].

)المصدر نفسه ، ص 10[501]

أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص12[502]

) المصدر نفسه، ص 13[503]

) المصدر نفسه، ص 20[504]

[505])Voir : Philippe Hamon .pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit ,p/122

ينظر: صالح مفقودة، الأنساق الدلالية و ظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص 126[506]

) ينظر: صالح مفقودة، الأنساق الدلالية و ظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص126 [507]

فاستخدام هذا الضمير: هو _ هي يمكن الكاتب من التواري خلفه، فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات...دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا، فالسارد يغتدي أجنبيا على العمل السردي...بفضل هذا الهو العجيب[508].

وهذا ما تصرح به الكاتبة نفسها في روايتها حيث تقول:<< كتبت أخيرا نصا جميلا، والأجمل أنه خارج ذاتي، وأني تصورت فيه كل شيء وخلقت فيه كل شيء، وقررت ألا أتدخل فيه بشيء، والا أسرب إليه بعضا من حياتي>>[509].

غير أن هذا لم يحصل إذ أن الساردة تصبح هي البطلة ليتحول الضمير من "هي" إلى "أنا".

ليتحول بعد ذلك من هو_هي إلى هي_هي_هو عند الذهاب إلى قاعة السينما، بحيث تجد هناك امرأة مع رجل تجلس خلفهما بحثا عن "هو".

((هو)): وصفته بأنه يبدو من الخلف، يقارب الأربعين، بشعر مرتب وهيأة محترمة مقارنة بـ((بني عريان)) وكل الذين لا يوحي شكلهم بالأمان في هذه القاعة، يرتدي معطفا[510].

أما ((هي)): ليست معنية بالقلم بقدر ما هي معنية بالتحرش بهذا الرجل، وهو ما جعلها تعتقد أنها ((هي)) التي خلقتها من ورق، فتتحول هذه الثلاثية إلى ثنائية مرة أخرى بدخول ذاك الرجل الذي فاجأها بعطره، وبحضوره المربك، وبعينيه اللتين كانت لهما تلك النظرة التي أعطتها العتمة عمقا مربكا، بقدر ما هو مغر، فلم يكن بإمكانها مواصلة النظر إليهما[511].

وتتحول هذه الثنائية مرة أخرى إلى ثلاثية بذهابها إلى المقهى على الشكل التالي: هي _ هو _هو

) ينظر : عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيات الرواية، ص 177[508]
) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ،ص 26[509]
)المصدر نفسه، ص 49[510]
)المصدر نفسه ، ص 53[511]

فـ((هو)): يأخـذ شـكلين الرجـل الـذي يلـبس الأبـيض وصـديقه الـذي يلـبس الأسود.

والكاتبـة تصـر دائمـا علـى الثلاثيـة، بحيـث تـدعم فـي كـل مـرة طـرفين ثنـائيين بطـرف ثالـث، وهـو إشـارة إلـى فلسـفة الكاتبـة نفسـها التـي تقـول فـي معـرض حـديثها، إنهـا تحـب قصـص الحـب الثلاثيـة الأطـراف فهـي تجـد فـي قصـص الحب الثنائية كثيرا من البساطة والسذاجة التي لا تليق برواية[512].

ونجـد الـرقم ثلاثـة يتكـرر فـي عـدة مواضـيع، فهـي عنـدما تـذهب إلـى مقهـى الموعـد تجـد شـابا وفتـاة مـأخوذين بنقـاش أمـر مـا، ورجـلا بقمـيص أبـيض، فتجلس مقابلة له تاركة مسافة ثلاث طاولات تحسبا للخطإ[513].

والشـيء ذاتـه نجـده لـدى ذهابهـا إلـى الحمـام التركـي رفقـة والـدتها إذ تقـول:<< تمر أمي على القاعة الثالثة ، الأشد حرارة ولا أجادلها>>[514].

كمـا أن عـدد النسـاء المومسـات اللائـي يـدخلن إلـى الحمـام ثلاثـة، قاعـة الحمـام أيضـا تنقسـم إلـى شـطرين: النسـاء الشـريفات مـن جهـة والنسـاء "المشـبوهات" مـن جهـة أخـرى، وتقـف الساردة فـي الطـرف الثالـث بينهمـا <<وجدت لذة في وجودي الشاذ بين الطرفين>>[515].

فهـذه الأمـور لا يمكـن أن تكـون مـن محـظ الصـدفة، فهـي تلـوين للروايـة بإدخال هذا العنصر الثالث[516].

فالكاتبـة تصـر علـى وجـود العنصـر الثالـث فـي كـل العلاقـات الجاريـة بين أفراد الرواية، فبالنسبة لأسرة البطلة نجد هذه الثلاثية:

1_ الزوجة ((هي)) + الزوج العسكري+ العشيق

2_ الزوجة ((هي))+ الزوج العسكري+ الأخ ناصر

فالثنائية الأولى تُنتهك بعنصر غير شرعي، أما الثانية فتطبعها الشرعية.

والشيء ذاته نجده في مواضع أخرى:

) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 303[512]

) المصدر نفسه، ص 65[513]

) المصدر نفسه، ص 230[514]

) المصدر نفسه، ص 233[515]

516) صالح مفقودة، الأنساق الدلالية و ظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص 135

هي_ الضرة_ الزوج.

هي – الأم – ناصر

هي– فريدة– السائق...إلخ[517].

فاستخدام الثنائيات أمر أساسي في المعرفة الإنسانية، به نكشف الاختلاف بين الأشياء، ولكن إضافة عنصر ثالث هو الذي يحرك الوضع، ويضيف شيئا للطبيعة القائمة على التناظر والازدواجية.

والاكتفاء بالثنائية أمر عاد وبسيط أما إدخال عنصر ثالث فمن شأنه أن يُربك الأمور، وهذا ما تسلكه الكاتبة خاصة في مواقف العشق[518]. وهو ما يجعل شخوص الرواية يقعون في فوضى المشاعر، ويخلخل بنيتها لتصبح في حالة من الفوضى والتعدد والتأزم.

أنتقل إلى التصنيفات التي أشار إليها "فيليب هامون" إثر تقسيمه لأنواع الشخصيات واستخراج ما هو موجود داخل الرواية.

أ- نموذج الشخصية الأصولية:

وتتمثل في شخصية "ناصر"، الذي يمثل نموذج الأصولي الذي نشأ إثر الظروف السياسية الراهنة التي عاشتها الجزائر في الثمانينات وكذا النزاعات القومية العربية التي شهدتها الدول العربية وبخاصة دول الخليج.

ناصر عمره سبعة وعشرون سنة، يصغر الساردة بثلاث سنوات، لكنه يكبرها بقضية، جاء للحياة محملا بقضية كما نحمل أسماء لا نختارها، وإذا بنا نشبهها بالنهاية[519].

فقد وُلد باسم أكبر منه، وُضع على كتفه بُرنسا للوجاهة، فوائده منحه اسما مطابقا لأحلام القومية فإذا به دون أن يدري يعطيه اسمين: اسمه كواحد من كبار شهداء الجزائر ولقبا لأكبر زعيم عربي[520].

) المرجع نفسه، ص 135[517]

) صالح مفقودة، الأنساق الدلالية و ظاهرة الثنائية والتعدد في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، ص 136[518]

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ، ص 126[519]

)المصدر نفسه، ص 127[520]

وناصر ككل الشباب العربي لم يشف من حرب الخليج، فمنذ الاجتياح العراقي وهو يعيش مشتتا، مضطربا، ينام وهو من أنصار صدام حسين، ويستيقظ وهو يدافع عن الكويت[521].

وبين خيباته الوطنية، وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة أو على الأصح، توضأ ليجد قضيته الجديدة في الأصولية[522].

غير أن "ناصرا" لم يعتنق الأصولية مذهبا كأولئك الذين وجدوا فيها حلا لكل عقدهم الرجالية أو مشاكلهم الأرضية، ووجدوا فيها وفي تطرفهم ردا على عجز عاطفي...أو انتقاما لذاكرة طبقية أو تنفيسا عن عقدة وطنية، فقد اختار هذا الطريق تاركا كل شيء خلفه، بينما لحق به الآخرون لأنهم لم يكونوا يملكون شيئا ليخسروه، إذ كان بإمكانه الحصول على أية بنت وأية وظيفة وأية ثروة، ولم يفعل فلا أحد يعلو أين كان يجد ثروته الداخلية، ومع أي قضية تزوج سرا وإلى أي بلد كان يهاجر كل يوم[523].

وقد كان لناصر تأثير في الساردة وفي تغيير قناعتها بالكتابة إلى حد بعيد جعلها تغير مسارها في الكتابة، وإرغامها على الصمت منذ سنتين[524]. حزنا على العروبة وعلى من ماتوا غدرا وقهرا.

ب _ نموذج الصحفي المناضل:

نجده مجسدا من خلال: "هو" تقدمه الساردة على أنه رجل اللغة القاطعة، يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمر بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جوابا، أو يعطيك جوابا عن سؤال لم تتوقع أن يجيبك عنه اليوم بالذات، وأنت تطرح عليه سؤالا آخر[525].

يعمل في الحياة مصورا، أراد أن يتعرف على الساردة منذ ثلاث سنوات بحجة إجراء حوار للجريدة.

) المصدر نفسه، ص 128[521]
) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 133[522]
) المصدر نفسه، ص 215[523]
) المصدر نفسه، ص 130[524]
)المصدر نفسه ، ص 260[525]

أصيبت يده اليسرى بشلل إثر أدائه واجبه المهني كمصور صحفي أثناء أحداث أكتوبر 1988 إثر المشادات العنيفة بين العسكر وآلاف الشبان الذين راحوا يكسرون في طريقهم كل شيء يرمز إلى الدولة لتخترق ذراعه رصاصة من قبل عسكري اشتبه في أمره[526].

ليتحول بعد ذلك إلى الصحافة المكتوبة ويوقع مقالاته باسم مستعار هو "خالد بن طوبال" ويصبح رجلا مزعجا اتفق الفريقان على قطع يديه، فما إن طلب العسكر يده اليسرى وأخذوها في أحداث 88 مع آلة التصوير حتى أصبح الإسلاميون يطالبون بيده اليمنى[527].

عبد الحق:

ومن جملة المناضلين في الصحافة أيضا الذين أفنوا حياتهم خدمة للواجب المهني والضمير الجزائري الحي" عبد الحق"، ومر الرجل الذي قدمته لنا الساردة يرتدي قميصا وبنطلونا أبيضا، فهو يلبس الأبيض باستفزازية الفرح في مدينة تلبس التقوى بياضا، ففرحه إشاعة، فخو باذخ الحزن، والأبيض عنده لون مطابق للأسود تماما[528].

إنه رجل الوقت ليلا، فهو صحفي يعمل ليلا في الجريدة[529].

لا اسم له بالتحديد، لا أوصاف، ولا صفات مميزة ولا أوراق ثبوتية، فـ(عبد الحق) مجرد اسم يوقع به مقالاته كباقي الصحفيين الذين يُعانون تهديدات بالقتل في زمن أصبح كل صحفي يحمل اسمان[530].

وهو الرجل الذي صادفته الساردة في قاعة السينما وباغتها بعطره ورجولته ولغته القاطعة ونظراته المربكة.

وهو الرجل الذي أحبته وبحثت عنه لكنها بالخطإ تبعت صديقه في حالة من فوضى الحواس.

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 308[526]

) المصدر نفسه ، ص 312[527]

) المصدر نفسه ، ص 76[528]

)المصدر نفسه، ص 280[529]

)المصدر نفسه، ص 304[530]

لا تتعرف عليه إلا عند موته من خلال الجريدة التي عليها صورته ليصبح رجلا حقيقيا باسم كامل، ووجه، وملامح، وقصة حياة...وقصة موت[531].

قُتل وهو مغلول اليدين برصاصة في الصدر اثر اختطافه من أمام مسكن والدته في سيدي مبروك، بعد أن حضر سرا لتوديعها وهي ذاهبة إلى العمرة، بعد أن قضى الأشهر الأخيرة في ابتكار ست وثلاثين طريقة، لرثاء نفسه، وهي عدد أصدقائه ورفاقه في مهنة المتاعب والمصائب...والموت، الذين سبقوه إلى تلك النهاية[532].

سعيد مقبل:

ومن ضمن الصحفيين الذين اغتيلوا غدرا "سعيد مقبل"، رجل في السابعة والخمسين من عمره، يواجه الموت بكل هذا العناد، ويصدر الجريدة بعد الأخرى، في زمن لم يبق فيه أحد ليغامر بوضع توقيعه أسفل مقال؟ ويسمي زاويته "مسمار جحا" معلنا أنه باق هنا بنية إزعاج الجميع، ساخرا من السلطة والإرهابيين على حد سواء[533].

ليُغتال وهو يتناول غداءه رفقة زميل له في مطعم الرحمة بجوار الجريدة[534]. رغم أن كان على حذر منذ حاولوا اغتياله منذ شهرين وفشلوا وهو يغير عناوين نومه، ومواعيد قدومه إلى المكتب والطرق التي يسلكها في العودة والأماكن التي يرتادها، ولم يغير كل هذا شيئا من قدره، وقد وصف كل هذا الرعب اليومي الذي يعيشه الصحافي في الجزائر في نص جميل ومؤثر قبل أسبوعين من اغتياله[535].

الطاهر جعوط:

والذي أُدرج اسمه أيضا ضمن قائمة الاغتيالات، والذي اغتيل داخل سيارته حاملا أوراق مقاله الأخير إلى الجريدة، عندما باغته قاتلوه من

) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،ص 305[531]
) المصدر نفسه،، ص 304[532]
)المصدر نفسه، ص 299[533]
) المصدر نفسه ، ص 297 [534]
) المصدر نفسه ، ص 298[535]

الخلف وأطلقوا رصاصتين على رأسه، لتبقى قائمة الاغتيالات مفتوحة على مصراعيها.

ج – الشخصيات التاريخية:

لقد وظفت الروائية بعض الشخصيات التي كان لها الدور الفاعل في التاريخ الثوري للجزائر سواء في الماضي أم في الحاضر ومن جملة هؤلاء:

محمد بوضياف:

تذكرنا الروائية بماضيه التاريخي من خلال حادثة اختطاف الطائرة التي كان بها رفقة رفاقه الأربعة (أحمد بن بلة وآيت أحمد ومحمد خيدر ورابح بيطاط)، وبنفيه من الجزائر بعد الاستقلال ليكتشف مهانة أن يكون لك وطنا أقسى عليك من الأعداء[536].

ليعود إلى الجزائر بعد ثمانية وعشرين عاما من الانتظار وقد تجاوز الثانية والسبعين من عمره، فقد تذكروه بعد ثلاثين عاما وقد شبعوا وانتفخوا، وملئوا جيوبهم وجيوب الجزائر، تاركين لنا وطنا مرهونا لدى البنك الدولي، فكان لا بد من اسمه ليعيد الثقة إلى شعب لم يعد يثق بشيء ولا بأحد. قالوا له كلمات لم تصمد أمامها شيخوخته << الجزائر في حاجة إليك، أنت الرجل الذي سينقذها>>.[537] فقام العجوز وغسل يديه من طين الآجر، وذاكرته من الحقد، فقد آمن دائما أنه لا يمكن أن تبني شيئا بالكراهية.

وكانت له قدرة مذهلة على الغفران، فاحتضن من نفوه ومضى نحو وطنه، فلم يحدث أن نادته الجزائر ولم يستجب لها[538].

ليكون جزاؤه وابل من الرصاص، مقابل خمسة أشهر من الحكم. لم يمهلوه سبعة أيام فقط كل ما يلزمه كي يصل العمر حتى 5 يوليو عيد

---

[536]) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ، ص 241

[537]) المصدر نفسه ، ص 242

[538]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

الاستقلال الذي كان يريد أن يهدي فيه إلى الجزائر خطابه المنتظر[539].

سليمان عميرات:

إضافة إلى موت بوضياف الذي مات غدرا يضاف إلى هؤلاء موتا من نوع آخر، الموت قهرا عند أقدام الوطن[540].

فهو منذ عامه السابع عشر إلى عامه السبعين، متورط مع الوطن منخرط في حب الجزائر حتى الموت، عرفته سجون فرنسا وسجون الجزائر الثورية، حيث بقي عدة سنوات متهما بجرم المطالبة بالديمقراطية ليصرح في آخر مقابلة له (لو خُيرت بين الجزائر والديمقراطية...لاخترت الجزائر)[541].

ليموت بسكتة قلبية حزنا على رفيق دربه "بوضياف" وهو يُغتال غدرا على مرأى منه ومن أحلامنا، فيهدوا له قبرا جوار صديقه.

كما وردت إشارة إلى شخصية والدها المناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني، والذي استشهد في أحد المعارك الضارية في مدينة باتنة في صيف عام 1960[542]. والذي يعد أحد رموز الثورة الجزائرية.

وكذا إشارة إلى شخصية الزعيم "جمال عبد الناصر" باعتباره الزعيم الروحي القومي للعرب، وما حرّكه فينا من مشاعر العروبة والقومية، ليغدو والدها وعبد الناصر رمزا للنضال العربي.

2 – الشخصيات الواصلة:

وضمنها يمكن إدراج شخصية الساردة "حياة" التي تعبر عن رؤيا الروائية، وكذا "هي" التي رأيناها في القصة الاستهلالية، وكذا شخصية الأستاذ الذي ورد ذكره في فيلم "حلقة الشعراء الذين اختفوا" والذي لم يرد ذكره اعتباطا فهو امتداد للساردة في شخصيتها لما يمثله من ثورة وتمرد على الثوابت وبنا منهج مستقل في فهم الحياة والحرية.

---

[539]) المصدر نفسه، ص 307

[540]) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ص 308

[541]) المصدر نفسه، صص(307-308)

[542]) المصدر نفسه ، ص 255

وأضيف إلى هؤلاء شخصية الكاتبة التي التقتها الساردة في المقبرة ذات مرة، والتي ذهبت لزيارة قبر والدها في اليوم التالي في كامل زينتها، كما فعلت الساردة تماما عند ذهابها إلى زيارة قبر "عبد الحق" والتي كانت مثلها تتسلى بخلق أبطال من ورق وقتلهم في كتب/ مطابقة لمنطق الحياة في الحب والقتل دون سبب ليتحول الخيال إلى واقع ويتوفى والدها دون أن تتمكن من ترك مخطوط روايتها عند قبره وهو ما كلفها عامين من الصمت عقابا لها وحزنا عليه، وهو ما جعل الساردة تضع دفترها على قبر عبد الحق انتقاما لها. فدون شك فإن هذه الكاتبة تعبر عن الروائية – تماما–.

3 – الشخصيات المجازية:

1 – القدر:

يرسم حياة الشخصيات، فيغدو العنصر الفعال الذي يسير حياتهم، ومن الصدف أن عثرت على قاعة السينما من خلال إحدى الجرائد والتي يُعرض فيها الفيلم الذي تصورته في قصتها القصيرة.

والقدر هو الذي يلاقيها بـ"هو"، هذا الكائن الورقي الذي خاطت ملامحه بالحروف وبحثت عنه في الحياة، لتصنع الصدف الدور الأكبر لملاقاتها به، فبحكم القدر تلتقي بـ"عبد الحق" في السينما وتكتشف أنه "هو" عن طريق لغته القاطعة.

وعن طريق القدر تلتقي بصاحب القميص الأسود الذي تتبعه خطأ ضانة أنه "هو" الذي قابلته في قاعة السينما نظرا لالتباس طريقتهما في الكلام.

وكان القدر سببا في مقتل "عمي أحمد" الذي ذهبت معه في جولة عبر الجسور قصد استدراج القدر للعثور على "هو" في المدينة، لتلتقي به فعلا في العاصمة بسبب هذا القدر وهذه الحادثة التي جعلتها تقضي فترة النقاهة هناك.

وبحكم القدر أيضا تعرف بمجيء "هو" من فرنسا صدفة من خلال إحدى الجرائد التي بثت صورته رفقة بوضياف وآخرين.

فقد كان للقدر في الرواية النصيب الأكبر في تحريك الأحداث وصياغتها وذلك عن طريق تحويل الكتابة إلى واقع الحياة، فما تخيلته الساردة في قصتها القصيرة من خلال شخوصها- الذين أوجدتهم-، وجدته على أرض الواقع.

2 – الضغط:

يبقى الضغط مسيطرا على كل الشخصيات وبخاصة الساردة، حيث تكبل وتقيد حرية الأفراد من قبل سلطة المجتمع التي تفرض عليها نظاما خاصا من الممارسات المناقضة مع شخصيتها المتمردة والمتحررة.

هذا الضغط يؤدي بها إلى البحث عن الحب المفقود والحرية التي وجدتها في العاصمة وفي شقة "هو" أين تمارس معه ما كان محرما عليها في قسنطينة، مطلقة العنان لتمردها وتحررها.

وهذا الضغط نجده مسلطا على باقي الشخصيات التي ناضلت بقلمها حاملة معها قضية، هذا الضغط الممارس عليها من قبل الأصوليين من جهة، من قبل السلطة.

3 – الترتيب الزمني في الرواية:

تسير رواية **فوضى الحواس** في سياق زمني يمتد من بداية التسعينات التي شهدت تذبذبا سياسيا من استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد، ومجيء محمد بوضياف في 14 يناير 1992 م، حيث عاشت الجزائر فترة عشرية سوداء، بسبب الإرهاب الذي خلف مجازر مأساوية بدأت بأحداث أكتوبر 1988 م وتواصلت حتى نهاية التسعينات.

وتعتبر أحداث أكتوبر إشارة زمنية تحيلنا على أحداث القصة من خلال إشارة "خالد بن طوبال" عندما كان يبرر سبب إصابة ذراعه لحياة يقول:<< حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988، كنت وقتها أعمل مصورا صحفيا، قد ذهبت لألتقط صورا لتلك...، تلقيت رصاصا طائشا كان موجها إلى أي شخص>>[543].

[543]) أحلام مستغانمي، رواية فوضى الحواس،، ، ص 265

ومن موقع آخر تحدد مجيء "بوضياف" تقول:<< كان يوم 14 يناير 1992 يوما استثنائيا حتى في طقسه فقد توقفت الأمطار التي هطلت قبل ذلك بغزارة، وجاء يوم مشمس وكأن الطبيعة تطابقت مع مشاعر الجزائريين، وكأنها أرادت أن تتواطأ مع التاريخ وتهدي إلى بوضياف يومه الأجمل>>[544]. وهذا ما جعلنا نعتبر أن أحداث القصة قد كانت سنة 1991 م وهو الزمن المتخيل للأحداث التي كانت تدور "فوضى الحواس " مسرحا لها، والتي ارتبطت بخريف هذه السنة، حيث نلاحظه من مقولة الكاتبة:<< حدث ذلك عندما ذهبت كي أشتري من القرطاسية ظروفا وطوالع بريدية، ورأيت ذلك الدفتر من حزمة من الدفاتر كان البائع يفردها أمامي وهو يرتبها، استعدادا لاقتراب الموسم الدراسي>>.[545] هذا كمؤشر.

وحاولت الكاتبة أن تقدم قرائن حديثة، وهذا ما نجده في آخر صفحات الرواية، التي تمثل تاريخ الانتهاء من كتابة الرواية 19 ديسمبر 1997م.

وجب أن نشير إلى أن رواية فوضى الحواس تتكون من ثلاثمائة واثنا عشر صفحة قسمتها الروائية إلى خمسة فصول معنونة كالتالي: (بدءا – دوما – طبعا – حتما – قطعا)، غير أني أعدت تقسيم الرواية إلى ستة عشر مقطعا، فكانت مقاطع الرواية على النحو التالي:

المقاطع والصفحة	الموضوع
المقطع الأول من ص09 إلى 27	البحث عن عنوان السينما
المقطع الثاني من ص27 إلى 38	الذهاب إلى السينما
المقطع الثالث من ص 38 إلى 51	الذهاب إلى المقهى
المقطع الرابع من ص 51 إلى 53	مقتل عمي أحمد
المقطع الخامس من ص 53إلى 80	الذهاب إلى العاصمة
المقطع السادس من ص 80 إلى 87	الذهاب إلى الشقة

[544]) المصدر نفسه، ص204

[545])المصدر نفسه، ص 21

المقطع السابع من ص87إلى 116	العودة إلى قسنطينة
المقطع الثامن من ص116 إلى 141	مجيء بوضياف
المقطع التاسع من 141إلى 161	الرجوع إلى العاصمة
المقطع العاشر من ص161 إلى 201	العودة إلى قسنطينة
المقطع الحادي عشر من ص 201إلى213	الذهاب إلى الشقة
المقطع الثاني عشر من 213 إلى 275	اغتيال بوضياف
المقطع الثالث عشر من 275إلى 284	البحث عن عبد الحق
المقطع الرابع عشر من 284إلى292	اغتيال عبد الحق
المقطع الخامس عشر من ص292إلى 210	الذهاب إلى المقبرة
المقطع السادس عشر من ص210إلى212	الذهاب لمحل القرطاسية لشراء الطوابع البريدية

الخاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية في ارتحالات الصورة في الزمان والمكان ، في تلك النقلات المتميزة، من الصورة السلاح إلى الصورة أداة للفكر وصولا بالصورة إلى كيفية إنتاج الدلالة ضمنها تم الخروج بجملة من النتائج تخص الجانبين النظري والتطبيقي على السواء أهمها:

* تطور مفهوم الصورة بتطور أشكال العلاقات الإنسانية، لتتحول الصورة من موقع الهامش إلى المركز، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة، فأضحت الصورة مجموعة من البنيات السيميولوجية المنتجة للمعنى، إنّها شكل معرفي مستقل بذاته وقادر على التعبير والتأثير، ومما لا شك فيه أنّ مصدر هذه القوة يكمن في كونها نصا مرئيا

مفتوحا على اللغات قاطبة، وإنّها ثرية بقدر يسمح بقراءات متعددة وباحتلال الطاقة البصرية، التي مهدت من خلالها لاختراق المخيال العام.

* لما كانت السيميائية بحثا في انبثاقات المعنى داخل الأنظمة العلاماتية المختلفة، وكانت الصورة شكلا من أشكال التعبير الأيقوني ونظاما قائم الذات لإنتاج الدلالة، فإن الصورة قد مثلت ميدانا خصبا لتطبيق منهج التحليل السيميائي، إنها تمثل مجموعة من الإشارات والعلامات والرموز الخاضعة لشبكة من العلاقات، إنها رسالة حاملة لرسالة أخرى، تتحقق ضمن فعلي التواصل والتلقي، لتصبح قراءة الصورة انتقالا من مستوى إلى آخر، فيشتغل الشكل كمستوى تقريري، يستند إلى المفهوم لإنتاج الدلالات، وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي لذاكرة مفتوحة على آفاق متعددة لا يحدها سوى القارئ الذي يدرج معطيات النص الصوري ضمن مسارات تأويلية هي من انتقائه وافتراضه، وهذا هو الإبداع الفعلي.

* إن جلّ التأويلات الممكنة للصورة ينبغي أن تستعين بالمعارف السابقة الخاصة بالحضور الإنساني داخل المجتمع، لأن الصورة خاضعة لما يسمّى بالتسنين المسبق؛ بمعنى أن قراءتها وفهمها متعلقان بقدرة المتلقي على التنسيق بين مختلف العناصر المكونة لها، مستندا إلى معاني تلك العناصر خارج نطاق الصورة، أي الوصول إلى جميع التمفصلات الممكنة للمعنى والمتضمنة سياقات الفعل الإنساني.

* الصورة واللغة كلاهما يشكلان علامة، فالرسالة البصرية مثل الكلمات لا يمكن لها أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، لكن التواصل بين الأنظمة البصرية والأنظمة اللغوية لا يعني بأي حال من الأحوال إنجاز نوع من الإسقاط للمفاهيم اللسانية على الأنظمة التواصلية البصرية، وذلك مراعاة لخصوصية خطاب الصورة، هذه الخصوصية التي تفرضها مجموعة من العناصر التي تميز الصورة(والنصوص البصرية بصفة عامة) عن بقية الأنظمة التواصلية لتكون أول خطوة منهجية تقود إلى تحديد الصورة وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، هي المقارنة بين الصورة وبين العلامات اللغويّة.

* ينتمي كل من الرسم والتصوير الفوتوغرافي إلى عائلة الفنون البصريّة التي تضمّ النحت و العمارة و فنون التصميم وهي فنون تعتمد بشكل كبير على الرؤية أيضا و الإبصار.

* تعددت أشكال التداخل بين فن التصوير والأدب وكان من أبرز نقاط التلاقي بينهما:

اعتماد فنّي التصوير والأدب على المحاكاة /إنتاج الصور الفنية /التوظيف المباشر للصور التشكيلية والفوتوغرافية في الأدب /التصوير الذهني في الرواية.

* إنّ الانفتاح الأدبي على الفنون من شأنه أن يعمق حتما من قيمة المواضيع التي يعالجها الأدب، وكذا إثراء المجال الأدبي والنقدي وتحقيق الانتشار الواسع للظواهر الإبداعية خارج حدود النوع الواحد، والتمتع بالحيوية والتجديد لفن الأدب ولا سيما فن الرواية كونها أكثر الأنواع الأدبية مرونة وأقدرها على استيعاب أكثر من فن مرة واحدة.

* توصل البحث في شقه التطبيقي إلى رصد تمثلات توظيف فن التصوير في الثلاثية، في محاولة لإبراز أهمّ الإضاءات والإضافات الفنية التي قدمها هذا الفنّ في تحريك وتفعيل مجريات النسيج السردي للمدونات الروائية نموذج البحث و رفع قيمتها الفنية.

*إنّ توظيف أحلام مستغانمي لعدد من الصور توظيفا ذهنيا فنيا جعل ثلاثيتها تنحرف باللغة من مجال التوصيف السطحي إلى مجال التوصيف العميق المكثف، الذي ساهم في تشكيل فضاء مكاني و نفسي لاحتضان الصور الموظفة والاستفادة منها.

*من بين أهمّ الآليات المقترحة لتحليل الصور تلك المنهجية التي اعتمدها **بيروتيت peyroutet وكوكيلا cocula** حين قدما خطة تحليلية تُمكِّن المحلل السيميائي أو الناقد الفني من مساءلة الصور البصرية الثابتة ؛ بما فيها اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية وذلك في كتابهما (sémantique de l'image) وهي ذات المنهجية التي اعتمدها قدورعبد الله ثاني في كتابه" سيميائية الصورة."

*تمّ إقتراح آلية منهجية تساعد على قراءة و تحليل الصور الذهنية الموظفة في النصوص الروائية عموما ،و تستند هذه الآلية في بعض نقاطها على آلية بيروتيت و كوكيلا ، وتتكون من ثلاث مقاربات هي : **(المقاربة السياقية) وصف الرسالة /(المقاربة الأيقونية)سنن الأشكال والألوان/(المقاربة السيميائية)مجال الرمزيّة اللغويّة.**

*عملت" **أحلام مستغانمي**"على تضمين ثلاثيتها الروائية مجموعة من اللوحات الفنية و الصور الفوتوغرافية والتي تُمثّل –في أغلبها – صورا لجسور مدينة قسنطينة، و صورة لوجه امرأة فرنسية من توقيع خالد بن طوبال، إضافة إلى صور زيان التشكيلية المتمثلة في لوحات الأبواب ولوحات الجسور ولوحة الأحذية ،أما التصوير الفوتوغرافي فتمثل في صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد.

–*أثبتت القراءة التحليلية للصور الموظفة في الثلاثية– وفق المقاربة المقترحة –أنّ هذا التوظيف ساهم في دفع حركية السّرد جماليا ، وأكّد أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا استرسال أحداث الروايات ،حيث جعلت الكاتبة الصور الذهنية الموظفة تبدو وكأنها شخصيات تحس و

تتكلم و تشارك باقي الشخصيات همومها ، بل وألقت على عاتقها مهمات سردية مكثفة لبسط الأحداث و تأزيمها ؛ فما ظهرت في الثلاثية لوحة أو صورة إلا وكانت نتاجا لأزمة إنسانية ما، وما إعادة إنتاجها الفني إلا محاولة لتقديم وعرض وتجميل ذلك الواقع الذي عكسته.

*كشف هذا التوظيف عن وجود نوع من الحوارية بين فنون الرواية والشعر والرسم والتصوير الفوتوغرافي داخل المتون الروائية؛ ما بيّن أنّ الفنان يمكنه تذوق فن غير الذي يمارسه فأحلام/حياة التي كانت روائية أعجبت بلوحات خالد، وزياد الشاعر أيضا قام بمهمة التحليل النفسي للوحات خالد حيث ظهر ذلك في ثنايا ذاكرة الجسد ، إضافة إلى اهتمام المصور الصحفي خالد في رواية عابر سرير بقراءة و تحليل لوحات زيان ، وكذا محاولة زيان لإبداء نظرته حول الصورة الفوتوغرافية للطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي خالد.

*خصّت أحلام مستغانمي اللوحات الفنية لخالد بن طوبال باهتمام بالغ أكثر من باقي المحطات التصويرية ،حيث راحت تتابع ميلاد كل لوحة و تقدم تفاصيل رسمها وملامحها ومحتوياتها ، عكس ما حصل مع لوحات زيان أين اكتفت بتوظيف لوحات جاهزة تتقاطع تفاصيلها مع مثيلاتها مما رسم خالد.

*الأكيد أنّ هذا التوظيف قد أثرى التجربة الروائية لأحلام مستغانمي لتقديم الواقع السردي استنادا إلى أرضية فنية اعتمدت توظيف فن التصوير لعرض العديد من الأحداث التاريخية و السياسية والثقافية و الاجتماعية في حلّة من الجمالية و الفنية.

* إنّ قراءة الصورة وتأويلها يبقى أمرا نسبيا ومتفاوتا، لأن الصورة بطبيعتها تتحكم فيها مستويات عديدة، إدراكية، معرفية، ثقافية، سوسيو بيئية واقتصادية، لا تتوافر في شخص كاملة، وحتى إن توافرت هذه المستويات في متلق مفترض، فإنّ الضرورة المنهجية والإجرائية تبقى غير موحدة، تبعا للمدرسة السيميو لسانية التي ينتمي إليها محلل الصورة.

* تنوعت شخوص رواية "فوضى الحواس" من شخوص تاريخية ومجازية وواصلة، وقد ساهمت الشخصيات الثانوية في تطوير الأحداث وكذا إبراز مواقفها إزاء الأحداث التي عاشتها البلاد أثناء المأساة الوطنية.

* اعتماد الساردة على طابع المونولوج والحديث النفسي، لتكشف بذلك عن الحالة النفسية للروائية.

* اعتماد الساردة على الحاضر مع العودة إلى الماضي من حين لآخر للربط بينهما، فرواية "فوضى الحواس" مبنية على تردد الأحداث في زمنين، الزمن الراهن وهو زمن الواقع

المعيش، والزمن الماضي وهو الزمن التاريخي، ويتمثل في أزمنة مختلفة بعضها يعود إلى الثورة الجزائرية والآخر إلى أحداث أكتوبر 1988.

* المكان الروائي ليس الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل هو أيضا أحد العناصر الفعالة في تلك الأحداث ذاتها، فهو حامل لجملة من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية.

* هناك تفاعل بين الشخصية والمكان في رواية "فوضى الحواس" لا سيما وأن الانتقال من مكان إلى آخر تصحبه جملة من التحولات والتغيرات على مستوى بنية وأفكار الشخصية.

* وظفت الروائية الوصف كتقنية مساعدة تكشف عن الجوانب الخفية للشخصية من خلال الساردة أو استنباط القارئ لهذه المواصفات.

*كما تضعنا الروائية أمام عالم مبني على فوضى الحواس، كما هو عنوان الرواية، بحيث نجد الحزن والحب معا، والصمت والكتابة، والخيال والواقع، والفن والحياة.

إنّ ما سبق عرضه من نتائج وإجابات عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة لا يعدّ كافيا، حيث يبقى هذا البحث فاتحة لما هو أشمل وأعمق من دراسات مقترحة على طلبة العلم والمهتمين بمجال تحاور الفنون مع الأدب، و الرجاء من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضا ، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم ،وصلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

ملخص البحث بالعربية:

يهدف البحث إلى دراسة الصورة في الرواية سيميائيا، وبالتحديد ثلاثية **أحلام مستغانمي** (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير). ولما كانت "السيمياء" هي أحدث منهج نقدي انتشر بعد انحسار "البنيوية"، فقد بات من الضروري التعريف به، ليس في أصوله الفكرية فحسب بل حتى في نظريته النقدية، لذلك جاء البحث تحت عنوان: **(سيمياء الصورة في الرواية العربية المعاصرة- ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا-)** بحثا في النظرية النقدية وتطبيقاتها، متضمنا **مقدمة** يليها **ثلاثة فصول** وفي النهاية **خاتمة**؛ عُني **الفصل الأول** بالنّقلة من السيميائيات العامة إلى السيميائيات البصرية، وما صحب ذلك من إشكاليات وتساؤلات، خصّت العلاقة بين الصّورة واللّغة، وصلاحية تطبيق المفاهيم اللسانية على النص البصري.

أما **الفصل الثاني** فقد خُصص لمباحث الصورة وجاء بعنوان " **الصورة والإبداع الروائي**"، وقد خص العلاقة بين الصورة واللغة، وصلاحية تطبيق المفاهيم اللسانية على النص البصري، إضافة إلى الحديث عن "سنن الصورة الإدراكي"، طريقتها في إنتاج الدلالات، دون إغفال عنصر اللون لما له من أهمية في تكوين الصورة، وإكسابها دلالات جديدة.

وأما **الفصل الثالث** والذي وُسم بـ"**سيمياء الصورة في ثلاثية أحلام مستغانمي**"، وهو فصل تطبيقي ضمّ مبحثين؛ المبحث الأول ضمّ شقين:الأول نظري حول آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنيّة الذهنيّة، والشقّ التطبيقي اختصّ بقراءة الصور الفنيّة الموظّفة في روايتي "ذاكرة الجسد وعابر سرير"، حيث كانت البداية مع اقتراح **آليّة منهجيّة لقراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائيّة** تضمنت:المقاربة السياقيّة (وصف الرسالة)، المقاربة الأيقونيّة(سنن الأشكال والألوان)، والمقاربة السيميائيّة(مجال الرمزيّة اللغوية). و من ثمّ التطرق إلى قراءة الصور الفنيّة الموظفة في الثلاثيّة و التي توزعت كما يلي:

***اللوحات الفنيّة لخالد بن طوبال:**(لوحة حنين/ لوحة اعتذار/لوحة أحلام / لوحات الجسور الإحدى عشرة).

***لوحات زيّان:** (لوحات الجسور/لوحة حنين/لوحات الأبواب/ لوحة الأحذية).

***صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.**

أما **المبحث الثاني** فقد تم التطرق فيه إلى دراسة **الصورة السردية** في رواية "فوضى الحواس" باعتبارها خالية من الصور واللوحات الفنية.

خاتمة: تضمنت أهم النتائج التي وصل إليها البحث بفصوله الثلاثة.

This research aims to study the imagery of novels at a semiotic level; in particular, Ahlem Mosteghanemi's trilogy: Memory of the Flesh, The Chaos of Senses, and Bed Hopper. Since Semiotics is the latest approach in literary criticism after Structuralism declined, it is necessary that the term be defined—not only at the level of its origins, but also the critical theory that stems from it—as a result, our work is titled: **Semiotics of the Image in Contemporary Arab Novels— Ahlem Mosteghanemi's Trilogy as a Model—**; a title that delves into the critical theory itself, and its applications. The work includes an entry that deals with the transition from general semiotics to visual semiotics, and the issues and questions that followed as a result. It essentially tackles the subject of the relationship between image and language, and the extent to which linguistic concepts can be applied on visual texts.

The **First Chapter**, titled "The Semiotic Approach", deals with the principles and basics of the approach.

The **Second Chapter** is dedicated to images and imagery and it carries the title of "**Image in Novelistic Creativity**". It deals with the relationship between image and language, and the extent to which linguistic concepts can be used to study visual texts. Additionally, we touch upon the subject of "Cognitive Image Codes" and how they produce significance; we do not neglect the element of color and its importance in creating the image and giving it new significations. The chapter ends with a practical part that we named "**Building Character Image and Subverting Expectation",** which touches upon the semiotics of the trilogy's three main characters.

As for the **Third Chapter**, titled "**The Semiotics of Communication and Image in Mosteghanemi's Novels"**, it is mainly a practical chapter that can be divided into two sections. The first section is more or less theoretical and tackles the mechanisms of reading and analyzing cognitive images, while the second section is mainly about examining the paintings and images used in the trilogy. We began by suggesting **a methodology for reading and analyzing images in the novel**; this approach included: Epistemic Contextualization (message description), the Iconographic Approach (shape and color codes), and a semiotic approach (symbolic linguistic representation). We also examine and analyze the images used in the trilogy. They can be listed as follows:

Paintings by Khaled Ben Tubal:

(Painting of Yearning, Painting of Apology, Painting of Dreams, Paintings of the Eleven Bridges)

Paintings by Zian:

(Painting of Bridges, Painting of Yearning, Paintings of Doors, Painting of Shoes)

قائمة المصادر والمراجع:

أ – قائمة المصادر:

1- أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. دار نوفل للطباعة والنشر .بيروت.لبنان.ط7. 2017

2- أحلام مستغانمي. عابر سرير. دار نوفل للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ط2 . 2014

3- أحلام مستغانمي. فوضى الحواس.دار نوفل للطباعة والنشر .بيروت. لبنان. ط7 .2017

ب – المراجع المترجمة:

4- أديسا نيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي الليني، تر: جلال الماشطة، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، ط1، 1981.

5- أرسطو طاليس، الخطابة الترجمة العربية القديمة، ترجمة وتحقيق وتعليق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، د ط، 1979.

6- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق:د/ إبراهيم حمادة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

7- أمبيرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2005.

8- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2000،2.

9- بيار جيرو، السيمياء، تر: أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت، ط1، 1984.

10- تزفيتان تودوروف، مفاهيم السردية،تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.

11- تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط2012،1.

12- تيري إيغلن، مقدمة في النظرية الأدبية، تر: ابراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1992.

13- جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

14- جون كوين، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: د/أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 2000.

15- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د/ أحمد درويش، الهيئة العامة لقصر الثقافة، د ط، 1990.

16- جيرار جونيت، الإنتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القافي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، د ط، 2010.
17- جيرار دولودال. السيميائيات أو نظرية العلامات- مدخل إلى سيميوطيقا شارل .س.بيرس-، تر: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000.
18- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، الهيئة العامة لدار الثقافة، مصر، ط2، 1996.
19- روبيرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
20- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، د ط، 1994.
21- ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العبادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، دط، 1995.
22- سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نظيف الجناني، مالك ميري وسليمان حسن إبراهيم، مراجعة الدكتور عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد العراق، د ط، 1982.
23- فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللغة العام،تر: يوسف غازي ومجيد نصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، د ط، 1984.
24- كلود ليفي شتراوس، السمع، النظر، القراءة، تر: أحمد خليل، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،د ط، 1994.
25- هانز جورج غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، د ط، 1997.

ج- المراجع العربية:

27- ابن جني أبو الفتح عثمان.الخصائص.بيروت. ج1. ط3. 12.
28- ابن منظور.لسان العرب. تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي. دار المعارف. القاهرة. مج4 .الجزء 27 .د ت.
29- أبو هلال العسكري. الفروق في اللغة.ترجمة وتصحيح: محمد علوي7. الجاحظ. البيان والتبيين. دار الفكر.بيروت. د ط.د ت.
30- الجاحظ. البيان والتبيين. دار الفكر.بيروت. د ط.د ت.
31- الجاحظ. الحيوان.تحقيق وشرح:عبد السلام محمد هارون. دار الجيل. بيروت.ج3. 1998
32- راغب الأصفهاني. مفردات ألفاظ القرآن. دار القلم. بيروت. ط1.د ت

33- صلاح فضل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. دار الشرق. القاهرة. مصر. ط1 . 1998.
34- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان. تعليق: السيد محمد رشيد رضا. دار الكتب العلمية. بيروت.ط1. 1998.
35- عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه: محمود ومحمد شاكر. مكتبة الخانجي.
36- مصطفى الورياغلي. الصورة الروائية- دينامية التخييل وسلطة الجنس-. منشورات العبارة. د ط. د ت .
37- إبراهيم زكريا.مشكلة البنية. دار مصر للطباعة. القاهرة.د.ت
38- إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
39- أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف، والإعراب، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2 ،1974.
40- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2، 1997
41- أحمد يوسف. السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي و جبر العلامات. الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005
42- أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. دمشق، دار مشرق، المغرب، دط، 1994.
43- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.
44- بلاسم محمد،تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية
45- جميل حمداوي .من الحجاج إلى البلاغة الجديدة.أفريقيا الشرق.المغرب.د ط. 2014.
46- جواد الزيدي ، فينومينولوجيا الخطاب البصري ،دار الينابيع للطباعة والنشر ،سوريا، ط1، 2010.
47- حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة ،1967
48- حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي. ط1 . المركز الثقافي العربي. الدلر البيضاء. 2000.
49-حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل،
50- حنون مبارك. دروس في السيميائيات. دار توبقال، المغرب ، ط1، 1987.
51-جابر أحمد عصفور.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة.د ط. 1984
52- دليل محمد بوزيان و آخرون،اللغة و المعنى مقاربات في فلسفة اللغة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط 1، 2010.
53-رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني

54- زينات البيطار ،غواية الصورة النقد والفن ،تحولات القيم والأساليب والروح ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء' ط1، 1999،
55- سعيد بن كراد،سيميائيات الصورة الإشهارية ،الإشهار والتمثلات الثقافية ،أفريقيا الشرق ،للنشر ،المغرب ،ط1 ، 2006.
55. شوقي ضيف.النقد. دار المعارف. القاهرة. ط 5 . د ت .
56. عادل كامل ، الرسم المعاصر في العراق ،مراحل التأسيس وتنوع الخطاب ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق،2008.
57. عادل مصطفى، دلالة الشكل(دراسة في الإستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2001،1.
58. عباس حسن. خصائص الحروف العربية ومعانيها.منشورات اتحاد كتاب العرب.1998.
59. عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والنقد عند هيجل ، دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1996
60. عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، دار الاختلاف ، لبنان، الجزائر، ط1، 2010.
61. عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات، دار القرويين للطبع والنشر، تونس، ط1 ، 2008.
62. عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر ، ط2007،1.
63. عز الدين شموط ،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة ،مجلة المعرفة ،ع 515 ،وزارة الثقافة ،سوريا،.2006
64. عفيف بهنسي. الفن العربي الحديث في البلاد العربية بين الهوية والتبعية، دار الجنوب للنشر، اليونيسكو، د ط، 1980.
65. عفيف بهنسي، الفن والقومية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،دط، 1965
66. علي عبد المعطي محمد. فلسفة الفن رؤية جديدة.
67. فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية،
68. فخري صالح ،التجنيس و بلاغة الصورة، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1، 2008.
69. فرج عبو،علم عناصر الفن،ج 1، دار دلفين للنشر والتوزيع، بغداد العراق، د ط، 1982.
70. فريد الزاهي، العتبة والأفق – تجربة التشكيلية العربية-، (جائزة الشارقة العربية للبحث النقدي التشكيلي)، منشورات المركز العربي للفنون،الشارقة، د ط، 2007.
71. قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة- مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم- ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

72. كاظم مؤنس ، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري ، جدارا للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1،2006 .

73. كامل حسن البصير. بناء الصورة الفنية في البيان العربي– موازنة وتطبيق–. مطبعة المجمع العلمي العراقي.دط. 1987.

74. كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011.

75. مجاهد عبد المنعم مجاهد. جماليات الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1997

76. مجدي الجزيري, الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرز. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط1. 2002.

77. محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.

78. محمد الماكري.الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

79. محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

80. محمد عزام. النقد...و الدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب. دار الثقافة، دمشق، ط1، 1996.

81. محمد غليم.التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم.دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.1987.

82. محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة .مصر.1997.

83. محمد نديم خشفة. تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان –. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.

84. مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن،

85. منذر عياشي .العلاماتية و علم النص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004

86. ميجان الرويلي، سعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط2، 2000.

87. وجدان الصائغ ،الأنثى و مرايا النص مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر ،دار نينوى للنشر ،سوريا ،ط 1 2004 .

88.راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن- دراسة في القيم الجمالية والفنية-، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2005.
89.ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث- عبد الله البردوني نموذجا-، دار البشائر للنشر والاتصال، الجزائر، د ط، 2002.

د- المجلات والدوريات:

90. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، 1997.
91. حسن سليمان، تأملات، مجلة النقد الأدبي "فصول"، ملف العدد ثقافة الصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ع62، صيف وخريف، 2003.
92. سعيد بن كراد، الصور وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، ع132، المغرب، 2009.
93. عبد الحق بلعابد، سيميائية الصورة -بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد،مؤتمر فيلاديلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلاديلفيا، 2008.
94. عز الدين الشموط، في البدء كانت صورة، مجلة المعرفة، ع514، وزارة الثقافة، سوريا، تموز، 2006.
95. عز الدين شموط، النظم البصرية الطبيعية والفنية المشتركة، مجلة المعرفة، ع515، وزارة الثقافة، سوريا، 2006.
96. علي زغينة، مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، (7-8) نوفمبر، 2000.
97. غسان قنديل، اللون والشعر، مجلة المعرفة، مجلة شهرية، إصدارات وزارة الثقافة، سوريا، ع546، آذار، 2009.
98. محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، ع57.
99. محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، ع3، 1996.
100. محمد الغماري، الصورة واللغة- مقاربة سيميوطيقية-، مجلة فكر ونقد، ع13.
101. محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية، مذكرة تخرج.
102.محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13.
103. أشرف منصور، ضمنية الصورة- نظرية بوديار في الواقع الفائق-، مجلة فصول، ع62.

هـ- المراجع باللغة الأجنبية:

104 -Fanny Des champs .Lire L'image au college et au lycée.Paris.Hatier Pédagogie.2004 .

105- Philippe Hamon .pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit .

106- G ,Graunard et J Hugo .Laudio visuel Pourtous .Lyon Chronique social.1993.

107-Genivieve Jacquinot. Image et pédagogie. Paris.Presses Univsersitaire de France.1977.

108-J.Ray .Debove.Le Robert et cle international

109-M Joly .L'image et les signes.Paris.Armand Colin.2011 .

110-Roland Barthes.L aventure Sémiologique.ed.Seuil. Paris. 1985.

111-Roland Barthes ,Lobvie et Lobtus ,essais critiques III .ed,seuil,1982.

الفهرس

المقدمة:

الفصل الأول: من اللسانيات العامة إلى اللسانيات البصرية

1- تاريخ السيمياء ....(7-12)

2- من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة.....(12-13)

3- التعايش بين اللغة والصورة.....(13)

4-قراءة الصورة وإنتاج المعنى.....(13-15)

5- الاعتباطية والمماثلة.....(15-17)

6-التمفصل المزدوج والكلية.....(18-19)
7-الخطية والتزامن.....(19-21)
8-أهمية الصورة.....(23-25)

الفصل الثاني: الصورة في الإبداع الروائي

أولا:مفهوم الصورة نشأتها وتطورها

1-الصورة في البلاغة القديمة.....(29-34)

2-الصورة في البلاغة الجديدة.....(34-44)

ثانيا: أنماط الصورة في الرواية

1_ الصور الروائية الجزئية.....(44-54)

أ - الصورة المجازية

ب _ صورة الفضاء والمكان

ج - صورة الزمن

د- صورة الشخصية

هـ- صورة الفعل أو الحدث

2 _ الصورة الروائية الكلية.....(54-55)

ثالثا: بناء صورة الشخصيات وتشويش المتوقع في رواية ذاكرة الجسد.....(56-67)

الفصل الثالث: سيمياء الصورة في ثلاثية أحلام مستغانمي

المبحث الأول: قراءة الصور الفنية الموظفة في روايتي "ذاكرة الجسد" و" عابر سرير":

1 – آلية قراءة الصور الفنية الموظفة في النصوص الروائية

1/1- المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

2/1 - المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

3/1- المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

2/ قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية:

1/2- اللوحات الفنية لخالد بن طوبال:

1-1/2- لوحة حنين

2/2- لوحة اعتذار

2- 3 - لوحة أحلام
4/2 -لوحات الجسور الإحدى عشر
2/2 لوحات زيّان:
1-2/2 - لوحات الجسور/ لوحة حنين
2/2 – 3 لوحات الأبواب
2/2- 4 لوحة الأحذية
3/2- صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.
المبحث الثاني: الصورة السردية في رواية فوضى الحواس
الخاتمة.....(189-192)
المصادر والمراجع.....(193-200)
ملخص البحث بالعربية.....(201-202)
ملخص البحث بالانجليزية.....(203-204)
الفهرس.....(205-207)