سيميائية المنجز التشكيلي في رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"

▪ أ. سهام بودروعة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـص:

استلهم زمرة من الأدباء عبر العصور المختلفة أفكارهم من الفنانين التشكيليين والعكس صحيح، فبين الأدب والتشكيل مناطق مشتركة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب.

حيث كسرت الروائية" **أحلام مستغانمي**" حواجز اللغة فاسترفدت في روايتها" **ذاكرة الجسد**" العديد من المنجزات التشكيلية ، فجاء هذا الاسترفاد متنوعا، واستخدمت ثقافات متعددة ، لدرجة أنه يمكن نعت روايتها ب" رواية البعد البصري" أو رواية" المعارف الفنية".

وسنحاول استجلاء أبرز هذه التشكيلات الفنية انطلاقا من المنهج السميائي حيث يتم استنطاق كل المكونات التي تعبر عن الوجود الإنساني في أسلوب جمالي متفرد.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، التشكيل ، العناصر الإيقونة .

Résumé :

À travers différents âges, plusieurs écrivains ont été influencés par dés artistes et vice versa.

À partir de cet approche sémiotique on va prendre le roman de Ahlem Mostaganemi « D'Akirat al Jased » comme model, elle a utilisé plusieurs cultures variées et les moyens d'expressions plastiques et remis en question tous les éléments qui reflètent l'existence humaine.

Les mot clé :Sémiotique, plastique, les éléments iconiques.

Abstract :

Across different ages, a clique of writers inspired their ideas of artists and vice versa, Ahlem Mostaganmi broke the novelist vastrvedt language barriers, in her novel" DAKIRAT EL JASED".many fine achievements and used multiple cultures varied so much, so that we can retell" novel optical dimension" or" novel technical knowledge «in this approach semiotics.

Key words : Sémotics, plastics, iconiqe

1- توطئة:

إن فكرة "**التشكيلية**" هي فكرة قديمة ذات أصول إغريقية ، وتعني الصنعة والحذق والإتقان والقدرة على تحويل المواد إلى أشكال ، حيث استعملت في العصر الكلاسيكي في اليونان للدلالة على فن النحت والخزف وحتى الهندسة ، واتخذت معنى أكثر دقة وإيهاما ، مع عبارة الفنون التشكيلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

"فاليوم نتكلم بسهولة عن" الفنون التشكيلية " لنشمل بها جميع أنواع الفنون الخاصة بالصورة غير الفوتوغرافية، وفنون الصورة " المصنوعة يدويا"، ولا تزال أصداء مجاز التشكيل تتكرر بشكل أكثر في سياق هذا الاستعمال، إلا أن العبارة أصبحت مجازية – فهي تشير أكثر إلى انقسام مؤسسي، فقد دافعت فنون الصورة اليدوية دوما عن نفسها ضد الصورة الفوتوغرافية وطبيعتها الآلية، وتطور الوضع كثيرا في النصف الثاني من القرن العشرين مع دخول الصورة الفوتوغرافية إلى حقل الفنون " التشكيلية". ومع اختراع الصورة الرقمية التي يمكننا تعديلها على سجيتنا ، عادت فكرة التشكيل إلى الظهور مجددا ولو بشكل قليل، فالمعالجات اليدوية المتاحة من خلال البرمجيات من نوع الفوتوشوب ليست ذات طبيعة يدوية إلا بشكل غير مباشر".[1]

فالفنون البصرية المعاصرة تشمل جميع البانوراما الموصولة بالبصر ولا مندوحة من أن التشكيل يمثل أحد أركانها الجوهرية.

كما تجمع معظم المعاجم اللغوية العربية التي تناولت هذا المصطلح بالعودة إلى جذره اللغوي "**شكل- تشكيل**" على أنه يدل على الجانب التصويري والتمثيلي.

حيث وردت مادة(ش.ك.ل) في معجم الوسيط:" شكل الدابة : قيدها بالشكال. والكتاب: ضبطه بالشكل ومنه: الفنون التشكيلية. والزهر:ألف بين أشكال متنوعة منه والمرأة شعرها: أشكلته.
تشاكلا: تشابها وتماثلا.
تشكل مطاوع شكله . والشيئ :تصور وتمثل."[2]

والتساؤل المشروع: لماذا يتم الفصل بين التشكيل وعالم الصورة في عالمنا العربي؟" ألأن تاريخ الفن التشكيلي يرتبط بشكل أو بآخر بالمقدس وأن الصورة ظلت ممارسة قابلة للتعيين والصورة

" التصوير" أمر مركب يمتد إلى عدة مجالات قد لاتربطها بالتشكيل إلا علاقة قرابة بعيدة ؟؟...فالأساس التنبيه إلى مايمكن ربحه من الناحية الثقافية والبحثية والتاريخية بوضع التشكيل في وسطه الطبيعي "**الصورة**" وضمن قرابته التي تمنحه اليوم أكثر من أي وقت مضى مدلولاته العميقة والمتعددة والمتجددة"[3]
بمعنى أن التشكيل هو وجه من أوجه الصورة المتعددة وتمثل للرؤيا، فالشكل لايقف عند حدود البحث في العناصر التشكيلية فقط من ألوان وأشكال ووضعيات وغيرها ، بل هو تمثل واستنطاق للمكنونات وتعبير عن الوجود الإنساني في أسلوب جمالي متفرد.

2- بين التشكيل والأدب:

إن ارتباط الكتابة بالتشكيل ولد منذ ولادة الأحرف الهجائية نفسها ، فهي صور مرسومة لعناصر الطبيعة للتعبير عن المعنى فبين الصور والكلمات، التشكيل والأدب: تشاكلات، لأن الوسائط الفنية تتفاعل فيما بينها.

"وتمثلت تلك المحاولات في قراءات الفلاسفة المدركين لصعوبة الفصل بينهما مستبدلين الفصل التعسفي بين الدال والمدلول بصياغة تدل على تلازمهما، تمثلت في شرطة مائلة **دال/مدلول** "تبين العلاقة التبادلية بينهما فيغدوان كوجهي عملة. تلك الشرطة المائلة تمنح ازدواجية طبيعية الدال في أي من النصوص حيث تجمع الكلمة الصور أو و يتواشج المرئي والمنطوق/المكتوب حتى يصعب فصلهما عند دراسة التمثيل الثقافي."[4]

فهي جميعها أنساق علامات وكل وسيط تمثيلي يتطعم بخصائص من الوسائط الأخرى وهذا الأمر يتطلب إعادة صياغة مقاربة النصوص المرئية والمنطوقة–المكتوبة.

لقد نظر علم الجمال منذ البداية إلى جميع الفنون باعتبارها ذرعا لأصل واحد، ذلك أن المشتركات من العناصر تبرز عند كل وقفة أو نظرة...

إن الأدب والتشكيل: لونان من التعبير عن فكر الإنسان وخواطره، ولكن لكل فن طريقته في التفرد والتميز. فبين الأدب والتشكيل هناك مناطق مشتركة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في

تاريخ الأدب حيث استلهم العديد من الفنانين التشكيلين عبر العصور المختلفة أفكارهم من الأدب والعكس صحيح. وما علاقة **الرواية بالصورة** إلا إحدى ظواهر هذه العلاقة بين الفنون

فالرواية عابرة للأجناس الأدبية والفنية المختلفة وأخذت تشق طريقها الجديد عبر هذه المسارب بغية تحقيق الخصوصية والتفرد، حيث اتخذت أنماطا مختلفة عن الشعر في التعامل مع الثقافة البصرية وخبرات العين ، فقد استعار الروائيون أدوات الرسم وكاميرا المصور ثم أعادوا إنتاج السرد على أساس منها مع الإبقاء على قوامها الأجناسي.

" لقد أغنى هذا التداخل النص الروائي وأثراه فضلا عن إثارة المتلقي بعد خلخلة عملية التواصل والاستقبال لديه، مما زاد من عملية التفاعل بين الكاتب والمتلقي...وبمعنى أدق أخذت الرواية من الفنون المجاورة مثلما أخذت هذه الفنون منها، لأن المعارف الحديثة لاتتراصف ولا تتجاور ساكنة إنما تتفاعل وتتداخل ، لأن هذا التفاعل شرط من شروط حداثتها
ولأن حداثتها خارج الحوار تبدو مستحيلة".[5]

فقد استلهمت الرواية فن العمارة في تشكيلها لفضاءاتها التي تدور فيها الأحداث وقد انتبه الروائي العربي إلى هذه النقطة. فكانت رواية " **الزيني بركات**" في 1985 لجمال الغيطاني (ت2015) التي قسمها صاحبها إلى– سرادقات – وأعيد نشرها أكثر من مرة وتدور أحداثها حول الظلم في تاريخ السلطة وخوف الرعية وذلك من خلال محاولة توحيد الحاضر والماضي، ماثلة في شخصية " **الزيني بركات**" بطل هذه الرواية التي تتكئ على بناء معماري دائري ، يبتدئ بالهزيمة ذاتها وتتمثل البداية في استعراض مقتبس للرحالة الإيطالي، حيث يصور القاهرة بعد هزيمة المماليك على أيدي العثمانيين وهذه البداية ذات طابع مأساوي وتنتهي الرواية كذلك بنهاية مأساوية، ومن ثم فالرواية ذات منظور معماري دائري مغلق مشحون بالتوتر والدرامية.

وكذلك كتاب "**الخطط**" لتقي الدين أحمد بن علي المقريزي(**ت845ه**) الذي شرع في تأليفه بين(820 و825ه) وفرغ منه سنة(843ه) وفي تونس بنى" **صلاح الدين بوجاه**" روايته"**السيرك**" في 1997 على شكل البيوت العربية القديمة ، المقسمة إلى سقيفة ووسط الدار و...

فلقد اشتغل زمرة من الفنانين بالرسم والكتابة في الوقت ذاته ، وأشهرهم على الإطلاق الشاعر الانجليزي"وليم بليك william Blake (1757-1827) فتاريخ الفن يرى فيه رساما ثائرا ومجددا.

وهناك زمرة من الأدباء العرب الذين مازجوا بين الكتابة والفن على غرار "جبران خليل جبران "والفنان "جورج قرم "و "يوسف الحويك" ، "مصطفى فروخ "، "قيصر الجميل "،" جبرا إبراهيم جبرا،" رمسيس يونان" ، "حسن سليمان "، "شاكر حسن آل سعيد "وغيرهم.

لقد كسرت الروائية" أحلام مستغامي" حواجز اللغة ، متخذة من المدرسة التجريدية مذهبا لها، حيث تحتوي نصوصها الروائية على العديد من اللوحات التشكيلية التجريدية التي تعبر عن ثنائية الإنسان والحياة بمختلف أبعادها السيكولوجية والاجتماعية والثقافية وغيرها.

وسنحاول استبطان مجموعة من المنجزات التشكيلية التي أثثت لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي وتحليلها وفق المنهج السيميائي – **ولا نقصد من هذه المقاربة البحث عن التشاكل بين المنجز التشكيلي والخطاب الروائي-**

"ولكننا نعتقد بأن الفن التشكيلي بوصفه لغة مادتها الصورة يقوم أيضا على عنصري الدلالة ، الدال والمدلول، فالنص التشكيلي هو نظام من الرموز الشكلية (الإشارة والصورة والمعنى) ، قابلا للقراءة الدلالية التي تقوم على دراسة الرموز وأنظمتها كما عرضها فلاسفة السيميولوجيا. مما نراه مؤكدا في الفكر الفلسفي العربي عند ابن خلدون وقد قال :" إن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام يتوقف على معرفة الدلالات الوظيفية المقدمة".

ونرى هذه المفاهيم الدلالية منتشرة في أبحاث سيبويه وابن الجني عند الحديث عن(المصطلح الدلالي)، وفيه يكون للدال أكثر من مدلول كما في

المترادفات أو في النظائر ، بل إننا نقول إن النشاط الإنساني بمجمله هو نشاط سيميائي دلالي."[6]

فالقراءة السيميائية ليست قراءة قاعدية حيث تخضع إلى قيم تدفع بالنصوص نحو الأسمى إنسانيا وفكريا، وهي قراءة تحمل رسالة تعبيرية مفتوحة على التفاعل الحسي والوجداني والتنوع المعرفي والجمالي.

3-سيميائية اللوحات الفنية المؤثثة لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

إن الذات الفاعلة في رواية "**ذاكرة الجسد**" - هي **خالد بن طوبال**- (فنان تشكيلي جزائري)، صقلت موهبته الفنية (الرسم) في ظروف استثنائية. حيث تعتقد الباحثة الجمالية المعنية بفلسفة العلاقة مع الموضوع والصورة "**حنا سيجال**" أن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمرا، علينا أن نتشبث بأي أمل قد يساعدنا في لملمة جراحاتنا، لأن الحياة لن تتوقف عند نقطة بعينها بل تستمر.

فالأثر الفني هو شهادة على عظمة الإنسان ونبوغا ضد الفناء وتحدي للموت. "كان داخلي شيء لاينام ، شيء يواصل الرسم دائما وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة ، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين أو بالأحرى رجلا فوق العادة رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة"[7] لقد كانت انطلاقته الفنية الأولى لوحته الشهيرة "**حنين**".

" فليس للفنان مايقوله والدليل على ذلك أنه يرسم عوض أن يكتب أو يتحدث بيد أم مايرينا إياه فلوحة "حنين" في الواقع "لم تكن لوحة ، كانت رؤوس أقلام ومشاريع أحلام تجاوزتها الأحداث بخمس عشر سنة من الحنين والدهشة وليس فقط بربع قرن من الزمن"[8]

إن قراءة "**حنين**" يعني التعامل معها على أنها نص له مفرداته الخاصة، فالتركيب يفترض قبل كل شيء إدراكا كليا للموضوع حيث : " تمر عملية الإدراك البصري بالنسبة لأغلب الناس في أطوار متتابعة ، تبدأ بالنظرة الإجمالية ثم بعملية التحليل وإدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء ثم بإعادة تأليف الأجزاء في هيئة الكلية مرة أخرى ، ومن ثم فإن عملية الإدراك البصري مستمرة ، تبدأ في الأغلب **بالكليات وتتحول إلى الجزئيات** ، بهدف التحليل والتأمل تمهيدا لإعادة التحول إلى الكليات في صورة مفهوم إدراكي تأملي."تقدمه الصورة." [9]

حيث يقتضي الإدراك البصري الانتقال من الكليات إلى الجزئيات للإمساك بمقتضيات التدليل فمبحث الصورة هو بمنزلة : "غوايات متعددة داخل غواية واحدة، إنها بمثابة متاهات بورخيسية * لاتنتهي إلا لتبدأ من جديد."[10]

وأول خطوة لتحقيق ذلك هو الوقوف عند الحضور الأول .

فبمجرد أن ترتشف عينا المتلقي – **هذه التحفة الفنية**– يدرك تماما أنها تتعلق بالمكان حيث "يطلق عدد من الدارسين الأتراك على رسوم المدن هذه تسمية الرسم الطوبوغرافي ...إلا أنه يمكن إطلاق تسمية أخرى مناسبة هي بدورها لهذا النوع من الرسم وهو الرسم التاريخي"[11]

فالمشاهد أمام جسر"**سيدي مسيد**" المشهور ب" قنطرة الحبال"– أنشئ سنة 1812 وهو يربط بين الصخرتين صخرة الجنوب وصخرة الشمال وطوله 160م.

"لم يكن على مساحتها سوى جسر يعبرها من طرف إلى آخر، معلق نحو الأعلى بحبال من طرفية، كأرجوحة وتحت الأرجوحة الحديدية هوة صخرية ضاربة في تناقضها الصارخ مع المزاج الصافي لسماء استفزازية الهدوء والزرقة"[12]

فأبرز العناصر الأيقونة المشكلة لحنين هي "الجسر" و"الحبال" و"الصخرة" وفي المقابل العناصر التشكيلية هي الخطوط الأفقية " الجسر" والخطوط العمودية المجسدة في الأعمدة التي تربط الحبال والمنحنية تكمن في الحبال ، تتقاسمها مع لونين هما الأزرق لون السماء والأبيض لون الصخرة ، فقد كانت قصر الطين في الماضي ، قسنطينة في الحاضر، مدينة مأهولة بالسكان ونظيفة لأن جميع مساكنها مطلية بالجير الأبيض من الخارج.

هذه أبرز الخطوط العريضة المكونة للوحة "**حنين**".

"ترى لأنني كنت في بداياتي الأولى محكوما بالخطوط العريضة للأشياء كأي مبتدئ وأن طموحي آنذاك لم يكن يتجاوز رغبتي في إدهاشي ذلك الدكتور أو إدهاش نفسي ورفع أثقال التحدي بيد واحدة؟"[13]

نتذكر مقولة **نيتشه Nitzshe** " الظاهر ليس عندي قناعا لاحياة فيه ، الظاهر عندي هو الحياة والفعالية ذاتها"، وربما كان ذلك ما يفسر إعجاب فيلسوف العود الأبدي بالإغريق الذين كانوا يفضلون البقاء عند السطح وفي ثنايا الثوب عند القشرة والبشرة والذين كانوا يعبدون المظهر ويؤمنون بالأشكال والصور والذين كانوا سطحيين من شدة عمقهم."[14]

نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك ، قلت:

– أليست هذه قنطرة الحبال؟

–أجبتك:

–إنها أكثر من قنطرة...إنها قسنطينة، وهذه القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة.

يوم دخلت هذه القاعة دخلت قسنطينة معك ، دخلت في طلتك ، في مشيتك...في لهجتك في سوار كنت تلبسينه."[15]

"فليست الصورة انفعالا فحسب ، للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكري الذي يحيل على الماضي بمعناه الذاكراتي مستوحيا من الحساسية الزمنية التي تدعم إمكانية عبور الصورة الزمني."[16]، حيث يعود المتلقي بذاكرته إلى الوراء عندما كانت الجزائر مستعمرة ، حيث طبعت روح التحدي يوميات المواطن الجزائري.

وتم انتقاء –عن عمد وسبق وإصرار– عناصر إيقونية وتشكيلية تعزز هذه الرؤيا.

"" قررت في نفسي أن أحولك إلى مدينة شاهقة شامخة عريقة عميقة لن يطأها الأقزام ولا القراصنة حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما"[17]

فهذا الشموخ نتمثله كذلك في الإطار المستطيل المحدد لمركز الصورة . فالتشكيل الغربي وخاصة في القرن الرابع عشر،، فضل الرسم على المسند ذو الشكل المستطيل العمودي .

"وهذا يعني نسيان أن التشكيل الجداري ، في كل العصور من ماقبل التاريخ ، لكي نحيل على نموذج ممتد على آلاف السنين، قد تجاهل كليا مقولة الإطار .فصور لاسكو (Lasko) وألناميرا(Alnamira) أو تاسيلي (Tasili) كانت كلها تحتقر الحافات . إن الأعمال الخالدة في الفن الصيني أو الياباني نادرا مايحتويها إطار، وإذا حدث أن كان للمسند شكل مستطيل ، فإن الاستطالة تكون إما طولا وإما عرضا، فهي بذلك لاتوحي إلا من بعيد بلوحاتنا. ويبدو أن مقولة وجود إطار مغلق ومحدد بدقة من خلال آثار خطية هي وليدة الحضارة الغربية..."[18]

و**خالد بن طوبال** بحكم تأثره بالتقليد الأوروبي من جهة وكرامته التي تأبى الانكسار والخضوع اختار الإطار المستطيل وموقع الإبداع أعلى الشرفة لنعزز بذلك الحكم الذي أطلقناه آنفا.

ويعتقد المصور المصري "**حسن سليمان**" أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لانرى ألوانا وخطوطا فقط بل نشم رائحة ونسمع أصواتا ، تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعا ونغما نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم فحاسة السمع أسعفتنا بهمسات امرأة – الجنس الآخر للرجل الحاضرة في كل دروب الحياة وعلى مختلف المستويات.

"هاهي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصاخبة العارية دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، هاهي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة اتجهت نحو لوحتي الصغيرة **حنين** أتفقدها وكأنني أتفقدك "صباح الخير قسنطينة كيف أنت؟ ياجسري المعلق....ياحزني المعلق منذ ربع قرن؟

ردت علي اللوحة بصمتها المعتاد ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة، فابتسمت لها بتواطؤ أننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة –البلدي يفهم من غمزة – وكانت لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها"[19]

حيث استحالت اللوحة الزيتية إلى امرأة مغرية ، فالجسد الأنثوي لازمة تفرض نفسها في كل المحاولات الإبداعية، فالعلاقة بينه وبين هذا العالم أضحت علاقة حوار وتناغم وتوحد...

تستعير"أحلام مستغانمي" الجسد الأنثوي بكل ما يحمله من جاذبية وإغواء ليتشاكل عندها في نظام من الرموز،يسهم إلى أقصى الحدود في تشكيل الصورة المستمدة من الأنثى .

فهذه اللوحة هي الوجه الآخر لحياة أو هي توأمها ودليلنا في ذلك ماورد على لسان خالد بن طوبال: "أنت تكبرين هذه اللوحة بأسبوعين فقط ، إنها توأمك إذا شئت"[20]

ولأن معطيات الحياة تغيرت، فقد أضحى لزاما على خالد أن يتماشى مع هذه الحتمية.

"ذلك لأن الفنان عرف كيف يطور التعامل مع هذه التيمة بحيث صهرها ضمن خطاب اللوحة ومنحها رؤية حديثة ، فجعل منها دعوة حميمة للهروب والاكتشاف والتجاوز والتغيير والتحول"[21]

فقد أبقى خالد على التسمية نفسها للوحته الأخرى "**حنين** "ولكنه أضفى تفاصيل جديدة حيث أقحم الفنان علامات أيقونية وتشكيلية جديدة مثل الحجارة ، الصخور، النباتات الممرات، العابرين...

" إن هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة تكسر هذا التضاد"[22]

"وفجأة وجدت الحل في فكرة بسيطة ومنطقية لم تخطر ببالي ، رفعت تلك اللوحة عن خشبات الرسم ووضعت أمامي لوحة بيضاء جديدة ورحت أرسم دون تفكير 'قنطرة أخرى' سماء أخرى بواد آخر وبيوت وعابرين رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة[23]"

تبدو هذه اللوحة في غاية الدقة والإتقان ذلك أن الفنان استرفد فيها كل وسائل التشكيل الفني على غرار الألوان الترابية الخام.

"...وخاصة في الألوان الترابية الخام التي استعملها، تعطيها نضجا وحياة أكثر"[24]

فاللون البني مثلا: " يدل على الأهمية الموضوعة على " الجذور": على الأرض والوطن والشركة من النوع الخاص أو الأسري."[25]

ينبغي على المشاهد أن يحرك المتحف الخيالي على حد قول **أندريه مالرو André Malraux** ، حتى يصل إلى جوهر اللوحة، فالتساؤل المشروع هو لماذا هذه الإضافات وفي هذا الوقت بالذات ؟ لماذا تم حذفها أو تجاهلها في اللوحة الأولى ، ففي الرسم اللوحات لاتتطابق وإن تشابهت ، **فحنين الثانية** تترجم لنا السياق أو الظروف الاجتماعية القاسية التي عايشها الفنان التشكيلي الجزائري .

"ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيا نعيشه بالجملة وننفقه بالجملة كان وقتا للقضايا الكبرى والشعارات الكبرى والتضحيات الكبرى ولم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة "[26]

فالمشاهد يستشعر مع **حنين الثانية** أن قسنطينة وحياة هما مصدرا الإلهام بالنسبة لخالد.

"لقد بعثت فيها الحياة إنه أنت، أنت مدينة ولست امرأة وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت"[27]

"هنا تكمن جمالية اللوحة عنده وثمة أيضا تتأسس فنيتها وتلك غاية الفن النبيل الذي يهدف إلى تأسيس فعل تجاوبي وحميمي خارجي بين العمل والمتلقي ، فاللوحة تشعر القارئ المشاهد العاشق للفن بالهناءة الداخلية فتنفتح في مخيلته نوافد صغيرة يشتبك في حيزها سؤال الحقيقة والوهم واليقين واللايقين ، الواقع واليوتوبيا..."[28]

فالجسر هو التيمة الفنية التي تحولت إلى رمز استطاع الفنان من خلالها تطوير بحثه التشكيلي وتفجير جملة من الأفكار والقضايا تتعلق بالارتباط بالمكان والمرأة والجنس...

استحال الجسر في **حنين الأولى والثانية** رمزا ابتدعه "خالد بن طوبال " كتكنيكا فنيا رائعا لتجسيد جوانيته.

"فكل عرض مادي وخارجي مسبوق بآخر داخلي في فكر الفنان والإنسان يلجا إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم"[29]

فبين دفتي الأنموذج الروائي "**ذاكرة الجسد**" نعثر على شهادة للفنان حول المراد الحقيقي من إبداعه لحنين.

"لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري"[30]

فهذا المقتطف يعزز ماذهبت إليه الباحثة الجمالية "**حنا سيجال**" – سبق الإشارة إلى ذلك–

"أحيانا أسمح لنفسي بالتفكير المطلق ، فأنظر إلى الصورة على أنها الإنسان نفسه وأنها تختزل تاريخه كله لأنه هو من ينتجها وينفعل بها ويتعلم بها ويدافع بها عن وجوده أيضا ويشكل هويته من خلالها فهي نتاج عقله مثلما هي نتاج روحه وأحاسيسه"[31]

فحنين هي خالد بن طوبال الإنسان قبل أن يكون مشروع فنان.

– إذا ماعدنا إلى الصورة الثالثة (اعتذار) وهي عبارة عن أيقونة لامرأة غربية فرنسية على وجه التحديد، فنحن أمام امرأة شبه عارضة أزياء، تستعرض نفسها كنموذج مثالي لكل النساء، تقدم نفسها مرتعا لكل العاشقين تجعل عين الناظر تنساب مع كل جزئياتها.

"أشعر أننا نحن الاثنين نرى الأشياء بإحساس واحد ، قلت وعيناك تنظران لامرأة يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها غير البريئتين."[32]

فهي واضحة المعالم إلى درجة متناهية الدقة.

" وهذه المرأة إذن لماذا رسمت لها لوحة واقعية إلى هذا الحد"[33]

فعلى الرغم من درجة الأيقنة الكبير الموجود بين الصورة وصاحبة الصورة إلا أن مجمل

الوضعيات ومجمل المواقف ،كلها عتبات لاستيعاب ممكنات التدليل داخل اللوحة.

"...إن الوجه ذاته ليس سوى ممر نحو مايشكل النقطة التي تنتمي عندها كل صفات الهوية

إن الأمر يتعلق بالعينين ، فبإمكاننا من خلال سلسلة من التبسيطات المتتالية أن نختصر

الكائن البشري في شكل عينيه بكل الطاقات التعبيرية فيها: إنها النظرة..."[34]

نظرة المرأة التي تنطوي على حس جنسي أو هكذا خيل للفنان الذي اختار قصدا اللونين الأحمر والأصفر- هما من الألوان الحارة- ليخلق تقاسيم لونية تأسر عواطف المتلقي (الرجل) فتذغذغ ميولا ته الجنسية.

" فجنسيا يقف الأحمر وحده في الموقع الأول" [35]، أما اللون الأصفر" إذا اختير الأصفر في المركز الأول فهو يعكس الرغبة في البهجة والأمل في أو توقع السعادة. ويدل على قدر من الصراع المراد التخلص منه، إن الأصفر ينقل إلى الأمام حيث الجديد والحديث والتطور والتجديد."[36]

فخالد بن طوبال وجد نفسه يتخبط في صراع بين ذاته التي تشبعت بقيم المجتمع الرافضة لكل مشروع جنسي خارج الدائرة الدينية والإسلامية تحديدا وبين الواقع الذي يحاول الزج به في متاهات إيروسية.

فعبرها يلج المشاهد إلى دهاليز الماضي بحثا عن قصة آدم وحواء ،حيث ورد في القرآن الكريم في سورة البقرة قوله تعالى" وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين."[37]

فالشائع في التقاليد الفنية الغربية هو رصد نموذجين للمرأة هما: المرأة الأم والمرأة الغاوية "من ذلك السيد الذكوري انحدر الجسد الأنثوي من عرش السيد اللاهوتي ، وانضوى تحت أسرية العبدنة الذكورية ، بل اتهم الجسد بالخطيئة ، وحمل الجسد الأنثوي جرير خطيئة الآثام.."[38]فمنتجي الفن في العصور الوسطى تمسكوا بالصورة النموذجية للمرأة والتي تمثلها " العذراء الأم"، بينما شرع الخارجون عنهم في عصر الأنوار إلى اتخاذ حواء وأفروديث نموذجا للمرأة. فربما كاترين المرأة النموذج لدى خالد بن طوبال هي إحدى هذه الأوجه.

فالعناصر الأساسية في هذه اللوحة يتمثل في جمال كاترين المغري والذي يعمقه شعرها الجميل بما ينطوي عليه من مضامين إيروتيكية ، فالتركيز على هذه العلامة بالذات يجعل القارئ يستحضر الصورة المبكرة عن المرأة، الصورة المجازية المرتبطة بشعر المرأة الرائجة في العصر الفيكتوري.

فحسب **إليزابيث غيثر**،لأن الشعر الوفير له قدرة عجيبة على الاستثارة الجنسية والتقاليد الأدبية والتحليل السيكولوجي أثبتا ذلك ." فقد كان عشق الشعر ذي اللون الأشقر في جميع العصور، كما دأب الناس على التغني والتفاخر بالشعر الذهبي سواء في الحاضر أو في الأزمنة الغابرة، وكانت النساء في القرون الوسطى يصبغن شعورهن باللون الذهبي الأصفر استجابة للموضة وتماشيا مع ماكان يعشقه الناس، وكان عشق الشعر الأصفر سائدا في شمال أوروبا وجنوبها سواء كان الناس في هذه المناطق من ذوي الشعر الأصفر أو دون ذلك أما في الأماكن التي يعيش فيها السكان ذووا الشعر الأصفر فكان جمال الشعر مرتبطا بمدى اصفراره ، فكلما ازداد الشعر اصفرارا كان أكثر جمالا وفي الأعراف السائدة آنذاك كان جمال الشعر يتحدد بمدى اقتراب لونه من لون أشعة الشمس الذهبية ."[39]

أما الطريقة التي تبتسم بها كاترين ،فهي مغرية ومثيرة ومستفزة ، هذا الاستفزاز الذي أضحى جينية ورثتها المرأة ربما عن كاترين راهبة الإسكندرية والتي خصها الفنانون برسومات عديدة فحسب الأسطورة المتعارف عليها أن الإمبراطور الروماني ماكسينوس رغب في الزواج منها ولكن كان عليه في بداية الأمر أن يقنعها بترك المسيحية وعندما فشل أرسل إليها خمسين فيلسوفا وعالما ، غير أن المرأة جعلتهم يعدلوا عن آرائهم فأعدمهم الإمبراطور ثم أعدمت كاترين بقطع رأسها بالسيف ولم لم يمض وقت طويل حتى تحولت إلى قديسة حيث شيد لها دير على قمة جبل طور بسيناء وقد تم تمثيل كاترين في العديد من اللوحات، قد تكون كاترين **خالد بن طوبال** الوجه الآخر لها قبل أن ترتدي ثوب الكهنوتية؟

يتسنى للمتلقي من خلال التمثيل المرئي للمرأة التعرف على قدرة المبدع على مقاومة الوافد والموروث معا.

" فالوصول إلى الاتزان النفسي نتيجة إدراك احتواء الذات للآخر لم يكن بالشيء اليسير، فنلمح التناقض بين نزوع المبدع للتحرر من الرؤى المنغلقة وجنوحه لخضوعه لخطابها فتمثل صورة المرأة في النصوص المرئية سيرة المبدع أو مسماه لعتق الذات الخاضعة لخطاب السلطة تحرير لهويته الفردية والجمعية"[40] فلوحة **اعتذار** هي مؤشر حقيقي ، يبين حجم الضغوطات النفسية التي يعيشها الفنان العربي بصفة عامة والجزائري بخاصة والمتمثل هنا في "خالد بن طوبال" الذي أراد أن يتصالح مع ذاته.

" لأنني رسمتها اعتذارا لصاحبتها ."[41]

فكشفت عن الرواسب القديمة الموجودة في مجتمعه.

" لهذه اللوحة قصة طريفة شيئا ما، تكشف عن جانب من عقدي ورواسبي القديمة، وهي هنا ربما لهذا السبب."[42]

لهجة فيها من العتاب ..." أهذا كل ما ألهمتك إياه؟ فقلت مجاملا :" لا، لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة ، ولكنني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء، رغم أنني رجل يحترف الرسم....فاعذريني. إن فرشاتي تشبهني ، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية ....حتى في جلسة رسم!"[43]

لقد غدا تجسيد المرأة في فضاء التشكيل ضرورة لإعادة تقييم موقعها في الفضاء الاجتماعي انطلاقا من علاقتها بالآخر، فالمرأة النموذج في وقتنا الراهن هي حوصلة لكل النماذج السابقة فهي أيقونة للإغراء والعفة عندما تريد ذلك.

فالمرأة النموذج اليوم التي ينبغي تمثيلها في مختلف المنجزات التشكيلية هي النصف الذي يمزج مع النصف الآخر الرجل ليكونا ثنائية الحياة التي ابتدأت مع آدم وحواء وضمت تحت جناحيهما قابيل وهابيل ...

"إن الاختلافات القيمية التي تربط بين الأنا والآخر تجعل من الرغبة تذوب في ثنايا الاختلاف والاستلاب ، والانتقام لكن حضور الجنس بوصفه يجمع بين كيانين ويوحد بينهما يجعل من تجاوز الفوارق أمرا ممكنا ، حتى يغدو الأنا آخر والآخر أنا وتصبح الصورة واحدة ...بتعبير محي الدين بن عربي أنايا التي ليست أنا"[44]

الخاتمة:

انطلاقا مما سيق نخلص إلى ما يلي:

- إن التلقي التشكيلي معناه التفاعل والتواصل بين المتلقي والمنجز الفني بوصفه نصا بصريا كيفما كانت صيغته ويعتبر منطلقا لكل مشروع فني مفتوح على تعدد القراءات.

– إن المعايشة البصرية والجمالية للقارئ الضمني للمنجز التشكيلي، تجعل منه فنانا من نوع خاص، فهو يعرف التنسيق بين الأجزاء وعلاقتها بالكل أو المجموع.

– إن التعدد في الرؤى ليس رديفا للفوضى والتسيب ، بل هو الوجه الآخر للقيمة الدلالية والجمالية لأي عمل فني سواء تعلق باللوحة التشكيلية أوالمنحوتة أو الصورة فوتوغرافية وغيرها.

– تماهت الفنون مع بعضها تنظيرا وممارسة ، حيث أصبحت آليات التصوير من أبرز مقومات المشهد الروائي ودلالاته مرهونة بمدى الاطلاع على أبجدياته وكيفية اشتغاله. فدخلت الممارسة النقدية في صلب لعبة الإبداع، فحاول المنهج السيميائي تعزيز ترساناته الإجرائية لمكاشفة المنجز التشكيلي بكل مايحمله من أبعاد دينية وثقافية وأنثربولوجية وغيرها.

الهوامش:

1 –جاك أومون: "الصورة"، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أفريل،2013،ص.77.

2–إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار:" معجم الوسيط"،ج1وج2، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، ص.538.

3–فريد الزاهي:"من التشكيل إلى الصورة ، مأزق المعرفة في النقد التشكيلي العربي"، في إطار الندوة الفكرية التشكيلية:" النقد والإبداع رؤى في التشكيل "، الشارقة ، 19و20 فبراير2004،إعداد طلال معلا ، ص 236.

4– ماري تريز عبد المسيح:"التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب"، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،ط1، 2002،،ص14.

5–عفيف بهنسي: "بين الإبداع والنقد الفني رؤية فلسفية"، في إطار وقائع الندوة الفكرية التشكيلية:" النقد والإبداع رؤى في التشكيل"،ص(34–35).

6–حنين دعسة: "الصورة في فنون مابعد الحداثة"، عن مؤتمر فيلاديليفيا الدولي الثاني عشر، "عن ثقافة الصورة"، .2000

7-أحلام مستغانمي:" ذاكرة الجسد"، ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت،لبنان،ط25، 2010 ،ص.18

8-ريجيس دوبري:"حياة الصورة وموتها"، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ط2، 2013،ص40.

9-اسماعيل شوقي:"الفن والتصميم"،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، 1999،ص55.

* **بورخيسية نسبة إلى" بورخيس "Borges** : كاتب وشاعر وناقد أرجنتيني ، ولد سنة 1899 تعرض العديد من **أشهر قصصه لطبيعة الوقت واللانهاية والمرايا والمتاهات** والواقع والهوية، ومن أبرز مؤلفاته: الألف، المعجزة السرية، مكتبة بابل وغيرها ،توفي في 1986.

10-نور الدين محقق: "شعرية النص المرئي"، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص.09

11-شربل داغر: "العين واللوحة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط2006،1 ،ص.15

12- أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص.129

13المصدر نفسه،ص.135

14-عبد السلام بنعبد العالي:" ثقافة الأذن وثقافة العين"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2 ، 2008 ،ص.63

15أحلام مستغانمي:" ذاكرة الجسد"،ص116

16-محمد صابر عبيد: "حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي"، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير، 2008،

http :I www.Tadween-naq!.maktoobblog.comIdatel2008I01I-35-

17-أ حلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، ص.119

18-غي غوتيي: " الصورة، المكونات والتأويل"، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي، ط2012،1،بيروت، لبنان،ص.49

19-أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص.119

20-المصدر نفسه ، ص.117

21- حسن لشقر: "الشعر والتشكيل(جمالية القراءة والدلالة)"، مطبعة آنفو، برانت، شارع القادسية، الليدو، فاس، ص.47

22أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص129

23-المصدر نفسه، ص.135

24-المصدر نفسه، ص.162

25-أحمد عمر مختار:"اللغة واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط1، 1985،ط2، 1997، ص.195

26-المصدر نفسه،ص.136

27-المصدر نفسه، ص.418

28- لحسن لشقر:" الشعر والتشكيل"، ص47

29-كلود عبيد:" جمالية الصورة" في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2011، ص.10

30-أحلام مستغامي:"ذاكرة الجسد"،ص.208

31- ناظم عودة:"جمالية الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة"، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ، بيروت،ط1، 2013، ص.13

32- أحلام مستغامي:" ذاكرة الجسد"،ص,98

33- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

34-غي غوتيي:" الصورة ، المكونات والتأويل"، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2012،ص.14

35-أحمد عمر المختار:" اللغة واللون"،ص.192

36-المرجع نفسه، ص.193

37-القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية من (34-36).

38-منير الحافظ:" الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي"، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2012،1،ص.97

39-هيرمان بلاري:" ألوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها"، ترجمة صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1، 2010، ص.87

40- ماري تريز عبد المسيح: "التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب"،ص.128

41-أحلام مستغامي: " ذاكرة الجسد"،ص93

42- المصدر نفسه، ص95

43-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

44-عبد المجيد العابد:" مباحث في السيميائيات "، دار القرويين، ط1، 2000، ص08.