من إنجاز الطالب الباحث: البوحياوي سفيان

تحت إشراف الدكتور: محمد هموش

طالب باحث كلية اللغات والأداب والفنون

جامعة ابن طفيل

القنيطرة- المغرب

وأستاذ للغة العربية بوزارة التربية الوطنية

البريد الإلكتروني: soufianebouhyaoui@gmail.com

***أنماط الحوار وصيغ التلاقي بين الروائي والفنان التشكيلي***

**ملخص**

لا شك أن الرواية النازعة للتحديث تمردت على فكرة نقاء النوع، فانفتحت على كافة أشكال التعبير اللغوية وغير اللغوية. وتسعى هذه الدراسة لمقاربة هذا الانفتاح من باب رصد صيغ تعايش فن الرسم داخل جسد النص السردي وما يناط به من وظائف، لتسلط الضوء على مسالك تعبيرية جديدة، انتهجها الروائي ا المعاصر وهو ينشد التجريب والتحديث، فاسترفد أساليب تعبيرية كانت لوقت قريب حكرا على الرسام؛ وقد عمدنا لاستجلاء وجوه العلاقة بين مسالك التعبير الروائي، وطرق التشكيل، فوقفنا على آيات هذه القرابة على مستوى نزوع النص الروائي إلى استرفاد تقنيات الرسم من قبيل الألوان والأضواء والأشكال واللغة، وتطويعها في توجيه نحو رسم اللوحات والشخصيات والأماكن عبر تلويح المشاهد، ما أفضى بالسارد للانصراف من سرد أطوار الحكاية إلى رسم الشخصيات، ودفع الهاجس التصويري نحو خلق أفضية تتزامن فيها صور المدركات على نحو ما تتوزع فيه الأشياء والكائنات في فضاء الذاكرة أو في لوحة الكولاج.

**Abstract**

Undoubtedly, the modernizing novel challenged the notion of genre purity, and it opened up to all forms of linguistic and non-linguistic expressions. This study aims to explore the coexistence of painting and narrative in contemporary novels and their functions. To highlight new expressionist trajectories, pursued by the contemporary Moroccan novelist as he sought experimentation and modernization, he welcomed the expressionist methods that had recently been the sole preserve of the painter; we have deliberately explored the relationship between narrative expressions and modes of formation, We stood on the verses of this kinship at the level of the tendency of the novel text to utilize drawing techniques such as colors, lights, shapes and language and adapting them to draw paintings, characters and places by waving scenes, The result is that the narrator shifts away from merely describing the plot of the story and instead focuses on developing the characters, while also exploring the power of imagination to create a world in which perceptions and objects blend together, either within the confines of memory or through the use of collage-like plates.

**تمهيد:**

يشكل جمعنا للرواية والرسم في علاقة بيفنية تجاورية جمعا غريبا وسؤالا مهما في الآن ذاته، إذ قد يتساءل البعض عن العلاقة والغاية من جمع الرواية كفن أدبي لفظي بواحد من الفنون البصرية التصويرية؟ والحال أننا إذا ولينا وجوهنا صوب كل فن على حدة مفصلين فيه لأدركنا أن الرواية لفظ يسم أعمالا قصصية ذات طول وبنية، تتميز بشخوصها التي تجسد لنا ما يعيشوه ويخالج أنفسهم ومغامراتهم، وعلى اختلاف اتجاهاتها ومدارسها تبقى الرواية حسب ماري شيفر" شكلا رمزيا وجنسا تخييليا، وصيغة لإدراك العالم وطريقة من طرق تمثله وتصوره"[[1]](#footnote-1)، حيث تنهض العملية التخييلية عند الروائي بمهمة بالغة، فهي الحجر الأساس في بناء المعنى والشكل الذي يخرج الروائي عمله عبره. تبعا لهذا، تصير الأحداث المروية منزاحة عن الواقعي أو التاريخي في مقابل انخراطها في عالم القصص التمثيلي والتخييلي، وبهذا صار النص السردي والروائي خاصة شكلا تمثيليا نازعا إلى رسم نموذج لعالم متعدد ومتغير، مما يدعو المتلقي إلى اعتباره نوعا تخييليا لا ترسم الموجود بشكل فعلي ومباشر بقدر ما تخلق ضروبا من المراوغة والخداع والزيف، وتساعدها في ذلك ما تتوسل به من لغة تستطيع من خلالها تورية أشياء وإبراز أشياء أخرى لا يصل إليها كل قارئ[[2]](#footnote-2). في المقابل يشكل الطرف الثاني من الزيجة فنا آخر يرى البعض أنه بعيد كل البعد عن الفن الروائي وأنه مستقل ببنية وآليات اشتغال مختلفة، إذ يعتبر الرسم حسب المؤرخين قديم قدم الوجود الإنساني نفسه، معتبرين إياه لغة الإنسان الأول الذي عبر عن معيشه وطموحه ووجوده الفعلي من خلال ما رسمه من صور وعلامات على واجهات الكهوف والبنايات الأولى، فتواصل بذلك عبر الصورة قبل الكلم، لكن بتطور الإنسان اكتشف اللغة وعاد للرسم بشكل جمالي، ليعبر من خلاله على ما لا تستطيع اللغة إيصاله بشكل جمالي فيه من الإبداع والفرادة ما يأسر الخواطر ويحرك الأحاسيس، وإذا كان الروائي يتخذ من اللغة وسيطا والتخييل لإنتاج نصوصه الإبداعية وفق رابط زمني يحكمه التعاقب والتسلسل، فإن الرسم ينهض على بعض الأدوات كالظلال والألوان والسند المحتكم لإطار بقياس معين، وعليه فهو فن مكاني يحتاج قراءة بصرية آنية تنتقل من خلالها العين بين الأيقونات المنتشرة على السطح.

وإذا سلمنا ونظرنا إليهما باعتبارهما – الرواية والرسم- مختلفين من منطلق الإيمان بأن الرواية فن زماني والرسم فن مكاني، جاز لنا رصد أوجه العلاقة والتداخل بين الرواية والرسم باعتبارهما الحجر الأساس في دراستنا، ورصد التقاطعات المهمة بين الشكلين التعبيريين وطبيعة تلقي كل منهما، تبعا لاختلاف اللغة وسبل التعبير والإنجاز، وإن كنا نعتبرهما تمثيلا تخييليا وتجلي لفكر صاحبه وما يؤمن به.

**المحور الأول: الرواية والرسم؛ الإقامات العابرة - تلاقحات وعبور مستمر**

عديدة هي تجارب الروائيين والفنانين التشكيليين ممن تبادلوا التأثير والتأثر، فاستلهم الروائي اللوحة والصورة والنقش والتمثال والآثار الفنية، كالقلاع والمعابد والأيقونات، وسجل إلهامهم في حكايته، كما استلهم الرسام حكايات السارد وأوحى للقصة وجسدها باللون والضياء، ورسم ما كان السارد قد حكاه بالكلمات والمكونات السردية. منتجين بذلك خطابا يغوص في طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، بطرق مختلفة من التعبيرات الحكائية والوصفية والتشكيلية، وبأساليب مجازية تتراوح بين الكلمة والمادة والسند؛ ويشكل هذا الترحال محاولة كل من الرسام والروائي للقبض على المعاني الجديدة وطرح إشكالات من شأنها جذب قراء ومتلقين جدد، ممن يبحثون عن أساليب تعبيرية جديدة وحساسية مختلفة عن الحساسية التقليدية التي تأسست عبر تراكم نمطي عمر طويلا.

وإذا اعتبرنا الإبداع في مجال الكلمة رسم بها، قبل أن يكون حبرا على ورق، جاز لنا تصويغ سبل التجاور بين النصوص اللفظية واللوحات البصرية في أكثر من عمل، فولّدت العلاقة بين الشكلين التعبيريين لوحات وروايات وأساطير، وانطوت روايات خالدة على بطولة رسامين حقيقيين ومتخيلين، وجمعت الحياة وأحلام التحقق صداقات أثيلة بين روائيين ورسامين من طبقات شتى، قبل أن يتولع رسامون بالكتابة ويتحولوا لها، ويتولع روائيون بالرسم ويمارسوه كملاذ أخير[[3]](#footnote-3).

إن أي محاولة للبحث في التقاطعات بين الرواية والرسم وصيغ هذه الإقامات، تجرنا للحديث أولا عن العلاقات الأثيلة التي جمعت الروائي بالرسام، وعن التحولات التي طبعت حياة الكثير من المبدعين ممن تولعوا بالكلمة فاستكانت فرشاتهم، أو ممن نشأ لديه شغف باللون فخرست جملهم وخفتت، وفي مقابل ذلك استطاع بعض الفنانين الجمع بين الفنين فأجاد في كل منهما، في حين وجد آخرون مساحة تعبيرية في فن آخر، بعيد عن مجالهم حينما لم تطاوعه كلمات أو الفرشاة، وأقام مجموعة منهم علاقات وطيدة مع رسامين مشهورين أحيانا ومغمورين أحيانا أخرى، بل هناك منهم من سعى إلى الانتقال من الإبداع الروائي إلى الفن التشكيلي أو العكس، فحتى وإن فشل بعضهم في هذا الانتقال، إلا أن البعض الآخر استطاع أن يحقق ما كان يصبو إليه. ولا شك أن تعدد هذه التحولات أوجد لنا صيغا عدة من التداخل بين الفنين، حتى صار من الصعب الفصل بينهما في بعض الأعمال الإبداعية سواء على مستوى الرواية أو الرسم، مما سمح بوسم بعض الأعمال بأوصاف مزدوجة كرواية الفن أو رسم القصص. ولعل الانطلاق من السرد إلى الرسم يرسو بنا عند 'سيزا قاسم' إذ تستخلص عددا من أشكال التفاعل بين المكتوب والمرسوم[[4]](#footnote-4)، تتجلى في كتابات الروائيين التي ترشح بحزمة من المفردات المنتمية إلى سجل الرسم والنحت، وتظهر في توطد الصلة بين الروائيين والرسامين[[5]](#footnote-5)، وإن كان استخلاصها هذا تشوبه العمومية كونه جاء في سياق حديث عن الوصف في ثلاثية نجيب محفوظ، واستكمالا لما جاءت به الناقدة نستطيع القول أن هناك ثنائيات متعددة لعل أبرزها:

**أ- الروائي الرسام الذي يعي أنه روائي ورسام ووازن بين التعبيرين كجبرا إبراهيم جبرا.**

إن الخوض في إيضاح هذا الانتقال من الرواية إلى الرسم يجعلنا نستحضر ما قاله الروائي 'عبد الرحمان منيف' بخصوص لجوء 'جبرا إبراهيم جبرا[[6]](#footnote-6) إلى الرسم بدل الرواية: "فإذا كان حجم العواطف و الأفكار التي تجتاحه أكبر من أن تستوعبها الرواية، أو لا يرى أن قولها بهذه الطريقة هي الأنسب، كان يلجأ إلى الشعر أو إلى الرسم، وعن طريق هذه الأداة يمكن أن يقول أشياء كثيرة ...[[7]](#footnote-7)، ثم يضيف في شأن إمكانات التعبير والقراءة التي تتيحها اللوحة التشكيلية قائلا:" لعل اللوحة التشكيلية، بأسلوب 'جبرا' أشد تجريدا، وبالتالي أكثر قابلية لأن تقرأ بأشكال أكثر تعددا، مقارنة بأدوات التعبير الأخرى، وهذا ما جعله يلجأ إليها كوسيلة تعبير، ليقول من خلالها ما يختلج في فكره وقلبه من عواطف ومشاعر وأفكار...اللوحة في أحيان كثيرة، حوار مع النفس ومع الآخر، وقد لا تحمل رسالة من خارجها أو إلى خارجها، أي أنها محكومة بقوانينها الداخلية كعمل فني، فإذا حملت رسائل فهي كإشارات، وغالبا ما تكون خاصة، وربما سرية، لكن دون أن تقتصر عليها، أي أن هذه الإشارات ليست وحدها التي يراد لها أن تصل، لأن مبرر العمل الفني، أي عمل فني، ينبع من داخله بالدرجة الأولى، وضمن الشروط والمقاييس التي تحكمه، وبالتالي تمنحه الجدارة وإمكانية الاستمرار."[[8]](#footnote-8)، من هنا نستطيع القول أن 'جبرا إبراهيم جبرا' خير مثال للروائي الذي ظلمت رواياته لوحاته، وهو الذي اختار الانتماء لأكاديمية الفنون ببغداد وحول حياته الإبداعية لحوار دائم بين الكتابة والرسم، لكنه عاش دائما كأديب لاجئ للفن، يصادق الفنانين ويكتب عن أعمالهم ويدرس اختراقاتهم الجمالية وانزياحاتهم اللونية ويرسم أحيانا، ولعل شغفه بالرسم لم ينشأ فجأة، بل له في النفس باعٌ، وهو القائل "جئت إلى بغداد، وفي حقائبي قليل من الثياب وكثير من الكتب والأوراق، وعدد من اللوحات الزيتية التي جعلت ارسمها على قطع صغيرة نسبيا من الخشب المعاكس لسهولة نقلها من مكان إلى آخر"[[9]](#footnote-9). وقد جاء في سياق حديثه عن مشاركته ببعض لوحاته، ضمن معرض الفنون الذي تقيمه الكلية التي كان يدرس فيها، قوله :" كانت إحدى هذه اللوحات صورة رسمتها عام 1947 في القدس، أعتز بها كثيرا، وأحملها مع أمتعتي أينما سافرت. وهي بعنوان" المرأة التي حلمت أنها البحر"[[10]](#footnote-10)، ولعل هذا الولع بفن الرسم يبلغ ذروته حينما يصف الروائي تهيجاته الحسية المؤكدة على إدمان اليد للفرشاة والقماش،" كنت أعود إلى غرفتي... ويداي ترتجفان تحرقا للريشة"[[11]](#footnote-11). ولعل هذا التولع نجده عند أسماء عديدة أخرى كأورهان باموق.

**ب- الروائي الرسام الذي طمس النزوع التشكيلي على حساب الرواية واحتفظ بالرسم كشأن شخصي كأورهان باموق.**

في سيرته المعنونة 'اسطنبول: الذكريات والمدينة' يشرع الروائي في نبش ذاكرته وهويته كروائي، إذ جاءت عناوين فصول عدة تحمل توصيفا لولعه الطفولي باللون، كحديثة في الفصل السابع عشر عن 'متع الرسم' و'رسم اسطنبول' في الفصل الثامن والعشرين و'سعادة الرسم' في الفصل الذي يليه. ولعل هذا التولع ما جعل إبداع 'باموق'**[[12]](#footnote-12)**  يتحلى في كثير من النصوص السردية بطريقة سردية باذخة التفاصيل، وبالذات من زوايا تناول الحدث، لكن تبرز هنا في كتاب الذكريات بشكل جلي وواضح بسبب عدم إخفائه لموهبة الرسم وعالم الألوان، حيث تبرز هاته الموهبة في حديثه عن طفولته واكتشاف موهبته في الرسم إبان دخوله المدرسة، ودور الأبوين في صقل هاته الموهبة من خلال توفير مستلزمات الإبداع والجو الملائم لصقل هاته الموهبة ثم التثمين على كل منجز مهما كانت درجة جودته: "ربما كنت استمتع بالموهبة لكن لم تكن تلك هي القضية، وجدت ببساطة أن الرسم يسعدني، وكان هذا هو المهم"[[13]](#footnote-13) ، كما يقول في نفس الصدد:" جعلني المديح الذي كنت استمتع به حين ارسم صورة أتخيل أنني منحت آلة تجبر الناس عن حبي... ظلوا يشترون لي أقلاما رصاصا وأقلاما جافة، وظللت أرسم وحين يأتي الوقت على عرض صوري، كان اختياري الأول هو أبي"[[14]](#footnote-14)، ثم بعد ذلك يسترسل في عمله الروائي في الحديث كيف أصبح مدمنا على رائحة الورق والأقلام ودفاتر الرسم أي كل ما يتعلق برشة الرسم التي كانت في منزل تستغله العائلة في تخزين الأتات القديم وكيف صارت يده في نفس مهارة عينه، إن هاته المرحلة من الاحتراف في الفن التشكيلي التي وصل إليها، سعى إلى طمسها فيما بعد عبر توسل الكلمة عوض اللون "كأن العيش بدون رسم وعدم وجود مهرب من العالم الواقعي – ما يسميه الآخرون "حياة" – يتحول إلى سجن"هذا السجن الذياخرجته منه الكلمة التي كانت في أحيان كثيرة تنوب عن اللون وتصف هيامه وعشقه للتشكيل واللون خاصة الأسود والأبيض يقول في إحدى المقاطع: " كانت الشوارع والأزقة والأحياء البعيدة تبدو لي كأفلام القتلة المأجورين بالأسود والأبيض. كنت استمتع بالنظر إلى رسوم القلم الأسود التي رسمها مسافرو الشرق الفضوليون أمثال (لاكوبيسار) لأنها تضعني وحدي مباشرة أمام روح المدينة السوداء والبيضاء هذه، وقراءة روايات مرسومة بالأسود والأبيض تجري أحداثها في اسطنبول. من أجل فهم جو الأسود والأبيض الذي يبرز إحساس الحزن بوصفه جزءاً لا يتجزأ من المدينة، والذي يعاد إنتاجه مرات ومرات من جديد لأن الاسطنبوليين يتقاسمونه وكأنه قدرهم؛ يجب أن يؤتى إلى اسطنبول من مدينة غربية بالطائرة، ليغوص المرء فوراً في الأزقة المزدحمة أو الخروج إلى جسر (غلاطة) قلب المدينة في يوم شتوي، ورؤية كيف لا يُنتبه إلى ألوان المزدحمين هنا، وتجوالهم بألبسة باهتة رمادية شبيهة بالظلال. اسطنبوليو السنوات التي عشتها هم عكس أجدادهم الأغنياء والمزهوين، من النادر جداً أن تجدهم يرتدون الألوان البراقة، كدرجات الأحمر، ودرجات البرتقالي المضيئة، ودرجات الأخضر. إنهم يبدون لضيف قادم من الخارج للوهلة الأولى حريصين على عدم لفت النظر بألبستهم التزاماً بقواعد أخلاق سرية. ومن المؤكد أن قواعد أخلاقية سرية كهذه غير موجودة، ولكن هناك حزناً كثيفاً تقترحه أخلاق التواضع. شعور الهزيمة والضياع يرخي نفسه ببطء على المدينة خلال المائة والخمسين سنة الأخيرة وتبدي آثار الفقر والخراب نفسها في كل شيء، بدءاً من مشاهد اسطنبول بالأسود والأبيض، وحتى ألبسة الاسطنبوليين"[[15]](#footnote-15).

إن هذا الولع باللون في السرد لم يكن وليد الصدفة أو الموهبة في الرسم فقط ، بل كذلك هو نتاج للإطلاع الواسع عما أنتج من رسومات سواء عن إسطنبول من لدن المستشرقين رسامين أو من تراكم للفن التشكيلي بمختلف أرجاء المعمور وعلى مختلف التوجهات والمدارس في الميدان، ولعلنا نلمس هذا من خلال ما جاء من أسماء لرسامين وتيارات تشكيلية مختلفة على غرار اترلو ودوفي والانطباعية ...

كما يشير باموق في ضل حديثه عن مساره التشكيلي في نصه الروائي، لدور التقليد في صقل موهبة الفنان التشكيلي، حيث يعتبر التقليد الطريق الوحيد لإيجاد أسلوب خاص حتى ولو استدعى الأمر إعادة نفس اللوحة عشرات المرات.

ولعل هذا التحول والصراع الداخلي الذي عاشه أورهان باموق إبان فترة شبابه يكاد يجسد بشكل كبير في أخر فصل من روايته 'اسطنبول ذكريات المدينة' المعنون ب 'محادثة مع أمي'، حيث نقرأ فيه أن أورهان يدرس العمارة محاولا الاقتناع بأنها فن ليرضي أمه، التي طالما توسلت له أن يكون "طبيعيا وعاديا، مثل الآخرين"، كالسلطان أورهان الذي اختارت اسمه عمداً كونه لم يطارد المشاريع العظيمة ولا حاول جذب الانتباه، فقط عاش حياة عادية دون إفراط، لكنها قصدت فقط ألا يطير أورهان ابنها في عوالم ورؤى غامضة بالنسبة لها، فقد بقيت مصرةً أن يدرس العمارة، ويعمل ليكون غنياً بعد أن تناقصت ثروة العائلة بشكل كبير، ونعيش في تفاصيل نقاش حاد أحيانا ومحببا أحيانا أخرى، بينما أورهان يصر على ترك العمارة ليكون رساما؛ وبمنطق الأم الساخر والمهين القلق في الآن ذاته على مستقبل أورهان، يخرج هذا الأخير غاضبا، ورغبة الفرار إلى البعيد تحتدم داخله بينما نيرانه ونيران المدينة تشعله، وهو يتجول في طرقاتها حتى منتصف الليل، ليعود إلى مكتبه أمام الورق، الذي تعود أن تملأه الرغبة في تعبئة مساحاته بالشكل وباللون، يقول لحظتها:".. لا أريد أن أكون رساماً.. سأكون كاتباً"[[16]](#footnote-16)، وقد كان 'أورهان باموق' يسعى لاستكناه لغز تعلقه الدائم بفن الرسم، الذي صار هامشيا في ممارسته، ولعل هذا الولع ظل حاضرا في جل رواياتهم[[17]](#footnote-17).

تشكل بعض كتاباته تصويرا حقيقيا لما يعيشه الرسام الروائي من حضور لوثة الألوان، حتى في أوج ديع صيتهم الروائي، حيث تصير الألوان ملجأ مكينا للتفريغ والتنويع والاستراحة في حالة العقم أو إعادة اكتشاف معنى لأشياء تقف أمامها اللغة خرساء دون حيلة تنفذ منها لتحولها إلى تعبيرات وصفية[[18]](#footnote-18)، ولعل المشترك بين الإسمين السالفين، هو حضور الرؤية الطفولية، كملمح بارز في تجاربهم الإبداعية خاصة في مجال الرسم.

**ج- الروائي صديق الرسام، كما تجربة عبد الرحمان منيف ومروان قصاب باشي.**

أثمرت هذه العلاقة كتابا زاخرا بالكلمة الإبداعية واللوحات التشكيلية وهو المعنون ب "في أدب الصداقة"، حيث أكد الطرابلسي في مقدمة الكتاب أن قصته تبدأ من روائي يفقد الثقة في الكلمات، فيتمنى لو يرسم، بل ويحاول الرسم من جهته، وفنان مغترب لم يعد يكتفي بلغة الخط واللون والكتلة، يريد البوح بالكلمات. فحسب صاحب مقدمة الكتاب كلا منهما يريد العودة لنقطة البداية، فمنيف يريد غسل الكلمات[[19]](#footnote-19)، ومروان من جهته يبحث عن براءة اللون الأول، المادة الأولى للحياة. ففي علاقة عبد الرحمن منيف مع الرسام مروان قصاب "يسعى الثاني في لوحاته لأن يقدم حكاية، تلتقط العين تفاصيلها، وتعيد صياغتها لتكسبها معنى، في حدود السند وبالنظر إلى مادته، وما تتشكل عبره من ألوان وضياء وظلال، هي تعبير عن فكرة وتشكيل لموضوع، وانحياز لأسلوب، يقدم للناظر، مثلما يتشوف الأول عبر مكونات نصه المكتوب إلى أن يرسم شخصيات ويصور فضاءات وأزمنة ومواقف وعواطف وأفكار، وأن يشكل لوحات لفظية"[[20]](#footnote-20).

كما يطرح النص الروائي متجاوزا لوحة الغلاف، لوحات أخرى موظفة لخدمته دلاليا، وتتمثل في لوحات إشارية داخل سياق السرد، تلك الرسوم الداخلة بقوة في مجال إنتاج الدلالة، وهي رسوم تختزل الكلام الملفوظ لتقدم نوعا من التميز الملحوظ، بغية إنتاج الدلالة. فالصورة تقطع طريقا مخالفا للكلام؛ إذ أن هذا الأخير يحرك الذهن ليشكل صورة تقوم بدور الوسيط لإنتاج الدلالة، والصورة تنتج دلالتها عبر ترجمتها إلى كلام. ويمكن أن نمثل لهذا الطرح برواية 'مدام بوفاري' ل' غوستاف فلوبير' التي يمكن اعتبارها مثالا مختلفا للتداخل بين الفن التشكيلي والرواية، إذ صدرت الرواية في نسختها الأولى لفظية محضة، لتعرف طبعات أخرى إضافة لوحات تشكيلية تجسد لحظات الذروة التي تصل فيها الأحداث الأوج والتي تبقى راسخة في الأذهان، حتى صار بالإمكان اختزال الرواية في المشاهد المصورة كونها تقدم أهم تمفصلات العمل الروائي وما يرتكز عليه المتن الحكائي، وقد خرجت الرسومات بعد ذلك من النص الروائي لتعيش على جدران المعارض الفنية، مشكلة نموذجا متفردا عن العلاقة بين التشكيل والرواية أو بالأحرى مشكلة نموذجا للروايات الراسمة للوحة. ولعل متلقي هذا النمط الروائي يواجه تجليين مختلفين للصورة: الصورة الأدبية للروائي، والصورة الجازية للرسم التوضيحي، وقراءته تتأثر بالضرورة بهذين الشكلين من أشكال التعبير، حيث أن الرسوم التوضيحية هي قيمة مضافة للنص الروائي، وتلقي النصوص والرسوم في ذات آن يبقى تجربة فردية فريدة، فإذا كان النص المكتوب يسمح بقراءة جماعية فإن الرسومات تدرك على نحو شخصي من قبل القارئ المشاهد، ولا تقتصر هذه الرسومات على الجانب التوضيحي فقط، إذ تعمل في بعض الأحيان على استكمال مقومات التعبير الفني. وتتعمق وشائج القرابة بين الرواية والرسم أكثر - داخل النص الروائي- حينما يجعل الروائي الرسام شخصية محورية تستلهم أفكارها ومواقفها في الرسم من أشهر الرسامين مثل 'بيكاسو' و'ليناردو دافينشي' و'رامبرنت' وغيرهم، ممن أتتو فضاءات الروايات العالمية بمواقفهم وحيواتهم. وقد كان لهذا الحضور دورا بارزا في عقد الصلة بين الرواية والرسم، وتعتبر رواية 'البحث عن الزمن الضائع' خير تعبير عن هذا الضرب من التداخل بين الفنين، حينما جعل الروائي الرسام 'الستير' وهو رسام متخيل[[21]](#footnote-21) بطلا للرواية، حيث يتضح تشبع 'الستير' بالفن من نظرته القائمة على اعتبار الذات منبع الحقيقة الفنية، أو من ناحية تشكيل 'بروست' لعالمه المتخيل المماثل لطرائق إنتاج اللوحة التشكيلية، لتغدو بذلك شخصية 'الستير' الرسام تمثيل ثاني لبروست الروائي في النص، وما ميولات الرسام/ البطل إلا تمظهرا لاهتمام الروائي بعالم الرسم وكلفه به، واستيعابه له ولمختلف توجهاته ومدارسه.

لكن إذا ولينا وجهنا صوب فن الرسم لاستبيان اقتباسه من الحقل السردي، فلا يمكننا أن نغفل تلك النفحة السردية التي تحملها كل لوحة بين ثنايا مكوناتها الرمزية، إنها حكاية بصرية يتدخل المتلقي المشاهد ليفك شفرات أحداثها وبنيتها السردية المتوارية وراء الكتلة والضياء. فكل بقعة ولطخة لونية تشكل حدثا من حكاية ولا تكتمل الحكاية الإطار إلا بضم الألوان والمكونات إلى بعضها وإدراك بؤرة اللوحة لفهم تشكلات الحكاية. ومثالنا في ذلك استعمال فن الرسم مجموعة من الصور واللوحات التي تهدف أن تُفهَمَ على أنها متواليات سردية ولوحات توصل محتوى السرد ذاته... ولعل لوحات 'آلام المسيح'[[22]](#footnote-22) دليل بارز على هذا، فهي أربعة عشرة لوحة مرقمة ينبغي النظر إليها بشكل متتالي للوقوف عند القصة الكاملة التي تحكيها هاته اللوحات[[23]](#footnote-23). ومثالنا في الرواية المستنبطة من اللوحة، رواية 'امتداح الخالة' للروائي 'ماريو بارغاس يوسا'[[24]](#footnote-24) إذ استطاع الروائي تحويل المادة التصويرية تمثيليا، عبر إخراج قصصية اللوحة من الإطار إلى فضاء السرد والحكي، مستثمر لوحات تشكيلية لرسامين من مشارب ومدارس متباينة، وكي يتمثل المتلقي المادة بشكل أقوى ولا يشتت ذهنه بين الإيحاءات الأيقونية واللونية أورد الروائي اللوحات في نهاية الرواية مرفقات بصاحب كل لوحة ومادتها ومقاساتها. ولا يفوتني أن أشير إلى أن هذا التلاقح بين السرد والتشكيل أوجد لنا نوعا أدبيا يمكن وسمه بالهجين، لما تتفاعل فيه من أساليب سردية وتشكيلية وسينمائية، ويتم إخراجها عبر وسيط رقمي في الوقت الراهن بعد أن كانت يدوية وطباعية، إنه القصص المرسوم أو المصور، بالإضافة إلى فن الكاريكاتير الذي يشكل قمة التفاعل البيفني بين الرسم والسرد أو بالأحرى بين الصورة المرسومة والكلمة.

**المحور الثاني: جمالية التلقي عند القارئ المشاهد.**

لا شك أن نمط تلقي الرواية يختلف عن نمط تلقي اللوحة، كون مادة التكوين وسبل التعبير متباينة، وبما أن الرواية تواقة لاستلهام العوالم الأخرى وصهرها داخل عوالمها، فالأكيد أن نمط تلقيها سيعرف بعض الانزياحات عن التلقي التقليدي الذي يتأسس على الخطية والتسلسل، إذ ثمة معطيات جديدة خلخلت الهوية الأجناسية للرواية، ما جعل النص الروائي مجال يعج بالأشياء المتماثلة والمتناقضة والمتشابكة، حيث استنبت ملامح روائية تستعصي على القارئ المتعجل والتقليدي، الشيء الذي يجعل القارئ مطالب بتحيين نمط التلقي والمعارف التي يجب أن يشحذها قبل دخول غمار القراءة. إذ إن المهمة الأولية للقارئ في النصوص السردية التخييلية المسترفدة لفن الرسم، تكمن في إدراك الموضوع والمنظور اللذين تبدى من خلالهما النص، وكذلك شأن الأعمال التصويرية- اللوحات-، وإدراك طبيعة تلقي اللوحة بعيدا عن مضان النص السردي، خاصة أن المشاهد المتلقي للوحة التشكيلية لا يدرك من خلالها الرسم فقط، بل يساق إلى عالم يقع فيما وراء اللوحة نفسها، فالمشاهد قد يحل ثوابته التخييلية الخاصة محل علامات العمل التصويري، وعليه فقد لا يدرك دلالات اللوحة وما يروم إليه الرسام بقدر ما يعيد تشكيل ذاته وتخييله، وانتاجاه للدلالة، ووفق ذلك ستكون قراءته تشويها للنص البصري إذا لم تكن قراءته تستند لتراكم بصري، وهذا نموذج واضح للانتقال من عالم الفن إلى عالم خيالي قرائي محض، ولا شك أن المتعة التي نستمدها من الفن التشكيلي نابعة من العين ذلك الجهاز الذي يتعامل معه المصور أو المثال بالذات، بحث تصبح عناصر الخط واللون وشكل الضربات على السند هي كل ما يستولي على المتلقي، بمعنى آخر فالمتلقي يهتم بتوزيع الأيقونات اللونية على المساحة أو داخل الفضاء المكاني للوحة التشكيلية، في حين تلعب العين دور الراصد والمتتبع لتوزيع الكلمات على الورق ولتكوين العلامات اللغوية وإسنادها إلى بعض بغاية إنتاج المعنى، لكن متعة الرواية تتشكل بتشكل اللغة والفضاء والتصوير...، لذلك فإن الاستمتاع الجمالي بالعمل سواء نص روائي أو لوحة تشكيلية ليس شيئا يتم دفعة واحدة، وإنما هو عملية تتشكل بتدرج ونمو، ولو واجهنا تحدي العمل بعدم الاستسلام والارتكان لعدم الفهم أو عسره، لكانت مكافأتنا على تلك القيمة التي نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوق العمل سواء سرديا أو تشكيليا، وفي حالة بعض الأعمال التي تنعت بالعظيمة لا تنتهي عملية ازدياد التعرف أبدا، ففي هذه الأعمال دائما نقرأ ونشاهد أشياء جديدة، وذلك من خلال تغييرنا لنمط القراءة والتلقي أو من خلال تغيير طريقة الدراسة وأسياليبها ومواقع الرؤية، فنجد بذلك علاقات شكلية جديدة وندرك معاني متوارية خلف الأسطر والظلال والألوان، وبطبيعة الحال فإن في وسع المتلقي أن ينعم بالراحة مكتفيا بأعمال تفتقر للعمق والتركيب، أو يتلقى الأعمال بشكل سطحي دون إمعان النظر فيها ومحاولة تفكيكها للتتمتع بخطابها ومعانيها الخفية، غير أن هذا الموقف يؤدي إلى الركود والجمود وعدم القدرة على مواجهة أعمال جديدة بتقنيات غير مألوفة.

كما أن تلقي الرواية أو اللوحة يجب أن ينحى نحو الخلق أو شبهه، فلا يمكن أن يكون المتلقي سلبيا تماما ويتوقع تحقيق المتعة الجمالية عبر مشاهدة العلامات اللغوية والبصرية، بل من مهامه تفسير العلامات بطريقة أو بأخرى، وأن يكون يقضا للتفاصيل والتفريعات والأيقونية الفرعية والتي لا تكون واضحة تماما، وعليه أن يفكك ويقوم ببناء العمل في وعيه بحيث يسهل عليه إدراكه موحدا، ومن الواضح أن المتلقين يجدون قيما مختلفة في العمل الفني، أو يستمتعون به لأسباب متباينة، والسبب في ذلك اختلاف مستوياتهم الإدراكية، وثقافتهم وركامهم القرائي والبصري، وتفاوت قدراتهم على الانتباه والحساسية الانفعالية، وعليه فإن قراءة النصوص الروائية ذات السمات البصرية بوصفها نصوصا تخييلية طبعا، لا تقتضي بالضرورة شكلا مختلفا تماما من فعل القراءة، بقدر ما تحتاج خطوة إضافية من المتلقي يستطيع من خلالها محاولة إدراك اللفظي بشكل بصري، أي تحويل ما يتلقاه من كلمات إلى صور ذهنية مستمدة من الكلمة وملائمة لها.

والملاحظ أن استعطاف الأذن في مواجهتها للعين صار سلوكا شائعا عند متلقي التشكيلات البصرية، وكأن النصوص تعيد تأهيل العين وتحول البصري إلى محكي، رغم أن العين لا تحتاج حكاية بل تحتاج قدرة على الاسترسال في التمعن والوقوف المستمر أو التسمر الطويل والمتكرر أمام العمل البصري، الشيء الذي يفسر تعدد الحالات التي توحي فيها انطباعات المهتمين الهواة بالفنون البصرية، "إنهم لا يثقون في بصائرهم، ليرو ما يعرض عليهم بشكل صحيح، ... لهذا فإن ترددات عدد كبير من زوار المعارض على الفنان لسؤاله عن فحوى العمل، صار أسلوبا شائعا... وهو السلوك الذي يدفع إلى الاعتقاد بأن الفنان المعاصر يجب أن يكون متحدثا جيدا ومؤولا مقنعا، وفنانا بارعا، لأن أعماله تحتاج عتبات لفظية، ومن ثم باتت تصريحاته وحواراته الصحفية، بمثابة تسديد للنظر".[[25]](#footnote-25)، والمثير للدهشة أن هذا النمط من المتلقين لا يدركون أن العلاقة الجامعة بين الأثر الإبداعي والمتلقي ليست علاقة جمالية، أو علاقة استمتاع وتأمل فحسب، بل هي في جوهرها، موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل بينهما -بين العمل الفني والمتلقي مشاهدا أو قارئا-، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل لأجله، فكلما كان العمل الفني -سواء رواية أو لوحة-، قادرا على النشاط والتأثير في مواقف متعددة، تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء[[26]](#footnote-26). ولعل هذا التعدد لا يتحقق إلا عند متلقي متمكن وقادر على تذوقه أو تفضيله جماليا، وكثيرا ما تشير المناحي المعرفية إلى تلك المهارات الخاصة التي ينبغي توافرها لدى المتلقي، حتى يقوم بالنشاط الماهر المسمى بـ"القراءة" للعمل الفني[[27]](#footnote-27). ويشير 'ارنهايم' إلى أن الأعمال الفنية ينبغي معايشتها إدراكيا، لكن إذا أراد المرء أن يفهمها عقليا، فإنه يجب عليه أن يـضعها بشكل مناسب في شبكة تصورية من العلاقات المناسبة. حيث إن الحكم على القيمة الجمالية لإحدى الأعمال الفنية يتطلب تراكما وخبرة قرائية أو معرفة تقنية وعين مثقفة. فقد تنشأ فوضى في عملية الإدراك عندما لا تتآزر المكونات الخاصة بنسق معين أي بعمل فني معين، بل قد تتصارع مع بعضها البعض، وتحدث مظاهر الخلل الفوضوية هذه، في إدراك الأعمال الفنية، خاصة عندما لا يستطيع المتلقي أن يكتشف نشاطا موحدا، أو صيغة موحدة ومنظمة، في عمل فني معين [[28]](#footnote-28).

إن الفنان الروائي أو الرسام يقدم صورة أو خيالا، كونه شخص يفكر من خلال وسيط فني معين، ويشتمل الوسيط على عناصر حسية معينة، هي الألوان والكلمات والظلال والخطوط... الخ، يتم ترتيبها والربط بينها، فالرواية تستخدم الكلمات التي يمكن الجمع بينها وفق نسق نحوي ودلالي معين لتشكيل المعنى، وتستخدم اللوحة أيقونات بصرية مشكلة وفق نسق جمالي يخضع لمخيال الرسام وانتمائه اللوني، حيث يشكل الفنان هذا الوسيط كي يجسد فيه انفعالاته التي يجب أن تخضع كذلك لقوانين هذا الوسيط.

ومتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافدة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هاته الصورة عبر خياله[[29]](#footnote-29)، وعليه فإن المشاهدة عند متلقي اللوحة التشكيلية تجربة جمالية تعيد تشكيل أحاسيسه وتنسقها اتجاه العمل، مما يمنحه إشباعا بصريا بواسطة العلامات الجمالية وما تمثله من موضوع، وإن كان هذا الأخير ليس وحده الذي يجذب انتباه المتلقي، بل هناك أيضا جاذبية العمل للحواس عبر بنيته الشكلية، ودلالته الانفعالية والتخييلية، والعمل الفني يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب، بل تشمل آراء الفنان وأفكاره وأحاسيسه وطاقته الخلاقة سواء عبر اللفظ أو الصورة. وعليه فإن العمل الفني ليس سجلا للجمال فقط، وإنما تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المتلقي عبر ما يسمى باللغة المخبوءة أو الداخلية أو الضمنية في العمل، مستثيرا حنق المتلقي ومحفزا إياه على بذل مجهود بصري أوفر للقبض على المعاني والإيحاءات البصرية الكامنة خلف اللون والضياء والكلمات.

ولعل الأمر الذي يجعل المتتبع للمدونة الروائية المبنية على أسس تصويرية، يقف مندهشا أمام تلك المفارقة بين هذه النصوص وأفق انتظاره، هي مواجهة صعوبة في استيعاب أغوار عوالم الرواية والتكيف مع معطياتها وشروطها التي لم يتعود عليها، ما يحتم عليه السعي نحو تجديد آليات تلقيه وتفكيكه للنصوص وما تكتنزه من علامات بصرية مستقاة من مجالات كانت فيها قائمة بذاتها[[30]](#footnote-30). مما قد يجبر القارئ على أن يتقمص أدوارا تخييلية، استحثه المبدع على سلكها، ويشي هذا المعطى بقدرة المبدع وتمكنه من عالم تصويري يستطيع من خلاله إخراج المتلقي من عالمه ليعيش الرواية بكل عوالمها التخييلية.

بوسعنا القول إذن أن للعمل الفني سواء نصا سرديا أو لوحة تشكيلية قطبين، يمكن أن نطلق على الأول القطب الفني والثاني القطب الجمالي، فالقطب الفني هو المنجز الإبداعي للفنان، أما الثاني فهو التحقق الذي ينجزه القارئ، والقراءة فعل من الصعب تمييزه من طرف أي نظرية، لكننا نعتقد أن قراءة أي عمل بكفاءة يجب أن يرافقه وعي نظري يؤطره، خاصة أن صيغة التلقي التي يقتضيها كل نص تخييلي لا يمكن أن تدرك بشكل كاف، من خلال وصف كيفية تلقيه بصورة فعلية من طرف متلقيه، حيث إن الأوصاف الثابتة لكيفية قراءة عمل أدبي أو تصويري معين، دائما أوصاف جزئية، لا تعكس التجربة المعقدة للتلقي بشكل شمولي، من هنا فما هو مهم لأية قراءة في زمان ومكان معينين لا يتوافق ضرورة مع المخطط المهيمن والمتحقق، موضوعاتيا في العمل، وعن طريق فصل جانب معين من العمل والتركيز عليه خاصة في مجال الرسم، يمكن للمتلقي أن يشكل نظاما جديدا من المنظورات، وما دامت القراءات المختلفة لا تتابع المخطط الموضوعاتي نفسه، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسسه النص أو اللوحة[[31]](#footnote-31)، ونعتقد أن الأمر يقتضي تحليلا أعمق للسمات المهيمنة على النص التخييلي خاصة السردي، وقد رأينا أن النصوص التخييلية بوصفها تأليفات شبه حرة لا يمكن قياسها بمعلومات مستمدة من عالم معرفي واحد كونها متشربة لعوالم عدة ومتنوعة.

كما نخلص إلى أن القراءة البصرية للنص التخييلي -الروائي- تجرده من بنيته اللفظية ودواله اللسانية الخطية التي تدرك حسب نظام تحدده بنية الجملة، محولة إياه إلى عالم من الصور واللوحات المتعاقبة، لا يمكن إدراكها وحل شفرات عالمها الرمزي إلا من لدن القارئ المقتدر في اللغة، والذي يستطيع أن يستجيب إلى مثيرات النص بواسطة ثوابت من تجربته الخاصة، ويتمثل عوالم الروائي وما عاشته خلال تجربته التخييلية التي نتج عنها النص.

**المحور الثالث: اللغة السردية واللغة التشكيلية.**

تعددت القواسم المشتركة بين الرواية والرسم من علاقات شخصية وتحولات تعبيرية وتداخلات أيقونية وموضوعاتية، لكن رغم هذا التداخل إلا أن الاختلاف يبقى واضحا من خلال لغة كل منهما، فللروائي أدواته اللغوية المؤسسة على جمالية الكلمة وأنساق تركيباتها، وللرسام أدواته اللونية ولغته البصرية، واللفظ والألوان متاحة للجميع من روائيين وتشكيليين. وتبقى وحدها البراعة هي التي تمكن الروائي من أدواته اللفظية، وتمكن الرسام من أدواته اللونية. وعلى كل منهما تطويع لغته، كي يستنبط من اللغة لغة جديدة، تغادر في كثير من الأحيان دلالتها المسبقة وما أوحت به في مضان وأعمال سابقة، لتكون تشكيلات متميزة ومتفردة وتحقق المتعة الجمالية للمتلقي، فما بين غسل الكلمات وتشكيل الألوان الجديدة؛ يتعب الفنان نفسه، ليؤسس مساره المتفرد ويصل في نهاية الأمر إلى لون جديد من صنعه وابتكاره، يأخذ من الألوان جميعها، لكنه لا يشبه أحدها. ولعل هذه المهارة هي ما تجعل أفق الفنان رحبا ويفتح أمامه أفضلية واسعة، تساعده على تحقيق غاياته الفنية والنفسية.

وبما أن اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن تاريخ الرواية العربية يشير أنها قد غيرت هذا الجلد مرات عدة، فحاولت الانسلاخ من اللغة التراثية التي حكمت المقامات والنوادر والخطب[[32]](#footnote-32)، لتجد في اللفظ الفصيح الميسر مكانا فسيحا، تجاوزته كذلك بعد فترة قصيرة لتجد ضالتها في فصحة أيسر تميل لأن تكون لغة عامية يستطيع الجميع تذوقها والطرب لها؛ ولعل هذه العلامات اللغوية (الكلمات) يمكن أن تتساوى من حيث دلالتها مع غيرها من أنواع العلامات، فإن للغة الكلامية بعدها الدلالي الذي تتميز به وتختلف به عن غيرها من أنواع العلامات، ومن خاصيات العلامة اللغوية قدرتها على التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر، تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة، وهذا لا يتأتى من خلال العلامة اللغوية في حالة إفرادها، بل من خلال التركيب الذي يكسب العلامة دلالة لا تكون لها في حالة أفرادها[[33]](#footnote-33).

من جهة أخرى لا تستخدم الرواية الألفاظ بوصفها موضوعات لها أهمية في ذاتها، كالخطوط في التصميم التجريدي؛ فنحن لا نقرأ الرواية لمجرد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها عندما تنطق، بل إن للكلمات دلالات ومعاني، أي أنها علامات تشير إلى أشياء خارجة عنها، قد تكون حوادث أو أشياء وما يعنينا كمتلقين هو ما تشير إليه الألفاظ مجتمعة مع بعضها، أي أن أهم ما في العمل الفني بناؤه التشكيلي، وهذا ينطبق على اللوحة التشكيلية، إذ لا نستجيب للون الواحد منعزلا وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان، وما تنتجه هذه التشكيلات اللونية من دلالات إيحائية ترمز لما هو خارج الإطار، ولما يهدف الرسام لإيصاله لعموم جمهوره من قصص بصرية تلتقط العين تمفصلاتها الأيقونية من على القماش، لتعيد إنتاجها وإكسابها دلالة في حدود تأويل الألوان والظلال والضياء وتوزيع كل منهما على السند داخل الإطار، وبالتالي فإنه يشكل نصا لغته مواد بصرية ويتلقى عبر فعل الإبصار، ما يجعلنا نؤمن بأن اللون في العين لغات، وكذلك الشكل والخط واللطخة. إنها لغات بجميع الأحجام والمواد والأشكال، فيها تثوي كل ممكنات التعبير واحتمالات الانفعال. إنها لغات تودعها العين قيما تنتشر في اللوحة، عبر تحويلها لما يمثل أمام العين إلى نصوص تمنح الأشياء دلالات غير دلالات وجودها الأول. دلالات مستمدة من ثقافة المتلقي الذي تقود العين إلى اختراق المرئي والتحكم في مداراته[[34]](#footnote-34).

إننا إذن إزاء نظامين سيميوطيقيين، يعتمد الأول دوال اللسان، تتخذ في الرسالة طابعا خطيا بحيث تدرك حسب نظام تحدده بنية الجملة، ويرتكز الثاني على دوال الشفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث يصير إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة. ومن ثم فإن الرسائل اللفظية تظل سجينة قواعد النحو والتداول، خلافا للخطاب البصري الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصره تدرك بشكل متزامن[[35]](#footnote-35)، حتى وإن بحث المشاهد عن بؤرة العمل لينطلق منها في قراءته واستجلائه لدلالات العلامات.

في الختام نستطيع القول، إن الرواية باعتبارها لغة قادرة بمفرداتها على نقل أقوى الأحاسيس عند الفنان، وهي الصورة الذهنية التعبيرية عن الحالة الحسية،كما أنها بكل بداهة سيميوطيقا إيحائية تفضي إلى سيرورة دلالية، وعليه فإن الناسخ الروائي يلجأ إلى استعارة مجموعة من الصيغ والتقنيات الجمالية لبعض الفنون ذات المقاصد البصرية، كالرسم والفنون التشكيلية عموما؛ من هنا نستطيع القول أن هذا ما ذهب إليه 'جيرار جينيت' كون لغة الخطاب الروائي تضمر ضمنها أصوات لغات أخرى، وما أشار إليه 'إدوارد سعيد' حينما رأى أنها قد تحمل الأبعاد جميعها وتثرى بها[[36]](#footnote-36)، أي أنها بوثقة تنصهر ضمنها وتتداخل أنساق لغات متعددة وهو الأمر الذي جعل من الحوار والاختلاف والتنوع مبادئ أساسية في تركيب بنية اللغة ونسق الخطاب الروائي. ووفق هذا الطرح أصبحت لغة الفن الروائي بوثقة تنصهر داخلها لغات مختلفة مسترفدة من ميادين شتى، سواء فنية أو غير فنية، وذلك راجع لقدرتها على وصف الأنظمة السيميائية المحيطة بها، كما أنها وبفعل هذه الاستعارة استطاعت تكثيف النشاط العلاماتي ما أتاح لها سمة التأويلات المتعددة فصارت رواية مخاتلة نتيجة التلميح والغموض الذي تتقصده اللغة إزاء متلقي الخطاب الروائي عبر إرجائية الكتابة المفتوحة.

**المحور الرابع: الخيال عند الروائي والرسام.**

يبحث المبدع رساما أو روائيا على المجد والسلطة والثراء والشهرة، ولكنه يفتقر لوسيلة الوصول إلى إشباع هذه الرغبات، من هنا فإنه يلجأ بدوره إلى التخييل، ومع ذلك فإن التخييل الذي يخلقه مختلف كل الاختلاف عن تخييل العامة، فتخييل غير الفنان ينطوي على صور وأفكار شخصية، وبالتالي لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للفرد ذاته، أما الفنان فنستطيع القول أن تخييله جمعي يستطيع نقله للمتلقين بشكل جمالي ويتقبلونه لأنه لا يلغي المشترك وإنما يقدمه بصيغ جديدة تنزاح عن المرجع قليلا. ويرى 'ماري شيفر' أن التخييل قاسم مشترك بين جميع الفنون على اختلاف آلياتها ووسائلها، وهو الذي يوطد الصلة بينها[[37]](#footnote-37)، ولكن هل التخييل في المكتوب هو ذاته التخييل في المرئي؟. تتميز الرواية حسب 'ماري شيفر' على اختلاف توجهاتها بجنسها التخييلي وشكلها الرمزي، فهي صيغة لإدراك العالم وطريقة من طرق تمثله وتصوره وتفكيكه وإعادة تركيبه، حيث يكتسي التخييل حسبه أهمية بالغة في بناء النص الروائي، بل بند مركزي من بنود الميثاق الروائي، ذلك أن الفواعل في بناء عالمها ذوات تخييلية بالدرجة الأولى حتى وإن كانت مستقات من الواقع سواء تعلق الأمر بالأحداث أو بالقوى الفاعلة والفضاءات. فحينما نتلقى عملا روائيا مثلا تستوقفنا شخصيات وأحداث لها مرتسمات في الواقع، لكنها ليست الواقع نفسه. وإذا سألنا روائيا كيف صاغ تلك الشخصية، أو كيف ركب ذلك الحدث؛ فلا بد أن نتلقى إجابات متنوعة يمكن إجمالها في أنه أخذ من الواقع هيكلا، وكساه من المخيلة لحما ودما، ونفخ فيه الروح فاستوى بشرا سويا، وأصبحت الشخصية من خلقه وإبداعه، لكنه يتعامل معها بمنتهى الحذر، وبشيء من الديمقراطية، حتى إذا ما قسا عليها وقسرها على موقف لا تريده؛ سخرت منه ومدت له لسانها، على حد تعبير الروائي السوري 'حنا مينة'.

وكذلك شأن التخييل في الفن التشكيلي؛ فحينما يبدأ الفنان تشكيل لوحته، لا نجزم أن رؤية مكتملة تعيش في مخيلته، ويعمد إلى قولبتها في لوحة ما، ساعة بدئه العمل. وإنما تحكمه الفرشاة والألوان، وربما جعلته ضربة فرشاة، في جانب ما من جوانب اللوحة، يغيّر مسار اللوحة، ويتجه إلى جهة ما؛ ما كانت تخطر له على بال. إن تمرد الفرشاة والألوان يشبه إلى حد بعيد تمرد الشخصية على الروائي.

فالخيال إذن عمل من أعمال الذاكرة، حيث يقوم الفنان بترتيب صور خيالية جديدة من مفردات وأشكال لونية حسية موجودة في الطبيعة أو الذاكرة. ولا بد أن يهتم المبدع بالأثر الانفعالي لهذه الصور لأن الفن "نشاط تخييلي له طبيعته النوعية التي تتجلى على مستوى التأثير، وفي دائرة النشاط التخييلي تلتقي أنواع من الفنون -أبرزها الرواية واللوحة المرسومة-، على أساس أنهما أنشطة تخييلية تساهم مخيلة المبدع أساسا في تشكيلها، وتتوجه بعد ذلك إلى مخيلة المتلقي فتثيرها.

ولأن الرواية أو اللوحة على هذا النحو من التداخل مع الخيال، تتكون من جانبين أساسيين، الأول حاضر يرد من خلال التعبير اللغوي وتشكيل الصور داخل العمل الروائي، والثاني هو الجانب الغائب الذي يحيلنا إليه ذلك العمل الروائي، وفي ظل هذا التداخل يقوم التصوير ويتشكل بوصفه عملية ضبط للوجود الظاهر أي النص الأدبي والوجود الباطن أي المتخيل، ويجعل هذه العوامل تدرك بالحس والحدس والعقل والرؤيا وذلك من خلال عملية تحويل العلامات اللغوية المتراصة أمام المتلقي على الورق إلى علامات بصرية داخل الذهن، ولا خلاف أن الحافز والقيمة يرتبطان أيضا بالعلاقة بين النص والقارئ، فإذا كانت علاقة الظاهر والخفي تتحدد وفق علاقة الظاهر بما يرد في النص، وتؤول عملية إحضار الغائب من خلال المتلقي أو القارئ، فوفق هذه العلاقة تتحدد قيمة اللوحة وكيفية عملها ووظيفتها وأهميتها داخل النص والقارئ هاهنا يحمل على عاتقه فهم الصور وتحديد وظائفها ومعانيها وما تشير إليه[[38]](#footnote-38).

**خاتمة:**

يتضح أنه ثمة عناصر مشتركة وعلاقات متداخلة تجعل عملية الفصل بين الفنين صعبة، كونها علاقة أصيلة وضاربة في التاريخ، تتخطى النقل اللفظي أو التعامل اللغوي المحض وتنصهر في إنتاج الأثر الطافح بالدلالة والإيحاء، ذلك أن الرسم في جوهره، سرد لقصص تخالج الروح والأحاسيس، والرواية رسم ولوحات فنية يسعى من خلالها السارد لبناء عالم يؤمن به، وبالتالي فإن غاية إنتاج الأثر واحدة مع اختلاف الأدوات التعبيرية بين الروائي والرسام، وتجعل هذه القواسم المشتركة بين الروائي والرسام، كلا منهما يبني عالمه وفق رؤية فنية خاصة به، لكنها رؤى تلتقي في تحطيم الواقع، وإعادة صياغته من جديد، مؤسسين بذلك لخطاب إبداعي وحقل نقدي قائم بذاته سمته المزاوجة بين الفن والأدب، وهذا النوع من التزاوج المعرفي، هو القادر على اجتراح خطاب فكري يتأرجح بين التماهي في عمق النص والإقامة في تخوم العمل الفني. هنا تصبح الرواية واللوحة قادرتين على خلق سجال معرفي عميق نحن في أمس الحاجة إليه.

من جهة أخرى لم تقتصر ملكة الكاتب اللغوية على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها؛ بل تتعدى إلى استثماره لطاقاتها التي تثير مكامن النفس، فتحركها قوة الخيال بسرد فياض بالصور، ثري بالأضواء والظلال، مليء بالشحنات الوجدانية الموحية، وهي بمنزلة الخطوط، والألوان التي تتفاعل في رسم لوحة؛ إذ تمتلئ ذاكرة الكاتب بخيال واسع، ومخزون بصري يحاكي به نصه الأدبي؛ لأنه يفرغ حالته الانفعالية من تأثره باللوحة التشكيلية في كتاباته السردية.

هذا الركام الهائل الذي نجد فيه تواشج الروائي والرسام كان أرضية لطرح مجموعة من صيغ التفاعل بينهما، وفاعلية هذا الحضور بالنسبة لمتن النص الروائي، كون الكتابة الروائية المعاصرة لم تعد ترضى بهوية محددة أو مهادنة، بقدر ما نجدها تهدف لتمثيل ومزج جملة من الهويات الجديدة، مما أدى إلى تكسير وخلخلة وتلاشي قانون الهوية الصوري ليحل محله الاختلافي والتعددي بغاية خلق فن روائي يتسم بالهجنة ويكسر كل المقدسات الصورية التي تحنط البناء الروائي، وذلك من خلال تبني اختيارات تعبيرية تتعدى المألوف وتهدم الأشكال والخطابات التقليدية.

**المصادر والمراجع المعتمدة في المقالة:**

- الخراط إ، *الحساسية الجديدة*، دار الآداب، بیروت، لبنان، ط1 ،1993

- ايكو أ ، *التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،* تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004

- باموق أ، *إسطنبول الذكريات والمدينة*، تر: أماني توما وعبد المقصود عبد الكريم، القاهرة، مصر، ط2، 2007

- كروتشه ب، *فلسفة الفن*، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2009

- أومون ج ، *الصورة،* تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2013

- ماري ش ، *الفن في العصر الحديث*، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،سوريا، ط1، 1996

- إبراهيم ج ، *شارع الأميرات: فصول من السيرة الذاتية*، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2007

- قاسم س، *بنية الرواية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، اﻟﻘﺎﻫﺮة، مصر، د.ط. 2004

- عبد الحميد ش ، *التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني*، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد،267

- ماجدولين ش، *الروائي والرسام: الصورة وإنتاج الأثر*، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2020

- فضل ص ، *الرواية العربية، ممكنات السرد،* أعمال الندوة الرئيسية المهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر، 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو، 2006

- منيف، قصاب باشي ، *في أدب الصداقة*، منشورات دار التنوير، وتامؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2012

- الرباعي ع ، *الصورة الفنية في شعر أبي تمام*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999

- العماري م : *الصورة واللغة –مقاربة سيميوطيقية-،* مجلة فكر ونقد، العدد13، 2015

- أبو زيد ن،ح، *إشكالية القراءة وآليات التأويل،* المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 1996

- الخطاب التشكيلي في المغرب، علامات، العدد 9، 1998

- J Schaeffer *, Pourquoi la fiction?*, Seuil , 1999

1. **- جان ماري شيفر، الفن في العصر الحديث، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق،سوريا، ط1، 1996، ص: 30** [↑](#footnote-ref-1)
2. **- انظر: امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004، ص: 172** [↑](#footnote-ref-2)
3. **- شرف الدين ماجدولين، الروائي والرسام: الصورة وإنتاج الأثر، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2020، ص: 12** [↑](#footnote-ref-3)
4. **-تحديدا في الجزء الذي خصصته للوصف وعلاقته بالرسم** [↑](#footnote-ref-4)
5. **- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع مذكور، ص: 110** [↑](#footnote-ref-5)
6. **- جبرا إبراهيم جبرا (ولد سنة 1920، توفي سنة 1994) روائي وشاعر ورسام، وناقد تشكيلي،**[**فلسطيني**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86)**من**[**السريان الأرثوذكس**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%B3%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%AB%D9%88%D8%B0%D9%83%D8%B3%D9%8A%D8%A9)**الأصل، ولد في**[**بيت لحم**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%8A%D8%AA_%D9%84%D8%AD%D9%85)**في عهد الانتداب البريطاني، استقر في**[**العراق**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%82)**بعد**[**حرب 1948**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_1948)**. له عديد الإصدارات التي فاقت السبعين ما بين الروايات والشعر والكتب النقدية والمترجمة، وقد ترجم بعض أعماله لأكثر من لغة ؛ من أبرز أعماله:** [**السفينة**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%81%D9%8A%D9%86%D8%A9)**-** [**صراخ في ليل طويل**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%B1%D8%A7%D8%AE_%D9%81%D9%8A_%D9%84%D9%8A%D9%84_%D8%B7%D9%88%D9%8A%D9%84) **-** [**الغرف الأخرى**](https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%B1%D9%81_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D8%B1%D9%89&action=edit&redlink=1)**-**[**يوميات سراب عفان**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%8A%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%AA_%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A8_%D8%B9%D9%81%D8%A7%D9%86)**-**[**تموز في المدينة**](https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%AA%D9%85%D9%88%D8%B2_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9&action=edit&redlink=1)**- الصخب والعنف...** [↑](#footnote-ref-6)
7. **- جبرا إبراهيم جبرا، شارع الأميرات: فصول من السيرة الذاتية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 13** [↑](#footnote-ref-7)
8. **- نفسه، ص: 14** [↑](#footnote-ref-8)
9. **- نفسه، ص: 156** [↑](#footnote-ref-9)
10. **- نفسه، ص: 152** [↑](#footnote-ref-10)
11. **- نفسه، ص: 169** [↑](#footnote-ref-11)
12. **- أورهان باموق،**[**كاتب**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8)**وروائي**[**تركي**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A)**، ولد في**[**إسطنبول**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%B3%D8%B7%D9%86%D8%A8%D9%88%D9%84)**سنة**[**1952**](https://ar.wikipedia.org/wiki/1952)**، وهو ينتمي لأسرة تركية مثقفة، درس العمارة والصحافة قبل أن يتجه إلى الأدب والكتابة كما يعد أحد أهم الكتاب المعاصرين في تركيا فاز**[**بجائزة نوبل للأداب**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D8%A6%D8%B2%D8%A9_%D9%86%D9%88%D8%A8%D9%84_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8)**، سنة**[**2006**](https://ar.wikipedia.org/wiki/2006)**؛ ترجمت أعماله إلى عديد اللغات، من أهم أعماله الروائية نجد عل سبيل المثال لا الحصر: إسمي أحمر -**[**القلعة البيضاء**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_84.html) **-** [**ثلج**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_65.html) **-**[**اسطنبول: الذكريات و المدينة**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_47.html) **-**[**الحياة الجديدة**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_25.html) **-**[**الكتاب الأسود**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_50.html) **-**[**جودت بك و أبناؤه**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_64.html) **-**[**الروائي الساذج و الحساس**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_92.html) **–**[**غرابة في عقلي**](http://www.elbookar.com/2016/08/blog-post_26.html)**...** [↑](#footnote-ref-12)
13. **- أورهان باموق، إسطنبول الذكريات والمدينة، تر: أماني توما وعبد المقصود عبد الكريم، القاهرة، مصر، ط2، 2007.ص: 173**  [↑](#footnote-ref-13)
14. **- نفسه، ص: 174** [↑](#footnote-ref-14)
15. - **نفسه، ص: 176** [↑](#footnote-ref-15)
16. **- نفسه، ص:445** [↑](#footnote-ref-16)
17. **- تحضر المنمنمة في رواية 'إسمي أحمر'، وتقنيات الرسم كالكولاج والبورتريه في رواية ' القلعة البيضاء ' على سبيل المثال.**  [↑](#footnote-ref-17)
18. **- شرف الدين ماجدولين، الرسام والروائي، مرجع مذكور، ص: 64** [↑](#footnote-ref-18)
19. **- يقول عبد الرحمن منيف في رسالة موجهة لمروان قصاب واصفا الأمر " كلمات... كلمات ... كلمات، ولا شيء في النهاية، أعتقد أن الفنان الذي يتعامل بوسائل أخرى، غير الكلمات أكثر حرية، وأكثر بؤسا، لأنه يتعامل مع المادة الأولى للحياة، مع اللون أو الكتلة، ولذلك لدين من الحرية ما يجعله كالله، اه الحق في أن يعيد تشكيل العالم كما يريد، دون مثال سابق ودون قيود يفرضها الآخرون".**

    **أنظر: عبد الرحمن منيف ومروان قصاب باشي، في أدب الصداقة، منشورات دار التنوير، وتامؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012، ص: 13**  [↑](#footnote-ref-19)
20. **- شرف الدين ماجدولين، الرسام والروائي، مرجع مذكور، ص:11** [↑](#footnote-ref-20)
21. **- القارئ للمتون الروائية التي تجعل من الرسام بطلا أو شخصية رواية يجد أن بعض الروايات اعتمدت أسماء رسامين حقيقيين "أصابع لوليتا لواسيني الأعرج" في حين اعتمدت أخرى أسماء تخييلية "الضوء الهارب لمحمد برادة" على سبيل المثال لا الحصر.** [↑](#footnote-ref-21)
22. **- لوحات ممثلة في الكنائس الكاثوليكية ينبغي قراءته بالتعاقب لما تحمله من دلالات بصرية كان الهدف منها في البداية تمثيل ما جاءت بالنسبة لمن لا يستطيع قراءة الكتاب المقدس لغويا.**  [↑](#footnote-ref-22)
23. **- انظر: جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2013، ص: 363 وما بعدها**  [↑](#footnote-ref-23)
24. **- روائي بيروفي ولد سنة 1936، حاصل على جائزة نوبل سنة 2010، من أبرز أعماله، امتداح الخالة -دفاتر دون ريغوبيرتو.** [↑](#footnote-ref-24)
25. **- شرف الدين ماجدولين، الروائي والرسام، مرجع مذكور، ص: 73** [↑](#footnote-ref-25)
26. **- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع مذكور، ص: 25** [↑](#footnote-ref-26)
27. **- نفسه، ص: 421**

    **مهارة القراءة شرط أساس مسبق للاستمتاع بالفنون والأدب، وهي كذلك أنموذج عام يكون مفيدا في التذوق لكل أنواع الفنون.**  [↑](#footnote-ref-27)
28. **- نقلا عن: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، نفسه، ص: 166**

    **نشير في هذا السياق أن هذا الأمر يحدث في كثير من الأحيان عند مشاهدة اللوحات التجريدية أو قراءة الروايات التي تعتمد تقنية التشظي، حيث لا يستطيع المتلقي العادي إيجاد النقطة الناظمة أو ما يعرف ببؤرة العمل الفني.**  [↑](#footnote-ref-28)
29. **-بينيديتو كروتشه، فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2009، ص: 24** [↑](#footnote-ref-29)
30. **- كان المبدع يدعو المتلقي إلى التخلي نسبيا عن الروايات التقليدية استجابة لحتميات يفرضها الفكر العولمي مفهوما وممارسة، من ثم ما هي مظاهر هذا التوجه في المدونة التي سنشتغل عليها لاسيما النصوص والخطابات القديمة والمعاصرة، التخييلية والمتخيلة، المحلية والعربية، وكذلك العالمية التي خلخلت الهوية الأجناسية للرواية، حيث يجعلنا الروائي نتفاعل بشكل حواري مفتوح دون أن تهيمن الواحدة على الأخرى من جانب، ومن جانب أخر خرق سلطة النص النسق التقليدي الجاهز وروايات المدونة تتباين فيما بينها من حيث كثرة الأجناس المختلفة، وكذلك الفنون، والأمر نفسه لبقية التخصصات والمعارف.** [↑](#footnote-ref-30)
31. **- وهذا سبب حاجتنا لنظرية تجمع القراءة البصرية بين السرد والتشكيل عموما.** [↑](#footnote-ref-31)
32. **- صلاح فضل، الرواية العربية، ممكنات السرد، مرجع مذكور، ص: 112** [↑](#footnote-ref-32)
33. **- نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 1996، ص: 86-87** [↑](#footnote-ref-33)
34. **- الخطاب التشكيلي في المغرب، علامات، العدد 9، 1998، ص: 4** [↑](#footnote-ref-34)
35. **- محمد العماري: الصورة واللغة –مقاربة سيميوطيقية-، مجلة فكر ونقد، العدد13، 2015، ص: 65** [↑](#footnote-ref-35)
36. **- إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع مذكور، ص: 13** [↑](#footnote-ref-36)
37. **- Jean Maris Schaeffer , Pourquoi la fiction?, Seuil , 1999 ,p:173**  [↑](#footnote-ref-37)
38. **- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص:21** [↑](#footnote-ref-38)