

أعمال آسيا جبار بين التناص والعلاقات السيميائية

د. عيساني بلقاسم

جامعة المدية

ملخص:

تتميز نصوص آسيا جبار بكثرة المتناصات، وقد تنوع التناص وامتد إلى آفاق متنية تنطلق من المنطق اللغوي الأمازيغي في إثبات حروف التيفيناغ إلى كتابات الرحالة الفرنسيين، إلى الأدب الفرنسي، إلى المنطق اللغوي العربي من القرآن الكريم والصيغ اللغوية الشعبية، كل هذا الكم اللغوي والدلالي يتعايش في متونها السردية عبر تخيّر واع من طرف الكاتبة لانسجام نصّها السردية، كما أن منطق التفكير التناصي - كتعريف موسّع - يبيح استبصار العلاقة بين نصّ لغوي وعمل فني، مما يحوجنا إلى إعادة تعيين الفروقات بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية مما يخرج علاقة التأثير والتأثر بينهما من البعد التناصي intertextuel إلى البعد عبر السيميائي intersémiotique، فكيف يكتشف المتلقي تلك العلاقة في أعمال آسيا جبار بين vaste est la prison وصورته الفلمية، وكذلك بين la nouba des femmes du mont وشريطها السينمائي : l'amour, la fantasia، إضافة إلى femmes d'Alger dans leurs Appartement و لوحة Chenoua Femmes d'Alger للرسام Eugène Delacroix كما سنتطرق إلى مفهوم يختلف جزئياً عن التناص وهو إعادة الكتابة la réécriture حين توظف جبار شواهد نصية citations تم تعيد صياغتها فيما يمكن أن نسميه بالتناص الخفي .

المداخلة محاولة للولوج في مجال التعقيد العلائقي بين التناص والسيميائية

من خلال أعمال آسيا جبار .

تتميز نصوص آسيا جبار بكثرة المتناصات فيها، وقد تنوع هذا التناص وامتد إلى آفاق متنية تنطلق من المنطق اللغوي الأمازيغي في إثبات حروف التافيناغ

إلى كتابات الفرنسيين من أدب الرحلة، إلى الأدب الفرنسي، إلى المنطق اللغوي العربي من القرآن الكريم والصيغ اللغوية الشعبية، كل هذا الكم اللغوي والدلالي يتعايش في متونها السردية عبر تخيّر واع من طرف الكاتبة لانسجام نصّها السردية، بل إن العلاقة التناصية تمتد إلى ما هو خارج اللغة حين ندرك العلاقة عبر السيميائية intersémiotique بين vaste est la prison وصورته الفلمية، وكذلك بين l'amour, la fantasia وشريطها السينمائي : la nouba des femmes du mont Chenoua، إضافة إلى femmes d'Alger dans leurs Appartement ولوحة Eugène Delacroix Femmes d'Alger للرسام كما سنتطرق إلى مفهوم يختلف جزئياً عن التناص وهو إعادة الكتابة la réécriture حين توظف جبار شواهد نصّية des citations تم تعيد صياغتها فيما يمكن أن نسميه بالتناص الخفي .

التناص التاريخي : وقد استخدمت آسيا جبار في تناصاتها المتنوعة الأرشيف الكولونيالي خاصة المتعلق بالاستيلاء على مدينة الجزائر ووهران حيث أصابت حمى الكتابة أكثرية الفاعلين في خضم تلك الاحداث كالعسكريين والرحالة والأطباء والرسامين وغيرهم، ولكن آسيا جبار بفعل المخيال تجعل الحركة الاستعمارية كعملية فض البكارة عن طريق الاغتصاب لامرأة متمنّعة فتصيح الحدث التاريخي بمشاعر الأنوثة ربما لكونها امرأة كاتبة، فتستخدم رواية فرنسيين لسرد الأحداث، كما تفعل برواية النقيب مونتانياك le capitaine Montagnac لوصف المعارك الطاحنة في أكتوبر 1840، فالتناص هنا واضح بل حريفي عن طريق شواهد معروفة المصدر كما فعلت مع شهادة العقيد بيليسييه:

« Écrire la guerre, Pélissier, qui rédige son rapport du 22 juin 1845, a dû le pressentir, c'est frôler de plus près la mort et son exigence de cérémonie, c'est retrouver l'empreinte même de pas de danseuse.. Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille

cinq cents cadavres sous EL Kantra, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas»¹

كما تعرض جبار رسالة العقيد سان آرنو colonel Saint-Arnaud الذي

حاصر ثمانمئة مسلم من قبيلة واحدة وأحرقهم حيث تصيغ الكاتبة أوصافها

مباشرة من تقرير العقيد حول أفعاله غير الإنسانية الذي أرسله لقيادته :

«Saint- Arnaud plus discret, contrôlant ses mots, avouera pourtant : Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres des ces fanatiques .Personnes n'est descendu dans les cavernes!... Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement sans poésie terrible, ni images, «Du 8 au 12 août, j'au été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fais mon devoir de chef, et demain je recommencerais, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût!»²

هنا نستنتج أن العمل الأدبي يفارق المخيال إلى حين، ويصبح بمثابة صورة

طبق الأصل من العرض التاريخي لكنه ينتهي إلى غايات فنية وهذا ما نسميه

بالتناص التاريخي حيث يتبدال الفن الروائي الأدوار مع التاريخ ليشكلا توليفة

قائمة على إبداع حامل لقضية وطنية تتمثل في التركيز على فضائع الاستعمار .

التناص من خلال التصدير : l'épigraphe نتحدث هنا عن عتبة تناصية،

أي "مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه الاستشهاد بامتياز على

حد تعبير أونتوان كومبانيون، ويوضع على رأس عمل لأجل توضيح بعض

جوانبه"³، في كتابها الحب والفتازيا نجد تصديرا لأوجين فروموتان : "ندت

صرخة ممزقة، لازلت أسمعها وأنا أكتب لك، أعقبها جلبة ثم صخب "

Il y eut un cri déchirant- je l'entends encore au moment où je t'écris puis des clameurs puis un tumulte... (Une année dans le Sahel)

Eugène Fromentin

وكذلك في مؤلفها : امرأة بدون قبر La femme sans sépulture حيث

تورد أشعارا للويس روني دي فوري Louis- René Des Forets حين تصبح هذه

الأشعار لسان حال مكتوبها تستعين بها الكاتبة لوظائف عدة كـمكوّن نصي يدعّم طروحاتها في التركيز على معاناة الأنثى الوجودية، وفي علاقتها بمحيطها الذي يحاول اضطهادها وعدم السماح لها بممارسة إنسانيتها تحت مسميات شتى كالدين والعادات والتقاليد والانتماء العرقي. كما أن التناص عند آسيا جبار امتدّ إلى الأساطير والملاحم القديمة في إطار ما يسمى بالنص الشبح *texte fantôme* حيث تبحث جبار في إمكانية سردية مهجورة من طرف الملحمة أو الأسطورة وتحاول أن تملأها كإمكانية كتابية، كما في قولها :

«En tout cas, comme Ulysse, nous sommes nous aussi, bien loin de la Grèce. Je suis sortie du musée mais ses femmes oiseaux de Césarée ne m'ont pas quitté: vont-elles attirer vers elles le bateau qui passe? S'ils entendaient ce chant, les hommes ne verraient plus que le rivage est dangereux: or la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort»⁴.

كما أن التأثير بأسطورة يولييسيز Ulysse كما وردت في أوديسة هومروس قد هيكل الرواية في عمومها حيث تصف البطلة عودتها لمسقط الرأس Césarée كما يعود بطل الأوديسة إلى زوجته بينيلوب، لكن الفرق في كتابة آسيا جبار أن البطولة مسندة إلى الأنثى التي تطمح إلى تغيير التاريخ والمرجعيات الاجتماعية لتصبح منسجمة مع متطلبات الأنوثة⁵، فهنا نجد تشابها كبيرا مع مسار أوليس والشخصية الروائية عند جبار في الذهاب والعودة إلى نفس المكان مع الكثير من الحنين، وهناك مواقع كثيرة للتناص مع الأوديسة ولكننا اقتصرنا على ما أوردناه .

التناص مع الرحالة الفرنسيين : أدب الرحلة الذي يمكن الاحتفاظ ببعض متونه كوثائق تاريخية ذاتية المصدر كونها وليدة انطباع شخصي، ولكنه أرضية تناصية بامتياز عند آسيا جبار باعتبارها كائنة لغوية تتطلق من النص السابق لتأسس نصّها اللاحق كما في قولها :

« Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée. Inlassablement ,j'ai erré aux quatre coins de ma région natale- entre la ville prise et les ruines de Césarée, elle s'étend au pied du mont Chenoua, à l'ombre du pic de la Mouzaïa, plaine alanguie mais aux plaies encore ouvertes. J'interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m'a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner »⁶

حيث أنها في هذا المقطع يختلط صوت الرحالة الفرنسي فرومونتين من خلال رسائله بشخصية آسيا جبار لأنها تختار الرحلات التي تقترب من مسقط رأسها امتدادا من مدينة شرشال وجبل شنوة حيث وُلدت، إلى موزاية حيث عاشت وترعرعت بينما الرحالة الفرنسي جاب الكثير من الأماكن داخل الجزائر حيث زار كل من الجزائر العاصمة وقسنطينة والجنوب الجزائري.

وعموم التأثير التناصي عند آسيا جبار يمتد إلى أسماء لا حصر لها من الأعلام الذين حضروا في كتبها - خاصة : بياض في الجزائر Le Blanc de l'Algérie وبمختلف الصيغ تصرّحا أو تلميحا مثل أسماء الكتاب بالعربية أو الفرنسية قديمهم وحديثهم فوجد القديس أوغستين والشعراء الأمازيغ والأمير عبد القادر الجزائري وكاتب ياسين ومحمد ذيب وألبير كامو والقائمة طويلة .

كما تذكر آسيا جبار في مؤلفها : واسع هو السجن Vaste est la prison حروف التافيناغ le Tifinagh في خضم اهتمامها بالتاريخ البربري الذي تجسّد أعلام مثل ماسينييسا ويوغرطة، فهي تمثل لديها لغة الأجداد⁷، فتصارع اللغات الثلاثي (الفرنسية - العربية - الأمازيغية) يبقى همّا فنياً ووجوديا لدى آسيا جبار باعتبار الفرنسية لغة منفي وكتابة وإبداع، والأمازيغية لغة الأصل المضيق، والعربية لغة الدين والصلاة، وهي كذات كاتبة تتمرّق وجدانيا وعقليا بين اللغات الثلاث، لهذا لا نستغرب التناص الحاصل بين متون تنتمي إلى ثلاث لغات،

ف نجد من العبارات العربية حوارات ومسمّيات وبعض مستعملات الحياة اليومية مثل كلمة adow وتعني العدو، وكلمة Ahmar bou ammar وتعني أحد أنواع العنب⁸

العلاقات عبر السيميائية : في الدراسات التناصية التي أولت التناص أهمية خاصة، نجد كثيرا الإشارة التناصية تمتد إلى الفنون التصويرية وكيف أخذ رسامون عن سابقهم وتأثر بعضهم ببعض سواء تعلق الأمر بطريقة التصوير أو المواضيع المتناولة، أو تطوير تقليد صُوريّ نما عبر الأفراد والجماعات والأجيال، وغير ذلك من أنواع التأثير، والأمر نفسه ينسحب على الأعمال الموسيقية، فمتخصّصوها يعلمون حجم التعاطي المشترك لنوتات معيّنة أخذها سابق عن لاحق، وينسحب الحكم أيضا على أنواع التعبير الفني الأخرى كالتنحت وغيره ..، وهو أمر معروف لدى القائمين على هذه الفنون ولكنها معرفة تتداول لا نقول خفية ولكن لا تتم الإشارة إليها وكأن ذلك جزء من طبيعة العمل، لأن أغلب الفنانين لا يجد الحاجة لتبرير تقليده لفنان سبقه أو لوحة تأثر بها، حيث تطرح المقارنة نفسها بين لوحة ونص، وكلاهما يتعرّض للقراءة والوصف النقدي الجمالي بالاستحسان أو الاستهجان، والسؤال الذي يفرض نفسه أيضا هو : ألا تعتبر المقارنة بين عروض هذه الفنون من حيث اعتبارها نصا، مجرد مجاز لغوي ومسمّيات في غير موضعها، وتحميلها ما لا تحتمل ؟، وهذا التجاوز ألا يعتبر في النهاية اجتهاد استعاري يتعارض مع دقة التنظير ؟ من هنا تأتي وجهة مقارنة أعمال آسيا جبار لأنها تتماس من هذا المنظور مع الرسم والسينما والرّقص والموسيقى.

فحينما نعرض آراء المنظرين نجد منها رأي بارت الذي يرى كل تعبير مهما كانت طبيعته ووسائله نصا، حيث " كل تطبيقات مفاهيمية دالة وذات مغزى يمكنها أن تتشكّل نصا، الموسيقى والسينما .. الخ "⁹ ويؤكد أنه " ليس

لنا الحق في تحديد مفهوم النص وقصره على الكتابة والأدب فقط " ¹⁰ لكن هذا التوسيع لمفهوم النص يجر وراءه إشكاليات تعريفية لا تنتهي، حيث يغفل - عن عمد - الاختلاف الواضح بين التعبير الذي أداته اللغة، والتعبيرات غير اللغوية كاللوحه التصويرية والموسيقية والراقصة والمنحوتة، حيث يغدو مفهوم اللوحه متراوفاً بين الحقيقة والمجاز من حيث تقارب وظائف هذه الأنواع وكيفية مقارنة المتلقي لها، فالنص كما يعرفه القاموس المتخصص " ووفقاً لأعراف الكتابة الموروثة - إذ الإرث هنا يشكل القانون المؤطر للمفهوم - هو تابع لساني مقول أو مكتوب حيث تتشكل به وحدة اتصالية ولا يهم إن كانت على شكل جملة أو مجموعة جمل " ¹¹، وتعرفه مصادر أخرى - من منظور لساني دائماً - بأنه "تتمة لسانية مستقلة - شفوية أو كتابية - تشكل وحدة تجريبية - من حيث هي ملفوظ مقترح - صادرة عن متلفظ واحد أو أكثر في وضعية اتصالية، فالنصوص هي تجريب لساني " ¹²، لذا ومن منظور الصرامة الإصطلاحية فقط نمتنع عن اعتبار لوحه رسم أو قطعة موسيقية نصاً، ولنفس السبب يصعب اعتبار الإحالة في نص على عمل فني غير لغوي تناصاً، رغم أن منطق التفكير التناصي واستنادا للتعريفات الموسعة للتناص يبيح لنا استبصار العلاقة بين نص لغوي وعمل فني غير لغوي، لكن ذلك يحتاج إلى إعادة تعيين الفروقات بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية، ولكننا نعمل ذلك في إطار مقارنة تطبيقية مع أعمال آسيا جبار التي تزوج هذه الفنون دون تفريق بينها كأدوات تعبيرية .

فالصن اللغوي يمتلك خاصية متفرّدة دون الفنون الأخرى، وهي البيان، أما الفنون الأخرى فتعاني العجمة، أي طرق بديلة للتعبير، كالصورة (في الرسم) أي عن طريق الأيقونة سيميائياً، والتي تُدرك ثم يتم تفسيرها بطرائق تأويلية وعبر اللغة في النهاية كون الفكر أداته اللغة، وكذلك تفعل الكوريفرافيا ولكن عبر التجسيد والتجسيم للحدث وسردية متوالية الأحداث، توظف الاختزال

وتُخلصه إلى الترميز من خلال التكثيف، ونجد النحت يختزل أحيانا منطلق السرد، ليقول حاكيا بلسان المشاهد، أي تحويل مشهد بصري إلى لغة حكاية، أما الموسيقى فهي تستخدم الصوت المنسق لتخاطب الشعور لتحث أثرا نفسيا قد نسميه فرحا ونشوة وجذلا، أو حزنا وشفقة، ولكن يتم الوعي بها فقط عندما نسميها، أي حينما تتحوّل إلى دوال لغوية، فكأنه تعبير من الدرجة الثانية يوازي الوضع اللغوي، يمكن أن يلتحق به لكنه لا يمكن أبدا أن يعوّضه، ولذلك نستعين أحيانا باللغة للتغلب على عجمة الفنون غير اللغوية، فنجد لكل قطعة موسيقية عنوانا، وكذلك النحت والرسم وغيرها وهذا ما مارسه آسيا جبار في الأفلام التي أنجزتها حين زاوجت بين الاثنين في التعبير وحاولت الوصول إلى المتلقي بثتى السبل .

لكن قد نتلقى عملا فنيا يبدو لنا - لأول وهلة - أنه لا يقول شيئا لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أنه لا مضمون له، لكنه ذو بعد انفعالي عاطفي محرّك للشعور والمزاج أكثر منه فكري، نستشف بعد ذلك أن تلك العناوين الموضوعية للمقاطع الموسيقية والأوبرا وحضور النصوص عموما هي التي تقوم بدور تضليلي عن فحوى المسموع الجميل .

آسيا جبار وفن الرسم : الفن اللغوي ميزته توفره على محتوى، فالبدئية العقلية لها دور تصنيفي، والتصنيف يستدعي التوصيف، والتوصيف يتم عن طريق اللغة، لكن اللغة لها امتياز ليس لغيرها وهو قدرتها على التعليق على بقية الفنون فتتحوّل إلى آلية وصفية وتعريفية لها، كما نرى في دراسات الفن وتاريخه، كما أن الفن اللغوي يحتوي هذه الفنون - غير اللغوية - في نصوصه، ورغم ذلك نستشف أن المفارقة السيميائية بينهما كبيرة، لذلك نمتنع عن اعتبار العلاقات بينها تناصية ولكنها بين- سيميائية intersémiotiques، حيث نستعير المصطلح من ياكوبسون والذي يعرفه كالتالي "تأويل العلامات اللسانية

عبر أنظمة علامات غير لسانية¹³، وتستطيع هذه الفنون أن تعكس قدرا من الأدبية لكن بوسائل أخرى غير اللغة خاصة حينما تبني خطابها على ثقافة المتلقي مثل تلك اللوحة التي تصوّر كيف قتل داود جالوت¹⁴ حيث تستدعي ألوان وخطوط صورة فنيّة الزخم السردي في الكتب السماوية، فالانطلاق من النص والرجوع إليه عبر فن غير لغوي يقيم علاقة تسميائية كون التصوير لا يكتفي بالنقل ولكنه يقول من عندياته كلاما مشفرا يحتاج إلى مفاتيح شارحة له ليصبح مفهوما، أو قد يكتفي بإحداث الأثر دون تسميته، وهنا يحق لنا أن نتساءل: ما الفرق بين متلقي يقرأ اللوحة بخلفية نصية (قرأ الإنجيل أو القرآن الكريم) وآخر ليست له خلفية نصية لما يشاهد؟

فالأول اللوحة له أداة عبور من نص موجود في الذاكرة إلى نصه الخاص في تعليقه على اللوحة، أي علاقة تناصية تمر بجواز سفر تسميائي، بينما قد تكون اللوحة بالنسبة للثاني علاقة تسميائية فقط لأنها: صورة - نص، وليست: نص - صورة - نص. والعلاقة المثلثة أغنى - نظريا فقط - لأنها تحتوي فن التصوير داخل اللغة وتخضعه لمنطقها، ويمكن أن نعطي مثلا آخر يتمثل في لوحة دولاكروا "خيبة أمل دون خوان"¹⁵ ليقرا المتلقي اللوحة على ضوء نص لغوي سابق، في عملية قرائية ملخصها تحويل تسميائي *transposition intersémiotique*، وقد استعمل جورج موليني أيضا هذا المصطلح، ولكن نقوم نحن بتعريفه ليقرب من مطابقة الصيغة الإجرائية لمصطلح التناص البديل الشرعي لمصطلح "بين النصوصية" المترجم عن *l'intertextualité* لأن لفظ *inter* يعني "بين" كوسط جامع يفيد العلائقية ظاهرة أو باطنة، فالتسميائية مصطلح جديد يفيد دراسة العلائقية المتوافرة بين مجالات تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة، تحتوي على اتجاه علائقي متعاكس: تعليق الفن اللغوي على الفنون غير اللغوية، أو أن الفنون غير اللغوية تؤثر بعجمتها على نصوص فنية لغوية،

والنوع الأخير لا يثير عادة اهتمام النقاد كثيرا، فكيف كانت العلاقة بين مكتوب آسيا جبار وفن الرسم باعتباره فنا غير لغوي؟ نجد ذلك في تأثر آسيا جبار بتصوير محمد راسم حين يرسم المعارك فكأنها تصف لوحاته متنا وكتابة، انظر إلى تصويرها الوصفي كأنها ترسم لوحة فنية : " كما حضر الصمت، حتى في وجه المدافع العشرة تتفتّح الألوان بالبهجة، وصوت الرّعد غائب، وفي صحن الدور دائمة الهدوء كانت الحركة خاملة والإيماءات بطيئة، كلام أقرب إلى الهمس "

« Il y a aussi le silence. Même quand aux gueules de dix canons s'épanouissent les panaches, le tonnerre est absent. Dans les patios toujours calmes, les démarches sont feutrées, les gestes lents. On murmure plutôt qu'on ne parle ».¹⁶

هل هذا سرد أم وصف للوحة محمد راسم ذات الألوان الزاهية والنور الذي يلف المكان بإضاءة تنداح معها الألوان الكئيبة، وأكد أن اللوحة لا يمكن أن تعكس صوت الرّعد المصوّر في اللوحة، إضافة إلى الهدوء السرمدى للمكان بل حتى الكلام يظهر كهمس لأننا بكل بساطة لا يمكن أن نسمع كلاما تتوشوش به شخصيات مرسومة على لوحة، وكذلك في قولها : " تتجلى المدينة في أنوار لا تحيد فينداح الصوت "

« La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe le son »¹⁷

كما تلجأ آسيا جبار لمسرحة صور محمد راسم في رسمه لجزائريات العاصمة في لباسهن التقليدي مع الحلي وإطالتهن من الشرفات، والمسرحة هنا تعني جعل الشخص المرسومة تتحرك وتحيا كما في قولها : " أتصوّر أن زوجة حسين قد أهملت صلاة الفجر وصعدت إلى الشرفة، وأيضا بقية النسوة، واللائى الشرفات عندهن مراتع للراحة، عند انتهاء النهار اجتمعن هن أيضا لمشاهدة - وبنفس النظرة المنبهرة - الأسطول الفرنسي المبهر بقوّته الطاغية، وفي

هذا السَّحَر من ذاك الاكتشاف المزدوج ماذا كانت النساء تقول على المدينة،
وأية أحلام وردية في الحب تتوهج في ذواتها أو تتطفئ إلى الأبد "

« Je m'imagine moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. Que les autres femmes, pour lesquelles les terrasses demeuraient royaume des fins de journée, se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française, En cette aurore de la double découverte, que se disent les femme de la ville, quels rêve d'amour s'allume en elles, où s'éteignent à jamais »¹⁸

وتكمل وصفها قائلة : " كل شيء ينتهي بالنوم، أجساد النسوة المسحوقة تحت ثقل الحلي في الحواضر ذات الماضي الثقيل، كالتقوش المنسية الشاهدة على ما مضى "

« Tout finit par dormir; les corps des femmes écrasées de bijoux, cités au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on les oublie. »¹⁹

هي ذاتها رسوم محمد راسم في عرضها لنساء الجزائر بحليهن الكثيفة والتي تعكس - لا ريب - المكانة الاجتماعية لهن، إضافة إلى تصوير المدينة في غلالة من ألوان داكنة تمثل حلول الليل عليها فتتطق أسوارها وبيوتها ذات المعمار الدال على أصولها الأندلسية العربية.

كما تفاعلت جبار مع الرسام دولاكروا في كتابها نساء الجزائر في مخدعهن Femmes d'Alger dans leur appartement حيث تستوحي لوحة شهيرة بنفس الاسم ليتناظر عمل أدبي مع فن غير لغوي حول نفس الموضوع، ولكن بصيغة تتجاوز العرض إلى نوع من المسألة وطرح الإشكاليات الحضارية والانتماءات الثقافية التي تقف وراء فلسفة الرسم عند أوجين دولاكروا حيث نجد آسيا جبار هنا تحاور، تقبل وترفض وتُدين، أي أن مكتوبها ينطلق من اللوحة في إطار تجاذبات فكرية ليشرح وجهة نظر الكاتبة باعتبار القضية

حميمية كونها امرأة أولاً وجزائرية ثانياً، فالصورة l'image عن المرأة الجزائرية مهمة في كيفية تكوّنّها، وأيضاً في كيفية تسويقها إلى الناس عن طريق الفن أو غيره، خاصة حينما يحضر التاريخ كمسار دال في إطار هذه الحوارية الفنيّة، ولكن هذه المسألة كاشفة لما يمكن أن يكون قد تجاوز الفنان الأوروبي في فهمه لروح المرأة، يدعّم هذه الفرضية أن دولاً كروا لم يمكث في الجزائر العاصمة مدة طويلة كي يتسنى له فهم طريقة التفكير عند الجزائريات أو رؤاهم الجمالية كي يستطيع أن يعكس كل ذلك في لوحته، حيث تفصّل جبار الحديث في كيفية دخول الرسام إلى حرم الأسرة الجزائرية ليتعرّف على كيفية عيشها من أثاث البيت واللباس والعلاقات الإنسانية، وتساءل الكاتبة: هل ما رآه الرسام يعكس فعلاً وبدقّة الصورة الفعلية لمشاهداته ؟ :

« Là, dans cette visite de quelques heures à des femmes recluses, quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre ? Ce de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? »²⁰

إن الرسام لم يقدم لنا صورة تقترب من أمانة الصورة الفوتوغرافية، بل إنه يرسم ذاته المتأثرة بالفكر الكولونيالي، والعقلية الأوروبية الباحثة عن أسرار الشرق وهو جسده اللاعقلانية، هو يبحث إذن عن المختلف لذلك حين يرسم تبدو هذه التظاهرات كلها في لوحته، وهذا ما تأخذه عليه آسيا جبار بحكم انتمائها الجزائري الذي يتيح لها التفريق بين الواقعي والمتخيّل، فتركيز الرسام على الألبسة الفاخرة المتميزة لطراز محلي غير مألوف، والحلي الفخمة الغالية والألوان الزاهية كل ذلك ينبئنا عن رؤية متخيّلة تريد الإبهار وتقديم الجديد لمتلقي أوروبي يعرف الرسام بشكل جيد كيف يفكر، حيث يسرح الخيال في تصوّر هذه الحسنات في تلك المخادع المرفّهة، تسرد الكاتبة على لسان ريشة الرسام: "ثلاث نساء اثنتان منهن يجلسن بجوار النارجيلة، أما الثالثة في الأمام فشبه متكئة، تستبطن على مخدات مخملية، وخادمة كأنها جزء من

ديكور .. تشاطئ لمعان الألوان الذي يزيد من سطوع هالات النسوة الثلاث، فاللوحة كلها تنصب على إبراز ذلك المعنى المتمثل في اهتمام النسوة البالغ بأجسادهن وعلاقة ذلك بالغلق الذي يتعرّضن له"

. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement »²¹
 لكن هذه النظرة الغربية التي تنتقدها آسيا جبار توظفها هي ذاتها في ظل السلطانة Ombre sultane²² حين تستوحي من حيث هيكله الأحداث قصص ألف ليلة وليلة، فالقارئ الغربي تعرّف على تلك القصص المشهورات، وعلى طموح المرأة الشرقية في الوصول إلى الحكم من وراء ستار حيث تستعمل إغراء الجسد، خاصة أن الأحداث ترد على لسان الشخصيات النسوية في شكل حكي، وهذه الطريقة تجعل الكاتبة تدخل إلى إقبال المتلقي من خلفيته القرائية حول ألف ليلة وليلة ليكتشف عالم النساء في بعد حضاري مغاير للمسار الأوروبي، لكنها في النهاية تطرح مشكلة المرأة من منظور تناصي يستوحي جماليات تأليف قديم .

العلاقة المعقدة : اللغة والفنون الأخرى

لكن السؤال الذي يطرح نفسه، كيف تأتى لآسيا جبار أن تستلهم لوحة فنية في عمل أدبي ؟ هل التقليد الأوروبي في ذلك - وهي المطلعة عليه دون شك - هو السبب، لأننا حينما نستعرض علاقة الفنون التبادلية مع الأدب نجدها كثيفة حيث أثر الفن في الأدب، ونجد أيضا ودوما الأدب مصدر إلهام لجميع أشكال الفن الأخرى، خاصة من حيث قدرته على تسخير القدرة السردية والحكي، تتكئ الفنون الأخرى على تلك القدرة في وهم تسميائي على مشاركته فيها، كما نجد مثلا في سنفونية "الجن" Les Djinn " لسيزار فرانك والذي يحيل دون شك على قصيدة منشورة في ديوان "الشرقيات" لجوته (1829) هذه النصوص

المشعة والتي ألهمت أيضا كلود دو بوسي في تسطير سنفونية "استهلال لعشية في تعبد إله الريف Le Prélude à l'après-midi d'un faune، وكذلك فعل فاسلاف كيجينسكي حينما استوحى منها كوريجرافيا : L'après-midi d'un faune (1912)، وهي لوحات راقصة جمعت ثلاثة فنون في علاقة تسميائية (intersémiotique) دالة، وقد أخذ دو بوسي من بودلير أيضا في سنفونيته المسماة "الأصوات والعطور تحوم في أجواء المساء" (1908) وذلك من قصيدة "إيقاعات المساء" من ديوان "أزهار الشر" (1861)، لكن الموسيقى في احتكاكها بالأدب تحتاج إلى تخيل كثيف لتذهب بعيدا في استثمار غنى الأدب اللامحدود، فعادة يكون الانطلاق من عنوان أو مقولة لكن عبر التوسيع وارتداد لآفاق تخيلية لم تدّر بخلد الشاعر أو الأديب، وكذلك الأمر في النحت والرسم والتي تضم قدرا معتبرا من الأعمال المستوحاة من الإنجيل والتراث القديم عموما، كما رأينا عند الرسام مانيت Manet في لوحته نانا Nana بعد أن ظهرت تباعا رواية متسلسلة بنفس العنوان لإيميل زولا .

لكن هناك فنون ننظر إلى ماهيتها التكوينية نظرة خاصة لأن التأثير بينها أعمق تسميائيا، مثل الموسيقى التي يصحبها إنشاد، كما نجد في الترانيم الدينية أو ألحان ليدة (أغاني شعبية ألمانية)، وكما نجد خاصة في الأوبرا، حيث يمتزج في هذه الفنون الموسيقي مع اللساني في منطوق دلالي واحد مبتغى في أذن السامع، ذلك ما قام به فرانز ليست Franz Liszt حينما استوحى في مقطوعته "كآبة Tristesse" قصيدة ألفريد دو موسيه الحاملة لنفس العنوان، وفي الأوبرا تعكس أصوات الممثلين في المد والقطع والتفخيم والترقيق والرفع والخفض تلك الوحدة المعنوية المراد إيصالها إلى المشاهد السامع، كل ذلك يعبر عن بث تسميائي غير قابل للتفكك وأي انفصام بين هذه الأنظمة السيميائية يفصل عرى الأركان الفنية التي تقوم عليها الأوبرا، فالنص فيها يبث بكل حمولته

وزخمه الفكري عبر بعده السردي الممثل على المسرح، والموسيقى المصاحبة له والمثيرة لمزاجية خاصة لمن استشعرها هي أقرب إلى المثير الروحي الحامل لغوامض الذات من حيث قدرتها على الانفعال بالمتخيل والمجنح، يطرحان في علاقتهما التبادلية تحديًا توصيفيا للنقد الفني لا يمكنه الوصول فيه إلى أجوبة بإفرادهما الواحد تلو الآخر، بل في تحليل أثرهما الممزوج مزجا عضويا رغم أنه بإمكانه فصلهما إجرائيا فقط لتوضيح الأثر الذي يخلفانه في النفس الذواقة والتأقّة دوما للاستمتاع بتلك القدرة الفنيّة المتجاوزة لذاتها لأنها تمتع من عدة أنظمة سيميائية تختلف نوعا في طرائق الوصول .

نفس التنوّع نلمسه في فن الرقص، عبر اللوحات الكوريفغرافية التي تتأرجح محتوياتها بين القول اللساني والتعابير الجسدية انطلاقا من تقاطيع الوجه في بث الإحساس بالحزن أو الفرح، الدهشة أو الخوف إلى القفز أو السكون، العلو أو الانخفاض، التوقّع أو الانطلاق .. كلها وضعيات جسدية تبث قولاً لكن من خلال نظام سيميائي يتلبّس اللغة ولكنه لا يستخدم منطوقها.

لكن اللغة تحاول نقل هذا القول عبر الوصف في نوع من التناص مع الطقوس والعادات والأناشيد العامية والرقص وفقا لتعريف يوري لوتمان في تعميم التناص إلى البعد الاجتماعي كما نستشف فيما يلي : "الطبل حين يفعل الهوس، تُقبل الصرخات من عمق البطن، وربما حتى من السيقان، وتتصاعد فتمزّق الصّدر، الصرخات تترجّح ثم تتداخل كأنها تختنق ثم تتصاعد في دوران حلزوني ليشابك في دوائر تشكل ضفيرة تتبع ريثم طبل الأعمى، العجوز لم تعد تقاوم وكل أصوات الماضي تنداح بعيدا عن سجن أيامها " .

«Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre peut être même des jambes ; ils montaient, ils déchiraient la poitrine, Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient, à demi

étouffés puis s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbe tressées en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle expulsées hors de la prison de ses jours»²³

أما السينما، الفن الحديث المسيطر على الساحة الفنيّة فقد كان منذ النشأة وثيق الاتصال بالأدب، فالروايات التي حوّلت إلى أفلام ومسلسلات لا تعد ولا تحصى، فالعلاقة تسميائية بين المرئي والمسموع الذي يعني حضور الملفوظ اللساني في المشهد السينمائي إضافة إلى المسموع الموسيقي، فسرديّة اللغة ظهرت في توائم متخيّر مع تصوير متلاحق يتتبع الحدث ليخاطب متلقيا أصبحنا نسميه متفّرجا بعد أن كنا نسميه قارئاً، شغوف بالتخييل فيجاريه حد المستحيل، بل يتعمّقه حيث يخلق واقعا موازيا أسماء الواقع الافتراضي، ونسمي عملية تحويل الأثر من الأدب إلى السينما بالتهيئة l'adaptation، حيث قد يتم الخروج عن النص المكتوب والتصرّف فيه عبر عملية الإخراج تصرّفا بعيدا أو طفيفا، كما أن الإخراج يحتكر الرؤية حيث أن الممثل يجسّد الشخصية وبالتالي يلغي أي تصوّر آخر لها، بينما الوصف اللغوي الروائي يتيح قدرة ما لتصورّ يتميز بنوع من الحرية يضيّقها الإخراج إلى درجة التلاشي.. فإذا وصفت الرواية منظرا طبيعيا قد يتبدّى لقارئها عدة أشكال صورية للمنظر، أما السينما فإنها تقترح نموذجا أوحدا غير قابل للزحزحة مستعمرا كل آفاق الإدراك لأنه يُرى، بينما النص اللغوي تحيل المفردة فيه على مدركات عدة مستوحاة من النماذج المنظورة لكل قارئ، ففي السينما المخرج يفرض رؤيته للأشياء، فإذا كان التخييل كثيفا فهو على المستوى الكمي أما التخييل الكيفي فمستقره اللغة.

كما أن هناك نوع آخر من العلاقات التسميائية وهو التأثير والتأثر بين عجمة الوسائل الفنيّة المختلفة مثل الرسم والموسيقى، وهي آليات فنيّة تباعد الملفوظ اللغوي ولكنها تمتع من بعضها في التزود بالفكرة وتطويرها، فهناك

مقاطع موسيقية مستوحاة من لوحات مشهورات كما فعل الموسيقي موسورغسكي Moussorgski في مقطوعات بيانو أطلق عليها اسم "لوحات معرض Tableaux d'une exposition (1874) يستعرض توصيفيا - على مستوى موسيقي - اللوحات الفنية العشر المعروضة إهداء إلى روح صديقه المتوفي فيكتور هارتمان، وكذلك الأمر مع سارج نيج Serge Nigg الذي ألف "سفنونية جيروم بوش Jérôme Bosch symphonie المستوحاة من ثلاثية الرسام الهولندي والتي أطلق عليها اسمه، والمعنونة حديقة المتع الأرضية Le jardin des délices terrestres، والعكس من ذلك من حيث وجهة التأثر والتأثير، رسم الفنان اوغست فون بريزن August Von Briesen مجموعة من اللوحات استوحاها من السفنونية الثامنة لبيتهوفن، لكن الواجهة الغالبة لعملية التأثر تكون لصالح الأدب عموما إذ عادة ما يكون مصدر إلهام الرسامين والموسيقين، وقد حصل الأمر بين الكوريغرافيا والرسم، وقد تتنوع التأثيرات والعلاقات السيميائية وتتعدّد بين فنون عدة في وقت واحد إذ في الكوريغرافيا تحضر الموسيقى والرقص والأدب والرسم (كديكور) والنحت كعالم دالة، وهذا لتصنع انسجاما إجماليا بينها عادة ما تُختار بعناية تبتغي التوافق في الرؤية والإضافة الدالة لتخاطب في المتلقي الحي أمامها كل ذاكرته وثقافته القبلية صانعة بذلك الإخراج متعة التعرف، ولا تتطلب هذه المتعة فقط المعرفة ولكن الذوق أيضا ونوعا من الذكاء الفني والاجتماعي، كما نجد في كوريغرافيا جيرى كيليان Jiri Kylian والتي يقوم فيها الممثلون بحركات بطيئة مصحوبة بموسيقى وتهدف إلى الترميز في محاولة لنسخ أوضاع فنية مرسومة لكن دائما عبر الإحالة على معلوم من تراث التصوير الفني العالمي، وهذا النوع من المشاهدات والذي يتم بتجاوز الملفوظ يثير أحيانا الشك في يقينية تفسيره وبالتالي تأويله، ليتحوّل المشاهد إلى قدرة حدسية في الإدراك يستوعب في متعة دون الادعاء بأنه فهم هذا

المعنى أو ذلك، فاستخدام لغة الحواس هنا يصبح حاجة ملحة لعدم الشعور بالعبثية، لهذا تضحى المحاولات النقدية والتي تبتغي فرض منطق واحد لتوجهات الاستيعاب غير مفيدة، هذا إن لم تكن قد فقدت زمام الرؤية الصحيحة لاختلاف أنظمة التصور والإدراك والإحساس والفهم .

خصوصية السينما : وقد أنتجت آسيا جبار في هذا الصدد فيلمين : الزردة وأغاني النسيان : La Zerda et les chants de l'oubli ، وكذلك La nouba des femmes du mont Chenoua ، ونحن نحلل منجز آسيا جبار انطلاقاً من تأثير الصورة على الكتابة كنتيجة من نتائج التطور الفني والتكنولوجي العالمي حين أصبح الفن السابع يأخذ من الفنون اللغوية ويتفاعل معها ، والفيلم الأخير هو عبارة عن محاورات مع نساء ينتمين لنفس القبيلة التي تنتمي إليها آسيا جبار ، واللأئي شاركن في حرب التحرير ، حيث أتاح لها هذا الخيار في العرض التعامل مع لغتها الأولى حتى على مستوى اللهجة في عفوية الحكى أثناء الطفولة ، مما جعلها تعتز بازدواجية اللغة من منظور أن هذا الازدواج يتيح مجموعة من الأحاسيس ما كانت لتحضر لولاه ، إضافة إلى المرافقة الموسيقية لهذه الحوارات والتي تضيف عليها طابعا محليا متفردا تكتسب به طابع الخصوصية ، فالسينما لدى آسيا جبار شكل من أشكال الكتابة ولكنها بواسطة الحركة والصوت حيث تصرّح قائلة : " أتقدّم ناحية " الصورة - الصوت " مغلقة العينين ، أخبط خبط عشواء في الظلام باحثاً عن الصدى الضائع للمراثي التي تُفيض دموع الحب ، هناك في بيتي أبحث عن ذلك الإيقاع في رأسي ، فقط بعد أن حاولت أن أرى بعين الباطن والأصل ، وما يشكّل وما يمكن أن يُقلع من تحت المادّة "

Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas, chez moi : je quête ce rythme dans ma tête.

Seulement après tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière.²⁴

بهذا يصبح Vaste est la prison بمثابة تعليق على الفيلم، أي نوع من النص المحيط في عرف جبار جينات، ولكن العلاقة التناصية هنا لا تخفى لكونهما إبداعا كليهما، ولكنهما ينتميان لمنظومتين مختلفتين، الأدب والسينما، وأحيانا تصبح الأخيرة أدبا خاصة على مستوى التقديم والمصاحبة اللغوية التي تصاحب العرض الصوري كما في ما يلي : "النوبة هذا الغناء الأندلسي الذي يحكي القصص اليومية للنساء على شكل سنفونيات بحركات نغمية محددة"

La «nouba», ce chant andalou qui conte «l'histoire quotidienne des femmes» sous forme de symphonie «aux mouvements rythmiques déterminés»,

وهذا نص من مقدمة مكتوبة للفيلم لتعريف فحواه للمشاهد وشارح لهيكلة الموسيقى وكأن الموسيقى ليس بإمكانها الاستغناء عن اللغة، لذلك يسمي الفيلم من خلال التعيين المقامات الموسيقية في النوبة فنجد : الاستخبار والانصراف وبينهما مقامات أخرى عديدة، أما المزمارة الشجي فيعكس ألم الفراق حين يقترن بشعر الشجن الباث للحنين، ولكن الكاميرا تركّز على الوجوه لتستخرج مكنوناتها حين تجعل الألم يظهر على السحنات، إنها تقنية السينما في التأثير على المشاهد إذ تجعله يعبر بلسانه ويؤول لذاته ما يراه، فالصمت في السينما دال على مجموعة من المعاني وليس فراغا، إنه تحصيل للذي خفي من خلال الظاهر، فالغناء وتأمّلات الشخص المستجوبة في الفيلم تعكس معاناة جماعية يصبح الفرد فيها علامة مجسّدة تبتغي التعميم ولكنها فريدة في تمظهراتها لدى المتلقي، لذلك نجد آسيا جبار تقول : "هذه طريقتي في مقارنة الصورة - الصوت" العيون مغلقة لاستظهار الإيقاع أولا، وضجيج الهاوية

التي نعتقد أننا في بعد قرارها، ثم الصعود وبنظرات مغسولة يمكننا أن نرى كل شيء في ضوء الفجر"

«Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore»²⁵.

بالمقابل نجد فنونا غير لغوية متضمنة في أعمال أدبية مثل الرواية والشعر والمسرح، لكن في التحليل التسميائي نحن بإزاء تقويل الفنون غير اللغوية ملفوظا لغويا، أي تدخل كـمكوّن نصي لكنها تكون في خدمة بنية النص الكبرى أو ما يسميه لوران جيني النص المركز المتحكم le texte centreur، إذن هناك عملية تحويل transposition لوظيفة هذه الفنون، ولهذا يمكن أن نقول أن التسميائية تشكّل حالة خاصة أو شكل من أشكال التناص، فإذا اعتبرنا التقعير la mise en abyme تقنية تناصية، فإن هذه الفنون غير اللغوية يمكن أن توظف كتقعير داخل النص الأدبي وبالتالي تثير التفكير حول ملفوظ النص ذاته، ولا تذكر هذه الفنون كشاهد citation لأن الشاهد لا يكون إلا جزئية نصية، ولكن كإحالة référence، ففي الروايات تكون التفاصيل والإحالات على أعمال فنية علامة على واقعية الرواية، وهذا تماما ما نستشفه في Vaste est la prison.

أنظر إلى المقتطع التالي من رواية لإيميل زولا : عائلة كوبرو عرّجت مع ضيوفها على متحف اللوفر لتلافي التعرّض لزخات مطر رعي " جرفيز علّق على موضوع لوحة نوص دو كانا Noces de Cana وتساءل عن موضوعها، بل صبّ جام غضبه على عدم ذكر موضوع اللوحات أسفلها، لكن كوبرو توقّف أمام الجوكيندا والتي وجد شباها لها في إحدى عمّاته، لكن بوش وبيبي لاقریاد وقفا هازئين ومن طرف خفي أشارا إلى النساء العاريات المعروضات على اللوحات

بشكل فاضح على مرأى ومسمع الكل، أفخاذ أنتيوب - خاصة - أصابتهما بهزة أرجفتها، وفي آخر الرواق استرعا انتباههما غودرون وفمه الفأره ويدا المرأة على بطنه وعيناها على المطلق في فراغ سحيق، في قبالة العذراء لموريو²⁶.

فالنص السابق متخّم بإحالات تتعلّق بلوحات وأعمال منحوتة موجودة بالفعل في متحف اللوفر، ولكن لا يوجد وصف تحليلي للأعمال ذاتها، وهنا لا تتحقق التسميائية بقدر ما يتحقق التناص الضعيف وفق مفهوم لوران جيني، وهو نوع من التلميح يدرك أبعاد دلالاته كاملة من زار متحف اللوفر واطّلع على محتوياته فتكون الإحالة على معلوم، أما إذا كانت الإحالة على مجهول فالدلالة ناقصة بالضرورة وقد تنعدم تماما كون الملفوظ المحال عليه لا يعني شيئا للمتلقي..ولكن التناص يكون واضحا للعيان حينما يحاول النص المركزي تحويل أنظمة الفنون المختلفة عنه سيميائيا إلى موصوفات لغوية، وذلك بتوظيف تقنيات بلاغية معينة مثل l'ecphrasis والتي يعرفها جورج موليني بأنها وصف الأعمال الفنيّة، حيث تتعلّق تقليديا بتتبّع تفصيلي للأعمال الفنيّة في الرسم توصيفا وتقديما، ولكنها قد تصلح لتتبّع الفنون الأخرى مثل الموسيقى أو ما قامت به آسيا جبار اتجاه الرقص كما أسلفنا في وصفها السابق، لأن l'ecphrasis تحل إشكالية اختلاف الفنون من حيث طبيعتها التكوينية وماهيتها الوظيفية، "إذ تحيل على أسئلة أساسية حساسة ومحيّرة متعلّقة بالخطاب : ما يتعلّق بالعرض la représentation والمميزياء la mimésis وهما من أساسيات المفاهيم الأرسطية، حيث يحتل الوصف وظيفة أساسية في عملية السرد العارض لحادثة ما، ومن الوساطات الممكنة لهذه الوظيفة نجد نماذج مشفّرة للخطاب الواصف لذلك العرض (عادة ما تكون لوحة مرسومة أو نموذج زخرفي هندسي أو نحت أو تحف فنيّة وذهبية l'orfèverie أو زخرفة الزرابي فيتحوّل العرض إلى استمتاع فني بالتحفة المعروضة كتمارسه فنيّة مكتشفة،

ويتحوّل هو ذاته - أي المادة الواصفة - إلى ظاهرة قرآنية متعلّقة بنظام سيميائي ورمزي مختلف عن النظام اللغوي " ²⁷، إذن p'ecphrasis، - زيادة في الشرح - تتمثل في وصف دقيق ومفصّل يتعلق بأثر فني ما حقيقيا كان أو متخيلا وعادة ما ترد في قالب حكائي.

من أمثلة ذلك ما قرأناه من شعر مالارميه في قصيدته "تذكرة إلى ويستلار" ²⁸، حيث يقدم وصفا دقيقا لإحدى لوحات ويستلار مركزا على تفاصيل راقصة في حركتها وما ترتديه كأنك تراها لتتحول اللغة الشعرية إلى أداة تستغرق ذاتها في تحويل المنطوق والمقروء إلى مرئي فني، فتحتل اللوحة غائية تجعل من اللغة الشعرية أمرا ثانويا، أي أن اللغة هنا تعوض عدسة الكاميرا وتلعب دورها في ظل غيابها في زمن ملارميه، من هنا يمكن أن نقول أن اللغة تلعب وظيفة غير وظيفتها، في تحويل لوظائف الحواس أيضا، تخاطب عبر القراءة لتقول للمتلقي شاهد الصورة التي تكاد تنطق، وهي محاولة توصيل الأثر الفني البصري دون الالتفات إلى جمالية اللغة رغم أن اللغة في حد ذاتها لا تخرج عن بعدها الفني الجمالي، وتوجّهات آسيا جبار في ذلك التتبّع الدقيق لحثيات فنية وصفيا أمر لا يخفى في كتبها كلّها، حيث نجد ذاكرتها تسع كما هائلا من تقنيات الفنون والتي تريد أن تستلهمها كتابة، انطلاقا من تقليد طويل في ملامسة تلك الحدود الدقيقة بين الفنون وتجاوزها، وأيضا تأخذ منها في طريقة عرض المكتوب، وما الأمثلة التي سقناها سابقا سوى دليل على الكم التراكمي الكبير الذي تقف عليه آسيا جبار في التداخل الفني بين اللغة وغيرها من وسائل التعبير.

بدائل التعبير : الموسيقى بالمقارنة مع اللوحة الفنية ليس لها ذلك الجانب التصويري، لذلك لا يمكن نقل ما تقوله بثا سمعيا كما تُنقل تفاصيل لوحة فنية، فتقف اللغة عاجزة عن البيان في هذا الحقل، ولكنها يمكن أن تكون

عاملا مساعدا على الفهم ومقاربة الدلالة المتخفية في قالب من الأنغام والأصوات المنظومة، كأن تتم تسمية قطعة موسيقية بعناوين لغوية لإكسابها هوية ما توحى بتوجهها العاطفي والفكري، أي أنها تتأبى على التفاصيل الوصفية كما رأينا في رواية "الغريق"²⁹ وهي رواية ناطقة بالهم الموسيقي الذي يحركها لأن أبطالها وكل تصرفاتهم وفضاءاتهم تتسبب إلى الموسيقى ولكننا لا نجد توصيفا ذا معنى يفتت القطعة الموسيقية إلى مجموعة معاني رغم أن بعض الشخصيات تغير من سلوكاتها بسبب تأثر بقطعة موسيقية مما يجعل فهم الرواية لا يكتمل إلا بسماع هذه القطعة، ولا يغني وصفها عن سماعها، وهذا يعكس اختلاف الآراء في إمكانية حصر المعاني التي يثيرها مقطع موسيقي ما، لأن هذا الوصف سيكون بمثابة نوع من التأويل القرآني للنصوص المكتوبة كون ردود أفعال المستمعين لنفس المقطع الموسيقي متباينة ولا يمكن توحيدها لأن معطيات التلقي ليست واحدة من حيث المزاج والثقافة والاستعداد .. الخ من العوامل التي لها أحيانا الدور الحاسم في تشكيل الذوق السماعي للمتلقي، ومن هنا نتساءل هل بإمكان القارئ أن يستوعب معاني Vaste est et la prison دون أن يرى فيلم La noubas des femmes du mon Chnoua

فإذا كانت العلاقة التسميائية هي نقل لمحتوى ما إلى الأفق اللغوي، ما هو الفرق بينها وبين الترجمة من لغة إلى أخرى؟، لأن النقل آنف الذكر تكون نتيجته لا محالة زوائد ونواقص في المعنى، ونجاح النقلة الدلالية تكمن في قدرة المترجم من الوقوف الصائب على ما يُثبت وما يترك ويُهمَل، فإذا كان العمل المنقول ينتمي إلى فن السينما فعليه تقسيم الشريط إلى مشاهد تتباين أهميتها من حيث دورها في حمل الفكرة الكبرى للفيلم فيما يشبه مفهوم النص المسيطر le texte dominant لدى لوران جيني، ولكن التخير ليس سهلا باعتبار الخليط المنقول مؤثرا على سير الدلالة المشهدي في الفن السمعي البصري مثل

الصور والأصوات والموسيقى المصاحبة وكلها دوال تقول ما لا يقال بواسطة اللغة، ولا بد حفاظا على أمانة نقل روح العمل من الإشارة إلى أثرها النافذ في العمل، وعند التعرض إلى الحوار نكون بإزاء تحويل أسلوبى وتقنية تلخيصية لها شروطها الخاصة لكي تكون ناجحة، فالعلاقة السيميائية أصعب وأعقد من العلاقة التناصية، رغم أن الثانية لها تعقيداتها أيضا ولكنها ليست من نفس طبيعة الأولى، فالسينما تحتوي على حوارات بين شخصيات متعددة، وفضاءات محددة لها تواجد فيزيائى واقعي، والأصوات المشكّلة للحيز الطبيعي كزقزقة العصافير وخرير المياه وهدير الامواج والصناعي كأصوات السيارات والطائرات والآلات ... الخ، إضافة إلى المرافقة الموسيقية والتركيب والفصل والوصل بين المشاهد، والإضاءة والألوان وموقع أخذ الصور بين القرب والبعد، والأهم من ذلك، اختيار الممثل كوجه واقعي له أثر على تعلق المشاهد بالفيلم وما يمثله هذا الممثل من كاريزما مما يفسّر غلاء أسعار التمثيل في الصناعات السينمائية، فالممثل قد يحتكر الاهتمام فتتركز عليه الأنظار من حسن الأداء، وهذه المعطيات كلها تساهم في إيصال المعنى المتدفق من مسارب مختلفة .

كما أن تقنية العرض لمحتوى المعروض تختلف علائقيا حسب الوسيلة التي نتخذها توصيلا والمنطق المقارن بين نص أدبي وفيلم سينمائي يبقى آلية إفهام ذات جدوى، فالنص الأدبي في عرضه لرسالة من شخصية إلى أخرى نجد الراوي يثبتها كتابة، أما على مستوى الوسيلة البصرية فالممثلة تفتح الرسالة وتقرأ نصفها بينما يُعرض نصفها الثاني عبر مشاهد من خلال الفلاش باك لأن الرسالة كانت بصدد سرد ذكريات قديمة في قالب عتابي من حبيب سابق، كما أن المخرج يمكنه تجاوز ما سكت عنه النص الأدبي بإثبات مؤثرات صوتية لم ترد في الرواية التي أخذ منها الفيلم، فنقل المحتوى من نص أدبي إلى وسيلة سمعية بصرية يتأتى بتفتيت الأول وتقسيم أجزائه والتصرّف فيه عبر عدة

بدائل ومع ذلك لا يمكن اتهام العمل أنه خرج عن النص الأصلي لأن العلاقة التسميائية تسمح له بذلك، فهل يعني هذا أن التعالق بين أنظمة سيميائية متعدّدة هو بذاته نوع من التأويل كون المستهلك للخطاب النصّي يستوعب المعنى ثم يعبر عنه بوسيلة توصيل أخرى غير اللغة، ولكن الأمر يتم دوماً من خلال فهم خاص للفرد وقدرته على الاستيعاب.

يحضرنا هنا مثال يتّسم بخصوصية مائزة، يتمثل في تحويل العمل الأدبي واستبدال وجهة الخطاب من الكبار إلى الصغار، حيث يتم انتخاب وحدات دلالية بعينها مع إعادة الصياغة في استخدام لغة الحلم واستحضار عوالم وفضاءات تتسم بالخوارق والبطولات والنهايات السعيدة ذات العبرة والحكمة، وهذا الانتقال بالنص وإخراجه إلى عوالم غير التي خلق لها هو من قبيل التحويل عبر سيميائي³⁰ لأن أدوات الفهم ليست نفسها، رغم أن إخراج العمل يتم عبر اللغة ولكنها لغة خاصة بفضة معينة، وهنا يمكن دراسة رؤية آسيا جبار السينمائية والتي تبتغي الوصول إلى المتلقي من منطلق أنثوي، أي التركيز على الأنوثة من جميع جوانبها لتحضى باحترام أكثر من قبل جميع المنظومات الاجتماعية والسياسية والعقائدية، ولذلك متلقي أفلامها تختلف ردات فعله من كونه ذكراً أم أنثى، تهمة القضية أم لا، نستطيع أن نتصور أن الاحساس الأنثوي بالأشياء سيتجاوزه؟

إن العلاقة عبر سيميائية تخلط أوراق من بدا له وهما أنها مرتبة في ذهن كلاسيكي يكتفي باستيعاب مظاهر الأشياء وفقاً لمقولة فرانس كافكا: "الكتّاب يرسمون، والرسامون يكتبون"، والتبادل لوظائف الحس هذا يتم دون علمنا في مقررات كثيرة لتجليات المحسوسات بين مضمّر منها وظاهر لأن طرائق الفهم تتنوع وتتداخل من منظور وظيفي، فالفنون التصويرية تؤثر على فن

الكلمة، لأن الرواية التي تنقل حوادث عصرها تنقل بالضرورة محتويات فنون أخرى، وهذا سيتدعي تحديد الفروقات السيميولوجية .

فروكاردو الذي نظّر للسيميولوجية يدرك أن العلامات المكتوبة تعود للمقروء بينما السينما مثلا تعود للتمظهرات البصرية والتفاوت بينهما أن الأولى صورة ذهنية تتشكل بداية من رموز تتمثل في صورة خطية للحروف بينما الثانية مدركة ابتداء كصور تجسيدية ولو لمتخيل، فالكتابة عبارة عن شفرة مفتاحها في يد من تعلمها وإلا هي مجرد أصوات وخزعات خطية بينما قد نكتفي فهما أو تأويلا بمجرد عرض الصور السينمائية في تتابعها المشهدي، كما قد يحضر السمعي البصري في العمل السردي كمكون نصي وسياقي معا، وكذلك حضور الفنون الجميلة بشكل عام، ونلاحظ هذه الظاهرة خاصة لدى مؤلفين بدأوا حياتهم بدراسة الفن كما هو الأمر عند فرانز كافكا، فنجد لديهم هوس خاص بالتصوير يؤطر الرؤية السردية سواء كانوا على وعي بذلك أم لا، وهذا الأمر شكّل تداخلا عبر سيميائي ملفتا في ثنايا نصوصهم، يظهر ذلك في تواتر الدّكر المكثف لأعمال رسامين وتوصيفها المفصل وحكي شبه تفصيلي لفيلم مشاهد، فكيف نقل الروائي هذه العوالم التي تختلف نوعا عن الفن اللغوي ؟ أما آسيا جبار وإن درست الرسم فإنها اسلمته خاصة من منظور تأثيره التاريخي وعلاقته بالهوية والأنا، فعلاقتها بالرسامين : راسم ودولاكروا علاقة موضوع أولا وهو تصوير الجزائر التاريخية.

فحين نجد مثلا ومن بداية السرد إلى منتهاه في فصل روائي كامل تركيزا على شخوص يسترعي انتباهها ألوان اليخوت الراسية وأطوالها، والفلل وأحجامها، والطرقات واتساعها والساحات المنظور إليها كمساحات، وهندسة الأبنية، واتساع فجوة المرئي عند عرض صورة المصاعد واختلاف تكويناتها، والألحان وما تثيره من تراقص للأجساد، ويتم هذا الوصف عموديا وأفقيا في ظل

خُلق شبه كَلِّي لصوت الداخل النفسي، فإن عُرض فيكون ذلك عبر تمظهره، كتابة إلى السيناريو أقرب لأنها تتجاوز الانفعال عند الشخص من حيث هو انفعال ولكن تركز على نتائج الحدثية، فأنت تقرأ كأنك ترى، في مفارقة واضحة حين ترى وكأنك تقرأ، فالآراء تستعرض من خلال حوار تصحبه إشارات الأيدي وحركات جسمية مثل تقاطيع الوجه المعبرة عن حالات نفسية متغايرة، وهذا يعكس مفهوم الغائية الفنية المطلوبة من النص الأدبي الذي يتحول في أكثر الأحيان إلى عمل سينمائي أو تلفزيوني بجرّد حصوله على شهرة ما، والشهرة محط أنظار كل المؤلفين الأمر الذي يفهم به هذا التحول في منظور الغاية الفنية وأثرها على طريقة صياغة العبارة الأدبية، ويمكن أن يُتخذ الأدب الأمريكي المعاصر مثالا على هذا التوجّه، مما يشكل انفتاحا للسرد على الفنون الأخرى التي تغتني به وتُغنيه، في نوع من المنافسة بينهما ولكنها ديناميكية ومتسارعة بغية التأثير في المتلقي، وقد نفتح من هذا الباب تأثير الأدب الأمريكي على آسيا جبار .

ونستشف ذلك أيضا في الواقع الثقافي الأوروبي والأمريكي حين يتوزّع اهتمام المتلقين بين الأفلام وقراءة الكتب والذهاب إلى المسرح حتى تتقطع أنفاسهم بفعل ترويج الأعمال المنتسبة لهذه الحقول الثقافية عن طريق الدعاية، فهل العلاقة عبر سيميائية المكتشفة هي التي تسهّل كل هذا التفاعل المحموم ؟، وما أثر هذا التداخل على التصنيف النوعي للأدب ؟ وهل نتبنى مفهوم بارت حول المشاعية النصّية ونظام الشذرات les fragments ؟ وما هو نظام القراءة في الكتب التي تشفّع نصوصها برسومات رسمها المؤلف ذاته ليجد المتلقي نفسه أمام مقروء l'aspect lisible متبوع بمنظور l'aspect visible أو العكس ؟ وما أثر أحدهما على الآخر في إيصال المعنى ؟ فقد اشتهر في عيون الدارسين أن الأول يوضح الدلالة بينما الثاني يعرضها، ولكنه عرض يتراوح بين الوضوح الشديد

والغموض الذي يلجئ إلى التأويل، فحينما تُعرض صورة لذاتها ليس الأمر كما تُعرض صورة ذات أفق رمزي، بينما تستطيع الكتابة توضيح المقاصد بالتفسير والتبرير وحتى التأويل يُستجلب عبر حجاج عقلي غرضه الإقناع بالتبّع والتفصيل، فالكتابة تستطيع أن تقدم الشرح بينما تبقى الصورة عاجزة تنتظر من يلبسها معنى ما خاصة إذا كانت تحتوي أبعادا دلالية تتجاوز المتعارف عليه بصريا، وإن حاولت آسيا جبار أن تصنع من خلال متونها المكتوبة لوحات تتمتع ببعض الاستقلالية في العرض، أي تركّز على العرض المشهدي دون أن تتدخل للتعقيب .

فالغاية الآن هي إيجاد حوار بين هذه الوسائط كلها، وتوصيف ما تتفرّد به كل وسيلة إيصال دلالية، هذا الحوار يستوجبه الوجود المكثف للسمعي البصري في حياتنا والذي يزداد تعاظما كلما ازداد دور التكنولوجيا في الحصول على المعرفة، ويحكم التثاقف بين الأمم واللغات في عالم أضحى قرية صغيرة، حيث يتعرف المرء على المختلف والآخر في كل مناحي الحياة : آثاره الأدبية، فنونه في الرسم والرقص والتصوير والموسيقى والسينما، وتعرض كلها وجهة نظر الآخر العقائدية والاجتماعية والفكرية، مما يجعل القدرة على فك طلاسم التشفير الفني ضرورة قصوى تصنع الفرق بين المثقف والأمي بالمفهوم الجديد، ولا يتم ذلك دون وعي عبر سيميائي أو تسميائي حسب تأسيسنا للمصطلح، ليبقى السؤال النقدي متواصلا : هل عكست مؤلفات آسيا جبار كل ذلك الزخم المتنوع ؟ والإجابة نعم ولكن الأمر يحتاج إلى دراسة أعمق تشمل كل أعمالها .

الهوامش:

- 1 – l'Amour, la fantasia , éd. Albin Michel, Paris. 1995. p 114. 115
- 2 – l'Amour, la fantasia . p 111
- 3 –Seuils . Gérard Genette . Ed Seuil . Paris . 1987 . p 154
- 4 – La femme sans sépulture. éd. Albin Michel, Paris, 2002. p 118
- 5 – . La femme sans sépulture, p238 . 240
- 6 – l'Amour, la fantasia . p 313
- 7 –Vaste est la prison . Albin Michel, Paris . 1995. p 159
- 8– La Femme sans sépulture . p 115
- 9 –Théorie du texte . Roland Barthes . Encyclopaedia Universalis . p 373 .
- 10 –Théorie du texte . p 373 .
- 11 – Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage . Oswald Ducrot . Jean Marie Schaeffer . Seuil . Paris . 1995 . p 494
- 12 – Sens et Textualité . François Rastier . Hachette . Paris . 1989 . p 281 .
- 13 –Essais de linguistique générale . Minuit. Collection double.Paris. 1963. P 79
- 14 – صورة موجودة في متحف اللوفر بباريس .
- 15 –Le Naufrage de Don Juan
- 16 – L'Amour, la fantasia. P 16
- 17 –L'Amour, la fantasia, P 16
- 18 –L'Amour, la fantasia ,p 17
- 19 – L'Amour, la fantasia ,p 17
- 20 – Femmes d'Alger dans leur appartement . Ed Albin Michel. Paris . 1980 . p 238
- 21 – Femmes d'Alger dans leur appartement p 241
- 22 – Ombre sultana. Ed Albin Michel. Paris . 2006
- 23 – l'Amour, la fantasia .p 207
- 24 – Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995, p. 20-22

- 25 – Vaste est la prison . p 273
- 26 –L'Assommoir . Emile Zola . Le Livre de poche . Paris . p 125 .
- 27 –Dictionnaire de rhétorique. Georges Molinié. Le livre de poche. 1992. p 121.
- 28 –poesies. Stéphane Mallarmé. Gallimard . Paris. p85
- 29 –Le Naufragé . Thomas Bernhard . Gallimard. Paris. 1986 .
- 30 – مصطلح رديف لمصطلح سابق أثبتناه بلفظ : التسميائية، وقد يكون له بديلا وإن كنا نفضل الثاني لكونه من لفظ واحدة احتراما لوظائف المصطلح.