مجلة جماليات | المجلد 12/ العـدد: 01 (2025)، صص.152-172.

الجمالية بين اللغة والفنون المعجمة

Aesthetics between Language and Other Arts

د.بلقاسم عيساني

جامعة يحي فارس المدية، الجزائر، aissani.belkacem@univ-medea.dz

تاريخ الاستلام: 2025/07/30 تاريخ القبول: 2025/10/15 تاريخ النشر: 2025/12/18

الملخص:

يمكن للفكر التناصي، من حيث هو تصوّر تنظيري، أن ينظّم العلاقة الملتبسة بين الأدب باعتباره فنا لغويا، والفنون غير اللغوية كالرسم والموسيقى والسينما والأوبرا وفن التصوير، لكن ثمّة موانع إجرائية تدعونا لإعادة النظر في نمط تصنيف ذلك البعد العلائقي. فالانخراط في مناقشة العُدّة المصطلحية يوازن بين المفاهيم لتثبيت تكافؤ بحثي في الاختراق المنهجي للنصوص الفنية، في حين كان التطبيق ترسانة حجاجية تدعم صدقية الطروحات النظرية في مجال غالبًا ما تغيب عنه الإحاطة العلمية. ويعرض المقال تصوّرات تُزاوج – إلى جانب التناص – بين التناول السيميائي ونظرية التلقي، وتحليلات تفكيكية تستهدف العمق لسبر معترك الأنظمة التعبيرية بين التواشج والتنافر. وقد أفردنا الرواية خصوصًا باعتبارها متسعًا يستوعب الفنون موضوعًا وشكلاً تعبيريًّا مستعارًا.

كلمات مفتاحية: التناص؛ نظرية التلقي؛ الرواية؛ الفنون؛ النصوص الفنية.

Abstract:

Intertextual thought provides a productive theoretical framework for examining the complex relationships between literature as a linguistic art and nonverbal forms such as painting, music, cinema, opera, and photography. Yet procedural and conceptual challenges invite a reconsideration of the classificatory models that structure this relational

dimension. A critical re-evaluation of the terminological apparatus allows for a more balanced articulation of concepts and methods in the study of artistic texts, while practical applications serve as a rhetorical and analytical support that reinforces the validity of theoretical propositions in a field still insufficiently explored. This article proposes an approach that combines intertextuality with semiotic analysis and reception theory, alongside deconstructive inquiry, to explore the dynamic interplay of expressive systems oscillating between consonance and dissonance. Particular attention is given to the novel as a capacious medium, capable of integrating other arts both as thematic material and as an appropriated mode of expression.

Keywords: Intertextuality; Reception Theory; The Novel; The Arts; Artistic Texts.

المؤلف المرسل: بلقاسم عيساني، **الإيميل:** aissani.belkacem@univ-medea.dz

مقدمة:

ما هي العلاقة بين الفنون البصرية واللغة؟ وما هو نمطها بين الفنون المعجمة في حد ذاتها؟ حيث طوّر التنظير ترسانة مفاهيمية يصف بها أثر النصوص على النصوص، ونعَتها بالتناص، فكيف نسمّي التأثّر والتأثير اللذيْن نشهدهما بين لوحات الرسم باختلاف الحقب، والمدارس الفنية، والتيارات النقدية؟ وكيف نصف تأثّر الموسيقيين ببعضهم البعض، فهل توفّر المصطلح الملائم للجانب العلائقي المتداخل والمتواشج بين التحف الفنّية أيا كان مصدرها؟ إذ إنّ التخليق الفني خاضع لمبدأ التراكم، أي يأخذُ لاحقٌ عن سابق، ويستفيد منه، وهذا المعطى في الإرث والتطوير نشهده في النحت والرقص وكل الفنون على المستوى المعرفي والعملي منها، لتُطرَح في هذا المقام التأثّري مصطلحات كثيرة مثل المحاكاة والاستشهاد والتماثل والتشابه والاستعارة والسرقة والتلميح، إلخ من ملامح التبني الصيغي الشكلي، أو اللوني، أو السمعي، أو البصري، وكل ما يمكن إدراكه بالحواس الخمس، ولا يوصف إلا بواسطة اللغة تفسيرا، أو تأويلا، أو تقديما، أو تعريفا.

ولعلّ النمط العقلي هنا ينجلي ضمن منطق مقارن بين لوحة وأخرى، أو نوتة موسيقية وأخرى، أو حركة معيّنة وجنيستها التي تتجلى على قدر من الاختلاف، لنخلُص إلى السؤال المركزي الذي يتمركز ضمن مقالنا هذا والذي نلجه من خلال المعاودة الاستفهامية بإصرار الباحث الحصيف الذي يبتغي اختراق الظاهرة من حيث هي علاقة ملتبسة: إذا سلّمنا بأهمية التناص ضمن الحقل الفني أو المعرفي الواحد، هل يوجد تناص بين الفنون والنصوص اللغوية، وهل يصح أن نسمّيه كذلك، أم يستفيد من تصنيفية منهجية مغايرة؟

1. في إشكالات التداخل: العدّة التنظيرية

ما الذي يبيح لنا طرح هذه الأسئلة المنهجية والتي تعي الفروق بين الحقول المعرفية والظواهر الفنّية؟ يعتبر **رولان بارث** Roland Barthes أن كل مُشاهَد أو مقروء يمكن الاطلاع على فحواه بطريقة من الطرق، هو نص، حتى ولو لم يتمظهر في إطار حرفي جُملي أو خطّي، حيث يقول: "كل تطبيقات مفاهيمية دالة وذات مغزى يمكنها أن تتشكّل نصّا، الموسيقى والسينما ... الخ، وأنه ليس لنا الحق في تحديد مفهوم النص وقصره على الكتابة والأدب فقط"[1]. وهذا رأي تنظيري ينحو منحى التوسيع لأنه يعيد رسم مفهوم اللغة، فالتعبير باللون والشكل لغة، والصوت المنغوم الموزون لغة، ولو بدا لنا خلوُّه من المعنى، فماهو المعنى إذن؟ وهل الفنون عاجزة عن الإبانة لخرسها، أم أنّ طريقتها في التعبير مختلفة؟ إذ لا يمكن أن يتجرّد العمل الفني من المقصدية وإرادة تجسيد دلالة يريد أن يوصلها إلى مستقبِليها، فلا يُستساغ أن يوجد باث (الفنان) ومتلقي (جمهور فردا كان أو جماعة)، ولا توجد رسالة ذات فحوى بينهما. والرسالة هي الفن على وجه اليقين، وعوض أن نجد تتابعا لسانيا، سنجد تتابعا صُوَرِيًّا، أو مشهديا، أو استرسالا سمعيا موسيقيا يهدهد لحنا بشغف طرَبي أو تأمّلي حالم، أو بصوت مرتجف يثير الخوف والقلق، إذن هي تعابير على نحو

مخصوص تقول شيئا، فكيف نفهمه، ونستوعبه، ولا نختلف في دلالته؟ ومن أين يتأتّى الاتفاق على معناه وهو لا يكاد يبين؟

وظيفة اللغة الأولى هي الإفصاح عن مكنونات الصدور، لكن الفن الصامت ليست له هذه الخاصية، ولا تلك القدرة على ترميز الصوت خطّا قابلا لفك شفرته، لذا يعتمد الفن على بثّه مستعينا باللغة، ندركه بها، ونؤوّل أبعاده بواسطتها. وقد سبح الفن دوما في مياه الغموض، فمِن الفنانين من يمنح اسما للوحته، وهناك من لا يفعل، ليفسح للمشاهِد حرية التأويل، خاصة إذا كانت اللوحة تجريدية، وحتى حينما تتعلّق بمنظر طبيعي على سبيل المثال، يمكن تأويل ألوانها ومشاهدها، لكنّ العنونة تُبقي اللوحات ضمن إطار تفسيري محدّد، وضمن استراتيجية تعبيرية مفادها إظهار مقصدية رسّامها، أي التركيز على المنشئ، المعادِل للمؤلّف في عالم اللغويات، فإذا غابت العنونة، يكون التركيز على المتلقي الذي يضارع القارئ في عالم اللغة، مما يبيح له تقديم قراءته الخاصة التي قد تكون مختلفة عن رأي راسمها، ويحقّ للناقد الفني أن يسيئ القراءة باعتبار ذلك مجالا خلافيا تتعدّد فيه الأفهام والانطباعات، فالمرور بين الضفتين؛ الفن – اللغة، يستدعي الانتقال بين نظامين تعبيريْن بمقتضى سيميائي، وذلك لتعيين الإيماءات الفنية الصامتة نحو وجهة دلالية متفق عليها، ورغم ذلك نجدها متفلّتة تبتغي الزوغان، للتسرّب بين ثنايا عدم تطابقية الرؤى النقدية.

ولقد رأينا ذلك الانتقال في تلك الرسومات التي يتوارثها التراث المسيحي، باعتبارها مستوحاة من التوصيفات الإنجيلية، لتخليد الأحداث الجسام التي مرّ بها الأنبياء، فمن كان قارئا للكتب السماوية سيتفاعل أكثر مع تفاصيل اللوحات، لأنّ الفنان الرسّام يخاطبه من خلال ذاكرته القرائية، فيجد نفسه في ذهاب ورواح بين النص الواصف واللوحة العارضة، أما غير المطّلع على ما ورد من القصص النبوية فسيكون فهمه قاصرا، لا يستطيع أن يُكوّن منطقا مقارِنا، فاستيعابه سيكون أقل عمقا من الأوّل، لأن الأخير وقع تحت تأثير علائقية تناصية بين نص ولوحة، أو بين نصّين من طبيعتيْن مختلفتين، كما هو في لوحة **دانييلي دي فولتيرا** Daniele da Volterra (1509–1566) من عصر النهضة التي يُصوَّر فيها **داود** يقتل **جالوت**، والمعروضة في **متحف اللوفر** في باريس[2]، فهي تستدعي خطابا دينيا

وتُحَوِّلُه إلى خطاب فنّي، وقد يندرج في تصنيفية مفارِقة تُدعى الفن الديني. فما هو الفارق الذي نجده بين القراءة النصّية والمشاهَدة؟

هو الوقع نفسه الذي قد نجده بين قراءة رواية ومشاهدة فيلم سينمائي مُستوحى منها، حينها سندرك أنّ العمل الفني يعرض قراءة للنص قد تكون مختلفة عن قراءتنا، لأنّ الرسام قرأ أولا، ثم جسّد مقروءه في لوحة وفق تأويله الخاص، وكذلك مخرج الفيلم، وهذا الذي جعل الروائي **إرنست همنغواي** Ernest Hemingway يقول حينما شاهد فيلم «**الشيخ والبحر**» The Old Man and the Sea المستوحى من روايته الشهيرة: هذه ليست روايتي[3]. وهذا يثبت أن العمل الفني لا علاقة له بأصل النص، بل هو عمل إبداعي قائم بذاته، رغم الصلة التناصية الموجودة، وقد نعطي مثالا آخر للعلاقة الملتبسة بين الفنون يتمثل في لوحة **أوجين دو لاكروا** Eugène Delacroix **«غرق قارب دون خوان»** Le naufrage de Don Juan[4]، المستوحاة من قصيدة **دون خوان** للشاعر الانجليزي اللورد **بيرون** Lord Byron، فما هو الفارق النوعي بين لوحة وقصيدة تحاول أن تعكس الأولى الثانية؟ كلتاهما تحاول تشخيص الصراع المرير ضد الطبيعة، والمحاولة المستميتة للحفاظ على الحياة، فكيف للوحة صامتة أن تعكس الهلع من النهاية المروّعة؟ تقاسيم الوجوه بِرَدّات فعل مختلفة، بين المعاناة والخوف واليأس، لكنّ المؤكد أن قصيدة ميلتون أبلغ في التعبير عن هذه المشاعر الفياضة في مواجهة المآلات، حيث تبدو غريزة حب البقاء أقوى، فالكلمة لها قدرة إفصاح تتفوّق على الصورة، رغم اشتراكهما في إمكانية التعدّد الدلالي، وتنوع الإيحاء الذي تملكه الكلمة أيضا، خاصة مع انخراطها في تصييغ تركيبي استعاري، فهل كانت اللوحة هنا مجرّد صدى للقصيدة، أم نسخة فنّية منها، أم تأويل لها؟ هو ذات الفرق بين L'intertextualité de l'écho أي تناص الصدى، والمطابقة الديكالكية La copie.

ذلك أنّ المحاكاة الفنّية تُدرك بعض المعاني وتُغفل البعض الآخر مهما كانت درجة التطابق التي حاولها الفنان الرسام، وتتحقق التأويلية L'interprétation حين يمنح الفنان رؤيته الخاصة التي لا علاقة لها بموضوعية المشاهدة، فتقوم اللوحة بتذويت معطيات

القصيدة، وإذا كانت كل الأعمال المستوحاة من مصدر عادة ما يكون لغويا، سنجد فارقا نوعيا أيضا بينها. فلو قارنا بين لوحة **ديلاكروا** والفيلم الذي حاول أن يعكس معاناة **الشيخ في البحر** حينما أراد الحفاظ على سمكته الكبيرة من أسماك القرش، لوجدنا فارقا في شدّة الإثارة، وتوتّرها، واختلاف رؤى المعالجة: هو ذاته الفارق بين الإطراق والصوت، السكون والحركة، مع فارق نوعي آخر، حيث لا يسمح المخرج بتخييل مخرجات أخرى كما هو الأمر لدى قراءة الرواية، ويستفرد بقراءة أحادية. فإذا قلنا إن منجزا ما عادة ما يكون شهيرا كان مصدر إلهام لعمل فني، ما الذي تعنيه هذه العبارة؟ هل هي منهجيا علاقة تناصية (وفق تعريف **بارث** للنص) أو سيميائية باعتبار الأيقونية التي تسكن الفن آليةَ تعبيرٍ صامتة ولكنها – للمفارقة – تقول الكثير؟ ولقد ألهمت قصائد **شارل بودلير** Charles Baudelaire خاصة ديوانه **أزهار الشر** Les fleurs du Mal مئات الموسيقيين في أعمال تنبو عن العد، فكيف كان التمثّل لها؛ على مستوى المضامين، أم على مستوى إدراج نغمية تماهي الوزن الشعري البودليري؟ وقد نُقِرُّ أن الشعر الغنائي له القابلية في كل اللغات ليتحوّل إلى أعمال موسيقية أو تجسيد كوريغرافي على خشبة المسرح، ونجد الأوبرا خليطا عجيبا من الفنون المتداخلة ممتدة من الصوت والكلمات، إلى اللوحات الراقصة، إلى موسيقى أوركيسترالية، فضلا عن فنون السينوغرافيا وإبدعياتها في اللعب بدوائر الضوء والظلام والظلال، إذ في هذه الأجواء نجد الفنون تُحيي موات اللغة، والحركات الفنّية تمنحها طاقة تأثيرية عارمة، تحوّلها إلى ملمح بصري سمعي، لكن في ظل اختلاط الفنون، من الذي ستكون له حاكمية المعنى؟

قد نربط ذلك بمعتمَد النوع، إذ كل نص له انتماء، فتنشأ إكراهات التعبير وفق الاستراتيجية النصية التي يرسمها المؤلّف، ولكن أيضا وفق النوع الذي يكتب فيه، فعند تدوين قطعة موسيقية، ويتم استلهام نص شعري، فإنّ ذلك يكون ضمن سيطرة المعطى الصوتي المتناغم، ليكون المعنى الشعري مجرّد جزئية تكوينية، أو إحالية، على سبيل إغناء شأو عمق المعنى، حيث تحدّثَ **لوران جيني** Laurent Jenny في **«استراتيجية الشكل»** عن كيفية تجسيد استراتيجية السيطرة والتطويع[5] عبر عملية تحويل الوظيفة La fonction ، ولقد رأينا توظيف تقنية بصرية في عمل روائي كما نشهد عبر التقعير[6] La mise en.

abyme على مستوى الصورة المرسومة، حيث نرى شخصا في وضعية عائلية – على سبيل المثال – بينما تحمل إحدى الشخصيات المرسومة الصورة العائلية نفسها ضمن إطار مصغّر. تقنية الاحتواء هذه نجدها في رواية تدور أحداثها ضمن حبكة بطلها يكتب رواية بالعنوان نفسه.

هذا المشترك التأليفي في مهارة العرض، يسمح بتعميق فهمنا لكيفية تشكّل المُنجز من الداخل، أي تراكبية المعنى في إطار ازدواجية لُعَبية تمنح العمل ألق المخاتلة الشكلية، وكأنّنا إزاء مرآوية نصّية تستدعي تأمّلية فاحصة لأفق التشكيل الذي يعكس مضاعَفةً دلالية على مستوى المضمون Meta-signification، ولحضور البعد التناظري بين طرفين يتبادلان التأثير عُدّ التقعير من التناص، وهذا يدل على إمكانية خضوع اللغة والفنون إلى التقنية نفسها لتوفير جمالية أقوى، ولعلّ المحك الأساس المتحكّم في هذه العلاقة الملتبسة بين اللغة والفنون هو الخطاب من حيث خضوع العناصر الدالة منه إلى غاية يُبتغى تحقيقها كمقصدية واعية، إذ ننظر إلى الفنون كوسائط تُحقِّق المتعة الفنية، لهذا يمكن التوظيف المتزامن أو التناوبي بين الآليات التعبيرية فتنشأ حوارية شكلية تشبه إلى حد ما حوارية **باختين** Bakhtine في تعدد الأصوات، ونتحدث عند ذاك عن تكاملية وظيفية في إطار تصورات تثاقفية، لأن سوسيولوجية القراءة لا يمكنها تفسير كل الزخم الرؤيوي الذي تختزنه ثقافة ما، فإذا علمنا أن العلاقة بين فن الكلمة (الأدب) وبقية الفنون قائمة على مستوى الممارسة، وَعَيْنا ذلك أم لم نع، سوف يكون من الضروري – إذا ما رغبنا في فهم الظاهرة – إقامة تصنيفية Une Typologie أو تراتبية منضبطة Une Classification لتتحدّد التخوم بوضوح، يمكننا آنذاك رسم خريطة التداخلات والتمازجات، ومداها الذي يمكن أن تبلغه في اختراقاتها المزدوجة، وهل يمكن للفنون أن تكون ركيزة هيكلية في تخليق التنوعات التعبيرية اللغوية؟

يُظهر ذلك النقد الفني، الذي يترصد الخروقات التي تضفيها الفنون على اللغة، عبر التمثّل الإيمائي المحاكاتي، أو الأيقوناتي، عبر الرسم بالكلمات. **بلزاك** Balzac على سبيل

المثال كان يُضمّن موسوعاته الروائية في الكوميديا البشرية مضامين أوبيرالية، وقد تلجأ الرواية إلى استغراقات وصفية تفصيلية ذات مقتضى بصري كما لو كانت مرآوية، كأنها تحاول استنطاق العُجْمة البصرية أو السمعية لتصبح رمزية، وسيلتها الحرف اللغوي عوض البقاء ضمن تصوّرها الوجودي في عالم الأشياء، أي صورة ذهنية، وهذا التحول أصيل في الخلق الفني ولكن بطريقة عكسية. فاللوحة الفنية قبل أن تأخذ شكلها الماثل أمام أعين مشاهديها، كانت مجرّد تصور ذهني عرف طريقه إلى الإيجاد، ضمن نعمة الإمداد الوصفي اللغوي، وقد تحوّلَ رغم أنه كان مجرّد حديث نفسي جواني، فالعلامة المشتركة بين الأدب والفنون هي القدرة على التخييل الذي من شأنه تجاوز الواقع الأصم نحو مشترك رؤيوي كوني، لا يكتفي بنقل الواقع، بل يقوم بتجميله أيضا، فما فحوى النظرية التي أراد تأسيسها **رولان بارث** لحوارية الفنون[7]، والتي تحدثنا آنفا عن أبرز ملامحها؟ إذ كيف يكون الفن مطيّة للولوج إلى فن مساوِق؟

لعل الفن الياباني الذي يَعُدُّ اللغة صورة أيقونية للحرف يكون قد خلق تواشجا تصوّريا بين الرسم واللغة، ومنها درج إلينا **فن الهايكو**Haïku، الذي تحوّل إلى **شعر الهايكو**، الذي يتميّز بقِصَر مقاطعه ومحدودية قوالبه، لعله يعكس صورة مؤطّرة تبث عبر رمزية تدويرات حرفها، وتضطلع السرديةُ وظيفةَ تمثّلٍ للقيم الفنّية من حيث القدرة على الاستغراق في مجال ما.

استعارة آليات التعبير مسألة مفاهيمية قد يحتدم حولها النقاش، لكن لِنُسَلِّم أن كل حقل فني يتميز بخواص عضوية إذا انتقلت إلى حقول أخرى فعلى سبيل الاستعارة، حينما يستعين بها الأدب يكون قد نقل تقنية يُغني بها المتن في طريقة عرضه للفكرة، فيصبح الشكل مجموع سمات لها مرجعياتها الغيرية، وذاك ما يكرّس درجات التعقيد منه: فالحركة الديناميكية، والقفز على العوائق النصية، ومغايرة الوجهات القصدية، والمخاتلة الوصفية، أو الحدَثيّة، والبتر الجُملي، وتراكب أمشاج الفقرات، كل ذلك يذكّرنا بآليات المونتاج والإخراج السينمائيَيْن، وحين يضع الكاتب شخصيةً في دائرة الضوء الوصفي، ويُغفل أخرى في عتمة الهامش، يذكّرنا ذلك بالسينوغرافيا، وتقنيات المسرح على الركح، فالأدب مُتَّسع تناصي لكل

آليات التعبير اللغوي واللا لغوي، وقد أوغل الروائيون – على سبيل المثال – في تجريب آليات غير معهودة، بل حتى تقنيات الفيديو أصبحت مجالا تمثّليا في الوصف والإيراد، من حيث سرعة البث، والتبئير المعتمد على اللمحة، والكلمة الخاطفة، وتسارع المشاهد والزوم ... الخ من ألوان التأثّرات التي تُداخِل الأدب باعتبارها طارئة على حياة الناس، والأدب يتفاعل مع الملامح الواقعية لمعيشتهم.

هناك من يوارب في تسمية العلاقات التناصية فينعتُها بالبصمات، والمشتركات النظيرة، والتشابهات، والاقتسامات المرجعية، لكن الأهم من كل تلك الخلفية التنظيرية التي تحاول اللحاق بالإبداعية في مظانها الاستعارية، هو أنّ الأدب يعي أهمية الاستعانة بتقنيات مغايرة، للتأكيد أكثر على أنّ هذا العالم من التعقيد ما يبرّر كل ذلك الزخم من التواشجات لمحاولة فهمه والإحاطة بظواهره.

لنتأمّل رواية **«الأسود يليق بك»** ل**أحلام مستغانمي**، إذ تقوم التوصيفات اللغوية بدور الوسيط المفاهيمي الذي إنْ خلا الذهن من خلفيته الموسيقية لن يفهم المتلقي مقصدية الكاتبة التي توظف هذا المعطى للتبشير بما هو آت من أحداث. نجد في بداية الرواية كلمة: «الحركة الأولى»[8] التي تضطلع بوظيفة التصدير L'épigraphe الذي يمهّد أرضية التقبّل الصياغي مُنبئا عن الفحوى قبل تحقّقها، ويندرج ذلك في هندسة الرواية التي لا بد لها من توطئة من شأنها إدخال القارئ في جو الرواية، وحين نعلم أن بطلة الرواية مطربة، وغايتها تحقيق صدى موسيقي ذائع الصيت، سندرك فيما بعد، أي بعد التوغّل في أحداث الرواية ما المقصود بكلمتي «الحركة الأولى» والتي تعني تلك التي يقوم بها المايسترو قائد الأوركيسترا بيده أو من خلال عصا القيادة، إشارةً إلى بدء العزف، وكأنّ الرواية وعبر حركات أربع (العدد نفسه الذي تتكوّن منها السمفونية؛ الحركة الأولى سوناتا، الثانية أبطأ منها لأنها استغراق، الثالثة شيرزو، والرابعة سوناتا خاتمة) تتوزع على بداياتها الفصول الروائية تماهي وتطابق السمفونية، التي تُعزف على مرأى ومسمع من القراء.

هذا هو التجلي عبر ازدواج خطابي، فيضطر القارئ للرجوع القهقرى ليفهم عبارات لم يجد لها تفسيرا من البداية، وقد كانت بداية الرواية بهذا التوصيف الدال: «كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سرّه"[9]. هكذا تضحى الأدوات الموسيقية آليات تشخيص للمشاعر، أنسنة آلات العزف هي استعارة لمفردات من خارج المجال الأدبي، لتجسيد التوصيف الذي يطال الشخصية الرئيسة (العاشق الأبدي، والعلاقة مع الموسيقى عشق خالص) التي تناكف البطلة على امتداد الرواية. في موضع آخر، نجد العبارة الآتية: "الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في **السمفونية الخامسة** ل**موزار**Mozart. **«سانتيانا»** الذي قال «خلق الله العالم كي يؤلّف **بيتهوفن** Beethoven سمفونيته التاسعة»، ربما كان يعني أنّ الله خلق هذا العالم المبهر، كي لا نستطيع أمام عظمته إلا أن نتحوّل إلى كائنات موسيقية، تسبّح بجلاله في تناغم مع الكون. ما الانبهار إلا انخطاف موسيقي"[10] . القاموسية الموسيقية حاضرة هنا بكثافة عالية، فالخامسة هي السمفونية الأشهر ل**موزار**، وكذلك التاسعة ل**بيتهوفن**، الحسّ الموسيقي يعني منح الحياة لحظة انسجام، إذن هي مُسمّى ومحتوى انسجام كوني، مثل العبادة التي توحّد الذات مع خالق الكون، علما أن السمفونيتيْن المذكورتين آنفا تشكّلان موسيقى خالصة، خالية من اللغة، فما الذي منحتاه من معنى حتى تنالا كل هذا الاحتفاء عند كل من ألقى السمع لهما وهو شهيد؟!

تختصر اللغة التوصيف، لتقول إنّ السمفونية قرينة الجمال والبهاء وخطاب الروح، رغم خلوّها من الفكرة، ولكنها تثير جذلا يسمو بالمشاعر حد الرهافة، هل هي منتهى وجداني فائر وفرصة لاستراحة العقل من وهن التجريد؟! الصوت المتناسق الخالي من المدلول، وقد عفَّ أن يكون دالا، لم يعد لغة نتعارف عليها، لكنه لغة أخرى تكتفي بالإيحاء، الموسيقى تثير فوضى المشاعر التي تنبو عن التحديد، وتهويمات تتجاوز الزمكانية لتستقر في المطلق، هي راحة خالصة نحو السرور أو الحزن أو ما لا يمكن التعبير عنه، امتلاء في الفراغ، وسدور في المخيّلة، إنها تستطيع ما لا يستطيعه الأدب، لذلك يستعين بها لغةً تفوق لغته ليضحى أوفى جمالا، لأنّ الأهم في الأدب ليس أن تقول، بل كيف تقول!

العجيب أنّ الموسيقى مرتبطة بمفاهيم متفلّتة غير قابلة للرسو مثل الجمال، والروح، والإيحاء، وما حارت الأذهان في تعريفه، فكيف يكون الكلَف بما يُذهب العقل ويغيّبه! مستمعوها يذهلون عن أنفسهم وتراهم سكارى وما هم بسكارى ولكن جمالها مبهر! نعم هي نغم، وإيقاع، وألحان. الموسيقى لون ثقافي في حد ذاته، لذا تتلوّن بالجغرافيات، وتتنوع بفعل التلبّس بالمعطيات البيئية لتعكس كل تاريخ السرور أو المحن التي عرفها شعب من الشعوب. السمفونية قصة من دون حكي، وحبكة من دون أحداث ولا شخوص ولا حوار، فقد خلت من كل ذلك، ورغم هذا فهي الامتلاء كلّه، تملك على المرء مجامع قلبه، وحواسه، فكيف تفعل ذلك؟

يحاول التنظير – كما فعل مع الشعر – أن يقارب تأثير الموسيقى باعتباره ظاهرة إدراكية وعاطفية واجتماعية في الوقت نفسه، تجنّبا للجانب الغامض من الحضور الموسيقي، الذي يتمثّل في تلك اللحظة الفريدة: "الانخطاف" على حد تعبير **أحلام مستغانمي**. هي التي تواصل تمثّل الموسيقى تأثيثا للمكان: *"يستمع لـ**فيفالدي**، يبدأ نهاره ب«الفصول الأربعة»، وينهيه ب«**كليدرمان**». يحب أن يختم مساءه بمقطوعات من العزف على البيانو. بالذات Ballade pour Adeline. بإمكانه الاستسلام لسماعها طوال المساء"*[11]. إذن لم تعد الموسيقى في تصوّر المتن الروائي مجرّد تسلية، بل هي منهج حياة، وطريقة عيش، وغذاء روحي يسمو بالذات فلا يتركها فريسة للوساوس والظنون والاضطراب والتوتّر، الموسيقى شفاء للذوق، وافتتان بما لا يُسمى سوى كونه طمأنينة، وهي معرفة أيضا، فمن يقرأ الرواية، سيتعرف على أسماء موسيقيين كبار، وقطَع موسيقية شهيرة، فكم قرأت الروائية من كتب حول الموسيقى لتستطيع تأليف روايتها الأخاذة هذه؟! التي اضطلعت الأجواء الموسيقية دورا في تألّقها، وأضفت عليها غلالة من غموض حالم شكّل جاذبية خاصة لمتلقّيها، وصنع شغفهم القرائي، وقد ربطت الروائية الموسيقى بالفرق الصوفية، والأناشيد الوطنية، والعادات والطقوس المجتمعية القومية، وأدواتها المفضلة مثل الكمنجة والعود والناي، احتفاء الشعوب بالموسيقى، بلغ حدا

جعلها لسال حال وجودي، تعبّدي، واحتفائي، حد القول: «يا ربي، نقّص لي في القوت.. وزد لي في الصوت»[12].

هذا التواشج بين الأدب والموسيقى، كيف يتأسّس على مستوى التنظير؟ هل هو تحالف فني، أم تراسل، أم ارتباطات ظرفية؟ هو تساوق وتبادل وظيفي على مستوى الإمكانات الأدائية لصالح الرفع من مستوى الجمالية. وهناك من يشبّه العلاقة ب«الزرع» La greffe [13]، فهل نحن بصدد دراسة الجماليات المقارنة؟ إذ هناك حقول معرفية محتدمة ذات صلة بهذا الحقل المتشظي بين التخصصات، كدراسة الإيقاع العروضي، والمعطى اللساني، والجانب البلاغي، فضلا عن الموسيقى باعتبارها فنًّا يقارَب بطريقة علمية كما قاربنا الأدب من خلال علم النص، إذ حتى العلاقة بينهما ملتبسة عن أيّهما يحتوي الآخر؟

تحاول الموسيقى أن تقول، وتتلفظ بحروف المخيّلة، من خلال علو النبرة وانخفاضها، تسارعها أو بطئها، وهناك من يضع الترجمة من حيث هي قدرة تحويلية للمعنى مقياسا للفارق النوعي بين الموسيقى والأدب، فالحاجة إلى الترجمة حيثية لغوية، بينما الصوت المتناسق لا يحوج إلى أية ترجمة، إلا حينما يريد الموسيقي أن يمنح مقطوعته دلالة قصدية يسعى لتبليغها، وبين الاختلاف النوعي، والتكامل، تتشيّد علائقية ذات خصوصية، فاللوجوس كآلية استيعاب لا يحيط بالكونية من حيث هي خَلْق يتّسم بالتعقيد الشديد، بينما الوجدان له قوانينه الداخلية التي من خلالها يتبدّى كشحنة فائرة تخترق عالم اللا مرئي، ثم يعود إلى منسوبه المعتاد. اختراقه قد يحقّقه الحدس حينما تخون اللغة، فالموسيقى لغة حدسية، كلتاهما لها بعد تواصلي عبر الاختلاف في الكيفية، والكثافة، وبوهم الوضوح أيضا، ذلك أنّ متعاطي اللغة يعتقدون أن اللغة هي الحد الأدنى من البعد التداولي، بينما نجد المتون ترتقي في سلمّ الدلالة signification إلى التدليل signifiance الذي يُتعب محاولَه لأنه يحمل فضل دلالة تأويلي من الصعب القبض عليه سوى ضمن مؤشّرات لا ترتقي إلى درجة اليقين؛

عند هذا الحد تتساوى اللغة والموسيقى، لأنهما تصبحان على درجة اللا تحديد نفسها، وتحوجان إلى التخمين، والظن، وأحيانا الحدس الذي لا يمكن البرهنة على صحّته. إذ يعتقد

مستعملو اللغة أنهم بها أكثر حرية في التعبير عن مكنونات صدورهم، بينما الاستغراق التلفظي يثبت كل مرة محدوديته، فهل نقول كما قال **رولان بارث** أنّ المؤلّف كينونة استعبدها المعنى[14]؟ وباعتبار استحالة نقل هذا المعنى من الموسيقى إلى بيان لغوي مبين، يمكن اعتبار العلاقة بينهما «تسيميائية» وليست سيميائية، لأنها متعدّية على شاكلة الاجتراح الاصطلاحي في الانتقال من النص إلى التناص[15]، وذلك لانتماء الفن واللغة لنظامين متباينيْن، فلا توجد معادلة بينهما، فهل نحن أمام إشكال ترميزي؟

هناك دعوات لمَوْسقة الأدب، إذ تنداح العبارة إذا اعتقد الكاتب أنه يدوّن نوتات موسيقية، هي الجزء المتذوّت من الكتابة، وقد تخترق الموسيقى الفكر ذاته، وذاك ما لمسناه عند **إدوارد سعيد** في قراءاته الطباقية في النقد الثقافي، حينما اعتبر المتون المكتوبة مثل البيانو، تتناوبها دلالتان: الخاضعة للمعطى الفني باعتبارها أدبا، والمنبثة هنا وهناك من دواعي الأدلجة، والتمثّلات الثقافية المضمرة، والمسكوت عنه على المستوى المجتمعي من التابوهات والمعتقدات الموروثة، أوالمكتسبة، أي التي تمّ تبنّيها كمسلّمات، بينما هي تسريبات صنعتها القوى الاستعمارية لاستعباد الشعوب[16]. إذن الموسيقى مُلهِمة حد تفكيك اللغة إلى أنساق تفتقد إلى التجانس L'homogénéité بل وتبدو في صيغة صراعية، يحتّمها تناوب تعدّد مستويات حوارية الأصوات التي تسكن النص بين منطوق الذات الفردية والذات الجماعية. إنّ النقد الأدبي، أو الثقافي، أو السيميائي، ثلاثتهم اهتموا بالمعطى الموسيقي في الأدب على مستويات متباينة، فالأوّل على مستوى السرد، حيث قارنَ بين الزمن الكلاسيكي، وزمن الحكي أو الزمن الموسيقي من حيث هو وحدة غير قابلة للقياس الموضوعي، إنه زمن نفسي كما تصوّره **لاكان** Jacques Lacan، ولكنه ذو خصوصية لا تتكرّر ضمن شروط واقعية عادية، أما الثقافي فحاول الانطلاق من متصوَر أداتي نحو استظهار نسقي، بينما حاول السيميائي استثمارها علاماتيا واستخراج منظومة رمزية تقف وراءها.

2. فن التصوير والرواية:

هذا بالنسبة للموسيقى، فهل يكون الرسم (أو الصورة) – حينما نودّ التفصيل أكثر– إذا ما قارناهما، أكثر إفصاحا، أم هي ذاتها المشكلة لا تزال تراوح مكانها؟ أو بالأحرى هل هناك تخادم وتبادل وظيفي كما شهدنا مع الموسيقى بين الرسم والأدب؟ ذلك أنهما يشتركان في الحاسة؛ العين، التي بها ندرك المعنى المرقوم Lisible والصورة المرئية Visible وبينهما توحّد واختلاف، هو ذاته الفارق بين الذات L'être والوظيفة La fonction. وقد زاوج الكثير من الأدباء الفنانين بين النشاطَيْن: الكتابة والرسم، **أوجين دولاكروا** حبّر مذكّراته التي تميزت بأدبيتها كسيرة ذاتية مجزّأة، ومارس **فيكتور هيجو** Victor Hugo الرسم بالحبر حد تأثيره القوي في السيريالية باعتبار تجريدية رسوماته، **بودلير** كان مراسلا صحفيا يتابع عن كثب معارض الرسم حيث حصّل ذوقا احترافيا أهّله لتمازجية لافتة أدرجها في شعره وكأنها علّمته الرسم بالكلمات[17]. ولم يشذ بقية الكُتّاب الأوروبيين عن الاهتمام بفن الرسم حد الانخراط في تياراته واستظهارها أدبيا، وما يُدعى بلغات الفن هي تقنيات استظهارية للمعاني أو أشباه المعاني، تلك التي نسمّيها انطباعات، وهي قناعات جمالية لها وقع في النفس، ترتسم أثرا بتفعيل الوجدان حد الوله أحيانا.

على مستوى الرواية على سبيل المثال نجدها عبارة عن قاموسية تنتمي لعالم الرسم تتردّد ويكثر ذكرها على امتداد المتن الروائي، من خلال الوصف المرئي حد الدقة المتناهية، فكأننا نرى الموصوفات ماثلة أمامنا، وذلك بالتركيز على التفاصيل المشاهَدة، وبين الدلالة في النص المكتوب، والإشارة التناصية، والأيقونة، والعلامة ذات المحمول الرمزي، تكتمل دائرة التماثل والتكامل بين الكتابة الفنية والرسم الفني، حد الحديث عن «بلاغة الصورة»[18]. مفهوم **بارثي** أصبح شائعا، فوتوغرافيةً كانت، أو مخطوطةً باليد الحاذقة، لنستحضرها في الرواية باعتبارها لقطات تكوينية ترصّع المشهد العام للموت لتكون مدار الحدث النامي والمُقْنِع، مثل: *"وأنت لا تعرف بأيّة قوة، ولا لأي سبب، تركت الموت في مكان مجاور، ورحت تصوّر سكون الأشياء بعد الموت، وصخب الدمار في صمته، ودموع الناجين في خرسهم النهائي. لم تكن تصوّر ما تراه أنت، بل ما تتصوّر أن ذلك الطفل رآه حد الخرس. عندما كنت ألتقط صورة*

لذلك الطفل، حضرني قول مصوّر أمريكي أمام موقف مماثل: «كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة بالدموع؟» ولم أكن بعد لأصدّق، أنك كي تلتقط صورتك الأنجح، لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة، بقدر حاجتك لمشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة، لا تحتاج إلى تقنيات متقدمة لانتقاء الألوان، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض.."[19].

نشهد هنا فلسفة الصورة المتفوّقة لقدرتها على رصد موقف إنساني صعب، وإذ نشهد مفارقات الوصف (صخب/صمت، ذرف الدموع/الخرس)، ندرك أن الصورة الجامدة قد تعكس عمق المعاناة فقط انطلاقا من تقاطيع وجه متعب، إذن الصورة في موتها تعكس قمّة الحدث في عمق مأساويته، أي ينبض بالمعاناة، وهل يتأتّى ذلك للمصور بسهولة؟ بالمطلق لا!

يكون ذلك بحنكة الرصد، أو خطفة الصدفة التي تعكس فطنة في التعرف على شدّة الألم حينما يعكسه الجسد، فكأنّ الكاتبة تحدّثنا عن فنّية زاوية التقاط الصورة، إذ لها زمكانية لا تعدوها، هي فرصة قد تضيع، تصيّدها من استطاع وأضاعها من أهمل برهة الانتباه القصوى للحظة المناسبة. العجيب في هذه الفنية العالية أن المصوّر بلغ المجد عبر صورة التقطت ألم الناس، لأنّ الصورة خلّدت ذلك الألم إلى الأبد، وجمّدت زمنيته ليأخذ مداه في التاريخ، حيث إنّ مآسي الماضي من قتل وتشريد واستباحة لأرواح الناس، كانت تمر دون توثيق الأمر الذي كرّس شراسة الإنسان وقسوته، أما الآن فالصورة تُدين ما جرى بكل قوّة، وتحافظ عليه في الذاكرة. إذن من خلال الرواية نسترجع كل أحكام القيمة لفن التصوير، كأداء، وكوظيفة، وكقيمة أخلاقية ترافق الحروب وفظاعتها، وتُسهم في تنمية الوعي الجمعي وحضارة السلوك.

3. الرسم والرواية

«ذاكرة الجسد» يحتلّها الرسم بقوّة، وتتتالى مشاهده التي تسكن الرواية كمواقع حدثية تسهم في تطوير الحبكة أو إرباكها لمزيد من التشويق، فبطل الرواية رسّام، لنتأمّل المقاطع الآتية: *"القدر.. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى ... ليجمعنا في قاعة بباريس، في حقل*

افتتاح معرض للرسم؟ يومها كنت أنا الرسّام، وكنتِ أنتِ زائرة فضولية على أكثر من صعيد. لم تكوني فتاة تعشق الرسم على وجه التحديد ... كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقّل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي ... واللون الذي يؤنّث وحده تلك القاعة الملأى بأكثر من زائر وأكثر من لون، – هل يولد الحب أيضا من لون لم نكن نحبّه بالضرورة! وفجأة اقترب اللون الأبيض مني، ... ربّما لأنّ الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون قد غطّى على كل الألوان، قال الأبيض وهو يتأمّل اللوحة: je préfère l'abstrait، وأجاب اللون الذي لا لون له: moi je préfère comprendre ce que je vois ولم تدهشني حماقة اللون الذي لا لون له، عندما يفضّل أن يفهم كل ما يرى، ... أدهشني اللون الأبيض فقط، فليس من طبعه أن يفضّل الغموض، قبل ذلك لم يحدث أن انحزت للون الأبيض، لم يكن يوما لوني المفضل... فأنا أكره الألوان الحاسمة. ولكنّني آنذاك انحزت إليك دون تفكير، ووجدتني أقول لتلك الفتاة...؛ الفن هو كل ما يهزّنا .. وليس بالضرورة كل ما نفهمه"[20]. نشهد حمّى الألوان التي أُسنِدت لها الحركة حين تلبست بها الشخصية فتماهت معها، إذ نرى حوارية الألوان تتكلّم وتعطي رأيها في الرسم التجريدي أو المجسّم، فكيف تحوّلت الألوانُ لغةً، فقط لأننا في مقام الرسم، ولكل مقام مقال، فالأمر شبيه بالانخراط الصوفي للغة، لا تجسّد أجواء الرسم سوى قاموسيتها الطافحة التي تُدخل القارئ إلى ردهاتها فيستغرقها، وتستغرقه، عندئذ تتعطّل لغة الكتابة وتسيطر اللغة اللونية، فالشخصية أصبحت لونا، تستعرض ذوقها، حيث يتوفر في المقطع مجمل القضايا التي يطرحها فن الرسم في تراوحه بين الوضوح والغموض، في اللوحة سهلة القراءة، أو صعبة القراءة (نرجع هنا إلى مفهوم النص لدى **رولان بارث** آنف الذكر) وكأننا أمام قراءة خطّية ظاهرة المعنى، وأخرى عميقة جماعية Plurielle لأنها قابلة لقراءات متعدّدة، كلها تأويلية، مما يعكس إحالاتها المتشظية، فهي تسبح في سماوات التجريد، فإذا كان الفن هو الذي يهزّنا، لا الذي نفهمه، نكون إزاء المقاربة الحدسية التي تحكّم الوجدان لا اللوجوس، فمن الصعب تقدير المساحة بين الضوء والظلال، وبين نصاعة الألوان وعتمتها، كلها دلالات منثورة (على حد تعريف **دريدا**Derrida) لأنها خارج الاحتسابات الهندسية، دون أن تكون جزافية أو عبثية، لكن تتمنّع بمنطقها التوزيعي الخاص، يسودها نوع من انصهار الآفاق (مفهوم هيرمينوطيقي في الأساس) وهو جماع مشترك تأويلي لا يعود لعامل

واحد، بل تتوزعه تراكبات شتى، فغاية التشييد الفني هي الإبهار دون التوغل في الغرائبي الهجين، والتدرّج في الألوان، واتساقية الأشكال، مع اختيار الأنموذج الذي يذوّت تفاصيل العالم المنظور دون أن يتحوّل إلى نسخة. اختلافية أحكام القيمة بين الاستحسان والاستهجان مردّه اتساع الرؤية، والتراوح بين اختزال التجربة الحياتية ضمن رمزية معيّنة، أو إطلاقها كمشاع تناظري لا يحتكر صلابة الفكرة، بل يطلقها حرّة اتجاه المتلقي المتذوّق.

4. بين الرواية والسينما:

تحضر السينما أيضا في رواية **مستغانمي**، حين تتوجّه البطلة لتشاهد فيلما في السينما؛ *"لولا أنّني تذكّرت أنّ السائق لن يحضر قبل انقضاء ساعة، وأنّني لم أتمكّن من متابعة الفيلم الذي تقول لافتة، عند مدخل القاعة، إنّه حاصل على عدة جوائز عالمية... وهكذا عدت لأتابع الفيلم، محاولة تجاهل ما يحدث حولي.. كان الأستاذ يلقي درسا.. أما ذلك الرجل الجالس أمامي ... وعاد إلى مشاهدة الفيلم لا أدري كم قضينا من الوقت على هذا النحو، هو يتابع الفيلم وأنا أتابعه هو.. أثناء انشغالي به مرّت مشاهد وأحداث، حاولت عبثا أن أركّز عليها، غير أنّ أحدها استوقفني.."*[21].

في هذه العجالات المقطعية من الرواية نشهد حضور السينما كتيمة، تتمثل في قاعة سينما تعرض فيلما، ولقد كان الوصف تناوبيا جيئة وذهابا بين أحداث الفيلم وما يجري داخل السينما، إذ هناك ولوج وخروج متكرّر، هي ذاتها تقنية المونتاج في تعاقب المشاهد المختلفة، عكس تقنية السرد الكتابي المتواصل. إذ يسود الاقتطاع المتكرّر، وكأنّ الكاتبة تعرض فيلما وليست بصدد كتابة رواية، نلمح ذلك التوارد الاستبدالي البديع، بحيث تحقّقَ شغف المتابعة ولم يفتر، واستطاعت الكاتبة شد انتباه القارئ كي لا يمل، لأن هناك تنوعا لافتا في المشاهد التي تُستبدل بسرعة شديدة، مما يعكس التداخل مع التقنية السينمائية التي أضحت هنا تقنية كتابية، هذا فضلا عن الوصف الظاهر الحركي الذي يكتفي بمتابعة تمظهرات الشخوص. لحظة التواشج هذه تعرضها الكاتبة وكأنها تكتب سيناريو، بكل الفارق النوعي بين الكتابة الأدبية والفيلمية، فاستظهار أنموذج تحبيري مختلف كان شكلا ومضمونا، فهل كانت **أحلام**

مستغانمي تمارس التجريب هنا، المنفتح على أطر موازية للكتابة الروائية؟ هذه التي تعتمد الانزياح أسلوبًا ولغةً مجازيةً تطفح بالاستعارات المبتكرة. ولعلّ الفارق أن الراوي بضمير الأنا يكون قد شكّلَ تباينا أساسيا عن المتناوَل السينمائي الذي يعتمد تعدد الأصوات والشخوص ويمنحها الاستقلالية الكاملة.

أساس التعرّف على البعد العلائقي بين الأدب والفنون يكون أساسا على مستوى التلقي، أي منجز قرائي، إذ لا بد من فائدة دلالية مرجوة من هذا التعرّف، وكلّما اتسعت معرفة القارئ الموسوعية حول الفنون، كلما ظهر أثرها أكثر في المتن المقروء، لذا ستبقى القراءة التناصية دائما مجالا اكتشافيا لا ينضب معينه، كون المؤلّف إذا كتب انكتب بقوة ذاكرته التي لملمت كل شيء، المطالعات والمشاهدات والأحداث التاريخية والأزمات الاجتماعية وكل ما يمكن أن يغذّي الذاكرة، فالتلبس بالفنون ليس مجرد استشهادات تنتمي إلى خطابات مغايرة، بل تُسهم في صنع الوجهة العامة للمكتوب، وتجعله غير نهائي باعتباره بنية قابلة للاتساع بحثا عن جيش خلاص من الاقتطاعات غير القابلة للنفاذ، هذه التي تنخرط في شبكة متراصة من العلاقات مع نصوص سابقة تمّ بتر أجزاء منها، وتثبيتها في النص لا يدل عليها سوى بقايا آثار تحوج إلى التتبّع الحصيف لمعرفة الأصول التي شاركت في النسج العام الذي سرعان ما يتعرض معناه للتقويض وإعادة البناء الدلالي تبَعا للإيضاحات المتلاحقة. عندئذ يتحوّل التناص إلى شرط أنطولوجي تكويني لا يتأتى التأويل من دونه، وقد ساعدت الرواية على كثافته، لأنها باتساعها الملفوظاتي، قابلة لاحتواء جل الأنواع الأدبية وتداخلات الفنون الأخرى ذات الصلة.

خاتمة:

ستبقى علائقية اللغة والفنون إشكالية بحثية دائمة الحضور، باعتبار التماس والتداخل بينهما في إطار مغايرة إبداعية متواصلة، ولأن كلتيهما تشكل ظاهرة فنية، فإنّ كُلّا من النقد والتنظير لن يعدم طرائق منهجية لمقاربتهما، عبر الاستعانة بمجمل ما يتوفر من تخصصات متاخمة للظاهرة، مثل علم النفس الثقافي وسوسيولوجيا القراءة. وكل تحليل ممنهج لا يني

يباحث الإشكالات العويصة التي من شأنها أن تتأسّس صيغا إبداعية متمنّعة على التوصيف الساذج وتحوج دائما لمعرفة متخصصة باعتبار الفن واللغة آليتين استبطانيتَيْن لغور الذات الإنسانية الذي لا يكاد يُدرَك، ولقد وعى الكثير من المفكرين المعاصرين هذا البعد المعقّد، على رأسهم **جيل دولوز** Gilles Deleuze في مصنّفه الشهير **«منطق المعنى»**[22] حينما حاول توظيف الأدب لفهم الفلسفة، والفلسفة لفهم الأدب، والفنون لفهمهما معا، وهذا يدلّ على أنّ الحدود الإبستيمولوجية بين ثنايا المعرفة مجرّد تخوم إجرائية للفهم والتبسيط لأنّ واقع المعرفة شديد التشابك خاصة تلك المتعلقة بالإنسان الذي لا تستوفي رحابة تعبيراته سوى الفنون.

الهوامش:

1- Roland Barthes, Théorie du texte, Encyclopaedia Universalis, (1972), Œuvres complètes, Paris, Seuil, 2002.
2- Daniele da Volterra, David et Goliath (tableau, huile sur ardoise, 1555, Paris, Musée du Louvre).
3- Ernest Hemingway, The Old Man and the Sea, Oxford: H. E. Publisher, 1977.
4- Eugene Delacroix, Le naufrage de Don Juan (Peinture, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 1840).
5- Laurent Jenny, La stratégie de la forme, Poétique, N° 27, 1974, pp. 258-282.
6- Lucien Dàllenbach, Le Récit Spéculaire, Essais sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977, pp. 52-76.
7- Roland Barthes, La préparation du roman, Paris, Seuil, 2019, p.173.

8- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، بيروت، دار نوفل/ هاشيت أونطوان، 2012. ص.7.

9- المرجع نفسه، ص.11.

10- نفسه، ص.15.

11- نفسه، ص.30.

12- نفسه، ص.65.

13- Antoine Compagnon, La Seconde Main, Le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979.
14- Roland Barthes, L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

15- عيساني بلقاسم، التناص- دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، لبنان، دار ضفاف، ط.1، 2016، ص.114.

16 – إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر –موسيقى وأدب عكس التيار، تر: فوّاز الطرابلسي، بيروت، دار الآداب، ط.1، 2015، صص.56،31.

17- E. H. Gombrich. Histoire de l'art, Paris, Éd Phaidon, 2006, p.58.

18- L'obvie et l'obtus, p. 575.

19– أحلام مستغانمي، عابر سرير، بيروت، منشورات أحلام مستغانمي، ط.2، 2003، ص.33.

20– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ط.15، 2000، صص52،51.

21– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، بيروت، دار الآداب، ط.5، 1998، صص.54، 55، 56.

22- Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, Éd De Minuit, 1969.

قائمة المراجع:

الكتب:

– بلقاسم عيساني، التناص– دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، لبنان، دار ضفاف، ط.1، 2016.

– سعيد إدوارد، عن الأسلوب المتأخر –موسيقى وأدب عكس التيار، تر: فوّاز الطرابلسي، بيروت، دار الآداب، ط.1، 2015.

– مستغانمي أحلام، الأسود يليق بك، بيروت، دار نوفل/هاشيت ونطوان، 2012.

– مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، 2000.

– مستغانمي أحلام، عابر سرير، بيروت، منشورات أحلام مستغانمي، 2003.

– مستغانمي أحلام، فوضى الحواس، بيروت، دار الآداب، 1998.

- Barthes Roland, La préparation du roman, Paris, Seuil, 2019.

- Barthes R., L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

- Barthes R., Théorie du texte, Encyclopaedia Universalis, (1972), Œuvres complètes, Paris, Seuil, 2002.

-Compagnon Antoine, La seconde main : ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979.

- Dàllenbach Lucien, Le Récit Spéculaire, Essais sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.

-Deleuze Gilles, Logique du sens, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

- E. H. Gombrich, Histoire de l'art, Paris, Éd Phaidon, 2006

- Hemingway Ernest, The Old Man and the Sea, Oxford: H. E. Publisher, 1977.

الدوريات:

- Jenny Laurent, La stratégie de la forme, Poétique, N° 27, 1974, pp. 258-282.

الأعمال الفنية:

- Da Volterra. Daniele, David et Goliath (tableau, huile sur ardoise, 1555, Paris, Musée du Louvre).
- Delacroix. Eugene, Le naufrage de Don Juan (Peinture, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 1840).

Bibliography:

Books:

- Barthes. Roland, La préparation du roman, Paris, Seuil, 2019.
- Barthes R., L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.
- Barthes R., Théorie du texte, Encyclopaedia Universalis, (1972), Œuvres complètes, Paris, Seuil, 2002.
- Belkacem. Aissani, Intertextuality, A Study in Methodology, Interpretation and The Challenges of Translation, Lebanon, Dar Difaf, 1st Edition, 2016. (In Arabic)
-Compagnon. Antoine, La seconde main: ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979.
- Dàllenbach. Lucien, Le Récit Spéculaire, Essais sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.
-Deleuze. Gilles, Logique du sens, Paris, Éd. de Minuit, 1969.
- Hemingway Ernest, The Old Man and the Sea, Oxford: H. E. Publisher, 1977.
- Said. Edward, On Late Style: Music and Literature Against The Grain, Translated by Fawaz Al-Trabelsi, Beirut, Dar Al-Adab, 1stEdition, 2016. (In Arabic)
- Mosteghanemi. Ahlam, Black Suits You so Well, Beirutm Naufal / Hachette Antoine, 2012. (In Arabic)
- Mosteghanemi. Ahlam, Passer-By A Bed, Beirut, Ahlam Mosteghanemi Publications, 2003. (In Arabic)
- Mosteghanemi. Ahlam, Memory Of The Flesh, Beirut, Dar Al-Adab, 2000. (In Arabic)
- Mosteghanemi. Ahlam, Chaos Of The Senses, Beirut, Dar Al-Adab, 1998. (In Arabic)

Periodicals:

- Jenny Laurent, La stratégie de la forme, Poétique, N° 27, 1974, pp. 258-282.

Artworks:

- Da Volterra. Daniele, David et Goliath (tableau, huile sur ardoise, 1555, Paris, Musée du Louvre).
- Delacroix. Eugene, Le naufrage de Don Juan (Peinture, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 1840).