

حكاية "الحمال مع البنات" في نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية

في ظل التحليل التناسّي على أساس النقد الجغرافي لبرتراند ويستفال

محمد پارسا نسب*

محمد على رجبي**

بهادر باقرى***

نفيسة السادات عبدالباقي (الكاتبة المسؤولة)****

الملخص

تعتبر نظرية التناص من الاكتشافات المهمة للقرن العشرين والتي تقوم بتحليل العلاقات المتشابكة بين النصوص حيث توصلت حتى الآونة الأخيرة وبعد اعتماد العديد من الباحثين على فروعها المتنوعة إلى وجهات نظر حديثة في العلوم الإنسانية بمختلف حقولها وخاصة الفنون والآداب. يتم تركيز التناص في النقد الجغرافي لبرتراند ويستفال بوصفه أحد أبرز فروع نظرية التناص على أهمية دور الفضاء والمكان والجغرافيا في النتاجات الفنية والأدبية وذلك في الفترة ما بعد النبوية. وقبل هذه الفترة لم يتوسع دور الجغرافيا في خلق المعرفة إلى هذه الدرجة. إن نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية لصنيع الملك في قصر كلستان إحدى أكثر النسخ الخطية ذات الرسوم واللوحات الفنية تميّزا في العالم إذ تحظى بمكانة تناسية ممتازة من حيث حوارات النصوص الرئيسية والرسوم. هذا وإن النسخة المذكورة تتواءم والمبادئ النظرية والمنهجية لبرتراند ويستفال حيث تتجلى فيها السيميائيات والثقافات البينية في النقد الجغرافي بوضوح. فعلى أساس هذا المنهج وبعد اختيار سبع حكايات متداخلة من مجموعة "الحمال مع البنات" والتي تم رسمها الفنى بـخمسة عشرة لوحة من روايات صنيع الملك ذات الرسوم الفنية في النسخة المذكورة يقوم البحث بتحليل هذا النتاج الأدبي والفنى ضمن حقل النقد الجغرافي لويستفال بالإضافة إلى دراسة المكانة التناسية في فترات تكويتها المختلفة. اعتمد الباحثون الأسلوب التحليلي والتوصيفي إذ تم تطبيق هذا النهج في استقصاء كل من النصوص والرسوم الفنية. توصلت الدراسة إلى أن نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية لصنيع الملك نتاج متعدد الأصوات يحاطب جغرافيا إنسانية ثقافية لا حدود لها على المستويين النصي والفنى.

الكلمات الدلّيلية: التناص، النقد الجغرافي، النسخة الخطية، ألف ليلة وليلة، صنيع الملك، حكاية الحمال مع البنات.

*. أستاذ اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران Parsanasab63@yahoo.com

** . أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة، طهران، إيران m.a_rajabi@yahoo.com

*** . أستاذ مشارك في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران

Bahadorbagheri47@gmail.com

**** . طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران

n_abdolbaghaee@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٧/١/١١ش

تاريخ الاستلام: ١٣٩٦/٨/٢٠ش

المقدمة

يعتبر الفضاء والمكان والجغرافيا من الظواهر التي جلبت اهتمام النقاد في نهايات القرن العشرين ومستهل القرن الواحد والعشرين. لم تدخل الجغرافيا على عكس التاريخ حتى تلك الآونة حقول النقد إذ ظهرت بدخولها حقول متداخلة كالجيو فلسفة، وعلم النفس الجغرافي، والجيو اقتصاد، والجيو سياحة، والجيو تاريخ، والجيو سياسة، وعلم اللغة الجغرافي، والجيو.

حضر (الجغرافية الحضريّة)، والجيو أنثروبولوجيا، والجيو فيزياء، والجيو آداب، والجيو فنون وغيرها. تعدّ النظرية الجغرافية والنقد الجغرافي من المناهج الحديثة التي تمّ ظهورها في فرنسا إذ جعلت علم الجغرافيا بؤرة رئيسية لدراسات الحقول المتداخلة. «تتمحور دراسات بعض الدارسين من مثل ميشيل كلود، ودانيال هنري باجو، وجولييت ويون دوري، وويستفال، حول المكان كعنصر رئيس لأبحاثهم التي كانت تدور حول موضوعات مشتركة كالآداب والفنون. تلعب في هذا المنحى، عوالم الرؤى والخيالات دورا مهما في المجالات الأدبية والفنية إلى جانب الأمكنة والفضاءات التي تستعرض الحقائق، وعلى هذا تعتبر "الإحالة الذاتية والإحالة الخارجية" من الموضوعات المهمة لهذا الاتجاه النقدي. إن الأمور الحقيقية والخيالية متشاركة مع بعض في النتاجات الفنية باعتبار النقد الجغرافي.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٢ش: ٤١)

عرض برتراند ويستفال مشروعه عام ٢٠٠٠م بعنوان "النقد الجغرافي" إلى جانب باحثين، من مثل: غاستون باشلار، وموريس بلانشو، ويوري لوتمان، وهومي بابا الذين قاموا بتقديم مشاريعهم في هذا المجال. ارتكز الجانب المعرفي لنظرية ويستفال النقدية على آراء بعض الفلاسفة كجيل دولوز (Gilles Deleuze)، وفيليكس غتاري (Felix Guattari)، بالإضافة إلى بعض الحقول كالجغرافيا، وعلم السرد، والتناص، وعلى هذا الأساس قام ويستفال بتأصيل مبادئ نقده النظرية على أصول ثلاثة: الزمكانية، وانتشار الأقلمة، والإحالية. (نفس المصدر)

سبق ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) برتراند ويستفال في إدخال مصطلح كورونوتوب (chronotope) المأخوذ من العلوم الأساسية والطبيعية والذي يعنى (الزمان-

المكان) إلى مجال الآداب لكن الأخير جعل من (المكان-الزمان) بؤرة لأبحاثه. (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٤ش: ٥٣) لا يتصف الفضاء بالسكون في النقد الجغرافي بل قائم على التغيير والتبديل. تتكرر الفضاءات في هذا الاتجاه النقدي بحيث تمثل مجموعة جزر (أو فضاءات تخلق فضاءا شاملا) تتصف بالحوية. يختلط هذا التكثر التصويري في الفضاء بالتكثر التبئيري للموضوع إذ يؤدي إلى تشكل أنواع من الرسوم الفنية لفضاء بعينه. وعلى هذا الأساس يرتبط النقد الجغرافي بدراسة العلاقات بين الناس والفضاءات خاصة الفضاءات الإنسانية. يتميز الزمان إلى جانب الفضاء بميزة أساسية في هذه النزعة النقدية حيث يعتبر عنصرا متصلا يؤدي إلى تكاثف طبقاته إلى جانب الفضاء. «ليس الزمان باعتبار ويستفال ذاك المسار الخطي والتاريخي المعترف به في المنظور التسلسلي إذ يعتبر استيعابه كالمكان سلسلة متداخلة بمعنى أن التكسد الزماني يؤدي إلى تشكل طبقات متنوعة للنص في الفضاء والجغرافيا، بحيث يمثل الزمن الحاضر الطبقة الأخيرة.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٢ش: ٥٠)

يعتبر مصطلح تجاوز الحدود (transgression) مبدأ تقديا آخر لو يستفال ينشأ من مدلولات جديدة لأن التكرار يؤدي إلى طرد المدلول وهذا هو الفضاء الجديد الذي يخلق المدلولات الجديدة. عندما يجتاز الفنان أجواءه المتكررة بالغا تجارب الأجواء الجديدة، تتصف أجواؤه الماضية أيضا بالمدلول الجديد وعند العودة إلى أجوائه السابقة، يخلق الأخير له مدلولاً جديداً. تأثر ويستفال في شرح مفاهيم كهذه بدولوز و غتاري معتبرا مجال الآداب أفضل الطرق الممكنة لكشف اللثام عن حقائق الأجواء. بإمكان الفضاء (الأجواء) في النتاجات الأدبية/الفنية المتميزة بالأصالة أن يتشكل ويبدأ حياة جديدة. «فاختراق الحدود مهما كانت النية وبأى أسلوب كان، يؤثر إيجابا في خلق أجواء مصقولة عديمة التجانس عديمة الاستقرار متحولة تؤدي إلى دينامية المبادلات الثقافية. الفضاء الذي لا يتسع في البنيات المشقوقة لأية من الثقافات الدخيلة، بمعنى أنه لم يتم في الثقافات الأخرى التطرق إلى بنية متألفة للمكان ولم يتم خلقه من عند الآراء التي تجعله مماثلا.» (حاجي وحسيني، ١٣٩٢ش: ٦٤)

وتعتبر الإحالة نوعا من العناية بالفضاءات الموضوعية والخارجية وهو عنصر

أساس في النقد الجغرافي حيث يتم فيها الإحالة إلى الأحداث الاجتماعية وشخصياتها إلى جانب الإحالة إلى المكان والزمان. يعتبر ميكائيل ريفاتر الإحالة الماوراء نصية (الإحالة إلى النص الفائق أو التشعبي) والإحالة التناسية من الموضوعات المهمة في الفنون والآداب. «يعتقد ريفاتر أن الإحالة الماوراء نصية إحالة إلى المجتمع والواقع الخارجى والقارئ أو المتلقى يقوم بقراءة النصوص وفك شفراتها بالنظر إلى العالم الخارجى والموضوعى. لكن الإحالة التناسية تتم بواسطة العوالم النصية والعلاقات بين النصوص.» (نامور مطلق، ١٣٩٤ش: ٢١٢) ومن ناحية أخرى يحظى الوهم الإحالي الذى رفضه بارت وريفاتر سابقا بأهمية قصوى فى النقد الجغرافي؛ لأن الباحث باتباع هذه النزعة النقدية قادر على استيعاب البحث عن المصدر المكاني للأحداث الأدبية والفنية.

إن النقد الجغرافي إلى جانب استوائه على الأصول النظرية، يتمتع بالمنهجية والأسس العملية أيضا، وهى: تعددية التبييرات، وتعددية الحواس، والاستراتيجيات الجغرافية (علم الطبقات)، والتناسية. وبما أن التناسية تنطوى على حجر الأساس لهذه العجالة فإن لها دورا رياديا فى النقد الجغرافي.

فبالنسبة لتعددية التبييرات ينظر إلى ثلاثة أنواع بعين الاهتمام، هى: التبيير الداخلى، والتبيير الخارجى، والتبيير المركزى. ففى التبيير الداخلى ينمو السارد فى بيئته المحلية ويرتبط بها بشكل خاص بينما السارد فى التبيير الخارجى لا يرتبط بالمكان بل عاشه بشكل مؤقت حيث هناك نظرة استغرابية exoticism فى هذه الرؤية. أما التبيير المركزى فلا يرتبط السارد فيه بالمكان لكنه مستقر فيه، كالنازحين. (نفس المصدر: ١٩٨) يتم فى النقد الجغرافي دراسة هذه الأنواع الثلاثة من التبييرات إلى جانب البعض وليس على طرف النقيض من الآخر. والتبيير فى هذا النقد، يقصد بها نوعية العلاقة التى تتألف بين السارد والمكان. «فى النقد الجغرافي تتمتع وجهة النظر الثالثة (النازح) بأهمية بالغة حيث لها دور الصدارة فى خلق "الفضاء الثالث". والأخير يمكن افتراضه بيئة دينامية غير مستقرة ناجمة عن احتكاك الثقافات المختلفة ببعض فى مكان جغرافي بعينه.»

(حاجى و حسيني، ١٣٩٢ش: ٦٦)

لا تقتصر تعددية الحواس في النقد الجغرافي على الحس البصرى بل تقرّ بأهمية الحواس كلها، إذ يعتقد ويستفال أن هناك فهما أفضل لمكان بعينه بواسطة الحواس الخمس. ففي النقد الجغرافي ما يمكن المشاهدة من الاتصال بالمكان هو دراسة آفاهه الحسية. (نفس المصدر)

إن مصطلح الاستراتيجرافيا أو علم الطبقات مأخوذ من علم الجيولوجيا ويقصد به الاهتمام لعنصر الزمان والتغيير في المكان والحيّز من الفضاء الخارجى. ففي النقد الجغرافي تتمع الأمكنة من الطبقات المختلفة للزمان حيث تزخر بذكرىات دفينة فيها. وعلى هذا الأساس إلى جانب الزمن الحاضر لمكان ما، يعبر النقد الجغرافى للطبقات اللاتزامنية (Asynchrone) أهمية بالغة أيضا. (نفس المصدر)

فالعلاقات التناسية في هذا الاتجاه النقدى تسمح بإمكانية اجتياز حالة تجريدية محضة إلى صورة مجسدة. تؤلف العلاقات التناسية الفضاء الأدبى والفنى وجغرافيتهما ويتم من خلالها دراسة تقييم النتائج الفنية على الصعيدين الفضاء الداخلى والفضاءات المتداخلة مع بعض. وتتجلى التبيّرات المختلفة التى اعتنى بها الكتاب والفنانون في هذا النقد على قدر كبير من الأهمية.

تعتبر تعددية الفنون من مواضع أخرى للنقد الجغرافى ما يشير إلى مفهوم تعددية العلامات لأن الفنون قائمة على نسق أو عدة أنساق سيميولوجية وكل منها يميل نحو الفضاء أو الأحداث الداخلية لها. فعلى سبيل المثال في فن الرسم يتم التركيز على النسقين السيمياء البصرية و التعبير البصرى بينما يقوم هذا النسق فى الموسيقى على التعبير السمعى. فمن هذا المنطلق تقوم تعددية التبيّرات إلى جانب تعددية الفنون بممارسة أشكال مختلفة لعملية وجهات النظر أو الرؤية حيث تنطوى إلى جانب البعض على علاقات الذاتية المشتركة والسيمائية البينية. «التعالق النصى (التناس) والتعالى النصى يتألفان من الاحتكاك المعرفى للآراء المتعددة حول الفنون ما يسهّل الطرق لفهم أفضل للنتائج الأدبية.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٤ش: ١٩٢ فصاعدا؛ نامور مطلق، ١٣٩٢ش: ٣٧ فصاعدا)

وبما أن النقد الجغرافى حصيلة مرحلة ما بعد النبوية فإنه يتعارض بشكل أو بآخر

مع التجريدية الخالصة كما يخالف خلق الصيغ المتبدلة (الكليشيات) وإيجاد القوالب النمطية ولا يتواءم مع الصورولوجيا التي تركز على المكان من وجهة نظر الكاتب كما لا يتفق مع البنية الأفقية التي تعتبر من رموز الذاتية. وانطلاقاً من هذا كله يقوم التعالق النصي (التناس) والتعالى النصي بإنكار الذاتية الخالصة باعتبارهما عناصر مهمة في النقد الجغرافي. فالنصوص المتنوعة ذات التبئيرات المختلفة بالإضافة إلى علاقاتها التناسية بالأزمنة المتنوعة تمهد الطريق لابتعاد الأبحاث العلمية المتسمة بالذاتية واقترابها من الحقائق الحسية (الموضوعية) وهذا هو الهدف الرئيس للنقد الجغرافي.

خلفية البحث

إن هناك دراسات طفيفة جداً تم إنجازها حتى الآونة الأخيرة في مجال التناس على أساس النقد الجغرافي ويمكن اعتبار كتاب برتراند ويستفال بعنوان *la geocritique* الذي صدر عام ٢٠٠٠م باللغة الفرنسية من أولى الدراسات الطليعية المستقلة من نوعها في هذا المجال. هذا وإنه عقدت الندوة الأولى لدراسات علمية كهذه في إيران عام ١٣٩٢ش ضمن الاجتماع التاسع لندوات الجمعية العلمية الإيرانية للآداب المقارنة في رابطة الفنانين الإيرانيين حيث صدر كتاب "الدراسات النقدية: النقد الجغرافي للفن" كما يمكن اعتبار كتاب "تأثير العوامل الجغرافية في الفن الإيراني" من تأليف محبوبة مسلم زادة عام ١٣٩٣ش ضمن الخطوات التالية للباحثين الإيرانيين في هذا المجال. لم نعر على خلفية علمية لدراسة النتائج الذي نحن بصده (نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية) من منظور النقد الجغرافي حتى الآن.

أسئلة البحث

تسفر النصوص والرسوم الموجودة في نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية عن التأثير والتأثر التناسي الصريح والضمني ما يبرزها ليس باعتبارها أكثر النسخ الخطية تميزاً في تاريخ إيران لتحقيق النسخ الخطية فحسب بل باعتبارها نسخة تحمل سمات العولمة من منظور الثقافات البينية التي تتجاوز الحدود الجغرافية. فانطلاقاً من الميزات الآنفة الذكر لهذه النسخة كيف يمكن إثبات الفرضية المذكورة بتوظيف التناس في النقد

الجغرافي؟

موجز عن نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية لصنيع الملك في قصر كلستان عهد محمدشاه القاجارى أيام حكمه إلى صنيع الملك (أبو الحسن غفارى) بالرسم الفنى للنسخة الخطية لترجمة ألف ليلة وليلة القاجارية إلا أن الأخير أرسل في بعثة إلى أوروبا في الأعوام ١٢٦٤-١٢٦١ ق ما أدى إلى إرجاء الأمر إلى فترة حكم ناصر الدين شاه القاجارى. كان صنيع الملك فناً طبيعانياً يعشق البورتريه أو رسم الأشخاص كما يكتب دوست على خان معير الممالك في كتابه "رجال العصر الناصرى" عنه: «كان صنيع الملك من طائفة "غفارى" وبما أن ناصر الدين شاه القاجارى كان محباً فنّ الرسم يعمل في مجال بورتريه رصاص، محاكياً الوجوه والأشخاص، أمر بإرسال ميرزا حسن خان صنيع الملك في بعثة إلى أوروبا بعد أن وجد فيه الموهبة الفنية، للارتواء من تفاصيل هذا الفن حيث مارس الأخير نشاطاته الفنية في باريس وروما لعدة أعوام عاكفاً على الدراسة والتجوال في المتاحف الأوروبية أيام فراغه. وبعد عودته إلى إيران كُلف بإدارة المنشورات إذ كان يرسم وجوه الأمراء والنبلاء الإيرانيين والأجانب للنشر في الصحف المصورة آنذاك. كانت مواهبه الفنية تتجلى في الطلاء الزيتي والمحاكاة وتقليد اللوحات الفنية.» (معير الممالك، ١٣٦١ ش، ج ٤: ٢٧٣)

تُصنّف نسخة ألف ليلة وليلة القاجارية ضمن فرع الرسم الفنى للنسخ الخطية حيث انتهجت فيها عناصر الزمان والمكان للتعبير عن المختلجات النفسية للرسم نهجاً جديداً لا نعهد له خلفية في تاريخ فن الرسم الإيراني. فبالرغم من أن الموضوع يحظى بأهمية بالغة في الرسم والزخرفة إلا أن صنيع الملك قام بإبداع لوحات ورسوم لمجالس حكايات ألف ليلة وليلة موظفاً السيميائيات البينية. فمصطلح "التفرنج الفنى" الذى شاع للفن في العصر القاجارى وأصبح يُطلق على عدد هائل من النتاجات الفنية في هذا العهد يشير إلى سمة بين ثقافية في تلك النتاجات بإدماج كم كبير من علامات الفن الأوروبى في الفنون الشرقية.

وبالرغم من أن عملية التفرنج هذه بدأت منذ عهد رضا عباسى في فن الرسم الإيراني، إلا أنها بلغت ذروتها فترة الحكم القاجارى إذ عثر صنيع الملك على أساليبه

الخاصة بإدخال سمات ثقافية بينية كثيرة إلى فنه التصويرى والتذهيبى. يمكن تقديم النماذج التالية ضمن العلامات الدخيلة المذكورة: تأليف العناصر الفنية، والفنون الخطية، ومراعاة نسبة المشاهد والأشكال الإنسانية والطبيعية، والجلاء والقتمة، ومصدر الضوء الثابت. (الرسم ١)



(الرسم ١، المشهد الثالث للوحة الثالثة)

«ولد صنيع الملك عام ١٢٣١ق في مدينة كاشان وتعلم الرسم عند محمد على الذى كان رساما ذائع الصيت في طهران في عهد فتح على شاه القاجارى. ثم أرسل في بعثة إلى أوروبا وعند عودته منها ١٢٤٥ق عكف على تذهيب نسخة ألف ليلة وليلة الخطية بصحبة ٣٤ فنانا من تلامذته في مجمع الصنائع الناصرية (أكاديمية الفنون الناصرية) الذى أنشأه ميرزا محمد تقى خان رئيس الوزراء الملقب بأمير كبير بين الأعوام ١٢٦٨-١٢٦٤ق. تم اختياره عام ١٢٧٧ق رئيسا لما يسمى بدار الطباعات الملكية. وافته المنية عام ١٢٨٤ق في سن تناهز الثالثة والخمسين. إنه كان طليعة الفنانين الإيرانيين في القيام بإدماج التقاليد الإيرانية في العناصر الأكاديمية الغربية ولغتها بالشكل الواعى بعد خضوعه للفنون الأكاديمية الأوروبية في القرن التاسع عشر الميلادى.» (راجع: فدوى، ١٣٩٤ش: ١٥٣-١٤٦)

تم إنجاز نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية لصنيع الملك بين أعوام ١٢٧٥-

١٢٦٨ق في ٢٢٨٥ ورقة إذ تشمل على نصوص الكتاب في ١١٤٢ صفحة بينما تصل صفحات الصور والرسوم إلى ١١٤٣ صفحة كما تتألف من ٣٦٥٥ مشهدا يمكننا عدّها متحفا شاملا للثقافة القاجارية بأسرها. إن لوحات صنيع الملك ورسومه تحظى بأهمية بالغة في التعريف بالآداب والتقاليد القاجارية إلى جانب الجوانب الثقافية والاجتماعية لهذه الفترة حيث تسمح للباحث أن يطلع من خلال هذه الصور على كافة العناصر الجغرافية لهذه الفترة من حيث أساليب العمارة والفضاءات المفتوحة والمغلقة فيها والزخارف المرتبطة بها. يمكننا اعتبار صنيع الملك ثانياً أبرز رسام إيراني ابتعث لأوروبا لدراسة الفن في متاحف فلورانس وروما بعد محمد زمان (رسام العصر الصفوي). إنه وصل إلى فهم جديد للفن الشرقي بإدماجه الفنون الغربية مبدعاً أساليب مستقلة في نتاجاته الفنية. يمكننا مشاهدة هذا الاحتكاك بين التقاليد والحداثة في كل من أساليبه في الرسوم واللوحات الفنية.

تم رسم السرد النصي في ألف ليلة وليلة بشكل متدرج، هذا بالإضافة إلى استغلال أسلوب ثنائي الأبعاد في إبداع الرسوم الفنية. ولتقديم قراءة تناصية في التعبير البصري للوحات، قام الفنان بخلق الفضاءات فيها بوجهات نظر مختلفة ومزجها بالسرد القصصي. وبالرغم من أن صنيع الملك كان قد تعرّف على المنظورية الأوروبية إلا أنه لجأ إلى أسلوب الرسم المنظوري الشرقي في خلق لوحات ألف ليلة وليلة «إذ يتمتع الفن الشرقي من الذاتية (الوعي الذاتي) القائمة على التجارب الذهنية خلافاً للفن الأوروبي الذي بُني على المؤثرات المتمثلة في الموضوعية.» (ذكاء، ١٣٨٢ش: ٣٢) يلعب صنيع الملك دوراً ريادياً في المزج بين الذاتية والموضوعية ما سمّاه باختين بعد ذلك بالهايريداسيون أو (hybridation) تهجين الفنون. «اعتنى باختين في دراساته للنتاجات الأدبية إلى جانب النصوص، بالهايرتكستات (النص الفائت) عناية خاصة حيث عالم من خلالها الدور الثلاثي للمؤلف، والبيئة، والمتلقى. إنه يعتبر النتاجات الأدبية في باطنها بالظواهر الاجتماعية معتبراً دوستويفسكي كاتباً أقبل على حياة الناس العادية والروتينية لخلق عالم متعدد الأصوات (Polyphonie) (بوليفوني) فهو يعتقد أن ما يتمتع بالأسلوب الأصيل المتعدد الأصوات هو الحياة الواقعية والاجتماعية.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٤ش: ٦٦ فصاعداً) فعن طريق المزج بين الحالتين الموضوعية والذاتية يمكن

الاستحواذ على تعددية الأصوات في الآداب والفنون ولقد قام صنيع الملك في عهده بتمثيل هذه النزعة الفكرية قبل أن تتولد هذه التيارات الأدبية والفنية. فإنه بعد مزج فضاءات حكايات ألف ليلة وليلة بالمجتمع والثقافة اللذين يعيشهما واستبدال الأبطال القصصية بشخصيات العهد القاجارى توصل إلى خطاب فنى حديث خلق منه فنانا يتميز بأسلوبه الخاص.

إن التيار الإنساني السائد فى الرسم الأوروبى عند إقامة صنيع الملك فى أوروبة، لم يبعده كلياً عن التطرق إلى الدور الذى يلعبه الخيال فى رسوم ألف ليلة وليلة. فالمشاهد الخيالية والوهيية والأسطورية فى رسوم الحكايات جعلته لا يزال متمسكا بنصوص الحكايات إلى جانب التقاليد الإيرانية فى إبداع اللوحات ورؤيته الذاتية. إن ما يجعل صنيع الملك فريدا فى أساليبه الفنية يتجلى فى استخدامه للضوء ووجهة نظره الداخلية والخارجية والتنوع فى خلق الفضاءات الداخلية والخارجية والعناصر التأليفية البسيطة والمعقدة وأخيرا التزيين الداخلى للرسم. فهذه النسخة الخطية بوصفها ألوما مثاليا للثقافة القاجارية، تتم لوحدها عن العلاقات النصية وفن الرسم الإيرانى الذى تم إبداعه من جراء الأساليب التناسية المختلفة إلى جانب العلاقات الموجودة بين السيميائيات البينية للنص المكتوب وفن الرسم. (الرسم ٢)



(الرسم ٢، المشهد الثالث للوحة الثامنة)

للحكايات العشرينية الأولى لألف ليلة وليلة دور مؤثر فى عملية السرد القصصى فيها لأن حجر الأساس لجميع حكايات المجموعة موضوع وفق الحكايات الأولى.

(حسيني وقدرتي، ١٣٩١ش: ١٥) فحكاية "الحمال مع البنات" باعتبارها المجموعة الثانية عشرة لسلسلة حكايات ألف ليلة وليلة في المجلد الأول جاء ذكرها بنفس العنوان ضمن ست حكايات منفصلة عن بعض بالعناوين المختلفة، كالتالي: "حكاية الصعلوك الأول"، و"حكاية الصعلوك الثاني"، و"حكاية الصعلوك الثالث"، و"حكاية الصبية الأولى والكلبتين"، و"قصة الصبية الثانية المضروبة"، وهناك حكاية مستقلة تحمل عنوان "قصة الغلام الكذوب"، وتنطوي هذه الحكايات الست على هدف رئيس وهو انفلات شهرزاد من سجن شهريار.

يتفق الموضوع الرئيس لحكاية "الحمال..." مع الموضوع الرئيس للحكاية الأولى لألف ليلة وليلة وهو الخيانة لأنها لا ترتبط بجنس الشخصيات القصصية وإنما تصل بنوعية هؤلاء الشخوص. إن هذه الحكايات تندرج ضمن حكايات زيارات الخليفة الليلية التي ترتبط بشخصيات رئيسة من مثل هارون الرشيد وجعفر البرمكي والوزير ومسور الحادم. والأحداث التي تخلق سير هذه الحكايات كثيرة تتمثل في: الغرائب والعجائب، والحديعة، والمخلوقات الوهمية، الأشياء السحرية والرمزية، واستحالة الشخصيات، وكيد النساء، وتحذُّر الأبطال من سلالات ملكية، والهويات المجهولة، وارتداء الملابس المغايرة، والرؤى والأحلام، وخرق العادات، والسرققة، والشعوذة بحرق الشَّعر، وفك الطلسمات، والسحر، واللقاءات السرية، والسفر، وتحمل المشاق، والابتلاءات.

تم اختيار حكاية "الحمال مع البنات" في دراسة توظيف التناص والنقد الجغرافي لويستفال على أساس ثلاثة مبادئ، أولاً لأنها تندرج كما أشرنا سابقاً ضمن الحكايات العشرينية الأولى لألف ليلة وليلة ما يجعلها ذات أهمية كبيرة في عملية تكوين الحكايات. ثانياً لأن الرسوم واللوحات الموجودة في هذه النسخة والتي تشمل خمس عشرة لوحة فنية تتفاوت من ثلاثة إلى ستة مشاهد، تتمتع بتنوع بصري واسع بحيث تشتد الحاجة إليه في النقد الجغرافي، وثالثاً والأهم من كل ذلك أن نوعية الشخصيات القصصية التي تلعب دوراً في الحكايات إلى جانب الرسوم والجانب الذائقي المرافق للجانب الموضوعي - الذي يكون موضوع هذه الدراسة الرئيس - كل ذلك ينم عن الجمع بين الذاتية والموضوعية في هذه النسخة يمكن تطبيقه على حكايات أخرى لألف ليلة وليلة تحمل هذا الأسلوب السردى.

دراسة العلاقات التناسية في نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية

إن هناك لا توجد نصوص مستقلة عن النصوص السابقة في المنظور التناسي وعلى هذا الأساس يمكن للنص أن يحيا باستخدام النصوص الأخرى. فما يلاحظ في العلاقات التناسية يمكن ملاحظته في العلاقات بين الفنون بحيث تتولد الأدوار الحديثة من شقيقتها السابقة تم تقديمها في قوالب حديثة. هذه الشبكة المعقدة والمتماصة للنصوص من ناحية وللأدوار من ناحية أخرى تخلق علاقات خطابية حديثة في الآداب والفنون بحيث يمكننا افتراض الحضارة البشرية وليدة هذه العلاقات للسميائيات البينية وهذا الأمر يؤدي إلى تلخص الفنان من ورطة التكرار والحلقات المفرغة وركونه نحو الإبداع الفنى. فالتناس بوصفه فرعا من فروع السيميائيات يعمل جاهدا على تشفير النتاجات الفنية والأدبية وفك تشفيرها وكشف الدلالات الموجودة فيها. فالتناس ينطوى على علاقات متنوعة يمكن الإشارة إلى علاقات ضمن ثقافية Intracultural وعلاقات بين ثقافية Intercultural. ففي تناس العلاقات ضمن ثقافية يتم معالجة نصين من ثقافة واحدة بينما يعالج تناس العلاقات بين ثقافية نصين من ثقافتين مختلفتين. فنسختنا الخطية القاجارية يمكنها أن تكون متباينة من كلا المنظورين الثقافيين الضمنى والبينى بالنظر إلى الحكايات الموجودة فيها لأن جذور الحكايات المختلفة من شتى المناطق الجغرافية في الشرق تعبر عن علاقات بين ثقافية معينة بينما الحكايات ذات الجذور الجغرافية الإيرانية والتي تتواءم ورسوم صنيع الملك تمثل علاقات ضمن ثقافية. ففي حكاية الحمال مع البنات التي تحدث في بغداد نجد أنها تمثل علاقات تناسية بين ثقافية ما أشار إليها ويستفال في مبادئه النظرية والمنهجية للنقد الجغرافي. تجدر الإشارة إلى أن العلاقات التعبيرية والتصويرية في ألف ليلة وليلة نظرا إلى رسوم صنيع الملك تنتمى إلى نسقين متباينين للسميائيات التعبيرية والتشكيلية وهذا النوع من العلاقات يصنّف ضمن تناس السيميائيات البينية الناجم عن العلاقة بين الآداب والفنون. وما يؤخذ بعين الاعتبار في دراسة الأنساق التعبيرية والتشكيلية الموجودة في ألف ليلة وليلة هو دراسة التعالى النصي. فبالإضافة إلى نصوص الحكايات التي تشير إلى العلاقات التناسية تلعب العناصر المتعالية للنص (الكاتب والبيئة والمتلقى) فيها أيضا دورا أساسيا.

إن ألف ليلة وليلة بوصفها نصا يتعامل مع الموضوع (الإنسان) تعدّ ضمن نصوص

تناصية تلعب دورا مهما في توزيع الثقافات المختلفة الجغرافية. «إن العلاقات الاجتماعية في اعتقاد باختين تعد من أهم الوسائط لعلاقات التعالي اللغوي ما يسفر عن الارتقاء بمستوى اللغات والفنون والآداب مقتربا إياها من الخطائية (Diaolgisme) بالابتعاد عن الأصوات الأحادية.» (Bakhtin, ١٩٧٠: ٣٥؛ نامورمطلق، ١٣٩٤ش: ٧٣)

إن ألف ليلة وليلة التي ذاع صيتها في مجال حوار الثقافات المختلفة في شتى العهود التاريخية، تعتبر نضا متكثرا الأصوات معبرا عن أحداث الحياة الاجتماعية. لقد عالم باختين هذا الموضوع في نظرية تعددية الأصوات (polyphonie) معتبرا النص ظاهرة اجتماعية. ففي حكاية الحمال مع البنات حدث هذا التكثر الصوتي بين نصوص الحكايات في بغداد بوصفها مشهد الأحداث وبين رسوم النسخة الخطية التي تم إبداعها في طهران. أشرنا سابقا أن دوستويوفسكي في اعتبار باختين يعد النموذج الأعلى للتعدد الصوتي في مجال الآداب لأنه قرب الرواية إلى حياة الناس في عهده وهذا ما حدث تماما في رسوم صنيع الملك في مجال التعبير البصري وتمثيل رسوم حكاية الحمال مع البنات في التاريخ الاجتماعي للعصر القاجاري. ففي هذه الرسوم لم يخدم فن الرسم تزيين النصوص وتهذيب الكتاب فحسب بل تم توظيف الفن في حكايات ألف ليلة وليلة الشعبية ليعالج سردا اجتماعيا لفترة معينة من تاريخ العهد الناصري. (الرسم ٣)



(الرسم ٣، المشهد الأول للوحة الأولى)

لابد من وجهات نظر متعددة لظهور فن أصيل للابتعاد عن الجزم الفني وللإفشاء

إلى تغيير في مجموع النسق الدلالي للتعبير الفني. ففي البعد الثنائي الذي تشير إليه كريستيفا، تبعد اللغة والتعبير الفني عن ما يسمى بالتعبير الدارج ليطم عملية استبدال المعاني الصريحة والواضحة بالمعاني الضمنية. إن العلاقة الثنائية التي تتشكل خارج النصوص تؤدي إلى معالجة دخول التاريخ في النص ودخول النص في التاريخ ما تسميه كريستيفا "بالقيمة الاجتماعية" أو "الرسالة الاجتماعية للآداب". (kristeva, ١٩٦٩: ٨٨-٨٩) فالثنائية تجعل النص قادرا على التعامل الذاتي والغيري. والميزة التناسية التي تشير إليها كريستيفا تتحقق بعد التفاعل الثنائي في نص ألف ليلة وليلة بشكل عام وفي حكاية الحمال مع البنات بشكل خاص إذ نعت في رؤية صنيع الملك الثنائية (رؤية خلق الرسوم المأخوذ عن الأحداث القصصية) على محاكاة النص في التاريخ والرسم القاجاريين. فكما أسلفنا سابقا عن حضور النص في النصوص السابقة للحكايات بالنظر إلى ما تبقى من تاريخ فن الرسم لمرحلة ما قبل القاجارية تحولت هذه النسخة إلى من ألف ليلة وليلة إلى نص سمعي/بصري - بواسطة هذه الثنائية - بحيث يمكن خضوعه للدراسة العلمية من المنظورات المختلفة التاريخية والاجتماعية والفنية وغيرها. لقد استبدل الفضاء الجغرافي لبغداد في حكاية الحمال مع البنات، بالسوق الناصرية والبيوت المشيدة بالآجر والعمارة الحديثة المأخوذة من أوروبا وزخرفات العمارة الإيرانية الزاخرة بالجمال وظهور عناصر التقدم الصناعي كالسفن البخارية وغيرها ما أدى إلى خروج النص عن الفضاء المغلق في فترة تاريخية بعينها جاعلا إياه نصا مفتوحا يمكنه من التفاعل مع الفترات المختلفة التاريخية.

يري رولان بارت أن التناص من أهم العوامل المؤثرة في حيوية النص حيث يتسم النص بدون العلاقات الشبكية التناسية بالتوقف والجمود. (Barthes, ٢٠٠٢: ٤٥١) فالنص المولد هو الطبقة التحتية التي تؤدي إلى كشف الدلالات مقابلا للنص الظاهري بوصفه الطبقة فوقانية للنص. فالطبقة المولدة هي التي تسمح بالتأويلات المتنوعة والمتلقى يستطيع كشف اللثام عن الطبقات المختلفة للنص بمساندة خلفية قراءته التناسية. فبالنظر إلى هذا الأسلوب المعتمد على تواجه علاقات السيميائيات البينية بين حكاية الحمال مع البنات ورسوم صنيع الملك، يمكن الإشارة إلى أن هذه الحكاية

تألفت من الطبقتين المتباينتين المولدة والظاهرة. فالطبقة الظاهرة التي تحتوى على المعنى العام للحكاية وتفسر في الثقافة العامة بزيارات الخليفة الليلية لاحتواء الظلم والتمييز، تتفاعل مع الطبقة المولدة للنص التي يمكن فيها العثور على تفاسير العلوم الاستعرافية المختلفة. وما يجعل هذه الحكايات مرتبطة بالنصوص السابقة لها هو موضوع الخيانة التي تسردها شهرزاد بوصفها ساردة كل الحكايات لإيصالها إلى شهريار في تقمصها الأدوار المختلفة لشخصيات الحكاية غير الأصليين من ناحية وإلى متلقى هذه الحكايات من ناحية أخرى ما استغله صنيع الملك في السرد التشكيلي لرسومه بشكل آخر. فالنسق اللغوي الذي يعبر عن النص والنسق غير اللغوي الذي يتطرق إلى فنون أخرى يمكن عددهما في اعتبار بارت نضا - لكن بتعابير مختلفة - فإنه يتحدث عن الفن وغير الفن بأسلوب واحد كأنه لا يوجد اختلاف كثير بينهما، قائلا: «وتحقيقا للتناص يعني استحالة الحياة خارج نطاق النص اللامتاهي؛ كان هذا النص لبروست أو نضا صحفيا أو صورة تلفاز: فالكتاب يخلق المعنى والمعنى يخلق الحياة.» (Barthes, 1973: 51؛ نامورمطلق، 1394ش: 174) فبالرغم من أن التيارات السيميائية في ثوبها العصري لم تبصر النور آنذاك لكن صنيع الملك كان في السرد التشكيلي لحكاية الجمال مع البنات مهتما بالعلاقات السيميائية البينية بالشكل الذاتي في رسم لوحاته الفنية. فإنه قام بسرد حكايات ألف ليلة وليلة في الطبقة الفوقانية للنص والشكل البصري للرسوم إلا أن الطبقة المولدة للتعبير التصويري لفنه يعالج ثقافة مستقلة عما وردت في الحكايات. والواقع أن هذه هي علاقات تناص سيميائية بينية لرسوم صنيع الملك التي جعلت هذه النسخة في تاريخ النسخ الإيرانية تمتاز بمكانة فريدة. إنه بالرغم من تأثره بتقاليد الفنون التشكيلية الإيرانية من النواحي المتعددة إلا أنه في تعبيره الفني وآرائه التفسيرية في العهد القاجارى تطرق إلى طبقات مختلفة للتعبير.

ففى نسخة صنيع الملك وصل النسقان اللغوي والتصويري إلى التفاعل مع بعض في خطاب تناصي. يعتقد جيني أن التناص يبلغ آفاقه الواسعة بعد إمكانية العلاقة بين النصين في الجوانب المتعددة مشيرا إلى شكلين من التناص: الهشّ والمحكم، مضيفا إلى أن العلاقات التناصية إذا اتخذت علاقات على الصعيدين الشكل والمضمون فإنها

تؤدي إلى قوة التناص ولكن التناص يتسم بالهشاشة إذا كانت هذه العلاقة على الصعيد الشكلي الخالص. (نفس المصدر: ١٨٩) فالتبقتان المولدة وال فوقانية لنص ألف ليلة وليلة في تفاعلها مع الطبقتين الداليتين لرسوم صنيع الملك زودتاها بتناصية محكمة ساقتهما من الشكل إلى المضمون. ينقل نامور مطلق عن جيني أنه قال في التعالق النصي بوصفه أحد فروع المتعاليات النصية القائمة علي التفاعل: لا حياة للنص الثاني ما لم يكن النص الأول موجودا. (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٥ش: ٣٩٩) وهذا يعني العلاقة الموجودة في نسختي صنيع الملك لألف ليلة وليلة. بمعنى أنه إذا لم تكن ألف ليلة وليلة في حيز الوجود، لما كان السرد التشكيلي لصنيع الملك موجودا، لكنه بعد تشكيل وتفاعل هذين النسقين للتعبير علي المستويين الشكلي والمضموني توسعت التناصية التي حدثت بين حكايات الكتاب وسرد الفنان التشكيلي لتشمل كلا من الشكل والمضمون.

هذا وإن الإحالتين المتعالية للنص والتناصية اللتين تؤخذان بعين الاعتبار في سيميائية التناص ما تطرق ريفاتر إليه (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٤ش: ٢١٢) يمكن مشاهدتهما في نسختنا الخطية بتباين في الآراء الوظيفية ويعود تضاعف أهمية هذه النسخة من المنظور التناصي في النقد الجغرافي إلى الإحالات المتعالية للنص في رسوم صنيع الملك ما يقدم قراءة مختلفة عن الأوضاع الاجتماعية والثقافية السائدة لتلك الفترة. فالدلالات الضمنية في هذه النسخة نظرا إلى النصوص المقروءة والمرئية لدى المتلقى قد تتطوى على نتائج متباينة. إن هذه الدلالة التي تحصل بالأساليب المتفرعة والمتشعبة يمكن مشاهدتها في كل من الحكايات والرسوم بحيث لا يمكن استيعاب النصوص والسرد التشكيلي لها بالأساليب الخطية ما يجعلنا في أمس الحاجة إلى الدلالات الضمنية للتمكن من استيعابها. يستلزم التطرق إلى الرؤية الموضوعية لفك شفرات نتاجات صنيع الملك حيث إنه قام بفك فضاءات رسومه الفني عن النصوص للتطرق إلى الدلالة الضمنية وليحصل من هذا المنطلق على الدلالات المتعددة التي تعتبر من المبادئ الرئيسة للتعبير الفني. فعلى هذا الأساس ابتعد الفنان عن الزمن السردى لحكاية الحمال متطرقا إلى التعبير عن التاريخ الاجتماعي لعصره. وهذا ما أدى إلى عدم اهتمامه بالسرد الخطي لحكاياته إذ يمكن إيصال الفنان إلى الدلالات الصريحة

في الفضاء المغلق وبدلاً من ذلك قام بعرض مفاهيمه الذاتية الذهنية إلى الإحالات المتعالية للنص التي تجعل الفنان مرتبطاً بالمجتمع والواقع الخارجى. لقد تبين عند دراسة آراء منظري علم التناسخ من باختين حتى جيني والتي انطوت على موضوعات مرتبطة بنسخة ألف ليلة وليلة أنها بوصفها النتاج الأدبي والفنى زاخرة بتوظيف مختلف فروع التناسخ ما يميزها ويضعها بمكانة مرموقة لتاريخ تحقيق النسخ الخطية وزخرفتها الفنية من حيث الرسوم فى العالم. هذا وإن التناسخ فى النقد الجغرافى لبرتراند ويستفال دليل آخر على ذلك إذ يحدد دور هذا الاتجاه النقدى فى نسخة ألف ليلة وليلة أكثر من ذى قبل.

المبادئ النظرية للنقد الجغرافى لويستفال فى نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية لصنيع الملك

لازال الفلاسفة عبر التاريخ اهتموا بالدراسات الزمانية والمكانية لكن ما يؤكد عليه ويستفال فى النقد الجغرافى هو العلاقة بين المكان والجغرافيا حيث يفتح هذا المنظور النقدى آفاقاً جديدة على حقول متداخلة كثيرة. اعتنت رسوم النسخة الخطية لألف ليلة وليلة بالمكان والزمان بوصفهما عنصرين غير قابلين للتفكيك يمكن العثور عليهما مع بعض وخلافاً لما حدث فى مشاهد أحداث النسخة الأصلية لحكايات ألف ليلة وليلة التى تسودها عناصر اللازمكانية. فهناك مكان عام مثل "بغداد" يدعى مدينة فى جغرافيا لا مكانية يرافقه زمان غير محدد (اللازمان) باستخدام بعض القيود، مثل: يوم من الأيام، الليلة، بعد فترة، ليلة ما، سنة ما، و... إن مسرح الأحداث لحكاية الحمال مع البنات حقيقى فى معظمه بحيث تجرى الأحداث فى أمكنة لها ظهور خارجى: كالأسواق، وتحت الأرض، وفى البحار، والمنازل، و... لكن أحداث هذه المشاهد تتسم بالغرابة والسريرية وهكذا يتم الالتحام بين المسرح الجغرافى الحقيقى والأحداث غير الحقيقية ما يؤدى إلى ظهور أصالة الحقيقة الروائية لدى المتلقى. إن هذا النمط من شمولية المكان واللازمان فى حكايات ألف ليلة وليلة بالمقارنة مع رسوم صنيع الملك الجارية فى المكان والزمان المحددين وفى البيئة الجغرافية والزمانية للعهد الناصرى يكشف عن أهمية النقد الجغرافى فى النتاجات الأدبية والفنية. يندمج العالم الحقيقى المسكون للشخصيات الافتراضية

الروائية في عالم الرؤي والخيالات لتلك الشخصيات. فيتطابق النوعان من الإحالة الذاتية والغيرية اللتين يتم تعيينهما بصورة مشتركة في النقد الروائي، مع هذا النتاج الفني الذي يتصل بالواقع تارة وبالخيال تارة أخرى. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن موهبة صنيع الملك الفنية لا تنحصر في تصوير رسوم نسخة ألف ليلة وليلة بل تتعدى إلى آفاق فكرية سامية تؤدي إلى تطبيق الحكايات في إبداعه للوحات ألف ليلة وليلة الفنية.

المكزمانية

سبقت الإشارة إلى ارتكاز مبادئ النقد الجغرافي النظرية لويستفال على ثلاثة أصول رئيسية، هي: المكزمانية، وانتشال الأقلمة، والإحالية ومن هذا المنطلق ترتبط الأصول الأدبية والفنية في المكزمانية إلى فضاءات وأزمنة لا تتحقق بالشكل التجريدي. إن هذا الفضاء لا يزال مرتبطاً بفضاءات أخرى لا تسامه بالدينامية والحركية إذ تؤخذ في النتاجات الأدبية والفنية تجارب بين فضائية وبين زمانية بعين الاعتبار. والفضاءات الإنسانية تحظى دائماً بأهمية بالغة ولا يمكن للإبداع الفني وفقاً للمكزمانية أن يكون منفصلاً عن العالم الخارجي والجغرافيا. وبناء على ذلك يتمتع مفهوم المدينة بأهمية كبيرة. إن هذا المفهوم في رسوم صنيع الملك على الصعيدين الحقيقي والخيالي، تم تحقيقه في خضم الموضوع القصصي بحيث تم ترسيم الفضاءات الموجودة بطهران في العصر الناصري بالتمطين المفتوح والمعلق في هذه الرسوم، بينما كان يتحقق مفهوم المدينة والجغرافيا في النسخ الخطية قبل هذه الفترة بالشكل التجريدي وليس بالضرورة على أساس الحقيقة المكزمانية لعصر الفنان. ومن هذه الوجهة فإن رسوم نسخة ألف ليلة وليلة لصنيع الملك في تعددية الدلالات بما تبقى من العمارة المدنية للعصر القاجاري، تعبر عن المدينة سواء في تعبيرها عن الموضوعات أو الفضاءات. وهذه المحاكاة لفضاء مدينة طهران في العهد الناصري انعكست لا في الجغرافية البيئية للرسوم فحسب بل في الزخرفات المرتبطة بها أيضاً بمعنى أنه ما أدى إلى خلق رسوم هذه النسخة هو مشاهدات صنيع الملك الموضوعية لمكزمانية عصره وبيئته. فمدينة طهران التي ركضت نحو الأمام بسرعة فائقة في

مسار تغيير طبقاتها المدنية تعتبر في رسوم نسختنا الخطية، الطبقة الأخيرة التي تم رسمها الفني في عهد صنيع الملك لأن الفضاء الإنساني لمدينة طهران بما نعهده اليوم كمدينة في الطبقة الموجودة، خضع لتغييرات شاملة بالمقارنة مع رسوم صنيع الملك، ما يؤدي إلى انفصاله الشامل عما كان عليه في العهد الناصري. ففي الصورة التالية نشاهد واجهة للغرف القاجارية بما تحتويه هذه الغرف من موضوعات. (الرسم ٤)



(الرسم ٤، المشهد الثاني للوحة الثانية عشرة)

انتشال الأقلمة

في مفهوم انتشال الأقلمة باعتباره محاكىً بالنمط الحديث في أية مرحلة من مراحل النقد الجغرافي، يتمثل الفضاء بصورة متباينة، ومزيجية، وغير متمكنة. «باعتقاد ويستفال، يعتبر الأدب أفضل الطرق الممكنة لاكتشاف حقيقة الفضاء حيث البيئة الجغرافية في الفضاء الإنساني تتلاقى بالأشكال الثابتة.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٢ش: ٥١) بينما يتسم الفضاء في الآداب بتعددية ترافقها محاكاة حرة يمكن للآداب استبدال عدم التماكن بالتماكن. فالفضاء في كل نتاج أدبي/فني يمكنه التزود بتنشئة وحياتيتين وجعل المتلقى قادراً علي أن يكون عائماً في ذاك الفضاء الحقيقي/الخيالي. وبناء على هذه الرؤية تعتبر نسخة صنيع الملك نموذجاً رصينا لانتشال الأقلمة في النتاج الأدبي والفني. إن صنيع الملك فنان سافر من مسقط رأسه كاشان إلى طهران ومن ثم إلى إيطاليا لاكتساب تجارب جديدة من الفنون الغربية في تخصصه الأصلي في مجال الرسم. فإقامته في فضاءات جديدة فنية انتهت إلى إبداع رسوم جديدة ما زوّده بابتداع

طرائق حديثة مستلة من مفاهيمه السابقة. فإنه في رسومه إلى جانب تمسكه بتقاليد الرسم الإيراني في حقول مثل الأضواء والأسلوب المنظوري والطلاء، يستخدم طرائق مختلفة لإدخال بعض العناصر الغربية في رسومه، مثل: الاعتماد على الضوء، والظل، ومراعاة نسبة المشاهد والأشكال، وتأليف العناصر الفنية، والحالات النفسية للشخصيات، ولغة الجسد، والملابس، والعناصر المعمارية، وبورتريه الوجوه (المنتسبي البلاط)، والعادات والتقاليد السائدة في العهد القاجاري حيث وجّهت الفنان نحو رؤية موضوعية حديثة في إبداع رسومه. فالفضاء مصقول متغير يؤدي إلى حيوية في التبادل الثقافي وهذا موضوع يعالج حالياً في مجال النقد الجغرافي للنتاجات الفنية. إننا نرى في تاريخ تحقيق النسخ الخطية في إيران حتى مرحلة تسبق العهد الصفوي ونزوح الفنانين، أن الفنان في رسم فضاءات رسومه يعتمد على مشاهد ذاتية لا تتطابق الحقائق الموضوعية والعالم الخارجي تطابقاً تاماً. فهذه النسخ التي كان يتم فيها رسم ذروة القصة أو الجزء الحاسم لها تتطوى عادة على فضاءات تجريدية ومنسابة تربي على جمال النتاجات الفنية وبهجتها. لكن في انتشار أقلمة فضاءات نسخة صنيع الملك الخطية تم رسم الإنسان بوصفه "ذاتاً فعالة" في التفاعل مع فضاءات متعددة بين ثقافية تعبر عن الطبقات السابقة الثقافية من ناحية وترتبط علاقة غير منفكة مع المفاهيم الجديدة للفضاء في الآداب والفنون من ناحية أخرى. اخترقت المحاكاة المكانية الحدود الجغرافية والسياسية واضعة حدوداً جديدة أمام المتلقي. ففي اللوحة التالية التي تمثل قصة الغلام الكذب واعتقال الوزير جعفر البرمكي، نستطيع ملاحظة وشائج لفضائها التقليدي في استخدام الأضواء والرسم المنظوري والطلاء في مواجهة الفنون الخطية وتأليف العناصر الفنية ومحاكاة الثقافة القاجارية. (الرسم ٥)



(الرسم ٥، المشهد الثاني للوحة الرابعة عشرة)

الإحالية

إن الإحالية بوصفها الركيزة الثالثة لمبادئ ويستفال النظرية تتولى الجانب الموضوعي للعالم الخارجى حيث يمكن عبر هذه الركيزة أن تكون الفضاءات والأزمنة والأحداث الاجتماعية وشخصياتها قابلة للإحالة. «ففى اعتقاد ويستفال لا يزال يمكن أن يكون هناك فضاء دينامى بين النتاج الفنى والعالم الخارجى. فالعلاقة الموجودة بين النتاجات الأدبية والفنية والعالم الخارجى قابلة للاستيعاب عن طريق التأثر (Interactio)». (راجع: حاجى وحسينى، ١٣٩٢ش: ٦٥) ليس العالم الخارجى والمكان الحقيقى وحدهما قادرين على منح الدلالات للنتاجات الأدبية والفنية بل يمكن لتلك النتاجات أيضا منح دلالات أكثر شمولية للزمان والفضاء لحضورها فيهما. وهذه الرؤية إذا كانت قائمة على تعددية التبئيرات ينقذ الفنان من قيود التطرق إلى الكليشيه والقوالب النمطية. وردت الإحالة فى نسخة صنيع الملك الخطية بنوعيهما، وهما: الإحالة إلى الفضاء والزمان، والإحالة إلى الشخصيات والأحداث الاجتماعية. وبالرغم من أن هذه الإحالات فى نصوص حكاية الحمال مع البنات موجودة أيضا إلا أن إحالات نصوص الحكاية تنحصر فى رؤية عامة للمكان والزمان والشخصيات والأحداث التى تقع أيام هارون الرشيد فى بغداد. لكن ما يحدث فى الرسوم هو الفعل المعاكس حيث تستبدل هويات الشخصيات المهمة للحكاية بالشخصيات القاجارية المعروفة لدى صنيع الملك كما استوحى هذا الفنان رسم المكزمانية العامة للوحاته الفنية من عناصر مؤلفة للعلاقات الداخلية للنظام القاجارى حيث يمكن القول إنه فى عملية إحالاته من الآداب إلى الفنون توصل من فترة تنسم بالشمولية التاريخية إلى مكان جديد قام فيه بإدراج ما يمت إليه بصلة من العناصر الحقيقية وشخصيات زمانه فى رسومه. وعلى هذا الأساس إن فضاء هذه اللوحات بوصفه مصدرا للمكزمانية الجغرافية فى حياته يتناغم والحقيقة الخارجية المتبقية للعهد القاجارى. فعلى سبيل المثال عند مقارنة الرسوم المذكورة بمحتويات قصر كلستان الذى اتخذها ناصر الدين شاه مقرا رئيسا له يمكن العثور على نماذج موضوعية كثيرة مثل ما نشاهده فى اللوحة التالية من النمط المعمارى والشخصيات الأصلية للحكاية فى زى الملوك القاجاريين والخصائص الاثنوغرافية لتلك الفترة. (الرسم ٦)



(الرسم ٦، المشهد الثاني للوحة الرابعة عشرة)

الأصول المنهجية لتقد ويستفال الجغرافي في النسخة القاجارية لألف ليلة وليلة إن نقد ويستفال الجغرافي يبنى على أربع ركائز أساسية، هي: تعددية التبييرات، وتعددية الحواس، والاستراتيجرافيا (علم الطبقات)، والإحالية. فمصطلح التبيير يشير إلى نوعية علاقة السارد بالمكان وكما أشرنا سابقا ينقسم إلى ثلاثة أنواع: التبيير الداخلي، والتبيير الخارجى، والتبيير المركزى. (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٥ش: ١٩٨) يركز صنيع الملك في حكاية الحمّال مع البنات باعتباره ساردا لرسوم الحكايات الفنية، على النمطين التبيير الداخلى والتبيير الخارجى في رسومه حيث كان قد ولد في كاشان، لكنه أرسل إلى طهران في السن الرابعة عشرة ليواصل مسيرته الفنية لدى أستاذه محمد على إذ أقام في هذه المدينة حتى آخر حياته. فبالرغم من أنه لم يكن من سكان طهران الأصليين إلا أنه كان على معرفة عميقة للثقافة القاجارية لترعرعه في أجواء العاصمة طهران، وخاصة في بيئة عمله وهى "مجمع الصنائع الناصرية". ومن هذا المنطلق تم اعتباره ساكنا أصليا لمقره البيئى. إن التبيير الداخلى الذى ينقله الفنان (السارد) من الفضاء الخارجى إلى داخل النتاج الفنى، يعتبر من سمات نتاجاته الرئيسة، حيث استفاد صنيع الملك في نقل هذه الوجهة إلى المتلقى من فضائه المحسوس بشكل تام إذ قام باستحضار ما كان ماثلا لتبييره الداخلى ثم عمل على سرده في إبداع رسوم الحكايات. ومن ناحية أخرى كان تبيير صنيع الملك الخارجى بعد رحلته إلى أوروبا ولو بشكل مؤقت، مؤثرا في رسوم ألف ليلة وليلة الفنية. فهناك فضاءات مرتبطة بالنظرية الطبيعية

لدى الفنان جراء التجارب التي اكتسبها من رحلته إلى أوروبا ونماذج لهذه الوجهة من التبثير الخارجى، متمثلة في قوالب المشاهد الخارجية للرسوم والأشجار والجبال والبحيرات وبيئة الفنان الطبيعية. فهناك فضاءان للبيئة الخارجية والبيئة الأصلية بالرغم من وقوفهما على طرفي النقيض إلا اندماجهما ببعض في الرسوم يجمع بينهما ما جعل من صنيع الملك فنانا له معرفة عميقة باستخدام هاتين الرؤيتين المتباينتين ما شكل فيما بعد اتجاهها جديدا في مجال النقد الجغرافي. لا تمتاز هذه التبثيرات بوتيرة معينة لاتصاف الحكايات باللازمانية والشمولية المكانية للسرد القصصى. فالسارد في حكاية الحمال مع البنات سارد عليم يعتمد على الفضاء والمكان بوصفهما عنصرين في خدمة السرد القصصى فحسب غير آبه بالوصف الدقيق للبيئة في سرده. لكن هذا النمط السردى كان لازال متبعا في الحكايات الشعبية إلى أن ظهرت الرواية الحديثة التي يرافقها استقصاء الجزئيات في مجال الأدب القصصى. لكن صنيع الملك في رسوم حكاية الحمال باستخدام التبثيرين الداخلى والخارجى لإبداع مفاهيم كالفضاء-الزمان/الحقيقة-الخيال في عهده توصل إلى هوية ذاتية بالرغم من اللازمانية والشمولية المكانية للسرد القصصى في نصوص الحكايات. تُستشف نماذج من التبثير الداخلى في رسم الوجوه والأزياء والزخرفات في مواجهة التبثير الخارجى في عناصر الطبيعة والمناظر الطبيعية في اللوحة التالية. (الرسم ٧)



(الرسم ٧، المشهد الثانى للوحة الخامسة)

تعددية الحواس

لا يقتصر اختلاف الأنواع الاستيعابية للمكان والفضاء على التباينات المتعددة فحسب بل قابل للولوج في تعددية الحواس الأخرى أيضا. فبالرغم من أن الحس البصرى لا يزال يتمتع بمكانة خاصة في التعبير عن الفضاء والمكان لكنه لا يمكن التغاضى عن الحواس الأخرى من هذه الرؤية. «فعلى سبيل المثال تحظى رائحة النارج في شهر نيسان بمدينة شيراز بدور أصيل لوصف فضاء/ زمان المدينة ولا يقل تأثيرها في الدلالة على شيراز عن الحاسة البصرية.» (راجع: نامورمطلق، ١٣٩٥ش: ٢٠٠) تتطوى حكايات ألف ليلة وليلة وبالأخص حكاية الحمال مع البنات على الوصف العام دون التطرق إلى الجزئيات. فما تتضمن هذه الحكايات من الوصف يتأرجح بين الأوج والحضيض حيث توزع المشاهد إلى الهيكل العام للشخصيات والأمكنة والفضاءات وبشكل عام البيئة القصصية. وعندما لم يتم التطرق إلى الحاسة البصرية في أقل تقدير لا نعرف بالتالى لتعددية الحواس مكانة خاصة في الحكايات المذكورة. فعلى سبيل المثال لم يرد وصف لمدينة بغداد والشخصيات القصصية والبيئة وفضاء الحكايات لأن السارد اعتنى بالوصف العام دون الخوض في الجزئيات. فكما أشرنا سابقا، هذا النمط من الوصف القصصى كان سائدا في الثقافة العامة حتى ما قبل القرن العشرين ورسوم صنيع الملك أيضا اعتمدت علي الحاسة البصرية فحسب بحيث يمكن تلمس التصميم، والطلاء، والعناصر الموجودة في اللوحات بالتعبير البصرى إذ يبنى الهيكل الحسى العام للمتلقى على هذه الركيزة.

الاستراتيجيات الجغرافية (علم الطبقات)

إن الاستراتيجيات الجغرافية مصطلح استعاره ويستفاد من دولوز. (كهنموى پور، ١٣٩٥ش: ٨٠) فالأماكن الجغرافية في الرؤية الاستراتيجية تتألف من الطبقات الزمانية المتعددة التي تتضمن ذكريات لفترات تاريخية مختلفة تتم عن هوية المدينة. إن الزمان والمكان في الاستراتيجيات الجغرافية عنصران لا يفترقان لأن المكان يتولد عبر الزمان. فمن هذا المنطلق تحظى النتاجات التاريخية في مجال النقد الجغرافي بأهمية بالغة جدا وبما أن النقد الجغرافي

يختص بالفضاءات الإنسانية يولى الفضاءات الثقافية اهتماما أيضا للدور المهم الذي يلعبه الإنسان فيها. «إن هذه الوشائج رحبة جدا في إيران باعتبار هذا البلد من أروع المناطق الأثرية والتاريخية في العالم. هذا وإن دور الآداب في الاستراتيجيات جلى واضح جدا إذ يمكن العثور على الطبقات المختلفة للأماكن الجغرافية عبر النصوص الأدبية.» (راجع: نامور مطلق، ١٣٩٥ ش: ٢٠١) فقبل أن يتبنى ويستفاد الاستراتيجيات الجغرافية في نقده الجغرافي باعتبارها ركيزة أساسية في المنهجيات العلمية، تم تطبيق هذه الرؤية في رسوم صنيع الملك لألف ليلة وليلة بحيث يمكن معرفة التحولات الثقافية الفنية الإيرانية في العهد القاجاري وتعاطيها مع العالم الغربي بوضوح. فخلافا للرسوم السابقة في تاريخ تطور فن الرسم التي يتألف الفضاء والبناء فيها بشكل الإدراك التدريجي وعلى أساس الجماليات العامة لفن الرسم، تعبر رسوم صنيع الملك عبر الواقعية وما تضمنت الجغرافيا المكانية/ الزمانية للعهد القاجاري عليه، عن الفارق بينها وبين الطبقات المعمارية للعهد الماضي. أشار صنيع الملك بالأسلوب المحاذي وتصميم العناصر العامة للبناء لدى بعض، إلى الطبقات الجغرافية للمكان في عهده حيث عثر على أبعاد جديدة للفضاء تتناسق مع البنية المعمارية والنمط السردي للحكايات عبر التمثيل الموضوعي والواقعي للعمارة في الحياة اليومية وكذلك نشاطات الشخصيات الحقيقية. إن الشمولية الواسعة للوصف الزماني والمكاني في حكاية الحمال مع البنات لم تبعد صنيع الملك من رؤيته الموضوعية إلى الرؤية الذاتية. يمكن في هذه الرسوم الإشارة إلى تأثير العمارة الأوروبية في تصميم قوالب الطوب وأحجار التبليط وفناء المنازل وأحادية طلاء جدران الغرف، ما أخضع فضاء العمارة الإيرانية للتغيير ومن هذه الوجهة تعتبر نسخة صنيع الملك الخطبة لألف ليلة وليلة في الرسم الأريستقراطي لفضاء مدينة طهران في العهد الناصري، أحد أهم المصادر للذاكرة البصرية باعتبار الرسوم التي تعبر عن تغييرات الطبقات المكانية منذ عهد الفنان حتى الآن وهذه رؤية لم يقصدها سارد هذه الحكاية بتاتا بمعنى أن سارد نصوص ألف ليلة وليلة لم يعالج الطبقات المختلفة لمدينة بغداد عهد هارون الرشيد لكن رسوم صنيع الملك اهتمت بالفضاء الجغرافي والثقافي للشخصيات على الوجه الأكمل.



(الرسم ٨، المشهد الثاني للوحة الثالثة)

التناصية

ليست التناصية في آراء ويستفال نظرية خالصة بل تعتبر أداة وأسلوباً للنقد بحيث لا يمكن اعتبار قراءة للفضاء لا تكون تناصية. «فباعتماد ويستفال تتكون طبقية الفضاء باصطحابه للزمان في النصوص. هذا وإن دينامية الطبقات المكانية/الزمانية، قابلة للعرض في الدراسة التناصية.» (راجع: نامورمطلق، ١٣٩٥ش: ٢٠٣) وانطلاقاً من هذا تتجه الحقيقة والخيال نحو محاكاة الفضاءات الممكنة في الجغرافيا الأدبية/الفنية بالتوازي. فالنقد الجغرافي قد يشتمل على نوعين من العلاقة بين الحقيقة المكانية والمحاكاة الفنية بحيث تستخدم المحاكاة في الحالة الأولى لترسيم الحقيقة فهي ضاربة بجذورها في الحقيقة بينما يتم استخدام المحاكاة في الحالة الثانية خلافاً لذلك لارتباطها بالخيال مع أن جذور هذا التخيل في الإبداع الفني أيضاً تعود إلى الحقيقة. يقترب ويستفال من هذا التقسيم بثلاثة أنواع من العلاقات ما يعبر عنه بالتطابق المكاني، وتبعثر التعددية المكانية، والسياحة اللامكانية. ففي التطابق المكاني هناك علاقة واضحة بين المحاكاة ومصدرها علي وجه تام. وفي الحالة الثانية يحدث خلافاً للحالة الأولى إذ لا علاقة بين المحاكاة ومصدرها لكنها يمكن افتراضهما إلى جوار البعض في عالم الخيال. أما في الحالة الثالثة فيشير إليها ويستفال بالمدينة الفاضلة أو المثالية، يعني الفضاء الذي لا يمكن العثور عليه في أية خريطة جغرافية.» (حاجي و حسيني، ١٣٩٢ش: ٦٨؛ نامورمطلق، ١٣٩٤ش:

(٢٠٢) ومن هذه الزاوية يمكن القول إن التناسية وتعددية النصوص تستبدل في انتقالها من الذاتية البحتة، حضور النصوص المختلفة في التبيرات المتباينة والعلاقات التناسية في الأزمنة المتعددة لتقريب الفضاء/المكان إلى الحقيقة الموضوعية. إن حكايات ألف ليلة وليلة التي تمتد أصولها من التاريخ القديم إلى قرون متتابعة بعد الإسلام بالرغم من تغييراتها النصية الدائمة، تتم عن امتداد وسيع للفضاء والمكان والعلاقات التناسية التي كانت شائعة منذ قرون متتالية من العهد القديم حتى الفترة القاجارية بعد أن تفاعلت فيها علاقات النصوص الكتابية ونصوص الرسوم الفنية في لوحات صنيع الملك. إن النسخ المتبقية لألف ليلة وليلة في الأزمنة والأمكنة المختلفة دليل قاطع علي تناسية تلك النصوص كما يدل تباين هذه النسخ في الكتابة على إقصاء نصوص كثيرة منها وإلحاق نصوص عديدة بها في الفترات المختلفة. وبالنظر إلى تنوع نصوص حكاية الحمال مع البنات بوصفها جزءا من فسيفساء ألف ليلة وليلة ونظرا إلى التعبير الفني لصنيع الملك الذي استدعى النص من طبقات بغداد التاريخية في عهد هارون الرشيد حتى الزمان والمكان القاجاريين للحوار التناسي بين الرسوم، يتبين لنا أن ملاحظة هذه التزامية وفي الزمانية للمكان والفضاء والزمان تتحقق في التناص. إن السمات التناسية الموجودة في ألف ليلة وليلة تسمح لفنان العصر القاجاري بإبداع نتاج متداخل الحقول يوحد بين التاريخ والجغرافيا وعلم الاجتماع وعلم الإنسان والآداب والفنون حيث يباح للجغرافيا الإنسانية الثقافية التحوار في الطبقات المختلفة. استخدم صنيع الملك التطابق المكاني للعلاقة بين الحقيقة المكانية والمحاكاة كما قام على خلق علاقة واضحة بين محاكاة فضاءها الجغرافي وبين الحقيقة الموجودة في العهد القاجاري، بمعنى أنه كما يمكن الإشارة إلى الفضاء/المكان في النقد الجغرافي للرسوم الموجودة في نسخة ألف ليلة وليلة القاجارية كذلك تتسم كافة العناصر الموجودة في ثقافة عهد الفنان، بقابلية الإحالة ومن هذا المنطلق يمكن اعتداد هذه النسخة ضمن النتاجات الأدبية والفنية التي تمتاز بمكانة فريدة من حيث الحوارات للسيميائيات والثقافات البينية، بين النسخ الخطية المتبقية من العهود المختلفة. فنسخة صنيع الملك تخضع للخطاب بالأساليب المختلفة في الحقول المتداخلة للنقد الحديث وفي التناسية الأدبية والفنية.

فعلى سبيل المثال نشاهد في الرسم التالي الذى يقوم بسرد الأجزاء الأولى من حكاية الغلام الكذوب، اعتناء صنيع الملك بالعناصر الطبيعية للمدارس الأوروبية علاوة على اهتمامه بنصوص الحكايات ورسم الشخصيات القصصية في هذا المشهد كما توصل باستخدام الشخصيات التاريخية لعصره بالأزياء والزخرفات القاجارية إلى تأليف جديد في أسلوبه الفنى للرسم بحيث لا يعالج سرد الحكايات فحسب بل تتسع دائرته لتشمل الطبقات التاريخية/الجغرافية لعهدده أيضا. (الرسم ٩)



(الرسم ٩، المشهد الثالث للوحة الثالثة عشرة)

النتيجة

تبدو دراسة عملية التناص في القرن العشرين باشتغالها على الآراء المختلفة منذ مرحلة ما قبل تناصية حتى ما بعد البنيوية، ضرورة لكى يتم تحديد مكانة التناص في النقد الجغرافي لبرتراند ويستفال الذى أدخل الجغرافيا إلى حقل الدراسات الإنسانية بشكل جاد. إن العلوم المتداخلة للجغرافيا التى تم تصنيفها تحت عنوان جيوجرافيا تنطرق إلى الجيوآداب والجيوغرافيون وتعتبر ضمن التقسيمات الأساسية للنقد الجغرافي التى تجعل من الجغرافيا بؤرة أساسية لدراساتها. إن نسخة ألف ليلة وليلة الخطية القاجارية بقصر كلستان إذ تعلن نهاية الرسم الفنى للنسخ الخطية فى البلاط الناصرى، تتم عن العلاقات التناصية والسميائيات والثقافات البينية الواسعة التى تحظى بأهمية

بالغة في رؤية نقد ويستفال الجغرافى نظرا إلى الفضاءات الأدبية والفنية. تنطوى حكايات ألف ليلة وليلة وبالأخص حكاية الحمال مع البنات باعتبارها جزءا من الآداب العامة والنقل الشفوى على سمات تناصية صريحة وضمنية التى تربطها بنصوصها السابقة التى يشوبها موضوع الخيانة. إن الحكاية التى تربط بغداد وبلاط هارون الرشيد فى التعبير السمعى للنصوص، بطهران والبلاط الناصرى فى التعبير البصرى للرسوم تتم عن علاقات تناصية وثقافات بينية متميزة فى النسخة المذكورة فهى نسخة خطية متعددة الأصوات تفتح المجال لمعرفة الظواهر الاجتماعية فى العهد القاجارى. إن التفاعل بين النص والتاريخ والتاريخ والنص جاء من جراء نظرة الفنان المزدوجة إذ أطلق أسر الفنان من القيود النصية وربطه بمجتمع العصر الذى يعيشه. كما أن الدلالات فى هذه النسخة تتفاعل مع النص بصورة ضمنية إذ جعلت الطبقتين المولدة والظاهرة للنص مُحكَمَتَيْن بتناصية تُلاحظ فى النصوص والرسوم.

وبالرغم من أن الافتراقات المهمة بين نصوص حكاية الحمال مع البنات ورسوم صنيع الملك، تنجلي فى الشمولية المكانية واللازمانية للحكايات وتزامنية الزمان والمكان للرسوم إلا أن صنيع الملك قام بمعالجة هذه الازدواجية باستخدام علم الجغرافيا فى الإحالة الذاتية والإحالة الغيرية من ناحية واستخدام الخيال والحقيقة فى نتاجه الفنى من ناحية أخرى.

قام الفنان بإدراج الحقيقة المكانية/الزمانية لعصره فى لوحاته الفنية باستخدام الفضاء/الزمان ومفهوم المدينة فى رسوم حكاية الحمال مع البنات فى كل من الفضاءين المغلق والمفتوح. وفى انتشار الأقلمة توصل صنيع الملك إلى رؤية موضوعية بحيث يتفاعل الإنسان كذات فعالة مع فضاءاته المتكثرة للثقافات البينية. كما اعتنى الفنان فى الإحالية بكل من الفضاء والزمان والأحداث الاجتماعية فى عصره باستخدام الفعل المعاكس فى الآداب والفنون.

استقى صنيع الملك سردَ حكاية الحمال مع البنات من التثييرين الداخلى والخارجى ما أوصله مع الحياة الحقيقية التى تعرف عليها فى أوروبا ومقره الحقيقى فى طهران، إلى هوية ذاتية للفضاء والمكان. تتم عملية النقل فى رسوم صنيع الملك بالنمط

البصری ببحث لا شأن لتعددیه الحواس فی نتاجاته. ویمکن رصد الطبقات الخفیه للمکان الجغرافی للعصر القاجاری فی استراتیغرافیة رسومه والتي تعبر عن التغیرات الثقافیة وعلاقات ایران بالعالم الغربی تعبیرا واضحا ما یرشد الفنان من الشكل التجریدی لفن الرسم الإیرانی إلى استعیاب الحقیقه الفنیة له. وأخیرا تستبدل التناصیه الذاتیه البحتة - برغم كثرة النصوص - بالحقیقه إذ یقوم الفنان فی نسخه ألف لیله ولیله الخطیه وبالتحدید فی حکایة الحمال مع البنات التي تضم جذور جغرافیة متعددة، بالربط بین النمطین "الترامنی" و"فی الزمانی" فی تفاعله مع الفضاء والمکان والعلاقات التناصیه. إنه یرتفع یتداخل الحقول التاریخیة والجغرافیة والاجتماعیه والأنثروبولوجیه والأدبیه والفنیة لیبعد نتاجات متداخلة الحقول تخاطب فیها جغرافیة إنسانیة ثقافیة لا حصر لها.

المصادر والمراجع

- آلن، غراهام. (۱۳۹۵ش). بینامتنیت. ترجمة پیام یزدانجو. ط ۵. طهران: نشر مرکز.
- حاجی، حسن عارضی وحسینی. (۱۳۹۲ش). «نقد جغرافیایی به روایت وستفال». نقدنامه هنر. العدد ۴. صص ۷۳-۶۱.
- حسینی وقدرتی. (۱۳۹۱ش). «روند قصه گویی شهرآزاد در توالی قصه های هزار و یک شب». پژوهش های زبان و ادبیات فارسی. دوره جدیدة. السنه الرابعه. العدد ۱. صص ۳۸-۱۵.
- ذکاء، مجیبی. (۱۳۸۲ش). زندگی و آثار صنیع الملک. ویرایش سیروس پرهام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- طسوجی، عبداللطیف. (۱۳۸۷). هزار و یک شب. ج ۱. ط ۱. طهران: منشورات نگاه.
- فدوی، سید محمد. (۱۳۹۴ش). تصویرسازی در عصر صفوی و قاجار. طهران: جامعه طهران.
- کهنمویی پور، ژاله. (۱۳۹۲ش). «ادبیات، هنر و نقد جغرافیایی». نقدنامه هنر. العدد ۴. صص ۸۳-۷۵.
- مسلم زاده، محبوبه. (۱۳۹۳ش). تأثیر عوامل جغرافیایی در هنر ایرانی. ایذه: منشورات جامعه آزاد.
- معیرالمالک، دوستعلی خان. (۱۳۶۱ش). رجال عصر ناصری. طهران: نشر نی.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۲ش). «درآمدی بر نقد جغرافیایی هنر». نقدنامه هنر. العدد ۴. صص ۵۸-۳۷.

_____ . (١٣٩٤ش). درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و نقدهای ادبی-هنری
١. طهران: سخن.

_____ . (١٣٩٥ش). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه ها و
نقدهای ادبی-هنری ٨. طهران: سخن.

Bakhtine, Mikheil (١٩٧٠). La poetique de Dostoievdky. Paris: seuil.

Barthes, Roland (١٩٧٣). Le plaisir du texte Paris :seuil.

_____ (٢٠٠٢). Oeuvers completes. IV. ١٩٧٦-١٩٧٢. Paris: seuil.

Jenny, Laurent (٢٠٠٢). "Historire de la lecture". www. unige.ch.

Kristeva, Julia (١٩٦٩). Semeiotike, Recherches pour uneseanalyse. Paris: seuil.

Riffarterre, Michael (١٩٨٢). " L πillusionreferentielle". DansLitteratureetrealite. Paris:
seuil.

Westphal, Bertrand (٢٠٠٠). La geocritique. Mode d'emploi. Presses nniversitaires de
Limoges.