دورية دولية محكمة

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

أعمال الملتقى الوطني:

خطاب الفنون في المنجز الروائي المغاربي

12 ديسمبر 2018

العدد 05: فيفري 2019

ISSN: 2625-8943

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

المركز الديمقراطي العربي

Journal of cultural linguistic and artistic studies

International scientific periodical journal

Germany: Berlin 10315
Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de

مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية

مجلة علمية دولية محكمة، ربع سنوية. تصدر من ألمانيا–برلين عن "المركز الديمقراطي العربي" تعنى بنشر الدراسات والبحوث في ميدان العلوم الثقافية واللغوية والفنية بعدة لغات

ISSN : 2625-8943

Journal of cultural linguistic and artistic studies

Is an international scientific periodical journal issued by the democratic arabic center –germany- berlin

The journal is concerned with research studies and research papers in the fields of science cultural and science linguistic and science artistic

ISSN : 2625-8943

الناشر:

المركز العربي الديمقراطي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

برلين–ألمانيا

Germany:

Berlin 10315 GensingerStr: 112 Tel: 0049-Code Germany

030- 54884375

030- 91499898

030- 86450098

mobiltelefon : 00491742783717

E-mail : culture@democraticac.de

الهيئة المشرفة على المجلة

رئيس المركز الديمقراطي العربي

د. عمار شرعان

رئيس التحرير:

د. فاطمة الزهراء نسيسة

دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر

رئيس التحرير التنفيذي:

د. سالم بن لباد

دكتور بقسم اللغة والأدب العربي–جامعة البويرة، الجزائر

مساعد رئيس التحرير:

د. فايزة حريزي

دكتورة بقسم الأدب العربي–جامعة بومرداس، الجزائر

د. محمود فتوح

دكتور بقسم الأدب العربي–جامعة الشلف، الجزائر

مستشار التحرير:

- **أ.د. أيمن محمد ميدان:** دكتور بكلية دار العلوم–جامعة القاهرة، مصر
- **أ.د. الغالي بن لباد:** دكتور بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة تلمسان، الجزائر
- **د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر:** جامعة الطائف، السعودية
- **د. ليلى مهدان:** دكتورة بقسم الأدب العربي–جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **د. أمال مقدم:** دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر

لجنة التحرير:

- **د. نوال بناي**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية –جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. فوزية مصبايح**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. أم الخير سحنون**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. صادق حطابي**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. يوسق بوزار**: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. فاطمة زعيتر**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية–جامعة خميس مليانة، الجزائر–
- **د. فاطمة الزهراء النباتي**: دكتورة بقسم اللغة العربية –المركز الجامعي مغنية، الجزائر–
- **هبري فاطمة الزهراء**: أستاذة بجامعة تلمسان، الجزائر

رئيس اللجنة العلمية:

عمار ساسي: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر

اللجنة العلمية والإستشارية:

- **حاجي دوران**: أستاذ التعليم العالي بجامعة آيدين إسطنبول، تركيا
- **أيمن محمد ميدان**: أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، مصر
- **عبد الكريم سعيد المدهون**: أستاذ التعليم العالي بجامعة فلسطين، فلسطين
- **الغالي بن لباد**: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تلمسان، الجزائر
- **محمد سعيدي**: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تلمسان، الجزائر
- **حسام العفوري**: أستاذ التعليم العالي بالجامعة العربية المفتوحة، الأردن
- **عمار ساسي**: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة البليدة 02، الجزائر
- **علي جبار الشمري**: أستاذ التعليم العالي بكلية الاعلام بغداد، العراق
- **أشرف محمد زيدان**: أستاذ التعليم العالي في الدراسات الإسلامية والتنمية بجامعة ملايا، ماليزيا
- **حافظ المغربي**: أستاذ التعليم العالي بكلية دار العلوم جامعة المنيا، مصر
- **ذهبية أوموسى**: أستاذ التعليم العالي كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **خالد كاظم حميدي**: أستاذ التعليم العالي كلية الآداب جامعة النجف، العراق
- **عبد الفتاح محمود إدريس**: أستاذ التعليم العالي بجامعة الأزهر بالقاهرة، مصر
- **جمال مجناح**: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر

- **فاطمة الزهراء نسيسة**: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **زين العابدين سليمان**: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس، المغرب
- **جلال حسن حسن عبد الله**: دكتور بكلية الاقتصاد، حقوق المنصورة، مصر
- **عبد المطلب إيشيدان**: دكتور بجامعة أنقرة يلدرم بايزيد، تركيا
- **ليلى مهدان**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **محمود فتوح**: دكتور بكلية الآداب والفنون جامعة الشلف، الجزائر
- **محمد أحمد محمد حسن مخلوف**: دكتور بكلية اللغة العربية بأسيوط جامعة الأزهر، مصر
- **سالم بن لباد**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **سمية قندوزي**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة الجزائر 02، الجزائر
- **فاطمة الزهراء ضياف**: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- **مريم بابو**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة سعيدة، الجزائر
- **طه حميد حريش الفهداوي**: دكتور بكلية الإمام الأعظم جامعة بغداد، العراق
- **خالد بن غازي الدلبحي**: دكتور بكلية التربية جامعة شقراء، السعودية
- **فايزة حريزي**: دكتورة بكلية الحقوق والآداب جامعة بومرداس، الجزائر
- **المختار علة**: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر
- **سام وليام**: دكتور بكلية الآداب جامعة حلب، سوريا
- **محمد مكي**: دكتور بكلية الآداب واللغات، جامعة المدية، الجزائر
- **محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر**: جامعة الطائف، السعودية
- **مولوجي قروجي صورية**: دكتورة بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر
- **محمود خليف خضير عبيد الحياني**: دكتور بكلية التربية جامعة الموصل، العراق
- **أرزقي شمون**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة بجاية، الجزائر
- **عبد القادر لباشي**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **جميلة ملوكي**: دكتورة بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة تيارت، الجزائر
- **محمد الصديق بغورة**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر
- **زينب قندوز غربال**: دكتور بالمعهد العالي للفنون والحرف، جامعة القيروان، تونس
- **نعيمة بن علية**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **نصيرة شيادي**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة تلمسان، الجزائر

- **رشيدة بودالية**: دكتورة بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **بوخدوني صبيحة**: دكتورة بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **أحمد حسن إسماعيل الحسن**: دكتور بقسم اللغة العربية الجامعة الهاشمية، الأردن
- **عبد العالي السراج**: دكتور بمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون مكناس، المغرب
- **كريمة الرفاعي بوعثمان**: دكتورة بالمعهد العالي للفنون والحرف جامعة القيروان، تونس
- **يوسف بوزار**: دكتور بقسم العلوم الاجتماعية جامعة خميس مليانة، الجزائر
- **عيشاوي وهيبة**: دكتورة بقسم العلوم الاجتماعية جامعة البليدة 02، الجزائر
- **مجاني باديس**: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة باتنة، الجزائر
- **كمال علوات**: دكتور بكلية الآداب واللغات جامعة البويرة، الجزائر
- **الطاهر غراز**: دكتور بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة جيجل، الجزائر
- **طلال بن أحمد بن شداد الثقفي**: دكتور بالكلية الجامعية بتربة، جامعة الطائف، السعودية
- **نذير بوحنيكة**: دكتور بكلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة الطارف، الجزائر

التعريف بالمجلة:

مجلة "الدراســـات الثقافية واللغوية والفنية" دورية علمية دولية محكمة، تصـــدر عن ألمانيا، برلين عن المركز العربي الديمقراطي وتعنى بنشر الدراسات والبحوث في التخصصات التالية:

1. الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية
2. اللغات والترجمة والآداب والعلوم الاسلامية
4. العلوم الفنية وعلوم الآثار

وكل الدراسات التي لها علاقة بالتخصصات السابقة.

تعنى المجلة بالبحوث والدراسات الاكاديمية الرصينة التي يكون موضوعها متعلقا بجميع مجالات علوم اللغة والترجمة والعلوم الإسلامية والآداب، والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وكذا العلوم الفنية وعلوم الآثار، للوصول الى الحقيقة العلمية والفكرية المرجوة من البحث العلمي، والسعي وراء تشجيع الباحثين للقيام بأبحاث علمية رصينة.

مقاييس وشروط النشر:

تخص البحوث المرسلة الى المجلة الى مجموعة من الشروط تتمثل فيما يلي:

1. يجب أن تتوفر في البحوث المقترحة الأصالة العلمية الجادة وتتسم بالعمق.

2.على صاحب البحث كتابة إسمه وعنوانه الالكتروني والجامعة والبلد الذي ينتمي اليه أسفل عنوان البحث، مع إرفاق سيرة ذاتية وتكون في صفحة خاصة ضمن البحث.

3.ترتب المراجع والهوامش في نهاية المقال حسب الطرق المنهجية المتعارف عليها ووفقا للتسلسل العلمي المنهجي وتكون بطريقة **يدوية وليس آلية**.

4.ترفق المقالات بملخص لا يتجاوز 10 أسطر باللغة العربية ويترجم الملخص الى اللغة الانجليزية أو العكس مع التطرق الى الكلمات المفتاحية.

5.حجم البحث لا يقل عن 10 صفحات ولا يزيد عن 15 صفحة.

6.تكتب المقالات بحجم 16 بصيغة Traditional Arabic بالنسبة للمتن وبحجم 12 بصيغة Times New Roman بالنسبة للهوامش، أما بالنسبة للغات الأجنبية الأخرى يكون بحجم 12 بصيغةTimes New Roman بالنسبة للمتن و10 بالنسبة للهوامش وبنفس الصيغة.

7.إرفاق البحث بملخص باللغتين العربية والانجليزية.

8.على البحوث المقترحة أن تراعي القواعد المنهجية والعلمية المتعارف عليها.

9.ترسل المقالات المقترحة لهيئة أمانة التحرير لترتيبها وتصنيفها، كما تعرض المقالات على اللجنة العلمية لتحكيمها.

10.يجب ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم الى مجلة أخرى.

11.ترسل المقالات الى البريد الالكتروني للمجلة.

12.تمتلك المجلة حقوق نشر المقالات المقبولة ولا يجوز نشرها لدى جهات أخرى الا بعد الحصول على ترخيص رسمي منها.

13.لا تنشر المقالات التي لا تتوفر على مقاييس البحث العلمي أو مقاييس المجلة المذكورة.

14.تحتفظ المجلة بحق نشر المقالات المقبولة وفق أولوياتها وبرنامجها الخاص.

15.البحوث التي تتطلب تصحيح أو تعديل مقترحا من قبل لجنة القراءة تعاد الى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

16.ألا تكون البحوث المرسلة مستلة من مطبوعة، او جزء من أطروحة.

17. أن تتضمن البحوث المرسلة على قائمة المراجع تدرج في الأخير.

18.تخضع كل البحوث المقترحة للتحكيم العلمي المزدوج من طرف لجنة القراءة وبسرية تامة، بحيث:

-يحق للمجلة اجراء بعض التعديلات الشكلية الضرورية على البحوث المقدمة للنشر دون المساس بمضمونها.

-يقوم الباحث بتصحيح الأخطاء التي يقدمها له المحكمين في حال وجودها وإعادة ارسالها للمجلة.

-لغات المقالات: العربية، والأمازيغية، الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية، والروسية.

19.المراجع والهوامش تكتب بالطريقة التالية:

-إسم ولقب الكاتب، **عنوان الكتاب**، الطبعة، دار النشر، بلد النشر، سنة النشر، الصفحة.

مهام إدارية:

-يرسل الباحث تعهد يبين فيه عدم نشر المقال في أي جهة أخرى، أو أخذ من مؤلف نشره سابقا.

-ترسل إدارة المجلة للباحث اشعار باستلام المقال.

-البحوث المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر.

-تسلم إدارة المجلة للباحث الذي قبل مقاله وعد بالنشر بعد القرار الإيجابي من طرف المحكمين.

-تمنح مجلة لصاحب المقال نسخة إلكترونية من عدد المجلة الذي يتضمن مقاله.

-ترسل البحوث المقدمة للنشر عبر:

البريد الالكتروني: culture@democraticac.de

ملاحظة: جميع الآراء الموجودة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصـــحابها، كما لا تتحمل المجلة مســـؤولية الاخلال بقواعد الملكية الفكرية.

فهرس العدد

العنوان	رقم الصفحة
فهرس	08
فنون التراث الشعبي وأثرها في الكتابة الروائية مختارات من مدونة واسيني الأعرج د. صليحة بردي (جامعة خميس مليانة–الجزائر) د. ليلى مهدان (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	14
فضاء المدينة بين التشكل العمراني والمشهد السّردي – قراءة في رواية "الوساوس الغريبة" لمحمد مفلاح– د/ الحاج جغدم (جامعة الشلف–الجزائر)	29
الرسم في الخطاب الروائي الجزائري مقاومة للموت ومساحة للتنفيس د. أوريدة عبود (جامعة تيزي وزو –الجزائر)	39
شعرية المتن السردي د: محمد بلعباسي (جامعة الشلف–الجزائر)	48
وصف مدينة وهران في رواية الطاعون لألبير كامو أ. د. عبد القادر توزان	54
تجليات انفتاح النص الروائي الجزائري، قراءة في جماليات توظيف خطاب الرسم روايات أحلام مستغانمي واسيني الأعرج أنموذجا د. حياة بوخلط (جامعة المسيلة–الجزائر)	59
تراسل الفنون في روايات واسيني الأعرج د. سميرة قروي (جامعة خنشلة–الجزائر)	67
غواية السرد وسحر التراسل في الرواية المغاربية المعاصرة – نماذج مختارة – د. سمية قندوزي (جامعة الجزائر 2–الجزائر)	81
البعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جان ماري جويو. دكتورة: طاطة بن قرماز (جامعة الشلف–الجزائر)	92
رسم العنوان بين جمالية تخريجه اللوني وبعده الإيحائي - رواية " كتاب الأمير . مسالك أبواب الحديد " لواسيني الأعرج نموذجا. الدكتور: عبد الله تـــوام (جامعة الشلف ـ الجزائر)	103
إشكالية لغة الخطاب السردي الأنثوي د. علي بوشاقور (جامعة الشلف–الجزائر)	115

انفتاح «المطر يكتب سيرته» للروائي مرزاق بقطاش على الفنون د. عمر عاشور (المدرسة العليا للأساتذة–بوزريعة–الجزائر)	124
مظاهر تداخل الفنون الجميلة وآليات انفتاحها على الخطاب الروائي قراءة في المصطلح والمفاهيم د. فتوح محمود/ د. نسيسة فاطمة الزهراء (جامعة الشلف/ جامعة خميس مليانة–الجزائر)	132
تقنيات السرد في الرواية المغاربية بين التشخيص والسينمة د. فتيحة بلحاجي (المركز الجامعي مغنية–الجزائر)	140
التواشج الفـــــني والجـــــمالي بين الموسيقى والرواية العربية المعاصرة قــراءة في رواية ممــلكة الفراشة لواسيني الأعرج د: متلف آسية (جامعة الشلف_ الجزائر)	152
من الرواية إلى السينما قراءة في نماذج من روايات جزائرية د. محمد مداور (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	161
تجلي الأغنية الشعبية في رواية صوت الكهف من منظور النقد الثقافي د. محمود سي أحمد (جامعة الشلف–الجزائر)	173
آليات التجسيد السينمائي للنص الروائي أ–العربي بوعمران بوعلام (جامعة خميس مليانة –الجزائر) أ–عيوش نعيمة (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	184
العجائبية وبناء التاريخ في الرواية الجزائرية (رواية الحوّات والقصــر للطاهر وطار أنموذجاً) أمينة بلوزاني (جامعة المدية–الجزائر)	188
النص الروائي والفن السينمائي ـ تعالقات وأبنية ـ رواية الأفيون والعصا لمولود أمعمري أنموذجاً أ. أ–بلقاسم زوقار (جامعة المدية–الجزائر)	197
قراءة جمالية لفضاء المكان في رواية" العين الثالثة "لحبيب مونسي حياة كاسي (جامعة الشلف–الجزائر)	208
تراسل الفنون غير اللغوية في الرواية الجزائرية المعاصرة (الموسيقى والرسم أنموذجا) أ. أ–ريمة لعواس (جامعة الجزائر2)	212
إسقاط الفن التشكيلي على رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج سعاد تيشوداد/ د صلاح الدين ملفوف (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	223
تجسيد فن الرسم والأزياء في رواية ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي " سي يوسف جهينة/ مهدان نسيمة (جامعة خميس مليانة –الجزائر)	231
الفضاء الجغرافي والمعماري التاريخي	242

في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي أ–عبادة موسى (جامعة "المدية"–الجزائر)	
العمارة وهندسة السرد في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص مقاربة بنيوية عراب أحمد (جامعة الشلف–الجزائر)	250
العمارة المسلوبة بين حتمية الاضطهاد وجمالية التوظيف في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض قادري خضرة (جامعة تيارت–الجزائر)	263
دلائلية الرسم في المنجز الروائي الجزائري–ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا – قوادري عيشوش فاطمة زهراء/ اشراف الدكتور مكاكي محمد (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	275
توظيف الفنون في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي أ–حاج براهيم كنزة (جامعة الشلف–الجزائر)	285
شعرية اللغة وجمالية الايقاع السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا أ–كنزة محمدي (جامعة المدية–الجزائر)	294
في حضور فن الموسيقى المنجز الروائي المغاربي –ذاكرة الجسد –أنموذجا ليلى بوزيدي/ إشراف: د. ليلى مهدان (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	305
الإيقاع الروائي وخصائصه الأستاذة مبدوعة كريمة (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	316
السينما والرواية المغاربية: إشكالية تحويل النص الروائي إلى عمل سينمائي وهيبة سحوان/ إشراف: د. اسماعيل زغودة (جامعة خميس مليانة–الجزائر)	325
FACTORS AFFECTING ESP STUDENTS' MOTIVATION. CASE STUDY: THIRD YEAR STUDENTS, DEPARTMENT OF ECONOMY, UNIVERSITY OF CHLEF.ALGERIA Samiya ZIDANE (University Chlef–Algeria) Melouka ARABI (University Chlef –Algeria)	333

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة –خميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بالتعاون مع مخبر اللغة العربية وآدابها – جامعة البليدة

الهيئة المنظمة:

الرئاسة الشرفية للملتقى الوطني: أ.د مصطفى رحموني مدير جامعة الجيلالي بونعامة

رئاسة الملتقى: د. صليحة بردي/ د. ليلى مهدان

تنسيق أشغال الملتقى: أ. أحمد طيفور/ أ. حياة مراح

اللجنة العلمية:

رئيس اللجنة: د. محمد مداور

رئيس اللجنة: أ. أحمد مزايني

ديباجة الملتقى:

الرواية؛ "هذه العجائبية "على حد وصف "عبد الملك مرتاض"، وفضاء الفضاءات، والنص الجامع المتشظي، أو الكتابة الانفصالية القائمة على تعدد الأشكال في استضافتها القصص، والحكايات، والأساطير، والسير، والتاريخ، والإعلام، والفن (السينما، والنحت، والموسيقى، والرسم، والموضة والأزياء، والرقص، والعمارة وغيرها)، ومنطقة العوالم الممتدة في مجادلة المضمر الإنساني، والقطاع الأجناسي الذي يقتات جماليا من فقه الكتابة السردية، وإيديولوجيا من روح العصر، وانشغالات الراهن.

عبر هذه العتبات التوصيفية نفتح بابا لمساءلة الجنس الأدبي الأكثر وضعا على مشرحة التجريب من مدخل اشتغاله على نصية بدأت فعلا تأخذ موقعها في منطق الخاص أدبيا، بحكم طبيعتها بلغت الرواية المغاربية مبلغها من الانفراج الخطابي النوعي في سياق حوارية تعنى باستعارة استحواذية فريدة من نوعها لتشكيلات جمالية مستوحاة من فنون عديدة،لا تستحضرها لتمارس وصايتها عليها باعتبارها مرجعا، وإنما لتستحيل أكثر تجريبا للمختلف في معناه ومبناه، وفي سياق هذا التدخل الفني أثبت المنجز الروائي المغاربي جرأته في مراجعة الثابت والمتغير في الحياة الإنسانية؛ فأي حوارية روائية فنية نكاشف في ضوء هذا المنجز؟

مؤشرات المساءلة:

- ما أكثر الفنون تجريبا في المنجز الروائي المغاربي؟
- هل من خصوصية روائية في توظيف خطاب الفنون لدى الكتاب المغاربة؟
- هل استطاع الروائي المغاربي تمثل خطاب الفنون بمعطياته المرجعية التي تنحدر من أنساق ثقافية مغايرة؟
- أي توجيه للنسق اللغوي الروائي في ضوء تعددية الأشكال الفنية المستعارة؟
- هل وجد المنجز الروائي المغاربي في احتكامه للتعدد الخطابي الفني هامشا كافيا للبوح، كثيرا ما افتقده في حواراته مع الخطابات الأدبية؟

الأهداف:

- توصيف حوارية الروائي للفني في كتابات الروائيين المغاربة.
- مكاشفة جماليات التجريب الروائي للخطاب الفني لدى الكتاب المغاربة.
- مقاربة تحولات الكتابة الروائية لدى المغاربة في ضوء استحضار الخطاب الفني.
- تأويل المنجز الروائي المغاربي في حدود سلطة الفن.
- قراءات في واقع المنجز الروائي المغاربي في استحضاره خطاب الفنون.
- مكاشفة الأنساق الثقافية المؤطرة لحوارية الرواية للفن لدى الكتاب المغاربة.
- إثراء الرصيد المعرفي للطلبة والأساتذة في حقل التجريب الروائي.

المحاور:

1. السينما وإخراج المشهد السردي.
2. النحت ومقدرات التجسيم الفني للمحكي.
3. الموسيقى وجماليات الإيقاع السردي.
4. الرسم بين احتمالات التخريج اللوني والبعد الإيحائي للحدث.
5. الموضة والأزياء في شعرية القناع السردي.
6. الرقص ومؤشرات الحركة السردية.
7. العمارة والتصميم بين البناء الفكري والتأثيث الجمالي للفضاء الروائي.

أعضاء اللجنة العلمية:

أ.د عمار ساسي ج/ البليدة
أ.د عبد المجيد عيساني ج/ ورقلة
أ.د أحمد عزوز ج/ وهران
أ.د عبد القادر توزان ج/ الشلف
أ.د محمد زيوش ج/ الشلف
أ.د. أحمد بن عجمية ج/ الشلف
د. عمر عاشور م. ع. أ / بوزريعة
د. فاطمة قسول ج/ البليدة
د. أوريدة عبود ج/ تيزي وزو
د.بلمهل عبد الهادي م. ج/غيليزان
د. اسماعيل زغودة ج/ الشلف
د. كمال الدين عطاء الله ج/الشلف
د. رضوان شيهان جامعة الشلف
د. علي بوشاقور ج/ الشلف
د. محمد عمور ج/ الشلف

أ.د علي حميداتو ج/ البليدة
أ.د قادة عقاق ج/ سيدي بلعباس
أ.د عبد القادر زروقي ج/ تيارت
أ.دعبد القادر شرف ج/ الشلف
أ.د العربي عميش ج/ الشلف
أ.د لخضر حشلافي ج/ الجلفة
د. محمد فايد ج/ م.ج تيسمسيلت
د. رجاء مستور ج/ البليدة
د. عبد القادر أمزيان ج/ الشلف
د. هارون مجيد ج/ الشلف
د. مختار درقاوي ج/ الشلف
د. عبد الله توام ج/ الشلف
د. يوسف بن نافلة ج/ الشلف
د. سعيد بكير ج/ الشلف
د. أحمد عراب ج/ الشلف

د. عبد القادر حمراني ج/ الشلف
د. مصطفى طويل ج/ الشلف
د. سهام موساوي ج/ الشلف
د. يوسف نقماري جامعة الشلف
د. سهيلة ميمون جامعة الشلف
د. محمود سي أحمد ج/ الشلف
د. كمال لعور ج/ الشلف
د. فتوح محمود ج/ الشلف
د. فلة بن جيلالي ج/خميس مليانة
د. ليلى مهدان ج/خميس مليانة
د. عبد القادر قدار ج/خميس مليانة
د. أحمد عبد القوي ج/خميس مليانة
د. فراكيس امحمد ج/خميس مليانة
د. بلحوالة سهيلة ج/خميس مليانة
د. صليحة بردي ج/خميس مليانة
د. زهرة طاهر جبار ج/خميس مليانة
د. كريمة مبدوعة ج/خميس مليانة
د. نوال جوابلية ج/خميس مليانة
د. الحاج بعاش ج/خميس مليانة

د.الحاج جغدم ج/ الشلف
د. عبد القادر بوزياني ج/ الشلف
د. عيسى العزري ج/ الشلف
د. محمد بلعباسي ج/ الشلف
د. محمد رزيق ج/ الشلف
د. أحمد مداني ج/ الشلف
د. فتيحة بلحاجيم. ج/ مغنية
د. فاطمة الزهراء نسيسة ج/ خ. م
د. أنيسة فلاح ج/خميس مليانة
د. صالح الدين ملفوف ج/خ. مليانة
د. محمد مكاكي ج/خميس مليانة
د. حسين قاضي ج/خميس مليانة
د. عبد الرحمن حمداني ج/خ. مليانة
د. هشام بن مخطاري ج/ خ. مليانة
د. محمد جباري ج/خميس مليانة
د. حورية بن عتو ج/خميس مليانة
د. جميلة عاشور ج/خميس مليانة
د. خيرة بن علوة ج/خميس مليانة
د. هجيرة بوسكين ج/خميس مليانة

فنون التراث الشعبي وأثرها في الكتابة الروائية

مختارات من مدونة واسيني الأعرج

د. صليحة بردي (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

د. ليلى مهدان (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

إن استحضار ما هو تراثي شعبي في مطارحة روائية جمالية يعد ضربا من الإبداع يصعب إدراكه، والمفارقة واضحة بين النقل الصارخ، والمحاكاة الفنية التي تناقش الواقع في أدق تفاصيله، فهل الروائي مطالب بنقل مباشر لواقع نعيش انتهاكه للقيم كشكل من أشكال الدعاية؟، أم يحمّله على حساب الحقيقة؟، أم يحاكيه جماليا دون تزييف، مع تفعيل تجربة روائية توظّف التراث الشعبي في توجيه مسارات الواقع في اتجاه ممارسة القيم وانتهاكها؟، أي موقع أخذ المنجز الروائي للأديب الجزائري "واسيني الأعرج" في سياق هذه التساؤلات من حيث الكثافة والحضور، والوعي واللاوعي، والقراءة والتلقي؟.

الكلمات المفتاحية: التراث الشعبي، المحاكاة الفنية، الواقع، التجربة الروائية، ممارسة القيم.

Summary:

The invocation of what is a popular heritage in an aesthetic novelist is a form of creativity that is difficult to understand, and the irony is clear between the blatant transport and the technical simulation that discusses the reality in its finest detail. Is the novelist required to directly convey the reality of his violation of values as a form of propaganda? The truth account, or imitating aesthetically without falsification, while activating a narrative experience that employs popular heritage to guide the paths of reality towards the practice and violation of values ?, ie, the site of the novelist novelist of the Algerian writer Wasini El Garej in the context of these questions in terms of density and attendance, awareness and unconsciousness. , Reading and receiving?

Keywords: folklore, artistic simulation, reality, narrative experience, practice of values.

المقاربة المعرفية:

يمثل التراث الشعبي قطاعا نصيا مرجعيا هاما من بين العديد من القطاعات النصية التي أقبلت الرواية الجزائرية تحاورها وتتناص وإياها جماليا وفكريا، مما يثير إشكاليات عدة تعنى بالتوظيف، والمحاورة، وتفسير الممارسة أصلا، إضافة إلى ضرورة مناقشة كيفية التحكم في الهامش الأجناسي في ظل المتعدد النصي، فأي نص تراثي استعارت المدونة الروائية لدى "واسيني الأعرج"؟ ووفق أي منظور سردي؟

حد التراث:

وذُكر في الحد اللغوي للتراث أنه من الأصـــل (ورث)، «الواو والراء والثاء: كلمةٌ واحدة؛ هي الوِرْث، والميراث أصـــله الواو، وهو أن يكون الشّيء لقومٍ، ثم يصيرَ إلى آخرين بنسبٍ، أو سبب»(1).

وقيل في فلان أنه «على إرثٍ من كذا؛ أي على أمر قديم تَوارَثه الآخِرُ عن الأَوَّل ...، والإِرْثُ من الشـــيء: البقية من أَصـله، والجمع إراث»(2)، وفي هذا إحالة إلى انتقال المكسـب مادة أو معنا من سـابق إلى لاحق؛ لحجة وجوب، والبقاء من الشيء بعض من أصله، مما يلزم حفظه وأداءه لأهله.

وحد التراث (Patrimoine) في الاصـــطلاح «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث، وإغنائه»(3).

فالإنســان يؤســس خطاب التراث، ويعمد إلى صــياغته تحت وطأة الزمن، ومن هذا المدخل أصــبح لازمة من لوازم «البحث عن الماضي: ماضي التاريخ، وماضي الحضارة، والفنّ والآداب، والعلم، والقصص، وكل ما يمتّ إلى القديم»(4)، وباختصار جاز القول: «التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»(5).

والتراث خاص خصوصية المنشأ الإنساني الذي يحمل بصمته، ويمارس قدرا من الوصاية عليه، وهو حال التراث العربي، و«هذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصـر، ومفاهيمه الخاصـة، وليس خارجها»(6)؛ فالتراث من المفترض أن يقع موقع الثابت شـكلا، أما طريقة فهمنا له، وبناء تصـوراتنا بشـأنه فهي التي تتغير حسب متطلبات التفكير الراهن.

أما عن صـفته الشـعبية فالتراث يحمل تراكما من «خلجات الشـعوب النفسـية واهتماماتهم الروحية»(7)، ومنجزاتهم الفنية، ولهذا وجدت فيه الرواية ما يسـتجيب لتطلعاتها الثقافية، وما يخدم مشـروعها التجريبي، ويدعم نزوعها الأجناسـي إلى المتحول دون الثابت.

الانزياح الأجناسي في الاستعارة الروائية للتراث الشعبي:

إن عتبة الانزياح الأجناسي التي تمر عبرها الرواية في سياق محاورته النصية للمدونة التراثية الشعبية تثير من الناحية التقنية إشـكالية توظيف المسـتعار في بناء المشـهد السـردي، وما يصـحبه من ممارسـة انتقائية واعية للخيارات النصـية الشـعبية؛ وذلك خضوعا لمبررات جمالية وفكرية يقتضيها المقام الحكائي.

ويتوافق المقام الحكائي ومقام الراهن؛ ذلك أن «توظيف التراث في الرواية الجزائرية تم أســاســاً وفق طبيعة تناقضــات الحاضر، وصراعاته ...، ولعل هذا ما يفسر أن التراث في الرواية الجزائرية لم يظهر إلاَّ كجزء داخل النص السردي الذي يتشكل في مجموعه من تداخل الماضي، والحاضر، الذي هو صورة الزمن العربي»(8).

ولابد من الإشارة إلى أن الرواية التي يمكن أن نصفها بما بعد الحداثية قد تجاوزت السردية النمطية التي تستحضر التراث بوصــفه خطابا مســلما به؛ حيث اجتهدت في «تجاوز التراث (الموروث) إلى نص ما بعد التراث؛ الذي عمل المبدع فيه على

إعادة النظر في الانطباع السائد عن التراث؛ بوصفه "واقعة مكتملة"، بل هي فهم يعتبر الموروث جدلا متواصلا بين الماضي الذي نتأثر به، والتاريخ المستقبلي الذي لم يصنع بعد»(9).

فالانتقال من الحداثي إلى ما بعده جسدته مراجعة التصورات، ومساءلة مستويات فهم الخطاب التراثي في مرجعه الشعبي؛ على أساس أن الواقعة التراثية قد انزاحت عن وصف القداسة والاكتمال، بحجة الفعل التواصلي بين الماضي والحاضر؛ حيث يأخذ النص التراثي موقعا جدليا بينهما.

لقد تعاملت الرواية مع معطيات التراث من منظور الراهن؛ حيث «غدا استلهام الموروث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان، وأزمة التاريخ، وهوية الأنا، وحوار الأنا والآخر، وصراع الإيديولوجيات»(10)؛ ويمكن أن نفسّر هذه المحاورة بذلك التواشج الثقافي الإنساني القائم بين النصين الروائي والتراثي الشعبي.

ومن مدخل آخر تجد هذه المحاورة الأجناسية مبرراتها الفكرية في البحث عن أقنعة نصية لإسقاطاتها الواقعية؛ فقد «أصبحت الاستعارة من الثقافة الشعبية مظهرا من مظاهر التكثيف الإيديولوجي في التعامل مع المسكوت عنه، وتقديمه تقديما مقنعا ينفلت من قبضة الأطر الرقابية»(11).

لقد منح التراث الشعبي الرواية الجزائية تخريجا آخر بحكم الأنساق المعرفية والثقافية والإنسانية المؤسسة، والإحالة الفنية؛ إذ احتضنت الرواية الجزائرية مخرجات استعارية تراثية عدة أملتها رؤية الكاتب، وتصوره في معالجة الحدث السردي؛ «ولعلّ من بين الاستراتيجيات التي استخدمها بعض كتاب السّرد الجزائريين في توظيفهم للموروث الشعبي الجزائري خاصة؛ نجد توظيف اللهجات المحلية في أعمالهم الإبداعية، وذلك بنسب متفاوتة قد تكون باستعمال بعض العبارات، والتراكيب في مواقع معينة، أو بتوظيف لهجة معينة في العمل السردي، تماشياً مع رؤية معينة للكاتب»(12).

وتوظيف اللهجة التراثية الشعبية قد انحرف باللغة الروائية عن مسار الصوت السردي الواحد إلى مسارات الصوت المتعدد؛ «فتلعب التقاطعات اللّسانية التي يحدثها المبدع، دوراً فعالاً في جعل نصه مفتقراً إلى تجانس شكلي، ومعنوي على حد سواء، والمقصود بالتقاطعات اللّسانية ها هنا؛ تلك الممارسات المثمنة لمبدأ ازدواجية اللّغة، أو تعددها»(13).

إن تعدد الأصوات السردية جعل من الرواية فضاء يؤطر عالم الحكاية بما فيه من شخصيات وأماكن وأحداث، وأزمنة، ووظيفة التأطير أو الإشراف ها هنا توهمنا وكأن كل تفصيل موجود تصنعه الشخصية من تلقاء ذاتها بعيدا عن سلطة الروائي، فالتعدد في الطرح يوحي بالتعدد في المرجع؛ إيهاما بواقعية الخطاب، وإيذانا بتداولية تخترق أوساطا من الجماهير، فالرواية بهذا النمط من الممارسات اللغوية تتطلع لتوسيع دائرة متلقيها.

ولم يقتصر أمر الاستعارة على تعدد مستويات الخطاب، بل امتدت في تجليها عبر معطيات سردية أخرى خاصة المكان، وذلك «عبر استراتيجيات مختلفة؛ منها مثلاً استحضار عدد من الفضاءات المكانية، وإعطائها بعدها الاجتماعي، والنفسي، والحضاري»(14).

فالمكان يحمل من الإنسان بطانته الروحية، ويخبر عنه في صمت أبلغ مما يخبر الإنسان عن ذاته، وقد عنيت الرواية الجزائرية ما عنيت بسد هذه الثغرة، وذلك بتكثيف العطاءات المكانية في خلق المحمولات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والنفسية، وإذا افترضنا وجود تقاطع فني بين المدونات الروائية الجزائرية فإنه ماثل في اشتغالها على المتعدد سرديا.

وفي سؤال الممارسة فإن الاستعارة النصية التراثية لا تقف بعيدا عن الاستعارة النصية التي تمارسها الرواية الجزائرية عموما في سياق تجريبها ما بعد الحداثة السردية؛ حيث يتأتى لها ذلك «في صورة عملية (إلصاق Collage) لعناصر منسجمة دون أدنى اكتراث بتحقيق الانسجام، فتبدو الرّواية مثلاً مجرد عملية إلصاق لمجموعة نصوص منتمية لأجناس متنوعة، ففي أولى الرّوايات ... يسعى الرّوائي ما بعد الحداثي إلى خلق تباين بين مختلف العناصر المكونة لعمله الرّوائي؛ باحثاً عن الأثر التباعدي المنجز عن ذلك، وهو في ذلك يخالف ما يسعى إليه الروائي الحداثي، الذي يطمح إلى التأليف بين تلك العناصر؛ بهدف ضبط عالمه المعقد»(15).

لقد راهنت الرواية الحداثية على مسألة التوافق في تقديم العناصر المكونة المستوحاة من عوالم نصية أقل تباعدا، أو جعلها تبدو كذلك، في حين راهنت الرواية ما بعد الحداثية على مسألة التنويع النصي الظاهر، دون حدوث تشويش أو ارتباك في تلقي ما قد يترتب عن ذلك من فسيفساء أجناسية.

لقد أخذت الرواية موقعها في التخريج الفني المتشظي أو الانفصالي، واللافت للتأمل في هذا أنها كنص متشظي قد أنتجت تحت رقابتين واعيتين جمالية وإيديولوجية، وقد وضعت على مشرحة الإلصاق النصي، والتداخل الأجناسي، فهي شكل كتابي يعي طبيعته التي لا تخلو من التهجين(Hybridation)، والتجنيس (Mixtion de genres)، وتعددية الأشكال (Métissage) في معارضة صارخة لمفهوم النقاء الأجناسي الذي شاع في عهد الرواية الحداثية(16).

بهذا المعطى التوصيفي، تقع الرواية ما بعد الحداثية في حكم الكتابة الخلافية التي تعيد صوغ مضمرات الراهن، عبر خطاب المساءلة التاريخية والواقعية، متخذة من المدونة التراثية الشعبية عتبة نصية لبلوغ المخرج السردي المغاير المتسم بالتعدد في المطارحة الفنية.

وقد دارت في محور هذا التعدد رواية التاريخ، وحتى رواية التراث الشعبي التي لا تقف بعيدا من سابقتها من منظور الاحتفاء بالعطاء الزمني، وذلك؛ كـ «عمل سردي فني، لم يكتب بقصد أن يكون مرجعا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية؛ كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية، والحضارية، وحياة الأفراد، وعلاقتهم بمن يسيّر شؤونهم في مرحلة زمنية معينة من حياة المجتمع، والتي يكون السجل التاريخي الرسمي الجامد قد همّشها، أو تجاهلها؛ بقصد، أو دون قصد»(17)؛ فالرواية تحتفظ بالأصل في الوقائع التاريخية التراثية، في حين تمارس سلطتها في التوظيف المغاير للأنماط السائدة؛ الذي يراوغ المتلقي من مداخل عدة انتقالا من الحقيقة إلى المتخيل، ومن المتخيل في اتجاه الحقيقة.

إلا أن هذا البعد الاستعاري يقف من الرواية موقفا شاحبا بدليل أنها ما تزال تتحكم في توجيه مقادير التصور الأجناسي الروائي، وهناك من ينظر إلى هذا البعد على أنه حداثة روائية، لا بعدها ربما لأن الرواية مقارنة بما أنجزته من تراكم ما تزال تعيش الحدث التجريبي، وفي سياق ذلك «انصب اهتمام كتاب رواية الحداثة على بنية النص دون وحدة الموضوع، وكان همهم هو التفكيك والتفتيت، وتشظي النص، والتهشيم في تشكيل بنية النص الروائي، وإعادة بناء الموروث وفق أنساق جديدة، وفي موضوعات تتصل ببنية فكر الأمة، ودوافعها بدلالاتها، ورموزها، وأبعادها»(18).

إلا أن هذا التجريب لم يرق إلى مستوى الظاهرة التي من شأنها مراجعة خطاب التنظير الروائي، ولهذا لم يتم إطلاق توصيف يعبر عن هذا النوع من التجريب الروائي تحديدا، فنقول مثلا الرواية التراثية؛ لأنها نصية إذا انزاحت إلى المستعار التراثي تجاذبتها مقدرات التخريج الروائي، وإذا انزاحت إلى الروائي تجاذبتها مقدرات الاستعارة التراثية، وإن كانت الرواية الجزائرية لم تبلغ في الغالب هذا الموقع من الوسطية، إذ ما تزال تعمل على ترسيم حدود التراث الشعبي بوصفه مرجعا رافدا لا أصلا في الكتابة السردية.

الاستعارة الروائية للتراث الشعبي عند واسيني الأعرج:

تعدّ روايات "واسيني الأعرج" من أبرز المدونات الروائية الجزائرية التي فتحت نافذة التجريب الروائي على عوالم التراث الشعبي، بمختلف تخريجاته النصية؛ حيث «يأتي "**الأعرج واسيني**" في مقدمة الروائيين الذين يمثلون التراث ...، يجعلنا الكاتب نعيش روح ذلك التراث، وذلك بتوظيف رموزه التاريخية والفكرية، وعرضها في علاقاتها مع الواقع المعيش، وبذلك فإنه يُحكم الربط بين ما هو حاضر، وما سلف»(19).

إن استدعاء الرموز التاريخية والفكرية للمرجع التراثي في مطارحة روائية تناقش الراهن تمثل واحدة من أكثر مرتكزات التوظيف الاستعاري تداولا في الرواية الجزائرية؛ حيث يعمد الروائي إلى تطعيم هذه الرمزية بأبعاد فكرية وجمالية من روح العصر، ومن تصوراته؛ كما يتجلى هذا المعطى الاستعاري «كإكسسوار مسرحي يضفي نوعاً من الجمالية على المشهد الدرامي، فالمسألة التّراثية إشكالية في الواقع الفكري الحضاري الحديث، والمعاصر، وهي تتميز بحساسية مفرطة؛ إذ من خلال المواقف تقاس سلفية المتحدث، أو حداثته، ولذلك اختلفت حوله الرؤى، والمذاهب إلى حدّ التباين، ولكن أساس القضية ليس اتخاذ موقف من التّراث، أو ضدّه، وإنّما طبيعة الوعي الكائن في التّعامل مع التّراث عند ممارسته فعل الكتابة إبداعاً، أو نقداً، وهي الإشكالية المغيّبة في الممارسة النّقدية لهذه المسألة عند بحث علاقتها بالأجناس الأدبية عامة، والرّواية خاصة، فما يهمنا هو مدى الكيفية التي يتوسل بها الرّوائي من خلال إقحام التّراث في التوصل إلى إنتاج خطاب روائي جديد معرفياً، وجمالياً؟»(20).

فالأمر لا يتوقف على خصوصية النص التراثي التي لا خلاف بشأنها، وإنما يأخذ منحا جدليا في مقدرات الوعي الروائي الذي يحاور الخاص التراثي كتابة؛ تحمل في ذاتها مشروعا خاصا في المنطق الأجناسي للرواية، فكيف خرّج "واسيني الأعرج" خطابه في ضوء الاستعارة التراثية، وكيف انطبع ذلك في الإحالة الأجناسية؟.

الأشكال التراثية الشعبية المستعارة:

السيرة الشعبية:

وظّف "واسيني الأعرج" السيرة الشعبية رافدا أساسيا في بناء عمله الروائي "نوار اللوز- تغريبة صالح بن عامر الزوفري"؛ حيث هيأ لنا اللقاء ومعطيات مستوحاة من "تغريبة بني هلال" مستثمرا تقنية الإسقاط في عقد ميثاق تعالق نصي روائي سير-شعبي، فكيف تأتى له ذلك؟.

نهتدي إلى وجود علاقة تناصية على مستوى عتبة العنونة؛ فالتغريبة الهلالية تقابلها تغريبة "صالح بن عامر الزوفري" في الرواية؛ والتغريبة «الارتحال في اتجاه الغرب، وهي عبارة تشع منها مجموعة من الدلالات؛ منها ما يتعلق بالقصة المحكية، التي

تتحدث عن الذهاب نحو الغرب، انطلاقا من الموضوع المرجعي (بلدة مسيردة*)، من أجل تهريب السلع، واستبدالها، وهو انتقال مكاني يلعب دورا أساسيا في بنية الحيز المكاني للرواية ... كذلك الانتقال الطوعي، أو القسري لبعض الشخصيات في الرواية من الشرق الجزائري إلى الغرب (لونجا القبائلية، والقهواجي السطايفي)، إلى جانب حالة الاغتراب النفسي التي تنضح بها المونولوجات الداخلية لعدد من شخصيات الرواية الرئيسية (البطلة لونجا)، ومن هذه الدلالات ما يتعلق بالشكل الفني للرواية؛ إذ أن التغريبة أطلقت على الجزء الأخير من سيرة بني هلال، التي تحكي ارتحال قبائل بني هلال نحو شمال إفريقيا، وهي قصة ذات طابع ملحمي»(21).

لكن المثير للاستدراك أن مفهوم التغريبة قد اقترن بفكرة الترحال في السيرة الهلالية، وقد اتصف بالجماعية؛ فقوم بني هلال كانت «هجرتهم جماعية»(22)، أما هجرة "صالح" فكانت فردية، وقد جاءت هذه المعارضة بطرح مفهوم التغريبة الفردية؛ لكسر أفق التوقع التناصي(23).

ولم تقتصر الإحالة الاستعارية على العنونة فحسب، بل شملت أيضا الخطاب المقدماتي الذي افتتحت به المدونة الروائية؛ حيث جاء على لسان السارد: «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا، واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم، وبؤسكم، ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان، ودياب الزغبي، وأبو زيد الهلالي، والجازية (...)، فمنذ أن وُجدنا على هذه الأرض، وإلى يومنا هذا، والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة (...)»(24).

بهذا الخطاب التوجيهي يحيلنا الروائي إلى سند تاريخي؛ حيث يمكننا مكاشفة أسباب جوعنا وبؤسنا في واقع بني هلال؛ «هذه السلالة الخائبة عندها كل شيء، ويقتلها الجوع»25، وهذا الوضع المأساوي الذي خطته ملامح البؤس والجوع لم يتغير وإذا ما أردنا تفسير الحاضر سنجد حتما ما يرضي حاجتنا إذا ما عدنا إلى الوراء حيث أصل التراكم الذي وصلنا إليه.

ويؤكد السارد واقعية المرجع الحكائي في كتابة روايته بالقول: «أن أحداث هذه الرواية هي من نسيج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ما ورد أي تشابه، أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص، أو أية عشيرة، أو أية قبيلة، أو أية دولة، على وجه هذه الكرة الأرضية، فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً»26.

وتدعم شخصية "صالح" ميثاق الإلحاق النصي بما تعرفهعن السيرة الهلالية خاصة أعلامها من النساء والرجال، وكذا المواقف والأحداث والأماكن، وغير ذلك من المعطيات الإخبارية التي من شأنها توثيق الإحالة الروائية إلى السيرة الهلالية، و«عبر هذا التجريب في استثمار التراث السردي يأتي التناص مع أشتات من تغريبة بني هلال، ومع اللغة الهلالية، كما يأتي تعدد الرواة في تداخل وانفصال الراوي مع صالح الزوفري، مقابل تداخل وانفصال القوال مع أبي زيد في التغريبة، ويدفع ذلك باللغة – مع المثل، والأغاني، واليومي- إلى تعدد المستويات»27.

لقد أخذت الرواية بأسباب السيرة الهلالية؛ حيث تقدم لنا شخصية "صالح" المواطن البسيط الذي يعاني ويلات حرب التحرير ومرارة الفقر في فترة الاستقلال، فقد انحصر تحصيل قوته في موسم الحصاد، ولم يجد لدى السلطة الوصية بعد أن تقرب منها طلبا لتحسين وضعيته غير الشعارات الرنانة وخطابات التقشف، الأمر الذي اضطره إلى الهجرة وتهريب السلع من المغرب

إلى الجزائر مكرها، وتلتقي هذه التشكيلة من الأحداث وأحداث التغريبة فقد كان القاسم المشترك بينهما جفاف العيش؛ ذلك أن «السبب الدافع لتلك الهجرة من ربوع وادي الأردن وفلسطين لم يكن سوى القحط والجفاف»28.

إن هناك تشابها ظاهرا بين الوضع الاجتماعي والتاريخي العام الذي عاشه بنو هلال وأوضاع الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال؛ حيث سادت الصراعات وتعقدت ظروف الحياة، فلم تكن استعارة السيرة الشعبية مطلبا جماليا خالصا بقدر ما كان مطلبا استفزازيا لمساءلة التاريخ والواقع29.

ومن تجليات التناص الروائي السير–شعبي تخريج مقاطع نصية سردية باعتماد تقنية مزج العناصر فتأتي متداخلة إلى حد يصعب فيه تمييز حدود المناطق المستعارة؛ ومن ذلك ما جاء على لسان السارد: «آه يا السبايبي، بيننا دم الجازية، وغربة لونجا، ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة، ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون، تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد لا أحد ...، ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي، أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال:

فإن كنت طائعا لله، وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد

ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان:

سمعا، وطاعة يا مولاي.

ولن أحط القيد في رجلي، فالسيوف اليمنية التي تملكها بتّارة، ومخيفة، لكنها عاجزة عن حزّ رقاب الفقراء»30.

يطرح هذا المقطع إشكالية الغنى والفقر، وجهاد الإنسان البسيط في مواجهة واقع استبدادي فرض عليه، إضافة إلى توارث الإيمان بفكرة الكفاح في سبيل تحرير الذات الإنسانية، والانفلات من قبضة الأطر السياسية والاجتماعية المغلوطة التي لا ترتفع بحياة البسطاء، بقدر من تنزل بها إلى الدرك الأسفل.

وتأخذ الممارسة التناصية سبيل المعارضة التاريخية للوقائع، مراجعة لخطاب الرواة ممن تناقلوا السيرة الهلالية، وطعنا في خطاب الراهن؛ بحكم الشبه القائم بين السابقين من الهلاليين، والمتأخرين من الجزائريين، فـ «في هذه البلاد الواسعة يا العربي التي تشبه أراضي بني هلال، كلما لمسناها تزداد ضيقا، يحدث أن يموت المرء كما تموت أبسط الحشرات، فالمحاكم في هذه الأرض لحظة الغضب تجري في دقيقة واحدة في دماغ كل واحد فينا، نحن الرؤساء، نحن الحكومة، ونحن الضحايا، وكما يقول سيدي علي التوناني: فإذا اختلط الحاكم بالمحكوم، والمحكوم بالحاكم فأذن لهذه البلاد بالدمار، التوناني كان مؤرخا فاشلا، وتافها، وأحد أزلام الزناتي خليفة، ولكنه مع ذلك لا ينطق إلا من خلال تجربته»31.

إن النصيب الأكبر من الاختلال الذي تعيشه المجتمعات مردّه إلى وجود خلل في العلاقة بين الحاكم والمحكوم؛ حيث «يتجسد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي، والسياسي باعتباره بنية تتجذر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر، والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة، وكأن التاريخ، والواقع لا يتحققان إلا عبر سلطة الحاكم القاهرة، والقامعة، نجد هذا السياسي مجسدا في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز) لذلك تأتي البنيات النصية في "فاتحة الرواية" متواشجة، ومُعبرا عنها بواسطة مناصات تمهيدية للنص "نوار اللوز"»32.

لقد هيأ التناص التراثي مواضع عبور عدة عبر النص الروائي "نوار اللوز" أريد بها في الأصل استحداث علائق من شأنها التحكم في عناصر التوجيه والتأثير التي تحدد مسارات التلقي، أما عن العرض الأجناسي فإن هذا العمل الروائي قد تمسك بهويته الروائية بالرغم من التوظيف الطاغي للسيرة الشعبية فلا يفتح الصوت السردي نافذة على حدث ما إلا ويقبل منها صوت السيرة الهلالية.

- **الخرافة:**

سجل النص الخرافي حضورا مهما في المدونة الروائية لواسيني الأعرج، واللافت للنظر بشأن النصوص الخرافية أنها كانت تروى في الأسواق الشعبية على لسان القوال؛ حيث يلتف الناس حوله في شكل حلقات، ومن ذلك خرافة "لونجا"؛ ذلك الاسم الذي حملته المرأة التي أحبها "صالح" في رواية نوار اللوز؛ إذ أشار السارد فقال: «سنذهب إلى السوق يا صديقي نستمع إلى حكايات **عمر بوحلاقي** عن **أبي زيد الهلالي**، و**الجازية** التي لم ينته جمالها الأبدي عن السيد **علي** ورأس الغول، و**الزير سالم**، وأحجيات **لونجا** ... سنصل إلى جبال الأغوال والأهوال، ونُخرج **لونجا** من ضباب البحار والبخور المقرفة»33.

ويصبح توظيف الخطاب الخرافي أكثر عمقا حين تستحيل "لونجا" شخصية فاعلة في صناعة الحدث السردي؛ حيث يتمثلها "صالح" حاضرة في وعيه، فيخاطبها قائلا: «يا **لونجا** وأنت موضوعة في برج الموت تدلين شعرك للغادي والرائح علّه يلتفت لآلامك، قيل لك حتما سيعثر على شعرك رجل يتقن الخروج من الأهوال سالما، سيكون أخاك، قيل إنه سيصعد ويصل وربما سقط في الطريق، فالطالع يا ابنة الناس متناقض»34.

ويظهر اطلاع "صالح" على الحكاية الخرافية للونجا والغيلان من أقواله في أكثر من مقطع سردي؛ ومن ذلك قوله: «**لونجا** تحاصر جمالها الغيلان، وتنافسك فيها بلاد المصائب والأهوال، عليك أن تكون قادرا على الصياح عليها من تحت قمة جبل النار بصوت نقي وعال:

«لونجا يا لونجا
شعرتك خبالة
دلي لي سالفك نطلع

وعليك يا **صويلح** يا ابن بلدة الفقر والقحط أن تكون قادرا على مقارعة الغيلان الآدمية، التي حين تعود من صيدها، تتأكد، تحسب شعرات **لونجا** الواحدة تلو الأخرى، تطمئن من أن أيادي بشرية لم تمسها، ستعلق شعرة بيديك يا **صويلح الزوفري**، وإذا كنت فاشلا في الدفاع عن حبك لها التهمتك الغيلان لتذهب أخبارك مع الريح»35.

وإذا كانت الخرافة تأتي على ذكر الغول في صيغة الإفراد، فإن الرواية تأتي على ذكر الغيلان في صيغة الجمع؛ في إحالة رمزية إلى الفئة الاستغلالية التي تأتي على رأس السلطة، ولم تتراجع يوما عن نهب خيرات البلاد، إنهم غيلان آدمية على حد وصف السارد:

- «آه يا بابا **صالح** أنت تهذي، صدقني أنت تهذي، وتحاول تبرير لحظة الضعف التي أُصبت بها وأنت تواجه أناسا كالغيلان بأسنان حادة، وعيون تلحظ الكبيرة والصغيرة»36.

لقد وظّف الروائي التناص الخرافي في محاكمة الواقع الجزائري، ووضعه في سياق خطاب مساءلة سياسية واجتماعية، جاعلا من "لونجا" الشخصية الخرافية معادلا موضوعيا لجزائر ما بعد الاستقلال في مرحلة إعادة البناء بكل أزماتها وصراعاتها، وعلى هذا الأساس تعامل الروائي مع "لونجا"؛ فكانت «تلك المرأة أحيانا رمزا للجزائر التي أحبها **صالح بن عامر** حبا دفعه إلى الذود عنها زمن الاستعمار، والتصدي لمنتهبي ثرواتها زمن الاستقلال»37.

إن ما يمكن رصده في الاستعارة الروائية للنص الخرافي أن الروائي قد استثمر مكانة "لونجا" في الوعي الشعبي، وبذلك أضفى على الرواية لمسة محلية قد تمارس صداها في مقروئية الرواية، فضلا عن جعل المحمول الخرافي وسيطا في نقل المحمول السياسي المسكوت عنه الذي تتطلع الرواية إلى تبليغه اعتمادا على هذا النمط من الوساطات الاستعارية، غير أن التحدي الأكبر الذي واجه الروائي هو التمكن من التحكم في توجيه فهم هذه المحمولات.

– الأسطورة:

تعدّ الأسطورة من بين القطاعات النصية الشعبية التي حفل التجريب الروائي لواسيني الأعرج باستدعائها؛ من منظور أنها تمثل «أولى مظاهر التفكير الفوقي عناية بالغريب العجيب، وتوظيفا له على الإطلاق؛ لأنها تقوم على أساسه، ولا تتمايز عن غيرها من تجليّات التفكير إلا به»38.

ومن بين الأساطير التي أتى الروائي على توظيفها أسطورة "طائر الفينيق"*؛ قال الراوي: «أي عصر هذا هو عصر الحريم!!، يجب أن تُغسل إهانة الملك – الحاكم – الهمام بالدم، أينه ملكك أيّها المسكين؟!!، لا شيء طائر الفينيق، طائر النّار يقوم من أكوام رماده»39.

ويرمز الروائي بهذا الطائر إلى جزائر العشرية السوداء في إشارة إلى ما عاشته من موت وانبعاث، وما بينهما من مد وجزر، شأنها في ذلك شأن طائر الفينيق؛ حيث «تنتفض وتقوم وتنبعث بعد كل موت، وهكذا فإذا كان هناك ما يوحي بالموت، فهناك في المقابل دوماً ما يبعث على الأمل، ويوحي بالانبعاث، والتجدد، والاستمرار، والديمومة»40.

ونلتقي والأسطورة المحلية "حارسة الظلال" التي اتخذ منها الروائي عنوانا لإحدى رواياته؛ حيث تم عقد ميثاق إلحاق نصي من العتبة الأولى للتجريب السردي في هذه المدونة؛ وحارسة الظلال «امرأة منجمة، تعرّف الناس بالغيب عن طريق حركات الظلال، وجودها متعلق بحكاية أسطورية؛ مفادها أنها كانت من عائلة ثرية، وأرادت الزواج من رجل متواضع، فرفض أهلها ذلك، ففرت إلى مكان مرتفع من المدينة (الجزائر)، وبقيت هناك تحرس الظل، وتنتظر عودة الرجل الذي أحبته حاملا معه الشمس ليخلصها من وضعيتها تلك، اكتست المرأة هالة من القداسة بعد أن قامت بشفاء عاقر من عقمها، وهي معجزة تشبه معجزة الأنبياء»41.

لقد ترددت هذه الأسطورة كثيرا في قصص "**حنا**" التي كانت ترويها على مسمع "**حسيسن**" في ليالي السمر، وهذا ما أكده قائلا: «ليلة البارحة سهرت كثيرا؛ بسبب القصص الجميلة التي روتها لي **حنّا**، خصوصا عن حارسة الظلال التي تنتظر بفارغ الصبر عودة خويا حمو، حامل الشمس، الضائع وسط الأشواق والأنوار، حكت لي الليل كله عن أسدها الأندلسي، والسيدة التي لا عمر لها»42.

لقد عودنا الروائي على تدخلاته الاستعارية الرمزية في الإحالة إلى الجزائر؛ حيث يذكر حارسة الظلال ذكرا طافحا بالأسى والحسرة قاصدا بها جزائر العشرية السوداء التي واجهت واقعا مأساويا بعزم وثبات43؛ فيقول: «مسكين يا منحدر المظالم، لم تعد تخيف إلا نفسك.

ومسكينة أيتها السيدة المتوحشة؛ حارسة الظلال والأساطير. أيتها المنسية، ورقة تدحرجت من سرو متهالك في فراغ ضيّع أصداءه»44، وسط متاهات موت ضيّعت بداياتها ونهاياتها، كانت هذه «حاسة الظلال الضائعة في سراديب مدينة بلا روح ... مدينة الجزائر»45.

إنها حارسة الظلال والوجه الآخر لمدينة الجزائر، إنها القناع الذي تلبسه؛ «امرأة بدون سن، تنتظر منذ قرون بدون كلل، لم تشخ أبدا، وترد بدون أدنى تردد على كل من يسألها لماذا هذا الانتظار اليائس بينما الآفاق مغلقة لا تخبئ وراءها إلا الخراب؟»46.

إن هذا التوصيف الأسطوري المستوحى من الثقافة الشعبية المحلية لا شك فإن يتوافق ومدينة الجزائر كما هي ماثلة في وعي الأهالي إنها تقع في حكم المتجاوز زمنيا، وهي في انتظار دائم لمجهول قد يأتيها بما يضمد جراح ماضيها وحاضرها، مع أن ما يلوح في الآفاق ليس في مستوى المنتظر إطلاقا.

ويأخذ الخطاب الأسطوري في رواية الأمير تخريجا آخر يتمحور حول تقديم شخصية الأمير عبد القادر الذي ينزع إلى المتخيل الأسطوري في أحايين كثيرة؛ كما تصورته القبائل الموالية له؛ «حتى أن بعضها بايع الأمير بينه وبينها روابط قبلية معقدة وأسطورية، يظنونه من سلالة الرسول*، وأنّ القوى التي تساعده، قوى خارقة»47.

وقد امتدت هذه الهالة من القداسة لتمتزج بكرامات الأوليات الصالحين وما لهم من مكانة في الذاكرة الشعبية الجزائري؛ إذ جاء في أحد الانتصارات أنه «عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين الكثير من الناس قالوا إنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه، وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه، كان مرفقا بهالة من النور تعمي الأبصار، يرسل أتربته باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم، ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها، فيسجن»48.

كما قدّمت الرواية شخص الأمير على أنه المخلص في وعي الأهالي، وانتشر القيل والقال، وأصبحت مواقفه الأسطورية حديث العام والخاص، يتداولها الرواة في الأسواق والتجمعات، فـ «عن عبوره وادي الملوية قيل في الليلة نفسها، إنّ شيئا غريبا قد حدث حتى قبل بدء العبور، الشمس أشرقت من الغروب فأوحت للأمير بأنّ مكروها سيحدث، وفي منتصف النهار بدأت البروق تشق صدر السماء بقوة فعرف أنّ ما ينتظر فرسانه وعسكره كبير، كانوا قلة فتعددوا، وعدوهم كان لا يحصى فصار لا يذكر. قيل إن مطرا حميما سقط على جيوش السلطان فأبادها، وجعلها كعصف مأكول. وقيل إن الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذه وإنقاذ دائرته من هلاك مؤكد، وأن الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد **العقون** وأخوه **سليمان** هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل، وأشعلت النيران في جيوشهم. هكذا يقول بعض الذين سمعوا عن ذلك اليوم ولم يروه»49.

إن الوعي الشعبي وما يتسم به من سذاجة وسطحية في التصور، وهوس بالغريب والعجيب قد انحرف به إلى تمثل معطيات النبوة في شخص الأمير، فقد أصبحت مساعدته أمرا حتميا لدى جميع الناس «وإذا حدث وأن سلّم الأمير نفسه للنصارى، سيدفع المسلمون الثمن الذي دفعه اليهود عندما سلموا سيدنا **المسيح** للرومان لقتله»50.

إن خلق هكذا أجواء أسطورية عجائبية، لم يفعل فعلته الجمالية والفكرية بالشخصيات أو الأحداث أو الأماكن أو حتى الأزمنة فحسب، بل كذلك منطق اشتغال اللغة السردية، مرورا بهذا المعبر جرّبت الرواية ما يسمى باللغة الأسطورية، وقد ظهرت صياغتها في تقديم كل ما سبق ذكره من عناصر حكائية وهي تشترك في بناء المشهد السردي.

أما عن التقنيات المصاحبة في عرض هذه النط من اللغة فكان الوصف؛ لأن «الاعتماد على الوصف هو صفة اللغة الأسطورية التي تثري المشهد الإنساني، أو الزماني، أو المكاني ليتم التعرف عليه تخبلا من جهة، كما أنه يمثل أهم خصائص الجنس الأدبي الذي يوهمنا بأنه ينتمي إليه، لا إلى الرواية وهو جنس الرحلات، فالرواية قد غلب على بنيتها السردية طابع الوصف، وهي السمة الرتيبة للبناء القصصي في الرحلات»51.

لقد وجدت الرواية في التراثي مطيتها في الانفتاح الواعي على مستويات وآفاق من التشكيل الخطابي تخطت بها حدود الأطر التقليدية للبنية السردية، والتراثي في تجليه عبر التخريجات الروائية مكنها من طرح جملة من المعارضات في الجمع بين المتخيل، والواقعي، والمعقول واللامعقول، والمختلف أجناسيا؛ في سياق عرض رؤى مغايرة للإنسان في مساءلته مظاهر وجوده، وحساسية وضعه السياسي والاجتماعي.

الإحالات:

1. أبو الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زَكَرِيا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارُون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، (كتاب الواو، باب الواو والراء وما يثلثهما، مادة ورث)، ص 105.
2. أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)، ص 111-112.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير) 1984، ص 63.
4. عبد السلام هارون، التراث العربي، مجلة الوعي الإسلامي، إصدار وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار الثمانون، ط1، 1435 هـ-2014م، ص 21
5. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ-1992م، ص 13.
6. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات .. ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، تموز/يوليو 1991، ص 23-24.
7. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط)، ص 3.
8. إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2009، ص 111.
9. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، دكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2011-2012، ص 22.

10. المرجع نفسه، ص 29.
11. صـليحة بردي، الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أعمال واسـيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي، إشراف أ.د. عبد القادر توزان، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف، 2017/12/18، ص 261.

12. عاشـور سـرقمة، اسـتراتيجيات توظيف الموروث الشـعبي في الأعمال السـردية الجزائرية – مقاربة في البنى والرؤى والدلالات، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع13، 2015، ص 29.
13. عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مجلة الثقافة، الجزائر، ع21، أكتوبر 2009، ص 12.
14. عاشـور سـرقمة، اسـتراتيجيات توظيف الموروث الشـعبي في الأعمال السـردية الجزائرية – مقاربة في البنى والرؤى والدلالات، مرجع سـابق، ص 29.
15. عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مرجع سابق، ص 10.
16. ينظر: المرجع نفسه، ص 11.
17. نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب – دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشـــورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو/ دار الأمل للطباعة والنشـــر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011، ص 42.
18. حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الثاني، 2007، ص 82.

19. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 363.
20. جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC) ، رقم 11، 2005، ص 41.

*- مسـيردة: منطقـة تقع في أقصـى الشـمـال الغربي على الحـدود الغربيـة للجزائر مع دولـة المغرب. ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org (تاريخ آخر فحص للصفحة: 28 أبريل 2016).
21. عبد الحميد بورايو، منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص 137-138.

22. شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012، ص 10.
23. ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 88.
24. واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 5.
25. المصدر نفسه، ص 50.
26. المصدر نفسه، ص 5.

27. نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 62.
28. شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مرجع سابق، ص 10.

29. ينظر: مخلوف عامر، الكتابة لحظة حياة – مقالات في القصة والرواية والشعر ونقد النقد، دار الحكمة، الجزائر، 2012، ص 63.
30. واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 94.
31. المصدر نفسه، ص 143.
32. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص 90-91.
33. واسيني الأعرج، نوار اللوز، مصدر سابق، ص 26.
34. المصدر نفسه، ص 101.

35. المصدر نفسه، ص 53.

36. المصدر نفسه، ص 184.

37. فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، 2007، ص 211.

38. هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة، 2015-2016، ص 348.

*- فوينيكس (Phoenix): طائر بديع الشكل يشبه النسر، ريشه أحمر مذهّب، يرمز لإله الشمس المقدس في مصر القديمة، يظهر للبشر مرة كل خمسمائة سنة، وإذا أحس بقرب أجله يضع بيضه في عشه ويموت، وسرعان ما تفقس البيضة عنقاء جديدة، وحين تصل سن البلوغ تحمل أباها الفاني (المسمى "هيليوبوليس" في القاموس المصري القديم) إلى مذبح إله الشمس وتحرّقه، في حين تقول رواية أخرى أن العنقاء هي التي تحرق نفسها فوق كومة من الحطب بعد مضي خمسمائة سنة. ينظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، ط2، 1988، ص 239.

39. واسيني الأعرج، سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 181.

40. لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مجلة مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع10، 2014، ص 275.

41. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص 73.

42. واسيني الأعرج، حارسة الظلال – دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006، ص 157.

43. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية- روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، مرجع سابق، ص73.

44. واسيني الأعرج، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 15.

45 – المصدر نفسه، ص 194.

46. المصدر نفسه، ص 155.

*- الرسول محمد عليه صوات الله وسلامه.

47. واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، نوفمبر 2004، ص 414.

48. المصدر نفسه، ص 414.

49. المصدر نفسه، ص 414-415.

50. المصدر نفسه، ص 415.

51. لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015، ص 227.

قائمة المصدر والمراجع:

1. أبو الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زَكَرِيا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارُون، ج6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، (كتاب الواو، باب الواو والراء وما يثلثهما، مادة ورث).
2. أبو الفضل جمال الدّين محمَّد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت.ط)،
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير) 1984،
4. عبد السلام هارون، التراث العربي، مجلة الوعي الإسلامي، إصدار وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار الثمانون، ط1، 1435 هـ-2014م،
5. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1412هـ-1992م،
6. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات .. ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، تموز/يوليو 1991،
7. نبيلة إبراهيم،أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت.ط)،
8. إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2009،
9. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا – مقاربة تحليلية تأويلية، دكتوراه علوم في الأدب الحديث، إشراف الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2011-2012،
10. صليحة بردي، الإيديولوجي والجمالي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية أعمال واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي، إشراف أ.د. عبد القادر توزان، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف، 2017/12/18،
11. عاشور سرقمة، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي في الأعمال السردية الجزائرية – مقاربة في البنى والرؤى والدلالات، مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع13، 2015،
12. عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مجلة الثقافة، الجزائر، ع21، أكتوبر 2009،
13. نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب – دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو/ دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ع9، جوان 2011،
14. حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الثاني، 2007،
15. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009،
16. جعفر يايوش، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تنسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC) ، رقم 11، 2005،
17. الموقع الإلكتروني: https://ar.m.wikipedia.org
18. عبد الحميد بورايو، منطق السرد– دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994،
19. شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012،
20. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي – من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006،
21. واسيني الأعرج، نوار اللوز – تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983،
22. نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003،
23. مخلوف عامر، الكتابة لحظة حياة – مقالات في القصة والرواية والشعر ونقد النقد، دار الحكمة، الجزائر، 2012،
24. فووزي الزمرلي، شعرية الرواية الهوية بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، 2007،
25. هند سعدوني، الأشكال الجديدة للفعل الروائي في الرواية الجزائرية العربية بحث في الممكن النظري والمنجز التطبيقي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة، 2015-2016،

26. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، ط2، 1988،

27. واسيني الأعرج، سيدة المقام، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001،

28. لزهر مساعدية، العجيب والغريب والأسطوري في الرواية الجزائرية، مجلة مقاربات – مجلة دولية أدبية علمية ثقافية محكمة، جامعة الجلفة، الجزائر، ع10، 2014،

29. واسيني الأعرج، حارسة الظلال – دون كيشوت في الجزائر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006،

30. واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، نوفمبر 2004،

31. لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد – دورية أكاديمية محكمة تعنى بالنقد ومصطلحاته، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع9، ديسمبر 2015،

فضاء المدينة بين التشكل العمراني والمشهد السّردي

– قراءة في رواية "الوساوس الغريبة" لمحمد مفلاح–

د/ الحاج جغدم (جامعة الشلف–الجزائر)

ملخص:

تعد المدينة إحدى أهم صـــور التشـــكيل الحضـــاري والرقي العمراني، فهي تســـتقطب مختلف الفئات الاجتماعية وتشـهد مختلف التطورات الاقتصـادية والسـياسـيّة... ما يجعلها في حركيّة دائمة ودافعيّة مسـتمرة، لتخرج بذلك من بعدها الأنطولوجي الذي يعكس واقعها ومجريات الأحداث داخلها ونفســـيات ســـكانها وإيديولوجياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الحضاري، الرقي العمراني، الواقع، الأحداث، العلاقات الاجتماعية.

تعد المدينة إحدى أهم صـــور التشـــكيل الحضـــاري والرقي العمراني، فهي تســـتقطب مختلف الفئات الاجتماعية وتشـهد مختلف التطورات الاقتصـادية والسـياسـيّة... ما يجعلها في حركيّة دائمة ودافعيّة مسـتمرة، لتخرج بذلك من بعدها الأنطولوجي الذي يعكس واقعها ومجريات الأحداث داخلها ونفســـيات ســـكانها وإيديولوجياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية.

من هذا المنظور، تصبح المدينة مصـدرًا للإلهام الفني والوحي الإبداعي، فيجسّـدها الرّسـام ويغنّي لها المطرب ويعزف لها الموسيقار وينظم لها الشاعر وينسج لها الروائي، ولعل هذا الأخير أكثر قدرة على محاكاة المدينة كون الرواية أكثر الأجناس الأدبيّة والفنيّة شـساعة، ما يتيح لكاتبها إمكانية وصـفها بإسـهاب وسـرد وقائع الحياة فيا بدقة وتفصيل.

من هنا تروم هذه الورقة البحثية الموسومة بـــ: "فضاء المدينة بين التشكل العمراني والمشهد السّردي –قراءة في رواية "الوسـاوس الغريبة" لمحمد مفلاح–معالجة هذه المفارقة بين المدينة عمومًا ومدينة غيليزان خصـوصًـا، في تمظهرها العمراني والتاريخي وبين تمظهرها على الورق، والتي صـــورها لنا الروائي محمد مفلاح وهو يجســـدها في رواياته عامة، والوساوس الغريبة خاصة، فكيف تنتقل المدينة من الفضاء الهندسي المعماري إلى الفضاء النّصي؟ وكيف تخدم المشـهد السّـردي والحدث الروائي؟ إلى أيّ مدى يحافظ التخيل الروائي على خصو... وتفاصيلها؟ كيف تمظهرت غيليزان وتفاصيلها التاريخية والعمرانية والاجتماعية في رواية الوساوس الغريبة؟

أولاً: الرواية

رواية "الوســـاوس الغريبة" هي عمل أدبي إبداعي جزائري للأديب والباحث محمد مفلاح، واكب الحركة الفكرية فترة الأعوام التسعين من القرن الماضي، خرجت للوجود في السداسي الثاني عام 2005 بعد مخاض عسير رصد خلالها محمد مفلاح أحداثا اجتماعية وسياسيّة وثقافية، جرت وقائعها في مدينة غيليزان" بوصفها فضاء أو مكانًا من مجموع الأمكنة التّي تقوم عليها جغرافية الجزائر.

فالرواية ذات العنوان الفرعي "على هامش مقتل الأرملة الثريّة "من منظور النقد الأدبي في الجزائر طامحة " إلى التنصل من صورة الواقع بما فيه من تجليات وخصوصيّة بيئيّة وأحداث شاهدة على تاريخية مشاهدها ووقائعها، مشاهد ووقائع وأحداث مصاغة بلّغة صريحة عاريّة شفافة تؤرخ بالأرقام أحياناً، وتذكر بموضوعية ممزوجة بذاتية الانفعال والفاعل..."(1)

والواقع أنّ هذه الرواية – حســـب تعبير نور الدين- "غنية بما حوت من أفكار وقيم ومثل جاءت على ألسنة شخصياتها وسادها في كثير من المقامات، كما أنّ بنيتها الجمالية والأسلوبية وأبعادها الوظيفية تنبئ بإمكانات فنيّة مهمة من السارد – الخارج نصي – أي السارد خارج الخطاب وهو الكاتب، وتعلن عن قدرة متميزة في تطويع لغة القص والتحكم في ملكتها، وتحميلها دلالات عميقة الرؤيا..." (2)

وعلى هذا الأساس، فإنّ رواية "الوساوس الغريبة" من النصوص التي تُسهل الانتقال الانسيابي بين عالم الواقع والعالم الروائي، بما تزخر به من معانٍ إنسانية ونفسّية (داخل النص) وموقف خاص (خارج النص)، إذ تعتبر مسحًا سردياً لتحولات الواقع، هذا التحول هو أيضاً تحوّل في "خطاب الوّاقع كما يسميه الشاعر الإسباني لويس غارسيّا منتيرو... تتبع الروائي ذلك كمحاولة لحبس أماكن الصدع، فتحوّل الاضطرابات الخارجي إلى داخلي"(3).

وعليه فإن رواية" الوساوس الغريبة" نصٌ وسواسي بجدارة إستطاع أن يوقع القارئ في أحابيله، وأوّل ما يسترعي الانتباه هو غياب الإهداء وكأن الكاتب قصد إرباك المتلقي واستفزازه بالبحث حول أسباب هذا الغياب من جهة، ومن جهة أخرى يفضح حاله من الحيرة لدى الناص أنسته الإهداء، إضافة إلى ذلك نصادف ثنائية الكاتب" عمار الحرّ" والشاعر" عبد الحكيم الوردي" واستئثار الأول بفضاء الحركة في النص؛ ما أضفى إلى جدلية الصراع بين الرواية والشعر والانتصار للأولى بدلالة سجن الشاعر؟ الغاية من ذلك إرباك الشاعر وإركابه حالة الاضطراب لينخرط في المناخ العام للنص، لهذا ينبهنا كارلوني وفيللو إلى أن الوسواس السري، الذي كان يسيطر على ما لارميه، وسواس الشقيقة المتوفاة...(4)

ثانيًا: جمالية الفضاء بين البناء الهندسي والتخيل النصي:

أضحت قضية الفضاء في الخطاب الروائي، تشكل – منذ زمن بعيد– جدلاً واسعا، إذ استأثر بها العديد من النقاد والمنظرين منذ... في القرن الثامن عشر حتى وقتنا هذا. فقد انصبت العديد من الدراسات السيميائية والشعرية على البنيات الزمنية والشخصيات، فيما اعتبر الفضاء – أو ما نعته بعض الدارسين بشكل ملتبس (المكان)– تلك الأخبار المكانية التي تتحرك فيها الشخصيات. وهذا ما أدى بهنري ميتران في سياق صعوبة إيجاد نظريّة حول الفضاء(5).

وعلى هذا الأساس يرى بعض الدارسين في سياق تمييزهم بين الفضاء والمكان" إن الفضاء في الروايّة هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"(6). إذ أنه" لا يكن بأية حال أن يظل الفضاء الروائي منعزلا عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص كالشخصيات، والأحداث والزمن وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل "قاصرا عن إدراك الأبعاد الدلاّلية، ذلك المكونات يجعل التأويل قاصراً عن إدراك الأبعاد الدلاليّة، ذلك أن الروائي مثل الفنان المعامري، يشيد فضاء النصّي وفق تصور محكم واستراتيجية معيّنة، ويشكل نصّه كموضوع للفكر الذي يخلقه"(7).

من هذا المنظور، فإنّ شعرية الفضاء في الرواية "نشأت من الجدالات الفلسفية الأغريقية والرومانية حول طبيعة الفضاء والزمن، وما دامت جل الأشكال الأدبيّة، وضمنها الرواية تجد جذورها في الأدب الإغريقي الروماني، فمن الضروري والأفضل طرح المبادئ الأساسيّة لاستقصاء الفضاء في سياق تطور النثر الغربي، غير أنّ مناقشات الفضائية في الرواية جليّا إلاّ عندما يدرك المرء أن الشكل الفضائي في الأدب ذو علاقة في جذوره مع المواقف مع المواقف الفلسفية والفنيّة والعلمية السائدة تجاه الفضاء الفيزيقي"(8).

من هنا تقترح رواية "الوساوس الغريب في طرحها الفكري والثقافي والفني بكل أبعاده المختلفة "تنويعات جمّة للمكان، يحفل بها الفضاء النصي، تنضافُ إلى مجموع المتضادات التيميّة المؤجّجة، والمنتجة لمدلول العنوان، فهي تزخرُ بالأمكنة المفتوحة (الجزائر، وهران، غيليزتن...) التي يلحقها الناص بأوصاف تعرّي زمن نفسي متاخم لزمن السّرد، وتسمح بإتاحة البرهان على حركة عضوية داخل أنساق الفضاء لإنتاج حالة إبداعية متوسّمة دوماً أفق العلاقة مع المكان"(9)

وعلى الشاطئ الآخر من هذه الرواية، يطلعنا الناص "محمد مفلاح" على أبعاد دلاليّة للأمكنة المغلقة التي "ترتبط بالعمق النفسي الذي يمنح النص تشعباته النفسيّة حسب سياق التفويض الواعي أو اللاواعي – حسب

أغلب الظن – للافضـــاءات البوحيّة للحيّز كنموذج قادر في ذاته على إفتكاك علاميّة الخاصـــة داخل النص"(10).

وعليه، فإنّ رواية "محمد مفلاح" تحمل عنوانًا رئيساً هو "الوساوس الغريبة" سُجِلَ على الورقة الثانية بحروف كبيرة إلى جانبه عنوان فرعي بحروف صـــغيرة "على هامش مقتل الأرملة الثريّة، وللعناوين: الرئيســـي والفرعي علاقة بمعنى الرواية، فهما يتكاملان من حيث دلالاتهما على عناصـر أسـياسـيّة تؤلف نص رواية "الوسـاوس الغريبة"، ويُلمحان للواقع الاجتماعي والنفســـي وللمقومات الفنيّة من مثل: الحرث، والشـــخصـــيات والفضاء...إلخ.

من هذا المنظور، يمكننا أن نقول بأن العنوانين يتألفان من مجموعة من العلاقات التي تشـير إلى زمن الرواية ومكانها، وانتمائها الاجتماعي والسياسي وصفات بطلها، إذّ أن العنوان يؤرخ السيرة بطل يعيش الاغتراب بكلّ أبعاده، حينئذ نقرأ:"... وابتسـم للنادل النحيف ثم خرج من مقهى السـعادة. وسـار بخطى هادئة نحو حديقة الشجرة العملاقة، وهو يفكر بجدٍ في الأسلوب الذي يكتب به عن صديقه المتهم بقتل الأرملة الثريّة"(11).

من هنا، يتبين لنا أن عنوان الرواية تحمل هموم بطل مهموس بأفكار ظلّ ثابتاً في الدفاع عنها، عبر أطوار هذا المتن، لأنّه خاص صـراعاً مريراً من أجل الحفاظ على هويته وانسـجام مع الذات يقول:" وغرق عمار الحرّ في بحر من الوســـاوس القاتلة. خاف أن يواجه هموم الوحدة المخفية التي قد تبعده عن كلّ الناس. وظلّت أمّه الحزيّنة تحدق في وجهه المتعب، انتظرت منه ردًّا ولما لاحظت سكوته المنذر بالغضب الشديد، وضعت فنجان القهوة على المكتب الخشبي وخرجت إلى الغرفة..."(12)

ومن نافلة القول، أنّ التعبير الإنســـاني. بما مبدأ يؤمن به كلّ مبدع، حيث أنّ الكاتب لا يمكنه أن يكتب من عدم، أو يطرح جملة من الأفكار الخارجة عن نطاق الواقعي، ومن هنا جاءت رواية "الوساوس الغريبة" تمتاز بقدرتها على نقل رؤية الكاتب للحياة والمجتمع بدقة"(13)، يقول "وابتســـم عمار الحر حين تذكر اليوم الذي تهجم فيه بن عيسى الدريس على الشاغر واتهمه أمام الملأ"(14).

ثالثًا: تمظهرات الفضاء في رواية "الوساوس الغريبة"

يتألف خطاب الرواية من ثنائية " الماضي–الحاضر" وهما يدلان على معنى الوجود، وتتمظهر العلاقة بينهما بعلاقة زمنيّة "الماقبل... المابعد"، فالمكان مرتبط ارتباطا وثيقاً بالماقبل، ووجود الزمان في علاقة وثيقة بالمابعد، ذلك أنّ الرواية تتخذن من المكان والزمان والعلاقة بينهما إنتاجية النّص "وتفتح منذ البداية أسـبقية المكان عن الزمان"(15).

وبناءًا "على ذلك، فإن "زينب الهنيدي" تلك الشخصية التي رسم إسمها على هامش عنوان الرواية، تجسد بثقافتها وإطلاعها على تراث المنطقة بؤرة مركزيّة في علاقة الماضي بالحاضر، وهكذا "يتحوّل السرد من كونه عرضًا للأحداث إلى نظام من التواصل والتخاطب الرسالي"(16). يقول: "والتفت نحوها وسألها إن كانت ما يجهله الكثيرون... والتفتت نحوها وسألها إن كانت تعرف الثائر سيدي الأزرق بلحاج، فابتسمت قائلة له بأنّ زعيم ثورة نسبة 1964..."(17).

ومن هذا المنطلق، فإنّ فهم السّرد على أنّه نظام للتواصل بين السّارد –خرج نصي–، والمتلقي فهو عاطفي خاطئ للأدب، هو ما طبع رواية "الوساوس الغريبة" في كثير من المواطن، وكأن الروائي ها هنا أنتج خطابا مرئياً شفافاً يتنافى وسمة التّخيل التي ناد بها "تودورو" و"بارق" " بوصفها آلية فعالة من آليات الكتابة الأدبيّة بعامة والروائيّة بخاصة.

وعلى هذا الأساس:

يرى منظر الرواية الجديدة "ميشال بيتر" أنّ العلاقة بين الوصف المكاني من الناحية الدلاليّة، وبين الشخصيات علاقة يسيطر فيها المكان على مركزيّة الشخصيةّ الروائيّة، فيعبر عن أحدهما أحاسيسها ويصور انفعالاتها معتمدا على المحيط الذي تتحرك فيه الأشياء من حولها " إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص"(18).

إنَّ تبصر الروائي بما يجري في الواقع المعيش، ومعايشته لذلك يومياً، مكنّه في رواية "الوساوس الغريبة" في حصره للأماكن التاليّة: المدينة السّجن، المقهى، إذ حاول السّارد في بعض مراحل الحكي سلوك تقنيّة فنيّة فرضتها المادة الحكائيّة المستقاة من حيث التركيب العمراني والبشري والثقافي "ليكشف مدى المفارقة الشاسعة بينهما"(19) حيث ألفيناه يحاول التّخلص من سلطة المكان الرابض على الذاكرة، وعلى الآني في الوقت نفسه " الفضاء الغيليزاني" الذي حال دون تحقيق حلم مشروعه؟ إنّه الحديث عن تغيير المكان "اقترح عليها ذات مرّة أن ترافقه إلى وهران الباهيّة أو الجزائر العصمة البهجة"(20).

ونحن إذ نتسائل هنا: لماذا حاول الروائي" محمد مفلاح" فتح فضاءات جديدة فنيّة على علاقة بجماليّة السّرد الروائي؟ ولماذا فشل داخل المتن الروائي إلى مد قنوات الاتصال بين الفضاءات الثلاثة على الأقل في الحكي داخل المتن، إذ لم ترسخ المعالم التي يتصف بها المكان وتحدّد مكانته بين الأمكنة في ذاكرة المتلقي، كما أنها تجعل النَّص الحكائي يعجّ بتجليات الحياة"(21)

إنّنا نّدرك إدراكاً واعيًّا بأنّ الروائي "محمد مفلاح" قد أخفق في إحداث التوازن بين الأمكنة – على الأقل في المادة المحكيّة–بوصفه تقنيّة سرديّة يلجأ إليها الروائي "حين يقابل بينهما لكونهما عالمين مختلفيّن اختلافاً

واضحا ليحدّد مدى الاختلاف على الصعيد الحضاري"(22). بقول: "كان عمار الحر مجتهدًا في دراسته ولكنه توقف عن مواصلتها بجامعة وهران، والتحق بالمعهد العالي لتكوين مستشاري الثقافة... وبعد ثلاثة سنوات من العمل تخلى عن وظيفته"(23).

رابعاً: دلالات فضاء المدينة في رواية "الوساوس الغريبة"

من المزايا التي يجود بها الفضاء على الرواية، أنه عنصر مرن يشتغل في تفاعل مع باقي العناصر السردية الأخرى، بحيث " يتّم إنشاؤه إعتماداً عل المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات "(24)، كما له إمكانات دلايّة وتقنية تتمثل في جمعة بين المتخيّل والواقعي، فهو جزء من المتخيّل داخل بنية النّص وإن كان ظاهره محملاً بأبعاد واقعيّة، ممثلة في ذكر أسماء أماكن موجودة على أرض الواقع"(25).

1- الفضاء المغلق في رواية "الوساوس الغريبة"، يحدها تبيح عن عديد الأبعاد الدلاليّة للأمكنة المغلقة، ومؤداه أنّ السارد يعيش لحظات الاغتراب الممزوجة بالتداعيات النفسيّة، حيث يمنح النص تشعباته النفسيّة، لهذا تأتي أهميّة هذه الأمكنة في كون "كلّ فضاء يؤسس خصوصيته وصورته الخاصّة به بحسب ما تمنحه له النصوص"(26)

وعليه، فإنّ التّحليل النّفسي للأدب يولى أهمية للشخصيّة، ويحاول سبر أغوارها لمعرفة كنهها وحالة الاستقرار التي تعيشها، خصوصاً تلك الأعمال الإبداعية التي تتسم أحداثها بالوقائع الدراميّة، إذ "أنّ العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة، ولابد بالتّالي من كشف غوامضه وأسراره"(27). ولن يتأتي ذلك إلا بوضع هذا العمل الإبداعي في ضوء المقاربة البيسكولوجية بتعبير "سيجموند فرويد".

من هنا، يبدأ المسار السّردي بفضاء مفتوح يجسده فضاء المدينة دون أن يقدمه بالاسم، وسرعان ما يغُير الناصّ أفق المتلقي لي ليجيلنا على فضاء مغلق مؤداه مكان "الفيلا الخضراء" التي تقطنها "زينب الهنيدي" وفي مقابل ذلك يشير إلى "العمارات الصفراء" في مفارقة عجيبة بين هذين المكانين، أساسها التضاد ليبرز حالة الاضطراب التي جثمت على صدر الروائي، وهو يسرد مقتل الأرملة الثرية.

وعليه، فإن ما أشرنا إليه يؤكده السّارد:"كانت تعيش في عزلة رهيبة بالفيلاَ الخضراء المطلة على العمارات الصفراء الباهتة اللون، كما كانت مشهورة بنفورها من جيرانها، خاصة بعد اتهامها بقتل زوجها الثري، وكاد يُحكم عليها بعقوبة الإعدام أو السجن المؤبد لولا جهود محاميها سليمان الحسام الذّي أثبت بالدليل القاطع براءتها من تهمة القتل العمدي فأنقذها من غياهب السجن الرّهيب..." (28)

وأمام هذه التداعيات، يطلعنا المسار السّردي بفضاء آخر، إنه "المكتسبة التي وسمها "بالربوة". يقول: "فلا ريب خرجت لشراء الخضر. إنّه يعتمد عليها في كلّ شيء فهو لا يهتم إلا بمكتبته المتواضعة التي أطلق عليها اسم الربوة...أصبح يمكث فيها ساعة واحدة أو ساعتين على الأكثر ثمّ يفرُّ منها..."(29). إذ أن الربوة بوصفها مكاناً مغلقاً تحيل إلى بنية معرفيّة مؤداها. الفاعل السّردي "عمار الحر"، وتسميتها بالربوة تطبع في الذهن موقعها المعنوي مبنية فوقية للاشتغال التأملي فلا تنقطع علاقتها بالوسط الخارجي (المفتوح) لهذا تكون مصدرًا للتدافع الذاتي وإلى الخارج"(30)

والأمر نفسه، يتجلّى في فضاء "المقهى" حيث اختيار حركة السرد يستند إلى إستراتيجية مبرمجة من المؤلف لما يمثله "المقهى" من حضور مجازي في السّرد، من هنا سعت رواية "الوساوس الغريبة" لتنمح هذا الفضاء أبعادًا متعدّدة. وأن تجعل منه فضاءاً لكل الفضاءات الأخرى. انطلاقا من تجسيد."مظاهر التفاعل النّصي، وكل ما يمكن سرده أو استدعاؤه من الأحداث والروابط الطوبوغرافية التي تسمح لهيمنة الفضاء المتخيل"(31).

لقد كشف فضاء "المقهى" عن تلك العلاقة بين "الراوي" و "المقهى" –وصفها مكانًا خارج المتخيّل– عن البطالة غي المجتّمع الغيليزاني؛ بل حاول من خلاله أن يجسّد الركود الفكري والتخلف لثقافي الذي يطبع أهل المنطقة. "سرعان ما يركن إلى العزلة ويكف عن التفكير في الشأن العام مفضّلاً الجلوس على ضفة "وادي مينة" أو لعب "الدومينو" في مقهى "الزوبير الزموري" أو "مقهى السعادة"(32).

أمّا فضاء السجن بوصفه مكانًا مغلقًا أيضًا "يتميّز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين للقانون الصارم، وإنغلاقه هو مصدر المرارة والألم الذي تنضح به مشاعر الشخصيات التي توجد داخله"(33)، فشخصية الوردي" وجدت فيه ملاذًا لتصحيح بعض المفاهيم عن طريق إستعادة شريط الماضي، وفعل الاستعادة هذا هو مصدر عملية القصّ على مستوى ظاهرية الرواية.

يقول السّارد "... لم يصدق ما جرى له. كان ينتظر كل يوم من يقصده ويطلب منه العفو على حبسه، وظنَّ أنّ المثقفين والمبدعين والمعجبين بشعره وآرائه الجريئة سيجتمعون أمام مقر الولاية، وفي ساحة "مينة"، وأمام مؤسسة إعادة التربية للمطالبة بالإفراج عنه..."(34)

ومن هنا أضحت "حركة (الإحساس) التي ينتجها السّجن كفضاء منقطع العلائق بالخارج – باعتبار إنعدام النشاط الإنساني في معترك الحياة – تكون من الداخل وإلى الداخل، ويظهر هذا جليًّا من خلال الاقتراح النّصي، فالنّص يطرح مفهوم العزلة الصّوفية الموسومة "بالخلوة"كمحطة للتنقية الداخليّة، ومن ثمّ الحركة اتجاه التنقية الخارجيّة، وهذا التغيير ماهو إلاّ خطوة اتجاه الخارج، فالتأهل كموضوعة نصّية وداخل رواية

"الوســـاوس الغريبة" ينبني في مكانين مغلقين، تنجذب من الأوّل (المكتبة) علاقة التواصـــل مع المكان المفتوح فيؤسس لحركة الداخل/الخارج، بينما في الثّاني (السجن) ذات العلاقة، فتنشأ علاقة الدّاخل/الدّاخل"(35).

2/ الفضاء المفتوح في رواية "الوساوس الغريبة":

ينطلق "جيرار جينيت" (G.Genette) من فكرة مؤداها أن الفضـــاء الروائي ينزع أكثر للعناية بطرائق الحكي والسّرد والعمل على تقديم إدراك محدث للإنسان والعالم حيث "يعاني ديمومته ككآبة، وداخله كوسواس أو غثيان، مستسلم للعبث والتمزق، يهدّئ روعه بإسقاط فكرة على الأشياء، مشكلا منها مخططات وصور مستعيرة من فضاء المهندسين شيئًا من ثباته واِستقراره"(36).

وعليه، فإنّ رواية "الوســـاوس الغريبة" تحيلنا على عديد الأمكنة المفتوحة مثل: الجزائر، وهران، غيليزان، حيث يتجلى الفضـاء تدريجيًّا كلما تقدم السّـرد يضـيء طريق هذه المغامرة المحفوفة بالوسـاوس التي كان بطلها "عمار الحرّ".

إذ يقول السّـارد:"...وغرق عمار الحرّ في بحر من الوسـاوس القاتلة. خاف أن يواجه هموم الوحدة المخيفة التي قد تبعده عن كلّ الناس..." (37)

ففضـاء المدينة – في نظر منظري الرواية– ليس فقط ما يصـنع بنائيّة الخطاب الروائي ويفتّق شـعرية السّـرد فيه، بل هي المدينة الفضـاء أو المدينة الرؤيَا أي تلك التي ترتبط ارتباطاً وثيقًا بذات السّـارد وتنعجن بوجه نظره. إذ أنّ هذا الفضـاء المفتوح "يلحقه النّاب أواف تُعرّي زمن نفسـيّ متاخم لزمن السّـرد، وتسـمح بإتاحة البرهان على حركة عضويّة داخل أنساق الفضاء لإنتاج حالة إبداعيّة متوسمة دومًا أفق العلاقة مع المكان العني(38).

من هنا، فإنَّ المدينة في النّص الحكائي المعنون بـــ "الوساوس الغريبة" قدمها "محمد مفلاح" تقديمًا سلبيًا، حينما حدَّد معالمها السيئة الممزوجة بمشاعره المهوسة، حيث عناصر الجريمة متوفرة. يقول السّـارد "تابع سكان المدينة أخبار مقتل "زينب الهنيدي" باهتمام غريب بلغ درجة الهوس والخوف... وطرح "عمار الحرّ" على نفسه أعديدة عن سبب هذا الاهتمام الذي لم يجد له مبرّراً معقولا..."(39)

ونجده أيضًـا يسـتطرد في الوقوف عند اِنتشـار ظاهرة العنوسـة بين الفتيات يقول السّـارد "ترجاهّا أن تصـبرَ قليلاً حتّى يجد حلاً ملائمًا لمشـكلة السـكن"(40)، مرجعًا على الحمولة الثقافية التي تتسـم بها المدينة، حيث الكتابة الأدبيّة، المذاهب الفنيّة، الغناء، التاريخ المحلي، الأدب الشعبي، المشرح، يقو السّـارد "وتوقف عمار الحرّ عن الكتابة متسائلاً عن جدوى ذكر قصّة راضيّة في مشروع كتابه الجديد ثمّ رأى أنّ معرفة قصتها ربمّا ستفيده كثيرًا إذا ما اِستطاع أن يربطها بقصّة زينب الهنيدي المقتولة"(41)

إنَّ تقديم "محمد مفلاح" للمدينة بهذا الشكل السلبي ناتجُ عن عدم تأقلمه معها، وعن فقدان شعوره بالألفة في ربوعها لأنّها أصبحت تمتاز بملامح سيئة قياسًا بمدن جزائرية أخرى، و"غيليزان" النّص متبلور في ذهن السّارد والفاعلين أي الشخوص في الكيف السّردي الذي وردت فيه المدينة وليست المدينة في حد ذاتها المقصودة."... ولما عبّرت له عن إستعدادها لطبع ديوانه الشرعي، ردّ عليها قائلا: ليس قبل يوم عرسنا. ولكن المجرم لم يرحم حبّها، قتل زينب الهنيدي، ودمّر شيئًا ثمينً في ذاته الحائرة"(42).

نستنتج مما سبق، أن رواية "الوساوس الغريبة" تكتسب مصداقيتها من ملامستها لأرض الواقع، حيث تحيل على مواقع حقيقية ببعدها التاريخي ونكتها التراثية، إلاّ أنّ النّاص ضيّق من أفقها باعتماده – في الكثير من سردياتها–على الفضاء المحلي، حيث قدّم المدينة تقديماً سلبيًّا، تجعل من المتلقي الذي لا يملك خلفيّة معرفية بتاريخ المدينة فهم كنهها الثقافي والتاريخي.

الإحالات:

1.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، دار الحكمة، الجزائر، 2005، ص 05.
2. م.س، ص 07.
3.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى–قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية، دار المعرفة، ط1، 2008، ص 130.
4.م.س، ص 131.
5.جوزيف –إ– كيسر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احماصة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 08.
6.حميد لحميداني: بنية النص النص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص 53.
7.جوزيف –إ– كيسر، شعرية الفضاء الروائي، ص 10.
8.م.س، ص 17.
9.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى، ص 143.
10.م. س، ص 143. 1
11.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 17.
12.م.س، ص 162.
13.عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعة، 1983، ص 102.
14.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 10.
15.عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 120.
16.شارف مزاري: أدب ال... في الرواية الجزائريّة المعاصرة، الشمعة والدهاليز نموذجا– أعمال الملتقى الوطني، سعيدة، 2008، ص 103.
17.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 53.

18.ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، ص 53.

19.مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمان منيف، دار القلم، 1998، ص 97.

20.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 53.

21.مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمان منيفة، ص 97.

22.م.س، ص 100.

23.محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 34.

24.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

25.حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند خليفة حسين، مجلس الثقافية، 2006، ص 183.

26.عبد الرحيم العلام: الفوضى الممكنة، دراسات في السّرد العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 43.

27.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى، ص 141.

28.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 09.

29.م.س، ص 40.

30.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى، ص40.

31.الطاهر ووابنيّة: الفضاء السّردي، وتداعيات الصوت الرواية في رواية تيميمون في مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع06، 2010، ص 53.

32.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 44.

33.عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 122.

34.محمد مفلاح، الوساوس الغريبة، ص 56.

35.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى، ص 144.

36.الطاهر روابنية: الفضاء السّيري، وتداعيات الصوت الراوي في رواية تييمون، ص 47.

37.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 162.

38.عبد الحفيظ بن جلولي: الهامش والصدى، ص 143.

39.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 09.

40.محمد مفلاح: الوساوس الغريبة، ص 42.

41.م.س، ص96.

42.م.س، ص 67

الرسم في الخطاب الروائي الجزائري مقاومة للموت ومساحة للتنفيس

د. أوريدة عبود (جامعة تيزي وزو –الجزائر)

ملخص:

تعتبر الرواية الجديدة التي تستثمر الفنون مكسبا إبداعيا، بحيث تستقي مادتها الإبستمولوجية من منبع معرفي يتعاطى قواعد الطبيعة و يتجدد و فقها، فكان على المبدع الذي يبحث في خباياه التقاط أسرار التجدد و الانفتاح، حتى تتلاشى سلطة المعيارية وتتجلى سلطة الرؤية الإبداعية، التي تتعامل مع المادة الفنية كونها مادة ثقافية يمكن تحويلها و إخضاعها لتقنيات الرواية الجديدة. وبناء على ذلك فإن الرواية تستثمر كل ما يناسب الحاضر وتستغله لأجل أن يخدم أغراضها الإيديولوجية و الفنية، الأمر الذي يفتح مواجهة بين الواقعي و المتخيل.

وظف الخطاب الروائي الجزائري الرسم باعتباره فنا مكانيا و زمانيا امتزج مع السرد لتشكيل جمالية متكاملة، تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، مستثمرا بذلك المكنونات الثمينة التي يتمتع به هذا الفن لتتحول أبعاده إلى معطيات فنية دلالية تبرز بشكل جديد في النص الروائي.

Abstract:

The new novel that invests the arts is a creative achievement, so that its epistemological material is derived from an epistemological source that deals with the rules of nature and renews it. The creator who examines its mysteries has to capture the secrets of renewal and openness until the authority of conformism disappears and the power of creative vision emerges .this kind of creativity deals with the artistical material as being a cultural entity that can be transformed and can subject to the techniques of the new novel too. Accordingly, the novel intends whatever suits the present and exploits it to serve its ideological and artistic purposes, which opens up a confrontation between the realist and the imagined.

The Algerian novelist, the painter, used the painting as a spatial and temporal art, combined with the narration to form an integrated aesthetic, bearing the rhythm of time and the extension of the place, thus investing the valuable treasures that this art enjoys.

مقدمة:

خطت الرواية الجزائرية خطوات بعيده، وتلاشت الحدود الفاصلة القاطعة بين أنواع السرد فتداخلت الأنواع في العمل الأدبي لتستفيد الرواية بذلك، من أشكال التعبير الأخرى كفن الرسم و السينما والنحت و الموسيقى. وفي هذا السياق من التجريب الإبداعي جاءت الرواية استجابة طبيعية لمسألتين مهمتين؛ الأولى استجابة لقانون التطور في الجنس الأدبي ذاته ضمن دائرته الأوسع وتقاطعاته مع غيره من الفنون التي تتماس معه، والثانية استجابة لحرية الكتابة التي بدأ الروائيون يجنحون إليها في عالم

مليء بالأفكار، وضمن هذا المناخ الإبداعي والإنساني جاءت رواية "كريماتوريوم" "لواسيني الأعرج" و رواية"رجالي" للكاتبة "مليكة مقدم" مستفيدة من كل ذلك التطور في البناء الروائي بالاعتماد على الرسم كتقنية للاختلاف و الصيرورة في الرواية الجزائرية. ومن أجل هذا تطرح مداخلتنا إشكالية مفادها:

-لماذا يلجأ المبدع الجزائري لتوظيف فن الرسم؟

- هل يضيف فن الرسم فعلا شحنات دلالية للنص الإبداعي؟

ما هي المعطيات الجمالية التي يجسدها هذا الفن في الخطاب الروائي؟

- هل هناك وعي بما يطرحه فن الرسم في المنجز السردي الجزائري؟

1- الرسم في رواية كريماتوريوم/ مقاومة لوعي الصمت و الموت:

يبرز الفنان طاقته الكامنة بواسطة الرسم ذلك أنه يمثل من أهم الوسائل الّتي يستطيع التعبير عن مشاعره، فهو يرسم عالمه الفسيح فينطلق فيه دون قيود، وعندما يمسك الفرشاة فكأنّه يمتلك العالم ويمسك بزمام الكون، ذلك أن الألوان هي ألوان الذات والأشكال وهي تعبر عن تموجات الروح. ومثلما يعبّر الرسم عن الذات يعبر كذلك عن هموم المجتمع، عن قضاياه، عن واقعه وتاريخه.

وظف "واسيني الأعرج" فن الرسم في رواية كريماتوريوم للاشتغال على تاريخ الوطن (فلسطين) الّذي عرف كل أنواع التدمير والتخريب والتمزيق والتشظي.إن رواية كريماتوريوم/سوناتا لأشباح القدس" حكاية وطن يسمى فلسطين، هي مرثية الإنسان وصرخة سردية لأوجاع مزمنة... تتأرجح بين الماضي و الحاضر عبر خيوط رفيعة من الذاكرة والحلم و التداعي و الوصايا، تتزاحم فيها الأمكنة و الأزمنة و الشخصيات، باحثة عن وطن يسمى فلسطين.

استلهمت بطلة الرواية الفنانة التشكيلية "مي" من تراثها الداخلي وخبايا اللاشعور مادة لأعمالها الفنيّة وصارت الريشة والألوان بشتى تدرجاتها الملاذ الآمن لها، وأداة لحفظ ذاكراتها وتحقيق ذاتها، لهذا قضت حياتها بين الريشة والألوان، ولم تغادرها حتّى وهي على وشك الموت، حتّى تستطيع أن تعيش في المكان الّذي أجبرت على تمضية بقية حياتها. تقول وهي تعبر عن شعورها بالغربة: "نحن نصنع ألوانا جميلة للأمكنة الّتي تشبه الموت لكي نتحملها"1 فالفن بالنسبة لها: " جرح تخرج منه شلالات النور والآلام اللذيذة ولهذا نهب نحوه بسعادة غريبة مثل نور الأركيدا الّذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك أو يدريه"2

تختزل رواية "كريماتوريوم" رحلة عائلة فلسطينية أجبرت على ترك وطنها الضائع، بفعل الاحتلال الصهيوني. إنّها رحلة "مي" الفنانة التشكيلية الّتي غادرت مدينتها القدس، مدينة طفولتها، غادرتها وهي بنت الثماني سنوات إلى أمريكا. هذا الوطن البديل الّذي أعطاها حرية شخصية وسرق منها وطنها، لم تجد وهي تعاني من مرض السرطان "سوى رسم لوحات زيتية لحفظ ذاكرتها من النسيان ومدينتها من الضياع، لتبقى القدس أمامها ولو على لوحة معلقة كما بقيت فراشات حاراتها في ذاكراتها، هذه الفراشات الّذي تبلل أجنحتها بنداها، انسحبت هي الأخرى أسعدني ألوان فراشات القدس"3.

لجأت "مي" إلى الرسم للتخلص من الألم و تفعيل ذاكرتها، تؤكد قائلة: " لم يكن لديّ حل آخر لكي لا أموت إلاّ ألواني الّتي ظلت تؤثث ذاكرتي"4 تروي لوحات "مي" حكاية وطن ذاق فجائع وهزائم موجعة وجسدت فيها حياتها وألفتها بعيدا عن وحشة المنفى وقسوة الواقع وقمعه.5

تستثمر "مي" ذاكراتها بالرسم لاستعادة الصور المتعلقة بحياتها الماضية، إنها الأداة التي مكنت البطلة من الانتقال بالذات من تجربة الغياب و الفراغ إلى تجربة الحضور والامتلاء ومن اللامرئي إلى المرئي، فخلقت بديلا لواقعها المر وكشفت عن ممكنات الإرادة في الحاضر، "واستطاعت بذلك أن تتجاوز الإحباطات التي حاصرتها، وجددت قوتها للتصدي لهذا الواقع."6

يحيل الرسم إلى قصة مجردة من العلامات الزمنية لكنها تختزل شبكة من الإشارات و العلامات و الحدث، التي تختصر الزمن و المكان. إن لوحات مي "تجسد قسوة الزمن و تيه المكان ليلتحم فيها وعي الماضي بوعي الحاضر.

خلقت البطلة "مي" بواسطة لوحاتها التشكيلية الجمال من الألم، لتسترجع الأرض التي سرقت منها. إن الرسم من الأشكال الفنية التي تمتهن الاحتفاظ بالسر، و هي من أسمى أشكال التعبير عن حقيقة العالم و الوجود على حد تعبير هيدجر.

عرفت دولة فلسطين كل أنواع التدمير والتخريب والتمزيق والتشظي، فأصبحت "مي" جرّاء ذلك غير قادرة على تحمل ما يحدث في القدس خاصة أن السلطات الإسرائيلية منعت أن تدفن في بلدها الأصلي، تقول: " أفضل أن أتحوّل إلى رماد لأسهل نقلي إلى أرضي البعيدة الّتي لم أصلها وأنا حيّة"7 فالرسم بالنسبة "لمي" يعتبر حنينا للوطن وإحياء للذاكرة ووهجا للتاريخ.

تمكنت "مي" بفضل الرسم أن تملأ الفراغ الذي أحدثه الانشقاق الإرغامي عن الوطن وعن حضن الأمومة، عندما سرب لونه إلى المنفى وأدخله في تركيب ألوانه. وكان أيضا أداتها للتشبث بالحياة وقهر سلطان الموت عندما أصابها السرطان وراح ينهش جسدها؛ فقد قاومت بالألوان مساحة البياض التي راحت تتسع من حولها. ولكي تمعن في تحديها للفناء رسمت لوحات معرضها الأخير في المستشفى مغافلة الموت قَدْر عُمْر رسم لوحة كل مرة، حتى تمكنت من حضور حفل افتتاح معرضها لتموت بعده بأسبوع: "كنت أرسم بعيني وأصابعي وكل حواسي الحية، وأنا نائمة في الفراش أرى الألوان وهي تتداخل بين أصابعي. أخلط أنزع وأضيف حتى يستقر كل شيء، مثلما أشتهي أو مثلما ارتسم في رأسي منذ اللحظة الأولى (8)" . لقد واجهت "مي" الموت بقوة رافضة تعاطي المورفين الذي اعتبرته موتا مؤقتا، وأخذت تجابه نوبات الألم الحادة المنذرة بالموت عبر الغرق في تفاصيل الحياة المندسة في تركيب الألوان وتدرجاتها، واستعرضت حياتها كاملة رسما، ولم تمت إلا بعد أن استنفدت آخر قطرة حياة فيها وعلقتها لونا على آخر لوحة.

يتمظهر الرسم في هذا الظرف الصحي الذي تعيشه "مي" "كفعل يتضاد مع النسيان ليتشاكل مع فعل التذكر"9 ، بمعنى أن البطلة انتابتها رغبة في محاربة النسيان في مقابل إحياء الذاكرة من الاندثار بالرسم.

أتاح الرسم لمي اكتشاف تاريخ ذاتها، وقد جاءت تجربة الرسم نتيجة رغبة ملحة في الإجابة عن سؤال وجودي عميق، فهذه التجربة التي خاضتها هو إعلان لموت الصوت و استنطاق للصمت عبر الريشة و اللون، بعبارة أخرى هي مقاومة لوعي الصمت و الموت.

2- فن الرسم في رواية رجالي/مساحة للتنفيس و البوح:

تتجلى في رواية "رجالي" للكاتبة مليكة مقدم * بصمات الأنثى المتمردة على الواقع المزري لمجتمع كئيب، لا يمكن أن يقوم الرجل بالنيابة عنها في التعبير والشعور ونقر المواقع الحساسة في المتلقي: "إنها مغامرة الاستكشاف و ارتياد دهاليز المحرمات، التي في مقدورها أن تسعف هذا الأخير في التأمل في متاهة وجوده10. نحن أمام نص روائي يتجاوز الحبكة الجمالية و الفنية للنص السردي، باتجاه سردية تتناول قضايا المسكوت عنه. اندفاع نحو المحرمات و تقديم تبريرات واهية نحو هذا الاندفاع من خلال فعل الاستذكار لدى الساردة. هو استذكار باستحضار مشاهد و مواقف تجمعت في الذاكرة لتنصهر من غير ترتيب. مشاهد تدفقت ثم تصاعدت وشكلت عناصر درامية متفرقة و متباعدة.، فيتحول النص حينها الى سرد لقصة حياة، محطة تصل لحظتين احداهما تحيل على لحظة الكتابة، وتحيل ثانيهما على ماض الكاتبة نفسه، فتغدو هذه اللحظة وصلا بين زمنين زمن مضى و زمن حاضر يمثل حاضر الكتابة ومنطلق البداية في رحلة سرد تاريخ الذات وتحولاته.

تتأتى الأفكار مشوشة تنضدها العلامات الدالة في الواقع، من مكان و شخصيات و أشياء و صور أخرى مختلفة.لقد بنيت الحبكة الروائية بطريقة الغوص في عمق ذاكرة مليكة، تتوزع الأحداث على ست عشر فصلا، لكل فصل عنوان عن رجل مر بحياتها، فصول تحيل على جملة من المتناقضات التي تعيشها الساردة، هي صراعات من مثل: المرأة/المجتمع، الماضي/الحاضر، الصحراء/المدينة، الرجل /المرأة، الوطن/ الغربة/ الأعراف و العادات/الانحلال و التفسخ، الزواج الشرعي/الزواج غير الشرعي، التوحيد/الإلحاد .إن النص ينبعث من عقيدة متأصلة بكون الرواية أرضية خصبة :"لتصفية الحساب مع العالم الخارجي و مع اللغة و مع الهموم المشتركة مما يجعله ينطلق من موقع رؤيوي غير حيادي في حلقات متماسكة ترصف مشاهد التقاطبات الوجودية" 11

استهلت الساردة روايتها بالحديث عن منطقة الصحراء /القنادسة مسقط رأسها، حيث قامت بإبراز سوداوية واقع الحياة في هذه المنطقة، التي تسيطر عليها السلطة الأبوية، والنظرة الدونية للمرأة من طرف الآخر الذكر ومن طرف الأنثى ذاتها، إذ تقول:"... وحاولت إدراك دوافعهن، ترسخ لدي اليقين بأن خسة الأمهات وكراهيتهن للنساء، و مازوشيتهن، هي التي تؤهل الرجال لدور الأبناء القساة القلب"12، فالواقع الصحراوي هو واقع يعتز بالذكور أكثر ،تؤكد ذلك وهي تخاطب أباها: "كنتَ تخاطب أمي فتقول لها "أبنائي" عن أشقائي، و"بناتك" عني وشقيقاتي". 13

استطاعت الساردة من خلال التجربة التي خاضتها في الصحراء أن تفضح سياسة المنع والقهر الممارس ضد المرأة، كما استطاعت أن تعرض ذلك التعارض الذي تمثله الصحراء بين كونها فضاء حرا وسجنا يتسع لمجتمع أبوي يمارس فيه منع النساء من ممارسة أدنى الحقوق.

يتصل المظهر العام لهذه البيئة الصحراوية بكل معاني الفقر والعطالة والقساوة إذ تقول:"يا لهذا الأتون الصيفي في قلب الصحراء! حتى الذباب يجن جنونه بسببه14"، كما أن ناسها يتصفون بجدة الطباع التي تبرزها سلوكاتهم حيث تقول في أحد المقاطع عن أم جميل الشاب الذي جمعتها به أول علاقة غرامية لها: "أسمع رغبتها تسلخ فروة رأسي، وبقتلي في فحيح تنفسها، وعيناها تخفيان مآربها وتقطران سمّا كلما أشاحت أمي بنظرها(15)، فالناس في هذه المنطقة يرونها بعين المتمردة الصعبة غير المرغوب فيها.

كما تطبع الأجواء العامة لهذه المنطقة الصحراوية قساوة الطبيعة خاصة في فصل الصيف لما يشتد الحر، فتصبح الحياة فيها لا تطاق إذ تقول الساردة: "في أيام القيظ الشديد، أي تسعة أشهر في سعير الصحراء كنت أذوب وسط الحر لدى ذهابي إلى المدرسة وإيابي منها"(16). فهذه الصحراء تستقطب في نظر الكاتبة مختلف الدلالات السلبية كالقذارة والضيق والحر ما جعلها ترغب في هجرتها والذهاب بعيدا وهذا يتجلى في قولها: "تساورني الرغبة بالبقاء بعيدا عن قذارات الصحراء وانحرافاتها"(17)

إن عالم الصحراء في روايات مليكة مقدم يضع القارئ في إطار محيطه الفيزيائي، فقد عاشت الروائية طفولتها بين أحضان هذه المنطقة الصحراوية، أين تشكلت شخصيتها واختزنت في أعماقها العديد من الوقائع والتجارب وحتى الشخصيات، فهي عندما تتناول الصحراء بالوصف أو الحديث العادي فإنها تصف أو تتحدث عن عالم داخلي ألفته وعايشته بما يكفل توفر عامل التلقائية و الصدق، وهذه الصورة تضعنا أمام عالم يتأسس على التهميش والتمييز والتراتبية الاجتماعية ،وتشدنا إلى واقع اليأس والإحباط وخيبة الأمل من واقع تعيس فيه قهر السلطة الأبوية، وتقيد بالطقوس والقوانين الاجتماعية والدينية، فكل هذه المظاهر السلبية دفعت بالكاتبة إلى كسر حواجز العادات والأعراف والتمرد عليها.

بقيت الكاتبة متعطشة للحب والحنان الذي لم تحظ بهما كون عائلتها تفضل الذكور على الإناث وهذا ما رفضته وجعلها تعبر عن هذا التهميش والتمييز بكلمات خرقاء، كما أنها ترفض أن تكون خادمة لإخوتها، وكل هذه التمردات داخل بيتها هيئتها فيما بعد للمتاجرات والعراك والدفاع عن نفسها خارج البيت إذ تقول: "شدت هذه التمردات الأولى من عزيمتي، وهيأتني للمشاجرات، والعراك في الشوارع" (18) ، كما أن الحماقات والفظاظات الاجتماعية خارج البيت جعلتها في حالة تأهب دائمة تقول: "وسوف تتكفل الحماقات و الفظاظات بتوسيع ساحات المعارك، والإبقاء من روحي القتالية في حالة دائمة من التيقظ والتأهب" (19)، تحاول الهرب إلى الخارج محاولة الانفتاح على آفاق ثقافية جديدة، والخروج من بوتقة القهر، والاطلاع نحو الحرية التي تؤمن بها.

وصفت الساردة أجواء بيتها المليء بالمشاحنات ولطالما كانت السبب في تلك المشاجرات، إذ كان الأب يقوم بالصراخ في وجه أمها بسبب انحراف ابنتها فتقول: "ما عدت أطيق أن أسمعك تزعق في وجه أمي بسبب "انحرافات سلوكي"، يفقدني تلعثمها وندمها، " (20) الأمر الذي جعل "مليكة" تقف في وجه أبيها وتصرخ فيه صراخا يفوق صراخه في أغلب الأحيان، ورغم ذلك لم يجرؤ يوما على ضربها. كما أنه حاول منعها من الدراسة عند بلوغها سن الحادية عشر بعد انتقالها إلى المدرسة المتوسطة في مدينة بشار، وحاول أيضا أن يزوجها بعد ذلك.

وظفت الساردة الرسم في الرواية باعتباره فنا مكانيا و زمانيا امتزج مع السرد لتشكيل جمالية متكاملة، تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، فالرواية توظف جمالية الرسم عبر أشكال مختلفة، ومن هذا التوظيف نجد الحديث عن الألوان ورمزيتها ودلالتها وتصنيفها فضلا عن استعراض بعض المعارف عن فن الرسم.

و بناء على ذلك فإن الساردة اتخذت الرسم كوسيلة للمقاومة في ضوء القهر الممارس عليها في شكل أساس، حيث قامت بتجسيد تجارب مليئة بالوعي المأساوي حول واقعها من خلال رسومات مشحونة بالرفض لوضع المرأة في مجتمعات تكرّس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة كيانها لينتهي بها المطاف متحررة من النظرة الدونية والإقصائية التي فرضها الرجل. تصرح قائلة:" ثابرت على الرسم بين الحين و الآخر، على هوى الأزمات، على هوى الانخطافات، الصحراء بالطبع. صحراء سرعان

ما تحولت شراستها إلى أشكال تجريدية.كان سخط اللون و تمزقه في باديء الأمر التواءات جسدية، لأنني أخرج دائما مرهقة من تلك النوبات، و في النهاية، صـــرت أرهبها. ألأن ضـــلال الألوان تلعب دورا فاضـــحا؟ و كيف أتقبل ما لا يتقبل المصالحة."(21)

لطالما كان الرسم عند "مليكة" ، ذلك المسكن الروحي الذي يقيها من الماضي، والحاضر الذي كان يمشي نحو الهاوية، كان الفن ينسيها حرقة الأب، الذي لم يعرف كيف يروض جموح الذكر الشرقي، في أعماقه ولا حبه السري لابنته ،لقد خلقت هذه الجراح شحنات نفسية سببت "لمليكة" ضغطا كبيرا فلم تجد سوى الرسم سبيلا لرفعها، فهذا الفن كان محاولة منها في تفسير الحياة، وإبراز نظرتها إلى الوجود ،إنه خطاب صامت، لكنه كان مسموعا بما أضفاه من التأمل، كما يمكن اعتباره متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري، حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون، لمن خلقه مرسلا عليه من أضواء من الشعور. تشعر البطلة دائما بالحيوية، وهي ترسم فتستطيع التعبير عن أحلامها، وانفعالاتها، ذلك أن الفن هو تعبير عن أعمق غرائزنا وانفعالاتنا وهو نشاط جدي ليست غايته أن يشغلنا عن أنفسنا بقدر ما يزيد من حيويتنا.

إنَّ التهميش الذي عاشته الساردة جعلها تؤسس ذاتها عبْرَ الرسم لتجعل منها وسيلة لحلِّ تناقضات المجتمع الذكوري فكأن الرســـم هنا جاء كردٍّ على القهر الوجودي العام هذا القهر الذي لا يتمثل في المحظورات التي يفرضـــها المجتمع الذكوري عليها فحسب وإنَّما حتى من الأنثى ذاتها، تعبر عن ذلك بلغة الرسم: "...بعد لحظات استسلمت لغريزتي، رسمت سماء ميتة كان دمها يسيل على طول النخلات المشوهة، و يتخثر على جذوعها، تلال يمصّها الخواء بين الحين و الآخر"(22).

استطاعت البطلة أن تجسد هذا الحضور الفعال للمرأة وسط هذه الهيمنة الذكورية، حيث جسدت نموذج المرأة التي تمردت على مجتمعها وأصرت أن تدرس وأن تعمل و أن تمارس مواهبها وكان قرارها الأخير الهجرة والتخلص من فوضوية الجزائر، فبتوديعها لعالم الصحراء إلى فضاءات متنوعة بالعمل والإبداع حققت ذاتها على الرغم أن التجربة كانت متعبة تؤكد ذلك قائلة "إنني فخورة بلوحتي، لكن التجربة أضنتني(23)

فكل هذا الحرمان والتهميش والبؤس جعلها تلجأ إلى **الرســـم** للبوح عن أفكارها، ذلك أن الرســـم يعد من الوســـائل، التي يعتمدها الفنانون التشـــكيليون للاتصـــال بذواتهم و إســـقاط مكبوتاتهم الداخلية فيها، و هذا ما نجده في قول الكاتبة: "...إنه نمط آخر من الإبداع، شكل من التوأمة الذي يتجلى مثل الظل المنعكس في المرآة. العينان، التعبير عن رهافة أخرى مثل اختراق لصمت الكلمات، ينبئ كل ذلك بأكثر أشـــكال التواطؤ اكتمالا...لقد أيقظت في نفســـي هذه الرغبة كلمات بابا، الرســـامة الجزائرية الكبيرة، كم يحلو الرسم هنا..."(24)

تحمل رسومات البطلة شحنات دلالية تمنحها مساحة للتنفيس عن أوجاعها الداخلية التي يفرضها عليها هذا المكان الشرس على حد تعبيرها": بعد التخلي عن تلك الألوان شـــرعت شـــيئا فشـــيئا أغطي بها جســـدي الجريح. و ربما دفء ظلالها كان عناقي الوحيد...ربما قمعت رسامة عبقرية كانت راقدة في أعماقي" (25). لقد اكتسى فن الرسم دور المتنفس لغضبها من الفضاء المكاني، الذي تنتمي إليه.

لقد أوجدت البطلة مســـاحة تفاعل بينها وبين المجتمع، من خلال فن الرســـم وغادرت به نمطية التواري خلف أســـوار الاســـتســـلام لشـــروط التســـلط وتكوين ذات مغايرة لتلك الصـــورة النمطية، وجعلت تفجير ألوانها احدى وســـائلها لتحقيق ذلك، عن طريق عرض

خطابها الأنثوي الذي يحمل خصـــوصـــيتها، وجعله في تحدٍّ مع الآخر. فالرســـم وبكل ما يحمله من دلالات و رموز هي تفريغ للمكبوتات، ومساحة للتنفيس إذْ إنَّ "الكبت لا يخمد و لا ينتهي أو يموت، بل يستمر في وجوده الحي في اللاشعور" (26) ويمكن للكبت أن يترجم إلى أفعال وأحلام ورموز. وهذا ما تجسد في رواية "رجالي" حيث عانت الكاتبة من الكبت بسبب صراعها النفسي في الحياة مما جعل مكبوتاتها اللاشعورية تترجم في أفعال كالكتابة و كالرسم.

هكذا تشـق الكاتبة طريقها مقتحمة بذلك عالم الرسـم لتثبت نفسـها وتفجر مكبوتاتها كحل لتحقيق انتصـاراتها، وتفريغ دواخلها نحو العالم الخارجي بالريشة واللون، لأنها الاقدر على حمل لواء تحرير المرأة من الخضوع للسلطة الذكورية العاملة على اضطهاد النساء.

تعليق ختامي:

يقوم الخطاب الروائي على التطور و البحث المسـتمر عن سـبل و آليات سـردية خطابية مغايرة لكل ثابت و نمطي، فالبحث الدائم الذي تتميز به الرواية هو ما يجسده مصطلح التجريب، الذي يعني أيضا طبيعة الخطاب الروائي الذي يعكس طابع الحياة التي لا تسـتقر على حال، كل ما في الحياة متحرك يأبى الاسـتقرار في الأفكار و الأفعال، ومادامت الرواية واقعا اعتراضـيا فهي كذلك متحركة، تتفاعل مكوناتها اللغوية و غير اللغوية بكل تأثيثاتها بشـكل تكاملي. هذه الحركية التي تعرفها الرواية تعبر عن طموحاتها من خلال معانقة الفنون الأخرى

لقد استثمرت "رواية سوناتا لأشباح القدس" المكنونات الثمينة، الّتي يتمتع بها فن الرسم فتحولت أبعاده إلى معطيات جمالية دلالية تبرز بشكل جديد في النص الروائي. لهذا فإنّ الذاكرة تواجه الواقع الّذي مضى بواقع الحاضر مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية

أتاح الرسـم للبطلة "مي" اكتشـاف تاريخ ذاتها، وقد جاءت تجربة الرسـم نتيجة رغبة ملحة في الإجابة عن سـؤال وجودي عميق، فهذه التجربة التي خاضتها هو إعلان لموت الصوت و استنطاق للصمت. بعبارة أخرى هي مقاومة لوعي الصمت و الموت.

أسـهم الرسـم في رواية رجالي على وصـف وسـرد الحالة النفسـية للكاتبة في عدة ظروف، وتحت ضـغوطات مختلفة، وعبرت بألوانها الخاصـة عن تلك الأمكنة الصـغيرة و المغلقة التي توحي بالسـجن الذي تعيش فيه المرأة: سـجن الذكريات، سـجن الوحدة، السـجن كرمزية الذات المحتلة بقيود المجتمع و أغلال تقاليده و أعرافه، و هي بكل هذا تقرأ تضـاريس هويتها و تبدع في التعبير عن أسـرارها بالريشة و الألوان.

تحمل رواية "رجالي" من خلال فن الرسم الذي جسد معاناة البطلة دعوة للبوح و التصالح مع الذات، قبل التصالح مع الآخر. إنه دعوة للاعتراف و مساحة للتنفيس.

قائمة الهوامش:

1-واسيني الأعرج، رواية كريماتوريوم –سوناتا لأشباح القدس-ط1 منشورات الفضاء الحر، 2008م، ص31.

2-الرواية، ص31

3- الرواية، ص359

4-الرواية، ص139

5 حسن المودن، الرواية والتحليل النّصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2009م، ص33

6-الحبيب السائح، **الكتابة وتجربة الكتابة**، مجلة عمان، ع 105، ص 19

7- الرواية، ص344

8-الرواية، ص 139

9--مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، ط1، عمان، 2009م، ص 98.

*مليكة مقدم" كاتبة و روائية جزائرية من مواليد 05 أكتوبر 1949م بالقنادسة في ولاية بشار، درست هناك ثم انتقلت إلى وهران لمواصلة تعليمها الجامعي في مجال طب الكلى، بعدها انتقلت إلى فرنسا لتستقر هناك منذ سنة 1979 ، توقفت "مليكة مقدم" عن ممارسة وظيفتها كطبيبة سنة 1985م لتتفرغ للكتابة التي وجدت فيها منفذا و متنفسا للتعبير عن كل ما يؤجج بداخلها العاطفي ..سجلت "مليكة مقدم" حضورا قويا في الساحة الأدبية و من أعمالها الروائية: رواية الرجال الذين يمشون، رواية أحلام وقتلة، رواية أدين بكل شيء للنسيان... تحصلت مجموعة من الجوائز منها:

-جائزة الأكاديمية ليتر littré سنة 1991م عن رواية "الرجال الذين يمشون".

- جائزة إفريقيا المتوسط سنة 1992م عن رواية "قرن الجراد".

- جائزة المتوسط سنة 1993م عن رواية "الممنوعة

10-شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية و القصة و الفيلم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر 2010، ص 30

11-محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، مقال في مجلة دبي الثقافية، ع 49، دبي، ماي 2011، ص3.

12- مليكة مقدم ، رواية رجالي، ترجمة: د/ نهلة بيضون، ط1، دار الفارابي، بيروت لبنان، ص12.

13- الرواية، ص12.

14- الرواية، ص42.

15الرواية، ص38.

16- الرواية، ص14.

17- الرواية، ص39.

18- الراوية، ص16.

19- الرواية، ص16.

20- الرواية، ص17.

21-الرواية، ص56

22-الرواية، ص54

23-الرواية، ص55

24-الرواية ص،221

25-الرواية، ص224

26- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1992، ص52

المراجع المستعملة:

1 الأعرج واسيني، **رواية** كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، 2008

2 -برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، مقال في مجلة دبي، ماي 49، 2011

3-ماجدولين شرف الدين، الصورة السردية في الرواية و القصة و الفيلم، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف الجزائر 2010.

4 - عبد الحميد شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1992.

5-مليكة مقدم، رواية رجالي، ترجمة: د/نهلة بيضون، ط1، دار الفارابي، بيروت لبنان.

6-الرواية و التحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2009.

7-الكيلاني مصطفى، الرواية و التأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، عمان 2009.

شعرية المتن السردي

د: محمد بلعباسي (جامعة الشلف-الجزائر)

ملخص:

تركز التجربة القصصية الجديدة في الجزائر مع هذا الجيل على المتن السردي اعتماداً على اللغة متكأ يحقق من خلاله استراتيجية المنحى الجمالي، بعد فتور العنف المضموني الذي نزعت إليه التجربة القصصية السابقة تحت محمولات فكرية لا داعي للعودة إلى تفاصيلها.

إن هذه التجربة الجديدة قد قادت القصة في الجزائر في هذه الفترة إلى تأسيس أرضية لمحاورة النص النثري ومحاولة خلخلة بنياته التقليدية، بدءاً من التشكيل اللغوي إلى فضائه الجمالي الكلي...

وكان إن تلمس جنس القصة مع هذه التجربة إبداعية متميزة كسر بها نظرية تنافر الأجناس الأدبية التي فهمت من منظور نقدي كلاسيكي. إن قصص هذا الجيل سعت لأن تؤسس أدبيتها عبر تشكيلاتها الأسلوبية ممثلة في اللغة، حيث "الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها، فتصبح قيمة النص حينذاك فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي"1

ولعل انفتاحية النص القصصي الجديد، وتمرده على انغلاقية سابقه التقليدي، قد حققت نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته بانفتاح النص، فهو منفتح على الإنتاج الدلالي وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، بعد أن كسر البنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة والرؤية حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ، وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية النص، وابتعد به عن المفهوم النثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللغة الإبلاغية التي لا تقلق، ولا تدخلنا في ما يسمى بالمتاهة.

إن النصوص القصصية الجديدة قد تمردت على مفهوم النثرية التقليدية وخاضت تجربة جديدة على مستوى اللغة، استعارتها من الشعر وبالتالي لم تعد تطرح مسألة الأجناس الأدبية كأجناس منفصلة فنياً يرى واسيني لعرج في تقديمه للمجموعة القصصية "أحبارة" لجمال فوغالي –ويعني لغته- "أنه لا تخلو قصة من قصصه من هذا الهاجس المركزي، تعيد كتاباته إلى أصلها الحميمي الأول لاستخراج مدافن الطفولة وحنين الأشواق المقتولة، ولا توجد لغة قادرة على هذا الفعل إلا لغة الشعر التي تظلل بإيحاءاتها المتعددة هذه المجموعة"2.

وقد نقف على بعض ما أشار إليه هذا الناقد في قصة "اعترافات لامرأة من ضياء"3- فيقول:

"أحس الآن اسمك يرقص داخل الصدر المسيج طائراً، مخضباً بدم القلب المعنى أبكي مرتجفاً، مقروراً حتى سويداء الروح، أتطهر الآن بالدموع، أرفع هامتي، يداي تتضرعان "ساجداً كنت أبتهل"4 ولعل الملاحظ في هذا المقطع القصصي هو ابتعاد الكاتب عن تلك النثرية المعتمة واستغلاله لطاقة اللغة في تجاوز التعبيرية الخطابية. إن تفجيره لدينامية اللغة ودلالاتها الإيحائية قد انتقل بالمتن النثري من نثريته الشكلية إلى شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء.

ولعلنا لا نضيف جديداً حين نقول إن اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما إن اللغة الشعرية هي تحول الذات من موقع تحتي يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة/ الموضوع إلى فضاء للتخييل، ومعانقة الأرحب، ويظهر ذلك جلياً مع مفتي بشير في مجموعته "أمطار الليل" ففي قصة "الليلة الكبيرة" نصادف هذا التشكيل: "جميعنا كنا نسعى نحو موت واحد هلاك واحد في تلك الليلة الكبيرة... حيث تحرق التمائم والعمائم، حيث نكون جميعاً سواسية، مجرد آثام، أشجار عارية على الطبيعة المكشوفة، بقايا متبعثرة من أوهام"5 إن الكاتب لا يؤمن بحدود الأجناس، حيث اللغة تغدو لديه أداة حرة تركها توقع صورها الشعرية والتأويلية لتثور على كلاسيكية الخطاب النثري لتؤسس نصاً أساسه الإيحائية أو العلامة الجمالية، وبالتالي الدخول في "تناصية مع الأسلوبية الشعرية لخدمة أدبية"6

ولعل هذا التلاقح بين الجنسين قد بدأ مع الكتابات الجديدة بشكل يلفت الانتباه، خصوصاً حين ساند النقد الأدبي الحديث هذا التحول، فعبد الملك مرتاض يرى "إن تلك النظرة القديمة لم تعد لصيقة بمفهوم النثر والشعر، بل غدت ضيقة جداً في العهود المتأخرة، حيث النثر أضحى يقترب من لغة الشعر ليؤسس شاعريته بمفهومها الجمالي"7 وقد أدرك كتاب هذه الحقيقة، والتي هي جوهر الفن بعد أن تجاوزوا الأشكال المستهلكة في كتابات سابقيهم فسعوا إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حرة لأن ذلك يمدهم "بانتقال دائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي، ليبقى الفن تحولاً مستمراً"8

فعلال سنقوقة في قصة "امرأة جميلة جداً" يتمرد على اللغة المتموقعة خلف دلالاتها الثابتة. "أنت يا عائشة، حلم يتماهى في حسي، كما الزمن، كما اللحظة التي تهرب الآن من يدي المغلولة سنمتطي معاً صهوات السفر كنت أحلم دائماً أن أراك كالقديسة النائمة في صوفية الدير، أو كمريم الرمز"9

إن شاعرية هذا المقطع تظهر أن الكاتب يتعامل مع اللغة تعاملاً وجدانياً، فهو كالصوفي يبحث عن القبض على التناقض "بلغة هي كشف، وبحث، وتجاوز للمثال إنها لغة تتمظهر في بعدها الإيمائي، أو كما يعبر عن ذلك المسدي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة"10 لأن البعد الإشاري أبلغ وأقوى انزياحاً من كونه مجرد إبلاغ، فاللغة حين تقترب من مجال الشعرية فإنها تؤسس متنها النثري بعيداً عن سلطة النموذج الكلاسيكي، فيكون كل لفظ شعري شيئاً غير متوقع، إنه وعاء لقيثارة تتطاير منها جميع إمكانيات اللغة وبالتالي يغدو النص النثري في هذه المجموعات "انعطافاً لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً"11

ففي قصة "رجلاً آتيك رغم كلاب الليل" تتجلى ملامح شعرية النص النثري عند محمد دحو "أيتها السيدة المحترمة، معذرة، أن يكون كلامي شعراً، لأنك تكرهين الشعر، وأنك على ما أذكر أقسمت بالحرف الواحد أن الشعر ليس إلا غناء وهراء، ولهذا ما عدت أكتب الشعر يكفيني أنني أنزلتك في قلبي واخترتك لوحدك"12.

إنه لا يمكن استبعاد أن الكاتب هنا في هذه القصة أو غيرها يوظف كل طاقته اللغوية، والفنية ليؤسس هرماً جمالياً يستعيره من فضاء الشعر، حيث نلتمس تلك الحرية التي يمنحها هذا الفضاء للسارد، بحيث لا يحس باختناق أو حاجز قصري يرغمه على النزول إلى لغة تؤسره في بوتقة الجاهز، فهو يعي —وهذا يظهر من خلال السرد– أنه يجرب إمكانية تداخل اللغتين لغة الشعر/لغة النثر، على غرار ما تذهب إليه نتالي ساروت من أنها لم تعد تستطيع وضع حدود فاصلة بين النثر الروائي والشعر"13

ولعل هذه الصياغة الشفافة التي ظهرت ملامحها جلية مع تجربة هذا الجيل، لم تعد وقفاً على الشعر وحده، وإنما أصبحت من مجالات النثر وحقوله أيضاً، وقد هيأ له ذلك فن الرواية والقصة القصيرة، وهما فنان أصبحا اليوم ينافسان الشعر الجديد منافسة شديدة "فالقصة كما يرى عبد الملك مرتاض إذا لم تكن شعراً فهي ليست قصة"14

وهذا ما يقودنا إلى تلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية التي أكد تباعدها النقد الكلاسيكي، الشيء الذي حد من توظيف إمكانات اللغة بشكل انفتاحي، وإبقائها ضمن انغلاقية مميتة كرست سكونتيها. وكان للخطاب النقدي الجديد موقعه من التغير بعد مساءلات تنظيرية أعاد بها تشكيل الخطاب الإبداعي الجديد، بحيث لم تعد اللغة من حيث جماليتها وتأويلاتها حكراً على القصيدة، بل تعددت لتفرض طقوسها الإيحائية على القصة فهي عند قصاصي الجيل الجديد "لغة شعرية تخرق قانون اللغة العادية لتقوم على التجربة الباطنة"15 وهي تجربة كما أشرنا سلفاً تمثلها جيل من كتاب القصة الجدد، خاصة بعد تطور المفاهيم النقدية والإبداعية، وتجدد أفضية الإبداع، ليس على مستوى القصة الجزائرية فحسب، بل على صعيد الحركة الإبداعية في العالم العربي، حيث غدا المبدع في القصة والشعر على السواء "يؤمن أن الفن قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء النص"16

وهذا بغض النظر عن الأجناس الأدبية والنظرة التقليدية التي اعتبرت أن للقصة لغتها الواصفة التي لا ينبغي أن تحلق بعيداً، وكذلك الشعر الذي نظر له على أنه الفن الحقيقي، لأن مبدعه له كامل الحرية في التعامل مع اللغة... ولعل هذا التداخل مرجعه إلى أن القصة الجديدة لم تعد تكتفي بالمرجعية النثرية لجنسها، بل تعدت ذلك إلى تناصية مع المتن الشعري المعاصر، الذي عرف هو الآخر تمرداً على نمطية الصورة القديمة التي مثلتها البلاغة العربية التقليدية. فقد راحت تغامر في الأرحب، وبالتالي حدث التلاقح بين لغة الشعر ولغة القصة، بفعل هذه المزاوجة، بحيث لم يعد يحس بذلك التباعد بين الجنسين عدا ما يتعلق ببعض تقنيات القصة من الناحية الفنية. ولعل هذا التماس من اللغة الشعرية لم يكن وليد الصدفة إنما جاء بعد مرحلة تجريب الكتاب الجدد للأشكال التعبيرية واستعارة هذه الخصوصية الشعرية التي "تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، إنما تردنا على دلالته، أو إبعاده ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها"17وسوف نقف مع هذا الفضاء في قصة "الأغبياء"18

لعلال سنقوقة "أرقام ساعتي كانت تمر أمام بصري مر السحاب والماء كان يملأ الأفق... كنت أريد أن أطير إلى قرص الشمس، أترجاه أن يعود.. يطل من جديد على مدينتي الغافية، تخترق أشعته السنية أقفاص صدور الناس، تثير فيها الحب والدفء وتنطلق بها إلى عالم آخر"19

إن الكاتب في هذا التشكيل اللغوي الجميل، إنما يستعير من الفضاء الشعري صفاءه، وكأن اللغة تأخذه على طبيعتها الأسطورية لمحاورة الذات، التي لا ترضى بالمكشوف، فهو لا يروض اللغة للمضمون، بل يجعل منها أداة لمساءلته بوعي وإدراك لأن "المحكي التخييلي عندما يعي خصوصيته يعدو ضرورياً لقراءة المهمل والهامشي والمتشكل عبر ثنايا الجدلية الحياتية"20 فالمتن القصصي عند هذا الكاتب يتعدى المظهر التصنيفي إلى التقاط تفاصيل الأمكنة والحركات، وإلى استبطان ما يصطرع في الأعماق من مشاعر مضادة لما هو قائم حولها، حيث تغدو الإشارية وكثافة البعد الشعري هي المحرك لدينامية الأحداث كما يصبح التأويل ضرورة للقبض على حيثيات المضمون.

وهذا التصـــور نفســـه نجده عند "مفتي بشـــير" في "مواويل الغريب في القرية" فنقف معه على إيقاع يتلون بكثافة إيحائية تناصية مع الفضاء الشعري.

"تبقى وحدك تحمل صـــمت العالم، وجرح البشـــر منذ آدم إلى آخر من غادر الكون، تقوم، تذهب وتجيء داخل الغرفة، ثم بقوة تدفع المائدة، فتتحطم كل الصحون الفخارية على الأرض، تشعر بالحزن وتخرج"21.

ولعل ما يمكن استخلاصه والقصة الجزائرية الجديدة تستعير هذه الأسلوبية الشعرية أن المبدع قد تخلص من البوح بكل شيء، قياســاً باللغة الكلاســيكية، التي كانت انعكاســاً آلياً لواقع مفروض على الكتّاب اســتنســاخه، لأنه وبتداخل الأجناس، أضــحى المضمون يلون بأبعاد تكسر فيها الزمن التعاقبي، وغدا تابعاً لتشكيل أسلوبي تارة يفصح وأخرى يتعدى مستوى الانتماء التصنيفي. إن كتّاب القصـة الجدد في الجزائر قد تجاوزوا الخطاب السـلفي الذي ركز على المضـامين يسـتنسـخها تحت وطأة المرحلة التي كانت تبارك مثل هذه الخطابات، مما أدى إلى تغييب المنحى الجمالي. ولعل المرحلة الثقافية، وجرأة الخطاب النقدي الجديد بكل محمولاته اللسانية والسيميائية، هو الذي أسهم في بلورة هذه الآراء مما جعل هذا الجيل يخوض غمار التجريب، ويحاول إخضاع اللغة التعبيرية إلى نمط أســلوبي جديد، بحيث تخضــع فيه إلى تفاعل عضــوي بموجبه تتراوح الألفاظ تبعاً لســياقاتها في الاســتعمال عن معانيها الوضعية. وقد مكنت هذه القناعة كتّاب هذه المرحلة من التمرد عن سكونية اللغة، والتفكير الجدي في وجوب استغلال كل طاقاتها الكامنة "على اعتبار أن النص بنية دلالية هي جماع بنيات داخلية تتكون منها صرفية/نحوية يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى"22

ولعل الميل إلى محاورة اللغة، واستغلال أبعادها الإيحائية والانزياحية هو ما جعل المتن القصصي عند هؤلاء خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشــعرية، حيث بدا واضــحاً تداخل الأجناس الأدبية، وتكســير البنية التقليدية للخطاب القديم، وبذلك "تحرر الكاتب من عبودية اللغة التصــنيفية، ودخل في حوار الأجناس على اعتبار أن كل نص يكتب في ســياق أدبي يعكس حواراً معيناً مع الأجناس والنصوص القائمة، ومن ثم، فإن التناص في جميع أشكاله هو من شروط تكوين النص"23

وقد أعطى هذا المفهوم، والذي تبناه النقد الأدبي الجديد أبعاداً أخرى لأفضية النص القصصي لنسج الخطاب الكشف، والجمع بين الأسـطوري واليومي، كذلك بتكسـير الزمن التعاقبي الذي يحاصـر الحدث، ويقتل متعة الشـفافية والتجريد، فكانت القصـة عند هذا الجيل لوحة فنية قابلة لتأويلات القراءة، وغير محاصـرة بأبعاد دلالية ثابتة، "حيث النص يتموضـع ضـمن انزياح لا محدود، كون اللغة الموظفة عند هؤلاء الكتاب لغة سيميائية تخترق الاصطلاح السائد لتؤسس نظاماً جديداً ينبثق من داخل النص"24

وهذه السيميائية الأدبية، أضحت الطريقة المثلى لتحليل النصوص الأدبية بأدواتها الإجرائية الخاصة خصوصاً بعد ظهور الشكلانيين الروس، وحلقة براغ، حيث خصصت بحوث واسعة لدراسة اللغة الشعرية25

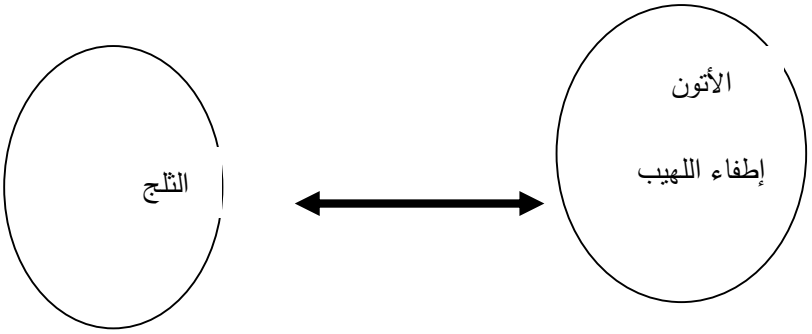
-. إن اللغة مع هذا الجيل، تغدو شــلالاً من الأحاســيس تحمل أبعاداً نفســية وجمالية، فهي تهرب من حصــار المدلول لتعانق التخييل ثم تسعى للهروب من التعقيل الذي يفقدها متعة هذا الامتداد الجمالي. وتتجلى هذه المظهرية اللغوية مرة أخرى في مقاطع من قصة "الثلج والنافذة" لجمال فوغالي:

"بأعماقي أيها الثلج أتون ملتهب، أطفئ لهيبي وحرقتي، تعال اقفز أيها الثلج، لم أجد أحداً أســامره غيرك، فكلهم هربوا هي أيضــاً هربت، أصــبحت مخيفاً كالطاعون، الصــمت الجنائزي الراعن يطبق كثيفاً، وعلى الحجرة يخنق أنفاســك وأنفاســها

والســـاعة الحائطية لاذت بالصـــمت الرهيب، والبرودة أكلت مفاصـــلها والعقربان تداخلا، تدثرا، هما الآن أمامك في عناق أبدي"26

إن اللغة هنا تحمل زخماً من الأحاسـيس عبر دلالات إيحائية تتقاطع كلها في فضـاء موحد، وهو الحالة النفسـية للكاتب مع أنها تتجاور متناقضـة في مدلولاتها الحرفية، فالأتون الملتهب، لا يجاور الثلج، الذي هو برودة في درجتها الأخيرة. ولعل هذه التضـادية هي ميزة الكتابات الجديدة، بحيث تصـطدم اللغة بدلالاتها المتضـارية فتمد الخطاب بجماليات إضـافية عبر التناقض، ويمكن التدليل على ذلك بهذا البيان.

الحقل الدلالي (أ) المتمثل في: يتناقض جوهراً مع الحقل (ب) والمتمثل في:



أو بمفهوم آخر:

فالحقل الدلالي (أ) ← [التعاسة، الألم، الشقاء] يختلف عن

الحقل الدلالي (ب) ← [الأمل، انفراج]

وهنا يكمن سـر اللغة وبنية الخطاب الأدبي الذي "يتفاعل من الداخل، ويخضـع لقوانين خاصـة وميكانيزمات، بعيداً عن أي إحالة على التاريخ"27

وتبقى اللغة ومن خلالها الكلام الأدبي، لا يحدث عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشـفافية لأنه حاجز بلوري، طلي صـوراً ورسـوماً يسـتوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه28، إنها اللغة التي تصـبح الجملة والفقرة فيها ذلك النسـيج الفني من الذاتي، والانطباع الحسـي الناتج عن صـور العين وأصـوات الأذن وروائح الشم29

– أو بتعبير نبيل سليمان هي إلغاء التعقيل وإقامة التخييل30

ولعل ذلك يوافق ما ذهب إليه السـيميولوجيون من أن اللغة الأدبية هي مجموعة من الانحرافات عن المعيار، ونوع من العنف اللساني، أي أن الأدب نوع –خاص– من اللغة مقابلاً اللغة العادية، التي نستعملها عادة31

قائمة الهوامش:

1 –الغذامي – قراءة سيميولوجية لإرادة الحياة ص34.

2 –مقدمة المجموعة للأعرج واسيني.

3. قصة من مجموعة "احبارة".

4. القصة ص54.

5 -قصة الليلة الكبيرة – "مج" أمطار الليل، ص554.

6 -في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص109.

7 -النص الأدبي من أين وإلى أين ص5.

8 -مجموعة من الأساتذة الرواية والواقع ترجمة رشيد بن حدو 88، ص16.

9 -إحدى القصص الواردة بالمجموعة.

10 -النقد والحداثة ص52.

11 -انظر بارت: الكتابة في درجة الصفر. ترجمة برادة 85، ص60.

12 -انظر بارت: الكتابة في درجة الصفر. ترجمة برادة 85، ص60.

13 -قصة رجلاً آتيك رغم كلاب الليل. محمد دحو، ص24.

14 -انظر ع الملك مرتاض –النص الأدبي من أين إلى أين، ص33.

15 -جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي –محمد العمري- 85، ص204

16 -محمد بنيس –الشعر العربي الحديث، بنياته، إبدالاتها –90، ص78.

17 -المرجع ص172.

18 -قصة واردة بمجموعة ليل وحلم ونوارس.

19 -قصة الأغبياء من نفس المجموعة، ص30.

20 -لغة الطفولة والحلم –ص8.

21. قصة من مج "أمطار الليل".

22 -قصة: مواويل الغريب في القرية "مج" أمطار الليل.

23 -انفتاح النص الروائي، ص34.

24 -لغة الطفولة والحلم، ص10.

25 -تشريح النص، ص75.

26 -جوليا كريستيفا LELANGAGE CET INCONNU ص299.

27 -قصة الثلج والنافذة "مج" احبارة، ص11.

28 -عثماني الميلود –شعرية تودوروف –90، ص11.

29 -المرجع ص22.

30 -نبيل سليمان –مساهمة في النقد –83، ص23.

31 -انظر مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 45/44، ص72.

وصف مدينة وهران في رواية الطاعون لألبير كامو

أ. د. عبد القادر توزان

وصف السكان والمدن والأحياء:

تعرض كامو في العديد من مؤلفاته إلى وصف العديد من المدن الجزائرية كـ"الجزائر (العاصمة) و (وهران) و (قسنطينة) و غيرها من المدن الأخرى. أما الأحياء و المناطق، فقد اقتصر منها فقط، على ذكر ما بتلك المدن الكبيرة كـ"الجزائر" و "وهران". و تعتبر الجزائر من أهم المدن تأثيرا في حياة كامو، فقد قضى بها حياته الأولى منذ أن كان طفلا إلى أن أصبح شابا يناهز عمره السابعة والعشرين سنة. و في حي "سيدي محمد"، وهو أحد الأحياء الشعبية المزدحمة بالعمال، كان يسكن بيتا قريبا من البحر، الذي كان يقضي به معظم أوقات فراغه. و يصرح كامو بتعلقه بهؤلاء الناس الذين كانوا يسكنون الجزائر بدون تمييز، و على الترتيب التالي: "قبل كل شيء، أحب الشباب الجميل، و العرب بالطبع، ثم الآخرين"1. و الآخرون فهم فرنسيون ذوي أصول مختلفة: " إن فرنسيي الجزائر هم جنس هجين مركب من اختلاط غير منتظر من إسبانيين وألزاسيين ومالتيين ويهود ويونان"2. ونكتشف من هذا أن كامو لا يختلف حبه للمدن الجزائرية عن حبه لسكانها الأصليين، ونظرته إليهم تكاد تكون واحدة: " إن ما أحبه في المدن الجزائرية لا يختلف عمن يسكنون بها"3، و نجد كامو، أنه كثيرا ما كان يلتفت إلى وصف بعض المناظر الاجتماعية التي كانت تلفت نظره، كوصفه للمقاهي او بعض اللوحات والمناظر الشعبية. ويذكر أحد اصدقائه أنه كان كثير التردد على حي "القصبة" المرتفعة عن سطح البحر، و بقربه من الساحل الذي كان يفضل فيه الجلوس بإحدى المقاهي، و التي كانت تسمى "فرومنتان Fromentin" المطلة على البحر، وهناك يستمر بينهما الحديث الى ان يغادرا مكانهما. كما يذكر أنه كان شديد التأثر عندما يسمع الأذان من المسجد الصغير بالناحية4، وكذلك تفضيله لزياره المقابر العربية لأنه كان يجد فيها الأمان والجمال، ويوصي الفرنسيين بزيارتها لمقارنتها بمقابرهم الدينية5. وقد كان يخطر له أحيانا أن يزور جميع الأحياء الأخرى راجلا كـ"بوزريعة"، "باب الواد" وغيرها من الأحياء الأخرى. و عندما يصف شارعا بالقرب من ميناء "الجزائر" العاصمة يقول:" كان الصيف يملأ المرفأ بالصيحات و بالشمس، وكانت الساعة الحاديه عشرة والنصف، كان النهار يتفتح منتصفه ليسحق الأرصفة بكل ثقل حرارته، وأمام عنابر غرفه التجارة في مدينه "الجزائر" كانت "سفن" ذات هياكل سوداء ومداخل حمراء تشحن أكياس قمح، وكان عطرها الغبارى الخفيف يختلط بروائح القطران الكثيفة التي كانت شمس حارة تفتحها. وأمام كوخ صغير تنبعث منه رائحه الدهان و شراب الأنيسون، كان رجال يشربون، وكان بهلوانات عرب يرتدون سراويل قصيره حمراء، يدورون ويقلبون أجسادهم على البلاط الملتهب أمام البحر"6... والمتأمل جيدا في هذا النص، يكتشف بسهوله أن كامو هنا يشير إلى القمح الجزائري الذي كان يصدر إلى فرنسا، في حين كان معظم الجزائريين يموتون جوعا في هذه الفترة التاريخية من كتابة روايته، وإن ذلك الشحن، كان يتم بعد انقضاء موسم الحصاد مباشره، الذي يشير إليه بالحرارة المهلكة. أما الصورة الثانية فهي صوره هؤلاء الفرنسيين الذين جلسوا للشرب وهم يتفرجون على العرب الذين نعتهم بالبهلوانات نصف العراة. ومثل هذه الصور الخاطفة والموحية، كثيرة في كتاباته الأولى، كأن يلتقي أحد أبطال روايته بعرب يركبون حميرا7، أو يشاهد على بعد راعيا عربيا يسوق أمامه قطيعا من الماعز8. والواقع ان هذه الصورة الخاطفة، وإن لم تكن تعجب الكثير من الجزائريين فهي في حقيقتها تؤكد الواقع المزري الذي كان يعيشه الشعب العربي لجزائري آنذاك.

أما مدينه وهران فقد تعرض لوصفها عدة مرات ليصفها وصفا شنيعا من بين جميع المدن الأخرى التي تعرض لوصفها في كتاباته. فـ" شوارعها غبار وأحجار وحرارة. و إذا سقطت الأمطار أخذك الطوفان وبحر من الأوحال"9... أما "المقاهي" فهي

وسخة ما زالت ملتصقه بها أرجل و أجنحة الذباب، وقد ظل صاحبها يبتسم لنفسه بالرغم من خلو المقهى... وليس لسكان وهران من مظاهر التسلية، سوى مسح أحذيتهم والمشي بها في نفس الشارع"10... وهو في حديثه عن أوصاف هذه المدن، يتبع أسلوب السخرية كقوله: "إننا لم نعرف قيمه الحجر حتى زرنا مدينه وهران. إن بمدينه الغبار هذه، يبقى فيها الحجر هو الملك، إنهم يحبونه كثيرا إلى درجه دفعت تجار المدينة إلى عرضه بمحلاتهم ليمسكوا بها خوف السقوط بعض الأوراق أو الواجهات، وأحيانا أخرى العرض فقط. ما زلت بعد سنه أشاهده بنفس المكان مجمعا على الأرصفة و أمام أعينهم، ولا أشك اليوم في أن يكون مبعثا للبهجة والسرور في نفوسهم"11. ويستطرد مرة أخرى ليحدثنا هذه المرة عن مشروع توسيع ميناء وهران التجاري آنذاك، ليصف تلك الأشغال التي ظلت قائمه به ليل نهار12. أما عن الظروف الاجتماعية بهذه المدن، فيذكر أنه حضر مقابلة في الملاكمة بين أحد الملاكمين الفرنسيين من العاصمة، وآخر من وهران اسمه: "عمار". ويشير من خلال حديثه أي سياسة: فرق تسد "التي تبناها الاستعمار الفرنسي بالجزائر، لأن سكان وهران الذين اختار لهم ملاكما عربيا يعمل بإحدى مقاهي المدينة، و سكان مدينه الجزائر، كانوا يتبادلون فيها فيما بينهم السباب والاتهام، الأمر الذي دفعهم إلى الانتقام عن طريق مقابلة رياضية، كان التعبير فيها أقرب إلى الوحشية منه من الروح الرياضية السليمة13.

وصف مدينة وهران:

تعرض الكاتب مرتين لوصف هذه المدينة14، وأوصافه لها لا تخلو كل مرة من إضفاءات نفسيه تلونت بسوداوية قاتمة عاشها الكاتب في فتره محدده من حياته. والملفت للنظر في مجمل كتاباته الوصفية لمدن الجزائر وغيرها، أن نجد من بين من بينها مدينه وهران وحدها، هي التي فضل الوقوف عندها طويلا ليفضي عليها من هذه الأوصاف السوداء من بين جميع المدن الجزائرية أو الأوربية الموصوفة في كتاباته. وإذا علمنا ان هذه المدينة كانت أولى المدن في استقباله بعد نفيه سنة 1939 ، و صدفه سعيدة في لقائه مع شريكة حياته الثانية،15 ربما تداركنا أحاسيسه المؤلمة وآثارها في نفسه، و انتهينا الى أنه لا يختلف كثيرا بأوصافه عن اضفاءات الرومانسيين ومواقفهم تجاه الحياه حين اشتداد آلامهم.

وفي روايه الطاعون، وقبل سرده لأحداثها، فضل كامو في صراحه و في أسلوب أقرب إلى الواقعية وصف العديد من جوانب الطبيعه والحياه بهذه المدينه في ما يقارب الأربع صفحات تقريبا، يبتدئ فيها مقررا أنها مدينة قبيحة 16وعندما يحدثنا عن الطبيعه يقول: " كيف يمكن أن نتخيل مدينه بدون حمام لا أشجار ولا حدائق حيث لا تسمع بها رفرفه الأجنحة ولا حفيف الأوراق؟. ولن تعرف بها تعاقب الفصول سوى من التأمل في السماء. كما تدرك الربيع فيها سوى بطبيعة هوائه أو بسلات الورد التي يأتي بها الباعة الصغار من الضواحي، إنه ربيع يباع في الأسواق. وأثناء فصل الصيف، تجد الشمس قد أحقرت البيوت الجافه و غطتها برماد أسود، ولا يمكن العيش آنذاك إلا وراء مصاريع النوافذ المغلقه. أما في الخريف على العكس من ذلك، فهناك طوفان من الأوحال. إن أجمل الأيام بالمدينه هي أيام فصل الشتاء فقط."17 واذا علمنا ان حياته بوهران تمت كلها من خلال سفرتين لم تتعد أطوالها بضعه أشهر،18 أمكننا التأكد من أن أوصافه الطبيعيه هذه لا تبعد أن تكون أوصافا خياليه أراد الكاتب التمهيد بها إلى موت سيحيق عاجلا بسكانها.

و المقارن بين هذه الأوصاف وواقع المدينه السهليه الخضراء، يستطيع أن يتبين أن الجدب المعنوي له في هذه الطبيعة جانب لا تراه العيون، وله انعكاسات نفسيه على أجمل المناظر الطبيعيه في حياتنا. ومما يؤكد هذا الزعم أن هذا الموقف السلبي من الطبيعه، كثيرا ما تردد في كتابات كامو من خلال تأملاته في الطبيعة الجزائرية. ثم أن حالته النفسيه السيئه التي عاشها" الكاتب" في هذه المرحله نتيجه لظروف قاسية في حياته الخاصه: من زواج فاشل بعد سنتين من عقد قرانه، ونفي مفاجئ، ثم

اندلاع الحرب العالمية الثانية وما أصابه على أثرها من شقاء وتشتت، كان لا بد أن تنعكس في شكل سوداويه قاتمه على أوصافه و مضامينه بهذه الروايه.

و سكان وهران هم أناس لا يختلفون بأوصافهم وتصرفاتهم عن الإنسان الحديث عامة بخروجه عن حياة الإنسان الطبيعيه البسيطه. و يتصورهم كامو بذلك في "مدينه بدون أي أثر يدعو إلى الإعجاب، و هي خاليه من النبات، وبدون روح، يستسلم فيها المرأ للرقاد."19 كما وصفهم أناسا فقدوا إحساسهم بجمال الحياه وأصبحوا مساجين حضارة تأسرهم في انشغالهم بجمع المال. وهذا النوع من الحياة، فرض على أصحابه آليه في أحاديثهم و تصرفاتهم ونظرتهم اللامباليه إلى حقيقه الحياة. و تصبح العادة والتعود هي أساس كل تصرف من تصرفاتهم الحياتية.20 ومن بين أهميه علاقاتهم الاجتماعية و الإنسانية في حياتهم، يتصور عاطفه الحب بقوله:" إنه ليس من الضروري تحديد طريقه الحب التي تمارس عندنا، فالرجال والنساء إما أن يفترس بعضهم البعض بسرعة فيما نسميه علاقة حب، أو يلتزمون بعادة طويله بين إثنين، وبين هذين المتباعدين لا يوجد بينهما عادة وسط يذكر. وهذا ليس بالجديد، ففي وهران كما في غيرها، نظرا لنقص الوقت والتفكير، تجدنا مضطرين أن نحب بعضنا دون معرفه أي سبب لذلك."21 فالإنسان المعاصر، و من هو في مقامه، بحكم التطور الحضاري وتعقد مجالات حياته، بدأ بفقد الكثير من مكوناته المعنويه وعلى رأسها عاطفة الحب، و هي أسمى العواطف المحافظة على إنسانيته.

و فقدان الشعور العاطفي عند إنسان العالم العربي بالخصوص، هو رمز لاستبداده و بداية لزعزعة حضارته. كما أن في اختيار كامو لمدينه وهران المستعمرة نموذجا لسلبيات هذا التطور، يبرره عندما وصلته وحشيه الاستعمار الفرنسي في إقباله على نهب خيرات هذا البلد، وتناسيه لحقوق الشعب الجزائري. ويعود سبب ذلك في نظرنا أيضا، إلى أن إهمال الجانب الروحي والجمالي لهذه الحضارة، له علاقته بعهد الاستعمار المتواجد بأرض الجزائر، وان مثل تلك الأوضاع الاجتماعيه المزريه بالجزائر تبشر بنهايه هي أشبه ما تكون بوباء الطاعون.

و قد يتساءل القارئ عن هذا التشويه و النظرة السوداء إلى هذه المدينة الجميلة، ويعود السبب في نظرنا مرة أخرى إلى الظروف السيئه التي عاشها الكاتب في هذه الاثناء خاصة منها ظروفه المرضية وإقباله على الحياة في زمن لا يرحم الضعفاء حين يقول:" إن المريض في حاجه إلى عطف ويريد أن يتوكأ على شيء ما في حياته، وهذا شيء طبيعي، غير أن بوهران، تجد قساوة المناخ و أهميه القضايا التجارية بها، و الزخرف العديم المعنى، إلى جانب سرعه الشفق، و طبيعه اللذات بها، تتطلب كلها من الإنسان صحته الجيدة. والمريض بها يجد نفسه وحيدا..."22 ومثل هذه الاعترافات تعود كامو تضمين العديد منها في كتاباته. ووصف مدينه وهران على هذا النحو، لا يخلو من رمزيه و إضفاءات نفسيه تعبر عن موقف خاص من الحياة.

قائمة الهوامش:

1. ALBERT Camus; L'été in : Essais; Bibliothèque de la pléiade; Gallimard ;Paris1981; p484. ينظر: .

2ينظر المصدر السابق ص .848

3 ينظر المصدر السابق ص.850

4. Herbert .R. Lottman; Albert Camus ; Traduit de l'américain par Marianne Veron ; Le Seuil ;Paris1980; p63

5. Albert Camus ; L'été ; p849

15.. . كامو، الموت السعيد، "ترجمة عايدة مطرجي ادريس"، دار الاداب، بيروت, 1978ص6

7. ينظر المصدر السابق، ص146.

8 . Albert Camus ; L'été ; p829.

9. Albert Camus ; La Peste; Gallimard; Paris1982, p11.

10. المصدر السابق، ص11-12.

11. المصدر السابق، ص12.

12. راجع حديثه مفصلا عن هذا المشروع وأشغاله بالمصدر نفسه، صص 10-14

13. راجع المصدر السابق، صص8-10.

14.راجع المصدر نفسه ص10-13.

15. و نشير بذلك الى طلاقه من زوجته الأولى "سيمون هي" و نفيه من مدينة الجزائر.

16.ينظر المصدر نفسه ص11.

17.ينظر المصدر نفسه ص11.

18. تتفق المصادر أن اولى زياراته كانت خاطفة والثانية لم تتعد الثلاثة شهور.

19. المصدر نفسه ص13.

20.ينظر المصدر نفسه ص12.13.

21. المصدر السابق، ص12.

22. المصدر السابق، ص13.

تجليات انفتاح النص الروائي الجزائري، قراءة في جماليات توظيف خطاب الرسم

روايات أحلام مستغانمي واسيني الأعرج أنموذجا

د. حياة بوخلط (جامعة المسيلة-الجزائر)

ملخص

اعتبر المفكرون الأدب مجموعة من الأنواع الأدبية، خلافا للرواية التي لم تكن ضـــمن هذه الأنواع الأدبية، ذلك أنها كانت تعيش على الهامش عكس نظرية الشعر، التي نادت بوحدة الأدب والقائمة على التجانس الذي غيب الرواية كلية تطور الرواية كجنس أدبي، جعلها تســـتوعب كل الأجناس والفنون والعلوم، وتثري عوالمها الداخلية بخلق صـــيغ جديدة لخطاباتها وأشكالها السردية، إضافة إلى اعتمادها على فنون كثيرة كالرسم والموسيقى والشعر، لهذا لم تعد الرواية إبداعا منغلقا على ذاته، بل أخذت منحى التعدد والانفتاح على معارف وفنون أخرى.

يشيد كثير من النقاد والدارسين بما وصلت إليه الرواية الجزائرية ولا يجد من مناسبة إلا واعترف فيها بمساهمة الأقلام الروائية الشابة في تغيير نمط الكتابة الروائية وأدواتها التعبيرية، وذلك من حيث لغة الخطاب أو جمالية السرد وقوة اللغة.

الكلمات المفتاحية: الرواية، خطاب الرسم، الفنون، الجمالية، الأدوات.

Abstract

The literary thinkers considered a group of literary genres, contrary to the novel that were not within these literary genres, that they lived on the margins opposite the theory of poetry, which called for the unity of literature and homogeneity that obscured the novel as a literary genre, And enriches their inner worlds by creating new versions of their letters and narrative forms, in addition to their dependence on many arts such as painting, music and poetry. This is no longer a creative novel that is closed to itself, but has become pluralistic and open to other knowledge and arts.

Many critics and scholars praise the Algerian novel and find no occasion except to acknowledge the contribution of young novelists in changing the style of narrative writing and its expressive tools, in terms of rhetoric, aesthetics, and the power of language.

key words : Fiction, painting, arts, aesthetics, tools.

توطئة:

حظيت الرواية باهتمام النقاد والدارسين عبر العصور باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا ارتبط ظهوره بالطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي في القرن 18م، وقد نادى أفرادها بالمحافظة والمثالية، في حين نادت الطبقة البرجوازية بالواقعية والتفرد، هذا الاختلاف الطبقي اصطلح عليه المفكرون فيما يعرف بالرواية.

ولقد بدأت الرواية في الظهور الفعلي في أوربا في ق 18م، لتعبر عن روح العصر، ومتطلبات الإنسان آنذاك، وهاهي رواية "دونكشوت لـ سرفنتاس" الرواية الأولى في أوربا، اعتمدت المغامرة والفردية.

إنه و بالنظر إلى الأنواع الأدبية السائدة في العصر الذهبي آنذاك للأدب الروماني اعتبر المفكرون الأدب مجموعة من الأنواع الأدبية، خلافا للرواية التي لم تكن ضمن هذه الأنواع الأدبية، ذلك أنها كانت تعيش على الهامش عكس نظرية الشعر، التي نادت بوحدة الأدب والقائمة على التجانس الذي غيب الرواية كلية" 1

وعند نهاية القرون الوسطى النهضة الأوربية بدأت عوارض الرواية تنضج شيئا فشيئا، في اهتمامها خاصة بعامل الزمن، لتخرج بذلك عن دائرة الملحمة التي ظلت رهينة فيها لعقود من الزمن.

هذا الانفصال عن الملحمة جاء نتيجة تعامل الملحمة مع واقع يستند على الخيال البعيد، في حين راحت الرواية تبحث في عمق الواقع لتحلله وتغوص في حقائقه، ولم تقبل بالقوانين الجائرة القادمة من الماضي البعيد"2 .

1- نشأة الرواية:

جاءت الرواية إيذانا بميلاد فني حداثي ثار على كل الأنواع الأدبية الجاهزة، وراحت تبحث في أغوار الواقع وآفاقه وحيثياته بلغة جديدة وأساليب مختلفة عما كانت تعتمده الأنواع الأدبية السابقة.

يقول آلان غربيه (A.Robbe Grillet) الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية، باعتباره نظاما بنيويا كذلك، أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان3.

إنه الإنشغال على فضاءات أرحب عن طريق التجريب والانفتاح على تجارب وفنون وعلوم أخرى، إنها كتابة جديدة تعيد بناء الموروث الإنساني وتسبر أغواره العميقة لتفكك غوامض الخيال فيه.

إنه وبالنظر إلى العلاقة العميقة بين آفاق الرواية الحديثة، ومتطلبات الواقع، وفي ظل غياب قوانين لهذا النوع الأدبي المسمى لاحقا بالرواية، فإن هذه الأخيرة انفتحت على فضاءات الحرية والخيال الواقعي والانفتاح الذاتي.

[ولعل من أهم المسائل التي سلمت بها الرواية حديثا هي التجريب وتواصل الأزمنة، تشابك الواقعي والحلمي، شاعرية اللغة والرؤية والتباسها، كسر النمطية، تفتيت الشخوص والأحداث4.

إن تطور الرواية كجنس أدبي، جعلها تستوعب كل الأجناس والفنون والعلوم، وتثري عوالمها الداخلية بخلق صيغ جديدة لخطاباتها وأشكالها السردية، إضافة إلى اعتمادها على فنون كثيرة كالرسم والموسيقى والشعر.

ومن هذا المنطلق لم تعد الرواية إبداعا منغلقا على ذاته، بل أخذت منحى التعدد والانفتاح على معارف وفنون أخرى، وهذا ما يظهر جليا في كثير من المعارض والأعمال الروائية العربية والغربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة.

يشيد كثير من النقاد والدارسين بما وصلت إليه الرواية الجزائرية ولا يجد من مناسبة إلا واعترف فيها بمساهمة الأقلام الروائية الشابة في تغيير نمط الكتابة الروائية وأدواتها التعبيرية5(، وذلك من حيث لغة الخطاب أو جمالية السرد وقوة اللغة.

شهد تطور الرواية في الجزائر تغيرا لافتا على خلاف الرواية في المشرق العربي، تماشيا مع تقدم الدراسات النقدية المعاصرة، لتتفاعل الرواية فيما بعد مع فنون الرسم والموسيقى والشعر.

والحديث عن تداخل الفنون في الرواية الجزائرية الحديثة منذ نشأتها التي لا تكاد تختلف عن نشأتها في بلدان المغرب والمشرق العربي تراها كانت تغترف من القرآن والسيرة النبوية وسجع الكهان وفن المقامات والرسائل والرحلات، حيث سايرت الواقع في بداياتها، وترجمت مختلف التغيرات التي مست المجتمع آنذاك، فكان الطابع الثوري غالبا على مفاصل الرواية، لتساير بعد ذلك النظام الاشتراكي وتدخل الرواية فيما يسمى بأدب الأزمة6(.

وتعد مرحلة السبيعينات المرحلة المركزية لظهور الرواية في الجزائر من خلال أعمال عبد الحميد بن هدوقة في **ريح الجنوب**، **واللاز** للطاهر وطار، روايات عبّر أصحابها عن تفاصيل واقع الجزائر آنذاك، من خلال المزج بين ظروف الثورة المسلحة أو الواقع الجديد الذي أملته ظروف السياسة والاقتصاد والثقافة آنذاك.

لقد اتسمت الرواية في هذه الفترة بجرأة الطرح ومغامرة السرد، ومرد ذلك إلى الحرية التي كان الكاتب قد افتقدها في ظل مستعمر غاشم، والإبداع إنما يزدهر في كنف الحرية والانفتاح على إبداعات الشعوب.

كتب ابن هدوقة "**ريح الجنوب**" في ظل الثورة الزراعية، ليقف مع خطاب سياسي يعد بفتح آفاق مستقبلية ويخرج الريف وأهله إلى حياة التمدن والازدهار.

كما كتب ابن هدوقة "**نهاية الأمس**" التي طرح فيها فكرة الإقطاع "وحب الاستغلال أمام رفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة والرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري"7

وكما كتب ابن هدوقة، كتب أيضا الطاهر وطار، حيث كانت أعماله تأريخا لما يحدث من تغيرات في المجتمع الجزائري إبان ثورة التحرير إلى نهايتها، اعتمد فيها على عفوية الطرح وشمولية الرؤية.

ولعل رواية "**اللاز**" التي صورت مراحل الثورة بتوجه ايديولوجي محدد كانت إيذانا بميلاد نصه الروائي "**الزلزال**" الذي جاء كبديل لما تركته الثورة التحريرية من مخلفات الاستعمار.

هذه النصوص الروائية أسهمت في بناء مؤسسات الدولة والإنسان، هذا ويضاف إلى ذلك روايات واسيني الأعرج "**وقع الأحذية الأخشنة**" سنة 1981 و"**أوجاع رجل غامر صوب البحر**" سنة 1983، رواية "**نوارا اللوز**" سنة 1982، ورواية "**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**" سنة 1983.

هذا إضافة إلى الحبيب السائح رواية "**زمن التمرد**" سنة 1985 جيلالي خلاص وروايته "رائحة الكلب"، سنة 1985 ورواية "**حمائم الشفق**" سنة 1988، إضافة إلى مرزاق بقطاش رشيد بوجدرة في رواية "**التفكك**" سنة 1982 "**ومعركة الزقاق**" سنة 1986.

هي أعمال روائية احتفى أصحابها بموضوع الثورة وتقديسها، وأرادوا من خلالها التجديد ونشر الوعي وحاربة ما خلفه الاستعمار الفرنسي، غير أن هذه الأعمال محدودة الفكر بسبب التحولات والصراعات التي يعيشها المجتمع الجزائري، وقد خرج لتوه من حقبة استعمارية مظلمة "هذا ما جعل الأعمال الروائية تفتقد إلى دعائم الممارسة النظرية الروائية، فكانت نصوصهم باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير.)8

2- الرواية الجزائرية بين النشأة و التطور:

تعود إذن نشأة الرواية الجزائرية إلى بداية التسعينات مع ابن هدوقة والطاهر وطار وأما قبل ذلك، فقد كانت لا تعدو أن تكون تجارب غير مكتملة فنيا "ويعزو بعضهم تأخر ظهورها بالقياس إلى فنون المقال والقصة والمسرحية إلى صعوبة هذا الفن تقنيا، فصاحبه يحتاج إلى التأمل الطويل والصبر والظروف المواتية"،9(لتظهر بعد ذلك في الأفق، أعمال روائية جديدة متميزة استطاعت أن تثبت حضورها في كثير من المحافل الدولية والعربية، وأن تكون امتدادا لسابقاتها من الأعمال الروائية الجزائرية.

هذا التحول في فضاء العمل الروائي جاء من لدن شباب استحدثوا بناء اللغة/ الشكل من المتن الروائي، وذلك بولوجهم عوالم الفن والموسيقى والشعر، ولعل الخطاب النسوي الجزائري الجديد ممثلا في كتابات مستغانمي وفضيلة الفاروق دليل على قيمة المنجز الروائي سيما في رواية "**أقاليم الخوف**" أعمال أخرى.

وليس ببعيد عنها ما قدمته أحلام مستغانمي في تعالقات فنية نصية مزجت بين فنون الشعر والنثر والرسم معا، وهاهي رواية ذاكرة الجسد التي إستمدت الكاتبة فيها أدواتها الإبداعية من صميم فنون الرسم والشعر، والفنان الحقيقي هو الذي يقع تحت تأثير الانفعال الجمالي، ولا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للجمال الماثل أمام عينيه، بل يعيش هذا الفنان حالة حمل معقدة، يتم فيه الحوار بين المواد المستخدمة وبين الانفعال، فيشكل العمل الفني حتى يصير الكل منتجا جماليا متفردا أو متميزا.**10**

3 – إنفتاح الرواية على المعارف والعلوم الأخرى:

إن المتأمل في رواية ذاكرة الجسد وما تحمله من مظاهر التداخل والتفاعل بين النص الروائي والفنون غير اللغوية، يرى ذلك الزخم الفني بين صواعد ونوازل الرواية، فمن الموسيقى إلى الرسم إلى السينما، هذا التراكم الفني في ذاكرة الجسد كان له الأثر على البنى التركيبة والدلالية في متن الرواية، كما فتح هذا النص على فضاءات أخرى تحدت الأطر التقليدية وخرقت أفق انتظار القارئ عن طريق توظيف خطابات غير لغوية.

4- خطاب الرسم في "رواية ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي":

تحمل صورة الرسام في رواية ذاكرة الجسد ملامح كثيرة ودلالات عميقة أرادت من خلالها أحلام مستغانمي بالقول أن الرواية بأكملها هي ما يبوح به رسام ومقاتل سابق في جبهة التحرير، فقد ذراعه في إحدى المعارك، من أنات حب وقع فيه لإمرأة التقى بها في افتتاح معرض في باريس حيث مكان إقامة هذا الرسام.

هذه المرأة الصبية التي أحبها خالد الرسام لم تعره اهتماما حسب مسار الراوية، وقد أسلمت نفسها وتزوجت من رجل لا تحبه ناظرة إلى موقعه الإداري وثرائه، وفي ذلك تقول أحلام مستغانمي:" كيف يمكن أن أضع أمامك رجلا يصغرني باثنتي عشر سنة ويفوقني حضورا وإغراء، وأحاول أن أقيس نفسي به أمامك"، يقول الرسام خالد مخاطبا حبيبته:"يا خرابي الجميل سلاما، يا وردة البراكين ويا سمينة نبتت على حرائقي سلاما، يا إبنة الزلال والشروخ الأرضية، لقد كان خرابك الأفظع، قتلت وطنا بداخلي تسللت حتى دهاليس ذاكرتي، نسفتي كل شيء بعود ثقاب، من علمك اللعب بشضايا الذاكرة .. أجيبي."**11**

إنه من الصعوبات التي تواجه الكاتب أن يترك شخوص روايته يتحركون كما يحلو لهم، ولعل ذلك سر الإبداع في رواية ذاكرة الجسد، فقد تركت أحلام مستغانمي فضاء مفتوحا في رسم الشخصيات، وأطلقت العنان لفضاء التخيل ورسم المعالم.

وفي متن الرواية نجد أن صورة الرسام إنما هي تعبير عن ميل لدى البطلة اللعوب لصناعة شخص متوسل بأذيال امرأة، تقول أحلام مستغانمي: "إن أي امرأة تتعرف على رسام تحلم في سرها أن يخلدها، إن يرسمها هي لا أن يرسم مدينتها تماما كما أي رجل يتعرف على كاتبة يتمنى أن تكتب عنه شيئا ولا عن شيء آخر." **12**

هذه الرواية تنبني على الرسم أساسا فهي خوض في عوالم فنان تشكيلي يعاني معه القارئ هواجسه وأحلامه وأمانيه ويعايش من خلالها دوار الألوان، وأيا كان الحال فإن خطاب الرسم لدى أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد خطاب فني اعتمد على فنية اللغة وجمالية الرسم، واستثمار الفنون التشكيلة، وهو الأمر الذي ذهب إليه كونراد في قوله:"أن الرواية كي تحقق ما تصبو إليه من تأثر ونجاح عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كي تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس، وذلك باستخدام اللون والشكل وغيرهما." 13

ولا تقل رواية ذاكرة الجسد فنا واهتماما بخطاب الرسم عن روايات **واسيني الأعرج**، ولعل أبرزها رواية "**رماد الشرق**"، وكذا لرواية "**أصابع لوليتا**"، حيث تعج روايته بلوحات فنية سردية، استثمر فيها لغة الألوان والريشة والزجاج، هذا إضافة إلى رواية **سوناتا لأشباح القدس**، رواية "**مملكة الفراشة**".

5-خطاب الرسم في رواية سوناتا لأشباح القدس " لواسيني الأعرج":

تقول مي: "لن أغير الحياة، ولكني أستطيع أن أمنح بعض السعاة للعيون التي ترتاح لألواني"، 14، يقول واسيني الأعرج" اللون عجنة من الذاكرة وقسوة الحياة ولذتها".15

لقد مزج واسيني بين الرسم والموسيقى ليشكل لونا مغايرا أكثر جمالية وجاذبية الأمر الذي جعل روايته تحفة بديعة، تتسم بالألوان والرسم يقول واسيني:"كان يغمض يعينه وفمه وقلبه وذاكرته المنهكة لكي لا يرى ولا يسمع إلا هدير الألوان، الذي كان يندفع في الأعماق في شكل إيقاعات لا حدود لها."16

كما نجده في رواية **"رماد الشرق"** وهو يقف على فن الرسم في البناء السردي يقول واسيني:"طفلة تركض في فراغ غير محدود، شعرها المبعثر ينتشر في الهواء وتختبئ قليلا من ابتساماتها في يدها لعبة صغيرة لم تظهر في الصور إلا الخيوط التي تقبظها، المؤكد أنها طائرة ورقية،"17.

حيث مارس الأعرج فن الرسم بالكلمات معتمدا على الجانب التقني للوحاته المرسومة من ألوان وحدود وأطر وخلفيات ومناظر من الطبيعية والخيال، لتكون بذلك أنموذجا تزاوجت به تقنية الرسم بالكلمات.

ومثلما اتكأ على خطاب الرسم، اعتمد أيضا فن النحت من خلال وصفه لبنايات المدينة وأسواقها وأقواسها وطرقاتها، هذا فضلا عن استخدمه لفن التصوير، وهو يلتقط لحظات مهربة من ذاكرة الإنسان ونجد ذلك في قوله:" اخرج صورة كانت لأمه، ماما صفية امرأة جميلة ترسم على محياها ابتسامة ساخرة كان من الصعب عليها كتمها، وجهها مشرق كوجه الروسيات شرق آسيا، شعر كثيف وملامح واضحة ودقيقة، وعينان غارقتان في الكحل والسواد"18.

من هنا يمكننا القول إن الكاتب استطاع بهذه التقنية أن ينقل للمتلقي صور ولوحات فنية بلغة فنية جميلة، حتى يخالها القارئ مشاهد حقيقية.

ختاما يمكننا القول إن تداخل فنون الأدب وغيرها، قد فتح آفاقا أخرى في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء في الرواية، كما أن خرق أفق القارئ والولوج إلى عوالم الفن والرسم وأشكال التعبير الأخرى، أسهم في تغيير نمط الكتابة الروائية عند كل من أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، وذلك بابتداع أساليب جديدة في طرح الأفكار ونقل الهواجس والأحلام.

إن روايات أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج إنما هي تفاعل فني كبير تداخل فيه أنواع الفنون من رسم وموسيقى، أثرت على أعمالهما وأكسبت نصوصهما جمالية سردية فتحت آفاق التلقي وشغفه لدى القارئ.

الإحالات والهوامش:

1- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، د.ط، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982، ص 19-22.

2- ميخائيل باختين، المرجع نفسه، ص 65-67.

3- جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، عدد 544، مارس 2004، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت،2004، ص 91.

4- محمود الضبع: تشكلات الشعرية الروائية، مجلة فصول عدد 62، الهيئة العامة للكتاب القاهرة،2003، ص 308-309.

5- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 106.

6- ادريس بوذينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2000م، ص 50-51.

7- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام الجزائر، د.ط، الجزائر، 1983، ص 91.

8- بن جمعة بوشوشة سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، طبعة1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005، ص 11.

9- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1935-1973)، دط، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 200.

10- بشير خلف: الفنون في حياتنا، دط، دار الهدى، عين المليلة- الجزائر، 2009، 137.

11- ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، ط5، دار الآداب ، لبنان، 1993، ص 207.

12- المرجع السابق، ص 128.

13- حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، مجلة العربية، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1438، ص 108.

14- واسيني الأعرج سوناتا لأشباح القدس، ط1، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2008، ص 100.

15- واسيني الأعرج: المرجع نفسه، ص 143.

16- واسيني الأعرج: المرجع نفسه، ص 102.

17- واسيني الأعرج: رماد الشرق، ص 143.

18- واسيني الأعرج ، المرجع نفسه، ص 18.

قائمة المصادر والمراجع

1- ادريس بوذينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1،منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2000م.

2- بشير خلف: الفنون في حياتنا، دط، دار الهدى، عين المليلة- الجزائر، 2009.

3- بن جمعة بوشوشة سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، طبعة1،المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005.

4- حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، مجلة العربية، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1438.

5- جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشكل والمضمون، عدد 544، مارس 2004، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت،2004.

6- ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، ط5، دار الآداب ، لبنان ، 1993.

7- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط1،شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.

8- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1935-1973)،دط، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.

9- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام الجزائر، د.ط، الجزائر، 1983.

10- محمود الضبع: تشكلات الشعرية الروائية، مجلة فصول عدد 62، الهيئة العامة للكتاب القاهرة،2003.

11- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، د.ط، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

12- واسيني الأعرج سوناتا لأشباح القدس، ط1،منشورات الفضاء الحر،الجزائر،2008.

تراسل الفنون في روايات واسيني الأعرج

د. سميرة قروي (جامعة خنشلة-الجزائر)

ملخص:

تروم الدراسة البحث في شعرية استثمار **واسيني الأعرج** للطبيعة الحوارية للرواية التي مكنته من مدّ جسور التواصل بينها وبين مختلف أنواع الفنون غير اللغوية التي توسل بها للتأثيث لمنجزه الروائي في **"البيت الأندلسي"** و**"سوناتا لأشباح القدس"**، فقد جلّى في الروايتين نوعا من الاستثمار المكثّف لفن الموسيقى والرسم والموشح الأندلسي، وقد حضرت هذه الفنون كبنى سردية تسهم بشكل مفارق في التأثيث للرواية.

وتحاول الدراسة تجلية كيف مرق السرد عنده عن طوق الانحباس الأجناسي، وكيف راح يراسل الفنون ليباين طرق السرد التقليدية محطما بنى السرد القار، كاسرا خطيته التي تفرض نوعا من المكرور والمتشابه، وحدود الجمالية التي وقّعها.

الكلمات المفتاحية: تراسل الفنون، بنى السرد، الكتابة بالحواس، التباين المعجمي.

Abstract:

The study focuses on the study of Wassini el aarej's investment in the narrative nature of the novel, which enabled him to build bridges of communication between them and the various non-linguistic arts that he tried to furnish for his novelist, "The Andalusian House" and "Sonata of the Ghosts of Jerusalem" Drawing and Andalusian painting, and it was introduced as a narrative structure that contributes differently to the furnishing of the novel.

The study tries to show how the narrative came out of his sex limits, and how he began to correspond to the arts to differ from traditional narratives and creats a beauty vision.

Keywords: Correspondence of the arts, Narrative structure, Writing with senses, Linguistic variation.

حين تتعدد مواهب المبدع تنفتح شاعريته على حقول مباينة تُشغِّلُها لتوقِّع نوعا من التمايز الذي يمرق بالإبداع عن سمة المستنسخ والمتشابه، **وواسيني الأعرج** ذو المواهب المتعددة في سعيه لمفارقة تقليد الكتابة وطرق السرد المتداولة كان يكتب بالنوتة والريشة/ العين والأذن، مجليا فلسفة خاصة في الانكتاب يقول: "سأكتب بعيني، وإذا لم أستطع فبقلبي، وإذا فشلت سأكتفي باستعادة ذاكرتي وأكتب بكل حواسي التي لا تموت أبدا."1 لذلك فإن أهم سمة وسمت أعماله كانت انتماءها إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دوما عن الجديد، فهو القائل: "أومن بأن كل معرض هو تجربة خاصة ورحلة في الألوان وإحساس لا يتكرر أبدا، وإلا لماذا نعرض من جديد، إذا لم نبدع شيئا جديدا؟"2

وهو المنحى الذي انتحاه كبار المبدعين في سعيهم لتقديم نماذج جمالية غير مسبوقة؛ **فمحمود درويش** يصرّح في إحدى حواراته قائلا: "سماتي التي لا أستطيع أن أخفيها أني دائم التطور، وأنا أول ناقد ومحطم لآخر انجاز فعلته، يعني أنا الذي أؤسس عملي الجديد وأنا الذي أتمرد عليه."3

فهذه الدعوة إلى التجريب المستمر والبحث عن أفق متجدد للكتابة تبناها المبدعون والنقاد على السواء؛ يقول **حسين الواد**: "إن تاريخ الشعر... هو تاريخ التأسيس والمحو، تاريخ مشبع بالانكسارات والتشظي، وداخل هذا التشظي تولد تجارب مخاتلة تغتذي من تعدد المرجع وتنوّع المعرفة، تسعى إلى عزف منفرد دون اكتمال."4

ويقول **خالد لغريبي** في مقاربته للتجريب في الشعر: "أليس الاكتمال نقيض الشعر؟ فما يكتمل هو ما يتحدد وما يتحدد هو نقطة عارضة في صيرورة الأشياء والعالم والنص، لذلك يظل النص بوصفه حدثا إبداعيا قابلا لتجاوز ذاته بذاته."5

ويقول **إيخنباوم**: "وهكذا فإن الخصائص تولد تيفع ثم تشيخ وتموت، فبقدر ما تستعمل تبلى حيث تصبح آلية ميكانيكية وتفقد وظيفتها ولا تعود فاعلة، وحتى تقاوم الآلية في الخصيصة تجددها بفعل وظيفة جديدة أو معنى جديد."6

وتعكس هذه الدعوة موقف الذات المبدعة والمتلقية من جماليات الكتابة، المؤمنة بالتحديث المستمر لها على غير نمط إلا ما تتيحه المواهب والتجارب وتمهّد له المعرفة، وتنفتح عليه رؤيا العين الثالثة التي تتحاشى اجترار بلاغة قيم الذوق والجمال الآسنة.

وقد هاجم **نزار قباني** الأدب التقليدي وسماه (الأدب الكسيح)، وأعلن أن موقفه منه هو موقف الحياة نفسها من كل كائن لا يتوالد، موقف المجتمع من كل عضو لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كل شجرة لا تثمر في حقله: الإهمال، ثم القطع، ثم أحشاء الموقدة."7

فعظمة الآثار مرهونة بمدى ارتوائها من هذه الخصيصة، وعظمة المبدع بمدى قدرته على خلقها واستحداثها.

حوار الفنون:

إن أهم ما نلمحه في المنجز الروائي **لواسيني الأعرج** عموما، وفي **"البيت الأندلسي"**، و**"سوناتا لأشباح القدس"** خصوصا نوعا من الاستثمار المكثّف لفن الموسيقى وفن الرسم والموشح الأندلسي، فقد وشّح هذا الأخير عتبات الرواية الأولى وأطرها، وجعلنا الكاتب في **"سوناتا لأشباح القدس"** نتخيل بأن اللغة تحوّلت معه إلى مادة مسموعة تنحت بالموسيقى، أو مبصرة تتماوج بالألوان والأضواء والظلال، وقد وقّعت هذا يداه بريشة اللغة التي كانت ترسم خبايا النفس ظلالا وأشكالا وألوانا ليغدو معه كل منظر حالة نفسية عبر تلك اللوحات التي حضرت كبنى سردية تسهم بشكل مفارق في التأثيث للرواية. إنه الاقتراض الفني لعناصر فنون أخرى تنثر في تضاعيف السرد وتمتزج معه لتجعله أكثر عمقا وإثارة للمتلقي الباحث دوما عن المدهش والمثير. وقد عدّ **جيرار جنيت** في كتابه "مدخل لجامع النص" أن هذا التداخل الأجناسي هو نوع من التعالي النصي، لأنه يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذي ينتمي إليها.8

ولنا أن نفصّل لنقف على تابل الشعرية المركوز في هذا الحضور الخاص لمواهب ثرة كانت تتقاسم شخصية المبدع التي يقول عنها: "الموسيقى والبالي والرسم والنحت هذه كلها فنون في داخلي وأعيشها يوميا، كان يمكن أن أكونها ولكن مسالك الحياة قادتني إلى طريق آخر."9 لذلك كانت تطفو على سطح كلّ إبداع لمسات فنية تنتظم السرد وتنشّط فاعلية تمدده.

سوناتا لأشباح القدس:

المراهنة على المحسوس في تعديد مسالك الدلالة:

في هذه الرواية يخطط الكاتب لمشروعه الإبداعي باحتفاء استثنائي بالموسيقى والرسم اللذين يستلهم منهما مادة حياكة نسيجه الروائي، فعبرهما يبث أكبر سؤال تحوم حوله الرواية؛ سؤال الكينونة والوجود والهوية والانتماء والاغتراب بكل تفاصيل هذا الأخير الظاهرة والخفية. وإن كان قد وقّع بهما زخرفة نصـــية حين حقق لعمله نوعا من التعدد الأســـلوبي، والتباين المعجمي، والاكتناز والتكثيف عبر المجاز والاستعارات التي أفسحت مجالا أوسع للرؤيا نابشة في تفاصيل معتمة محجوبة عن الأبصار، إلا أن المواضع الحساسة التي شغلتها في تفاصيل العمل وقعت شعرية خاصة اعتمدها الكاتب في معظم منجزه الروائي.

وإن كان اللغوي قد هيمن على غير اللغوي إلا أن هذا الأخير كان له من السطوة ما جعل معجمه وقوانين نظمه تحفل ببث ماء الحياة في الرواية عبر ابتعاث حقول وسمات هذه الفنون التي زرعت في أرضها. وقد كان للمراوحة المتواترة بين فني الرسم والموسيقى، واعتماد شـــخصـــيات فنانة كأبطال للرواية تكون غايتها مواجهة الحياة بالفن والعيش للفن وبالفن أثره المميز الذي وســـم الرواية، فكان للريشة والنوتات سلطتها في انتظام الأحداث، وكأنه أرادنا أن نخرج من الجو القرائي إلى جو السماع والرؤية المؤطرة بالألوان والظلال والأنوار، وإلى جو المشمومات والمحسوسات التي تنشّط الذاكرة وتشغّلها.

1- الموسيقى:

إن الموسـيقى يشـغّلها الكاتب كطريقة خاصـة للنفاذ إلى أسـرار الوجود والموجود، وتحضـر منذ العتبة الأولى بعد أن يعنون بها الرواية، وينتقي من أنواعها "الســوناتا"* وكأنه أراد لروايته هذه بتشــغيل هذا النوع بالتحديد منها أن تحدث ما أحدثته سوناتا **بيتهوفن** "ضوء القمر" التي غيّر بها تاريخ الموسيقى وقلب هندستها، بعد أن شكّلت ثورة إبداعية في تحررها من القالب الموسيقي الكلاسيكي لها، وعبّر بها عن الانسياب الهادئ الحر للروح والعقل، وعن حالة الكآبة التي سيطرت عليه بسبب معاناته من تدهور السمع لديه، باثا نوعا من عذوبة الحزن النبيل10.

وقد قدّ واسيني الأعرج من البناء الهيكلي للسوناتا بناءً هندس به معمارية خاصة للرواية تزوّر بها عن معماريتها التقليدية، وفي هذا إعلان صـــريح بتقفي الآثار العالمية وأثر **بيتهوفن** الذي جعل معزوفته تســـتمد جدتها هذه من أســـلوبها المتميز وبنائها الهيكلي الجديد الذي خالف القواعد الهندسية لقالب السوناتا وتسلسلها الدرامي، فالكاتب كسر خطية السرد بحركات العناصر التي تقوم عليها السوناتا عموما، وسوناتا **بيتهوفن وغويسبي فردي** خصوصا. والسوناتا تتكون عموما من ثلاث حركات في أغلب الأحيان؛ تكون الحركة الأولى سـريعة في الزمن وتسـمى (اليجرو)، أما الحركة الثانية فيه بطيئة وغنائية الطابع، أما الحركة الثالثة والأخيرة فتكون سريعة وبراقة وذات صبغة تعرف بالروند، وتشتمل على العرض والتفاعل وإعادة العرض الختام، وعلى الحوار والدراما بين المقامات وجزئيات الألحان وتفاعلها.11

وبذات الانتظام وقّع واسيني الأعرج أحداث الرواية التي وزعها على ثلاثة فصـول تتقدمها مقدمة، ولنا بدءا أن نجلي تيمة هذه الرواية، ثم ننبش عن المقطوعة الأم البؤرة الجامعة في السـوناتا الموسـيقى والسـوناتا الرواية، ثم نعرج إلى عزف هارمونيا الفصول فيها.

تيمة الرواية:

"سوناتا لأشباح القدس" هي رواية تدوين الحداد، رواية الأعماق، التي تقرأ إيقاع النبض في صوره الخفية المحتجبة محاولة خلق الجواب لمعنى العودة وكيف ستكون لفراشات القدس أو لأشباحها، فأحداثها تدور حول فنانة تشكيلية فلسطينية المولد اسمها "مي" من اللاجئين إلى الولايات المتحدة الأمريكية، التي اضطرت إلى مغادرة فلسطين عام النكبة 1948 وعمرها ثماني سنوات، وفي اعتقادها أنه أمر مؤقت وستعود، لكنها سرعان ما تصدم بحقيقة اغتيال والدتها وباستحالة عودتها إلى الحضنين الأثيرين (الأم والوطن)، وهذا ما سيؤثر على كل تفاصيل حياتها فيصبغ تجربتها الحياتية بنوع من الحزن النبيل المرير، وتجربتها التشكيلية بصبغة شديدة الحساسية، يكون لحلم العودة ولرائحة الوطن وصوره ونسائمه السلطة الطاغية التي لا تنفك توجّه كل أصباغ وألوان ريشتها، ولا تكتشف سطوة هذا المكان الأم الذي لم يبرح الذاكرة فكان يطل عبر الكثير من لوحاتها إلا بعد إصابتها بسرطان الرئة، لتكشف لابنها الموسيقار "يوبا" عن هوس العودة الذي يتملكها إلى فلسطين، ولو في تابوت، لكنها تمنع حتى من هذا رغم التجنيس الأمريكي الذي تحظى به، فتضطر للجوء إلى إحدى الشركات الاستثمارية المتخصصة في دفن الموتى بنيويورك لتقام لها بعد موتها طقوس المحرقة (الكريماتوريوم) التي ستريديها رمادا يأخذه ابنها وينثره في أماكن معينة من فلسطين، كنهر الأردن وأزقة مدينة القدس وحاراتها ومكان مولدها.. ويحقق ابنها حلمها بعد وفاتها، ويزور بدلا عنها فلسطين، وينشر رمادها الذي سيتغذى منه التراب والماء، ليصير النوع الآخر للمقاومة التي تواصلها الفراشات على ضعفها حتى بعد موتها، ويعاني ابنها الذي ورث حساسيتها الفنية من تمنّع اكتمال صورة السوناتا التي يحسها بين أصابعه ولكنها تتأبى.

يقول واسيني الأعرج عن الرواية: "في "سوناتة لأشباح القدس" أزلت بعض الأغطية عن مشكلات الهويات القاسية والعلاقة بالنسيان القسري، الذاكرة لا تنسى إلا حينما تريد، وكل الأشباح بما في ذلك شبح الأرض التي نرميها وراءها تستيقظ يوما حتى ولو كان ذلك اليوم هو يوم موتنا، من هنا خطورة الذاكرة."12

السوناتا/المقطوعة الأم البؤرة الجامعة:

إن اللغة الإشارية في الرواية تُشَغّل بقوّة، وهي تحاول أن تكشف عن الوجه المثير في الفن فيما تكشف عن مآسي الإنسانية وآثار الوشم والكدمات النفسية جراء اقتلاع الكائن من منبته الأول، فالطابع الذي يلفّ الرواية هو السوداوية التي عمّت القدس وتجذّرت في أعماق المرتحلين عنها، الذين أرادوا ترميم وإعادة بناء الذات، لذلك تحاول الرواية عبر تشغيل عنصر الموسيقى على يد ابن البطلة (يوبا) توقيع حياة أمه بنوتات أرادها أن تشعرنا بأن الإحساس بالخلل كان ينتاب كل شيء، وعمّ الموسيقى فأخرس قطع البيانو وأعجز أنامل "يوبا"، فاستعصت المقطوعة الأم في السوناتا التي كانت تحمل اسمها "سوناتا لفراشات القدس" فغدت نوتاتها لا تعزف إلا للأرواح العائدة، الثكلى بفقد الوطن، باجتراح إثم حبّ الوطن. فمنذ زمن بعيد وابن البطلة يبحث عن الموسيقى الحادة والأنين الذي ينام في أعماقه دون جدوى، يشعر بموسيقى الحنين على رؤوس أصابعه ولكن شيئا ما لا يسعف تدفقها، وبعد نثر رماد أمه في نهر الأردن وبعض زوايا القدس، وبعد مكابدة ذات الحرائق التي عانتها أمه، وبعد وعي سرّ اللون، وتحوير التسمية إلى "سوناتا لأشباح القدس" يُلهِمه الألم سوناتته المتمنّعة يقول: ".. أغمضت عيني وعزفت أخيرا السوناتا التي استعصت عليّ زمنا طويلا. ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التي قضيت زمنا أبحث عنها دون أن أعثر على استقامتها المرجوة. رأيت لحظتها أمي وراء ضباب الموت. رأيتها بعيني هاتين .. تعبر شوارع المدينة.. تدور في الحارات زاوية زاوية، وبابا بابا... كانت تركض بلا توقّف وراء الفراشات.. وهي تصيح مثل ارخميدس، في غمرة عرس من الألوان: وجدتها وجدتها..: الألوان يا يوبا.. ألوان القدس.. فهمت ليلتها لماذا كان اللون هو انشغال أمي الأول والأخير، كان

حياتها.."13 هكذا بنين واسيني الأعرج للموسيقى التي أرادها أن تكون بنية فاعلة في إنتاج الأحداث وفي تسريدها في الوقت الذي تتساوق مع الحالات النفسية للشخصيات التي توقّعها "نغم يشبه الأنين هكذا تنشأ الموسيقى، من وجع قاس ولا مرئي"14. فجعْلُ البنية الكلية للسوناتا غير مكتملة بتغييب بعض نوتاتها وحركاتها هو تدليل على غياب بؤرة التجانس على مستوى الروح المجتثة من جذورها، وعدم اكتمال الوجع القاسي اللامرئي الذي يحفز الأعصاب إلى حدّ عُصاب الإبداع.

رواية الهرمونيا الموسيقية:

وحين يجعل السوناتا قالبه الذي يصب فيه روايته يراعي موضعة الأحداث والعناصر بدقة متناهية فهو الذي يؤمن بأنه "لا يكف أن نعرف موقع النوتة لننشئ هرمونيا موسيقية، ولكن علينا وضعها في المكان المناسب واللحظة المناسبة أيضا، لكي لا تتحول إلى لمسة موسيقية ضائعة في الفراغ كذرة لا يحكمها أي نظام."15

لذلك وهو يصبها في قالب السوناتا التي تحضر كفاعلية تنظيمية توحيدية، وزعها على شاكلة مراحل بناء هذه الأخيرة، فوزعها على ثلاثة فصول تسبقها مقدمة، وحاول أن يجري تنظيم السوناتا داخل كل فصل لتتنوع إيقاعاته مشكلة سوناتات مصغّرة، بل حتى المقدمة وجدناه يقسمها إلى ثلاثة أقسام جلّى فيها مراحل رؤيته للقدس، ووصايا "مي" الثلاثية.

المقدمة: عنونها بـ"وصايا أمي" وهي توازي المقدمة الاختيارية في السوناتا، وقد كانت مقتضبة لكنها تلخص بؤرة الرواية وهدفها بل لقد كانت سرّ أسرارها التي ضمّنها في وصايا "مي" التي نثرت مع رمادها في أماكن خاصة وزمان خاص وعلى مقابر أشخاص محددين، لقد ترجمت جذر الانتماء والهوية، والبعد السلالي للجد الأندلسي الذي توارى في عمق القدس وراء حائط البراق في مقامه الجليل الذي ابتناه في جو عجائبي مهيب، وترجمت ملابسات عزف ما استعصى من السوناتا التي كانت "تولد بألم حارق من أعماق الروح الممزقة"16، وترجمت بحزن جنائزي ثقيل طقوس ترحيل رماد جثة أمه ونثره في مياه وتربة فلسطين، ثم قراءة وصاياها للمكان وأشباح وأرواح ساكنيه. إنها رسالة **واسيني الأعرج** التي يبثها في الرواية لذلك يمكننا أن نعدها السوناتا الصغرى أو المقطوعة الفاتحة والرئيسة في السوناتا التي تبئر وتغري بالألحان التي تبطنها تماما مثلما يفعل العازف مغريا بنغم يهز كيان كل من يستمع له منذ البدء، ففي مقدمة سوناتا "ضوء القمر" مثلا نجد حزنا نبيلا يدمي الروح، حتى أن المؤلف الكبير هيكتور بيرليوز أطلق عليها لقب "البكائية"17لشدة دراميتها، وكذلك كانت وصايا الأم، وصرخات "يوسي" الذي أنطق صمته رماد مي العائدة إلى أرض الأشباح. تقول "مي" في إحدى وصاياها للمكان: "يا نهر الأردن، يا صرخة الأنبياء المكتومة، الباحثين عن مأوى لهم في تدفقك الأبدي، لقد جئتك بألمي وذاكرتي متحدّية كل الفواصل والحدود، فخفف من وطأة الحرائق التي تأكلني وتأكل كل من اشتهى هذه الأرض فأحبها حتى أحرقته.."18 وتقول في وصيتها لجدها: "باسمك ياجدي الذي سرقته أندلسه الغائبة.. عدت إليك لأني وقعت بين هلاكين، لا استطعت العودة نحوك وتنفّس تربتك والموت في حضنك، ولا تمكنت من نسيانك والالتفات نحو مقابر الأراضي التي احتضنتني."19 وتقول في وصيتها لأمها: "ألبسيني يا ميرا، يا يمّا، ودثريني برحمك.. ها أنا ذي يا يمّا قد عدت إليك ولا شيء معي إلا بقايا رماد العمر وأسئلتي المعلّقة. بك كنت أنا، وبدونك عشت وحيدة.. عذرا لأني تركتك وحيدة أمام الموت البارد وهربت بجلدي نحو مكان لم أعلم أنه كان موتا آخر ملفوفا في قطرة نور."20

الفصل الأول: ويأتي العرض في السوناتا ليهندس الفصل الأول من الرواية، الذي عنونه بـ"عطش البحر الميت" وافتتحه بلاترافياتا التي تُعتمد كلازمة فيه، ويعرفها في الهامش بأنها "أوبرا للموسيقي الإيطالي غويسبي فرديي، وأدّت دورها الأساسي

(فيوليتا) السوبرانو ماريا كالاس"21 إن صرخات "مي" المكتومة لمدد طويلة والتي أرسلها "يوسي" مدوية لم يجد ما يشاكلها إلا أوبرا لاترافياتا بصرخاتها المدوية يقول: "أي شجن محيّر وأي جنون انتاب فردي غويسيبي وهو ينسج أوبرا لاترافياتا بأنينها الغريب؟ أي صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق عينيه على ذاكرة رملية مبعثرة، وترك دمه يسيح صافيا كالفجر وهو يُخرج صرخته العميقة المحبوسة بين أتربة الروح المنهكة؟"22 إن الصرخة التي كتمت في أعماق "مي" أرسلها عبر حناجر فنانات الأوبرا في تقاسيم الرواية أنينا يأتي من بعد سحيق محملا بالصرخات المكتومة والسعادات الصغيرة التي تتهاوى، حتى قبل أن تشرق يقول عن أنين ماريا كالاس (الذي يتخذه معادلا موضوعيا) "كانت نداءاتها الغامضة تتصاعد عاليا بدون أن تفقد ألقها ونعومتها، كأنها تستنجد بسماء فقدت نشيد غيمها ولونها الأول، سلسلة من الأنات المتلاحقة التي لا حدّ لشوقها وشكواها."23

ويجعل البطل يسائل أمه عن أسرار الألم: "مي؟ يمّا... من أين لك بكل هذا البذخ الجميل من الألم والأشواق التي دفنت في عزّها؟ .. حيث الطفولة المسروقة، الأشواق المسروقة، المدينة المسروقة.. والذاكرة المنتهكة والحب المقتول؟"24 إن هذا الفصل يعرض فيه التفاصيل المتنوعة التي فيما تضع المتلقي في السياق العام للرواية الذي يتساوق مع التنظيم الذي تعرض فيه المواد اللحنية الأولى والنوتات الأساسية في السوناتا كان يتجاوز هذا بتفاصيل تسهم في تمديد السرد وتفريعه ليستوعب كل ملامح وأشكال عطش البحر، ليشكّل هذا العطش المتشعب سوناتا في حدّ ذاتها تتنوع إيقاعاتها حاملة أشجان هؤلاء العطشى.

ولنا أن نلاحظ هنا أنه فيما كانت السوناتا تهندس للرواية كانت هذه الأخيرة تحتضنها من الداخل فتشهد ولادتها ونموها واكتمالها مع "يوبا" يقول الراوي: "من جديد خط يوبا سلسلة من النوتات المتتالية من الحركة الأولى: الأداجيو، تمتم وهو يبحث عن أكثر الإيقاعات حنينا. هذه هي الافتتاحية التي تجعل بقية الحركات تتدفق بلا توقف. كان قلم الرصاص بين يديه كأنه يؤدي رقصة صوفية طليقة ويفتح أمامه الأبواب الثقيلة المغلقة، أبواب الموت التي كانت تفصل بينه وبين أمه."25

وكانت عملية الاستدعاء لأجواء السوناتات متنوعة ففيما كانت تصور النحيب الصاعد منها (نحيب ماريا كالاس) كان ينوه بكون "العشق سيد الخلق"26 فهو سبب عطش البحر الميت وسبب الفراشات التي أذهلها عن التحليق لتقبل على النور وتحترق به، يقول محدثا نوعا من التعالق بين شخوص السوناتات العالمية وشخوص الرواية "أليست فيوليتا إلا الوجه الآخر لحرقة غويسيبينا .. كان غويسيبي فردي في حالة حب عليا حولته إلى فراشة هشة وفتحت حواسه على القلق الأقصى.. حبه الذي لم يقاوم اندفاعاته إلا بالموسيقى"27 فهذا الحب هو الذي وقّع مآسي "مي" وكل أشباح وفراشات القدس الذين دخلوا في علاقة حبية سرمدية مع الأرض /الوطن بكل تفاصيله.

إن هذه التفاصيل هي التي لنا أن نتأوّلها في تنويع المقاطع الموسيقية في السوناتا في فصلها الأول لنعي مدى تجاوبها مع تفاصيل المشاعر المحمومة والأحداث المتنوعة في الرواية.

الفصل الثاني: وتأتي مرحلة التفاعل ذات البعد الدرامي القائمة على تنويع وتحويل الألحان المتسارع في السوناتا لتهندس للفصل الثاني الذي عنونه بـ"مدونة الحداد"، وضمّنه تحدي "مي" لأعطابها ولخلل الحياة بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة. وفيه نقف على يوميات "مي" في مستشفى نيويورك المركزي حيث تصارع داء السرطان وتتحداه برهافة وهشاشة الفراشة رافضة تعاطي المورفين، محبذة تعاطي الرسم كمورفين مسكّن ومغر، ليشكّل البديل الآخر للمقاومة، للتحدي، للانكتاب وإسماع الصوت المنهوب

والذاكرة المنتهكة والحب المقتول، والمدن المسروقة والأفراح القليلة المصادرة، عساها تدفع الخوف المرّ الذي علق برؤوس أصابعها، ليشكّل الملمح الأسمى في عيش اللحظات القليلة المتبقية من الحياة كما يحبذها الفنان ويشتهي تسجيلها وتخليدها.

هكذا يسرد **واسيني الأعرج** في هذا الفصل يوميات "مي" على إيقاع تفاعل أنغام السوناتا مع الأحداث المصطخبة بالمواقف المؤلمة والمفاجآت الثقيلة والأفراح المقتضبة المسروقة، ويسرد يوميات ابنها الذي يعيش ألمها ذاته بمرارة تسجلها رؤوس أصابعه عبر إيقاعات نبضه، ويختم الفصل وإيقاعات السوناتا بإيقاع هادئ هدوء تسرب الموت إلى جسد "مي"، فهو يسرد لحظة الاجتماع الأخير الذي يليه مطلق الغياب بين الأم وابنها لتصور له تفاصيل ارتحالها وإيقاعات دبيب الموت في جسدها لينكتم صوت الموسيقى بنومة أبدية. إن الأحداث المتنوعة في الفصل لا يمكن لنمط واحد من الإيقاع أن يحتويها لأجل ذلك تنوعت إيقاعاتها لتنتظم سوناتات مصغرة داخل السوناتا الأم.

الفصل الثالث: وتأتي مرحلة إعادة العرض الختام في السوناتا لتهندس معمار الرواية في هذا الفصل المعنون بـــ"سوناتا الغياب"، ويرصد تفاصيل حياة "يوبا" بعد نهاية صراع أمه مع المرض ومع الحياة بكل أشجانها وآلامها، متابعا مخلفات الغياب. وينطلق من ذات الإيقاع الهادئ الذي أنهى به الصراع المحتدم الذي صبغ الفصل الثاني، يقول: "كل شيء كان هادئا"28 وهذا الهدوء سيشكّل مرحلة الانطلاق لأنه سيبدأ بتوصيف حالة "يوبا"، ثم سرعان ما تتقصى عطشه إلى استعادة تفاصيل حياة أمه من خلال كراستها النيلية، وهذا يوازي العرض في السوناتا ويوازي "عطش البحر الميت" الذي عايناه في الفصل الأول، ثم تأتي مرحلة التفاعل من السوناتا بدراميتها التي نقف عليها مع المفاجآت والصدمات الثقيلة التي يتلقاه بعد معاينته للكراسة وأوراقها الحافظة للأسرار والفجائع والصدمات الأخرى التي كانت تعيشها "مي" في صمت، بعد أن يكتشف سرّ "إيفا كراوس موهلر" أو من عرفت باسم "هيلين شميت" التي اغتالتها عصابة الهاجانة والتي كانت عشيقة جدّه حسن أب "مي" والتي أفرزت علاقتهما "يارا" الخالة الجديدة التي تُدخل "يوبا" في الحالة التي كانت تعيشها أمه "شعر يوبا برعشة كبيرة تصعد نحو القلب، وبحرائق ضخمة كانت تفخخ كل زاوية من زوايا جسده.. هل يعني ذلك أن شبحا آخر ارتسم في الأفق وعليه أن يفهم سره؟ مي ذهبت وهي تولي رأسها صوب الفراغ والحيطان الصماء لكي لا تسمع أنينا ينضاف إلى جرحها المفتوح."29 هكذا انغلق جرح "مي" وانفتح جرح آخر ليوبا لتطوّقه أشباح القدس من كل الجهات، وليستبد به شعور من الشفقة على جدّه الذي "قضى عمرا طويلا ممزقا بين تفاصيل حياة ضاغطة وقاسية، لم يكن قادرا على تحملها لوحده، وأحلام هشة ومنزلقة بشكل دائم، ظلت تملأ مخيلته المتعبة."30

فصل مربك مثل سابقيه، تتنوع أحداثه الصادمة التي تنقل كل شحنات الانفعال عند "مي" التي أبدعت روائعها وخلدتها في لوحاتها إلى إبنها "يوبا" لتتمخض عن استكمال الجزء المستعصي من السوناتا على إيقاع كاستا ديفا الذي يحقق الاستقرار النفسي ليوبا والهرموني للسوناتا والشعري للرواية.

لقد استدعى الكاتب الموسيقى وجعلها تقول عبر اللغة ما لا تقدر اللغة أن تقوله بعيدا عنها، لذلك دعيت إلى تأطيرها، فكان نشيج الذكريات المؤلمة والأحداث المتمفصلة إلى صور يوقعها سياق إيقاعي موحد يضمها جميعا ويثريها مانحا لها فيضا من الدلالات الكامنة عبر كل حركة من حركاتها.

ولنا أن نلفت في الأخير أن من سمات السوناتا "أنها احتفظت بقيمها أكثر من أي قالب آخر؛ ففي الموسيقى المعاصرة نجد أيضا السوناتات في صور جديدة تختلف كثيرا عن السوناتة الكلاسيكية المجيدة، ولكنها تحتفظ مع ذلك ببصمات التراث العظيم في

الوقت الذي نجد فيه القوالب الأخرى مثل "الافتتاحية والسميفونية والكونشرتو" قد اتخذت مسارات تجريبية شديدة البعد عن جذورها العريقة."31 وهو نوع من أنواع التوليف المؤشر على حفظ جذر الانتماء الذي كان يسري مع دماء البطلة برغم تجربة الانغماس في المجتمع الآخر والأرض الأخرى.

الذاكرة السمعية:

-كما يستثمر واسيني الأعرج عنصر الموسيقى الذي أجراه على أصابع ابن البطلة ليستفز به الذاكرة السمعية التي يشغلها كعنصر يساهم في تنويع وتفريع طرق التسريد؛ فتُستفز عند البطلة فبعد عزف "يوبا" بعضا من السوناتا تقول "مي": "ياه يا يوبا، جعلتني أسافر بعيدا ورأيت الذي لا يرى في الحالات العادية. .. تعود أشياؤنا الدفينة دفعة واحدة في اللحظة التي نجد لها اللغة المناسبة التي تحركها من سكونها وموتها."32 وهكذا ومن هذه اللغة المناسبة واللحظة المناسبة التي تؤوب فيها الأشياء إلى أصلها إلى معدنها وموطنها الأم تُوقّع نوتات الروح التي لا تتناغم إلا إذا تناغم الكون بعلاقاته الحبية التي خلق بها ومن أجلها منذ الأزل.

-كما أثث لروايته بتشغيل الأغاني بإيقاعاتها وحمولاتها التراثية والدلالية، التي كانت تخاتل الذاكرة وتطفو على حين غفلة من "مي" فتسترسل معها لتغنيها بشغف وإجلال، تقول عن إحداها: "إنها أغنية أحد أجدادي الذي لم يجد الوقت الكافي لتوديع مدينته، فحمل على ظهره ثقل أندلسه قبل أن يغمض عينيه.. في هذه الأغنية شيء صعب يأتي من بعيد لا أستطيع مقاومته أبدا."33

2- الرسم:

إن اللوحات الداخلة في سياق العمل التي يتوسل بها لإنتاج الدلالة، يوظف بنباهة طاقاتها الرمزية، بل يخيّل إلينا أن الرواية كتبت لأجلها، فمنذ النصوص الموازية المصاحبة التي قدمت العمل نجد استدعاءه لمقولات تخلّد التعامل مع هذا الفن، يقول **فانسون فان غوخ**:"إن الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي. هل هي كذلك في الطبيعة، أم أن عينيّ أصبحتا مريضتين؟ ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها. في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها" (من الرسالة الأخيرة إلى أخيه ثيو (1890))34. وتقول الفنانة الفلسطينية التي يهدي إليها الرواية **جمانة الحسيني**: "إن اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك تعبيره عن أشدّ اللحظات مأساوية" وتقول بطلة الرواية: "لم يكن لدي أي حل آخر لكي لا أموت إلا ألواني التي ظلت تؤثث ذاكرتي"35 وبالألوان أثث الكاتب لروايته، بل استثمر اللون على يد البطلة لإقامة حوارية داخلية بين المرئي والمسموع لتكثيف الدلالة.

إن وعي **واسيني الأعرج** بالفنون التشكيلية، وإتقانه للرسم كان له منبعا ثرا نهل منه بطرق شتى في سعيه إلى هندسة معمارية الرواية وفق بلاغة تستلهم تمظهرات الجمال التي تؤطر هذا الفن، ما مكنه من تنويع وتجديد اللغة عبر منجز سردي مأهول بالمستعار من أطياف وألوان الريشة؛ فجعْلُه البطلة فنانة تشكيلية تلملم بريشتها شظايا الروح التي أحرقها الحنين إلى الوطن المنفلت من انساغ الذاكرة جعل منجزه ينفلت من نمذجة اللغة والشكل الواحد، بل منحهما مساحة من التدفق المعجمي لفنون غير لغوية ليرسم لوحات ترفد متنه، وتختزل السرد الخطي للأحداث لتنشئ صورة تقوم بدور الوسيط لإنتاج الدلالة، لوحات أكثر قدرة على تمثّل المشاعر المحمومة تقول البطلة: "بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة سأعبر صراط الخوف"36. بل

يعلنها واسيني صريحة على لسان ابن البطلة حين يقول لأمه: "لكنك تملكين أقوى أداة للحياة، الفن، القدرة على اللعب بالألوان على خلق حياة موازية، جميلة ومثيرة للدهشة."37

وما دام الإبداع واحدا فقد كان لابد له من التجديد على مستوى الفن المستدعى حتى من داخل السرد، لذلك سيجعل بطلته تزوّر عن المكرور والمستهلك فتتفانى في ابتداع لونها الخاص الذي ستسميه "فراشات القدس""لا أحد يعرف كيف كانت تصنع لونها الذي ابتدعته بلمسة ريشة وذاكرة مثقلة بالمرارة: فراشات القدس؟ كان حقيقتها وسرّها الجميل، وسحرها المبهر الذي رفضت دائما أن تتقاسمه مع أي شخص آخر."38

تقول "مي": "هذا لوني، مليء برائحة الخوف وطعم الحجارة القديمة والتربة المسروقة.. أنت تعرف سحر الألوان. كل شيء يخلط بمقدار، ونحتاج إلى الكثير من الغربة والمنفى والفقدان."39 إن لوحات مي التي يبالغ الكاتب في تسريدها ووصف كل تفاصيلها كانت سبيلها الوحيد لترميم كسوراتها "واستعادة وجه بلاد وأب أكلهما التيه والضياع ومحرقة لم تترك وراءها حتى الرماد."40 يقول ابن البطلة: "لم أر مي مرة واحدة تتأوه أو تصرخ مثلما تفعل وهي ترسم. كانت الريشة والسكينة الحادة والفرشاة، هي أدواتها لتقطيع الزمن والألم والألوان وإعادة تركيبها"41.

لقد انفتحت لغة واسيني الأعرج على جماليات فن الرسم قصدا لتمتح منها، فامتزج اللون بالكلمة ليدعمها، بل ضخها بدماء جديدة انعشتها، فقالت اللغة باللون ما لم تتعلم قوله بغيره. فتلك الهيئات البصرية التي توقّعها البطلة برسومها في لوحاتها كانت شفرات مكثفة تختزل محتوى المتن الروائي بسوداويته جراء فقد الوطن، هذا الفقد الذي سيصير اللون بتدرجاته وتعرجاته فضاء لتوالد وتناسل الدلالات المدهشة.

كما توسّل بها الكاتب لتوقيع نوع من الشعرية في تنويع خطابات الرواية باعتبار أن الخطاب التشكيلي البصري صامت، ثم بإعادة تسريد هذا الخطاب. كما ستصير اللوحات أحداثا تدرج في القص وتسهم كعرض إقناعي فالرواية كما يقول **حميد لحميداني** "لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون."42

وعلى مستوى شاعرية اللوحات المرسومة بالكلمات، ربما يحق لنا أن نقول أن لوحات "مي" لو اقتطفت من الرواية ورسمت بالريشة بدل اللغة لأمكنها أن تشكّل عملا فنيا مستقلا قائما بذاته، ففيها توافرت كل تفاصيل الرسم وحيثياته، فقد كان الكاتب يرسم فيما يكتب، لكنه كان يرسم بالكلمات، فاللوحات التي جلاها السرد كان يمكن لها التحقق بعيدا عن اللغة أو خارجها. لقد كان يستدعي عين المروي له لتتأمل لوحاته المقروءة، لتصطنع ألوانا وظلالا وأبعادا عبر اللغة ليزج به في متاهة تشغيل الخيال على مستوى استحضار صور للوحات تمرق عن طريقة رسمها التقليدية لترسم بالكلمات وبالمقابل يسرّد روايته بالألوان والنوتات، إنه لنوع من محاولة قلب أبجديات التعامل مع الفنون وطرق تقديمها إلى المتلقي.

ثم إنه يدعو القارئ إلى فك شفرة هذه اللوحات للتدليل بالمعاني التي يواشج بينها وبين العمل، وها هنا يصير التلقي ضربا من الإبداع بما يستدعيه من إمساك بريشة الفنان التي قهرتها اللغة في شخص الكاتب وأزاحتها إلى الخلف لتتولى توقيع الألوان بالكلمات ليعيد للألوان ألقها وسلطانها ولو على مستوى التخييل.

هكذا كان الكاتب في مواضع كثيرة لا يكتب وإنما يرسم، وفيما كان يرسم كان يرصد حركات وسكنات ونبض الذات الراسمة، لقد شغّل كميرا فيما توجّه الرؤية للوحة تبئّر الأعماق التي تسكبها. لقد كان يمتح من موهبة غيّبتها اللغة بسحرها لكنها ظلت تتأبى عن الاندثار والانمحاء بل تطل من كل فجوة أو جفوة للغة.

هكذا عثرت الرواية على عتباتها الأولى، وعلى عناصر تأثيثها وعمرانها باستعارة لعبة النور والظلام، الضوء والظل، ومزج الألوان.

البيت الأندلسي:

الأصل الأندلسي والانتماء المورسكي والجد الروحو، هي جرح **واسيني الأعرج** النازف الذي لا تفلته الذاكرة، وتأبى تجاوزه، فتلحّ على استحضاره في كل مقام سردي؛ ففي رواية "البيت الأندلسي" يحاول ابتعاث هذا البيت الذي سجنه "لقد سجنني. وأعتقد أن كل الذين أحبوه، سجنوا فيه، لا استطاعوا أن يدوموا فيه، ولا تمكنوا من تركه"43 لأنهم سكنتهم وصايا جدّهم، يقول: "حافظت على نزف جدي الروحو ونداءاته التي أكلتها البحار، وسكنتنا: "حافظوا على هذا البيت فهو لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا."44 وإجابة للنداء كان لا بد من حفظ ذاكرة المكان التي قد "يمر زمن أحيانا لا نجد من يحمل على ظهره شأن تدوين ما حدث في هذا البيت إما خوفا، أو أن الوثائق اندثرت. ولكن في كل لحظة ميتة، يأتي مجنون يضع ذاكرة المكان في كفه ثم يوقدها كقنديل زيتي"45فالقدر"ينتخب دوما شخصا ما في الدائرة يحمله ثقل الإرث الخفي حتى يحفظ اللاحق، نداء السابق."46

وكان أن أتى دور **واسيني الأعرج** في حمل ثقل الإرث، وإجابة النداء، لذلك نجده يحاول ابتعاث هذا البيت فنيا باستحضار تفاصيل الحضارة التي شكلته والآيلة إلى الاندثار، وبمناغاة الروح عبر ما يستثيرها ويحفزها ويستنهض النائم فيها بنشوة الموسيقى والإيقاع المتجدد عبر الموشح الأندلسي".. يتبادلون نشوة الموسيقى التي كانت ترميهم بعيدا نحو زمن لم يعد موجودا"47 هذا الزمن الجميل الذي تشظى فخلّف كسورا وشروخا عظيمة بعد أن خُرِّب البيت وانهار.

تسريد الموشّح وتوشيح الرواية:

وعبر تسريد إيقاع الموشّح يضعنا الكاتب أمام مساعي الجيل الجديد الحثيثة إلى تركيز هويته بإعادة ابتعاث البيت العتيق المنهار، وبمحاولة تحصيل ما بقي من مخطوطات الأجداد المورسكيين المهربة، وبث ماء الحياة في مقامات الموسيقى الأندلسية التي لم يبق منها إلا ما هرّب مع آخر مخطوطة. هذه المقامات التي تعزف أحداث الرواية، وتوقّعها عبر العناوين، كما تؤثث المتن بتفاصيلها. وتجدر الإشارة إلى تركيز **واسيني الأعرج** على تشغيل الهامش الذي يستثمره في أعماله بفنية وتميّز، ليعرّف بهذه المقامات التي غيّب مفاهيمها بعد الشقّة قلة التداول.

إذن يحاول أن يعيد تأثيث البيت الأندلسي بما يحفّز الروح ويبعث فيها ما ينعشها، بالنغم والإيقاع ذي الخصوصية الأندلسية وكأنّه أراد أن يوشّح الرواية فيما يوشّح البيت فكلمة "موشح أو موشحة مشتقة من الوشاح، وهي حلية ذات خيطين يسلك في أحدهما اللؤلؤ، وفي الآخر الجوهر.. تشدّه المرأة بين عاتقها وكشحها. والثوب الموشح هو الثوب المزين"48 فالفكرة إذن هي فكرة التجميل المقصود للرواية بتأطير الموشّح لها، وبالمقابل نفث الروح في الموشح، باستعادة ذكره وتخليده روائيا**.

فتوشيح العتبات الأولى بالموشح الأندلسي هو نوع من الإلحاح على إعادة أصل الانتماء وملامح الهوية للمكان، الذي ما أن نلجه حتى نلفي معماره الصوتي والشمي يستحضر الماضي ويبكي المآل: "في لحظة هاربة.. بدا لي أني سمعت صوت حنا

سلطانة بلاثيوس نقيا ودافئا، وهي تدوزن بحنجرتها وأناملها الناعمة العود كما تعودت أن تفعل كلما كانت السهرة جميلة وبها من تحب. ثم ترفع الريشة التي في يدها عاليا، فتردّ عليها بقية أفراد الفرقة النسائية: وهي تئن على زمن مضى وانقضى: يامن لي بقلب/ أشتكي منه بالضنى.../ وقلبي.. أشكو منه بالخفقان..."49

ويجعل فاتحة الرواية "استخبار ماسيكا"؛ والاستخبار كما يعرفه في الهامش "قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى.."50 وكذلك كان التقديم في الرواية استخبارا عرفنا "بماسيكا" بطلة الرواية التي تدعونا إلى أن ندعوها باسم مقام "السيكة" "سيكا بنت السبانيولية"51 وقد كان مشوقا، وبث نوعا من التحفيز وشد القارئ لمتابعة أحداث الرواية. ثم "توشية" عرفتنا بـــ"مراد باسطا" ويعرف التوشية بأنها "مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية، القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، والتحضير الموسيقي لما سيأتي من بعد."52 وكذلك كان تعريفنا بمراد باسطا بطريقة زائدة وخارجة عن أحداث الرواية، إلا أنها تؤدي وظيفة التذكير بالماضي والتحضير لتسريد الأحداث. ثم تأتي الفصول لتجمع بين أحد مقامات الموشح ثم توصيف يختصر فكرة المتن مثل "نوبة خليج الغرباء"، "وصلة الخيبة" "في مقام الرماد" ويختمها بـ"لمسة سيكا الناعمة".

"متأكد من أن الأصوات لا تموت. شيء منها يبقى عالقا في الأشجار، الأحجار، والهواء" هذا ما يقرره **واسيني الأعرج** لذلك فضّل أن يكون معمار روايته مما علق في المكان الذي يؤثث له بالسرد، ليرمم به تفاصيل حضارة ضائعة، وهوية آيلة للتشظي.

هكذا كان **واسيني الأعرج** يهندس رواياته بإيقاعات الموسيقى أو الموشح، وبأصباغ الفن التشكيلي، ينتقي الإيقاع واللون المناسب لكل الأحداث والانفعالات وينشرها على مساحاتها ومحيطها، فمعه تحولت العناصر البانية لهذه الفنون إلى خيوط داخل نسيج الرواية لتصبح بعضا من بنيتها ومعمارها، لكن لم يكن ليستبدل لغة السرد فيها بريشة الرسام أو نوتات الموسيقي، فلم يختف ويترك المجال للرسم ليتولى التعبير وإنما كان الراوي يسرد المرسوم/اللوحات، ويسرد النوتات لتسعفه بدلالات وجماليات تدهش المتلقي لأنها تأتي من اللامتوقع. وهكذا استثمر ثقافته وخبراته وأجرى توليفات الوصل بين المعرفة والممارسة ليجعل الرواية آهلة بأشكال تستجيب للذائقة الجمالية التي تمليها التطورات التي تشهدها المجتمعات.

على أن اقتصارنا على تراسل رواياته مع هذه فنون لا ينبغي أن يحجب عنا تفاعلها مع فنون أخرى لم يتسع المقام إلى ذكرها جميعا.

قائمة الهوامش:

1- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس – كريماتوريوم، ط1، دار الآداب، بيروت، 2009، ص 301.
2- نفسه، ص 75.

3- جريدة القدس، ع12 أكتوبر 2001، حوار مع محمود درويش أجرته جيزيل خوري.
4- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 33، خالد لغربي 302.
5- خالد لغربي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكّل، صفاقس، ط1، 2005، ص 19.

6- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية – مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010، ص 46.

7- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، بيروت، ص 157. محمد عزام الحداثة الشعرية ص 107

8- ينظر، جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 91.

9- واسيني الأعرج –هكذا تكلم.. هكذا كتب.. تقديم واعداد زهرة ديك، دار الهدى، الجزائر، ص51.

*- والسوناتا نوع من الموسيقى يكون "البيانو آلة رئيسية فيها لأنه الوحيد الذي يتمكن من عزف الموسيقى كاملة بألحانها وهارمونياتها.. ومن عزف ثلاثة خطوط لحنية (بوليفونية) أو أكثر في نفس الوقت بينما تعجز آلات الأوركسترا عن عزف أكثر من صوت واحد بنفس اللحظة باستثناء الآلات الوترية. كما يتمكن وحده من عزف نغمات متعددة في مساحات صوتية كبيرة جدا، تشتمل على مساحة جميع الآلات الموسيقية الحادة الطبقة والغليظة الطبقة على السواء. السوناتا الموقع الالكتروني: http://maakom.com/site/article/6743

10- نفسه

11-نفسه

12-واسيني الأعرج –هكذا تكلم.. هكذا كتب.. تقديم واعداد زهرة ديك، ص56-57 .

13- سوناتا لأشباح القدس، ص 9.

14-نفسه، ص 55.

15- نفسه، ص 98.

16- نفسه، ص559.

17- ينظر، الموقع الالكتروني: السوناتا http://maakom.com/site/article/6743

18- سوناتا لأشباح القدس، ص 10.

19- نفسه، ص 11.

20- نفسه، ص 11-12.

21- نفسه، ص 19.

22- نفسه، ص 20.

23-نفسه، ص 23.

24- نفسه.

25- نفسه، ص 29.

26- نفسه، ص 21.

27- نفسه.

28- نفسه، ص517.

29- نفسه، ص 545.

30- نفسه، ص549-550.

31- الموقع الإلكتروني: السوناتا.

32-سوناتا لأشباح القدس ص 28.

33- نفسه، ص 29-30.

34- نفسه، ص 5.

35-نفسه، ص 334.

36- نفسه، ص 137.

37-نفسه، ص 126.

38-نفسه، ص 521.

39-نفسه.

40-نفسه، ص 103.

41- نفسه، ص 74.

42-- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، ط1، المركز الثقلفي العربي، الدار البيضاء، 2009، ص46.

43-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2010، ص 43.

44-نفسه، ص31.

45-نفسه، ص 43.

46-نفسه، ص 30- 31.

47-نفسه، ص 54.

48-الموسوعة الحرّة، https://ar.wikipedia.org/wiki

**- يقول محاولا تخليد أسماء تلوينات الإيقاع: "كان جدي غاليلو الروخو، الموريسكي الضائع، يلح على البقاء حتى ولو في هيئة خادم، ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل الماية، زيدان، سيكا، جاهاركا، موال، مزموم، عرق، غريب. البيوت في هذه البلاد كانت تعزف ولم تكن تبنى. ومن هنا هشاشتها." البيت الأندلسي، ص 32.

49- نفسه، ص 52.

50-نفسه، ص.7

51- نفسه.

52- نفسه، ص 27.

مصادر ومراجع البحث:

- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس - كرماتوريوم، ط1، دار الآداب، بيروت، 2009.
- واسيني الأعرج، البيت الاندلسي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2010.
- واسيني الأعرج –هكذا تكلم.. هكذا كتب.. تقديم وإعداد زهرة ديك، دار الهدى، الجزائر.
- بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية – مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010.
- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ط1، دار الغرب الإسلامي، 2004.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009.
- خالد لغربي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكّل، ط1، صفاقس، 2005.
- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، 1967.

المترجمة:

- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

المجلات والجرائد:

- جريدة القدس، ع12 أكتوبر 2001، حوار مع محمود درويش أجرته جيزيل خوري.

المواقع الالكترونية:

- الموقع الالكتروني: http://maakom.com/site/article/6743
- الموسوعة الحرّة ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki

غواية السرد وسحر التراسل في الرواية المغاربية المعاصرة

– نماذج مختارة –

د. سمية قندوزي (جامعة الجزائر 2-الجزائر)

ملخص:

تقدمت الرواية في العصـــر الحديث تقدما مبهرا، و تنوعت أســـاليبها، و تداخلت الفنون فيها، حيث أخذت الرواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون أســاليب فنية تســاندها في عملية البناء الســردي، و تدعمها بمعطياتها الجمالية و الفنية، وكل ذلك على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا أن الموضوع مجرد رواية، لذلك تتناول هذه الدراسة موضوع توظيف الفنون في الرواية العربية المغاربية ،إذ انفتحت هذه الرواية بفعل التجريب وتطور الخطاب الســـمعي البصـــري على عدة فنون لغوية وغير لغوية منها: الموســيقى ،و الفنون التشــكيلية من رســم والنحت، وفني التصــوير و الرقص و الموســيقى و الغناء و فن الطبخ، حيث استدرجت الرواية مختلف تقنيات وأساليب هذه الفنون ، حيث أضفى كل فن من الفنون المتناولة وظيفة جمالية أثرت على معمار الرواية وعلى أبعادها التركيبية والدلالية .

The seduction of narration and the magic of correspondence in the contemporary Maghreb novel

-Selected Models-

In the modern era, the novel has made remarkable progress, its styles varied, and the arts overlapped. The new novel borrowed from the arts some of the artistic methods that it supports in the narrative construction process, supported by its aesthetic and artistic data. The subject of this study is the subject of the use of arts in the Arab Maghreb novel. This novel was opened by experimentation and the development of audiovisual discourse on several linguistic and non-linguistic arts, including: music, plastic arts, sculpture, photography, dance, music, Singing and art Cook, where he lured the novel and the various methods of these arts techniques, which gave all of the art intake and aesthetic function influenced the architecture of the novel and the structural and semantic dimensions of the arts

الكلمات المفاتيح: تراسل / الفنون / الرواية/ رسم / موسيقى/ الفن التشكيلي/ الطبخ

إن عالم الرواية لا يعرف الثبات، ولا يقر بمنطق الاكتمال، فهو في تجدد مستمر، تختفي أشكال روائية، لتولد أخرى من رحمها، و الرواية العربية المغاربية على غرار الرواية الغربية عرفت عبر إرتحالاتها المختلفة مسيرة إبداعية مليئة بالسمات الدالة على التميز و التفرد، تشكلت هذه الظاهرة من خلال احتكاك الرواية مع افرازات الفنون العربية، والمغاربية خاصة التي شهدت ولا تزال تشهد موجة من التغيرات على جميع الأصعدة.

انفتح الخطاب الروائي العربي المغاربي الجديد على المد الحداثي للفنون الذي اجتاح الساحة الأدبية و الفنية في الآونة الأخيرة، حيث بدأت الدراسات النقدية تتلمس ظواهر التجديد في الخطاب الروائي العربي المغاربي، وتلقي الضوء على العديد من تجاربه الروائية التي حققت تميزا و نجاحا باهرين، و بدأ الخطاب الروائي الجديد يشكل وفق متغيرات الراهن و معطيات الحداثة، يحمل في طياته خصوصيات التجريب الروائي و آلياته.م

و تعد الرواية إنتاج فكري لغوي يقوم فيه المبدع بخلق نظم تعبيرية ناتجة عن انعكاس الواقع و الخيال على التجربة الإنسانية بما تختزله من عواطف و أفكار وهواجس وانفعالات و علاقات إنسانية، وهو ما يسمح باتصاله الدائم بعدد من المرجعيات الثقافية التي تساهم في تشكيل الصورة الفنية له، وشحنها بطاقة دلالية شأنه في ذلك شأن الفنون المختلفة كالرسم و النحت و الموسيقى و الرقص و التصوير و الطبخ، وهو الأمر الذي جعل الرواية تحتل مكانة مهمة و متميزة ، لأن له القدرة على استضافة كل الفنون و هذا ما قد لا يتوفر في غيره من الفنون .

وتعد الفنون على اختلاف أشكالها من الأنواع التعبير الإبداعي الذي يحقق المتعة و الفائدة ، فمنذ أن وجد النوع البشري على الأرض رافقه التطلع إلى ممارسة الفن و الاستمتاع بأنواعه، إذ يلجأ الإنسان إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس و المشاعر و الأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم، من أجل الحفظ على التوازن العاطفي و الجسدي و الروحي ن فما لاشك فيه الفن في جوهره انعكاس أو تمثلات سيكولوجية للحالة و الظواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي و الطبيعي ، وأنه الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها بوعي أو بدونه إلى تحقيق توازنه النفسي ، وذلك بالتعبير عما بداخله من مشاعر و مكبوتات و مدركات و تمثلات ، ويلعب التاريخ السلوكي للفرد دورا رئيسيا في موضوع التعبير وأسلوبه1، بالإضافة إلى كل الظروف المحيطة به على المستوى الفكري الثقافي، و الاجتماعي السياسي وحتى على المستوى الاقتصادي

وهنا يمكن القول إن الإبداع الفني يشترك فيه ما هو ذاتي و موضوعي، و ما هو فردي واجتماعي، وهو بذلك تنظيم لتجارب فردية في سياق إطار يكتسب مضمونه من المجتمع2، بمختلف تمظهراته، وتشكيلاته التي تؤثر بأكثر من طريقة على الممارسة الجمالية للفنان، وهذا يعني أن الفن إذا يعتبر ظاهرة أو شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي إنما تتحدد أهميته كعامل أساسي في هذا النشاط الذي يكون في مجمله ثقافة الإنسان ككائن اجتماعي 3، بالدرجة الأولى، أي أن اللغة الإبداعية وثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية التي يسعى الفنان من خلالها إلى تخطي ذاته المحبطة أو الحائرة واحتواء العالم المحيط به والتصالح معه، وكذا بعث المتعة والبهجة في نفوس المتلقين 4، فالفنانون حين يصورون ظواهر الحياة ينسبونها إلى مثل الحياة الرائعة العليا مستلهمين في المعرفة الفنية ما يجب أن تكون عليه الحياة5، متجاوزين كل أشكال النقص متطلعين إلى المستقبل أكثر إشراقا وأقوى أملا، واضعين المتلقي للحظات في عالم جديد لا مكان فيه إلا للجميل، ليستكشف ذلك الغنى الروحي و الفكري لما يقدمه الفنان، غير أن هذا الغنى الفردي للأشياء و الأفراد الذين يصورهم الفنان لا يتكشف كله، وإنما تتكشف الصفات والخصائص التي تتسم بها تلك الأشياء ، ويتسم بها ألائك الأفراد في حالة حياته ، ولذلك ارتبط الفنن منذ نشأته بجمهور المتلقين، الذين يزيدون من قيمة المنجز الفني، بإخضاعه إلى عين المساءلة النقدية ، فبين الإعجاب بالعمل وعدمه، وبين قراءة النقدية المؤسسة وفق مناهج النقد الفني تتباين وجهات النظر حول الأهمية الفكرية والفنية له، لتظل التجربة الفنية بحاجة دائمة إلى مكملاتها التجربة النقدية6.

ومن أهم ما يميز أشكال الإبداع الفني أن كل فن يتحدث بالغته، فالرسم لغته الألوان، و الموسيقى لغتها الأصوات، أما الأدب فلغته وعنصره الأساسي الكلمة، وبالكلمة ترتبط خصائص الأدب التي تميزه عن بقية أنواع الفن، وتحدد إمكاناته الفائقة في تصوير الحياة والناس تصويرا أعمق وأغنى مما تفعل سائر الفنون الأخرى7، ولهذا فالأدب هو الفن الوحيد الذي بإمكانه استضافة باقي الفنون في ثناياه الفنية و النقدية، فمهما اختلفت لغات الفنون، وأدواتها تظل بحاجة إلى الكلمة التي تصف الإبداع وتترجمه وتقربه من المتلقي

وحول هذه النقطة سيقدم المقال عرضا لأنماط الصلة الفنية بين فن الرواية و كل من فنون التصوير و الموسيقى و الرسم و الغناء و حتى فن الطبخ باعتباره فن من الفنون الذي يحكي قصة الوطن والتاريخ و الحلم و حتى هو طريقة للاستفراغ و التحرر من المكبوتات، هذه الفنون التي أبدع الروائي المغاربي في التلاعب بها في مرايا السرد، ولذلك اعتمدت كل من روايات "فتيحة مرشيدة" المغربية من خلال روايتها " **الحق في الرحيل**" ، و أحلام مستغانمي من خلال رواية "**الأسود يليق بك و ذاكرة الجسد** "، و رواية واسيني الأعرج من خلال روايته "**رماد الشرق** ".

وقد كان البحث في هذا الموضوع منوطاً بجملة من التساؤلات التي حاولت الدّراسة إيجاد فرضيات لتفكيكها، ومن ثمّ الوصول إلى حلول، أو نتائج ومن بين الإشكاليات التي ينطلق منها البحث مايلي :هل توجد صلة تربط الأدب بالرسم والشعر والموسيقى؟ هل تتداخل الفنون، وتتحاور فيما بينها؟ *ما مدى توفيق الروائي العربي المغاربي في تضمين روايته لوحات فنية؟ ماذا أضاف التداخل بين فنّ "الرسم والشعر والموسيقى" للغة السردية؟ في ظلّ هذا الحضور الفنّي في الرواية، هل حافظ كل فنّ على خصوصيته، وميزاته؟ هل يؤسس الروائي لنوع جديد من الكتابة السردية تعتمد على حضور أنواع أخرى من الفنون؟ كلّ هذه التساؤلات حاول البحث الإجابة عنها من خلال عرضه لجملة من العناصر التي تقدّم إجابات لما تقدّم من أسئلة

1/استحضار الصورة في الرواية:

يعد فن التصوير من بين أكثر لاشتراكها في تكثيف مستوى الممارسة التخيلية ودمج العاطفة بالوعي العقلي في طريقة التعبير الفني الفنون قربا من فن الرواية، وذلك قصد تحميل المنتج الفني رسالة فنية توجه إلى المتلقين، ولذلك كان من الطبيعي حصول نوع من التنافذ بينهما، لاسيما إذا تعلق الأمر بحضور فن التصوير ضمن أفق العمل الروائي من خلال التحاور الفني بإعادة التمثل السردي الواصف للصور، وعرضها عرضا ذهنيا داخل المنجز الروائي، لتصبح الصور الفنية الذهنية المنسلة من مرجعية التواجد الواقعي أو الخيالي من مكونات العمل الروائي 8.

ولا شك أن مسار القراءة و التأويل في الصورة الموظفة في النصوص الروائية سيعتمد على بسط خيوط التصوير الفني الخيالي التي يقيمها المتلقي أثناء تلقيه الكلمات الروائية الواصفة للصور، وهو ما ينتج سياقات تأويلية ترتبط بالنص الروائي ككل لتظل هناك سياقات تنتج صورا وبنيات فضائية قائمة على أسلوبية تصويرية تتولد باستمرار لإنتاج احتمالات قرائية يقود إليها النص.

يمثل الرسم أو الفن التشكيلي أحد أهم الفنون التي تمتزج معها الرواية، باعتباره يملك القدرة على التعبير عن الأحداث الهاربة، وتصوير كل الأمكنة الماضوية، التي تختفي على الفنان أو الكاتب، هذه العوالم المختلفة لا يمكن أن نعيد بناءها من جديد إلا

من خلال الرسم، خاصة لما يتعلق الأمر بذاكرة الأمكنة لكن عملية بناء هذه الفضاءات من جديد، وهذا يتطلب من الروائي ثقافة واسعة بالفن التشكيلي وتذوق كبير له ومعرفة كبيرة بدلالات الألوان 9.

فن الرسم تعبيرا صامتا عن أشياء صارخة، وانعكاسا غير مباشر للواقع ويعتمد على مجموعة من العناصر هي:(الخط، الشكل، الملمس، اللون، الظل والنور) ونلمس تداخل بين فنّ الرسم والرواية من حيث أنّ كليهما محاكاة يختلفان في المادة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتهما في التشكيل، كما أنّ كليهما يعتمد على الصورة الفنيّة التي يتركها اشتراكهما في عنصر الخيال، كما ظهر ما يعرف بالتبادل الفنّي بين الرسم والرواية ، إذ أصبحت السرد يتحدّث عن الرسم والرسامين، كما أنّ الرسام بإمكانه تحويل نصّ روائي إلى لوحة فنّية.

لقد لجأ السرد الروائي عند واسيني الأعرج في روايته "رماد الشرق إلى استثمار الفنون التشكيلية، إذ يرى "كونراد" أن الرواية: "كي تحقق ما تصبوا إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس، باستخدام التشكيل واللون وغيرها" 10، وقد راهنت رواية رماد الشرق على محاورة الفن التشكيلي مستفيدة من مختلف تقنياته

رواية رماد الشرق غنية بلوحات فنية سردية رسمتها لعبة السرد إذ توحي اليك الكلمات المنتقاة بعناية أن اللوحة التشكيلية جاهزة أمامك وكأنك تراها على صورتها الواقعية ويتجلى ذلك في متن الرواية يقول الراوي:"...

رأى الصورة بلون حائل بين الصفرة العميقة واللون الرمادي الباهت. كتب تحتها: فلسطين 15مايو 1948. طفلة تركض في فراغ غير محدود، شعرها المبعثر ينتشر في الهواء ويختبئ قليلا من ابتسامتها. في يدها لعبة صغيرة لم تظهر في الصورة إلا الخيوط التي تقبضها، المؤكد أنها طائرة ورقية..." 11

استثمر "واسيني الأعرج" لغة الألوان و الريشة و الضلال و الخشب و الزجاج، وذلك في الرواية نظرا للقيمة التواصلية التي يحملها هذا الفن.

و يقول الراوي أيضا:"...وضعت في كل المعابر والمحطات والمطارات وأنفاق الميترو، في نيويورك نفس اللوحة الإشهارية، بعنوانها الكبير: سيمفونية رماد الشرق للموسيقي جاز كاليفي. وتحتها كتب بخط ناعم: خريف المائة عام الأخيرة، سنوات التيه والانكسار والبحث المحموم عن الشرق المسروق..."12

أتقن واسيني الأعرج الكتاب بالرسم شأنه في هذا شأن كتاب الرواية العربية الجديدة الذين "يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار ، الخلفية ، المشهد ، المرسوم داخل اللوحة ، الألوان المعبرة والموحية ...الخ) فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللغة ، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة تتشارك في بلورة وعي بصري جديد . لقد اقترن التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الانغلاق رغم اختلاف لغتهما13

وعليه رواية رماد الشرق تعتمد على تلاقح فنين وتشابك آلياتهما: الرسم بالكلمات والرسم بالفرشاة فالحس الجمالي للكاتب ساعده على الإبداع في هذا المجال

"ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، إحدى أكثر الروايات استثمارا للفن التشكيلي، البطل الرواية "خالد" رسام وإن كان مبتور اليد إلا أنه يبهرنا بلوحات لمدينة الجسور المعلقة قسنطينة، الرواية التي رسمت لوحات فنية مبهرة بلغة شعرية راقية

يقول خالد بن طوبال :"...أتذكر وسط ارتباكي ليوناردو دفنشي، ذلك الرسام العجيب الذي كان قادرا على أن يرسم بيده اليمنى ويده اليسرى بالإتقان ذاته، بأي يد تراه رسم "الجوكندا" ليمنحها الشهرة والخلود؟ وبأي يد يجب أن أرسمك أنا؟"14.

تعددت التجارب الفنية لشخصية خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، والذي انكب على رسم عدد من اللوحات تمثل أغلبها جسور قسنطينة، و هذا كان يحرره من عقدة النقص، فكان الرسم تعويضا له، وتعلق بالرسم أكثر لما وقع في حب حياة التي تمثل له الذاكرة و الوطن، وتجلى ذالك في روايته حنين.

ان هوية اللوحة الفنية ما هي إلا انعكاس لهوية صاحبها، لأنها وجدت لتكون تعبيرا عميقا صادق عن نفس الإنسان وترجمة لمشاعره، فحنين لوحة جزائرية قسنطينية كخالد تماما الذي رسمها لتنوب عنه، حنين الرفيق و الحبيب في غربة الوطن، لوحة حزينة كحزن وطنها لما توشى بالأسود سنوات المحنة، لوحة عريقة عتيقة مثل صاحبها تماما، لوحة تمثل الحبيبة التي حاورها خالد طويلا، يتفقدها و يسأل عنها و عن أحوال جسوره كثيرا

حنين هي جرعة الماضي الحزين، حنين الحمولة الثقافية و مكنوز التوجه و الايدولوجيا، حنين الحب و الألم، حنين الأمل بالاستقلال، حنين العشق الأبدي للوطن، حنين ترسبات الذاكرة، حنين التي رسمت نفسها، حنين رسالة حاملة لمجموعة من الإحالات و الانفعالات، التي كان يحسها خالد، هذه اللوحة التي كانت تحمل أكثر من رؤية

و من خلال هذه التحليل يمكنا القول أن الرسم تعبير عن رؤية مثالية تنفصل عن العالم الواقعي، لان الشخصيات استعملت مجموعة من الأشكال التي انضمت في حيز اللوحة لتنقله من العالم الواقعي التي تعيشها إلى العالم أكثر إشراقا وكأنه تريد ترتيب أفكارها و ترتيب حياتها كما قامت بترتيب أشكالها، فالشكل في اللوحة يختلف عنه في الواقع، لأنه نتيجة لمسة الجمالية للفنان، التي تتيح له استمالة أشكال وفق نفسيته دون الخروج عن المحاكاة

استطاع الرسم أن يرتق أطراف المزق الذي أحدثه الانشقاق الإرغامي عن الوطن وعن حضن الأمومة، عندما سرب لونه إلى المنفى و المهجر وأدخله في تركيب ألوانهن وكان أيضا أداة للتشبث الشخصيات بالحياة وقهر سلطان الشوق و الحنين عندما أصابها سرطان الغربة وراح ينهش جسدها؛ فقد قاومت بالألوان مساحة البياض التي راحت تتسع من حولها، وأصبحت ملاذها و هوسها و رفيقها في الغربة و متاعب الحياة.

2/ الرواية و الرقص على أوتار الموسيقى بالغناء:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذ تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة، كما توصف عادة كونها نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة الاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى و التشكيل الفني الأمثل بما تنطوي عليه الصورة الروائية و التشكيل الفني من تقنيات سردية خاصة، و آليات

متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا 15، فتغدو بذلك فسيفساء فنية تتناوب فيها جزيئات الأنواع الأدبية و الفنون فتزداد إشراقا أدبيا وتوهجا فنيا، كما هو الحال في الروايات المغاربية المسلط عليها الضوء للدراسة، التي استضافت بين طياتها إضافة لفن الرسم و الفن التشكيلي ، فن الموسيقى و الغناء و الرقص، وذلك من خلال مجموعة من الأغاني من مختلف الطبوع ، ولم يكن هذا التوظيف عابرا أو اعتباطيا، بل قصد منح الرواية زيادة إلى تناغمها السردي، تناغما موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها، و تعدّ الموسيقى فنّ الروح ترفع السامع وتجعله يطوف في أركان الجمال، وقد نشأت كفنّ مصاحب للغناء والرقص تعتمد على عنصر الصوت كتعبير فني

من بين **أكثر** المجالات التي تتعلق بها الرواية **تعلقا واضحا الموسيقى، فهي تتجاوز الجمل اللحنية التي تحول السرد إلى أغان، بل تعد واحدة من المحفزات الإبداعية الشهيرة التي يعتمدها الكُتاب عبر العالم في حالات الكتابة، وتعدى هذا الشغف لدى بعض المؤلفين إلى حالة من الذوبان، مثل النحو الذي اتخذه البروفيسور الراحل ادوارد سعيد في أعماله النقدية، حيث استثمر في درايته الواسعة بالموسيقى والعزف على البيانو، ونقل هذا الشغف إلى المجال الأدبي من خلال استخدام مصطلحات للفن الموسيقي الروحية. على أن وجودهما مرهون بحوامل حسية تمثلها الأصوات والألحان في الموسيقى، كما تمثلها الكلمات المنطوق بها والحروف المكتوبة في الأدب. تعطي الفنون الموسيقية دافع قوي للرواية وحافز لبلوغ الكمال والإتقان" 16**

في رواية "رماد الشرق"؛ رُتِّبت الأحداث وفق مقامات الموسيقى العربية و الجزائرية بخاصة ، وكأنها "نوبة" تعزف و ليست أحداثا تدور وما إن يشد الأعرج انتباهنا ويضعنا في سياق معزوفته التي تروي قصة جيل جديد لاهث وراء هويته على هذا النحو، يخضع توزيع الأحداث و تنظيمها إلى التوزيعات الموسيقية الخاصة بالمقامات ؛ فلا نكون فيها مجرد قارئين بل نستمع فيها لنوبة أندلسية كاملة، لأن حكاية الفقدان المتواصل، والدَّوس على التاريخ باستمرار، وضياع آثار الوجود بالجزائر، لا تحكى فقط بل تعزف أيضا على إيقاعات ما بقي من المقامات الأندلسية المهربة. في قوارب الخوف و الموت، فتحاول الموسيقى أن تتحدى الحياة وتتشبث بزمن الحياة. ويكون في استرجاعها وعزفها بعض الاسترجاع لما فقد

واسيني الأعرج في روايته جمع بين صور عزف السيمفونية في دار أوبرا بروكلين وكيفية أدائها من قبل جاز وصديقته متيرا رفقة أعضاء فرقتهما الموسيقية وبين صور الشاشة الخلفية المصاحبة لهذه السيمفونية بتقديمها صورا من التاريخ الماضي تكون بمثابة ترجمة أو شرح لهذه السيمفونية حيث تجلت هذه التقنية بكثرة في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب (أصداء الزمن المستعاد) بداية من بريلود الافتتاحي مرورا بحركات الأربعة التي تليه إلى المقطع الاختتامي، يقول الراوي:"...

ارتفع أنين الكمان هادئا ومتموجا. تمايلت ميترا قليلا برأسها، يمينا، ثم يسارا، أغمضت عينيها وتركت أصابعها تنساب داخل نعومة القصبة التي كانت تنزلق بسلاسة على خيوط الكمان ... في الخلفية، ارتسمت على الشاشة في اللحظة نفسها تدفقات نهر هودسون في صور متلاحقة بالأبيض والأسود. أحصنة تركض مذعورة من هدير السفن الحربية التي تحتل الحواف، ووجوه لا خيار لها إلا الحرية التي لا حدود لها ... لم يكن النغم مرتبكا ولا متلعثما، ولكنه كان جميلا كجرح خيبة حب كبير..."17

تعد الموسيقى لغة التواصل بين الشعوب، حيث تصل إلى كل متذوق للفن مهما اختلفت جنسيته أو ثقافته أو لغته، كما أنها من الفنون الجميلة التي عرفتها شعوب العالم منذ القديم فكانت مرآة عاكسة للبيئة التي تحتضنها، تعكس طابعها

الثقافي والحضاري والفني، اتكأت في مراحل طويلة من نشأتها وتطورها قبل أن تكتمل في حلتها وأشكلها الراهنة فمن أسمى مهام الموسيقى أن تعبر عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية و تصويرا لمجتمعات أخرى، وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها، وحضارتها الفنية، وقد أصبح هذا ممكنا على نطاق واسع بفضل الرواية الحديثة، وتنقل الفنانين عبر بلاد العالم.18

تعتبر الموسيقى من الفنون التي كسرت كل الحدود، حيث تشكلت بصورة جلية في العديد من الأعمال الإبداعية، الشعرية والقصصية والمسرحية والروائية من خلال أدواتها وآلاتها وآلياتها، بتنويعات في أساليب الصياغة السردية، ولا غرابة في هذا الأمر، لأن الرواية قائمة على الكلام و" العلاقة بين الموسيقى والكلام علاقة وطيدة 19"

ويرى الروائي والناقد الفرنسي (ميشال بوتور) أن العلاقة بين الرواية والموسيقى علاقة جدلية، حيث يقول: "أن الموسيقى والرواية فنان يوضح احدهما الأخر، ولابد حين نقد واحد منهما، الاستعانة بألفاظ تخص الثاني"20، وفي الوقت نفسه يطالب الموسيقيين بقراءة الروايات، ويطالب الروائيين بالمعرفة الموسيقية، حيث يقول: "إن على الموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين."21

كما يذهب الناقد الانجليزي (أ. مندولا) إلى أن للموسيقى دورا بارزا في الرواية الحديثة (34)، لما بين الموسيقى والأدب من تشابه، فهما ينتميان إلى الفنون الزمانية، خلافا للرسم والنحت والعمارة التي تعد من الفنون المكانية، فالرواية حسب رأيه مثل السيمفونية أو المسرحية لها بداية ومنتصف ونهاية22

تفاعلت الرواية مع الموسيقى في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ومعظم المقاطع الموسيقية الموظفة تنتمي الى الموسيقى الجزائرية، و خاصة الموسيقى الأندلسية التي توافقت مع المدينة الموظفة و هي قسنطين، و هذا يعكس الخصوصية التي يقدمها المكان للموسيقى، و هي ما تعرف بالمالوف أو الموشحات القسنطينية، مثل المقطع الموالي

"ياديني ما أحلا عرسو.....يا ديني ما أحلالي عرسو.....بالعوادة

الله لا يقطعلو عادة

والخاف عليه ....خمسة و الخميس عليه"23

وظفت أحلام مستغانمي هذا المقطع في الرواية، و هي جزء من أغنية للفرقاني، للترحيب بالعريس، و يقدم هذا من خلال الراوي خالد و هو يصف عرس حياة، في هذا المشهد الذي ترتفع فيه الآلات الموسيقية و ترتفع غناء الجوقة، ففي هذا المقطع يكون لآلة العود فضل كبير في إضفاء الفرحة، و قد وضفت الروائية هذه المقاطع الموسيقية لخدمت السرد، ففي هذا المقطع الذي يصف عرس حياة لا يكتمل إلا بالموسيقى التي تعبر على الفرح

كل بيت من هذه الأبيات يمثل مقطعا متفردا من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني في بعض أعراس منطقة قسنطينة، تصف هذه الموسيقى مشاهد ممزوجة بقوة ترميزية لبعض الأحداث التاريخية، بالغة شعبية، و شاعرية التي تثير إحساسات المتلقي، فأغنية الفرقاني جعلت خالد يعيش في حالة توحد مع الذاكرة، التي تجعل حياة و في لآخر مشاهدها مع خالد رمزا للوطن و القسنطينة و التاريخ، و هذا ما يفسر قول خالد ثوبك المطرز بخيوط الذهب ، و المرشوش بالصكوك الذهبية معلقة شعرا كتبتها قسنطينة جيلا بعد جيل، إنها لحظة امتزاج بين الموسيقى و احاءاتها الذاكرة و التاريخ و الوطن و السياسة

ومما لا شـــك فيه أن الكاتبة قد وضـــعت خطة ســـير، منهجية و محكمة، من خلال مقدار التآلف بين المقاطع الســـردية و الموسيقى و الغناء، فرغم كثرت المقاطع الموسيقية و الأغاني عددا و اختلافا، من القديم و الحديث و العربي و الأجنبي، كانت تبدو في النسيج الروائي مرتبة بكل أريحية، كما برزت قوة التفاعل النصي الذي مارسته تلك النصوص من خلال درجة التكثيف العالي و المضغوط للمعاني، و هذا يبرز مدى التعايش بين فن الرواية و فن الموسيقى.

يعتبر فن الغناء من أكثر الفنون ارتباطا مع فن الموسيقي أو هو نتيجة حتمية له ، و توظيف هذا النوع من الفنون يكون بطارقة متناغمة مع باقي الفنون ، وحاملة لدلالات إيحائية كثيرة و متنوعة، لكن الملفت للانتباه أن أحلام مســـتغانمي وظفته بطريقة مغرية و محفوفة بالاحاءات في روايتها "الأسـود يليق بك" ، البطلة مغنية ، في زمن الموت و الإرهاق النفسـي ، امرأة من مروانة ، قتل والدها من أجل هذا الفن ، لكن تجعله رمزا للحياة، الغناء التي توظفه الكاتبة كلون من ألوان الحياة و الحزن، طاقة لإخراج المكبوتات، و خاصة إذا كان من يؤدي هذا الفن امرأة ، فهو يأخذ دلالات جندرية تستدعي الوقوف الطويل .

تشبعت الرواية من الموت و القهر و الحزن حتى أصبح تعبيرهم عن الألم بالغناء و الموسيقى، وهذا دلالة على القوة و الصـــمود و التحدي يقول الراوي: "... في مروانة عن حياء لا يبكي الناس إلا غناءا، يأتون الحياة وهو يغنون، صـــرختهم الأولى بداية شـــجن يســـتمر مدى العمر، فالحزن في جموحه يغادر مآقيهم ليتحول في حناجرهم إلى مواويل، لذا هم منذرون للفاجعة الكبرى، يعطيك المرواني انطباعا بلامبالاته بهموم الحياة، في الواقع هو يحول همه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنيه ليس همه، انه يهين كل ما لا يغنيه ..." 24

إن رواية الأسـود يليق بك هي سـيرة الحياة بكل عنفوانها وانكسـاراتها ليس على المسـتوى الفردي، بل على المسـتوى الجماعي، فقد كانت الرواية معمارا فنيا جمع الحب والحياة و الموسيقى و الغناء في كفة والميزان المتحدي ألم الموت والفراق والقتل والإرهاب الفكري والسـياسـي، وأوهام العجرفة الدكتاتورية النابعة من أقبية الموت حيث هم رجال الأمن العاطفي والسـياسـي، فكان كل ذلك في الكفة الأخرى للميزان لترجح كفة الحياة والحب والأمل و الغناء و الموسيقى والتسامي على كل الجروح، والمآسي.

و يعد فن الرقص من أهم الفنون التي لها علاقة وطيدة جدا و نتيجة حتمية للفنون السـابقة، الموسـيقى و الغناء ، و الرقص في أبسط تعريفاته هو ذلك التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع ، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي إيقاعا للزمن في وحدة منسـجمة مع طبيعته التكوينية ، ولقد عد الرقص "وسـيلة من وسـائل الإبداع إذ تكمن فيه تقاليد 25 الشـعوب ولغتهم الفنية وتراثهم الموســيقي وشــعورهم الجمعي ، لذلك كان البعد الروحي والجمالي من أهم أبعاد الرقص26، وهناك أنواع كثيرة للرقص تؤدّى بشـكل فردي أو ثنائي أو يؤدّونها مجموعة من الأشـخاص ومن هذه الأنواع رقص الباليه، والتانغو، والسـالسـا، والشرقي والتعبيري الإيمائي

جسـدت هذا الفن بطلة ذاكرة الجسـد حياة في عرسـها ، هذه الحركات التي صـاحبها رقص مجموعة من الحضـور، اسـتثارة ذاكرة خالد و جعلته يســتحضــر حقود ولت و مراحل توالتها الجزائر في زمن الثورة ، و ما تلاها من اخيارات ســياســية و اجتماعية و دينية، رسـالات مشـفرة استوحاها خالد من خلال حركات حياة التي تمثل الوطن و الحبيبة و هي تتحرك و ترقص على أنغام صـفقة مشـبوهة ، هذا الزواج الذي كان لمصـالح شـخصـية و سـياسـية اخارت فيها احلام حياة ، و التي كانت سـبب لأزم سـياسـية و لسـنوات من المحنة، نعم حياة ترقص و الوطن يتراقص معها على أنغام الموسـيقة الأندلسـية، و على صـوت الفرقاني.

أما بطلة رواية الأسـود يليق بك المغنية الهاربة من أقبية الموت و من سـيف الارهابين فقد رقصـت على أغنيتها في مصـرح كبير، و بثوب جميل ن ليكون هذا انتصـارا لها و انتقاما من رجل احبها بأنانية و من وطن حبس كبرياءها، في مسـرح يضـم آلاف المستمعين، امتزجت الموسيقى مع الغناء و الحركات الراقصة، لتتمرد الأنثى، أنثى مروانة على كل مغتصب.

3/ فن الطبخ و رائحة السرد:

فن الطبخ هو عمليةٍ دمج الأطعمة و البهارات، بطريقة سـحرية، وبطرقٍ مختلفةٍ بهدف جمالي، وقد اختلف مفهوم الطبخ في العصـر الحديث عن العصـور القديمة فلم يعد الطبخ وسـيلة لإشـباع حاجياتنا الغريزية فقط، بل أصـبح يهتم بالتفنّن في التعامل مع هذه المكونات، وتقديم الأطباق المختلفة بالمسات مميزة، تعبر عن التاريخ و الحضارة و الانتساب

والطهي إبداع من نوع خاص، يتجلى فيه اختلاف الثقافات، وتعمل فيه كل الحواس، فن كباقي الفنون الأخرى، يتطور مع تحضـر الشـعوب، محرضـا على الجمال، وفي الكتابة الإبداعية، اسـتخدم فن الطبخ بكل معانيه، ليثري الكتابة ويمدها بروح مختلفة، روح نابعة من جمال امتزاج الألوان والروائح.

الكتابة الروائية اسـتفادت من المطبخ ، كعالم مميز و مرتبط بباقي الفنون، فتلجأ الرواية إلى بطل يتفنن في هذه الفن ، أو رصـد أحداث داخل عالم هذا الفن المميز، هذه الحالة الخاص لتحوله إلي رصـد لمتعة التجربة تعبير لحالة البطل النفسـية في هذا العمل، وسيلة لمحاربة الوحدة والفقد وبديلا للحب، وكان، أيضًا، محرضا للدراسة والبحث، قدمت الروائية فاتحة مرشيد في روايتها "الحق في الرحيل"، شـخصـية "اسـلان" التي كانت تتمتع بمأهلات هذا الفن ، فهي معلمة طبخ و لها مدرسـت لتعليم الطبخ، و قد جالت كل أنحاء العالم، لتتعلم أسـرار هذا الفن، و بهدف مزج الثقافات ، و اسـتخلاص أذواق تجمع الموطن المغاربي، أذواق تجمع و تمثل جمالية اتحاد الوطن العربي، لتدمج بين ذاكرتها الحسـية وبين وصـفات الأكل والبحث في تاريخ الطعام وفنه، ولم تخلو أعمال فاتحة مرشيد الروائية من اهتمامها بالمطبخ ودلالته وارتباطه بثقافتها، و هذا ما تجسده الرواية

فإتفاق اسلان مع فؤاد كان مبني على تحضير مائدة مغربية، أطباق تستحضر الوطن و العائلة و الذاكرة، ليخفف هذا الفن وجع الغربة السـاكن في القلوب، و يزيح غمامة الهجرة، كما اسـتخدمت الروائية "لورا فن المطبخ بمعناه السـحري في روايتها الحق في الرحيل، فالبطلة التي تفتقد الحب ، حب الأم و حنانها التي فقدتها مبكرا، و حب الأب الذي نسيها في متعته اللامتناهية مع زوجته الثانية، و الحب فهي لم تتزوج حتى سن الأربعين، فتصنع أكلاتها التي تؤثر في البشر وتصنع المعجزات، ليصـبح المطبخ مدخلا للواقعية السـحرية وكذلك حاربت بطلة الرواية اسـلان مشـاعر الفقد والوحدة بالاحتماء بالمكان الذي اختارته الروائية المغربية، هو المغرب بكل تناقضاته.

اسـلان بطلة الرواية التي تعرف دهاليزها وطرقها الشـائكة، تشـارك بثقة في الخطاب الفني للرواية، التي لم تلتزم جانبا واحدا في النظر إلى الأمور الفنية ، بل عرضـت مختلف الرؤى في هذا الفن ، فكانت سمة الجمالية هي الغالبة، يقول الراوي: "... لم يكن الإقبال الكبير على "علبة التوابل" ما يعمق إحسـاسـها بالاكتمال بقدر ما كانت الحرية التي تتمتع بها في ابتكار أطباق جديدة بنكهات تتراوح بين "وازابي" اليابان، و"رأس الحانوت" المغربي وتوابل الهند، و تقديمها بالطريقة الفنية التي تليق بها، طلبت مني أن أساعدها في تسمية الأطباق بطرية شاعرية قائلة: أريد لقائمة الأطباق أن تبدو كديوان شعر مثل قصائد تثير الخيال وتفتح الشهية قبل أن يحضر الطبق كلوحة فنية ..." 27

إن تداخل الفنون مع الرواية العربية المغاربية، أوجدت لنفسها شرعية الحضور على منظري الأدب وباحثيه، بسبب التطور التاريخي و الاجتماعي التمايز الثقافي.

و تميز فن الرواية باستوعابه الكبير على مختلف المعارف والفنون، بسبب مساحة الحرية المتوفرة التي يمنحها السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني للرواية مع الخصائص الفنية الأخرى، أدى إلى ظهور إبداعات عبرت على النوعية الثقافية

هوامش البحث:

1/ كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011، ص10.
2/ قاسم حسين صالح، في سيكولجية الفن التشكيلي، دار دجلة للنشر، الأردن، ط 1 ،2008، ص65

3/ علي عبد المعطي، الأبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1975، ص .307

4/ محمود أمهز، الفن التشكيلي المعاصر التصوير 1970/1870، دار المثلث للنشر و التوزيع، بيروت، 1981، ص.7
5/ فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للنشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1981، ص.16

6/ المرجع نفسه، ص.21

7/ المرجع نفسه، ص 10.

8/ أمبيرتو إيكو، سيمياء الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري و محمد أودادا، مراجعة وتقديم بن كراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص.11

9/ رويدي عدلان، الرواية الجزائرية وحوار الفنون 3رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية و اللغوية، العدد 14، السداسي الأول 2018، ص .138

10/ . حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، مجلة العربية، الرياض . المملكة العربية السعودية ،1431 هـ، ص 108

11/ رواية رماد الشرق ،، رواية رماد الشرق ، ج1، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت . لبنان ، 2013 ، ص 68

12/ رواية رماد الشرق ، ج2 ، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت . لبنان ،2013 ، ص 352

13/ حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المرجع نفسه، ص 142

14/ احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 320

15/ محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جمالية تشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائيةن مدار الشرق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ص 110

16/ **بابكر جوب، في التفاعل بين الموسيقى والأدب/مقال، الشرق الأوسط، عدد25، ص116**

17/ رواية رماد الشرق، ج2، ص 395، 396

18/ بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2009 ، ص 70 .

19/ حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، الرياض، د.ط، د.ت، ص .70

20/ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 40.

21/ مرجع سابق، ص 56

22/ . مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1997، ص 267

23/ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 330

24/ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، رواية صادرة عن دار نوفل، ط1، 2012، ص 28.

25/ بشرى البستاني، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2010 ، ص 122

26/ فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ــ الاردن، 2015، ص 354

27/ فاتحة مرشيد، الحق في الرحيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2013 الصفحة 128.

البعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جان ماري جويو.

Philosophical Dimension of Aesthetic Essence

– According to Jean–Marie Guillot –

دكتورة: طاطة بن قرماز (جامعة الشلف–الجزائر)

ملخص:

يأخذ مفهوم الجمال من منظور الفيلسوف والشاعر الفرنسي Jean–Marie Guillot بعدا فلسفيا متنوعا ، فجوهر الجمال لديه مرتبط بالحياة والواقع وليس باللعب فحسب كما تصورت مفهومه المدرسة الانجليزية التطورية ، إن الجمال من منظورGuillot يرتبط بالحياة والواقع والأخلاق والارادة وهو لعب خيالي ، يحقّق المتعة والانتشاء والمنفعة والغاية ، تتعدّد ألوان الجمال لديه بتعدّد مواهبه : الشعر والموسيقى والرياضيات و هناك الجمال الطبيعي الذي يتمّ فيه استنطاق الطبيعة وكشف مستجداتها الجمالية ، وهناك الجمال الفنّي ، وهو جمال مشترك يتحدّ فيه الألم باللذة ويغدو الاحساس بالجمال مشتركا ، كما وسّع جويو من دائرة الجمال ، فهناك جمال الإحساسات وهناك جمال الأصوات وهناك جمال الحركات وهناك جمال الملفوظات ، وكل جمال من تلك المظاهر يرتبط بإنفاق فائض الطاقة ، والاقتصاد في الجملة العصبية .

الكلمات المفتاحية: علم الجمال، فلسفة الجمال، الطبيعة، الغريزة، اللذة، إنفاق القوة، اقتصاد القوة.

Summary:

The concept of beauty, from the French philosopher and poet Jean-Marie Guillot perspective, takes the shape of a diverse philosophical dimension. The essence of beauty – in his view – is linked to life and reality, not just to play, as it is conceived in the evolutionary English school. The beauty of Joey's perspective is related to life, reality, morals and will, and it is a fictional game/play that brings pleasure, elation, benefit and skopos/purpose. Joey's perspective has fingers in many pies, it includes many colors of beauty with a different talents such as : poetry, music and mathematics; there is the natural beauty in which the questioning of nature and revealing its aesthetic developments, and there is artistic beauty which is considered as a common beauty in which the pain combines with pleasure and a sense of beauty becomes common, Guillot has also expanded beauty circle to reach the beauty of sensations, the beauty of the sounds, the beauty of the movements and there are beauty utterances, for every/each beauty – of those aspects – there is a part which is associated with spending surplus energy, and the nervous system mass economy.

Key words: Aesthetics, Aesthetic philosophy, Nature, Instinct, Pleasure, power Spending, power saving.

توطئة عن حياة الفيلسوف، الشاعر:

قال معرّفا الشعر في مقدّمة كتاب مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة : " ليس الشعر تلك الجعجعات الباردة ، فما كان لضخامة صوت الخطيب السخيف أن توهم أن وراءها فكرا وشعورا ، وإنما الشعر كلام لين يشف كالبلور عن الشعور الرقيق ، والفكر العميق ، وأن الشعر الحقّ هو الذي يستخرج العاطفة من الفكرة والصورة من العاطفة كما تستخرج الحياة من البذرة الخصبة، وليس الشعر هذه الألاعيب اللفظية والقوافي والأصوات الجوفاء"1، نافح عن مبدأ العاطفة أولا ثم الفكرة ، وعن الجمال فيما يعترينا من متعة ولذة وفائدة وإرادة ، كانت طفولته تعجّ بالحماسة العجيبة والنضج المبكر ، الذي أدهش عقل الفيلسوف فوييه، زوج أمه ، وقد بلغ من النضج ما بلغ وهو شاب ، لا لشئ سوى أن النضج لا يقاس بتقدّم السن بل بقوة العبقرية2.

إنه الشاعر والفيلسوف الفرنسي **Jean-Marie Guillot** ، ولدعام 1854 بباريس ، فرنسا ، نشر في سنة 1880 ديوانا شعريا بعنوان : أشعار فيلسوف ، وفي عام 1885 نشر كتاب مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة وفيه نافح Guillot عن فكرة عدم ربط الفنّ باللعب وهي نظرية فلسفية كانيتة شلايرية سبنسرية .

توفي Guillot سنة 1888 بمرض عضال اخترم حياته وهو في الثالثة والثلاثين من عمره ، ويعدّ كتاب مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة الجزء الأول من رسالته الكبيرة التي توجتها الأكاديمية الفرنسية للعلوم الأخلاقية والسياسية ، عنوان الرسالة : الأخلاق النفعية منذ ابيقوروس حتى المدرسة الانجليزية المعاصرة كتبها وعمره تسعة عشر سنة ، وقد ظهر الباقي منها عام 1879 بعنوان : "الأخلاق الانجليزية المعاصرة" ، ترجمت كل كتب جويو الفلسفية إلى الانجليزية والألمانية والاسبانية والبولونية ، تميّز جويو بمواهب متعدّدة ، و بميولات متنوعة بين حبّه للرياضيات والشعر والفلسفة والموسيقى ، وكان لديه موهبة التأليف الموسيقي ، تمازجت هذه المواهب لتنصهر في ذات منشئة مبدعة واحدة أوتيت رهافة الحسّ ورقته ، فإذا عظُم الحسّ عظُمت المواهب وتناسلت3.

تُرجم الكتاب: مسائل فلسفة الفن المعاصرة إلى اللغة العربية من قبل المترجم سامي الدروبي ، ويبدو أنه متأثر بأفكار جان ماري جويو الفلسفية في استيعابه لفكرة للجمال ، يقول سامي الدروبي في مقدمة الكتاب : "...والحقيقة أن الجمال يرتد إلى الشعور بالحياة فلا يمكن أن يستبعد كل ما هو ضروري للحياة ، إن أول مظهر من مظاهر الشعور الجمالي ارواء الحاجة واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي ، فعلى هذا يقوم جمال الاحساسات"4، ينمّ الجمال عن أمور تدرك بالحواس فتثير الشعور بالمتعة وتصبح حاجة ملحّة من حاجات الحياة، يرتبط جمال الاحساسات بالحياة ومستلزماتها الطبيعية والاجتماعية .

مبدأ الفنّ وجوهر ماهيته لدىGuillot :

يرى جويو أن الفنّ اجتماعي في جوهره وروحه، " فليس الفنان الحقيقي ذلك الذي يتأمل بل ذلك الذي يحب ثم يعبر عن حبه للآخرين، إن عاطفة الحبّ هي مبدأ الشعور الفنّي ...وإنما يجب على الفنّ أن يشعرنا بتعاون النفوس وتواصل الضمائر، وبهذا التعاطف الجسمي الروحي الذي يدمج الحياة الفردية في الحياة الاجتماعية ، الفنّ كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو الفرد على ذاته .. فنحن لا نرى المنظر جميلا إلا لأننا نتصوره حيّا ، حتّى لتؤنسه على قدر الامكان ، يجب أن نحيي الطبيعة ، وإلا لم تقل لنا الطبيعة شيئا ، فكل انفعال جمالي ، جوهره الاجتماع ..."5 ، أي أن ننظر إلى الطبيعة برؤى مختلفة

جديدة متجدّدة لجمالها ,إننا في كل مرة ننظر إلى الطبيعة ينبغي لنا أن نميّز عناصر الجمال فيها لنحيّ جمالها المتجدّد الخلوب، إن الفنّ من منظور جويو لا يعبر عن الظواهر المعبرة فحسب، بل يمثّل وقبل كل شئ زخما من الأدوات الايحائية .

وقد يُقصد بها وسائل إيصالية مدمدمة لباطن الفنان بعد أن يدمدم هو بواطن الطبيعة ، لذلك يرى **جويو** أن علاقة حميمية تنشأ بين الفنان وفنّه تتجاذبهما العاطفة والصدق ، " إن ما يقوله الفنّ يستمد قيمته مما لا يقوله ، مما يوحى به ، الفن العظيم هو الذي يدرك روح الأشياء ... الفنان يسمع الطبيعة همسا بل قل إن الطبيعة هي التي تسمع نفسها فيه ، إن الفنّ يعبر عما تدمدم به الطبيعة ، فيقول لها صارخا هذا ما أردت أن تقوليه ، الفنان العظيم هو الذي يحب حين يتأمل ثم ينقل للآخرين : حين أرى الجمال أودّ أن أكون اثنين "6، يربط جويو الفنّ بمحاكاة الطبيعة ، من حيث يستنطقها طواعية فيتكلم بلسانها ليعبر ويصف جمالها العُمقي ، فالطبيعة لا تنطق بل تومئ ولا تجيبنا حوارا بل تجيب اعتبارا ، فهي لا يتبرز ما فيها من جمال إلاّ بنظرة فنان، لذلك يرى جويو أن الطبيعة تبرز جمالها بنفسها ، والفنا هو من يستنطقها ، " ... لأن الأشياء في الطبيعة والأشياء التي تحاكي الطبيعة لا تؤثر فينا لكنها ستكون كذلك إذا ما أدركت من قبل الفنان كون الفنان قادر على إضفاء قيمة نابعة من روحه عليه ذلك من خلال تحديده لجانب الجمال فيه ومن ثم رده إلى حدس من حدوسه ، فالجمال الحقيقي إذن هو من نتاج خيالنا، فإذا رأينا مثلا مواضيع جميلة في الطبيعة فأنه لا يعني أنها جميلة بذاتها بل أن خيالنا هو الذي أضفى عليها الجمال "7، إن عملية إعادة تشكيل الطبيعة بتصور هندسي للفنان تبعا لذوقه و نظرته وعاطفته يضفي عليها جمالا مستجدا ، لأن الطبيعة هي أمامنا كل يوم ، والفنان هو الذي يحاكي جمالها ويجدّد من اكتشافه ، فالإنسان لا يكتشف الطبيعة مادامت هي موجودة ، وإنما الفنان هو من يضيف إليها قيما اكتشافية جديدة تجدّد من نظرتنا لجمال الطبيعة ، يقول كروتشه: "الطبيعة بليدة إذا قيست بالفنّ وأنها خرساء ما لم ينطقها الانسان "8، تختلف نظرات الفنانين للجمال باختلاف أحاسيسهم الداخلية و حدوسهم التجاربية ، لذلك يأتي تصويرهم للطبيعة متفاوتا في التأثير والتوتير، جعل كروتشه محاكاة الطبيعة عملية روحية9، والفنان وحده هو من يضفي صبغة مثالية وروحية عليها .

ماهية الجمال من منظور Guillot :

منحت الحياة التي عاشها الفيلسوف Guillot فطنة استقراء مائزة ، لخصوصية الجمال من زوايا متباينة ، يعرّف جويو الجمال بقوله : " .. بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث ، العاطفة والعقل والارادة وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام ، فالانفعال الفنّي هو الذي يملك علينا كياننا كله ، حتّى لتشتد خفقات القلب ، ويسرع جريان الدم فإذا الحياة تزداد قوة وتشتد ..."10 ، يرتبط الجمال لدى جويو بالعاطفة أولا ثم بالعقل ثانيا ثم بالإرادة ثالثا ، فالجمال لدى جويو لا يدرك بالأحاسيس والعواطف فحسب بل للعقل نصيب في تكشيف الجمال للتصور والاستنباط والمعاينة ، كما للإرادة حظّ في تشكيل الجمال ، فالإرادة قوامها الرغبة والاصرار والإلحاح على تحقيق الشيء بتطلع ورغبة وشغف ، فإن الاصرار وكثرة الطلب يولد اللذة المتحققة من الاشتياق والمعاناة للظفر بالجمال ، إذا تتحد العاطفة مع العقل والارادة لرسم حدود الجمال وبالتالي تحقيق المتعة .

يقترن مفهوم اللذة بالجمال تبعا لرؤية جويو الفلسفية الجمالية فيقول : فاللذة هي الإكليل الاشعاعي للجمال11، تغتدي اللذة إقونة الجمال ، وهي إحساس ينتاب الانسان حين يشعر بالمتعة ويتحسّس مواطن الجمال ، والجميل لدى كروتشيه يتمثل في " الانسجام بين المخيلة والفهم مما يؤدي إلى الشعور بالرضا بمجرد الحكم على صورة الشئ المنزه عن الغرض والمنزه عن كل تصور، إذن فالجميل هو ما يرضي الجميع بدون فكرة مسبقة أو صورة ذهنية "12، قدّم كروتشيه

مفهوما للجمال يُناط بالمتلقي وباستجابته الفعلية ، فحين يتلقف المتلقي الجمال ، عليه أن يدرك فكرته ويستوعب صورته التشعيرية التي تنبني على الابانة والاقتناع ، استرشدنا ببيت شعري لطرفة بن العبد حين تعاطى الشعر في معلقته منشدا:

ووجه كأن الشمس ألقت رداءه عليه نقي اللون لم يتخدّد13

يلفت الشاعر انتباه القارئ الذي يحاول أن يرى الشمس بنظرة الشاعر التي تفيض رومانسية في هيمنتها وإشعاعها ونورها الساطع ودفئها الماتع وضوئها المشعّ المشرق ، فالشمس مصدر للتفاؤل والتحرّر والاطمئنان ونحن نعايشها يوميا وهي أمامنا طيلة الوقت ، إلا أن الشاعر طرفة يضفي عليها قيما جمالية جديدة متجدّدة، يشبه وجه محبوبته في صفائه وبريقه وشبابه ونضارته بالشمس المضيئة المهيمنة بإشراقها، لذلك يتلقف القارئ الفنان هذا البيت الشعري بصورته الشعرية عن فهم مقرون بخيال ، ينمّ عنه انسجام يحقّق مقصدية الجمال في قرينة الاشعاع الجامعة بين ملامح الحبيبة و دلالة الشمس ، أما إذا استخدم الشاعر في توصيفه وجه المحبوبة صورة شعرية مبهمة كتشبيه وجهها بشيء لا نعايشه ولا ندركه بقوله على سبيل المثل : **ووجه كأن المريخ** ، فإن القارئ يبدي استغرابا ونفورا من الصورة المشبه بها لجهله بها ، فيغيب الانسجام بغياب الفهم ، وبالتالي لا يتأتى الجمال ، المرهون حصوله بتلك القرائن المتداخلة .، فالجمال إذا هو مزيج من الخيال والواقع وهو خليط من الحقيقة والصدق ، يستوجب حضور العقل والحسّ معا .

جمع Guillot بين لذة الجمال ولذة اللعب في عنوان واحد14، لتحديد مبدأ الفنّ والشعر معا، وعرّف الفنّ على أنه "النوع المرهف من أنواع اللعب ، يرجع في أصله أو في أول مظاهره إلى غريزة الكفاح ، كفاح الطبيعة ، وكفاح الانسان ...فإذا كان الفنّ يُحدث لنا لذة ومتعة ، فلأنه انفاق للزائد من قوانا المدخرة"15، مع أن جان ماري جويو ينفي أن ترتبط فكرة الجمال باللعب من منظور كنت ، وشلير وسبنسر ، وشوبنهاور أو المدرسة التطورية : " وفي فرنسا نرى تلاميذ كنت وتلاميذ سبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان "16، فحاول جويو إثبات جدية الفنّ وعلاقته بالواقع والمنفعة والخير فقال: "لذلك كانت النظرية التي ترد الجمال إلى لذة اللعب خاطئة ، فالفن جدّ إلى أبعد حدود الجدّ، إن الشاعر لا يلهو ، كما تفعل آلهة الاولمب ، بل يعيش على الأرض فيحب ويرغب ويشتهي..."17 ، يعيش الفنان بشعور سام وهو الحبّ ، حيث يكون هذا الشعور المرهف مسوغا إنسانيا ، وجدانيا قويا للإحساس بالفنّ وبجوهر ماهيته ، فالشاعر إنسان يتمتع بمعطيات الحياة وحاجيتها يتفاعل معها .

يرى جويو بأن فكرة الجمال تقترن بفكرة الانتصار والتغلّب، فيقول: " ألا نرى في كل الألعاب تقريبا أن أعظم متعة نشعر بها هي التغلّب على الخصم ؟ وحب التغلّب شرط من شروط البقاء بالقياس إلى كل نوع حي ، .."، يقرن جويو اللعب باللذة وبالواقع ويرى في الانتصار والتغلّب على الخصم متعة ، ويرجع ملاك الأمر فيه إلى عامل فائض القوة التي ننفقها فيقول: " والفنّ سيتولى إنفاق الفائض من القوة التي لا نستعملها، وبذلك يمضي الفنّ يضاعف حياتنا مثنى وثلاث : إذ يضيف إلى الحياة الواقعية حياة خيالية تنفق الفائض من عواطفنا المضطرمة ، وتعوض عن وظائفنا العاطلة ، حتى ليمكن أن نقدر أن الفن ، هذا الترف الخيالي سيصبح ضرورة لازمة لجميع الناس كالخبز اليومي سواء بسواء"18، فالفنّ إذا من وجهة نظر جويو مزيج من الواقع والخيال، إنفاق للقوة الزائدة فينا، هو لعب خيالي يستحيل إلى واقع ويصير جزءا من حياتنا اليومية ، وإن أشار جويو إلى الخبز اليومي وجمعه بالفنّ ، فهذا لأن الفنّ يتماهى في حاجتنا اليومية التي لا يمكننا الاستغناء عنها ، فحاجتنا إلى الفنّ لا تقل عن حاجتنا للخبز وكلاهما مكمل للحياة والواقع والحاجة .

يرى Guillot بأن الشهوة تشكّل متعة ويفاضلها عن اللذة قائلا: " وإن فكرة الشهوة لتظلّ في الأذهان أعذب من لحظة اللذة ، وهذا هو مصدر المتع الكبرى التي ينعم بها الشاعر فهو يصبو إلى أن يحيا حياة جميع الناس إلى حدّ ما ..." 19، ينبني الجمال على ما تسوقه الانفعالات وعلى اللحظات الشعورية ذات الحسّ المشترك بين الناس " وإن العشيقين اللذين يقراءن معا قصيدة غزلية ، و يعيشان ما يقرءان كما يفعل أبطال دانتي ، تكون متعتهما بالقصيدة في أوج قوتها ، حتى من الناحية الفنّية"20، إن الفنّ إذا يوحّد الأحاسيس ويجعلها منصهرة متواشجة مشتركة في مشاعر التأثر و في الاحساس بالمتعة .

جمال الاحساسات:

يرى Guillot أن الجمال لا يقف عند حدّ الخيال ، بل يربط الجمال بالواقع ويجعله شرطا في حصوله بما نحسه من متعة النظر والسماع واللمس ، كما يومئ بأن التنفس والتحرّك والتغذّي والتناسل على اختلاف وظائفها يمكن أن تصطبغ بلون الجمال، فهناك " ...أعمق وأعذب من لذة المرء حين ينتقل من هواء فاسد إلى هواء طليق ونقي ، كهواء الجبال العالية فإن تنفس تنفسا عميقا ، ونحسّ الدم يصفو ويروق بملامسة الهواء ، ونشعر بجهاز الدوران كله يستعيد النشاط والقوة فتلك متعة تكاد تكون فاتنة ساحرة ، ويستحيل أن نجرّدها من قيمتها الجمالية ..."21 ، يتصل مفهوم جوهر الجمال من منظور جويو بالمتعة التي نستشعرها متصلة بلذة المرء حين يغيّر نمط حياته البيئية ، فالانتقال إلى تعاطي العيش بالريف واستنشاق هواء أعالي الجبال والتنفس بعمق، والاحساس بجريان الدّم في العروق وهو يصفو ويهدأ ويروق بملامستنا للهواء النقيّ يؤدي بنا هذا الشعور إلى انتعاش جهاز الدوران، واستعادة النشاط والقوة ، وبالتالي تحقيق متعة فاتنة ساحرة ، لا يمكن تجريدها من قيمتها الجمالية ، إذا تنبني القيمة الجمالية على رطابة الأحاسيس التي تثلج قلب المرء من حيث تهزّ كيانه فيطرب، لذلك الانتعاش وتستقر في روحه المتعة والاستئناس، نوجز هذه الأحاسيس في مفهوم واحد : **آلة الجمال** ونعني بالمفهوم أن للجمال مسوغات تدعّم وجوده، تكمن في جملة الاحساسات التي تنتاب الانسان من أريحية واستئناس واهتزاز ومتعة ، سواء تعلق الأمر بتنفس هواء نقيّ ، أو بالتغلّب على خصم في لعبة ما ، أو قراءة شعر يستفيض رومانسية .

يتفهّم Guillot الجمال من جهتي الحركة والتحرّر ، ويسلم بأنّ " الشعور باستمرار الحياة أساس الفنّ وأساس اللذة، وأما ما يتعلق بوظيفة التحرّك فأنت تعلم أنه يحلو للمرء من الناحية الجمالية أن يظهر حياته الداخلية إلى الخارج ، فمجرد التنقل ، فضلا عن الرقص والحركات الموقعة ، يهيئ للإنسان انفعالات رائعة ، بل أن للفضاء الحرّ لجمالا فنيا قائما بذاته ، والسجين يشعر بذلك شعورا واضحا قويا"22، تتولد المتعة من الاحساس بالحرمان والتعطّش للوصول إلى الشيء ، فالطلب يزداد إلحاحا للوصول إلى كنه المقصود ، وكان عبد القاهر الجرجاني قد آثار مسألة اللذة والألم ومتعة الحصول عليه قائلا: " ... من المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة ، أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف"23، حيث استرعت هذه المسألة اهتمام أعلام البلاغة العربية وكانوا سباقين إلى إبراز فائدتها الجمالية من جهة حديثهم عن المعاناة في طلبها ومتعة الظّفر بالغاية المتمثلة في الحصول على الدلالة الجوهرية ، وبالتالي الاحساس بمتعة الانتصار والتغلّب على المضمر ، المشفّر .

استدل جويو بأبيات شعرية للشاعر: Victor Hugo وهو يقول :

أواه دعوني، دعوني أهرب إلى الشاطئ

دعوني أتنسم عبير الموجة البكر

إن الجزيرة لتضحك، في البحر البعيد المظلم، لأنها حرة24.

يحاول Guillot إبراز عاطفة الشاعر المتشظّية مستبعدا مرجعيات المعنى السياسي والأخلاقي الذي تتضمنه الأسطر الشعرية ، فيقول: " وانظر إلى هذا التعبير عن التفتح الجسمي : إنها سكرة الحرية ، سكرة مادية رفيعة في آن واحد ، سكرة الهرب ، سكرة الركض في الهواء الطلق ، والعودة إلى الحياة البكر، حياة الحقول والرمال..."25 ، يجمع جويو بين تحقّق الجمال بالشعور بالحبّ ليقول : "أليس الحبّ حتىّ في صورة الشهوة هو العنصر الذي لعب أكبر دور في الشعر تارة محجبا وتارة سافرا ، وإني اعتقد أنه كذلك عنصر أساسي في لذتنا بالأشكال الجميلة والألوان الجميلة في النحت والتصوير وبالأصوات الهادئة أو الأصوات العنيفة في الموسيقى، إن عاطفة الحبّ لهي نموذج العاطفة الجمالية "26، للجمال سكرته وشهوته تتوثق بالحبّ ، والشعور بالحبّ يولّد فينا الاحساس بجوهر الجمال ، يتحرّر الشاعر من مشاعر القيد والأسر والألم وينطلق وهو يعانق الحرية ، فيكون نيلها أحلى، حيث تنطبع لغته بحاجته النفسية الملحة ، " إن العمل الأدبي ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات ..."27 ، وما اللغة الشعرية إلا هندسة روحية لذات الشاعر تدمدم عمقيته ، وما يخالجها من مشاعر تتفاوت درجة في الحرارة والبرودة تبعا لاختلاف أحواله .

جمال الحركات:

تتسع فكرة مفهوم الجمال لدى Guillot وتأخذ بعدا واقعيا وليس افتراضيا ، لتصل إلى قوله بأنه ـ:" كلّ جدي مفيد وكل واقع حيّ يمكن أن يكون جميلا إذا توافرت فيه الشروط "28، يرى جويو اعتمادا على أراء سبنسر بأن الحركات المتعاقبة أماما وخلفا ، تنشئ خطوطا متموجة في الايقاع أو الوزن، والنظام والترتيب، اقتصاد في القوى29، ينجم عن مشاهدتنا لحركات الرقص متعة جمالية، حين تكون حركات الرقص انسيابية ، رشيقة لأنها حركة "...توهمنا بأنها خالية من كل جهد عضلي ، فترى الأعضاء تتحرك حرة طليقة كأنما يحركها النسيم ومن ثم كانت الحركة المنحنية أرشق الحركات ... يبدو أن كل جمال في الحركات يمكن أن يرد بوجه العموم إلى الاقتصاد في القوة "، ليس الجمال إذا مشروطا بالخيال ،"فليس الخيال شرطا من شروط الجمال في الفنّ ، بل هو حدّ من هذا الجمال ، والغاية الحقيقية للفن هي الحياة ، هي الواقع ، ..."30 ، يتضافر الجمال من منظور جويو مع الحياة والواقع ، ففي تحقيق الرغبات متعة وفي تأدية الشيء لذة وفي كشف الخفي جمال، وفي بلوغ الغايات متعة وسلطة عليا لقيم الجمال.

مفاضلة الجمال:

قد يتساوى الجمال في متعتنا بالأشياء الجميلة، وفي إيقاظ طائفة من العواطف فينا، وقد يختار المرء في تحديد الجمال في شيئين متساويين وفي الاحساس ب:

أيهما أجمل وأيهما أمتع، وهنا تكمن مشقة التمييز و عسر المفاضلة، فلكي نبدي استحسانا جماليا لا بد من الارتكاز على الاستحسان الأسلوبي الذي يدنو من الشعر فقد جعل هذا الاحساس Guillot يتساءل " ألا نشعر إزاء أثرين فنّيين كلاهما نابض حيّ بدرجة واحدة ؟ إننا نميل عادة إلى أجملهما ، إننا نحسّ دائما بأن الجميل أدنى من روح الشعر "31، يتجلّى الإحساس ويطفو بهيمنته على عواطف الانسان من خلال الشعر بإيقاعه الانسيابي وبلغته المجازية ، وباعتبار أسلوبه مجاوزة فردية32 وكان عبد القاهر الجرجاني قد تطرق إلى مسألة المفاضلة الجمالية وإلى تخيّر الجميل من الجمال، وقد قال بالإحسان والمفاضلة بين الاحسان والاحسان وليس بين الاساءة والاحسان، " وجملة الأمر : أنك لن تعلم في شيء من الصناعات

علما تمّر فيه وتجلّي حتّى تكون ممن يعرف الخطأ فيه من الصواب ، ويفضّل بين الاساءة والاحسان بل حتّى تفاضل بين الاحسان والاحسان وتعرف طبقات المحسنيين "33، ليست هناك مؤونة في تمييز القبيح من الجميل أو في تمييز الجميل من القبيح ، بينما يكون الاعنات في استخلاص الأحسن من الحسن والأجمل من الجميل ، يستطيع من أوتي فطنة المفاضلة المتوجة بالخبرة والمعاينة والمثاقفة التدقيق والفلي والتمحيص واستخلاص الفوارق وعلامات الوسم بين العملين أو الأسلوبين.

جمال الأصوات:

يستشعر المرء بلذة تأتيه حسب رأي جويو تحسّها الأذن حين تقع على تناسب كامل بين الأصوات بعد سلسة طويلة من النشاز " والصوت الذي تمجّه الأذن هو الصوت الذي يعاكس الاهتزازت الخاصة بأعصابنا السمعية "34، علّل جويو تناسب الأصوات وانزعاجنا من نشازها بمبدأ الاقتصاد في القوة ، يحدث النشاز تصالب الموجات الصوتية في نظره ، حيث تتنافى حين تتداخل ، وتتنافر وينشأ عن ذلك تقطع في الصوت ، ويعطي جويو مثالا عن هذا التنافر كأن يحدث في الأذن أثرا أشبه بالأثر الذي يحدثه في العين اهتزاز المصباح ، وتبلغ اللذة ذروتها حين يكون الصوت منسجما لينا رقيقا ، وقد شبه أحد شخوص موسيه صوت حبيبته بملاك جميل يحمل بيديه ابريقا من العسل ، يتناغم مذاق الصوت الرقيق العذب بمذاق العسل ولاشك في أنه صوت يشبه النغمات الموسيقية التي تتنزل منزلة الرضا والتطريب والملاطفة ، ولا يتأتى هذا الشعور إلا باستخدام أصوات الحروف استخداما متراوحا بين الشدة والرخاوة وبين الجهارة والهمس وبين تباعد في المخرج وتقارب " المرواحة والتباين في الوضوح السمعي بين المجهور والمهموس يؤثر في النسيج الشعري ، ويلعب دورا في وضوح المقاطع التي تشكل الكلمات لأن طول المقطع وقصره يرتبط بالحالة النفسية والعواطف والمضامين التي تجسده القصيدة "35، تخضع لغة الشعر لاعتبارات وزنية متباينة ، يهتدي إليها الشاعر اهتداء نفسيا، تفرز انقباضات الشاعر أو انبسطاته ، وأحواله تختلف باختلاف الانفعالات بين قوة الحسّ وخفته ، وعظمة المشاعر وبرودتها .

جمال الملفوظات:

يتفاوت الاحساس بالجمال على اختلاف الحواس : بصرية وسمعية ولمسية وشمية ، ويرى ديكارت نقلا عن جويو بأن الجمال هو ما يروق العين ، لكن وحسب رأي جويو فإن الجمال لدى الشعراء لا يقتصر على استعمال الملفوظات التي تشير إلى احساسات بصرية بل ما يتعدها من إحساسات أخرى يقول :" فألفاظ الجمال والحسن والرشاقة وسائر الكلمات التي تعبر عن معاني الشكل والسطح لا تكفي لتوليد انفعال جمالي كامل ، لأن العين لا تتأثر بما ترى تأثرا مباشرا فهي حاسة باردة لا تهتز ، فإن تصف الشيء بأنه جميل فهذا وصف سطحي ، أما إذا أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهزّ كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية ، فقولك عن صوت جميل أقل تأثير في النفس من قولك أنه أعذب أو حلو أو ملتهب ... "36، يدرك الشعراء حسب رأي جويو أن مقاصد الشعر تتفاوت في انتقاء النعوت كاستعمالهم لغض ، طري ، رطب ، نضير ، عطر ، عبق ، متلظّ ، خفيف ، ناعم ، وهي صفات استمدها الشعراء من إحساسات اللمس والذوق والشمّ ، كما تتفق المعاني مع المدركات الحسية والأفكار اتفاقا منسجما يكون فيه الانسجام خفيا حسب رأي جويو ، يدركه الشعراء ويراعونه في كل ما يصيغون من أشعار.، حيث تتميز لغة الشعر بأن" جميع الناس يسمعونها ولا يتكلمونها" ، لكن جميع الناس قد تلفظوا شعرا في بعض من لقطات حياتهم دون أن يشعروا ، لغياب المقصد والنية ولحضور الانفعال وحرارة العواطف ، فالتدفق الانفعالي الصادق قد يجعل المرء شاعرا دون أن يشعر ، إلا أن الشعر في حقيقة جوهره نوع من اللغة37، ينتقي الشاعر ملفوظاتها بناء على دعامات تجربية ، حسّية، نفسية ، ثقافية .

تتفوق حاسة السمع عن باقي الحواس وهي من أرفع الفنون –لدى Guillot – *الشعر والموسيقى والبلاغة * " فإنه يدين بأرفع مزاياه الجمالية إلى أن الصوت لكونه خير وسيلة للتفاهم والاجتماع وهي الأساس في كل المتع الجمالية التي تحسه الأذن، فأجمل ما في الصوت بالنسبة للكائن الحيّ أنه تعبير في جوهره : فيه تقاسم الآخرين أفراحهم ، وآلا مهم بوجه خاص "38، يشاطر الصوت مسموعا عواطف الاخرين ويشركها في الاحساس بالفرح والألم ، إذ يمثل الصوت جانبا تأثيريا في المرء أكثر من أي حاسة، " فالألم الذي يعبّر عنه بالصوت يؤثر فينا على وجه العموم ، تأثيرا روحيا أبلغ من تأثير الألم ، الذي يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات ، والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهزّ الأذن هزّا قويا ،... ففي أعماق كل صوت جميل يثوي عنصر إنساني ، فالأصوات القاسية البحّاء تذكرنا بصوت الانسان في حالة الغضب ، والاصوات الرخيمة توقظ فينا معاني العطف والحب .."39 ، ينفذ الصوت بسحر موسيقاه إلى الروح ويكون مؤثرا بحسب مدلولاته، إذ تتباين أحوال الحروف بتابين أحوال النفس و اختلاف المقصد الذي يروم تحقيقه الشاعر ، وكان حازم القرطاجني قد دلّل على خصوصية الغايات الشعرية، " وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة ...لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكى الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن"40، إن للصوت تأثيرا خاصا في المتلقي والسامع على وجه الخصوص، إذ تطرب الأذن المتلقية وتنفعل النفس لأمور تثير انفعالاتها وتحرّك ايلاعاتها ، تسهر الذات المنشئة على ترتيب آليات الخطاب المتمثلة "... في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك..." 41، يستلزم إنتاج خطاب متسم بالفنّية المتفردّة وفق سمة تركيبية لغوية خاصة ، دعمات فنية ، وزنية ، اختيارية ، توزيعية .

التعارض بين الغريزة والعلم:

يتولّد الفنّ من منظور Guillot من العبقرية المنبعثة من الغريزة الفطرية ،ويرى أن التفكير الاستدلالي إذا سبق تصور الأثر الفنّي كان دليل ضعف وهو بذلك يغتدي نقيضا للعبقرية ، كما أنّ الإرادة في الأخلاق في نظره الفلسفي هي كل شيء لكنها في الشعر هي لا شيء، بموجب خضوع الارادة لصرامة العقل ، وخضوع الشعر لفضاء الحسّ وحرية الانفعال ، وقد استدل برسالة كتبها شلير لغوته " إن عاطفتي تستيقظ قبل أن يكون لها موضوع ، محدّد واضح ، وأنا أشعر في أول الأمر بنوع من التهيؤ الموسيقي يملأ نفسي ، ثم تأتي الفكرة الشعرية بعد ذلك "42، تتشكل العاطفة عن مبدأ عفوي تهيمن على الذات المبدعة باستعداد تنغيمي موسيقي نفسي ، وعلى أثر هذا الاستعداد الفطري تتشكل فكرة الموضوع الشعري وللغريزة دور فعال في إنتاج العبقرية ، يقول Guillot : " إن الغريزة العفوية التي تؤلف وحدها العبقرية الحقيقية ، ستفسد بنسبة ازدياد الوعي عند الانسان شيئا بعد شيء بتأثير العلم ، فما أكثر ما فقد الانسان من غرائز على هذا النحو ...ومازالت الوقائع اليومية تبرهن لنا على أن العقل يخرّب الغريزة "43، تتعارض الغريزة مع العقل وتتعارض العاطفة مع العلم ، لأنّ ثمّة وازعا غريزيا هو الذي يسهر على تخيّر المواضع وبثّ التعديل بينها والاستواء .

يكون ذلك من خلال بثّ التلاؤمات فيما بين مختلف الموادّ الصوتية حين تحقّقها في اللّسان ، بالإضافة إلى قياس الأزمان اللّغوية التي تنشد الخاصية القرائية أو الإنشادية للغة الشّعر ، فالغريزة هي لوحدها الكفيلة بضبط هذه الرزنامة التي يعجز العقل على حساب مقدّراتها البنائية ، " كي ينتج الخيال ، وكي تبدع العبقرية ، لا بد أن تستحثها العاطفة ، وأن يخصبهما الحب : يجب أن يعشق المرء فكرته حتّى يشعر بالحاجة إلى إخراجها ...إن التحليل يقتل العاطفة .."44، يستبعد جويو حساب العقل واقحامه في حساب المقدرات الحسّية للغريزة لأن هذا الاجراء يبطل عمل الغريزة المنبني على فطرية

الانشاء والارتجال للتشكّل الجمال أو الانطباع الجمالي لدى المتلقي لذلك يخرّب العقل عمل الغريزة ويفسده بإقحام الاستدلال الفكري يخدمه العقل، وبين العقل والبديهة بون يكمن في كون ، ".. عيب عفو البديهة أن تكون صـــورة العقل فيه أقلّ، وعيب كدّ الرّوية أن تكون صورة الحسّ فيه أقلّ ..."45، تنتظم اللّذة مقومات البديهة والحسّ باعتبارها مرتكزات وظيفية لبناء الصدمة الجمالية.

نخلص إلى نتائج بحثية من خلال اعتراكنا لثورة الجمال من منظورها الفلســفي لدى الشــاعر والفيلســوف الفرنســي Jean-Marie Guillot تتمثل في مايلي:

– إن الجمال لدى جويو مرتبط بالحياة والواقع وليس باللعب فقط كما تفهمته المدرســة الانجليزية التطورية وقد تناول الجمال من زوايا فلسفية مختلفة.

– إنّ الجمال من منظور جويو يرتبط بالحياة والواقع والأخلاق والارادة وهو لعب خيالي، يحقّق المتعة والانتشــاء و المنفعة والغاية، والجمال من روح الشعر أدنى وإليه أقرب، لامتلاكه لغة تأثيرية.

– تتعدّد ألوان الجمال لدى جويو، فهناك الجمال الطبيعي الذي يستنطق الطبيعة، وكشف مستجداتها الجمالية، وهناك الجمال الفنّي، وهو جمال مشترك يتحد فيه الألم باللذة، ويغدو الاحساس بالجمال مشتركا.

– يرتكز الجمال في جلّ الفنون إلا أن الجمال من منظور جويو – وسّــع جويو من دائرة الجمال وحدوده ، فهناك جمال الإحســاســات، وهناك جمال الأصــوات ، وهناك جمال الحركات وهناك جمال الملفوظات، وكل جمال من تلك المظاهر يرتبط بإنفاق فائض الطاقة ، والاقتصاد في الجملة العصبية ، وبالإحساس بالمتعة واللذة وليس الخيال —وحده– شرطا ضروريا في قيام الجمال .

– يميز جويو بين عمل الغريزة وعمل العقل وبين عمل العاطفة وعمل العلم، ويرى بأن العقل يخرّب الغريزة ويبدّد فطريتها وعفويتها الجمالية، وهي حقيقة نشاطره الرأي فيها بناء على استبعاد الغريزة حسابات العقل، واستبعاد العقل حسابات الغريزة.

قائمة الهوامش:

1. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط2: 1965، بيروت، ص: 8
2. ينظر: نفسه، ص: 7.
3. ينظر جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص: 10.
4. نفسه، ص: 12.
5. نفسه، ص: 13.
6. السابق، ص: 14.
7. أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، ص: 193.
8. جان ماري جويو، السابق، ص: 193.
9. ينظر نفسه، ص: 192.
10. السابق، ص: 11.
11. ينظر نفسه، ص: 83.
12. أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، ص: 90.

13. ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتميري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، ط: 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2000، ص: 27.
14. ينظر جان ماري جويو، المرجع السابق، ص: 28.
15. نفسه، ص: 30.
16. نفسه، ص: 26
17. نفسه، ص:11.
18. السابق، ص:31.
19. نفسه، ص: 31.
20. نفسه، ص: 47.
21. نفسه، ص: 39.
22. السابق، ص: 40.
23. ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة دار المعرفة بيروت لبنان، ص: 118
24. ينظر جان ماري جويو، المرجع نفسه، ص: 40.
25. نفسه، ص: 40
26. نفسه، ص: 40.
27. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ط: 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص: 27.
28. جان ماري جوي المرجع نفسه، ص: 53.
29. ينظر نفسه، ص: 53.
30. السابق: ص: 49.
31. نفسه ص: ..49
32. جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط: 3، دار المعارف، القاهرة، ص: 24.
33. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز ، دار المعرفة، بيروت لبنان ، ص: 30.
34. السابق، ص: 71.
35. : راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط: 1، دار الحكمة لندن ، 2004 ص: 107.
36. جان ماري جويو، المرجع السابق، ص: 77.
37. ينظر: جون كوهن، المرجع السابق، ص: 25.
38. السابق، ص: 80.
39. نفسه، ص: 80.
40. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط:2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981 ص:205.
41 – الجاحظ، الحيوان ، تحقيق: عبد السلام هارون مطبعة مصطفى البابلي الحلبي القاهرة مصر،1988 ، ص:.131
42. جان ماري جويو، السابق، ص: 133.
43. نفسه، ص: 134.
44. السابق: 139.
45 : أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة ، ج:2 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، ص:136.

قائمة المراجع:

1- أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية ، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، 2011.

2- الجاحظ ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون مطبعة مصطفى البابلي الحلبي القاهرة مصر،1988.
3- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، ط:2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ،1981.
4- – أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، ج:2 ، منشورات دار مكتبة الحياة.
5- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، ط: 1، دار الحكمة لندن ، 2004.
6- – طرفة بن العبد ، ديوان طرفة بن العبد ، شرح الأعلم الشنتميري ، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال ، ط: 2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، 2000.
7- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة دار المعرفة بيروت لبنان .
8- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، دار المعرفة، بيروت لبنان.
9- جان ماري جويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط:2،1965، بيروت .
10- جون كوهن ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، ط: 3، دار المعارف ، القاهرة
11- رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، ط: 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1981.

رسم العنوان بين جمالية تخريجه اللوني وبعده الإيحائي ـ

رواية " كتاب الأمير . مسالك أبواب الحديد " لواسيني الأعرج نموذجا.

The Title Design between the Aesthetics of Shape and its Inspirational Dimension.

'The Prince Book Novel – Iron Door Paths' as a Modal By Wassini Al Arradj.

الدكتور: عبد الله تـــوام (جامعة الشلف ـ الجزائر)

ملخص:

يعدّ **رسم العنوان وتصميمه** بنية خطية فنية، بها يُعرف النص، وبفضلها يُتداول. وهو يشكّل العتبة التي يمكن أن نلج من خلالها عـالم النص، وتؤسس لحركيته، لما ينتجه من سياقات دلالية تهيّء المتلقي لاستقبال العمل الإبداعي. وللعنوان قدرة على احتواء تجليات الرمـــز، حيث يحتل عمق اللغة، ممّا يتطلّب من القارئ قدرات معينة، ومعرفة مسبقة تمكنه من كشف ما تحمله لغته من رموز وشـــفرات تحمل دلالات وأفكار ورؤى معينة، وتركيبته هي عبارة عن دلائل تزيد من جمالية الخطاب الفني، ولهذا يعدّ مجالا يتفاضـــل فيه الأدباء ويتميّزون عن بعضـــهم البعض في رسمه. أمّا الروائي **واســـيني الأعرج**، فقد كان بارعا في رســـم عنوان خطابه الروائي الموسوم بـــ : "**كتاب الأمير ـــ مسالك أبواب الحديد** "، إذ جعلنا نعي مضمون النص دون أن يدلي بذلك بشكل مباشر، وهذا ما عبّرت عنه حركـات وإيمـاءات وإشارات العنوان كملفوظ لغوي. فالعنوان هو المفتاح الأول الذي ندخل به إلى عالم الخطابات الأدبية، وبهذا فهو يعتبر بمثابة الوعي المركزي الذي يحرّك مركبة الأحداث في الأعمال الإبداعية، ويحيلنا إلى الإيهام بحقيقتها، إذ يبلور المواقف الفكرية والجمالية لها.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الفني، رسم العنوان، جمالية تخريج الألوان، البعد الإيحائي، رواية كتاب الأمير.

Abstract :

The title design is a technical structure which identifies the text, and a doorstep through which one could deal with,and establish a textual dynamism that generates semantic contexts which, in turn, prepare the recipient for creative works. The title could govern the symbolic manifestations and settle the linguistic depth. This requires certain abilities and a prior knowledge from the reader through which he can reveal all the linguistic ideas, views and symbolsthat contribute in the aesthetics of the technical discourse. This is what is seen clearly in the Novel's design of Wassini Al Arredj entitled "The Title Design betweenthe Aesthetics of Shapeand its Inspirational Dimension".

Keywords : Technical Discourse, Title Design, Inspirational Dimension, 'Prince Book' Novel.

تمهيد:

الخطاب الأدبي عمل فني جميل، يقوم على نشاط اللغة الداخلي، بمعنى اللغة الوظيفية (Language)، التي يكتب بها الكاتب جنســـا أدبيا، فهي التفكير والتخيّل في الأعمال الأدبية، هي مادة الإبداع وجماله، هي مرآة خياله، فلا خيال ولا جمال ولا كتابة ولا قراءة إلاّ باللغة، إذ لا يعقل أن يتواصل الأديب أو الكاتب أو الروائي ـ بحكم قدراته الفكرية ـ مع أقرانه إلاّ بها، فلا يمكن تصوّر رواية خارج اللغة**1**. وهي كائن اجتماعي وحضاري يسهم في تطوّره المرسل والمستقبل للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة ونشاطها داخله**2** ، إذ يتمثل الخطاب الروائي في اللغة ذاتها، ويجسّد الملفوظ في شكل كتابة أو بنية خطية، إلاّ أنّه يشـــترط في هذه الكتابة الروائية أن تكون فنية حتى تتميّز عن غيرها من الكتابات في الأجناس الأخرى. وحتى تصل الدراسة التحليلية للنصوص مبتغاها، على الدارس الكشف عن البنيات المكونة للخطاب، بداية باتخاذ المستوى التعبيري مجالا له، مع الولوج أكثر في عمق النص لتوليد المعنى، وهذا ما سنحاول أن استجلاءه من خلال دراستنا لعنوان رواية "كتاب الأمير ـــ مسالك أبواب الحديد "، الذي يبدو أنّه يحتوي على دلالات ورموز عديدة. **فما جمالـــيته وما أبعاده؟ وما صلة العنوان بالنص؟ وهل العنوان يلخص الرواية؟ وهل دلالاته إضاءة شارحة لمضمون هذه الرواية المعاصرة؟**

1 . ماهية العنوان وأهميته:

لقد نظرت مختلف القراءات الحداثية إلـى العنوان بوصفه عنصرا جوهريـا في تأسيس حركية النص، كونه يشكّـل عتبة النص التـي يمكن أن نلـج من خلالهـــا عـــالمه، فالنص بلا عنوان فاقد للهوية، فالعنوان للنص، كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول ويؤسـس سياقا دلاليا يهيّء المتلقي لاستقبال العمل، فيشـار به إليه، ويدلّ به عليه، بحمل وسـم كتابه. وهذا التعريف الأولي له لا يختلف في اللغة العامة عنه في اللغة المعرفية، المسماة اصطلاحية، ودونما فارق واحد بينهما، والعنوان ضرورة كتابية، هكذا لغوياً وهكذا اصـطلاحياً كذلك**3**. إذ تسـاعدنا دراسـة العنوان على الدخول إلى النص من خلال علاقته بالسـياقات النصية في بنياته العميقة، حيث لا يمكننا تحديد دلالة هذا النظيم الاسمي، إلاّ إذا ربطناه بالعناصر التي يقيم معها علاقـــات ضمن السياق النصي، فيقـول أبو هلال العسكري في كتـــابه (الصناعتين): «أحسنوا معاشر الكتاب الإبتداءات فإنّهن من دلائل البيان »**4**.

وقد اهتم الدارسـون الحداثيون بالعنوان اهتماما واسـعا لكونه «نظاما سـيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة »**5**، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة، حيث يستثمر فيه الدارس ما تيسّر من منجزات التأويل، كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي.

ودراسة العنوان بلغت اهتماما كبيرا إلى درجة أنّه أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنونة (**Titrologie**) يدخل في عملية التأسـيس الخطابي للنصـوص الأدبية، خاصـة السـردية منها، لهذا فالعنوان السـردي يلعب دورا بارزا في لفت انتباه المتلقي لرســـالته، وهو العنوان المفتوح على دلالات هلامية متعددة لرؤى المثقفين، وقد فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان، وأدرك وظائفه من خلال طريقة إخراجه، ومراعاة مقتضـى الحال للمتلقين لهذا الإبداع الذي يعكس قراءتهم، فالعنوان حسـب الدراسـات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه والمحرض، فسـلطته الطاغية تضـفي بظلالها على النص، فيسـتحيل النص جسـدا مستباحا لسلطته، ثمّ إنّه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة: ممثلة في ثنائية المبدع والمستقبل، إذ إنّه يعدّ بداية اللذة...لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات العنونة، ليجعل من العنوان مصطلحا إجرائيا في المقاربات النصية، للولوج إلى أغوار النصوص

واســـتنطاقها من خلاله**6**. والعنوان الروائي يندرج ضـــمن التحولات في المنظور الروائي ومجال الكتابة عموماً، لتملّكه لمجموعة شروط منها الاختصار والوضوح، ثم الاشتمال، أي تكثيف المعنى في كلمات معدودة مع تذييله بعنوان فرعي مكمل، يضفي التشويق على الإثارة، وهو شيء أساسي لتحرير النص من العزلة، وتمتيعه بقراء يساهمون في إنتاج معناه**7**.

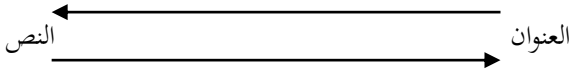
ولقد أجمع النقاد والدارسـون الحداثيون أنّ العناوين المعاصـرة مليئة بالغموض، وهي تحتمل تأويلات كثيرة، فيها نصـيب من الخيال، وقد يقول العنوان شـــيئاً ويقول النص شـــيئاً آخر، وقد يمثل العنوان معنى حقيقياً، وقد يمثل معنى مجازياً، وبهذا يكون العنوان مفسراً للرواية وهي مفسرة له، وقد لا يتحقق ذلك إلاّ بهما في آن واحد.

فالعنوان هو أوّل فضـاء نصـي تتحرك فيه عين القارئ، فهو للصـورة الشـكلية التي يُقدّم بها الخطاب للمتلقي، وفق نظام هندسي متميّز، حيث يسهم هذا النظام في تجسيد أو عرض مجموع التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين شتى الذوات الفاعلة داخل الخطاب السـردي**8**، ويطلق **غريماس** على هذا النوع من الفضـاء **بالفضـاء الإدراكي9**، «إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجّه القارئ إلى فهم خاص للعمل »**10**.

وحتى لا نتيه بعيدا في فضـاء رواية كتاب الأمير، فإنّنا سـنقتصـر حديثنا على ما تصـطلح عليه الدراسـات الحداثية في مجال اصطلاحات تحليل النصوص: حيّز العنوان الذي تشغله كتابة العنوان ــ ذاتها ــ باعتبارها أحرفا طباعية على واجهة الرواية، مع تبع الفضاء الداخلي للنص من خلال العناوين الداخلية لمختلف الوقفات المكونة لمتن الرواية كعناوين فرعية دالة، والذي يقصد به « ما يتعلق بالصورة التي يبنيها الفاعل المتكلم لنفسه و للمرسل إليه من خلال بنية خطابه »**11**، أي على الفضاء المروي، خاصة في بعده المكاني، مركزين على القيم الدلالية والرمزية له.

وقد يتأســـس هذا الفضـــاء بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، ولقد تحدث عنه **جيرار جينات Gerard Genette**) في كتابه: **أشكال III** (**Figures III**)، الصـادر عام 1972 ، ويخلص إلى اعتبار **الفضـاء الدلالي** شكلا يتخذه الفضاء الروائي وتمنحه اللغة، هذه الأخيرة التي يقول عنها **جينات** أنّها لا تؤدي وظيفتها بطريقة بسيطة ،إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي و المعنى المجازي، وهذا من شـــأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، إذ يتأسس الخطاب تبعا لذلك من تداخل سلسلة من الدوال الحاضرة مع سلسلة المدلولات الغائبة**12**.

أمّا عن **علاقة العنوان بالنص**، فهي علاقة تكاتف وتكتل، «إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باسـتمرار عرضـة للذوبان في نصـوص أخرى، وعليه فالعنوان كعلامة أو أمارة تشـير إلى النص، فهو أشبه بالهويّة أو اللافتة الإشهارية، وهو أيضا يعدّ عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص»**13**، فلا يمكن أن يتحقق المعنى المنشـــود للعنوان أو النص إلاّ من خلال العلاقة الجدية التي تجمع بينهما، وهذا ما يتجلى من خلال المخططة التالية:



يعدّ **العنوان** عنصـــرا فاعلا في الرواية، لأنّه يتميّز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، والعلاقات والرؤيات ووجهات النظر، من قبل الراوي بوصـــفه كائنا تخييليا، ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر خاصـــة، التي تتضامن لتشييد البناء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، أكّد هذا **حسن بحراوي** من خلال دراسته " **بنية الشكل الروائي**" **عام 1990 14**.

وما يلاحظ في المقاربات النقدية الحداثية التي تناولت العنوان، أنّها مختلفة التصـــورات حول مفهومه، فمنهم من يعتبر " **العنوان** " أحرفا طباعية على واجهة العمل الإبداعي، وهو عنصر من العناصر المكونة للواجهة، إذ يساهم في تصميم الغلاف.

2 . رسم العنوان في رواية كتاب الأمير:

تعدّ مسألة **رسم العنوان** وبنـــائه من العناصر اللغوية التي لا مناص منها في الخطابات الأدبية، إذ أنّه يصعب تصور عمل ســردي خال من الشــكل والبناء**15**، ويعتبرونه تقنية تزيد من الجمال الفني للعمل الأدبي، كونه ينهض بكشــف كلّ ما يتعلق بأحوال الشخصيات النفسية والاجتماعية وطبائعها وخصوصياتها التي تتميّز بها عن غيرها، وتقريب المكــان وتحريكه واستنطاقه عمّا يحمل من رؤى وأفكار، ممّا يوهم بالـــــــواقع و يجعل القارئ يفترض صورا له في ذهنه، إلاّ أنّه يتطلب « تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة »**16**، ولذا يعدّ مجالا « يتفاضل فيه الأدباء ويتمايزون ويتميّزون عن بعضهم البعض »**17**.

ويبدو أنّ الروائي اتجه أكثر للاهتمام بهذا العنصر الفني، وقد نجح في ذلك إلى حد بعيد، كما أنّه لم يدلي بوجهة نظره بشكل مباشر ولكنه تركنا نعي ذلك من خلال العنوان وعلاقته بالأحداث المسرودة، فعبّرت عنه الحركــات والإيمــاءات والإشارات قبل الملفوظ اللغوي، فــالعنوان هو المفتــاح الأول الــذي نــدخــل بــه إلى عــالم هــذه الروايــة، إذ يعتبر بمثــابــة الوعي المركزي **Conscience centrale**) الذي يحرك مركبة السرد في هذا العمل الإبداعي، فيبلور المواقف الفكرية والجمالية له.

وقوانين العمـــل الإبـــداعي لا تخضع لسيطرة الــذات المبدعة، بل تــخضع للاهتمــامــات الفنية والأنساق الجمــالية والقيم الثقافية التي يتقنها المؤلف، فالبطولة التي يصوّر بها مثلا شخصية الأمير عبد القادر هي « البطولة المميّزة على المستوى الفردي، والنمطية الصارمة على المستوى الاجتماعي »**18**من خلال وصفه المتميّز لكتاب الأمير، أي ماضي شخصية الأمير، أنّه بطل جزائري تعلّق ببلاده، أحبّها ودافع عنها بكلّ ما أوتي من قوة، ثمّ نفي وسجن، بسبب تعنته مع المستعمر الفرنسي، ليبدأ تجربته الجديدة في سجون فرنسا ،لا يعني الاستغراق فيه لذاته وإنّما لينقل للقارئ حسّا مأسويا، كأنّما الكاتب يذكرنا بالمواقف التي مرّ بها الأمير على طريق الاسترجاع الماضية، فيعمّق شخصيته ويبرّر الكثير من تصرفاته، بل أنّه يلقي الضوء على مكوناته الفكرية الأولى ،بالإضــافة إلى عزلته الــروحية وهو في الســجن، التي كانت تجعله يعــيش وسط القبور، وبهذا نجد أنّ الكاتب قد اعتمد :« كلّ ما يمكن أن يمنحه الأسلوب الحديث من طرق تعبيرية إيصــالية كــالفلاش بــاك مثلا، الارتــداد، الحديث النفسي، التــأزم الموقفي... »**19**، وإشاعة هذه الــروح المأسوية المتغلغلة في المنظور الروائي، قد أعطى بعدا إنسانيا عميقا، ومنحها قوة هائلة في مجرد عملية التحوّل والتناوب والتدرج داخل بناء حلزوني لا يعطي نفسه بسهولة للقــارئ غير المحترف**20**، باعتبــار أنّ هذه المغــامرة تلغي حــافة التاريخ وحافة المتخيل، فهي لا تقول التاريخ، بل تستند إلى مادة التاريخ وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله.

فجاء العنوان مشـــحونا بالحركة التي ربطته بالحدث الذي تدور حوله الرواية، وهذا هو حال الرواية الجديدة، حيث ارتبط بالمعاني الإيحائية، وبالتالي فســـح المجال أمام المتلقي للتأويل، ومن ثمّ يخلق عنده انطباعا مفعما بالحيوية، والدلالات المادية والمعنوية.

لقد أبدع الكاتب في **رســـم عنوان** رواية كتاب الأمير، الذي يبدو أنّه تخيّر لفظه بوعي وحرص كبيرين، محمّلا إيّاه طاقة رمزية، وحمولة تعبيرية عالية التركيز، ممّا يشدّ القارئ ويحفزه على قراءة النص قصد كشف دلالاته، وبذلك يكون جسرا رابطا وممّرا للنص، فلننظر كيف اســتطاع هذا العنوان الفني، الذي جاء على شــكل جملة اسمية، المركب تركيبا إيضــافيا (مضــاف ومضـــاف إليه)، أن يطوي كلا ما كثيرا في عبارة رئيســـية مؤلفة من لفظتين اثنتين فقط، إذ تولّد لفظة " **كتاب** " وحدة مضــمونية تعطي فكرة المكتوب أو القدر الذي كتب للأمير وأتبعها بعبارة ثلاثية الألفاظ " **مســالك أبواب الحديد** " كعنوان فرعي للعنوان الرئيس، ممّا يدلّ على أنّ الكاتب اختار عنوانا ذي دلالة واقعية، الأمر الذي لم يســـمح لنا أن نغوص بعيدا في استجلاء دلالاته .

فالعلاقة البنائية التي تربط العنوان الرئيسي " كتاب الأمير" بالعنوان الفرعي" مسالك أبواب الحديد "، فكلاهما يكمل الآخر في «علاقة تكاملية ترابطية: الأول يعلن، والثاني يفسر »**21**. ومعنى هذا أنّ العنوان الرئيسي لا يمكنه أن يكوّن فضاء دلاليا بمعزل عن العنوان الفرعي، وكلاهما لا يشكل وحدة مضمونية تدلّ عن المغزى العام للرواية بمعزل عن النص.

و تصـــدُّر الرواية لعنوان رئيس هو" **كتاب الأمير** "، يعقبه عنوان فرعي " **مســـالك أبواب الحديد** "، يغري القارئ ويشـــوقه للتعرف على ما تحتويه هذه الرواية، خاصة العنوان الرئيس، الذي يحمل في مضمونه شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري، التي تعد شخصية أثيرة في القص الشعبي والتاريخ العربي، هذه الشخصية التي نسجت حولها الكثير من القصص والمؤلفات الأدبية منها والتاريخية، شخصية ميّزت التاريخ العربي الحديث إبّان الاحتلال الفرنسي الغاشم للجزائر، حتى أصبحت شخصية يضرب بها المثل في القوة، الشجاعة، الذكاء، التدبير، الحوار الحضاري والتسامح الديني، وهي في الرواية تشكل البؤرة أو المركز الذي تدور حوله محاور النص.

والجمع بين العنوان الرئيس" **كتاب الأمير**" والعنوان الفرعي" **مسالك أبواب الحديد** "، يسهم كثيرا في تعميـــــق صلة العنوان بالمتن الحكـــائي، وإعطـــائه نوعـــا من القيـــم الدلالية والرمزية، وإلاّ أصبح هذا النص مجرد مساحة هندسية مفرغة من محتواها الإنساني.

أمّا اختياره للفظتي" **كتاب الأمير** " كعنوان رئيسي لروايته ليس بالأمر السيان، حيث نجد من خلال قراءة متأنية للعنوان، أنّ الكاتب قد عقد علاقة بين العنوان و تطوّر الأحداث داخل البنية الســـردية التي احتوت عالمين متقابلين "عالم الموت " و" عالم الحياة ". فلا يمكن أن نحدد دلالة العنوان بمعزل عن النمو السردي للرواية.

فعنوان الرواية: " **كتاب الأمير ـ مسالك أبواب الحديد** " دال مركزي على امتداد المتن الروائي الذي يقارب أربع وخمسين وخمس مائة (554) صفحة، إذ فرض وجوده بواسطة حضوره **اللفظي والوظيفي**، حيث تموقع في الرواية وفي كل الاتجاهات، فتدور كل الأحداث والواقع في فلكه، منطلقة منه وعائدة إليه، " فهو إذن المنارة التي تضيء فضاء النص وتقود القارئ إلى فك رموزه وكشـف غموضـه باعتباره علامة دالة "**22**، وعليه فإن العنوان كعلامة تشـير إلى النص يصـبح أشـبه بالهوية أو اللافتة

الإشـــهارية23. إذ نجد أنّ لفظة " **كتاب** " توحي إلى وحدة مضـــمونية تعطي فكرة المكتوب أو القدر الذي كتب للأمير، من خلال عبارات دالة احتوت عليها الرواية في مسارها السردي، تولّد عنها دلالة واضحة على مدى قوة إيمان الأمير عبد القادر بالقدر الذي كتبه له الله، خاصـــة بعد محاولات الاغتيال التي تعرّض لها من طرف الحكومات الفرنســـية المتعاقبة على الجزائر وعملائهم والخونة من العرب، من خلال الملفوظات الآتية:

. «...إذا كنتم ترون أنّه ما تزال لدينا القوة على نصرة الحق، قولوا بصدق، ولنسر جميعنا نحو المصير الذي اختطفه الله لنا»**24**.

. « ... يجب أن نقبل بهذا القدر »**25**.

. « لا سلطان لنا على الأقدار، هذا ما أراده الله لنا »**26**.

ونحن نجول عبر المسار السـردي لرواية " كتـاب الأمير " نستشف مدى قدرة الأمير على تحدي الصعاب والمخاطر وهو يعبر مسالك الحديد، دلّت عليها الملفوظـات الآتية: «حـــالة الصمت الكبير أدهشت الأمير نفسه وأعادته إلى التعامل مع الأشياء يشيء من الإيجابية كما فعل دائما، حتى في أقسى الظروف التي تنغلق فيها كلّ الأبواب »**27**.

. « بدت له خيول الأمير وهي تعبر المسـالك الوعرة بصعوبة كبيرة أو هي تتجه نحو القفر

والصحراء أو هي تحاول جاهدة أن توقف زحف القوات الفرنسية... »**28**.

ـ « المســـالك كـانت ضيقة يا أمير المؤمنين ،وعندما يضيق المسلك تنطفئ الرؤية ،ألم تقل هذا يا سيدي في كثير من المواقف »**29**.

. « أحتاج إلى قرابة الشهر للعودة مع صعوبات المسالك »**30**.

. « عندما أظلمت السبل و أنا أبحث عن المسالك لإخراج الدائرة من الهلاك، فكرت

... وبعد طول تفكير، اخترت مسلك الحرب... »**31**.

. « تمتم الأمير وهو يبحث عن مسالكه داخل الظلمة والبارود الأعمى ولسعة السيوف الباردة »**32**.

. « عساكرهم بدت تتجمع في الهضاب المقابلة... لا حلّ لنا إلاّ هذا المسلك »**33**.

. « يسيرون في كلّ الاتجاهات ،ووسط الأوحال و المطر وصعوبة المسالك »**34**.

ـــ « وعن عبوره (الأمير) وادي الملوية، قيل في الليلة نفسها، أنّ شيئا قد حدث حتى قبل بدء العبور، الشمس أشرقت من الغروب، فأوحت للأمير بانّ مكروها سيحدث، وفي منتصف النهار بدأت البروق تشقّ صدر السماء بقوة، فعرف أنّ ما ينتظر فرسـانه وعسـكره كبير، كانوا قلة فتعدّدوا، وعدوهم كان لا يحصـى فصـار لا يذكر، وقيل أنّ مطرا حميميا سـقط على جيوش السلطان أبادها وجعلها كعصف مأكول، وقيل أنّ الأمير وجد نفسه محصورا في مياه الملوية فبعث الله له بملائكة مجنحة لإنقاذ

دائرته من هلاك مؤكد، وأنّ الملائكة التي أعمت بصيرة ولي العهد العقون و أخيه سليمان هي نفسها التي بعثت بطيور أبابيل وأشعلت النيران في جيوشهم »35.

إذن اللغة هي الرداء الذي يرتديه النص الأدبي وخطاب الفنون بخاصة فيتميّز بها، حيث لا أدب ولا خطاب بدون لغة، ويبدو أنّ لغة هذا هذا الخطاب الفني " كتاب الأمير ــ مسالك أبواب الحديد " تميل إلى البذخ اللغوي والتأنق الأسلوبي، وهذا ما ميّز الرواية المعاصرة، إذ جعلت من اللغة عنايتها الأولى، بل وجعلت منها جهازا توصيليا شديد الحركة والتغيير داخل النص الروائي، بحيث تتحرك مع كلّ موقف وتتغير مع كلّ لفظة..

3 . جمالية التخريج اللغوي واللوني للعنوان:

تعد اللغة وسيلة للتعبير والاتصال، لما تتوفر عليه من خصائص دلالية، وقد اعتمد الكاتب نظاما تركيبيا ساهم في تشكيل أبعاد دلالية، فتحقيق نوع من الانسجام والاتساق في عنوان النص، وتفجّرت طاقات لغوية كامنة، كثّفت الإيحاء، ممّا جعل المعنى متعددا متنوعا، وبالتالي تحقيق اللغة لوظيفتها الفنية والجمالية في نظام دلالي يستجيب في عناصره ووظائفه ونماذجه أبعادا دلالية.

من الصعب اختيار لغة عنوان الرواية، إذ لا يمكن للروائي أو الكاتب أن يراعي مستوى المتلقي الذي يفترض وجوده، لقد استعمل الكاتب شريطا لغويا بشكل يتفق والرواية، ممّا له من دلالات معينة، جعلت هذا العمل الروائي ينهض بوظيفة تنويرية في فكر المتلقي، إلاّ أنّنا نستشف من خلال قراءتنا لعنوان رواية كتاب الأمير، أنّ الكاتب قد اعتمد إلى حدّ بعيد البناء الشعري في صياغته للعنوان، ليفتح بذلك منافذ يتسرب منها القارئ نحو تصوّر أحداث الرواية قبل قراءتها، ضمن معطيات رسمية تفصح عن الحياة الصعبة لبشر عظماء، وقعوا فجأة أمام اختبارات قاسية لم يكونوا يرغبون فيها، مثل: الأمير عبد القادر الجزائري.

وقد كانت لغة عنوان الرواية مألوفة لأنها تنقل وجهات نظر مختلفة ووضعية حياة معينة لشخصيات متناقضة في الفكر والحياة، ومن هنا تأتي مستويات اللغة تعبيرا عن هذه التناقضات المتعددة المستويات والأشكال، فيرى **ميخائيل باختين** (**MIKHAIL Bkhtine**) في إطار هذا السياق: أنّ العمل الأدبي يكتسب خاصيات لسانية من جهة، واجتماعية من جهة أخرى، أمّا النثر الروائي فإنّه يسلك طريقا مختلفة تماما، إنّه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، دون أن يضعف عمله من جرّاء ذلك بل إنّه يصير أكثر عمقا**36**. وهذا ما نلمسه من خلال قراءتنا لرواية كتاب الأمير، فالكاتب قد تميّز بمستوى تعبيري، صاغ من خلاله هذا العمل الروائي، عبر مستويات عدة قد استعملها الكثير من الروائيين منها: المستوى السردي والمستوى الحواري، وكيفيات وتقنيات التعبير المتبعة في القص الحديث، فتعامل مع اللغة بأن مزج بين مستويات الكلام المختلفة، حيث نسج كلام الشخصية داخل كلامه، ليزيد نسيج الرواية تشابكا، ممّا أعطى تكامله وانسجامه، فمثلا: وظّف لغة الحكاية التي تستحضر الأساطير والخرافات مرورا باللغة المحلية الدارجة، ممّا طبع الرواية بإيحاءات رمزية، ودلالية متعددة تدخل في إطار التجديد، مساهمة منه في تطوير الكتابة الأدبية والفنية في الجزائر، وفي الأدب العربي بصفة عامة.

أمّا بخصـــوص **بروز العنوان بخط عريض وبلون أحمر**، فليس من الاعتباطية، و إنّمـــــا وفقا لقواعد توحي بعمق الفكرة وبسمو القضية التي يعـالجها، حيث أخذ العنوان الرئيسي ـ الذي كتب باللون الأحمر ـ مكانـا وسطا بين اسم المؤلف والعنوان الفرعي، ممّـا يوحي بدلالات عدّة، خاصة أنّ اللون الأمر يرمز إلى كثرة الدمـــــاء، الصراعات، الموت، الخوف، الرعب، و إلى المخاطر التي واجهها الأمير في حياته النضـالية من أجل أن تحيا الجزائر حرة مسـتقلة. وبهذا تكون قراءتنا «ضـمن هذه الحيرة المنبثة بين حنايا العنوان، دليل على أدبية الأدب، لأن المبدع الذكي هو من يجعل قارئه يقرأ بحدسه أشياء غير حاصلة، ولكنها ممكنة الحصول ما دامت ليس ضربا من المستحيل »**37**.

ولأن العناية بالنص الموازي أو النص المحيط ـــ ممثلا في: حجم النص المدروس، ووصـف مساحته عبر صـفحات الكتاب المنشـور فيه، الغلاف، العناوين ـــ قد أصـبحت من السـيميائيات المطلوب الكشـف عنها في أي دراسـة حداثية**38**. يمكننا الحديث عن الفضاء الخارجي لرواية "كتاب الأمير"، إلاّ أنّنا سنقتصر على الوصـف الخارجي لما له من علاقة بمضـمون الرواية، متناولين مكوناتها الخارجية المتمثلة في تصـميم الغلاف، العنوان، العناوين الداخلية. فإنّنا حينما نلج في فضـاء هذه الرواية نقدم توصيفا لفضائها الخارجي ممثلا في رسم عنوانها، حيث أنّ الطبعة المراد دراستها، هي من نشر " دار الآداب"، ببيروت، بلـــــغ عدد صفحـــاتها أربعا وخمسين وخمس مائة (554) صفحة. قد استخدم فيها الروائي ما يسمى **بالتشكيل التيبوغرافي***39**،** فشـــكّلت العناوين الداخلية (عناوين الأبواب والوقفات)، وبعض النوص والفقرات بخطوط ســـوداء بارزة، لتمييزها داخل الصفحة، ممّا يسهل على القارئ مهمّة تتبع الوقائع والتمييز فيما بينها، كما تثير انتباهه وتركيز حضورها في ذهنه. ووظيفة هذا التشـكيل متصـلة أيضـا بالتحفيز الواقعي، ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسـب الرصـيد الثقافي الذي يتميّز به كلّ قارئ**40**. إذ يتخلّل متن الرواية ثلاثة أبواب بعناوين مختلفة دالة: الباب الأول معنون بـ: باب المحن الأولى، والباب الثاني معنون بـــ: باب أقواس الحكمة والباب الثالث معنون بـ: باب المسالك والمهالك. أمّا الباب الأول فيتضمن خمس وقفات معنونة بـ: (مرايا الأوهام الضائعة ـــ منزلة الابتلاء الكبير ـــ مدارات اليقين ـــ مسالك الخيبة ومنزلة التدوين)، والباب الثاني يتضمن أربع وقفات معنونة بـ: (مواجع الشقيقين . مرايا المهاوي الكبرى . ضيق المعابر . انطفاء الرؤيا . ضيق السبيل)، والباب الأخير يتضمن ثلاث وقفات معنونة بـــ: (سلطان المجاهدة ـــ فتنة الأوحال الزائلة ـــ قاب قوسين أو أدنى)، وكلّها عناوين لها علاقة بالعنوان الرئيسي: "كتاب الأمير . مسالك أبواب الحديد".

أمّا **الصـورة الموجودة على غلاف الكتاب**، فلها دلالات جمالية تجعل المتلقي يقف على مضـمون الرواية دون قراءتها، لما تلمّح له من دلالات لبعض الأحداث، ولا يحتاج إلى عناء كبير في الربط بين النص والتشـكيل بسـبب الدلالة المباشـرة على مضـــمون الرواية، ممّا يؤدي إلى إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع الرواية وكأنّها تجري أمامه**41**، فالصـــورة تعبّر في جزئها العلوي عن صـورة الأمير عبد القادر وهو يرتدي برنسـا ناصـع البياض، ويحمل في يده مسـبحة، وهو واقف بين جبلين عاليين، الذي يعكس حدث من أحداث الرواية، لأنّه كان يمثل العروبة، الأصالة، السلام، الصمود، التحدي، التسامح الديني والحوار الحضـاري، وأسفل الصـورة واد يعبره جيش فرنسـا بعدّته وعتاده، ومعهم خونة عرب يترصـدون أماكن تواجد الأمير، ممّا يدلّ على الدور التاريخي الذي لعبه الأمير في دفاعه عن الجزائر، وهو بين قوتين شـريرتين تريدان أن تفتكا به، قوة الاســتعمار وقوة الخونة.

إنّ **تصـميم الغلاف** في رواية "**كتاب الأمير** " له علاقة وطيدة بمضـمون الرواية، ومن خلال الصـورة الموجودة على وجه الغلاف والألوان الواردة بها، فهو يشـير إلى أحداث الرواية، حيث أنّ هذه الرواية تحمل اســم مؤلفها مكتوبا بخط سميك، وارد

بلون أســـود، ليدلّ على الهموم والأحداث الأليمة والصـــخب الذي تولده الحروب والفتن ،وكذلك تحمل عنوانا مكتوبا بخط سميك، ورد باللون الأحمر للدلالة على الدماء القانية نتيجة مواجهة الغزاة، ويعقب العنوان الرئيس عنوانا فرعيا مكتوبا بخط عادي يشير إلى النهاية المتفائلة بعد حروب وتضحيات جسام، أوشك الأمير خلالها على الهلاك.

4 . المستوى الشعري للغة العنوان:

الألفاظ التي استعملها الروائي في رسم عنوان الرواية، فقد تخاطب العاطفة والوجدان قبل أن تخاطب العقل، أي تلامس مكامن الحســاســية المتأثرة لدى القارئ وتلائم نفســية الأمير الحزينة. وهذا يدل على مدى قدرة الكاتب على العدول في لغته التعبيرية عن المألوف بما يخرق أفق الانتظار عند القارئ. فنجده من خلال قاموســه اللغوي الغني والمتنوع قد اســتعمل ألفاظا ولّدت فينا ونحن نقرأ هذا العمل الروائي شعورا خاصا، لأنّه استطاع «انتقاء الملفــوظ الملائــم، في الاستعمال الملائم، للمقــام الملائم »**42**، من خـلال تناوله لــرسم الحـدث أو المكــان أو الشخصيات أنّه تناول ألفاظا تتفاوت بينها في الشاعرية والقوة والعذوبة والهدوء. فلجأ إلى استعمال ألفاظ من الطبيعة: الجبال والوديـان، ممّا ساهم في تصوير الأحداث بطريقة رمزية وإيحائية. نستشـفها أكثر من خلال قراءتنا لمتن الرواية في مشـاهد تصـويرية، تلونت بألوان مختلفة بين: الظلم والقهر، الفوضـى والهدوء، السكون والحركة، القوة والضعف، بسبب الاضطهاد الذي سلّطه الاستعمار الفرنسي على الشــعب الجــزائري من خـــلال أعمـاله الشنيعة ضـاربا عرض الحـائط كلّ الأعـراف و القوانين الدولية.

وبهذا يكون الكاتب قد أحسن بناء ألفاظه وأتقن تركيبها وأجاد توظيفها، ممّا قرّب الصورة إلى القارئ وجعله يستشعر مختلف الحـــالات التي اشتمل عليها هذا النـــص الروائي، وبهذا يمكن أن نقول أنّ الألفاظ هي «النافذة التي من خلالها نطلّ، ومن خلالها نتنسّم، هي المفتاح الذهبي الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الأفاق »**43**.

والعنوان بهذا الحجم اللفظي لا شـك أنّه مبني على مقصـدية دلالية يريدها الكاتب، قد تكون فنية و قد تكون غير ذلك، كأن تكون مثلا إيديولوجية، باعتبـار أنّها تمثل درسا في حـوار الحضارات، ومحـاورة كبيرة بين المسـيحية والإسـلام، بين الأمير عبد القادر وشخصيات أخرى، وحروب القرن التاسع عشر، التي وجد الأمـير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكلّ أشواقه و هزائمه، ومفاخر كان السيف سيدها، و قرن جديد كانت فيه الآلة والبارود هما سيدا الحروب والتطور.

وباعتبار أنّ الجملة في الخطاب لها قيمة خاصــة، لما لها من دلالات تختلف من قارئ إلى قارئ ومن ناقد إلى آخر، حيث ينظر إليها **أندري مارتيني** (**André martinet**) أنّها « شيء أكبر من مجموعة الكلمات التي تنظم داخلها »**44**، الشيء الذي دفع بالكاتب إلى اختيار جمل قصيرة لكن لها دلالات خاصة، ممّا أكسب عنوان هذه الرواية أهمية خاصة أثّرت على البؤرة الســردية للنص على شــكل مناجاة، وهي بذلك تحتوي على طاقات من الإيحاءات ،تكشــف عن أبعاد الكاتب منها: سبر طبيعة الذات البشرية ومكنوناتها من خلال الذكريات والمشاعر المكبوتة لدى الأمير بين الآلام والآمال .

والدلالــة لا تستنبط ولا تحقق حضورها في النص من خلال كشف البنيات المكونة (الكتابة الخطية) له فقط، وإنّما يجب استجلاؤها أيضا من خلال تولــيد المعنى (المضمون). وبهذا فالدراسة النحوية لبناء الجملة لا تكفي وحدها لتجلي النص ما لم يبذل مجهودا موازيا للكشـف عن مضـمونه وعن البنيات المكونة له، وذلك بدراسـة البنية العميقة التي تعدّ نواة تشـكل المعنى، هذا الأخير الذي لا ينتقل إلى القارئ إلاّ من خلال تواصــله مع البنية الســطحية للنص أو ما يســمى بالدراســة النحوية أو

التركيبية للجمل ضمن ما يسمى بالعلاقات، وهذا يقتضي توظيف افتراضات واستنتاجات قصد الكشف عن البنيات الدلالية و تفرعاتها.

وقد أجمع النقاد أنّ الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات الرمـــــز، حيث يحتل عمق اللغة ويصير أداتها، ممّا يتطلّب من القارئ قدرات معينة و معرفة مسبقة تمكنه من كشف ما تحمله لغة الخطاب من رموز و شفرات تحمل دلالات وأفكار ورؤى معينة، فقد تستعمل نفس الألفاظ ونفس الكلمات في نصوص مختلفة، إلاّ أنّها تختلف من نص إلى آخر من حيث أو الرسالة الوظيفة الرمزية التي تؤديها. لأنّ «اللغة سواء أكانت منطوقة أو مكتوبة فإنّ ما تتكوّن منه هو عبارة عن دلائل»**45**.

ويمكن اعتبار القراءة الحداثية من أهم المناهج، التي تناولت الرمز أو ما تمثله الكلمات من وظائف رمزية داخل النص الأدبي، إذ تؤدي تشكيلات تصويرية قابلة للتلقي وفقا لقدرات المتلقي الذاتية ومعرفته السابقة، ممّا يجعل منه طاقة مميّزة فنيا، باعتبار «اللغة نظام من العلامات التي تعبّر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألف باء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية، أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية، أو غيرها من الأنظمة »**46**.

فالقراءة الحداثية اليوم هي نفسها **لغة واصفة** للنص، إذ يُتمكن من «التمييز بين اللغة التي يتكلم بها البشر واللغة التي تتحدث عن لغتهم »**47**، ممّا يفتح النص إلى قراءات متباينة تختلف من قارئ إلى آخر، أو من ناقد إلى آخر، وبالتالي أصبح الناقد أو القارئ للنص حرّا في محاورته له، ممّا يمكننا القول أنّ القراءات الحداثية اليوم حررت اللغة وحررت معها القارئ في وصفه لتجليات النص المختلفة.

وقد توفرت رواية "كتاب الأمير" على طاقات ترميزية تقدّم الحدث وتعلن عنه، من حيث دلالاته المرجعية وإطاره الزمكاني الذي يتموضع فيه داخل النص، بداية من العنوان "كتاب الأمير . مسالك أبواب الحديد "، الذي يحتوي على شحنات ترميزية لها دلالات تقترن بمحتوى النص، وكذا العبارات المشكلة لنسيج دلالي يتغير معناه من قارئ إلى آخر حسب قدرته الفكرية، ومعرفته المسبقة، ممّا يحدث تأويلات مغايرة.

خـاتـمة:

وخلاصة ما تقدمنا به، يمكننا القول:

ـ إنّ العنـــوان في الأعمال الأدبية قـــابل لعدّة تأويلات تخضع لقراءة النص، وتحديد تأويلاته تكون عن طريق فهم وقراءة العلاقات والمفارقات المعنوية القائمة فيه.

ـــ إنّ العنوان مفتوح على دلالات هلامية متعددة لرؤى المثقفين، وظائفه من خلال طريقة رسمه وإخراجه، مع مراعاة مقتضى الحال للمتلقين، ممّا يعكس قراءتهم له.

. إنّ العنوان حسب الدراسات النقدية الحديثة يؤدي دور المنبه والمحرض، فسلطته الطاغية تضفي بظلالها على النص.

ـــ وتبقى دراسة الفضاء الخارجي للرواية وحده، قراءة جزئية للعمل الأدبي، وغير كافية لضبط جميع التفسيرات الممكنة لفضاء الرواية، ما لم يدرس الفضـــاء الداخلي لها، لما يحتويه من دلالات جمالية أو قيمية لفضـــاءات النص الداخلية، التي وقعت فيها

أحداث الرواية، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع هذه الفضاءات في التشكيل الداخلي لمضمون رواية "كتاب الأمير".

قائمة الهوامش:

1 ينظر: صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 46 .

2 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، صص: 139 ... 175.

3 ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص15.

4 أبو هلال العسكري، الصناعتين ، الكتابة والشعر، تح: مفيد قنيحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ص 62

5 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، 2001، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، صص: 33.

6 ينظر: عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج: 07، ع: 02، س: 2014، جامعة غرداية، الجزائر، صص: 90 – 91 .

7 شعيب حليفي، النص الموازي في الرواية ـ استراتيجية العنوان، الكرمل، ع46، س: 1992، ص88.

8 ينظر: الطاهر روابنية ، الفضـــاء الروائي في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراســـة في المبنى والمعنى (المســـاءلة، مجلة الكتاب الجزائرين، عدد: 01 ، ربيع 1991 ، الجزائر) ،ص13 .

9AJ.Greimas et J.courtes ,Sémiotique ,Dictionnaire raisonné… ,P133

10 حميد الحمداني ، بنية النص السردي ،م.س ،ص 56 .

11Dominique Maingueneaux ,Les termes clés de l'analyse du discours ,Ed.Seuil , Paris ,1er ed ,1996 ,pp:37– 38.

12Gerard Genette ,Figures III ,Cérès édition ,Tunisie ,1996 ,P 46.

13 الطاهر الروابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش ،مجلة المساءلة، م.س ، ص15 .

14 ينظر: محمد عزّام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص :67 – 68 .

15 ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، د . ط، 2004، ص 109 .

16 ابراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق الجزائر، 1999، ص 101 .

17 عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤســـســـة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،د . ط، 2000، ص 79 .

18 الطاهر الروابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، م.س، ص 55 ، نقلا عن موير إدوين، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص 04 .

19 ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، تر:جميل نصيف التكريتي، وزارة الإعلام والثقافة، بغداد، 1986، ص67 .

20 ينظر: الطاهر الروابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، م.س، ص59 .

21 رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص162 .

22 نجاة عرب الشـعبة، خصـائص البناء في كليلة ودمنة، مقال منشـور على الموقع الإلكتروني: www.startimes.com، منتديات ستار تايمز، يوم: 10 / 06 / 2008 ، ص 02 .

23 ينظر: الطاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة ـ دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، م.س، ص15.

24 واسيني الأعرج، رواية كتاب الأمير ـــ مسالك أبواب الحديد، دار الآداب ، بيروت، منشورات الفضاء الحر، باريس ـــ الجزائر، ط1، نوفمبر 2004، ص 405.

25 الرواية، ص 406 .
26 الرواية، ص 424 .
27 الرواية، ص 257 .
28 الرواية، ص 219 .
29 الرواية، ص359 .
30 الرواية، ص365 .
31 الرواية، ص368 .
32 الرواية، ص 382 .
33 الرواية، ص386 .
34 الرواية، ص390 .
35 الرواية، ص 415
36 ينظر : الطاهر الروابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، م.س ، ص 163.
37 ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر ، ط1، 2006 ، ص8 .
38 ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، م.س ص 245 .
39* التشكيل التيبوغرافي: تقنية كتابية بوسائل علمية حديثة ،منها الكتابة المائلة والكتابة الممطلة والكتابة البارزة .
40 حميد الحمداني، بنية النص السردي ،م.س، ص 58.
41 ينظر: المرجع نفسه، ص 60.
42 عبد الملك مرتاض، ألف ـ ياء ،تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، د. ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص106.

43 اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت، 1975، ص 173.
44 André martinet ,« La 1» ,Linguistique synchronique,P.U.F de France,Paris,1974 ,p : 228.
45 طائع الحداوي، سيميائية التأويل، الإنتاج و منطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 67.

46 فردينان دو سوسير، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، د.ط ، 1985، ص 34 .
47 أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، صص: 167 . 168.

إشكالية لغة الخطاب السردي الأنثوي

د. علي بوشاقور (جامعة الشلف-الجزائر)

ملخص:

اللغة مؤنث فكأنها تريد أن تثبت عبوديتها للمرأة الشاعرة بأحاسيس الطبيعة التي قد لا يشعر بها الرجل، ولغة الرواية لها دلالات إيحائية وتتشكل لغة النص ضمن بنيته الداخلية والخارجية، وتختلف لغة الرواية الأنثوية عن لغة الرواية الذكورية، فالصراع قائم بين الأنوثة والذكورة، ولذا أضحت اللغة السردية إحدى وسائل الصراع التي تمارسها المرأة بامتياز، وقد استلمتها (اللغة) لتمارس الكتابة من شعر وقصة...، ولنا في الخنساء ومي زيادة ونازك الملائكة خير دليل على إبداع الأنوثة وتميزها. وأهدف إلى تحقيق الأهداف الآتية: ضرورة التعمق في دراسة مشاريع تأنيث الر واية – التأكيد على تميز القلم الأنثوي في أنواع الفن –لفت النظر على أننا في عصر أسميه "عصر ما يجوز للرجل يجوز للمرأة"

وأثناء البحث تجلت لي إشكاليات منها: ما مدى تميز لغة السرد الأنثوي؟ ماهي أولى مشاريع تأنيث الرواية العربية؟ وما مدى صدق قول الغذامي: اللغة للرجل و أما المرأة فهي موضوع لغوي؟ وللإجابة عنها تطرقت إلى:- لغة السرد الأنثوي – مضامين السرد النسوي – مشاريع تأنيث الرواية العربية.

خاتمة: ولخصت فيها نتائج البحث. **فهرس المصادر والمراجع.**

الكلمات المفتاحية: المرأة- الإبداع- السرد- الجسد- الصراع- التحدي.

Summary:

Subject of the intervention: the problematic language of female narrative discourse

The language of women is as if it wants to prove its slavery to women who feel the feelings of nature that may not be felt by men, and the language of the novel has implications indicative and form the language of the text within the structure of internal and external, and the language of the female novel differs from the language of the novel masculine, the conflict exists between femininity and masculinity, One of the means of conflict practiced by women with distinction, and received (language) to practice the writing of poetry and story ..., and us in Khansaa and May increase and Nazik angels is the best evidence of the creativity and excellence of femininity. The aim is to achieve the following objectives: The need to study in depth the projects of female feminism - Emphasize the distinction of the female pen in the types of art - It is noteworthy that in an age I call "

During the research, I was confronted with problems such as: What is the language of female narration? What are the first projects feminization of the Arab novel? What is the truth of Al-Ghathami's saying: The language of men

and women is a linguistic subject? To answer them, she addressed: - The language of female narration - The contents of the narration of women - Projects feminization of the Arabic novel.

Conclusion: Summarized the search results. Index of sources and references.

Keywords: Women - Creativity - Narration - Body - Conflict - Challenge.

مقدمة:

اللغة مؤنث فكأنها تريد أن تثبت عبوديتها للمرأة الشاعرة بأحاسيس الطبيعة التي قد لا يشعر بها الرجل، وعلى هذا الاعتبار كفل الخالق صناعة الرجل على يدها لأنها المستنطقة الأمثل لعناصر الكون، ولغة الرواية لها دلالات إيحائية وتتشكل لغة النص ضمن بنيته الداخلية والخارجية، وتختلف لغة الرواية الأنثوية عن لغة الرواية الذكورية، فالصراع قائم بين الأنوثة والذكورة، ولذا أضحت اللغة السردية إحدى وسائل الصراع، تمارسها المرأة بامتياز، وقد استلمتها (اللغة) لتمارس الكتابة من شعر وقصة ورواية إلى نقد، ولنا في الخنساء ومي زيادة ونازك الملائكة خير دليل على إبداع الأنوثة وتميّزها.

يقول الغذامي اعتمادا على أن اللغة لفظ ومعنى، وأن اللغة للرجل أما المرأة فهي موضوع لغوي " وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية هذا هو المؤدى الثقافي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة نجدها في الأمثال والحكايا وفي المجازات والكنايات، ولم تتكلم المرأة على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائما إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله "

وأهدف من خلال هذا الموضوع إلى تحقيق الأهداف الآتية: ضرورة التعمق في دراسة مشاريع تأنيث الر واية – التأكيد على تميز القلم الأنثوي في أنواع الفن – لفت النظر على أننا في عصر أسميه" عصر ما يجوز للرجل يجوز للمرأة " – لفت الانتباه إلى طغيان الجسد في السرد الأنثوي وضرورة البحث في ذلك.

وأنا أبحث لأحدد عنوان المداخلة تجلت لي إشكاليات منها:

ما مدى تميز لغة السرد الأنثوي عن لغة السرد الذكوري؟ ماهي أولى مشاريع تأنيث الرواية العربية؟ ومدى صدق قول الغذامي: اللغة للرجل و أما المرأة فهي موضوع لغوي؟ وللإجابة عن هذه الإشكاليات تطرقت إلى ما يأتي:

– لغة السرد الأنثوي – مضامين السرد النسوي – مشاريع تأنيث الرواية العربية.

1–لغة السرد الأنثوي:

ظهر مصطلح الأدب النسوي في العالم الغربي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، أثار جدلا طويلا بين النقاد فمنهم من رفض المصطلح لأنه يؤدي إلى تصنيف الأدب حسب معايير جنسية لا أدبية موضوعية2 وأشار آخرون إلى صعوبة تعريفه لتداخله مع مصطلحات أخرى ذات نزعة سياسية أو اجتماعية وتبنى فريق آخر من الناقدات النسويات هذا المصطلح مؤمنا باختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل، لأنه ينطلق من مناطق غير تابعة للسيطرة الذكورية كما يعكس تجارب المرأة وخبرتها، أما

الكاتبات فقد تحفضن من المصطلح وعارضن بصورة عامة إدراج إنتاجهن الأدبي في باب الأدب النسوي3، وفي العالم العربي واجه المصطلح مشاكل مضاعفة وكثرت مسمياته منها "الأدب النسائي أو النسوي" و"الأدب الأنثوي" و" أدب المرأة" و" الأدب المرأوي" ونحو ذلك، وقد أجمعت الكاتبات العربيات على رفض تصنيف نتاجهن في باب "الأدب النسوي".

وقد تبلور مصطلح "الأدب النسوي" أو "الأنثوي" نتيجة المخاض الأدبي النقدي للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية أكثف حضور نسوي في سوق الرواية4 وفي هذا تأكيد على أن المصطلح غربي الجذور ويؤكد هذا أيضا ما ذكرته الأعرجي بقولها:" النقاد استقبلوا الهجوم النسوي على الرواية بالعمل على تصنيفه واستنباط المعايير النقدية الملائمة له، ذلك أنه لم يكن واردا أن يحاكم نتاج المرأة الأدبي وفق المعايير ذاتها التي كان يحاكم بموجبها نتاج الرجل"5.

يقول الغذامي: " تسهم المرأة في تبني لغة الذكر في ترسيخ المفاهيم الذكورية للغة حتى نشأت علاقة طردية بين الذكورة واللغة، إذ تترسخ الذكورة كلما ارتقى المستوى اللغوي يقول " صار الحضور المذكر هو جوهر اللغة وتعمقت الذكورة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة"6.

إن سعي المرأة لتأنيث اللغة سعيا حثيثا وليس سهلا، وقد ولجته المرأة الجاهلية وإن كانت مقلة بالمعنى التراكمي الذي يعني الكثرة، وهذا لم يمنحها من طرق كل أبواب الفن، والحل لتأنيث اللغة هو القضاء على الثنائية اللفظ والمعنى كما يرى البعض، وذلك من أجل إعطاء المعنى حقه في تقرير مصيره دون وصاية اللفظ عليه، وهنا ترتقي اللغة النسوية إلى مصاف لغة الذكورة فتصير ذاتا لا موضوعا، وأنا أراها تسير في الاتجاه السوي حينما أجد أكثر المهتمات باكتساب المهارات هن نسوة، ولا أعتقد أن الرجل سيتوقف عن استلاب المرأة حقها في التميز والريادة ليواصل سلطته على الفن.

وترى بن مسعود " أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح الأدب النسائي آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن فيسقط بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري"7.

ولا بد لنا قبل الخروج من هذه الإشكالية وعرض تعريف للمصطلح، أن نحدد بعض الأمور التي من شأنها أن تسعفنا في تقديم تعريف مقبول، من ذلك عدم اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسويا يقول نزيه أبو نضال: "إن الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة، بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معينة بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، ليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي"

مضامين السرد النسوي:

تحاول سيمون ديبوفوار تفسير سيطرة الرجل على ساحة الأدب والتأسيس للأعراف الأدبية فتقول: إن الرجل هو الذي يحدد الإنساني وليست المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى العهد القديم ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعي. إنّ المتتبع لمسار الكتابة الأنثوية العربية المتصاعد في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية هذا القرن، في مجال النقد أو الشعر أو السرد، يجده قد اقترن بحوافز جديدة وبشروط ذاتية وموضوعية مغايرة لتلك التي سادت من قبل، إذ أنّ الكتابة لم تعد هما ذكوريا فحسب، بل أصبحت انشغالا أنثويا، تسائل بها الأنثى عالمها، وتدافع بها عن خصوصيتها، وعن حقوقها الإنسانية المسلوبة، وتقتحم بها عوالم التجريب ضمن حقل اللغة، لتكتشف ما بها من فضاءات.

وهذا الرواج على مستوى الأسماء والعناوين، كان له أثره على مستوى فنّية وجمالية الكتابة من جهة، وأشكال الوعي بأسئلتها في علاقتها بما أنتجته ذاكرة الفحولة من جهة ثانية، خاصة وأن هذه الكتابة تتميز باقتحامها لجدران الصمت والنسيان عبر كتابة الجسد تارة وتحبير الذاكرة تارة أخرى بغية فضح الأنساق الثقافية السائدة، وذلك بالإصرار على إفساح المجال للتعبير عن الذات واستدعاء المتخيل لكسر نطاق تلك الأنساق وتحديها بإطلاق صوت الأنا، وإعطائها حضورا مركزيا ضمن خطاب مؤنث وفق خصوصية ومتطلبات المرأة. ولابد هنا من استحضار عامل المثاقفة، وحركة الانفتاح على "النظرية النسوية الفرنسية " بالخصوص، والتي حققت إنجازا لافتا.

"وتكاد موضوعة الجنس لا تغيب عن مضامين هذا السرد، فلم تعد الكاتبة العربية تشعر بأي حرج في الحديث عن الجنس ووصف مغامرات بطلاتها الجنسية انطلاقا من إيمانها بأن ذلك حق لها كما هو حق الرجل"8، فما هذه المساواة التي تريدها المرأة والتي تجعلها مطمعا سهلا لأي رجل، لا تقيدها الأعراف ولا العقائد، وترى في الخروج عنها مظهرا من مظاهر التحرر، فأي أدب وأي مضمون تريد المرأة أن تجعله موضوعا للسرد اللغوي؟ ومن أبرز مظاهر ثورة السرد النسوي هو سيطرة الأنثى على عالم النص، وإسناد أدوار البطولة للمرأة وهذا يعني إقصاء للرجل ولدوره، وهذا يكرس في نظر الكاتبة سيطرة الأنثى، وهي أي الكاتبة بهذا العمل تريد قلب الأدوار، مغيبة قانون الطبيعة.

مشاريع تأنيث الرواية العربية:

يشير "نزيه أبو نضال" إلى ظهور باكورة النتاج الأدبي النسوي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أي مع ظهور رواية "عائشة التيمورية" "نتاج الأحوال" ثم تتالت الروايات النسائية حتى وصل عددها عام 2003 إلى ما يزيد عن ألف ومائة رواية في سائر الأقطار العربية"9.

وإن ما يقال عن أن رواية (أروى بنت الخطوب 1949) لوداد سكاكيني هي الرواية النسوية الأولى في تاريخ فن الرواية العربية فإن فيه الكثير من التجاهل أو الجهل، فقد ظهرت روايات بأقلام نساء عربيات عديدة قبل ذلك التاريخ رواية (حسن العواقب) صدرت في بيروت عام 1899 وبعد ذلك تعاقب صدور الروايات النسائية. أي أن حسن العواقب قد سبقت (زينب) لمحمد حسين هيكل بخمسة عشر عاماً.

ولا تكتفي الباحثة في عرض روايات لجيل الرائدات (زينب فواز، عفيفة كرم، لبيبة هاشم، فريدة عطايا..) ولكنها تتابع الرحلة مع تطور فن الرواية العربية النسائية مرحلة مرحلة، ولا تبخل في عرض العديد من هذا النتاج الروائي. وتتوقف الباحثة عند ما تراه نكسة عظيمة تعرضت لها مكانة المرأة في العقود الثلاثة التي سبقت منتصف القرن العشرين بسبب من ظهور نزعات تسلحت بالقومية الاشتراكية (النازية)، ومن ما أثير في الاتحاد السوفييتي من آمال في تحطم الآمال من نظام المجتمع الأبوي، ومما عانته الحركات التحررية في أمريكا من تغلغل الأفكار الفرويدية التي رأت فيها الباحثة خدمة للمواقف الرجعية من قضية المرأة بعامة. لكن هذه الفترة بالنسبة للوضع العربي كانت مختلفة فقد لعبت النساء دوراً هاماً في حركات التحرر من الانتداب، وقد تأسس الاتحاد النسائي العربي عام 1928 أي قبل إنشاء جامعة

الدول العربية بحوالي العشرين عاماً، واستمر النشاط النسائي متفاعلاً مع الأحداث معبراً عن آمال التحرر والوحدة والتقدم..

وقد برز ذلك في الروايات النسائية التي لم تكن متشابهة مع ما أصدره الرجال بل عبرت عن فرص متكافئة معهم وأصبحت أصواتهن – أي النساء– تسمع بشكل أفضل. وهو ما تقرأه الباحثة في رواية (أسرار وصيفة مصرية) لزينب محمد وفي (الرهينة)

لأميلي نصر الله مروراً بـــ (أروى بنت الخطوب) و(جريمة رجل) لصبرية محمد و(الرجل هو الجاني) و(الحجاب المهتوك) لهند سلامه و(الحب والوحل) لأنعام مسالمة. وتتوقف الباحثة بدهشة إلى موقف النقاد من الرواية النسائية في تلك الفترة وما تلاها وتتوقف عند نقد (حســـام الخطيب) لرواية (في الليل) لهيام نويلاتي، وهو الموقف الذي أثر في جيل من طلبة وطالبات كلية الآداب بدمشق ممن تتلمذوا على يديه.

وتفتتح الكاتبة بثينة شـعبان الفصـل الرابع من كتابها "تاريخ الرواية النسـائية العربية" بعرض رواية (الجامحة) للمصـرية (أمينة السعيد) مبينة أوجه الاختلاف بينها وبين روايتي (أنا أحيا) لليل بعلبكي، و(أيام معه) لكوليت خوري، وتعرض لما تعرضت له بعلبكي من هجوم ونقد أفصحت عنه الأخيرة في مقدمة روايتها التالية (الآلهة الممسوخة) وتكشف كل من كوليت وليلى عالم المرأة بتفاصيله الدقيقة وأبعاده الواسعة وهو ما تابعته سعاد زهير في (اعترافات امرأة مسترجلة).

القاسم المشترك في روايات هذه المرحلة هو إبراز القضايا الرئيسية التي تشغل بال النساء العربيات.

الفترة من 1960 إلى 1967 روايات هذه الفترة كانت سياسية أكثر منها اجتماعية وهذا ما تصل إليه الباحثة بثينة شعبان من خلال قراءتها لروايات: لطيفة الزيات، ليلى اليافي، منى جبور، كوليت خوري، حياة بيطار، ماجدة العطار، وإميلي نصـــر الله..

إنهن –كل على طريقتها– يحللن الواقع ويقومنه من نواحيه الاجتماعية والسياسية ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء، ومن أجل البقاء السياسي والازدهار المستقبلي للأمة العربية بكاملها.

لقد استغرقت الروائيات العربيات عميقاً في المصير الوطني والقومي، وساهمن في كشف عيوب المجتمع، إنهن كن مساهمات في أدب الحرب، ونسجن نسيجاً واسعاً من العلاقات يلعب فيها حدوث الحرب دوراً واسعاً، بينما انصرف الرجال للحديث عن خطر الجبهة وساحة الوغى، وهذا ما وجدته الباحثة في قراءة (دمشق يا بسمة الحزن) لالفت الإدلبي، (عصافير الفجر) لليلى عسيران، (الدوامة) لقمر كيلاني، (وداع مع الأصيل) لفتحية محمود المانع، (تشرق غرباً) لليلى الأطرش، (سأمر على الأحزان) لبلقيس حوماني و(ليلة المليار) لغادة السمان..

الرواية والمرأة الجزائرية:

فعلى الرغم من كون رواية (غادة أم القرى) لرضـا حوحو الصـادرة سـنة 1947 كانت أول رواية جزائرية، فإن المرأة لم تقتحم كتابة الرواية إلا بعد أزيد من ثلاثين سنة، في أواخر سبعينيات القرن الماضي حسب معظم الدراسات التي قاربت نشأة الرواية بالجزائر ، فقد أقر أحمد دوغان في كتابه (الصوت النسائي في الأدب النسائي الجزائري المعاصر) تأخر ظهور الأدب النسائي الجزائري مقارنة مع الدول العربية واعتبر أن (الرواية ظلت غائبة حتى سنة 1979 لتطل علينا (يوميات من مدرسة حرة) وكان هناك مشـروع رواية في أدب الراحلة زليخة السـعودي لكن رحيلها حال دون ذلك) ، وظلت المحاولات شـحيحة حتى الألفية الثالثة ليكون ما أصـدرته النسـاء إلى حدود سـنة 2010 / 47 عملا روائيا منها أزيد من 40 رواية في العقد الأول من هذه الألفية وفي ما يلي ما استطعنا استقصاءه من روايات نسائية جزائرية حسب السنوات :

—صدر نص واحد في أواخر السبعينيات هو (من يوميات مدرسة حرة) لزهور ونيسي سنة 1979.

—لا نص روائي نسائي في الثمانينيات

–نصوص في التسعينيات هي (لونجة والغول) لزهور ونيسي سنة 1993/ ذاكرة الجسد سنة 1993، وفوضى الحواس سنة 1996 لأحلام مستغانمي / رجل وثلاث نساء لفاطمة العقون سنة 1997 / وفي آخر سنة من القرن العشرين كانت رواية (مزاج مراهقة) لفضيلة الفاروق ورواية (عزيزة) لفاطمة العقون .

–لكن ما أن هلَّ القرن الواحد والعشرون حتى تدفق الإنتاج النسائي الروائي هادرا في العالم العربي ومنه الجزائر. فإذا كانت الجزائر لم تشهد إلا سبع روايات نسائية خلال تاريخها الروائي إلى سنة 1999، فقد تضاعف هذا العدد عدة مرات في وقت وجيز فتم إصدار أربعين رواية نسائية في السنوات العشرة الأولى من القرن واحد والعشرين.. ونظرا لأهمية الإنتاج في هذه السنوات العشرة كما ونوعا سنركز في هذا المبحث على هذه الفترة، ونبدأ بجرد تلك النصوص لنضعها أمام القارئ حسب سنوات إصدارها لتكون أرضية وقاعدة بيانات لكل من يهمه دراسة الرواية النسائية في هذا البلد :

–في سنة 2000 صدرت ثلاث روايات هي : أوشام بربرية لجميلة زنير ، (بين فكي وطن) لزهرة ديك، (بيت من جماجم) لشهرزاد زاغز .

–في سنة 2001 تم إصدار أربع روايات هي: (بحر الصمت) لياسمينة صالح، (الحريات والقيد) لسعيدة بيدة بوشلال، (تداعيات امرأة قلبها غيمة) لجميلة زنير، (الشمس في علبة) لسميرة هوارة.

–خلال سنة 2002 صدرت ثلاث أعمال روائية هي : (في الجبة لا أحد) لزهرة ديك ، (أحزان امرأة من برج الميزان) لياسمينة صالح، (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق.

–وفي سنة 2003 خرج إلى الوجود 3 إصدارات هي (النغم الشارد) ربيعة مراح، (عابر سرير) أحلام مستغانمي، (قدم الحكمة) رشيدة خوازم.

–ولم تشهد سنة 2004 إلا ميلاد روايتين هما (السمك لا يبال) لإنعام بيوض و (زنادقة) لسارة حيدر .

–وهو نفس العدد الذي صدر سنة 2005 وكانت الروايتان لكاتبة واحدة يتعلق الأمر ب(ذاكرة الدم الأبيض ج1 الدموع رفيقتي) لخديجة نمري و (ذاكرة الدم الأبيض ج2 سطور لا تمحى) للكاتبة نفسها.

–يرتفع العدد إلى أربع روايات 2006 هي (ذاكرة الدم الأبيض ج3 الذكريات) لخديجة نمري ، (لعاب المحبرة) لسارة حيدر، (وطن من زجاج) لياسمينة صالح وأخيرا (اكتشاف الشهوة) فضيلة الفاروق.

–وتحطم سنة 2007 الأرقام بسبع روايات هي : (جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي، (شهقة الفرس) لسارة حيدر، (اعترافات امرأة) لعائشة بنور (بنت المعمورة) (فراش من قتاد) لعتيقة سماتي ، (إلى أن نلتقي) لإيميليا فريحة، (أجراس الشتاء ج1) عائشة نمري ، (أجراس الشتاء ج2) للمؤلفة نفسها.

–وشهدت سنة 2008 ثلاث روايات هي (مفترق الطرق) لعبير شهرزاد ، (نقش على جدائل امرأة) لكريمة معمري و رواية (بعد أن صمت الرصاص) لسميرة قبلي.

–ويترجع العدد إلى روايتين في سنة 2009 هما : (الهجالة) لفتيحة أحمد بورويبة. ورواية (قليل من العيب يكفي) لزهرة ديك.

–وأخيرا كانت أربع روايات سنة 2010 هي (أعشاب القلب ليست سوداء) لنعيمة معمري ، (لخضر) لياسمينة صالح، (لن نبيع العمر) لزهرة مبارك و (أخيرا أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق.

هذا كل ما أنجزته نساء الجزائر وهو عدد لا بأس مقارنة مع الكثير من الدول العربية الأخرى، ويكاد يكون العدد متشابه مع ما كتبته النساء في المملكة المغربية (53 نصا روائيا إلى حدود 2010) مع الإشارة إلى أننا تمكنا من قراءة عدد من الروايات الجزائرية النسائية الصادرة في العقد الثاني من القرن الذي نعيشه لكننا لم نتمكن من متابعة كل جديد لأن الموضوع لا زال في

تفاعل، وظروف التوزيع في العالم العربي ليست على أحسن ما يرام في هذه الأيام، لذلك نكتفي تسليط الضوء على الفترة المحددة في العقد الأول ...

وعند تصفح هذه الأعمال يدرك القارئ للوهلة الأولى أن أغلبها ظل شديد الارتباط بالقضايا الوطنية الكبرى التي عرفتها الجزائر فكانت يتيمات الوطن/ الاستعمار/ الثورة/ الإرهاب ... بارزة في أعمال مثل (وطن من زجاج) لياسمين صالح، و (بين فكي وطن) لزهرة ديك وفي كل من رواية (في الجبة لا أحد) ورواية (الشمس في علبة) لسميرة هوارة ورواية (بعد أن صمت الرصاص) لسميرة قبلي، و (بيت من الجماجم) لشهرزاد زاغز، وفضيلة الفاروق في روايتها (تاء الخجل).... لكن يبقى الجنس والجسد الأنثوي في علاقته بالرجل الخيط الرابط بين معظم تلك الأعمال، فلا نكاد نصادف رواية جزائرية نسائية إلا وللجنس والحديث عن الجسد الأنثوي فيها نصيب ..

قبل الغوص في موضوع حديثنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا التطور في الكتابة النسائية في السنوات الأخيرة له ما يفسره من أسباب على أرض الواقع؛ فتأخر الكتابة لدى المرأة الجزائرية كما لدى النساء في مختلف البلدان العربية مرتبط بالاحتلال، وبوضعية المرأة في تلك المجتمعات وتفشي الأمية في صفوف النساء، لكن ما إن بدأ وضع المرأة يتحسن اجتماعيا وثقافيا حتى زاحمت الرجل. وتفوقت عليه في ميادين متعددة منها كتابة الرواية، ففرضت نفسها وانتزعت حقوقها، وتمتعت ولو نسبيا ببعض الحرية وتمكنت من مواصلة تعليمها والتعبير عن أفكارها بكثير من الجرأة بعدما خرجت من البيت كفضاء مغلق إلى فضاءات المؤسسات العامة .. واستطاعت المرأة إظهار قدرة على الإبداع وإزاحة الرجل من على عرش الكتابة، وأكثر من ذلك سمح تطور وعي المجتمع بالإقبال على ما تخطه أنامل النساء والتفاعل معه، كما أصبحت دور النشر تتسابق على نشر كتابات النساء، وساهمت المؤسسات الرسمية والخاصة في خلق مسابقات. وملتقيات تكرم الإبداع النسائي وطنيا وجهويا وقوميا وتعرف به. فكان من الطبيعي أن تخلق النساء تراكما في هذه السنوات...

هي إذن 27 امرأة من استطاعت أن تخلد اسمها في تاريخ الرواية الجزائرية إلى سنة 2010 ثلاثة منهم فقط من استطعن كتابة أربع روايات هن: أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق. و ياسمين صالح.. وبما أن روايتي مستغانمي (ذاكرة الجسد ، وفوضى الحواس) كانتا في القرن العشرين، والكاتبة نالت حظوة النقاد العرب في المشرق والمغرب، سنركز أكثر على تجربة فضيلة الفاروق لأنها أكثر تأليفا ولأن أزمة الجنس (موضوع بحثنا) أكثر وضوحا في رواياتها ، ولأن فضيلة أكثر إلحاحا على الكلام باسم المرأة ، بل جعلت في رواياتها الأربع (مزاج مراهقة 1999/ وتاء الخجل 2002/ اكتشاف الشهوة 2006/ وأقاليم الخوف 2010) {جعلت} من قضايا المرأة بؤرة كلامها، دون أن تخفي تذمرها من واقع المرأة المزري ، وأن تتطلع إلى تحرير المرأة وانعتاقها من أغلال الماضي بالتركيز على معالجة مختلف قضايا المرأة بجرأة قل نظيرها، وخاصة ما يتعلق بالحب، العذرية، الطلاق، الزواج، إنجاب البنات، التعليم ، الحجاب، العلاقة الزوجية، الشذوذ، التعدد، تهميش المرأة ومعاناتها من العقلية الذكورية إضافة توق جسد المرأة إلى اللذة والجنس، دون أن يمنعنا ذلك من الالتفات إلى غيرها من الروائيات عند الضرورة ....

إن ولع النساء بالكتابة عن الجنس والجسد جعل من أزمة الجنس أهم قضية في متن ما تحكيه النساء. وجعلن منها أهم قضية عربية في الرواية النسائية بدون منازع، فتجرأن على موضوعات ظل الاقتراب منها محرما. محطِّمات أغلال كل رقابة أو مرجعية كانت تخرس الأفواه، مستفيدات من هامش الحرية التي أصبحت تتمتع به المرأة العربية، وجاعلات من الجسد مجالا للكتابة، يصفن تفاصيل كل منحنياته وأخاديده وفجاجه، ومعلنات عن رغبتهن في إشباع غرائز هذا الجسد في واقع يعد الحديث عن الحب خطيئة خاصة من المرأة التي فرضت عليها سلطة التقاليد الظهور بمظهر الحشمة والعفة...

إذا كانت رواية (مزاج مراهقة) قد صدرت سنة 1999 فإن أول رواية لفضيلة الفاروق في الألفية الثالثة هي (تاء الخجل) وفيها تتعرض فضيلة إلى اختطاف الفتيات واغتصابهن في العشرية السوداء بالجزائر، مؤكدة على أن الاغتصاب أصبح "إستراتيجية حربية" لذلك كانت الرواية (من أجل 5000 مغتصبة في الجزائر) وضد تواطؤ مختلف مكونات المجتمع على احتقار المرأة واستغلالها، فالنساء تغتصب على مرأى ومسمع ولا أحد يسمع صراخ المرأة ويغيثها وفي هذه الجملة السردية ما يلخص القضية: (أمير جماعة يستعين باثنين من رجاله يغتصب رزيقة أمامها وهي تصرخ دون أن يغيثها أحد) وحتى رجال الشرطة الذين يفترض فيهم حماية النساء، ومساعدتهن على استرجاع حقوقهن يتواطؤون ويرجحون أن تكون المغتصبات قد ذهبن إلى مغتصبيهن بإرادتهن... والطبيب لا يرفض تقديم المساعدة لفتاة على الإجهاض دون إذن من الشرطة، والأب يرى البنت وصمة عار ، يتنكر لابنته (يمينة) رغم اختطافها أمام عينيه، مما ولد لديها الإحباط ورفض الحياة فكانت نتيجتها الموت ... وأب أخر يضع حدا لحياة طفلته في واحدة من أكثر الحكايات تأثيرا في رواياتها.: حكاية الفتاة ذات ثماني سنوات (ريما نجار) التي اغتصبها أربعين صاحب دكان لما دخلته الفتاة لشراء حلوى، وبدل أن تجد المساندة من والدها والقصاص لها من الجاني، اعتبرها الأب وصمة عار وجب التخلص منه، فقتلها بيده ورماها من أعلى جسر (سيدي امسيد) لمداراة الفضيحة .. وأعمام (خالدة) يتدخلون لمنعها من مواصلة الدراسة مفضلين ضرورة تزويجها من أي كان من العائلة صون لشرف العائلة وخوفا من أن يدنس هذا الشرف إن هي أكملت دراستها... هذه أصوات ومظاهر في الرواية تشكل صرخة مدوية في مجتمع صم أذنيه عن ألام ومعاناة النساء، مما جعل المغتصبة تقف على حدود الإلحاد أما هذا الصمت الرهيب.. ولم يقتصر التنكيل بالنساء على الاغتصاب فقط بل تضيف (إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا... يمارسون العيب وحين نلد يقتلون المواليد وكذلك جعلت ياسمينة صالح من قضية المرأة يتيمة أساسية في رواياتها (بحر الصمت 2001/ أحزان امرأة من الميزان 2002/ وطن من زجاج 2006/ لخضر 2010) وتبقى رواية (أحزان امرأة من برج

الميزان) قد تناولت موضوع أزمة الجنس بوضوح من خلال التركيز على حياة الدعارة حيث يصبح (الجسد ثروة يجب استغلالها) من خلال نماذج بشرية تصارع من أجل البقاء، أهمها صديقة الساردة في الجامعة وأمها، كتجارب في المدينة وتجربة ثالثة في البادية.. فالصديقة إذ تحكي عن أمها التي كانت تمتهن الدعارة في مجتمع يتشدق بالشرف علنا ويمارس الرذيلة خفية (كان الناس ينظرون إلينا نظرة تثير التقزز، حتى أولئك الذين يتسللون إلى بيتنا ليلا لنفس المتعة يحتقروننا في الصباح، كانوا يحتقروننا باسم الشرف) . تحكي كيف وجدت نفسها منغمسة في الدعارة بعد وفاة أمها، دون أن يمنعها ذلك من الحصول على الباكالوريا وولوج الجامعة وترتقي في سلم الدعارة إلى الفنادق الراقية، وسيارات الرفاهية، ومعاقرة رجال الأعمال ... أما النموذج الثالث فقصة أرملة رفضت الزواج لتربي أبناءها الصغار فكثرت حولها \الشائعات في مجتمع (الفضيلة {فيه } لا تحمي من الجوع) فلم يكن أمامها سوى الإذعان (الكل اشتهاها في الحرام فكانت الخطيئة، خطيئة أن تصبح امرأة جميلة عاهرة كي تنقذ أبناءها من الجو ومن مظاهر أزمة الجنس في الرواية النسائية الجزائرية

هكذا يكون الجنس حاضرا بقوة في روايات النساء الجزائريات مثل باقي الروايات النسائية العربية بل تعتبره سارة حيدر في روايتها الأخيرة (شهقة الفرس) (إنه الظمأ الأبدي يا عزيزتي، الجنس بالنسبة لك هو الطريق الوحيد للخلود، في كل مرة تمارسين فيها هذه الأشياء يخيل إليك أنك ابتلعت كمية إضافية من رحيق الحياة تعتقدين أن كل رجل يأخذك بين ذراعيه سوف يمنعك من الموت) لذلك يكون الحرمان سببا في اشتعال شهوة البطلة أكثر خاصة، وكان زوجها غائبا أو نائما، وعندما تركبها الرغبة الجامحة تتحلل (جميع الشرائع لتحل مكانها ديانة الشهوة ملكة متربعة على الأجساد) وتحول تلك الشهوة بينها وبين أن تفكر في العواقب إذا ما افتضح أمرها وهي تتسلل لغرفة أخ زوجها تقول (فتحت الباب أخيرا حين صار جسدي كله متفتحا لاستقبال أمطار اللذة المحرمة، لكن إدوار كان نائما ....)

هذه مجرد نماذج مقتضبة من تصور الرواية الجزائرية النسائية ليتيمة الجنس وهي نماذج تبين بالملموس مدى جرأة المرأة العربية على ملامس المسكوت عنه، والبوح بالرغبة في إشباع غرائزها وإعلان تذمرها من سلطة الرجل. وعدوانيته على أن فضيلة الفاروق يبقى صاحبة الاختصاص بدون منازع خاصة في روايتها (اكتشاف الشهوة) الصادرة سنة 2006

لعل أهم ما غدا يميز الرواية العربية المعاصرة بنون النسوة، تركيزها على أزمة الجنس، وتصوير أزمة العلاقة بين المرأة والرجل، فوجدنا الكثير من الروايات تهاجم الرجال؛ فيقدمه بعضهن فاشلا جنسيا، وعاجزا عن إشباع غرائز النساء، وتصوره أخريات أنانيا كل ما يهمه إطفاء ناره دون أدنى تفكير في شريكته، وتصوره أخريات ساعيا نحو الشذوذ وحكم أغلبهن على علاقة معظم الأزواج في الرواية النسائية بالفشل أو الانفصال، مما دفع الزوجات للبحث عن حل آخر بعيدا عن الزوج المتسلط....

قائمة الهوامش:

1- يراجع الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي 1917، ص35

2-يراجع الأعرجي نازك، صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية العربية، دمشق الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع 1997، ص25

3-محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، تشرين الثاني 2008، ص6

4-الأعرجي نازك، صوت الأنثى، ص25

5- بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، الدار البيضاء افريقيا الشرق1999

6-الأعرجي نازك، صوت الأنثى، ص26

7-الغذامي عبد الله محمد، اللغة والمرأة، ص35

8-بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، ص82

9-محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي، ص11

10-أبو نضال نزيه، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية أو ببلوغرلفيا الرواية النسوية العربية (1885- 2004)، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004ص269

المصادر والمراجع

- الأعرجي نازك، صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية العربية، دمشق الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع 1997،

- بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، الدار البيضاء افريقيا الشرق1999

- أبو نضال نزيه، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية أو ببلوغرلفيا الرواية النسوية العربية (1885- 2004)، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004ص269

-بن مسعود رشيدة، المرأة والكتابة، الدار البيضاء: افريقيا الشرق1999

- الغذامي عبد الله محمد، المرأة واللغة، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي 1917

- محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، تشرين الثاني 2008

انفتاح «المطر يكتب سيرته» للروائي مرزاق بقطاش على الفنون

الفن متحكِّما في العملية السردية

د. عمر عاشور (المدرسة العليا للأساتذة-بوزريعة-الجزائر)

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تبيين أن الموسيقى والرواية فنان زمنيان، وأن انفتاح الأولى كفن سردي على الثانية كفن إيقاعي يتعدى لدى بعض الروائيين دائرة الوظيفية التثقيفية (حين يعمد الكاتب إلى تزويد القارئ بجملة معارف فنية) إلى دائرة الوظيفية البنائية، حيث يصبح حضور الفن- كالموسيقى والرسم التشكيلي مثلا- متحكما في العملية السردية ذاتها، وهو ما نلاحظه عند الروائي الجزائري **مرزاق بقطاش** أين تلعب آلة الكلافسكان دور البطولة في روايته «المطر يكتب سيرته» بل أن الانتقال من زمن إلى زمن (من الحاضر إلى الماضي مثلا) يتم عبر العزف على هذه الألة الموسيقية، أي أن الموسيقى هنا تصبح تتحكم في الاسترجاع الزمني الذي هو عملية سردية.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، السرد، مرزاق بقطاش.

ABSTRACT:

This study aims at showing how both music and novel are temporal. The disclosure of the novel being a narrative art to music being a rhythmic art goes beyond the immediate cultural function (providing the readers of some artistic notions) to that of a structural function. The presence of arts, such as music or painting, within a novel becomes a part of the narrative process itself. We notice in " Al- Matar Yaktob Sirataho/ Rain writes its Autobiography" of the Algerian novelist **Merzac Bagtach** that using a musical instrument, the harpsichord, not only plays a major role akin to a protagonist but also it helps to denote time shifts (E.g. from the present to the past). Playing the harpsichord becomes the background of flashbacks, a narrative component as we know.
Keywords: Music. Narration. Merzac Bagtach.

الرواية بيت الفن

تعد الرواية أقدر لأجناس الأدبية على استيعاب عديد حالات التبادل الخطابي، اللساني منها وغير اللساني، كالشعر الذي لغته الكلمة والرسم الذي لغته الألوان والنحت الذي لغته الأشكال والموسيقى التي لغتها الأصوات، ورغم هذه التبادلات إلا أن خصائص الأدب تبقى مرتبطة بالكلمة "التي تميزه عن بقية أنواع الفن، وتحدد إمكاناته الفائقة في تصوير الحياة والناس تصويرا أعمق وأغنى مما تفعل سائر الفنون الأخرى".(1)

وفي الجزائر كانت **أحلام مستغانمي** أول من أسس لكتابة سردية تتكئ على فنون غير كتابية، "تعد ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير) من النماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها عددا من الفنون" (2، إلى أن جاءت رواية «**المطر يكتب سيرته**»(*) للكاتب **مرزاق بقطاش** أين أصبح حضور الفنون في الرواية -خاصة الموسيقى-

يؤدي دور البطولة، وهو ما يقود إلى القول أن مفهوم النص لم يعد مقصورا على الأشياء المكتوبة، بل يتجاوزها إلى فنون أخرى كالرسم والموسيقى " فالفنون في طبيعتها الأولى تعبير عن موقف أو مشهد أو فكرة أو حالة من حالات الحياة أو ما ورائها، وما كان ليحدث تحاور بينها وبين الأدب إلا لما تحمله من طاقات تعبيرية مكثفة يستعين بها النص الأدبي لتقديم رؤية أشمل، من هنا "ليس الأثر الأدبي حقيقة نصية فقط، مكتوبة كانت أم شفوية، لكنه إضافة إلى ذلك فعل وتفاعل كلامي".(3) ويتم هذا الحضور وفق عدة آليات منها التناص(Intertextualité)، كما تقول بذلك **جوليا كريستيفا** والحوارية(Dialogisme) حسب **ميخائيل باختين** "تبعا للمبدأ الحواري يتداخل النص الواحد مع مجموعة خطابات (نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى)، وحوار هذا المجموع الخطابي المتفاعل داخليا مع ما هو خارجي يشكل خطابا جديدا".(4)

إن مقولة "الرواية بيت الفن"، حيث تسمح لها طبيعة بنائها أن تنفتح على عديد الفنون ،تصبح مع رواية «**المطر يكتب سيرته**» "الرواية بيت الموسيقى"، فمعظم أحداث هذه الرواية ترتبط بشخصيات من عالم الجمال، منها الرسام، المهندس المعماري، الموسيقي والعطّار يلتقي معظمهم في حب الموسيقى سماعا وعزفا، إضافة إلى أنها (الرواية) جاءت مرقشة بالكثير من الفنون، مما يجعلنا أمام رواية تتخذ من الفن معادلا موضوعيا ومكونا سرديا، فالفن يحضر في هذه الرواية على مستوى المبنى والمعنى معا، بكيفيات ودرجات تجعله هو العملية السردية بعينها.

الموسيقى بطلا

تعد الموسيقى لغة مشتركة بين سائر الشعوب على اختلاف لغاتها وعلى مدار العصور، بل إن الموسيقى تعدت دائرة اللغة المنطوقة إلى اللغة المكتوبة، ومنها إلى لغة الأدب لتدخل بعض آليات الموسيقى وأدواتها في أساليب الصياغة السردية، وهذا ما دفع **ميشال بيتور** إلى نصح الروائيين بمعرفة الموسيقى ونصح الموسيقيين بقراءة الرواية « إن على الموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين»(5)، فحسب بعض النقاد «يمكن للموسيقا أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه».(6) بل أن الروائي المصري جميل إبراهيم عطية بنى ثلاثيته "ثلاثية 1952" على تعاقب النوتات الموسيقية ليخرج عن فكرة تعاقب الأجيال السائدة في بناء الثلاثيات "وبسبب معرفة سائدة بالشأن الموسيقي رأيت أن أكتب ثلاثيتي بعيدا عن تتابع الأجيال مستفيدا من شكل السوناتا في التأليف الموسيقي"(7). أي أنها رواية ذات إيقاع موسيقي"كثيرا مانلتمس أثر قالب السوناتا في الموسيقى الكلاسيكية على التكوين المعماري للرواية".(8)

فالرواية في منظور العديد من النقاد والفلاسفة «فن زماني بمستوى الموسيقى نفسه»(9)، وهو ما ذهب إليه أيضا فيلسوف عصر الأنوار الألماني غوتهولد إفرايم **ليسينغ** (Ephraim **Lessing** Gotthold: 1729- 1781) حيث يقول« إن الرواية هي فن الزمن، مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش».(10) إذ هناك فنون زمانية تتعامل مع أفعال أو أحداث تتوالى في الزمان (كالموسيقي والشعر)، وفنون مكانية تثبت الفعل في المكان من خلال لحظة مختارة بعناية (كما في النحت والتصوير)، إلا أن البعد الزماني يدخل في فنون المكان كما يدخل البعد المكاني في فنون الزمان.

معروف أن الرواية وُلدت من الملحمة وأن هذه الأخيرة كانت تكتب شعرا، والشعر فن موسيقي أساسه الإيقاع، مما يعني أن بين الرواية والموسيقى ارتباطات عميقة ومتجذرة، وفي رواية «**المطر يكتب سيرته**» تلعب الموسيقى دورا بطوليا بل تصبح

أحيانا مكونا أساسيا من مكونات الرواية لا يختلف عن بقية المكونات السردية الأخرى، من حيث الوظيفة البنائية. فحين يتأزم الحكي في الكثير من الحالات، وتوشك عملية السرد أن تتوقف، تتدخل الموسيقى لتدفع بالحكي إلى الأمام، كأن تسهم في إخراج إحدى الشخصيات من وضعية إلى وضعية أو من زمن إلى زمن، حيث تلعب الموسيقى دور الاسترجاعات، وبالتالي تؤدي دورا سرديا وظيفيا وهو تنظيم المفارقات الزمنية التي تدخل في بناء البنية الزمنية التي هي أساس الرواية الحديثة، هكذا تتحول الموسيقى من مجرد آلية لتنظيم السرد إلى مكون سردي بشكل من الأشكال، أما بعض الآلات الموسيقية فتلعب في الرواية دور المكون السردي كسائر المكونات الأخرى مثل الزمن، الشخصية والمكان.

كما يحضر الرسم كذلك في «**المطر يكتب سيرته**» وكذا السينما، فمن جهة يسهمان في الكشف عن خلجات وأفكار الشخصيات الروائية، ومن جهة ثانية يقومان بدور سردي مهم وهو تنظيم عملية السرد، حيث تؤدي بعض اللوحات دور الاستباق والاسترجاع، أما بعض الأشرطة السينمائية فهي الماضي الذي يقوم الكاتب باستحضاره عن طريق الاسترجاع بعرضها وفق تقنية المونتاج التي هي خاصة سينمائية.

من هنا ارتأيت الوقوف على انفتاح «**المطر يكتب سيرته**» على بعض الفنون:

أولا: الموسيقى مكوّنا سرديا

تعد علاقة الكلام بالموسيقى علاقة وطيدة، إلا أن انفتاح الروائيين العرب على هذا المعين يعد محتشما وحديث عهد" لكن اهتمام الدرس النقدي العربي تمحور حول دراسة مظاهر تحول اللغة والخطاب ومسالك التخييل، لكنه لم يهتم إلا نادرا بقضية انفتاح الرواية على مجالات الفنون السمعية البصرية رغم الأهمية البالغة لهذه الظاهرة السردية".(11) رغم أن الموسيقى تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، أي أن الموسيقى باتت تربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه وهو ما تفطن له الروائيون الغربيون "لقد صاغ العديد من الروائيين الأوربيين أشكالهم الروائية وفق أشكال موسيقية، وقد ظهر ذلك متأخرا وتحديدا منذ هرمان هسه".(12)

حيث هناك من اتخذ من **الريتم** (Rhythm) (13) أي الإيقاع (وهو الصوت الذي ينتج النغم وهو أبسط عناصر الموسيقى) إيقاعا سرديا يحكم عملية التعاقب بين زمن الأحداث وزمن السرد، وهناك من بناها على **الميلودي**(Melody) (14) أي اللحن وهو مجموعات نغمات متتالية(15) وهناك البناء الأكثر تركيبا وهو **الهارموني** (Harmony) (16) وهو بناء له بعد أفقي (مثل الريتم والميلودي) وبعد عمودي وهما بعدان يقومان على التوافق.

فالرواية تستعير جماليات الموسيقى وبناءها لأنها تساعد على التعبير عن إمكانيات رمزية لاتستطيع اللغة التعبير عنها، فباتت الموسيقى وسيلة جديدة لدى المبدع للتعبير غير المباشر عن النوازع الفردية وخصوصية الموقف الإنساني عبر أدوات صوتية توحي من دون إعلان أو إفصاح وتعمّق الفكرة من دون توضيح وتؤلم بلذة فيكون من شأن المشاعر المكتسبة خلال سماع الموسيقى إحالة اللحظة الراهنة إلى زمن مطلق قد يربط الحاضر بالتاريخ عبر رؤى صوفية يعجز المبدعون الآخرون على تحقيقها عبر أدواتهم المباشرة.(17)

هكذا يجاور المؤلف بين الكلمات والمؤثرات الصوتية التي تلتقطها مخيلة القارئ لخلق مصادر متنوعة للمعنى يفرزها الإطار التخييلي، وبذلك تميل الأنساق الموسيقية والأصوات المختلفة لتوسيع دائرة الصور الروائية خارج حدود القول المكتوب ولزرع الحياة في بنية السرد: العالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي. (18)

وفي «**المطر يكتب سيرته**» يلعب حضور بعض أنواع الموسيقى والآلات الموسيقية- في بعض الوضعيات السردية- دورا بنائيا لا يقل أهمية عن دور الزمن الذي يعد أهم مكون سـردي، إذ لا تفسـير لوجود بعض الأحداث لولا وجود بعض المقطوعات الموسيقية أو وجود الآلات التي تنتجها إذ أن آلة الكلافسان التي تحضر في معظم مشاهد رواية مرزاق بقطاش بشكل لافت، تتحول من مجرد شيء يؤثث المكان إلى ما يشبه الشخصية الروائية (إنها الآلة التي اشتراها والد أورليان لها حين كانت طالبة بمعهد الموسـيقى بفرنسـا أثناء الحرب العالمية الثانية والتي نقلتها معها إلى الجزائر حين جاءتها رفقة خطيبها فاليريان للتداوي حيث سكنا بفيلا في اسطاوالي، هذه الألة آلت لاحقا إلى فرحات الذي يسكن هذه الفيلا) تكاد تتحول من مجرد آلة تدخل في تأثيث المكان حسب نظرية **ميشال بيتور** إلى شخصية روائية، فهذه الآلة الموسيقية عادة ما تقوم بوظيفة سردية مهمة وهي الربط بين زمن السـرد وزمن الأحداث أثناء المفارقات الزمنية، فكثيرا ما تغطي الموسـيقى عملية الانتقال بطريقة تجعل القارئ يشعر أنه يعيش الزمنيين في الوقت نفسه ،وهي التقنية التي كانت تسند في الرواية الكلاسيكية إلى الذاكرة وتسمى الاستذكار أو إلى عمليات التخيل، فصـارت الموسـيقى هي التي تربط بين زمن وزمن"جلس إلى آلة الكلافسـان، وراح يعزف جملا نغمية على سبيل الدخول في موضوع آخر مع الفتى". (19) حيث تؤدي الموسيقى هنا دورا وظيفيا كما يمكن أن تؤدي دورا سرديا وهو الربط بين زمني الرواية "من عاداته(فرحات) أن يدخل غرفته ويجلس إلى آلة الكلافسـان ليرسـل اسـتخبارا على سـبيل استحضار القديم والجديد من حياته".(20)

ثانيا: الفن ملتقى الشخصيات

تجري أحداث الرواية في فيلا تقع بمدينة اسطاوالي سكنها أثناء الحرب العالمية الثانية أشخاص فرنسيون رفقة الجزائري فرحات وقد آلت إليها وسكنها أثناء الأزمة الأمنية بالجزائر رفقة ابن اخته المصمم المعماري(محمود) وابنه الطالب الجامعي(نسيم) هروبا من الاغتيالات وبالتالي معظم الأحداث تقع في هذا المكان وتلتقي هذه الشـخصـيات كلها في أنها تلتقي في حب الفن عامة والموسيقى خاصة:

1-نسـيم: يظهر منذ افتتاحية الرواية مهوسـا بالرسـم فهو يرسـم داخل وخارج الفيلا التي يسـكنها بالمنطقة المحمية هروبا من الاغتيالات، حيث أنجز العشـرات من المشـاهد التي التقطها بريشـته المتسـارعة(21)، حيث يعتبر الألوان لغته الأولى "الألوان المائية هي التي تستحوذ على وجدان نسيم، والبحر بترجيعاته اللونية المتكررة يفرض سلطانه عليه. يحب أن ينظم شعرا، غير أن عدته من الألوان المائية هي لغته الأولى في التعبير عن خلجات نفسـه(..) الألوان المائية قد تفقد شـفافيتها الأولى إذا ماحدث فيها التداخل البعيد عن العفوية. قال له والده:

-رسومك يانسيم، سيريالية، فيها الكثير من الخطوط المتراكمة!

وأدرك نسيم أن والده ينبهه إلى انه مشغول بفكرة الموت وعاصفة القتل التي تجتاح البلاد كلها منذ فترة من الزمن".(22)

2-محمود: هو والد نسيم وهو أستاذ جامعي متخصص في الفن المعماري وجماليات التصميم خائف على ابنه نسيم من الاغتيال وعلى زوجته التي بصدد عملية جراحية على القلب وهو بدوره "لا يشعر بالفرح إلا حين يعزف له خاله محمود توشية الغريب".(23)

3-بليز : صاحب الفيلا التي تجري بها الأحداث أرسله والده إلى الجزائر لشراء أراضي لزرع الورود من أجل استخلاص العطور وهو شقيق فاليريان.

4-أوريليان : هو خطيب فاليريان شقيقة بليز وقد أرسلهما والدها إلى الجزائر للاستحمام والاستشفاء بعدما أصيب بالسل في معتقلات التعذيب الألماني أثناء الحرب العالمية (24) وقد تعرفت على خطيبها حين كان طالبا "أبصرت به عام1941 في كونسرفاتوار باريس يؤدي بعض ألحان «برليوز» و«بيزي» على آلة الكلافسان. كان في غاية التمكن من تلك المعزوفات. صفق له زملاؤه الطلبة وكذلك الأساتذة." (25)

5-فاليريان: وهي كذلك تعرف العزف"وتركت فاليريان منهمكة على آلة الكلافسكان تؤدي له بعض ألحان يوهان سباستيان باخ".(26) وهي الآلة التي جاء بها بليز من مرسيليا عام1946(27).

6-فرحات: الميكانيكي الذي شارك في الحرب العالمية وقد أنقذ والد بليز من الموت لم يكن يعرف العزف إلا على الآلات الشعبية مثل الموندول ولم يكن يعرف حتى أصابعه على أزرار آلة الكلافسان نجده في الأسطر الأخيرة التي تنتهي بها الرواية "الشيخ فرحات هو الذي راح يعزف على آلة الكلافسان. هي جمل نغمية حفظها على ظهر قلب من معزوفة «البحر» لكلود دوبيسي.

وبعد بعض ثوان، انطلقت من نفس الألة توشية الغريب التي كان الشيخ فرحات يتفنن في تنغيمها على هواه. ثم ساد صمت كلي عجيب".(28) وهي الآلة التي آلت إلى فرحات بعد موت فاليريان.

فهذه الشخصيات الروائية التي سكنت هذه الفيلا كلها تشترك في حب الموسيقى، كما يشترك كثيرها في العزف على آلة الكلافسكان نفسها وكأن الموسيقى هنا موحد بين الشعوب.

ثالثا: عملية تثقيفية

إن جملة المعارف الفنية التي رقش بها بقطاش روايته بقدر ماتكشف عن مدى سعة ثقافته الفنية بقدر ما تؤدي وظيفة تثقيفية تجاه القارى تتعلق بفنون الرسم والموسيقى بكل طبوعها العالمية والجزائرية وكذا والسينما والفن التشكيلي، فقيام الكاتب بذكر لوحات وأفلام وألحان للفانين عالميين مع معرفة دقيقة بمحتوى هذه الفنون وجماليتها يجعل الرواية تقدم للقارئ مادة تثقيفية غزيرة تعبر عن رؤى الكاتب ومواقفه وتكوينه الفكري عبر الشحنات العاطفية والروحية التي تحملها هذه الفنون، أما معرفته بخصائص هذا الفن أو ذاك فتبرز طبيعة ثقافته الفنية ومدى عمقها، كأن تقدم الرواية شرحا للوحة أو قطعة موسيقية أو تبدي هذه الشخصية أو تلك معارفَ معينة بطرق الرسم والنحت والتلحين، ومن أمثلة ذلك «**المطر يكتب سيرته**»:

1-العزف:

-"ثم عزف مقطعا موسيقيا أقل ما يقال عنه إنه غريب الوقع والمذاق بالنسبة للفتى.هذا المقطع لكلود دوبيسي، ويحمل عنوان «من الفجر إلى المساء» هو جزء من قصيدة سمفونية عن البحر من ثلاثة أقسام." (29)

-"فاليريان تجلس الآن إلى آلة الكلافسان وهي تبتسم. قبالتها حزمة من أوراق النوتات الموسيقية، وقد ظهر من بينها اسم فرانز ليزت".(30)

-" ماكنت أحب مقطوعات دوبيسي التي كان يحسن تأديتها لأني ماكنت أفهمها آنذاك. بعد مرور بعض الوقت، صيرت أميل إليها لأنها تنشئ في أعماقي وحولي جوا لاعلاقة له بما يحيط بي. كان بليز يقول: اسمع يافرحات إلى هذا التوافق الهارموني وكيف يتناسب مع حركة البحر. أو يقول: أنصت إلى هذه الجملة الموسيقية وكيف تتناغم وتتآلف مع عزيف الريح بين أشجار الصنوبر المجاورة!". (31)

-" وحسما لهذا الموقف الحزين الصامت، أمر والدي لوسيان بأن تتوجه على غرفة فرحات لتعزف مقطوعة من مقطوعات يوهان سيباستان باخ، قالت له:

بل، سأعزف بعض النغمات من موسيقى شوبان!

أوقفتها، وقلت لها: بل إنني سأدير الأسطوانة التي حفرت عليها معزوفة «البحر» لكلود دوبيسي.

وبادرت فعلا إلى تشغيل الآلة، لكن المقطوعة بدت لي حزينة أكثر من المعتاد.حقا، فيها تعاريج نغمية قد لايفهمها وقد لايتذوقها جميع الناس، بل وقد ينفر منها فرحات نفسه، إلا أنها تناسب المقام الذي نوجد فيه".(32)

2-الشعر:

-"مساء اليوم، استذكرت نبذة من حياة الشاعر آرثر رامبو، ذلك الذي نقل من أرض الحبشة إلى مرسيليا عام 1981. كان يعاني الما مبرحا في ساقه. رأيت في فاليريان صورة من شقيقة رامبو حين جاءت تزوره وهو يتلوى ألما بمستشفى « لاكونسبسيون» في مرسيليا. ألا ما أشبه هاتين الفتاتين في شقائهما!". (33)

3-الفن التشكيلي:

-لوحة "شقائق النعمان" للرسام كلود مونيه تحضر في عدة مشاهد من الرواية.(34)

-" وبين تلك اللوحة التي أنجزها الفنان الفرنسي ماتيس.هل هي لوحة تمثل مشهدا من مشاهد الرقص في الهواء الطلق. هل استقى موضوع لوحته تلك من حركة الطيور البحرية أم من رقصة من رقصات الدراويش؟(35)

4-السينما:

إذا كانت السينما استفادت كثيرا من الرواية بتحويل عديد الروايات إلى إفلام، فإن الروائيين لم يستفيدوا كثيرا من الموسيقى، فحديثا فقط راح بعضهم يلجأ إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية كالمونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى مشهد"السينما والرواية يلتقيان على مستشرف نفسي واحد، ويشكلان لذة من طينة واحدة".(36) ، ومن أمثلة ذلك في«المطر يكتب سيرته»:

-"صدقني، يامحمود، هذا المشهد يذكرني بذلك الذي تفرجت عليه في فيلم «ذهب مع الريح» الذي يضطلع فيه الممثل كلارك جيبل بدور البطولة".(37)

أما آلة العرض السينمائي فتلعب دورا سرديا مهما في هذه الرواية حيث بواسطتها يتم سرد 13 مشهدا من الرواية عبر 59 صفحة. (38)

خلاصة

إن معظم مشاهد «**المطر يكتب سيرته**» تتم في حضرة الفن، إذ تدور أحداثها على وقع الموسيقى عبر آلة الكلافسان التي تحولت إلى إحدى شخصيات الرواية أو تعرض هذه الأحداث المخزنة في اسطوانات بواسطة آلة العرض السينمائي، ولا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من انفتاح على هذا الفن أو ذلك، فآلة الكلافسان حاضرة عبر عشرات الصفحات وخاصة في المشاهد الأساسية للأحداث، بل أن حضور هاتين الآلتين لايقل وظيفيا عن حضور بعض الشخصيات الروائية، بطريقة جعلت منهما تتحكمان في العملية السردية، مما بوؤهما وظيفة بنائية جعلت منهما في الختام هما العملية السردية نفسها بمكوناتها وطرق بنائها، فلو يتم حذف هاتين الآلتين(فرضا) حتما سيؤدي ذلك إلى تغير جذري في البنية السردية في هذه الرواية التي تجعل من الفن المبتدأ والخبر، أو بعبارة أخرى كان الفن فيها هو الشكل والموضوع معا.

قائمة الهوامش:

(1) فؤاد مرعي: **مقدمة في علم الأدب**. ط1. دار الحداثة للنشر والتوزيع . لبنان . 1981.ص10

(2) نسيمة كريبع: **توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي**. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة والأدب العربي. جامعة باتنة/الجزائر. 2014-2015.ص5

(*) نالت جائزة آسيا جبار للرواية في طبعتها الثالثة سنة 2017، وهي صادرة ضمن منشورات الوكالة الوطنية للنشر والإشهار(ANEP).

(3) الأمين بن مبروك : **الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور**.ط1.دار نهى للطباعة و النشر. تونس. 2008 . ص19/18

(4) سليمة عذاوري: **شعرية التناص في الرواية العربية**/ الرواية و التاريخ. ط1. رؤية للنشر والتوزيع . القاهرة. 2012 . ص66

(5) ميشيل بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**. ترجمة: فريد انطونيوس.ط2. منشورات عويدات. بيروت. 1982. ص 56

(6) حسن لشكر: **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**..د/ط. الرياض/السعودية, د/ت. ص 70.

(7) جميل إبراهيم عطية: **شهادة عن ثلاثية 1952**. مجلة فصول. مجلة النقد الأدبي. تصدر مرة كل ثلاثة أشهر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ع61.شتاء2003. ص198

(8) وليد إخلاصي: حوار . مجلة الطريق. فكرية سياسية فصلية. لبنان . ع4/3. سنة 1981.ص261

(9) رولان بورنوف وريال أوئيليه: **عالم الرواية**. ترجمة: نهاد التركلي.د/ط.. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. 1991. ص19.

(10) عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية**/ بحث في تقنيات السرد. عدد240. عالم المعرفة. الكويت. 1998. ص199

(11)حسن لشكر: **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**.ص8

(12) أميرة مطر: **مقدمة في علم الجمال**. د/ط.دار الثقافة والنشر والتوزيع. القاهرة. 1976. ص 151وما بعدها.

(13) حسن لشكر: **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**.ص72

(14) Aaron Copland : **What to listen for Music**. New American Liberary.1967. p 31.

(15) Ibid. p. 34

(16) عزيز الشوان: **الموسيقى تعبير نغمي ومنطق**. د/ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1986. ص 44

(17) حسن لشكر: **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**.ص94

(18) نفسه: ص98

(19) مرزاق بقطاش: **المطر يكتب سيرته**. د/ط. منشوراتANEP .الجزائر..2017. ص 103

(20) نفسه: ص25

(21) نفسه: ص ص12 و ص16

(22) نفسه: ص23

(23) نفسه: ص46

(24) نفسه: ص121

(25) نفسه: ص123

(26) نفسه: ص125

(27) نفسه: ص112

(28) نفسه: ص383/382

(29) نفسه: ص ص12 و ص16

(30) نفسه: ص103

(31) نفسه: ص334

(32) نفسه: ص79/78

(33) نفسه: ص292

(34) نفسه: الصفحات مثلا 113، 238

(35) نفسه: ص102/101

(36) صلاح ذهني: **السينما والأدب**.د/ط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.1979.ص103

(37) مرزاق بقطاش: **المطر يكتب سيرته**. ص355

(38) نفسه: ص307 إلى366

مظاهر تداخل الفنون الجميلة وآليات انفتاحها على الخطاب الروائي

قراءة في المصطلح والمفاهيم

د. فتوح محمود/ د. نسيسة فاطمة الزهراء (جامعة الشلف/ جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

يعالج هذا المقال موضوع تداخل الفنون الجميلة ومدى انفتاحها على الخطاب الروائي العربي المعاصر، وقد خصص الحديث في البداية عن تحديد مصطلح الفن ومجالاته وأهم تصنيفاته، ثم وضحنا مظاهر انفتاح الأعمال الروائية على الفنون الجميلة الأخرى: كالسينما وفن الشعر وفن الرسم وفن الموسيقى...، وخلصنا في الأخير أن الجهود العربية في الخطاب الروائي قد وجدت هذا السبيل من أجل اقحام هذه الفنون بغية رقي الرواية وكسب ريادتها في الأعمال النثرية ومن خلالها جلب انتباه القارئ العربي، لأنها تحاكي الواقع وقضايا المجتمع.

الكلمات المفتاحية: التداخل، الفنون الجميلة، الخطاب، الرواية، المصطلح.

Abstract:

This article deals with the subject of the overlap of fine arts in contemporary Arab novelist discourse, We knew the term art, Its types and the importance of its classifications, Then we explained the types of fine arts that enter the novelist discourse: Such as cinema, poetry, painting, music ..., The result was the latter That the Arab efforts in the novelist discourse Fine arts were used for other prose works, In order to bring the Arab reader, Because the novel tells the reality and issues of society.

Keywords: Interference, Fine Arts, Speech, Novel, Term.

مقدمة:

لقد حظيت الرواية العربية في الآونة الأخيرة من هذا القرن باهتمام العديد من المؤلفين والكتّاب في مختلف الأقطار العربية، نظرا لاحتلالها الريادة في الانواع الأدبية وأشكال التعبير لمخاطبتها مختلف أطياف المجتمع، لأنها ارتقت بالوقائع والشخصيات واللغة وغيرها من عناصر تميزها الأخرى من مستوى الوقائعي العميق إلى مستوى الجمالي البحت، بسبب سلخ الحضور الزماني والمكاني المتأينين إلى حضور لغوي دائم وكأنه في مشهد مصور، وهذا ما جعل توافد الكثير من النخبة المثقفة على اقتنائها وقراءتها، سواء من حيث الدراسة والتحليل أو الاضافة في براعة الانتاج عما قرأ، لأن فن الرواية من الفنون الأدبية التي خطت بخطوة مميزة في التجريب والخروج عن التكرار الذي عرفته في الكتابة منذ فترة في اللغة والأسلوب والتصوير والخيال إلى الانفتاح و"التفاعل مع الأجناس والفنون [الذي] صار مفتوحا على مصراعيه متيحا إمكانية توظيفها بعلامات متعددة"1، ومن بين هذه الأجناس الأدبية والفنون الأخرى نذكر مثلا: (كالفنون التشكيلية والفنون البصرية، والموسيقى والمسرح والرقص، والتصوير، والشعر ....)، لأن فضاء الرواية مجال واسع رحب يسمح للمبدع الروائي التعبير عما يختلج ما في خاطره من قضايا عن واقع مجتمعه بكل حرية، وذلك بتوظيف الفنون الأخرى في خطابه الروائي، ومن هنا فالرواية " ليست ثابتة ومنتهية، بل

هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور، تتفاعل مع تطور المجتمع البشري وتتفتح على كل المستجدات والتغيرات"2، والأجمل من ذلك عندما تنفتح على الفنون الأخرى التي تعطي لها صـفة الجمالية والتميز، لأن "انفتاح الرواية غير المحدود جعل منها نص العالم المتشبع بكل المعارف الإنسانية بالعلم والفلسفة والفن والتاريخ، وهذا التفاعل المتميز هو الذي رسخ منطق التجديد والإضافة النوعية لدى الروائيين، وبخاصة لدى الروائي العربي"3.

وإن استعمال الروائي للفنون الاخرى وانفتاحه على توظيفها في خطابه الروائي دليل على محاولة التجديد في الخطاب والسير به نحو التجريب من أجل تجاوز الواقع الفني المستهلك ومحاولة جلب رغبات القارئ وشد انتباهه للمستجدات على مستوى الشكل والمضمون، لأن التجريب يحاول أن يقضي على سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا بالبحث عن آليات جديدة للخروج عن الشكل المألوف القديم بغية المغامرة في قلب المستقبل.

أولا: مفهوم مصطلح الفن ومجالاته:

إن المتأمل في مصطلح الفن وتعاريفه في الخطاب النقدي العربي والغربي يجد أن دلالاته ومفاهيمه تتعدد وتختلف بحسب وجهات النظر في مجال توظيفه في مختلف فروع العلوم المعرفية، ولشمولية معناه فقد اعتبر بعضهم أن "الفن هو وسيلة من وسائل الاتصال، وهو دون شك يحقق صلة بين مرسل ومتلق ...إن أي نظام يستخدم لغرض الاتصال بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغة"4.

ومن هنا أعطوا له تعريفا عاما بأنه: "جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالا كانت أو خيرا، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقق الجمال، سُمي الفن بالفن الجميل، وإن كانت تحقق الخير سمِّي الفن بفن الأخلاق، وإن كانت تحقق المنفعة سمي الفن بالصناعة"5.

أما الباحثة حنان عبد الحميد العناني فقد عرفته بأنه "كل نشاط إنساني تتم تأديته ببراعة، ويهدف إلى تحقيق غرض معين، وهو المعالجة البارعة والواعية لوسيط من أهل هدف ما"6.

وقد اشترط بعض الباحثين أن للفن شرط مهم _في اعتقادهم_ وهو وجوب أن تتوفر فيه عنصر المهارة، لأنهم وجدوه يحمل "معنى أساسيا واحدا هو الحذق أو المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبر وتمعن، ثم هي بعد ذلك لها معنيان: عام وخاص"7.

غير استعمال مصطلح الفن بهذا المعنى العام من النشاط الذي يقوم به الانسان لتؤدي إلى المهارة، وتوظيفه في مختلف فروع العلوم المعرفية سيؤدي حتما إلى مجال واسع في استخدامه، لذا لابد من تحديد مجاله، لأن "الفن يجب أن يستبعد كل النشاطات العادية من تعلم وطبخ وسياسة وغيرها من النشاطات التي تؤدي بمهارة ليركز على الفنون الجميلة كالأدب والموسيقى والتصوير والرقص والنحت وغيرها"8..

ومن هنا خصص عبد العزيز عتيق تعريف الفن بأنه هو "كل عمل راق يهدف إلى ابتكار ماهو جميل من الصور والأصوات والحركات والأقوال... مقصور على الأعمال الانسانية المنظمة الراقية التي تقوم على العلم، والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تنعت بالجمال، لما تحدثه في النفس من لذة وسرور، ومن هذه المبتكرات كل الأعمال والآثار الفنية التي تتمخض عنها قرائح الفنانين، وتعد من الفنون الجميلة"9.

وقد قسم هذه الفنون إلى سبعة انواع هي:"الرسم والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص والأدب"10، ثم وضح أن هناك "من الباحثين من يعدّ التمثيل فنا من الفنون الجميلة المركبة، لأنه يجمع في الغالب بين الحركات والاشارات والعبارات التي تصور المواقف والأحداث والشخصيات"11.

أما الباحثة حنان عبد الحميد العناني فترى أنه هو "تعبير عن انفعالات الفنان وتصوراته ورؤيته، وهو يشير إلى العمل الابداعي الذي يتخذ شكلا فنيا محددا، يتسم بالتنظيم والجمال والقدرة على منح الشعور بالمتعة، ويحتوي على مضمون يهدف إلى احداث تغيير في الواقع والتفاعل مع المتذوقين، سواء كان هذا العمل الابداعي رسما وتصويرا أو تشكيلا ونحتا، أو غناء وموسيقى أو دراما وقصصا وتمثيلا"12.

ولكي تتحقق الغاية المرجوة من الفن، فإنه لابد مو وجود عمليات سابقة من التصور والتخيل والتنظيم الشكلي الممتع في العمل الروائي، لأنه "ما الفن إلا حركة دائمة ومستمرة للعملية العقلية التي تمنح للانسان وجودا، غير هذا الوجود الواقعي الضيق المحدود، والفن هو النظرة المستقبلية لنمط الحياة الجديدة التي ينشدها الانسان في احتواء الرؤيا المستقبلية لوجوده، وهو اكتشاف لحاجات الانسان ورغباته الوجدانية"13.

ومن هنا انفتح الروائي على باقي الفنون الأخرى، وذلك بتوظيف محتوياتها واسقاطها في منجزه الفكري حتى يعطي للعمل الابداعي صبغة الجمالية التي تميزه عن الأعمال الرتابة القديمة في كتابة أحداث الرواية ومجرياتها.

ثانيا: تصنيف الفنون:

لقد كثرت الاجتهادات في تصنيف الفنون، منها تصنيف الفيلسوف الفرنسي (آلان Alan (1868_1951) والذي اهتم في الكثير من مؤلفاته: بالجمالية، منها: كتاب: (تقسيم الفنون الجميلة، وعشرون درسا في الفنون الجميلة، وتمهيدات لعلم الجمال)14، وخصص كتابه: نسق الفنون الجميلة Système des beaux aret للحديث عن الفنون بصفة عامة، ثم صنفها في أنساق معينة ضمن مجموعات لكل منها مميزاتها في ضوء مجموعة من المميزات والاعتبارات: النفسية والاجتماعية والحس والحركة والزمان والمكان، ويقوم التصنيف عنده على ثلاثة أقسام أقسام مهمة15:

1. **تصنيف خاص بالفنون:**

في هذا التصنيف يربط الفنون بذاتها من حيث علاقتها بالمجتمع وابتعادها عنه، فهي إما فنون جماعية أو فردية، ومثل الفنون الجماعية: الموسيقى والغناء والرقص والحكاية والتزيين، أما الفن الفردي فيظهر من خلال العلاقة بين الفنان وعمله دون أي مؤثرات خارجية كالمجتمع، ويظهر هذا النوع من خلال الرسم والنحت والتصوير وفن صناعة الاثاث، وفن النثر والكتابة... وكلها تنمو في جو من العزلة والوحدة الفردية.

2. **تصنيف قائم على الحواس:**

وهنا يراعي **آلان** حواس الانسان، على أساس أن الفن **أداة لذة**، وانسجام يتهيأ له الجسم، وتنقسم الفنون في ضوء هذا التصنيف إلى:

أ. **فنون حركية:** وهي تقوم على الايماء، مثل فني التمثيل الصامت والرقص، وهي فنون جماعية.

ب. **فنون صوتية**: تعتمد على الإلقاء والتنغيم، مثل: فنون الموسيقى والشعر والخطابة.

ت. **فنون تشكيلية**: تقوم على نشاط من اليد والبصر، ومنها: العمارة والتصوير والرسم.

3. **تصنيف متعلق بالزمان والمكان**: وفي هذا التقسيم اعتمد على نوعين من الفنون:

أ. **فنون الحركة**: وهي توجد في الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحي، مثل: الغناء والرقص

ب. **فنون الســـكون**: وهي تتميز بالوجود في المكان وتترك آثارا مســـتمرة ثابتة، ومن أمثلتها: فن النحت والفنون المعمارية التي تتميز بوجودها المكاني الصلب الضخم وقوتها.

ت. **فن يتوسط بين الحركة والسكون**: ومثَّل لذلك: بالموسيقى والشعر والبلاغة.

ثالثا: مظاهر انفتاح الأعمال الروائية على الفنون الجميلة الأخرى:

يعدُّ الأدب بنوعيه الشـــعر والنثر من الفنون الجميلة التي كانت محل اهتمام الادباء والنقاد، والذي نشـــأ كثمرة "لحاجة الانسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، وإذا كان لكل من الفنون الرفيعة _كالرسم والتصوير والموسيقى_ ميزته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها، وفي التأثير فيها، فإن الأدب يجمع أكثر خواصها ويزيد عليها الافصاح وسهولة التناول"16.

وإن الرواية واحدة من الفنون النثرية التي حملت لواء وراية الأدب بعامة في الآونة الأخيرة، وذلك بكسـبها سمعة وشـهرة بين أوسـاط المجتمع والنخبة المثقفة، لأنها تحاكي أوضـاعهم والواقع المعيش للانسـان بحلوه ومره، فراحت تنظم علاقات تحاور واتصـال فني مع غيرها من الفنون الجميلة، وذلك باسـتحضـارها الكثير من الفنون الجميلة كالرسـم والشـعر والموسـيقى والتصوير ... في العمل الروائي، وهذه "الفنون الجميلة تشترك مع الإنسان في ثلاث نقاط: (الكلمة _الحركة _الصوت)، وعلى ذلك ...الفنون تنقســم إلى ثلاث مجموعات: (مجموعة فنون اللغة، مجموعة فنون الحركة (الفنون التشـكيلية)، مجموعة فنون اللعب بالإحساسات، وتشمل فنون اللغة (البلاغة والشعر) وتشمل فنون الحركة أو الفنون التشكيلية (النحت _ العمارة _ التصوير)، وتشمل فنون اللعب بالإحساسات (التلاعب بدرجات الصوت واللون كالموسيقى والتصوير والتلوين"17.

وبما أن الرواية فتحت صدرها على باقي الفنون الأخرى واستحضرت نصوصها وتحاورت معها في اتصال فني جمالي، فإننا سنوضح أبرز الفنون الجميلة التي تداخلت مع النصوص الروائية فيما يلي:

1) **السينما**:

لقد عمد بعض الأدباء إلى اقتحام عالم الفن السابع وادخاله في فنونهم الأدبية وبخاصة الرواية، ومعنى ذلك أن الخطاب الروائي في شكله المكتوب يحوي عناصر سينمائية، وملامح السينمائية فيها يكون مقروءا ليس مشاهدا، يتحكم فيه خيال المؤلف بكتاباته في تدوينه للرواية وكأنه في تفصـيل مشـهد مرئي، وهذا التداخل قد تنبأ به بعض الباحثين الغرب وعلى رأسـهم ألبيرس قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن بأن فنا هجينا سـينيمائيا روائيا في طريقه إلى التحقق، وإن المتأمل في حال الخطاب الروائي اليوم يجد أن هذا الباحث قد تحققت رؤياه وقد كان حدسه صائبا فيما يراه من تداخل فن الرواية مع العمل السينمائي، فالاشتباك الجميل بين الفنين أوضح من أن ينوه عنه18، لأن المتأمل في بعض الروايات العربية المعاصرة يجد أن الخطاب الروائي يتمتع بمزايا مشـتركة مع السـرد السـينمائي، فكلاهما ينطلقان من من فكرة معينة من أجل تجسـيد مشـهد، وتكون الصـورة هي العصب الحساس في تشكيل هذا المشهد، ويكون الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، غير أن طريقة العرض تختلف

من كل فن إلى الآخر، إذ الرواية تقدّم إما كتابة أو شفاها، في حين إن السينما تعرض بالصورة والحركة والصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية19.

ومن هنا نستنتج أن العقل البشري قد استعمل آليات متعددة في تشويق القارئ وشد انتباهه من أجل سرد الأحداث، منها الخيال الواسع والبراعة في سرد الوقائع وتفصيلها، وذلك من تجاوز النص المكتوب بطبيعته التخييلية إلى طبيعة تصويرية، وهنا يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية وحوارية وتجسيد الموصوفات النصية في مجسدات عيانية مانحا إياها مساحة من الدلالة الجديدة20 التي تعطي للنص ميزة الأسلوب السينيمائي.

2) **فن الشعر:**

الشعر ديوان العرب وديدنهم، فقد كان الأنيس ولا يزال عند الأدباء والكتّاب للترويح عن خاطرهم والأخذ من حكمه وأساليبه، وقد كان هذا الفن حاضرا في الخطاب الروائي، باعتباره خطوة جديدة وبداية قوية في التجريب لاستحضاره واستقباله في الكتابة النثرية، والتي تعتمد إلى حد كبير على الاقتباس الشعري المباشر والتضمين، فأما المباشر فيعتمد على توظيف المقاطع الشعرية مقتبسة من دواوينها الأصلية وإقحامها داخل النص الروائي هو ما يسمى بالتناص الشعري المباشر، بينما الاستعمال التضميني فيكون عبر استيحاء اللغة الشعرية والتلميح إلى معناه، والمزاوجة بينه وبين اللغة السردية في نص واحد، غير أن الوصول "إلى المعنى الذي أخذ يتوارى في أفق غائم يتطلب اقتحام الغريب والمجازات"21 من أجل الوصول إلى المعنى، ولهذا فقد "اتسعت نقطة التماس بين الشعر والنثر، حين أخذت هذه الشعرية الجديدة تدفع بالناثر ... إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، واللجوء إلى القافية التي أدخلت إيقاعا للقراءة ... وهو إيقاع تمليه الرغبة في محو الحدود بين الشعر والنثر"22.

ومن هنا فإن الرواية استعانت بالشعر لكسر الأسلوب القديم في كتابتها بهدف التجديد لتشويق القارئ وجذب ميوله، لأنه يحمل دلالات موحية كامنة في الكلمة باعتباره أداة انفعال تؤثر في المتلقي، ووجود هذه الأبيات الشعرية يولّد شحنة تفجرها فضاءات السرد المجازية.

3) **فن الرسم:**

يعدّ فن الرسم من الفنون الصماء التي تخاطب العقل قبل العاطفة، وهذا الفن ارتبط بالتصوير أو التعبير بالصورة منذ القديم قدم الإنسان، وظهر منذ القرن الثلاثين قبل الميلاد23، وقد وظفه الروائي في كتاباته لأنه يرى أن صداه له فعالية على ذهن المتلقي، فالأدب يستعمل الكلمات، بينما في الرسم فهو يمتعه بتشكيلات الألوان المختلفة التي تزيد من جماليته الأدبية، وتعكس الحالة النفسية ونزعاتها المختلفة التي يحاول الروائي إسقاطها على المادة المعبر عنها، في صورة تصور لنا الوشائج التي تربط بين اللوحة الفنية التي أبدعها الكاتب والواقع الذي يصوره.

وإن الألوان التي يوظفها الكاتب في نصه الروائي تتعدد أصباغها ودلالاتها، فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام24:

أ. **الألوان الحارة: كالأحمر والبرتقالي:** وتدل على العاطفة المشبوبة، وتمثيل النار، والانفعال، والقوة، والخطر.

ب. **الألوان الحيادية**: السـوداء والبيضـاء ومشـتقاتها الأحادية، وهذه الألوان تدل على: الحزن، والنكبات، والأسى، وهي في الوقت نفسه تدل على: الوقار، والرزانة وكتمان العاطفة والسلام وأهمية صاحبها.

ت. **الألوان الباردة**: الأزرق والأخضـر والبنفسـجي، وهذه الألوان تدل على الخير والخصـب والسـعادة والغنى والأمل واليسر وصحة العقل.

4) **فن الموسيقى (الأغاني)**:

فن الموسـيقى من الفنون التي لم تنشـأ كفن قائم بذاته، بل نشـأ كفن مصـاحب **للغناء والرقص** الذي كان القدماء يمارسـونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسـهم الدينية، ثم أصـبح هذا الفن مخصـص بعد تفطن الإنسـان إلى عمق تأثيره النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فأوجد طريقة علمية لتدوين الموسيقى كعلم وفن مستقل بحد ذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يتفرد بها عن سائر الفنون، لأنه هذا الفن يخاطب الأحاسيس والمشاعر، فهو مرتبط بالعواطف التي تخاطب الروح الساكنة في الجسد، زيادة على ذلك فالموسيقى تطرب الأسماع فتريح القلوب وتؤنس الخاطر فتجعله مرتاح البال والضمير.

وهناك فرق بين علم الموسيقى وفن الموسيقى، وقد أشار سليم الحلو إلى ذلك25:

فالأولى: **علم الموسـيقى**: من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضـية، وهي ترتيب وتعاقب الأصـوات المختلفة، بحيث تتركب منها ألحان مبنية على موازين موسيقية مختلفة.

والأخرى: **فن الموسيقى**: ينحصر في العزف على الآلات الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها، ولو اختلفت في أنغامها.

وبما أن الموسيقى هي لغة عالمية، فإن الصوت الذي تحدثه هذه الموسيقى هي التي تميزها، ومن هنا نسجل أهم العناصر الأساسية لفن الموسيقى:

أ. **الإيقاع Rytm**: **وهو** عنصـر مهم، لأن الصـوت بدأ كصـوت إيقاعي كما اتفق أغلب المؤرخين لذلك، لأنهم وجدوا أن تأثير الإيقاع يكون مباشرا في نفسية المتلقي.

ب. **اللحن Melody**: وهي النغمات التي تسير على درجات السلم الموسيقى بين الارتفاع والهبوط، وتكون في نهاية القطعة الموسيقية، وبه تجعل السامع يحس بنوع من الإشباع يسيطر على العواطف والأفكار.

ت. **التوافق الصـوتي Harmony**: ويتضـح ذلك عن طريق علم الموسـيقى الذي يبين القواعد في تحقيق التوافق والتنافر بين صوتين مختلفين أو يسمعان في آن واحد، فلكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة به.

ومن هنا نسـنتج أن الإيقاع واللحن في الصـوت الموسـيقى انبثقا من رحم الحس الجمالي لدى الانسـان، بينما التوافق الصوتي مختص بعلم الموسيقى القائم على القواعد في تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في وقت واحد، ولكل منها خصائصه الصوتية التي تميزه.

وإن امتزاج فن الموسيقى مع النص الأدبي زاد من جمالية العمل الإبداعي وتولّدت شحنة ايجابية جعلت القارئ يتلذذ أحداث النص ويتجاوب مع وقائعه فيتابع قراءة مجريات السرد بشغف وشوق، لأن الأدب والموسيقى يلتقيان في العناصر

التي يتألفان منها، وقد وضح أحمد الشايب ذلك، حينما قال: إن "الموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها"26.

ومن هنا يتضح لنا: أن الأدب عموما والرواية خصوصا صورت لنا انفعال الأديب بالكلمات الموحية، بينما جاء فن الموسيقى ليبين لنا الألحان والأوزان التي جاءت في النص السردي لتطرب القارئ بأنغام غنائية كست النص الأدبي بأصوات رنانة وألحان مرتبة في تركيب موزون يصدر في صوت غنة تطرب الأذن فتترك أثرا في نفسية المتلقي.

هوامش الدراسة:

1. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 2012م، ص42.
2. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص58.
3. هبة جوادي: التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، 253_254.
4. يوري لوتمان: الفن باعتباره لغة، ترجمة عبد القادر بوزيدة، مجلة بحوث سيميائية، ص77.
5. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، القاهرة مصر، ط1، 1979م، ج3، ص165.
6. حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002م، ص13.
7. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، 1972م، ص10.
8. حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، ص13.
9. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، 1972م، ص 10_11.
10. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي،ص14
11. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي،ص 14
12. حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، ص14.
13. محمد حسين جودي : آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999م، ص23.
14. ينظر: عباس عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية مصر، ط1، 2005م، ص240.
15. ينظر: علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2003م، ص177 إلى 188.
16. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999م، ص76.
17. نرمين يوسف خطيني: تصنيفات الفنون لأمة الفكر، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد 462، يناير 2009م، ص57.
18. ينظر: نبيل حداد: لغة السيناريو في الرواية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) 22_24 تموز 2008م بجامعة اليرموك الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، مج2، ص779.
19. ينظر: وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهر والمصطلح، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) 22_24 تموز 2008م بجامعة اليرموك الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، مج2، ص867.

20. ينظر: مصـــطفى الضـــبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشـــر (تداخل الأنواع الأدبية) 22_24 تموز 2008م بجامعة اليرموك الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان الأردن، مج2، ص673.

21. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان الأردن، ط1، 2002م، ص150.

22. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص150.

23. حمد المفتي: فن رسم الكاريكاتير، دار دمشق للنشر، سوريا، ط1، 1997م، ص13.

24. فرج عبو : علم عناصر الفن، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد العراق، ط1، 1982م، ج1، ص129.

25. ينظر: سليم الحلو: الموسيقى الشرقية، مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ط1، 1982م، ص13

26. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص67.

تقنيات السرد في الرواية المغاربية بين التشخيص والسينمة

د. فتيحة بلحاجي (المركز الجامعي مغنية-الجزائر)

الرواية والسينما ما هما إلا لونين تعبيريين، يغوصان في محاور المضمون ليقدما رؤية عن المجتمع وتداعياته، قد يختلفان في الشكل الخارجي لطريقة توصيل الخطاب، إلا أنهما يلتقيان في توصيل الغاية وتجسيدها

ملخص:

تروم هذه الدراسة الكشف عن بعض التقنيات السردية المستعملة في الخطاب الروائي المغاربي الجديد باعتبارها مرجعا نصيا وأسلوبيا وفنيا في تشخيص و سينمة النص السردي المكتوب و إلباسه حلة الفن البصري الممتع ، ولاسيما حينما تنفتح على فضاءات رحبة و فنون متنوعة تمكن المتلقي من الولوج إلى عالم حركة التجريب الإبداعية، فتكسر الحواجز فيقفز الخطاب الروائي بهذا نحو الاتجاه الفني كالسينما ؛ فهل غيرت السينما العمل الروائي؟ وفيم تتجلى التقانات المشتركة بين فني السينما و الرواية؟

الكلمات المفتاحية: الرواية المغاربية – تشخيص الخطاب – سينمة الرواية – آليات السرد.

Summary of intervention: the narration techniques in the Maghreb novel between the personification and cinema adaptation:

This study wish to reveal some enumeration techniques used in the new Maghreb novel discourse, considering it as a textual, stylistic and an artistic reference in personifying and cinema adapting the written narrative text and adorn it with garment of the delightful visual art, especially when it opens up vast spaces and various arts enable the receiver to access to the world of Creative experimentation movement, and breaks the barriers so the novel discourse will jump with this into the artistic direction like cinema. Thus, did cinema change the narrative work? And in where does this Common techniques between the cinema and the novel manifest?

Key words: Maghreb novel – Narrative Mechanisms – speech personification – cinema adaptation.

توطئة:

لم تظهر الرواية الجديدة في المغرب العربي إلا حديثا ، حيث بدت متأخرة مقارنة بحركية الرواية في المشرق ، لكن ما جنح بها نحو الشيوع هو تطورها السريع و المبهر ،و أقوى دليل على ذلك فترة السبعينيات من القرن العشرين التي تشكلت فيها التجربة الروائية المغاربية حينما عمدت إلى تحطيم مقولة المشرق: "بضاعتنا ردت إلينا بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا و نقدا من جهة و إبداعا و تلقيا من جهة أخرى "1، لعل هاجس الحكي لا يقل إلحاحا عن الرغبة في الاستماع و المشاهدة ، فالمتعة التي يعيشها السارد ، لا تقل أبدا عن المتعة التي يعيشها المتلقي ، ذلك لأن السارد و المتلقي

معا يعيدان صياغة الحياة التي يشتهيانها ،ولم يكن هاجس الحكي هذا ليولد عرضا في نزعات الإنسان الأولى ، فقد كان سبيلا للتواصل مع غيره من جهة ، ووسيلة لفهم ما يحيط به وتفسيره من جهة أخرى ، فالحكي كان للإنسان ومازال " أداة المعرفة الوحيدة التي عرفها، ومن خلاله صاغ فكره الديني والثقافي، والعملي، واستطاع من خلاله أن يعبر عن الخبرات الحياتية، ويشكل من خلاله الوعي الإنساني، وإدراك الحياة فهمها، وذلك من خلال ما ابتدعته عقليته من أشكال التعبير القولي"2.

ترتحل الرواية بالمتلقي في عوالم نصها السردي انطلاقا من جملة من التقانات التي تتفنن في سبك الأحداث و ايصال الهدف إليه ،أما السينما فتشخص هذا النص السردي باحترافية معتمدة على متوالية من الصور المرئية المحبوكة في شريط حركي و لغة بصرية متقنة و لافتة لنظر المتلقي، و بالتالي تحويل الكلمة إلأى صورة ، "إن العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة تبادلية، فكلاهما يلهم الآخر، ترسم الأولى فكرتها بالأحرف وتترجمها الثانية بلغة بصرية ملفتة للناظر، مشكلة لغة مشتركة بين النص الأدبي والسينمائي، سواء قدمت هذه الرؤية الفنية اعتمادًا على رؤية المخرج دون الارتكاز على سرد الرواية أو اعتمادًا تطابقيًا يتعادل فيه النص الأدبي في الرواية مع النص السينمائي. وبالتالي القاسم والهدف المشترك واحد لكلا الفنين مهما اختلفت طريقة المعالجة. وحاليًا يسعى كثير من الأدباء للارتقاء بالفن السينمائي بكتابة النص السينمائي بأنفسهم"3.

ألهمت السينما بتقنياتها كتّاب الروايه الحديثة أي بعد دخول عصر السينما، وحفزتهم إلى مزيدٍ من توظيف الصورة الحيّة بنمط سردي محكي، فمثلما وجدت السينما ضالتها و مادتها الخام في عوالم الرواية، كما استلهمت الرواية من السينما ثلة من التقنيات الفنية التي زاوجت بينهما و قربتهما كثيرا من بعضهم البعض، الامر الذي جعل الرواية تجنح إلى الانفتاح على السينما و بالتالي سينمة النص الروائي.

و من الروايات المغربية التي تحولت إلى فيلم سينمائي نذكر **رواية "الخبز الحافي" للروائي المغربي محمد شكري**: وقد تحولت روايته هذه إلى فيلم ظهر على شاشة السينما عام 2004، ويحكي قصة حياة الفتى محمد، الذي يعاني من الفقر في المغرب العربي، تحت وطأة الاحتلال الفرنسي. وقد أثار هذا العمل ضجة، ومنع في معظم الدول العربية، إذ اعتبره منتقدوه جريئاً بشكل لا يوافق تقاليد المجتمعات العربية. ولا يزال الكتاب ممنوعًا أو شبه ممنوع في غالبية الدول العربية.

ومن ذلك أيضا فيلم «صلاة الغائب» للمخرج حميد بناني الذي اشتغل فيه على رواية «صلاة الغائب» للطاهر بنجلون، والمخرج حسن بنجلون الذي اشتغل في فيلمه «الغرفة السوداء» على رواية «الغرفة السوداء» لجواد مديدش، والمخرج عبد الحي العراقي الذي اشتغل في فيلمه «جناح الهوى» على رواية «قطع مختارة» لمحمد نضالي، والمخرج محمد عبد الرحمن التازي الذي اشتغل في فيلمه «جارات أبي موسى» على رواية «جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق، والمخرج حميد الزوغي الذي اشتغل في فيلمه «بولنوار» على رواية «بولنوار» لعثمان أشقرا، والمخرج نبيل عيوش الذي اشتغل في فيلمه «ياخيل الله» على رواية «نجوم

سيدي مومن» للماحي بينبين، والمخرج الجيلالي فرحاتي الذي تفاعل في فيلمه «سرير الأسرار» مع رواية «سرير الأسرار» للبشير الدامون ، فاللغة التصويرية و الحبكة الدرامية مثلا من أكثر التقنيات توظيفا عند كبار الروائيين دون أن يخطر ببالهم أنهم يسينمون النص الروائي.

هذا في المغرب الشقيق أما إذا تفحصنا عوالم السينما في الجزائر ـــ فنلمس توانيا و قلة في سينمة روايات جزائرية ذات صيت و وزن في الوسط الفني، باستثناء بعض الأعمال ك **"الأفيون والعصا" لمولود معمري و"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة** .

أقر الدكتور حمادي كيروم من جامعة الدار البيضاء (المغرب) في الملتقى الوطني الدولي حول الرواية و السينما بأن إشكالية الاقتباس السينمائي لم تعد مرتبطة كما كانت في السابق بمسائل الوفاء أو خيانة النص الأصلي أي الرواية، و أكد ذلك بقوله " : يصبح الاقتباس بين السينما والرواية عملا تشخيصيا يتوجه نحو خلق المعنى علما بأن النص الأصلي يملك ذاكرة داخلية خاصة، و عليه يكمن الاقتباس في تفكيك بناء النص الأصلي و إعادة بنائه أو إعادة التوزيع في شكل أخر بعد مسار لفك الشفرات."، فما التشخيص؟

أولا: التأثيل المصطلحي للتشخيص

نستهل هذه الجزئية بتأثيل مصطلح التشخيص:

عادة يستخدم هذا المصطلح في العلوم التجريبية و خاصة في مجال الطب؛ حيثما يُعتمد على دقة الوصف؛ فالتشخيص لغة: "يقال شخَّص الجرح: إذا ورم، و شخَص بصر فلان: إذا فتح عينه وجعل لا يطرف، و شُخوص البصر: ارتفاع الأجفان إلى فوق، و يقال شخَصَت الكلمة في الفم: إذا ارتفعت نحو الحنك الأعلى"، "و شخَّص الشيء إذا عينه و منه تشخيص الأمراض عند الاطباء، و شخص النجم إذا طلع "4 فنقول شخَّص الشيء أي: عاينه و فحصه ودقق في جزئياته و أتقن وصفه، كتشخيص الطبيب للمرض.

أما اصطلاحا فلم يبتعد معنى مصطلح التشخيص كثيرا عن الدلالة اللغوية ، فعلميا هو " النشاط العلمي الذي يصف الظواهر أو الأحداث المختلفة ،ويقوم بجمع الحقائق والمعلومات عنها، ووصف الظروف الخاصة بها ، وتقرير حالتها كما هي في الواقع، وعادة لا تقف البحوث الوصفية عند حد الوصف أو التشخيص الوصفي، بل تهتم بتقرير ما ينبغي أن تكون عليه هذه الظواهر أو الأحداث، وذلك في اطار قيم ومعايير محددة ،ومن أجل جمع البيانات والمعلومات للبحوث والمعلومات للبحوث الوصفية ،تستخدم أدوات و أنماط عديدة كالملاحظة ،المقابلة ،الاستبيان "5، فالتشخيص كمصطلح مستقل بذاته لم يظهر له أثرا في الدراسات العربية السابقة ،بالرغم من وجوده كإجراء بكثرة في التراث الأدبي العربي ، فهو مصطلح حديث النشأة ولد من رحم الدراسات الغربية انطلاقا من عوالم البحوث العلمية التي تعتمد على الدقة في الفحوص و الضبط الأدق للظواهر.

هذا عن التشخيص من منظور علمي أما التشخيص من منظور نقدي و بلاغي " هو إبراز الجماد أو المجرد من الحياة ، في ضوء الصورة بشكل كائن متميز بالشعور و الحركة و الحياة "6، و هذا يعني أن التشخيص هو أنسنة الأشياء المجردة أو الجامدة و إعطائها صبغة الحياة ،أو نسبة صفات البشر للأشياء المجردة التي لا حياة لها مثل " مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع و تتكلم و تستجيب في الشعر و الأساطير"7..و كأن السارد يتعمد الاشتغال في منحى بلاغي بحث و بناء عمله السردي على الاستعارات و الكنايات و التشبيهات و التخييلات ، إذ يتجلى التشخيص في العمل السردي في كونه " طريقة سردية تقوم على نعت موضوع /وحدة مجردة /كائن غير انساني بنعوت تسمح باعتباره فاعلا يمتلك برنامجا سرديا "8 ، جاء

هذا التعريف شاملا لجل ما يسلط عليه التشخيص من ضوء ،من وصف و نعت و تصوير لحركات شخصيات و سلوكياتهم و انماطهم وأبعادها ،إذن هو "مجموعة التقنيات التي تفضي إلى تولد الشخصية ، يمكن أن يكون في الأغلب مباشرا (سمات الشخصية يمكن أن توصف بصفة وثيقة من قبل السارد او الشخصية نفسها أو شخصية أخرى) ،وغير مباشر (يمكن استنتاجه من أفعال الشخصية و تفاعلاتها و أفكارها وعواطفها ..الخ)،ويمكن أن ينهض على مجمل عرضي لسمات الشخصية الرئيسية أو يميل إلى تقديمه تدريجيا ،و يمكن له أن يؤكد على ثباتها أو ما يعتريها من تغيير أو يفضل النمذجة أو النمطية (يجعل الشخصية مطابقة لنموذج معين) أو على النقيض يجعلها نسيج وحدها و هكذا دواليك" 9، إذن فالتشخيص علميا يكون مطابقا للواقع أو دراسة بحتة لشيء واقعي ، أما في العمل السردي فيقترن بالتخييل أكثر من اتصاله بالواقع الذي يبدع في نسجه السارد ، و يكون إما تصريحا أو تلميحا ، فكلما أُحكم التشخيص في النص السردي كلما حقق السارد مبتغاه و بلغ ذروة الابداع .

أما وفقا للمصطلح الأرسطي "فهو اضفاء سمات نموذجية على وسيط، و التشخيص هنا يجب أن يأخذ في الاعتبار أربعة مبادئ :فالوسيط يجب أن يمتلك سموا أخلاقيا معينا :وينبغي أن يكون أو تكون بسمات لها علاقة وثيقة بالحدث، و يجب أن يمتلك أو تمتلك خصوصية أو فرادة أي : تكون فذة ،و يجب أن تكون مستقيما أي ثابتا في سلوكه "10 تلك هي السمات التي يستقيم بها مفهوم التشخيص وقف ما جاء به أرسطو ، و سبقها المعايير التي يقوم عليها في المجال البحثي العلمي ثم العمل السردي ،فلكل نظرته الخاصة للتشخيص ,و كل حدد معاييره الدقيقة التي يقوم عليها هذا الاجراء ، قد تختلف هذه الدلالات من منظِّر لآخر و ، ذلك راجع إلى المجال الذي حُصر فيه هذا المصطلح ، لكن ما يتفق عليه الكل ، قد ينطلق منه البعض و قد يصل إليه البعض الآخر؛ هو أن التشخيص عامة تقرير وصفي و تصوير دقيق لموضوع ما أو شخصية أو ظاهرة أو بنية معقدة،و هذا ما ننطلق منه في هذه الدراسة أما هدفنا الأسمى فملامسة التشخيص في الخطاب الذي يحيلنا على أنه فن من الفنون و نوع من التخييل في النص و بالضبط نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى اشياء لا تتصف بالحياة ، و به تلبس الطبيعة و كل الجمادات ثوب الانسان و تضفى عليها روح الحياة ، "وعدَّ الشيخ الطوسي (460هـ) التشخيص ظاهرة فنية و أسلوبا من أساليب التجوّز بالكلام، وأشار إلى شيوعها في العربية عامّة والشعر العربي خاصّة، ومنه قول جرير:

لما أتى خبر الزبير تواضعت******** سورُ المدينة والجبال الخشّعُ**

فشخّص السور والجبال، إذ نسب إليها (التواضع) الذي هو صفة من الصفات الإنسانية العقلية، ومن ثَمَّ وصف (الجبال) بأنَّها (خشّعُ)، والخشوع من الصفات الإنسانية النفسية، والسور والجبال من الكائنات الجامدة."11

حينما نقارن بين الشخصية في النص الروائي والشخصية السينمائية، نتذكر وبشكل مباشر مقولة كريستيان ميتز، أن الفن السينمائي ذو مدلول مباشر على العكس من الفن الروائي الذي لا يعتمد المدلول المباشر (الصورة المرئية في الأول، والكلمة المكتوبة في الثاني)، هذه المقولة تربطنا بالبناء الذي تكون عليه الشخصية سواء في الرواية أم الفيلم، ولكن في كلتا الحالتين تبقى الشخصية حاملة للمعنى، إلا أن ما يميز الشخصية السينمائية عن الشخصية الروائية هو كونها "وعاء يحمل الفعل ورد الفعل أكثر من كونه وعاء يحمل الفكر"12، فالشخصية السينمائية تحتاج إلى الفعل ورد الفعل لتوصل إلى المتلقي ما تحمله من أفكار أو قيم، وهنا تكمن صعوبة بناء الشخصية الحاملة للأفكار في السينما، لأن الحوار أو الصوت من خارج الكادر لا يعد الحل الأمثل لبناء الشخصية قدر اعتماد صانع العمل للفعل ورد الفعل لإخبارنا، فلو طالعتنا شخصية سينمائية لتقول إنها تحمل أفكارا أو تمثل جملة أفكار فلسفية، فيجب أن ينعكس ذلك على سلوكها أي أفعالها، في حين يمكن

للشخصية الروائية أن تخبرنا طالما أن عملية السرد الكلمي هو السمة المهيمنة على النص الروائي13.

ثانيا: التشخيص الروائي و السينمائي:

الشخصية في الخطاب الروائي ليس بالضرورة أن تكون شخصا حقيقيا، فمكن أن تكون كائنا حيا كالحيوان أو النبات أو مكون من مكونات الطبيعة كالجبال أو الاشجار أو الشمس .. فالتشخيص في العمل السردي و منه الرواية يترجم حضور شخصية بمفاهيم معقدة أو عادية ذات أبعاد مختلفة "فأن تكون الرواية تشخيصا فذاك ما يميز جنسها الأدبي ويؤسسه ،فمنذ القرن التاسع عشر أقرّ بعض الفلاسفة بأن الرواية بمعناها الحقيقي تقتضي أيضا رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة التي تبدو موادها العديدة وعمقها المتنوع في دائرة الفعل الخاص الذي يتوسطها " 14، فالتشخيص في الرواية يعني وصف الواقع ومشكلاته ؛و من ثم فهو مفهوم مرتبط بالاتجاه الواقعي لكن بشكل تخييلي و تمثيلي و كأنه رسم و تصوير لواقع الحياة بأشياء مجردة تنسب لها الحياة ؛"و قد طرح رولان بارت اشكالية بارت إشكاليّة الرّواية الواقعية في علاقتها بالتشخيص قائلاً "يبدو التمثيل المطلق للواقع" والقصّ المجرّد لـــ"ما يحدث أو "ما حدث" كأنّه مقاومة للمعنى وتؤكّد هذه المقاومة التّعارض الأسطوري الكبير بين التّجربة المعيشة (الحيّ) والمعقول.. كما لو أنّ الذي يعيش لا يمكنه أن يدلّ والعكس بالعكس.. وقد أجاب ريفاتير عن هذه الإشكالية إجابة غير مباشرة قائلاً: ليس التمثيل الأدبيّ للواقع أي للمحاكاة إلاّ الخلفيّة التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلاً للإدراك، وهذا الإدراك ردّ فعل على ثقل المعنى أو تشويهه أو ابتكاره ويكون النقل عندما ينزلق الدّليل من معنى إلى آخر وتحلّ كلمة محلّ أخرى، كما في الاستعارة ويكون التشويه، عندما يكون هناك غموض أو تناقض أو لغو"15.

إن تغير الشخصية من موضع لآخر (من روائية إلى سينمائية) و انتقالها من السكونية السردية المتخيلة إلى الحركية المصورة و المجسدة على الواقع يحتم عليها التأقلم وفق هذا التغير، الذي يتطلب تفاعلا و حركية تثير انتباه المتلقي تماما مثلما يفعل النص الروائي بالقارئ حال قراءته لوقائع هذه الرواية، والممثل في السينما دائما ما يحاول تشخيص الأدوار بتلقائية وتفاعل كلي مع الدور الذي يؤديه، "فعلى الممثل أن يضبط نفسه وأن يهضم دوره (داخليا) ليعيده محققا من جانب شخصيته نفسها. وهكذا، نرى أنه إذا كان الممثل غالبا ما يمثل على المسرح فإنه على الشاشة إنما يبدع"16، فخبايا الشخصية في الرواية تكون مضمرة ومخفية بين سطور الكلمات والتعابير في الرواية، أما السينما باعتبارها فنا يقوم على الأداء ف"تحاول الكشف والتجسيد والإبراز لعديد من حالات الإنسان المؤدي، سواء كانت هذه العمليات معرفية (كالتفكير والخيال) أو وجدانية (كالخشية والقلق والحقد) أو اجتماعية (كالإعجاب والتعاطف) أو دافعية (كالرغبة في التمكن والإنجاز والتفوق والسيطرة) أو كانت غير ذلك من العمليات"17

"تغيرت وظيفة الوصف في الرواية الحديثة، فبدلاً من وضعه السابق الذي كان الوصف يملأ صفحات طويلة يمكن ببساطة إزاحتها من العمل صار الوصف هنا تشخيصياً دقيقاً يعكس البعد الخفي للشخصية الواصفة أو لأحد الشخصيات الأخرى"18، و من أمثلة التشخيص في الرواية نجد الروائية **لطيفة الديلمي** تستحضر في روايتها "من يرث الفردوس" التشخيص عندما تتحدث عن البطلة "مزينة" التي تتحول من شخصية حقيقية إلى شخصية متخيلة أُلبِست ثوب الحياة المجسدة في صورة الماء ، تقول الراوية : "قال لها: لو حيل بيني وبينك لجفت العروق وضمر الجسد، لولا أنك معي وفيَّ لأحرقني الظمأ وقضيت مهزوما"19، و تضيف في موضع آخر: " عندما نزل سحبان الماء وحاذاها لم يجرؤ على لمسها كانت تبدو مثل فكرة أو حلم، خشي إن هو مد يده إليها أن تذوب وتتلاشى"20 تتحول المرأة، بفعل استراتيجية الماء التي تأخذها في النسيج السردي، إلى صورة وفكرة مُلهمة، فـ»مزينة» بالنسبة لـ»سحبان» هي الحب المستعصي، والحلم المطارد في فضاء مدرارة، ولهذا،

حين يشتغل منطق القوة والتخويف في «مدرارة»، تتحول المرأة إلى عنصر مُلهم، وصورة توقظ فكر الرجل، وتجعله يبحث عن سبل تحويل الصورة إلى واقع21، هذا المقطع السردي يترجم تشخيص الانفعالات النفسية التي يشترك فيه كلا من الشعور و اللاشعور و الاحساس و حواس الجسم ، حيث تظهر المرأة بصورة مغايرة تماما عن الواقع ، فتعريها الروائية من سماتها الواقعية و تلبسها حياة من نوع آخر (البعد المائي).

إذا كانت الرواية تحتاج لوصف شخصية ما إلى مساحة سردية –مجموعة صفحات مثلا– فإن السينما كوسيط بصري يتميز بخاصية الاختزال و"الانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية "22 تجمع أطراف المساحة السردية في إيقونة أو إيقونات واصفة مختزلة وموازية للوصف السردي .

نأخذ مثالا آخر جاء في رواية التابوت لعبد الله الغزال التي نالت الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للابداع العربي سنة 2003 ، حيث برز فيها تشخيص الحواس في معظم الأحداث و المشاهد ،حيث عكس من خلالها تجربته الروائية المتخيلة فحقق بذلك النضج الفني و الابداعي في هذا الخطاب الروائي ، و مثال ذلك قوله : " اتخذت الفوضى سبيل الركود. خرق الركود زئير تصاعد. دمدمة خارقة كأنها خرجت من جوف العدم. تدافع صداها في المكان. بعثر طبقات السراب المتألقة. اختلط مع الأزيز المكتوم المتقطع القادم من الطريق السريع البعيد حيث تلهث الشاحنات الثقيلة العابرة"23، هذا المقطع بالذات مثقل بمواضع التشخيص الوصفي، فاسناد فعل الاتخاذ للفوضى يعد تشخيصا لها عندما قال الراوي " اتخذت الفوضى سبيل الركود " ، حيث ألبسها ثوب الكائن البشري الذي يتخذ سبيلا لنفسه ، فبدت و كأنها انسان يتخذ قرار بعد طول تفكير فاستقرت على فكرة الركود، و الشيء نفسه لما قال : "خرق الركود" منح صفة الخرق الخاصة بالانسان للركود ، و قوله : "بعثر طبقات السراب ".." تلهث الشاحنات الثقيلة ..، تجلى التشخيص لما نسب الراوي " البعثرة و اللهث "صفات من صفات الكائنات الحية و خاصة الحيوان لأشياء مجردة "طبقات السراب و الشاحنات الثقيلة" و كأنه لا يتحدث عن جمادات و إنما يخاطب كائنات تحس و تعقل، "فثمة دائماً في الرواية كائن لغويّ أو غير لغويّ يشخّص وبالتالي يصبح التشخيص مفهوماً إجرائياً أساسيّاً يسم الرّواية باعتبارها جنساً سردياً ومن خلاله يمكن أن نرسم خطاً بيانياً يعكس تطوّر الرواية العربية الحديثة وتنوع اتجاهاتها"24، فبالتشخيص الوصفي تحقق الخطاب الروائي و الفني في آن واحد .

إن استقلالية السينما كفن، طرحت إشكالية الاقتباس وتحويل المتن الروائي من الرواية إلى فيلم، أضحى العكس صحيحا بفضل دينامية وفعالية السينما التي أثرت على الرواية المعاصرة و تمظهرت تقنيات السينما على صفحاتها وخاصة تقنيات المونتاج، الأمر الذي يدل على مدى تطور وخصوصية وفعالية أدوات السينما ومكانتها إلى جنب الفنون الأخرى .إن لغة الرواية لغة شاملة تشتغل الدلالة فيها ضمن نظرية العالامات أو السيميوطيقا وتتميز بمعجم من أهم خصائصه التكثيف الدلالي لعلاماته والمعنى يتوالد في سيرورة كثيفة الدلالات تعتمد على الخصائص العالمية للغة السينمائية25.

على الرغم من أن الفيلم السينمائي اقتباس متن روائي بتقنيات و أدوات تفعل عملية الاتصال والتدلال بين عناصر الرسالة، إلا أن السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفني أثرت على الرواية المعاصرة؛ فقد رأى النقاد أن الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا أي كتابة النص بالاعتماد على الوصف السينمائي، فتصبح الرواية مجموعة من الاحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة في نقل محايد للواقع ويتميز بكونه خاليا من التعليقات "26 ويسمى ذلك بعين الكاميرا، ومن تأثيرات السينما على الرواية المعاصرة استعارة الاخيرة لتقنيات المونتاج الذي أضاف لتقنياتها البنائية إمكانيات جمالية أخرى؛ حيث يتم وصل اللقطات السينمائية مع بعضها، وتسمى هذه العملية في بدايتها " بقطع اللقطات ولصقها، وتسمى في مرحلتها الأخيرة بضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها "27 لتبقى تقنيات فاعلة استفادت منها الرواية المعاصرة في مسارها التجريبي.

ثالثا: سينمة الرواية

إن تقنيتي الزمان و المكان من أكثر التقنات التي تحول الرواية إلى مشـــاهد متحركة مرئية فبينيما يتم الاعتماد التام والمتبادل في أشكال التصوير الفني ، وفق **كرونوتوبات** chronotope (زمكانات)مختلفة ، تصوغ الواقع وتخلق صور العالم ، وتتحد في تلك الكرونوتوبات الأزمنة المجردة مع فضاءات جغرافية غير محددة28، و مثل ذلك يجري في الفيلم ، الذي هو صورة بصرية تمتد عبر سياق من اللقطات المتتابعة" يدخله العنصر الزمني ، لا لكي يربط بين لقطات في سياق ما ، بل انه أيضا يدخل في نسيج كل لقطة على حده : فالمدة القصيرة على- سبيل المثال تصلح لابتسامة اللهو ، والفترة متوسطة الطول تلائم وجها غير مكترث ، أما اللقطة التي تستغرق فترة طويلة نسبيا فهي تلائم تعبيرا محزنا29، فاللقطة تحتاج إلى استنفاد ذاتي كي تحل محلها لقطة جديدة وهذا حال الرواية التي تجعل المضمون متناغما مع الزمن ، والمادة الخام متشكلة في إيماءات محسوسة مترابطة في سياق زمني يضع القارئ في حالة الاندماج القائمة على الاقتناع والتصديق.

نستحضر هنا مثالا ورد في مقال لهيام عبد زد عطية موسوم بالتقنيات السينمائية في الرواية الحديثة: "يقول الروائي مثلا :فتحت النافذة فشاهدت شجرة الصفصاف كئيبة بائسة، تتمسك بحزن تحت زخات المطر ..أو إذا قال: تبسمت لي لأول مرة فشعرت بالخدر وبقيت واجما أفتش في ملامحها ع سبب وجيه لابتسامة ملائكية ..فهاتان العبارتان من تسلسل سردي طويل، يفتحان مشهدا متكاملا بالصورة والصوت للفعل ورد الفعل، ثم ما يتلوه من انفتاح ذهني وتوحد مع الحدث.
هذه الأقوال في الحدث السينمائي تكون هي هي، فلا نحتاج من البطل قول ذلك، وسيكتفي المخرج بأن يظهر شجرة الصفصاف تحت زخات المطر، عبر لقطة متوسطة تكون النافذة هي زاويتها ، بيد أنه سيتصرف بقوة الريح المرافقة للمطر، وبالإضاءة الملازمة لمواقعة ، وبجزئيات المكان الذي تقف فيه الصفصافة ، و لربما سيستبدل الصفصافة بشجرة أخرى تكون مستقرة في المكان المختار ، وحين ذاك سيلتزم المشاهدون بتلك الصورة وسينشغلون بتداعياتها النفسية والعاطفية ، بينما في الرواية سينشغلون بصناعة الموقف وفق إحداثيات السرد أولا ، ثم سينتقلون إلى تلك إلى تلك التداعيات ، وقيمة الأمر ستبقى راسخة بذهن القارئ الخلاق أو العادي ، فمع الرواية نكون أمام غابة من الصفصاف و سيل من المطر بقدر عدد القراء ذاتهم"30.

الملاحظ هنا أن ثمة تداخلا و نزاوجا لدرجة التشـابك بين الزمن الروائي و الزمن السـينمائي، و دليل ذاك التشـابه التام في الترتيب و النظام و المدة و التواتر وقد وجد بعض نقاد الرواية كيمنى العيد مثلا التي اعتمدت على طروحات تدوروف في كتابها تقنيات السرد ، أن الترتيب على مستويين: الأول ؛مستوى الوقائع أي المتوالية الزمنية للأحداث ، والآخر يتم وفق إرادة الكاتب ، أما المدة فينصب اهتمامها على سرعة القص وعلاقته العمل كتابيا ، وتجري على مستويات31 هي كالتالي:
1-القفز: يكون الزمن على مستوى الأحداث طويلا، أما على مستوى القول فهو جد موجز ، و هو تقنية سينمائية ، إذا يكون المشهد موجزا مقارنة بالأحداث.
2-الاستراحة: و اكثر ما نجده في الوصف، فالوقائع قليلة بينما القول أطول بكثير، و تلك المدة في السينما تكاد تكون غير موجودة لان الزمن لا يتوقف، و لحظات الصمت في اللقطات و المشاهد تكون مغذية لنسغ السيناريو ، و كثير منها مما لا يحمل حدثا أو حوارا يعمق من مستوى الادراك و التفاعل، لان الصور لا تقطع الحدث مهما كانت(سريعة ، أو عابرة ، أو موجزة ، أو عامة) أنما تدعم القص بشكل من الاشكال .
3-المشهد: و فيه يتساوى زمن السرد مع وقوعه، و هذه التقنية في السينما تعني "سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها البعض، أي: مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم، يربط بينها عنصر ما مشترك"32، فهو مقدار الزمن الذ ي تغطيه –افتراضا-

الاحداث و المواقف المروية ، و هو أحد سـرعات السـرد إلى جانب الوقفة و الثغرة و التمطيط و التلخيص ، و هو بذلك متضمن للحوار و يتساوى في السرد مع زمن الوقوع .

4-الايجاز: أي أن الراوي يسرد في بضعة أسطر أو في عدة مقاطع ما مدته سنوات عدة أو أشهر أو ايام، و يحدث الامر نفسه في سيناريو النص السينمائي.

5- التواتر: يتعلق بقانون الاحداث و تكرارها –حسب جيرار جنيت- ، فقد يسرد الراوي الحدث مرة واحدة أو يعيد تكراره عدة مرات، مستدلا بعدد وقوع الحدث ، و عليه فإن التواتر ليس خاصية الزمن فقط و إنما الاسلوب اسلوب أيضا"33.

الملاحظ أن آليات السرد الزمانية والمكانية مشابهة لمثيلاها في الفيلم ، بيد أن الزمن في الرواية يحمل سمة الديمومة والانفتاح ، لأنه مرتبط باللغة الممتدة في الكتابة والتأويل ، ويبدو المكان في الرواية موحشا مختزلا فاقدا لكثير من عناصره وجزئياته ، التي مهما بلغت مخيلة القارئ فإنه لن يلم بأبعاده الفيزيقية ، لأن طاقة المرء على الإلمام بالمكان الواقعي قاصرة ، وتبدو الذاكرة ممحاة لكثير من التفصيلات الصغيرة ، وماذاك إلا لأن ما يعنينا من أمر المكان هو اللحظة التي تمتزج بالفعل ، أما سوى ذلك فتتمة للصورة الكلية التي تفترضها الذاكرة افتراضا ولا تحيط بها ، من هنا وجب القول أن السينما تنتصر في استشعار المكان ورصده على الرواية، وتزيده مهما كان مبهما وضوحا وجاذبية ، بينما تلقي الرواية بثقلها على بؤرة يسيرة لربما تتشظى أبعادا مع كل قراءة جديدة34، فالزمن السينمائي كان في بدايته زمن دياكرونيا يبغي التقاط الزمن الواقعي لأحداث السرد المتتابعة ، لكن دأب إلى التخلي عن هذه النمطية و جنح نحو الانفتاح على اللعب بالأزمنة من خلال المونتاج المواد للحركية و الديناميكية المجسدة للصورة المنبثقة عنه ، فبالمونتاج تتحقق سيرورة النظم الزمانية عن طريق توالي اللقطات السينمائية تبعا لما تحويه الدلالة ،أما المكان في السينما كما الرواية يتسم بالتحديد "لأن المكان و المشهد البصري يقيدان المعنى ، ينصان عليه و يوحدانه "؛فكثيرة هي المشاهد و الصورة الوصفية التي تجيد تحديد المكان و تتسم بالدقة السينمائية.

نافلة القول:

نخلص إلى أن لكل من السرد السينمائي و السرد الروائي مميزاته الخاصة حتى و إن التقيا في الكثير منها؛ ذلك أن السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخّص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمدا في ذلك على تقنية المونولوج، في حين أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفي بالقبض على الصورة وهي تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي تُمْنَحُ لملامحهم؛ وهو أيضا ما لا يستطيع السرد الروائي أن يقوم به مهما اعتمد في لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، الذي ينجح أكثر في تحويل الواقعي، المادي إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا، أما العلاقة بين الفيلم و الرواية كشكل أدبي وعامل كثيف الدلالات استقت منه السينما وما زالت تعتبره أهم مصادر الحكي، تبدو "وثيقة بدأت مع السنوات الاولى من ظهور السينما عندما بدأت الأفلام تفكر وتعتمد على الكثير من الروايات العالمية خاصة مع المخرج **جورج ميليس** "حيث عرفت مجموعة من الروايات العالمية من مختلف اللغات ظهورا سينمائيا مثل :الجريمة والعقاب **لدستويفسكي**، الشيخ والبحر **لهمنغواي** و اوليفر تويست **لديكنز**، ومن الروايات العربية عرس الزين **الطيب صالح**، ثلاثية **نجيب محفوظ**،)الدار الكبيرة **لمحمد ديب**، العصا والعفيون **لمولود معمري**، و غيرها من الروايات التي تحولت صياغتها إلى حكي مرئي، فتزاوج النص الروائي و السينمائي أدى إلى توحيد الفنون و تلاحمها من أجل تقديم رؤية عاكسة ، حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع وأشكال الفن.

إن التأكيد على تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي، يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية، كما أن الفيلم يعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلق أفضل وأسهل

للرواية34، فالسينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها بالرواية و انفتحت عليها ، وذلك باستخدام تقنيات سردية محددة و مشتركة بينهما ك: عدسة الزوم و حركية الصورة و اختصار الزمن و تحديد المكان و الانزياح في اللغة ....، فنجدها تعتمد الدهشة و التشويق و الاستمالة في عرض الاحداث بغية سبك سيناريو محبوك من مقاطع سردية تشكلت في حلة لقطات، ثم ترتيبها و تحويلها من خلال عملية المونتاج إلى مشاهد سينمائية ، إذن انفتاح الرواية على السينما أو العكس هو انفتاح الفن الأدبي على الفن البصري و بالتالي سينمة العمل الروائي.

قائمة الاحالات:

1- الصالح مقفودة : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات المخبر أبحاث في اللغة و الأدب ، الجزائر ، ط1، 2008، ص 13

2 – أحمد محمد عبد الرحيم: دور الحكاية الشعبية فى تنشئة الطفل– المهرجان الثانى لفنون طفل الصعيد– الندوة العلمية المنيا ، مصر ، دت.

3 – رشا الصالح: الرؤية بين الرواية و السينما ، صفحة المنصة ، القاهرة – مصر ، نشر المقال بتاريخ 15 فبراير 2018، https://almanassa.com/ar/story/8178 ، تاريخ الأخذ : 2018/12/06

4 – ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شخص) ، اعداد و تصنيف يوسف الخياط و ندىم مرعشلي، دار لسان العرب –بيروت ، د ت ، ج 12 ، ص 99

5 – مي العبد الله :المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام و الاتصال :المشروع العربي لتوحيد المصطلحات، ط1،دار النهضة العربية ، لبنان، ، 2014،ص .76

6 – عبد النور جبور: المعجم الأدبي ، ط1، دار العلم للملايين –بيروت ، 1979 ،ص67

7 – مجدي وهبة –كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب ،(مادة شخص)، طبع في لبنان ،.1979

8 – سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، (مادة شخص)،دار الكتاب اللبناني –بيروت ، 1985، ص126

9 – جيرار برنس : المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ص 44

10 – م ن ، ص ن

11 – ينظر : أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي (460هـ): التبيان في تفسير القرآن، تحقيق وتصحيح: أحمد حبيب قصير: ج1 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت –لبنان ،د ت ،ص204.

12 – ماهر مجيد : البناء العلامي للشخصية السينمائية، جريدة الحوار المتمدن، العدد 2044، 2007/09/20م.

13 – ينظر : محمد فاتي ، التشخيص الروائي / التمثيل السينمائي، جريدة هيسبريس، 2017/10/14، ت أ، 2017/12/07 https://www.hespress.com/writers/367772.html

14 – هيغل: علم الجمال، نصوص مختارة، ص 52 / Hegel Esthétique, texes choisis p. u.f 1953، نقلا عن محمد الباردي ، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق ،2000، ص 11.

15 – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات موقع اتحاد الكتاب،2003، دراسات(www. awu/ Dam. org) ، فصل بناء الفضاء الروائي.

16 – لو دوكا: تقنية السينما، ترجمة: فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت . لبنان، ط1. 1972، ص: 86

17 – جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد: 258 . يونيو 2000، ص: 7

18 – محمد الباردي : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ص 11.

19 – لطفية الدليمي : من يرث الفردوس ، ط1، دار المدى، 2014، ص 06

20 – المصدر نفسه ، ص 17

21 – ينظر : زهور كرام ، روائية الحكي بين التشخيص و الأطروحة ، 2015، http://www.alquds.co.uk/?p=333192

22 – فراس عبد الجليل الشاروط: الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966 سبتمر 2004. /

http //:www:. Ahewar.org quest /23910=aid?asp.send 35

23 – عبد الله الغزال: رواية التابوت، دار الثقافة و الاعلام – الشارقة ، 2004، ص 01

24 – محمد الباردي :انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ،ص 11.

25 – سعيد عموري : من النص السردي إلى الفيلم السينماني –قراءة في اشتغال المصطلحات– الاكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية ب، قسم الآداب و الفلسفة ، العدد 13 ، جلنفي 2015، ص.21

26 – عباس خلف علي : النسق السردي السينمائي ، http://www.adadbfan.com/cinema/549.html

27– يوري لوتمان : قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2001 ، ص 69

28 – ينظر : جيرالد برنس : قاموس السرديات ، ترجمة : السيد إمام ، ص 32

29 –سعيد توفيق: الخبرة الجمالية –دراسة في فلسفة الجمال الظاهرلتية – الدار المصرية اللبنانية ، 1987، ص 235

30 – هيام عبد زد عطية :التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة ، جامعة القادسية /كلية الاداب –قسم اللغة العربية .

31 – يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضور المنهج البنيوي ، دار الفارابي بيروت –لبنان ، ط 3 ، 2010 ، ص 82./84

32 – دوايت سوين : كتابة السيناريو للسينما، ترجمة : أحمد الحضري ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2010 ، ص 62

33 – ينظر : يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضور المنهج البنيوي ، ص85-86.

34 – ينظر : هيام عبد زد عطية :التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة ، جامعة القادسية /كلية الاداب –قسم اللغة العربية

35 – ينظر : سعيد عموري : من النص السردي إلى الفيلم السينماني –قراءة في اشتغال المصطلحات– ص 18.

قائمة المصادر و المراجع :

– أحمد محمد عبد الرحيم: دور الحكاية الشعبية فى تنشئة الطفل– المهرجان الثانى لفنون طفل الصعيد– الندوة العلمية المنيا ، مصر، د ت.

– أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي (460هـ): التبيان في تفسير القرآن، تحقيق وتصحيح: أحمد حبيب قصير: ج1 ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت –لبنان ،د ت .

– جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد: 258 . يونيو 2000.

- جيرار برنس :المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ،دت .

- دوايت سوين : كتابة السيناريو للسينما، ترجمة : أحمد الحضري ، دار الطناني للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2010

- رشـــا الصـــالح: الرؤية بين الرواية و الســـينما ، صـــفحة المنصـــة ، القاهرة – مصـــر ، نشـــر المقال بتاريخ 15 فبراير 2018، https://almanassa.com/ar/story/8178 ، تاريخ الأخذ : 2018/12/06

- زهور كرام : روائية الحكي بين التشخيص و الأطروحة ، 2015، http://www.alquds.co.uk/?p=333192

- سعيد توفيق : الخبرة الجمالية –دراسة في فلسفة الجمال الظاهرلتية – الدار المصرية اللبنانية ، 1987.

- سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، (مادة شخص)،دار الكتاب اللبناني –بيروت ، 1985.

- سعيد عموري : من النص السردي إلى الفيلم السينمائي –قراءة في اشتغال المصطلحات- الاكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية ب، قسم الآداب و الفلسفة ، العدد 13 ، جلنفي 2015.

- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات موقع اتحاد الكتاب،2003، دراسات، فصل بناء الفضاء الروائي .(www. awu/ Dam. org)

- الصالح مقفودة : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات المخبر أبحاث في اللغة و الأدب ، الجزائر ، ط1، 2008.

-عباس خلف علي : النسق السردي السينمائي ، http://www.adadbfan.com/cinema/549.html

- فراس عبد الجليل الشاروط: الرواية والسينما،مجلة الحوار المتمدن، عدد 966 سبتمر 2004. /

http//:www: Ahewar.org quest /23910=aid?asp.send

- لطفية الدليمي : من يرث الفردوس ، ط1، دار المدى، 2014.

- عبد الله الغزال رواية التابوت : دار الثقافة و الاعلام – الشارقة ، 2004.

- لو دوكا: تقنية السينما، ترجمة: فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت . لبنان، ط1. 1972.

-ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شخص) ، اعداد و تصنيف يوسف الخياط و نديم مرعشلي، دار لسان العرب –بيروت ، د ت ، ج 12 .

- ماهر مجيد : البناء العلامي للشخصية السينمائية، جريدة الحوار المتمدن، العدد 2044، 2007/09/20م.

- مجدي وهبة – كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الادب ،(مادة شخص)، طبع في لبنان، 1979.

- محمد الباردي : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب دمشق، 2000.

- محمد فاتي :التشخيص الروائي / التمثيل السينمائي، جريدة هيسبريس، 2017/10/14، ت أ، 2017/12/07 https://www.hespress.com/writers/367772.html

- مي العبد الله :المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام و الاتصال :المشروع العربي لتوحيد المصطلحات، ط1،دار النهضة العربية ، لبنان، ، 2014.

-عبد النور جبور : المعجم الأدبي ، ط1،دار العلم للملايين –بيروت ، 1979 .

-هيام عبد زد عطية :التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة ، جامعة القادسية /كلية الاداب –قسم اللغة العربية .

- هيغل: علم الجمال، نصوص مختارة، Hegel Esthétique, texes choisis p. u.f 1953.

- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضور المنهج البنيوي ، دار الفارابي بيروت –لبنان ، ط 3 ، 2010 .

- يوري لوتمان : قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2001 .

التواشج الفـــــني والجـــــمالي بين الموسيقى والرواية العربية المعاصرة

قــراءة في رواية ممــلكة الفراشة لواسيني الأعرج

The Artistic and Aesthetic Interference between the Music and **the Contemporary Arabic Novel**: A Glance at Ouacini Al Aredj's « The Butterfly Kingdom »

د: متلف آسية (جامعة الشلف_ الجزائر)

ملخص:

تصـطخب روايات واسـيني الأعرج بمظاهر التماهي و التواشـج بين الرواية والفنون الجميلة الأخرى "كالموسـيقى والرسـم والنحت.." والتي رسمت أفقا متمردا جديدا يصبو الى تأسيس جمالية اختلاف جديدة في الكتابة الروائية المستفزة للقارئ الذي لا يمكنه تلمس هذه الجمالية وقيمة هذا التو اشج إلاّ في ظلّ وعي تام بأهمية هذه الفنون.

و لما كانت الموسيقى أرقى الفنون التعبيرية عن المشاعر والعواطف، لم يتردد الروائي في استدعائها كأداة فنية سردية تعينه على إحداث النشوة والمتعة والتّأمل في الحياة ، فإلى أي مدى يمكن أن تتناجز هذه الفنون وخاصة الموسيقى داخل الرواية ؟، هل يمكن لعالم يعج بالنوتات والألحان والأنغام أن يعزف على وتر الكلمات معاني الحياة في الرواية لتشكل عالما سرديا برزخيّا يســتحضــر من الكلمات والأنغام ما يحقّق تميّزه وتفرده ؟كيف يمكن للرواية كفن لغوي أن يمتزج ويتداخل وعالم غير لغوي وكيف تتجلى هذه الجمالية؟

انطلاقا من هذه الإشـكالات تروم هذه الورقة البحثية الى محاولة رصـد تلك الوشـائج الفنية والجمالية بين الموسـيقى و الرواية في "مملكة الفراشة " لواسيني الأعرج التي تفنّنت في إحداث إيقاع للرواية ومتخيّل للنغم.

الكلمات المفتاحية: التواشج _ الفن _ الموسيقى _الرواية .

Abstract

The novels of Ouacini Al Aredj are characterized by the interference between the novel and other arts, such as "music, painting and sculpture ..." This particular feature creates a new horizon that seeks to establish a new aesthetic distinction in novels writing in order to excite the reader who can not touch this aesthetics and feel the value of this interference only in a full awareness of the importance of these arts.

Since the music is the finest expressive art of emotions, the novelist did not hesitate to use it as a narrative artistic tool to create pleasure and contemplation in life. So, to what extent can these arts, especially music in the novel, be performed? Can a world full of notes, melodies and tunes perform the meanings of life in the novel to form a world of narrative and discourses conjuring up words and melodies to achieve its uniqueness and distinction? How can the novel as a linguistic art be combined and interfered with a non-linguistic world,

and how does this aesthetics manifest? Therefore, this paper attempts to trace these artistic and aesthetic interferences between the music and the novel in the "Butterfly Kingdom" produced by Ouacini Al Aredj which has created a novel rhythm and an imaginary melody.

Keywords : interference, art, music, novel

على سبيل التقديم:

إنّ أهمّ ما يُميّز الكتابة الروائية عموماً، أنها جنس أدبي قابل للخرق باستمرار، ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم، فتعكس وعيه و تصوراته، فالرواية كما قال بارت " موت ، وهي تجعل من الحياة قدراً ومن الذكرى فعلاً مفيداً ـــ ومن الديمومة زمناً موجها له دلالة"1، فهذا الخرق المستمر والبحث عن صيغ جديدة يحقق إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية وهذا ما يعرف اليوم بالتجريب* الروائي.

وعليه يُقترن التجريب بالإبداع لأنه يتمثل في "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ، فهو جوهره وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"2، فأساس الخطاب الروائي التطور والبحث المستمر عن عوالم جديدة وآليات سردية خطابية مغايرة لكل ثابت و نمطي، فالرواية المعاصرة والتي باتت لا تفارق التجريب "لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار لأنها –كما يقول باختين – غير قابلة للتقنين بطبيعتها ما دامت شكلاً يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته، ويعيد النّظر في كل الأشكال التي يستقر فيها، وهنا تكمن صعوبة الحديث عن معايير جمالية "نموذجية أو قارة"3، إذ تعد جنساً أدبياً مفتوحاً ينهل من مجموع الأجناس الأدبية وغير الأدبية على اختلاف طبيعتها ما يؤكد فضاءها التجريبي الذي يُشكل أفقاً مفتوحاً متطلعاً إلى إمكانات إبداع مختلفة متعطشة للمغامرة والمجازفة، يقول ميخائيل باختين: " "أن الرواية تسمح بأن تدخل الى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص أشعار ، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات ،نصوص دينية وبلاغية)"4 ، ما يؤكد فضاءها التجريبي الذي يُشكل أفقاً مفتوحاً متطلعاً إلى إمكانات إبداع مختلفة متعطشة للمغامرة والمجازفة ، فالرواية لا شكل لها لأن الحياة التي تصورها لا شكل لها ،أي أنها نص مفتوح غير محدد لتجدد الحياة لذا تصنف تصنيفا جماليا5.

إنّ الرواية بتواشجاتها الفنية و تعالقاتها النصية مع الأجناس الأدبية وغير الأدبية من الفنون (كالموسيقى والرقص والمسرح ...) تسعى بكل شغف الى تنويع لغتها والسمو بأساليبها الى أفق أرحب بل صارت ميدانا لتلاقي الأجناس والفنون والمعارف وتفاعلها معها وهذا ما يتجلى في الكتابات الإبداعية المعاصرة العربية منها والجزائرية .

1_ الرواية والموسيقى ورحلة البحث عن الجمالية :

حاولت الرواية كفن ـــأدبي متجدد قابل للخرق والتجريب إغواء الفنون الجميلة واستمالتها لتشكل ضمنها عالما فنّيا راقيا تستلذّه الروح وتستسيغه العواطف ، ومن هذه الفنون الموسيقى التي تعد من أكثر الفنون الجميلة تعبيرا عن البيئة التي تحتضنها وتعكس طابعها الثقافي والحضاري و الفني، "فمن أسمى مهام الموسيقى أن تعبر عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية ، وإيصال هذا التعبير الى مجتمعات إنسانية أخرى ومحاورتها ، وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها ، وحضارتها الفنية ، وقد أصبح هذا ممكنا على نطاق واسع بفضل وسائل الاتصال الحديثة ، وتنقل الفنانين عبر بلاد العالم "6

فإذا حاولنا تقصي تلك الوشائج بين الموسيقى والرواية أدركنا أن العلاقة بينهما كما يشير الناقد الفرنسي "ميشال بوتور" في مؤلفه "بحوث في الرواية الجديدة " أنهما فنان يوضح أحدهما الآخر ، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني "7، ويلّح في ذات المؤلف على هذه العلاقة ، إذ يطالب الروائيين بالإطلاع على الثقافة الموسيقية يقول:"إن على الموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الروايات كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية ، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين "8.

وتشترك الرواية والموسيقى في الطبيعة الزمنية التي تميزهما عن بقية الفنون ذات الامتداد الفضائي وهذا ما يؤكده الفيلسوف الألماني "لوسينق" بقوله :"أن الرواية هي فن الزمن ، مثلها مثل الموسيقى ، وذلك بالقياس الى فنون الحيز كالرسم والنقش "9، أما كل من "رولان بورتوف "وريأوئيليه"في كتابهما عالم الرواية يسيران الى أن الرواية "تعد قبل كل شيء فنا زمنيا بمستوى الموسيقى نفسها "10، أما كمال الريحاني فيشير الى أن المقطوعة الموسيقية مثلها مثل الرواية لا تتطلب لإنجازها مساحات مكانية، "إنها فعل تصريف الزمن والتلاعب به والتحكم في سيولته وتسلسله "11.

والجدير بالذكر أن الموسيقى لا تتواجد في الرواية بصورة محسوسة وصريحة كشخصية من شخصيات الرواية إن جاز القول فحسب ،بل تجعل من الرواية ذاتها بفعل إيقاعاتها ومعمارها ، مبدعا موسيقيا يقترب من أن يؤلف سيمفونية هائلة كتبت بالكلمات.12 ، فإذا أرادت الرواية أن تقدم تصورا عن الحقيقة البشرية أي أن تكون صادقة في عملها فينبغي "لها أن تكلمنا عن عالم لا يمكن أن تحدث فيه الموسيقى فحسب بل تكون فيه الموسيقى ضرورية وأن تظهر لنا كيف أن بعض اللحظات الموسيقية عند بعض الأشخاص من استماع ودراسة وتأليف هي مرتبطة بوجودهم ، ولو كان ذلك على غير علم منهم"13.

فتقسيم الرواية الى مقطوعات سردية تتحكم فيها بوليفونية الأصوات وتغير الأحداث والتلاعب بالزمان وتغيير المكان مع ذلك التغيير الذي يمس السينفونيات والمقطوعات الموسيقية، فتتغير الألحان وتختلف أنغام الآلات فكلاهما يسعى الى تصوير بواطن الذات الإنسانية في عنفوانها و هيجانها و هدوئها ، آلامها ، وتطلعاتها إنهما "فنا الحياة ".

ولا يفوتنا أن نشير بأن الموسيقى من الفنون التي تجاوزت حدود المسموع الى المكتوب حيث تمظهرت بصورة جلية في العديد من الأعمال الإبداعية ،الشعرية والقصصية والمسرحية والروائية من خلال توظيف آلياتها وتقنياتها وتوليفاتها الأسلوبية ،فلا غرابة من ذلك كما أشارت إيمان هنشري 14، لأن "الرواية قائمة على الكلام و"العلاقة بين الموسيقى والكلام علاقة وطيدة ،حيث أنها قد تنبثق منه وقد تطوره، وقد تضخمه كما أنه يمكن للموسيقا أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي ، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه ".15

2_ التواشج الفني الجمالي بين الرواية والموسيقى في "مملكة الفراشة لواسيني الأعرج":

تتميز نصوص واسيني الأعرج الروائية بتوظيفها لمختلف الأجناس الأدبية ، والمعارف والفنون إذ يسعى الى إقامة معادلة منطقية بين الرواية كفن إبداعي تخييلي وبين المعارف والفنون بخصوصياتها الفنية والمعرفية "فالسارد يخترق المسار الحكائي ،حيث يفرد صفحات عديدة وهوامش بعينها مقدما شروحات وتفاصيل دقيقة وتعقيبات عقلانية مقنعة ، وهو يقفز من سياق سردي الى آخر متوقفا عند علم معين أو تخصص ما ،ليس بغرض إظهار الخبرة بالمعرفة العلمية ،وإنما لاستنطاق المسكوت عنه" 16.

تعد رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج رواية قلقة مستفزة ، هي رواية اقتحمت بفعل التجريب حدود الكتابة التقليدية ،فتحولت الى نص مفتوح على بنيات سردية مختلفة من حكي وسرد ووصف وفضاء وشخصيات تتلاشى في محاولة البحث عن عالم أفضل وأجمل فحاول بناء أنساق ثقافية متعددة ما جعلها تتميز بجرأة الطرح ومحاولة الخوض في تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته الى جانب بنائها الفني المتشابك في صوره ولغته وأسلوبه هي رواية واسينية الميزاج و التيمات والأسلوب.

حاول واسيني في هذه الرواية أن يسيطر على مقاليد مملكته الروائية بأن يقيم مصالحة بين الواقع والفن متمسكا بتقنياته الفنية وتطلعاته الجمالية فسار على نفس خطى كتاباته السابقة في تبنيه فكرة التعبير عن مرحلة الحرب الأهلية في الجزائر وما بعدها وما خلّفته من دمار وخراب بين هيمنة إرادة الرصاص وغياب حلقات التواصل بين قاتل ومقتول يجمعهما وطن واحد فهي رواية حرب صامتة بلا ملامح ،إذ لا تنطفئ النار المشتعلة ولكنها تتخفى تحت الرماد في انتظار انفجارها المشهود ،فالكل يخاف من الكل والكل يحلم بأن ينتقم من الكل ، والكل يتربص بالكل يقول واسيني الأعرج: "**إن الحروب الأهلية بقدرتها التدميرية لا تغدو مشكلة بحدّ ذاتها فقط ولكن أيضاً بما تخلّفه من أحقاد وشكوك تدفع الناس حتى بعد انتهائها بسنوات إلى العزلة**"17، وهذا حقيقة ما فعلتْهُ "ياما" الشخصية الساردة في الرواية والتي صنعت عالماً خاصاً بها من خلال موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك، وولعها الشديد بموسيقى الجاز وعشقها للعزف على آلة الكلارينات تقول "ياما " "**أحب جدا آلة الكلارينات، أشعر أن بيني وبينها نفسا من أنفاس الآلهة مع أن الأمر في البداية لم يكن سهلا** "18

فقد حاولت ياما الهروب من عالمها الواقعي باندماجها في عالم مختبرات الأدوية بعد مقتل والدها، بينما اختارت أختها المنفى نحو مدن الشمال ونسيان أرضها برغبتها، أما والدتها فانغمست في عالم الأدب والروايات الفرنسية بعيداً عن العالم الخارجي، وغرقُ "ريان" في المخدرات، فهل اختارت هذه العائلة النهايات التراجيدية والمآسي بإرادتها، أم هي العزلة التي فرضتها الحرب الأهلية التي شعلت نيراناً لم تنطفئ بل اختفت تحت الرماد فأكبر وهم نعيشه بعد انتهاء أي حرب هو اعتقادنا بأنها فعلاً قد انتهت ، فالحرب ثلاثة أنواع كما ذكر واسيني الأعرج". **الحرب ثلاثة أنواع : حرب معلنة ومميتة تحرق وتبيد على مرأى الجميع ,نهايتها خراب كلي وأبطال وطنيون وقبور على مرمى البصر ,وحرب أهلية تحرق الأخضر واليابس يكيد فيها الأخ لأخيه ولا يرتاح إلا إذا سرق منه بيته وحياته وحبه وأسكن في قلبه حقدا لا يمحى سيوقظه قتلة قادمون يشيدون به خرابهم السري، وحرب أخيرة هي الحرب الصامتة التي لا أحد يستطيع توصيفها لأنها من غير ضجيج ولا ملامح، وعمياء كلما لامسناها غرقنا في بياض هو بين العدم والكفن . فالحروب ، أيا كان نوعها ليست فقط ما يحرق حاضرنا ، ولكنها أيضا ما يستمر فينا من رماد حتى بعد خمود حرائق الموت في ظل ظلمة عربية تتسع بسرعة الدهشة والخوف**".19.

ففي ظلّ هذا الصراع الاجتماعي والسياسي والنفسي استدعى واسيني الأعرج الموسيقى كفن جمالي وكمتنفس تمارس فيه الشخصية الرئيسية "ياما " عالمها المنشود ، فتفاعلت الموسيقى مع الرواية من خلال ولع بعض الشباب الجزائري المثقف بنوع موسيقى منتشر عند الغرب هو موسيقى الجاز التي كانت تعزفها فرقة "ديبوجاز" . وكانت "ياما "تعزف على آلة الكلارينات التي كانت متعلقة بها تعلقا روحيا وجدانيا تقول "مايا""**كبرت مع الكلارينات حتى صعب علي الانفصال عنها، كانت وجداني العميق ووسيلتي الانتقامية من الجلافة والموت** ..."20 مذكرة بأشهر عازفيها العالميين والذي استدعى الروائي للتعريف بهم عتبة الهوامش فكان شارحا مفصلا ساردا لثقافة وأصل هذه الآلة الموسيقية التي تحمل مواصفات ياما ذاتها التي تتمثل في البحث الدائم عن بوادر الفرح والأمل ، فقد استحضر واسيني الأعرج مقولة للموسيقار الفرنسي "أندري غريتري"

ليكشـــف عن ذلك التشـــابه بين "ياما" وآلة الكلارينات يقول "أندري غريتري": "**الكلارينات هي التعبير الأدق عن الألم عندما تنبعث منها أنغام الفرح تضفي على ذلك لمسة من الحزن ،لو كان يسمح بالرقص في السجون كنت طلبت أن يتم ذلك على أنغام الكلارينات** "21، فهذه الآلة القوية تحمل صـــوت الحب البطولي ،تســـتعيد في حالة الإنفراد النعومة و الإنخطاف والعذوبة الغامضـــة ، وهذا ما يتجلى في شـــخصـــية ياما هذه الفتاة التي حاولت النجاة من واقع أليم بعد مقتل والدها، إلاّ أن ياما حاولت دائما أن تتغلب على ما تعيشه من آلام وأحزان ومآسي لحبّها الشديد وتمسكها بالحياة وأملها في وجود حياة أفضل تتمثل في الموسيقى والحب .

إذا كانت الموسيقى كفن جمالي يتميز ببوليفونية الأصوات واختلاف الآلات وأنغامها نجد واسيني الأعرج يعزف سينفونية لغوية بنظام موسيقي تختلف فيه الآليات وتتعدد الأنغام التي تحدد هوية المقطوعات اللغوية الفنية إذ عمد إلى استحضـار عدد كبير من النصـــوص ليخلق نوعا من التمازج و التعالق بينها فينتج نصـــا جديدا بلمســـة فنية جمالية ، من ذلك إدماج بعض مقاطع فرنسية مترجمة بالعربية تنوعت بين الشـعر ومقاطع روائية غربية مع الإشـارة الى مصـدرها وكذا ترجمتها في الهامش الذي لعب دورا مهما في هذه الرواية ، ولأن واسيني الأعرج وكما تعودنا على كتاباته منبهر بالأدب الفرنسي وبنصوصه المثقفة ،كان للشـعر الفرنسـي حضـور متميز وفعّال داخل متن هذه الرواية ، فقد اسـتثمر واسـيني قوة الشـعر وجماليته في التعبير على بعض المواقف التي تحمل احساسا مريرا منكسرا وهذا ما قالت به الشخصية الرئيسية "ياما" في حوارها مع "ديف" أثناء تنظيم فرقة "ديبو_ جاز" من جديد ليأتي صوت "مولودجي" ناعما وحزينا عن قصيدة "الرئيس "لبوري سفيان" يقول: فيها "بوريس"

Monsieur le président
Je viens de recevoir
Mes papiers militaires22

إن استحضـار هذه القصيدة في اعتقادنا هو محاولة للكشـف عن المعاناة التي يعيشـها الشـعب جراء الإغتيالات التي كانت تمارس ضـدهم تلك الفترة فقد اسـتندت "ياما" لهذا النص لتحدد موقفها الرافض اتجاه قضـية التجنيد العسـكري الذي فرضـته السلطات الجزائرية لمكافحة الإرهاب .

اضافة الى أشعار أخرى كانت ترددها "ياما" مع "ديف" تقول كنا نردد معا نشيدنا العميق :

Dans notre si beau pays, nous aimons la danse
Nous aussi, on déteste les guerres
On aime le tango
Le tango n'est pas l'apanage des forts
On prend une bierre tango, on voit mieux la vie
Et on danse avec les chimères sur le pont des morts23

فقد اسـتدعت "ياما" أيضـا هذا النص الشـعري للتعبير عن الحزن الشـديد الذي كان يكابد فؤادها ، فطبيعة الشـعر سمو الإحســاس وقوة العاطفة .ناهيك عن ثقافة "مايا" الغربية وهذا ما يتجلى بوضـوح بين صـفحات الرواية فعزفها في فرقة "ديبو جاز" على آلة الكلارينات، والموســيقى التي تحدثها هذه الآلة في تجانســها مع الآلات الأخرى وعلى الرغم من إدخاله لآلتي

"الأمزاد والقمبري" وهي آلات موسيقية صحراوية جزائرية ما أضاف لهذه الفرقة لمحة محلية أمازيغية إلا أنها تبقى غريبة عن الموسيقى العربية وعن ثقافتنا العربية.

بيد أنه لم يخف إعجابه الشديد بالموسيقى الأندلسية العربية في رواية "البيت الأندلسي " التي زاوجت بين لغة القص والسرد وبين الوصلات الموسيقية المختلفة الذي اتضح فيما قامت به شخصية لالة سلطانة بلاليوس 24 ، التي جعلت بيتها قبلة لكل محب للموسيقى العربية الأندلسية الأصيلة والتي تمثل هوية العربي الأصيل والجزائري المتشبث بعراقة أصوله وفنه، فحدث التّواشج بين الماضي والحاضر عن طريق حبل سري جمعهما وهو فن الموسيقى.

وما يشير الى قصدية توظيف هذه القصائد في رواية "مملكة الفراشة" هو ترجمة الروائي لكل النصوص باللغة الفرنسية الى اللغة العربية في هوامش الصفحات التي ضمنها مثل هذه التوليفات اللغوية ، ما يدل على وعي الروائي وتعمده هذا الدمج لأجل كسر السياق الأسلوبي للنص ومفاجأة القارئ بهذه التقنيات التجريبية المتمثلة في المزاوجة اللغوية والتي لقيت في الحقيقة جدلا كبيرا بين الدارسين ، إلاّ أن كمال الريحاني يرى أن القارئ الذي يتقن كل اللغات ولو بدرجات متفاوتة ،سيتوقف عند تلك النصوص ليتحسّس طبيعتها وظروف نشأتها وعلل توظيفها في النص الإبداعي ، وهكذا تعطي تلك النصوص مبررا للمتلقي حتى يترك الأحداث ويفكر في فعل الكتابة وعملية الإبداع ذاتها وهذا من شأنه أن يعطي النص الروائي حركة دينامية فيصبح نصا متحركا على الدوام"25، ونعتقد بأن الإكثار من توظيف هذه النصوص باللغة الأجنبية فيه نوع من التفكك في نسيج العمل الإبداعي.

والجدير بالذكر أن واسيني الأعرج ينتقل من الشعر الى النثر ومن النثر الى الشعر بسلاسة وبحرية تامة دون أن يؤثر ذلك على البناء الروائي بل يحدث الصدمة لدى المتلقي فتسللت الغنائية الى المقاطع السردية بحيث انغمس النثر في الشعر ليتحول الخطاب السردي الى خطاب شعري دون أن يتجاوز حدود الجنس الذي ينتمي إليه ،ونقف عند بعض المقاطع الشعرية في الرواية على ألسنة الشخصيات من خلال حواراتها ومنلوجاتها التي تعبر عنها بمشاهد نثرية ، فيتناجز الشعر مع النثر في علاقة حميمية تفاعلية تخصب عن انتاج جمالي فني ينير سراديب هذه الرواية، فهذه الصورة تكشف بجلاء تشابه الموسيقى كفن إيقاعي والرواية كفن لغوي إذ أن مجرد الانتقال السلس بين الشعر والنثر داخل الرواية يذكرنا بتلك الأنغام التي تصدرها الآلات الموسيقية على اختلاف نوتاتها وإيقاعاتها ، والتي تسعى بدورها الى إحداث المتعة والمفاجأة لدى السامع فتصدر هذه الأنغام متواترة تواتر الحياة في غضبها وبهجتها وتمردها وانصياعها وحالها كحال الرواية .

ولعل هوس واسيني الأعرج في توظيف الموسيقى داخل الرواية وخاصة في أعماله المتأخرة "كرمل الماية " و"سونتا أشباح القدس" و" مملكة الفراشة " ما هو إلاّ وعي فنان راقي بضرورة استثمار هذا الفن لما له من فاعلية خلاقة لعوالم سردية جديدة ، تنبثق من وعي مؤمن بضرورة المجازفة والتغيير من جهة والبحث عن متنفس للتعبير عن خلجات النفس ومعاناتها وتطلعاتها من جهة ثانية تقول ياما" **عودتي الى فرقة ديبو_جاز Depot_jazz أراحتني كثيرا هي بيتي وذاكرتي حتى ولو غاب اليوم عن الفرقة الكثير ممن كنت أحبهم ...أنستني هم الركض بين مختلف الإدارات لتوقيف قرار غلق الصيدلية التي أحرقتها حربهم الصامتة وتحمل ثقل البيت ومتاعب أمي فيرجي التي تعيش بين الوهم والنوم ..."26**

فقد اخترقت الموسيقى مسار الأحداث في الرواية فانصهرت داخلها النوتات والألحان مع الوقائع والأحداث فقالت الموسيقى ما لم تقله اللغة .بل يعزفه القلب والوجدان. تقول ياما: "**انتابني تدخل همس المطر الذي كان ما يزال ينهمر في داخلي ، الأغنية التي ولدت من موت لم يحدث وحياة ظلت زمنا طويلا معلقة في الفراغ ، كنا نغنيها في فرقتنا وتحولت مع الزمن الى نشيد للحياة والى الشباب المنكسر ، بعد أن فشل نهائيا فس أن يجد وطنا بديلا :**

"تسرق منّا الأحلام

عبثا نبحث عن سفن تقتلنا،

عن رياح تعزف بحواسنا وشمسنا

في بلادنا نحب الرقص أيضا،

نحب التانغو كثيرا ،

لكن لا أحد يدعونا للرقص على جسر العشاق

التانغو ليس للأغنياء فقط،

نشرب بيرة تانغو و ننتشي

ونرقص مع الأشباح على جسر الموتى

إن توظيف واسيني الأعرج لموسيقى الجاز التي لا يمكن أن تعزف إلاّ بحضور عازفين يتجاوز عددهم السبعة "كانت فرقة ديبو_جاز مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة ..."27 أي لا يتحقق وجود هذه الموسيقى إلاّ في إطار جماعي ،وهذا ما يدل _في اعتقادنا_الى أنه إسقاط على المجتمع الذي لا يمكنه الخروج من شرنقة هذه الحرب اللعينة الصامتة إلا بتضافر إنساني فكري واع يسعى الى رسم أبعاد مجتمع جديد متغير يطمح الى حياة أفضل وأجمل ، وربما تجسد هذا في آخر مقطع من الرواية حينما وجدت مايا أحدا ليأخذ بيدها الى بر الأمان حين توقفت سيارة الماروتي أمامها "**تفضلي ياما ليل دبلن حزين بارد ولكنه جميل ...في بلادنا نحب الرقص ونكره الحروب أيضا"28.**

في الأخير نشير الى إن هذا الخرق لحدود الفن اللغوي في الرواية وإقحام الفنون الجميلة ومنها الموسيقى والأنساق الثقافية باختلاف خصوصيتها الإبداعية له من الجرأة ما له من المجازفة ، إذ يجب على الروائي أن يكون فنانا يستطيع عزف سينفونية روايته بتناجز عميق بين ما هو لغوي تقوله الكلمات وما هو فني جمالي تعزفه الآلات وتفصح عنه النوتات والألحان فتنشأ رواية الحياة .

قائمة الهوامش:

1_ رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر ، تر: محمد نديم خفشة ، الأعمال الكاملة 6، ط1 مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ،2002، ص52

_ أن المتتبع لمصطلح التجريب يجده من الكلمة اللاتينية Exprimentum التي تعني المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في ق20 وجاء ذيوعه مرتبطاً بالمسرح.ينظر: شعبان عبد الحكيم ، التجريب في فن القصة القصيرة(1960-2000) ، ط 1دار العلم والإيمان للنشر و التوزيع، ط1 ، 2010، ص.13

2_ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط1 ،2005 ص.03

3_ محمد أمنصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ، 2006،ص.61

4_ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، تر: محمد بر ادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة 1987، ص .88

5_حميد الحمداني، بنية النص السردي ، ط1، المركز الثقافي الإسلامي ،1991،ص.17

6_ بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2009،ص.48

7_ ميشال بوتور:" بحوث في الرواية الجديدة تر: فريد أونطونيوس ط3، منشورات عويدات ، بيروت ،باريس ، 1986. ص 40

8_ المرجع نفسه ص.40

9_عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1998، ص.199

10_رولان بورنوف وريال أوئيليه ، عالم الرواية :تر:فريد أنطونيوس ،ط2، منشورات عويدات ،بيروت ،1982،ص.40

11_كمال الريحاني ، فن الرواية ورواية الفن الموسيقى والغناء في دروب الفرار بنت البحر ، https :search.madumah.com

12_ينظر : بدر الدين عرودي ، الرواية والموسيقى ، هموم ثقافية ، شبكة جيدون الاعلانية httpsMgeiroom/archives/142055

13_ ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ،ص.40

14_ينظر:إيمان هنشري ، تمثلات إنفتاح الرواية على الفنون الأخرى _قراءات في روايات واسيني الأعرج "www.benhedoga.com

15_ ينظر : بدر الدين عرودي ، الرواية والموسيقى ، هموم ثقافية ، شبكة جيدون الاعلانية httpsMgeiroom/archives/142055

16_ ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ،ص.40

17_ينظر:إيمان هنشري ، تمثلات إنفتاح الرواية على الفنون الأخرى _قراءات في روايات واسيني الأعرج "www.benhedoga.com

18_ الرواية ص.13

19_واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الآداب ، بيروت، ط02، 2014، ص.06

20_ الرواية ص15.

21_ الرواية ص15

22_ينظر : واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، دار الأداب بيروت ص 240_241.

23_ الرواية ص 174.

24_واسيني الأعرج ، البيت الأندلسي، دار الآداب، بيروت 2010.

25_كمال الريحاني، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص.79

26_الرواية ص .11

27_ الرواية ص12

28_ الرواية ص417.

المصادر والمراجع :

1_واسيني الأعرج ،مملكة الفراشة ، ط2، دار الآداب ،بيروت ، ، 2014.

2_ واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، دار الآداب، بيروت،.2010

3_ بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2009.

4_. حميد الحمداني بنية النص السردي ، ط1، المركز الثقافي الإسلامي _1991

5_رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر ، تر: محمد نديم خفشة ، الأعمال الكاملة 6، ط1، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ، 2002.

6_. رولان بورنوف وريال أوئيليه ، ط2، عالم الرواية :تر:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ،بيروت، 1982

7_. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي،ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، 2005.

8_ عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسة عالم المعرفة ، الكويت 1998.

9_ محمد أمنصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ط1، الدار البيضاء ،المغرب، 2006.

10 _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، تر: محمد بر ادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة 1987.

11_ ميشال بوتور:" بحوث في الرواية الجديدة تر: فريد أونطونيوس ، ط3 منشورات عويدات ، بيروت ،باريس ، 1986.

شبكة الأنترنيت:

1_كمال الريحاني ، فن الرواية ورواية الفن الموسيقى والغناء في دروب الفرار بنت البحر، https :search.madumah.com

2_ بدر الدين عرودي ، الرواية والموسيقى ، هموم ثقافية ، شبكة جيدون الاعلانية httpsMgeiroom/archives/142055

3_ ينظر: إيمان هنشري ، تمثلات إنفتاح الرواية على الفنون الأخرى _قراءات في روايات واسيني الأعرج "www.benhedoga.com

من الرواية إلى السينما

قراءة في نماذج من روايات جزائرية

د. محمد مداور (جامعة خميس مليانة–الجزائر)

ملخص:

سنسعى في هذه البحث إلى إبراز العلاقة بين الرواية والعمل السينمائي، وذلك من خلال تقديم قراءة لبعض الروايات الجزائرية، محاولين تبيّن التحوّلات التي تطرأ على بنية النص الروائي عند تحويله إلى عمل سينمائي (فيلم أو مسلسل درامي)، خاصة وأنّ هذا التحوّل والانتقال يكون من نسق إلى نسق ثقافي مغاير، حيث يعتمد النص الروائي على "الكلمة" بينما تعتمد السينما على "الصورة". كما سنحاول رصد أهم الآراء والمواقف التي تصاحب هذا التحوّل (من الرواية إلى الشاشة)، وهي مواقف تنظر من زاوية: ما مدى وفاء العمل السينمائي للنص الروائي؟ وعادة ما ترتبط هذه المواقف بأصحاب الروايات (رقابة المؤلف) أو النقاد أو المتلقّين.

ولكي تتضح الرؤية أكثر حاولنا التطبيق على نماذج من روايات جزائرية تمّ تحويلها إلى أعمال سينمائية أو درامية. مثل: "الأفيون والعصا" لمولود معمري، و"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي. و"مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السينما، السرد السينمائي، المرئي، الصورة.

Abstract:

We ‘ll try in this talk to highlight the relation between the novel and the cinema through presenting a reading for the Algerian novels , trying to clarify the changes that occur on the structure of the textual novel when it is transformed to cinematic work(film , Drama serial) , particularly , this change and transformation that occur from a pattern to another cultural one , whereby , the textual novel relies on the “ word” however, the cinema relies on “the picture “ . also , we try to detect the most views and attitudes that accompany this change (from novel to screen) . these attitudes are perceived from what extent the cinematic work trust the novel one , and usually these attitudes are related to their authors taking into account the oversight , critics and the recipients .

To make the vision clearer , we tried applying on some samples in the Algerian novels that transformed into cinematic works , or drama serials such as the “The Opium and the Baton “ for Moloud Maamri and “the South Wind “ for Abdelhamid Ben Hadrouga and the “ Memory of the Body “ for Ahlem Mostaganemi and the “ Kingdom of butterfly “for Louasini Laaradj “ .

Key words: The novel, Cinema, cinema narrating , visual , the picture .

1/ مدخل منهجي:

يندرج هذا البحث ضمن حقل معرفي جديد نسبيا في العلوم الإنسانية يسمى "الدراسات البينية" والتي تهتم برصد مناطق التداخل بين المناهج الفنون والتخصصات المختلفة، فهي مقاربة تجمع بين مناهج وعلوم متعددة التخصصات، ولعلّ البحث في التحوّلات التي تطرأ على النص الروائي عند تحويله إلى عمل سينمائي يعدّ أحد أبرز الاهتمامات التي تستقطب الباحثين في هذا المجال، خاصّة إذا علمنا بأنّ هذا التحوّل والانتقال يتمّ بين نسقين ثقافيين مختلفين: حيث يعتمد الأول (الرواية) على الكلمة كطريقة للتعبير، بينما يعتمد الثاني (العمل السينمائي) على الصورة.

يفرض التحوّل من الكتابة السردية إلى الشاشة الانتقال من العلامة اللغوية إلى العلامة البصرية. أي الانتقال من ثنائية المقروء/ المتخيل) إلى ثلاثية (المرئي/المسموع/ المتحرّك)، وهو ما يتطلّب من الباحث الإحاطة بمختلف التقنيات التي يعتمد عليها كلّ من فن الرواية وفن السينما.

2/ العلاقة بين الرواية والسينما:

يعود بنا الحديث عن العلاقة بين الرواية وفن السينما إلى البدايات الأولى لهذا الفن، حيث اعتمدت السينما على الرواية إذ وجدت فيها مادة جاهزة، فقد حوّلت روايات عالمية إلى أفلام سينمائية. ولعلّ أبرزها "الجريمة والعقاب" لدستويفسكي و"أوليفر تويست" لشارل ديكنز و"العجوز والبحر" لأرنست همنغواي. وقد عرف المشهد الثقافي العربي هذا التوجه أيضا في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، حيث تمّ تحويل بعض روايات نجيب محفوظ (الثلاثية) وإحسان عبد القدوس، ورواية "عرس الزين" للطيب صالح إلى أعمال سينمائية.

لم تكن الساحة الثقافية في الجزائر بمنأى عن هذا التفاعل بين الرواية والسينما إذ حوّلت روايات: "الأفيون والعصا" لمولود معمري و"الدار الكبيرة" لمحمد ديب و"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة إلى أفلام سينمائية. كما جرى تحويل رواية "الغريب" لألبير كامي إلى فيلم سينمائي من إخراج الإيطالي "لوشيستو فيسكونتي" في إنتاج مشترك (القصبة فيلم، دينو رولو رانتيس) سنة 1968م1 وتمّ التصوير في الجزائر. أما القرن الحالي فقد شهد تحويل رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي إلى مسلسل درامي(2010)، وفي سنة 2015 فازت رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج بجائزة أحسن رواية عربية قابلة للتحويل إلى عمل درامي (في العاصمة القطرية الدوحة) وقد اقتبست منها مسرحية بعنوان "الحرب الصامتة".

هذه بعض النماذج ذكرناها على سبيل التمثيل لا الحصر، نماذج تدلّ على العلاقة الوطيدة بين الرواية والسينما، حيث أثّرت الأولى الثانية بأعمال ومنتجات جديدة، وفي المقابل استفادت الرواية الجديدة من السينما عن طريق استعارتها تقنيات سينمائية تتمثل في "توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج...فضلا عن الإلصاق/ الكولاج الذي تسرّب إلى الحقل الروائي ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حداثية تصوغ الواقع صياغة سينمائية."2 ولعلّ تخصيص جوائز قيّمة للأعمال الروائية التي تتوفر على شروط التحويل إلى عمل درامي(جائزة كتارا للرواية مثلا) سيزيد من درجة التفاعل بين الفنين.

يقوم السرد الروائي على سارد ينقل أفعال الشخصيات ضمن إطار زماني ومكاني معيّن، وبالموازاة مع ذلك لا يستغني السرد عن الوصف، إذ يعدّ ذلك مستحيلا.3 فالسرد فعل زماني بامتياز والوصف فعل مكاني وهما صيغتان من صيغ الخطاب السردي. في السرد الروائي لا يخضع الزمن إلى الخطية التي يتجلى بها في الواقع(الحياة) لأنّ السارد يلجأ في تقديمه للأحداث إلى

خرق هذه الخطية وكسر نظام الزمن عن طريق الاستباق والاسترجاع، كما يعمد إلى نقل المشاهد (الحوارات) كما حدثت في الواقع أو يلجأ إلى حذف بعض الأحداث أو يوجزها أو يوقف السرد من أجل الوصف.

وللسارد الحرية في ذكر الحدث مرة واحدة أو تكراره عدة مرات، وكذلك يمكن للسارد أن يروي الأحداث بصيغ وكيفيات مختلفة، حيث يخضع السرد لزاوية رؤية السارد وهي "المنظور الذي تُقدّمُ من خلاله المواقف والأحداث المسرودة؛ أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي تصوّر من خلاله تلك المواقف والأحداث."4 فزاوية الرؤية تتعلق بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، والذي يتحكم في هذه التقنية بالدرجة الأولى هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر السارد.5 والسارد قد يكون شخصية من شخصيات القصة أو ساردا مفترضا لا علاقة له بالأحداث.

هذه أهم التقنيات التي يعتمد عليها السرد الروائي في تشكيل بنيته ووسيلته في ذلك هي اللغة، حيث يعتمد الخطاب الروائي في تحقّقه على الكلمة، وهي تقنيات يمكن للمخرج السينمائي استثمارها عند تحويل نص روائي ما إلى عمل سينمائي. وهو تحوّل ليس بالأمر الهيّن خاصة وأنّه يتمّ من نسق العلامة اللغوية إلى نسق مغاير هو نسق الصورة مع استغلال المؤثرات الصوتية والخدع البصرية، خاصة في ظل ما توفره التكنولوجيا المعاصرة من إمكانيات مبهرة في هذا المجال.

ورغم اعتماد العمل السينمائي على الصورة، فإنّ المخرج يحاول استثمار التقنيات التي يعتمدها السرد الروائي إلى أقصى حدّ عبر آليات وتقنيات نوردها فيما يلي:

أ/ **السيناريو**: يمرّ إنتاج المعنى في الفيلم السينمائي عبر قناة وسيطة هي السيناريو وهو نص وسيط بين الشكل السردي والشكل الفيلمي،6 إنّه المعالجة السينمائية للموضوع، يستمدّ قصته من المؤلف ويتم فيه تجزئة القصة إلى لقطات متسلسلة وعمل المناظر والحوار والموسيقى.7 محاولا المحافظة على المعطيات الأساسية في النص السردي دون الوقوع في تتبع تشعبات السرد ومتاهاته.

يمكن اعتبار النص الروائي سيناريو من الدرجة الثانية لأنّه سيتحوّل من قبل مختصين (سيناريست) إلى سيناريو من الدرجة الأولى، وهو جعل الفيلم مكتوبا على الورق كمرحلة أخيرة تسبق مرحلة إخراج الفيلم، ويتضمّن السيناريو تفاصيل الفيلم مثل: حركة الكاميرا وزوايا التصوير وحجم اللقطات... وهنا تكمن صعوبة المحافظة على كلّ تفاصيل النص الروائي عند نقله إلى سيناريو قابل للتمثيل السينمائي.

ب/ **الصورة السينمائية**: هي تقنية سينمائية تسمى "اللقطة" وتقابل الفقرة في الكتابة، وهي مكوّنة من مجموعة من الصور الساكنة التي تتوفر لها الحركة بواسطة آلة العرض. وتعمل السينما من خلال تقنياتها على إضافة دلالة أخرى للقطة من خلال:8

المسافة: اللقطة البعيدة، القريبة، المتوسطة، اللقطة ذات البعد البؤري.

الحجم: اللقطة القريبة، البعيدة، المائلة، من الأعلى، عين الطائر.

الزاوية: الأفقية، العمودية، الخارجية (يمين، يسار).

لكلّ من المسافات والحجوم والزوايا دور في إضفاء الدلالة على اللقطة السينمائية، فكلّما زادت سعة اللقطة قلّت التفاصيل لإظهار العلاقة الحميمية مع المكان. بينما تدلّ اللقطة القريبة على الاهتمام بشيء محدّد مع إهمال التفاصيل. وتقوم الزاوية بتوضيح العلاقة العاطفية مثلّ الشعور بالقلق أو الخوف أو التردّد والمشاهد العنيفة، وغالبا ما تكتسب الأشياء المتطرفة (نهاية اليمين ونهاية اليسار) دلالة الإهمال. وتدلّل اللقطة بمستوى النظر الأفقي على الندية، أما لقطة عين الطائر فهي توحي بالهيمنة والسلطة، فيما تشير اللقطة من الأسفل إلى المفاجأة والارتباك أو الإثارة.9

ج/ المونتاج: يعيد المونتاج ترتيب لقطات الفيلم المصوّرة وفق السيناريو التقني المكتوب، في عملية شبيهة بما يعرف في التراث النقدي العربي بـــ"النظم"، ذلك أنّ "معنى اللقطة السينمائية يعتمد على ما يسبقها في الفيلم، وهذا التتابع للقطات يخلق واقعا جديدا."10 فالمونتاج يقوم على إعادة تشكيل اللقطات في شريحة واحدة هي الفيلم، وهو ثلاث مراحل:11

1. قطع اللقطات ولصقها.

2. ضبط طول ومكان وتوقيت اللقطات.

3. الترتيب الفني والإبداعي.

د/ الإخراج السينمائي: هناك فرق بين المؤلف/ الكاتب والمخرج فلكلّ أدواته ورؤيته الخاصة، حيث يحرص المخرج على تقديم الرؤية الفنية والجمالية للنص الروائي بتحويله إلى مشاهدات صوَرية. إنّه يستخدم الكاميرا من أجل خلق واقع جديد قد يكون مغايرا تماما لواقع النص الروائي. فالمخرج "عندما يبدأ في قراءة أي سيناريو يشاهد الشخصيات والأحداث برؤية بصرية، أي يراها بعين الكاميرا، والعناصر الفنية الأخرى. ثمّ يبدأ بتحويل كلّ شيء مكتوب على الورق إلى تكوينات بصرية يوظف فيها إمكانيات الضوء والظلّ والنسق اللوني كما يعالجها انطلاقا من تجربته وإدراكه وعاطفته وحساسيته الجمالية والفكرية".12 وهذا يعني أننا أمام مبدع آخر يختلف عن الكاتب الروائي، له رؤيته الخاصة إنّه المخرِج السينمائي.

3/ تحوّلات النص الروائي الجزائري، من المكتوب إلى المرئي:

أ/ "ريح الجنوب" من الرواية إلى الفيلم:

تعدّ رواية "ريح الجنوب" 1971م لعبد الحميد بن هدوقة من النصوص المؤسِّسة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وقد تحوّلت إلى فيلم سينمائي من إخراج محمد سليم رياض سنة 1975، وتتناول قصة فتاة متعلمة تعيش في بيئة تحكمها العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية، إنّها تجسّد الصراع بين العلم والانفتاح والتحرّر من جهة والعقلية الريفية المحافظة من جهة ثانية. فهل استطاع هذا النص الروائي أن يحافظ على بنيته عند تحويله إلى فيلم سينمائي؟ وما هي أبرز التعديلات التي طرأت على الرواية نتيجة هذا التحوّل؟

نلاحظ عند مقارنتنا بين رواية "ريح الجنوب" والفيلم المقتبس منها والذي يحمل نفس العنوان أنّ هناك مجموعة من التغييرات ظهرت ما بين المكتوب والمرئي، حيث اشتغل الفيلم في كثير من المشاهد على ما كان هامشيا أو جزئيا في الرواية، فغدا بذلك الفرع أصلا والعكس كذلك. وفيما يلي أهمّ التحويرات التي أحدثها الفيلم على نص الرواية:

1/ أهم تغيير طرأ على الرواية تمّ على مستوى اللغة، حيث كتب السيناريو باللغة الفرنسية ثم نقل إلى العربية والعامية13، ولعلّ القائمين على الفيلم أرادوا الوصـول إلى كلّ طبقات المجتمع من خلال اسـتعمال العامية، على عكس الرواية التي لا يقرأها إلا المثقفون أو المهتمون بالشأن الأدبي.

2/ حذف الفيلم حدث عودة مالك بذاكرته إلى أيام الثورة (الاسترجاع) حيث تذكر زليخة خطيبته التي ذهبت ضحية حادث القطار الذي فجره هو نفسه، فانتابه بعد هذا التذكر حزن عميق. ويقع هذا الحدث ضمن مشهد تدشين مقبرة الشهداء.

3/ لم يبدِ "مالك" أي اهتمام بـــ"نفيسة" عند رؤيتها، وهذا أثناء مرافقته "ابن القاضي" إلى بيته، إذ لم يعرها أي اهتمام ولو بنظرة خاطفة على عكس ما نجده في الرواية.

4/ الحذف والاختزال الذي طال مشـهد تسـلّق الراعي بيت "نفيسـة" ومواجهة جسـدها العاري. على الرغم من قيمة هذا الحدث في بناء باقي الأحداث وخدمة الدلالة العامة سـواء في الرواية أو في الفيلم، حيث غيّر مجرى حياة الراعي، فقد اكتفى المخرج في الفيلم بإظهار رابح وهو يتأمل النافذة من الأسفل ثم تنتقل الكاميرا إليه مباشرة وهو يتأمل النار متذكرا شتيمة الفتاة (يا الراعي الكلب). ولعلّ مخرج الفيلم حاول أن يراعي الأخلاق السـائدة في المجتمع الجزائري، وخصـوصـية العائلة الجزائرية التي كان أفرادها يجتمعون يومئذ حول شـاشـة التلفزيون لمشـاهدة الأفلام السـينمائية في مجلس حميمي. في ظلّ الأحادية الإعلامية التي عرفتها الجزائر لسنوات طويلة (قناة تلفزيونية واحدة تسيّرها الدولة).

5/ حذف مشـهد رابح وهو يقتل ثعبانا عندما ذهب لإحضـار الماء للعجوز من القرية حيث وجده قربها. وإذا كانت العجوز في الرواية عندما أفاقت من غيبوبتها أقسمت للراعي أن تحضر له الطعام وراحت تخرج جرة السمن متحدثة عن العام الذي باع فيه الحاج حمودة رأسه، فإنها في الفيلم تظهر وهي تحضر الأكل لرابح وتحدّثه عن والديها.

6/ لم ينجح الفيلم في تجسـيد الصـورة الذهنية التي شـكّلها السـرد الروائي عن بعض الشـخصـيات، حيث يظهر الأب "ابن القاضـي" في الفيلم بملامح بعيدة عن تلك التي رسمتها الرواية فهو قاس، متجهم، إقطاعي، متسـلّط. على عكس الفيلم الذي قدّمه كرجل بسيط لا سلطة فعلية لديه.

7/ إضـافة مشـهد النسـوة وهن يتحدثن عن "نفيسـة" بصـورة خاصـة ورفضـها للزواج من شـيخ البلدية، حيث تثور الفتاة في وجوههن وتذكرهن بأنهن في مأتم.

8/ تمطيط مشـهد موت العجوز "رحمة" وجنازتها وحديث النسوة عنها وقراءة القرآن في جنازتها، حيث احتل هذا الحدث جزءا بسيطا في الرواية بينما احتل في الفيلم قرابة عشرين (20) دقيقة.

9/ يعدّ التغيير في نهاية الفيلم أهم تحوّل طرأ على الرواية حيث تنتهي الرواية بفشـل "نفيسـة " في الهروب إلى العاصـمة، بينما ينتهي الفيلم بمشهد "نفيسة" وهي في الغابة مرتدية برنسا وتحمل حقيبة وهي مصابة في ساقها، ويظهر "رابح" الحطاب يسوق حمارا يحمل حطبا، وعندما يراها يتقدم منها مباشـــرة ويركبها حماره ويأخذها إلى بيته حيث تعتني والدته بها، ثم يظهر ابن القاضـي ثائرا يؤنب زوجته على غفلتها التي جعلت نفيسـة تهرب، وكيف أنه لا يسـتطيع أن يواجه سـكان القرية بعد الذي

حصل. ثم يظهر رابح ونفيسة يتحاوران حول موضوع الدراسة وأهمية التعليم، وموضوع الفلاحة ليتفقا في الأخير على الذهاب إلى العاصمة، فتركب هي الحمار ويتبعها رابح ويتجهان إلى الطريق(المحطّة)، ولكن أحد السكان رآهما فأخبر ابن القاضي الذي سل سكينه وامتطى فرسه محاولا اللحاق بها، ويظهر رابح ونفيسة وهما يسرعان نحو المحطة، فتصل الحافلة المتجهة إلى العاصمة، ليركبا بسرعة. يحاول ابن القاضي اللحاق بهما دون جدوى وينتهي الفيلم وهما يتبادلان النظرات والابتسامة بادية على وجهيهما.

هكذا نلاحظ أن نهاية الفيلم كانت مغايرة تماما لنهاية الرواية، الأمر الذي يطرح إشكالات اجتماعية وثقافية وتأويلات عديدة. ولا ندري إذا كان هذا التغيير في النهاية صادرا من الكاتب أم من مخرج الفيلم. وفي هذا السياق يرى الناقد "محمد ساري" أن نهاية رواية "ريح الجنوب" لم تكن متفائلة على عكس الخطاب السياسي الرسمي الذي كانت تروّج له للسلطة الحاكمة يومئذ، والذي كان متفائلا وحماسيا من أجل تغيير الواقع، فكان التغيير في نهاية الفيلم حتى يتماشى خطاب الفيلم مع الخطاب السياسي (متفائل مثله)، أي أن هذا التغيير مردّه إلى الإيديولوجيا السائدة والتي كانت تسوّق لها السلطة وقتئذٍ، خاصة إذا علمنا بأنّ روايات بن هدوقة كانت في مجملها تنتقد الخطاب السياسي وممثليه على مستوى البلديات.14 حيث يصنّف النقاد رواياته ضمن تيار الواقعية النقدية.

ب/ "ذاكرة الجسد" من الرواية إلى المسلسل الدرامي:

تعدّ رواية ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من أشهر الروايات العربية وأكثرها مبيعا، صدرت سنة 1993 وقد حوّلت إلى مسلسل درامي بنفس العنوان من إنتاج تلفزيون أبو ظبي سنة 2010، وقام بإخراجه المخرج السوري نجدة إسماعيل أنزور، وقد اشترط المنتجون أن يكون العمل في ثلاثين (30) حلقة ليعرض في شهر رمضان، ومن جهة أخرى اشترطت المؤلفة أحلام مستغانمي على المخرج الالتزام بمضمون الرواية.

لعلّ هذه الشروط المسبقة هي التي عجّلت بفشل الفيلم في اعتقادنا، إذ هناك فرق بين الفنين: الفن الروائي والفن السينمائي. فلكلّ تقنياته وآلياته في إنتاج الدلالة، ولكلّ رواية خصوصيتها، فعند مقارنة الرواية مع حلقات المسلسل يمكننا ملاحظة أنّ المسلسل لم يستغل أحداث الرواية بشكل ممتع، حيث لجأ المخرج إلى تمطيط الأحداث والمماطلة المملّة، فأحداث القصة (في الرواية) تنتهي عندما تتزوج حياة من "السي مصطفى" الذي يرشحه لها عمها، لكن المسلسل وظف هذا الحدث في الحلقة الخامسة عشرة(15). أي في منتصف المسلسل. وبعدها أصبح المخرج يتماطل في الأحداث فلقد وقع نجدة اسماعيل أنزور في فخ المماطلة والتطويل، حيث اختار نهاية مغايرة تماما لتلك التي رسمتها الرواية.

كانت نهاية أحداث مسلسل "ذاكرة الجسد" فوق جسر قسنطينة، في مشهد يبعث على الغرابة، حيث ظهرت أحلام مستغانمي وهي ترتدي اللباس التقليدي القسنطيني، وتستلم ذاكرة "خالد بن طوبال"(الممثل جمال سليمان) منه شخصيا، وهو مشهد لم يكن متوقعا خاصة من قبل الذين قرأوا الرواية. مشهد يجعل القارئ يتساءل عن دلالات ذلك وحقيقة علاقته بكتابة الرواية!

4/ تحوّلات النص الروائي، بين سلطة المؤلف وأفق انتظار المتلقي:

يلاحظ المتأمل في تاريخ الروايات الأدبية التي حوّلت إلى أعمال سينمائية وجود صراع دائم بين المؤلف والمخرج، حيث أبدى كثير من الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني.15 خاصة وأنّ التغييرات التي تفرضها الطبيعة السينمائية تؤدي إلى تغيير أو تحريف الدلالات والمقاصد التي كان يرمي إليها المؤلف، فربما نقل الفيلم رؤية للعالم مختلفة تماما عن تلك التي أرادها المؤلف، ولعلّ أصدق مثال على ذلك هو صرخة الروائي الأمريكي الشهير "أرنست همنغواي" عقب مشاهدته روايته "الشيخ والبحر" ممثلة فيلما سينمائيا قائلا: "إنما ليست رسالتي."16

وقد وصل الأمر ببعض الروائيين إلى رفع دعاوى قضائية على المخرجين بحجة أنهم شوّهوا نصوصهم وغيروا فيها وأنّ الرابط الوحيد بين رواياتهم وقصة الفيلم لا يتجاوز الاسم المكتوب في جينيريك البداية أو النهاية17 ومن الأمثلة الغريبة في هذا المجال: "يوسف إدريس" الذي لم يتعرّف على روايته "حادثة شرف" عندما حوّلت إلى فيلم سينمائي سنة 1971م.18

لذلك يرفض كثير من الروائيين تحويل أعمالهم إلى الشاشة بحجة أنّ العمل الأدبي يفقد روحه وخصوصيته الجمالية. في حين يرى آخرون في هذا التحوّل خيانة للنص الأصل وهي القضية(الخيانة) ذاتها التي أثيرت في الترجمة. وبالمقابل يرى المخرجون السينمائيون في التحويرات التي تطرأ على النص الروائي ضرورة، حيث يقول المخرج السوري نبيل المالح أنّ "خيانة النص الأدبي تؤدي أحيانا إلى صنع فيلم ناجح."19

لقد اشترطت زوجة "ألبير كامي" على المخرج الإيطالي "فيسكونتي" عدم التغيير في النص الروائي، فحدث أن فشل فيلم **"الغريب"** ولم ينل الإعجاب من قبل غالبية الجمهور، وهذا رغم ما حققته أفلام فيسكونتي السابقة من شهرة. وقد اعترف مخرج الفيلم بأنّ فيلم الغريب لم يكن فيلما مهمّا، خاصة وأنّه لم يلق الإقبال المنتظر والمعهود الذي عرفت به أفلام فيسكونتي.20

شاع في الأوساط السينمائية والأدبية أيضا، أنّ الروائي مولود معمري صاحب رواية **"الأفيون والعصا"** خاطب المخرج أحمد راشدي – بعد أن حوّل الرواية إلى عمل سينمائي رائع – مازحا: "منحتك رواية عاطفية فحوّلتها إلى فيلم ويسترن" لعلّه كان يقصد آليات الحذف والإضافة التي طالت الرواية نتيجة الإخراج السينمائي،21 وما يتبع ذلك من تغيير في المقاصد والدلالات. خاصة وأنّ المخرج قد حاول تغليب البعد الثوري على الفيلم. وهنا تتجلى براعة المخرج حيث أضحت عبارة "علي مُوت واقف" التي وظفها المخرج في المشهد الختامي التراجيدي للفيلم مثلا سائرا على لسان كثير من الجزائريين، مثلٌ يجسّد بطولة وشجاعة الجزائري أثناء الثورة التحريرية.

وقد صرّح "أحمد راشدي" لوسائل الإعلام: بأنه من "المستحيلات إرضاء الكاتب الأصلي وتغيير قناعاته بأهمية العمل السينمائي، ومدى توافقه مع النصّ المكتوب؛ فحتى فيلم "الأفيون والعصا" الذي أعجب الجمهور وتحوّل إلى أحد أهم كلاسيكيات السينما الجزائرية، لم يقنع تماما صاحب الرواية، الكاتب "مولود معمري" الذي التقيتهُ بعد إنجاز الفيلم وسألته عن رأيه فأجابني أنه فيلم عادي جدا وليس رائعا أو جميلا كما كان يتوقع!."22 لقد كان هذا موقف الكاتب رغم إشارة المخرج أحمد راشدي إلى أن هذا العمل السينمائي يجسّد مثالا للتعاون بين المخرج والمؤلّف.23

هذا، وقد تكرر موقف عدم رضا مؤلفي الروايات مع أحلام مستغانمي التي اعترفت في أكثر من مناسبة بفشل مسلسل ذاكرة الجسد، خاصة وأنّ بعض النقاد اعتبر أن الكاتبة قد قتلت الرواية بتحويلها إلى عمل سينمائي، وهو الأمر الذي جعلها تتريّث كثيرا في تحويل روايتها الأخرى "الأسود يليق بك" إلى مسلسل درامي.

يعتمد كثير من المشاهدين في تلقيهم للروايات المحوّلة إلى أعمال سينمائية على المقارنة، إنهم يشاهدون العمل بأفق انتظار مسبق، أفق كان قد تشكّل مع قراءتهم للنص الروائي. وعادة ما يركن المتلقي إلى هذا الأفق في إصدار أحكامه النقدية والتي تكون قاسية أحيانا، فقد يتهم المخرج بتحريف النص الأصلي أو تغريبه، ومن أمثلة المقارنة بين الرواية والعمل السينمائي ما حدث مع "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، هذا النص الذي فقد كثيرا من جمالياته بعد تحوّله إلى عمل درامي مرئي، ويبدو أنّ كاتبة السيناريو "ريم حنا" قد فشلت في نقل حرارة النص وشاعريته، وهو فشل نعتقد أنّه مرتبط بطبيعة النص الذي تهيمن عليه اللغة الشعرية والحوارات إذ يستحيل تحويل بعض التشبيهات والاستعارات وتمثيلها سينمائيا. كما أنّ جعل المسلسل في ثلاثين(30) حلقة قد أدى إلى التطويل، وهو الأمر الذي يتنافى مع طبيعة الظاهرة السينمائية: فوصف المدينة أو السماء مثلا يتطلب عشرات الصفحات، في حين أن لقطة سينمائية واحدة تعبّر لك عن كلّ شيء، بمعنى أن السينما لها طابع اختزالي.24

وجدنا حسب استقرائنا لآراء جمهور المشاهدين من خلال الشبكة العنكبوتية أنّ السواد الأعظم من هؤلاء اعتبروا أنّ مسلسل "ذاكرة الجسد" جاء مخيّبا للآمال إذ خالف كلّ التوقعات على عكس الرواية، خاصة في ظلّ الدعاية الضخمة والتسويق الكبير المسبق للمسلسل، وكذلك لم تكن النهاية في المسلسل مرضية لغالبية المشاهدين حيث رأوا أنها نهاية مفبركة ومصطنعة إلى درجة كبيرة.

حسمت النهاية –حسب الرواية– في الحلقة الخامسة عشر ولم يكن هناك مبرّر أو أهمية لوجود الحلقات الأخرى، فحسان أخو خالد توفي وحياة تزوجت وزياد استشهد ولم يبق سوى "خالد بن طوبال" حاملا لذاكرته يتجول بها في جسور قسنطينة ليضعها في الأخير بين أيدي أحلام مستغانمي. إنّها نهاية فيها من الغرابة كما أسلفنا. ولكنّ ماذا لو أضاف المسلسل شيئا إلى الرواية، أو قال شيئا لم تقلهُ الرواية، شيء يتعلّق بأحلام مستغانمي، كأن تتضمّن الرواية جزءا من السيرة الذاتية للكاتبة، أو أنّ هناك رجلا كتب لها هذه الرواية أو ألهمها كتابتها، خاصة وأنّ الرواية قد طرحت قضية السرد الذكوري من منظور أنثوي.

إنّ اعتماد الرواية الجديدة على التقنيات السينمائية سيساعد في تقريب المسافة بين المكتوب والمرئي، وهو ما نجده جليا في كتابات واسيني الأعرج الذي حازت روايته "مملكة الفراشة" على جائزة أفضل رواية قابلة للتحويل إلى عمل درامي، وقد تمّ تحويلها عن طريق آلية الاقتباس إلى مسرحية بعنوان" الحرب الصامتة". وقد علّق المؤلّف المسرحي "طالب الدوس" الذي أشرف على تحويل الرواية إلى عمل درامي: " إنّ الجنس الأدبي الواحد له حالات يكون فيها قادرًا على التعبير، وحالات يعجز فيها عن ذلك، ولا يؤدي الغرض المطلوب. لكنّ واسيني الأعرج عمل في روايته التجريدية على تطويع الشخصيات، مما خلق نوعًا من التفاعل وحالة من التماهي؛ جعلا "مملكة الفراشة" قادرة على أن تحوّل نفسها إلى أجناس أدبية أخرى."25 ولعلّ هذه التقنيات الدرامية التي تحفل بها رواية "مملكة الفراشة" هي ما دفع واسيني الأعرج إلى التفكير في تحويلها إلى مسلسل درامي.

تركيب:

يمكن لاستثمار تقنية الاقتباس من النصوص الروائية أن يخفف من حدّة الصدام بين المؤلف والمخرج، وهذا من خلال التفاهم بين دور النشر والمخرجين السينمائيين، خاصة ما يتعلّق بحقوق المؤلّف، ولعلّ قيام جائزة "كتارا" لأفضل رواية عربية قابلة للتحويل إلى عمل درامي تندرج ضمن هذا المنحى، والذي يهدف إلى تقريب المسافة بين الفنين والنهوض بهما معا، فمثل هذه الجوائز من شأنه أن يفتح باب التجريب أمام الرواية على مصراعيه من أجل استثمارها التقنيات السينمائية والدرامية من جهة، وليتمّ إثراء المشهد السينمائي بأعمال جديدة من جهة ثانية، خاصة وأن هناك نية من المؤسسة الرسمية(وزارة الثقافة) في الجزائر في ضرورة اعتماد السينما على الروايات الأدبية. ولكنّ ذلك يتطلب حسب كثير من النقاد تكوينا جادّا للسيناريست الذي يعتبر الحلقة الأهمّ في عملية التحوّل من النص الروائي إلى العمل السينمائي.

يتطلّب تحويل رواية إلى عمل سينمائي من مؤلّفها وعيا خاصّا يفرّق بين خصوصية التعبير بالكلمة والتعبير بالصورة، أي وعيا بالظاهرتين: الأدبية والسينمائية. أي أن يتمتع الكاتب بحسّ سينمائي في كتاباته، الأمر الذي من شأنه أن يقلص الهوة بين الأدب والسينما، وهذا ما لمسناه في تصريحات الروائي واسيني الأعرج لوسائل الإعلام، على هامش حديثه عن تحويل روايته "مملكة الفراشة" إلى عمل درامي (مسرحية الحرب الصامتة)، ولعلّ هذا الوعي بخصوصية الفن السينمائي جعل الكاتب يفكر في تحويل ذات العمل الروائي إلى مسلسل درامي محاولا الاستفادة من تجربة أحلام مستغانمي مع "ذاكرة الجسد".

يحتاج العمل السينمائي المقتبس من رواية إلى مشاهد لا يقارن بين العمل السينمائي والروائي فلكلّ فن طبيعته ونسقه. ويحتاج القارئ أيضا إلى وعي جديد يفصل بين النسقين فلكل فن آلياته وجمالياته. فرواية "ريح الجنوب" مثلا تحتاج إلى متلق يقرأ بطريقتين مختلفتين قراءة الرواية وقراءة الفيلم. أو بالأحرى بوعيين مختلفين: وعي الكلمة ووعي الصورة، كما آن للمتلقي أن يقرّ بظهور مبدع ثانٍ على الخطّ، هذا المبدع يرى الأشياء بعين الكاميرا، إنّه المخرج والذي لا يقل أهمية عن المؤلف، إذ العلاقة بينهما ليست قتل الآخر (موت المؤلف من منظور رولان بارت) أو إزاحته من منطق هيمنة نسق الصورة البصرية في عصرنا، ولكن هي علاقة التكامل والتواشج بن السرد الروائي والسرد السينمائي، أو على الأقل هذا ما ينبغي أن يكون لوضع حدّ للصدام المتكرر بين المؤلف والمخرج.

هوامش البحث:

1 . جان الكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، مارس 1982، ص243.

2 . لشكر حسن: الرواية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التفاعل)، المجلة العربية، الرياض، السعودية، 1431هـ، ص13، 14.

3 . Gérard Genette: Frontières du récit, in communications 8, collection points, ed seuil, paris, 1966, p 162

4 . جيرالد برانس: قاموس السرديات، ط1، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003، ص70.

5 . ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص46.

6 ـــ سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشلف، الجزائر، ع13، جانفي 2015، ص.18.

7 . ينظر: المرجع نفسه، ص19.

8 . حسين نشوان، عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2007، ص67.

9 . ينظر: المرجع نفسه، ص67.

10 . سعيد توفيق: الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992، ص238.

11 . علي أبو شادي: لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص57.

12 . حسن حداد: صراع الرواية والفيلم، جريدة الوسط، البحرين، ع 2127، 03 يونيو 2008، ص4.

13 . ينظر: سعيد بوطاجين، علامات سردية، ط1، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، 2018، ص19.

14 . ينظر: محمد ساري، محنة الكتابة (دراسات نقدية)، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص94.

15 . ينظر: مانيا بيطاري، القصة والسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص56.

16 . حسن حداد: صراع الرواية والفيلم، ص4.

17 ـــ الطيّب مسّعدي: أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب دراسة تطبيقية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران،2013/ 2014، ص164.

18 . محمود قاسم: أفلام وأقلام، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 2009، ص47.

19 . ينظر: كريمة ناوي، رواية الغريب لألبير كامو من الرواية إلى الفيلم، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي 2010، ص163.

20 . ينظر: المرجع نفسه، ص163.

21 . ينظر: سعيد بوطاجين، علامات سردية، ص20، 21.

22 . جريدة الشروق، 5يونيو 2017، نقلا عن الرابط الإلكتروني:https://marsadz.com/

23 . وكالة الأنباء الجزائرية، يوم: الأحد14 أيار 2017 على الرابط الإلكتروني :http://www.aps.dz/ar/algerie/43085

24 ـــ عالية بوخاري: حوار مع واسيني الأعرج، نشر في جريدة الجمهورية، الجزائر، 20 – 07 – 2015 نقلا عن موقع جزايرس على الرابط الالكتروني:

https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/61506

25 . موقع قناة الجزيرة: 2017/10/9، على الرابط الالكتروني:

https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

قائمة المراجع:

أ/ الكتب باللسان العربي:

. جان الكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، مارس 1982.

. جيرالد برانس: قاموس السرديات، ط1، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003.

. حسين نشوان: عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2007.

. حميد لحمداني: بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، 1991.

. سعيد بوطاجين: علامات سردية، ط1، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، 2018.

. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992.

. علي أبو شادي: لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006.

. مانيا بيطاري: القصة والسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

. محمد ساري: محنة الكتابة (دراسات نقدية)، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

. محمود قاسم: أفلام وأقلام، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 2009.

ب/ الكتب باللسان الأجنبي:

_ Gérard Genette: Frontières du récit, in communications 8, collection points, ed seuil, paris, 1966, p 162

ج/ المجلات والجرائد:

. حسن حداد: صراع الرواية والفيلم، جريدة الوسط، البحرين، ع 2127، 03 يونيو 2008.

_ سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشلف، الجزائر، ع13، جانفي 2015.

. كريمة ناوي، رواية الغريب لألبير كامو من الرواية إلى الفيلم، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي 2010.

. لشكر حسن: الرواية والفنون السمعية البصرية(مظاهر التفاعل)، المجلة العربية، الرياض، السعودية،1431هـ.

د/ الرسائل الجامعية:

. الطيّب مسّعدي: أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب دراسة تطبيقية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2013/ 2014.

هـ/ المواقع الإلكترونية:

. موقع جزايرس على الرابط الالكتروني:

https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/61506

. موقع قناة الجزيرة: 2017/10/9، على الرابط الإلكتروني:

https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

. موقع المرسى على الرابط الإلكتروني:https://marsadz.com/

. وكالة الأنباء الجزائرية، يوم: الأحد14 أيار 2017 على الرابط الإلكتروني: http://www.aps.dz/ar/algerie/43085

تجلي الأغنية الشعبية في رواية صوت الكهف

من منظور النقد الثقافي

Transfiguration of the popularsong in the novel, thevoice of the cave

د. محمود سي أحمد (جامعة الشلف-الجزائر)

ملخص:

يذهب الدارسون إلى أن مما ساهم في حضور الرواية الجزائرية في الساحة الأدبية الجزائرية خاصة وفي الساحة العربية عامة، هو تمثلها لكل ما يمكن أن يســـاهم في إبراز هوية الجزائري دون تحيز لجانب أو إقصـــاء جانب آخر. وهذا بفنية تجاوزت فيها السرد التاريخي إلى السرد الفني.

وكم كان حضور الجانب الثقافي فيها مميزا ولعل ذلك من باب أن الثقافة هي ذلك العالم الذي يفتح مسبحه للجميع دون تمييز. فكل واحد فيه حركته تحكمها أفكاره وسلوكاته، ومواقفه. وكم كان مهما في سرد تاريخ هذه الأمة.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية-الهوية الجزائرية-السرد التاريخي-السرد الفني

abstract;

Some researchers suggest that what has allowed the presence of the Algerian novel in the Algerian literary space especially; and on the Arab space in general, its impact and contribution to the presentation of Algerian identity without focussing on one side and neglect another . And that with the art of going beyond the historical narrative to the artistic narrative.

Key words: Algerian novel -Algerian identity -The historical narrative -The artistic narrative

توطئة:

لعل ما يفســـر اعتبار باختين للرواية: هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على احتواء تجليات اللغة هو إيمانه بان الرواية هي الميدان الذي يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير إليه أو ترمز إليه مباشرة، لأنها قد ترمز إلى أشياء غير مباشرة بل قد تكون المعاني فيها رمزا»(**1**).

وفي جميع ذلك كله يظل المطلب الأساسي في لغة الرواية ما يهتم بفاعلية الكلمة، وليس بفخامة أصواتها، إن البساطة لا تنفي الفصاحة، والوضوح لا ينفي الجمال، وفي الوقت نفسه فان التبسيط المبتذل، كالتأنق المصطنع، كلاهما يضر بالعمل الروائي»(**2**). إن هذه الميزة تفتح لغتها على التعدد في مستوياتها، والتي تختلف –بالضرورة–عل حسب السرد الروائي، وما يتباين في درجاته، وما يتخالف في نوعيته بتعدد الشخوص، وتعدد نماذجهم الروائية(**3**).

إن هذه الميزة هي التي تميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وتجعل الروائي يختلف عن الشـــاعر في أن الروائي لا يزيح تنوعات اللغة، ولا ينقيها من رذاذات الواقع الاجتماعي، ولا يزيل ما علق بها من هموم التصارع اليومي، بل يفيد من ذلك كله ويعمل على توظيفه في (فنية) الرواية(4).

لا شـك أن هذه المحاكاة التي امتص فيها الروائي مختلف أنواع التعبير المختلفة التي توجد في محيطه من شـانه أن يجعل لغته مفتوحة لأنه تقمص جميع الأدوار فهو الابن، والأب والأم والزوجة، والفلاح، والمعلم، والمجاهد، والسـيد، والوضـيع، والقبيح، والحسن، والشاعر، والفيلسوف ...أي طوع لسانه لان ينطق بجميع اللغات. هذا وسم خطابه بالنوعية ونفى الاعتباطية ذلك أن هذا التنوع القصدي للخطابات لا يتعلق بلغة (وإنما بحوار لغات) (5).

وعليه يصبح تلويث اللغة أمرا عصيا على التحديد دلاليا طالبا قارئا من نوع خاص، قارئ مزود باليات ومعارف وثقافات، (وقادرا على بناء عالم خيالي انطلاقا من إشارات مزودة) (6)ما يؤهله الى فك هذه اللعبة.

إذن مادامت الرواية هي من أهم الأنواع الأدبية التي تختزن أشـكال الثقافة المادية والروحية محققة مدلول كلمة فسـيفسـاء الذي نلمسه عند اكبر الباحثين الذين اهتموا بنشأتها وتطورها، وذلك لانفتاحها على مجموع القوالب القولية والإبداعية (شعر، غناء، مسرح، أناشيد، حكم، أمثال، أسطورة، لهجة عامية، تاريخ، مقدس،...) ودمجها في عالمها، مما أهل الرواية لتكون خزان المعرفة الإنسانية .

يبرز هنا النقد أو الإجراء الثقافي آلية مناسـبة للقراءة لما يتميز به من خصـائص يراها الباحثون مؤهلات مفتقدة في الكثير من المناهج.

ما هو النقد الثقافي؟

من تعريفاته: فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو احد علوم اللغة وحقول الألسنية مَعْنِيٌ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا مَعْنِيٌ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشـف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي/الجمالي)، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصـود بنظرية القبحيات هو كشـف حركة الأنسـاق(7)ويرى سـعد البازغيوميجان الرويلي :ان اسمه يوحي انه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها(8).

ويراه صـلاح قنسـوة ممارسـة أو فعالية تتوفر على دراسـة كل ما تفرزه الثقافة من نصـوص سـواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا تولد معنى أو دلالة(9).

ويراه حفناوي أنه نشاط وليس مجالا معرفيا قائما في ذاته، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية(10).

ما يتضح من هذه الأقوال أن النقد الثقافي تجاوز الأدب الجمالي الرسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه ومستواه، وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي أنكر النقد الأدبي قيمتها أو أهميتها بحكم أنها لا تخضع لشروط الذوق النقدي..(11)

يمكن حصر هذه الخطوات في المراحل التالية:

– **مرحلة المناص الثقافي**: ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية... وكل ذلك من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

– **مرحلة التشريح الداخلي**: في هذه المرحلة نقوم بتحليل النص وتشريحه وتفكيكه جماليا وبنيويا وسيميائيا وأسلوبيا، فلابد من الاهتمام بما هو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.

– **مرحلة الرصد الثقافي**: في هذه المرحلة نرصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.

– **مرحلة التأويل الثقافي**: فيها نرتكز على العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الأيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

ارتكازا على ما جاء في هذه الخطوات الإجرائية نقترب من رواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض لنقرأ حضور الأغنية فيها.

– تجلي الأغنية الشعبية: لقد اتفق الدارسون حول إطلاق مصطلح " الأغنية الشعبية " على الأغاني التي تداولت بين العامة من الناس في الأزمنة الماضية، لكنهم اختلفوا في وضع تعريف قار لها «لأن كل الباحثين الذين تطرقوا إلى تعريف الأغنية الشعبية تناولوا جانباً واحداً فقط دون الإلمام بمعنى الأغنية الشعبية»(12)، لكن تعاريفهم – المتفقة والمتعارضة – لا تلغي صفة الشعبية عنها، مما يجعل من هذه التسمية علامة على أنها « إبداع جمعي وفني مأثور»(13)من جملة الإبداعات التي تدخل ضمن ما يعرف في الثقافة العربية بالتاريخ الشعبي الذي يشمل الأدب الشعبي كالملاحم، والسير العامة، والمغازي والشعر، والقصص والأنساب والذكريات الشخصية، والأسطورة، وأدب السمر، والحكايات الشعبية ومنها حكاية الواقع والخيال والحيوان والنوادر والطرائف وحكايات الجن، والأمثال « التي استطاع بها الإنسان القديم أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي وخبرته فيهما»(14)، أي رسالة من منطلق أن كل شيء في عمل فني هو رسالة التي يراها البعض،« فالفن نظرة إلى الحياة بأتم معنى الكلمة»(15)، لكنها نظرة – وإن كانت بسيطة أمامنا في تأديتها – فلا محالة أنها ليست عارضة، وأنها تحمل معلومة، ولكنها معلومة وإن كانت « ترتبط بتجارب إنسانية كلية تشكل امتدادا لذاكرته وتاريخه ولرؤيته الانطولوجية أو الفلسفية، قد يكتنفها الغموض والتشتت إلى درجة أنها قد تتحول إلى ظاهرة مضللة ولذلك فإنها تحتاج إلى نوع من الخصوصية في الإدراك والقراءة والتأويل»(16)، من أجل فك شفرتها.

وبالعودة إلى الأغنية الشـــعبية، فهي وإن كانت قطعة شـــعرية، شـــاعت في الأزمنة الماضـــية وما تزال بين الأميين، فإن الأنتروبولوجيين يرونها تعبيراً عن القيم، هذه الأهمية جعلت الكثير من الكتاب على المســـتوى العالمي، يخصـــونها بعنايتهم، إذ قلما نجد رواية لا تستلهم روح أغنية شعبية تعيش في أعماق المجتمع ويرددها الناس لأنها تعتمد على الكلام السـهل المتناول، الذي ينقد ويوجه مختلف العواطف(17)، كما أن لغتها سبيل من سبل تجديد لغة الكتاب وإثرائها.

وفي ظل تطور مبحث التناص خلال الستينات كأداة من الأدوات الإجرائية في الدراسات الأدبية بل في مجالات متنوعة من حقول المعرفة الذي يرى الخطاب يمكن أن يكون فرديا، لكنه لا يمكن أن يتخلص من التماس الذي يحدث بينه وبين خطاب الآخرين. ومن ثم فإن الرواية بوصـــفها خطابا هي تناص، وكاتبها يجد نفســـه أمام خزانة ملابس، أي أنه يواجه عالما محتدما بالكلمات الأجنبية المحملة بآثار استعمالها، وأمام أساليب جاهزة ونبرات قديمة تشتغل بقوة وبجدة(18).

استعادت الأغنية الشعبية شعبيتها إن صح التعبير بما وفر التناص من وسائل أزاحت اللثام عن كثير من الأمور التي لا يمكن أن تفهم إلا إذا قرأنا قراءة تناصية وهو ما نسعى إلى استثماره من أجل كشف وظيفتها في الأعمال الروائية وكذا جمالياتها.

فكما اتسعت الروايات للقرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف، والأمثال الشعبية، و الشعر العربي، واللهجة العامية، فقد اتسعت كذلك للأغنية الشعبية. و إن كان بدرجة لا ترقى مساحة إلى ما ارتقت إليه أشكال التراث الأخرى، لكن من خلال المعالجة تبين لنا أن حضورها قدم استراتيجيه الكاتب منه وراء هذا التعالق الذي أقامه مع مختلف أشكال التراث الذي كسر به نمطية الجنس الأدبي المغلق التي قادتها أقلام عربية قصـد تجاوز الأشـكال الغربية، و ذلك من أجل تأسـيس أفق إبداعي جديد أقرب إلى التعبير عن خصـوصـية الهوية العربية « و لاشـك أن مثل هذا التكنيك (الذي انتهجه عبد الملك مرتاض في رواياته) يعمل على تفجير طاقة المعني، و يجعل النص غير سـاكن عند معنى واحد»(19). ويعزز من اسـتمرارية الرواية في الزمن لأنها تعبر عن تجربة إنسـانية بألوان فنية متعددة، تعكس واقعا متعددا، و لعل هذا ما يزيد من حيويتها فيكتب لها الخلود، لأنها تخلد الواقع، إلى جانب هذا فقد ترتقي بلغة الكاتب إلى الواقعية اللغوية التي تفتح الرواية على التواصل والتأثير.

لأن هذه المادة هي المعتقد الشـعبي الثري الذي يمتلك لغته الخاصـة بأدائها و أسـاليبها وطريقتها في الاتصـال بين الناس و التي هي في مجموعها صـورة خبيئة خفية في صـدور الأفراد والجماعات يلعب فيها الخيال الشـعبي دوره الفعال ليكسـبها قوة في التأثير على النفوس وهيمنة على الأفكار حتى تتمكن من الأعماق و تفرض وجودها في كل مكان وزمان، وبين جميع الأفراد من مثقفين وغيرهم. (20).

بناء على ما تقدم ومحاولة لإبراز الأبعاد الممكنة للأغنية الشعبية في الروايات ارتأيت أن نمثل لها برواية صوت الكهف لأنها الأكثر استيعابا لهذه المادة.

ما يميز اللغة في رواية صـوت الكهف مقارنة ببقية أعماله الروائية المخصـصـة لهذا البحث انها تكاد تكون القيمة الفنية و الجمالية التي غطت على بقية القيم المميزة لفعل الكتابة عند هذا الروائي»(21)لأن في هذه الرواية قدم لغة فنية جديدة شـكل استحضـار التراث فيها دعامة أساسية« لافتة للنظر، بحيث صـار وسيلة وهدفا في الآن نفسه، فهي وسيلة جمالية ساهمت في ترصيع النص بوميضها البراق، مؤسسة لهندسة معمارية قطبها المركزي خصوبة الخيال الشعبي»(22)استطاع بها أن يضيف شيئا

جديدا في الرواية الجزائرية، أسهمت في التجريب الذي شرع فيه عربيا من أجل الخروج من التبعية الروائية للغرب، وفعل الكتابة الجديدة إلى جانب ثلة من الأقلام في الرواية الجزائرية.

كما مر أن استحضار النصوص في أعماله الروائية جاء مشكلا في نظام جديد، يعبر عن موقف و رؤية، فإن الأغنية الشعبية كذلك، فقد أفادت بنية النص اللغوية، ونستقرئ منها الكثير من المعاني نذكر منها:

رمز للهوية: هذه القيمة نلمسها في أعمال رواية حديثة و معاصرة مثل: نجيب محفوظ، حيث نجده يوظفها و يعتني بها للتعبير عن البيئة المصرية خاصة في الثلاثية، شأن حنا مينة الذي أنطقها على لسان بحارة أعماله بحيث جعلهم يغنون و يرقصون رقصة السيف السورية الأصلية، على أنغام المواويل الفلكلورية. واعتبرها الروائيون الفلسطينيون أداة تعكس صورة الشعب داخل الأراضي المحتلة، لأنها إلى جانب القوى الشعبية الأخرى عنوان محليتهم الأزلية، و كذلك الشأن مع بقية الأقطار العربية»(**23**).ونلمسها كذلك في الرواية الجزائرية غداة فترة الاستعمار رمزا للتعبير عن هوية الشعب الجزائري، و خصوصية محليته. فوظفها محمد ديب و كاتب ياسين أهزوجة يتغنى بها البسطاء، كما استعملها مولود فرعون أهزوجة قبائلية، متخذا من السي محند بأشعاره رمزا لهوية هذا الشعب. هذا في الرواية المكتوبة بالفرنسية و في الرواية المكتوبة بالعربية نجد الرسالة نفسها مجسدة في أعمال كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: ذاكرة الجنون و الانتحار لحميدة عياشي، نوار اللوز لواسيني الأعرج (**24**)، ثلاثية أحلام مستغانمي (ذكرى الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).

وفي هذه الرواية (صوت الكهف) تتجلى هذه الرسالة (رمز للهوية) من خلال الاستلهام الكثير للأشكال التراثية في هذه الرواية، فلا نعتقد أن هذه المادة الخام التي يرسلها الشعب تعبيرا عن آلامه و أماله، يعيدها الروائي من أجل التأسيس لفن روائي فحسب وإنما هو يقصد دوافع قومية «ولا شك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع، لأنهم أكثر الناس إحساسا به، بحكم أنهم ضمير الأمة و وجدانها، وهم مطالبون أكثر من غيرهم، بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم يمثله في تراثها بشتى مصادرها، حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضي إلى الحاضر وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح و يحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر»(**25**). فهذه المادة (الأغنية الشعبية) التي تكررت في صفحات الرواية فهي قبل أن تكون لغاية فنية، هي تأصيل وتخليد لقيم شعب و عاداته و تقاليده عبر تاريخه، و تصوير لأماله و طموحه ومشاعر إزاء الحياة وسواء أكانت هذه المشاعر والأحاسيس مشاعره ازاء الحياة، وسواء اكانت هده المشاعر والأحاسيس مشاعر فردية أم مشاعر جماعية، فهي مشاعر المجتمع وأحلامه و طموحه(**26**).

وبهذا الصنيع يكون الروائي بتعبير جمال الغيطاني «مؤرخ من نوع فريد لأنه يصون جوهر مسافة زمنية من العدم، من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى بالزمن، و جوهر المسافة الزمنية أقصد به جوهر الواقع الذي لا يرصده إلا الفنان ويعيد خلقه من خلال رواية أو قصة أو شعر أو لوحة. لولا اللوحات التي نقشت على جدران المعابد الفرعونية، و لولا القصص التي وصلتنا على أوراق البردي لما أمكن لنا أن نستعيد هذه المسافة الزمنية المسماة بالعصر الفرعوني»(**27**).

تخليد المظالم والمآسي التي عاشها الشعب و التذكير بها: تعتبر هذه الرسالة من أهم الرسائل التي نفذها عبد الملك مرتاض في هذه الرواية بواسطة الأغنية الشعبية، حيث جعل منها ذاكرة تتجمع فيها أهم الحوادث التاريخية التي عاشها سكان الربوة العالية (رمز الجزائر). فقد عبرت وخلدت في الوقت نفسه الأوضاع المأساوية لأهل الربوة العالية و هم تحت سيطرة

الاستعمار ممثلا في بييكو وعملائه (الشيخ الأقرع، القائد، رابح الجن وابنه، صالح الذئب..) الذين عملوا وعمدوا إلى مصادرة أراضيهم عنوة أو خداعا، واستعبادهم للسكان في أملاكهم و وطنهم، و من جهة ثانية الجماعة التي كان يلجأ إليها المستعمر قصد تدمير قوتهم و قتل أمالهم، ناهيك عن الأفعال الشنيعة التي كان يقوم بها قصد تلويث شرف الأمة. فهذه المآسي و الأحزان التي عاشها سكان الربوة العالية و إن لم يأت الكاتب بمقاطع غنائية كشاهد عليها إلا أنه قدم إشارات على أن الأغنية الشعبية في الجزائر شاهد على هذا. «زليخا لن تبحث معكن عن البقوق، لن تغني لكن بصوتها الرطيب»(**28**).

فالغناء الشعبي الذي كانت تؤديه زليخة، ما هو إلا صوت من أصوات هذه الأمة، لكن ابن الجن قتل هذا الصوت و ذلك بالاعتداء على شرفها مما دفعها إلى الانتحار. إلا أن زينب تواصل المهمة بعد انتحار زوليخة، و(تودين لو تغنين، كيف تغني المذبوحة) واضعة للغناء حدا في نفسها لكيون معبرا عن هذه الوضعية المزرية التي يتقاسمها الجميع(**29**). وبهذا كانت الأغنية الشعبية بطبيعتها التسجيلية أداة من الأدوات التي حفظت ما جرى في فترات زمنية مرت بها الأمة.

تسجيل البدايات الأولى للوعي الثوري: إذا كان الاستعمار الفرنسي استطاع الهيمنة على المدن الجزائرية الكبرى اقتصاديا وسياسيا و ثقافيا، فإنه قد « فشل فشلا ذريعا شعبيا»(**30**)، في القرى والمداشر لأنه عجز في إسكات صوت أهلها المتمثل في الأغنية الشعبية التي عبر فيها أهلها عن بغضهم و رفضهم الشديد للمستعمر منذ أن وطأت أقدامه أرض الجزائر. و هذا باعتراف الأوروبيين أنفسهم يقول الجنرال أوجين دوما « لم تحتل مدينة و لم تقم معركة و لم يجر حدث مهم، إلا و أنشده الشعراء الشعبيين»(**31**). و يقول عبد الملك عن أشعارهم «فإذا أشعارهم كالآلة المصورة التي لا تنافق و لا تماري»(**32**). فما عاشته الجزائر منذ الغزو الفرنسي بل و حتى في عصورها المختلفة كانت تجد صدى رائعا وتصويرا خاصا في الشعر الشعبي، الدي كان حتى سنة 1871 يعرض موضوعات تتحدث عن التزامات الحروب المحلية أو عن شجاعة هذا البطل أو ذاك أو صفات هذا الوالي الصالح أو ذاك، و لكن بعد سنة 1971 استحدثت موضوعات أخرى تعرض لنا صورا أخرى وتستقي من مصادر إلهام أخرى تحكي ولادة الشعور الوطني والقومي والإحساس العميق بمأساة البلاد(**33**)، وعليه فالمتأمل في المقطوعة التالية التي كانت تغنى على وقع أقدام زينب التي كانت تحدث صدى، وهذا الصدى كأنه موسيقى(**34**):

يا كهف زندل	يا كهف الطاهر
أنت أملنا	شعب الجزائر
نحن رجالك	زينب و الطاهر
بييكو ظلمنا	و الجن الماكر
و الدهر قهرنا	قائد جائر
نال جزاءه	و الذئب الغادر
زينب الثورة	ذات الخناجر
هذا موعدنا	ثورة الطاهر(**35**)

يجد معجمها اللغوي يتكون من كلمات (كهف زندل، شعب الجزائر، بييكو، الجن الماكر، الثورة) تحكي وتلخص و تسجل أمرا قد لا يتمكن القارئ العادي من تبينه والوقوف عليه ألا وهو موقف الشعب الجزائري من الاستعمار الفرنسي منذ أن وطأت أقدامهم أرض الجزائر، حيث لم يجد الجزائريون في ظل تلك الظروف القاسية التي فرضها الاستعمار الفرنسي ممثلا في

المقطوعة بـــ (بييكو، الجن، القائد، صالح الذئب) سوى الالتفاف حول الوطنيين المخلصين الذين يدعون إلى الثورة ممثلين في المقطوعة بـــــــ (الطاهر العفريت وزوجته زينب). فكان الكهف ملجأهم و مأواهم للتخطيط للثورة و الإطاحة ببييكو (رمز الاستعمار) تماما كما أوى الفتية في القصة القرآنية إلى الكهف ثائرين.

و بهذا كانت هذه المقطوعة أو الأهزوجة رغم بساطتها، و التكلف و الصنعة في نسج عباراتها قد حملت رموزا ذات قيمة تاريخية لا يمكن تجاهلها أثناء كتابة التاريخ، فهي تحمل و تسجل موقفا سياسيا و اجتماعيا صريحا، أما فنيا فقد ساهمت «في أداء بعض المعاني الرمزية التي تتحملها الشخصيات الرافدة لهذه الفكرة، الموحية على وجه أخص بالثورة التحريرية. كما أنها جاءت مسايرة لروح الحدث الروائي»(**36**).

-**وصف جوانب الحياة المختلفة التي يعيشها الناس في الريف**: انطلاقا من التسليم بأن الأغنية الشعبية قد انبثقت «من رحم المجتمع ومن رحم المتناقضات بين المواطن والمستعمر، بين الظلم والفقر، بين الحياة و التشريد، قد جعلها أغنية متميزة تعبر عن انفعالات وطموحات وأحاسيس و أوضاع مزرية»(**37**).

فمثلا هذه الأغنية:

يا عمي يا زندل	فيك التين و الصندل
أنت خيرنا و عزنا	أنت خبرنا و عيشنا
هذا العيد عيدك	فافرح معنا
هذا السعد سعدك	فاضحك لنا
نحن أولادك	و عزك عزنا
طال ليلنا	و أنت نورنا
يا عمي زندل	فيك التين و الصندل(**38**).

تعبر عن جانب من جوانب الحياة في البيئة الشعبية الريفية، وهو انه رغم الجوع الدي ابتلى به ببييكو وجاكلين سكان الربوة العالية (رمز الجزائر) إلا أن هذا لم ينسهم عاداتهم وتقاليدهم التي صنعوها لأنفسهم علامة تميزهم كبقية الناس فوق هذه الأرض، فقد كانت لهم أعيادهم التي يحتفلون بها من أجل التنفيس عن أنفسهم من جهة ومن أجل التذكر والتذكير من جهة ثانية، فوعدة زندل وإن كانت عيدا للأطفال جميعا، عيد الشبع والخير، فإنها تجديد للعهد الذي تعلموه في جبل زندل وهو رفض «أوامر الآخرين الذين اقتحموا عليهم من وراء البحر»(**39**).

كما سجلت الأغنية الشعبية أغاني ألعاب الأطفال وهي «التي يقوم الأطفال بتأليفها، وتتميز ببساطة الألفاظ في تركيبها ولغتها ومعناها القريب إلى فهم الأطفال لأن قابليتهم اللغوية المحدودة و نظرتهم إلى ما يحيط حولهم تختلف عن نظرة الكبار، و هي تحكي قصة أو حدث أو خرافة بشكل عفوي، وتتلاءم مع الحركات التي يقوم بها الأطفال»(**40**)، وعلى الرغم من بساطة هذه الأغاني فإنها وسيلة من وسائل الحفظ للكثير من الأساطير التي توارثها الناس عن بعضهم البعض فهذه الأهزوجة:

يا النو صبي صبي	خليت أوليدنك في الغابة

يتضاربوا بالنشابة و يعيطوا يا بابا، بابا
يا النو صبي صبي و ما تصيبش علي
حتى يجي خو حمو و يغطيني بالزربية(41)

تسجل وسيلة من الوسائل التي كان يلجأ إليها الأطفال في الربوة العالية في الساحة أو فناء البيوت وقت هطول المطر، وهي وسيلة تعكس بحق براءة هؤلاء الأطفال.

كما سجلت الأغنية الشعبية أغاني العمل التي كان يلجأ إليها العمال وقت الحصاد أو الزرع أو الطحن على الرحى أو في البناء قصد تخفيف عناء العمل و إبعاد الكآبة و الملل، كهذا اللحن الذي تغنى به سكان الربوة العالية أثناء حصادهم:

شعرها طويلطويل قمح بني وكيل(42)

وهذا الصنيع من عمال الربوة العالية (رمز للجزائر) ليس بدعا وإنما تقليد مورث جيل عن جيل «فقد عثر بعض الباحثين المنقبين على أحد نقوش أشور باينبال من القرن السابع قبل الميلاد ويذكر هذا النقش لأسرى من العرب كانوا دائمي الغناء وهم يعملون لأسريهم، وكان غناؤهم من الجمال بحيث أعجب الأشوريون به و كانوا يطلبون إلى الأسرى مواصلته وإعادته(43).

ومما لا شك فيه أن الأديب وهو يرصع نصه بهذه النصوص، يكون قد أضاف أداة جديدة تسهم في بناء معمارية النص وتعمق مضامين الرواية، وهذا ما يحقق لجمهوره لذة ومتعة، مما يحقق التجاوب بين الأديب والجمهور وهو رأس العملية الإبداعية في الأساس.

هوامش البحث:

1- حكيم راضي: اللغة و حدودها، مجلة الأقلام العدد 05، مايو 1984، وزارة الثقافة و الإعلام بغداد. ص.30

2-رجاء عيد : جماليات الأداء الفني، ط1،دارقطرى بن فجاءة للنشر والتوزيع،الدوحة،قطر،1994،ص198 ويقرا من هذا تعدد مستويات

3-نفسه ص198

4- نفسه بتصرف ص199/198

5- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة،ط1،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987،ص.64

6- ينظر منى بدري، القراءة بوصفها تلفظ، مجلة معالم، العدد 7 السداسي الثاني 2016 المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ص80

7- عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ط2، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت، 2001، ص : 84/83

8- ميجان الرويلي سعد البازغي : دليل الناقد الادبي، ص305.

9- صلاح قنسوة : تمارين النقد الثقافي،ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2007، ص11

10- شكري عزيز ماضي :من إشكاليات النقد الأدبي الجديد،ص185

11- ابراهيم محمود خليل : النقد الادبي الحديث، ط1، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص139

الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية(12) :http://www.diwanalarab.com/spip.php?article31174

12- عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر 2009/2008، ص19

13- نفسه، ص20

14- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص230

15- الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر، مجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع3، المجلد35، 2007، ص251

16- نفسه، ص252

17- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة بحث لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران،1992/1991،ص189

18- ادريس الخضراوي، الخطاب الروائي المغربي، تحليل الكلام الروائي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس الرباط، المغرب، 2000/1999،ص 108

19- مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية،ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1991، ص147.

20- التيجاني الزواي، الأغنية الفلكلورية في مسيردة، مضامينها و فنياتها، بحث لنيل الماجستير، معهد الأدب، جامعة وهران، ص13.

21- محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، ص25.

22- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة والأدب جامعة وهران، 1991، 1992، ص25.

23- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص192.

23- بنظر نفسه، ص192.

24- عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية و أثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة 1983، ص09.نقلاعن عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية،ص30،29

25- ينظر: محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص166.

26- مجموعة من الكتاب العرب، الرواية العربية واقع و أفاقط1، دار ابن رشد للطباعة و النشر، 1981، ص327.

27- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص42

28- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص233.

29- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص30.

30- نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.

31- عبد الملك مرتاض، الثقافة، عدد 23 أكتوبر 1974، دور الأدب و الشعر في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر، ص97.

32- جمال الدين خباري، الشعر الشعبي في الجزائر و علاقته بالموشحات و الارتجال، الثقافة، عدد 37، 1977، ص83.

33- عبد الملك مرتاض، رواية صوت الكهف، ص148.

34- المرجع السابق، ص148.

35- ينظر: بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص242/241.

36- عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، بحث لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008، ص 108.

37- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص88.

38- نفسه، ص87.

39- عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، ص74.

40- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص148.

41- نفسه، ص 168.

42- حسين ناصر، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، القاهرة، ط1، 1962، ص32.

-مصادر ومراجع البحث :

- ابراهيم محمود خليل : النقد الادبي الحديث، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط3، 2003

- ادريس الخضراوي، الخطاب الروائي المغربي، تحليل الكلام الروائي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس الرباط، المغرب، 2000/1999

- الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر، مجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع3، المجلد35، 2007

- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة بحث لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران،1992/1991

- بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة والأدب جامعة وهران، 1991، 1992،

- جمال الدين خباري، الشعر الشعبي في الجزائر و علاقته بالموشحات و الارتجال، الثقافة، عدد 37، 1977،.

- حسين ناصر، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، القاهرة، ط1، 1962،

– شكري عزيز ماضي : من إشكاليات النقد الأدبي الجديد

– صلاح قنسوة : تمارين النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1،2007

– عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية و أثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة 1983

–1– عبد القادر نطور، الأغنية الشـعبية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شـهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسـنطينة، الجزائر 2009/2008

– عبد القادر نطور، الأغنية الشـعبية في الجزائر، منطقة الشـرق الجزائري نموذجا، بحث لنيل شـهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008،.

–عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت، ط/2، 2001.

– عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، دار البصائر للنشر والتوزيع، دط، دت

– عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط1981/3

– مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص147.

– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،1987،القاهرة

التيجاني الزواي، الأغنية الفلكلورية في مسيردة، مضامينها و فنياتها، بحث لنيل الماجستير، معهد الأدب، جامعة وهران،

–رجاء عيد : جماليات الأداء الفني، دار قطرى بن فجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر ط1،1994

محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007،.

نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1981

–– عبد الملك مرتاض، الثقافة، عدد 23 أكتوبر 1974، دور الأدب و الشعر في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر،

– منى بدري، القراءة بوصفها تلفظ، مجلة معالم، العدد 7 السداسي الثاني 2016 المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر

– راضي: اللغة و حدودها، مجلة الأقلام العدد 05، مايو 1984، وزارة الثقافة و الإعلام بغداد.

آليات التجسيد السينمائي للنص الروائي

أ-العربي بوعمران بوعلام (جامعة خميس مليانة –الجزائر)

أ-عيوش نعيمة (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

تحاول الدراسة أن ترصد التداخل الحاصل بين الرواية والسينما، والذي كان نتيجة لتوظيف السرد الروائي لبعض الأنساق والمؤثرات البصرية كعملية المونتاج، السرد السينمائي، سيناريو القص، وتقنية عدسة الزوم، وظهور أشكال روائية جديدة كرواية الأصوات التي تبرز الحوار بين الشخصيات، كما وان السينما اعتمدت في الآونة الأخيرة في سيناريوهاتها على الأعمال الروائية لتكون منجزا تجسيديا لها، لذا أصبح لدينا اليوم العديد من الأفلام الدرامية المقتبسة من الروايات نالت شهرة عالمية.

إن هذا التفاعل بين النص المكتوب والنص البصري المتحرك تولد عنه العديد من القضايا سواء كان في اللغة أو في الآليات، لذا كان لا بد من النظرة الفاحصة إلى هذا التراسل بين الفنين ومعالجة العديد من القضايا.

Abstract:

The study tries to monitor the overlap between the novel and film, which was a result of the recruitment of some of the stacks novelist narrative and visual effects as a MONTAGE, the film narrative, the scenario of the shear, and the lens Al-zoom, and the emergence of new forms of narrative Quebec votes that highlight the dialog between the characters, and the cinema recently adopted in the scripts were applied to the work of fiction to be completed, so today we have many dramatic films adapted from novels gained international fame. The interaction between the written text and the text audiovisual animation generated many issues, whether in language or in the mechanisms, so they had to be meticulous look to this correspondence between the ordering information and address many of the issues.

مقدمة:

تنفرد الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بالانفتاحية على الفنون الإبداعية الأخرى، بالأمس كنا نجول بأفكارنا حول التداخل بين الأجناس الأدبية، إلا أننا اليوم أصبحنا نتكلم حول تداخل الفنون وهذا ما هو إلا دليل على نمو الوعي الحسي لدى الفنان المبدع بكل ما هو ما يمت بصلة إلى الفن.

تعد الرواية من أهم فنون العصر، ومن أشهر الأجناس الأدبية وأكثرها رواجا لدى القراء، لما لها من مقدرة على احتواء تفاصيل حياتنا المعاصرة بحيثياتها ورتابتها و مفاجأتها، بالإضافة إلى اعتمادها جملة من التقنيات التي تحفز ردة فعل القارئ و تجذب انتباهه، فتعزف تارة على وتر المونولوج، ثم تدخل في صراع بين العديد من الشخصيات، كل هذا يتحقق وفق سرد متواتر لمجموعة من الأحداث محددة مكانيا وزمانيا تعود للماضي و يستشرف المستقبل كل هذا يصاغ وفق لغة شعرية وفنية وأخرى

تقريرية، هذا ما يجعل القارئ ينسجم مع هذا الفن ويجد فيه متعة ومنفعة يرصد من خلالها قضايا مجتمعه، عاداته و تقاليده همومه وأفراحه يسرح بخياله محاولا تجسيد ما تقرأ عيناه، إلا انه ومع التطور التكنولوجي الحاصل حاول أن يجسد هذا الفن جعل تلك الشخصيات الورقية كائنات تتكلم، و العمل على تمثيل أمكنتها، ومجاراة أزمنتها، وتصوير أحداثها المتواترة، لذا وجد المشاهد في الصورة الحية ملاذا وتأثيرا أقوى من الكلمة المكتوبة والمنطوقة، وجد تمثيلا صادقا للشخصيات والأمكنة، كما أدرجت المؤثرات من إضاءة و ألوان وأصوات، لذا رأينا العديد من الأعمال الروائية الفذة أصبحت أفلاما مشهورة وحققت نجاحا على نطاق واسع، من هنا كانت الرواية وجبة دسمة للأعمال الدرامية، لذا تدين السينما وما يحصل فيها من حراك وانتعاش كبير بالكثير للرواية، بالمقابل نجد أن السينما قدمت للروائيين الشهرة، والخروج من دائرة الكتابة للنخبة الثقافية إلى نطاق أوسع وهو الجمهور بكل فئاته، ولنا أن نعطي بعض الأمثلة من الأدب العربي والعالمي وهي عير دليل على النجاح الذي حققته السينما، ويعزى الفضل لذلك للسيناريوهات المقتبسة من روايات قيمة، ففي الأدب العربي نجد روايات " زقاق المدق، اللص والكلاب" لنجيب محفوظ "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أما في الأدب العالمي نجد " هاري بوتر" لجوان كاثلين رولين، "زوربا" لنيكوس كازا نزاكيس، "مدام بوفاري" لغوستاف فلوبير.

لذا يمكن القول إن الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقانات الفنية، قربتها إليه كثيرا، فبدت لغتها سينمائية تنفتح ببعد ثالث رؤيوي، يسنح بإعطاء الدوال مدلولاتها، وهذا الاستلهام أمر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح الأجناسي والتطورات التقنية، بيد أن علينا أن نعترف مسبقا أن تلك الانفتاحات ما كان لها أن تكون لولا براعة اللغة الأدبية، التي تتعدى الرؤيوي وتنتصر للجنس الأدبي وتكسب الأجناس دلالات وقيم لا مثيل لها1

العلاقة بين الفيلم والرواية:

إن العلاقة بين الرواية والسينما هي أخذ وعطاء، باعتبار أن الفن الروائي أصبح مادة وموضوع للأعمال السينمائية، إذ أصبحت الأفلام تستوحي سيناريوهاتها من الأعمال الروائية، وبالمقابل أصبح الروائي يكتب لا لتقرأ روايته وإنما لتتجسد أحداثها ويراها المشاهد، لذا نجد العديد من الروائيين طغى على كتاباتهم الأسلوب السينمائي، خاصة وأننا اليوم أصبحنا نعيش في عالم تهيمن عليه سلطة الصورة، استحوذت فيه على مدركات الإنسان وبالتالي تراجعت القراءة لصالح المشاهدة، وما اختزل الهوة بين الفنين هو الخصائص التمييزية المشتركة من بينها الطابع السردي و مراعاة اهتمام الجمهور أو القراء، من خلال الحبكة والصراع، فالجمهور عادة ما يتفاعل مع ما يعرض ويشارك في تقييمه ونقده وهذا ما نجده كامنا في الرواية أيضا، فقط أن القارئ يجد الحرية الكاملة للتوسع والامتداد في عالم الرواية، فإن العرض السينمائي لا يترك هذه المساحة بالنسبة للمشاهد طالما انه يفرض علينا نمطا مجسدا معروضا من طرف المخرج، الذي يختار الهيئة المناسبة لتصوره ورؤيته الفنية فيحول الرواية إلى فيلم سينمائي.

إلا أن كلا الفنين ينفرد بآليات خاصة، فالسينما حتى و إن توافرت على مقومات الخطاب السردي إلا أن خصوصية المجال تفرض تعاملا مغايرا، يستلزم ادخال مجموعة من التقنيات والمؤثرات فالسينما لا تأخذ النص الروائي كما هو وإنما تحوله إلى سيناريو يتناسب مع التمثيل الدرامي، الذي يعمل على ادخال مشاهد متنوعة قصد إرضاء ذوق المتلقي عكس الرواية فلا ضرورة لإدخال هذه المشاهد، فالسينمائي يفكر ويرى بعين الكاميرا أما الروائي فانه يفكر ويرى عبر اللغة مشاهدا غير محدودة، لذا نلمس عند الروائي حرية في التعبير تتقلص بالمقابل أثناء تجسيدها دراميا.

الاقتباس السينمائي من الرواية:

الاقتباس السينمائي هو فعل إبداعي يقوم على تأليف وخلق عمل فني أصيل في صيغة سيناريو كوسيط ونموذج لشكل تعبيري سردي مختلف، إذ هو فعل تحويل المشاهد الروائية المعبر عنها بكلمات إلى مشاهد فيلمية يعبر عنها بالصور، ويجمع أغلبية الدارسين على أن الاقتباس و الإعداد شيء واحد إلا أن هناك من يفرق بينهما إذ أن الاقتباس مرحلة سابقة للإعداد، لان الاقتباس هو نشاط فكري يتدرب على عملية الإبداع أو هو مرحلة ابتدائية لها، أما الإعداد فيرتبط بالعملية الإبداعية في حد ذاتها.

إلا أن هناك وجهين للاقتباس اقتباس حرفي وهو اقتباس أصلي ومطابق للعمل الروائي، دون إحداث تغييرات أثناء نقله للشاشة، إذ وفق هذا يقتصر دور المخرج على تحويل نص الرواية إلى مشاهد للفيلم دون ادخال أي إضافات، أما الاقتباس الحر هو الذي يعمل على تغيير النص ليتناسب مع الفيلم ويفترض هذا النوع معرفة وكفاءة في التعامل مع الأجزاء الداخلية للنص. ومن خلال هذين النوعين من الاقتباس حدث جدل كبير أيهما الأنسب للعمل الدرامي والأكثر مراعاة لخصوصياته؟ وهل هناك قيود تفرض الالتزام بمكونات النص الروائي وعدم الإخلال به؟

اعتمدت هذه التصنيفات لأشكال الاقتباس السينمائي في النصوص الروائية على نظم معيارية، تبدأ في العادة بالنظر إلى الاقتباس على أنه عملية شبيهة بالترجمة، تتحول فيها الكلمات إلى صور تسعى للتماثل مع النص الأصلي والنقل المخلص لمحتواه، وتنتهي عند مفهوم الاقتباس الحر المبدع الذي يستلهم من النص الأصلي رؤى خاصة يصوغها السينمائي من جديد في فلمه.2

ويمكن أن نجمل مراحل تحويل الرواية إلى عمل سينمائي فيما يلي:

- **خلاصة السيناريو**: ونقصد بها الفكرة المستوحاة من العمل السردي، حيث يتم تلخيص أحداث الرواية لتقدم إلى المخرج والمنتج والممثلين.
- **المعالجة**: يتم التوسع في فكرة الملخص بما يتوافق وطبيعة العمل السينمائي.
- **السيناريو**: وهو إعادة كتابة قصة الفلم كاملة.
- **التقطيع**: وهو عملية تقنية يتم فيها تحويل القصة إلى مقاطع تصويرية (المشهد، اللقطة...)3.

السيناريو السينمائي (اللغة أم المشهد):

السيناريو هو خطة وصفية تحليلية مكتوبة في تسلسل يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقدم هذه الخطة للمخرج الذي يقوم بتنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي، فبرغم من اعتماده على الكلمة إلا انه يهتم بالصورة قبل كل شيء4.

وهناك تسع عناصر أساسية تتدخل في كتابة السيناريو وهي:

- **الشكل**: ونقصد به الاهتمام بالشكل العام للسيناريو من خلال ترقيم المشاهد وترقيم الصفحات و وضوح اللغة وسلامتها.

- **التصور**: ونقصد به تصور الحركة.
- **تطوير المشهد**: ونقصد بها الاهتمام لمختلف العناصر المرتبطة بالمشهد مثل الحركة الحوار، المكان المناسب...
- **تتابع الأحداث**: وهي إن تكون المشاهد متوالية ومنسجمة فيما بينها.
- **بناء الشخصيات**: لا بد من إعطاء الشخصيات الروائية اهتماما شاملا لكل ما يتصل بها من تصرفات وانفعالات وإيماءات
- **الصياغة الدرامية**: للصياغة الدرامية ميزات تنفرد بها وهي إعطاء أولوية للصورة والمظهر قصد التأثير وجذب الانتباه وان يكون قابلا للتصديق.

التجسيد السينمائي للعناصر الروائية:(الشخصيات، الأزمنة والأمكنة)

أ/ **الشخصية** : عنصر جد هام في العمل الروائي والسينمائي، إلا أنها داخل الرواية تتجسد بصورة واضحة، كون أن الروائي يجتهد في سبر أغوار نفسيتها وطريقة تفكيرها إلا انه من جهة أخرى لا يعطي اهتماما لصورتها الجسمانية، بقدر ما تهتم به السينما إذ تعطي اهتماما كبيرا لملامحها الجسدية وشكلها الخارجي من الملامح واللباس والإشارات والنظرات وغيرها من الأمور التي يمكن إدراكها بصريا، لذا نجد أن هذه الأمور تعكس بطريقة ما نفسية الشخصية من دون التعاطي مع نفسيتها أو محاولة تجسيد المونولوج الداخلي، بالإضافة إلى أن تجسيد الملامح النفسية كالصدق و الخير والشر والغضب والحزن يعود بالدرجة الأولى إلى الممثل الذي يجتهد في إظهارها5.

ب/ **الزمان والمكان**: يعتبر الزمان والمكان قرينة تحيل لانعكاس الواقع في كلا الفنين الروائي و السينمائي، إلا أن هناك بعض الاختلافات فالزمن الروائي منفتح ولا متناهي وعادة ما يرتبط بزمن القراءة والقص، وتحديده من خلال بعض المؤشرات اللغوية الدالة عليه إلا انه في السينما فانه أكثر تحديدا أما بالنسبة للمكان الروائي، فهو مختزل يفتقد للعديد من العناصر المكونة له لذا لا يمكن للقارئ الإلمام بكل حيثيات الأماكن التي وقعت فيها الأحداث، بالمقابل نجد العمل السينمائي يعطي أهمية قصوى للمكان بأدق تفاصيله، ولا يمكن أن يتجسد المكان السينمائي إلا إذا تلاحم مع الزمان الشخصيات و الأحداث، مثلا إذا كان المشهد حول رجل بدوي من أهل الصحراء لا بد وان نراعي في المكان بعض الخصوصيات مثل الرمال، و الخيام، و الشمس الساطعة، والإبل، النخيل، وأشياء أخرى.

إلا انه ما يمكن قوله عن الزمان أن ثمة تقارب كبير بين الآليات الزمنية الروائية والسينمائية مثل (التواتر، المشهد، الاستراحة....).

صعوبات التجسيد السينمائي للنص الروائي:

هناك العديد من المشكلات التي تواجه السينمائيين أثناء التعامل مع النصوص الروائية، ونقلها من الوسط السردي اللغوي إلى الوسط السمعي البصري:

التجسيد: وهي مقدرة السينما على تحريك ومحاكاة الأنساق الروائية كما هي في الرواية، والإبقاء على كل ما ذكر من شخصيات وأماكن وأحداث وكل تفاصيل الرواية.

الصراع: تعتمد الأعمال السينمائية بالدرجة الأولى على هذا العنصر كونه يعمل على جذب انتباه المشاهد، إذ لابد أن يتحقق من بدايته إلى نهايته، إلا أن بعض الروايات تركز على وجود الصراع النفسي للشخصيات أو الصراع الفلسفي بين الأفكار وهذا مالا تستطيع أن تحققه السينما بنفس الأسلوب.

إعادة البناء: كما نعلم أن الرواية تقوم على العديد من التقنيات من بينها حذف بعض الأحداث أو استرجاعها أو اللجوء إلى تقنية الاستباق، أو الاستطلاع المستقبلي للأحداث وبالتالي تصبح عملية سرد الإحداث غير متوالية، لذا يعمد السينمائي إلى تغيير الشكل والمعمار الدرامي لذا كثيرا ما نجد في بدايات الفلم أحداثا وردت في الرواية في فصول متأخرة أو العكس.

الاختزال: عادة نجد الرواية لا تعطي تفاصيل دقيقة حول الشخصيات مثل وصف السمات والملابس والإشارات، كما لا تحدد نطاق الأمكنة والأزمنة لذا لا بد على السينمائي من إعطاء اعتبار لأدق التفاصيل، مثل ربط الزمان مع خصوصيات المكان وهيئة الشخصيات.

ما يمكن قوله إن عملية الانتقال من الرواية إلى السينما ما هي إلا خطوة إضافية لتشكيل أسلوب سردي جديد بميزات خاصة يعتمد على الرواية كلبنة أولية لبناء شكله الخاص به، وبالتالي ليس هناك مجال للمساواة بين الرواية والسينما فكل له خصائصه ومعاييره، وإن كانت الرواية انفتحت على السينما حتى صارت مفعمة بالأنساق السينمائية تجهز نفسها للشهرة وتشبع نهم مبدعيها، وهذا ما لا نرضاه فاللغة السينمائية ليست رواية بقدر ما هي سيناريو، لا يعطي أهمية للغة الإبداعية الفنية بقدر ما يهتم بالمشهد التصويري.

قائمة الهوامش:

1. التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية، (البعد المرئي للنص)، ص 297.

2. النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق، سلمى مبارك، ص 15

3. التهجين السردي بين الرواية والسينما، آمنة عشاب، ص 12.

4. الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، أشرف فهمي خوجة، ص 165

5. التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية، هيام عبد الزيد عطية، ص321.

العجائبية وبناء التاريخ في الرواية الجزائرية

(رواية الحوّات والقصـر للطاهر وطار أنموذجاً)

أمينة بلوزاني (جامعة المدية–الجزائر)

ملخص:

إن البحث عن الشكل الروائي المناسب يعد تحولا خطيرا في بناء التشكيل السردي الحديث المرتبط أساسا بتحولات قضايا الإنسان، فرواية الواقع هي من واقع الرواية، ولا يغيب عن البال أن بناء النص الجديد عن الوقائع الملموسة التي تصنع نسيج الحياة، قد يكسب ذلك التجسيد الواقعي مزيدا من الخصب و الثراء، فيسموان به من الناحية التعبيرية التي تخدم عملية توليد طاقة جديدة داخل شكلية النص.

ولنقترب من جوهر المعطى الإبداعي في الأدب الجزائري المعاصـــر يحتاج إلى بحث معمق لجلائله، والوقوف بدقة على حيثياته وتجلياته الغنية التي تظل نموذجا للكتابة الأدبية المفتوحة إلى الحداثة والتجريب التي تقول ما تريد وتمضـي في مغامراتها نحو خلق متميز و بهذا تكون الكتابة قد تجاوزت الحالة السائدة من التعبيرية و السريالية إلى التجريب والرمزية والغرائبية.

وقد حاول الطاهر وطار في رواية الحوّات والقصر أن يبعث روح الكتابة الروائية الحديثة التي تستلهم التاريخ و التراث العام قصد بناء متخيل سردي قادر على رسم حركية المجتمع الجزائري فرواية الحوات والقصر رواية ذات منحى أسطوري عجائبي وعمل إبداعي ذو رؤية جمالية تختلف شكلا ومضمونا عن سائر الكتابات الروائية السابقة.

الكلمات المفتاحية: المتخيل السردي، التجريب، السرد، الغرائبية، التاريخ

Abstract:

The search for the appropriate novel form is a serious shift in the construction of the modern narratives, which are mainly related to the transformation of human issues. The reality is from the reality of the novel, and it is not forgotten that the construction of the new text on concrete facts that make the fabric of life, Richness and richness, so that they expressively express their desire to generate new energy within the formality of the text.

And to approach the essence of the creative in contemporary Algerian literature needs to in-depth research of its collections, and to stand precisely on its rich manifestations and manifestations, which remain a model of open literary writing to modernity and experimentation that says what you want and go on in its adventures towards a distinct creation and so the writing has exceeded the prevailing situation From expressionism and surrealism to experimentation, symbolism and instinct.

تعتبر تجربة الخطاب الروائي الجزائري تجربة واســـعة شـــكلت في نطاقها خطاباً متميزاً من الناحيتين الفنية والإيديولوجية، والخطاب الروائي الجزائري لم يخرج عن دائرة تطور الفن الروائي العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم والنقد الحداثي وما يحمله من طروحات حديثة، فمنطق التطور والتجديد يفرض على الرواية الجزائرية أن تكون داخل الدائرة حيث مرت بمراحل تواكبت فيها مع نمو الوعي الثقافي، فكان حضورها قويا وواسعاً مما شكل هذا الحضور تنافسا إبداعيا كبيرا من جهة، ومن جهة أخرى أضحت هذه المنافسة على أشدها لما تحمله من تنويعات تقنية وموضوعاتية.

فأبرز ملامح الواقع الروائي الجزائري أنه تميز بتنوع وغنى تجاربه وانفتاحه على التجريب والتجديد، بحيث قدم لنا هذا رؤى جمالية للراهن، كما أعطى لنا طابعاً جمالياً للحياة العصرية، فالرواية على وجه الخصوص قطعة فنية مجسدة للحياة بأنساقها المتراصة وتساير تطور الإنسان وتتماشى مع تجاربه.

والرواية باعتبارها نصاً سردياً تستوعب في داخلها وفي محتواها مختلف الأجناس الأدبية، ولا يتأتى للأديب قدرة التعامل معها إلا بثقافته الواسعة والمتعددة الرؤى والاتجاهات، وبما يحمله طبعاً من مخزون فكري واسع بتجارب الآخرين ورؤاهم وكتاباتهم بالإضافة إلى نظرته للواقع والمجتمع.

والإبداع الروائي الجزائري بخصائصه ومميزاته الفنية الجديدة، وبتجربته الجمالية استطاع أن يرقى إلى مرتبة لائقة به في عالم النهضة الأدبية والثقافية والتجارب الروائية الجديدة قد استطاعت من تحليل الواقع وإعادة تركيبه وبناءه في صور تعبيرية جمالية، وبهذا يمكن القول أن الحركة الأدبية في الجزائر تتعزز يوماً بعد يوم، وبالتالي تأخذ أبعاداً إبداعية جديدة على أيدي روائيين مازالوا في قمة عطائهم ونضجهم الفني واحتلوا في ذلك الصفوف الأولى في المشهد الأدبي الجزائري أمثال "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار"، و"واسيني الأعرج"، وغيرهم من الذين خاضوا في ميدان التجريب، وشكلت رواياتهم نموذجاً دقيقاً لرواية الحداثة، وهذا ما عكس رؤيتهم التجديدية في الكتابة حيث لجئوا إلى مغامرة التجريب عن وعي، يعتمدون في ذلك على جملة من المخزون الثقافي والفكري والى حصيلتهم الابستيمولوجية بالتاريخ والفلسفة، وكذلك إلى معرفتهم بأنماط وأشكال التجريب في الرواية الغربية، وبالتالي قد انفتحت نصوصهم السردية الروائية على عوالم ثقافية متعددة ومتنوعة ومتباينة في مستواها الإبداعي وصياغتها الفنية وعناصرها الجمالية ومهما يكن من أمر فإن التجربة الروائية المعاصرة "تدل على أنها بصدد تشكيل وبلورة رؤى فنية مستفزة للدائرة التأويلية عند القارئ، لأنها احتضنت رؤى إبداعية تعتمد أساساً على الإفادة من عوامل التجريب التشكيلي لتحقق نوع من الفرادة الجمالية في النص الجديد"1.

والإبداع الروائي في تشكلاته وتمظهراته الفنية هو البحث المستمر عن الأشكال والأنواع الجديدة المستحدثة وبوعي جمالي، والبحث عن أساليب حديثة يشترط مسائلة الذات المبدعة عن قيمة ما يقدمه هذا النص وماذا سيضيف.

وحسبنا أن نشير في هذا المقام أن أبرز ما يطالعنا به التجريب على مستوى الرواية أنها تتجه الاتجاه الأسلوبي الرؤيوي الحديث الذي يعتمد إطار التعبير الحر في مكوناته الجمالية ويوظف فنيات مبتكرة أثْرت مقروئيته وعمقت إدراكه الثقافي.

وفي هذا السياق، ومن خلال استقراء راهن الخطاب الروائي الجزائري، نرى أن الجنس الروائي الجزائري قد تمثل إمكانات الأفق الحداثي شكلاً فكراً ومضموناً وقد استطاع النص السردي الجزائري أن يخترق الحواجز والعقبات ليبتدع مجالات متعددة ومختلفة للبوح والقول والانتقاد.

1- الرواية الجزائرية والتجريب:

للاقتراب من جوهر المعطى الروائي الجزائري يحتاج منا إلى بحث معمق لتحليليه والوقوف بدقة على حيثياته وتجلياته الفنية التي تبقى مثالا للكتابة المفتوحة على التجريب والحداثة، كتابة جديدة تمضي نحو الخلق باسم التحولات التي تحدث على مستوى الشكل والمضمون دون التخلي عن مرجعيتها الفكرية المتعددة، فالتطور الحاصل في الجنس الروائي الجزائري ما هو إلا استمرار طبيعي لما تفرضه قوانين التغيير المرتبطة بحتمية المسايرة الزمنية والثقافية والحضارية، ووضع الإبداع الروائي الراهن في جوهر العصر لا يعني بالضرورة الانزياح والتملص من الهوية والعدول بصفة تامة عن التاريخ والتراث، وإنما يدل على ضرورة التفاعل مع الشكل الجديد، "وأن أروع تجديد نلمحه في الخطاب الأدبي الجزائري ونميزه عن كتاباتنا التقليدية، إنما هو المنهج الرمزي في التعبير، أي

تفضيل الصورة الأدبية دائماً على التعبير المباشر، فهو خطاب أدبي تعددت فيه الرؤى والأفكار وحالات التعبير عنها من التعبيرية والسريالية والرومانسية إلى التجريب والرمزية والغرائبية"2.

وتوضيحاً لما سبق الإشارة إليه أن الخطاب الأدبي الجزائري بصفة عامة هو خطاب "متحرك ومتشعب وغير مستقر على حال، حيث تتضام إلى بنيته أجناس أدبية متنوعة، تتكامل فيما بينها ولهذا فهو نص غير مغلق على ذاته، بل مفتوح على فضاءات أجناسية مختلفة، يتمارى بحمله الإبداعي ويتواثب بحسنه الذي يمنح هذا النص متعة للقراءة"3، وفي هذا المجال ظهرت أسماء روائية جزائرية تناوبت على حمل مشعل الإبداع الروائي، أسماء برز لها الحضور المكثف في مجال السرد الروائي أمثال **بن هدوقة، الجيلالي خلاص، السائح الحبيب، واسيني الأعرج، الطاهر وطار**، هاته الأسماء وغيرها مما يضيق المجال لذكرهم جميعا، أنهم كتاب جعلوا من الجنس الروائي قضية مصير، وأسهموا في ذلك إسهامات قيمة في بلورة الشكل الروائي الجزائري ورؤاه الفنية، وبالتالي إرساء أسس تقنية وجمالية للعمل الروائي لإثراء الحركة الروائية في الساحة الأدبية في الجزائر.

فكتابات هؤلاء تقدم لنا نموذجا مثاليا في التجريب والعدول عن السائد والنهوض بشكل جديد منفتح على كل الاتجاهات الفنية، ولا شك "أن البحث عن الشكل الروائي المناسب يعد تحولاً خطيراً في بناء التشكيل السردي الحديث المرتبط أساسا بتحولات قضايا الإنسان، فرواية الواقع هي من واقع الرواية، وبهذا تكون الكتابة قد أنجزت فعلها الإبداعي وتحولت إلى حالة تجاوزية للسائد"4.

وفي هذا السياق قد قطعت الرواية الجزائرية أشواطا عديدة برزت فيها خطوطها وتحددت فيها مياسمها فاكتمل معمارها الفني، واستقام هيكلها الإبداعي، وبذلك تمكنت من ارتياد أفق الإبداع الواسع.

وتأسيسا على هذا يمكن القول: "إن الرواية الجزائرية تعيش نزوعات التجريب السردي والبحث عن أشياء مفقودة بمستويات تشخيصية لغوية وحكائية أحيانا تبدو متماثلة وفي سياقات أخرى تميل إلى التميز مستعينة باستحضار الراهن وأسئلته المقلقة، حول الهوية والتاريخ والذات واللغة والمجتمع الطافح بتناقضاته"5.

ومن الكتاب الروائيون الذين دخلوا حلبة التجريب والتجديد واستطاعوا أن يمضوا في هذا الاتجاه بكل جدارة الروائي الطاهر وطار في روايته (الحوات والقصر)، فقد حاول الروائي الجزائري "الطاهر وطار" في هذه الرواية أن يبعث روح الكتابة الروائية الحديثة التي تعتمد التراث والتاريخ في بناء متخيل سردي يعمل على رسم ديناميكية المجتمع الجزائري، وسنحاول في هذه الورقة البحثية الاقتراب من جوهر الرواية بعين فاحصة، قصد تأويل هذا النص الروائي.

2-رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار:

رواية "الحوات والقصر" رواية تحمل منحا أسطوريا عجائبيا (غرائبي)، يتحدث فيها الطاهر وطار عن مغامرات (**علي الحوات**) الذي يمتهن مهنة الصيد التي علمته الصبر على المحن والشدائد، **علي الحوات** المحب للخير لجميع الناس على عكس إخوته الثلاثة (**جابر، سعد، مسعود**) الأشرار الذين يمقتهم أهل القرى السبع، وفي إحدى الأيام دار حديث بين **علي الحوات** (بطل الرواية) ومجموعة من الصيادين عن محاولة قتل السلطان وهو يتنزه في غابة الوعول، حيث يتحدث "**بن جمعة**" ليروي الحادثة فيقول: "في اليوم الثامن من رحلة جلالته، تصدى له مجهولون قيل أنهم كمنوا وقيل أنهم هاجموه في المخيم مع طلوع الشمس، مات عدد كبير من حراسه، وبعض أفراد حاشيته –الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين، اقترب المهاجمون من خيمة جلالته يهتفون

بسقوطه وموته، ولم يبق بينهم وبينه إلا عدّة أمتار في تلك الأثناء، برز ثلاثة فرسان ملثمون يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه، ويُعملون السيف، في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوّا هاربين، وفي الحين تولى الفرسان الثلاثة، مناصب الحجابة، ورئاسة الحراسة والاستشارة وعاد الموكب إلى القصر"6.

وعندما سمع **علي الحوات** هذه الحادثة أراد أن يقوم باصطياد سمكة كبيرة تزن سبعين رطلاً أنذر أن تكون أحسن هدية لجلالته (السلطان)، وبعد ذلك انتشر هذا الخبر في القرى السبع وأصبح نذر **علي الحوات** محل جدل بين أهل القرى.

(**علي الحوات**) هو بطل الرواية الذي يحمل في داخله الحب للناس، والناس يبادلونه نفس الشعور على عكس إخوته الثلاثة وهذا لمكانته الخاصة عندهم، يقول الطاهر وطار في روايته: "(**علي الحوات**) الشاب الطيب، الذي شذَّ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه، فابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوماً لم يكذب مرة، لم يتعد على أحد، لم يثلب في عرض، أو يتعرض بسوء لغيره، كان مثال الشباب المستقيم".7

علي الحوات بنذره هذا يدرك أن الطريق إلى القصر والوصول إليه ليس بالأمر الهين، إذْ لابد من أن يمر على القرى السبع للوصول إليه، ولما سمعت القرى بهذا النبأ استعدت لاستقباله، وفي رحلته هذه يرى (**علي الحوات**) الشقاء والظلم وما تعانيه القرى السبع، والتي تأتي على هذا النحو:

قرية التحفظ، وهي القرية التي ينتمي إليها **علي الحوات** ثم القرية الثانية التي لم تعجبها قضية نذر **علي الحوات** والتي لم تقدم له غير التساؤلات عن سمكة "**وادي الأبكار**"، حيث تقول الرواية "انتظر **علي الحوات** تعليقاً أو تساؤلاً، أو تعقيباً أو اقتراحاً، لكن خاب ظنه، لقد انقطعت المحادثة التي كانت متسلسلة فجة، وراح الناس يواصلون انصرافهم بعجل وكأنما هم هاربون".8

ثم يواصل رحلته فيمر على القرية الثالثة التي كانت عكس القرية السابقة، فقد استقبلته بالزغاريد والهتافات، وكان همهم الوحيد هو معرفة سمكة "**وادي الأبكار**" وإلقاء نظرة على هذه السمكة، "استقبل في مدخل القرية الثالثة بهتافات الأطفال، وعندما اقتحم أول نهج ارتفعت الزغاريد تستبشر بمقدمه"9، ثم يمر على القرية الرابعة وهي قرية (**بني هرار**) قرية الشر والعدوان، وقد قيل لـــ **علي الحوات** أن لا يمر على هذه القرية "يا **علي الحوات**، لا فائدة من التوقف في هذه القرية أو من توجيه السؤال لأي أحد، إنهم كلهم في هذه القرية مصابون بعاهة "الشر"، يأكلون ولا يشبعون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر ولا ينهون عنه"10، فأخذ **علي الحوات** بهذه النصيحة وشق طريقه مباشرة إلى القرية الخامسة وهي قرية **التصوف** التي تعرضت لغزو الأعداء وهاجمها ألف فارس وفارس وقاموا بالاعتداء على النساء حيث لم تنج سوى عذراء واحدة.

في قرية **التصوف** يجد **علي الحوات** نفسه أمام أناس مختلفين عن بقية القرى السابقة لما يحملونه من عمق في التفكير والمواقف "ولن تفهمنا يا **علي الحوات**، لن تفهم غيرك، لن تفهم أحداً".11

ثم ينتقل إلى القرية السادسة وهي قرية "**الحظة**" المعروفة باستلامها للسلطان والقصر، ويقال فيها أن حكيم القرية قد منح لرجالها عقاراً أفقدهم رجولتهم على عكس نسائهم المصابات بالهيجان الجنسي، وهن جواري للسلطان، ثم يمر على القرية السابعة، قرية **الأعداء** المجاورة للقصر والمعادية له، استقبل أهلها "**علي الحوات**" بكل حفاوة، وهي قرية بلغت مراتب في التطور العلمي والعمراني والتحضر.

وبعد مسيرته هذه يصل (**علي الحوات**) إلى القصر وبعد أن مرّ على مراكز الحراسة السبعة حيث لم يستطع المرور فيقال أنه وجد مغشياً عليه هو وجواده في قرية **التحفظ** ويده اليمنى مقطوعة، فنذر نذراً آخر أنه سيصل الى الملك وسيصطاد له سمكة وبيده اليسرى، "سأصطاد بيد واحدة، سأنذر لجلالته أحمل سمكة أصطادها، إذا كانت السمكة الأولى فلتت، فإن السمكة الثانية لن تفلت من الشص وإن فلتت، فإلى الثالثة فإلى غيرها".12

وهكذا يعاود الكرة مرة أخرى فيمر على القرى السبع مرة ثانية، ولم يتمكن مرة ثانية من رؤية السلطان، ووجد مرمياً مرة أخرى في قرية **الحظة** ويده اليسرى مقطوعة، فقرر سكان القرى السبع تشكيل وفد للمساعدة، ولكن وُجد **علي الحوات** مرة أخرى مرمياً ومقطوع اللسان، فتبيّن للجميع أن أخوته الثلاثة هم المسيطرون على القصر وهم أصحاب الأفعال الشريرة، فقرر أهل القرى السبع الاتجاه إلى القصر والثورة عليه، ففعلوا ذلك وكشفوا خباياه.

يمكن القول من خلال هذا أن رواية **الحوات والقصر** رواية ذات رؤية جمالية تختلف عن النصوص الروائية السابقة من حيث الشكل والمضمون فقد استثمر **الطاهر وطار** جملة من التراث الشعبي والأساطير لبناء نص سردي متخيل لإعادة قراءة الواقع الجزائري في مرحلة من مراحل تطوره خاصة في زمن الصراعات السياسية وما أحدثته من مخاوف "وهي المناخات المأزومة التي تهمين على الرواية أحداثاً وشخوصاً ودلالات".13

3- استيعاب حيّز الفعل الواقعي ومسارات التهويل:

الرواية تأخذ مساراً أسطورياً غرائبياً، جمعت في محتواها كل من الثقافة الشعبية والموروث الثقافي فيقدم الكاتب روايته عن طريق "الراوي الذي يجسد البعد المعرفي التراثي"14 فيقدم لنا مسار البطل في النص الروائي والذي يتطور من بطل شعبي إلى بطل ملحمي "تحلم به الذهنية الشعبية، الذي تُمنى به نفسها في حمله لخلاصها من دمار الغبن والظلم".15

نص الرواية مليء بالتخييلات والرموز الأسطورية، حيث تبدأ مغامرة **علي الحوات** من وادي الأبكار الذي يصطاد منه، ومن ثمة يتحول هذا الوادي إلى مكان أسطوري صانع للحدث، فمنه يقرر **علي الحوات** اصطياد السمكة العجيبة.

الروائي يضع البطل في مسارات عجائبية تهيأه بأن يصبح محركاً للمشهد خاصة عند اصطياده للسمكة العجيبة، وأثناء رحلته نحو القصر يكشف البطل خبايا كل قرية يمر بها، ويعرف بذلك أحوال الناس، حيث يبدأ التكثيف الأسطوري من قرية **بني هرار** فتتداخل القصص العجائبية حول ما إذا كان (**علي الحوات**) قد مرَّ بها أم لا، "يقال إنه مرَّ في وضح الشمس، دون أن يراه احد تكور مثل غمامة، واقتحم الشوارع ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنَّه ثعبان مشعر يلتفت في الرمال، ويركب الريح السموم".16

وفي كل قرية يمر بها يزداد فيها التكثيف الأسطوري منها قرية "**التصوف**" التي تحمل المعرفة والحقيقة، وهذه القرية عرضة للنهب والظلم من قبل الأعداء، وبعد الحروب اقتلعت أعين الأهالي فأصبحت تسمى قرية **العميان**، فذهب أهلها إلى التصوف، وابتعدوا عن السياسة إلى أن جاءهم "**علي الحوات**"، الذي يعتبر مجيئه فتحاً كبيراً فجعلوه ولياً من أولياء الله، وزوجوه العذراء.

فالروائي هنا ينقل شخصية البطل من جانبها الأسطوري إلى الواقع، حيث ربط الجانب التراثي بالتاريخي، ومن خلال القرى السبع تتحول الأسطورة إلى أداة لإظهار خبايا الواقع، وتصبح بذلك معرفة متصلة بالتاريخ، "وبهذا يتحول **علي الحوات** من فاعل أي كائن أسطوري سردي إلى دال يشير إلى العالم والى التاريخ".17

ثم تأتي قرية "**الأعداء**" والتي تعتبر أقوى القرى في صنع القرار، وهي على دراية واسعة بأحوال القصر لقربها الجغرافي له، وهي قرية بلغت مرتبة عالية في التطور العلمي والمعرفي وهنا ينطلق الكاتب من عمق البطل "ليشرك القارئ ويضعهُ في أجواء أسطورية عجائبية تصور الواقع وفق مفاهيم تاريخية...وبهذه الرؤية فـ **علي الحوات** ليس مجرد شخصية مؤطرة زمنياً ومكانياً بقدر ما هو بُعداً شعبياً رمزياً يمتزج مع حركة التاريخ حتى يصير هو التاريخ ذاتهُ".18

إن التوظيف الأسطوري في هذه الرواية وبكل رموزه لا يختلف عن الحدث التاريخي للواقع، وهذا التوظيف تتداخل فيه التنويعات التراثية، لتكشف لنا عن نظرة الكاتب ومرجعيته الثقافية في التعامل مع الواقع الجزائري والتراثي، فهذه الرواية تحمل في ثناياها إيديولوجية صاغها الورائي لتمرير خطاباً سياسياً.

كما أنّ الكاتب قام باستحضار قصص " ألف ليلة وليلة" كحكاية الصياد وما دار حولها من ملابسات سحرية، وأخبار السلطان وعوالم الغيب وشتى العوامل الأسطورية وبهذا اتسعت الرؤى السردية من خلال الاستعمال للتراث الشعبي وما يحمله من عوالم خيالية تسمح لنا بفهم الماضي والحاضر.

وإذا عدنا إلى المتن الروائي نجد الكاتب يستعمل العديد من الرموز كاستخدامه للعدد (7) في كل فصول الرواية وهذا يدل "على الدور البارز الذي يلعبه هذا العدد في الذاكرة الشعبية التي كان رافدها الأول الدين الإسلامي"19، ومثالا على هذا نجد (القرى السبع، سبع ليال، تسعة رسل، سبعة أيام...) وهدف هذا الاستعمال هو وصف حال المجتمع الذي تلعب عليه الرتابة والبساطة في الحكم على الأشياء.

كما أن مواقف " **علي الحوات**" تذكرنا بأسطورة "**سزيف** " البطل اليوناني الذي عاقبته الآلهة بأن يحمل صخرة الكبيرة إلى الجبل ويدحرجها فوق الجبل لتستقر في الأسفل، وفي كل مرة يفشل في ذلك، كذلك الأمر بالنسبة " **لعلي الحوات**"، فالشيء الذي يجمعها هو التطلع إلى الخير وتحرير الإنسان من العبودية.

فكل هذه الاستعمالات الأسطورية والرمزية جاءت لتعبر عن مشكلة الحكم، وعلاقة الحاكم بالرعية.

خلق الروائي من (**علي الحوات**) بطلا ملحميا أسطوريا، الذي يقوم بتجربة البحث والاستكشاف، فهو الشخصية المحورية التي تدور حولها كل المواقف البطولية، فمن خلال شخصية البطل تتوالى المشاهد السردية، فهو يعتبر محرك فعال في تفعيل الحكاية التي تحمل أبعادا أسطورية ورموزا وأشكالا من التراث الشعبي.

وفي رواية "**الحوات والقصر**" نجد للراوي موقعا خاصا في سرد الأحداث، فهو راوي خفي، يدير الأحداث كذات كاتبة، وبهذا تكون الرؤية من الخلف هي الرؤية السردية المهيمنة، فالراوي هنا مدركا لكل الأشياء، كما أن السرد هنا جاء متتابعا ومتسلسلا من حيث الأحداث لتتبع تجربة "**علي الحوات**".

إن جميع المواصفات الغرائبية "**لعلي الحوات**" **والقرى السبع**" هي محطات تاريخية ضرورية للفكر البشري، فمن أجواء المغامرة، يتموقع التاريخ المختفي من وراء الخطاب الإيديولوجي ومن خلال "**علي الحوات**"، وهذه نقطة هامة في فهم التاريخ، وسياق النص يوحي بموقف الكاتب ومقصديته لفهم التاريخ من خلال خلفيات الكاتب للثقافية والتي هي جزء من الواقع الجزائري والذي يعي ذلك التاريخ الحقيقي، فالقرى السبع من خلال الرواية تمتلك بناء وتاريخا لكنها تفتقد لحركية الوعي بالتاريخ، ولعل هذه

الحقيقة هي جوهر العمل الروائي تقول للرواية "... نحن أيضا نعرف قريتنا، نعرف أنها تتكون من ثلاثة أشياء، هناك تجمعنا، ثم هناك طبعنا بما فيه من الخير والشر والاعترافات في الساحة، وهناك الأساسي الشيء الذي لا تحاول أن تفهمه فتفهم القرية بالتالي، هناك تاريخ هذه القرية وبمعنى آخر ماضيها وحاضرها ومستقبلها"20.

فالروائي هنا يجعل من أبطاله أقنعة ليحكي حكايته داخل فضاء معرفي وثقافي يقرأ الواقع والسلطة بعناصر أسطورية، فأحداث الرواية ومشاهدها العجائبية تشكل فضاء معرفيا لمعرفة الحقيقة.

ومن هنا يمكن القول إن فهم المتن الروائي يأتي من خلال فهم دلالات توظيف الأسطورة التي تعامل معها الكاتب بطريقة مكثفة جمع فيها كل دلائل التراث الشعبي من حكايات وخرافات ومعتقدات شعبية لجعل من تجربة "**علي الحوات**" تجربة واقعية، هذه التجربة التي جعلت من البطل ذاتاً محورية تحرك كل الأحداث، فجاءت بذلك الأحداث غريبة عن الواقع.

كما نرى الروائي مندفعا في الاستعمال الأسطوري بأدوات غير أسطورية، فقدت الشخصية بذلك بعدها البطولي، وغرقت في الترميز الشعبي، وهذا ما يزحزح الاستعمال الجمالي للأسطورة وبالتالي تفقد الرواية تماسكها الفني.

واستنادا على هذا يمكن القول إن تفكك عوالم للرواية يعني تفكك صورة الراهن للجزائري الذي تداخلت فيه مختلف الثقافات والمفاهيم، فانعكس هذا على ذهنية الروائي، والروائي في هذا النص محكوم بطبيعته الحال بمعرفة إيديولوجية ساهمت في بناء الرواية شكل ومضمونا.

خاتمة:

إن البناء الشكلي في رواية (**الحوات والقصر**) يعتبر بعدا يحمل دلالات خاصة في معرفة حيثيات الواقع الجزائري في علاقته بالتراث، فكل القضايا التي عالجتها الرواية شكلت صرحا معرفيا يؤدي بنا إلى قراءة التاريخ، وبالتالي تعتبر كل كتابات الطاهر وطار محورا أساسيا ومجالا خصبا يستحضر الموروث التاريخي عبر تشكيلات سردية يمكن من خلالها قراءة خصوصية الواقع الجزائري، ورواية (**الحوات والقصر**) مثالا على ذلك فهي فضاء سردي أكثر رحابة في مجال تصوير الواقع من خلال التوظيف المكثف للأساطير، فعلى مستوى هذا التوظيف كانت تجربة الطاهر وطار تجربة ذات أبعاد تاريخية، والعجائبية في هذه الرواية جاءت موازية للواقع المتأزم.

ومن هنا يمكن القول إن رواية (**الحوات والقصر**) لها حضورها المتميز على مستوى البعد الواقعي والتاريخي، حيث شكلت بناء سرديا تؤطره مرجعيات الأديب التراثية وللثقافية، ففي كل مساحة زمنية حاول صناعة متخيل سردي قادر على تعرية الواقع وفهمه.

قائمة الهوامش:

1- مصطفى بلمشري، النص الجديد بين الرؤية الإبداعية والنظرية النقدية (مقال)، جريدة صوت الأحرار، العدد 3646، 2010، ص18.
2- مصطفى بلمشري، مقاربة نقدية في الخطاب الأدبي الجزائري، جريدة الحرية، عدد 1250 (2324)، 2009، ص.17
3- المرجع نفسه، ص.17
4- الطاهر رواينية، الكتابة وإشكالية المعنى في رواية تجربة في العشق، مجلة التبيين، عدد06، 1993، ص.87
5- مخلوف عامر، الواقع والمشهد الأدبي (نهاية قرن...وبداية قرن)، دط، دار هومة، الجزائر، 2011، ص.156

6- الطاهر وطار، الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص.09.
7- الحوات والقصر، ص 09.
8- المصدر نفسه، ص.31.
9- المصدر نفسه، ص.33.
10- المصدر نفسه، ص.40.
11- المصدر نفسه، ص.48.
12- المصدر نفسه، ص.99.
13- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1،المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، 1999، ص.308.
14- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، 2000، ص.88.
15- المرجع نفسه، ص.90.
16- الحوات والقصر، ص.42.
17- حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون لبنان ، 2002، ص.205.
18- واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية أنموذجاً، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص.134.
19- بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية، (1970-1983)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص127.
20- الحوات والقصر، ص27.

النص الروائي والفن السينمائي ـ تعالقات وأبنية ـ

رواية الأفيون والعصا لمولود أمعمري أنموذجاً

أ-بلقاسم زوقار (جامعة المدية-الجزائر)

ملخص:

السينما الجزائرية منذ نشأتها الأولى، استعانت كثيرا بالنصوص السردية لكتّاب معروفين وقبل العودة إلى بدايات السينما الجزائرية التي ارتبطت في صناعتها بأعمال روائية، سنستهل هذه الرحلة بآخر العناوين التي رسمت ملامح هذه العلاقة، ونجحت في الانتقال إلى الشاشة الكبيرة، وبالعودة إلى مجد السينما الجزائرية، نجد أن أهم الأعمال ارتبطت بأهم الكتّاب آنذاك بداية من الكاتب الراحل مولود معمري، الذي تحوّلت اثنتان من رواياته إلى السينما، أولاها رائعة "الأفيون والعصا" التي صاغت جانبا من الثورة التحريرية انطلاقا من إحدى القرى في منطقة القبائل، ليقدمها للسينما سنة 1969 المخرج أحمد راشدي، في واحد من أشهر وأنجح الأفلام الجزائرية التي تناولت ثورة التحرير.

يعتبر هذا العمل الإبداعي من أهم المصادر التي يستلهم منها كاتب السيناريو (السيناريست) أفكاره السينمائية، والأعمال الأدبية هذه كثيرة ومتعددة ومتنوعة ومن أنواعها: القصة القصيرة، النص الأدبي الرواية الطويلة، النص المسرحي، المقالات الأدبية الصغيرة السيناريو الروائي، مع أنهما من أقرب ألوان التناول الدرامي. و بمعنى آخر فإنهما يتشابهان في المضمون، ويختلفان في الشكل يختلف عن الآخر في لغته وأدواته.

و هذا يدل عل قيمة العمل الإبداعي الروائي و حاجة السينما 1." قال عز الدين ميهوبي: "نحن بحاجة إلى أعمال سينمائية تنتقل من للرواية، و قد بين واسيني الأعرج قيمة النص الروائي و تعالقاتها بالإنتاج السينمائي، حيث يقول:" الرواية رسّخت الكثير من الأفلام المعروفة"2، و هذا يدل علي أهمية النص الروائي في ترسيخ العمل السينمائي و تقوية وجوده. و بغية الوصول إلى إبراز هذه الحوارية بين النص و الروائي و الإخراج السينمائي، قمنا بمقاربة تحليلية للنص روائي (الأفيون و العصا) و مقارنته بالنص السينمائي، و تتبع لحظة تحول النص الإبداعي إلى عمل سينمائي، لإيجاد تلك التعالقات بينهما، و للوصول إلى المبتغى، كانت هندسة بحثنا كالأتي:

مدخل: بين السرد و السرد السينمائي

المحور الأول: التعالقات بين كاتب السيناريو، المؤرخ الروائي

المحور الثاني: تحليل الفيلم الروائي التاريخي الأفيون والعصا

1 ـ بطاقة تقنية

2 ـ الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم

3 ـ تحليل الفيلم على مستوى الشخصيات

4 ـ تحليل الفيلم على مستوى المكان والزمان

خلاصة: النتائج المتوصل إليها.

Abstract :

Algerian cinema since its inception, has used a lot of narrative texts of well-known writers and before returning to the beginnings of Algerian cinema,

which was associated with the work of fiction, we will start this journey with the latest headlines that characterized the relationship, and succeeded in moving to the big screen, and back to the glory of Algerian cinema, The most important works related to the most important writers at the time beginning from the late writer Mouloud Mamari, who turned two of his novels to the cinema, the first wonderful "opium and stick," which set aside part of the liberation revolution from a village in the tribal area, 1969 Director Ahmed Rashdi, in one of the most famous and successful Algerian films dealing with the liberation revolution.

This creative work is one of the most important sources of inspiration for the screenwriter. His literary ideas are many, varied and varied: short story, literary text, long narrative, theatrical text, small literary articles, narrative novels, Dramatic. In other words, they are similar in content, and differ in form from each other, in his language and tools.

This indicates the value of novel creative work. "Izz al-Din Mehyoubi said:" We need cinematic works that move from the novel "The novel has established many well-known films," and this shows the importance of the novel text in the consolidation and strengthening of cinematic work, without a text creative novelist There can be no script text and no film production.

In order to highlight this dialogue between the text, the novelist and the film director, we had to make an analytical approach to the narrative text and compare it with the cinematic text, and follow the moment of the transformation of the creative text into a cinematic work, to find those interactions. And the stick, and to reach every Mansebo to him in this paper was to be a geometric research we wanted as follows:

Entrance: Between narrative and film narrative

The first axis: the interactions between the screenwriter, the novelist.

Axis II: Analysis of the historical novel film Opium and the stick.

1: Technical card

2 : opium stick from the novel to the film.

3 : Analyze the film on the character level.

4 : Analyze the film at the level of space and time

Summary: Results.

مدخل: بين السرد و السرد السينمائي

تختلف التعريفات والمداخل التي تتناول لفظة (**السـرد**) التي تمثّل المحور الأســاســي الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية والفنية عموما وتحاول أن تصـنع لها تعريفا محددا ودقيقا، فمن الكتاب من يذهب إلى أن السـرد عبارة عن ،)الخطاب الشـفهي أو المكتوب الذي يتعهد بالإخبار عن واقعة أو سـلسـلة من الوقائع أو أنه مجموع الوقائع والأحداث التي تُرتَّب في نظام أو توال سلسلة من المشاهد وكيف أن لفظة السرد ليس من الممكن أن تشمل غير المكتوب أو المنطوق لفظيا كأن نُطلق على المشاهد، المصـورة سـرد فهو أمر خاطئ في نظر عديد من الكتاب الذين اعتنوا بنظريات السـرد واصـطلاحاتها، فكل هذه تعريفات أو لنقل محاولات تحاول حصر المعنى الدقيق للفظة السرد في الأعمال الفنية.

والسـرد السـينمائي هو مرادف لمعنى السـرد في الفن، فهو البناء الذي تصـب فيه وحدة الموضـوع أو حبكة القصـة، ومجموعة الإشارات التي تُترجِم الحركة المتخيَّـــلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي كما يقول طاهر عبد مسلم:" يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما : المقروء ، المتخيل "3،بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي (المرئي ، المسـموع ، المتحرك) أي أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية (الصورة بكل أشكالها) والسمعية (الحوارات والمؤثرات الصوتية) والحركية تفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث.

وهذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي وفصله عن عملية الإخراج وجعله مستقلا بنفسه وخلق أساليبه السردية الخاصة به قد مر بمراحل عديدة، حيث استمر النص السينمائي لفترة طويلة كمجموعة ورقات لا تُـــكتب إلاَّ لإثبات خطوات الفيلم وأحداثه وحبكته القصصية حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية.

ورغم ذلك التوافق – الضمني – بين النص الأدبي والسينمائي في تعريف السرد، إلا أن عملية السرد في النص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية ونقله لها من أُطُرها المعرفية التعبيرية الخاصة بها إلى كونها أدوات وعناصر تساهم في تكوين اللغة السينمائية، بمعنى أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية، مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية لتشكيل كيفيتها وأشكالها بما يكفل لها الخروج بصيغة نهائية متكاملة.

يرى الفيلسـوف اليوناني أرسـطو:" إن الفن ليس إلا فعلا من أفعال المحاكاة"4، أي يحاكي الطبيعة والواقع الحدثي والإنسـاني وأوجه الحياة المختلفة، وهذه المحاكاة، كما يثبت الناقد والمنظر الشـهير **أندريه بازان** حين قال:" تقف في السـينما بين مطلبين: **الأول** : تحويل المظاهر الاعتيادية في الحياة إلى مجموعة من الإشارات الجمالية التي تخلق منها قيمة شاعرية عبر رصف المميزات السينمائية كالتصوير والمونتاج والديكورات والتفاصيل الصغيرة التي تمنح الصورة لغة تعبيرية طاغية **الثاني** : الحفاظ على واقعية تلك المظاهر وعدم السير بها نحو خلق عالم متخيل وحالم وربما فانتازي"5 ، وتظهر مظاهر السرد السينمائي في أشكال عدة ، لعلّ أبرزها :

أ ـــــــ نسق التتابع: وهو النسق الذي يعتمد على سرد الأحداث وفق تراتبية زمنية محددة لا تخرج عن نطاق التتابع المكاني والزماني، وهو الأسـلوب المتبع في أغلبية الأفلام وخصـوصـا أفلام الروايات الشـهيرة. و نلمس هذا في السـرد السـينمائي الذي صنعه أحمد راشدي، فهو يساير التتابع الزماني و المكاني الذي ورد في النص الروائي لمولود معمري.

ب ـ نسق التداخل:

وهو الذي يعتمد في سرده على تداخل الأحداث فيما بينها ولخبطة أوراق الشـخصيات بسبب الارتدادات الكثيرة والقفزات المتعددة من شـخصـية أو حدث إلى شـخصـية أو حدث آخر لتخرج في نهاية الفيلم بنتائج متعددة تتعلق بكل قصـة أو شخصية، هذا ما لا نجده في سيناريو أحمد راشدي، فهو بقدر ما غيّر بعض ملامح الشخصيات و منحها دلالات أخرى، إلا أنه لم يعمد إلى لخبطة أوراق الشـخصـيات، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال التلاعب بالشـخصـيات نظرا لحسـاسـية كل شـخصـية، بحيث لا يمكنه خلق نسـق من التداخل بين شـخصـية الطيب الحركي و شـخصـية علي المجاهد، و لا بين الجندي الفرنسـي الذي هو من دعاة الحضـارة في الجزائر و بين الطبيب الجزائري المثقف المدعو البشـير كرمز من رموز الطبقة المسـتنيرة المثقفة في الجزائر.

ج ـ نسق التوازي:

هو صورة أو وجه آخر لنسق التداخل، إلا أنه يقدم الشخصيات والأحداث المختلفة بصورة متوازية ومتماشية وفق تراتبية زمنية رغم إذابته للرابط المكاني بينها، قد نحس بهذا النسق من خلال مشاهدتنا المعمقة لبعض لقطات الفيلم، فالعلاقة متوازية بين الطبيب **البشير** و حتى **حارس** الغابة من حيث الحس السياسي التحرري، و بين **فروجة** و أمها **العجوز** كرمز من رموز معاناة المرأة الجزائرية إبّان العدو الفرنسي.

د ـ النسق الدائري:

وفيه أن يبدأ الفيلم من نهاية القصة التي يطرحها لكي نرجع حينها إلى الوراء كي نفهمها حتى نصل إلى نقطة البداية، وحينها يتضح مغزى النهاية التي ظهرت كبداية للفيلم. هذا ما لا نجده في الفيلم، بحيث أن كاتب السيناريو أحمد راشدي تقيّد بالترتيب الزماني للأحداث و كان بإمكانه إحداث لعبة سردية، و إدخال المتلقي في دوامة أخرى، إلا انه انطلق من حيث انطلق الروائي مولود معمري، أي من اتصال الجبهة بالطبيب البشير لزرق و صعوده إلى الجبل و من ثم تطورت الأحداث في قرية تلة، و في مناطق أخرى.

و ـ نسق التكرار

وفيه تتكرر أحداث القصة أكثر من مرة تبعا لما تقتضيه عملية السرد كتعددية الآراء المطروحة ووجوب سرد كل واحدة منها أو لإظهار حقيقة مغيبة أو التركيز على نقطة معينة.

فمنها ما يعتمد على الإبداع أو العمق المختزل في مضمون السيناريو عبر التركيز على كيفية الاعتماد على الأشكال السردية فيه وبناء الأحداث وتركيب الشخصيات والاهتمام الفائق بالالتفاتات والمنحنيات التي تصنع الحبكة القصصية أو وحدة الموضوع وهذا لا يعني إهمال تأثير الصورة ولكنها لا تكون المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم ،ومنها ما يعتمد على الأسلوب الإخراجي المتجرد الذي يعتمد على نظرة المخرج في طريقة بنائه للأحداث وصياغته لأجواء وروح الفيلم وكيفية توظيف عناصره الإخراجية في سبيل توفيره للبلاغة التصويرية المطلوبة، "وكما قلنا في السيناريو نقول هنا أن هذا لا يعني إهمال السيناريو ولكنه لا يكون المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم "**6**، ومنها ما يجمع بين الاعتماد على السيناريو وبين إظهار أكبر قدر ممكن من جمالية الصورة.

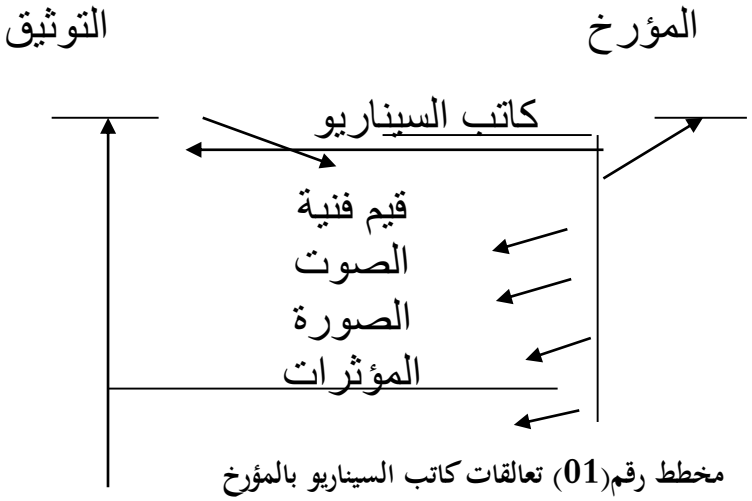
المحور الأول: التعالقات بين كاتب السيناريو و المؤرخ و الروائي

أ ـ كاتب السيناريو و المؤرخ:

هو المختص في إيصال الأفكار أو القصص أو الروايات أو أي موضوع يريده، عبر مجموعة من الاستخدامات الصورية والصوتية التي يتخيلها في ذهنه ويدونها على الورق. أو عبر مهاراته في وصف الأحداث و تسلسلها المنطقي المؤثر وعبر إمكانيته في بلورة الحوار المتزامن مع السرد، الذي يختص في وصف الحركة والشخصية والمكان والزمان والديكور والإكسسوار والأزياء وما إلى ذلك من عناصر تظهر في الصورة، ويصبح عمل صالح للعرض ويحقق غرض ما.

وفي الحقيقة، فإن كاتب السيناريو يتعامل مع ثلاثة، وقد يعمل على سيناريو أصيل أو على اقتباس جماهير، هي ما يُسمى "جمهور التنفيذ"، وهو الذي يتعامل معه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتشمل المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصور ومهندسي الديكور والمونتير، والجمهور الثاني هو ما يسمى "جمهور المؤسسة السينمائية أو التليفزيونية"، وهو يشمل النقاد والرقابة ولجان المسابقات والمهرجانات، في الداخل والخارج، وما يحكم ذلك من قيم ومفاهيم فنية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

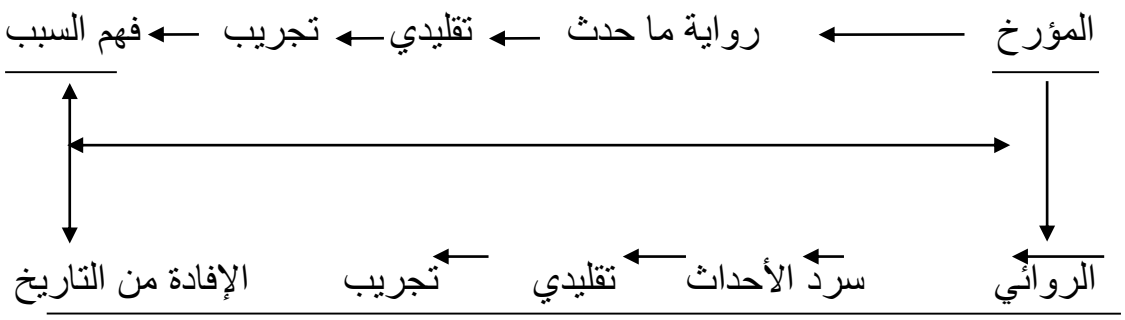
أما الجمهور الثالث فهو "الجمهور العام" الذي يشاهد العمل النهائي على الشاشة. "إنّ كاتب السيناريو يُعيد إنتاج رؤية سبق أن أنتجها الروائي، لذلك يتميز كاتب السيناريو بقدرته على رؤية وإخراج الفيلم الذي يكتبه بشكل مسبق"7. إن كاتب السيناريو ومخرج الفيلم المهتم بالإثارة يغيران من واقعية الحدث، و لا يمكن أن يكونا مجردين من إقحام ما ليس حقيقيا في العمل، فالمادة جاهزة، لا تحتاج إلى تأليف بقدر ما تحتاج إلى إعادة صياغة وتكثيف للحوادث، آي يخرج العمل المرئي شيقاً، يتحدث فيه النقاد والمشاهدون عن جزالة النص وقدرة المخرج الفنية، فهذا ما يهم كاتب السيناريو أو المخرج. و يعتبر الناقد السينمائي أحمد بجاوي: "إنّ كتابة التاريخ من اختصاص المؤرخ لا يمكن للسينمائي تعويضه في نقلها"8، إلا ما اقتصر حسبه على مساهمة بسيطة يضفيها بعد انتهاء المؤرخ من التوثيق لمصادره.

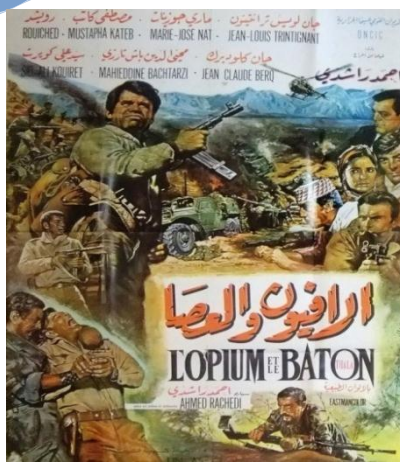


مخطط رقم(01) تعالقات كاتب السيناريو بالمؤرخ

ب ـ المؤرخ و الروائي:

من الضروري أن نتوقف لنلقي نظرة على الفرق بين دور المؤرخ ودور الروائي، مع تسليمنا بداية بأن الشكل الروائي للتاريخ يلقى استجابة أوسع ويحظى بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية. وإذا كانت وظيفة المؤرخ قد تحولت من "رواية ما حدث" إلى محاولة فهم السبب وراء ما حدث ومحاولة الإجابة عن السؤال الذي يقول لماذا حدث ما حدث؟ فإن الروائي لم يكن مضطرًا إلى التفسير أو الإجابة عن أي أسئلة. وقد أدى تحول وظيفة المؤرخ على هذا النحو إلى النيل من "روائية التاريخ"، على حين بقيت للروائي ميزة الإفادة من التاريخ في بنيته الروائية.





غلاف اشهاري للفيلم

مخطط رقم(02) تعالقات المؤرخ بالروائي

المحور الثاني: تحليل الفيلم الروائي التاريخي الأفيون و العصا

1 ـ بطاقة تقنية:

خاصية النوع الفني: فيلم وثائقي ثوري

تاريخ الصدور:1970

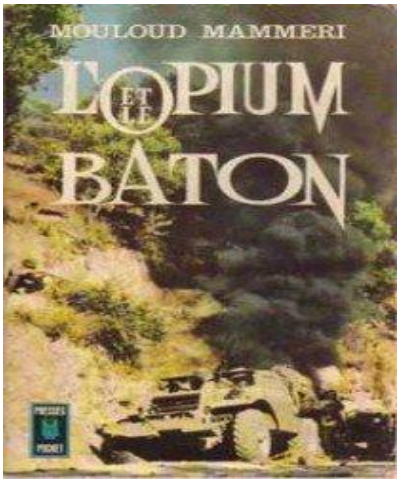
مدة العرض:125 دقيقة

البلد: الجزائر

اللغة الأصلية: العربية

المخرج: أحمد راشدي

ONCIC مؤسسة الإنتاج: الديوان الوطني للتسويق وصناعة سينماتوغرافية



غلاف الرواية

مقتبس من رواية: الأفيون و العصا

الكاتب: مولود معمر

تاريخ الصدور:1965

كاتب السيناريو: أحمد راشدي

أ ـ بطاقة فنية للروائي مولود معمري:

"هو روائي جزائري وباحث في اللسانيات الأمازيغية، ولد في 28 ديسمبر 1917 بتاويرت ميمون ببني يني (القبائل الكبرى) انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى مدينة الرباط للدراسة، التي واصلها بالجزائر ثم باريس. مارس مِهنة التعليم ابتداء من سنة 1947 في المدية وفي جامعة الجزائر1962.

توفي في شهر فبراير مِن سنة 1989 في حادث مرور بِعين الدفلى. من

الربوة المنسية. رواية 1952م

نوم العادل. رواية 1955م(

الأفيون والعصا. رواية 1965م(

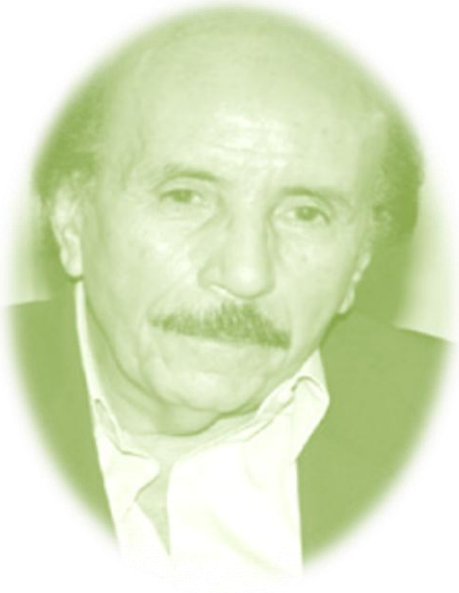
العبور . رواية 1982(

.10". محطات .قصص

مولود معمري

ب ـ عن المخرج (سيناريست)

"ولد أحمد راشـدي عام 1938 ،في مدينة تبسـة، هو منتج و كاتب سـيناريو، و مخرج أفلام، أنتج عدداً من الأفلام الشـهيرة التي تتناول الأحداث التي شهدتها الثورة الجزائرية مثل: فيلم الأفيون والعصا، وفجر المعذبين عام1965 ،والذي نال عنه جائزة مهرجان كارلو فيفاري. قام بإخراج أكثر من 20 فيلماً روائياً وتسـجيلياً إلى جانب مشـاركته في إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية، كما شارك أيضاً في إنتاج الفيلم المصري العصفور لمخرجه يوسف شاهين، إلى جانب مشاركته في إنتاج الفيلم العالمي (زد) للمخرج اليوناني الفرنسي كوستا غافراس"**9**.



أحمد راشدي

ج ـ ملخص الفيلم:

فيلم الأفيون والعصا يعرض قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة.. يغادر الطبيب بشير لزرق العاصمة الجزائر ليتجه إلى الجبال، حيث قريته الأم "**تالة**" المنغمسة في الحرب التحريرية، و فيها تدور رحى حرب مخيفة و وحشية، يلعب الأدوار فيها فلاحوا القرية ويعيشونها بكل تفاصيلها، فهناك جبهتان تتنازعان، الأولى: جبهة المقاومين الجزائريين ومن بينهم علي شقيق بشير والثانية هي جبهة قوات الاحتلال، التي بسبب رغبتها العارمة بالانتصار كانت تتأرجح بين استخدام الطرق الوحشية المعروفة بفعاليتها لمواجهة المقاومين وبين إخفاء ما تعانيه من حسرة.

يحيا سـكان القرية بين هاتين الجبهتين وفي بداية الأمر يجدون صـعوبة بالتخلي عن نظام حياتهم الذي اعتادوه ولكنهم شـيئاً فشيئاً ينخرطون في الحرب، إزاء النظام الذي تشرف عليه جبهة التحرير الوطني تستجيب الجماهير القروية للمحاولة ـ في خضم العذاب والآلام والحيرة ــ إنقاذ قرية الأجداد ومن أعماق البرانيس الرمادية و الثوب النسوي المزركش ينطلق الجميع إلى أحضان الحرب رغم محاولات قوات الاحتلال دسّ ضـباط للاسـتخبارات في "**تالة**"، ومن بينهم **طيب** أحد أبنائها ينضـم معظم أهالي القرية للجبهة الوطنية لتحرير الجزائر، ويتراصـون في صـف واحد كأبطال التراجيديات القديمة، لإنقاذ قرية أجدادهم. نتابع في الفيلم كل تقلبات الحرب الوحشية، وتتوالى حلقات الحرب تباعا عنيفة، دامية، وحادة جدا أحيانا.

وفي نهاية الفيلم تنسـف قرية "تالة"، و يقتل علي إلا أن سـكان قرية "**تالة**" يواصـلون مشـوارهم إلى انتزاع حريتهم، حتى وإن شردوا من بيوتهم.

2 ـ الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم

إن أهم رابط يجمع بين عالم الفنون الدرامية و الرواية هو بدون شك عنصر السرد و القص، عنصر الإثارة و الحكي الذي يثير اهتمام المتلقي، كل هذه النقاط تتقاطع بين النص الروائي و السرد السينمائي، و لهذا يسعى العاملون في الحقل السينمائي إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام، وحين يكون العمل الروائي من نفس جنس العمل السينمائي تطرح مشكلة الترجمة و مدى توافقها مع الأصل، أما حين يكون العمل من لغة و ثقافة تختلف عن ثقافة و لغة السينمائي فعادة ما يلجأ كاتب السيناريو إلى الاقتباس من الأعمال الأدبية العالمية و يحولونها إلى عمل محلي، تفاديا لتغريب المشاهد، و في بعض الأحيان تختلف ملامح الأصل، و يبدو العمل الدرامي جديدا مبدعا، و قد يكون هذا الأمر مقبولا اذا ما كان النص غريبا عن البيئة التي نشأ فيها و كتب فيها، أما إذا من الأصل و الفرع فلا ينبغي التلاعب به إلى أقصى درجة لسبب واحد ان النص الروائي المحلي لاشك أنه يحاكي البيئة و يعكس تطلعات المجتمع، فلما التلاعب به؟ و هل يحدث هذا فعلا؟ و ما موقف النقاد من ذلك؟.

و في هذا المجال تقول مانيا البيطاري: "هذا ما يدفع بالكثير من الروائيين إلى رفض العمل السينمائي، و السعي إلى إبعاده عن المؤلف الأصلي، أو على الأقل يبدي الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني"**11**.

والحقيقة إن الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي، فالأولى تعتمد على اللغة و الأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، و في هذا النقل و التحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث.

فهذا الأمر ينظر إليه الأدباء بارتياب، إذ يعد في نظرهم **خيانة للنص الأصل**، و لعل أكثر الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنها ترجمة، و لذا يطرحون قضية الخيانة في النقل، مثلما طرحت الفكرة في الترجمة، و اختلف في أن يكون الناقل وفيا للنص الأصل حرفيا أم يكون الوفاء للمضمون؟.

و ما دفع ببعض الروائيين إلى رفض الاقتباس آليا و بعضهم تعامل مع الظاهرة بنوع من الحذر الشديد و البعض الآخر قبله على أساس أنه نمط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية و لكنه مرتبط بها، "بحيث يبقى الأدب دائما الخزان الأساس للأعمال السينمائية و التلفزيونية و كذلك المسرحية.

الملاحظ أن أحمد راشدي لم يجهد نفسه في تحويل مضمون الرواية إلى قالب فني جديد، و لكنه تعامل مع النص الروائي بانتقائية، أي أنه اختار الأحداث القابلة للتحويل السينمائي، أما باقي الأحداث فأهملها تماما، فكل المشاهد الفيلمية ما هي إلا ترجمة للنص المكتوب، و كأن كاتب السيناريو حول النص المكتوب إلى نص مرئي مقسم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة لغة السينما.

فالفيلم في مجمله هو نسخة طبق الأصل للرواية، حتى الحوار لم يتغير، و لا غرابة في هذا إذ الاقتباس ترجمة، بالإضافة إلى مجهود كاتب السيناريو واضح في ترجمة نص روائي باللغة الفرنسية إلى نص جديد باللغة العربية، و بالتحديد باللغة العربية الدارجة و لأن الفيلم أعاد للنص الروائي أصالته، إذ انطلق الروائي من واقع جزائري فترجمه إلى اللغة الفرنسية على شكل نص أدبي، ثم أعاد كاتب السيناريو النص إلى حالته الأولى.

"يري بعض النقاد أن أحمد راشدي بتحويل رواية " الأفيون و العصا " إلى فيلم سينمائي أعطاها أبعادا غير التي رسمها صاحب الرواية المكتوبة، فالفيلم يتتبع شخصيات تتفاعل مع الأحداث، دون أن يكون لهم دخل في صيرورتها، فالمخرج يبين لنا النتائج

و لا يهتم بالأسـباب"12. و الحقيقة أن الرواية تتعالق مع السـيناريو من حيث الأحداث الهامة إلا أنه للمخرج رؤية أخرى يسعي لطرحها، و هذا ما جعل أحداث الفيلم تخرج عن الوجهة التي رسمها الروائي في خطاطته السردية مسبقاً.

3 ـ تحليل الفيلم على مستوى الشخصيات

الشخصيات في الفيلم ليست بشخصيات واقعية، لكنها تعبر وبشكل مباشر عن وقائع تاريخية حقيقية يجسدها فعل أبطال الفيلم، فالموقف والسلوك خصائص متعلقة بالشخصية مرتبطة بعضها ببعض وماضي الشخصية تظهر إلى حيز الوجود وجهة النظر والسـمات والحاجة، فالشـخصـيات في صـراع من أجل تحقيق الهدف، ويتمثل هذا الصـراع بتعدد القوانين التي تحكم أفعالهم، مثل قانون الظاهر والباطن الذي يوحي بهدف تسعى إليه الشخصية، وقانون التدرج، الذي يوحي بالتسلسل المنطقي للأفعال.

جوهر الشـخصـية هو الفعل، وسـلوك الشـخصـية هو كينونتها، فإذا وضـع سـلوك الشـخصـية في وضـع درامي فإنك تعطي للمشـاهد وسـيلة للنفوذ في حياتها الخاصـة، على سـبيل المثال طريقة قتل **علي** بسـب عدم خضـوعه لإذلال الضـابط الفرنسـي وشـجاعته في تلقي الموت في سـبيل هدف كان يسـعى له هو حرية الجزائر، أثرت في كل الحضـور حتى **الطيب** نلاحظ انزياحه إلى جهة سكان قريته.

صحيح أن كاتب السرد السينمائي أحمد راشدي لم يغير جوهر الشخصيات، و لم يقم بتجريدها من قيمتها الفنية المتواجدة داخل الخطابي السـردي الأصـلي، بقدر ما أضـفى حركية الإثارة و الألوان فبدت لبعض النقاد أنها مغايرة، فرمزية علي موت واقف فيها الكثير من الدلالات و الرموز بالرغم من كونها تبدو مخالفة للنص، إلا أنها رمزت بكل قوة عن صـمود الشـعب الجزائري و بقائه على حالة الوقوف من دون خضـوع أو مذلة، و لربما هذا رسـالة مشـفرة يريد كاتب السـرد السـينمائي أن يوصلها للمتلقي جزائري كان أو فرنسي أو من الشعوب الأخرى للتعرف على عظمة الثورة و عظمة الشعب التي قادها.

4 ـ تحليل الفيلم على مستوى المكان والزمان

أ ـ الإطار المكاني . بنية الفضاءات

من خلال الفيلم نلاحظ سيطرة الديكور الخارجي، حيث ارتبط هذا الفضاء بدلالات القسوة و الترحال ونضال سكان **قرية تالة** من أجل الحرية، فكانت البداية في العاصمة، أما باقي الأحداث في قرية تالة، أما عن الفضاء الداخلي فقد ارتبط مع الحوار الذي يتمخض عنه أحداث جديدة وارتباطه بخيبة الأمل وتأ لم شخصيات الفيلم.

إن بقاء الأحداث داخل **قرية تالة** أرادها أحمد راشدي، كما أرادها مولود معمري، من باب تبيان مدى قسوة و بطش العدو الفرنسي الذي سلط كل الأساليب الوحشية لعزل الشعب عن الثورة، و باختصار شديد قطع العلاقة المتينة بين القرية و الجبل، هذان الإطاران المرتبطان بحيز مكاني متقارب، يبدو بسيطا سطحيا، أي مجرد مسافات، لكن لهما من الدلالة و الرمز في الرواية و السردي السينمائي الكثير.

ب ـ الإطار الزماني:

سـارت أحداث الفيلم خطيا من البداية إلى النهاية، فلم تكن هناك إشـارة إلى تواريخ أو إلى المناطق إلا من خلال الحوار فأحداث لفيلم جرت بعد ثورة نوفمبر، وذلك اسـتدلالا من خلال الحوار الذي كان مع أحد قادة جيش التحرير مع الطبيب حينما أخبره أنه لما انطلقت الثورة في الأول نوفمبر لم نكن مستعدين.

"ما أتاحته رواية "الأفيون و العصا" من إمكانيات سـردية لم يسـتطع المخرج السـينمائي تحويلها إلى نظام تعبيري مرئي، فجاء الفيلم في النهاية قصـة مبتورة، حذف منها أسـاسـها الذي تبنى عليه"**13**، ففيلم الأفيون و العصـا" رواية قصـيرة، و لكنها في

اختصـارها منقولة بوفاء تام، و كان غاية المخرج لم تكن تشبه غاية الروائي، و لكل هدفه الذي ابتغاه من خلال قصـة مركزية جمعتهما حقق هذا الفيلم لدى عرضـــه نجاحات كبيرة، ولا يزال يحقق إقبالا لا بأس به حيثما يعرض، ما يجعل من "الأفيون والعصا" واحدا من أنجح الأفلام الجزائرية و أكثرها شعبية على مدى تاريخ هذه السينما.

خلاصة:

اتّضـح لنا من خلال هذه القراءة التحليلية، أن السـينما الجزائرية كانت مكرسـة للبحث والخوض في غمار تاريخ الثورة المجيدة، وإذا أمعنّا النظر فى تاريخها، خمسون سنة من الإنتاجات الفنية، سنرى بأن غالبية الأعمال لها علاقة بالثورة والنضـال والكفاح خاصة في بداية مشوارها؟. فكل كتابة في تاريخ السينما بالجزائر يستدعي بالضرورة كتابته من منطلق الإحساس بما وصل إليها الآخر بعيون متأملة وناقدة، وبذلك يمكن تحقيق التراكم المعرفي الذي يؤهلها أن يجيب على أسـئلة الحاضـر ومحاولة إعادة قراءة التاريخ.

هذا من جهة، و من جهة اتضـح لنا أن النص السـرد هو الخطوة الهامة والضـرورية لصـياغة النص الفيلمي، والنظام الضـروري لتحديد المعنى والتحكم فيه بل قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارا يتبع الأهواء، وقد تزودت السينما حين دخلت عالم السرد بعناصر ثرية متنوعة غيرت من مفاهيمها، كما تطور فن الفيلم كثيرا.

ومما تقدم يمكننا القول بأن النص الروائي يعبر تعبيرا ظاهريا عن الأحداث والشـخصـيات مسـتندًا لمبدأي المقروء والمتخيل، أي قراءة جوهر النص ثم يأتي التخيل ليصنع الصورة الشكلية لهذا الجوهر، بينما النص السينمائي فإنه يعبر بوسائل ثلاثة "المرئي، المسـموع المتحرك وعلى الرغم مما يبدو من توافق إلى حد ما بين النص الروائي والسـينمائي في تعريفهما للسـرد، إلا أن عملية السرد في النص السـينمائي تتميز على النص الروائي بالمسـاحات الشـاسـعة التي يمنحها النص السـينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسـانية لتسـاهم في تكوين اللغة السـينمائية، ولقد ذكرت سـابقًا أن وسـائل التعبير عن المحتوى الروائي تختلف عنه في المحتوى السـينمائي "الفيلم"، إذ أن المشـاهد السـردية الروائية تتكون نتيجة التوهم بين النص والقارئ، بينما تأتي المشـاهد السـردية السينمائية تجميعًا بصريًا تعطي المتفرج معطيات مرئية تسمح له بالتماهي معها أو الانفصال عنها، وعلى هذا فما يجمع الفنين : النص السردي في أصله الروائي اللفظي، و تقديمه في نصه السردي السينمائي مصورا.

فالتاريخ ليس وحدةً واحدة، بل هناك قراءات ومقاربات عديدة مختلفة لأي حدث تاريخي أو شـــخصـــية تاريخية. الكتابات التاريخية ليست محضة، بل هناك قدر كبير من الرؤية الشخصية للأحداث، ومن التقييم الذاتي للشخصيات التاريخية، الدراما ليست كتابة التاريخ أو توثيق ولكن تقديم قراءات جديدة له تتفق مع الواقع المعاصر وترتبط به، مع الالتزام بالحقائق التاريخية وعدم تجاهلها، أو تحريفها.

الهوامش:

1)جمال السائح، ضرورة بناء أنساق النظرة الجديدة إلى الحدث التاريخي. الحوار المتمدن، ط1، دار الفكر، بيروت،1998، ص:45.

إبراهيم السعافين، تحولات السرد. دار الشروق، الأردن، ط1 ،1996، ص:56. 2)

3. أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال. الجزائر، 2000، ص:11.

4) نفس المرجع، ص:.25

5) نفس المرجع، ص:89.

6).. أحمد مرسي، معجم الفن السينمائي. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.س4، ص:.41

7) الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية. دار الجنوب للنشر، تونس، 1996، ص:33.

8)نفس المرجع،ص:.23

9)قاسم حول، في السينما والتلفزيون ،تأملات سينمائي، دار آنعان للدراسات و النشر، دمشق، 2010،ص:56.

علي شلش، النقـد السينمائي في الصحافة العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص:12. 10)

11)مانيا بيطاري، القصة و السينما ، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،2004،ص:56.

12)محمد أحمد القضاة، التشكيل الروائي و السينما. المؤسسة العربية، بيروت، ط1 ، 2000، ص:53.

13) نفس المرجع:99.

قراءة جمالية لفضاء المكان في رواية" العين الثالثة "لحبيب مونسي

حياة كاسي (جامعة الشلف–الجزائر)

ملخص:

المعروف أن الرواية ، هذا الفن الأدبي لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي ، ولا أكثر من قرن ونصف قرن في العالم العربي ، ولا شك أن هذا الفن قد احتل موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر ، فقد استطاع خلال فترة زمنية قصيرة أن تتوسع دائرته ، إلى حد أصبح ينافس فن الشعر ، ويعرف الوطن العربي الكثير من الروائيين على مستوى الساحة الفنية عامة ، وعلى مستوى الفنون الجزائرية خاصة ، وقد سلطنا الضوء على شخصية متميزة، وهو الروائي " **حبيب مونسي** " الذي يعد من أهم الشخصيات البارزة في الرواية الجزائرية وقد حاولنا قراءة روايته "العين الثالثة " من زاوية الفضاء المكاني محاولين كشف السر الجمالي وراء هذه الرواية ، ومن هنا نطرح الإشكال الآتي : ما المقصود بالعين الثالثة ، وكيف تجسد المكان في هذه الرواية ؟

Summary:

Known as the novel, this literary art has not been more than three centuries in the Western world. Undoubtedly, this art has occupied a privileged position in contemporary Arab literature, and in a short period of time it has been able to expand its circle, to the extent that it competes with the art of poetry, and the Arab world knows a lot of novelists at the level of the art scene in general, and at the level of the Algerian arts in particular, we shed light on the piss A distinguished identity, and the "Habib muni ", who is one of the most prominent figures in the Algerian novel and we tried to read his novel "The Third Eye " from the angle of space, trying to uncover the aesthetic secret behind this novel, hence the following forms: what is the meaning of the third eye, and how it embodies To a place in this novel?

رواية العين الثالثة للروائي " **حبيب مونسي** " تمثل رواية فلسفية بامتياز طرحت الكثير من التساؤلات ،مما دفعت بالقارئ الغوص وراء هذا العالم الذي يحمل قيم جمالية ، فرواية "**العين الثالثة** " رواية فلسفية تروي قصة شاب دخل السجن خطأ ، إذ أنه وجد نفسه معتقلا ، بينما هو يمشي بين جماعة مشاغبة من مشجعي إحدى الفرق الرياضية ، وكان مسيره أن تزج به الشرطة في السجن ومعه رجلان ، أحدهما كهل والثاني شاب "ووجد نفسه بين أربعة جدران محبوسا مثل اللصوص والمجرمين لاشيء فعله ، ولكن لحكمة الأقدار التي وضعته في هذا الموقف الصعب"1 فبدلا من أن يغضب ويسخط أو يحتج ، نظر إلى الأمر" من زاوية مختلفة ، حاول التأقلم مع المكان والتفكر في مدلولات مضي الزمن ، إنها فرصة لفهم الحياة أكثر " 2 ويعتبر السجن المكان الذي جسده رواية العين الثالثة وتدور من خلاله أحداث القصة .

1- تعريف المكان:

يعتبر الناقد " حسن بحراوي " الفضاء الروائي" مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث "3 واقترح الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض"

مصطلح الحيز، وقد برر مرتاض اختياره هذا بأن " مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والحجم والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقف على الحيز الجغرافي وحده " 4

وانصرفت جهود "يوري لوتمان " إلى التركيز على الفضاء المكاني وعلاقته بالفرد والجماعة مشيرا إلى وجود دوائر متركزة تتسع من حيز يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها " 5 ويعتبر المكان في نظر الناقدة " **سيزا قاسم** " البيئة التي تتحرك فيها هذه الشخصيات وتتجزأ أعمالها ضمنه، وهو بدوره يتأثر بهم، فلا يكتسب قيمته إلا من خلال عمل الشخصيات تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها " 6

والملاحظ من خلال ذلك أن أهمية الفضاء تتجلى في علاقته بباقي العناصر المكونة للبنية السردية والكشف عن دلالته لا يتم إلا في ضوئها وليس بمعزل عنها، والمكان في الرواية له " وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة التي لا خلاف على تحديدها " 7 كما يلعب المكان دورا حاسما في تحديد طبيعة حركة الشخصيات في مجاله، وذلك تبعا للمساحة التي يتيحها للشخصية التي تتحرك فيه، ومدى انغلاقه أو انفتاحه أو اتساعه.

2- أنواع المكان الروائي:

وقد درس " حميد لحميداني " المكان في كتابه " بنية النص السردي " وقد أطلق عليه (الفضاء) وصنفه إلى ثلاثة أنواع:

1- **المكان الجغرافي**: وهو مقابل لمفهوم المكان يتحرك فيه أبطال الرواية، ويتولد عن طريق الحكي ذاته
2- **المكان النصي**: وهو فضاء مكاني متعلق فقط بالمكان الذي تستغله الكتابة الروائية، أو الحكائية، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة، الورقة ضمن الأبعاد الثلاثية للكتاب
3- **المكان الدلالي**: يشير إلى أن الصورة التي تخلقها اللغة، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام
4- **الفضاء كمنظور**: يشير إلى الطريقة التي يستطيع بواسطتها الراوي أو الكاتب السيطرة على عمله السردي، وعلى أبطاله الذين يحركهم " 8

أما حسين بحراوي " في كتابه" بنية الشكل الروائي " فيدرس المكان وفق المحاور التالية:

1- أماكن الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت
2- أماكن الإقامة الاجبارية: فضاء السجن
3- أماكن الانتقال العمومية: الأحياء الشعبية
4- أماكن الانتقال الخصوصية: فضاء للمقاهي "9

وعموما، فإن هذه الأمكنة تظهر تارة وتختفي تارة / والروائي يلجأ إلى ذكر الأمكنة إلا كلما كانت دعت الضرورة إلى ذلك عن طريق ذكر أسماءها وذكر الخطوط العريضة، والملامح العامة لها

3- المكان في رواية العين الثالثة:

إن الاهتمام بدراسة المكان في الرواية الجزائرية التجريبية أمر لا غنى عنه لما يعطي من أهمية لا تقل عن بقية العناصر الأخرى في العمل السردي تكمن في أنه إطار للأحداث حيث يقول جورج بالان: " حيث لا توجد أحداث لا توجد أماكن، فيصبح المكان ضروريا للسرد لأنه فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة الحكائية، ولكن أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها " 10 وهذا ما سيتم المكاشفة عليه من خلال رواية العين الثالثة، وكيف تناولت المكان في النص السردي

بالنسبة للمكان كان السجن هو البؤرة الرئيسية التي تدور فيها الأحداث، ويمثل أيضا السجن الفضاء المغلق ، وهي تنقل حيز مجرى الأحداث من خلال رواية ، تقدم دلالة واضـــحة ، حيث يعبر عن مكان مغلق وذلك خلال التكوين العام لهذه السجين ، ويمثل المكان **بجدران محدد جغرافيا يسهم في حالة الإنسان وشكل طابعه ووعيه ، ولكن المكان هنا أيضـــا له " بعد فلســـفي عميق لا ينحصـــر بين أربعة جدران بل يكاد يتجاوزه إلى المفهوم المطلق للزمن ، بحيث يكون الانتقال إليه بالاســـترجاع أو الرؤيا أو الحوار ، وهذه النقطة بالذات يلتحم الزمان مع المكان"11 وقد عبر الكاتب عن ذلك بالحديث عن التحلي الذي حدث لدى بطل حيث قال: " وكأن الفتى عثر في الزمان والمكان على فتحة تتيح له السفر عبرها إلى عوالم غريبة " 12 كـأنه حلم كأنه رؤيا ، وكأنه بعبور إلى عوالم أخرى خفية ، ولكي يتضح الأمر أكثر حيث يقول المؤلف : " كنت أريد أن أسـأله عن المكان وعن سـلطته ، وعن الزمان وقهره ، وهل يتعذر علينا أن ندرك حقيقته ، إلا في مثل تلك الأمكنة ، لم أجد الشـجاعة لتسـمية المكان باسـمه ، ورأيت ابتسامته الشاحبة ترسم على شفتيه ، وكأنه يقول لي ليس السماء ضرير " 13 وهذا المكان الذي بدوره يسهم في حالة الإنسان وشكله طابعه ووعيه للحياة**

السـجن الذي كان يمثل فضـاء هذه الرواية، فاعتبرها الراوي مكان صـغير ومحصـور جدا يختنق فيه الإنسان من شدة ضيقه.

ولكن من خلال هذا المكان استكشف أشياء كان يجهلها عن العالم المظلم، ورأى ما كان وراء هذا القضـبان من خلال ما سـماه ب "العين الثالثة "ربما كانت هذه العين قد أظهرت له ما خفي عنه، وهذا المكان بالنسبة له كان الخلوة التي أبعدته عن الفوضى وجعلته يفكر بدقة وتركيز ويعطي لكل شيء قيمة في هذه الحياة

اسـتخدم الراوي المكان في رواية العين الثالثة بمثابة وقفات مشـهديه تضـع القارئ في الصـورة المراد التعبير عنها، حيث كانت عبارة عن فضاء لاسترجاع والاسترخاء والتفكير العميق من شدة تضخم الأوضاع ، واستطاع أن يطرح قضية جديدة من خلال العين الثالثة

فاعتبر هذا المكان ملك للذاكرة فقط يرتب فيها أفكاره ببطئ، فتطلع من نافذة هذا المكان على جزء من العالم الآخر

الإحالات :

1- رابطة أدباء الشـــام ، قراءة في رواية العين الثالثة للدكتور حبيب مونســـي ، 2016 الموقع الإلكتروني ، www.odabasham.net

2- محمد هادي مرادى وآخرون ، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها ، مجلة دراسات الأدب المعاصر ، العدد السادس عشر ، 1991، ص 101

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، 'الفضاء الزمن الشخصية '، مركز الثقافي العربي 1990، لبنان ، ، ص22

4- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات الســـرد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، 1998، الكويت ، ص 69

5- محمد هادي مرادى وآخرون ، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، ص 103

6- محمد صابر عبيد ، جماليات التشكيل الروائي ، عالم الكتب الحديث ، 2002، الأردن ، 62

7- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، مصر ، ص 82

8- ينظر : حميد لحمداني : بنية النص الســردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط01، 2002، لبنان ، ص 62

9- ينظر : حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي 'الفضاء الزمن الشخصية "، ص 26

10- المرجع نفسه ، ص 29

11- رابطة أدباء الشـــام ، قرلءة في رواية العين الثالثة للدكتور حبيب مونســـي ، 2016 الموقع الإلكتروني ، www.odabasham.net، ص 03

12- المرجع نفسه ، ص04

13- المرجع نفسه ، ص 05

قائمة المصادر والمراجع:

1 – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط01، 2002، لبنان

2 – حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، 'الفضاء الزمن الشخصية '، مركز الثقافي العربي 1990

3 – محمد هادي مرادى وآخرون ، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها ، مجلة دراسات الأدب المعاصر ، العدد السادس عشر ، 1991

4 – صابر عبيد ، جماليات التشكيل الروائي ، عالم الكتب الحديث ، 2002، الأردن

5- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات الســـرد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، 1998، الكويت

6- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، مصر

7- رابطة أدباء الشـــام ، قرلءة في رواية العين الثالثة للدكتور حبيب مونســـي ، 2016 الموقع الإلكتروني ، www.odabasham.net

تراسل الفنون غير اللغوية في الرواية الجزائرية المعاصرة

(الموسيقى والرسم أنموذجا)

أ-ريمة لعواس (جامعة الجزائر2)

الملخص:

ما تزال الرواية الجديدة توظف أنواعا من الفنون تستعير أدواتها وتسترفد تجاربها وتستلهم أساليبها في الصياغة والتعبير، متخطية بذلك مقولة نقاء الجنس الأدبي، وهي المقولة التي تمســـك بها البعض تعزيزا للحواجز الموجودة بين الفنون، وتوكيدا للســنن القرائية التقليدية، هذا التراســل جعل الرواية الجديدة مجرّة من النصــوص على حد قول رولان بارت، ويتجســد لنا هذا التراسل بشكل واضح في روايات واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي.

الكلمات المفاتيح: الرواية، الفنون، الانفتاح، الرسم، الموسيقى.

Summary:

The new novelstillemploys a variety of arts thatborrowtheirtools, refinetheirexperiences and draw on theirmethods of drafting and expression, bypassing the notion of purity of the literary genre, whichisheld by some to reinforce the barriersbetween the arts, and the traditionalreading. As Roland Barthes putsit, and thiscorrespondenceisclearlyreflected in wassini el aaradj'snovels, AhlamMostaganemi.

Key words: novel, arts, openness, drawing, music.

توطئة:

يعبر الأدب أحد الفنون الجميلة مثله مثل الرسم، والنحت، والموسيقى، والرقص، والتصوير، إذ يشاطرها في ابتكار ما هو جميل من الصـور التي تخلق في النفس تأثيرا جماليا، ومن المهم جدا أن نشـير في هذا السـياق إلى أن ما يتميز به الأدب عن هذه الفنون غير اللغوية هو قدرته على الامتياز عليها باسـتضـافته لهذه الفنون في العديد من أجناسـه كالرواية مثلا، وهذا ما لا يتوفر في غيره من الفنون.

تتميّز الرواية الجديدة بأنها أكثر الأجناس الأدبية قدرة على كســر الحدود الأجناســية، فلم تبق الرواية إبداعا منطبقا على نفســه، بل صــارت مجالا متســعا لالتقاء الأجناس والفنون والمعارف وتفاعلها فيما بينها، فصــرنا أمام كتابة وليس رواية مجنسة بحدود أجناسية واضحة، وذلك راجع إلى توقها في خلق صيغ جديدة لخطابها وتنويع أصواتها السردية وأشكال وعيها، وتكثيف خطاباتها ولغاتها عندما ترتكن إلى فنون كثيرة كالموسيقى والرسم والنحت...إلخ، وبهذا التراسل بين الفنون غير اللغوية لم تغير الرواية من بنيتها ونظامها ولغتها فحسـب، بل غيرت أيضـا من أسـاليب قراءتها وتقبلها، لهذا كان محتما على الناقد أن يعيد النظر في أدوات وسننه القرائية التي كانت تفصل بين الفنون، وذلك حتى يتضلع بالإحاطة بكل أشكال الانفتاح الموجود في النص الروائي ويبرز انعكاساته على الرواية الجديدة وإيقاعاتها، ومن أبرز الأعمال الروائية الجزائرية التي مثلت الانفتاح الروائي أحسن تمثيل نذكر: روايات **واسيني الأعرج** وروايات **أحلام مستغانمي**.

علاقة الأدب بالفنون غير اللغوية:

تنص الكثير من الدراســات على أن الفنون في مجملها كانت تنطوي تحت مظلة واحدة في علاقة لا تنفصــم عراها وتستحوذ على طاقة جمالية لها قدرة على جذب المتلقي، لأن « مجالات الفنون كانت متمازجة متلاحمة ومترابطة ببعضـها حتى

تم تمييزها في القرن 16 م في فلورنسا بإيطاليا، حيث تم تمييز الرسم والتصوير بالألوان والنحت وغيرها وأبعادها ... وقد حدث هذا التمييز بعد أن أخذ مفهوم الفن عند الأوربيين يتبدل ليصبح مفهوما متأصلا فكريا » 1.

ونظرا للتغيرات التي مسّت معظم المفاهيم في وقت لاحق صار مفهوم الفن على إثرها منظومة فكرية يأخذ فيها بعين الاعتبار التنظيم والوعي والخصـــوصـــية، وهنا تســـتوقفنا طبيعة العلاقة بين الأدب والفنون غير اللغوية، يقول **رينيه ويليك**: إن « صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة»2.

تقوم عملية التداخل بين الأدب والفنون غير اللغوية على ثلاثة معطيات هي: الإثارة، الإلهام، المحاكاة، فقد تؤثر لوحة فنية لرسام ما في كاتب، فيسعى إلى استقراء معانيها ودلالاتها الخفية ثم يصبها في نصه الإبداعي كلمات وحروف تعادل الأشـكال والألوان المبثوثة في اللوحة الفنية، على شـكل وحدات سـردية أو شـعرية ذات موسـيقى داخلية أو خارجية تداعب المشـاعر وهذا التفاعل الكائن بين الأدب والفنون غير اللغوية قائم على سـلاسـة ومرونة كل منهما،« فقد أثّرت رسـوم **كلود لورين وسـلفاتور روزا** في شـعر الطبيعة الذي نظم في القرن الثامن عشـر، فاسـتقى **كيتس** تفاصـيل قصـيدة "قارورة يونانية" من إحدى صور **كلود لورين** ... كما كتب الشعراء وبخاصة شعراء القرن التاسع عشر من أمثال **هيجو، غوته، وتيك**، والبرناسيين قصائد صور معينة »3.

وإذا كان الأدب يمثل حالة إبداعية ترتكز في تجســـيدها على الكتابة النصـــية أو الخطية، فإن الفن يمثل كل ما لا يتجاوز إمكانيات المبدع في التعبير عنه نصـــا مثل الموســـيقى والرســـم، كما تقف بعض الفنون على نقطة تماس بين الكتابة الإبداعية والإخراج الفني مثل النص المسـرحي الذي يتجسـد على الخشـبة، أو النص الشـعري الغنائي الذي يكتب ليصـاحب بلحن موسيقي يحوله إلى ما يعرف بالأغنية.

تعرب الرواية الجديدة على الدوام عن طاقتها في اسـتيعاب التجربة الإنسـانية بكل ما تحمله من ثراء وتنوعمن خلال جمعها لمختلف الفنون داخل بوتقتها اللغوية، وهذه الظاهرة ليســت جديدة على الأدب العربي حيث نجدها في أعمال الأدباء الذين كانت لهم تجربة مع الفنون الأخرى فكانت لهم معرفة كافية بحيثياتها، فنقرؤها مثلا في الأعمال الروائية **لجبرا إبراهيم جبرا** التي زاوجت بين الشـعر والتشـكيل والموسـيقى التي اختبرها **جبرا إبراهيم جبرا** جميعا، كما نجد **بهاء طاهر** الذي يسـترفد من فن الموسيقى في نصوصه الروائية هذا الفن الذي كان مولوعا به منذ الصغر...إلخ، وهذا الفن إلى جانب الرسم أيضـا كانا لهما دورا كبيرا في إثراء وتخصـــيب الأعمال الروائية **لواســـيني الأعرج** إذ جاءت أعماله مغرقة في الحديث عن عالم النوتات الموسـيقية وتفاصـيل الرسـم والألوان، ومثله في ذلك **أحلام مسـتغانمي** التي أهلتها معرفتها الواسـعة بهذين الفنين من الانفتاح عليهما في نسـيجها الروائي، وسـنحاول في الصـفحات اللاحقة الوقوف عند حدود توظيف الموسـيقى والرسـم عند هذين الروائيين الأخيرين كل على حدة .

فن الموسيقى:

تعتبر الموســـيقى من الفنون غير اللغوية الأكثر تعالقا مع الأدب، إلى درجة أنها أصـــبحت من المحفزات الإبداعية الشـــهيرة التي يعتمدها الكُتاب عبر العالم في حالات الكتابة، وتجاوز هذا الشـــغف عند بعض الكتاب إلى حالة من الذوبان، ذلك لأن« نقاط التلاقي والتقاطع بين الموســـيقى والأدب عديدة ومتنوعة، فهما ينتميان إلى النشـــاطات الروحية، على أن وجودهما مرهون بحوامل حسـية تمثلها الأصـوات والألحان في الموسـيقى، كما تمثلها الكلمات المنطوق بها والحروف المكتوبة في الأدب، وتعاطي الفنون الموسيقية دافع قوي للأدب وحافز لبلوغ الكمال والإتقان » 4.

ولقد عدّت الموسيقى لغة التواصل بين الشعوب، حيث تصل إلى كل متذوق للفن مهما اختلفت جنسيته أو ثقافته أو لغته، عرفتها الشعوب منذ تاريخها القديم فجعلتها مرآة تعكس طابع حياتهم الثقافية والحضارية منذ القديم، فكانت مرآة عاكسة للبيئة التي تحتضنها تعكس طابعها الاجتماعي والثقافي والفني والحضاري والفني، وعلى ضوء هذا فإن« من أسمى مهام الموسيقى أن تعبر عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية وإيصال هذا التعبير إلى مجتمعات إنسانية أخرى ومحاورتها وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها وحضارتها الفنية، وقد أصبح هذا ممكنا على نطاق واسع بفضل وسائل الاتصال الحديثة وتنقل الفنانين عبر بلاد العالم» 5.

تخطت الموسيقى كفن غير لغوي حدود المسموع لتدخل مجال الكتابة بشكل متميز، حيث حضرت بصورة جلية في الكثير من الأعمال الإبداعية (الرواية مثلا) من خلال توظيف مصطلحاتها وأدواتها وآلياتها في أساليب الصياغة السردية، ولا عجب في ذلك ما دامت الرواية تقوم على الكلام و « العلاقة بين الموسيقى والكلام علاقة وطيدة حيث أنها قد تنبثق منه وقد تطوره وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه »6.

يصل الناقد الفرنسي **ميشال بوتور** إلى أن العلاقة بين الرواية والموسيقى هي علاقة جدلية، حيث يشير إلى أن « الموسيقى والرواية فنّان يوضّح أحدهما الآخر، ولابد حين ننقد واحد منهما الاستعانة بألفاظ تخص الثاني»7، وفي الوقت نفسه يطالب الموسيقيين بقراءة الروايات، ويطالب الروائيين بمعرفة فن الموسيقى حتى يحسنوا توظيفها في أعمالهم الروائية، حيث يقول:« إن على الموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطّلعين على بعض المفاهيم الموسيقية وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين»8.

حققت روايات **واسيني الأعرج** الجديدة هذا التفاعل مع الموسيقى، حيث زاوجت بين لغة الحكي ولغة النوتات الموسيقية المختلفة، حتى أنه يمكن الجزم بأن الموسيقى هي سيدة الفنون عنده، خاصة وأنه وظفها في عناوين أعماله الفرعية على غرار، "رمل الماية"9، "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس"10، كما أنه أفاد منها كعنصر أساسي في البناء السردي بحيث لم يكتف بها كديكور يؤثث بها عالمه الروائي وسد الثغرات في مسار الحكي،وإنما اتكأ عليها كمعين لتفجير الوحدات السردية.

ورد في رواية "البيت الأندلسي" **لواسيني الأعرج** حديثا مطولا عن هيام **لالة سلطانة بلاليوس** بإنشاء فرقة موسيقية داخل بيتها، فجعلت "البيت الأندلسي" وجهة لعشاق الموسيقى ذات الجذور الأندلسية الأصيلة، فالموسيقى حسب ما ورد في الرواية تعتبر جزءا هاما من تاريخ هوية الفرد الجزائري وحضارته العربية الأندلسية، فنلمس هذا التواصل القائم بين الحاضر مع الماضي عن طريق توظيف فن الموسيقى.

رتبت أحداث رواية "البيت الأندلسي" وفق مقامات الموسيقى الأندلسية وكأنها "نوبة" تعزف وليست أحداثا تضطلع بها شخصيات معينة، حيث تبدأ الرواية بافتتاحية سماها "استخبار ماسيكا" ولقد أحال الروائي إلى هذا المصطلح في الهامش بأنه اسم يطلق على« قطعة موسيقية أندلسية، افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى، تعزف فرديا بآلة وترية واحدة أو جماعيا بمختلف الآلات »11، كما أن اسم "ماسيكا" مأخوذ من اسم مقام "السيكة" المعروف في الموسيقى الأندلسية، وردت الإشارة إلى هذا في بداية الافتتاحية: « أنا ماسيكا وإذا شئتم سيكا بنت السبنيولية » 12.

يضعنا **واسيني** في سياق معزوفته الأندلسية أمام قصة جيل جديد أعياه البحث عن هويته الأندلسية التي تكاد تمّحي مع ضياع آخر مخطوطات الموريسكيين وانهيار البيت الأندلسي العتيق الذي شيّده **الروخو** لزوجته **لالة سلطانة**، جاء الفصل الأول من هذه الرواية حاملا لعنوان "نوبة خليج الغرباء"، حيث عرف الروائي النوبة بالمقام في الموسيقى الأندلسية، مع العلم أن الموسيقار **زرياب** وضع 24 نوبة بعدد ساعات النهار، ليكون « لكل ساعة من ساعات اليوم نغمة خاصة يعزفها... بحيث أن النغمات الموسيقية تأتي سليقة تتطور مع حالات المرء في الليل والنهار » 13، وكأن الكاتب يريد أن ينتقل بقارئه من مقام إلى آخر ومقطوعة موسيقية إلى أخرى وكذلك في سير الأحداث ينقلنا من مرحلة إلى أخر، فالفصل الثاني جاء بعنوان "وصلة الخيبة"، والفصل الثالث "إيقاعات الحرف السري"، أما الفصل الرابع فكان بعنوان "مقام الرماد" لأنه يسرد أحداث ما بعد فجيعة هدم البيت الأندلسي العتيق.

يخضع توزيع الأحداث وتنظيمها على هذا النحو إلى التوزيعات الموسيقية الخاصة بالمقامات الأندلسية، وكأن بالقارئ لا يقرأ رواية فقط بل يستمع أيضا إلى نوبة أندلسية كاملة، لأن حكاية الفقدان المتواصل والدوس على التاريخ باستمرار وضياع آثار الوجود الموريسكي بالجزائر، لا تحكى فقط بل تعزف أيضا على إيقاعات ما بقي من المقامات الأندلسية المهربة14، فتحاول الموسيقى أن تبعث تلك الحياة من مرقدها، من خلال استرجاعها وعزفها كما يبين هذا المقطع:« تسترجعن كل الوصلات الأندلسية الضائعة يركبنها قطعة قطعة كمن يبحث عن أثر عليه أن يرمم أجزاءه الضائعة»15.

يحضر فن الموسيقى أيضا في مسار أحداث رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" لتصبح جزءا لا يتجزأ من بناء الرواية وإطارا أساسيا في عملية الحكي والتسريد، نجد في هذه الرواية الشخصية "يوبا" وهو ابن البطلة، يحاول تأليف سوناتا يختار لها من البداية اسم "سوناتا لفراشات القدس"، يقول لأمه:« هل تدرين يا يمّا هذه المرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا، ستحمل من روحك الكثير، سأسميها "سوناتا لفراشات القدس" » 16، مستوحيا ذلك شيئا من الحس الموسيقي التراجيدي وأوبرا غويسبي فيردي17"لاترافياتا"(مأساة فيوليتا فاليري)، حيث كتب هذه السوناتا على إيقاع "لاترافياتا" وعلى ذكريات أمه المتوفاة، وهو في الطائرة المقلعة من مطار ميلانو بعد أن« أقام حفلا عزف فيه "لاترافياتا" في أوبرا لاسكالا تخليدا لروح ماريا كالاس » 18، جاء في الرواية:« اعتدل يوبا في مقعده ثم تحسس من جديد السماعة وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذي كان يدوّن به النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب، أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه ولا يسمع شيئا سوى ذلك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحيق محملا بالصرخات المكتومة والسعادات الصغيرة التي تتهاوى حتى قبل أن تشرق...» 19.

امتزجت النوتات والألحان الموسيقية مع الأحداث داخل البناء السردي للرواية إلى درجة أن الإيقاعات الموسيقية أصبحت تتكلم عن أشياء لا تقولها اللغة مثل هذا المقطع:« صافيا كان نحيب ماريا كالاس يتدفق جريحا داخل الشرايين الجافة شيء من الخوف يتملك الجسد في شكل هزات داخلية لكنه سرعان ما يذوب شيئا فشيئا داخل نداءات الروح الممزقة إلى الملايين الشظايا الدقيقة التي لا تنتهي » 20، وحتى على مستوى الشخصيات نجد تشابها بين الشخصيات الروائية وشخصيات الأوبرات المستلهمة.

تتألف السوناتا التي يرغب يوبا" في كتابتها على وقع "لاترافياتا" وعلى أصداء الذكريات المؤلمة التي عاشها، وهذه السوناتا ما كان لها أن تستقيم إلا إذا انتظمت على إيقاع أوبرا أخرى وهي أوبرا نورما "كاستا ديفا" **لفنسينزو بليني** كما يبين هذا المقطع:« ... ترك أصابعه تنزلق على ملامس البيانو في محاولة بائسة للعثور على اللحظة الغائبة في السوناتا، فجأة بدأت الإيقاعات تندفع بكثافة لم يكن قادرا على السيطرة عليها، شعر بشيء غريب ينمو بقوة في داخله ويدفع به عميقا نحو

موسيقاه التي ظل يبحث عنها في أدق تفاصيله الضائعة .. بان له وجه ميّ هذه المرة منكسرا إلى آلاف القطع الهشة والمضيئة كنيازك تشظّت إلى ملايين الألوان والأشكال .. لا يدري بالضبط ما الذي أدخل أوبرا نورما في الإيقاع الكلي الذي كان ينشأ بين أنامله، فقد تسرب وجه نورما إلى عمق الإيقاعات بوضاءته وعنفوانه، وكأنها كانت تفرض نفسها بقوة على السوناتا التي بدأت تتضح مساراتها النهائية

كاستا ديفا! نورما؟

من أين جاء، وكيف انزلقت إلى عمق هذه الإيقاعات الخلوية الحزينة؟ تساءل يوبا وهو يغرق في أنين النوتات الأكثر هشاشة»21.

انفتحت روايات **واسيني الأعرج** الموظفة للموسيقى على هذه الشاكلة على لغة ثانية غير لغة الكلام، وعلى أبجدية أخرى غير أبجدية اللغة، ومن وظائف الموسيقى في هذه الأعمال قطع حبل السرد والتخفيف من سطوته، دون أن يعني هذا الكلام أن الموسيقى التي وظفها **واسيني الأعرج** مسقطة على النص الروائي، بل كل الإحالات الموسيقية تظل على علاقة وشيجة قوية بالرواية ذات صلة عميقة بأحداثها وشخصياتها.

وظفت **أحلام مستغانمي** هي الأخرى فن الموسيقى عن طريق تضمين أغاني من الفن الشعبي القسنطيني مثل أغاني **الطاهر الفرقاني**، ولقد ساهم هذا التوظيف في دفع حركية السرد بطريقة جمالية، ومن المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية، نذكر:

«يا ديني ما أحلا ليعرسو .. بالعوادة..

الله لا يقطعلوا عادة

وإن خاف عليه.. خمسة وخميس عليه » 22.

هذا المقطع من أغنية طويلة يؤديها **الفرقاني** اعتاد أن يغنيها في الأعراس للترحيب بالعريس، ويصفه خالد إذ يغني في حفل زفاف "أحلام" : « وها هو "الفرقاني" ..كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل، وكمنجته أقوى عندما يزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في صوت واحد لترحب بالعريس » 23.

إن الفرحة في الأعراس القسنطينية التي يحييها **الطاهر الفرقاني** كانت تأتي على حسب ما ذكر في أغنيته من أثر الآلات التي يذكر كل واحدة منها في كل مقطع من مقاطعه، وهو بذلك يشيد بالموسيقى وما تضيفه للأعراس من فرحة، ففي المقطع السابق جعل لآلة العود (العوادة) فضل كبير في إضفاء الفرحة والسعادة على العريس المرحب به.

جاء في الرواية أغنية أخرى بعنوان "صالح باي"، وتحمل هذه الأغنية التي يؤديها **الفرقاني** في معظم الأعراس القسنطينية الكثير من التاريخ الجزائري، إذ « مازالت منذ قرنين تغنى للعبرة لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة صالح باي وخدعة الحكم والجاه الذي لا يدوم لأحد » 24، ورد في الرواية مقطع منها يقول:

« كانوا سلاطين ووزراء... ماتوا وقبلنا عزاهم

نالوا من المال كثرة... لا عزهم .. لا غناهم

قالوا العرب قالوا... لا نعطيو صالح ولا مالو

قالوا العرب هيهات ... ما نعطيو صالح باي البايات » 25.

وقف خالد عند هذه الأغنية مطولا، فقد استنزفت الكثير من الأحداث من ذاكرته، حيث وجد أن التاريخ قد عيد نفسه، فبين الزمن الذي عاش فيه صالح باي والزمن الذي يعيش فيه(سي...) اختلاف في التأريخ واختلاف في الحالة السياسية للوطن فقط، لكن مالا اختلاف فيه حب الحكام للحكم والسيطرة، لهذا يمكن اعتبار هذه الأغنية وثيقة تاريخية تكشف استمرارية المؤامرات التي تحاك ضد هذا الوطن منذ قرون.

تورد **أحلام مستغانمي** في روايتها "ذاكرة الجسد" أغنية أخرى من أغاني **"الطاهر الفرقاني"** والذي يبدو أنها متأثرة به أيّما تأثر، يقول في هذا المقطع الغنائي مايلي:

«إذا طاح الليل وين نباتو... فوق فراش حرير ومخدّاتو

أمان .. أمان..

ع الي ماتوا... يا عين ما تبكيش ع الي ماتوا

خارجة من الحما بالريحيّة... يالندراش للغير وإلا ليّ » 26.

كل بيت من هذه الأبيات يمثل مقطعا متفردا من أغنية كاملة يؤديها **الفرقاني** كالعادة في معظم الأعراس القسنطينية، وقد لعب خالد في الرواية دور المحلل لهذه الأغاني التي أحياها **الفرقاني**، لأن لا شيء في عرس أحلام مثيرا للاهتمام، لهذا كان يتابع الأغاني محللا كلماتها على عكس الحاضرين الذين أطربهم جو العرس،يقول: « كلّما تقدم الليل تقدم الحزن بي، وتقدم بهم الطرب، وانهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية»27، وأكثر ما تميزت به هذه الأغنية هو الصعود والنزول الموسيقي فيها يصحبه صعود ونزول عاطفي عند خالد، فبعد حالة الطرب والنشوة القصوى ينتقل **الفرقاني** بمستمعيه إلى نقطة أدنى مما كان عليه حين يردد عبارة: "أمان.. أمان.." وهذه الكلمة ذات أصول تركية، وتعني "آه"، فهي تفيد التحسر وإخراج الآهات.

تنقلنا **أحلام مستغانمي** هذه المرة إلى أغنية أخرى من أغاني **الفرقاني** الشعبية ينقل لنا فيها صورة المرأة القسنطينية وهي تحضر نفسها استعدادا للزواج، فتذهب للحام رفقة قريباتها قبل يوم الزفاف، تقدم لنا الأغنية تساؤلا حول الوجهة التي تتخذها العروس والتي يعادلها في الرواية "شخصية أحلام" بعد الخروج من الحمام والمقصود في هذا السياق الشخص الذي تزف له أحلام، (خارجة من الحمام بالريحية .... يالندراش للغير وإلا ليّ)، ويفضل خالد عدم طرح هذا السؤال على نفسه لأنه يعرف الإجابة مسبقا، يقول:« لن أطرح على نفسي هذا السؤال ... الآن أعي أنك للغير ولست لي، تؤكد ذلك الأغنيات وذلك الموكب الذي يهرب بك ويرافقك بالزغاريد » 28. ويصف خالد أحلام في موكب زفافها وصفا خياليا إذ يقول: « ... وعندما تمرين بي، عندما تمرين.. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي ليس بالرّيحيّة، وإنما بقدميك المخضبتين بالحناء، وأن خلخالك الذهبي يدقّ داخلي ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة»29.

إن عرس أحلام بأغانيه التي استنزفت الكثير من ذاكرة خالد، يمثل نقطة انعطاف بالنسبة له، فقد لامست فيه تلك الأغاني أحاسيسه الدفينة، ذلك أن « الموسيقى كفن وُجد ليعبّر ويحيي بالأصوات وجع الداخلية الذاتية»30، ولقد كانت هذه الأغاني بموسقاها (المالوف) البوابة التي عاد من خلالها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته، إذ يقول عن إحدى الأغنيات « أغنية تستقر ذاكرتي وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطينة القديمة في مواكب نسائية أخرى خلف عروس أخرى لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك » 31.

يتبين لنا من خلال توظيف **أحلام مستغانمي** لموسيقى المالوف والأغاني الشعبية القسنطينية أنه لم يكن توظيفا اعتباطيا، وإنما لترك أثر جمالي في الرواية، والدفع بحركية السرد، كما أن الكاتبة استطاعت من خلال الموسيقى أن تطرق أبوابا

سياسية يرجح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها من دون أن تلبس ثوب الموسيقى، وهذا ما أكده توظيف أغنية "صالح باي".

فن الرسم:

لا ينفكّ الرسم يحضر في الرواية الجزائرية الجديدة بمختلف الصيغ إذ يعتبر من أكثر الفنون استلهاما في الرواية العربية الجديدة، بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصيتي المكانية والتصوير32، فقد تغدو لوحات بعض الفنانين المشاهير نوافذ مشرعة للأدباء، يتسلّلون من خلالها إلى عوالمهم، أو يبتكرون عوالم خاصّة بهم بناء عليها، لتكون تلك اللوحات مداخل إلى أحداث رواياتهم كما فعل **واسيني الأعرج**، أو أن الرسم ينبثق من الأحداث الروائية باعتماد شخوص روائية تهوى الرسم كما هو الحال مع خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد **لأحلام مستغانمي**.

أولى **واسيني الأعرج** لهذا الفن أهمية كبيرة في رواياته حيث أدرجه من خلال توظيفه للمعلومات الخاصة بالرسم ومصطلحاته، واستعراض لوحات تشكيلية وسرد تفاصيلها لغويا، هذا وقد اتخذ لرواياته أبطالا هم رسامين بالأصل على غرار "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" التي كانت بطلتها "مي" رسامة فأفردت حديثها عن الألوان والأضواء... إلخ، هذا التوظيف للرسم يستدعي من الكاتب أن يكون على دراية كافية بخصوصيات هذا الفن حتى يكون مؤهلا لتعاطيه في رواياته.

تحدثنا ميّ في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" أنها قد وجدت أخيرا على لونها الذي أعياها البحث عنه، وسمّته:"لون فرشات القدس" وتعتبر حصولها على هذا اللون اكتشافا عظيما في تاريخ رحلتها الفنية مع الرسم والألوان، تستطيع من خلاله أن تهب السعادة للآخرين تقول ميّ عن هذا: « لن أغير الحياة ولكني أستطيع أن أمنح بعض السعادة للعيون التي ترتاح لألواني »33، رغم أن الألوان في ذاكرة "ميّ تحمل الكثير من تعب الدنيا تقول:« اللون عجنة من الذاكرة وقسوة الحياة ولذتها»34.

حمل متن الرواية في العديد من مواقعها تاريخ اللوحة ورقمها وشرحها في المتن، بشكل مترابط بأحداث الرواية، حيث تستنزف اللوحة الفنية اللوحة كلاما مطولا في المتن، فينساب السرد بطريقة جمالية عالية، هذا ويشير **واسيني الأعرج** أن معظم هذه اللوحات محفوظة في متحف نيويورك، والتي يرى أنه كان من الأجدر أن تتواجد في بلادها الأصلية وهي القدس.

زاوج **واسيني الأعرج** بين فن الرسم وفن الموسيقى بشكل رهيب ليطل علينا بتحفة فنية رائعة هي رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" فالموسيقار (يوبا) اتخذ من ألوان أمه مادة للإلهام حين استغرق في تأمل لمساتها أمه الإبداعية على اللوحة، الأمر الذي دفعه للعزف مجاراة للرسم قصد إبداع السوناتا التي يتمنى أن تتحقق فعلا، ونشير في هذا السياق أن الرسم حاز على مرتبة الصدارة في الرواية، لأنه الفن الذي استطاع أن يخرج الأم من حياتها المشؤومة كما استطاع أن يمدّ ابنها يوبا بخيط الإلهام حين راح يتأمل لوحات أمه الموجودة في البيت، تقول الرواية: « لم يكن فرانسيسكو غبيا عندما حدد موقع اللوحات بحسب حركة الضوء وامتداداته داخل البيت وإيقاع النور متسرب من الشرفة نحو العمق لقد منح حياة جديدة للحيطان الباردة» 35.

تطالعنا رواية "أصابع لوليتا" هي الأخربلوحة فنية تموضعت هذه المرة على صفحة غلاف الرواية، هذه اللوحة التي تتحكم في مسار الأحداث، ويكون لها أثرها على مختلف المكونات البنائية في الرواية من شخصيات وفضاءات وأزمنة، تنتمي هذه اللوحة إلى مدرسة العتمة في الرسم، تحكي تفاصيلها عن امرأة شابة يتدلى طرف فستانها ذو اللون الأبيض على كتفها الأيمن فيكشف عن نهدها، تصورها اللوحة جالسة في الظلام قبالة مرآة تعكس جزءا من وجهها المضاء ببقايا شمعة موجودة

على طرف الطاولة، يجاورها كتابان كبيران، بحيث يمتلأ الفضاء بالظلمة والظلال المنعكسة من الشمعة ذات الإنارة الخافتة، تضع هذه المرأة يدها اليسرى على خدها في حين تكون يدها اليمنى على "جمجمة متهالكة.

يجد البطل "يونس مارينا" هذه اللوحة بالصدفة بين ألواح طاولة عتيقة اشتراها من أحد الأسواق الشعبية في فرنسا، والغريب في أمر هذه اللوحة أنها لا تحمل توقيع صاحبها لهذا بقي مجهولا تنسبها بعض التخمينات إلى "دولاتور" والبعض الآخر إلى "مارشيلو"، سماها "يونس مارينا" "بالذبابة"، يقول عن سبب هذه التسمية: « عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفي اليومي كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئا غريبا يربطني بالحياة وبوطني، تذكرت الرّيس بابانا، وهو رئيسنا الأول الذي سجن بعد الاستقلال الذي منحته أُلْفَة ذبابة وجدت بالصدفة في ظلمة الزنزانة وطنينها المتواصل الكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة، أسميتها الذبابة لأن لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه » 36،فلقد كان يجد فيها تشابها كبيرا مع حبيبته لوليتا، تقول الرواية عن هذا: « لأول مرة يرى الشبه بينها وبين لوليتا، النعومة، شعرها المرمي خلفها بكل طوله، نعومة جسدها، حتى ميلان اللباس الذي يتزحلق قليلا من كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهد الأيمن الذي كأنه يريد أن يقفز من اللباس الأبيض الشفاف في غياب حمالتين تعيقان غوايتهما وحركاتهما »37.

تتشكل هذه اللوحة في كل مرة بشكل مختلف بالرغم ثباتها، وذلك بحسب أحوال النور والظلام وبحسب أحاول البطل "يونس مارينا" والفجائع التي يعيشها، فملامح المرأة الموجودة في اللوحة تعرف الاستقرار والهدوء باستقرار صاحبها وشعوره بالأمان، فمساحة النور رغم ضيقها في اللوحة تتسع عندما تتسع الحياة في عيني مارينا، ويتقلص خوفه وقلقه من الموت الذي يلاحقه في كل مرة بسبب كتاباته السياسية، في حين تطغى عليها العتمة حين يحاصره الموت ويفجع بمنظر انتحار حبيبته لوليتا انفجارا: « عندما التفت وراءه رأى اللوحة التي كانت لا تزال في مكانها، وجه امرأة في العتمة، ولكنه هذه المرة تغير المشهد أيضا لم ير إلا الشمعة المطفأة والجمجمة التي اتسع حجمها واحتلت مكان سيدة العتمة، وتشققت مرايا اللوحة من شدة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا... حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضا وبدت شعلاتها مثل لوحة "مارشيلو" أو "دولاتور" لم يبق منها إلا بقايا النار التي رمت كل التفاصيل في الظلمة »38، لتتكشف له معاني هذه اللوحة التي لطالما حيّره وجود الجمجمة المهترئة أمام امرأة تنبض بالجمال والحياة، إنها هشاشة الحياة في ظل تربص الموت الدائم بها وهو قطب الرحى في الرواية.

شغل موضوع فن الرسم مساحة كبيرة من رواية ذاكرة الجسد **لأحلام مستغانمي** بنسبة 40 بالمائة من إجمالي الرواية، عرف هذا الفن أربع محطات هي: لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، لوحة الجسور الإحدى عشر، وقد تعاطت **أحلام مستغانمي** فن الرسم من خلال شخصية البطل "خالد بن طوبال" الرسام المشهور، فقد ضمنت روايتها بمجموعة من اللوحات الفنية معظمها تمثل صورا لجسور مدينة قسنطينة بدءا بلوحة حنين إلى اللوحات الإحدى عشر، فكانت الرواية محصلة تواشج بين الأدب وفن الرسم على طول صفحاتها39، وتتجلى شعرية فن الرسم في رواية ذاكرة الجسد من خلال توظيفه عن طريق لغة شعرية تستعير الكلمات الخاصة بأدوات الرسم كاللوحة، والفرشاة، والألوان، الموظفة في الرواية.

يتحدث البطل خالد عن لوحته "حنين" بطريقة استعارية، إذ نجده يعاملها كإنسان (امرأة)، يصور لنا علاقته الحميمية معها، فنجده يتحدث معها ويعاملها كامرأة يخاف عليها ويفتقدها عند غيابها، فيقول عنها:« اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك»40، خاصة وأن لوحة حنين تمثل أول تجربة لخالد مع الرسم، وقد كان ذلك بعد أن بترت يده اليسرى، وطلب منه طبيبه أن يرسم أقرب شيء إلى نفسه، فكان أول ما رسمه هو جسر من جسور قسنطينة "قنطرة الحبال"، لتكون لوحة حنين بذلك تلخيصا لماضيه الذي عاشه.

وظفت **أحلام مســـتغانمي** لوحة حنين توظيفا فنيا تتناســـل من خلاله الأحداث الروائية، نظرا لحركية الدفع التي ســاهمت فيها هذه اللوحة منذ بداية الرواية إلى آخرها ســواء بمعانيها المكتنزة وألوانها وأشــكالها، فقد كانت مركز الإشــعاع في الرواية، تحرك أحداث القصــة التي جمعت خالد بأحلام41،فلوحة حنين في الرواية تحكي لقاءه بأحلام وفراقه عنها أيضــا، فقد كانت الصــدفة التي التقى من خلالها خالد بأحلام في معرض الرســم، ليكون وجها لوجه مع الأقدار، فاللوحة رسمها في نفس السـنة التي سـجلت فيها أحلام في البلدية بطلب من والدها سـي الطاهر، لتكون اللوحة "حنين" تعمل عدة معاني عند خالد فهي بداية عهده مع الرســم ومع الحب، وهي نهايته حين يقدمها هدية لأحلام بمناســبة زواجها لأنها تشــعر أن تلك اللوحة توأمها، لتلعب أحلام دورها النهائي مع خالد من خلال مكالمة هاتفية غير متوقعة تشــكره فيها على اللوحة تقول فيها أنها قد وهبتها السـعادة، فلا يملك خالد إلا أن يقول لها: « أنا لم أهبك شـيئا.. لقد أعدت لك لوحة كانت جاهزة لك منذ خمس وعشــرين ســنة، إنها هدية قدرنا الذي تقاطع يوما » 42،وبتخليه عن هذه اللوحة يشــعر خالد أنه تخلى عن جزء من هويته وشخصيته لامرأة كانت في يوم ما تعني له كل شيء: الوطن، الأم، الحبيبة.

تستعير **أحلام مستغانمي** من الرسم أدواته أيضا، كالفرشاة التي يصفها الخالد بالعصبية تعبيرا عن حالة القلق والتوتر التي تجتاحه وهو في حالة تأهب لرسم لوحة أحلام، فالفرشاة هذه المرأة يهبها صفات امرأة قلقة متوترة الأعصاب نتيجة انتظار بداية الاشـتغال على اللوحة(الرسـم)، وهي حالة توازي الحالة النفسـية لخالد إذ كان هو الآخر متوترا أمام هذه اللوحة التي لم يكن رسمها بعد، ورد ذلك في قوله:« نظرت إلى خشبة الألوان التي كانت بيدي، فكّرت أنه رغم ذلك لابد أن أفعل شيئا بهذه الألوان .. وبهذه الفرشاة العصبية التي كانت تترقب مثلي لحظة الخلق الحاسمة، وفجأة وجدت الحل في فكرة بسيطة ومنطقية لم تخطر ببالي، رفعت تلك اللوحة عن خشبات الرسم ووضعت أمامها لوحة بيضاء جديدة ورحت أرسم دون تفكير قنطرة أخرى بسماء أخرى، بواد آخر، وبيوت وعابرين » 43، وهي قنطرة "سيدي راشد" التي رسمها خالد في لوحة أعطاها اسم "أحلام"، رســم خالد هذه اللوحة بعد أســبوعين من تعرفه على أحلام البطلة، لتكون هذه اللوحة تعبيرا عن أحلام المرأة التي قلبت حياة خالد وأضــحت معادلا للوطن، إذ كان يقول وهو يرســم هذه اللوحة:« كنت أشــعر أنني أرسمك أنت لا غير، أنت بكل تناقضـك، أرسـم نسـخة عنك أكثر نضـجا .. أكثر تعاريج، نسـخة أخرى من لوحة أخرى كبرت معك » 44، لهذا كان من الطبيعي أن تكون الفرشـاة قلقة ومتوترة كصـاحبها، فهو فنان« لا تتحرك الفرشـاة بيده إنما بروحه، وبهذا لا تكون الفرشـاة أداة للخلط والتلوين وإنما وسيلة لتجسيد ترددات الروح » 45، وهذا ما يفسر عصبيتها.

يأتي الحديث عن الألوان في الرواية من خلال حديث خالد عن انتقاله من الرســم الى الكتابة، والألوان هي الأخرى يتعامل معها خالد على أنها إنسـان غادر مرسمه وتركته إلى حيث لا رجعة، وحينها قرر خالد أن يسـتبدل الألوان بالحروف التي ما لبثت أن فارقته هي الأخرى حين صــرح خالد بعدم قدرته على بداية كتابة مذكراته، الأمر الذي جعله يعيش حالة ارتباك تشبه إلى حد بعيد حالة الارتباك الأول حين طلب منه الطبيب الرسم، إذ يقول متسائلا: « من أين جاء هذا الارتباك؟ وكيف تطابقت مسـاحة الأوراق البيضـاء المسـتطيلة بتلك المسـاحة الشـاسـعة البياض للوحات لم ترسـم بعد.. وما زالت مسـندة على جدار مرسـم كان مرسمي؟ وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان وتحوّل العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبثّ الصـور بالأسود والأبيض فقط؟ » 46، بهذا الشكل كانت رواية ذاكرة الجسد **لأحلام مستغانمي** إحدى أكثر الروايات انتصارا للفن التشكيلي وأكثرها تمثلا له.

خاتمة:

إن روايات **واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي** ما انفكّت تستدعي فنونا غير لغوية يوظفان بنباهة فائقة طاقاتها الرمزية واللغوية، مخترقين باستمرار أعراف السرد التقليدية من أجل تأسيس جماليات جديدة، أي أنهما زاوجا بين الرواية كفن تخييلي وبين الفنون بطابعها الاستراتيجي، وهنا نشير أن انفتاح الرواية على الفنون غير اللغوية كان بسبب مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السرد.

الإحالات:

1 بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، دط، 2009، ص48.

2رينيه ويليك وارين أوستين، نظرية الأدب، ترجمة: صبحي محي الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987، ص131.

3المرجع نفسه، ص131.

4 بابكر جوب، في التفاعل بين الموسيقى والأدب، الشرق الأوسط، ع11625.

5 بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، ص70.

6 حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، المجلة العربية، الرياض، دط، دت، ص70.

7 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص40.

8المرجع نفسه، ص56.

9 واسيني الأعرج، رمل الماية (فاجعة الليلية السابعة بعد الألف)، دار كنعان، دمشق، 1993.

10 واسيني الأعرج، كروماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)، منشورات الفضاء الحر، منشورات بغدادي، 2008.

11 واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2010، ص07.

12المصدر نفسه، ص07.

13 أحمد سقط ، دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص41.

14 لم يبق منها في الجزائر إلا 14 نوبة تحوي ما يقارب400 قطعة موسيقية يتغنى بها إلى الآن وهي: الديل والمجنبة والحسين والعراق والرمل ورمل الماية والغريب والزيدان والرصد والمزموم والسيكة ورصد الديلوالماية والجاركة والموال، المرجع نفسه، ص41.

15 واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 193.

16 واسيني الأعرج، كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص354.

17 هو موسيقي إيطالي، ألف العديد من الأعمال الأوبرالية أشهرها: عطيل وعايدة.

18 واسيني الأعرج، كرماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص25.

19المصدر نفسه، ص21-22.

20 م نفسه، ص 23.

21 م ن، ص448-452.

22 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000، ص354.

23 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

24 م نفسه، ص355.

25 م ن، ص356.

26 م ن، ص359.

27 م ن، الصفحة نفسها.

28 م ن، ص نفسها.

29 م ن، ص359-360.

30 هيجل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1965، ص36.

31 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص353.

32 حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص108.

33 واسيني الأعرج، كروماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص100.

34المصدر نفسه، ص143.

35 م نفسه، ص88.

36 واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2012، ص 357-358.

37المصدر نفسه، ص 230-231.

38 ن نفسه، ص 451.

39 ينظر، نسيمة كريبع، ، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، قسم آدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008، ص63.

40 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص90.

41 ينظر، نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام ومستغانمي، ص90

42 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص375.

43المصدر نفسه، ص135.

44 م نفسه، ص 136-137.

45 نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام ومستغانمي، ص33.

46المرجع نفسه، ص60-61.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط15، دار الآداب، بيروت، 2000.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ط1، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، 2012.
3. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، دط، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2010.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية (فاجعة الليلية السابعة بعد الألف)، دط، دار كنعان، دمشق، 1993.
5. واسيني الأعرج، كروماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)، دط، منشورات الفضاء الحر، منشورات بغدادي، 2008.

المراجع:

1. بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دط، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2009.
2. رينيه ويليك وارين أوستين، نظرية الأدب، ترجمة: صبحي محي الدين، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
3. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، المجلة العربية، الرياض، دت.
4. ميشال بوتور، بحوث في الروية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
5. أحمد سقط ، دراسات في الموسيقى الجزائرية، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
6. هيجل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1965.
7. نسيمة كريبع، ، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، قسم آدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.

إسقاط الفن التشكيلي على رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج

سعاد تيشوداد/ د صلاح الدين ملفوف (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

تهدف الدراسة إلى رصد العلاقة بين الفن التشكيلي والادب من خلال الرواية المغاربية التي تجلت في رواية " أصابع لوليتا " لواسيني الأعرج ، فالكاتب يستدعي الفن التشكيلي والمتمثل في لوحة اصل العالم والتي وضعها ضمن السرد كصورة حقيقية وخصها بالعناية لتكون النفس الذي ترتكز حوله الرواية لإبراز مدى النفاق في العالم العربي فاللوحة بتناقضاتها بين الجمال والقبح و الغموض والوضوح والموت والحياة ،فنجده جعل لها مسارا سرديا متسارعا تارة ورتيبا تارة أخرى مما يعكس الحالة الفكرية و النفسية للروائي واسيني الاعرج ومحاولته التجسيد بالصورة ليضمن للسرد الروائي اسقاطا فنيا غير مألوف يرتقي بالنص لمستوى الجمالية المطلقة .

الكلمات المفتاحية: الفن التشكيلي، لوليتا، لوحة، أصل العالم، السرد، اسقاط، الجمالية.

Résumé:

L'étude a pour but de suivre la relation entre l'art plastique et la littérature à travers le roman marocain qui se reflète dans le roman "Les doigts de Lolita", écrit par ***Waciny Laredj***, l'écrivainfait appel à l'art plastique qui est la peinture de l'origine du monde, qui est placée dans la narration comme une image réelle et dédiée à l'âme sur laquelle le roman est fondé. L'hypocrisie dumonde arabe, cette peinture contrastait entre beauté et laideur et ambiguïté et clarté entre clarté et vérité et vie, nous trouvons qu'il s'agissait d'une piste narrative accélérée parfois inintéressante, reflétant l'état intellectuel et psychologique du romancier Asini Lame et sa tentative de dépeindre l'image pour assurer la projection narrative Une technique peu commune élève le texte au niveau de l'esthétique absolue.

Mots-clés: art, Lolita, peinture, origine du monde, récit, projection, esthétique.

Summary:

The study aims to follow the relationship between visual art and literature through the Moroccan novel which is reflected in the novel "The fingers of Lolita", written by **Waciny Laredj**, the writer uses art plastic which is the painting of the origin of the world, which is placed in the narration as a real image and dedicated to the soul on which the novel is based. The hypocrisy of the Arab world, this painting contrasted beauty and ugliness and ambiguity and clarity between clarity and truth and life, we find that it was an accelerated narrative track sometimes uninteresting, reflecting the intellectual and psychological state of novelist Asini Blade and its attempt to portray the image

to ensure the narrative projection An unusual technique raises the text to the level of absolute aesthetics.

Keywords: art, Lolita, painting, origin of the world, narrative, projection, aesthetics.

تمهيد:

تتسرب الفنون التشكيلية إلى الكتابة الروائية فتجعل من الكاتب والمنجز الروائي وسيلة للتعبير والتصوير الفني وهذا بوصف عالم الفن التشكيلي وما يدور في أروقة ومعارض اللوحات التشكيلية فنجد هذه العلاقات اتسعت لتشمل العالمية الفنية ، لتتطور في تداولها في الساحة الثقافية لتصبح فلسفة جمالية في عهد الفكر المابعد حداثي، أصبح الكتاب المعاصرون العرب يسقطون ألوان الفن التشكيلي على مسروداتهم بإدخال الفلسفة الفنية لطرحهم الفكري لإعطاء العمل الادبي جمالية الفن والسرد معا .بالمزج بين الفن التشكيلي والفن الأدبي وهذا ما سنتمثله في الجانب التطبيقي لهذه الدراسة في رواية أصابع لوليتا للروائي وسيني الأعرج .

1/ ارتباط الفن التشكيلي بالأدب:

يعد الفن التشكيلي في عصر العولمة والحداثة جدلية فلسفية وفكرية مهدت لظهور النظريات الجمالية فتأسست النظريات التي تحدد معيار الجمالية والتي تحدد تصنيف اللوحات الفنية ،من جانب اخر كان البحث عن جمالية الأدب ، فارتباط الفن التشكيلي بالأدب يتجسد في اللغة التواصلية التي تشد المتلقي لكلاهما بالمشاهدة المرئية ،غير أن الاختلاف يكمن في طريقة الطرح لهذه اللغة ف" ... لغة الفن التشكيلي هي : الألوان ... بينما لغة الأدب هي الألفاظ ،والجمل ومعانيها ...فإنه حصيلته نقل المشاعر إلى القارئ الذي يتفاعل معها ،أما الفنان التشكيلي ،فيصل إلى التأثير في المشاعر من خلال اللوحة ... والفنان التشكيلي يتأثر بالأدب كما يؤثر بدوره في الأدب " (1)

ونجد الفن التشكيلي يرتبط بعملية الرسم الذي يعتبر وسيلة تعبيرية تختص بالجمالية و الروح الإنسانية غير أنه يمتاز بالسكون لذلك نجد أن " ...الرسم لا يستطيع أن ينتقل لنا إلا قطعة واحدة ،ومن ثم لا يمكن أن يكون المشهد المرسوم إلا ساكنا ،ففن التصوير فن مكاني ،أما الأدب ففن زماني ... لا يقف في طريقه أية عقبة تمنعه من نقل المشهد بألوانه الطبيعية " (2)

لهذا نجد الادب يتميز باحتواء أغلب الفنون الثقافية الأخرى ذلك لأن " التصوير الأدبي لا يتم دفعة واحدة بل شيئا فشيئا ، اما في التصوير بالريشة فإن المشاهد يرى اللوحة في لمحة واحدة ... فالسرد في النص الروائي لا يقوم بشرح اللوحات المرسومة ، بل إنه يجسدها ... غير أن السرد بوصفه مقولة زمنية يضفي على الفن التشكيلي من بعده التكويني ، فيتكشف على طبقاته الزمان والمكان ،فتصبح اللوحة المرسومة ضمن مسار الحركة السردية ...إن اللوحات التشكيلية في النص هي وليدة قسوة الزمن وتيه المكان " (3)

تداخل الفنون الخطابية بالفن التشكيلي ، قد أحدث تعالقا بواقع الرواية العربية وأصبح كنسق ثقافي شامل متحرر من كل القيود ، ليتسع بهما الحال لحد الانسجام المطلق لتتشكل الجمالية النصية " ... بفضل تداخل الخطاب السردي بالفن التشكيلي ،تحولت البنية اللغوية في الخطاب الروائي إلى بنية معرفية ،لأنها تطمر ثقافة غريبة تروج لفن الرسم و التصوير ..." (4)

بالبحث في التعالق بين الفنون الأدبية و الفنون التشـــكيلية وما يخلفه من اثر لهذا أوجد" ... حديث التعالق بما بين الفنون ، واكتشف فيما بعد تعالق أكثر سحرا وتشويقا واعجابا يكمن بين وحدات أصغر تقع داخل تلك الفنون ،وقد كانت اللوحات المرسومة بحسب مذاهب و مدارس فنية مختلفة ..." (5)

بالعودة لبنية اللوحة التشكيلية التي استلهم الأدباء منها الجمالية ،فالبنية فيها " ...ليست منعزلة إنما في اتصال مع المكونات البنيوية للنص ، حيث تكشف اللوحة معطيات النص وتخصبها ...ليبني هوية سردية قائمة على تعددية الأجناس ،واللافت هنا أن القلم احتوى الريشـــة وطوعها لخدمة مناحي جمالية في الكتابة الروائية ...ليدخل الســـرد لعبة البياض والســـواد داخل لعبة الألوان " (6)

استعانة الأدب و بالأخص الرواية بالفن التشكيلي لتبرير وتفسير قضايا الدين و الجنس والسياسة " ... التي خضع فيها الفكر الأوروبي للعصـر الكنسـي ... اسـتطاع الفنان أن يحقق للتشـكيل أداءه السـليم والصـحيح وخروجه من بوتقة السـيطرة على أفكاره وأحلامه ، تحت متطلبات و رغبات الســـلطة ... واليوم يفرض الواقع الجديد تحدياته ،ولابد من رصـــد الواقع المتغير واســتقراء أحداثه وفهمها فهما عميقا ، إن قدرة العقل هي التي تحدد مســيرة الفكر و الفن في هذا العصــر ، ولم يعد التقديم بشكل السابق أو مؤثرات التراث " (7)

بالحديث عن مشكلة توظيف الفنون التشكيلية لقضية الجنس و توظيفه واسقاطه على السرد العربي فهؤلاء الكتاب اعتمدوا الحرية الفنية المطلقة فكان " الجسد بوصفه حاملا للذات الإنسانية قد حظي بشيء من الاهتمام عبر الثقافات و الحضارات ... العلاقة بين الفن والأخلاق علاقة قديمة ،قدم الإبداع ذاته ...يتصـــارعان في محراب واحد ... وهكذا تتعالى الدعوات باسـتقلالية الفن ،وعدم ارتباطه بالقيم الأخلاقية و الدين بل حتى بنفسـية صـاحبه ومبدعه ...إذا كان البعض يرى في الأدب الجنسي شرا ،فربما رأى البعض الأخر فيه خيرا أو أخلاقا، إذ يعده البعض نوعا من التنوير ،(8)

فالعلاقة بين الأدب والدين و الأخلاق لا تبتعد عن وجهة نظر علاقة الفن بالدين" بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد فمضـمون العمل الأدبي لا ينحصـر في مسـائل الدين و الخلق ، بل يتسـع لأشـياء أخرى يمكن أن تكون موضـع انتقاد ،منها المعلومات الخاطئة و تصوير العادات و التقاليد تصويرا زائفا ...وغير ذلك مما يمكن أن يقع فيه الأديب في الغلط ويفسد على القارئ أو السامع تذوقه "(9)

تكمن أهمية الفن التشـكيلي في أنه" ... يجعل مسـاحة للخيال و التصـوير و الجمال ، يسـرح فيها القارئ بوجدانه ،فيؤدي وظيفتين في أن : التبليغ والجمال ، جمال التصوير ، جمال اللغة ، جمال الفن ،و جمال الأدب ، هنا لا تعارض أو قطيعة أنما فن واخلاق وجمال "(10)

الفنون التشـكيلية تعطي الإيجابية والتحرر الفكري فلهذا " يمكنها أن تسـهم في خير البشـرية تارة برسـالتها الجمالية وأخرى بالتنبيه للرمزي المصور لبعض المفاهيم الإنسانية العامة التي ترتبط بحقوق الإنسان، فالتحول الحاصل في المفاهيم الحديثة للفن و الإبداع و ثقافة العولمة التي لا تعترف بالحدود، ونستطيع القول أن الفن اليوم حررنا من الخامات التقليدية الأكاديمية " (11)

نجد وظائف الفن وتداخلها مع الأدب شـــكلت رقيا في الذوق الأدبي وهو ب" شـــكل وثيق يعكس أهمية الفنون ودورها الاجتماعي ،فالفن متغلغل في السياحة و الدين و الحب ...فإذا كان الفن قديما حكرا على طبقة بعينها فإن الفن في الحقبة ما بعد الحداثية متاح للجميع ،حيث أصبح المتلقي العادي يبحث عن الإبهار و المفارقة في كل ما يشاهد " (12)

يستمر التطور في الرؤية الفنية بين القديم الكلاسيكي و الحديث المتمرد لنجد" في فن الرسم الكلاسيكي ، خصائص تشكيلية ثابتة ، فالرسام لا يكرر المنظر بل يغيره ويحوله ، وهكذا فإن الرسم لا يعيد الإنتاج ،وإنما يقوم على إنتاج مظهر جديد وصورة جزئية مجمدة مؤطرة وميتة " (13)

يظهر التمرد في الرســـم في خروجه عن مألوفه العادي بواســـطة الكلمات الأدبية فأحيانا " يحدث الرســـم على الورقة وأحيانا يهاجر إلى عالم أخر، هو عالم الكلمات ... ونحن هنا بصـــدد تيســـير العبور من الرســـوم الى الكلمات أو من وجه اللوحة إلى هامشها ،سوف نتدرب على الكتابة على ظهر اللوحة ،من أجل أن ندفع باللوحة نحو التحرر من إطارها الخشبيو المتخشب ، نحو نص من حبر ، إن الرسوم تأتي إلينا بلا هوية جاهزة ،هي رسم فقط تدعو إلى ولادة رسم أخر " (14)

عرفت الكتابة الروائية ظاهرة الانتحال بصـــيغة حداثية مع الفنون التشـــكيلية فلهذا " يمتد الانتحال بوضـــوح أبعد بكثير من اعداد نصـــوص أخرى في ابداعات أدبية جديدة، وأشـــكالا فنية مصـــاحبة ،يصـــبح الرســـم و النحت والتصـــوير والســـينما , والنصوص قد اكتسبت ايقاعا خاصا ،ودلالة خاصة في أعقاب نظرية ما بعد الحداثة في أواخر القرن العشرين " (15)

عرف العصر الحديث تشكلات فنية تداخل فيها المادي والمعنوي وبرز في مضـمونها الرمز و تفشـى الغموض لهذا كان لبد من الرجوع إلى واقعية التواصـل بوسـيلة تعبيرية و بلغة سـهلة لهذا كان " التعبير يشـتمل : الكلام ، الكتابة ،الفنون ،ومنها الرسـم ،وبدأت الدول تعطي الرسم أهمية خاصة لأنه لغة سهلة القراءة ،وعالمية الانتشار وانتقالها سهل من مكان إلى أخر " (16)

تعدد أوجه توظيفات الفن التشـكيلي يخضـع لعنصـر التأويل و المقابلة الفنية بين ما رسـم وما كتب ولهذا تعتبر " الوجه المتعددة للوحات التشـكيلية ضـمن تموجات السـرد ، بإمكانها أن تنتج طبقات متعددة من المعاني و مسـتويات مختلفة من التأويل ... يمتاز الفن التشـكيلي بمظهر كوني يتجلى في بعده الإنسـاني ،لأنه يسـتلهم طاقته من الوجود الإنسـاني وبوصـفه خطابا بصـريا " (17)

بالعودة للسرد وعلاقته بالفن التشكيلي لبد من التركيز على أنه ليس وسيلة شارحة للفن بل يتعدى به ليفسر له ظواهره النصية ويعطيها البعد النقدي بصبغة جمالية خارجة عن المألوف ,لهذا اعتبر" السرد في النص الروائي لا يقوم بشرح اللوحات المرسومة ،بل إنه يجسدها ،غير أن السرد بوصفه مقولة زمنية ،يضفي على الفن التشكيلي من بعده التكويني ،فيتكشف على طبقاته الزمان والمكان ،فتصبح اللوحة المرسومة ضمن مسار الحركة السردية ،إن اللوحات التشكيلية في النص هي وليدة قسوة الزمن وتيه المكان ،حيث اللون والريشة ، فتحول اللوحات التشكيلية في النص إلى محكي ... من هنا يصبح تمظهر فن التصوير في النص ، انما هو مجموعة قضايا أيقونية قصصية تنكشف بلغتها الخاصة عن قص الحادثة..."(18)

2/ اسقاط الفن التشكيلي على رواية " أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج:

رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج تؤرخ لمرحلة عاصفة من تاريخ الجزائر ، إذ تناولت فترة العشرية السوداء التي كانت عصيبة على المجتمع الجزائري ،حيث كان الفكر المتشـــدد متقيدا للحريات الفكرية والرواية تصـــور نمط عيش الفئة المثقفة في الغربة

فالمسيرة الأدبية تطورت لتنقد الهوية الوطنية في نقدها للدين والجنس والسياسة مقارنة بعديلتها الأوروبية التي تحررت من سلطة الدين والجنس والسياسة لهذا نجد الرواية ا في أحداثها متشعبة في معالجة الطابوهات بسرد و هي مغلفة بالجمالية الفنية لعالم اللوحات الفنية فشخصياتها عربية الخلفيات غربية الحضور السردي .

يسرد الكاتب على لسان بطله تفاصيل دقيقة من حياته بدءا من طفولته الى فترة شهرته الأدبية ،لتمتد أحداث الرواية في تصوير قصة حب بين بطلين عربيين في سماء أوروبا الفتاة "نوة" أو "لويتا" عارضة الأزياء ويونس مارينا الكاتب هربا من الجزائر للبحث عن الذات المتحررة والمقاومة للإسلاميين الذين يحكمون الجزائر بيد من حديد لتصل لحد محاولة اغتيال للبطل يونس مارينا في معرض الكتاب بألمانيا لتراجع وترسل فتاة المعرض التي تدخل حياته كدخول بطلة رواية " لوليتا" لنابوكوف التي كانت بين الكهل همبر الذي كان يعشق الطفلة لوليتا التي أصبحت هوس بالنسبة له هذه الرواية التي لاقت وقت إصدارها انتقادات لما فيها من فحش أخلاقي ، والتناص بينها وبين "أصابع لوليتا " يطرح فكرة التحرر من العائق الأخلاقي، فهو اسقط شخصية لوليتا على بطلة القصة نوة بمسماها في الرواية و بالإشارة إلى الشبه بين البراءة والشيطنة النسوية ، لتبرز شخصية من ماضي البطل يونس مارينا "مريم ما جدالينا والتي كانت أول أنثى برزت في حياته كبروز لوحة أصل العالم أو لوحة مريم المجدلية التي تمثل النعومة واللطف مع النور والظلام وكذلك الموت والحياة هذه اللوحة وتشكلها له في الماخور بنفس صورة اللوحة الزيتية التي حدثته عنها وبنفس الإضاءة الخافتة ونفس النعومة و الذي رسخ في عقل مارينا وفؤاده وهنا يبرز دور الفن التشكيلي في رسم صورة اللوحة الزيتية بأبعاد ثلاث

وصف للوحة ،وصف لتمثل مريم ما جدالينا لمعالم لوحة المرأة ذات الوجه الناعم ينام خدها اليسر على أصابع يدها اليسرى ،بينما تنام على أصابع اليد اليمنى جمجمة كانت بدورها تنام على كتاب ضخم تخترقه ظلال المكان و ضوء هارب من الفجوات وشمعة لا تظهر منها إلا ذبالتها المشتعلة ،ونجد وضع لمطبوعة اللوحة في النص ، وهذا يدل على أهمية توظيف واسيني الأعرج للفن التشكيلي لبرز أفكاره التحررية يبرز التناقضات التي تحيط به بين الحب و الموت ، التيه والأمل ,ونجد التجسد للفن في الرواية يتمثل في الجدول الموالي من البسيط إلى المتعالق.

تشكل الفن	المثال	دلالته
سرقة كتاب ملون ، اشتهاء الألوان ، أصيب بمس الألوان	1- "... جده قال له ذلك في وقت مبكر عندما سرق كتابا ملونا ... فأجابه بعفوية المحرج :اشتهيت الألوان التي في الكتاب ولم أعرف كيف احصل عليها " (19) 2- " ...اشتقت لعطرها ،ضحك الجد يومها أدرك أن حفيده كان في ضفة أخرى ، ضفة الذي أصيب بمس الألوان والحروف..." (20)	نظرة استباق وتمهيد لتشكل الفن في الرواية .
لوحة استشراقية ، ألوان زيتية	1- "... من أين خرجت ؟ أي وجه؟ ملامح خطت بنعومة مدهشة وكأنها خرجت من لوحة	ربط الجمال الأنثوي بالجمال الفني وباللوحة الزيتية ،وربطه بالنور والشروق .

	استشراقية بألوان زيتية متهادية بين النعومة و السكينة ..." (21)	
مجلة ملونة	1- " ...كانت معطرة وأنيقة كأنها خرجت من مجلة ملونة أو من كتاب جميل ..." (22)	ربط الجمال بأناقة اللون المتقن والمدروس .
لوحة أصل العالم ،غوستاف ،كوربي ،فنان ،الإيروتيك ،ماني ، أولمبيا ،	1- " ... تعجبني لوحة أصل العالم ؟تعرفها ؟أحدثت ضجة كبيرة ...أهداني صورة عنها رحل عابر ... راح يشرح لي اللوحة مصرا أنها لغوستاف كوربي عكس ما يدعيه اشباه النقاد ،وهو فنان من القرن التاسع عشر ،قاد التيار الواقعي إلى درجة الاستفزاز ،وفتح الأبواب على مصراعيها على موضوعة الإيروتيك للرسامين المصورين الاحقين ،أظهر في أصل العالم ،ما خبأه ماني في لوحته أولمبيا, وخبأ ما أظهره ماني أيضا ،مستفزا بذلك حالة النفاق في العالم التي أصبحت معممة .عندما نلتقي في المرة القادمة سأحكي لك عن هذه اللوحة ، وكيف منع الكذابون ظهورها " (23)	ربط الفن بالأخلاق والدين في أصل العالم . التأريخ للفن و ربطه بالسياسة و نفاق العالم السياسي والديني .
السقف، البياض ،اللوحة المجللة بالسواد .لون حيادي .	1- " ...نظرت للسقف قليلا لم تر إلا البياض ،البيت كله أبيض لا لون أخر يقطعه مما جعل اللوحة المجللة بالسواد تخترق المكان كـــــــلـــــــه - يبدو أنك مأخوذ باللون الأبيض . -ليس بشكل خاص يريحني فقط لأنه لون حيادي يمكن أن نضع عليه ما نشاء ،فيظهر ماهو غير أبيض جليا بالخصوص العناصر السوداء. - عند البعض اللون الأبيض رديف الموت ... عندي على الأقل . - ليس شرطا يمكنك كسر هذه الصورة بإعطائها تفسيرات أخرى ،البياض مدهش بحياده ،تركب عليه كل الألوان ،بل وتتحد به..." (24)	البحث عن الصفاء الروحي والحياد الفكري ا.

لوحة عظيمة ،مقلدة ،مارشيلو ،دولاتور ،اللوحات الكلاسكية	1- "...كيف يتخلى رجل عاقل عن لوحة عظيمة لجورج دولاتور ..." 2- " ... من قال لك أنها لجورج دولاتور ،لمدرسة أصحاب العتمة ،رأيت الأصول في اللوفر ، ولابد أن تكون مقلدة ،يقال إن شخصا اسمه مارشيلو و هو إيطالي قد أنجزها و ليس دولاتور ؟معروف أنه واحد من أكبر مقليدي اللوحات الكلاسيكية " (25)	ابراز مشاكل الفن التشكيلي و المتمثل في السرقة والتقليد ليدل على الإحاطة بتشكيلة الفني داخل الرواية .
صورتين ،المرأة، الجمجمة ،الفنان ،اللوحة، الضوء ، الظلمة.	1- " انظر جيدا لهاتين الصورتين ،تأملهما بدقة ،ماذا ترى 229229 تأملهما بدقة وتحميص ماذا ترى؟..... -الظلمة نفسها وجه المرأة نفسه ؟الحركة تقريبا نفسها ، اليد نفسها على الخد الأيمن نفسه ، الجمجمة نفسها على الرغم من التغيرات الطفيفة المتعلقة بالضوء و برؤية الفنان التي تتحرك من لوحة إلى أخرى أيضا إلى أن يستقر نهائيا على شكل محدد يكون هو اللوحة ..." (26)	التركيز على لوحة تجسد نساء يونس مارينا المختفات بين الظلمة والنور بين المباح والمحظور .

قائمة الهوامش

(1) -ينظر: محمود البيوني ، أسرار الفن التشكيلي ،الشركة الدولية للطباعة ،القاهرة ،مصر ،ط3،ص160

(2) -ينظر: التذوق الأدبي ، إبراهيم عوض ، مكتبة الثقافة ،الدوحة ، قطر ،2005،ص158.

(3) -ينظر: إبراهيم عوض ، التذوق الأدبي ، ص 338.)

(4) -ينظر: فتيحة العزوني ،الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي ،رسالة دكتواه ،أدب عربي ،اشراف محمد بشير بويجرة ،جامعة وهران ،2011/ 2012،ص229.

(5) -ينظر: أمجد حميد التميمي ،مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي ،دار كتاب ناشرون ،بيروت ،لبنان ،"ط1،(دت)،ص53.

(6) -ينظر: فتيحة العزوني ،الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،مرجع سابق ،ص437.

(7) - ينظر: صالح رضا ،ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر ، الهيئة المصرية للكتاب ،مصر 2005،(دط)،ص55.

(8) -ينظر: عبد العالي كيوان ، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي) ، مركز الحضارة العربية ،القاهرة، مصر،1ط،2003، ص،24،28

(9) –ينظر: إبراهيم عوض ،التذوق الأدبي ،مرجع سابق ،ص133.

(10)–ينظر: عبد العالي كيوان ،أدب الجسد ،مرجع سابق ،ص 31

(11) –ينظر: كلود عبيد ،الفن التشكيلي (نقد الإبداع وابداع النقد) ،دار الكر اللبناني، لبنان ،(د ط)،(د ت) ،ص31، ،35

(12)–ينظر: كلود عبيد ، المرجع السابق ،ص 80،81

(13) –ينظر: بدر الدين مصطفى ،دروب الحداثة ،دار هنداوي ، المملكة المتحدة ،ط1،2017،ص 88

(14) –ينظر: ام الزين بنشيخة المسكيني ، تحرير المحسوس (لمسات في الجماليات المعاصرة) ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ، منشورات ضفاف ، الرياض، السعودية / بيروت ، لبنان ، دار رامان ، الرباط ،المغرب ،ط 1،2014، ص143

(15)–ينظر: جولي ســـاندرز ،تر: عبد المقصـــود عبد الكريم ،الإعداد و الانتحال ،المركز القومي للترجمة ،القاهرة ،مصـــر ،العدد:1553، ط1،2010 ،ص212،

(16)–ينظر: كلود عبيد ،الفن التشكيلي ،مرجع سابق ،ص36.

(17) –ينظر: شقرون نزار ،معاداة الصورة في المنظور بين الغربي و الشرقي ،ط1،2009،ص34.

(18)–ينظر: فتيحة العزوني ،الكتابة الروائية عند واسـيني الأعرج ،مرجع سـابق ص297(ينظر :مارين لويس ، نحو نظرية لقراءة الفنون البصـرية ،ص 338،339 /ينظر:ر.روجرز فرانلكين ،الشعر والرسم ص211

(19)–واسيني الأعرج ،أصابع لوليتا ،دار صدى للصحافة والنشر والتوزيع ،كتاب دبي الثقافية ،ط2012،،1،ص22

(20) – واسيني الأعوج ، المصدر السابق ،ص 22.

(21) –المصدر نفسه،ص33

(22) –المصدر نفسه ،ص38

(23) – المصدر نفسه ،ص76،77

(24)–المصدر السابق ،ص221

(25)– المصدر نفسه ،ص393،394

(26) – المصدر نفسه ،ص396

تجسيد فن الرسم والأزياء في رواية ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي "

سي يوسف جهينة/ مهدان نسيمة (جامعة خميس مليانة –الجزائر)

ملخص:

تشهد الرواية الجزائرية المعاصرة ظاهرة تداخل وتفاعل بين الخطاب الروائي والفنون بأنواعها ، وجاء هذا التداخل استجابة لمتطلبات الحداثة ، فلم تعد الرواية ابداعا منغلقا على ذاته ، ولعل أبرز الأعمال الروائية الجزائرية التي مثلت الانفتاح الروائي واعتبرت تمردا على أصول الرواية والسرد التقليدي كانت رواية ذاكرة الجسد لكاتبتها أحلام مستغانمي ، فوظفت فيها بعض الأجناس الأدبية مثل أدب الرحلات ، كما وظفت أيضا بعض الفنون التي لها علاقة وثيقة بالأدب كالرسم والشعر والموسيقى وكذا العامل التراثي الذي تجلى في الأزياء ، مشكلتا بذلك بنية جمالية أثرت على معمار الرواية وعلى أبعادها الدلالية .

الكلمات المفتاحية: أجناس أدبية، التجريب، الرسم والأزياء، ذاكرة الجسد.

Abstract:

the modern Algerian novel is witnessing a phenomenon of overlap and interaction between the novelist discourse and the arts of all kinds ,and this overlap in response of the requirements of modernity , the novel is no longer creative and closed on itself , and perhaps the most prominent works of Algerian fiction , which represented the opening of the novel and considered a rebellion against the origins of the novel and the traditional narrative , ahlam mostaganemi , where she employed some literary genres such as travel literature , and also empeloyed some arts that are closely related to literature such as painting , poetry and music , as well as the heritage factor in fashion , thus creating an aesthetic structure that influenced the architecture of rock a and its semantic dimensions ..

Key word: Literary races, Experimentation, Drawing and costumes, Memory of the body.

توطئة:

تعد الرواية من الأشكال الأدبية التي تستحوذ مكانة عالية بين الأجناس الأدبية الأخرى ، فهي آلة مصورة لحوادث الزمان ومرآة عاكسة لحياة الشعب فلطالما رافقته في زهوه وانتكاسه ، مجسدتا لواقعه المعاش وكل رواية تنفرد بموضوعها عن الأخرى ، فهي تناقش مشاكل مختلفة كالحب والحرب محاولة إيجاد حلول ، والرواية الجزائرية مثل نظيرتها العربية فقد بدأت بخطوات متعثرة ، إلا أنها لم تستسلم فرغم ظهورها المتأخر جراء الاستعمار الفرنسي الذي حاول طمس الهوية الجزائرية ومحوها من الوجود ، وهي من أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للواقع ومتغيراته .

وقد احتل موضوع الفنون الصدارة في الكتابات المغاربية خصوصا حقل الرواية ، فجسدت هذه الأخيرة مجمل الأشكال الفنية من رسم ونحت وموسيقى وطبخ ، بالإضافة الى الأزياء والموضة ، ولنا في الأدب الجزائري على غرار بلدان المغرب العربي

أقوى مثال على ذلك ، ففي روايات الكاتبة أحلام مستغانمي نجدها وظفت الرسم والأزياء التقليدية وهذا جلي في روايتها (ذاكرة الجسد) التي حملت في طياتها تنوع فني وثقافي .

فخطاب الفنون أصبح له مكانة مرموقة في الأدب المغاربي ، فنجد معظم الروائيين وظفوا هذا الجانب الفني لإعطاء الرواية نوعا من الجمالية والمعاصرة في نفس الوقت ، فجاءت الرواية الحديثة حاملتا لواء التجريب رافضتا للقالب التقليدي ، حيث تتواجد بين طياتها أجناس أدبية مختلفة .

ظروف نشأت الرواية الجزائرية:

الرواية من الفنون الأدبية النثرية التي أثارت الكثير من النقاش ، وهي عبارة عن قصة مطولة تصور المجتمع وتحكي الواقع بأسلوب شيق ، وقد ظهرت عند الغرب في القرن الحادي عشر فكانوا يطلقون لفظ (رواية) على النصوص المكتوبة بلغة الرومانس ، ثم انتقلت بعد ذلك الينا عن طريق الترجمة والصحافة ، فهي تعبير عن إحساس المثقفين بحاجات بيئتهم التي يعيشون فيها ورغبتهم في اصلاح هذه البيئة (1) ، فرواية هنا تستوعب الحاضر وتستشرف المستقبل وتحتضن الماضي .

" وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي ، فان تطورها كان سريعا ، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق : – بضاعتنا ردت الينا – ، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات ابداعا ونقدا من جهة ، وابداعا وتلقيا من جهة أخرى " (2) .

والحديث عن الأدب الجزائري جزء من الأدب العربي عموما ، للجذور المشتركة الضاربة في العمق رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل فكريا وفنيا وفي كل الأنواع الأدبية ، ومن هذه الأنواع الرواية نفسها لاعتبار المنبع الحضاري ومساره الإنساني العام (3) ، وقد ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالقياس الى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال الأدبي والقصة القصيرة والمسرحية ، بل ان الاشكال الجديدة تعتبر حديثة بالقياس الى مثيلتها في الأدب العربي الحديث ، ولاشك أن الناس تعودوا على قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وترجمة معظم الروايات باللغة العربية ، وبات الناس يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير فيما لا يعرفون عن كتاب النثر الجزائري الا قليلا ، ومن غير شك فإن هؤلاء الدارسين نظروا الى الأدب من وجهة نظر فنية وقومية معا (4) .

وكلنا نعلم أن فترة الثمانينات كانت محطة توسطت فترتين ، أولهما فترة السبعينات التي مثلت الثورة والاستقلال ، وفترة التسعينات التي مثلت العشرية السوداء ، وهذه الأخيرة التي تمثلت موضوعاتها الرئيسية في الحرب والعنف والفتنة " فإن واقع التسعينات جرد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بالمستقبل " (5) ، قد أخذت الرواية الجزائرية منعطفا جديدا حيث ثارت على كل القواعد وسجلت حضورها على يد مجموعة من الروائيين أمثال : أحلام مستغانمي ، بسير المفتي ، عز الدين جلاوجي وغيرهم ، فرغم الأزمات التي سادت هذه الفترة إلا أنها كانت تحمل طابع إيجابي فقد جعلت الروائيون " يقرأون التاريخ بطريقة مغايرة ، علهم يتجاوزون تلك البنية التي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية ، مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشعارات ، الأمر الذي جعل الروائيون يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التاريخي ، ومن هنا جاء السعي الى النموذج الأمثل في الكتابة ، ويتفقون في تجاوز تشخيص العالم (الثورة والواقع والإرهاب) الى تشخيص اللغة تشخيصا رمزيا ، سعوا خلاله أن يتجاوزوا القواعد التقليدية والكتابة النمطية ، وهي أساليب في التجريب تؤكد ثراء الرؤى لتؤسس الرواية " (6).

صلة الآداب بالفنون:

يحمل مصطلح الفن في ثناياه أكثر من تعريف " فهو تعبير عن انفعالات الفنان ، وتصوراته ورؤيته ، وهو يشير إلى العمل الإبداعي الذي يتخذ شكلا فنيا محددا ويتسم بالتنظيم والجمال ، والقدرة على منح الشعور بالمتعة ، ويحتوي على مضمون يهدف إلى إحداث تغيير في الواقع ، والتفاعل مع المتذوقين ، سواء كان هذا العمل الإبداعي رسما وتصويرا ، أو تشكيلا ونحتا ، أو غناء وموسيقى ، أو دراما وقصصا وتمثيلا " (7) ، فالفن هو عملية إبداعية تهدف إلى إظهار عنصر المتعة وتحريك الجانب الجمالي لدى الأشخاص ،ولم يعد الإلهام حكرا على الطبيعة ومختلف ملابسات الحياة ، وإنما صار مقترنا بالفنون فيما بينها عن طريق الإحتكاك والتفاعل " بل إن الفنان الذي يقع تحت تأثير الانفعال الجمالي لا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للجمال المائل أمام عينيه ... بل يعيش هذا الفنان حالة – حمل – معقدة يتم فيها الحوار بين المواد المستخدمة وبين الانفعال فيشكل العمل الفني ... حتى يصير الكل منتوجا جماليا منفردا ومتميزا " (8) .

وقد ترابطت الفنون مع الآداب بطريقة التحامية مشكلتا لنا عمل أدبي ناضج ذو وجهة فنية" فصلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد ، فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى ، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر ، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة " (9)، فالأدب والفن عنصران متكاملان يستمدان قوتهما من حياتنا الاجتماعية .

أحلام مستغانمي وذاكرة الجسد:

أحلام مستغانمي كاتبة وروائية جزائرية ، ولدت سنة 1953 في المنفى فوالدها كان مطلوب لدى السلطات الفرنسية الإستعمارية ، وفي عام 1962 عادت أحلام مع عائلتها ، وكانت خطواتها الأولى شعرية ، ففي 1970 عملت كمقدمة لبرنامج شعري ، وكان ديوان (على مرفأ الأيام) من أول أعمالها .

أهم مؤلفاتها:

1. على مرفأ الأيام 1972 .
2. كتابة في لحظة عري .
3. ذاكرة الجسد 1993 .
4. فوضى الحواس 1997 .
5. عابر سرير 2003 .
6. نسيان . com 2003 .
7. قلوبهم معنا وقنابلهم علينا .
8. الأسود يليق بك .
9. ديوان عليك اللهفة 2014 .
10. كتاب شهيا كفراق 2018 .

أحداث رواية ذاكرة الجسد:

تحمل طيات الرواية قصـــة " خالد بن طوبال " ، وهو البطل والراوي في نفس الوقت والذي عايش ويلات الاســتعمار الفرنسـي ، حيث بتر ذراعه وبعدها مباشـرة اتجه إلى باريس ليسـتقر فيها ويزاول مهنته كرسـام ، وفي أحد المعارض الفنية هناك التقى بحياة ابنة ســي طاهر الذي كان قائده أثناء فترة المقاومة ، وقدمت حياة إلى فرنســا لإكمال دراســتها العليا ، وتوالت الأحداث ليكتشف خالد حبه لهذه الفتاة التي رأى فيها ماضيه وحاضره ، لكن سرعان ما تخلت عنه وتزوجت بسي مصطفى ليجد خالد نفسه في الأخير يعاني الأمرين زواج حبيبته وموت شقيقه حسان .

قال " **نزار قباني** " عن هذه الرواية: "روايتها دوختني ، وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات ، وســبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشــبهني إلى درجة التطابق ، فهو مجنون ومتوتر ، واقتحامي ومتوحش ، وانســاني وشــهواني... وخارج عن القانون مثلي ، ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاسـتثنائية المغتسـلة بأمطار الشـعر ، لما ترددت لحظة واحدة " (10) .

تمثلات الانفتاح الروائي في كتابات أحلام مستغانمي:

إن ما يميز الرواية هو أنها من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها ، إذ تســتوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن ملامحه الخاصة ، ولقد وظفت أحلام مستغانمي خطابات من الفنون كالتصوير والموسـيقى والشـعر ، فروايتها ذاكرة الجسـد " تمثل تعبيرا عن تجربة روائية مغايرة ، ووعي حداثي متميز ، ولا يتحدد هذا الوعي فقط بالأفكار المضـادة والمقاومة التي تتبناها وتحتضـنها وتعبر عنها بجمالية لافتة ، بل بإدراج التفكير بالرواية من الداخل ، ولهذا فهي تتعين من هذه الناحية تجربة جديدة قبل أن تكون اســتجابة للمتغيرات التي بدأت الرواية العربية تشــهدها بقوة خلال الثمانينات والتسعينات " (11) ، وهذا قد أسهم في تموقع أحلام مستغانمي كمبدعة في دائرة الكتابات الحداثية .

تجسيد فن الرسم في رواية ذاكرة الجسد:

كانت نشـأت فني الأدب والرسـم ثمرة لحاجات الإنسـان الملحة إلى التعبير عن عقله وشـعوره شـأنه في ذلك شـأن الفنون الأخرى الرفيعة التي اهتدى اليها الانسان واتخذها وسيلة لتعبير عما يجول في نفسه من أفكار وعواطف ثم سعى إلى نقلها فيما بعد إلى جمهور المثقفين من القراء والمشـاهدين، وبهذا كانت الصـلة الأولى بين الأدب وفن الرسـم هي – الحاجة إلى التعبير عن كوامن النفس ونزاعتها المختلفة ، غير أن استقلالية كل فن على حدة وتمتعه بميزات خاصة عن غيره ، جعل النقاد يلتفتون إلى عقد نوع من المقارنة بين فني الأدب والرسم ، لإيجاد مواطن التداخل (12) .

ويشترك الأدب والرسم في تقديم العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان ، فإن طريقة الكاتب في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام " على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر من التناسب والتأليف بين عناصر مادته ، هذا عن طريق ما يحدث من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة ، وذلك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته " (13) .

عملت أحلام مستغانمي على تضـمين روايتها ببعض اللوحات الفنية ، والتي مثلت في أغلبها جسـور قسـنطينة ، ومنحت أحلام دور الرسام للبطل والراوي في نفس الوقت وهو خالد بن طوبال وتتمثل أهم اللوحات الفنية في :

1-لوحة حنين :

وتعتبر أول تجربة فنية لخالد بن طوبال ، حيث رسم فيها " جسرا يعبرها من طرف الى آخر ، معلق نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة ... وتحت الأرجوحة الحديدية هوة صـخرية ضـاربة في العمق "(14) ، فبعد النكبة التي مر بها خالد والمتمثلة في بتر يده قرر وبنصـيحة من طبيبه اليوغسـلافي الذي أشـرف على علاجه "كابوتسـكي" أن يمارس هواية تسـاعده على تخطي

الأزمة ، فقرر ممارسة الرسم وقد شجعه الطبيب على هذا الأمر حيث قال له " اذن ابدأ برسم أقرب شيء الى نفسك ، أرسم أحب شيء اليك ... فقد لا تكون في حاجة الي بعد اليوم " (15)، وهكذا كان ميلاد لوحة حنين سنة 1957 والتي رسمها في غرفة بائسة في شارع باب السويقة بتونس ، وقد وصفت أحلام مستغانمي على لسان خالد حالته قبل وأثناء الرسم " انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري بما تبقى في جيبي من أوراق نقدية ، ما أحتاج اليه لرسم لوحتين أو ثلاث ووقفت كمجنون على عجال أرسم " قنطرة الحبال " في قسنطينة " (16) .

فحنين لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد ، وقد كانت بمثابة رفيقته في الغربة ، فكان يتكلم معها واعتبرها الأذن الصاغية لجميع أحواله حيث قال " اتجهت نحو لوحتي الصغيرة – حنين – أتفقدها ... صباح الخير قسنطينة ... كيف أنت يا جسري المعلق ... يا حزني المعلق منذ ربع قرن ؟ ، ردت علي اللوحة بصمتها المعتاد ، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة فابتسمت لها بتواطؤ ، اننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة " (17) ، فقد كانت تشبهه لحد كبير فهي " لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها ، عريقة مثله " (18) ، وهكذا كانت اختزالا للماضي الذي عاشه رغم أنه لم يرسمها بطريقة جدية ، بل رسم ما علق بذهنه من صور متراكمة لجسر قسنطينة ، وكانت هذه اللوحة الأقرب الى خالد فقد رأى فيها ماضيه وحياته ، وقد واصل عرضها في جميع محطاته الفنية وأهداها الى جميع أصدقائه ، وبذلك تصدرت المكانة الأولى في جميع معارضه الفنية التي قام بها .

2- **لوحة اعتذار** :

هي لوحة ذات منشأ غربي ، وتعد المحطة الثانية في الرسم ، وقد رسمها خالد بن طوبال الى كاترين حيث كانت تحمل وجهها ، وكاترين فتاة غربية فرنسية شقراء ، التقى بها خالد في مدرسة الفنون الجميلة حيث طلب منه الأساتذة رسم موديل نسائي ، ليجد نفسه مضطرا الى رسم هذه الفتاة لكن مذهبه الإيديولوجي الديني الذي لا يمكن له أن يكسر قيوده باعتباره ينتمي الى مجتمع مسلم ليجد نفسه مرتبكا ومندهشا في نفس الوقت في قدرة الطلبة على " رسم جسد امرأة بحياء جنسي ، وبنظرة جمالية لا غير ، كأنهم يرسمون منظرا طبيعيا أو مزهرية على طاولة ، أو تمثالا في الساحة " (19)، لكن هذا لم يمنعه من أن يداري ارتباكه ويبدأ في رسم اذ يقول : " ولكن ريشتي التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترسم ذلك الجسد خجلا ، أو كبرياء لا أدري ... بل راحت ترسم شيئا آخر ، لم يكن في النهاية سوى وجه تلك الفتاة كما يبدو من زاويتي " (20) .

وتلقت كاترين لوحتها باستياء كبير فعتبرتها إهانة واضحة في حق أنوثتها فقالت لخالد : " أهذا كل ما ألهمتك إياه " (21) فأجابها " لا ، لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة ، ولكني أنتمي الى مجتمع لم يدخل الكهرباء بعد لدهاليز نفسه ... رغم أني رجل يحترف الرسم ... فاعذريني ان فرشاتي تشبهني انها تكره أن تتقاسم مع الآخرين امرأة " (22) ، وبهذا شكلت لوحة اعتذار بصمة ثانية متميزة في هذه الرواية لما لها من احالات دينية واجتماعية وثقافية .

3- **لوحة أحلام** :

تمثل قنطرة سيدي راشد ، ورسمها خالد بعد أسبوعين من تعرفه على أحلام ، وكانت هذه اللوحة تشبه لوحة حنين في الكثير من التفاصيل ، لكنها تميزت عليها بأشكال وألوان مختلفة كسرت التضاد اللوني الذي ميز لوحة حنين ، فقد كانت تنبض بالحياة ، وهذا ما جعل خالد يعيد النظر في بساطة لوحة حنين حيث قال : " تأملتها مرة أخرى ، شعرت أنها ناقصة ... لم أشعر قبل تلك اللحظة أن هذه اللوحة في حاجة الى تفاصيل جديدة تكسر عرى اللونين اللذين ينفردان بها " (23) ، ولكن بعد تفكير دقيق وخوفا من أن تفقد اللوحة أصالتها فكر في رسم لوحة أخرى ، وهي لوحة أحلام نسبة للمرأة التي غيرت حياته وأعادته الى الماضي ، المرأة التي رأى فيها شغفه واختزلت حبه واشتياقه لوطنه ، وقد وصف لحظات رسمه لهذه

اللوحة " رحت أرسم دون تفكير قنطرة أخرى ، بسماء أخرى بواد آخر وبيوت ، وعابرين ، رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة ، أدرس كل جزء فيها وكأنه

لوحة على حدة (24) ، وفي هذه اللوحة زاوج الفنان بين العقل والعاطفة ، فقد رسم خالد لوحته وهو مدرك أنه يخلد أحلام فهي بنسبة له وجهين لعملة واحدة ، فتمثل عشقه وتعبر عن وطنه فيقول : "كنت أشعر أنني أرسمك أنت لا غير ، أنت بكل تناقضك ، أرسم نسخة أخرى عنك أكثر نضجا ... أكثر تعاريج ، نسخة أخرى من لوحة أخرى كبرت معك " (25) ، وقد أعلم خالد أحلام أنه رسمها فقالت له دون أن تسأله ما رسم تماما " Ah non ... أتمنى أنك لم ترسمني ... يا لها من كارثة معك ... أأنت مجنون ؟ تريد أن تحولني الى لوحة تدور بها القاعات من مدينة الى أخرى ، يتفرج عليها كل من يعرفني ... أأنت أحمق ؟ تريد أن تقنع عمي ، وتقنع الآخرين بأنك رسمتني ، بعدما صادفتني مرة على الرصيف ، واقفة مثلا أمام ضوء أحمر ... إننا لا نرسم سوى ما يثيرنا ، أو نحبه هذا معروف " (26) .

وقد كانت لوحة أحلام تحتوي على نوع من المناورة حيث أنها تسمح بالتعريف على ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرفض أن يرسم أحد بناته علنا في لوحة ما ، فهذه اللوحة مجرد بديل لرسم وجه أحلام ، وشكلت هذه اللوحة نقلة نوعية فقد ارتقت بسرد إلى جهة أخرى .

4- لوحات الجسور الاحدى عشرة:

كان رسم اللوحات الإحدى عشر آخر تجربة فنية لخالد بن طوبال وأغربها ، فقد كرر رسم الجسور على مستوى مجموعة من اللوحات ، وقد رسمها في زمن متواصل ، وكان دافعه إفراغ ذاكرته المملوءة بصور مدينة قسنطينة ، وأما الدافع الخفي هو تخليد " أحلام " في لوحاته كمرأة ، وللمرة الثانية راح يستبدلها من جديد بقسنطينة .

وكان رسم هذه لوحة واقعية لأحلام مشروع خالد لصيف " سأرسمك ، ستكون لوحتك تسليتي في هذا الصيف " (27) ، وهذه المرة كذلك لم يرسم وجه أحلام ، بمعنى أنه كان يحمل فكرة رسم أحلام ، لكنه جسد هذه الفكرة بموضوع آخر وهو رسم جسور قسنطينة .

حملت لوحة الجسور الإحدى عشرة نوعا من الشوق إلى الوطن وإلى الحبيبة في نفس الوقت ، والمرجح أن يكون السبب في رسم الجسور هذه المرة ، هو المكالمة التي تلقاها خالد من أحلام وهي في مدينة قسنطينة ، وبأنها بدأت تحبها فعلا وهذا ما دفع بخالد لرسم الجسر " أجلس طويلا أمام لوحتك البيضاء وأتساءل : من أين أبدئك ؟ أتأمل طويلا صورتك على ظهر روايتك التي أهديتنيها دون إهداء ، أكتشف أن وجهك لا علاقة له بالصورة ، فكيف أضع عمرا لوجهك الجديد والقديم معا ، كيف أنقل عنك نسخة دون أن أخونك ؟ " (28) ، وكان ميلاد هذه اللوحات بعد الحالة التي عاشها خالد جراء غياب أحلام ، وبعد انقطاع عن الرسم دام ثلاثة أشهر إذ يقول : "كنت هذه المرة ممتلئا بك بصوتك القادم من هناك ليوقظ من جديد تلك المدينة داخلي ... وكان داخلي شيء ما على وشك أن ينفجر بطريقة أو بأخرى ، كل تلك الأحاسيس والعواطف المتضاربة التي عشتها قبل رحيلك وبعده ، والتي تراكمت داخلي كقنبلة موقوتة ، وكان لابد أن أرسم لأرتاح أخيرا " (29) .

هذه اللوحات الغريبة التي وظفتها أحلام دون ذكر معالمها ، كانت تحمل دلالات نفسية وثقافية وسياسية المتعلقة بحياة خالد ، فقد عكست جميع آماله و آلامه ، مجسدتا مراحل مهمة من حياته ، فقد عبر عن ماضيه وحاضره ، وقد ساهم هذا التجسيد الفني في دفع الحركة السردية جماليا ، وهذا إن دل فإنه يدل على مدا تناغم الرواية مع فن الرسم باعتباره عنصرا جماليا يضيف إلى الرواية نوعا من الجمالية التي تجلب القارئ وتعطي نظرة بسيطة عن الرواية المعاصرة التي استوعبت جميع الأجناس .

دلالة الأزياء في رواية ذاكرة الجسد:

إن التراث وتوظيفه يعتبر من أهم الإشكاليات المطروحة في الساحة النقدية وخاصة في النصوص الروائية ، مما جعل النقاد يولونه اهتماما كبيرا ، لأن التراث أصبح مادة يغرف منها الأدباء في انجاز ابداعاتهم بدءا من المضمون وصولا الى الشكل ، وتدخل الأزياء ضمن التراث الحضاري لكل أمة ولدراسة الملابس أهمية كبيرة لأنها تسلط الضوء على حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، كما ترتبط الملابس بالمتعة والحضارة ، وسنتطرق الى مجموعة من الألبسة والحلي قصد كشف دلالاتها في الرواية :

البرنوس : وردت لفظة " بُرْنُسْ " في قاموس معجم الطلاب على شكل التالي : (30)

بَرْنَسَ : يُبَرْنِسُ ، بَرْنَسَةٌ : وضع البُرْنُسْ

تَبَرْنَسَ : لبس البُرْنُسْ .

البُرْنُسْ : ثوب فيه غطاء لرأس

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور " كل ثوب رأسه منه ملتزق به ، دراعة كان أو ممطرا أو جبة ، وفي حديث عمر رضي الله عنه : سقط البرنس عن رأسي ، وهو من ذلك الجوهري : البرنس قلنسوة طويلة ، وكان النساك يلبسونها في صدر الإسلام ، وقد تبرنس الرجل اذا لبسه ، قال: وهو من البرنس ، بكسر الباء ، القطن ، والنون الزائدة ، وقيل انه غير عربي " (31) .

وينقسم " البرنس " الى ثلاثة أجزاء : " جزء خاص بالرأس ويسمى القلمونة ، ويقال أنها نسبة الى مكان ما ، الصدارة أو الصدرية : وهي قطعة مطرزة بالخيوط من الحرير الأبيض (القيطان) ولها صناعها ، الجناحان : وهما الطرفان الأماميان يرفعان حول الكتفين " (32) .

كما وصفه حمدان خوجة قائلا : " ولألبستهم شكل كيس مثقوب في الوسط لإخراج الرأس ، وبه ثقبان آخران على الجنبين لإخراج اليدين"(33) .

وجاء البرنس مذكور في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي " لم يعد يميزها شيء ، حتى تلك الهيبة التي كانت سمة أهل قسنطينة ، وذلك الشاش والبرنس المتألق بياضا ، أصبحت نادرة وباهتة اليوم " (34) ، وقد أعطت أحلام للبرنس بعد حضاري وثقافي وعقائدي حيث ربطته بأصالة وتراث قسنطينة ، فهومن الأزياء التقليدية التي تحمل دلالة رمزية .

الثوب : جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة – ثَوْبْ – " والثوب اللباس ، وأحد الأَثْوابُ والثِيَابْ ، والجمع أَثْوَابْ ، وبعض العرب يهمزه فيقول أَثْوَبُ ، لاستثقال الضمة على الواو والهمزة أقوى على احتمالها منها ، وكذلك دار وأدور ، وساق وأسوق ، قال معروف بن عبد الرحمان :

لكل دهر قد لبست أَثْوابًا
حتى اكتسى الرأس قناعا أشيبَا
املح لا لذا ، ولا محببا (35)

كما ذكر مصطلح " ثَوْبْ " في معجم الطلاب دلالتا على : " الثَّوْبْ : اللباس ، والجمع ثيابٌ و أثوابْ . (36)

جاء مصطلح الثوب في العديد من صفحات الرواية نذكر منها : " ها أنا معه ودونه ... أمام بقاياه ، ثياب ... ثياب ... أغلفة خارجية لكتاب بشري ، واجهة قماشية لمسكن من زجاج ... " (37) ، وهنا ربطت أحلام بين الثياب والشخوص ، فقد اعتبرتها مجرد واجهة لا تعكس الوجه الحقيقي لمرتديها .

الملحفة : جاء في لسان العرب في مادة – لحف– اللحاف والملحف والملحفة : اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد ونحوه ، وكل شيء تغطيت به فقد التحفت به ، واللحاف : اسم ما يلتف به (38) .

وجاءت كلمة ملحفة في رواية " ها هي ذي قسنطينة ... وها هو كل شيء أنت ، وها أنت تدخلين الي ، من النافذة والأغاني الصادحة من مذياع لا يتعب " (39) ، فالملحفة تعد رمز من رموز التراث والهوية الوطنية ، وتحظى باهتمام كبير خصوصا في منطقة الشرق الجزائري ، فهي تتصل بتاريخ الوطن وتراثه ، ولذا وجب الحفاظ عليها .

العجار : جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة – عجر – " والعجار ثوب تلفه المرأة على استدارة رأسها ثم تجلبب فوقه بجلبابها ، والجمع المعاجر ، ومنه أخذ الاعتجار ، وهو لي الثوب على الرأس من غير إدارة تحت الحنك " (40) .

وقد عبرت عنه أحلام مستغانمي بالثالوث في قولها " الرغبة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المنفردة وتمنح عيونهن تحت (العجار) ذلك البريق النادر " (41) ، وهذا الثالوث قصدت به (الجنس والدين والسياسة) .

السوار : وردت لفظة " سِوار " في معجم الطلاب " السّوار والأسْوار : قطعة من معدن ثمين تضعها المرأة في معصمها ، والجمع أساور وأساوِرة وأَسْورة " (42) .

عادة ما تستخدم المرأة من أجل اظهار زينتها ومفاتنها بعض من الحلي كالسلسال و الأساور والأقراط ، وقد وظفت أحلام مصطلح السوار في أكثر من موضع باعتباره رمزا للهوية الجزائرية ، فهو عبارة عن ارث مادي ومعنوي ، فقد عرفت الجزائر وخصوصا منطقة الشرق الجزائري بارتداء نسوتها لأساور كبيرة تسمى ب (المقياس) .

وجاء مصطلح السوار في رواية : " مددت نحوي يدك مصافحة وقلت بحرارة فاجأتني :

–كنت أريد أن أهنئك على هذا المعرض ...

وقبل أن تصلني كلماتك ... كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي

كانت إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور " (43) .

وهنا أشارت الكاتبة الى العلاقة التي تربط بين السوار الذي كانت ترتديه البطلة والأمومة التي افتقدها خالد لسنوات عديدة فهنا " السوار "كان رمزا لذاكرة التاريخية التي تفجرت عند خالد بمجرد رؤيته له في معصم أحلام .

وخلاصة القول أن الرواية الجزائرية الحديثة كانت تحوي على جماليات عديدة فقد منحها التجريب بعدا فنيا وجماليا وهذا ما لمسناه في رواية ذاكرة الجسد ، فقد وظفت أحلام مستغانمي مجموعة من الفنون والمتمثلة في الرسم و الموسيقى والشعر ، كما أخذت من التراث الجزائري مسألة الأزياء التي تحمل دلالات وأبعاد تخص الهوية الجزائرية ، فالقارئ لهذه الرواية يدرك من الوهلة الأولى أن الكاتبة خرجت عن المألوف ، وبهذا تعد أحلام مستغانمي من أوائل المسارعين الى التقنيات الحداثية في اثراء الرواية وخصوصا في ما يخص العنصر النسوي .

قائمة الهوامش:

(1)– عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 141 .

(2)–صالح مفقودة ، أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، دار النشر والتوزيع ، الجزائر ، ص 12 .

(3)-المرجع نفسه ، ص 15 .

(4)-عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي ، القبة الجزائر ، د.ط ، 2009 ، ص 235 ص 236 .

(5)-آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ص 78 .

(6)-المرجع نفسه ، ص 208 .

(7)-حنان عبد الحميد العناني ، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل ، ط1 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، 2002 ، ص 14 .

(8)-بشير خلف ، الفنون في حياتنا ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، د.ط ، 2009 ، ص 137 .

(9)-رينيه ويلك ووارين أوستين ، نظرية الأدب ، تر : صبحي محي الدين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1987 ، ص131 .

(10)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار نوفل ، بيروت ، 2013 ، ظهر الكتاب .

(11)-ادريس الخضراوي ، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ، ط1 ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، مصر ، 2012 ، ص 244 .

(12)-كريبع نسيمة ، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، مذكرة بحث لنيل ماجيستير تخصص أدب عربي ، اشراف د. تاوريريت بشير ، كلية الآداب والعلوم اجتماعية ، محمد خيضر ، بسكرة ، 2007 ، 2008 ، ص 37 .

(13)-جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط 1 ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1992 ، ص 287 .

(14)-أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 120 .

(15)- المصدر نفسه ، ص 55 .

(16)-المصدر نفسه ، ص 56 .

(17)-المصدر نفسه ، ص 71 .

(18)-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(19)-المصدر نفسه ، ص86 .

(20)-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(21)-المصدر نفسه ، ص.ن .

(22)-المصدر نفسه ، ص 87 .

(23)-المصدر نفسه ، ص 120 .

(24)-المصدر نفسه ، ص 125 .

(25)- المصدر نفسه ، ص 126 .

(26)-المصدر نفسه ، ص 128 ..

(27)-المصدر نفسه ، ص 163 .

(28)-المصدر نفسه ، ص 192

(29)-المصدر نفسه ، ص 178 .

(30)- يوسف شكري فرحات ، معجم الطلاب ، ط6 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص 42 .

(31)-ابن منظور (محمد ابن مكرم)، لسان العرب ، مج 1، ت : عامر أحمد حيدر و عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، مادة "برنس".

(32)- نفيسة لحرس ، تطور لباس المرأة الجزائرية ، ط2 ، دار أنوثة ، 2007 ، ص 55 .

(33)- حمدان بن عثمان خوجة ، المرآة ، تح : محمد العربي الزبيري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 2006 ، ص 23 .

(34)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص295 .

(35)- لسان العرب ، مج 1 ، مادة "ثوب" .

(36)- يوسف شكري فرحات ، معجم الطلاب ، ص 81 .

(37)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 240 .

(38)- لسان العرب ، مج 5 ، مادة "لحف" .

(39)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 11

(40)- لسان العرب ، مج 3 ، مادة "عجر".

(41)-أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 299 .

(42)- يوسف شكري فرحات ، معجم الطلاب ، 287 .

(43)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 47 .

قائمة المصادر والمراجع:

(1)- ابن منظور (محمد ابن مكرم)، لسان العرب ، مج 1، ت : عامر أحمد حيدر و عبد المنعم خليل إبراهيم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.

(2)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار نوفل ، بيروت ، 2013 .

(3)- ادريس الخضراوي ، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ، ط1 ، دار رؤية للنشر والتوزيع ، مصر ، 2012 .

(4)- آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر.

(5)- بشير خلف ، الفنون في حياتنا ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، د.ط ، 2009 .

(6)- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط 1 ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1992 .

- حمدان بن عثمان خوجة ، المرآة ، تح : محمد العربي الزبيري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 2006 .(7)

(8)- حنان عبد الحميد العناني ، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل ، ط1 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ، 2002 .

(9)- رينيه ويلك ووارين أوستين ، نظرية الأدب ، تر : صبحي محي الدين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ط ، 1987 .

(10)- صالح مفقودة ، أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، دار النشر والتوزيع ، الجزائر .

(11)- عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، دار الكتاب العربي ، القبة الجزائر ، د.ط ، 2009 .

(12)- عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة .

(13)-كريبع نسيمة ، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ، مذكرة بحث لنيل ماجيستير تخصص أدب عربي ، اشراف د. تاوريريت بشير ، كلية الآداب والعلوم اجتماعية ، محمد خيضر ، بسكرة ، 2007 ، 2008 .

- نفيسة لحرس ، تطور لباس المرأة الجزائرية ، ط2 ، دار أنوثة ،2007 .(14)

- يوسف شكري فرحات ، معجم الطلاب ، ط6 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004 .(15)

الفضاء الجغرافي والمعماري التاريخي

في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي

The geographical and architectural space

In the novel "The Adoration of the Sacred" by Ezzedine Jalawaji

أ-عبادة موسى (جامعة "المدية"-الجزائر)

ملخص:

لقد هيمنت الرواية على مختلف الأجناس الأدبية، وأضـــحت وعاء حاملا لمختلف العلوم والفنون، تاركة بصـــمة أدبية مميزة يقاس بها درجة تطور الآداب.

لذا نسـعى من خلال الورقة البحثية اقتفاء اثأر الروائيين المغاربيين وعلى الخصـوص الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي الذي انضـم بدوره الى تلك النخبة ساعين الى تأصيل الرواية العربية متعلقين بالتراث والتاريخ حافلين بما يزخر به الفن المعماري عبر العصـــور، مرورا بعصـــر الدولة الرســـتمية، حيث اطلع عز الدين جلاوجي على بعض معالمها وفنها المعماري الإســـلامي الأصيل ليبدع نصا ذو مقصد جمال وساحر بشكله وفكرته ، وهذا ماسنتطرق إلى البحث فيه من خلا رواية "العشق المقدنس ".

The novel dominated the various literary genres, and became a container for various sciences and the arts, leaving a distinctive literary imprint to measure the degree of development of literature.

Therefore, we seek through the paper to trace the novelists of the Maghreb, especially the Algerian novelist Izzeddin Jallouji, who joined in turn to the elite, seeking to root the Arab novel related to the heritage and history busy with the art of architecture through the ages, through the era of the Rustamian state, On some of its features and its original Islamic architecture to create a text with a destination of beauty and charm in its form and thought, and this is a touch of research through the novel "Adoration of the Holy

تمهيد:

المكان مكون أســـاســـي في تشـــكيل معمار الرواية وبنائها، اذ يعد الإطار الذي يحوي فيه مجمل الأحداث وتفاعل الشخصيات ومسرحتها ضمنه، والتي لا يمكن أن تفعّل بغيابه، أما الروائي المحنك فهو الذي يشتغل على المكان ويستثمر العلوم المختلفة لتصويره وتحويله إلى علامات دالة، ويستطيع صوغ معمارية الأمكنة بصوغ تعبيري فني وبلغة رامزة موحية تستدعي في الأخير دلالات لا نهائية ذات أبعاد مختلفة انطلاقا من البعد التاريخي والبعد الحضاري والاجتماعي والسياسي و...

تجليات تمثل الفن المعماري في الرواية:

تعد رواية "العشق المقدنس" من بين النصوص الإبداعية التي كتبها "عز الدين جلاوجي "الحافلة بالأنساق الثقافية والتاريخية والسياسية ...ونحن سنحاول في هذه الورقة البحثية أن نكشف عن بعض الفضاءات الجغرافية والعمرانية التي تنم عن هندسة معمارية زخرت بها الرواية .فجلاوجي يعيد استرجاع الماضي على لسان الشخصية البطل ، الذي يسرد وقائع معايشته لفترة تاريخية مهمة عبر رحلة تاريخية شاقة وطويلة رفقة حبيبته هبة التي لم تفارقه طوال الرحلة باحثا عن مكان آمن ليبني عشه الزوجي ، أملا في حياة سعيدة بعيدة عن كل صراع طائفي مذهبي يفسد عليه حلمه.

فالروائي يعيد الماضي التاريخي من خلال تفعيل الفضاء لإثراء النص بمعالم التاريخ والتي أضفت شعرية وجمالية على النص وقد تؤثر في القارئ أثناء التغلغل بين أحداثها مستجمعا فكره وذوقة، ف الفضاء الجغرافي يتشكل من عدة مظاهر أهمها مدينة تيهرت المكان الذي شهد أغلب أحداث القصة ، باعتباره المكان الحاوي للمعالم المعمارية التاريخية الجميلة في الجزائر قديما.

ونحن نعلم أن الفضاء في الرواية ينقسم الى: فضاء نصي وفضاء جغرافي وفضاء دلالي وما يهمنا في هذه الدراسة الفضاء الجغرافي لاشتغاله على الفن المعماري. لذلك قبل الولوج إلى تحليل الرواية علينا الإشارة إلى بعض المصطلحات التي تخدم بحثنا هذا.

1- الفضاء:

تعددت مفاهيم الفضاء في السرديات من دارس إلى آخر حسب وجهة نظر كل واحد منهم إلى هذا المكون الهام ، فنجد أن جوليا كريستيفا j.kristeva

قد ربطت مصطلح الفضاء الجغرافي بدلالاته في النص، حيث أورد ذلك الدكتور حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الادبي فيقول "وهو ما تسميه اديولوجيم العصر Idéologéme او الإيديولوجيم هو الطابع الثقافي في العالم الغالب على عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر أو حقبة تاريخية محددة"1 فالفضاء لازم بالمقومات الثقافية الخاصة بفترة تاريخية أو عصر من العصور محملا حسب لسياق الوارد فيه، ويعتبر مرجعية تحيل إلى نص سابق. فهو لا ينفصل عن المرجعيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية....

ولقد فضل الناقد عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز على مصطلح الفضاء فيقول: "إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ،فيما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"2 وبهذا يكون الدكتور عبد الملك مرتاض يقلص مساحة المكان الفني في الرواية إلى الفضاء المحدود المؤطر، ويشمل كل حيز تتحرك فيه الشخصيات بمختلف الأماكن التقاطبات، سواء كانت مدنا أو بيوتا أو شوارع...

وفي نظر الدارسين العرب أن الناقد حميد لحميداني يعتبر أول من استعمل مصطلح الفضاء مقابل لمصطلح Espace بالفرنسية لكونه اعتمد على الدراسات الغربية التي اهتمت بدراسة الفضاء أمثال "هنري ميتران " وبوتور" و"جنيت"و "جوليا كرستيفا".

ونجد الناقد نفسه يؤكد على العلاقة بين شخصيات الرواية وتفاعلها مع المكان الموظف بحيث يرى أنه يمكن تصور الفضاء الجغرافي خارج الرواية دون محكي وشخصيات ، في حين لا يمكن تصور المكان في الرواية دون حركة الشخصيات

2-فن العمارة:

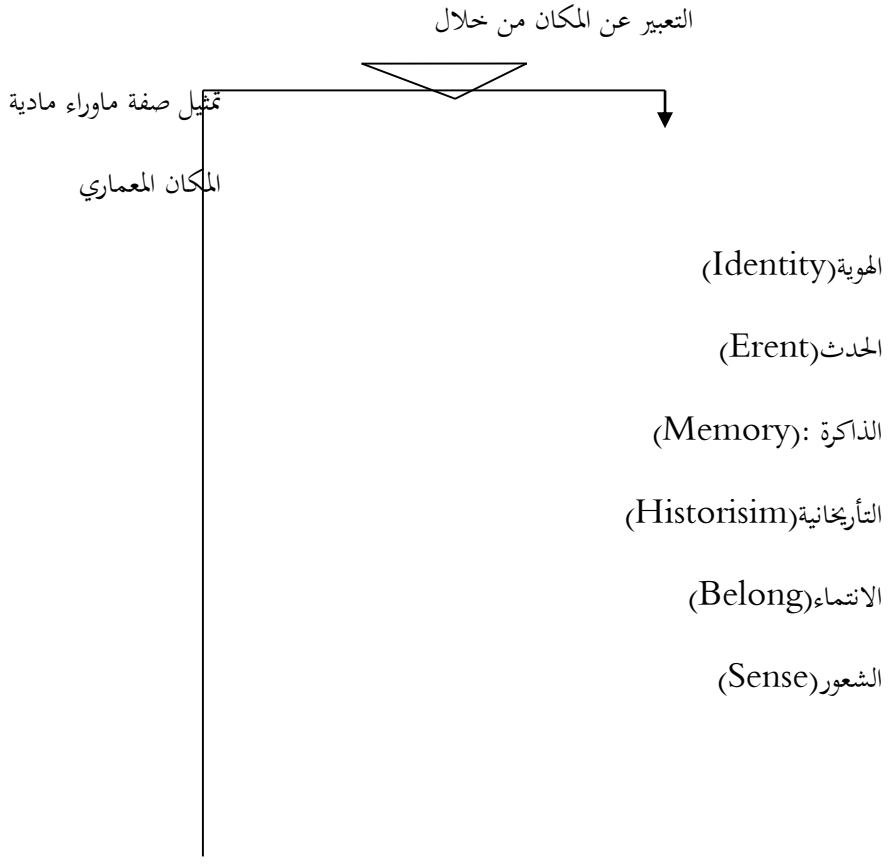
لفن العمارة وهندسة المعمار تاريخ طويل يعود إلى العصور القديمة لم له من الأهمية بمكان كونه يمثل راحة النفس وجلب الطمأنينة ومكان الاحتماء والعبادة ...حيث رأى هيغل أنه "في وسط النفعية المعمارية المتجهة نحو تلبية بعض الحاجات، سواء حاجات الحياة اليومية أم حاجات الحياة الدينية أو السياسة، ميل إلى صوغ أشكال موسومة بالفن والجمال" 3، وفن الرواية قائم حسب الدراسات النقدية الحديثة على الفنية والجمال لذا عني الكتّاب بتشكيل أنساق جمالية بصوغ لغوي رمزي لفنون مثل فن العمارة وتحريك الشخصيات داخلها.

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور ما يثبت ذلك يعرف الجمال بقوله "الجمال: مصدر الجميل والفعل جمل وقوله عز وجل: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" أي بهاء وحسن، والحسن يكون في الفعل والخلق.**4**

ويرى سعيد علوش أن "شروط كل ابداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين"**5**. فقرن الإبداع بالجمال وهذا من الأدبية التي نادى بها الشكلانيون الروس في الخصوصية التي يتميز بها كل إبداع شكلا ،"غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لا بد حتى يرقى إلى مستوى الجمالية ويصبح في نطاق علم الجمال ،من أن يكون النظر فيه مستندا على نظرة فلسفية عامة للحياة والكون، يندرج النظر الجمالي في سياقها، كما تندرج في هذا السياق سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة وقضايا الإنسان ونشاطاته"6.وعز الدين جلاوجي واحد من هؤلاء الذين كان لهم ذوق خاص بالفنون والجمال فعبر عن العمارة التيهرتية في عصر الدولة الرستمية بأسلوب روائي لائق شكلا ومضمونا فحلّق بالفن الروائي وبالفن المعماري أيما تحليق ليبهر المتلقي ويسحره بجمالهما ضمن بنية واحدة منسجمة ألا وهي رواية "**العشق المقدنس**".

فلقد صور الروائي الفضاء الذي جرت فيه أحداث قصة الحبيبين الشخصيتين الرئيسيتين شخصية البطل الراوي بضمير" نحن" ورفيقة دربه حبيبته هبة التي لم تفارقه طوال رحلته الشاقة والطويلة عبر المكان والزمان إلى دولة الإباضيين (الدولة الرستمية) وبالتحديد إلى عاصمتها تيهرت التاريخية ،والتي شيدها الرستميون وأحسنوا عمارتها ،وكان شروعهم في ذلك "سنة ثمان وأربعين ومائة للهجرة (148 هـ) خمس وستين وسبعمائة ميلادي (765 م) ،ثم كانت بيعة عبد الرحمن بن رستم في سنة ستين ومائة للهجرة (160هـ) 776(م)، فكان بذلك عبد الرحمن أول مؤسس لدولة إسلامية جزائرية مستقلة،...وكانت له عناية عظيمة بإعلاء شان دولته ،وله اهتمام خاص بفن المعمار، مشتغل بشؤون الرعية والسهر على مصالحها...وبلغ من زهده أن رد على أهل المشرق ما بعثوا به من عشرة أحمال ذهبا، وقد سبق أن قبل منهم مثلها قبل ذلك حيث كان في حاجة إليه أيام التأسيس، وكانت أيامه كلها سلما وأمنا".**7**لذلك انطلاقا من هذه المرجعية التاريخية يتناص الروائي الأحداث التاريخية ويقوم بتحويلها عبر صوغ فني يبتعد عن التأريخانية الفجة ،ليبث في ذلك الروح من جديد لتلك الحقبة ،وما تلاها من أحداث في عصرنا قصد دراسة واقع الأمة الجزائرية والعربية ،ويظهر ذلك على لسان الراوي البطل ،يسرد زيارة الكهل من إباضية العراق الدولة الرستمية بخطاب مباشر يعيد الحوار الذي دار بينهما، ثم أخبار أمير الدولة عبد الرحمن للجالسين حوله من رعيته يقول لهم "**هؤلاء إخوانكم في الله تعالى تجشموا وعورة المسلك وخطورة الطريق يحملون إليكم من حلال مالهم ...لتقيموا به دولة الحق**"8، فيريد الراوائي من هذا القول أن ينشغل القارئ باستخلاص صفات الشخصية الروائية انطلاقا

من أقوالها أولا وانطلاقا ، وهي إحالة على السياق التركيبي ،دون وصفها مباشرة ليتلوها الفعل بعد ذلك على وجه السببية، من المعرفة القبلية للروائي من خلال النصوص السابقة للتاريخ يستثمر منها صفة علم الإمام عبد الرحمن بفن المعمار ، ما يدعو لتفعيل هذه الشخصة للتفنن في هندسة عمارة المدينة وتشييد فضاء يليق بدولة عملاقة ، يأتي ذلك على لسان الراوي ، "الدليل" الذي كلفه الإمام بالاعتناء بالبطلين "**هل تدريان قصة بناء تيهرت هذه؟ ...ثم اندفع يقول "عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها، فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة...**"9.وهذا ما ورد في كتب التاريخ من أن العاصمة أعيد بناؤها وسميت الأولى بالقديمة، إلا أن الروائي ألبس الأحداث تخييلا وعجائبية تنم عن روح الفن والابتعاد عن الحقيقة المطلقة. ما يستدعي انشغال القارئ بإحالة خارجية ورجع إلى التاريخ .لاكتشاف أن ما يريده الكاتب وما يقصده ربما للمبالغة في جمال المدينة والتفنن في إقامتها ما دفع الجن يستحوذ عليها، أو أن يشعره بعراقة حضارتها وبقوة انتمائه إلى أمة إسلامية عربية تعطي للفن والجمال وعناصر الراحة قيمة من خلال تفعيل ذاكرة "الدليل" الذي يسترجع قصة بناء المدينة استرجاعا خارجيا ،أو عن طريق أسلوب تضمين قصة بناء المدينة على طريقة قصص" ألف ليلة وليلة" في أساطيرها وعجائبيتها، فالمكان يثير إحساس المتلقي من خلال سحر صفات الفن المعماري الخاص بحضارته الاسلامية القديمة. والخطاطة الأتية 10تبرز بعض دلالات الفعل التعبيري للمكان، والتفنن في تمثيله على صفحات الورق. ما قد يغني المتلقي عن الإحساس المباشر الواقعي بالطابع العمراني لتيهرت.



فمن وجهة نظر غريماس لمفهوم الفضاء ضمن إطار السيميائية، وحسب ما يقر به الدكتور حميد الحميداني في كتابه (بنية النص السردي من منظور النقد الادبي) يقول "أن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة، قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني يتضمن عناصر متقطعة، انطلاقا من الامتداد التعبير كاتساع مملوء، إن يناء الموضوع-الفضاء-يمكن فحصه من وجهة هندسية "بإخلاء أي ملكية أخرى" ومن وجهة نظر نفسية فيزيولوجية كظهور متصاعد لخصائص مكانية أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية كتنظيم ثقافي" 11

في إشارة إلى أن الراوي يتنقل بين الحينة والأخرى من السرد الموضوعي للأحداث ووصف المكان ،وبلغة مباشرة و بعين كامرا يقول "كل **الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا، مجللة بالبياض مدثرة بالخضرة**"12، ليقحم ذاته ويشرك الذات القارئة ايضا معه وكأنه في حوار مع القارئ مباشرة محاولا إقناعه بالجمال الفاتن، وليشرك القارئ ما يحس به هو من خلال اطلاعه واسترجاعه لحضارة قد مسها النسيان، يقول الراوي البطل بعد سكوت الدليل "**وسكت فلزمنا الصمت أيضا، كنت ساعتها أحلم بأن أكون طائرا أحلق مع أسراب الحمام لأكتشف المدينة من أعلى دفعة واحدة ،فعلا لقد كانت مدينة عملاقة تنبسط على مد البصر شمالا، حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع البصر منهكا حسيرا حين تلاحق نهايتها بيوت عالية بيضـــاء، أو بعض منارات مســـاجد ارتفعت هنا وهناك، ويكاد الهواء البارد المنعش المترع بعبق الزهور يحضنك بحب، ويزرع في نفسك أفراحا** لا تنتهي".**13**منتقلا في ذلك من الحسي المباشر إلى التعبير الحدســي عبر تخييل فني معبرا عن ذلك بلغة رامزة موحية بألوان الســلام والحرية أو إلى ألوان صــوفية ،متناص مع لغة القران الكريم، رامزا إلى الدولة الاسلامية حسب نظره بمنارات المساجد العالية .

بالإشـــارة إلى أن الراوي يفصـــل لنا بعد إجمال معالم المدينة ، انطلاقا من نظرة أفقية ثم نظرة علوية عبر جو حلمي مشـــوق ، فالمكان مكون تخييلي رئيس في الرواية تعبر عنه لغة رمزية حاملة للدلالات اللامتناهية ، فعز الدين جلاوجي ربما لا يعير للأشـكال الهندسـية اهتماما أكثر ما تحمله تلك الأشـكال في موضـوعها. بل بم يحمله ذلك الفن من صـفاء ، فأسـلوب العمارة يعكس ذوق أصـحابها وتفكيرهم، وهذا ماورد على لسـان الشـخصـية البطل "واندفعنا ...**كان الطريق واسـعا مبلطا بالحجارة الحمراء، على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة يظهر على كثير منها الثراء، تحتضـــن أســـوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السفرجل والزيتون ...وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل ،واختلافها مما يعكس أذواق اصحابها، ودرجة ثرائهم، وانتماءاتهم الطائفية**"14وهذا ما تثبته الخطاكة الأتية15

فعل العمارة

تمثيل العمارة في المكان تمثيل العمارة للمكان

فتاريخ المدينة وأسـلوب تكوينها وطريقة هندسـة معمارها عكسـت وعبرت فنيا عن الأحوال الاجتماعية والحضـارية والثقافية للجماعة في ذلك العصر، وحتى في تكوين الأفراد وهذا ما طبع عليه عمار العاشق وطريقة تعامله مع الضيوف وكيفية استقبالهم ،واختياره للهدايا لتعزيز هويته عن طريق الفن الذي يتميز به يقول الراوي "**حتى باغتنا شـاب وقد اندفع إلينا من**

بوابة خشبية ذات مصراعين كأنما ينتظر مجيئنا...بل راح يدفع المصراعين يدعونا إلى الدخول"16بصيغة التكرار يعيد الراوي طريقة صناعة الأبواب من خشب ذو مصراعين ، إذ في شكله يبعث على الإعجاب والجمال ، وأن في موضوعه ربما يدل على سهولة الولوج ، أو دلالة على انفتاحه طوال النهار للضيوف ، أو أن تلك المدينة تنعدم فيها سلوكيات النهب من البيوت...فالانتقال من الدال إلى المدلول يعني الانتقال من المباشرة إلى الرمز ، ومن الإدراك المادي والحسي إلى الجانب الفني وإعمال فعل التأول والتأويل، وفنون العمارة حسب هيغل "إنما هي أعمال لا يستطيع شكلها الخارجي أن يعبر عن مدلولها إلا على نحو رمزي، وعليه أن هذه العمارة ،بمضمونها وبنمط تمثيلها على حد سواء، فن رمزي"17،ويضيف قائلا "غير أن العمارة...تكمن أهميتها في أن ترصف بجانب الروح الموجود سلفا-أي بجانب الإنسان أو صور الآلهة التي الإنسان فاطرها والتي منه تلقت وجودا موضوعيا –الطبيعة الخارجية كمحيط بعد أن يكون الفن قد قبس من الروح العناصر التي تسمح له بأن يضفي على هذا المحيط طابعا من الجمال"**18**، وهو بذلك يجمع بين الشكل والموضوع لتحقيق الكمال .فكان لدولة الرستميين طابعها العمراني الخاص الذي ميزها على حضارات مجاورة وذلك بم عرفه أهلها من إبداع فني كفن الزخرفة والبناء ن وهذا ما أظهرته الدراسات الأثرية وشهدته بعض الآثار المختلفة ،وما ذكرت على لسان الراوي يروي عن عمار العاشق وهما يتجولان وسط المدينة في قوله "**واجهنا معرض ضخم لألواح بديعة شكلها عمار العاشق على كل ما يمكن أن يرسم فوقه ، حجارة ملساء، وألواح وجلود من كل الأشكال ، وقصب يراع، فغرت هبة فاها وهي تقول:**

يا إلهي ، ما هذا؟

وأسرع الدليل يجيب:

عمار عاشق ولهان ، مبدع فنان" يشكل بالخط لوحات بارعة"19

إن تصوير المدينة بزواياها وشوارعها وبناياتها ومساجدها وحتى تشكيل العلاقات بينها وبين الشخصيات أمر لا مناص منه في الأعمال الروائية فبروب مثلا يرى أن المكان والبيئة تؤثر في حياة الشخصيات، فهي تتفاعل مع بعضها ومع المكان المتحركة فيه، والظاهر أن عمار العاشق كان عضوا فاعلا في المساهمة في زخرفة عمارة المدينة اعتمادا على حرفته وهذا ما ورد على لسان البطل حين واصل تجواله مع الدليل كعنصر مساعد على الإخبار والتدليل ، يقول الراوي "**ووسط الساحة مئات التجار يعرضون سلعا شتى...وفي جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع ،"مكتبة المعصومة"، انجذبنا إليها، أدرك الدليل اهتمامنا بها فراح يقدمها لنا ، مركزا على الأشكال التي برع عمار العاشق في نقشها، لفتنا اهتمام عميدها الذي كان يقف قريبا منا ، فأسرع يأخذ بأيدينا داخلها حيث تركن مئات الآلاف من الكتب ،تتوزع على غرف عملاقة ،وتتجاوز في رفوف خشبية تعانق السقف ،وإلى جانبها غرف للنساخ، وغرف للمطالعة ،وحيث ينشط عشرات العمال يقومون على شؤون الزبائن من طلبة العلم، يختلفون بين فتيان وشيوخ ولكنهم يتفقون جميعا في حيويتهم وحماسهم**"20.و كتب التاريخ تفصل في ذكر معالم تاريخية ومعمارية خالدة زخرت بها تيهرت عاصمة الإباضيين قديما، حيث ذكر في كتب التاريخ أن " من أشهر مكتبات تيهرت مكتبة المعصومة، التي تذكر المصادر إنها صومعة مملوءة بالكتب ، في مختلف الفنون والمعارف...مكتبة المعصومة تحوي آلافا من المجلدات ..."21، والعلم موضوع المكتبة والعلم غذاء الروح، حتى الشيوخ يعملون في المكتبة وبنشاط مثل الشباب، ما يدل على سمو قيمة العلم ،هذا ما أدى إلى الاعتناء بمكان تواجد الكتب.

خاتمة:

في الأخير وما يمكن استنتاجه أن الروائي عز الدين جلاوجي أضفى على العمارة فسحة ثرية من ذاته ، عبر بها بلغة رمزية وإيحائية دالة، من خلال التصوير والتشخيص ،واستثمار التقنيات الحداثية كاسترجاع الذاكرة والحلم، والوصف الدقيق معتمدا على ما خزنته الذاكرة من معارف تاريخية وثقافية ،يصور جمال المدينة العريقة بوجدانه باستعمال التداعي ، وإحساسه بمدى ارتباطه بعناصر انتمائه بماضيه ،ويقتصد على المتلقي تذوق الفن المعماري الأثري ويمتن علاقته بالمكان الروائي ،وبالمكان المادي مازالت الآثار تشهد على ذلك، وما يمكن قوله أيضا أن الروائي برهن على قوة مساهمته في إكساب الرواية شعرية من خلال الفضاء المشكل، و ساهم في إثراء النص ،وبلوغ الأنساق المحلية لإثبات الذات وتأصيل الإنتاج الأدبي.

قائمة الهوامش:

1-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،ط1،1991،ص54.

2 -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر،2005،ص141.

3- هيغل، فن العمارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان،ط1،1979،ص30.

4-جمال الدين بن منظور، لسان العرب،ج11،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دط،2009،ص151.

5-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت ،لبنان،ط1،1985،ص62.

6-ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل ،بيروت،لبنان،ط2،1981،ص20.

7-عبدالرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج1،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط4،1980،ص165، 166.

8-عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، السداسي الاول ،2016،ص12.

9-المصدر نفسه، ص17.

10-ينظر، حيدر جاسم عيسى الساعدي، نظرية المكان في الفعل المعماري، مجلة الهندسة والتنمية، المجلد الثاني عشر العدد الرابع، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، العراق،2008، ص33.

11-حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي ،بيروت، لبنان،ط2،1993،ص63.

12-عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص19.

13-المصدر نفسه، ص20.

14-المصدر نفسه، ص20.

15-حيدر جاسم عيسى الساعدي، مرجع سابق، ص28.

16-عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص21.

17-هيغل، مرجع سابق، ص31.

18-المرجع نفسه، ص31.

19-عز الدين جلاوجي ، العشق المقدنس، ص21.

20-عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص24.

21 -مهنا بن راشد بن محمد السعدي، الشيخ عمروس ومنهجه الفقهي والعقائدي من خلال كتاب أصول الدينونة الصافية، مطابع النهضة، دب، ط1، ،2004، ص128.

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، السداسي الاول ،2016 .

2-المراجع:

– جمال الدين بن منظور، لسان العرب،ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دط،2009.

– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي،ط1،1991.

– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي ،بيروت، لبنان،ط2،1993.

–حيدر جاسم عيسى الساعدي، نظرية المكان في الفعل المعماري، مجلة الهندسة والتنمية، المجلد الثاني عشر العدد الرابع، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، العراق،2008.

–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت ،لبنان،ط1،1985

––عبدالرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج1،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط4،1980.

– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر،2005.

– مهنا بن راشد بن محمد السعدي، الشيخ عمروس ومنهجه الفقهي والعقائدي من خلال كتاب أصول الدينونة الصافية، مطابع النهضة،دب،ط1،2004.

– ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل ،بيروت،لبنان،ط2،1981.

– هيغل، فن العمارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان،ط1،1979.

العمارة وهندسة السرد في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص

مقاربة بنيوية

Architecture and narrative geometry in the novel doves of the twilight for djillali khalass–structural approach

عراب أحمد (جامعة الشلف–الجزائر)

ملخص:

لا تزال الكتابات النقدية الممحضة لقضايا الفضاء على تعدد مفاهيمه، والفضاء الروائي في الإبداع الجزائري – على حد تقديرنا– تتحاشى الخوض في جوهر المسائل الفنية التي يلتبس بها الفضاء في تموضعه التخييلي، ذلك أن حيازة الفضاء على نسق من العلاقات المتداخلة فيما بينها، هو ما يمنحنا منهجيا الحق في مطارحة قضايا الفضاء المديني في علاقته بعالم الرواية على أساس أن الرواية تستمد أصولها من فن الرسم والتصوير والنحت، ولأنها تشييد فإنها تقترب من مفهوم تصميم البناء في العمارة.

واللغة في اقترابها من صور الفضاء تأخذ هي الأخرى تشخيصها الهندسي وتنسج رمزيتها الحالمة على إثره، في علاقة تشاكل وانسجام مما يمنح الفضاء الروائي أفقه الإبداعي.

الكلمات المفتاحية: المتخيل السردي/ الفضاء الروائي/ النسق/ الفضاء المديني/ التاريخي/ المرجع الواقع.

Abstract

The purely monetary literature of space issues is still in its multiplicity of concepts, and the narrative space of Algerian creativity, we believe, avoids delving into the essence of the technical issues in which space is confused in its imaginative position. The acquisition of space in a pattern of interrelationships gives us, methodologically speaking, the right to challenge the issues of urban space in relation to the world of fiction on the basis that the novel derives its origins from the art of painting, photography and sculpture, and because it is construction which approaches the concept of building design in architecture**.**

In its approach to space images, language also takes its geometric diagnosis and harmoniously embodies its dreamlike symbolism in its wake, which, in turn, gives the novel space its creative horizon.

Key words: Narrative imagination, the narrative space, the layout, the urban space, the historical, the reference reality.

تقديم:

تعدّ رواية "**حمائم الشفق**" للروائي جيلالي خلاص الصادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986من بين أهمّ الروايات الجزائرية احتفاء بتيمة الفضاء، بتجلياته الرمزية المعنوية، وبصوره الواقعية، تقدّ من الواقع اليومي تلوينات مادته، وقد ازدهت بأصباغ وروائح، وأصوات أطفت عليها من سحر تنوّعها ملمسا فنيا، يحقق لبنيتها على مستوى آلية السرد دينامية، وبالخصوص إذا كانت مفردات تشكيلها مما يستجيب له الطابع البلاغي التشخيصي.

يستفتي البحث تلك النماذج النصية في الرواية، والتي تأنّث لبنية فضاء مرمز، لينطلق منه نص المدينة مع أول مقطع سردي ينفتح عليه فضاؤها الطبوغرافي، في محاولة استنطاق تلك المعالم الهندسية، ومنحها صوتا للكشف عن أبعاده (الفضاء) الرمزية، وفق لغة تفضيئية، تحاور تلك الأسوار، والأنهج والشوارع والبيوت .

عرف جيلالي خلاص من كتاب القصة والرواية من الجيل الثاني له مجموعات قصصية ورويات وكتب للأطفال منها "**رائحة الكلب**" "**زهور الأزمنة المتوحشة**" "**حمائم الشفق**" "**نهاية المطاف بيديك**" "**قرة العين**" وآخر عمل روائي صدر له **زمن الغربان** " سنة 2018 عن دار النشر القصبة بالجزائر .

ترجمت بعض أعماله إلى لغات أجنبية روسية ألمانية إيطالية فرنسية.

المكان في هذه الرواية كما يشير الروائي في حواراته عبر **جريدة الشرق الأوسط ع 9637 في 17/ من أبريل 2005** هو البطل " **يقول رأيت أن أجعل من مكان الأحداث، أي مدينة الجزائر، بطلا رئيسا أو محورا أساسيا تدور حوله حبكة الرواية.**"

ويضيف على هامش هذا الحوار أن خيالي ارتكز على فن عمارة أحياء القصبة لإحياء زخرفة بيوت المدينة وتشعبن أزقتها ودروبها وهو ما تبقى من وجه هذه المدينة وهندستها " وهنا إشارة واضحة إلى حادثة مقتل الرسام محمد راسم في ظروف غامضة سنة 1977هذه المدينة التي استيقظت في المتن الروائي على خبر مقتل الرسام برهان و وفات زوجته المعمارية حبيبة التي وضعت مخططا معماريا جديدا للمدينة ، إنها البطلة الوحيدة التي توفيت بعسر الولادة فتأسف الجلاوزة على سبق الله لهم في قبض روحها قبل أن تطال أيديهم روحها.

الواضح أن وصف المدينة احتل حيزا مهما في الرواية وقد اعتمد في ذلك على التصوير البصري لموقعها من زوايا مختلفة أي كما يراها راكب السفينة أو كما يشاهدها الواقف على قمة الجبل الصغير أو من فوق الجبل .

رمزية الأشكال الهندسية وأطياف الدلالة

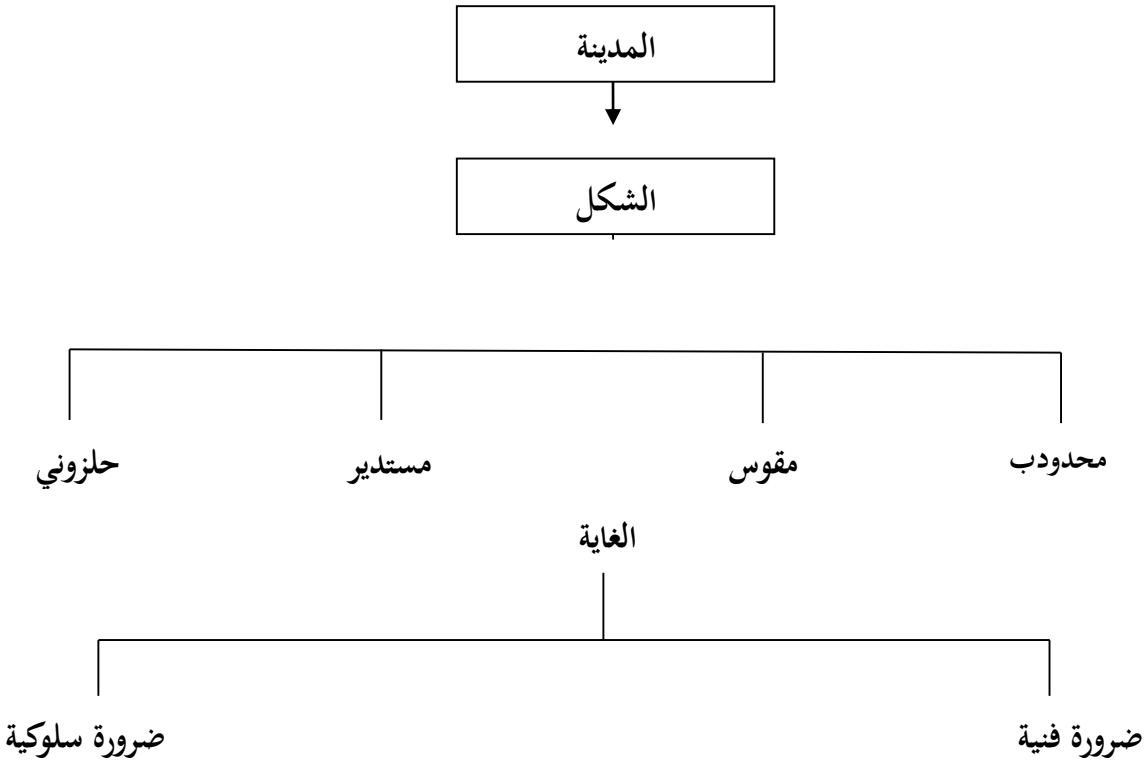
تتيح الخاصية الرمزية للخطاب السردي إمكانية إخصاب لغة الفضاء بإشارات تفوق ما قدّر لوظيفة اللغة العادية، في تناولها المبتذل لجغرافيا المكان وتاريخه، الأمر الذي يدفع بالكاتب في هذا المسعى إلى توظيف الرمز أداة في المقام الأول، لاستعراض رؤية سردية في تجليها التاريخي، وفق نزعة تجريبية تحقق لها حضورا فعليا ضمن سجلات الخطاب الروائي ما بين حضور أسطوري وسياسي .

يبدو أن طريقة تعامل الكاتب مع النص الأدبي في تضمينه للنسق التاريخي، هو ما يضع المعيار الفني أمام اختيارات أسلوبية متفردة، تشكّل انزياحا عن النظرة المنطقية للأشياء، والتباسا على بنية النص السردي في مزاحمته لمدارات النص التاريخي، الخاضع لهيمنة قيم و تقنيات أدبية، "والتي تعيد بها القصة التخييلية إنتاج التاريخ انطلاقا من زمكانيات ثقافية واجتماعية مختلفة"1، الأمر الذي يحتّم في حدود الاشتغال عليه تعاملا خاصا، بدءا بالإيغال في تحسّس طبيعة الرمز الهندسي، المبني على منح الخطوط المستقيمة والمنحنية والمنكسرة والدائرية والمتقاطعة في النص حمولة دلالية، وانتهاء بإعمال آلية التأويل في قراءته، وقد تجسدت هذه الفردية النصية على النحو الآتي "**هكذا فسرت الفن المعماري للمدينة، وقد رأيته يحدودب ملتفتا حول سفح الجبل الغارق في البياض الناصع**"2.

تقوم وظيفة إنتاج المعنى بالنسبة للروائي على اختيارات فنية يختبرها في معالجة الشكل الهندسي، ضمن ما يمكن أن يرمز إليه كل شكل، أثناء إخضاعه لمنطق العقل، وفي تفسيره للفن المعماري انسياقا للشكل المحدودب، في إحالته على أن الموضوع النفعي مثلا، إنما يدعونا إلى أن نستخدمه، في حين أن الموضوع الفني، إنما يدعونا إلى أن نستطلعه3.

يكتفي الشكل الهندسي أول الأمر بإعطاء الانطباع أو الإبانة عن حدس عابر، مادام وجوده مشدودا رمزيا إلى فكرة إنشائه وتكوّنه، حيث يمنح الكاتب أدوات تأثيث الفضاء بعدا رمزيا، يومئ من خلاله بالإشارة إلى قضايا المدينة، في تأثرها بالمعطى التاريخي والسياسي، وهو ما فسره السارد في الاعتراف التالي " **إذن أنت تقول إن التحدب لا يمكن أن يزول، أي أن السلام الذي يقال إنه يسود المدينة حاليا لن يطول، ما دامت هي محدودبة أي مستعدة مستنفرة للحرب القادمة**"(4). يسند الشكل المعماري في تمظهره الفني إلى لغة سردية مشبعة بطاقة إيحائية، قادرة على استلهام حمولته الدلالية، بل وإعطاء تفسير منطقي لحركة استدارته، وطريقة تشكّله، إذ يواجه فن العمارة على المستوى الوظيفي فكرة جديدة، تقبع خلف إستراتيجية دفاعية، مستوحاة من الشكل المحدب أو الحلزوني، وهي أشكال ملتفة على نفسها مشكلة طوقا منيعا، لحماية المدينة من غدر الغزاة، وهو ما يفسر نزوع السارد إلى استخدام هذه الأشكال اللغوية البصرية بوصفها منبهات كفيلة بإثارة استجابات معينة "5.

الموضوع



وفي موضع آخر، يتمّ استلهام الشكل المعماري للمدينة تحت إلحاح نبوءة الأسطورة الشعبية، مجسدة في طبيعة التركيب اللغوي المبشر بهذه النبوءة، في صيغة الملفوظ الشفهي المتناغم والشكل اللغوي، مجسدا في المثل الشعبي المختزل في نسقه ودلالته "**اللي خرج منا يعود إلينا** "وهو نسق يكون بمثابة الخلاصة المركزية والنهاية المتوجة".6

تتشكّل الفضائية تبعا لإلحاح الحاجة، فالفضاء في هندسته خاضع لنمط معماري، تتحكم في تصميمه الوظيفة الحيوية و الضرورة التي أوجدته، مما يضفي إلى رد الاعتبار للقرينة اللغوية، التي انبثق عنها وتشكّل على إثرها المبرر التاريخي لوجودها ،"وفق تصميم مشخص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل"7، يقبع خلف ظلال فكرة التحصين، والاستعداد للآتي، شكلتها الملفوظات التالية: /**الفن**/ **يحدودب**/**لا يزول**/ **لن يطول**/ **ما دامت**/ فالأسماء والأفعال في صيغة النفي دلّت على حالة عدم الاستقرار السياسي، الذي استدعى فكرة إنشاء شكل منكسر في هندسته المعمارية وصياغته اللغوية، نظرا لما يشيعه هذا الأخير، في النفس من إحساس بمعاني الضيق والانقباض، وهو ما دلل عليه، بصورة ما، حالة ساكنة المدينة.

فالدلالة التي يرمي إليها السارد ويتغيّاها من خلال إنابة هذه الأشكال الهندسية، باعتبارها صورا تعبيرية، تحقق على المستوى الدلالي رؤيتها المجازية للعالم، فالحقيقة المطلقة التي تجسدها هاته الأشكال الهندسية، هو أن السلام مرهون بزوال هذه الأشكال، والتي بقدر ما تقدر للمدينة مناعتها، فهي تزيد من بشاعتها.

فالرواية في توثيقها للواقعة التاريخية تستدلّ على ذلك بلغة تفضيئية، وقد رسمت خطوطها، ودوائرها وانكساراتها، على فضاء النص محررة إياه من تبعية العنونة، إذ تغني لغة المكان النص عن الإشارة بالمكان إلى الأسلوب الصريح، وفي هذا الشأن يسند صبري حافظ خاصية جديدة (شعرية) على الرواية، معتمدا على تعريف فيردمان للرواية الشعرية، "يتعلق بعدد من الخصائص المميزة للنص الروائي التسعيني، ألا وهو الجانب المشهدي، أو المكاني في جماليات هذه الرواية الجديدة"8،باعتبارها خاصية شديدة الالتصاق بجماليات الجزئيات المتجاورة في تشابه أو تباين، مكونة وحدة متناغمة يكون مجموع الأجزاء مدعاة فيها للنظر والوقوف، ذلك أن التجاور في جماليات التشظي كفيل بعقد مقارنة شعرية فارقة ، تسوقنا إلى إلغاء دور الجزء كوحدة قابلة للنظر .

يحتفي الفضاء المديني في الرواية "**حمائم الشفق**" بالرسم الفني لصورة فضاء مدينة تجمع بين الواقعية والغرائبية، طبقا لإستراتيجية تعمّدها الكاتب، تقوم على تعويم و توهيم صورة الفضاء، جاعلة منه (الوهم التصويري) حلقة مهمة، ليس في التعريف بتاريخ المدينة فحسب، وإنما في إنطاقه وأنسنته، وهنا تطالعنا الرواية على نماذج نصية مغرقة في الرسم التوهيمي "**وحين أقبل ذلك الخريف الهدام برماله وعواصفه وتمرده العارم، حاولت المدينة عبثا الصمود مرتكزة على أسسها المنخورة المتثاقبة، ومستندة إلى أسوارها المتهاوية**"9.

تعدّ اللغة القناة والعدسة التي يسند إليها السارد وظيفة نقل الصورة، و النفاذ بها إلى أطر الفضاء المصورن، بل والتوغل نزولا إلى أعمق نقطة فيه، كاشفة عن مضمراته غير المرئية، إذ تتعرض بكثير من التفاصيل إلى أساس المدينة المنخورة المتهالكة، بوصف اللغة خصيصة مجهرية تقرب الصورة وتكشف عن رموزها.

يخضع عنصر الفضاء في الخطاب الروائي إلى طبيعة المعجم اللغوي، في بعده الإيحائي، وقصره على جزء هامشي من زوايا المدينة، بالقدر الذي يمنحه إياه من الرمزية ما يتفق وقراءة الكاتب للأحداث التاريخية والسياسية، والتي عصفت بالمدينة عبر مراحل من تاريخها، فالأساس المنخور المتثاقب والأسوار المتهاوية المتهاودة، تحيل إلى ثنائية تقاطبية راصّة لمعاني الفضاء، أو بالأحرى لمشمولاته (الأسس – الأسوار)، وهو ما يجسّده في المقطع التالي: " **لكن التناقض المتقيح من قروحها الطبقية سرعان ما انفجر وديانا غاضبة، فاضت على عمرانها فجرفته طامية قصوره الفخمة في الوحل النتن لشدة ما تخمر في القلوب المكبوتة.**" 10

تظهر براعة السارد من خلال المزج بين عناصر الكون الظاهر و المتخفي، من تلك المرئيات، و هو ما يبرز باللغة في إسقاط مفردات الموصوفات على معاني الواقع، الذي تلعب فيه المدينة دورا مهما في إتمام الحلقة المغلقة، في إشارة إلى احتمال اكتمال الرؤية السردية، وذلك حينما ترهص تلك الملفوظات لحالة احتقان وانفجار مرتقبة، فالمعاين من جملة المفردات على مستوى المقطع، هو براعة " لغة السارد في الاقتراب أكثر من المكان وتحسس أكثر لرموزه ومفرداته ولغته"11.

صورة فضاء المدينة:

يرّغب الناص أحيانا في تقديم نص الفضاء المديني وبصورة لافتة، في معرض الكشف عن هويته، في إشراك موجودات الطبيعة، على اختلاف ألوانها، في تناسق أوصافه معها، وبصفة مكرسة أدبيا، مع أجناس المخلوقات البشرية، فقد تتراءى المدينة في صورة الأم أو الحبيبة أو الأنثى المستعصية أو المستسلمة في نفس الوقت، وفي هذا السياق يلبس السارد فضاء مدينته

من الأوصاف ما يتساوق وهذه الصور، وقد تشيّأت في بعض ملامحها أو تأنسنت، وهو ما يتجلى في المقطع التالي " **كالأم الثكلى راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم...**" 12.

يعقد المقطع السردي مقارنة طريفة، في صفة تبدو غالبة على الوصف السردي كله، ينحاز فيها الكاتب إلى صورة المدينة في بعدها الإنساني. تنهض على التقريب بين طرفي صورتين متماهيتين، بأسلوب ينزع إلى ذاتية إنشائية، يضفي على الأشياء لونا إنسانيا مرتبطا بالذات البشرية. 13

وبالعودة إلى بعض المقاطع من الرواية، تستقر صورة المدينة عند الوصف الآدمي فصّلها في هيئة الأم الثكلى أو المرأة الحبيبة، أضافت إلى النص خصوصية سردية وتعبيرية وبنائية، "فيها الكثير من التشويق الحكائي، والوصف الحي لنزعات النفس البشرية وتقلباتها "14 ، تلتقي عند عموم الصفات مما تشترك فيها مع باقي البشر، زيادة في إنضاح العمق الوجداني المرتبط بتعلق السارد بالمدينة الأم والحبيبة والوطن، دلّت عليها في المقطع التالي المفردات التالية " **الجوهر حبي الكبير الذي أنساني كل النساء السابقات في حياتي، الجوهر ذاتها حين أتخيلها لا أتخيلها سوى مدينة**"15 وفي مقطع آخر من نفس الصفحة من المتن "**ولامدينة إلا أنت أيتها الكتلة البيضاء المستلحفة عند قدم الجبل الشاهق** "16.

تنزع لغة الكاتب ، وفي سياق أشبه بالبوح الداخلي، إلى تجاوز إطار الصورة النمطية الباهتة، في اعتمادها بآلية الوصف في لغة واضحة تستوعب أطياف الصورة وظلالها الدلالية، ومنها ينتقل إلى التأثير في مدركات المتلقي، عن طريق تعبئتها بما تشحن به جملة الأوصاف الموزعة على فضاء المدينة، في لغة تصريحية تفيد في مجملها أن "الملفوظ الصريح ذاته شديد التعقيد من حيث تكونه، فضلا عن أصوله الاستعارية البعيدة. يضاف إلى هذا، أن تشكل الملفوظات الصريحة وفق نسق جديد وعبر منظور مشيد، قد يفضي إلى إزاحة بداهتها وتفتيق كوامنها".17 من خلال إجراء مقارنة لها مع تلك الملفوظات ذات النسق التصويري الإيحائي، لينهض على إثرها فعل التأويل، كآلية لإفراغ فضاءات النصوص المكبوتة، والأجسام غير المرئية من عتمة التلميح المبطن، وهو ما يبدو مستجليا بشكل حصري في الوصف المؤنسن .

غالبا ما يتسرب شعور الكاتب وانفعاله، بصورة الفضاء المدينة، عبر قناة اللغة إلى النص، ملتحما بصيغة الملفوظات الإشارية، وقد استحالت صورة المدينة الرمز، إلى حالة شعرية، ومعيار لاختبار إحساس القارئ ووعيه الفني حيالها، وهو ما تجلى على النحو التالي: "**وما كاد الشتاء يولي حتى كانت المدينة قد تخددت وجناتها المتوردة وهي تودع آخر الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء**"18.

فالملاحظ من جملة هذه الملفوظات المتعاقبة، تكريسها لرسم تراجيديا المدينة، وقد ألبسها الوصف لبوس الغبن، والفزع من المصير المحتوم، الذي صنعته فئة من أبنائها العصاة إزاءها، وهو ما يقرره الجو العام الذي طبع المشهد الكرونوتوبي "**كان تاريخ المدينة قد ترسب في مسماتها كما ترسبت الرمال الذهبية على امتداد خليجها... فلم يكونا ليطيقا صبرا أمام ما تعانيه من نطحات الاغتصاب المشوه لجمالها.**" 19

تعقد الرواية فصلا جديدا مع الفضاء المديني، في بؤرة تتعاقب فيها أحداث مهيمنة على ساحتها، آخذة بزمام الخطاب السردي إلى وجهة سياسية، تجعل من المدينة مركزا يستجمع حوله كل الفرضيات، التي تجعل منها مسمى رديفا للقسوة

والمعاناة، و صدى لتأزم مفردات الخطاب الروائي " في إشارة إلى تحول وفساد الأشياء، لذا فاعتكار الفضاء النفسي ناتج عن اعتكار الفضاء الحسي المحدد و الملموس"20، وفي هذا الشأن نستعرض المقطع التالي "**والحال أن قلب المدينة كان يحدس شيئا من هذا القبيل، رغم تفاؤلها البادي للعيان، إذ كانت تشعر بحدس الأم الثكلى أن أبنائها البررة لن يصمتوا على تلك التخديدات التي وصمت بها حدائقها الغناء...**" 21.

فالحدس والتفاؤل والشعور، كلها من الصفات الآدمية، التي اشتملت عليها المدينة، في طبع يمنح الفضاء قدرة على استشراف الواقع والتنبؤ بمصيره، عبر استخدام آلية الشعور والحدس وغيرهما، من أدوات المعرفة، فما إلحاق المدينة بهذه الأوصاف التي تشاطر فيها دور الأم إلا إدانة، ورفض لما يتعرض له فضاء المدينة من ضيم، حيث يقف أسلوب الوصف السردي، وقد تخلص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية، الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة "22.

من المؤكد أن الخطاب الروائي في اشتغاله على تيمة الفضاء(**المديني***)، يلجأ إلى توظيف صيغ معينة من الألفاظ، ذات أبعاد حسية إشارية، كالحدس و قلب، ليجعل منها كيانا ترقى إلى معاينته، يضطلع به معجم لغوي أبسط ما يلاحظ فيه، تراكم مفردات التوجس، والترهص، لما هو في غيبيات المستقبل، وبالتالي يغدو خطاب المدينة على هذا النحو خطابا واعيا، متفتحا على ما توحي به غالبا عموم النصوص الروائية، في اشتغالها بقضايا العصر، التي تتوخى سبيلها إلى منح نصوصها امتدادها الدلالي، من دون الالتفاف والاستئثار بالدلالة الكلية للنص، باعتبار أن المدينة تصور تخييلي محمولة على دلالة الأثر الرمزي أكثر منها الواقعي، أي بنية تجسد رؤية عميقة إلى العالم"23.

تعالج رواية "**حمائم الشفق**" في اهتمامها بقضايا فضاء المدينة تصدعات "**ذاكرة المدينة**"، من وجهة نظر رمزية، كفيلة بمناوشة إشكالات الوضع التاريخي والسياسي والثقافي، والمعماري من زوايا عدة، بأسلوب استقر على نسق واحد، وإن تنوعت صيغه من أول مقطع، غلب عليه توظيف ألوان التصوير البلاغي في صوره التقليدية، وقد يستمد أحيانا ألقه الفني من توهج أسلوب القص (الحكاية) والأسطورة، والحوار الداخلي، في نوع من التمثيل الوظيفي لهذه الأدوات التعبيرية "24.

واحتكاما لهذه المقاييس، يمكن الإقرار مبدئيا بأن المدينة لا تتموضع إلا في شكلها المتخيل، حيث يودعها الكاتب من إحساسه الفني، ما يختلج أعماق تجربته ووعيه التاريخي بفضاء المدينة، لتتراءى في شكلها النهائي واقعا ورمزا، مثلما هو معبر عنه في المقطع السردي " **كنت أرقب رفقة إخوة السلاح معمار المدينة المتراقصة البياض كسراب تلوح به أشعة الشمس. فإذا هي (المدينة) تبدو كقوقعة سلحفاة غولية شهباء رأسها (قعر الخليج المندس تحت الساحل حيث باب البحر) مخفي وأرجلها الأمامية منفرجة شرقا وغربا (الباب الشرقي والباب الغربي) لكأنها (السلحفاة أم المدينة؟)**"25.

تتحقق في هذا المقطع السردي الكثير من الكفاءات الإبداعية، ممثلة في غزارة سيولة الأصباغ والتلوينات البلاغية، التي نشرت على المقطع سردي ظلالا أسطورية، للتأكيد على قوة الشكل البلاغي، في العبور بصورة المدينة عبر مرونة الملفوظات البلاغية، من كينونتها السكونية الصماء، إلى حيوية الصورة السردية، وذلك باللجوء إلى استخدام بعض الأساليب البلاغية، مثل التشبيه والاستعارة لتوضيح بعض الأوصاف غير المألوفة للقارئ، زيادة على إثراء الرواية بذخيرة لانهائية من المفردات"26.

وعل أســاس تطويع تلك الأنماط والأشــكال البلاغية، ليس احتفاء بالنص المديني، وإنما لأهلية الفضــاء ذاته وقدرته على التمظهر، وفق طرق مغايرة، تغري المتلقي لتعشــق النص، وقد أتاحت له تلك الأنماط تحقيق شــعريته، وفي مقدمتها اســتقدام الشكل البلاغي التقليدي المنبني على بلاغة الاستعارة، والمجاز والتشبيه (كسراب، كقوقعة سلحفاة غولية).

واستجابة لدواعي الإغراب في التوصيف، تتشيّأ المدينة في مظهرها الخارجي على وقع صور مخلوقات آدمية وغير آدمية، فهي في بعض المقاطع كقوقعة سلحفاة غولية شهباء لكأنها (السلحفاة أم المدينة؟)، وفي البعض الآخر سلحفاة رأسها (قعر الخليج المندس تحت الساحل حيث باب البحر) مخفي وأرجلها الأمامية منفرجة شرقا وغربا (الباب الشرقي والباب الغربي)، وعلى هذا النمط الهندسي لفضاء المدينة يحاكي الرسم اللغوي شخصية مبتذلة مسطحة للفضاء الخارجي، يدنيها من أبسط معاني الشــيئية الباهتة، فكلما تدلت المدينة في القيمة، ارتدت من اللبوس ما يليق بها، وعلى قدر تلك النظرة الفنية تتحقق شعرية الفضاء من خلال نزع الألفة عنه .

الفضاء وفنية التمثيل الواقعي:

لا يمكن لفضــاء المدينة أن يتراءى على طول صــفحات الرواية من خلال صــورة منمذجة غير متحولة، وإن لبس لها من وجوه البلاغة ما ينفي عنها ذلك، فالصــورة تبقى في الأصــل ثابتة، وإنما يخلع الكاتب عنها ما هو مألوف فيها، عبر أنســاق وتراكيب لغوية مواكبة تاريخيا وثقافيا، لمجمل الرؤى والاتجاهات الفنية المراكمة لخبرات الكاتب، وقدراته على الإبداع، بما أن الانطباع المستقى من تلك التجارب الفنية، هو ما يرضي فضول المتلقي، ويتواصل مع نظرته، وقراءته لفضاء المدينة، ذلك أن عملية القراءة تتقفي مسارا مكانيا يتماهى هو الآخر، مع منطق السرد"27.

يفرش الكاتب لنص روايته من الظلال الواقعية*، ما يحقيق غاية الإقناع قبل الإمتاع، وبهذا يتعالق النص التاريخي والســرد المديني في التحام، تأكيدا لمبدأ وظيفي، غايته تمرير رسالة سياسية لا غير، **"إذ ذاك فقط تفطنت المدينة إلى أنها لم تحصن أســوارها باتجاه البر لاعتقادها أن لا عدو يأتيها من تلك الناحية، وأن الجبل وحده كاف لحمايتها، بحيث لم يكن للمدينة أبراج أو حصــون دفاعية ذات شــأن تحميها من الهجوم البري باســتثناء تلك الحامية المنتصــبة عند الباب العالي"**28 .

يرصد المقطع السردي بعض الحقائق التاريخية، وإن تجاوزها الزمن، إلا أن استعادتها شكل خامة، مدّت خيط السرد الروائي مســافة، لتقديم مزيد من التفاصــيل المتصــلة بالواقع وملابســاته، منطقه على المدينة، المتروكة للغدر والخيانة من طرف القائمين على حمايتها، إذ أنها في غفلة اللامبالاة، لم تعدّ العدّة لتحصينها، ولم تقرأ لجغرافية المكان، وتضاريسه الجيوسياسية حسابا، فلا الحصون ولا القلاع، إلا الجبل الذي وجد قبل وجود المدينة، وإن لم يعصم المدينة من الهجمات، فعادة ما يحضر الفضاء في الرواية بمفرداته المعينة وألوانه المميزة، في النص الروائي، قصد تكريسه في ذاكرة المتلقي.

يظهر الخطاب الروائي فضاء المدينة في بعده التاريخي في كامل شموخه وأقسى لحظات انكساراه، طالما كان امتلاك الفضاء المكاني فيها آيلا إلى قدرة اللغة على تشــخيصــه، ومن ثمّ الإحاطة به، وتقديمه في صــورة مقاطع ولوحات ســردية، تتســاوق و طبيعة الحدث، والرؤية الفنية المنبثق عنها "**هكذا فســرت الفن المعماري للمدينة وقد رأيته محدودبا ملتفا حول ســفح الجبل الغارق في البياض الناصع**"29.

وبالرجوع إلى وضـــعية الفضـــاء، في احتكاكه بالمعطى الخارجي (الغزو)، وفي مقاومتها للظروف الطبيعية، بوصـــفها موانع ومعوقات أخضعت لغة السارد إلى ضوابط لسانية، عادة ما يطلق عليها بلاغة الانكسار، الناجم عن معايشة الفضاء (المدينة) لحالة حصار، واختناق شديدين، وعلى الصعيدين الداخلي والخارجي، يتم برمجة البنى السردية وصوغ المواقف النصية.

فمقاومة المدينة لفصـول الطبيعة من جهة، ومقاومتها للغزو البشـري من طرف الأعداء، وأحيانا من طرف أبنائها، أثّر من حين لآخر في قدرتها على الاحتمال، مما أنعش لغة الخطاب حولها وأكسبه نغمة دافئة مسترسلة، تتغيّ تشعير الخطاب الروائي المديني، باعتبار أن المعاناة ملمحا شـــعريا، ينبغي التنبه فيه لتيمة (عنف الفضـــاء المديني) 30 مع مظاهر الغزو، ومع مظاهر التمدن في صـراعها (المدينة) مع أسـباب الانحطاط ، وما أفرزته هذه الظاهرة المرصـودة على مسـتوى النص الروائي، مجسـدة في فعل الكتابة من قطيعة أدبية مع النصـوص السـابقة، كونها تشـكل إفرازا طبيعيا، وتجسـيدا عمليا لأشـكال الانفصـال بين زمنين، زمن القصـــيدة الغنائية والرؤية الرومانســـية، وزمن الرواية الذي يؤمن بضـــرورة تبادل الأدوار وليس إلغاءها أو شـــطبها من دائرة النوع"31.

يتعقب الســـارد يوميات الفضـــاء المديني بطرق وكيفيات شـــتى، لعل أقربها إفادة للمتلقي، ابتدار الســـارد اســـترجاع كينونتها التاريخية خارج السـجل اللغوي، اعتمادا على المرويات الحكائية ولغة الحوار"32، وهي تقنية أحكم السـرد ربط عقدها انطلاقا من إسـقاط السـارد للحالة النفسـية للشـخصـيتين، وما تعانيانه من تيه وضـياع وعزلة واغتراب، على المدينة الفاقدة لتاريخها وهويتها، فنفاذ الصبر، وتوالي نطحات الاغتصاب المشوه لجمالها يعكس مرارة المواقف، الذي عايشتها المدينة.

وقد تتســـرب اللغة الســـردية، مســـتعينة بطموحها لبلوغ اللحظة الحاسمة من عمر التجربة المدينية، التي تمثّلها الســـارد، عبر إفادته لانطباعات الشـــخصـــيتين، المكاشـــفة لجوهر المعاناة، من خلال ربط علاقة روحية بين المدينة وشـــخصـــيتين، تتبادلان الإحســـاس حيالها حبا وكرها،" **لو نطقت المدينة لشـــهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحســـب، وإنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش من جراء القرصـنة التي كانت في البحار مرغمة المدافعين الأوائل على تحصـين الأســـوار وحلزنتها باتجاه الجبال والأودية**"33، فراهن المدينة ، ما هو إلا صـورة لقدرها الأول، منذ أن خطط لها المدافعون الأوائل، فالأشكال الحلزونية لم تكن بدعا، وإنما كانت طريقة أملتها ظروف مرحلة تاريخية.

إن التعايش والتكيّف مع الأشكال المحصنة المنكمشة و المتحلزنة، تنفي أي تغيير مأمول على مستوى الدلالة النصية، ولئن انتفى تحققه في عالم الواقع، فلأن الواقع بتشوهاته يحرك في السارد، والشخصيات شهوة الحالم بمدينة تتشيّد على دعائم الحلم والخيال، " **هو رسام المدينة عشيقها الوحيد الذي أنساها كل العشاق السابقين لا لشيء إلا لأنه خلقها في أبهى صورة** .34"

وخلاصة الرؤية السردية الفاصلة بين الفضاءين، (الفضاء الموضوعي والفضاء النفسي)، هو انفلات الفضاء النفسي المحلوم به من طوق الزمن والمكان، فهو من ناحية فضاء لا وجود له، إلا على مستوى التبئير الداخلي" 35، وإن كان لفضاء المدينة حضور لدى شخصيات الرواية، فهو على صلة بتعدد الذوات الرائية أو المدركة لموضوعها، وهنا تكمن جماليات الفضاء في قدرة الكاتب على تشعير الفضاء، بالقدر الذي يمكن للرسام من إنطاق لوحته بألوان أصباغها، وأشكال خطوطها، والحال نفسه يقاس على الفضاء الذي يؤدي بواسطته الكاتب عملية إيهام المتلقي، بأن ما يراه لا يمكن أن يكون خارجا عن دائرة

توقعاته، والعكس صحيح، فالفتنة التي يتحدث عنها جنيت "ناجمة عن غير المتوقع الذي لا يثير دهشة المتلقي فحسب، ولكنه يجعله يشترك مع الكاتب في عملية السبر الاستكشافية الممتعة"36.

يسلك النص اتجاها واقعيا، معتمدا على إستراتيجية السرد المتوقع، زيادة في الكشف عن صدمة التجربة المدينية مع شخصيات عالمها الروائي، وهي سيرة ذاتية عالجتها الرواية الجزائرية، مبرزة طريقة تشكل الوعي الفردي والجمعي لشخصياتها المرتبطة بواقع المدينة، إذ يبدو الفضاء الضاغط مهيمنا في الروايات الحديثة. فهو يذكي الحقد، أحيانا، كما يذكي الثورة أحيانا أخرى في قلب الشخصية " 37.

يمنح الخطاب السردي الفضاء المديني هويته، مسجلا أغرب انطباع، حين يضفي على المدينة رسما جديدا، على أعقاب رسم ممتحى، وهنا تتراص الصور السردية على اختلاف أنساقها، تأكيدا على هوية المدينة، انطلاقا من توالي أحداث معينة، غالبا ما تكون سياسية تاريخية، خاضعة لإكراهات المرحلة التاريخية. " **انقطعت منذ زمن طويل أي منذ وفاة الرسام الكبير، على الأخص، تلك العلاقة الحميمية التي كانت تربط الأنهج بالمنازل، حيث منح الشيخ الأكبر ضمن سياسته الطبقية الجديدة، حق التوسع لفئة الأثرياء والوصوليين، على حساب الحضر الفقراء.**" 38

وفي مقطع آخر لم يكن التغيير مطلبا ثانويا أملته الصدفة أو العفوية، بل كان تخطيطا ممنهجا، لم تقو المدينة على مجابهته، فكانت النتيجة "**فتشوه عمران المدينة وطغت القصور المترهلة على الأنهج، غازية كافة الساحات و الفسحات التي كان الأطفال يمرحون فيها سابقا، مطردة آباءهم إلى مشارف المدينة حيث نشروا الخيام وباتوا يختزنون الغضب قوتا للأيام المقبلة**"39.

ينقسم الخطاب الروائي إلى صيغتين، لكل صيغة صيرورتها الزمنية، فالكينونة لم ترهن الخطاب الحكائي (**كان الأطفال يمرحون**....)، وإنما استرجعته على سبيل المقارنة، مما سرّع من وتيرة حركية السرد الاستنتاجي، فالطرد وبناء الخيام، علامتان مرّتا بمرحلة زمنية، لها أحداثها ومأساتها، اختزلتها اللحظة الزمنية في سرد متعاقب (**كانوا يمرحون، طردوا، نشروا** ...)، وهنا تتشابك منظورات التاريخ ومولدات السرد، بما يجعل الكشف عن الهوية السردية بمثابة الكشف عن تفاصيل عميقة لتاريخ الفرد والجماعة." 40

واستنادا إلى ما تحققه اللغة من وظيفة جمالية في إثراء السرد بصيغ ومكونات أسلوبية متنوعة، زيادة على أنها امتداد فني يغني الخاصية التجنيسية في النص، كونها استثمارا وتهجينا لنصوص الملفوظات الشفوية والتراثية، فالاشتغال عليها يعدّ بمثابة تطويع واستثمار لمادتها في تشعير بنية النص الروائي، وهو ما يمثل له المتن الروائي من جملة النصوص المتباينة في الشكل، والصيغة (أخبار موضوعات ساخرة ، تكرار ملفوظات بعينها)، وكأن الرواية رصعت على جزيئات هذه الملفوظات المتضمنة "**حيث علمنا أن عام الجراد وما تلاه من مآسي الجوع الذي بقر البطون الخاوية ليس شيئا، إذا قورن بما يعصف شوارع المدينة من عجاج طمرت برمالها الصحراوية الأسوار ودكت بأتربتها الحاميات وأعمت بغبارها عيون الجلاوزة وضباطهم المتكرشين. وتناقلنا الأساطير الحائمة في سماء المدينة، كما تناقلنا منذ ثماني عشرة سنة خلت أخبار المجنونة جميلة...التي قيل لنا أنها وضعت تقسيما لمدينة جديدة.**" 41

تصنف هذه الملفوظات ضمن الملفوظ الشفهي، الذي اعتادت الذاكرة الشعبية تسجيل مآثره ومثالبه، فالحكاية تتخذ من **(عام الجراد)** الذي زحف على المدينة حدثا منذرا بعواقب وخيمة على البلاد والعباد، وهنا تجدر الإشـــارة إلى طبيعة الحكاية الشـعبية، المنبنية على اقتناص لحظات الترقب والانتظار، ما تسـفر عنه نهاية الحكاية، وبالتالي فمصـير المدينة الموضـوع، يحدده دلاليا سرد الحكاية، باعتبارها تضمينا تاريخيا، من جهة وتجنيسا إبداعيا من حيث التنوع النصي.

ومن دون مفارقة شـعرية الخطاب المحكي في رواية حمائم الشـفق، تطالعنا مقاطع الرواية بأنماط يتداخل فيها السـرد الواقعي بالتغريبي، والأســـطورة بالتنجيم، وكل ذلك على اعتبار "أن المحكي رغم تحديده لخرائطية المكان في الجغرافيا، من حيث الموقع والحدود، إلا أن السـنن الرمزي والتخييلي يطغى على تشـكيل المكان في المتخيل." 42، ليصـل به إلى منتهى الحلمية المكانية، إذ ينثر الرمز على الفضـاء المديني غلالته، لتجلية معانيه، وقد أحاله (الرمز) إلى علامة وأيقونة، تجعل من خرائطيتها معبرا لفهم حقيقة توظيف الفضاء المديني، بما أنه صورة شعرية تتمتع بمعدلات ترجيح غالبة على الأساليب الشعرية المختلفة"43.

غالبا ما يضـــمن حديث المدينة في بعده الرمزي، رؤية الكاتب، وموقفه من بعض القضـــايا التاريخية، والســـياســـية التي لم يتمكن النص الروائي في اعتداده على تلك الطرائق التعبيرية الفصـل فيها." **ومع اشـتداد الحر قبيل موسـم الحصـاد، كانت المدينة تتأهب لاستقبال أسطورة جديدة قد تمحو كافة الأساطير الغابرة"**44 .

واعتمادا على ما تتمتع به اللغة من قدرة على توجيه خاصـية التبئير، فالرؤية من الأعلى تقتضـي وصـفا متدرجا من الأعلى إلى الأسـفل، في حركة عاكسـة لديكور المدينة الذي يغلب عليه المشـهد السـياحي، وطبيعي في مثل هذه المواقف أن يتوقف السرد، فاسحا المجال للوقفة الإطلالية الماسحة للفضاء، والمجمدة لحركته من بعيد، لذا اعتمدت الرؤية البعيدة لتشكيل لوحته، وبلغة ذات مسحة شعرية، فالرؤية مبنية على ثنائية الموقع المطل منه، فمرة يكون من الأعلى، ومرة تنحدر إلى الأسفل، بيد أن الفضـاء المجسم عبر تضـاريسه وموقعه يعد هو الآخر رافدا مهما، تتحقق على مسرحه الكثير من الآليات الفنية، لعل للموقع البانورامي إسـهاما في إمداد النص ببعض العناصـر غير الحكائية، التي تمنح المتلقي متعة التجول من خلال مشـاهدات السـارد، "**أما من فوق الجبل فالمدينة تبدو كسـيل حمم تنحدر من بركان ضـخم خفي مندس تحت الجبل في منتصـف سـفحه حتى إذا بلغت أسفله راحت تتركد وتتكدس بموازاة البحر وكأن عائقا عتيدا يسد عليها المنفذ إلى الماء**". 45

يعمل الفضـاء اللفظي في الرواية على إمداد الفضـاء في بعده المكاني بطاقة تنقله من بعده المرجعي، المحسوس على مسـتوى المعايشـة العينية إلى فضـاء متخيل يتأسـس على رؤية الكاتب، ورؤية الشـخصـية، ورؤية المتلقي، وفي خضـم هذا الاندماج الفني للرؤى الثلاث، يسـتقي الفضـاء وهجا شـعريا قوامه إيهام المتلقي بما هو واقعي، أي ينقله من حالة الإدراك الواقعي، إلى ما وراء الواقع ،عبر آلية المجاز التصـويري، وفق هذه الأنسـاق خضـعت في رسـومها وصـورها إلى منطق لغة معينة دقيقة وصـفية، ذات مباهج بلاغية، طافحة على النص، من بدايتها إلى نهايتها.

هوامش البحث:

1- أمينة رشيد، سردية التاريخ وتاريخية النص، مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،العدد 67السنة 2005،ص .159
2- جيلالي خلاص، (حمائم الشفق) المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986ص .33
3- ينظر زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت ،ص .64
4- الرواية ، ص .33

5- ينظر محمد الماكري، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1 1991 ،ص.79

6- حاتم عبيد، المثل، قضاياه و معناه، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، العدد67 السنة 2005،ص.36

7-مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت أفريل 1995 ص.7

8- صبري حافظ، القطيعة الجمالية و المعرفية في رواية التسعينات في مصر.(الرواية العربية في نهاية القرن رؤى ومسارات) منشورات وزارة الثقافة ، دار المنهال المغرب ، فبراير 2006، ص.55

9-الرواية ص.78

10-الرواية ص.78

11-نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط1 1978 ص.569

12-الرواية .82

13-ينظر سيزا قاسم ، بناء الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة 2004 (د.ط) ص .112

14- محمد صابر، مغامرة التجنيس الروائي سؤال الجنس و النوع، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2012. (مرجع سابق) ص.35

15- الرواية ص .18

16- الرواية ص .18

17- أحمد فرشوخ ،تأويل النص الروائي .(السرد بين الثقافة والنسق) مكتبة السلام الجديدة ، المغرب 2006ص.91

18-الرواية ص83.

19- الرواية ص .124

20- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس) .(مرجع سابق) ص .574

21- الرواية ص86 .

22- محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل الرباط ط1 2003 ص43.

* استخدمت هذه الكلمة في كتابات يمنى العيد ، وعلى وجه الخصوص في كتاب بعنوان " الكتابة تحول في التحول ص 43 ص.45

23- ينظر إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا 1925-1962)ص دار هومة (د.ط)1997 ص.6

24- ينظر عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية(دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة ط1 2009ص .215

25- الرواية ص14 .

26- ينظر سيزا قاسم، بناء الرواية. (مرجع سابق) ص 135 ص .136

27- هنري ميتران، الفضاء الروائي، تر،عبد الرحيم حزلم ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ط2، 1990 ص 144.

*المقصود بالفضاء الواقعي هنا هو ما يمنح الرواية الإيهام المطلوب بارتباطها بمواقع محددة توهم بواقعية ما يقال.

28- الرواية ص .76

29- الرواية ص .33

30- ينظر حسن نجمي، شعرية الفضاء، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2000ص 196.ص .197

31- ينظر سمير ماندي، زمن الرواية في " فصول" مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،عدد 78، السنة، 2010، ص .101

32- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، (مرجع سابق)، ص .197

33- الرواية ص .111

34- الرواية ص .44

35-ينظر الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) سلسلة رسائل ، جامعة بن سعود الإسلامية ، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009 ص .283

36- علي مهدي زيتوت،في مدار النقد الأدبي، (الثقافة- المكان – النص) دار الفارابي بيروت لبنان ط1 ،2011 ص .83

37- رولان بورنوف وريال أويلي، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزلم ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ط2، 1990ص .120

38- الرواية ص .77

39- الرواية ص .77

40- علي حسن الفواز، مراثي المكان السردي ،(قراءة في فضاءات الرواية العراقية) دمشق ، ط1، 2012 ص .113

41- الرواية ص .99

42- ينظر محمد بوعزة ، بناء الدلالة في النص الروائي، (مرجع سابق) ص .252

43- ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت،1992 ، ص .186

44- الرواية ص.86

45- الرواية ص 78.

قائمة مصادر البحث ومراجعه:

المصادر

1- جيلالي خلاص، (**حمائم الشفق**)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.

المراجع

1- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا 1925-1962)ص دار هومة (د.ط).1997

2-أحمد فرشوخ ، تأويل النص الروائي .(السرد بين الثقافة والنسق) مكتبة السلام الجديدة ، المغرب 2006

3-أمينة رشيد، سردية التاريخ وتاريخية النص، مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،العدد 67السنة ،.2005

4- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2000.

5-حاتم عبيد: المثل، قضاياه و معناه، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد67 السنة .2005

6- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت

7-سمير ماندي، زمن الرواية في " فصول" مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،عدد 78، السنة، .2010

8-سيزا قاسم ، بناء الرواية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة .2004

9-صبري حافظ، القطيعة الجمالية و المعرفية في رواية التسعينات في مصر.(الرواية العربية في نهاية القرن رؤى ومسارات) منشورات وزارة الثقافة ، دار المنهال المغرب ، فبراير 2006.

10-الصادق قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة) سلسلة رسائل ، جامعة بن سعود الإسلامية ، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009.

11-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت،.1992

12-عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة ط1 2009.

13-علي حسن الفواز، مراثي المكان السردي ، (قراءة في فضاءات الرواية العراقية) دمشق ، ط1، 2012.

14-علي مهدي زيتوت، في مدار النقد الأدبي، (الثقافة- المكان – النص) دار الفارابي بيروت لبنان ط1 ،2011.

15-محمد برادة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل الرباط ط1 2003.

16-محمد صابر، مغامرة التجنيس الروائي سؤال الجنس و النوع، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2012.

17-محمد الماكري، الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1 1991.

18-مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت أفريل 1995.

19-نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط1 1978.

المراجع المترجمة

1-رولان بورنوف وريال أويلي، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزلم ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ط2، 1990.

2-هنري ميتران، الفضاء الروائي تر، عبد الرحيم حزلم ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ط2، 1990.

العمارة المسلوبة بين حتمية الاضطهاد وجمالية التوظيف
في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض

قادري خضرة (جامعة تيارت-الجزائر)

ملخص:

توظيف العمارة في الرواية يعبر عن الأحداث وصراع الشخصيات عبر الأشكال والأحجام والأمكنة وفق السياق الاجتماعي والثقافي ، وتكمن وظيفتها في الإيواء ،والأكل والعيش، والتعبير عن الطقوس ،والشعائر الدينية والاحتفالات الاجتماعية ،وإلى أبعد من ذلك فقد تحمل قضية سياسية ، وبذلك تتضافر علاقة العمارة بالشخوص فيم بينها لتشكل لنا بناء العمارة داخل العمل الروائي .

وقد رصد عبد الملك مرتاض في روايته "صوت الكهف" شكل العمران، وطبيعة الريف من خلال سعيه لرسم علاقات الشخوص التي يجمعهما وطن واحد وعدو واحد وفق رمزية المكان .فماهي الخصوصية التي تميز تصميم العمارة في رواية "صوت الكهف" ؟.

الكلمات المفتاحية: العمارة ، الاضطهاد، رواية صوت الكهف ، جمالية التوظيف .

Abstract :

The employment of architecture (building) in the novel reflects events and characters quarrels through the shapes, sizes and places according to the social and cultural context, its function lies in accommodation, eat and live, the expression of rituals, religious and social ceremonies, go further this, by carrying a political issue, thus the relationship between architecture and the characters is combined to form building architecture within the work of the novelist.

Abdelmalek mortad have monitored in his novel “ sawt al kahf” (the sound of the cave) the form of the construction (architecture) and the nature of the countryside by seeking to develop relationship between people that share one homeland and one enemy according to the symbolic place .What is the specificity that characterizes the design of architecture in the novel "The sound of the Cave"?.

Keywords: architecture (Building), persecution, aesthetic employment, "voice of the cave" novel

مقدمة:

العمارة كظاهرة تاريخية وجغرافية قديمة قدم الإنسان وما يقصد بها إلا تلك المدن والبلدان والقرى والأمكنة المأهولة والمهجورة التي شكلت المكان في الرواية بمعناها الواقعي والمجازي، ويحتل المكان في الرواية الجديدة قيمة لا تقل أهمية عن بقية عناصر السرد، ويتم ذلك بواسطة اللغة . وتختلف أهمية المكان من رواية إلى رواية أخرى على حسب الخطاب المرسل بمختلف أنواعه، العاطفي، و السياسي، أو الإيديولوجي، لتكون حاجة المضمون هي التي تحدد الاهتمام بالمكان. وهذا لا يعني أن الروائي يضع خطة معينة لتوزيع الأمكنة داخل نصه بل المضمون هو الذي يحدد درجة حضور المكان وفق تتبعه الحدث وهذا ما لجأت إليه الرواية الجديدة.

وانطلاقا من كون المكان قد اســـتقطب كل ما هو جغرافي، وتعددت أشـــكاله من خلال تلك العلاقة التي تربط بين المكان والفضـاء، فالفضـاء أوسع من المكان وهو مشـتملا عليه في آن .وبناء على ذلك يمكن القول أن المكان مكون الفضـاء باعتباره مجموع الأمكنة التي تقوم عليها سـيرورة الحكي، وهذا ما جعل الفضـاء يحتل مكانة مركزية في تشـكيل الأعمال الروائية إلا أن بعض النقاد يصـطنعون مصـطلح الحيز بدلا من مصـطلح الفضـاء، والآراء والأفكار التي تقال عن الفضـاء تنطبق على الحيز، بالرغم من أن الفضـاء يحتوي المكان عند النقاد الذين يؤثرون مصـطلح الفضـاء – أما الحيز فإن عبد الملك مرتاض يرى أنه يبدأ من حيث ينتهي المكان ، لأنه لو ذكر كل ما يتعلق بتفاصـيل المكان لاسـتحال مفهوم الحيز إلى المكان وذلك لتحديد الأسس العريضة للعمارة العربية الضرورية لفهم السياق الإجتماعي.

وما من شك في أن الروائي الذي يقول كل شيء يتعلق بالعمارة من زمان ومكان وشخصيات، إنما يصبح مؤرخا يسرد حوادث واقعية لا دخل للخيال فيها مما يفقدها جمالية التلقي، وهذا ما يخالف الكتابة الروائية بعامة وجمالية الكتابة الوصـــفية للحيز بخاصة؛ التي تطالب بالإيحاء والتكثيف لا الإطناب والتفصيل ومن هنا تبرز أهمية الحيز من خلال السرد، فلا سرد بدون حيز؛ لأن أول أثر يبقى من خلال قراءتنا لأي عمل أدبي ، نظرا للأهمية التي ظفر بها في الأعمال الروائية الحديثة، فأصبح يقدم إلى الملتقى بنوع من التعمية والضبابية. إذن "السارد المؤلف" يعطي أهمية كبيرة للعمارة من حيث اختيار أسماء الأماكن والعلاقة التي تنجم عن ذلك الاختيار وتوصـيفها وهو يشـبه في ذلك الفنان الذي يرسـم بنايات ويحاول أن ينسـق بين هذه الأمكنة لإعطائها دلالة معينة إلا أن الحيز الذي يرسم فيه الفنان هنا حيز ضيق لأنه محدود بإطار الرسم أما الحيز الأدبي فإنه واسع لا حدود له .

حضور العمارة في الخطاب الأدبي :

إن استيعاب الواقع العربي الجديد يتطلب عوامل مساعدة على ذلك، وهذا ما تتوفر عليه الرواية العربية الحديثة بما تنفرد به من مرونة وحساسية. ولاكتسائها حلة مغايرة في بنية الشكل الروائي ساعدها ذلك على إبتكار صيغ سردية جديدة، ومن أهم معالم ولبنات الشـــكل الروائي العمارة كمكان ، وغالبا ما يتولى الروائي تقديم معلومات مهمة للقارئ <<حول المكان المركزي الذي سيضـطرب فيه فعل الرواية أو حداثها>>1على أسـاس أن <<الفن الروائي هو الفن اللصـيق بالزمان والمكان .2>>

فالمكان يشبه خشبة المسرح التي تجري على متنها الأحداث وفق ذلك المكان المؤطر، لكن يمكن أن يتعدى ذلك حيث إنه <<يلعب دورا هاما في العمل الروائي أو القصـصـي فهو فضـاء ينطلق منه الحدث، وتسـير فيه الشـخصـية، ويتعدى في أغلب الأحيان دوره الجغرافي أو الديكوري في العمل الروائي او القصـــصـــي، ليلعب دورا فاعلا في الخطاب الســـردي فيصـــبح مساهما في بلورة مشروع المبدع وتجسيده ميدانيا>>3

ولكن إذا رجعنا إلى عمق هذه الكلمة وضـربنا بها جذور الماضـي لنبحث عن العمارة في تراثنا القديم فإننا نجدها وليدة ظروف معينة يقول ابن رشيق القيرواني <<طريق العلماء خولفت إلى ماهو أليق وأشكل بأهله >>4

فنجد أن العمارة حيث وطأت أقدام أول الخلق الأرض، أقدام حواء وآدم، من هنا بدأت علاقة الطين بالتراب، تكاثر بنو البشر وتفاقمت مشاكلهم<< ولم يكن الفنان في العصور الأولى قد اكتشف اللاوعي أي تلك الحالة التي تكون في النفس وهي الأشـــد تأثير على مصـــيرها ومواقفها وعواطفها من الأفكار والأحوال التي تطرأ على الوعي فيعيها ويتمثلها ويتنبه لها >>5ومع ظهور نظرية اللاوعي مع فرويد أدرك الإنســـان أن الفن هو القالب الذي يصـــب فيه تجاربه ليعبر عن اللاوعي، وبطبيعة العيش التي تفرضـها عمارة البيئة البدوية بحكمها أول المنشـأ << فالبدو أصـل للمدن والحضـر و سـابق عليهما لأن

أول مطالب الإنسان الضروري>>6. والشعر الجاهلي مثلا كان رد فعل لتلك الظروف القاسية كالترحال المستمر، والاحساس بالضياع، والغربة، والموت، والحب.

وهذا ما يبرر وقوفهم على الطلل <<فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله. يا دار مية بالعلياء فالسنن >>7 والعمارة هنا يترتبط "بالمكان التاريخي" لعلاقتة الوطيدة بالشاعر ومخيلته التي توحي إليه بذلك المكان رغم أنه لم تبق منه إلا شتات الذكريات الحميم والحنين اللذان يشدانه بعمق، ويفسد عليه مواصلة الحياة غير التطلع إلى الوراء حيث الزمن الذي مر والمكان المهجور. وظل هذا النوع من المكان – المكان التاريخي– يسير على هذه الوتيرة حتى العصر العباسي.

ونجده في اللاشعور لدى الشاعر فالمتنبي مثلا حين << سأل أحد التنوخين أن يقول له أبياتا يفتخر بها، فقال المتنبي أبياتا على لسانه وكان يومها صبيا:

أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي أنا ابن السروج أنا ابن الرعان >>8 .

وهذا ما يثبت الموقف الإيجابي اتجاه العمارة أما عن الموقف السلبي الذي يقابله الرفض، فنجده متمثلا في مواقف أخرى عند بعض الشعراء مثل "أبي نواس" كان يرى أنه يعيش في عالم تسوده الوحوش البشرية لا وجود فيه للرحمة والإنسانية، والموقف نفسه عند "ابن الرومي" فيرى أنه لا مكان للضعيف في وسط تسوده القوة، ويؤكد ذلك العقاد حين يقول عن ابن الرومي << أنه ولد مقضيا عليه بالفشل، وعاش في زمن لا رحمة فيه فمثله وجب أن يترك لقضائه يصنع مالا حيلة في دفعه>> 9 فالإنسان في هذا الكون يخضع لثنائية الحضور والغياب، وهذا ما تعكسه طبيعة العمارة القاسية الطبيعة الصحراوية في القصيدة .

ودون أن نغفل وجودها في فن التوشيح فقد كان يمثل ألم المتعة واللذة يقول إبن رافع:

<<العود قد ترنم بأبدع تلحين وسقت المذانب رياض البساتين.>>10

وقد ساهم الفكر العربي في بناء هرم المدينة كمعمار في مقدمة ابن خلدون في <<تكونها ونموها ثم سقوطها (وهي تلتبس عنده بمفهوم الدولة...).>>11

أما المرحلة الثانية التي ينبغي تناولها في هذا الإطار، هو بيان النظرة العربية للمدينة كعمارة جديدة تختلف عن البيئة الصحراوية القاسية من خلال إرهاصات الشعر العربي، والنظرة الغربية المعاصرة فنجد أن تيمة المدينة تتجلى في شعر الأمير عبد القادر مثلا من خلال مناظرة بين مثقفين حول المدينة والريف ممثلة في مصطلح الحضر وكعادة العربي ينتصر لأصالته وبداوته؛ إذ يعاتب الأمير من يتنكر لذلك بقوله:

<< يا عاذر لا مرئ قد هام في الحضر وعادلا لحب البدو والقفر

لا تذممن بيوتا خف محمل وتمدحن بيوت الطين والحجر >>12

ليحدث فيما بعد هجرة العمارة بمفهوم المكان التاريخي القديم – إلى المكان الحاضر، بظهور التطور والتجديد، والثورة على القديم لإعطاء البديل وهذا بالفعل ما حققته الأعمال الأدبية حيث أنها<< تستمد مبادئها من العالم الواسع للتجارب الإنسانية الواقعية، أي من تلك التجارب المتميزة بالنشاط والحيوية... وكل ما تشمله من تجربة وتعبير فني ينتمي إلى عالم الأشياء المفهومة. >>13

فالشاعر هنا يحاول أن يستوعب الحياة ليحولها إلى تجربة شعورية إذا ما ربطناها بالرومنتيكية فإننا نجد شعرائنا تحت جاذبية عمارة الريف على غرار عمارة المدينة التي أصبحت مكانا للأشباح لكن الشيء الجميل أن بعض الشعراء العرب المعاصرين لم يفر من المدينة بل عبر عن تجربته بكل سلبياتها وايجابياتها أمثال احمد عبد المعطي حجازي

<< يا عم...

من أين الطريق؟

أين الطريق "السيدة"؟

ايمن قليلا، ثم أيسر يا بني

قال .. ولم ينظر إلي!. >>14

أما عن النظرة الغربية لتيمة المدينة، فإنها تتمثل في نظرة "ت. س. اليوت" من خلال قصـــيدة (الأرض اليباب) الذي كشف فيها عن زيف المدينة التي تحكمها النزعة المادية، وغياب كل ما هو روحي يتلاءم والإنسان الأوربي المعاصر مما جعلهم ضحية هذه المدينة.

وهذا جوهر الاختلاف بحيث اعتبر الشـعر العربي الحديث عمارة المدينة، هي الأســاس الذي ينبثق منه تفجير أحزان يومية وأحزان تاريخية وأخرى حضـارية، وهي في مجملها أحزان الواقع المعيش وكل ما ينطوي تحت هذا الواقع عبر الأزمان (قديمة وحديثة) إضافة إلى كونها كيانا ماديا. 15

ربما يكون هذا جوابا على الطروحات التي تقر أن بروز المدينة في الشعر العربي ما هو إلا تأثر بالغرب وبالأخص المدينة الاليوتية، والدليل واضح كما سبق عند الشاعر حجازي إضافة إلى السياب وخليل الحاوي، صلاح عبد الصبور وغيرهم. فكل شاعر خصص لها تعبيرا ورؤية وتجربة خاصة حتى وإن وجدنا أن هناك تشابها فلا غرابة في ذلك؛ لأنهم يعيشون نفس الظروف، وهناك من كتب عنها قصـــائد مثل "أنس داوود" (حبيبتي والمدينة) وهناك من أعطاها عنوانا لديوانه مثل: "أحمد عبد المعطي حجازي"(مدينة بلا قلب).

كما أننا لا نعدم حضـــور المكان في الخطاب القرآني فلو تأملنا الآية الكريمة بعد قوله عز وجل: «وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر و استوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين >>16 كل شيء يحدث في لمح البصـر <<يقول الزمرخشـي: أن الأمر يتعلق بجبل موجود بالموصـل (العراق)، ويقدم معلومات مثيرة بدقتها حول مكان الصنع ومدته ونوع الخشب المستعمل >>17 "فالقرآن الكريم" في تعامله مع معمارية المكان يتميز عن المكان الفني والأدبي. فلا يتعامل مع جغرافيته ولا بوصـفه بل << يمتاز بالاقتصـاد الشـديد. ولا يكون إلا بالقدر الذي يتطلبه الحدث ويقتضـيه الهدف التربوي >>18

كما نلفي ظاهرة اقتباس المكان من النص المقدس "القرآن والحديث الشريف" قال تعالى: << فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا، ثم بعثنهم لنعلم أي الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا>>19 وقد استمد عبد الملك مرتاض عنوان روايته من هذه الســورة << وقصـــة أهل الكهف التي جاء ذكرها في القرآن الكريم تدعم هذه الملاحظة، والمغزى منها هو البعث بعد الموت وهو ما نلاحظه في رواية عبد الملك مرتاض، إذ يســتيقظ أهل القرية، كما اســتيقظ أهل الكهف ليردوا العدوان ويحرروا أرضهم من قبضة المستعمر >>20

وذكرت المدينة في مصـــدر الحديث في قوله (ص) : <<أنا مدينة العلم وعلي بابها >>21ومن هنا اقتبس محمود درويش عمارة مدينته الشعرية ليتمثلها هي وبابها وبدلا من أن يصبح مدينة العلم يطمح شاعرنا لاحتواء كل الشعر في جوفه، لتمثيل جميع أساليبه، تجريبها والإبحار بها يريد أن يصبح مكانا لجميع الشعراء والمكان هو بيت التاريخ قال الشاعر في قصيدته مديح الظل العالي:

عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟

عن جيش يهاجمني فاهزمه، وأسال هل أصير،

مدينة الشعراء يوما؟ *22

كما برعت عبقرية المبدع الشـــعبي في خلق وإبداع الحيز الأدبي تماما كما في المعلقات والمقامات ورائعة ألف ليلة وليلة <<فحلقوا كل تحليق في رســـم الحيز الذي تضـــطرب فيه الحكاية والمقامة، وتمثل أحياز المقامات في الأســـواق، والمطاعم، المساجد والطرقات >>23

فإذا انتقلنا إلى الرواية الجزائرية في عشـــرية الســـبعينات نجد أن هناك تداخلا بين الظواهر الحضـــارية، والاقتصـــادية، والســـياســـية، والثقافية، ما أفرز مســـارا أدبيا متميزا، حيث برز حوالي ثلاثين قاصـــا تمثل إنتاجهم ما يقارب خمســـين مجموعة قصـــصـــية. من ذلك ما نجده عند الدكتور أبو العيد دودو الذي غلب على مجموعته القصـــصـــية "دار الثلاثة" (1971) الطابع الذاتي الشـــخصـــي من خلال ذكرياته ونشـــأته في الريف، ثم دراســـته في مدينة قســـنطينة "يدي على صـــدري". كما تلفي عبد الحميد بن هدوقة يولي اهتماما كبيرا للحياة الريفية من خلال مجموعته الكاتب" تناول موضـــوع الهجرة إلى فرنســـا وهذه الظاهرة انتشرت نتيجة الظروف القاسية من اضطهاد وحرمان من طرف الاستعمار.

ولم يهمل الطاهر وطار هذا الجانب حيث عالج موضـــوع الأرض في مجموعته الدخان من قلبي" و "الطعنات" وفي الثمانينات برزت مجموعة جديدة في مجال الرواية أمثال محمد العالي عرعار، مرزاق بقطان، وخلاص الجيلالي بعدما كان لهم دورهم الخاص في المجال القصـــصـــي، إضـــافة إلى ذلك فهناك قصـــاصـــون آخرون، انصـــب اهتمامهم حول مجال الواقع الاجتماعي<< وأظهروا تبرما شديدا بحياة المدينة يذكرنا كثيرا بتبرم الرومنسيين بها>>. 24

وهذا راجع إلى الطبيعة الفطرية لدى القاص و البيئة الريفية التي نشـــأ فيها، ما لم يعد من الســـهل عليهم التأقلم مع أخلاقيات المدينة ومفاسدها هذا من جهة، وحرص الأولياء من جهة أخرى على إتمام أبنائهم التعليم في المدينة.

كما أن الثورة كانت ســـببا كاف لنزوحهم إلى المدينة وهذا ما عكس تبرمهم، ومللهم، وضـــيقهم، وقلقهم للعيش فيها، وما يؤكد هذا الرأي <<ذلك التجاوب الكبير الذي لقيته قرارات الإصـــلاح الزراعي لدى هؤلاء القصـــاصـــين في مطلع السبعينيات فقد كتبوا عشرات القصص والروايات في موضوع الأرض وعلاقات الإقطاع التي كانت سائدة وهجرة الفلاحين لأرضهم نحو الخارج أو نحو المدن الداخلية>>.25

أما فيما يخص الإهتمام بعلاقات المدينة الداخلية لم يوجد إقبال كبير لتناول حياة العمال و مشـــاكلهم ومشـــاعلهم باستثناء بعض قصص الأعرج واسيني، كما ظهرت بعض الأسماء النسوية في المجال التخصصي أمثال زهور ونيسي وزوليخة السعودي وغيرهما أعطت اهتماما خاصا للمرأة، وخاصة المرأة الريفية. ثم تضاءل الاهتمام بالريف ليعوضه فيما بعد الإهتمام بالمشاكل المتعلقة بالمدينة نتيجة النزوح وتغير القيم الأخلاقية والحقيقة أن عالم القصة<< ليس سوى عالم مصغر يسير موازيا لعالمنا التجريبي >>.26

وإذا عرجنا على الرواية عند نجيب محفوظ فإننا نجدها الأكثر نضـــجا فهو الوحيد <<الذي أوصـــل الشـــكل الروائي الكلاســـيكي إلى قمة بحثه الإجتماعي والفكري في الثقافة العربية >>27 من خلال تناوله عمارة المدينة كعالم يعج بالمتناقضـــات ولخصـــها في مصـــر، ثم حذف الريف من عالم المدينة لتصـــبح شـــكلا روائيا طبيعيا، وفي مرحلة تالية قام بتلخيص تاريخ العالم ليعيد صـــياغته في الســـطوريته و ذلك من خلال أعماله التالية (الثلاثية، أولاد حارتنا، ملحمة الخرافيش) و مقابل هذا الواقع المديني نجد ما يقابله في الواقع الريفي عند كل من(عبد الرحمان الشرقاوي، عبد الحكيم قاسم ، يوسف القعيد)28

وفي خضم هذا الرفض والقبول، الإقبال و الاستماع و التردد على هذا المكان الذي لم يكن في البداية سوى<<إطار جغرافي أو حيزي، لمســـرح الأحداث >>29 ظهرت الرواية الجديدة فيما بعد، وألبســـت عمارة المكان مفهوما جديدا بحيث أخرجته من تقوقعه وانغلاقه إلى عنصـــر حيوي ذا فعالية حيث غدا التعامل<< مع المكان تعاملا خاصـــا يثب من مفهومه

المكان المألوف في الرواية التقليدية إلى مجرد حيز ميت شاحب لا تعرف ملامحه ولا تدرك جغرافيته بل كثيرا ما قد يتحول المكان إلى شخصية أو إلى جنس من الشخصية تتحدث وتتحرك وتضير وتنفع...>>30.

كانت هذه جولة قصيرة حول حضور العمارة في الخطاب الأدبيعامة قديمه وحديثه وفي الرواية خاصة، أما عن الإشكالية التي تطرح هي: ما هي الخصوصية التي تميز تصميم العمارة في رواية "صوت الكهف" ؟.

جمالية توظيف العمارة في رواية "صوت الكهف":

إن للعمارة أشكالا عدة: "مدن، شوارع، ريف، جبال، هضاب... إلخ" ومن بين الأماكن التي نالت استقطاب واهتمام الروائيين الجزائريين كثيرا ما يتعلق بعمارة البيئة الريفية باعتبارها<<المنشأ الأصلي لمعظم الروائيين. ولعل اللوحة التي ترسمها لنا إحدى شخصيات الرواية صوت الكهف" تصب في هذا المصب>>31.وهذا فعلا ما صرح به "عبد الملك مرتاض"كاتب الرواية في لقاء إذاعي في شهر رمضان 1424هـ الموافق ل 2003م بعد الإفطار حوالي الساعة 30: 8 بأنه ينحدر من بيئة ريفية من ولاية تلمسان، وكان يرعى الغنم في صغره وهذا ما نجده منعكسا على شخصياته داخل العمل الروائي

-<<لا غميزة في أن أكون راعية، ابنة شعيب كانت راعية، عشقت موسى، كلفه ذلك رعي عشر حجج في جبال التيه>>32

الريف هو العمارة الذي جرت فيه أحداث رواية "صوت الكهف" و لا بد من ادراك أهمية الأماكن التي أثثت للعمل الروائي لأن << الدلالات تولد في الصياغة>>33لندرك بأن الروائي لم يختر أمكنته دون أخرى جزافا وإنما تكون دالة على المضمون ومنسجمة مع خطابه الروائي أو النسيج الروائي لتبرز جمالية وحسنا ومتعة .

فالربوة العالية في رواية "صوت الكهف" تدل على معنى الجوع والقهر والذل والمعاناة وصعوبة الحياة في كنف الاستعمار:

-<< الربوة التي تنبح حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب معها الذئاب التي طواها الجوع >>34

-<<مدة من أن تجوع أياما طويلة و تشبع يوما واحدا قبلها أو بعدها؟ خمسة كيلو من الشعير : يساومك بها على الكرامة >>35.

وهذا دليل على أن الجوع قهر حتى الحيوانات، لكن هذا الوضع لم يرض أهالي الربوة العالية على الأقل الطاهر الذي حاول بشجاعته أن يقف في وجه الجوع الذي سببه بيبكو المستعمر، ويجمع أصوات أهل الربوة لينشر الوعي ويعلن الثورة، وهذا لا يتم إلا عن طريق التضحية والشهامة وسفك الدماء ليغير الوضع بعد ذلك وتتحول الربوة إلى ينبوع العطاء والنقاء .

- <<سيحرث أهل الربوة العالية أحراشهم هذا العام، ذهب القحط انتهى الجفاف أدبرت السنون العجاف، سيشبع أهل الربوة العالية من خبز الشعير >>36

ليدل على أن الخيرات من حق أهلها الأصليين، وتعلق الشعب بهذا المكان هو الذي جعلهم يكافحون لأجله لتحقيق الأمان والحرية والسلام. أما السهل في رواية صوت الكيف" فهو يدل على الخصب والنماء والعطاء والجود، والخيرات لكنه ليس في يد سكانه الأصليين.

-<<استولى بيبكو على السهول لم يترك لك إلا الأحراش والشعاب >>37

-<<والأرض السهلة ،ممتدة على مدى الأفق، سخرت لها فلاحي الربوة العالية ، استصلحوها، لا حجر ولا صخر ولا سدر ولا طفيليات، أصبحت الآن أرضا حمراء مستوية، شاسعة الأطراف >>38

مما استوجب على أهل الربوة تغيير المعادلة ومنافسة خصوبة السهل وذلك عن طريق تلبية نداء الصوت وإقامة محاولات إحداث التحول.

-<<ربما وضوح الصوت يعود إليكم كما ذهب عنكم، ينتزع الأرضي من بيبكو ، يوزعها عليكم >>39

وهذه هي نقطة الصراع بين السهل والربوة العالية حيث يقول:

-<<لتصعدن إلى الربوة العالية المعلقة بين الأرض والسماء>>40

ولعل دواعي استعمال الروائي لهذه الأوصاف العجائبية <<ذلك ليجعل القارى يتخيلها في أي بقعة من أرض الجزائر >>41 وهذا طبيعي لأن الاستعمار طال أي بقعة من أرض الوطن الحبيب الجزائر، فعدم تحديد الاسم يعني الشمولية لجميع الأرض الجزائرية التي عانت ويلات الاستعمار.

-<< وأنت حاضرة في كل ربوة، وأنت جاثمة في كل هضبة >>42

كما ذكر الراوي المدينة في رواية صوت الكهف ليدل على أن القمع استفحل في جميع التراب الوطني ولم يقتصر على الريف فحسب.

-<< رأيناه اليوم ركب سيارته وذهب المدينة>>43

بل كانت هناك أيدي كثيرة طامعة في خيرات البلد، أما عن الكهف في رواية "صوت الكهف" فإنه يدعو إلى التأمل، والتخطيط، والتشاور وإعلان التحدي، والمواجهة كما أنه يعتبر أرضية الانطلاق لاسترجاع حقوقهم المسلوبة من طرف المستعمر، وذكر الكهف لأول مرة في الصفحة 107 فهو كهف لتأمل أشياء كثيرة والتخطيط للإغارة على بيبكو ، وإذا ما ربطناه بالقرآن سنجد أن هناك علاقة بين الكهف الذي ورد ذكره في الرواية وبين المذكور في القصص القرآني عندما يشبهه الروائي بسمكة سيدنا يونس عليه السلام بقوله

-<<وللكهف أمثل ماكنتم فيه ..إنهم الآن أحرار.. أربعون رجلا وامرأة.. في الكهف يقيمون، زندل جاثم عليكم، وأنتم في أعماق بطنه.. والكهف هو الحوتة التي التهمت أباك>>44

فالحوتة التي يقصدها الراوي هي السفينة السوداء التي أخذت أباه إلى الأبد بعدما ذهب به إلى الحرب ولم يعد، ومن جهة أخرى فإن الكهف عند أهل الربوة رمز القداسة، فهو محفور في ذاكرة الأهالي أيام كان أجدادهم يسألونه عن دفع الضرائب.

-<< فمغارة جبل زندل كانت ترفض دفع الضرائب>>45

وبذلك يحمل الكهف دلالة التحريش ليمهد الأرضية للانطلاق

-<<اللفظ يردد اللفظ الأخير.. مستحيل عصيان أوامر زندل وطاعة أوامر الآخرين>>46.

-<< وسلاحكم تحملونه لأول مرة، وتغادرون الكهف، لأول مرة تغادرونه وأنتم تحملون السلاح...يقودكم الطاهر الرمز، القيمة. التحرير. الثورة...>>47

إذن جبل زندل هو مكان التخطيط والتدبير وانطلاق الثورة وهو جبل<<جبل ضخم في أقصى الغرب الجزائري>>48 أما في حديثنا عن الأماكن الفرعية لهذه الأماكن الأساسية التي تشكل في مجملها عمارة الريف ، فكانت تتمثل في : "القبة الخضراء، القبة الزرقاء، القويرة، السجن، الكوخ، البئر، الغابة، البحر ، وادي يحسوب. "

فالقبة الخضراء والقبة الزرقاء والقويرة لنشر الخرافات في وسط أهالي الربوة العالية وهدف المستعمر هو شغلهم وإلهائهم بأمور تافهة تبعد هم عن أمور أكبر مثل: محاولة التمرد.

-<< هيا معي يا أولاد نبني قويرة يجتمع فيها الصالحون >>49

-<<وتذبحون عند القبة الخضراء، وتطوفون بعلم الولي الصالح، وتصعدون، ستشبعون في هذا اليوم >>50.

-<<وتفترشون الأرض بجوار الضريح ، الآن بجوار ضريحين، ضريح خلقته رؤيا حلومة الكذابة، وضريح خلقته رؤيا بيبكو الشيطان. كثر أولياؤكم وقل رزقكم! الرؤى الصالحة والقحط الأحمر>>51

أما الطاهر لم يصدق تلك الخرافات، ووقف في وجه بيبكو مما زج به في السجن، فالسجن حيث القهر وتجبر الظالم محاولة منه لإسكات صوت الحق .

-<<أنت خطير أنت النار التي تحرق، أنت الثورة التي بنا تطيح... خذوه إلى السجن.. >>52

لكن الطاهر هرب من السجن بعدما تجرع الذل

-<<هو الذي ساعدك على الفرار من عذاب السجن بعد خمسة وعشرين عاما، قبلها مائة عام.. عمر الدهر 53>>

والذي ساعده على الفرار هو صوت الكهف لأنه كان يردد صوت التمرد منذ زمن الأجداد، وبذلك يلتحق الطاهر بزينب ليستأنفا بحثهما عن الصبي الذي احتجزه بيبكو داخل الكوخ الحقير قرب إسطبل الخنازير.

-<<جاء بي. أدخلني هنا .أغلق على الباب. كتفني . ربطني .كممني. أصرخ فلا أقدر>>54

يريد المعمر أن يقطع الأمل الذي يرمز إليه الصبي لكنه قد أخطأ في تصوره هذا لأن الطاهر وزينب عثرا على الصبي

-<<لا أنت انتهت مهمتك.. ابتدأت.. إنما أحمله لأزودك به عند الحاجة كالأمل >>55

أما البئر فقد حرم منه أهل الربوة العالية وهذا أبسط الحقوق.

-<<والبئر التي أصبحت محرمة عليك ، لم يعد عقدك يتلألأ على صدرك وأنت تمنحي الماء >>56

والغابة التي كانت تعتبر كحزام أمن للربوة العالية التي أصبحت تؤدي إلى الثوار فيما بعد أشار إليها الروائي إشارة عابرة .

-<<بين الربوة الطويلة العالية والغابة الوعرة ووادي يحسوب ترعى معها . >>57

و فيما يخص البحر، ووادي يحسوب فإن الأول مصدر الحزن والمشاكل؛ لأنه المكان الذي جاء بالباخرة السوداء التي حملت بيكو وأهله، فهم أقبلوا من الشمال عن طريق البحر، ووادي يحسوب فهو مكان مركب من كلمتين (وادي) ويعني الأرض المنفرجة بين ضفتين والثانية يحسوب وهذا يعني أن هذه الرقعة من الأرض مشتقة عن طبيعتها الجغرافية، وبذلك تكون أرض تمتاز بالخصوبة، فهو اسم مناسب لمعمارية المكان وطبيعته ودال عليه ولهذا كانت << أسماء الأماكن منحوتة نحتا، وغير واقعية، أي ليست موجودة على المصورات الجغرافية، لأن الأماكن لم تكن محددة تحديدا جغرافيا، بل كانت أماكن عامة. تحمل صفة العمومية لتشمل بعموميتها أكبر عدد ممكن من الأماكن الأخرى التي تتشابه معها في الخصائص والسمات 58>>

في حين أن كهف زندل هو المكان الوحيد الذي سمي في روايته، نظرا لتميزه، لأنه كان مركزا يلتقي فيه الثوار و المجاهدين الذين يأتون إليه من مختلف الفجاج؛ لأن الروائي يناقش قضية مست كل التراب الوطني.

وفي خضم هذه العلاقات ينبغي أن نشير إلى أنثوية المكان من خلال استعمال الروائي الرمز الذي هو << وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير >>59حيث رمز للجزائر بكاملها كوطن باسم زينب، وأعطى لها ملامح ومميزات الوطن بكامله التي لم تكن في الحقيقة إلا كائن من ورق، لكن الجزائر حقيقة وواقع

-<< أنت مجرد زينب، مجرد مكان تكالبوا عليه>>60

-<< أغلى ما يملكون أرض زينب، زينب الأرض، أرضها الخصبة الجميلة أعز ما تملكون >>61

كما يربط وصف زينب وملابسها بالجزائر وعلمها .

-<< نحرك الواسع، الشاسع، مساحة هائلة من الشمال إلى الجنوب، ومن الغرب إلى الشرق>>62

-<<ملاءة واحدة فضفاضة، خضراء، أو خضراء بيضاء، أو خضراء بيضاء حمراء معا>>63

وجاء هذا التوالي في الألوان لأنه يدرك بأن الأمل لا بد أن يحقق السلام وهذا الأخير لا يتحقق إلا مع التضحية ولا يكون ذلك إلا بسفك الدماء كما أن زوليخة والأم حلومة والأم يامنة شخصيات أنثوية ، يشغلن مكانا من الأمكنة التي يتحركن فيها و ينتقلنا عبرها ، وجاكلين امرأة تمثل حضارة فرنسا

- <<و تلك... تطل عليكم كالعاهرة المتبرجة بعقودها الذهبية ... تصلبكم بوهجها.>>64

لكن المطامع من حول "زينب" كانت كثيرة لأنها أنثى لأنها وطن فكانت تبعث بصوت يصرخ بأعلى جهدها لعلها توقظ ضمائر الأحرار.

- << الغوث! غريب يريد أن يغتصبني. يا أهل الربوة! أمكم في خطر... الذئب يريد الاستيلاء عليها ... >>65

"زينب" رمز للمكان، هي أم، هي كل المبادئ التي يؤمن بها أهلها .

- << وتنظرون إلى زبيب القيمة الرمز الشرف اللغة الدين الوطن الحق العدل السلام ... أصبحت الآن الحقيقة الشعب الثورة>>66

فالمكان تؤطره المرأة بتحركاتها وتنقلاتها. فقد عملت في المزرعة، التحقت بالكهف، و عانت ويلات الاستعمار، ولعل القاسم المشترك بين المرأة والجزائر يتمثل في الجمال والأمومة والجاذبية وكثيرة هي المطامع حولهما، فالوطن حين يتحول إلى رمز تصير هذه المرأة التي لا ترمز للوطن كجغرافيا، بل ترمز للوطن بمختلف الأوجه والأبعاد، فهي رسالة الشهداء وصوت الثوار، وبذلك تكون مسيرة الربوة العالية في تحقيق السلام والأمان.

ينبغي الإشارة إلى أن الريف كمكان أو عمارة في الرواية ليس هو المكان الواقعي إذ يظل عنصرا من عناصرها الفنية وهذا ما عمد إليه الروائي عبد الملك مرتاض في رواية صوت الكهف" من خلال طمس معالمه؛ لأن المكان داخل الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي وهذا ما تستثيره اللغة من خلال ايحائيتها وشاعريتها، ومن هنا يصبح المكان قاصرا أمام الفضاء الذي يتسع لبنية الرواية.

وقد كان لفن العمارة أثر في الرواية لأنها تركز على المكان وشواهده ، وتحاول أن ترسم له صورة ، ومن هنا ينطبع فيها شكل العمران في ذلك المكان .وليس تعدادنا لهذه العلاقات حصرا لها أو تحديدا وإنما أردنا من خلالها بيان ما تثيره العمارة من جمالية في رواية "صوت الكيف" في نفسية المتلقي وهو يقلب صفحات هذه الرواية، وقد يجد آخرون ارتباطات أخرى أكثر طرافة، وعمقا في الصلة بين العمارة و الإبداع الروائي بصفة عامة.

والصراع الحاصل داخل العمارة بمعنى الريف أو القرية المظطهدة والوطن بأكمله ورمزية المرأة التي أثث لها الروائي ما هو إلا تجسيد من أجل البقاء ونبذ الإستعمار من أجل الاستقلال ، وهذا دليل آخر على أن هذا المضمون الذي يحمل الحزن و الشؤم يتحول من خلال الشكل الروائي إلى شيء جميل في العمل الفني، ، فالمضمون كان يروي قصة ملحمة حقيقية عاشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار، وكيف تفطن أبناؤه بعد سباتهم إلى حقيقة الأحداث التي تجري حولهم في أماكن ترسم ملامح العمارة المسلوبة تحت الاضطهاد، فأنتج ذلك و عيا لتحقيق الحرية عن طريق إعلان الثورة.

وحسبنا أننا قد أثرنا العمارة في ثوب عربي محض إيمانا بأن العمارة العربية للريف والقرى لا بد من أن تكون مخالفة للعمارة الغربية لاختلاف الظروف التاريخية و الحضارية.

وختاما لهذه الدراسة الوجيزة لرواية "صوت الكهف" نستطيع القول بكل فخر بأن العمارة في الرواية الجزائرية استطاعت أن تنال خصوصيتها ، وتتبوأ مكانتها على خارطة الإنتاج الروائي العربي والعالمي بعد رحلة تجريب دؤوبة.

قائمة الهوامش:

1. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ، 1998م ص: 150.
2. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،عمان، 1999م ص: 87
3. ولد يوسف مصطفى، مع محمد ديب في عزلته،ط1، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزر ، 2002م ص:45 .
4. صلاح فضل، مع محمد ديب في عزلته،ط1، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزر ، 2002م ص:45 .
5. إيليا الحاوي، في النقد والأدب مقدمات جمالية عامة ، ط4، ج 2 ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ،1979م،ص: 68.
6. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون، ط1،دار الفكر للنشر والتوزيع ،بيروت لبنان ، 2003م، ص: 127.
7. المصدر نفسه، ص: 589.
8. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ط1،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م ،ص: 63.
9. المرجع نفسه، ص: 96/95.
10. عبد الرحمن ابن خلدون ، مقدمة العلامة ابن خلدون ، ص: 612
11. قادة عقاق، مدخل إلى شعرية المدينة في الخطاب الشعري العربي الحديث، مجلة امال،العدد64، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر ، 1996م، ص:96.
12. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص: 132.
13. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 29.
14. أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلا قلب، ط2، دار العودة، بيروت، 1968م، ص: 116.
15. ينظر : قادة عقاق، مدخل إلى شعرية المدينة في الخطاب الشعري العربي الحديث، ص: 97.
16. سورة هود، الآية 44.
17. سعيد بناتي، سميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث ، وهران ، 1994م، ص: 177
18. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص: 69.
19. رواية صوت الكهف، ص: 12/11.
20. حسين خمري، سميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث، وهران ، 1994م، ص: 177 .
21. نقلا عن أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 203.
22. ينظر: المرجع نفسه، ص: 203
23. في نظرية الرواية، ص: 152.
24. أحمد منور، ملامح القصة القصيرة الجزائرية في السبعينيات، مجلة التبيين، العدد 10، الجزائر ، 1995م،ص: 29.
25. المرجع نفسه، ص:29
26. نبيل ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ط1النادي الأدبي الرياضي، 1980م ، ص : 19.

27. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية، شام ، 1986م، ص: 36.
28. ينظر، المرجع نفسه ، ص:37.
29. د. عبد الملك مرتاض، بنية السـرد في الرواية العربية الجديدة الجنازة– نمونج، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث، وهران، 1994م، ص: 12
30. بنية السرد في الرواية العربية الجديدة الجنازة نموذجا، ص: 11 .
31. محمد بشير بويجرة، زمنية النص وفضائية التجربة، مجلة تجليات الحداثة، العدد 03، وهران، 1994م ص: 113 .
32. عبد الملك مرتاض ، رواية" صـوت الكهف"، ط 1،دار الحداثة للطباعة والنشـر والتوزيع، لبنان: ،1968م، ص:34.
33. يمني العيد، في معرفة النص دراسـات في النقد الأدبي، ط3، منشـورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ص: 82.
34. عبد الملك مرتاض، رواية "صوت الكهف"، ص: 107.
35. المصدر نفسه ، ص: 16
36. المصدر نفسه ، ص:198.
37. المصدر نفسه ، ص: 144.
38. المصدر نفسه ، ص: 39.
39. المصدر نفسه ، ص: 188
40. المصدر نفسه ، ص: 42
41. حسين خمري، سيميائية الخطاب ص:195.
42. عبد الملك مرتاض ،رواية "صوت الكهف"، ص: 11.
43. المصدر نفسه ، ص: 40.
44. المصدر نفسه ،ص:106 .
45. المصدر نفسه ، ص: 108 .
46. المصدر نفسه ، ص: 108.
47. المصدر نفسه ، ص: 197.
48. محمد بشير بويجرة، زمنية النص وفضاء التجربة، ص: 121.
49. عبد الملك مرتاض، رواية "صوت الكهف"، ص: 65.
50. المصدر نفسه ، ص: 120.
51. المصدر نفسه ، ص: 163.
52. المصدر نفسه ، ص: 81.
53. المصدر نفسه ، ص: 197.
54. المصدر نفسه ، ص: 174.
55. المصدر نفسه ، ص: 174.
56. المصدر نفسه ، ص: 92.
57. المصدر نفسه ، ص: 38.
58. مرشـد أحمد، المكان والمنظر الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ط2، دار القلم العربي، حلب، 1998م، ص: 58.

59. يحي الشيخ صالح، الشعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، ط1، دار البعث اللطباعة والنشر، الجزائر: ، 1987م ص: 335.
60. عبد الملك مرتاض ، رواية "صوت الكهف"، ص: 104
61. المصدر نفسه ، ص: 56/ 57
62. المصدر نفسه ، ص: 84
63. المصدر نفسه ، ص: 00.
64. المصدر نفسه ، ص: 131
65. المصدر نفسه ، ص: 119
66. المصدر نفسه ، ص: 215.

المصادر:

القرآن الكريم

- أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلا قلب، ط2، دار العودة، بيروت ، 1968م.
- عبد الرحمن ابن خلدون ، مقدمة العلامة ابن خلدون، ط1،دار الفكر للنشر والتوزيع ،بيروت لبنان ، 2003م.
- عبد الملك مرتاض، رواية" صوت الكهف"، ط 1،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان: ، 1968م.

المراجع:

- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1990م.
- إيليا الحاوي، في النقد والأدب مقدمات جمالية عامة ، ط4، ج 2 ،دار الكتاب اللبناني، بيروت ،1979م.
- إلياس خوري، الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية، شام ، 1986م.
- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ط1 ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،عمان ، 1999م .
- صلاح فضل، مع محمد ديب في عزلته،ط1، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزر ، 2002م.
- مرشد أحمد، المكان والمنظر الفني في روايات عبد الرحمن منيف، ط2، دار القلم العربي، حلب، 1998م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ، 1998م.
- ولد يوسف مصطفى، مع محمد ديب في عزلته،ط1، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزر ، 2002م.
- نبيل ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ط1النادي الأدبي الرياضي، 1980م.
- يحي الشيخ ، الشعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، ط1،دار البعث اللطباعة والنشر ،الجزائر ، 1987م .
- يمني العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ، 1985م.

الدوريات والمجلات:

- أحمد منور، ملامح القصة القصيرة الجزائرية في السبعينيات، مجلة التبيين ، العدد 10، الجزائر ، 1995م ،ص: 29.
- حسين خمري، سميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث ، وهران ، 1994م.
- سعيد بناتي، سميائية الخطاب الروائي، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث ، وهران ، 1994م.
- قادة عقاق، مدخل إلى شعرية المدينة في الخطاب الشعري العربي الحديث ، مجلة امال ،العدد64، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر ، 1996م.
- محمد بشير بويجرة، زمنية النص وفضائية التجربة، مجلة تجليات الحداثة ،العدد 03، وهران ، 1994م .
- عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة الجنازة- نموذج، مجلة تجليات الحداثة، العدد الثالث ،وهران، 1994م.

دلائلية الرسم في المنجز الروائي الجزائري–ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا –

قوادري عيشوش فاطمة زهراء/ اشراف الدكتور مكاكي محمد (جامعة خميس مليانة–الجزائر)

ملخص:

تعد الرواية خطابا أدبيا في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية، اســتنادا إلى توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة، حيث تحتوي على ملفوظات لسانية و أشكال فنية غير لسانية، تسم الخطاب الروائي بملمح مميز يلون الفن بلونه، منظور إليه من وجهة تساوق اللوحات التصويرية الرشيقة مع أحداث و شخصيات رواية ذاكرة الجسد في فعلها و تفاعلها، ليجسد الرسم تشكيلا معلميا يعمم فيه الحس الفني باعتبارها المآل الذي تؤدي فيه الشخصية خوالجها النفسية.

الكلمات المفتاحية: الرسم، الرواية الجزائرية اللوحة اللون الفرشاة

Le roman est un discours littéraire dans le cadre de structures culturelles et sociales, basé sur la succession d'événements interdépendants régis par des relations qui se chevauchent. Il contient des formes linguistiques et non linguistiques, le discours du romancier est caractérisé par une couleur distinctive de la couleur, Et les personnages de la mémoire du corps dans son action et son interaction, pour incarner la forme graphique de l'enseignant, généralise le sens de l'art comme le destin par lequel la personnalité mène à son psychologique.

توطئة:

تعد الرواية الجزائرية بشكلها الفني فلم تظهر إلا في السبعينات و كانت أول رواية فنية عرفها الأدب الجزائري هي (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة في عام 1970، ، و مما لا شـــك فيه أن روايات عدة طبعن و أخرى أعيد طبعها خلال الفترة ما بين 1984 إلى يومنا عرفها الواقع الثقافي في الجزائر1، و من بين هذه الروايات ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، التي تمتزج فيها معالم الفن في ثنايا سطورها باعتبار أن الفن وعاء يصب في داخل همومه المبدع ، تنطلق من خباياه الدفينة و الهموم الشخصية المغلفة بالمكابدة و العناء،

حيث نستشف التواشج الفني بين العناصر اللغوي و غير اللغوي في رواية ذاكرة الجسد ، لتسهم في توشيح و رونقة المعمار الروائي، و تتيح للراوي صوغ جمالية فنية تنهض على التراسل و التفاعل بين الرسم و الذات، فالأديب مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية من خلال الصورة الفنية عن طريق المشاهد التي يرسمها الرسام على اللوحة ، و هذا ما يسمى بالصورة الفنية المشتركة بين الرسم و الأدب عن طريق المحاكاة2.

" يؤثر أصحاب الموقف الجمالي إذ ينظرون إلى الفن على أنه النتاج الإنساني الذي يدور حول عنصر الجمال ، و تؤكد نتائج الفن أي التأثير في السلوك و في النظم الأخرى في المجتمع3، " يقول برنارد شو في سياق حديثه عن الفن أنه المرآة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام المرئية و تحويلها إلى صورة مرئية4.

يتأبط الفن في خضم تشكله" التعبير عن انفعالات الفنان و تصوراته و رؤيته، و هو يشير إلى العمل الإبداعي الذي يتخذ شكلا فنيا محددا، يتسم بالتنظيم و الجمال، و القدرة على منح الشعور بالمتعة، و يحتوي على مضمون يهدف إلى إحداث تغيير في الواقع و التفاعل مع المتذوقين5، استنادا إلى تقنيات تجريبية جديدة في المنجز الروائي يساءل عبرها التجربة الشعورية عبر وسائط غير لغوية تعكس أبعاد الصراع الإنسان العربي.

تعد رواية ذاكرة الجسد "الجزء الأول من ثلاثية الكاتبة المبدعة أحلام مستغانمي، و عبر موضوع أثير لدى الروائيات العربية هو الحب و الجنس متعالقا مع السياسة كدعوة للحرية و توجيه الأدب لتوعية الجماهير، أما العنصر الذي تقوم عليه الرواية فهو الفن في مختلف تجلياته عبر النص الروائي الجمالي"6، " و تنصف هذه الرواية ضمن روايات تيار الوعي، و يعتبر هذا التيار على حد قول عبد الرحمان مبارك من أكثر أنماط الرواية تعبير عن الحالات الشعورية و النفسية للذات الإنسانية"7.

إن الرواية و هي تنتج لا تنتج إلا بتراكب التفكير الجمالي بالحياتي، و لذلك فإنها تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميز، و مخصوص لأبعاد الواقع و مستوياته المختلفة8، و يمثل" الحس الجمالي مكونا حيويا للنشاط الإنساني الذي يبحث عن الحقيقة من قبل أن يرى الشيء أو يتأمله فإذا التقى بالشيء حسيا و شعوريا حركه مع مشاعره، فيجعله ينطق الحقيقة التي عاشها من قبل في شكل رؤى9، و تصورات تعرب عن مكنونات النفس إعرابا حسيا في خضم مشاهد تشكيلية .

يتناول موضوع ذاكرة الجسد الرسام خالد بن طوبال بطل الرواية الذي تسلح بالرسم حتى يغطي جوانب الضعف النفسي جراء بتر ذراعه و استئصالها، ليرسم بذراع واحدة ، استنادا على ذلك فرواية ذاكرة الجسد تختزل كل الأحاسيس " (ذاكرة الكلام، و ذاكرة الصمت، و ذاكرة المدينة و الوطن قسنطينة، ذاكرة النسيان، ذاكرة الوجوه، ذاكرة العشق و الحب، ذاكرة الأنا في الحوار مع الذات) لتشكل كلها نصا جماليا ينطلق من اللغة و يحيل إليها في نمط الكتابة الدائرية للنص الروائي الجمالي10، " ففي فوضى الحواس تقرأ كيف لي بعد الآن أن أكون الرواية و الروائية لقصة هي قصتي، و الروائي لا يروي فقط أنه يزور أيضا و يلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام11

غير أن ما يمكن الإشارة إليه أنه لا تتجلى" معاني الرسم في ذاكرة الجسد من خلال الكلمة نفسها، بل تتجلى من خلال الكلمات الخاصة بأدوات الرسم كاللوحة و الفرشاة و الألوان الموظفة في الرواية الآتية اللوحة الفرشاة الألوان و التي تدل على حضور فن الرسم في الرواية، توزعت على محطات الرسم الأربعة لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، لوحة الجسور الإحدى عشر"12.

استقراء دلالات الرسم في رواية ذاكرة الجسد:

توحي التناقضات بامتزاج الواقع النفسي مع الواقع الفني نسجتها عوامل التجربة الشعورية نتيجة البعد و الفراق لتأسس لمتاهة روائية للقارئ لما تحمله المقاطع السردية تشكل فيها أدوات الرسم مع الحالة الشعورية للرسام

" و كيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان و تحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق يبحثّ الصورة بالأسود و الأبيض فقط؟13".

تعد الألوان ضرورية في الرسم فلا يمكن للرسام أن يستغني عنها لأنها تؤدي دورا في إضفاء نوع من الحركية داخل اللوحة14،" و تمثل دلالات عامة مشـــتركة تكتســـبها من خلال الممارســـة الثقافية، أو تســـتوحيها من مظاهر الكون15، فاستعارة الألوان هي بمثابة استعارة الحب الضائع الذي يعتزي إلى أيقونة المكابدة و العناء، ليتبوأ النسيج الروائي حسا جماليا يمنحه ظلالا وارفة ليتعانق فيها الإحساس مع الميول اللوني.

" يوم أمسكت فرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم...و مرة وقفت أنت أمامها و إذا بي أدخل في مغامرة مع القدر"16.

" نلتمس فعالية الفرشاة التي تسلم بعنانها بما ترسب في النفس من ألم المضمخ في مجمرة العشق، لتضفي على النسج الروائي إحساسات مكتنزة في بواطن الذات كبديل أو مجلى لانفجار التأوهات، تجاوزا للصمت، فتوظيف الفرشاة تعبر عن انعكاس الذات و إضاءة زوايا معتمة من اللاشعور لا تقوى الملفوظات اللسانية على التعبير عنها.

"تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا و أن الكتابة إليك قائلة ...أحبك17.

إن التشكل الهلامي للإنسان يشبه تشكيلات اللوحة لما تقتضيه من تقانات في تحبير الأصباغ نتيجة استرحام مبطن لما في النفس لتخلق عالما يتجاوز الحدود تعبيرا عن مكامن الوجدان و أغوارها الخفية .

" إن للوحات مزاجها و عواطفها أيضا... إنّما تماما مثل الأشخاص، إنهم يتغيرون أو ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء18.

و تبعا لذلك فالرسام يؤكد حضور الذات لما ينتابها من مواجد و عواطف تكشفها في لحظات الاستواء النفسي و الاضطراب الداخلي، تأثيرا في التشكيل الجمالي للوحة، باعتبار أن اللوحة تماثل المرأة في الاهتمام ليحقق الإشباع الراعش بشرارة العطاء لأن" اللوحة أنثى كذلك...تحب الأضواء و تتجمل لها، تحب أن ندللها و نمسح الغبار عنها أن نرفعها عن الأرض و نرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به"19.

ليسم ميسم الاهتمام ليسرح كيانها في مسارح الجمال" فاللوحة كالأنثى تحب الأضواء و تتجمل لها ذاكرة الفن و تكره أن تتجاهلها20"، حيث أقام الرسام مقارعة جمالية بين المرأة و اللوحة " لأن الفنان يرى من الضروري خلق مجاورات جديدة بين الأشياء و الأفكار تتجاوب و طبيعتها الفعلية و على الأساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم مشبعة بضرورة داخلية21.

تتمثل مرآة الرسام في أوهامه و تخييلاته ليقوم بتحويرها باستخدام التقنيات الفنية " كمجال لما هو كائن من إحباط و اضطهاد و عزلة و انهزام و يأس و إلى الخيال، كمجال للمحتمل و لما ينبغي أن يكون"22، و لهذا يختزل الرسام خالد همومه و رؤاه نتيجة الاضطراب الشخصي ما يبينه المقطع السردي الموالي

" في الحقيقة أنا لا أرسم الوجوه التي أحبها حقا...أرسم فقط شيئا يوحي بها...طلتها...تماوج شعرها...طرفا من ثوب امرأة...أو قطعة من حليها...تلك التفاصيل التي تعلق في الذاكرة بعدما نفارقها23.

يتبدى لنا في تقاسيم لوحات الرسم أنها " تنكشف رائعة الفن المحرج و المنذر بإعادة الخفي و الملموس و بتصعيد الضيق اللاانهائي للروح24، فارسم انعكاس لمخباءات النفس الباطنية في مزيج يحوي الحسي و المجرد و الذكريات لتشترك في تشييد الرؤية الفنية .

" اتجهت نحو لوحتي الصغيرة حنين أتفقدها و كأنني أتفقدك25.

" وظفت أحلام مستغانمي لوحة حنين توظيفا فنيا يخدم الأحداث الروائية نظرا لحركية الدفع التي ساهمت فيها هذه اللوحة منذ بداية الرواية إلى آخرها سواء بمضمونها أو ألوانها أو أبعادها فقد كانت البؤرة الرئيسية في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالد بأحلام26، و من أجل ذلك " يحدث الزلزال الأكبر في نفس الرسام خالد تأخذ الفتاة عدة دلالات و أبعاد فهي أحلام الأم و أحلام الوطن و أحلام الأنثى27.

" لوحة حنين هي عبارة عن لوحة فنية تمثل جسر (قنطرة الحبال) في مدينة قسنطينة رسمها خالد كأول تجربة فنية له28، بعد إلحاح طبيبه على الرسم تجاوزا لمحنته و مآسيه نتيجة بتر ذراعه.

" انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري بما تبقى في جيبي من أوراق نقدية ما أحتاج إليه لرسم لوحة حنين أو ثلاث و وقفت كمجنون على عجل أرسم " قنطرة الحبال" قسنطينة"29.

" تحتوي لوحة حنين على صخرتين ضاربتين في العمق، بينهما واد، و يربط بين الصخرتين جسر حديدي تشده الحبال الحديدية من طرفيه كأرجوحة30، " فحنين لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد الذي رسمها لتنوب له عن قسنطينة و عن جسورها أيام غربته، كانت لوحة بسيطة حزينة حزن وطنها، حزن مدينتها قسنطينة، فهي اختزال للماضي و لمشاعره المتضاربة من حزن و ألم للوطن و للجبهة، و من حلم بالاستقلال لوطن معلق كالجسر الذي تحمله31.

" كنت سعيدا أن تكون قسنطينة هي اللوحة التي بكى لها جسدي

كنت أعبرها ذهابا و إيابا بفرشاتي، و كأني أعبرها بشفاهي، أقبل ترابها، و أحجارها و وديانها، أوزع عشقي على مساحتها قبلا ملونة32.

"لقد كنت أعتقد و أنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك و لم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبير عن وضعي المعلق دائما، و منذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي و مخاوفي و دواري دون أن أدري و لهذا كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي33.

سلك دلالات الجسور في رواية ذاكرة الجسد مسالك متشعبة المداليل يتجلى في نمطين اثنين :

" النمط الفني : و هنا يحضر مفهوم الجسر عبر الفن (اللوحة) التي يرسم عليها البطل الجسور كما مثلت في ذاكرته، مع مرعاة الأبعاد الفنية و النفسية لمبدع مغترب عن الوطن.

النمط الحقيقي: و هذا النمط يحضر بكل تداعياته بعد عودة البطل إلى مدينته قسنطينة ليتأمل الجسور فيها، بكل ما تثيره في نفسه من تداعيات و ذكريات34.

" فالرسام ليس مصورا فوتوغرافيا يطارد الواقع ...إن آلة تصويره توجد بداخله... و لهذا هو لا يرسم بعينه و إنما بذاكرته و خياله35.

" نظرت إلى خشبة الألوان التي كانت بيدي، فكرت أنه رغم ذلك لا بد أن أفعل شيئا بهذه الألوان...و بهذا وجدت الفرشاة العصبية التي كانت تترقب مثلي لحظة الخلق الحاسمة36.

الفرشاة ملمح يعبر عن توجس الرسام منسولا من شرطية نفسية ينطلق منها المبدع ليعبر عما يختلج في دواخله من اضطراب " إذ تصبح الفرشاة في هذه الاستعارة امرأة قلقة متوترة الأعصاب نتيجة انتظار بداية الاشتغال على اللوحة37" " لا تترك الفرشاة بيده إنما بروحه و بهذا لا تكون الفرشاة أداة للخلط و التلوين و إنما وسيلة لتجسيد ترددات الروح و هذا ما يفسر عصبيتها38.

" و أنا أسم و كأنني كنت أسمع صوت الدكتور كابوتسكي يعود ليقول لي بعد ذلك ارسم أحب شيء إلى نفسك39

تنطوي دوافع استجابة الفرشاة في رسم صورة شعرية باعتبار أن المرأة منبع اللذة جراء التداعيات التي تثيرها في ذهن الرسام بقبوله رغبة و شهوة عندما تفيض نفسه و تحرك لحن صدره ، فالمرأة تأثير خاص يمس طريقة الرسم من حيث التشكيل.

" كنت أرسم تلك الليلة بشهية مدهشة للرسم...بل و ربما بشهوة و رغبة سرية لها...فهل بدأت شهوتك تتسلل يومها إلى فرشاتي دون أن أدري؟40.

استغلت أحلام مستغانمي اللون الأبيض، " الذي يرتبط غالبا بالبدايات و بالفراغ الذي يسبق الاستعداد لتلقي شيء ما، لذلك تشبه ذاكرة طفل و شخصيته بالورقة البيضاء التي لم يخط شيء بعد"41، لهذا ساهمت اللوحات البيضاء في صوغ التصاوير الروائية و تسخيرها لمعاني تبعث فيها الحياة.

" كيف إذن مازلت أقاوم منذ شهرين تحدي اللون الأبيض و إغراء كل اللوحات التي اشتهرت في وجهي بياضها"42.

" فهذا المنظور التشكيلي كانت أحلام (حياة) اللوحة البيضاء التي تنتظر ريشته و ألوانه و توقيعه، لتضج بالحياة و تصير إنجازا فنيا43، لينسلخ اللون من الفن التشكيلي إلى دلالات شعورية، حيث يغلف موجاته الضوئية بمعاني و مداليل تستدعي كشف مغالقه لاستنطاق المخبوء في ظلال الألوان التي تتجاذبها الحالات الشعورية.

"كانت الألوان فجأة لون ذاكرتي و تصبح نزيفا يصعب إيقافه44".

أسس البطل وفق هذا المقطع الحالة الشعورية بحسب أشكال الأصباغ و تباينها، و يعتزي هذا الإجراء صوب " نزعة طيفية تتخذ من التخييلية موضـــوعا لها و هي طبيعة تجريبية ذاتية الانعكاس / ذاتية التولد تميل إلى الاعتماد على مبدأ التضاد الأساسي في كيفية بناء الوهم الخيالي45.

ســاهمت لوحة اعتذار في رواية ذاكرة الجســد فهي عبارة امرأة شــقراء لها ملامح المجتمع الغربي المنفتح، و تعكس محمولات ثقافية و اجتماعية تجسد قيم الهوية من خلال رفض خالد رسم جسم امرأة غربية .

" لكن ريشتي التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترسم ذلك الجسد خجلا أو كبرياء لا أدري46.

مســوغا بقيم المجتمع الإســلامي، كما تعكس الصــراع الثقافي بين العرب و الغرب" محاولة الغرب تجريد الفنان العربي من أصالته التاريخية و من مفهومها القومي و إرجاعها إلى أصل غربي47.

" فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أنني أيضا أن تتقاسم مع الآخرين إمرأة عارية ..حتى في جلسة رسم 48

و اقتصـر على رسـم وجهها " الذي ينم عن رشـاقة و رقة المرأة الغربية فيما يظل رسـم الوجه دلالة على الوجه الظاهري الذي يرى من خلال الحضارة الغربية، لا ما تخفيه في حيثياتها من غموض و رداءة و البعد عن القيم الخالصة49.

يتبدى لنا في ضـوء هذا الاسـتقراء أن أحلام مسـتغانمي لجأت إلى وسـائط فنية تعبر عن تجربتها باعتبارها أنجع أشـكال الإسـقاط نتيجة احتكاك الذات الروائية و رؤاها الروحية لصـنع عالم فني متميز، يقول عبد الله الغذامي من خلال إتحاد الأنثى أحلام مع كل العناصـر الأساسـية، فأحلام هي أحلام و هي المدينة و قسـنطينة، و هي البطل و هي الوطن و الذاكرة، و هي الحياة لأن في البداية اسمها حياة، و هي الكتابة و هي المكتوبة، و هي العاشــقة و هي المعشــوقة، و هي اللغة و هي الحلم و الألم، لأن الحلم و الألم يساوي أحلام50.

في خضــم هذا التيار نلحظ " أنها تتجاوز و تثور على القواعد التي نبنت عليها الرواية الكلاســيكية، و تنخرط في مظاهر الإبداع الخالق المجادل لواقعه الفعلي51، فمصــدر النزوع التشــكيلي على هذا المنوال يرتكز على مدى الإيحاء و التناســق التصــويري، الذي يقوى على مكاشــفة الحس الجمالي داخل الإطار الروائي، مســتثيرا المتلقي بجمالياته و انســجام العناصــر اللسانية مع غير اللسانية في وعاء التشكيل الفني.

و صــفوة القول، اتخذت الرواية الجزائرية بعامة و رواية ذاكرة الجســد خاصــة آليات تجريب روائية جديدة، تعايشــت من خلالها الوســائط التشــكيلية من اللوحة و الفرشــاة و الألوان هواجس البطل، و اســتغلال هذه الفنون يعد مظهرا من مظاهر الإبداع إلى بناء صرح شاعري يمتزج فيه الفن مع الأدب.

قائمة الهوامش:

1- غنية كبير، حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، إشـراف: خير الدين دعيش، تحضـير لشـهادة الماجستير في مدارس النقد المعاصر، جامعة سطيف 2، كلية الآداب و اللغات، 2014/2013، ص 67-68.

2- كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد، إشراف بشير تاوريريت، تحضير لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الآداب و العلوم الإجتماعية و الإنسانية، 2008/2007، ص 38.

3- المرجع نفسه، ص 6.

4- المرجع نفسه، ص 54.

5- حنان عبد الحميد عناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، عمان، 2002، ص 14.

6- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي ،مرافئ إبداعية في الثقافة و الأدب ، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 2013، ص 17.

7- فتيحة شفيري، الحذف و الإضافة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، شعرية التناص، إشراف: عبد الحميد بورايو، تحضير لرسالة ماجستير في قضايا الأدب و الدرسات النقدية، جامعة الجزائر، كلية الآداب و اللغات، 1427هـ/2005م، ص 117.

8- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سميائي، الدار العربية للعلوم،ط1، بيروت، 2008، ص 14.

9- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء، لدنيا الطباعة و النشر، ط1، مصر، 2003، ص 9.

10- المرجع السابق، عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي، ص 23.

11- نبيل سليمان، جماليا و شواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 2003، ص 66.

12- نادية ويدير، الاستعارة و الموسوعة في الخطاب الروائي ذاكرة الجسد أنموذجا، إشراف: بوجمعة شتوان، أطروحة ماجستير في النقد و البلاغة، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص 140.

13- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط 15، بيروت، 2000، ص 9.

14- المرجع السابق، نادية ويدير، الاستعارة و الموسوعة، 144.

15- دليلة زغودي، سميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف: زين الدين مختاري، تحضير لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث و لمعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان كلية الآداب و اللغات، 2014/2013، ص 141.

16- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، 59.

17- المصدر نفسه، ، ص 10.

18- المصدر نفسه ، ص 74.

19- المصدر نفسه ، ص 74.

20- المرجع السابق، عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي، ص 30.

21- المرجع السابق، مرشد أحمد، أنسنة المكان، 8-9.

22- مال بوسلهام، الحداثة و آليات التجديد في الخطاب الروائي الجزائري، إشراف محمد داود، لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران كلية الآداب و الفنون، 2009/2008، ص 228.

23- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 92 – 93.

24- لحسن أحمامة، أثر الشخصية في رواية فانسون جوف، دار التكوين، ط1، دمشق سوريا، 2012، ص 116.

25- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 90.

26- المرجع السابق، نادية ودير، الإستعارة و الموسوعة ، ص 142.

27- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، ب س، ص 116.

28- كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رص 65.

29- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 63.

30- المرجع السابق، كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد، ص 66.

31- المرجع نفسه، ص 68.

32- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 191.

33- المصدر نفسه، ص 208.

34- جاب الله خالدي، تقنية الرواي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، إشراف: عز الدين بالي، تحضير لنيل شهادة الماجستير في الرواية الجديدة، جامعة وهران كلية الآداب و اللغات، 2008/2007، ص 80.

35- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 93.

36- المصدر نفسه، ص 135.

37- نادية ويدير، الاستعارة و الموسوعة، ص 143.

38- المرجع نفسه، ص 144.

39- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 136.

40- المصدر نفسه، ص 137.

41- المرجع السابق، دليلة زغودي، سميائية الجسد، ص 141.

42- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 163.

43- المرجع نفسه، دليلة زغودي، سميائية الجسد، ص 143.

44- – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 190.

45- أميرة كشفري، المسافة بين النص و الورقة ، مجلة علامات في النقد، العدد75، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2012، ص 238.

46- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 94.

47- كريبع نسيمة، توظيف الفنون، ص 96.

48- أحلام مستغانمي، ص 95.

49- المرجع السابق، كريبع نسيمة، توظيف الفنون، ص 100.

50- المرجع السابق، جمال بوسلهام، ص 268.

51- المرجع نفسه، ص 273.

قائمة المصادر و المراجع :

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط 15، بيروت، 2000.

2- أميرة كشفري، المسافة بين النص و الورقة ، مجلة علامات في النقد، العدد75، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2012.

3- جاب الله خالدي، تقنية الرواي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، إشراف: عز الدين بالي، تحضير لنيل شهادة الماجستير في الرواية الجديدة، جامعة وهران كلية الآداب و اللغات، 2008/2007.

4- جمال بوسلهام، الحداثة و آليات التجديد في الخطاب الروائي الجزائري، إشراف محمد داود، لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران كلية الآداب و الفنون، 2009/2008.

5- حنان عبد الحميد عناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، عمان، 2002.

6- دليلة زغودي، سميائية الجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف: زين الدين مختاري، تحضير لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث و لمعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان كلية الآداب و اللغات، 2014/2013.

7- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، ب س.

8- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي ،مرافئ إبداعية في الثقافة و الأدب ، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 2013.

9- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سميائي، الدار العربية للعلوم،ط1، بيروت، 2008.

10- غنية كبير، حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدوقة ، إشراف: خير الدين دعيش، تحضير لشهادة الماجستير في مدارس النقد المعاصر، جامعة سطيف 2، كلية الآداب و اللغات، 2014/2013.

11- فتيحة شفيري، الحذف و الإضافة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، شعرية التناص، إشراف: عبد الحميد بورايو، تحضير لرسالة ماجستير في قضايا الأدب و الدرسات النقدية، جامعة الجزائر، كلية الآداب و اللغات، 1427هـ/2005م.

12- كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد، إشراف بشير تاوريريت، تحضير لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة كلية الآداب و العلوم الإجتماعية و الإنسانية، 2008/2007.

13- لحسن أحمامة، أثر الشخصية في رواية فانسون جوف، دار التكوين، ط1، دمشق سوريا، 2012.

14- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء، لدنيا الطباعة و النشر، ط1، مصر، 2003.

15-نادية ويدير، الاستعارة و الموسوعة في الخطاب الروائي ذاكرة الجسد أنموذجا، إشراف: بوجمعة شتوان، أطروحة ماجستير في النقد و البلاغة، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011.

16- نبيل سليمان، جماليا و شواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 2003.

توظيف الفنون في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي

أ-حاج براهيم كنزة (جامعة الشلف-الجزائر)

ملخص:

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا في الوطن العربي بشكل عام وفي الجزائر بشكل خاص، ويعود ذلك إلى قدرتها الهائلة على استيعاب كل الأجناس الأدبية والفنون والعلوم والمعارف، الأمر الذي ساهم في إثراء جوهرها، حتى صارت ميدانا تلتقي وتتفاعل فيه مختلف الفنون والأجناس لتعطينا خطابات كثيفة ومتنوعة، وهذا ما نلمحه من خلال الأعمال الإبداعية الروائية المغاربية عامة والجزائرية خاصة، ولعل الأعمال الروائية للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" مثلت هذا الانفتاح الروائي أحسن تمثيل، وهذا ما سنعمل على إيضاحه من خلال قراءتنا لرواية "الأسود يليق بك".

الكلمات المفتاحية: الرواية، الأجناس الأدبية، الفنون، العلوم، المعارف، أحلام مستغانمي.

Abstract :

The novel is one of the most popular literary genres in Algeria, due to its enormous ability to absorb all literary genres, arts, sciences and knowledge, this is what we are hinting at through Algerian creative fiction, and the novelist works by Algerian writer Ahlam Mostaganemi represented this novel opening as the best representation, this is what we are going to illustrate through her novel "Black suits you".

Key words: The novel, literary genres, arts, sciences, knowlege, Ahlam Mostganemi.

مقدمة:

تعد الرواية عالما محبوكا يحوي تاريخ الأمم وتراث الشعوب والحضارات فاتحا مصراعيه لكل تجديد ممكن لما له من قدرة على استيعاب كل الأجناس الأدبية والفنون والعلوم والمعارف، فهي جنس أدبي نثري غربي وتخييلي أداته اللغة يغطي جانبا من الحياة الإنسانية في قالب من نسج خيال المؤلف، وغايته تصوير المجتمعات بأفرادها وجماعاتها في مكان وزمان محددين، ويغطي فترة زمنية طويلة وشخصياته كثيرة، وهو يرتدي أثوابا متنوعة بقدر تباين الشخصيات وتنوع الموضوعات، إلا أن هذا الجنس الأدبي تحول إلى جنس مفتوح يخترق أجناسا أخرى لتصبح جزء من نسيجه وآليات كتابته، وقد جعل هذا التحول الرواية في مصاف "حداثة الإبداع"، وأصبح الروائي يكتب بعيدا عن صخب النقاد والمنظرين1، وهكذا تمكنت الرواية من تحقيق ذاتها من خلال تراكمات في فضاء المشهد الإبداعي المكتوب.

واقع الرواية العربية في الجزائر:

ظهرت الرواية كجنس أدبي في الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين، وتعتبر رواية "زينب" (1914) للكاتب المصري "محمد حسين هيكل" أول رواية عربية اقترب مؤلفها من البنية الفنية الغربية، فقد تأثر الكتاب العرب بهذه الأخيرة، وهناك

منهم من اختص في هذا الجنس الأدبي وكتب روايات عربية اتخذت سمات أكثر فنية وأعمق أصـــالة، ونذكر منهم: "طه حسين"، و"توفيق الحكيم"، و"إحسان عبد القدوس"، و"نجيب محفوظ"، ويعد هذا الأخير سيد هذا الميدان دون منازع، فقد أبدع عالما روائيا جديدا مستخدما تقنيات أكثر إبداعا وتعقيدا.

وقد ظهر بعده كتاب روائيون آخرون تجاوزوا البناء التقليدي للرواية القائم على أنماط ســـردية قائمة على بناء مترابط الأجزاء وتنامي الأحداث، ولغة مرصوصة توزع على مختلف الشخصيات بشكل قسري، وتحمل كل شخصية ملامحا جسدية وفكرية ونفســية واجتماعية، وتؤثر تأثيرا بليغا في صــياغة قصــة الخطاب الروائي،2 واتبعوا اتجاهات حداثية ومعاصــرة جعلت حبكة الرواية وشخوصها أكثر تعقيدا وأعمق تركيبا، فسمي هذا الجيل بالحداثي، و"الحداثة لها قدرة على تجاوز الحدود وتخطي حواجز الجغرافيا والعرق والثقافة والجنس والطبقة والإيديولوجيا والدين، لا تضــاهيها إلا مقدرتها على العصــف بالثوابت، وإثارة القلائل، وابتعاث التحلل والتجدد، وبث الصراع والتناقض، ونشر الالتباس والإبهام والغموض. إنها المناخ الذي يصبح فيه كل ما هو صلب هباء منثورا"3.

انتقلت الرواية كجنس أدبي إلى المغرب العربي عموما وإلى الجزائر خصوصا في منتصف القرن العشرين، وتطورت في إطار ثقافة فرنسية استعمارية حاولت طمس معالم الشخصية العربية الإسلامية، ومتزامنة مع ظهور الحركات الوطنية الإصلاحية، وغنى الموروث الثقافي وقوة حضوره وتأثيره في الوجدان التربية، بالإضافة إلى تأثير المثاقفة وحاجة الشعوب المغاربية إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة،4 فظهرت مجموعة من الأدباء الجزائريين توسلوا اللغة الفرنسية للتعبير عن الواقع الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي فهم جيل الثورة والاستقلال لما لهم من " رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية"5، ونذكر منهم: "مولود فرعون"، و"محمد ديب"، "مولود معمري"، و"كاتب ياسين"، و"مالك حداد"، و"آسيا جبار".

وتعد رواية "ريح الجنوب" للكاتب الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة" أول رواية جزائرية كتبت باللغة العربية، وكان ســنة (1970) أي بعد استقلال الجزائر، وقد جاء بعده جيل من الروائيين الجزائريين الذين توسلوا اللغة العربية لمعالجة قضايا المجتمع الجزائري، ونذكر منهم "الطاهر وطار"، و"وسيني الأعرج"، و"رشيد بوجدرة"، و"أحلام مستغانمي"، ومن أهم سمات النصوص الروائية لهؤلاء الكتاب الشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية، والحرية السياسية، ومحاكمة التاريخ والواقع الراهن بلغة فنية جديدة6.

وقد سارت المضامين للنصوص الروائية خلال فترة السبعينات في فلك الإيديولوجيا الاشتراكية المتبناة من طرف الدولة، أما فترة الثمانينات فقد شهدت اتجاها روائيا تجديديا حديثا، فسعى الروائيون الاستفادة من التقنيات الجديدة، إلا أن نصوصهم الروائية كانت باهتة على الصعيدين الفكري والفني، وذلك لعدم تمكنهم من فهم طبيعة التحولات السياسية والاجتماعية التي وقعت في الجزائر في فترة الســبعينات والثمانينات وبالتالي عدم تمكنهم من التعبير الصــادق عن هذا الواقع في ظل الممارســات السياسية للسلطة الحاكمة7، وهكذا عاشت "الرواية الجزائرية خاصة المكتوبة باللغة العربية عقدة إيديولوجية منذ السبعينيات، إذ أنها ولدت في أحضان فضاء أدبي يساري متميز بثقافة إلغائية، ثقافة فقيرة في مركباتها الرمزية والروحية والأدبية أيضا (...) والذي يعود إلى جملة من الروايات الجزائرية حتى منتصــف الثمانينيات ســيجد أن نماذج كثيرة منها هي تكرار أو إعادة لرواية "اللاز" للطاهر وطار"8.

وجد المثقف الجزائري في فترة التسعينات نفسه محصورا بين نارين السلطة والإرهاب، لذلك كانت النصوص الروائية التي كتبها في هذه الفترة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي المأســاوي المعاش، فكانت مرحلة العشــرية الســوداء، وموضــوع

الإرهاب، والعنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا أهم المواضيع التي عالجها الروائيون الجزائريون في نصوصهم الروائية.9

كانت الممارسة الأدبية الأكثر حضورا في السياق الثقافي الجزائري هي الرواية التي استطاعت أن تحقق تراكما نصيا لا بأس به، قائم على سيرورة المجتمع الجزائري وتاريخه الحديث، ويعني هذا أن الخطاب الروائي الجزائري لم تتوقف حركيته منذ ظهوره، وتطوره هذا متصل بمدى مهارة الروائي واطلاعه العميق لتقنيات هذا الجنس، الأمر الذي جعل الكتابة الروائية الجزائرية تنتعش وتتقدم وتتسع دائرة كتابتها، وتزداد قوتها كأنها سرد عن "المجتمع وتصويغ تواريخ حقيقية، إذ تتفاعل السرديات والفضاء الداخلي لمرجعياتها المجتمعية المتمايزة، وهو فضاء يراد له أن يستخدم لأغراض اجتماعية"10، فصارت الحركة الأدبية مرتبطة بالتحولات السياسية، والتفت الرواية "نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفاف فرضته التحديات الحضارية والحركة السياسية والتطورات الإيديولوجية"11، وهكذا انشغل الخطاب الروائي الجزائري برهان البعد السياسي والرؤية الجمالية المتعددة والمختلفة.

وقد تميزت الرواية الجزائرية بعدة خصائص نذكر منها:

- هيمنة موضوع الثورة الجزائرية المجيدة وانعكاساتها كتيمة مركزية للنصوص الروائية الجزائرية.
- تروي الرواية الجزائرية حكاية الإنسان الجزائري ومعاناته من ويلات الاحتلال الفرنسي، والدمار النفسي والاجتماعي والثقافي الذي ألحقه بالشعب الجزائري.
- المكان الذي تنطلق منه الرواية هو المكان الجزائري وخصوصيته وهويته.
- توظيف اللغة العامية من خلال الأماكن أو الأسماء أو الأحداث المساهمة في الدلالة العامة للنص الروائي.

لقد أسست الرواية الجزائرية حداثتها على محاولة تجاوز مستوى الأداء الفني والمعالجة الشكلية فظهرت "ثورة على ثورة باعتبارها المرجع الإيديولوجي والفني الذي تدور حوله الرواية، ولذا فإنها لم تعد لها القداسة المثالية التي نجدها في الروايات الثورية التي تسقط في الخطاب العاطفي غير الدقيق فنيا وفكريا، ولذا فإن النقد أصبح أحد الأدوات الحاضرة في التجربة الروائية الجديدة، فقد تجرأت على المقدسات الاجتماعية والدينية والسياسية، ودعت إلى الحرية الفردية والجماعية وانعكست هذه الرؤية الإيديولوجية على بنائها الفني فتعددت الصيغ الفنية والشكلية، وعبرت في مجملها عن قيمة حرية الكتابة الإبداعية باعتبارها الوسيلة الأساسية لقيام النص الروائي الجميل والمفيد".12

التجريب في الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي:

لقد اهتم الروائيون الجزائريون بالحداثة والتجريب وذلك من خلال تمثل تقنيات الكتابة السردية وتوظيفها وفق رؤيتهم الخاصة، ونخص بالذكر الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" التي ولدت سنة 1953 في تونس وذلك بسبب ظروف والدها الذي كان مشاركا في الثورة التحريرية، انتقلت إلى فرنسا في سنوات السبعينات، وتزوجت من صحفي لبناني الجنسية، تحصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة السربون، حازت على جائزة نجيب محفوظ، ومن أهم أعمالها الروائية ثلاثية "ذاكرة الجسد" (1993)، و"فوضى الحواس" (1997)، و"عابر سرير"(2003)، بالإضافة إلى رواية "الأسود يليق بك" الصادرة سنة 2012.

وتمثل رواية "ذاكرة الجسد" "تعبيرا عن تجربة روائية مغايرة، ووعي حداثي متميز، ولا يتحدد هذا الوعي فقط بالأفكار المضادة والمقاومة التي تتبناها وتحتضنها وتعبر عنها بجمالية لافتة، بل بإدراج التفكير بالرواية من الداخل، ولهذا فهي تتعين من هذه الناحية تجربة جديدة قبل أن تكون استجابة للمتغيرات التي بدأت الرواية العربية تشهدها بقوة خلال الثمانينات والتسعينات"13، فقد شهدت هذه الرواية حضورا لفن الرسم، وفن الشعر، وفن الموسيقى.

وكانت النصوص الروائية " فوضى الحواس" و"عابر سرير" التي أصدرتها الكاتبة "أحلام مستغانمي" بعد "ذاكرة الجسد" "كلها نصوص تنقل من فيض إلى آخر، ومن رؤية لأخرى، في صياغة روائية لا تبتعد عن الرؤية التي بشرت بها الكاتبة منذ البداية، والتي بدت ملامحها الأولى في لغة روائية وجدت الشعر وإيقاعه سكناها المفضلة(...) لكأن الرواية تطرح هذه القضية بوصفها الوجه الآخر للإبداع الأدبي"14، فتنفتح الرواية عند أحلام مستغانمي على أكثر من وصف، فهي توظف صورا فنية ذهنية كانت مكونات أساسية في توجيه الأحداث السردية15، وبنائيتها وتطورها وتطويعها لوصف الفنون المختلفة كالشعر والموسيقى والرسم.

توظيف الفنون في رواية "الأسود يليق بك":

تسرد رواية "الأسود يليق بك" تفاصيل قصة حب بين شابة جزائرية تبلغ من العمر ست وعشرون سنة ورجل أعمال لبناني تجاوز سن الخمسين تعرفت به بعد هجرتها إلى سوريا، وهو البلد الذي احتضنها هي وأمها السورية الجنسية بعد اغتيال والدها وشقيقها على يد الجماعات الإرهابية في سنوات التسعينات في الجزائر، وتحكي الكاتبة "أحلام مستغانمي" بلغة موسيقية وشاعرية عالية المجهودات التي بذلتها الفتاة في سبيل تحقيق ذاتها عن طريق ممارسة هوايتها المفضلة وهي الموسيقى والغناء، وقد صادفت أحداثا كثيرة خاصة بعد تعرفها على "طلال" الذي كان يرى أن ارتداء "هالة الوافي" للأسود هو رمز لما يميزها عن غيرها من النساء، فأحبها حبا جنونيا وأراد أن يفرض سلطته عليها، فينشب الصراع بينهما لتنتهي العلاقة التي جمعتهما بنزع البطلة للأسود الذي كان رمزا للحب الذي جمعهما.

لقد انفتحت "مستغانمي" في هذه الرواية على أجناس أدبية أخرى، وكذلك فنون ومعارف متعددة، ولغات ولهجات ومحكيات، وكان ذلك من باب التجريب الفكري والجمالي/ الفني، فساهم ذلك في تموقعها كمبدعة في دائرة الكتابة الحداثية، وذلك من خلال تفاعل رواية "الأسود يليق بك" مع مختلف الأجناس والفنون والمعارف.

الشعر:

كثيرا ما يقترن السرد بالشعر في الرواية الحديثة والمعاصرة، فقد استثمرت الكاتبة قوة الشعر وجماليته من خلال توظيفها لنص شعري للشاعر "جلال الدين بن الرومي" وذلك للانتقال من مستوى إلى مستوى آخر من الحكي، كما أنه مكون جوهري في بناء السرد الروائي، وهذا ما يقرب الرواية من الخطاب الشعري:

"إنني مذ قطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح،
لذا ترى الناس رجالا ونساء يبكون لبكائي
فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله
إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضرم في قلبه هذه النار"16.

وعندما أقامت "هالة" حفلا موسيقيا في "باريس" افتتحته بإنشاد النشيد الوطني الجزائري قسما الذي كتبه الشاعر الجزائري "مفدي زكرياء"، وأنشده معها الجمهور الذي حضر الحفل:

"انطلق النشيد الوطني ووقفت القاعة تنشد:

قسما بالنازلات الماحقات والجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا فاشهدوا"17

الرسالة:

يتميز فن الرسالة بلغة البوح والاعتراف للمرسل إليه بكل بساطة، لذلك عده الدارسون فنا يكشف فيه المرسل أو المؤلف جوانب محددة من حياته الخاصة، وقد استفادت "مستغانمي" من هذا الفن في رواية "الأسود يليق بك"، كما أنها وفقت فيه إذ جعلته يتفاعل مع الوحدات السردية فثلاث رسائل كانت كافية لتأجيج نار الحب في قلب البطلة، فكانت أول رسالة أرسلها بطل الرواية "طلال" إليها هي مجرد بطاقة كتب عليها ثلاث كلمات "الأسود يليق بك"18 فكانت شبيهة بإعلان حب، وإشعار باقتراب زوبعة عشقية أحدثت ثورة في مشاعر وأحاسيس البطلة.

"وكتب لها على البطاقة الثانية "أملك كل الوقت".

وعلى الثالثة "احتف بورود الانتظار"19

فقد أراد أن يشعل شغفها بإبقاء هويته مجهولة وغامضة كي يثير فضولها أكثر فأكثر.

الموسيقى:

الموسيقى هي لغة تواصل بين شعوب العالم، إذ يمكنها أن تصل لأي شخص مهما اختلفت لغته أو جنسيته أو ثقافته، وهي من الفنون التي عرفتها الشعوب منذ القدم، ومن أسمى مهامها التعبير "عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية، وإيصال هذا التعبير إلى مجتمعات إنسانية أخرى ومحاورتها، وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها، وحضارتها الفنية"20، وقد تمظهرت الموسيقى بصورة جلية في رواية "الأسود يليق بك" من خلال أدواتها وآلاتها وآلياتها، بتنويعات في أساليب الصياغة السردية، فها هي الكاتبة تصور لنا لحظة وقوع البطل في حب البطلة فتقول:

"الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لموزار.

"سانتيانا" الذي قال "خلق الله العالم كي يؤلف بيتهوفن سمفونيته التاسعة"، ربما كان يعني أن الله خلق هذا العالم المبهر، كي لا نستطيع أمام عظمته إلا أن نتحول إلى كائنات موسيقية، تسبح بجلاله في تناغم مع الكون.

ما الانبهار إلا انخطاف موسيقي."21

وعندما وقعت البطلة في حب البطل "لا تدري ما الذي يحدث لها. موسيقى شبيهة بفالس تراقص روحها، انطلقت من مكان ما داخلها، وراحت تدور بها تدور بها وتفقدها القدرة على التفكير المنطقي.

نزلت من السيارة وكأنها راقصة باليه تنتعل خفين من الساتان، تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبحت لها أقدام"22.

وتصف الكاتبة الخطيب السابق لهالة بقولها:

"إن لقادر إيقاعا خاطئا. لم يكن سيء الصوت، وهذا أكثر إزعاجا. كان نشازا مع موسيقاها الداخلية، تلك التي ما كان يملك "أذنا" لسماعها.

سدى حاولت أن توفق بين إيقاعهما. كانا آلتين لا تصلحان لعزف سمفونية مشتركة. فكيف إذا لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما؟ كان قادر مزمارا تتعذر دوزنته مع قيثارتها. أثناء انشغالها بضبط الإيقاع، كان هو مشغولا بضبط النفس. منهمكا في سد كل ثقوب المزمار بمخاوفه، وتردده، وخجله.(...) أدركت أن الحب، قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين".23

كما صورت لنا البطلة يوم كانت تسجل ألبومها الغنائي، واعتذارها لمهندس الصوت ومطالبته بإعادة تسجيل أغنية كانت السبب في بكائها "ما كان جدها ليتصورها يوما واقفة خلف الميكروفون باكية، حتى وإن كانت تؤدي أكثر أغاني مروانة حزنا. قد يغفر لها الغناء، لكن لن يغفر لها البكاء، ففي مروانة، عن حياء، لا يبكي الناس إلا غناء. يأتون الحياة وهم يغنون(...) فالحزن في جموحه يغادر مآقيهم ليتحول في حناجرهم إلى مواويل(...) في الواقع هو يحول همه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنيه ليس همه... إنه يهين كل ما لا يغنيه"24، وهكذا استعادت "هالة" جأشها وغنت الأغنية التي غنتها في أربعين أبيها وهي أغنية "غناها قبلها عيسى الجرموني وأبوها وجدها ومغنو الأوراس جميعهم. (...) لقلة معرفتها باللهجة الشاوية، غنتها من دون أن تفهم تماما كلماتها(...) لعل مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أغنية تليق بحناجر أبنائها"25، وقد وثق المؤرخون تفاصيل قصة هذه الأغنية الحزينة التي توارثتها الأجيال في الأوراس.

يمكن الانتقام للموتى بالغناء ف"عندما قام الإرهابيون باغتيال الشاب حسني، وقطف زهرة صوته، ما توقعوا أن يصعد شقيقه إلى المنصة، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه، أربكهم أن يواجههم أعزل إلا من حنجرته (...) فالذين قتلوهم أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة(...) نحن هنا لنغني من أجل الجزائر"26.

أما طلال فهو يعشق الموسيقى الكلاسيكية فهو "يستمع لفيفالدي، 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. لكنه الليلة على موعد مع شريطها(...) استعد لسماعه بطقوس الموسيقى الكلاسيكية(...) لم يدرك وهي تغني إن كان مبتهجا أو حزينا(...) لكن موسيقاها علقت بسمعه كأغنية إيطالية ترددها دون أن تفهم كلماتها"27.

وهكذا مزجت الكاتبة الروائية بين الأصالة والمعاصرة بمفهومها الإيجابي، فقد انتقلت من "موزار" إلى "بيتهوفن" إلى "فيفالدي"، ثم انتقلت من "عيسى الجرموني" إلى "الشاب حسني"، فلغة الموسيقى ضرورية جدا في هذا العالم الذي لا يعرف سوى العنف والموت والحزن، فتكون الموسيقى الفضاء الرحب الذي يفر إليه الإنسان من أعباء الحياة اليومية.

لغة الصحافة والإعلام:

استثمرت الروائية لغة الصحافة والإعلام في رواية "الأسود يليق بك" والتي تتميز بالإيجاز والإقناع بالإضافة إلى الأسلوب البسيط، فقد وردت هذه اللغة في سياق تعبير الساردة عن قضية التي نقلتها الصحافة الجزائرية عن التلميذ المسكين ذي الاثني

عشر ربيعا الذي "اقترف جرم كتابة "أحبك" على ورقة، ووضعها على طاولة زميلة له في الصف. وما إن وقع الأستاذ على الورقة، حتى ألغى الدرس وأعلن حالة استنفار بحثا عن صاحب الرسالة. أمام إنكار الجميع أن يكونوا من كتبوها، راح يلعب دور شارلوك هولمز مدققا في أربعين نسخة لكلمة "أحبك" طلب من التلاميذ كتابتها وإحضارها إلى مكتبه لمقارنتها". وبعد العثور على الجاني عوقب أمام زملائه وطرد من المدرسة، وقد أثارت هذه القصة جدلا واسعا بين الأساتذة والمعلمين حينها.

اللغات المختلفة:

لقد نوعت الروائية القاموس اللغوي لشخصيات الرواية، فنصادف اللغة الفرنسية حينما استشهدت بقصة "سيرج غانسبور" في الثمانينيات عندما قال لزوجته النجمة "جين بيركين": "Je suis venu te dire que je m'en vais"28، فبكت جين وسجل بكاءها وأرفقه بالأغنية التي حملت عنوان "جئت أخبرك أنني راحل"، أما الإنجليزية فنجدها في قولها "I love you"29، بالإضافة إلى توظيفها للهجات العربية، فها هي إحدى صديقات "هالة" تتصل بها من الجزائر لتنقل إليها السلام من زميلة سابقة فتقول: "نصيرة تسلم عليك بزاف.. طلبت مني تليفونك واش نعطيهو لها؟ بالمناسبة.. قالت لي باللي مصطفى تزوج من أستاذة جات جديدة للمدرسة وطلب نقلهم للتدريس في باتنة"30.

لقد كانت مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السرد سببا في انفتاح الرواية على مختلف الأجناس الأدبية والفنون، فكان تفاعل عناصر البناء الفني لرواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي مع الخصائص الفنية للأجناس الأخرى سببا في إثرائها وغناها.

قائمة الهوامش:

1- ينظر: العلام عبد الرحيم وآخرون، "سؤال الحداثة في الرواية المغربية"، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص76.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص40.

3 - صبري حافظ، "أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية"، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996، ص147.

4 - ينظر: عبد الحميد عقار، "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب"، ط1، شركة النشر والتوزيع –المدارس- الدار البيضاء- 12 شارع الحسن الثاني، 1421-2000، ص 19-20-21.

5 - أحمد فرحات، "أصوات ثقافية في المغرب العربي"، ط1، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1984، ص87.

6 - إدريس بودية، "الرؤية والبنية في روايات في روايات الطاهر وطار"، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص 50-51.

7 - ينظر: بوجمعة بوشوشة، "سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية"، ط1، دار المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، 2003، ص11.

8 - الزاوي أمين، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 6 جانفي 2005، ص20.

9 - ينظر: إبراهيم سعدي، "تسعينات الجزائر كنص سردي"، د.ط.ت ، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث/ مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس، ص 143-145.

10 - العيد يمنى، "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب"، ط1، دار الآداب بيروت، 1998، ص43.

11 – شكري عزيز ماضي، "في نظرية الأدب"، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص.85

12 – سنقوقة علال، "المتخيل والسلطة"(في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص.242

13 – إدريس الخضراوي، "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2012، ص.244

14 – المرجع نفسه، ص246، .247

15 – ينظر: المرجع نفسه، ص.222

16 – أحلام مستغانمي، "الأسود يليق بك"، د.ط، نوفل، بيروت، لبنان، 2012، ص.41

17 – المصدر نفسه، ص.77

18 – المصدر نفسه، ص.38

19 – المصدر نفسه، ص.44

20 – بشير خلف، "الفنون لغة الوجدان"، د.ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص70.

21 – أحلام مستغانمي، "الأسود يليق بك"، مصدر سابق، ص.15

22 – المصدر نفسه، ص.38

23 – المصدر نفسه، ص22، .23

24 – المصدر نفسه، ص 28.

25 – المصدر نفسه، ص29.

26 – المصدر نفسه، ص77.

27 – المصدر نفسه، ص30، .31

28 – المصدر نفسه، ص.28

29 – المصدر نفسه، ص32.

30 – المصدر نفسه، ص24.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحلام مستغانمي، "الأسود يليق بك"، د.ط، نوفل ، لبنان، بيروت، 2012.
2- أحمد فريحات، "أصوات ثقافية في المغرب العربي"، ط1، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1984.
3- إبراهيم سعدي، "تسعينات الجزائر كنص سردي"، د.ط.ت، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث /مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس.
4- إدريس الخضراوي، "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، 2012.

5- أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 6 جانفي 2005.
6- بشير خلف، "الفنون لغة الوجدان"، د.ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
7- بوجمعة بوشوشة، "سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية"، ط1، دار المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، 2003.
8- سنقوقة علال، "المتخيل والسلطة"(في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
9- العيد يمنى، "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب"، ط1، دار الآداب، بيروت، 1998.
10 – العلام عبد الرحيم وآخرون، "سؤال الحداثة في الرواية المغربية"، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
11 – عبد الحميد عقار، "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب"، ط1، شركة النشر والتوزيع –المدارس– الدار البيضاء– 12 شارع الحسن الثاني، 1421-2000.
12 – صبري حافظ، "أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية"، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996.
13 – شكري عزيز ماضي، "في نظرية الأدب"، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986.

شعرية اللغة وجمالية الايقاع السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة

سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا

أ-كنزة محمدي (جامعة المدية-الجزائر)

ملخص:

ان المسألة وما فيها ان الرواية بطبيعتها الفسيفسائية فن ادبي يتداخل مع مختلف الفنون الأخرى (كالموسيقى، النحت، العمران، الرسم) بوصفها مادة حيوية قادرة على إعادة الانبعاث والتأقلم والدخول في مجازفة دلالية وأسلوبية وبنيوية وجمالية ..وهذه الخاصية تتضافر على مستوى تقنيات الخطاب المعروفة، فأصبحنا نرى أعمالا روائيّة من المنظور الذي يقر بعدم إزالة الحواجز فقط بين الأنواع الأدبيّة، بل تعمل أيضا على تفتيت النوع الأدبيّ من داخله، وقد زخرت رواية سرادق الحلم والفجيعة المختارة انموذجا بلغتها الشعرية وكذا طابعها الموسيقى مما زادها جمالا وروعة بتعددية لغتها التي جاءت بين فصحى، ولهجة عاميّة مما يصعب تعريفها تعريفا جامعا مانعا يغتني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية، والملحمية، تسرد أحداثا محاولة تمثيل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في الواقع .

الكلمات المفتاحية: شعرية السرد- الايقاع السردي- الرواية الجزائرية- تداخل الاجناس

Abstrect :

Novel is defiend as a literary art that interacts with various others like music, sculpture, urbanization and panting because it is considered as a vital material which is able to restore the life of literary art and break the barriers of the semantic, the selestic, the structural and even the aesthetic…This property combines with the level of speech techniques known. As a result, narrative work has turned into a perspective that recognizes the impossibllity of breaking only barriers between literary works tries to fragment and erode the literary genre from within. The selected novel is an example charactetised by musical nature, which was magnified by the pluralism of its language, its oscillates between classical and colloquial, which makes it difficult to define. This narrative text has become rich in popular proverbs, mythological and legendary aspects for the purpose of representing thr truth reversing human attitudes and embodying reality.

1- نبذة عن نظرية الأجناس الأدبية:

يثير الأدب مجموعة من القضايا النظرية والمنهجية في مفهومه، وفي إنشائه وفي مكوناته من عصر إلى عصر، ومن حضارة إلى حضارة أخرى لصلته بمعطيات عديدة تتفاعل بطرق مختلفة، فتؤدي في ثقافة بعينها إلى نشوء أجناس وأنواع أدبية معينة تكون مختلفة، أو منعدمة في ثقافات أخرى، ويقصد بالأجناس الأدبية تلك القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناسا أدبية تختلف في ما بينها لا على حساب مؤلفيها، أو عصورها، أو مكانها، أو لغاتها، لكن على حسب بنيتها الفنية وما تستلمه من طابع

عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية، أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظلّ الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اختلفت اللغات، والآداب، والصور التي ينتمي إليها.1

فالجنس الأدبي يبقى مفتوحا بانفتاح الممارسة النصية وتجددها " تستند إلى خصائص أجناسية معينة، غير إنها تعيد بناءها، بل خرقها ليكون هذا التداخل أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية جديدة".2

ففكرة الجنس المختلط، أو المزدوج كما يرى "محمد أمنصور" في كتابه "استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة" : "إنه حصيلة المواجهة بين نسقين من الأجناس، كاختلاط التراجيديا والكوميديا لينتج جنس التراجيكوميديا، عندما يحدث هناك فرقا مثلا في نهاية كل جنس، كأن تفرض التراجيديا موت البطل في النهاية لكن في هذه الحالة تكون سعيدة".3

فالنص الأدبي ذو خلفيات، ومكونات، ومرجعيات مختلفة، فيه ما يدل على اللغة وطرائق الكتابة، وما يحيل إلى منشئه وأيديولوجيته، وما يحيل على مكونات الآداب الأخرى، وما يحيل على معطيات المجتمع ومقومات الحضارة. هذا يعني أن " الجنس الأدبي لا يوجد بلا نصوص، كما أن النصوص لا توجد بلا جنس، كما أن النصوص لا توجد بلا جنس مندرج في منظومة الأجناس والعلاقة بينهما لا تكون إلا جدلية بحيث يفعل كل منهما في الأخر، لأن الأدب في النهاية أجناس ونصوص ليست لها قوالب متحجرة، ولا قوانين مسطرة، لكن لها ملامح بها تعرف الآداب، وأطوار على أسسها يجري النقاش في الحدود والعلامات، والمقومات التي تحدد في ضوئها الأجناس الأدبية".4

فالجنس الروائي شأن سائر الأجناس لا يتطور انطلاقا من نظام داخلي، وإنما وفق معطيات تاريخية يتفاعل معها من فكر، وحضارة، ورؤى دالة على سمات المجتمع الذي ينتمي إليه.

والرواية الجزائرية منذ ظهورها في أواسط السبعينيات على يد روائيين بارزين في الساحة الأدبية لعبت دورا هاما في نقل أفكار مجتمع بكامله، ونقلت كل ما يتعلق بالواقع الجزائري من ثورة اشتراكية، وتحولات سياسية، وثقافية، واجتماعية التي ساهمت في تغيير الخطاب الروائي، ويأتي اهتمام الروائيين في إطار بحثهم عن إمكانات جديدة للسرد، والروائي عز الدين جلاوجي واحد من هؤلاء الذين انفتحوا على التراث السردي الثقافي وفق منظور جديد يجعل روافد التراث المستدعاة في خدمة الرؤية الناظمة للعمل الروائي، لذلك جاءت روايته: **سرادق الحلم والفجيعة** مزيجا من المواضيع حتى وإن كانت في أصلها موضوعا واحدا تعددت فقط وجوه صياغته.

ملخص الرواية :

تمثل رواية سرادق الحلم والفجيعة أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي تتجاذبها قوتان عاتيتان، فهي بين أن تظل صامدة متشبثة بالمبادئ السامية، والقيم النبيلة التي هي جسر تعبر عليه لتحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة "**نون**"، وهي مدينة منفصلة عن عالم الإنسان حلّ بها الخراب والدمار، والانحلال والرذيلة إنها مدينة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين، وهي مع ذلك غاوية ليس لها هم سوى إشباع رغباتها، وغرائزها التي استأثر بجلها " الغراب" ومعاونه "نعل" ومن ورائهما آلهة الخفاء النسور، وهذا ما أغرى بالمدينة المومس جموع الثعالب، والفئران، والكلاب والدود، وكلهم من حثالة القوم، لكن السارد لم يظل وفيا للحبيبة نون فالموقف أكثر من إغراء من أن يدعه على ذلك من الوفاء، وفجأة تتعطل لديه حاسة الشم فلا تنبعث من الميولة أي روائح كريهة.

وتتبلد حاسة الذوق لدية وتصيح به الغيران: لا تخف اذهب فقد حلت عليك لعنتنا إلى الأبد ...اخرج منها فإنك رجيم وأن عليك اللعنة ليوم الدين، ويجرفه حب المدينة فينقلب على أصحابه زملاء الدرب والأوفياء المخلصين، "ذي العينين العسليتين "و "عسل النحل" و "نور الشمس" و "شذا الزهر" و"سنان الرمح" ويقرر القضاء عليهم، لكن الشيخ المجذوب يتمكن منه ويرده إلى رشده ثم يأمره بصناعة الفلك المنحني من الطوفان الذي سيغرق المدينة في غيبها ورذيلتها مترنحة بإعادة انتخاب الغراب حاكما لها، ملقية سلامها واستسلامها لسيدها وممتص دمها الأعظم، ويظل السارد منشغلا لسنين بجمع ألواح السفينة وينفتح المصير على الغيب المجهول وتتضارب الروايات بشأن الطوفان والفلك.

***

كتب عز الدين جلاوجي روايته سرادق الحلم والفجيعة بمدينة عين ولمان ولاية سطيف من ليلة 03-12-1999 م كما جاء في توقيعه أخر الرواية، ونشرها عام 2006م.

والمتأمل في هذه الأرقام يجد أنها تحمل مغزى معينا، فهل لها حقا وجود في التاريخ كما كتبه الكاتب، أم أنها أعداد رمزية فقط توحي عن رؤية ما؟ وبالتفصيل والتحديد السيميائي للأحداث يمثل العدد 30 نهاية الشهر، ويمثل الشهر 12 نهاية العام، وتمثل السنة 1999م نهاية القرن، وفي الساعة العاشرة ليلا فهي إشارة إلى العشرية السوداء بالجزائر التي تميزت بأحداثها المريبة الشنيعة وأهوالها الفجيعة، ويمثل التوقيع نهاية الرواية ، وهذه النهايات هي نهاية الحلم وانكشافه على الفجيعة.

2-سرادق الحلم والفجيعة وتفاعل النصوص الأخرى:

أ – التوظيف الأسطوري:

يمكن أن نقول أن رواية سرادق الحلم والفجيعة قد مثلت هذا الواقع الأسطوري بامتياز، ويجعل هذا التصور الفانتازي الرواية قريبة من الافتراض الفلسفي الذي وضعه الفلاسفة كمتخيلات عن الواقع، كما تقترب الرواية من المحكيات الفلسفية وتصورات الفلاسفة حول "المدن الفاضلة"، فعز الدين جلاوجي يقدم صورة فانتازية مخالفة، تصور مدينة ممسوخة، فضاء للقبح والاستغلال، والاستعباد يسوده الموت، والخراب، والدمار، والانحلال، والرذيلة.

إنها مدينة مومس تبيح نفسها لكل المارة والعابرين، فيكون هدفه تقديم صورة للمدينة تفرض ضرورة البحث عن حلول لتجاوزها، لأن الرواية كما يقول كونديرا: " ليست تحليلا للواقع، وإنما تحليلا للوجود الإنساني باعتباره حقلا للممكنات الإنسانية".5 لذلك فالأسطورة " وإن كانت سابقة للنصوص، وهي تظهر في النصوص كوسيلة من وسائل الاشتغال"6

نلتمس في الرواية مجموعة من الرموز الأسطورية منها:

البطل المأساوي:

تظهر مأساوية البطل في سرادق الحلم والفجيعة انطلاقا من الإهداء " ... إلى الغرباء في المدينة.." وكذلك من خلال النص التوحيدي الذي يفتح به روايته :

"...الهوى مركبي...والهدى مطلبي ..

فلا أنا أنزل عن مركبي...ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ من حقيقة الخبر بتمويه العبارة.."7

فنجد في هذا المقطع ما يحيل إلى التماهي مع شخصية أبي حيان التوحيدي، تلك الشخصية القلقة التي عاشت محنة المثقف وغربته، وتهميشه مما يسمح للرواية بتكوين صورة واحدة لغوية للمثقف، تتجاوز الزمان والمكان، فباستحضار نص أبي حيان التوحيدي ظهر على الرواية البناء الرمزي لتفعيل البطل المأساوي يستمد خصوصيته من التراث.

انسجاما مع روح الأسطورة الذي تتبناه الرواية، نسجل الحضور القوي للخطيئة واللعنة وهي مفاهيم مرتبطة بالميثولوجيا وفي إطار صراع القيم بين الخير والشر، والشاهد في هذه الرواية يجد أن نسق الشر قد انتصر بعد أن تمت إباحة المدينة، محاولا التمسك بقيم الخير التي لم يعد لها وجود في الواقع، وهو الذي يعمق أزمته ويمنح النص مأساويته" فالشاهد وهو يحاول القيام بمهمته الرسولية بعث الخير واستعادة ملامح المدينة السابقة، يسقط في المبولة... فيلطخه العفن والشر المستفحل في المدينة، فيمسخ وينقلب على قيمه ويصبح في صف فريق الشر، ويصبح من المدافعين عن هذه القيم المتعفنة{...} وقفز الشيخ المجذوب فوقي برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا وللماء مرر شديد، فأغدو تحت رجليه كالعهن يخرج مني عفن نتن.."8.

فالتمازج بين الواقعي والأسطوري هو الأمر الذي يجعل من هذا النص حقل تجريب بامتياز، استطاع الكاتب من خلاله الكشف عن واقع متعفن متأزم ليس بأسلوب تقريري مباشر، بل بكثير من الرموز والإيحاءات التي تستعين بها الأسطورة..، إن نصا مثل هذا يطرح بكثير من المشروعية سؤال تجنيسه، تضافر فيه الواقعي بالغرائبي، وتوسَل الكاتب بالجو الفانتازي والبناء الأسطوري، فهل ما قرأناه رواية، أم أنه أسطورة أم أنه شيء أخر تولد عنهما؟

فالرواية شأنها شأن الأسطورة وهذا يتجلى انطلاقا من عنوانها الذي يختصر معناها العام، المنبني على ثنائية كبرى وهي: **الحلم والفجيعة، أو** ثنائية الموت والحياة، وتتولد عنها العديد من الثنائيات الضدية (الخير/الشر، القبح/الجمال، النور/ الظلام، ..) فالفجيعة مرتبطة زمنيا بالوضع المأساوي الذي ألت إليه المدينة في الحاضر(الزمن المتعفن وأبطاله الغراب، الفئران، والثعالب، والنسور، ونعل..إذ نلاحظ أن الكاتب استعار لها أسماء مقززة وصفات قبيحة والتي تمثل صفات الخبث، والخيانة، والتخريب، والفساد.

أما الحلم فهو يحيل إلى ماهو مفتقد من حب، ونقاء، وصفاء، ونظام..جاء في مقطع من الرواية مناجيا حبيبته **نون** والتي هذه القيم "...يا طعم الطفولة والحلم والليمون"9 وفي البحث عن ماضي المدينة الجميل يقول:" كانت واحة من النخيل شماريخها ذهب إبريز، ورطبها درر مكنون، بها أطيار خضر، وسواقي حمر، وماء غمر، وعشب زهر...الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان"10

هنا يبحث الشاهد عن القيم المفتقدة في جو أسطوري مفعم بالحلم.

ب- التوظيف الشعري واثره الايقاعي على بنية السرد:

وهذا الجانب الذي يرتكز عليه البحث ومما سبق ذكره يؤشر إلى أن الرواية ليست جنسا صافيا، ولعل هذه الخاصية هي التي تزيد في صعوبة دراستها واستعصائها على أقلام النقاد، مفهوم الشعرية في الرواية مختلف الطبع غن مفهومها في أي لون اخر

من الوان الادب ، فنقاد الرواية، وأساطين النظرية السردية، يقصدون بشعلرية الرواية مافيها من الصياغة الادبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر ، او مجموعة اخبار تروى الى عمل ادبي يخضـــع لقوانين بطرائق ترتيب الحوادث، بيد أن اللغة في الرواية يجوز ان تتقاطع مع اللغة الشعرية ، فيكون النص ذا طبيعة الشعرية الروائية تقترب من الكلام المنظوم ، بما يتفق عنه من لغة ذات تكثيف مجازي واستعاري فضـلا عن توخي السـلاسـل الايقاعية في السـرد، وتظيف النغمة والنبرة، وهذا ضـرب من الاداء اللغوي يندر وجوده في غير كتابات المتمكنين من صنعة الرواية11.

فحين نقرأ رواية سـرادق الحلم والفجيعة نجد أنفسـنا نسـبح بين الشـعر والنثر، ذلك أن عز الدين جلاوجي راح يجرب كتابته بحس روائي واع، وبإيمان جازم أن الكتابة في حقيقتها خرق، "وأن قوة الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقييد بنموذج، أو مثل".12

ولأجل ذلك جاءت روايته سرادق الحلم والفجيعة معبرة عن تجربة متحلية بلذة تجريبية، تجاوزت الرواية النمطية إلى رواية مبتكرة على تقنيات جديدة، منفتحة على أجناســيات أخرى خرجت عن تقاليد نوعها ونتاج عصـــرها، وبيئتها، ناهيك عن طابع الشعرية الذي يلف الرواية لغة وسردا.

ولعل هذه الصـبغة التي اصـطبغت بها الرواية هي في واقع الأمر مسـتوحاة من إيمان كاتبها "بأن الرواية هي ذلك الجنس الأدبي الذي يحدد إمكاناته الموضوعاتية، والتركيبية، والأسلوبية،...ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة، إن أي بناء تقدمه الرواية الجديدة يظل مؤقتا تتجاوزه إلى بناء آخر". 13

جاء في مقطع بداية الرواية:

"الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا و المدينة

ثكلت الهوى...ثكلت السفينة

لا ورد ينمو هاهنا...لا قمر...لا حبيبة

لا دفئ في القلب الحزين....

لا ولا شوق ...ولا غيث...ولا حلم أمين

لا حب ببلسم من حبة القلب الأنين..

وحدي أنا والظلام....

و جدران تهاوت على القلب المعنّى

وغبار تثاءب يغتال من جواري السلام...

وحدي أنا والمدينة...14

نجد هذه المقاطع طافحة بالشعرية، فالقارئ لهذه المقتطفات يجد نفسه يسبح في عالم شعري، مما تحدثه الكلمات من الشعرية، والروح المنفعلة، والنفس التواقة إلى الإبحار في موسيقى العروض، فالروائي اعتنى عناية كبيرة بتراكيب الكلمات، وذلك " بتحرير الكلمة العادية باللغة غير العقلانية والتي تولد تأثيرا غير مألوف".15

وبذلك حقق الروائي انزياحا لغويا أخرج فيه اللغة عن كونها لغة روائية محضة إلى لغة منفتحة على جنس أدبي أخر يسمى الشعر؛ أي لغة شعرية تتوسل المجاز والرموز سبيلا لتحقيق شعريتها وايقاعا موسيقيا خاصا.

وجاء في بداية الرواية استهلال بمقطع من ملامح سردية عربية/ تراثية لابي حيان التوحيدي لتحيل الرواية الى تشكل وعي نظري بالسرد والفنون السردية لدى ابي حيان التوحيدي التي تستدغي طقوس المؤانسة فيقول: "...الهوى مركبي...والهدى مطلبي ..

فلا أنا أنزل عن مركبي...ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ من حقيقة الخبر بتمويه العبارة16

فيقف هذا النص عند خصائص (خصائص النادرة) كما جاء في كتاب فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع17، على ان خصائص النادرة تتمثل فيما يلي:

-اللحن في لغتها لانها تنتمي الى الموروث الشفهي/الشعبي.

-حسن مقطعها، بمعنى افتتاحها بخاتمة غير متوقعة وبدايه غير متوقعة تكون مكمن قوتها.

-قصر متنها وكثافته.

-حرارة خبرها وتميزه بالملاحة والجودة

والايقاع: فشيء يعني عند فورستر السلالة في السرد، واستعمال العبارة القصيرة، والتعبير الموسيقي، مثلما نجد افي القسم الموسوم بعنوان (سوان) في رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست18، علاوة على ماسبق وجدنا رواية سرداق الحلم والفجيعة تزخر بالإيقاع السردي فإن الامتداد والتفتح اللذين يمثلان الطلاقة الإيقاعيه في نص الرواية يوحي الى تحرر الاصوات والانغام التي تتكون منها السمفونية

ج- توظيف الخرافة والحكايات الشعبية:

لقد أثبت جلاوجي فعلا من خلال هذه الرواية قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويبها بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه، فمن قس ابن ساعدة الإيادي إلى عبارات النص القرآني إلى الأقوال المأثورة، إلى أخرى من ألف ليلة وليلة إلى كليلة ودمنة، وقصص الأنبياء والمرسلين، حيث استحضر قصص يوسف، وموسى، ونوح عليهم السلام، ولعل الغرض من ذلك تكثيف السرد، وإحلال دلالات عميقة في جسد النص، وجعل الرواية أفقا لتقاطع الملفوظات المتباينة.

يستفيد السرد من القوة الخيالية لخرافات عديدة تكشف مكبوت الشعب وتبوح بجرحه السري، ولا شك أن خرافة (العجائز والقمر) تعتبر من أبدع ما استلهمه الكاتب، فقد ضمنها مقاصد ملتحمة بالبناء العضوي للرواية مستثمرا ما تبوح به من تأويل وتفسير سواد القمر، هل هو سبب كذا أم كذا، "قالوا أن ذلك السواد أثار السحابة السوداء التي أرادت أن تغتاله، قفز منها بعد أن كان يلفظ أنفاسها، ولكنها وان انهزمت فقد تركت أثارها عليه"19

وكذا ما يحتمله تعدد الروايات ومن ذلك إنزال العجائز للقمر في قصعة مملوءة بالماء، واللافت أن السرد يدرج مشهدا من قصة يوسف القرآنية في الخرافة ضمن تأويل يزعم بأن المدينة عشقت القمر " وقالوا أن القمر عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تم له ذلك راودها عن نفسها، اقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم بها وقر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل، وشهد شاهد من أهلها ...20

وهذا ما يؤكد على أن عز الدين جلاوجي قد نهل من الثقافة القرآنية ودسها ضمن الكثير من الأشكال والصيغ والأنماط الشعبية، ومن توظيف النصوص الشعبية اعتمد جملة من العناوين التي تدل كلها على التشبع والافتتان بالسرود الشعبية مما دفعه إلى استعمالها أسلوبا ومن ذلك : (حي ابن يقظان في الصفحة 25، القارح ابن التالف والفاني ابن عقلان ص45، العجائز والقمر ص52) وهذا ما يعطي للرواية الجزائرية 21 خصوصيتها المنفتحة على كم كبير من الأجناس والأنواع الأدبية. اضافة الى توظيف الأمثال التي شكلت رافدا آخر من الروافد التي بنيت عليها الرواية، وقد شملت: الأمثال العربيّة الفصيحة، والأمثال العاميّة الشعبيّة، إذ استطاع جلاوجي السيطرة على لغة النّص، فنرى تنوّعا وتعددا لغويا يتناسب والتنوّع الاجتماعي، والثقافي، واللهجي في خطاب الشخصيّات المتنوّعة بدورها فكرا ولغة وثقافة.

د- توظيف المسرح:

الانفتاح على المسرح في سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي يتجلى في حضور المشاهد الحوارية والديكور، وبأوضاع الشخصية وحركاتها وانفعالاتها، وهو ما يسمى بالوصف المصاحب، ويتجلى ذلك خصوصا في حوارات الشاهد مع المجذوب الذي يحتمي به "جئت من أجل أن أشكو إليه من المدينة المومس، ثم نسيت ذلك وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره"

وكذلك في توظيف تقنية أسماء الشخصيات : الكابوس الجميل/ الخطبة العصماء/ حي ابن يقظان/ ابن غفلان/ سوحب/.. هذه أسماء الشخوص التي تعكس موهبته المسرحية التي أخذت من اهتماماته الثقافية حيزا كبيرا أثمر عدة كتب في نقد المسرح، وفي إنتاج نصوص مسرحية عالية الجودة، فهو في هذه اللوحات الفنية الأدبية يستعمل حوارات توقظ الذهن، وتدعو إلى النظر العميق يقول في إحدى المقاطع من الرواية في رحاب الصخرة " كان المجذوب يجلس ممسكا بعصاه رافعا رأسه يتأمل السماء، ذكر الأولون أنهم لا يعرفون متى جاء إلى هذا المكان ولماذا ترك المدينة، وصعد إلى هذه القمة ولا لماذا اختار هذه الصخرة بالذات دون غيرها من الصخور؟ ولماذا هو يقضي معظم أوقاته صامتا يمسك عصاه بيمناه مرة و بيسراه مرة أخرى، وبكلتيهما مرات، ولكن لماذا يرنو بصره إلى السماء أبدا " 22

ت- التوظيف القرآني:

بالنسبة إلى توظيف القرآن نلاحظ الحضور الكبير سواء على مستوى استدعاء قصص الأنبياء، أو اقتباس اللغة القرآنية، جاء في مقطع من الرواية: " وأذن فيهم مؤذن الغراب، فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق...عميق...من تحت الأرصفة...من

عمق البالوعات..من طمي المبولة البوالة {...} وما كاد يعلو فوق فوق، حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا أذانهم سمعا...إنصاتا...طاعة..كأنهم في حضرة اله جبار... قهار...دمار...مكار23

فنلاحظ من هذا التوظيف أن الكاتب يحاول تكسير الحواجز بين اللغة القرآنية واللغة العادية، كل ذلك انسجاما مع إستراتيجية التداخل التي تنهجها الرواية التي تكسر الحدود بين اللغات بهدف جعل اللغة تعبر عن دينونة الإنسان.24

أما جهة المضمون، فإن الرواية تستثمر قصّة الطوفان، وقصّة السامري؛ قصّة الطوفان في استشراف المستقبل، ذلك أن الغرباء/ الأنبياء، ما زالوا يصنعون ويعدّون سفينتهم لأنهم يستشعرون الطوفان....

وأما قصّة السامري، فإنها تستثمر في بيان كيفية تشكل القبح الذي تعيشه المدينة المومس، فالآلهة التي يعبدها الناس هي من صنع أيديهم، تماما كما فعل السامري:

"ما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا... إلها

جسدا له أنين...نعيق...

قال أحدهم

لن نبرح عليه عاكفين"

وإذا كان أن اتفق عاشقو المدينة المومس على صنع إلههم، فإن الغرباء الذين يملكون الحقيقة، أو أسئلتها لا بدّ لهم من مرجع يطمئنون إليه، وهكذا نرى البطل يقصد الشيخ، الذي يمثل اغترابا أبديا عن عشاق المدينة المومس، ولدى هذا الشيخ يجد الوصفة التي يستطيع بها الغرباء الانتصار على انقلاب المعايير، وتحكم الآلهة المصنوعة بمصائرهم، وهنا نجد النصيحة التي لا بدّ أن يُعمل بها لإنقاذ المدينة، أو لإنقاذ الغرباء من إغراء المدينة المومس:

" تريد أن تبلغ مجمع البحرين.. وقلبك معلّق بالحوت، ولبّك عاشق للعجل... عد اذبح العجل، واحي الحوت... دون ذلك فلن تستطيع معي صبرا"

وفي هذا نجد تكثيفا واستنطاقا لقصّة البحث عن المعرفة، معرفة موسى مع سيدنا الخضر، من هو أعلم منه، ومعرفة الغريب في زماننا للحقيقة، أو باب الخلاص.

وهنا يأخذ الشيخ الذي يقصده البطل مكان الرجل الصالح الذي يقصده موسى ليتعلم منه، وإذا كانت نصيحة الرجل الصالح لموسى أن لا يسأل عن شيء، فإن نصيحة الشيخ للبطل أن يقتل العجل ويحي الحوت، وفي هذا التوظيف إشارة إلى رؤية الرواية، ذلك أنها رواية بحث عن خلاص، ولا يتم إلا إذا استطاع طالبه أن يحسم أمره في وجهة واحدة، ويجعل قلبه معلقا بما يريد وحسب، فإن أراد الخلاص ومعرفة طريقه، فعليه أن يقتل العجل رمز الآلهة التي نصنعها فتحكم مصائرنا فيما بعد، وفضلا عن هذه الرمزيّة، فإنه يأخذ قيمة دلالية أخرى، من خلال إشارته إلى توافه الأمور في الحياة، وتعلق الإنسان بها، ويمكن أن نمثل عليها بالمنصب أو الجاه وما يشبه ذلك، وقتل العجل يعني قتل التعلّق بتوافه الحياة التي جعلت طالبيها يصنعون إلها كما يريدون، على أن لا تكلّفهم عبادته شيئا.

.....

ينقسم العالم في هذه الرواية قسمين: عالم الخير وعالم الشر، وإذا كان عالم الخير هو عالم المغتربين في الزمن الذي يسيطر فيه الغربان والفئران، وإذا كان لهذا العالم قرآنه وكتابه المقدس، فإن لعالم الشر والمدينة المومس قرآنهما، وكتابهما المقدس. والكتاب المقدس الذي تتكئ عليه المدينة المومس هو إعادة إنتاج للكتاب المقدس الأصل، فكما أعيد إنتاج الإله ليكون" عجلا جسدا" سيعاد إنتاج المعرفة التي تتفرع عن هذا الإله، وهنا يعاد إنتاج قصة الخلق كما في الفصل المعنون بـ " الهبوط" وكما في قلب مفهوم المسخ، إذ الأصل أن الذي يمسخ الإنسان، أما أن تمسخ الشياطين أناسا، فإن ذلك يشكّل إنعاما في تشويه المدينة المومس من الزاوية التي يقف فيها البطل.

تستدعي الرواية قصص الأنبياء وأقوامهم، منها قصة نوح والطوفان، إذ أنبأه المجذوب بحلول الطوفان ودعاه إلى صنع الفلك، هذا الاستدعاء الذي يفيد تقنية بنائية تسهم في التشخيص البليغ لبعض المواقف والأحداث التي جاءت في مقطع من الرواية:

" ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس، ولم يصلوا إلى نتيجة بعد ...وهل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟

.وهل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة..أو ربما لم يحدث طوفان أصلا ولم تمخر السفينة عباب البحر '25

ففعل الطوفان كحدث حاسم يؤكد يأس وعجز الشاهد، وفقدانه الأمل وانهيار أحلامه الكبرى في التغيير بعد أن انهارت كل القيم، فيمثل الطوفان اللعنة التي ننتظرها أمام الانهيارات المتواصلة التي يعيشها راهننا اليوم.

كما توظف الرواية حكايات الأولياء الصالحين ومحكي الكرامات والذي يرتبط في الرواية بشخصية المجذوب يقول" و استوى الشيخ أمامي بشرا، إنسا سويا ...انه الشيخ المجذوب...لا انه الشيخ مولانا...بل المجذوب...بل مولانا..لقد تشابها علي 26".....

خاتمة:

– إن رواية سرادق الحلم والفجيعة رواية منفتحة تستلهم من مناهل متناغمة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى، ويبدو واضحا أن النص الروائي لدى جلاوجي منشغل على التداخل بين مزيج من الأنواع الأدبية، والثقافة القرآنية، الأمر الذي تشهده الروايات الجزائرية المعاصرة مع الأنواع الأخرى. هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ ويحد من نقاء الشكل الروائي و معياريته ويعطي للرواية الجزائرية خصوصيتها.

– إن انفتاح الرواية الجزائرية بصفة عامة، والجلاوجية بصفة خاصة على الأجناس الأخرى وانصهارها، يثبت تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس وسقوط الحواجز بينها، كما يثبت أيضا ليونة الرواية ومرونتها وقدرتها الكبيرة على احتواء كل الأجناس دون طمس لهويتها، أو التنازل عن أصالتها.

– تكمن أصالة أي نص روائي في خروجه عن المألوف وتجاوزه الأشكال السائدة، وذلك مصحوب بوعي ناضج لأدوات الكتابة الروائية الجديدة، وهذا إجابة عن الأسئلة المطروحة في بداية العرض لهذا المقال، كالقدرة على توظيف تقنيات السرد

الحديثة، والانفتاح على النصوص حوارا ومساءلة، بحثا منه على تأسيس رؤية فنية أصيلة لا تكتفي برصد حيثيات الراهن بقدر ما تسعى ببعث قضايا وإشكالات الماضي في قالب فني أساسه القلب والخرق.

– تكســـير الحدود بين اللغة العادية واللغة القرآنية وهذا من خلال قدرة الكاتب على المزج بين اللغتين، الأمر الذي يوحي عن ثقافة واسعة للكاتب في توظيف المحكيات.

– عملت الرواية على دمج الإيديولوجي بالجمالي والواقعي بالمتخيل، التاريخي بالفني مؤســـســـة على رؤية تركيبية بين الواقع المعيش، والواقع المتمثل المتخيل، بين المقدس والمدنس، بين الماضي الحاضر لتنصهر كل تلك الثنائيات ضمن رؤية فنية وهذا ما اعطى الرواية طابعا ايقاعيا سرديا من خلال تعدد مستويات لغتها وانصهارها

قائمة الهوامش:

1-- عبد العزيز شوق، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1992م، ص25.

2 خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص190.

3محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م، ص.23

4 ينظر: الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004م، ص117

5 نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص161

6-P. Bernnel. Mythocritique. 1992. P61 .

7 –عز الدين جلاوجي، رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2015م، ص07

8 – المصدر نفسه، ص124

9 –الرواية ، ص.26

10المصدر نفسه، ص 33.

11 –ينظر ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم، ريبروت، ط1، 2010م، ص.255

12كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث، جوان 1994م، ص127

13 – المرجع نفسه، ص.127

14 الرواية، ص 10.

15 –نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000م، ص.106

16الرواية، ص07

17 –ينظر: مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع، اشراف واتنسيق وتقديم: اليامين بن تومي، الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والانسانية، دار الامان، الرباط، 2014م، ص243

18 –ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص.45

19 –الرواية، ص50.

20 – المصدر نفسه، ص50

21–المصدر نفسه، ص 20.

22–الرواية ، ص .46

23-المصدر نفسه، ص 13.

24-محمد الدغمومي، الرواية العربية وثقافة مابعد الحداثة، ضـــمن الرواية العربية في نهاية القرن، رؤى ومســـارات، أعمال ندوة 25-26-27، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات الرباط، سبتمبر 2003م، ص228.

25 - الرواية ص09.

26 -المصدر نفسه ، ص 78.

قائمة المصادر والمراجع:

1- عبد العزيز شوق، الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1992م

2-خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م

3-محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006م

4- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004م

5-نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م

6-P. Bernnel. Mythocritique. 1992. P61 .

7- عز الدين جلاوجي، رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2015م، ص.07

8 - كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث، جوان 1994م،

9-نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000م، ص.106

10- محمد الدغمومي، الرواية العربية وثقافة مابعد الحداثة، ضـــمن الرواية العربية في نهاية القرن، رؤى ومســـارات، أعمال ندوة 25-26-27، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات الرباط، سبتمبر 2003م،.

11-ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم، ريبروت، ط1، 2010م

12- مجموعة مؤلفين، فلسـفة السـرد المنطلقات والمشـاريع، اشـراف واتنسـيق وتقديم: اليامين بن تومي، الشـبكة المغاربية للدراسـات الفلسـفية والانسانية، دار الامان، الرباط، 2014م.

في حضور فن الموسيقى المنجز الروائي المغاربي –ذاكرة الجسد –أنموذجا

ليلى بوزيدي/ إشراف: د. ليلى مهدان (جامعة خميس مليانة–الجزائر)

ملخص:

شهدت الرواية العربية عموماً و المغاربية على وجه الخصوص جملة من المراحل و المحطات ،رافقتها مجموعة من المتغيرات في كل طور من أطوار انتقاليتها ،مع وثبات إبداعية ملحوظة ،و ارتقاء ما أنفك الأديب يترصد سبله سواء على مستوى البنية السردية أو على مستوى الرؤيا الفنية الإبداعية .مستفيدة في ذلك من الثقافات الشعبية المغاربية و من الواقع المعاش على حد سواء ،مما جعلها مرتعا للفنون و مستقطب لها منها الموسيقى –على سبيل الذكر لا الحصر–هذه التي كان لها القسط الأوفر من المنجز الروائي المغاربي نظرا لما تزخر به من جماليات فنية و أبعاد إيحائية.

الكلمات المفتاحية: فن الموسيقى–الرواية المغاربية–"ذاكرة الجسد"

The arabic novel in general and the Maghreb in particular witnessed a number of stages and stages accompanied by a series of variables in each stage of its transition.with remarkable creative persistence.and the rise of your nose .the writer is watching his ways both on the level of narrative structure and the level of creative artistic vision .taking advantage of booth the popular culture of the Maghreb and the reality of the pension alike.wich has become a hotbed of art and polarized music .including-but not limited to –this was the most expensive of the accomplished novelist Maghreb because of its rich artistic aesthetics and dimensions suggestive.

توطئة:

تُعد الرواية من ضمن الأجناس الأدبية التي لقيت رواجاً كبيراً و عناية خاصة من قبل الأدباء العرب فبعد أن كان ميولهم مقتصرا عل الشعر و لفترة طويلة من الزمن ،استطاعت هذه الأخيرة أن تستقطب الكتاب و القراء على حد سواء ومن هنا تصدرت "هذه العجائبية... هذا العالم السحريّ الجميل ؛بلغتها ،و شخصيّاتها، وأزمانها ، و أحيازها، وأحداثها و ما يعتَوِر كلّ ذلك من خصيب الخيال ،و بديع الجمال"(1) و تمكنت من فرض نفسها بقوة على الساحة الأدبية و إن " كانت فقدت شيئاً كثيرا من منزلتها التقليدية ،التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر ؛فإنها استطاعت أن تغير من جلدها ،و تتنكر للرواية التقليدية ،و تحاول أن تبني نفسها بناءا جديدا و ذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها لا يمكن أن تستمر ،بشكلها التقليدي المألوف ،في الازدهار"(2)،و لم تمنع تلك الجذور و البدايات الأولى للرواية من اعتبارها: "جنساً أدبياً معاصراً بكل ما لهذا التعبير من معنى ،ذلك لأن تلك الإنجازات العظيمة التي حققتها البشرية خلال مسيرتها ،و على جميع الصُّعد، قد تمت إبان هذه الحقب المتزامنة ،و المتلاحقة ،ثم لأن هذا الفن الأدبي الجميل الفريد في تناوله لقضايا الإنسان و مصاعبه الحياتية ،كونه قد حاول أن يقربنا من تاريخنا الاجتماعي و يجعلنا على مسافة قريبة من خصوصياتنا النفسية"(3). استطاع أن يُكسب الإبداع و الأدب العربي ثراءاً فنياً في فترة جد وجيزة ومقتضبة ،كان للأدب المغاربي قسط لبأس به في هذا الإسهام و التطور الذي حصّله، بعد أن كان في وقت مضى غامضاً و يتحاشى موضوعاته الدارسون و

يهابه كثيرون لاعتبارات مختلفة كنشأته المضطربة و قلة مصادره و صعوبة الاهتداء إلى تلك القلة، إضافة إلى اعتباره ذو مستوى محدود ورونق أدبي و حيوية فكرية لا تتواجد إلا في نصوص محدودة في فترات مختلفة ،مع ذلك فإن هناك كثيرا مما هو جدير بالدراسة و البحث في مختلف مراحل المسيرة التي قطعها أدب المغرب العربي(4)و قد "برهن أدباء المغرب العربي على ولائهم العام حضاريا كما عكسوا طبيعة الانتماء الواحد و الهم الواحد و المصير"(5)المشترك بناءاً على حاجة الشعب و ظروفه و الأوضاع التي كان يحياها ، فجاء هذا الأدب لسان ناطق بحالهم ف إقليمية هذا الأدب ظهرت انطلاقا من أن لكل شعب من الشعوب شخصيته المستقلة بذاتها والمتحكمة في إنتاجه و التي تميزه عن غيره من الشعوب الأخرى .

ساهم هذا التقسيم الإقليمي في نشوء أدب له سمات خاصة و هوية خاصة "انفتح عليه كُتاب السرد المغاربة انفتاحاً كبيراً جداً هو بحاجة إلى موجة نقدية كاملة لإمكانية فحصه و قراءته، ووضعه في المكان الذي يستحق تحت سماء السرود العربية الحديثة"(6)،الأمر الذي منح هذا الجنس الأدبي منزلة و فرادة ميزته عن سائر الآداب المنتشرة في الأقطار العربية عكست لنا البيئة التي انبثق منها و المحيط الذي نشأ فيه.

إذا كانت الرواية المغاربية قد حققت النجاح الذي تبوأته في الآونة الأخيرة ،فإنه لأمر حققته نتيجة انفتاحها على موضوعات متنوعة و فنون مختلفة "فقد وصلت بعض الأعمال الأدبية إلى حالة التماهي مع الفن أو الفنون الأخرى ،ودون أن يفقد الجنس الأدبي أو الفني خصائصه الفنية"(7) و من ضمنها الرواية، و ذلك لأنّ "فن ما بعد الحداثة يفضل الحسي على النصي أو الأدبي ،أي أنه يؤثر الموسيقى، و الرقص، و الرسم ،و النحت، و فن العمارة، على الرواية"(8)،فلجأت هذه الأخيرة إلى الفنون من أجل استقطاب القراء و الظفر بإعجابهم حتى تخرجهم من فضاء الكلمة و القاموس اللغوي لها إلى فضاء الإبداع و الفن و مجالاته الرحبة و هذا لا يخرج عن "نطاق تراسل الفنون و توظيف تقنياتها"(9)و ذلك لأن انجذاب فن إلى فن آخر وحضوره فيه ما هو إلا وسيلة يعتمدها الأديب مع شيء من الدقة و الفطنة لأن " حضور فن في فن آخر هو حضور تقنية أو عدد من التقنيات في جهاز تقني مختلف يسعى إلى تكييف نفسه ،بدرجة ما لاحتضان ما يكثف من فاعليته بمنطق يختلف عن منطقه"(10).أي تبقى لكل جنس خصوصيته التي تميزه عن الآخر بحيث لا نزيح عنه تلك السمات المميزة له التي تفقده وجوده في حضور فن آخر، ثم "إن فكرة العلاقة بين الفنون و تراسلها ،أو تداخل الأجناس الأدبية ليس وليد عصرنا الراهن ،فمنذ أن وُجدت الفنون قامت هذه العلاقة ،و أن هناك صلة ما بين الفنون المختلفة الأدبية و الفنية مع بعضها البعض، و قد أشار أرسطو –قديما–إلى وجود علاقة بين الشعر و التصوير"(11)لأن الفنون في مجملها تقع تحت مظلة واحدة وهي مظلة و الإبداع فالفنون الإنسانية جميعها هي "فنون تجميع العناصر لإيجاد تكوين جديد .و دور الفنان لا يعدو أن يكون أداة لتنظيم هذه العناصر وفقا لنمط أو منهج معبرا عن ميوله و أحاسيسه و الطبيعة هي المنبع الروحي لقواعد التكوين في الفنون ،و الطبيعة قد تكون ممثلة في جسم الإنسان و عاداته و غرائزه"(12)،و عليه فإن الفن هو أصدق تعبير عن الإنسان و عن الحالة النفسية له و لو رجعنا و نقبنا في" الأصل الاشتقاقي ، و المقاربة اللغوية لكلمة "الفن" (techne باليونانية) ،فلم يكن لفظ "الفن" عند اليونانيين مثلا ،قاصرا على الشعر، و النحت، و الموسيقى، و الغناء و غيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية ،كالتجارة ،و الحدادة و البناء، و غيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي"(13)،و بناءاً على هذا عُد الفن نشاط إنساني ضروري و مُلح في الحياة البشرية" تفرضه ضرورات غريزية في النفس البشرية ،ووسيلة أساسية للتعبير و التواصل بين البشر في إطار الظاهرة الاجتماعية ،و يتجاوز –باعتباره أداة تعبير–كونه أداة فردية تعبر عن صاحبها ليصبح تعبيراً عن حالة عامة ،أو ثقافة مجموع في زمان و مكان معينين كما يؤكد حاجة الإنسان للفن احتياجا أساسيا بحكم تكوينه الطبيعي ..يحتاج له كمبدع و متلق"(14) .

الفن هو رسالة يبعث بها المبدع إلى المتلقي المحب للجمال و المتعلق به "إن الفن هو نتاج الحساسية المرهفة التي يتمتع بها بعض من أبناء البشر، و يحمل بعداً ذاتياً في إطار لغته الموضوعية العامة التي يفهمها أو يستجيب إليها البشر"(15)،و كما يقول علماء الجمال "الجمال الطبيعي شيء جميل و لكن الجمال الفني تصوير جميل لشيء"(16) ، فالفن إذن قراءة للوجود المعرفي للإنسان في مستواه الإنجذابي و هو يؤدي إلى تباين الحقائق الشعورية و الوجودية و المعرفية لذات الإنسان المفردة و الجماعية(17)،و إن كان يتصل بالعام الباطن للإنسان و بحياته الشعورية .

" لم يكن الفن في يوم من الأيام مظهرا من مظاهر الحياة العقلية ، بل كان و لا يزال مظهرا من مظاهر الحياة الشعورية النفسية ،و خلقا ذاتيا ينبض بالحياة و يكشف عن إحساس الفرد و يجمع بين الدقة في التفكير و الجمال في التعبير"(18)،ومن بين هذه الفنون التي شاع استعمالها في الرواية المغاربية نلفي "الموسيقى".

الموسيقى:

تعد الموسيقى من أجمل الفنون وأقدمها " عهدا في تاريخ الإنسان ، ولا يُعلم أصلها بوجه التحقيق على حد سائر الأمور الأخرى ،و قد أدجنت سماؤها و تنكرت معالمها أحقابا متطاولة لعجز الأقدمين عن استقراء حقائقها ،و غفلتهم عن إدراك دقائقها ،أو معرفة أسماء الذين اكتشفوا بادئ ذي بدء الأصوات الجميلة ممن احتبلتهم حبول الردى ،و لذلك فقد عُزي إلى آلهتهم –رجماً بالظن –الفضل في إيصال هذا الفن إلى النوع الإنساني "(19)

ولأمر الذي لا تخالطه شبهة هو أن الموسيقى في بداية عهدها كانت مقصورة على الصوت الطبيعي الصادر عن الإنسان أو عن الطبيعة إلى أن تنبه الإنسان بذكائه إلى اختراع الآلة و ذلك بعد سماعه صفير الهواء المتولج في الثقوب ،فاستعمل أنابيب القصب للنفخ .و أوتار القسي للعزف و من هنا كانت أقدم الآلات الموسيقية للنفخ هي المزمار و البوق و الناي ،و ربما كان هذا الأخير أقدمها و هو أول آلة أخذها اليونان عن المصريين القدماء (20)، و يرجع الأصل في ظهور هذا الفن إلى الشرق و إلى المصريين على وجه الخصوص، فقد "كان الشرق على ما جاء في كتب المنزلة و التاريخ أقدم من الغرب الذي اقتبس عنه المدينة و الحضارة و العلوم و الفنون، فضلاً على أنه مهبط الوحي و مركز جنات تجري من تحتها الأنهار، و كان بالتالي قدماء المصريين أول و خير أمة بلغت من الثقافة و الحضارة و الرقي مبلغاً جعلها مضرب الأمثال في العالم الذي كان يضرب في ظلمات الجهل ،و تبعهم البابليون و اليونان و الرومان"(21)

والقول بالموسيقى هو قول بالنغم و بالإيقاع و بكل ما تطرب له الأذن و تجيش الصدور لسماعه ،و"تؤكد بعض الروايات التي وردت في (الأغاني ،إحياء علوم الدين، العقد الفريد)يؤكد على أن الجَمَلَ يغير خطواته بحسب تغير الإيقاع و الوزن ،و الغزال يسهل قيادته بالألحان ،و الحيّات تنسحر ، و النمل يرتمي في النار ،و بعض الطيور تهوي ميتة على صوت الموسيقى ،و أن أناساً تأثروا بالصوت الحسن تأثراً شديداً"(22)،إذن فهي مرتبطة بالطبيعة بالدرجة الأولى، و الموسيقيُّ ما هو إلا مترجم ،أحسن ترجمة ما التقطه سمعه من أصوات باعتبار أن الموسيقى "هي كل ما يندّ من أصوات في الطبيعة و الحياة ...و كلما كان العمل الموسيقي أكثر تلقائية و عشوائية (موسيقى النرد مثلا)،كان أصدق في جماليته"(23)،كما يقول سيرغي رخمانينوف "الموسيقى تكفي لحياة بكاملها، لكن حياة بكاملها لا تكفي للموسيقى"(24)و هذا إن دلّ فإنما يدل على اتساع هذا العالم و شساعته ، ويقول جون بارو في كتابه" the artful universe ":"لقد وُجدت حضارات بلا رسم ،حضارات حُرمت من العجلة أو الكتابة ،لكن لم توجد حضارة بلا موسيقى "(25) فهي تعني الحياة و تعني الوجود و تعني

الحضارة ، وكما تقول أحلام مستغانمي "الموسيقى لا تمهلك ،إنها تمضي بك سراعاً كما الحياة ،جذولاً طرباً، أو شلالاً هادراً يُلقي بك كفالس محموم ،على إيقاعه تبدأ قصص الحب ...و تنتهي"(26)،وقد أجمعت الدراسات النفسية في كل العصور على أن الموسيقى تلطف المشاعر ،و ترهف الأحاسيس و تسمو بالنفوس ،و تبعث فيها النشوة و البسمة (27)إذن الموسيقى "لغة عالمية تتكون من الحروف نفسها ،لكنها تتعدّد بتعدد الشعوب التي تستخدمها ،و يتغير لونها و مذاقها من شعب لآخر حتى لتظنها لغات كثيرة ،لا لغة واحدة ..ومن أهم الأسباب التي تؤدي إلى هذا الاختلاف طبيعة الشعوب ،و الآلات التي تستخدمها في موسيقاها، و القوالب الفنية التي تصبّ فيها هذه الموسيقى"، ونجد الموسيقى في الوطن العربي تهتم بالغناء أكثر من اهتمامها بأنواع أخرى ،يقول بشير خلف في كتابه الفنون لغة الوجدان "إن الموسيقى العربية اليوم هي الأغنية"(28)،فالعرب بحكم ميولهم إلى الشعر و الإنشاد اتجه اهتمامهم إلى الأغنية ،و لأن هذه الأخيرة تجمع بين عديد الإيقاعات "إن الغناء من الفنون التي تستريح إليها النفوس ،و تطرب لها القلوب ،و تنعم بها الآذان ،فإن كان النبي صلى الله عليه و سلم قال: "إن من البيان لسحراً" و هذا عن الشعر الذي هو كلام ،و الغناء ترديد للشعر ،و يزيد عليه في اللحن و الأداء"(29).و من هنا اتخذت الأغنية شهرة و انتشاراً في الأوساط العربية واستطاعت أن تتسرب إلى الفنون الأخرى و فعلاً كان لها حضور قوي في الرواية خاصة المغاربية .

التطبيق على رواية ذاكرة الجسد "لأحلام مستغانمي":

أحلام مستغانمي :

خريجة كلية الآداب في الجزائر ليسانس أدب عربي ، متحصلة على دكتوراه في علم الإجتماع سنة1982 من جامعة "السوربون" في باريس بدرجة "ممتاز" و ذلك تحت إشراف المستشرق الراحل **جاك بيرك**. تمت ترجمة أعمالها إلى عدة لغات ، و حائزة على جائزة نجيب محفوظ للرواية سنة1998(30) ، حققت الكاتبة نجاحا جماهيريا في العالم العربي بثلاثيتها: (ذاكرة الجسد سنة1993)،و(فوضى الحواس سنة1997)،و(عابر سرير سنة2003) ،إضافة إلى كتابها (نسيان com. لعام2009)،صنفتها مجلة فوربس الأمريكية سنة 2006الكاتبة العربية الأكثر إنتشارا في العالم العربي ،بتجاوز مبيعات كتبها المليوني نسخة(31)

يقول عنها عبد المالك مرتاض: "إذا كانت أول شاعرة جزائرية يصدر لها ديوان شعر في التاريخ هي "مبروكة بوساحة"...فإن الشاعرة الجزائرية الأولى التي ملأت مكانها الشّعريّ و ما حَوالَهُ حقاً فهي أحلام مستغانمي التي ظهر لها ديوانها الأوّل بعنوان "على مرفإ الأيام""(32).

و قال محمد الأخضر عبد القادر السائحي حين قدم لديوانها الأول: "أحلام مستغانمي شاعرة في ألفاظها نغمة و عذوبة و جمال، و في معانيها عمق و شفافية و ابتكار"(33)

نلفي بين ثنايا الرواية حضور قوي للشعر كانت الكاتبة في كل مرة تستعين بشخصية من شخصيات الرواية لتلقيه على لسانها ،فنجدها تقوله أحيانا عل لسان الشخصية الرئيسية أو الراوي ذاته "خالد بن طوبال "الذي قام بذكر مطلع قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، في محاولة منه لإثبات مدى معرفته بالشعر العربي أمام بطلة الرواية أحلام ،بنوع من التباهي أمامها ،هذه الفتاة المحبوبة التي كان يسعى إلى تذكر كل ما له علاقة بالشعر من أجل لفت انتباهها و إثارة إعجابها، لأنها كانت شديدة الإعجاب بالشعر والشعراء، يقول(34):

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر"

وفعلا زاد إعجاب حياة بخالد بل و تحول في نظرها في حين برهة إلى السيّاب أيضا، بعدما كان يفاجئها في كل مرة ببيت شعري أو ببعض الأفكار و المقولات التي كان يحفظها بالغة العربية.

و يُذكر الشعر و للمرة الثانية من قبل الراوي و لكن في هذه المرة في موضع آخر يختلف عن سابقه، هنا قام خالد بقراءة مفكرة زياد بنوع من التجسس و التطفل على خصوصياته ،أو ربما حتى يُزيل عن نفسه تلك الأوهام التي كانت تطارده و التي كان يسعى إلى بلوغ حقيقتها أو ربما تفنيدها ،تلك الأوهام المحشوة في مخيلته عن الحب أو العلاقة التي تجمع بين زياد و أحلام ،و كان يحس بأن هذه المفكرة ستمنحه إجابة نهائية عنها و أخذ يتصفحها الصفحة تلو الأخرى ..،و قد وجد بها عديد الأشعار و الخواطر عن الحب و طبعا لم يمنحها تفسيرا آخر خارج عن الأوهام التي كان يعتقدها من بين تلك الخواطر التي استوقفته نلفي(35):

" لم يبق من العمر الكثير

أيتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري..

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك.

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

و قصيرة كل النهايات .

إني أنتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية"

و نجد حضور آخر للشعر و لكن هذه المرة على لسان البطلة أحلام و هي تردد ديوان شعر لزياد موسوم ب"مشاريع للحب القادم" الذي نال إعجابها فراحت تلقيه على مسمع من مؤلفه و أمام دهشة لم تفارق محياه تقول(36) :

"تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء

سأرحل سيِّدتي

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذي المنافي تغرر بي للبقاء

و هذي المطارات عاهرة في انتظار

تراودني للرحيل الأخير ..."

و يكمل زياد من حيث توقفت يقول(37)

"و مالي سواك وطن

وتذكرة للتراب ..رصاصة عشق بلون كفن

و لا شيء غيرك عندي

مشاريع حبّ ..لعمر قصير"

استعملت أحلام مستغانمي الشعر لخدمة غرضها و مبتغاها فهي أرادت أن تجعل منه حوار بين الشخصيات بدل الحوار ذاته ،لأن الشعر يقول ما تعجز الكلمة العادية عن قوله.

تفسح المجال هذه الرواية ل" النشيد" كنوع من أنواع الشعر و تحتضن بين طياتها نشيد ابن بديس الذي ما أنفك الشعب الجزائري يردده و يتوارثه جيل عن جيل و كأنه النشيد الرسمي له:(38)

شعب الجزائر مسلم و إلى العروبة ينتسبْ

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذبْ

أو رام إدماجاً له رام المحال من الطلبْ

يذكر الراوي هذه الأبيات و هو يتأسف على حال الشعب الجزائري و الوضع الذي آلت إلية هذه الأمة.

ترد الكثير من الأقوال و العبارات التي تتضمن إيقاعا أو موسيقى أو حتى شخصيات لها مكانتها و طرازها في عالم الفن أو الموسيقى ،من بينها(39) :

"ترحف موسيقى تيودراكيس نحوي ،و تخترقني

نغمة ..نغمة. جرحا جرحا

بطيئة ..ثم سريعة كنوبة بكاء

خجولة ..ثم جريئة كلحظة رجاء

حزينة... ثم نشوى كتقلُّبات .شاعر أمام كأس.

متردِّدة... ثم واثقة كأقدام عسكر..."

تتم الإستعانة بالموسيقى أحياناً لتمرير بعض الأفكار و تقريب بعض الصور إلى القارئ على سبيل الذكر:

"صوتك الذي كان يأتي شلال حب و موسيقى"

و في موضع آخر :(40)

"كان حبك يأتي...مع فســـاتين الفرح ..مع قيثارة محمومة كجســـدك ..مع قصـــائد لوركا الذي تحبينه ..مع حزن أبي فراس الحمداني الذي أحبه"

و نلمس أيضا في هذا النص الروائي استمالة الكاتبة للتراث الموسيقي العربي و خاصة الجزائري و توظيفه لها من باب التعريف به من جهة و الكشف عن هويتها من جهة ثانية تقول و دائما على لسان الراوي:(41)

"تعلو أصوات الآلات الموسيقية ...و يرتفع غناء الجوقة في صوت واحد لترحب بالعريس:

(ياديني ما أحلالي عِرسُو ..بالعوّادة..

الله لا يقطعلو عادة..

و انخاف عليه ..خمسة.و الخميس عليه)"

حازت الأغنية الشـعبية الجزائرية في هذه المدونة على اهتمام كبير فنجدها تذكر في كل مقام خاصـة إذا ما تعلق الأمر بالأعراس الجزائرية و طقوسها باعتبارها أداة من أدوات تعبير الشعب .

يردد الراوي أغنية أخرى يقول :(42)

"(إذا طاح الليل وين انباتُو فوق فراش حرير و مخداتو..)

أمان..أمان.."

ثم يكمل :(43)

"(ع اللي ماتوا..ياعين ماتبكيش ع اللي ماتوا)

أمان ..أمان ."

و هنا يتذكر البطل أصـدقائه (زياد و السـي طاهر) ،اللذان لم يفارقا مخيلته منذ أن احتضـنهما الثرى و لكنه هنا يمسـك نفسـه عن البكاء و يتحاشى الموقف بنوع من التجاهل.

و ترد أغاني أخرى في الرواية من مثل(44) :"(خارجة من الحمام بالريحة يا لندراشْ للغير و إلاّ ليّ..)

أمان..أمان."

أو تلك الأغنية التي ذكرها الراوي و هو يستذكر مدينة قسنطينة بأبوابها و جسورها و أغانيها التي لطالما حملت له البشرى و الأخبار السارة و السعيدة يقول:(45)

"قالوا العرب قالوا ما نعطيوْ صالح و لا مالوُ

قالوا العرب هيهات ما نعطيوْ صالح باي البايات"

أغنية كانت تُغنى للحزن و هاهي اليوم تُغنى للأفراح ،أوردها بنوع من التأســـي على حال الأمة العربية و حال مجتمعاتها التي لم تعد تفرق بين ما هو سار و ما هو محزن فالأمرين عندهم سواسية ،وفي الفرح ذاته جروح مستترة.

وتنتقل الكاتبة من الأغاني الجزائرية الشـــعبية القديمة إلى الأغنية الجزائرية الحديثة "أغنية الراي" و تصـــف ولع المواطن الجزائري بها ،هذا الذي بات يفضـلها على سـائر الطبوع الأخرى لأنها تفسـح له المجال للسـهر و الرقص و الصـراخ..(46)و يُفســـر ذلك الإقدام على سماع أغنية الراي" بمثابة نجاح هذا النوع الفني (الذي تســـتمع إليه كلُّ شـــرائح المجتمع بما في ذلك المثقفين)و أضـــاف أن الأصـــل في الغناء هو الاســـتماع ،و الرقص و التفاعل، و غيرها من الأحاســـيس التي وجدها الجمهور الجزائري في أغنية الراي دون غيرها من العديد من الطبوع الغنائية ؛الأمر الذي جعل الراي يعرف انتشـارا واسـعاً في الجزائر قبل انتقاله إلى أوربا ،و كل بلاد العالم"(47)

لم تقتصر الروائية على هذه النماذج التي تم ذكرها فقط بل كانت لها العديد من الأمثلة التي تتعلق بالإيقاع و الموسيقى من مثل: الزغاريد ،الآلات الموسيقية...،وكل هذا كان بدافع الاستفادة من هذا الفن العريق و إثراء مضمون الرواية ،و هذا إن دلّ فإنما يدل على قدرة الروائية و درايتها بعالم الفن و انفتاحها على ثقافات مختلفة ،ســـعت إلى إفادة القارئ بها و إظهار قدرتها في المزج بين أكثر من فن في مدونة واحدة، و يقول محمد ســاري عن "ذاكرة الجســد": "تهيمن اللغة الشـعرية على هذا النص السـردي منذ السـطور الأولى و لكن بما أن السـرد و الحكاية خصـوصـيات معروفة ،فإن الكاتبة تعود بسـرعة إليه لتسـتطيع أن تحكي لنا حكايتها و تعرفنا بشخصياتها. و مارست ازدواجية متوازنة هيمنت على النص كله .الأسلوب الشعري الغنائي المليء بالإيحاءات و الترميز و تكوين صور شعرية مبهمة غير محددة الملامح ،تجريدية في بعض الأحيان ،و التحليق في فضاء موسيقى الكلمات"(48).

وعليه فالأديب الحذق هو ذلك الذي لا يضـع حدوداً لإبداعه بل يفتح على نفسـه أبواب واسـعة من العلم ليجعل من منجزه مسـرحا تتداخل فيه جميع الثقافات و الفنون ، بل و تكمل بعضـها بعضـا خاصـة و أن هذا الجنس الأدبي هو تجسـيد للواقع بكل تفاصـيله و حيثياته ،و ما الفن إلا جزء من هذا الواقع يثري الأدب بدلالاته و يضـــفي عليه صـــبغة جمالية تجعله مُتنفسا للمبدع و المتلقي على حد سواء ،ناهينا عن تلك القيمة الفكرية و الزخم المعرفي الذي تفيد به القارئ.

قائمة الهوامش:

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص7.

(2)م نفسه،ص15.

(3)بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي،ط1،ابن نديم للنشر و التوزيع،الجزائر،2017،ص17.

(4)ينظر: عمر بن قينة ،آداب المغرب العربي قديما ، معهد الآداب العربي، جامعة الجزائر، ص3.

(5)م نفسه،ص4.

(6)محمد صابر عبيد و آخرون، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمان الربيعي و النص المتعدد،ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص162.

(7)تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية ناشرون و موزعون، الأردن، 2010، ص7-8.

(8)علي الشوك، أسرار الموسيقى، ط1، دار المدى للثقافة و النشر، سوريا، 2003، ص48.

(9) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص25.

(10)م نفسه، ص2.

(11)م نفسه، ص20.

(12)عدلي محمد عبد الهادي-محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون(مبادئ في التصميم)،ط1،مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، 2011، ص9.

(13)بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دط، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،2009،ص13.

(14)م نفسه،ص4.

(15)علي الشوك، أسرار الموسيقى، ص24.

(16) تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص17.

(17)ينظر: م نفسه، ص13.

(18) عدلي محمد عبد الهادي-محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون(مبادئ في التصميم)، ص9.

(19)قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية و الغناء العربي، كلمات عربية للترجمة و النشر، دط، مصر، 2011، ص31.

(20)ينظر:م نفسه،ص31-32.

(21)م نفسه،ص32.

(22) بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، ص67.

(23) علي الشوك، أسرار الموسيقى، ص23.

(24)م نفسه، ص55.

(25)م نفسه،ص24.

(26)أحلام مستغانمي ، خلفية كتاب الأسود يليق بك، توغل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت،2002.

(27)ينظر: بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، ص63.

(28)م نفسه،ص100.

(29)م نفسه،ص71.

(30)أحلام مستغانمي، خلفية رواية "ذاكرة الجسد"، منشورات ANEP، الجزائر، 2004.

(31)أحلام مستغانمي ، خلفية رواية "الأسود يليق بك".

(32)عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2007، ص550.

(33)م نفسه،ص551.

(34)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص161.

(35)م نفسه، ص260-261.

(36)م نفسه، ص202.

(37)م نفسه، ص نفسها.

(38)م نفسه، ص318.

(39)م نفسه ، ص393.

(40)م نفسه، ص216.

(41)م نفسه، ص354.

(42)م نفسه، ص359.

(43)م نفسه ، ص نفسها.

(44)م نفسه، ص نفسها.

(45)م نفسها ، ص378.

(46)ينظر: م نفسه، ص180.

(47)م نفسه،ص111.) أحلام مستغانمي، خلفية كتاب الأسود يليق بك، توغل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، 2002

(48)محمد ساري ،محنة الكتابة دراسة نقدية، دط، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007،ص120.

المصادر و المراجع:

1-أحلام مستغانمي ، كتاب الأسود يليق بك، توغل دمغة الناشر هاشيت أنطوان،بيروت،.2002

2- أحلام مستغانمي، خلفية رواية "ذاكرة الجسد"، منشورات ANEP، الجزائر، 2004.

3-بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دط، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2009.

4- بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي،ط1،ابن نديم للنشر و التوزيع،الجزائر،.2017

5-تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى،ط1،دار البداية ناشرون و موزعون،الأردن،2010.

6-حمد صابر عبيد و آخرون، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمان الربيعي و النص المتعدد،ط1،عالم الكتب الحديث،الأردن،.2008

7-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دط، عالم المعرفة،الكويت،.1998

8-عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دط، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،2007.

9- عدلي محمد عبد الهادي-محمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون (مبادئ في التصميم)، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع، عمان-الأردن، 2011 .

10-علي الشوك، أسرار الموسيقى،ط1،دار المدى للثقافة و النشر،سوريا،.2003

11-عمر بن قينة ،آداب المغرب العربي قديما ،معهد الآداب العربي، جامعة الجزائر. (دت).

12-قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية و الغناء العربي، كلمات عربية للترجمة و النشر،دط،مصر،2011.

13-محمد ساري ،محنة الكتابة دراسة نقدية، دط، منشورات البرزخ،الجزائر،2007.

الإيقاع الروائي وخصائصه

الأستاذة مبدوعة كريمة (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

يعد الإيقاع عنصر من عناصر التصميم الروائي 1 فهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً وتبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر2 وهو الصوت الداخلي لمعمار الرواية 3 ويعمل على تشكيل علاقات منتظمة ايقاعية ترابطية بين الأحداث والأمكنة والشخصيات والأزمنة لتحقيق الايقاعية المنظمة فيما بينها.

إن الإيقاع الروائي يضبط حوله الحدث والمكان والزمن والشخصية ويكسبها معنى جديداً ويمثل تكراراً يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية في العمل الروائي إذ تلتقي حركة العالم الخارجي وتتداخل مع حركة العالم الداخلي لتشكل بذلك إيقاعاً معيناً و من خلال هذا يمكن تفسير ذلك بأن الايقاع الروائي يسعى للتأثير في القارئ فيسعى من خلال ذلك إلى التنوع في الوحدة ليحفظ للقارئ تحفزه و شغفه في الملاحظة 4 و تتبع الأحداث وبالتالي يحاول تشكيل عالمين هما :العالم الخارجي المرئي حيث يتجلى هذا في العالم الظاهري للشخصيات والأمكنة والأحداث والعالم الآخر هو العالم الخفي الداخلي الجوابي للشخصية والحدث والزمن والمكان.

1/تعريف الايقاع الروائي:

تلك السلسلة من الأحداث التي ترتبط معاً وتشكل بعداً لمضمون أكبر جلي بين مضامين الرواية 5 .

إن القارئ بحاجة إلى جرعة جمالية للحصول على لذة النص الروائي على أساس أن جماليات النص السردي تتجلى في الجمال الأدبي الذي هو الخصائص الأسلوبية التي تعطي النص ماهيته الفنية ومن ثم تجعله قادراً على رسم التجربة والأديب يعكس الداخل والخارج من خلال اللغة فهو يبرز موقفه ورأيه ويمنح غيره ما يؤمن به من أفكار.

تتداخل عناصر الرواية في دراسة ايقاعاتها المكانية أو الزمانية وتلك التي ترتبط بالأشخاص أو بالأحداث كما يعرف الايقاع " من خلال فهمك لترتيب الرواية و هندستها و تواصلاتها و تكراراتها و تنسيقها وحركتها وضبطها وتوافقها وغير ذلك مما له علاقة بمختلف عناصر الرواية من أحداث أو أزمان أو أماكن أو حتى عاطفة وكل ما قد يخدم تشكيل بنى الرواية "6 وقد جاء ذكر الايقاع الروائي " بأنه الذي يأسرك ممّا يصنعه في الانسجام الداخلي بالحوار والأحداث والمشاهد" 7 حيث يذهب هذا الأخير إلى أن الايقاع هو الفن لما يلعبه الايقاع من دور هام في الرواية وفي بنائها وفي أبعادها المختلفة.

إن الرواية التي تجتاز الايقاع بنجاح تكون قد قطعت شوطاً كبيراً نحو طريق النجاح والابداع الفني.

إن ايقاع أي رواية عنصر يميزها عن غيرها من الروايات وخصوصية الايقاع لا يمكن أن تتكرر في أي رواية حتى ولو كانت للكاتب نفسه، وذلك لاستحالة التشابه التام بين أحداث الروايات وشخصياتها وأحداثها وأماكنها وأزمنتها ومواقفها.

2/ خصائص ومميزات الايقاع الروائي:

يقول البيريس "إن الايقاع مميز للفن وهو نظري محض مبدئيا وشبيه بماهية أفلاطونية أو علاقة رياضية هذا الايقاع لا يمكن مع ذلك أن يختلف إلاّ في ظروف فريدة ومحددة في كل حين إذ أننا لا نجد الايقاع الفني لرواية 'الحرب والسلام' لتولستوي مثلاً في

رواية أخرى" 8 ومن خلال هذا القول فإن الايقاع ميزة خاصـــة لكل رواية منفردة أي أن هذا الايقاع لا يمكن أن يتكرر بأي حال من الأحوال بين الروايات المختلفة حتى ولو كان هذا الروائي نفســه هو الذي كتب الروايتين، لأنه لو تكرر الايقاع فهذا معناه تكرر للرواية والأحداث والشخصيات وكل خصائصها المميزة لها ،وهذا يقود إلى فكرة مفادها أن أي دراسة للإيقاع في أي رواية من الروايات هو عبارة عن فعل متجدد في كل رواية فمثلا المكيان الروائي الذي هو أهم المظاهر الجمالية الظاهرية في الرواية العربية المعاصرة ممّا ستدعى من النقاد العرب الاهتمام به وتقصيه ودراسته 9 فالإيقاع المكان ليس مقصوراً على مكان معين أو رقعة معينة في رواية ما والاّ تشـابهت روايات كثيرة في مكانها إذا كانت تتناول نفس المكان خاصـة إذا تصـادف مع نفس الزمان والأحداث و الشخصيات والكلام نفسه ينطبق على الزمان الروائي لأنه مرتبط بالأشخاص والأشياء والذي يراه المختصـون " فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث إنّما هو يرتبط بنا وبحركات وجودنا " 10 فيكون الايقاع الزماني للرواية مختلفا ومختصا برواية دون غيرها.

3/عناصر الايقاع الروائي: تتنوع ايقاعات الرواية بحسب تنوع عناصر الرواية وهي:

1/الفضاء:

يمثل الفضاء أمكنة الرواية جميعها والايقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة وتوجهات نظر الشخصيات فيها فيحتاج الفضـــاء إلى أمكنة عدة ذات بنية نابضـــة بالحركة والفعل متماثلة في علاقاتها وطبيعتها ودلالتها ،بحيث يبدو الفضـــاء إطاراً لحوادثها وصراعاتها ووجهات نظرها فالفضاء يمثل الحيز المكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الحس الأدبي وبحساسية الكاتب "11 إذ لا يرتبط الفضاء بالزمان والمكان فحسب وإنّما يقيم صلات وثيقة مع المكونات السردية الأخرى منها علاقته بالأحداث والشخصيات عبر خطية الأحداث السردية فهو المسـار الذي يتبعه السـرد وعلى اعتبار أن الزمان والمكان يمثلان العامل الأسـاسـي في تحديد سـياق الاثار الأدبية من حيث اشتمالهما على معنى إنساني فتبدو صلة الفضاء بهما في النص السردي أكثر عمقاً من بقية المكونات الروائية الأخرى.

2/الزمان:

هو عنصر هام من عناصر الايقاع الروائي وهو ليس مقصوراً على تحديد حقبة معينة أو وقت محدد في رواية ما فالزمن كما يرى ميشال بوتور" ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث إنما هو يرتبط و يتعلق بنا
و بحركات و جودنا "11 وهذا يعني أن الزمان الروائي يكتسـب معناه من خلال علاقة الأشـخاص بالأشـياء و العالم و من خلال فهم الشخصية لما حولها مختزلة الأزمنة و الأمكنة و التغيرات الاجتماعية و الحضارية ومكتفة أبعاد هذا الوجود في لحظة زمنية معينة.

ان الايقاع الزماني في السرد يشكل اهم المكونات الاساسية له ، اذا لا وجود لأحداث و لشخصيات ولا حتى لحوار خارج اطار الزمن و "هو الحيز المعني اللامرئي و المجرد في الان نفســه" 10 و هو ذو فعالية كبيرة في النص الســردي ، فهو احدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية إذا أن الزمن يسبقه السرد لذا فإن إشكالية الأدب الروائي عموماً مردها إلى إشكالية زمنية.

إن أهمية الايقاع الزمني تتمثل في: أن الزمن محوري و عليه تتركب عناصر التشويق و الايقاع و الاستمرار ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى مثل السببية و التتابع و اختبار الأحداث .

أيضاً إن الزمن يحدد الى حدّ بعيد طبيعة الرواية و يشكلها بل إن شكل الراوية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن و لكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه.

ثم إن الزمن ليس له وجود مستقل يستطيع القارئ أن يستخرجه كما هو الحال بالنسبة للشخصيات أو الأشياء التي تشغل المكان او مظاهر الطبيعية ، فالزمن يتخلل الرواية كلها لا نستطيع دراسته دراسة جزئية فهو الهيكل الذي تشكل فوقه الرواية "11

*/ **طبيعة الايقاع الزماني:**

أن الايقاع الزماني الذي يمثل بعد البناء في النص الروائي في هيكلية الزمن ينقسم الى قسمين : الزمن النفسي أو الداخلي و الثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي .

أ/ايقاع الزمن الداخلي أو الزمن الداخلي: أي النفسي: يمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص الروائي "و هو يحتوي على ديمومة الحدث كعامل اساسي تمرّ عبره التحولات السردية، و قد يمتد في الرواية ليغطي فترة زمنية تمتد بالساعات أو الأيام أو السنين أو القرون"12

ب/ ايقاع الزمن الخارجي أو الزمن الخارجي: الطبيعي: وهو" يمثل الخطوط العريضة التي يبنى عليها النص الروائي بركنية التاريخي و الكوني ".13

زمن القراءة :هو مقدار الزمن محددًا بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية.14

زمن الكتابة "وهو عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته.15

و مما سبق فالإيقاع الروائي هو التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة

ب/ايقاع المكان :لا شك أن الايقاع المكاني يمثل محورًا أساسيا من المحاور التي تدور حولها الرواية .فتفاعل العناصر المكانية يشكل بعداً اجمالياً من أبعاد النص الأدبي 16

إن تعدد الأمكنة في السرد ذا أهمية على مستوى التشكيل الروائي وهو يكشف عن جوانب إيجابية دالة على حيوية الشخصية كما أنه يعطي دلالات مكانية متنوعة، و هو محور من المحاور التي تدور عليها نظرية الأدب ، فهو ليس مجرد خلفية تقع فيها الأحداث و يتشكل المكان باختراق الشخصيات له في الأحداث التي يقوم بها فإذا ما تتم البحث مثلا عن تغيرات الأمكنة في رواية ما و تكرارها و عن ايقاعها و نظامها بصورة خاصة نكتشف إلى أي درجة تبدو هذه المتغيرات موضحة و مفهمة لتضمين الرواية و حركتها و نشاطها وحدتها في الوقت ذاته وكم يتضامن المكان مع العناصر الأولى التابعة له، لأن المكان الروائي لا يعيش منعزلا عن باقي عنصر السرد كالشخصيات و الأحداث و الرؤيا السردية ، فعلاقة المكان بالحدث الروائي علاقة تلازم و فضلاً عن علاقة المكان بالحدث تتجسد علاقة المكان بالشخصيات

" فالشخصيات هي التي تعيش في هذه الأماكن تتلاحم معها و تندمج فيها تحس بألفتها "17

إن الانتقال من مكان إلى مكان بصاحبه تحول في الشخصية ، أما الانطلاق من مكان من دون التمكن من الحركة فيعتبر عن العجز و عن عدم القدرة على التفاعل مع العالم الخارجي .

كما أن المكان يشكل حالة أو وضع ما لشخصية في الرواية و حركتها من مكان إلى آخر كما يكون المكان هو الهدف من وجود الرواية أو العمل الفني جميعاً فهو الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية 18و المجال الذي يتيسر فيه الأحداث من

التحولات على مستوى الشخصيات من أفعال و أقوال ولا يمكن أن نستغني عن المكان لأنه لا وجود حدث في زمان بمعزل عن المكان " فالمكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة "19 أي أن المكان يؤثر في الشخصية و يقوم بحفزها إلى ايجاد الأحداث .

ج/الحدث: يعد الحدث من أهم عناصر لبناء الروائي وهو مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً تدور حول موضوع عام وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي عملا له كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي يرتبط به باقي مكونات القصة ارتباطاً وثيقاً.21

فالحدث هو العمود الفقري في الرواية لأنه يربط عناصرها ببعضها البعض و لا يمكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر.

ايقاع الحدث:

ان ايقاع الحدث يتجلا في الرواية بحسب طريقة التي يعرض الروائي لروايته تبعاً لثقافته ورؤيته الفنية ، فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه و شخوصه تطوراً أمامياً متبعاً المنهج الزمني أي الطريقة التقليدية، وقد يبتدأ القصة بنهايتها فيصور النهاية ثم يعود بنا إلى الخلف كي تكشف الأسباب والشخصيات وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي فيبدأ من نقطة معينة ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي الطريقة الحديثة كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب و تمكنه من أدوات الكتابة.22

إن ترتيب الحدث في الرواية هو الذي يحكم على جماليتها لأن الترتيب الجيد لأحداث الرواية يضفي على النصقوة وجمال يكسبه ميزة خاصة به، لأنه أهم عنصر في قدرته على إبلاغ الرسالة للمتلقي والتي تتجلى في حس وترتيب الأحداث الروائية .

الحدث على أساس أنه مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمن فهو اقتران فعل بزمن ، فبناء الحدث هو ترتيبه أو توالية في الزمن وتعد من العناصر المهمة في الرواية لأنه يشغل مساحة واسعة من أجزائها وتؤخذ الحركة أهمية كبيرة لنموه وتطوره مما يساعد على ارتباط الرواية وانتفاعها.

إن تأثير الحدث في القارئ يتجلى عندما تسير الأحداث على هيئة أجواء تتحرك بنظام خاص تؤدي إلى تأثير مباشر عليه يشعر معه بأن الأحداث تسير وفق نظام مرسوم وهذا التغير التموجي هو الايقاع في التفاوت والتنوع في درجات الانتقال مما يصفي طابعاً جماليا وايقاعياً على الرواية.

إن ايقاع الحدث أو المكان في الرواية يخلف في المتلقي ذوقاً جمالياً ولذة ذهنية معرفية في حالة اكتشاف الرموز والدلالات لهذا الحدث أو ذلك المكان الذي قصده الراوي وتعمد ذكره في السرد ليشير إلى معنى معين

/ايقاع الشخصية:

يتجلى ايقاع الشخصية في كونها تعتبر مدار المعاني الانسانية محور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في الرواية ، فهي المحور الذي تدور حوله الرواية كلّها ،وهي عنصر مركب لا يمكن فصله عن عناصر الرواية إذ إن العناصر تتضافر وتتعاون وتساهم في إضاءة عنصر الشخصية وإغنائه.24

إن الشخصية تتغذى بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار الروائي وتعرف الشخصية على أنها كل : "مشارك في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً أما من لا ينتمي إلى الحدث ولا يشارك فيه لا ينتمي إلى الشخصيات بل جزءاً من الوصف. "25

أما الشخصية هي المحرك الأساسي والعنصر المؤثر في العمل الروائي والدافع إلى تطور الأحداث ونمائها وهو يدل على المكانة الهامة، التي تحتلها الشخصية في علاقاتها بالمتلقي الذي أصبح الجذع الثاني للنص عبر إعادة فهمه وصياغته.

يقول عبد المالك مرتضى "أن الشخصية قادرة على ما لا يقدر عليه أي عنصر من المشكلات السردية... إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقاً."26 إذن الشخصية هي المحرك الرئيسي للرواية من خلال تسييرها للأحداث ، فهي تتحرك ضمن الفضاء الزماني و المكاني.

إن ايقاع الشخصية يتشكل في الرواية أي أن الايقاع الروائي يتشكل من حركة الشخصية بالأحداث في المكان إذ أن الحركة عنصر جوهري في الظواهر جميعها ويمكن تمييز ثلاثة أنواع من الحركة : الحركة في المكان أو الحركة في الزمان أو أنها تكون انفعالية وهذه قليلة الحدوث"27

تتحرك الشخصية حركة داخلية معنوية وهي التي تشمل تحركات الأفكار والخواطر والأحاسيس والعواطف التي لا تكاد تحس واكنها في الواقع أكثر ما عليه وأقوى تأثيراً في اتضاح الأحداث كما تتحرك فضلاً عن

ذلك حركة مادية خارجية تظهر من خلال الأحداث والأمكنة والأزمنة.

فالشخصية إذا تحركت من مكان إلى آخر بشكل ايقاعي منتظم تشكل الأمكنة فضلاً عن ظهور العمق الفلسفي للأحداث.25

إن الإيقاع يتجلى في نمط الشخصية الايجابية التي الأحداث وتطورها ، حيث تغتنم الفرصة وتؤثر فيمن حولها من الناس فتتخذ عواطفها وانفعالاتها طابع العمل وتنبع ايجابياتها من حركتها المتميزة والبناء ونحو تغيير الواقع المعيش مجتازة بذلك ما يعترضها من تحقيقات أو مواقف.

أما الايقاع بالنسبة للشخصية السلبية فيبتدئ في وقوفها جامدة لتلقي الأحداث وتستجيب لإيحاءات من حولها في استكانة وخضوع ولا تطلق عواطفها وأحاسيسها الداخلية إلاّ في الأحلام والتخيل.

إذن خصوصية الأحداث المتعاقبة و الأحاسيس ولعواطف لفرد ما هي خاصة به ومميزة له إذ من الصعب أن نعثر على شخصين يتشابهان تماماً في خصوصيتها وعموميتها وحقائق تكوينها النفسي والفكري والعاطفي فلكل شخصية ميزة خاصة بها وحركتها من مكان إلى مكان تشكل ايقاعاً معيناً ينطوي على رموز ودلالات تكشف عن بعد من أبعاد النص الذي يتضمنها السياق خفية في بعض الأبيات.

خلاصة القول عن الايقاع المكان و الزمان :

إن حركة ايقاع الأزمنة و الأمكنة لرواية ما تلعب دوراً بارزاً و ظاهراً و دقيقاً في تشكيل عالم الرواية المتشابك ،و أهمية الايقاع في معالم الرواية يكمن في مدى توظيف الراوي للزمان و المكان بشكل منتظم و دقيقا لتجسيد البنية الروائية من جهة وفي طرح المضمون الروائي من جهة أخرى إذ أن المحرك الرئيسي لأحداث الرواية في هذا السياق و لعالمها لكل هو الزمان و المكان أي الأزمنة و الأمكنة ،حيث تصبح ايقاعاتها المنتظمة و المترابطة هي التشكيل الحقيقي و الخفي لإبداع السرد و مجاله الفني و الموضوعي فالإيقاع المكان و الزمان في الرواية أهمية و دور في بلورة أبعاد الشخصيات و عواملها و لرصد حركة الشخصيات عبر الأمكنة و الأزمنة ثم علاقات الأحداث بالمكان .

II- ايقاع اللغة الروائية

تعد اللغة المميّز الحقيقي للرواية إلى جانب الحيز المكاني و الزماني و الشخصيات و الأحداث ،حيث تعتبر الوسيلة التعبيرية التي ينبغي عليها الرسالة الإبداعية التي يصغها الراوي اعتماداً على جمل متنوعة و صفية حوارية مشهدية و غيرها ،فاللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي فلا يمكن بصور رواية بدون لغة ، فهي وسيلة لصنع الرموز التي يلتحم بعضها مع البعض الاخر

لتكون الأحداث و الأماكن و الحركات و الشخصيات و التجارب " فلا بد من أن تكون اللغة الروائية قادرة على ايصال العواطف و الأحداث إلى القارئ بسير و سهولة "28لأن اللغة نظام متكامل تتألف في تركيبه كل الحركات والأفكار والصور والرموز أي أنها حاملة للفكر و مضامين النص.

إن الايقاع الروائي الذي يعتمد على اللغة لبيان جماليته و تميزه لا ينطلق من المفردات في حدّ ذاتها بل من تجاورها فلتكرار التركيب عبر تكراره النحوي أو الحرفي يمكنه من أن يسهم في ايجاد ايقاع مميّز بإيحاءات و نغمات لها علاقة متينة بما يريد ان يوصله الراوي عبر هذه الجمالية لهذا الايقاع النحوي أو الحرفي المتكرر و يمتاز هذا الايقاع بما ذكره صاحب كتاب دراسة في بنية الايقاع الروائي ذي الطابع الزمني الذي يمكن تسميتهباللازمة.29

إن الرواية هي البنية الأدبية الزمنية الابداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي المعرفي و الوجداني و اللغة الروائية عبارة عن واسطة تتألف من وحدات متتالية تكون شكلاً خطياً للتعبير يتحرك متجهاً إلى الأمام و يخضع لخصائص الزمن الثلاث وهي :الموضوع و الشكل و الواسطة أو اللازمة أو اللغة ولا يمكن أن تفصل عناصر التعبير في الرواية من سرد ووصف و حوار عن بعضها لأنها تتداخل في أداء وظيفة الابلاغ و ايصال النص فنياً الى الملتقى .

1- الايقاع السردي :

يعتبر السرد الكيفية التي تروى بها الرواية عبر ثلاث مكونات :السارد، الرواية، المسرود له فهو فعل نقل الحكاية الى الملتقي فتتم عملية السرد في الصياغة لتشكيل نص فني يرتقي بقيمته الجمالية إذ أن السرد أداة لتسيح العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص الروائي ،حيث تتم عملية الانتقال من مستوى إلى آخر عن طريق السرد ، فالإيقاع السردي يتمثل عبر المستويات إذ ينتقل السرد من مستوى سردي لآخر في رواية واحدة و قد نجده في رواية أخرى يحافظ على مستوى معين من السرد إذ يقوم على إدخال موقف ما بواسطة كلام معين بموقف آخر.30

يمكن توضيح الايقاع السردي بمثال فوشرمات الملك ثم ماتت الملكة قصة و لكن تتحول القصة إلى شيء آخر حين نقول :مات الملك و ماتت الملكة حزناً عليه ،فالتسلسل الزمني باقي كما هو لكنه محاط بحس السببية ،أما إذا قال القائل : ماتت الملكة و لم يعرف أحد السبب حتى تبين أن موتها جاء حزناً على موت الملك ،فسنلاحظ أن القصة الأساسية بقيت نفسها في أذهاننا كملتقين لكنه أخرج القصة يعني الانزياح من شكلها البسيط إلى شكل أكثر تعقيداً مع الحفاظ على السبب و ذلك لأن اللغة في نظامها الأساس تتيح التقديم و التأخير و أيضاً أن اللغة تضمن للراوي و الملتقى استيعاب الحيز المكاني الذي يحدث فيه الموت ان فعل الحكي أي السرد لا يتم الاّ من خلال اللغة حيث تنفخ فيه روحه التي يخلد بها .

تتناول المقاطع السردية الأحداث و سريان الزمن، فهو إحدى طرق تقديم الأحداث و الموضوعات و الشخصيات في الرواية. فهو إحدى أدوات الراوي في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يرى الناس فيها يستبد لها بعالمه الفني و إيقاعها الموسيقي .

2- الإيقاع الوصفي:

يقوم الوصف بدور مهم في التعبير الروائي فهو الأساس الذي تبنى عليه الرواية من حيث خدمة أحداثها حيث يرى بعض الباحثين أن الوصف " يستخدم ليقوم بدوره في تحديد إطار الحدث، و تصوير الشكل الفيزيقي للأبطال و الشخصيات

الرئيسية ، وخلق عالم يؤكد بفضل تشابهه مع عالم الواقع أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع و ثقله و إيضاح بعض الأفكار التي يرى الكاتب أن لها أهمية" 31فالوصف من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الراوي لتحديد إطار الحدث ويوظفه من أجل رصد مظاهر الحياة التي تصفها الرواية من أماكن ومناظر الطبيعية المختلفة، ومظاهر الشخصيات الفردية وبيئتها الاجتماعية وفقا لتعاقب الأزمنة من فصول أو شهور أو سنين وما يتسم به كل عنصر من عناصر الرواية من صفات.

إن ايقاع اللغة الروائية عبر نمط الوصف الذي هو ذكر الشيء لما فيه من الأحوال و الهيئات ، إذ يشكل نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد المستعمل لتمثيل العبارات أو تصوير الشخصيات أي مجموع العمليات التي يقوم بها الروائي بغية تأسيس رؤيته الفنية وإبداعه الفني، يكمن في الوصف البسيط والوصف المركب حيث يتكون الأول من جملة وصفية مهيمنة لا تحتوي إلاّ على بعض التراكيب الوصفية الأخرى في حين أن الوصف المركب ينتقل من الوصف إلى أجزائه ومكوناته ومعنى هذا أنه ينتقل من المحيط العام لهذا الموصوف عبر أفعال السرد بوصفها حوافز تقع على شخصية عمل ما.32

إن أهم ملمح فني في رواية ما يتجلى باستخدامها الوصف هو بطئ الحركة بل سكونها على عكس استخدامها لإيقاع السرد و الحوار. حيث يتعلق هذا الوصف بعرض الأمكنة والمظاهر الخارجية. إن الايقاع الوصفي له القدرة على التصوير حيث يصفه بعضهم " بأنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية لا على أنه تشكيل للأشكال و الألوان فحسب ولكنه على أنه تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات و روائح وألون وأشكال وظلال " 33

3- إيقاع الحوار:

يعتبر الحوار إحدى الطرق المستعملة في الرواية بين شخصيتين أو أكثر للتعبير عن قضية معينة، فهو من الوسائل اللغوية المستعملة في فن الرواية وغيرها من الأعمال الأدبية. وإذا ما كان الحوار فنياً فإنه يتميز بالإيجاز والموضوعية و الإفصاح، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار .

إن الحوار نضع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص ويستخدم جنباً إلى جنب مع السرد ليكون جزءًا منه ومتمماً له. وليس عنصراً دخيلاً عليه.34

يتجلى ايقاع اللغة الروائية في عنصر الحوار بتميز الحوار الترميزي بنوع من ايقاع اللغة حيث يميل إلى الايحاء والتلميح بعيدًا عن الأسلوب المباشر و الشرح الزائد الظاهر فهو بناء فني ينتقي الروائي أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار العميقة فالحوار أكثر ايجازاً وافصاحاً وايحازاً من المحادثة المباشرة.

يتمثل ايقاع الحوار في مدى إمكانية تحكم الروائي في فن الحوار وانسجامه وانضباطه وأن يبعده عن الإطناب الذي لا طائل منه.

كما يتميّز ايقاع الحوار في دفع الأحداث والمواقف إلى الأمام في الرواية حيث يعمل ايقاعه على تغيير رتابة السرد ويعمل على تنويع الأحداث والمواقف وايضاحها ويعمل ايقاعه على جذب المتلقي وتصور الشخصيات وهي في موقف حوارها والكشف عن أعماقها فيتعرف القارئ على الشخصية في العمل الفني الروائي كمن يوحي له بصدى الأحداث وغيرها وفي هذا يحدد الدارسون نوعين من الحوار .35

الحوار الذي يدور بين الشخصيات في النصوص الأدبية والحوار الداخلي أو النفسي وهو الذي تكلم فيه الشخصية نفسها بحديث خاص جداً، قد لا تريد البوح به.

إن العمل الفني القائم على عناصر معينة من أحداث وموضوع وشخصيات وأمكنة وأزمنة تبقى خيالاً في ذهن الروائي والسارد حتى إذا جعلها ضمن نسيج من السرد والحوار والوصف أي ضمن لغة روائية بإيقاعاتها و جماليتها و موسيقاها تجسدت في الواقع وجذبت إليها القارئ والمتلقي على اختلاف درجاتهم. لأنه بهذا العمل يجعلها طاقة تعبيرية فاعلة.

خاتمة

إن الايقاع الروائي هو عبارة عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها وتغيرها وبناء الرواية ومعمارها وهندستها كما يشكل الايقاع في الرواية عالمين عالم ظاهري خارجي وعالم داخلي نفسي فهو يعني بالأحداث من حيث وقوعها وتشكلها وتنظيمها في نسق معين ينسجم مع بناء الرواية الكلي ويبلور عالمها وموضوعها ومضمونها كما يعني بالشخصيات وهو كل يشكل نسيجاً والذي يقوم الايقاع الروائي بتنظيم وترتيب وهندسة هذا النسيج داخلياً لكل عناصر الرواية حيث يربط الايقاع كل جزئياتها بخيوط دقيقة متينة خفية أو ظاهرة هذا النسيج بما فيه من توزيع وايقاع للأحداث والأمكنة والأزمنة والشخصيات هو الذي يشكل عالم الرواية الفني و المضموني ومن خلال نسجه والتمكن والنجاح في بلورته يبرهن عن تميّز الراوي وإبداعه في حبك عناصر الرواية وتمكنه من جذب القارئ والمتلقي من خلال موسيقاه وجماليته الايقاعات السردية يقول بيريس "إن الايقاع الروائي هو ايقاع للمحاورات بأكملها وللحوادث والمشاهد الروائية فبعض الروايات يأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتقعدها وبايقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها " فالإيقاع هو أحد أسرار قوة الرواية وإبداعها.

قائمة الهوامش:

1/ معرفة الآخر. عبد الله ابراهيم. المركز الثقافي العربي . بيروت .ط1.1969.ص.97

2/ فن القصة عد محمود تيمور. دراسة نقدية تحليلية . دار المعارف. القاهرة. بغداد 1986 . ص.08

3/ معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب. كامل المهندس. مكتبة لبنان.ط2. بيروت1984 . ص.71

4/ فن القصة .د/محمد يوسف نجم. دار الثقافة.ط7.بيروت 1979.ص.88

5/تاريخ الرواية. ألبيريس. تر: أماني أبو رحمة. دار نيوني. دمشق. 2011. ص465 .

6/ في الايقاع الروائي. أحمد الزعبي. دار الأمل للنشر والتوزيع .إربد 1986.ص.17

7/ تاريخ الرواية. ألبيريس. تر: أماني أبو رحمة

*ألبيريس في كتابه تاريخ الرواية الحديثة.

8/تاريخ الرواية الحديثة .ألبيريس. ص.466

9/ جماليات المكان في الرواية العربية .شاكر النابلسي.ط1. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. 1994.ص.10

10/ شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية .حسن نجمي.ط1.المركز الثقافي العربي.ط2000م.ص.65

11/ بحوث في الرواية الجديدة. ميشال بروتور.ص.101

12/ الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار. ادريس بودية.ص167.166.

13/ ابناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). سيزا أحمد قاسم ص.26

14/ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة. أحمد حمد النعيمي .ص.22

15/ المرجع نفسه .الصفحة .22

16/ جماليات المكان .أحمد طاهر حسين وآخرون.ط2.دار قرطبة. الدار البيضاء.1988.ص.03

17/جماليات التشكيل الروائي .محمد صابر عيد. سوسن البياتي.ط1. عالم الكتب الحديث .إربد. 2012.ص.230

18/ بناء الرواية .سيزا قاسم.ص.74

19/ بنية النص الروائي. حميد لحمداني.ص.25

20/ بناء الرواية .سيزا قاسم.ص.74

21/جماليات السرد في الخطاب الروائي .صبيحة عودة زغرب. غسان كنافي. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. ط1. 2006.ص.134

22/ المرجع نفسه. ص.135

23/ في الايقاع الروائي .أحمد الزعبي. ص.08

24/ اسم الشخصية في رواية المعركة. د/ صبري مسلم .مجلة التربية والعلم. جامعة الموصل.ع7. 1989.ص45.

25/ البنية السردية في الرواية .عبد المنعم زكريا القاضي.ص72

26/ في نظرية الرواية عبد المالك مرتاض.ص.79

27/ الايقاع الروائي في اللص والكلاب. أحمد الزعبي. مجلة أبحاث اليرموك. جامعة اليرموك. إربد. الاردن. المجلد3. العدد1. 1985.ص.69

28/ مكونات السرد في الرواية . د/ يوسف حطيني. اتحاد الكتاب العرب .دمشق 1999.ص.247

29/ دراسة في بنية الايقاع الروائي .ثائر عودة الفلسطيني. مجلة النافذة.بيروت.ع7. 1986.ص.271

30/ ينظر: أبحاث في النص الروائي العربي. د/ سامي سويدان.مؤسسة الأبحاث العربية. ط1. بيروت.1986.ص.271

31/ أدب عبد الرحمن الشرقاوي. د/ ثريا العسيلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.1995.ص.287

32/ وظيفة الوصف في الرواية. عبد اللطيف محفوظ. دار السير للنشر. المغرب.1989.ص.33

33/ بناء الرواية. سيزا قاسم.ص.79

34/ الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون. د/ طه عبد الفتاح مقلد. مكتبة الشباب. دار الزين للطباعة. المنيرة.1975.ص.118

35/ تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية. د/ محمد العيد تاورته. مجلة العلوم الانسانية .جامعة منتوري. قسنطينة.ع21. 2004. ص60.

السينما والرواية المغاربية: إشكالية تحويل النص الروائي إلى عمل سينمائي

وهيبة سحوان/ إشراف: د. اسماعيل زغودة (جامعة خميس مليانة-الجزائر)

ملخص:

يسعى هذا المقال الموسوم بـــــــ : (السينما والرواية المغاربية :إشكالية تحويل النص الروائي إلى عمل سينمائي) إلى تتبع أهم الآليات التي تمكن البحّاثة من تحويل النص السـردي الروائي إلى عمل فني سـينمائي، مع محاولة الوقوف على علائقية السـينما بالرواية عموماً والرواية المغاربية خصوصاً، بعدما حققته هذه العلاقة من تحولات جذريّة فريدة في مجال الإبداع.

الكلمات المفتاحية: سينما، رواية مغاربية، نص روائي، عمل سينمائي.

Abstract:

This article, tagged with: (Cinema and the Maghreb novel: the problematic conversion of fiction to film work), seeks to track the most important mechanisms that enable researchers to convert narrative narratives into film artwork, while trying to stand on the relational of cinema in general and the novel Maghreb Especially, after this relationship has achieved a unique radical transformations in the field of creativity.

مقدمة:

سعت الروايـــة المغاربيـــة إلى مواكبت حركة التطور والخضوع لرهانات الحداثـــة، التي سمحت لها بالانتقال من جنس فني إلى جنس فني آخر أو بالأحرى من النص المكتوب إلى المرئي، وهذا إثر تداخل لصـيق بفن السـينما الذي دخل عالم الأدب من الباب الواســع فأحدث تجاوزا واختراقا للمألوف في المجال الروائي ســواء على صــعيد التجريب أم على صــعيد التمثيل المشــهدي. إن هذا الخرق والتحول من النصّــاني إلى الســينمائي حقق تحوّلاً جذريا في مجال الإبداع، بل دفع بالرواية المغاربية خصّيصًا إلى اللّحاق بركب الحركات الروائيّة العالميّة التي فتحت مداها على فن السينما.

يتمحور موضـوع الدراسـة الذي بين أيدينا حول إشـكالية طالما شـغلت أذهان النقاد وهجسـت بها أنفس الباحثين ألا وهي مســألة الرواية والســينما والعلاقة التي تربطهما وأيّهما يحوي ويكمّل الثاني؟ وهل بالإمكان تحيينهما وتحويل النمط الأول أي الروائي إلى عمل فني سينمائي؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذه الورقة البحثيّة.

1/ علائقية السينما بالرواية المغاربية:

شــكّلت الرواية المغاربية انعطافاً حاسماً في مســارها الإبداعي الحداثوي، أين انتقلت بلفيظاتها من المدار المقروء إلى المدار المرئي، مستفيدة من جملة من المعطيات البصرية والأدوات الإجرائية الفنيّة التي مكّنتها من اكتساب قيم ومدلولات رؤيويّة جديدة، ذاك أن الطبيعة الحياتيّة تفرض خصـوصـيّة الإندماج والتطلّع نحو الأفق، وهو الحال الذي عضّـد فكرة الانفتاح على الأجناس الأدبية، فأخذت بذلك الرواية نصـيبها القيمي بعد أن اسـتلهمت تصـورات ورؤى فنيّة خلّاقة ما كان لها أن تحصـل عليها لولا احتكاكها بالفن السّابع.

ما تزال الرواية تتمتّع بشكلها النثري الجملي الطويل من حيث الكمّ، ومازالت تستوعب الوقائع والزمان والمكان والشخوص بصيغة لغوية درامية على الرغم من خضوعها لرهانات الحداثة، فهي مصرّة حتى اليوم على الإلتزام بأصالتها وسماتها وعناصرها المتجذرة في شخوصها، ولما كانت اللغة الروائيّة لغة أدبية بامتياز تمتلك ناصية المجاز والإنزياحيّة في نسقيّتها كان ولا بدّ على السينمائي الاستعانة بها في تشكيل الأحداث الفيلميّة، إذ ساهمت براعة اللغة الروائيّة بدوالها اللانهائيّة في التأثير في المتلقي، وهو العامل الهام الذي طالما بحث عنه السيناريست ليغلق به ثقوب منجزه الفنّي، إذ عملت هاته اللّغة على تجاوز الرؤيوي إلى أبعاد قيميّة أخرى إنّها وباختصار اللّغة المفتوحة المدى، تلك التي تمنح للمشتغل عليها تيمات جديدة، رؤى جديدة، دوال، امتيازات، تصوّرات متوالدة لا حدّ لها.

تتّفق الرواية مع السينما في الاجراءات المنهجية والأدوات الفنيّة، خاصّة وأن السينما طالما استلهمت أحداثها من الحكايات وطالما اقتبست منها ما يصلح أن يكون تيمة فيلمية، ولعلّ الرّابط بين هذين الفنّين هو الأسلوب الدرامي في عرض الحدث، ذاك أنّ الدراما " أفضل وسيط للتعبير عن الواقع "(1)، فهي كما يزعم مارتن أسلن " أوسع شكل عياني نتمكّن بواسطته من التفكير بالأوضاع الإنسانيّة "(2)، والحالات النفسية والمصائر الكونيّة، ذاك أنّ الحياة مليئة بالتناقضات " وتنكشف من أحداثها مجموعة صراعات هي لبّ الوجود الإنسانيّ، وتلك الصّراعات لا تقوم إلّا على مبدأ التناقض المرير بين الخير والشرّ، اللّذان يحملهما الإنسان في داخله "(3)، وهو ما تعمل الدراما على بثّه كونها أحسن معبّر عن حال الأنا والآخر، فكل من الرواية والسينما " كيانان متباينان بيد أنهما تمتلكان جذورا موحدة في الدراما، يحق لنا من خلالها أن ندمج أو نحذف أو نختصر، لأجل الوصول إلى مقاربة فنية، تُستغل فيها عناصر التشابه للتحايل على كيفية العمل "(4).

وبناءً على ذلك، تبقى السمة المشتركة بين ما هو روائي وما هو فيلمي مأخوذ من النمطيّة الدراميّة والمتمثّلة في الألفة بين العرض والنظّارة الجماهيرية، فمن أسباب الارتقاء النسبي في الدراما الحق هي تلك الصّفات المميّزة لجمهورها، فالجمهور يقبل على ما يعرض ويتفاعل معه ويشارك في توجيهه الوجهة النقدية المناسبة، وتلك الصفة كامنة في الرواية أيضا، لأن القارئ يؤثر في نوع الكتابة، كما أنّه بمميّزاته الذوقيّة والتربويّة والثقافيّة يشكّل الأبعاد الغامضة وغير المكتوبة والمتضمّنة في النص، ما ينقل العلاقة بين طرفي العملية إلى حالة من الألفة والتفاعل الحي من خلال ما يقرأ أو يظهر على شاشة السينما، لا سيما وأن العلاقة الرابطة بين المؤلف والنص تنتهي عندما تبدأ العلاقة بين الشخصية والجمهور ويصبح هنا طرفا المعادلة الممثل أو الشخصية/ الجمهور بدلا من المؤلف/ القارئ وهي علاقة قائمة على التفاعل المستمر والدائم على طول سيرورة الحدث(5).

ولما كانت "المتعة والفائدة غاية الفن ومنتهاه وهما اللتان تميزانه عن سواه من الأفعال الإنسانية، كانت الرواية والسينما بحق لا تخرجان عن ذينك الإطارين، لأن الإنسان لا يجد من يعبر عنه تعبيرا صادقا مثل الفنّ، الذي تسير آلياته على وفاق، والفرق بين الفنين (السينما والرواية) فرق في الأداء، فالفكرة والمحتوى واحد هو فعل الشخصيات الإنسانية ونتيجته ومعناه"(6)، والجامع بينهما يبقى الفن بخصوصياته النفعية وغاياته التبصّرية تلك التي يجنح إلى بثها كل مؤلّف في عمله الفني حتى يحظى بالاهتمام الجماهيري.

إن السينما " تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا، إذ توحي السينما بإلحاء شديد بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني "(7)، فتواشج الفنين معا في قالب واحد هو ما يمنح للمنجز الفني فرادته، ويجعل منه قابلا للتفاعل والشيوع بين كافة الأوساط والرقع الجغرافية، ولعل هذا التفاعل

يحملنا على تتبع الطبيعة الكامنة داخل السينما، تلك الحاملة لنسقية إيحائية منظمة إنها الوسيط البصري الذي يتمتّع بإمكانية " الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية "(8).

إن المتتبع لمجموع الخصائص السينمائية المذكورة ليرى أنها مناقضة للسرد الروائي تماما، ذاك المنماز بالتفصيل والإطناب في عرض الحدث، فلا غرابة في هذا التناقض كون الرواية سعت جاهدة للقضاء على مآخذ الكم فيها ولم تجد الحل الأنسب لذلك سوى الجنوح لجنس فني آخر يمنحها سمة القبض على روح المتلقي بل تفاعلا جماهيريا طالما هجست به وسعت جاهدة للحصول عليه، فلكي تخلق الرواية التفاعل المرجو كان لا بد لها من اللجوء إلى عالم الشاشة فـ" الصورة تشتغل في استقلال عن المقروء، إذ هي موضوع تأمل بصري صرف، يقتضي من المتلقي رصدها كأشكال وعلامات بصرية غير لغوية "(9).

يشترك السينمائي مع الروائي في طبيعة الاشتغال على المنجز الفني " بوصفه منتجا للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا، وتشمل مواضيعها شتى أنساق (systems) العلاقة، وكذلك ما يجري ترميزه ويتحول إلى شيفرة رمزية دالة "(10)، ما يوضح أن كل من الروائي والسينمائي يشتركان " بالأسباب والنتائج وتوظيف العناصر، فالرواية على شكلها المكتوب تحوي عناصر سينمائية يتحكم بها الذهن وخيال القارئ اعتمادا على خيال ورؤيا المؤلف، في حين يعتمد المشهد السينمائي على رؤيا وخيال المخرج، فيلغي بذلك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور، لكنه بالتأكيد لا يلغي ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة"(11).وبذلك كانت العلاقة بين الفنين هنا علاقة تشاركية تجاورية مكمّلة لبعضها البعض.

يوجد تشابه كبير" وتداخل شديد بين الرواية الأدبية والفيلم السينمائي من بناؤهما السردي، فالمتلقي سواء كان قارئا للنص الروائي، أو مشاهدا للفيلم السينمائي مولع بتتبع تسلسل الحبكة وجميع عناصرها السردية، والفهم والمشاركة مرتبطان ارتباطا وثيقا في السينما، أو في أي شكل من أشكال القصة "(12)، فتقريبا نفس العناصر السردية الكامنة في النص الروائي هي عينها المبثوثة في النمط السينمائي من شخصية وزمان ومكان ووصف وواقعة وغير ذلك، حتى أن الحبكة التي تشد انتباه القارئ موجودة هي الأخرى في مجمل الأفلام والأعمال الدرامية، ولأجل ذلك كان تداخل العملين مع بعض وطيدا، وهذا ما يؤكد على أن "علاقة الرواية بالسينما علاقة جدية ومتماسكة "(13)، مبنية على المجاورة والتشابه سواء من حيث المضمون أو من حيث العناصر البنائية.

إن البحث في هذه العلاقة هو بحث بين الأدب بشكل عام والسينما بشكل خاص، باعتبار أن " العلاقة بين الأدب والسينما غائية مستقبلية، كل منهما يحاول بوسائله الخاصة تغيير واقع معاش إلى واقع متصور، هي علاقة توق إنساني إلى بناء إنسان جديد، غير معقد، غير متأزم حيوانيته لا تحول بينه وبين مثله، بالإضافة إلى هذه العلاقة هناك كثير من الأشياء المشتركة بينهما، ذلك أن كل من الأدب والسينما أداة تعبير ووسيلة تبليغ في نفس الآن "(14)، وبحكم هذه العلاقة نجد اليوم تأثرا متبادلا وتفاعلا متميزا بين الرواية والسينما " فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أن السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، وبذلك أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية كون العلاقة بينهما متقابلة "(15)، ولأجل ذلك استوعبت السينما " أشهر الأعمال الروائية العالمية، وقدمت للرواية خدمة جليلة إذ أوصلتها إلى الإنسان العادي في كل الدنيا برغم اختلاف اللغات ... وهكذا اختصرت السينما للمشاهد الزمان والمكان ووفرت كل شيء في الزمن الحاضر، ولم يخل الأمر من متعة كبيرة للمؤلفين المعاصرين للروايات الأدبية وهم يرون أبطالهم يتحركون أمامهم على الشاشة .(16)"

من هنا كانت علاقة النص الروائي بالسينمائي علاقة جدية مبنية على التفاعل الجماهيري، وعلى أحادية أدوات المعالجة وكذا على اللغة الأدبية والاقتباس المستمر، إنها علاقة درامية بامتياز سمحت بانتقال المكتوب إلى ساحة العرض المرئي.

لقد حققت الرواية المغاربية اندماجا فعّالا مع النمط السينمائي وكانت بخطوتها هاته قد سايرت مختلف الأوضاع الحياتية كما انبثقت من هذه العلاقة تحولات جذريّة فريدة اكتسحت مجال الإبداع، بعدما كانت تعاني مسبقا من أزمة في ذلك، ولنأخذ نموذجا يؤكد على ذلك وهو السينما الجزائرية، التي أبانت عن مظاهرها من خلال السينما فخرجت على ركح ذلك للعلن وللعالم بحكم ما قدمته من أفلام ممتازة طبع عليها الموضوع الثوري، إذ "ولدت السينما في الجزائر ولادة سليمة وسارت بخطوات تطورية مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي وأن تقدّم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير "(17)، إلا أنها حاولت أن تساير مجموع "الأوضاع التي كان يشهدها المجتمع الجزائري أثناء الاستعمار الفرنسي، وبعد الاستقلال، ومن ثم راحت تبدع إنتاج فن سينمائي يوضح الصورة الحقيقية لواقع الشعب الجزائري"(18)، وهو ما يؤكد عليه الناقد عيسى شريط والذي يصفها بأنها " متميزة من حيث جانبها التقني لكونها تعتمد على المهارة التقنية التي تتوافر لدى السينمائي"(19).

استوعبت السينما المغاربية عموما والجزائرية خصوصا أشهر الأعمال الفنية الروائية وحولتها إلى الشاشة ونذكر على سبيل المثال رواية ريح الجنوب التي استثمرها السيناريست لصالح ما يخدم السينما فـــ" فيلم ريح الجنوب الذي أخرجه محمد سليم رياض عام 1976 عن الرواية بالعنوان نفسه للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة هو خير دليل على نجاح السينما في تحويل النمط الروائي إلى فيلمي، ولعلّ المشكلات الاجتماعية التي تتطرق إليها الرواية هي ما لفت انتباه المخرج "(20).

من بين المحاولات الجادّة أيضا التي قفزت بالرواية إلى الفن السابع محققة نجاحا عالميا نذكر محاولة المخرج" أحمد راشدي في فيلمه (الأفيون والعصا) والذي أعده عن رواية بالعنوان نفسه للكاتب مولود معمري"(21)، ولعل الحافز الهام والأساسي الذي شجع المخرج السينمائي على انتقاء وتحويل هذا النص الأدبي هو "المضمون المرتبط بالواقع الجزائري، أي الواقع الثوري، خصوصا وأن النص يتطرق إلى قصة حرب التحرير الجزائرية "(22).

فالملاحظ على المخرجين من خلال هذه الأعمال هو تتبعهم لفحوى النص الروائي، من هنا كان عامل الاقتباس مبنيّ على التيمة المرتبطة بالواقع والمجتمع، إذ جاءت الأفلام الواقعية لتنقل بالصوت والصورة ما كان يعانيه الفرد الجزائري إبّان الثورة التحريرية المجيدة، كما نقلت بحق التاريخ العريق للجزائر ولشبّانها ولدورهم البطولي في تحريرها، كل هذا ما كان أن يظهر للعلن لولا السينما التي وجهت الأنظار لهذا القطر العربي على حساب غيره من الأقطار العربية.

2/ آليات تحويل النص السردي الروائي إلى عمل فني سينمائي:

قبل الخوض في غمار تحويلية الرواية لفيلم لا بد وأن نؤشّر على شيء مهم وهو أن مجموع الآليات والتقانات التي يستخدمها المخرج أو السيناريست قصد تحويل ما هو روائي إلى عمل فيلمي ما هي إلا اقتباسات أو تناصات خصّها المخرج دون غيرها من القطع النصية فحوّرها وعدّل عليها (إن شاء له ذلك)، ثم أخرجها للعلن الجماهيري، إذ نجزم قطعيا باستحالة تحويل رواية بحجمها الكثيف إلى فيلم محكوم بالدقائق والساعات، حتى لئن حوّلت سيتم إلغاء المنجز الفيلميّ على حساب الزمن المطوّل الذي سينفر منه الجمهور لا محالة.

لعل الحديث عن قضية الأخذ والتحويل من الرواية إلى السينما يفرض الوقوف على طبيعة كلا الجنسين ومعاينتهما على مقربة تثير حدود التماس والتقاء بينهما وهو ما يجهد السيناريست على تتبعه ودراسته بدقّة، فحتى تتم أولى عمليات التحويل لا بد وأن يتوفّر شرط المواءمة بين الفنين المذكورين، ويقصد (**بالمواءمة**) هنا " التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص–المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص–الهدف. ومعنى ذلك أن المواءمة تتجاوز مستوى الأجناس وقيودها لترسو عند علاقة النص بالعمل"(23)، فتوفر خاصية الانسجام بين الرواية والفيلم هو ما يسمح بإمكانية التحيين والاشتغال عليهما .

إن إمكانية تحويل الرواية إلى فيلم محكومة بحدود وشروط رابطة بينهما وأبرز هاته الشروط (**الإختزال**) المبني على الفكر، ويقصد به هنا "الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص –المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة. وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكيري (أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات الدلالية المتحققة سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكي، أو في وسائل الإظهار نفسها"(24)، وتتبع عملية الاختزال خاصية (**الترجمة**) التي هي "إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه... فعلى سبيل المثال فإن الشخصية الروائية التي نتعرف عالمها من خلال أوصاف وأقوال نقرأها، تترجم إلى العمل السينمائي بواسطة حضور إنسان فعلي، يجري تمييزه عما هو عليه في الواقع بفضل تلقيه المؤشرات التي كانت مميزة للشخصية في الرواية، وذلك عن طريق تجسيد تلك المؤشرات مفصلة انطلاقا من التفعيل المعكوس لآليات الاختزال فظهور هذا الممثل–الفنان هو ترجمة للشخصية، وكلاهما ترجمة للمكتوب المنسوب إليها. أما كل ما يتصل بها من لباس وأشياء.. فهو ترجمة للأوصاف التي خصت بها"(25)؛ ثم يأتي (**التحويل**)ويقصد به "نقل الصورة الدلالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص–المصدر، وذلك باعتبار الصورة تجليا ذهنيا مخصوصا للعمل الأول في ذهن الذات القائمة بفعل التحويل. وشرط التلازم بين الصورتين يعني أن حضور الأولى لا يكون إلا عبر، ومن خلال، الثانية. ويعني ذلك أن التحويل هو وصف لمحاولة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفق نفس وسائل المحاكاة المعنوية انطلاقا من صور مادية لنفس تلك الوسائل المحاكاتية"(26).وقد ينضاف على هذه الشروط إمكانية الحذف والإضافة والتعديل على النص الأصلي.

وحتى يتسنى للمخرج نقل النص الروائي إلى الشاشة لا بد وأن يشتغل على السيناريو الذي هو بمثابة الورقة النهائية والبوابة الرئيسة للولوج إلى العرض المشهدي، وبإمكانه على ركح ذلك أن يحذف ويحوّر ويغيّر ما يتوجّب تغييره حسب خصوصية العرض التي يتبنّاها في منجزه الفيلميّ.

إن تحويل الكلمة لصورة أمر شائك للغاية إذ يعتاص على المخرج المحافظة على دلائلية الكلمة التي لربما تقصدها الكاتب في نصه ولن تضاهيها لا كلمة أخرى ولا فقرات ولا حتى صورة أو حركة، وهو أمر خطير كان ولا بد الإشارة إليه فقد تحوي اللفظة في الرواية ما لا تحمله عند تجسيدها وهنا قد يقع المخرج في مشكلة قد تؤدي به إلى تشويه النص الأصلي من جهة، وإلى تغيير المضمون السردي ككلّ بعدما تم بناؤه على نفس النمط من جهة أخرى، إنها لقضية معقّدة تعود إلى عملية الخلق الفني وجمالياته، فكيف سيكون حال العمل العظيم حينما يُعكس على شاشة العرض، هل سيحافظ على خصوصيته التي تقصّد الكاتب بثها فيه؟ هل سيفقد العمل الروائي قيمته بحكم التحويل الاجرائي على دواله؟

لا بد من التأكيد هنا على أن كل من الرواية والســـينما جنس فني مســـتقل بذاته ولذاته، وبناء على ذلك كل منهما يتمتع بخصوصية من حيث المبنى والمعنى فدون شك أن عملية التحويل القائمة بينهما سيكون فيها نوع من التخلّي (تخلي عن فكرة أو أفكار قد تكون أساسية)، ونوع من الإضافة التي قد تكون وقد لا تكون في صالح وخدمة الروائي، إن هاتين العمليتين قد تنسف بشكل كبير بالعمل الروائي وقد تسمو به إلى مصاف العالمية، لهذا كان الأمر متوقفا هنا على الروائي نفسه، وعن قبوله من عدمه لتحويل عمله المكتوب إلى مرئي، ولا نجانف جادة الصـــواب إذا ما قلنا أن الكاتب الحق هو من يقدر قيمة العمل الفني سواء أكان مكتوبا أم مرئيا، فمعلوم أن لكل نوع أدبي لغته الخاصة وقوانينه وعناصره الخاصة لذا كان لزاما أن نتفهم قيمة كل نوع قبل أن نخوض في عملية التحوير والتحويل من جنس لجنس ثانٍ.

خاتمة :

من خلال ما تقدم يمكننا عرض مجموع النّتائج المتوصل إليها، وأهمّها:

ـ ساهمت براعة اللغة الروائيّة بدوالها اللانهائيّة في التأثير في المتلقي، وهو العامل الهام الذي طالما بحث عنه السيناريست ليغلق به ثقوب منجزه الفنّي، إذ عملت هاته اللّغة على تجاوز الرؤيوي إلى أبعاد قيميّة أخرى .

ـ تتّفق الرواية مع السينما في الاجراءات المنهجية والأدوات الفنيّة، والبنية الدرامية.

ـــــ نجحت الرواية المغاربية في الانتقال بلفيظاتها من المدار المقروء إلى مدار أوسع وهو المرئي، مستفيدة من جملة من المعطيات البصرية التي مكنتها من اكتساب قيم ورؤى جديدة.

ـــــ يشترك السينمائي مع الروائي في طبيعة الاشتغال على المنجز الفني من حيث الأسباب والنتائج وتوظيف العناصر وتكييفها مع بعضها البعض.

ـ علاقة النص الروائي بالسينمائي علاقة تشاركية تجاورية، بل جدية مبنية على التفاعل الجماهيري، وعلى أحادية أدوات المعالجة وكذا على اللغة الأدبية والاقتباس المستمر.

ـــــ استوعبت السينما المغاربية عموما والجزائرية خصوصا أشهر الأعمال الفنية الروائية وحولتها إلى الشاشة ونذكر على سبيل المثال رواية ريح الجنوب التي استثمرها السيناريست لصالح ما يخدم السينما، وكذا رواية الأفيون والعصا التي حوّلت هي الأخرى إلى فيلم.

ـــــــــ من بين أهم آليات تحويل النص السردي الروائي إلى عمل فني سينمائي: المواءمة / الاختزال / الترجمة / الإضافة/ الحذف/التحويل.

ـــــ تحويل الكلمة لصورة أمر شائك للغاية وهي قضية راجعة لطبيعة الخلق الفني وللروائي بالخصوص (من حيث تقديره لقيمة تحويل العمل الفني من عدمه).

قائمة الهوامش:

1/حسن محسن، في الشعر والنثر، د.ط، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، القاهرة، 1979م، ص .67

2/مارتن أسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، د.ط، دار الحرية للطباعة والنشر، 1978م، ص 19.

3/هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية، ص 298.

4/م.ن، ص 301.

5/ينظر: م.ن، ص 300.

6/م.ن، ص 299.

7/ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م، ص 194.

8/ مراد مراح، أدب المرأة الجزائرية من الرواية إلى السينما (نوبة نساء جبل شنوه لـــ آسيا جبار أنموذجا)، آفاق سينمائية، ع: 4،منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية، وهران، 2017م، ص.10

9/ محمد الماكري، الشكل والخطاب والإجراء، ص 264.

10/ طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، ص.11

11/ هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، ص 301.

12/ غالم كمال، دعائم السينما الجزائرية الناجحة، آفاق سينمائية، ع: 4، منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية، وهران، 2017م، ص.40

13/م.ن، ص 41.

14/ خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م، ص.9

15/ ينظر: خليل بروينى، آليات السينما في رواية " قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله، إضاءات نقدية، ع:17، 2015م، ص.13

16/ ينظر: ابراهيم عبد المجيد، الرواية والفيلم، مجلة العربي، ع: 440، وزارة الإعلام، الكويت، 1995م، ص 103- 104.

17/ جان الكسان، السينما في الوطن العربي، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1982، ص.216

18/ غالم كمال، دعائم السينما الجزائرية الناجحة، ص 40.

19/ عيسى شريط، فلتكن السينما الجزائرية جزائرية، مجلة الاختلاف، ع: 3، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص.48

20/ ينظر: عدنان مدانات، حكاية العشق والتمرد بين السينما والأدب العربيتين، المجلة الثقافية، ع: 17، الجامعة الأردنية، 1989م، ص 76.

21/ غالم كمال، دعائم السينما الجزائرية الناجحة، ص 41.

22/ عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925 – 1967)، تر: محمد صقر، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م، ص 266.

23/ عبد اللطيف محفوظ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي، https://www.aljabriabed.net/n73_05mahfoud.(2).htm

24/ م.ن.

25/م.ن.

26/م.ن.

FACTORS AFFECTING ESP STUDENTS' MOTIVATION. CASE STUDY: THIRD YEAR STUDENTS, DEPARTMENT OF ECONOMY, UNIVERSITY OF CHLEF.ALGERIA

Samiya ZIDANE (University Chlef-Algeria)

Melouka ARABI (University Chlef –Algeria)

Abstract

This study is an attempt to identify the students' motivation and attitudes towards learning English for specific purposes at the department of Economy . The main purposes of this study are to investigate the students' attitudes towards the ESP course and the external factors affecting their motivation and the teaching/learning process as well. The study involves the use of two (2) questionnaires administered to a sample of two (2) English language teachers and seventy (70) third year students at the Department of Economy.The findings revealed the students' dissatisfaction and negative attitudes towards the ESP course since their specific needs and expectations were not met. Thus, policy makers, syllabus designers and language programmers should design courses that really meet the students' needs at the department of Economy and provide a supportive atmosphere to enhance their motivation and maximizes the chances of success.

Keywords: ESP, Motivation, Attitudes, Needs analysis, Economy Students

1. INTRODUCTION

In response to the spread of English as the global language of international communication, business, technology and science; Algerian decision-makers introduced English and tried to implement its use at all levels of education.

At the tertiary level, English is introduced in different curricula at different departments; either as a main subject at the English departments or in the other faculties where it is taught as an additional subject but compulsory requiring English for specific courses depending on the students' areas of research and needs.

However, in fact, teaching and learning ESP in Algeria (more precisely in department of Economy at Chlef university) is still ineffective and do not meet the target requirements because what is stated theoretically in literature about ESP teaching is not put into application or even being aware of its nature by the teachers who teach ESP. This situation caused the students' lost of interest

to learn English and failed in their attempt to acquire the basic information and knowledge of both general English and English related to Economy domain.

2. Literature Review of ESP and Motivation

2.1. Definitions of ESP

ESP "almost by definition, is language in context" (Robinson, 1991: 75). Munby (1978: 2) provides a definition of ESP where he emphasizes the importance of the learners' communication needs saying: "ESP courses are those where the syllabus and materials are determined in all essentials by the prior analysis of the communication needs of the learner".

However, Dudley Evans and St. John (1998) offer a modified definition of ESP as follows:

- **Absolute Characteristics**

- ESP is defined to meet specific needs of the learner;
- ESP makes use of the underlying methodology and activities of the discipline it serves;
- ESP is centered on the language (grammar, lexis, and register), skills, discourse and genres appropriate to these activities.

- **Variable Characteristics**

- ESP may be related to or designed for specific disciplines;
- ESP may use, in specific teaching situations, a different methodology from that of general English;
- ESP is likely to be designed for adult learners, either at a tertiary level institution or in a professional work situation. It could, however, be for learners at secondary school level;
- ESP is generally designed for intermediate or advanced students;
- Most ESP courses assume some basic knowledge of the language system, but it can be used with beginners. (4-5).

A comparison of this latter definition with that of Strevens' indicates that Dudley Evans and St. John have removed the absolute characteristic that "ESP is contrast with General English". They have revised and increased the number of variable characteristics and assert that ESP was not necessarily linked to a specific discipline. Furthermore, ESP is likely to be used with adult learners, although it could be used with young adults in a secondary school setting.

The division of ESP into absolute and variable characteristics helps in resolving arguments about what is and is not ESP. From the definition, one can see that ESP can but is not necessarily concerned with a specific discipline, nor does it have to be aimed at a certain age group or ability range. ESP should be seen simple as an "approach to teaching", or what Dudley Evans describes as

an "attitude of mind ". This is a similar conclusion to that made by Hutchinson et al (1987: 19) who state: "ESP is an approach to language teaching in which all decisions as to content and method are based on the learner's reason for learning".

2.2. The Difference between ESP and GE

In pointing out the difference between ESP and GE, Hutchinson and Waters (1987) believe that there is a great deal of difference in practice but not in theory. As to the distinction between these two terms, they state that "what distinguishes ESP from general English is not the existence of a need as such but rather an awareness of the need" (53). It implies that in an ESP situation, the awareness of learner needs is of great importance.

ESP differs from general English in that it is based on a close analysis of the learners' communicative needs for a specific occupation or academic activity, as well as a detailed analysis of the language of that occupation or activity. (Strevens, 1980 qtd in Robinson, 1980: 9). In an ESP course, English is taught "not as an end in itself but as an essential means to a clearly definable goal" and it is taught "for a clearly utilitarian purpose of which there is not doubt" (Macky, qtd in Robinson, 1980: 6). The learners and their specific purposes for learning English are the major differences between ESP and GE. ESP learners are highly motivated because their specific needs are catered for. GE helps students to cope with any course. It gives them the ability to generate more language. In an ESP context, however, learners are trained to perform some particular professional skills. Another important difference is that, GE syllabuses are not based on needs analysis whereas the design of syllabuses for ESP is directed towards serving the needs of learners seeking for or developing themselves in a particular occupation or specializing in a specific academic field.

The following table illustrates the most important distinctive features between ESP and GE as indicated by Widdowson (1983):

ESP	**GE**
1- Part of specialization	1- Part of general English
2- Aims at restricted competence	2- Aims at general capacity
3- Text/ materials/ restricted to subject specialization	3- Materials based on general text
4- Small homogeneous group	4- Large heterogeneous group

5- Specifications of aims and goals: What the learner has to do with language once he has learned it	5- Specification of objectives: what the learner has to do in order to learn

Table 1.1 Features of ESP and GE

2.3. Instrumental and Integrative Motivations

While learning a second/foreign language (L2/FL) as well as ESP, learners may encounter internal and external factors which play a crucial role in deciding the final outcome of the L2/ FL study such as motivational variables that take place within the ESP classroom and the attitudinal perspectives towards the language and the members of the language being learnt. As a result, much attention was given to motivation because of its vital role in determining the success of second language acquisition. Without it, teachers will certainly fail in pushing their students to learn the target language and being interested in it and therefore; failing to make the necessary efforts.

Many researchers stressed the importance of motivation as a key factor for success. Lifrieri (2005) points out that among the most important factors which influence individual levels of success in many tasks is motivation. Additionally, Gardner (2006: 241) as cited in Bhatia and Ritchie (2009) states that "students with higher levels of motivation will do better than students with lower levels". Furthermore, Crookes and Schmidt (1991) define motivation for learning a second language as the learner's orientation with regard to the goal of learning a second language.

The various studies conducted on the area of motivation of second language learners were often related to a distinction between two types of motivation particularly, instrumental and integrative motivation.

Integrative motivation is defined as "learning a language because the learner wishes to identify himself with or become integrated into the society of the target language" (Gardner, 1983: 203). In other words, it refers to the learner's favorable attitude towards the target language and his wish to be integrated into the target language society to make contact with them and knowing more about their culture and values. (Wilkins, 1972 as cited in Al-Tamimi and Shuib, 2009).

Instrumental motivation on the other hand, refers to the learner's wants and goals to get social or economic reward through second language achievement or learning the language for more " utilitarian value of linguistic achievement " (Gardner and Lambert, 1959: 267), such as passing and exam or advancing a career. Gardner (2001: 10) asserts that persons who acquire languages through instrumental motivation are seeking " …a goal that doesn't seem to involve any identification or feeling of closeness with the other language group, but instead focus on a more practical purpose that learning the language would serve for the individual ".

Gardner (1985) establishes the socio-educational model of motivation. He asserts that one key factor that has a great influence on the language learning motivation is the learner's attitudes towards the target language and the culture of the target language group. He also stresses the important role of integrativeness and attitudes towards the learning situation in affecting the learner's level of motivation. In addition, he asserts that learning foreign language involves acquiring skills, behaviors and linguistic codes of another target community.

Concerning the context of English for specific purposes, it is found in the previous researches that most ESP learners learn English for utilitarian purposes. Many ESP studies that investigated the language needs of learners in different ESP situations: science (Al-Jurf, 1994), banking and tourism (Al Khatib, 2007) and police (Abo Mosallem, 1984; Alhuqbani, 2005) revealed that the students were instrumentally motivated. They were interested to learn English for various practical aims and goals mainly to meet their job requirements and advancing one's career. It is worth mentioning that learners favor learning English in the science colleges because the English language is the medium of instruction for which there is an immediate need. Al-Huneidi and Basturkmen (1996) explored the attitudes of students from the engineering college at Kuwait University. He found that the majority have favorable attitude towards learning English and study English for utilitarian and practical reasons. In addition, Vogt and Oliver (1999) studied Medicine learners in Kuwait University. The data revealed that the majority of students have favorable attitude towards learning English and like English language instruction. Al-Tamimi & Shuib (2009) analyzed the engineering students' motivation and attitudes towards learning the English language. The study examined students' motivation in three motivational orientations: instrumental motivation, integrative motivation and personal motivation based on Gardner's (1985) and Cooper and Fishman's (1977) works as cited in Uzum (2007). The participants were 81 petroleum engineering students at Hadhramout University of Science and Technology. The date gathering tools involved the use of questionnaires and interviews to investigate the students' responses. The findings revealed that

the students were instrumentally motivated. They learned English mainly to help them in future professional life. In addition, the students have positive attitudes towards the educational value of English and show positive orientation towards the English language.

3. Purposes of this study:

This study was designed to:

1-Examine the students attitudes towards the currently ESP courses.

2-Indetify the external variables which affect their motivation.

4. Research questions:

The research questions addressed in this study are as follows:

1-Are the students satisfied with the offered ESP courses?

2-What are the external factors that affect their motivation?

5. Participants

The participants selected for this study were composed of two samples. The first sample was about a total number of 70 third- year students at Hassiba Benbouali University of Chlef (Economy Department) who were studying English as a foreign language either for General purposes or specific purposes during the academic year of (2016/2017). The second sample was composed of two teachers holding a Licence degree in English who taught English at Economy Department.

6. Research Tools and Data Collection

The present study is based on quantitative data collection technique, and for gathering the necessary information about the situation in question, two questionnaires for both groups of participants: students and teachers were administered. It was preferred over other means because it is most easily administered and can be used to gather data from a large and unlimited number of participants. Both questionnaires were composed of two sections; **personal information**: this part involves gathering data about the teachers' and the students' background and the second one concerns **English courses**: aims at having an idea about the course content, methodology and teaching materials. After collecting responses, the researcher interpreted the gathered data into percentages and categorized them in figures using Microsoft Excel software.

7. RESULTS

- **Students' attitudes towards the offered ESP courses:**

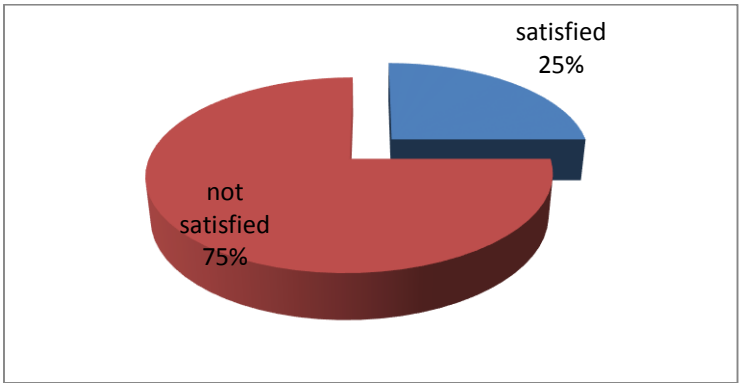


Figure 1.1 Students' Attitudes towards the Course Content

The results showed that (75%) of the students at the department of Economy were not satisfied with the course content. On the other side, (25%) of them had positive views about the ESP course content. This is due to the fact that the content of the English courses was more general and did not match the students' specific needs and meet their expectations.

- **The external factors:**

The students revealed that the most demotivating factor was mainly related to the teacher and especially his subject knowledge as noted by Prodromou (1992) cited in Zidane (2011), who stated that the teachers' ability to do the job is what seems to matter most according to students. This is may be related to the fact that the English language teachers were unqualified and not trained to teach economic students. Additionally, the students referred to the syllabus as a contributing factor in affecting their motivation since its content did not meet their specific needs and satisfy their expectations. Moreover, the students mentioned that they were dissatisfied because of the large number of lexical items and scientific terms that should be learnt and blamed the teacher about his choice of the evaluation system since the most of the tests and exams required the memorization of the long lists of scientific terms with their French translation. Furthermore, they revealed that the rare use of technology aids and the low coefficient assigned to English had also a negative effect on their motivation.

In reference to the teachers' perspectives, both of them agreed that the main external demotivating factors are mainly related to insufficient amount of time devoted to English classes compared to the needs of learners who need

extra English hours, larger group size since it did not offer maximized opportunities for more individualized instruction and administration constraints because of its least importance towards English classes in which no considerable objectives and specification about the ESP course content, materials and methodology were given to be used in addition to the lack of school facilities.

8. DISCUSSION AND SUGGESTIONS

The results of the open-ended questions have shown that the students considered the teacher and the syllabus as the main demotivators, while English aspects are second in frequency, in addition to other strategies and evaluating systems.

All these factors will have a great impact on the students' motivation and therefore reducing the chance of success.

- **The teacher:**

The results have shown that the majority of respondents referred to the teacher as being the most demotivating factor because of his little knowledge about the scientific field, more precisely, he is not a specialist.

One can explain these findings by the lack of qualified and trained teachers teaching in the Department of Economy at Chlef University where mostly the teachers with License degree have the opportunity to teach English in scientific faculties. These teachers have no experience and not specialized in the field.

In respect to this point, many challenges are arisen about who is qualified to teach ESP courses. However, it is worth pointing out that an ESP course requires both general and specific English. This point leads to the need for training and qualified teachers to teach ESP students in order to enhance the students' motivation and interest to learn English.

- **The course content:**

The findings revealed that the majority of students considered the course content as being more general and irrelevant because it didn't meet their needs and satisfy their expectations. This is due to the fact that syllabus designers gave no attention to the ESP course content, teaching materials and methodology or strategy. As a result the teacher finds himself free to teach whatever he considers appropriate such as teaching grammar and syntax and more precisely teaching long lists of scientific terms.

Another point should be mentioned, when asking students if they are asked by their teachers at the beginning of the course about their needs and goals for learning English, all the students had negative responses.

It is suggested here that identifying learner's needs and goals for learning a second language will be useful for designing an ESP course because many researchers asserted that investigating learner's academic needs is the starting point of any ESP course. (Hutchinson and Waters, 1987).

- **Vocabulary:**

The data has shown that because of the large number of new lexical items and scientific terms that should be memorized by the students to carry out the task or passing English test, the students lost their interest in learning English language and felt demotivated.

In this context, one should notice that acquiring and memorizing a large number of lexical items and scientific terms without any real context will be difficult for ESP learners and will affect their motivation in learning English. Nation (2000) as quoted in Zidane (2011: 76) stated that words should not be learnt separately or by memorization without understanding. Therefore, the memorization strategy of learning vocabulary without real context will affect ESP learner's motivation for learning English language.

- **Evaluation system:**

The results have shown that the participants mentioned evaluation system among the demotivating factors. They blamed the teacher about his choice of evaluation system. And this is due to the long list and language number of scientific terms that should be memorized to succeed in the English test since the most English exams involves items memorization. Thus, the teacher should take into consideration the students' opinion about the preferable evaluation system to be involved in.

- **Rare use of technology:**

Rare use of technology is the one among the demotivating factors which has negative impact on the learning process. The findings indicated that the students were not interested in the English course because their teachers rarely used technology in presenting these courses.

There is no doubt that using different types of technology during the classroom course will enhance and support learning such as: video content, laptop and projectors. (Marshall, 2002).The ESP teacher should realize that technology can play a vital role in creating new atmospheres and opportunities for learning that can be interesting and more existing and therefore improving learner's

achievement. Goldman et al (1999) asserted that "At its best, technology can facilitate deep exploration and integration of information's high level thinking, and profound engagement by allowing students to design, explore, experiment, access information's, and model complex phenomena." (qtd in Zidane 2011)

It is remarked that within the use of technology inside the classroom, collaboration among students will be fostered, which in turn many have favorable impact on students achievement (Tinzmann, 1998 cited in Zidane, 2011).Thus, the responsibles should help the teachers by providing acceptable conditions and a pleasant atmosphere through offering a certain number of facilities such as equipping the class with adequate number of technology devices (language labs, data show, computer…).

- **Coefficient:**

The findings of this investigation revealed that civil the students mentioned that low coefficient (1) of English module had great impact in influencing their motivation to learn English.

- **Group size:**

One important factor that affects the English learning process is that of group size. Teachers often face many difficulties when dealing with large classes because it is hard for them to meet all their needs especially when there is no prior needs analysis and objectives. In other words, teachers in larger classes do not have more opportunities to monitor an individual student closely. Therefore, group size should be reduced to offer maximized opportunities for more individualized instruction and class interaction to develop communicative competence.

- **Time allocation:**

Time allocation is considered as one of the important feature of the learning context. The amount of time devoted to any course determines the content and the organization of the lesson and defines the goals that can be achieved.

In this context, the time allocated to English courses is just (1h30 a week) during the three academic years. However, (1h30 per week) of teaching ESP was not sufficient and did not permit the teacher to use the time sufficiently to cover all the needed skills and knowledge. It is obvious that the teacher-student contact will be limited and this in turn will affect the students' motivation. Consequently, the teacher fails to meet the students' needs and satisfy their expectation and therefore this will have an effect on the students' level of achievement and reduce the chances of success.

Thus, the authorities in charge of this issue should consider the revision of the weekly time allowances so as to help the teachers design courses that suit all the students' specific needs and give opportunity to the learners to process knowledge properly and reinforce their competencies in learning.

9. CONCLUSION

This study aimed to investigate the students' motivation and attitudes towards learning English for specific purposes. Concerning the students' motivation, the findings indicated that the majority of the students were instrumentally motivated to learn English and they showed lower degree for the integrative motivation. They learn English for practical reasons mainly for employment opportunities, further one's education and discussing texts and topics related to their field.

As far as the students' attitudes towards the offered ESP courses, the results revealed that the students' have negative attitudes towards the course content simply because it seemed more general and did not meet their specific needs and satisfy their expectations. The study also revealed some external variables that have great impact on the students' motivation in learning ESP including: irrelevant courses, unqualified teachers and administrative constraints.

Since high motivation and positive attitude attribute to the process of learning, language teachers can suggest several tips to motivate them more. Teachers can also create effective and interesting course plan with the help of different strategies, techniques and procedures in which the students' motivation is sustained. Encouraging students to become more active participants and cooperate in the process of teaching and learning can help them learn the language better.

The findings of this investigation can also help language programmers, syllabus designers and policy makers to develop programmes and design syllabi and create interesting textbooks to gain students' interest. They should design programmes based on a thorough needs analysis to better meet civil engineering students' specific needs which maintain the students' interest and motivation.

10. BIBLIOGRAPHY LIST

1. AL-HUNEIDI, A. & BASTURKMEN, H. **The Language Needs Analysis Project at the College of Petroleum and Engineering**. Unpublished paper, Kuwait University. (1996)
2. AL-TAMIMI, A., & MUNIR SHIB**. Motivation and Attitudes towards Learning English: A Study of Petroleum Engineering**

Undergraduates at Hadhramout University of Sciences and Technology. GEMA Online™ Journal of Language Studies. 9(2). (2009). 29-55.

3. BHATIA, T. K., & RITCHIE, W. C**. The New Handbook of Second Language Acquisition.** (2nd ED). Emerald Group Publishing Limited. (2009).
4. BROWN, H. D. **Principles of language learning and teaching. Englewood Cliffs New Jersey**. Prentice Hall Inc. (1980).
5. CROOKES, G., & SCHMIDT, R. W. **Motivation: Reopening the Research Agenda**. Language Learning. 41 (4). (1991). 469-512.
6. DUDLEY-EVANS, T., & ST JOHN, M. J. **Developments in English for Specific Purposes: A Multi-disciplinary Approach**. Cambridge: Cambridge University Press. (1998). 4-5.
7. GARDNER, R. C**. Social Psychology and Second Language Learning: The Role of Attitudes and Motivation**. London, UK: Edward Arnold. (1985).
8. GARDNER, R. C. **Integrative Motivation and Second Language Acquisition.** In Z. DORNYEI & R. SCHMIDT. (Eds.), **Motivation and Second Language Acquisition.** Honolulu: University of Hawai'i, Second Language Teaching and Curriculum Center. (2001).
9. GARDNER, R. C. **Learning another Language: A True Social Psychological Experiment.** Journal of Language and Social Psychology. 2. (1983). 219-240.
10. GARDNER, R. C., & LAMBERT, W. E. **Motivational variables in second language acquisition.** Canadian Journal of Psychology. 13. (1959). 266-272.
11. HUTCHINSON, T., & WATERS, A. **English for Specific Purposes: A Learning-centered Approach.** Cambridge: Cambridge University Press. (1987).19-57.
12. LIFRIERI, V. **A Sociological Perspective on Motivation to Learn EFL: The Case of Escuelas Plurilingues in Argentina. MA.** Thesis. University of Pittsburgh. (2005).
13. MARSHALL J.M. **Learning with Technology: Evidence that Technology Can, and Does Support Learning.** San Diego, CA: Cable in the classroom. (2002).
14. MUNBY, J. **Communicative Syllabus Design.** Cambridge: Cambridge University Press. (1978). 2.

15. ROBINSON, P. C. **English for Specific Purposes.** New York: Pergamon Press. **(**1980).6-9
16. ROBINSON, P. C. **ESP Today: A Practitioner's Guide.** London: Prentice Hall. (1991).75.
17. UZUM, B. **An Investigation of Turkish Students' Attitudes towards English and English Speaking Societies. MA.** Thesis. University of Turkey. (2007).
18. VOGET, C. & OLIVER, D. **Kuwait University Faculty of Medicine Students' Attitudes towards English and English Based Curriculum.** . MA. Thesis. Almanakh. 8(1). (1999). 9-17
19. WIDDOWSON, H. G. **Learning purpose and language use,** Oxford: Oxford University Press. (1983).
20. ZIDANE,S . **Motivation among ESP students: A Case Study of the First Year Students of the Department of Engineering, Chlef University** . MA. Thesis. University of Hassiba Benbouali. Chlef.Algeria. (2011).76.