وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة

كلية الآداب واللّغـــات ***قسم اللّغة والأدب العربي***

توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي

(ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير)

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص : الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة: ***إشراف الأستاذ الدكتور:***

نسيمة كريبع. أحمد جاب الله.

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	محمد فورار	أستاذ محاضر	باتنة	رئيس الجلسة
02	أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
03	مليكة النوي	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا
04	نور الدين سيليني	أستاذ محاضر	المسيلة	عضوا مناقشا
05	أحمد مساوي	أستاذ التعليم العالي	ورقلة	عضوا مناقشا
06	محمد الصالح خرفي	أستاذ التعليم العالي	جيجل	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :

1435/ 1436هـ/ 2014/2015م

﴿ بِسْمِ اللّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾

« اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿٢﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿٣﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿٥﴾ »

سورة العلق –الآيات من (1 إلى5)

مقدمة

مقدّمـــــــة:

يعدّ الأدب بأجناسه المختلفة إنتاجا فكريا لغويا يقوم فيه المبدع بخلق نظم تعبيرية ناتجة عن انعكاس الواقع والخيال على التجربة الإنسانية بما تختزله من عواطف وأفكار وهواجس وانفعالات و علاقات انسانية ،و هو ما يسمح باتصاله الدائم بعدد من المرجعيات الثقافية التي تساهم في تشكيل الصور الفنية له ،و شحنها بطاقات دلالية ،شأنه في ذلك شأن الفنون المختلفة كالرسم والنحت والموسيقى والرقص والتصوير،فما يجمعه بها هو الإبداع والتعبير بطريقة فنية جمالية -وإن اختلفت مواد و عناصر كل فنّ- وهو الأمر الذي جعل الأدب (شعرا ونثرا) يحتل مكانة هامة على أنّه أحد الفنون الجميلة ،ومن المهم جدا الإشارة في هذا السياق إلى أنّ ما يميزه عن سائر الفنون الأخرى هو قدرته على استضافتها في العديد من أجناسه-و خصوصا الرواية- وهذا ما قد لا يتوفر في غيره من الفنون.

وتعدّ ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)من النماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها عددا من الفنون كان أهمّها: فنّ التصوير (الرسم والتصوير الفوتوغرافي) وفنّ الشعر وفنّ الموسيقى، محدثة بذلك نقلة نوعية في مسار الكتابة الروائية ،إذ توسّلت الفنونَ أداةً من أدوات السرد ،ما أدى إلى حدوث نوع من التداخل والتحاور بين الرواية كجنس أدبي وبين فنون التصوير والشعر والموسيقى، ويقف هذا التعدّد الفنيّ في طليعة الدوافع الرئيسة لاختيار هذه المدوّنات والاشتغال عليها في هذا البحث الموسوم بـ:**توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)** وثمة دوافع أخرى لاختيار هذا الموضوع ومنها:

***** قلة الدراسات النقدية التي تطرقت بشكل موسع لمثل هذا الموضوع الذي يركّز على توظيف الفنون في جنس من أجناس الأدب،و هو الأمر الذي يبعث بالإرادة في تناول هذا الموضوع قصد التأسيس لمثل هذه الدراسات .

***** الاهتمام الشخصي بالكتابة الروائية الجزائرية التي حملت مؤخرا لواء التجريب و استحداث بؤر سردية جديدة ،وانفتاحها على زخم معرفي يحتاج إلى الكثير من القراءات النقدية اللانهائية خاصة ثلاثية أحلام مستغانمي التي تستقطب أكثر عدد من المتلقيين والنقاد.

* احتواء المدونات الروائية نموذج الدراسة على زمرة من الفنون كالرسم والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى والشعر.

وقد كان البحث في هذا الموضوع منوطاً بجملة من التساؤلات التي حاولت الدّراسة إيجاد فرضيات لتفكيكها، ومن ثمّ الوصول إلى حلول أونتائج ،ومن بين الإشكاليات التي ينطلق منها البحث مايلي:

*ما طبيعة الفنون و ما مسار تطورها التاريخي؟

* ماهي أهمّ أشكال التداخل بين الأدب و الفنون (التصوير والشعر والموسيقى)؟

* هل تعدّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لغيرها من الفنون؟

* ما مدى توفيق **"أحلام مستغانمي"** في تضمين ثلاثيتها صورا فنية، ومقاطع شعرية، وأخرى غنائية؟

* ماذا أضاف التداخل بين فنّ "التصوير والشعر والموسيقى" للغة السردية؟

* في ظلّ هذا الحضور الفنّي في المتون الروائية، هل حافظ كل فنّ على خصوصيته، وميزاته؟

* هل تؤسس"**أحلام مستغانمي**" لنوع جديد من الكتابة السردية التي تستند على حضور أنواع أخرى من الفنون؟

كلّ هذه التساؤلات تطرق لها البحث من خلال عرضه لفصوله الثلاثة وفقا للخطّة الآتية**:**

مقدمــة

الفصل الأول:

وكان عنوانه " **صلة فنون التصوير و الشعر و الموسيقى بالأدب** "وهو عرض نظري تمّ التطرق في المحور الأول منه إلى تعريف الفنّ لغة و اصطلاحا ،وكذا تقديم مفهوم الفن في الفكر الغربي و في الفكر العربي ،وعرض أهم **تصنيفاته** ، ثمّ الوقوف عند **أبرز المراحل التاريخية لتطور الفنون** ،وذكر ملامح الفنون المميزة لكل حضارة ،فكانت البداية من مرحلة فنون الحضارات القديمة التي تضم إضافة إلى مرحلة الفنّ البدائي أهم المحطات الحضارية في تاريخ الوجود البشري كالفنّ الفرعوني والفنّ الإغريقي ،أما المحطة الثانية فكانت مرحلة **الفنون الاسلامية و المسيحية** تليها مرحلة **المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة** ،ليتمّ الانتقال

إلى المحور الثاني الذي عنون بـ:**صلة الفنون بالأدب** و تناول بالدراسة محورين ؛ تم التركيز في المحور الأول **على صلة فنّ التصوير بالأدب من خلال تقديم مفاهيم حول فنّ التصوير كتعريف** فنّ التصوير/ الصورة ،وأنواع الصور وأشكال التصوير المتمثلة في الرسم والتصوير الفوتوغرافي، وصولا إلى تقديم أبرز أشكال التداخل بين الأدب و فن التصوير ،أمّا المحور الثاني فعنوانه **صلة فني الشّعر و الموسيقى بالأدب** و تمّ التطرق من خلاله إلى تقديم **مفاهيم حول فن الشعر**،من مثل تعريفه ،و أقسامه ،و لغته ،ليتم الانتقال إلى تقديم مفاهيم حول فن الموسيقى بداية بتعريف فنّ الموسيقى ،وعناصرها وأبرز ملامحها ،وصولا إلى تحديد**أشكال التداخل بين فنّ الشعر والأدب/الرواية** ،ومن ثمّ عرض أهمّ **أشكال التداخل بين فن الموسيقى والأدب(الشعر/الرواية).**

***الفصل الثاني**:

وقد وسم بـ**: إيحاءات توظيف فنّ التصوير في الثلاثية** وهو فصل تطبيقي ضمّ شقين؛شق نظري حول آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنية الذهنية ،والشقّ التطبيقي اختصّ بقراءة الصور الفنية الموظّفة في الثلاثية،حيث كانت البداية مع اقتراح **آلية منهجية لقراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائية** تضمنت:المقاربة السياقية (وصف الرسالة)/المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان) /المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).

و من ثمّ التطرق إلى قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية و التي توزعت كما يلي:

***اللوحات الفنية لخالد بن طوبال**(لوحة حنين /لوحة اعتذار/لوحة أحلام / لوحات الجسور الإحدى عشرة).

* **لوحات زيان**(لوحات الجسور/لوحة حنين/لوحات الأبواب /لوحة الأحذية) .

* **صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.**

الفصل الثالث:

و الموسوم بـ:**إيحاءات توظيف فنّي الشّعر و الموسيقى في الثلاثية**حيث كان التركيز فيه على قراءة و تحليل المقاطع الشعرية و الموسيقية الموظفة في الرواية حسب الخطوات الآتية:

***إيحاءات توظيف فنّ الشعر في الثلاثية:**

و تناول المبحث قراءة تحليلية للنماذج الشعرية الموزعة على الثلاثية الروائية (أشعار زياد الخليل /أشعار هنري ميشو/أشعار محمود درويش/مقطع من قصيدة "على جسر بروكلين" لوولت ويتمان/قصيدة "مذهول به التراب" للطاهر جاووت/ مقطع شعري لابن باديس/سطران شعريان لبدر شاكر السياب/سطران شعريان لخليل حاوي/ بيت شعري للإمام الشافعي /بيت شعري لعمر بن أبي ربيعة/ بيت شعري لقيس بن الملوّح).

*** إيحاءات توظيف فن الموسيقى في الثلاثية:**

حيث كانت البداية من خلال مبحث عُنون بـ : **مدخل إلى الموسيقي الجزائرية** (أنواع الغناء والطرب في الجزائر/رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب) ليتمّ التحول إلى الشق التطبيقي من خلال:

***عرض و قراءة المقاطع الغنائية الموظفة في الثلاثية :**المقطع الأوّل (يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو) /المقطع الثاني(كَانُوا سَلاَطِينْ وَوُزَرَاء)/المقطع الثالث(إذا طاح الليل وين نباتو)/المقطع الرابع(شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس) المقطع السادس(يَا التُفَاحَة..)/ المقطع السابع(باسم الله نبدى كلامي)/المقطع الثامن (قسما بالنازلات الماحقات) /المقطع التاسع(باسم الأحرار الخمسة)/المقطع الغنائي العاشر آآآه يا ظالمة /موسيقى زوربا .

خاتمـــة:تضمنت أهمّ النتائج التي وصل إليها البحث بفصوله الثلاثة .

وقد اعتمد البحث في فصوله المتنوعة على عدة مناهج كان من أبرزها المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في الفصل النظري لعرض المعلومات التاريخية و تتبع مسار الفنون وعلاقتها بالأدب ،إضافة إلى المنهج السيميائي الذي ساعد إلى حدّ بعيد في توجيه الفصلين التطبيقيين ،و تقديم قراءة تحليلية للصور الفنية الذهنية و النماذج الشعرية والموسيقية الموظفة في الثلاثية ؛بالتركيز على بسط مساحات التأويل و الخروج من البنية السطحية إلى البنية العميقة للدلالات التي تحملها العلامات اللغوية(شعر/أغاني)وغير اللغوية(الأشكال /الألوان).

هذا وقد توسّل هذا البحث مجموعة من المصادر المراجع أهمها:

*أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص37.

*ميشال عاصي،الأدب والفن بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية.

*راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن.

* علم عناصر الفن لفرج عبو.
* الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار لإدريس الخضراوي.
* في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر لكلود عبيد،جمالية الصورة.
* سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية لقدور عبد الله ثاني .
* ،شعرية التناص في الرواية العربية-الرواية و التاريخ -لسليمة عذاوري.
* الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل لكريم شغيدل.
* محاضرات في الثقافة الموسيقية لسامي أبو شاهين.
* فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما لفاضل جاسم الصفار .
*دراسات في الموسيقى الجزائرية لأحمد سفطي.

و كان من بين العثرات و الصعوبات التي وقفت في طريق البحث :

قلة الدراسات المرجعية التي من شأنها التأسيس المنهجي لفرع هام من فروع المعرفة الأدبية التي تتقاطع مع الفنون عامة ،والتي تركز على الأدب في علاقته بغيره من الفنون ،ما أدى إلى التنقل إلى مكتبات خارج الوطن، وكذا الاهتمام المحتشم لعدد قليل من الباحثين بهذا الموضوع ما جعل البحث فيه يبدو كمغامرة تأسيسية ،وبالأخص في الجامعة الجزائرية و كان من بين الصعوبات عدم الاهتداء إلى آلية منهجية علمية مؤسسة لمقاربة الصور الفنية الموظفة في المتون الروائية توظيفا سرديا لغويا ،وهو الأمر الذي أدّى إلى اقتراح منهجية جديدة قصد تقديم قراءة لمختلف الصور الموظفة في الثلاثية الروائية نموذج الدراسة .

وفي ختام هذه المقدمة سيكون الشكر الجزيل موصولا إلى الأستاذ الدكتور "**جاب الله أحمد**"على علمه و نصحه و متابعته لهذا البحث الأكاديمي طوال سنوات إعداده ،فله وافر الامتنان و كامل الثناء و العرفان.

1.الفصـل الأول: :

" صلة فنون التصوير و الشّعر و الموسيقى بالأدب "

***- تمهيد:**

1/ مدخل إلى الفنون

1/-1 مفهوم الفنِّ

1/ 2 تصنيف الــفنون

1/3 أبرز المراحل التاريخية لتطور الفنون

2/ صلة الفنون بالأدب – بين الحوارية و التناص-:

1/1 صلة فنّ التصوير بالأدب

2/2 صلة فني الشّعر و الموسيقى بالأدب.

1/مدخل إلى الفنون:

تعدّ الفنون على اختلافهـــا أشكالاً من أنواع التعبـير الابداعي الذي يحقـق المتعة والفائدة ،فمنذ أن وجد النوع البشري على الأرض رافقه التطلع إلى ممارسة الفنّ والاستمتاع بأنواعه،إذ يلجأ الإنسان إلى« التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس و المشاعر و الأفكار و المعاناة على نفسه ،فيلقى بها على كاهل اللّغة أوالصورة أوالحركة أو النغم»[1]من أجل الحفاظ على التوازن العاطفي والجسدي والروحي ،فمما لا شكّ فيه أنّ« الفنّ في جوهره انعكاس أو تمثلات سيكولوجية للحالات والظواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي والطبيعي،و أنّه الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها بوعي أو بدونه إلى تحقيق توازنه النفسي ،و ذلك بالتعبير عما بداخله من مشاعر و مكبوتات ومدركات و تمثلات ،ويلعب التاريخ السلوكي للفرد دورا رئيسيا في موضوع التعبير وأسلوبه»[2]،بالإضافة إلى كلّ الظروف المحيطة به على المستوى الفكري الثقافي، والاجتماعي السياسي وحتى على المستوى الاقتصادي.

وهنا يمكن القول إنّ الإبداع الفني يشترك فيه ماهو ذاتي و موضوعي،وما هو فردي واجتماعي،وهو بذلك « تنظيم لتجارب فردية في سياق إطار يكتسب مضمونه من المجتمع »[3] بمختلف تمظهراته، وتشكيلاته التي تؤثر بأكثر من طريقة على الممارسة الجمالية للفنان،وهذا يعني أنّ«الفنّ إذ يعتبر ظاهرة أو شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي إنما تتحدد أهميته كعامل أساسي في هذا النشاط الذي يُكوّن في مجمله ثقافة الانسان ككائن اجتماعي»[4] بالدرجة الأولى ،أي أنّ اللّغة الابداعية 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 فـ«الفنانون حين يصورون ظواهر الحياة ينسبونها إلى مُثُل الحياة الرائعة العليا مستلهمين

---

[1] كلود عبيد،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،لبنان، ط1 ،2011ص 10.

[2] قاسم حسين صالح ،في سيكولوجية الفن التشكيلي ،دار دجلة للنشر ،الأردن ،ط1 ،2008 ،ص 65.

[3] علي عبد المعطي،الإبداع الفني و تذوق الفنون الجميلة،دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية ط1 ،1975 ،ص307.

[4]محمود أمهز،الفنّ التشكيلي المعاصر التصوير (1870 ،1970)،دار المثلث للنشر و التوزيع ،بيروت ،د.ط، 1981، ص 07.

في المعرفة الفنية ما يجب أن تكون عليه الحياة»[1]،متجاوزين كلّ أشكال النقص متطلعين إلى مستقبل أكثر إشراقًا وأقوى أملاً ،واضعين المتلقي للحظات في عالم جديد لا مكان فيه إلاّ للجميل ،ليستكشف ذلك الغنى الروحي والفكري لما يقدمه الفنان ،غير أنّ هذا «الغنى الفردي للأشياء والأفراد الذين يصورهم الفنان لا يتكشّف كله،وإنّما تتكشّف الصفات والخصائص التي تتسم بها تلك الأشياء،ويتسم بها أولئك الأفراد في حالة حياتية معينة »[2]،ولذلك ارتبط الفن منذ نشأته بجمهور المتلقين ،الذين يزيدون من قيمة المنجز الفني،بإخضاعه إلى عين المساءلة النقدية ؛فبين الإعجاب بالعمل وعدمه ،وبين القراءة النقدية المؤسّسة وفق مناهج النقد الفني تتباين وجهات النظر حول الأهمية الفكرية والفنية له ، لتظلّ التجربة الفنية بحاجة دائمة إلى مكمّلتها التجربة النقديّة.

ومن أهمّ ما يميز أشكال الإبداع الفني أنّ كلّ فنّ يتحدث بلغته« فالرسم لغته الألوان،والموسيقى لغتها الأصوات ،أمّا الأدب فلغته وعنصره الأساسي الكلمة،وبالكلمة ترتبط خصائص الأدب التي تميزه عن بقية أنواع الفنّ، وتحدد إمكاناته الفائقة في تصوير الحياة والناس تصويرا أعمق وأغنى مما تفعل سائر الفنون الأخرى »[3]، ولهذا فالأدب هو الفنّ الوحيد الذي بإمكانه استضافة باقي الفنون في ثناياه الفنية والنقدية،فمهما اختلفت لغات الفنون، وأدواتها تظلّ بحاجة إلى الكلمة التي تصف الإبداع و تترجمه وتقربه من المتلقي.

وحول هـذه النقطة سيقدم البحث عرضا لأنماط الصلة الفنية بين فـنّ الأدب شعرا وروايـة وكلٍّ من فنون التصوير والشعر والموسيقى، وهي فنون كانت **(أحلام مستغانمي)** قد وظفتها في ثلاثيتها الروائية(ذاكرة الجسد[4]،فوضى الحواس[5]،عابر سرير[6])، وهي نماذج الدراسة في الفصلين الثاني و الثالث ،و قبل ذلك سيكون من المهم جدا التعرض

---

[1] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للنشر و التوزيع ،لبنان ،ط1 ،1981ص16.

[2] المرجع نفسه،ص21.

[3] الرجع نفسه،ص10.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد،منشورات ANEP،الجزائر ،ط18 ،2004.

[5] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،دار الآداب للنشر و التوزيع،لبنلن ،ط16 ،2007 .

[6] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،منشورات ANEP، الجزائر،ط3 ،2004.

لمفاهيم تخدم موضوع البحث حول الفنون من تعريفات و تصنيفات و مراحل تاريخية لتطورها .

1/ 1 مفهوم الفــنّ:

لقد تعددت تعاريف الفنّ شأنه في ذلك شأن المعارف الإنسانية الأخرى، وهي سمة أساسية تتميِّز بها فروع المعرفة، وهذا الاختلاف لا يعني التضارب والتشتت، بل يعني تعدّد وجهات النظر، لتبقى الحاجة إلى تعريفات من ذوي الاختصاص قائمة لفك الغموض الذي يخلفه التعدّد أحياناً.

1/1-1 تعريف الفنِّ لغة و اصطلاحا:

صُنِّفت كلمة "**فنّ**" في معجم لسان العرب ضمن مفردة "**فنن**": الفَنُّ:واحد الفنون،وهي الأنواع،والفنّ الحال،والضرب من الشيء،والجمع أفنان وفنونٌ[1]،أمّا منجد اللّغة والأعلام فيشرح كلمة "**فنّ**" بأنّها مصدر جمع أفنان، وفُنون وجمع أفَانين:الضرب من الشيء أو النوع/الحال وهو تطبيق الفنّان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقا لفكرة أو عاطفة يُقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذًا للعقل والقلب /فنون الشّعر:أنواعه /الفنون الجميلة: وهي ماكان موضوعها تمثيل الجمال كالموسيقى والتصوير والشعر والبلاغة والنحت وفنّ البناء والرقص[2]،وبالتالي فالتعريف اللّغوي لكلمة "**فنّ**" يكشف أنّ الكلمة تعني النوع/الضرب/التعبير عن الجمال،وهي إحالات تتقاطع بشكل كبير مع مختلف التعريفات الاصطلاحية.

يعرّف الفنّ اصطلاحا على أنّه نوعً من أنواع التعبير البشري عن طريق القول أو الصناعة أو الحركة، إذ يقوم الإنسان من خلاله بتوصيل أفكاره وجميع عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية أو لا شعورية أحيانا ،ليحاكي الطبيعة والواقع ناقلاً تفاصيلهما المرئية والذهنية بعين بصيرته إلى المتلقي؛ الذي يلعب دورا فاعلا في نجاح التجربة الفنية للمبدع من عدمها، وغالباً ما يعكس الفنّ «ويدرِك على طريقته الخاصة الحياة التي تقع خارج حدوده ويمكن أن تكون هذه حياة الناس في علاقاتها وحوادثها الخارجية، أو العالم الداخلي للحياة البشرية (...) ودائما ما تتحدث الأعمال الفنية عن شيء ما إلى قارئيها

[1] ابن منظور، لسان العرب،مج 09 ،مادة (فنن)، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 2005،ص910.

[2] منجد اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت،لبنان،ط 40، 2003، ص 569.

إلى سامعيها، إلى مشاهديها وتكشف لهم عن شيء ما، وتقدم لهم إمكانات التعرف إلى شيء ما»[1]،واللافت للنظر أنّ تعاريف الفنّ تتعدد وتختلف من عالم فن وجمال إلى آخر،ومن مختص في النقد الفني أو الأدب أو الفلسفة إلى آخر،إلاّ أنّ معظم الآراء تتفق على أنّ الفنّ في معناه العام هو «جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينه جمالاً كانت أوخيرًا أومنفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال، سُمّي الفنّ بالفنّ الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سُمِّيَ الفنّ بفنّ الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمّي الفنّ بالصناعة»[2] و الملاحظ أن مفهوم الفن ظل يتطور و يتغير لاتصاله بمجالات معرفية و فلسفية و أدبية مختلفة.

1/1-2 مفهوم الفـنّ في الفكر الغربي:

يعدّ **أفلاطون** من بين الأوائل الذين اهتموا بالفنّ والجمال،فقد شغلت قضية الفنون مساحة واسعة من العطاء الفكري والفلسفي الذي أسسه،والذي مفاده أنّ العالم المثالي هو مصدر إلهام الفيلسوف والفنان على السواء، فـ« الفنان لا يبلغ الكمال في فنِّه ما لم يكن قد عاين العالم المثالي،فعرف الجمال في حقيقته العليا»[3]،وقد اتجهت فلسفة أفلاطون اتجاهًا مثاليًا « فرفض الاتجاهات الواقعية و النزعات الحسية وآثر الفنّ المقدس المتأثر بالقيم الدينية ،ورأى في فنّ قدماء المصريين ما يحقق هذه القيم ،فهو فنّ مال إلى التجريد الذي يخاطب العقل لا الحواس وفيه الرموز التي تشير إلى عقيدة دينية راسخة »[4]،هذا وقد ذهب أفلاطون في تعريفه للفن الجميل بعيدا عمّا هو سائد ،إذ تختلف لديه المعايير الجمالية ،فكان الفنّ الذي يقصده يسمو عن الرغبات الدنيوية لحب ما هو جميل و التمتع به رؤية أو سمعا،فالجمال حسبه لا يعني ما يقصده عامة الناس « من تصوير الكائنات الحية ،بل الخطوط المستقيمة والدوائر و المسطحات و الأحجام ، المكونة منها بالمساطر والزوايا؛ذلك لأنّ اللذة المستمدة من هذا الجمال لا تتوقف على الرغبات والحاجات الانسانية،إنها لذة عقلية،وأقدر الفنون تعبيرا عنها هو الفنّ التجريدي والرمزي الذي يكشف

---

[1] مجموعة من الكتاب الرّوس، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005، ص45.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج3، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، ط1، 1979،ص165.

[3] أميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال، دار المعارف للنشر، مصر ،د.ط ،د.ت ،ص32.

[4] المرجع نفسه،ص 33 .

عن العالم المعقول،عالم الحقيقة المثالية الخالدة»[1]،وتلك فلسفة أفلاطون في الجمال والفنّ، وقد ألهمت العديد من الشعراء والفنانين والنقاد.

أمّا **رودان** فقد جعل الفن مرتبطا بعملية التأمّل والتفكير المنبثق من النشاط العقلي،ولذلك عرّفه بقوله:« هو التأمّل.. هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ،ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة(...) الفنّ هو أسمى رسالة للإنسان،لأنّه مظهر لنشاط الفكر الذي يحاول أن يتفهّم العالم »[2]، وهذا يعني من وجهة نظره أنّ النشاط الفني يسير وفق تصور عقلي ممنهج لاستكشاف كوامن الطاقات الإيجابية التي تخص الموجودات الكونية السائدة، واستخلاص ملامح الحيوية فيها وتحويلها إلى منجز فني تميزه صبغة الفكر و الجمالية.

و يرى **سولي** أنّ الفنّ « إنتاج موضوع له صفة البقاء،أو إحداث فعل عابر سريع الزوال ،يكون من شأنه توليد انطباعات ملائمة لدى عدد معيّن من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى،بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العلمية أو الفائدة الشخصية »[3]،وهو بهذا يستبعد أن تكون للفن وظيفة غير الوظيفة الترفيهية الجمالية ،والتي لا يدوم تأثيرها على المتلقي مدة طويلة .

بينما كانت فلسفة **تولستوي**[4] تركز على قوة التأثير والتأثر الحاصلة من الناحية الاجتماعية ،فهو يرى أنّ نشاط الفن مبني على أن الإنسان الذي يتلقى بوساطة السمع أو البصر أحاسيس إنسان آخر، بوسعه أن يعاني تلك الأحاسيس نفسها التي عاناها الإنسان الذي عبر عنها،أي أن الفن بنظره يقوم بدور التوصيل والنقل والتعبير،كما أنّه نشاط إنساني يكمن في أن يقوم إنسان ما بوعي وبوساطة إشارات خارجية معروفة، بنقل

---

[1] أميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال، ص33، 34.

[2] إبراهيم الحيسن،التربية على الفن– حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي-،منشورات عالم التربية ،المغرب،ط1 ،2003،ص10

[3] المرجع نفسه، ص10.

[4] ليو تولستوي باحث روسي في علم الفن و الجمال عاش بين عامي 1828 و1910، وهو معروف في الآداب العالمية كلّها، فقد ألف كتاباً له علاقة مباشرة بعلم الجمال عنوانه (ما هو الفن؟) بين عامي (1897-1898)، ونشره في مجلة (مسائل الفلسفة وعلم النفس)، ترجمه إلى اللغة العربية مباشرة من اللغة الروسيةمحمد عبدو النجاري عام 1991. (http://ar.wikipedia.org2013/02/12)

الأحاسيس التي يعانيها إلى الآخرين، والتأثيرعليهم لإلهاب مشاعرهم، وكسب عواطفهم[1] إذ كان هذا التواصل أساسيا عند تولستوي «فالفنّ بالنسبة إليه لا يخرج عن دائرة التواصل بين الأفراد، ووسيلة يتحقق في ضوئها نوع من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني بينهم»[2] وبهذا يكون الفن تسجيلا لما يحصل في الواقع بطريقة جمالية ،ونقله من الوجود الواقعي إلى الوجود الإبداعي ،على أن يحمل هذا الفنّ تلك الوصلة الشعورية التي تربط بين الفنان و متلقي عمله الفنّي.

بينما استبعد **جورج لوكاتش**[3] أن يكون الفنّ تسجيلاً للواقع أو لجزئياته لأنه نفاذ لما وراء الواقع، من السطحي إلى الجوهري ومن المظهر إلى الحقيقة ومن الجزئي إلى الكلي أو الشمولي، ولهذا فإن الفن في نظره خلق للحياة الشاملة وإبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقاً من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية،والشمولية عند لوكاتش هي جوهر الفنّ إنّها محاولة للارتفاع إلى مستوى الإنسانية وهذا يتم عندما يلتقي الخاص بالعام من خلال تجربة مباشرة أو غير مباشرة، سواء كانت حقيقية أم من صنع الخيال[4] ليرتبط الفنّ حينها ارتباطا وثيقا بالسمو،والارتقاء والترفع إلى مرتبة أعلى مما يبدوعليه الواقع بصوره الجاهزة والمعتمة أحيانا.

هذا وقد كان **ارنست كاسيرر**[5] من بين الذين نظروا للفنّ بأنه محاولة للهروب من العالم الضيق القائم على بعض المواصفات ،على أن يكون هذا الهروب من أجل محاولة فهم الأشياء ، إذ يساعد على رؤية أشكال الأشياء ،فالفنّ بالنسبة إليه ليس مجرد نسخ لحقيقة جاهزة معدة من قبل ،بل هو سبيل من السبل التي تهدف إلى تكوين نظرة

---

[1] ليو تولستوي،ما هو الفنّ،ترجمة محمد عبو النجاري،دار الحصاد،سوريا، د.ط،1991، ص60 .

[2] إبراهيم الحيسن ،التربية على الفن – حفر في آليات التلقي التشكيلي و الجمالي-، ص11.

[3] جورج لوكاتش (1885– 1971م) فيلسوف وكاتب وناقد ووزير مجري ماركسي ولد في بودابست عاصمة المجر، يعده معظم الدارسين مؤسس الماركسية الغربية ، أسهم بعدة أفكار منها"التشيؤ،الوعي الطبقي"تندرج تحت النظرية والفلسفة الماركسية، وكان نقده الأدبي مؤثرا في مدرسة الواقعية الأدبية وفي الرواية بشكل عام باعتبارها نوعا أدبيا من أعماله: توماس مان، الرواية التاريخية، بلزاك والوقعية الفرنسية.(http://ar.wikipedia.org 2013/01/2)

[4]مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الاغتراب- فلسفة الفن الجميل-، دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة- مصر ،د.ط، 1997 ،ص76-77.

[5] إرنست كاسيرر(1874– 1945م) فيلسوف ألماني ومؤرخ فلسفة ينتمي إلى ما يسمى بمدرسة ماربورج في "الفلسفة الكانطية الجديدة". اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية في القرن العشرين من أشهر أعماله: "الجوهر والوظيفة"/.الحرية والشكل/فلسفة الأشكال الرمزية/ الأسطورة والدولة.(http://ar.wikipedia.org 2013/01/22)

موضوعية إلى الأشياء، وهو في النهاية يهدف إلى تقوية الواقع وزيادة شدته، كما يربط كاسيرر الفن بالحرية والتنظير العقلي فهو يحوّل كل الآلام و النقاط السلبية إلى وسيلة لتحرير الذات وبذلك يعطيها حرية داخلية ويزودها بنوع جديد من الحقيقة[1] التي من شأنها أن تجمّل الأشياء و الموجودات و الأفكار التي ينقلها الفنان بكل حرية من واقعها المادي في الحياة إلى عالم الجمال و الفنية.

والفنّ في نظر **ايمانويل كانت**[2] هو إنتاج إبداعي يتميز بالحرية، يتجاوز الجمال فيه الحسي والتصويري ،فالفنّ لا يمكن أن يكون فناً جميلاً إلاَّ إذا نُظر إليه بوعي على أنّه فنّ وإبداع ،وإن كان يبدو ممثلاً للطبيعة فيجب أن يكون محرراً من أية قواعد متعسفة [3]،وبهذا يكون الفن حسبه شموليا يتميز باستيعابه لمختلف الموجودات وتمثيلها فنيا من خلال أنواع الفنون المتاحة باختلاف موادها و أساليبها.

1/1-3 مفهوم الفنّ في الفكر العربي:

لا يبتعد مفهوم الفنّ في الفكر العربي عمّا قدّمه المختصون في الفكر الغربي على اختلاف آرائهم و توجهاتهم ،حيث عرّفه **ميشال عاصي** بأنّه« أحد النشاطات الإبداعية العملية التي يشتمل عليها القطاع العقلاني»[4]،وهوعنده يرتبط بفنيّة التعبير والإبداع الجمالي،إذ من دونه « يبقى كل تعبير عن معاناة الشخصية الإنسانية في حدود العادي، والمبتذل، ولا يثير اهتماماً جمالياً»[5]، ولهذا جعل ميشال عاصي الفنية والجمالية شرطا أساسيا لحدوث الفنّ،وتمييزه عن العادي من أوجه التعبير.

---

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الاغتراب- فلسفة الفن الجميل- ،ص 57، 59.

[2] إيمانويل كانط(1724-1804م) فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية. ولد وتعلم وعمل في كونيجسبرغ يعدّ مؤسس المثالية "النقدية" أو "المتعالية من أعماله:"نقد العقل الخالص" عام 1781، وأتبعه بكتابه" نقد العقل العملي" في عام 1788.(https://www.marxists.org/arabic/glossary/people/22.htm)

[3] أميرة حلمي مطر،في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ،منشورات دار الثقافة،القاهرة،ط1،1974،ص46،47.

[4] ميشال عاصي،الأدب والفن بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970، ص34.

[5] المرجع نفسه، ص35.

وجعلت **صبا قيس الياسري** الشمولية(العالمية) صفة مميزة للفنّ حين عرّفته بأنّه « لغة عالمية تصل إلى المتلقي بكل تنوعاته اللغوية و الثقافية ،ليعكس حضارة و فكر مجتمعات وأمم »[1] فالموسيقى أو الرسم أو النحت مثلا فنون تسمح للمتلقي- أيا كانت هويته اللغوية ،وأيا كان انتماؤه الجغرافي- بفهم و استيعاب المنجز الفني الذي تلقاه عبر اللّغة اللسانية أو البصرية ،فما مادام الفن مادة كتابية أو تشكيلية أو مجسمة أو صوتية،فهو« وبهيئة معينة يعبر عن علاقة بين مبدع الشكل(الفنان) والواقع(البيئة)، والمتلقي (الجمهور)»[2]الذين يشكلون حدود العملية الإبداعية للفنّ.

هذا وقد ركزت **صبا قيس الياسري** في تعريفها للفنّ على قيمة وأهمية المكنونات النفسية والبواعث الاجتماعية في العملية الإبداعية بقولها:« الفنّ هو المحاولات التعبيرية التي تستهدف تجسيد المشاعر الإنسانية تجاه المجتمع والبيئة وهذه المشاعر وليدة المجتمع،وكامنة في الفنان ابن المجتمع ،والتجربة الفنية لا تنبعث من العدم ،إذ تسبقها في الوجود تجربة نفسية أو تجربة حسية انفعالية»[3]،ولهذا سيصبح من اللازم جدا على المتلقي لمختلف أشكال الفنون البحث عن الاسقاطات النفسية والاجتماعية للفنان على منجزه الفني.

وغير بعيد عن هذه الجزئية، وما قبلها عرّفت **حنان عبد الحميد العناني** الفنّ بأنه « تعبيرعن انفعالات الفنان وتصوراته ورُؤيته، وهو يشير إلى العمل الابداعي الذي يتخذ شكلا فنيا محددا يتسم 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 وتصويراً، أو تشكيلا ونحتاً ، أوغناءً و موسيقى،أو دراما وقصصا

---

[1] صبا قيس الياسري،الفن ودوره الاجتماعي و التربوي،و امكانية التفعيل في المجتمعات العربية ، مجلة مركز دراسات الكوفة،ع21 ،منشورات جامعة الكوفة ،العراق،2011،ص83.

[2] المرجع نفسه ،ص83.

[3] المرجع نفسه، ص69.

وتمثيلا»[1]، ولابد لهذا العمل الفني-حسبها- من عمليات سابقة من التصور والتخيّل الحسّي، والتنظيم الشكلي الممتع .

وعن التطلع إلى حياة أفضل و مستقبل أرقى صاغ **محمد حسين جودي** تعريفه للفنّ بقوله: « فما الفنّ إلاّ حركة دائمة ومستمرة للعملية العقلية التي تمنح للإنسان وجوداً غير هذا الوجود الواقعي الضيّق المحدود، والفن هو النظرة المستقبلية لنمط الحياة الجديدة التي ينشدها الإنسان في احتواء الرؤيا المستقبلية لوجوده، وهو اكتشاف لحاجات الإنسان ورغباته الوجدانية»[2]، إذيمنح للإنسان المتعة الجمالية واللذة، والارتقاءفي الذوق وصياغة المشاعر، فيبقى النموذج الحي لأحاسيس الجماهير وانفعالاتها ومشاعرها،ووعيا ذاتيا لماضيها، وصورة صادقة لواقعها، لدوره المهّم في التربية الجمالية الذوقية الأخلاقية، وفي تعميق وعي الإنسان بقوميته وتراثه.

و يشير **أحمد المفتي** إلى عنصر الموهبة في تعريفه للفنّ بوصفه موهبة إنسانية يعلن عنها العمل الفني، وما يصدر عنها من إيحاءات إلى إحساس المتلقي وخياله[3] وهنا لا تكفي التنشئة الأكاديمية والرسمية على ممارسة نشاط الفنّ،فتوفّر الموهبة أمر ضروري لاكتمال الرسالة الفنية ،وبثّ الروح الإبداعية في المنجز الابداعي إن كان صورة أو لوحة أو قصيدة أو أغنية أو موسيقى خالصة.

و بالمقابل للموهبة يركز**عبد العزيز عتيق** على عنصر المهارة إذ يرى أن لكلمة "الفن"« معنى أساسيا واحدا هو "الحذق" أو "المهارة" التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبّر وتمعّنٍ، ثم هي بعد ذلك لها معنيان:عام وخاص»[4]،فالمعنى العام أو الواسع لكلمة الفنّ هو أنّه « كلّ نشاط إنساني تتم تأديته ببراعة، ويهدف إلى تحقيق غرض معين، هو

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص14.

[2] محمد حسين جودي،آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999، ص23.

[3] أحمد المفتي، كيف ترسم بالريشة وتتعلم فن إعلان الدعاية؟، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 2000، ص14.

[4] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1972، ص10.

المعالجة البارعة، والواعية، لوسيط من أجل هدف ما»[1]،والملاحَظ أنّ استخدام لفظ الفن بهذا المعنى المتسع والعام سيؤدي حتما إلى جعل نطاق الفنّ أوسع مما يجب، وسيجعل كل النشاطات الإنسانية التي تُؤدي بمهارة تدخل ضمنه ،وعليه فإنّ«الفنّ 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»[2] من النشاطات الإنسانية التي تتسم بالمهارة و الجمال.

ليصبح الفنّ إذن في معناه الخاص حسب **عبد العزيز عتيق** « كل عمل راق يهدف إلى ابتكار ما هو جميل من الصور، والأصوات، والحركات، والأقوال (...) مقصور على الأعمال الإنسانية المنظمة الراقية التي تقوم على العلم، والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تُنعتُ بالجمال، لما تحدثه في النفس من لذة وسرور، ومن هذه المبتكرات كل الأعمال والآثار الفنية التي تتمخض عنها قرائح الفنانين، وتُعدّ من الفنون الجميلة»[3]،هذه الأخيرة التي قسّمها **عبد العزيز عتيق** إلى سبعة أنواع هي « الرسم والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص والأدب»[4]،وأشار إلى أنّ «هناك من الباحثين من يعدّ "التمثيل" فناً من الفنون الجميلة المركبة، لأنّه يجمع في الغالب بين الحركات والإشارات والعبارات التي تصور المواقف والأحداث والشخصيات»[5] وتظهرها بأسلوب يختلف عن الذي تظهر به في الواقع ،وبذلك انتقل الفن من معناه الواسع الذي يشير إلى أي نشاط بشري يؤدى ببراعة و يستهدف غرضا كفن الطبخ و الحرف اليدوية مثلا ،إلى معنى التخصيص الذي تقلدته الفنون الجميلة بمختلف أنواعها منذ بدايات ظهورها، إلى ما تبعها من تطور في مختلف المراحل الزمنية التي مرت بها .

---

[1] حنان عبد الحميد العناني،الفن والدراما والموسيقى ، ص13.

[2] المرجع نفسه ، ص13.

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص10،11.

[4] المرجع نفسه، ص14.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2/1 تصنيف الــفنون :

تُظهِر العديد من الدراسات التي قدمها نقاد و أكاديميون و فنانون محاولات عديدة بُذلت لأجل وضع إطار عام يسمح بتصنيف الفنون ضمنه، وبحسب اختلاف وجهات النظر واختلاف المبادئ، والمنطلقات الفنية والتاريخية لكل منهم تعدّدت واختلفت تقسيماتهم ؛كأن يكون تصنيف الفنون قائما على مبدأِ الحركة والأداء، أو مبدأ الزمان و المكان ،أو مبدأ الحواس ،أو مبدأ الفردية و الجماعية ،فكان من بين أهمّ التصنيفات تصنيف **آلان**، وتصنيف **سوريو** وتصنيف **جرين** :

2/1- 1تصنيف آلان[1]: قام آلان بتصنيف الفنون في أنساق معينة ضمن مجموعات لكل منها مميزاتها الخاصة، على ضوء مجموعة من الاعتبارات النفسية، والاجتماعية، واعتبارات الحس والحركة والزمان والمكان،وغيرها ،ويقوم تصنيف الفنون عنده على ثلاثة تقسيمات ؛تصنيف خاص بالأداء الفردي أو الجماعي، وتصنيف قائم على الحواس،وتصنيف متعلق بالزمان والمكان كما هو موضح فيما يلي: [2]

أ / تصنيف خاص بالأداء الفردي أو الجماعي:

يرتبط هذا التصنيف بالفنون ذاتها من حيث علاقتها بالمجتمع، وابتعادها عنه،فهي إمّا فنون **جماعية** أو **فردية**، فمن أمثلة **الفنون الجماعية** الموسيقى والغناء والرقص والحكاية والتزيين، أمّا **الفن الفردي** فيظهر من خلال العلاقة بين الفنان وعمله دون أي مؤثرات خارجية، كالمجتمع أو النظام،ويبرز هذا النوع من خلال الرسم والنحت والتصوير، وفنّ صناعة الأثاث، والأواني الخزفية وفن النثر والكتابة والملاحظ أن هذه الفنون تنمو في جوٍّ من العزلة والوحدة الفردية، وبين الفنون الفردية والجماعية صنف **آلان** نوعين آخرين؛ **النوع الأول** هو فن ينتقل أثره من الفرد إلى الجماعة مثل فن الشعر والبلاغة، و**الآخر** يصل الجماعة بالفرد، وهو فن العمارة.

---

[1] آلان (1868-1951م) فيلسوف، واستطيقي فرنسي، من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة "تقسيم الفنون الجميلة"، وعشرون درساً في الفنون الجميلة، وتمهيدات لعلم الجمال، تميز بفكر فلسفي، له مؤلف فلسفي "عناصر الفلسفة". (راوية عبد المنعم عبــاس: الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،ط1، 2005، ص240).

[2] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس،الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2003، ص177، 188.

ب / تصنيف قائم على الحواس:

وفي هذا التصنيف يراعي **آلان** حواس الإنسان على أساس أن الفن أداة لذة وانسجام يتهيأ له الجسم، وتنقسم الفنون على ضوء هذا التصنيف إلى فنون **حركية**، وفنون **صوتية**، وأخرى **تشكيلية**؛ فالفنون الحركية تقوم على الإيماء مثل فني التمثيل الصامت والرقص، وهي فنون جماعية، أمّا **الصوتية** فهي تعتمد على الإلقاء والتنغيم، مثل فنون الموسيقى والشعر والخطابة، في حين تقوم **التشكيلية** على نشاط كل من اليد والبصر ومنها العمارة والنحت والتصوير والرّسم.

جـ / تصنيف قائم على أساس عاملي الزمان والمكان:

قسم **آلان** الفنون على هذا الأساس إلى نوعين؛فنون **الحركة**، وفنون **السكون**، ففي النوع الأول تتواجد الفنون في الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحي مثل الغناء والرقص، أما النوع الثاني فيشمل تلك الفنون التي تتميز بالوجود في المكان، وتترك آثاراً مستمرة ثابتة ومن أمثلتها فن النحت والفنون المعمارية التي تتميز بوجودها المكاني الصلب الضخم وقوتها، ويضيف **آلان** إلى هذين النوعين نوعا ثالثا يتوسط الحركة، والسكون مثل الموسيقى والشعر والبلاغة.

2/1-2 تصنيف سوريو،حيث صنف الفنون وفقا للكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية « فاللون مثلا هو الصفة الغالبة على التصوير ،والبروز أوالحجم هو الصفة الغالبة في النحت، والحركة في الرقص ،والصوت الخالص في الموسيقى»[1]وقد حصر **سوريو** في النهاية سبع كيفيات أساسية هي: الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركة والأصوات المفسِّرة في اللغة والأصوات الموسيقية الخالصة، وذلك على النحو التالي[2]:

***-الخطوط**: هناك فن تجريدي هو الزخرفة (الأرابيسك)، وفن تمثيلي هو الرسم.

***-الألوان**: هناك تلوين خاص (تجريدي)، وتصوير ملّون (تمثيلي).

***-الإضاءة**: هناك إضاءة إسقاط ضوئي (تجريدي) وتمثيلي (سينما).

***-الحركة**: هناك الرقص (التجريدي)، والتمثيل الصامت (تمثيلي).

---

[1] عادل مصطفى، دلالة الشكل دراسة في الاستطيقا الشكلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2001، ص55.

[2] المرجع نفسه،ص55، 56.

***-أصوات اللغة**:هناك قواعد النّظم (التجريدي)،وهناك (الأدب) والشعر(تمثيلي).

***-الأصوات الموسيقية**:هناك الموسيقى(التجريدية)،والموسيقى الدرامية أو الوصفية (التمثيلية).

1/2-3 تصنيف جرين: قام **جرين** في هذا التصنيف بتوزيع ستة فنون كبرى على ثلاث مراتب وهي: «الدعاية والمؤسسات الاقتصادية، وما يؤثر في حياة الأفراد والجماعات، ومؤسسات السِّياحة»[1]،وقد جعل لكل فن من هذه الفنون مرتبته المناسبة له فمثلا نجد أنّ « الرسم الكاريكاتيري له أهميته في الدعاية السياسية، والتصوير له أهميته في الدعاية الاقتصادية ،والنحت في الدعاية الأدبية للشخصيات البارزة في المجتمع والعمارة لها أهميتها التاريخية كتخليد المواقع، والأبطال، وكذلك الغناء الجمعي مثل النشيد الوطني والدّعوة إلى الوحدة والحرب وحفلات الرقص والتمثيل والخطابة والشعر»[2] ليكون للفنون حسب هذا التصنيف حضور إقتصادي و تاريخي و سياسي فضلا عن الحضور الجمالي.

هذا وإنّ وضع تصنيفات محددة للفنون لم يقف حائلاً دون خروج أنواع منها من حدود مواقعها ،إذ من المؤكد أنّ أنواعا منها باتت تستعير أو تستضيف فنونا أخرى أو حتى بعضا من ملامحها، فمنذ العصور القديمة و الفنون تتحاور فيما بينها ،إذ لا يكاد يُوجد مثلا فنٌّ للعمارة من دون تَجَاوُرِهِ واستعانته بفن التصوير، ولا يكاد فنٌّ مسرحي يخلو من فنون الموسيقى و الرقص و الشعر،وحديثا لا تكاد رواية تخلو من توظيف فنِّي ذهني لفنون مثل الشعر والموسيقى و التصوير والسينما و المسرح والنحت، ولرصد مزيد من المعلومات عن حال الفنون منذ القدم إلى التاريخ المعاصر،سيقدم البحث مختَصَرًا لأهمّ المراحل التاريخية لتطور الفنون.

1/3 أبرز المراحل التاريخية لتطور الفنون:

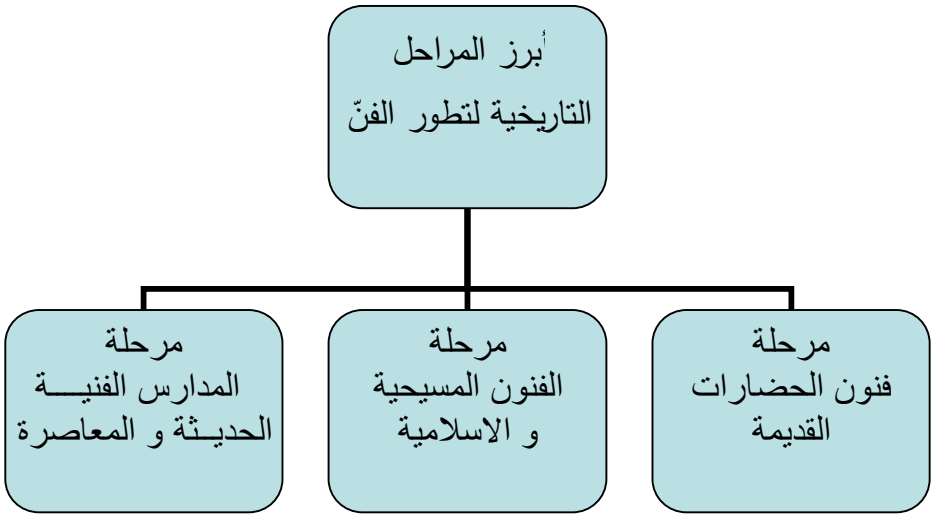
من الصعب تتبع المسار التطوري للفنّ بمختلف أنواعه و تصنيفاته بدقة ،ولأنّه من المؤكد أن الفن قد رافق الوجود البشري على الأرض، فقد عمد عدد من المنظرين والمؤسسين للنظريات الفنية و الجمالية إلى تتبع مراحل تطوره من خلال ربطه بالسمات

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما، والموسيقا في تعليم الطفل، ص15.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

التاريخية أوالحضارية التي ميزته في فترات ظهوره و تطوره،فالعلوم الإنسانية التي تناولت تفسير نشأة الفنّ وء علاقته بالنظم الاجتماعية والفكرية الأخرى كانت قد ربطته بالاتجاهات العامة و السمات الغالبة التي تميز حضارة معينة في فترة تاريخية معينة ،فكانت الرمزية مثلا أوّل سمة انطوى داخلها عدد من الفنون البدائية ،ومن ثمّ ظهرت فنون الحضارات القديمة كالحضارة اليونانية و الفرعونية و الرومانية، لتليها الفنون المسيحية و الإسلامية وصولاً إلى فنون العصر الحديث الذي أحدثت فيه المدارس المعاصرة ثورة فعلية في عالم الفنّ و الجمال و الأدب، والمخطط الآتي يختصر أبرز المحطات التاريخية لتطور الفن:



1-3/1 مرحلة فنون الحضارات القديمة:

يعدّ الفنّ أسمى مظاهر الحضارة في العصور القديمة ،فلا شيء أقدر على إعطاء صفة العظمة و الدوام و الخلود لحضارة ما كما يفعل الفنّ بأنواعه ،فمنذ آلاف السنين شُغل الإنسان بالبحث عن مواطن الجمال والقوّة في الطبيعة، ومن ثمَّ محاكاتها عن طريق النحت و الرسم و الغناء و الرقص و العمارة في رحلة شاقة سعيا لتحقيق الأمن و المنفعة و المتعة في الحياة ،ولهذا راحت الشعوب تبتكر فنون العيش التي اخترقت الأزمنة والأمكنة بأساليب منحتها الخصوصية ،ذلك أنّ العمل الفني هو في الأصل «هيئة ابتكرها فنان من تجارب إنسانية ،و هو في الوقت نفسه يتضمن قرينة ثقافية ظهرت في زمن معيّن ،وهيئة العمل الفني تعكس قوى هذا الزمن سواء من الناحية الاجتماعية أو

الاقتصادية أو السياسية أو الدينية ،ومن هذه الزاوية تكشف هذه الهيئة طرازا هو أسلوب الزمن الذي ابتكرت فيه »[1]، وهو الأمر الذي يفسر تعدد أوجه الحضارات القديمة وتشابه ملامحها من مكان إلى آخر و من عصر إلى آخر.

إنّ ما يفسر في الواقع وجود علاقات تقارب واضحة بين الآثار والمنتوجات الفنية لحضارات كالحضارة البابلية و الفارسية والإغريقية و الفرعونية و الرومانية، والتي قامت نتيجة تظافر مقومات بيئيةٍ محلية خاصة مع حتمية الاستفادة ممّا سبقها من حضارات هو وحدة التفكير البشري ووحدة الظروف الطبيعية و الاجتماعية والإقتصادية التي نصّبت حضارات كالفرعونية و الإغريقية على رأس الحضارات العالمية ،لما حققته من تطور في مختلف مجالات الحياة، و لاسيما مجال الفنون التي من مميزاتها القدرة على التواصل والتحاور و التداخل القبلي أو البعديّ بما جاورها تاريخيا و جغرافيا من فنون ،و لذلك كان من الطبيعي حدوث مدارات من التأثير والتأثر فيما بينها .

إنّ نظرة سريعة في تاريخ الفنون القديمة ستكشف عن ذلك الثراء الفني الذي جادت به البشرية ،متسلقة بذلك سلّم الرقي الحضاري متخطية عثرات التاريخ ،فمنذ البدء كانت حضارة الطين والماء والحجر تزين امتداد الطبيعة الصامت ،وتعيد تشكيل الرؤى البصرية و الذهنية ،و هو ما جعل الإنسان منذ الأزل يمارس الإبداع كنوع من التحدي و المقاومة لأجل العيش ،وبذلك تعاقبت الحضارات و تنوعت فنونها ،و البداية كانت مع الفن البدائي الرمزي كمرحلة حاسمة في تاريخ الفنّ ،لتتعاقب على البشرية مراحل فنية هامة كمرحلة الفن البابلي والآشوري والفرعوني واليوناني والروماني والفارسي والهندي،والصيني والياباني.

فحضارة **بابل** تميزت مثلا بصنع « تماثيل كاملة من الذهب ،وقد كان لدى البابليين آلات طرب كثيرة تاي و قانون و قيثار و مزامير القرب ،و طبول و قرون و مزامير من الغاب و أبواق ،وكان لهم فرق موسيقية و مغنون يعزفون و يغنون فرادى و مجتمعين في الهياكل و القصور،وكان التصوير بالألوان من الفنون الثانوية(...)كذلك لم يرق فنّ النحت عند البابليين ،فكل الوجوه المرسومة وجه واحد »[2] أمّا فن العمارة فقد كان أقل

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص15.

[2] نهى حنّا ،يوسف طنوس،الفنون،(الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت ،ص12.

شأنا من الحضارات الأخرى ،إذ كانت بيوت الأغنياء تُبنى من الطين أو من الآجر وقلّما كانت لها نوافذ،أمّا زينة البيوت فكانت تقتصر على طلاء بعض أوجه الآجر بعد صقلها بالألوان الصفراء والزرقاء و البيضاء و الحمراء[1]،والحال لم يختلف كثيرا مع **الفن الآشوري** في بلاد الرافدين .

أمّا **الفرس** فقد كان لهم أثاث قيِّم غالي الثمن من نُضذ مصفحة بدقائق الفضة والذهب(...) بالإضافة إلى كونهم مولعين بالعزف والغناء و بأنغام الناي و القيثار و(...) أشادوا في أيام "قورش" و "دارا الأوّل" و "خشيار شاي الأوّل"مقابرا و قصورا غير أنّ معظم آثارهم الفنية قد زالت بفعل الحروب والسرقات[2]، ففي تلك الفترة كان عالم الشرق يتأهب ليهب اليونان كثيرا من تراثه القديم.

هذا وقد أخذ **الرومان** عن **الإغريق** أساليب الحضارة و الفنون ،فبعد أن استولوا على بلادهم أصبحوا يحمّلون«تماثيل الرخام و البرونز من بلاد الإغريق لتزيين القصور في روما ،و عندما نضب معين هذه التماثيل أخذوا يقومون بعمل نسخ جديدة منها »[3]غير أنّ الرومان كانو على قدر كبير من الذكاء، لذلك قاموا بإبداع تماثيل جديدة تمثل هويتهم بنحت تماثيل لحكامهم ومن هذه التماثيل المشهورة تماثيل يوليوس قيصر و أكتافيوس وأغسطس، وفي ضرب آخر من ضروب النحت الروماني كان التوجه إلى استخدام النحت البارز في زخرفة المشيدات المدنية التي تمجد تاريخهم كأقواس النصر والأعمدة التذكارية ،ومن أمثلة ذلك ما وجد على قوس الإمبراطور تيتوس و قوس قسطنطين ،أما فنّ العمارة فقد شهد أوجّ تطوره في العهد الروماني فقد أقيمت العمارة الرومانية بالحجر المنحوت بدقة وكانت الجدران الداخلية تُكسى بقطع هندسية من الرخام الملوّن المنسق بزخارف منتظمة هذا بالإضافة إلى تشييد المعابد التي كانت تُبنى على طرازين ؛طراز مستطيل مستمد من المعبد الإغريقي مثل معبد بعلبك في لبنان والطراز الثاني يكون دائريا مثل معبد"بانثيون" الذي شيد عام 27ق.م بروما،كما كان للرومان الفضل الكبير في جودة بناء الجسور

---

[1] نهى حنّا ،يوسف طنوس،الفنون،ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13 ،14.

[3] أبو صالح الألفي،الموجز في تاريخ الفن العام،ص115.

والمسارح والمدرجات والحمّامات[1]،ومما لا شك فيه أنّ كلّ هذه العوامل المادية متحدة مع براعة الفنان الروماني أدّى إلى تحصيل جيّد لأعظم و أجمل و أعرق الفنون الرومانية .

والدراسة ستقف بنوع مبسط من البحث على ثلاثة نماذج من أهمّ المراحل التاريخية القديمة لتطور الفنون؛بداية بمرحلة **الفن البدائي**، ثمّ مرحلة **الفن الفرعوني** والتي تعدّ نموذجا للحضارات الشرقية،وصولا إلى مرحلة **الفن الإغريقي** كنموذج للحضارات الغربية.

1/3/1-1 مرحلة الفنّ البدائي:

كانت معظم الدراسات قد أشارت إلى أنّ المرحلة البدائية تضمّ الانتاجات الفنية الأولى التي اتخذت طابعا رمزيا من ناحية المضمون في العصور الحجرية ،و ذلك لعدم نضج الفكر النقدي و التحليلي للانسان الأول،الذي غلب عليه التوجه الفطري لتمثيل مشاعره و انطباعته إزاء ملامح و معالم الحيرة المدهشة تجاه العالم، و ذلك من خلال ترجمات فعلية مباشرة لرؤية موقف أو انطباع ما أو مشهد حيّره أو أعجبه فاستوقفه ليقف على رسمه ،وتجسيده بنمطية بدائية ساذجة في كثير من الأحيان ، تقترب إلى الرمزية بشكل كبير، فالإنسان قد« اعتاد منذ أقدم العصور إنشاء نماذج من الكلمات و الصور لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقاتها كما تُظهرها تجاربه،وانهمك بتجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة تشتمل على الأصوات و الأشياء و الصور و الرسوم (...) فالرموز هي أفعال أو أحداث أو أشياء تتجسد بصورة غير مباشرة أو بصيغة مجردة »[2] ليس بمقدور الإنسان البدائي إدراك قيمتها أو حتى أن يجعل من تجسيداته الفنية الرمزية أمرا مقصودا لأنه بالأساس إنعكاس فطري لتواجده ضمن الكون ،ليكتسب الرمز شرعية ذات« معنى تقليدي منمّط أو منسق في المجتمع(...)حتى يصبح جزءا من لغة ذلك المجتمع »[3] فيسهل به التواصل الفكري والاجتماعي بين أفراد المجتمع البدائي من جهة، وبين المجتمعات المتعاقبة على مرّ الأزمنة و الأجيال من جهة أخرى.

---

[1] عبد اللطيف سلمان، تاريخ الفن والتصميم، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإتروسكي والروماني-
http://iust.edu.sy/courses.pdf.2014/8/13

[2] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري ،و الرمزي (أساطير و رموز و فولكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب ،لبنان،ط1 ،2006، ص36.

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وقد مرّت عصور طويلة في التاريخ كان الانسان البدائي يحاور خلالها الواقع بأصواته و تعبيراته و حركاته ،وبممارساته «التشكيلية ، والبدائية ،وما إن ابتدأ التاريخ مع الألف الرابع قبل الميلاد ،حتى ظهرت مواد غير الحجر كالطين و المعدن ،استطاع الفنان استخدامها لتشكيل صيغ تعبير عن رؤية خاصة للواقع »[1] تحقيقا لمعتقد ما بعيدا عن القصدية الجمالية أو المعرفية ،فقد كان «يُنظر إلى الفن في مراحله التاريخية الأولى على أنّه قبل كل شيء نشاط أو خلق لشيء مميز(أثر) ولم ينظر إليه كوسيلة معرفية متميزة إلاّ في فترة متأخرة جدا »[2] غير أنّ إغفال القصدية الجمالية للفنّ بشكل عام لم يمنع الانسان البدائي من تحقيق الغاية الفنية من خلال ممارسة صناعة بعض الأدوات و ممارسة بعض الطقوس والسلوكات ،كنوع من الفن الذي ارتبط بعمل الإنسان البدائي ارتباطا وثيقا، فهو منذ الأزل كان يصنع الأدوات التي تساعد على تلبية حاجاته لملاءمة الطبيعة القاسية،و إشباع فضوله إزاء كل التساؤلات التي جالت بخاطره ،هذا وقد قسم معظم المؤرخين و علماء التاريخ الفن البدائي إلى ثلاثة أطوار فنية وهي:الفن الأوريجناسياني، الفنّ السولوتري، الماجدوليني[3] و فيما يلي عرض لهذه الأطوار:

***-الفـنّ الأوريجناسياني:**

وهو العصر الذي ينسب إليه أقدم ما وصل الإنسانية من رسم و نحت[4]اُكتشفت أول آثاره بفرنسا ،ممثلة في صورتين باهتتين لحيوان منقرض،و تتالت الاكتشافات على جدران المغارات في فرنسا و اسبانيا [5]، وجميعها تبين أنّ الفن كان في حالته الرمزية ،إذ وُجدت رسوم مرسومة بالأصبع على الطين ،وكفوف بشرية مطبوعة على الجدران ،وهذا موجود عند الأستراليين الأصليين،وفي ريف مصر[6] ،ومن الأمثلة ما عثر عليه في مغارة **لاسكو** في جنوب فرنسا(تعود للفترة 15000 -10000 ق م)،وهي مؤلفة من مئات الصور الحيوانية موزعة على امتداد المغارة بأشكال واقعية محورة و ألوان حمراء توحي

---

[1] عبد اللطيف سلمان، تاريخ الفن والتصميم ،الفن قبل التاريخ 2014/8/13 .http://iust.edu.sy/courses.pdf

[2] صبا قيس الياسري،الفن و دوره الاجتماعي و التربوي،و امكانية التفعيل في المجتمعات العربية ،ص68.

[3] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص37.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[5] عبد اللطيف سلمان،تاريخ الفن والتصميم ،الفن ما قبل التاريخhttp://iust.edu.sy/courses2014/8/13pdf .

[6] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص37.

بالحركة،كما تتواجد تلك الفنون في كهف **التاميرا** بشمال **اسبانيا**،وتدل صور هذه الكهوف والمغارات على أنّ هذا الفنّ في جوهره فن الصياد البدائي الذي اهتم برسم الخيول والجاموس البري و الغزلان[1]،فقد كان يعتقد أنّه استحوذ حقيقة على الشيء الذي صوّره.

*** -الفنّ السولوتري:**

ظهر هذا النوع من الفنّ في شرق أوروبا كإسبانيا وصولاً إلى أماكن مختلفة من أفريقيا و آسيا،و كان من أهم ما عثر عليه عدد من الرسوم الإنسانية القديمة ،و المحفورة على مواد صلبة ،اهتم فيها نحات ما قبل التاريخ بالوجوه وخاصة ما يوحي للمرأة، و كان المعتقد أنّ هذه التماثيل الصغيرة تمثل آلهة الأمومة[2] فقد وجد في« فرنسا ثمانية تماثيل من العاج وستة من الحجر وواحد من العظم ،و أجملها جميعا تمثال امرأة من العاج ارتفاعه 147 ملليمترا و عرضه 66 ملليمترا ،و اكتشف أخيرا تمثال من حجر الجير يمثل الأمومة (...)و يمتاز هذا التمثال بطول الشعر،و الطريقة الخاصة في تصفيفه »[3]،و قد عُثر على منحوتات جدارية مماثلة لتلك في فرنسا في مناطق من شمال إفريقيا ،وكهوف الصحاري الجانبية بوادي النيل،و كهوف الطاسيلي و الصحراء الليبية[4]،هذا وانتشرت آثار الفن البدائي على منطقة واسعة من أنحاء الوطن العربي ،و إنّ قلة الآثار في الجزيرة العربية تعود إلى شدة الجفاف ،و كثرة العواصف الرملية التي طمرت المخلفات القديمة ،وقد عُثر على أدوات مثل الفؤوس من الحجر،و كؤوس مزينة بالألوان ،وسكاكين كبيرة،وأشياء جميلة من العاج و الحجر تواجدت بالأردن و فلسطين والشام و مصر و العراق على امتداد الحضارة العربية من النيل حتى الفرات[5]، وهذا التشابه في الانتاجات الفنية البدائية في أنحاء مختلفة من العالم هو مايُفسر بتماثل أنماط التفكير البشري وسَيـرِها على نفس السياق التطوري سواء في الشرق أو الغرب من الأرض.

---

[1] عبد اللطيف سلمان،تاريخ الفن والتصميم ،الفن ما قبل التاريخpdf2014/8/13http://iust.edu.sy/courses .

[2] الموقع نفسه.

[3] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص38.

[4] عبد اللطيف سلمان،تاريخ الفن والتصميم،الفن ما قبل التاريخpdfhttp://iust.edu.sy/courses..2014/8/13

[5] الموقع نفسه.

***-الفنّ الماجدوليني :**

تميزت فنون هذه المرحلة بنضجها عما سبقها ،فرسومات الحيوانات تطورت كثيرا وأصبحت قريبة من النموذج الطبيعي،فقد لوحظ فيها التناسب وكثير من التفاصيل ،كما استخدم الفنانون آنذاك التظليل،و ركزوا على تصوير الخيل الوحشي بأرجل قصيرة والبقر البرّي ،والأسود و الخنازير الوحشية،و قد وجدت في هذه الفترة صور تمثّل الإنسان تمثيلا طبيعيا[1]، و ما يمكن قوله هو إنّ لـ«رسامي هذا العصر مقدرة فائقة على تصوير الحركة والعناية بالأجزاء المهمة ، وإهمال التفاصيل غير الضرورية»[2] ذلك أنّ الغاية من الرسم قد تطورت من الغاية النفعية إلى غاية دينية أو سحرية ،ففي« بعض صور الحيوانات وُجدت علامات على سهام أصيبت بها ،كما عُثر على صور لرجال يلبسون رؤوس غزلان مما يشعر أنهم تنكّروا على هذه الصورة .. وبمعنى آخر إنّ صيادي العصر الحجري كانوا يزاولون السحر»[3]،وهو الأمر الذي يؤكد تطوّر المجال العقلي، والتفكيري للإنسان البدائي الذي ظلّ يتحايل على قوى الطبيعة محاولا السيطرة عليها والتغلب على مشاعر الخوف والرهبة داخله.

ومن خلال عرض المراحل السابقة يتبين أنّ الفن البدائي كان خاضعا للحركة التطورية والحضارية للإنسان ،فكلما زاد وعي الإنسان، واستيعابه للعالم الخارجي زاد معه انتاج الفن الذي لم يخرج في المرحلة البدائية عن شكلين؛**الشكل الأوّل:** «هو شكل النفع المادي،مثل الأدوات، والأسلحة، فقد ظهرت الأدوات البحرية في العصر الحجري القديم (...) وكانت صناعة الفخار أحد الانجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي، وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان، حيث ظهرت الآثار الأولى للفن قبل الميلاد بحوالي**40-30** ألف عام، وكانت عبارة عن أدوات مصنوعة من الحجارة، ومن قرون الحيوانات»[4]، ومما لا شكّ فيه أنّ« هدف البدائيين من إنتاج أدوات الصيد، والزراعة

---

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص39.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

[3] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن،ص39.

[4] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص19،20.

وأواني الفخار، هو خدمة الأغراض النفعية»[1] أمّا **الشكل الثاني**: فهو«شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية، فالعادات العملية السحرية في المجتمع البدائي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة، وهي محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى، إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها»[2]،فقد كان الناس يقلدون أصواتها وحركاتها « ويعتقدون أنهم بهذا يستدعون ظهورها الحقيقي الذي يساعد على الصيد الموفق (...) وكانوا يلبسون جلود، ورؤوس الحيوانات المقتُولة»[3] ،ما يدل على أنّ الغاية من الفن كانت للمنفعة، ولم تكن قصد تحقيق العنصر الجمالي،ولئن تعدّدت أشكال الفنون في الابداع البدائي، فإنها لا تُعد بعدا إبداعيًا فنيًا بالمعنى الخاص لهذه الكلمة و الذي عرفته تدريجيا في الحضارات اللاحقة.

1/3/1-2 مرحلة الفنّ الفرعوني:

تعدّ الحضارة المصرية القديمة من أكثر الحضارات القديمة اهتماما بالانجازات الفنية ،سواءً ما اتصل منها بالناحية التشكيلية من نحت و عمارة و تصوير أو بالناحية الفكرية من شعر وموسيقي و تأليف، ومما لا شك فيه أنّ عقيدة المصريين القديمة بوجود حياة بعد الموت هي التي منحت الديمومة و التميز لهذه الحضارة الخالدة.

أ/ فــنّ المسرح:

لقد بلغ قدماء المصريين مكانة تاريخية عظيمة ،وذلك بفضل تذوقهم الحياة نشاطهم و معرفتهم و شدة مرحهم في الحياة ، وكان المسرح من بين وسائل التسلية و العبادة والتعلّم التي قدمت الكثير للحضارة المصرية التي كانت أسبق الحضارات معرفة بالكتابة، والتدوين، فقد كانت الكلمة المكتوبة و المنطوقة هي عماد المسرح و نواته الأولى كما عُدّت الكتابة الفرعونية الهيروغليفية أعظم الإكتشافات بالغة القدم على وجه الأرض لما ساهمت به في الحفاظ على الإرث المعرفي للشعب المصري[4] الذي لم يترك أنشودة

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقا ، ص17.

[2] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص20.

[3] مجموعة من الكتاب الرّوس، المدخل إلى علم الأدب، ص59.

[4] السيد الشامي،الموسوعة المسرحية العالمية ،المسرح الفرعوني،المسرح الإغريقي،المسرح الهندي ،المسرح الياباني،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة ،ط1 ،2013 ،ص15.

مؤثرة و لا قصيدة و لا حكاية أو أسطورة إلا و وثقها على أوراق البردي و على الحجارة و الألواح .

تمتد إرهاصات المسرح إلى تلك الطقوس و الممارسات التي كانت تقام في الأعياد والمناسبات والجنائز، فمثلاً« كانت الطقوس الجنائزية تشمل أجزاء تنظم المحاكاة والحوار كما كانت الأعياد التي تقام تكريما للآلهة ،وخصوصا أوزوريس تحوي عروضا لمسرحيات دينية شبيهة بعروض المحاكاة التي كانت تقام في أعياد دينيسيوس التي كانت أصلا للمسرح الإغريقي»[1] فكذلك كانت المحاكاة أصل المسرح المصري نظرا لأهميتها الدرامية والاجتماعية و النفسية كونها « وسيلة تحمل الخبر كوصف الحادثة و تجسيدها حركيا ورواية وقائعها، فتكون العملية في حدِّ ذاتها كشفا للضوابط السلوكية من عواطف وأفعال»[2] كما أنها « مبعث للقصة و القصيد الشعري حين تتحرك ،و هي مرتع للخرافة و الأسطورة كما أنها تتمثل في الحوار و الحدث و الصراع و الحبكة فهي العقدة التي تتعدد و تتجزّأ بتعدد المواقف الدرامية»[3] و ما المحاكاة إلاّ مسرحة الواقع على الخشبة فنيا و أدبيًا، وجماليًا.

ب/فـنّ العمارة :

لقد أصبح من الثابت أنّ فن العمارة و التشييد قد لعب الدور الحاسم في إعلاء شأن الحضارة المصرية التي اهتمت كثيرا بالبناء فكان فن العمارة أهم النتاجات الفنية للإنسان المصري القديم الذي أبدع في بناء ما يلي:

*** - الـمدافن:**

كانت فكرة الحياة بعد الموت و البحث عن الخلود الأبدي بمثابة المحرك الأكبر للاهتمام البالغ ببناء المدافن بطريقة فنية و مغايرة في الحضارة الفرعونية ،و مردّ ذلك « أنّ المصريّ القديم آمن بحياة أبدية سرمدية ،كما اعتقد أنّ الإنسان مكون من جملة قوى غير منظورة ،منها القرين الذي كان يسمّى "كا" و هو شبح للإنسان يشبهه تماما ولكنه لا يُرى ،و منها "البا" أي الرّوح أو النفس ،هذه القوى الضرورية للحياة الأخروية

---

[1] السيد الشامي،الموسوعة المسرحية العالمية ،ص25.

[2] عبد الكريم جدري، الفن المسرحي ج1 ،دار الفنك للنشر ،الجزائر،ط1 ،1993 ،ص15.

[3] المرجع نفسه ،ص18 .

كانت معرضة للفناء إذا لم تقدّم لها القرابين ،أو إذا بليت الجثة ،أو ما يحل محلّها من تماثيل ،و هذا يفسّر الاهتمام البالغ بالدفن و المحافظة على الجثة بالتحنيط»[1] كما يفسر الاهتمام ببناء المقابر،ذات الهندسة المعقدة ففي « الدولة القديمة توصل المصريون إلى بناء المصطبة ،وهي بناء ضخم واجهاته الأربع مائلة إلى الداخل ،ويحوي سردابا طويلا يوصل إلى حجرات تحت الارض يوضع فيها تابوت المتوفي ،و يحوي البناء حجرات أخرى تقدم فيها القرابين وتماثيل المتوفي ،وبعد الدفن يغلق السرداب ويقفل الباب الخارجي(...) وقد استعاض المصريون عن تقديم القرابين بانتظام إلى رسمها على جدران المقبرة زعما منهم أنّ هذا يغني الميت عن القرابين الحقيقية »[2]،و هكذا اتحد فنّ العمارة مع التصوير لرسم لوحة جمالية كُتب لها الخلود عبر الأزمنة و الأمكنة .

*** - الأهرامات:**

تعدّ الأهرامات المصرية بمثابة الشاهد الخالد على ما قدمته عقول وأيادي المصريين للحضارة الانسانية عموما ،إذ يشهد التاريخ لهم بالعبقرية و التفرد الأبديين،بعد أن وصلوا إلى قمّة التفكير البشري الذي حوّل الحجارة الصماء إلى ناطق بعظمة المعجزة و سحر أسرارها التي تأبى الانكشاف ؛كي يظل بريق الحضارة الفرعونية متألقا ومحيِّرا، وصامدًا أمام كلّ الظروف المختلفة والأزمنة،فـ« في القرن التاسع و العشرين قبل الميلاد أقام المهندس المعماري **أمحتب** للملك **زوسر** (الأسرة الثالثة) أوّل بناء من الحجر،هو **هرم سقارة** المدرج »[3]،وحَوْلَ الهرم بَنَى **أمحتب** « مجموعة رائعة من المباني الجميلة من الحجر الجيري حُلّيت بأعمدة رشيقة مضلعة ،يخيل لمن يراها أنّها لا تختلف عن الأعمدة اليونانية التي بُنيت بعد ذلك »[4] لتكون هي الأخرى شاهدة على أسبقية وفضل الحضارة الفرعونية على الحضارات اللاحقة،وبعد مدة بلغت الـ«قرن من الزمن أقام المعماريون المصريون الهرم الأكبر في صحراء الجيزة كمقبرة للملك خوفو (الأسرة الرابعة) »[5] أمّا هرم الملك **خفرع** فقد شُيِّد بعد ذلك و قد كانت«مجموعة الهرم تتكون من:

---

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام ،ص49، 50 .

[2] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام ، ص50.

[3] المرجع نفسه ،ص51.

[4] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم-pdf. http://iust.edu.sy/courses2014/8/13

[5] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام ،ص51.

1/ معبد جنائزي يقيم فيه الكهنة الصلوات و يقدمون القرابين.

2/ دهليز طويل يوصل بين المعبد الجنائزي و معبد الوادي.

3/ معبد الوادي الذي يزوره الناس من مختلف الطبقات »[1]،ومما لا شك فيه أنّ لهرم **خفرع** بهندسته المتطورة التي أدخلت المعبد إلى جانب الهرم الفضل في بناء المعابد التي أخذت حصتها بعد معبد الوادي لتظهر عدة نماذج فيما بعد.

***- المعابد:**

اهتمت الدولة الفرعونية الوسطى كثيرا ببناء المعابد على أنواعها فبنت إلى جانب الأهرامات العديدة « المعابد الجنائزية التي تقام عادة في الجهة الشرقية من الهرم (...) وأجمل ما في المعابد الجنائزية الملكية معبد الدير البحري الذي أقامته الملكة حتشبسوت (...) و في هذا المعبد عدد كبير من التماثيل منها تماثيل (الإسفنكس)- أبو الهول – الرابضة التي تحرس الطريق ،و منها تماثيل الملكة جانب المدخل و الأكتاف ،و كلها مصممة ببساطة كأنها كتل معمارية ،و مَثَّلُ التماثيل في ذلك مثل النقوش البارزة بروزا خفيفا ،والتي تغطي الحوائط ،و قد أصبح هذا المعبد بفضل الألوان الزاهية والحدائق المحيطة به بما فيها من أزهار و أشجار نادرة مستوردة مكانا فخما لا يدانيه مكان»[2] وقد يكون سبب غلبة الألوان و الأزهار على المعبد هو الأسلوب المختلف للمرأة المصرية القديمة التي يظهر أنّ اهتماماتها الفنية مختلفة عن اهتمامات الرجل ،ولهذا ركّزت الملكة حتشبسوت على إضفاء لمساتها الخاصة عند إشرافها على تأسيس المعبد.

وممّا يميز أيضا معابد مصر القديمة هو وجود نوع منها منحوت على الجبال مباشرة، و منها معبد أبي سمبل الذي أنشأه رمسيس الثاني،والمعبد كله منحوت في الجبل و ليس فيه أي بناء ،بل التماثيل و الأعمدة كلها قطعة واحدة منحوتة في الجبل و في واجهة المعبد أربعة تماثيل ضخمة تمثل رمسيس الثاني جالسا على كرسي، ويبلغ ارتفاعها نحو 20مترا[3]، وهنا يتضح أنّ كل ملك كان يسعى للخلود من خلال المعبد الذي ينشئه و يُبقي على تماثيله شاهدة على مروره على طريق التاريخ المصري القديم.

---

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام ،ص52.

[2] المرجع نفسه ،ص61، 62.

[3] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم-pdf. http://iust.edu.sy/course.2014/8/13

و من الملاحظ أن فنون العمارة كانت متداخلة فيما بينها فمن المدافن إلى الأهرامات إلى المعابد كان التمازج حاضرا و كانت الديانة هي المحرك الأساسي للإشتغال على هذه الفنون و تطويرها .

جـ/ فـنّا التصوير و النحت:

استعمل الفنان المصري فن التصوير لنقل مشاهد الحياة اليومية والمعتقدات السائدة فراح يرسم على جدران المقابر و القصور ليعالج مواضيع كمناظر الصيد و الولائم والعمل في الحقول و تقديم القرابين، إضافة إلى صور تمثل الانسان و الحيوانات و الطيور،وقد كانت تلك الروسومات تتميز بكثير من الدقة و الجمال و الحيوية و الحركة[1]، وفي عهد أخناتون تحول نمط التصوير للتعبير عن الطبيعة بشكل مختلف، ففي قصره الخاص بتل العمارنة وُجدت زخرفة أرضية تمثل بركة ماء محاطة بالنباتات المائية،و تحوي البركة أسماكا وطيورا، وقد صوِّرت بكامل حريتها[2] لتعكس بذلك نمطا جديدا من الرؤية التشكيلية البصرية التي توحي بارتقاء الحس الفني للمصري القديم الذي وصل في مرحلة لاحقة إلى « معالجة الصور الشخصية التي تبدو فيها النظرة الحالمة»[3] إلى الخلود والأبدية الدائمة كما في الزعم الاسطوري الفرعوني.

أمّا فنّ النحت فقد كان له الحظ الأبرز من الاهتمام ،فقد عرفت الحضارة المصرية عبر الأزمنة والعصور المتتالية بعظمة التماثيل المنحوتة من الحجر و الصلصال والعاج و التي جسدت صورا خالدة للإنسان و الطير و الحيوان والتي كانت تلون لتكون أقرب إلى الواقع ؛ فاستعملوا اللون الأحمر لبشرة الرجال ،والأصفر لبشرة النساء ،والأسود للشعر والأبيض للثياب ،والأخضر للحلي[4] كما اهتم قدماء المصريين بصنع التماثيل التي كانت في البداية « تُعمل من الصلصال ثمّ تُحرق ،ثم استخدم العاج (...) و قبيل عهد الأسرات بدأ المثّال المصري بصنع تماثيل من الحجر، وهو المادة التي تناسب عقيدتهم في خلود التمثال ليكون بديلا للجثة إذا قُدِّر لها الفناء»[5] وهو الأمر الذي يفسر أيضا الكمّ الضخم

---

[1] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم-http://iust.edu.sy/course.2014/8/13 .

[2] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام ،ص68 ،69 .

[3] المرجع نفسه ،ص69.

[4] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم-http://iust.edu.sy/courses2014/8/13.pdf.

[5] أبو صالح الألفي،الموجز في تاريخ الفن العام، ص53.

من المنحوتات ،فقد أنشأ المصريون تمثال أبي الهول،وهو« مصنوع من أصلب الحجارة أشدها استعصاء على الإنسان ،و بالقرب منه تمثال الملك زوسر المصنوع من حجر الجير ثمّ يليه تمثال منقورع »[1]، وهي تماثيل منحت الخلود و العظمة لأقدم الحضارات العالمية.

د/فنّا الشّعـر و الموسيقى:

تعود نشأة الموسيقى المصرية إلى ممارسات ابتهالية «من خلال الطقوس الدينية التي تقدّم من قبل الكهنة و الرهبان و هي موسيقى بدائية في الأصل»[2]رافقت المصريين منذ بدايات حضارتهم ،فقد«اعتبر مصريوّ الدولتين القديمة و الوسطى أنّ الموسيقى فن مقدّس متصل بالعلوم الدينية و الفلكية ،فابتعدوا عن الإسراف و المغالاة في الموسيقى والغناء ،وحصروا هذا الفنّ بمصاحبة الرقص في تقديم القرابين و العبادة و الحفلات العامة والصيد و الحرب»[3]، وفي تلك الفترة من التاريخ كانت الفرق الموسيقية تتألف من « ثلاثة عناصر رئيسية:المغني (الذي كان يقود الفرقة بحركات يديه) و عازف الجنك (أو الهارْبْHarpe) والنافخ بالناي ،كما كان يصاحب هذه الفرقة الضاربون بالآلات القرعية مثل المصفقات والأجراس والطبول»[4] أمّا فيما بعد فقد تطورت الآلات الموسيقية لتتجسد النهضة المصرية في«الآلات الوترية كمثل قوس الصيد الذي أحدث نغما متينا أثناء العزف في انفراده تارة ،و تارة أخرى مشتركا مع الآلات الموسيقية ،و بمصاحبة الرقص والغناء»[5] كما اعتمد المصريون في عزفهم على «آلة الترومبيت الهوائية Trompette و(...) الدوبل كلارينت Doppelklarnette ،وآلة العود المسماة عندهم Langhalsalaute »[6] ومن الواضح أنّ الحضارة المصرية قد أولت أهمية كبيرة لفن الموسيقى المرتبط أساسا بالممارسات الدينية و طقوس العبادة و خرجات الصيد ،و المعارك الحربية.

---

[1] نهى حنا ،يوسف طنوس ،الفنون ،ص08.

[2] نهى حنا ،يوسف طنوس ،الفنون ، ص40.

[3] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية،ص10.

[4] المرجع نفسه،ص10 ،11.

[5] فاضل جاسم الصفار،فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما،ص21.

[6] نهى حنّا ،يوسف طنوس ،الفنون،ص40.

ولأنّ هذه الحضارة العظيمة كانت الأسبق لوضع أبجدية للكتابة كان« الخط المصري أعظم الاكتشافات بالغة القدم ،والذي يرجع إلى الأسر المالكة الثلاث الأولى»[1] وبفضله دُوِّن ما عثر عليه في البرديات و الأعمدة من مجموعات كثيرة لأشعار و أناشيد مصرية قديمة ،نقلت واقع التجربة الشعرية المصرية القديمة ،التي كان من أهمّ اهتماماتها كتابة أشعار الابتهال و الغزل فقد حملت بردية "شستر بيتي" المحفوظة في المتحف البريطاني أشعارا لشاب عانى من حبّه لإحدى الفتيات فجاء في قصيدته:[2]

هي الوحيدة المعشوقة بلا نظير

سمُـوُّها يُشعُّ فتذوب له القلوب

و بريق جلدها يُغشي العيون

و الكلام على شفتيها عذب كلحن طروب

ومن ناحية أخرى حفظت بردية "هاريس" قصيدة لشاعرة مصرية كتبتها و هي تجوب بستانها و تقف أمام كل زهرة لتبوح لها بهيامها ،وجاء فيها:[3]

فيا أزهار السامو التي نشعر أمامها بالمجد

أنا ملكك كما تملك فدان الأرض

و تملؤه بالزهر و كل أنواع العشب العطرة

كم هي مبهجة تلك القناة التي حفرتها يداك كي تنعشنا

كم هو جميل أن تتشابك أيدينا

و هنا تخطو قدمانا

و قلبي مسرور بلقانا...

ويبدو من خلال هذه الأشعار أن المصريين القدامى كان لهم حس مرهف، وقلوب تعرف مدارات الجمال والفنّ ،وكانوا يولون أهمية للمشاعر الإنسانية والنوازع النفسية التي ترجموها إلى كلمات حتى يضمنوا لها البقاء، وإلى جانب الغزل كان هناك شعر الابتهال

---

[1] السيد الشامي ،الموسوعة المسرحية العالمية،ص15.

[2] المرجع نفسه ،ص19.

[3] المرجع نفسه ،ص19.

إلى الآلهة ،ليؤكد القيم الأخلاقية عند الفراعنة ،فهذا مقطع من أنشودة "نفرابو" الذي ظنّ أنّه أُصيب بالعمى لأنّه حلف كاذبا باسم الإله "بتاح" ،فحفر أنشودة عل قبره جاء فيها:[1]

أنا رجل أقسم يمينا باطلا باسم الإله بتاح

رب الصدق الذي كتب عليّ أن أرى الظلام في وضح النهار

و سوف أعلن مدى قوته للذي لا يعلمها ،

و الذي يعلمها من الصغار و الكبار

احذر بتاح،رب الحقيقة

فهو لن يتغاضى عمّا يفعله أي رجل

إياك أن تحلف باسم بتاح حانثا باطلا

فالويل لمن يحلف به حانثا فسوف يسقط

(...)كان بتاح رب الصدق عادلا معي عندما عاقبني

اعف عني ،انظرني..لعلك تعفو عني

لقد كان الشّعر المصري القديم ناطقا عن الظروف الإنسانية و الاجتماعية التي مرّ بها الشعب المصري ،فقراءة متبصرة للانتاجات الشعرية كفيلة بالتعريف بنمط الحياة السائد آنذاك،و معرفة الملامح العامة لطريقة التفكير والابداع ،و ليس الشعر وحده يغني عن غيره من الفنون في التعريف بالحضارة الفرعونية التي تلاحمت فيها فنون الشعر والموسيقى والمسرح مع فنون العمارة والنحت والتصوير ،فبتداخل كل تلك الفنون وتعايشها مجتمعة بُنيت أسس أعظم و أعجب الحضارات التي ساهمت في بناء التاريخ مع ما تبعها من حضارات في التاريخ الإنساني.

1/3/1-3 مرحلة الفنّ الإغريقي:

تميزت الفنون في الفترة الكلاسيكية بخضوعها للدّين، ففي الحضارة اليونانية كان للدين السلطة الأكبر في التوجه الفكري للإنسان الذي شهد نقلة كبيرة على المستوى الاجتماعي والإقتصادي ،وفي هذه الحضارة«التي ازدهرت في حوض البحر الأبيض المتوسط ،كان الفنان قد ارتفع إلى أرقى مستوى في التعبير عن الواقع القائم على القياس

[1] السيد الشامي ،الموسوعة المسرحية العالمية ،ص20 ،21.

والجمال المثالي»[1] ،فأصبح الفنّ لغة تخاطب بين المجتمعات ،أمّا داخل المجتمع الواحد فـ« هو رسالة من إنسان إلى آخر،أو من الفنان المبدع إلى المتلقي ،أوالجماعة المجسدة بالمجتمع في قالب إبداعي»[2] تتحد فيه المتعة و المنفعة.

وما لبث أن تطور الإنسان اليوناني بمرور الوقت، وزاد استيعابه الفكري للأشياء المحيطة به، ففي مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمع الإنساني تطورت أشكال الطقوس السحرية، وحينها«كان اليونانيون يرون أنّ للفنون ربّات، ذلك أنّ الأسطورة اليونانية تروي أنّه كان لكبير الآلهة زوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هنّ ربات الفنون ،فللشعر ربة ،وللخطابة ربّة و للدراما ربة ،وهكذا »[3]،وبذلك تعددت الفنون في العصر اليوناني وكانت تشهد تطورا تاريخيا لأنواع مثل المسرح والنحت والعمارة والشعر والموسيقى،وهي الفنون التي سمت لدرجة أن وضعوا لكل فن ربّة/آلهة« وقد جرت العادة في الأكاديمية التي كان يعلِّم فيها أفلاطون ،ويُلقي محاضراته أن يحتفل تلاميذه بعيد هذه الربات كل عام على شبه طقوس دينية (...) و كانت تتلاءم أعياد هذه المدرسة بطقوسها مع أيام الربيع عندما تكون الطبيعة مكسوة بأحلى حللها الخضراء ،و بروائع جمالها حيث تنتشي فيها الحياة بجميع صورها الإنسانية و الطبيعية ليصبح الارتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون ،وبين طقوس الأورفية يوم كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر»[4]،و هوما كان بداية لظهور المسرح اليوناني.

أ/ فـنّ المسرح:

استطاع فنّ المسرح اليوناني أن يكون « منبعا مهما لثقافة الشعوب ،ووسيلة لنشر القيم النبيلة ،وأداة قوية لنقد كل تصرف خاطئ سواء من الحاكم أم المحكوم و أداة ترفيه هادفة وأيضا ساخرة من كل عمل لا يليق بالانسان »[5]،و كان ظهور هذا الفنّ مرتبطا باحتفالين عظيمين،كانا يقامان كل سنة ،ويجسدان قمّة التعبير الحسي عن تلاقي السحر

---

[1] عبد اللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن قبل التاريخ-http://iust.edu.sy/courses.pdf.2014/8/13 .

[2] صبا قيس الياسري،الفن و دوره الاجتماعي و التربوي،و امكانية التفعيل في المجتمعات العربية ،ص68 .

[3] شفيق البقاعي ،الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس في الأدب المقارن،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985،ص177 .

[4] امرجع نفسه،ص178.

[5] السيد الشامي،الموسوعة المسرحية العالمية ، ص90.

مع الواقع في روعة الطقوس الدينية ،و قد كان الحفل الأول يقام في أول الشتاء بعد جني العنب و عصره والذي يحمل طابع المرح ،ومنه نشأت الملهاة ذات الطابع الكوميدي ،أما الحفل الثاني الذي يقام في الربيع حيث تكون الكروم قد جفت ،فهو حفل حزين كانوا يرجون من خلاله عودة الحياة من جديد، و منه نشأت المأساة ذات الطابع التراجيدي[1] وهما نوعان مسرحيان ارتبط وجودهما بالحضارة اليونانية.

لتتشكل بذلك أولى شذرات الفنّ المسرحي ،إذ« كانت تقام هذه الأعياد من قبل مجموعة من المنشدين (...) وهم متنكرين بجلود الماعز ليظهروا بمظهر المتعبدين التابعين للإله "ديونيسوس"ويعرفون بـ"الساتيريين"،تنشد الأناشيد المصحوبة بالموسيقى والرقص»[2] لتحقيق المتعة و الفرجة لجمهور الناس المتفرجين« ولعلّ الإقبال على هذه الإحتفالات هو الذي دفع الشاعر "أريون " حوالي سنة 625 ق م إلى نظم أناشيد دينية خاصة لهذه الحفلات،وتوزيعها موسيقيا ،وتدريب نخبة من الشباب يقومون بأداء عروض مقدمة أمام الجماهير (...) وبدخول هذه الأناشيد إطار النظم والتأليف بزغ فجر الفن المسرحي »[3].

فحلّت «حلقات الرقص، والأغاني الربيعية، قبل بداية الحصاد ورعي القطعان، والألعاب الحربية قبل الغزوات»[4] كنوع جديد من الإبداع ، قبل أن يدخل عنصر الدراما في الفن والذي ظهر«عندما أصبح قائد الجوقة يقص عن الأحداث المرغوب فيها، و يمثل ذلك في شخصيات أمام الجوقة التي ترد على ذلك بالترجيع الغنائي»[5]،وهكذا انطلق فنّ الموسيقى، ومن ثم فن الرقص تعبيرا عن المعاناة الجماعية للإنسان الأوّل، ثم ظهرت الملاحم الشعبية، والأساطير والخرافات محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة من جهة وتحقيقا للمتعة الفنية من جهة أخرى،وهذا في حد ذاته كان بداية فعلية لتفاعل الفنون جميعها لتقديم رؤية كونية عن الوجود الإنساني الباحث عن لغة الفنّ في عناصر الطبيعة الخارقة.

---

[1] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوربية،دار قانة للنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط1 ،2007 ،ص66 .

[2] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوربية،ص66.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] مجموعة من الكتاب الرّوس، المدخل إلى علم الأدب، ص62.

[5] المرجع نفسه، ص62.

ب/فنّا الموسيقى و الشعر:

لقد احتلّ فن الموسيقى عند اليونانيين مكانة كبيرة فتراوحت بين «الترانيم الدينية وأهازيج النصر و أنغام المآتم و الأفراح و الجوقات »[1] التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بفن المسرح، ومما أعلى من مكانة الموسيقى اليونانية أنْ كان « الشاعر في ذلك العصر موسيقيا يؤلف النشيد و يلحنه و يغنّيه و يعزفه على الناي أو القيثارة »[2]،وقد لمع في ذلك نجم الشاعر «بندراس Pindaros (518 -438 ق.م) إذ كان شاعرا غنائيا اشتهر بمجموعة أناشيد مظفرة، وتعتبر من أروع الشعر الغنائي القديم»[3] كما أنّ اليونانيون كانوا من أسبق الشعوب اهتماما بالسلم الموسيقي فقد توصّلوا إلى«تقسيم ألحانهم إلى أنغام مختلفة معتمدين على السلم الفيتاغوري في استخراج الأجناس الأساسية من أنغامهم وأطلقوا على هذه الأجناس أسماء بلدان قديمة»[4]، ومن بين الآلات التي شاعت في ذلك العصر «"اللير Lyre" أي القيثارة Guitare و السيتار Cithare الشبيهة بآلة القانون المرلفة من سبعة أوتار و"الأولوس Aulos"و هو أشبه بالناي المنقاري»[5]، وبذلك ارتفع شأن الموسيقى عند اليونان وأصبحت تعتمد على «الكلمة ،الهارموني،الإيقاع »[6]،بل وأصبحت عاملا قويا يساهم في تهذيب العقول و إرشادها نحو الحقائق الواقعة.

وعن فنّ الشعر اليوناني فقد ظهر على شكل ملاحم خلدت الحضارة اليونانية فظهرت«الهوميريات من إلياذة و أوديسا العملان العظيمان اللذان خلدا -هوميروس- كشاعر الشعراء لما عرفته أعماله من انتشار و شهرة ،فكان في الإلياذة يروي قصة بطولية وقعت أثناء الحرب التي نشبت بين الطرواديين و الأثينيين ،والتي دامت عشر سنوات،و بنفس الأسلوب قد تطرق في أوديساه إلى قصة عودة الطل _أوديسيوس_الذي صادف في طريق عودته عدة عراقيل وصعوبات لغضب الآلهة عليه »[7] ،وكان

---

[1] لبيب عبد الساتر، الحضارات،دار المشرق للطبع و النشر،بيروت ،ط12 ،1979 ،ص172 .

[2] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،دار بيسان للنشر و التوزيع ،ط1 ،2011 ،ص12 .

[3] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،ص12.

[4] المرجع نفسه، ص 12 ،13.

[5] المرجع نفسه ،ص12.

[6] فاضل جاسم الصفار،فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما ،الدار العربية للموسوعات ،لبنان،ط1 ،1988 ،ص 28 .

[7] عبد الكريم جدري ،الفن المسرحي إعداد الممثل ،ج1،ص97.

هوميروس في ملحمتيه «يمجد العدل و الحرية و مكانة الفرد في المجتمع (...) فكان يقدم تحليلات نفسية اجتماعية للأوضاع التي تحياها شخصيات الأسطورة من خلال مواجهتها للأزمات المختلفة ،كما تطرق إلى مكانة العقل والعاطفة من التأثير على الشخصية، وتحريك الاحساسات والانفعالات التي تتخذ منها الشخصية مقاما للمواقف المناسبة »[1]ليكون للملاحم اليونانية عموما وبالخصوص « للهوميريات صدى و تأثيرا على صياغة الأعمال الأدبية – الفنية- عند الناشئة من الأدباء و المسرحيين اليونانيين ،كما كان منوالها بمثابة قواعد أساسية في كتابة الشعر الملحمي القصصي ،و الذي يروي أساطيرا أو يصف أحداثا و وقائعا كان للإنسان ضلع فيها» [2]،تلك الأحداث التي نُقلت عبر العصور و الأجيال،فكانت ولا تزال معيناً ينهل منه المهتمون بالأدب والفلسفة وتاريخ الحضارات و الفنون القديمة.

ج/فنّا النحت و العمارة:

كان اليونانيون من أكثر الشعوب اهتماما بفني **النحت والعمارة** فقد عُثر في قصر **مينيوس** بجزيرة كريت[3] على « تماثيل من المعدن صغيرة تمثّل المتعبدين أو الآلهة أوالرياضيين(...)كما عُثر على جِـــرار من الخزف مزخرفة و ملوّنة ،وعلى وجوه بدائية وهندسية الصنع من الحجر و الرخام ،كما عثر في قصر مينوس على أواني خزفية كبيرة لحفظ النبيذ و الحبوب »[4] أما ما زينت به هذه الأواني الخزفية فكانت رسوما « ذات فائدة تاريخية عظيمة حيث قدم لنا الفنان صورة للحياة الإغريقية اليومية ،و قد ظهر تأثر الإغريق بالأمم الشرقية التي احتكوا بها كمصر و بلاد مابين النهرين»[5] وهذا يدلّ على أنّ اليونانيين قد استفادوا من الفنون لأغراض نفعية،و لأغراض دينية أيضا ،فقدكان اهتمامهم بالغا بعمارة المقابر التي بلغت « شأنا عظيما منذ العام 1300ق.م وهي تشبه

---

[1] عبد الكريم جدري ،الفن المسرحي إعداد الممثل ،ج1،ص97.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد اللطيف سلمان ،تاريخ الفن و التصميم ، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي-
. http://iust.edu.sy/courses.pdf.2014/8/ 13

[4] عبد اللطيف سلمان ،تاريخ الفن و التصميم ، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي-
. http://iust.edu.sy/courses.pdf.2014/8/ 13

[5]أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفن العام،ص104 .

مقابر المصريين بطيبة(...) ومن الأشياء الشخصية التي عُثر عليها في المقابر أوان للشراب ،و مصوغات و أسلحة ،وأغلبها من الذهب وعلى درجة كبيرة من الجودة»[1] التي تدل على ارتقاء التفكير عند اليوناني الذي أصبح يبحث عن الجمال.

ولمّا كان للجمال أهمية كبيرة أَولى اليونانيون عناية بالغة بتجميل المعابد التي بنوها ليحفظوا فيها تماثيل آلهتهم، ولأنّ الطقوس الدينية كانت تقام بها ،كان التركيز منصبا على حسن تصميم الواجهات[2]، فكان المعبد اليوناني مستطيل الشكل« مكون من حجرة أو حجرتين دون نوافذ، ولكل حجرة باب، والمعبد محاط بصف واحد أوصفين من الأعمدة»[3]،ومن أجمل المنحوتات الفنية تمثال(رامي القرص) للنحات **ميرون** ،ويعود التمثال إلى الفترة 460ق.م-450 ق.م و فيه يهمّ الرياضي برمي القرص،والملفت أنّ هذا التمثال كان يحمل في سكونه الجمال والحيوية و التلقائية[4]،في قفزة نوعية لفن النحت الذي صار يبث الحركة و الحياة في عمق الصمت و السكون.

د/فـنّ التصوير:

أمّا المعلومات عن فنّ التصوير الإغريقي فهي محدودة إذا ما قيست بأخبار فنّي العمارة و النحت ،و يمكن الإشارة إلى عدد من اللوحات الفنية التي قام بها الفنان **"أبوللو دورس"** الذي كُنِّي بـ "صانع الظلال" [5]، وهو مصور إغريقي عاش في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد ،و قد كان فنان البلاط في الإمبراطورية المقدونية ،رسم على الخشب بألوان ترابية ،واستخدم من الألوان الأبيض والأسود و الأصفر والأحمر،كما أجاد توزيع الظل و الضوء في لوحاته ،و من أشهر أعماله لوحة الملك "فيليب المقدوني"و ابنه "الاسكندر المقدوني" ،إضافة إلى اللوحات الوجهية الشخصية ،و من أكثر أعماله شهرة

---

[1] عبد اللطيف سلمان،تاريخ الفن و التصميم، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي-
http://iust.edu.sy/courses.pdf.2013/4/13

[2] الموقع نفسه.

[3] أبو صالح الألفي،الموجز في تاريخ الفن العام،ص97.

[4] عبد اللطيف سلمان ، تاريخ الفن و التصميم، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي-
http://iust.edu.sy/courses.pdf.2013/4/13

[5] أبو صالح الألفي،الموجز في تاريخ الفن العام،دار نهضة مصر للنشر ،مصر ،ط3 ،2014 ،ص 103 .

لوحة "**أفروديت الخارجة من البحر(المبلّلة)**"و هي موجودة بمتحف اللوفر[1] ،لتبقى خالدة و مخلَّدة للفن التشكيلي في الحضارة اليونانية.

ومن المهم جدًا الإشارة إلى النظرية التي قام عليها الفنّ اليوناني بالأخص إذ«ترتبط نظرية العلاقات في الفترة الكلاسيكية بمبدإ المحاكاة ،ذلك الاصطلاح العريض الذي حمل خلال هذه الفترة أكثر من دلالة واحدة »[2] ذلك أنّ لفظة **المحاكاة** « كانت الكلمة الأثيرة لدى أفلاطون و أرسطو على اختلاف فهمهما لها ؛فأفلاطون كان يفهم منها دلالة ميتافيزيقية ترتبط بالنظام الثلاثي العام الذي تُبنى عليه فلسفته "عالم المثال،والحس والصورة أو الظل" أمّا أرسطو فقد أسقط من نظامه العالم الأول ،وقال بأنّ المحاكاة تكون لروح الطبيعة أو لجوهرها،إنّها مصلحة لها أو مبدلة ،والفنّ عنده إمّا أن يكون أسمى منها أو أدنى»[3] ،إضافة إلى أنّ أرسطو كان « يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة و النافعة على السواء،ولا يعمم المحاكاة في كل شيء كما فعل أفلاطون،و قد نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها،ففصل بين بعضها و بعضها الآخر على حسب أسسها الفنية وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء،و ميّزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى »[4] وبالتالي شاعت فكرة أن الفنون ماهي إلاّ صور محاكية للطبيعة و مقلدة لها في أشكال مختلفة.

والنتيجة أنّ الفنّ في العصر اليوناني قد وصل إلى مرحلة الإتقان والقصدية والإهتمام بالتفاصيل،وإصباغ الأعمال الفنية على تنوعها بالحيوية والحركة ،وهذا ما جعل المتلقين يتفاعلون مع معظم المنجزات الإبداعية سواء في الشعر أوالموسيقى أوالمسرح أوالفنون التشكيلية من نحت و رسم،وبهذا يمكن القول إنّ فنون الحضارات القديمة كانت ديوانا للثقافة العالمية القديمة فمنذ الفن البدائي إلى باقي الحضارات شهد العقل البشري تطورا على مستوى التفكير العلمي و الإبداعي ،وقد أثبت الإنسان من خلال إنتاجاته

---

[1] عبد اللطيف سلمان ، تاريخ الفن و التصميم، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي-
http://iust.edu.sy/courses.pdf.2013/4/13

[2] نعيم حسن اليافي ،الشعر بين الفنون الجميلة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة،مصر،ط1 ،د.ت ،ص 07.

[3] نعيم حسن اليافي ،الشعر بين الفنون الجميلة،ص07.

[4] محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ،مصر ،د.ط ،1997 ،ص38 .

الفنية قدرته على مواجهة الحياة و قسوة الطبيعة من خلال جماليات الصوت و اللّون و الآداء اليدوي و الحركي.

1/3-2مرحلة الفنون الاسلامية و المسيحية:

يعدُّ الفنّ أسبق للوجود من اللغة والكتابة فهو منذ الأزل « لغة عالمية ووسيلة اتصال بين الشعوب و بين العصور، والفن ضرورة في المجتمع ،وحاجة جمالية كان ومازال أقدر شيء على التعبيرعن وجود الانسان وحضاراته»[1] من خلال أبجدية النحت والتشكيل والحركة والصوت التي تحولت مع الوقت إلى لغة تحمل رسالة راقية تناقلتها الأجيال عبر العصور،فقد كان الفن دوما يحاكي مظاهر الطبيعة،و يستجيب لمستجدات الأوضاع الحياتية ،فيطور في أدواته و غاياته، و لأنّه «انعكاس دقيق لنشاط اجتماعي عام »[2]راح في كل العصور يتأثر بمعطيات الحياة من الناحية الدينية،وفي كل مرّة تستجيب النتاجات الفنية لخصوصية البيئة والظروف،وقد شهدت فترة العصور الوسطى سيطرة كل من العقيدتين المسيحية في أوروبا، والاسلامية في الشرق،و طبيعي أن يتأثر الفنّ بهما.

1/3/2-1 الفنّ المسيحي:

بعد أن نشأ وخضع الفن اليوناني والروماني للدِّين الوثني وتعدد الآلهة ،لم يكن الانتقال بالأمر الهيّن من ذلك الدين الوثني إلى العقيدة الدينية المسيحية التي ظهرت في «أرض فلسطين ،ثمّ امتدت إلى روما وظلت مدّة طويلة سرِّية ،و لكن سرعان ما بدأت تنتشر في المجتمع الروماني(...) وبديهي أن يقابل الرومان الدين المسيحي في بادئ الأمر بالسخرية و الاضطهاد»[3] إذ لم يصبح الدين المسيحي دينا رسميا إلاّ بحلول «عصر الإمبراطور قسطنطين في أوائل القرن الرابع »[4] أين كان الفن في هذه الفترة خاضعا إلى سيطرة الكنيسة خادما للدين فقد« رافق الاضطراب السياسي والاجتماعي في العصور المظلمة في أوروبا هيمنة الكنيسة على شؤون الفكر والأدب»[5]،وبطبيعة الحال

---

[1] صبا قيس الياسري،الفن و دوره الاجتماعي و التربوي،و امكانية التفعيل في المجتمعات العربية ،ص75.

[2] عادل كامل ،الرسم المعاصر في العراق،مراحل التأسيس و تنوع الخطاب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دمشق،ط1 ،2008، 53.

[3] أبو صالح الألفي ،الموجز في تارخ الفنّ العام،ص145.

[4] المرجع نفسه، ص146.

[5] المرجع نفسه، ص85.

شؤون الفنّ ،الذي أصبح مرتبطا أشدّ الارتباط بالقيم الدينيّة لا يحيد عنها سواء ما تعلّق بفن الرسم أو المسرح أوالشعر أو العمارة أو الموسيقى.

أ / فنّ المسرح:

اعتمد المسرح المسيحي على كتابة النصوص المسرحية المقتبسة من العقيدة الدينية فقد ظهر« إلى جانب التمثيليات من الكتاب المقدس مسرحيات القديسين أوتمثيليات المعجزات ،وكانت هذه المسرحيات تنطوي على احتمالات تبعث على التفاؤل و لكنّ أغلبها ضاع مع طيات الزمن»[1] كما أنّ القائمين على هذا الفنّ التعليمي بالدرجة الأولى من «الرهبان و القساوسة في العصور المظلمة كانوا يتخذون من تآليـف "تيرانس" المسرحية موضوعات يقومون بتمثيلها في ردهات الكنائس و المعابد»[2] غير أنّ تلك النصوص كانت في بادئ الأمر قصيرة « في صورة تمثيلية من أربعة أسطر ،أُدخلت على قداس عيد الفصح ،وكتبت بوحي الكتاب المقدس(...) وهكذا وُلدت الدراما الطقسية وهي تلك الصورة المسرحية التي ظهرت في القرون الوسطى،والتي كان الحوار و الحركة يُكوِّنان جزء من الطقوس العادية أو الصلوات التي تُقام في ذلك اليوم، ولا بدّ أنّه منذ البداية الأولى أخذ ينمو بطرق متعددة منها إدخال المحاكاة و التقليد في الحركة واستخدام الأمتعة و الملابس المناسبة و التوسع في القصة البسيطة »[3] التي لم يكن لها أن تخرج عن إطار الدعوة للديانة المسيحية و تقديس الرهبان و القساوسة و القداس ومحاربة ما بقي في صدور الشعب من وثنية سابقة.

ب/ فنّا التصوير و العمارة:

تسبب الاضطهاد الذي لاقاه المسيحيون في بداية ظهور دينهم في أن مُورِس فن التصوير في الكهوف لأنّ المسيحيين في البداية «كانوا يمارسون عبادتهم في الكهوف ،كما حفروا سراديب طويلة تسمّى "كتاكومب"(...) وقد غُطيت جدران هذه السراديب بطبقة من الملاط ،و رسموا عليها بالجير صورا تُمثِّل حياة المسيح و القديسين بألوان بسيطة كالأحمر و الأخضر و الأصفر»[4]،وفي هذه المرحلة الأولى كان الفنّ قد « ساير التقاليد

---

[1] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوروبية، ص90.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، ص89

[4] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام،ص146.

السامية ،وتجنّب تصوير الأشخاص الذين لهم قداسة»[1] بل راحو يرسمون صورا مختلفة « استخدموها استخداما رمزيا كصورة الحمامة و السمكة و الصياد و الراعي»[2]، و لمّا أصبح الدين المسيحي دينا رسميا«أصبح رسم السيد المسيح و الرسل و القديسين أمرا مباحا»[3] و في ذلك الوقت أظهر رجال الفن أعمالهم الفنية بعد أن كانت حبيسة الكهوف و السراديب،هذا وإنّ«هناك صورا مأخوذة عن التوراة مثل تضحية إبراهيم ،أو من الإنجيل مثل بعث أليعازر،وظهور المسيح (...) كذلك ظهرت صورة السيدة العذراء (...) وقد أطلق على الصور الخشبية ذات الوجوه التي تمثل المسيح أوالعذراء أوالقديس اسم الأيقونات»[4] التي كانت تحظى بقدر كبير من التعظيم و التقديس،ولذلك فقد حملت الكنائس العديد من صور الفسيفساء الدينية على جدرانها.

ومن أهمّ الصور المجودة في الكنائس هناك صورتان « لهما شهرة خاصة في كنيسة سان فيتال بمدينة رافنا بإيطاليا ؛إحداهما تمثل الإمبراطور جستينيان مع كبار مملكته و صورة أخرى للإمبراطورة نيودورا و حاشيتها من النساء و الصورتان من أجمل ما صُنع بالفسيفساء»[5]،و لذلك فأقل ما يمكن قوله هو إنّ الكنيسة بقدر ما ضيّقت على المصورين ممارسة الفنّ بقدر ما كان فنّهم ذو جودة عالية حين ألزمت المصورين عدم الخروج عن مواضيع تتصل بالدين المسيحي.

أمّا فنّ العمارة فقد لا يمكن فصله عن فن الرسم فلا يكاد يظهر هذا الفن أن من دون مصاحبة العديد من الصور التي كانت ترسم على الجدران ،فكان من اهتمامات المسيحيين « إقامة مبان للعبادة ،وطبيعي أن يقتبس الفنان مما حوله من مبان ،وكانت "البازيليكا" من المباني الرومانية المتسعة التي يجتمع فيها الناس للنّظر في أعمالهم ومصالحهم التجارية والقضائية ،ومن ثمّ أصبحت نموذجا صالحا لإقامة الكنائس على

---

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام ،ص146.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]عبد اللطيف سلمان ، تاريخ الفن و التصميم، الفن المسيحي2014/8/13.pdf.http://iust.edu.sy/courses .

[5] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام،ص151.

مثالها ،وأصبحت هذه الكنائس تعرف بالكنائس البازيليكية (...) وقد استعمل التصوير بالفسيفساء»[1] لتزيينها ،و تجميلها خدمة للعقيدة المسيحية.

واستمرت العمارة المسيحية بالتطور حتى العهد البيزنطي الذي شهد تشييد أعظم كنيسة وهي كنيسة آياصوفيا التي«بنيت في عهد الإمبراطور جيستنيان ،واحتفل بافتتاحها سنة 537م ،وقد بنيت الكنيسة على تخطيط مربع فيه رواق أوسط و أروقة جانبية(...) والمنظر الخارجي يوضح كتلة معمارية متماسكة ،مغطاة بقبة سائدة و أنصاف قباب منخفضة،و على الرغم من بساطة التصميم ،فإنّ المكان من الداخل في غاية الفخامة بما يحتويه من أعمدة جرانيتية ذات ألوان حمراء و خضراء ،وقد كسيت الحوائط بالمرمر»[2] هذا وقد كانت الفسيفساء تملأ القبة أمّا زخارف آيا صوفيا فـ«مجرّدة و مملوءة بالمعاني والقصص التي تتوالى في تتابع كهنوتي من المناظر الإنسانية على الأرض إلى مناظر لها علاقة بحياة السيد المسيح و السيدة العذراء من خلال صور الأنبياء و القديسين والملائكة على الحوائط»[3]،والحال لم يختلف كثيرا في عملية بناء الكنائس و الرسم على جدرانها في مختلف البلدان الغربية و العربية التي اعتنقت دين المسيحية .

جـ/ فنّا الشعر و الموسيقى

شكّلت الملاحم المسيحية النوع الشعري الدارج في فترة العصور الوسطى، وقد نشأت معظمها جرّاء«الصدام بين الشرق و الغرب و لا سيما في عهد شارلمان(742-814م) حتى نهاية الحروب الصليبية،و قد أعطت هذه الصِّدامات لشعراء الملاحم مادة خصبة،فكانوا يتفنّنون في وصف المعارك الطاحنة وجيوش الصليبيين والجيوش المسلمين ويتغنون بالبطولات والمآثر الخلقية والدينية المنسوبة إلى قادة الفرنجة»[4] وكان من المميز لهذا النتاج الملحمي صعوبة التمييز بين ماهو واقعي في ثوب خيالي، وما هو خيالي لأنه و في رحلة تطورية« بالتدريج أخذت تتجمّع مادّة الملاحم حول فئة من الأبطال بعضهم فرنسي ،و بعضهم انجليزي،و بعضهم ألماني وقد اكتسبوا قوّة الأبطال

---

[1] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام ،ص151.

[2] المرجع نفسه، ص149،150 .

[3] المرجع نفسه، ص150.

[4] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوروبية ،ص86 .

الأسطوريين تأثرا بالأدب اليوناني»[1]،غير أنّ تميز الفن المسيحي بالبعد عن الفردية حقّق صعوبة في التعرف على كاتبي الشعر الملحمي فقد« كانت العصور الوسطى تقاوم الفردية و تطلب من العبقري أن يتخلى عن نفسه في أعمال زمانه »[2]، ولذلك فإنّ شعراء « معظم الملاحم المسيحية مجهولون ،و تعد ملحمة رولاند (القرن الحادي عشر)أقدم الملاحـم المسيـحية المعروفة و تتألف من أربعة آلاف بيت»[3] وقد استطاعت أنّ تخلد جزءا هاما من تاريخ الشعوب المسيحية نظرا لكونها تدور حول تجسيد الرؤية الدينية.

هذا و لم يخرج فنّ الموسيقى هو الآخر عن الإطار الديني المنشود إذ كان محصورا « ضمن نطاق الكنيسة التي ارتأت أنّ الموسيقى الدنيوية ليست سوى أداة تصرف الشعب عن التراتيل الدينية ،فراحت تكافحها و تحقّرها»[4]و رسّمت الموسيقى الدينية بخصوصيتها على رأس الهرم الموسيقي المُشاع آنذاك لتليه فئات أخرى من مثل مغنيي"التروفير" وهم شعراء جوالون قطنوا شمالي فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومغنيي "التروبادور" وهم شعراء غنائيون جوالون اشتهروا في جنوبي فرنسا و شمالي إيطاليا من القرن الحادي عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر،إضافة إلى الغزليين في ألمانيا [5] ،و قد ساهمت هذه الفئات الغنائية الجديدة في«زرع بذور نمط جديد من الغناء الشعبي الذي لاقى انسجاما و تقبلا من الشعوب الأوروبية»[6] ،كلّ هذا جاء بعد أن وصلت الموسيقى إلى أبعد درجات التقديس من قبل الكنيسة كمسيّر و مروّج ،والشعب الذي راح يتقبلها بنوع من الرهبة بعد مسيرة طويلة قطعها هذا النوع من الموسيقى منذ الحضارة الرومانية أين«أرعب البطش الروماني المسيحيين الأوّلين ،فخافوا تأدية الألحان الدينية جهارا واكتفوا بترادها دون أيّة آلة موسيقية مرافقة ملتجئين إلى ألحان التراتيل العبرية واليونانية القديمة بعد أن ألبسوها حلّة تتفق و تعاليم دينهم»[7] فمسألة تطور وإثبات وجود الموسيقى

---

[1] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوروبية ،ص86 .

[2] نهى حنّا ،يوسف طنوس ،الفنون،ص67 .

[3] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوروبية ،ص86 .

[4] سامي أبو شاهين ،محاضرات في الثقافة الموسيقية،ص18

[5] المرجع نفسه،ص18 ،19.

[6] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[7] المرجع نفسه، ص14.

المسيحية لم تكن بالأمر الهين ،إذ كانت تمشي بخطى بطيئة ،هذا و قد سجّل المؤرخون للموسيقى الكنائسية أنها مرت بثلاثة عصور هي: [1]

***-الكورال الناشئ:** وهو المسمى بكورال الملاجئ ،الذي تأسّس في روما في الوقت الذي طغت فيه عنصرية اليهود الممقوتة للمسيحية ،ما جعل المسيحيين يختبئون في الملاجئ و يقيمون شعائرهم الدينية خفية ،و لم يستعملوا في هذا العصر وجود أيّة آلة موسيقية ، مقتصرين على التراتيل الدينية للموتى و قداس الشكر والثناء للإله المقدس .

***-الكورال الأمبروسياني:**جاءت تسميته نسبة للمطران"امبروسيوس"كان رجل دين و مؤلفا للترانيم الدينية و قد كان الكورال غنائيا يردد كلمة Allalija و تعني ا(التعظيم و التبجيل) واحتلت أناشيده و ترانيمه مكانة كبيرة في الكنيسة الرومانية ،كما اتسم بالحيوية و الحركة.

***-الكورال الغريغوري:**مفي رومؤسسه البابا"غريغور" المتوفى سنة 604م أسس مدرسة الغناء في روما و استمرت في التطور و التحسن ،خاصة في شمال الألب في المدن الآتية:سانت كالن، تيكرسني ،ريكنسبورغ ،باسو،ومما سبق يتعيّن أنّ الموسيقى المسيحية كانت موسيقى روحانية تعتمد على المضمون الفكري و غايتها كانت دينية تعليمية تهذيبية و لذلك لم يكن الاهتمام بالآلات الموسقية دارجا إلا أنّ هذا لم ينف صفات القداسة والعظمة عن موسيقى الكنائس،وهي الصفات التي ميزت فنّ المسرح/العمارة/الرسم.

1/3/2-2الفنّ الإسلامي:

كانت الفنون الإسلامية أكثر الفنون تميّزا واختلافا عمّا ساد قبلها أو بعدها ،فبعد أن انتشر الدين الإسلامي في الأقاليم العربية التي كانت تتخبط في وثنية الجاهلية ظهرت الفنون وفق«صياغة جديدة للفنون السابقة للإسلام في هذه المناطق العربية بعد أن تأدبت بآداب الإسلام ،و تشربت روحه»[2]،فحدث وأنّ اكتسبت الفنون خصوصية ،كأن اقتصرت على فنون العمارة والخزف والزخرفة،مع كثير من الحذر إزاء فني النحت و التصوير وكذا الموسيقى، وذلك لما تمّ تداوله من تحريم لهذه الفنون،غير أنّه « مع مرور الأيام أخذ العرب يتحللون شيئا فشيئا من هذا التحريم»[3]طارقين بذلك أبواب الإبداع الفني.

---

[1] فاضل جاسم الصفار ،فن الموسيقى نشأة تاريخا وإعلاما ،ص32 ،33.

[2] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام،ص159.

[3] نهى حنّا،يوسف طنّوس ،الفنون ،ص129 .

أ/ فـنّ التصوير:

إنّ الحديث عن مسألة التحريم والتحليل التي طالت فنّ التصوير في العهد الإسلامي لا يعني عدم وجود إنتاجات فنية في هذا المجال ،فقد طوّع الإسلام الفنّ ليسير وفق تعاليم هذا الدِّين الذي غيّر نمطية التفكير الوثني ،من مثل فكرة تعدد الآلهة ،والبحث عن الخلود التي سادت طويلا، ليرتدي فنّ التصوير حلّة جديدة بتبنِّيه لمبدأ «كراهية تصوير الكائنات الحية»[1] ،أمّا ما صُوِّر من رسوم منذ العصر الأموي حتى الوقت الحاضر فقد التزم فيه الفنان المسلم بالسَّير على«طريق الفكرة الشرقية عند تنفيذ رسوم الكائنات الحية،فهو يعبر عنها تعبيرا تجريديا لا يهتم بمطابقتها للشكل الظاهري،و حتى الفنون التي عبرت عن الإنسان تعبيرا واقعيا لأغراض دينية لم تتجه الاتجاه الإغريقي من حيث المبالغة في تمثيل الإنسان »[2] أو البحث عن العمق من خلال البعد الثالث،ولكنها راحت عن طريق الغوص في التجريدية «تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى و هو العمق الوجداني»[3]،وهذا بعد أن اتجه الفن الاسلامي إلى ابتكار فن جديد هو فن الزخرفة الاسلامية التي توحي للمتلقى و تستدرجه إلى الغوص عميقا في متاهات الجمال الاسلامي.

تقوم الزخرفة على عنصري التداخل والاستمرارية فبعض الزخارف تقود« إلى زخارف أخرى داخلها ،ثمّ تقود هذه بدورها إلى زخارف ثالثة بما يوحي للرائي أنه ينتقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر»[4]، وذلك ما يدلّ على أنّ الإنسان آنذاك كان كثير الاهتمام « بتتبع الأمور بالتحليل البالغ والتفصيل الدقيق ،حتى يصل إلى غاية الحذق والمهارة،ويستشعر نشوة الانتصار بالتغلب على صعوبة ملء المساحات وتركيب الأشكال المختلفة »[5] والتي تعتمد على «الأشكال الهندسية والخطوط المتشابكة المتداخلة »[6]وفي مرحلة تالية صوّر الفنان المسلم رسوما للنباتات ،فأظهروا في رسوماتهم على جدران

---

[1] نهى حنّا،يوسف طنّوس ،الفنون ، ص160 .

[2] المرجع نفسه، ص 162.

[3] أبو صالح الألفي ،الموجز في تاريخ الفنّ العام،ص 162.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص163.

[6] المرجع نفسه ،ص64 .

المساجد والمباني و القصور« تيجانا و كروما و أزهار البشنين و الكنكر و خوص النخل و جريده،و في القرن العاشر نشأ الحرف العربي بالإضافة إلى حلية الكتابة العربية ،ثمّ أدخل الفنان العربي بعد تحلّله من القيود الدينية رسوم الطير و الحيوان»[1] ،هذا وقد طرق الفن الإسلامي أبوابا جديدة عندما « ارتفع المسلمون بالرسوم الصغرى على العاج إلى درجة عالية جدًّا من الجمال ،و اختصت طبقات الأشراف بتزيين المخطوطات الإسلامية بالرسوم الصغيرة ،والكتب غير الدينية بصور الرجال و النساء والحيوان في مظاهر الصيد و اللهو»[2] ،غير أنّ أكثر ما ميّز فن الزخرفة الإسلامية هو سمة التجريد في رسم النبات و هو ما عرف باسم « الأرابيسك ..و قوام الأرابيسك خطوط منحنية أو مستديرة أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ،فتكون أشكالا حدودها منحنية»[3]، وكانت تلك الإنحناءات والتعرجات اللامتناهية أكثر العناصر التي سمت بالفن الزخرفي الإسلامي،وأكسبته الخلود و الحيوية التي ولدت من صمت التجريد.

ب/ فــنّ العمارة:

كان فنّ العمارة، ولا زال من أهم الفنون التي اشتغل عليها المسلمون منذ مجيئ الإسلام والعصر الأموي والعباسي إلى اليوم الحالي ،و كانت المساجد من أهمّ المنشآت العمرانية في تاريخ الإسلام، ومما لا شك فيه أنّ السمة المميزة في بناء المساجد هي المآذن« و قد تفنّن المسلمون داخل المسجد فزيّنوه بأبهج الزخارف ،وبالفسيفساء و قِطع القرميد البرّاقة لأرض المسجد ومحرابه، وبالزجاج الملوّن لنوافذه ومصابيحه،وبألوان الرخام التي تُثبَّتُ على الأجزاء السفلى من الجدران»[4] فغدت بذلك المساجد تحفا معمارية تفيض بالروحانية والجمال،فراح المسلمون يبنونها فأقاموا«في جزيرة العرب وفلسطين و فارس والتركستان و الهند و مصر و الشام عددا كبيرا من المساجد جمعت بين القوة و المتانة في خارجها و الرشاقة و الرقة داخلها »[5]،وفي هذا السياق لا يمكن إلاّ الحديث عن منارات الفن العمراني الإسلامي و منها«الجامع الأموي بدمشق الذي أنشأه الوليد بن

---

[1] نهى حنّا،يوسف طنّوس ،الفنون ، ص65.

[2] المرجع نفسه ،ص64 ،65 .

[3] المرجع نفسه ،ص64.

[4] المرجع نفسه ،ص129.

[5] المرجع نفسه ،ص129 ،130 .

عبد الملك مكان كنيسة القديس يوحنّا (...) وأُنشئ جامع القيروان وجامع قرطبة على مثال الجامع الأموي بدمشق ،و منها أيضا قبة الصخرة التي أنشأها عبد الملك بن مروان سنة 690م في القدس فوق الصخرة المقدسة على تخطيط مثمّن داخله مثمّن آخر»[1] ومن أمثلة المساجد أيضا « مسجد السليمانية ،والسلطان أحمد بإسطنبول ، وجامع محمد علي بالقاهرة»[2]،وغيرها كثير على امتداد الدول العربية والإسلامية،وحتى غير الإسلامية أين يقيم مهاجروا المسلمين.

وقدأبدع المسلمون بحقّ في بناء القصور لتظل عبر العصور شاهدة على عظمة ما بلغه فن العمران الإسلامي ،ومن أبرز الأمثلة عن القصور المشيدة «"قصير عمرا" وهو استراحة صيد للخليفة الوليد ،فقد اشتمل على أماكن للاستقبال و الراحة ،وحمّامات دافئة و ساخنة وباردة ،و زُيِّنت جدرانه و قُبّته بزخارف متنوعة ،ورسوم جدارية مختلفة الموضوعات،وكانت الأرضية مبلّطة بالرخام و الفسيفساء»[3]،و الحال نفسه مع القصور والمساجد المشيدة في العصر العباسي،و بلاد الأندلس و مدن شمال إفريقيا أين اتسم فن العمارة بالدقة و التناسب و الجمال.

جـ/فـنّ الموسيقى:

شاع الغناء والموسيقى في بلاد العرب في الجاهلية أي قبل ظهور الإسلام حين كان العربي« يردد الأغاني العاطفية المتأججة من قلبه وروحه أثناء حركات الإبل ويترنم بترانيم عاطفية(...) والحداء عند العرب أقدم فنّ من فنون الغناء المشاع في الحجاز»[4] إضافة إلى حلقات اللّهو و الرقص و الغناء المبتذل في أيام السمر والسّهر التي شاعت في المجتمع الجاهلي،« أما في العصر الإسلامي فقد انشغل المسلمون بالدين الجديد وخفت نورالفنون الدنيوية ،ومن ضمنها الموسيقى»[5]والأمر طبيعي نظرا لتغير الظروف الاجتماعية و الفكرية في ظلّ ظهور الدين الإسلامي بنُظمه و أسسه الجديدة على العرب

---

[1] أبو صالح الألفي،الموجز في تاريخ الفنّ العام،ص170 .

[2] المرجع نفسه ، ص175.

[3] المرجع نفسه،ص170 .

[4] فاضل جاسم الصفار ،فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما ،ص24 .

[5] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،ص15.

آنداك،ولذلك« كان المسلمون في ذلك العصر مهتمين بترسيخ دعائم دينهم »[1]،وتثبيت مضامينه العقائدية في قلوب الناس ،غير أنّ الاهتمام البالغ بدين الإسلام لم يمنع من ذيوع صيت أوّل موسيقي في الإسلام، ذلك الذي يسمَّى **طويس** و«هو عيسى بن عبد الله الذائب(637- 710م) لُقِّب بطويس تصغيرا للطاووس كان مولى بني مخزوم في المدينة ،و نشأ في بيت أروى أم الخليفة عثمان بن عفان ،قيل إنّه أول من غنّى الهزج و خفيف الرمل غناء متقنا حيث كان ينقر بالدف»[2]،وهو ما يؤكد أنّ البيئة الإسلامية صدر الإسلام لم تخل من أنواع الموسيقى و الطرب.

و ما إن حلّ العصر الأموي حتى«اتسعت رقعة الدولة الإسلامية و اتصلت بالروم و الفرس ،فساد الغنى و الترف ،وشاع فن الموسيقى و الغناء،و شغف العرب به على اختلاف مستوياتهم ،حيث كانت بيئة الحجاز»[3] من أكثر البيئات اهتماما بالموسيقى ولأنّ البيئة وظروفها الاجتماعية تؤثران آليا على نوعية الفنون الشائعة كان الأمر كذلك في العصر الأموي أين«أسرف الأمويون بالترف ،و انغمسو باللهو (...) و قضوا الليالي بين القيان والموسيقى ،فاستكثروا الآلات الموسيقية كالعود والطبلة والناي ،وبهذه الروح الفنية عرف العرب التوافق بين الصوت و الآلة ،كما أنّ نساء العرب كُنّ أول من عزفن على الآلات الموسيقية (...) ومن القيان "جميلة" وهي من مغنيات المدينة ،كانت دارها قبلة الموسيقيين والمغنين، ومن تلامذتها المغنيتان المشهورتان في البلاط الأموي "حبابة" و "سلامه"»[4]، وغيرهن كثيرات ممنّ اتقنّ العزف و الإنشاد.

و الحال لم يختلف كثيرا في العصر العباسي ،بل« زاد حال الموسيقى و الغناء تألقا في أيام العباسيين حيث أُولع أبناء ذلك العصر بهذا الفن ،و رأوا أنه ضرورة (...) و برز بعض أسماء الآلات مثل القيثارة والقانون والناي المزمار والسرناي والمزمار المزدوج(الدياني) والأبواق والأرغن الهوائي»[5] ،وبلغت الفنون الموسيقية درجة عالية من

---

[1] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،ص15 .

[2] المرجع نفسه،ص15.

[3] المرجع نفسه ،ص16 .

[4] فاضل جاسم الصفار ،فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما ،ص25 ،26 .

[5] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،ص17 .

التحكم و الدقة من الناحية التقنية و الجمالية ،فالظروف الاقتصادية المترفة كانت تستلزم الترفيه و الطرب استجابة للظروف الاجتماعية التي تميزت بالاستقرار والتحسن.

ولم يقتصر اهتمام المسلمين بالموسيقى في بلاد المشرق ،بل تعدّاها إلى بلاد الأندلس و صار هذا الفن جزءا لا يتجزّأ من كيان الشعب الأندلسي، فسرى في أوصالهم مسرى الروح في الجسد ،و كان الحدث البارز في ذلك العصر قدوم المغني العراقي الكردي الفارسي الأصل علي بن نافع الملقب بزرياب إلى قرطبة سنة 808م حاملا معه المقامات الموسيقية العراقية ،و التي تفوّق بها على مدرسة الحجاز الموسيقية ،فأنشأ مدرسة لتعليم الموسيقى والغناء في قرطبة[1]،ومن المعروف أنّ كل أنواع الموسيقى الأندلسية قد هاجرت مع المسلمين إلى دول المغرب العربي- الجزائر و تونس و المغرب الأقصى- والتي مازالت إلى هذا اليوم محافظة على نقائها المنتعش بعبق التاريخ الإسلامي.

وبالتالي يمكن القول إنّ الفنّ الاسلامي قد تأثر بطرق مباشرة و غير مباشرة بالدين الإسلامي الذي طوّع الأعمال الفنية، وأخرج معظمها من دائرة الفنون العبثية أو المبتذلة أو المنادية بالوثنية إلى الالتزام في كثير من الأحيان،غير أنّ هذا لا ينفي تبني عدد من الفنانين المسلمين لمذاهب فنية مستوردة لا تمتّ بصلة للدين الإسلامي.

وبعد عرض أهمّ الأشكال التي تميزت بها الفنون المسيحية والاسلامية يمكن القول إنّه وكما يؤثِّر التاريخ في الفنّ بطريقة تلقائية كذلك يفعل الدّين الذي مارس سلطة التغييروالتحوير في الممارسة الفنية للشعوب المسيحية والمسلمة على اختلاف جغرافياتها.

3/1-3 مرحلة المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة:

يُعدّ تاريخ الفن الحديث والمعاصر سلسلة من الانفجارات الفنية التي تعاقبت في بلدان مختلفة كفرنسا، وألمانيا، وهولندا، وإسبانيا وإنجلترا، وأمريكا ،والشيء الذي يميّز هذا الفن الحديث أنّه مطبوع بطابع خاص؛ كما كان بمثابة الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة في الفن الأكاديمي الذي سيطر في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر فأصبح الفنان الحديث لا يبالي برضا الجمهور أوبعدم رضاه، فأطلق العنان لمخيلته متمسكا بشخصيته ذلك أنّ«العمل الفني بالنسبة للفنان الحقيقي ليس مجرد انفعال أو إلهام

[1] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية،ص17.

بل هو عملية مقصودة يؤكد الفنان من خلالها على واقعه الذي يعيشه ،وهذا ما أوضحه الكثير من المفكرين ،بأنه لا بد للفنان حتى يكون فنّانا أن يملك التجربة ،ويتحكم فيها ويحولها إلى تعابير ،و يحوِّل المادة إلى شكل ،فليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة للفنان بل لابدّ له أن يعرف حرفيته ،و يجد متعة فيها ،كما ينبغي أن يفهم القواعد و الأشكال والأساليب ،التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة و إخضاعها لسلطان الفن »[1] الذي بات ترجمة ذاتية للنوازع النفسية من جهة ،و نقلا أو نقدا للمواضيع اليومية بطريقة فنية من جهة أخرى.

لقد شهد القرن العشرون تنوعا كبيرا في اتجاهات الفنّ، واختلاف مدارسه التي نشأت بسرعة منذ بداية هذا القرن حيث لا تزال تنمو، وتتطور بدرجة كبيرة،و قد اصطلح على تسمية الحركات التي ظهرت « في مجال الفنون الجميلة منذ قيام الثورة الفرنسية عام 1798م،وانهيار النظام الإقطاعي في أوروبا و حتى نهاية الحرب العالمية الأولى 1914م -1918 بالمذاهب أو الحركات أو المدارس الحديثة في الفنّ، بينما اسم الفن المعاصر على الاتجاهات التي ظهرت بعد نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم»[2]، والواقع أنّ الفنان المعاصر لا يهتم بفلسفة الانتماء لمدرسة من المدارس الحديثة، بقدر ما يهتم بالفن في حدّ ذاته سواء ما تعلق بفن الرسم أوالموسيقى أوالشعر أوالمسرح أو العمارة.، ومما يميز المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة أنها أوعية فنية تشترك في أسسها ومبادئها مختلف الفنون بعد أن تلاشت الحدود الصارمة التي كانت تفصل بينها،و من بين أبرز تلك المدارس و الحركات ما يلي:

أ/ الكلاسيكية الجديدة:

الكلاسيكية الجديدة هي حركة فنية أوروبية « ولدت عام 1750 تقريبا ضد الأسلوب الفني الذي ساد القرن الثامن عشر»[3]، وقد خضعت قيم العمل في مختلف الفنون الكلاسيكية « إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية»[4]،ورغم ظهور هذه الفنون

---

[1] صبا قيس الياسري،الفن و دوره الاجتماعي و التربوي،و امكانية التفعيل في المجتمعات العربية ،ص77.

[2]عبد اللطيف سلمان،تاريخ الفن والتصميم،الحركات الفنيةالحديثة2014/8/13.http://iust.edu.sy/courses.pdf

[3] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون (الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ص23.

[4] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2005، ص344.

في روما إلاّ أنها عرفت أوسع حركة لها في باريس مع « برونيارت (Brogniart) لودو (Ledous)، كليريسو (clerisseau)،غبريـــال(Gabriel)،سـوفلو (Soufflot)،وفيـكتولس (Victor Louis)»[1]،ومن أشهر الرسامين "دافيد David" رسام البلاط في عهد نابوليون بونابرت، وقد تزعّم المدرسة الكلاسيكية الجديدة « بالتخطيط المحكم، وبالرجوع إلى جمال جسم الإنسان، وجمال الألوان المبسطة، ودلائل العمارة الرومانية، والمواضيع التي طرقها استجوبت مواضيع تاريخية أوسياسية أوقصصية خيالية أودينية أوميثولوجية»[2]،كما مال الشعر في كتابته إلى الأسلوب الملحمي الذي ساد في العصور الكلاسيكية القديمة ،و كذلك فن البناء و التشييد.

ب/ الرومانسية:

ظهرت هذه المدرسة كثورة على الكلاسيكية التي تقيدت داخل إطارات مثالية ونموذجية، وقد تأثر المذهب الرومانسي بِـ« فنّ العصور الوسطى والأدب الإنجليزي والإيطالي، وغيره»[3]،وتعتمد هذه المدرسة على إبراز عنصري الحركة والقوة، دون الاكتفاء بتحديد حدود الأشكال الخارجية الجامدة – كما تفعل الكلاسيكية- وكان الفنان الفرنسي"أوجين ديلاكروا(Dela Croix) هو المؤسس الحقيقي لهذه النزعة ، و قد شملت هذه الحركة فنون الشعر و التصوير و الموسيقى،والتي« لم تمتد أكثر من الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، ومن بعدُ تحوّلت إلى فن دراسي أكاديمي جاف، خال من الروح الفنية والسليقة الإنسانية»[4]، وتراجعت هذه المدرسة الأكاديمية المتجدّدة أمام الجماهير،لتأخذ مكانها مدرسة جديدة.

ج/ مدرسة الباربيزون:

ظهرت هذه المدرسة في فرنسا عام **1817م**[5]،وفي هذه المرحلة اهتم الفنانون «بالخروج إلى الطبيعة، ونبذ الحياة، والعمل داخل الاستوديوهات (المراسم الفنية)، وسجّلوا الحياة في الطبيعة في مختلف أوقاتها في الصباح والعصر وعند الغروب، أو الصيف

---

[1] نهى حنا ،يوسف طنوس، الفنون، ص24.|

[2] فرج عبو،علم عناصر الفن،ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد،العراق، د.ط، 1982، ص52.

[3] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص345.

[4] فرج عبو،علم عناصر الفن، ج1، ص52.

[5] المرجع نفسه ، ص53.

والشتاء»[1]،ومن زعماء هذه المدرسة تيودور روسو(**Théodore Rousseau** 1812-1869) الذي «أقام في باربيزون وتبعه كل من الرسامين: ميليه (**Millet**)، وكورو (**Corot**)، وشارل جاك (**Charles Jacques**)»[2]، وقد كان اهتمام روسو منصبا حول « نقل تفاصيل الأشجار، والطيور، والأنهار، والبحيرات، وحيوية الألوان الخضراء والزرقاء، والصفراء والحمراء(...) ويتميّز بالهدوء الفلسفي العجيب في جميع إنتاجاته وكل ذلك راجع إلى باكورة شبابه أيام الدراسة في روما»[3]،وهكذا حملت هذه المدرسة لواء الرسم أو في الطبيعة و الاستفادة من جمالها و ألوانها.

د/الواقعية:

لقد ظهر المذهب الواقعي في الحقيقة كردّ فعل للمذهب الرومانسي إذ يركز على « موضوعات الفن التي تعالج قضايا الواقع الاجتماعي، وخاصة قضايا الطبقة الفقيرة، وهكذا لم يعد الفن لذاته – وسيلة لتحقيق اللّذة أو السعادة - بل أصبح من الدعامات التي يعتمد عليها الفنان في سبيل رفع أخلاق الطبقة الدنيا»[4] من خلال الكتابات الأدبية شعرا و نثرا أوالرسم أو المسرح ،وقد ظهرت الواقعية «بين عامي 1835-1860 (...) وكان الحكم الملكي البورجوزاي في فرنسا،وثورة عام 1848 (قيام الجمهورية الثانية) بالإضافة إلى بداية العصر الصناعي عوامل مشجعة لتطور الواقعية»[5] التي غاصت في المجتمع بكل حيثياته الاجتماعية السلبية و المبتذلة ومحاولة تصحيح الأوضاع.

ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال والابتكار في موضوعاتها، كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية، وكان شعارها «تمثيل الأشياء كما هي»[6] وقد برز هذا الاتجاه في فرنسا وأنحاء أوروبا «بزعامة جوستاف كوربيه G.Courbet (1819-1877)، الذي دعا

---

[1] فرج عبو،علم عناصر الفن، ج1،ص53.

[2] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص24.

[3] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص53.

[4] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، وتاريخ الفن، ص345.

[5] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص25.

[6] محمد عزيز نظمي سالم، الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ج3، ط1، 1996، ص40.

إلى تسجيل الحوادث اليومية والمشاهد المألوفة في عصره»[1] وهكذا دخل الأدب والفن في واقع الحياة الاجتماعية، وكان لزاما عليهما أن يسايرا التقدم الحاصل.

هـ/الانطباعية (التأثيرية):

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية في محاولتها إبراز تأثير العمل الفني في نفس المتلقي لحظة تلقِّيـه له، وتوحي تسمية هذه المدرسة « بالرغبة في التجديد والتغيير فهي تريد أن تترجم الأحاسيس البصرية وانطباع عين الفنان بالاحتكاك المباشر بالطبيعة وهكذا اكتشف الانطباعيون الضوء وتأثيراته على واقع الأشكال والألوان»[2]،وقد اهتم **مونيه (Monet)** زعيم المدرسة التأثيرية «برسم المناظر الطبيعية التي تتضمن الماء والسماء،لأنّها مواضع تُظهر الضوء بشكل كبير»[3]،وتنحصر خصائص هذه الحركة الفنية فيما يلي: [4]

* -الرسم من الطبيعة وتحت أشعة الشمس خارج المرسم.

* -تحليل الطيف الشمسي في التركيب اللّوني دون مزجه، والابتعاد عن رسم الخطوط الأكاديمية ما أمكن.

* -دراسة النور، والظلّ المباشر، والساقط نتيجة لأشعة الشمس على مختلف مدار السنة.

* -عدم التقيد بنوعية المواضيع الأكاديمية،و أن تكون الألوان حية تزيينية بعيدة عن الظلال الرمادية، والبنية.

ومن خلال هذه المدرسة تم التقارب والتلاقي أكثر بين المبدع المرسل و الجمهور المتلقي.

و/الرمزية الجديدة:

هي حركة أدبية وفنية ظهرت في فرنسا عام **1885م**، ضد الانطباعية والواقعية، فرفض الرمزيون نقل الواقع والمظاهر، بل حاولوا التعبير عن "الفكرة"، فلعب الخيال دوراً

---

[1] محمد عزيز نظمي سالم، الجمالية وتطور الفن ، ص41

[2] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص27.

[3] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص347.

[4] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص54،53.

مهماً لديهم [1]، وتهدف هذه المدرسة إلى «الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الإنسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله»[2]، وقد تزعم هذه الحركة ثلاثة شخصيات بارزة:« مالارميهMallarmé في الشعر، غوغان Gauguin وبوفيس دي شافان Puvis De Chavannes في الرسم»[3]،وما يميز الفن الرمزي هو التركيب، والطابع الشخصي الذي يضمّ علامات ودلالات خاصة، إنّه فن ذاتي لأنه يعبر عن ذات الفنان وشخصيته دون الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي، وقد ساهم هذا المذهب في تنمية اتجاه الناس إلى تذوق الجمال، و كان هذا مقدمةً وتمهيدًا لمذاهبِ الوحشيّة، والبدائية، والتكعيبية، والسريالية التي ظهرت في القرن العشرين.

ز/التعبيرية:

أُطلق هذا الاسم في بداية القرن العشرين على كل حركة تجديدية في الفن ، وبعد ذلك ارتبط «بكل عمل فني عنيف وعفوي وثائر»[4]، قادت هذه الحركة إلى وجود انبعاث ذاتي للرؤيا الفنية المتحررة من قيود المدارس السابقة لها، ممّا أدّى إلى ظهور فنانين متميزين أمثال **فان كوخ(Van Gogh)** و**مارك(Marc)** ، و**بيكمان(Beckmann)** **وجورج روو(G.Rouault)**، وما يميز هذه المدرسة تحررها من مختلف القواعد الأكاديمية واعتمادها على ظواهر الطبيعة مضاف إليها التحرر من اللون، واعتماد اللوحة على التفسير دون الإيحاء[5]،وبهذا دخل الفن مرحلة حاسمة تعتمد على رؤى الفنان الشخصية لا على ما تمليه عليه الأسس الأكاديمية.

ح/ الوحشية:

لقد ظهرت النزعة الوحشية ما بين**1905-1908م**،وقام **لويس فوكسيل (LouisVauxcelles)** بإطلاق هذا الاسم على هذه الحركة عام**1905م**[6]،ويمثل هذا المذهب «مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدّموا قواعد الفن القديم ولم يعبؤوا

---

[1] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص28.

[2] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص347.

[3] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص28.

[4] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص29.

[5] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص55.

[6] المرجع نفسه، ص56.

بتقاليده، فاتخذوا من البساطة مذهبا لهم، وتوخوها في أعمالهم الفنية (...) وتمثل الحرية في هذا المذهب ضرباً من التحرر اللوني وعدم اختلاط الألوان، وامتزاجها، واختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التي لا انسجام فيها»[1] ،و هكذا دلّت الوحشية على توافق اسمها مع الخصائص الفنية التي مارسها روادها الذين تمردوا بوحشية على ما كان سائدا من الفن،و من الطبيعي أن تنتقل النزعة الوحشية إلى الممارسات الأدبية و الموسيقية.

ط/التكعيبية:

بدأت هذه المدرسة مع «لوحة **بيكاسو Picasso** الشهيرة "آنسات آفينون Les demoiselles d'avignon"خلال شتاء1906- 1907م»[2]حيث حاول إعطاء المشاهد انطباعا حول وجود بُعدٍ ثالث فيها،وتتميز أعمال هذه المدرسة «بنوع من التركيب الهندسي المعماري(...) واستخدام الأشكال الهندسية على رأسها الشكل المكعب والمخروطي والكروي»[3] ليشهد كل من فن الرسم و العمارة مرحلة جديدة و مغايرة في تاريخ الفنون.

هذا وقد مرّت الحركة التكعيبية بمرحلتين، ففي عام **1910م** بدأت **المرحلة التحليلية** حيث تبدو اللوحة وكأنها خلاصة عدّة زوايا يرى من خلالها الشيء نفسه [4] ومنذ «عام 1912-1913م، بدأت **المرحلة التركيبية** إذ راح الرسامون يطوِّرون تركيبة جديدة لمساحة اللوحة، كما تم تمثيل الأشياء بإشارات (...) وراحوا يستعملون في لوحاتهم عناصر من الواقع مثل الرمل، والجرائد والأوراق الملونة»[5] ، وكان من أشهر المؤسسين لها مع بيكاسو الفنان «**سيزان بول Cézanne Paul** الذي استخدم في لوحاته الأشكال الهندسية مثل المكعب والمخروط»[6] و بذلك مثلت التكعيبية بأشكالها الهندسية و البعد الثالث قفزة نوعية جديدة في عالم الفن .

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص348.

[2] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص32.

[3] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص349.

[4] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص32

[5] المرجع نفسه، ص32.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ك/التجريدية:

هي حركة شبه مطلقة «في كيفية الأداء الفني والأدبي دون الرجوع إلى التفاصيل الطبيعية»[1]، وقد ساهم في ظهور هذه المدرسة تياران وهما «الوحشية بتحررها من اللون، والتكعيبية بتركيزها على الشكل والتركيب»[2]،ويعدّ الرّسام الليتواني« **م.ك تشييورلانيس (M.K Tchiurlanis)** أول تجريدي، لأنه رسم لوحات لا تمثل موضوعا معينا منذ عام 1904»[3] وكان من أهم خصائص هذه النزعة التجريدية الفنية والأدبية ما يلي [4]:

* - الخروج عن المألوف الطبيعي ،وربط التشكيل بالفكر الجمالي والموسيقي.
* -إيجاد فلسفة جمالية معاصرة تربط بين العمارة والنحت والرسم، والفنون الزمنية كالشعر، والموسيقى.
* -الاهتمام بمعالجة المساحة اللونية كهدف جمالي حسَّي مربوط بالموسيقى اللونية، الحرية في الخط، واللون كوسائل تعبيرية بعيدة عن روح الواقع، ومرتبطة بخيال الإنسان جماليا.

وبهذه الخصائص المتميزة تمكنت التجريدية من فرض وجودها المتميز، وانتسب إليها العديد من الفنانين المعاصرين.

ل/الدادائية :

هي حركة نشأت بعد الحرب العالمية الثانية وما خلفته من دمار وفقر، فضمت مجموعة من الفنانين والمثقفين من«الرسامين والنحاتين وحتى الكُتّاب، ومخرجي الأفلام السينمائية»[5] وقد عرفت هذه النزعة النور سنة « **1916م** (...) في نيويورك، وبرلين وكولونيا، وباريس واختار اسم الدادائية الشاعر **تريستان تزارا (Tristan Tzara)**، لتعبر عن القرف من الحضارة الحديثة (...) وهي تهدف إلى تدمير الثقافة البرجوازية

---

[1] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص56.

[2] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص35.

[3] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص35.

[4] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص 56، 57.

[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

وذلك من خلال رسم لوحات غريبة فاضحة، ومناقضة تماما للذوق الفني السائد»[1]،ومن أهم خصائص هذه المدرسة[2]:

*-استعمال مواد في الرسم والنحت غير مألوفة سابقا ومنها النفايات وأوراق الجرائد والأسلاك والكارتون.

*-التكوين حرٌّ مربوط بثورة الفنان على الواقع شكلا و مضمونا، وعدم الاهتمام بالأناقة المتبعة جماليا فيما مضى وخاصة الاعتبارات الأكاديمية.

*-الرجوع في مفهوم العمارة إلى مفهوم الكهوف.

وقد كانت الدادائية المدرسة الممهدة لظهور السريالية فيما بعد .

م/ السريالية:

لقد اكتسبت "**السريالية**" شهرة واسعة في النصف الأول من القرن العشرين «تأسست عام**1924م**(...)وابتدع الشاعر **أبو لينينير(Apollinaire)**كلمة السريالية»[3]، وهي حركة أدبية فنية «تفضي إلى علم الأخلاق والسياسة»[4]، ومن الفنانين المنضمين إلى هذه النزعة« مارغريت**(Magritte)**،و آرب**(Arp)**، وميرو**(Miro)**، وبيكاسو **(Picasso)**»[5]،وتُعبَّر النزعة السريالية عن أحلام الفنانين بطريقين هما: «**الأوّل** هو الرسم الحرفي المتأتي من الطبيعة وهو رسم دقيق جداً، مع خلق علامات ليست ذات معنى، أمّا **الثاني** فهو يعبرعن أحلام الفنانين بطريقة غريزيّة تكشف عن رغباتهم الدفينة»[6]، بالإضافة إلى «الخروج عن كل مألوف يعتبره الإنسان اكتسابا في الحياة أوالفن، والرجوع إلى الأحلام وتصويرها وتفسيرها وجعلها أساسا ومنطلقا بناءً على ما جاء في مؤلفات فرويد في علم النفس»[7]، ليتخطى الفنّ بهذه الحركة كل حدود المعقول سعيا لتحقيق التفرّد و التميّز.

---

[1] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص33.

[2] فرج عبو،علم عناصر الفن، ج1، ص57.

[3] نهى حنا، يوسف طنوس، الفنون، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص34.

[5] المرجع نفسه، ص34.

[6] راوية عبد المنعم عباس،الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص350.

[7] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص57.

و بعد عرض مرحلة المدارس الفنية الحديثة و المعاصرة يمكن القول إنّ التعدد في الاتجاهات الفنية للفنانين- رسامين أو أدباء أو نحاتين أو موسيقيين- قد جعل الفنون أكثر اتساعا واستيعابا للمواضيع التي تشغل عقول الفنانين الذين يهتمون منذ بداياتهم الفنية بالانتساب إلى أقرب مدرسة تسمو بأفكارهم وتطورها ،كما أنّ اختلاف المنتسبين إلى مدرسة من مدارس الفن من رسامين و نحاتين و أدباء و ممثلين و موسيقيين جعل فرص التقارب بينهم أكثر، إذ حصل اندماج وتداخل فكري بينهم ،فانفتح بهذا كل فن على الآخر،وتحاورت الفنون فيما بينها،و قد كان فنّ الأدب أكثر تحاورا و استضافة لغيره من الفنون،وبناء على هذا سيقدم البحث دراسة لأبرز أشكال التداخل بين فن الأدب و فنون الشعر والموسيقى و التصوير ،بعدّها نماذج للدراسة التطبيقية في الفصلين الثاني و الثالث من البحث الذي ركز على توظيف هذه الفنون الثلاثة في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ،عابر سرير) .

2/ صلة الفنون بالأدب – بين الحوارية و التناص-:

يدخل الأدب ضمن دائرة الفنون الجميلة التي تمنحه «المضمون والشكل الفنيّان سواء جاء في قالب الشعر، أم في قالب النثر» [1]،ومن الواضح أن الأدب كغيره من الفنون نشأ كثمرة لحاجة الإنسان إلى التعبير عمّا يجول في عقله وشعوره « وإذا كان لكل من الفنون الرفيعة - كالرسم والتصوير والموسيقى- ميزته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها، وفي التأثير فيها، فإنّ الأدب يجمع أكثر خواصّها ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول» [2]، وهذا ما جعله أكثر اتساعا لاحتضان غيره من الفنون، والتحاور معها، فكثيرا ما يحدث وأن يحتضن جنس من أجناس الأدب كـ"**الرواية**" مثلا، جملة من الفنون مرة واحدة مثلما كان في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية "**ذاكرة الجسد،فوضى الحواس ،عابر سرسر**" فالمدونات قد وظفت واحتضنت وحاورت"**فنون التصوير والشعر، والموسيقى**"،حاملة راية الأدب و الفنون عامة حين راحت تنظم علاقات تحاور واتصال فنيٍّ كاشفة عن تلك الصلات التي تجمع الأدب وغيره من الفنون،و هو الأمر الذي تسعى الدراسة الكشف عنه في الفصلين الثاني و الثالث.

---

[1] ميشال عاصي، الأدب والفن، ص80.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص76.

يعدّ الأدب من أكثر النشاطات الإنسانية تعبيرا عن الحالات الحياتية والنفسية ذلك أنّه «نشاط لغوي _كتابي/شفهي يرتبط بالتنظيم و التخييل،والتـــعبير الشخصي عن رؤية إنّ الأدب على هذا الأساس يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوي يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللّغوية والعلاقات التي يمكن أن تنشأ بينها، إنه تعبير عن الحياة الإنسانية في أشكال أدبية متنوعة »[1] بين ما هو نثر وما هو شعر، ليعبر عن كل الظروف الراهنة التي تحيط بالمبدع و منتجه الأدبي،والأمر ذاته مع الفنون كالتصوير أوالنحت أوالموسيقى أوالمسرح كونها وسائل تعبير مختلفة عن الدواخل النفسية والمحيطات الحياتية،فمن المعروف أنّ«الفنان المبدع يتأثر و ينفعل بالأحداث الإنسانية والوطنية و الشخصية ،و ذلك بفعل ما يتميز به من حساسية عالية ،و أنه حين يريد تصوير تلك الأحداث فإنه يتمثل الأحداث موضوعيا ،و ينحاز لها إنسانيا،و يعبر عنها بطريقة أصيلة فريدة »[2] بأن يرسم أو يكتب أويصور أويعزف أويغني أوأن يمارس عدة فنون.

هذا وتُعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا لحالات التبادل الخطابي جامعة بين ما هو لساني، وما هو غير لساني « ما جعلها تشغل مساحة غير هينة من الذاكرة العربية التي قرنت في تاريخها بين الأدب و الشعر باعتبار الأخير هو الممارسة الأدبية الأكثر تحققا و الأكثر استقبالا على مستوى التلقي»[3] قبل أن تنقلب المواثيق السائدة ويلمع نجم الرواية منذ عصر النهضة كجنس أدبي كان و ما زال الأكثر إثارة لفضول الاستكشاف و النقد ،لما صارت تحمله من مضامين جديدة و مختلفة ،وما أفرزته من علاقات تجاور، وتحاور مع عدد من الأجناس التعبيرية التي أضحت « تدخل إلى عالمها كخطاب لا يفقد خصوصيته الغيرية ،ولكنه في الآن نفسه يندمج و الخطاب العام للرواية ،ويمكن أن تنتمي هذه الأجناس المدرجة إلى الحقل الأدبي كأن تكون قصة أو قصيدة ،كما يمكن أن تكون بعيدة عن هذا الحقل تماما، وقد يشكل وجود مثل هذه الأجناس التي تملك كيانات خاصة و مستقلة قوة داخل العمل الروائي ،تجعله ينحرف

---

[1] محمود الضبع ،تشكلات الشعرية الروائية،مجلة فصول ، ص304.

[2] قاسم حسين صالح ، في سيكولوجية الفن التشكيلي ،ص 255 .

[3] محمود الضبع ،تشكلات الشعرية الروائية،مجلة فصول مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، القاهرة، مصر، 1997 ، ص 302.

نحوها ليصبح و جودها بمثابة تنويعة للرواية »[1]، وإخراجا لها عن المألوف من تقنيات السرد التي ميّزت معماريتها شكلا و مضمونا.

إنّ تواجد نوع أو أكثر من الفنون داخل المتن الروائي كيفما كانت آلية التوظيف لا يمكن إلا عدّه جزءا من ذلك التشكيل الأدبي،بل ينبغي التعامل معه على أنه نص أدبي جديد داخل نص أكبر هو الرواية ،فقد بات من الواضح أنّ« حوار النصوص و تداخلها ضمن آلية لغوية و أسلوبية جديدة يمنح الخطابات الأجنبية قدرة على التشكل بطرق مختلفة داخل عمل أدبي جديد ومُحوّرٍ بشكل جوهري ،فهو غاية أدبية جديدة ،وهذا العالم لا يمكن أن يوجد إلا داخل الرواية ،لتصبح هذه التداخلات المتوجهة قصديا نبرة رئيسية لها»[2]، فيتماثل بذلك التعامل التدريجي مع ما هو لساني، وما هو غير لساني، ذلك أنّه «لا يقتصر مفهوم النص على الأشياء المكتوبة،بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم والموسيقى »[3]، فالفنون في طبيعتها الأولى تعبير عن موقف أو مشهد أو فكرة أو حالة من حالات الحياة أو ما ورائها ، وما كان ليحدث تحاور بينها و بين الأدب إلا لما تحمله من طاقات تعبيرية مكثفة يستعين بها النص الأدبي لتقديم رؤية أشمل .

يمكن القول إنّ العلاقة التى تصنع تواصلا بين الأدب و الفنون المتعددة تتراوح بين مجالي الحوارية أو التناص، وقد تحدث عن هذه العلاقة عدد من المنظرين أمثال **باختين**[4]، و**كريستيفا**[5]، لتتسع دائرة الاهتمام بها من قِبَل العديد من النقاد فيما بعد وذلك في إطار تتبع جوهر الفعل التواصلي الذي تتميز به الكلمة أو الخطاب الفني أثناء التواجد داخل الحرم النصي المتفاعل «فليس الأثر الأدبي حقيقة نصية فقط، مكتوبة

---

[1] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-، رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ،ط1 ،2012 ، ص71.

[2] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-،ص75.

[3] مجموعة من المؤلفين ،آفاق التناصية المفهوم و المنظور ،تعريب و تقديم محمد خير البقاعي،دار جداول للنشر ،لبنان ،ط1 ،2013 ،ص35.

[4]ميخائيل باختين ،فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي، ولد في مدينة أريول .درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية،و استقر منذ عام 1969في كليموفسك (إحدى ضواحي موسكو)بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصة " قضايا الأدب ، السياق" ترك العديد من المؤلفات النقدية،.(http://ar.wikipedia.org)

[5]جوليا كريستيفاعالمة لسانيات، فيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري، من مواليد 24يونيو عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا،لها عدة مؤلفات منها: تورة اللّغة الشعرية،علم النص(http://ar.wikipedia.org)

كانت أم شفوية ،لكنه إضافة إلى ذلك فعل وتفاعل كلامي »[1]،وهذا ما سهل على الفنون التسلل إلى جوف النصوص الأدبية و خاصة الروائية منها،ومن ثمّ الدخول في شبكة من العلاقات الدلالية و الشكلية،ولأنه من الصعب جدا الفصل في قضية الحوارية أو التناص بين الأدب و الفنون بعد كل ذلك الاختلاف في الآراء النقدية التي حاولت الاستفادة من المصطلحين و شرح مدلولات كل منهما ،يكون من المهمّ جدا الوقوف عند بعض تلك الآراء النقدية التي ترى أن الأدب بإمكانه التعالق و التحاور والتناص مع الفنون، فـ« 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»[2] يتحاور مع الخطاب الأول ،كما الحال في بعض الأغاني و اللوحات الفنية و الصور و المنحوتات الموظفة سرديا في المتون الروائية ،فهذه الأخيرة تكون مسرحا للتفاعل من خلال الوصف اللغوي للفنون المتحاورة، وسيتطرق البحث لموضوع الحوارية عند باختين ،والتناص عند كريستيفا بإيجاز شديد.

لقد أكد **(باختين)** عن وجود **حوارية** بين الأدب وبالأخص الرواية، و عدد من الخطابات التواصلية من خلال قوله« إن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ،و ليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية ،وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها و استقلالها و أصالتها اللسانية و الأسلوبية»[3] ،كما تحدث عن تحاور الرواية مع فن الشعر الغنائي مؤكدا تماهي الكتابة الروائية مع الشعرية بقوله«إنّ الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية مثلا) المدرجة في رواية ،يمكنها لأن تبدو قصدية شعريا و بكيفية مباشرة بدون سوء نية ،هذا ما ينطبق مثلا على الأشعار التي أدخلها "جوته" إلى روايته "ويلهلم ميستر" Meister Wilhelm، و كان الرومنسيون يدرجون أبياتا شعرية ضمن كتاباتهم النثرية ،ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرواية باعتبارها تعبيرات مباشرة عن نوايا الكاتب

---

[1] الأمين بن مبروك ،الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور،دار نهى للطباعة و النشر ،صفاقص،تونس،ط1 ،2008 ،ص18 ،19.

[2] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-،ص66.

[3] ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ،ص161.

بمثابة علامة مكونة للجنس الروائي»[1] تساهم دلاليا و معماريا في تحقيق وحدة الموضوع السردي.

و بذلك كان من مميزات الحوارية التي تحدث عنها باختين التركيز على الكلمة إذ يحددّ« نظرته الجديدة التي يتبنى فيها التفاعل الحي للكلمة ،حيث تكتسب هذه الأخيرة معنى جديدا يضاف إلى معناها الأول كلما غادرت مجالها اللغوي البحت- المشترك الموضوعي- واتجهت كخطاب نحو الآخر- الكلام كممارسة فردية- ولا تتم هذه العملية فقط في اللحظة الأولى لخروج الكلمة إلى سياق استعمالي ،بل نجدها تحصل على معان إضافية كلما دخلت حلقة جديدة من حلقات التواصل»[2]،ولعلّ من أمثلة ذلك حضور فنّ الشعر مثلا في نصّ روائي ؛كاشفا عن ذلك الوهج الدلالي المكثف الذي ستكتسبه الكلمات في مكان تواجدها الجديد، إذ « تعتبر لحظة الدخول هذه أي لحظة التبادل الحواري اللحظة التي تستقي منها الكلمة حياتها، فتظل قادرة على التفاعل مع مختلف الخطابات الجديدة و القديمة ،بدل انحصارها في لحظة جمودها المتمثلة في انعزاليتها اللسانية »[3] قبل إجراء فعل الحوارية الذي مارسته، إذ« تقوم بالدور الجديد المنوط بها في عملية التخاطب داخل السياق الحالي محافظة في الوقت ذاته على سياقاتها السابقة ومفتوحة على إمكانات استخدام مستقبلية،الأمر الذي يمنحها حيوية و ديمومة وسط هذا التفاعل المستمر»[4] الذي أنعش النصوص الأدبية و الخطابات الفنية على السواء .

ليظهر تجاوز باختين للحقل اللساني إلى حقل الدراسات عبر اللسانية « فمن الزاوية اللسانية ليس هناك وسيلة لدراسة العلاقات الحوارية ،ذلك أنه في اللغة كموضوع للسانيات لا توجد و لا يمكن أن توجد أي علاقة حوارية، خاصة أنها لا تأخذ بعين الاعتبار كل ما قد يدخل كمادة أو ميدان قابل لفعل التبادل الحواري كاللغات الطبقية و اللهجات المختلفة وحتى الصور المأخوذة من فنون أخرى،وعلى العكس من ذلك تهتم الدراسة عبر اللسانية بكل هذه المستويات باعتبارها المحدد لسياقات حضور الكلمة»[5] فالكلمات التي تصف

---

[1] ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ،ص161.

[2] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-، ص51 .

[3] المرجع نفسه ،ص52 .

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص،57 ،58.

اللوحات الفنية تخضع لسياق الفن التشكيلي ،وبالتالي تقدم دلالة ذهنية مغايرة عن الوصف اللساني للكلمات في مرجعياتها المعجمية.

أمّا مصطلح **(التناص)** فقد عرف رواجًا نقديًا تنظيريًا على يد جوليا كريستفا« التي أرست في الاستعمال مصطلح التناصية لكي تعرض الحس الأساسي الذي يبدو أنها استوحته من باختين في دراساته عن دوستوفسكي Dostoïevski (1964) ورابلي Rabelais (1965) »[1] فمن من خلال السياقات اللّغوية وغير اللغوية التي تمر بها الكلمات في رحلاتها التواصلية« يخرج الطرح الباختيني عن مضمار اللسانيات ويتوجه به نحو درس يخطو خطوة كبيرة خارج الحقل اللساني وهوما أسماه باختين بـ"الميتالسانية "(Métalinguistique) وقد طرحت جوليا كريستيفا مصطلح عبراللسانية trans-linguistique كبديل عن المصطلح الباختيني للدلالة على هذا التجاوز اللساني باعتبار أنه الأنسب ،إلا أنها لم تهمل هذا المصطلح (الميتالسانية) بل استخدمته لتفريق الوضع الأعلى طبقيا للغة على اللغة »[2]،ومما لا شك فيه أنّ النصوص الروائية أحسن فضاء للتفاعل اللغوي.

إنّ **جوليا كريستيفا**" التي اقترن اسمها بالتناص قد عرّفته بأنّه« التفاعل النصي في نص بعينه» [3]، وتشير إلى ذلك بقولها:« كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى » [4]منطلقة في ذلك من مفهوم الحوارية عند **باختين**، لتمضي به بعد ذلك أشواطا واسعة في دراساتها النقدية،حيث عدّ« عمل كريستيفا Word,Dialogue and Novel الذي نُشر في باريس سنة1969م بداية التوجه لهذا المصطلح، وقد ترجم إلى الانجليزية سنة1980م،وكانت إشارتها الشهيرة مفتاحا ومدخلا للتناص في الدرس النقدي»[5]، فهي ترى أنّ النص الأدبي« خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلّع لمواجهتها وفتحها

---

[1] مجموعة من المؤلفين،آفاق التناصية المفهوم و المنظور ،ص119.

[2] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-،ص58.

[3] شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، القاهرة، مصر، 1997، ص128.

[4] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص11.

[5] المرجع نفسه، ص14،13.

وإعادة صهرها، و من حيث هو خطاب متعدد»[1]، فالتناص من وجهة نظرها هو ظاهرة إنتاجية بحتة « يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص ذو إنتاجية»[2] متواصلة و متجددة.

وكان من أهمّ الأعمال النقدية التي اهتمت بالحوارية عند باختين و التناص عند كريستيفا ما قامت به "**سليمة عذاوري**" في كتابها "**شعرية التناص في الرواية العربية- الرواية و التاريخ**-"،حين صنّفت أشكال التبادل الكلامي إلى وجهين معتمدة على آراء **دومينيك مانغينو** في حديثه عن مصطلح الحوارية فتقول: «يمكن أن نفرق داخل الحوارية نفسها بين حواريتين ،تتعلق الأولى بكل التفاعلات اللفظية الممكنة ،و تحيل إلى كل تمظهرات التبادل الشفهي ،و يسميها مانغينو الحوارية التفاعلية Dialogisme interactionnel أما الثانية فتعكس ما هو نصي ،و يمكن تسميتها بالحوارية التناصية Dialogisme intertextuel»[3]،ومن هنا يمكن إدراج حضور التصوير مجسدا في ملفوظات سردية لتشكيل صور ذهنية ضمن دائرة الحوارية التفاعلية في حين تدرج المقاطع النصية الشعرية، والغنائية ضمن دائرة الحوارية التناصية.

ثم تشير سليمة عذاوري إلى أنّ« مجاراة مثل هذا التقسيم ،و تتبع الجانب المكتوب النصي في الحوارية ،يقود بشكل أو بآخر إلى التناص كما تطرحه كريستيفا (...)حيث يصبح النص تفاعل نصوص فيما بينها مكونة نصا جديدا لا يلغي في جدَّيته النصوص التي يتفاعل معها ،مما يجعل من التناص جزء لا يتجزّأ من العالم الحواري»[4] كما أنّ «المبدأ الحواري الذي يؤسس عليه باختين رؤيته للغة و الكلام مبدأ واسع و متشعب نظرا لما يمثله من تبادل للوعي الإنساني(...)،وقد أراده باختين كذلك مانحا نظرته بعدا واسعا آخذا بعين الاعتبار قصر الإحصاء النظري عن توخي الحقائق في تجلياتها الكثيرة،فنجده يتوجه دائما نحو أفق واسع ،ومفتوح لم يعد يمثل بالنسبة إليه مبدأً للدرس

---

[1] عزالدين المناصرة،علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع،الأردن، ط1 ،2001 ، ص 139.

[2] ليديا وعد الله،التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، الأردن،ط1،2005.ص28.

[3] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ-،ص55 .

[4] المرجع نفسه،ص56.

و التحليل فحسب بل مبدأً للوجود :"أن تكون يعني أن تتواصل حواريا" »[1]،ويمكن للشكل الآتي أن يلخص الحوارية بين الأدب و خطابات الفنون حسبما قدمته سليمة عذاوري:

فبمثل احتفائه بالحوارية كفكرة و مصطلح ،احتفى باختين بالرواية كوعاء لها ،و جعل منها أكثر الأنواع الأدبية أهمية ،إذ« تشغل نظرية /نظريات الرواية حيزا كبيرا من كتابات الفلاسفة و النقاد المنظرين و محللي شعرية الخطاب ،بالرغم من أن تاريخ النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيري مميز عما عداه من الأجناس لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر،ولا شك أنّ ما بوّأ نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة هو توافق صعود الرواية و تبلورها مع جملة تحولات مجتمعية و فكرية و علمية ،ومع تجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالاستتيقا ،واتخاذها مجالا للتفكير»[2]،ولأنها كذلك فهي أفضل مكان لتجلي الحوارية بأبعادها المختلفة.

وبالتالي فلا عجب أن توظف أحلام مستغانمي خطابات من فنون كالتصوير و الموسيقى و الشعر مثبتة تميز كتابتها الروائية في ثلاثيتها الروائية- نموذج الدراسة - لـ« تمثل ذاكرة الجسد تعبيرا عن تجربة روائية مغايرة ،و وعي حداثي متميز ،و لا يتحدد هذا الوعي فقط بالأفكار المضادة و المقاومة التي تتبناها و تحتضنها و تعبر عنها بجمالية لافتة ،بل بإدراج التفكير بالرواية من الداخل ،و لهذا فهي تتعين من هذه الناحية تجربة جديدة قبل أن تكون استجابة للمتغيرات التي بدأت الرواية العربية تشهدها بقوة خلال الثمانينات و التسعينات»[3]خاصة إذا تعلق الأمر بالتجريب ،إذ شهدت هذه الرواية

---

[1] سليمة عذاوري،شعرية التناص في الرواية العربية،-الرواية و التاريخ- ،ص56 ،57.

[2] ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة ،دار رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة،ط1 ،2009 ،ص 06.

[3] إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار،،دار رؤية للنشر و التوزيع،مصر،ط 1 ،2012 ص244.

حضورا لافتا لفنّ الرسم و فنّ الشعر و فنّ الموسيقى لتتابع الكاتبة رحلة التميز السردي في مجال التجريب الروائي على غرار ما فعلته في مدونة ذاكرة الجسد، فـ« معلوم أن أحلام مستغانمي أصدرت عملين بعد هذه الرواية هما:فوضى الحواس،وعابر سرير، وكلها نصوص تنتقل من فيض إلى آخر ،و من رؤية لأخرى ،في صياغة روائية لا تبتعد عن الرؤية التي بشرت بها الكاتبة منذ البداية،و التي بدت ملامحها الأولى في لغة روائية وجدت الشعر و إيقاعه سكناها المفضلة (...) لكأن الرواية تطرح هذه القضية بوصفها الوجه الآخر للإبداع الأدبي»[1] الذي بات يؤثر مشاركة لغته و تتويجها بتوظيف خطابات مختلفة كالشعر و الغناء و الرسم و التصوير الفوتوغرافي لصنع الاختلاف وتقاسم رفعة التألق الإبداعي مع كل ما هو جميل، وجليل من الإنتاج الفني.

1/2 صلة فنّ التصوير بالأدب

يعدّ الأدب تعبيرا لغويا فنيا عن الوجود المادي و المعنوي ،يعتمد اللغة مادة له إذ يختلف بهذا عن غيره من الفنون «كالموسيقى التي مادتها الأصوات ،والعمارة التي تقوم بالحجر ،والتصوير الذي يُنسج من ألوان ،و الرقص الذي ينهض بالحركات »[2]، واللغة الفنية هي معيار تميّز الأدب عن أنواع الكلام الأخرى «فالكلام لا يستحيل إلى أدب إلاّ إذا صِيغ صياغة فنية (...) ومن هنا اعتبر الأدب أحد الفنون الجميلة »[3]،ووجوده ضمن هذه الفنون جعله يتعامل بشقيه الشعري و النثري مع الأجناس و الفنون بنوع من الحميمية، فهو يمتلك قدرة عالية على حسن التجاور و التعامل مع معظم الأجناس الفنية كما ينبغي الإشارة إلى أنّ النصوص الروائية أكثر الأنواع الأدبية تحقيقا لحالات التناص والحوارية مع باقي الأجناس ،إذ« تسعها لتنحت منها لغتها الخاصة التي تقوم على التعدد اللّغوي الموجه قصديا نحو تعدد الأصوات ،و خلق لغة سردية جامعة ،و تسهم هذه اللغة في تحديد شكل الرواية بأكملهامن حيث البنى التركيبية،و تشخيص مظاهر الواقع ،وتأتلف من ثم ضمن تحقق سردي يضمن للرواية حوارية »[4] تلتقي ضمنها جميع المكونات

---

[1] إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار ،ص246 ،247

[2] علي بوملحم ،في الأدب و فنونه،المطبعة العصرية للطباعة و النشر،صيدا ،لبنان،ط1 ،د.ت ،ص01.

[3] المرجع نفسه ،ص09.

[4] عبد الرحيم الإدريسي ،استبداد الصورة ،شاعرية الرواية العربية،ص 60،61 .

اللغوية والذهنية عبر خاصيتي الوصف والتخييل محققة تناغما رؤيويا ،يصعب معه فصل مكون سردي عن آخر.

كانت العلاقة بين فنّ الأدب وفنّ التصوير قد تأسست من خلال محاولات نفوذ أحدهما إلى الآخر عبر الأزمنة المتعاقبة قصد تشكيل زمن ومكان جديدين مدارهما الرؤية التخييلية التي تبث خيوطا تحاورية بين طرفي الفنين ،فكثيرا ما يرسل الأدب دعواتِ استضافةٍ لفن التصوير وفق آليات متعددة قصد تعميق البعد التخيلي الذي ترسمه الكلمات في وضعيات تواجدها الشعري أو السردي المتعالق مع فنّ التصوير، فمثلا قد « تكون الحاجة إلى الرواية بما هي نص لغوي تخييلي ممتد في الزمان و التاريخ حاجة للتعبير عن الوجود ،و عن مشروعية امتلاكه ،فالفرد في حاجة إلى المتخيل لكي يؤسس وجوده ،و لكي يعطي لهذا الوجود معناه و قيمته الرمزية»[1] التي تنتقل إلى عالم الأدب الذي يستعير عن طريق خاصية الوصف بعض ملامح فن التصوير لحشد الصور الفنية و إغناء التجربة الأدبية ،كما يحدث وأن يتجاور الأدب و التصوير في ذات الخطاب الإبداعي، ولا بدّ من جولة مختصرة لمعرفة بعض المفاهيم حول التصوير،و من ثمّ التطرق بنوع من الشرح لعلاقته مع فن الأدب.

2/1-1 مفاهيم حول فنّ التصوير

منذ أن وُجد الإنسان في عصره السابق للتاريخ، وتقلب في أحضان الطبيعة مهبط الفن والجمال والإلهام ، وبعد أن رأى أشياء بعضها جماد وبعضها متحرك ، وقف ذاهلا حائرا يفكر، ويستفسر عن هذا الكون، وما يحويه من أسرار، وما لبث أن استهوته مفاتن الطبيعة، وأثارت حسه الإبداعي، وأيقظته محاسنها وأدهشه جمال ما فيها « فراح مدفوعا بذلك الوحي، سابقا بذلك الميل، يعمل على محاكاتها، ولا عجب في ذلك، لأنَّ من عرف الجمال حاكاه، وتغنى برسمه، وقد سعى الإنسان منذ نشأته إلى تمثيل ما يراه، متدرجا من الاقتباس والتقليد إلى الابتكار، والتحديد، وهكذا بدأت معرفته للرسم ساذجة فطرية» [2] وبهذا يمكن القول إنَّ فن الرسم أو التصوير أوالتعبير بالصورة قديم قدم الإنسان، ظهر

[1] إدريس الخضراوي،الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، 32.

[2] محي الدين طالو، مبادىء الرسم، دار دمشق، سوريا، ط8، 1998، ص4.

منذ القرن الثلاثين قبل الميلاد[1] تلبية لحالات الفضول لمعرفة أسرار الكون و الشغف الشديد للتقليد ومجاراة الطبيعة في جمال تصويرها .

1/1/2-1 تعريف فنّ التصوير(الصورة):

يختص فن التصوير بإبداع و إنتاج الصور على اختلاف أنواعها إنتاجا فنيا تتخلله لمسة من الجمالية، والإبداع ،وتتفق معظم التعاريفات اللّغوية، والاصطلاحية على أنّ مصطلح الصورة يعني التماثل و التشابه « و تعطي بعض القواميس نحو عشرة تعريفات لكلمة صورة ؛بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج (أو النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين ،إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي،و(...) تشتمل التعريفات على استخدامات خاصة للمصطلح في الفيزياء والرياضيات وعلوم الكمبيوتر وغيرها ،كما أنّ هناك كذلك معاني عامة أخرى للمصطلح تجسد الخصائص المرتبطة بالصورالمرئية،وكذلك الجوانب العقلية ،والتي تشتمل على الوصف الحي،الاستعارة الأدبية والرمز الأدبي،الرأي أو التصور(...) كما تفسرها أو تقدمها وسائل الإعلام»[2]، ولأنّ التصوير قد رافق الإنسان منذ فجر وجوده الحضاري ،فقد اختلف الوعي بهذه الممارسة الإبداعية بين الحاجة و الترفيه و القصدية لإعادة الانتاج البصري ،و لذلك «مر على البحث في الصورة مراحل عدة ،ارتبطت بالتصورات الفلسفية ابتداء ،ثم انتقلت إلى علماء النفس والسيميائيين و غيرهم »[3]، وقد اجتمعت معظم تعريفاتهم لتقرّ بامتداد « كلمة صورة إلى الكلمة اليونانية (Icône) وتشير إلى التشابه والتماثل ،والتي ترجمت إلى(Imago) في اللغة الإنجليزية و اللغة الفرنسية، مع اختلاف في النطق ،ويتفق معجما لاروس (la Rousse) وروبير (Robert) في أن الصورة هي إعادة إنتاج شيء بواسطة الرسم أو النحت أو غيرهما، كما يشيران إلى الصورة الذهنية (Image Mentale) المرتبطة بالتمثُّل (représentation)»[4]،ليكوِّن التمثل الذهني الوجه الآخر الذي ارتبط أكثر بالصورة .

---

[1] أحمد المفتي، فن رسم الكاريكاتير، دار دمشق للنشر، ط1، 1997 ، ص13.

[2] شاكر عبد الحميد،عصر الصورة الإيجابيات و السلبيات،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،مطابع السياسة ،الكويت،2005 ،ص33.

[3] عبد المجيد العابد،السيميائيات البصرية قضايا العلامة و الرسالة البصرية ،الشركة الجزائرية السورية للنشر،الجزائر ،ط1 ،2013 ،ص45.

[4] المرجع نفسه ،ص44.

وبذلك تبتعد الصورة عن النقل الحرفي للواقع وإمكاناته الدلالية فهي« إعادة صياغة إبداعية له»[1] أيًّا كان نوعها، لأنّ « النقطة المشتركة بين الدلالات المختلفة لكلمة "صورة"(صورة بصرية ،صورة ذهنية ،صورة احتمالية) تظهر أكثر قبل كل شيء في التماثل ،إنّ"صورة "هي بالتالي شيء يعوض شيئا آخر سواء تعلق الأمر بشيء مادي أوغير مادي ،بصري أو غير بصري،طبيعي أو مصطنع،والنتيجة نفسها عندما يتعلق الأمر بصورة واقعية أو ذهنية»[2] ليكون من اليسير إكتساب الصورة للطابع الرمزي الذي سار بها من بدايات وجودها البدائي إلى امتطاء سلم الاشتغال السيميائي،بعد أن صارت من« أهم الرموز الإنسانية التي عكفت السيميائيات البصرية خصوصا على اتخاذها موضوعا لها، وعمّقت البحث في أهم إشكالاتها السيميائية ،وأنماط اشتغالها في الخطابات المتعددة،و قد برزت أعمال متعددة في الموضوع أهمها دراسات جماعة مو البلجيكية وأعمال أمبرتو إيكو ،و مارتين جولي ،و كوكيلا و بيروتيت ،و جاك أومو ،و جون ماري فلوش ،و سان مرتان و غيرهم»[3]، فقد تحولت الصورة حديثا إلى لغة عالمية تختزل اللغات اللسانية في سرعة و قوة التبليغ ،بل راحت تتورط في لعبة المعنى بشكل كبير ،لتشكِّل« خطابا مسننا خاضعا في تدليله للتواضع الإنساني وللموسوعة الإدراكية للمتخاطبين ،لذلك فالتعامل مع الصورة كشفا لدلالتها يتطلب بنية مضمونية ومعرفة جانبية سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للصورة ،لهذا ظلت اللغة البصرية ،تتطلب دائما المقام التواصلي الذي ولدت فيه استنادا إلى مكوناتها الرئيسة :العلامة التشكيلية ،أو ما يعود إلى العلامة الأيقونية،أومايؤول إلى الطبيعة،ثم العلامة اللسانية »[4]،وإذا بالصورة تتحول إلى رسالة ضمن إطار تواصلي لا يمكن معه إلاّ تعميق التواصل مع الرسائل اللغوية الواصفة و المحللة للمدارات الرمزية فيها.

و من هنا أصبح النظر إلى الصورة مزدوجا « باعتبارها قرنا بين ما هو أيقوني وماهو تشكيلي،فإذا كان الأيقوني يرتبط بالمحاكاة والتمثيل،فإن التشكيلي يتعلق

---

[1] حسين جمعة ،حياة الصورة الفنية،كتاب التجنيس و بلاغة الصورة ،تحرير و تقديم فخري صالح ،دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ،2007، ص31.

[2] عبد المجيد العابد،السيميائيات البصرية قضايا العلامة و الرسالة البصرية،ص95 ،96 .

[3] المرجع نفسه ،ص15، 16.

[4] المرجع نفسه،ص16.

بالمعطيات الثقافية»[1]،وهنا يمكن أن« يضم التشكيلي إذن الألوانcouleurs،والنسيج texture والأشكال formes ،أي كل ما هو اصطناعي يخضع لتوافقات ثقافية(...) أما الأيقوني فيحيل إلى المعادلات الموضوعية كالجسد و النظرة regard والوضعةpose (...) فالعلاقة بين النوعين غالبا ما تدمج داخل المعنى التشكيلي -الأيقوني»[2] لتقود هذه التوافقات إلى عدّ الصورة جملة من العلامات المختزلة في شبكة المعاني المتخفية تحت رداء الألوان و الأشكال و زوايا تموضعها على الصورة،والتي تمارس سلطة التعبير والتدليل ،إذ من المعلوم أنّ« أيّ علامة لا يمكن أن تكون "علامة" إلا إذا "استطاعت التعبير عن أفكار" بالإضافة إلى قدرتها على خلق مسار تأويلي في ذهن متلقيها»[3] لتخلق لديه حضورا لغويا مكثفا للصور الواصفة و المحللة كنوع من الممارسات الذهنية المصاحبة لفعل التلقي البصري للصور.

ويتضح مما سبق أن فن التصوير لا يفيد في معنى القيام بإنتاج أنواع من الصور أو إعادة نسخها بقدر ما يفيد في عملية إنتاج المعنى المتخفي بين عناصر الصورة في تآلفها،عبر استثمار طاقات تخييلية مكثفة تسمح بمرور شفرات تواصلية بين الفنان والمتلقي من جهة،وبين العمل الفني(الصورة) والمتلقى من جهة ثانية ،ليتموقع المتلقي في المركز بين طرفي العملية الإبداعية كمنتج ثان للمعنى و مكمِّلٍ للعمل الإبداعي.

1/1/2- 2 أنواع الصور :

إنّ ما يميّز العالم الثقافي والعلمي اليوم هو ذلك الكم من التداخل المعرفي،وكذا صعوبة الإمساك بالمفاهيم والنظريات ،وتلاشي الحدود التي فصلت قديما بين الآداب والعلوم والفنون ،وفي كلّ هذا الحراك الثقافي وجدت الصورة مكانة هامة ،و أصبح هذا العصر عصر الصورة بحق ،وقد تعددت أشكالها وأوجهها ،حيث قدم الباحثون في مجال الفنون والأدب عدة تصنيفات للصور اختلفت من باحث إلى آخر، فقد عدّدها "**عادل الفريجات** "بقوله« ثمة صور فوتوغرافية تطابق الأصل مطابقة تامّة ،وصِلتها بالفن واهية وصور شعرية أداتها اللغة أو الكلمة ،و صور الرسم القائم على إبداع لوحات تعبر عن

---

[1] عبد المجيد العابد،السيميائيات البصرية قضايا العلامة و الرسالة البصرية ،ص67 .

[2] المرجع نفسه،ص76.

[3] المرجع نفسه ،84 .

إدراك جديد للعالم ،بحيث تعيد إنتاجه و خلقه ،و تحوله من عالم صامت إلى عالم حي ...و أشكال النحت التي تحاور الكتلة الصلدة الصماء (...) و هناك الصورة الفنية المتحركة و الناطقة و التي تحولت من خلالها القصص و الروايات إلى مشاهد سردية فيها من الفن سمات كثيرة ،و ذلك من خلال السينما و التلفاز (...) وثمة الصورة الرقمية التي ينتجها الكمبيوتر من خلال الجرافيك»[1]،وغير بعيد عن ذلك قسّمها"**بول ألماسي**"إلى صنفين كما يلي«الصنف الأوّل: يدخل تحته الصور السينمائية التي تندرج تحتها كل من السينما ،التلفزيون،الفيديو..الصنف الثاني: و يندرج تحته ما يعرف بالصور الثابتة و التي تنقسم إلى قسمين:1/الصور الجمالية

2/الصور النفعية التي تضمّ:

أ - الصور الوثائقية

ب – الصور الإشهارية

جـ – الصور الإخبارية » [2]

و من التصنيفات المفصلة لأنواع الصور ما قدمه "**شاكر عبد الحميد**" الذي أشار بداية إلى وجود تباينات و اختلافات في تحديد أنواع الصور لأنّ« بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية ،أوالصور العقلية الداخلية ،أو الصور التي تجمع بين الداخل و الخارج أو الصور بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي »[3]،وفيما يلي أمثلة عن هذه الأنواع:[4]

أ-الصورة البصرية: وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح ويشير هذا الاستخدام بشكل خاص على انعكاس موضوع ما على مرآة أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية كشبكية العين.

ب- الصورة بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي:يكون هذا التمثيل العقلي للخبرة ،أوإعادة إنتاج لها .

---

[1] عادل الفريجات ،النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية ،مؤتمر ثقافة الصورة في الأدب والنقد ،مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر 24-26 /04/ 2007 ،منشورات جامعة فيلادلفيا ،دار ماجدولاي للنشر ،ط1 ،2008 ،ص135.

[2] عادل الفريجات ،النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية ، ص 149.

[3] شاكر عبد الحميد،عصر الصورة الإيجابيات و السلبيات،ص18.

[4] المرجع نفسه، ص18 ،30.

جـ- الصورة الذهنية(التي في الدماغ):و التي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية ،و هي غير مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية ،بل يمكن للإنسان أن يضيف تفصيلات غير موجودة في النسخة الذهنية المماثلة للمشهد الخاص الموجود ،في العالم الواقعي.

د- صور الأحلام: بكل ما تشتمل عليه من تكثيف للأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث.

هـ-صور الخيال: الخيال هو القدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة ،ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية و الجديدة،و يشتمل على خطط مستقبلية.

و- الصور الرقمية:أدى تطور الصور الرقمية في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الإنسانية ، والصور الرقمية مولدة أومعززة من خلال الكمبيوتر، وتستمد قيمتها من دورها كمعلومة ،ومن خلال قابليتها للإنتاج المكثف.

ز- الصور الفوتوغرافية: و هي التي تُلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة ،و قد تكون لأشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية .

حـ- الصور المتحركة :تنطبق على نحو مباشر بالنسبة إلى التلفزيون و السينما.

ط- صور العالم الإفتراضي:و العالم الإفتراضي مصطلح صاغه عالِم الكمبيوتر **"جاردن لانير"** لوصف الطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر بينما هم يعايشون العوالم التي يقوم بخلقها في العلوم وفي ألعاب الكمبيوتر ،أين يكون المزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية لجهاز الحاسوب.

ك-الصور التشكيلية: وتتمثل في الأعمال الفنية التشكيلية كالرسم و التصوير الملون المجسد في اللوحات الفنية.

إنّ من الواضح أنّ كلّ التصنيفات لرصد أنواع الصور تتفق في وجود خمسة مستويات كبرى هي:الصور الذهنية، الصور التشكيلية(الرسم)،الصور الفوتوغرافية،الصور المتحركة (التلفزيون،السينما)،و الصور الرقمية، و مما لا شك فيه أنّ الرسم أقدم الأنواع و أكثرها جلبا للاهتمام،و يليه التصوير الفوتوغرافي،ولذلك شهد هذان النوعان نسبة عالية من

التناول الفني والأدبي والنقدي ،ما جعل الكتاب في مجال الأدب يوظفون هذه الأنواع توظيفا فنيا ضمن النصوص الشعرية و السردية لإغناء التجربة الإبداعية وتحقيق التميز خدمة للأدب و الفن،و قد كانت أحلام مستغانمي من بين أهم المبدعين الذين أسسوا لتوظيف فن التصوير التشكيلي و الفوتوغرافي،لما حملته ثلاثيتها الروائية من حضور مؤسَس لكلا النوعين،و لذلك سيخصّهما البحث بمدخل من خلال التركيز على إبراز خصائص و أدوات كل نوع منهما.

2/1/1-3 أشكال فنّ التصوير:

ينتمي كل من الرسم و التصوير الفوتوغرافي إلى عائلة الفنون البصرية التي تضمّ أيضا«النحت و العمارة و فنون التصميم »[1]،وهي فنون تعتمد بشكل كبير على الرؤية والإبصار لأنّ مكونات عملية الفعل البصري تُعدّ المصدر الأساسي لعملية الإبداع الفني ،ففي الرسم يتمّ التركيز على معطيات بصرية سابقة أو ماثلة، وإعادة تشكيلها على سطح اللوحة الفنية ،و الأمر ذاته في التصوير الفوتوغرافي الذي يعتمد التركيز على المعطى البصري الماثل أمام المصوِّر قصد تجميد اللحظة الزمنية على الصورة الفوتوغرافية ،غير أنّ الخصائص الفنية و التكوينية ،والتاريخية تضع الكثير من الاختلاف و التميز بين الفنين اللذين تجمعهما مساحات التجسيد و التماثل و التشابه ،و لمعرفة المزيد عن تلك الخصوصيات سيقدم البحث لمحة مختصرة عن طبيعة فنيّ الرسم والتصوير الفوتوغرافي.

أ/ فنّ الرسم:

يعدّ فنّ الرسم أسبق في الظهور من الكتابة، فقد كان فنا قديما ظهر قبل مرحلة الحرف، إذ رافق الإنسان منذ تكوينه الأول حيث رسم على الكهوف كل ما خطر بباله وما أراد التعبير عنه، وقد لعبت الصورة في الحضارات القديمة دورا هاما في تخليد معالمها، وأسسها ومبادئها، ويعدّ « قدماء المصريين والإغريق، والرومان من أوائل من استخدم الرسم على جدران الكهوف، وذلك منذ أكثر من ثلاثة ألاف عام قبل الميلاد» [2] والرسم هو فنّ التعبير باللون والخط على اللوحة ،وهو ليس تصويرا مباشرا للواقع لكنه انعكاس عنه« ومساحة اللوحة لا تمثل عالم الشكل، وإنما أبعاده المبعثرة في الألوان

[1] شاكر عبد الحميد،الفنون البصرية و عبقرية الإدراك ،دار العين للنشر ،القاهرة،ط1 ،2007 ،ص34.

[2] أحمد المفتي، فن رسم الكاريكاتير ، ص13.

والخطوط، ومساحة التظليل، والبياض»[1] التي تخفى بين طياتها الضوء المسلط على الشكل لإبراز معالمه، وقراءة تفاصيله، وملامحه الغارقة في الألوان.

وفنّ الرسم أو التصوير الزيتي له مهمة تحفيز الناظر، وسبر ثقافته ليوجد صلات ووشائج بين اللوحة والواقع، وهذا ما يؤدي إلى اختلاف الرؤى ،لاختلاف مستويات ثقافة المتلقين، فتكون مهمة الرسام بهذا صناعة الألغاز، والرموز المتخفية للفوز بالحلول المتعددة التي يقدمها الجمهور المتلقي ،و بذلك يمكن القول إنّ فن الرسم « تعبير صامت عن أشياء صارخة، وتسليط للضوء على الزوايا المعتمة في الواقع، وبحث متواصل للكشف عن تفاصيل غير مرئية»[2] إذ كثيرا ما يردد الرسامون مقولة: "ينبغي أن نرسم ما لا نراه، ولن نراه أبدا " ذلك أن الرسم انعكاس غير مباشر للواقع، ومسعاه الأساس« إبراز الأبعاد الخفية للواقع التي تكون غير مرئية للناظر، فقد يركز الرسام على عمق الحزن في الوجه، أو أبعاد السعادة، أو آثار الزمن الناخرة، إنه سعي لفك ألغاز، وأبجدية تفاصيل الواقع غير المرئي لجعلها تفاصيل مرئية تحفِّز أحاسيس، ومشاعر الناظر على قراءة تفاصيل الجمال الحقيقة للواقع غير المرئي» [3] الذي ينشده الفنان .

ويعبر فنّ التصوير التشكيلي عن السيكولوجية الاجتماعية للبشر، ورد فعلهم النفسي إزاء الطبيعة والمجتمع، لذا فإن تعامل الإنسان مع فن الرسم هو نشاط من نوع خاص«كنوع من التجربة التي تغدو أداة لتربية أحاسيس البشر وإرادتهم وتطوراتِ اهتماماتهم وتصوراتهم عن العالم، وإحساسهم به ونظراتهم إليه»[4]، فاللوحة الفنية قد تكون صورة عن الواقع، أو صورة عن الفنان ذاته، الذي يسبغ عليها طريقته الخاصة في التفكير عن طريق اختيار الألوان، حيث يخلق صورة ذهنية ويجسدها رسما فتغدو كأنها حية، وتتجلى قيمة اللوحة في مقدار التناسب اللوني لما تتضمنه، ويساعدها هذا التناسب أو الهارموني اللوني في التعبير عن ملامح الأشياء أو أمزجة الشخصيات المرسومة أو مزاج الفنان نفسه، لذا فقد يطغى على الألوان الدفء والبهجةأو الفتور والكآبة.

---

[1] http://Forum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2011/10/5 .

[2] الموقع نفسه.

[3] الموقع نفسه.

[4] أديسا نيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي الليني، ترجمة جلال الماشطة، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، ط1،1981، ص84.

ويمتاز فنُّ الرسم بقوة التخييل ،والقدرة على الغوص في أغوار الماضي ،وأغوار الذاكرة ، لبناء أجزاء المنتج الإبداعي بكامل تناسقه ،وما يدعو للنظر أن ريشة الفنان لا تتحرك بيده إنما بروحه، وبهذا لا تكون الريشة أداةً للخط والتلوين وإنما هي وسيلة لتجسيد ترددات الروح، ،لأنها تستمد أحكامها في التلوين من عوامل كمينة في ذات مبدعها،ويمر العمل الإبداعي في الرسم بخطوات عديدة معتمدا على مجموعة من العناصر الفنية التصويرية التي تتحد لتخرج اللوحة الفنية في كامل فنيتها وجمالها وجاذبيتها، وهذه العناصر هي:

*- **الخط:** يؤدي الخط دورا هاما في عملية التحديد في الرسم و«تطلق كلمة خط اصطلاحا على أدق الأشكال ذات الصفة الطويلة غير المطلقة، كما لا يعدو الخط سلسلة من النقط المتلاصقة تحدد بعدا واتجاها،ولكنه معبأ بقوى حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه» [1]،و تختلف دلالة الأشكال التي تتضمنها اللوحة باختلاف الخطوط التي تحددها ومنها:

*-**الخطوط العمودية**: وتشير صراحة إلى« تسامي الروح، والحياة، والهدوء، والراحة والنشاط» [2]،كما تعطي « إحساسا بالنماء والعظمة، والوقار»[3]،وقد تفيد في مواضع أخرى الإشارة إلى التكبر و الاستعلاء.

***-الخطوط الأفقية**: تعبر عن « الراحة والاسترخاء، وتوحي بالثبات والهدوء،كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي»[4]،وتؤدي معنى«الاستقرار، الصمت، والأمن» [5] لتعطي بذلك الإحساس بالملل و التذمّر إزاء ثبات الأوضاع.

***-الخطوط المنحنية:** ترمز هذه الخطوط إلى الحركة، وعدم الاستقرار، وإذا تكررت بشكل مبالغ فيه فإنّها تدلّ على الاضطراب والهيجان والعنف[1]، و بذلك تدل على التردد في اتخاذ القرارات.

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والموسيقى والدراما، ص 51.

[2] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهرالارساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 135.

[3] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقي،ص51.

[4] المرجع نفسه، ص15.

[5] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص135.

***-الخطوط المائلة:**تمثل« الحركة والنشاط، وترمز إلى السقوط،والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم» [2] كما تشير إلى صفات كالتهور و التعجل.

ومن المهم في الرسم معرفة الدلالة التي تنتج من تلاقي الخطوط المختلفة،لأنَّ الخطوط العمومية إذا اجتمعت بالأفقية« دلّت على النشاط، والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلّت على الحياة والحركة والتنوع»[3]، فالخطوط بطبيعتها التوصيلية تقيم جسور علاقات متزنة أو مضطربة مع غيرها من الخطوط و الأشكال.

*- **الشكل:**الشكل في الرسم هو« مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط، ويخلق الخط أو التباين في اللون أوالملمس شكلا مميزا عما يحيط به، و الشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية ويرتبط بالأشكال، والعناصر الأخرى في التكوين» [4] العام للوحة الفنية ،وتنقسم الأشكال إلى الأشكال الهندسية مثل الدائرة والمربع والمكعب، وغير ذلك من الأشكال الهندسية ذات البعدين ،أو الثلاثة أبعاد، والأشكال الحرة ويقصد بها الأشكال غير المنتظمة[5]،ولا تتبين قيمة اللوحة الفنية إلا إذا انتضمت الأشكال التي تحملها ضمن تكوين جيد يسهل على المتلقي قراءة اللوحة ومساءلتها.

*- **الملمس:** يساعد ملمس الورق أوالقماش الذي ترسم عليه اللوحة الفنية بشكل كبير في إخراج الشكل النهائي للوحة في أحسن رؤية بصرية « فالورق مختلف الملمس بين الخشونة، والنعومة، منه ما يصلح للرسم عليه بالحبر وأنواعه، ومنه ما يصلح للرسم عليه بالفحم الخشبي **(Fusin)**،ومنها ما يصلح للألوان المائية، والأقلام الملونة» [6]، ومنها ما يصلح للرسم عليه بالألوان الزيتية، وأهم أنواع الورق والقماش في الرسم ورق **فابريانو Fabruano** مختلف الدرجات، ويصنع في ايطاليا، وفرنسا وانجلترا، وكذاك ورق **كاردرج Kardredj**،والقماش الزيتي الذي له تحضير خاص وتختلف خشونته ونعومته باختلاف

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ،135.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 54.

[5] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج2، ص 320.

[6] المرجع نفسه ،ص550.

رغبة الفنان، وأسلوبه العملي[1]،والملمس على الورق يكوّن سطحا ذو أبعاد ثلاثة « فإذا أخذنا بعض الألوان ودهنا بها ورقا ناعما، وورقا خشنا، فإننا سوف نلاحظ أن السطح يؤثر في شكل أو مظهر اللون، فالورق الخشن يوجد ظلالا من شأنها أن تغير جزئيا من درجة اللون»[2] ،وعلى هذا الأساس يمكن القول إن البروز والانخفاض اللذين يحددان الملمس يساهمان بشكل كبير في إبراز جمالية اللوحة الفنية.

د/ اللّون: يعرف اللون بأنه الصفة الرمزية لصياغة سطوح الأجسام والطبيعة على السواء،وهو الغطاء البصري،وضوء هذه المجسمات،مهما كان نوعها [3]،وهو« ذلك الانعكاس الذي يظهر للعين عند ما يقع الضوء على الأشياء»[4] كما يشكل اللّون «خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة، وهو الذي يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية و على نسيج تلك الأشكال »[5] ، ويستخدم اللون في فن الرسم كقيمة نغمية وفق شدته لمنح البعد الثالث للأشكال، وإضفاء الواقعية عليها،كما يؤدي دورا في إضفاء نوع من الحركية داخل اللوحة لأنه نتاج تفاعل بين«الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها»[6]كما أنّ النقد الفني يعتمد على الألوان في تفسير حالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة، ولهذا كان لكل لون رمزية ومدلولا معينا مختلفا عن غيره من الألوان حتى أصبحت الألوان أكثر من الرسم تؤدي شخصية الرسام.

أمّا فيما يخص أصباغ الرسم، أو الأدوات اللونية فهي متعددة و تركيبها الكيماوي يختلف من مجموعة إلى أخرى ومواد أصباغ الرسم تنقسم إلي سبعة أنواع هي[7] :

* **-ألوان الفرسكو Fresco** :الحائطية أو الجدارية.

***-ألوان التمبرا**: وهي أيضا ألوان حائطية.

---

[1] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[2] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقي، ص 55.

[3] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص 120.

[4] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقي، ص58 .

[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

[6] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 142.

[7] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص 129.

***-الألوان الزيتية**: وهي الشائعة في العالم جميعا ،لما لها من خصائص لونية وفنية.

***-الألوان المائية**: **Water colour** تستعمل كثيرا من قبل طلبة الفن.

***-الألوان الشحمية**: وهي ألوان مركبة من مسحوق بعض الأكاسيد الملونة للكالسيوم ممزوجة بدرجات متفاوتة من الزيوت.

***-الأقلام الملونة**: تصنع من مواد أصلب من الطباشيرية كالباستيل.

***-الأحبار الملونة**: منها الصينية الملونة والسوداء.

أمَّا ألوان هذه الأصباغ فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي:[1]

***-الألوان الحارة:** كالأحمر، والبرتقالي، وتدل على العاطفة المشبوبة، وتمثيل النار، والانفعال، والقوة، والخطر.

***-الألوان الحيادية**: السوداء، والبيضاء، ومشتقاتها الأحادية وهذه الألوان تدل على الحزن، والنكبات، والأسى، وهي في الوقت نفسه تدل على الوقار، والرزانة وكتمان العاطفة، والسلام، وأهمية صاحبها.

*-**الألوان الباردة**: الأزرق، والأخضر والبنفسجي وهذه الألوان تدل على الخير والخصب والسعادة والغنى والأمل واليسر، وصحة العقل.

*-**الظلّ والنور**: تستعمل تقنية الظل والضوء، لمنح الإحساس بالتجسيم أي إعطاء الإحساس بالبعد الثالث في اللوحة الفنية و« يشير الظل والنور إلى العلاقة بين الفاتح والغامق في العمل الفني، فالمنطقة المضيئة هي الأكثر قيمة، أما المعتمة فتكون أقل قيمة، ويلعب هذا العنصر دورا هاما في إعطاء الحس الدرامي في العمل الفني، وذلك عندما ننتقل بين القيم المتضادة من حيث شدة الضوء أو الإعتام»[2] و التناوب بين العتمة و الضياء يحيل إلى دورة الحياة ،وإلى الانتقال بين الحقيقة و الزيف أو من وضع إلى آخر.

***الإيقاع:**الإيقاع في مجال التعبير التشكيلي على سطح اللوحة « هو تكرار العناصر والمفردات الإبداعية التعبيرية من ألوان و خطوط وأشكال وكتل داخل وحدة جمالية قد

[1] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص 136.

[2] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقا، ص59.

يسودها التماثل أوالتكرار أوالتعاكس أوالتناوب»[1] ذلك أنّ تلك الحالات التواجدية لعناصر اللوحة بإمكانها في سكونها المكاني أن تخلق حركية عبر الزمن من خلال زوايا تموقعها وتجاورها أوتباعدها داخل اللوحة، هذا و« إنّ تحركات الظل و النور و الخط و الدرجات اللونية الباردة و الحارة ..هي بحاجة إلى تقطيع و توزيع ،إنّ تحركها الفيزيولوجي على سطح اللوحة هو أحد مظاهر الاستمرار الزمني ،إنّ تحركها الفيزيولوجي على سطح اللوحة يعطي الشعور بتقطيع زمني بصري من نوع خاص ،فهو يعتمد على الاندفاع تارة وعلى الراحة تارة أخرى »[2]، وهو الأمر الذي يخلق إيقاعا داخليا بين عناصر المنتج التشكيلي ،و تختلف الإيقاعات التشكيلية كما يلي:

«الإيقاع الرتيب: هو ما تشابهت فيه كل عناصر التعبير شكلا و توزيعا.

الإيقاع غير الرتيب:إيقاع تطبعه عناصر التشابه والمماثلة ،مع وجود اختلاف في التوزيع و الانتشار.

الإيقاع الحرّ :تختلف فيه العناصر التعبيريةو تتعدد خلافا للإيقاع الرتيب.

الإيقاع المتضاد:إيقاع يتسم بوجود تناقض تدريجي في حجم عناصره التعبيرية (خطوط أشكال، بنيات..).

إضافة إلى وجود أنواع أخرى من ضمنها :الإيقاع المتزايد ،الإيقاع المتحالف ،الإيقاع المشوش »[3]وبالطبع هذه الإيقاعات هي التي توحي للمتلقي بمعرفة اتزان اللّوحة،وتناسق عناصرها من عدمه ،وبمقدار ذلك تتعين درجات التأثير في عملية القراءة والمساءلة النقدية للوحة .

وقد قدّم (**شربل داغر**) ملخصا عاما للأدوات المستعملة في عملية الرسم بقوله : «لجهة الأدوات يستعمل المصور عددا منها ؛من أهمها **ريشة خاصة (فرشاة) بالتصوير** ،وهي على أنواع و أحجام ،و**الحمالة** التي يسند إليها لوحته، و**الملوانة** التي يتم فوقها جمع الألوان وخلطها،فضلاعن أدوات أخرى مناسبةلمعالجةالألوان وتهيئتها خصوصا

---

[1] إبراهيم الحيسن،التربية على الفن،حفر في آليات التلقي التشكيلي و الجمالي،منشورات عالم التربية،ط1 ،2003 ، ص76.

[2] عز الدين شموط،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة،مجلة المعرفة،وزارة الثقافة السورية ،دمشق،ع 515 ،2006 ،ص57.

[3] إبراهيم الحيسن،التربية على الفن،حفر في آليات التلقي التشكيلي و الجمالي،ص 76.

لجهة المواد:يستعمل المصور عددا منها **الحامل** المادي أولا ؛وهو عبارة عن قماشة مشدودة إلى إطار خشبي يتم عليها التصوير،و **الأصباغ** ثانيا و هي ألوان زيتية تحديدا (...) و**سوائل متعددة و مختلفة** ثالثا وأخيرا؛ تساعد المصور على معالجة الحامل المادي و تهيئته لتقبل الألوان ،بما يجعله سطحا تصويريا مناسبا ،وتساعد المصور كذلك على معالجة الألوان الزيتية نفسها »[1]،وينبغي الإشارة إلى أن مختلف العناصر السابقة لا تخضع لمعايير ثابتة ،فالفنان يوظفها تبعا لحالاته الشعورية ومخزوناته الذهنية، فيترجم كل الإسقاطات الخاصة به متوسّلا بالألوان والخطوط والظلال، موقّعا إيّاها على اللوحة الفنية التي تصبح فضاءً تخييليا مكثفا يتحقق خلال رحلة زمنية بين الواقع و الذكرى و المجهول.

ب/ فنّ التصوير الفوتوغرافي:

يُعدّ التصوير الفوتوغرافي نوعًا من أنواع التصوير الذي ظهر بملامحه المكتملة منذ بدايات القرن التاسع عشر فـ« في العام 1839 أعلن عالم الفلك **أراجو** اختراع العالم **داجير** للتصوير الفوتوغرافي أمام أكاديمية العلوم الفرنسية»[2] غير أنّ التفكير في الصورة الضوئية كان منذ العصر اليوناني «فقد كتب أرسطو حول ظاهرة الضوء الذي يسمح بالرؤية المقلوبة للعالم الخارجي من خلال ثقب صغير موجود في جدار غرفة مظلمة »[3] و قد كان **الحسن بن الهيثم** « أوّل من استخدم هذه الأداة لرؤية كسوف الشمس خلال القرن الحادي عشر الميلادي ،و قد كتب (...)سبعة كتب حول البصريات حوالي العام 1100م (...) ،أمّا في القرن السابع عشر فقد أطلق **جوهان كيلر** على هذه الظاهرة اسم الغرفة المعتمة »[4] و بعد اكتشاف الغرفة المظلمة ظلت محاولات تطوير التقاط الصور مستمرة ،و فيما يلي عرض لبعض تلك المحطات باختصار[5]:

***-التصويرالشمسي:**أُطلق على العالم **نيسفور نايبسي** لقب مؤسس التصوير الفوتوغرافي سنة 1827 ،و قد سمّى **نايبسي** عملية انتاج الصور هذه اسم "الهيلوجرافي"و هي كلمة

---

[1] شربل داغر ،العين و اللوحة ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2006 ،ص 22.

[2] شاكر عبد الحميد،عصر الصورة الإيجابيات و السلبيات،ص230.

[3] المرجع نفسه ،ص231.

[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه ،ص232 ،235.

يونانية تعني "كتابة الشمس" غير أن عمله هذا لم يلق النجاح والترحيب لطول زمن انتظار الصورة الذي يصل إلى 08 ساعات،إضافة لرفضه الكشف عن تفاصيل اختراعه.

***- طابعة داجير:** من فرنسا استفاد **داجير** من اختراع **نايبسي** الذي كان يمر بظروف مالية وصحية حرجة ما اضطره إلى توقيع عقد مشاركة مع داجير أفضى إليه خلاله بالمعلومات التي رفض كشفها سابقا ،و قد توفي نايبسي عام 1833 ،قبل أن يرى تجارب داجير، وفي عام 1839 تمّ الإعلان عن اختراع داجير لما سمي بالتصوير الفوتوغرافي و التسمية تعني بالإغريقية الكتابة بالضوء.

***-الصور الجميلة:** في الشهر نفسه الذي أعلن فيه داجير اختراعه أُعلن عن اختراع مماثل ،و كان وليم هنري فوكس تالبوت هو صاحب الاختراع ،ففي عام 1833 و بينما كان يقوم برحلة في إيطاليا توصل إلى فكرة أنّ الصور المنتجة بواسطة الغرفة المظلمة يمكن الاحتفاظ بها بواسطة أوراق حساسة للضوء ،و استمر تالبوت بانتاج صور باعتماد مصطلحات حديثة مثل الصور السالبة و الموجبة ،ليكون اكتشافه مؤسسا للفن التصوير الفوتوغرافي في العصر الحديث .

***-الكولوديون المبتل:** في مارس 1851 أُعلن عن عملية جديدة في مجال التصوير الفوتوغرافي،فقد قام **فردريك سكوت أرشر**- الذي كان منزعجا من الصور الباهتة - بالإعلان عن معادلة جديدة بمزجه مادة الكولوديون -التي كانت تستخدم طبيا في حماية الجروح من التلوث- مع نترات الفضة الحساسة للضوء ،و قد نتج عن ذلك صورة سالبة ذات تفاصيل مذهلة ،و قد استخدم هذه العملية العديد من مصوري الصور الشخصية و الوثائقية خلال السنوات الثلاثين التالية لظهور الاختراع.

***-الصور الملونة:** قام عالم الطبيعة الاسكتلندي **جيمس كلارك** ماكسويل بإنتاج أول شريحة مصورة ملونة ،و قد صرّح بأن عمله الخاص هذا قد تأثر باكتشافات توماس يانج حول المستقبلات الحسية الضوئية في العين .

***-الجيلاتين المعلق و بروميد الفضة:**كان **ريتشارد مادوكس** قد قام بعدة تجارب للاستغناء عن مادة الكولوديون ،فبحث عن بدائل لتغطية كليشيهات الصور،وقد جرّب مادة الجيلاتين، وهي مادة عضوية مستخرجة من عظام الحيوانات و جلودها ،و في عام 1871م كتب مادوكس عن اختراعه في المجلة البريطانية للتصوير الفوتوغرافي،و تحدث

عن مزج بروميد الكاديوم(الذي يشبه مادة القصدير) مع نترات الفضة في محلول دافئ من الجيلاتين،ليكون الناتج مادة حساسة للضوء،فكان من السهل بعد هذه العملية بعد عام 1900م اختصار زمن الظهور ،كما جعلت إيقاف التصوير ثمّ مواصلته أمرا ممكنا ،كما وفتحت الباب إلى اختراع الفيلم الخام الخاص بالصور المتحركة.

و بذلك أدى ما قدّمه **(مادوكس)** إلى جعل عملية التصوير الفوتوغرافي تنتشر بسرعة مذهلة مهدت الطريق أمام **جورج إيستمان** في الولايات المتحدة الأمريكية بروشستر بولاية نيويورك ليخترع الكاميرات ذات الأفلام المجهزة بألواح أي كليشيهات الجيلاتين الجاف ولفات طويلة ،وفي عام 1888م طوّر ايستيمان كاميرا كوداك، وهي كاميرا محملة بفيلم خام يحتوي على لقطات عديدة ،وبعد أن يقوم المستهلك بالتقاط الصور كلها ،يقوم بإرسال الكاميرا بالبريد إلى روشستر، حيث يطبع الفيلم الموجود بداخلها، ويستبدل بفيلم جديد و تُعاد إلى صاحبها.

كانت تلك أهمّ الخطوات العلمية التطورية التي تحدث عنها **شاكر عبد الحميد**، غير أنّ فنّ التصوير الفوتوغرافي استمر في التطور لأجل تسهيل عملية التقاط الصور وجعلها في متناول الجميع ،و كذا البحث عن ضبطٍ أحسن لنوعية الصورة لجعلها أقرب بكثير من الواقع ،خاصة مع تعدد مجالات استعمالها في المجالات العلمية والصحفية والفنية، وعلى أية حال فـ«خلال العقد الأول من القرن العشرين صار التصوير من الممكنات بعد أن كان ضربا من المستحيلات (...) وفي هذا الصدد نجح الألماني **أوسكار بارناك** Oskar barnak عام 1913 في ابتكار آلة تصوير صغيرة 35مم تسمّى لايكاLaeica قادرة على تصوير36 صورة متتالية (...) وهكذا بابتكار لايكا دخل الألمان ميدان صناعة التصوير الشمسي ومستلزماته ،بعد أن كان حكرا على الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين »[1]لتكتسب الصورة الفوتوغرافية صفة الشمولية عبر العالم.

ومع ذلك تواصلت الإكتشافات والإختراعات واستمر التصوير الفوتوغرافي بتقديم الأوضح والأفضل والأسرع والأسهل من أنواع الصور التي لم تصمد أمام المدّ العلمي التطوري الذي عصف بالعالم اليوم ليطالها التزييف و التغيير عن طريق المعاجة الآلية

[1]محمد رفعت الإمام ،عصر الصورة في مصر الحديثة 1839- 1924،مطبعة دار الكتب القومية ،القاهرة ،ط1 ،2010 ،ص31.

للصور من خلال جهاز الحاسوب ،ليظهر بذلك نوع جديد طارئ من الصور سهلة التداول والتركيب، وهي الصور الرقمية كواحدة من مفرزات الحداثة والمعاصرة التكنولوجية ليتم في خضمّ ذلك البحث عن الحقيقة و الصدق في الصور الفوتوغرافية الخالصة ،حيث تقام جوائز تحفيزية عالمية تشجيعا لهذا الفن الذي و بالرغم من خصائصه العلمية ظلّ يرتبط بالمعاني الإنسانية الراقية التي ينشد المصور المحترف إظهارها و لو بصفة ضمنية داخل الصورة ،و بالخصوص تلك الصور التي تنقل مشاهد العنف و الظلم و الألم الناتج من الأزمات الاجتماعية و الهيمنة الاستعمارية على الشعوب ،لترتبط الصور وخاصة الصحفية منها بالقضايا الإنسانية ،ومحاولة كشفها للعالم عبر لقطات تُخزن التاريخ وتكشف الحقائق،و تغير مجرى الأمور.

و نظرا لما اكتسبته الصورة الفوتوغرافية الصحفية من اهتمام و جدل تحولت إلى «وسيلة اتصالية لأنها تسجل الحقائق و المعلومات ،كما أنّها تتميز بصفة فريدة، وهي الجمع بين الأبعاد التاريخية الثلاثة ؛الماضي/الحاضر/المستقبل لأنها تحمل حقائق الماضي و تسجل مجريات الحاضر لتكون نافذة المستقبل على الماضي»[1]،ولتكتمل هذه الوسيلة الإبلاغية كان الدور الأكبر لنجاحها مرتبط بمهارات المصوّر الفنية و الوجدانية لأن الحياة التي تظهرها صورته ما هي إلاّ « سلسلة طويلة من الاحتمالات التي يمكن أن تلتقط بالعدسة »[2] من زاوية معينة و بآلة مختصة و ظرروف خارجية عليه التغلب على قساوتها ،كأن يكون المشهد محزنا أو مذهلا ،أو أن يكون الوصول إلى مكان العينة صعبا وخطرا.

وبالتالي فالمجازفة و الصبر و الصدق و التحمل و الفنية هي أهمّ الصفات التي ينبغي أن يتّصف بها ملتقط الصور وخاصة من يشتغل بالمجال الصحفي ،وهي صفات تشترك مع تلك التي يتّصف بها مبدع اللوحات الفنية الذي يمزج الواقع بالخيال ،و يغرق في رسم التفاصيل ليكوِّن شمولية المنتج الإبداعي،وعلى أية حال إن كانت الصورة فوتوغرافية أو تشكيلية فهي في الواقع رسالة فنية و تواصلية ،تربط بين الأجيال والأزمنة وتنقل تجارب حياتية ،وخبرات نفسية وتاريخية وحضارية،وامتدت تيماتها التواصلية لتعقد

[1] قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصورة ، ص 203 ،204.

[2] المرجع نفسه ،ص221.

علاقات تجاور وتحاور مع أنواع أخرى من الفنون و من بينها الأدب ،هذا الأخير الذي أثبت سعة وقدرة أجناسه و خاصة الروائية على احتواء ما هو بصري و تشكيلي من لوحات و صور فوتوغرافية ،و توظيفها توظيفا ذهنيا لغويا ضمن التركيب المعماري و الدلالي للروايات .

1/2 - 2 أشكال التداخل بين فنّ التصوير والأدب

يرتبط الأدب في مفهومه باللغة و الكلام الفنّي الذي ينقل الفكر والعاطفة إلى مجال التصوير الدلالي ،فهو«كلام ،و به يمتاز عن سائر الفنون التي تعتمد مواد أخرى غير اللغة »[1] ،ويمتلك الأدب في قالبيه الشعري و النثري قدرة هائلة على التصوير ،بتحويل المعطيات اللغوية عبر الوصف المعتمد على التكثيف التخييلي إلى ارتسامات صورية في ذهن المتلقي ،و لذلك كان من الطبيعي في مرحلة معاصرة القول إنّ الفنون الأدبية « فنون بصرية على الرغم من أنّها تستخدم الكلمات ؛و ذلك لأنّ الهدف من استخدام هذه الكلمات في الشعر أو الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة إنّما يكون في المقام الأوّل هو التكوين لصور في عقل المتلقي ووجدانه ،صور تكون قادرة على تنقل لهذا المتلقي الحالة والرؤى الخاصة التي يريد المبدع أن ينقلها إليه»[2] ليتموقع الأدب مع فن التصوير ضمن دائرة واحدة ، وهي دائرة الانتاج الدلالي الناجم عن استعمال الفنان لمواد كالصور و الكلمات ،و هنا يمكن القول « إنّ الصور مثل الكلمات - و مثل ما تبقى من الأشياء- لم يكن في إمكانها أن تتجنّب الارتماء في لعبة المعنى»[3] كلّ بلغته الخاصة و بتقنياته المختلفة ،فالمعروف أنّ الفارق الكبير بين اللغة و الصورة يتمثّل في انفراد اللغة الطبيعية بالخاصية الصوتية(الحروف) المستندة إلى الزمن،« مما يستحيل معه ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية ،إن هذه الخاصية التي يطلق عليها اللسانيون "الخاصية الخطية"هي التي تميز اللغة الطبيعية عن مجموعة من الأنظمة التواصلية و في مقدمتها الصورة ،فوحدات الرسالة في الصورة تبرز كلها

---

[1] علي بوملحم ،في الأدب و فنونه،المطبعة العصرية للطباعة و النشر،لبنان ،ط1 ،د،ت ص01.

[2] شاكر عبد الحميد،الفنون البصرية و عبقرية الإدراك،ص43.

[3] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية، ،مجلة عالم الفكر،ع1،مجلد31 ، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، سبتمبر2002ص223 .

ملتحمة في المكان و في اللحظة ذاتها»[1] لتتنوع من قارئ إلى آخر دلالات الرسالة التي تقدمها الصورة كخطاب يرسل كل أجزائه دفعة واحدة ،و من هنا احتاجت الصور دائما إلى خطاب لغوي يعزز القدرة التفسيرية عبر الزمن للأجزاء ،حتى تتجلى دلالة الكل في توصيل الرسالة.

و لذلك لطالما اتجه التصوير إلى اللغة الأدبية للتموضع في خانة رسمية للتعبير عن ذات الرؤى ،إذ يشكّل مثلا« الفن التشكيلي و الشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني ،يصدران عن نفس الملكة الإدراكية ،فهناك رابط وثيق بينهما ،فالرسام والشاعر على درجة من التقارب و الالتصاق ،بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه و يُؤثران من خلاله »[2]ونتيجة للتقارب الفكري الحاصل أساسا بين المصور و الكاتب أو بين المصور، والشاعر كان من السهل انتقال هذا التقارب إلى منتوجاتهم الإبداعية التي أخذت تستعير وتتبادل أدواتها بين التصوير والأدب ليتجاور و يتحاور النوعان بأشكال مختلفة و بآليات متباينة .

إنّ العلاقة بين التصوير والأدب/الشعر ضاربة في القدم ،ولعلّ أقدم ما عُرف«عن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر هي عبارة سيموندیس الكيوسي (من جزيرة كيوس) في بلاد اليونان (...)التي يقول فيها إنّ الشعر صورة ناطقة أورسم ناطق ،وإنّ الرسم أوفن التصوير شعر صامت، وتتكرر هذه العبارة نفسها على لسان كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس حوالي سنة 430 إلى 485م حيث يقول إن التصوير شعر صامت و الشعر صور ناطقة »[3]،وفي العبارة إشارة صريحة على وجود روابط تصل بين الفنّين.

حاول العديد من الباحثين في الأدب و الفنون التطرق إلى تلك الصلات التي تجمع بين التصوير والأدب ،فتناولوا النوعين بالتفصيل لبيان سمات الروابط التي تجمعهما على الرغم من اختلاف لغة الكلمة و الصورة ،فـ« الأولى عبارة عن حدث مرئي تحدث أجزاؤه المتنوعة متتابعة تبعا لتعاقب انصرام الزمن ،بينما تعتبر الثانية حدثا مرئيا تتكون أجزاؤه في آن واحد في المكان»[4]،هذا و«إنّ الكلمة المكتوبة مجرّدة ،لكن الصورة هي انعكاس

---

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص234 .

[2] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر ،ص9 .

[3] المرجع نفسه،ص11 .

[4] محمد السرغيني ،محاضرات في السيميولوجيا،دار الثقافة للنشر و التوزيع ،الدار البيضاء،ط1 ،1987،ص72.

ملموس للعالم »[1]،كما أنّ طريقة تلقي كل منهما مختلفة هي الأخرى ،لأنّ«آلية الإدراك الحسي للصورة تختلف تماما عن آلية الإدراك الحسي للصورة اللغوية، ذلك أنّ الأبصار تدرك الصورة بمجرد النظر إليها ،بينما تحتاج الأنساق اللغوية إلى تسلسل زمني كي تدركها الأسماع »[2] وتستوعبها العقول وتضعها تحت مجهر العملية التحليلية التأويلية.

غير أنّ هذه الاختلافات في اللغة و الأدوات و التلقى لم تمنع فن التصوير من التواصل الفني مع الأدب لأنّ«اللغات البصرية تقيم مع باقي اللّغات علاقات نسقية متعددة و معقدة ،و لا أهمية لإقامة تعارض مابين الخطابين اللغوي و البصري بوصفهما قطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس و التماسك (...) إنّ العالم المرئي و اللغة ليس غريبا أحدهما عن الآخر »[3]،فالمعروف منذ النشأة الأولى للتصوير أنه احتاج دائما و يحتاج إلى ترجمة لغوية واصفة ،فمجرد « التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان إنتاج لا للصور بل للغة (الكلمات) ومن هذا المنظور فإن اللغة تعدّ بمنزلة لغة واصفةmétalangage بالنسبة إلى اللغات المختلفة حتى غير اللسانية منها »[4]،ولذلك ظل الخطاب البصري دوما بحاجة إلى خطاب لغوي يكمله و يثريه ،لينفتح باب التعاملات الحوارية بين الخطابين الأدبي والبصري بأنماط متعددة تطرق لها نقاد وباحثون،وحدّدوا أشكال التداخل بين فني الأدب و التصوير ،ولعلّ أبرزها ما يلي:

أ/اعتماد فنّي التصوير و الأدب على بالمحاكاة

كانت نشأة فني الأدب و التصوير ثمرة لحاجة الإنسان الملحة إلى التعبير عن عقله وشعوره شأنه في ذلك شان الفنون الأخرى الرفيعة التي اهتدى إليها الإنسان واتخذها وسيلة للتعبير عما يجول في نفسه من أفكار، وعواطف ثم سعى إلى نقلها فيما بعد إلى جمهور المتلقين من القراء والمشاهدين،وبهذا كانت الصلة الأولى بين الأدب وفن التصوير نابعة من الحاجة إلى التعبير عن كوامن النفس ونزعاتها المختلفة، و لأن الفنين يمتلكان خصائص مشتركة تمّ عقد نوع من المقارنة بينهما لإيجاد مواطن التداخل بينها

---

[1] جيزيل فروند ،التصوير الفوتوغرافي و المجتمع ،ترجمة وسام مهنا،المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ،2010 ،ص 168.

[2] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص17 ،18 .

[3] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص223.

[4] المرجع نفسه،ص226 .

وقد ازدهرت هذه المقارنة في التراث خاصة بين الشعر والرسم « عند الفلاسفة من شراح أرسطو، وعند النقاد الذين كانوا- بدرجة متفاوتة- على صلة بهؤلاء الفلاسفة»[1]، فكانت المحاكاة هي الصلة الأولى التي ربطت بين الفنين،فقد عد شرَّاح أرسطو كلا من « الشعر والرسم نوعان من المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها في النفس»[2] وكان من الطبيعي أن تؤكد هذه المقارنة الخصائص البصرية والوضوح الذي يميز اللوحة في الرسم، وكذا خاصية الخيال الذي يمثل للمتلقي مشاهد بصرية ذهنية في الأدب.

يحيل فعل المحاكاة إلى أهمّ المراحل التفكيرية التي مرّ بها الإنسان ،فكانت المحطة التمهيدية للتفاعل مع الطبيعة إعجابا ودهشة ورهبة و إبداعا، من أجل إثبات قدرة العنصر البشري على إيجاد مكانة كقوة فاعلة و محاكية للمعطيات المحيطة به في الواقع لأنه« ليكون هناك محاكاة يجب أن يكون هناك أولا هناك تمثيل للواقع ،ولكن صورة هذا الواقع لا يجب أن تكون مجرد نسخ ،أو إنعكاس له ،يجب صياغة أشكال مشغولة بعناية التي وإنّ شابهته تتمايز عنه بأنها نتيجة جهد تأليفي»[3] بشري حاول الاستفادة من مواطن الجمال و إعادة انتاجها تصويرا أو قولا .

إنّ قيام الكاتب أو الرسام بفعل المحاكاة سواء كان لأمور معنوية، أو لأمور مادية محسوسة، يجعلهما يشتركان في مخاطبة مدارات الخيال لتطويق الأحاسيس والمشاعر من خلال محاكاة ووصف ما يتراءى لهما من الأشياء و الأفكار في أشياء محسوسة يمكن التعبير عنها بفنية من خلال فعل التصوير أو الكتابة ، ذلك أن الفنون التشكيلية تصوير و رسم، وكذلك الشعر رغم اختلاف الأدوات و الوسائل»[4] ،فما كان يربط بين الفنين هو قدرتهما على اتخاذ ذات الأشياء والأفكار والأحداث مواضيع لها ،ومن ثمّ قدرتهما على توصيل ذات الرسائل من خلال منجزاتهما الفنية ،فالقصيدة كما اللوحة بإمكانها محاكاة الطبيعة و الواقع ،و إنتاج الرسالة ذاتها للمتلقي .

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت،ط3 1992، ص307.

[2] المرجع نفسه، ص 284.

[3] كلود عبيد ،جمالية الصورة ، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص 13 .

[4] المرجع نفسه ،ص05.

ومن هنا يمكن القول إنّ الأديب، والمصور يصوران الأفكار بمحاكاة نوازع الذات الإنسانية ،لكن الأديب مثلا عليه أن يقدمها تقديما محسوسا عن طريق التخييل، وهو «طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة تعتمد على أن ترسم فيها صورا ذهنية ذات خصائص حسية، وما يصنعه الشاعر في هذه الحالة لا يختلف كثيرا عما يصنعه الرسام، وإن توسَّل أحدهما بالظل والألوان وتوسَّل الآخر بالكلمة فكلاهما يرمي إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم أو كلاهما يقدم مادته إلى الذهن » [1] من خلال السمع أو القراءة أو الإبصار.

ومن جهة أخرى فإنّ طريقة الكاتب في المحاكاة تشبه طريقة الرسام «على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر من التناسب والتأليف بين عناصر مادته، هذا عن طريق ما يُحدِث من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته»[2]، فيكون الانطلاق من الفكرة وبعدها يبحث الكاتب أو الرسام عن وسائل التعبير التي هي أحق من غيرها في إظهار ما يتصور عقله[3]، وتستمر العملية الإبداعية عندهما على أن يأخذ التناسب والتأليف بين عناصر المادة نطاقا واسعا من الاهتمام.

ب/إنتاج الصور الفنية :

يؤدي الربط بين الأدب والتصوير إلى افتراض مؤداه أن الأديب مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية،من خلال **الصورة الفنية** عن طريق تمثّل الأديب لغة خاصة تعتمد على التكثيف الدلالي للكلمات التي ترتسم في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل ،وهذا ما يسمي بالصورة الفنية المشتركة بين التصوير والأدب ، فكل من الأديب – شاعرا كان أو روائيا - والرسام ينقل صور العالم في أشكال فنية لنقل الواقع باعتماده على مادة ذات صلة بالحواس، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما،وهي تخاطب إحساسات المتلقي.

غير أنّ التجسيد الفعلي للمنتج الفني سيختلف بين منتج بصري مباشر متمثل في اللوحة أو الصورة ،وبين منتج لغوي قوامه الكلمة ممثلا في النص الأدبي المعتمد على التصوير الدلالي لتقريب المشاهدة الفكرية إلى ذهن المتلقي، والحديث عن توظيف

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 285.

[2] المرجع نفسه، ص 287.

[3] لويس هورتيك، الفن والأدب، ص 99.

الصورة الفنية في الأدب يحيل مباشرة إلى استفادة الشعر منها إذ«تفيد القصيدة في تشكيل صورها من كل الإمكانات الفنية المتاحة ،سواء كان ذلك في مجال الفنون القولية الكتابية أم الفنون الجميلة بوصفهما مصدرين مركزيين من مصادر الشاعر الثقافية التي تسهم في خلق الصورة ،و بهذا تتحول الصورة إلى عملية فنية مركبة ،يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته من ذهنية و نفسية و تعبيرية ،ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين »[1] ،ولا شكّ أنّ التخييل هنا سيثري الصور الفنية التي تتحرك ضمن نطاق افتراضي ،وحينها ليس أقدر من الرسم على منحه الطاقة التشكيلية البصرية التي يمزجها بما تتفضّل به لغته الشعرية من قدرات إيقاعية وتركيبية لرسم معالم المكان النفسي فـ«الشاعر يشكل الصورة مستمدا عناصرها من عينات المكان ،فيصير المكان مكانا نفسيا(...)و تتميز الصورة الشعرية بوفرة المواد التي تساعد على تشكيلها ،و ترفع من قيمتها كالإيقاع ،فالإيقاع في الصورة الشعرية هو خاصة جوهرية من خواصها ،به تحقق التجربة أقصى غاياتها ،و تأتي الإيقاعات على صورة رموز تتخطى الإدراك الحسي ،وتتطلب جهدا شاقا لتذوق وجودها،و التغيرات لا تظهر في شكلها المتنوع المنظم إلاّ في جوهر اللحظة الإيقاعية»[2] هذه الأخيرة التي تستقي حياتها النابضة و ديمومتها داخل النص الشعري من«التفاعل الجمالي الحميم و المنتج بين الصورتين البصرية و الذهنية من أجل إعطاء زخم فني و جمالي أكبر للنص ،يرتفع بالقصيدة على أعلى مستوى فني و تعبيري يمكن الصورة البصرية (الحسية) لتشغل دائما حيزا كبيرا و واسعا في القصيدة الجديدة التي أصبحت تعبر عن مشروع الشاعر في الحياة ،وهو لا يبخل في هذا السياق عن أن يصور كل ما يشاهده و يلاحظه و يعيشه و يجربه بأسلوب جمالي قابل للتداول و التلقي البصري من جهة المتلقي »[3] الذي يحول خطية الكلمات الشعرية إلى معكوسات بصرية في ذهنه ليخضعها إلى لامحدودية الإيحاءات التأويلية .

---

[1] سلمان عواد العبيدي ،البناء الفني في القصيدة الجديدة ،ص76.

[2] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص103 .

[3] سلمان عواد العبيدي ،البناء الفني في القصيدة الجديدة ،ص79،78.

و بذلك يمكن القول إنّ الصورة الفنية تتجسد في الأدب كما في التصوير من خلال ذات المعطيات و هي الواقع و الرؤى و الشعور و اللاشعور والخيال ،وتلك المعطيات هي التي استطاع الرسام من خلالها تحويل اللامرئي إلى صور مخزّنة في الخيال مجسّدة على اللوحات الفنية لأنّ«الصورة المرسومة تعطي للشيء الغائب حضورا ،فهي فكر من نوع خاص ،لهذا استطاع الفنان تصوير أنبل و أجمل الأفكار كالجمال و الانسجام والفرح و الحبّ»[1]،و الأمر لا يختلف كثيرا في حال التصوير الفني ضمن الأدب الذي يوظف الكلمة و يستعير التشكيل لرسم الصور الفنية.

جـ/ توظيف الصور والمصورين كموضوعات للأدب

نظرا لاشتراك فني التصوير و الأدب في العديد من الأوجه ظهر ما يعرف بالتداخل الفني بينهما ؛إذ كثيرا ما ينفذ فنّ التصوير في ثنايا الشعر ليتحول إلى مكون أساسي من مكونات العالم الشعري ،ويتبادل معه مواقع التعبير « فباستطاعة فنان الكلمات أن ينقل بيسر صورا من الحجر واللون لأنّ الألفاظ وهي إشارات اصطلاحية قادرة على أن تلّم بكل شيء وعلى أن تتحدث عن التماثيل حديثها عن الوجوه الحية،ولا يجد الكاتب صعوبة في إيجاد التعابير اللفظية التي توحي بالصور إيحاء لا يعدو أن يكون مضمرا »[2]،هذا وإنّ«علاقة الشعر بفن التصوير و سائر الفنون التشكيلية لم تكن حديثة العهد »[3] فيذكر التاريخ أنّ« قصة التأثير المتبادل بين فن الشعر وفن الرسم قصة طويلة يقدرعمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن؛ من هوميروس وفرجيل إلى كيتس ورامبو وريكله وعزرا باوند واليوت في الغرب،ومن امرؤ القيس وأبي نواس والبحتري والمتنبي وابن الرومي إلى شوقي ومطران وأحمد زكي وصلاح عبد الصبور ،وعبد المعطي حجازي و البياتي في الشعر العربي »[4]،و نظرا لتعدد حالات نفاذ التصوير إلى حيثيات الشعر فإنّه« من الصعب أن تُحصر عدد القصائد التي وصف فيها الشعراء لوحات الفنانين وصفا شعريا»[5] بلغة شعرية استعارت مرّة أخرى أدواتها من الطاقة التعبيرية التي تتوهج

---

[1] عز الدين شموط ،في البدء كانت صورة ،مجلة المعرفة ، ع 514 ،وزارة الثقافة ،سوريا ، تموز ،2006 ، ص30.

[2] لويس هورتيك، الفن والأدب، ص 97.

[3] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص17 .

[4] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص145.

[5] المرجع نفسه،ص148.

بها الصور الفنية الشعرية لنقل عالم التشكيل من الوجود الحسي إلى الوجود الذهني في عقل المتلقّي.

ومن ناحية أخرى ،فقد أثرت التجربة التشكيلية عالم الشعر بموضوعات جديدة عن عالم الجمال ،فلم يجد الشعراء للتعبير عن الإعجاب بكبار المصورين التشكيلين طريقا أحسن من إفراد قصائد تتناول تجاربهم القيمة و تبرز مكانتهم و إسهاماتهم في رسم آيات الإعجاب و التأثر بما قدموه من صور ولوحات فنية تخطت حدود إطاراتها المحدودة لتشغل العالم بأسرار الألوان والأشكال ،وعن أهمّ الأعمال التصويرية التي شهدت نفاذا إلى فن الشعر،كانت و بلا منازع لوحة الجيوكندا فقد « كتب الأشعار عن صورة الموناليزا -أشهر وجه نسائي إنساني في تاريخ فن الرسم لصاحبها ليوناردو دافنشي أحد أعظم العباقرة الذين أبدعهم عصر النهضة- كل من إدوارد دوون الشاعر الايرلندي ووالتر هوراشيو باتر ،ومايكل فيلد ،و ياروسلان فرشليكي التشيكي،و مانويل ماتشادو وجوستاف فرودنغ وهيرمان كلاوديوس وتوماس مكجريفي وكورت توخولسكي وبيترا آرنباك وبيتر سبان »[1] لتشهد بذلك شهرة إضافية ،عند متذوقي فن الشعر، وقد أوردت كلود عبيد كمثال«قصيدة مانويل ماتشادو عن الجيوكندا في كتابه "أبولو مسرح تصوير"

(...)كحمامة تبتسم الموناليزا

وتطل البسمة فوق قرون تنزلق و تهوي

تنظر في أنفسنا أيضا ،و البسمة تبقى ما بقي العمر

حتى لو لم تثبت شيئا ،تبتسم الجيوكندا»[2].

ليبدو التبادل بين المنتج الشعري والتشكيلي و كأنه « يتقدم كمادة شبه حَرفية من خلال التورط التام في النص الشعري »[3] الذي يتولى فيه الشاعر إدارة المقترحات الإسنادية وتوزيعها بفنية بين الفنين اللذين يكتسبان متداخلين قدرة توصيلية مضاعفة ،ومن أهمّ الشعراء الذين تناولوا الرسم والرسامين في قصائدهم الشاعر**"بودلير"** في قصيدة "**المنارات**" حين عرض فيها مجموعة من الفنانين الذين أعجب بهم، ملخصا عبقرية كل

---

[1] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص150، 151.

[2] المرجع نفسه ،ص151.

[3] فخري صالح ،التجنيس و بلاغة الصورة ،دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ،2008 ،ص 292.

منهم مثل روبتر، ودافنشيى، ومايكل أنجلو، ودولا كروا، حتى كادت قصيدة " **المنارات**" أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني [1] وهذا مقطع منها:

« روبنز نهر النسيان وحديقة الكسل
ووسادة من أجسام نضيرة يستحيل معها الحب.
(...)ليوناردو دافنشي مرآة عميقة قاتمة
تلوح فيها ملائكة فاتنات، لها ابتسامات عذاب
مفعمة بالأسرار في ظلال
الثلج المتجمد، والصنوبر الممتد في الأفق
(...) دولا كروا بحيرة من الدماء تحوم حولها ملائكة أشرار
ويظللها الصنوبر دائم الخضرة
وتحت سماء كئيبة تنطلق أصوات الأبواق الغريبة»[2]

والاهتمام بالتوظيف الشعري لرواد التصوير التشكيلي وأعمالهم لم يكن حكرا على الشعراء الغربيين ، بل حتّى العرب خاضوا التجربة حين« اتجه بعض شعراء العرب إلى الرسام الغربي ،فقد برزت قصيدة عبد الوهاب البياتي إلى بابلو بيكاسو من ديوانه "النار والكلمات"،وقصيدة حميد سعيد "المرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية"من ديوانه "الأغاني الغجرية"،وهاتان القصيدتان لا تستوحيان صورة محددة من صور الفنّانَيْن، وإنما تستلهمان عالمهما الثري بالغرائب و التضاذات و المفارقات »[3] لتوظيف هذا الزخم الفني مع المعطيات الشعرية، وبذلك أكد الشعراء العلاقة بين الشعر والرسم« فبدا تأثرهم بالرسم واضحا في عناوين بعض دواوينهم، مثل نزار قباني(الرسم بالكلمات) وسعدي يوسف(قصائد مرئية)،كما بدا ذلك التأثر في عناوين بعض قصائدهم ،فعبد الصبور يكتب قصيدة بعنوان (تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية) ،(...) والبياتي يكتب (ثلاثة رسوم مائية) و (الصورة الظل) وحجازي يكتب (تعليق على منظر طبيعي)، ونجد البياتي يكتب قصيدتين في رسامين ؛الأولى في جواد سليم والأخرى في بيكاسو،بل إنّ بعض القصائد

[1] لويس هورتيك، الفن والأدب ،ص 280.

[2] المرجع نفسه ، ص 281، 285.

[3] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص156.

كان الباعث على كتابتها رؤية الشاعر لوحة مرسومة مثل قصيدة محمود درويش (لوحة على الجدار)»[1]وكلّ هذه التجارب تعكس حقيقة أنّ فن التصوير قد صار من أهم المكونات البنائية للنصوص الأدبية المعاصرة.

د/توظيف القصائد و الشعراء كموضوعات للّتصوير:

يمتلك كلّ فنّ من الفنون عموما خاصية المرونة في إحداث التغيير الذاتي واستقطاب الوافد من فنّ غيره،وكما أنّ الفنون « تتبادل مواقعها دون حرج متجاوزة حدودها الظاهرية المعروفة لتمنح و تستمنح (...) تعير وتستعير فإنّ هذه الفكرة تنطبق على الشعر و الرسم »[2] في العلاقات المتعدّدة التي تربطهما ،وتؤصّل لفلسفة الجدلية التبادلية التي انتهجها الأدب والتصوير منذ عصور بعيدة ،ولعلّ الأدب كان أحوج لاستعارة إمكانات التصوير البصرية لتشكيل المعنى، غير أنّ هذا لم يمنع من نفاذ الشعر بكل طواعية و فنية إلى عالم التصوير.

ليس التصوير لوحده هو الذي توغل في عالم الأدب/الشعر ،بل الأدب هو الآخر قد اخترق بشكل أو بآخر حدود فن التصوير،و قد أشارت **كلود عبيد** إلى وجود بعض الرسامين الذين حوّلوا بعض القصائد إلى مواضيع للوحاتهم الفنية ،كما أنّ هناك عددا من الرسامين الذين مارسوا كتابة الشعر ليحصل تقارب و تداخل و تبادل دلالي بين الفنين فـ«هناك الكثير من القصائد التي ألهمت أكثر من فنان ،مثل قصيدة الشاعر مالارميه "عصر إله الغاب"التي رسمها الفنان الانطباعي مانيه (...) كذلك نفّذ شاعر التصوير الميتافيزيقي جيورجو دي كيريكو أعمالا كثيرة كتحية كبيرة للشاعر العظيم أبولينير ،و في إحدى أعماله نرى صورة للشاعر بعينين مغطاتين بنظارات سوداء لأنّ ما يلهم الفنان ليس الواقع الخارجي المرئي و الملموس ،بل هي المشاعر المخبّأة»[3]،ومما لا شك فيه أنّ الدافع الأساسي لإعادة الإنتاج الشعري تشكيليا أو التشكيلي شعريا هو مقدار التجاوب مع ما تحدثه الأعمال الأصلية من تأثير على نفوس المتلقين.

---

[1] أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة و سماتها المستحدثة ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،مصر،ط1 ،2012 ،ص107.

[2] أحمد مقبل محمد المنصوري،اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف،إصدارات وزارة الثقافة و السياحة ،صنعاء ،ط1، 2004 ،ص21.

[3] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص158 ،159.

هـ/توظيف اللون في الشعر

يعدّ توظيف اللّون في المتون الشعرية من أهمّ الاستراتيجيات البنائية التي اعتمدها الشعراء منذ العصور القديمة،للتعبير عن المضامين بشكل أقرب إلى الحسية فـ«الصورة الناشئة عن الإدراك الحسي ليست في الواقع سوى انعكاسا للعالم الخارجي في وعي الذات المدركة،فعبر الرؤية التي تطل على الأشياء المحسوسة ينتقل واقع هذه الأشياء إلى الوعي لكي يضفي هذا الأخير على الواقع المرئي الصورة التي نسجها بواسطة الرؤية ،إنّ موضوع الرؤية يتشكل في الذهن مع مجموعة الانطباعات الحسية ،وبارتباط متبادل بالواقع المرئي وبمعطيات الإدراك الحسي تصير الصورة هي هذا الموضوع نفسه كما هو مرئي»[1]،والأكيد أنّ الألوان هي المحور والسمة الأساسية التي تشكل مجموعة من الصفات الأساسية في عالم الفن التشكيلي،والتي «تمثل في الوقت نفسه مجموعة من الدوال الماثلة لخيال الشاعر، وهي بذلك تمثل مساحة من الأرض المشتركة بين هذين الفنين ،وأيضا الإلهام الذي ينبثق من وعي الشاعر فيعبر عنه بالكلمات لا يكاد يختلف عن الإلهام الذي يأتي المصور»[2] فيعبر عنه باللون و الشكل .

وظف اللّون في مختلف النصوص الشعرية من خلال إسقاط طاقاته التصويرية لنقل المشهد الماثل في خيال الشاعر إلى ذهن المتلقي ، وقد يُستخدم اللون لدواع رمزية فمن المعروف أنّ الأبيض لون للسلام ،والأخضر للرقي والنماء ،والملاحظ أنّ نفاذ اللون إلى الشعر كان شائعا عند الغرب كما عند العرب،فقد« تغنى الشاعر الانجليزي جورج ميريديت بالأخضر السماوي الشائق للفجر ،وبيرسي شيلي تغنى بلون زرقة السماء والأرض و البحر ،كما حاصر لون اللازوردي ذهن ستيفن مالارميه ،و مالارميه هو أول من استخدم الانزياح اللوني حيث نقرأ له عن الليل الأبيض (...) وامتلأ شعر بول فاليري وإدجار ألن بو بمعجم لكل الألوان ،و شاع الأخضر عند غارسيا لوركا (...) وكثر الأبيض عند قدامى الشعراء العرب فتغزل الأعشى بالبيضاء »[3]،والتجارب كثيرة في توظيف اللون لنقل الصور البصرية أو الصور الرمزية عبر خاصية الإنزياح الدلالي.

---

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص228 .

[2] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص26.

[3] المرجع نفسه، ص136.

و/ التوظيف المباشر للصور التشكيلية و الفوتوغرافية في الأدب/الشعر:

يعمد بعض الكتاب والشعراء إلى إرفاق نصوصهم الأدبية بصور تمثل رسوما أوصورا فوتوغرافية أولوحات لفنّانين تشكيليين، والملاحظ أنّ «الصورة التشكيلية التي راحت تزين أغلفة بعض منتجات الأجناس الأدبية المختلفة من شعر و رواية و مسرح دخلت دائرة اهتمام النقد الأدبي ،بوصفها عتبة من عتبات النص ،إلى جانب العنوان والإهداء وطريقة الإخراج »[1] ولا شكّ أنّ فنّ الشعر هو أكثر الأنواع الأدبية توظيفا للصور**المصاحبة /المجاورة** التي تظهر في الصفحة المقابلة لطباعة القصيدة بحيث يتمكن المتلقي من قراءتها موازاة مع النظر إلى الصورة بأشكالها و ألوانها .

إنّ وجود اللّون والأيقونات الشكلية بمحاذاة القصيدة « كان في آن واحد وعيا لإشكالياتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها و لغتها و موسيقاها ،و صورها وبنيتها الأشمل»[2]،و القصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالا بتوظيف فن التصوير في كل اتجاه وعبر كل المستويات، مثلما فعلته الشاعرة **(باسمة بطولي)** في ديوانها مكللة بالشوق[3] حينما أرفقت معظم قصائدها بصور للوحات فنية كانت هي من قام برسمها أو كما ظهر في ديوان (لن أقول ما رأيت) للشاعرة جمانة مصطفى[4] من توظيف لبعض الرسوم التي تتفاعل دلاليا مع المتون النصية؛ كما أنّ ميخائيل نعيمة قد وظف صورا من توقيع ريشته ،و رسما وحيدا من انجاز جبران خليل جبران في ديوان همس الجفون[5] وقد تكون الصور الموظفة من انجاز و« اختبار المؤلف ،أو من اختيار شخص يعي ما يفعل،و له في فهم رؤية الكاتب و تصوره لعمله في العمل الفني الذي بين يديه ،وهنا قد تكون اللوحة نصيرا للناقد في فهم رؤية الكاتب ،و تصوره لعمله»[6] فالناقد سيتعامل مع الصور تماما كما يتعامل مع اللغة في مساءلة النص الشعري،إذ لا يمكن فهم هذا الأخير

---

[1]عادل لفريجات ،النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية ،كتاب ثقافة الصورة ،مؤتمر فيلا دلفيا الثاني عشر،منشورات جامعة فيلا دلفيا، الأردن ،2008 ،ص 140.

[2] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،ص140 .

[3] باسمة بطولي ،مكللة بالشوق داربيسان للنشر و التوزيع ،بيروت،ط1، 1996 .

[4]جمانا مصطفى،لن أقول ما رأيت،دار الأهلية للنشر و التوزيع،الأردن،ط1 ،2012 .

..://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=35

[5] ميخائيل نعيمة،همس الجفون،دار نوفل للنشر ،لبنان ،ط6 ،2004 .

[6] عادل الفريجات ،النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية،ص140.

من دون تقديم قراءة تحليلية وفق منهج مناسب لبيان تأويل العلامات من أشكال و ألوان ،و بحثِ العلاقة التي تربط اللغة البصرية غير اللغوية بالعلامات اللغوية ممثلة بعنوان القصيدة و المتن الشعري.

ز/ التصوير الذهني في الرواية :

إنّ ما يميز الرواية عن باقي الأجناس الأدبية والفنون بشكل عام هو سماحها «بأنّ تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (...) أو خارج-أدبية»[1]، فقد استطاعت الرواية بجدارة أن تستعير بعض الطاقات التشكيلية من فن التصوير لتدعم بها تقنيات التمثيل البصري لنقل الواقع إلى عالم السرد ،أين«يخلق الكاتب عالمه الروائي من الكلمات متجاوزا واقعية العالم الخارجي من خلال علاقات لغوية خاصة بين هذه الكلمات تُبلور التجربة والأفكار والمشاعر»[2]،وفي حالة التصوير الروائي «لا تقتصر وظيفة اللغة على التوصيل ،و إنما تتجلى وظيفتها الجمالية بقدرتها التصويرية و التشكيلية في النص ،و بما أن المكان عنصر أساسي من مكونات النص الروائي ،لذلك تعمل اللغة بقدرتها التصويرية و التشكيلية على تكوينه الخيالي حتى لو كان مكانا واقعيا ، إذ يتجاوز الكاتب البعد الجغرافي للمكان ،ليبني مكانية تعبر عن معنى أعمق من صورته الواقعية الملموسة ،فاللفظة لا تصور المكان الواقعي ،و إنما تشير إليه و توحي به لتخلق صورة جديدة عن واقعية وجوده »[3] والروائي بهذا لا يفعل شيئا بقدر ما يقوم برسم ملامح المكان و الشخصيات في أذهان المتلقين.

و بهذا يمكن القول إنّ ألفاظ اللغة و كما تمتد عبر الزمن،فإنها في تواجدها السردي تمتد لتشكل في تموضعها مكانا افتراضيا،ومجرد النظر« إلى لفظة ما في سياق سردي معين فإن الأمر يتعلق بقراءة تأويلية لإطار محدد مثلما هو الشأن مع اللوحة ،لكن لما كان السرد إنجازا غير بصري، ولأنه يلتبس بشكل ما بذهنية الإنسان،وفعاليته الوجودية فإنه يشكل بمعنى ما صورته التجريدية ،و وسيلته في التخييل،وتظهير المتخيّل، وحيث إنّ تلك الصورة لا تفتأ تجدد وسائل إنجازها اللفظي،وقيم تأثيرها الجمالي ،فقد بات حقل

---

[1] ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ،ص160 .

[2] مها حسن القصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة و الصورة ،مؤتمر ثقافة الصورة،266 .

[3] المرجع نفسه،ص266 ،267.

السرد مرتعا للتنويع الصوري»[1]المتشكل أساسا من اللّغة في علاقتها بالتخييل لأنّ«الصور السردية إنجاز لفظي ممتد بين الظاهر والمجرد ،ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي»[2]،وبالتالي يسعى الروائي « إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المأثورة للوقائع والمواقف والأفكار،وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى ،و في الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني و الارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخييلي»[3] الذي يتكشف في حضرة اللغة الواصفة ،ليستقر كمشاهد تصويرية في عقل المتلقي.

يخطط الروائي لرسم المشهد الذهني كممارسة عقلية لتمييز الأحداث والأفكار،وإنه بعد ذلك « يُخضع العلاقات الإنسانية و النظم لإحداثيات المكان،ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية (...) و إنّ إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها »[4] ليتمكن الروائي من أن « يصنع عالما مكونا من الكلمات ،وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع ،و قد يختلف عنه و إذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية ،فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع ،بل تشير إليه و تخلق صورة مجازية له»[5] تخلق عالما افتراضيا قوامه الصورة،غير أنّه و« مهما انفلتت الرواية عن المواثيق المطروقة ،فإنها لن تتخلص من كونها عملا تخييليا ،عبر فعل السرد لأنّ السرد مدخل جوهري لكل كون تخييلي في أية رواية مهما تجذرت طوابعها التفكيكية أو توغلت في في تشظيها و فوضاها »[6] ،فالخيال في النصوص الروائية يساعد في تقديم الواقع بصورة صادقة حتى و لو كان مجازيا ،ذلك أنّ« الفنان لا يمكن أن يصل إلى الحقيقة الحياتية إلا من خلال قوة خياله الفني ،فالفنان هو الذي يكشف بواسطة خياله عن أعماق الحياة الحقيقية و يسوق القارئ بقدرته

---

[1] شرف الدين ماجدولين ،الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ،ط1 ،2010 ،ص09 ،10.

[2] شرف الدين ماجدولين ،الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما،ص10.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] سيزا قاسم ،بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ،ص ص 110 ،111.

[5] المرجع نفسه، ص 104 ، 105.

[6] عثماني الميلود،السرد الروائي في الرواية المغربية و آليات التحديث،مجلة الرواية المغربية أسئلة الحداثة ،مخبر السرديات ،جامعة بنمسيك ،دار الثقافة للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،1996 ،ص 11 .

التصويرية إلى الإعتقاد بأن ما صوره هو الواقع نفسه وليس من نسج الخيال ،هذا الفنان أصدق من ذلك الفنان الذي يقدم لنا ظاهرة جزئية مصادفة مأخوذة عن الحياة فعلا»[1]، و بين هذا و ذاك تتموضع الصور الروائية الذهنية مختزلة مشاهد قد تكون حقيقية أو افتراضية،غير أنّ الأهمّ هو أن تكون مقنعة للمتلقي.

ومن ناحية أخرى يتمّ الوصف الروائي في أحيان كثيرة لمنجزات تشكيلية من اللوحات الفنية ،أو حتى لصور فوتوغرافية ،إذ يوظف الروائي فن التصوير كبناء سردي تقوم عليه معمارية الرواية ،من ناحية تشكيل الأحداث و الأمكنة و الشخصيات ،بحيث لا يمكن استئصال التجربة الفنية التصويرية من الهيكل السردي ،فحدوث ذلك يحدث تشويها بنائيا و دلاليا للعمل الروائي ،والتجارب الروائية المعاصرة الموظفة لهذا النمط من التداخل الفني بين فن الرواية و التصوير في تزايد ،وفي هذا تحدث "**إدريس الخضراوي**" عن رواية "**تل اللحم**" للروائي "**تجم والي**" التي وظف فيها مجموعة من اللوحات الفنية توظيفا ذهنيا من خلال الوصف اللفظي الذي يعكس التداخل السردي التشكيلي الحاصل ،و قد كان هذا التعالق الأجناسي يعكس نزوعا إلى تحويل الفضاء السردي الكتابي إلى فضاء تشكيلي له عناصره و لغته البصرية التي تُحَدِّثُ عن مصائر الشخصيات من خلال الخط و اللون و الضوء و الظل [2]،هذه العناصر المشكّلة في رحم الرواية من قوة التصوير اللفظي عبر دائرة التكثيف التخييلي للغة الواصفة .

كما توفرت رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" للروائي "إبراهيم سعدي"[3] على عدد من اللوحات الفنية التي تعرضت للعنف الإرهابي ،و اخترقها رصاص العشرية السوداء لتشهد ما شهدته الشخصيات من ظلم و تصفية ،أمّا ثلاثية أحلام مستغانمي: **(ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابرسرير)** نماذج الدراسة ؛فيمكن القول إن بنائيتها السردية قامت على توظيف عدد من الصور الفنية الذهنية التي كانت مكونات أساسية و بارزة في توجيه الأحداث السردية ،و تطورها من بداية كل رواية إلى نهايتها حيث « تنفتح الرواية عند مستغانمي على أكثر من وصف ،وهي تحتضن هذا الاتساع و العمق

---

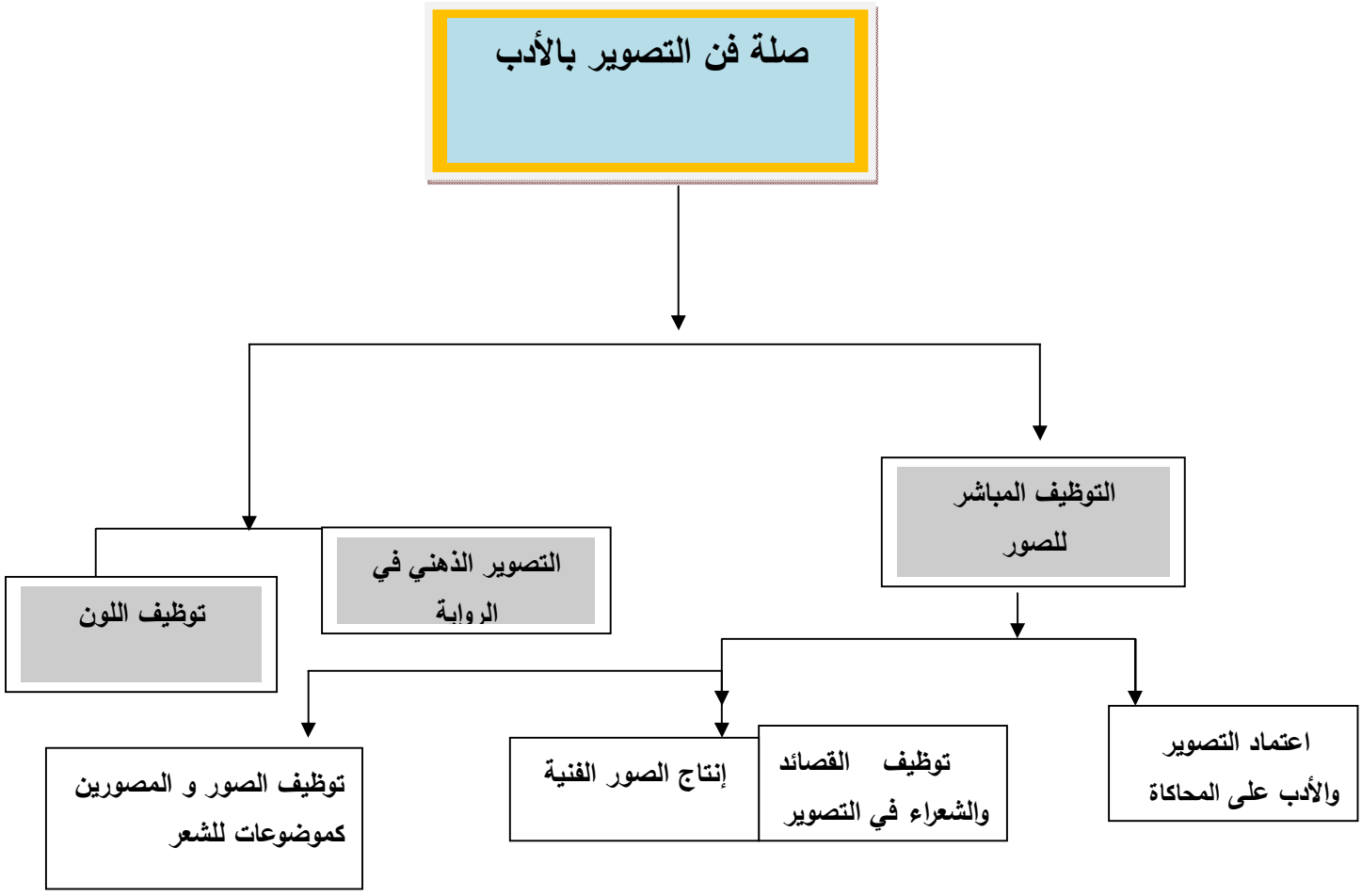
[1] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب،ص23.

[2] إدريس الخضراوي،الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار،ص199 .

[3] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

»[1] لاحتضان أجناس تعبيرية مختلفة ،وتطويعها لاعتماد مادة اللغة لوصف الرسم والتصوير الفوتوغرافي ،والفصل الثاني من الدراسة سيقدم تفصيلا، وقراءة في النماذج التصويرية الموظفة في الثلاثية.

وتجدر الإشارة بعد كل ماسبق ذكره إلى أهمية التحاور بين فني الأدب والتصوير فرغم استقلالية كل منهما إلاّ أنّهما احتاجا و لا يزالان إلى الانفتاح على بعضهما ، فهذا يثريهما، ويوسع من آفاقهما، ويجعلهما أكثر قدرة على التمثيل والنمذجة.



[1] إدريس الخضراوي،الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار،ص222.

2/2 صلة فني الشّعر و الموسيقى بالأدب:

يعدّ فنّا الشعر و الموسيقى من أكثر الفنون ارتباطا بالأدب بأجناسه المختلفة، ولذلك كان من السهل جدا ربط علاقات تجاورية متداخلة بين فنّ الشعر و فن الرواية أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع و تجسيدا له من جهة ،و بين فن الموسيقى و فني الشعر والرواية من جهة ثانية، و لذلك سيتطرق البحث إلى العلاقة التي تجمع فني الموسيقى و الشعر بالأدب ،بعد التوقف لعرض بعض المفاهيم الخاصة بالفنين.

2/2 - 1 مفاهيم حول فن الشعر:

شغل الاهتمام بتعريف الشعر و تحديد أصنافه،وأغراضه العديد من الشعراء و النقاد عبر العصور،وفي مختلف الحضارات العربية والغربية،وفيما يلي عرض لأهم المفاهيم المرتبطة بهذا الجنس الأدبي:

2/2/1 - 1 تعريف الشعر:

اهتم القدماء بدراسة الشعر، وتمييزه عن النثر، فابن طباطبا قد جعل الشعر نظما للنثر، والنظمُ عنده تخيّر اللفظ والوزن والصياغة، وقد عرّف الشعر بأنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم (...) نظمه محدود معلوم، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به»[1]، وأهم ما في هذا التعريف كما يرى "جابر عصفور" هو« أنه يحدّد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، صحيح أنّ التعريف لا يشير صراحة إلى القافية إلاّ أنها متضمنة فيه»[2]، وبذلك يكون النظم والنثر قد ساهما في تأليف العبارة،كما يقول "ابن وهب" في هذا «واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما يكون منظوماً أو منثوراً والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام»[3] ليتمّ تحديد الإطار العام للكلام الشعري من غيره.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1982، ص29.

[2] جابر عصفور،مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982، ص25.

[3] ابن وهب، الكاتب البرهان في وجوه البيان، السلام للنشر،بغداد، العراق، ط1،1967 ، ص160.

وعدّ "ابن رشيق" «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية» [1]، وقال في حدّ الشعر « إنّه مكوّن من أربعة أشياء: وهي اللفظ، الوزن والمعنى، والقافية» [2]، وقد اتبع "حازم القرطاجني" المذهب نفسه إذ جعل «الأوزان مما يتقوّم به الشعر، ويعدّ من جملة جوهره»[3]،وطبيعي أن يتمّ تعريف الشعر في العصور القديمة استنادا إلى خصائصه البنائية .

غير أنّ من الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقوّمات الشعر "فابن خلدون" كان« ينظر إلى الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة»[4]،ولذلك عرفه بقوله«الشعر هوالكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله،وما بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة» [5]، والجاري على أساليب العرب يكون في إثارة المشاعر،وهناك من النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهراً للنظم لا للشعر «إذ قد يكون الرجل شاعراً، ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظماً وليس في نظمه شعر، وإنّ كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر، ويجوز سبكه في النثر»[6]،وبالتالي يمكن القول إنَّ الشروط التي يجب توافرها «حتى يسمى الشعر شعراً هي الوزن والقافية، والاتصال الشعوري» [7] بين الشاعر والمتلقي.

أمَّا "أرسطو" فقد ركز في تعريفه للشعر على عنصر الخيال إضافة إلى الوزن والقافية فيرى أن«الشعر كلام مخيّل، مؤلّف من أقوال موزونة متساوية(...) مقفاة ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول

---

[1] ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي،دمشق،سوريا ،ج1،ط1، 1994، ص134.

[2] المرجع نفسه،ص77.

[3] حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ، دار العرب الإسلاميين، بيروت ، لبنان ، ط2، 1981،ص263 .

[4] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 165.

[5] ابن خلدون، المقدمة،دار الفكر، لبنان،ج1،ط1، د.ت،ص573.

[6] جورجي زيدان،تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط1982،3، ص53.

[7] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي ، ص166.

منها مؤلفا من أقوال إيقاعية»[1]،فكان تعريف أرسطو جامعا لعنصر الخيال كممارسة عقلية ذهنية ،وعنصر الوزن في ترتيب و تأليف القول الشعري.

أمّا لغته فتتشكّل ممّا يثيره الواقع ممزوجا بقوة الخيال، باحثة عمّا يعبّر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة ،وكل ما يثير الرغبة في التعبير الشعري،ومجمل القول إنّ « الشعر هو الكلام الموزون المقفى، المعبّر عن الأخيلة البديعة، والصور المؤثرة، البليغة (...) والشعر أقدم الآثار الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور، وصلته بالطبع، وعدم احتياجه إلى رقي في العقل، أو تعمق في العلم، أو تقدّم في المدنية» [2] فهو ينبع عن فيض سليقة و رهافة حسّ ،والحق أن تعريف الشعر تعريفا شاملا ليس بالشيء اليسير؛ لأنّ « كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت في نفوس الناس معاني مختلفة»[3] باختلاف انتماءاتهم المعرفية واهتماماتهم العلمية والفكرية.

2-1/2/2 أقسام الشّعر:

يرى"عبد العزيز عتيق" أنَّ«أهم فنون الشعر في الآداب العالمية هي الشعر القصصي والشعر التمثيلي والشعر الغنائي والشعر التعليمي» [4]،وهذا التقسيم يكاد يكون واحداً عند مختلف الباحثين والنقاد فقد أورد "شكري عزيز ماضي" هذا التقسيم ذاته فقسَّم الشعر إلى: [5]

***-الشّعر الغنائي**: وقد سمي بالوجداني أوالذاتي، لأنّ الشاعر فيه يعبر عن طبعه وعن شعوره، وانفعالاته، كما قد يغنى هذا النوع مع استعمال الآلات الموسيقية.

***-الشّعر الملحمي**: ويسمى بالشعر القصصي، وهو الشعر الذي يروي قصة بطولية قومية كالإلياذة وتصل الملحمة فيه إلى آلاف الأبيات.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، ترجمةعن اليونانية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص161.

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر، ط2، 2002 ، ص28.

[3] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص298.

[4] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص172.

[5] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دارالفارس للنشروالتوزيع، عمان ، الأردن، ط1،2005، ص86.

***-الشعر الدرامي**: وهو الشعر الذي يعمد فيه الشاعر إلى تصوير واقعة، فيتمثل الأشخاص الذي جرت على أيديهم، ويُنطق كلاً منهم بما يريده، وهذا النوع من الشعر يمثل على خشبة المسرح.

***-الشعر التعليمي**: هو شعر يهدف إلى تعليم الحقائق المعرفية والعلمية

ويُقِر عبد العزيز عتيق بأنّ الشعر العربي لم يعرف من هذه الأصناف غير فن واحد هو "الشعر الذاتي أو الوجداني أو الغنائي"،وهو الشعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن إحساسه الشخصي، ويتغنى فيه بعواطفه [1]، كما يشير أحمد حسن الزيات إلى أنّ الشعر الغنائي أسبق الأنواع الشعرية إلى الظهور، لأنّ الإنسان إنما يشعر بنفسه قبل أن يشعر بغيره، ويتغنى بعواطفه قبل أن يتغنى بعواطف سواه[2]،وينبغي العلم أنه بالرغم من تمايز الشعر عن غيره من أجناس الأدب إلاّ أنّ هذا لم يكن حائلا للتواصل بينه وبينها،إذ ظل الشعر يوشج علاقته بالأدب، وبخاصة فنّ الرواية.

3-1/2/2 لغة الشعر:

بات من الواضح أنّ لغة الشّعر امتازت عبر العصور والأمكنة بالتغير والتجدد والإختلاف فللظروف التاريخية و الاجتماعية و النفسية والحضارية المحيطة بالشاعر دور بارز ومهمّ في تشغيل نمط معين من التأليف اللّغوي ،فلطالما كانت « لغة النص الشعري وثيقة الصلة بأسباب بيئة مبدعها، ثم إنها قد تملّكت في ظل براعة منتجها قدرة فائقة على التكيف للجو البيئي الذي لا يلغي سماتها الأساسية ،لذا ينبغي أن لا نشك في أن استجابة لغة الشعر لأنماط الحياة الجديدة تعد ممارسة إبداعية لثقافة الشاعر،وعندها قد تنتفي الحاجة عن بعض المفردات،وتولد أخرى تستوعب دواعي حاجة المجتمع المتجددة،و يبدو أنّ الواقع الثقافي للشعراء خير من يمثل هذه الصورة الحية للغة الشعر»[3]،فقد يمتثل الشاعر لبعض الدعوات التجديدية التي طالما نادى بها علماء وباحثون في اللسانيات والنقد والأدب،أو قد يغير من فترة إلى أخرى قاموسه اللغوي بحسب التجارب الحياتية التي تفرض عليه في كل مرة أو موقف توظيف ألفاظ تعبيرية جديدة في سياقات جديدة ،تتحكم

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص172.

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي ، ص31.

[3] سعد الجبوري ،ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي،مؤسسة الرسالة ،سوريا ،ط1 ،2002 ،ص 124.

فيها قدرة الشاعر على مجاورة الكلمات بعضها لبعض،و شحنها بتراكمات دلالية تستدعيها الحالة الشعورية و الموقف الشعري .

إنّ لكلّ عصر شعره و لغته التي تميزه عما سبقه وما يليه من عصور، فمنذ القديم و لغة الشعر تبوح بملامح الزمن الذي انتجت فيه، ومردّ ذلك أنّ للشعر قدرة فائقة على شحن الكلمات العادية بمخزون معرفي يختزل الفكر والتراث،الأزمنة والأمكنة ،ولذلك كان من الضرورى أن تكون تجربة الشاعر صادقة، لتحمل عبر الصوت والكلمة والتركيب المعنى الذي يبثه فيها، وهو الأمر الذي يميز لغة عن غيرها، ففي رحلة تطور الشعر خضعت القصيدة « لانعطافات عديدة و جوهرية في بنيتها العامة،وهي تحاول خلق حساسية شعرية جديدة ، و تعددت أشكالها و أنماط كتابتها على وفق أنظمة اللغة »[1] ،فمن المؤكد أنّ الشعر رسالة يتم بثها من قِبل الشاعر من خلال تخيّر اللغة المناسبة والمؤثرة ،و تطويعها لتكون مناسبة للحالة الشعورية،وما يفرضه الموقف الشعري ،لتوصيل موضوع الرسالة التي تمتزج فيها جمالية الشكل بجمالية المضمون.

وبالتالي فالشاعر مطالب بأن تحمل لغته مؤشرات جمالية تستدعي الدخول في فضاء من المتعة الفنية عند سماع أوقراءة الأثر الشعري ،ما يُدخل المتلقي في جوّ من التشكيل الذهني لمجريات الحدث الشعري من خلال ارتسام المركبات اللغوية صورا ماثلة في مخيلته،و مما لا شك فيه أنّ هذه الممارسة الذهنية مرتبطة بمدى قدرة الشاعر على تشكيل لغته وفق ترتيب معين للكلمات التي تتجاور وتتداخل مع المشاعر،والأحاسيس فتمتلئ بها .

هذا وتتجسد الفاعلية اللغوية للشعر في مقدار التجاوب الدلالي الحاصل بين اللغة والمضمون،ومقدار التحصيل الجمالي الذي تثيره الصور الفنية المنبثقة أساسا من التنسيق اللّغوي الذي تستدعيه التجربة التي يترجمها الشاعر من خلال قدرته المختلفة في شحن الكلمات النثرية التي تبدو مفرغة من المعنى،و إلباسها ثوب الشعرية ،فهو يلغي اللغة النثرية ويخلق بها لغة جديدة مفعمة بالمعنى ،وهنا يكون« إبداع الشاعر في خلق فعالية خصبة جديدة تكمن في مدى إتقانه لعمليتي الهدم و البناء ،إذ كيف يقوم بتقويض بناء اللغة العادية و النثرية ليؤسس من خلالها عن طريق استثمار الوسائط في خلق و بناء

[1] محمد صابر عبيد،جماليات القصيدة العربية الحديثة ،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا ،200' ،د.ط ،ص 93.

لغة جديدة »[1]،وإذا كان الشعر تجربة فاللغة هي تجل لتلك التجربة ، والشاعر في كتابته للقصيدة يقوم بتحميل اللغة شحنات نفسية و اجتماعية و ثقافية وعقائدية من خلال تخيره للبنى الصوتية و الصرفية و التركيبية و الدلالية و الجمالية والإيقاعية، لتكون اللغة بذلك وسيلة و غاية شعرية في ذات الوقت.

2/2-2مفاهيم حول فن الموسيقى

إذا كان الأدب زاد الفكر، فالموسيقى زاد الروح ترفع السامع إلى الأعالي وتجعله يطوف في أركان الجمال ليستمتع بما فيها من تسامي على الذات الجسدية والحسيّة، وقد عبّر الإنسان عن نفسه منذ أن وعى كيانه محاطا بكيانات أخرى وأخذ يدرك ما بينه وبين الطبيعة من علاقة وترابط، ومنذ أن أحسّ أنّ بينه، وبين الكون تجاوباً يريد أن يفهمه على نحو ما ويعبّر عنه حيث نشأت الفنون كلها بأشكالها، وأساليبها المتباينة في الصوت والصورة، والكلمة والحركة، والتي يمكن لها أحيانا أن تتقاطع فيما بينها لوجود نقاط تشابه وتعالق، فهل ينطبق هذا التداخل الفني على الموسيقى والأدب؟

2/2/2-1 تعريف فـنّ الموسيقى:

لم تنشأ الموسيقى كفنّ قائم بذاته، بل نشأت كفن تابع ومصاحب للغناء والرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية، وقد سعى الإنسان طيلة مراحل عديدة إلى إبراز وتخصيص هذا النوع من الفنون، بعد أن فطن إلى عمق تأثيره النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فأوجد طريقة علمية لتدوين الموسيقى كعلم، وفنّ مستقل بذاته، ولا شك أنّ تعريف الموسيقى سيكشف بعضا من الملامح الخاصة بهذا الفن والموسيقى كما عرّفها سليم الحلو هي«لفظ يوناني أخذ عن الإغريق الذين كانوا يقدِّسون الفنون الجميلة، وينسبونها إلى معبودات، ويسمون كل ماله اتصال بالفن موسيقى»[2] ومن وجهة نظر مشابهة« يعني هذا اللفظ الآلهات التسع أو بعبارة أصح المعبودات المقدسة لدى اليونانيين القدماءاللواتي كن يتولين صيانة مختلف العلوم و الفنون»[3]،فقد كان اليونانيون القدماء يطلقون على كل آلهة كلمة «موس Moss بعد أن اشتقوها من كلمة

---

[1] عبد القادر عبو ،أسئلة النص الشعري المعاصر و احتمالات القراءة ،مجلة البيان ،ع 370 ، الشركة الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن ،2001 ،ص 90.

[2] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص13.

[3] أحمد الدريسي الغازي ،الموسيقى ،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،ط1987،1،ص 5.

"**موستيه Mossthé**" فأخذوها، وزادوا عليها ألفا، فصارت "موسا" ومعناها "الملهمة" (...) وأضافوا إليها "يقى" للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق بها فصارت "موسيقى" وهي لفظ يوناني صحيح» [1]، شاع فيما بعد في مختلف اللغات العالمية بصياغات متقاربة.

وقد انفرد فن الغناء بداية باستعمال كلمة موسيقى وكانت أقدَمَ الفنون اليونانية، فقد فسحت الحضارة اليونانية المجال للموسيقى«بطريقة أوسع من غيرها إذ جعلتها العنصر الأساسي لمهرجاناتها الدينية، والرسمية والشعبية (...) ويكفي أنه وقع تمثيلها بمختلف الآلات الموسيقية في القطع النقدية لمختلف العصور اليونانية وقد كانت هذه القطع النقدية خير معين للتعرف على أنواع موسيقى تلك العصور» [2]،والتعرف على هذا الفنّ في الحضارة اليونانية يشير إلى ارتفاع مستوى الذوق الفني لدى اليونانيين ،الذين احترفوا البحث عن طقوس التطهير للنفس ،فكانت الموسيقى إحدى هذه الطرق ،لما لها من تأثير مباشر على نفسية السامعين الذين يتفاعلون مع الصوت الموسيقى ،و الصوت الغنائي الذي يرافقه ،و حتى الحركات الأدائية -الرقص-المرافقة له.

وقد أصبحت الموسيقى مع مرور الوقت فناً خالصاً قائما بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يتفرّد بها عن سائر الفنون، وقد وصف ملامحها العديد من العلماء، والمفكرين، إذ تورد أميرة مطر بعضا من أرائهم ومنهم «فيثاغورث الذي يرى أن الكون في مجمله عدد ونغم، وأن النظام الذي يشاهد في الكون وفي دورات السماء، يشبه النظم الذي يشاهد في الموسيقى، فضلا عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها، وهاهو أفلاطون في محاورة "الجمهورية" يبين أهمية التعلم الموسيقى ودوره في تربية النشء حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة، واستبعاد أخرى مما يكون لها تأثير أخلاقي ونفسي ضار» [3]،لتتعدد ملامح الموسيقى و تتعدد أوجه النظر إليها.

إنّ كلمة موسيقى لها مدلولان كما أشار إلى ذلك "سليم الحلو" فهي «علم وفن، فعلم الموسيقى من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية، وهي ترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة بحيث تتركب منها ألحان مبنية على موازين موسيقية مختلفة، وفن

---

[1] أحمد الدريسي الغازي ،الموسيقى ، ص13.

[2] صالح المهدي،أصول الموسيقى، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1973، ص13.

[3] أميرة مطر، فلسفة الجمال ، ص50،51.

الموسيقى ينحصر في العزف على الآلات الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها، ولو اختلفت في أنغامها» [1] هذا وقد تعددت الظاهرة الموسيقية، وتنوعت بتنوع الشعوب فكانت على شكلين هما: الموسيقى الخالصة والموسيقى الوصفية ،فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والموال والموسيقى الدرامية، كما في الأوبرا، وموسيقى الفيلم ،وهي جميعًا الأشكال التي يمكن أن تتدرج تحت ما يسمى بالموسيقى الوصفية،وفي مقابل ذلك هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو المطلقة التى تتدرج تحتها أشكال أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل السوناتا والسمفونية[2] إذ تكون خالصة ،لا مجال فيها إلاّ لأصوات الآلات الموسيقية التي يديرها و يسيرها و يعزف عليها الموسيقيون لخلق الصوت الموسيقي.

2-2/2/2 عناصر الموسيقى:

تعرف الموسيقى بأنها هي فن الألحان والأنغام بأشكالها التعبيرية و تموضعاتها التشكيلية ،وتتكون أنواع الموسيقى على اختلاف تيماتها و جغرافياتها من عناصر أساسية هي:الصوت و الإيقاع و اللحن .

أ /**الصوت الموسيقي:** سواء كانت الموسيقى وصفية أم خالصة فإنها في أبسط أشكالها تعتمد على عنصر يمتد أثره في الزمن هذا العنصر هو الصوت كتشكيل و تعبير جمالي إذ تعرف الموسيقى على أنَّها « مجموعة أصوات ،وكل صوت عبارة عن تردد معين لعدد محدد من الذبذبات في الثانية الواحدة »[3]،وهو ما يوحد لغة الفنّ الموسيقى ومعانيه، فالموسيقى لغة عالمية، بفضل الأصوات التي تتألف منها، والتي تُترجم إلى «أحرف كتابية تسمى النوتة، تدّون بها الموسيقى للحفاظ على ألحانها» [4] وبهذا تشمل على عنصرين متلازمين هما الصوت والزمن.

---

[1] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، ص13.

[2] بركات محمد مراد ،الموسيقى العربية ،رؤية فلسفية ،مجلة المسلم المعاصر، ع95 ،دار النفائس للنشر ،الأردن ،مارس 2000، ص 42.

[3] يوسف السيسي،دعوة إلى الموسيقى،منشورات عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت ،أكتوبر 1981 ،ص47.

[4] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية ، ص15.

يتشكل الصوت الموسيقى من اتحاد مجموعة من النوتات التي تتألف بدورها من «المدرج الموسيقى، العلامات الموسيقية، المفاتيح الموسيقية، علامات الصمت، وما يتبعها من علامات اصطلاحية، والمسافات أي الأبعاد الصوتية التي توحّد بين كل صوت، وما يليه» [1]،أما طبيعة حركة هذه الأصوات كما يذهب إلى ذلك "هيجل" فهي التكرار،إذ يشير إلى أنّ الأصوات «ليس لها وجود موضوعي دائم، وإلى أنها لا تكاد تتراجع حتى تختفي، ولذا فإن العمل الفني الموسيقي يحتاج بحكم هذا الوجود اللحظي بالذات إلى إعادة إنتاج مكررة» [2] ،لعلامات موسيقية قد تختلف و قد تتشابه لتخلق إيقاعا نغميا مميزا ،فالصوت الموسيقي إن كان خالصا أو مترافقا مع الأداء الغنائي يتتابع في الزمن سيرا نحو مواقع وصول معينة، لهذا فالمتلقى يتوقع دوما تغيرات قد تحدثها النوتات الموسيقية لإحداث حركية لحنية معينة تساهم في تشكيل اللغة الموسيقية للتعبيرعن مختلجات نفسية ،يسقطها مؤلف اللحن الموسيقي لتوحي بمدلولات معينة ،كالتمثلات الذاتية والغوص في عوالم داخلية سحيقة في النفس اللاإنسانية الحاملة للأفكار و المشاعر والانفعالات.

ب/ الإيقاع و اللّحن :هما أكثر عناصر الموسيقى أهمية، فالصوت الموسيقى يتكون من الإيقاع وهو تنظيم معين لحركة الصوت الموسيقى من حيث بداية التوزيع للنغمات إلى نهاية ذلك،ويخضع الصوت الموسيقي إلى« نموذج شكل الإيقاع لقيم النغمات؛والمقصود به الشكل الإيقاعي الناتج عن الشكل اللحني ،حيث يمتد إلى دورات إيقاعية متعددة بشكل صياغة ثابتة للقيم الزمنية داخل الدورات الإيقاعية ،و يتكرر بطريقة التتابع بشكله الكلي و حسب البناء الداخلي للعمل»[3]،ومقدار هذا التكرار أو ثباته يعرف بـ « مقدار الإيقاع (السرعة) و هي المكون الحركي لعنصر الإيقاع، إذ من خلالها يحدد مقدار حركة النبرات ومن ثمّ سرعة جريان اللحن ،و بذلك تحدد طبيعة الأداء وحركته ،وكذلك للسرعة التأثير

---

[1] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية ، ص15.

[2] هيجل، فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ابنان،د.ط، 1965، ص34.

[3] ميسم هرمز،عنصر الإيقاع و اللحن في الموسيقى و الغناء تحليلا و نقدا،مجلة الأكاديمي ،ع55 ،إصدارات جامعة بغداد ،العراق ،2010 ص67.

المباشر في العملية التعبيرية للعمل من حيث البطء والتمهل أومن حيث الإسراع والتعجل »[1] وهذه الإيقاعات المختلفة هي التي تحدد مجرى اللحن.

ويعدّ اللحن من أهمّ عناصر تكوين الموسيقى بصورة عامة، ويوصف بأنّه أحادي المسار متكون من نغمات تسير بشكل خطوات أوقفزات ،وترتب وفق نظام نغمي أو سلمي معيّن ،أو بوصفه نسيجا متكونا من عدة ألحان متآلفة فيما بينها ،و بالتالي فاللحن يرتبط مع الإيقاع ارتباطا متماهيا و متشابكا لتحويل النوتات الموسيقية أو الكلمات الشعرية الموقعة على الآلات الموسيقية إلى منتج موسيقي غنائي.

3-2/2/2 أبرز ملامح فنّ الموسيقى:

من الصعب رصد كل المظاهر والخصائص المميزة لفنّ الموسيقى،وذلك نظرا للتنوع الجغرافي والامتداد التاريخي المختلف للموسيقات العالمية من حضارة إلى أخرى ومن شعب لآخر، غير أنه توجد بعض الميزات التي تكون مشتركة بين شتى أنواع الموسيقى في العالم كما هو موضح:

أ/الموسيقى فنّ سمعي : تعدّ الموسيقى من الفنون السمعية التي قد يشترك في صناعتها المؤلف الموسيقي والعازف والمغني(المؤدي) ،والذين يشكلون معا القطعة الموسيقية أوالأغنية«التي تؤثر مباشرة في المتلقى عن طريق السماع لتجعله من ثمّ تحت تأثير جمالياتها عن طريق رسم صور لأحداث و انفعالات و تخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ما قدمت الموسيقى له من تعابير مجردة عن طريق الألحان و الإيقاعات و الأداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقى »[2] الذي يخضع إلى خصوصية سمعية من قبل المتلقي العادي من الجمهور،والذي يحكم على العمل الموسيقي بالإعجاب و الاستمتاع به من عدمه،ومن قبل الناقد الفني الذي يقوم بدراسة آليات التوزيع الموسيقي،و مدى التجاوب بينها و بين الأداء الغنائي، وغيرها من المحطات التحليلية النقدية المعتمدة على عنصر السماع .

و قد أشارت ميسم هرمز إلى ثلاثة مستويات للاستماع و هي موضحة كما يلي[3]:

---

[1] ميسم هرمز،عنصر الإيقاع و اللحن في الموسيقىوالغناء تحليلاً ونقدًا ،ص67.

[2] المرجع نفسه،ص45.

[3] المرجع نفسه،ص64.

***-المستوى الحسي:**و هو من أبسط طرق الاستماع ،ويكون لمجرد الاستمتاع بالأصوات الموسيقية و الاستسلام لعالم الخيال من دون تفكير أو تقدير للموسيقى.

***-المستوى التعبيري:**وهو المستوى الثاني للاستماع،حيث يعمل على توضيح معنى الموسيقى و الغناء عن طريق ما أراد المؤلف التعبير عنه،و هو من المستويات الصعبة في الفهم ،وذلك لصعوبة فهم معنى خاص ،و التعبير عن اتساق المعنى العام الذي يظهر عن طريق الانفعالات الأدائية من تعبير يطغى على الألحان يعبر عن الكلية فيطغى الحزن على مقطع ،و الفرح أو التوتر أو غيره على مقطع آخر.

***-المستوى الدقيق(الصرف):** وهو المستوى الأكثر صعوبة ،ويتميز به متذوقو الموسيقى ذوو الكفاءة العالية و الخبرة العلمية والفنية لممارسة النقد ،و إثراء الجانب العلمي و ليس للاستمتاع بالأثر الموسيقي/الغنائي،و هنا طرحت عدة قضايا لطالما صاحبت الوجود الموسيقي حول جوهر الموسيقى إن كانت فكرا أو جمالا أو مجرد ترفيه و تسلية.

ب/الموسيقى ترفيه و متعة:

تعددت أشكال التعبير الإنساني الباحثة عن الترفيه ،بين الكلام العادي و الشعر والغناء و الرسم ،و« لمّا كانت طبيعة الإنسان تميل إلى اللهو فإنّ الموسيقى تعتبر أحسن أنواع التسلية و أسماها ،ففي اللهو و اللعب يشعر الفرد بالتحرر المطلق والرغبة في إظهار قوة الابتكار»[1]،وبذلك كانت الموسيقى من أحسن اللغات المطروحة عالميا قدرة على صنع الراحة النفسية و إعادة الهدوء للنفس البشرية ،بل وتبتعد بالأشخاص إلى عوالم من الترفيه والتسلية تحقيقا للمتعة الداخلية ،« فالموسيقى توجدهم في حالة يعبرون خلالها عن استمتاعهم بالحياة و آمالهم في المستقبل ،و حنينهم إلى الماضي،و كأنهم يعيشون في جو من الجمال (...) وهذه أسهل و أوضح أوجه الجاذبية التي تختص بها الموسيقى و التي تدفع الناس بالغريزة إلى طلبها لاستعادة حيويتهم وهدوئهم و نشاطهم »[2]،غير أنّ هذا التنفيس، والترفيه لم يقف في وجه الموسيقى للعب دور آخر أكثر جدّية و حزما.

---

[1] صالح عبيد ،الثقافة الموسيقية ،مطبعة الألف كتاب الدار العالمية ،مصر ،دط ،1956 ،ص16 .

[2] المرجع نفسه،ص16.

جـ/ الموسيقى أفكار و معان:

بالرغم من لغتها التي تعتمد الرمز إلاّ أنّ اللحن وذكاء التأليف و براعة العزف والكلمات المرافقة لها ؛أشياء جعلت الموسيقى تدخل عالم التعبير وتصنع الفكر بجدارة«وعلى ذلك فإنّ المعنى في الفن الموسيقي تحمله الألحان ،أو ما يسمى بالمواضيع أو الأفكار الموسيقية التي يبنى عليها العمل الموسيقي ،وهذه الأفكار أوالألحان هي التي تتكامل في نسيج لحني،وبناء انفعالي ليكون الموضوع العام الذي يحمل أفكار المؤلف وأحاسيسه ومضمونه العام»[1] فأهمّ تجليات التلقي والتذوق الموسيقي تكمن في تمثّل المعاني والأفكارتمثلا ذهنيا،عن طريق الذاكرة الموسيقية للمتلقي الذي ليس بوسعه الاستماع إلى الموسيقى بشكل جامدبل أصبح يستشف الحياة الكامنة وراء الأفكار الموسيقية في نموها و بنائها و تشكيلها للتوتر وعقدة الانفعال و قمة التعبير ،وصولا إلى الحلّ و الراحة و الهبوط من القمة[2] فمن الطبيعي أن يكون سبب التأثر بالموسيقى والتجاوب السريع معها هو « قدرتها على التعبير عن نفسية الفرد مهما بلغ ذلك من عمق فالفن تشخيص أو تعبير لبعض الأفعال المثيرة و الخواطر»[3]، ومن الطبيعي أن تخضع الاستجابة للنمط الموسيقي، وفهم المعنى إلى اختلافات؛بحسب نوعية العزف، إذ بوساطتها« يتحقق المعنى الموسيقي ،و يتضح للمستمع من خلال الأحاسيس..التي تكمن بين ثنايا الأنماط الموسيقية المختلفة ،وتختلف باختلاف نوعياتها،وباختلاف العلاقات بين الأصوات والتركيبات السمعية،ويتباين ثراؤها وفقا لتباين التنظيم الداخلي للأفكار الموسيقية أي وفقا للقوالب الموسيقية المختلفة»[4]،وبالتالي فالموسيقى بكل عناصرها تعبير فني عن أفكار،ورسائل موجهة بشكل تداولي من مؤلف العمل الموسيقي إلى متلقيه من عموم الجمهور أو من الناقدين الموسيقيين.

د/ الموسيقى مرتبطة بالغناء:

الغناء هو إنتاج النغمات الموسيقية المرتبطة بالكلمات من طرف المـــغني، ليكون واحـدا من بين المســـتويات الأدائيـــة للموسيقى ممثلا بعنـصر اللحن والكلمة

---

[1] يوسف السيسي،دعوة إلى الموسيقى،ص18.

[2] المرجع نفسه،ص18.

[3] صالح عبيد ،الثقافة الموسيقية،ص17.

[4] يوسف السيسي،دعوة إلى الموسيقى،ص19 ،20.

الغنائية /الشعرية «إذ يجمع الغناء بين الموسيقى و الشعر والحنجرة الندية لأنها مجتمعة تؤلف المُغَنَّي»[1] الذي يتفاعل معه المستمع من خلال الصوت و اللحن و الكلمة لتقديم معنى ما،إذ توجد علاقة متكاملة و تأسيسية بين الغناء و الموسيقى ؛فالغناء يستمد اللحن من الموسيقى ليجمّل به الكلمات التي تؤخذ عادة من القصائد الشعرية الغنائة فصيحة كانت أم شعبية بلغة عامية،لتكون العودة إلى الآلات الموسيقية لتوقيع الأغنية على إيقاعاتها الآلية ،وبالتالي فالعلاقة بين الغناء و الموسيقى جد متشابكة و يمكن وصفها بالعلاقة العضوية التي تضع الموسيقى و الشعر الغنائي في دائرة واحدة.

من الواضح أنّ«الموسيقى صناعة في تأليف النغم والأصوات،ومناسباتها وإيقاعاتها، وما يدخل منها في الجنس الموزون و المؤتلف بالكمية و الكيفية ،والأصل فيها غريزة في الانسان خلقتها له الضرورة و الرغبة الباطنة فيه ،بإخراج الأصوات على أنحاء مختلفة عند الانفعالات الحادثة ،في النفس فتلتذ بها عند طلب الراحة ،أو تسكن بها الانفعالات أو تنمّى ،أو تكون معينة على تخييل المعاني في الأقاويل التي تقترن بها »[2] وهذا ما يحيل إلى أنّ الحاجة إلى الكلمة المرافقة للموسيقى كانت ضرورةً مهمة من ناحية التوصيل الدلالي منذ القِدم ، وهو ما يفرض أنّ« الغناء فرع من الشعر ،فهو طريقة لأداء الشعر بالتنغيم و التلحين ،إنّ الغناء من الفنون التي تستريح إليها النفوس،وتطرب لها القلوب ،و تنعم لها الآذان»[3] ولعلّ هذا ما أعطى الغناء مكانة هامة،في تاريخ الفنّ العربي؛فمن يقرأ الشعر العربي يجد صورتين متقابلتين ؛صورة الأطلال القديمة ،والقصائد الطويلة و كان يقابل هذه الصورة صورة أخرى لم تكن مطولات ،إنما كانت في أكثرها مقطوعات ،و لم تكن تدور حول المديح و الهجاء ،وإنّما كانت تدور حول الغزل و وقائعه ،و لم تكن تقال لتنشد ،وإنّما كانت تقال لتغنى وتُصحب بالعزف و الضرب على الأدوات الموسيقية [4] التي رافقت الوجود البشري على الأرض منذ عصور.

---

[1] سامي عابدين،الغناء في قصر الخليفة المأمون و أثره على العصر العباسي،دار الحرف العربي للطباعة و النشر و التوزيع،،بيروت ،ط1 ،2004 ،ص45.

[2] أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج1 ،دار الكتب و الوثائق القومية للنشر ،القاهرة ،ط1 ،2009 ،ص 15.

[3] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان ،دار الهدى للنشر ،الجزائر ،2009 ،ص71.

[4] شوقي ضيف ،الشعر و الغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية، دار المعارف ،القاهرة ،ط4 ،د.ت ،ص 05.

لقد كان الشاعر الجاهلي يترك الغناء « للجواري و القيان لأنّ الغناء أجدر بهن وأليق برخامة أصواتهن (...) وقد جاءتنا الروايات القديمة بما يدل على أن الشاعر إذا لم ينشد شعره، و أراد به أن يُتغنى دفع به إلى جارية من الجواري ذوات الأصوات الجميلة ممن يحسنّ التلحين و العزف على الآلات الموسيقية ،تتغنى بالشعر في مجلس من مجالس اللهو و الطرب »[1] ، والجدير بالذكر أنّ الاهتمام بتخيّر القصائد كان من أهمّ الأمور المتعلقة بالغناء ،إذ« يقدم الشعر المادة الخام(الوزن) ليحولها الغناء من التجريد إلى المحسوس(الأصوات)»[2] التي تختلف في طريقة الآداء الغنائي من شخص إلى آخر و من زمن إلى آخر ،ومن بيئة إلى أخرى،و حين« لم يكن كل الشعر مما يصلح للغناء ،تخيّر المغنون بعضا منه رأوه أليق بالغناء و أقبل للتنغيم و التلحين ؛إما لرقة في ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع الغناء و مجالس الطرب »[3]، وبذلك كان الغناء من أهمّ لأنواع التعبير التي توسّلها الإنسان طلبا للمتعة و التحليق وجدانيا بعيدا عن العالم الواقعي بمآسيه و مفارقاته ،ولذلك يمكن عدّ الغناء فسحة للتنفيس عن المشاعر الذاتية المتضاربة من مثل الحزن و الشجن و الفرح ..،وغيرها .

2/2-3 صلة فن الشعر بالأدب/الرواية:

يعدّ الأدب بمختلف أجناسه و منها الشعر والرواية بناءًا جماليًا يعتمد على الكلمة « يبدعه الإنسان في القطاع العقلاني، ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها، وتراكيبها، ومضامينها المعنوية»[4]،ويشترك الشعر مع الرواية في استخدامهما للغة، استخداما مختلفا، أحدهما يتميّز بالوزن والقافية، والآخر يتميز بخلّوه منهما، غير أن الحظ الأوفر من التمثلات التخييلية و الإمدادات الدلالية المتسمة بقوة التكثيف و الترميز كانت من نصيب الشعر،و لهذا فإن الرواية راحت تقترب شيئا فشيئا منه وتعزز من أواصر القرابة به حتى اكتسبت الكثير من خصائصه اللغوية

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط4 ،1965 ،ص 180 .

[2] رشيد يحياوي ،شعرية النوع الأدبي ،ص 138.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص 181.

[4] ميشال عاصي، الأدب والفن بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة، والنشر، والتوزيع، بيروت، ط2، 1970، ص74.

والتركيبية والفنية،لتصبح و خاصة المعاصرة منها أقرب الفنون إلى الشعر ،و تماديا في التداخل بينهما خاضت تجربة استضافته في ثناياها،بعد أن أصبحت توصف بالشعرية.

إنّ ما يميز الرواية ،هو أنها من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذا تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن ملامحه الخاصة ، كما توصف عادة كونها « نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة و رؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية و فنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى و التشكيل الفني الأمثل بما تنطوي عليه الصورة الروائية و التشكيل الفني من تقانات سردية خاصة »[1] فتغدو بذلك فسيفساء فنية تتناوب فيها جزيئات الأنواع الأدبية والفنون ،فتزداد إشراقا أدبيا وتوهجا فنيا، كما هو الحال في كثير من الروايات العربية المعاصرة التي عمد كتابها إلى تجميل مدوناتهم بوصلات شعرية، ومنها رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي التي استضافت بين طياتها فن الشعر.

يقود الحديث عن صلة الشعر بفن الرواية ، إلى البحث عن نقاط التلاقي و التداخل بين النوعين،وهذا يعني من وجهة نظر خاصة الحديث عن شعرية السرد، وسردية الشعر،فمما لا يخفى أنّ «الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي، دال يصوغ عالما خاصا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحاديث والأشخاص، والعلاقات، والأمكنة والأزمنة»[2]،ولكن من دون أن يسيء هذا إلى خصوصية هذا العالم، ووحدته.،كما أن الشعر استفاد كثيرا من المنتج السردي عبر اقتراض أدواته الحكائية تأسيسا لنوع جديد من القصائد الشعرية التي وُسمت حديثا بقصائد النثر،و فيما يلي بعض أشكال التداخل بين الشعر و الرواية:

1/2/3-1-القصيدة السردية :

أصبح الشعر الحديث والمعاصر يشهد تنوعا داخليا في الأصوات بعد أن « تجذّرت فيه بعض الصلات البدائية مع بعض الفنون _أي صلات النشأة الأولى_ (...)،بحيث

[1] محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان ، دار الحوار للنشر ،سوريا ،ط1 ،2008 ،ص 37 .

[2] محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولويجة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1986، ص07.

تحولت تلك الصلات إلى مظاهر تكوينية كالإيقاع و الصورة »[1]، وصار يقدم نماذج مكتملة لتشكيل رؤية موضوعية واحدة تتسم بمختلف الخصائص الفنية للأنواع القصصية من سرد وحوار وأمكنة وأزمنة وحبكة فنية، فبعد أن كان الشعر العربي شعر أغراض من مدح وهجاء ورثاء ،أصبح اليوم شعر موضوعات حياتية يحكي الواقع ويعايشه كما الرواية ولهذا« خضعت القصيدة العربية الحديثة لانعطافات عديدة وجوهرية في بنيتها العامة وهي تحاول خلق حساسية شعرية جديدة، و تعددت أشكالها و أنماط كتابتها على وفق أنظمة اللغة و الإيقاع و الصورة ،بعد أن امتدت يد الشعر إلى ميادين الفنون الأخرى لاستعارة تقنياته »[2]،وبالطبع كانت الرواية أفسح تلك الفنون لمعانقة فن الشعر، وخلق لغة فنية جديدة .

لقد«بات النص الشعري بخصائصه المعروفة قادراعلى هضم الكثيرمن خصائص النصوص السردية،وكثيرة هي القصائد التي يكون فيها المكون السردي كبيرا، أي أن النص الشعري في واقع الأمر، لا يبلغ رسالته من خلال بلاغته النصية وحدها (...) عبر الاحتفاء باللغة وتفجير فضاءاتها المجازية»[3] بل أصبح يحتاج إلى أحداث السرد وشخصياته وأماكنه وأزمنته لتوظيفها في قالب شعري سردي، يقوم على إبراز خاصية القص الشعري عبر ما يسمى بـالقصيدة السردية ؛و« القصيدة السردية هي القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر ، وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية HISTOIRE،أي على أحداث حقيقية أومتخيلة تتعاقب و تشكل موضوع الخطاب و مادته الأساسية»[4] لأنّ الشعر يبقى دائما في حاجة إلى تعزيزات سردية تقوّي من فعاليته ،فإذا استعانت القصيدة بالنثر بدت وكأنها قصة موزونة مقفاة، في الشعر العمودي، وأنها قصة موزونة في القصيدة الحرة،أو أنها قصة معبقة بالشعرية في قصيدة النثر.

---

[1] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص11 .

[2] محمد صابر عبيد،جماليات القصيدة العربية الحديثة ،منشورات ،ص 93.

[3] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ، ص155.

[4] فتحي النصري،السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية)،ص118.

إنّ التفاعل الدلالي و الشكلي الحاصل بين الشعر و النثر لم يكن بالأمر الطارئ على الآداب العالمية ،فقد كان« دخول السرد في تكوين الشعر ظاهرة ثابتة في المدونة الشعرية العربية قديمها وحديثها،وهي ثابتة أيضا في أشعار الأمم الأخرى»[1] والملاحظ أنّ استدعاء السرد في القصيدة العربية القديمة كان« مرتبطا بالأغراض الكبرى والمواضيع الأساسية المطروقة في الشعر العربي القديم ،فالسرد قد يُستدعى في سياق الفخر والإشادة بقيم الفروسية والشجاعة والبطولة ،مثلما هو الشأن في معلقة عنترة العبسي على سبيل المثال ،وقد يرتبط بغرض الغزل على غرار ما في معلقة امرئ القيس»[2] فمعظم الأغراض الشعرية القديمة تقدم الخطاب الشعري و قد احتوى على عدد من الأخبار والحكايات المبثوثة في بنيات القصائد القديمة ،أمّا القصائد الحديثة والمعاصرة فيمكن القول إنّها قد تعودت منذ بدايات ظهورها الاستناد إلى النثر ،واستعارة العديد من تقنياته حتى غدت القصائد و كأنها قصص أو أجزاء منها،وقد صنف كريم شغيدل أنماط حضور البنى السردية في الشعر كما يلي[3]:

* - **مجال الزمن**: يكون الزمن في النصوص التي تبنى على قصدية سردية فاعلا عبر عدة أبعاد فهناك نصوص تعمل على تغييب محددات الزمن، و الإفادة من تأويل فاعليتها المغيبة،و هناك نصوص تعلن عن المحددات الزمنية و تسجل فاعلية حضورها، و قد تمزج بعض النصوص بين البعدين لصالح الحضور في الأغلب ، أو بحسب الدلالة التي ينطوي عليها توظيف المحددات الزمنية .

* - **مجال المكان**:تعددت مستويات ظهور المكان مجالا لاحتواء حركة السرد التي أفرزها التداخل الفني الذي أنجزته حركة الشعر بالرغم من شيوع ظاهرة " **اللامكان**" مع ظهور فكرة النص المفتوح الذي يتخذ من السرد مرتكزا شكلانيا ،وقد عملت العديد من النصوص على جعل المكان مجالا رئيسيا لتشكيل بنيتها المنطوية على قصد سردي.

---

[1] فتحي النصري،السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية)،الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم ،تونس ،ط1 ،2006 ،ص 09 .

[2] المرجع نفسه،ص63.

[3] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص 90 ،143.

***- مجال الأحداث:**يعدّ الحدث أحد العناصر الحيوية التي تشكل مركز البنية السردية ومركزيته تأتي من جانب توليده للعناصر الأخرى ،وهنا ينبغي القول إن الشعر لا يميل إلى التفاصيل إنما إلى التكثيف و التركيز.

***- مجال الشخصيات:**إنّ وظيفة الشخصيات السردية تخضع لمسار النص الشعري وليس لمسار السرد الذي لا يمكن افتراضه بنية محايدة يمكن عزلها عن شعرية النص هذا، وإن لكل شخصية انتماءا نوعيا أو هوية تداولية سابقة على الهوية التي اكتسبتها من النص .

ولم يقف استرفاد السرد في الشعر عند هذه الدرجة فقط ،بل راح الشعر يتطاول على النثر لينغمس بشكل كلي في عباءته متنكرا لكل أواصر القرابة و الانتماء للشكل و الوزن و التفعيلات الشعرية حين ظهر ما يعرف بقصيدة النثر.

2/2-3-2 قصيدة النثر:

استعانت بعض القصائد الحديثة بمادة النثر، إلى درجة أن أصبحت تدعى بالقصائد النثرية؛ تلك التي« تستلهم أدواتها التعبيرية وأساليب الأداء من النثر، بمعزل عن الخطابية، والبهلوانية البلاغية التي رافقت الشعر العربي منذ العصر الجاهلي»[1]،وعلى قدر ما صاحب هذا النوع الشعري من جدل و غموض تنوعت التعاريف التي تناولته من جميع النواحي،فكان من بين تعريفاته أنه « نثر موسيقي خيالي رامز،يختلف النقاد في منحه لقب(الشّعر) أو منح نصه لقب(القصيدة)»[2]،وهناك من ركز في تعريفه على اللفظتين التركيبيتين للتسمية،بأنّ "قصيدة النثر"« مصطلح مركب من كلمتين (قصيدة/نثر) المرتبطتين بالإضافة،وقد ظهر المصطلح في بداية الستينيات ترجمة لمقابله الفرنسيPOEME EN PROSE) »[3] والمحصلة أنّ النثر فيه هو مادة الشعر في انتاج النصوص، و هو ماجعلها تنتقل إلى عوالم تصويرية أكثر عمقا و أبسط

---

[1]قدور رحماني، قراءة في الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، ط6، 2003، ص17.

[2] عماد على سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده(عرض وتوثيق وتطبيق)،دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان ،الأردن، ط1، 2009،ص ص76.

[3] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية (أو خطاب الأرض المحروقة)،أفريقيا الشرق، المغرب،ط1، 2006،ص112.

تشكيلا من ناحية اللغة التي تتجاوز حدود العروض و تفعيلاته، إذ« بمقدور اللّغة أن تستقطب عناصر الشعرية بعيدًا عن نظام العروض والقافية التقليدي، وبذلك يمكن تطويع لغة النثر لتصبح لغة شعر عن طريق إعادة اكتشاف طاقة النثر الشعرية التي ظلت بعيدة عن الاستعمال الشعري فضلا عن استعمال طاقة الانزياح في اللّغة إلى أقصى حدودها»[1]، وهذا نموذج لقصيدة النثر للشاعرفاروق شوشة بعنوان:" **يدوسنا عام جديد**"،فيقول فيها[2]:

وانتظرناك،فلمّا جئت.. ماذا في يديك؟
الدمُ المسفوحُ مازال،غُبار الموت،
أنّات الثكالى والسبايا
والصدى المذعورُ مازال،
هتاف الرعب،صوت الباعة الحمقى،
ومنذرون ذابوا في مواويل الصّبايا
وانتظرناك، وهاأنت هنا،
ماذا لديك؟

وبذلك فقصيدة النثر ذات صبغة جمالية وفنية تأويلية تستقطب في مضمونها كلّ الصور،والمشاهد والرؤى الفكرية التي يمكن للمتلقي التقاطها بعد تفحص دقيق للدلالات العميقة التي ألقى بها الشعر متشابكا مع النثر في رحاب الشعرية.

2/2-3-3 شعرية الرواية/تكثيف الصور الفنية:

أمّا مصطلح **شعرية الرواية** فيطرح قضية استفادة الرواية من المنتج الشعري وفق **التوظيف المكثف للصور الشعرية**، ،إذ بات من المعروف أن الرواية جنس هجين ،ممتلئ برائحة النصوص الأخرى ،لأن قوامه التنوع و التعدد في أسلوبه و رؤيته للعالم الذي ينقله، فقد أخذ من أشكال أدبية عديدة مختلفة و لذلك فهو لا يحقق ذاته بذاته ،بل بالأنواع الأدبية الأخرى التي يحتويها،ويستوعبها تبعا لأنماط سردية خاصة ،«وآليات

---

[1] أحمد عزي الصغير، قصيدة النثر الخصوصية والانفتاح، صحيفة الـ14 من أكتوبر، ع 1553، بتاريخ 06 أغسطس/2012م، مصر ،ص10.

[2] فاروق شوشة، الأعمال الشعرية،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 2008، ص458، 459..

متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا »[1]، وقد كان هذا بداية هامة لاستقبال نمط جديد من الكتابة النثرية.

إنّ الرواية« و إن كانت تستمد النسغ من الواقع الاجتماعي والثقافي وتحولات الراهن فإنها أقدر على تركيب عالم سردي خيالي يتجاوز الممكن ليستشرف حدود الغريب والمحال و الغامض،لكنه يمتلك من السمات والخصائص و القرائن ما يساعد على قراءته في ضوء علاقته بعالم الحياة الحقيقي، لذلك يظل النص الروائي عصيا على الاختزال ومتأبيا على القراءة الشمولية التي تتغيا استنفاذ معانيه ودلالاته»[2]،ولعلّ أهم الخصائص التي استلهمتها الرواية من فن الشعر كانت التوظيف المكثف للصور الفنية ،لتكون هذه الخطوة نوعا خاصا من التجريب الذي يعدّ سمة مميزة للفن الروائي،حيث اعتمده عدد من الكتاب في بناء نصوصهم الروائية كـ« دعوة إلى التعدد ،إلى الانفتاح على نصوص مشظاة مشبعة بالمحتمل و الفوضى و التغيير ،فكان استدعاء طرائق سردية و خطابية جديدة لتشييد بنى دلالية»[3] بدت مغايرة تماما لما كان متداولا من الطرائق البنائية والأحداث الضمنية للأعمال الروائية .

لقد تجسدت الصورة الفنية في النصوص الروائية ،إذ أصبحت الكلمات في الرواية تمارس سطوة التعدد الدلالي ،فتنتقل من خطية تواجدها المعجمي ،لترتسم مجموعة من الصور الذهنية عند المتلقي ،و بالتالي توليد أكبر كمّ من التشكيلات البصرية التي تتبع أساسا من كلمات نثرية استفادت من عملية الضخ الدلالي نتيجة تعديلات بسيطة في معادلات الإسناد اللغوي للمفردات داخل النص الروائي،عبر استيحاء اللغة الشعرية، ومجاورتها ومزاوجتها باللغة السردية فصار الوصول « إلى المعنى الذي أخذ يتوارى، في أفق غائم، يتطلب اقتحام الغريب والمجازات»[4] المستوحاة من تقنيات الشعر،وهكذا «اتسعت نقطة التماس بين الشعر والنثر، حين أخذت هذه الشعرية الجديدة تدفع بالناثر (...) إلى استخدام الأشكال الأسلوبية ذاتها التي يستخدمها الشاعر، واللجوء إلى القافية

---

[1] محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي،ص 37 .

[2] إدريس الخضراوي،الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، ص197.

[3] عثماني الميلود ،السرد الروائي في الرواية المغربية و آليات التحديث ،ص 14.

[4] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص150.

التي أدخلت إيقاعا للقراءة (...) وهو إيقاع تمليه الرغبة في محو الحدود بين الشعر والنثر»[1] لتزول معها تلك الخطوط الحمراء التي ظلت تفصل النوعين على مر العصور.

إنّ الرواية وعلى قدر اتساعها ظلت بحاجة إلى إمدادات الصورة الشعرية التي تعدّ قوام الشعر العربي، وذلك لما « تحمله من دلالات انفعالية ذاتية، وما تحاوله من تحرير العالم، وإخضاعه بقوة الطاقة الشعرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية»[2] ،لصنع صور ذهنية تعج بالاحتمالات الدلالية المرتبطة باللغة الشعرية ،التي تعد أساسا « لغة تصوير وتدليل وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة لإثارة التلقي البصري و إنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني»[3]، فيصبح المتلقي طرفا مهما من أطراف الرواية ،يشارك الكاتب في نسج خيوط التأويل السردية.

والنتيجة أن تلك الصور الفنية الجمالية التي تستعيرها الرواية من الشعر « تثرى اللغة، وتوسع طاقتها وتكسبها دلالات جديدة، تجعلها أقدر على التعبير ،وعلى الإشارة والإيحاء»[4]،وهذا ما تسعى النصوص الروائية المعاصرة للتعبير عنه عبر العديد من آليات الاسترفاد الشعري .

2/2-3-4 التوظيف المباشر للنصوص الشعرية في الرواية:

لم تكتف الروايات العربية الحديثة و المعاصرة بتوظيف الصور الشعرية فحسب بل راحت تشرك الشعر في بناء معمارها عن طريق **التوظيف المباشر للنصوص الشعرية** خدمة لها ،و لدفع عجلة الأحداث السردية ،فإضافة إلى المعنى الخاص بها ،تكتسب تلك النصوص معاني وتأويلات جديدة في تموقعها السردي الجديد، لتُفيد وتستفيد من النصوص الروائية ،بعد أن صارت جزءا هاما من أجزائها الداخلية ،و أداة جديدة من أدوات كتابتها ،لتشكيل نص جديد ، وفق معمارية تتناوب فيها لبنات النثر مع بعض

---

[1] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، ص150.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002، ص139.

[3] محمد صابر عبيد،المغامرة الجمالية للنص الشعري ،جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2008 ،ص 235.

[4] محمد إبراهيم حور وآخرون،في الأدب والنقد، واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1986، ص288.

لبنات الشعر من الخارج،مع كثير من التلاحم و التكثيف الدلالي الناتج عن اتحاد النوعين معا من الداخل النصي كإستراتيجية شاملة؛تأسيسا لتجارب إبداعية متفردة و مميزة.

يعدّ توظيف الشعر في المدونات الروائية تجاوزا للتوجه التقليدي الخطي في البناء السردي، وهوتوظيف يمكن عده من الناحية النقدية أحد مستويات التعالق النصي وبعبارة أدق يمكن أن يسمى تناصا مباشرا ،إذا جاءت المقاطع الشعرية الموظفة محافظة تماما على ذات لغة النص السابق الذي وردت منه ،محولة النص الروائي إلى «إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة» [1] ،لتزداد الأحداث السردية كثافة ،وتكون أكر انفتاحا على التأويل، ذلك أنّ« العلاقة بين النصوص و الأجناس لم تعد بذلك التطابق الذي ميز الكتابات السردية الأولى ،وهي تبحث عن شروط تهيئتها واكتمالها ،بل اتجهت في التجارب الجديدة إلى الخلخلة و التصدع و التحليق بالمتخيل إلى فضاءات نصية غابرة ،جاعلة الجنس الأدبي مفتوحا باستمرار على العناصر التي تُعدله و تفرز من داخله مغايرات مباينة لمألوف الكتابة و المعتاد فيها»[2]،ولذلك فكثيرا ما يحدث النص الشعرى الوارد إلى الرواية بعض التوتر أو الخلخلة عل مستوى المضمون وهو الأمر الذي سيسمح بعدّه جزء لا يمكن فصله بالمرة عن الهيكل والمضمون الروائي.

وبما أنّ النص الروائي عموما« ينتج ضمن بنية نصية سابقة ،فهو يتعالق بها و يتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا» [3] فقد بات من الضروري إيلاء أهمية كبيرة لاستقراء الدور الهام الذي تمارسه تلك النصوص الطارئة على النص الروائي الذي استضافها ،فأضافت إليه من الدلالات و الإيحاءات ما لا ينبغي إغفاله ، و هنا بالتحديد يمكن القول إن التناص كظاهرة نقدية تفاعلية يسمح « بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية،حركية ،صوتية...) و ربطها بعلائق جديدة ،و جعلها وحدة دالة أوإعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات السابقة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها

---

[1] ميجان الرويلي ،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ، ص211.

[2] إدريس الخضراوي،الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار،ص 154.

[3] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ،ص98.

السابق،وموضعتها في سياق جديد »[1] لتمارس سطوة حضورها ،وتربك اللغة النثرية فتكون مستعدة كما الشعر لكل الاحتمالات الخفية لمعاني الكلمات التي« تحيل وباستمرار إلى داخلها و خارجها في آن ،فهي في باطنها تنطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق ،وهي من الخارج صورة عن الوجود والعالم والذات »[2] كما أنّ الوجود الشعري ينعش الرواية ،ويجمل الفضاء الطباعي للصفحات التي كانت تتسم بروتينية توزيع مساحات البياض والسواد ،لتكتسب بعمودية الشعر ملمحا بصريا مختلفا يدعو إلى المزيد من التعمق في عالم الرواية الذي زاد اتساعا، ورحابة في حضرة الشعر.

وفي ختام الحديث عن أشكال و تمثلات التداخل بين فن الشعر وفن الأدب/الرواية كانت النتيجة وجود« تداخل واضح بين الأجناس الأدبية راح يتزايد عبر النصوص الحداثية ،فلم يعد النثر مثلا خالصا من الشعرية ، ولا الشعر نقيا من عناصر النثرية ،حيث الأساس هو (أدبية الأدب) في النص ،ولم يعد الخلط بين الأنواع الأدبية يحط من قيمة الكتابة الأدبية (...)بل أصبح التداخل مطلبا حديثا»[3] إلاّ أنه بالرغم مما بلغته حدود التعامل و التداخل بين النوعين، يجدر القول إنه « مهما انفلتت الرواية عن المواثيق المطروقة ،فإنها لن تتخلص من كونها عملا تخييليا ،عبر فعل السرد لأن السرد مدخل جوهري لكل كون تخييلي في أية رواية مهما تجذرت طوابعها التفكيكية أو توغلت في في تشظيها و فوضاها »[4] ،وإنه مهما أوغلت القصيدة في مناطق السرد، سيظل كل منها «منتميا إلى جنسه، ومجسدا لخصائصه المهيمنة رغم اقتراضه من الجنس الآخر»[5]،وسيظل أحدهما اسمه الشعر ،و الآخر اسمه الرواية.

---

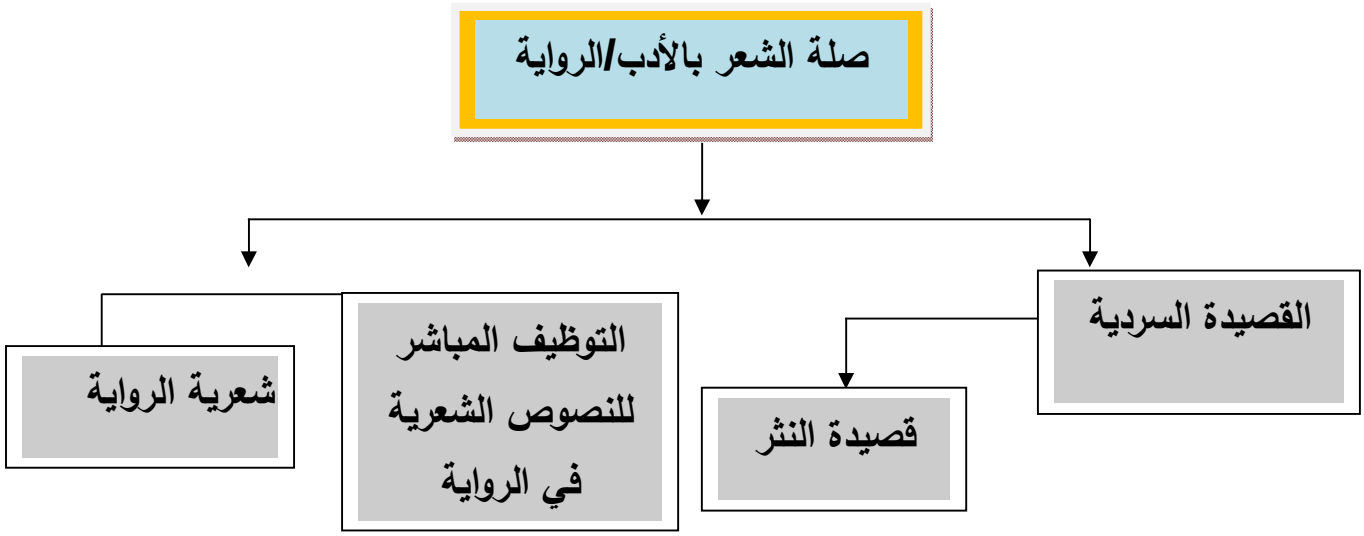
[1] حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002،ص102.

[2] عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 ،ص 213.

[3] المرجع نفسه، ص85.

[4] عثماني الميلود ،السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث،مجلة الرواية المغربية أسئلة الحداثة ،مخبر السرديات ،جامعة بنمسيك ،دار الثقافة للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،1996 ،ص 11 .

[5] علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص157.



***-** مخطط يوضح تمثلات التداخل الفني بين فن الشعر و الأدب/الرواية

2/2-4 صلة فن الموسيقى بالأدب(الشعر/الرواية)

الأدب والموسيقى كلاهما فن جميل، وتعبيرٌ راق عن المشاعر والأفكار والآراء والخبرة الإنسانية، ويشملان كل ما كُتب عن التجارب الإنسانية عامة، يلتقيان في العناصر التي يتألفان منها،و المواضيع المعالجة،إذ«لا وجود لفاصل حقيقي بين الكلمة و الموسيقى و العاطفة التي هي المركز المحرك لعملية الإبداع »[1]،ولذلك كان من السهل و الرائج جدا نسج العديد من الصلات الفنية التي سمحت بحدوث تشابك معرفي وبنائي بين الموسيقى و عدد من أجناس الأدب ،و بالأخص فني الشعر و الرواية ،فاللغة التي تميز الأدب-الشعر و الرواية- وتميز « الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان(...) و نحو ذلك من الصفات التي تصحبها آثار وجدانية »[2] ،و هو ما ساعد على خلق مجالات اتصالية بين الفنين،و هذه بعض ملامح التداخل بين فني الموسيقى والأدب:

2/2/4-1 الاشتراك في التعبير:

يتشارك الخطاب الأدبي و الخطاب الموسيقى في ذات الصفات الفكرية و التعبيرية لنقل التعابير و الانفعالات من خلال أصوات الموسيقى السماعية،و مفردات اللّغة،فـ« كما أن الموسيقى (...) شحنة انفعالية نفسية فيها ما فيها من رموز تعبيرية متناسقة ،و فيها ما فيها من مقاطع موسيقية لا يحسها ولا ينفعل بها إلا كل مرهف حس و ذواقه ، يحس

---

[1] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص173.

[2] عبد الحميد حسين،الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلومصرية ،مصر ط2 ، 1964 ،ص 23.

النغمة و يتذوق رموزها العالمية ،فإنّ الشعر أيضا لون من ألوان التعبير الإنساني الذي لا يصور خلجات القلب فحسب ،بل الفكر أيضا ،و بذلك لا يدعك تفلت منه أو تغيب عنه لأنه يأسرك بمضمونه و موسيقاه »[1]،ومما لا شك فيه أنّ مؤلف النص الموسيقي ومؤلف النص الأدبي كل منهما يعبر عن ذاته و عن مجتمعه بعد تبني قضية ما أو موضوع ما.

لقد تأسست شراكة وصلة بين الأدب والموسيقى لتبليغ المعنى والتعبيرعن المكنونات الداخلية للإنسان ،فالأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان عرضها –شعرا أو نثرا- والموسيقي يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا أيضا للتعبيرعن ذلك،إذ لا شك أنّ«الموسيقى قادرة بواسطة الأصوات على التعبير عن أعقد المشاعر عند الإنسان وأدقها و هذا ما تعجز عنه الكلمات ،و لكن الأدب يمتاز عن الموسيقى بالوضوح و دقة تصوير الأشياء والظواهر والأحداث والشخوص»[2] وهنا يمكن التعبير عن موضوع واحد من زوايا مختلفة،تبعا لاختلاف ملامح وجوهر الفنين،هذا ويمكن القول إنّ«الموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سروراً، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها» [3]،وهذا يثبت أنّ « الموسيقى لغة الروح،وهي بطبيعتها أقرب إلى الشعر،وأمس به رحما لأن كليهما معولة على الأداة الصوتية ،وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما»[4]،فالجملة في الأدب تقابلها الجملة الموسيقية التي تتكون أيضا من فكرة أساسية [5] ينبغي توصيلها للمتلقى.

و من جهة أخرى يتميز كل من التأليف اللغوي أو الموسيقي بقدرتهما المتبادلة للتعبير عن ذات الموضوعات ،و ذلك لارتباط كل منهما بالمحيط الثقافي و المجتمعي فاللغة قبل كل شيء تعدّ«موضوعا ثقافيا على نحو ما ،لا تُكتسب إلاّ بصفة ضعيفة

---

[1] سامي عابدين ،الغناء في قصر الخليفة المأمون و أثره على العصر العباسي،دار الحرف العربي،لبنان ،ط1 ،2004 ،ص45.

[2] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب ،ص11.

[3] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص67.

[4] سمير غريب ،في تاريخ الفنون الجميلة ،دار الشروق للنشر ،مصر ،ط1 ،1998 ،ص129.

[5] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص174 .

استنادا إلى الإدراك الحسي »[1] ولهذا كانت الموسيقى بعلاماتها الخطية و الصوتية لغة عالمية تعبر عن جوهر الثقافة ،ذلك أنّ هذه الأخيرة « نظام هرمي مكون من أنظمة تعتمد في تحليلها على اللغة»[2]، وهي بذلك جاهزة للتعبير عن العالم و بلغة توحده وبالتالي كان من الطبيعي أن تتعدد الفنون ،و الأجناس الأدبية التي تستأنس للغة التعبير الموسيقي تبعا لتعدد الملامح الثقافية لكل صنف،و طبيعي أيضا من ناحية مختلفة أن تتراسل الفنون وتتعاون في التعبيرعن موضوعات الحياة والفكر،بطرق متفاوتة و بأدوات مختلفة .

2-4/2/2 موسيقى الشّعر الداخلية:

ومن مواطن التداخل بين الأدب والموسيقى الأوزان أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلا، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها «فموسيقى الشعر أوالأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن» [3]،وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرح أومرقص أومهيب أوتأملي وهذا دليل على قدرة الوزن أوموسيقى الشعر على التحكم في الانفعال، وهذا تماما ما يفعله فن الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى.

أمّا الوزن الموسيقي في النص الشعري فيستمده الشعراءمن الإيقاع (القافية /التكرار) عموما،وهي عناصر مشابهة لما تحمله الموسيقى التي تختلف فيها«النغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات التي توقع عليها، وهذا يقابله في الشعر القافية فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى»[4] « فالقافية إضافة إلى كونها أصواتا لغوية أنغام صوتية تتميزعن الإيقاع الناتج عن الوزن بأنّها موسيقى فوق الموسيقى

---

[1] عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات،ص122.

[2] عبدالواحد المرابط ،السيمياء العامة و سيمياء الأدب من أجل تصور شامل ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،د.ط ،د.ت ،ص78.

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص170.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

و بعبارة أخرى إذا كان الإيقاع هو النغم فإنّ القافية هي القرار»[1] إضافة إلى التنوع في الطول والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب، ففي الشعر مثلا تختلف « التفاعيل طولا، وقصرا فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل» [2]، وكما أن الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقة، فإن في الشعر ما يتناسب مع الغلظة، والرقة والشدة، واللين، فمن الشعر ما يناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه والرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر، وعلو الصوت شعر الحماسة [3]، والحال مثله في الرواية، والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف موسيقاها الداخلية بحسب تردد الحروف والكلمات .

كما أنّ التفاعيل من الشعر بمثابة الإيقاعات من الألحان ،والفرق أن صياغة اللحن في الشعر هو إعادة نظمه و تجزئته و مزاحفة المصوتات من الحروف [4]ويمكن القول إنّ التفعيلات والبحور والقوافي تشكل الهرم الموسيقي الذي تمتد عبره النصوص الشعرية.

وقد اعتاد الشعراء منذ القديم استغلال البعد الموسيقي من خلال تشكيل الإيقاع باعتماد الوزن متحدا مع القافية ذلك أنّ« تمام الوزن وحده لا يحقق الإيقاع لأنه مجرد توال مستمر ليس فيه تطريب ،حتى جاءت القافية فقسمت الأنغام (...) على اعتبار أنّها تعتمد في أغلبها على القوافي المطلقة التي تنتهي بإحدى حروف اللين أوضح الأصوات في السمع ،و لا شك أنّ تردّد الروي و الوصل هو الذي يرتقي بالإيقاع من النغم إلى التطريب»[5] وبالتالي فالوزن في الشعر إيقاع موسيقي و القافية تطريب موسيقي،هذا وإنّ« إيقاع القصيدة لا ينشأ من المقومات الصوتية الإجبارية كالوزن والقافية فقط ،بل يتولد من تكرار كلمات معينة في مواقع مختلفة كالجناس والترصيع والتصدير و الترديد وغيرها ،هذه التكرارات الاختيارية تتداخل مع بعضها لتكون لنا مزيجا صوتيا

---

[1] حسين أبو النجا ،قوافي الشعر العربي ،دار مدني للنشر، الجزائر ، ط2 ،2003 ،ص15.

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي،ص170.

[3] المرجع نفسه، ص170.

[4] يحيى بن علي بن يحيى المنجم ،كتاب النغم في الموسيقى ،تحقيق و شرح غطاس عبد الملك خشبة ،دار الكتب و الوثائق القومية ،مركز تحقيق التاث ، القاهرة ،د.ط ،2008 ،ص 61 .

[5] حسين أبو النجا ،قوافي الشعر العربي ،ص15.

يسهم في المقومات الصوتية الاجبارية(الوزن والقافية)للقول الشعري في اكتمال شكل الإيقاع»[1] ولعل أهم ما يميز التكرارات الصوتية الاختيارية في لغة الشعر هو أنّها تخلق جوا من الترديدات النغمية التي تقع في سمع المتلقى محدثة نوعا من الأُنسة حيال ما يسمعه من قولٍ شعري.

ومما سبق يمكن عدّ« مظاهر التكرار (تكرار المفردة و الجملة و المقطع) نوعا من أنواع التداخل ،وقد اتخذت بعض التكرارات شكل اللازمة ،وهي من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة ،كما في العديد من النصوص التي حاولت أن تخلق جوا إيقاعيا بواسطة التكرار»[2] كما أنّ«التنوع في التكرار يحيل النص أحيانا إلى بنية توزيعية قريبة إلى بنية التوزيع الأوركسترالي التي تتداخل فيها الأصوات الموسيقية من آلات مختلفة وتبني دائما كتلا نغمية تنشأ عليها حركات القطعة الموسيقية »[3]،وهو ما ميز قصيدة النثر ،وأكسبها نفسها الشعري مستندا إلى طاقات الإيقاع الموسيقي، وبذلك كانت القافية والوزن والتكرار والإيقاع أهمّ المحددات التي تشكل موسيقى الشعر الداخلية.

2/2/4-3 التلحين/الإنشاد/الغناء:

ينشأ الغناء والإنشاد نتيجة للتلحين الشعري ،وتوقيع الشعر على الآلات الموسيقية أو ثمرة التداخل الفني الحاصل بين الشعر والموسيقى ،فهما« وجهان لعملة واحدة لأن اللغة الشعرية الإيقاعية كانت تصاحب بالموسيقى البدائية ،و ذلك قبل اختراع الكتابة حتّى،وبالتالي ولدت الموسيقى مع ولادة الشعر ،ويشير الواقع التاريخي إلى أن الغناء أقدم وأسبق بكثير من ظهور الآلات الموسيقية [4]،ومن المهم معرفة أنّ الموسيقى ارتبطت بالتجربة الشعورية النفسية حيث «عرفها الإنسان الأول على الحجر و الخشب و الجلد وعلى كل أداة تطلق صوتا إلى أن أصبحت نغما ومعزوفة وميلوديا وسمفونية »[5] وأثناء هذه الرحلة التكوينية تغنى الإنسان «أول الأمر بأصوات مبهمة لا تفصح عن معان (...)

---

[1] محمد عبد الله القاسمي،التكرارات الصوتية في الشعر العربي،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2010 ،ص57 .

[2] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص175.

[3] المرجع نفسه،ص178 .

[4] المرجع نفسه،ص173، 174.

[5] جورج الراسي ،وتر يبحث عن أصالة ،ملامح النهضة الموسيقية الحديثة في لبنان و الوطن العربي،دار الحوار الجديد لبنان،ط1 ،2011 ،ص5.

وبعد ذلك حلت الكلمات محل هذه الأصوات، فاختلط بذلك الفنان معا؛ فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن، فالأدب يضع الأنشودة ذات الأفكار والعواطف ويسلمها إلى الغناء الذي يخضعها لألحان تلائم معانيها وأغراضها، فيسمع الناس من ذلك فنين فيطربون بالأنغام الغنائية ويعجبون بالنصوص الأدبية» [1]، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة تبادل بين الشعر والموسيقى،ذلك حين«يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى(...) ويعمد الموسيقار إلى ألحان هذه القطعة فيوقعها على العود أوالقيثارة أوالبيانو» [2]، فإذا دخلت الموسيقى على الشعر أزاحت محوره الإيقاعي ،وحوّلته إلى غناء ،إذ يتحول الخطاب اللغوي إلى إنشاد منسق[3] أو إلى تطريب أوغناء بحسب تنوع الآلات والألحان المرافقة للنص الملحنّ.

أمّا عن مرجعية المرافقة الموسيقية الإيقاعية للشعر،فيمكن القول إنّه«وأمام الافتقار إلى أدلة تاريخية عن علاقة النص الشعري بالموسيقى والإيقاع ،نتلمّس ذلك من خلال كلمة"الإنشاد" التي يُقصَد بها نمط أدائي معين يفترض بالضرورة وجود السمة الغنائية والنغمية في عرض النص على المتلقي السامع،و كلمة "طرب" التي كثيرا ما تصادف رد فعل المتلقي »[4] فبين الإنشاد و الطرب مساحات متباينة من درجات التأثر التي يبثها الموسيقي والكاتب إذ« تحتوي الصور الغنائية رد فعل الكاتب على مختلف ظواهر العالم المحيط به ،كما تحتوي معاناته وأفكاره ومشاعره»[5]،ومن المعروف أنّ المتلقى عند سماعه سيخضع لعملية الاسقاط الدلالي الذي تحمله النصوص الشعرية .

لقد ارتبط الشعر في معظم الثقافات الإنسانية بالإنشاد و الإيقاع ،كما «كان التلقي السماعي والإنجاز الشفوي نمطين مكرسين للإنتاج و الاستهلاك ،هكذا بقي الشعر لفترات طويلة أداء لغويا متميزا بإيقاعية و موسيقية تمنحانه جمالية إنشادية و نفَساً غنائيا »[6]

---

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص74.

[2] المرجع نفسه ، ص74، 75.

[3] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص174.

[4] محمد الماكري ،الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي،ص124 .

[5] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب،ص25.

[6] محمد الماكري ،الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي،ص 123.

فمنذ القديم «ارتبطت اللغة بالموسيقى في خط تطوري واحد ،وهذا ما يمكن الوقوف عليه عبر ما حفظته تراثيات الحضارات الإنسانية القديمة ،حيث كانت للموسيقى قيمة أدائية في مواكبة النصوص اللغوية الدينية أو الفنية ،سواء في مصر القديمة ،أو لدى ليونان وحضارات الشرق القديم ، أوفي تاريخ الديانات »[1]، وهنا يمكن القول إنّ الشعر قديما أوحديثا ظلّ مرتبطا بفكرة المرافقة اللحنية ،و قد كان من الثابت أنّ«الشعر الغنائي شقيق الموسيقى عادة ،و الذي يجمع بين الشعر الغنائي و الموسيقى هو قدرة الصورة الفنية في كل منهما على الاستيعاب »[2] فالتصوير الشعري يقابله تصوير موسيقي ، كما أنّهما معا يصنعان الوحدة الغنائية التي تبرز القطعة الشعرية المغناة من خلال تلك« الحركة الداخلية التي تستثيرها ،والتصورات التي توحي بها»[3]،ومما لا شك فيه أنّ المتلقى لصورهما المتداخلة سيجد فيها لامحالة شيئا ما مقربا إلى نفسه وأفكاره و انفعالاته« فهناك أهمية التأثير الذي يمارسه الغناء في المتلقي ،وهو تأثير نفسي فيسيولوجي يسري فيه الصوت الحسن في الجسم(...) يرتاح له القلب و تهش له النفس و تهتز الجوارح و تخف الحركات،وقد يولد هذا التأثيرفي النفس المستقلة رد فعل تكتفي فيه النفس بالشعور بالمتعة و استهلاكها ،إذ ينعكس على إدراكها العقلي ويحررها من بعض العقد النفسية والسلوكات الأخلاقية»[4]،و قد يذهب التأثير أبعد من ذلك حينما يحدث التماهي بشكل تام بين الكلمة و المعنى و اللحن الموسيقي ،أين ينشأ خطاب دلالي جديد يكون المتلقي بتأويلاته النقدية جزءا منه .

2/2/4-4 الموسيقى موضوع للأدب/الأدب موضوع للموسيقى

ثمّة نقطة هامّة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها محمد عبد السلام كفافي حين تحدث عن التأثر المتبادل بين الشعراء والموسيقيين في تناول أحدهما للآخر موضوعا له، وذكر أمثلة عن ذلك ومنها تناول الموسيقار « فيردى (ت1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل

---

[1] محمد الماكري ،الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ،ص 123 ،124.

[2] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب،ص25.

[3] هيجل، فن الشعر ،ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ،1981 ،ص 240 .

[4] رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم ،دار إفريقيا الشرق للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،دت،ص 134.

وأخرى عن ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين»[1]،وتأخذ الموسيقى شكل القصائد اللحنية، وقد كتب منها الكثير من الموسيقين أمثال "فرانز ليست Liszt" (ت 1886) و"شتراوس Chatraous" (1949)، فما الذي دعا هؤلاء الموسيقين لوصف ألحانهم بأنها قصائد لحنية إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الموسيقى والشعر[2] هذا وكان «"ليست Liszt " قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي، والأخرى عن فاوست للشاعر الألماني جيته» [3]،وكل ذلك لتشكيل عالم موسيقي أوسع وأرحب بتوظيف الشعرو المسرح و الأدب عموما موضوعات في رحاب الموسيقى.

وقد تأثر الشعر أيضا بالموسيقى، فقد« ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي وذلك يجعله شعرا يُعني بالشكل،ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية (...) التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى» [4] ولذلك شهدت قصائدهم الشعرية حضورا معتبرا لفن الموسيقى من خلال الطاقة الترميزية التى حضيت بها مصطلحات وملامح وعناصر هذا الفنّ،حيث أنّ« الرمزيين رأوا في الموسيقى فنا كاملا و رأوا فيها قدرة على الإيحاء عجيبة ،يقول فرلين في قصيدته "فن الشعر/art poétique"

... من الموسيقى أيضا و أبدا
يجب أن يكون شعرك،الشيء الطائر
الذي نشعر وكأنه يهرب من روح شاردة
نحو سماء أخرى ،و حب آخر»[5].

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1971،1، ص41.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] رابح ملوك ،ريشة الشاعر،بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط ،دار ميم للنشر ،الجزائر ،ط1 ،2008، ص 16.

ومن جهة أخرى« يظهر تقديس الرمزيين للموسيقى في عناوين قصائدهم مثلما هو الحال عند بودلير من مثل:"الموسيقىla musique " ، "هرمونيا المساء harmonie du soir" "نشيد الجمال hymne de la beauté" التي تضمنها ديوانه أزهار الشر»[1]، كما يأخذ التداخل في هذا المجال أشكالا عدّة فقد ذكر كريم شغيدل مثلا « نصوصا تعنون بما يحيل إلى الغناء مثل (نشيد الكركدن) لصادق الصائغ (...) وتسجل بعض العنوانات تصورات ذهنية عن النصوص ،بمعنى أنها تريد أن تشير إلى ذاتية النص و غنائيته أو بعض سماته التي يراد تأديتها»[2]، وهو ما يُلمس في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي " لأدونيس[3]، وقد أشار عدد من الباحثين إلى تجريب نمط جديد من التداخل الفني مع فنّ الموسيقى حيث ذكر كريم شغيدل استراتيجية توظيف الأغنية داخل النص الشعري إذ« تعتمد بعض النصوص إلى إحداث تداخل معلن هو نوع من أنواع التأليف الغنائي كما حدث في نص "عكازة رامبو" لخزعل الماجدي وهو نص طويل يفيد من مرجعيات متعددة كان الغناء واحدا منها ،ففي النص أغنيتان تميزتا عن النص بناء و إيقاعا ،كما عمل النص على تمييزهما بصريا بوضع كل منهما داخل إطار مع الإعلان عن جنسهما كما في الأغنية الأولى»[4] التي قام كريم شغيدل بعرضها :

« تلك الأغنية لك تعال نسمعها ..ترددها الغابات و الجبال

يا قمرا يا بعيد

اسمع دمي يصهل اسمع

يا صديقي الوحيد

اسمع أنين الماء

في جثتي

اسمع خرافاتي

و شد النشيد

يا قمرا يا بعيد

---

[1] رابح ملوك ،ريشة الشاعر،بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط ، ص 17.

[2] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص180.

[3] أدونيس،أغاني مهيار الدمشقي،دار مجلة شعر للنشر،بيروت ط1 ،1961.

[4] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص182.

هذه الأغنية تتردد منذ سنين ،وأنت لاه عنها ..هي لك تبجلك و لا تستدرجك»[1]،وقد أصبح توظيف الموسيقى موضوعا للشعر،أو الشعر موضوعا للموسيقى من أبرز أنواع التجريب الفني في الكتابتين الشعرية و الموسيقية ،كنوع من التحاور الفني الدلالي الذي يزيد من فاعلية الخطاب و قدرته على العمق في التوصيل المعرفي .

5-4/2/2 توظيف الأغاني /الأغاني الشعبية في الأدب/الرواية

قد تبدو النصوص الروائية بعيدة عن مجال الموسيقى نظرا لاختلاف المادة التعبيرية لكل منهما ،غير أنّ الواقع الروائي و خاصة المعاصر منه أثبت عكس ذلك ،حيث كانت و ظلت«الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته،و يخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة »[2] هذا من جهة ،ومن جهة أخرى راح عدد من كتّاب الرواية العربية الحديثة و المعاصرة يجربون توظيف الموروث الشعبي و تراث البيئة المحلية في نصوصهم السردية ،وفق النظرة التي تقول إنّ«الرواية جنس هجين ،و ليس جنسا نقيا صافيا ،لأن قوامه التنوع و التعدد في أسلوبه و تصوره للعالم الذي يبنيه ،فقد أخذ من أشكال أدبية عديدة مختلفة ،و متنوعة أساليبه الفنية و لذلك فهو لا يحقق ذاته بذاته ،بل بالأجناس الأدبية الأخرى التي يحتويها ويستوعبها »[3]،ولذلك تغلغلت الموسيقى ممثلة بالأغاني الشعبية داخل البناء المعماري لكثير من الروايات .

و قد كان هذا التوظيف للأغنية الشعبية قصد نقل التجربة الشعرية في الأغنية من مرجعيتها التراثية لتتموقع ضمن النسيج السردي للنص الروائي ،و من ثمّ استثمار طاقاتها التعبيرية،فقد« ورثت الأغنية الشعبية رصيدا ضخما من الرموز والدلالات الموحية الشيء الذي جعلها معينا لا ينضب للفنان الذي يستطيع أن يستمد منها ما يغني تجربته الفنية ويعمقها و يستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول و الاستمرار و القدرة على اختراق حاجز الزمن»[4] ،و بذلك فهي تختصر على الكاتب الخوض في بعض المسائل لأنه سيعتمد على جاهزية دلالاتها المسبقة ،و فرضية معرفة القراء و المتلقين بحيثياتها

---

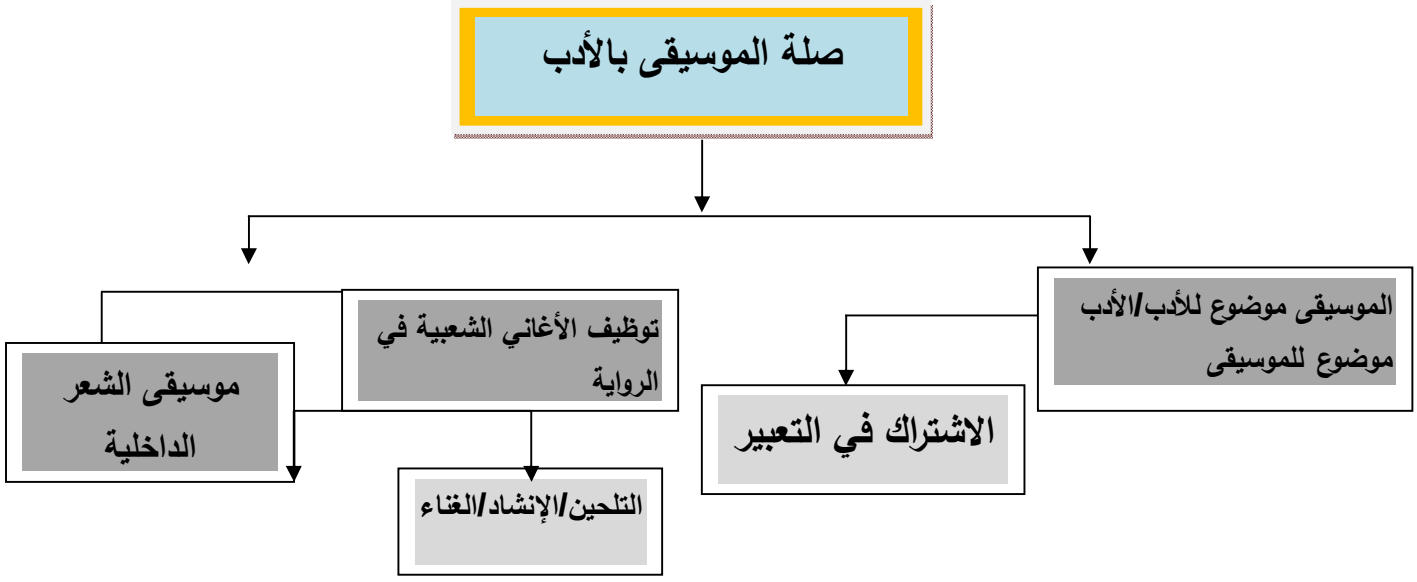
[1] كريم شغيدل ،الشعر و الفنون دراسة في أنماط التداخل،ص182.

[2] سيزا قاسم ،بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ،دار التنوير للطباعة و النشر ،لبنان،ط1 ،1975 ،ص 99.

[3] العربي الذهبي ،شعريات المتخيل،ص 233.

[4] بليجا الطاهر ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،منشورات التبيين ،الجاحظية ،الجزائر،2000،ص 131.

الدلالية ،فلا يبقى للمتلقي حينها إلا ربط تلك الدلالات مع ما تطرحه الرواية من أحداث وأفكار و حيثيات جديدة ،وما هو مطروح من المدونات الروائية الموظفة للأغاني الشعبية يثبت بحقّ أنّ«عالم الأغنية الشعبية عالم غزير متشعب استوعب الكثير من التغييرات وعكس دلالات و معاني مختلفة »[1] قبل وبعد التواجد ضمن حدود النص الروائي المضيف لها،و نظرا لتمتعها بهذه القدرة الفائقة على التجاوب مع المعطيات السردية يمكن القول إنّه«قلما نجد رواية لا تستلهم روح أغنية شعبية تعيش في أعماق المجتمع و يرددها الناس لأنها تعتمد على الكلام السهل المتناول الذي ينقد و يوجه مختلف العواطف من خلال ألحان بسيطة يسهل حفظها لتتمكن الجماهير من ترديدها»[2] طبعا لأنّ الرواية صورة من الحياة،و من بين الروايات التي استلهمت الأغاني الشعبية نجد رواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع[3]، و رواية"مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق[4]، و مما لا شك فيه أنّ استلهام البعد الدلالي للأغنية الشعبية سيساهم في توطين النصوص الروائية إذ تعدّ بطاقة لتحديد ملامح الظروف البيئية و التاريخية المحيطة بإبداع تلك النماذج الروائية.



-مخطط يوضح تمثلات التداخل الفني بين فن الموسيقى والأدب-

[1] بليحيا الطاهر ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،ص131.

[2] المرجع نفسه ،ص 13.

[3] مبارك ربيع،بدر زمانه،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،1983.

[4] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، دار الفارابي بيروت لبنان ، ط 1 1999 .

و في نهاية الفصل الأول من الدراسة تبيّن أنّ الفنون و منها الأدب تعدّ من أنواع التعبير الإبداعي الذي يحقـق المتعة والفائدة ،لأنّ الفن في جوهره انعكاسات أو تمثلات نفسية للحالات النفسية و الأفكار و الرؤى و الإنفعالات ،كما يعدّ أداة لتحقيق التوازن الداخلي للإنسان(الفنان/الجمهور) ،وهو ما يفسر الاهتمام البالغ للإنسان بممارسة الفنّ منذ حضارات ما قبل التاريخ حتى التاريخ المعاصر.

وقد كان البحث قد تطرق إلى مختلف الفنون في أبرز تلك المراحل الحضارية ،بعد استعراض مفهوم الفن في الفكرين الغربي و العربي ،و من ثمّ تحديد أهم تصنيفات الفنون ، ليتم التطرق إلى بيان مختلف نقاط الاتصال بين الأدب وثلاثة من الفنون الأخرى (**التصوير،الشعر، الموسيقى**)، و هذا بعد تسليط الضوء على كل فن منها ،مع تحديد أهمّ أشكال التداخل التي تربط فنّ التصوير(الرسم و التصوير الفوتوغرافي) مع الأدب (الشعر،الرواية)،و تربط فني الشعر و الموسيقى مع فن الأدب ،و قد تبين خلال ذلك تعدد العلاقات التي تجمع بين الأدب وبين تلك الفنون الرفيعة، والمحصلة أنّ هذا الانفتاح الأدبي على الفنون من شأنه أن يعمق حتما من قيمة المواضيع التي يعالجها الأدب، كون وظيفته الأولى في الحياة الإنسانية هي الكشف عن جوهر الحياة و الكشف عن خبايا النفس البشرية في كل ما تضطرب به من أشتات الرؤى، وخواطر الفكر والوجدان، وبالتالي إثراء المجال الأدبي و النقدي و تحقيق الإنتشار الواسع للظواهر الإبداعية خارج حدود النوع الواحد ،و التمتع بالحيوية و التجديد لفن الأدب بأجناسه ،و لا سيما فن الرواية كونها أكثر الأنواع الأدبية مرونة و أقدرها على استيعاب أكثر من نوع فني مرة واحدة.

لقد كانت تجربة أحلام مستغانمي في تضمين ثلاثيتها الروائية–ذاكرة الجسد، فوضى الحواس ،عابر سرير- فنون التصوير و الشعر و الموسيقى خطوة هامة لتقريب الفنون من الأدب، وفـق استراتيجية منحت أعمالها رواجا ومقروئية واسعة،وقد حاول البحث في شقه التطبيقي رصد إيحاءات توظيف تلك الفنون في ثلاثيتها الروائية والبداية كانت مع تمثلات توظيف فن التصوير ،ومحاولة إبراز أهمّ الإضاءات والإضافات الفنية التي قدمها هذا الفنّ في تحريك مجريات النسيج السردي للمدونات الروائية نموذج البحث.

2.الفصـل الثّانـي:

" إيحاءات توظيف فنّ التصوير في الثلاثية "

1/آلية قراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائية

2/قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية.

1/2 اللوحات الفنية لخالد بن طوبال.

2/2 لوحات زيان.

3/2 صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.

*** - تمهيد:**

يعدّ فن التصوير من بين أكثر الفنون قربا من فن الرواية ؛و ذلك لاشتراكهما في تكثيف مستوى الممارسات التخييلية ودمج العاطفة بالوعي العقلي في طريقة التعبير الفني قصد تحميل المنتج الفني رسالة فنية تُوجَّهُ 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 التمثّل السردي الواصف للصور ،وعرضها عرضا ذهنيا داخل المنجز الروائي ،لتصبح الصور الفنية الذهنية-المنسلّة من مرجعية التواجد الواقعي أو الخيالي- من مكونات العمل الروائي،«فإذا كانت الصورة كيفما كان نوعها صور فوتوغرافية ،صور ثابتة (...) تشير إلى نوع من التشابه بينها و بين ما تحيل عليه فإن هذا التشابه لا يحكم سوى فعل الإدراك الخاص بتحديد شيء ما يوجد خارج الذات المبصرة (...)و الخلاصة أن إنتاج دلالة ما عبر العلامة الأيقونية (الصورة مثلا) لا يعود إلى ما يثيره الدال داخلها مثلا من تشابه مع ما يحيل عليه ،بل يعود الأمر إلى امتلاك سنن يتم فيه و عبره توليد كل الدلالة الممكنة»[1]وبذلك تكون اللغة أهمّ مرجع لاستخلاص السنن العلاماتية من ألوان و أشكال و أوصاف للمحيط النصي للصورة من انتماء تاريخي و اجتماعي و نفسي وديني ، وكأنها العتبات النصية المحيطة بالرسالة (الصور من لوحات و صور فوتوغرافية).

و لا شك أنّ مسار القراءة و التأويل في الصور الموظفة في النصوص الروائية سيعتمد على بسط خيوط التصوير الفني الخيالي التي يقيمها المتلقى أثناء تلقيه الكلمات الروائية الواصفة للصور،وهو ما ينتج سياقات تأويلية ترتبط بالنص الروائي ككل لتظل«هنالك سياقات تنتج صورا و بنيات فضائية قائمة على أسلوبية تصويرية تتوالد باستمرار لإنتاج احتمالات قرائية يقود إليها النص ،وعليه يمكن القول إن التصورات و التخيلات التي تُشكل بفعل سياقات بعينها تأخذ مكانتها عند المتلقي ،فقراءة سياق نصي يصف أو يشرح أحداثا أو أفعالا ما يعني إمكانية تصورها ذهنيا على الأقل أثناء الفعل القرائي ،وبعض هذه السياقات وفق تركيبتها الجملية والأسلوبية تنطوي على أبعاد زمكانية

[1] أمبرتو إيكو، سيمياء الأنساق البصرية ،ترجمة محمد التهامي العماري و محمد أودادا ،مراجعة و تقديم سعيد بن كراد ،دار الحوار للنشر ،اللاذقية ،سوريا ،ط1 ،2008 ،ص 11.

يعاد إنتاجها في الذاكرة و يصاحب ذلك بداية تشكيل أو تكوين فضاءات خاصة بها بحيث تكون بمثابة مفاتيح هامة لمعطيات تتوالد عنها مجالات فضائية ،فعلى سبيل المثال عند اتكاء نص روائي على توظيف بعض الأمكنة و الأزمنة و مشتملاتها يمكن استشعار تقابلات فضائية باثة لمدلولات سيميائية و غير سيميائية »[1]والحال لا يختلف هنا عن تشكيل ملامح صورة من خلال وصف عناصر الرسالة و تحديد منظومتي الألوان و الأشكال التي تؤطرها،و هي ذات العناصر التي يمر عليها المتلقى في رحلة قراءته التحليلية لها.

كانت أحلام مستغانمي قد أثرت تجربتها الروائية -نموذج الدراسة - وميّزت مسارها السردي بتوظيفها لعدد من الصور توظيفا ذهنيا فنيا انحرفت فيه باللغة من مجال التوصيف السطحي إلى مجال التوصيف العميق المكثف ،الذي ساهم في تشكيل فضاء مكاني و نفسي لاحتضان الصور الموظفة، والاستفادة من الاستحضار الذهني للمرجعية الانتمائية لتلك الصور في عالم الواقع ، هذا وإنّ من أكثر ما سهّل حدوث هذا التحاور و التنافذ الفني بين فني التصوير والرواية عند أحلام مستغانمي هو طواعية لغتها الروائية،وقدرتها على تصوير فضاءات الأمكنة والأزمنة،ذلك أنّ«اللغة مادة النص الأدبي وعنصر الاشتغال الباعث على القراءة لأن الكتابة تحيل و باستمرار إلى داخلها وخارجها في آن ،فهي في باطنها تنطوي على ترابطات و علاقات معينة يقوم بإظهارها السياق ،و هي من الخارج صورة عن الوجود و العالم و الذات »[2]تماما كما تقدمه الصور الموظفة من خلال أشكالها و ألوانها المثبتة في النصوص الروائية.

وهنا تبدو الصور الموظفة وكأنها خطابات تعبيرية أو نصوص جديدة استثمرتها الكاتبة في البناء المعماري للنصوص الروائية، فـ«الرواية بوصفها جنسا أدبيا جامعا في داخلها لمجمل نصوص(...)تمكن وفق هذه الإمكانية الاستيعابية الروائي من استثمار بعض المعطيات الانحرافية لتشكيل الأبعاد الفضائية»[3] و هو ما كان ظاهرا في اللغة السردية لأحلام مستغانمي حين قامت بتضمين ثلاثيتها فن التصوير، وفق ثلاث محطات

---

[1] عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 ،ص33.

[2] المرجع نفسه،ص 213.

[3] المرجع نفسه،ص 292.

اللوحات الفنية لخالد بن طوبال/اللوحات الفنية لزيان/الصورة الفوتوغرافية للمصور الصحفي خالد،وسيتضمن البحث قراءة تحليلية للصور الموظفة في ثلاثية أحلام مستغانمي.

1/ آلية قراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائية:

يعدّ فن التصوير(الرسم،التصويرالفوتوغراقي)عملا«توجهه الانفعالات والأحاسيس والمتناقضات الصارخة، والإحباطات الذاتية، والأحداث التي عاشها الفنان ولم يتمكن من هضمها، فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض في القاعات، والمتاحف العالمية» [1] وإنّ أيّ محاولة لقراءة و تحليل لوحة زيتية أو صورة فوتوغرافية ما، تتطلب من الناقد بداية النظر إلى لغة الصورة من داخل الخطاب البصري كنص للقراءة و ربطه بالسياقات الخارجية،ثم التعمق في تحليل البنيات التشكيلية و اللونية و الرمزية له، وتعدّ عملية التلقي إمكانية أخرى لإعادة خلق وقراءة المرسلة البصرية، وهنا يمكن الحديث عن جمالية القراءة، أو لذة القراءة [2]، التي لا تتأتى إلا بفرض منهجية متكاملة لتحليل الرسالة البصرية ، لأن «فعل القراءة يشترط نطاقا أساسيا للأيقون، وقدرا من المهارة، والإتقان، إذ في غياب هذا الشرط يصعب القول بوجود قراءة مؤسسة» [3] للأعمال التصويرية .

وتوصف العملية التحليلية للصور الفنية عموما بالمهمة الصعبة والمعقدة ، لهذا وجب على القارئ «التسلح بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، لأن من شروط إعداد وتكوين واستقبال هذه الرسائل أن تشترك معارف وثقافات من النوع التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي»[4]ذلك أنّ المضمون الدلالي للصور عموما« يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي

---

[1] بشير عبد العالي، سيميائية الصورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 28،29 نوفمبر 2006، ص281.

[2] محمد بن يوب،آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2006، ص79.

[3] المرجع نفسه، ص79.

[4] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة ،ص20.

يشير إلى المحاكاة الخاصة بكائنات أو أشياء...)، وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكالٍ من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية» [1]،ومما لا شك فيه أن الصورة أيا كان نوعها تتيح لأكبر عدد من الجمهور رؤيتها ، وتجعل « من فهم خطوطها وجزئياتها ومضمونها كله شيئا متاحا بالنسبة إلى أكبر عدد من المشاهدين»[2] كما أنّ الصور تلتحف بطاقة ترميزية دوما رموزها ،فهي« إطار مفتوح على كل الاحتمالات ،أو هي نقطة الوصل بين مجموع اللحظات التواصلية التي يحددها أفق انتظار»[3] وهنا سيكون من اللازم على المتلقين امتلاك العدة المنهجية المناسبة التي تمكنهم من قراءة الصور الفنية ،و فك شفراتها الداخلية و الخارجية .

ولعلّ من بين أهمّ الآليات المقترحة لتحليل الصور ما اعتمده **بيروتيت Peyroutet**، و**كوكيلا Cocula** حين قدما خطة تحليلية يعتمدها المحلل السيميائي أو الناقد الفني لمساءلة الصور البصرية الثابتة ؛بما فيها اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية و ذلك في كتابهما sémantique de l ’ image [4]وهي ذات المنهجية التي اعتمدها قدور عبد الله ثاني في كتابه سيميائية الصورة[5]،وبذلك يمكن الاستناد إلى بعض خطواتها في تحليل الصور الموظفة توظيفا فنيا **ذهنيا** داخل النصوص الروائية نموذج البحث وعليه يمكن اقتراح هذه الآلية لقراءة ما تمّ توظيفه من صور في مدونات أحلام مستغانمي،وهي آلية تعتمد على أهم المعطيات المنهجية التي اقترحها بيروتيت و كوكيلا:

1/1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة):

توصف الرسالة وهي الصورة الفنية الموظفة في المتن الروائي بتقديم ملمح عن **المرسل و المرسل إليه** ،ثم التطرق إلى **الرسالة** من خلال الحديث عن أهم معطياتها وظروف إبداعها وعلاقاتها بأحداث الرواية ، ثم ذكر محاور الرسالة، وأهم العناصر

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 161، 162.

[2] المرجع نفسه، ص 197.

[3] سعيد بن كراد،سيميائيات الصورة الإشهارية ،الإشهار و التمثلات الثقافية ،أفريقيا الشرق للنشر ،المغرب ،ط1 ،2006 ،ص 125.

[4] Bernard Cocula, Claude Peyroutet, Sémantique de l’image, Librairie, Delygrave , Paris , 1986, p110,112.

[5] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص273، 277.

الموجودة فيها، ثمّ تبيان هوية الرسالة،أي المجال الثقافي والاجتماعي لها، من خلال معرفة الأماكن، السنن الموضوعية، السياسية، الديانة وتأثيرها على الدلالة العامة للصور و للنص الروائي.

2/1 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان):

وتشتمل هذه المرحلة على خطوتين تحليليتين ترتبطان بالمجال الإبداعي الجمالي في الرسالة،و هما (سنن الأشكال / سنن الألوان) ،فالمحلل يقوم بتأويل معاني الأشكال و الألوان و ربط دلالاتهما بالمعنى العام للصورة و للنص السردي الموظِّف لها .

3/1 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

يقوم المحلل في هذه المرحلة بالتركيز على أهم المعطيات اللغوية التي تحدد مجال البلاغة الرمزية في الرسالة؛ من خلال الوصف اللغوي لتشكيل عدد من الثنائيات اللغوية التي ترتبط بموضوع الرسالة و علاقاتها بمستويات السرد و الأحداث في النص الروائي ، فمن المؤكد أنّ هذه الثنائيات ستثري دلالات الصورة الفنية ، كما أنّ استنطاقها من شأنه الكشف عن المعنى التقريري، والمعنى التضميني للصورة .

وقد تمّ اعتماد هذه الآلية المقترحة لقراءة و بيان مدلولات الصور واللوحات الموظفة في ثلاثية أحلام مستغانمي توظيفا ضمنيا لغويا لا توظيفا بصريا، فالكلمات أيضا يمكنها - استنادا إلى عنصر الخيال- أن تبني في ذهن القارئ حدود ومعالم اللوحة الفنية، فيرسمها بدوره ذهنيا – يعيد خلقها- ثم يحللها بناءً على ما جاء في الرواية من وصف فني سردي لها ،وهذا ما يمثل قمّة التداخل الفني بين التصوير والأدب.

2/قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية:

عملت "**أحلام مستغانمي**"على تضمين ثلاثيتها الروائية مجموعة من اللوحات الفنية و الصور الفوتوغرافية والتي تُمثّل- في أغلبها - صورا لجسور مدينة **قسنطينة**[1]، من توقيع الشخصيتين خالد بن طوبال و زيان ،إضافة إلى لوحات تمثل أبوابا ، و لوحة الأحذية التي تعبر عن أحداث 17 أكتوبر1962 ،أما التصوير الفوتوغرافي فتمثل في

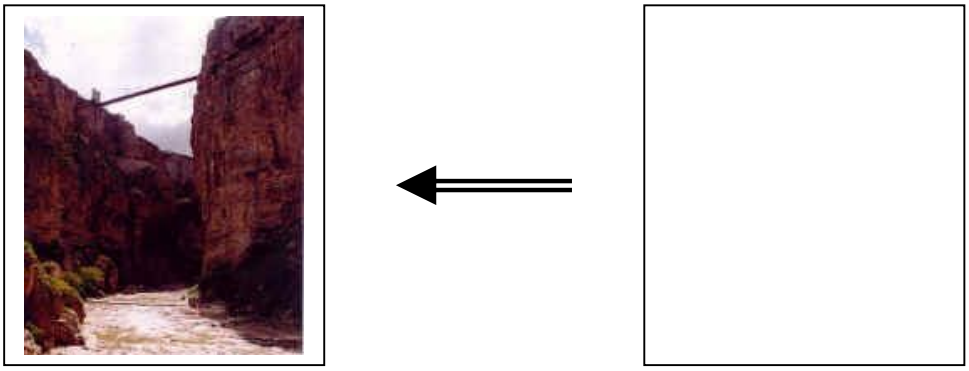
[1] قسنطينة من أعرق المدن الجزائرية،نشأت في منطقة عرفت الوجود البشري منذ أكثر من 3000 سنة قبل الميلاد،تحتل موقعا متميزا و موضعها فريد من نوعه ،حيث تربض على صخرةمترامية الأطراف تشبه الجزيرة ،تحيط بها الانحدارات و الجروف العميقة من معظم جهاتها ،يحيط بها وادي الرمال و وادي بومرزوق ،و لذلك تسمى المدينة المعلقة.[الموسوعة العربية العالمية،الرياض،ط2،ج8،ص186]

صورة الطفل البائس،حيث اختزلت الكاتبة في هذه الأخيرة ما حدث في الجزائر من عنف و ما صاحبه من ألم ووجع أثناء العشرية السوداء ،وقد اختارت شخصيتي **"خالد بن طوبال"**،و**"زيان"** ليقوما بدور الرّسامين التشكيليين ،و شخصية "الصحفي خالد" ليقوم بدور المصور الفوتوغرافي وبهذا امتزجت اللغة السردية بين خطاب اللغة و لغة التصوير وفيما يأتي عرض لمختلف محطات الرسم مع تقديم قراءة تحليلية لكل تمثّل تصويري موظف:

1/2 اللّوحات الفنية لخالد بن طوبال:

تعددت التجارب الفنية لشخصية خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، والذي انكب على رسم عدد من اللوحات تمثل أغلبها جسور قسنطينة ،و كان أهمها لوحة لقنطرة الحبال،و أخرى لجسر سيدي راشد ،إضافة إلى لوحة تمثل وجه امرأة فرنسية كما تبينه الدراسة التحليلية لهذه اللوحات الفنية:

1/2-1 لوحة حنين:



اللوحة في المتخيل السردي **صورة اللوحة في الواقع**

1/1/2-1 المقاربة السياقية(وصف الرسالة):

يعدّ فن التصوير وسيطا بين المبدع والمتلقي، وبالتالي فالعمل الفني الذي ينتجه الفنان هو رسالة ذات مضمون اجتماعي ، ثقافي ، ديني و سياسي ، و ما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ الرواية أيضا كانت وسيطا ثانيا لإيصال اللوحات الفنية إلى متلقٍ آخر – متلقي الرواية بالدرجة الأولى- ومن المتفق عليه أن المرسل الأول هو **"أحلام مستغانمي"** إذ هي المرسل الذي ترجم اللوحات إلى لغة كلامية، أما المرسل الموظف في الرواية والذي أوكلت له وظيفة الرسم في الواقع الروائي هو **"خالد"**، وبهذا أصبحت **الرسالة** هي

اللوحة الفنية، **والمُرْسِل (الباث)** هو"خالد" **والمُرْسَل إليه (المتلقي)**بالدرجة الأولى **الشخصيات الموظفة في الرواية**، وبالدرجة الثانية **متلقي الرواية** من جمهور القرّاء.

أ/ المرسِـل:

هو "**خالد بن طوبال**" شخصية رئيسة متطورة ونامية، هو البطل الرئيس الذي كتبت أحلام مستغانمي روايتها ذاكرة الجسد على لسانه، بدأ حياته مناضلا في صفوف الثورة الجزائرية منذ السادسة عشر من عمره، والتحق رسميا بالجبهة في سن الخامس والعشرين سنة 1955[1]، غير أنّ الثورة التي هرب إليها قلبت حياته رأسا على عقب في إحدى المعارك التي دارت على مشارف باتنة ، إذ أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى فكان لزاما عليه الانتقال إلى تونس لبتر ذراعه، و ذلك لاستحالة استئصال الرصاصتين[2] وقد أوكله قائده سي الطاهر آخر مهمة غير عسكرية، وهي أن يقوم بتسجيل ابنته في دار بلدية تونس باسم أضمرته أحلام مستغانمي وأبقت على دلالاته، وهو اسم "**أحلام**"، وفعلا قام بتسجيلها[3] ليحتفظ بذكراها طفلة صغيرة .

و بذلك أضحى **خالد** رجلا تنقصه ذراع، وهذا ما شكل لديه هاجس نقصٍ، عوّضه فيما بعد بهواية الرسم، إذ بدأ هذه التجربة في تونس، لينتقل بعد الاستقلال إلى الجزائر أين عُين مسؤولا بدار للنشر والمطبوعات ،حينها كثف دراسته، ومطالعته للكتب لتعميق ثقافته العربية، ويشاء القدر الروائي أن يلتقي خالد بأحلام بعد ربع قرن في معرض للوحاته الفنية بباريس أين تتفجر الذاكرة [4]غربة وحنينا وحبا وأمومة، ليتغير مجرى حياته نهائيا وليزداد تعلقا بالرسم وتجسيدا له ،ليكون بذلك شخصية تزاوج الهَمّ الشخصي، بالهمَّ العام الوطني والعربي ،هو الذي عاش عمره حزينا على حال الجزائريين والعرب.

ب- الرسالـة (لوحة حنين):

لوحة حنين كانت أول تجسد تصويري في ثلاثية أحلام مستغانمي ، رسمها خالد كأول تجربة فنية له، ولأن الفن «خلق وإبداع فيه يجد الإنسان ذاته، ويعبر عنها، وإن كان

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] المصدر نفسه ، ص42.

[4] المصدر نفسه ، ص51.

في الوقت ذاته يعبّر عن مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع»[1]،فإنّ "**خالدًا**" الفنان انطلق في مغامرة الرسم من هذه النقطة، انطلق من ظروف عصيبة أحاطت به، ظروف اجتماعية، وسياسية وصحية معقدة فرسم جسر قسنطينة المعلق **(قنطرة الحبال)** [2] لينتقل بذلك إلى مرحلة جديدة في حياته.

فبعد النكبة النفسية التي عاناها الفنّان خالد بن طوبال جرّاء بتر ذراعه الأيسر وبمساعدة من الطبيب **"كابوتسكي"** اليوغسلافي الذي أشرف على العملية قرر خالد دون سابق تخطيط، ولا معرفة أن يمارس الرسم أن يتمرن عليه، فقد كان دائما يسترجع كلمات الطبيب وهو يخاطبه إذا كنت تفضل الرسم فارسم، الرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء، ومع العالم الذي تغير في نظرك لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة [3]، ويواصل الطبيب تشجيعه بعدما علم رغبته في الرسم «إذن ابدأ برسم أقرب شيء إلى نفسك ارسم أحبَّ شيء إليك(...) فقد لا تكون في حاجة إليَّ بعد اليوم»[4] وكانت كلمات كابوتسكي وصفة علاجية لذاتِ خالد الحائرة والحزينة على ذراع فقده وعلى وطن تحت سطوة الاحتلال لا يمكن العودة إليه، ولا العودة إلى صفوف الجبهة لتحريره فكيف لا يرسم خالد ليشفى من حزنه ومن يأسِهِ، كيف لا يرسم وجسور مدينته لا تفارق خياله؟،ولأنّ «العمل الفني لابدّ وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالإرادة»[5]، وهذا ما توفر لـ"**خالد**" بعد معاناة قاسية، كان ميلاد اللّوحة **حنين** تلك التي رسمها في غرفة بائسة في شارع باب السويقة بتونس بعد ليلة باردة، وبعد رجفة الحمى التي أصابته، وبعد أرق عاناه بسبب حضور صوت ذلك الطبيب ليوقظه " ارسم"[6] كنداء اكتسب شرعيته من تشابكه مع المرجعية الدينية.

---

[1] رمضان الصباغ،الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص191.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص79.

[3] المصدر نفسه ، ص61.

[4] المصدر نفسه ، ص61.

[5] علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1975، ص49.

[6] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص62.

وتصف"أحلام مستغانمي"على لسان "**خالد**" حالته قبل وأثناء الرسم «انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري -بما تبقى في جيبي من أوراق نقدية- ما أحتاج إليه لرسم لوحتين أو ثلاث ووقفت كمجنون على عجل أرسم"قنطرة الحبال" في قسنطينة..»[1]، فرُسمت هذه اللوحة في وقت قياسي، إذ لم تأخذ من خالد زمنا طويلاً، كما يحدث مع معظم الرسامين.

جسر قنطرة الحبال، هذا ما رسمه "**خالد**" في لوحته الصغيرة، وفي الواقع هو أقدم الجسور في مدينة قسنطينة « بناه الأتراك عام 1792، وهدمه الفرنسيون ليبنوا على أنقاضه الجسر القائم حاليا، وذلك سنة 1863 يبلغ ارتفاعه 172متراً»[2]،و قد صوره خالد كما في الواقع بصخرتين ضاربتين في العمق بينهما واد، ويربط بين الصخرتين العظيمتين أو الجبلين جسر حديدي تشده الحبال الحديدية من طرفيه كأرجوحة، والخلفية العلوية للصورة كانت سماء استفزازية الهدوء، والزرقة[3]، هكذا كانت اللوحة بسيطة في تشكيلها، عظيمة في إيحاءاتها، لأن اللوحة لا تروي قصّة، بل تقدم «إيماءات تحمل معناها في باطنها (...)هذه الإيماءات الرمزية تظل مطمورة في السطح النسيجي لها»[4] حتى تجد متلقيا يحسن فهمها و حلّ شفراتها.

جـ/هوية اللوحة(المجال الثقافي والاجتماعي للرسالة):

إنّ هوية اللوحة الفنية ما هي إلا انعكاس لهوية صاحبها؛ لأنها وُجدت لتكون «تعبيرا عميقا صادقا عن نفس الإنسان وترجمة أمينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها»[5]، "**فحنين**" لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد الذي رسمها لتنوب له عن قسنطينة وعن جسورها أيام غربته، كانت **حنين** الرفيق في الغربة والصاحب أوقات الحزن، كانت لوحة بسيطة حزينة حزن وطنها، حزن مدينتها قسنطينة، وكانت « لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله»[6] فكثيرا ما كان "**خالد**"

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص63.

[5] الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص129.

[4] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، د.ط، 1997، ص186.

[5] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص16.

[6] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ،ص79.

يحدّثها، يعاملها كامرأة، كأم، وكجسر معلق مثله فيقول:«اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "**حنين**" أتفقدها (...) صباح الخير قسنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟ردّت علي اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة فابتسمت لها بتواطؤ إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة، "البلدي يفهم من غمزة !"»[1] و هو ما يدل على المكانة الكبيرة التي كان خالد يخص بها **حنينا** .

لقد كانت **"حنين"** اختزالا للماضي الذي عاشه خالد، اختزالا لكل مشاعره المتضاربة من خوف وألم، من حبّ للوطن و للجبهة، ولسي الطاهر، ومن حلم بالاستقلال لوطن معلق كالجسر الذي تحمله، فالدراسات النفسية والاجتماعية الحديثة «تبين أن نجاح التعبير عند بعض الفنانين يرجع في كثير من الأحيان إلى ما اختزنوه في اللاشعور من شحنات كثيرة، كانت تتكون تدريجيا منذ طفولتهم (...) فيظهر هذا الفيض الشعوري بصورة مثيرة ملفتة تبين أصالتهم»[2]، وخالد يعدّ واحداً من هؤلاء الفنانين الذين ظهرت أعمالهم الفنية وكأنها استلهام لماضي الغريق أو محاولة للسيّر في كنفه.

ليكون الشعور بأصالة **"خالد"** الموروثة شيء بديهي، فهو الإنسان المثقف الذي قضى أعوام غربته بتونس في تعلم العربية، والتعمق فيها، ليتجاوز عقدته القديمة كجزائري لا يتقن بالدرجة الأولى سوى الفرنسية، وأصبح في بضع سنوات مزدوج الثقافة يعيش بالكتب ومع الكتب[3]، ناهيك عن الوظيفة التي استلمها بعد الاستقلال حين عودته إلى أرض الوطن كمسؤول عن النشر والمطبوعات بالجزائر، بعد أن رفض كل المناصب السياسية التي عرضت عليه، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها[4] وممّا لا شك فيه أن كل تلك العدّة الثقافية التي امتلكها خالد أثرت في توجهه للرسم دون الكتابة، وأثرت أيضا في تقنيته للرسم، فمن غير المعقول أن توصف أوّل تجربة رسم لشخص ليس له باع في مجال الرسم من قبل، بالتجربة الموفقة لولا تضافر العديد من الأبعاد الاجتماعية الثقافية، السياسية، التي ساهمت بشكل أو بآخر في اختيار قنطرة الحبال بالتحديد

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ،ص79.

[2] محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص49.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص147.

[4] المصدر نفسه، ص147.

موضوعا للرسم ،وبالرغم من أنّ "**خالدا**" اعترف في غير موضع بأنه رسم لوحة "**حنين**" لا على أساس دخول مغامرة الرسم، بل على أساس العودة إلى الحياة، ثم إنّه اعتبرها تمرينا لا غير، إلا أنه وبعد أن أصبح من كبار الرّسامين الجزائريين في العالم، وبشهادة النقاد الغربيين[1] لم تعد بالنسبة إليه مجرد تمرين في الرسم، أو محاولة للحياة، بل أصبحت تاريخه، وأحب لوحاته إليه.

لم يرسم "**خالد**" لوحة "**حنين**" بجدية حقيقية، بل رسم ما علق بذهنه من صور متراكمة للجسر، لأنه لم يكن على بينة مما يريد رسمه فعلا وإن كان قد رسم أشياء عامة دون الخصوصيات، والرتوشات فلأنه «لا يمكن للمرء أن يضع على الورق كل ما يراه فالعالم معقد إلى درجة كافية بحيث يستحيل ذلك»[2]، فما رسمه خالد كان إلهاما لا غير إلهاما ووحيا نزل على نبي صغير ذات خريف بتونس[3]التي كان يتعالج بها.

كما أنّ خالدا لم يرسم لوحة الجسر المعلق لأجل الاستمتاع بزرقة السماء ولا بماء الواد الذي يعبر الصخرتين بل رسم لأنه كان يؤمن بأنّ الفن الحقيقي ينتج عن «إحالة متبادلة بين الفنان ومجتمعه،والفنان وإمكانياته،والفنان وتعويضاته،والفنان ووضعه داخل المجتمع» [4]،وبهذا لجأ للرسم كوسيلة للتعبير عن التوتر الذاتي الذي يحسّه، إذ «لا بد أن يبدأ الفن من قضية رفض لشيء ما»[5]،وخالد كان قد لبس قضية الرفض،رفض موت الأم، ورفض الجرح الذي ينزفه الوطن، رفض الذراع الذي بُتر، رفض الغربة، ولم يبق له سوى الحنين إلى كل ما فقده .

أمّا عن الإحالة الدينية فموجودة لا في مضمون اللّوحة لكن قبل الشروع في رسمها ذلك أنّ "**خالدا**" قبل أن يرسمها وفي غفوته حين كان يؤرقه صوت الطبيب اليوغسلافي "**ارسم**" استحضر في خياله أول سورة للقرآن بعد أن سرت في جسده قشعريرة غامضة[6]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،63.

[2] فرويد غتينقر، تقنيات الرسم، ترجمة توفيق الأسدي، مطابع السلام، دمشق، د.ط، 1979، ص26.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص63.

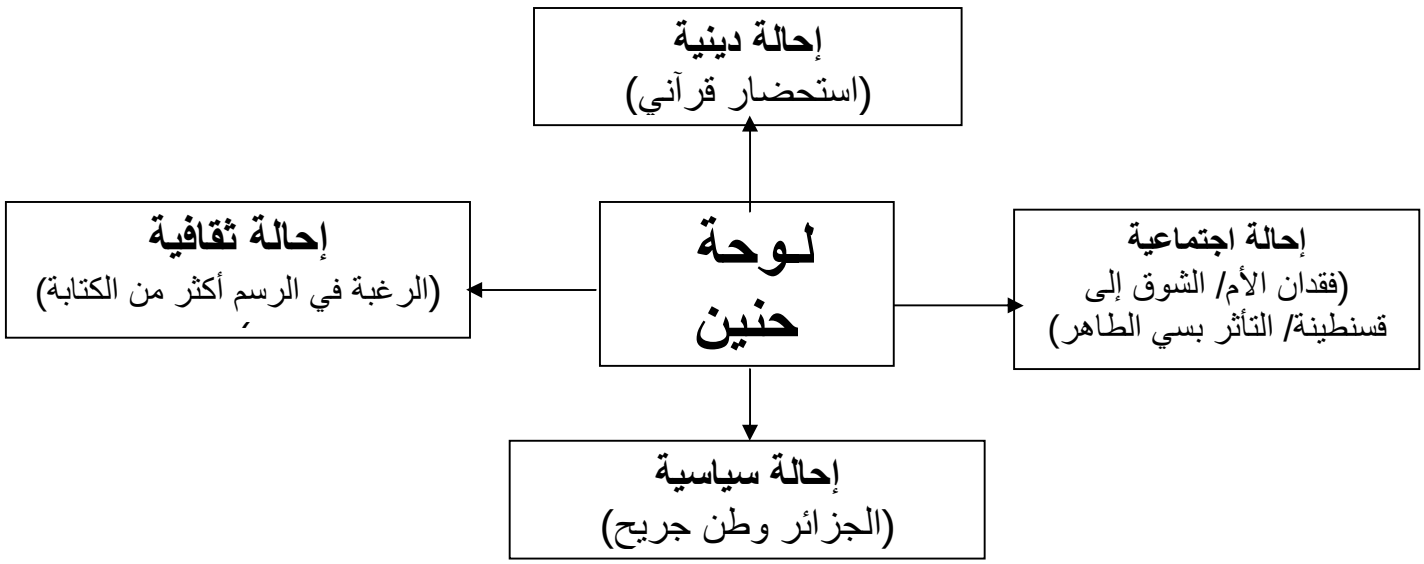
[4] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص16.

[5] المرجع نفسه، ص41.

[6] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص62.

فهل تراه وحي الإبداع والإلهام أن يكون الدافع المباشر الأول للرسم دافعا دينيا؟وهل هناك علاقة بين الفعلين ارسم، واقرأ؟، ثم لماذا يطلب خالد من قسنطينة أن تدثره؟ ألأنه كان في ذاته غير مقتنع بالرسم؟ فأراد عقله الباطن أن يعطي صبغة دينية كنوع من الشرعية لممارسة الرسم، أم لأن خالدا كان يريد أن يصبح نبيا يبلغ رسالة وطنه خارجه فعلا، وهذا يعني حتما أن الفنان«مهما ادعى أن فنه كان نتاج اللاوعي، أو اللاشعور، فهو يعي ويشعر بما يصنع أو ما يبدع»[1]، أكثرمن ذلك يمكن القول إنّ الإبداع الحقيقي يكون نتيجة«توحد الباطن مع الظاهر،أو اللاشعور مع الشعور»[2]لتوصيل الأثر الإبداعي.

كانت لوحة حنين الرسالة التي استعملها خالد لينقل بموجبها مجموع الانفعالات – التي كان يحسها، فحنين كانت لوحة على أكثر من صعيد، على أكثر من رؤية، لأنه لا توجد رؤية واحدة فقط في الواقع، فهو ليس مجرد بعد واحد، رؤيته تتحدد على هذا الأساس، فلكل رؤية مجالها، ودورها في التعبير عن بعد معين من أبعاد التجربة الإنسانية[3]، وكان هذا حال حنين ،وتتلخص هوية **اللوحة حنين** من خلال الإحالات الممثلة في الشكل الآتي:



[1] علي عبد المعطي محمد،فلسفة الفن رؤية جديدة، ص172.

[2] المرجع نفسه،ص 172.

[3] مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2002، ص280، 281.

2/1/1-2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان):

تعتمد المقاربة الأيقونية على إعطاء بعد دلالي للأيقونات بوصفها علامات «تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات خاصة بها»[1]، والدلائل الأيقونية ترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول ،بل وتتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس التي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة.

تعدّ مهمة الرسام التعبير عن الواقع الداخلي، والخبرات الاجتماعية، من خلال تصوير الوقائع الخارجية بتحميلها «لونا عاطفيا معينا، هو لون وقعها عنده»[2]، كما يتميز فكره بالقدرة على الإحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا ،والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار، وربطها في وحدة زمنية معينة، ولترجمة كل تلك الوقائع، والأفكار في عالم صغير ينوب عن العالم الخارجي، يلجأ الرسام إلى نوعين من السنن الإبداعية؛ **سنن الأشكال** من مساحات وفراغ وخطوط ونقاط، وأشكال عامة، و**سنن الألوان** من ذكر للألوان المسيطرة على اللوحة، وتأثيرها الإبداعي والجمالي.

أ/ سنن الأشكال:

تحوي لوحة "**حنين**"«جسرا يعبرها من طرف إلى آخر، معلق نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة (...) وتحت الأرجوحة الحديدية هُوَّة صخرية ضاربة في العمق»[3]، مع سماء يميزها الهدوء والزرقة ،و فيما يلي عرض المكونات التشكيلية للوحة.

***-الجسر الحديدي:** يشكله خط أفقي سميك أسود طويل؛ حيث يستعمل الخط الأفقي عادة« للفصل بين المساحات العليا والسفلى» [4]وقد قسم اللوحة إلى قسمين علوي وسفلي،أما العلوي فهو العالم الذي يصبو "**خالد**" للرقي إليه مستعينا بهذا الجسر،وكأنه يقسم حياته إلى مرحلتين مرحلة الواقع وهي محدد بالمساحة السفلية ومرحلة الأحلام التي ترافق "**خالدا**" أينما كان، فالواقع عند خالد هو حياة اليأس التي كان يحياها ؛ وطن تحت سطوة الاحتلال ، و طفولة مقهورة ، وذراع مبتورة و أحلام بعيدة ، كما أنّ هذا النوع من

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص84.

[2] علي عبد المعطي محمد،فلسفة الفن رؤية جديدة، ص113.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص129.

[4] حنان عبد الحميد العناني ، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، ص51.

الخطوط يعبرمن جهة أخرى عن« الراحة والاسترخاء و يوحي بالثبات والهدوء وكما يعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي»[1]وهذا ما يصبو إليه **خالد** .

***-الحبال التي تشد الجسر إلى الأعلى من طرفيه:** مجموعة من الخطوط الرأسية المائلة سوداء بعضها سميك والأخر رفيع مثبتة على الجسر لترفعه مشكلة مجموعة من الزوايا معه من الطرفين، وتحمل في نقاط عديدة منها حبالا عمودية على الجسر ، و هنا يمكن القول إنّ الخطوط الرأسية« تعطي إحساسا بالنماء و العظمة والوقار في حين يمنح تلاقي الخطوط الرأسية و الأفقية إحساسا بالتوازن »[2]،و لعلّ عظمة هذا الجسر الذي تتقاطع فيه الحبال الحديدية الرأسية المائلة ذات الحركة التنازلية توحي بعظمة خالد الذي أبدع حين طرق باب الرسم لأول مرة ،فراح دون أن يدري يسقط دلالات الأشكال على ذاته التي تتشبث بكل رمز يمكنه أن يحال إليها، فالمعنى الذي تؤديه الحبال المائلة من حركة تنازلية ومن إحساس بالسقوط نحو الأسفل و بعدم الاتزان - حسب درجة ميل الخط - [3] قد تغلب عليه **خالد**، بالتشبث بالحبال المنطلقة من الحبال المائلة لتكون عمودية على الجسر الذي يشكل خطا أفقيا ،مما يشكل عملية تثبيت للجسر و للوضع المعلق الذي يعانيه خالد كإحالة رمزية شكلية، و بهذا يحس خالد بالتأكيد بنوع من الانتصار الداخلي وهو يرسم الخطوط المائلة ليثبتها بخطوط عمودية على الجسر مشكلا العديد من الزوايا التي تعطي إحساسا بالسكينة حينا أو توحي بالارتباك حينا آخر.

وإذ تمثل الحبال أذرعا تشد الجسر لتمنعه من السقوط فهذا يعد هاجسا ذاتيا في نفس خالد الذي فقد ذراعه فراح يعوضها بالعديد من الأذرع التي تمنع الجسر و قسنطينة والجزائر من السقوط؛ فكل حبل عمودي يقسم الصورة إلى قسمين؛ قسم يمثل الحاضر أو الماضي القريب وقسم آخر يمثل المستقبل القريب،و هو ما يثبت فعلا أنّ « الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن»[4] فهكذا كان خالد بواسطة الشكل يَعبُر الزمن بفرشاته مع كل خط ليترسخ ذلك الزمن في ذاكرته كما ارتسخت صورة الجسر فيها.

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ،ص51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] المرجع نفسه ، ص 40.

***-الهوة الصخرية:**مساحة فراغ تشكله صخرتين كبيرتين أو جبلين غارقين في العمق،ومن المعروف أن فن الرسم بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد بواسطة الخطوط التي تكون الشكل الذي يختاره الفنان،فالصخرتان العظيمتان اللتان يربطهما الجسر كانتا قد حُددتا ف اللوحة بمجموعة خطوط منحنية، وهذا ما يسمى نظام الكتل إذ تكون «عبارة عن مساحات على السطح»[1]،وقد شغلت الصخرتان جانبي اللوحة وهما على اختلاف تعاريجهما تعبران عن ثنائيتين مهمتين :

***- الشرق /الغرب**: فالصخرة اليمنى يمكن أن تمثل لخالد عظمة وطن مشرقي ضارب الأصالة والصمود في التاريخ، والصخرة في جهة اليسار تمثل الوجه الأخر للحضارة ،تمثل أرض العدو . أما العمق السحيق الذي تضرب فيه الصخرتين فيمثل تلك الهوة العميقة التي وجد **خالد** نفسه فيها فجأة والتي لا منجى منها إلا ذلك الجسر الذي يربطها من الأعلى .

***- الحاضر/ المستقبل**: وقد تعني الصخرتان لخالد بعدا زمنيا، فهو في زمنٍ حاضرٍ اختزن ويلات الماضي على صخرة و يأمل في مستقبل على صخرة أخرى يمر إليها عبر جسر يصله بالماضي دون انقطاع، و كأن الصخرتين ثقل يداهم **خالد** و يخنقه و يفقده راحته و سعادته.

***-السّماء:** مساحة زرقاء في النصف العلوي من اللوحة،تشغل في اللوحات الفنية عامة مساحة من الفراغ العلوي وتلوينها يسمى فنيا بـ« مسح الفراغ» [2] والسماء تعني السمو و العلو والاتساع الذي ينشده خالد نظرا لموجة الحزن و اليأس التي كان يمر بها فالسماء أفق واسع، والارتقاء إليه يتطلب قدرة للترفع على مشكلات الحياة و كأن السماء تشكل محطة ثانية للشفاء ، بعد الجسر الذي تشكله المحطة الأولى.

وهذا ما يبدو جليا في اللوحة التي تتصف سماؤها بالهدوء الاستفزازي وهي الفكرة التي يسعى خالد إلى عكسها على حياته الخاصة ،فالهدوء هو الشيء يفتقده في الواقع و يسعى إلى تحقيقه عن طريق الفن الذي يحمل« وظيفة محددة وهي الوصول إلى الفكرة

---

[1] حنان عبد الحميد العناني ، الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، ص56.

[2] فرج عبو،علم عناصر الفن،ج1، ص372.

العليا»[1]، فهو« بمثابة بناء فوقي»[2] يسمو به الفنان لبلوغ الهدف المحدد في حياته الاجتماعية.

ومن خلال هذه الدراسة التحليلية لأشكال لوحة حنين يحسن القول إنّ الشكل« تعبير عن رؤية مثالية تنفصل عن العالم الواقعي»[3] ذلك أنّ "**خالدا**" استعمل مجموعة من الأشكال التي انضمت في حيز اللوحة لتنقله من العالم الواقعي الذي يعيشه إلى عالم أكثر إشراقا و كأنه يريد ترتيب أفكاره، و ترتيب حياته تماما كما قام بترتيب أشكاله، فالشكل في اللوحة يختلف عنه في الواقع، لأنّ لمسة الفنان التغييرية، تتيح له استمالة الأشكال وفق نفسيته دون الخروج عن المحاكاة إذا كان المنظر نسخة من الواقع كماهو الحال بالنسبة إلى "**حنين**"، وبالرغم من أنّ الشكل في اللوحة امتداد في المكان « يتميز بحدوده ومظهره و لونه وحركاته وكثير من التفصيلات الأخرى»[4] إلاّ أنه لا يجب أن يخرج عن حدود نظرية " **الشكل الواقعي**" و هذا فعلا ما توخاه "**خالد**" في رسمه لـ"**حنين**"، فهو لا يرضى بتشويه صورة كانت نسخة عن قسنطينة.

والملاحظ أنّ لوحة"**حنين**" كانت لوحة بسيطة ذات بنية تناظرية إذا ما أسندت إلى محور عمودي يقسمها إلى قسمين: قسم في اليمين و الآخر شمالا، ولقد كان الاتساق و التوازن في توزيع الأشكال مميزا للصورة،لأن« التوافق بين عناصر العمل الفني بمثابة المرشد للمدرك الجمالي، ولذا فإن أي خلل (...) يحرف العمل الفني إلى مسار غير المسار الذي كان معدا له » [5] و لهذا كان لزاما على **خالد** بالدرجة الأولى توزيع الأشكال وفق ما يسهل على المتلقي قراءة لوحته منطقيا ، فلولا هذا الترتيب الشكلي لما عاد للتجربة عندئذ ذلك « العمق و الحيوية اللذان يتميز بهما التذوق الجمالي» [6] و تجدر الإشارة إلى أنَّ "**خالدا**" أراد أن يجد لنفسه و لوطنه واقعا آخر غير الذي يعيشه من خلال الأشكال الجمالية التي قدمها والتي حمّلها شحنات شعورية مكثفة، ذلك أنّ« الشكل

---

[1] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني ،ص69 .

[2] المرجع نفسه،ص 69.

[3] المرجع نفسه ، ص 40.

[4] عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والنقد عند هيجل ، دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1996، ص66.

[5] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني، ص46.

[6] ستولنيتز جيروم، النقد الفني، ص355.

الجمالي هو الذي يستطيع أن يقدم واقعا آخر»[1] عن طريق المعنى الذي يحمله و يعبر به عن وضعه الاجتماعي بالدرجة الأولى.

ب/سنن الألوان:

لا تتبين القيمة الحقيقية للوحة إلا إذا ترجمت ألوانها إلى لغة كلامية، ذلك أن الألوان رموز يستخدمها الرسام لإضفاء قيمة على اللوحة أو لتبليغ فكرة ما، و تؤدي الألوان دورا هاما في التأثير على آلية تلقي و استيعاب العمل الفني من الناحية النفسية و الاجتماعية و الثقافية ،أما لوحة "**حنين**" فعلى الرغم من طغيان لونين عليها، و هما لون السماء و لون الجبلين إضافة إلى سواد الجسر إلا أنها كانت لوحة مغرية ، كان فيها شيء مميز ، كانت تروي حكاية ، تمثل تاريخا كتبه "**خالد**" بلغة الرسم و الألوان ،و كما أن للألوان « القدرة على إحداث تغيرات نفسية على الإنسان ، فإن لديها القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة و لما يملكه من دلالات و إيحاءات خاصة» [2]وهذا بالفعل ما ساعدت عليه ألوان لوحة حنين في الكشف عن أغوار شخصية خالد ، و إن كانت لم تتجاوز ثلاثة ألوان،و فيما يلي قراءة في الألوان التي تحتويها حنين.

***-اللّون الأسود:** يظهر جسر قنطرة الحبال بلون أسود معلقا من بعيد؛ والأسود في الأعراف الاجتماعية عموما من الألوان التي تبعث على التشاؤم لارتباطه بدلالات الليل و الظلام و العتمة حيث « يتسم الأسود بالصمت والانغلاق والحسم، لأنه لون الظلام كما يعبر عن الخطيئة وانقطاع الأمل والحزن، يرمز هذا اللون في الثقافات المختلفة على الموت والمصائب والحداد والهزيمة والخوف» [3] فمما لا شك فيه أنّ "**خالدا**" مر بفترة إحباط و تشاؤم ، أراد تجاوزها بالوقوف عليه رسما بفرشاته وكأنه يتجاوزه حقيقة ويتجاوز معه الألم والحزن الذي يدل عليه سواد لونه، بشحنة شعورية جديدة ،يغلب عليها التطلع إلى المجهول مما كان يلازم **خالدا** ، وكما لسواد الجسر من سلبيات فإن له إيجابيات

---

[1] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص47.

[2] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص228.

[3] عطاف عبدالله علي راشد، نظريات اللون والإضاءة http://uqu.edu.sa/page/ar/24882

؛فالأسود من ناحية تراثية كان دليلا للانتصار والقوة والظفر[1]،وهي صفات يمكن إحالتها إلى خالد الذي وقف ليرسم بيد ليستعيد الأخرى[2] و يستعيد بها عافيته النفسية.

***-اللّون البني:**أخذ الجبلان مساحتين متناظرتين في اللوحة، والكاتبة لم تحدد اللون الذي مسح به الفراغ الذي شكلاه، لكن الجبال في اللوحات الفنية غالبا ما تأخذ لونا داكنا وهو اللون البني، إضافة إلى أن الجبلين أو الصخرتين العظيمتين في واقع تواجدهما كلوحة طبيعية بقسنطينة يأخذان اللون البني ،أي لون التراب ما يوحي بداية بالأصالة والاستمرارية ،و اللون البني يعد من الألوان المستمدة من مصادر الطبيعة و النباتات وهو في الجبل يوحي بالهدوء والاستقرار، ويمنح الإنسان بعض الهدوء والعودة للطبيعة؛ حيث أن لون التراب يميل للون البني، ومِنْ ثَمَّ فهذا اللون يرمز للبساطة ويزيد من الإحساس بالتواضع [3] ويشير في إلى التحفظ و الخطر ويحيل إلى مواضيع ترتبط بالأرض والأمن والحماية [4]، وهو ما يمكن إسقاطه على شخصية خالد الذي يتميز بالهدوء و الترتيب، والخوف من التورط في ارتباطات سياسية ،بل وحتى اجتماعيا فهو شخص لم يرتبط في حياته ربما لأنه كان يخشى ذلك بداية ، ثم إن الحظ لم يسعفه في الارتباط بالمرأة التي كان يريدها فيما بعد.

ونظرا للثقافة الكبيرة التي كان يحملها **خالد** من خلال مطالعاته، فإنه فيما يبدو كان على دراية بالأساطير القديمة التي كانت تستعمل الألوان في محاربة المرض و طرده إذ كانت « الحصاة البنية تطرد الحمى و توقف ارتشاح العين»[5]ومن الممكن أن يكون خالد قد رسم الجبلين الصخريين البنيين طلبا للاستشفاء من الحمى التي أصابته في الليلة التي سبقت رسمه للوحة ، أو أن أمله في الجبلين كان أكبر من شفائه من الحمى ، بأنه أراد أن يشفى بهما من كل الآلام التي تحيط به.

---

[1] عياض عبد الرحمن أمين الدوري،دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي ،دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" للنشر،بغداد ،ط1 ،2003 ،ص80 .

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد،ص105.

[3] عبدالكريم بليل،الألوان وتأثيرها في نفسية الإنسانwww.muslm.org/vb/archive/index.php/t-390899.html

[4] https://fadfid.com/blog/view/13 / 2014/08/16

[5] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص126.

***-اللون الأزرق:**شكلت السماء المساحة العلوية من اللوحة و قد أضاف اللون الأزرق الهادئ أو البارد بعدا ثالثا يوحي بالحركية أحيانا للأجسام الساكنة، فالفاتح من اللون الأزرق وهو لون السماء«يعكس الثقة و البراءة و الشباب»[1] وذات الصفات تميز **خالدا** وهذا يدل على اختياره لدرجة اللون الأزرق الفاتح دون القاتم والذي ينم عن وعي سابق منه بحال السماء صافية الزرقة التي توحي بالهدوء والاستقرار و الأمان ،و « الأزرق في السماء سمو وعمق (...)، وهو من الألوان التي يتعايش معها الإنسان لمدة طويلة دون أن يملها (...) كما أنه رمز للسلام والصداقة والحكمة»[2] فالسلام بالنسبة لخالد هو حرية الوطن، والصداقة هي ما يربطه بسي الطاهر، و الحكمة تمثلت في خروجه من قوقعة اليأس بالرسم، ولهذا اللون وهو متحد بالسماء « تأثير نفسي عجيب في تهدئة الأعصاب وخفض ضغط الدم وتهدئة النفس » [3] و تعد هذه الخاصية كمرحلة إجرائية اتبعها خالد ليخف من حدة الإحباط والتوتر النفسي والعصبي اللذين مر بهما، فالفن دزما فسحة يتمكن من خلالها المبدع من التطهير الذاتي لرواسب فكرية و نفسية عالقة في ذاته وبهذا أصبح لون السماء عند خالد رمزا للتسامي و الترفع وجلبا لمعانى الحياة و الأمل.

1/1/2-3المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

تعتمد المقاربة السيميائية للصور الذهنية الموظفة في المتون الروائية على دراسة العلامات اللغوية،و اكتشاف الدلالات، والمعاني الكامنة فيها، ذلك أن السيمياء عامة تعرف بأنها «العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية، في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة»[4] أوهي «ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا، أو لسانيا، أو مؤشريا»[5] وإنّ دراسة لوحة حنين دراسة سيميائية معناه إخضاع علامات التوصيف اللغوي لها للدراسة، قصد إيجاد العلاقات التي تربطها، والمعاني المختفية وراء الحروف، والكلمات ،وعلى هذا الأساس، فإنه لا يخفى أن لوحة حنين تعدّ مزيجا من

---

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص228.

[2] http://diwania.alazraq.com/archive/index.php/t-85993.htm11/02/2014

[3] الموقع نفسه.

[4] عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي، ونقد الشعر، دار فرجة للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص19.

[5] محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص5، 6.

الإشارات اللغوية، وغير اللغوية، وتمثلت الإشارات اللغوية،في ما جاءت به"**أحلام مستغانمي**" من لغة روائية على لسان "**خالد**"، من وصف للوحة، وأبعادها وقيمتها، ومكانتها، وعلى هذا فستقتضي المقاربة السيميائية دراسة العلامات اللغوية التي تصف لوحة حنين في الرواية من خلال استقراء دلالات مجموعة من الثنائيات التي شكلتها حنين مع بعض المفردات كما هو موضح:

*** - حنين/الاسم:** لفظة **حنين** كانت عنوانا للوحة قنطرة الحبال، حيث يعدّ العنوان عموما أول إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل للعمل الابداعي الموسوم به،إذ يشكل حمولة دلالية «فهو قبل ذلك علامة، أو إشارة تواصلية، له وجود فيزيقي مادي وهو أوّل لقاء مادي محسوس يتم بين مرسل، ومتلقي»[1]فقد اختار خالد مفردة **حنـين** ليسم لوحته الأولى، فجاءت بذلك كلمة نكرة غير معرفة، ذلك أن حنين خالد لم يكن واحدا إنما تعدّد فقد كان للأم، للوطن، لقسنطينة، لصفوف الجبهة، وأعظمها حنين إلى الذراع الذي لم يعد ذراعه ،فهذه الكلمة تحمل كل معاني الألم الداخلي والكبت الذاتي لأنها تعني الاستغراق في فعل الاشتياق.

جاء تركيب لفظة "حنين" على وزن فعيل أي صيغة مبالغة تفيد الكثرة والزيادة [2] وهذا ما يدعمه تكرار حرف النون الذي يصدر تطريبا و غنة، وهمس حرف الحاء ما خلق نوعا من الحميمية مع هذه اللوحة بصفة عامة،كما أن الصوت الذي تتركه هذه الكلمة يكون صدى داخليا ينبع من أعماق النفس، تماما كما ينبع أنينه، فهي على ذات وزن كلمة **أنين**، ولعل هذا ما كان يراود خالد أثناء رسمه لتلك اللوحة، أنين الألم الذي ولّده حنين متشعب المصادر، حنين جُسِّد رسما في جسرٍ على لوحة صغيرة اختزل فيها خالد كل اشتياقه، كل تاريخه، كل آماله وكل آلامه ،لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره أسماها دون كثير من التفكير حنين[3] لتكون دوما جسره الذي يصله بالماضي و الحاضر بين الغربة و الوطن.

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص36.

[2] أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف، والإعراب، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1974، ص331.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص63.

***- حنين/المعجزة الصغيرة:** كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد المعجزة الصغيرة، والتمرين الأول في الرسم، والمحاولة الأولى للخروج من اليأس، بل كانت الحياة كلها إذ أخرجته من تلك المطبات الجنونية التي كانت تلاحقه، ولأنه رسمها لأول مرة في حياته وبإتقان، عدّها معجزة صغيرة إذ يقول:«كانت لوحتي الأولى، وتمريني الأول في الرسم فقط (...) اعتبرتها برغم بساطتها معجزتي الصغيرة»[1]، فأصبحت بذلك أحب اللّوحات إليه، لما كان لها من دور في الخروج من الإحباط النفسي المستمر له، فكانت شأنها شأن الفن أداة ترميم داخلي للذات الممزقة على جميع الأصعدة، ومحفزا للعبور نحو المستقبل [2] ولا يوجد شك في أن لوحة حنين كانت ذلك الطريق نحو المستقبل بالنسبة لخالد، كيف لا؟.

***- حنين/الجسر** كانت لوحة حنين جسرا في حدّ ذاتها، جسرا للعبور من حالة اللاستقرار، إلى حالة من الهدوء، والاستقرار، والثبات، أما الجسر الذي تحمله، فيدل على «كل شيء له طرفان، ووجهتان واحتمالان، وضدّان»[3]، كما الحال الذي يعيشه خالد بين بلدين غربي، وعربي، بين ظالم ومظلوم، بين الجزائر، وباريس بلد الغربة، والشهرة وبهذا كان الجسر علامة صارخة للتناقص والمعاناة، كما كان يقول خالد «كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما، ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي، ومخاوفي، ودواري دون أن أدري»[4] ومن جهة أخرى كان الجسر في وضعه المعلق كحال كل من خالد وأحلام وزياد؛ فخالد مثّل طرفي الثورة والاستقلال، وأحلام كانت جسرا بين الشرق والغرب بين الجزائر وباريس، بين الحضارة والأصالة، وزياد كان جسرا يربط بين كل الدول العربية التي مرّ بها، وعدّها أوطانا بديلة لفلسطين وطنه الأسير،و لعل هذا ما جعل الجسر عموما يُحدد بوصفه« مكانا ضاجا بحركة الاجتياز وأفقا مرآويا يعكس صورة الأنا /الآخر إزاء هذا المرموز المدجج بلغة العبور»[5]،وتبقى العلاقة بين لوحة **حنين**، والجسر علاقة

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص59.

[2] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص84.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص402

[4] المصدر نفسه، ص208

[5] وجدان الصائغ ،الأنثى و مرايا النص مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر،دار نينوى للنشر،سوريا ،ط1 ، 2004،ص20.

احتواء، فحنين تتضمن جسرا، ولعل ذلك يعود إلى ما اختزنه خالد من صور الجسر في طفولته فقد كانت القنطرة أقرب جسر إلى بيته[1] و قلبه أيام آلامه وغربته.

***-حنين/الذاكرة**:المحتوى في أي لوحة فنية ما هو إلا «الحياة منعكسة»[2]، وهذا الانعكاس يكون سليل الذاكرة، التي تتبنى وظيفة تخزين اللحظات، والكلمات، والأوقات غير العادية في حياة الفنان والذي يعكسها بدوره في لوحاته، تماما كما هو الحال عند **خالد** الذي رسم بذاكرته لوحة **حنين**، تلك الذاكرة التي لا تزال تحمل صورة ذلك الجسر، وما ارتبط به من أحداث مباشرة، و المكان الشاهد على مصرع جده، فخالد كان يتذكر قصة موت جده التي سمعها مرة واحدة عن أبيه. ذلك الجد الذي رمى بنفسه يوما من الجسر بعدما توعده أحد البايات بالقتل إذ يقول« كان جدي يومها أضعف من أن يقف بمفرده في وجه ذلك الأمر القاطع بالقتل، وكان أيضا أكبر من أن يُقاد ليقف بين يدي ذلك الباي ذليلا، ولذا عندما أرسل الباي من يحضره إليه، كان جدي جثة في هوة سحيقة أسفل وادي الرمال، فقد رفض أن يمنح الباي شرف قتله»[3]، ويصف خالد توارد هذه القصة إلى مخيلته بأنه موعد مع الذاكرة على جسر[4]، و لا شك أنه لما رسم لوحة حنين كان على موعد مع ذاكرته، مع الوطن بكل أحداثه وذكرياته، وهكذا كان لحنين كما لكل اللوحات «دلالات وجدانية، تدرك بطريقة حسية»[5] وتبقى الذاكرة هي القاسم المشترك لكل من يتلقى لوحة حنين بنوع من الاهتمام والحب.

***-حنين/التوأم(حياة):** حياة هي ابنة "**سي الطاهر**" قائد الثورة والمجاهد والرفيق الدائم لخالد والتي ولدت بتونس، وكان لها هذا الاسم الاحتياطي. قبل ستة أشهر من منحها اسم **أحلام** الرسمي حين قام خالد بتسجيلها بدار البلدية بتونس بعد بتر ذراعه بناء على وصية "سي الطاهر" الأخيرة له «أود أن تقوم أيضا بتسجيلها في دار البلدية (...) لقد اخترت لها هذا الاسم... سجِّلها متى استطعت ذلك وقبِّلها عني»[6] ومن الملاحظ أنّ "**أحلام**

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص292.

[2] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص124.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص293.

[4] المصدر نفسه، ص293.

[5] إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص46.

[6] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص36.

مستغانمي" لم تذكر هذا الاسم علنا إنما أشارت إليه على لسان خالد فيقول:«سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة، كما يتعلق غريق بحبال الحلم، بين ألف الألم، وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة، ولام التحذير»[1] وهنا كانت نقطة الشبه الثانية بين أحلام، وحنين التوأم غير الحقيقي، التوأم الإيديولوجي الذي شكله **خالد**.

تمثّل التقارب الأوّل في الظروف التي ساهمت في إطلاق اسمي حنين و أحلام إذ ولد كلاهما في لحظات من الألم والحمى والحزن، أما نقطة الشبه الرئيسة و الأهمّ للتوأمة فهي تاريخ الميلاد القريب لكل من حنين، وأحلام في نفس المكان بتونس **1957م**، ثم التوقيع الموحد من خالد لكل منهما فيشير إلى ذلك قائلا «وها هي حنين لوحتي الأولى وجوار تاريخ رسمها "**تونس 57**" توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل لوحة، تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة **1957م** وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة (...) لوحة في عمرك تكبرينها رسميا ببضعة أيام، وتصغرك في الواقع ببضعة أشهر لا غير»[2]، وهكذا أراد جعل **خالد** حنينا تؤأما لأحلام رغم أنها تكبرها في الواقع، وفي الأوراق ،و تبقى قسنطنية بجسورها وصخورها القرابة الأصيلة التي تربطهما، يتضح هذا في الرواية من الحوار الذي دار بين **خالد** و**أحلام** بعد ربع قرن من ميلادها:«نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك، قلتِ أليست هذه قنطرة الحبال؟ أجبتك إنها أكثر من قنطرة.. إنها قسنطينة وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللّوحة»[3] و تربط خالدا بأحلام من جهة أخرى.

***-حنين/ البداية المزدوجة:** كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد نقطة انعطاف مضعّفة، وبدايته المزدوجة، فقد شكلت ثنائية تواصلية مع القدر الذي جعلها المحور الرئيس في حياة مُبدعها، ويشاء القدر السردي أن تكون حنين بداية خالد مع الرسم، والشهرة ثم يشاء مرة أخرى أن تكون الشرارة الأولى في إشعال قصة ظلت خامدة مدة خمسة وعشرين عاما، كان ذلك في أحد أيام «نيسان 1981»[4]،والذي وصفه قائلا «هذا التاريخ سيكون

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص36، 37.

[2] المصدر نفسه، ص117.

[3] المصدر نفسه، ص117.

[4] المصدر نفسه،ص65.

منعطفا للذاكرة كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك»[1]، فهو التاريخ الذي حوّل طفلة صغيرة كانت تحبو إلى امرأة مميزة ،امرأة كانت تقف طويلا أمام لوحة صغيرة في المعرض الذي أقامه خالد، أمام لوحة لم تستوقف أحدا سواها «لقد كان هناك أكثر من قدر أكثر من مكتوب.. أكثر من مصادفة»[2] وكان خالد مذهولا باكتشاف كل تلك الصدف.

كانت أحلام/حياة تلك الطفلة الصغيرة التي لم يرها منذ سنة 1962غداة الاستقلال[3]، ولهذا راح خالد يتعجب لأكثر من شيء، ويتساءل «أنتِ إذن تتوقفين أمام لوحة صغيرة لم تستوقف أحدا تتأملينها بإمعان أكبر ،تقتربين منها أكثر و تبحثين عن اسمها في قائمة اللوحات، ولحظتها سرت في جسدي قشعريرة مبهمة واستيقظ فضول الرسام المجنون داخلي، من تكونين أنت الواقفة أمام أحب لوحاتي لي ؟ (...) ما الذي أوقفك أمامها؟»[4]،وهكذا كانت حنين قد جمعت خالدا بأحلام بعد غياب دام عشرين عاما واجتمع خالد بالتوأم الذي كان مسؤولا عن وضع اسم لكل منهما. فالقدر صنع لقاء تلاقي الأطراف، وكان شرف هذا اللقاء ممنوحا لحنين التي قال عنها **خالد** « لوحة كانت بدايتي مرتين.. مرة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم.. ومرة يوم وقفتِ أنتِ أمامها وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر»[5] ، فكانت حقا اللوحة المنعطف و البداية المزدوجة.

*** -حنين/العودة:**أخذت لوحة **حنين** آخر مشاهدها الروائية في مدينة قسنطينة، فقد رافقت خالدا حين عودته إليها لحضور عرس أحلام التي تزوّجت من رجل وصفه خالد بأنه «كان رجل الصفقات السرية، والواجهات الأمامية، كان رجل العملة الصعبة، والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر»[6]،إذ لم يكن زواجه من **أحلام** رغبة فيها، إنما في الاسم الثوري النظيف الذي تحمله، وكان زواجهما صفقة مع الوطن ،و قد قَبِل **خالد** حضور

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] المصدر نفسه، ص58، 59.

[5] المصدر نفسه، ص64.

[6] المصدر نفسه، ص270.

عرس **أحلام** في قسنطينة هروبا، وأملا في شفائه من حبِّ امرأة أضحى مستحيلا، لتنعكس الأدوار فخالد الذي لم يُشف بأحلام من الوطن يحاول أن يشفى منها به.

ويسافر **خالد**، وإلى جواره لوحته **حنين** في « سفرها الأخير بعد خمس وعشرين سنة من الحياة المشتركة»[1]، فيقول«هاهي اللوحة التي أحضرتها هدية لعرسك تشغل مكانك الفارغ إلى جواري»[2] ثم تصور "**أحلام مستغانمي**" مشهد الوصول إلى قسنطنية على لسان خالد:«هاهي قسنطينة إذن وها أنذا أحمل بيدي الوحيدة حقيبة يد، ولوحة تسافر معي (...) هاهي "**حنين**" النسخة الناقصة عن قسنطينة في لقاء ليلي مع اللوحة الأصل، تكاد مثلي تقع من على سلم الطائرة تعبا ودهشة.. وارتباكا»[3] ذلك أنّ "**حنينا**" لأول مرة تكون وجها لوجه مع الصورة الأصل التي تحملها،لأول مرة أمام قنطرة الحبال ووادي الرمال، لأول مرة في قسنطينة.

وفي آخر دور لـ"**حنين**" تتحول إلى هدية تبارك زواج **أحلام**، ولعله أصعب شيء حصل مع **خالد**، أن يتخلى جزء من هويته، وشخصيته من أجل امرأة كانت يوما ما وطنا، وأما، وحبيبة في ذات الآن،امرأة أحبت تلك اللوحة التي كانت توأمها. ولهذا كان من غير اليسير على **خالد** أن يهديها تلك اللوحة على مرأى من الجميع، إذ يقول:«كم كان يلزمني من التمثيل لأهديك تلك اللوحة (...) وكأنها لم تكن اللوحة التي بدأت بها قصتي معك منذ خمس وعشرين سنة (...) وكم كنتِ مدهشة أنتِ في تمثيلك وأنت تفتحينها، وتلقين نظرة معجبة عليها، وكأنكِ ترينها لأول مرة»[4]، وكم أدخلت لوحة حنين من سعادة في قلب **أحلام** التي لعبت دورها النهائي مع خالد من خلال مكالمة هاتفية غير متوقعة، تشكره فيها على اللوحة، وتقول إنها قد وهبتها السعادة ، كما لا يملك إلا أن يقول: «أنا لم أهبك شيئا.. لقد أعدت لك لوحة كانت جاهزة لك منذ خمس وعشرين سنة، إنها هدية قدرنا الذي تقاطع يوما»[5] وبذلك شهدت حنين دورين متناقضين بن خالد و أحلام ؛دور الحضور و الغياب .

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص284.

[2] المصدر نفسه، ص283.

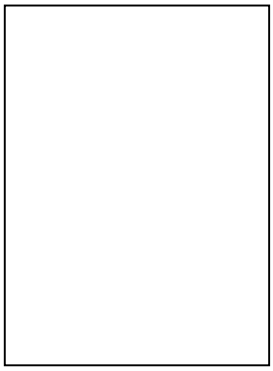
[3] المصدر نفسه، ص284.

[4] المصدر نفسه، ص372.

[5] المصدر نفسه،ص375.

ومن خلال الثنائيات السابقة يتضح أن للوحة "**حنين**" العديد من الأبعاد السيميائية المستمدة من صفاتها المذكورة في الرواية كعلامات لغوية تحوي دلالات كامنة. و مما سبق تكون "**أحلام مستغانمي**" قد وظفت لوحة **حنين** توظيفا فنيا يخدم الأحداث الروائية، نظرا لحركية الدفع السردي التي ساهمت فيها هذه اللوحة منذ بداية الرواية إلى آخرها سواء بمضمونها أو ألوانها أو أوصافها أو أبعادها، فقد كانت البؤرة الرئيسة في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالد بأحلام، وساهمت بشكل أو بآخر في تدعيم تلك العلاقة الغامضة بينهما.

2/2 لوحة اعتذار:



اللوحة في المتخـيل السّردي

1/2/2المقاربة السياقية(وصف الرسالة) :

يعدّ فن رسم اللوحات ضربا من اللغة لأنه يربط الفنان الذي يبدع الصورة بمن يتناولها بالتأويل[1]، من خلال حشد عدد من المعطيات الفنية والاجتماعية والدينية والسياسية، والإيديولوجية عموما، فاللّوحة في مجملها تربط بين طرفين هما المرسل،

[1] لويس هورتيك،الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مديرية التأليف والترجمة، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د.ت، ص95.

والمرسل إليه، وفي المحطة الثانية للرسم والتي تمثلت في لوحة "**اعتذار**" كان المرسل هو خالد بن طوبال والمرسل إليه بالدرجة الأولى هو صاحبة الوجه الذي تحمله اللوحة، تلك الفرنسية التي تدعى كاترين، وعلى فترات متقدّمة من الزمن الروائي يظهر متلقٍ آخر للوحة وهو **أحلام** ناهيك على متلقي الرواية بصفة عامة من القراء.

أ/ المرسِل:

كان خالد بن طوبال قد رسم لوحة اعتذار في فرنسا التي استقرّ بها، ومارس فيها مهنة الرسم ،أين تفرغ لدراسة الفن والتقرب من الرسامين، وإقامة المعارض ،فقد كان يعيش في بلد يشجع الموهبة الفنية،يقول في خطاب داخلي ذاتي « تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك، ويرفضك أنت»[1]، و هنا قدمت أحلام مستغانمي في روايتها صورا عن الضمير و الوجدان العربي بما يعتريه « من ألم و أمل و غربة و استقرار و خواء و امتلاء و قهر و تحرر و طغيان و تسامح و فساد و صلاح»[2]فخالد هرب من وطنه الذي بات لا يعرف سوى الجراح، وطن يرفض الفن لأنه خرج لتوّه من مرحلة مخاض سياسي و سيادي عانى الكثي رمنه، ذلك الوطن الذي استبدله بما فيه ببلد آخر لا وطن آخر، وكان خالد قد اكتسب ثقافة غربية، وعاشر أجانب من بينهم كاترين، التي كانت طالبة في إحدى مدارس الفنون الجميلة بباريس[3]، وقد رسم وجهها في لوحة سمّاها اعتذار[4] لتأخذ الرواية بعدا جديدا بأحداث سردية مختلفة .

ب/ الرسالـة (لوحة اعتـذار)

عبارة عن لوحة فنية زيتية تمثل وجها لامرأة غربية فرنسية شقراء، وكانت أوّل تجربة رسم من ذلك النوع بالنسبة لخالد، ولأن «تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه بالأفكار، والإيديولوجيات، إذ ليس هناك من يفصل الفن، ولا التجربة الفنية عن سائر تجارب الحياة

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص73.

[2] حلمي محمد القاعود ،حوار مع الرواية المعاصرة في مصر و سورية ،دار اشبيليا للدراسات و النشر،سوريا ،ط1 ،1999 ،ص9.

[3] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ص94.

[4] المصدر نفسه، ص93.

الأخرى»[1]،فإنّ "**خالدا**" أخذ كل هذا بعين الاعتبار، فلا يمكن له أن يرسم بمنأى عن إيديولوجيته الدينية العربية، ولا جذوره الاجتماعية،ولا يمكنه أن يكسر الطبوهات برسم امرأة مجرّدة، وهذا ما حصل معه عندما حضر ذات يوم إحدى جلسات الرسم في مدرسة الفنون الجميلة، حين دعاه هناك بعض أصدقائه الأساتذة، كما يفعلون عادة مع بعض الرسامين ليلتقي بالطلبة، والرّسامين الهواة، وكان الموضوع ذلك اليوم هو رسم موديل نسائي[2] الشيء الذي جعل خالد يصاب بنوبة من الدهشة والارتباك.

فقد كان يفكّر مدهوشًا في قدرة هؤلاء الطلبة «على رسم جسد امرأة بحياء جنسي وبنظرة جمالية لا غير، وكأنهم يرسمون منظراً طبيعيا، أو مزهرية على طاولة، أو تمثالا في ساحة»[3]، وفي كل هذا راح خالد يخفي ارتباكه ويرسم، إذ يقول: «ولكن ريشتي التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترّسم ذلك الجسد خجلا، أو كبرياءً لا أدري.. بل راحت ترسم شيئاً آخر، لم يكن في النهاية سوى وجه تلك الفتاة كما يبدو من زاويتي»[4] وهذا ما يؤكد أن «تعقد عملية الإبداع في الفن التشكيلي تجعل القائم بها في موقف المأزوم الباحث عن شيء يهرب إليه دائما»[5]، كما أنّ الاكتفاء برسم البورتريه[6] ليس ببعيد عن التعثر بالملامح الداخلية للشخصية المرسومة،حيث أنّ كل بورتريه ناجح يكون قد« التقط شيئا ما من الشخصية ذاتها التي يصورها،و هو يتخطى مجرد تقليد المظاهر لخداع الداخل ،وهنا يولد خيال البورتريه »[7] ليكون هروب خالد لرسم وجه تلك المرأة قد اصطدم بشخصيتها الجريئة التي تظهرها طلتها أين «يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها»[8] فبالرغم من أن اللوحة جاءت

---

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 223.

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص94.

[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن، ص173.

[6] فن البورتريه هو التصوير الذي يتمثل غالبا تعبير صورة شخصية كاملة أو نصفية أو جانبية، وقد يتمثل صورة جماعية (هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ص175).

[7] جاك أومون ،الصورة،ص295.

[8] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص93.

مختصرة في تشكيلاتها الخطية، واللونية إلا أنها تحمل شحنة غير يسيرة من العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تحتاج إلى القراءة.

جـ/ المرسَل إليه:

لم يكن متلقي لوحة "**اعتذار**" واحدا، بل تعدد بين أساتذة مدرسة الفنون الجميلة، والرّسامين الذين حضروا جلسة الرسم والطلبة، وبدرجة خاصّة كاترين التي كانت موضوع الرسم ذلك اليوم، والتي تلقت لوحتها باستياء كبير، ظنا منها أنّ "**خالدا**" قد أساء لأنوثتها، فخاطبته وكأنها ترى تلك اللوحة إهانة «أهذا كل ما ألهمتك إياه؟»[1] فأجابها معتذراً «لا، لقد ألهمتني كثيراً من الدّهشة، ولكني أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد لدهاليز نفسه (...) رغم أنني رجل يحترف الرسم.. فاعذريني إن فرشاتي تشبهني إنها تكره أن تتقاسم مع الآخرين امرأة»[2]، فهذا فعلا ما يحدث في الفن حين يتعلق الأمر بفنان «يصنع صيغة مادته معتمدة على صورة حسية قد تكون صعبة، أو متعثرة، أو تكون على درجة من التمنع، بحيث تجعله غير قادر على معانقتها بسهولة»[3]، فيلجأ إلى طريقة أخرى، إلى حيلة أخرى، أو إلى مخرج آخر.

أمّا عن "**كاترين**" كعلامة موقعة في الرواية، ثم في اللوحة فهي فتاة فرنسية تُحيل بالدرجة الأولى إلى البلد الذي تنتمي إليه إلى باريس، تلك المدينة التي تشبه نساءها في تآمرها وإغرائها وفراغها العاطفي، فوجود "**كاترين**" في الرواية كشخصية لم يكن عبثا لا طائل منه،إذ عكس خلفيات إيديولوجية حول علاقة المرأة الغربية بالرجل العربي ، ذلك أنها لم ترد لعلاقتها مع "**خالد**" أن تخرج عن إطار الخفاء دون التورط معه بأي رابط رسمي يطيح من عليائها، وهذا ما لاحظه خالد عليها إذ يقول: «كُنْتُ أعرف أنها تكره اللقاءات العامة.. ربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي، يكبرها بعشر سنوات، وينقصها بذراع، كانت تحب أن تلتقي بي، ولكن دائما في بيتي أو بيتها، بعيدا عن الأضواء، وبعيدا عن العيون، هنالك فقط كانت تبدو تلقائية في مرحها، وفي تصرفها معي، ويكفي أن ننزل معا لتناول وجبة غذاء في المطعم المجاور ليبدو عليها

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص95.

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن، ص174.

شيء من الارتباك والتصنع، ويصبح همّها الوحيد أن نعود إلى البيت»[1] ليشكل وجود "**كاترين**" في حياة "**خالد**" ثنائية ضدية مع **أحلام**، ف"**كاترين**" وجه للحضارة والانتماء للغرب، أما "**أحلام**" فهي وجه الأصالة والمحافظة والانتماء لأمة عربية إسلامية ،وإضافة إلى "**كاترين**" مثلث "**أحلام**" في مرحلة لاحقة دور المتلقي للوحة اعتذار، وقد تلقتها بنوع من الغيرة النسائية والفضول لمعرفة تفاصيل رسمها.

د/ هوية الرسالة(المجال الثقافي والاجتماعي للوحة اعتذار):

"**اعتذار**" لوحة يمكن القول إنها ذات منشأ ومحتوى غربي، بعيد عن أسلوب الفن العربي، وخالد كان فنانا عربيا معاصرا واكب في مسيرته الفنية تطور الفن الغربي «الذي أصبح حالة ملازمة للفنان العربي لا يمكنه التخلص منها ،حيث دفعته إلى المزيد من الاغتراب ويرى نفسه محاصرا في شركه، وأصبح ممثلا للكثير من تجارب الغرب وأفكاره»[2]، و لذلك كان خالد قد تفاجأ بالموضوع الذي اختير من طرف بعض أصدقائه الأساتذة في جلسة الرسم التي دُعي إليها في مدرسة الفنون الجميلة، وكأن هناك قوة غربية تحاول أن تبقيه بعيدا عن أصالة الموروثة التي يحملها ،غير أنه انتصر لنفسه ولهويته، حين لم يخضع لمنجزات الفن الغربي التي تكسر الطبوهات.

انتصر حينما رسم وجه "**كاترين**" ملغيا جسدها واضعا حاجزا أو حجابا بينه وبين تلك الحركة الغربية الجريئة التي لا تمت بصلة إلى ما نشأ عليه "**خالد**"، وما ورثه ،فهو فنان عربي بالدرجة الأولى وفي هذا إحالة دينية، كما أنّ قداسة الدين الإسلامي جعلته يترفّع عن مشاركة آخرين رسم امرأة، و انتصر ثانية لمجتمعه العربي ، فالفن «هو أقدر ضروب النشاط البشري تعبيراً عن التواصل بين الأفراد، وبين الأجيال»[3] ذلك أنّ الفنان يمثل ضمير مجتمعه، ويده التي تنوب عليه في الرسم، وهويته التي اكتسبها، فالفن هو التضامن الوحيد «بين الروح والنفس، وبين الفنان والمجتمع ولذلك فإن الفنان والمجتمع تقوم بينهما صلة ايجابية حينما يكون كل منهما على الطريق الصواب»[4] كما أنّ الفنان

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص71.

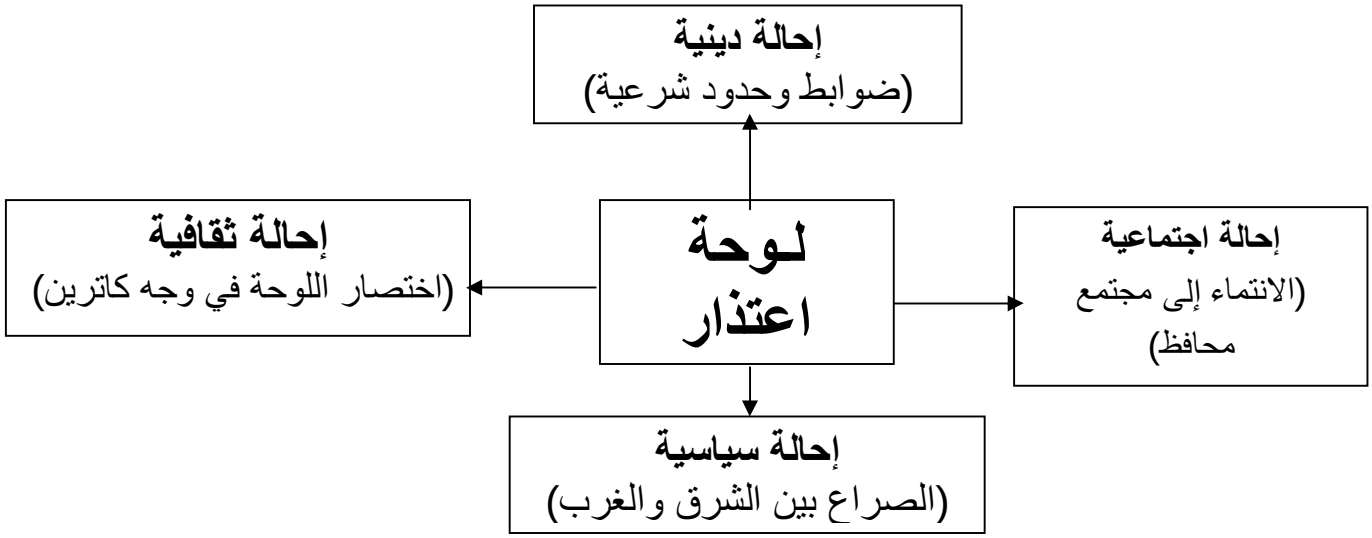
[2] محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص29.

[3] عادل مصطفى،دلالة الشكل، ص88.

[4] محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، 59.

«يستمد مادته من الحياة اليومية»[1]، ويهب عمله - بناءً على هذا - شكلا نوعيا محدداً من ذاته، لا مفروضا عليه، وهذا ما تماشى وفقه خالد من خلال لوحة اعتذار التي كانت رسالة وجهتها أحلام مستغانمي لطرح قضية مهّمة، وهي محاولة الغرب تجريد «الفنون العربية عامة من أصالتها التاريخية،ومن مفهومها القومي،وإرجاعها إلى أصل غربي»[2] لكن خالدا لم يكن ليطمس هوية وطن حارب لأجله، وفقد ذراعه لأجله، ليتم وفق ذلك طرح قضية أخرى، وهي قضية تحاور الشرق والغرب أو محاولة التعايش بينهما.

وجسدت "**أحلام مستغانمي**" ذلك من خلال العلاقة التي جمعت خالدا بـ"كاترين" منذ ذلك اليوم، و التي لم تمثل له إلاّ «امرأة عابرة، في مدينة عابرة»[3]، لم يكن ملزما معها لا بالوفاء، ولا بالانتماء، إذ لم تكن علاقته بها تعدو مجال حبهما المشترك للفن،فقد كانا مختلفين حدّ التناقض[4]،وبالتالي يمكن القول إن للوحة **اعتذار** العديد من الإحالات؛ إحالة اجتماعية، وتمثلت في الموروث الاجتماعي، أو العقد والرواسب التي يحملها خالد والإحالة الثقافية التي تمثلت في قدرة خالد على التعبير عن خصوصيته بطريقة متخفية وراء تقاسيم اللوحة وألوانها، كما أن هناك إحالة دينية تشير إليها لوحة اعتذار، ذلك أن خالدا فنان عربي مسلم، وهذا ما يجعله خاضعا لقوانين هذا الدين أما الإحالة السياسية فتمثلت في طرح قضية الصراع بين الشرق والغرب طرحا مبطنا، وإيجاد طريقة للتحاور فيما بينهما،وتتلخص هوية " **اعتذار**" من خلال الإحالات الموضحة في الشكل الآتي:



[1] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص43.

[2] محمد حسين جودي، آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص 34.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص165.

[4] المصدر نفسه، ص77 ،79 .

2/2/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

إن قيمة أي أثر فني منوطة جوهريا بوجهة النظر المعتمدة، فلو أُخذ من زاوية رؤية اجتماعية لتبدّى « ترَّهة مجانية، وبضاعة مترفة، و تسلية سطحية»[1] ولو أخذ من زاوية جمالية جذرية لكان «الحقيقة الصلبة، والوضعية الوحيدة»[2] لكن الأثر الأكبر لبيان قيمة الأثر الفني يكون من خلال الطابع الجمالي الذي تتركه كل من الأشكال والألوان إذا تعلق الأمر بلوحة وبالأخص إذا كانت لوحة تحمل وجه امرأة جميلة كلوحة اعتذار.

تشمل المقاربة الأيقونية للوحة اعتذار المجال الجمالي الإبداعي والمتمثل في الأشكال المتحدة لتكوين هذه اللوحة، ثم الألوان التي تحملها، وفي كل هذا ستعتمد الدراسة على بيان دلالات الرموز والأيقونات الشكلية و اللونية؛التي يمكن من خلال تفكيك شفراتها الاقتراب من المعنى الحقيقي الخفي وراء توظيف اللوحة، وبالتالي وراء ذلك الوجه الذي تحمله اللوحة.

أ/ سنن الأشكال:

تحوي لوحة اعتذار للرسام خالد بن طوبال وجها «لامرأة يطغى شقار شعرها على اللوحة، ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها»[3]، «وعينيها المختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي»[4]، وهنا تكوّن الشكل الدال للوحة اعتذار نتيجة تضام خطوط و ألوان لم يخترها خالد إنّما كانت نتيجة المشابهة أو النقل الخالص لتقاسيم وجه كاترين، وطبعها مرة أخرى على لوحة زيتية بطريقة تقريبية غير انعكاسية آلية،لأنّ المماثلة « لا تعني أنّ التشابه انعكاس آلي و كلي للموضوع الذي تحمله الصورة ،إنّ الصورة أي صورة لن تكون أبدا هي نفسها إذا كانت مجرد نقل موضوعي للعالم الخارجي ،فهي فن أولا و شكل جمالي قبل أن تكون قناة ابلاغية لخطاب ما»[5] فمن حق الفنان الشرود عن النقل الاستنساخي المجرد للوجه الذي يصوره في اوحته و تحميله دلالات معينة يبثها فيها (اللوحة).

---

[1] دني هويمان،علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص123.

[2] المرجع نفسه ،ص123.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص93.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص167.

[5] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227 .

وفيما يخص الخطوط، فإن الفنان يقوم بجمعها وتنظيمها وفق قوانين «غامضة ملغزة وسرية يتولى النقد مهمة الكشف عنها قدر المستطاع»[1] ذلك أنّ «الشكل الفني يمثل بناء فوقيا نهض على قاعدة من البناء التحتي»[2]، فالفنان لا يقوم بنقل الواقع كما هو بل وفق ما تسمح به تعاليم ذاته وتعاليم المجتمع والدين الذي ينتمي له، وقد يصل المبدع إلى مرحلة أو إلى قيمة تدعى قيمة التجاوز أو العبور، مثلما حدث مع خالد حين تجاوز الوضع الذي كان فيه، تجاوز وعَبَرَ أشكال الجسم الذي كان عليه أن يرسمه إلى شكل واحد، تمثل في الوجه، فخالد كمثل أي فنان عربي مسلم «يحمل إطارا مرجعيا من القيم يتخذ لنفسه نسقا متدرجا، تقف على قمّته قيمة حاكمة، تلك القيمة هي قيمة العبور والتجاوز»[3]،فتجاوزه للشكل المقترح، من الأساتذة الفرنسيين، كان تجاوزا لموجة الفن الغربي التي أنساق إليها الفنانون العرب «بتشجيع من السلطة الوطنية، أو السلطة الأجنبية صاحبة النفوذ»[4]، فخالد كسر أفق توقع من حضر جلسة الرسم تلك، إذ امتنع عن رسم جسد الفتاة ورسم وجهها الذي حمّله العديد من الإيحاءات، والدلالات في كل خط من خطوطه، في العينين والشفتين وخصلات الشعر الأشقر.

ومن المعروف أنّ الرسم أيا كان الموضوع فيه « يبدأ بعملية التحديد»[5] بواسطة الخطوط، وفيما يتعلق بلوحة اعتذار فإنها تقوم على تشكيل مجموعة من الخطوط المنحنية التي تمنح إحساسا بالوداعة، والرشاقة، والجمال والرّقة»[6]، وهذا ما يبدو واضحا على وجه كاترين فاللوحة كانت جميلة، ووجه "**كاترين**" كان ينم عن رشاقة، ورقة المرأة الغربية، ذات الشعر الأشقر القصير، والعيون الزرقاء التي تكون في غالب الأحيان أقل اتساعا من عيون المرأة العربية ذات العيون السوداء، أو البنية ،فيما يظل لرسم الوجه دلالة على الوجه الظاهري الذي يُرى من خلال الحضارة الغربية، لا ما تخفيه في

---

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص11.

[2] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني، ص43.

[3] مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن، ص87.

[4] عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، د.ط، 1980، ص77.

[5] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، ص50.

[6] المرجع نفسه، ص52.

حيثياتها، فظاهرها يوحي بالتعالي، والرفعة وباطنها يلفّه الغموض، والرداءة، والبعد عن القيم.

وبخصوص الوجه عامة، فلا شك في أنه من أكثر الحالات فهو مرآة صادقة عن ذاتية صاحبه و صورة مختصرة عن طباعه و سلوكياتهو لا شك أنّ خالدا الذي رسم وجه كاترين ليخفي ارتباكه، قد أصاب بعض صفاتها فيه ،بالرغم من عدم وجود رغبة ملحة من طرفه لرسم ذلك الوجه ،و هنا لا يمكن يمكن تحميل تلك اللوحة دلالات ذاتية لها علاقة مباشرة بخالد شخصيا، ذلك أنّ خالدا عموما لا يرسم الوجوه، أما الوجوه التي يحبها فكان يرسم «فقط شيئا يوحي بها طلتها.. تماوج شعرها، طرفا من ثوب امرأة، قطعة من حليها، تلك التفاصيل التي تعلق في الذاكرة (...) تلك التي تؤدي إليها دون أن تفضحها تماما»[1].فهو يرى أن «الرسام ليس مصورًا فوتوغرافيا يطارد الواقع... إن آلة تصويره توجد داخله في مكان يجهله هو نفسه ولهذا هو لا يرسم بعينيه، وإنّما بذاكرته، وخياله، وبأشياء أخرى»[2] لتكون هذه اللوحة فعلا مأزقا فنيا و فكريا كان على خالد مواجهته باحترافية فنية و فكرية.

ب/ سنن الألوان:

اشتملت لوحة اعتذار على ثلاثة ألوان الأصفر(الأشقر) والأزرق، والأحمر الفاقع، وكل منها ألوان أساسية ما أعطى اللوحة جاذبية و إشعاعا ،و ما ساهم من ناحية أخرى في تحميل الصورة مدلولات ثقافية معينة فـ« في فن رسم الصور البشرية كالوجه مثلا ،يستطيع الرسام التعبير عن حالة وجدانية عن طريق اللون و الضوء و الظل»[3] و لا شك في أنّ اجتماع ألوان أساسية كالأحمر و الأصفر و الأزرق من شأنه أن يظهر تلك الاندفاعية و الجرأة و الوضوح التي تتصف بها كاترين.

***اللون الأصفر(الأشقر)**:كان الأصفر أكثر الألوان حضورا في اللوحة، فقد طغى عليها وهو لون أساسي «يبعث البهجة والانتعاش»[4]، لأنه لون دافئ، والصارخ منه كما في

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص92-93.

[2] المصدر نفسه، ص93.

[3] دليل محمد بوزيان و آخرون،اللغة و المعنى مقاربات في فلسفة اللغة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2010 ،ص210 .

[4] www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2010/11/12

لوحة اعتذار «يدل على الجمال والتألق والحيوية»[1]، وهو تماما ما تتميز به كاترين صاحبة ذلك الشعر الأصفر، ولما للألوان من عظيم الشأن على «إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديها القدرة على الكشف عن شخصيته»[2]، فاللون الأصفر في لوحة اعتذار يدل على «الإثارة والانشراح»[3]، وهو ما يميز كاترين.

وإن كان هذا اللون يشير في العديد من المواضع إلى «الضعف والذبول والمرض»[4]، وهذا يحيل إلى الحالة التي كان يعانيها خالد الذي رسم تلك اللوحة مركزا على تقاسيم الوجه،هو الذي كان مرتبطا بالمرأة العربية ذات الشعر الأسود الطويل عموما،و لذلك كان يتهكم بفرشاته برسم خصلات شعر فوضوي قصير لامرأة غربية ،جعلته يعيش حالة نفسية صعبة تصارعت فيها مبادئ الفن والجمال الغربية مع التقاليد والعادات العربية.

***-اللّون الأحمر**:تميزت كاترين بشفاه شديدة الحمرة، لتوحي بنوع من «الإغراء الاستفزازي»[5]، فالأحمر في الشفتين «يظل معناه واحد، أن يمنح المرأة فتنة، وجاذبية وجمالاً»[6]والأحمر لون أساسي «يرمز إلى العاطفة (...) وكل أنواع الشهوة ويشير اللون الغامق منه إلى الانبساطية، والنشاط والطموح»[7]، وليس من باب الغريب أن تتصف كاترين بكل هذه الصفات مجتمعة، فالمرأة التي تُظهِر شفتيها باللون الأحمر عادة ما تكون متصفة بالجرأة، والنهم، تماما مثل كاترين التي منحها اللون الأحمر ميزة القوة والتفوق، ،وبهذا شكل اللون الأحمر على شفاهها علامة هامة تساعد على فهم شخصيتها التي ساهمت بشكل أو بآخر في حسم قرارات خالد وهو في باريس.

***-اللّون الأزرق:** تتميز المرأة الغربية عموما والفرنسية خصوصا بالعيون الزرق، وبالرغم من أنّ الكاتبة"**أحلام مستغانمي**" لم توضح في روايتها اللون الحقيقي لعيني كاترين، إلا

---

(1) www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2010/11/12

(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص228.

(3) المرجع نفسه، ص229.

(4) أحمد مختار عمر، اللغة واللون ، 215.

(5) أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص167.

(6) http :www.rezgar.com/debat/show.art.asp ?aid=67309 / 2010/11/12

(7) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص229.

أنه من المرجّح أن تكون زرقاء العينين،وممّا لا شك فيه أن العيون غالبا ما تكشف المجال الذاتي و الخبايا الداخلية لصاحبها ، و قد ورد أثر اللون الأزرق في إفادة واضحة من معطياته الدلالية التقليدية التي تتمحور عادة حول معاني و دلالات و رموز يكون الأزرق فيها دالا سيميائيا على الصدق و الحكمة والحب ،كما يرمز إلى الإخلاص و الشرف و الأمل و هو من الألوان المهدئة للأعصاب[1] ،فخالد كان لحظة رسم كاترين أحوج ما يكون إلى تأثير هذا اللون لتهدئة توتره ،ولا شك أنّ أهم دلالة للون الأزرق في هذه الصورة محدثة المفارقة هي دلالة «الطهارة والإيمان»[2] هذه الدلالة التي لا تنطبق على كاترين، ولهذا السبب راح خالد يخفي عيني كاترين، وراء شعرها[3]، وكأنه يحاول بهذا أن يمحو كل صفة قد تكون خيّرة عندها.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إنّ اللون يعد من أهم العناصر المكونة للفن التشكيلي ولا تتأتى قيمة الشكل في أي لوحة فنية إلا إذا حصل قدر من التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خطوط و مساحات و فراغات و ألوان ،فبهذه العناصر مجتمعة، ومنظمة فقط يمكن القول بوجود عمل فني ناجح.

3/2/2 المقاربة السيميائية (مجال الرمزية اللغوية في لوحة اعتذار):

لقد كان «التعدّد والاختلاف من نصيب السيمياء، منذ لحظات ميلادها، بوصفها العلم الذي يدرس العلامات، والنظم الثقافية»[4] بالاعتماد على انفتاح المعاني على أكثر من مجال للتأويل، سواء تعلق الأمر بالعلامات اللّغوية، أو غير اللّغوية،والدراسة السيميائية التي تخضع لها لوحة اعتذار في المجال اللغوي ستقتصر على عدد من الثنائيات التي تجمع لوحة اعتذار بمجموعة من الكلمات التي يمكن أن تتناسل من خلالها الدلالات السيميائية للوحة ،فقد حظيت لوحة اعتذار بالانتشار على مستوى العديد من صفحات مدونة ذاكرة الجسد،بل وساهمت في تحريك أحداثها السردية، وبهذا اقترنت هذه

---

[1] فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ،ص150.

[2] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، ص164.

[3] المصدر نفسه، ص167.

[4] علي زغينة، مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،7-8 نوفمبر2000، ص131.

اللوحة بعدد من الرموز اللغوية التي ساهمت معها في التفسير السيميائي لها، والثنائيات مبيّنة كما يلي:

***-اعتذار/ارتباك:** يشكل عنوان اللوحة التي تحمل وجه **كاترين** بؤرة دلالية تجعل المتلقي لها متيقنا من أنها عُنونت بهذا المصطلح اعتذارا لصاحبته، فالبنية التركيبية للعنوان الذي جاء نكرة أصبغت عليه العديد من الاتجاهات التفسيرية، فالاعتذار يكون بطرق شتىّ، لكن أن يكون الاعتذار عنوانا للوحة، فهذا ما يجعل الدلالات تبدو متضاربة ،فقد جاء لفظ **اعتذار**على وزن افتعال، وهو ذات الوزن الذي يميّز كلمة **ارتباك**، فكيف لخالد أن يعتذر لامرأة جعلته مرتبكا، لكن يبدو أنه لم يضع هذا العنوان للوحة إلا بعد أن توثقت علاقته بـ**"كاترين"**، وبعد أن دعم اعتذاره لها بأن أصبحت صديقة له في غربته ووحشته، مثلما قال عن ذلك الاعتذار « يبدو أنه كان مقنعا، لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين»[1] كما لا يخفى أنّ كلمة "**اعتذار**" كانت تحمل شحنة شعورية لما توحي به من قوة وبروز واضطراب وحركية وتوتر حول علاقة خالد بباريس التي جعل منها مدينته التي لا يسكنها إلا جسدا.

***-اعتذار/المنعطف** :اعتذار كانت صورة لكاترين، كما يصح أن تكون صورة لأي امرأة غربيّة، تتميز بالتحرر، والجرأة، والتمرد، فالمرأة الغربية تبدو في ظاهرها بريئة جميلة كما صوّرها خالد، لكنها قد تكون منعدمة القيم ، فهذا النوع من النساء لا يعيش إلا لإرضاء نوازعه الداخلية من لذات مشبوهة، حتى ولو كان الطريق لإشباع هذا النهم الطريق المعاكس لما هو مشروع ،فقد شكلت لوحة "**اعتذار**" منعطفا في حياة "**خالد**" حين تحولت إلى عنصر سردي زاد من أفق التقارب بينهما ،حيث تحولت إلى علامة بارزة في النسج الروائي،ذلك أنّ العمل الفني،وإن لم يفصح عن الخطاب المستقل الذي تمارسه العلامات الموظفة فيه إلا أنّ هذه «العلامة ضمنه مستقلة بذاتها حتى و إن تبنى العمل الفني نهج إقرار شيء بعينه كما هو الحال بالنسبة للصورة الشخصية »[2] فهي كما الحال في صورة اعتذار مارست طقوس التوصيف السردي من جهة ،و من جهة أخرى حافظت على

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص95.

[2]عبد القادر فهيم شيباني،السيميائيات العامة أسسها و مفاهيمها ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،دار الاختلاف ،لبنان ،الجزائر،ط1 ،2010 ،ص150.

الخصوصية العلاماتية لمضمون الصورة التي تحملها ،كيوم التقى خالد بأحلام في معرضه للمرة الثانية، واستغرب اهتمامها اللامعقول بلوحة اعتذار وبقصتها ما جعله يتيقن أن علاقته بها ستصل إلى أبعد مما كان يتخيل، بسبب الغيرة النسائية التي أصابت أحلام، حين رأت صورة كاترين الاستفزازية في اللوحة المعروضة، يقول خالد:«أذكر ذلك اليوم بشيء من السّخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة.. عجيب هو عالم النساء حقا»[1]، كاترين الاستفزازية في اللوحة المعروضة، يقول خالد:«أذكر ذلك اليوم بشيء من السّخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة.. عجيب هو عالم النساء حقا»[2]،وبالتالي بقدر ما لعبت لوحة اعتذار دورا سلبيا في بدايات عرضها السردي ،لعبت دورا إيجابيا فيما بعد حينما ساهمت في توثيق الصلة بين خالد و أحلام .

***-اعتذار/الصراع الإيديولوجي:** لقد ساهمت لوحة "**اعتذار**" بشكل واسع في التطرق إلى قضية مهمّة وعامة، وهي مشكلة الصراع الحضاري الإيديولوجي بين الشرق والغرب وكيف تجاوزه خالد من خلال لوحة تحمل وجه امرأة، يُفترض أن يرسم كامل جسدها، وإذا بخالد يختصرها، ويختصر معها كل المعاناة والغربة، في وجه ظاهري يحمل البراءة والرقة والجمال ،لتتدرج من هذا الصراع العام مفارقات على المستوى الروائي؛ حيث تتمثل "**المفارقة الأولى**" في الاختلاف الكبير بين وطن أخذ حريته بالقوة والسلاح هو الجزائر موطن خالد، وبين بلد أتقن دور العدو في فترة سابقة ودور البلد المعوِّض، الذي يعرض غربته وخدماته، وسياسته هو باريس (فرنسا) و"**المفارقة الثانية**" التي نتجت عن الصراع بين الشرق والغرب هي الاختلاف الكبير بين امرأتين مرّتا بحياة **خالد**، "**أحلام**، و**كاترين**" وهنا تبرز قضية الاختلاف الواضح بين الأصالة والحضارة؛ فأحلام بعاداتها المتوارثة، بشعرها الطويل الأسود،وبالمقياس الذي يزيّن معصمها[3] تكون معادلا موضوعيا للأصالة التي كان يلمسها **خالد** فيها حين ساوى بينها، وبين الوطن حين رسمها جسرا من جسور مدينة قسنطينة العريقة الضاربة العمق في الأصالة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص95.

[2] المصدر نفسه ، ص95.

[3] المصدر نفسه ، ص52 ،53.

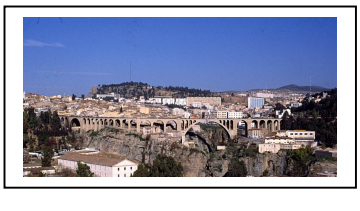
في حين مثلت كاترين بقِوامها وشعرها القصير، والساندويتشات التي كانت تعيش عليها، والإيدولوجيا المعاصرة الغربية التي تنتمي إليها[1]، مثلت بكل هذا وجه الحضارة الزائفة حضارة الغرب التي قامت على أنقاض الأصالة العربية التي بدأت بالتلاشي.

*** -اعتذار/الفن:**في الحقيقية إنّ الرابط الأقوى الذي جعل خالدا يستمر في علاقته بكاترين كان اهتمامها بالفن، فقد كانت طالبة في مدرسة الفنون الجميلة، وكانت تهتم بمعارض خالد، وتعطي حكمها النقدي على لوحاته التي كانت تثير إعجابها،حيث اعترف **خالد** أنّ ما كان يجمعه بتلك المرأة هو حبهما المشترك للفن[2]، وحبها لطريقته في الرسم، فقد كانت تراهن دائما على أنه رسّام استثنائي، وتلك هي الأسباب التي جعلت خالدا قبل سفره الأخير للجزائر – ليبقى هناك بصفة دائمة- يهب كل لوحاته لكاترين[3] بما فيها لوحات الجسور التي كانت رفيقته، وشخصيته، وهويته.

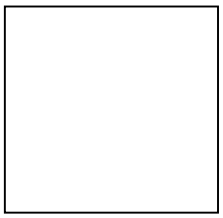
وقد كان استغراب كاترين واضحا في حوارهما الأخير«أأنت مجنون كيف تهبني كل هذه اللوحات؟ إنها مدينتك قد تحن إليها يوما. (...) لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها أهبها لك لأني أدري أنّك تقدرين الفن، وأنها معك لن تضيع»[4].

وهكذا لعبت لوحة "**اعتذار**" دور المنعطف الثاني في حياة "**خالد**"، بعد المنعطف الأول الذي شكلته لوحة "**حنين**"، لكنّ "**خالدا**" كان يواصل الرسم برغبة جامحة، وهذا ما يتبيّن من خلال ثالث محطة للرسم في الرواية والتي تمثلت في لوحة خلّد فيها حبيبته، وطفلته، ومدينته أحلام.

2 /3 لوحة أحلام :



صورة اللوحة فى الواقع



للوحة فى المتخيل السّردى

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص76.

[2] المصدر نفسه، ص77

[3] المصدر نفسه، ص398.

[4] المصدر نفسه، ص398.

1/3/2 المقاربة السياقية (وصف الرسالة):

يتمّ وصف الرسالة البصرية الذهنية من خلال توضيح المُرْسِل **(الرسام)**، والرسالة والمُرْسَل إليه،و هوية الرسالة، وفيما يأتي تفصيل لعناصر المقاربة السياقية للوحة أحلام.

أ/المُرْسِل: هو ذاته، خالد الرسام الجزائري، الذي عشق الفن واحترف الرسم، واحترف أكثر رسم الجسور، "**خالد**" الذي تغيّرت حياته جذريا وانقلبت بدخول أحلام في حياته، تلك الفتاة الصغيرة، التي أصبحت شابة تحمل ذاكرة قسنطينة ، فيقرر "**خالد**" أن يرسم أحلام وطنا، لأنه أحب فيها ومن خلالها الوطن فيقول: «كنت أتدحرج يوما بعد يوم نحو هاويه حبك، أصطدم بالحجارة والصخور وكل ما في طريقي من مستحيلات (...) وكنت أواصل نزولي معك بسرعة مذهلة نحو أبعد نقطة في العشق الجنوني»[1]، وهذا ما يدل أنّ "**خالدا**" قد جعل "**أحلاما**" معادلا موضوعيا للوطن، بدليل أنه لما أراد أن يرسمها رسم جسرا آخر من جسور قسنطينة .

ب/ الرسالة (اللوحة):

تمثل لوحة "**أحلام**" جسر قنطرة سيدي راشد[2]، وهي شبيهة إلى حد بعيد بلوحة "**حنين**" في تقنيات الرسم، لكن التفاصيل التي أضافها خالد على هذه اللوحة جعلتها تنبض بالحياة، وتبدو مختلفة وأجمل، رسمها خالد بعد أسبوعين من لقائه بأحلام ،وبما أن التصوير الزيتي قادر على الإيحاء بامتداد تغيّر الأشياء والحركة، وعمل البشر في الزمان، ورغم أن اللوحة الزيتية ثابتة «فإن حركة الأشياء، والأشخاص المصورين في اللوحة، تنتقل عن طريق التصوير الثابت للحظة حياتية واحدة، والحدث الجاري، وعناصر مختلف الحالات الزمنية، الماضي، والحاضر (...) عبر الإضاءة، والظل والشكل واللون»[3]،وهذا ما جعل "**خالدا**" يتضايق فجأة من بساطة اللوحة "**حنين**"، إذ فكر في إضافة بعض الرتوشات عليها، لإعادة الحياة لها بعد ربع قرن من الزمن، فيحكي في الرواية«تأملتها مرّة أخرى، شعرت أنها ناقصة **(...)**، لم أشعر قبل تلك اللحظة أن هذه

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص140.

[2] قنطرة سيدي راشد هي جسر يحمله 27 قوساً سيبلغ قطر أكبرها 70 متر، ويقدر علوه بـ: 105 مترا طوله 447 مترا،وعرضه12مترا http://www.awa-dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-2011/03/11

[3] أديسا نيكوف، وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي الليني، ص94.

اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة تكسر عرى اللونين اللذين ينفردان بها»[1]، كان خالد يدري أنه لا داعي للعبث بالماضي.

لكنه أيضا راح يلتمس لنفسه الأعذار، ويختلق الحجج التي تمكنه من الرسم ثانية على لوحة "**حنين**"، وعدَّ ذلك من حقه حين قال: «أليس من حقي أيضا أن أعود إلى هذه اللوحة، أن أضع على هذا الجسر بعض خطى العابرين، وأرش على جانبه بعض البيوت المعلقة فوق الصخور وأسفله شيئا من ذلك النهر الذي يشق المدينة بخيلا أحيانا، ورقراقا زبديا أحيانا أخرى، ألم يعد ضروريا أن أضع عليها بصمات ذاكرتي الأولى، التي كنت عاجزا عن نقلها في السابق، يوم كنت رساما مبتدئا، وهاويا لا غير»[2].

ثم راح "**خالد**" يدعم رغبته الشديدة تلك بما فعله الرسام "**شاغال**"، الذي «قضى خمس عشر سنة في رسم إحدى لوحاته، كان يعود إليها دائما بين لوحة، وأخرى، ليضيف شيئا، أو وجها جديدا عليها، بعدما أصر على أن يجمع فيها كل الوجوه، والأشياء، التي أحبها منذ طفولته»[3] ويبدو أنّ "**خالدا**" قد مر بمرحلة ذهنية صعبة، تراوحت ما بين الفرضيات التي أقامها، فيما لو أضاف شيئا على حنين، وفيما لو تركها على حالها، وفي هذه الحالة كان يجب عليه أن يجد البديل عن "**حنين**" بالتفاصيل التي يريدها، وقد حدث هذا بعد اليقين الذي تأكد منه، وهو أنه لا داعي للعبث بالماضي، وبالتالي أبقى خالد لوحته الصغيرة ملفوفة بهالة القداسة التي منحها إياها.

وهكذا بررت لوحة "**حنين**" وجودها بعد ربع قرن، لأن «الفن هو أقدر الأشياء جميعها على تبرير وجوده الخاص»[4]،وقد اعترف "**خالد**"، بأنه كان على وشك ارتكاب حماقة، «أدري، رغم رغبتي المضادة للمنطق، أنه لا ينبغي أبداً العبث بالماضي، وأن أي محاولة لتجميله، ليست سوى محاولة لتشويهه..» [5]،أما يقين "**خالد**" فتمثل في قوله: «لن تكون لتلك اللوحة أية قيمة تاريخية بعد اليوم، إذا أضفت إليها شيئا هنا، أو طمست فيها

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص129، 130.

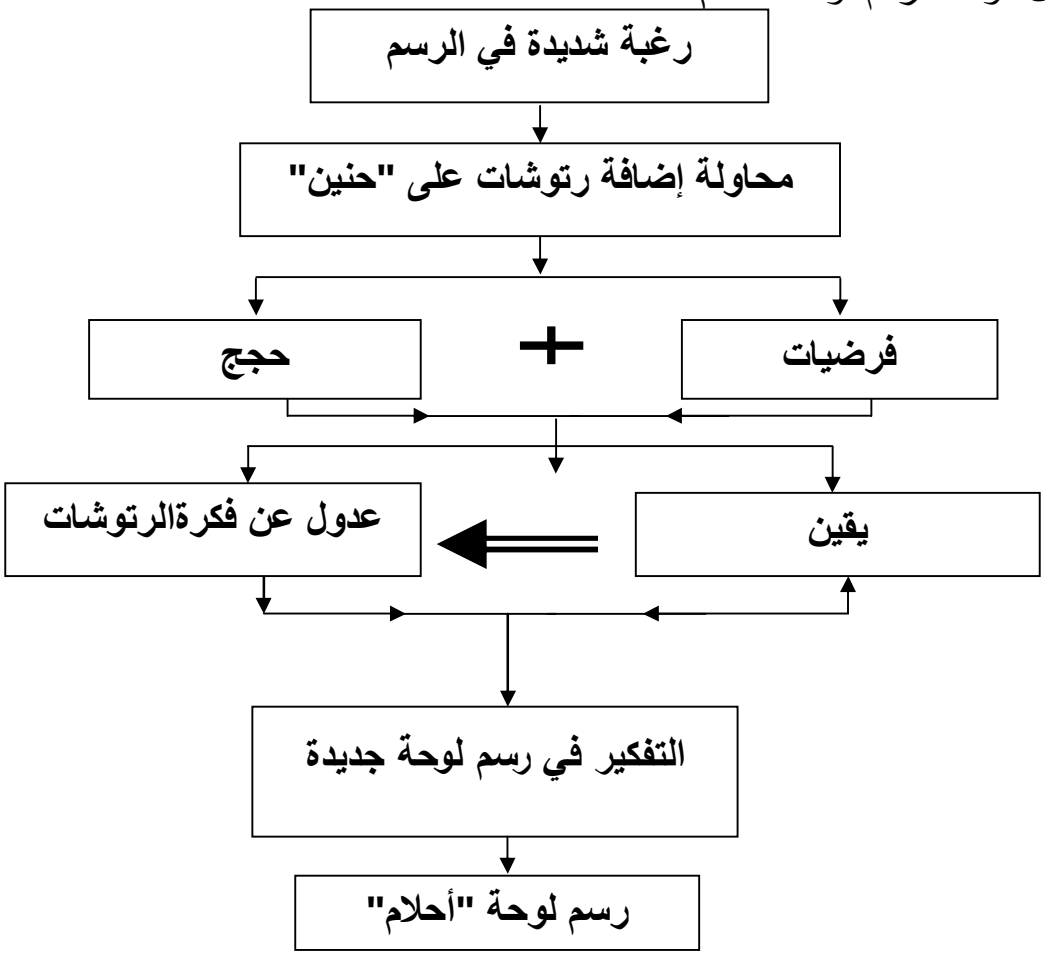
[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] المصدر نفسه، ص132.

[4] عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص86.

[5] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص132.

شيئا هناك.. ستصبح لوحة لقيطة لذاكرة مزورة»[1]،وهكذا قرر "**خالد**" أن يرسم لوحة أخرى، أن يرسم أحلام/المرأة التي قلبت حياته، المرأة التي لا تُرسم إلا وطنا، ويصف خالد لحظة 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 حده»[2] وقد أخذت هذه اللوحة من خالد فترة نهاية الأسبوع، «كل أمسية الأحد، وقسما كبيرا من الليل»[3]،حيث رسمها بشهية غير عادية للرسم، ورغم أن يد الفنان غالبا ما «تتبع النفس الملهمة، ولاتتبع العقل الذي يبحث في الأمور النافعة،والضارة أو في أمور المنطق الذي يستخلص نتائج العقل»[4] إلاّ أنّ لوحة أحلام نتجت عن موهبة فنان زاوج بين العقل والعاطفة ،والمخطط الآتي يبين المراحل الشعورية العقلية التي مرّ بها خالد قبل، وأثناء رسم لوحة "**أحلام**":



[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص134، 135.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص136.

[4] عفيف البهنسي،الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، ص19.

جـ/المُرْسَل إليه:

من الطبيعي أن تكون أحلام هي المتلقي الأول للوحة "**أحلام**" ذلك أنّ "**خالدا**" قد رسم لوحته، وهو مدرك أنه يخلد فيها "**أحلاما**" التي أضحت معادلا للوطن في نظره 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»[1]،هذا فضلا عن شخصيات الرواية ،و متلقي النص الروائي .

د/ هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للوحة "أحلام"):

مما لا شك فيه أن اللوحة الفنية، مهما كانت هوية مبدعها، تحمل أبعادا اجتماعية وثقافية، تجعل منها «وثيقة اجتماعية ثقافية تحمل رؤية معينة، أو دعوة خاصة أو اتجاها أيديولوجيا معينا، يعرضه المبدع»[2]، مثلما الحال في لوحات خالد عامة، ولوحته "**أحلام**"، خصوصا التي عكس عليها تجربته الفنية الناضجة، وحمّلها قيما ثقافية واجتماعية، تولدت عنها قيم سياسية مبطنة، ناهيك عن الإحالة الدينية.

إنّ الفن بوظيفته المعرفية يفتح «مغاليق العالم الوجداني»[3]، كما يعبر عن شخصية وتجربة الفنان، ويطلع القارئ على ديناميته النفسية من خلال العمل الفني، الذي يولد في بيئة مبدعة، فكيف الحال إذا حمل هذا العمل بيئة المبدع، كما في لوحة "**أحلام**" التي تحمل مدينة مختزلة في جسر ضخم وعريق عراقة مدينته قسنطينة، وعراقة المرأة القسنطينية الأصلية التي كانت أحلام ممثلا لها ،فهي لم تكن امرأة فقط على حد قول خالد بل كانت «مدينة بنساء متناقضات في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن، في جِدِّهن وفي جرأتهن»[4] فكانت هذه اللوحة بمثابة شهادة انتماء جديدة، أكد بها خالد عدم شفائه من مدينة سكنته حتى الخمسين من عمره، تلك المدينة التي أراد يوما أن يشفى منها بامرأة فزادته سقما وألما.

كانت قسنطينة بشعبها، بالمجتمع الذي ينتمي إليه "**خالد**" هاجسا بالنسبة إليه، فقد كان يتمنى تغير الأوضاع التي كان يعيشها هذا الشعب بعد الاستقلال، ولهذا رسم كل

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص136، 137.

[2] مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الفن، ص61.

[3] عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص88.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص141.

التفاصيل التي أغفلها حين رسم "**حنين**"، مُرجعا ذلك إلى أن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيا يعيشونه بالجملة، «كان وقتا للقضايا الكبرى.. والشعارات الكبرى.. والتضحيات، ولم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش، أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة»[1] كما أن لوحة "**أحلام**" من جهة أخرى قادت للتعريف بخصوصية اجتماعية عن ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرفض أن يرسم فنان ما أحد بناته علنا في لوحة ما ،وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل "**خالدا**" يستعيض بالجسر عن رسم وجه "**أحلام**"، التي ترفض هذا الشيء، وهذا ما بدا منها عندما علمت من **خالد** أنه قضى كل الليل ليرسمها، فأجابته بعصبية، «Ah non (...) أتمنى أنك لم ترسمني، يا لها من كارثة معك (...) أأنت مجنون؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى، يتفرج عليها كل من يعرفني (...) أأنت أحمق؟ تريد أن تقنع عمي، وتقنع الآخرين أنك رسمتني، بعدما صادفتني مرة على رصيف، واقفة مثلا أمام ضوء أحمر.. إننا لا نرسم سوى ما يثيرنا أو نحبه، هذا معروف»[2] و كانت هذه هي الخصوصية الاجتماعية للأعراف القسنطينية و الجزائرية.

وللوحة أيضا بعد على الصعيد السياسي، تأتّى من خلال الانزياح اللغوي الذي ميّز الرواية، عندما وصف خالد تلك الحالة التي أصابته بعنف حيال التفاصيل ،حين قال «وكأن أمر الجسر لم يعد يعنيني في النهاية بقدر ما تعنيني الحجارة، والصخور التي يقف عليها، وتلك النباتات التي تبعثرت أسفله مستفيدة من رطوبة الأعماق (...) في غفلة من الجسر العجوز»[3]، فقد سبق الإشارة في لوحة حنين إلى أّن الجسر كان رمزا للتواصل، وللعبور من مرحلة إلى مرحلة، والجزائر في لوحة أحلام بعدما تخطت مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الاستقلال ما كان أمر الجسر حينها مهما، فكل الجزائريين أصبحوا في الجهة المقابلة منه، وطبيعي أن يفكروا في اقتسام الوطن الذي نهض لتوه من مرضه الذي طال به، فكل شخص أصبح يبحث عن نصيبه من هذا الوطن، حتى ولو كان مثل الحصى بالنسبة للصخرة، فالمهم كان ربح وظيفة، أو قطعة أرض، وهذا ما تحيل إليه

---

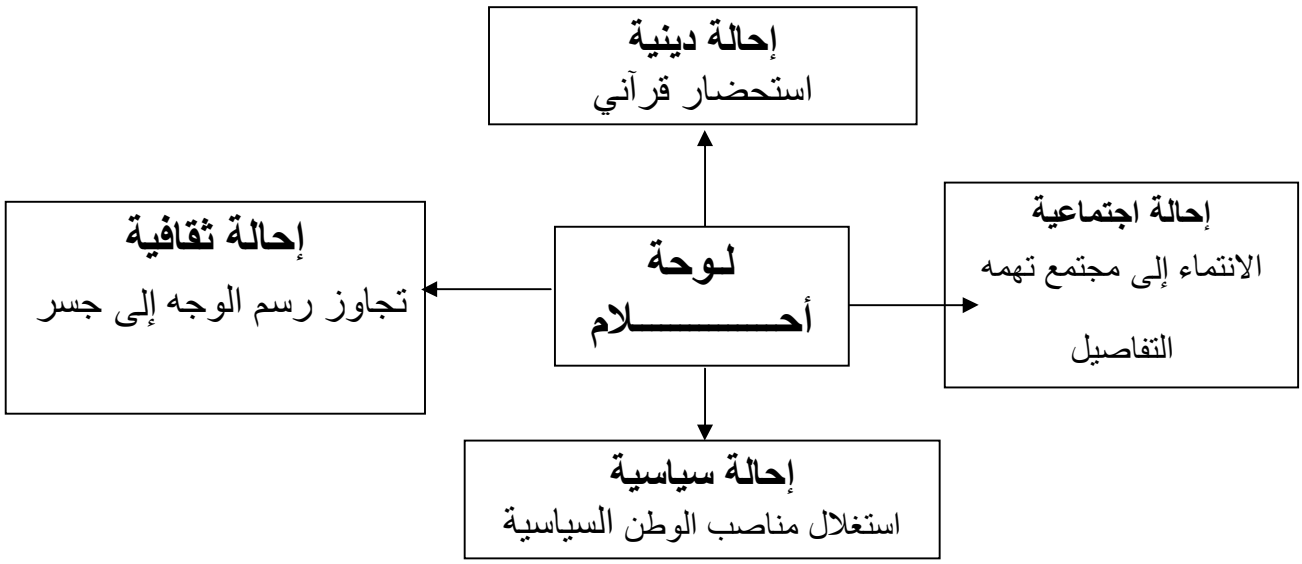
[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص136.

[2] المصدر نفسه ، ص138.

[3] المصدر نفسه، ص135.

الحجارة و الدعائم التي يقف عليها الجسر،حيث كانت الكراسي والمناصب السياسية التي تهافت عليها الكثير، وتعلقوا بها مثلما تتعلق النباتات بالصخور لتستفيد من رطوبتها،وكل شيء كان في غفلة من الوطن/ الجسر ، ولهذا غادر "**خالد**" الوطن إلى الغربة، لأنه كان يكره أن يمارس مع الوطن سياسة حقيرة من خلال الكراسي.

أما الإحالة الدينية، فهي نفسها ما كان في لوحة "حنين"، فقد استرجع خالد ذكرى ذلك الطبيب اليوغسلافي الذي كان سببا في تفجر موهبة الرسم عنده فاستحضر قوله: «أرسم أحب شيء إلى نفسك»[1]، وكلمة "أرسم" كانت تذكره بكلمة "**اقرأ**" أول كلمة في القرآن، وكأن خالد كان أمام شيء إلزامي،وهو أن يرسم مانحا لهذا الرسم بعض الشرعية المقدّسة، والمخطط الآتي يبين الإحالات المنبثقة من اللّوحة "**أحلام**".



2/3/2: المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان):

تقوم هذه المقاربة على استنطاق العلامات غير اللغوية للوحة من خلال الرواية، حيث تميزت لوحة "**أحلام**" بأشكال وألوان مختلفة كسرت التضاد اللوني الذي ميّز لوحة "**حنين**" قبلها:

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص136.

أ/ سنن الأشكال:

تشترك جميع الأعمال الفنية في الشكل الذي يمثل في الفن «مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط (...) والشكل له حجم، ودرجة، وخلفية، ويرتبط بالأشكال، والعناصر الأخرى في التكوين، ووضوح الشكل يساعد على سهولة التناول البصري»[1] للوحة الفنية، وانطلاقا من هذا فمن المفروض أن تكون أشكال لوحة "**أحلام**" متناسقة وواضحة، لأنّ "**خالدا**" رسمها بكثير من التركيز واليقين، و فيما يلي تفصيل للأشكال المميزة للوحة "**أحلام**"، ما عدا السماء فقد سبق دراستها في لوحة "**حنين**".

***-الجسر:** بالنظر إليه من الأعلى يبدو كشريط من خطوط أفقية منحنية ومن الجانبين يحمل أقواسا تشكلها خطوط منحنية في وضع عمودي ،إنّ الجسور عموما توحي بالرهبة خاصة إذا نظر منها الإنسان إلى الأسفل فيتملّكه دُوار، وهكذا هو جسر سيدي راشد العظيم الذي بني من الحجارة الضخمة ليأخذ شكلا مائلا، نظرا للمنعرجات الخفيفة التي يضمّها، فالانحناء في خطوط الرسم يوحي كما سبق الإشارة إلى ذلك بالجمال[2] والمنحى الأفقي يوحي «بالثبات والهدوء»[3] والجسر في مظهره الخارجي يبدو جميلا، ضخما، لكنه كما أشار خالد في غفلة ممّا يحدث حوله من تآمر، ودسائس مبطنة وخفية، وهذا ما يحيل إليه التقسيم العلوي/ السفلي الذي يحدثه الجسر في اللوحة، فالعالم العلوي منه الذي يحمل خطى العابرين، والسيارات في حركية سريعة، هو العالم الواقعي الذي يعيشه الشعب الجزائري، الذي لم يعد يهمه سوى هاجس الظهور والتعالي، أما العالم السفلي فهو العالم الخفي الذي يعرفه كل جزائري، ولا يعرفه في آن واحد، هو واقع الظلمات،والصفقات المظلمة والرشوات، وكل ما لا يجوز أن يظهر للعيان ،في حين شكلت الأقواس التي على جانبي الجسر خطوطا منحنية توحي بالجمال والإبداع، وقد يقصد خالد بتلك الأقواس أبواب الذاكرة، أو كهوفها الغائرة، فأقواس الجسر توجِد نوعا من المكافأة بينها، وبين الممرات المنحنية والمتشعبة لقسنطينة تلك المدينة الوعرة بتضاريسها، وبأخدود وادي الرمال الذي يشقها، فأقيمت لأجله جسورها السبعة،أمّا وضعية الخطوط العمودية المشكلة

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما، والموسيقى في تعليم الطفل، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص52.

[3] المرجع نفسه، ص51.

للأقواس التي تبدو منحنية فتكون أقوى تأثيراً عندما ترسم محاذية لخط مستقيم[1] فترمز عندها «للنماء والعظمة»[2] ؛ عظمة يمكن اسقاطها على عزيمة شعب ومدينة ووطن.

***البيوت:** عبارة عن خطوط مستقيمة أفقية، وأخرى عمودية عليها مع العديد من الزوايا ،والبيت في معناه الاجتماعي الاستقرار والأمان، والثبات وهذا ما تؤكده فنية تشكيلاته الخطية، ذات البنية الأفقية المستقيمة، والعمودية، فهذه الخطوط عادة ما تستخدم للفصل بين المساحات وتعبر عن أحاسيس ومعاني، فالخطوط الأفقية تُعبر عن الراحة والاسترخاء، وتوحي بالثبات والهدوء كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي، في حين تعطي الخطوط العمودية الرأسية إحساسا بالنماء، والعظمة والوقار أما تلاقي الخطوط الأفقية والعمودية كما في البيوت فيعطي إحساسا بالتوازن [3]، ولعل وجود هذا التوازن في البيوت، يخفف من حدة الدوار، واللاتوازن الذي يخلقه الجسر بعلوه الشاهق أما الزوايا التي يُشكلها تقاطع الخطوط فتوحي بالارتباك[4]، ولا شك هو الارتباك الذي أصاب خالدا قبل رسم اللوحة.

***-الأشخاص العابرون للجسر:** خطوط منحنية مع الزوايا الناتجة عن الحركة،ويصبح الشكل المتحرك بارزاً إذا تواجدت معه أجسام أخرى ساكنة، وبالتالي فلا بد لعابري الجسر من التميز في ظهورهم نتيجة الحركية التي تستشفها عين المتلقي« فالعين هي التي تنساب مع انسياب الخطوط والاتجاهات في صعودها وهبوطها»[5]،كما أنّ في تلاقي الخطوط الرأسية لخطى العابرين والأفقية الممتدة للجسر إقامة بين قوى ذات اتجاهات متعارضة فالخط الرأسي يمنح التعبير عن الجاذبية الأرضية والخط الأفقي يمنح التعبير عن الاستقرار، ويلعبان معا دورا في إثارة أحاسيس التوازن في القوى[6]،وبالتالي تضفي خطوات العابرين على الجسر نوعا من الحيوية، والحياة، والتجدد وبالتالي الاستمرارية لهذا الوطن الذي تتعاقبت عليه المحن والأزمات والأجيال.

---

(1) https://artisticdesignacadmy.wordpress.com/page1-2/page-lesson2..20/04/2015/

(2) حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص51.

(4) المرجع نفسه ، ص52.

(5) المرجع نفسه، ص62.

(6) https://ar /TlabAlhndstAlmmaryt/posts/138491726330628..20/02/2015.

***-النباتات:**من المؤكد أن النبات رمز الحياة، والاستمرارية وحتى الخطوط التي شكلتها في لوحة "أحلام" كانت ذات مستويات تمتد للأعلى موحية بالوقار والعظمة[1]، وهذا يؤكد من جهة أن نبض الحياة ما زال يختلج هذا الوطن، ومن جهة ثانية فالنبات الذي نما متعلقا بحجارة الجسر مستفيدا من الرطوبة يوحي بالمؤامرة والدسائس لهذا الوطن الذي ما فتئ ينهض من نكبة الحرب، ليقع في نكبة أفجع منها هي نكبة التحرش الداخلي به، ومن أبنائه لا أعدائه.

ب/سنن الألوان:

إنّ طريق الإبداع الفني في الرسم يعدّ «قصة حب طويلة بين الفنان ومادته، مليئة بالصراع والولوع والترويض والتمرد والقسوة والحنان والجفاء والألفة بين الفنان والألوان»[2]، وكيف إذا كان موضوع الرسم جزءا من ذات الفنان، جزءا من وطنه، كما هو الأمر بالنسبة لخالد، الذي يرسم وطنه جسورا وصخورا وبيوتا وشوارع، فلا بد له أن يمر بفترة ذهنية غير سهلة، أثناء اختياره للألوان التي تعد مادته الأهم في الرسم والألوان هي التي تبرز« العامل العاطفي المربوط ذوقيا بعقل الإنسان،ليمثل اللغة العاطفية المخاطبة للآخرين، ولذا فاللون في الواقع يقوم بعمل روح ديناميكية للعمل الفني **(...)** ولكل من الألوان أسس تستند إلى فرضها عن طريق خبرة ما ينفع وضعه،وما لا ينفع»[3] وهذا الشيء مرتبط فقط بالفنان الذي يدرك ما للون من قدرة في أن «يتحرك على هيئة تعبير رمزي أوتكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤية المختلفة ويمكن أن يكون واسطة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعاتها ودوافعها وهو على القماش الأبيض (اللّوحة) يقوم بواجبات تعبيرية غاية في العمق الجمالي، والروحي الذي له علاقة بعواطف الإنسان من حب وكراهية، وطموح وآمال، وحياة وموت وما إليها من نوازع غريزية أو عقلية»[4] تفرض على الفنان الميل إلى ألوان دون أخرى.

وقد كانت لوحة "**أحلام**" بألوانها المختلفة مسرحا للكشف عن نوازع خالد الداخلية وأراء استعماله لتلك الألوان بالذات، وهذا ما ستوضحه الدراسة التي لا تضم لون السماء

---

[1] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى، ص63.

[2] عادل مصطفى،دلالة الشكل، ص09.

[3] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج2، ص374.

[4] المرجع نفسه، ص120.

والصخور،لأنها موضحة في لوحة "**حنين**"، وكذا الألوان التي تميز العابرين، لأنها متنوعة، ولذا سيتم التركيز على ألوان الجسر والبيوت والنباتات:

***-البني الفاتح :**يأخذ جسر سيدي راشد اللون البني الفاتح ، أي لون التراب ما يوحي بفخامته، وعظمته، واللون البني يعد من الألوان الحيادية التي « تدل على الوقار، والرزانة وكتمان العاطفة وأهمية صاحبها»[1]، كما أنه لون بارد « يدل على الخير والخصب والأمل»[2]، وهذا فعلا ما يوحي إليه هذا الجسر العظيم، بلونه البني الفاتح، إذ يشعر متأمله بأنه امتداد للأرض، وبالتالي فهو يوحي بالخير، والأمل، والخصب .

أمّا "**خالد**" الذي زاوج في هذه اللوحة ما بين اللون البني الداكن في الجبال، والبني الفاتح في الجسر، فهذا دليل على تمتعه بشيء من الوقار، والرزانة، بل وكتمان العاطفة، فهو رجل لا يبوح إلا لذاكراته ولوحاته فهي فقط تعلم أسراره وعواطفه.

***-الأخضر**: من المهم الإشارة إلى أن النباتات التي يقصدها **خالد** في لوحته ليست أشجارا، وإنما هي تلك التي تتطفل، وتنمو ما بين الحجارة، لكن وجود اللون الأخضر عموما يعطي جمالا خاصا للوحة نظرا للميزات العاطفية التي يثيرها في النفس من ارتياح وقبول، لأنه لون يمتاز بالوسطية الحيادية، لا هو بارد ولا دافئ، وهو لون مريح للعين ويثير إحساسا بالراحة والهدوء، والسكون، وله أثر مهدئ، ويرمز للنّعيم والجنة والنمو والحياة، والخصوبة والنبل [3] استعمله "**خالد**" ليضاعف تركيزه على منح الحياة في اللوحة ليُحسِّنها جماليا، وهو مدرك في ذات الوقت أن هذا اللون الجميل يكون غطاء تلتحفه النباتات التي انزاحت عن المعنى الايجابي لها، لتوحي إلى أولئك الذين يظهرون في ثوب النقاء، وهم يدسون المكائد للوطن من أمثال **(سي...)** الذي يصبح في آخر الرواية زوجا لأحلام [4] التي رسمها خالد مدينة بجسورها ووديانها وصخورها.

وقد عبّر **خالد** عنه وعن أمثاله صراحة مشبها إياهم بالنباتات المتطفلة بقوله « لم أكن أعرف منهم غير واحد أو اثنين، وأما البقية فكانوا ما أسميه النبتات الطفيلية أو النبتات السيئة، كما يسمى الفرنسيون تلك النبتة التي تنمو من اللاشيء، في أي حوض

---

[1] فرج عبو، علم عناصر الفن، ج1، ص136.

[2] المرجع نفسه،ص136.

[3] 12.11.2011 www.Sahab.ws/4964/news/4365.html.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص231.

أو أية تربة، وإذا بها تمد جذورها فجأة وتضاعف أوراقها وفروعها، حتى تطغى وحدها ذات يوم على كل التربة **(...)** فهم على اختلاف أشكالهم، وهيأتهم، ومناصبهم يمتلكون مظهرا مشتركا يفضحهم، بذلك الزيف والرياء المفرط، وبمظاهر الوجاهة الحديثة التي لبسوها على عجل»[1] ولعلّ اهتمام "**خالد**" باللون الأخضر هذه المرة كان نابعا من تلك الصفة التي يمتلكها فهو يمثل «الإخلاص، والخلود، والتأمل الروحي»[2]، كما أنه «ولارتباطه بالحقول، والحدائق، والأشجار، ارتبط بالنعيم والجنة في الآخرة»[3] و بالتالي فتوظيفه في اللوحة من شأنه إعطاء نوع من الأمل المخبوء.

*-**الأبيض**: إنَّ غالبية البيوت المحيطة "**بقنطرة سيدي راشد**" في واقع الحياة مطلية باللون الأبيض، الذي يوحي بمعاني النقاء، النور، النظافة، السلام، العفة، الطهارة وغيرها من المعاني التي تلفّ هذا اللون الجميل الذي يمتاز أيضا بهالة من الصمت والسكينة والاطمئنان[4]،وإن لهذا اللون على خالد لعظيم التأثير فهو اللون الذي يقضي عليه كل مرة حين يحول بياض اللوحة ويؤثثه بأفكاره وتصوراته، فيولد بذلك عمل فني كان قبل ذلك بياضا،كما أن للون الأبيض ذكرى للقاء الأول الذي جمع خالد بأحلام والتي انجذب لها من تأثير الثوب الأبيض الذي كانت ترتديه ،إذ يقول«كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي»[5]،هكذا كان الون الأبيض مميزا مغريا ورمزا للبيت و الوطن في فلسفة خالد.

3/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية): و يتم التطرق من خلالها إلى الثنائيات التي تشكلها لوحة أحلام مع عدد من الكلمات الرموز.

***-الجسر/أحلام:**يعدّ العنوان إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل، فيسهل على المتلقي قراءة المتن –اللوحة- بناءً على ما علق بذهنه من قراءته الأولى للعنوان الذي يشكل في حدّ ذاته «نظاماً سيميائيا، ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص231.

[2] أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص164.

[4] www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[5] أحلام مستغانمي .ذاكرة الجسد،ص51.

بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته»[1]، وعنوان اللوحة الثالثة الموظفة في الرواية لم يرد علنا في الرواية وهذا لسبب سردي، فالكاتبة لم تذكر اسم البطلة "**أحلام**" بل نوهت إليه من خلال لغة رمزية، وخالد قبل رسمه للوحة كان موضوعه هو رسم أحلام، وبما أن الكاتبة تعمّدت إخفاء هذا الاسم، فإنّ "**خالدا**" الذي أخذ مهمة السارد، والرسام لا يمكنه ذكر هذا الاسم كعنوان علني للوحة، كما فعل مع لوحتي "**اعتذار، وحنين**"، بل راح يخفيه، كما أخفى وجه "**أحلام**" وراء جسر "**سيدي راشد**"، ووراء قسنطينة ككل.

وهذا ما يدل على أنّ الكاتبة قد لفت هذا الاسم بهالة من القداسة، فقد ربطته باسم الوطن حين قالت على لسان **خالد** «كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد. الجمع كاسم هذا الوطن»[2]، فكل من كلمتي "**أحلام، والجزائر**" اسم مفرد الأول لامرأة، والثاني لوطن، وكلاهما جمع لاسم مفرد، وكأن هناك علاقة خفية بين الكلمتين، عدا علاقة الانتماء، فأحلام امرأة تنتمي لوطن هو الجزائر، وهي في الرواية اختصار لكل أحلام الجزائريين، ونيابة عن كل الجزائريات ، ولهذا رسمها جسرًا عظيمًا، كان جسر "**سيدي راشد**".

فـ"**أحلام**" الاسم له عدة دلالات، بل عدّة ذكريات، فقد كان الاسم الذي سمعه خالد أول مرة من رفيق السلاح سي الطاهر، والذي علق بذهنه وتعلق به «كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه، كما يتعلق غريق بحبال الحلم»[3]، فيقول "**خالد**" عن ذلك الموقف «كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته، وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة **(...)** بين ألف الألم، وميم المتعة كان اسمك، نشطره حاء الحرقة ولام التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب»[4]،وكانت تلك هي الرموز التي تركتها "**أحلام مستغانمي**"، للدلالة على الاسم التصريحي لأحلام فالحرف الأول الألف، والأخير الميم، ويشطرهما ثلاثة أحرف هي على التوالي الحاء

---

1) léo hock ، la manque du titre, dispositifs sémiotique d'une partiquer textuelle, moutors publishers, paris, 1981, p5.

2) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص37.

3) المصدر نفسه، ص37.

4) المصدر نفسه، ص36، 37.

واللام، وألف المد، وبالتالي فالاسم المقصود هو "أحلام"، وهو ذاته اسم اللوحة الذي لم يصرح به "**خالد**".

وبتطبيق دلالات الحروف المكونة لهذا الاسم - التي اقترحتها أحلام مستغانمي- فإنّه من الممكن لحرف الألف أن يعني الألم الذي أصاب خالدا ،ذلك الألم المتعدد جراء الوضع الذي مرّ به الوطن، وفقدانه أمه، والألم الجسدي إثر بتر ذراعه،وحرف الحاء كان يعني الحرقة التي شعر بها خالد بعد مغادرته صفوف الثورة، ثم مغادرة الوطن، أما لام التحذير فهي تحذير لخالد من حبِّ "**أحلام**" التي جرفته إلى هاوية سحيقة، كان من الصعب عليه الخروج منها، في حين مثّل حرف الميم تلك المتعة المسروقة لخالد، حين كان يلتقي بأحلام، قبل أن تضيع منه.

و"**أحلام**" من ناحية أخرى تعني ما تدل عليه الكلمة من رؤى ترتبط بتجاوز المعاش إلى عالم الحلم ،وهذا ما يدل على ارتباط عنوان هذه اللوحة بالمجال النفسي، فالحلم تعدد عند خالد من حلم بالتحرر،و حلم الأمومة التي حرم منها مبكراً، وحلم بالوطن الذي غادره أيضا مبكرا، ثم حلم بالحب الذي جاءه متأخرا، ورحل مبكراً.

* -**أحلام/المفارقة:**شكلت لوحة "**أحلام**" مفارقة سردية، فقارئ الرواية المتتبع لكل حيثياتها يدرك أنه بعد أن رفض خالد العودة إلى لوحة "**حنين**" التي تحمل قنطرة الحبال، ليضيف عليها بعض الرتوشات، وبعد أن قرر رسم لوحة جديدة، فإنه سيرسم لوحة تحمل قنطرة الحبال مع الكثير من الرتوشات، والتفاصيل التي تجاوزها في "**حنين**" لكن بعد أن أنهى رسم اللوحة الجديدة، يتفاجأ القارئ بأنّ "**خالدا**" قد تجاوز قنطرة الحبال أيضا ليرسم قنطرة "**سيدي راشد**"، وهذا ما لم يترك له تفسيرا منطقيا، وترك المجال للمتلقي بأن يؤوله.

لكن السؤال المطروح، هو كيف استطاع **خالد** أن يجعل من لوحة أحلام نسخة من حنين بالرغم من اختلاف الجسرين؟ لكن الإجابة عن السؤال موجودة، وذلك لأنه حينما أراد رسم اللوحة الجديدة لم يكن يهمه أمر الجسر، بقدر ما كانت تهمه التفاصيل، وكل التفاصيل تلك كانت تمثيلا لقسنطينة لا غير، ويتضح هذا من خلال قوله:«بل إنني فاجأت نفسي أركض إلى كل تلك التفاصيل، وأكاد أبدأ بها، وكأن أمر الجسر لم يعد يعنيني في النهاية بقدر ما تعنيني الحجارة، والصخور التي يقف عليها»[1] و لاشك أنّ ما

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص135.

جعل خالدا يرسم جسر سيدي راشد هو التفاصيل المختلفة التي زادتها الحجارة و الأقواس و التعرجات المكونة للجسر، وكل هذا كان بدافع نفسي من ذات خالد المجروحة، والحزينة على مدينته تلك التي تتربع على الصخور.

***-أحلام/المرأة:** لكي يشعر الفنان برغبة جامحة في الرسم، لا بد له من دافع قويّ، غالبا ما ينتج من إلهام تبعث به امرأة، فيختار مضمونا معينا، ليفرغ شحناته الشعورية المتراكمة ذلك أن المضمون هو الذي «يحدد الشكل، وليس هناك مضمون إلا وكان الإنسان ذاته نقطته البؤرية»[1]و قد كانت "**أحلام**" المرأة التي أثارت في "**خالد**" عاطفة الحبُّ، وشجونه، ما زاده رغبة في الحياة، وفي نثرها على لوحاته، وقد اعترف لها بأن اللوحة كانت صورة عنها بقوله:« لقد بعثت فيها الحياة، إنها أنتِ»[2]لتلعب "**أحلام**" الدور الأول في بعث الحياة لدى "**خالد**" من جديد، ما جعله يشعر برغبة مزدوجة، الأولى في رسمها شخصيا – وهذا ما لا يمكنه فعله- والثانية في إحياء الماضي وبعث الحياة فيه رسما.

فحب **خالد** لأحلام كان ممزوجا بحبه للوطن، حيث يصعب الفصل بينهما ولهذا لم تكن من طريقة لرسم أحلام سوى رسمها وطنا، وهذا ما ولّد لديه حبا فريداً لتلك اللوحة التي يعترف بمكانتها عنده قائلا:«هي التي أعطتني من النشوة، ما لم تعطنيه حتى النساء، ربما لأنه لم يحدث قبلها أن مارست الحب رسما مع الوطن»[3]و هو اعتراف بقدرة اللوحة التبليغية .

* -**أحلام/الوطن:** من الشائع في فن الرسم أن الفنان «قد يكون في ذهنه صورة ما، ولكن ما يحدث فعلا هو صورة أخرى نتيجة لعملية الصراع»[4]، التي تلاحق كل رسام قبل رسم اللوحة، وأحيانا أثناء ذلك، فينتقل من فكرة إلى أخرى، ولا يخفى أن الفن «تفسير للواقع، تفسير بالحدس لا بالأفكار»[5] وعلى هذه الشاكلة، وقع **خالد** في صراع بين أفكاره، وأحاسيسه التي تغلبت أخيرا، فحوَّل موضوع رسم **أحلام** المرأة، إلى أحلام المدينة التي

---

[1] جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1971، ط1، ص18.

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص164.

[3] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني، ص206.

[4] المرجع نفسه، ص164.

[5] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني ، ص206.

أحاطها بالكثير من التفاصيل التي تبعث بالحياة فيها، وقد اقترب **خالد** كثيرا من صورة قسنطينة في الواقع، لأنه «كلما كانت مهارة الفنان فائقة، وكان خبيرا بالمادة التي يتعامل معها، فإنه يقترب من الصورة الواقعية للعمل»[1].،وهكذا أخذت **أحلام** ملامح مدينة بأسرها، وهو ما صرح به **خالد** حين قال:«كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل... كنت أشهد تغيرك المفاجىء، وأنت تأخذين ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها، وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب "**أما**" تمشين، وتعودين على جسورها فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة»[2]وذاك ما كان **خالد** يحسه ويتخيله أثناء رسم لوحته، كان يلمس روح أحلام فوق الجسر، وداخل البيوت التي تناثرت حوله، وفي مغارات الكهوف، وهكذا جسد قمة التداخل بين أحلام/المرأة وقسنطينة/الوطن في اللوحة.

* -**أحلام/العبور**:كانت لوحة "**أحلام**" كمثل لوحة "**حنين**" جسرا في حدّ ذاتها، جسرا عبَره **خالد** روحيا، لينتقل إلى مرحلة جديدة، أو إلى طرف مقابل من الحياة التي ذاق حلاوتها، حين جمعه القدر مع"**أحلام**" المرأة التي ماثلها مع الوطن تارة، ومع الأم تارة أخرى، فكانت امرأة على أكثر من صعيد، وكانت لوحة "**أحلام**" جسرا نقل **خالد** من حالة الرتابة والفراغ العاطفي إلى حالة الحب المتطرف الذي يلامس الجنون، تماماً كما نقلته لوحة حنين من حالة اليأس إلى الأمل، ويقول في هذا الشأن عن لوحته أحلام: «ولكن ما رسمته هذه المرة لم يكن تمرينا في الرسم، كان تمرينا في الحب، كنت أشعر أنني أرسمك أنت لا غير»[3]، وهكذا لعبت هذه اللوحة المميزة دورا هاما في إضفاء نوع من الحركية الروحية على حياة خالد، كيف لا، ولا هدف للفن «سوى التغيير الذاتي للإنسان الذي ينتجه، أو يتأمله، فهو ينقله إلى عالم متحرر من إكراهات العالم الواقعي»[4]الذي يضجّ بالمتناقضات و العثرات.

---

[1] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني ، 206.

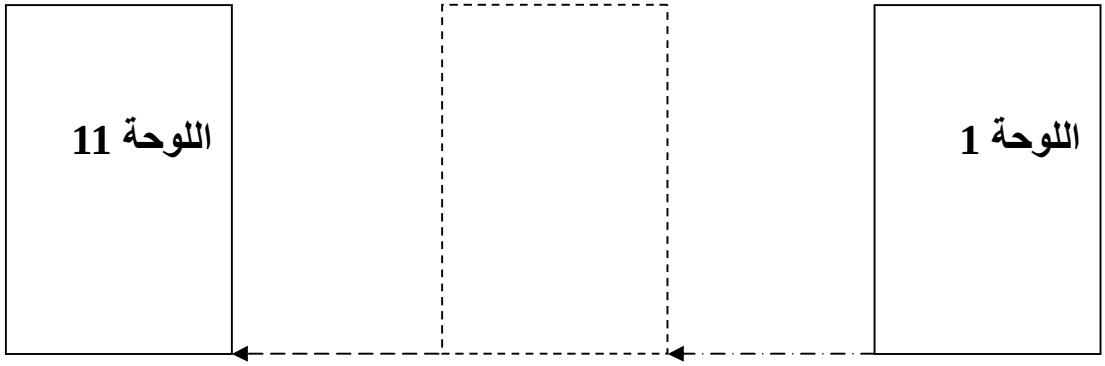
[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص254.

[3] المصدر نفسه، ص136

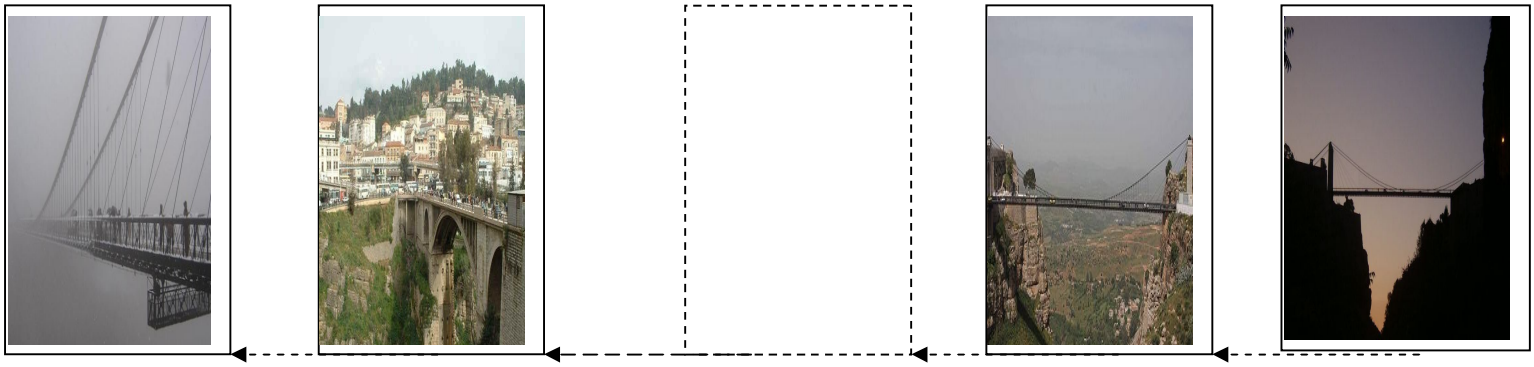
[4] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بن جدو،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ط1، ص87.

وبعد الدراسة التحليلية للوحة **"أحلام"** يمكن الإشارة إلى أن هذه اللوحة قد ساهمت بشكل مكثف في تحريك عجلة الأحداث السردية في مدونة "ذاكرة الجسد"، فقد انتقلت بخالد من مرحلة متقدمة من الصراع النفسي والإيديولوجي، قبل رسمها إلى مرحلة مدهشة من الاستقرار بعد ذلك، حين انتقلت علاقته بأحلام إلى مرحلة التبادل العاطفي المشترك الذي استمر إلى غاية عودة أحلام إلى قسنطينة أين بدأ مرحلة جديدة من الصراع الذاتي والذي لا طريقة للنجاة منه إلا الرسم ،غير أنّ الفارق هذه المرة أنّه لم يرسم لوحة واحدة بل رسم أحد عشرة لوحة تمثل كلها جسوراً.

4/2 لوحات الجسور الإحدى عشرة:



اللوحات في المتخيل السّردي



صور بعض اللوحات في الواقع

4/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة)

كان رسم اللوحات الإحدى عشر[1] تجربة فنية تتجاوز العادية في حياة **خالد**، الذي قام بهذه التجربة التشكيلية بشكل متواصل لمدة شهر ونصف[1]، وكان دافعه الأول إفراغ

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص199.

ذاكرته المملوءة بصور مدينته كما يبدو ظاهرا، أما الخفيّ في الموضوع هو أنّ "**خالدا**" وللمرة الثانية أراد أن يخلِّد "**أحلاما**" في لوحاته كامرأة في مقام وطن، لكنه راح يستبدلها من جديد بقسنطينة، ويرسمها جسوراً متعددة.

أ /المُرْسِل:

في مرحلة متقدمة من حركية السرد وتعاقب الأحداث في الرواية، قام **خالد** برسم لوحة جديدة تحمل جسر "**سيدي راشد**"، ثم أعقبها برسم عشرة لوحات أخرى، تحمل كلها صورا لجسور مدينة قسنطينة، وقد قام خالد بهذه التجربة الفريدة، وهو يمر بأقسى لحظات الشوق المزدوج، شوق جارف لأحلام التي غابت عليه فترة الصيف، وشوق يعادله لمدينته التي طال غيابه عنها، وفوق كل هذا ذاكرته التي أثقلت عليه حياته، ذاكرته تلك التي يحملها روحيا، والأخرى التي يحملها على جسده "ذراعا ناقصا"، ولأن الفنان لا يقوم بالإبداع الفني إلا إذا كان لديه «فكرة واعية عن تحقيق هدف معين في المستقبل»[2] فلا ملاذ من خروج خالد من كل تلك المطبات الذهنية إلا ممارسة الرسم من جديد لتحقيق هدفه من إفراغ الذاكرة نهائيا.

ب /الرسالة (لوحات الجسور الإحدى عشرة):

من المعروف أن ممارسة فنّ الرسم، تنقل الفنان من عالم مليء بالمتناقضات والصراعات إلى حالة من الاستقرار والسّكون، لأن الفن عموما نشاط يسعى به الفنان إلى التعبير عن ذاته، وعن «مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع»[3]،ولأنّ خالدا بعد مغادرة أحلام لباريس بقي وحيدا -لأول مرة منذ عرفها- فقد مر بفترة عصيبة ما كان له أن يخرج منها إلا بالرسم، ولأنه وعدها من جديد بأن يرسمها دون أن يضع توقيعه على اللوحة بطلب منها[4]، أصبح رسم لوحة واقعية لأحلام مشروع خالد للصيف « سأرسمك، ستكون لوحتك تسليتي في هذا الصيف»[5]، لكن المفارقة، كانت نفسها التي

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص190.

[2] جيروم ستولنيتز ،النقد الفني، ص131.

[3] رمضان الصباغ،الفن والقيم الجمالية، ص191.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص169

[5] المصدر نفسه، ص175

حدثت مع لوحة "**أحلام**"، فخالد لم يرسم وجه أحلام، إنما رسم من جديد قنطرة "**سيدي راشد**"، بل رسم إحدى عشرة لوحة تحمل كلها جسوراً.

وقد يكون السبب في رسم الجسور هذه المرة، هو المكالمة التي تلقاها خالد من أحلام وهي في مدينة قسنطينة بعد غياب دام أسابيع، فقد أخبرته بأن الجسور هي أجمل شيء في قسنطينة، وبأنها بدأت تحبها فعلا، وهذا ما شكل الشرارة الأولى في ذهن خالد لرسم الجسر، بعد اعترافه أنه لم يقدر على رسم وجه أحلام «أجلس طويلا أمام لوحتك البيضاء، وأتساءل: من أين أبدأك؟ أتأمّل 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؟»[1]وقد كان ميلاد الجسور، بعد الحالة النفسية الحادة التي عاشها خالد، وبعد انقطاع عن الرسم دام ثلاثة أشهر[2] 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 لا بد أن أرسم لارتاح أخيرا»[3] ،ليبقى السؤال المطروح هل سيرتاح خالد فعلا بعد هذه المغامرة؟

لقد خالف المضمون في رسم هذه اللوحات الفكرة الأولى الدافعة إلى الإبداع ذلك أنّ«المضمون يعني شيئا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، وإنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع، فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله بقدر ما يتحدد بأسلوب تناوله»[4]، هذا يعني أنّ "**خالدا**" كان يحمل فكرة رسم **أحلام**، لكنه جسد هذه الفكرة بموضوع آخر، وهو رسم جسور قسنطينة، ولم يفعل هذا الشيء سوى لأنه كان يَعُدّ أحلاما معادلا موضوعيا لقسنطينة، ولأنه أراد أن يرتاح من عبء الذاكرة راح يرسم إحدى عشرة نسخة عن قسنطينة.

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص187.

[3] المصدر نفسه، ص190.

[4] ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971، د.ط، ص182.

جـ /المُرْسَل إليه:

لا يمكن لـ"**خالد**" بعد أن التقى بأحلام أن يرسم لوحة لغيرها، وهكذا تكون هي المتلقي الأول الذي اختاره خالد لأنه رسم لأجلها، ولأجل مدينتهما المشتركة ،غير أنّ أحلام مستغانمي هذه المرة أدخلت متلقيا جديدا للوحات؛ "**زياد الخليل**"، وكان صديقا فلسطينيا قاسم خالدا بعض سنوات حياته بالجزائر بعد الاستقلال، وقد كان يحترف قول الشعر، حمل هو الآخر هموم وطنه الأسير، فنذر حياته للنضال السياسي ومحاربة الأنظمة المستبدة، وقد كان **زياد** محللا وناقدا فذا حيال لوحات صديقه خالد، فقد علّق عن تلك اللوحات المتشابهة مخاطبا أحلام بقوله:«لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما، أو عمرا كاملا، ...» [1]وقد تركت "**أحلام مستغانمي**" وظيفة تفسير وتأويل اللوحات في الرواية لزياد وحده، الذي يبدو أنه قد جعل "**خالدا**" يعيد النظر فيما كان قد رسم.

كما يبدو أن زيادا قد أمعن تأمله لكل اللوحات ما جعله يفسر العتمة التي أحاطت باللوحة الأخيرة كما يأتي«لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء، كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا،علامة استفهام معلقة إلى السماء، لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه ولا على يساره وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر»[2] ثمَّ إنَّ "**زيادا**" قد حيّره أمر اللوحات المتشابهة وخاصة الجسر في اللوحة الأخيرة، وهذا ما جعله يتساءل عن عامل الزمن الذي كان هو الأخر غامضا، وهذا واضح من خلال قوله:«أترى بداية الصبح عندئذ، أم بداية الليل؟ أتراه يحتضر أم يولد، مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقا كالجسر لوحة بعد أخرى، مطاردا بلعبة الظل والضوء المستمر، بالموت والبعث المستمر، لأن أي شيء معلق بين السماء، والأرض هو شيء يحمل موته معه»[3]وقد حظيت تعليقات "**زياد**" النقدية للوحات بالاستحسان من **خالد**، الذي اعترف قائلا«من المؤكد أنّ "**زيادا**" كان

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص207.

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ،ص207.

يتحدث عن لوحاتي خيراً مني»[1]،حيث كانا يتشاركان معا همّ التمرد على الواقع العربي و همّ البعد والغربة.

د/هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للوحات الإحدى عشرة):

غالبا ما تحمل اللوحات الفنية نَفَسَ مبدعها وهويته فتكون «ترجمة أمينة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها»[2]، كما أنها تسهل على الفنان الولوج إلى ذات عالمه الداخلي، وفضاءات أعماقه السحيقة التي قد لا يصل إليها من دون ممارسة الرسم[3]، وهذا يعني أنّ "**خالدا**" عندما أمسك بالفرشاة ليرسم أول لوحة من لوحات الجسور كان ينوي القيام برحلة إبحار في الذات والذاكرة التي أرهقته، وأرهقت معه ريشته التي واصلت هذه المرة الإبحار، والغوص إلى أبعد حدود الخيال، لاستعادة ملامح مدينته، والتي لم تكفها لوحة واحدة، بل راح خالد يلبي شوقه لها رسما، ليرضي «قسنطينة حجرا.. حجرا، جسرا.. جسرا، حيا.. حيا»[4] و يُرضي شوقه لوطنه بها.

ويصف خالد حالته النفسية أثناء رسمه للوحات «كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي وكأنني أعبرها بشفاهي، أقبل ترابها، وأحجارها، وأشجارها ووديانها، أوزع عشقي على مساحتها قبلا ملونة، أرشها بها شوقا، وجنونا وحبا»[5] وهذا يدل على أنّ "**خالدا**" قد انتقل وجدانيا عبر الجسور التي رسمها إلى قسنطينة التي مارس معها طقوس الحب والشوق والجنون رسما، فمن يوقف نزيف الذاكرة التي عادت بخالد إلى أرضه، وشعبه، ومجتمعه بثقافته، بعاداته وتقاليده، الذاكرة التي أخذت **خالدا** في رحلة وهم وجنون إلى حيث تتواجد "**أحلام**" فيتخيلها روحا تسري في جسور قسنطينة وأحيائها وبيوتها المعلقة على الصخور كجسورها، وحتى في كهوفها ومغاراتها ووديانها، ومن المحتمل أن يكون خالد قد رسم العديد من اللوحات، بحثا عن طيف أحلام التي طال غيابها في تلك المدينة التي

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص208.

[2] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص16.

[3] عادل مصطفى، دلالة الشكل، ص89.

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص191.

[5] المصدر نفسه، ص191.

«تحرسها الوهاد العميقة من كل جانب، تحرسها كهوفها السرية، وأكثر من ولي صالح تبعثرت أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور»[1].

كما أنّ اللوحات الإحدى عشرة تحمل الهوية السياسية لوطن بأكمله، الوطن الذي غُيب في كهوف الحزن، حتى بعد استقلاله من قبضة العدو، ليقع من جديد في شرك أبنائه الذين تسابقوا، وتهافتوا لاقتسامه واستغلاله كمثل رجل مريض، ولهذا بقي الجسر الذي يحيل إلى هذا الوطن في اللوحة الأخيرة، ملفوفا بالضباب، مختفيا وراءه، فلا أحد سيقدر على فهم ما يحدث من وراء ذلك الضباب إلا رجال السياسة والمهمات المشبوهة.

لم يعد للوطن من ركائز يستند إليها، بعدما فقد خيرة رجاله في الثورة من أمثال "**سي الطاهر**"، فبقي معلقا بين الحياة والموت، في لحظة يحتدم فيها الضياء بالظلام.

وكأنّ "**خالدا**" في كل هذا التدرج نحو العتمة يريد أن يقرّ جدلية التحول الطبيعي المواكبة للتحول الإيديولوجي للإنسان «فالأصل في الحياة، هو الحركة المنبثقة من دور الطبيعة ذات التحول الأبدي»[2]، هذا التحول الذي انغرس في مغاليق الذاكرة الاجتماعية والذي تولى خالد هذه المرة أمر التمرد عليه، وتجاوزه عن طريق تجسيد ثنائيات "**الحياة/الموت، الحضور/الغياب،الجسد/الروح،الظاهر/الباطن**".

وهذا من خلال اشتغاله المكثف على الذاكرة،واستحضار صور الماضي، لتنشط الذاكرة في تشغيل مخزونها مفجرة المكبوت والمسكوت عنه عبر الصعود والنزول في مدارج الخيال، والتحرر من قيود الصراع والمنطق وقد أثبتت فرشاته الجدارة في رسم الذاكرة حتى فرغ منها «لقد أنقذتني تلك اللوحات من الانهيار، كان لا بد أن أرسمها لأخرج من تلك المطبات الجنونية، التي وضعت عليها قدمي معك كنت قد فقدت الكثير من وزني، ولكن لم يكن ذلك يعنيني (...) فقد كنت فرغت مرة واحدة من ذاكراتي.. وارتحت»[3] وهو اعتراف يقرّ بالدور المهم الذي مارسه حضور هذه التجربة التشكيلية داخل المدونة الروائية.

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص292.

[2] سمية درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص273.

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص192، 193.

2/4-2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان):

تسعى المقاربة الأيقونية إلى الكشف عن كوامن الرموز واستنطاقها وفق لغة أكثر تعبيراً وأكثر سهولة، من تلك التي يخفيها الفنان وراء حيثيات عمله الإبداعي، وفي الرسم غالبا ما تصنع الأشكال، والألوان باتحادها لغة رمزية، يفككها المتلقي الحاذق إلى لغة تعبّر عن اللوحة الفنية وعن مجالها الثقافي والاجتماعي، وهذا ما يؤكد فعلاً أن الفن «أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة، ووسيلة رمزية للمعرفة (...) فالعمل الفني لغة رمزية لها معنى ودلالة»[1]واستنادا على ما سبق يمكن القول إنّ **"خالدا"** أراد من خلال رسمه لإحدى عشرة لوحة، تأكيد حقيقة ما، قد تكون كامنة، ومرمزة في أشكال وألوان اللوحات من جهة ومن خلال اللغة السردية التي وصفت بها أحلام مستغانمي اللوحات من جهة أخرى.

لم تركز **"أحلام مستغانمي"** على جانبي الأشكال والألوان في وصف اللوحات بقدر ما ركزت على إعطاء الصفات الرمزية التحولية لتلك اللوحات، ودورها في إفراز واقع روائي جديد، ضمن سياق نصّي يبرز التحولات في المكان والزمان والإنسان، ومن ثمّ المجتمع في حركته وصمته وثقافته وقضاياه الفكرية والسياسية والإيديولوجية.

إذ أن الكاتبة لم تقف عند حدود الوصف الشكلي الجمالي لكل لوحة على حدى ،بل كان التركيز بداية على لوحة تضمّ جسر "سيدي راشد" ،ثمّ على لوحات أخرى ضمّت جسر "قنطرة الحبال" كونه الجسر المعلق الذي قامت بوصفه، وعلى هذا فإن الدراسة الأيقونية للوحات ستكون ذاتها الدراسة الخاصة بلوحة **"أحلام"** لأنها تضم قنطرة سيدي راشد ، ثم لوحة **"حنين"**، التي تحمل جسر "قنطرة الحبال"،في حين تبقى أوصاف الجسور الأخرى مبهمة، لأن الكاتبة قامت بعملية قفز وتجاوز سردي، في تركيزها على اللوحتين الأولى والأخيرة فقط،ويصف خالد هذه المغامرة الفنية بقوله:«وهكذا بدأت ذلك الصباح لوحة لقنطرة جديدة، قنطرة سيدي راشد لم أكن أتوقع يومها، وأنا أبدأها، أنني أبدأ أغرب تجربة رسم في حياتي(...) ما كنت أنتهي من لوحة حتى تُولد أخرى (...) في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد (...) فيبدو الجسر مضيئا علامة استفهام معلقة إلى السماء»[2]،و لا شكّ أنّ الشيء المؤكد من خلال النص الروائي، هو

---

[1] عادل مصطفى،دلالة الشكل، ص24.

[2] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص190.

أنّ "**خالدا**" قد قام بالتركيز على جسر معيّن وتكرار رسمه في عدة لوحات، ومن المرجح أنه جسر "قنطرة الحبال" لأنه الجسر الأقرب إلى قلبه،كما قال«القنطرة أقرب جسر لبيتي، ولذاكرتي»[1] و هنا لا يمكن التقرب من الدلالات الخفية من وراء اللوحات الإحدى عشرة، إلا بإخضاعها للمقاربة السيميائية التي تركز على تفسير العلامات اللغوية المميزة للغة السردية التي وصفت بها اللوحات.

3-4/2 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

في المحطة الأخيرة من محطات توظيف فن التصوير للرسام خالد بن طوبال، لم يكن الأمر متعلقا بلوحة واضحة المعالم، كما في المحطات السابقة، إذ أنّ "**أحلام مستغانمي**" هذه المرّة وظفت مجموعة من اللوحات مرة واحدة، دون ذكر معالمها، وتفاصيلها كل واحدة على حدى، بل ركزت أكثر ما ركزت على اللوحة الأخيرة، مع ذكر بعض مراحل التدرج في رسم بعض اللوحات المتبقية التي حملت جسر "**قنطرة الحبال**".

وعلى هذا فإن الدراسة السيميائية ستطبق بداية على اللوحات مجتمعة من خلال التركيز على العلامات اللغوية التي وصفت بها، ثم التركيز على ثنائيتي "**اللوحات/العدد**"، "**اللوحات/التعدّد**"، وصولا إلى اللوحة الأخيرة التي أخذت حظاً أوفر من العلامات.

***اللوحات / قنطرة الحبال:**قام "خالد" في آخر تجربة رسم له وأغربها، بتكرار رسم جسر قنطرة الحبال على مستوى مجموعة من اللوحات لم يذكر عددها، وهذا يبدو من خلال حديث **زياد** مع أحلام حين تولى وظيفة المحلل للوحات **:**«لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا»[2] و لا شكّ هنا أنّ خالدا قد استعاد ذاكرة الماضي و صور الجسور المخزنة في خياله متوقفا عند معالم زمنية مختلفة بدت بها الجسور و كأنها في دورة حياتية .

عندما بدأ "**خالد**" رسم اللوحات كان يحس بنوع من الفرح، لأنه وبعد سماعه لصوت أحلام التي غابت عنه مدة طويلة، أحسّ بنشوة خفية قادته إلى مرسمه على عجل «كنت فجأة على عجل (...) كنت هذه المرة ممتلئا بصوتك القادم من هناك، ليوقظ من

---

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص292.

[2] المصدر نفسه، ص207.

جديد تلك المدينة داخلي»[1]وأنّ تستيقظ قسنطينة داخل وجدان "**خالد**"، فهذا يعني استيقاظ شوارعها وجسورها وحجارتها وناسها ووجعها الذي لم يخِفَّ بعد، ولهذا راح خالد يسترسل رسما، ويدخل أكثر فأكثر في قسنطينة، ويغرق معها في حزنها الذي تدرج حتى وصل إلى مرحلة متقدمة من العتمة والظلام، مرحلة من الحزن الجارف الذي جرف معه "**خالدا**" الذي بدا وكأنه يترصد الزمن في حضرة ذلك الجسر العتيق، فبدت اللوحات وكأنها تدرج زمني ليوم أو لعمر بأكمله، ولم يكن ذلك الجسر حقيقة سوى الوطن الذي فقد لذة الفرح بالاستقلال، ودخل مرحلة من الحزن، بسبب الخيانات والدسائس التي تحاك ضده، ليصل إلى مرحلة من العتمة واللاستقرار الذي طال أفراد شعبه ،فحتى من كان مغتربا منهم تجرع مرارة الوضع المزري لذلك الوطن.

***اللوحات/العدد:**من الغريب أن يرسم "**خالد**" إحدى عشرة نسخة للوحات متشابهة والأغرب هو اختيار هذا العدد بالذات، لو افترضنا أنه رسم كل جسور قسنطينة لكان رسم سبع لوحات بعدد جسور قسنطينة[2] في الواقع ،لكن مسألة إضافة أربع لوحات أخرى ترجح أنّ "**خالدا**" قد رسم لوحة قنطرة الحبال خمس مرات، وهذا بغية التركيز على عامل الزمن، أو عاملي الظل والنور في الرسم، فبدا الجسر في اللوحات وكأنه ينتقل ضمن سلم لوني، توضحه دورة النور بين لوحة، وأخرى لتعطي إحساسا بأن المتلقي شأنه شأن المبدع يرافق الجسر في دورة نهاره أو دورة عمره ،وفيما يخص المدى الزمني لرسم كل لوحة في مدة خمس وأربعين يوما **(شهر ونصف)** فهو تقريبا أربعة أيام لكل لوحة، وهي مدة يبدو أنها أطول مما قضاه خالد في رسم لوحاته الأولى، فلوحة "**حنين**" لم يستغرق في رسمها أكثر من يوم، ولوحة أحلام التي رسمها خلال أمسية وجزء من الليل فقط، وأن يكون **خالد** قد رسم كل لوحة في مدة أربعة أيام، فهذا يعني أنه لم يرسم نسخا متشابهة، بل رسم بكل جدية لينقل كل شوارع وبيوت وجسور مدينته، إذ يذكر **خالد** استغراقه في الرسم قائلا:«ما كنت انتهي من لوحة حتى تولد أخرى، وما أنتهي من حيّ حتى يستيقظ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة حتى تصعد من داخلي أخرى»[3]، فكان لكل لوحة من

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص189، 190.

[2] يبلغ عدد جسور قسنطينة سبعة: وهي جسر سيدي راشد، سيدي مسيد، جسر باب القنطرة، جسر صلاح سليمان، جسر مجازن الغنم، جسر الشيطان، جسر الشلالاتhttp://ar.wikipedia.org/wiki/ .

[3] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص191.

اللوحات لغة معينة ،تبث خطابا مميزا بحسب تجربة شعورية و حياتية مميزة ،ففي الفن التشكيلي عموما ترتبط كل تجربة بـ«دلالات وجدانية تدرك بطريقة حسية»[1] ،و بالتالي فللعدد هنا ارتباط وجداني بتجربة خالد الفنية و الحياتية على السواء.

***اللوحات/التعدد:**تعطي اللوحات عموما نظرة خاصة حول مبدعها، وأخرى كاملة حول الحياة الاجتماعية له إذ تُظهرهُ «في انتاجاته اليومية في معاناته الصحيحة، وتصرفاته الاجتماعية»[2]، فإذا زاد حجم المعاناة الاجتماعية، زاد ولعه بالرسم، فيحدث بهذا أحيانا أن يكرّر الفنان رسم الموضوع نفسه، وينبغي العلم أن تكرار موضوعات محددة لدى فنان لا يكشف فقط «عن حالاته النفسية، بل أيضا يكشف هذا التكرار عن وعي اجتماعي، وموقف من العالم، وعن خبرة محددة بمجال محدد»[3]، وهذا ما حدث فعلاً مع خالد، الذي تعدّد توظيفه لذات الموضوع في لوحاته وهو رسم الجسور.

لكنّ "**خالدا**" كان فعلا بحاجة إلى رسم أكبر عدد ممكن من الجسور ليُشفى منها، ومن مدينته، ومن "**أحلام**" التي كان يظن أنه يرسمها في كل لوحاته،إذ كان يقوم بمهمة إفراغ الذاكرة، فحتى لا يموت "**خالد**" قهراً ذات صيف في مدينة فارغة إلا من السياح، والحمام، راح يرسم ملء يده الوحيدة ملء أصابعه الخمسة، بكل تقلباته بتناقضه، وجنونه، وعقله، بذاكرته، ونسيانه[4]، كل هذا ليرضي أرض «قسنطينة حجرا.. حجرا، جسرا.. جسرا، حيا.. حيا»[5]غير أنّ تكرار الموضوع نفسه في جميع اللوحات، لا يعني أنها متطابقة، ففي «الرسم اللوحات لا تتطابق، وإن تشابهت، هنالك أرقام سرية تفتح لغز كل لوحة .. شيء شبيه بالكود، لا بد من البحث عنه للوصول إلى ذلك الإشعار بشيء ما يريد أن يوصله إلينا صاحبها..» [6] و من المؤكد أن لا أحد يحسن فك شيفرات تلك الرموز المخبوءة بين الأشكال و الألوان أكثر من خالد.

---

[1] إبراهيم زكرياء، مشكلة الفن، ص46.

[2] رمضان الصباغ،عناصر العمل الفني، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص92

[4] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ص190.

[5] المصدر نفسه، ص191.

[6] المصدر نفسه، ص206

***- شبح/علامةاستفهام :**خصّت "أحلام مستغانمي" اللوحة الأخيرة من لوحات الجسور بنوع خاص من الاهتمام فقد أوردت العديد من الأوصاف للجسر المعلق الذي تحمله والذي لم يكن باديا منه «سوى شبحه البعيد، تحت خيط من الضوء (...) فيبدو الجسر مضيئا علامة استفهام معلقة إلى السماء»[1]، وبهذا تتشكل ثنائية: **شبح/علامة استفهام** وكلا التركيبين يدخلان ضمن حقل الغموض والضبابية، الذي تفرع إلى ثلاثة مناحي... فهناك الضبابية التي تحيط أولا بعلاقة خالد مع أحلام التي يعدها حينا وطنا وحينا طفلة وحينا آخر مرأة قد تكون أُمّا وقد تكون حبيبة، فيكون الجسر علامة استفهام تسأل ماذا تمثل أحلام لخالد؟

ومن ناحية أخرى ذلك الغموض الذي كان الوطن يتخبط فيه، بعد الاستقلال فلا هو قادر على النهوض من جديد، ولا قادر على البقاء على ما كان عليه قبل الاستعمار فيطرح الجسر الذي كان معادلا موضوعيا للوطن السؤال هل انقشعت هالة الضباب والحزن عن هذا الوطن أم أنها ما زالت تلفه؟ لكن الجسر يحمل إجابته معه، فقد ظهر في اللوحة الأخيرة وحيداً، «لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء يحده على يمينه، ولا على يساره، وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر»[2]، وفعلا بقي الوطن في علوه الذي منحه إياه رجال الثورة من شهداء، ومجاهدين أشراف، بقي وحيدا، بعد أن غادروه بطريقة أو بأخرى، بقي معلقا «يحمل موته معه»[3]، حتى أضحى من الصعب معرفة ما يعانيه فعلا، وهذا ما طرحه زياد متسائلا «أترى بداية الصبح عندئذ، أم بداية الليل، تراه يحتضر، أم يولد مع خيط الفجر»[4].

كما أن لثنائية شبح/علامة استفهام بعدا آخر يخص خالد لوحده، إذ أنه اكتشف بعد سماع تحليل زياد للوحاته أنه لم يكن يرسم أحلام، ولا الوطن بل كان يرسم نفسه لا غير «اكتشفت شيئا لم يخطر ببالي لحظة رسم كل هذه اللوحات (...) لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما، ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي، ومخاوفي، ودواري، دون

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص207

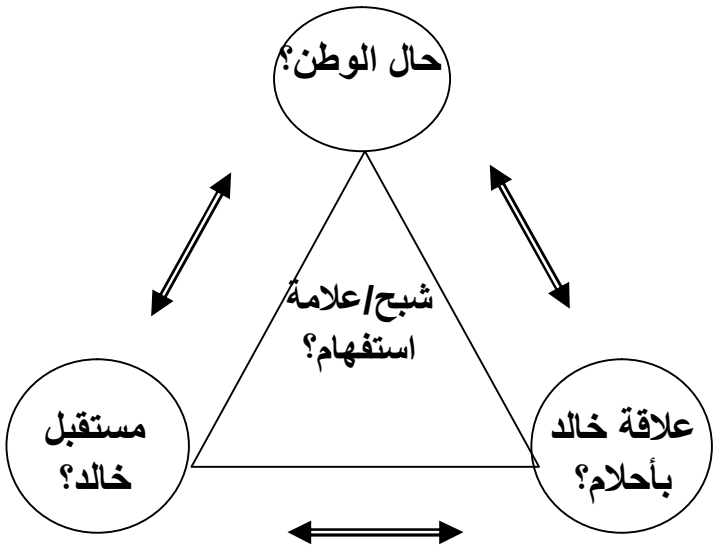
[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أن أدري، وبهذا ربما كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي»[1]ولأن للفن وظيفة سامية وهي أنه «كثيرا ما يرسم المثل العليا للحياة لأنه يجاوز الواقع إلى بيان ما يجب أن يكون»[2]، فقد عمد خالد إلى رسم الجسر المعلق الذي يعد أعلى جسور مدينة قسنطينة ليتسامى، ويتعالى عن الواقع المرير الذي كان يعيشه، ويرتفع إلى علياء مقام ينشده في ذاته التي توالت عليها النكبات واختلفت بين استعمار، وفقدان الأم، وفقدان الذراع، إلى فقدان الوطن.

لهذا كان خالد يرسم الجسور كمواضيع دون غيرها لأن للجسر طرفان، ينطلق الإنسان عادة من الطرف الصعب إلى الطرف الذي تسهل فيه الحياة، كما أن علو الجسر يعني علو شأن من يرسمه، كما يرمز الجسر إلى المستقبل والعبور إليه، فالموضوع الذي يتخيره الفنان عموما ليس«مجرد رغبة أو دافع يدفع حركة المبدع، ولكنه أحد السمات البارزة أو الاستعدادات الجوهرية في المنظومة الإبداعية»[3]، وهذا لأن المبدع شخص «يسعى إلى المستقبل سواء تمَّ هذا بوعي منه أو دون وعي»[4]، ورسم هذا الكلّ من الجسور يعني استعجال **خالد** معرفة المستقبل، ومعرفة حال علاقته الغامضة مع أحلام ثم مع قسنطينة، والمخطط الآتي يوضح أبعاد ثنائية شبح/علامة استفهام.



[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص207، 208.

[2] أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي، ص62.

[3] مصري عبد الحميد حنورة،علم نفس الفن، ص89.

[4] المرجع نفسه، ص88.

وبعد الدراسة السيميائية للوحات الجسور الإحدى عشرة تبيّن أنّ رسم هذا العدد من الجسور لم يكن اعتباطيا، بل كان لأسباب نفسية وثقافية وسياسية تتعلق بحياة "خالد" التي لم تكن حياة عادية ولا سهلة، بل كانت حياة قاسية صعبة، إذ كانت لوحات خالد المِرآة التي عكس عليها آلامه وآماله ومخاوفه وأفراحه، كانت كالأنثى يتقاسم منها مرارة الغربة والحنين ،مرارة ذاكرة لا تمل استحضار الماضي ولأجل هذا كله رسم **"خالد"** كل لوحاته ابتداء من "**حنين**"، وصولا إلى تجربة الجسور الإحدى عشرة.

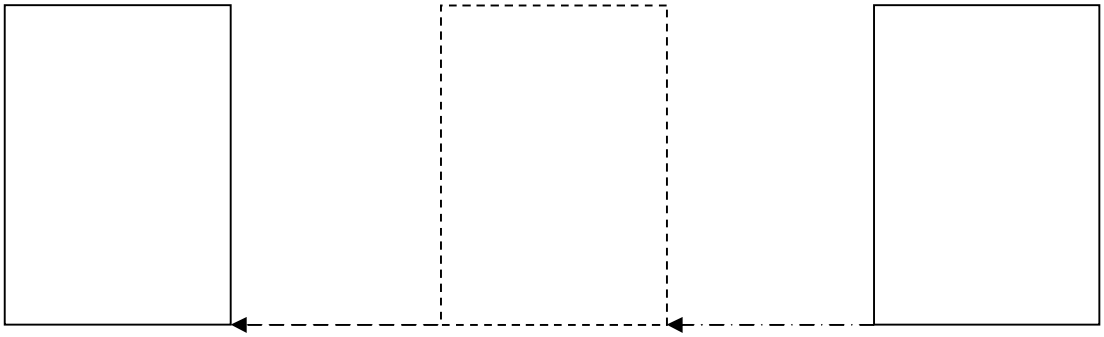
2/2 لوحات زيان:

إنّ من أهمّ ما ميّز ثلاثية أحلام مستغانمي هو تلك الفوضى الفنية التي أحدثها الحضور المتداخل والمتشابك لفنّ التصوير ضمن مدونتي **ذاكرة الجسد** و **عابر سرير** والتي كانت تُحدث صدمات متوالية على أفق التلقي الروائي للعملين الروائيين ،والملاحظ أنّ أبعاد هذا القلق الدلالي تزداد حدّة وغموضا بالتقدم في مطالعة أحداث رواية **عابر سرير** ،لتتكشف الحقيقة مرة بعد مرة، ومحاولة بعد أخرى من طرف شخصية **الصحفي خالد** الذي سبق و أن قرأ ذاكرة الجسد ،و إذا به يسافر إلى فرنسا ليتفاجأ-بعد أن اختار لنفسه اسم **خالد بن طوبال** لتوقيع مقالاته الصحفية - [1]بوجود أبطال ذاكرة الجسد على أرض الواقع وبأسماء مختلفة في باريس ،و ليجد نفسه وجها لوجه مع بطل الرواية في الواقع **زيان** .

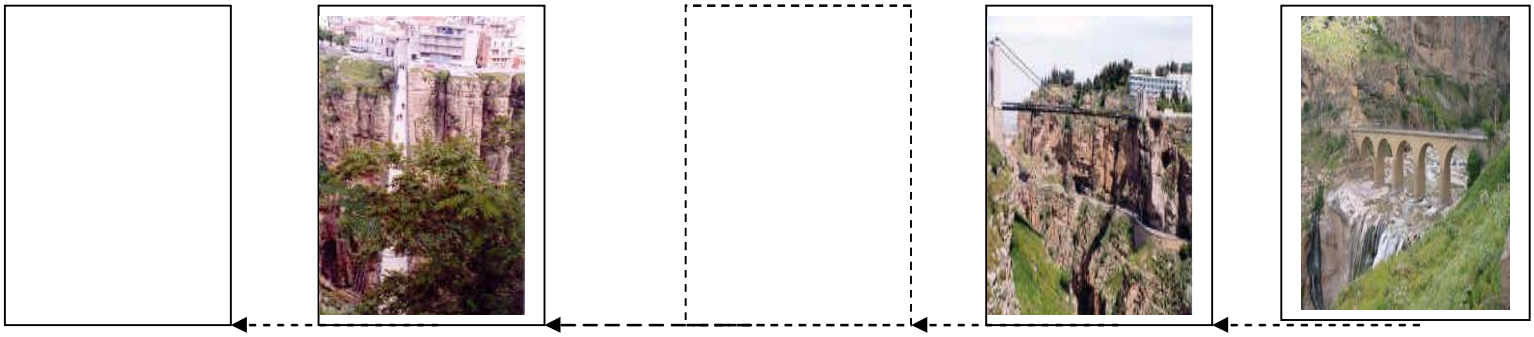
فكانت معرفة الحقيقة مهمة ألقت به للتورط مع الشخصيات و الأحداث حيث وجد نفسه حاضرا في مشاهد يعرفها و يحفظ تفاصيلها و مواقعها في ذاكرة الجسد، وبالتالي كان قد ساهم في رسم النهاية الكاملة لرواية"عابرسرير"من خلال تواجده مع بطلها زيان في آواخر أيام حياته ،حين كان يتحرى ذلك بالتوغل في عالم لوحاته الفنية في محاولة لاقتناص الحقيقة التي يخفيها زيان و حياة ،و بالتالي يلاحظ المتلقى تكرر أبرز المشاهد المحركة لأحداث ذاكرة الجسد في رواية عابر سرير ،و بالطبع كانت لوحة حنين أهمّ نقاط التلاقي بين الروايتين،و فيما يلي عرض للوحات زيان الموظفة في رواية عابر سرير:

[1] أحلام مستغانمي،عابر سرير ،ص148.

2/2-1 لوحات الجسور/لوحة حنين:



اللوحات في المتخيل السّردي



بعض صور اللوحات في الواقع

2/2/1-1: المقاربة السياقية (وصف اللوحات):

تعددت مجالات الاشتغال الفني لزيان ،و تنوعت مواضيعه غير أنّ معظمها كانت توجهه تطلعاته القومية و حبه المرضي لوطن و لمدينة سكنت ذاكرته ،و سكنت صور جسورها مرسَمَه فاستعاض بها عن ذراعه التي فقدها في سبيل وطن[1]، وكان الوطن بتاريخه و حاضره ،بكل أحزانه و متناقضاته قد مثّل الرسالة التي تبثها لوحات الجسور التي شغلت مسلحة معتبرة من إجمالي ما رسمه زيان ،ليكون لشخصيات الرواية (حياة، فرانسواز ،خالد) دور المتلقي الأوّل،أمّا المتلقي الثاني فهم جمهور قراء الرواية.

أ/المرسل:

كان **زيان** صاحب لوحات الجسور شخصية محورية في رواية عابر سرير ،اختارت أحلام مستغانمي أن تمنحه شغف ممارسة الرسم ،هو الذي كان مهووسا بوطن فرّ منه لفرط ما أحبّه ،و عاش المأساة و المفارقة عبر فعلي التخييل و الرسم ،و هو في ذلك كان يستلهم

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص55.

الألم لمصارعة الواقع مستفيدا من المفارقة فبين الرغبة و الواقع ،و بين الكائن و الممكن،و بين الذاتي و الموضوعي،فحين يضيق العالم يغدو المتخيل الشخصي مجالا حركيا لبناء احتمالات جديدة غالبا ما تنعكس في العمل الفني في شكل اختبارات أسلوبية خصوصية [1] ولذلك راح زيان في كل ما يرسم يعيد بناء ما تصدع داخله جراء الغربة و الوحدة و قد وصل إلى صار أحد كبار الرسامين الجزائريين المقيمين في باريس [2]أمّا حضوره السردي فتميز بتقاطعه الفكري مع شخصية الرسام خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد،و شخصية المصور الصحفي خالد بن طوبال في رواية عابر سرير .

هذا و قد كان الصحفي خالد بن طوبال يعيش تجربة البحث عن الحقيقة بعد تعاقب الصدف التي تكشف أنّ شخصيات و أحداث ذاكرة الجسد موجودة فعلا على أرض الواقع مفسرا تشابه اللوحات المعروضة لزيان بما قرأه عن لوحات خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد بقوله:«فكرت بسخرية أنه قد يكون شخص آخر ،قرأ ذلك الكتاب و راح هذه المرة يسرق لوحات الرجل و يرسم تلك الجسور التي كان خالد بن طوبال مولعا بها ،مستندا إلى وصفها في تلك الرواية ،لكن اللوحات ما كانت تبدو تمرينا في الرسم ،بقدر ما هي تمرين على الشفاء من وجع يلمس فيه الرسام بريشته مكمن الألم أكثر من مرة ،كما ليَدُلَّكَ عليه ،إنه حتما أحد أبناء الصخرة المسكونين بأوجاعها »[3] فمن خلال هذا الكلام يتبين أن زيان هو الشخصية الحقيقية و أن خالد بن طوبال كان نسخة ورقية سردية و خيالية عنه، في رواية ذاكرة الجسد .

و منذ أن فقد زيان ذراعه اليسرى في إحدى معارك التحرير بالجزائر[4] توجّه للرسم،ليعيش منذ ذلك الحين ثنائية المأساة والغربة،هو الذي قال عن هذه الثنائية التي رسمت منطقه في الحياة:« الغربة ليست محطة ،إنّها قاطرة أركبها حتى الوصول الأخير ،قِصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها ،بلد كلما احتضنك ازداد الصقيع في داخلك (...)هذا أمر لا يفهمه إلا من فقد أحد أطرافه وحده يعاني من "ظاهرة الأطراف الخفية"إحساس ينتابه بأنّ العضو المبتور مازال موجودا (...)كذلك الأشياء التي

---

[1] فريد الزاهي ،العتبة و الأفق،تجربة التشكيلية العربية،ص 83.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص56.

[3] المصدر نفسه،ص55.

[4] المصدر نفسه ،ص55.

فقدناها ،و الأوطان التي غادرناها ،و الأشخاص الذين اقتلعوا منّا ،غيابهم لا يعني اختفاءهم ،إنّهم يتحركون في أعصاب نهايات أطرافنا المبتورة كما يعيش وطن ،كما تعيش امرأة..كما يعيش صديق رحل و لا أحد غيرنا يراهم،و في الغربة يسكنوننا»[1] و بالتالي يمكن القول إنّ زيان أنفق عمره كاملا وفاء لفلسفته تلك في محاولة لتضميد جراحه النفسية .

كان زيان من خلال فنّ الرسم يقوم بإرجاء الألم الذي كان يعيشه،من خلال التركيز على طرح موضوعات معينة ذات ارتباط بالمكان الذي يمثل بتشكيلاته و إيقاعاته اللونية هويته الجزائرية« ذلك أن الموضوع لم يكن مجرد بقعة في مكان (...)بل كان الجو والخصائص العميقة التي يسطيع الفنان بقوة حدسه استنطاقها في تقاليده و أفكاره و معتقداته واضعا لذلك أطرا شكلية لفنه »[2] تحددها الملامح الخاصة للعلاقات والانفعالات والرؤى التي أوصلته إلى موضوع ما ،و جعلته يطغى على كل انتاجاته مانحة إياه التميز و ذلك كما ميزّت الجسور التجربة الفنية لزيان .

ب/الرسالة:

كانت لوحات الجسور نافذة يطل من خلالها زيان على وجه قسنطينة ، لذلك كان قد توقف عند كل جسر من جسورها و رسمه عدّة مرات ،لتكتمل عنده مجموعة « لوحات معروضة ،تمثل جميعها جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النهار ،بجاذبية تكرار مربك في تشابهه ،كل ثلاثة أو أربعة منها للجسر نفسه.. جسر باب القنطرة أقدم جسور قسنطينة، وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة، وجسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان (...) جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة»[3] و قد كانت لوحته "حنين "التي رسمها « قبل أربعين سنة ،يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير(...)1956 »[4] أوّل تجربة له في الرسم،و التي تمثل جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة حيث كان مرسوما على لوحة فريدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص110، 111.

[2] عفيف بهنسي ،الفن و القومية،مطابع وزارة الثقافة و الارشاد القومي ،دمشق ،د.ط، 1965،ص159.

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص54.

[4] المصدر نفسه ،ص57.

بالحبال الحديدية على علو شاهق كأرجوحة في السماء [1] وبالتالى فالتركيز على إبراز لوحة حنين في حلة مختلفة عن باقي اللوحات التي تحمل جسورا لم يكن أمرا قصديا بل كان انعكاسا لحالة صعبة كان يمر بها زيان تماما كما حدث مع خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد ،و لا شك أنّ هذا التطابق في الأحداث منذ بداياته قد أدهش المصور خالد ؛فيما يبدو من خلال حديثه عن لوحات الجسور التي شاهدها بالمعرض في باريس حين يصف« وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية كأنني أعرفها في زمن ما ،أو شاركت الفنان في رسمها كانت على بساطتها محملة بشحنة عاطفية تنحرف بك إلى ذاتك ،حتى لكأنها تخرقك أو تشطرك ،فكرت و أنا أتأملها أن ثمة جسورا نعبرها ،و أخرى تعبرنا ،كتلك المدن التي نسكنها ،و الأخرى التي تسكننا ،حسب قول خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد »[2] و هنا يتبين فعلا أن لا شيء يجمع بين الأبطال أكثر من الوطن ،و لا شك في أنّ« المرجعية الأولى في روايات أحلام هي المدينة ،المكان ،الوطن ،قسنطينة ،الجزائر»[3] لذلك كان من اليسير على المصور خالد أن يشتمّ عبق المكان الذي وحّد بينه و بين زيان في وقت وجيز، فيقول:« وهكذا في أربع وعشرين ساعة لا أكثر وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل ،من بداياته البائسة و حتى أمراض شيخوخته ،مرورا بهوسه بالجسور»[4] ، التي كانت شيفرة احتاجت من خالد المصور فكها و فهم تداعياتها الفكرية و النفسية، و خاصة بعد أن وجد نفسه بعد زيان مسؤولا عن أهمّ لوحاته "حنين".

جـ/هوية اللوحات (المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

يسعى الفن التصويري عموما إلى إقامة حوارات ذاتية بين المبدع و عمله الإبداعي من جهة ،و بين هذا المنتج الفني -بعد عرضه للتلقي- والمجتمع من جهة ثانية، ولذلك فمن الشائع جدا أنّ اللوحات الفنية لا يمكن أن توجد في عزلة عمّا يجري من أحداث ،إذ لا بد من أن تتشرب و تتبنى و تعيد عرض عدة معطيات إن كان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ،و إن كان بقصدية أو غير قصدية من الفنان ،و لذلك فلا مردّ

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص54.

[2] المصدر نفسه ،ص54 ، 55.

[3] نبيل الخطيب ،المدينة التاريخ ،السيرة الذاتية مرجعيات مستغانمي ،أعمال مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر "المرجعيات في النقد و الأدب و اللغة"مجلد 2،جامعة اليرموك ،منشورات عالم الكتاب الأردن ،د.ط، ص 450 .

[4] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص55.

من أنّ « الصورة تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية و الاجتماعية و الفكرية و حتى الدينية »[1] بحيث تختزل المواضيع في إشارات رمزية يلقيها المصور التشكيلي نتيجة الإلحاح المتزايد لبعض الحاجات الطارئة أو بعض التراكمات النفسية التي لا سبيل للهرب منها إلاّ بإعادة تمثّلها وتصوّرها و خلقها بصورة فنية تجمل أحيانا بشاعة الواقع .

و مما لا شك فيه أنّ ما قام به زيان من تجارب مكررة لرسم الجسور لم يكن من نسج الصدف ،و لا كان شيئا عبثيا أو اعتباطيا ،ذلك أنه كلما احتاج إلى مرحلة انتقالية للنسيان قطع حبل التذكر و الألم برسم جسر ما ،تماما كما فعل يوم رسم حنين التي انتقلت به من مرحلة اليأس إلى مرحلة جديدة من العطاء و الأمل ،و مما لا شك فيه أنّ زيان بتركيزه على هذا التعدد كان يحاول الشفاء مرة ثانية من ألم استبد به،و في هذا دار حوار بين المصور الصحفي خالد و فرانسواز التي كانت مسؤولة عن سير المعرض الجماعي لزيان الذي كان حينها على سرير المرض في المستشفى فكان الحوار:

« و ما الذي أوصله إلى هذه الجسور ؟ هوسه بقسنطينة طبعا ،غالبية هذه اللوحات رسمها منذ 10 سنوات ،حدث أن مرّ بفترة لم يكن يرسم فيها سوى الجسور ،هذا ما بقي من ذلك الجنون ،معظمها بيعت في معارض سابقة »[2]و كأن الجسور في فلسفة زيان كما في معتقدات من سكن قسنطينة تعبّر عن فجائع الإنسان التي تعْبُر به من حال إلى حال إذ« ما غزا قسنطينة غاز ولا حكمها حاكم إلا و بنى مجده بإعادة بناء جسورها ،غير معترف بمن بنوها قبله ،مما جعل آمال القسنطينيين معلقة كجسورهم »[3] فكذلك كان حال زيان معلقا بانقطاع الأمل في الخروج من محنه.

و بالتالي يمكن أن تتلخص هوية لوحات الجسور من خلال إحالات اجتماعية تتمثل في الانتماء الوجداني لمدينة قسنطينة التي لم تكن مجرد مدينة ،بل كانت الوطن و التاريخ و الطفولة والشباب الذي عاشه زيان قبل انتقاله لباريس ،وإحالات سياسية تومئ باستراتيجية الحكام قديما و حديثا في التعامل مع الشعوب و جعلها بين طرفي الألم و الأمل تماما كما الجسور،أما الإحالة الثقافية فتنعكس من خلال التقنيات التشكيلية

---

[1] جاك أومون ،الصورة، ترجمة ريتا الخوري،مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع ،بيروت ، ط1 ،2013 ص7.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص58.

[3] المصدر نفسه ،ص254 ، 255.

البارعة التي استخدمها زيان في رسم الجسور ذاتها من دون الوقوع في شباك الملل ،و الحشو السلبي الذي لا طائل منه،بل كانت تجربة مميزة ،أثبتت قدرة عجيبة على تجسيد الزمن الذي تبدو من خلاله دورة اليوم [1] بشكل يوحي بالانتقال الإفتراضي بين الجسور و من ثمّ الانتقال الذاتي من حالة إلى أخرى وبمنطق زيان كانت تجربة للشفاء من حب لقسنطينة و آخر لحياة .

و لذلك يمكن القول إنّ لوحات الجسور المتكررة و منها لوحة حنين كانت إعادة إنتاج لواقع كان يتصدع بالنسبة لزيان الذي سُكن بهاجس العبور،و التخطي، إلا أنّ الهوة تحت كل جسر كانت تستبقيه ليحاول مرة بعد مرة المرور والصمود ،فهي مهمة الفنان الذي يحمل صورته الفكرية الخاصة عن واقع ما ولـ« تحويل الصورة الفكرية هذه إلى صورة ذات ديمومة ،يحولها من صورة ضعيفة لا مرئية ذات هيكل عام إلى صورة قوية ذات حضور و ملامح واضحة ،و من صورة جزئية وهمية ناقصة ،إلى صورة كاملة ،و من صورة أحلام إلى صورة مدركة بصريا ،و من صورة قد عاشها من قبل أو صورة أساطير و تاريخ قديم إلى لوحة»[2] غير أنّ لوحة واحدة لجسر واحد لم تكن كافية ،فقسنطينة ستظل دائما في حاجة إلى جسور جديدة تربط مناطق مهجورة من طرفي الصخرة التي تجتاحها الوهاد العميقة.

وهكذا راح زيان يضيف جسورا ويكرر جسورا ، و يطيل فترة المكوث ضمن تضاريس وعرة مهّدتها الجسور ،و هو في كل ذلك كان يقف عند كل لوحة بانفعالاته وذكرياته فيفرغ حمولاته العاطفية، وما كان كل ذلك الاستغراق الزمني إلاّ لإفراغ المخزون الفكري الذي «يتطلب من الفنان مسك الصورة الفكرية ،و إطالة زمن الشعور بها(التخيّل) »[3] عبر السفر الذهني إلى عوالم مكانية و زمانية قابعة في العقل الباطن له.

2/2/1-2:المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال و الألوان):

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص57.

[2] عز الدين شموط ،في البدء كانت صورة ،ص33.

[3] المرجع نفسه ،ص33.

يعتمد المصورون في أعمالهم التشكيلية على التوزيع المنسق والمتجانس لمكونات اللوحة الفنية من ألوان وأشكال من أجل ضبط آليات التلقي الطبيعي بعدم وجود خلخلة بصرية ،فالشعور البصري المنظم على سطح اللوحة ليس بغريب عن النظم البصرية الطبيعية ،لأن ديناميكية الأشكال و القيم البصرية في اللوحة تعتمد النظم و الأفعال البصرية الديناميكية في الحياة الطبيعية [1] وذلك ما عكف زيان على تجسيده في لوحات الجسور التي رسمها استنادا إلى الملامح الطبيعية للمشاهد المنقولة من الواقع و الذاكرة إلى سطح اللوحة الفنية،و الملاحظ أنّ اختيار الأشكال(خطوط ،نقاط ،مساحات ،فراغات...) و الألوان بطرق متفاوتة ،سيضيف معاني جديدة للغة الخطابية التي تقدمها اللوحة بعيدا عن قصدية الفنان أو الإيديولوجيات و الظروف المباشرة التي أحاطت بتشكيلها ،فالخطوط و الألوان تتموقع ضمن البنية الداخلية للوحة الفنية ،و حالها مثل حال الأصوات و التراكيب اللغوية في النص الأدبي ،يمكنها بعيدا عن الاستنطاقات التاريخية و الاجتماعية أن تعطي تأويلات دلالية تنطلق من لغة النص(داخله) إلى خارجه ،و فيما يلي قراءة في أهمّ ما ميز مجال الأشكال و الألوان في لوحات الجسور استنادا إلى ما قدمته اللغة السردية من وصف تخييلي للوحات الذهنية التي قدمتها الكاتبة:

أ/سنن الأشكال:

ينبغي الإشارة إلى أنّ الكاتبة أحلام مستغانمي لم تقم بشرح مفصل للوحات الجسور غير أنّ الاتكاء على المرجعية الواقعية لجسور مدينة قسنطينة يمكن أن يسهل من عملية التلقي الذهني واستحضار أهمّ الأشكال التي تجمع صور الجسور المكررة في اللوحات، ومن الوصف السردي للوحات ما جاء على لسان المصور الصحفي خالد بقوله:« عندما استوقفت نظري مجموعة لوحات معروضة ،تمثل جميعها جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النهار ،بجاذبية تكرار مربك في تشابهه ،كل ثلاثة أو أربعة منها للجسر نفسه.جسر باب القنطرة أقدم جسور قسنطينة ،و جسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة ،و جسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان وحده جسر سيدي مسيد أعلى جسور قسنطينة كان مرسوما بطريقة مختلفة على لوحة

[1] عز الدين شموط ،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة ،ص58.

فريدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين بالحبال الحديدية على علو شاهق كأرجوحة في السماء»[1] وهذا ما يشير إلى أربعة جسور تكرر رسمها و هي :**جسر سيدي مسيد**(قنطرة الحبال)أي لوحة "حنين"،**جسر سيدي راشد، جسر باب القنطرة** و**جسر الشلالات.**

تتجسد المنظومة الشكلية في كل من اللوحتين الممثلتين لجسر الشلالات الصغير و جسر باب القنطرة من خطّوط أفقية تمثل الأرضية ، وعدد من الخطوط المنحنية لتشكيل **الأقواس الحجرية** التي يقوم عليها الجسران،إضافة إلى مساحات **الفراغ** فـ«بـقدر اعتماد الرسام على الأجزاء ،فإنه يسعى إلى تشكيل صورة كلية هي اللوحة من ناحية وهي التجربة عامة من ناحية ثانية ،و ضمن هذا التوجه فإنّ البعد النفسي يدخل في صميم تجربة المبدع »[2] ولذلك يقدم كل جزء دلالة تفيد منها اللوحة الإبداعية عموما.

***-الجسر:** يحيل الخط الأفقي المحدد لمساحة الطريق فوق الجسر في اللوحتين إلى الأمن والثبات والهدوء والاستقرار؛ إذ تعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل ما فوقها، أمّا الأقواس الحجرية فتحددها خطوط منحنية مقوسة بطريقة هندسية منظمة .

غير أنّ الفرق بين جسري الشلالات و باب القنطرة هو أن الأول يقوم على أقواس متساوية الارتفاع و الحجم ،وهو أصغر بكثير من الثاني الذي يستند في صموده و ثقله على قوس حجري كبير يتوسطه مع قوسين صغيرين على الجانبين يدعمان الجسر ،مع دعائم من أعمدة عمودية شكلت زوايا قائمة،حيث يُعدّ الخط المقوس و المنحني من مشتقات الخطوط الدائرية الهندسية ،ويعطي شعورا بالاستقرار والثبات،غير أنها حين تكوِّن أشكالا و مساحات منحنية كالأقواس تعطي إحساسا بالحركة ذلك لأنها تقود النظر إلى شكلها داخل المساحة [3] و هو ما يمكن إسقاطه على ما هو مخفي من حقيقة حول معظم الشخصيات في الرواية كاستراتيجية من أحلام مستغانمي التي اعتمدت في كثير من المواطن السردية إخفاء الحقيقة بعثا للشخصيات نحو محاولة للبحث عن الرمزي و المغيب و الغامض في النص الروائي.

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص54.

[2] عادل كامل ، الرسم المعاصر في العراق ،مراحل التأسيس و تنوع الخطاب ،الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق ،2008 ،ص 87.

[3] http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=16&page=showarticle&id/20/01/2015

أما وجود الخطوط الرأسية في الأعمدة فيعطي الإحساس بالقوى الصاعدة و بالحياة والشموخ ،و له مميزات حيوية أكثر من الأفقي الذي يرتبط دائما بالسكون و الراحة و النوم و الموت ،كما يوحي بامتداد الأرض ،في حين يمثل الخط الرأسي تحديا لقانون الجاذبية ،و دائما ما تكون الخطوط الرأسية أسرع من الأفقية في المناظر الطبيعية ،كما أن إدراك الأشياء يتوقف عليها أكثر من الأفقية [1] وبذلك فالفنان حين يتخذ الخطوط الأفقية و الرأسية في ذات العمل ،فإنه حتما يتوجس الريب و الترقب «وعلى ذلك إيجاد نوع من العلاقة بين التعامد و الأفقية هو بمثابة العلاقة التجريدية بين نوعين من حقائق الوجود »[2] وبالإسقاط على الواقع السردي يبدو أنّ **زيانا** قد حاول الاتكاء على الثقل الفني التشكيلي كما الثقل التاريخي للجسور من أجل استيراد طاقاتها في مواجهة التحديات و العقبات و المؤامرات ،و وضع دعائم نفسية يقوّي بها حاله مع وحدته و تخميناته و عذاباته التي لا تنتهي

* **-الفراغ:**كانت كل لوحات الجسور قد قدمت محاولة لتغطية مساحات الفراغات الرهيبة في توزيع مساحات من الموجودات قصد تكسير عوالم الفراغ الذي صنعته التضاريس من وهاد سحيقة ،و بالتالي يصبح الفراغ أحد المساحات التشكيلية للوحات الفنية ،كما أنّ له دلالات تأويلية من شأنها فك الغموض عن الصورة ، فمن الواضح أنّ الفراغ كما الامتلاء «نتاج لتأمل اختباري أيضا ،فالفنان يرى عالم الأشياء يحاط بالفراغ ،أو يتخلله فراغ ،وهو بذلك لا يمكن أن يتصور عناصر عمله حيث سينفث من دواخله عالمه هذا ضمن تصور فني»[3] من دون شغله مساحات تكسر الصمت الفراغي لأبعاد اللوحة فالفنان « يملأ فراغا لكي يشغل فراغا ذا قياس جمالي ،و يبقى الفراغ في هذه العملية خبرة محسوسة ،و مضمرة في تجربة الإنسان النفسية و الاجتماعية »[4] ،فكلما زاد الفراغ كان ذلك ترجمة للوحدة و الانعزالية ،و إذا شغل الفنان مساحات معتبرة من الحيز الفراغي للوحة فهذا يومئ بتماثله للاندماج مع الآخر أو تماثل قضية ما يعالجها للحلّ،و الكلام

---

[1] حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة ،1967 ،ص 51.

[2] كلود عبيد ،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعرص60.

[3] بلاسم محمد،تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية،ص90.

[4] المرجع نفسه،ص 92.

هنا ليس ببعيد عن محاولات زيان التغلب على الفراغات السحيقة لتضاريس قسنطينة التي اختزلها في ذاكرته ،فما رسمه للجسور و الجبال و الوديان إلا محاولة لتغييب الفراغ المادي و الروحي الذي تشي به لوحات الجسور، في محاولة لتخطّي و تجاوز ما يتربص به من انكسارات وجدانية و انزلاقات نفسية.

ب/سنن الألوان:

يلعب اللون دورا هاما في توجيه الرسالة الفنية،ولذلك يتعامل معه المبدع و المتلقي بنوع من التعاطي الرمزي« ففي التصوير و الرسم بديهي استعمال الألوان في إطار الرمز ،سعيا وراء دلالات جديدة تزيد من الآفاق »[1]، فحتى لو تشابهت الألوان مع ما تحمله الموجودات و الكتل و المساحات على أرض الواقع من ألوان طبيعية أصلية ،فهذا لن ينفي عنها خاصية الرمزية عند إعادة تمثلها فنيا على سطح لوحة ،و في لوحات الجسور المتكررة لا شك أنّ **زيانا** قد اتبع استراتيجية رمزية في المنظومة اللونية للوحات حيث اكتفى النص السردي بالإشارة إلى التدرج اللوني،الذي اعتمده زيان من دون التفصيل في الألوان المستعملة،وفق ما جاء على لسان خالد « غريب هذا الأثر الذي يتركه في النفس وقع هذا السلم اللوني ،دورة النور بين لوحة و أخرى تعطيك إحساسا أنك ترافق الجسر في دورة نهاره مع أن الألوان لا تتغير إنها ذاتها »[2] و هو ما يشير إلى أنّه اعتمد التركيز على الانتقال من شدة الألوان إلى التخفيف من وهجها .

ولمعرفة الألوان التي استعملها زيان في لوحات الجسور يمكن الاستناد إلى واقع تواجد هذه الجسور بقسنطينة حيث تموضعت ضمن تشكيلة لونية تراوحت بين الألوان الترابية البنية بدرجاتها كلون تحمله الجسور الحجرية ،و الجبال و المنحدرات الصخرية و الترابية ،و وادي الرمال الذي يأخذ لونا ترابيا باهتا في جريان مياهه ،إضافة إلى اللون الأخضر الذي يغطي مساحات شاسعة من الامتدادات الجبلية .

و بالتالي فلا شك أنّ اللونين البني و الأخضر كانا أبرز الألوان التي تنعكس من لوحات الجسور، حيث يمثل البني الصلة بين الألوان الملونة وغير الملونة ، فيحيل إلى

---

[1] غسان قنديل ،اللون و الشعر،مجلة المعرفة مجلة شهرية ،إصدارات وزارة الثقافة ،سوريا ،ع 48 ،آذار 2009 ،ص 54.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص57.

الأرض وجوهرها كرمز للرابطة الروحية بالجذور،و كلما اتجه اللون البني إلى الأسود دل على الدبلوماسية في المعاملة [1] ،وهذا قد يفسر توجه زيان لاستعادة صور الجسور بغية الاستفادة من خاصية الاحتواء الروحي لها ، و هو ما يدعمه حضور اللون الأخضر الذي يصنّف على أنّه من الألوان التي ترمز إلى التغيير الإيجابي، فقد« جاء في المتن الرمزي الدلالي للأخضر أنه من الألوان الأساسية الدالة على النمو ،و الأمل و الخصوبة والنبل ،و يرمز في دائرة دلالية و رمزية أوسع و أشمل إلى السلام و الطفولة،و استمرارية الحياة، كما أنه يرمز في الوقت عينه و في السياق الترميزي الأسطوري إلى الحياة و التجدد ،والانبعاث الروحي و الربيع في استلهام علامي للرموز المنضوية تحت إطار هذه المعاني ،و يأتي في بعض الأحيان دليلا على الغيرة »[2] و يمكن وفقا لذلك أن يتسرب اللون الأخضر بكل إيحاءاته الرمزية كي يحدث بعض التغيير الذاتي في حياة زيان،فذلك ما كان ينقصه ،و لذلك راح يستعيض عما ينقصه من خلال توقيع هذا اللون على مساحات شاسعة من اللوحات، ومما لا شك فيه أنّ هذه العلامات اللونية كانت بمثابة مسكنات للألم و مثبطات لنزيف الذاكرة و مضمدات للجراح التي غرسها التاريخ في جسد زيان و ذاكرته.

1/2/2-3المقاربة السيميائية:

اعتمدت أحلام مستغانمي في عرض لوحات الجسور التي رسمها زيان على استراتيجية سردية تفترض امتلاك القارئ لمرجعية معرفية سابقة عن تفاصيل اللوحات في رواية ذاكرة الجسد ، ولذلك قللت أو استغنت عن تقديم وصف دقيق لعناوين وملامح اللوحات؛مبقية على الوظيفة التحاورية للوحات مع مجريات الأحداث والأمكنة والشخوص حتى بدت و كأنها تتقاسم مع الشخصيات ذكرياتها و ماضيها ، و لأنّه مع الوقوف الأول للمتلقي أمام لوحة تشكيلية ما سيحيله إلى« فضاء يشبه السديم ،لا لأن اللوحة الفنية تخلخل المرئي،أو أنها تعتمد مقاربة مغرقة في الذاتية للامرئي،ولكن لأنها حتى هي

---

[1] http://www.details.ws/?p=142.14/10/2014

[2] فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ص 91 .

تستنجد بالصور الواقعية (...)لا يزول هذا اللبس إلا بوساطة الكلمة و التأويل»[1] وذلك يعني أنّ الكلمة تعد ترجمانا للعلامات التشكيلية ،أو هي كما عند أحلام مستغانمي أداة رسم لتشكيل ذهني ارتبط وجوديا بصورة واقعية،و لذلك لا تستوي القراءة التحليلية للوحات الجسور من دون البحث عن علامات سيميائية أقامتها اللغة مع تلك اللوحات،و فيما يلي بعض الثنائيات الدلالية التي ترجمت الدور الجديد الذي اكتسبته اللوحات، ضمن تواجدها في بنية النص الروائي :

***-الجسور/العبور:**مما لا شك فيه أن الجسور ما وجدت في الواقع إلا لتسهيل التنقل في التضاريس الوعرة ،أمّا الانزياح الوظيفي الذي مارسته الجسور في مدونة عابر سرير فكان التنقل بين تلك المساحات الممتدة التي صدّعها الألم عند زيان ،و لذلك استغل خاصية العبور من مناطق ترتفع عما هو مألوف ليَعْبُر بجسور رسمها من غربة المهجر إلى ماضي الوطن، و حيث يعرف الجسر بوصفه «مكانا ضاجا بحركة الاجتياز و أفقا مرآويا يعكس صورة الأنا /الآخر إزاء هذا المرموز المدجج بلغة العبور»[2] لم يكن أقدر من لوحة حنين بجسرها المعلق[3] على نقل زيان من مرحلة اليأس إلى مرحلة البحث عن الحياة من جديد منذ« رسمها قبل أربعين سنة ،يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير»[4]،وفي مشهد روائي آخر ساهمت حنين في تخطي زيان مسألة توريثها بعد موته إلى أن ظهر خالد المصور الصحفي الذي أحبّ اللوحة ،و قرر أن يشتريها من زيان بما بقي له من مال،و في هذا يقول: «سعادتي هذا الصباح تعود أيضا لأنني اشتريتها بعد أن عقدت تلك الصفقة المجنونة مع زيان ،أدرك دون أن أشرح له أكثر أنه لا يملك سواي وريثا لها (...)هي لي إذن و أنا في هذه القاعة ملك متوج بها أختبر فرحة أن أفلس مقابل قطعة قماش مصلوبة على جدار أسميتها قسنطينة »[5] و بذلك كانت حنين قد جسدت فكرة العبور من حال إلى آخر ،و من وضع لآخر .

---

[1] فريد الزاهي ،العتبة و الأفق،تجربة التشكيلية العربية (جائزة الشارقة العربية للبحث النقدي التشكيلي)،منشورات المركز العربي للفنون ،الشارقة ،2007 ،ص 17.

[2] وجدان الصائغ ،الأنثى و مرايا النص ،20

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص58 .

[4] المصدر نفسه ،ص57 ،58 .

[5] المصدر نفسه،ص 154.

***-حنين /الماضي:** تحولت لوحة حنين إلى ما يسمّى بالصورة الرمز داخل الفضاء السردي كدليل سردي يحيل إلى مدارات الماضي في تشابكه مع الحاضر الذي يجمع الشخصيات ،وعلى العموم « إن الصورة /الرمز على خلاف التسمية اللفظية هي إطار مفتوح على كل الاحتمالات ،أو هي نقطة الوصل بين مجموع اللحظات التواصلية التي يحددها أفق انتظار»[1] ولذلك في كل مرة كانت حنين تضرب موعدا للمصادفات وللانعطافات السردية ،فقد ساهمت حنين منذ رسمها في تمتين العلاقة الروحية بينها وبين حياة وبينها وبين زيان ،ولذلك كانت أحبّ اللوحات إلى زيان ،كما توصل إلى ذلك خالد المصور الصحفي بقوله :« كنت أفكر :ما الذي جعل هذه اللوحة هي الأهم دون غيرها لدى زيان ؟لم أجد جوابا إلا في قوله ذات مرة "نحن لا نرسم لوحاتنا بالشيء نفسه ،كل لوحة نرسمها بعضو فينا"منذ زمان توقفت عن رسم الأشياء بيدي أو بقلبي ،جغرافية التشرد الوجداني علمتني أن أرسم بخطاي ،هذا المعرض هو خريطة ترحالي الداخلي ،أنت لا ترى على اللوحات إلا آثار نعلي (...) أنا لا أدخل اللوحة إلا بأتربة حذائي،بكل ما علق بنعلي من غبار التشرد أرسم" كانت إذن اللوحة التي رسمها زيان بقلبه و من كل قلبه قصد أن يتمدد عليها كجسر ،و يخلد إلى النوم »[2] و يستعيد بها ماضيه البعيد.

كما كان لحنين دور في إثبات الحقيقة للمصور خالد حول معرفة إن كانت حياة تعرف زيان من قبل كما جاء في رواية ذاكرة الجسد -و هو الأمر الذي تأكد منه -إذ يقول « كما توقعت ، بعد بضع لوحات ذَهَبَت صوب تلك اللوحة ،رأيتها تقف أمامها طويلا ،كما لأول مرة منذ عشر سنوات ،كما من دون قصد قصدتها ،كانت تجيل النظر في دليل اللوحات ،سألتها إن كانت أحبت تلك اللوحة قالت لا كما لإخفاء شبهة (...) سألتها مستفيدا من الفرصة إن كانت تعرف الرسام قالت لا أبدا .لكن من عادة الرسامين أن يحتفظوا بلوحتهم الأولى ،و حسب التاريخ المكتوب عليها هي أول لوحاته ،بينها و بين بقية اللوحات أكثر من ربع قرن »[3]و بذلك تأكد لخالد بعد هذا المشهد تلك العلاقة الخفية التي كانت تجمع حياة بحنين و حياة بزيان.

---

[1] سعيد بن كراد،سيميائيات الصورة الإشهارية ،الإشهار و التمثلات الثقافية ،أفريقيا الشرق ،للنشر ،المغرب ،ط1 ،2006 ،ص 125.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص266.

[3] المصدر نفسه،ص184 .

***-حنين /الوداع المزدوج**

لعبت حنين مع شخصية زيان و شخصية المصور الصحفي أدوارا مختلفة كان آخرها الوداع ؛فبعد أن تمكن خالد من إقناع زيان ببيعها له ،وَجَدَ نفسه يضطر لبيعها مجددا ليتمكن بثمنها من تغطية تكاليف نقل جثمان زيان بعد وفاته ، هنا توالت الدهشات فـ« الرواق قد باع تلك اللوحة ب 50ألف فرنك ؟ كسب 20ألف فرنك من دون حتى أن تتحرك اللوحة من مسمارها ،كان يكفي أن تتصل كارول هاتفيا بأحد زبائنها و تخبره أن الرسام قد مات ليتضاعف السعر»[1]هذا من جهة ،وعلى الصعيد النفسي لطالما عامل زيان لوحته الأولى بفائق عطف، ولذلك راح خالد يصور مشهد حنين يوم مات زيان بقوله« قد فاجأني هذا الإحساس اليوم ،و أنا أدخل الرواق ،كان بإمكان أي زائر للمعرض بدون أن يمتلك هذه الحاسة أن يكتشف يتم تلك اللوحة بين كل اللوحات ،مرعب ذلك الإحساس الذي تخلفه في قلب أي ناظر إليها ،ما كنت قبل اليوم لأصدق يتم اللوحات »[2]،وهذا مايؤكد أنّ حنينا لم تكن مجرد لوحة ،بل كانت تحمل معها هوية الوطن والغربة ثم اليتم فكانت بكل سهولة تقيم علاقات مع كل من تتقاطع هوياتهم معها.

هذا وقد نقلت حنين واقعا مريرا في دورها الأخير الذي تبادلها فيه ثلاثة أصحاب لقد«غيّرت هذه اللوحة صاحبها دون أن تغير مكانها،انتقلت من ملكية إلى أخرى»[3]فمن زيان إلى خالد إلى مالكها الجديد« إنه فرنسي من ذوي "الأرجل السوداء" يملك لوحات نادرة منها مجموعة من لوحات les orientatistes و أخرى لمحمد راسيم »[4]و لعل حبّ هذا المشتري للفنّ هو ما جعل خالد يطمئن لسلامة حنين معه ،لتزداد عذاباته إذ يصرح« أنا الذي جئت فرنسا لأستلم جائزة ،أكان القدر قد جاء بي فقط كي أكون اليد التي تسلم لوحة و تستلم جثمانا »[5]،وبذلك كانت حنين قد رسمت طريق زيان ورافقته في صراعاته و أحلامه شأنها شأن باقي الجسور و باقي اللوحات التي رسمها.

---

[1] أحلاممستغانمي ،عابر سرير ،ص274.

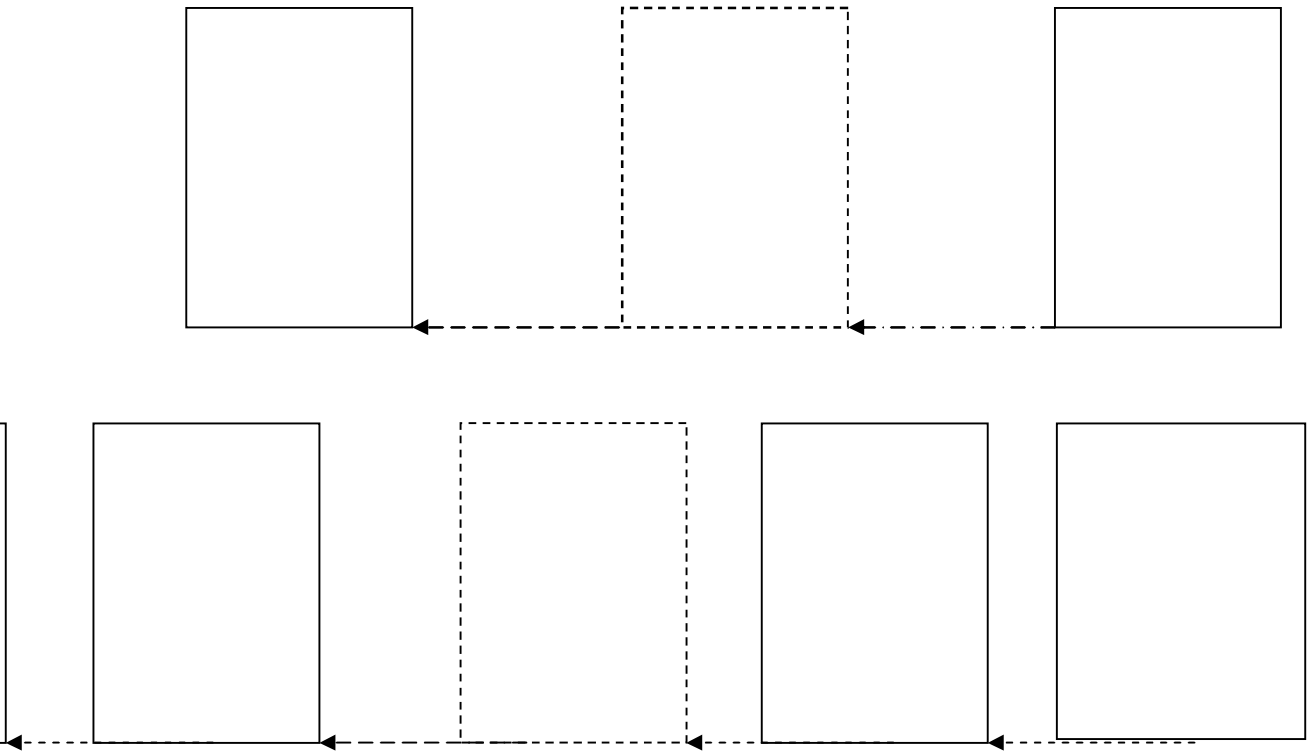
[2] المصدر نفسه ،ص266، 267.

[3] المصدر نفسه ،ص 256، 257.

[4] المصدر نفسه ،ص274.

[5] المصدر نفسه ،ص277.

2/2-3 لوحات الأبواب:



اللوحات في المتخيل السردي

3/2/2-1المقاربة السياقية (وصف لوحات الأبواب)

تشتمل هذه المحطة على بيان ملامح و هوية الرسالة من خلال الارتباطات السياسية و الاجتماعية الثقافية للوحات الأبواب التي رسمها زيان في فترة زمنية معينة كان قد مر خلالها بظروف خاصة :

أ/الرسالة :

مثلت لوحات الأبواب في رواية عابر سرير مرحلة مهمة من مراحل الإبداع عند زيان ،إذ نقلت الأحداث السردية إلى مرحلة العنف التي عاشتها الجزائر و أحالتها إلى حلبة لتصفية الناس و الأفكار، وكان زيان في هذه التجربة الفنية قد وقع من جديد في هاجس التكرار و التعدد مجسدا عددا من« الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته ؛أبواب عتيقة (...) أبواب موصدة (...) ،و أخرى مواربة (...) ،أبواب آمنة (...) وأخرى مخلوعة »[1] وأمام كل تلك الأبواب أو خلفها لابد و أنّ زيان كان يحاول قول شيء ما أو

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص258 ،259.

لمس حقيقة ما أو تحدي وضع ما ،فمؤكد أنّ هناك شيء ما دفع بزيان إلى الاستغراق في تجسيد حال الترقب من مختلف النواحي من خلال التوسل بعلامة الباب.

ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

تكتسب اللوحات الفنية الذهنية قيمتها الدلالية من انتمائها المعماري -كنص تعبيري - إلى نص الرواية الموظفة فيها ،ليكون تلقيها موجها إلى بعض الشخصيات الروائية من جهة ،و قراء الرواية من جهة ثانية ،و لا شك أنّ كلا من المرسل و المرسل إليه سيعايشون اجتماعيا التجربة التصويرية لموضوع معين ،لتزداد الغواية التأويلية التي يستدعيها العمل الفني ، إذ بات من الواضح أنْ« يحمل النقد في ذاته علاقة جدلية ديناميكية بين الفن و المجتمع »[1] ليكون من الآلي أن يتضمن العمل الفني ملامح المجتمع و قضاياه التي تتوزع و تتخفى بين الأشكال و الألوان و ما صاحبها من وصف لغوي إن وُجد،ما يسمح بقراءتها عبر سلسلة من الحقول الدلالية النفسية أو الاجتماعية أو الدينية أو الثقافية و غيرها.

كان لتوظيف لوحات الأبواب عدة تداعيات سردية على المستوى الاجتماعي والنفسي ،فقد كشفت عن تلك الصلة الوثيقة بين زيان و الوطن الجريح الذي كان يتخبط في ظلام العنف و سواد الزمن الذي دخله أبناء وطنه في التسعينيات نتيجة التطرف الديني و السياسي الذي عصف بالجزائر و أسلمها إلى الحرب الأهلية بين أبنائها الذين لم يجدوا سبيلا للخروج منها[2] ،ولا شك أنّ الباب يحيل إلى الدخول أو الخروج من مرحلة إلى أخرى ،كما أنّ النافذة في هذا الحال تكون الحل الأصعب إذا تعذر الانتقال الطبيعي ذلك أنّ الباب هو الحلم الذي يظل الحالم متمسكا به وسط هذه الجدران التي تحيط به والباب–في واقع الامر–هو المنفذ الذي يتمكن من خلاله النور من إضاءة داخل البيت ،هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسمح برؤية جمال الكون و التحرر من المكان المغلق الذي وضع فيه[3] و لا شك في أنّ الجزائر كانت البيت الأكبر الذي ضمّ بيوتا عديدة

---

[1] زينات البيطار ،غواية الصورة النقد و الفن ،تحولات القيم و الأساليب و الروح ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،1999 ،ص 20.

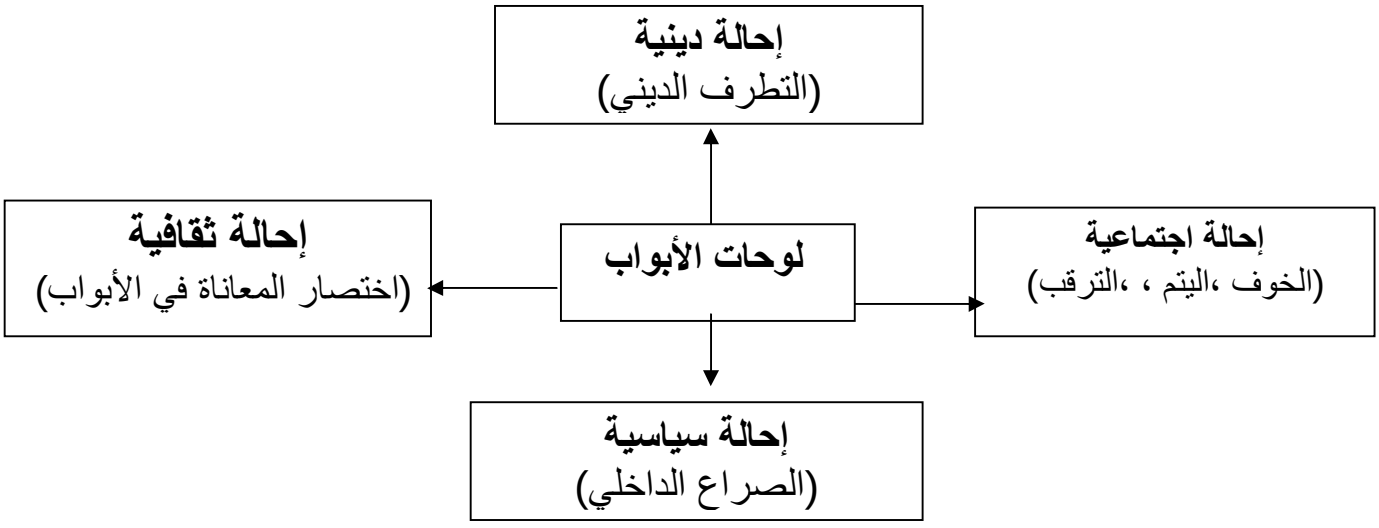
[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص259.

[3] ملاس مختار ،دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث ،ص 122.

تعلق نظر ساكنيها بأبواب ما عادت تبعد عنهم شبح الموت،فما كان منهم إلا الإبقاء عليها موصدة و الترقب من النوافذ.

وبذلك قدمت صور الأبواب مدلولا سياسيا/دينيا واجتماعيا/نفسيا كشف عن العلاقة التي تربط روحيا الفنان و المتلقي،فـ« بقدرما تتكشف طبيعة الصورة و تعقيداتها كتجسيد متعدد الجوانب للواقع ،و كإبداع روحي وعملي مشترك منحاز للحياة بين الفنان و المتلقي ،يتجلى جوهر الفن في مدلوله المعرفي بشكل بارع»[1] و لا شك هنا أنّ صور الأبواب كانت رسالة موجهة إلى المتلقي الغربي الذي يرتاد معارض زيان من أجل إيصال صوت الجزائريين القابعين خلف أبواب العنف إلى خارج تلك الأبواب،فكانت هذه الصور نافذة استطاع الآخر من خلالها رصد المعاناة الجزائرية آنذاك.

وتتلخص هوية "**لوحات الأبواب**" من خلال الإحالات الموضحة في الشكل الآتي:



2-3/2/2 المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال و الألوان):

تعتمد المقاربة الإيكونولوجية للوحات الأبواب على كشف الدلالات التي تقدمها الأشكال و الألوان كرموز وعلامات تنبثق من اللغة،فـ« ليس ثمّة شك من أن الاجراءات المرتبطة بطبيعة الرمز تؤكد في شرطه التكويني بأنّه لا يحقق ذاته إلاّ داخل اللغة لأنّها

[1] فخري صالح ،التجنيس و بلاغة الصورة ،،دار ورد الأردنية للنشرو التوزيع ،الأردن ،ط1 ، 2008 ،ص34.

لا تقتصر بوظيفتها على التوصيل ،بل تتعدّى ذلك إلى ترميز العالم الذي تُمثِّله »[1] ،وقد قدمت الكاتبة وصفا يحوي علامات رمزية أخرى من شأنها تقديم معنى اللوحات،و هنا قد يلعب الشكل دورا إيجابيا في محاولة فك الغموض عن هذه التجربة الفنية:

أ/سنن الأشكال:

إنّ غياب المعطيات السردية للوصف الدقيق للوحات داخل النص السردي يجعل تعيين كل العناصر التشكيلية صعبا ،و بالتالي سيكون الاعتماد في قراءة الأشكال على أبرز مكون شكلي للوحات :

من الطبيعي أنّ المعمار البنائي للوحات الأبواب سيعتمد إلى حدّ بعيد على الخطوط المستقيمة الأفقية و العمودية التي تتبادل المواقع و التقاطعات لتعيين المساحات المراد رسمها،حيث أنّ«الخطوط التي تتعامد على بعضها بزوايا قائمة ،تصنع مستطيلات ذوات زوايا قائمة ،و تحدث حالة من السكون و الاستقرار ،أما الخطوط التي تميل و كأنها تتحدى أربعة أضلاع الصورة ،و تقسم لنا الصورة إلى مساحات منحرفة عن بعضها و تجاه بعضها ،،فهي تعطينا الإحساس بالحركة داخل المساحة المشغولة »[2] وهو ما يمكن ربطه بما يقع خلف الأبواب المواربة أو المغلقة من دسائس و شبهات ، وهوما يحيل إلى الوضع الدموي الذي عاشته الجزائر ،ما جعلها تبدو في حالة من الانغلاق التواصلي و عدم الثقة بين الأطراف .

كانت تجربة رسم الأبواب عند زيان مثيرة للغموض و مثيرة للدهشة و فضول الاكتشاف عند شخصية المصور الصحفي خالد في الرواية،إذ راح يلتمس في الأبواب الانتقال إلى حالة الاستقرار المنشودة التي يستشرفها لوطنه بداية و لذاته ثانيا ،فكل من الباب المفتوح أو المغلق و المواربة هو تقاطع بين حالين من الخفاء و التجلي و بالتالي يصبح الباب المواربة بزواياه التي تبدو أشد ضيقا أكثر الأبواب إثارة للشبهات تماما كحالة القلق التي توحي بها الزوايا الحادة التي كونها الخط الذي يلعب « دور اللاتحديد و

---

[1] كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ،جدارا للكتاب العالمي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ، ط 1 ،2006 ،ص 61 .

[2] حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،ص 68.

الإيهام»[1] محدثا مفارقة شكلية على مستوى التأويل ،وهو أمر شغل المصور خالد الذي يقول:« رأيت كل هذه اللوحات لأول مرة ،سألت فرانسواز عن سر هذه الحوارات المطولة التي يبدو أن زيان أقامها مع الأبواب،قال :عندما يدخل رسام في مرحلة لا يرسم فيها فترة سوى الموضوع نفسه ،يعني أن ثمة حدثا أو وجعا ارتبط بذلك الموضوع »[2] وبالتالي كان خالد يتعقب الأبواب بخطوطها و زواياها كما لو أنه يبحث عن حقيقة ما .

ب/سنن الألوان:

لم تورد أحلام مستغانمي في مدونتها الروائية وصفا معينا للألوان التي استعملها زيان في رسمه للوحات الأبواب ،عدا ما ذكره المصور خالد في قوله: « كان في رسمه الأخير زاهدا في الحياة ،كأنه يرسم أشياء تخلى عنها ،أو تخلت عنه جثث أشياء ما عادت له ،و لكنه ظل يعاملها بمودة العِشرة ، بضربات لونية خفيفة ،كأنه يخاف عليها من فرشاته ،هي التي ما خافت عليه من خنجرها ،كان يرسم فاجعة الأشياء ،أو بالأحرى خيانتها الصامتة ،أمام الفاجعة »[3]،و بالتالي يمكن القول إنّ زيان لم يكن يتقصد إبراز اللون بقدر ما كان يشير إلى الأشياء التي تخفيها اللوحات، كما أنّ اختيار ضربات خفيفة من الألوان يفيد بأنه كان في مرحلة متقدمة من الحزن و اليأس ،فلا شيء يمكن أن يرجع الألوان الحقة إلى مكانها ،و لذلك راح زيان يتجاوز هذه المرحلة التجميلية للوحة ،بنوع من التحدي و المكابرة.

وبالمرجعية الواقعية للأبواب العتيقة و الأبواب الخشبية و الحديدية فمن المرجح أنّ معظم الألوان المستعملة ستكون البني بدرجاته ،و الأسود فهما أكثر الألوان استعمالا كواجهة لونية للأبواب قديما و حديثا،و على هذا الأساس وفيما يتعلق باللون (الأسود) فقد يشير إلى الشر والموت في الثقافات الغربية ،كما تعدّ الشخصيات التي تفضل هذا اللون غامضة ومنطوية على نفسها، وتعيش في عالم من الغموض ،وفي مواضع يشير إلى والتمرد، والفوضى، والوحدة، والحزن[4]،و لعلها أكثر الصفات تماسا مع الحالات الشعورية

---

[1] عز الدين شموط ،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة ،مجلة المعرفة ،ع 515 ،وزارة الثقافة ،سوريا 2006 ص58 .

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص259.

[3] المصدر نفسه ،ص258 .

[4] الموسوعة العالمية ويكيبيديا http://ar.wikipedia.org/wiki

التي اتصف بها زيان ،أمّا اللون البني فكان من أكثر الألوان المستعملة عند زيان واللون البني وهو لون التربة أو الأرض؛حيث يشير في مواضع إلى الخطر و الحاجة إلى الأمن والحماية ،و يشير أيضا إلى الحذر والتشدد والرهبة واليأس[1] ، و بالتالي يمكن إسقاط هذه الدلالات على الناحية الذاتية التي تميز بها زيان .

2/2/3-المقاربة السيميائية :

تميزت لوحات الأبواب في الجانب الوصفي للرواية بربطها بالجانب الرمزي ،حيث اختصرت الكاتبة المساحة اللغوية التي تصف المجال التشكيلي و الدلالي للوحات ما سمح بفتح الأفق الترميزي للغة في بعدها التأويلي ،و لعل بعض هذه الثنائيات من شأنها رفع اللبس و الغموض الذي أحاط بهذه التجربة الفنية :

***الباب المخلوع/الفجيعة:**كان من الطبيعي أن يرتبط التكرار بصفة التقصي ،و لعل غياب المنطق في سريان بعض الأحداث يدفع بالشخصيات إلى محاولة البحث عن أجوبة تثبت الحقيقة ، وبذلك يمكن أن تكون صورة الباب المخلوع من أكثر الصور ارتباطا بالمعنى الفجائعي ،فالخَلع يعني الشدة و العنف و الهمجية في تنفيذ شيء ما و لعل أكبر فجيعة أحالت زياناً إلى حالة من اليأس و المرض ما توصل إليه المصور الصحفي خالد حين اكتشف سره في رسم الأبواب بقوله: «الآن فقط و أنا وحدي ،أتنقل بينها متمعنا في تفاصيلها الصغيرة ،أخالني وقعت على فاجعة الجواب ،من خلال حديث بعيد مع فرانسواز ؛يوم أخبرتني بمرض زيان عندما قالت ،إن اغتيال ابن أخيه دمره ،حتى أظنه السبب في السرطان الذي أصابه ،السرطان ليس سوى الدموع المحتبسة للجسد ،معروف أنه يأتي دائما بعد فاجعة»[2] والظاهر أنّ وصول زيان إلى هذه المرحلة من اليأس و الاستسلام للمرض يفيد مروره بأزمة ذاتية خانقة .

لقد راح زيان من خلال الأبواب يمارس نوعا من التحدي ، فالصور في النهاية تمثل جهدا فنيا « ينقل واقعا ما أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال ،انطلاقا من واقع ملموس »[3] و ما كان ذلك الواقع الملموس لزيان إلا تلك الطريقة البشعة التي قتل بها

---

[1] https://fadfid.com/blog/view/1312:20/2013/05/20 .

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص259.

[3] جاك أومون ،الصورة ،،ص7.

ابن أخيه "سليم" الذي ظل يهرب من الموت زمن المحنة الجزائرية ،وإذا به يقع فيه بعد أن جاءه القتلة و بقوا مدة أربع ساعات و نصف يحاولون كسر الباب الحديدي المصفح لبيته ،ليكون الرصاص الموت المؤكد له ،فما كان الباب إلا ستارا كاذبا حاول به المسكين أن يرجئ عذابات موته لا غير[1] ،يصف خالد ذلك« أتساءل إن كان مفتاح شيفرة هذه اللوحات يوجد في قصة رجل وضع كل مدخراته في تصفيح باب ليرد عنه الموت ،و إذا به لم يشتر بذلك الباب سوى تمديد لعذاب موته ،ألم يكن زيان يريد فقط أن يوحي أن وراء كل باب موت متربص »[2]، وقد كان في هذا المشهد إحالة إلى ما كان يرتكب من تصفيات ضد أصحاب الوظائف الحكومية،كما جاء على لسان زيان «عندما استلم وظيفته كان المجرمون قد بدأوا في قتل موظفي الدولة ،و بعدما استشعر بالخطر إثر اغتيال زميل له ،بدأ إلحاحه بالمطالبة بسكن أمني ،فأعطوه بيتا منفيا على مشارف جبل الوحش (...)لكنهم جاؤوه عندما اعتقد أنّه ظفر بالأمان كانت الساعة الحادية عشر ليلا عندما حطت كتيبة الموت خلف بابه المصفح (...)أربع ساعات و نصف و الموت خلف الباب يتحدّاه على إيقاع الفؤوس(فيرد القلب بالدعوات عسى يحميه رب الأبواب)»[3] ولاشك أنّ أبواب السماء كانت النموذج الأكثر أمنا عند زيان فوحدها لا تخفي الزيف وهو ما أفضى به للمرض و الوحدة و العذاب.

***-المجهول/ الريب :**يبدو من صور الأبواب أنّ زياناً قد قام بطرح مختلف التمثّلات الأمنية التي قد ترصد في الجزائر أيام المحنة الدموية التي كثيرا ما كان النظر فيها متعلقا بالأبواب ،فلا همّ سوى إيصادها أو قلعها أو شقها لمعاينة ما يحدث بين طرفيها ،و لذلك رسم زيان الأبواب في وضعيات مختلفة فقد جاء على لسان خالد في وصفه لهذه التجربة: « كان يرسم فاجعة الأشياء ،أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة ،ككل هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته ؛أبواب عتيقة لونها الزمن مذ لم نعد نفتحها ،أبواب موصدة في وجوهنا،وأخرى مواربة تتربص بنا ،أبواب آمنة تنام قطة ذات قيلولة على عتبتها وأخرى من قماش تفصل بين بيتين ،تشي بنا أثناء ادعائها سترنا، أبواب تنتظر خلفها وقع

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص263.

[2] المصدر نفسه ،ص263.

[3] المصدر نفسه ،ص261 ،262.

خطى أو أياد تطرقها ،وأخرى ضيقة نهرب إليها ،و إذا بها تفضي إلينا و نحتمي بها فتحرض العدوان علينا ،وأخرى مخلوعة تسلمنا إلى قتلتنا ،نغادرها على عجل مرعوبين أو نموت غدرا على عتباتها مخلفين فردة حذاء أَوَ ليست فردة الحذاء في وحدتها رمزا للموت؟ »[1]ولعل زياناً في ذلك كان يختصر فلسفة المكان الذي يضيق بصاحبه .

فإذا ضاق المكان لايعود هناك شيء يستحق القلق في المكان سوى الباب الذي يتحول إلى رمز للعتمة النفسية و والرؤيوية التي اختصرت الفضاء والأزمنة و الأمكنة ،حيث« لعبت فكرة الفضاء ،المكان ،الحيّز دورا كبيرا في سلوكيات و فكر الإنسان الذي أولاه أهمِّيّة كبيرة ارتبطت بوجود الانسان نفسه»[2] والذي يفضل فطريا ذلك النوع من الأبواب التي تنفتح على الأمن و السلم فتكون أبوابا آمنة تستكين القطط على عتباتها ،لا كالتي تبدو في ظاهرها آمنة و،إذا بها تفضي بقاصدها إلى العدو و تسلمه لقاتله ،كما وصفت ذلك أحلام مستغانمي[3]،وهنا تحصل المفارقة بأن يصطدم الوجود والأمل والثقة بالباب كتمثل رؤيوي يحيل إلى نوع من الخديعة و القلق الذاتي مما يخفيه المجهول أمام أو خلف كل باب .

و هنا يمكن تفسير تكرار الأبواب عند زيان إلى الإصرار على فكرة معينة مرتبطة إلى حد بعيد بمحاولة الإمساك بشيء ذو طابع ضبابي أو لا مرئي فـ« اللامرئي هو الكيان الذي يستعصي علينا الإمساك به كاملا متكاملا في علاقات تنظيمية محدودة ،و الفن في حقيقته هو محاولة الفنان التعبير عن شيء يعجز عن تحقيقه كاملا، شيء ما يكمن في نفسه و يتجدد دوما ولا يحققه ،إنّه تحدٍّي واجهه الفنان في البحث عن اللامرئي»[4] لتكون الصورة فعلا تعقبا و مطاردة طوال الوقت للإمساك بشيء يراه الفنان

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص258 ،259.

[2] كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ص111.

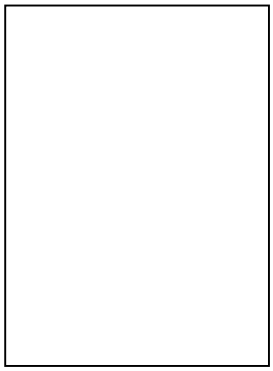
[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص258 ،259.

[4] حسن سليمان ،تأملات ،مجلة النقد الأدبي "فصول"،ع 62 ، ملف العدد ثقافة الصورة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،صيف و خريف 2003 ،ص 130 .

،و عند رسمه لا يحققه كاملا [1]، وهو فعلا ما كان يعايشه زيان على صعيد التأمّلات الرؤيوية و الحوارات التي أقامها مع الأبواب ،كما فعل قبلها مع الجسور.

***-الباب/الوداع :** لطالما كان الباب الشاهد الأكثر حضورا لصور الوداع ،فغالبا ما يودع الشخص المغادر الآخرين من أهل و أحبة أمام عتبة الباب ،و حينها قد يُصد الباب من خلفه و قد يترك مواربا ،وكانت مهمة الإعلان عن موت زيان في المعرض الذي كانت على عاتق إحدى لوحات الأبواب ،مادام الباب معادلا للرحيل والغياب و العبور، ويصف خالد مشهد الإعلان عن موت زيان بقوله: «عند باب الرواق قابلني ملصق المعرض و عليه صورة إحدى لوحات زيان التي تمثل بابا عتيقا نصف مفتوح ،و قد وضع علي أعلى زاويته اليسرى وشاح حداد يعلن موت الرسام »[2] فقد غادر زيان باب الحياة صوب أبواب السماء،ليترك لوحاته معلقة على جدران معرض لم يتمكن من حضوره.

2/2-4 لوحة الأحذية



اللوحة في المتخـيل السّردي

---

[1] تحدث حسن سليمان عن ظاهرة تكرار رسم صورة ،فقال:« وقع في يدي كتاب عن" سيزان" و في تصفحه اكتشفت تكرارا لصورة بنفس الحجم ،ظننته تكرارا وقع خطأ كما يحدث في المطابع ،لكنّي وجدت تسلسل أرقام الصفحات لا غبار عليه ،تكاد الصورتان أن تتطابقا ،نظرت إلى المقاس بأسفل كل صورة وجدت أنه نفس المقاس ،بدأت ألاحظ الصورتين مدققا ،كانت الصورتان لجبل سان فيكتوار ،نفس انحناءة الجبل الذي تتحدّاه لمسات طولية و عرضية تتعامد و تتحدى هذه الانحناءة ،و لا فرق تقريبا بين الصورتين (...)أثارتني التجربة ، ورجعت إلى كتب سيزان كلّها ،و إلى رسومه المائية و الخطية ،إننا لا نستطيع أن نحدد كم مرة كرر سيزان نفس المنظر ... إنّها تأصيل لتجربة فنّية ألمّت به ،انفعال متكرر (...) هو الضنى الذي يعانيه الفنان في وحدته ،فيُصرّ على محاولة الذهاب بتجربته إلى الكمال ،كمحاولة لتفتيت هذه الوحدة .بتكرارها ،هذا الإصرار في حدِّ ذاته هو إصرار على موقف(حسن سليمان ،تأملات،ص130 ،131).

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،256.

1-4/2/2 المقاربة السياقية (وصف اللوحة):

إنّ أكثر ما يميز لوحة الأحذية في حضورها السردي ضمن مدونة عابر سرير هو تلك الأبعاد الاجتماعية و السياسية التي أحال إليها موضوع اللوحة ،وهو ما ستقدمه المقاربة السياقية عن هوية الرسالة التي قدمها زيان الذي كان طيلة فترة غربته وجها لوجه مع نهر السين الذي يذكره بالفاجعة التي تحملها لوحة الأحذية ،أمّا المتلقي فكان المصور الصحفي خالد ،و جمهور المعرض و قراء الرواية عموما :

أ/الرسالة: هي لوحة رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات 1961[1] وتمثل شباكا بحرية محملة بأحذية بمقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة و منتفخة بالماء المتقاطر منها رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 الذين خرجوا في باريس في مظاهرات مسالمة مع عائلاتهم ،للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين ، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين ،مات الكثيرون منهم غرقا ،و ظلت جثثهم و أحذية بعضهم تطفو على السين لعدة أيام ،لكون معظمهم لا يعرف السباحة [2]،فزيان أراد لهذه اللوحة أن تكون شاهدا على تاريخ المقاومة الجزائرية خارج الوطن،و ناطقا عن كثير من الجرائم التي ارتكبت في حق الجزائريين أثناء فترة حرب التحرير الوطني، فكانت رسالة شاهدة على حجم الانتهاكات الهمجية التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في حق الجزائريين العزل الذي طالبوا بالإستقلال التام عن فرنسا التي حصدت العديد من الجرائم في حقهم.

---

[1] يوم 5 أكتوبر1961 أعلنت المقاطعة التي كان قائدها موريس بابون في بيان صحفي إدخال نظام حظر التجول من الساعة 8.30 إلى الساعة 5.30 صباحا في باريس وضواحيها "للعمال الجزائريين المسلمين،ثم دعا الاتحاد الفرنسي لجبهة التحرير الوطني كل من السكان الجزائريين في باريس إلى التظاهر السلمي ضد حظر التجول وفي 17 تشرين الأول /أكتوبر1961 ووفقا للمؤرخ جان لوك أينودي فإن رئيس الشرطة موريس بابون و 7000 من رجال الشرطة و 1400 من شرطة مكافحة الشغب تدخلوا لمنع هذه التظاهرة بحجة ان المظاهرة لم تأخذ الموافقة القانونية وبذلك سدت جميع سبل الوصول إلى باريس ومحطات المترو ومحطات القطارات،و تم القبض على 11000 شخصا ،و قد تمكن 4000 إلى 5000 شخص ان يتظاهروا سلميا في الشوارع الكبرى من République إلىOpéra، دون وقوع أي حادث، وفتحت الشرطة النار على الحشد ووجهت إليه تهمة، مما أسفر عن مصرع عشرات الضحايا في قصر الرياضة، ثم في" قصر المعارض من بورت دو فرساي ونتيجة المذبحة يمكن تقدير ما لا يقل عن 200 قتيلا(http://ar.wikipedia.orgالموسوعة العالمية).

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص 58 ،59.

ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

مثلت لوحة الأحذية منهجا مختلفا من مستويات الإبداع عند زيان الذي عرف برسمه للجسور والأبواب ،ففي هذه اللوحة ظهر جانب عاطفي يحمل إشفاقا على أصحاب الأحذية الغرقى ،و يحمل سخطا على من قام بتصفيتهم بتلك الهمجية ،إذ لا شك في أنّ زياناً و هو في غربته بفرنسا كان يصطدم ببشاعة هذا الجرم الذي راح ضحيته جزائريون عاشوا على الضفة المقابلة من الوطن ،في وقت كانت المقاومة على أشدها في الجزائر وإنّ تركيز زيان بفنّه على معاناة الجزائريين بفرنسا، قد ارتبط بمسألة تغيّر الرؤية و زحزحتهاعند الفنانين عموما، المرهونة بحجم معايشة و معاناة و معاينة المكان الجديد فالمكان الجديد يفتح أمام المبدع مساحة جديدة للبوح بشعوره أو بوعيه، و تتسع دائرة البوح وتضيق في ضوء حالة المبدع و ثقافته [1] فلا أحد كزيان عاش أحداث و معارك الثورة و عايش آلامها و بقي جسده ذاكرة لها ،و لهذا راح يعبر عن الكارثة الإنسانية لأحداث 17أكتوبر تعبيرا رمزيا ،ممثلا في شباك الحقيقة المخبوءة التي أظهرت للعالم بشاعة قرارات إدارية عسكرية و سياسية طاغية .

و كان من بين أهم المحصلات الإيجابية لهذه اللوحة كما جاء على لسان الشخصية الروائية الفرنسية فراسواز وهي تخاطب خالدا المصور الصحفي من أنّ «جمعية لمناهضة العنصرية استوحت من هذه اللوحة فكرة تخليدها لهذه الجريمة ،قامت في آخر ذكرى لمظاهرات 17 أكتوبر بإنزال شباك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا ،ثمّ أخرجت الشباك التي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء ،و عرضتها على ضفاف السين للفرجة تذكيرا بأولئك الغرقى »[2]،وهذا ما يعني أنّ زيانا لفرط انغماسه في التجربة الشعورية للرسم كان قد لامس نبض الضمائر الانسانية محدثا فرصا للتجاوب مع ذلك الحدث التاريخي الذي طمسته معالم سياسات التجاهل و التغييب السياسي.

و قد كان لتوظيف هذه اللوحة دور في عرض ملمح البؤس و التهميش الذي كان يعيشه الجزائريون في فرنسا أثناء احتلالها الجزائر،وذلك كما وصفه خالد المصور الصحفي« رحت أتصوّر ضفاف السين بعد ليلة غرق فيها كل هؤلاء البؤساء ،و تركوا

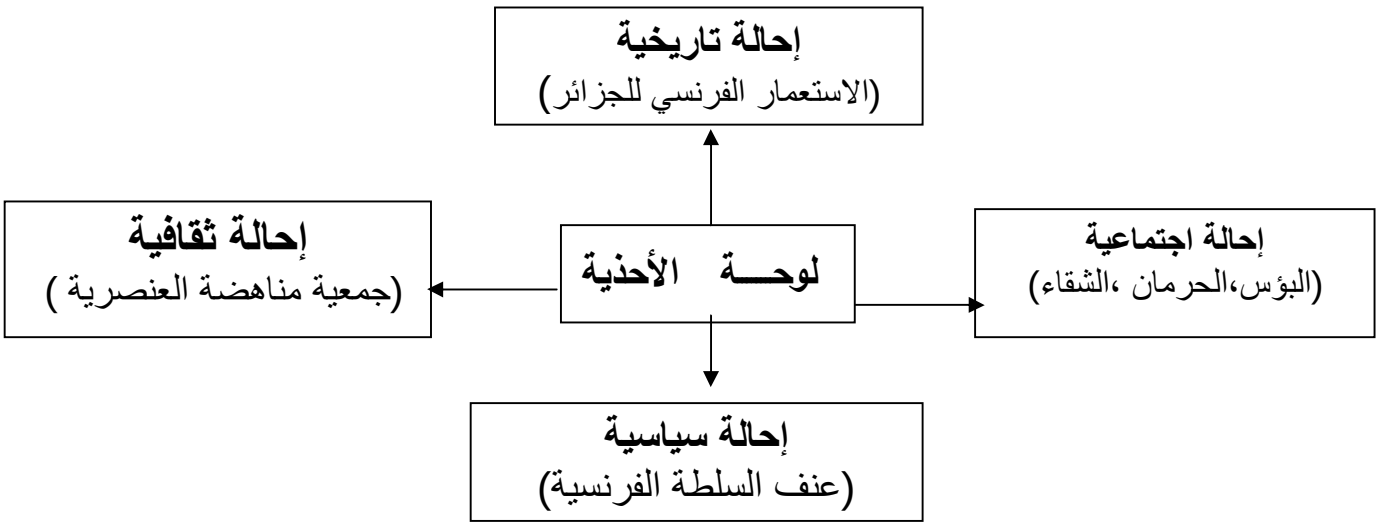
---

[1] سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة ،ص34.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص59.

أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها ،فهذه عليها آثار جير و أخرى آثار وحل و ثالثة...ماذا ترى كان يعمل صاحبها أدهّانًا أم بنّاء؟أم زبّالا؟ أم عاملا في طوابير الأيدي السمر العاملة على تركيب سيارات "بيجو" فلا مهنة غير هذه كان يمارسها الجزائري آنذاك في فرنسا »[1] ولا شك في أنّ زيانا كان قد تمثّل كل تلك المعاناة معيدا اسقاطها على لوحته.

ومن جهة أخرى أحالت لوحة الأحذية إلى الجو السياسيي المتعفن الذي طغا على مرحلة تاريخية تميزت بالتعسف الفرنسي في ضرب المقاومة الجزائرية ،حيث قدمت أحلام مستغانمي ملامح المشهد السياسي التعسفي ،في رحلة القراءة التي خصّ بها خالد اللوحة محدثا نفسه بقوله:« أدري..ما استطاع Papon المسؤول آنذاك عن الأمن في باريس ،أن يبعث بهم إلى المحرقة كما فعل مع اليهود قبل ذلك،فأنزل عشرين ألف من رجاله ليرموا بهم إلى السين ،كان البوليس يستوقف الواحد منهم قائلا "محمد" أتعرف السباحة ؟ و غالبا ما يجيب المسكين "لا "كما ليدفع عنه شبهة ،و عندها يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو السين ،كان السؤال لمجرد توفير جهد ربط أطرافه بربطة عنقه(...)فجأة فقدت صوتي ،أمام تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفظ نزاعات الألوان،بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ »[2] الذي اختصره زيان في شباك تحمل أحذية من ماتوا ظلما في نهر "السين".وتتلخص هوية "**لوحة الأحذية**" من خلال الإحالات الموضحة في الشكل الآتي:



[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص61.

[2] المصدر نفسه،ص59.

2/2/4-2:مقاربة أيقونية(سنن الأشكال و الألوان) :

لم تقدم أحلام مستغانمي أوصافا كثيرة عن المجالين التشكيلي واللوني في مشاهد الوصف السردي التي صوّرت فيها لوحة الأحذية،و قد اقتصرت على ذكر عنصرين هما: الشّباك و الأحذية ،من دون التعرض للمنظومة اللونية المستعملة.

أ/سنن الأشكال:

إنّ ما يمكن قوله بخصوص لوحة الأحذية هو أنّ زيانا اعتمد التعبير عن وقع الفاجعة بتخيّر عناصر رمزية توسّلها ليبلغ بها خطابا ذاتيا يحمل رسالة تاريخية قدمت للمتلقي لمحة عن البشاعة الاستعمارية للاستعمار الفرنسي،ليكون المتلقي في مثل هذا الموقف « أمام متخيّل جديد ناتج عن الوعي الثقافي العالمي أو الأدبي و إدراك المبدع العميق لبشريّته و نُشْدانِه الخروج من أَسْر معطيات الواقع المعيش راهنا ،أو الموروث الذي لا يزال يرعد وجدان المبدع »[1] فلا يجد مما هو كائن من الموجودات ما يعبر به عن انفعالاته و رؤاه سوى استبدالها بموجودات رمزية،ذلك أنّ«الرمز عموما يسعى إلى الظهور كبديل عن واقعه ،أو شيء ما ،فهو يحلّ محلّ الشيء ، أو الموضوع الذي يتمثّل معنًى اجتماعيا أو فكريا أو عاطفيا ،إذ يلعب دور المكافئ للأشياء و الظواهر و المفاهيم التي يعبِّر عنها ،فيكتسب قدرته على القيام بوظيفة الاستعاضة أو الاستبدال»[2] مثلما استعاض زيان بالأحذية و الشباك لرسم منظر التصفية الهمجية للجزائريين.

ولا شك أنّ الشباك ناتجة عن تقاطع عدد من الخطوط مختلفة التشكيلات و كثيرة الانحناءات ،و الأمر لا يختلف عنه في الأحذية المهترئة التي تتشكل فنيا من خطوط منحنية متعددة تعدد الأحذية، و هو ما يحيل إلى فكرة الركاكة [3]التي تحيل إلى فكرة الغموض الذي يحيل بدوره إلى الدهشة ،فالرمز بطاقته «يتفوّق على الفكرة ،و يوقظ الذهن و يثير فيه الدّهشة و التساؤل»[4] ليسلم المتلقي مفاتيح القراءة الرؤيوية لما تمّ اختزاله

---

[1] سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة ،، كتاب الكتابة و المتخيل،(المهجرية الجديدة ،الأدب النسوي)الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1 ،1999 ،ص 33.

[2] كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ، ص 100 .

[3] حسن سليمان ،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،ص 78.

[4] كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ، ص73.

ذلك أنّ وقع الرمز على نفس المتلقي سيكون أشدّ من استخدام أي خطاب تبليغي تصريحي من نوع مختلف.

ب/سنن الألوان:

بالرغم من اعتماد لوحة الأحذية على القدرة الترميزية ،إلا أنّ الكاتبة لم تقدم مشاهد وصفية تعلن فيها عن الألوان المعتمدة في تشكيلها ،فالألوان تمتلك طاقة إيحائية من شأنها إضافة أو ترسيخ مفاهيم حول الشيء الذي تعيِّنه ،و كخطوة تكهنية قد تغلب على اللوحة ألوان توحي بالتعتيم و الحزن كاللون الأسود للأحذية المبللة ،و اللون الرمادي الذي يحدد ضفاف نهر السين ، و اللون الأبيض غير النقي للشباك ،و في هذه الحالة سيشير الأبيض كما في بعض الحالات إلى الضعف والهزيمة , ليدل على شيء لا يمكن مسكه مثل السحاب[1] ،وهو ما يدعمه وجود الرمادي و الأسود في تشكيل الصورة الظلامية[2] التي تحيط بما يلونه،إذ يرمز إلى الضبابية والغموض،و يمكن اسقاط هذا على النفسية الغامضة لزيان الذي ما استطاع يوما أن يتنكر لماضيه فراح يتمثّله في لوحته.

3-4/2/2 المقاربة السيميائية:

يمكن اعتماد اللغة الوصفية لبيان مجال الرمزية التأويلية للوحة الأحذية التي لا تعتمد على خاصية المماثلة لموجود معين في الواقع إذ بالرغم من أنّ«أهمية المماثلة تتجسد في كونها وسيلة لتحويل الأسننcodes فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها الواقعي يقوم إمكان قراءة الصورة أو فك رموزها و،هي القراءة التي تستفيد نفسها من الأسنن الداخلة في قراءة الموضوع نفسه،إلا أنّ هذه الأهمية تختلف من صورة إلى أخرى ،ففي بعض الأشكال الأيقونية كالاتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيلية ،قد لا تفيدنا خاصية المماثلة بأي قيمة تذكر،وذلك راجع إلى غيابها إطلاقا من بعض الصور و الرسوم »[3] ، وهذا ما يبعث إلى البحث عن مجالات أخرى لفهم الصورة.

---

[1] http://www.details.ws/?p=142 /15:30/ 2015/03/01

[2] غسان قنديل ،اللون و الشعر،مجلة المعرفة ،ع546 ،آذار 2009 ،منشورات وزارة التربية ،سوريا ،ص160.

[3] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة عالم الفكر،ع1،مجلد31 ، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، سبتمبر2002 ،ص222.

و من تلك المجالات الاستناد إلى «طبيعتها الرمزية أو الاعتباطية و هذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى و في مقدمتها اللغة لما يكتسيها أيضا من طابع اعتباطي»[1]،و في حالة الصور الذهنية الموظفة في الأدب كما في لوحة الأحذية لن يكون أقدر على معاينة الصورة من اللغة النثرية الواصفة التي تعطي القيمة الرمزية البلاغية للعمل التشكيلي،و فيما يلي بعض الثنائيات اللغوية التي قد تفيد في تأويل صورة الأحذية :

***-الشباك/الحرية :**يمكن أن تمثل صورة الأحذية العالقة في الشباك حلم الحرية التي استردها الشعب الجزائري بالقوّة من براثن القمع الفرنسي ،و لعل وجود هذه الصورة في صالات العرض بباريس يعدّ تحديا جزائريا لا زالت مشاهد إنجازه محفورة في الذاكرة التاريخية للمجتمع الدولي،و هذا يجدد انتصار الجزائريين الذين قدموا ما يملكون لاستعادة الحرية تاركين أحذية في أعماق السين لتكون شاهدة عنهم،و قد جاء في الرواية على لسان المصور الصحفي خالد: « حتما هذا الرسام تعمد رسم ما يتركه الموتى ، فالشباك عذابنا لا الجثة ،تعمد ان يضعك أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها ،محملة كأقدارهم مثقلة بما علق بها من أوحال الحياة ،تلك الأحذية التي تتبلل و تهترئ بفعل الماء ،كما تتحلل جثة ،إنها سيرة حياة الأشياء التي تروي بأسمالها سيرة حياة أصحابها»[2] الذين تعثروا كما الحرية التي نشدوها بشباك حملت أرواحهم و أحذيتهم،و بالتالي ستشير الأحذية المهترئة إلى وضع الجزائر إبان الاستعمار،على ما عاناه شعبها من ظلم و سلب للحرية و اضطهاد نفسي مارسته فرنسا؛التي ضيقت على الجزائريين حياتهم و جعلتهم كما لو أنهم أجسام مفرغة داخل شباك تتجاذبها فرنسا داخل أسوارها في الجزائر أو في باريس ،فالحال كان واحدا بين من كان مضطهدا داخل الوطن أو خارجه.

***-المكان/الصدمة**

استطاع خالد المصور الصحفي أن يحاور لوحة الأحذية لمدة طويلة بعد أن أدهشته خلفياتها السياسية و الاجتماعية ،حيث يقول« قضيت السهرة متأملا في أقدار أحذية الذين رحلوا هؤلاء الذين انتعلوها بدون أن يدروا أنهم ينتعلون حذاءهم يومها لمشوارهم

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية ،ص222.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص33.

الأخير،ما توقعوا أن تخونهم أحذيتهم لحظة غرق/ما كانت قوارب نجاة ،و لكنهم تمسكوا بها كقارب ،أحذية من زوج و أخرى من فردة مشت مسافات لا أحد يعرف وجهتها ،ثم لفظت أنفاسها الأخيرة عندما فارقت أقدام أصحابها»[1] ،ثمّ يضيف: « كانوا يومها ثلاثين ألف متظاهر (وستين ألف فردة حذاء) سيق منهم اثنا عشر ألفا إلى المعتقلات والملاعب التي حجزت لإيوائهم ،غير أنّ"السين" الذي يعاني دائما من علة النسيان ما عاد يعرف بالتحديد عدد من غرق يومها منهم»[2] ،فكان خالد قد قدم تعليقات ذاتية أشبه بالمونولوج الداخلي الذي زاد من حدة المفارقة عنده.

وبذلك كان قد أعطى تفسيرات تأويلية ربطها بصدمته تجاه نهر السين الذي كان قد ألفه منذ قدومه إلى باريس: « لم يفارقني إحساس متزايد بالفضول تجاه ذلك الرسام ،ولا فارقني منظر تلك اللوحة التي أفضت بي إلى أفكار غريبة و أفسدت علاقة ود أقمتها مع نهر السين »[3]وبذلك كانت لوحة ساهمت بشكل كبير في التقارب الروحي بين خالد و زيان الذي من المؤكد أنّه عايش الصدمة والمفارقة تجاه نهر السين ،إذ كان من دون شك يعامله بعدائية ،فـ« عندما يحاصر المكان المبدع ،سواء كان هذا المكان وطنا أم مهجرا ،و يضغط على روح المبدع و وعيه متحديا مكوناتها الثقافية و الحسية القبْليّة تتفجّر في الذات طاقات توتّريّة هائلة في مُعاداة المكان »[4] وربما انتقلت هذه العداوة إلى خالد.

فباريس مع لوحة الأحذية كانت قد أفضت به إلى صدمات متكررة ،ذلك أنّ« تغيّر المكان يفضي بالضرورة إلى تغيّر الرؤية»[5] وهو ما جعله يتوحد مع المعاني المكثفة التي حملتها الأحذية في اختلافها و بؤس مشهدها و بؤس أصحابها فيقول:« أحذية كان لأصحابها آمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى ،فردة ما عادت حذاء ،إنّها ذلك الأمل الخالي من الرجاء كصدفة أفرغت ما في جوفها مرمية على الشاطئ ،ذلك أنّ المحار لا يصبح أصدافا فارغة من الحياة إلا عندما يشطر إلى نصفين و يتبعثر فرادى على

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص60.

[2] المصدر نفسه ،ص60،61.

[3] المصدر نفسه ،ص33.

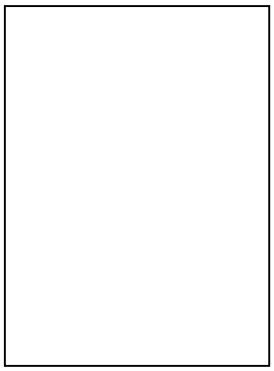
[4] سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة ،ص 33.

[5] المرجع نفسه ،ص34.

الشاطئ »[1] وكان خالد قد قرر شراء تلك اللوحة لما تحمله من قيمة تاريخية ،غير أنّ هذا لم يحدث بعد الحوار الذي جمعه بفرانسواز:« قرّرت في غيابك أن أشتري لوحة الأحذية ..أعرف لن يكون من السهل تدبر مكان تعلق عليه نظرا لموضوعها،و لكن لا يهمّ ،ردّت :يا إلهي ؟؟ليتك أخبرتني البارحة بنيتك في شرائها ،اتصلت هذا الصباح تلك الجمعية لمناهضة العنصرية التي حدّثتك عنها وحجزتها»[2]،وبالتالي كانت أحلام مستغانمي قد وضعت هذه الصورة في مكان لائق مبلغة بذلك رسالة تاريخية خالدة عن واقع العنف الاستعماري والاضطهاد القمعي الذي مورس على المتظاهرين الجزائريين يوم 1961/10/17.

و من كل ما سبق يتبين أنّ توظيف لوحات زيان كان استراتيجية روائية من طرف الكاتبة للخوض في مواضيع ارتبطت بالحالات الاجتماعية والسياسية التي مرّ بها المجتمع الجزائري خلال فترات زمنية امتدت من الثورة و حتى المحنة الوطنية أيام التسعينيات .

3/2 صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال:



اللوحة في المتخـيل السّردي

3/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة):

شكلت صورة الطفل البائس بؤرة السرد في رواية فوضى الحواس حيث جرّت السرد الروائي للحديث عن مشاهد و مواقف و أفكار عديدة ارتبطت بالوضع الأمني المتأزم

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص61.

[2] المصدر نفسه ،ص62.

الذي شهدته الجزائر أيام عشريتها السوداء ،لتنتقل الأحداث الروائية إلى باريس المكان الجديد الذي تصاحبه خلخلة قوية في تغيير مجريات الأحداث.

أ/المرسل:

هو ذلك المصور الصحفي الذي استعار اسم **خالد بن طوبال** من رواية ذاكرة الجسد[1] ولأنه اختار هذا الاسم من تلك الرواية راح يتعثر بأحداثها ،ويعيش تفاصيل تشبهها في باريس فيقول في هذا: «كنت منذهلا أمام اكتشافاتي الصغيرة المتتالية ،أنتظر أن أرى إلى أي حد ستتمادى الحياة في معابثتي في قصة مجنونة يحمل أبطال الروايات فيها أسماءهم الحقيقية في الحياة ،بينما يحمل أناس مثلي أسماء لأبطالهم المفضّلين في الروايات(...)سيكون عليّ أن أحافظ على هذا الاسم بعد الآن كما لو كان اسمي»[2]،و قد كان خالد المصور الصحفي مهتما بالتقاط الصور الفوتوغرافية ،خصوصا حينما يتعلق الأمر بوجود حدث سياسي أو اجتماعي معين.

و قد تحدث خالد عن بداية تأثره برواية ذاكرة الجسد التي استعار منها اسمه الجديد ،فيقول:«كنت يومها على سرير المرض في المستشفى ،عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب كتابها ،كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى ،و أنا أحاول التقاط صور المتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر1988 (...) لم أعرف يومها أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ ؟أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم ،أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات»[3]ليجد نفسه نسخة شبيهة بخالد بن طوبال في ذاكرة الجسد و بزيان في عابر سرير.

ب/الرسالة:

تحمل هذه الرسالة صورة الطفل الذي فقد عائلته بأكملها في مجزرة بن طلحة و فيها يصف خالد مجريات التقاطه لهذه الصورة ،حيث قصد تلك القرية التي استيقظت

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،148.

[2] المصدر نفسه ،ص64.

[3] المصدر نفسه ،ص18.

من كابوسها مذهولة أمام موتاها[1] إذ يقول عن مشهد الطفل :« لقد أطبق الصمت على فمه ،و لا لغة له إلا في نظرات عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنهما تنظران إلى شيء يراه وحده ،حتى إنه لم يتنبه لجثة كلبه الذي سممه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه والملقاة على مقربة منه(...) كان يجلس و هو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره ،ربما خوفا أو خجلا لأنه تبوّل في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السرير ،و ما زالت الآثار واضحة على سرواله البائس،هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لن يعرف كيف يفك طلاسمها»[2]كانت تلك هي العناصر التركيبية للصورة التي بدا فيها الطفل مع جثة كلبه مستندا إلى جدار احتوى كتابات و شعارات كتبت بدم الضحايا،و قد حصلت هذه الصورة على جائزة أحسن صورة في فرنسا»[3]وهو الأمر الذي جعل خالدا ينتقل إلى فرنسا قصد استلام الجائزة ،و إذا به يدخل في مغامرة انسلت من رواية كان قد قرأها في ذاكرة الجسد ،و تعرّف على كاتبتها في فوضى الحواس.

جـ/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة):

تختصر صورة الطفل البائس مشاهد العنف الدامي الذي شهدته الجزائر في سنوات التسعينيات ،و ما أحدثه من انزلاق و انفلات أمني خطير[4] و كانت أحلام مستغانمي قد نقلت مشهدا من بين مئات مشاهد العنف الهمجي التي طالت الجزائريين ،من خلال توظيفها لصورة الطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي خالد،الذي نقل من خلالها ملمح الجزائر وهي تتخبط في دماء الحرب الأهلية ،ليكون النموذج فاجعة الموت الجماعي لعائلة ذلك الطفل ،و معه صور البؤس و الشقاء التي تعيشها العائلات في تلك القرية ، فيقول خالد واصفا مأساة الطفل « كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهوله ،أخبرني أحدهم أنهم عثروا عليه تحت السرير الحديدي الضيق الذي كان ينام عليه

---

[1] أحلام مستغانمي،عار سرير ،ص29، 31.

[2] المصدر نفسه ،ص32 ، 33.

[3] المصدر نفسه ،ص15.

[4] وصلت الجزائر إلى ذروة صراع أهلي وحشي بدأ بعد إلغاء الجيش لانتخابات 1992 التي فازت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ ،و .في يوم 22 سبتمبر1997 الساعة11:30 مساءً، وقعت انفجارات مدوية هزت حي الجيلالي جنوب غرب بن طلحة، وبدأ المهاجمون في التدافع من بساتين البرتقال إلى الجزء الجنوبي الشرقي من الحي. وشرعوا في التحرك بطريقة منظمة من منزل لآخر يذبحون كل رجل وامرأة وطفل يجدونه في المنازل .http://ar.wikipedia.org/wik20/02/2015/15.20

والده ،حيث تسلل من مطرحه الأرضي الذي كان يتقاسمه مع أمه و أخويه و انزلق ليختبئ تحت السرير،أو ربما كانت أمه هي التي دفعت به هناك لانقاذه من الذبح »[1] لتكون هناك إشارة مزدوجة الأولى عن سوء الحالة الاجتماعية و الاقتصادية ،التي كانت تعيشها أسرة الطفل في غرفة بائسة لا يؤثثها سوى سرير حديدي ضيق ينام عليه الأب ،في حين يتقاسم الأطفال مع أمهم فراشا أرضيا،أما الإشارة الثانية فمقدار الذعر الذي يفترض أنّ العائلة قد عاشته ليلتها،و مقدار الذهول الذي أبكم الطفل فـ« ماذا تراه رأى ذلك الصغير ليكون أكثر حزنا من أن يبكي؟ »[2] ،و بذلك قدمت الصورة من خلال الوصف الروائي مشاهد الفجيعة و الذعر و الخوف التي عانى منها المجتمع الجزائرى في تلك المرحلة.

وفي إحالة دينية للصورة ،كانت الكاتبة قد أوردت خطابا يتناص مع النص القرآني في صيغة توجيه الخطاب،و ذلك على لسان خالد الذي توصل إلى ضرورة الامساك بالزمن لتخليد تلك اللحظة التي كان فيها وجها لوجه مع الموت بقوله:«ها هو ذا الموت ممدد أمامك على مد البصر ،أيها المصور ..قم فصور، ثم رأيته ،ماذا كان يفعل هناك ذلك الصغير الجالس وحيدا على رصيف الذهول ؟كان الجميع منشغلين عنه بدفن الموتى ،خمس و أربعون جثة تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تتسع من أموات ،فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاور »[3] و لا شك في أنها إحالة دينية ساعدت خالدا في حسم قرار التقاط صورة للطفل الذي نجا من الموت لا لجثث الموتى.

و لأنّ«عمل الصورة يتوقف على قدرتها على استيعاب و استعادة مجمل الأحكام و التصنيفات الاجتماعية كما هي مودعة في الأشياء و الكائنات »[4] حدث وأن استقطبت تلك الصورة مكمن الحزن والألم الجزائري لتعيد بثهم للمتلقي الذي حتما سيبحث عن ما وراء الموجود في الصورة ،ففي المنطق البصري « ما وجود الأشياء الواقعية ،إلا بحثا عن الكامن خلفها من معان و حمولات دلالية»[5] ،و بالتالي فمن الوارد أنّ هذا الكمّ الكبير

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص31.

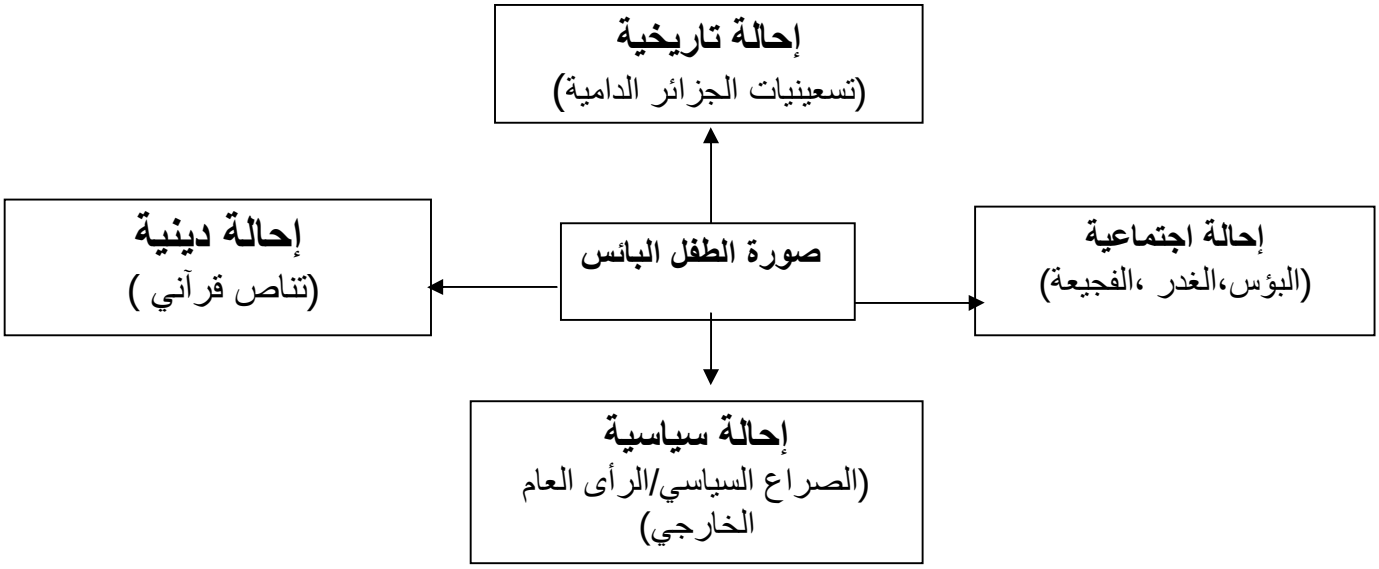
[2] المصدر نفسه،ص31.

[3] المصدر نفسه،ص31.

[4] سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع132 ،المغرب ،2009 ،ص39.

[5] جواد الزيدي ،فينومينولوجيا الخطاب البصري ،دار الينابيع للطباعة و النشر ،سوريا ،ط1 ،2010 ،ص193.

من الطاقة الإيحائية التي امتلكتها هذه الصورة هو ما رشحها للفوز بجائزة فيزا الصورة بفرنسا،و المخطط الآتي يختصر هوية صورة الطفل البائس.



3/2-2 مقاربة أيقونية(سنن الأشكال و الألوان) :

تخضع المقاربة الأيقونية للصورة الفوتوغرافية لذات المعايير التي تعتمدها اللوحات الفنية من التركيز على البنى الأيقونية من وجوه و أشكال و موجودات بصرية ،و لأنّ الصورة الفوتوغرافية « إنتاج آلي لواقع منظور إليه عبر عدسة مرئية »[1] يلجأ المصور عادة إلى حسن إقتناص الفرص التصويرية من زوايا الالتقاط ،و تخير الأيقونات الشكلية و اللونية لاضفاء جانب من الدينامية و التفاعل بين موجودات الصورة و المتلقي فـ«العلامة الأيقونية إذن تنشِئ نموذجا من العلاقات الإدراكية التي ننشئها عندما نعرف شيئا و نتذكره ، وإذا كانت العلامة تملك خصائص مشتركة مع شيء ما ،فإنّ ذلك الشيء ليس هو الشيء الواقعي ،بل نموذجه الإدراكي ،هذا النموذج القابل لأن يُبني و يُتعِّرف عليه انطلاقا من العمليات الذهنية ذاتها التي نقوم بها لبناء الموضوع المُدرك»[2]،و لعل ما جعل صدى صورة الطفل البائس يتخطى حدود المكان البائس الذي التقطت فيه هو تلك الطاقة التدليلية الفائقة التي باحت بها عناصرها و ألوانها.

---

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227 .

[2] أمبرتو إيكو، سيمياء الأنساق البصرية،50 .

أ/سنن الأشكال(الموجودات):

جسدت الصورة بصريا مشهد الطفل المسكين الذي كان يجلس و هو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره مستندا إلى جدار كتب عليه بدم أهله شعارات و كأنها طلاسم و إلى جواره جثة كلبه الذي سممه المجرمون[1] ،وبالتالي يمكن تقسيم الصورة إلى ثلاثة زوايا بصرية ؛الطفل المذهول ،جثة الكلب على الأرض ،الجدار،و لأنّ « المعنى في الصورة و في كل الأدوات التعبيرية البصرية يستند إلى معرفة سابقة للأشياء ،و هيئات الإنسان ،و كذا عوالم التشكيل »[2] ،فيمكن إحالة وضعية جلوس الطفل وهو يضمّ ركبتيه لصدره إلى الخوف و الوحدة ،والبرد لأنّ الحادثة كانت في فصل الخريف ،و الإيماءة الأخرى تمثلت في عينيه الفارغتين اللتان لا تنظران إلى شيء معين ،و من الأرجح أن الطفل حينها كان يستعيد أصوات صياح و صراخ أفراد عائلته أثناء تصفيتهم،أما الجدار فمن شأنه أن يؤنس وحدة الطفل لولا وجود الدماء المتقاطرة منه ،والتي كتب بها المجرمون شعارات تركوها كرسالة للسلطة ،أو لأيّ ناج قد يمّر على القرية ليدفن موتاها هذا و إنّ الطلاسم بركاكة رسمها مع الخطوط التي تشكلها بتقاطر الدماء تعطي منظرا بشعا يثير الذعر.

ب/سنن الألوان:

لا شك في أنّ أكثر لون يثير التلقي البصري في صورة الطفل البائس هو اللون الأحمر للدماء التي قد تكون الأرضية امتلأت بها ،إضافة إلى الجدار الذي تلون بلون الدماء ،و لا شك أيضا أنّ اللون الأحمر في مثل هذا المشهد البصري المرتبط بمأساة إنسانية سيحيل« على الغضب و القسوة و الخطر (...) و إن سيطرة اللون الأحمر على الأشياء بشكل نهائي هي صورة العذاب و مكمنه ،ذلك أن الأحمر رمز لكل ماهو سلبي حتى كأن الأحمر صار رمزا مطلقا للحالات المضادة للحياة و التفاؤل و الأمل و بالتالي صار رمزا للقبح في الواقع »[3] أمّا اللون الرمادي للجدار فمؤكد أنه يفيد الإشارة إلى

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص32 ، 33.

[2] سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،ص40.

[3] فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ،ص 138.

حالات الاكتئاب و الحزن و الوحدة. وعدم وضوح الرؤية [1]،تماما كما تضطرب الرؤية المستقبلية لمصير الطفل اليتيم من جهة ،و مصير الوطن الجريح من جهة أوسع.

3/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية):

تستند المقاربة السيميائية لصورة الطفل البائس إلى محاولة ضبط العلامات اللغوية الواصفة للصورة داخل المتن الروائي،حيث أصبحت الأيقونات اللغوية« من بين أكثر المقولات جدالا في السيميائيات البصرية»[2]لما تطرحه من تعددية المحتمل الدلالي التأويلي الذي يرافق الوصف في الصور الفوتوغرافية الموظفة في الأدب بطريقة التمثيل الذهني ،وهذه بعض الثنائيات اللسانية التي من شأنها فتح باب التأويل لصورة الطفل داخل رواية عابر سرير:

***-الموت/المصادفة:**شكلت صورة الطفل البائس سلسلة من المصادفات للمصور الصحفي خالد الذي صرح بأنه التقط الصورة من فك الموت و مسرح الذعر و البطش والدماء ،فمع إدراكه قيمة صورة قد تكلف صاحبها حياته،إلا أنه لم يكن يدرك إلى أين ستوصله هذه الصورة ،فيقول« بلغني أنني حصلت على جائزة العام لأحسن صورة صحفية في مسابقة "فيزا الصورة" في فرنسا ،ربما لأنني عندما سرقت تلك الصورة من فك الموت ،لم أكن أعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة، و لكنني حتما كنت أعرف قيمتها وأعرف كم يمكن لصورة أن تكون مكلّفة و قد كلفتني قل عشر سنوات عطبا في ذراعي اليسرى »[3] ليضيف بعد ذلك « في صور الحروب التي صارت حروب صور ،ثمة من يثرى بصورة ،وثمة من يدفع حياته ثمنا لها »[4] ،ولذلك راح يُرجع فضل التقاطها للمصادفة التي قدمها الموت ،فقد كان دائم الاعتقاد أن الصورة تعثر عليها حيث لا تتوقعها ،إنها ككل الأشياء النادرة هدية المصادفة [5]،غير أنّ قصدية التقاط الصورة ستحمّل المصور جزءا من المحمول الدلالي ،فـ «كل صورة فوتوغرافية هي من صنع

---

[1] http://ar.wikipedia.org/wiki/ الموسوعة العالمية 12:20/ 2013/05/20

[2] عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات ،دار القرويين للطبع و النشر ،تونس ،ط1 ،2008،ص133.

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص27.

[4] المصدر نفسه ،ص27.

[5] المصدر نفسه ،ص 29.

الفوتوغرافي ،فهو الذي يختار موقعه من عملية التصوير»[1] ليس هذا وحسب بل و تماهيا مع الصورة تَرَاه يضمّنها مشاعره و عواطفه ،متوحدا مع الموقف الإنساني الذي يلتقطه.

كل تلك التساؤلات و التأنيبات التي أحسها خالد كانت وليدة تجربته الذاتية في التعامل مع القضايا الإنسانية « فالمعنى ليس معطى سابقا ولا محايثا لما يتم في الصورة إنه وليد ما خلفته الممارسة الإنسانية في محيطها بأشيائه و كائناته و مظاهره »[2] ،ولذلك لم تكن صدفة حصول خالد على الجائزة بالخبر المفرح ،لأنها أحدثت في فكره مفارقة الفرح وسط الدمار، فهو يرى أنّ« كل مصور حرب مشروع قتيل يبحث عن صورته وسط الدمار ،ثمة مخاطر في أن تكون مصورا للموت البشع ،كأنه دمارك الداخلي ،و لن يرمم خرابك عند ذاك حتى فرحة حصولك على جائزة»[3] و لذلك ظل الشعور بالذنب يرافقه ،تجاه كل الموتى الذين قد تلتقط لهم عدسته صورة فنائهم ،و لذلك راح يقول لنفسه « ولن تدري أخلّدتهم بذلك ،أم أنك تعيد قتلهم مرة ثانية ،لن يخفف ذنبك إلا أنك خلف الكاميرا لا تصور سوى احتمال موتك »[4] ،لقد أوصلت تلك الصورة خالد إلى متاهة من التساؤلات حول أحقيته في الجائزة التي افتكها من رحم المصادفة ،و التي ستبقى حتما تذكره بمأساة ناس ماتوا غدرا.

***-النجاح/المأساة:** قد يكون السبب الذي جعل خالدا يحصل على جائزة أحسن صورة هو ذلك الزخم الدلالي النابع من لغة الخطاب البصري لصورة الطفل البائس ،و الذي أخرج الصورة من محدودية المكان محمّلا إياها إحالات خارج الموجودات العينية التي تحملها عناصرها التشكيلية و اللونية ،فبالرغم من أنّ«كل القواميس تتفق في وسم الأيقونات بأنها العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي»[5]،إلا أنّ قدرة تلك الأيقونات على التحليق في عوالم سياسية و اجتماعية و دينية من شأنه أن يمنح الصورة طاقة تبليغية مضاعفة تعلو بالمنجز الفني من فداحة

---

[1] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227 .

[2] سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع132 ،المغرب ،2009 ،ص39.

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص28.

[4] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص28 ،29 .

[5] عبد المجيد العابد ،مباحث في السيميائيات ،ص133.

بؤس المشهد المصور إلى جمالية فنّ يحمل في طياته تقنيات تصويرية تزاوج فيها الفن بالألم ،وفي ذلك قال خالد:« من جثة الوقت تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة ،و إيقاف انسياب الوقت في لقطة،فالصورة هي محاولة يائسة لتحنيط الزمن»[1]لتخليد مشهد في زمن من التجاوز الإنساني للمعايير المفترضة؛ أين يدوس المصور أحيانا على مشاعر الرأفة التي يحملها فـ«ليست أخلاق المروءة بل أخلاق الصورة هي التي تجعل المصور يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك في محاولة إلقاء القبض على لحظة الموت الفوتوغرافي »[2] ففي تلك اللحظة التي التقط فيها خالد الصورة بانيا نجاحه على بؤس الطفل اليتيم كان يتجرع مرارة المشهد ،فيصرح: « لم تكن تصور ما تراه أنت ،بل ما تتصور أن ذلك الطفل رآه حد الخرس ،عندما كنت ألتقط صورة لذلك الطفل حضرني قول مصور أمريكي أمام موقف مماثل "كيف تريدوننا أن نضبط العدسة و عيوننا مليئة بالدموع" ولم أكن بعد لأصدق أنك لكي تلتقط صورتك الأنجح لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة ،بقدر حاجتك إلى مشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة »[3] و هذا ما يؤكد أنّ خالد بدموعه التي حجبت الرؤية و منعته من ضبط الآلة ،و بحزنه و عظيم تأثره كان قد خلّد نجاحه و أوصل قضية الطفل البائس إلى ما خلف المكان و ما وراء الصورة.

***-الجائزة /التلقي :**تكون كل صورة فوتوغرافية ناجحة مدينة إلى صاحبها بالرغم من كل الطاقات الإيحائية التي تمتلكها في مرجعيتها التكوينية (عناصرها) ؛فمعروف أنّ المصور الفوتوغرافي« هو الذي يختار موقعه من عملية التصوير ،و يحدد إطار الموضوع الذي يلتقط»[4] وهو قبل هذا من شَـدَّهُ حدسه الفني إلى قيمة منجزه التصويري ،واستشرف الطاقة الدلالية له،لأنّ الصورة دوما تكون خاضعة للتأويلات المختلفة و التي قد تشتمل في كثير من الأحيان على آراء ذاتية بحسب اختلاف المتلقين و درجات خبراتهم،و حول هذا تحدث خالد عن أصداء تلقي الصحف خبر نيله جائزة الصورة بقوله:« عندما ظهر خبر نيلي الجائزة أسفل الصفحة الأولى من الجريدة الأكثر انتشارا تحت عنوان **"جثة كلب جزائري تحصل على جائزة الصورة في فرنسا** "،و تلاه في الغد مقال آخر في جريدة

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص197.

[2] المصدر نفسه ،ص31.

[3] المصدر نفسه ،ص33.

[4]محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،ص227 .

بالفرنسية عنوانه "**فرنسا تفضل تكريم كلاب الجزائر**" أدركت أن ثمة مكيدة تدبر ،و أن الأمر يتجاوز مصادفة الاتفاق في وجهة نظر»[1]، و من هنا و في حديثه عن تداعيات النجاح و النظرة الغيرية لتقييم النجاح تقييما سلبيا -عندما تُلتقط الصور المخلدة لفجائع الحروب و المآسي- استحضر خالد قصة زميل له تحول نجاحه إلى مأساة و مقاضاة منذ التقط صورة لامرأة تنتحب بعد أن قتل المجرمون أبناء أختها السبعة ، فيقول :«كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي منذ أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب ،سقط شالها لحظة ألم ،فبدت في وشاح حزنها جميلة و مكابرة و عزلاء أمام الموت(...)أما الأكثر غرابة فكون تلك المرأة التي لم تُقم دعوى ضد القتلة ،ولاطالبت الدولة بملاحقة الجزارين الذين نحروا الأجساد الصغيرة لأقاربها السبعة،جاء من يقنعها بأن ترفع دعوى على المصور الذي صنع مجده و ثراءه بفجيعتها»[2] فلا أصعب على مصور من متلق يهدم ما أنجزه بأحكام و تصرفات لا تستند إلى التأويل العقلاني.

ولذلك راح خالد ينقل لزيان شعوره بالأسى على المكيدة الصحفية التي تحاول ضرب نجاحه،لتُحِلّ محله القلق والندم،وما كان من زيان إلا أن يواسيه بحكمته في التعامل مع مواضيع كتلك ،حين قدّم له قراءة عن هذه الصورة قائلا:« مؤثرة حقا ،الموت فيها يجاور الحياة ،أو كأنه يمتد إلى ما يبدو حياة ،برغم أنه لا يمثل فيها سوى جثة كلب(...)أفهم أن يكونوا منحوك ،جائزة على هذه الصورة ،في الحرب يصبح موت حيوان موجعا في فجيعة موت إنسان ،ككلب تجده ميتا مضروبا على رأسه بالحجر بعد أن قتله المجرمون ليتمكنوا من دخول بيتك ،جثته مشروع جثتك ،ثمة صورة تحضرني الآن ،هي منظر جثث الحيوانات التي كنا أيام حرب التحرير أثناء اجتيازنا الحدود الجزائرية التونسية نصادف جثثها تكهربت، وعلقت في الأسلاك أثناء محاولتها اجتياز خط موريس أو تبعثرت أشلاؤها ،وهي تمر فوق لغم ،دوما كنت فيها احتمال موتي أو عطبي ،و لم يخطئ إحساسي ،إذ انفجر لغم و ذهب يوما بذراعي »[3]وهنا يمكن القول إنّ الصورة تظل دوما

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص36.

[2] المصدر نفسه ،ص34 ،35.

[3] المصدر نفسه،ص140.

تستفيد من التأويلات التي يضيفها التلقي حيث « يتوقف "الفني الدلالي"داخلها على قدرتها على الاستعانة بالخبرة الإنسانية في أبعادها الرمزية »[1]،و بذلك كان خالد قد أحس براحة بعد سماعه تأويل زيان للصورة فراح يخاطبه:« يسعدني رأيك ،عذبتني التأويلات الكثيرة لهذه الصورة ،خاصة من الصحافة الجزائرية التي رأت بعضها أن فرنسا كرمت في هذه الصورة كلاب الجزائر لا موتاها »[2] ليضيف بعدها «ما عاد يعنيني أن أعرف شيئا عن هذه الصورة ،بل كيف أتخلص من مال هذه الجائزة بعمل يعود ريعه لضحايا الإرهاب»[3] ،و بالتالي سمحت صورة الطفل البائس بتقديم مشهدين من تاريخ الجزائر ،فإضافة إلى مشهد العنف الدموي أثناء العشرية السوداء ،تطرقت الكاتبة لبسط مشهد من مشاهد الكفاح الجزائري ضد المستعمر الفرنسي ،وكيف تمتد يد الانتهاكات من البشر إلى الحيوانات في إشارة إلى جسامة العنف و اتساع رقعة الألم و الخراب.

وبعد تطبيق الدراسة التحليلية على جميع الصور الفنية الموظفة في ثلاثية أحلام مستغانمي يمكن القول إنّ هذا التوظيف ساهم أكثر في الاقتراب من الدلالات الكامنة وراء حضور فن التصوير في رواياتها ،كما أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في دفع حركية السّرد جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الروايات ،حيث جعلت الكاتبة الصور الذهنية الموظفة ،تبدو و كأنها شخصيات تحس و تتكلم و تشارك باقي الشخصيات همومها،بل و ألقت على عاتقها مهمات سردية مكثفة لبسط الأحداث و تأزيمها ؛فما ظهرت في الثلاثية لوحة أو صورة إلا وكانت نتاجا لأزمة إنسانية ما ،و ما إعادة إنتاجها الفني إلا محاولة لتقديم و عرض و تجميل ذلك الواقع الذي عكسته .

هذا وكشف هذا التوظيف عن وجود نوع من الحوارية داخل النصوص الروائية بين الشعر و التصوير؛ حيث ظهر ذلك في ثنايا ذاكرة الجسد؛من خلال اهتمام الشاعر"**زياد الخليل**" بتلقي و قراءة اللوحات الفنية التي رسمها خالد بن طوبال،و اهتمام المصور الصحفي خالد في رواية عابر سرير بقراءة و تحليل لوحات زيان ،و كذا محاولة زيان لإبداء نظرته حول الصورة الفوتوغرافية للطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي

---

[1] سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع132 ،المغرب ،2009 ،ص39.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير،ص140.

[3] المصدر نفسه ،ص 141.

خالد ،وقد خصّت أحلام مستغانمي اللوحات الفنية لخالد بن طوبال باهتمام بالغ أكثر من باقي المحطات التصويرية ،حيث راحت تتبع ميلاد كل لوحة و شرح تفاصيل رسمها و ملامحها و محتوياتها ،عكس ما حصل مع لوحات زيان أين اكتفت بتوظيف لوحات جاهزة تتقاطع تفاصيلها مع مثيلاتها مما رسم خالد .

و لعل هذه النتائج من الناحية التطبيقية قد أثرت التجربة الروائية لأحلام مستغانمي لتقديم الواقع السردي استنادا إلى أرضية فنية اعتمدت توظيف فن التصوير لعرض العديد من الأحداث الروائية،و الكاتبة لم تقف عند توظيف فن التصوير في ثلاثيتها فقط بل كان لفني الشعر و الموسيقى أيضا حظ من التواجد ضمن مدوناتها.

3.الفصـل الثالث:

" إيحاءات توظيف فنّي الشّعر و الموسيقى في الثلاثية "

1/إيحاءات توظيف فنّ الشعر في الثلاثية .

2/ إيحاءات توظيف فن الموسيقى في الثلاثية.

1/2 مدخل إلى الموسيقي الجزائرية.

2/2 عرض و قراءة المقاطع الغنائية الموظفة في الرواية.

***- تمهيد :**

تجاوزت أحلام مستغانمي أحادية اللّغة النثرية في رواياتها الثلاث (**ذاكرة الجسد ،فوضى الحواس،عابر سرير**) تأسيسا لنمطية جديدة من الكتابة الروائية التي تسمح بتواجد واستضافة فني الشعر والموسيقى، فتتحد عندها اللغة الروائية مع لغة الشعر مغايرة استفراد الحضور النثري،لتصبح النصوص الشعرية خالصة كانت أو ممزوجة بالموسيقى(الغناء) أداة جديدة من أدوات الكتابة ،لتشكيل نص جديد ينبثق أساسا من أفكار وتقنيات سردية خاصة وآليات متنوعة نابعة من تصميم هندسي مختلف لتشكيل معمارية تتناوب فيها لبنات النثر مع بعض لبنات الشعر والموسيقى من الخارج ،مع كثير من التلاحم والتكثيف الدلالي الناتج عن اتحاد الفنون معا من الداخل النصي، فالرواية عموما « تتشكل في ظل رؤية موضوعية و فنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف »[1]،الأمر الذي أكسب الثلاثية طاقة استيعابية ،ومرونة فنية سمحت بتجاور وتوحد فن الرواية مع فني الشعر والموسيقى كإستراتيجية شاملة من كاتبة الثلاثية للاستفادة الجمالية و الدلالية من هذا التداخل الحاصل تأسيسا لتجربة إبداعية متفردة و مميزة.

1/إيحاءات توظيف فنّ الشعر في الثلاثية :

وظفت "**أحلام مستغانمي**" في ثلاثيتها الروائية(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس، عابر سرير) مجموعة من المقاطع الشعرية متجاوزة بذلك التوجه التقليدي الخطي في البناء السردي ، وهو توظيف يمكن عده من الناحية النقدية أحد مستويات التعالق النصي و بعبارة أدق يمكن أن يسمى تناصًا مباشرا ،كون معظم المقاطع الشعرية الموظفة جاءت محافظة تماما على ذات لغة النص السابق الذي وردت منه ،محولة النص الروائي إلى « إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة » [2] بغية تحقيق وحدة موضوعية أشمل ، ولأنّ النص الروائي عموما « ينتج ضمن بنية نصية سابقة ،فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا »[3] فقد بات من الضروري إيلاء أهمية كبيرة

---

[1] محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان ،دار الحوار للنشر ،سوريا ،ط1 ،2008 ،ص 37 .

[2] ميجان الرويلي ،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ، ص211.

[3] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2001 ،ص98.

لاستقراء الدور الهام الذي تمارسه تلك النصوص الطارئة على النص الروائي الذي استضافها ،فأضافت إليه من الدلالات و الإيحاءات ما لا ينبغي إغفاله ، و هنا بالتحديد يمكن القول إنّ التناص كظاهرة نقدية تفاعلية يسمح « بفتح حوار بين العمل الأدبي و النصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين و الأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية،حركية ،صوتية...) و ربطها بعلائق جديدة ،و جعلها وحدة دالة ،أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات السابقة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق موضعتها في سياق جديد » [1] الشيء الذي يساعد على تحصيل دلالي أكثر شمولية وعمقا.

ولما كانت الرواية أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للحالة التناصية[2]، فإنّ توظيف فنّ الشعر في روايات "**ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير**" حقق نوعا من الحوارية بين اللغة الروائية النثرية، واللغة الشّعرية التي« تكسر رتابة اللغة المألوفة» [3] فقدرة الكاتبة على تضمين رواياتها أشعارا مختلفة – من النظم العمودي و النظم الحر و النثري- أكسب لغتها تناغما سحريا جديدا، فانتقلت بذلك من اللغة السردية العادية إلى اللغة السردية الشعرية التي ميزت ثلاثيتها من بدايتها إلى نهايتها، فكان هذا الانتقال كنتيجة أولى لتوظيف فن الشعر ضمنها، وهكذا تشربت الروايات على طول صفحاتها عددا من المقاطع الشعرية العربية والأجنبية،والتي توزعت بنسبة ضئيلة في رواية عابر سرير ،و بنسبة عالية في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس،من خلال أشعار زياد الخليل،هنري ميشو، مفدي زكرياء ،محمود درويش،قيس بن الملوح،بدر شاكر السياب، خليل حاوي، ابن باديس ،وولت ويتمان...

إنّ قراءة أولى لثلاثية أحلام مستغانمي تكشف ذلك التنوع في لغة السرد ،و تضع القارئ أمام مقاطع شعرية متنوعة وفق استراتيجية تجعل منها عنصرا هاما من عناصر التشكيل الروائي، كأجزاء لا يمكن الاستغناء عنها لتحقيق وحدة سردية متكاملة في كل رواية وبالخصوص رواية فوضى الحواس ،وقد اعتمدت الكاتبة التنويع في عرض الأشعار بين ما هو عربي وغربي ،وما هو قديم وحديث،كما ركزت على فكرة الانتقال الفكري بين النص

---

[1] حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002،ص102.

[2] بشير القمري، مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، مجلة كلية الآداب، القنيطرة، جامعة محمد الخامس، المغرب، عدد 60-61،2002، ص100.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص15.

الروائي و النصوص الشعرية ،والدمج بينهما لرسم أبعاد الكتابة ،كون هذه الأخيرة إذ« تحيل وباستمرار إلى داخلها وخارجها في آن ،فهي في باطنها تنطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق ،وهي من الخارج صورة عن الوجود و العالم و الذات »[1]،ومن هنافرضت المقاطع الشعرية الموظفة في الثلاثية وجودها كمتمم دلالي للمعطى السردي،وفيما يلي قراءة تحليلية لما وُظف من مقاطع شعرية :

1/1 أشعار زياد الخليل :

قامت **أحلام مستغانمي** بتوظيف مجموعة من المقاطع الشعرية لـ"**زياد الخليل**" ذلك المقاوم الفلسطيني كشخصية شاعرة في اشتغالها على فنّ الشعر في رواية ذاكرة الجسد،وممّا لا شك فيه أن الدور الذي يلعبه "**زياد**" في الرواية كشخصية شاعرة، يجعل القارئ لأشعاره يدرك مدى مصداقيته الشعورية، و يحس بتلك الدوافع النفسية التي كانت انعكاسا لما عاناه من واقع مؤلم ناتج عن الكبت الروحي والمادي الذي خلقه الوجود الاسرائيلي في الأراضي الفلسطينية المحتلة،والذي كانت نتيجته الشعور بالظلم والضيق والمعاناة ،كل ذلك نمّى في "**زياد**"، حب التحرر من عقال الماضي والحاضر الملفوف بالضبابية،والغد المجهول،وتولدت لديه الرغبة في التحرر من قيود الكبت، فمثّل "**زياد**" الثورة و التمرد على الواقع المرير، حيث كان صاحب القرارات الآنية المفاجئة، لم يكن ليهتم بسعادته الذاتية بقدر ما اهتم لسعادة الوطن.

عاش زياد مشردا لا يعرف للاستقرار معنى،فهو الرجل الذي لم تعوضه الأوطان العربية وطنه الأم **فلسطين** ،إذ يقول عنه صديقه خالد بن طوبال« في كل مدينة قابلته فيها، شعرت أنّه لم يصل بعد إلى وجهته النهائية، وأنه يعيش على أهبة السفر»[2]، ويضيف «كان زياد يشبه المدن التي مرّ بها فيه شيء من غزة من عمان ومن بيروت وموسكو ومن الجزائر وأثينا »[3] وقد كانت كلمات "**زياد**" الشعرية عبارة عن طلقات نارية في وجه الأنظمة المستبدة كتبها للوطن، ومن أجل حريته كانت فيها طاقة روحية متجددة « فالكلمة في اللغة الشعرية تكتسب معاني جديدة فهي طاقة ديناميكية من الحياة و الحيوية و الحركة

---

[1] عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 ،ص 213.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 200.

[3] المصدر نفسه، ص 195.

و الإيقاع و الإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المألوف لتستبق الزمن بشحنتها الرؤيوية وظلالها المتجددة»[1]، هكذا كانت كلمات "**زياد**" الشعرية سلاحه لانتقاد كل ما يعترض السلام، متصديا بها لكل من أراد تشويه عروبته وأصالته ،حيث ينقل رسالته الفنية بنوع من الغضب المكابر.

إنّ ما ينبغي الإشارة إليه بداية هو أن أشعار"**زياد**" تعد من الشعر العربي المعاصر (الشعر الحر)، فقد قام كغيره من الشعراء المعاصرين بكسر النظم القديمة لتناول مواضيع راهنة، فلطالما كان الشعر« تأسيس جديد لحركية هذه الحياة»[2]، فلم يكن من حاجز ليمنعه من الاسترسال في إيصال شعريته إلى أبعد حدود الغموض والرمزية ،وفيما يلي عرض لأشعاره الموظفة في رواية ذاكرة الجسد:

1/1-1 المقطع الشعري الأول:

« تَرَبَصَ بِي الحُزْنِ لاَ تَتْرُكِينِي لِحُزْنِ المَسَاءْ
سَأَرْحَلُ سَيِدَتِي
اشرَعِي اليَوْمَ بَابَكِ قَبْلَ الْبُكَاءْ
فَهَذِي المَنَافِي تُغرّرُ بِي لِلْبَقَاءْ
وَ هَذِي المَطَارَاتُ عَاهِرَةٌ فِي انْتِظَارْ
تُرَاوِدُنِي لِلْرَحِيلِ الأَخِيرْ ...
(...) وَ مَالِي سِوَاكِ وَطَنٌ
وَ تَذْكِرَةٌ لِلْتُرَابْ .. رَصَاصَةُ عِشْقٍ بِلَوْنِ كَفَنٍ
وَلاَ شَيْءَ غَيْرُكِ عِنْدِي
مَشَارِيعُ حُبٍّ .. لِعُمْرٍ قَصِيرْ! » [3].

هذه القصيدة من ديوان "**مشاريع للحب القادم**" آخر ديوان شعري نشره زياد، والذي قال فيه "خالد" محدثا "أحلام" « ديوانه الأخير الذي كتب قصائده كما يطلق بعضهم الرصاص

---

[1] أمحمد فورار، القصيدة العربية بين المفهوم والآلية، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع03 ،2006، ص77.

[2] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات و الأول و المفاهيم)، دار الفجر للطباعة و النشر، مكتبة أقرا، قسنطينة ،الجزائر، ط1، 2006، ص 42 .

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص202.

في الأعراس، و المآتم ليشيعوا حبيبا أو قريبا»[1]، فـ"**زياد**" حين كتابته لهذا الديوان كان يدرك بداخله أنّه قد يطول الأمد دون رجوعه للكتابة، لذلك جاءت قصائده نقطة انعطاف في حياته، إذ لم يكتب بعدها إلاّ بلغة الرصاص الذي غيّر نظرته للحياة فـ«في الواقع لم يكن ذلك الرجل يكتب، كان فقط يفرغ رشاشه المحشو غضبا و ثورة في وجه الكلمات كان يطلق الرصاص على كل شيء حوله بعدما لم يعد يثق في شيء! » [2] و هو الأمر الذي يثبت أنّ للظروف الاجتماعية والسياسية والمكنونات النفسية دور مهم في تحديد نمط الكتابة الشعرية و مستويات التعبير وحدّة المضامين.

عند استقراء الدلالات المنهالة من المعنى الإجمالي لعنوان الديوان تتشكل علاقة ازدواجية الأولى بين العنوان"مشاريع للحب القادم" والمتن النصي لهذا المقطع الشعري،والثانية بين العنوان والواقع الروائي الممثل في أحداث الرواية حين أصبحت **أحلام** مشروع **زياد**،ليظهر ذلك البعد التواصلي والاستمراري للعنوان في علاقاته المتشابكة مع المقاطع الشعرية التي يَسِمُها،بعد أن« بات واضحا أن العنوان هو أول شفرة رمزية (symbolique code)،يلتقي بها القارئ فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه و تحليله بوصفه نصا أوليا يشير أو يخبر بما سيأتي»[3]، وعنوان الديوان الذي ضمّ هذا المقطع و مقاطع أخرى يعد من العناوين المتفاعلة التي « تكسر أفق توقع القارئ» [4]،إذ يصل به إلى حد النقيض بعد قراءته القصائد المملوءة حزنا و ألما، فنجد أن العنوان يمارس نوعا من الإغراء و الإغواء للقارئ.

يخفي عنوان"**مشاريع للحب القادم**" العديد من الدلالات الكامنة وراء كلماته الثلاث، فلفظة **مشاريع** على صيغة الجمع توافق كلمة "**أحلام**" على صيغة جمعها أيضا،حيث كانت قصائد "**زياد**" مشاريع حب وأحلام حب؛ على حد قول الكاتبة« كان عمره ثلاثين سنة وديوانين، ما يقارب الستين قصيدة، وما يعادلها من الأحلام المبعثرة»[5]، فالحلم يتطور

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 153.

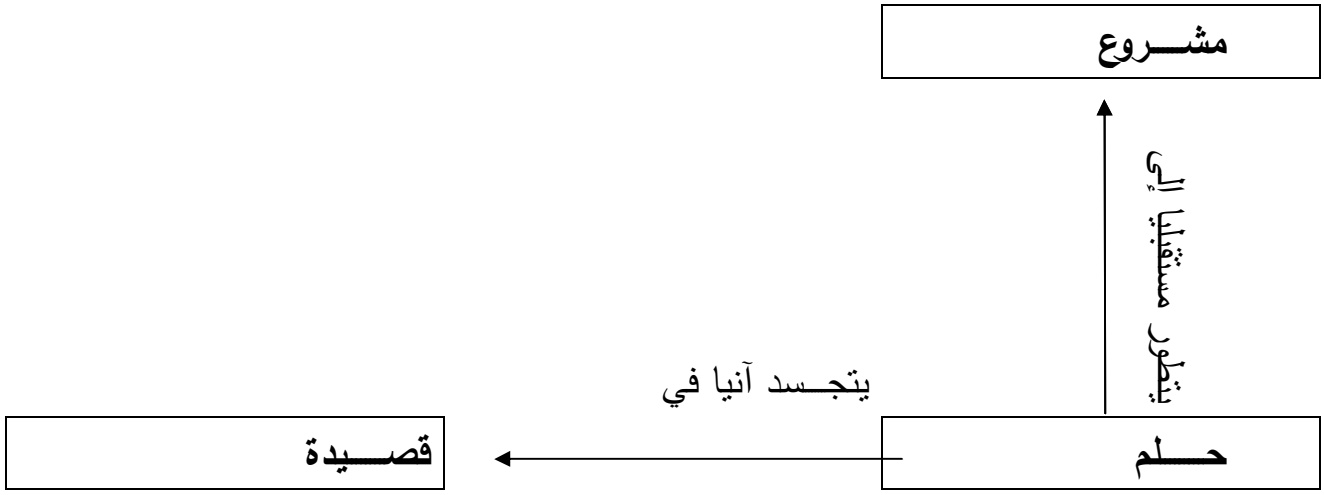
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] بسام قطوس، سيمياء العنوان، المكتبة الوطنية، دائرة المطبوعات والنشر،عمّان ، الأردن، ط1،2001، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص54.

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص152.

ليكون مشروعا مستقبليا، أما آنيا فالحلم يتجسد في قصيدة ، وتبعا لذلك تتشكل لدينا هذه الثلاثية الدلالية:



هكذا كان "**زياد**" يترجم واقعه، وأحلامه في قصائده أملا في تجسيدها يوما ما كمشاريع،فالمرأة التي طالما تعلق بها، وامتلأت قصائده بملامحها وصفاتها وحضورها كانت حلما لكنها تحولت مع التتابع الزمني في المستقبل إلى مشروع اسمه "**حياة/أحلام**".

أمّا التركيب الإسنادي الدلالي "**للحب القادم**" فنجده يأخذ عدة مناحي وانزياحات دلالية متعددة في العنوان بسبب كثافته،فالحب دلالة رمزية أمٌّ تنبثق منها وتتناسل عدة معاني أخرى ،والحب يعني المرأة والاستقرار النفسي والحياة والحنان والود والمتعة، كما يعني الوطن والاستقرار السياسي والأمن والسلم والحرية،ويعني كل القيم الإيجابية في حياة الإنسان وفي حياة الشاعر بالدرجة الأولى، لكن كل هذه المعاني والقيم بدورها كانت مجرد مشاريع وأحلام وقصائد مكتوبة، لا تمثل لـ"**زياد**" واقعيا حيا معاشا بل مستقبلا وحبا قادما مجهولا منتظرا، وكان ديوان "**مشاريع للحب القادم**" تنبؤا وحدسا من شاعر فلسطيني اشتدت عليه قبضة القهر والقمع الاستعماري فـ« الشعراء كالأنبياء هم دائما على حق»[1]،ولو في تكهناتهم التي تحمل شحنة شعورية استشرافية،وبهذا كان زياد يبحث من خلال عنوانه عن ذاته« الضائعة أمام الرجة التي أحدثتها الصدمة الحضارية، والتي ترتبت عنها شروخ في

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص150.

مسيرة الإنسان العربي، والشاعر العربي بصفة خاصة»[1] ليكون الأمل المستتر حاضرا بين جنبات الأسطر الشعرية.

و يخاطب "**زياد**" في قصيدته الأولى من ديوانه الأخير امرأة يناشدها عدم الرحيل ليبدأ نصه الشعري بفعل "**تربص**" وهو فعل يوحي بالعنف والقوة، ينتمي إلى الزمن الماضي الذي يتواصل مع الحاضر،حيث يبين ذلك الفعل الثاني الذي جاء متصلا بأداة نهي"**لا تتركيني**" ،هذا التداخل بين الماضي والحاضر يحيل إلى إحساس مرير بثقل الزمن الذي يلفه السواد والحزن، فالمركب الإسنادي "**تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء**" ضمّه سطر شعري واحد، وعليه تدل البنية الأفقية التي اتخذتها الكلمات على الاستمرارية والتواصل،فالتربص يدل على ملازمة الشيء وملاحقته، و**زياد** الذي تربص به الحزن والألم يدعو سيدة إمّا أن تكون قد مرّت فعلا بحياته ،أو أنّها افتراضية يأمل الالتقاء بها يوما ما فكان هذا الأمل مشروعا لحب تيقن الشاعر أنّه سيأتي مستقبلا ليكون له العزاء، والملاحظ أنّ **زيادا** بلغته هذه كان يحيط بموضوعه،و هذه سمة من سمات الشعر المعاصر الذي« ينفلت بقوة الرمز وشمولية الرؤيا من قيود الزمانية والمكانية»[2] لدرجة أن أصبح الحزن عنده علامة شعرية، وهاجسا يخترق كل الدلالات المتواجدة في القصيدة بدليل تكرار اللفظة في الجملة القولية السابقة(**الحزن، حزن المساء**)، لتنشر لفظة **المساء** نهاية السطر بعضا من خصائصها على المعنى العام للنص الشعري ،بزيادة عمق الألم والمعاناة التي يختزلها الحزن.

يرتبط المساء بحالات الترقب والخيبة والأسى والعتمة،ففي هذا الظرف الزمني الآيل للمضيِّ يتلفظ اليوم بأنفاسه الأخيرة،وينفض ما علق من ضياء الصباح ، وكلمة المساء في هذا المقطع تحدث نوعا من الإرباك على المستوى الدلالي عند المتلقي الذي سيجد صعوبة في مثل هذه النصوص الشعرية الغامضة لضبط إيحاءات المدلول الشعري الذي بدوره يحيل

---

[1] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا ،دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب،ط1 ،2003، ص174.

[2] علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 151 .

إلى مدلولات خطابية مغايرة ،بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري[1] فضلا عن النظرة التشاؤمية التي ميزت هذه القصيدة ، فالأحزان تراود زيادا و تتربص بذاته ولأنّ« الذات لا تستطيع دوما الإفلات من قيود حزنها»[2] ما كان الحلّ سوى الرحيل المعاكس،ليقرر الشاعر مغامرة الغياب تخطيا لحزن يبعث به رحيل من يحبّ ،كما يظهر من الأسطر الآتية: **سَأَرْحَلُ سَيِدَتِي**

اشَرِعِي اليَوْمَ بَابَكِ قَبْلَ الْبكَاءْ

فَهَذِي المَنَافِي تُغَرّرُ بِي لِلْبَقَاءْ

وَهَذِي المَطَارَاتُ عَاهِرَةٌ فِي انْتِظَارْ

تُرَاوِدُنِي لِلْرَحِيلِ الأَخِيرْ ...

و هو لا يستعين بشيء لتخطي الأحزان أكثر مما يستعين بكتابة الشعر ومراوغة الكلمات والحروف والتعابير الشعرية.

وبما أنّ القصيدة تُكتب « نتيجة تفاعل حي بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا فإنّه يكون محملا بكل ما في عصره و واقعه و كل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معا لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة»[3] تحكمها اللّغة الشعرية الراقية التي استعملتها الكاتبة على لسان شاعرها "**زياد**"،هذه اللّغة التي تنم عن وعي جمالي جديد فتتحرر من مدلولاتها التي وضعت لها في المعجمات أو الأعراف اللّغوية، و تتحرر من الاعتيادي والمألوف لتأسيس نوع معين من الجمالية المتجددة المفعمة بقوة الإيحاء الدلالي فتتمرد اللغة تمرد شاعرها الذي ألف الرحيل و المطارات و المنافي، لتصل مضامين اللغة بذلك إلى قمة الصدق الشعوري حين تكوِّن مجموعة ملفوظات حقلا دلاليا واحدا **(سأرحل/ البكاء /بابك / المنافي/ انتظار/ الرحيل الأخير...)** في إحالة اجتماعية سياسية إلى التشرد والتيه والتوق إلى الاستقرار.

---

[1] جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2 ،1997 ،ص78.

[2] بشري البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002، ص 56.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، ط1، 1998، ص 127.

لتتحول القصيدة مع كل ذلك إلى مجموعة من الإسقاطات الشعورية للحياة في قسوتها فـ"**زياد**" كان يعيش دوما قلق الترحال ،و كان دوما على أهبة رحيل متوقع تعودت عليه المنافي والمطارات، ويتجسد إسقاط هذه الحالة من اللاإستقرار من خلال الوضع الكتابي للكلمة الأولى من السطرين الرابع و الخامس **(هذي)**،والتي كانت بدلا لكلمة **(هذه)**، فاستبدال الهاء المجرورة **(هـ)** بحرف المد الساكن **(ي)** يدل على حركة الديمومة والتواصل التي تلحق الشيء الذي يختفي وراء الكلمة، وبالتحديد المطارات والمنافي اللتان تواصلان فعل الانتظار ،واستبقاء "**زياد**" في حالة من اللاإستقرار السياسي والاجتماعي و النفسي.

و تتكاثف معاني المكابدة والمعاناة الإنسانية في السطر السادس "**تراودني للرحيل الأخير ...**" فاتحا باب الأسئلة ؛فإلى أين سيكون هذا الرحيل الأخير ومتى؟ وهل هو رحيل إلى وطن آخر؟ أم الرحيل الأخير الذي تربص بزياد ليموت شهيدا، دون أن يعود إلى وطنه "**فلسطين**"،ومدينته "**غزة**" التي غادرها منذ خمسة عشر عاما، ولعل الرحيل الأخير كان الموت المحتمل الذي كان يتربص به في كل حين، وفي كل مدينة [1] ، كما أن حضور العلامة غير اللّغوية وهي النقاط الثلاثة المتواصلة في نهاية السطر السادس كان لها دلالة رمزية لمواصلة فعل الرحيل.

ثمّ يواصل "**زياد**" توجيه خطابه الشعري إلى المرأة التي كان قد رسمها في مخيلته وطنا وحلما من خلال قوله:" **وَمَالِي سِوَاكِ وَطَنٌ** "، فاستعمال أسلوب الحصر دليل قاطع على توحد المرأة و الوطن في نظر زياد الذي يشكو الواقع السياسي المرير في شعره ليتبيّن أنَّ«صلة الشعر بالسياسة ليست طارئة أو مستهجنة، فالشعر، وربّما الشعر الحديث منه بوجه خاص مشبع بالوجدان السياسي»[2] ، هذا الوجدان الذي التحم إلى درجة قصوى بالمرأة التي أمكنها احتواء وطن بأكمله كما احتوت الشاعر زياد و عوضته وطنه،و لو مؤقتا فكانت المرأة مشروعا من مشاريعه للحب القادم.

كان زياد يدرك موته المحتمل لذا راح يذكر -تجاوزا وأملا- اللون الأبيض الذي لون رصاصة العشق في صورة مفارقة دلالية، فهو لم يعد يمتلك القدرة على الحب بالكلمات،فراح بقوة الإنزياح يربط الحب بالرصاص واختار أن يكون رصاصا بلون أبيض رصاصا يحمل

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 205.

[2] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي(دراسة نقدية)، ص151.

أملا ،ويصله بامرأة تكون تذكرة له، تذكرة لتراب وطنه ،وبهذا يصل الشاعر "**زياد الخليل**" إلى أبعد حدود المزاوجة بين لغة الرصاص ولغة الكلمات، ثم أبعد حدود المزاوجة بين المرأة والوطن في الأسطر: **وَ مَالِي سِوَاكِ وَطَنٌ**

وَتَذْكِرَةٌ لِلْتُرَابْ .. رَصَاصَةُ عِشْقٍ بِلَوْنِ كَفَنٍ

وَلاَ شَيْءَ غَيْرُكِ عِنْدِي

حين قام بأنسنة الوطن وبتشييء المرأة، ليُسكن وطنه في ذاته، و تصبح المرأة ملكا له، فهو شاعر لا يقدر على امتلاك وطن أسير بقدر ما يقدر على امتلاك لمرأة، كل هذا بكلماته المشفرة التي لا تترجم إلاّ بلغة الغموض التي يتخذها كل شاعر قصد« السمو فوق مستوى تاريخه المشحون و عالمه الواقعي فيخلق لنفسه عالما خاصا من تأليفه و إلهامه»[1] فزياد من خلال هذه المفردات يخاطب ذاته المشردة الحائرة الضائعة والتواقة إلى تراب الوطن/ تراب الاستقرار،و ما كان رحيله الأخير سبيلا لتحقيق حلم العودة لوطنه المسلوب بل كان رحيلا للاستشهاد فداء له .

1/1-2 المقطع الشعري الثاني:

« مُقَدَّرًا كَانَ كُلُّ الذِّي حَصَلْ

شَعْبَيْنِ كُنَّا لِأَرْضٍ وَاحِدَة

وَ نَبِيَيْنِ لِمَدِينَةٍ وَاحِدَة

وَ هَا نَحْنُ قَلْبَانِ لامْرَأَةٍ وَاحِدَة

كُلُّ شَيْءٍ كَانَ مُعَدًّا لِلأَلَم. (هَلْ يَسَعُنَا العَالَمْ مَعًا؟)

(...) حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لاَ تُخْطِئْ

حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لاَ تَرْحَمْ

وَ حَيْثُ سَيَكُونُ قَلْبٌ أَحَدنَا .. »[2]

---

[1] راوية عبد المنعم عبّاس، الحس الجمالي وتاريخ الفنّ،(دراسة في القيم الجمالية والفنيّة) دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2005، ص233.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص212 ،213.

كان المقطع الشعري الثاني الموظف في الرواية مع بقية المقاطع التالية من الأشعار التي كتبها "**زياد**" في آخر أيامه، و التي بقيت رهن أوراقه في مفكرة مليئة بالمقاطع الشعرية المبعثرة بين تاريخ وآخر، بالكتابات الهامشية ... ثم بقصائد أخرى تشغل وحدها أحيانا صفحتين أو ثلاثا[1] ، تلك الأشعار التي قرر خالد إعادة ترتيبها ثم نشرها في ديوان يحمل عنوان "الأشجار" أو"مسودات رجل أحبك"، إذ أوكلت أحلام مستغانمي مهمة عنونة الديوان للرسام خالد[2]، لأن العمر القصير لزياد منعه حتى من وضع عنوان لديوانه، وهذا يمثل قمة تحاور الفنون و توحدها في صورة جديدة يتوحد فيها الرسم مع الشعر، كما يتوحد الرسام مع الشاعر لإكمال إبداع أحدهما في صداقة بين الفنيين مثلتها الروائية بالصداقة التي جمعت "**زيادا** و **خالدا**".

إنّ اللغة الشعرية المميزة لزياد تعد بمثابة البوابة التي ينفذ منها النص إلى عالمه الرحب غير أن« الدخول إلى عالم النص ذاته خاصة في القصيدة الحديثة يبدأ من العنوان فهو المفتاح الذهبي للدخول إلى شفرة التشكيل، أوهو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي»[3]، و على هذا فلا يمكن دراسة النصوص الشعرية لـ"**زياد**" من دون إسنادها إلى عنوان الديوان الذي جمعها،فالعنوان عموما يمد المتلقي بزاد ثمين لتفكيك النص ،و دراسته ،و يقدم له معرفة كبرى لضبط انسجام النص ،و فهم ما غمض منه ،إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه[4] باسطا نفوذه الدلالي و هيبته الإجرائية على النص وقارئه، فهو «إشارة ذات بعد سيميائي ،تبدأ منه عملية التأويل فيسهل على الملتقي قراءة المتن بناء على ما علق بذهنه من قراءته"» [5]فيشكل حينها خلفية معرفية يتسلح بها المتلقي كدرع لتخطي المزالق الافتراضية لعمليات التأويل الدلالي للعلامات اللغوية و غيرها ،و هذا تماما ما يحدث عند الاستعانة بأحد عنواني ديوان زياد الخليل .

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 258.

[2] المصدر نفسه، ص 263.

[3] فوزي عيسى، تحليل النص الشعري، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2002، ص 09.

[4] محمد مفتاح ،دينامية النص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط1 ،ص72.

[5] رضا عامر،سيميائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي،مذكرة ماجستير تخصص أدب حديث و معاصر،جامعة محمد خيضر بسكرة،2008 ،ص33 .

و بافتراض أنّ **خالدا** اختار"**الأشجار**" كعنوان للديوان سيتمّ التركيز على رصد العلاقة بين الأشجار و المتن الشعري من ناحية ،و بين الأشجار والمتن السردي للرواية من ناحية ثانية ،والأشجار عموما في العرف الإنساني توحي بالقوة والصمود والشموخ والتجدد، وإن كان "**خالد**" اختاره ذا العنوان، فهذا لأنّ "**زيادا**" ذكر لفظة الأشجار في غير موضع من مجموعته الشعرية، إذ قال في ذات القصيدة :

« لاَ تَمْلِكُ الأَشْجَارُ إِلاَّ

أَنْ تُمَارِسَ الحُبَّ وَاقِفَةً أَيْضًا

(...) لِيُرْغِمُوا الشَّجَرَ عَلَى الرُّكُوعِ» [1]

نقف بداية عند الثنائية الدلالية المنبثقة من العنوان الأشجار/الوقوف ، فالأشجار تعني لكلّ من خالد وزياد الصمود والأنفة،"**خالد**" صمد في وجه الاستدمار الفرنسي و صمد في وجه الواقع السياسي المنهار بعد الاستقلال ،ولم يرضخ لسلطة الكراسي التي عرضت عليه مقابل الوطن و التاريخ، فهو لم يكن من « أصحاب البطون المنتفخة ... و السجائر الكوبية ... و البدلات التي تلبس على أكثر من وجه (...) أصحاب المهمات المشبوهة» [2] ، كما أنّ "**زيادا** ظلّ شامخا شموخ الأشجار لا يقبل الركوع للأنظمة المستبدة لأنّ الركوع للأشجار يعني السقوط و لهذا هي تموت وَاقِفَةً مثله هو الذي « ولد هكذا واقفا ... و لا قدر له سوى قدر الأشجار» [3]، و من الواضح أنّ للأشجار جذور، هذه الأخيرة تمثلت في أصالة الانتماء العربي للبلد المقدس "**فلسطين**"، فقداسة هذا الوطن تعود إلى جذور موغلة في العمق الحضاري والديني للإنسان الذي كابد من أجل إثبات هويته المطموسة.

ومن المرجح أنّ **(زيادًا)** حاول غرس أشجاره في كل بلد مر به،وفي كل وطن كان بديلا له عن فلسطين، كانت أشجاره بحثا له عن وطن لذاته، و كانت أغصان الأشجار قصائده التي نحا بها في هذا الديوان منحى آخر، هو أقرب إلى الذاتية، فزياد الذي قرر ألا يكتب إلاّ بلغة الرصاص، نجده في أشعاره الأخيرة يغير من لغته الصارمة إلى لغة أكثر

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص261 ،262 .

[2] المصدر نفسه، ص 354.

[3] المصدر نفسه، ص 262.

هدوءًا، وأكثر غموضًا، لغة كانت كتلك« التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضا جديدا» [1] بحسب التجارب الشخصية التي تتجدد و تتغير.

وفيما لو أنّ "**خالدا**" اختار "**مسودات رجل أحبك**" كعنوان للديوان، فإن الطاقة الدلالية التي تختزنها تشكيلة هذا العنوان لن تقود لذات الإحالة الدلالية المنسلة من عنوان "**الأشجار**"، فالدلالات في الشعر بداية قد ترد « مكثفة و مفارقة لمرجعيتها»[2]، لكن سرعان ما تتضح الرؤى وتتكشف المعاني المقصودة من وراء العنوان لكونه المحرك الشعري الذي يضمن انسجام مكونات النص، وتوزعها وفق أرضية دلالية تتناوب فيها المعطيات الفكرية والإحالات الدلالية وفق حقول دلالية متعددة.

يحمل عنوان "**مسودات رجل أحبك**" مفارقة على مستوى الدلالة ، فحين يعدّ الحبّ ضعفا أمام المرأة، سيكون حتما قوة تجاه الوطن ،ولأنّ "**زيادا**" طالما كان رجل القرارات الحاسمة، كان يرفض الانتماء لامرأة كي لا يقتل في نفسه ذلك الفلسطيني المشرد على حد تعبيره « ثم لا أريد أن انتمي لامرأة .. أو إذا شئت لا أريد أن أقيم فيها .. أخاف السعادة عندما تصبح إقامة جبرية»[3]، فإنّه ومن المحتمل أنّ "**خالدا**" عندما قرأ هذه الأشعار وأحسّ أنها تعبر عما بداخله، اقترح هذا العنوان استنادا لشعوره الخاص تجاه أحلام/حياة وكأنه هو الذي كتب تلك الكلمات، وفيما لوأن زيادا كان ليختار عنوانا فانه على المرجح سيختار العنوان الأول لأنه يطابقه و يشبهه.

أمَّا العنوان الثاني **(مسودات رجل أحبك)** فيحيل إلى أن "**زيادا**" ورغم ما كتب إلاّ أنه لن يعترف لامرأة بضعفه و حبه لها، هذا ما توضحه كلمة "**مسودات**"، فتلك الأشعار بقيت رهن مسودة ،والمرجح أن الخطاب هنا موجه إلى امرأة، بدليل كاف المخاطبة المقترن بالفعل "**أحبك**"، وبما أنّ زيادًا جعل من المرأة عموما و من **أحلام /حياة** خصوصا معادلا موضوعيا دلاليا للوطن بدليل قوله « لا أريد أن أقيم فيها »[4]، فإنَّه و من خلال التجول في كل المقاطع الشعرية، و بعد الإسقاطات الدلالية على العنوان "**مسودات رجل أحبك**" فإن كاف

---

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف الجزائر، ط1، 2006، ص 174.

[2] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 80.

[3] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص 145 ،146 .

[4] المصدر نفسه ، ص145.

المخاطبة المتصلة بالفعل تشير حينا إلى **حياة/أحلام** كامرأة، و حينا آخر إلى **حياة/أحلام** كوطن كمدينة، كاستقرار و سلام.

لكن ما يلاحظ أن هناك مزاوجة دلالية للأشعار المنتمية إلى هذا الديوان ؛فهي تنطبق على زياد من جهة كونه الشاعر الذي كتبها، كما تنطبق على خالد من جهة أخرى باعتباره طرفا قويا في هذه العلاقة ثلاثية الأطراف**: زياد/أحلام/خالد**.

وبعد استنطاق العنوانين المحتملين للديوان،و معرفة بعض الخفايا الدلالية التي باحا بها ،هذه بعض الدلالات السيميائية في المقطع الشعري الثاني .

يتخذ الشاعر في هذه السطور الشعرية صيغة مميزة من صيغ المخاطبة ،حيث تكلم على لسان ضميرين (**أنا/أنت**)، غير أنّ الضمير "أنت" كان غائبا لحظة الكتابة الشعرية التي تبدو كمثل نبوءة من زياد في« نوباته الشعرية التي لا يدري بها غير الورق»[1]، فأسلوبه الخطابي هذا كان حدسا منه بأنه يوما ما سيطّلع "**خالد**" على تلك الأبيات الشعرية وهو(خالد) الذي أرّقته التأويلات والتكهنات « إلى أي حد ستذهبين معه، و إلى أي حد سيذهب هو معك؟ و هل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة و كل ما جمعنا يوما من قيم؟»[2]،والواقع أنّ "**زيادا**" لم يتنكر للذاكرة التي جمعته مع خالد، و ذلك من خلال الحقيقة التي بيّنها من خلال كلماته الشعرية الغاضبة أحيانا والهادئة كثيرا، و لأنّ من أهمّ مميزات النصوص الشعرية المعبرة أن تكون أشبه بـ«عالم يمتلك ضرورته، وضرورته هي أن يكون وعلى مستواه المتخيل عالما مستقلا متميزا ، قادرا على أن يولد أثره الموهم بحقيقته» [3]، والحقيقة في هذا النص الشعري هي قدرته الإبداعية على أن يوحي عبر القراءة بما يحيل على واقع حياتي ينفتح نحو حقيقة مستترة،ف"**خالد**" بعد قراءة هذه الأبيات سيشعر بالرضا عن زياد و يشبع في نفسه تلك الرغبة التي أسرته لكشف نوع العلاقة التي جمعته بـ"**أحلام/حياة**"،و هنا يمكن القول إنّ زيادا قد قدّم عددا من الاعترافات لخالد من مثل:

* - الذاكرة المشتركة لكليهما ،التضحية المشتركة و بتحمل أعباء الثورة.

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ، ص 213.

[2] المصدر نفسه، ص 214.

[3] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 65.

* -الجزائر أرضا لشعبين (الجزائري و الفلسطيني) مثلهما خالد و زياد،وباريس المدينة المنفى، التي عاشا فيها كما نبيّين.

* -أحلام/حياة حبا جمع قلبي شاعر ورسام، الأول فلسطيني بلا وطن والثاني جزائري مجاهد اغترب عن الوطن، فكانا قلبين لامرأة واحدة، تعادل الوطن حبًاوأصالة وتاريخًا وغربة.

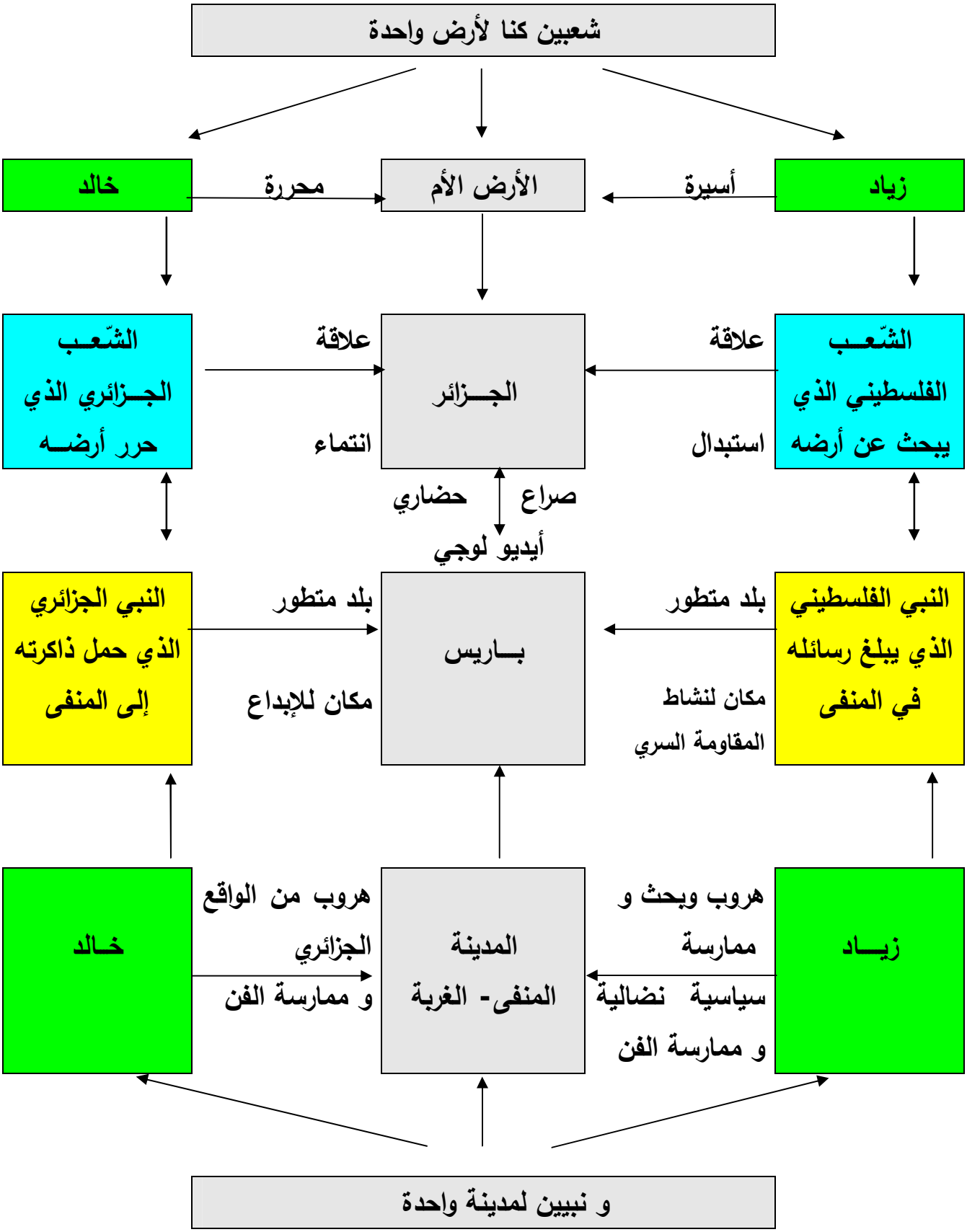
هذا بصفة تأويلية عامة، أمّا من ناحية التخصيص فإن زيادا يبدأ اعترافاته الشعرية بإلقاء نتائج كل ما حصل له و لخالد جرّاء حبهما لأحلام على عاتق القدر، مبتدءا كلامه بـ"**مقدرا**" فالبناء للمجهول و للقدر يدل على صفتي الغموض والضبابية اللتين أحاطتا بزياد من كل النواحي ،فصار في ترقب متواصل للمجهول ،وخوف دائم من البوح بمكنوناته إذ «ليس الشعر تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات،بل هروب من المشاعر والانفعالات» [1] ،فانعكست تلك الآثار جليا في أشعاره خاصة ما كان منها تقريريا إذ تلتبس الحقيقة مع الخيال، و هذا أمر طبيعي في الشعر المعاصر الذي يتجلى في أغلب الأحيان « غريبا مفاجئا غامضا وسط ذلك السائد ،ذلك أنه يخفي الجوانب الأكثر غنى و عمقا في كياننا الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها أو كبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية ثقافية وسياسية وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا و من مصيرنا على السواء» [2] فاللّغة الشعرية عند **زياد** لا تختلف عن حياته الغامضة،غير المستقرة ،مجهولة المصير.

أمّا المركب اللغوي "**كل الذي حصل**" فقد أسند إلى الفعل الماضي الناقص "**كان**"، من أجل إلحاقه بالزمن الماضي الذي حمل معه كل أجواء التعتيم الفكري، وامتد أثر هذا الزمن من السطر الأول إلى الثالث، فالماضي جمع بين "**زياد و خالد**" ضمن ذاكرة مشتركة، ضمن مدينة واحدة، و أرض واحدة، فكانا نبيين و شعبين وفق الانزياح الدلالي في المخطط الآتي:

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت ،ط3 ،2005 ،ص62.

[2] أدونيس،الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت ،ط2 ،1989 ،ص27 .


شعبين كنا لأرض واحدة
زياد
أسيرة
الأرض الأم
محررة
خالد
الشّعب الفلسطيني الذي يبحث عن أرضه
علاقة
استبدال
الجزائر
علاقة
انتماء
الشّعب الجزائري الذي حرر أرضه
صراع حضاري
أيديو لوجي
النبي الفلسطيني الذي يبلغ رسائله في المنفى
بلد متطور
مكان لنشاط المقاومة السري
باريس
بلد متطور
مكان للإبداع
النبي الجزائري الذي حمل ذاكرته إلى المنفى
زياد
هروب ويحث و ممارسة سياسية نضالية و ممارسة الفن
المدينة المنفى- الغربة
هروب من الواقع الجزائري و ممارسة الفن
خالد
و نبيين لمدينة واحدة

و بداية من السطر الشعري الرابع ينقلب الزمن من الماضوية إلى الآنية:"**ها نحن قلبان لامرأة واحدة**"، **فأحلام /حياة** كانت المرأة الجزائرية التي تمثل الوطن والاستقرار لخالد،كما مثلت لزياد المرأة العربية التي تعوضه الوطن والهوية الضائعة ،ولا شك أنّه من الصعب التمثيل لحب ثلاثي الأطراف، يقع التجاذب فيه من كل المستويات، فـ"**خالد** أحبّ **أحلام**" التي أحبت فيه الأب أكثر من الرجل، لتحب "**زياد**" الذي بادلها ذات الشعور فكانت أحلام لكليهما المرأة التي يحلمان بها و لو وهما [1] فراحا يجسدانها معادلا للوطن أحدهما رسما و الآخر شعرا.

و بما أنّ كل شيء كان معدا للألم، فإن زيادا كان أمام معادلة ثلاثية الأطراف متعددة الأبعاد حيث لا يوجد قانون البقاء لثلاثة أشخاص، بل لشخصين لا غير،يقول خالد في هذا« كان واضحا أنّ زيادا كان يشعر أنني أحبك بطريقة أو بأخرى،و لكنه لم يكن يعي جذور ذلك الحب و مداه ،و لذلك كان ينساق إلى حبك دون تفكير و دون شعور بالذنب ،لم يكن لأحدنا وعي كامل ليتنبه إلى أنّ العشق اسم ثنائي لا مكان فيه لطرف ثالث ،و لذلك عندما حولناه إلى مثلث ابتلعنا كما يبتلع مثلث برمودا كل البواخر التي تعبره خطأ»[2] ،وما كان على القدر إلاّ التخلص من طرف يعيق توازن المعادلة والنتيجة من هذا، أنّ قلبًا من القلبين وشعبا من الشعبين ونبيا من النبيين فقط سيفوز بقلب أحلام(المرأة /الوطن)، و فعلا يتدخل القدر تدخل ليبعد خالدا و بطريقة أخرى، و ذلك بأن تكون أحلام زوجة لرجل آخر، لا علاقة له بالفن والشعر والحبّ بل بالسياسة والمهن الحقيرة التي كان يمارسها مع الوطن[3] و لا تتحقق المعادلة التي أرادها زياد فلم تكن أحلام لا له و لا لخالد.

لا شك أنّ **زيادًا** شاعر يشكل لغته بكثير من الحذر،إذ يبدو أنّه ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا،و لو أنّ كلماته تبدو للوهلة الأولى عادية على أساس أنَّ «الكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالمرة، إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك أي أن المفردة لا تتحقق شعريتها إلا من خلال السياق الذي تجري فيه»[4] غير أنّ التعمق في قراءة هذا النص الشعري لزياد يقود إلى ملامسة وجه الغموض ، إذ كان

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 220.

[2] المصدر نفسه،ص211، 212.

[3] المصدر نفسه،ص276.

[4] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية، ص 192.

ينتقل بالكلمات مابين مدارات الشعور واللاشعور ،ويضخها بحمولات دلالية مرمّزة ،فالغموض يستدعي التخفي وراء الرموز التي« حسبها أن توحي بالمقصود بغرض أن تفصح عنه بصوت عال ،وبذلك يصبح للعمل الفني عمقه الجمالي الذي يستأثر بالوجدان فيثيره» [1] ليصبح لكلمات زياد وقع دلالي جديد في حضرة النص الشعري أولا،و النص الروائي ثانيا فلا النبوة تعني معناها المعجمي في هذا المقطع الشعري، ولا الشعب و لا الرصاص و لا المدينة، و لا القلب، ولا القدر، فكل هذه الكلمات أصبحت رموزا شعرية تتفجر بنياتها الدلالية على خلاف الدلالات المألوفة التي تحملها معجميا مما ينتج عنها « إطلاق فضاء الرؤيا» [2] على أكثر من صعيد في إشارة إلى حالة من الصراعات النفسية و الفكرية التي يتخبط فيها كل من زياد و خالد .

أمّا ما يميز الفضاء الطباعي للأبيات السابقة فنهاية كل سطر شعري بنقطة على طول الأسطر الثمانية، فالنقاط علامات للوقف،و زياد هنا عند كلّ نقطة يقف و يستوقف، يقف نظرة تأملية في كل المعاني التي يجسدها كل بيت بين ماضيه و حاضره و مجهول ينتظره و يستوقف بالنقاط القارئ لإعادة النظر،أو أنه جعل لكل سطر معنى ينتهي بنقطة نهاية فللنقطة معان متعددة تتموضع بين البداية و النهاية و ما بينهما من ترقب و أمل .

3-1/1 المقطع الشعري الثالث:

« عَلَى جَسَدِي مَرِّرِي شَفَتَيْكِ
فَمَا مَرَّرُوا غَيْرَ تِلْكَ السُّيُوفِ عَلَيَّ
أَشْعِلِينِي أَيَا امْرَأَةً مِنْ لَهَبٍ..
يُقَرِّبُنَا الحُبُّ يَوْمًا
يُبَاعِدُنَا المَوْتُ يَوْمًا
وَ يَحْكُمُنَا حَفْنَةٌ مِنْ تُرَابٍ..
تُقَرِّبُنَا شَهْوَةٌ لِلْجَسَدْ
ثُمَّ يَوْمًا

---

[1] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2001، ص 34.

[2] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 77.

يُبَاعِدُنَا الجُرْحُ لَمَّا يَصِيرُ بِحَجْمِ جَسَدْ
تَوَحَدْتُ فِيكِ
أَيَا امْرَأَةً مِنْ تُرَاب وَ مَرْمَرْ
سَقَيْتُكِ ثُمَّ بَكَيْتُ وَ قُلْتُ ..
أَمِيرَةَ عِشْقِي
أَمِيرَةَ مَوْتِي
تَعَالِي! »[1]

اعترف "**خالد**" بعد إطلاعه على هذا المقطع بعجزه عن الفهم الحقيقي لمعناه « بعجز من لا يحترف الشعر... أين ينتهي الخيال... وأين يبدأ الواقع؟ أين يقع الحد الفاصل بين الرمز و الحقيقة»[2] في أشعار زياد و في حياته عامة، فقد « كانت كل جملة تلغي التي سبقتها»[3]، فاتحة المجال للتكثيف الدلالي ،و قد بدأ "**زياد**" مقطعه الشعري بشبه الجملة "**على جسدي**" التي قدمها على الجملة الفعلية،ولا شك أنّ شبه الجملة مركب ناقص غير مكتمل و في هذا إشارة إلى النقص الذي يعانيه زياد ،بل و الخلل الذي يحيط علاقته مع أحلام،حيث كان التركيز على لفظة الجسد، فلفظة الجسد في هذا المقطع تعد الرمز الأول أو المفتاح الأول لفك شفرات المعاني الكامنة في باقي الكلمات فقد تكررت ضمن ثلاث مواضع من المقطوعة الشعرية:

***-أولا: في السطر الأول: "على جسدي مرري شفتيك".**

***-ثانيا: في السطر السابع: "تقربا شهوة للجسد".**

***-ثالثا: في السطر التاسع: "يباعدنا الجرح لما يصير بحجم جسد".**

لقد أخذ **الجسد** في الأسطر السابقة بعدا دلاليا خاصا و مختلفا عن الأبيات الأخرى إذ جمع النقيضين "القرب" و "البعد"، كما دلّ على المرور السريع في السطر الأول ولإظهار الدلالات المقصودة بعمق، وجب أولا: التركيز المعمق على الكلمة الرمز "**جسد**"، فهي كلمة واحدة لكن بعدد لا متناهي من التأويلات الدلالية، فالشاعر استعمل هذه اللفظة

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 259.

[2] المصدر نفسه ، ص259 ،260 .

[3] المصدر نفسه، ص260.

الرمزية بحثا عن الحقيقة التي توجد من خلال«صدق الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان»[1]، ولا بدَّ لـ"**زياد**"« الذي لم يكتب شيئا منذ عدة سنوات»[2] أن تكون الحقيقة هاجسه الأول للكتابة.

من المعروف أنّ كلمة"**جسد**" تأخذ في العرف الاجتماعي معنى الطابوهات والمكبوتات والمحرم أحيانا ،غير أنّ الجسد قد يترفع عن الدلالات السلبية التي ألبسها إياه المجتمع ليمتلئ بدلالات رمزية جديدة كتلك التي قدمتها "**أحلام مستغانمي**" بداية من عنوان الرواية "**ذاكرة الجسد**" ثم على لسان الشاعر "**زياد الخليل**" في هذا المقطع، فالجسد في هذا المقطع قد خضع لسلطة الانزياح الدلالي ،إذ لم يكن جسدا واقعيا بل تمثيلا رمزيا للجسد، فالكاتب يستطيع أن يختار تصورا خصوصيا للجسد كأن يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الإيديولوجية وهذا ما يحدو الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تتناسب و هذا الاختيار.

هذا من جهة و من جهة أخرى فإنّ كلمة "جسد" مكونة من الحروف "**ج**" "**س**" "**د**" فحرف الجيم يرمز لكلمة "**جنس**"، وحرف السين لكلمة "**سياسة**" وحرف الدال لكلمة "**دين**" وكما يعرف أنّ السياسة والدين والجنس تشكل الثالوث المحرم على حد قول الروائية « سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم **(الدين الجنس السياسة)**»[3] فكل هذه أدلة بأنّ **زيادا** لم يكن ليقصد المعنى المألوف في العرف الاجتماعي للكلمة، إنّما أراد ما وراء الكلمة، فجسد **زياد** هو وطنه، هو ذاكرته على تشرد جسده الذي احتاج دوما للاستقرار فكان يطلب من **حياة/أحلام** المرأة الوطن أن تداريه في وطنه/جسده ،ممثلا ذلك في صورة شعرية مجازية تقوم على الانزياح ذلك أن «علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة تغيير، لأنَّ الشاعر المعاصر لم يعد يقنع بعطاءات الواقع المرئي» [4] ، فيعمد إلى تحويل السياق الكلامي والتخفي وراء أسوار الكلمات، تماما كما فعل في قوله: "**مَرِرِّي شَفَتَيْكِ**" فالفعل "**مَرِرِّي**" يأخذ بعدا زمنا سريعا ذلك أنّ "**زيادا**" كان يمضي في خط زمني سريع، فقد

---

[1] عادل مصطفى، دلالة الشكل (دراسة في الأستطيقا الشكلية، و قراءة في كتاب الفن)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2001، ص25.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 213.

[3] المصدر نفسه، ص337.

[4] بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية، والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص186.

كان رجلا على أهبة الرحيل كان رجلا تطارده المطارات وتنتظره المنافي، كان رجلا قد تجرع مرارة السيوف التي أنهكت جسده، و في هذه الصورة إشارة واضحة بأنّ المقصود من الجسد الوطن، فوطنه "**فلسطين**" هو الذي قطعته سيوف التهجير و أنهكت ترابه، وفي قول **زياد:** "**فما مرّروا غير تلك السيوف علي**" يأتي الفعل "**مرّروا**" على وتيرة زمنية بطيئة، عكس الفعل "**مَرِرّي** " الأول و ذلك أنّ المعنى المقصود منه هو الاستخراب الذي طال أمده في فلسطين، ثم يأتي الجسد ليأخذ معنى و بعدا نفسيا في السطر الثالث أين كانت المرأة فيه و في باقي الأسطر الشعرية« جسدا ملتحما بالأرض إلى حد لم يعد فيه الفصل أو التمييز بينهما ممكنا» [1] وكانت كلمات زياد المشحونة حسرة و خوفا و حزنا و شهوة بعيدة عن « الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا»[2]كما في السطرين الشعريين اللذين يضجان بالدلالات المتباينة:

***-السطر الرابع: "يقـربنا الحبُّ يوما".**

***-السطر الخامس:" يباعدنا الموت يوما".**

فكلمة "**يوما**" تدل على زمن حاضر مجهول في السطر الرابع ثم تدل على المستقبل المجهول في السطر الخامس، في إحالة إلى ثنائيتين دلاليتين تساعدان في تقريب الفهم و هما: **القرب/الحب، البعد/الموت.**

هذه الحدود اللفظية تحيل إلى الحالة الشعورية الصعبة و المتناقضة التي يمر بها زياد في جو من المد والجزر العاطفي إزاء الواقع الذي يعيشه، فالحب يقرب رغم البعد و الموت يبعد ويباعد رغم القرب، فهذا التضارب في الدلالات ما هو إلا انعكاس للتضاربات الوجدانية التي تقذف بزياد في كل يوم فبين حبه لحياة/أحلام و حلم السعادة يقبع وطن أسير يحلم زياد بلمس حفنة من ترابه الطاهر.

ويواصل الشاعر حواره غير المباشر مع حياة **(المرأة/الوطن)** فالشهوة للوطن قاسم مشترك بين **حياة** التي تعيش مغتربة في باريس منذ أربع سنوات و**زياد** الذي يكابد مرارة شوقه لفلسطين الأسيرة، فجرح "**زياد**" العميق الذي عم كامل جسده و النداء الخفي من أمه فلسطين كلّ ذلك يبعده عن المرأة التي يحب، ويجعله رهن انقلابات سياسية وأخرى عسكرية.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 260.

[2] أدونيس، خواطر شعرية عن تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ،ع03 ،1966، ص197.

من الملاحظ على امتداد هذه الأسطر كثافة اللغة الشعرية التي تتبلور بطاقة مدهشة لتبعث معاني متضاربة في نفس القارئ المتلقي، والمتلقي الأول لهذه الأشعارمن دون شك هو "**خالد**" الذي وجد نفسه تحت ظل العديد من التساؤلات عن حقيقة ما كتبه **زياد**، أحصل فعلا؟ أم أنّه لم يحصل؟ فـ"**خالد**" الذي طالما تساءل « هل انفرد بك حقا » [1] كان عليه أن يواصل القراءة لإشباع نهمه في البحث عن الحقيقة و سوف يعلم حينها أن زياد إنما توحد ذاتيا و شعوريا مع فلسطين التي تسكن جسده و ذاته، ولا يسكنها.

فهو حين يقول: " **تَوَحَدَتْ فِيكِ**

أَيَا امْرَأَةً مِنْ تُرَاب وَ مَرْمَرْ "

و بعد ذكره لكلمة "**تراب**" مرة في السطر السادس، وأخرى في الحادي عشر يمكن التأكد من أنّه بهذا يقصد بلده فلسطين المقدسة والغالية والنفيسة تماما كالمرمر الذي شبّه "**زياد**" تراب فلسطين به، هي إذن فلسطين التي سقاها "**زياد**" حبا ثم بكاها دموعا و دما ودعاها قائـلا: " **أَمِيرَةَ عِشْقِي**

أَمِيرَةَ مَوْتِي

تَعَالِي! "

هذه الوحدة الدلالية الكبرى تؤشر لفجوات واضحة في الرؤية المقصودة فقد كان العشق والموت في نطاق وإطار واحد، وبنفس الدرجة في فلسفة زياد، لأنّ كلمتي "**الموت**" "**العشق**" كانتا مقترنتين بذات الكلمة و هي "**أميرة**" ،حيث الأميرة لقب لامرأة حسناء ذات جاه ومال وسلطة ،وهي ذات الصفات التي يحلم بها زياد أن تستعيدها فلسطين "**الأميرة/الأسيرة**" وهذا يدخل ضمن دائرة الحلم، و الإبحار في بحر الماضي العريق لفلسطين العتيقة، والتي تبدو في هذا المقطع و بالرغم من القهر الممارس عليها ميدانا لتداخلات شتى يحتدم فيها اليأس بالأمل و الحلم بالموت.

وينتهي المقطع بنهاية مفتوحة "**تعالي**" مع علامة ترقيم وحيدة (**علامة تعجب**) يصعب إيجاد مرجعية لظهورها كخاتمة بعد كل التأزمات الشعورية على طول القصيدة، غير أنه يمكن القول إنها ظهرت في غير موضعها دلالة على وضع الأمور في غير مواضعها الحقة.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 260.

1/1-4 المقطع الشعري الرابع:

« لَمْ يَبْقَ مِنَ العُمْرِ الكَثِيرْ
أَيَّتُهَا الوَاقِفَةُ فِي مُفْتَرَقِ الأَضْدَاد
أَدْرِي ..
سَتَكُونِينَ خَطِيئَتِي الأَخِيرَة
أَسْأَلُكِ
حَتَّى مَتَى سَأَبْقَى خَطِيئَتَكِ الأُولَى
لَكِ مُتَسَعٌ لأَكْثَرَ مِنْ بِدَايَة
وَ قَصِيرَةٌ كُلُّ النِّهَايَات
إِنِّي انْتَهِي الآَنَ فِيكِ
فَمَنْ يُعْطِي لِلْعُمْرِ عُمْرًا يَصْلُحُ لأَكْثَرَ مِنْ نِهَايَةْ! »[1]

يمثل هذا النص الشعري مناخا مكثفا يستند في دلالاته للواقع الشعري الذي « يصبح جميلا كلما كانت حقيقة مضمونه الروحي أكثر عمقا»[2]وقد استند **(زياد)** في هذا المقطع على ثنائية: **البداية/النهاية**، وهي ثنائية ضدية تغيّب ما دونها من دلالات ،فتكون متداخلة رامزة مكثفة تكثيفا شديدا ،حيث يحيل الطرف الأول **(البداية)** إلى العديد من الدلالات كالشباب مثلا والحرية والحبّ والسعادة، في حين يحيل الطرف الثاني **(النهاية)** إلى معاني الحزن، الموت، الخطيئة.

يحاول زياد من خلال عرضه لهذه الدلالات أن يكون موضوعيا في بسط أحاسيسه على طول الأسطر الشعرية،غير أنّه يصطدم بواقع داخلي نفسي، وآخر خارجي واقعي ذلك أنَّ « لكل موقف داخلي معادل موضوعي خارجي، بحيث لا يمكن حصار اللحظة الداخلية بمفردها» [3] بمعزل عن الإطار الخارجي المحيط بها، ف**"زياد"** يواجه لحظات صراع داخلي مبينة في الحقل الدلالي لكلماته **(خطيئتي الأخيرة، مفترق الأضداد، النهايات، بداية ...)** فهو يكتب كلماته الأخيرة ويمارس خطيئته الأخيرة، ويواجه نهايته القصيرة، وهو إذ يفعل كل

---

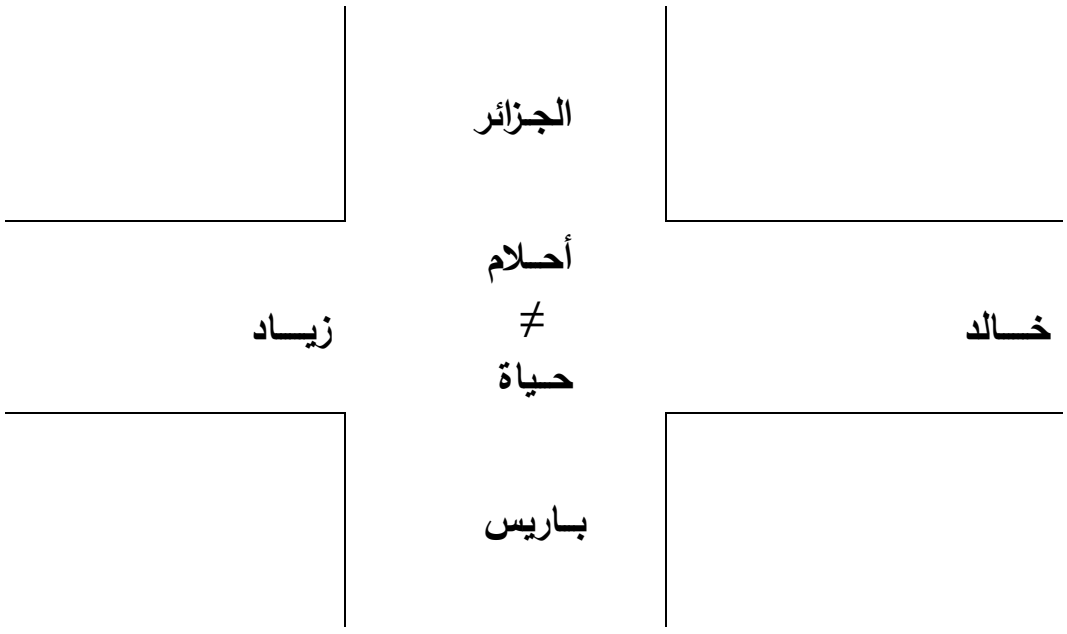
[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 260 ،261 .

[2] راوية عبد المنعم عباس،علي عبد المعطي محمد، الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفن عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،مصر، ط1، 2003، ص 238.

[3] غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص 252.

هذا يواجه بذلك القدر الآخر لحياة/أحلام فهي المرأة/الوطن الواقفة في مفترق الأضداد هي المرأة التي تعاني بدورها صراعا ايديولوجيا بين الشرق الذي ولدت فيه وورثت منه معالم شخصيتها ،وبين الغرب الذي تسكن فيه وتمارس فيه طقوس الحضارة التي تضطرها إلى تغييب كل ما ورثته من وطنها الأصلي المشرقي،فتجد **أحلام** نفسها واقفة في مفترق الأضداد مرة بين الجزائر و فرنسا ،و أخرى بين **(خالد)** و **(زياد)**، فهي لم تكن لتختار بين الجزائر التي تحبها و باريس موطن نجاحها، وبين **(زياد)** و**(خالد)** فهي لا تقدر أن تختار أحدهما بجدارة كما في فلسفة زياد التي لا وجود فيها لـ« أنصاف خطايا و لا أنصاف ملذات»[1].

فوقوف **(أحلام)** في مفترق الأضداد يعني أنها على عجل من حسم قراراتها تماما مثل زياد إذ يعترف أنها آخر خطيئة له بعد الشعور القوي له من قرب أجله، وقصر نهايته فمفترق الأضداد يمثل كل طرف فيه بداية لقصة جديدة يمكن لحياة أن تكون البطلة فيها غير أنها و أخيرا تختار الطريق الذي رسمه لها عمها **(سي الشريف)** لتكون ضحية لا بطلة لقصة من قصص خيانات الوطن التي يحترف كتابتها« أصحاب الحقائب الدبلوماسية أصحاب المهمات المشبوهة (...) و أصحاب الماضي المجهول»[2]و ذلك بزواجها من أحد هؤلاء الوجهاء الخائنين للوطن.



-مفترق الأضداد -

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص 261.

[2] المصدر نفسه، ص354.

أمّا الزمن في هذه القصيدة فيلعب دورا ثنائيا فهو يدل على الماضي إذ الأفعال مقترنة بالمستقبل**(ستكونين، سأبقى)**، ويدل على الحاضر إذ الأفعال مقترنة بالزمن المضارع **(أنتهي، يعطي...)**، أما الفعلان اللذان شكلا بمفردهما السطر الثالث **(أدري ...)** والسطر الخامس **(أسألك.)**، فالملاحظ أن الفعل الأول جاء مقرونا بعلامة ترقيمية غير لغوية، و هي نقاط الحذف الثلاث، أو نقاط التواصل دلالة على بعد الحدس الذي يحسه و يدركه زياد فكانت هذه العلامة رمزا ينطوي « على معان لا مجرد علامات تدل على أشياء»[1] في حين أن العلامة الترقيمية المسندة إلى الفعل "**أسألك.**" وهي النقطة لا تدل على ختم الكلام بدليل المعنى المعجمي للفعل "**سأل**"، فالسؤال يحتاج إلى نقطتين (:) طمعا في الحصول على إجابة، غير أنّ "**زيادا**" يسأل لا لتجيبه "**أحلام**" بل يسأل ذاته التي انصهرت إلى أبعد الحدود مع ذات **أحلام**، إلى حد لم يعد التمييز ممكنا، فكان **زياد** يستعمل فن المراوغة الكلامية، والخداع اللغوي بحكم أنهما « سمتان من سمات الإبداع الشعري و من ثمّ الشعرية، لأن الشعر يقوم على الانزياح أو الانحراف الأسلوبي أو التوسع أو الاتساع أو العدول (...) فالشعر ليس من مهماته الإبلاغ أو التوصيل لرسالة أو لمعان محدّدة بل على العكس من ذلك عمل الشعر أن يشوش هذه الرسالة» [2] و هو ذاته ما تعمله لغة زياد من تشويش دلالي للمعنى عن طريق أشعاره التي تبعث في نفس قارئها – **خالد** - الشعور بالذنب، و تأنيب الضمير على الظن السيئ الذي كان يعتقده خالد ، وحدث أن شعر **خالد** بحماقته إذ يقول: « أتعبتني تأويلاتي الشخصية لكل كلمة أصادفها، بدأت أشعر بالندم فأنا بالرغم من كل شيء لا أريد أن أكره زياد اليوم (...) لماذا أطارده بكل هذه الشبهات فأنا أعرف أنّه شاعر يحترف الاغتصاب اللّغوي»[3]و هي صفة تليق فعلا لوصف شعره.

و يختم "**زياد**" مقطعه الشعري بسؤال لا يحمل معنى أكثر من الاستسلام للقدر الذي لا يمكن أن يمنحه لعمره عمرا آخر، و الذي لا يمكن أن يغير مسار النهايات، فهو رغم كل شيء يواجه في داخله حب الاستمرار، و الوصول إلى الخلود أو بعضه لأنه من أبرز هواجس الإنسان الحياتية و الحضارية ، كما أنّ **زيادا** يواجه إحساسه بأنه يقدر على تقديم

---

[1] عادل مصطفى، دلالة الشكل(دراسة في الاستطيقا الشكلية، و قراءة في كتاب الفن)، ص 23.

[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان ، ص63.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص262.

الكثير لوطنه ولحياته لولا القدر و لولا الأجل الذي كان يتربص به حتى في أشعاره و قصائده و كلماته التي يحترف بها الاغتصاب اللغوي.

***-5.1.1. المقطع الشعري الخامس:**

« لاَ تَمْلِكُ الأَشْجَارُ إلاَّ
أَنْ تُمَارِسَ الحُبَّ وَاقِفَةً أَيْضًا
يَا نَخْلَةَ عِشْقِي .. قِفِي
وَحْدِي حَمَلْتُ حِدَادَ الغَابَاتِ الَّتِي
أَحْرَقُوهَا
لِيُرْغِمُوا الشَّجَرَ عَلَى الرُّكُوعِ
"وَاقِفَةُ تَمُوتُ الأَشْجَارُ"
تَعَالِي لِلْوقُوفِ مَعِي
أُرِيدُ أَنْ أُشَيِّعَ فِيكِ رُجُولَتِي
إِلَى مَثْوَاهَا الأَخِيرْ.. »[1]

هو آخر مقطع شعري موظف **لـزياد**، و الذي يمكن إلى حد بعيد أن يأخذ عنوان "**الأشجار**" ذات عنوان الديوان الذي أخذ منه هذا المقطع ،هذا إذا كان خالد قد اختار "**الأشجار**" عنوانا للديوان الذي تركه زياد دون نشر، وإن كان هذا العنوان للقصيدة و الديوان معا، فإن ذلك تابع لواحد من « منهجين متبعين في تسمية المجاميع الشعرية و القصصية أولهما ذلك الذي يضع للمجموعة عنوانا خاصا، بما هو غير عنوانات القصائد، عنوانا تكمن في داخله مهيمنات دلالية تجتمع في فضاءها الخيوط النسجية الآتية من متون القصائد كلها، و ثانيهما هو أن يختار الشاعر عنوان إحدى القصائد لتكون اسما لديوانه حينما يكون ذلك الديوان قادرا على احتواء تلك المهيمنات»[2]، وهذا ما يرجح أنّ "**خالدًا**" قد سمى هذا الديوان بنفس اسم القصيدة التي تكررت فيها لفظة "**الأشجار**" التي تمارس طقوس سطوتها في تفجير الدلالات الخفية الغامضة في هذا النص الشعري كونها ترأسته كعنوان « يمثل واجهة علاماتية تأخذ شكل الجملة المفتاح ،تمارس على القارئ سلطة أدبية و فكرية،فهو

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 161 ،162 .

[2] بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري الحديث، ص 42.

يمثل تلك العتبة النصية التي يعمل القارئ على افتكاك بنيتها اللّغوية والدلالية،باعتبارها الجملة المفتاح للنص»[1]، لكن العنوان المختزل المكثف في مثل هذا المقام قد يشكل عبئا دلاليا يشوش وضوح الرؤية الشعرية لأنّ« القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة ،والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الشعر،ربما لا تمكننا بسهولة من فهم دلالة العنوان ،وحسم مغزاه ،بل لا بد أحيانا من العودة إلى قراءة النص الأكبر،و محاولة مفاوضته أو مناقشته أو الحوار معه أو الحوار معه للاقتراب من فك شيفرته »[2]، وعلى هذا الأساس سيكونة (**الأشجار**) فاعلية ككلمة مفتاحية إجرائية لقراءته .

لقد حول الشاعر في هذه الأسطر العشرة عنصر النبات(الشجرة/النخلة) إلى لغة رمزية من بداية القصيدة إلى نهايتها،« إنّ الشجرة هي الرمز النباتي الذي أصبح في الشعر المعاصر من الرموز الأستطيقية التي حينما تقتحم جدار النص تزرع فيه الحركة وتحرك لوالبه الشعرية (...) و يفيض بالنشوة الجمالية التي تجعل من الشعر استشرافا للتخوم التي غابت وتعمّت عن الحواس ،وفي هذه الحالة تذوب الذات داخل النص ،لتكون العلامة هي العنصر الوحيد الذي لا تقهره عدوانية الزمن الغاشم »[3]،فأخذت علاقة الأشجار بالأرض والإنسان أبعادا متضاربة لاعتمادها على جدلية الثابت والمتحول « إذ يظل الثابت في الشعر الفلسطيني هو الأرض و حق إنسانها فيها، ويظل المتحول هو هذه التشكيلات المحيطة بالأرض، والإنسان من عناصر تعتمد في حضورها وغيابها على قوى قتاله الخلاقة في زمن الاغتصاب»[4]، ولذلك تتحوّل الأشجار إلى مكون نسقي يحمل أبعادا فكرية وثقافية متعددة .

ففي البداية عدّ" **زياد**" الأشجار موطنا له إذ جعلها معادلا موضوعيا لفلسطين، فكان لطالما كان الشجر و« النبات واحدا من تشكيلات الوطن الفلسطيني يبرز و يتفوق على كل

---

[1] نور الدين صدوق،البداية في النص الروائي،دار الحوار ،اللاذقية،ط1 ،1994، ص36.

[2] بسام قطوس،سيمياء العنوان ،وزارة الثقافة ،عمان ،الأردن ،ط1 ، 2002 ،ص43.

[3] ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا ،دار البشائر للنشر والاتصال ،الجزائر ،2002 ،ص 55 .

[4] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 199.

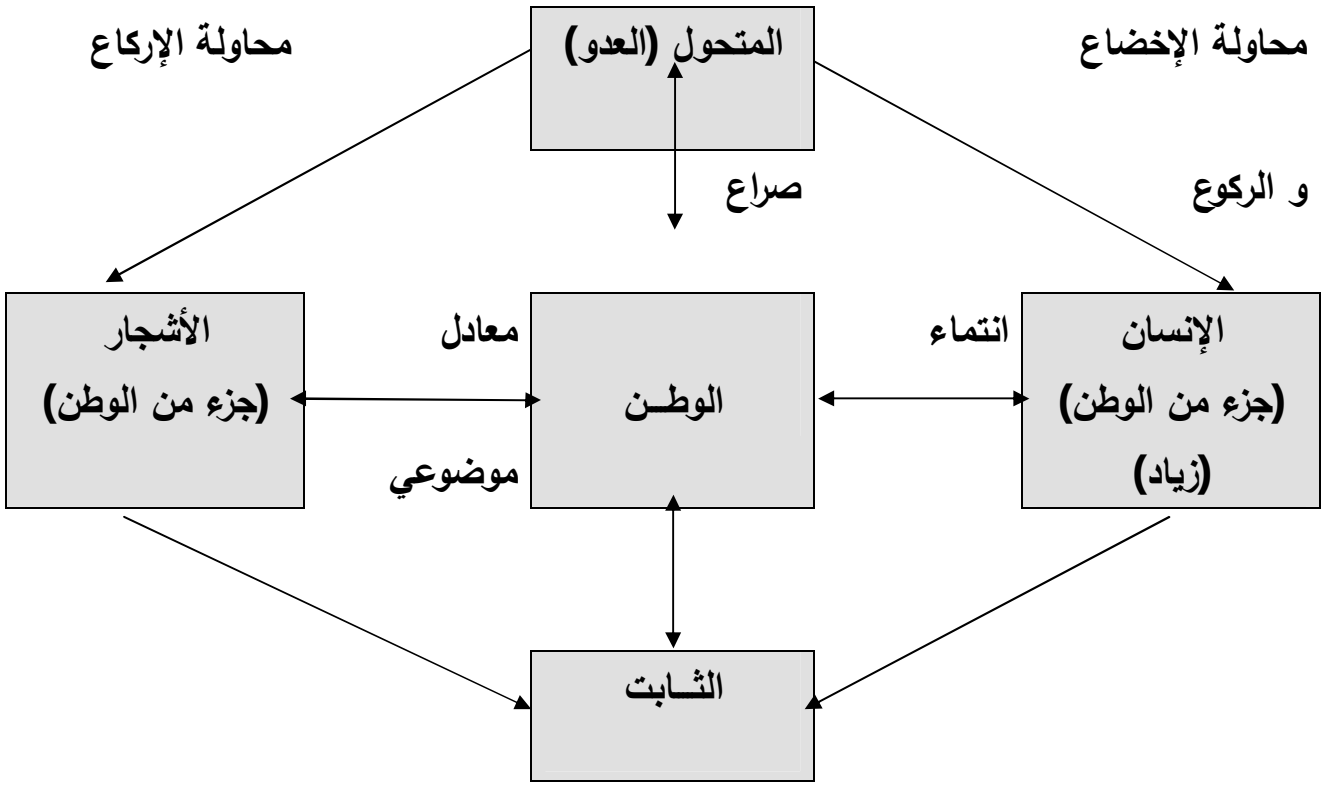
مظاهر و تشكيلات الطبيعة الفلسطينية الأخرى»[1] ، و من هنا جاء حرص الشاعر على منح الأشجار نوعين من الصفات، صفات إنسانية من خلال قوله :

لا تملك الأشجار إلا أن تمارس

الحب واقفة أيضا

وصفات أخرى خاصة بالوطن وذلك في الأصالة التي تجمع كل من الأشجار و الوطن و الجذور العميقة لكل منهما.

كان هذا التصور التشبيهي نتيجة الملكة التخيلية لـ"**زياد**" « في صورتها التجسيمية التي تجعل الحركة الجامحة حركة حيّة، ومن الكون المادي في ثباته كونا يموج بالمشاعر والأحاسيس، ومن الصورة التي يغلب عليها الوصف المجرد إلى صورة الخيال التي تعكسها الحقيقة الخارجية و تدركها الحواس»[2]، و يمكن تلخيص علاقة الثابت والمتحول التي تجمع بين ثلاثية **الإنسان/الأشجار/الوطن** في المخطط الآتي:



[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 42.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار فاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1 ،1998، ص 234.

و بهذا كان الإنسان ثابتا و الوطن ثابتا و الأشجار ثابتا و المتحول الوحيد لكل هذه الثوابت هو "**العدو**" الذي يريد إركاع كل ثابت على حده.

و ما فعله زياد فعلا في هذه القصيدة هو المزاوجة في نقل صفات الوطن إلى الأشجار وصفات الأشجار إلى الوطن هذا من جهة، ثم المزاوجة في نقل الصفات المشتركة بين الوطن و الأشجار إلى ذاته كما يلي:

***-أولا**: المزاوجة بين صفات الوطن والأشجار، وذلك من خلال رفض الوطن للرضوخ إلى العدوّ تماما كرفض الأشجار للركوع،لأنَّ هذا **الركوع** يعني السقوط وفلسطين كوطن عربي أصيل كان مهدا للحضارات القديمة من الصعب على عدوه إسقاطه و إرضاخه لنظام غير نظامه، ففلسطين وطن يأبى السقوط و يفضل الموت وقوفا كالأشجار على حد قول "**زياد**" في السطرين الشعريين السادس والسابع:

" لِيُرْغِمُوا الشَّجَرَ عَلَى الرُّكُوعِ "

"وَاقِفَةٌ تَمُوتُ الأَشْجَارُ"

وهذان السطران يحملان قمة التعاون الدلالي و التبادل في الصفات، فالشجر جاء على وزن الوطن في السطر السادس و هذه إشارة رمزية ضمنية ،ثم تكتمل الصورة في السطر السابع،لأنّ(**الوطن/الشجر**)الذي يشبه الأشجار يموت واقفا مثلها، وكان القصد أو الأصل في السطرين:

"لِيُرْغِمُوا الوَطَنَ عَلَى الرُّكُوعِ"

"وَاقِفَـةٌ تَمُـوتُ الأَشْجَارُ"

فحتى لو أرغم الوطن على الركوع، لن يحدث هذا لأن فلسطين و رغم كل ما تجرعته من أسر واستخراب ستبقى صامدة، لما تحمله من جذور العروبة والأصالة و الثبات كتلك الجذور الموغلة للأشجار و النخيل.

***- ثانيا**: المزاوجة بين صفات "**زياد**" و الصفات المشتركة بين الوطن و الأشجار فلطالما عدّ "**زياد**" نفسه رجلا غير عادي رجلا استثنائيا مقاوما واقفا صامدا صمود الوطن صمود الأشجار التي تقاسم معها طريقة التعبير عن الحب، وهكذا راح -هو الذي يعشق شجرة النخيل- يطلب منها الوقوف مخاطبا إيّاها في قوله: "**يا نخلة عشقي قفي**" و كأنّها امرأة أو وطن ،فـ« إلى جانب الشجرة في بعدها الإيحائي العالمي تشكل النخلة في الشعر

العربي على الخصوص نموذجا رمزيا خاصا ،إنها التجسيد الأسمى لكل معاني الخصب والقوة و التجلد في مواجهة الصعاب وقهر عدوانية الزمان والمكان ،إنها الفضاء الرمزي القادر على احتواء معاني الحياة في المكان المقوض بصورة رمادية شاحبة ،و يعود اهتمام الشاعر العربي برمزية النخلة إلى أنها بالنسبة إليه الوطن الذي يمنحه الطمأنينة والسكينة»[1] و بالتالي فتلك الشجرة الشامخة الدائمة الاخضرار لا يمكن إلاّ أن تكون "**فلسطين**" التي يتشرب زياد من معين حبها،و بهذا يصل بلغته الانزياحية إلى درجة عليا من المزج و المعانقة بين ما هو حسي، وما هو معنوي ،فذلك هو نمطه التأويلي الذي جعل « نقل الصفات بعضها إلى بعض يساعد، على نقل الأثر النفسي كما هو قريب ممّا هو» [2] و هنا يمكن القول إنّ الملكة الشعرية لزياد الخليل سرّبت بطريقة غير مباشرة بعضا من الأجواء الخفية والمناطق المعتمة من حياة زياد الغامضة التي أصبح للحزن فيها المساحة الأكبر في ذاته ،ما أدى إلى انعكاس ذلك على لغته الشعرية التي بدت مختلفة ،متشائمة،أصابها الملل والاكتئاب اللّغوي من خلال الحقل الدلالي للمصطلحات الأكثر غرابة والأكثر وقعا وحضورا في آخر ما كتب من أسطره الشعرية التي كانت نبوءة صادقة بقرب رحيله عن الحياة، فكلمات مثل (**الركوع ،وحدي،حداد ،أحرقوها ،تموت ،أُشيع ،مثواها الأخير**) لم تكن لتدل إلاّ على ذلك القدر من الحزن ،والترقب للموت الذي بات وشيكا حسب حدسه ،لكن هذه الدلالات لم تكن لتتكشف لولا ذلك المجهود الذي بذله خالد في ترتيب تلك المقاطع الشعرية، ومحاولة عنونتها ،بحثا عن الحقيقة الموطنة في رحم الغموض، والتخفي.

لقد ساهمت أشعار "**زياد الخليل**" بشكل واضح في البناء السردي و الجمالي الفني لرواية ذاكرة الجسد، وذلك لما تحويه من دلالات، وإحالات ثقافية و اجتماعية و نفسية ، فقد ساعدت "**خالدا**" على تخطي تلك الأفكار السيئة حول علاقة زياد بأحلامو تجاوز محنة فقدان "**زياد**"،كما قدمت رؤية راقية صادقة حول تعلق الإنسان الفلسطيني بأرضه و عروبته و أصالته،و وتعاطفه الروحي مع هذه القضية العالقة.

---

[1] ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا ،ص 55 ،56.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418.

2/1 - أشعار هنري ميشو:

يبدو من اهتمام **أحلام مستغانمي** بتضمين روايتها **ذاكرة الجسد** مقطعا شعريا و رواية **فوضى الحواس** تسعة مقاطع شعرية للشاعر البلجيكي هنري ميشو[1] أنها تقصد إلى تمرير رسالة دلالية تفيد القارئ في عملية التشخيص السردي لهذا التلاقح الحاصل بين السرد و الشعر الأجنبي،و الإفادة منه في عملية البناء الروائي ،فالملاحظ هو تلك المكانة الهامة التي حضي بها هذا الحضور الشعري لهنري ميشو ،و ذلك الدور المهم الذي مارسه خاصة في رواية فوضى الحواس كمحرك أساسي للأحداث الروائية، بل و كمغير لها في أحيان أخرى.

ومن المهم جدا الإشارة بدءا إلى أن هناك تحاور نصي خفي في رواية فوضى الحواس بين كاتب الأسطر الشعرية هنري ميشو و**عبد الحق** كاتب الهوامش والتعليقات على صفحات الديوان من جهة ، و بين **حياة** و**الصحفي خالد** و**هنري ميشو** من جهة ثانية حينما قرأت **حياة** الكتاب ظانة أنّ **(خالدًا)** هو من علّق على الأشعار،و مرة ثالثة بعد معرفتها أن **عبد الحق** هو كاتب التعليقات ليصبح الحوار بين أحلام و شعر **هنري ميشو** وتعليقات **عبد الحق**، لهذا يمكن القول إنّ لشعر **(هنري ميشو)** حضور متشابك الدلالات ،ففي كل مرة بعد كل قراءة تتغير الحقائق التي تبوح بها متمردة تماما على دلالاتها الأولى ضمن ديوان كاتبها لتصبح مطوعة للتواجد و التفاعل مع باقي المكونات السردية في الرواية .

---

[1] هنري ميشو، شاعر وكاتب ورسام، ولد في «نامور» (بلجيكا) عام 1899 وتوفي في «باريس» العام 1984،حاز الجنسية الفرنسية عام 1955.كتب جزءاً كبيراً من أعماله في النصف الأول من القرن الماضي، ونذكر منها: إكوادور (1929)، بربري في آسيا (1933)، الليل يتحرك (1935)، ريشة (1938)، اختبارات وطرد أرواح شريرة (1945)، في مكان آخر (1948). عبر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود وجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية وقادرة على التعبير عن أقل خلجة من خلجات النفس المتألمة. اهتم على وجه التحديد "بالمساحة الداخلية للنفس"، وتميز أسلوبه بالخيال وحب الحكاية والخرافة واعتاد أن يصوغ شعوره بالضيق على شكل حواريات ساخرة لكي يتمكن من القضاء على هذا النوع من المشاعر.

(http://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=7082013/003/22)

تعد التعليقات و الهوامش المصاحبة لأشعار هنري ميشو من الجانب النقدي جزءا هاما من أجزاء النص التي لا يمكن للناقد تجاوزها أو تغييبها عن فعل الممارسة النقدية للنص ،إذ تشكل هذه النصوص الجديدة ما يعرف **بالنص الواصف**[1] أو ما يسمى « كذلك اللغة الثانية قياسا للنص باعتباره لغة أولى،و يمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله و التعليق عليه »[2] و تشكل تلك التعليقات والخواطر المجاورة للنص الشعري فضاء تداوليا موازيا ينعش النص الأم و يجعله أكثر إشراقا وإيحاءً ضمن ما اتفق على تسميته **بالمحيط النصي الغيري**[3]،ذلك النوع من النصوص الموازية التي تسهم في تحسين تداولية النص الأدبي و صرف العزلة والغرابة و الغموض عنه،كما أن الاهتمام بالمحيط النصي من شأنه أن يساعد في رسم حدود المحتمل الشعري وإخضاعه لقوة وتعددية المحتمل النقدي.

تنتمي هذه الخواطر الشعرية إلى عالم قصيدة النثر التي أبدع هنري ميشو في كتابتها ومعروف أنّ هذا النوع من الشعر يتميز« بمخاطبة الجانب الوجداني والتخييلي و الرمزي في الإنسان ،و بالتعبير عن المواقف و الصور و المشاعر التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها ،و يجعل الإنسان يتحرر من عالم الواقع المادي المحدود ليسمو بخيالاته و مشاعره إلى مستوى الإدراك الفني الوجداني و الرمزي لمظاهر و مواقف ظاهرة و خفية في الحياة »[4]، فاللغة الشعرية لقصائد النثر،كما في هذه الخواطر تكون مرمّزة مكثفة وموحية ،مثقلة بالاحتمالات الفكرية انطلاقا من تكثيف الشحنات التخييلية التي تخلفها الصور الفنية التي يحملها النص في تمثلاتها الواقعية ،لأن ما يهم من النص كحقيقة واقعة «هو ما يحمله في ثناياه من أبعاد فكرية ،و كيف يتم الربط بينهما عبر شبكة من الألفاظ و الجمل التي تفرض تناسقا في الأسلوب و هدفا في المعنى ثم علاقته بالمحيط الذي ينتمي إليه »[5]،فمهما زاد البعد التخييلي للنص الشعري يبقى مرتبطا بالمحيط الواقعي الذي انبثق منه بالأساس.

---

[1] نبيل منصر ،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2007 ،ص22.

[2] المرجع نفسه ،ص 22 .

[3] المرجع نفسه ،ص 22 .

[4] عبد الله شريق ،في شعرية قصيدة النثر ،المكتب الإعلامي الكويتي للنشر ،الرباط ،ط1 ،2003 ،ص 05.

[5] عبد الواحد معروفي ،في رحاب الشعر ،دراسة أدبية،ص 20.

و هذه المقاطع من ديوان هنري ميشو "**أعمدة الزاوية**"الذي كانت حياة قد استعارته من خالد بعد اطلاعها على بعض الكتب في مكتبة بيته، تقول عن ذلك « كنت أتصفح بعضها بفضول ،عندما وقعت على كتاب لهنري ميشو" **أعمدة الزاوية**"وهو كتاب لم يحدث وأن قرأته أو سمعت به رغم أنني أحببت في زمن بعيد هذا الشاعر،لا أدري أية مصادفة قادتني إلى ذلك الكتاب بالذات ،فقد كان بين ما تصفحته من كتب هو الوحيد الذي وضع عليه هذا الرجل بعض ملاحظاته و إضافات أو إشارات إلى مقاطع دون غيرها ،شعرت وأنا أتصفحه أنني وقعت على المفتاح الذي يفتح سر هذا الرجل »[1]،وهذا ما حصل فعلا فقد قضت حياة وقتا في قراءة الكتاب في محاولة منها لقراءة أفكاره والغوص في شخصيته من خلال تلك الهوامش التي ظنت أنه كاتبها.

إنّ قراءة أشعار(**هنري ميشو**) الموظفة في رواية فوضى الحواس بالخصوص تستدعي رسم أطر معرفية حول تلك النصوص الشعرية الأصلية، ومن ثم معاينة ظاهرة التحول الدلالي المبدئي بعد تواجدها ضمن النص الروائي أين أخضعت في رحابه لعمليتي التحاور و التحوير الدلالي من خلال تلك القراءات الواصفة أو التعليقات التي دونها عبد الحق على هوامش الأشعار ،لتأخذ تلك الأشعار بعدا تأويليا أهم مما كانت لتأخذه من دون تلك الإضافات المحيطة بها.

و فيما يلي عرض لتلك النصوص الشعرية:

2/1- 1 المقطع الأول:

« **في ردهة روحك ،ظنا منك أنك تجعل من الآخرين خدما لك ،تكون على الأرجح أنت من يتحول بالتدريج خادما ،خادم من ؟ خادم ماذا ؟ إذن فابحث ابحث** » [2]

و كتب على هامشها« **ستضع ذكاءك في خدمة الجنون** » [3]

إنّ قراءة أولى لهذا المقطع الشعري تكشف عن غموض دلالي مبدئي ، وتضع المتلقي أمام معطيات شعرية تفضح فلسفة **هنري ميشو** في الحياة ،تلك الفلسفة التي يحركها الغموض و تطفح بالاستفهام فقد « كان شاعر الأسئلة التي لا تفضي سوى إلى أسئلة أخرى و كل حياته كانت مبنية على الانتهاكات الدائمة لوجاهة الحياة الظاهرية فقد ظل يرفض

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،دار الآداب للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط 16 ،2007 ،ص 179.

[2] المصدر نفسه،ص 220 .

[3] المصدر نفسه،اصفحة نفسها .

الجوائز الأدبية و يرفض أن تؤخذ له صور فوتوغرافية،و يرفض أن تصدر كتبه في طبعات شعبية، بل ظل يتمنى لو أصدر من كل كتاب خمس نسخ فقط ،و لم يفارق طوال حياته إحساس دائم بالعبثية »[1] تلك العبثية التي تجسدها المفردات التي من شأنها وضع المتلقي في حالة تأزم فكري فنجد كلمات مثل« **روحك،الآخرين ،خدما،خادما ،خادم من ؟ ابحث** » تشير إلى نوع من اللامبالاة الحياتية، والعبثية تجاه الآخرين ،و تجاه الوجود بأكمله ،فالتساؤل عن جدوى خدمة الآخرين لا يقود إلا لمزيد من الأسئلة الأخرى فمن هو الخادم؟ و من هو المخدوم؟ إذا كانت خدمة الآخرين تعني الرضوخ و الخضوع ،أو تعني وجود صنفين من الناس .

من المعروف أنّ « أسئلة الشعر أو أسئلة القصيدة قد تسلم القارئ مفاتيحها للدخول إليها بعيدا عن الانزلاقات التي يقع فيها الشعراء »[2]،فقد يفتتح الشاعر قصيدته بسؤال يستجلي حالة القلق، والتوتر الذي يفرضه الشعر على المتلقي،إلاّ أنّ الأسئلة التي يطرحها النص الشعري عموما قد تشي ببعض أسراره، وتسلم القارئ إجابات عما تم طرحه من استفهامات،عكس ما يحدث في هذه الخاطرة لهنري ميشو التي كلما قُرئت كلما ازدادت استعصاء على الفهم.

ليأتي التعليق بقلم عبد الحق مشيرا إلى أنّ البحث في هذه الفكرة سيسلم صاحبه إلى الجنون بقوله: **ستضع ذكاءك في خدمة الجنون،** فقد وضع هذا التعليق حدا فاصلا للاستغراق في البحث عن مخرج للتأملات الفكرية التي يقدمها المقطع الشعري.

2/1-2 المقطع الثاني:

« في غياب الشمس تعلم أن تنضج في الجليد » [3]

و كتب أسفلها باللون الأزرق« **أو في جريدة** » [4]

يجسد هذا السطر الشعري صورة تجاوز السلبي من فقدانٍ و غيابٍ وتحويله إلى إيجابي بحسب ما تقدمه ثنائية الشمس/الجليد فالشمس تقدم معاني الدفء و الحياة ،فيما يقدم الجليد معاني التحدي لمقاومة الموت المؤقت الذي بإمكانه أن يستعيد ملامح الحياة من

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس، ص220 .

[2] زياد أبو لبن ،أسئلة الشعر..أسئلة القصيدة ،فضاء المتخيل ،و رؤيا النقد، ص 103.

[3] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 220 .

[4] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

جديد،فوجود هذين الرمزين ساهم في فتح مجالات أوسع لفهم المعنى الشعري فالرموز أحيانا « تلقي أضواء كاشفة على جوانب من التجربة الإنسانية ،و ليست جودة القصيدة رهينة بما في عباراتها من بساطته مؤثرة،و إنما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية على أن تجعل المضمون دالا ،و دلالة المضمون ليست بمعزل عن الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة»[1] ،فالشمس والجليد رمزان يختزلان الكثير من الدلالات بحسب المواقف التي يجسدانها.

والنص الروائي يمكن أن يستعير هذه الفكرة أمام عدة مواقف سردية برزت فيها جدلية الشمس و الجليد :فحياة التي تعيش مرارة غياب ذلك الرجل كانت تداري ذلك الفقدان والألم بالكتابة ،ثم بمطالعة وتفحص ديوان**(هنري ميشو)** عساها تجد فيما كتب من تعليقات ما يوصلها لمعرفة حقيقته و تجاوز ألم الفقدان.ومن جهة أخرى كان هناك نوع من التحدي من قبل ذلك الرجل الذي استعار اسم خالد بن طوبال**(بطل رواية ذاكرة الجسد)** ليتخفى موقعا به مقالاته الصحفية زمن المحنة الجزائرية ،فقد كان يمارس نوعا من التحدي والمكابرة لتجاوز العقبات من توتر أمني و حرمان عاطفي وعائلي ،بالتفرغ للكتابة الصحفية .

أمّا القراءة الثانية للتعليق فتعيد توضيب السطر الشعري ليصبح:

"في غياب الشمس تعلم أن تنضج في جريدة"،وبهذا التغيير الإسنادي لا تبتعد مدلولات السطر الشعري عما كانت عليه في وضعيته التركيبية الأولى،فلفظة **(جريدة)** من الناحيتين الصوتية والبصرية قريبة من لفظة **(جليد)**،كما تستفيد من هذه الخاصية على المستوى الدلالي الجديد داخل الرواية،والذي يحيل إلى تلك الحالة التي عايشها المجتمع الجزائري وقت الأزمة من ترقب دائم للأخبار التي تقدمها الجرائد محصية عدد الضحايا ،أو مودعة أحد المثقفين الذين يسقطون كل يوم من طرف الجماعات المتطرفة،وما كان للجزائري عندها إلاّ أن يطالع الجرائد كنوع من التحدي لمقاومة القهر النفسي و الخوف من الموت في وقت حرم فيه من حق العيش بأمن و سلام.

فالجليد يرمز إلى بقاء الأوضاع على حالها مدة طويلة ،ويحيل إلى فكرة الجمود المؤقت لمظاهر الحياة وجوديا وفكريا ،غير أن تحت الجليد طاقة كامنة تعمل على انقشاعه فدلالة التهميش والتغييب التي تشير إليها كلمة جليد تصاحبها في كل مرة دلالات التحدي

[1] مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس للنشر ،بيروت ،ط3 ،1983 ،ص167.

والمقاومة،وفي رواية فوضى الحواس كل من عبد الحق و الصحفي خالد كانا يتجاوزان مرارة الواقع الجزائري من خلال ممارسة النشاط الصحفي في وقت كان التطلع فيه لأخبار الجرائد من أهم عادات المجتمع الجزائري بحثا عن الحقيقة ،ورغبة في تحطيم أطباق الجليد الذي غمر الجزائر عن آخرها.

3-2/1 المقطع الثالث:

« **إذا كنت الإنسان المقبل على فشل فلا تفشل كيفما كان** » [1]

ليواصل القلم الآخر « **أما إذا كنت مقدما على الموت فلا تهتم** » [2]

يدرك متلقي هذا السطر الشعري أن هنري ميشو يدور في فلك مقاومة الهزائم النفسية بالتحدي والإصرار على مجابهة الفشل ،و تستفيد أحلام مستغانمي من هذه الفكرة في تحريك الأحداث السردية اعتمادا على فلسفة حياتية معينة ،لأن الرواية عموما« بوصفها نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة و رؤى خاصة و مواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف ،يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى و التشكيل الفني الأمثل »[3] وهذا السطر الشعري كفيل باختصار العديد من الأحداث لوصف شخصية عبد الحق الذي اختار هذه الخواطر الشعرية دون غيرها ليسجل عليها ملاحظاته ،تعبيرا على تأييده أو رفضه لمواقف دون غيرها.

يبدو عبد الحق في هذا السطر الشعري غير مكترث بتلك الشحنة من الأمل في مقاومة الفشل،حيث يقابله بنوع من الاستهتار واللامبالاة بتعليقه"أما إذا كنت مقدما على الموت فلا تهتم" مجسدا فكرة العبثية التي تشبع بها في سنوات العنف الموجه ضد المثقفين والصحفيين بالخصوص،بعد أن سئم الهروب والتخفي من الموت الذي يتربص به فقط لأنه يحمل القلم والكلمة الصحفية ،فقد كان يدري أن الموت بات وشيكا، لذلك « قضى عبد الحق الأشهر الأخيرة في ابتكار ست و ثلاثين طريقة لرثاء نفسه و هي عدد أصدقائه و رفاقه في مهنة المتاعب و المصائب ..و الموت ،الذين سبقوه إلى تلك النهاية ولذا لم يعد للموت أن يباغته على الأقل في هذا المجال ،فأية كانت الطريقة التي سيأتيه بها فقد استبقه ووصفها

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 221 .

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[3] محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي،دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ،2008 ،ص37.

وأية كانت الجهة التي سيأتي منها القتلة فقد استبقهم ..وشتمهم ..و تحداهم بما يكفي ليعجل موته حاملا الرقم (37) في قائمة الاغتيالات التي لا يعلم أحد يعلم أين ينتهي »[1] هكذا كان عبد الحق غير مكترث بشيء اسمه الموت فكيف له أن يهتم بما سواه في وقت أصبح الناس في رعب مستمر.

2/1-4المقطع الرابع:

« **في استطاعتك أن تكون مطمئنا ،لا يزال فيك بعض نقاء في حياة واحدة .. لم تستطع أن تدنس كل شيء** » [2] .

وأمامه كتب « **أحقا؟**» [3] .

في نفس المسار تستمر خواطر **هنري ميشو** الشعرية في تغييب المعاني التي قد تبدو سطحية ،لتمنح المتلقى فرصة البحث عن مداليل شعرية تعلو عن المتوقع العادي لما تحمله اللغة « ليصبح النص وجودا ناطقا بما فيه من تجسيم حضوره في اللغة و بها ،أي يصبح نواة خفية أو بؤرة عميقة تعود إليها جميع الحقائق المشكلة له ،فالنص بعد تشكله يمتلك حرية هائلة في كل من الدال و المدلول ،وإذا كان شاخصا في الوجود ،فإن المدلول الشعري لا يتجلى حقيقة إلا في ضوء الغياب »[4]، وبالتالي يمضي الشاعر بلغته التمويهية في بسط بعض الأمل ،وهو هنا يشير إلى إمكانية العيش بطمأنينة طالما هناك بعض النقاء الذي أفلت من دائرة التدنيس،فمهما وصل الإنسان بطباعه و تصرفاته السلبية يظل يحمل شيئا من النقاء النفسي الذي يمكن استثماره كوصفة علاج نفسي تجعله مطمئنا ،والملاحظ أنّ هذا النص الشعري يعد خطابا انزياحيا عن المعنى الأول الذي يبدو من القراءة الأولى، فعبد الحق الذي « يملك أسلوبا على قدر كبير من السخرية التي تخفي مرارة و ذكاء حادين»[5] أضاف تعليقا يشير إلى أن المقصود من هذه الخاطرة إبداء السخرية من بعض الأشخاص الذين يعيشون زيف الطمأنينة بالرغم من كل الأشياء السيئة التي ارتكبوها.

---

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص 351 .

[2] المصدر نفسه،ص 222 .

[3] المصدر نفسه،ص 222 .

[4] مصطفى السعدني ،التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،دط ،1991 ،ص86.

[5] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 223 .

و من ناحية أخرى يمكن إسقاط هذه الخاطرة على زوج حياة و أمثاله من الانتهازيين الذين لم يظل في رصيدهم الحياتي ما يمكن أن يوصلهم إلى الطمأنينة ،و هم يزعمون امتلاكها بالقوة و المال،دون أن يدركوا تماما قيمة النقاء الذي يفتقدونه.

5-2/1 المقطع الشعري الخامس:

« **ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه:السد المنيع لمعرفتك الخاصة ؟**» [1]

و يرد القلم الأزرق « **بل جدارا اسمه الخوف** » [2]

أمّا هذه الخاطرة فتحمل نوعا من التحدي ،ولذلك ينبغي النظر إلى النص « بوصفه كينونة تتكلم و تصمت ،أو تتكشف و تختفي،ومن ثم بوصفه كلاما حواريا متبادلا– على الأقل- بين أنا الكاتب ،و أنت القارئ ،أو بين "أنا" الكتابة و"أنت" القراءة ، لذلك فهو يكشف المحتجب من خلال اللامحتجب ،والخفي من خلال الجلي»[3]،وقد تحيل الخاطرة إلى أنّه وبعد تجاوز العقبات و الحواجز يبقى التحدي الداخلي لخصوصيات الذات الإنسانية في أدق تفاصيلها التي تقود عادة إلى لانهائية الاحتمالات، لأنّ « الشعر ينهض أساسا على فضاء الإيحاء و التأمل و الرمز و المجاز ومفهوم الانزياح ، ويتفاعل مع الدوال ،والجمل، العبارات والصيغ التي تشتغل ضمن هذا الإطار ،و تنفتح على هذا الأفق»[4]،فمن المعروف أنه كلما زاد التعمق في المعرفة الذاتية كلما زادت فجوة الانفصال، والبعد عنها اتساعًا ،فأيّ هدم لمعوقات المعرفة الخاصة سيقود حتما إلى عثرات جديدة ،إذ تتجلى هذه الفكرة من أسلوب تقديم الشطر الثاني من الخاطرة كجواب يحمل نوعا من السخرية ،لأن طريق الحياة عموما تتخلله الكثير من الصعوبات أمّا **(الخوف)** فيمثل ذلك الحاجز الذي طالما شكل تحديا للجزائريين أثناء المحنة التي انتزعت كل أنواع الصبر والمكابرة والتجاهل لذلك الهاجس الذي استولى على لحظات الأمن و السكينة ،و تحول إلى شعور يرافق الناس فمن كتبت له الحياة ناجيا من الموت ،وقع بين فكي الخوف يلازمه من دون فراق، بعد أن أصبح الرعب« فجأة

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 222 .

[2] المصدر نفسه،ص222 .

[3]عبد الواسع أحمد الحميري ،في آفاق الكلام ،وتكلم النص ،مجد المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،2010 ،ص 220 .

[4] فاتن عبد الجبار جواد ،اللّون لعبة سيميائية ،ص 193 .

عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص إلى آخر ،و مشهدا عاديا قابلا للتضخم يوما بعد آخر»[1]،وذلك كان حال عبد الحق، وغيره من الصحفيين الذين يهددهم الموت أينما كانوا.

6-2/1 المقطع السادس

«**لا تتعجل أخطاءك،لا تستخف بها،وتعمل على إصلاحها..إذ ما الذي تضعه مكانها؟**» [2]

ما يميز هذه الخاطرة مع باقي الأبيات و الخواطر الموظفة في رواية فوضى الحواس أنّ (**عبد الحق**) لم يقم بخط تعليقات حولها ،بل اكتفى بوضع سطر تحتها ،وكأنه بهذا يتفق مع (**هنري ميشو**) فيما يقدمه من أفكار فلسفية و حياتية تبدو غريبة كما في الشعر الفلسفي عموما والذي تبدو الصورة الفنية فيه مستعصية الفهم و الوضوح انطلاقا من اللغة الشعرية التي تسعى عموما إلى تأسيس الأشياء من خلال لغة لفظية يستحضر من خلالها القارئ صورا ذهنية تمثُّلية ،فحينما يعيد بناء بنية اللغة إنما يقيم بالفعل نموذجا خاصا من وجهة نظر محددة للعالم الواقعي ،فاللغة تسجيل خاص لعملية التفكير المنطقي ذاتها ،والصور اللّغوية مبنية على طبقات، وأنماط كلية من التفكير ،يحتاج معها في تعيين الأشياء إلى الاستعانة بالأدوات الأساسية التي من خلالها تتشكل له الصورة [3] ليصبح قارئ النص الشعري على علاقة مباشرة معه ،بإمكانه التحايل على المقولات الشعرية قصد تحصيل صورة فنية واضحة.

ففي هذا الخطاب الشعري تنقلب الموازين العرفية **للخطأ** حين يُكسبه هنري ميشو حمولة إيجابية،إذ أصبح بالإمكان للخطأ أن يشغل مساحة أكبر في حياة الإنسان في حال عدم الاستخفاف به و التعجل بإصلاحه ،لأنه قد يتحول إلى طاقة فاعلة إذا تم التعامل معه بنوع من الجدية،وبالإسقاط على الواقع الروائي مؤكد أن حياة سعت من خلال هذا السطر الشعري لإكمال رحلة الغوص في ذات بطلها الذي شكل غموضه هاجسا طالما أرقها ،باحثة عن الأخطاء التي يفترض أن ذلك الرجل قد وقع فيها ،قصد تحديد موضعها الحقيقي في حياته وإن كان ما يجمعهما ضمن دائرة الخطأ أوخارجها ،ومن المفترض أن تكون جميع التخمينات

---

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص343.

[2] المصدر نفسه،ص 222 .

[3] عبد الكريم المرابط الطرماش ،الصورة المنطقية و علاقتها بالصورة اللغوية ،مجلة الصورة مجلة النقد الأدبي و الفلسفة ،السنة الخامسة ،ع 5 ،2003 ،طنجة ، المغرب ،ص 126.

والاحتمالات قد ذهبت بها في كل صوب،هي التي كانت ترى أنه من الخطأ أن يخفي عنها ذلك الرجل الحقيقة .

أحدث التواجد الفني لهذا السطر الشعري في الرواية بعدًا استراتيجيا لهندسة خيوط الفضاء التخييلي للأحداث الروائية التي وفي نقطة سردية معينة، ونتيجة لخطأ ضمن الواقع الروائي تعمدته أحلام مستغانمي تدخل بطلة الرواية ضمن مأزق فكري حينما تدري ضخامة الخطأ الذي وقعت فيه حينما استعارت كتاب هنري ميشو لتتفاجأ في الأخير أنها كانت مخطئة حينما ظنت أنه -الكتاب-والشقة مُلك لذلك الرجل،وإذا بهما لصديقه **(عبد الحق)**،فكانت الصدمة كبيرة على حد قولها: « كيف أصبح ذلك الصديق الغائب فجأة هو البطل الرئيسي فقد بدا واضحًا الآن أنه الرجل الذي جلس إلى جواري عند مشاهدتي لذلك الفيلم،وأنني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم أشتم عطره ،أطالع كتبه،أستمع إلى موسيقاه ،أجلس على أريكته..أتحدث على هاتفه..وأقع في حب بيته!

لم أفهم كيف بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحبّ في طريقي.

وإذا بي أثناء، وهمي باكتشاف رجل، كنت أكتشف آخر لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحبّ الأول،فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حبّ آخر(...) في لحظة شرود عاطفي أخطأت وجهتي.. »[1].

وتبدو الدلالات الشعرية أكثر إشراقًا في الجزء الثاني الذي جاء على شكل استفهام" **إذ ما الذي تضعه مكانها؟** " ليكون هذا حال حياة ،فكيف سيكون الوضع فيما لو أنها تعجلت تدارك خطئها ،بالطبع ما كان ليكتسب كل تلك الطاقة الإيجابية ضمن الداخل السردي.

1/2-7 المقطع الشّعري السابع

« لم ألبث أني انتبهت

أنني لم أكن النمل فحسب

و إنما كنت أيضا طريقه » [2]

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص328 ، 329.

[2] المصدر نفسه،ص222 .

يضع هذا المقطع الشعري القارئ أمام مجال تصويري تشبيهي مع النمل مستندا على الثلاثية الدلالية(الاجتهاد/الوصول/التهميش)،وهي ثلاثية مكثفة يحيل طرفها الأول (الاجتهاد) إلى العديد من الدلالات مثل المثابرة، التنظيم، التحمل والتحدي،ويحيل طرفها الثاني (الوصول) إلى النصر،وتحقيق الغاية،فيما يشير طرفها الثالث إلى مختلف أشكال الاحتقار و التغييب و التعتيم و التقزيم .

قد يبدو صعبا من الناحية الفنية الجمع بين النمل، والإنسان كطرفين هامين يشكلان مجالا شعريا يتسم بالجمالية،غير أنّ مرونة اللّغة الشعرية المعاصرة سمحت هنا ببث نوع من الشعرية على كلمة "**النمل**" التي ما كانت لتتسم بها لولا حضورها في مثل هذا السياق الشعري التخييلي القائم على فكرة التعدد الإيحائي للصورة الشعرية في ترابط وحداتها فمعروف أنّ « الكلمة في النص لها بعد في المعنى،وأن ما توفره بارتباطها بالنص لا يخضع لمعناها الحقيقي كوحدة دالة على نفسها،وبالتالي فهي تساهم في تعميم البنية النصية من داخل النص»[1]،لتلقي بظلال معانيها على الواقع الشعري مسلمة هذه المعاني للطرف الذي يشاركها التبادل الدلالي .

إنّ اهتمام عبد الحق بهذا النص الشعري ،يظهر اتفاقه مع فلسفة هنري ميشو الوجودية الذي عبر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود، فجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية فسرعة الإيقاع ميزت هذه الأسطر الشعرية من خلال الفعلين (لم ألبث،انتبهت) اللذين اختصرا المساحة الزمنية لحدوثهما،لتتحول نظرة عبد الحق إلى الحياة،ويدرك الحقيقة الجديدة لوجوده فمن ذلك المثابر الذي يتقاسم مع غيره من الصحفيين قساوة المهنة،و مرارة النجاح إلى الرجل المهمش المغيب المغترب داخل وطنه،فمعرفة قيمته الحقيقية لا تتطلب عناءً كبيرا لأنه بعد أن تجرع مذاق التهميش واللامبالاة التي يُقابل بها الصحفيون من قبل جميع الأطراف المتناحرة في الجزائر صار يدرك تماما قدره المحتوم ،وأنّ شبح الاغتيالات سيطاله يوما ما بطريقة ما،قد لا تختلف كثيرا عمن سبقوه للموت من زملاء المهنة،فكانت الجريدة التي يعمل بها منبرًا قويا واجه من خلاله أعداءه مُعبّدا طريق الشقاء و التهميش والموت لمن بقي من رجال الصحافة ،الذين يشبهون النمل في مواصلة الدرب مهما صعبت أو بعدت نقطة الوصول .

[1] عبد الواحد معروفي ،في رحاب الشعر ،ص24.

حتى حياة كان لها نصيب من العناء و المشقة، فقد تجرعت الفشل و الخوف و سلكت طرقات صعبة و خطيرة من أجل الوصول إلى الرجل الذي تريده، إنه إذن طريق النمل الذي يجب أن تكون نهايته تخطي العقبات و تحقيق المبتغى.

8-2/1 المقطع الثامن

«**النوم في النهاية هو أكبر خيباتك ثباتا** » [1]

و بجوارها كتب الأزرق « **و الحب إذن** » [2]

يبدو الخطاب الشعري هنا موجها لقارئ تشغله أمور الحياة بطريقة عبثية ، فيكون تعامله معها بنوع من الاستهتار، بطريقة تستند إلى فلسفة هنري ميشو الذي يترك فيما يكتبه شيئا من صفاته ليخدم بها عملية الإبلاغ « فالشاعر إلى جانب كونه إنسانا هو صاحب رسالة تتمثل في إبلاغ صوته و إقناع المتلقي بشعره ومعانيه ،وذلك استوجب أن يجمع من المؤهلات ما يؤثر به على ذلك المتلقي منذ الوهلة الأولى (...) إنه إنسان يعبر عما يشعر به ،ويسعى إلى إقناع غيره بذلك الشعور ليشاركه إحساسه ،ولذلك فهو مطالب بأن يجمع في شخصه وخطابه كل ما يمكن أن يساعده على أداء تلك الرسالة »[3] فهنري ميشو يريد أن يوضح إلى مخاطَبِه أنّ النوم هو أكبر الخيبات التي تعترضه، وهذا أمر طبيعي لشاعر «عبّر في مجمل أعماله عن صعوبة الوجود وجاءت كتاباته الشعرية سريعة وإيقاعية وقادرة على التعبير عن أقل خلجة من خلجات النفس المتألمة واهتم على وجه التحديد "بالمساحة الداخلية للنفس"، وتميز أسلوبه بالخيال وحب الحكاية والخرافة واعتاد أن يصوغ شعوره بالضيق على شكل حواريات ساخرة لكي يتمكن من القضاء على هذا النوع من المشاعر»[4] فالنوم خيبة كبرى لأنه يخرج صاحبه من الواقع مسلما إياه لمتاهة الأحلام ،وهذا ما جعل عبد الحق يعلق قائلاً « **و الحب إذن** » لأنّ الحب هو الآخر يسلم صاحبه لعالم الأحلام مبعدا إياه عن يقظة الواقع .

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 222 .

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[3] محمد عبد العظيم، في ماهية النص لشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،1994 .

[4] www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=708 2014/03/22

يمكن بهذا الحصول على دلالات جديدة تربط بين طرفي ثنائية **النوم/الحب** فكل منهما خيبة ثابتة تسبب أويتسبب فيها غالبا الشعور بالضيق واليأس،ويكون الهروب من أو إلى هذه الخيبة، للخروج من عتمة الفراغ و الكسل واليأس،فقد يكون النوم مثلا مدعاة للأحلام المزعجة ليتحول إلى خيبة من نوع آخر ،تجعل الشخص يبحث عن فضاء هادئ لا مجال فيه لما يعكر المزاج ، لتحقيق استمتاع طارئ بحرية مؤقتة تقود للوقوع في إغراء السكينة، مثلما حدث مع حياة حينما سافرت إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت على شاطئ سيدي فرج لتجد نفسها في بيت يغري بكثير من الكسل فراحت تستغل ذلك باللجوء للنوم فحسب رؤيتها تقول « أمامي عدة أيام للراحة، لا أدري تماما كيف أنفقها و التي أبدأها بأخذ حمام دافئ و اللجوء إلى النوم احتفالا بحريتي ،رحت أستعجل النوم ،أحاول أن أنام دون أن أقع في فخ الأحلام.ثمة غرف جميلة إلى حد الحزن ،تعاقبك أسرتها بالحلم ! »[1]، و فعلا نجحت الوصفة مع حياة حين لمست نتيجة إيجابية ،ما ساعدها على الهروب من الهواجس التي كانت تطاردها و تعكر مزاج نومها فتعترف «البارحة نمت نوما عميقا ،كما لم أنم منذ أيام ،شعرت بمعنى السكينة ،و كأنني تركت كل شيء خلفي ،وجئت لألقي بنفسي هنا ،على سرير شاسع ،لا ذاكرة له»[2]، ليبقى النوم فعلا خيبة كبيرة قد يجلبها **اليأس،الكسل ،الخوف ،الفراغ .**

من الواضح أنّ هذا الخطاب الشعري يتعامل مع الفكر، والنفس معا فقد « يتضمن الفكر كل الصور، والإيحاءات الخيالية التي نأتي بها مجسدة في الألفاظ والمعاني،أمّا النفس فتتضمن كل شعور و كل إحساس بما ينتاب الذات من حزن أو فرح ،من قلق أو خوف أوغير ذلك من المؤثرات الخارجية التي تطغى عليها وتؤثر فيها»[3]، وبهذا الجمع بين الفكر ونوازع النفس تأتي خيبة الحب في حالة من شرود الفكر والنفس، لتنقلب موازين الأمور لأنه غالبا ما يبدأ بكثير من الجمالية لينتهي بكثير من الألم واليأس والفراق ، فحين يرتبط الحبّ بالموت كما في فكر الصحفي خالد سيكون من الصعب على النفس التعايش مع الطرف الآخر بتلقائية المحبين ،فهو يؤسس لمنطق جديد يَعدُّ فيه الحب لغزا محيرا تماما كالموت

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص142 .

[2] المصدر نفسه ،ص 143 .

[3] عبد الواحد معروفي ،في رحاب الشعر ،ص 36.

فيقول مخاطبا حياة:« و لكن لأنّ الحبّ لا يعنيك ..لا بد أن يعنيك الموت أيضا .فالحب كالموت.هما اللغزان الكبيران في هذا العالم .كلاهما مطابق للآخر في غموضه ..في شراسته ..في مباغتته ..في عبثيته ..و في أسئلته .

نحن نأتي ونمضي ،دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر ؟ لماذا الآن ؟ لماذا هنا ؟لماذا نحن دون غيرنا ؟ ولهذا فإن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي ،فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة »[1]هكذا أوصل ذلك القول الشعري داخل المتن الروائي إلى الانتقال من فكرة أن يكون النوم وحده أكبر الخيبات ،إلى فكرة أكبر، وهي أنّ الحبّ وحده أكبر الخيبات لأنه كما الموت قدر مباغت ،مفاجئ ،الفراق فيه مخيب ومفجع.

2/1-9 المقطع التاسع:

«لا اسم لي

اسمي تبذير للأسماء » [2]

يستمر **(هنري ميشو)** في استنزاف كامل القدرات التأويلية لحياة التي ذهبت بها أشعاره إلى أبعد حدود الاحتمالات الدلالية ،حتى أنها أحيانا كانت تحيد عن السبب الأول الذي جعلها تستنطق الديوان الشعري، وهو فك الغموض عن ذلك الرجل الذي توهمت أنّه وضع على الديوان بعض تعليقاته،لتجد أنّ هناك أشخاصا آخرين معنيون بشيء مما في تلك الأشعار،فأمام هذا المقطع الشعري تقول:« ثمة كتب تضعك أمام اكتشافات مذهلة، تكتشف فيها نفسك و مساحات منك لم تكن تعرفها، وأخرى شخصا آخر لم تكن تتوقعه ،بل إنها قد تفضي بك من شخص إلى آخر .و ها أنا أمام ناصر .حتى بدا لي أن بعض الأشعار هو قائلها »[3] لتتشكل من خلال هذا الخطاب الشعري في النهاية صورة شعرية تعتمد على بعث الفوارق والمتناقضات،والصياغات الجديدة التي تحتوي على إسنادات وعلامات،و رموز تكون ضمنية يغلب عليها التكثيف الشعوري للمضمون،ويكون للتخيل دور هام في الربط بين الجزئيات وتوحيد الكليات[4]،وهذا ما حدث مع حياة التي أوصلها هذا القول الشعري إلى

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص195 .

[2] المصدر نفسه ،ص 223 .

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[4] ناصر لوحيشي ،الرمز في الشعر العربي ،ص185.

ذكريات تعود إلى حرب التحرير الجزائرية ،حينما كان ناصر طفلا لا يعي بعدُ معنى اسمه الذي اختاره له والده سي الطاهر،و هذا شيء يدفعها للاعتزاز قائلة« هل أجمل من أن يكون أبي قد أعطى لابنه الوحيد اسم" ناصر" قبل أن يستشهد ،و أن يكون اسم الابن البكر لمحمد بوضياف أيضا "ناصر"»[1] ،إلاّ أنّ المفارقات تلعب دورها ،ليتحول هذا الاسم إلى إرث وطني يصعب الحفاظ عليه.

فلطالما أحست أحلام بثقل الاسم الذي يحمله شقيقها"ناصر عبد المولى" و الذي يحيل إلى ثقل رجلين؛ والده الطاهر عبد المولى ،وجمال عبد الناصر،لكن ما فائدة أن يحمل الشخص اسما يثقل كاهل الذاكرة و التاريخ ،ليضع صاحبه في حالة من الشعور بعدم المقدرة على الوفاء لقيمة ذلك الاسم،هذا ما كان يحسه ناصر الذي تفتح وعيه« على اسمه الذي كان نصفه منذورا للقومية و النصف الآخر للذاكرة الوطنية»[2] لهذا كان دائم الإحساس بعبثية حمل اسم أكبر منه ،حيث بدا لحياة أن ناصر هو كاتب السطرين لفرط ما يعنيانه، فكم من الصعب أن يحس بالاغتراب تجاه اسمه الذي يفترض أن يكون معرفا لهويته الشخصية الخاصة به دون غيره ، و لهذا تتساءل حياة مستغربة عن عاقبة ناصر الذي ولد في ظروف وطنية عصيبة: « و هل كان ناصر عبد المولى إلا تبذيرا لحلمين و لاسمين :اسم جمال عبد الناصر ،واسم الطاهر عبد المولى ؟

كيف يمكن تولد أثناء حرب التحرير الجزائرية، بتوقيت التواريخ الناصرية دون أن تشعر في ما بعد بأن سلسلة من المصادفات التاريخية، ستغير حتما تاريخ حياتك»[3]،ولهذا ظل هاجس عدم استحقاق اسمين وطنيين قوميين يراود ناصر دوما ،لتنتقل عدواه إلى شقيقته حياة.

و لكن من غير المعقول أن تمر حياة إلى مقطع آخر من الديوان من دون أن تسقط الحمولة الفكرية للأسماء على ذلك الرجل الذي أسرها و أدهشها و سلب عقلها،وهي لا تزال تجهل اسمه الذي زاد من حدة غموضه ،ما دفعها للبحث عن حقيقته بين دفتي كتاب .

---

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ص354 .

[2] المصدر نفسه، ص224 .

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

لقد استبدل ذلك الرجل كغيره من الصحفيين اسمه الحقيقي باسم مستعار ليوقع به مقالاته الصحفية ،في زمن أصبح الكشف فيه عن الاسم بمثابة الإقدام المتعمّد نحو الموت المؤكد لذلك راحت حياة تستدرجه للبوح باسمه الحقيقي في حوار جمعهما:« الحقيقة، أيمكنك أن تهدي إلي الحقيقة ؟ من حقي أن أعرف من تكون(...) ما اسمك هل صعب إلى هذا الحد أن تبوح لي باسمك ؟

رد ضاحكا :لا ولكن أي الاسمين يعنيك؟

قلت : و هل لك اسمان؟لماذا؟

ردّ:لأننا نعيش في عصر حتى الدول و الأنظمة و الأحزاب غيرت فيه أسماءها في ظرف سنوات قليلة و بجرة قلم (...) إن الأسماء التي تشبهنا تهبنا إياها حياتنا،أما تلك التي نأتي بها الحياة فكثيرا ما تجور علينا ،لنقل إنني أعجبت بهذه الفكرة ،و قررت أن أكون رجلا باسمين»[1]،وهنا يضعها أمام حقيقة جديدة عن الأسماء، وهي أنّ الاسم الشخصي الذي يولد به الشخص قد لا يتوافق مع الجانب النفسي الداخلي لذاتيته ،بقدر ما قد يفعله اسم يعجب بها في الحياة فيقرر استعارته كاسم بديل ،كما فعل ذلك الرجل حينما أحس بقربه من بطل رواية لحياة فاختاره اسما جديدا له،وفي بقية الحوار الذي جمعهما بعض تلك الحقيقة : « أعطني أي اسم شئت أريد اسما أناديك به.

يجيب بنبرة عادية.اسمي خالد بن طوبال.

أرد مذهولة :خالد بن طوبال ؟و لكن..

يقاطعني :أدري إنه اسم بطل في روايتك..أعرف هذا و لكنه أيضا اسمي

(...) أسأله :هل هذا هو الاسم الذي يناديك به أصدقاؤك و زملاؤك في الشغل؟

يرد: طبعا..وهو الاسم الذي أوقع به مقالاتي»[2]،كانت تلك وجهة نظر حول فلسفة الأسماء.

يمكن القول إنّ **أحلام مستغانمي** قد وظفت هذا القول الشعري للاستفادة من القوة التعبيرية للمفردات "**اسم ،اسمي ،الأسماء**" محولة إياها إلى رموز دلالية ،تخرج عن حدود التعريف المعجمي للكلمة لتلقي بظلال دلالية أوسع و أشمل ،لأنّ الرمز يرتبط بالدلالة ارتباطا وثيقا ،و معروف أنّ « الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه و يوحي به ،ولعله الوسيلة

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 264، 265.

[2] المصدر نفسه،ص 266، 267 .

الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية ،و إلى إدراك ما لا يمكن إدراكه ،ولا التعبير عنه بغيره»[1]،وهنا يمكن أن يتحول الاسم إلى رمز للهوية العربية المستلبة،أو إلى رمز للوطن الذي فقد الكثير من هيبته حين تحول إلى صرح تتصارع فيه جهات سياسية وحزبية ووطنية جعلت الشعب في حيرة من أمره لا يعرف الوجوه، ولا الأسماء على حقيقتها بعدما لفّ الزيف كلّ شيء.

2/1-10 المقطع العاشر:

«أمسيات..أمسيات

كم من مساء لصباح واحد»[2].

لقد وظفت **أحلام مستغانمي** هذا القول الشعري لهنري ميشو في روايتها ذاكرة الجسد ،للاستفادة من فلسفته الفريدة في النظر إلى الأمور الحياتية والتعامل معها ،وهو الذي عرف بمنطق العبثية والاستهتار،ما جعل نظرته للحياة تبدو مختلفة ،فانطلاقا من هذين السطرين تبدو لامبالاته وعدم اكتراثه الجدي بالحياة التي تبدو أيامُها متشابهة ليس فيها ما يدعو للاهتمام، وهو في هذا المقطع يتناص مع قصيدة أخرى له بعنوان**"في اليوم ،الأيام ،نهاية الأيام"**، والتي جاء فيها: « **ذلك اليوم عرفنا أياما كثيرة مثله**

كثيرا من أمثاله»[3].

إنّ أول ما يلاحظ على السطرين الشعريين **"أمسيات..أمسيات**

كم من مساء لصباح واحد"

هو امتدادهما على مستوى الزمن، فأغلب المفردات نجدها جاءت دالة على الزمن **(أمسيات،أمسيات ،مساء،صباح)** ،ليفترض المتلقي بداية وجود حركية على مستوى المعنى إلاّ أنّ خلو السطرين الشعريين من الأفعال قيّد حركة الزمن،ليحيل إلى نوع من الرتابة والبطء في سير الأحداث،وبالإسقاط على المحتوى السردي،يصبح المعنى الحقيقي المتصل بحضور النص الشعري في الرواية خاضعا لمبدأ التثاقل الزمني والرتابة في حركة الأحداث.

---

[1] ناصر لوحيشي ،الرمز في الشعر العربي،ص 10 .

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص 22 .

[3] هنري ميشو ،قصائد مختارة ،ترجمة رضا الكافي ،دار غاليمار التوباد ،تونس ،2005 ،ص21 .

فقد استحضر بطل الرواية خالد بن طوبال هذا المقطع الشعري في إحدى اللّيالي التي قضاها في قسنطينة،بعد أن قرر أخيرا العودة إليها من دون رجعة إلى باريس،و قد كان قراره هذا من أكبر التحديات التي اجتازها،بعد أن تعود على نمط الحياة الفرنسية المميزة ،لهذا كان من الصعب عليه أن يعتاد على وحشة أمسيات هذه المدينة التي يزحف ليلها عليه فاتحا له باب الذاكرة على مصراعيه ،فيكون عندها انتظاره للصباح بشوق أكبر من العادة،و لهذا راح خالد يشبه المدن بالنساء في قوله:« ولأنّ المدن كالنساء ،يحدث لبعضهن أن يجعلننا نستعجل قدوم الصباح »[1]،غير أنّ قدوم الصباح لن يغير شيئا مادام سيسحب معه المساء لتتكرر نفس المعاناة.

أدخل هذا البيت الشعري خالدا في حالة جديدة من الشرود النفسي، والذهني حين تذكَّر عنوانها ؛ يقول « أنقب بعض الشيء في ذاكرتي عن القصيدة التي أخذ منها هذا البيت و إذا بعنوانها "الشيخوخة"..فيخيفني اكتشافي فجأة و كأنني أكتشف معه ملامح وجهي الجديدة .فهل تزحف الشيخوخة هكذا نحونا حقا بليل طويل واحد . و بعتمة داخلية تجعلنا نتمهل في كل شيء ،و نسير ببطء ،دون اتجاه محدد؟»[2] ،فهذا الاكتشاف لعنوان القصيدة فتح مجال التخييل واسعا عند خالد الذي شرع في ربط كلمات البيت الشعري بعنوان القصيدة التي تحويه ،هذا العنوان الذي يُعدّ في فضاء التلقي الدلالي ضرورة دلالية، وعتبة من عتبات القراءة التي تسهم في استقبال النص الشعري، إذ يتحدد مصير المعنى و قوته على أساسها إذ«لا شك في أن الحوارية التي تتجلى بين منطق العنونة و فضاء المتن تحدد على نحو ما إشكالية المعنى إذ إن العلاقة بين العنوان و نصه تقابلية أو إنزياحية أو لا تكون بالضرورة ائتلافية، فلها إستراتيجيتها السيميائية التي تحتاج إلى قراءة تأويلية نوعية تأخذ بنظر الاعتبار استقلالية العنوان من جهة و تواصليته الحوارية مع المتن من جهة أخرى»[3]،و من هنا يمكن ربط الحالة الداخلية الصعبة التي كان يمر خالد بالثلاثية الدلالية **المساء / الشيخوخة /الوطن** .

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ،ص22.

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[3] فاتن عبد الجبار جواد ،اللون لعبة سيميائية ،ص 93.

فأمسيات خالد القسنطينية تقبل عليه بطعم المرارة ،و تذكره بوحدته وبعمره الذي يتقدم به نحو الشيخوخة التي تربصت به بشيء من العدائية في وطن يعاني هو الآخر، و لهذا راح خالد يتساءل عاتبا على مدينته ووطنه:« أيكون الملل والضياع و الرتابة جزءا من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة .. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟ أليس هو الذي يملك هذه القدرة الخارقة على جعلنا نكبر ونهرم في بضعة أشهر، وأحيانا في بضعة أسابيع فقط؟»[1]، فهل يمكن لذلك الوطن ،أو لقسنطينة التي قضى خالد سنوات غربته في رسم جسورها المعلقة أن توصله إلى تلك الحالة من القلق و السآمة و الملل؟

ثم يبحث خالد عن تفسير لحالته هذه التي لم يعش مثلها أيام غربته بباريس ،لتزداد الذاكرة تحرشا به حين يدرك السبب الحقيقي لما يعيشه؛ فهو فراق حياة التي جاءت به إلى مدينته ليشهد زواجها،وموته النفسي على يديها،إضافة إلى تخليه عن الرسم الذي طالما كان عزاءه في ثقل سنين وحدته وحزنه ،يقول خالد بنبرة حزن شديد: « قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين .كان حبك شبابي ،وكان مرسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب ، وكانت باريس مدينة أنيقة يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها ،ولكنهم طاردوني حتى مربع غربتي ،و أطفأوا شعلة جنوني ..و جاؤوا بي حتى هنا .

الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي يتفجر،ولم يعد في وسعنا ،إلاّ أن نتوحد مع الجمر المتطاير من فوهته ،و ننسى نارنا الصغيرة .

اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة و اللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو في وضع غير لائق»[2]،وهكذا غاص خالد بنفس الوتيرة البطيئة للقول الشعري في رحلة جوانية عبر دهاليز الذاكرة التي تواجه الوطن وجها لوجه منذ زمن بعيد ،محاولا بذلك وضع شيء من الترتيب داخل ذاته التي تعيش حالة من عدم الاستقرار،في محاولة للتعود على نمط حياة جديد و صعب في مدينته قسنطينة التي سكنته طويلا أيام غربته .

كانت تلك أشعار(**هنري ميشو**) التي تموقعت في روايتي ذاكرة الجسد ،و فوضى الحواس لتصبح جزءا لا يتجزأ من البنية السردية للمدونتين،وبالأخص ما أحدثته في رواية

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 22 ،23 .

[2] المصدر نفسه ،ص23.

فوضى الحواس بحيازتها مساحة واسعة لإبراز أحداث كان قد يكون من الصعب على أحلام مستغانمي تقديمها من دون توظيف هذه الأشعار كنقطة انطلاق لسرد تلك الأحداث، ثم كمحرك فعال لتغيير مجراها في أحيان كثيرة .

كما أن تميّز النمط الشعري لهنري ميشو أضفى نوعا من الجمالية التي كانت تحدثها الصورة الشعرية في اعتمادها على البعد الفكري والتخيلي المكثف من منطلق أنّ « مخاطبة الحواس و التمرد على الدلالة الحرفية ،واكتشاف علاقة و تحرك الخيال بين قطبين وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أوبناء موحد تُملأ فيه الثغرة بين القطبين،تمثل أهم ما ينبغي أن يتوفر في الصورة الشعرية»[1]، لتضع تلك المقاطع الشعرية متلقي الرواية أمام عتبة التلقي الشعري كصورة جزئية مبدئية من مشهد التلقي السردي .

3/1 أشعار محمود درويش: [2]

يحضر شعر محمود درويش بثقله الدلالي في كل من روايتي فوضى الحواس و عابر سرير مانحا إياهما وهج الانطلاقة التعبيرية الممتزجة بروح الغموض و التحايل اللفظي من خلال منهجه المتفرد في التعامل المغاير مع اللغة، انطلاقا من التجربة الذاتية التي تمارس سطوتها في كل قصيدة شعرية ،لتبدو في كامل التألق الفني ،و الجميل أن الأسطر الشعرية الموظفة في الروايتين- وبالرغم من الانزياحات الدلالية الطارئة عليها- لم تفقد وهجها الشعري ، بل ظلت تنبض بشعريتها مكثفة من إيحاءاتها عبر احتوائها للتغيرات الدلالية التي أحدثها تواجدها في المتن الروائي،و فيما يلي قراءة لمقاطع محمود درويش الشعرية:

1/ 3 .1 المقطع الشعري الأول:

« **نلتقي بعد قليل**

بعد عام ...بعد عامين و جيل » [3]

سطران شعريان لمحمود درويش وظفتهما أحلام مستغانمي في رواية فوضى الحواس لتقديم إجابة مستترة مخبأة لسؤال طرحه ذلك البطل الروائي الغامض في قصتها التي افتتحت

---

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،،دار المعارف ،القاهرة ،1983 ،ص38.

[2] محمود درويش، هو محمود أيمن سليم حسين درويش شاعر فلسطيني وعضو المجلس الوطني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، يسمونه شاعر فلسطين وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية، ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل قرب ساحل عكا،http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=334

[3] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص35.

بها الرواية ،تلك القصة المستندة إلى وقائع من صنع خيال الكاتبة ،إذ لا وجود لشخصياتها في الواقع ،أو بالأصح في الواقع الروائي لفوضى الحواس ،فقد استعملت أحلام مستغانمي هذه الصيغة الشعرية لتزيد من حدة التراشق اللغوي بين بطلين يحسنان المراوغة اللفظية ،فكانت كإجابة مبطنة لسؤال طرحه ذلك الرجل الغامض على امرأة تتقن التحايل على الأسئلة ،بتقديم أجوبة تلفها الضبابية من كل جانب ،فهي بقدر ما تعطي إجابة ،بقدر ما تُحمِّلها أسئلة إضافية، غير أنها في هذه المرة لم تقدم إجابة عن سؤال يفترض أن يكون "متى سنلتقي؟" لتنوب عنها كاتبة القصة في رواية فوضى الحواس -تلك التي تتداخل في ذاتها المواقف و الذكريات و الشخصيات -إذ ذكرتها برجل مر بحياتها يوما ،و الذي كانت دوما تلح عليه بقولها « تعلم أن تقول إن شاء الله » [1]سألته يوما « متى نلتقي ؟ أجابها على طريقته ببيت لمحمود درويش » [2]حينها أدركت الكاتبة سبب الفراق قائلة « و لم نلتق بعد ذلك أبدا نسي كلانا يومها أن يقول إن شاء الله ألهذا لم يعد؟ » [3]، من الملاحظ هنا أنّ أحلام مستغانمي قد أخضعت نص القصة القصيرة ،والرواية كنص أكبر لنوع من الحوارية والتعالق لتحدث بذلك نوعا من الفوضى في ذهن المتلقي الذي سرعان ما تتكشف له الشخصيات والأحداث لكل من النصين اللذين تقاطعا في لحظة ما عند طرح ذلك السؤال،فكان التشابه هنا في طريقة الهروب من الأجوبة الجاهزة الساذجة.

وفيما و أنّ الكاتبة تركت الإجابة هنا للبطلة تتوقع قائلة:« أتراهما سيلتقيان حقا؟و بماذا تراها كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب؟

أتوقع أنها كانت سترد عليه بإحدى صيغها الضبابية ،كأن تقول له "ربما نلتقي" وهي تدري تماما أنها تعني "طبعا".. وتماديا في المراوغة ربما قالت "قد يحدث ذلك" لتوهمه أن ذلك "لن يحدث"» [4] لتظل تمثلات اللقاء من عدمه قائمة على كل الاحتمالات اللغوية لهذين السطرين الشعريين.

كان ذلك عن الحكاية الإطارية الموظفة لهذا المقطع الشعري،أمّا إيحاءات هذا التوظيف فتتجسد من خلال اللغة الشعرية التي يتميز بها أسلوب محمود درويش في انتقائه للكلمات

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 35.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التي تنشر من دلالات أصواتها ،وطريقة رصفها،وإخضاعها لطاقة اللغة الشعرية التي تمتلك قوة دينامية تستمدها من كونها تتجاوز العادي والمألوف،تتجاوز عادية الزمن،تتجاوز ماضيه و حاضره و مستقبله لتضع المتلقي في دوامة رؤيوية يصعب بعدها فرز الأمكنة والأزمنة والمقاصد ،فالكلمة الشعرية تبتعد عن تلك « النزعة التقريرية المسطحة التي من خصائصها نقل الفكرة نقلا نثريا مباشرا» [1] لتسبح في فضاءات الرؤيا باحثة عن الشرود الدلالي فمحمود درويش يقصد إلى تقديم رؤيا مغايرة تماما لما تبدو عليه كلماته في أولياتها النثرية السطحية،كون البنية التركيبة بصيغتها الشعرية هذه من الصعب جدا أن تقود إلى دلالة معرفية واضحة،فمن غير المعقول أن يتغير الزمن المسند إلى ذات الفعل "تلتقي"على النحو الذي جاء عليه :

بعد قليل

نلتقي..... بعد عام

بعد عامين و جيل

ولهذا فالمرجح أن الشاعر لا يقصد نهائيا الدلالات الزمنية لمجموع مصطلحات (قليل،عام ،عامين ،جيل) بقدر ما يقصد إرباك حواس المتلقي ،ليضعه في دائرة من الريبة والشك ،وعدم الاستقرار، حيث« تظل كل التأويلات التي يتعرض لها النص في خدمته،ولا تستنفذ إلا جزءا من إمكاناته ، مما يجعل النص كائنا غير مُستنفذ (مُستهلك) بسبب غموضه (...) إن الأمر في النص متعلق بذلك النوع من الغموض الإيجابي الذي يمكن إدراكه حسيا بحكم أنه ناتج من غموض الدلالة على المعنى في النص ،لا عن غموض المعنى المدلول عليه في النص نفسه»[2] ،فعدم الجزم بإعطاء جواب واضح يحيل إلى ارتباك العلاقة التي تجمع الشاعر و من يخاطبه ،و الإحالة هنا تخص بنسبة عالية وطنه فلسطين ،فوحده ذلك البلد الأسير لا يمكن التكهن و الجزم بموعد التلاقي به ،فتأويل الكلمات الشعرية يرتكز هنا «على مفهوم المفارقة بين الكلمات و الأشياء أو بين اللغة باعتبارها تعبيرا يتوسل الملفوظات الصوتية ،و بين الواقع بما يعنيه من وجود مادي محسوس و تجربة معيشة ،و عليه فإن محتوى العمل الأدبي هو مجرد تصور ولا يمكن للحقيقة التي يبنى العمل الأدبي معناها إلا

[1] ميشال عاصي ،دراسات منهجية في النقد،دار مكتبة الحياة ،بيروت،لنان، ط2 ، د.ت،ص40.

[2] عبد الواسع أحمد الحميري ،في آفاق الكلام ،و تكلم النص،ص 287 .

أن تكون نسبية »[1] ،ليكون المعنى في سطري محمود درويش مفتوحا على التعدد و لانهائية الاحتمالات الدلالية.

يفتتح هذا المقطع الشعري بشحنة شعورية يملؤها التفاؤل والأمل بلقاء قريب" نلتقي بعد قليل" تتضاءل هذه الشحنة و تتناقص كلما زاد التعمق و التفكير بصعوبة تحقيق حلم الحرية فيرجئ الشاعر هذا اللقاء المحتمل إلى " بعد عام" لكن هذه الحالة النفسية تزداد سوءا ،و ينقص الأمل ،و تطول معه هذه الحالة الشعورية على طول السطر الثاني ،فبعد كلمة **عام** التي تليها نقاط تواصل تشير إلى التقدم الزمني ومواصلة فعل الانتظار،تأتي كلمة " عامين" بثقلها الزمني ،و مماطلتها القاسية التي ينزل معها الأمل نحو منحدر عميق ،وبالتالي تتأزم الحالة العاطفية للمتلقي الذي يصاب بنوع من الذهول يترجمه بصيغة "وجيل" لينقطع لحظتها التطلع لحدوث اللقاء .

هكذا اجتمعت كل تلك العبارات المغتسلة بالزمن بسرعة في سطرين شعريين حملا كل الأمل والألم و التناقض والانتظار،، لتُترك النهاية مفتوحة على كل الاحتمالات والمساءلات و القراءات كما في كل نص معاصر يتسم بالغموض و التعتيم الرؤيوي تصبح فيه الرموز وكأنها« فتح لهذا النص وقراءته من داخله،ووفق مرجعيته الذاتية» [2] فالغوص في هذا المقطع الشعري يشير إلى حدوث انزياح على مستوى الرؤيا ،و في كل إعادة قراءة له تفجر بدلالات جديدة .

أثناء ممارسة طقوس القراءة عند الوقوف على كل كلمة على حده سيكون من الملاحظ وجود زخم رؤيوي في تعامل محمود درويش مع اللغة فهو في نصه هذا انطلق من الفعل "نلتقي" الذي يصلح لوحده جوابا كافيا ،لأنه على صيغة حاضره و مستقبله يوحي بالجزم في حدوث اللقاء الوشيك،لكنه و في كل مرة حين يسنده إلى صيغة زمنية يغير بذلك المجرى الدلالي المفترض للقول الشعري الذي سرعان ما يستسلم للحقيقة الحياتية فلا يحدث اللقاء .

3/1 .2 المقطع الشعري الثاني:

سقطت ذراعي فالتقطها

و سقطت جنبك فالتقطني

---

[1] يمنى العيد ،فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب ،دار الآداب ،بيروت ،ط1 ،1998 ،ص 41.

[2] مشري بن خليفة ،القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،منشورات الاختلاف،الجزائر ،ط1 ،2006 ،ص 17 .

و اضرب عدوك بي[1]

إنّ ما يميز هذه الأسطر الشعرية لمحمود درويش هو تلك الحركية الزمنية التي يحدثها التعاقب السريع للأفعال (سَقَطَتْ، التقطها، سَقَطتُ، التقطني، اضرب) بمجموع خمسة أفعال مقابل ثلاثة أسماء ثابتة(ذراعي، جنبك، عدوك)

لا يمكن لهذه الأسطر الشعرية لمحمود درويش إلا أن تكون دالة على فكرة جدلية التحول من السلبي إلى الإيجابي ،تحويل الخسارة إلى ربح والدلالة على الإرادة و التحدي والإصرار على تجاوز الإخفاقات و مجابهة التحديات بأغلى التضحيات ، حيث تم توظيف هذا النص الشعري في رواية عابر سرير ضمن حديث جمع المصور خالد بالرسام زيان الذي كان يخضع للعلاج في إحدى مستشفيات باريس ،فحينما كان زيان يهم بمغادرة سريره ليودع خالد الذي زاره في المستشفى أوقع مزهرية الورد الذي أحضرته حياة التي زارته منذ مدة وجيزة ،و لما انحنى خالد لجمع الورود، دار بينهما هذا الحديث: « ستحضر الممرضة للملمته ..إنه ورد فقط وهو آيل للذبول ! ثم أردف بتهكم وحده يتقنه :

حتى و إن سقطت ذراعي ..حاذر أن تلتقطها.

- أنت تعاكس قصيدة محمود درويش (...) أتعرفها

رد مبتسما :أعرفها ؟كم أعرفها! كانت القصيدة المفضلة لصديقي زياد.

كان دوما يقول :ليتني كاتبها .فأعلق "لا تهتم ..إن سقطت سألتقطك بذراعي الوحيدة "لأنني مع زياد كنت أعرف من العدو الذي سأقذف بجسده في اتجاهه،لكنك إن التقطت ذراعي فعلى من ستقذفها؟ »[2].

من الواضح أن الغاية من هذا الحضور الشعري تكمن في ذلك السؤال الذي طرحه زيان طرحه ،**فعلى من سيقذف بذراعه الوحيدة ؟**

و البحث في هذا السؤال يقود إلى عدة تفاصيل تتعلق بحياة زيان الذي قوض فكرة المقطع الشعري الذي يحيل إلى تحويل الخسارة و النقصان إلى ربح و استفادة بنوع من العبثية و الاستهتار،فحتى الذراع التي يقطعها العدو و يسقطها بإمكانها أن تتحول إلى سلاح لضربه ،وما الذراع إلا رمز للعزيمة و الإرادة المستلبة للإنسان الذي يتغذى من رماد

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ص 169 .

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

النقصان و الحرمان ،فكلما زاد الحرمان و الفقدان لشيء ما كلما زاد الامتلاء به و الإصرار على استرجاعه ، ليصبح الجسد مركزا لإشعاع دلالي يصعب معه فرز التمظهرات الدلالية له كإشارة لما هو روحي ،فكثيرا ما يُغيّب الجسد في مناطق الشعر ليفسح المجال إلى كل ما ينبثق عنه من روحانيات فعلى الرغم « من أن الإشارات العاطفية ذات المنحى الروحي تسعى إلى تغييب الجسد بتمظهراته الواضحة الصارخة ،بقصد التمويه و تحرير اللغة الشعرية من شراستها و عنفها في بث رؤيا الجسد ،إلا أنه يبقى حاضرا يفرض منطقه على اللغة و الصورة و الإيقاع بدلالاته و إشاراته »[1]، فحين يسير الجسد نحو الموت و البهوت تنطلق معه قوة روحية معارضة لموقف الضعف و الفشل ،تستثمره كطاقة استشرافية في ظل الغياب ليكتسب من جديد قوة التحدي ،لأن الموت يحول الجسد إلى مقدس،في نظر الشعراء و الرسامين.

هكذا كان زيان يرى هذه القصيدة في وجود صديقه الفلسطيني زياد ،أما وبعد أن استشهد زياد متحولا إلى جسد يضرب العدو ،انقلبت صورة القصيدة عنده ،و أصبحت مجالا للمتناقضات و مسرحا للعبثية و مدعاة للتساؤلات:فمن هو العدو ؟ و هل يستحق فعلا أن يُضرب بذراعه الوحيدة، بعد أن كان قد سلم ذراعه الأولى وساما لشرف الدفاع عن الوطن الذي كان وقتها في أمس الحاجة لرجال يقدمون أجسادهم ثمنا لحريته،ثم هل فعلا ستجدي ذراعه المتبقية ،أو حتى جسده نفعا بعد موته ؟

بإمكان الصور الفنية في هذه الأسطر الشعرية داخل النص الروائي أن تتعدد تبعا لتعدد الإيحاءات الدلالية المصاحبة للموقف الشعري المرتبط بدلالات الجسد، وارتباطه بالوطن إذ « تبدو العلاقة بين الجسد و المكان على قدر كبير من الجدل ،لاسيما حين تأخذ شكلا شعريا ينهض على التخييل ،إذ يمنح العلاقة صفاء أكثر ،و حيوية أعمق ،وغنائية أغنى على النحو الذي يصبح فيه المكان وطنا للجسد ،والجسد يلغي خارجه أي إحساس بثراء المكان وغناه و حساسيته»[2] ،و إنّ أي خلل يصيب الجسد يصاحبه خلل في علاقته بالمكان كتجسيد للوطن ،،أو إنّ أي خلل في العلاقة الروحية بالمكان ستضعف أو تشل من

---

[1] محمد صابر عبيد،توطين الجسد و تجسيد المكان، من احتشاد اللغة الشعرية إلى هيكلة النص، فضاء المتخيل و رؤيا النقد،قراءات في شعر عبد الله رضوان و نقده ،إعداد و تقديم زياد أبو لبن ،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ،،الأردن ،ط1 ،2004 ،ص 44.

[2] المرجع نفسه، ،ص 39 .

قدرة الجسد على العطاء لتتقلب فكرة الأسطر الشعرية إلى نوع من الإحباط النفسي عند الإحساس بالدور الانهزامي و الانكسار العاطفي و العبثية الموجعة حين يصبح الجسد عائقا أمام تطلعات صاحبه.

و انطلاقا من فكرة اللامبالاة و التهكم و العبثية التي يجسدها المقطع الشعري في نظر زيان سيكون المتلقي أمام نص جديد بمعطيات جديدة و فلسفة شعرية مغايرة تتفاعل مع المعطى السردي للرواية عموما ، وذلك انطلاقا من غزارة التخييلات المكثفة للصور الجديدة التي تنتظم « في مفهومها العام بوصفها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة و التصور و الخيال ،أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ،و هي بذلك لا تظهر على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي»[1] لتصبح الصورة عندها البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل و التلقي الشعري، فمن الواضح أن زيانا كان يدري تماما أنه بإمكان خالد فهم و تصور الخيوط الدلالية التشكيلية لصورة تلك القصيدة ،و التجاوب معها ،لكن بالطريقة العكسية ،لأن زيان و بفلسفته اللامبالية للحياة عموما وصل إلى قناعات حوّل من خلالها كل انتصاراته و نجاحاته إلى هزائم نفسية وصلت به إلى حد عرض كل لوحاته الفنية التي قضى عمره في رسمها للبيع .

تميز المقطعان الشعريان لمحمود درويش بنوع من التعبير عن المخفي و اللامرئي من القضايا التي ينصهر فيها الفرد بالوطن من خلال تلك الصور الشعرية للغة الحسية الحاملة لشكل التجربة و مضمونها و رؤيتها ،والتي« تمتلك قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن واللاممكن،ويصنع معادلة بين المرئي و المتخيل »[2] ليجد المتلقي نفسه أمام منحدرات و مرتفعات رؤيوية تتشابك مساراتها بين ما يتعلق بالنص الشعري في وجوده السابق ،و بين ما اكتسبه هذا النص في ثنايا النص الروائي.

4/1 مقطع من قصيدة على جسر بروكلين لوولت ويتمان

« المد الصاعد تحتي و أراك ووجها لوجه !

غيوم من الغرب

---

[1] سلمان عواد العبيدي،البناء الفني في القصيدة الجديدة قراءة في أعمال محمد مدان الشعرية ،عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1 ،2011 ،ص 73.

[2] المرجع نفسه ،ص74.

و الشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى

و أراك وجها لوجه

حشود من الرجال و من النساء يتنكرون

في ثيابك العادية

ما أغربكم في عيني ! » [1]

هي قصيدة للشاعر الأمريكي وولت ويتمان[2] استحضرتها "حياة" أثناء وقوفها على الجسر الحديدي المعلق بقسنطينة ،ذلك الجسر الذي لم يكن في نيتها زيارته،حين طلبت من سائقها أن يأخذها إلى أي مكان يحبه في قسنطينة ،ظنا منها أن القدر سيهيئ لها موعدا للقاء ذلك الرجل الذي قلب حياتها رأسا على عقب تقول: « ها أنا في سيارة رسمية ،أجلس جوار سائق سلمته مقود القدر ،أشعر براحة لأنني لم أُجهد نفسي في البحث عن مكان لهذا الموعد ،ما دامت التفاصيل الصغيرة مهمة القدر ،فلأترك للقدر إذن حق التصرف أو التسلي ببرنامجي ..لن أتدخل هذه المرة إطلاقا لأختار وجهة السائق ،أو أقترح عليه بالتحديد الطريق الذي سيسلكه ليوصلني إلى قدري » [3]،حياة لم تكن يوما تحب الجسور،بل كانت تكرها ،لكنها و تماديا في نزاهتها مع المجهول الذي يحمله القدر ،تقبلت فكرة البحث عن ذلك الرجل فوق الجسور ،و بالرغم من خيبتها احترمت قانون اللعبة ،فهي ومنذ قصتها مع ذلك الرسام الذي ترك لها لوحة الجسر الحديدي أجبرت على إقامة علاقة ودية غامضة مع الجسر الذي جعلها تحدث نفسها وهي عليه في الواقع :« قبل هذه اللوحة لم أكن أحب الجسور الحديدية ،تلك الشاهقة كسؤال لا يطاله جواب ،و الآن أيضا و أنا أرى هذا الجسر خارج تلك الألوان الزيتية التي تعودتها ،تعاودني كراهية غامضة له ..لم أجد لها يؤما سببا منطقيا » [4].

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 107 .

[2] وولت ويتمان، شاعر أمريكي و صحفي ولد عام 1819 ، صنف على أنة أعظم شعراء أميريكا، من أعماله: مجموعة أسماها أوراق العشب، وسلسلة قصائد تحت عنوان تتمة إلى قرع الطبول كتبها إثر الحرب الأهلية الأميركية وتوفي في عام 1892، http://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=5782014/07/22

[3] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 103 .

[4] المصدر نفسه،ص 106.

تدخل حياة في دوامة من الأحاسيس و فوضى من الأفكار بحثا عن رجل لم يترك لها ما يدلها عليه ،فبين شوقها و أملها بلقائه،وبين منظر الجسر الذي يشعر بالخوف والارتباك و الدهشة تتفاجأ حياة وتفاجئها قسنطينة كما لم ترها يوما« هوة من الأودية الصخرية المخيفة موغلة في العمق تزيدها ساعة الغروب وحشة» [1]،وبين خوفها من الحالة السياسية والأمنية المضطربة في قسنطينة،فالبلد بأكمله « يعيش حالة حصار معلنة على كامل التراب الوطني » [2]عاشت حياة أوقاتا عصيبة من الانتظار و التّأمّل و الوحشة.

فوسط كل التموجات العاصفة التي تضرب بها ،ولأنها كانت تعيش قصة وتكتبها وتطارد فيها رجلا وهميا تذكرت حياة و هي ترى الناس على الجسر حولها« يسرعون في كل الاتجاهات و كأنهم يخافون الجسور،أو كأنهم يخافون ليل قسنطينة ،تلك القصيدة لوولت ويتمان (على جسر بروكلين) » [3] فجسر قنطرة الحبال الحديدي قد يشبه في حالته المعلقة جسر بروكلين الذي يربط بين مدينتي مانهاتن و بروكلين بمدينة نيويورك ،فالتشابه هنا ليس بين شكلي الجسرين ،إنما على مستوى الدلالات المنبثقة من نص القصيدة لتعبر تماما على ما يجول في فكر حياة التي أدخلت القصيدة في علاقة تحاورية مع النص الروائي ،حيث أنّ العلاقات الحوارية علاقات مخصوصة تلعب دورا بارزا في الكشف عن إحالات تعدد الأصوات وتنوعها والإفادة من الدور الذي يؤديه النوع الأدبي الطارئ على النص الأكبر .

إنّ قصيدة على جسر بروكلين وبمجرد حضورها في ثنايا رواية فوضى الحواس ستخضع لمبدأ التعالق و التشابك الدلالي ،فتمنح الرواية بعضا من معطياتها الفكرية و الفنية وتستزيد من الحمولة المعرفية والإيديولوجية للنص الروائي الذي حولها من مجرد قصيدة عادية محايدة إلى قصيدة فاعلة ومتفاعلة ،إذ لا يمكن التغافل عن قيمة وجودها ضمن العمل الروائي.

كان توظيف هذا النص الشعري لوولت ويتمان في الرواية قد ساعد حياة على تخطي أوقات صعبة ،كمواساة مبدئية مؤقتة لتجاوز الراهن العصيب الذي مرت به ،فخوفها من الجسور ،و صورة المشهد الإطاري الواقعي الذي كانت ضمنه جعلاها تهرب من ذلك الواقع

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص106.

[2] المصدر نفسه،ص 120 .

[3] المصدر نفسه ،ص 107 .

المحيط إلى واقع ذهني ،مدخلة الصور الواقعية في جدلية تحاورية مع الصور الذهنية الفنية المنبثقة من النص الشعري الذي أنتج في حضوره ضمن الرواية نصا شعريا جديدا ينقسم إلى مشهدين متداخلين؛مشهد الظروف الإطارية المحيطة ،ومشهد البحث عن ذلك الرجل المجهول .

المشـــهد الأول	المشـــهد الثاني
المد الصاعق تحتي. غيوم من الغرب والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى. حشود من الرجال و من النساء.	أراك وجها لوجه. وأراك وجها لوجه. يتنكرون في ثيابك العادية. ما أغربكم في عيني.

تصبح المدلولات الشعرية لقصيدة على جسر بروكلين خاضعة لسلطة النص الروائي فتتحول القصيدة بأكملها إلى دال سردي جديد «لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه فحيثما يكون النص دالا ،فإنه يشارك في تحريك و تحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه ،بعبارة أخرى لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما (...) فهو يرتبط باللسان المنزاح الذي خضع للتحول وبالمجتمع الذي يتوافق مع تحولاته» [1] وبالتالي يصبح لذلك المقطع الشعري وظيفة نشر دلالات جديدة مرتبطة بأحداث الرواية لتقديم إنتاجية سردية جديدة،ترتكز على استعادة النص الشعري الحاضر في مضامينه وصوره وتراكيبه في شكل خفي حينا ،و جلي أحيانا أخرى[2] و**حياة** في الواقع الروائي لم تكتف بذكر قصيدة على جسر بروكلين بل استثمرتها لصالح حالتها النفسية المتأزمة ،و حورت دلالاتها لصالحها في صور ذهنية متحولة وأكثر انفتاحا و دينامية ذلك أنّ« استراتيجية التحول على مستوى النص الشعري تتطلب تجربة حيزها الرؤيا ،تعمل على إحداث تغيير حقيقي لنظام الأشياء ،و نظام علاقاتها ،و الشعر الحديث من منطلقه الحداثي هو كشف عن نظم جديدة للأشياء» [3]،فهي حينما تستحضر السطر الأول: **المد الصاعق تحتي و أراك وجها لوجه** ستحول دلالة المد

[1] جوليا كريستيفا ،علم النص، 08 .

[2] محمد عزام ،النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2001 ،ص 40.

[3] مشري بن خليفة ،القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 1 ،2006 ، ص 94 .

الصاعق الدالة على نهر الشرق بنيويورك إلى تلك الهوة الصخرية الضاربة في العمق،والتي يربط بين طرفيها جسر قنطرة الحبال،وبالتالي أصبح المد الصاعق ذلك الدوار الذي يحدثه النظر في تلك« الأودية الصخرية المخيفة» [1]،كما أصبح أيضا ذلك الدوار النفسي الذي ينجر من البنية اللغوية للمركب الإسنادي ذاته ،ليحيل مركب المد الصاعق إلى كل تلك الظروف التي تعيشها حياة والتي أوجدتها في مكان كهذا،بسبب بطل رواية وهمي جرّدها من منطقها لتخرج لاهثة للبحث عنه في شوارع قسنطينة بداية ،ثم على حد قولها « من جسر وهم إلى آخر معلقة بين السماء و الأودية التي يتدحرج نحو هاويتها أملي الضعيف في العثور على ذلك الرجل» [2] غير أنّ ذلك المقدار من الأمل جعلها تقر في عقلها الباطن أنها " **تراه وجها لوجه**" فالرؤية هنا كانت رؤية معنوية ،لأنها كانت تتحسس وجوده بالرغم من معطيات المنطق الموحية بغير ذلك .

و زيادة في تأمّلها تأخذ حياة جرعة إضافية من الصبر، والأمل حينما تدرك أن وقت الغروب على وشك ،إلاّ أنها تراوغ عندما تحاول البقاء لنصف ساعة أخرى منتظرة الغياب الكلي للشمس: مستحضرة السطرين :**غيوم من الغرب**

و الشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى

هذان السطران يدخلان حياة حتما في حالة من المد و الجزر العاطفي ،فالزمن يلعب دورا بارزا في تحريك دلالات النص الشعري، وفي الغيوم إشارة إلى ذلك الجو الغامض بضبابيته التي تعيشها حياة فكريا ونفسيا ،غير أنها تتجاوز هذه السلبية في المعنى بحضور تمثلات الضياء والأمل التي تحيل لها الشمس وفق جدلية **الظلام /الضياء** التي تنعكس على الجسر الحديدي ليتحول إلى جسر زمني من الانتظار يمتد إلى الغروب،و يمتد معه الإصرار على اللقاء بتكرار نفس صيغة " و أراك وجها لوجه "،فهي تراهن على وجود ذلك الرجل في مكان ما قريبا من الجسر بين تلك الحشود من النساء و الرجال المارين في ثيابهم التي تبدو متشابهة من بعيد ،والذين أثاروا استغراب حياة التي تبحث بينهم عن شخص وهمي خرج من كتاب،مستعيرة بذلك دلالات قصيدة على جسر بروكلين من مرجعيتها الشعرية الأصلية لتعبر بها عما يختلج وجدانها من مضاربات نفسية و ذهنية ،والملاحظ

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،106 .

[2] المصدر نفسه،ص 105 .

من خلال هذا التحول الدلالي من الواقع المرجعي إلى الواقع الروائي أن للمدلول الشعري قدرة فائقة على ممارسة طقوس الهدم و البناء الفنيين ليشكل ذلك « الفضاء حيث يترابط عبره اللاوجود بالوجود بطريقة خادعة تماما» [1] فقراءة هذه القصيدة،وهي في حضن رواية فوضى الحواس توقع المتلقي في حيرة إيديولوجية،وكأنّ هذا النص الشعري خلق أساسا ليكون جزءا من البناء المعماري للرواية،وبهذا يمكن القول إن أحلام مستغانمي أحسنت طريقة توظيف هذه القصيدة لتخدم دلالات الفضاء العام للرواية.

5/1 قصيدة " مذهول به التراب "

« مذهول به التراب
خرج ذلك الصباح
كي يشتري ورقا وجريدة
لن يدري أحد ماذا كان سيكتب
لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير
كان في حوزته رؤوس أقلام
و في رأسه رصاصة
ولذا..لم يضعوا وردا على قبره
وضعوا ما اشترى من أقلام
و لذا لم يكتبوا شيئا على قبره
تركوا له كثيرا من بياض الرخام
ولذا..لن تتعرفوا إليه
هناك ،حيث كل القبور
لا شاهدة لها سوى قلم
و حيث كل مساء
تستيقظ أيد لتواصل الكتابة» [2]

[1] جوليا كريستيفا ،علم النص ،ص 220 .

[2] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 362 ،363.

وظفت **(أحلام مستغانمي)** هذه القصيدة في مدونة فوضى الحواس كبيان شعري لرثاء شخصيتها عبد الحق الذي كان له حضور قوي خفي ومبطن في الرواية ،لقد كان الغائب الحاضر ، فبالرغم من قلة المشاهد السردية التي يظهر فيها بصورة مباشرة إلا أن العجلة السردية كانت تتحرك لصالح هذه الشخصية لتتحول في نهاية الرواية إلى شخصية محورية وأساسية تلعب الدور الأول بعد انقشاع بعضٍ من فوضى الحواس التي بنت عليها الكاتبة روايتها.

قام عبد الحق بكتابة هذا النص الشعري رثاءً لزميله، وصديقه **الطاهر جعوط**[1] في المقال الذي تضمن خبر اغتياله بعدما« تعود الصحافيون(...)إنزال صور موتاهم بالأحجام نفسها ،ورثاء أنفسهم مسبقا مع سقوط كل صحافي جديد»[2]،ويشاء القدر أن يكون لعبد نفس الحظ من الرثاء ،وفي نفس الجريدة بعد أن اختارته آلة الموت المباغت هذه المرة ،فلم يجد ممن بقي من زملائه« في الجريدة التي كان يكتب فيها أجمل من أن ينشروا في الصفحة الأولى جوار صورته الكبيرة،تلك القصيدة التي كتبها غداة اغتيال صديقه الصحافي والشاعر الطاهر جعوط ،و كأنه كان يرثي نفسه بها»[3] رثاء قبليا.

في لحظة ذهول ،وفي موقف لا يسع إلا بالذهول ،كان افتتاح هذه القصيدة بالتركيب اللفظي "**مذهول به التراب**" الذي جاء على صيغته هذه مقرنا "**الذهول**" بلفظ يحدث المفارقة الدلالية،فنسبة الذهول إلى التراب تزعزع الثوابت المتعارف عليها ،لأن الذهول يكون عادة من صفات الإنسان ،وهذا الانزياح ما هو إلاّ دليل على مقدار و شدة وقع هذا الخبر حتى على الجماد الذي يستعير هذه الصفة لرسم مشهد الدفن بصورة مكثفة الحزن والألم وكأن التراب الذي تعود في كل مرة استقبال جثث الصحفيين يأبى أن يصدق خبر موت الطاهر جعوط ،كما لم يصدق ذلك عبد الحق وبقية الزملاء وحتى القراء الذين تعودوا قراءة ما يكتب من تقارير و مقالات في الجريدة.

ومن مشهد الذهول يتم الانتقال لرسم مشهد اغتيال الطاهر جعوط من خلال الأسطر الستة الموالية :

---

[1] الطاهر جعوط، صحافي شاعر وكاتب خيال جزائري، ولد سنة 1954م ببلدة آيت شافع الساحلية ضواحي أزفون(القبائل) أغتيل سنة 1993م،تاركًا خلفه أعمالا أدبية متنوعة منها العصافير المعدنية، اختراع الصحراء،الصيف الأخير للعقل..إلخ.

[2] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 349 .

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خرج ذلك الصباح
كي يشتري ورقا و جريدة
لن يدري أحد ماذا كان سيكتب
لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير
كان في حوزته رؤوس أقلام
و في رأسه رصاصة

فالصحفي عادة يقضي معظم أوقاته مشغولا بالبحث عن الكلمة التي سيبني بها مقاله الجديد،سارحا خياله بين القلم والورق وآخرِ الأفكار التي تراوده ،تلك التي بقت حبيسة عقل الطاهر جعوط و التي لم يعلمها أحد هذه المرة ،لأنّ هناك من كانوا أسرع لاختطافها، ودفنها معه،بعد أن استبدلوا رؤوس الأقلام التي كان سيحرر منها تقريره برصاصة في الرأس ،كانت كفيلة بأن تنقله إلى عالم الأموات،ليكف قلمه وورقه وفكره عن النطق و التعبير إلى الأبد.

فماذا تراه كان سيكتب لو أنهم تركوا له فرصة البقاء على قيد الكتابة؟ مؤكد أنه من أكثر الأسئلة التي يكثر تواردها،والتي اهتم الكثير من القراء، والمقربين له بمعرفة الإجابة عنها، بناء على الصورة الظاهرة من الخطاب الذي تقدمه الأبيات :

ولذا..لم يضعوا وردا على قبره
وضعوا ما اشترى من أقلام
و لذا لم يكتبوا شيئا على قبره
تركوا له كثيرا من بياض الرخام

كثير من الحزن تختصر به هذه الأسطر النهاية المؤسفة التي انتظرها الطاهر جعوط وكثير من الصحفيين والمثقفين الذين لم يحتاجوا فيما بعد إلى الورود و الرخام لتزيين قبورهم بقدر حاجتهم إلى أقلام من يكمل مسيرة البحث عن الحقيقة ،التي كانت تستفز كل مساء عددا من الأيدي الصحفية لمواصلة الكتابة ،لتكون خاتمة القصيدة مفتوحة على باب التحدي بمصراعيه ،ذلك التحدي الذي تساوى في حضرته كل من مارس مهنة الصحافة وتساوت معه نهاياتهم وقبورهم التي شكلت الأقلام شواهدها رافعة راية المواجهة والاستمرارية،كما جاء في الأسطر الشعرية الخمسة التي شكلت الخاتمة النصية للقصيدة:

و لذا..لن تتعرفوا إليه

هناك ،حيث كل القبور

لا شاهدة لها سوى قلم

و حيث كل مساء

تستيقظ أيد لتواصل الكتابة

هكذا كتب عبد الحق هذه القصيدة رثاء لصديقه ،و هو يدري تماما أنه يرثي بها نفسه و كل من سيقع فريسة لشبح الاغتيال،فلا وجود لاختلاف يكاد يميز موت الطاهر جعوط و موته « إذ كل التفاصيل التي تميز موت عبد الحق عن موت صديقه تبدو مجرد تفاصيل ،و لم يعد مهما أن يكون الطاهر جعوط قد اغتيل داخل سيارته حاملا أوراق مقاله الأخير إلى الجريدة ،عندما باغته قاتلوه من الخلف وأطلقوا عليه رصاصتين على رأسه ،بينما اختطف عبد الحق من أمام مسكن والدته في سيدي المبروك،وكان قد حضر سرا ليودعها قبل سفرها إلى العمرة »[1]،فعثروا عليه « مقتولا برصاصة في الصدر ،وأخرى في جبينه»[2].

لقد شكل السرد محورا أساسيا في تجسيد الصورة الفنية التي كانت تعج بالحركية الناتجة عن تعدد الأفعال بين مضارع و ماضي ما قرّب هذه الصورة بشكل واقعي عند المتلقي لأنّ«الأفعال تشكل ركنا رئيسيا في بناء الصورة ،مما يؤدي إلى خلخلة الجو الذي تخلقه وعلى توتره ،الأمر الذي يخلق عالما شعريا مليئا بالحركة»[3] التي سمحت تقنية السرد بإظهارها من خلال الحمولة الدلالية لثلاثة عشر(13) فعلا تاما ،وردت في هذا النص الشعري الذي تسارعت فيه وتيرة الأحداث ، من خلال توظيف لغة شعرية كان من السهل جدا معها أن تتحول الكلمات من بنيتها الخطية إلى نسيج بصري من الصور الذهنية، لأنّ « اللغة الشعرية لغة تصوير و تدليل و هي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة لإثارة التلقي البصري و إنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني»[4].

ولهذا راحت هذه الأبيات الشعرية تزيح كثيرا من أفق التخمينات والتكهنات عند حياة التي عاشت الأيام الأخيرة بحثا عن حقيقة عبد الحق ، قبل أن تترك ذلك للقدر ؛تقول « هذه المرة أيضا، أنا أمام رجل لا أعرف اسمه،فعبد الحق ليس اسما عائليا،ولا يكفي للعثور على

---

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ،ص 350 .

[2] المصدر نفسه،ص 350 .

[3] رابح ملوك ،ريشة الشاعر،ص 176.

[4] محمد صابر عبيد ،المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ،ص 235.

صحافي،لا أدري في أية جريدة (...) و لذا قررت أن أترك موعدي مع عبد الحق للحياة تتدبره كما تشاء ،حتى لا أفقد عنصر المفاجأة ..وحتى لا أستعجل الخاتمة فعندما نعثر على الشيء الذي بحثنا دائما عنه ،تكون بداية النهاية »[1]،وذلك ما حدث فعلا ،فالحقيقة جاءت واضعة نقطة النهاية لكل ما تأمّلته **حياة** من سعادة إن هي تعرفت في يوم ما على عبد الحق ،فالحقيقة هذه المرة هي خبر موته الذي نشرته الجرائد بمختلف اللغات ،حيث أصبح بإمكانها أن ترى صورته وتعرف اسمه الحقيقي ،وتقع على قصيدته كإرث يستحق الاهتمام ولهذا راحت تقول:«وجدتني بحركة تلقائية أقتطع تلك الصورة ،وأخفيها بين أوراقي ،في البدء كنت أردت أن أقتطع تلك القصيدة وأحتفظ بها في الدفتر الأسود نفسه الذي يعرف الكثير عن ذلك الرجل»[2]،ذلك الدفتر الذي يحمل القصة كاملة بفوضاها بمنعرجاتها،بمزالقها وأخطائها بالمعاناة، والألم الذي عانت منه كل شخصية من الشخصيات التي كان من الصعب على **حياة** ككاتبة أن تتحكم في القدر السردي لها ،بعد أن تركت ذلك للقدر الحياتي.

و كان لهذه القصيدة أن تشارك عبد الحق جزءا من وحدته بعد انتهاء مراسيم الدفن حيث كانت حياة هناك تنتظر لتودعه في قبره على انفراد ،فما كان منها إلا أن تستعيد تلك القصيدة فتقول « فاجأتني رغبة في قراءتها من جديد ،فأخرجتها ورحت أكتشف وقعها عليّ هنا .أكنت أقرأها لنفسي أم له ،بصوت خافت يسمعه لأول مرة ،منذ ذلك اليوم الذي جلست فيه جواره في قاعة سينما،ولم نتبادل سوى كلمتين؟! ها هو..مازال الصامت الأكبر ،حتى في دوره الأخير»[3]،وهكذا كان لهذه القصيدة حضور مؤلم في جو يملؤه الحزن،ليكون الشعر بهذا آخر ما جمع روحيا حياة بعبد الحق ،كما كان في يوم ما أول ما جمعهما.

6/1 مقطع شعري لابن باديس:

« شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ ** وَإِلى العُرُوبَةِ يَنْـتَسِبْ
مَنْ قَالَ حَـادَ عَنْ أَصْلِهِ ** أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدَ كَـذَبْ
أَوْرَامَ إِدْمَاجًـــا لَـهُ ** رَامَ المُحَالُ مِنَ الـطَلَبْ

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 334 .

[2] المصدر نفسه ،ص 352 .

[3] المصدر نفسه ،ص 362 .

يَا نَشْءُ أَنْتَ رَجَاؤُنَا ** وَبِكَ الصَبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ»[1]

هذا المقطع الشعري يمثل الفاتحة النصية لقصيدة "**شعب الجزائر مسلم**" ذات الثلاثة والعشرين بيتا لعبد العبد الحميد بن باديس[2] وقد استحضره "**خالد**" بينما كان يتنقل بين شوارع قسنطينة، مدينة التناقض الذي انعكس عليه إذ يقول:« مريض أنا بك قسنطينة،أنت مزيج من تناقضي من اتزاني وجنوني من عبادتي وكفري» [3] ومما لاشك فيه أنَّ "**أحلام مستغانمي**" وظفت شخصية خالد ليكون نموذجا للرجل الجزائري العربي المسلم، الذي يحمل عروبته وإسلامه وجزائريته في ذاكرته، يحمل هويته بنوع من التناقض،تلك الهوية التي تعد بنية مُتَحَوِّلةٌ باستمرار،فهي من أكثر المعارف إثارة للجدل والنقاش نظرا لمرونتها وصعوبة تحديد إطار ثابت لها،إذ تتميز بالتشابك والتداخل في سياقات معرفية، ومفاهيمية مختلفة فأحيانا يكون الحديث عن الهوية الدينية ،وأحيانا عن الهوية الوطنية أو الإقليمية ومرات عن الهوية اللّغوية،وجميعها تتداخل وتجتمع لتعطي ملامح الهوية العامة للشخص، ويعد هذا النص الشعري لابن باديس من أهم الركائز التي تساهم بحق في تحديد ثوابت الهوية العامة للشعب الجزائري .

و استحضار خالد له كان أمرا طبيعيا بعد زيارته لمدينته قسنطينة التي طال فراقه لها فها هو يعود إليها بعد أن حولها إلى موضوع إبداعي، بعد أن رسمها وعلقها وعلق جسورها في بلد المنفى، يعود خالد إليها ليرى الوجه الأخر والنقيض لما رسمه، ليرى ما آلت إليه وما آل إليه شعبها الجزائري المسلم العربي، الذي نادى "**ابن باديس**" يوما بمقوماته في هذا النشيد غير الرسمي الوحيد الذي يحفظه الجميع[4] ،وأن يستذكر خالد هذا المقطع الشعري الذي يحمل مقومات الشخصية الجزائرية، يعني أن شرخا ما بدأ يصيب هذه الشخصية في إحدى مقوماتها أو بعضها، وقد يكون في هذا لوم شخصي لذاته التي ابتعدت نوعا ما عن

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 318.

[2] الإمام عبد الحميد بن باديس، معلم ' حضاري حي انتسب إلى شجرة العائلة الباديسية العميقة الجذور، حيث يعود أصلها إلى أمراء صنهاجة الذين تربعوا على ملك المغربين الأدنى والأوسط في القرن الرابع والخامس والسادس من التاريخ الهجري، سكنت هذه العائلة مدينة "سيرتا" منذ أكثر من سبعة قرون، [أحمد الخطيب: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثارها الإصلاحي في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، د.ط، 1985].

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 317.

[4] المصدر نفسه، ص 318.

العروبة والإسلام ،وهذا اللوم يعني من ناحية أخرى تشبع خالد بهذه المقومات و خوفه من فقدانها أو تراجعها.

صحيح أن مقومات الهوية الوطنية التي نادى بها ابن باديس مازالت كما هي، لكن الذي تغير كما يبدو لـ"**خالد**" هو النشء الذي « لم يعد يترقب الصباح »[1] بل عاد يتقرب إدماجا جديدا، كمثل الذي رفضه "**ابن باديس**" مع الفرنسيين، و نادى به "مصالي الحاج" أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، فقد« دار التاريخ وانقلبت الأدوار»[2] والنشء الأول الذي رفض الإدماج مع فرنسا يسعى بكل الطرق لاندماجه من جديد بالمجتمع الغربي الفرنسي للنهل من حضارته التي تبنت وظيفة طمس الهوية الجزائرية في كل الأزمنة، فلم يكن "**ابن باديس**" يتصور مستقبلا للجزائر إلاّ « في ظل عروبتها وإسلامها، وهما ركنان أساسيتان من أركان الشخصية الجزائرية الثلاثة، أما الركن الثالث فهو الجزائر»[3] .

من الواضح أنّ النشء الذي أراده "**ابن باديس**" لأجل إحياء روح القومية والذي لا سبيل إليه إلاّ« بالإصلاح التربوي، والديني، والاجتماعي »[4] لم يصمد أمام معطيات الحياة الصعبة أمام القهر والإهانات، والنتيجة أنَّ الجيل الذي تأمّله "**ابن باديس**" لا وجود له بكل تلك المقومات مجتمعة ،وبالمقابل هناك جيل يسعى للاندماج مع كيان غير كيانه الطبيعي فالشيء الملفت للنظر في الوقت الراهن هو تلك التحديات العاصفة التي تحاول خلخلة ثوابت الهوية العربية بتغييب اللّغة العربية الفصحى، ومحاصرة مجالات استعمالاتها فقد عمل الاستعمار الفرنسي سابقا على فرض لغته على السكان الأصليين في الجزائر وذلك في عدة مجالات خاصة ميدان التعليم،و بالتالي انحسر استعمال اللغة العربية ،و انحصر في المساجد و الزوايا ،وذلك لفرض اللّغة الفرنسية على الجزائريين كأحد المبادئ الأساسية لفرنسا[5] غير أن الشعب الجزائري آنذاك ظل متمسكا بمعالم قوميته العربية الإسلامية ،التي

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 318.

[2] المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[3] رابح تركي، الشيخ عبد الحميد بن باديس فلسفته وجهوده في التربية والتعليم الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ط1، 1969 ،ص 255.

[4] أحمد الخطيب، جمعية العلماء المسلمين الجزائرية، وأثرها الإصلاحي في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ط1، 1985، ص 126.

[5] Taleb Ibrahimi Khaoula, Les Algériens et leur langues ,Edition el Hikma ,Alger,1997,p35.

تمكن بفضلها من الصمود في وجه كل تلك المؤثرات الاستعمارية لطمس ثوابت الشخصية الجزائرية.

ومن الواضح أن أبيات "**ابن باديس**" الشعرية جاءت محملة بطاقة شعورية عالية التوتر، يظهر ذلك من خلال البيتين الثاني والثالث حين يقول:

" مَنْ قَالَ حَـادَ عَنْ أَصْلِهِ ** أَوْ قَالَ،مَاتَ فَقَدَ كَـذَبْ

أَوْرَامَ إِدْمَاجًـا لَـهُ ** رَامَ المُحَالُ مِنَ الـطَلَبْ "

كان ذلك التكذيب في زمن تجند فيه كل أبناء الجزائر لصد العدو ويبدو أنَّ مقولة: "**الشاعر نبي**" تصدق دائما، لأنّ البيت الثالث يثبت أنّ "**ابن باديس**" قد تنبأ بأنَّ النشء المقبل سيرتد نوعا ما عن مقوماته، ولهذا راح يقدم إليه رجاءه بالمحافظة على الهوية الوطنية التي لم تصمد عبثا.

" يَا نَشْءُ أَنْتَ رَجَـاؤُنَا ** وَبِكَ الصَبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ "

و ما يجب أن يقال هو إن ابن باديس قد كتب دستور الجزائر في قصيدته هذه، فقد كان شاعرا من العيار الثقيل، لأنه « من المستحيل أن يكون المرء شاعرا دون أن يكون في الوقت نفسه قد تغذى على لبان الفكر، وتربي في مدرسة الحياة وحصل الكثير من الخبرات فعرف شتى المثل العليا الأخلاقية وتمرس بكافة ضروب الصراع الحي في معترك الوجود البشري»[1]، فكل تلك الخبرات والصراعات جعلت "**ابن باديس**" يلمس صميم الجرح الجزائري ويأتي بالحل الجاري لأنباء وطنه، ومما لاشك فيه أنَّ" **خالدا**" قد قام بمشاركة وجدانية مع شخص "**عبد الحميد بن باديس**"، فهما الاثنان ابنا مدينة "**قسنطينة**" العريقة، كما يجمعهما الفن وإن اختلف تعبير كل واحد منهما، فـ« الفن كثيرا ما يرسم المثل العليا للحياة، لأنه يجاوز الواقع إلى بيان ما يجب أن يكون»[2] ، وهذا ما يجمع بين الرجلين.

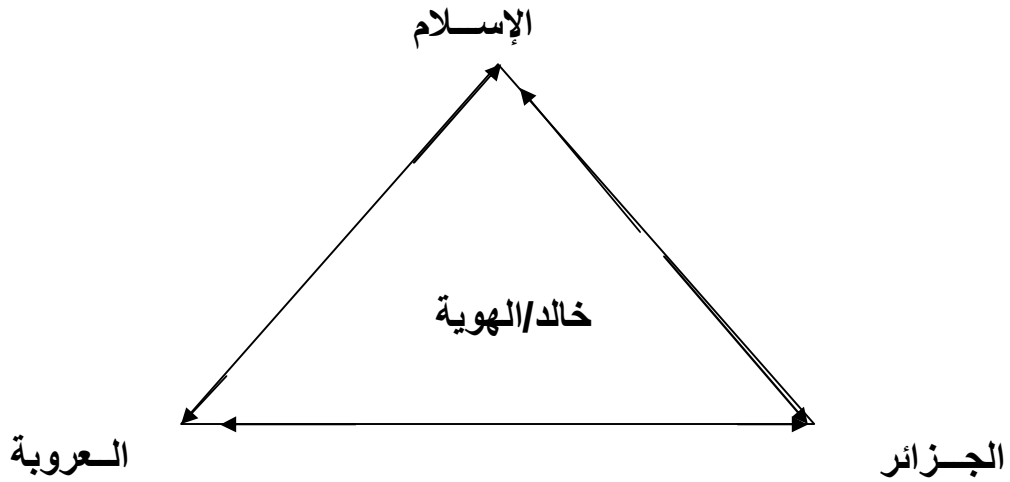
و هنا ينبغي التساؤل حول ما الذي جعل كل تلك الأشياء **(العروبة، الإسلام ، الجزائر)** تمرّ في ذهن خالد وهو يجوب شوارع قسنطينة ؟ لماذا يتذكر فجأة العروبة، وما الذي جعل هويته تتفجر في أحياء المدينة العتيقة ؟

---

[1] زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، مكتبة غريب، مصر، د.ط، 1973، ص 127.

[2] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 62.

غير أنّه راح يفسر ذلك بقوله« تمشي العروبة معي من حي إلى آخر ويملؤني فجأة شعور غامض بالغرور.. لا يمكن أن تنتمي لهذه المدينة دون أن تحمل عروبتها، العروبة هنا زهو، ووجاهة وقرون من التحدي والعنفوان»[1].فالفرضية التي أتى بها "**خالد**" بأنّ الانتماء إلى قسنطنية يعني التشبع بالعروبة، أكدت الانتصار الذي حققه أخيراً بعد اللّوم الذي حاصره بداية، فإحساسه بالذنب من أنه غادر قسنطينة إلى بلد غير عربي، تاركا بلده الذي تعلّم منه أصول العروبة وأصول اللغة العربية لم يعد بتلك الحدة، لأن انتماءه الروحي لقسنطينة لم ينقطع بالمرة، والعروبة ليست بالضرورة العيش في بلد عربي والتحدث باللغة العربية، بل العروبة شعورٌ تامٌ بالانتماء إلى وطن عربي مسلم، فـ"**خالد**" بالرغم من بعده عن قسنطنية بقي متشبثاً بأصول هويته ،يظهر بالمقابل جيل جديد يعيش في بلد عربي و يتحدث العربية غير أنّه يتنكر للعروبة التي أطلقها "**ابن باديس**" صرخة ،فقط لأنه لم يتوقع عاقبة لنشئه كالتي آل إليها،وانتصر أخيرا "**خالد**"،بأن كان، وظل الرجل الذي يعيش ضمن ثالوث الهوية الجزائرية: الجزائر، الإسلام، العروبة.



[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 318.

7/1: سطران شعريان لبدر شاكر السياب:

« عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ

أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ» [1]

يمثّل هذان السطران الشعريان مطلع **(أنشودة المطر)** لبدر شاكر السّياب[2] الذي ،وقد راود هذان السطران خالدا حين كان برفقة أحلام في شرفته الشاهقة بباريس، التي كان يعدّها الجسر الذي يربطه بتلك المدينة ،كما يحدث كثيرا وأن يرسم أمام نافذتها مستمتعا بمظهر نهر السين[3]، وماحدث هذه المرّة هو أن خالدا تنبه إلى السر الذي تحمله عينا "**أحلام**" فيقول مخاطبا إياها« نقلت نظرتي من السماء إلى عينيك، كنت أراهما لأول مرّة في الضوء شعرت أنّي أتعرف عليهما، ارتبكت أمامهما كأوّل مرة، كانتا أفتح من العادة، وربّما أجمل من العادة، كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد، شيء من البراءة، والمؤامرة العشقية ،تُراني أطلتُ النظر إليكِ؟ سألتني بطريقة من يعرف الجواب لماذا تنظر إليّ هكذا؟»[4]، فلم يجد "**خالد**" من إجابة سوى مطلع "**أنشودة المطر**"، وهذا يعني أنه قد قام باستعارة معانيها، ودلالاتها متوجها بها إلى أحلام التي يعدها وطنا ، ليقترب من المعنى الذي رسمه السياب حينما ألبس وطنه جمال العيون مازجا الفضاء الحسي المكاني بالروحي و هو المزج الذي كان يعتري **خالدا** في كل لحظة تزدحم في صدره أحلام المرأة، وأحلام االوطن والتاريخ ولعل الجانب الثاني هو الذي يغلب، فهو طالما عاملها كمدينة،ووطن وجسور، وبالتالي تنزاح الدلالات من مدينة السياب **(العراق)** إلى مدينة خالد قسنطينة **(الجزائر)**.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص161

[2] بدر شاكر السياب(1926- ت1964م)، شاعر عراقي ولد بقرية جيكور سنة 1926م جنوب شرق البصرة، درس الابتدائية في مدرسة باب سليمان في أبي الخصيب، ثم أكمل الثانوية في البصرة ما بين عامي 1938م و1943م، ثم انتقل إلى بغداد فدخل جامعتها دار المعلمين العالية من عام(1943 إلى 1948م)، والتحق بفرع اللغة العربية، ثم الإنجليزية، ومن خلال تلك الدراسة أتيحت له الفرصة للإطلاع على الأدب الإنجليزي بكل تفرعاته. توفي عام 1964. من آثاره دواوين شعرية منها: أزهار ذابلة 1947م، حفار القبور1952م،المومس العمياء1954م، الأسلحة والأطفال 1955م، أنشودة المطر 1962م. [بدر شاكر السياب، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص159، 160.

[4] المصدر نفسه،ص160

إنّ الكلمة المفتاحية في سطري السياب الشعريين و التي بدت أكثر بروزاً، هي لفظة "**عيناك**"، إذ تعدّ الشفرة التي تأتي بدلالات كل من التركيبيين(**غابتا نخيل، شرفتان**)، فتتشكل بذلك صورتان جماليتان ترتبطان بتوقيتين زمانيين، الأول هو ساعة السحر، والثاني عندما ينأى القمر مبتعدا شيئا فشيئا عن النظر، وواضح أنه في ساعات السحر تكتسب واحات النخيل سحراُ وجمالاً أخاذاً، فتبدو في أبهى حلّة، وأقدر على العطاء، واستمرار الحياة، نفس اللمسّة الجمالية تتميز بها الصورة الفنية الثانية في السطر الثاني " **أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ**"، فلئن قصد بها السياب شرفات بابل المعلقة فإنه ومما لاشك فيه أنّ "**خالدا**" أحال هذه الشرفات إلى مدينته قسنطنية، واستبدل الشرفات بالجسور فيها.

والملاحظ أنّ الصور الفنية الجمالية «تثرى اللغة، وتوسع طاقتها وتكسبها دلالات جديدة، تجعلها أقدر على التعبير، وعلى الإشارة والإيحاء»[1]، وهذا واضح فلم تفقد لغة السطرين الشعريين إشعاعها، حين قامت أحلام مستغانمي بتوظيفهما في روايتها، بل انزاحت كل الدلالات الأصلية، لتزداد إيحاءً وإشراقا في وضعيتها الاسنادية الجديدة.

8/1 سطران شعريان لخليل حاوي:

« كل ما أعرفه أني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت » [2]

هما سطران شعريان للشاعر **خليل حاوي** كان لهما في رواية فوضى الحواس حضور فيه نوع من الألم و العبثية التي لا تخلو من جدية القدر و الموت الموجع، الذي أصبح يلتهم بعشوائية أعدادا من المثقفين،والصحافيين في زمن اللاأمن الذي مرت به الجزائر في عشريتها السوداء ،استحضرت حياة هذين السطرين الشعريين ،حينما جازفت بجنون الكاتبة للخروج بحثا عن"**عبد الحق**" الصحفي صاحب كتاب "أعمدة الزاوية" للشاعر هنري ميشو،و الذي كانت قد استعارته من صديقه **الصحفي خالد** ظنا منها أن الكتاب له فعلا ،لتكتشف لاحقا أنه لصديقه عبد الحق، فقررت هذه المرة البحث عنه ،تماديا في أفكارها الجنونية ،في زمن الاغتيالات العشوائية.

---

[1] محمد إبراهيم حور وآخرون، في الأدب والنقد، واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1986، ص288.

[2] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 343 .

إنّ فكرة ارتياد مقهى **الموعد** كان بدافع رغبة مزدوجة ..الأولى للقاء عبد الحق،والثانية لمواصلة كتابة القصة على حد قولها « حتما كنت موجودة هناك من أجل عبد الحق ،و لذا وضعت كتاب هنري ميشو على الطاولة عسى يلحظه إن هو حضر(...) رحت أحاول تشخيص حالة حب تسبقها دائما أعراض كتابة ،و تليها دائما فجيعة ما » [1] كانت إذن حاستها الكتابية هي التي أتت بها إلى هذا المقهى بالذات لتشهد فيه فاجعة خبر موت عبد الحق ،في ذات المكان الذي كانت قد التقته فيه سابقا.

كانت حياة حلى حق في اشتمامها لرائحة الموت حدسا منها أن الموت هذه المرة سيفاجئها لأخذ عزيز منها ،هي التي استحضرت قول خليل حاوي لحظات قبل معرفة الخبر المفجع ،كانت تقول:« الرعب أصبح فجأة عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص لآخر(...) لا تدري في جوف أي فريق تنتهي ،وفي أي وجبة سيتم أكلك ،و بأي تهمة سيكون قتلك ،إنه المنطق العبثي والعشوائي للموت في زمن الحروب غير المعلنة ،تلك العبثية الموجعة التي اختصرها خليل حاوي في ذلك البيت الجميل » [2] ليكون هذا البيت الشعري ممهدا للوصول إلى مرارة الحقيقة التي كانت على بعد جريدة كان يتصفحها شاب فإذا بنظرها يقع في المقهى على الجريدة و هي تهم بالمغادرة:فتقول « و إذا بي ألمح في الصفحة الأولى من تلك الجريدة التي كان يرفعها صورة كبيرة أعرف تماما ملامح صاحبها ،وفوقها كلمتان بالفرنسية مكتوبتان بخط أسود كبير..كلمتان جعلتاني أتسمر في مكاني ذهولا كنت أتوقع من الموت كل شيء ..كانت الجريدة التي لم أشترها تنقل لي الموت الوحيد الذي لم أتوقعه .. فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه و ابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع عبد الحق ! » [3].

إذن **(أحلام مستغانمي)** وبتوظيفها لهذين السطرين الشعريين كانت تهندس لخطة توصل القارئ من خلالها لحقيقة موت شخصيتها عبد الحق ،فوقفة تأملية صغيرة للقول الشعري بإمكانها أن تكشف للمتلقي أن الصفحات الموالية من الرواية ستحمل حتما خبر موت شخصية ما،فالبيت الشعري نقل مشهدين :الأول ممثل في السطر الأول" **كل ما أعرفه**

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 342 .

[2] المصدر نفسه،ص 343 .

[3] المصدر نفسه ،ص 344 ، 345 .

أني أموت" إذ تتمركز دلالاته كتكهن قبلي لما سيحدث ،والكلمة المفتاحية هنا هي**"أموت"** التي تحمل حقيقة جازمة على تربص الموت الذي تؤكده الألفاظ (كل ،أعرفه ،أني)غير أنّ هناك انزياحا دلاليا ،فالإنسان غالبا ما يصر ويؤكد على معرفة شيء واضح أو ملموس موجود،أما أن يؤكد على معرفة أنه يسير نحو الموت فهذا يحيل إلى شدة الإحباط النفسي ،و تلك الحالة من الألم و الحزن و اليأس و الرعب و الترقب التي تنعكس في صورة المشهد الثاني في السطر الموالي " مضغة تافهة في جوف حوت".

و هكذا يكون التحول إلى المشهد الثاني ،الذي يصور بشاعة الموت ،و أداته المتمثلة في الحوت الذي يبتلع مضغته التي تفقد قيمتها ،و تصبح تافهة في حضرته و في حضرة الغياب، لتشهد كلمة الحوت انزياحا يفرضه السياق الشعري أولا ثم السياق الروائي ثانيا ،فالحوت بداية يشير إلى القوة والافتراس غير أن الكلمة و استنادا إلى خاصية التحول التناصية تحمل نوعا من الاحتواء و الحماية المؤقتة ،اعتمادا على المرجعية الدينية للحوت الذي التقم النبي يونس عليه السلام ،ليتحول إلى مكان للاستغفار والتوبة ،والاعتراف بالخطأ ،فدلالة الحوت الذي يحمل معنى الموت و الافتراس من ناحية ،ومعنى الاعتراف والاستغفار من ناحية أخرى ، تنتقل لتشير إلى حالة اللاأمن التي كانت تعيشها الجزائر و التي جعلت الناس في ترقب للموت.

9/1 بيت شعري للإمام الشافعي[1]:

« غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به » [2]

يعدّ الشعر خرقا للقواعد و الأطر السائدة المتعارف عليها اجتماعيا و ثقافيا ،لأنه وكما في هذا البيت الشعري للإمام الشافعي يأتي ليكتشف بعض الأشياء ماحيا أخرى ،فهو يكشف عن الجوانب الأكثر غنى وعمقا ومعرفة في الحياة لتبدو غريبة مغيبة أو بعبارة أخرى

---

[1] أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعيّ، أحد أبرز أئمّة أهل السنة والجماعة عبر التاريخ ولد سنة 150 هـ في حيّ اليمن في غزة في فلسطين، وقيل في عسقلان' مات أبوه وهو صغير فحملته أمه إلى مكة وهو ابن سنتين لئلا يضيع نسبه، فنشأ بها وقرأ القرآن، هو صاحب المذهب الشافعي في الفقه الإسلاميّ. كما ويُعَدّ مؤسّس علم أصول الفقه، وأول من وضع كتابًا لأصول الفقه سماه "الرسالة"،كان فصيح اللسان بليغاً، حجّة في لغة العرب ونحوهم، اشتغل بالعربية عشرين سنة ،من آثاره اختلاف الحديث.مسند الشافعي،.كتاب أحكام القرآن ،ديوان الشافعي، توفّي يوم الجمعة 30 رجب سنة 204 هـ في مصر. [أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعيّ ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص 321 .

يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة [1]وتزداد هذه الوظيفة بروزا في كثير من حالات التداخل النصي بين الشعر و غيره من الأجناس الأدبية الأخرى ،فهذا البيت الشعري للشافعي اكتسب بحضوره في المتن الروائي لفوضى الحواس قيمة دلالية مضافة إلى رصيده المعرفي السابق ،وتحول إلى مفتاح تأويلي فاعل في تحريك عجلة الأحداث و المعطيات السردية في المدونة الروائية ،فبطل الرواية حينما استعان بهذا البيت ليقدم رؤيته الخاصة حول الغنى والفقر، كان يدري تماما أن هذا البيت يعني أكثر مما يبدو من كلماته العادية،إذ يظهر من نبرته في الكلام « أنا لا أملك شيئا يا سيدتي ،لا شيء مما تعودته في نمط حياتك ،كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي » [2] أنّ لهذا البيت الشعري تمفصلات دلالية تحدث مفارقة على مستوى لفظتي **الفقر /الغنى** .

فالغنى يمكن أن يحدث مفارقة دلالية ،و ينزاح من الإشارة إلى معنى الثراء المالي ،ليصبح دالا على شعور القناعة و الافتخار بالفقر و العوز المالي ، هذا من خلال المركب الإسنادي **"غني بلا مال عن الناس كلهم"** أما الجزء الثاني من البيت فيقدم توضيحا لفهم آلية تشكل المفارقة الدلالية **"و ليس الغنى إلا عن الشيء لا به"** ليقدم المجال الشعري هنا انزياحا أوليا للمعنى العام ،فالغنى والفقر لا يكونان متعلقين بالمال فقط ،بل يمكن إسقاطهما على المشاعر والأحاسيس وكل ما هو معنوي ، وبالتالي يمكن لفكرة الغنى والفقر أن تكتسب مدلولات جديدة و متعددة في المتن الروائي:

الفـــقـــر	الـغـنـى
1/ إصابة ذراع البطل بالشلل الحركي في أحداث 1988 (العاهة). **2/ البعد الذي يعانيه كل من البطل و البطلة (فقدان الحب).** **3/ فقدان الأمن في ظل الظروف العصيبة التي مرت بها الجزائر في التسعينيات**	**1/ العاهة جعلته يكتسب حب التحدي و يغنى بالفقدان .** **2/ اكتسب كل منهما طاقة من الأمل و التحدي و الغنى الروحي في ظل الفقدان المؤقت.** **3/ أكسب البطل حب المهنة و المجازفة لنقل الحقيقة ،و النجاح من رحم المعاناة.**

[1] أدونيس،الشعرية العربية ،دار الآداب بيروت ،ط2 ،1989 ،ص 27.

[2] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص 321 .

هكذا كانت لعبة التحول الدلالي التي شكلتها ثنائية الفقر/الغنى فالبطل مثلا عرف تماما كيف يحول خساراته إلى نجاحات و انتصارات ،و كيف يحول فقدانه للمال و لأشياء أخرى إلى ثراء مادي وعاطفي ما دام قد جعل من هذا البيت الشعري منهجا لتوجهه الحياتي يقول« مذ أن شلت ذراعي تعلمت شيئا:الأجدر أن يعرف الإنسان بما فقد،وليس بما يملك،فنحن دائما نتيجة ما فقدناه ،و لكن لا أحد يسألك عن الذي فقدته ،هم يسألونك فقط عما تملك» [1] كما أنّ البطلة الكاتبة في الرواية تستفيد بدورها من إيحاءات بيت الشافعي،فهي الأخرى تعاني مرارة الحرمان من ذلك الرجل الذي يظهر و يختفي بين نسيان وآخر،فيتحول انتظارها له إلى تجسيد لجدلية **الفقر/الغنى** أو جدلية **الحرمان /الامتلاك** ،إذ كلما زاد بعده عنها وزاد حرمانها منه وتفاقم فقدانها له كلما زاد ثراؤها اللغوي ،و زاد امتلاكها للغة التي تتفجر من رحم الفقدان لتصبح عزاءها و قمة ثرائها في حضرة الغياب.

إنّ الشيء الملاحظ في الشعر عموما ،وفي هذا البيت الشعري خصوصا ،خضوعه لمبدأ المفارقة الدلالية التي تتجلى كظاهرة أسلوبية بارزة « فتحول الواقعي المألوف إلى خيالي بغية الوقوف على ما تحجب و استتر من هذا الواقع ،أو الوقوف على ما انكسر منه تصحيحه أو تجاوزه أو إمعانا في تعريته»[2]،وبالتالي يتحول المعطى الشعري عبر المفارقة « من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح و يعري و يغمر و يتهكم ،فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول ،أو يصير اللامعقول الأسطوري واقعا» [3]،فالبيت الشعري للشافعي بدأ بعرض تقريري جزمي بلغة صارمة يشوبها عنصر التمويه **"غني بلا مال"** لتزداد حدة النبرة الشعورية بالتأكيد على ذلك التحوير الشعري للمدلول المنطقي بالتعبير اللغوي:**"عن الناس كلهم"** هذا التركيب الذي يتموقع لتشكيل بنية شعرية تظهر مثل « تصور تجريدي يعتمد على الرموز،و عمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر» [4]،ومن هنا يمكن القول إن المعاني الشعرية للمركب القولي **"غني بلا مال "** حولته إلى رموز مفتاحية مهمتها إحداث خلخلة تأويلية، امتدت تداعياتها على مساحات كبيرة من المدونة الروائية مؤثرة ومغيرة في العديد من الأحداث.

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس،ص317.

[2] بسام قطوس ،سيمياء العنوان،ص 83 .

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ،ط2 ،1980 ، ص 294.

وظفت **أحلام مستغانمي** هذا القول الشعري ليقدم حقيقة ذلك الرجل للبطلة التي أصيبت بالذهول حين اكتشفت أن لا شيء مما توقعته له كان ملكا له في الحقيقة ، فلا البيت الذي كانا يلتقيان فيه بالعاصمة ،ولا حتى كتاب هنري ميشو الذي استعارته منه قصد التوغل في معرفته كان له ،وبالتالي كان عليها أن تضع بعض التعديلات والترتيبات الطارئة لكل ما كانت قد اعتقدته منذ عرفت ذلك الرجل المسكون بالألغاز والأوهام والخيال بعد ما دار بينهما من حديث حول إمكانية ارتباطهما:« تلك الشقة التي تسكنها تكفينا لنكون سعيدين معا ،أنا أحبها

و لكن حتى تلك الشقة ليست لي ،أنا أقيم فيها مؤقتا فقط

(...) إنها لعبد الحق ذلك الصديق الذي حدثتك عنه

(...) و كل ما في البيت له؟

طبعا

و تلك المكتبة أيضا؟

أيضا

و كتاب هنري ميشو الذي استعرته منك..هل هو له؟

هو أيضا له.. »[1].

و هكذا كان ذلك الرجل يزداد غربة و غموضا عند حياة ،فلا شيء مما يخصه تعرفه،بداية من اسمه،و وصولا إلى كل تفاصيل حياته ،ففي كل مرة كانت تتحايل فيها عليه لمعرفة من يكون؟ كان يسرب لها جزءا من الحقيقة ،ليفجر بها دهاليز الذاكرة و الحيرة ويلقي بها في متاهات الأسئلة التي لا تفضي إلى جواب.. ليتركها بعد كل حضور شعري رهينة التفكير فيه.

10/1 بيت شعري لعمر بن أبي ربيعة [2] :

[1] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس،ص 321، 322 .

[2] عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة بن المغيرة يمني الأم، قرشي الأب من سلالة أشراف قريش ،ولد في العام الذي قُتل فيه عمر بن الخطاب 23هـ في مكة ،كان عظيم الثراء فحشد ثراءه لفنه ،فهو يصنع المقطوعة من شعره ثم يطلب لها أروع المغنين في عصره و يجيزهم جوائز مختلفة ،حياته كلها شعر و غناء (شوقي ضيف ،الشعر و الغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية)، [عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة ، الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

أقلب طرفي في السماء لعله * يوافق طرفي طرفها حين تنظر**[1]

هو بيت شعري يعكس ما عاشه الرجل العربي قديما و حديثا من حالات ترقب لرؤية أو ملاقاة المرأة التي رضخت منذ الجاهلية إلى كل أشكال الخضوع للقبيلة والأعراف أوالمجتمع ،الأمر الذي كان يدفع بالرجل عادة للبحث عن ثغرات رقابية عساه يلمح حتى طرفها ،فالفعل **أقلب** استفاد من الحاضر ليجره إلى المستقبل مكتسبا بذلك مساحة إضافية من الزمن دلالة على طول هذه الحالة من الترقب، والقلق الروحي الذي يؤكده الفعل الناقص **لعلّه** من تأرجح النتيجة بين رؤية المرأة التي يخاطبها من عدمه،وكثيرا ما عبر عمر بن أبي ربيعة عن هذا الهاجس من طول الترقب، و الانتظار فهو القائل:

« مازال طرفي يحار إذ برزت *** حتى رأيت النقصان في بصري »[2].

أمّا بتواجده داخل المتن السردي لرواية عابر سرير، فيتيح هذا البيت الشعري الفرصة للحديث عن حالات اللاأمن والخوف والريب، التي كان يعيشها الجزائريون خاصة الصحفيون و الفنانون و رجال الأمن كمشهد إطاري عام وصولا للمشهد الفرعي،إذ يختصر هذا القول الشعري حالة الترقب اليومي التي كان يعيشها خالد كصحفي أيام العشرية السوداء واصفا إياها كما يلي :« في صيف مازفران ،أيام الخوف و الغبن و الذعر اليومي كنت أدري أنها تقيم في بيتها الصيفي ،على الشاطئ الملاصق لي ،على النصف الآخر من العالم المناقض لبؤسي ،في شاطئ (نادي الصنوبر)،حيث توجد محمية بنجوم أكثر، محجوزة فيلاتها لكبار القوم » [3] إذ كانت رؤية حياة هاجس الصحفي خالد وعزاءه للصبر وتحمّل تلك الغربة رفقة زملائه في مساكنهم الجديدة في مكان « يصعب تسميته ،فما كان بيتا ،ولا نزلا ولا زنزانة ،كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه "محمية" في شاطئ كان منتجعا ،وأصبح يتقاسمه "المحميون" و رجال الأمن» [4]، فبعد موجة الاغتيالات التي طالت الصحافيين،خصصت لهم الدولة هذا المكان الذي يشير الصحفي خالد إلى أنه قصده أكثر طلبا للأمن العاطفي

---

[1] أحلام مستغانمي،عابر سرير ص 70.

[2] شوقي ضيف ،الشعر و الغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية،ص 245.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص 69 ،70.

[4] المصدر نفسه، ص 69.

أكثر من غيره بقوله:« قضيت أنا فيه عاما و نصف ،لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشبيهة بالموت،اخترت أن أعيشها مع تلك المرأة بعد اغتيال عبد الحق (...)عاما و نصف في سرير التشرد الأمني ،عشت منقطعا عن العالم ،أتنقل بحافلة إلى ثكنة تم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضم كل المطبوعات الجزائرية باللغتين ،لا أغادرها إلا إلى إقامتي الجديدة »[1] ،تلك الإقامة التي تجرع فيها مهانة التخفي ،و معاناة انتظاره الدائم لحياة ،و انتظاره الأكبر لخروج الوطن من تلك الأزمة .

لتكون تمثّلات البيت الشعري أحق بأن تسحب و تُسقط عليه للمساهمة في خلق صورة شعرية سردية من خلال اللغة الجديدة المتولدة من البيت الشعري القديم في اللحظة الروائية الجديدة ،من أجل تتويج الرواية بكتابة مغايرة كون ،«اللغة مادة النص الأدبي ،وعنصر الاشتغال الباعث على القراءة لأن الكتابة تحيل و باستمرار إلى داخلها و خارجها في آن فهي في باطنها تنطوي على ترابطات وعلاقات معينة يقوم بإظهارها السياق،وهي من الخارج صورة عن الوجود و العالم والذات »[2]، وبالتالي تتحد هذه الترابطات اللغوية الجديدة لتشكيل المعنى الأدبي المراد توصيله.

لهذا يحس قارئ النص الروائي بذلك التوحد الروحي بين خالد وعمر بن أبي ربيعة لتُلغى بذلك حواجز الزمن كاشفة عن الخلود الأدبي للبيت الشعري في رحاب الرواية المستفيدة من الانحراف الدلالي له ،لأنّ الرواية عموما« بوصفها جنسا أدبيا جامعا في داخلها لمجمل نصوص ،على الأغلب تفيد من هذا الجانب الانحرافي،وتمكن وفق هذه الإمكانية الاستيعابية الروائي من استثمار بعض المعطيات الانحرافية لتشكيل الأبعاد الفضائية»[3] التي بإمكانها إعطاء تشكيلات مكانية و زمانية جديدة ،فهاهو خالد كعمر بن أبي ربيعة يحس بثقل الزمن حين يقول «أحيانا كنت أخرج إلى الشرفة أنتظرها بوحشة فنار بحري في ليل ممطر ،عسى قوارب الشوق الشتوي تجنح بها إليّ ، أحلم بشهقة المباغتة الجميلة ،بارتعاد لوعتها عند اللقاء ،باندهاش نظرتها ،بضمتها الأولى .كعمر بن .أبي ربيعة

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص69.

[2] عبد الرحيم مراشدة ،الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002 ،ص 213.

[3] المرجع نفسه، ص 292.

أقلب طرفي في السماء»[1] فبين الصحراء والبحر لا يوجد بينٌ و اختلاف في تلك المشاعر الصادقة التي تتطاول و تجتاز حدود المكان و الزمان.

11/1: بيت شعري لقيس بن الملوّح:

« أَعُدُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ * وَقَدْ عِشْتُ دَهْرًا لاَ أَعُدُّ اللَّيَالِيَا»**[2].

حضر هذا البيت الشعري في ذهن خالد، حين كان يمر بحالة انتظار مملة، قضاها بعد أن وعدته "**أحلام**" بلقاء بعد نهاية عطلة الأسبوع مباشرة، فكان في انتظاره هذا شبيها بحال قيس بن الملوّح[3] في انتظاره لمحبوبته، وهذا البيت من « قصيدة اسمها "المُؤنسة" وهي أطول قصيدة أنشدها قيس، وقيل إنه كان يحفظها دون أشعاره كلها، وإنه كثيرا ما كان يخلو بنفسه، وينشدها، فصارت من أعظم قصائده»[4]،كما يقول فيها:

«فأنتِ التي إن شئت أشقيت عيشتي ******* وأنتِ التي إن شئتِ أنعمتِ باليا»[5].

إنّ في استحضار "**خالد**" هذا البيت الشعري، إشارة إلى أنّ "**أحلام مستغانمي**" أرادت لعلاقته مع أحلام أن تكون رفيعة الشأن تماما مثل ما وصلت إليه تلك العلاقة التي ربطت بين قيس بن الملوح وليلى العامرية، كما أن في هذا إشارة إلى إعطاء هذه العلاقة نوعاً من القداسة، لأن قيس بن الملوح «أو مجنون بني عامر في الأدب العربي مثال المحبِّ العذري (...) فقد أحبّ ليلى وهام بها، وكان شعره فيها مرآةً صادقة لحبٍ قوي زخر به قلب مسلمٍ تقي فاجتمعت فيه كل خصائص الحبّ العذري»[6]، وبهذا يصبح خالد معادلا لقيس في إخلاصه، وفي وفائه، ومعاناته.

---

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص 70.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص70.

[3] عاش قيس بن الملوح في أوائل عهد الدولة الأموية، واختلف في عام مولده، فتراوحت الآراء ما بين سنتي 80 و100هـ، وبعضهم يزيد على ذلك، نشأ فطناً ذكياً. وورث الشعر عن أبيه، أمّا ليلى التي ارتبطت حياته بها، فهي ليلى بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وتُكنّى أم مالك. [أحمد سويلم: قيس بن الملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص29].

[4] أحمد سويلم، قيس بن الملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص69.

[5] المرجع نفسه، ص71.

[6] محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي من مسائل الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص257.

والملاحظ في هذا البيت الشعري هو غلبة الحقل الدلالي الزمني إذ تتكرر مجموعة من التراكيب الإسنادية ذات الإطار الزمني **(الليالي، ليلة، ليلة عشتُ، دهراً، الليالي)**، وهذا التكرار يحيل إلى حالة اللاإستقرار النفسي التي كان يمرّ بها خالد، وهذا ما تؤكده لفظة **(أعدّ)**، فالعدّ يدل هو الآخر على التكرار، ومواصلة الفعل، وفي هذا مواصلة لفعل الانتظار الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بعنصر الزمن، في حركيّته التي تبدو بطيئة من خلال تكرّر كلمة **(الليل)** ،لأنّ «الليل هو الرمز المسيطر على الدلالة الظلامية ،إذ هو يجمع في داخله كل الإيحاءات السوداوية المشؤومة التي تثير الحس الاكتئابي داخل النصوص»[1] يوصف عادة بالطول، والوحشة، والوحدة، والغموض والظُلمة.

وبما أنَّ "**قيس بن الملوح**" هو ذروة من عاش تجربة الحب، فإنّ خالدا قد شبّه نفسه به إذ استحضر بيته الشعري الذي يمثل قمّة الألم والأمل، فقد قسّم **خالد** حياته بناء على ما جاء في البيت الشعري إلى مرحلتين زمنيتين، المرحلة الأولى تميزت بكلمة دهر وهي تدل على الزمن الماضي الذي مرّ بوتيرة سريعة، وهذا قبل أن يلتقي بأحلام .

أمّا المرحلة الثانية فهي الزمن الحاضر الممتد إلى المستقبل، التي تتميز بحرارة الشوق ومرارة البعد، وسلطة شعور الحب الذي لا يعدّ إعاشة للحظة حاضرة أو ماضية بل هو حركة متصلة نحو المستقبل.

لهذا لا يملك خالد سوى مواساة نفسه للتغلب على بطء حركية الزمن التي تميز المرحلة الثانية من حياته، فراح يتحايل على الأيام التي كانت تفصله عن موعده مع أحلام بين يوم الجمعة ويوم الإثنين، فيقول بعدما بدت له طويلة «رحتُ أعدّ الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة، ويوم الإثنين تارةً أعدها فتبدو لي أربعة أيام، ثم أعود وأختصر الجمعة الذي كان على وشك أن ينتهي، والاثنين الذي سأراك فيه، فتبدو لي المسافة أقصر، وأبدو أنا أقدر على التحمل، إنهما يومان فقط هما السبت، والأحد، ثم أعود فأعدّ الليالي.. فتبدو لي ثلاث ليال كاملة هي الجمعة والسبت، والأحد، أتساءل وأنا أتوقع مسبقا طولها كيف سأقضيها؟»[2]،ويبدو أنّ "**قيس بن الملوح**" لم يكن أحسن حالا من "**خالد**" حين كان يعدّ لياليه التي تعددت، وتعدد معها الشوق للقاء ليلى.

---

[1] ملاس مختار ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،ص 71.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص70

وبعد عرض و قراءة المقاطع الشعرية الموظفة في الثلاثية ، يحسن القول إن الكاتبة أحلام مستغانمي قد قامت بالمزواجة بين اللغة الروائية –التي اتصفت بالشعرية- واللغة الشعرية التي ميّزت المقاطع الشعرية المختلفة، بحيث حافظت على خصائص كل من اللغتين إضافة إلى أن الوجود الشعري في الرواية كان له عظيم الأثر الجمالي إذ تجاوزت نمطية الكتابة السردية، بعمودية اللغة الشعرية ما أكسب رواياتها تميزا على طول صفحاتها.

كما أنّ الكاتبة أوجدت نوعا من الحوارية بين كل من الشاعر، والمصور والروائي في تذوق فن الشعر، فزياد الخليل كان الشاعر الذي ينظم أشعاره المتمّردة على المألوف، في حين أن أحلام التي كانت تؤدي دور الكاتبة في الرواية قد تذوقت هي الأخرى أشعار زياد الخليل ثم إن خالد الرسام في الرواية قد تذوق هو الآخر أشعار زياد بل وقام بتنقيح وترتيب وعنونة أشعاره التي كانت رهن مسودات – بعد وفاته- وقام بنشرها، وهذا ما يمثل قمّة التداخل بين الفنون،هذا وإن "**أحلام مستغانمي**" قد دعّمت الحوارية بين الفنون حين وظّفت من جهة أخرى فنّ الموسيقى في ثنايا رواياتها.

2/إيحاءات توظيف فن الموسيقى في الثلاثية

تعدّ 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 و رؤى خاصة و مواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية و فنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى و التشكيل الفني الأمثل بما تنطوي عليه الصورة الروائية و التشكيل الفني من تقانات سردية خاصة ،و آليات متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا »[1] فتغدو بذلك فسيفساء فنية تتناوب فيها جزيئات الأنواع الأدبية والفنون فتزداد إشراقًا أدبيا وتوهجا فنيا، كما هو الحال في ثلاثية أحلام مستغانمي التي استضافت بين طياتها إضافة لفني الشعر والرسم، فن الموسيقي وذلك من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية من مختلف الطبوع إضافة إلى توظيف موسيقى زورربا،ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي عابرا ،بل بقصد منح الروايات زيادة إلى تناغمها السردي، تناغما

[1] محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ، ص 37.

موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

1/2- الموسيقي الجزائرية:

إنَّ معظم المقاطع الموسيقية أو الأغاني التي وظفتها "**أحلام مستغانمي**" تنتمي إلى الموسيقي الجزائرية الأندلسية التي كسبت طابعا موسيقيا مميزا في قسنطينة وسميت بـ" **المالوف**" أو "**الموشحات القسنطينية**"،وللحديث عن هذا النوع من الموسيقي لابد من الحديث عن أنواع الموسيقى الجزائرية،ومن ثمّ معرفة رحلة **المالوف** الذي انطلق من الشرق العربي حتى وصل إلى الجزائر.

1/1/2- أنواع الغناء والطرب في الجزائر:

تحدث "**أحمد سفطي**" في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر، عن أنواع الأغاني الجزائرية، وقسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزع الجغرافي لها، وهي كالتالي:[1]

***- الموسيقي الأندلسية الكلاسيكية:** وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيَّما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام **1492**م، وهي ذاتها الموسيقي التي تولد منها طبع "**المالوف القسنطيني**".

***- الموسيقي البدوية:** وتنحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على أنواع عديدة.

***- الموسيقي الصحراوية** : وتنحصر في منطقة الجنوب الجزائري.

***- الموسيقي الجبلية:** وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

***- الموسيقي العصرية الخليطة:** وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقي الغربية، وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.

***- الموسيقية الشعبية:** منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي.

[1] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988،ص05.

والملاحظ هوتنوع الأنواع الموسيقية في الجزائر ،وكذا تنوع الآلات الموسيقية المستعملة، فلكل صنف من الأغاني آلاته الخاصة.

1/1/2- رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

كان الشرق العربي منبع هذا النوع من الغناء منذ« القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية، وتوسع في الشام والعراق، وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد (...) نشأ من قديم الزمن في مكة والمدينة» [1] وعند احتكاك المسلمين بأهل الفرس« تغير بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابع ما يسمى في الشرق بالموشحات» [2] وقد ورثت الجزائر الموسيقي الأندلسية منذ زمن بعيد يرجع « إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقي متميزة ظلت تتبلور، وتزدهر حتى بلغت تألقها في الأندلس» [3] وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من« الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة (...) ومن آلات النفخ المزمار والناي (..) ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير» [4] وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء،ولهذا يمكن القول إنَّ الموشحات فن أندلسي خالص، ولد في البيئة الأندلسية في أواخر القرن الثالث الهجري[5]، في أحضان البيئة المترفة« وقد تخلقت أنغامها في بيئة المغنين، والمغنيات، ووجدت رواجا كبيرا في أوساط الأمراء ،والحكام وكانت في حقيقتها تعبيرا عن شخصية الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي» [6] والفني.

ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فنّ الموشحات اتساع موجة الغناء في بلاد الأندلس التي عاشت عصرها الذهبي في الغناء على يد زرياب« نجم أعلام الموسيقي في

---

[1] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC %20 lamguage/ amdalusion-art.htm.2011/ 04 /02

[4] عبد الحميد مشغل، موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995،ص 32.

[5] محمد غنمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001،ص217.

[6] فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعة مصر، ط1، 1990،ص11.

دولة الأندلس»[1] ، وهو « أبو الحسن علي بن ذفع، موسى المهدي العباسي، ولقب بزرياب تشبها بطائر أسود مغرد يقال له الزرياب ، وكان زرياب أسود اللون مع فصاحة لسانه وحلو شمائله، وحسن صوته، نشأ تلميذا للموصلي ببغداد يحفظ عنه أساليب الغناء، وأسرار التلحين» [2]، فتعلم عليه وتفنن« واشتهر، حتى ضيق على أستاذه، فغار منه، ونصب له المكائد التي أدت به إلى الفرار والهجرة من الشرق إلى الغرب، من بغداد عاصمة العباسين إلى قرطبة عاصمة الأمويين» [3]وذلك في عهد« الأمير الحكم بن هشام الأموي **(180هـ/206هـ)** فسر به الحكم ، وأكرم وفادته، وما لبث أن نال منزلة رفيعة في عهد ابنه عبد الرحمن»[4] الذي أدنى منزلته، وأكرمه وبدأ في مجالسته، وسماع أغانيه، التي استهوته فقدمه على جميع المغنين حتى أصبح أمير الأدب في الأندلس.

وهكذا وجد زرياب في الأندلس« تربة خصبة لينشر فنه الجديد (...) فساعد على نشر الفن ورقيه بفتح مدارس علم فيها رجالا ونساء ،وأكثر المغنيات في الأندلس كن تلامذة **زرياب** وممن اشتهر منهن" **مدونة بنت زرياب**" و"**هندية**" و"**غزالات**"(...) وكانت ولادة بنت المستكفي كغيرها من النساء المطربات والأديبات يناصرن النظام الموسيقي الجديد الذي وضعه زرياب في الأندلس»[5] وقد كانت أشهر المغنيات وقتها.

ومن مظاهر التجديد في الغناء أن زريابا قد جعل « لكل ساعة من ساعات اليوم نغمة خاصة يعزفها حسب الانفعال الذي يتأثر به، فيغني اللحن في وقت معين من النهار، ولما كان لليوم أربعة وعشرون ساعة ،جعل لكل ساعة طبعا من الطبوع يلائمها، ولكل ساعة تأتي بدورها، أو كما يسميها الجزائريون "بنوبتها" تلك **النوبة** التي تناسب الأذواق حسب تأثير الطقس والمناخ من طلوع الشمس إلى غروبها، ومن عسعسة الليل إلى طلوع الفجر بحيث أن النغمات الموسيقية تأتي سليقة تتطور مع حالة المرء في الليل والنهار»[6] أمَّا

---

[1] عبد الحميد مشغل، موسيقي الغناء العربي ،ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 31.

[4] فوزي سعد عيس، الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 11.

[5] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 32،33.

[6] المرجع نفسه، ص 33.

"**النوبة الأندلسية**" فقد شهد معناها بعض التغيرات شأنها شأن غيرها من المصطلحات العلمية والفنية ويمكن إجمال هذه التغيرات في الأطوار الثلاثة الآتية[1]:

*- **الطور الأول**: كانت النوبة تعني الدور الذي ينتاب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما.

*- **الطور الثاني**: تطور مفهوم النوبة فأصبحت تدل على جزء أو مقطع من الصوت الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي،انتشر هذا المعنى في القرن الرابع الهجري،وكانت تعني **القطعة المغناة** .

*- **الطور الثالث**: أصبحت النوبة تدل على إنتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية وقد اكتسبت النوبة مفهومها العلمي هذا بعد تحول زرياب من بغداد إلى قرطبة حاضرة الخلافة الأموية بالأندلس، ومنذ ذلك الحين دخلت الكلمة قاموس المصطلحات الموسيقية العربية، فعُرفت على أنها قطعة موسيقية كاملة مؤلفة من عدة ألحان ونغمات وبهذا المعنى فهي تبدو كأنها مجموعة من الأغاني المستقلة ،وإن كانت كلها تتعلق بموضوع واحد ضم بعضها إلى بعض مع الزمن ووصلت إلينا مجهولة المؤلف.

وقد قسم "**زرياب**" النوبة إلى أقسام معينة « يبتدئ المطرب فها بالبطئ وينتهي بالخفة مارا من قطعة إلى أخرى بعدة أقسام تختلف باختلاف الوزن في الإيقاع والغناء معا»[2] وقد انتقلت تلك الأوزان إلى الجزائر مع الأندلسيين الذين أقبلوا إليها وإلى تونس والمغرب مهاجرين، فقد توالت النزوحات«من إشبيلية إلى تونس في القرن العاشر والقرن الثاني عشر، ومن قرطبة إلى تلمسان ومن فالانسيا إلى فاس في القرن الثاني عشر، وأخيرا من غرناطة إلى تطوان وفاس في القرن الخامس عشر، ما يفسّر الاختلافات الموجودة في طبوع النوبات وأسلوبها(...)بين نوبات تونس،ونوبات الجزائر وتلمسان ونوبات قاس وتيطوان»[3]،ويذكر أنَّ الجزائر قد حافظت على جميع النوب الموروثة حتى بداية القرن العشرين ،فـ« قد شغف الجزائريون بطريقة غناء النوبة الأندلسية (...) وجدير بالذكر أن عدم تدوين النوبات و الألحان الشعبية الجزائرية القديمة بالنوتة الموسيقية كان سببا في ضياع الكثير من هذه

---

[1] عبد العزيز بن عبد الجليل،الموسيقي الأندلسية المغربية،عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1،1990 ،ص53،55.

[2] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 35.34.

الألوان »[1] فانتقالها بطريقة السماع فقط جيلا بعد جيل وقلة المدارس وعدم كتابة ألحانها بالنوطة جعل النسيان يتغلب عليها ولذلك« لم تحافظ الجزائر إلاّ على أربعة عشر نوبة تحتوي على ما يقرب من أربعمائة قطعة موسيقية يتغنى بها حتى الآن، فالقصائد العربية والموشحات لازالت على وجه البقاء مكتوبة مدونة ولكن الموسيقي، والألحان المطابقة لها قد اندثرت، ومنذ الاستقلال أصبح الناس يبحثون عن تراثهم، وتفسيره، والإطلاع عليه»[2] قصد إحيائه كانلا من جديد.

هذا وتتركب"**النوبة الجزائرية**" الحالية من تسعة أجزاء كل جزء يمثل مقطوعة « بعضها ألحان عزفية، وبعضها مصاحبة بمقاطع شعرية»[3] وهي كالآتي:[4]

***-الدائرة**: وهي ترنم غير موزون على إيقاع ينتقل فيه المغني على مقام بمقاطع صوتية لا تتخللها ألفاظ.

* - **مستخبر الصنعة**: لحن قصير من عزف الآلات دون ميزان موسيقي، ويعد الموسيقيون هذا الاستهلال من أهم أقسام النوبة، لذلك حددوا جمله وعباراته جملة جملة مع ضبط مقادير أزمنة أصواته، وتجريدها من الزخرفة التي تتسم بها الموسيقي العربية عادة.

* -**التوشية**: مقدمة عزفية، تشتق جملها من سائر مقطوعات النوبة وتمتزج سويا حتى تكون لحنا منفردا، يضبطه ميزان إيقاعي من الوحدة الصغيرة، وفي نهاية اللحن تتدرج السرعة حتى الختام، فيكون الهبوط إلى قرار المقام بصورة بطيئة.

* -**المصدرات**: تتابع من الألحان المقرونة بألفاظ شعرية من أسلوب التوشيح، ويضبطها ميزان رباعي من الوحدة القصيرة، وفي المصدرات تظهر براعة فن الغناء الانفرادي، أما العازفون فدورهم الرئيسي هو عزف ما يسمى" بالكرسي".

* -**البطايحات**: سلسلة من التوشيح، يتراوح عددها بين **(أربعة وستة)** موشحات توزن على ميزان ثنائي من الوحدة المتوسطة يكون عادة أبطأ من ميزان المصدرات.

* -**الدرج**: سلسلة موشحات موزونة على إيقاع ثلاثي من الوحدة المتوسطة أو الصغيرة .

---

[1] محمد سيد خطاب عمر،الطرب العربي على مر العصور،دار الكتاب المصري ،القاهرة ،ط1 ،2004 ،ص141.

[2] أحمد سفطي،دراسات في الموسيقي الجزائرية ،ص 35.

[3] محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقي والفنان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، ط1،1991، ص 122.

[4] المرجع نفسه، ص126.122.

* -**الانصرافات**:مجموعة ألحان متسلسلة الأداء، تتراوح بين **(عشر، واثني عشر)**، مقرونة بالكلام وموزونة على إيقاع ثلاثي من الوحدة المتوسطة.

* -**الملخص**: لحن مقرون بكلام، يأخذ طابقا أسرع من السابق، موزون على ميزان ثلاثي النوع وينتهي لحن الملخص لعبارة غير موزونة بطيئة الأداء، يقصد فيها المغنون على الاشتغال على درجات سلم المقام ثم الهبوط أخيرا إلى درجة القرار.

وبالتالي يعدّ تراث النوبة الأندلسية « ذلك التراث الموسيقي الغنائي العريق الذي نشأ و ترعرع في أحضان بلاد الأندلس إبان ازدهار الحضارة العربية الإسلامية فيها على مدى ثمانية قرون ،وقد نزح هذا التراث إلى أقطار المغرب العربي عن طريق العائدين من الأندلس الذين لجؤوا إليها بعد سقوط معاقلهم الحصينة الواحد تلو الآخر في يد الإسبان »[1] وإزاء الفنّ الأندلسي الخالص،نشأ نوع آخر هو الطرب« العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب»[2] فنشأت بذلك عدّة أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين مثل « الحوزي، والزندالي، والبرول، والزجل، مقابل الانقلابات المتفرعة من النوبة الأندلسية» [3]، وقد اختلفت هذه الطبوع بين مختلف مناطق الجزائر واختلفت أساليبها أيضا إذ أنّ« الموسيقي الأندلسية في تلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق، والرصانة، أما الموسيقي الجزائرية فإنها تبرر بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق وحيوية فائقة، أمّا الموسيقي القسنطينية فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى (...) لقبت باسم المالوف، في مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المالوف التونسي المتبادل»[4] وللذكر فإنّ المالوف القسنطيني « لم يتبع هيكلا واحدا أو خطة واحدة، بل تنوع آخذا أساليبا خاصة ورونقا لم يوجد في غيره، فلا هو مالوف تونسي، ولا موشح

---

[1]عبد الله مختار السباعي ،تراث النوبة الأندلسية في ليبيا نوبة المالوف المعاصرة ،المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية ،ليبيا ،ط2 ،2009.

[2] أحمد سفطي،دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص07.

[3] المرجع نفسه، ص07.

[4] المرجع نفسه، ص08، 09.

شرقي»[1]،ومن الطبوع الخاصة« بالمالوف القسنطيني رهاوي، محير، ديل براني، أصبهان، سيكاه حسين، نوى» [2] و التي تستعمل حاليا في الأغاني القسنطينية المميزة.

وكان من أعظم من أدى المالوف القسنطيني، الحاج "**الطاهر الفرقاني**"[3] الذي اقتبست أحلام مستغانمي مقاطع من أغانيه الشهيرة، وقامت بتوظيفها في الرواية.

2/2 عرض و قراءة المقاطع الغنائية الموظفة في الثلاثية:

تعددت الأشكال الموسيقية والغنائية التي قامت أحلام مستغانمي بتوظيفها في ثلاثيتها الروائية،غير أنّ ما كان بارزا منها كان الأغاني الشعبية القسنطينية التي ارتبطت بنمط المالوف ،إضافة إلى التوظيف الوصفي الذهني لموسيقى زورباو فيما يلي عرض للمحطات الموسيقية في الثلاثية:

1/2/2. المقـطع الأوّل(يادِيني ما أحلا لي عَرْسُو):

« يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو .. بِالعَوَّادَة..

الله لاَ يَقْطَعْلُوا عَادَة

وَانَخَافْ عَلِيهْ .. خَمْسَة وَالخمِيسْ عَلِيهْ » [4].

وظفت أحلام مستغانمي هذا المقطع الغنائي في رواية ذاكرة الجسد ،و هو جزء من أغنية طويلة يؤدّيها "**الفرقاني**" للترحيب بالعريس، ويصفه خالد إذ يغنيِّ في حفل زفاف "**أحلام**" – المرأة التي تزوجت في إطار صفقة مع الوطن- « وها هو ذا "الفرقاني".. كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل وكمنجته أقوى عندما يُزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في صوتٍ واحد لترحب بالعريس» [5]، ذلك لأنّ أصحاب النجوم الكثيرة يجزلون العطاء للتعبير عن فرحتهم بصفقة جديدة، ومضمونة النجاح، لأن كل شيء قد أُعِدَّ وحُضر حتى الحضور والمعزومين ، فيقول عنهم خالد الذي كان في قمة يأسه وتذمّره، وحزنه «تعلو

---

[1] أحمد سفطي،دراسات في الموسيقي الجزائرية ،ص 09.

[2] المالوف القسنطيني، الموقع [الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[7] محمد الطاهر الفرقاني من مواليد عام 1928 بقسنطينة، مطرب جزائري ملحن و موسيقار يعدّ عميد الموسيقي الأندلسية المعروفة باسم المالوفhttp://ar.wikipedia.org .].

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص354.

[5] المصدر نفسه، ص354.

الزغاريد.. وتتساقط الأوراق النقدية، ما أقوى الحناجر المشتراة، وما أكرم الأيدي التي تدفَعُ كما تقبض على عجل، ها هم هنا (...) أصحاب الحقائب الدبلوماسية أصحاب المهمّات المشبوهة (...) وأصحاب الماضي المجهول، وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء سرّاق سابقون، ومشاريع سرّاق(...) وعسكر متنكرون في ثياب وزارية»[1].كلهم كانوا يسمعون إلى **"الفرقاني"** الذي استعد هو الآخر مع آلاته، وجوقه لإحياء ذلك الحدث السياسي الاجتماعي الاقتصادي، فما علاقة الأغنية التي كان يؤديها بالإطار العام الذي ألقيت فيه؟

هو الذي يقول " **ياديني ما أحلا لي عرسوا.. بالعوادة**"، فهل لذلك العرس حقاً من حلاوة حقيقية؟ أم هناك حلاوة من نوع آخر؟

إنّ الفرحة في الأعراس القسنطينية التي يحييها الفرقاني كانت تأتي على حسب ما ذكر في أغنيته من أثر الآلات التي يذكر كل واحدة منها في كل مقطع من مقاطعه التي تمجد الموسيقى، وأثرها في إضفاء حلاوة، وفرحة على الأعراس.

ففي هذا المقطع يكون لآله العود[2]**(العوّادة)** فضل كبير في إضفاء الفرحة، والسعادة، على العريس المُرحّب به، وعلى جمع الحضور، وبلهجة عامية جزائرية يبتدئ **الفرقاني** أغنيته بكلمة جاءت على شكل نداء "يا ديني"، وهي من المصطلحات الجديدة التي ظهرت على طبع المالوف في فترة الحكم التركي، مثلها مثل العديد من المصطلحات مثل **(يا ليل يا عين، يا مولاي، سيدي يا سيدي)** ومن المرجّح أنها خالية من أيّ معنى فقد وردت فقط لسدّ ضرورة غنائية لاستهلال الأغنية[3]، كما قد ترد هذه الكلمة **(ياديني)** من أجل اجتذاب السّامعين، وإعطاء نسبة من المصداقية للكلام الذي سيأتي بعد هذه الكلمة، والفرقاني هنا يؤكّد حلاوة العُرس في خطاب يخُصّ العريس مَوجّهٌ إلى كل من يسمع الأغنية مبرزاً دور آلة العود في إضفاء جوٍّ ممتع، ومبهجٍ، وكأنّ الفرقاني يخاطب شخصاً مقرباً إلى العريس حين يتمنّى أن لا تُقطع للعريس عادةً **(الله لا تقطعلوا عادة)** وهو تعبير عامّي ويجري في

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص354، 355.

[2] العود من أقدم و أهم الآلات الموسيقية، حيث ينتمي إلى آلات النقر الوترية ،و يتميز بشخصيته و طابعه الخاص وصوته الشاعري (...) بعد مرحلة الصنع بدأ استعمال العود يتزايد ،وينتشر و كانت الأمم الشرقية سباقة إلى ذلك أكثر من 3500 سنة خلت ،و خصوصا منها الفرس و الروم و مصر[عبد الله رمضون ،آلة العود بالمغرب دراسة تاريخية علمية وتربوية ،دار قرطبة للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،1997 ،ص8].

[3] H’sen Derdour , Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.

مصاف الأدعيّة فهو دعاء، وتبتلٌ لاستمرارية الزواج، وطول العمر للعريس كما فيه دعاء له بالذرية الطيبة.

ويقترب الفرقاني شعورياً من العريس، إذ يبدي خوفه عليه في جملة تقول "**وانخاف عليه**"، ولشدّة هذا الشعور بالخوف على العريس طبعاً من الحسد، يلجأ إلى تعويذه من نوع شعبي خاص لتزيح الأذى والشر من طريق العريس وذلك بما تحويه عبارة "خمسه والخميس عليه" من قدرة –كما يظن العامّة- على الوقوف في وجه المكاره التي تُهدد العريس خاصة يوم عرسه «فالخمسة والخمسة، أو كف اليد بالأصابع الخمسة أداة لدرء الحسد والعين»[1]، ولعل العريس**(سي)** كان محاطاً بالحسد من كل جانب، كيف لا وهو القائد العسكري السياسي الذي سيتزوج ابنة أحد أعظم شهداء الثورة الجزائرية، وهذا وِسام جديد يضاف إلى سلّم النجوم التي تحملها بدلته العسكرية، فهو كغيره من الذين وصفهم خالد « أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع»[2] لا يهمهم شيء بقدر ما أن يكونوا مجتمعين دائما كأسماء القرش، ملتفين دائما حول الولائم المشبوهة[3]،و قد وظفت الكاتبة هذه الأغنية لخدمة العرض السردي لحدث زفاف أحلام من ذلك الرجل ،فكانت الأغنية قد سهلت تقريب الوضع الاجتماعي و الاقتصادي الذي ستنتقل إليه حياة بزواجها هذا.

2/2/2. المقـطع الثاني(كانو سَلاَطِينْ ووزراء):

« كَانُوا سَلاَطِينْ وَوُزَرَاء ** مَاتـُوا وَقَبَلْنَا عَزَاهُمْ

نَالُوا المَالْ كَثـْرَة ** لا َعزْهُمْ.. لاَ غْنَاهُم

قَالُوا العَرَبْ قَالـُوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

(...) قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ» [4]

هذه الأبيات تُشكّل مقطعاً من الأغنية الشعبية الجزائرية "**صالح باي**"التي يؤديها الفرقاني في معظم الأعراس بقسنطنية، وهي أغنية « ما زالت منذ قرنين تُغنّى للعبرة، لتذكر

---

[1] www.sahuf.net.sa/2001 jaz/j/20/wn9.htm 20/01/ 2011

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص355.

[3] المصدر نفسه، ص355

[4] المصدر نفسه، ص356، 378.

أهل هذه المدينة بفجيعة **(صالح باي)** وخدعة الحكم، والجاه الذي لا يدوم لأحد»[1]، هي أغنية بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، رغم سطحية كلماتها التي تبدو للوهلة الأولى خالية من أي مضمون فكري أو تاريخي وهذا ما جعل خالد يشير إلى أن هذه الأغنية أصبحت تغنى«بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحداً»[2]، غير أنّ كلماتها في عرس **أحلام** استوقفت **خالدا**، فوقف كعادته وجها لوجه أمام الذاكرة التي أرهقته، لأن المواقف تعيد نفسها، والتاريخ قد يتكرر لكن بِحُلَّة جديدة أكثر وجاهة ،فبين الزمن الذي عاش فيه "**صالح باي**"، والزمن الحالي الذي يعيش فيه **(سي...)** اختلاف في التأريخ واختلاف في الحالة السياسية للوطن، لكن ما لا اختلاف فيه هو المطامع، والآمال العسكرية، والحب المشترك في كل زمان ومكان للحكم وللسيطرة، ولعل أغنية مثل هذه تعدّ وثيقة تاريخية تكشف استمرارية المؤامرات التي تحاك ضد هذا الوطن منذ قرون.

ولاستقراء المعاني الحقيقية، والحقائق التاريخية التي تحملها هذه الأغنية يجب الرجوع إلى تاريخ الجزائر في ظل الحكم التركي، حين كان يحكمها البايات، فقد عُين "**صالح باي**" في البداية خليفة على مدينة قسنطينة «عام 1765 لمدة ست سنوات (...) ثم عيّن على رأس البايليك، واستمر في منصبه لغاية صيف 1792»[3]، وهذا ما تفسره العبارة التي استهلت بها الأغنية (كانوا سلاطين ووزراء)، ويُذكر أنّ الحاكم صالح باي قد أنجز «أعمالا كثيرة عسكرية، اقتصادية، وعمرانية، وثقافية، واجتماعية كان لها آثار بارزة في حياة السكان (...) وكان لجهوده العسكرية آثار حميدة، فركن الجميع إلى الهدوء»[4]،وإلى تقبل الوضع الجزائري في ظل حكم الأتراك،ولعل هذا ما جعل العرب الجزائريين يشفعون لـ"**صالح باي**"، ويتغاضون عن أفعاله، وتصرفات غير اللائقة في سنوات حكمه الأخيرة، خاصة سكان مدينة قسنطينة التي كان له الفضل في رفع مستواها العمراني والجمالي، والتجاري[5]« وفي أواخر أيامه تغيرت سيرة صالح باي، وسلوكه تجاه الناس، فأخذ يظلمهم دون مبرر، ويفرض

---

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص355.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد الصالح بن العنتري، تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص63.

[4] المرجع نفسه، ص63.

[5] المرجع نفسه، ص65.

عليهم الضرائب المرهقة، ولا يراعي أوضاعهم، وظروفهم المعاشية والاقتصادية والاجتماعية، بل وحتى السياسية، فظهر ضده معارضون، وخصوم كثيرون ناصبوه العداء (...) واشتكوه إلى الداي حسين باشا بالعاصمة، فقام بعزله وعوّضه بإبراهيم باي»[1]، وهنا كانت خدعة الحكم فقد كان صالح باي في ماله، وكثرته يتنعم، دون أن يقيم الحساب ليوم كمثل اليوم الذي عُزل فيه عن الحكم، فاضطره هذا إلى خدعة أخرى، وهي التربص بالباي الجديد وخداعه رغم الاتفاق المبدئي الذي اتخذاه، بأن ينتقل صالح باي إلى الجزائر العاصمة، ويرفع جميع أرزاقه من غير معارض من العرب[2]،وهذا ما يبدو في البيتين الثالث والرابع:

" قَالُوا العَرَبْ قَالُـوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ "

وبعد أن جمع "**صالح باي**" أمواله الكثيرة والتي لم تدم به في مناصب العزِّ، قرر أن يمارس خدعته الثانية، فقد هجم في الليل على الباي الجديد، وقتله مع مائة من الخدم وذلك بعد ثلاثة أيام فقط من حكمه، فلما وصل الخبر إلى الداي بالعاصمة أمر بقتل صالح باي[3]، وكما يبدو من الأغنية أنّ العرب قد أقاموا العزاء للباي الذي حكمهم مدة اثنين وعشرين عاماً وأصبح موت البايات في تلك المدينة أمراً جارياً[4] لدرجة أن خلدوه في أغانيهم الشعبية و ترديدها في المناسبات السعيدة.

كان هذا عن المعنى التاريخي الذي تخفيه أبيات تلك الأغنية غير أنّ المعاني المستقاة من خلال توظيفها في الرّواية، تنزاح من دلالتها المتعلقة بـ"**صالح باي**"، لتسقط على ما يحصل حاليا في الوطن من جري وراء المناصب، والأضواء السياسية فيتعجب خالد لاستفحال هذه الظاهرة قائلا: « إيه قسنطنية لكل زمن "صالحه".. ولكن ليس كل "صالح" بايًا.. وليس كل حاكم صالح (...) عجيبة هذه الظاهرة!»[5]، وعجيب حتما ما حل بالوطن فكل المناسبات تتحول إلى مكان لعقد الصفقات من جهة، وللشكوى والاستعطاف من جهة أخرى، كل هذه الأمور لفتت انتباه خالد في العرس الذي اكتفى بالاستماع إلى شكوى

---

[1] محمد الصالح بن العنتري، تاريخ قسنطينة ،ص65.

[2] المرجع نفسه، ص66

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص356.

الوزراء، والإطارات بدهشة، واستغراب «المدهش أنهم هم دائما الذين يبادرونك بالشكوى وبنقد الأوضاع وشتم الوطن (...) كأنهم لم يركضوا جميعا خلف مناصبهم زحفاً على كل شيء كأنهم ليسوا جزءاً من قذارة الوطن، كأنهم ليسوا سبباً في ما حلّ به من كوارث»[1] ليصطدم خالد بالمفارقة التاريخية السياسية.

جولة بين الماضي والحاضر في دهاليز الذاكرة، هو ما أوصلت أغنية **(صالح باي)** خالد إليه، من ذكرى باي تركي قديم، إلى واقع مجموعة من كبار مُحْترفي الخداع مع الوطن ويبدو أنه الوحيد الذي ربط الأغنية بمضمونها، في حين كان الجميع يستمتعون باللحن دون التفكير في المفارقة التي يصنعها اللّحن مع المضمون لأنّ الأغنية كانت« تغنى للحزن فصارت تغنى للأفراح»[2]، ففي الموسيقى عندما يختلف اللحن في مساره عن المعنى يعني أن الأداء الفني لا يتطابق مع المضمون، فيكون تماهي الجمهور إلى أبعد الحدود مع الموسيقى أحيانا بسبب الإيقاع الناتج عن «تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام إيقاعي واحد، يتم ترجيعه مددا تطول وتقصر (...) وتسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور، لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى، سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها»[3]،وهذا ما يميز موسيقى المالوف عن غيرها من أنواع الموسيقى، وهذا نفسه ما جعل مستمعي أغنية **(صالح باي)** يطربون بها دون التعمق، والرجوع إلى كلماتها، ولعل لأداء الفرقاني المتميز أثر آخر في إضفاء ذلك الجوِّ الطربي الذي أنسى الجمهور القسنطيني كلمات أغنية تمثل تاريخهم وتنزاح إلى حاضرهم.

3/2/2. المقـطع الثالث(إذا طاحْ اللّيل وِينْ نبَاتُو):

« إذا طاح الليل وين نباتو ** فوق فراش حرير ومخدّاتو..

أمان.. أمان..

(...) ع اللي ماتـوا.. ** يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..

أمان.. أمان..

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص378.

[2] عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، ص190.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص359.

(...) خارجة من الحمّام بالرّيحية ** يالندراشْ للغير وإلاّ لـيَّ..

أمان.. أمان..» [1]

كلّ بيت من هذه الأبيات يمثّل مقطعا متفرداً من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني كالعادة في معظم أعراس قسنطنية،تصف هذه اللغة مشاهد حسية ممزوجة بقوة ترميزية لبعض الأحداث التاريخية بلغة شعبية« فلغة الشعر الحسية التي يتم بها ومن خلالها تشكيل الصورة الفنية المخيلة ،أو المحاكية تغدو مجموعة من المثيرات الحسية التي تثير في ذهن المتلقي صورا و إحساسات فتتحرك انفعالاته »[2]،وقد مثّل خالد دور المنفعل و المحلّل لهذه الأغاني لأنه لا شيء يدعو للاهتمام في عرس أحلام، فلا هو صاحب صفقات، ولا هو ممّن يستغل المناسبات الاجتماعية للبحث عن كرسي جديد من كراسي السياسة في الوطن ،ولهذا كان أكثر من تأثر بجملة الأغاني التي أحيى بها الفرقاني عرس أحلام.

جاء البيتان الأوّل والثالث على أسلوب الاستفهام في حين جاء البيت الثاني على صيغة النهي، فالفرقاني يتساءل في صدر البيت الأوّل «إذا طاح الليل وين نباتوا» دون أن ترد علامة الاستفهام التي تؤكد ذلك، وهذا دليل على أن المتسائل –الذي ما يلبث حتى يجيب هو نفسه في عجز البيت- لا يريد طرح سؤال، بقدر ما كان يريد تقديم الإجابة: **(فوق فراش حرير ومخدّاتو)**، وقد تنبه خالد إلى هذا حينما قال إنه «لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السّكن كما قد يبدو من الوهلة الأولى»[3]، فكاتب الأغنية قد لفت السّمع بالمركب اللغوي إذا طاح الليل، وهو يحمل من الفجائية، ما يجعل السامع يذهب إلى التفكير الفعلي بعدم وجود مكان لقضاء الليل أو للسكن، ممّا يدفع به إلى انتظار باقي الكلام باهتمام، هذا الأخير الذي أفصح عنه الشاعر في الجزء الثاني من البيت، ولأن الفرقاني رمز من رموز أعراس الوجهاء فلا بد أن يمجدهم ويمجد الحياة الرغيدة التي يحيون وذلك بتمجيد «الأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع»[4]،وفي هذا إشارة إلى نوع الحياة الجديدة التي ستحياها أحلام إثر زواجها من أحد أثرياء مدينة قسنطينة،فالأغنية و ببساطة تعبيراتها

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص359.

[2] قصي الحسين ،أنثروبولوجية الأدب ،دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار الهلال للنشر ،لبنان ،ط1 ،2009 ،ص76 .

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص359.

[4] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

اللغوية منحت للمرأة مكانة هامة،فعموما إنّ« مكانة المرأة في الأغنية الشعبية هي انعكاس لصورتها الاجتماعية الحاملة لوظيفتها ،فنرى الأغنية تصف و تقرر ،تمدح و تهجي رامية إلى تشخيصها ووضعها على محك الدراسة ،مترجمة ذاتاً إنسانية تتذبذب بين آلامها و آمالها باحثة عن هدوئها و استقرارها»[1] في جو من الموسيقى و الألحان التي توحي بالشجن،والحزن والطرب في آن.

فلليل على الأغنياء شأن، وعلى غيرهم شأن آخر، وتقدُّمه سيعني لخالد تقدم الوحشة والوحدة، والألم إذ يقول في هذا «كلما 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»[2]، كيف لا؟ والأغنية تمجدهن وتزيد من عليائهن، وعلوّهن وقد منحهن الفرقاني فرصة الرقص طربا و تمردا و هروبا ،فلا يخفى أنّ «الرقص الشعبي هو ثقافة الحركة ..حركة الطبقات المضغوطة المغلوبة على أمرها ،و التي وجدت الرقص و الحركة تنفيسا ،فحاولت حفظه في شعبها و في جماعات تشد من أزر بعضها البعض محملة إياه و مضمنته تعبيراتها ،و آلامها ،و أحلامها »[3]فكيف لا ترقصن ؟ وقد انضمت إليهن و لنصرتهنّ امرأة جديدة كانت رمزاً للوطن بأكمله، وكل هذا الطرب كان لأجلها.

من المميّز لهذه الأغنية هو الصعود والنزول الموسيقي فيها، ومعه بالتأكيد صعودٌ ونزولٌ أو مدّ وجزرٌ عاطفيٌ فبعد حالة الطرب، والنشوة القصوى ينتقل الفرقاني بمستمعيه إلى نقطة أدنى مما كان عليه حين يردّد عبارة **أمان.. أمان..** وهي مركب تركي الأصل بنفس معنى كلمة آه![4]،وهي كلمة للتحسر، وإخراج الألم والآهات، ويحق للفرقاني أن يطلق آهاته بعد تمجيد الوجهاء إذا ما تذكر حال من لا يعيش عزّهم ووجاهتهم.

ويبقى الفرقاني في نفس المدى العاطفي حين تبدأ نبرة الحزن التي تميّز البيت الثاني الذي يفسح المجال للجميع ليحضوا بلحظة استذكار لأشخاص غادروا الحياة تاركين فراغا تحاول الأغاني أن تشغله باستحضارهم الروحي دون البكاء عليهم هذه المرة، كل هذا يجسده

---

[1] محمد سرير،العنف في الأغنية الشعبية ،مجلة كراسات المركز (تراث ،أغاني شعبية) ،منشورات كراسك،ع 17 ،2009 ،ص45.

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص359.

[3] كمال عيد ،فلسفة الأدب و الفن ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ،تونس ،ط1 ،1978،ص 149.

[4] H'sen Derdour: Le Malouf, P55.

قول الفرقاني **(ع اللي ماتوا..يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا)**، أما خالد فبوسعه هذه الليلة أن يذكر **الشهداء** و **سي الطاهر** و**والدته**، ثم **زياد** آخر من تجرع الحزن المرير لأجله، فقد رحل دون أن يصفّي حساباته السياسية، ولا الشخصية، رحل آخذا معه أسراره النضالية،مخلفا وراءه أشعارا تذكر دائما بأنه كان يوما ما شاعرا فلسطينيا مناضلا.

غير أنّ خالدا يقرر ألا يبكي هذه الليلة أحداً غير أحلام التي يشهد موتها بطريقة مغايرة للموت العادي « لن أبكي.. ليست هذه ليلة سي الطاهر.. ولا لزياد ليست للشهداء، ولا للعشاق، إنّها ليلة الصفقات التي يُحتفل بها علناً بالموسيقى، والزغاريد»[1]، ولابدّ للفرقاني بعد هذا البيت من إطلاق آهات جديدة، باللازمة **(أمان.. أمان..)** التي تتكرر على طول الأغنية.

ليرتفع مستوى الموسيقى عن الطبقة التي خيمت في حالة تغير الأحداث أو المضامين فهذه المرّة ينقل الفرقاني صورة شعبية تميز المرأة الجزائرية وبصفة خاصة القسنطينية التي تتهيأ لحدث الزواج، بأن ترافقها مجموعة من قريباتها إلى الحمام قبل يوم زفافها، لتكون في أبهى حلة لها، فكان التساؤل المطروح في الأغنية هو الوجهة التي تتجهها العروس أو أحلام بعد الخروج من الحمام، والمقصود هو الشخص الذي ستكون زوجته **(خارجة من الحمام بالريحية يالندراش للغير وإلاّ لي)** ويفضل خالد ألا يطرح هذا السؤال على نفسه، لأنه يعرف الإجابة مسبقا «لن أطرح على نفسي هذا السؤال.. الآن أعي أنك للغير ولست لي تؤكد ذلك الأغنيات، وذلك الموكب الذي يهرب بك، ويرافقك بالزغاريد»[2] و بنغمات المالوف.

ثمّ يصف خالد أحلاما في موكب زفافها وصفاً أسطورياً «عندما تمرين بي، عندما تمرين وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي ليس بالريحية، وإنما بقدميك المخضبتين بالحنّاء،وأن خلخالك الذهبي يدق داخلي ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة»[3]، فأغنية الفرقاني جعلت خالدا يعيش في حالة وجد مع الذاكرة التي تجعل أحلاما وفي آخر مشاهدها مع خالد رمزاً للوطن ولقسنطينة وللتاريخ حين يقول «ثوبك المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية مُعلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر»[4].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص359.

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص359، 360.

[4] المصدر نفسه ، ص360.

لا يرضى خالد لأحلام نهاية كهذه وزواجاً كهذا، لكنه لن يقدر على تغيير شيء، ولم يبق له سوى أن يحلم قائلا: «دعيني أحلم أنّ الزمن توقف وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك امتلاكي لك! (...) لو كنت لي.. لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه وليٌّ يحرق البخور على طريقنا.. ولكن ما أحزن الليلة.. قسنطنية!»[1].

ولا بد أن يستيقظ خالد من حلمه حالما ينهى الفرقاني أغنيته، باللازمة أمان.. أمان التي تخرج من أعماق خالد هذه المرّة، فهي آهٌ على أحلام، وآه على قسنطينة، وآه على ما يحدث له وما سيحدث.

4/2/2. المقـطع الرابع(شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس):

« **شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس**» [2].

هذا مقطع صغير من أغنية شعبية شهيرة، تغنّى أثناء خروج العروس من بيت أهلها متجهة إلى بيت زوجها في موكب احتفالي، إلاّ أنّ هذه الأغنية تترك وقعاً محزناً على العروس ووالدتها التي تُودّعها ولهذا يوجه الخطاب في الأغنية إلى أمّ العروس ،ومؤكد أنّ ثنائية هذا الألم ستنتقل إلى ثلاثية، إذ ينضمّ خالد إلى دائرة من يعزّ عليهم زواج أحلام وفراقها، فالموقف مؤلم والأغنية هي الأخرى استفزّت ذاته فيقول:«آه، كم كنت أحبّ تلك الأغاني التي كانت تُزف بها العرائس، والتي كانت تطربني دون أن أفهمها، وإذا بها اليوم تبكيني! (...) يقال إنّ العرائس يبكين دائما عند سماع هذه الأغنية، تُراك بكيت يومها؟»[3]غير أنّه لن يعرف لهذا السؤال جوابا، إذ كانت أحلام في العرس بعيدة عنه «كانت عيناك بعيدتين.. يفصلني عنهما ضباب دمعي وحشد الحضور فعدلت عن السؤال، اكتفيت بتأملك في دورك الأخير»[4].

من الأكيد أنّ أحلاما قد بكت لسماع هذه الأغنية المؤثرة بكلماتها المشحونة بمشاعر الحزن، والألم، فالمركب اللفظي (شرعي الباب) يحمل من الدلالات ما قد لا يبدو من الوهلة الأولى لسماعه فكلمة "شرعِّي" توحي بالقوّة في فتح الباب، وبفتحه فتحاً كلياً على مصراعيه

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص360.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ص353.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ليتسع ويتسّع معه صدر العروس وأمِّها للخروج، والدخول في حياة جديدة، وأن تُشرِّع الأم الباب لمغادرة ابنتها العروس، فهذا يعني أنها تُشرّع معه أبواباً مختلفة، باب الحزن، باب الألم، باب الفراق، باب الخيانة مع الوطن، باب خيانة الشهداء، وسي الطاهر ثم باب الألم من جديد لخالد، ذلك أنّ خروج أحلام من بيت أهلها، يعني الدخول إلى عالم جديد، وحياة مختلفة عن الأصالة التي ورثتها ومثلتها، ويعني فقدانها للقب الرمزي الذي حمّلها خالد إيّاه، وهي أن تكون معادلاً موضوعيًا للوطن عامة، ولقسنطينة بالخصوص فتشريع الباب لخروج أحلام يسقط عنها وساماً قلّدت به لأنها ابنة الشهيد **(سي الطاهر)** ولأنها كانت تمثل الوطن في بلد الغربة **(باريس)** فقد حدث وأن لامها خالد عن ارتباطها هذا الذي قتلت به كل الارتباطات المقدّسة «ولكن لماذا هو.. كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة كهذه.. أنت لست امرأة فقط، أنت وطن، أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ يوماً»[1] فما كان جواب أحلام إلاّ أن قالت: « وحدك تعتقد أنّ التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجّل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا، وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل، التاريخ لم يعد يكتب شيئا، إنه يمحو فقط..!» [2]اتمضي بهذا الكلام في طريق عكس ما كان يريد خالد لها.

إنّ عرس "**أحلام**" بأغانيه كان نقطة انعطاف بالنسبة لها، ولـ"**خالد**" بل وحتى للوطن في الواقع الرّوائي، وكم كانت هذه الأغنية بموسيقاها مؤثرة في خالد، ذلك أنّ « الموسيقى كفن وجد ليعبر ويحيي بالأصوات وجع الداخلية الذاتية»[3]، وهذه الأغنية كانت كمثل تأشيرة سافر بها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته إذ يقول عنها« أغنية تستفز ذاكرتي، وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطينة القديمة، في مواكب نسائية أخرى، خلف عروس أخرى لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك»[4]، وهو ما يدل أنّ الأغنية الشعبية عموما تؤدي من قبل الفنان الشعبي الذي يسعى بفنّه لأن لا يخرج عن الأعراف والقيم الجماعية ،فـ«الفنان الشعبي يؤلف بين الجماعة مؤكدا قيمها ومثلها ،كما يعمق من إحساسها بذاتها ،ومن ثم فهو لا يستطيع أن يخرج عن هذه القيم و المثل ،ولا أن يسهم في تفكيك الجماعة و

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص276، 277

[2] المصدر نفسه ، ص277.

[3] هيجل، فن الموسيقى، ص36.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص353.

هدم وحدتها ولذلك سوف يكون أميل إلى المحافظة في تعبيره لصالح الوضع القائم »[1] حتى لو كان في هذا الوضع ما يثير الشبهات والتساؤلات والذهول كما في هذه الأغنية التي أذهلت خالدا حين سمعها بعد سنوات طويلة ،فالمختلف هذه المرّة أنّه يستمع لهذه الأغنية وهو يعرف العروس على خلاف ما سبق من عرائس ،بل ويعرفها أكثر من أيّ شخص حضر العرس، وحتى أكثر من زوجها،وتماديا في الألم و التحليق خارج الواقع الماثل راح خالد يصف طلّتها في موكب زفافها،أثناء خروجها«ها أنت ذي تتقدّمين كأميرة أسطورية مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار، والإعجاب، مرتبكة مربكة، بسيطة، مكابرة ها أنت ذي (...) تحسدك كل النساء حولك كالعادة، وها أنذا -كالعادة- أواصل ذهولي»[2]، فذهول خالد كان متعدّداً، ذهول لفقدان أحلام نهائياً، ذهول لتحول المرأة /الوطن إلى مجرّد زوجةٍ ثانية لرجل يحترف عقد الصفقات المشبوهة مع الوطن.

2/2/5. المقطع الخامس(أَنَا سِيدِي عيساوي):

«أَنَا سِيدِي عيساوي .. يَجْرَحْ وِيدَاوِي..» [3].

هذا المقطع مأخوذ من أغنية شعبية تستعير في مضمونها طقوس حلقات **العيساوة** الاستشفائية، و«هي فرقة صحراوية، تتكون من السّاحر ويدعى الخوني، وهو رئيس الفرقة، وأعضاء موسيقيين (طارقين على الطبل الكبير، ومصفقين، ومغنين للترانيم السحرية)، ويعّد العيساوي عضواً فعالاً في هذه المجموعة، بحيث يُشبه بقائد الأوركسترا، وهو معالج لشتى الأمراض»[4]، وما استحضر خالد هذا المقطع الغنائي، إلاّ طمعاً في شفائه من حبّه لأحلام التي لم تكن مجرّد امرأة بل كانت مدينة، وأمَّا في ذاتِ الوقت، وقد استنجد خالد بكل أولياء مدينة قسنطنية، وبالعيساوي على وجه الخصوص ليعلّمه كيف يُشفي هو الذي طال به الألم والحزن، هو الذي لم تمنحه الحياة سوى الألم والرسم فيطلب منه أن يداوي جراحه «علِّمني كيف أُشفى منها، أنت الذي كنت تردّد مع جماعة **"عيساوة"** في حلقات الجذب والتهويل وأنت ترقص مأخوذاً باللّهب: أنا سيدي عيساوي.. يجرح ويداوي..» [5].

---

[1] أحمد علي مرسي،الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها،دار المعارف ،القاهرة ،د.ط ، 1973، ص 19.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص353، 354.

[3] المصدر نفسه، ص361.

[4] الطرب الأندلسي،[الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص361.

"**يجرح ويداوي**" هذه العبارة تشكّل ثنائية ضدّية، من النادر أن يجتمع طرفاها في نفس الشخص، في ذات الوقت، فمن المفروض أن تطول المدّة بين الجرح وبين التئامه، كما أنه من المفروض ألاّ يشفى الإنسان بجَرحِه وبإيلامه لكن كل هذا وفقط يحدث مع العلاج العيساوي الذي يُعتمد فيه على إيقاع موسيقي منخفض ثم يرتفع شيئا فشيئا، وتتم تهيئة المريض الذي يكون تحت تصرف العيساوي، فتبدأ الفرقة بإطلاق موسيقاها الخاصّة ليدخل على إثرها المريض في التجاوب مع الإيقاع بالرقص والتهيج، ومن دون شعورٍ يقوم ببعض الطقوس السحرية التي يمليها عليه العيساوي، كالرقص على الجمر بأرجل حافية، أكل النار والزجاج، وثقب الجسر بالمسامير، دون أن يحدث فيه جرحاً ملموساً أو تشوّها، ويقال إن هذه السلوكات تعذّب الروح التي تسكن جسد المريض، فتفرّ خائفة من جسده، ويفرّ معها الألم والمرض أيًا كان نوعه،لأنّ المريض بهذه الطريقة يتفاعل مع عالم الغيب، فيكون حاضر الجسد، غائب العقل، كما في التنويم المغناطيسي[1]و هو الزعم الذي تشبث به خالد بعد الخيبة التي ألمّت به.

فلم يكن له من سبيل للشفاء سوى طلب ذلك من العيساوى، إذ يناشده بأن يشفيه من أحلام، وتعلقه بها فيقول في أكثر لحظات تألّمه النفسي في ليلة زفافها « أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في جسدك ذلك السفود الأحمر الملتهب ناراً.. فيحترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟ أنت الذي كنت تمرّر حديده الملتهب والمحمرّ كقطعة جمر فينطفئ جمره من لعابك، ولا تحترق علّمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني، علمني كيف أشفى منها»[2] ليؤول خالد إلى حالة صعبة من التألم الذاتي.

هذه المرّة لم يستمع خالد للأغنية في العرس، إنّما استحضرها وجدانياً إثر حالة الكآبة التي أصيب بها أثناء الاحتفال بزفاف أحلام، إذ أنّ الجرح هذه المرّة يحتاج إلى أكثر من علاج ليشفى، كما يحتاج إلى وقت طويل، فقد كان خالد يخاف من اشتعال شوقه، وحبّه لأحلام مرّة أخرى إذ يقول:«كنت أخاف حبّك، كنت أخاف أن يشتعل حبّك من رماده مرّة

---

[1] الطرب الأندلسي،الموقع [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص361

أخرى فالحب الكبير يظلّ مخيفا حتى في لحظات موته.. يظل خطراً حتى وهو يحتضر»[1]، ولهذا كان على خالد أن يبحث عن أمثل طريقة ليشفى مرّة واحدة من حبّه المرضي، دون أن يتألّم، فلم يكن من سبيل لذلك إلاّ طلبا الغوص في رحلة افتراضية صوب العيساوي الذي يتقن لعبة الجَرح المُداوي والجَرح دون نزيف، والنسيان دون ألم..

6/2/2. المقـطع السادس(يَا التُفَاحَة):

« يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة.. خَبْرِينِي وَعْلاَشْ النَّاسْ وَالْعَة بِيكْ»[2].

هذا مقطع من أغنية ضاربة العمق في التراث الجزائري، أدّيت من قبل العديد من كبار المغنين، تبدو الأغنية ساذجة، عند النظر إلى سطحية الكلمات بداية، لكن مجرّد التعمق في هذه الألفاظ البسيطة، يكشف الثراء الدلالي والإيحاءات العديدة لهذه الأغنية، التي لفتت انتباه خالد الذي قال فيها «تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها، تضعني وجها لوجه مع الوطن تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلماً خرافياً»[3]، ذلك أنّ خالدا عاد إلى قسنطنية ليستقر فيها نهائيا، بعد وفاة أخيه حسّان بعد ستِّ سنوات من زيارته الأخيرة لهذه المدينة حين حضر عرس أحلام[4]، وقرّر نسيانها إلى الأبد، فالقدر يعيده إلى قسنطينة ليسكن فيها، بعدما سكنته طوال أيام غربته بباريس.

في الأغنية نداء، وخطاب موجه إلى غير عاقل وهو التفاحة، ويتكرر النداء مرّتين **(يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة)** فالتكرار يدل على أهمية المكرّر، وقيمته الدلالية، ثم يأتي طرح تساؤل فمؤدي الأغنية يسأل فاكهة التفاح عن سبب ولع الناس بها، حيث لا تعدو كونها فاكهة وبالبحث عن قدسية هذه الفاكهة في التراث الديني لمختلف الحضارات، يكون السبب أنّ هذه الفاكهة تذكّر من دون شك بالخطيئة الأولى أو خطيئة آدم، واستسلامه لإغواء حواء له، وإغرائه بأكل التفاح المحرّم ومنذ ذلك شكلت هذه الحادثة أسطورة آدم وحوّاء، وقد «جاءت في الكتب السماوية، فاكتسبت بذلك قدسيَّة تبعد الكثيرين عن مناقشتها مناقشة عقلية موضوعيّة»[5] ولهذا ارتبط التفاح بالخطيئة و بالمرأة ، وإتيان المحرّمات.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 372

[2] المصدر نفسه ، ص11.

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[5] الموقع، http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561. 2011/01/23

إنّ حضور أغنية شعبية تراثية داخل النص الروائي بألفاظها و معانيها يفرض حدوث آليات تواصلية متبادلة لتشكيل خطاب جديد ،وحتما سـ« يشكل الخطاب في آن دلالة استمرار حياة هذه الملفوظات بتكوين دلالات أخرى جديدة لها دون تغيير دلالاتها، وإحالاتها القديمة »[1]،ولعل ما جعل خالدا يتوقف مع هذه الأغنية التي تمجّد التغزّل بالتفاح، هو حبّه المحرّم لأحلام، الذي عدّه خطيئة في قوله: « في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد، كنت أحبّكِ أنتِ، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة؟»[2] فقد مثلت أحلام لخالد دور حوّاء لآدم، ومن الواضح أن خالدا أيضا استسلم لإغواء أحلام التي جعلته يمضي في حبّ محرّم محاط بهالة من التجاوزات، فهي ابنة سي الطاهر رفيقه وقائده، وقد كانت بمثابة ابنته، كما أنها جعلته يتوهم بأنها أمّ له، ولهذا يعترف لها قائلا:« وماذا لو كنتِ تفاحة، لا لم تكوني تفاحة كنتِ المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنتِ تمارسين معي لعبة حواء ،و لم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!»[3] فكان ذلك هو الإغواء الذي وقع "**خالد**" في مطبه، بعد عمر من اللاشيء، وبنكهة الخطيئة التي يحملها، تجرع من الحزن، والوحدة، ما كان أعمق من حزنه، ووحدته قبل معرفته لأحلام المرأة المنعطف التي غيّرت مجرى كل شيء، فكانت كالبركان الذي يفقد الأرض سكينتها ويبقى هامداً إلى أجل آخر، فأي حادث قد يعيد للبركان ثورته، ويعيد خالد إلى عذاباته التي لا مسكّن لها، ولا دواء،غير أنّ خطيئة خالد تختلف عن خطيئة آدم، في النتيجة، فآدم نال المغفرة من الله، وواصل حياته مع حوّاء في الأرض، إلاّ أن خالدا لم يحظ بمواصلة الحياة مع أحلام، وكُتب له فراقها الأبدي .

أمّا عن سبب ولع الناس بالتفاحة، فهو أنها فاكهة تحيل إلى الأنثى وإغرائها كونها شهيّة، لافتة للنّظر، خاصة عند المجتمعات العربيّة إذ يتساءل خالد:«هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحدّ التغني به في أكثر من بلد عربي»[4]، وهكذا يتغيّر المسار الدلالي للتفاح في الأغنية، وينزاح إلى مستوى البنية العميقة لهذه الفاكهة الرمز،فالتفاح .« بالاستناد إلى المعرفة الموسوعية أيقونة

---

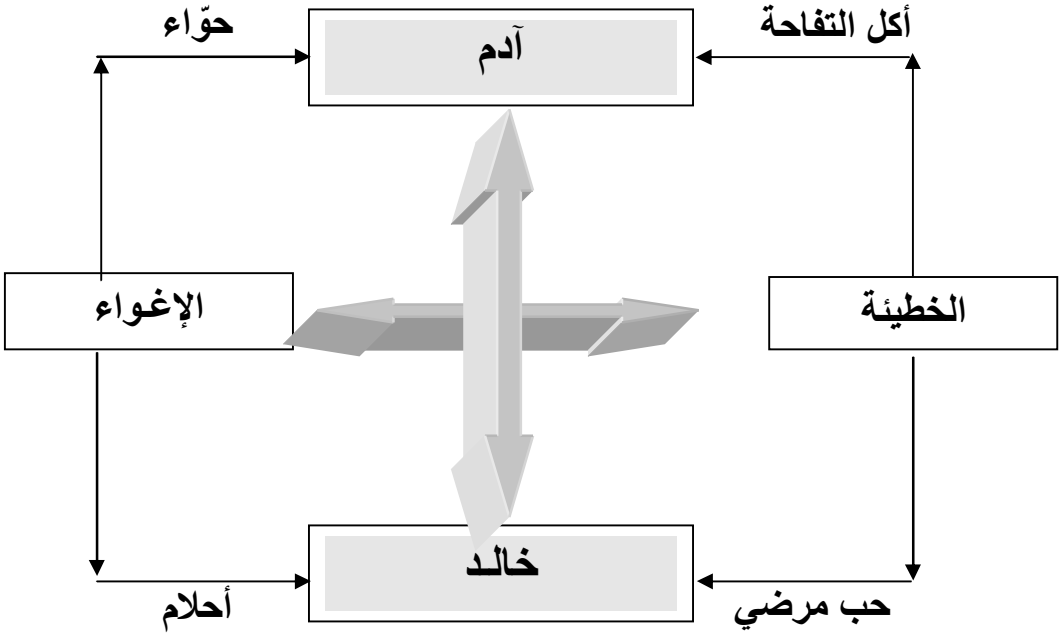
[1] محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2011 ،ص14.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص12.

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

للخطيئة الأولى و للغواية ،ومن ثمة أيقونة للعلاقات المحرمة»[1] التي تعدّ مكافئا موضوعياً للمرأة، لأن الرابط بينهما هو الشهية المشتركة، والإغراء المشترك، طبعا في المجتمعات العربية التي تحترف الانحرافات الدلالية للأشياء،و المخطط الآتي يختصر إسقاط دلالتي الإغواء و المحرم على الأغنية.



2/2/7. المقطع السابع(باسمِ الله نبدَى كلامِي):

« باسمِ الله نبدَى كلامِي * قسُمطِينَة هيَ غرامِي**
نتفَكرك في منَامِي * إنتيّ و الـــوالدِين**
علَى السوِيقَة نبِكي و انوح * رحبة الصُّوف قَلبِي مجرُوح**
بَاب الوَاد و القَنطرَة * رحتِ يا الزِين خَسارَة»**[2]

تمثل هذه الأغنية الشعبية للفرقاني إرثا ثقافيا تاريخيا لما تحمله من عبق الارتباط الروحي بقسنطينة المكان الذي يصعب الانفصال عنه ،فحتى في المنفى أو في الغربة تظل صورة هذه المدينة شاخصة أمام القسنطينيين الذين كلما باعدتهم الأيام والمسافات عنها كلما

[1] عبد اللطيف محفوظ،استراتيجية تمثُّل و تمثيل العنوان في القصة القصيرة المغربية(دراسة سيميائية)،مجلة الأدب المغاربي و المقارن ،ع 05منشورات زاوية للفن والثقافة،2007 ،ص40.

[2] أحلام مستغانمي،عابر سرير ،ص 130.

زاد تعلقهم بها ،وبكل ما يحيل لها ، خاصة في حضور هذه الأغنية بكلماتها و ألحانها التي أصبحت من أهم الملامح الرئيسية التي تحدد معالم هويتهم .

وقد وُظِّف هذا المقطع الغنائي في رواية عابر سرير ليضع سامعيه وجها لوجه مع الوطن ،عساه يخفف من ألم الاغتراب ،لتكتسب معه قسنطينة بعدا نفسيا، واجتماعيا و روحيا بعيدا عن أفقها الجغرافي ،لتصبح معادلا لعلامات الشوق و الحنين و لكل ما يرتبط بذلك الحيز المكاني النفسي من ذكريات و أحاسيس؛ ففي النص الروائي يظهر لهذه الأغنية دور في توفير ذلك الجو القسنطيني من تواصل اجتماعي ،يوم اجتمع في منزل زيان كل من مراد و ناصر والمصور خالد الذي من شدة تعلقه بالأغنية وجدها تتحول إلى جسد بملامحه و أحاسيسه ،وهذا راجع إلى قوة المعاني التي يخيلها المغني في ذهن المتلقي فيصبح للحن وظيفة تمهد ذهن السامع و تهيئه لتمثُّل المعنى والتماهي معه [1] لتتجسد للمصور خالد قسنطينةَ وفق قوله : « أغنية من تلك الأغاني التي تكاد تكون لها رائحة،ويكاد يكون لها جسد »[2] طبعا لما تحمله من إيحاءات تمس ذاتية و قومية كل قسنطيني مرتبط بهويته و عاداته.

شكلت البسملة الفاتحة النصية للأغنية بعبارة **"بسم الله"**، وفي هذا نوع من التمويه وبعض من الإغراء للسامع الذي سينتظر ما سيرد من كلام بنوع من الجدية، والأهمية ،ليكون هذا الأمر المهم هو العشق الأبدي لمدينة قسنطينة التي أنسنها القسنطينيون،ثم حولوها من مجرد محيط جغرافي إلى مدى فكري يتشبثون به ،خاصة المغتربين منهم لتصبح معادلا للأم و الإبن و الحبيبة و لقسنطينة المكان في حد ذاته .

حوّل الوجود الغنائي قسنطينة من لفظ عامي إلى موروث فكري و نفسي مقدس تتداخل في حضرته الأحاسيس و المشاعر من أفراح و أحزان،ذلك أنّ«الأغنية الشعبية شكل من أشكال التعبير عن المآرب و الآلام و الآمال ،قوامها اللفظ العامي المتداول بين الناس وقد أُفرِغَ في أوعية إيقاعية متجانسة تمتلك القدرة على إخراجه -اللفظ- من محدودية امتداده وتحركه و تنفث فيه بالمقابل روح التداول للإشعاع خارج محيطه الضيق »[3]، ولهذا في كل

---

[1] رشيد يحياوي ،شعرية النوع الأدبي ،ص 135.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص129.

[3] علال ركوك ،الغناء الشعبي المغربي أنماط و تجليات ،منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق ،مراكش،المغرب،ط1، 2000 ،ص11.

مرة و في كل ظرف لا تجد قسنطينة حرجا في تغيير حلتها لتلبس أثوابا عديدة و جديدة تُرضي بها و تروي ذلك العطش و الشوق الذي يحمله لها ساكنتها و محبوها .

ولما كانت قسنطينة أكثر من مجرد مكان للعيش ،تمادى القسنطينيون في معاملتها أولا كأنثى ؛حين بدلوا حرف النون الذي يتوسطها بحرف الميم الذي يحمل حسب الأعراف معاني الأمومة ،فحرف الميم مكون صوتي بارز لكلمة "أم" ،و لذلك أصبحت هذه المدينة تُلفظ من قِبلهم "قسمطينة "بدل قسنطينة متجاوزين بذلك الاسم الأصلي لها، كما جاء في البيت الأول من الأغنية **باسم الله نبدى كلامي *** قسمطينة هي غرامي**

وثانيا مقابلتها بقدر كبير من الشوق و الهيبة لدرجة أن أصبحت تتمثّل لهم في أكثر الأوقات التي يتذكر فيها الإنسان ،ويفكر في من يحب ،وقت الخلود إلى النوم ،إذ ارتقت حسب الأغنية إلى مقام الوالدين حين جمعهما نفس التركيب االلغوي في البيت الثاني :

نتفكرك في منامي * إنتيّ و الوالديـــــــن**

لينتقل الفرقاني إلى الأبيات الموالية ناقلا السامعين إلى وصف و تفكر بعض معالم المدينة الحلم كما في الواقع في جو من الشجن و الأسى على ما أصابها من إهمال و ما صحبه من تغيير في ملامحها التاريخية :

على السويقة نبكي و انوح * رحبة الصوف قلبي مجروح**

باب الواد و القنطرة * رحتِ يا الزين خسارة**

معرجا على شوارعها التي باتت مدعاة للرثاء لهذا وصف كلا من (السويقة ، رحبة الصوف،باب الواد ،القنطرة) بقاموس مفرداتي يساير الحالة المتأزمة للمغني و المستمعين معا، و بتلك اللهجة العامية التي تبدو معها الكلمات أكثر قساوة و أبلغ تأثيرا من مثل **نبكي** فالنون هنا تزود الكلمة بشحنة من الألم و الأنين ،كما تحول الكلمة مباشرة من صيغتها المفردة التي توافق كلمة **أبكي** ،إلى صيغة الجمع لأن القضية هنا عامة و لا يقتصر البكاء على شخص دون الآخر،فاللغة الشعبية الجزائرية عموما كما في هذه الأغنية تحول الأفعال الفردية إلى مفرد بصيغة الجمع ،ليتبعه الفعل (انُّوح) بحرقة حرف الحاء و بقوة حرف النون و امتداده لتعني الاستغراق في البكاء و شدته ، استجابة لحزن القلب على الخسارات التي شهدتها قسنطينة و شهدها سكانها، كما جاء في التعبيرين الدلاليين(قلبي مجروح،رحت خسارة)، وفي هذا علق خالد قائلا: «لكأنها تحيك لك مؤامرة هذه الأغنية التي مازلت جاهلا

ما سيكون قدرك معها ،تهديك شجى يفضي بك إلى شجن،طربا يفضي بك حزن .تضعك أمام الانطفاء الفجائي لمباهج صباك ،لأنها تذكرك بوزر خساراتك »[1] ، ذلك أنّ معظم من غادر قسنطينة كان عقب هزيمة ما .

أمّا المشهد الثاني الذي ركزت أحلام مستغانمي على استحضاره بحضور هذه الأغنية فهو الرقص إغراقا في الحزن ، يوم استمعها خالد مع حياة في شقة زيان ،فكما أنّ الرقص وسيلة للإفلات من سطوة اللّحن و الكلمات حينما يقع السامع تحت سطوة الجسد في تمرده على سكونه لذي عهده دوما امتثالا للأعراف الأخلاقية و المجتمعية ،محررا صاحبه من العقد و المكبوتات ،على الرغم من أن هذا التحرر قصير العمر ينتهي عند خاتمة الأغنية فيستيقظ هذا الجسد من غيبوبته أمام الواقع ، فهو كذلك طقوس هروب من حزن إلى آخر،من حزن الكلمات إلى حزن الموقف الذي تُسمع و يُرقص فيه على وقع هذه الأغنية،وهو ذات ما عبر عنه المصور خالد الذي علق قائلا:« كانت كلمات الأغنية امتدادا لخساراتنا ،ممزوجة بحسرات الاشتياق إلى قسنطينة، وكانت الموسيقى بإيقاع دفوفها تبث في الجو ذبذبات الخوف من رغبات تولد مشاعر عنيفة تبدو معها الرغبة في الرقص عبورا إلى حزن آخر» [2]،و لذلك طلب من حياة أن ترقص له مضيفا« تحت صخب الموسلين ترقص وكأنها تبكي على أغنية محملة بذلك الكم من الشجن (...) وقبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرم الحزن ،كنت صامتا ،كنت جالسا قبالتها ،طربا لفرط حزني ،حزينا لفرط طربي»[3]، وإذا برقصها يلهب مشاعر الحزن و يزيد من لوعة الاشتياق لقسنطينة التي تجسدت مدة سماع الأغنية في شخص حياة التي كما القسنطينيات يكاد رقصها يضاهي طقوس العبادة [4]،و لذلك راح خالد يطالبها بخلع حذائها « ألهذا خفت كعبها ،أم لأنه لا يليق بقسنطينة الرقص بكعب عال ؟قلت "اخلعي نعلك يا سيدتي..في الرقص كما في العبادة لا نحتاج إلى حذاء"» [5] فما يجمع بين الرقص و العبادة هو ذلك الاحساس بالنقاء الروحي

---

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص 130.

[2] المصدر نفسه ص 213 .

[3] المصدر نفسه ،ص 213،214 .

[4] المصدر نفسه ،ص 214 .

[5] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

،ومن هنا إعطاء الشرعية لكل التجاوزات الكلامية والغنائية والحركية من دون أي شعور بالارتباك ما يتيح الفرصة لممارسة طقوس الرقص القسنطيني على وقع هذه الأغنية .

و لأنّ الموسيقى« تؤثر في النفس بحسب الطبع الموسيقي المستعمل ،وبحسب طريقة أدائه و شخصية المستمع و الظروف الخاصة به و للمحيط ساعة تأدية اللحن »[1] كان الفرقاني يحترف مداعبة مزاج المستمعين و الراقصين ،إذ يؤدي هذه الأغنية الشعبية وفق خليط لحني يتناوب معه الحزن و الطرب تبعا لمدارات حنجرته لأنّ « بعض المعاني تقتضي تليين الصوت أو رفعه أو تفخيمه أو ترقيقه بما يجاري توالي معاني القصيدة»[2] وهذا كان في حاجة إلى دعم المستمعين ومشاركتهم في نهاية كل مقطع مرددين حينها« (الله الله)» [3] رافعين حماسة الجو الطربي و الشعري معا ،على أن المبدأ في هذا هو« تزاوج تأثير النص الشعري و غنائه من خلال التأثير الذي يحدثه الغناء في دلالة الشعر و الراجع إلى محاكاة المعنى في جانب منه»[4]،فاستمتاع المتلقين بهذه الأغنية كان طربا باللحن، وإعجابا بالكلمات الشعرية التي عانقت الموسيقى مانحة إياها الخلود في سجل الموروث الشعبي القسنطيني.

8/2/2. المقطع الثامن(قَسَما):

« قَسَما بالنازلاتِ الماحِقات و الدماءِ الزَاكيات الطَاهِـرَات
و البُنود اللَامِعَات الخافِقات فِي الجِبَال الشامِخَـات الشَاهِقات
نَحن ثُرنا فَحيَاة أو مَمَات و عَقدنَا العزمَ أن تَحيَا الجَزائِـر
فاشهدوُا .. فاشهدُوا .. فاشهدُوا »[5].

---

[1] أمين بن عبد السلام الشعشوع ،الموسيقى الأندلسية المغربية ،الآلة ،التاريخ،المفاهيم ،النظرية الموسيقية ،دار المسارة ،إسبانيا ،2011 ،ص 63.

[2] رشيد يحياوي ،شعرية النوع الأدبي ،ص 136.

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص 130.

[4] رشيد يحياوي ،شعرية النوع الأدبي ،ص 135

[5] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص366 .

هو المقطع الأول من النشيد الوطني الجزائري "قسماً"[1].،الذي يعدّ أحد الركائز الرسمية للسيادة الوطنية، نظمه الشاعر الجزائري مفدي زكريا[2] بسجن بربروس في الزنزانة 69، بتاريخ 25 أبريل 1955 ولحّنه الملحن المصري محمد فوزي[3] ويحمل هذا النشيد قدرا كبيرا من المسؤولية تجاه الوطن ،فكل جزائري ثوري كان مطالبا بالالتزام ببنود هذا النشيد القَسم،وكل جزائري من زمن ما بعد الثورة سيظل مطالبا بتقديس هذا القسم الشعري،و الوقوف بجلال أمام هيبة التاريخ ومجده مُجسداً بكلمات تحمل من قوة الثورة ما جعله مدويا،وبلحن يهز مشاعر كل وطني .

وظفت أحلام مستغانمي هذا المقطع من النشيد الوطني ،لتساهم به في رسم ملامح مشهد روائي ، انطلاقا من فكرة أن سماع هذا النشيد بكلماته و موسيقاه يضع المتلقي له أمام كتاب التاريخ الجزائري ،فيعيده هذا إلى ذكرى الثورة المجيدة ،و بالأخص إذا سُمع يوم الفاتح من نوفمبر ،فمن دون شك أنه يحدث في النفس شيئا من الإرباك و الخشوع و الهيبة أمام قدسية الماضي، فيصبح الحاضر عندها أقل رمزية ،تهون و تُتَقبل فيه الخسارات مهما كانت كبيرة .

---

[1] قسما ،عنوان النشيد الرسمي لدولة الجزائر؛ فحسب ما تنص عليه المادة الأولى من القانون رقم 86 – 06 المؤرخ في 23 جمادى الثانية عام 1406 الموافق لـ 04 مارس سنة 1986 أن: "قسما" هو النشيد الوطني للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية بتوقيع الرئيس الشاذلي بن جديد.(الأمين بشيشي ،عبد الرحمن بن حميدة ،تاريخ ملحمة نشيد قسما من إرهاصات ميلاده نشيد ا للثورة الجزائرية إلى ترسيمه نشيدا رسميا للجمهورية الجزائرية،منشورات ألفا ،الجزائر ،ط1 ،2008 ،ص 70 ،71).

[2] هو زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، ولد يوم 12جوان 1908م، **ببني يزقن**، أحد القصور السبع لوادي مزاب، بغرداية، في جنوب الجزائر . لقبه زميل البعثة الميزابية والدراسة سليمان بوجناح بـ: "مفدي"، فأصبح لقبه الأدبي مفدي زكريا، بدأ حياته التعليمية في الكتاب بمسقط رأسه فحصل على شيء من علوم الدين واللغة، ثم رحل إلى تونس وأكمل دراسته بالمدرسة الخلدونية ثم الزيتونية ،وعاد بعد ذالك إلى الوطن وكانت له مشاركة فعالة في الحركة الأدبية والسياسية ،ولما قامت الثورة انضم إليها بفكره وقلمه ، كان تاجر عطور و حرير ،و ممثلا تجاريا يجوب الوطن ،مغتنما أشعاره لتوعية الشعب للنضال فكان شاعر الثورة ،وافته المنية بتونس سنة 1977 ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه فكان هو شاعر الثورة.(الأمين بشيشي ،عبد الرحمن بن حميدة ،تاريخ ملحمة نشيد قسما من إرهاصات ميلاده نشيد الثورةالجزائرية إلى ترسيمه نشيدا رسميا للجمهورية الجزائرية،ص 112).

[3] زهر العناني ،الإنتاج الفكري الجزائري ،ج1 ،دار موفم للنشر و التوزيع ،الجزائر ،2000 ،ص 71.

وحول هذه الفكرة قدمت كاتبة الرواية نموذجا عن ذلك الجو الذي يثيره سماع النشيد الوطني يوم الفاتح من نوفمبر ،و أمام فاجعة ألمت بإحدى الكاتبات حين صادف حادث وفاة والدها و عدد من الجنود الجزائريين بأيادي الغدر هذا التاريخ إذ « تذكر صباح أول نوفمبر وذلك النشيد الوطني الذي كان يدوي في كل المستشفى العسكري ، و هم يخرجون جثمانه حتى بدا لها وكأنهم يعزفونه من أجله.. أو كأنه يستوقف حامليه ليسمعه للمرة الأخيرة. (...) كانت سيارات الإسعاف العسكرية تغطي لحظتها على النشيد الوطني ،و تشق الطريق بصفاراتها ،لتلقي على الأسرة المتحركة جنودا جزائريين سقطوا بسلاح جزائري ،بعضهم جرحى و بعضهم جاؤوا مشوهي الجثث لينتظروا أهلهم في براد،و لذا نسيت يومها أن تبكي أباها ،و راحت تبكي النظرات الفارغة لجنود لن يدركوا يوما لماذا ماتوا. »[1]،فأمام ذلك الموقف المهيب ،و في يوم هو الأكثر رسمية في تاريخ الوطن ،يلعب النشيد الوطني دورا مهما في استرجاع الذاكرة الجماعية التي يشعر الشخص تجاهها بنوع من التقصير في حق من ماتوا و من لا زالوا يموتون لأجل هذا الوطن ،لذلك ساهم هذا الجو الوطني في تخفيف أثر صدمة تلك الكاتبة ،حتى أنها بعد أن ووري والدها التراب تذكرت زيارة قبر رسمي ،مغادرةً قبر والدها ؛ فالأغرب يومها« أنها تركت الجميع متحلقين حول قبره ،و ذهبت أمام دهشتهم تبحث عن قبر آخر..في تلك الباحة الشرفية للموت ،حيث ينام كبار شهداء الجزائر.تحت باقات الورود الرسمية التي وضعت توا على قبورهم بمناسبة أول نوفمبر ،توقفت أمام قبر بوضياف» [2] ذلك الرئيس الذي شكل اغتياله نازلة ألمت بالوطن حين كان في أمس الحاجة إلى حكمته السياسية .

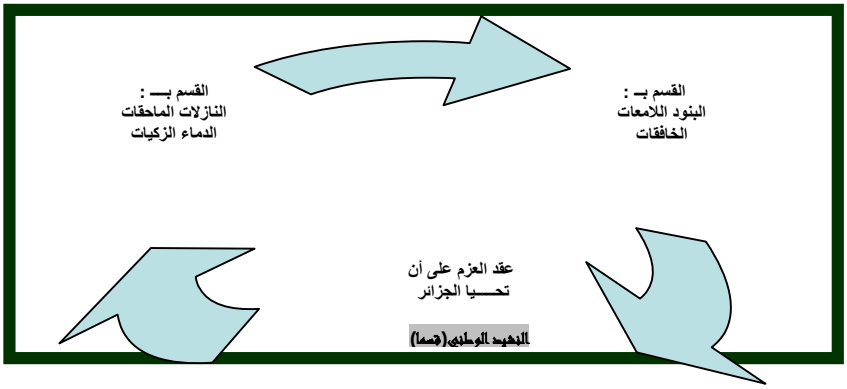
و أمام هذه النقطة بالذات تظهر قيمة القسم الذي قدمه مفدي زكريا على لسان كل جزائري ،فقد أقسم **بالنازلات الماحقات** و**بالدماء الزاكيات الطاهرات** في البيت الأول،و **بالبنود اللامعات الخافقات** في البيت الثاني ،بتراكيب قولية جاءت في صيغ من التشديد والتوكيد في الألفاظ: **النازلات** ،**الدماء** ،**البنود** فالتشديد يختصر كل معاني الغضب والرغبة في التخلص من سيطرة العدو،وما يعادله من قوة التصميم و العزم سعيا لذلك.

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص 366 .

[2] المصدر نفسه ،ص 367 .

ليُفتتح البيت الثالث بالضمير"**نحن**" الذي يتموضع في القصيدة بثقله الدلالي ،إذ لا يخفى عموما « ذلك الدور المهم الذي تلعبه الضمائر بوصفها كينونات حيوية مستقلة في بنية الشعر الأساسي ،إذ أن الضمير يتدخل في جميع وسائل البث الشعري ،و يفصح دائما عن قدرات خلاقة ،و إيجابية على مستوى دفع حركة الفعل الشعرية والاستمرارية في الفتح والكشف (...) بمعنى أن الضمير أو مجموعة الضمائر يشكل بؤرة أو مجموعة بؤر شعرية تمتاز بالكثافة و التركيز »[1] تماما كما تظهر الإيحاءات التي تتميز بالكثافة و التركيز ،من خلال إسناد الفعل "ثرنا" للضمير"نحن" الذي أظهر الطاقة الإيجابية لمعنى **الثورة** في كامل البيت الشعري "**نحن ثرنا فحياة أو ممات *** و عقدنا العزم أن تحيا الجزائر**" ،فالتعبير لم يكن ليكتسب تلك القوة الدلالية لو أنه جرد من الضمير نحن الذي يبدو وضعه بداية بأنه جاء لدواع توكيدية فحسب، إلاّ أن **نحن** و بحروفها الثلاث تحمل زخما رؤيويا متشعبا ،مقترنا بالزمن الحاضر ،متواصلا بالزمن المستقبل ،لأن الفعل ثرنا اتصل دلاليا بالفعل عقدنا ليدل كلاهما على التجاوز الانزياحي لأطر الزمن حينما يرتبط الأمر بحياة الجزائر التي استحقت الثورة و التضحية ،فتحول هذا البيت الشعري إلى شعار و رهان على حياة هذا الوطن ،جمّله معنويا ذلك العهد الذي قطعه الشعب الجزائري بثواره و نسائه و مجاهديه وكل شرائحه رافعين التحدي باللازمة **فاشهدوا فاشهدوا فاشهدوا...**

ثم إن،بناء النشيد الوطني على صيغ الجمع ،يوحي بأن القضايا الوطنية قضايا جماعية وأن أي وطن لا بد و أن يمر بمحن متعاقبة ،و إن صمود هذا الوطن ما هو إلا صمود أبنائه وما ذلك إلا استمرارية له تؤكد ارتباط كل الجزائريين بكل القيم الوطنية ومن بينها النشيد الرسمي "**قسما**"الذي يعد مركبا من مركبات الهوية الجزائرية؛ بمعانيه و كلماته فمع كل نازلة ،و كل ظرف عصيب تراق فيه دماء بريئة يزداد تألقه، فيتجدد القسم ويتجدد معه العزم على أن **تحيا الجزائر**..كما يوضحه الشكل الآتي:



[1] محمد صابر عبيد ،جماليات القصيدة العربية الحديثة ،ص 98 .

ويمكن القول إن ورود النشيد الوطني في رواية فوضى الحواس كان له حضور إيديولوجي ضمن ما وظف من أشعار و أغان جملت الرواية شكلا و معنى...وإنّ توظيفه كان له دور إيجابي في رسم ملمح روائي تضاربت فيه القيم و الخلجات النفسية للشخصيات بين ما هو وطني و ما هو ذاتي ، إذ بقدر ما أكسب هذا النشيد الرواية وهجا سرديا ،بقدر ما ازداد تألقا، ورفعة .

9/2/1. المقطع التاسع(باسم الأحرار الخمسة):

« باسم الأحرار الخمسة * حنرد الثار يا فرنسا »**[1]

هذه المرة وظفت الكاتبة مقطعا من أغنية شعبية ثورية ،كانت تشكل رمزا للوطنية أيام حرب لتحرير الجزائرية ،للحديث عن فترة حرجة من تاريخ الجزائر حينما استنجدت بمحمد بوضياف ليرأسها و يخرجها من دوامة الأحداث السياسية التي سقطت فيها ،وكل الجزائر أمل بأن يلبي ذلك الرجل النداء،كما عودها دوما ،هو الذي ساهم في التخطيط للثورة الجزائرية التحريرية أملا في تحرير التراب الوطني من براثن المستعمر « فقد طاردته فرنسا فوقه أرضا وجوا ،ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو و رفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956 وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسط في رحلة تقلهم من المغرب نحو تونس فحولت وجهتها نحو فرنسا واقتادت بوضياف مع رفاقه الأربعة: أحمد بن بلة ،و آيت أحمد ومحمد خيدر ،ورابح بطاط موثقي الأيدي نحو معتقلاتها ،أمام اندهاش العالم»[2] ليحملوا بعد ذلك شرف اسم "الأحرار الخمسة "،الذين نالوا حظا وافرا من التأييد و التضامن من قبَل العالم «حتى إن إذاعة صوت العرب من القاهرة لم يكن يلزمها أكثر من أيام لتخرج إلى العالم العربي بألحان حماسية تطالب بإطلاق سراح الزعماء الخمسة،ألحان تلقفتها أفواه أطفالنا ،وحناجر رجالنا،و زغاريد نسائنا»[3] فكانت عملية اختطافهم حافزا جديدا لتجديد العزم والإرادة الثورية وباسم كل فرد اختلفت ردود ثأره من فرنسا،وعندها لعبت الأغاني الثورية الشعبية الجزائرية دورا بارزا في تقديم الدعم الروحي لمختلف الشرائح وبالأخص صفوف المجاهدين « فتعكس فكر الجماعة الشعبية و مشاعرها و حياتها عامة »[4] ،وفي كل مرة

---

[1] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص 241.

[2] المصدر نفسه ،ص240.

[3] المصدر نفسه ،ص241 .

[4] أحمد علي مرسي،الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ،ص 36 .

تذكر بتلك الرسالة السامية التي قدمها شعب بأكمله أعطى للعالم دروسا في القومية ،وحب الوطن حد التضحية وقد كان محمد بوضياف أحد هؤلاء الذين أفرطوا في حب الوطن ،حتى بعد ما لاقاه من مهانة بعد الاستقلال « فما كانت الجزائر تنال استقلالها،ويصبح الزعماء الخمسة أحرارا حتى أَرسَل بن بلة وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963 و هو يغادر بيته ،واقتيد من مكان إلى مكان ،حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء »[1]، ثم إلى منفاه بالمغرب أين كان « يدير بيديه اللتين اخشوشنتا مصنعا بسيطا للآجر،ويعيش بعيدا عن كل عمل سياسي،سوى ذكريات ثورة تنكرت له،و أخبار وطن حذف حكامه اسمه حتى من كتب التاريخ المدرسية كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة »[2]،ولكنه حين تلقى النداء مجددا من الجزائر لرئاستها ،وإخراجها من المطب السياسي الذي وقعت فيه نسي كل المحن ،نسي الأحقاد و« قام العجوز ،غسل يديه من طين الآجر ،و ذاكرته من الحقد فقد آمن دائما أنه لا يمكن أن تبني شيئا بالكراهية ،و كان له قدرة مذهلة على الغفران ،فاحتضن من نفوه و مضى نحو وطنه فمنذ الأزل لم يحدث أن نادته الجزائر و لم يستجب لندائها»[3]عاد للجزائر وكله أمل في بعض الوقت ليتمكن من فعل شيء ينقذها به .

غير أنّ حدسه تنبّأ بمؤامرة تصفيته، هو الذي قال لزوجته يوم استلم الحكم «كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي ..فلا ثقة لي بهؤلاء ،و عندما سألته إن كان جاء بنية الانتحار أجابها كمن لا مفر له من قدر "إنه الواجب .. كلي أمل أن يمهلوني بعض الوقت"»[4] وفعلا صدقت نبوءة الرجل ،فهم لم يمهلوه وقتا ،إنما دبّر له الوطن اغتيالا في « التاسع و العشرين من حزيران »[5] بعد خمسة أشهر من الحكم ،أمام ذهول الشعب الذي كان يتابع خطابه مباشرة على التلفاز ،ليشهد موت أحد الأحرار الخمسة وموت أحلامه معه،لكن هذه المرة لن يقدر الشعب أن يهتف باسم بوضياف ،أو أن يقدم له وعدا بالثأر من قاتليه ولا حتى في أغنية شعبية، بعد أن دخلت الجزائر بأكملها في دوامة السياسة و الدين التي فرقت بين

---

[1] أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ص241

[2] المصدر نفسه ،ص 240 .

[3] المصدر نفسه ،ص242 .

[4] أحلام مستغانمي،فوضى الحواس ،ص245.

[5] أحمد علي مرسي،الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ،ص 36 .

أبناء الوطن واحد، ذلك الذي عصفت به ريح الفتنة ،و توالت فيه المحن لعشرية كاملة من الزمن .

و هكذا استطاعت تلك الأغنية أن تعيد رسم صورة التآخي العربي أيام الثورة الجزائرية و هذا الأمر ليس بغريب لأن الأغنية الشعبية عموما هي تلك «الأغنية البسيطة الفطرية التي لا أثر فيها لكلفة أو صنعة متعمدة ،وضعها بطريقة تلقائية مؤلفون مجهولون ،وتناقلتها بعدهم الأجيال بعضها عن بعض ،و هذه الأغنية تعبر تعبيرا صادقا عن إحساس الشعب وذوقه و ميوله ،كما أنها تكشف عن عاداته و معتقداته و معاناته »[1]،و لهذا كشف هذا المقطع من الأغنية ببساطة كلماتها و بلغتها العامية باللهجة المصرية معاناة الشعب الجزائري ،،كما أتاحت لمتلقي الرواية السفر في رحلة إلى تاريخ الجزائر بدء من مرحلة الثورة التحريرية وصولا إلى المرحلة الأكثر صعوبة و غموضا فترة التسعينيات ، من خلال الحديث عن محمد بوضياف مجاهدا ثم منفيا ثم رئيسا تغتاله أيادي الغدر.

10/2/1. المقطع العاشر(آآآه يا ظالمة):

« آآآه يا ظالمة ..و عليك نخلي أولاد عرشي يتامى » [2]

هي الحسرة تتدفق من هذه الأغنية الشعبية التي أداها الفرقاني مستغلا حنجرته القوية لنقل إحساس التحسر و الألم،الذي لم يعد حكرا على شخص دون الآخر ،فكل من يستمع لهذه الأغنية يجد فيها شيئا ما يطابق حالته من الظلم و التحسر،بعد أن أصبحت هي الأخرى أحد الأغاني التي تشكل موروثا فنيا ثقافيا ارتبط بمدينة قسنطينة و سكانها ،أغنية ارتبط فيها اللحن بالكلمة ككل أغنية شعبية يتخير المغني فيها « في أن يمزج اللحن بالنص الشعري،وأن يجعل مستمعيه لا يحسون على الإطلاق بأي نوع من الفجوات بين النص واللحن ،وأن يعطي كلا من الجانبين حقه من العناية و البعد عن الافتعال و التصنع »[3]، و قد عرفت عندهم بعنوانين (ظالمة) و (طال الضر علي) [4] ،ومما جاء فيها :

---

[1] يونس الشامي ،الموسيقى الشعبية المتوسطية ،منشورات جامعة الشريف الإدريسي ،المغرب ،1990 ،ص11.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص 272.

[3] أحمد علي مرسي،الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ،ص152.

[4]هي من القصائد التي غنيت في جميع الطبوع كتبها الشاعر البدوي الهاني بن قنون1864 /1761 من غريس بولاية معسكر غرب الجزائر...غناها مغنو الطابع البدوي كالشيخ حماده،كما تبناها مؤدو المالوف و مهروا فيها حتى يكاد يُنسى=

طال الضر عليا و زدتيني غرامك

عذبتي قلبي فنيت و الناس سالمة[1]

حيث وظفت في رواية عابر سرير لتحتوي و تكشف مشهد الحزن الذي رافق وفاة زيان فعلى إثر الفاجعة راح المصور الصحفي خالد يتطاول على هذه الخسارة آخذا «إجازة من المآسي بما يقتضيه الموقف من تطرف الحزن »[2] عندما فكر في الاحتفال حزنا بعيد رأس السنة مع فرنسواز قبل أن يرافق جثمان زيان في اليوم الموالي ليدفن في قسنطينة، و قد استدعى اللحن الحزين لهذه الأغنية فضول فراسواز فبادرت بالاستفسار عن تفاصيلها و كلماتها ، تلك التي لم يعرف خالد كيف يشرحها لها،فرد بداية متمتما لنفسه « كيف أترجم لها أغنية تحيك لك مؤامرة بكاء،وتذبحك فيها الكمنجة ذهابا و إيابا ،أية لغة ،أية كلمات تحمل كما كافيا من الشجن لتقول بها "آآآه يا ظالمة ..."» [3]،فقد اتحد اللحن مع الكلمات لتوليد كل ذلك الحزن الذي بات مضاعفا بموت زيان ،ذلك الحزن الذي أحسته حتى فرانسواز التي لم تفهم معنى الأغنية مكتفية بنغمها الحزين ،و يضيف المصور خالد عن ردة فعلها :

« سألتني فرانسواز :

أكل الأغاني العربية حزينة هكذا؟

أجبتها كمن ينفي تهمة :لا ..ليس دائما

ردت كأنها تجاملني :قد يكون هذا الحزن سرّ رومنطيقية العرب و تمتعهم بذلك السخاء العاطفي .

قلت متهكما: سخاؤنا العاطفي يا عزيزتي سببه يتمنا لا حزننا ،لا أكثر سخاء من اليتامى ،نحن على كثرتنا أمة يتيمة مذ تخلى التاريخ عنا و نحن هكذا » [4] .

و من هذه النقطة تطرقت أحلام مستغانمي للحديث عن تموقع الحزن عند العرب بين موفقين وفق جدلية مفادها إما أن يكون الحزن سخاء عاطفيا و إغراقا في الرومانسية ،أو أنّ

= طابعها البدوي.وقد أُديت من طرف ريمون ليريس و عدة مرات بصوت محمد الطاهر الفرقاني وصوت أحمد عوابدية.http://www.sama3y.net/forum/showpost...7&postcount=13 30 /04 /2013 /15:20

[1] الموقع، http://www.sama3y.net/forum/showpost...7&postcount=13 30 /04 /2013 /15:20

[2] يونس الشامي ،الموسيقى الشعبية المتوسطية ،منشورات جامعة الشريف الإدريسي ،المغرب ،1990 ،ص11.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص 272.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سبب الحزن هو اليتم العربي الذي يجعل كل عربي يحس بالدونية ،إذا ما نظر إلى تراجع مكانة العرب و العربيّة و العروبة عما شهدته و اعتادته لفترات تاريخية طويلة من زعامة و تصدّر ،لينحرف مجرى التاريخ و يغير حدود المعادلة التاريخية بموازين و قوى جديدة أنزلت الأمة العربية إلى أسفل بكثير مما كانت عليه ،و عندها صار الحزن على ما كان من مجد و التحسر عليه ملمحا هاما يرافق العرب أينما كانوا و أينما حلّوا.

إنّ ما سمح للأغاني الشعبية بالانتشار الموسّع هو أنها في رحلة انتقالها و تداولها ترث « رصيدا ضخما من الرموز و الدلالات الموحية ،الشيء الذي جعلها معينا لا ينضب للفنان الذي يستطيع أن يستمد منها ما يغني تجربته الفنية و يعمقها و يستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول و الاستمرار و القدرة على اختراق حاجز الزمن »[1] ولهذا كان الفرقاني في أغنيته هذه شديد الحرص على حشدها بطاقة دلالية مكثفة حينما راح يخاطب امرأة ظهرت وفق مشهد مغاير لما توصف به عادة في الأغاني ،إذ تحمل هنا تكثيفا إيحائيا يعتمد على التواءات وتحولات في المعاني ،فمن المرجح أنه هنا يبكي و يشكو « امرأة قاسية أحبها و تخلت عنه » [2] ما جعله يصفها بالظالمة ،و هو نعت لا يبرز المعنى الظاهر لكلمة "ظالمة" بقدر ما يبرز المعاناة المختفية وراء ذلك الوصف ليكشف الستار عن حالة الحب المرضي التي يعيشها و التي تحولت في ظل الغياب إلى شعور بالظلم؛ فكلما زاد البعد زاد الحب، وازداد معه الشعور بظلم الحبيب ،لدرجة أن الشاعر قرر بعد أن وقف عند النقطتين التاليتين للفظة **ظالمة** كعلامة ترقيم طباعية تحمل في هذا السياق معنى التردد في المضي والمواصلة ،لصعوبة الموقف طبعا،قرر وبلهجة عامية حاسمة و قوية ترك كل شيء واللحاق بتلك المرأة بقوله و"**عليك نخلي أولاد عرشي يتامى**" بمعنى "لأجلك أتخلى عن أهلي، وعشيرتي الذين يحاجون إلي" ،فالجميل في اللغة العامية الجزائرية قدرتها المثيرة على اختزال الكثير من المعاني بكلمة واحدة مثلما هو الحال مع كلمة "يتامى" التي تختزل كل معاني الشقاء والبؤس والحرمان التي يحس بها كل من المغني الذي يشعر بيتمه لغياب تلك المرأة ،و يحس بها أهله (أولاد العرش) لتخليه عنهم ،فيكون التخلي عن كل شيء ثمنا مقابل الوصال معها ،وعليه فالحزن والألم سيكونان الثمن الآخر لتقديم مثل هذه التضحية.

---

[1] بليحيا الطاهر ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،ص 131.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير،ص 272.

وفي حضورها الروائي مؤكد أن ثمة إسقاطات دلالية مباشرة للأغنية على شخصيات الرواية،فالمرأة التي تلبس أثواب الحزن و الحب و الظلم في آن ما هي إلا حياة التي يبكيها الصحفي خالد بنبرة فيها الكثير من الحسرة حين قال:« شعرت أن لا عجب في تشابه حياة بهذه المرأة التي يبكيها الفرقاني» [1]،فهي التي بين غيابها وحضورها تمارس كل طقوس الظلم والقسوة التي يقع خالد في شباكها ،وهي التي في كل حزن تكون الحزن الأكبر،فالحزن على موت زيان و بسماع هذه الأغنية ،رافقه حزنه على توديع حياة مجددا إلى إشعار مجهول ،ليصبح وحيدا بين كل الخسارات التي محت طعم فوزه بالجائزة التي كانت ثمنا لنقل جثمان زيان للوطن .

غير أنّ للحزن واليتم حسب أبعاد هذه الأغنية وجه آخر؛ففي الرواية ينتقل الحزن ليميز اللوحات الفنية التي فقدت مبدعها زيان ،وقد كانت لوحة الجسر المعلق أكثر اللوحات حزنا،بل كانت اللوحة اليتيمة من بين كل ما رسم زيان ،فقد لاحظ خالد هذا حين صرّح: « كان أي زائر للمعرض بدون أن يمتلك هذا الحاسة ،أن يكتشف يتم تلك اللوحة بين كل اللوحات ،مرعب ذلك الإحساس الذي تخلفه في قلب أي ناظر إليها »[2] فهي اللوحة التي غيرت دورها بمفارقة عجيبة ،بعد أن كانت اللوحة الأولى والأحب لزيان ،و بعد أن رافقت معارضه طوال عمره الفني ،رافضا بيعها بين كل ما رسم ،وفي دورها الأخير وافق زيان بيعها لخالد لأنه الأنسب ،غير أنّ الموت المفاجئ لزيان جعل خالدا يبيعها بدوره كي يغطي بثمنها مصاريف نقل جثمان زيان إلى قسنطينة،فالبيت الشعري من الأغنية جر خالدا للتفكير و تذكر عدة أشياء من الظلم إلى الحزن إلى الرومانسية إلى اليتم .

11/2/1 موسيقى زوربا (تيودوراكيس):

كان لها حضور مكثف في الروايات الثلاث ،كمكون أساسي من المكونات السردية ويبدو أن الكاتبة أحلام مستغانمي قد ركزت الاهتمام برواية زوربا و برقصته و موسيقاه التي أبدعها تيودوراكيس بناء على ما جاء في الاعتراف الذي قدمته حياة لخالد في ذاكرة الجسد بقولها:«سأعترف لك بشيء .لقد أربكتني هذه القصة كثيرا ،يوم قرأتها شعرت بشيء من الغبطة و الحزن معا .كنت أريد أن أحب رجلا كهذا .. أو أكتب رواية كهذه ،ولم يكن ذلك

[1] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص272.

[2] يونس الشامي ،الموسيقى الشعبية المتوسطية ،منشورات جامعة الشريف الإدريسي ،المغرب ،1990 ،ص11.

ممكنا و لهذا ستطاردني هذه القصة حتى أشفى منها بطريقة أو بأخرى »[1]، ولذلك أصرت الكاتبة على توظيف زوربا في رواياتها الثلاث بطريقة أو بأخرى ضمن أربعة مشاهد تصب كلها في فكرة الخسارات الموجعة و الانتصارات التي تتحول إلى هزائم ،و التحدي والعبثية ، مشاهد سردية مختلفة و متقاطعة في ما يسمى بالخراب الجميل .

أ/ المشهد الأول :اللقاء و الفراق بين حياة و خالد بن طوبال

جعلت (**أحلام مستغانمي**) لـ زوربا مكانا مهما و محوريا في الهندسة لتلك العلاقة المتشابكة التي جمعت بين حياة وخالد ،وقد كان لهذا التواجد عدة مزايا فقد اختصر على خالد الكثير من الجهد و الوقت ليتعرف على شخصية حياة التي كانت تحب زوربا كبطل روائي،وتحب زوربا لحنا يونانيا من توقيع تيودوراكيس ،فجعلت خالدا يحبه بطلا بفلسفته الحياتية المغايرة و بمنطقه المخالف، ويحب رقصته وسط الخراب الجميل ،حين لا يبقى من شيء يفعله أمام فداحة خساراته سوى الرقص، لهذا وفي بدايات تعارفهما راحا يتحدثان طويلا عن زوربا: «قلت مرة و أنت تتأملينني أكثر :

فيك شيء من زوربا .شيء من قامته .. من سمرته .. و شعره الفوضوي المنسق.ربما كنت فقط أكثر وسامة منه.

أجبتك: يمكنك أن تضيفي كذلك أنني في سنه ، وفي جنونه و تطرفه ،و أن في أعماقي شيئا من وحدته .. من حزنه و من انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم(...) واصلت بحماسة : يعجبني جنونه و تصرفاته غير المتوقعة ..علاقته العجيبة بتلك المرأة ..فلسفته في الحب و الزواج .. في الحرب والعبادة ،وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدها »[2] ولأنّ حياة كانت مسكونة بحب زوربا منذ قرأت روايته ،راحت تجد في خالد بعضا من ملامح الرجل اليوناني الذي قلب موازين الربح و الهزيمة، متحديا الخسارة باللامبالاة والعبثية والانتشاء حزنا حد الرقص ،ليصبح الخراب متعة و جمالية تنتقل عدواها إلى كل من يقرأ زوربا و يؤمن بمنطقه الغريب ، فتنقلب أحاسيسه، ويصل بتصرفاته إلى ضدها،تماما كما وصفت حياة ذلك لخالد قائلة:

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص122.

« وهل تذكر رقصته تلك وسط ما يسميه الخراب الجميل؟إنه شيء مدهش أن يصل الإنسان بخيبته و فجائعه حد الرقص ،إنه تميز في الهزائم أيضا فليست كل الهزائم في متناول الجميع .فلابد أن تكون لك أحلام فوق العادة و أفراح وطموحات فوق العادة لتصل بعواطفك تلك إلى ضدها بهذه الطريقة»[1] فيعلق خالد :«كنت أستمع إليك بانبهار وبمتعة،وبدل أن أجد في ذلك "الخراب الجميل "الذي كنت تصفينه لي بحماسة ما يمكن أن يثير مخاوفي من نزعة سادية أو مازوشية ما قد تسكنك ،رحت أنقاد لجمال فكرتك فقط»[2] ونسي خالد فعلا أن يَحذَر حياة التي قابلته في النهاية بكثير من السادية عندما راحت تتحدى وتخالف ما ورثته من قيم حين قبلت الزواج من (سي...)،ظانة أنها كزوربا تحتفي بخسارتها،أو أنها بعملها هذا ستشفى فعليا من قصة زوربا التي ظلت تطاردها و تؤثّر على حياتها كيفما كان.

ب/ المشهد الثاني: الحزن على موت زياد و حسان

كان **خالد بن طوبال** أكثر ما يشبه زوربا في وحدته و حزنه ، ما سمح بخلق علاقة صداقة افتراضية بينهما ،ففي كل مرة يتعرض فيها خالد للنكسات والأزمات ،كان يستحضر شخص زوربا ،أملا في مواساة ذاته و التغلب على المحن بالتحدي و الجنون ،كيوم سمع بخبر مقتل شقيقه حسان في أحداث أكتوبر 1988 التي هزت العاصمة الجزائرية[3]،يومها ذهب من أجل وظيفته الجديدة ،ليجد حتفه بدلها ،و نزل ذلك الخبر عليه كالصاعقة،وعندها لم يكن منه إلا أن يحلق مبتعدا عن الواقع ،و يدعو زوربا ليشاركه تفاصيل حزنه في تلك الليلة ،قبل أن يغادر فرنسا عائدا لقسنطينة ليدفن أخاه [4] و يدفن معه رغبته في الحياة .

و لذلك راح يتمرد على كل الأعراف التي ورثها من مجتمع جزائري يقدس الحزن على موت قريب،وفي تماديه بدأ بالرقص في مفارقة اجتماعية عجيبة، فبالرغم من أنّ « الرقص حالة اجتماعية كذلك وتعبير طبقي مشروط بنوع الرقصة »[5] ، وبالرغم من أنه« انطلاقة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص122.

[2] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ،ص 388.

[4] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،ص 390 ،391.

[5] بليحيا الطاهر ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،ص 140.

نحو التمرد على نظام المجتمع»[1] إلاّ أنّ تصرفا كهذا لا يمكن إلا لخالد تبريره ،هو الذي أدخلته موسيقى زوربا في حوارات داخلية قادته من التفكير في حياة إلى بكاء كل من زياد و حسان ،واصفا ذلك المشهد:« أفرغ منك سيدتي و أمتلئ لحنا يونانيا ..

تتقدم موسيقى زوربا نحوي دعوة للجنون المتطرف (...) تزحف موسيقى تيودوراكيس (...) فأستسلم لها ،أرقص كمجنون في غرفة شاسعة تؤثثها اللوحات و الجسور ،وأقف أنا وسطها و كأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة لأرقص وسط الخراب ،بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم و تتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان»[2] ،فرقص خالد الذي استعان على حزنه بسماع تلك الموسيقى التي نقلته إلى عالم غير واقعي، فيبدأ عندها التأثير الموسيقي « بوصول الأصوات و النغمات إلى الأذن ،فتتأثر أعصاب السمع ، و تتأثر معها الحواس المتصلة بالسمع كالحاسة العضلية ،و كل هذه الآثار تنتقل إلى المراكز النفسية ،فتوقظ ألوانا من الانفعال ،و يتجلى كل ذلك في الميدان النفسي فيصبح مسرحا تبدو فيه مظاهر مختلفة وهنا يسمع الإنسان لغة روحانية تتغلغل في نفسه بدرجات متفاوتة ،فقد تصل إلى درجة عميقة تنقل الإنسان من عالم الحس إلى عالم روحاني يهيم فيه هياما سابحا ،لا تحده قيود المادة و لا مقاييس الزمن»[3] ،فيزداد عندها التعلق بما هو خيالي محاولة للهروب من قسوة الموجود.

و بالتالي فإن تلك الموسيقى بإيقاعاتها المختلفة منحت خالدا تأشيرة لتخطي روتينيات الحزن العربي و البكاء العربي ،في حضرة زوربا الذي انهال عليه خالد حديثا و شكوى و استعطافا بقوله:

« إيه زوربا تزوجت تلك المرأة التي كنت أحبها ،و كانت تحبك أنت و كنت أريد أن أجعلها نسخة مني ،فجعلتني نسخة منك ، ومات زياد ..ذلك الصديق الذي اشترى هذا الشريط لأنه ربما كان يحبكَ أيضا من أجلها ،و ربما لأنه كان يتوقع لي يوما كهذا ،و يعد لي على طريقته كل تفاصيل حزني القادم.

و ربما يكون تلقاه هدية منها .. وورثته أنا في جملة ما أورثني من أحزان .

---

[1] بليحيا الطاهر ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،ص 140.

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص 393، 394.

[3] عبد الحميد حسين ، الأصول الفنية للأدب، ص 25 .

و مات حسان ..أخي الذي لم يكن يهتم كثيرا بالإغريق ،و بالآلهة اليونانية »[1]

ثم عاد خالد ليلوم حسان على عدم معرفته لزوربا الذي كان من الممكن أن يعلمه تحدي الحياة و السخرية منها مواصلا كلامه :« لو عرفك ،ربما لم يكن ليموت تلك الميتة الحمقاء ، لو قرأك بتمعن لما نظر إلى قاتليه بكل الانبهار ،لما حلم بمنصب في العاصمة ،بسيارة و بيت أجل ..لبصق في وجه قاتليه ،لشتمهم كما لم يشتم أحدا»[2] ، فلا بد لكل من عرف زوربا من أن يستعير تصرفاته و منطقه الحياتي الغريب ،من دون أن يحس بالدونية والاحتقار،تحت أي ظرف كان.

و استمر ذلك الحوار الداخلي الأشبه بالمونولوج مع زوربا إنسانا و زوربا موسيقى بكلمات خالد المتحسرة و آهاته الباكية: « آه زوربا..مات زياد، وها هو ذا حسان يموت غدرا أيضا .آه لو تدري يا صديقي ،لم يكن أحدهما ليستحق الموت .كان حسان نقيا كزئبق وطيبا حد السذاجة ،كان يخاف حتى أن يحلم ،وعندما بدأ يحلم قتلوه،و كان زياد ..آه كان يشبهك بعض الشيء»[3]،غير أنّ خالدا بدأ يصحو تدريجيا من تلك الحالة النفسية و الفكرية الحادة التي أصابته ،ليدرك أنّ زوربا لم و لن يشاركه حزنه على زياد وحسان ليختم حديثه معه بقوله :« لو عرفتهما لرقصت حزنا عليهما الليلة، ولكن لا يهم .. أدري بأنك أنت أيضا لن تحضر الليلة .ربما لأنك متّ كما في تلك الرواية بعد أن لعنت الكاهن الذي جاء ليناولك القربان المقدس قبل الموت ،أو ربما لأنك لم توجد يوما أبدا على هذه الأرض ،لأنك بطل خرافي لزمن كان الناس يبحثون فيه عن خرافة كهذه ،عن آلهة إغريقية جديدة ،تعلمهم الجنون و التحدي و عبثية الحياة.»[4]، فمن المرجح أن خالدا قد تخطى تلك الحالة مع نهاية شريط تيودوراكيس ،الذي كان له دور محوري للخوض في مسألة أحداث أكتوبر 1988 ،من دون الوقوع في متاهات السياسة و الدين التي عصفت بالمجتمع الجزائري منذ ذلك التاريخ .

لقد بات من المعروف أنّ الموسيقى صناعة في تأليف الأنغام والأصوات و إيقاعاتها، وأن «الأصل فيها غريزة في الانسان خلقتها له الضرورة و الرغبة الباطنة فيه ،بإخراج

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص 394.

[2] المصدر نفسه ،ص 394، 395.

[3] المصدر نفسه ،ص 395.

[4] المصدر نفسه ،ص 122.

الأصوات على أنحاء مختلفة عند الانفعالات الحادثة ،في النفس فتلتذبها عند طلب الراحة أو تسكن بها الانفعالات أو تنمّى ،أو تكون معينة على تخييل المعاني في الأقاويل التي تقترن بها »[1] بحيث يكون تأثيرها على مؤلفها و سامعيها على السواء ،و من هذه الفكرة ركزت الكاتبة على توظيف الموسيقى الغربية لتخدم بذلك النسيج العام للأحداث الروائية.

جـ/ المشهد الثالث: الحزن على موت زيان

و من المشاهد التي صنعها توظيف موسيقى زوربا مشهد الوداع لزيان الذي فارق الحياة أياما بعد أن عرفه خالد المصور الصحافي وتعرف عليه في باريس ،حينما كان يخضع للعلاج في المستشفى ،و كان ذلك تزامنا مع معرضه للوحات الفنية ،أين أُعجب خالد الصحافي بإحدى لوحاته، و لاحظ منذ ذلك الشبه الكبير بين زيان ،و خالد بن طوبال بطل رواية حياة، و لهذا راح يغوص أكثر في تفاصيل حياة زيان ،بحسب ما طالعه في الرواية ، فكان في كل مرة يربط أحداثا واقعية بأخرى روائية كما في قوله: « أعادني المشهد إلى زيان الذي في هذا المكان عينه رقص بين خرابه بذراعه الوحيدة ،كبطل إغريقي مشوّه ،في تلك الليلة التي تخلى فيها عن أكثر لوحاته لفرنسواز ،و ذهب ليدفن أخاه» [2]،و بما أنّ الوضع كان متشابها قرر خالد أن يستعير طقوس خالد بن طوبال في الرقص حزنا على موت عزيز،وعندها دخل في دوامة فكرية استدعى فيها زيان ليشاركه الرقص على إيقاع زوربا ،و يعيشا معا لحظات من النسيان ، و تحدي الخسارات و القدر بمنطق مغاير ،كما في القول التالي:

« قررت أن أضع ذراعي على كتف زيان ،و نبدأ الرقص سويا ،فزوربا رقصة تصبح أجمل عندما يؤديها رجلان بعنفوان الخاسرين ..فاتحين ذراعيهما لاحتضان العدم..

هيا زيان انتهى الآن كل شيء ،فارقص .عندما ترقص كما عندما تموت ،تصبح سيد العالم ارقص كي تسخر من المقابر ،أما كنت تريد أن تكتب كتابا من أجلها ؟أرقص لأكتبه عنك تدبر رِجلين لرقصتك الأخيرة ،و تعال من دون حذاء ، في الرقص كما في الموت لا نحتاج إلى أحذية ! » [3] ذلك أن انتعال الحذاء يحُدّ نوعا ما من الانطلاق نحو التحرر من

---

[1] أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير،ج1 ،دار الكتب و الوثائق القومية للنشر ،القاهرة ،ط1 ،2009 ،ص 15.

[2] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ،ص 277.

[3] أحلام مستغانمي ،عابر سرير ، ص 281 ،282.

الرسميات ، كما أن التخلي عنه في الرقص يساعد على الدخول في جو من التآلف و الودية و التماهي مع الموسيقى إلى أبعد الحدود.

كان الدور الذي لعبته موسيقى زوربا في الثلاثية جد مهم من ناحية التقريب بين الشخصيات السردية ووضعها ضمن نطاق فكري ينتمي إلى ثقافات مختلفة ،غيرت من طريقة العرض الروتيني للأحداث ،من خلال ذلك التحوير الدلالي لمشاهد سردية لطالما عرضت عرضا مباشرا ،وبالخصوص مشاهد الحزن على موت أحدهم ،والتي ارتبطت بالبكاء عادة ،لتغير أحلام مستغانمي هذه النقطة بتوظيف زوربا ،و الرقص على موسيقاه حدّ النسيان.

*-وبعد عرض جميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في "ثلاثية مستغانمي الروائية" يتبين أنّ هذا التوظيف لم يكن اعتباطيا، أو لترك أثر جمالي فقط، إذ أن هناك ميزات ومميزات لهذا التوظيف،الذي حوّل المدونات الثلاث ديوانا للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّف القارئ على العديد من الطبوع الغنائية ، التي تحمل إرثا ثقافيا مميّزاً .

*- استطاعت مستغانمي أن تحيي من جديد أغاني الفرقاني لمتلقين أوسع ،و أن تشوق القارئ لأنّ يبدأ فور أن يتم قراءة رواياتها بقراءة زوربا و البحث فعليا عن موسيقى تيودراكيس، كما أنّ **(أحلام مستغانمي)**ستطاعت من وراء توظيفها للموسيقى أن تطرق أبواباً سياسية، يرجّح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها، من دون أن تلبس ثوب الموسيقى وهذا ما أكدّه توظيف أغنية **"صالح باي"**،وعموما ساهم التواجد الموسيقى في دفع عجلة الأحداث في القسم الأخير من الراوية وفي حسم ذلك الانحدار المفجع الذي عرفته العلاقة بين خالد وأحلام، فقد ساعدت هذه الأغاني على تجاوز المحنة التي عاشها خالد أثناء عرس أحلام، فراح يتحاور وجدانياً وذاتياً مع الأغاني التي أخرجته من دوّامة الحزن والألم،ففي كل مرة تتغير أطراف التحاور النصي ،لتتغير معه دلالات الكلمات عند السماع الافتراضي للأغنية من طرف خالد،ضمن سياق تعبيري جديد.

*-و بعد الوقوف على الإيحاءات الدلالية التي صنعها حضور فنيّ الشعر والموسيقى في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية: **(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس ،عابر سرير)** تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء التنوع الخطابي داخل تلك البناءات السردية ، وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنونا من نوع آخر لم تكن

عائقا لاسترسال أحداث الروايات ، بل كان هناك نوع من الحـوارية الثقافية بين فني الرواية و الشعر من جهة ،و فنّي الرواية و الموسيقى من جهة أخرى .

و مما لا شكّ فيه أنّ الكاتبة قد وضعت استراتيجية منهجية جد محكمة من خلال مقدار التآلف الحاصل بين لغة الشعر ولغة الموسيقى واللّغة الروائية ،فالمحطات الشعرية والموسيقية على كثرتها عددا،واختلافها نوعا من قديم/ حديث/معاصر، وعربي/أجنبي كانت تبدو داخل النسيج الروائي في كامل الأريحية من حيث تموقعها الطباعي الذي ميّزها عن الكتابة النثرية ،كما برزت قوة التفاعل النصي الذي مارسته تلك النصوص من خلال درجة التكثيف العالي والمضغوط للمعاني ، فتواجد أشعار زياد الخليل مثلا كان بمثابة الوثيقة التي تثبت هوية و رسمية القضية الفلسطينية و تماسّها الأخوي مع التاريخ الجزائري،هذا و كانت أنواع الموسيقى الموظفة في الثلاثية قد لعبت دورا محوريا حينما تحولت إلى شيفرة تولّت الشخصيات الروائية قراءتها و فكّها؛ للكشف عن العديد من الأحداث التي آثرت الكاتبة إخفاء أو إرجاء معانيها وفق حبكة فنية واستراتيجية بنائية متميزة،كشفت عن مدى التعـايش الحاصل بين الرواية وفني الشعر والموسيقى .

خاتمة

خـــــــــاتمة:

في ختام هذا البحث يحسن القول إنّ ما تمّ التوصل إليه من نتائج لا يمثّل حقيقة نهائيّة،بقدر ما يفتح أبوابا عديدة لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستدعي الباحثين و المهتمين و طلبة العلم لمواصلة البحث والتنقيب في خفايا العلاقات التي تجمع الأدب بالفنون من جهة عامة ،و بين ما يجمع الرواية بغيرها من الفنون من ناحية خاصة، وتقف ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد،عابر سرير،فوضى الحواس) في مقدمة النماذج الروائية المعاصرة التي وظفت في طياتها المعمارية فنونا مختلفة؛ كان أبرزها و أكثرها حضورا فن التصوير (الرسم ،التصوير الفوتوغرافي) و فن الشعر و فن الموسيقى، حيث قامت الكاتبة بتوظيف هذه الفنون خدمة لنصوصها الروائية التي اتسعت فضاءاتها السردية لاستيعاب هذه الفنون باختلاف لغاتها التعبيرية وثقل حمولاتها التأويلية واتساع معانيها لتتوصل الدراسة من خلال عرضها لثلاثة فصول إلى جملة من النتائج الموضحة كما يلي :

1/ نتائج الفصل الأول:

***تعدّ الفنون على اختلافهـــا أشكالا من أنواع التعبـير الابداعي الذي يحقق المتعة والفائدة، قصد التخلص من التراكمات النفسية و الانفعالات و للتعبير عن الأحاسيس و المشاعر و الأفكار من خلال اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم.

*تعددت تعريفات **الفن في الفكر الغربي** فبينما كان الفن عند أفلاطون يسمو عن الرغبات الدنيوية ليتخذ من الأشكال التجريدية كالخطوط المستقيمة و الدوائر و المسطحات والأحجام منبعا للذة العقلية، رأى آخرون أمثال جورج لوكاتش أنّ الفن خلق للحياة الشاملة وإبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقاً من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية ،و الترفع إلى مرتبة أعلى مما يبدو عليه الواقع بصوره الجاهزة و المعتمة أحيانا.

*ارتبط **الفن في الفكر العربي** بالظروف الاجتماعية و النفسية التي يعيشها المبدع، ولذلك ارتكزت معظم تعريفات الفن على قيمة وأهمية المكنونات النفسية و البواعث الاجتماعية في العملية الإبداعية،فالتجربة الفنية لا تنبعث من العدم ،إذ تسبقها في الوجود تجربة نفسية انفعالية .

* قدم الباحثون عدّة تصنيفات للفنون ،و من بين أهم تلك التصنيفات مايلي:

1/تصنيف آلان: إذ صنفها إلى ثلاث مجموعات ؛تصنيف خاص بالفنون من حيث علاقتها بالمجتمع أي فنون فردية أو جماعية، وتصنيف قائم على الحواس أي هناك فنون حركية، وأخرى صوتية، وأخرى تشكيلية، وتصنيف قائم على عاملي الزمان والمكان ، فتقسم الفنون من خلاله إلى فنون الحركة ، وفنون السكون.

2/تصنيف سوريو :حيث صنّف الفنون وفقا للكيفيات الحسيّة الغالبة عليها وقد حصر هذه الكيفيات في (الخطوط، الأحجام، الألوان، الإضاءة، الحركات ، الأصوات).

3/تصنيف جرين: وقد وزّع الفنون على ثلاثة مراتب وهي الدّعاية، والمؤسسات الاقتصادية، وما يؤثر في حياة الأفراد.

*-عمد عدد من المنظرين والمؤسسين للنظريات الفنية و الجمالية إلى تتبع مراحل تطور الفن من خلال ربطه بالسمات التاريخية التي ميزته في فترات تطوره،فكانت البداية كما جاء في البحث مع مرحلة **فنون الحضارات القديمة**(الفن البدائي ،الفن الفرعوني ،الفن اليوناني) ،ومن ثمّ ظهرت مرحلة **الفنون المسيحية والاسلامية** وصولا إلى مرحلة **المدارس الفنية الحديثة و المعاصرة.**

*-يمكن القول إنّ العلاقة التى تصنع تواصلا بين الأدب و الفنون المتعددة تتراوح بين مجالي الحوارية والتناص،وقد تحدث عن هذه العلاقة عدد من المنظرين أمثال **باختين** و**كريستيفا**، لتتسع دائرة الاهتمام بها من قِبَل العديد من النقاد،وذلك في إطار تتبع جوهر الفعل التواصلي الذي تتميز به الكلمة أو الخطاب الفني أثناء التواجد داخل الحرم النصي المتفاعل.

*-يعدّ الأدب تعبيرا لغويا فنيا عن الوجود المادي و المعنوي ،يعتمد اللغة مادة له إذ يختلف بهذا عن غيره من الفنون ،وهو يمتلك قدرة عالية على حسن التجاور و التعامل مع معظم الأجناس الأدبية والفنية ،كما ينبغي الإشارة إلى أنّ النصوص الروائية أكثر الأنواع الأدبية تحقيقا لحالات التناص و الحوارية مع باقي الأجناس و الفنون.

*-إنّ فن التصوير لا يفيد في معنى القيام بإنتاج أنواع من الصور أو إعادة نسخها بقدر ما يفيد في عملية إنتاج المعنى المتخفي بين عناصر الصورة في تآلفها ،عبر استثمار طاقات تخييلية مكثفة تسمح بمرور شفرات تواصلية بين الفنان و المتلقي من جهة ،و بين العمل الفني(الصورة)و المتلقى من جهة ثانية ،ليتموقع المتلقي في المركز بين طرفي العملية الإبداعية كمنتج ثان و مكمِّلٍ للعمل الإبداعي.

*- من التصنيفات المفصلة لأنواع الصور ما قدمه شاكر عبد الحميد وهذه الأنواع هي:الصور البصرية، الصور بوصفها تعبيرا عن التمثيل العقلي ،الصورة الذهنية، صور الأحلام ،صور الخيال ،الصور الرقمية،الصور الفوتوغرافية،الصور المتحركة،صور العالم الافتراضي،الصور التشكيلية.

*-ينتمي كل من الرسم و التصوير الفوتوغرافي إلى عائلة الفنون البصرية التي تضمّ أيضا«النحت و العمارة و فنون التصميم وهي فنون تعتمد بشكل كبير على الرؤية و الإبصار .

*- تعددت أشكال التداخل بين فن التصوير والأدب وكان من أبرز نقاط التلاقي بينهما: اعتماد فنّي التصويروالأدب على المحاكاة/إنتاج الصور الفنية/ توظيف الصور والمصورين كموضوعات للشعر/توظيف القصائد والشعراء كموضوعات للّتصوير/توظيف اللون في الشعر/ التوظيف المباشر للصور التشكيلية والفوتوغرافية في الأدب/ التصوير الذهني في الرواية.

*- يعد فنّا الشعر والموسيقى من أكثر الفنون ارتباطا بفن الأدب ،ولذلك كان من السهل جدا ربط علاقات تجاورية متداخلة بين فنّ الشعر وفن الرواية التي تعدّ أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع و تجسيدا له من جهة ،وبين فن الموسيقى و فني الشعر و الرواية من جهة ثانية.

*- للشعر قدرة فائقة على شحن الكلمات العادية بمخزون معرفي يختزل الفكر والتراث والأزمنة والأمكنة ،و لذلك كان من الضرورى أن تكون تجربة الشاعر صادقة، لتحمل عبر الصوت و الكلمة والتركيب المعنى الذي يبثه فيها، وهو الأمر الذي يميز لغة عن غيرها.

*- تعرف الموسيقى بأنها فن الألحان والأنغام بأشكالها التعبيرية والتشكيلية ،وتتكون أنواع الموسيقى على اختلاف تيماتها من عناصر أساسية هي:الصوت و الإيقاع و اللحن.

*- يقود الحديث عن صلة الشعر بفن الرواية إلى الحديث بصفة خاصة عن شعرية السرد، وسردية الشعر،ليكون من أبرز أشكال التداخل بينهما:القصيدة السردية/ قصيدة النثر/شعرية الرواية/ تكثيف الصور الفنية/التوظيف المباشر للنصوص الشعرية في الرواية.

*- يعدّ كلّ من الأدب والموسيقى فنّا جميلا، وتعبيرا راقيا عن المشاعر والأفكار والآراء والخبرة الإنسانية، ويشملان كل ما كُتب عن التجارب الإنسانية عامة،و يلتقيان في:الاشتراك في التعبير/موسيقى الشعر الداخلية/ التلحين والإنشاد والغناء/الموسيقى موضوع للأدب/الأدب موضوع للموسيقى/ توظيف الأغاني والأغاني الشعبية في الرواية.

*- إنّ الانفتاح الأدبي على الفنون من شأنه أن يعمق حتما من قيمة المواضيع التي يعالجها الأدب، وكذا إثراء المجال الأدبي والنقدي وتحقيق الإنتشار الواسع للظواهر الإبداعية خارج حدود النوع الواحد ،و التمتع بالحيوية و التجديد لفن الأدب ولا سيما فن الرواية كونها أكثر الأنواع الأدبية مرونة و أقدرها على استيعاب أكثر من فن مرة واحدة.

2/نتائج الفصل الثاني:

*-توصل البحث في شقه التطبيقي إلى رصد تمثلات توظيف فن التصوير في الثلاثية،في محاولة لإبراز أهمّ الإضاءات والإضافات الفنية التي قدمها هذا الفنّ في تحريك وتفعيل ومجريات النسيج السردي للمدونات الروائية نموذج البحث و رفع قيمتها الفنية .

*-إنّ توظيف أحلام مستغانمي لعدد من الصور توظيفا ذهنيا فنيا جعل ثلاثيتها تنحرف باللغة من مجال التوصيف السطحي إلى مجال التوصيف العميق المكثف ،الذي ساهم في تشكيل فضاء مكاني و نفسي لاحتضان الصور الموظفة والاستفادة .

*- من بين أهمّ الآليات المقترحة لتحليل الصور تلك المنهجية التي اعتمدها **بيروتيت Peyroutet**، و**كوكيلا Cocula** حين قدما خطة تحليلية تُمكِّن المحلل السيميائي أو الناقد الفني من مساءلة الصور البصرية الثابتة ؛بما فيها اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية

و ذلك في كتابهما"sémantique de l’ image"، وهي ذات المنهجية التي اعتمدها قدور عبد الله ثاني في كتابه "سيميائية الصورة".

*-تمّ إقتراح آلية منهجية تساعد على قراءة و تحليل الصور الذهنية الموظفة في النصوص الروائية عموما ،و تستند هذه الآلية في بعض نقاطها على آلية بيروتيت و كوكيلا ،و تتكون من ثلاثة مقاربات هي : **المقاربة السياقية (وصف الرسالة)/ المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان)/المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).**

***-** عملت "**أحلام مستغانمي**"على تضمين ثلاثيتها الروائية مجموعة من اللوحات الفنية و الصور الفوتوغرافية والتي تُمثّل- في أغلبها - صورا لجسور مدينة قسنطينة،و صورة لوجه امرأة فرنسية من توقيع خالد بن طوبال،إضافة إلى صور زيان التشكيلية المتمثلة في لوحات الأبواب ولوحات الجسور ولوحة الأحذية ،أما التصوير الفوتوغرافي فتمثل في صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد .

*- أثبتت القراءة التحليلية للصور الموظفة في الثلاثية -وفق المقاربة المقترحة- أنّ هذا التوظيف ساهم في دفع حركية السّرد جماليا ،و أكّد أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الروايات ،حيث جعلت الكاتبة الصور الذهنية الموظفة تبدو وكأنها شخصيات تحس و تتكلم و تشارك باقي الشخصيات همومها ،بل وألقت على عاتقها مهمات سردية مكثفة لبسط الأحداث و تأزيمها ؛فما ظهرت في الثلاثية لوحة أو صورة إلا وكانت نتاجا لأزمة إنسانية ما ،و ما إعادة إنتاجها الفني إلا محاولة لتقديم و عرض و تجميل ذلك الواقع الذي عكسته .

*-كشف هذا التوظيف عن وجود نوع من الحوارية بين فنون الرواية والشعر والرسم والتصوير الفوتوغرافي داخل المتون الروائية؛ ما بيّن أنّ الفنان يمكنه تذوق فن غير الذي يمارسه فأحلام/حياة التي كانت روائية أعجبت بلوحات خالد، وزياد الشاعر أيضا قام بمهمة التحليل النفسي للوحات خالد حيث ظهر ذلك في ثنايا ذاكرة الجسد ، إضافة إلى اهتمام المصور الصحفي خالد في رواية عابر سرير بقراءة و تحليل لوحات زيان ،و كذا محاولة زيان لإبداء نظرته حول الصورة الفوتوغرافية للطفل البائس التي التقطها المصور الصحفي خالد .

*- خصّت أحلام مستغانمي اللوحات الفنية لخالد بن طوبال باهتمام بالغ أكثر من باقي المحطات التصويرية ،حيث راحت تتابع ميلاد كل لوحة و تقدم تفاصيل رسمها و ملامحها و محتوياتها ،عكس ما حصل مع لوحات زيان أين اكتفت بتوظيف لوحات جاهزة تتقاطع تفاصيلها مع مثيلاتها مما رسم خالد .

*-الأكيد أنّ هذا التوظيف قد أثرى التجربة الروائية لأحلام مستغانمي لتقديم الواقع السردي استنادا إلى أرضية فنية اعتمدت توظيف فن التصوير لعرض العديد من الأحداث التاريخية و السياسية و الثقافية و الاجتماعية في حلّة من الجمالية و الفنية .

3/ نتائج الفصل الثالث:

***-**مكّن حضور فني الشعر و الموسيقى أحلام مستغانمي من تجاوز أحادية اللغة النثرية في رواياتها الثلاث (ذاكرة الجسد ،فوضى الحواس،عابر سرير) لتؤسس لنمطية جديدة من الكتابة الروائية التي اتسمت بطابع الشعرية ،حيث اتحدت عندها اللغة الروائية مع لغة الشعر مغايرة استفراد الحضور النثري،لتصبح النصوص الشعرية خالصة كانت أو ممزوجة بالموسيقى(الغناء) أداة جديدة من أدوات الكتابة لتشكيل أفق دلالي جديد.

*-إنّ توظيف فن الشعر في روايات "**ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير**" حقق نوعا من الحوارية بين اللغة الروائية النثرية ،واللغة الشّعرية التي أنعشت رتابة اللغة المألوفة ،و هو ما أبرز قدرة الكاتبة على التحكم في تقنيات التشكيل اللغوي نظرا لسلاسة تضمينها مقاطعا من النظم العمودي و النظم الحر و النثري ،فكان هذا الانتقال كنتيجة أولى لتوظيف فن الشعر ضمنها.

*- تشربت الروايات على طول صفحاتها عددا من المقاطع الشعرية العربية والأجنبية توزعت بنسبة ضئيلة في عابر سرير ،وبنسبة عالية في روايتي ذاكرة الجسد،وفوضى الحواس ،من خلال أشعار زياد الخليل،هنري ميشو،مفدي زكرياء،محمود درويش،قيس بن الملوح،بدر شاكر السياب، خليل حاوي، ابن باديس ،وولت ويتمان.

*- اعتمدت الكاتبة التنويع في عرض الأشعار بين ما هو عربي و غربي ،و ما هو قديم و حديث، وهو ما أكسب المدونات تنوعا ثقافيا ،و أبعاد فكرية مختلفة أثرت التجربة الروائية للكاتبة.

*-أوجدت الكاتبة نوعا من الحوارية بين كل من الشاعر والمصور في تذوق فن الشعر حين راح خالد الرسام في الرواية يتذوق أشعار زياد بل وقام بتنقيحها وترتيبها وعنونتها بعد أن كانت رهن مسودات –بعد وفاته- وقام بنشرها، وهذا ما يمثل قمّة التداخل بين الفنين.

*-تمّ توظيف فن الموسيقي في الثلاثية من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية ،ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي عابرا ،بل كان وفق استراتيجية محكمة أكسبت الروايات زيادة على تناغمها السردي تناغما موسيقيا ،وعبقا تراثيا نقل أصالة الموروث الغنائي الذي ميّز الثقافة الجزائرية/القسنطينية، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

*-إنَّ معظم المقاطع الغنائية التي وظفتها أحلام مستغانمي كانت أغان شعبية من طابع المالوف ؛ذلك النوع الموسيقي الذي يعكس التاريخ العريق في قسنطينة ،حيث تمّ التركيز على أغاني الفرقاني لبسط الحالة الاجتماعية و الثقافية و حتى الاقتصادية التي يعيشها سكان قسنطينة .

*-كشفت القراءة التحليلية للمقاطع الغنائية عن مقدار التآلف الحاصل بين لغة الموسيقى واللغة الروائية ،فالمحطات الغنائية على تعددها كانت تبدو داخل النسيج الروائي في كامل الأريحية من حيث تموقعها الطباعي الذي ميّزها عن الكتابة النثرية،و من حيث التشابك الدلالي الحاصل بين المضامين المرجعية للأغاني و المضامين الجديدة التي اكتسبتها من خلال حضورها في المتون الروائية.

*- كان من بين حالات التحاور الفني في الثلاثية أن حدث نوع من التواصل بين فني التصوير والموسيقى،من خلال انشغال خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد بتفسير بالأغاني الجزائرية ، وإعطائه لقراءته الخاصة لها،و الاهتمام البالغ بموسيقى زورربا من طرف خالد الرسام و المصور الصحفي .

*-كانت أنواع الموسيقى الموظفة في الثلاثية قد لعبت دورا محوريا حينما تحولت إلى شيفرات مرمزة تولّت الشخصيات الروائية قراءتها و التفاعل معها ،وهو ما ساهم في الكشف عن العديد من الأحداث وفق حبكة فنية إستراتيجية بنائية متميزة،كشفت عن مدى التعـايش الحاصل بين الرواية وفن الموسيقى .

*- لقد كانت تجربة أحلام مستغانمي في تضمين ثلاثيتها الروائية(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس ،عابر سرير) فنون التصوير و الشعر و الموسيقى خطوة هامة لتقريب الفنون من الأدب،وفـق استراتيجية منحت أعمالها رواجا ومقروئية واسعة ،وقد وصل البحث إلى أنّ الكاتبة تعمّدت توظيف هذه الفنون بتركيزها على إسناد وظيفة الفن إلى الشخصيات الرئيسية (خالد بن طوبال/زياد/حياة/زيان/المصور الصحفي خالد) إضافة إلى حضور النماذج الفنية لأعمالهم و خضوعها للنقد و التحليل من طرف الشخصيات داخل المتون السردية للثلاثية.

إنّ ما سبق عرضه من نتائج وإجابات عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة لا يعدّ كافيا ،حيث يبقى هذا البحث فاتحة لما هو أشمل و أعمق من دراسات مقترحة على طلبة العلم والمهتمين بمجال تحاور الفنون مع الأدب ،و الرجاء من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضا ، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم ،و صلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

ملحق

سيرة الروائية : أحلام مستغانمي

- أحلام مستغانمي -

أحلام مستغانمي: كاتبة جزائرية ولدت بتونس 1953م حيث كان والدها مشاركا في المقاومة الجزائرية، عملت في الإذاعة الوطنية ممّا خلق لها شهرة، كشاعرة، انتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانيات، نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السربون، تقيم حاليا في بيروت، وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1988م، عن روايتها ذاكرة الجسد من أهم أعمالها، على مرفأ الأيام 1972م، الكتابة في لحظة عري 1976م، ذاكرة الجسد 1993م، فوضى الحواس 1997م، عابر سرير 2003م.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

***أولا- المصادر:**

أحلام مستغانمي :

1- ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار،الجزائر، ط18، 2004.
2- فوضى الحواس،دار الآداب للنشر و التوزيع،لبنلن ،ط16 ،2007 .
3- عابر سرير ،منشورات ANEP، الجزائر،ط3 ،2004.

***ثانيا- المراجع:**

أ- المراجع العربية:

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط4 ،1965.
[2] إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
[3] إبراهيم الحيسن،التربية على الفن،حفر في آليات التلقي التشكيلي و الجمالي،منشورات عالم التربية، المغرب، ط1 ،2003.
[4] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
[5] أدونيس،أغاني مهيار الدمشقي،دار مجلة شعر للنشر،بيروت ط1 ،1961.
[6] أدونيس،الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت- لبنان ،ط2 ،1989.
[7] إدريس الخضراوي،الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار،دار رؤية للنشر والتوزيع،مصر ،ط1 ،2012.
[8] أحمد الدريسي الغازي،الموسيقى،مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء،ط1، 1987.
[9] أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري،والرمزي (أساطير و رموز و فولكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان،ط1، 2006.

[10]أحمد الزعبي،التناص نظريا وتطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2 ،2008.

[11] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر، ط2، 2002

[12] أحمد المفتي، كيف ترسم بالريشة وتتعلم فن إعلان الدعاية؟، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000.

[13] أحمد المفتي، فن رسم الكاريكاتير، دار دمشق للنشر، ط1، 1997.

[14] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999.

[15] أحمد الخطيب، جمعية العلماء المسلمين الجزائرية، وأثرها الإصلاحي في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ط1، 1985،

16) أحمد مقبل محمد المنصوري، اللّون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط1، 2004.

[17]أحمد مختار عمر،اللغة واللون،عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

[18] أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة و سماتها المستحدثة ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر،ط1 ،2012.

[19]أحمد سويلم، قيس بن الملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997.

[20]أحمد سفطي، دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988.

[21]أحمد علي مرسي،الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها،دار المعارف ،القاهرة ،د.ط ، 1973.

[22] أحمد قبش، الكامل في النحو والصرف والإعراب،دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1974.

[23] أحمد الخطيب، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثارها الإصلاحي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د.ط، 1985.

[24]الأمين بن مبروك،الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور،دار نهى للطباعة والنشر ،صفاقص،ط1 2008.

[25] الأمين بشيشي ،عبد الرحمن بن حميدة ،تاريخ ملحمة نشيد قسما من إرهاصات ميلاده نشيد ا للثورة الجزائرية إلى ترسيمه نشيدا رسميا للجمهورية الجزائرية،منشورات ألفا ،الجزائر ،ط1 ،2008.

[26] أمين بن عبد السلام الشعشوع،الموسيقى الأندلسية المغربية،الآلة ،التاريخ،المفاهيم ،النظرية الموسيقية،دار المسارة، إسبانيا ،2011.

[27] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال ، دار المعارف للنشر والتوزيع،مصر، د.ط، د.ت.

[28] أميرة حلمي مطر،في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر،منشورات دار الثقافة،القاهرة ،ط1، 1974.

[29] أنور عبد القادر عبد الجليل،الأصوات اللّغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1982.

[30] باسمة بطولي ،مكللة بالشوق داربيسان للنشر و التوزيع ،بيروت،ط1، 1996 .

[31]بليحيا الطاهر،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،منشورات التبيين،الجاحظية ،الجزائر ،2000.

[32] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

[33] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأول و المفاهيم)،دار الفجر للطباعة و النشر،مكتبة أقرأ، قسنطينة ،الجزائر،ط1، 2006.

[34]بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف الجزائر، ط1، 2006.

[35]بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002.

[36]بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى للنشر،الجزائر ،2009.

[37]جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت،ط3 1992.

[38] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982.

[39] جواد الزيدي ،فينومينولوجيا الخطاب البصري ،دار الينابيع للطباعة و النشر ،سوريا ،ط1 ،2010.

[40] جورج الراسي ،وتر يبحث عن أصالة ،ملامح النهضة الموسيقية الحديثة في لبنان و الوطن العربي،دار الحوار الجديد لبنان،ط1 ،2011 .

[41] جورجي زيدان،تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط3 ،1982.

[42] جمانا مصطفى،لن أقول ما رأيت،دار الأهلية للنشر و التوزيع،الأردن،ط1 ،2012 .

[43] دليل محمد بوزيان و آخرون،اللغة و المعنى مقاربات في فلسفة اللغة ،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2010.

[44] وجدان الصائغ،الأنثى و مرايا النص مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر،دار نينوى للنشر ،سوريا ،ط1،2004.

[45] ابن وهب، الكاتب البرهان في وجوه البيان، السلام للنشر،بغداد، العراق، ط1، 1976.

[46] زهر العناني ،الإنتاج الفكري الجزائري ،ج1 ،دار موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2000.

[47] زينات البيطار،غواية الصورة النقد و الفن ،تحولات القيم والأساليب و الروح ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،1999.

[48] زكريا إبراهيم، الفنان والإنسان، مكتبة غريب، مصر، د.ط، 1973.

[49] حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ، دار العرب الإسلاميين، بيروت ، لبنان ، ط2، 1981.

[50] حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.

[51] حلمي محمد القاعود ،حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية،دار إشبيليا للدراسات و النشر،سوريا ،ط1 ،1999.

[52] حسين أبو النجا ،قوافي الشعر العربي ،دار مدني للنشر الجزائر، ط2 ،2003.

[53] حسين جمعة ،حياة الصورة الفنية،كتاب التجنيس و بلاغة الصورة ،تحرير و تقديم فخري صالح ،دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن،ط1 ،2007.

[54] حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002.

[55]حسن سليمان،سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة ،دارالكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة ،1967..

[56] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا ،دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب،ط1 ،2003.

[57]حسين خمري،فضاء المتخيل مقاربة في الرواية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1 ،2002،ص102.

[58] ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1982،

[59] يونس الشامي،الموسيقى الشعبية المتوسطية ،منشورات جامعة الشريف الإدريسي ،المغرب ،1990.

[60]يوسف السيسي،دعوة إلى الموسيقى،منشورات عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،أكتوبر 1981 .

[61]يمنى العيد ،فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب،دار الآداب ،بيروت- لبنان ،ط1 ،1998.

[62] يحيى بن علي بن يحيى المنجم ،كتاب النغم في الموسيقى ،تحقيق و شرح غطاس عبد الملك خشبة ،دار الكتب و الوثائق القومية ،مركز تحقيق التراث ، القاهرة- مصر،د.ط ،2008.

[63]كاظم مؤنس ،دراسات نقديّة في جماليات لغة الخطاب البصري ،جدارا للكتاب العالمي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ، ط 1 ،2006.

[64] كلود عبيد،جمالية الصورة ،في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ،لبنان، ط1 ،2011ص 10.

[65] كمال عيد ،فلسفة الأدب و الفن ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ،تونس ،ط1 ،1978.

[66] لبيب عبد الساتر، الحضارات،دار المشرق للطبع و النشر،بيروت ،ط12 ،1979.

[67] ليديا وعد الله،التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1،2005.

[68] مبارك ربيع،بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،1983.

[69]مجاهد عبد المنعم مجاهد، أبعاد الاغتراب- فلسفة الفن الجميل-، دار الثقافة للنشر والتوزيع،القاهرة- مصر،د.ط ، 1997.

[70]مجاهد عبد المنعم مجاهد،جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

[71]مجدي الجزيري، الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2002.

[72] محي الدين طالو، مبادىء الرسم، دار دمشق، سوريا، ط8 ،1998.

[73]محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2011.

[74]محمود أمهز،الفنّ التشكيلي المعاصر التصوير (1870 ،1970)،دار المثلث للنشر والتوزيع ،بيروت ،د.ط، 1981.

[75]محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، سوريا، ط1، 1986.

[76]محمد إبراهيم حور وآخرون،في الأدب والنقد، واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1986.

[77] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،،دار المعارف ،القاهرة ،1983.

[78] محمد الماكري ،الشكل و الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ،1991.

[79]مصطفى السعدني،التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات،منشأة المعارف ،الإسكندرية - مصر، د.ط ،1991.

[80] محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

[81]محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

[82] محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2001.

[83]محمد الصالح بن العنتري، تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991.

[84]محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، د.ط، 2005.

[85]محمد حسين جودي،آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999.

[86]محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،،دار المعارف ،القاهرة ،1983.

[87]محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقي والفنان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، ط1،1991.

[88]محمد مفتاح،دينامية النص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط1،1987.

[89]محمد سيد خطاب عمر،الطرب العربي على مر العصور،دار الكتاب المصري ،القاهرة ،ط1 ،2004.

[90]محمد عبد الله القاسمي،التكرارات الصوتية في الشعر العربي،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2010.

[91]محمد عبد السلام كفافي،في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

[92]محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،1994.

[93]محمد عزام ،النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق- سوريا ،2001.

[94]محمد عزيز نظمي سالم، الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ج3، ط1، 1996.

[95]محمد صابر عبيد،جماليات القصيدة العربية الحديثة،منشورات وزارة الثقافة ،سوريا د.ط،2004.

[96]محمد صابر عبيد ،سوسن البياتي ،جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان ، دار الحوار للنشر ،سوريا ،ط1 ،2008.

[97] محمد صابر عبيد،المغامرة الجمالية للنص الشعري ،جدارا للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2008.

[98] محمد صابر عبيد،توطين الجسد ،و تجسيد المكان من احتشاد اللغة الشعرية إلى هيكلة النص، فضاء المتخيل و رؤيا النقد،قراءات في شعر عبد الله رضوان و نقده ،إعداد و تقديم زياد أبو لبن ،دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ،2004.

[99]محمد رفعت الإمام ،عصر الصورة في مصر الحديثة 1839- 1924،مطبعة دار الكتب القومية ،القاهرة ،ط1 ،2010.

[100] محمد غنمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط،2001

[101]محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي من مسائل الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

[102] محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ،مصر ،د.ط ،1997.

[103]محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولويجة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1986.

[104]ميجان الرويلي،سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط2 ،2001.

[105]ميشال عاصي،الأدب والفن بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970.

[106] ميشال عاصي ،دراسات منهجية في النقد،دار مكتبة الحياة ،بيروت- لبنان ،ط2،د.ت.

[107] ميخائيل نعيمة،همس الجفون،دار نوفل للنشر ،لبنان ،ط6 ،2004 .

[108] ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث،عبد الله البردوني نموذجا ،دار البشائر للنشر والاتصال ،الجزائر ،2002.

[109]مصطفى السعدني،التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف ،الإسكندرية ،دط ،1991

[110] مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس للنشر ،بيروت ،ط3 ،1983.

[111] مشري بن خليفة ،القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ،2006.

[112] نبيل منصر ،الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،2007.

[113] نهى حنّا ،يوسف طنوس،الفنون،(الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

[114] نور الدين صدوق،البداية في النص الروائي،دار الحوار ،اللاذقية،ط1 ،1994.

[115] نعيم حسن اليافي ،الشعر بين الفنون الجميلة ،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة،مصر ،ط1 ،د.ت.

[116] أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي،كتاب الموسيقى الكبير ،ج1 ،دار الكتب و الوثائق القومية للنشر ،القاهرة ،ط1 ،2009.

[117] سامي عابدين،الغناء في قصر الخليفة المأمون و أثره على العصر العباسي،دار الحرف العربي للطباعة و النشر و التوزيع،،بيروت ،ط1 ،2004.

[118] سامي أبو شاهين،محاضرات في الثقافة الموسيقية ،دار بيسان للنشر و التوزيع ،ط1،د.ت.

[119] السيد الشامي،الموسوعة المسرحية العالمية ،المسرح الفرعوني،المسرح الإغريقي،المسرح الهندي ،المسرح الياباني،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة ،ط1 ،2013.

[120] سيزا قاسم ،بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ،دار التنوير للطباعة و النشر ،لبنان،ط1 ،1975.

[121] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

[122] سليمان الأزرعي ،ظاهرة المهجرية الجديدة، كتاب الكتابة و المتخيل،(المهجرية الجديدة ،الأدب النسوي) الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998 ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،ط1 ،1999

[123] سليمة عذاوري، شعرية التناص في الرواية العربية، -الرواية والتاريخ-، رؤية للنشرو التوزيع ،القاهرة ،ط1 ،2012 .

[124]سلمان عواد العبيدي،البناء الفني في القصيدة الجديدة قراءة في أعمال محمد مدان الشعرية ،عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1 ،2011.

[125] سمير غريب ،في تاريخ الفنون الجميلة ،دار الشروق للنشر ،مصر ،ط1 ،1998.

[126] سمية درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992

[127]سعد الجبوري ،ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي،مؤسسة الرسالة ،سوريا ،ط1 ،2002

[128] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002.

[129] سعيد بن كراد،سيميائيات الصورة الإشهارية ،الإشهار و التمثلات الثقافية ،أفريقيا الشرق للنشر ،المغرب ،ط1 ، 2006.

[130] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي(النص و السياق)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط2 ،2001.

[131]عادل كامل،الرسم المعاصر في العراق،مراحل التأسيس و تنوع الخطاب ،الهيئةالمصرية العامة للكتاب،دمشق،ط1 ،2008.

[132]عادل مصطفى، دلالة الشكل (راسة في الأستطيقا الشكلية، و قراءة في كتاب الفن)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2001.

[133]عبد الواسع أحمد الحميري ،في آفاق الكلام ،وتكلم النص ،مجد المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع ،بيروت ،ط1 ،2010 .

[134]عبد الواحد المرابط،السيمياء العامة و سيمياء الأدب من أجل تصور شامل،الدار العربية للنشر ناشرون،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، د.ت.

[135] عبد الحميد حسين،الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو مصرية ،مصر ط2 ، 1964.

[136]عبد الحميد مشغل، موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995.

[137]عبد الكريم جدري،الفن المسرحي إعداد الممثل،ج1،دار الفنك للنشر،الجزائر،ط1 ،1993.

[138]عبد الله مختار السباعي ،تراث النوبة الأندلسية في ليبيا نوبة المالوف المعاصرة ،المركز الوطني للمحفوظات و الدراسات التاريخية ،ليبيا ،ط2 ،2009.

[139]عبد الله شريق ،في شعرية قصيدة النثر ،المكتب الإعلامي الكويتي للنشر ،الرباط ،ط1 ،2003.

[140]عبد المجيد العابد،مباحث في السيميائيات،دار القرويين للطبع والنشر،تونس،ط1 ،2008.

[141]عبد المجيد العابد،السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية،الشركة الجزائرية السورية للنشر ،الجزائر ،ط1 ،2013 .

[142]عبد العزيز بن عبد الجليل،الموسيقي الأندلسية المغربية،عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1 ،1990.

[143] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

[144]عبد الرحيم الإدريسي،استبداد الصورة ،شاعرية الرواية العربية ،منشورات مركز الصورة ،تطوان ،المغرب، ط1 ،2009.

[145]عبد الرحيم مراشدة ،لفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجا ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،2002.

[146]عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال والنقد عند هيجل،دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1996.

[147]عبد القادر فهيم شيباني،السيميائيات العامة أسسها ومفاهيمها، الدار العربية للعلوم ناشرون ،دار الاختلاف ،لبنان ،الجزائر،ط1 ،2010.

[148]عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار فاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1 ،1998.

[149] عز الدين المناصرة،علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ط1 ،2001.

[150]عياض عبد الرحمن أمين الدوري،دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي ،دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" للنشر،بغداد ،ط1 ،2003.

[151]علال ركوك ،الغناء الشعبي المغربي أنماط و تجليات ،منشورات جمعية آسفي للبحث والتوثيق ،مراكش،المغرب،ط1، 2000.

[152]علي بوملحم ،في الأدب و فنونه،المطبعة العصرية للطباعة و النشر،صيدا ،لبنان،ط1 ،د.ت.

[153]علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002.

[154]علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

[155]علي عبد المعطي،الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة،دارالمعرفة الجامعية ،الإسكندرية، ط1 ،1975.

[156]علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1975.

[157]علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس،الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2003.

[158]عماد على سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده(عرض وتوثيق وتطبيق)،دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان ،الأردن، ط1، 2009.

[159]عفيف بهنسي،الفن الحديث في البلاد العربية،دار الجنوب للنشر، اليونسكو، د.ط، 1980.

160) عفيف بهنسي، الفن والقومية،مطابع وزارة التفافة والإرشاد القومي،دمشق،د.ط، 1965.

[161]عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي، ونقد الشعر، دار فرجة للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

[162]فاروق شوشة،الأعمال الشعرية،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 2008.

[163]فاضل جاسم الصفار،فن الموسيقى نشأة تاريخا إعلاما ،الدار العربية للموسوعات ،لبنان،ط1 ،1988.

[164] فؤاد مرعي ،مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للنشر و التوزيع ،لبنان،ط1 ،1981.

[165] فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجامعة مصر، ط1، 1990

[166] فوزي عيسى، تحليل النص الشعري، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2002.

[167] فرج عبو،علم عناصر الفن،ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد،العراق، د.ط، 1982.

[168] فريد الزاهي ،العتبة والأفق،تجربة التشكيلية العربية (جائزة الشارقة العربية للبحث النقدي التشكيلي)،منشورات المركز العربي للفنون ،الشارقة ،2007 .

[169] فتحي النصري،السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية)، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم ،تونس ،ط1 ،2006.

[170] فخري صالح ،التجنيس و بلاغة الصورة ،دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ،2008 .

[171] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، دار الفارابي بيروت لبنان ، ط 1 1999.

[172] صالح لمباركية ،الآداب الأجنبية القديمة و الأوربية،دار قانة للنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط1 ،2007.

[173] صالح المهدي،أصول الموسيقى، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1973.

[174] صالح عبيد ،الثقافة الموسيقية ،مطبعة الألف كتاب الدار العالمية ،مصر ،دط ،1956.

[175] صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ،ط2 ،1980.

[178] قاسم حسين صالح ،في سيكولوجية الفن التشكيلي ،دار دجلة للنشر ،الأردن ،ط1 ،2008.

[179] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهرالارساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

[180] قصي الحسين ،أنثروبولوجية الأدب ،دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار الهلال للنشر ،لبنان ،ط1 ،2009

[190] رابح ملوك ،ريشة الشاعر،بحث في بنية الصورة الشعرية و أنماطها عند الماغوط ،دار ميم للنشر ،الجزائر ،ط1 ،2008.

[191] رابح تركي، الشيخ عبد الحميد بن باديس فلسفته وجهوده في التربية والتعليم الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ط1، 1969.

[192] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2005.

[193] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.

[194] رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية (أو خطاب الأرض المحروقة)،أفريقيا الشرق، المغرب،ط1، 2006.

[195] رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم ،دار إفريقيا الشرق للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،دت.

[196] ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي،دمشق،سوريا ،ج1،ط1، 1994.

[197] شاكر عبد الحميد،عصر الصورة الإيجابيات و السلبيات،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،مطابع السياسة ،الكويت،2005.

[198] شاكر عبد الحميد،الفنون البصرية و عبقرية الإدراك ،دار العين للنشر ،القاهرة،ط1 ،2007 .

[199] شوقي ضيف ،الشعر و الغناء في المدينة و مكة لعصر بني أمية، دار المعارف ،القاهرة ،ط4 ،د.ت.

[200] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دارالفارس للنشروالتوزيع، عمان ، الأردن، ط1 ،2005.

[201] شفيق البقاعي ،الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس في الأدب المقارن،مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

[202] شربل داغر،العين و اللوحة ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2006.

[203] شرف الدين ماجدولين ،الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ،ط1 ، 2010.

[204] ابن خلدون،المقدمة، دار الفكر، لبنان،ج1،ط1، د.ت.

[205] غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.

ب-المراجع المترجمة:

[206] أمبرتو إيكو، سيمياء الأنساق البصرية ،ترجمة محمد التهامي العماري و محمد أودادا ،مراجعة و تقديم سعيد بن كراد ،دار الحوار للنشر ،اللاذقية ،سوريا ،ط1 ،2008.

[207] أديسا نيكوف وآخرون،أسس علم الجمال الماركسي الليني، ترجمة جلال الماشطة، دار التقدم،الاتحاد السوفياتي، ط1، 1981.

[208] إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،د.ط، 1971.

[209] أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، ترجمة عن اليونانية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

[210]جاك أومون ،الصورة ،ترجمة ريتا الخوري،مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع ،بيروت ، ط1 ،2013.

[211]جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط2 ،1997.

[212]جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة،ط1، 1971.

[213]جيزيل فروند،التصوير الفوتوغرافي والمجتمع ،ترجمة وسام مهنا،المركز القومي للترجمة ، القاهرة ،ط1 ،2010.

[214] دني هويمان، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

[215] هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، د.ط، 1997.

[216] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بنجدو،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 2004.

[217]هيجل،فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ،د.ط، 1965.

[218]هيجل، فن الشعر ،ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ،1981.

[219]هنري ميشو ،قصائد مختارة ،ترجمة رضا الكافي ،دار غاليمار التوباد ،تونس،2005.

[220] لويس هورتيك، الفنّ والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مديرية التأليف والترجمة، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د.ت.

[221] ليو تولستوي،ما هو الفنّ،ترجمة محمد عبو النجاري،دار الحصاد،سوريا ،1991د.ط.

[222] مجموعة من الكتاب الرّوس، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005 .

[223] مجموعة من المؤلفين ،آفاق التناصية المفهوم و المنظور ،تعريب و تقديم محمد خير البقاعي،دار جداول للنشر ،لبنان ،ط1 ،2013.

[224] ميخائيل باختين ،الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة ،دار رؤية للنشر و التوزيع ،القاهرة ،ط1 ،2009.

[225]فرويد غتينقر،تقنيات الرسم،ترجمة توفيق الأسدي،مطابع السلام، دمشق، د.ط، 1979.

جـ-المراجع باللغة الأجنبية:

[226] Bernard Cocula, Claude Peyroutet:Sémantique de l’image, Paris, Librairie, Delygrave, 1986.

[227] C.Cossette ,Vers une grammaire de limage ,in communication et langages ,N19,1973.

[228]H’sen Derdour , Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.

[229] léo hock : la manque du titre, dispositifs sémiotique d’une partiquer textuelle, moutors publishers, paris, 1981.

[230] Suzan.Klanger :problems of arts, Londn,1957.

231) Taleb Ibrahimi Khaoula, Les Algériens et leur langues ,Edition el Hikma ,Alger,1997.

د-المعجمات والقواميس:

232) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
233) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، القاهرة- مصر، ج3، ط1، 1979.
234) منجد اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت،لبنان،ط 40، 2003.
235) الموسوعة العربية العالمية،الرياض- المملكة العربية السعودية،ط2،د.ت.

هـ-المذكرات والرسائل الجامعية:

236) أمال بوعطيط: إستراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، مخطوط جامعة باتنة 2005/2004م.
237) رضا عامر،سيميائية العنوان في ديوان سنابل النيل لهدى ميقاتي،مذكرة ماجستير تخصص أدب حديث و معاصر، إشراف د/ جاب الله أحمد، مخطوط جامعة محمد خيضر بسكرة 2007.

و- المجلات والدوريات والجرائد:

238) أدونيس، خواطر شعرية عن تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ،ع03 ،1966.
239) أحمد عزي الصغير، قصيدة النثر الخصوصية والانفتاح، صحيفة الـ14 من أكتوبر، ع 1553، بتاريخ 06 أغسطس/2012م، مصر.
240) أمحمد فورار، القصيدة العربية بين المفهوم والآلية، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع03 ،2006.

[241] بشير عبد العالي،سيميائية الصورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي، منشورات قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 28 ،29 نوفمبر 2006 .

[242] بشير القمري، "مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد، حالة الرواية (مدخل نظري)، مجلة كلية الآداب، القنيطرة، جامعة محمد الخامس، المغرب، عدد 60-2002،61.

[243] بركات محمد مراد ،الموسيقى العربية ،رؤية فلسفية ،مجلة المسلم المعاصر، ع95 ،دار النفائس للنشر ،الأردن ،مارس 2000.

[244] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا ،دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب،ط1 ،2003.

[245] حسن سليمان ،تأملات ،مجلة النقد الأدبي "فصول"،ع 62 ، ملف العدد ثقافة الصورة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،صيف و خريف 2003.

[246] عبد الكريم المرابط الطرماش ،الصورة المنطقية و علاقتها بالصورة اللغوية ،مجلة الصورة مجلة النقد الأدبي و الفلسفة ،السنة الخامسة ،ع 5 ،2003 ،طنجة ، المغرب.

[247] عبد اللطيف محفوظ،إستراتيجية تمثُّل و تمثيل العنوان في القصة القصيرة المغربية (دراسة سيميائية)،مجلة الأدب المغاربي و المقارن ،ع 05،منشورات زاوية للفن والثقافة ،2007.

[248] مها حسن القصراوي الخطاب الثقافي بين اللغة و الصورة ،مؤتمر ثقافة الصورة، مؤتمر فيلا دلفيا الثاني عشر،منشورات جامعة فيلا دلفيا، الأردن ،2008.

[249] محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2006.

[250] محمد سرير،العنف في الأغنية الشعبية،مجلة كراسات المركز (تراث ،أغاني شعبية) ،منشورات كراسك،ع 17 ،2009.

[251] محمد غرافي ،قراءة في السيميولوجيا البصرية،مجلة عالم الفكر،ع1،مجلد31 ، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، سبتمبر2002.

[252] محمود الضبع ،تشكلات الشعرية الروائية،مجلة فصول ،

[253]ميسم هرمز،عنصر الإيقاع واللّحن في الموسيقى والغناء تحليلا ونقدا،مجلة الأكاديمي ،ع55 ،إصدارات جامعة بغداد ،العراق ،2010.

[254] نبيل الخطيب ،المدينة التاريخ ،السيرة الذاتية مرجعيات مستغانمي ،أعمال مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر "المرجعيات في النقد و الأدب و اللغة"مجلد 2،جامعة اليرموك ،منشورات عالم الكتاب الأردن ،د.ط.

[255]سليم بركان، الملتقى الدولي التاسع للرواية ""عبد الحميد بن هدوقة" (دراسات و إبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج .

[256]سعيد بن كراد ،الصورة وهم الاستنساخ ، واستيهامات النظرة ،مجلة علامات ،ع132 ،المغرب ،2009.

[257]عادل الفريجات ،النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية ،كتاب ثقافة الصورة ،مؤتمر فيلا دلفيا الثاني عشر،منشورات جامعة فيلا دلفيا، الأردن ،2008.

[258]عدلي رزق الله، الفن وماحوله، مجلة العربي ، وزارة الإعلام الكويت، 2005/09/22.

[259]عز الدين شموط ،النظم البصرية الطبيعية و الفنية المشتركة ،مجلة المعرفة ،ع 515 ،وزارة الثقافة ،سوريا 2006.

[260]عز الدين شموط ،في البدء كانت صورة ،مجلة المعرفة ، ع 514 ،وزارة الثقافة ،سوريا ، تموز ،2006.

[261]علي زغينة،مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،7-8 نوفمبر 2000.

[262]عبد القادر عبو،أسئلة النص الشعري المعاصر واحتمالات القراءة،مجلة البيان،ع 370، الشركة الأردنية للنشر و التوزيع ،الأردن ،2001 .

[263] عثماني الميلود ،السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث،مجلة الرواية المغربية أسئلة الحداثة ،مخبر السرديات ،جامعة بنمسيك ،دار الثقافة للنشر ،الدار البيضاء،ط1 ،1996.

[264]صبا قيس الياسري،الفن و دوره الاجتماعي والتربوي،وإمكانية التفعيل في المجتمعات العربية ، مجلة مركز دراسات الكوفة،ع21 ،منشورات جامعة الكوفة ،العراق،2011.

[265]شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع1، القاهرة، مصر، 1997

[266]قدور رحماني، قراءة في الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الاتصال والثقافة، ط6، 2003.

[267]غسان قنديل ،اللّون والشعر،مجلة المعرفة مجلة شهرية ،إصدارات وزارة الثقافة ،سوريا ،ع 48 ،آذار 2009 .

ز - المواقع والموسوعات الالكترونية:

[268] جريدة الزمان العدد 1354،
http://www.azzaman.com/azz/articles/2002/11/11.01/699.htm.2002/11/02

[269] حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988،[http://www.anu-dam.org/book/98/study/98/189-h-a/ind-ind98.sdon.htm22/06/2006]

[270] http :www.rezgar.com/debat/show.art.asp ?aid=67309 . 2006/11/12

[271] الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org.

[272] مترا، http://www.awa-dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005.htm2007/ 03/11

[273]عبد اللطيف سلمان، تاريخ الفن والتصميم، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإتروسكي والروماني- http://iust.edu.sy/courses.pdf.2013/4/13

[274] عبد اللطيف سلمان ،الفن قبل التاريخ .http://iust.edu.sy/courses.pdf

[275] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم،
pdf. http://iust.edu.sy/courses2013/4/13

[276] عبداللطيف سلمان ،تاريخ الفن والتصميم-الفن المصري القديم،
pdf. http://iust.edu.sy/course.2013/4/13

[278] عبد اللطيف سلمان ،تاريخ الفن و التصميم ، فنون العالم القديم في الغرب-الفن الإغريقي، 13 /pdf.2013/4/ http://iust.edu.sy/courses.

[279]عبد اللطيف سلمان ، تاريخ الفن و التصميم، الفن المسيحي،
http://iust.edu.sy/courses .pdf.2013/4/13

[280]عطاف عبدالله علي راشد، نظريات اللون والإضاءة http://uqu.edu.sa/page/ar/24882

[281] http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=16&page=showarticle&id/2015/01/20

[282] https://fadfid.com/blog/view/1312:20/2013/05/20

[283] http://www.details.ws/?p=142 2014/03/22

[284] www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=708

[285] www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC %20 lamguage/ amdalusion-2007/ 04 /02 art.htm

[286] http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=7435612011/01/23

[287] .www.sahuf.net.sa/2001 jaz/j/20/wn9.htm 2011/01/20

(288 http://Forum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2011/10/5
(289 www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2010/11/12
(290 https://artisticdesignacadmy.wordpress.com/page1-2/page-lesson2..2015/04/20
(291 https://ar /TlabAlhndstAlmmaryt/posts/138491726330628..2015/02/20
http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=16&page=showarticle&id/2015/01/20 (292
(293 http://www.sama3y.net/forum/showpost...7&postcount=13 2013/ 04/30

فهرس الموضوعات

مقدمة.....04

الفصل الأول:صلة فنون التصوير و الشعر و الموسيقى بالأدب

1/ مدخل إلى الفنون.....10

1/1- مفهوم الفنِّ.....12

1/1-1 تعريف الفن لغة واصطلاحا.....**12**

1/1-2 مفهوم الفنّ في التفكير العربي.....13

1/1-3 مفهوم الفنّ في الفكر العربي.....16

1/ 2 تصنيف الــفنون..... 20

1/2-1 تصنيف آلان.....20

1/2-2 تصنيف سوريو.....21

1/2-3 تصنيف جرين..... 22

3/1 أبرز المراحل التاريخية لتطور الفنون..... 22

1/3-1.مرحلة فنون الحضارات القديمة.....23

1/3/1-1 مرحلة الفنّ البدائي.....26

1/3/1-2 مرحلة الفنّ الفرعوني.....30

1/3/1-3 مرحلة الفنّ الإغريقي.....37

1/3-2 الفنون الاسلامية و المسيحية.....44

1/3/2-1 الفنّ المسيحي.....44

1/3/2-2 الفنّ الإسلامي.....49

1/3-3 مرحلة المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة.....54

2/ صلة الفنون بالأدب – بين الحوارية و التناص-.....63

1/2 **صلة فنّ التصوير بالأدب.....71**

2/1-1 مفاهيم حول فنّ التصوير 72

2/1/1-1تعريف فنّ التصوير (الصورة).....73

2/1/1-2 أنواع الصور.....75

1/1/2-3 أشكال التصوير.....78
أ/ فنّ الرسم 78
ب/ فنّ التصوير الفوتوغرافي.....85
1/2 - 2 أشكال التداخل بين فنّ التصوير والأدب 89
2/2 صلة فني الشّعر و الموسيقى بالأدب.....105
2/2 - 1 مفاهيم حول فن الشعر.....105
2/2-1-1 تعريف الشعر 105
2/2-1-2 أقسام الشّعر.....107
2/2-1-3 لغة الشعر.....108
2/2-2مفاهيم حول فن الموسيقى.....110
2/2/4-1 تعريف فـنّ الموسيقى.....110
2/2/4-2 عناصر الموسيقى.....112
2/2/4-3 أبرز ملامح فنّ الموسيقى..... 114
2/2-3 صلة فن الشعر بالأدب/الرواية..... 118
2/2-4 صلة فن الموسيقى بالأدب(الشعر/الرواية).....128

الفصل الثاني: إيحاءات توظيف فنّ التصوير في الثلاثية

***- تمهيد.....141**
1/ آلية قراءة وتحليل الصور الموظفة في النصوص الروائية 143
1/1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة).....144
2/1 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان).....145
3/1 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).....145
2/قراءة الصور الفنية الموظفة في الثلاثية.....145
1/2 اللوحات الفنية لخالد بن طوبال.....146
1/2-1 لوحة حنين.....146
2/1/1-1 المقاربة السياقية(وصف الرسالة).....146
أ/ المرسِل.....147

ب- الرسالـة (لوحة حنين).....147
جـ/هوية اللوحة(المجال الثقافي والاجتماعي للرسالة).....149
2/1/1/2- المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان).....135
أ/ سنن الأشكال.....153
ب/سنن الألوان.....157
2/1/1/2-3المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).....159
2/2 لوحة اعتذار.....166
2/2/1المقاربة السياقية(وصف الرسالة).....166
أ/ المرسِل.....167
ب/ الرسالـة (لوحة اعتذار).....167
ج/ المرسَل إليه.....169
د/ هوية الرسالة(المجال الثقافي والاجتماعي للوحة اعتذار).....170
2/2/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان).....172
أ/ سنن الأشكال.....172
ب/ سنن الألوان.....174
3/2/2 المقاربة السيميائية (مجال الرمزية اللغوية في لوحة اعتذار)....176
3/2 لوحة أحلام 179
1/3/2 المقاربة السياقية (وصف الرسالة).....180
ب/ الرسالة (اللوحة).....181
ج/المُرْسَل إليه.....183
د/ هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للوحة أحلام).....183
2/3/2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال والألوان).....185
أ/ سنن الأشكال..... 186
ب/ سنن الألوان.....188
3/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).....190
4/2 لوحات الجسور الإحدى عشرة.....195

4/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة).....195
أ /المُرْسِل.....196
ب /الرسالة (لوحات الجسور الإحدى عشرة).....196
جـ /المُرْسَل إليه.....198
د/هوية الرسالة (المجال الثقافي والاجتماعي للرسالة).....199
4/2-2 المقاربة الأيقونية(سنن الأشكال و الألوان).....201
4/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).....202
2/2 لوحات زيان.....207
2/2-1 لوحات الجسور/لوحة حنين.....208
2/2/2-1 المقاربة السياقية (وصف اللوحات).....208
أ/المرسل.....208
ب/الرسالة (لوحات الجسور/لوحة حنين).....210
جـ/هوية اللوحات (المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة).....211
2/2/2-2:المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال و الألوان).....213
أ/سنن الأشكال.....214
ب/سنن الألوان.....217
2/2/2-3المقاربة السيميائية.....218
2/2-3 لوحات الأبواب.....222
3/2/2-1المقاربة السياقية (وصف لوحات الأبواب).....222
أ/الرسالة 222
ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة).....223
3/2/2-2 المقاربة الأيقونية (سنن الأشكال و الألوان).....224
أ/سنن الأشكال.....225
ب/سنن الألوان.....226
3/2/2-المقاربة السيميائية.....227
2/2-4 لوحة الأحذية.....230

4/2/2-1 المقاربة السياقية (وصف اللوحة).....231
أ/ الرسالة.....231
ب/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة).....232
4/2/2-2 مقاربة أيقونية(سنن الأشكال و الألوان).....234
أ/سنن الأشكال.....234
ب/سنن الألوان.....235
4/2/2-3 المقاربة السيميائية.....235
3/2 صورة الطفل البائس للمصور الصحفي خالد بن طوبال.....238
3/2-1 المقاربة السياقية (وصف الرسالة).....238
أ/المرسل.....239
ب/الرسالة.....239
جـ/هوية الرسالة(المجال الثقافي و الإجتماعي في الرسالة).....240
3/2-2 مقاربة أيقونية(سنن الأشكال و الألوان).....242
أ/سنن الأشكال(الموجودات).....243
ب/سنن الألوان.....243
3/2-3 المقاربة السيميائية(مجال الرمزية اللغوية).....244
الفصل الثالث: إيحاءات توظيف فنّي الشّعر و الموسيقى في الثلاثية
1/إيحاءات توظيف فنّ الشعر في الثلاثية.....251
1/1 أشعار زياد الخليل.....253
2/1 - أشعار هنري ميشو.....281
3/1 أشعار محمود درويش.....300
4/1 مقطع من قصيدة "على جسر بروكلين" لوولت ويتمان..... 306
5/1 قصيدة "مذهول به التراب".....311
6/1 المقطع الشعري لابن باديس.....315
7/1سطران شعريان لبدر شاكر السياب.....320
8/1 سطران شعريان لخليل حاوي.....321

9/1 بيت شعري للإمام الشافعي.....323
10/1 بيت شعري لعمر بن أبي ربيعة.....326
11/1 البيت الشعري لقيس بن الملوّح.....329
2/ إيحاءات توظيف فن الموسيقى في الثلاثية.....331
1/2الموسيقي الجزائرية.....332
1/2-1 أنواع الغناء والطرب في الجزائر.....332
1/2-2 رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب.....333
2/2 عرض و قراءة المقاطع الغنائية الموظفة في الرواية.....338
1/2/2 المقـطع الأوّل (يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو).....338
2/ 2/2المقـطع الثاني(كَانُوا سَلاَطِينْ وَوُزَرَاء).....340
3/2/2. المقـطع الثالث(إذا طاح الليل وين نباتو)..... 343
4/ 2/2. المقـطع الرابع(شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس).....347
5/2/2.**المقطع الخامس**(أنا سيدي العيساوي).....349
6/2/2 المقـطع السادس(يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة).....351
7/2/2 المقطع السابع(باسم الله نبدى كلامي).....353
8/2/2 المقطع الثامن (قسما بالنازلات الماحقات)..... 357
9/2/2 المقطع التاسع(باسم الأحرار الخمسة)..... 361
10/2/2 :المقطع العاشر(آآآه يا ظالمة)..... 363
11/2/2 موسيقى زوربا..... 366
خاتمة.....375
ملحق سيرة الروائية: أحلام مستغانمي.....384
قائمة المصادر و المراجع 386
فهرس الموضوعات..... 408
الملخص باللّغة الإنجليزية.....415

ملحق

الترجمة الأجنبية

Summary:

Literature is one of the fine arts like painting, sculpture, music, dance and photography; it has in common with them the invention of beautiful pictures which has aestitic impact in the soul.

It is very worth mentioning in this context that literature is distinguished from other arts by its ability to excellence and the hosting of arts in many of its genres which is not available in other arts.

The trilogy of - **of Ahlem Mustaghanmi**-(**Dhakiret al Jeced /Fawda lhawass/Abir Sareer)**is the most important feature models which hase been widened to host within it three arts: Drawing , poetry, music and this diversity is the forefront of principle motives in selecting this code and work on it.

There are other motives for choosing this subject marked by "The Insertion of Arts in the trilogy of - **of Ahlem Mustaghanmi**- we mention some of them:

- Such a topic hasn't been mentioned before; it focuses upon the insertion of art in the genres of literature.
- The personal attention to the writing of novels by Algerian women in particular novels of **Ahlem Mustaghanmi** which attracts the most number of the recipients and critics.
- Affiliation of the novel or the code to the contemporary literature's world and openness to momentum of knowledge which needs endless cash readings.
- The discussion of this subject has been vested inter questions for dismantlement , and thus access to solutions or results among the problems from which the research starts are the following:

*****- Is there any link which relates literature to Drawing, poetry and music?

*-To what extent succeeded- **Ahlem Mustaghanmi** -to include in her novels artistic pictures, poetry couplets and other stanzas of the lyrics?

*-What was the overlap between the art of "Drawing, poetry and music" to narrative language?

*-In the light of this artistic presence in the trilogy ,does each art maintained its privacy and advantages?

This research tried to answer all these questions through its presentation of the four chapters provided with answers to the above questions according to the following plan:

- **Introduction:**

It maintained the prelude to the research's subject by mentioning the belonging of literature to the circle of arts and its ability to excellence and hosting it in many of its genres.
The introduction contained and provided motivations to select a theme of arts (Drawing Drawing, poetry, and music) and their relationship to literature and the reason for selecting the code "**Dhakiret al Jeced- fawda lhawass-abir sareer** " then chapters with their content, by indicating the approaches followed in the research and the most important sources and references approved, finally the difficulties encountered in the research.

1. **Chapter one:**

It is a theoretical representation in which we address to the definition and classifications of art (simultaneous classification, Suryo classification and Grin classification), And highlighted the historical stages of civilization and for the arts and is the stage arts of ancient civilizations / stage and Islamic Arts and Christianity, and modern and contemporary art schools stage.

Then we discussed the overlap of arts used in The trilogy with literature through providing:

- The overlap of Painting Art and photography with literature through the entrance to the art of painting and its elements, then we identified the link between Portraiture and literature.
- The overlap of poetry with literature by providing a definition of poetry and its divisions in order to determine the relationship between poetry and literature.
- The overlap of music with literature by providing a definition to music with the characterisation of the musical sound and its elements ،and then determine the link between music and literature.

2. **Chapter two:**

It is entitled "The Insertion of Portraiture in the trilogy of(**Ahlem Mustaghanmi)**. It is a practical chapter. It includes two separate applications, the theoretical part about reading and analysing photography by describing the letter and Iconique approach and semiotic approach.
The practical part includes reading Pictures used in the novels through three investigations and analyse them basing on:

***- Section (study) I:**

It included semiotic analysis **of -Khaled Ben Toubal-** Paintings

***- Section II:**

It included semiotic analysis of - **ziane-** Paintings

***- Section III:**

It included semiotic analysis the Photo of Khaled journalist .

3. <u>Chapter three:</u>

It is marked by "**The Insertion of Poetry and** music in the The trilogy" and divided into two sections. In the first We introduced concepts about Poetry hair and Poetry with the language Analysis of all sections of Poetry Employee in the trilogy.

then we considered the theoretical side of the types of Algerian music, Andalusian music's trip from Orient to Maghreb with the definition of Algerian "**Nouba = rotation of music**" , and its elements. The other part singled out the analysis of the stanzas of the lyrics inserted in the novels.

Finally, I hope that this research has responded to inter questions raised in the introduction, and I hope it will be a new platform of scientific research in the field of overlapping arts and their dialogue.