الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر .بسكرة.
كلية الآداب والعلوم الإجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العـــربي

توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ"أحلام مستغانمي"

مذكرة بحث لنيل ماجستير تخصص: أدب عربي

شعبة: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة: كريبع نسيمة.

إشراف الدكتور: تاوريريت بشير.

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اللقب والقسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	د. فورار أمحمد بن لخضر	أستاذ محاضر	بسكرة	رئيس الجلسة
02	د. تاوريريت بشير	أستاذ محاضر	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	د. بن غنيسة نصر الدين	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا
04	د. قريبع رشيد	أستاذ محاضر	قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1428/ 1429هـ/ 2008/2007م

1/ تعريف الفن:

لقد تعددت تعاريف الفنّ شأنه في ذلك شأن المعارف الإنسانية الأخرى، وهي سمة أساسية تتميِّز بها الإنسانية بشكل عام في أي فرع من فروع المعرفة، وهذا الاختلاف لا يعني التضارب والتشتت، بل يعني تعدّدية واختلاف وجهات النظر لاسيَّما إذا تعلق الأمر بمحاولة تحديد ماهية الفنّ؛ لأن الإنسان – مهما تكن ثقافته وبيئته– بإمكانه تقديم رؤى مختلفة بحسب الصور العالقة بذهنه , ولكن تبقى الحاجة إلى تعريفات من ذوي الاختصاص قائمة لفك الغموض الذي يخلفه التعدّد أحياناً.

الفن في معناه العام هو «جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معيّنة، جمالا كانت، أو خيراً، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال، سُمّي الفن بالفنّ الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سُمِّيَ الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمّي الفن بالصناعة»[1].

ويرى **ميشال عاصي** بأنَّ الفن هو «أحد النشاطات الإبداعية العملية التي يشتمل عليها القطاع العقلاني»[2] وهو عنده يرتبط بفنيّة التعبير والإبداع الجمالي لأنه من دونه «يبقى كل تعبير عن معاناة الشخصية الإنسانية في حدود العادي، والمبتذل، ولا يثير اهتماماً جمالياً»[3].

وتعرفه **حنان عبد الحميد العناني** بأنه «تعبير عن 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 و نحتاً، أو غناءً و موسيقى،أو دراما وقصصا وتمثيلا»[4]، ولابد لهذا العمل

---

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

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

[3] المرجع نفسه، ص35.

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

الفني من عمليات سابقة من التصور والتخيّل الحسّي، والتنظيم الشكلي الممتع «فما الفن إلا 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 »[1] ، إذ يمنح للإنسان المتعة الجمالية واللذة، و الارتقاء في الذوق وصياغة المشاعر، فيبقى النموذج الحي لأحاسيس الجماهير وانفعالاتها ومشاعرها، ووعي ذاتي لماضيها، وصورة صادقة لواقعها، لدوره المهّم في التربية الجمالية الذوقية الأخلاقية، وفي تعميق وعي الإنسان بقوميته، وتراثه.

وغالباً ما يعكس الفن «و يدرك 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، إلى سامعيها, إلى مشاهديها، وتكشف لهم عن شيء ما، وتقدم لهم إمكانات التعرف إلى شيء ما»[2].

ويركّز أحمد **المفتي على** عنصر الموهبة في تعريفه للفنّ بوصفه موهبة إنسانية يعلن عنها العمل الفني، وما يصدر عنها من إيحاءات إلى إحساسنا وخيالنا[3].

ونجد **عبد العزيز عتيق** يركز 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]،وفي سياق آخر فإننا نجد أنّ المعنى العام أو الواسع لكلمة الفنّ هو كما حدّدته **حنان عبد الحميد العناني** «كل نشاط إنساني تتم تأديته

---

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

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

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

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

ببراعة، ويهدف إلى تحقيق غرض معين، هو المعالجة البارعة، والواعية، لوسيط من أجل هدف ما»[1].

بيد أنّ استخدام لفظ الفن بهذا المعنى المتسع، والعام سيؤدي حتما إلى جعل نطاق الفن أوسع مما يجب، وسيجعل كل النشاطات الإنسانية التي تُؤدي بمهارة تدخل ضمنه وعليه فإنّ « الفن يجب أن يستبعد كل النشاطات العادية من تعلم، وطبخ، وسياسة، وغيرها من النشاطات التي تؤدي بمهارة ليركز على الفنون الجميلة كالأدب، والموسيقى، والتصوير والرقص، والنحت، وغيرها»[2].

الفن إذن في معناه الخاص في منظور **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 الفنون قسّمها **عبد العزيز عتيق** إلى سبعة أنواع هي «الرسم، والتصوير، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والرقص، والأدب»[4] وأشار إلى أنه «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].

و بهذا ينتقل الفن من معناه الواسع الذي يشير إلى أي نشاط بشري يؤدى ببراعة و يستهدف غرضا كفن الطبخ مثلا إلى معنى التخصيص الذي تقلدته الفنون الجميلة بمختلف أنواعها و تصنيفاتها.

2 / نشأة الفن:

[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] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي ، ص14.

لقد ظهر الفن، وارتبط بعمل الإنسان البدائي ارتباطا وثيقا، لأن الإنسان منذ الأزل كان يصنع الأدوات التي تساعد على تلبية حاجاته لملاءمة الطبيعة القاسية، وبهذا تعددت الدوافع التي أدت إلى نشوء شكلين من الفن البدائي كما ذكر ذلك **رمضان الصباغ** في كتابه "**الفن، والقيم الجمالية**" هما:

الشـكل 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»[1]،و الرأي نفسه نجده عند **حنان عبد الحميد العناني** «إذ كان هدف البدائيين من إنتاج أدوات الصيد، والزراعة، وأواني الفخار، هو خدمة الأغراض النفعية»[2].

أما **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»[3] فقد كان الناس يرسمون الحيوانات، أو ينحتونها من الحجر أو الخشب، «و يعتقدون أنهم بهذا يستدعون ظهورها الحقيقي الذي يساعد على الصيد الموفق (...) وكانوا يلبسون جلود، ورؤوس الحيوانات المقتُولة، ويصوّرون قطيعا يرتعي، معتقدين بأن هذا سوف يساعد على لقائهم بقطيع حقيقي في الغابات والسهول»[4].غير أن الإنسان تطور بمرور الوقت و زاد استيعابه الفكري للأشياء المحيطة به ،ففي مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمع البدائي، تطورت أشكال الطقوس السحرية، فحلّت «حلقات الرقص، والأغاني الربيعية، قبل بداية الحصاد ورعي القطعان، والألعاب الحربية قبل الغزوات»[5]،

---

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

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

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

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

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

فكان هذا شكلا من الإبداع البدائي، قبل أن يدخل عنصر الدراما في الفن البدائي والذي ظهر «عندما أصبح قائد الجوقة يقص عن الأحداث المرغوب فيها، و يمثل ذلك في شخصيات أمام الجوقة التي ترد على ذلك بالترجيع الغنائي»[1].

وهكذا انطلق فن الموسيقى، ومن ثم فن الرقص تعبيرا عن المعاناة الجماعية للإنسان البدائي، ثم ظهرت الملاحم الشعبية، والأساطير والخرافات محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة، ولئن تعدّدت أشكال الفنون في الابداع الشعبي البدائي، فإنها لا تُعد بعدا إبداعا فنيا بالمعنى الخاص لهذه الكلمة و الذي عرفته تدريجيا فيما بعد بظهور الفنون الجميلة بمختلف تصنيفاتها.

3/ تصنيف الفنون:

هناك عدة تصنيفات للفنون، منها تصنيف **ألان(Alan)**، وتصنيف **سوريو(Souriau)** وتصنيف **جرين(Green)** وفيما يلي تفصيلٌ لهذه التصنيفات:

3/ 1 تصنيف آلان[2]:

خصص ألان كتابه "**نسق الفنون الجميلة système des beaux arts**" للحديث عن الفنون عامة، ثم تصنيفها 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 هامة هي[3]:

*** تصنيف خاص بالفنون.**

*** تصنيف قائم على الحواس.**

*** تصنيف متعلق بالزمان والمكان.**

---

[1] المرجع نفسه، ص62.

[2] آلان (1868-1951) 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 عبـاس: الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،ط1، 2005، ص240).

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

أ / تصنيف خاص بالفنون:

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، أما **الفن الفردي** فيظهر من خلال العلاقة بين الفنان وعمله دون أي مؤثرات خارجية، كالمجتمع، أو النظام.

ويبرز هذا النوع من خلال الرسم، والنحت، والتصوير، وفن 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.

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.

ج / تصنيف قائم على أساس عاملي الزمان والمكان:

قسم **آلان** الفنون على هذا الأساس إلى نوعين؛ فنون **الحركة**، وفنون **السكون**، ففي النوع الأول الفنون توجد في الزمان فقط، وتتحقق بالجسم الحي مثل الغناء والرقص، أما النوع الثاني فهي 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.

3/ 2 تصنيف سوريو:

صنف " **سوريو**" الفنون وفقا للكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية «فاللون مثلا هو الصفة الغالبة على التصوير،و البروز أو الحجم هو الصفة الغالبة في النحت، والحركة في الرقص ،والصوت الخالص في الموسيقى»[1].

وقد حصر **سوريو** 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 **(تجريدي)**، والتمثيل الصامت **(تمثيلي)**.

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

***الأصوات الموسيقية:** هناك الموسيقى **(تجريدي)**، والموسيقى الدرامية أو الوصفية **(تمثيلي)**.

3/ 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»[3]،وقد جعل لكل فن من هذه الفنون مرتبته المناسبة له فمثلا «الرسم الكاريكاتيري له أهميته في الدعاية السياسية، والتصوير له أهميته في الدعاية الاقتصادية ،والنحت في الدعاية الأدبية للشخصيات البارزة في المجتمع، والعمارة لها أهميتها

---

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

[2] المرجع نفسه،ص55، 56.

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

التاريخية كتخليد المواقع، والأبطال، وكذلك الغناء الجمعي مثل النشيد الوطني، والدّعوة إلى الوحدة، والحرب، وحفلات الرقص، والتمثيل، والخطابة والشعر»[1].

و بتعدد تصنيفات الفنون تتعدد المدارس التي ينتمي إليها الفنانون الممارسون لها.

4 / أشهر مدارس الفن الحديث، والمعاصر:

لقد شهد القرن العشرين تنوعا كبيرا في اتجاهات الفن، واختلاف مدارسه التي نشأت بسرعة منذ بداية هذا القرن حيث لا تزال تنمو، وتتطور بدرجة كبيرة.

إنّ تاريخ الفن الحديث، والمعاصر هو سلسلة من الانفجارات الفنية التي تعاقبت في بلدان مختلفة كفرنسا، وألمانيا، وهولندا، وإسبانيا وإنجلترا، وأمريكا والشيء الذي يميّز هذا الفن أنّه مطبوع بطابع خاص؛ هو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة في الفن الأكاديمي الذي سيطر في القرنيين الثامن عشر والتاسع عشر، فأصبح الفنان الحديث لا يبالي برضا الجمهور، أو بعدم رضاه، فأطلق العنان لمخيلته متمسكا بشخصيته.

والواقع أنّ الفنان المعاصر لا يهتم بفلسفة الانتماء لمدرسة من المدارس الحديثة، بقدر ما كان يهتم بالفن في حدّ ذاته ،ومن أشهر المدارس الفنية الحديثة والمعاصرة ما يلي:

4/ 1 الكلاسيكية الجديدة:

الكلاسيكية الجديدة هي حركة فنية أوروبية «ولدت عام 1750 تقريبا ضد الأسلوب الفني الذي ساد القرن الثامن عشر»[2]، وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكي «إلى المثل الجمالية اليونانية، والرومانية»[3].

ورغم ظهور هذا الفن في روما إلا أنه عرف أوسع حركة له في باريس مع «برونيارت (Brogniart) ، لودو(Ledous)، كليريسو (clerisseau)، غبريال (Gabriel)، سوفلو(Soufflot)، وفيكتور لويس (Victor Louis)»[4]، ومن أشهر

---

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

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

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

[4] نهى حنا ،يوسف طنوس: الفنون، ص24.

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 استوجبت مواضيع تاريخية، أو سياسية، أو قصصية خيالية، أو دينية، أو ميثولوجية»[1].

4/ 2 الرومانسية:

ظهرت هذه المدرسة كثورة على الكلاسيكية التي تقيدت داخل إطارات مثالية ونموذجية، وقد تأثر المذهب الرومانسي بِـ «فن العصور الوسطى والأدب الإنجليزي، والإيطالي، وغيره»[2]، 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 التي «لم تمتد أكثر من الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، ومن بعدُ تحوّلت إلى فن دراسي أكاديمي جاف، خال من الروح الفنية والسليقة الإنسانية »[3] ، وبردت هذه المدرسة الأكاديمية المتجدّدة أمام الجماهير ،لتأخذ مكانها مدرسة جديدة.

4/ 3 مدرسة الباربيزون:

ظهرت هذه المدرسة في فرنسا عام **1817م** ، في 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 والشتاء»[4].

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**)»[5]، وقد كان اهتمام روسو منصبا حول «نقل تفاصيل الأشجار، والطيور، والأنهار، والبحيرات، وحيوية الألوان الخضراء،

---

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

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

[3] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص52.

[4] المرجع نفسه ، ص53.

[5] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص24.

والزرقاء، والصفراء والحمراء(...) ويتميّز بالهدوء الفلسفي العجيب في جميع إنتاجاته وكل ذلك راجع إلى باكورة شبابه أيام الدراسة في روما»[1]،وهكذا حملت هذه المدرسة لواء الرسم في الطبيعة و الاستفادة من جمالها و ألوانها.

4/ 4 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، وتربية العمال»[2].

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»[3].

ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال والابتكار في موضوعاتها، كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية، وكان شعارها «تمثيل الأشياء كما هي»[4] وقد برز هذا الاتجاه في فرنسا وأنحاء أوروبا «بزعامة جوستاف كوربيه G.Courbet (1819–1877)، الذي دعا إلى تسجيل الحوادث اليومية والمشاهد المألوفة في عصره»[5].

وهكذا دخل الأدب والفن في واقع الحياة الاجتماعية، وكان لزاما عليهما أن يسايرا التقدم.

4/ 5 الانطباعية (التأثيرية) :

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية في محاولتها إبراز تأثير العمل الفني في نفس المتلقي لحظة رؤيته له، وتوحي تسمية هذه المدرسة « بالرغبة في التجديد والتغيير،

---

[1] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص53.

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

[3] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص25.

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

[5] المرجع نفسه ، ص41

فهي تريد أن تترجم الأحاسيس البصرية وانطباع عين الفنان بالاحتكاك المباشر بالطبيعة، وهكذا اكتشف الانطباعيون الضوء وتأثيراته على واقع الأشكال والألوان»[1].

وقد اهتم **مونيه (Monet)** زعيم المدرسة التأثيرية «برسم المناظر الطبيعية التي تتضمن الماء، والسماء، لأنها مواضع تُظهر الضوء بشكل كبير»[2].

وتنحصر خصائص هذه الحركة الفنية فيما يلي: [3]

*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، والظل 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.

4/ 6. الرمزية :

هي حركة أدبية وفنية «ظهرت في فرنسا عام **1885م**، ضد الانطباعية والواقعية، فرفض الرمزيون رسم الواقع، والمظاهر، بل حالوا التعبير عن "الفكرة"، فلعب الخيال دوراً مهماً لديهم»[4]، وتهدف هذه المدرسة إلى «الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الإنسان أن يصل إلى عالم أحلامه، وآماله»[5]. وقد تزعم هذه الحركة ثلاثة شخصيات بارزة:«مالارميهMallarmé في الشعر، غوغان Gauguin وبوفيس دي شافان Puvis De Chavannes في الرسم»[6].

---

[1] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص27.

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

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

[4] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص28.

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

[6] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص28.

ومـا يميـز الفـن الرمـزي هـو التركيـب، والطـابع الشخصـي الـذي يضـمّ علامـات ودلالات خاصـة، إنّه فن ذاتي لأنـه 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.

4/ 7 التعبيرية:

يطلق هذا الاسم في بداية القرن العشرين على كل حركة تجديدية في الفن ، وبعد ذلك ارتبط «بكل عمل فني عنيف وعفوي وثائر»[1]، 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)**الفرنسي، وما يميز هذه المدرسة «تحررها من مختلف القواعد الأكاديمية واعتمادها على ظواهر الطبيعة مضاف إليها التحرر من اللون، واعتماد اللوحة على التفسير دون الإيحاء»[2]،و بهذا دخل الفن مرحلة حاسمة تعتمد على رؤى الفنان الشخصية لا على ما تمليه عليه الأسس الأكاديمية.

4/ 8 الوحشية:

ظهرت النزعة الوحشية ما بين **1905-1908م** ، وقام **لويس فوكسيل (LouisVauxcelles)** بإطلاق هذا الاسم على هذه المدرسة عام**1905م**، ويمثل هذا المذهب «مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدّموا قواعد الفن القديم ولم يعبأوا 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»[3]،و هكذا دلت الوحشية على توافق

---

[1] المرجع نفسه ، ص29.

[2] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص55.

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

اسمها مع الخصائص الفنية التي مارسها روادها الذين تمردوا بوحشية على ما كان سائدا من الفن.

4/ 9 التكعيبية:

بدأت هذه المدرسة مع «لوحة **بيكاسو Picasso** الشهيرة "آنسات آفينون Les demoiselles d'avignon" خلال شتاء 1906- 1907م»[1] حيث حاول إعطاء المشاهد انطباعا حول وجود بُعدٍ ثالث فيها.

وتتميز أعمال هذه المدرسة «بنوع من التركيب الهندسي المعماري (...) و استخدام الأشكال الهندسية على رأسها الشكل المكعب، والمخروطي والكروي»[2].

هذا وقد مرّت الحركة التكعيبية بمرحلتين، ففي عام **1910م** بدأت **المرحلة التحليلية** حيث « تبدو اللوحة وكأنها خلاصة عدّة زوايا يرى من خلالها الشيء نفسه»[3] ومنذ «عام 1912-1913م، بدأت **المرحلة التركيبية** إذ راح الرسامون يطورون تركيبة جديدة لمساحة اللوحة، كما تم تمثيل الأشياء بإشارات (...) وراحوا يستعملون في لوحاتهم عناصر من الواقع مثل الرمل، والجرائد والأوراق الملونة»[4]، وكان من أشهر المؤسسين لها مع بيكاسو الفنان «**سيزان بول Cézanne Paul** الذي استخدم في لوحاته الأشكال الهندسية مثل المكعب والمخروط»[5].و قد مثلت التجريدية- بأشكالها الهندسية و البعد الثالث – قفزة نوعية جديدة في عالم الفن .

4/ 10 التجريدية:

---

[1] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص32.

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

[3] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص32

[4] المرجع نفسه، ص32.

[5] المرجع نفسه، الصفحة 32.

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 تشـــيورلانيس (M.K Tchiurlanis)** أول تجريدي، لأنه رسم لوحات لا تمثل موضوعا معينا منذ عام 1904»[3].

ومن 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.

و بهذه الخصائص المتميزة تمكنت التجريدية من فرض وجودها المتميز و انتسب إليها العديد من الفنانين المعاصرين.

4/ 11 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)**، تعبر عن

---

[1] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص56.

[2] نهى حنا، يوسف طنوس: الفنون، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص56،57..

[5] المرجع نفسه، ص57.

القرف من الحضارة الحديثة (...) وهي تهدف إلى تدمير الثقافة البرجوازية وذلك 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 حرٌ 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 .

4/ 12 السريالية:

لقد اكتسبت "**السريالية**" شهرة واسعة في النصف الأول من القرن العشرين ، إذ « تأسست عام **1924م** (...) وابتدع الشاعر **أبو لينيير(Apollinaire)** كلمة السريالية»[3]، وهي حركة أدبية فنية «تفضي إلى علم الأخلاق، والسياسة»[4] ، ومن الفنانين المنضمين إلى هذه النزعة «مارغريت(**Magritte**)، وآرب(**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 أو الفن، والرجوع إلى الأحلام وتصويرها وتفسيرها وجعلها أساسا ومنطلقا بناءً على ما جاء في مؤلفات فرويد في علم النفس»[7].

---

[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 أشهر المدارس الفنية في العالم يمكن القول:

* إنّ التعـدد فـي الاتجاهـات الفنيـة للفنـانين- رسـامين أو أدبـاء أو نحـاتين أو موسيقيين- جعل الفنون أكثر اتساعا و استيعابا للمواضيع التي تشغل عقول الفنانين الذين يهتمون منذ بداياتهم الفنية بالانتساب إلى اقرب مدرسة تسمو بأفكارهم و تطورها.

* إنّ اخـتلاف المنتسـبين إلـى مدرسـة مـن مـدارس الفـن مـن رسـامين و نحـاتين و أدباء و ممثلين و موسيقيين يجعل فرص التقارب بينهم أكثر، فيحصل اندماج و تداخل فكري بينهم ،فينفتح بهذا كل فن على الآخر و تتحاور الفنون فيما بينها.

*إنّ معرفة المدرسة الفنية التي ينتسب إليها أي فنان تسهل على متلقي إبداعه – الناقد الفني أو المحلل السيميائي – عملية التحليل و التفسير و التأويل.

5/ التذوق الفني:

تتضمن التجربة الفنية ثلاثة عناصر رئيسة: **العنصر الأول** هو "**الفنان المبدع**"، و**العنصر الثاني** هو "**العمل الفني**" نفسه، و"**العنصر الثالث**" هو "**المتذوق**"؛ المشاهد، أو الجمهور ومن الملاحظ أن المبدع للعمل الفني، والمتلقي يمارسان الدّورين معا، فالفنان يتذوق عمله الفني أثناء وبعد إبداعه، والمتذوق يضع نفسه مكان المبدع مستقصيا الدوافع، والرغبات والأحاسيس التي أحاطت بالفنان أثناء وقبل إيداعه.

في حين يبقى الفنّ وسيطًا بين كِلا الطرفين **(المبدع، والمتلقي)**، وبهذا يصبح الإبداع والتذوق متلازمان، إذ يشكل الفن رسالةً ذات مضمون حضاري أو تاريخي أو اجتماعي أو نفسي أو تعليمي.

5/ 1 تعريف التذوق الفني:

التذوق الفني يعني «القدرة على إصدار حكم إجمالي يُتَجاوَز فيه الآراء، والميولات الشخصية»[1]، أو هو «عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أي أنه استجابة تقويمية تحمل المتعة من قِبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية»[2].

وتتشكل العملية التقويمية التذوقية من اتحاد أربع عناصر هي[3]:

* **المبدع (الفنان)** وله خصائص معينة.
* **رسالة فنية** أبدعها الفنان وهي نتيجة نشاطه الابداعي.
* **قناة** حامله لهذه الرسالة.
* **متلقي** متذوق لهذه الرسالة التي تترك استجابة معينة في ذهنه.

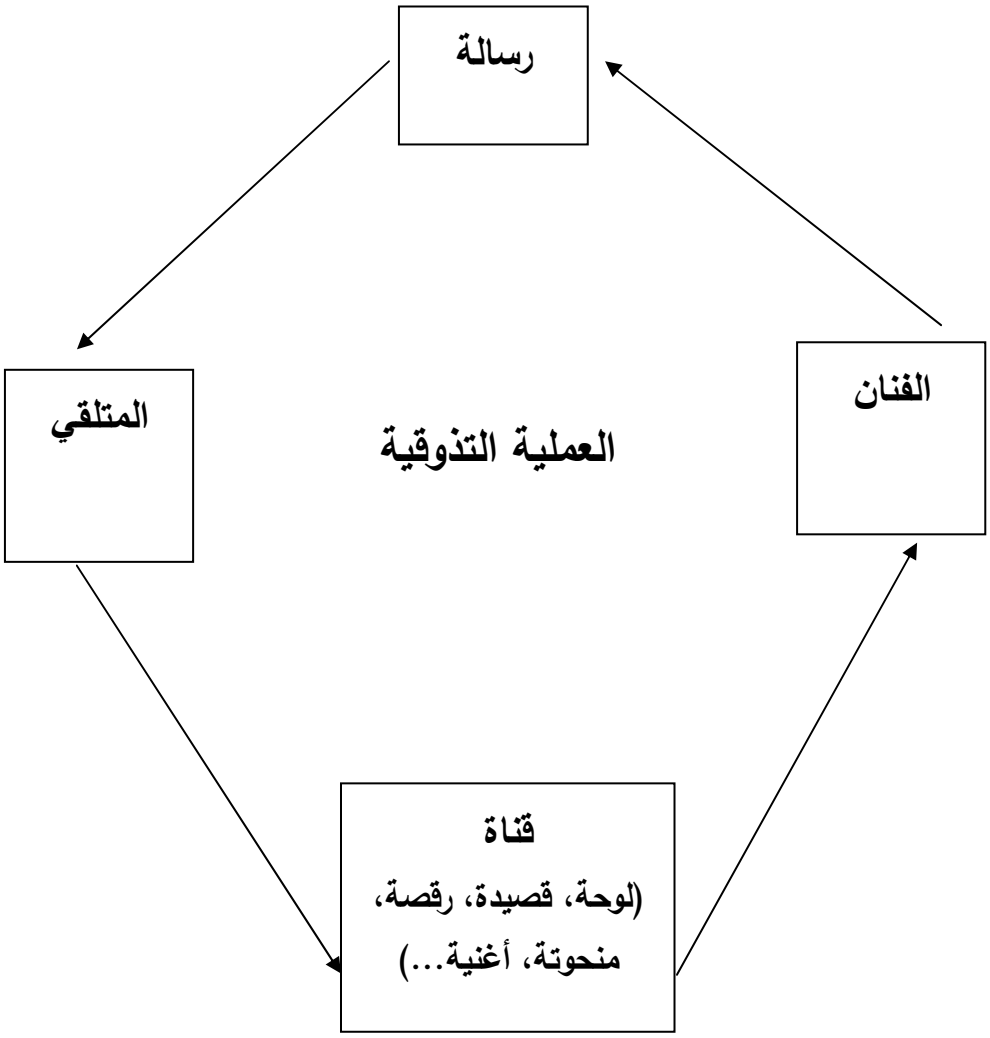
ويمكن التمثيل لهذه العناصر بالشكل التالي:

---

[1] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص429.

[2] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن وتربية الموهبة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2001، ص108.

[3] المرجع نفسه، ص108.



5/ 2 مراحل عملية الإبداع:

لا يمكن للفنان وهو يمضي في عملية الابداع أن يصنع تصورا جاهزا، كاملا عن مضمون العمل الفني الذي يشرع في إبداعه، بل ينطلق فيه من خلال فكرة معينة تتشكل وفق مراحل أشار إليها العديد من الدارسين وهي [1]:

[1] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن وتربية الموهبة ، ص138،137.

المراحل	عناوينها	شرح مراحل الإبداع الفني
المرحلة الأولى	**الاستعداد PRPEARATION**	يبذل الفنان في هذه المرحلة الأولى كثيرا من الجهد، بعد أن تأتيه الشرارة الأولى من أجل تخصيب رؤيته الإبداعية بتفاصيل متنوعة تخص الفكرة الأولية للعمل الفني.
المرحلة الثانية	**الاختمار أو الحضانة INCUBATION**	وهي مرحلة هدوء وانصراف ظاهري عن موضوع الإبداع، وإن كان بعض الباحثين لا يعتقدون بانصراف عقل الفنان، إذ يبقى منشغلا بصورة غير مشعور بها بالتفكير في الموضوع.
المرحلة الثالثة	**الإشراق ILLUMINATION**	وهي مرحلة الإلهام أو سطوع الحل أو الانفتاح الفجائي التصوري بالتفاصيل الحقيقية التي يستثمرها الفنان في تشكيل رؤيته الإبداعية في شكلها شبه الأخير.
المرحلة الرابعة	**التنفيذ والتحقيق VERFICATION**	وفي هذه المرحلة الأخيرة يقوم الفنان بالعديد من العمليات الفرعية التي يهدف من ورائها إلى تهذيب التفاصيل، لكي يستقيم العمل متبلورا في أجمل صورة يرضى عنها المبدع، وتجد قبولا من جمهور المتلقين.

5/ 3 خطوات التذوق الفني عند المتلقي:

يعد المتلقي أحد عناصر عملية الاتصال،و قد يكون فردا، أو مجموعة من الأفراد يتلقون عملا أو مادة مسموعة أو مرئية.و يمكن القول إنه الهدف الرئيسي من عملية الاتصال بأكملها فهو حين يتعرض لمادة فنية يتحرك في اتجاه إصدار حكم عليها،

والاستجابة لها، وفي هذا المسار يمر بمجموعة من الخطوات ،و هي مدرجة في الجدول التالي[1]:

الخطوات	عناوينها	شرح خطوات التذوق الفني
الخطوة الأولى	**التوقف**	يعني توقف مجرى التفكير العادي، وكذا توقف النشاط الإرادي في سبيل استجابة الذات للموضوع الجمالي والاستغراق في حالة من المشاهدة، أو التأمل الذي تكون بمثابة مفاجأة لتلك الذات.
الخطوة الثانية	**العزلة أو الوحدة**	وتعني استبعاد الأفكار ماعدا الأثر الفني، أو الموضوع الجمالي من مجال الإدراك، حيث يلفت ذلك الموضوع انتباه المتلقي، فينعزل بذلك عن العالم المحيط ويجد نفسه أمام الموضوع المشاهد وحده، وكأنه انتقل إلى عالم جمالي قائم بذاته، أو ذروة متوحدة منعزلة.
الخطوة الثالثة	**الإحساس بالمثول أمام ظاهرة لا حقيقة**	وبهذا يكون اهتمام المتلقي بما هو صوري أو شكلي أو مظهري غير موضوعي لا بما هو واقعي.
الخطوة الرابعة	**الموقف الحدسي**	وهذا يعني أن إدراك المتلقي لن يكون إدراكا قائما على الاستدلال والبرهنة العقلية، وإنما قائم على الحدس المفاجئ وبهذا يميل إلى الموضوع، أو ينفر منه لا نتيجة تفكير منطقي، وإنما نتيجة إحساس حدسي مبهم يتملكه منذ البداية.
الخطوات	**عناوينها**	**شرح خطوات التذوق الفني**

[1] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص414،412.

الخطوة الخامسة	**الطابع العاطفي أو الوجداني**	يثير العمل الفني عواطف، وانفعالات المتلقي ويؤثر على وجدانه، وهذا يعني أن الموقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب ،وإنما هو أيضا موقف وجداني يثير عاطفة و انفعالا، فهذا التعاطف الوجداني يؤثر على حركات المتلقي، ونشاطاته الجسمية، فالمتلقي يكيف حركاته العضلية والجسمية بحيث تندمج مع أحاسيسه، ومشاعره في الموضوع، فتصبح عضلاته متوترة، ومشدودة إذا واجه تمثالا يتصف بالطول وأحيانا يمد يده للمس التمثال.
الخطوة السادسة	**التداعي**	حين يقف المتلقي أمام عمل فني، وتثار مشاعره وتعود به ذاكراته إلى عواطف، وذكريات ماضية تتعلق بعمل فني جميل مماثل، أو مشابه أو حتى ذكريات شخصية أخرى.
الخطوة السابعة	**التقمص الوجداني أو التوحد**	ومعنى هذا أن المتلقي حين يحكم على أي موضوع حكما جماليا- كأن يقول هذا جميل، هذا قبيح، هذا يعجبني- فإنه يضع نفسه موضعه محققا بينه، وبين الموضوع علاقة بشرية تشبيهية أو مشاركة وجدانية أو حتى محاكاة باطنية، وهذا الحال يمكن أن يكون عند قراءة شعر أو رواية، أو سماع أغنية أو رؤية لوحة تشكيلية.

و هكذا تمر العملية التذوقية لأي عمل إبداعي(رسم،عمارة، أدب،نحت،موسيقى...) بمراحل متعددة ،منها ما تتعلق بالمبدع و منها ما تتعلق بالمتلقي.

6/ تداخل الفنون –صلة الفنون الموظفة في الرواية بالأدب:

يدخل الأدب ضمن دائرة الفنون الجميلة التي تمنحه «المضمون والشكل الفنيان، سواء جاء في قالب الشعر، أم في قالب النثر» [1]،ومن الواضح أن الأدب كغيره من الفنون نشأ كثمرة « لحاجة الإنسان إلى التعبير عن عقله، وشعوره (...) وإذا كان لكل من الفنون الرفيعة –كالرسم، والتصوير، والموسيقى– ميزته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها، وفي التأثير فيها، فإن الأدب يجمع أكثر خواصِّها ويزيد عليها الإفصاح، وسهولة التناول» [2]، وهذا ما جعله أكثر اتساعا لاحتضان غيره من الفنون، والتحاور معها، وقد يحدث وأن يحتضن جنس من أجناس الأدب كـ"**الرواية**" مثلا، جملة من الفنون مرة واحدة مثلما كان في "**رواية ذاكرة الجسد**" التي وظفت، واحتضنت وحاورت "**فن الرسم، والشعر، والموسيقى**"،حيث حملت"**الرواية**" راية الأدب عامة، وراحت تنظم علاقات تحاور واتصال فنيٍّ مع غيرها من الفنون.

1/6: تداخل فن الرسم مع الأدب.

منذ أن استيقظ 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» [3]

وبهذا يمكن القول إنَّ فن الرسم، أو التصوير، أو التعبير بالصورة قديم قدم الإنسان، ظهر منذ القرن الثلاثين قبل الميلاد[4] .

1/1/6: مدخل إلى فن الرسم:

---

[1] ميشال عاصي: الأدب والفن، ص80.

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

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

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

أ /ماهية الرسم:

يعدّ فنّ الرسم أسبق في الظهور من الكتابة، فقد كان فنا قديما ظهر قبل مرحلة الحرف، فرافق 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» [1]

الرسم هو فن التعبير باللون والخط على لوحة ،وهو ليس تصويرا مباشرا للواقع لكنه انعكاس عنه، « ومساحة اللوحة لا تمثل عالم الشكل، وإنما أبعاده المبعثرة في الألوان والخطوط، ومساحة التظليل، والبياض»[2] التي تخفى بين طياتها الضوء المسلط على الشكل لإبراز معالمه، وقراءة تفاصيله، وملامحه الغارقة في البياض.

وفن 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 و الرموز المتخفية للفوز بالحلول المتعددة التي يقدمها الجمهور المتلقي .

إنّ فن الرسم « تعبير صامت عن أشياء صارخة، وتسليط للضوء على الزوايا المعتمة في الواقع، وبحث متواصل للكشف عن تفاصيل غير مرئية»[3] 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 الخفيفة 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» [4].

---

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

[2] http://Forum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2007/10/5

[3] الموقع نفسه.

[4] الموقع نفسه.

ويعبر الرسم 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، وتطورات اهتماماتهم وتصوراتهم عن العالم، وإحساسهم به ونظراتهم إليه» [1] 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 أمزجة الشخصيات المرسومة، أو مزاج الفنان نفسه، لذا فقد يطغى على الألوان الدفء والبهجة، أو الفتور، والكآبة.

ويمتاز فنُّ الرسم« بالذوق الرفيع، والصبر الذي لا حدود له في بناء أجزاء المخلوق الإبداعي بتناسق جميل، يعكس مظاهر الجمال والكمال فيه، ليمارس دوره في الحياة مع أقرانه من الكائنات الإبداعية» [2] ،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.

ب / عناصر العمل الفني (اللوحة):

يمر 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» [3]،و تختلف دلالة الأشكال التي تتضمنها اللوحة باختلاف الخطوط التي تحددها ومنها:

---

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

[2] http://Forum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2007/10/5

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

1/ الخطوط العمودية: وتشير إلى« تسامي الروح، والحياة، والهدوء، والراحة والنشاط» [1]،كما تعطي « إحساسا بالنماء والعظمة، والوقار»[2].

2/الخطوط الأفقية: تعبر عن « الراحة والاسترخاء، وتوحي بالثبات والهدوء،كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي»[3]،وتؤدي معنى«الاستقرار، الصمت، والأمن» [4]

3/ الخطوط المنحنية: ترمز هذه الخطوط إلى الحركة، وعدم الاستقرار وإذا تكررت بشكل مبالغ فيه فإنّها تدلّ على الاضطراب والهيجان والعنف[5].

4/ الخطوط المائلة: تمثل « الحركة والنشاط، وترمز إلى السقوط، والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم» [6].

ومن المهم في الرسم معرفة الدلالة التي تنتج من تلاقي الخطوط المختلفة،لأنَّ الخطوط العمومية إذا اجتمعت بالأفقية « دلت على النشاط، والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع» [7]

*** الشكل:**

الشكل في الرسم هو« مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط، ويخلق الخط أو التباين في اللون، أو الملمس شكلا مميزا عما يحيط به، و الشكل له حجم ولون ودرجة، وخلفية، ويرتبط بالأشكال، والعناصر الأخرى في التكوين» [8]

وتنقسم الأشكال إلى قسمين هما:

– الأشكال الهندسية مثل الدائرة والمربع والمكعب، وغير ذلك من الأشكال الهندسية ذات البعدين ،أو الثلاثة أبعاد.

– الأشكال الحرة: ويقصد بها الأشكال غير المنتظمة مثل الأوراق وغير ذلك مما يظهر في الطبيعة تنوح لا حدود له.

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهرالارساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 135.
[2] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقي،ص51.
[3] المرجع نفسه، ص15.
[4] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص135.
[5] المرجع نفسه، ص 135.
[6] المرجع نفسه، ص 135.
[7] المرجع نفسه، ص135.
[8] المرجع نفسه، ص 54.

ولا تتبين قيمة اللوحة الفنية إلا إذا انتضمت الأشكال التي تحملها ضمن تكوين جيد يسهل على المتلقي قراءة اللوحة ومساءلتها.

***الملمس:**

يساعد ملمس الورق، أو القماش 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» [1]، 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** ، القماش الزيتي له تحضير خاص وتختلف خشونته، ونعومته باختلاف رغبة الفنان، وأسلوبه العملي[2]

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»[3]

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن البروز والانخفاض اللذين يحددان الملمس يساهمان بشكل كبير في إبراز جمالية اللوحة الفنية.

*** اللون:**

يعرف اللون بأنه « الصفة الرمزية لصياغة سطوح الأجسام والطبيعة على السواء،وهو الغطاء اللغوي، وضوء هذه المجسمات، مهما كان نوعها» [4] وهو « ذلك الانعكاس الذي يظهر للعين عند ما يقع الضوء على الأشياء» [5] كما يشكل اللون « خاصية ظاهرية لجميع الأشكال المحسوسة، وهو الذي يساعد في التأكيد على الطبيعة الفيزيائية و على نسيج تلك الأشكال »[6].

---

[1] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج2، ص 550.
[2] المرجع نفسه، ص 550.
[3] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقي، ص 55.
[4] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص 120.
[5] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقي، ص58 .
[6] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقي، ص58 .

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»[1] كما يعتمد على الألوان في النقد الفني 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.

أما فيما يخص أصباغ الرسم، أو الأدوات اللونية فهي متعددة و تركيبها الكيماوي يختلف من مجموعة إلى أخرى ومواد أصباغ الرسم تقسم إلي سبعة أنواع هي[2] :

ألوان الفرسكو **Fresco** الحائطية أو الجدارية:

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

***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 عن ألوان هذه الأصباغ فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي:[3]

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

ب-**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.

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 142.
[2] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص 129.
[3] لمرجع نفسه ،ص 136.

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

*** الظل 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»[1].

و ينبغي الإشارة إلى أن اللوحة الفنية لا يمكن أن تستوي في صورة فنية كاملة إلا إذا استوعبت و بإتقان العناصر الفنية السالفة الذكر.

2/1/6: صلة فن الرسم بالأدب:

كانت نشأة فني الأدب و الرسم 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 الرسم هي: ***الحاجة إلى التعبير عن كوامن النفس ونزعاتها المختلفة**، غير أن استقلالية كل فن على حدة وتمتعه بميزات خاصة عن غيره، جعل النقاد يلتفتون إلى عقد نوع من المقارنة بين فني الأدب، والرسم ، لإيجاد مواطن الاختلاف والتداخل بينها، 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»[2]، فكانت **المحاكاة** هي الصلة الثانية التي تربط 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»[3]

---

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

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

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 284.

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.

كما يؤدي الربط بين الأدب والرسم إلى افتراض مؤداه أن الأديب مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية،من خلال **الصورة الفنية** عن طريق المشاهد التي يرسمها الرسام على اللوحة ليتلقاها الجمهور بصريا ،في حين يمتلك الأديب لغة خاصة تعتمد على الكلمات التي ترتسم في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل وهذا ما يسمي بالصورة الفنية المشتركة بين الرسم، والأدب عن طريق المحاكاة، فكل من الأديب – شاعرا كان أو روائيا– والرسام ينقل صور العالم في أشكال فنية محاكيا الواقع باعتماده « على مادة ذات صلة بالحواس، فهي مرتبطة بإحساسات كليهما،وهي تخاطب إحساسات المتلقي»[1] .

ومن هنا فإن الكاتب أو الرسام عندما يقوم بفعل المحاكاة سواء كان لمعنوي مجرد، أو لمادي محسوس، فإنهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة ويجسمان الأشياء، و الأفكار، في أشياء محسوسة يمكن رؤيتها، إما عن طريق العين الباصرة، وإما عن طريق عين العقل» [2].

ومن هنا نجد أنّ الأديب و الرسام« يقدمان الأحاسيس والأفكار في صور أي أنها يفكران في صور وقد كانت هذه الفكرة سائدة منذ القديم، فـ" **سيموندس**" الإغريقي الذي عاش قبل أرسطو قال: « الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت»[3] أي أن الرسم « ضرب من اللغة لأنه يصل الفنان الذي يبدع صورة بالرجل الذي يتناولها التأويل»[4] ،كما يعد الشعر نوعا من التشكيل ذلك أن الشاعر يرسم في مخيلته الفكرة التي يريد أن يعالجها في شعره، كما أنَّ « الرسم هو الذي مد لغة اللفظ بالكتابة»[5] لأن الكتابة رسم للحروف.

إذن يشترك الرسم والأدب في **تقديم العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان** لكن الشاعر مثلا عليه أن يقدمها تقديما محسوسا عن طريق التخييل وهو « طريقة خاصة في

---

[1] المرجع نفسه،ص 285.
[2] المرجع نفسه، ص285.
[3] http://www.alvatan .com .sa/dailg/ culture/culture 070 htm. 2004/06/29
[4] لويس هورتيك: لفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د. ت، ص95.
[5] لويس هورتيك: الفن والأدب:ص95.

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 صورا» [1].

ومن جهة أخرى فإنّ طريقة الكاتب – في تشكيل مادته– تشبه طريقة الرسام «على أساس أن كليهما يهدف إلى **إحداث أقصى قدر من التناسب والتأليف بين عناصر مادته**، هذا عن طريق ما يحدث من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة، 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.

كما يشترك الكاتب مع الرسام، في **طريقة التأثير الحسي على نفوس المتلقين**، فيقع موضوع الإبداع في « أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال»[4]، وذلك لبراعة كل منهما لدرجة أن يعجب المتلقون بالقبيح، ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل وهذا ذهب إليه أنصار المدرسة التكعيبية والوحشية، والتجريدية فمواضيعهم مجرَّدة لكنها تحظى بإعجاب كبير من قبل الجمهور، وذات الشأن بالنسبة للشعر مثلا، فموجة الشعر الحديث – شعر التفعيلة– على مايكتنفُها من غموض لاقت إقبال الكثير من هواة الغموض الفني .

ونظرا لاشتراك فني الرسم و الشعر في العديد من الأوجه ظهر ما يعرف **بالتداخل الفنيّ** بينهما إذ « **ينفذ كل من التشكيل والشعر أحدهما في الآخر**، ويتبادل معه (...)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

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 285.
[2] المرجع نفسه:ص 287.
[3] لويس هورتيك: الفن والأدب، ص 99.
[4] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 287.

بالصور إيحاء لا يعدو أن يكون مضمرا » [1]، كما أنّ الرسام بإمكانه تحويل نص أدبي إلي لوحة فنية،لكن هذا « يفترض جهدا آخر لا يقل عن العمل اللازم للخلق الفني،إذ لاتلقى الكلمة إلا فكرة مجردة، وعلى الرسم واللون مهمة نفخ الحياة فيها» [2] ، كما أن الكثير من الشعراء قاموا بالحديث عن الرسم والرسامين في قصائدهم وأعظم مثال ما كتبه الشاعر **" بودلير"** في قصيدة **" المنارات"** حين عرض فيها مجموعة من الفنانين الذين أعجب بهم، ملخصا عبقرية كل منهم مثل روبتر، ودافنشيي، ومايكل أنجلو، ودولا كروا، حتى كادت قصيدة **" المنارات"** أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني [3].

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»[4]

وتجدر الإشارة بعد كل ماسبق ذكره إلى أهمية التحاور بين فني الأدب والشعر فرغم استقلالية كل منهما فهما يحتاجان أكثر إلى الانفتاح على بعضهما ، فهذا يثريهما، ويوسع من آفاقهما، ويجعلهما أكثر قدرة على التمثيل والنمذجة.

2/6 تداخل فن الشعر مع الأدب:

1/2/6: مفهوم الشعر في الأدب:

اهتم القدماء بدراسة الشعر، وتمييزه عن النثر، فابن طباطبا جعل الشعر نظما للنثر، والنظم عنده تخيّر اللفظ والوزن والصياغة، وقد عرّف الشعر بأنه «كلام منظوم

---

[1] لويس هورتيك : الفن والأدب، ص 97.
[2] المرجع نفسه، ص97.
[3] المرجع نفسه، ص 280.
[4] المرجع نفسه ، ص 281، 285.

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 يقول **ابن وهب:** «وأعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما يكون منظوماً، أو منثوراً، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام» [3].

وعد "**ابن رشيق**" «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية» [4]، وقال في حدّ الشعر «إنّه مكوّن من أربعة أشياء: وهي اللفظ، الوزن والمعنى، والقافية» [5]، وقد اتبع "**حازم القرطاجني**" المذهب نفسه إذ جعل «الأوزان مما يتقوّم به الشعر، ويعدّ من جملة جوهره» [6].

ومن الأدباء في العصور الموالية من جعل الاستعارة أهم مقوّمات الشعر، فـ"**ابن خلدون**" « ينظر إلى الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة» [7]،ولذلك عرفه بقوله:«الشعر هو الكلام 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» [8]، والجاري على أساليب العرب يكون في إثارة المشاعر.

---

[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.

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

[5] المرجع نفسه،ص77.

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

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

[8] مقدمة ابن خلدون:دار الفكر، لبنان،ج1،ط1، د.ت،ص573.

ومن النقاد من يرى الأوزان والقوافي مظهراً للنظم لا للشعر «إذ قد يكون الرجل شاعراً، ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظماً وليس في نظمه شعر، وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر، ويجوز سبكه في النثر» [1].

ومن كل ما سبق نستخلص حقيقة مفادها أنَّ الشروط التي يجب توافرها «حتى يسمى الشعر شعراً هي الوزن والقافية، والاتصال الشعوري» [2].

أمَّا "**أرسطو**" فقد ركز في تعريفه للشعر على عنصر الخيال إضافة إلى الوزن والقافية فيرى أن «الشعر كلام مخيّل، مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية (...)، ومعنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الأخير، الذي يُختم به كل قول منها واحداً» [3].

ومن التعاريف الشاملة التي تتناول تقريبا كل عناصر الشعر يذكر **أحمد الشايب** في مؤلفه "**أصول النقد الأدبي**" تعريفا للإنجليزي "**ستدمان Stadman**" إذ يقول «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة، التي تعبّر عن المعنى الجديد، والذوق والفكرة، والعاطفة، وعن سرِّ الرّوح البشرية» [4].

ومجمل القول إن «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» [5].

والحق أن تعريف الشعر تعريفا منطقيا لم يكن بالشيء اليسير؛ لأن «كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت في نفوس الناس معاني مختلفة» [1]، باختلاف دراساتهم، واهتماماتهم وانتماءاتهم الإيديولوجية.

---

[1] جور جي زيدان،تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط1982،3، ص53.

[2] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي ، ص166.

[3] 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.

[4] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص29.

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

2/2/6 أقسام الشعر:

يرى "**عبد العزيز عتيق**" أنَّ «أهم فنون الشعر في الآداب العالمية هي: الشعر القصصي والشعر التمثيلي، والشعر الغنائي، والشعر التعليمي» [2]،وهذا التقسيم يكاد يكون واحداً عند مختلف الأدباء والنقاد فقد أورد **شكري عزيز ماضي** التقسيم ذاته فقسَّم الشعر إلى:

***الشعر الغنائي:** وقد سمي بالوجداني أو الذاتي، لأن الشاعر فيه يعبر عن طبعه وعن شعوره، وانفعالاته، كما قد يغنى هذا النوع مع استعمال الآلات الموسيقية.

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

***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[3].

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 [4]، كما يشير **أحمد حسن الزيات** إلى أن الشعر الغنائي أسبق الأنواع الشعرية إلى الظهور، لأن الإنسان إنما يشعر بنفسه قبل أن يشعر بغيره، ويتغنى بعواطفه قبل أن يتغنى بعواطف سواه[5].

و ينبغي العلم أنه بالرغم من تمايز الشعر عن غيره من أجناس الأدب إلا أن هذا لم يكن حائلا للتواصل بينه و بينها،إذ ظل الشعر يوشج علاقته بالأدب و بخاصة فن الرواية.

3/2/6 صلة فن الشعر بالأدب:

---

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص298.

[2] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ص172.

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

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

[5] أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي ، ص31.

يعدّ الأدب بناءًا جماليًا يعتمد على الكلمة «يبدعه الإنسان في القطاع العقلاني، ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها، وتراكيبها، ومضامينها المعنوية» [1]، ويشترك الشعر مع النثر في استخدامهما للغة، استخداما مختلفا، إذ يُعدّان قالبان أدبيان، أحدهما يتميّز بالوزن والقافية، والآخر يتميز بخلّوه منهما.

والحديث عن صلة الشعر بفن الأدب عموما، يعني من وجهة نظر خاصة الحديث عن الصلة التي تجمع الشعر، بالسّرد، وبالخصوص الصلة التي تجمع القصيدة بالرّواية.

وتتجسد الصلة بين القصيدة والرواية، فيما يسمى بـ: **شعرية الرواية وسردية القصيدة**، فمما لا يخفى علينا 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، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم، ووحدته، بل يؤسسها» [2]،وقد كان هذا التنوع الأسلوبي في الرواية بداية هامة لاستقبال نمط جديد من الكتابة النثرية **(شعرية الرواية)** التي تعتمد إلى حد كبير على الاقتباس الشعري المباشر، والتضمين، **فالمباشر** كان بتوظيف مقاطع شعرية، داخل النص الروائي، أما **الاستعمال التضميني** فكان عبر استيحاء اللغة الشعرية، ومجاورتها ومزاوجتها باللغة السردية فصار الوصول «إلى المعنى الذي أخذ يتوارى، في أفق غائم، يتطلب اقتحام الغريب والمجازات» [3] المستوحاة من 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 التي أدخلت إيقاعا للقراءة (...) وهو إيقاع تمليه الرغبة في محو الحدود بين الشعر، والنثر» [4].

فالرواية، وعلى قدر اتساعها ظلت بحاجة إلى إمدادات الصورة الشعرية التي تعدّ قوام الشعر العربي الحديث، وذلك لما «تحمله من دلالات انفعالية ذاتية، وما تحاوله من

---

[1] ميشال عاصي: الأدب والفن، ص74.

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

[3] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص150.

[4] المرجع السابق، ص150.

تحرير العالم، وإخضاعه بقوة الطاقة الشعرية الكامنة في الكلمة كأداة انفعال، تنتمي أكثر إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات وتخرج في حدتها، شطحاتها صورة غير مباشرة للواقع الذاتي الداخلي» [1].

هذا عن الشذرات الشعرية في السرد، أما إذا كان البحث منصبا حول وجود شذرات سردية في الشعر، فهذا يقود إلى حديث آخر، فلقد «بات النص الشعري بخصائصه المعروفة قادرا على هضم الكثير من 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» [2]، بل أصبح يحتاج إلى أحداث السرد، وشخصياته، وأماكنه، وأزمنته لتوظيفها في قالب شعري سردي، يقوم على إبراز خاصية القص الشعري، لأن الشعر يبقى دائما في حاجة إلى تعزيزات سردية تقوّي من فعاليته (...) إن الشعر لا يقف بعيدا عن النصوص السردية، إنه يدخل إليها من منافذ كثيرة [3]، حتى إن بعض القصائد الحديثة قد استعانت 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» [4].

فإذا استعانت القصيدة بالنثر بدت وكأنها قصة موزونة مقفاة، في الشعر العمودي، وأنها قصة موزونة في الشعر الحر وشعر النثر، لكن مهما أوغلت القصيدة في مناطق السرد، ومهما كثفت الرواية من فضائها الشعري سيظل كل منها «منتميا إلى جنسه، ومجسدا لخصائصه المهيمنة رغم اقتراضه من الجنس الآخر» [5].

---

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

[2] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص155

[3] علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص155، ص 156.

[4] 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.

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

3/6 تداخل فن الموسيقى مع الأدب:

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؟

1/3/6 تعريف فن الموسيقى، ومدلول الكلمة:

لم تنشأ الموسيقى كفن 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، وفن مستقل بذاته.

والموسيقى كما عرّفها سليم الحلو في كتاب "**الموسيقى الشرقية**" هي «لفظ يوناني أخذ عن الإغريق الذين كانوا يقدِّسون الفنون الجميلة، وينسبونها إلى معبودات ، ويسمون كل ماله اتصال بالفن موسيقى»[1].

فقد كان اليونانيون القدماء يطلقون على كل آلهة كلمة «موس Moss بعد أن اشتقوها من كلمة "**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» [2]، وقد انفرد فن الغناء بداية باستعمال كلمة موسيقى وكانت أقدم الفنون اليونانية فقد فسحت الحضارة اليونانية المجال للموسيقى«بطريقة أوسع من غيرها إذ جعلتها العنصر الأساسي لمهرجاناتها الدينية،

---

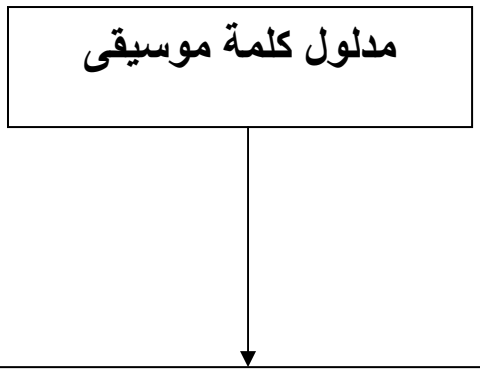
[1] سليم الحلو: الموسيقى الشرقية، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

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» [1].

وقد أصبحت الموسيقى مع مرور الوقت فناً خالصاً قائما بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يتفرّد بها عن سائر الفنون، وقد تأثر بها العديد من العلماء، والمفكرين إذ تورد أميرة مطر في كتابها فلسفة الجمال بعضا من أرائهم ومنهم «فيثاغورث الذي يرى أن الكون في مجمله عدد ونغم، وأن النظام الذي يشاهد في الكون وفي دورات لسماء، 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» [2].

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 الموسيقى ينحصر في العزف على الآلات الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها، ولو اختلفت في أنغامها» [3]، ويمكن اختصار مدلولي كلمة موسيقى في المخطط التالي:



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

[2] أميرة مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، لبنان، د.ط، 1984، ص50،51. ، ص50،51.

[3] سليم الحلو: الموسيقى الشرقية، ص13.

الموسيقى **علـم** ينبني على قواعد رياضية من رموز تشكل سلماً موسيقياً	الموسيقى **فـن** روحي تنسجم فيه الأنغام الصادرة من الآلات، والغناء

وقد تعددت الظاهرة الموسيقية، وتنوعت بتنوع الشعوب فكانت على شكلين هما: الموسيقى الخالصة، والموسيقى الدرامية وفق ما هو موضح في الجدول الآتي:

الشكل الموسيقي	خصائصه
الموسيقى الوصفية	هي الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأوبرا، وموسيقى الأفلام والأغنية والموال والموسيقى الدرامية، وتؤدى غنائيا.
الموسيقى الخالصة أو المطلقة	وتعرف بموسيقى الآلات خالصة مثل السيمفونيات، وتؤدى دون مصاحبة للكلمات.

2/3/6: الصوت الموسيقي:

سواء كانت الموسيقى وصفية أم خالصة فإنها في أبسط شكلها تعتمد على عنصر يمتد أثره في الزمن هذا العنصر هو الصوت، إذ تعرف الموسيقى على أنَّها « الصوت الذي تنتجه آلات موسيقية هي بمثابة الوسائط المادية، وحين نقول بأنّ مادة الموسيقى هي الصوت الموسيقى فليس معنى ذلك استبعاد إمكانية إدراج الصوت البشري ضمن لغة الموسيقى، فما ينبغي التأكيد عليه هو أنَّ الصوت الموسيقى هو المادة الأساسية واللغة الفريدة المميزة للموسيقى مادامت تستطيع الاستغناء عن الصوت البشري، ومع ذلك تظل موسيقى مكتملة البنيان» [1].

[1] Emst bloch : Essay on the philosophy of music , Tranpeter Palmer , Cambridge University,1985,P206.

وللاقتراب من الخصائص الداخلية للصوت الموسيقي وجب النظر إليه من خلال محورين رئيسيين هما الصوت الموسيقي كتشكيل جمالي (أي الموسيقى كتشكيل صوتي يخاطب الإدراك الجمالي) والموسيقى كتعبير جمالي.

أ/ الصوت الموسيقي كتشكيل جمالي:

تُعدُّ الموسيقى لغة عالمية، بفضل الأصوات التي تتألف منها، والتي تُترجم إلى «أحرف كتابية تسمى النوتة، تدّون بها الموسيقى للحفاظ على ألحانها» [1] وبهذا تشمل الموسيقى على عنصرين هما الصوت والزمن.

ويتشكل 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» [2]،أما طبيعة حركة هذه الأصوات كما يذهب إلى ذلك "**هيجل**" فهي التكرار فيما أن الأصوات «ليس لها وجود موضوعي دائم، والى أنها لا تكاد تتراجع حتى تختفي، فإن العمل الفني الموسيقي يحتاج بحكم هذا الوجود اللحظي بالذات إلى إعادة إنتاج مكررة» [3].

فالصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني هو صوت يتتابع في الزمان ليبلغ هدفا ما أو يوحي بفعل ما، كما هو الحال في ضربات الإيقاع المتوالية، أو في نغمات اللحن البشري المتتابعة، وتبعا لذلك فإنّ المتخصصين يعرّفون الموسيقى بوصفها « صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط وصول معينة» [4]، لهذا فالسامع دائما يتوقع «وقفة ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول إلى نقطة معينة عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا» [5].

وفي الحقيقة إن حركتي البداية، والنهاية مرتبطتان ارتباطا وثيقا وتشكلان ماهية الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني يوحي بالحالة الوجدانية أو المزاجية التي

---

[1] سليم الحلو: الموسيقى الشرقية ، ص15.

[2] سليم الحلو: الموسيقى الشرقية ، ص15.

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

[3] Leonand G ratnetr: Music theListeneris art , M.C , Grow Book Company , 3Rd Edition 1977, P02

[4] Ibid , p5.

تسود هذا الصوت الذي يعد اللغة الأساسية للموسيقى بعناصره الثلاثة الرئيسية، الإيقاع، والميلودي، والهارمونيا.

*** الإيقاع RYTM:**

هو أكثر عناصر الموسيقى أوّلية، فالصوت الموسيقى بدأ كصوت إيقاعي، كما يقول بعض الباحثين «إنّ أغلب المؤرخين على اتفاق بأن الموسيقى، إن كانت قد بدأت، فقد بدأت بضربات إيقاع ما» [1]، فتأثير الإيقاع يكون مباشرا وفوريا من حيث هو تنظيم لحركة الصوت الموسيقى من حيث حركته ومنتهاه، وتختلف الإيقاعات من حيث تتابع الضربات الإيقاعية فتتراوح بين السريع والسريع جدا، والبطيء والبطيء جدا، كما تختلف من حيث طولها، وترتيبها الداخلي ولا يستحسن الإيقاع إلا إذا تتالت «النغمات تبعا للإحساس الموسيقي بالجملة الغنائية» [2].

*** اللحن (الميلودي) Melody:**

أبسط تعريف للميلودي أنه خط من نغمات على سلم أو مقياس موسيقي يقود الأصوات أو يوجهها، وهذه النغمات ترتفع وتهبط على درجات السلم الموسيقي، يتسع مداها أو يضيق حتى الوصول إلى ذروة معينة تكون نهاية للقطعة الموسيقية،ولأن الميلودي أو اللحن هو أكثر عناصر الصوت الموسيقي قابلية للتذكّر فإن الجمهور العادي من متذوقي الموسيقى لا يتذكرون عادة من العمل الموسيقي سوى اللحن، إذ يُشكل موضوع إعجابهم ومتعتهم، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما الذي يجعل لحنا ما يبدو للسامع جميلا على الرغم من عدم وجود قاعدة عامة تُتخذ معيارا للمفاضلة بين الألحان؟

بيد أنّ المتخصصين في الموسيقى أوجدوا قيمة على أساسها يتم معرفة أصل اللحن الجيد من الرّديء، وهي أن ينطلق اللحن من مركز لا بد أن يعود إليه ثانية، مما يجعل السامع يحسُّ بنوع من الإشباع، ومن هنا يبدأ تأثير اللحن على العواطف والأفكار وبهذا تكون «فكرة اللحن مرتبطة بالانفعال الذهني، فعندما يرتفع الخط اللحني تدريجيا

---

[5] Aaron Copland : what to listen of Music , N .Y , New American Library, 1967 , P31.
[2] Ibid , p34.

على السلم فإنه قد يوحي بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر لدى السامع، وعندما يهبط تدريجيا فإنه يوحي بالارتياح، والاستقرار» [1].

ففي كل عمل موسيقي تتواجد «داخلية لحنية، توحي بمدلول معين ثم تنمو، وتتكاثر عضويا بفضل القوة الدافعة فيها» [2].

*** الهارموني (التوافق الصوتي) Harmony :**

الهارموني هو أكثر عناصر الصوت الموسيقي تعقيداً، وإذا كان الإيقاع واللحن قد انبثقا من الحس الجمالي الأولي لدى الإنسان بطريقة طبيعية أو تلقائية، فإن الهارموني كان نتاجاً لتصورات عقلية خالصة، فهو « ابتكار موسيقى لا مصدر له، إلا الموسيقى نفسها وهو ابتكار عرفته أوربا في القرن التاسع عشر» [3].

والهارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في الوقت نفسه لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة، ومن هذه القواعد ما يتعلق بالتوافق، ومنها ما يتعلق بالتنافر، ومنها ما يتعلق بمقام الأساس حينما يحدث تغيير له، ومثل هذا التحول، والانتقال يمكن أن يحدث تأثيرا مدهشا.

هذا وقد نشأ الهرموني كضرورة موسيقية لتنظيم الأصوات الموسيقية المتعددة، والمتقابلة،من حيث خصائص الصوت وحركته، ومنتهاه ومهما اختلفت أساليب التشكيل الهارموني، فإنها تعد جزء أساسيا وضروريا في كمال التأليف الموسيقي وتعبيره الجمالي، فأنظمة التأليف الهارموني هي التي تؤكد معنى اللحن وتضفي عليه قوة وخصوبة في التعبير، وعمقا صوتيا يشبه العمق الذي يضيفه البعد الثالث على مشهد مرئي.

وخلاصة القول إن العناصر الثلاثة **(الإيقاع، الميلودي، الهارمونيا)** هي ما ينبغي أن يتم تشكيله، في مركب واحد منسجم حتى يكون للموسيقى تأثير إجماليا.

ب/ الصوت الموسيقي كتعبير جمالي:

---

[1] Aaron Copland : what to listen of Music , p41.

[2] عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص26.

[3] Ibid , P47.

ليست هناك مشكلة حقيقية أو جوهرية فيما يتعلق بتعريف الموسيقى، أو العناصر المادية التي تدخل في تشكيلها، ومصادرها، لكن الإشكالية الحقيقية هي هل أن الموسيقى تحتوي على عناصر أخرى غير موسيقية كالأفكار والتمثلات والانفعالات والعواطف؟

وفي هذا السّياق يمكن القول إن هناك اتجاهين، أو مدرستين؛ يؤكد أصحاب الاتجاه الأول أن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقيا خالصا، وبهذا تكون مجرد تشكيل صوتي زماني وينتمي أصحاب هذا الاتجاه إلى ما يسمى **بالمدرسة الاستقلالية** (الشكلانية الخالصة) بزعامة "**هانزليك**".

أما الاتجاه الآخر فيسمى **بالمدرسة الارتباطية** بزعامة"**هوسبرز**" ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة زمنية وإنما تشتمل، وتعبر عن أفكار وانفعالات، وحتى فلسفات للحياة، وإضافة إلى **هوسبرز** فإن **شوبنهاور** يعد أيضا من أبرز الممثلين لهذا الاتجاه، وفيما يلي تفصيل لمبادئ المدرستين:

أولا: المدرسة الاستقلالية:

ينص مبدأ هذه المدرسة على أنّ الجمال الموسيقي لا يحتاج إلى موضوع خارجي، وإنما يتألف من أصوات موسيقية ترتبط فنيا، ولها جمالها الخاص المبطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها، في توافقها وتقابلها، وفي قوتها المتزايدة، والمتناقضة، فـ" **هانزليك** " يرى أنّ « ما تعبر عنه الموسيقى ليس أفكارا، ومواضيع جمالية، وإنما الموسيقى هي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لتمثل المشاعر، والأفكار» [1]، وهذا يعني أنّ ماهية «الموسيقى هي صوت وحركة» [2].

ومن الحجج التي قدّمها كل من **هانزليك** ، وصديقه **جيرني** لتعضيد نزعتهما الشكلانية في أنه لو وجد أحدهما عشرين مقطوعة موسيقية جميلة، غير قابلة للوصف، وأن واحدة منها فقط هي التي تكون جميلة، وتوصف أنها مثيرة للشجن فإنه من غير المعقول القول بأنه يستمتع بهذه الأخيرة أكثر من البقية الأخرى وكما أن الموسيقى لا

[1] Arthur Schopenhauer : The World as Wille and Idea , Trans R. .B Haldanand J.k emp,3 Vols, London , Kegan Paul ,1983, P338.

[2] Ibid , p 340.

تعبر عن انفعالات محددة، كذلك لا يجوز القول بأنها تعبر عن حالة شعورية عامة[1]، وبهذا فالعمل الموسيقي عند المدرسة الاستقلالية «هو عمل مستقل بذاته لا ينطوي إلا على مضامين موسيقية» [2].

ويمكن تلخيص ما تذهب إليه هذه المدرسة فيما يلي:

أ. تتألف الموسيقى من أعمال موسيقية منفصلة ينبغي عزلها عن السياقات الاجتماعية، وتحليلها.

ب. ينبغي أن يتعامل التحليل داخل العمل الموسيقي على نحو ما يتحدد من خلال النوتة مع التنظيم البنائي للطبقات الموسيقية.

ج. هناك مقاييس للقيمة عامة، أو هناك على الأقل معيارية يمكن من خلالها الحكم على الأعمال الموسيقية ومقارنتها.

ثانيا: المدرسة الارتباطية:

هي عكس المدرسة الاستقلالية و يرى أصحابها أنّ للموسيقى «صلة قرابة غامضة بخبرات الحياة» [3] أي أن للموسيقى مضامين فكرية، وأخلاقية، ونفسية، ولها عميق التأثير على النفس، والميولات، والعواطف، فهيجل مثلا يعدّ أحد الفلاسفة الذين أكدّوا بقوة على قدرة الموسيقى على التعبير عن الحياة الشعورية والروح الباطنية، وأكد على ضرورة التزام الموسيقار بتوصيل المضمون الموسيقي إلى نفس المتلقي إذ يؤكد أن «الصدر الإنساني، والميول النفسية تؤلف الدائرة التي ضمنها ينبغي أن يتحرك الموسيقار» [4].

ولا شك أن ارتباط الموسيقى الوثيق بمجال الشعور، والانفعالات هو من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان، لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل التغيرات الفيزيولوجية المصاحبة لهذه

---

[3] Jhon Hosoers: Meaning and Truth in the Art, University of North Carolina Press ,1946, 3 P82.

[4] Claire Detels Autonomist, Formalist Aestheus , Music Theory and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries, Journal of Aesthetics and Art Criticism,OP .cit ,P118.

[1] Jhon Hosoers: Meaning and Truth in the Atr, P 97

[4] هيجل: فن الموسيقى، ص73.

الانفعالات، والمشاعر الباطنية التي يمتد مجالها بدء من الانعكاسات البسيطة نسبيا إلى مشاعر الارتياح أو الإثارة التي تعد جزء من الخيرة الموسيقية.

وإذا كانت الموسيقى تعبر عن الشعور، فإن السؤال المهم يكون عن الكيفية التي تعبر بها الموسيقى عن الشعور؟ والإجابة عن هذا السؤال تكون من خلال الاقتراب في قراءات "**شوبنهاور**"، لأن الموسيقى تعبر عن الشعور والعاطفة بطريقة عامة كلية فهي مثلا «لا تعبر عن هذه البهجة الكلية أو تلك، ولا عن هذا الحزن، أو ذاك، ولا عن ذلك الألم، والخوف، أو السرور أو المرح، أو طمأنينة النفس، وإنما تعبر عن مشاعر البهجة و الحزن، والخوف أو السرور والمرح، وطمأنينة النفس ذاتها تعبر عنها بطريقة مجردة إلى حد ما، فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر، دون أية إضافات ثانوية، ولذلك فهي تعبر عن هذه المشاعر دون دوافعها» [1].

ولهذا فالمشاعر التي تثيرها الموسيقى –حسب رأي شوبنهاور– في ذات المتلقي، لا تشبه تلك المشاعر التي يمر بها في حياته اليومية وفي ذلك يقول شوبنهاور: «إن من يسلّم نفسه للأثر الذي تحدثه فيه سيمفونية ما، يبدو أنه يرى كل المشاهد الممكنة للحياة، والعالم تحدث في نفسه، مع ذلك فإنه إذا تأمل الأمر فلن يجد أي تشابه بين الموسيقى، والأشياء التي مرت أمام عقله» [2].

ويستفاد من هذا أن التعبير الموسيقي، يعني قدرة الموسيقى على إثارة حالات شعورية متنوعة دون أن تعبر عن شيء جزئي ، أو محدد، من قبيل المشاعر التي يمّر بها الناس في حياتهم اليومية، كونها ذات دوافع مهنية أي أنها ببساطة تعبّر عن صورة الشعور، لا عن مضمونه أو أنها تعبر عن الشعور بحياد جمالي، أو بنوع من التجريد، وهذا لا يعني «التجرد من الدلالة بالنسبة للواقع، والحياة الإنسانية، وإنما يعني التعبير عن هذه الدلالة بطريقة مجردة، أي دون تمثّل لموضوع محدد، أو لظاهرة جزئية في الواقع الخارجي» [3].

---

[3] Emst bloch : Essay on the philosophy of music , Tranpeter Palmer , Cambridge University,1985,P206

[1] Emst bloch : Essay on the philosophy of music , Tranpeter Palmer , Cambridge University,1985,P206.

[3] سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال بحث عن معنى الاشتطيقى، دار النصر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1997،2 ، ص108.

3/3/6: صلة فن الموسيقى بالأدب:

الأدب، والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان كما بيّن ذلك "**أحمد الشايب**" في **العناصر التي يتألفان منها**، «فالموسيقى 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» [1]

ذلك أن الأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها –شعرا، أو نثرا– والموسيقي يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا، فالإنسان «تغنى أول الأمر بأصوات مبهمة لا تفصح عن معان (...) 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» [2]، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة **تبادل بين الأدب 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 أو القيثارة أو البيانو» [3].

وإذا وضعت قطعة أدبية **(قصيدة)** محلّ دراسة فحتما ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى "**عبد العزيز عتيق**" أنّ «**كلا منهما يتنوع أنواعا متماثلة**» [4] فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: 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

---

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص67.

[2] المرجع نفسه ، ص74.

[3] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، ص74، 75.

[4] عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي،ص169.

تفاعيل من الطويل» [1]، 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 [2] والحال مثله في الرواية، والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف فيها أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها.

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 أو الأوزان 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، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى 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 عن مصدر الصوت، فالموسيقى 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].

ومن المعروف أن الصوت الموسيقي يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات «فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة، وهذه تشبه علامات الترقيم في الأدب، كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والنقطة، فعند الاستماع إلى الموسيقى، يتوقع السامع وقفة

[1] المرجع نفسه ، ص170.
[2] المرجع نفسه، ص170.
[3] المرجع نفسه، ص170.
[4] المرجع نفسه، ص170.

ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة، عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا» [1] تماما مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

فإذا ما خلا نص أدبي من علامات الترقيم، فإن القارئ لا يتبيّن أول الكلام من آخره ، أو من أين تبدأ الجملة، وأين تنتهي، ولا موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل الطويلة... فلا يبقى من النص سوى معانٍ مشوشة، تفقد متعة القراءة، والشيء نفسه يحدث إذا خلت القطعة الموسيقية من مستويات البداية، والنهاية في الحركة الموسيقية، لأن السامع بحاجة إلى نوع من الإشباع من خلال نقاط الوصول التي تعطي انطباعا بالنهاية أو حتى إشباع جزئي، كما لو كانت محطات وصول وسطى أو مؤقتة.

وثمّة نقطة هامّة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها " **محمد عبد السلام كفافي**" في كتابه "**في الأدب المقارن**" وقد تحدث عن التأثر المتبادل بين الشعراء، والموسيقيين في **التعبير عن الموضوع ذاته**، فقد تناول مثلا الموسيقار «فيردى (ت 1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين»[2].

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» [3].

---

[2] Leonand G ratnetr: Music theListeneris art , P 4, 5.

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

[3] المرجع نفسه، ص41.

ويشر "**محمد عبد السلام كفافي**" إلى أن «"ليست Liszt " قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي، والأخرى عن فاوست لشاعر الألماني جيته» [1]، كما أن الموسيقار تشايكوفسكي قد لحن مسرحية روميو وجوليت.

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 يعني بالشكل، ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب الرمزية (...) التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت» [2].

وبعد عرض مختلف نقاط الاتصال بين الأدب وثلاثة من الفنون الأخرى **(الرسم،الشعر، الموسيقى)**، تبين تعدد العلاقات بينه، وبين هذه الفنون الرفيعة، وهذا الانفتاح الأدبي على الفنون سيعمق حتما اتساع دائرة المواضيع التي يعالجها الأدب، كون وظيفته الأولى في الحياة الإنسانية هي الكشف عن طوايا النفس البشرية في كل ما تضطرب به من أشتات الرؤى، وخواطر الفكر والوجدان.

[1] المرجع نفسه، ص41.

[2] المرجع نفسه، ، ص41.

1/ آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنيّة سيميائيا :

يعدّ فن الرسم والتصوير في العصر الحديث 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].

إنّ أيّ محاولة لقراءة لوحة زيتية ما، أو تحليلها، تتطلب من الناقد العودة إلى حياة الرّسام لا سيما طفولته لأن العبقرية كما يقول "**بودلير**" في أصلها «هي العودة الإرادية إلى الطفولة» [2]، و تعدّ عملية التلقي «إمكانية أخرى لإعادة خلق القراءة المرسلة البصرية (...) وهنا يمكن الحديث عن جمالية القراءة، أو لذة القراءة» [3]، التي لا تتأتى إلا بفرض منهجية متكاملة لتحليل الرسالة البصرية أو اللوحة الزيتية، لأن «فعل القراءة يشترط نطاقا أساسيا للأيقون، وقدرا من المهارة، والإتقان، إذ في غياب هذا الشرط يصعب القول بوجود قراءة مؤسسة» [4].

وتوصف العملية التحليلية للوحات الفنية بالصعبة 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» [5] لأن المضمون الدلالي للوحات الفنية « يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري الذي يشير إلى

---

[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] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهرالإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2004، ص224.

[3] 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.

[4] المرجع نفسه، ص79.

[5] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص20.

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 الفنية تتيح لأكبر عدد من الجمهور رؤيتها أو مشاهدتها، وتجعل« من فهم خطوطها وجزئياتها ومضمونها كله شيئا متاحا بالنسبة إلى أكبر عدد من المشاهدين»[2]، لكن لا يمتلك كل مشاهد الآلية التحليلية أو العدة المنهجية التي تمكنه من قراءة اللوحة الفنية، وفك رموزها، والجدير بالذكر أن «**قدور عبد الله ثاني**» [3] قد اقترح آلية ممنهجة تساعد المحلل السيميائي أو الناقد الفني لمساءلة الصور البصرية الثابتة بما فيها اللوحات الفنية، وذلك اعتمادا على منهجية **بيروتات (Peyroutet)**، و**كوكيلا(Cocula)** في كتابهما« دلالة الصورة» [4].

وعلى هذا الأساس يمكن تلخيص الخطوات التحليلية للوحات الفنية فيما يأتي[5]:

1/1 وصف الرسالة:

توصف الرسالة وهي اللوحة الفنية بتقديم **المُرْسِل (الرسام)**، ثم تبيان نوع **الرسالة**، وتاريخ الرسم، وظروف إبداعها، وعلاقاتها، ثم ذكر محاور الرسالة من عنوان اللوحة، وعلاقته بالمضمون، وأهم الرموز، والعناصر الموجودة في اللوحة، بالإضافة إلى عدد الألوان، وأهم الخطوط الرئيسة.

2/1 مقاربة إيكونولوجية:

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 161، 162.

[2] المرجع نفسه، ص 197.

[3] قدور عبد الله ثاني: أستاذ سيميولوجية الصورة، بقسم علوم الإعلام والاتصال بجامعة وهران، من مؤلفاته: فن الزخرفة الإسلامية، سيميائية الصورة، تشكيل رسوم الأطفال ،وإشكالية سيميولوجية الاتصال في الفن التشكيلي المعاصر ،الصحافة الالكترونية بين العالم العربي والعالم الغربي. [قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، غلاف الكتاب].

[4] Bernard Cocula, Claude Peyroutet: Sémantique de l'image, Paris, Librairie, Delygrave, 1986, p24.

[5] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص273، 277.

وتشتمل هذه المرحلة على خطوتين تحليليتين **الأولى** تتمثل في تبيان هوية الرسالة؛ أي المجال الثقافي والاجتماعي لها، من خلال (معرفة الأماكن، السنن الموضوعية، السياسة، الديانة وتأثيرها) ،أمّا **الخطوة الأخيرة** فتتمثل في المجال الإبداعي الجمالي في الرسالة **(سنن الأشكال، سنن الألوان)**.

3/1 المقاربة السيميولوجية :

وتشمل ثلاث محطات رئيسة؛ **المحطة الأولى** تتمثل في مجال البلاغة الرمزية في الرسالة (العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة، العلامات البصرية التشكيلية، العلامات المكانية، العلامات الماكثة بين مختلف العلامات)،و**المحطة الثانية** تشمل المعنى التقريري، والمعنى التضميني للوحة (هل أعطى الفنان تفسيرا، ومعنىً مخالفا للعنوان الأصلي للّوحة أو لمعناه التقريري؟ وما هي تفسيرات الرسالة البصرية؟).

و **المحطة الأخيرة** تكون خلاصة، وتقيما شخصيا من طرف الناقد.

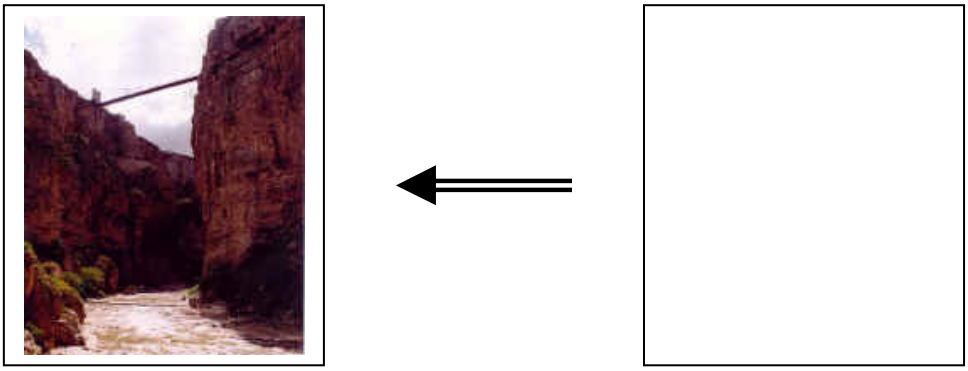
ولما للرسم من عظيم التداخل مع الأدب، فقد يحدث وأن يستضيف جنس من أجناس الأدب، **كالرواية مثلا**، فن **الرسم**، من خلال توظيف بعض الصور واللوحات توظيفا ضمنيا لغويا، لا توظيفا بصريا، ولفحص تلك اللوحات على الناقد اتباع الطريقة السابقة، لأن الكلمات يمكنها – استنادا إلى عنصر الخيال– أن تبني في ذهن القارئ والناقد حدود ومعالم اللوحة الفنية، فيرسمها بدوره – يعيد خلقها– ثم يحللها بناءً على ما جاء في الرواية من وصف فني سردي لها وهذا ما يمثل قمّة التداخل الفني بين الرسم، والأدب.

2/قراءة اللوحات الفنية الموظفة في الرواية – قراءة سيميائية– :

عملت "**أحلام مستغانمي**"على تضمين روايتها بمجموعة من اللوحات الفنية والتي تُمثّل – في أغلبها – صورا لجسور مدينة « **قسنطينة**» [1]، وقد اختارت شخصية "**خالد بن طوبال**" ليقوم بدور الرّسام، وبهذا أصبحت الرواية مزيجا من الأدب والرسم على طول صفاحتها.

وفيما يأتي عرض لمختلف محطات الرسم مع تقديم قراءة سيميائية لكل لوحة موظفة في الرواية:

1/2 لوحة حنين:



اللوحة في المتخيل السردي **صورة اللوحة في الواقع**

1-1/2 وصف الرسالة (اللوحة):

يعدّ فن الرسم وسيطا بين المبدع، والمتلقي(2)، وبالتالي فالعمل الفني هو رسالة ذات مضمون اجتماعي، ثقافي، ديني، اقتصادي، و ما ينبغي الإشارة إليه هوأنّ 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

[1] قسنطينة :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 صخرة مترامية 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]

[2] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن و تربية الموهبة ، ص105.

الفنية، **والمُرْسِل (الباث)** هو"خالد" **والمُرْسَل إليه (المتلقي)** هو بالدرجة الأولى **الشخصيات الموظفة في الرواية**، وبالدرجة الثانية **متلقي الرواية** من جمهور القرّاء.

أ- المُرْسِـل:

هو "**خالد بن طوبال**" شخصية رئيسة متطورة، ونامية، هو البطل الرئيس الذي كتبت أحلام مستغانمي روايتها على لسانه، بدأ حياته مناضلا في صفوف الثورة الجزائرية منذ السادسة عشر من عمره، والتحق رسميا بالجبهة في سن الخامس والعشرين،« سنة 1955 وفى شهر أيلول بالذات»[1]، دخل السجن رفقة قائده، ومثله الأعلى "**سي الطاهر**" الذي كان يوكله المهمات الصعبة، والخطيرة التي تتطلب منه مواجهةً مباشرة مع العدو، ورفعه بعد عامين إلى رتبة ملازم ليتمكن من إدارة بعض المعارك لوحده، وأخذ القرارات العسكرية، وقد صرّح **خالد** أنّ الرتبة التي حملها قد منحته شهادة بالشفاء من ذاكرته، وطفولته التي حُرم فيها من والدته، ومن الاستقرار العائلي.

غير أنّ الثورة التي هرب إليها قلبت حياته رأسا على عقب في إحدى المعارك «التي دارت على مشارف باتنة»[2]، فقد أصيب برصاصتين في ذراعه اليسرى فكان لزاما عليه الانتقال إلى تونس لبتر ذراعه، و ذلك لاستحالة استئصال الرصاصتين.

وقد أوكله 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 ليحتفظ بذكراها طفلة صغيرة تحبو.

لكنّ "**خالدا**" أصبح 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، فكثف دراسته، ومطالعته للكتب لتعميق ثقافته العربية، و يظهر في حياته شاعر فلسطيني يدعى **زياد**، وقد كان مناضلا منخرطا في السلك الفدائي، كان صديقه زياد السبب في مغادرته الجزائر إلى فرنسا ليتفرغ إلى مهنة الرسم، ويشاء القدر الروائي أن يلتقي خالد بأحلام بعد ربع قرن في معرض للوحاته الفنية

---

[1] المصدر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار،الجزائر، ط18، 2004، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص34.

بباريس أين تتفجر الذاكرة :غربة، وحنينا، وحبا، وأمومة، ليتغير مجرى حياته نهائيا وليزداد تعلقا، بالرسم وتجسيدا له.

هكذا كان خالد شخصية تزاوج الهَمّ الشخصي، بالهمَّ العام الوطني والعربي، فعاش حزينا على حال الجزائريين، والعرب.

وفي نهاية المطاف يعود إلى مدينته قسنطينة ليبقى فيها، ويتخلى عن لوحاته التي أهداها إلى **كاترين** الفتاة الفرنسية التي تَعرَّف عليها في باريس، والتي لم تكن بالنسبة إليه أكثر من شهوة عابرة لرجل يعاني الكبت والحرمان العاطفي.

ب- الرسالـة (لوحة حنين):

لوحة "**حنـين**" (1957) هي عبارة عن لوحة فنية تمثل جسر **(قنطرة الحبال)** في مدينة قسنطينة، رسمها خالد كأول تجربة فنية له، ولأن الفن «خلق وإبداع فيه يجد الإنسان ذاته، ويعبر عنها، وإن كان في الوقت ذاته يعبّر عن مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع»[1] فإنّ "**خالدا**" الفنان انطلق في مغامرة الرسم من هذه النقطة، انطلق من ظروف عصيبة أحاطت به، ظروف اجتماعية، وسياسية وصحية معقدة.

فبعد النكبة النفسية التي عاناها خالد 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»[2]، 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»[3]، وكانت كلمات **كابوتسكي** وصفة علاجية لذاتِ خالد الحائرة والحزينة على ذراع فقده وعلى وطن

---

[1] رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص191.

[2] أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد ، ص61.

[3] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص61.

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 لابد وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالإرادة»[1]، وهذا ما توفر لـ"**خالد**" بعد معاناة قاسية، كان ميلاد **اللوحة 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»[2].

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..»[3]، 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»[4].

تحتوي لوحة حنين على صخرتين 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[5]، هكذا كانت اللوحة بسيطة في تشكيلها، عظيمة في إيحاءاتها، لأن اللوحة لا تروي قصّة، بل تقدم

---

[1] علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1975، ص49.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص62.

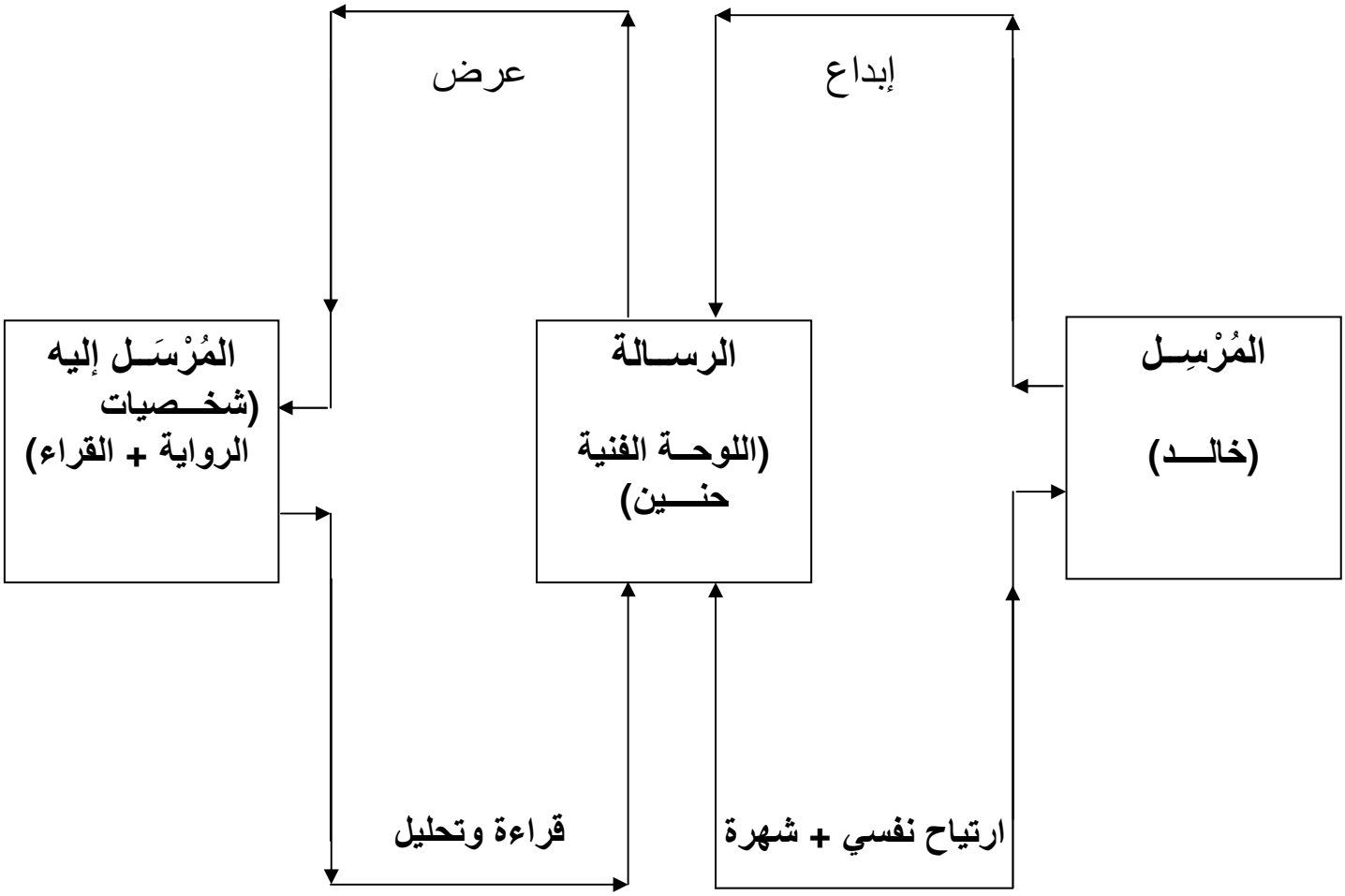
[3] المصدر نفسه، ص63.

[5] تاريخ قسنطينة: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[5] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ،ص129.

«إيماءات تحمل معناها في باطنها (...) هذه الإيماءات الرمزية تظل مطمورة في السطح النسيجي لها»[1] إذا لم يستطع المتلقي «فهمها أو حلّ شفراتها»[2]

ويمكن إيضاح عناصر العملية التواصلية للوحة "حنين" كما يلي :



2-1/2 مقاربة إيكونولوجية[3]:

تعتمد المقاربة الإيكونولوجية على إعطاء بعد دلالي للأيقونات بوصفها علامات «تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات خاصة بها»[4]، والدلائل الأيقونية

---

[1] هانز جيورج جادامر: تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، د.ط، 1997، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص187.

[3] الإيكونولوجيا: هي علم توضيح خصائص الرموز في الرسم.[عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص155].

[4] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص84.

ترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول بل وتتجاوز العلامة المادية إلى إدراكها بالحواس التي تفضي بها إلى علاقة ذهنية تقوم على الفكر والثقافة.

أ- المجال الثقافي والاجتماعي للوحة "حنين" (هوية اللوحة):

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»[1]، "**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»[2]. فكثيرا ما كان "**خالد**" 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 !"»[3].

وهكذا 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»[4]، وخالد يعدّ واحداً من هؤلاء الفنانين الذين ظهرت أعمالهم الفنية وكأنها استلهام للتراث أو محاولة للسيّر في كنفه.

---

[1] راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص16.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] محمد حسين جودي: آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص49.

فالشعور بأصالة "**خالد**" الموروثة شيء بديهي، فهو الإنسان المثقف الذي قضي 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[1]، 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[2].

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 موضوعا للرسم.

وبالرغم من أنّ "**خالدا**" اعترف في غير موضع بأنه رسم "**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[3] 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»[4]، فما رسمه خالد كان إلهاما لا غير، إلهاما ووحيا نزل على نبي صغير ذات خريف بتونس[5].

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص147.

[2] المصدر نفسه، ص147.

[3] المصدر نفسه ،63.

[4] فرويد غتينقر: تقنيات الرسم، ترجمة توفيق الأسدي، مطابع السلام، دمشق، د.ط، 1979، ص26.

[5] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص63.

وبهذا يمكن القول إنّ "**خالدا**" يوم رسم لوحة حنين لم يكن ينتمي إلى أي مذهب أو أي مدرسة من مدارس الفنون أو الرسم بصفة خاصة، لكن إذا صنفت حنين دون التطرق إلى مبدعها فهي لوحة **انطباعية تأثيرية** فهي تحمل منظرا من مناظر« الطبيعة التي تتضمن الماء والسماء ،لأنها مواضع تظهر الضوء بشكل كبير»[1]، لكن خالد لم يرسمها لأجل الاستمتاع بزرقة السماء ولا بماء الواد الذي يعبر الصخرتين بل رسم لأنه كان يؤمن بان الفن ينتج عن «إحالة متبادلة بين الفنان ومجتمعه، والفنان وإمكانياته، والفنان وتعويضاته، والفنان ووضعه داخل المجتمع»[2]، وبهذا لجأ للرسم كوسيلة للتعبير عن التوتر الذاتي الذي يحسّه، إذ «لا بد أن يبدأ الفن من قضية رفض لشيء ما»[3] ،وخالد كان قد لبس قضية الرفض، رفض موت الأم، ورفض الجرح الذي ينزفه الوطن، رفض الذراع الذي بُتر، رفض الغربة، فلم يبق له سوى الحنين إلى كل من فقدهم.

أما 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[4]، 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»[5]، أكثرمن ذلك يمكن القول إنّ الإبداع الحقيقي يكون نتيجة«توحد الباطن مع الظاهر،أو اللاشعور مع الشعور»[6].

---

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

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص41.

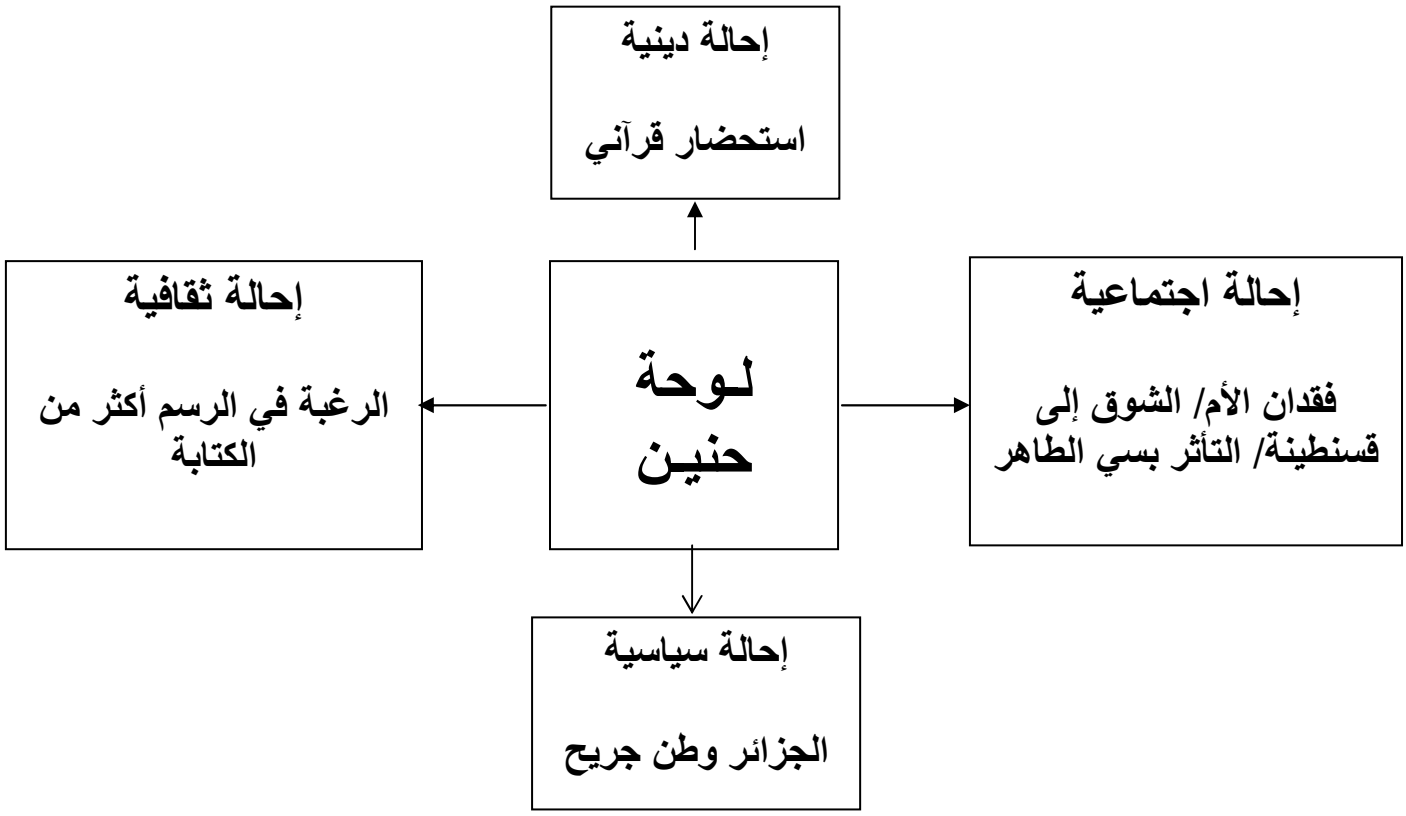
[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص62.

[5] علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، ص172.

[6] المرجع نفسه،ص 172.

لوحة حنين كانت الوسيط، أو الرسالة التي استعملها خالد لينقل بموجبها مجموع الانفعالات –السياسية، الدينية، الثقافية، الاجتماعية– 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[1]، وكان هذا حال حنين.

وتتلخص هوية **اللوحة حنين** من خلال الإحالات الممثلة في الشكل الآتي:



ب– المجال الإبداعي، والجمالي في الرسالة:

[1] مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2002، ص280، 281.

تعدّ مهمة الرسام هي التعبير عن الواقع الداخلي، والخبرات الاجتماعية، من خلال تصوير الوقائع الخارجية بتحميلها «لونا عاطفيا معينا، هو لون وقعها عنده»[1]، 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 مساحة، وفراغ، وخطوط، ونقاط، وأشكال عامة، و**سنن الألوان** من ذكر للألوان المسيطرة على اللوحة، وتأثيرها الإبداعي والجمالي.

*** <u>سنن الأشكال</u>:**

لوحة "**حنين**" للرسام "**خالد بن طوبال**" تحوي «جسرا يعبرها من طرف إلى آخر، معلق نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة (...) وتحت الأرجوحة الحديدية هُوَّة صخرية ضاربة في العمق»[2]، مع سماء يميزها الهدوء والزرقة .

و في الجدول الآتي توضيح لسنن الأشكال و دلالاتها:

الأشكال	تشكيلها الفني	دلالاتـــها و إيحـــاءاتها
الجسر الحديدي	خط أفقي سميك أسود طويل	يستعمل الخط الأفقي عادة« للفصل بين المساحات العليا والسفلى» [3]، والجسر قسم اللوحة إلى قسمين علوي و سفلي ،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

[1] علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن رؤية جديدة، ص113.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص129.

[3] حنان عبد الحميد العناني : الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، ص51.

		حياة اليأس التي يحياها وطن تحت سطوة الاحتلال ، و طفولة مقهورة ، وذراع مبتورة و أحلام بعيدة ،وهكذا شكل الجسر خطا أفقيا سميكا، لأن هذا النوع من الخطوط يعبر عن« الراحة والاسترخاء و يوحي بالثبات والهدوء وكما يعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي»[1] وهذا ما يصبو إليه **خالد** ،وفي الواقع الخط الأفقي في الصورة هو الذي يفرق بين الأرض و السماء كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية.
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 و تحمل في نقاط عديدة منها حبالا عمودية على الجسر .	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]
الأشكال	**تشكيلها الفني**	**دلالاتــها و إيحـــاءاتها**
		قد تغلب عليه **خالد**، بالتشبث بالحبال المنطلقة

[1] حنان عبد الحميد العناني: الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ،ص51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

		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 بالوداعة والجمال حينا أو توحي بالارتباك حينا أخر [1]. ثم ألا 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 قسنطينة والجزائر من السقوط فكل حبل عمودي يقسم الصورة إلى قسمين الأيسر يمثل الحاضر أو الماضي القريب و الجزء الأيمن يمثل المستقبل القريب [2] هكذا كان خالد يعبر الزمن بفرشاته في كل خط ليترسخ ذلك الزمن في ذاكرته كما ارتسخت صورة الجسر فيها.

الأشكال	تشكيلها الفني	دلالاتــها و إيحــاءاتها

[1] حنان عبد الحميد العناني : الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل ، ص51.

[2] قدور عبد الله ثاني: www.kaddourtani@yahoo.fr

الهوة الصخرية	مساحة من الخطوط المنحنية المتعرجة،الفراغ الذي تشكله يحدد صخرتين كبيرتين أو جبلين غارقين في العمق.	الهوة الصخرية هي عبارة عن جبلين،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 حددتا بمجموعة خطوط منحنية توحي بالفخامة والجمال وهذا ما يسمى نظام الكتل إذ تكون «عبارة عن مساحات على السطح » [1] و قد شغلت الصخرتان جانبي اللوحة وهما على اختلاف تعاريجهما تعبران عن ثنائيتين مهمتين : **أ) شرق /غرب:** 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 . **ب) الحاضر/ المستقبل:** وقد تعني الصخرتان لخالد بعدا زمنيا، فهو في زمنٍ حاضرٍ اختزن ويلات الماضي على صخرة و يأمل في مستقبل
الأشكال	**تشكيلهاالفني**	**دلالاتـــها و إيحـــاءاتها**

[1] حنان عبد الحميد العناني : الفن و الدراما و الموسيقى في تعليم الطفل، ص56.

		على صخرة أخرى يمر إليها عبر جسر يصله بالماضي دون انقطاع، و كأن الصخرتين ثقل يداهم **خالد** و يخنقه و يفقده راحته و سعادته.
السماء	مساحة زرقاء في النصف العلوي من اللوحة.	السماء في اللوحات الفنية عامة تشغل مساحة من الفراغ العلوي وتلوينها يسمى فنيا بـ« مسح الفراغ» [1] و السماء تعني السمو و العلو والاتساع الذي ينشده خالد نظرا لموجة الحزن و اليأس التي يمر بها ، فالسماء أفق واسع ، و الارتقاء 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 العليا»[2]، فهو« بمثابة بناء فوقي»[3] يسمو به الفنان لبلوغ الهدف المحدد في حياته الاجتماعية.

ومن خلال هذه الدراسة التحليلية للأشكال التي شكلت اللوحة حنين فنيا يمكن القول إنّ« الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن (...) و تعبير عن رؤية مثالية نفصل عن العالم الواقعي» [4] ذلك أنّ "**خالدا**" استعمل مجموعة من الأشكال التي انضمت في حيز اللوحة لتنقله من العالم الواقعي الذي يعيشه إلى عالم أكثر إشراقا و

---

[1] فرج عبو:علم عناصر الفن،ج1، ص372.

[2] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1999، ص69 .

[3] المرجع نفسه،ص 69.

[4] المرجع نفسه ، ص 40.

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»[1] 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 "**حنينا**" 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 التي يحملها ، لأن« التوافق بين عناصر العمل الفني بمثابة المرشد للمدرك الجمالي، ولذا فإن أي خلل يؤدي تضخيم أحد المكونات يحرف العمل الفني إلى مسار غير المسار الذي كان معدا له » [2] 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 » [3] و تجدر الإشارة إلى أنَّ "**خالدا**" أراد أن يجد لنفسه و لوطنه واقعا آخر غير الذي يعيشه من خلال الأشكال الجمالية التي قدمها التي حملها شحنات شعورية من نوع خاص ، ذلك أنّ « الشكل الجمالي هو الذي يستطيع أن يقدم واقعا آخر»[4] عن طريق المعنى الذي يحمله « و هذا المعنى يكون في أعماق الصورة نفسها ، وهو لا يشير باتجاه إلى شيء خارجها »[5]، إنما يعبر عن نفس الفنان و وضعه الإجتماعي بالدرجة الأولى.

* **سن الألوان** :

---

[1] عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والنقد عند هيجل ، دار الشروق ، القاهرة،ط1، 1996، ص66.

[2] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص46.

[3] ستولنيتزجيروم: النقد الأدبي، ص355.

[4] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص47.

[5] Suzan.Klanger :problems of arts, Londn,1957,p 127.

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 نفسية الفرد حيث إن الميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتية و ثقافية كما يرجع إلى الظروف النفسية التي يمر بها » [1].

لوحة "**حنين**" ما كانت بكل تلك الأصالة لو لم تكن ألوانها توحي بذلك ، فعلى الرغم من طغيان لونين فقط على تلك اللوحة 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 كما 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 ولكن تأثير الألوان لا يكون بمفرده إذ يتعين بوسيلتين من وسائل التعبير الفني و هما الإضاءة و الظل و الجدول التالي سيلخص الألوان و دورها في لوحة حنين .

---

[1] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[2] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص228.

اللون	مساحته في اللوحة	إيحاءات اللون في اللوحة و دلالاته
الأزرق	السماء	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 **خالد**ا وهذا يدل على اختياره لدرجة اللون الأزرق الفاتح دون القاتم والذي ينم عن وعي سابق منه بحال السماء الصافية 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 عنده كبداية هو« سمو الشعور بالحياة، استشعارا بالحياة رغبة في القوة »[4]و بهذا أصبح اللون الأزرق رمزا تجاوز المتعارف عليه ليشير إلى معنى الحياة و الأمل.

اللون	مساحته	إيحاءات اللون في اللوحة و دلالاته

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص228.

[2] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[3] الموقع نفسه.

[4] عدلي رزق الله، الفن وماحوله، مجلة العربي ، وزارة الإعلام الكويت، 2005/09/22.

	في السماء	
		أمّا عن قيمة الظل و النور فالإضاءة تلعب دورا في تكوين شكل السماء فمن « المسلم به أن الأشكال لا يظهر مفهومها مالم يظهر الضوء الساقط عليها والذي يقوم بدور المفسر لها» [1] ، والجدير بالذكر تميز نوعان من الإضاءة: "**الإضاءة الداخلية**" وهي التي تظهر في اللوحة ذاتها فيظهر منظر وقت الغروب أو في الظهيرة ، وفي الليل ، ويعتمد عليها بدرجة تفتيح اللون أو تدكينه و يبدو أنّ **خالدا** قد قام بتفتيح لون السماء، وهناك "**إضاءة خارجية**" وهي الضوء الخارجي المسلط على اللوحة سواء ضوء الشمس إذ تبدو اللوحة أكثر إشراقا أو لون الكهرباء فتكون بذلك اللوحة أقرب إليها من الوهن و الضعف. وهذا ما يمكن إسقاطه على لوحة **حنين** التي رسمت« ذات خريف و في غرفة بائسة» [2] لكن السماء كانت مشرقة و هذا يعود إلى اللون الأزرق في حد ذاته إذ يعد لونا باردا مضيئا .
البني	**الجبلان**	أخذ الجبلان مساحتين متناظرتين في اللوحة، والكاتبة لم تحدد اللون الذي مسح به الفراغ الذي شكلاه، لكن لون الجبال في اللوحات الفنية غالبا ما يأخذ 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.
اللون	**مساحته**	**إيحـــاءات اللون في اللوحة و دلالاته**

[1] فرج عبو :علم عناصر الفن،ج1، ص231.

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص63.

	في اللوحة	
		و اللون البني يعد من الألوان المستمدة من مصادر الطبيعة و النباتات و الموجودات المحيطة بالإنسان ،و هو لون مستمد من نبات البن ، أي أنه لون طبيعي و يدخل في تركيبه اللون البرتقالي الباهت مع الأسود [1]. إنّ البني في الجبل يوحي بالهدوء كما أن الشخص الذي يفضل هذا اللون يتسم « بشخصية متحفظة هادئة و تخشى الارتباط » [2]، و بالفعل يتمتع خالد بشخصية متحفظة تظهر ملامحها خاصة في النصف الأول من الرواية ، كما يتميز بالهدوء و الترتيب ، وهو شخص لم يرتبط في حياته ربما لأنه كان يخشى ذلك بداية ، ثم أن الحظ لم يسعفه في الارتباط بالمرأة التي كان يريدها فيما بعد، و نظرا للثقافة المزدوجة **(العربية، الفرنسية)** التي كان يحملها **خالد** فإنه كان على ما يبدو مدركا لدلالات الألوان و أنـه قد اختارها بعناية ، و بالطبع مع الأشكال التي تلونها ، و يبدو أنه على دراية بالأساطير القديمة التي كانت تستعمل الألوان في محاربة المرض و طرده إذ كانـت « الحصاة البنية تطرد الحمى و توقف ارتشاح العين»[3] 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] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[2] الموقع نفسه.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص126.

اللون	مساحته في اللوحة	إيحاءات اللون في اللوحة و دلالاته
الأسود	**الجسر**	أخذ الجسر **(قنطرة الحبال)** لونا أسودا قاتما « والأسود من الألوان التي تبعث على التشاؤم في نفوس الكثيرين (...) وهو لون حيادي »[1] فمما لا شك فيه أنّ "**خالدا**" مر بفترة إحباط و تشاؤم ، أراد تجاوزها برسم الجسر ، وكأنه يتجاوزه حقيقة و يتجاوز معه الألم والحزن الذي يدل عليه سواد لونه، وكما لسواد الجسر من سلبيات فإن له إيجابيات فهو يوحي بالقوة و الكرامة و العلو والقناعة، وكلها صفات يمكن إحالتها إلى خالد الذي وقف ليرسم بيد ليستعيد الأخرى[2] . كما للون الأسود سمة أساسية يرجع أنها كانت الأهم و الأكثر تأثيرا على **خالد** ليختاره كلون يعبر به طرفي الجسر بشحنة شعورية جديدة و هذه الصفة هي أنه « رمز للخوف من المجهول و الميل إلى التكتم»[3]، وهذا فعلا ما كان يلازم **خالد** خوف من المجهول الذي ينتظره و وطنه ، كما أن بقاءه وحيدا جعله يميل أكثر إلى التكتم و أكثر إلى الرسم.

[1] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد،ص105.

[3] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

3/1/2: مقاربة سيميولوجية:

تعتمد المقاربة السيميائية على دراسة العلامات اللغوية و اللالغوية، و اكتشاف الدلالات، والمعاني الكامنة فيها، ذلك أن السيمياء عامة تعرف بأنها «العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية، في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة»[1] أو هي كما عرفها محمد السرغيني[2] «ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا، أو لسانيا، أو مؤشريا»[3].

إنّ دراسة لوحة حنين دراسة سيميائية معناها إخضاع علاماتها من رموز، وأيقونات، ومؤشرات للدراسة، قصد إيجاد العلاقات التي تربطها، والمعاني المختفية وراء الحروف، والكلمات، والأشكال.

وعلى هذا الأساس، فإنه لا يخفى أن لوحة حنين تعدّ مزيجا من الإشارات اللغوية، وغير اللغوية، فالإشارات اللغوية، هي ما جاءت به "**أحلام مستغانمي**" من لغة روائية على لسان "**خالد**"، من وصف للوحة، وأبعادها وقيمتها، ومكانتها، أما الإشارات غير اللغوية – وقد تمت دراستها– فهي ما احتوت عليه اللوحة فعلا من أشكال، وألوان تمثلت في المقاربة الإيكونولوجية، إذ شكلت أبعادا مختلفة.

وعلى هذا فستقتضي المقاربة السيميولوجية دراسة العلامات اللغوية التي تصف لوحة حنين في الرواية من خلال محطتين لوصف وتحليل العلامات: المحطة الأولى هي عنوان اللّوحة، والثانية هي مجموعة الثنائيات التي شكلتها حنين مع كل الصفات التي أوكلت لها. وفيما يلي تفصيل لما ذكر:

أ- **سيميائية العنوان: "حنين"**.

يعدّ العنوان أول إشارة ذات بعد سيميائي، تبدأ منه عملية التأويل للعمل الابداعي الموسوم به، إذ يرى "**بسام قطوس**" بأن العنوان يشكل حمولة دلالية «فهو قبل ذلك

---

[1] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي، ونقد الشعر، دار فرجة للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص19.

[2] محمد السرغيني: عميد الشعر المغربي بامتياز، من مواليد 1931، بفاس، عمل أستاذا بكلية الآداب بفاس سافر إلى العديد من الدول، ما زال على قيد الحياة، له عدة دواوين شعرية منها: ضيف، شدو والخيمة [http://www-awtar-com/modules.1php?name=news& file=article&sid=555-2006/05/12]

[3] محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص5، 6.

علامة، أو إشارة تواصلية، له وجود فيزيقي مادي وهو أوّل لقاء مادي محسوس يتم بين مرسل، ومتلقي»[1].

وبما أن السيمياء تُطبق على كل مجالات العلوم، والآداب، والفنون، فإن الدراسة السيميائية للعنوان يمكنها أن تطبق هي الأخرى على جميع العلوم والآداب، والفنون، وتطبيقها على وجه الخصوص على عنوان لوحة **خالد** الأولى:

***حنين:** كلمة جاءت 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.

***حنين:** كلمة من أربعة حروف هي: **(الحاء، والنون المكرر، والياء)**، والتي جاء تركيبها على وزن فعيل أي صيغة مبالغة«تفيد الكثرة، والزيادة»[2] ، وهذا ما يُستشف من تكرار حرف النون الزلقي[3]، أمّا همس حرف الحاء« الصوت الاحتكاكي»[4] فقد خلق نوعا من الحميمية مع هذه اللوحة بصفة عامة،كما أن الصوت الذي تتركه هذه الكلمة يكون صدى داخليا ينبع من أعماق الإنسان، تماما كما ينبع أنينه، فهي على ذات وزن كلمة **أنين**، ولعل هذا ما كان يراود خالد أثناء رسمه لتلك اللوحة، أنين الألم الذي ولده 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[5].

ب- الثنائيات التي شكلتها لوحة حنين مع أوصافها:وهي ممثلة في الجدول الآتي:

---

[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] 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]

[4] أنور عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1982، ص144.

[5] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص63.

الثنائيات	إيحاءاتها ودلالاتها
حنين/المعجزة الصغيرة	كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد المعجزة الصغيرة، والتمرين الأول في الرسم، والمحاولة للخروج من اليأس، بل كانت الحياة كلها إذ أخرجته من تلك المطبات الجنونية التي كانت تلاحقه، ولأنه رسمها لأول مرة في حياته وبإتقان، عدها بذلك 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 لخالد فكانت أداة ترميم داخلي لذاته الممزقة على جميع الأصعدة. والإبداع في العمل الفني، «لا بد أن يتم من خلال فعل تتوافر له خصائص ذهنية متنوعة، وجدانية مستقرة، وجمالية متمرسة وثقافية اجتماعية عميقة، وتطلّع دائم، ومتحفز للعبور نحو المستقبل»[2] ولا يوجد شك في أن لوحة حنين كانت ذلك الطريق نحو المستقبل بالنسبة لخالد، كيف لا، وهي معجزته الأولى في الرسم.
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 للتناقض والمعاناة، كما كان يقول خالد «كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما، ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي، ومخاوفي، ودواري دون أن أدري»[4]. كما أنّ الجسر كان معادلا موضوعيا لكل من خالد، وأحلام، زياد فخالد مثل طرفي

[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

	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. أما العلاقة بين لوحة **حنين**، والجسر، فهي علاقة احتواء، فحنين تتضمن جسرا، والسبب في ذلك ربما يعود إلى ما اختزنه خالد من صور الجسر في طفولته فقد كانت القنطرة أقرب جسر إلى بيت خالد[1].
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 كماهوالحال عند **خالد** الذي رسم بذاكرته لوحة **حنين**، تلك الذاكرة التي لا تزال تحمل صورة ذلك الجسر، وما ارتبط به من أحداث مباشرة، ذلك الجسر الذي شهد 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 فيقول خالد:« 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]، فـ"**خالد**" لما رسم لوحة حنين كان على موعد مع ذاكرته، مع الوطن بكل أحداثه وذكرياته، وهكذا كان للوحة «دلالات وجدانية، تدرك بطريقة حسية»[5] وتبقى الذاكرة هي القاسم المشترك لكل من يتلقى لوحة حنين بنوع من الاهتمام والحب.

[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.

حنين/التوأم (حنين/أحلام) (حنين/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»[1]. ومن الملاحظ أنّ "**أحلام 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»[2]. وهنا كانت نقطة الشبه الثانية بين أحلام، وحنين التوأم غير الحقيقي، التوأم الإيديولوجي الذي شكله **خالد**. في الاسمين اللذين ولد كلاهما في لحظة ألم وحمى، وحزن. أما نقطة الشبه الأولى والرئيسة 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»[3] ، وهكذا أراد **خالد** أن يكون لها توأم وهي **أحلام** رغم أنها تكبرها في الواقع، وفي الأوراق.

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص36، 37.

[3] المصدر نفسه، ص117.

	أمّا عن القرابة الأصيلة التي تربط حنين بأحلام فهي قسنطنية بجسورها وصخورها، 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»[1].
حنين/القدر **حنين/ البداية مرتين**	كانت لوحة حنين بالنسبة لخالد نقطة انعطاف مضعّفة، وبدايته المزدوجة، فقد شكلت ثنائية تواصلية مع القدر الذي جعلها المحور الرئيس في حياة مُبدعيها. فيشاء القدر 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»[2] والذي وصفه قائلا «هذا التاريخ سيكون منعطفا للذاكرة كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك»[3]، فهو التاريخ الذي حوّل طفلة صغيرة كانت تحبو إلى امرأة من نوع خاص. امرأة تقف طويلا أمام لوحة صغيرة في المعرض الذي أقامه خالد، لوحة لم تستوقف أحدا سواها «لقد كان هناك أكثر من قدر. أكثر من مكتوب.. أكثر من مصادفة»[4]. كانت هي تلك الطفلة الصغيرة التي لم يرها منذ سنة 1962غداة الاستقلال[5]، فلهذا 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؟»[6].

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص58.

[5] المصدر نفسه، ص56.

[6] المصدر نفسه، ص58، 59.

	وهكذا كانت حنين قد جمعت خالد 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»[1] ، فكانت اللوحة المنعطف.
حنين/العودة **حنين/اللقاء مع الأصل** **حنين/الهدية** **حنين/ قسنطينة**	أخذت لوحة **حنين** آخر مشاهدها الروائية في مدينة قسنطينة. فقد رافقت خالد حين عودته إليها، بقصد حضورعرس أحلام التي تزوّجت من رجل وصفه خالد بأنه :«كان رجل الصفقات السرية، والواجهات الأمامية، كان رجل العملة الصعبة، والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر»[2] ، لم يكن زواجه من **أحلام** رغبة فيها، إنما في الاسم الثوري النظيف الذي تحمله، كان زواجهما صفقة مع الوطن. قِبل **خالد** حضور عرس **أحلام** في قسنطينة هروبا، وأملا في شفائه من حبِّ امرأة أضحى مستحيلا، فانعكست الأدوار خالد 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»[3] ، فيقول «ها هي اللوحة التي أحضرتها هدية لعرسك تشغل مكانك الفارغ إلى جواري»[4] ثم تصور "**أحلام مستغانمي**" مشهد الوصول إلى قسنطنية على لسان خالد:«ها هي قسنطينة إذن وها أنذا أحمل بيدي الوحيدة حقيبة يد، ولوحة تسافر معي (...) ها هي "**حنين**" النسخة الناقصة عن قسنطينة في لقاء ليلي مع اللوحة الأصل، تكاد مثلي تقع من على سلم الطائرة تعبا ودهشة.. وارتباكا»[5] ذلك أنّ "**حنين**" لأول مرة تكون وجها لوجه مع الصورة الأصل التي تحملها،لأول مرة أمام قنطرة الحبال

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص270.

[3] المصدر نفسه، ص284.

[4] المصدر نفسه، ص283.

[5] المصدر نفسه، ص284.

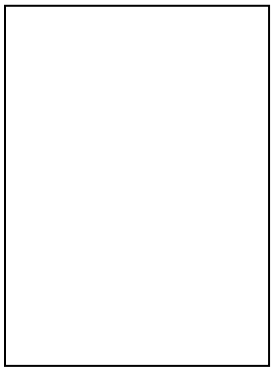
	ووادي الرمال، لأول مرة في قسنطينة. ثم آخر دور لـ"**حنين**" تحولت إلى هدية تبارك زواج **أحلام**، ولعله أصعب شيء حصل مع **خالد**، أن يتخلى جزء من هويته، وشخصيته من أجل امرأة كانت يوما ما وطنا، وأما، وحبيبة في ذات الآن، من أجل امرأة أحبت تلك اللوحة التي كانت توأمها. ولهذا كان من غير اليسير على **خالد** 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»[1]، 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»[2].

ومن خلال الجدول يتضح أن للوحة "**حنين**" العديد من الأبعاد السيميائية المستمدة من صفاتها المذكورة في الرواية كعلامات لغوية، تحوي دلالات كامنة. وبهذا فإن "**أحلام مستغانمي**" قد وظفت لوحة **حنين** توظيفا فنيا يخدم الأحداث الروائية، نظرا لحركية الدفع التي ساهمت فيها هذه اللوحة منذ بداية الرواية إلى آخرها سواء بمضمونها، أو ألوانها، أو أوصافها أو أبعادها. فقد كانت البؤرة الرئيسة في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالد بأحلام، غير أنه توجد لوحة أخرى ساهمت بشكل أو بآخر في تدعيم تلك العلاقة الغامضة بينهما وهي لوحة تحمل وجه امرأة فرنسية شقراء.

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص372.

[2] المصدر نفسه، ص375.

2/2. لوحة اعتذار:



اللوحة في المتخيل السّردي

1/2/2: وصف الرسالة (اللوحة):

يعدّ فن رسم اللوحات ضربا من اللغة لأنه يحيل الفنان الذي يبدع الصورة بمن يتناولها بالتأويل[1]، على حسب مجموعة من الأبعاد الاجتماعية، والدينية، والسياسية، والإيديولوجية عموما، وعلى هذا فإن اللّوحة في مجملها تربط بين طرفين هما المرسل، 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- **المُرْسِل:**

هو "**خالد بن طوبال**" ذلك المجاهد الجزائري، الذي يحمل ذاكرة الثورة على جسده، والذي شكلّت ذراعه المبتور رمزا من رموز تلك الثورة، وذلك الوطن الذي غادره إلى ضدِّه، إلى فرنسا التي استقرّ بها، ومارس فيها طقوس الرسم، والغربة، فقد تفرغ في باريس لدراسة الفن، والتقرب من الرسامين، وإقامة المعارض فقد نمى موهبته يقول في خطاب

[1] لويس هورتيك: الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مديرية التأليف والترجمة، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط1، د.ت، ص95.

داخلي ذاتي « تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك، ويرفضك أنت»[1]، فهذا هو" **خالد**"، الذي هرب من وطنه الذي بات لا يعرف سوى الجراح، وطن يرفض الفن لأنه خرج لتوّه من مرحلة مخاض عانى الكثير فيها، ذلك الوطن الذي استبدله بما فيه ببلد آخر لا وطن آخر، وهكذا اكتسب خالد ثقافة غربية، وعاشر أجانب من بينهم كاترين، التي كانت طالبة في إحدى مدارس الفنون الجميلة بباريس[2]، وقد رسم وجهها في لوحة سمّاها اعتذار[3].

أما عن المذهب الذي انتسب إليه خالد، فهو فيما يبدو المذهب الواقعي، الذي بدأ به من خلال لوحة حنين، وصولاً إلى لوحة اعتذار التي تأخذ بعداً واقعياً إلى حدّ بعيد[4].

ب- <u>الرسالة (لوحة اعتذار)</u>

عبارة عن لوحة فنية زيتية تمثل وجها لامرأة غربية فرنسية شقراء، وكانت أوّل تجربة رسم من ذلك النوع، ولأن «تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه بالأفكار، والإيديولوجيات، إذ ليس هناك من يفصل الفن، ولا التجربة الفنية عن سائر تجارب الحياة الأخرى»[5]،فإنّ "**خالدا**" أخذ كل هذا بعين الاعتبار، فلا يمكن له أن يرسم بمنأى عن إيديولوجيته الدينية العربية، ولا جذوره الاجتماعية،فلا 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[6]. 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»[7]، وفي كل هذا راح خالد يخفي

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] المصدر نفسه، ص93.

[5] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 223.

[6] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص94.

[7] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص94.

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»[1]، وهذا ما يؤكد أن «تعقد عملية الإبداع في الفن التشكيلي تجعل القائم بها في موقف المأزوم الباحث عن شيء يهرب إليه دائما»[2]، وهروب خالد كان إلى وجه تلك المرأة التي «يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها»[3].

وبالرغم من أن اللوحة جاءت مختصرة في تشكيلاتها الخطية، واللونية إلا أنها تحمل شحنة غير يسيرة من العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تحتاج إلى من يحللها.

ج- **المُرْسَل 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 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؟»[4]،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»[5]، 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»[6]، 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

---

[1] المصدر نفسه ، ص94.

[2] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن، ص173.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص93.

[4] المصدر نفسه ، ص95.

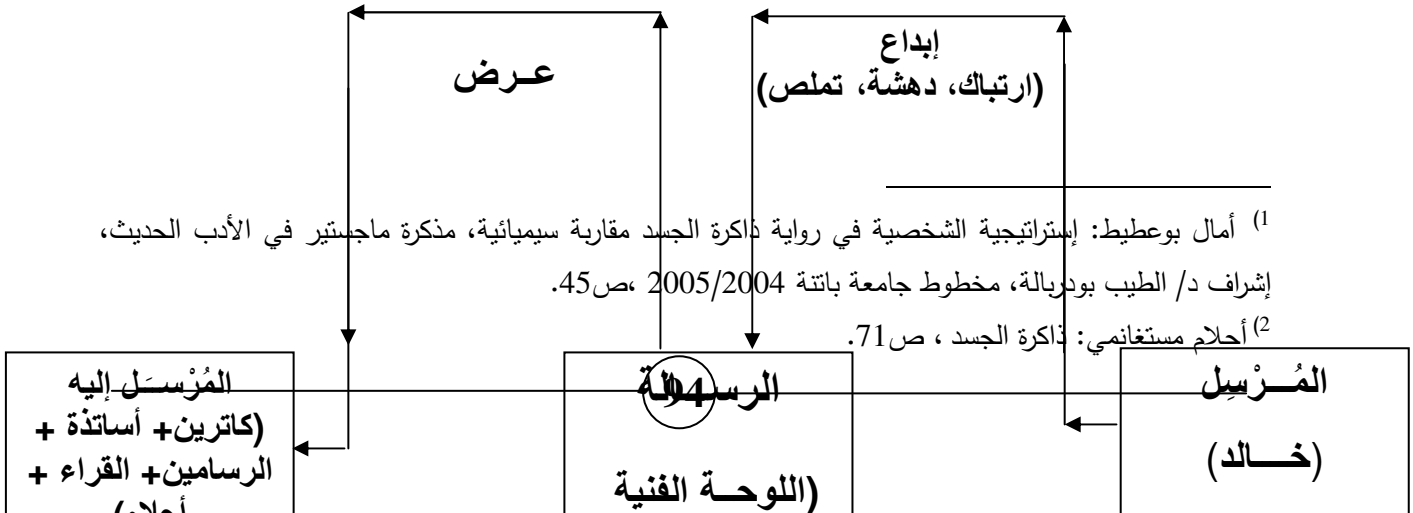
[5] المصدر نفسه، ص95.

[6] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن، ص174.

تآمرها، وإغرائها، وفراغها العاطفي، فوجود "**كاترين**" في الرواية كشخصية لم يكن عبثا لا طائل منه، بل إنّ لوجودها بعض من القداسة المستوحاة أولا من الاسم العريق الذي تحمله « فهو من الأسماء المميزة في البيئة الأوروبية(...) بحيث يصح وصفه بأنه ثريا متألقة، ومتوهجة بإشعاع ديني، وقومي يعدل من عادية هذا الاسم ويتجاوز فرديته فيصبح تمثالا للتذكارات الجماعية»[1] ، فقد شكلت المعطيات التاريخية نوعا من الترفع لدى شخصية كاترين في الرواية، ذلك أنها لم ترض لعلاقتها مع "**خالد**" أن تخرج عن إطار إشباع نهمها الجنسي، 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 شيء من الارتباك والتصنع، ويصبح همّها الوحيد أن نعود إلى البيت»[2] .

وجود "**كاترين**" في حياة "**خالد**" شكل ثنائية ضدية مع **أحلام**، فـ"**كاترين**" وجه للحضارة، والفهم، 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.



[1] أمال بوعطيط: إستراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف د/ الطيب بودربالة، مخطوط جامعة باتنة 2005/2004 ،ص45.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص71.

2/2/2: <u>مقاربة أيكونولوجية</u>: تشمل المقاربة الإيكولوجية للوحة اعتذار كل من المجال الثقافي والاجتماعي والمجال الجمالي الإبداعي والممثل في الأشكال المتحدة لتكوين هذه اللوحة، ثم الألوان التي تحملها، وفي كل هذا ستعتمد الدراسة الإيكونولوجية على بيان الرموز، والأيقونات اللّغوية وغير اللغوية التي يمكن من خلال تفكيك شفراتها الاقتراب من المعنى الحقيقي الخفي وراءها، وبالتالي وراء ذلك الوجه الذي تحمله اللوحة.

أ- <u>المجال الثقافي والاجتماعي للوحة اعتذار (هوية اللوحة)</u>:

"**اعتذار**" لوحة يمكن القول إنها لوحة غربية، أو ذات منشأ غربي ومحتوى غربي، بعيد عن أسلوب الفن العربي، فخالد فنان عربي معاصر 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 مثلا بالكثير من تجارب الغرب، وأفكاره»[1]، مثل ما حدث مع خالد حين تفاجأ بالموضوع الذي اختير من طرف

[1] محمد حسين جودي: آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص29.

بعض أصدقائه الأساتذة في جلسة الرسم التي دُعي إليها في مدرسة الفنون الجميلة، فكأن هناك قوة غربية تحاول أن تبقى خالد بعيدا عن الأصالة العربية، والموروث الذي يحمله لكنّ "**خالدا**" انتصر لنفسه، ولهويته، حين لم يخضع لمنجزات الفن الغربي التي تكسر الطبوهات.

انتصر حين 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 كونه فنانا عربيا بالدرجة الأولى وفي هذا إحالة دينية، فقداسة الدين الإسلامي جعلت "**خالدا**" يترفّع عن مشاركة آخرين عن رسم امرأة، ثم إحالة اجتماعية، فالفن «هو أقدر ضروب النشاط البشري تعبيراً عن التواصل بين الأفراد، وبين الأجيال»[1].

وعلى هذا الأساس فعلى أيّ فنان أن يكون 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»[2].

كما أنّ الفنان «يستمد مادته من الحياة اليومية»[3]، 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 الفنان العربي أو «الفنون العربية عامة من أصالتها التاريخية ، ومن مفهومها القومي ، وإرجاعها إلى أصل غربي »[4]، لكن خالدا لم يكن ليطمس هويته، وهوية وطن حارب لأجله، وفقد ذراعه لأجله، وبالتالي طرحت أحلام مستغانمي قضية أخرى لتكون الحل البديل، وهي قضية تحاور الشرق والغرب، أو محاولة التعايش بين الأمتين العربية والغربية.

---

[1] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص88.

[2] محمد حسين جودي: آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، 59.

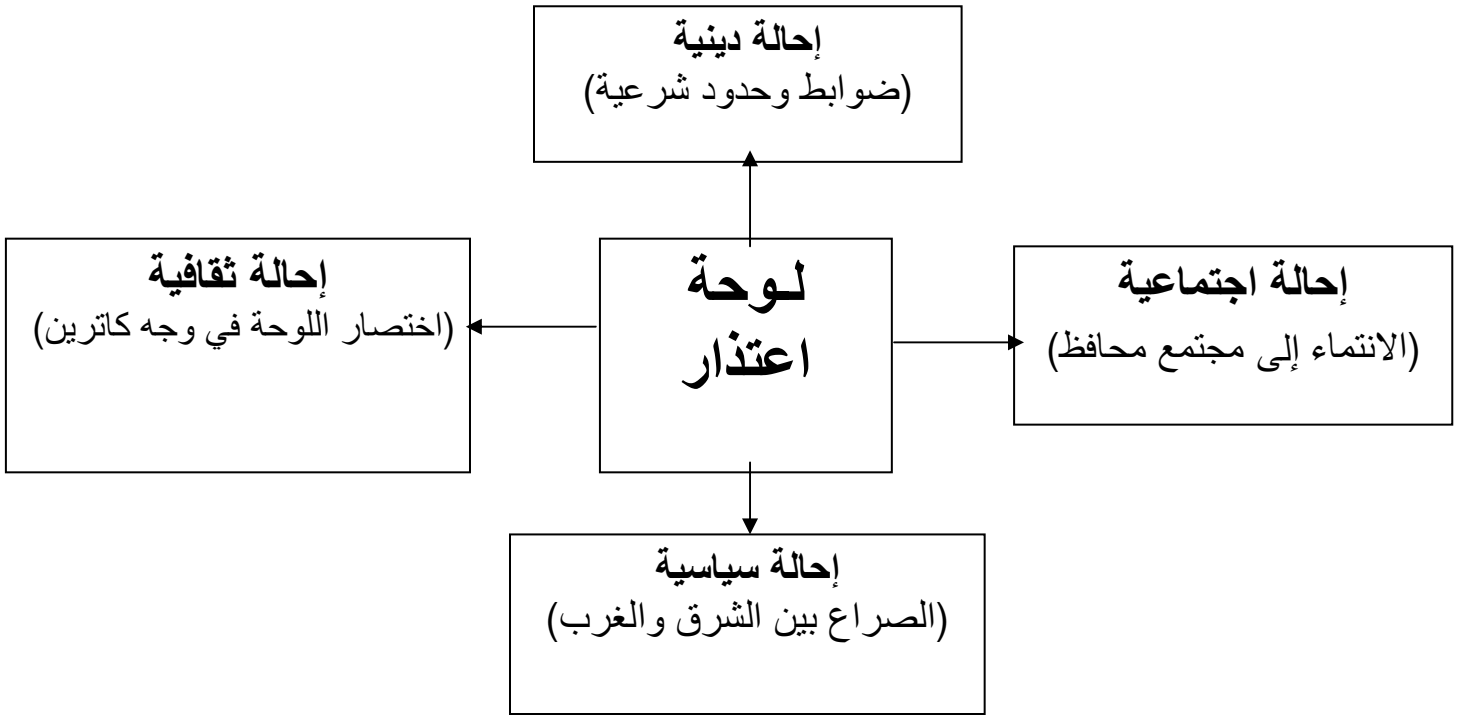
[3] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص43.

[4] محمد حسين جودي: آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، ص 34.

وجسدت "**أحلام مستغانمي**" ذلك من خلال العلاقة التي جمعت خالد بـ"**كاترين**" منذ ذلك اليوم، لكنها لم تكن بالنسبة له إلاّ «امرأة عابرة، في مدينة عابرة»[1]، ولم يكن ملزما معها لا بالوفاء، ولا بالانتماء، إذ لم تكن علاقته بها تعدو مجال الشهوة وحبهما المشترك للفن[2]، لكنهما كانا مختلفين حدّ التناقض[3].

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 مختفية وراء تقاسيمه وألوانه، كما أن هناك إحالة دينية تُنِمُّ عليها لوحة اعتذار، ذلك أن خالد فنان عربي، ومسلم بالدرجة الأولى، وهذا ما يجعله خاضعا لقوانين هذا الدين الحنيف، وخاضعا للأخلاق التي يدعو إليها، وأما أن يرسم موديلا نسائيا، فهذا خروج عن تعاليم دين قوامه الأخلاق، والمحافظة، والحشمة، أما الإحالة السياسية، فتمثلت في طرح قضية الصراع بين الشرق والغرب طرحا مبطنا، وإيجاد طريقة للتحاور فيما بينهما.

وتتلخص هوية "**اللوحة اعتذار**" من خلال الإحالات الموضحة في الشكل الآتي:



[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص79.

ب- المجال الإبداعي، والجمالي في الرسالة (اللوحة):

إن قيمة أي أثر فني منوطة جوهريا بوجهة النظر المعتمدة، فلو أخذ من زاوية رؤية اجتماعية، لتبدى « تزَّهة مجانية، وبضاعة مترفة، و تسلية سطحية»[1] ولو أخذ من زاوية جمالية جذرية لكان «الحقيقة الصلبة، والوضعية الوحيدة»[2] لكن هذا لا يلغي حتما فعالية وجهات النظر الأخرى من الزوايا الأخرى السياسية، والاجتماعية، والدينية والثقافية وغيرها. لكن الأثر الأكبر لبيان قيمة الأثر الفني يكون من خلال الطابع الجمالي الذي تتركه كل من الأشكال، والألوان إذ تعلق الأمر بلوحة وبالأخص إذا كانت لوحة تحمل وجه امرأة جميلة كلوحة اعتذار.

*** 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]، إن الشكل الدال للوحة اعتذار تكوّن نتيجة «تضام الخطوط والألوان»[5]، التي لم يخترها خالد إنّما كانت نتيجة المشابهة أو النقل الخالص لتقاسيم وجه كاترين، وطبعها مرة أخرى على لوحة زيتية. وفيما يخص الخطوط، فإن الفنان يقوم بجمعها، وتنظيمها وفق قوانين «غامضة ملغزة وسرية يتولى النقد مهمة الكشف عنها قدر المستطاع»[6] ذلك أن «الشكل الفني يمثل بناء فوقيا نهض على قاعدة من البناء التحتي»[7]، 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، وعبر أشكال الجسم الذي كان عليه أن يرسمه إلى شكل واحد، تمثل في الوجه، فخالد كمثل أي فنان

---

[1] دني هويمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص123.

[2] دني هويمان: علم الجمال ،ص123.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص93.

[4] المصدر نفسه، ص167.

[5] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص11.

[6] المرجع نفسه، ص11.

[7] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص43.

عربي مسلم «يحمل إطارا مرجعيا من القيم يتخذ لنفسه نسقا متدرجا، تقف على قمّته قيمة حاكمة، تلك القيمة هي قيمة العبور والتجاوز»[1]، فتجاوزه للشكل المقترح، من الأساتذة الفرنسيين، كان تجاوزا لموجة التمغرب الفني التي أنساق إليها الفنانون العرب «بتشجيع من السلطة الوطنية، أو السلطة الأجنبية صاحبة النفوذ»[2]، فخالد كسر أفق توقع من حضر جلسة الرسم تلك، إذ امتنع عن رسم جسد الفتاة وسم وجهها الذي حمله العديد من الإيحاءات، والدلالات في كل خط من خطوطه، في العينين، والشفتين، وخصلات الشعر الأشقر.

فبخصوص الوجه عامة، فلا شك في أنه «الحالة الأكثر صدقا عند الإنسان، فمن خلاله يمكن أن يقرأ الحزن، والفرح، والألم والتعب»[3].

أما الدلالة التي تحملها الوجوه عادة فهي جملة من التراكمات، والرّواسب الثقافية التي يحملها الفنان منذ طفولته[4]، هذا إذا كان رسم الوجوه رغبة منه، أما إذا كان مثل خالد الذي رسم وجه "**كاترين**" لا لشيء له علاقة بطفولته إنما فقط ليخفي ارتباكه، فإنه لا يمكن تحميل تلك اللوحة دلالات ذاتية، لها علاقة بخالد شخصيا، ذلك أنّ "**خالد**" 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»[5].فهو يرى أن «الرسام ليس مصوِّرا فوتوغرافيا يطارد الواقع... إن آلة تصويره توجد داخله في مكان يجهله هو نفسه ولهذا هو لا يرسم بعينيه، وإنّما بذاكرته، وخياله، وبأشياء أخرى»[6].

---

[1] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن، ص87.

[2] عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، د.ط، 1980، ص77.

[3] جريدة الزمان العدد 1354،

http://www.azzaman.com/azz/articles/2002/11/11.01/699.htm.2002/11/02

[4] الموقع نفسه.

[5] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص92-93.

[6] المصدر نفسه، ص93.

ومن المعروف أنّ الرسم أيا كان الموضوع فيه «يبدأ بعملية التحديد»[1] بواسطة الخطوط، وفيما يتعلق بلوحة اعتذار فإنها تقوم على تشكيل مجموعة من الخطوط المنحنية التي تمنح إحساسا بالوداعة، والرشاقة، والجمال والرّقة»[2]، 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 حيثياتها، فظاهرها يوحي بالتعالي، والرفعة وباطنها يلفّه الغموض، والرداءة، والبعد عن القيم الخالصة.

[1] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص52.

* **سنن الألوان:**

اشتملت لوحة اعتذار على ثلاثة ألوان الأصفر والأزرق، والأحمر الفاقع، وكل منها ألوان أساسية، وفي الجدول الآتي توضيح لدلالات وإيحاءات الألوان في لوحة اعتذار، وينبغي بداية الإشارة إلى أن مصدر الضوء في جلسة الرسم تلك كان الإنارة الكهربائية المشعة، ما جعل اللوحة تبدو فاتحة وأكثر جاذبية وإشعاعا

اللون	مساحته في اللوحة	دلالاته و إيحاءاته
الأصفر	**الشعر**	كان الأصفر أكثر الألوان حضورا في اللوحة، فقد طغى عليها وهو لون أساسي «يبعث البهجة والانتعاش»[1]، لأنه لون دافئ، والصارخ منه كما في لوحة اعتذار «يدل على الجمال والتألق والحيوية»[2]، وهو تماما ما تتميز به كاترين صاحبة ذلك الشعر الأصفر، ولما للألوان من عظيم القدرة على «إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديها القدرة على الكشف عن شخصية»[3]، فاللون الأصفر في لوحة اعتذار يدل على «الإثارة والانشراح»[4]، وهو ما يميز كاترين. وإذا كان يشير في العديد من المواضع إلى «الضعف والذبول والمرض»[5]، وهذا يحيل إلى الحالة التي كان يعانيها خالد الذي رسم تلك اللوحة مركزا على تقاسيم الوجه،والمرأة ذات الشعر الأشقر عموما، تكون امرأة غربية، لتميز نساء

[1] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[2] الموقع نفسه

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص228.

[4] المرجع نفسه، ص229.

[5] المرجع نفسه، 215.

		الغرب بشقرتهن، عكس نساء العرب ذوات الشعر الأسود الحالك غالباً.
الأحمر	**الشفاه**	تتميز كاترين بشفاه شديدة الحمرة، توحي بنوع من «الإغراء الاستفزازي»[1]، فالأحمر في الشفتين «يظل معناه واحد، أن يمنح المرأة فتنة، وجاذبية وجمالاً»[2]. والأحمر لون أساسي «يرمز إلى العاطفة (...) وكل أنواع الشهوة ويشير اللون الغامق منه إلى الانبساطية، والنشاط والطموح»[3]، وليس من باب الغريب أن تتصف كاترين بكل هذه الصفات مجتمعة،كما يرمز هذا اللون «للنار، والحرارة، واللهب، ويرتبط بمعاني الخطر، والغضب، والقسوة، والجانب الجيد فيه أن له صفة الحيوية، والهيام، والاختراق العاطفي»[4]،والمرأة التي تصبغ شفتيها باللون الأحمر عادة ما تكون متصفة بالجرأة، والنهم، تماما مثل كاترين، لأن هذا اللون يعطي شعورا بالتفوق، كما يمضي بعيدا في عميق الإحساس البشري ليكون لونا يدخل في طبوهات كثيرة مكشوفة وسرّية. وبهذا شكل اللون الأحمر على شفاه كاترين علامة هامة، تساعد على فهم شخصيتها التي ساهمت بشكل أو بآخر في حسم قرارات خالد وهو في باريس.
الأزرق	**العينان**	تتميز المرأة الغربية عموما والباريسية خصوصا بالعيون الزرق، وبالرغم من أنّ "**أحلام مستغانمي**" لم توضح في روايتها اللون الحقيقي لعيني كاترين، إلا أنه، ومن المرجّح أن

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص167.

[2] http :www.rezgar.com/debat/show.art.asp ?aid=67309 . 2006/11/12

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص229.

[4] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

		تكون زرقاء العينين،وممّا لا شك فيه أن العيون غالبا ما «تكشف خبايا القلوب، وأسرارها، وتدل على شخصية صاحبها»[1]، لكن هذا لا يتم إلا بمعرفة لونها، فعيون كاترين الزرقاء «تشير إلى شخصية حساسة، وجريئة»[2]. هذا وإن الأزرق يعد لونا «يبعث على الهدوء والتفاؤل (...) وبه تأثير نفسي عجيب في تهدئة الأعصاب»[3]،كما يوحي هذا اللون في العينين بالعمق، والاتساع، ويمتاز بالبرودة، ويعدّ رمزا للسلام، والصداقة، والحكمة[4]. كما يرتبط غالبا بـ «الطهارة والإيمان»[5] ،والملاحظ هو أن ايجابيات هذا اللون متعددة، وقد لا تنطبق جميعها على كاترين، ولهذا السبب راح خالد يخفي عيني كاترين، وراء شعرها، وكأنه يحاول بهذا أن يمحو كل صفة قد تكون خيّرة عند كاترين.

ومن خلال هذا الجدول يتبين أنّ فنّ الرسم لا يمكنه أن يقوم دون ألوان بوصفها أهم العناصر في الفن التشكيلي عموما، ولا تتأتى قيمة الشكل إلا إذا وجد قدرا من التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خط، وسطح ولون ،فبهذه العناصر مجتمعة، ومنظمة فقط يمكن القول بوجود عمل فني ناجح.

---

[1] .http://froum.kooora.com/f.aspx?t=5663785. 2007/ 01/10

[2] الموقع نفسه.

[3] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[4] الموقع نفسه.

[5] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص164.

3/2/2: مقاربة سيميائية (مجال الرمزية في لوحة اعتذار):

لقد كان «التعدّد والاختلاف من نصيب السيمياء، منذ لحظات ميلادها، بوصفها العلم الذي يدرس العلامات، والنظم الثقافية»[1] 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 عنوان اللوحة، ثم على عدد من الثنائيات التي تجمع لوحة اعتذار بمجموعة من الكلمات التي يمكن أن تتناسل من خلالها الدلالات السيميائية للوحة.

أ- سيميائية العنوان "اعتذار".

يشكل عنوان اللوحة التي تحمل وجه **كاترين** بؤرة دلالية تجعل المتلقي لها متيقنا من أنها رسمت 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.

وقد جاءت كلمة 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 صديقته في غربته ووحشته، مثلما قال: «كان عليّ فيما بعد أن أقدم لجسدها اعتذارا آخر.. يبدو أنه كان مقنعا، لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين»[2].

أما عن الحروف التي تتكون منها كلمة العنوان، فلكل منها معنى داخلي أعطى صبغة للمعنى الكلي للكلمة، وأكسبها تناغما، ورقة، وانسجاما ومرونة، فما يميز الكلمات العربية عادة هو أنها ذات «موسيقى باطنية عفوية، بلا تصنع، قوامها التوافق الفطري بين خصائص حروفها وبين ما تدل عليه من المعاني إيحاء وإيماء»[3]، فقد تجتمع

---

[1] علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،7-8 نوفمبر2000، ص131.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص95.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ومعانيها
http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm2007/ 01/10

حروف تحمل نفس الخصائص لتكون كلمة لها ذات البعد الذي تحمله أحرفها، وهذا ما يميز كلمة "**اعتذار**" التي كانت تحمل شحنة شعورية من نوع خاص، لما توحي به من قوة، وبروز، واضطراب، وحركية، وتوتر، فتركيبة حروف عنوان اللوحة مساهم بقوة في استيحاء معانيها من أصواتها وذلك لانعكاس الشعور على الأحاسيس التي تثيرها هذه الأصوات في النفس، فالحروف الستة لكلمة اعتذار توحي بالقوة بدء بالألف المهموزة بهمزة الوصل التي أحالت إلى تواصل علاقة "**خالد**" بـ"**كاترين**"، فالهمزة حرف انفجاري يحمل معاني «الظهور، والبروز (...) والنشوء»[1].

وحرف العين أيضا حرف مجهور، وكأنّ "**خالدا**" أراد أن يُجهر علاقته بكاترين التي أصرت على بقائها خفية، فهو يحمل نوعا من الذكورة متحداً بحرف التاء ذلك الحرف المهموس الانفجاري الشديد، الذي يتراوح بين «الطراوة، والليونة، والرقة والضعف في آن واحد»، وهذا ليكسر قوة حرف العين، لكن عنصر الذكورة في هذه الكلمة يتكرر بحرف الذال المجهور الذي تتركز فيه ملامح التوتر، والخشونة، والظهور، والذبذبة في الحركة المستمرة. وهذا ما يدعمه حرف المد الذي أسند للذال دلالة على تواصل الفعل في حركة متذبذبة، تماما كما كانت علاقة خالد بكاترين متواصلة منقطعة في ذات الوقت فقد كانت لقاءاتهما تتكرر بصفة متباعدة، وهذا ما أكده تطرّف حرف الراء التكراري آخر الكلمة، ذلك الحرف المجهور يساهم في «تكرار الحركة المرة بعد المرة»[2]، وقد كان الراء أقوى الحروف شخصية، وأشدها التزاما ومن خلال هذه السمة الجمالية لهذا الحرف أصبح "**خالد**" ملزما بمواصلة علاقته مع المرأة الغربية، التي لا تُمِتُ بصلة إلى المرأة العربية التي كانت هاجسه في الرسم، فجعل منها مدينته التي لا يسكنها، ووطنه الذي غادره.

ب- الثنائيات: حظيت لوحة اعتذار بالانتشار على مستوى العديد من صفحات الرواية ،بل وساهمت في تحريك أحداث الرواية، ذلك أنها كانت تحمل بورتريه[3]

(1

[2] الموقع نفسه.

[3] 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).

لشخصية مهمة في المدوّنة، وبهذا اقترنت هذه اللوحة بعدد من الكلمات الرموز التي ساهمت معها في التفسير السيميائي لهذه اللوحة، والثنائيات مبيّنة في الجدول الآتي:

الثنائيات	إيحاءاتها ودلالاتها
اعتذار/ المرأة الغربية **اعتذار/كاترين**	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.
اعتذار/المنعطف	شكلت لوحة "**اعتذار**" منعطفا في حياة "**خالد**" يوم التقى 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]، لقد كان "**خالد**" يتوقع أن تقع أحلام في حبه عندما تكتشف تلك العلاقة السّرية التي تربطها بلوحته "**حنين**"، وإذا بها تتعلق به بسبب لوحة أخرى، لامرأة أخرى[2].
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، يفترض أن يرسم كامل جسدها، وإذا بخالد يختصرها، ويختصر

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص95، 96.

	معها كل المعاناة، والغربة، في وجه ظاهري يحمل البراءة، والرقة والجمال وتندرج من هذا الصراع العام مفارقات على المستوى الروائي؛ 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 تنتج مفارقة أخرى وهي البين الواضح بين الأصالة، والحضارة فأحلام بعاداتها المتوارثة، بشعرها الطويل الأسود، وبالمقياس الذي يزيّن معصمها 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. في حين مثلت كاترين بقِوامها وشعرها القصير، والساندويتشات التي كانت تعيش عليها، والايدولوجية المعاصرة الغربية التي تنتمي إليها، مثلت بكل هذا وجه الحضارة الزائفة حضارة الغرب التي قامت على أنقاض الأصالة العربية التي بدأت بالتلاشي.
اعتذار/الفن **اعتذار/الجسور**	في الحقيقية إنّ الرابط الأقوى الذي جعل خالد 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، فقد اعترف **خالد** أنّ ما كان يجمعه بتلك المرأة هو حبهما المشترك للفن[1]، وحبها لطريقته في الرسم، فقد كانت تراهن دائما على أنه رسّام استثنائي[2]، و تلك هي

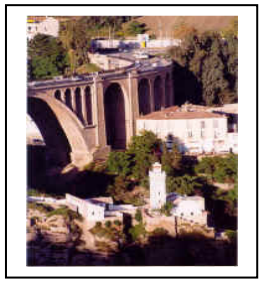
[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص77

[2] المصدر نفسه، ص398.

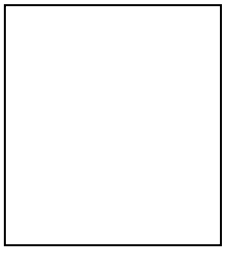
	الأسباب التي جعلت خالد قبل سفره الأخير للجزائر – ليبقى هناك بصفة دائمة– يهب كل لوحاته لكاترين بما فيها لوحات الجسور التي كانت رفيقته، وشخصيته، وهويته. وقد كان استغراب كاترين واضحا في حوارهما الأخير «أأنت مجنون كيف تهبني كل هذه اللوحات؟ إنها مدينتك قد تحن إليها يوما. (...) لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها أهبها لك لأني أدري أنّك تقدرين الفن، وأنها معك لن تضيع»[1].

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 في الواقع



اللوحة في المتخيل السّردي

1/3/2: وصف الرسالة (لوحة أحلام):

يتمّ وصف الرسالة البصرية من خلال توضيح المُرْسِل **(الرسام)**، والرسالة والمُرْسَل إليه، وفيما يأتي تفصيل لعناصر العملية الإبداعية التواصلية 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

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص398.

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 جسره المعلق، للمرة الثانية، لكن بتفاصيل عديدة أغفلها في المرة الأولى منذ ربع قرن.

ب- <u>الرسالة (اللوحة)</u>:

لوحة "**أحلام**" تمثل 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 تعرفه بالأحلام.

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 روايته:«تأملتها مرّة أخرى، شعرت أنها ناقصة (...)، لم أشعر قبل تلك اللحظة أن هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة تكسر عرى اللونين اللذين ينفردان بها»[4]، كان خالد يدري أنه لا داعي للعبث بالماضي.

---

[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، وعرضه 12 مترا.
http://www.awa-dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005.htm2007/ 03/11

[3] أديسا نيكوف، وآخرون: أسس علم الجمال الماركسي الليني، ص94.

[4] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص129، 130.

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»[1].

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»[2].

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 داع 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»[3]،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..» [4].

---

[1] المصدر نفسه، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص86.

[4] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص132.

أما يقين "**خالد**" فتمثل في قوله: «لن تكون لتلك اللوحة أية قيمة تاريخية بعد اليوم، إذا أضفت إليها شيئا هنا، أو طمست فيها 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 ترسم إلا وطنا، ويصف خالد لحظة رسمه لهذه اللوحة:«رحت أرسم دون تفكير قنطرة أخرى،بسماء أخرى، بواد أخر، وبيوت ، وعابرين، رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة، ادرس 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]، وقد رسمها بشهية غير عادية للرسم، وبالتالي يمكن القول إن لوحة أحلام نتجت عن موهبة فنان زاوج بين العقل والعاطفة. رغم 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].

والمخطط الآتي يبين المراحل الشعورية العقلية التي مرّ بها خالد قبل، وأثناء رسم لوحة "**أحلام**".

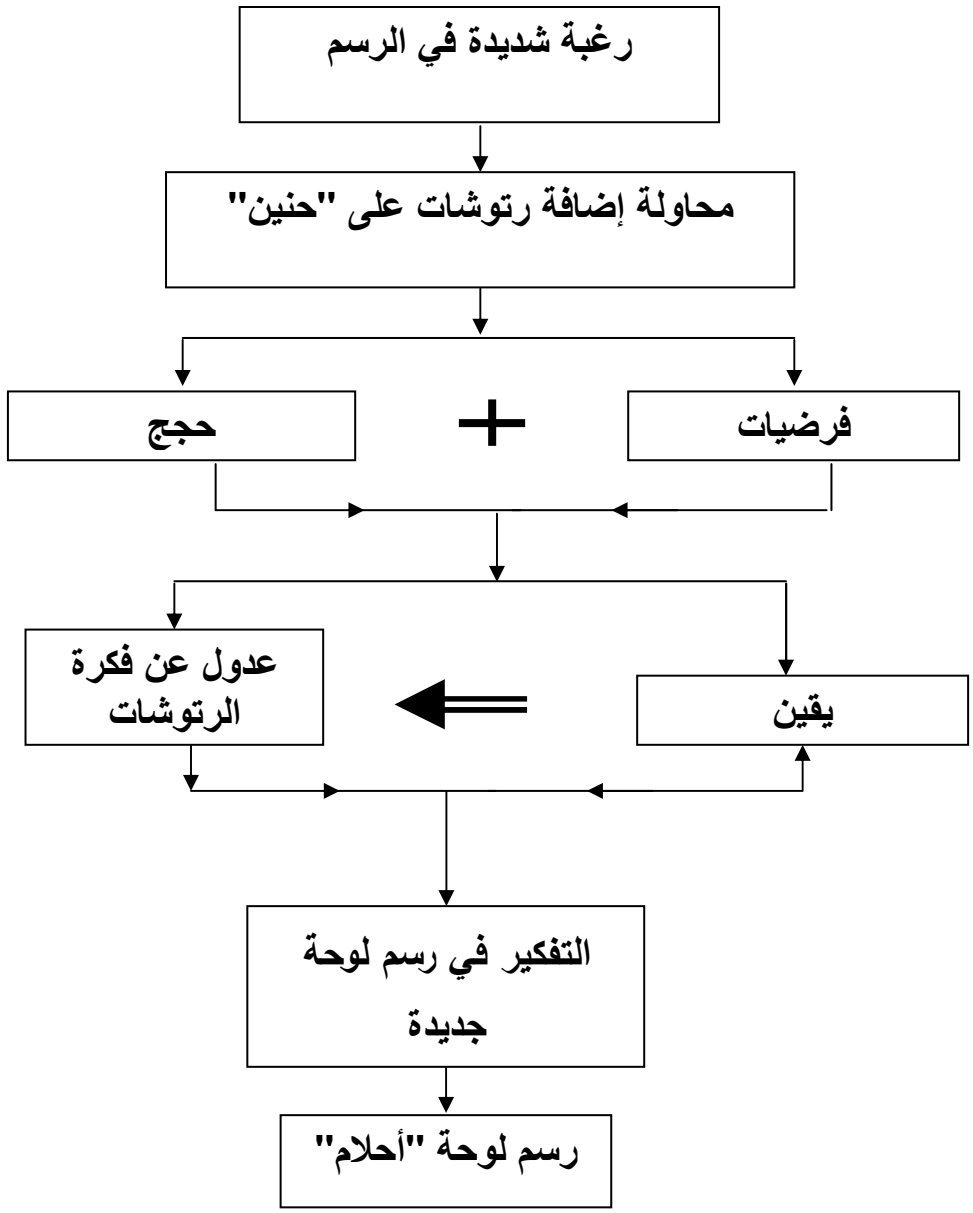
---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص134، 135.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] المصدر نفسه، ص136.

[4] عفيف البهنسي: الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، ص19.

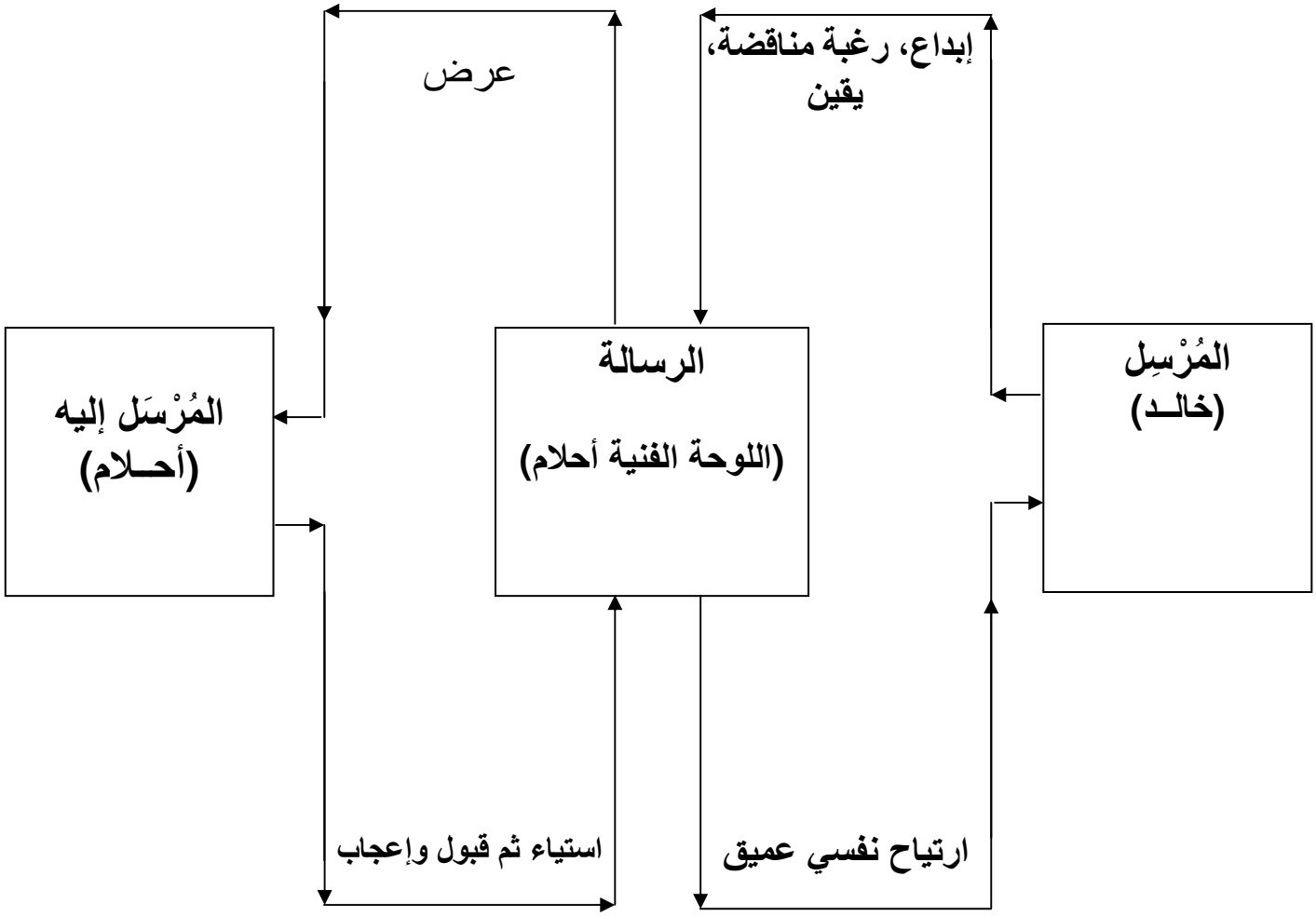


ج- **المُرْسَل إليه:**

من الطبيعي أن تكون أحلام هي المتلقي الأول للوحة "**أحلام**" ذلك أنّ "**خالدا**" قد رسم لوحته، وهو مدرك أنه يخلد فيها "**أحلام**" 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].

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص136، 137.

والمخطط التالي يبين عناصر العملية التواصلية للوحة أحلام:



2/3/2: <u>مقاربة أيكونولوجية</u>:

تقوم هذه المقاربة على استنطاق العلامات اللغوية، وغير اللغوية للوحة من خلال الرواية، وتتم من خلال مجالين: المجال الثقافي الاجتماعي للوحة، ثم المجال الإبداعي الجمالي لها.

أ- **<u>المجال الثقافي والاجتماعي للوحة "أحلام"</u>:**

مما لا شك فيه أن اللوحة الفنية، مهما كانت هوية مبدعها، تحمل أبعادا اجتماعية، ثقافية، تجعل منها «وثيقة اجتماعية ثقافية تحمل رؤية معينة، أو دعوة

خاصة، أو اتجاها أيديولوجيا معينا، يعرضه المبدع»[1]، مثلما الحال في لوحات خالد عامة، ولوحته "**أحلام**"، خصوصا التي عكس عليها تجربته الفنية الناضجة، وحملها قيما ثقافية، واجتماعية، تولدت عنها قيم سياسية مبطنة، ناهيك عن الإحالة الدينية.

إن الفن بوظيفته المعرفية يفتح «مغاليق العالم الوجداني»[2]، 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 جدهن، وفي جرأتهن»[3].

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 التفاصيل التي أغفلها حين رسم "**حنين**"، مرجعا 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»[4].

كما أن لوحة "**أحلام**" تسمح بالتعرف على ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرفض أن يرسم أحد بناته، علنا في لوحة ما وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل "**خالدا**" يجد تبديلا لرسم وجه "**أحلام**"، التي ترفض هذا الشيء، وهذا ما بدا منها عندما علمت من **خالد** أن

---

[1] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن، ص61.

[2] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص88.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص141.

[4] المصدر نفسه، ص136.

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»[1].

وللوحة أيضا بعد على الصعيد السياسي، تأتى من خلال الانزياح اللغوي الذي ميز 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»[2]، فقد سبقت الإشارة في لوحة حنين أن الجسر كان رمزا للتواصل، وللعبور من مرحلة إلى مرحلة، والجزائر بعدما تخطت مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الاستقلال لم يعد أمر الجسر 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 الحصى، أما المقصود بالصخور التي يقف عليها الجسر، فقد كانت الكراسي، والمناصب السياسية التي تهافت عليها الكثير، وتعلقوا بها مثلما تعلق النباتات بالصخور لتستفيد من رطوبتها. وكل شيء كان في غفلة من الوطن للجسر.

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»[3]، وكلمة "أرسم" كانت تذكره بكلمة "**اقرأ**" أول كلمة في

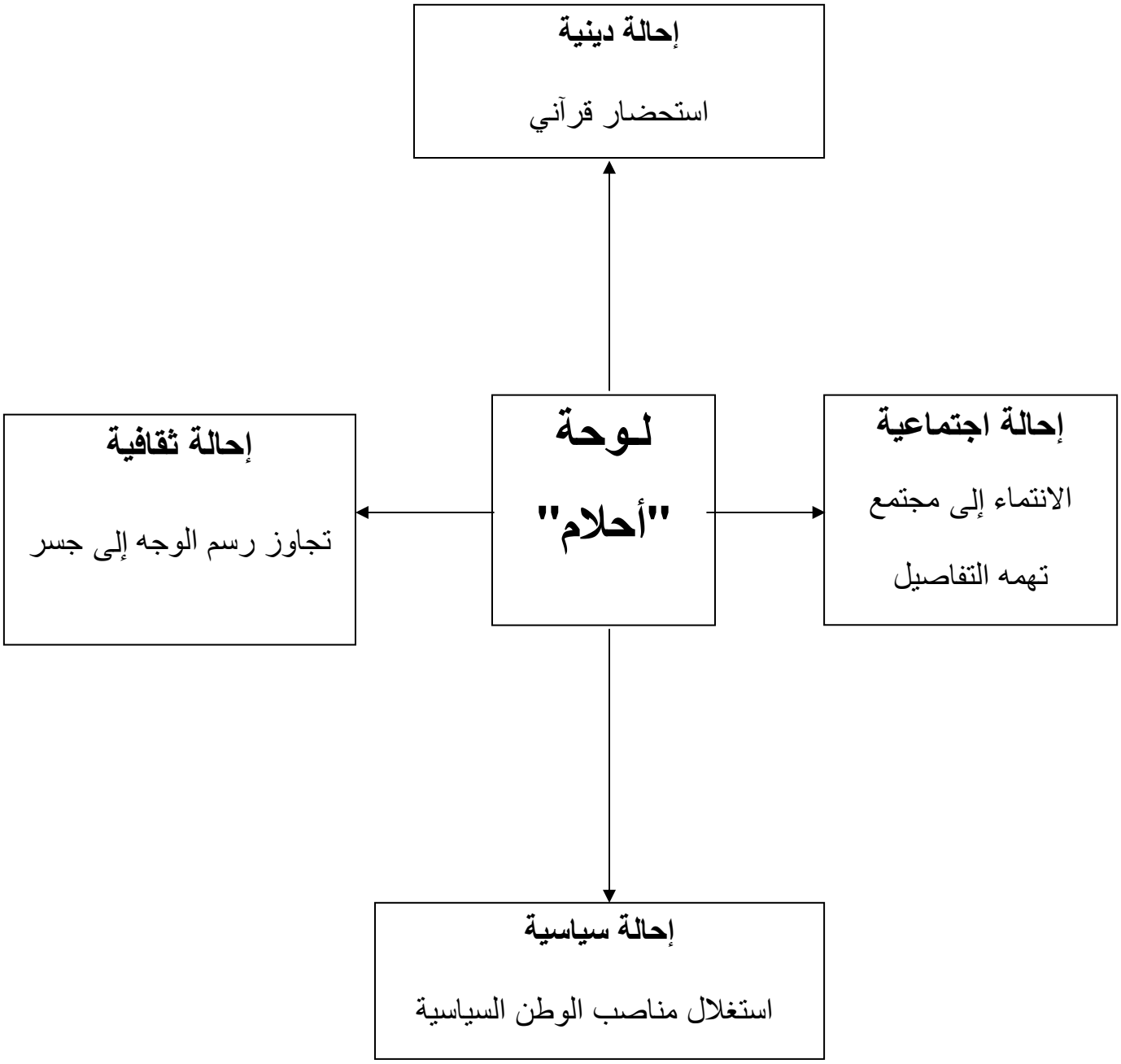
---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص138.

[2] المصدر نفسه، ص135.

[3] المصدر نفسه، ص136.

القرآن، وكأن خالد كان أمام شيء إلزامي،وهو أن يرسم، وأن يكون لهذا الرسم بعض الشرعية المقدّسة، والمخطط الآتي يبين الإحالات المنبثقة من اللّوحة "**أحلام**".



بـ : <u>المجال الإبداعي والجمالي للوحة "أحلام"</u>:

تتميز لوحة "**أحلام**" بأشكال، وألوان مختلفة كسرت التضاد اللوني الذي ميّز لوحة "**حنين**" قبلها، وفيما يأتي تفصيل وشرح لسنن الأشكال والألوان في لوحة "**أحلام**".

*** 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، في الجدول الآتي، تفصيل للأشكال المميزة للوحة "**أحلام**"، ما عدا الصخور، والسماء فقد سبق دراستها في لوحة "**حنين**".

الأشكال	تشكيلها الفني	دلالاتها، وإيحاءاتها
الجسر	بالنظر إليه من الأعلى يبدو كشريط من خطوط أفقية منحنية ومن الجانبين يحمل أقواسا تشكلها خطوط منحنية في وضع عمودي.	الجسور عموما توحي بالرهبة، خاصة إذا نظر منها الإنسان إلى الأسفل، فيتملكه 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

[1] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما، والموسيقى في تعليم الطفل، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص52.

[3] المرجع نفسه، ص51.

		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 توجد نوعا من المكافأة بينها، وبين الممرات المنحنية والمتشعبة لقسنطينة تلك المدينة الوعرة بتضاريسها، وبأخدود وادي الرمال الذي يشقها، فأقيمت لأجله جسورها السبعة[1]. أمّا وضعية الخطوط العمودية المشكلة للأقواس فترمز «للنماء والعظمة»[2].
البيوت	عبارة عن خطوط مستقيمة أفقية، وأخرى عمودية عليها مع العديد من الزوايا.	البيت 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

[1] تاريخ قسنطينة: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[2] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى، ص51.

		والهدوء كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي»[1]، في حين تعطي الخطوط العمودية الرأسية « إحساسا بالنماء، والعظمة والوقار»[2]، أما تلاقي الخطوط الأفقية والعمودية كما في البيوت ويعطي « 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].
الأشخاص العابرون للجسر	خطوط منحنية مع الزوايا الناتجة عن الحركة.	يصبح 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 تتساب مع انسياب الخطوط والاتجاهات في صعودها وهبوطها»[5]، وبالتالي تضفي خطوات العابرين على الجسر نوعا من الحيوية، والحياة، والتجدد. وبالتالي الاستمرارية لهذا الوطن الذي تتعاقب عليه المحن، والأزمات، والأجيال.

[1] المرجع نفسه، ص51.

[2] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى ،ص51 .

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] المرجع نفسه ، ص52.

[5] المرجع نفسه، ص62.

النباتات	خطوط عمودية منحنية موجهة نحو الأعلى.	من المؤكد أن النبات رمز الحياة، والاستمرارية وحتى الخطوط التي شكلته في لوحة "أحلام" كانت ذات مستوى عمودي توحي بالوقار، والعظمة[1]، فهذا يؤكد من جهة أن نبض الحياة ما زال يختلج هذا الوطن، ومن جهة ثانية فالنبات الذي نما متعلقا بالصخور مستفيدا من الرطوبة[2] 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.

*** 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»[3]، 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

[1] حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص09.

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»[1]، وهذا الشيء مرتبط فقط بالفنان الذي يدرك ما للون من قدرة في أن «يتحرك على هيئة تعبير رمزي، أو تكوين 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»[2].

وقد كانت لوحة "**أحلام**" بألوانها المختلفة مسرحا للكشف عن نوازع خالد الداخلية، وأراء استعماله لتلك الألوان بالذات، وهذا ما ستوضحه الدراسة من خلال الجدول الآتي وتبقى الإشارة إلى أن الجدول لا يضم لون السماء، والصخور، لأنها موضحة في لوحة "**حنين**"، وكذا الألوان التي تميز العابرين، لأنها متنوعة، ولذا سيقتصر على لون الجسر، والبيوت، والنباتات:

اللون	مساحته على اللوحة	دلالاته، وإيحاءاته
البني الفاتح	**الجسر**	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»[3]، كما أنه لون بارد «يدل على الخير، والخصب، والأمل»[4] ، وهذا فعلا ما يوحي إليه هذا الجسر العظيم، بلونه البني الفاتح، إذ يشعر متأمله بأنه امتداد للأرض، وبالتالي فهو يوحي بالخير، والأمل، والخصب .

[1] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج2، ص374.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص120.

[3] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج1، ص136.

[4] المرجع نفسه،ص136.

		أما "**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. أما عن الإضاءة فمن المؤكد أنها إضاءة قوية حتى تسمح ببروز الأشكال المختلفة في اللوحة «فالإضاءة هي التي تبرز الشكل (...) والضوء الساقط عليه يقوم بدور المفسر له»[1] فخالد يعتمد بشكل أكبر على ضوء الشمس الذي يدخل من شرفة شقته الضاربة في العلو حتى الطابق العاشر[2]، فيقول بهذا الشأن «لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة لأن الضوء يؤثثها، وهو كل ما يلزم للرّسام، فاللوحة مساحة لا تؤثث بالفوضى، وإنّما بالضوء»[3].
الأخضر	**النباتات**	تنبغي الإشارة إلى أن النباتات التي يقصدها **خالد** في لوحته ليست أشجارا، وإنما هي تلك التي تتطفل، وتنمو ما بين الصخور، 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، ولهذا هو لون «مريح للعين، ويثير إحساسا بالراحة والهدوء، والسكون، وله أثر مهدئ، ويرمز للنّعيم والجنة والنمو، والحياة، والخصوبة والنبل»[4].

[1] المرجع نفسه، ج1، ص231..

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص158.

[3] المصدر نفسه، ص159.

[4] ألوان الطيف، 12.11.2006 www.Sahab.ws/4964/news/4365.html.

		وقد 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 التي رسمها خالد مدينة بجسورها، و وديانها، 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، 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].
الأبيض	**البيوت**	إنَّ غالبية البيوت المحيطة "**بقنطرة سيدي راشد**" في واقع

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص231.

[2] أحمد مختار عمر: اللّغة واللون، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص164.

		الحياة مطلية باللون الأبيض، لما يوحي له من كل معاني «النقاء، النور، النظافة، السلام، العفة، الطهارة»[1]، وغيرها من المعاني التي تميّز هذا «اللون الجميل الذي يمتاز بالصمت، والوضوح»[2]وإرسال السكينة، والاطمئنان في النفس. 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 انجذابا للثوب الأبيض الذي كانت ترتديه «كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي، وفضولي ».[3]«

3/2-3 مقاربة سيميولوجية:تعتمد هذه المقاربة على جانبين؛ سيميائية العنوان و الثنائيات التي تشكلها لوحة أحلام مع عدد من الكلمات الرموز.

أ- <u>سيميائية العنوان:</u> "<u>أحلام</u>"

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 بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته»[4]، 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

---

[1] ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

[2] الموقع نفسه.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد،ص51.

[4] léo hock : la manque du titre, dispositifs sémiotique d'une partiquer textuelle, moutors publishers, paris, 1981, p5.

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»[1]، فكل من كلمتي "**أحلام، وجزائر**" 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، هو 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»[2]، 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»[3].

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، واللام، وألف المد، وبالتالي فالاسم المقصود هو "أحلام"، وهو ذاته اسم اللوحة الذي لم يصرح به "**خالد**".

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص36، 37.

وبتطبيق دلالات الحروف المكونة لهذا الاسم – التي اقترحتها أحلام مستغانمي– على خالد نجد أن حرف الألف كان يعني الألم الذي أصاب خالد 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.

وبهذا نعرف مقدار تأثير اسم "**أحلام**" على **خالد** في حياته الشخصية والفنية..

كل هذه الإيماءات لاسم "**أحلام**" كانت من الناحية السّردية، أما من الناحية الصوتية، فإنّ اسم **أحلام** الذي يعدُّ جمعا للمصدر حُلُمُ، يتشكل من تركيب ثلاثة حروف تلعب دوراً أساسياً في عملية «استيحاء المعاني، والتعبير عنها»[1]، فالحاء مثلا حرف حلقي، همسي، شعوري، يمتاز بالرقة، واللين، خاصة إذا دخل في تكوين المصادر، وهذا يحيل إلى أنّ علاقة "**خالد**" بلوحته "**أحلام**" كانت علاقة شعورية خاصة، مادامت آخر لوحة رسمها، لأن الأمر يتغير عندما يرسم بعدها لوحة أخرى، فتصبح الأقرب منه وهذا ما صرحه خالد: «هناك علاقة عشيقة ما بين أي رسام، ولوحته الأخيرة، هنالك تواطؤ عاطفي صامت، لن يكسره سوى دخول لوحة عذراء أخرى إلى دائرة الضوء»[2].

أما حرف اللام، فكان أقوى نوعا ما من الحاء، فهو صوت مجهور، متوسط الشدة، يشير إلى معنى الالتصاق، لأنه حرف زلقي[3]، ونظرا لخاصية المساس والالتصاق لهذا الحرف، فإن العرب استخدموه للدلالة على التملك والنسبة، وفي هذا دلالة على وجود هذه الصفة في ذات خالد، الذي يحسن بامتلاكه لأحلام المرأة/الوطن/، من خلال خلقه لأحلام اللوحة التي تخفي وراء تضاريسها امرأة ، ووطنا.

---

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ومعانيها
http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm2007/ 01/10

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص163.

[3] حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ومعانيها
http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm2007/ 01/10

ثم يأتي حرف الميم، بصفاته المشابهة لحرف اللام فكلاهما مجهور، متوسط الشدة، والليونة، إلا أن الميم شفوي لمسي، كما يعد حرفا إيحائيا أنثويا، لارتباطه بدلالات الأمومة[1].

وبهذا فمن خلال معاني الحروف يمكن اكتشاف خفايا كلمة "أحلام" وارتباطاتها الروائية بمشاعر التملك، والأنوثة. وهذا ما يدل على انتماء عنوان هذه اللوحة إلى الحقل الدلالي النفسي، فالحلم تعدد عن خالد، من حلم بالتحرر، والأمومة التي حرم منها مبكراً، وحلم بالوطن الذي تركه أيضا مبكرا، ثم حلم بالحب الذي جاءه متأخرا، ورحل مبكراً.

ب. الثنائيات.وهي موضحة في الجدول الآتي:

الثنائيات	إيحاءاتها ودلالاتها
أحلام/المفارقة **أحلام/حنين** **أحلام/الصخور**	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

[1] حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ومعانيها
http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm2007/ 01/10

	لم يعد يعنيني في النهاية بقدر ما تعنيني الحجارة، والصخور التي يقف عليها»[1]. وهذا هو وجه الشبه الأكبر بين "**حنين**"، و"**أحلام**"، الصخور والحجارة، ولهذا فضّل خالد أن يرسم جسراً مكونا من صخور ضخمة وهو "**جسر سيدي راشد**"، وكل هذا كان بدافع نفسي من ذاته المجروحة، والحزينة على مدينته تلك التي تتربع على الصخور.
أحلام/المرأة **أحلام/الحب**	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»[2]. ولهذا 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»[3]. وهكذا لعبت "**أحلام**" الدور الأول، لبعث الحياة في "**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، يصعب الفصل بينهما

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص135.

[2] جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1971، ط1، ص18.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص164.

	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»[1].
أحلام/الوطن **أحلام/قسنطينة** **أحلام/المدينة**	من الشائع في فن الرسم أن الفنان «قد يكون في ذهنه صورة ما، ولكن ما يحدث فعلا هو صورة أخرى نتيجة لعملية الصراع»[2]، 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»[3]. وعلى هذه الشاكلة، وقع **خالد** في صراع بين أفكاره، وأحاسيسه التي تغلبت أخيرا، فحوَّل موضوع رسم **أحلام** المرأة، إلى أحلام المدينة التي 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»[4]. وهكذا أخذت **أحلام** ملامح مدينة بأسرها، وهذا ما صرح به **خالد** حين قال:«كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل... كنت أشهد تغيرك المفاجيء، وأنت تأخذين ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها، وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون

[1] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص206.

[2] المرجع نفسه، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص206.

[4] المرجع نفسه، 206.

	ثياب "**أما**" تمشين، وتعودين على جسورها فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة»[1]. هذا 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 قسنطينة في لوحة زيتية.
أحلام/الجسر	كانت لوحة "**أحلام**" مثل لوحة "**حنين**" جسرا في حدّ ذاتها، جسرا عبره **خالد** روحيا، لينتقل إلى مرحلة جديدة، أو إلى طرف مقابل من الحياة التي ذاق حلاوتها، حين جمعه القدرمع "**أحلام**"، المرأة التي ماثلها مع الوطن تارة، ومع الأم تارة أخرى، فكانت امرأة على أكثر من صعيد، كانت 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»[2]، 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»[3].

وبعد الدراسة السيميائية 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، حيث انتقلت علاقته بأحلام إلى مرحلة التبادل العاطفي

---

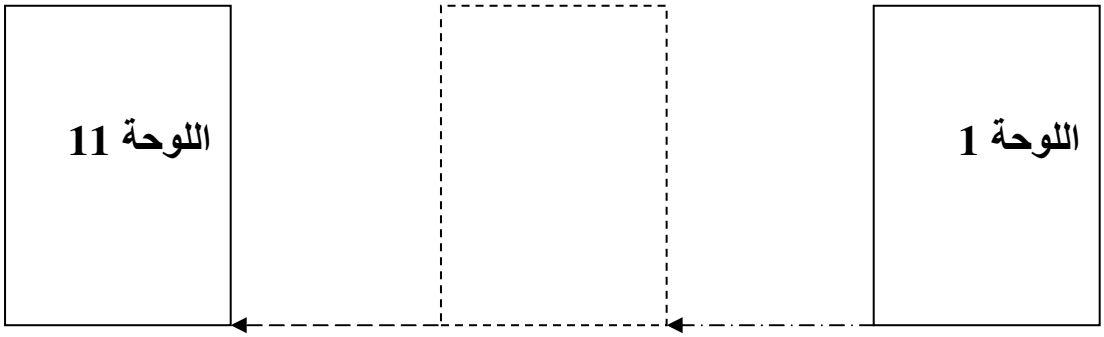
[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص254.

[2] المصدر نفسه، ص136

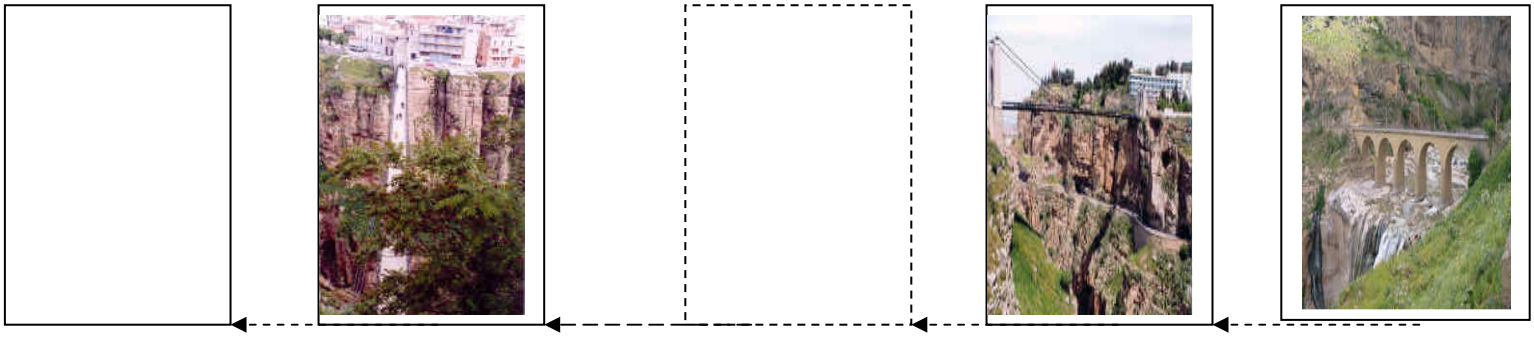
[3] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بنجدو،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ط1، ص87.

المشترك الذي استمر إلى غاية عودة أحلام إلى قسنطينة أين بدأت مرحلة جديدة من الصراع الذاتي عند خالد، والذي لا طريقة للنجاة منه إلا الرسم، وهذه المرة لم يرسم لوحة واحدة بل رسم أحد عشرة لوحة تمثل كلها جسوراً.

4/2: لوحات الجسور الإحدى عشرة:



اللوحات في المتخيل السّردي



بعض صور اللوحات في الواقع

4/2-1: وصف اللوحات:

كان رسم اللوحات الإحدى عشر[1] تجربة فنية تتجاوز العادية في حياة **خالد**، الذي رسمها بشكل متواصل لمدة شهر ونصف[2]، وكان دافعه الأول إفراغ ذاكرته المملوءة بصور مدينته هذا ما يبدو ظاهرا، أما الخفيّ في الموضوع هو أنّ "**خالدا**" وللمرة الثانية أراد أن يخلِّد "**أحلام**" في لوحاته كامرأة، لكنه راح يستبدلها من جديد بقسنطينة، ويرسمها جسوراً.

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص199

[2] المصدر نفسه، ص190.

أ -**المُرْسِل**:

في مرحلة متقدمة من حركية السرد وتعاقب الأحداث في الرواية، قام **خالد** برسم لوحة جديدة تحمل جسر "**سيدي راشد**"، ثم أعقبها يرسم 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"، وبهذا فلا ملاذ من الخروج من كل تلك المطبات الذهنية إلا ممارسة الرسم من جديد لتحقيق هدفه من إفراغ الذاكرة نهائيا، لأن الفنان لا يقوم بالإبداع الفني إلا إذا كان لديه «فكرة واعية عن تحقيق هدف معين في المستقبل»[1].

بـ - الرسالة (لوحات الجسور الإحدى عشرة):

من المعروف أن ممارسة فنّ الرسم، تنقل الفنان من عالم مليء بالمتناقضات، والصراعات، إلى عالم من الاستقرار، والسّكون، لأن الفن عموما نشاط يسعى به الفنان إلى التعبير عن ذاته، وعن «مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع»[2]، ولأن خالد بعد مغادرة أحلام لباريس، بقي وحيدا لأول مرة بعد أن عرفها، فقد مر بفترة عصيبة، لا يمكنه الخروج منها إلا بالرسم، ولأنه وعدها من جديد بأن يرسمها دون أن يضع توقيعه على اللوحة بطلب منها[3]، أصبح رسم لوحة واقعية لأحلام مشروع خالد للصيف « سأرسمك، ستكون لوحتك تسليتي في هذا الصيف»[4]، لكن المفارقة، كانت نفسها التي حدثت مع لوحة "**أحلام**"، فخالد لم يرسم وجه أحلام، إنما رسم من جديد قنطرة "**سيدي راشد**"، بل رسم أحد عشر 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

---

[1] جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ص131.

[2] رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية، ص191.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص169

[4] المصدر نفسه، ص175

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].

فالمضمون في رسم هذه اللوحات خالف الفكرة ذلك لأن «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 يكن هذا الشيء سوى أنه كان يعد أحلام معادلا موضوعيا لقسنطينة، ولأنه أراد أن يرتاح من عبء الذاكرة، فقد رسم إحدى عشرة نسخة عن قسنطينة.

جـ – <u>المُرْسَل إليه</u>:

لا يمكن لـ"**خالد**" بعد أن التقى بأحلام أن يرسم لوحة، لغيرها، وهكذا تكون هي المتلقي الأول الذي اختاره خالد لأنه رسم لأجلها، ولأجل مدينتها المشتركة لكن أحلام مستغانمي هذه المرة أدخلت متلقيا جديدا للوحات خالد شخصية **زياد** وهو فنان من نوع آخر، كان صديقا فلسطينيا، قاسم خالد بعض سنوات حياته بالجزائر بعد الاستقلال، وقد

---

[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.

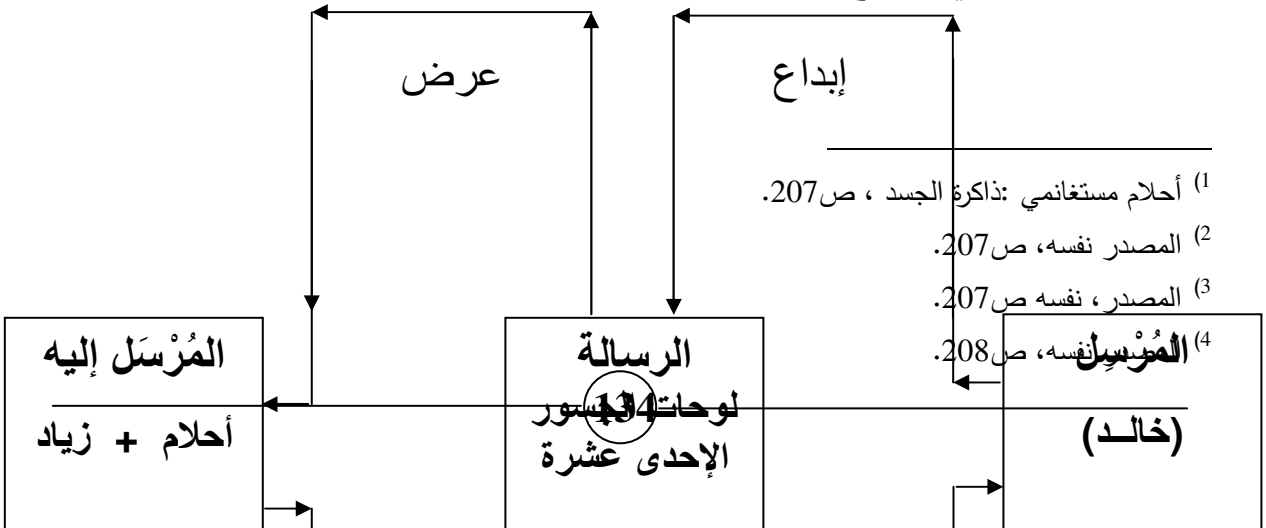
كان يحترف قول الشعر، حمل هو الآخر هموم وطنه الأسير، فنذر حياته للنضال السياسي، ومحاربة الأنظمة المستبدة. وقد كان **زياد** محللا، وناقدا فذا حيال لوحات صديقه خالد، فقد علق عن تلك اللوحات المتشابهة مخاطبا أحلام بقوله:«لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته 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 زياد 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 يتحدث عن لوحاتي خيراً مني» [4].

والشكل الآتي يوضح عناصر العملية التواصلية للوحات الجسور.



[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص207.
[2] المصدر نفسه، ص207.
[3] المصدر، نفسه ص207.
[4] نفسه، ص208.

2/4-2 مقاربة إيكونولوجية:

تسعى المقاربة الإيكولوجية 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.

أ- المجال الثقافي والاجتماعي للوحات الإحدى عشرة:

[1] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص24.

غالبا ما تحمل اللوحات الفنية نَفَسَ مبدعها، وهويته، فتكون «ترجمة أمينة لمشاعره، واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها»[1]، كما أنها تسهل على الفنان الولوج إلى ذات عالمه الداخلي، وفضاءات أعماقه السحيقة التي قد لا يصل إليها من دون ممارسة الرسم[2]، 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»[3].

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»[4].

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 رحله وهم وجنون إلى حيث تتواجد "**أحلام**" فيتخيلها روحا تسري في جسور قسنطينة، وأحيائها، وبيوتها المعلقة 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 «تحرسها الوهاد العميقة من كل جانب، تحرسها كهوفها السرية، وأكثر من ولي صالح تبعثرت أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور»[5].

---

[1] راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي، وتاريخ الفن، ص16.

[2] عادل مصطفى: دلالة الشكل، ص89.

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص191.

[4] المصدر نفسه، ص191.

[5] المصدر نفسه، ص292.

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 مثل "**الرجل المريض**"، 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 يحتجم فيها الضياء والظلام.

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»[1]، 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**"، من خلال اشتغاله المكثف على الذاكرة، واستحضار صور الماضي، فتنشط 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»[2].

ب- <u>المجال الإبداعي، والجمالي في الرسالة:</u>

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.

---

[1] سمية درويش: مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص273.

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص192، 193.

إذ أن الكاتبة لم تقف عند حدود الوصف الشكلي الجمالي لكل لوحة على حده بل كان التركيز على اللوحة الأولى التي تظم "**قنطرة الحبال**" لأنه الجسر المعلق الذي قامت بوصفه، وعلى هذا فإن الدراسة الإيكونولوجية للوحات تعتمد على الدراسة الخاصة بلوحة "**أحلام**" لأنها تظم قنطرة سيدي راشد ، ثم لوحة "**حنين**"، لأنها تضم جسر "**قنطرة الحبال**".

في حين تبقى أوصاف الجسور الأخرى مبهمة، لأن الكاتبة قامت بعملية قفز وتجاوز سردي، في تركيزها على اللوحة الأولى، والأخيرة فقط.

«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»[1].

إنّ الشيء المؤكد من خلال النص الروائي، هو أنّ "**خالدا**" قد قام بالتركيز على جسر معيّن وتكرار رسمه في عدة لوحات، ومن المرجح أنه جسر "قنطرة الحبال" لأنه الجسر الأقرب إلى قلبه «القنطرة أقرب جسر لبيتي، ولذاكرتي»[2].

ولا يمكن التقرب من الدلالات الخفية وراء اللوحات الإحدى عشرة، إلا بإخضاعها للمقاربة السيميولوجية، التي تركز على تفسير العلامات اللغوية المميزة للغة السردية التي وصفت بها اللوحات.

3-4/2 مقاربة سيميائية:

في المحطة الأخيرة من محطات توظيف فن الرسم في الرواية، 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 حده، بل ركزت أكثر ما ركزت على اللوحة الأخيرة، مع ذكر بعض مراحل التدرج في رسم بعض اللوحات المتبقية التي حملت جسر "**قنطرة الحبال**".

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص190.

[2] المصدر نفسه، ص292.

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.

أ – **مجال الرّمزية في اللّوحات التي حملت "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 "**خالد**".

«لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا»[1].

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 جديد تلك المدينة داخلي»[2].

وأنّ تستيقظ قسنطينة داخل وجدان "**خالد**"، فهذا يعني استيقاظ شوارعها وجسورها، وحجارتها، وناسها، ووجعها الذي لم يخف 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 الخيانة، والدسائس التي تحاك ضده، حتى وصل إلى مرحلة من العتمة واللاستقرار الذي طال أفراد شعبه حتى من كان مغتربا منهم تجرع مرارة الوضع المزري لذلك الوطن.

- **اللوحات/العدد:**

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص189، 190.

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[1] في الواقع.

لكن إضافة أربع لوحات أخرى أكد 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»[2]، فكان لكل لوحة من اللوحات «دلالات وجدانية، تدرك بطريقة حسية»[3].

- **<u>اللوحات/التعدد</u>:**

تعطي اللوحات عموما نظرة خاصة حول مبدعها، وأخرى كاملة حول الحياة الاجتماعية له إذ تُظهرهُ «في انتاجاته اليومية في معاناته الصحيحة، وتصرفاته

[1] يبلغ عدد جسور قسنطينة سبعة: وهي جسر سيدي راشد، سيدي مسيد، جسر باب القنطرة، جسر صلاح سليمان، جسر مجازن الغنم، جسر الشيطان، جسر الشلالات.

[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، ص191.

[3] إبراهيم زكرياء: مشكلة الفن، ص46.

الاجتماعية»[1]، 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»[2]، 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، فقد 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[3]، كل هذا ليرضي أرض «قسنطينة حجرا.. حجرا، جسرا.. جسرا، حيا.. حيا»[4].

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..» [5].

ب – مجال الرمزية في اللوحة الأخيرة (الحادية عشرة):

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»[6]، وبهذا تتشكل ثنائية: **شبح/علامة استفهام**، وكلا التركيبين يدخلان ضمن حقل الغموض، والضبابية، الذي تفرع إلى ثلاثة مناحي... فهناك الضبابية

---

[1] رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص92

[3] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ص190.

[4] المصدر نفسه، ص191.

[5] المصدر نفسه، ص206

[6] المصدر نفسه، ص207

التي تحيط أولا بعلاقة خالد مع أحلام التي يعدها حينا وطنا وحينا طفلة، وحينا آخر "**امرأة**" قد تكون "**أمًّا**" 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»[1]، 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»[2]، 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»[3].

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 أن أدري، وبهذا ربما كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي»[4].

ولأن للفن وظيفة سامية وهي أنه «كثيرا ما يرسم المثل العليا للحياة لأنه يجاوز الواقع إلى بيان ما يجب أن يكون»[5]، فقد عمد خالد إلى رسم الجسر المعلق الذي يعد

---

[1] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد ، ص207

[2] المصدر نفسه، ص207

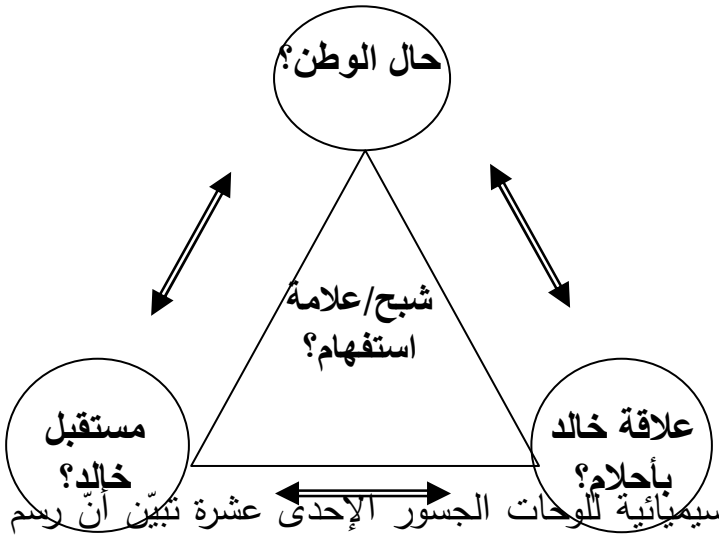
[3] المصدر نفسه، ص207

[4] المصدر نفسه، ص207، 208.

[5] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص62.

أعلى جسور مدينة قسنطينة، ليتسامى، ويتعالى عن الواقع المرير الذي كان يعيشه، ويرتفع إلى علياء مقام ينشده في ذاته التي توالت عليها النكبات واختلفت، من استعمار، وفقدان الأم، إلى فقدان 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 والرحيل إليه، وهذا لا يعد «مجرد رغبة، أو دافع يدفع حركة المبدع، ولكنه أحد السمات البارزة، أو الاستعدادات الجوهرية في المنظومة الإبداعية»[1]، وهذا لأن المبدع شخص «يسعى إلى المستقبل سواء تمَّ هذا بوعي منه أو دون وعي»[2]، ورسم هذا الكلّ من الجسور يعني استعجال **خالد** معرفة المستقبل، ومعرفة حال علاقته الغامضة مع أحلام ثم مع قسنطينة، والمخطط الآتي يوضح أبعاد الثنائية شبح/علامة استفهام



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.

---

[1] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص88.

تناولت "**أحلام مستغانمي**" موضوع فن الرسم على مساحة **161** صفحة من الرواية التي يبلغ عدد صفحاتها **404** صفحة، أي بنسبة **40%**، توزعت هذه النسبة على محطات الرسم الأربع كالآتي:

- **لوحة** "**حنين**": من الصفحة **58** إلى الصفحة **136**، إضافة إلى الصفحات "**283، 289، 372، 375**".

أي أنها تواردت خلال **82** صفحة بنسبة **50.93%**

- **لوحة** "**اعتذار**": من الصفحة **91** إلى الصفحة **95**، إضافة إلى الصفحات "**157، 158، 165، 166، 167**".

أي أنها تواردت خلال **10** صفحات بنسبة **6.21%**

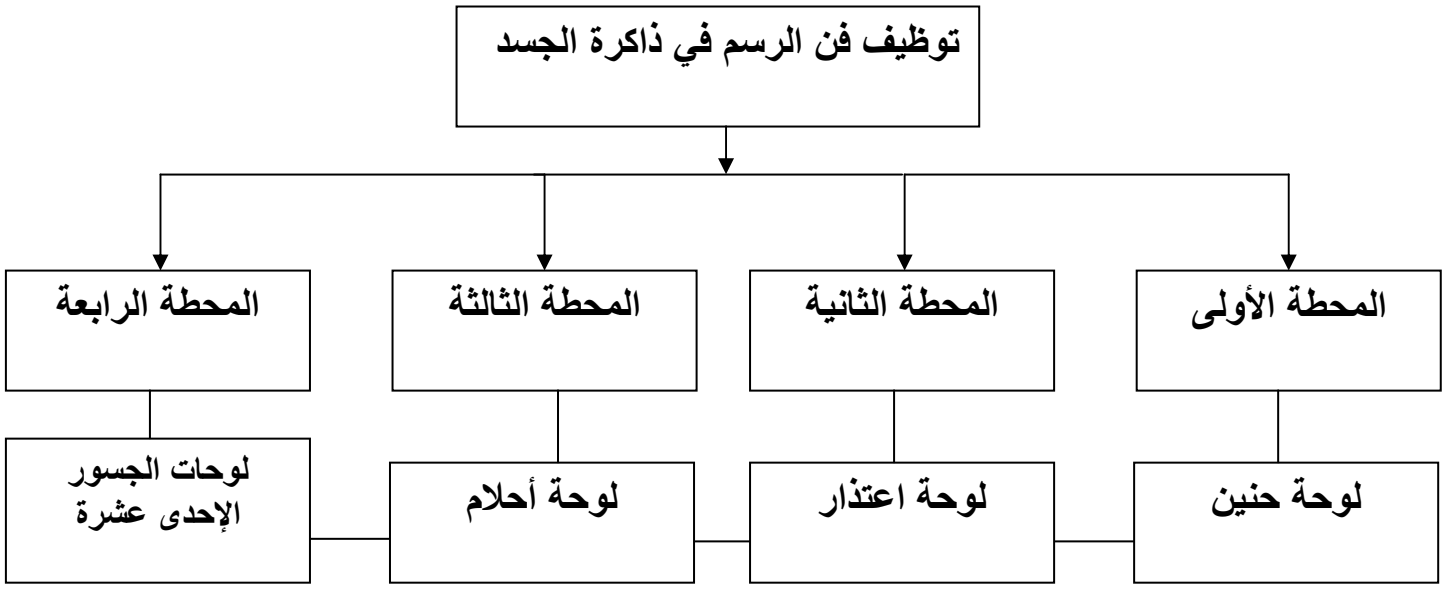
- **لوحة** "**أحلام**": من الصفحة **136** إلى الصفحة **170**.

أي أنها تواردت خلال **34** صفحة بنسبة **21.73%**

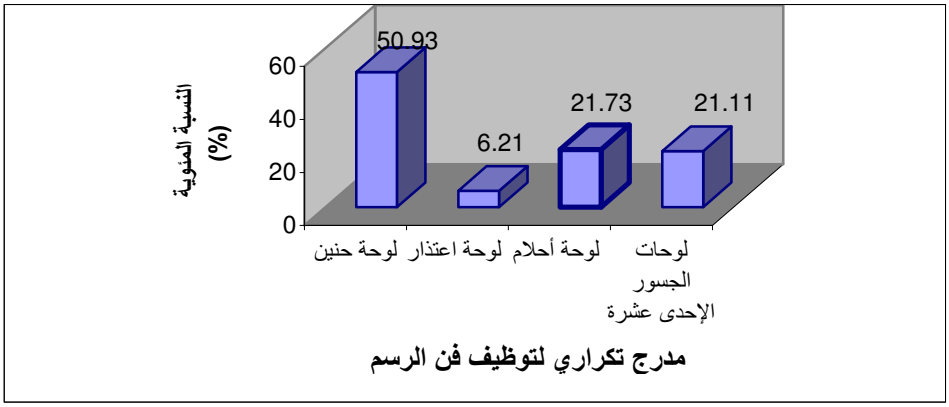
- **لوحات الجسور الإحدى عشرة:** من الصفحة **175** إلى الصفحة **210**.

أي أنها تواردت خلال **35** صفحة بنسبة **21.11%**

والشكل الآتي يمثل اختصاراً لتوظيف فن الرسم في الرواية.



ويمكن إجمال كل النتائج التي صاغها البحث في المدرج التكراري الآتي:



مدرج تكراري لتوظيف فن الرسم

وبعد تطبيق الدراسة السيميائية على اللوحات، تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء توظيف أحلام مستغانمي لفن الرسم، في روايتها وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الرواية، بل كانت هناك نوع من الحوارية بين فني الرسم، والرواية، بل وحتى بين فني الرسم والشعر في حضن الرواية، من خلال اهتمام الشاعر "**زياد الخليل**" بفن الرسم، وقيامه بتحليل فني للوحات الجسور الإحدى عشرة.

وهذا ما مثل نتيجة ايجابية لتوظيف فن الرسم في رواية ذاكرة الجسد.

كما أنّ "**أحلام مستغانمي**" لم تقف عند توظيف فن الرسم في روايتها فقط بل كان لفن الشعر أيضا حظ من التواجد ضمن مدونتها.

تمهيد

لقد وظفت "**أحلام مستغانمي**" مجموعة من المقاطع الشعرية متجاوزة بذلك التوجه التقليدي في البناء السردي و هو توظيف يمكن عده من الناحية النقدية رديفا لمعنى "**التناص**"، و على هذا يجب التطرق بداية إلى مفهومه الاصطلاحي و نشأته .

***مفهوم التناص اصطلاحا:** هو قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد ، تحيل إلى خطابات متعددة ، أو هو« استبطان نص سابق في سياق نص لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز»[1] ،أو هو: « حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء »[2]، وترى "**جوليا كريستيفا** "التي اقترن اسمها بالتناص بأنه:«التفاعل النصي في نص بعينه» [3]، وتشير إلى ذلك صراحة في قولها:« كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى » [4]، ويرى " **أحمد الزعبي**" أنّ التناص يحدث عندما: « يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو الإشارة ، أو ما يشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ، وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل»[5].

وخلاصة القول هو أنّ التناص : «عبارة عن وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي دونه، فلا يكون هناك مرسل بغير متلق – مستقبل – ومستوعب مدرك لمراميه»[6]، فالتناص إذن يقوم على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة

---

[1] يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، مج 15، العدد 02، صيف 1996، ص154 .

[2] حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1992، ص 17 .

[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، ص12.

[6] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر ، الأردن، ط1، 1999، ص77.

ومضامينها وسيلة تواصل فلا يمكن أن ندَّعيَ أننا ننجز نصا لا أثر فيه للنصوص السابقة التي شكلت المشترك المعرفي له.

***نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث:**

ظهر مصطلح **التناص** عند "**جوليا كريستيفا**" عام(**1966م**) ، وقبل ذلك نجده عند أستاذها الروسي "**ميخائيل باختين**"، وإن لم يَذْكَرْ هذا المصطلح صراحة ، واكتفى باسم "**تعددية الأصوات**"، "**والحوارية**"، وحلّلها في كتابه "**فلسفة اللغة**"، وبعد أن تبعته "**جوليا كريستيفا**" ، وأجرت استعمالات إجرائية ، وتطبيقية للتناص في دراستها "**ثورة اللغة الشعرية**" توصلت إلى تعريف التناص بأنه **(التفاعل النصي في نص بعينه)** ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين ، وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل.

وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة جديرة بالدراسة والاهتمام، شاعت في الأدب الغربي، ثم لاحقاً انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية، ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، حيث سعى الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قامت به كل من" **كريستيفا وجان لوي هودبين**" ، وهذه المستويات قد عددها الناقد "**مصطفى السعداني**" في« ثلاثة مستويات» [1] هي :

أ**- المستوي الاجتراري**: **(Ruminant)** وهو عملية اجترار النصوص الغائبة، كما هي بطريقة ثابتة سكونية لا إبداع فيها، وذلك بتوجيه وتقديم النّصوص كما قيلت، ودمجها مع العمل الابداعي اجترا ريا ، وهذا النوع استفحل في النصوص الأدبية على مرّ الأزمنة التاريخية، وفيه يعاد النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه، بحيث يكون تعامل الكاتب مع النص بوعي سكوني؛ فنجد أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه في النص الأول ، مع الإشارة أنه بإمكان الكاتب إيراد النص الغائب حرفيا، إلا أن غرضه من ذلك قد لا يكون

[1] مصطفى السعداني: المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، ط1 ، 1987 ، ص28.

اجترارا لهذا النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي، وفكري ما تلتقي فيه تجربته بتجربة النص.

ب- **المستوي الامتصاصي: (Abdorbant)** ويعدُ هذا النوع أفضل من الأول عملياً إذ يتعامل مع النصوص الغائبة بطريقة فنيّة إبداعية، حيث يقرّ بالنص الأصلي فهو لبّ الفكرة المدرجة في الإنتاج ، دون طمس صفة الإبداع فيها التي تجعل من المرسل يعيد هضمها، وإنتاجها إلى المرسل إليه بطريقة فنية راقية تعكس المستوى الفكري للمبدع، إذ يُعد هذا النوع مرحلة « أعلى من قراءة النص الغائب، إذ إن الكاتب هنا يتعامل معه كحركة وتحول»[1]، إنه النوع الذي يمثل خطوة متقدمة في الرؤيا والتشكيل، وفي ذلك تقول "**كريستيفا**" : « إن النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا» [2]، فيمكن للنص الثاني أن يمثل على مستوى تعبير النص الأول؛ وبمعنى آخر إنه يمكن للنص الثاني أن يستعير عناصر النص الأول، وبذلك تتموضع على مستوى المضمون.

جـ- **المستوي الحواري: (Dialogue)** هذا النوع لا يعترف صراحة بقداسة النصوص الغائبة بل يحاورها من خلال القراءات النقدية التي يصدرها عليها عند تناوله للنصوص الإبداعية ، فهو يبحث في تفاعل النصوص مع بعضها البعض، وأولية حدوث هذا التلاقح فيما بينها ، فكل نص يقع في مفترق طرق نصوص يؤدي جهدا كبيرا لإعادة قراءته من طرف المتلقي الذي يكثف ويعمق معانيه الأصيلة.
و لما كانت الرواية أكثر الأجناس الأدبية تشخيصا للحالة التناصية[3]، فإنّ توظيف فن الشعر في رواية "**ذاكرة الجسد**" حقق نوعا من الحوارية بين اللغة الروائية النثرية ، و اللغة الشّعرية التي« تكسر رتابة اللغة المألوفة» [4] فقدرة الكاتبة على تضمين روايتها أشعارا

---

[1] عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، ط1، 2000، ص93.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص77.

[3] 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.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2005، ص15.

مختلفة – من النظم العمودي و النظم الحر– أكسب لغتها تناغما سحريا جديدا، فانتقلت بذلك الرواية من اللغة السردية العادية إلى اللغة السردية الشعرية التي ميزت الرواية من بدايتها إلى نهايتها فكان هذا الانتقال كنتيجة أولى لتوظيف فن الشعر في الرواية، وهكذا تشربت الرواية على طول صفحاتها من أشعار "**زياد الخليل**" و مجموعة أخرى من الأشعار منها أبيات للشاعر الجزائري "**ابن باديس**".

1/ أشعار زياد

1.1. دلالات توظيف زياد الخليل:

مثلما وظفت "**أحلام مستغانمي**" شخصية "**خالد**" في اشتغالها على فن الرسم في الرواية فإنها وبالمنطق نفسه عمدت إلى توظيف شخصية "**زياد الخليل**" في اشتغالها على فن الشعر، و"**زياد**" هو ذلك الشاعر الفلسطيني الذي عاش شاعرا و مات شاعرا، الشاعر الذي عاش مناضلا و مات شهيدا.

الواقع أن اختيار هذا الاسم بالذات ليمثل الشخصية الشاعرة في الرواية له دلالات، و إيحاءات خاصة فهو« اسم عربي أصيل غالبا ما اقترن في التراث العربي بمواقف الآباء ، و المجد و البطولة»[1]، و من الناحية المعجمية فإنّ "**زياد**" مشتق من الفعل « زَادَ، الزِّيَادَةُ، النُّمُو، و كذلك الزُوادَةُ، و الزِّيَادَةُ خِلاَفُ النُقْصَانِ، زَادَ الشَّيءُ يَزِيدُ زِيْدًا، و زَيْدًا، و زِيَادَةً و مَزَادًا أَيْ ازْدَادَ» [2].

فهذه الدلالة اللغوية للاسم أصبغت على الشخصية قيمة فائضة تجلت في المواقف الصارمة التي يتخذها "**زِيَادْ**"، بكل قناعاته الذاتية، أمّا فيما يخص لقب "**الخليل**" فقد تضمنت الوظيفة التي أوكلت لزياد المعنى المعجمي لهذه الكلمة، فالخليل « من الخلة، أي الصداقة المختصة التي ليس فيها خلل»[3]،وقد برهن زياد على استحقاقه لهذا الوصف فكان الصديق و الخل الوفي في زمن يندر فيه أن ينجو أحد من داء الخيانة و النفاق « حيث نلحظ توافقا بين العلامة اللسانية و المرجع الذي تحيل إليه فكان الخليل خليلا لقبا و جوهرا »[4].

---

[1] أمال بوعطيط: استراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد(مقاربة سيميائية)، ص198.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 ،ج03 ، 1994، مادة (زَيَدَ) ص198 .

[3] المرجع نفسه،ص198.

[4] أمال بوعطيط: استراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد(مقاربة سيميائية)، ص44.

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 و المادي الذي خلقه الاستعمار في العالم العربي، و الذي كانت نتيجته وأد الحريات في نفوس الشعوب، و قتل الرغبة في التطلع إلى الحياة الفضلى، مما أدى إلى الشعور بالظلم و الاستبداد و الضيق الشديد و المعاناة ،كل ذلك و أكثر نمّى في "**زياد**"، حب الانطلاق و التحرر من عقال الماضي و الحاضر الملفوف بالضبابية ، و الغد المجهول ، و تولدت لديه الرغبة في التحرر من سنوات 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 مشردا لا يعرف للاستقرار معنى، فهو الرجل الذي لم تعوضه الأوطان العربية وطنه الأم – **فلسطين**– إذ يصرح صديقه "**خالد**" قائلا: « في كل مدينة قابلته فيها، شعرت أنّه لم يصل بعد إلى وجهته النهائية، وأنه يعيش على أهبة السفر»[1]. و يضيف "**خالد**" : « كان زياد يشبه المدن التي مرّ بها فيه شيء من غزة، من عمان و من بيروت و موسكو و من الجزائر و أثينا »[2].

ويذكر "**خالد**" بعضا من صفات "**زياد**" الجسمية « ما زال شعره مرتبا بفوضوية مهذبة و قميصه المتمرد الذي لم يتعود دوما على ربطة عنقه، مفتوحا دائما بزر أو زرين، و صوته المميز دفئا و حزنا يوهمك أنه يقرأ شعرا، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه و أنّه يوجد خطأ حيث هو»[3].

أمّا فيما يخص موقفه السياسي من الواقع المرير، فيذكر بداية أنه قابله بروح ضعيفة حيث هرع إلى حلول مسكنة للأوجاع التي تجتاح كيانه الفلسطيني و « هو ما تبدى في إيهامه نفسه بأن صيغة إثبات الوجود يمكن أن تتبع من أهداف شخصية صغيرة، و محدودة تنجح في إخراس صوت الانتماء الحضاري لفلسطين المسلمة الأسيرة»[4]، و تجلت تلك

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 200.

[2] المصدر نفسه، ص 195.

[3] المصدر نفسه، ص 195.

[4] أمال بوعطيط: استراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد(مقاربة سيميائية)، ص115.

المحاولات في توجهه للتدريس بالجزائر ثم حصوله على شقة قصد زواجه من إحدى طالباته الجزائريات، التي أحبها حد الجنون لكن حدث و أن تدخلت قوة الهوية الفلسطينية له، إذ جعلته يعد ل عن قراراته المسكنة للأوجاع فرمت به في مواجهة وجودية مع ذاته التي قررت تحويل وجهته إلى صفوف المقاومة، فعاد سياسيا قائدا لمنظمة سرية تخدم مصالح وطنه و بقي متنقلا بين عدة بلدان و في كل هذا كان الصديق الوفي لـ"**خالد**"، و إن كانت لقاءا تهما متباعدة، إلا أنّه كان مطلع كل عام يبعث له برسالة « كان يسميها إشعار بالحياة» [1].

و يلتقي "**زياد**" ببطلة الرواية **(حياة/أحلام)** التي قرأت أشعاره و أعجبت بها و حفظتها حتى قبل أن تراه، فكان لقاؤهما بمثابة المنعطف الجديد في حياة "**خالد**" الذي كان بدوره يعتبر أحلاما وطنا، و مدينة و أما و حبيبة له في ذات الآن.

و يستشهد "**زياد**" في إحدى المعارك ببيروت لتأخذ الرواية منعطفا آخر، بعد رحيل الشاعر الذي ترك فراغا لم تملأه سوى أشعاره التي أثثت ثنايا الرواية بعده، و قد ترك "**زياد**" «ديوانين ما يقارب الستين قصيدة، و ما يعادلها من الأحلام المبعثرة»[2].

إضافة إلى العديد من مسودات قصائد و خواطر قرر "**خالد**" نشرها لـ"**زياد**" « سأنشر هذه الكتابات في مجموعة شعرية قد أسميها "**الأشجار**" أو مسودات رجل أحبك»[3].

لقد كانت كلمات "**زياد**" الشعرية عبارة عن طلقات نارية في وجه الأنظمة المستبدة، كتبها للوطن و من أجل حريته كانت فيها طاقة روحية متجددة « فالكلمة في اللغة الشعرية تكتسب معاني جديدة فهي طاقة ديناميكية من الحياة و الحيوية و الحركة و الإيقاع و الإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المألوف لتستبق الزمن بشحنتها الرؤيوية و ظلالها المتجددة»[4] ، هكذا كانت كلمات "**زياد**" الشعرية سلاحه لانتقاد كل ما يعترض

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 192.

[2] المصدر نفسه، ص152.

[3] المصدر نفسه، ص263.

[4] أمحمد فورار: القصيدة العربية بين المفهوم والآلية، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع03 ،2006، ص77.

السلام، متصديا بها لكل من أراد تشويه عروبته،وكان "**زياد**" ينقل رسالته الفنية بنوع من الغضب المكابر خاصة ما كان في ديوانه الأخير « مشاريع للحب القادم» [1].

2.1 إيحاءات توظيف أشعار "زياد":

ما ينبغي الإشارة إليه بدء هو أن أشعار "**زياد**" تعد من الشعر العربي المعاصر، الشعر الحر الذي يعتمد على نظام السطر الشعري دون نظام الشطرين و في ذلك تمرد على النظام التقليدي للقصيدة التقليدية، فقد قام "**زياد الخليل**" الشاعر الفلسطيني المعاصر كغيره من الشعراء المعاصرين بكسر النظم القديمة في قول الشعر، إذ اعتمد على أن الشعر «تأسيس جديد لحركية هذه الحياة»[2]، فلم يكن من حاجز ليمنعه من الاسترسال في إيصال شعريته إلى أبعد حدود الغموض و الرمزية.

و فيما يلي عرض لأشعار "**زياد**" من الديوان الأخير "**مشاريع للحب القادم**"، و من قصائده التي لم تنشر، كل هذه الأشعار كانت منتظمة في ست **(06)** مقطوعات شعرية تختلف إحداها عن الأخرى في الكلمات و النظم، و تترافد جميعها لخلق رؤية شعرية معاصرة.

1.2.1. المقطع الأول:

« تَرَبَصَ بِي الحُزْنِ لاَ تَتْرُكِينِي لِحُزْنِ المَسَاءْ

سَأَرْحَلُ سَيِدَتِي

اشرَعِي اليَوْمَ بَابَكِ قَبْلَ الُبكَاءْ

فَهَذِي المَنَافِي تُغَرّرُ بِي لِلْبَقَاءْ

وَ هَذِي المَطَارَاتُ عَاهِرَةٌ فِي انْتِظَارْ

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص175.

[2] بشير تاوريريت: استراتيجية 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 .

تُرَاوِدُنِي لِلْرَحِيلِ الأَخِيرْ ...

(...) وَ مَالِي سِوَاكِ وَطَنٌ

وَ تَذْكِرَةٌ لِلْتُرَابْ .. رَصَاصَةُ عِشْقٍ بِلَوْنِ كَفَنِ

وَ لاَ شَيْءَ غَيْرُكِ عِنْدِي

مَشَارِيعُ حُبٍّ .. لِعُمْرٍ قَصِيرْ! » [1].

هذه القصيدة من ديوان "**مشاريع للحب القادم**" آخر ديوان شعري نشره زياد بعد ديوانه الأول، و الذي قال فيه "**خالد**" محدثا "**أحلام**" « ديوانه الأخير الذي كتب قصائده كما يطلق بعضهم الرصاص في الأعراس، و المآتم ليشيعوا حبيبا أو قريبا»[2]، فـ"**زياد**" حين كتابته لهذا الديوان كان يدرك بداخله أنّه سيطول الأمد دون الرجوع للكتابة، فكانت قصائده تلك نقطة انعطاف في حياته، فلم 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! » [3]

فعند استقراء الدلالات المنهالة من المعنى الإجمالي لعنوان الديوان تتشكل علاقة ازدواجية الأولى بين (**العنوان** "**مشاريع للحب القادم**" **و القصيدة التي بين أيدينا**)، و الثانية بين (العنوان و الواقع الروائي الممثل في أحداث الرواية، حين أصبحت **أحلام** مشروع **زياد** للحب الذي قدم إليه، فمن المؤكد أن هناك علاقة ما بين العنوان و النص الذي يليه في الخطابات الأدبية، و خاصة الشعرية منها ، لقد « بات واضحا أن العنوان هو أول شفرة رمزية (**symbolique code**) ، يلتقي بها القارئ فهو أول ما يشد انتباهه و ما يجب التركيز عليه وفحصه و تحليله بوصفه نصا أوليا يشير أو يخبر بما سيأتي»[4]، وعنوان

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص202.

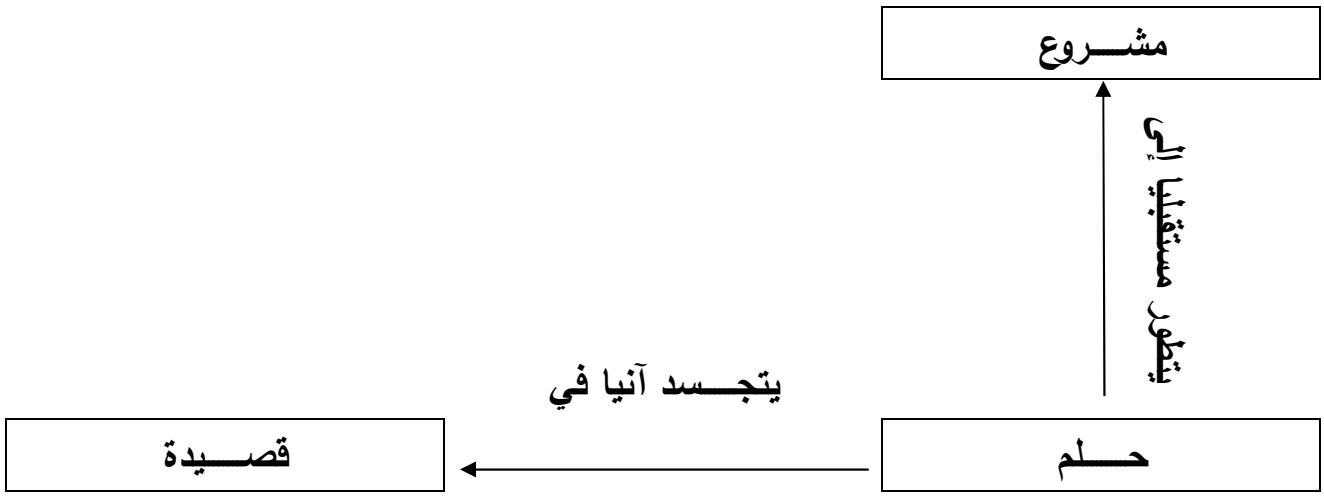
[2] المصدر نفسه، ص 153.

[3] المصدر نفسه، ص 153.

[4] بسام قطوس: سيمياء العنوان، المكتبة الوطنية، دائرة المطبوعات والنشر،عمّان ، الأردن، ط1،2001، ص53.

الديوان الذي بين أيدينا يعد من العناوين التي « تكسر أفق توقع القارئ» [1] ، إذ يصل به إلى حد النقيض بعد قراءته القصائد المملوءة حزنا و ألما، فنجد أن العنوان يمارس نوعا من الإغراء و الإغواء للقارئ.

ف"**مشاريع للحب القادم**" يخفي وراءه العديد من الدلالات المختفية وراء حروفه و كلماته الثلاث، فكلمة **مشاريع** على صيغة الجمع تعادل كلمة " **أحلام**" على صيغة جمعها أيضا، فقد كانت قصائد "**زياد**" مشاريع حب، و أحلام حب على حد قول الكاتبة « كان عمره ثلاثين سنة و ديوانين ، ما يقارب الستين قصيدة، و ما يعادلها من الأحلام المبعثرة»[2]، فالحلم يتطور ليكون مشروعا مستقبليا، أما آنيا فالحلم يتجسد في قصيدة وتبعا لذلك تتشكل لدينا هذه الثلاثية الدلالية:



هكذا كان "**زياد**" يترجم واقعه، و أحلامه في قصائده أملا في تجسيدها يوما ما كمشاريع و لنضرب مثلا عن المرأة التي طالما حلم بها "**زياد**" التي طالما امتلأت قصائده بملامحها، و صفاتها و وجودها، هذه المرأة كانت حلما لكنها تحولت مع التحول الزمني في المستقبل إلى مشروع اسمه "**حياة/أحلام**".

أمّا التركيب الإسنادي الدلالي "**للحب القادم**" فنجده يأخذ عدة مناحي و وانزياحات دلالية « غير ممكنة الحصر في العنوان بسبب كثافته»[3]،فالحب دلالة رمزية أمٌّ تنبثق منها

[1] المرجع نفسه، ص54.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص152.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص65.

و تتناسل عدة معاني أخرى ،والحب يعني المرأة و الاستقرار النفسي و الحياة و الحنان و الود و المتعة، كما يعني الوطن و الاستقرار السياسي و الأمن و السلم و الحرية،و يعني كل القيم الإيجابية في حياة الإنسان، و في حياة الشاعر بالدرجة الأولى، لكن كل هذه المعاني و القيم بدورها كانت مجرد مشاريع و أحلام، و قصائد مكتوبة، لا تمثل لـ"**زياد**" واقعيا حيا معاشا بل مستقبلا و حبا قادما مجهولا، و كان ديوان "**مشاريع للحب القادم**" تنبؤا و حدسا من شاعر فلسطيني اشتدت عليه قبضة القهر و القمع الاستعماري فـ « الشعراء كالأنبياء هم دائما على حق»[1] و لو في تكهناتهم التي تحمل شحنة شعورية من نوع خاص، و بهذا كان زياد يبحث من خلال عنوانه عن ذاته « الضائعة أمام الرجة التي أحدثتها الصدمة الحضارية، و التي ترتبت عنها شروخ في مسيرة الإنسان العربي، و الشاعر العربي بصفة خاصة»[2].

و يخاطب "**زياد**" في قصيدته الأولى من ديوانه الأخير امرأة سيدة يناشدها بألاّ تتركه و نجده قد بدأ نصه الشعري بفعل "**تربص**" و هو فعل يوحي بالعنف و القوة ينتمي إلى الزمن الماضي الذي يتواصل مع الحاضر يبين ذلك الفعل الثاني الذي جاء متصلا بأداة هي "**لا تتركيني**".

هذا التداخل الزمني يحيل إلى إحساس مرير بثقل هذا الزمن الذي يلفه السواد، و الحزن ، فالمركب الإسنادي "**تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء**" ضمّه سطر شعري واحد، و عليه فالبنية الأفقية التي اتخذتها الكلمات تدل على الاستمرارية و التواصل فالتربص يدل على ملازمة الشيء و ملاحقته، فـ"**زياد**" الذي تربص به الحزن و الألم يدعو سيدة مجهولة يرجح أنها شخصية وهمية يأمل الشاعر الالتقاء بها يوما ما، فكان هذا الأمل مشروعا لحب تيقن الشاعر أنّه قادم ليكون له العزاء، فنجد أنّ "**زياد**" يحيط بموضوعه الذي « ينفلت بقوة الرمز و شمولية الرؤيا من قيود الزمانية و

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص150.

[2] حسن مخافي: القصيدة الرؤيا ،دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب،ط1 ،2003، ص174.

المكانية»[1] لدرجة أن يصبح الحزن هاجسا يخترق كل الدلالات المتواجدة في القصيدة بدليل تكرار لفظة **حزن** في الجملة القولية السابقة، فوردت في موضعها الأول معرفة بـ"**أل**" التعريف **(الحزن)**، و في الموضع الثاني عرفت بالإضافة **(حزن المساء)**، و إن ركزنا على المساء فهو النصف الثاني من اليوم و من المعروف أنّه و بعد يوم حافل بالمشاق و المتاعب يجد الإنسان نفسه وحيدا في المساء تحيط به أحزانه من كل جانب، ففي المساء يتلفظ اليوم بأنفاسه الأخيرة، و ينفض ما علق من غبار الصباح فنجد أن كلمة المساء تحيلنا تناصيا إلى قصيدة "**المساء لايليا أبي ماضي**"، و كذا قصيدة "**المساء لخليل مطران**"، فالنظرة التشاؤمية ميزت القصيدتين تماما كما ميّزت هذه القصيدة "**لزياد الخليل**" ، كما يبدو أن أحزان "**زياد**" تراوده و تتربص به كلّ مساء و أنَّ « الذات لا تستطيع دوما الإفلات من قيود حزنها»[2].

و بما أن القصيدة كتبت كـ « نتيجة تفاعل حي بين الشاعر و واقعه و الشاعر 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 صباغة فنية محكمة»[3] تحكمها اللغة الشعرية الراقية التي استعملتها الكاتبة على لسان شاعرها "**زياد**"،هذه اللغة التي تنم عن وعي جمالي جديد فتتحرر من مدلولاتها التي دعت لها في المعجمات أو الأعراف اللغوية، تتحرر من الاعتيادي و المألوف لتأسيس نوع معين من الجمالية المتجددة المفعمة بقوة الإيحاء الدلالي فتتمرد اللغة تمرد شاعرها الذي ألف الرحيل و المطارات و المنافي، و يصل الشاعر بذلك إلى قمة الصدق الشعوري حيث تكون تراكيبه الاسنادية حقلا دلاليا واحدا فنجد **(البكاء المنافي انتظار الرحيل الأخير...)** فزياد من خلال هذه المفردات يخاطب ذاته المشردة من خلال ذاته الحائرة الضائعة و التواقة إلى تراب الوطن، تراب الاستقرار، فتكون القصيدة نتيجة لكل هذا مجموعة من الإسقاطات الشعورية للحياة فـ"**زياد**" الرجل الذي يعيش دوما على أهبة رحيل متوقع، تعودت عليه المنافي و المطارات، يتجسد هذا الإسقاط

---

[1] علي جعفر العلاق: الشعر و التلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 151.

[2] بشري البستاني: قراءات في النص الشعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002، ص .56

[3] رمضان الصباغ: في نقد العري العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، ط1، 1998، ص .127

من خلال الوضع الكتابي للكلمة الأولى من السطرين الرابع و الخامس **(هذي)** و التي كانت بدلا لكلمة **(هذه)**، فاستبدال الهاء المجرورة **(هـ)** بحرف المد الساكن **(ي)** يدل على حركة الديمومة و التواصل التي تلحق الشيء الذي يختفي وراء الكلمة، و بالتحديد المطارات و المنافي اللتان تواصلان فعل الانتظار، واستبقاء "**زياد**" في حالة من اللااستقرار السياسي والاجتماعي.

و تتكثف معاني المكابدة ، والمعاناة الإنسانية في السطر السادس "**تراودني للرحيل الأخير ...**" فأين سيكون هذا الرحيل الأخير و متى؟ و هل هو رحيل إلى وطن آخر؟ أم الرحيل الأخير الذي تربص بزياد ليموت شهيدا ، دون أن يعود إلى وطنه "**فلسطين**" و مدينته "**غزة**" التي غادرها منذ خمسة عشر عاما، و لعل الرحيل الأخير هو« الموت المحتمل الذي كان يتربص به في كل حين .. و في كل مدينة»[1] ، كما أن حضور العلامة غير اللغوية وهي النقاط الثلاثة المتواصلة في نهاية السطر السادس له دلالة الإشارة الرمزية لمواصلة فعل الرحيل.

ثمّ يواصل "**زياد**" توجيه خطابه الشعري إلى المرأة التي كان قد رسمها في مخيلته وطنا، و حبا من خلال قوله: " **وَ مَالِي سِوَاكِ وَطَنٌ** "، فاستعمال أسلوب الحصر دليل قاطع على توحد المرأة و الوطن في نظر زياد الذي يشكو هذا الواقع السياسي المرير في شعره مبينا 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 يمكنها احتواء وطن بأكمله كما احتوت الشاعر زياد و عوضته وطنه و لو مؤقتا فكانت المرأة مشروعا من مشاريعه للحب القادم.

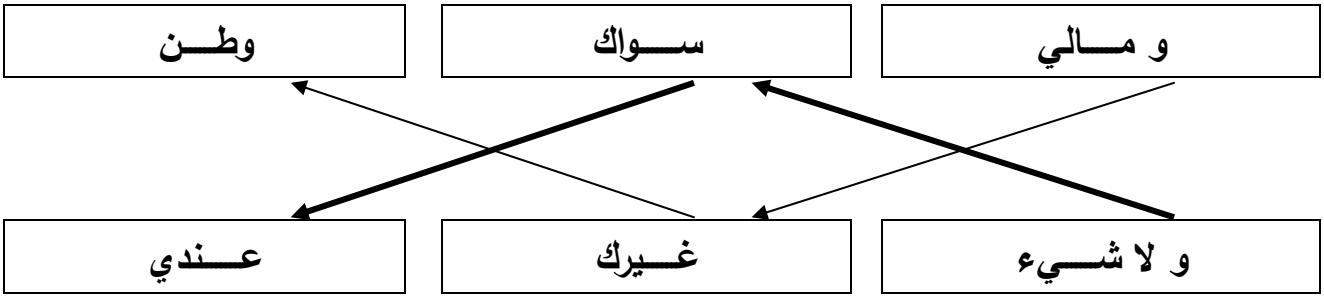
كان زياد يدرك موته المحتمل لذا راح يذكر أملا اللون الأبيض الذي لون رصاصة العشق، فهو لم يعد يمتلك القدرة على الحب بالكلمات، بل بالرصاص و اختار أن يكون رصاصا بلون أبيض رصاصا يحمل أملا و يصله بامرأة تكون تذكرة له، تذكرة لتراب وطنه، و بهذا يصل الشاعر "**زياد الخليل**" إلى ابعد حدود المزاوجة بين لغة العشق بالرصاص و

---

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص .205

[2] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي(دراسة نقدية)، ص151

لغة العشق بالكلمات، ثم ابعد حدود المزاوجة بين المرأة و الوطن ،ولنأخذ السطرين السابع و التاسع كمثال و لنجري عليهما بعض التغييرات الاسنادية:



و بعد إجراء التغييرات ، أو التبديلات الإسنادية نحصل على ذات المعنى العميق للكلمات في ترتيبها الموضعي الأول:

وَ مَالِي غَيْرُكِ وَطَنٌ

وَ لاَ شَيْءَ سِوَاكِ عِنْدِي

بهذه العملية التفكيكية التحليلية نصل إلى أصل الكلام فـ"**زياد**" قام بأنسنة الوطن، و بتشييء المرأة، ليسكن وطنه في ذاته، و تصبح المرأة ملكا له، فهو شاعر لا يقدر على امتلاك وطن أسير بقدر ما يقدر على امتلاك المرأة، كل هذا بكلماته المشفرة التي لا تترجم إلا بلغة الرصاص، تلك اللغة التي يحاول بها الشاعر« السمو فوق مستوى تاريخه المشحون و عالمه الواقعي فيخلق لنفسه عالما خاصا من تأليفه و إلهامه»[1].

[2] راوية عبد المنعم عبّاس: الحس الجمالي وتاريخ الفنّ،(دراسة في القيم الجمالية والفنيّة) دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1،2005، ص.233

2.2.1. المقطع الثاني:

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 و آخر، بالكتابات الهامشية ... ثم بقصائد أخرى تشغل وحدها أحيانا صفحتين أو ثلاثا»[1] ، تلك الأشعار التي قرر خالد إعادة ترتيبها ثم نشرها في ديوان حمل عنوان « الأشجار أو مسودات رجل أحبك»[2]، فنرى أن الكاتبة أوكلت مهمة عنونة الديوان للرسام خالد، لأن العمر القصير لزياد منعه حتى من وضع عنوان لديوانه، و هذا يمثل قمة تحاور الفنون و توحدها فلا أجمل من أن يتوحد الرسم مع الشعر، أن يتوحد الرسام مع الشاعر لإكمال إبداع أحدهما في صداقة بين الفنيين مثلتها الروائية أحلام مستغانمي بالصداقة التي جمعت "**زياد و خالد**".

إنّ اللغة الشعرية لزياد تعد بمثابة البوابة التي ينفذ منها النص إلى عالمه الرحب لكن« الدخول إلى عالم النص ذاته خاصة في القصيدة الحديثة يبدأ من العنوان فهو المفتاح الذهبي للدخول إلى شفرة التشكيل أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي»[3]، و على هذا فلا يمكن دراسة النصوص الشعرية لـ"**زياد**" دون إسنادها إلى عنوان الديوان الذي جمعها، و لنفترض أنّ **خالدا** اختار "**الأشجار**" كعنوان للديوان ، فالأشجار توحي بالقوة و العظمة و الشموخ و التجدد، وإن كان "**خالد**" ليختاره فهذا لأنّ "**زيادا**" ذكر لفظة الأشجار في غير موضع من مجموعته الشعرية، إذ قال في ذات القصيدة : « **لاَ تَمْلِكُ الأَشْجَارُ إلاَّ**

أَنْ تُمَارِسَ الحُبَّ وَاقِفَةً أَيْضًا

(...) لِيُرْغِمُوا الشَّجَرَ عَلَى الرُّكُوعِ» [4]

---

[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] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص.262،261

نقف بداية عند الثنائية الدلالية المنبثقة من العنوان الأشجار / الوقوف ، فالأشجار تعني لكل من خالد و زياد الصمود و الأنفة، فـ"**خالد**" صمد في وجه الاستدمار الفرنسي، و صمد في وجه الواقع السياسي المنهار بعد الاستقلال و لم 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» [1] ، و 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» [2]، و من الواضح أن للأشجار جذور، هذه الأخيرة تمثلت في أصالة الانتماء العربي للبلد المقدس "**فلسطين**"، فقداسة هذا الوطن تعود إلى جذور موغلة في العمق الحضاري، و الديني للإنسان الذي كابد من أجل إثبات هويته المطموسة.

من المرجح أن زياد حاول غرس أشجار في كل بلد مر به، و في 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 إلا بلغة الرصاص، نجده في أشعاره الأخيرة يغير من لغته الصارمة إلى لغة أكثر هدوء، و أكثر غموضا، لغة كانت تلك « التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضا جديدا» [3].

وفيما لو أنّ "**خالدا**" اختار "**مسودات رجل أحبك**" كعنوان للديوان، فإن الطاقة الدلالية التي تختزنها تشكيلة هذا العنوان لن تقودنا لذات الإحالة الدلالية التي تتبعناها في عنوان "**الأشجار**"، لأنّ الدلالات بداية ترد « مكثفة و مفارقة لمرجعيتها»[4]، لكن سرعان ما تتضح الرؤى و تتكشف المعاني المقصودة من وراء العنوان لكونه قائد الشعري الذي يمثل« مكوّنا

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص .354

[2] المصدر نفسه، ص .262

[3] بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف الجزائر، ط1، 2006، ص 174.

[4] بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 80.

لغويا يضمن انسجام علامات النص، وفق حقول دلالية و فكرية تتوالد ، وتتناسل منه بشكل لا نهائي، و من ناحية أخرى تعمل على إعادة إنتاج دلالات النص وفق المحاور الفكرية التي تتمتع بها نسقية النص»[1].

فإذا كان عنوان "**الأشجار**" قد جعل من "**زياد**" مركزا للقوة في حين يعتريه الضعف، فإنَّ عنوان "**مسودات رجل أحبك**" يحمل النظير النقيض، لأنّ الحبّ للرجل يعد ضعفا أمام المرأة، بينما يكون قوة تجاه الوطن ،و لأنّ "**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»[2]، فإنه ، ومن المحتمل أنّ "**خالدا**" عندما قرأ هذه الأشعار، و أحس أنها تعبر عما بداخله، اقترح هذا العنوان استنادا لشعوره الخاص لأنَّه أحس و كأنه هو الذي كتب تلك الكلمات، و لو أن زياد كان ليختار عنوانا فانه سيختار العنوان الأول لأنه يطابقه و يشبهه.

أمَّا العنوان الثاني فإنّ "**زيادا**" ورغم ما كتب إلا أنه لن يعترف لامرأة بضعفه، و حبه لها، هذا ما توضحه كلمة "**مسودات**"، فتلك الأشعار بقيت رهن مسودة فالخطاب هنا موجه إلى امرأة، و الدليل كاف المخاطبة المقترن بالفعل "**أحبك**"، و بما أن زياد جعل من المرأة عموما و من **أحلام /حياة** خصوصا معادلا موضوعيا دلاليا للوطن بدليل قوله « لا أريد أن أقيم فيها »[3]، فإنَّه و من خلال التجول في كل المقاطع الشعرية، و بعد الإسقاطات الدلالية على العنوان "**مسودات رجل أحبك**" فان كاف 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 باعتباره الشاعر الذي كتبها كما تنطبق على خالد من جهة أخرى باعتباره طرفا قويا في هذه العلاقة الثلاثية الأطراف، **زياد/أحلام/خالد.**

---

[1] سليم بركان: الملتقى الدولي التاسع للرواية "'عبد الحميد بن هدوقة" (دراسات و إبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص 237.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 145،146.

[3] المصدر نفسه، ص145.

و لنحاول استطلاع بعض الدلالات من المقطع الشعري الثاني الموظف في رواية "**ذاكرة الجسد**".

« مُقَدَّرًا كَانَ كُلُّ الذِّي حَصَلْ

شَعْبَيْنِ كُنَّا ِلأَرْضٍ وَاحِدَة

وَ نَبِيَيْنِ لِمَدِينَةٍ وَاحِدَة

وَ هَا نَحْنُ قَلْبَانِ ِلامْرَأَةٍ وَاحِدَة

كُلُّ شَيْءٍ كَانَ مُعَدًّا لِ ْلأَلَم. (هَلْ يَسَعُنَا العَالَمْ مَعًا؟)

(...) حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لاَ تُخْطِئْ

حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لاَ تَرْحَمْ

وَ حَيْثُ سَيَكُونُ قَلْبٌ أَحَدنَا .. »[1]

يتخذ الشاعر في هذه السطور الشعرية صيغة نادرة من صيغ المخاطبة حيث تكلم على لسان ضميرين (**أنا و أنت**)، لكن الضمير أنت كان ضميرا غائبا أثناء عملية الكتابة، و في هذا شيء من النبوءة التي ميزت زياد، فبالرغم من « نوباته الشعرية التي لا يدري بها غير الورق»[2] ، إلا أن أسلوبه الخطابي هذا كان حدسا منه بأنه يوما ما سيطّلع "**خالد**" على تلك الأبيات الشعرية هو الذي أرقته التأويلات و التكهنات « إلى أي حد ستذهبين معه، و إلى أي حد سيذهب هو معك؟ و هل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة و كل ما جمعنا يوما من قيم؟»[3].

و الواقع أنّ "**زيادا**" لم يتنكر للذاكرة التي جمعته مع خالد، و ذلك من خلال الحقيقة التي بينها من خلال كلماته الشعرية الغاضبة أحيانا، و الهادئة كثيرا، فهذا النص الشعري و

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 212،213.
[2] المصدر نفسه، ص 213.
[3] المصدر نفسه، ص 214.

بكلماته المميزة « عالم يمتلك ضرورته، و ضرورته هي أن يكون و على مستواه المتخيل عالما مستقلا متميزا ، قادرا على أن يولد أثره الموهم بحقيقته» [1]،و الحقيقة هي قدرته الإبداعية على أن يوحي عبر القراءة بما يحيل على واقع حياتي ينفتح نحو حقيقة إبداعية لا غير، فـ"**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**".

يمكن القول إن هذا المقطع الشعري عبارة عن مجموعة من الاعترافات التي قدمها زياد لخالد، فهو يعترف:

***بالذاكرة المشتركة لكليهما.**

***بالتضحية المشتركة و بتحمل أعباء الثورة.**

***بالجزائر أرضا لشعبين مثلهما خالد و زياد الأول جزائري و الثاني فلسطيني.**

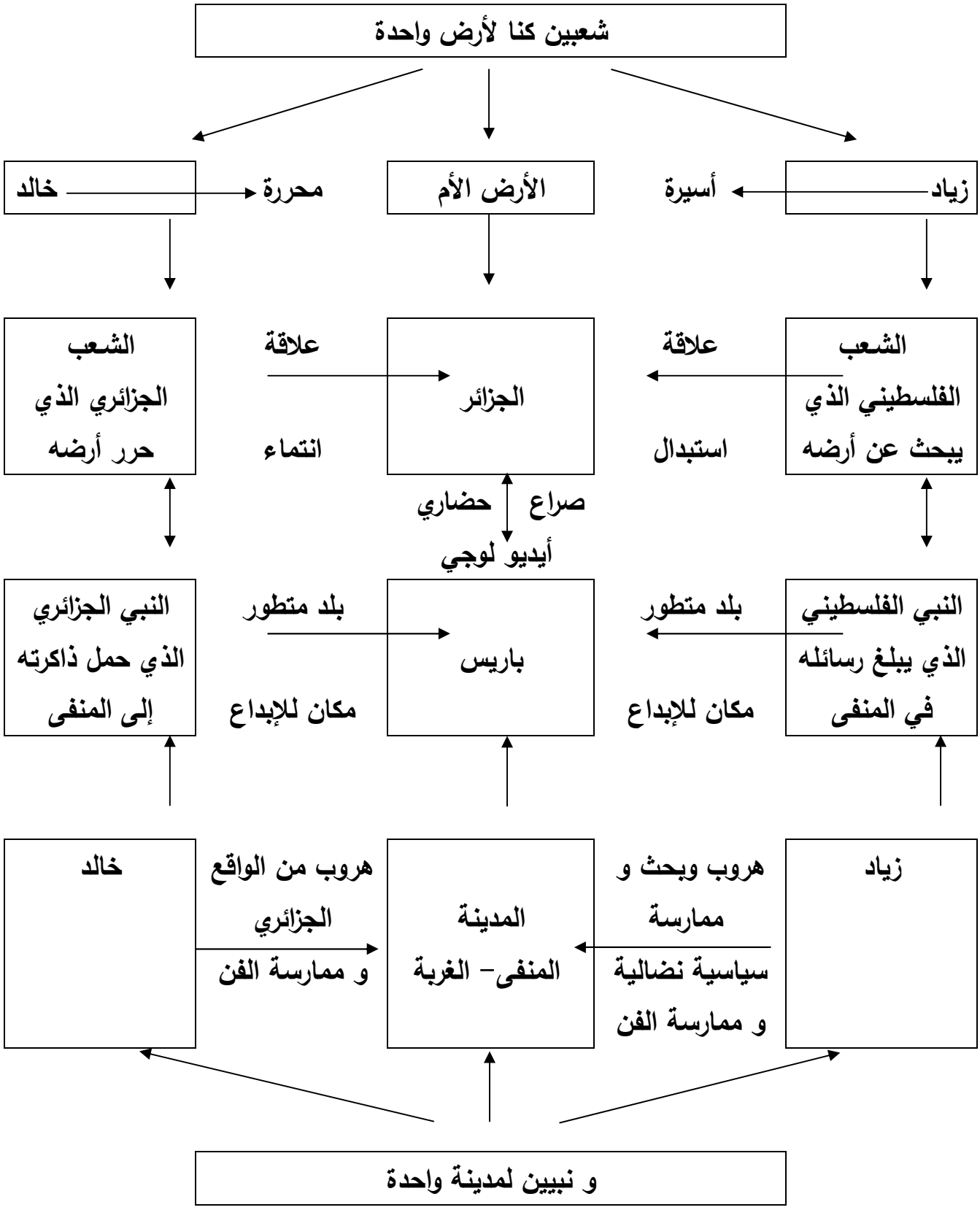
***بباريس المدينة المنفى، التي مارسا فيها مهنة الأنبياء و التي واجها فيها القدر نفسه.**

***بأحلام/حياة حبا جمع قلبي شاعر و رسام ، الأول فلسطيني مشرد بلا وطن، و الثاني جزائري مجاهد اغترب عن الوطن، فكانا قلبين لامرأة واحدة، تعادل الوطن حبا و أصالة و تاريخا و غربة.**

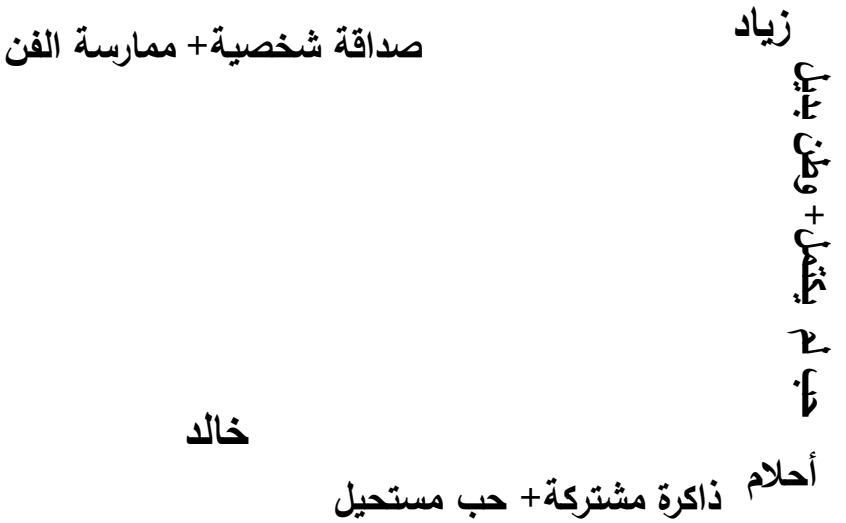
هذا بصفة تأويلية عامة، أما من ناحية التخصيص فان زياد يبدأ اعترافاته الشعرية بإلقاء نتائج كل ما حصل له و لخالد جرّاء حبهما لأحلام على عاتق القدر، مبتدءا كلامه بـ "**مقدرا**"، فالبناء للمجهول، و البناء للقدر يدل على صفتي الغموض و الضبابية اللتان أحاطتا بزياد من كل النواحي.

فانعكس ذلك جليا في أشعاره خاصة ما كان منها تقريريا، أما المركب الاسنادي "**كل الذي حصل**" فقد أسند إلى الفعل الماضي الناقص "**كان**"، من أجل إلحاقه بالزمن الماضي الذي حمل معه كل أجواء الضبابية الحلمية، و امتد 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] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 65.


شعبين كنا لأرض واحدة
زياد
أسيرة
الأرض الأم
محررة
خالد
الشعب الفلسطيني الذي يبحث عن أرضه
علاقة
استبدال
الجزائر
علاقة
انتماء
الشعب الجزائري الذي حرر أرضه
صراع حضاري
أيديو لوجي
النبي الفلسطيني الذي يبلغ رسائله في المنفى
بلد متطور
مكان للإبداع
باريس
بلد متطور
مكان للإبداع
النبي الجزائري الذي حمل ذاكرته إلى المنفى
زياد
هروب وبحث و ممارسة سياسية نضالية و ممارسة الفن
المدينة المنفى- الغربة
هروب من الواقع الجزائري و ممارسة الفن
خالد
و نبيين لمدينة واحدة

بدءا من السطر الشعري الرابع ينقلب الزمن في هذا المقطع من الماضوية إلى الآنية : "**ها نحن قلبان لامرأة واحدة**"، **فأحلام /حياة** كانت المرأة الجزائرية التي تمثل الوطن و الاستقرار لخالد و الذي أراد أيضا « أن تعوضه أمه لأنه الدور الوحيد الكفيل بتضميد جراح طفولته»[1]، و قد تأثرت "**أحلام**" بـ"**خالد**" لكن شعورها اتجاهه بدأ يصاب بالفتور عند ظهور "**زياد الخليل**" في حياتها، فكانت له المرأة العربية التي تمثل الوطن و الهوية الضائعة كما كانت مشاريعه للحب القادم، فقد شكل ثلاثتهم مثلثا قائما و متساوي الساقين في ذات الوقت، تمثل أحلام رأس الزاوية القائمة، في حين يكون **خالد** على رأس الزاوية التي تكون على نفس الخط مع **أحلام**، في حين يحتل **زياد** رأس الزاوية الثالثة التي تقع على مستوى الخط الموازي لكل من زاويتي "**أحلام وخالد**".



فمن الصعب التمثيل لحب ثلاثي الأطراف، يقع التجاذب فيه من كل المستويات، فـ"**خالد** أحبّ **أحلام**" التي بادلته شعور حب، و تقدير، لتحب "**زياد**" الذي بادلها ذات الشعور فكانت أحلام لكليهما « المرأة التي يحلم الرجال أن يحترقوا بها و لو وهما»[2]

و بما أن كل شيء كان معدا للألم المزدوج؛ ألم الفقدان للوطن و المرأة فإن زياد كان أمام معادلة ثلاثية الأطراف متعددة الأبعاد حيث لا يوجد قانون البقاء لثلاثة أشخاص، بل

[1] آمال بوعطيط، استراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد(مقاربة سيميائية) ، ص 127.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 220.

لشخصين لا غير، فعلى القدر التخلص من الطرف الذي يعيق توازن المعادلة، و لا سبيل لهذا إلا باللغة التي أتقنها زياد، و التي كانت سببا في موته: لغة الرصاص الذي لا يرحم من وجه صوبه، و النتيجة من هذا، أن قلبا من القلبين و شعبا من الشعبين و نبيا من النبيين فقط سيفوز بقلب **أحلام**، هذا ما كان يخيل لزياد لكن القدر مرة أخرى تدخل ليقتل **خالد** و بطريقة أخرى، و ذلك بأن تكون **أحلام** زوجة لرجل آخر، لا علاقة له بالفن و الشعر و الحب بل بالسياسة، و المهن الحقيرة التي كان يمارسها مع الوطن و لا تتحقق المعادلة التي أرادها **زياد**.

و قد رأينا أنّ **زياد** رجل يلفه الغموض في إبداعه الشعري فهو ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا ،و لو أن 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»[1]، وهذا ما يؤدي إلى التساؤل هل الغموض في شعر "**زياد**" يكون في لحظات الشعور أو اللاشعور، فهناك من النقاد و الأدباء من يرى أنَّ « عملية الإبداع الفني تعتمد على العنصرين معا: الشعور و اللاشعور، حتى إنهما في تكاملهما العضوي يصعب على الفنان نفسه أن يميز بين ما أسداه إليه الشعور و ما أسداه إليه اللاشعور» [2]، فالغموض يستدعي التخفي وراء الرموز و هذا ما فعله زياد برموزه الكثيرة التي « حسبها أن توحي بالمقصود بغرض أن تفصح عنه بصوت عال، و بذلك يصبح للعمل الفني عمقه الجمالي الذي يستأثر بالوجدان فيثيره» [3].

فلا النبوة تعني معناها المعجمي في هذا المقطع الشعري، و لا الشعب و لا الرصاص، و لا المدينة، و لا القلب، و لا القدر، فكل هذه الكلمات أصبحت رموزا شعرية تتفجر بنياتها الدلالية على خلاف الدلالات المألوفة التي تحملها معجميا مما ينتج عنها « إطلاق فضاء الرؤيا» [4]، لذا يترتب على قارئي هذه الأبيات لـ"**زياد**" أولا "**خالد**" ثم "**أحلام**"

---

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية، ص 192.

[2] محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2001، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 77.

ثم **الجمهور المتلقي** أن يكونوا على قدر عال من المثابرة و الاستعداد لفك ألغام الرموز و مواجهة معانيها و دلالاتها المنزاحة « نحو تأسيس وعيها الجمالي الجديد الذي يتربص بنتاج النظام اللغوي»[1].

أمّا ما يميز الفضاء الطباعي للأبيات السابقة فهو نهاية كل سطر شعري بنقطة على طول الأسطر الثمانية، فالنقاط علامات للوقف، و زياد هنا عند كل نقطة يقف و يستوقف ، يقف نظرة تأملية في كل المعاني التي يجسدها كل بيت، و يستوقف بالنقاط القارئ لإعادة النظر أو انه جعل لكل سطر معنى ينتهي بنقطة نهاية، فللنقطة معان متعددة عند زياد الخليل، فلكل نقطةفي كل سطر معنى يختلف عن النقطة في السطر الآخر.

3.2.1 المقطع 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

يُبَاعِدُنَا الجُرْحُ لَمَّا يَصِيرُ بِحَجْمِ جَسَدْ

تَوَحَدْتُ فِيكِ

[1] بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري المعاصر ، ص61.

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 ... و أين 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]،بدأ "**زياد**" مقطعه الشعري بشبه الجملة "**على جسدي**" و قد قدمها على الجملة الفعلية، و هذا دليل على أهمية الجسد عنده فالجسد في هذا المقطع يعد الرمز الأول أو المفتاح الأول لفك شفرات المعاني الكامنة في باقي الكلمات ذلك أنَّ « نسج الشعر متلائم متشابك و إذا سللت خيطا منه لتفحصه، و تختبره وجدت الخيوط الأخرى تنجذب في يدك»[4]، و هذا بالفعل ما يحدث مع الخيط الذي تشده الكلمة الرمز في هذا المقطع "**الجسد**"، 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: "باعدنا الجرح لما يصير بحجم جسد".**

لقد أخذ **الجسد** في الأبيات السابقة بعدا دلاليا خاصا و مختلفا عن الأبيات الأخرى، فقد جمع النقيضين القرب و البعد، كما دل على المرور السريع في السطر الأول، و لإظهار الدلالات المقصودة بعمق ، وجب أولا: التركيز المعمق على الكلمة الرمز "**جسد**"، فهي كلمة

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 259.

[2] المصدر نفسه، ص259،260

[3] المصدر نفسه، ص260.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، ص307.

واحدة لكن بعدد لا متناهي من التأويلات الدلالية، فالشاعر استعمل هذه اللفظة الرمزية، لأنّ الحقيقة تظهر دائما من خلال« صدق الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان»[1]، و لا بدَّ لـ"**زياد**" « الذي لم يكتب شيئا منذ عدة سنوات»[2] أن تكون الحقيقة هاجسه الأول للكتابة.

فكلمة "**جسد**" تعني « في العرف الاجتماعي شكل المحرمات و المكبوتات بحيث انه لا يتحرك إلا خفية و لا يظهر إلا رمزا نتيجة القمع الاجتماعي و السياسي، بينه و بين السلطة تأسسا على تناسق مبدأ وجود كل منهما على الحرية»[3]، و الجسد الذي قدمته الكاتبة "**أحلام مستغانمي**" بداية من عنوان الرواية ثم على لسان الشاعر "**زياد الخليل**" في هذا المقطع، ليس جسدا واقعيا بل هو تمثيل رمزي للجسد، فالكاتب يستطيع أن يختار تصور خصوصيا للجسد كان يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن و من ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الأيديولوجية و هذا ما يحدو الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تتناسب و هذا الاختيار.

هذا من جهة و من جهة أخرى فان كلمة "جسد" مكونة من الحروف "**ج**" "**س**" "**د**" فحرف الجيم رمز لكلمة "**جنس**"، و حرف السين رمز لكلمة "**سياسة**" و حرف الدال رمز لكلمة "**دين**"، و كما يعرف أن السياسة ، والدين ، والجنس تشكل الثالوث المحرم على حد قول الروائية: « سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم **(الدين الجنس السياسة)**»[4]، فكل هذه أدلة بأنّ **زيادا** لم يكن ليقصد المعنى المألوف في العرف الاجتماعي للكلمة، إنما أراد ما وراء الكلمة، فـ"**جسد زيا**"**د** هو وطنه، هو ذاكرته على تشرد جسده الذي احتاج دوما للاستقرار فكان يطلب من **حياة/أحلام** المرأة الوطن أن تداريه في وطنه/جسده بلمسات حنان منها 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» [5] ، فيعمد إلى تحويل السياق الكلامي و التخفي وراء أسوار الكلمات، تماما

---

[1] عادل مصطفى: دلالة الشكل (دراسة في الاستطيقا الشكلية، و قراءة في كتاب الفن)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2001، ص25.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 213.

[3] سليم بركان: الملتقى الدولي التاسع للرواية، ص238.

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص337.

[5] بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية، والرؤيا الشهرية عند أدونيس، ص186.

كما فعل في قوله: "**مَرِرِّي شَ َفَتَيْكِ**" فالفعل "**مَرِرِّي**" يأخذ بعدا زمنا سريعا ذلك أنّ "**زيادا**" كان يمضي في خط زمني سريع، فقد كان رجلا على أهبة الرحيل كان رجلا تطارده المطارات و تنتظره 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 السيوف و أنهكت جسده، و في قول **زياد:** "**فما مرّروا غير تلك السيوف علي**" يأتي الفعل "**مرّروا**" على وتيرة زمنية بطيئة، عكس الفعل "**مَرِرِّي** " الأول و ذلك أن المعنى المقصود منه هو الاستخراب الذي طال أمده في فلسطين، ثم يأتي الجسد ليأخذ معنى و بعدا نفسيا في الشطر 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 « لا تخطئ بواقعيتها المفضوحة»[2] حين يقول:" **أشعليني أيا امرأة من لهب**"، فما تراه يقصد؟ الوطن الذي غدا وقودا للهب العدو؟ أم انه يقصد المعنى الذي يفهمه الإنسان العادي من أن المرأة توقظ في الرجل أحاسيس الحب و الشهوة.

لكن "**زيادا**" كان يكره « الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا»[3].

ثم يأتي بالسطرين الشعريين اللذين يضجان بالدلالات المتباينة.

***السطر الرابع:** "**يقربنا 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، ثم إننا سنحصل على ثنائيتين دلاليتين تساعدان في تقريب الفهم و هما: **القرب/الحب، البعد/الموت.**

هذه الكلمات تحيل إلى الحالة الشعورية الصعبة و المتناقضة التي يمر بها زياد في جو من المد و الجزر العاطفي إزاء الواقع الذي يعيشه، فالحب يقرب رغم البعد، و الموت يبعد و

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 260.

[2] المصدر نفسه، ص 260.

[3] أدونيس، خواطر شعرية عن تجربتي الشعرية ، مجلة الآداب البيروتية ،ع03 ،1966، ص197.

يباعد 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 هنالك 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" **4 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 و يجعله رهن انقلابات سياسية و أخرى عسكرية.

و ما نلاحظه على امتداد هذه الأسطر الشعرية هو كثافة اللغة الشعرية التي تتبلور بطاقة مدهشة لتبعث معاني متضاربة في نفس القارئ المتلقي ، و المتلقي الأول لهذه الأشعار و من 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، أمرّرت على جسده شفتيك ... أأشعلته أتوحّد فيك ... و هل ... ؟» [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 و لا يسكنها.

فهو حين يقول: " **تَوَحَدَتْ فِيكِ**

أَيَا امْرَأَةً مِنْ تُرَاب وَ مَرْمَرْ "

و بعد ذكره لكلمة "**تراب**" مرة في السطر السادس و أخرى في الحادي عشر فانه يقصد بهذا بلده فلسطين المقدسة، و الغالية، و النفيسة تماما كالمرمر الذي شبه "**زياد**" تراب فلسطين به. هي إذن فلسطين التي سقاها "**زياد**" حبا ثم بكاها دموعا و دما و دعاها

قائلا: " **أَمِيرَةَ عِشْقِي**

أَمِيرَةَ مَوْتِي

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 260.

تَعَالِي! "

هذه الوحدة الدلالية الكبرى تؤشر لفجوات واضحة في الرؤية المقصودة فقد كان العشق و الموت في نطاق و إطار واحد و بنفس الدرجة في فلسفة زياد، لان كلمتي "**الموت**" "**العشق**" كانتا مستندتين لذات الكلمة و هي "**أميرة**" و الأميرة لقب لامرأة حسناء ذات جاه و مال و سلطة و هي ذات الصفات التي يحلم بها زياد أن تستعيدها فلسطين "**الأميرة/الأسيرة**" ، و هذا يدخل ضمن دائرة الحلم، و الإبحار في بحر الماضي العريق لفلسطين العتيقة، و التي تبدو في هذا المقطع و بالرغم من القهر الممارس عليها ميدانا لتداخلات شتى يحتدم فيها اليأس بالأمل و الحلم بالموت.

و ينتهي 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.

4.2.1. 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

إنِّي انْتَهِي الآنَ فِيكِ

فَمَنْ يُعْطِي لِلْعُمْرِ عُمْرًا يَصْلُحُ ِلأَكْثَرَ مِنْ نِهَايَةْ! »[1]

يمثل هذا النص الشعري المكون من **(40)** أربعين كلمة مناخا مكثفا يستند في دلالاته للواقع الشعري الذي « يصبح جميلا كلما كانت حقيقة مضمونه الروحي اكثر عمقا»[2] ، و استند زياد في هذا المقطع على ثنائية: **البداية/النهاية،** و هي ثنائية ضدية تغيّب من خلالها كلّ الدلالات فتكون متداخلة رامزة مكثفة تكثيفا شديدا فنجد الطرف الأول **(البداية)** يحيل إلى العديد من الدلالات كالشباب مثلا و الحرية و الحب و السعادة، في حين يحيل الطرف الثاني **(النهاية)** إلى معاني الحزن، الموت، الخطيئة.

فالشاعر يحاول من خلال عرضه لهذه الدلالات أن يكون موضوعيا في بسط أحاسيسه على طول الأسطر الشعرية ، غير أنه يصطدم بواقع داخلي نفسي، و آخر خارجي واقعي ذلك أنَّ « لكل موقف داخلي معادل موضوعي خارجي، بحيث لا يمكن حصار اللحظة الداخلية بمفردها» [3] بمعزل عن الإطار الخارجي المحيط بها، فـ"**زياد**" يواجه لحظات صراع داخلي مبينة في الحقل الدلالي لكلماته **(خطيئتي الأخيرة، مفترق الأضداد، النهايات، بداية ...)**، فهو يكتب كلماته الأخيرة و يمارس خطيئته الأخيرة و يواجه نهايته القصيرة، و هو إذ يفعل كل هذا يواجه بذلك القدر الآخر لحياة/أحلام فهي المرأة/الوطن الواقفة في مفترق الأضداد هي المرأة التي تعاني بدورها صراعا أيديولوجيا بين الشرق الذي ولدت فيه و ورثت منه معالم شخصيتها و بين الغرب الذي تسكن فيه و تمارس فيه طقوس الحضارة التي تضطرها إلى تغييب كل ما ورثته من وطنها الأصلي المشرقي.

إنّ **أحلام/حياة** تجد 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 غربتها

---

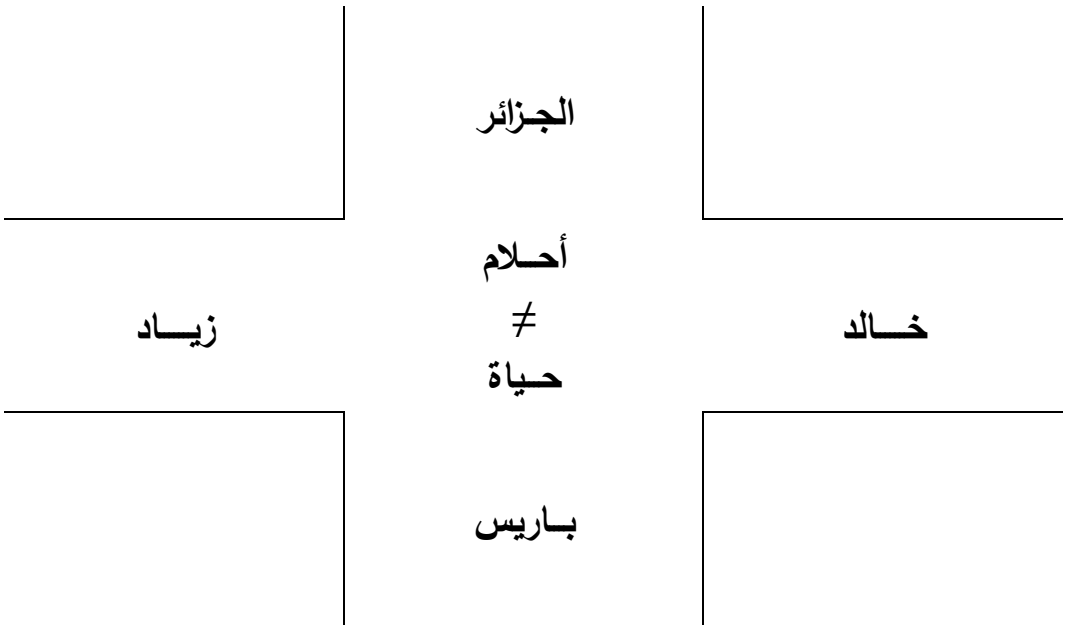
[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 260،261.

[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.

و نجاحها ، و بين 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، و قصر 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 خيانة الوطن التي يحترف كتابتها « أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة (...) و أصحاب الماضي المجهول»[2].



-مفترق الأضداد-

أما الزمن في هذه القصيدة فيلعب دورا ثنائيا فهو يدل على الماضي إذ الأفعال مقترنة بالمستقبل**(ستكونين، سأبقى)**، و يدل على الحاضر إذ الأفعال مقترنة بالزمن المضارع **(انتهي، يعطي...)**، أما الفعلان اللذان شكلا بمفردهما السطرين الثالث **(أدري ...)** و السطر

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 261.

[2] المصدر نفسه، ص354.

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 نجد أن العلامة الترقيمية المسندة إلى الفعل "**أسألك**"، و هي 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** و إلى حد لم يعد التمييز ممكنا، فكان **زياد** يستعمل فن المراوغة الكلامية و الخداع 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].

هذا ما كان "**زياد**" يريد الوصول إليه عن طريق أشعاره التي تبعث في نفس قارئها – **خالد** – الشعور بالذنب، و تأنيب الضمير على الظن السيئ الذي كان يعتقده خالد نحو زياد، و حدث أن شعر خالد بحماقته إذ يقول: « أتعبتني تأويلاتي الشخصية لكل كلمة أصادفها، بدأت اشعر بالندم فأنا بالرغم من كل شيء لا أريد أن أكره زياد اليوم (...) لماذا أطارده بكل هذه الشبهات فأنا أعرف أنّه شاعر يحترف الاغتصاب اللغوي»[3].

و يختم "**زياد**" مقطعه الشعري بسؤال لا يحمل معنى أكثر من الاستسلام للقدر الذي لا يمكن أن يمنحه للعمر 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**" يوجه إحساسه بأنه يقدر على تقديم الكثير لوطنه و لحياته لولا القدر و لولا الأجل الذي كان يتربص به حتى في أشعاره و قصائده و كلماته التي يحترف بها الاغتصاب اللغوي.

---

[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.

***5.2.1. المقطع الشعري الخامس:**

و آخر تجلي شعري لزياد موظف في الرواية و الذي يمكن إلى حد بعيد أن يأخذ عنوان "**الأشجار**" ذات عنوان الديوان الذي أخذ منه هذا المقطع ،هذا إذا كان خالد قد اختار عنوان "**الأشجار**" للديوان الذي تركه زياد دون نشر، و إن كان هذا العنوان للقصيدة و الديوان فان 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»[1] ، و هذا ما فعله "**خالد**" في تسمية هذا الديوان بنفس اسم القصيدة التي تكررت فيها لفظة "**الأشجار**".

« 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

[1] بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري الحديث، ص 42.

إِلَى مَثْوَاهَا الأَخِيرْ.. »[1]

لقد حمل الشاعر من خلال هذه الأسطر العشرة على عاتقه تحول عنصر النبات إلى لغة رمزية من بداية القصيدة إلى نهايتها، فتأخذ علاقة النبات بالأرض و الإنسان أبعادا متضاربة لاعتمادها على جدلية الثابت و المتحول « إذ يظل الثابت في الشعر الفلسطيني هو الأرض و حق إنسانها فيها، و يظل المتحول هو هذه التشكيلات المحيطة بالأرض، و الإنسان من عناصر تعتمد في حضورها وغيابها على قوى قتاله الخلاقة في زمن الاغتصاب»[2].

و في البداية عد" **زياد**" الأشجار موطنا له إذ جعلها معادلا موضوعيا لفلسطين، فقد كان الشجر و « النبات واحدا من تشكيلات الوطن الفلسطيني يبرز و يتفوق على كل مظاهر و تشكيلات الطبيعة الفلسطينية الأخرى»[3] ، و من هنا جاء حرص الشاعر على منح الأشجار نوعين من الصفات، صفات إنسانية إذ « لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة»[4] ، و صفات أخرى خاصة بالوطن و ذلك 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، و من الكون المادي في ثباته كونا يموج بالمشاعر و الأحاسيس، و من الصورة التي يغلب عليها الوصف المجرد إلى صورة الخيال التي تعكسها الحقيقة الخارجية و تدركها الحواس»[5]، و يمكن تلخيص علاقة الثابت و المتحول التي تجمع بين ثلاثية الإنسان/الأشجار/الوطن في المخطط الآتي:

---

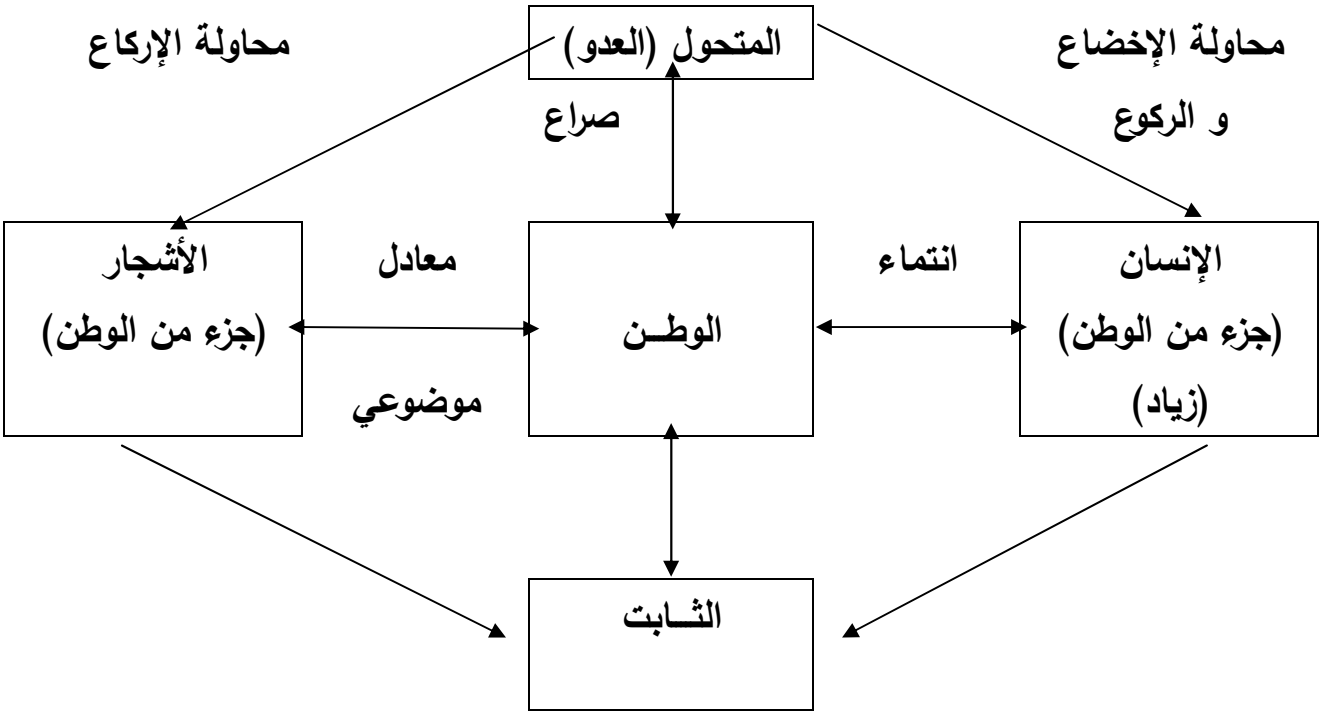
[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 161،162.

[2] بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري المعاصر، ص 199.

[3] المرجع نفسه ، ص 42.

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 161.

[5] 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 حدى.

و ما فعله زياد فعلا في هذه القصيدة هو المزاوجة في نقل صفات الوطن إلى الأشجار ، و صفات الأشجار إلى الوطن هذا من جهة، ثم المزاوجة في نقل الصفات المشتركة بين الوطن و الأشجار إلى "**زياد**" كما يلي:

***أولا:** المزاوجة بين صفات الوطن و الأشجار، و ذلك من خلال رفض الوطن للرضوخ إلى العدوّ تماما كرفض الأشجار للركوع، لأنَّ هذا – **الركوع** – يعني السقوط و فلسطين كوطن عربي أصيل، كان مهدا للحضارات القديمة من الصعب على عدوه إسقاطه و ارضاخه 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"

و هذان 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**

"**وَاقِفَةُ تَمُوتُ الأَشْجَارُ**"

فحتى لو أرغم الوطن على الركوع، لن يحدث هذا لان فلسطين و رغم كل ما تجرعته من أسر و استخراب إلا أنها ستبقى صامدة، لما تحمله من جذور العروبة و الأصالة و الثبات.

***ثانيا:** المزاوجة بين صفات "**زياد**" و الصفات المشتركة بين الوطن و الأشجار فلطالما عد "**زياد** نفسه رجلا غير عادي رجلا استثنائيا مقاوما واقفا صامدا صمود الوطن صمود الأشجار التي تقاسم معها طريقة التعبير عن الحب، فهو مثلها لا يقدر على ممارسة طقوس حبه مع الوطن الأسير، إذ تمارسه هي وقوفا، فهكذا كان "**زياد**" الذي يعشق شجرة النخيل و يطلب منها الوقوف في قوله: "**يا نخلة عشقي قفي**" فالنخلة تلك الشجرة الشامخة الدائمة الاخضرار لا يمكن إلا أن تكون "**فلسطين**" التي منع زياد من حبها،و بهذا يصل الشاعر إلى درجة عليا من المزج و المعانقة بين ما هو حسي و ما هو مادي فذلك هو نمطه التأويلي الذي جعل « نقل الصفات بعضها إلى بعض يساعد، على نقل الأثر النفسي كما هو قريب، ممّا هو» [1]

لقد ساهمت أشعار "**زياد الخليل**" بشكل واضح في البناء الجمالي الفني للرواية ،و ذلك لما تحويه من دلالات و إحالات لغوية و فكرية ،أما على المستوى السردي فقد ساعدت "**خالدا**" على تجاوز محنة فقدان "**زياد**".

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 418.

02/ الأشعار المتفرقة في الرواية:

1/2 المقطع الشعري لابن باديس:

« شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ ** وَإِلى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبْ
مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ ** أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدَ كَذَبْ
أَوْرَامَ إِدْمَاجًا لَهُ ** رَامَ المُحَالُ مِنَ الطَلَبْ
يَا نَشْءُ أَنْتَ رَجَاؤُنَا ** وَبِكَ الصَبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ»[1]

هذا المقطع الشعري يمثل الأربع أبيات الأولى من قصيدة "**شعب الجزائر مسلم**" ذات الثلاثة والعشرون بيتا لـ« عبد العبد الحميد بن باديس»[2] وقد استحضره "**خالد**" بينما كان يتنقل بين شوارع قسنطينة، مدينة التناقص الذي انعكس عليه « 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 وشعبه في ذاكرته، يحمل هويته بنوع من التناقض فبعد أن طال فراقه لقسنطينة، 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 كانت عليه، وكيف آلت، وآل شعبها الجزائري المسلم العربي والذي نادى "**ابن باديس**" يوما بمقوماته في هذا« النشيد غير الرسمي الوحيد الذي نحفظه جميعا»[4]

---

[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] المصدرنفسه، ص 318.

وأن يستحضر 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 العروبة والإسلام وهذا اللوم يعني تشبع خالد بهذه المكونات لخوفه من فقدانها أو تراجعها.

صحيح أن مقومات المعربة 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، ذلك ذلك نادى به "**مصالي الحاج**" أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، نعم« 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] .

بيد أنَّ النشء الذي أراده "**ابن باديس**" لأجل إحياء روح القومية والذي لا سبيل إليه إلا« بالإصلاح التربوي، والديني، والاجتماعي »[4] لم يصمد أمام معطيات الحياة الصعبة أمام القهر، والإهانات ، والنتيجة أنَّ النشء الذي تأمله "**ابن باديس**" لاوجود له بكل تلك المقومات مجتمعة وبالمقابل جيل يسعى للاندماج مع كيان غير كيانه الطبيعي، ومن الواضح أن أبيات "**ابن باديس**" الشعرية جاءت محملة بطاقة شعورية عالية التوتر، يظهر ذلك من خلال البيتين الثاني والثالث.

حين يقول: " **مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ ** أَوْ قَالَ،مَاتَ فَقَدَ كَذَبْ**

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص، 318.

[2] المصدر نفسه، 318.

[3] تركي رابح: 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.

أَوْرَامَ إِدْمَاجًا لَهُ ** رَامَ المُحَالُ مِنَ الطَلَبْ "

كان ذلك التكذيب في زمن تجند فيه كل أبناء الجزائر لصد العدو ويبدوا أنَّ مقولة: "**الشاعر نبي**" تصدق دائما، لأن 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 رَجَاؤُنَا ** وَبِكَ الصَبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ** " و ما يجب أن يقال هو أن 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 و الصراعات جعلت "**ابن باديس**" يلمس صميم الجرح الجزائري، ويأتي بالحل الجاري لأنباء وطنه، كما أن هذه الخبرات و الصراعات جعلت منه شاعرا ملتصقا بالواقع، وبالحياة التي يوجد في كنفها، بحيث لا يوجد انفصال بين ما يدور في هذا الواقع من فكر وبين تنشئته الوجدانية[2] .

ومما لاشك فيه أنَّ" **خالدا**" قد قام بمشاركة وجدانية مع شخص "**عبد الحميد بن باديس**"، فهما الاثنان ابنا مدينة واحدة "**قسنطينة**" العريقة، كما يجمعهما الفن وإن اختلف تعبير كل واحد منهما غير أنَّ « الفن كثيرا ما يرسم المثل العليا للحياة، لأنه يجاوز الواقع إلى بيان ما يجب أن يكون»[3] ، وهذا ما يجمع بين الرجلين.

لكن ينبغي التساؤل حول ما الذي جعل كل تلك الأشياء (**العروبة** ، **الإسلام** ، **الجزائر**) تمر 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، 1973، د. ط، ص 127.

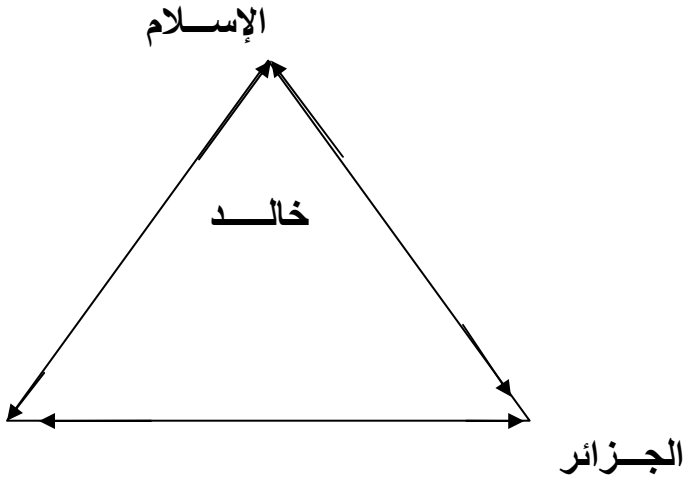
[2] محمد عبد الحفيظ: دراسات في علم الجمال، ص 125.

[3] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص: 62.

« تمشي العروبة معي من حي إلى آخر ويملؤني فجأة شعور غامض بالغرور.. لا يمكن 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 "**خالد**" 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، وبالمقابل الجيل الجديد الذي يعيش في بلد عربي يتحدث العربية تنكر 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: الجزائر، الإسلام، العروبة.



" شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ ** وَإِلى العُرُوبَةِ يَنْـتَسِبْ "

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 318.

2/2: البيت الشعري لقيس بن الملوّح:

« أَعُدُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ * وَقَدْ عِشْتُ دَهْرًا لاَ أَعُدُّ اللَّيَالِيَا»**[1].

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[2] 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»[3]،كما يقول فيها:

«فأنتِ التي إن شئت أشقيت عيشتي *** وأنتِ التي إن شئتِ أنعمتِ باليا»[4].

أن يستحضر "**خالد**" هذا البيت الشعري، فهذا 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 العامر ية، 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»[5]، وبهذا يصبح خالد معادلا لقيس في إخلاصه، وفي وفائه، ومعاناته.

والملاحظ في هذا البيت الشعري هو غلبة الحقل الدلالي الزمني إذ تتكرر مجموعة من التراكيب الاسنادية ذات الإطار الزمني **(الليالي، ليلة، ليلة عشتُ، دهراً، الليالي)**، وهذا التكرار يحيل إلى حالة اللااستقرار النفسي التي كان يمرّ بها خالد وهذا ما تؤكده لفظة

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص70.

[2] عاش قيس بن الملوح في أوائل عهد الدولة الأموية، واختلف في عام مولده، فتراوحت الأراء 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].

[3] أحمد سويلم: قيس بن الملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص69.

[4] المرجع نفسه، ص71.

[5] 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.

(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 يوصف عادة بالطول، والوحشة، والوحدة، والغموض والظُلمة.

وبما أنَّ "**قيس بن الملوح**" هو ذروة من عاش تجربة الحب، فإنّ خالد 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 .

أما 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 الاثنين فيقول بعدما بدت له طويلة «رحتُ أعدّ الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة، ويوم الاثنين 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؟»[1]،ويبدو أنّ "**قيس بن الملوح**" لم يكن أحسن حالا من "**خالد**" حين كان يعدّ لياليه التي تعددت، وتعدد معها الشوق للقاء ليلى.

3/2: بيتان من الشعر لبدر شاكر السياب:

[10] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص70

« **عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ**

أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ» [1]

هذان السطران الشعريان يمثلان مطلع «**أنشودة المطر**» القصيدة التي ميّزت ديوان بدر شاكر السّياب[2] الذي عنونه بذات عنوان القصيدة،وقد راود هذان السطران خالد 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]، وما حدث هذه المرّة هو أن خالد تنبه إلى السر الذي تحمله عينا "**أحلام**" « 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، لا كما توجه بها بدر شاكر السياب إلى مدينته التي عاملها في قصيدته كامرأة، وهنا تظهر أول مفارقة

ف"**السياب خاطب مدينة ← أنسنة المدينة ← امرأة**

وخالد خاطب امرأة ← تشئي المرأة ← مدينة"

---

[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

ذلك أنّ **خالدا** في كل لحظة تزدحم في صدره أحلام المرأة، وأحلام المدينة 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)**.

فالكلمة الأكثر بروزاً، ولمعانا هي "**عيناك**"، إذ تعدّ الشفرة التي تأتي بدلالات كل من التركيبيين الاسناديين **(غابتا نخيل، شرفتان)**، فتتشكل بذلك صورتان جماليتان ترتبطان بتوقيتين زمانيين، الأول هو ساعة السحر، والثاني عندما ينأى القمر، وواضح أنه في ساعة 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 أن 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 وضعيتهما الاسنادية الجديدة.

تناولت"**أحلام مستغانمي**" فن الشعر على مساحة **(76)** صفحة من الرواية التي يبلغ عدد صفاحتها **(404)** صفحة ،أي بنسبة: **(18.81%)**.

وتوزعت هذه النسبة على أشعار "زياد"، والسياب،وقيس بن الملوّح، وابن باديس كالتالي:

أ- **أشعار زياد:** وردت من الصفحة **145** إلى**156**، ومن الصفحة **174**إلى**175**، ومن الصفحة **191**إلى**226**، ومن الصفحة **246** إلى**265** أي أنها وردت ضمن **(69)** صفحة بنسبة مئوية تبلغ:**(90.78%)**.

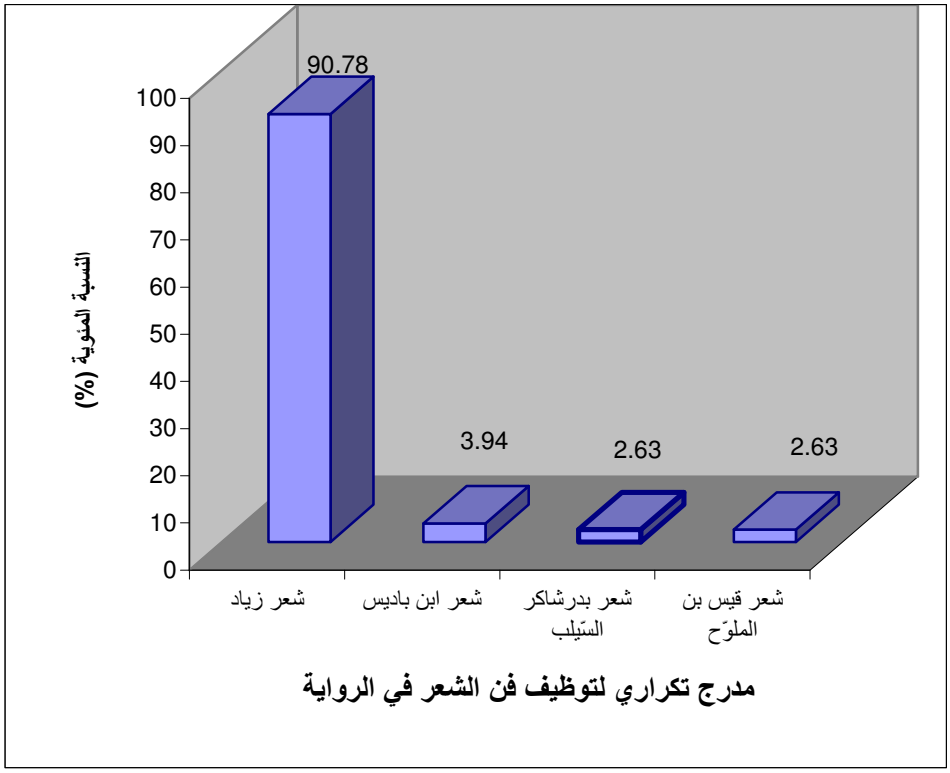
ب- **شعر ابن باديس:**تواجدت في الصفحة **317** إلى**319**أي في ثلاث صفحات بنسبة مئوية تبلغ:**(3.94%)**.

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

جـ- شعر بدر شاكر السياب:يبدأ من الصفحة **160** إلى**161**،وهذا بنسبة مئوية تبلغ**(2.63%)**.

د- شعر قيس بن الملّح:ورد في الصفحة 70 إلى71 أي أنّه يتواجد في صفحتين بنسبة مئوية تبلغ:**(2.63%)**.

والمدرج التكراري التالي يوضّح توزُّع هذه النسب:



مدرج تكراري لتوظيف فن الشعر في الرواية

وبعد عرض جميع المقاطع الشعرية الموظفة في رواية ذاكرة الجسد وتحليلها، سيميائيا، يجب القول إن 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 أحلام مستغانمي نمطية الكتابة السردية، بعمودية اللغة الشعرية ما أكسب روايتها تميزا على طول صفحاتها.

كما أن الكاتبة أوجدت نوعا من الحوارية بين كل من الشاعر، والرسام 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 الرواية.

- 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.

في ختام هذه المذكرة يمكن القول: إنّ ما توصلنا إليه من نتائج لايمثّل أبدا حقيقة نهائيّة، لأنّ هذه الدّراسة تفتح أبوابا عديدة لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة، تستدعي الباحثين لمواصلة البحث والتنقيب في خفايا العلاقات التي تجمع الأدب بغيره من الفنون.

وتقف رواية ذاكرة الجسد في هذا البحث الذي اشتغل على توظيف الفنون مرجعا أساسيا لاستخراج الدّلالات الكامنة وراء اللّغة السردية التي احتوت كلاّ من فنّ الرسم والشعر والموسيقى، بعدّها نسقا من العلامات اللغوية ،وغير اللغوية ،ومن خلال الرحلة العلمية التي خاضتها الدّراسة تمّ التوصل إلى جملة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

1/ نتائج الفصل الأول:

• الفنون في مجملها تعبّر عن رؤية الفنّان الشخصية، وتصوراته وهي تمنح الإنسان المتعة الجمالية من خلال التشكيلات المختلفة لكلّ فنّ على حدى فالرسم مادته الألوان، والموسيقى مادتها الصوت ، والأدب مادته الكلمات.

•هناك عدّة تصنيفات للفنون أهمها:

أ- **تصنيف آلان:** إذ صنفها إلى ثلاث مجموعات:

* تصنيف خاص بالفنون من حيث علاقتها بالمجتمع أي فنون فردية أو جماعية.

* تصنيف قائم على الحواس أي هناك فنون حركية، وأخرى صوتية، وأخرى تشكيلية.

* تصنيف قائم على عاملي الزمان والمكان ، فتقسم الفنون من خلاله إلى فنون الحركة ، وفنون السكون.

ب- تصنيف سوريو: وقد صنّف الفنون وفقا للكيفيات الحسيّة الغالبة عليها وقد حصر هذه الكيفيات في (**الخطوط، الأحجام، الألوان، الإضاءة، الحركات ، الأصوات)**

جـ- تصنيف جرين: وقد وزّع الفنون على ثلاث مراتب وهي الدّعاية، والمؤسسات الاقتصادية، وما يؤثر في حياة الأفراد.

• شهد القرن العشرين تنوّعا في التوجهات الفنيّة، فاختلفت مدارس الفنّ وتطورت خاصة في أوروبا ومن أشهر المدارس (**الكلاسيكية الجديدة، الرومانسية، الباربيزون، الواقعية، الانطباعية، التعبيرية، الوحشيّة، الرمزية، التكعيبية، التجريدية، الدادائية، السريالية).**

• يعدّ الفنّ عملية اتصالية بين الفنّان الذي يعدّ مرسلا، والجمهور الذي يعدّ متلقيا،ولضمان نجاح العملية التواصلية للفنّ كان على الفنّان أن يتبع خطوات معينة في إبداعه وهي:(**الاستعداد، الاختمار، الإشراق، التنفيذ**) ،وكان على المتلقي أن يتبع خطوات معيّنة لتذوق العمل الفنيّ وهي:(**التوافق، العزلة، الإحساس بالمثول أمام ظاهرة ، الموقف الحدسي، الطابع الوجداني، التداعي، التواجد وإطلاق الحكم الجمالي**).

• يعدّ فن الرسم تعبيرا صامتا عن أشياء صارخة، وانعكاسا غير مباشر للواقع ويعتمد على مجموعة من العناصر هي:(**الخط، الشكل، الملمس، اللون، الظل والنور**).

• ثمة تداخل بين فنّ الرسم والأدب من حيث أنّ كليهما محاكاة يختلفان في المادة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتهما في التشكيل، كما أنّ كليهما يعتمد على الصورة الفنيّة التى يتركها اشتراكهما في عنصر الخيال، كما ظهر ما يعرف بالتبادل الفنّي بين الرسم والأدب ، إذ أصبحت القصيدة تتحدّث عن الرسم والرسامين، كما أنّ الرسام بإمكانه تحويل نصّ أدبي إلى لوحة فنّية.

• لايمكن إعطاء تعريف شامل جامع للشعر؛ لأنّ كلمة شعر إذ أُطلقت أثارت في النّفوس عواطف متضاربة ومعاني عديدة.

• يتداخل الشعر مع الأدب أو الشعر مع الرواية من خلال ما يسمى بـ" **سردية القصيدة، وشعرية الرواية**".

• تعدّ الموسيقى فنّ الروح ترفع السامع وتجعله يطوف في أركان الجمال، وقد نشأت كفنّ مصاحب للغناء والرقص تعتمد على عنصر الصوت كتعبير وتشكيل جمالي بعناصره(**الإيقاع والميلودي والهارموني**).

• تشترك الموسيقى مع الأدب في:

أ- عنصر الصوت الذي يتجه مباشرة إلى العواطف.

ب- التبادل الأدبي الموسيقي ، فالشاعر يؤلف قصيدة، يقوم الموسيقيُ بتلحينها وأدائها، كما تتوفر القصيدة على أوزان داخلية تدعى بـ " **موسيقى القصيدة** " .

جـ- كلّ منها يتنوع فالأصوات تختلف في كليهما من خلال الطول، والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض، والارتفاع ، ومصدر الصوت.

2/ نتائج الفصل الثاني:

- تعدّ عملية تلقي اللوحات الفنيّة، وتحليلها عملية صعبة تفرض على من يمارسها التسلّح بعدّة منهجية تمكنّه من المساءلة السيميائية لها.
- اقترح " **قدور عبد الله ثاني**" في كتابه " **سيميائية الصورة** " آلية ممنهجة معتمدة على منهجية العالمين " **بيروتات وكوكيلا** " في كتابهما دلالة الصورة.
- تخضع اللوحات الموظّفة في الرواية لنفس آلية تحليل اللوحات الفنية المستقلة،وذلك من خلال وصف الرسالة بتقديم المرسل والمرسل إليه، والرسالة، ثم المقاربة الإيكونولوجية، وصولا إلى المقاربة السيميائية.
- شكّلت لوحة" **حنين** " المحطة الأولى في الرسم، وقد ساعدت المساءلة السيميائية على بيان الدور الذي أدته هذه اللّوحة في الرواية من خلال تشكيلاتها الفنيّة، وألوانها، وسيماتها السيميائية اللّغوية وقد حضرت بنسبة **(50.93%)**.
- شكّات لوحة " **اعتذار**" قفزة انتقل بها خالد إلى نوع جديد من الإبداع، فساهمت بشكل مثير في التأثير على مجريات أحداث الرواية، وقد بلغت نسبة حضورها **(06.21%)**.
- لوحة "**أحلام**" كانت ثالث محطة رسم في الرواية، وقد حملت كماً من الدلالات والإيحاءات من خلال مجال الألوان، والأشكال،ومجال الدلالات اللّغوية المنهالة من الرواية حيث بلغت نسبتها المئوية**(21.73%)**.
- آخر تجربة إبداعية في الرواية كانت محطّة لرسم "**إحدى عشر لوحة**" تمثل أغلبيتها جسور قسنطينة، أسقط عليها خالد كل تناقضاته، وآلامه،وآماله، ومخاوفه، وأحزانه،وأفراحه، حيث تواردت هذه الجسور في متن الرواية بنسبة**(21.11%)**.
- بلغ توظيف فنّ الرسم نسبة كبيرة في الرواية وهي **(40%)** وقد خلّف هذا التوظيف آثارا جمالية،وفكرية في الرواية.
- لم يؤثر احتواء الرواية لفنّ الرسم على جماليات الرواية وخصائص فنّ الرسم إذ حدث انفتاح، وتحاور بين الفنين.

• أكّد المتن الروائي أنّ الفنان يمكنه تذوق فن غير الذي يمارسه فـ"**أحلام**" التي كانت روائية أعجبت بلوحات خالد، وزياد الشاعر أيضا قام بمهمة التحليل النفسي للوحات خالد.

3/ نتائج الفصل الثالث:

• تم توظيف فنّ الشعر في رواية ذاكرة الجسد عن طريق ما يسمى في الأدب بالتناص، حيث حدث تفاعل نصي بين الشعر والسرد في الرواية وكان هذا التناص من النوع الاجتراري.

• وظّفت "**أحلام مستغانمي**" في روايتها مجموعة من المقاطع الشعريّة، منها أشعار للشخصية الروائية **(زياد الخليل)** ، وأبيات أخرى منها ماكان لابن باديس، والسياب، وقيس بن الملوّح.

• تجاوزت "**أحلام مستغانمي**" بتوظيفها الشعري في الرواية نمطيّة اللّغة السردية وهو ما أكسب الرواية تميّزا على طول صفاحتها.

• بلغت نسبة توظيف فنّ الشعر في الرواية **(18.81%)** ، **وتوزعت هذه النسبة** كالتالي: أشعار "**زياد**" بلغت**(90.78%)**، شعر "**ابن باديس**" بلغ **(03.94%)**، شعر "**بدر شاكر السيّاب**" بلغ **(02.63%)**، أمّا **شعر** "**قيس بن الملوّح**" فبلغ **(02.63%)** .

• كشف التحليل السيميائي للمقاطع الشعرية عن كوامن ، ودلالات الكلمات الشعرية التي حملت أكثر من معنى ومغزى.

• أوجد الحضور الشعري في الرواية نوعا من الحوارية بين كلّ من الشاعر والرسام والروائي، فـ"**خالد**" الرسام في الرواية تذوق أشعار "**زياد**"، وحلّلها وقام بنشر مسوداته الشعرية في ديوان، و"**أحلام**" التي أدت دور الكاتبة الروائية، اهتمت هي الأخرى بأشعار "**زياد**"، وتذوقتها.

4/ نتائج الفصل الرابع:

• وظّفت "**أحلام مستغانمي**" مجموعة من المقاطع الغنائية الجزائرية التي تنتمي في أغلبها إلى نوع المالوف القسنطيني.

• كانت مقاطع المالوف القسنطيني الموظفة في الرواية من آداء المطـرب " **الحاج الطاهر الفرقاني**".

- حدث نوع من التواصل بين فني الرسم ، والموسيقى في الرواية ،من خلال اهتمام خالد الرسام بالأغاني الجزائرية ، وإعطائه لقراءته الخاصة لها.
- بلغت نسبة توظيف فن الموسيقى في الرواية **(03.21%)** إذا كان حضور أغاني الفرقاني بنسبة **(69.23%)** أمّا الأغاني الأخرى فكان بنسبة **(30.77%)**.
- كان لتوظيف فن الموسيقى أثرا كبيرا في دفع حركة السرد في الرواية، خاصة ماتعلّق بالأحداث السياسية.

و بعد فإنّنا نرجوا أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي في مجال تحاور الفنون مع الأدب.

كما نرجوا من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضى ، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم.

و صلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

*** تمهيد:**

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذا تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة، كما هو الحال في رواية "**ذاكرة الجسد**" التي استضافت بين طياتها إضافة لفني الشعر والرسم، فن الموسيقي وذلك من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية القسنطينية ،ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي في الرواية اعتباطيا لأنه أكسب الرواية زيادة إلى تناغمها السردي، تناغما موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

1/- <u>الموسيقي الجزائرية</u>:

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 <u>أنواع الغناء والطرب في الجزائر</u>:

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**".

[1] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988،ص05.

*- **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.

والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية في الجزائر، وكذا تنوع الآلات الموسيقية المستعملة، ولكل صنف من الأغاني آلاته الخاصة.

2/1 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

[1] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] http:// www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC %20 lamguage/ amdalusion-art.htm.2007/ 04 /02

(...) ومن آلات النفخ المزمار والناي (..) ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير» [1]

وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء، ولهذا يمكن القول إنَّ الموشحات فن أندلسي خالص، ولد في البيئة الأندلسية في أواخر القرن الثالث الهجري[2]، في أحضان البيئة المترفة« وقد تخلقت أنغامها في بيئة المغنين، والمغنيات، ووجدت رواجا كبيرا في أوساط الأمراء ،والحكام وكانت في حقيقتها تعبيرا عن شخصيته الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي» [3]

ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فنّ الموشحات اتساع موجة الغناء في بلاد الأندلس التي عاشت عصرها الذهبي في الغناء على يد« نجم أعلام الموسيقي في دولة الأندلس»[4] ، **زرياب**" 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» [5]، فتعلم عليه وتفنن« واشتهر، حتى ضيق على أستاذه، فغار منه، ونصب له المكايد التي أدت به إلى الفرار والهجرة من الشرق إلى الغرب، من بغداد عاصمة العباسين إلى قرطبة عاصمة الأمويين» [6]

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» [7] الذي

---

[1] عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995،ص 32.

[2] محمد غنمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001،ص217.

[3] فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المع الجامعة مصر، ط1، 1990،ص11.

[4] عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي ،ص35.

[5] المرجع نفسه، ص35.

[6] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 31.

[7] فوزي سعد عيس: الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 11.

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»[1]

ومن مظاهر التجديد في الغناء أن زرياب 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»[2] .

أمَّا عن "**النوبة الأندلسية**" فقد شهد معناها بعض التغيرات شانها شان غيرها من المصطلحات العلمية والفنية ويمكن إجمال هذه التغيرات في الأطوار الثلاثة الآتية :

* **الطور الأول:** « كانت النوبة تعني الدور الذي ينتاب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما» [3].

* **الطور الثاني:** تطور مفهوم النوبة فأصبحت تدل على« جزء أو مقطع من الصوت الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي »[1] انتشر هذا المعني في القرن الرابع الهجري ،وكانت تعني « القطعة المغناة »[2].

---

[1] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 33.32.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] عبد العزيز بن عبد الجليل:الموسيقي الأندلسية المغربية،عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1،1990 ،ص53.

* **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»[3]، ومنذ ذلك الحين دخلت الكلمة قاموس المصطلحات الموسيقية العربية فعرفت على أنها « قطعة موسيقية كاملة مؤلفة من عدة ألحان ونغمات»[4] 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»[5]

وللإشارة بقي اليوم في الجزائر"**أربعة عشرة نوبة**" من أصل أربع وعشرين، وهي: « رمل الماية، مجنبة، حسين، رمل غريب، زيدان، رصد، مزموم، سيكاه، رصد الدِّيل، ماية، عراق غريبة الحسين، ذيل»[6]

وقد قسم "**زرياب**" النوبة إلى أقسام معينة « يبتدىء المطرب فها بالبطئ وينتهي بالخفة مارا من قطعة إلى أخرى بعدة أقسام تختلف باختلاف الوزن في الإيقاع، والغناء معا»[7] وقد انتقلت تلك الأوزان إلى الجزائر مع الأندلسيين الذين أقبلو 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»[8]

---

[1] المرجع نفسه ،ص 54.

[2] المرجع نفسه ،ص 54 .

[3] المرجع نفسه، ص 54 .

[4] المرجع نفسه،ص 55.

[5] المرجع نفسه، ص55.

[6] النوبات الأندلسية: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[7] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 34.

[8] المرجع نفسه، ص 35.34.

ويذكر أنَّ الجزائر قد حافظت على جميع النوب الموروثة حتى بداية القرن العشرين لكن انتقالها بطريقة السماع فقط جيلا بعد جيل وقلة المدارس وعدم كتابة ألحانها بالنوطة جعل النسيان يتغلب عليها ولذلك« لم تحافظ الجزائر إلا 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»[1]

تتركب "**النوبة الجزائرية**" الحالية من تسعة أجزاء كل جزء يمثل مقطوعة « بعضها ألحان عزفية، وبعضها مصاحبة بمقاطع شعرية»[2] وهي كالآتي:[3]

***الدائرة:**و هي 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، ومتوسط سرعة هذا الميزان بين 90، و 120 درجة من درجات آلة المترونوم،[(4)]وفي نهاية اللحن تتدرج السرعة حتى الختام، فيكون الهبوط إلى قرار المقام بصورة بطيئة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 35.

[2] محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقي والفنان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، ط1،1991، ص 122.

[3] المرجع نفسه، ص126.122.

[4] المترو نوم: آلة لقياس سرعة، وبطء الحركات الموسيقية، اخترعها مهندس ميكانيكي ألماني، اسمه ليونارد مايلتسل، ولد في مدينة راتسوب على ضفاف نهر الدانوب في ألمانيا ، وتوفي عام 1850 في فيينا،

* **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.

* **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.

وإزاء الفن الأندلسي الخالص، نشأ نوع آخر هو الطرب« العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب»[1] فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين مثل « الحوزي، والزندالي، والبرول، والزجل، مقابل الانقلابات المتفرعة من النوبة الأندلسية» [2]، 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، أما الموسيقي القسنطينية فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى (...) لقبت باسم

[سليم الحلو: الموسيقي الشرقية، ص 15].

[1] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص07.

المالوف، في مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المالوف التونسي المتبادل»[1] .

وللذكر فإن المالوف القسنطيني « لم يتبع هيكلا واحدا أو خطة واحدة، بل تنوع آخذا أساليب خاصة ورونقا لم يوجد في غيره، فلا هو مالوف تونسي، ولا موشح شرقي»[2] ومن الطبوع الخاصة« بالمالوف القسنطيني رهاوي، محير، ديل براني، أصبهان، سيكاه حسين، نوى» [3]

ومن أعظم من أدى المالوف القسنطيني، الحاج "**الطاهر الفرقاني**" الذي اقتبست أحلام مستغانمي مقاطع من أغانيه الشهيرة، وقامت بتوظيفها في الرواية.

2/ المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية:

وفيما يلي عرض لجميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية:

1/2. المقطع الأوّل:

« يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو .. بِالعَوَّادَة..

الله لاَ يَقْطَعْلُوا عَادَة

وَانَ ْخَافْ عَلِيهْ .. خَمْسَة وَالخمِيسْ عَلِيهْ » [4].

هذا مقطع 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،

---

[1] المرجع نفسه، ص9.8.

[2] المرجع نفسه،ص 9.

[3] المالوف القسنطيني:[الموسوعة العالمية ويكيبيديا،http://ar.wikipedia.org].

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص354.

تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في صوتٍ واحد لترحب بالعريس» [1]، 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 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 سُرّاق(...) وعسكر متنكرون في ثياب وزارية»[2].

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 " **يادِيني 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 **(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

---

[1] المصدر نفسه، ص354.

[2] المصدر نفسه، ص354، 355.

الأغنية[1]، كما قد ترد هذه الكلمة **(يادينـي)** من أجل اجتذاب السّامعين، وإعطاء نسبة من المصداقية للكلام الذي سيأتي بعد هذه الكلمة، والفرقاني هنا يؤكّد حلاوة العُرس في خطاب يخُصّ العريس مَوجّةٌ 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 مصاف الأدعيّة فهو دعاء، وتبتلٌ لاستمرارية الزواج، طول 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»[2]، 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»[3] لا يهمهم شيء بقدر ما أن يكونوا مجتمعين دائما كأسماء القرش، ملتفين دائما حول الولائم المشبوهة[4].

2/ المقـطع الثاني:

« **كَانُوا سَلاَطِينْ وَوُزَرَاء ** مَاتـُوا وَقَبَلْنَا عَزَاهُمْ**

---

[1] H'sen Derdour: Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.

[2] http : www.sahuf.net.sa/2001 jaz / jul/20/wm9.htm. 2008/01/28

[3] أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد، ص355.

[4] المصدر نفسه، ص355

نَالُوا المَالْ كَثْـرَة ** لاَ عَـزْهُمْ.. لاَ غْنَاهُم

قَالُوا العَرَبْ قَالُـوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

(...)قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ» [1]

هذه الأبيات تُشكِّل مقطعاً من الأغنية الشعبية الجزائرية "**صالح باي**"التي يؤديها الفرقاني في معظم الأعراس بقسنطنية، وهي أغنية « ما زالت منذ قرنين تُغنّى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة **(صالح باي)** وخدعة الحكم، والجاه الذي لا يدوم لأحد»[2]، 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»[3]، لكن كلماتها في عرس **أحلام** استوقفت **خالد**، فوقف كعادته وجها لوجه أمام الذاكرة التي أرهقته، لأن المواقف تعيد نفسها، والتاريخ قد يتكرر لكن بِحلَّة جديدة أكثر وجاهة فبين الزمن الذي عاش فيه "**صالح باي**"، والزمن الحالي الذي يعيش في **(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 قسنطنية «عام 1765 لمدة ست سنوات (...) ثم عيّن على رأس البايليك، واستمر في منصبه لغاية صيف 1792»[4]، وهذا ما تفسره العبارة التي استهلت بها الأغنية (كانوا سلاطين ووزراء)،

---

[1] المصدر نفسه، ص356، 378.

[2] المصدر نفسه ، ص355.

[3] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص355.

[4] محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص63.

ويُذكر أنّ 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»[1] 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[2]« وفي أواخر أيامه تغيرت سيرة صالح باي، وسلوكه تجاه الناس، فأخذ يظلمهم دون مبرر، ويفرض 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»[3]، 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 بالداي الجديد وخداعه، رغم الاتفاق المبدئي الذي اتخذاه، بأن ينتقل صالح باي إلى الجزائر العاصمة، ويرفع جميع أرزاقه من غير معارض من العرب[4] وهذا ما يبدو في البيتين الثالث والرابع:

" **قَالُوا العَرَبْ قَالُوا ** 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، والغنا، 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

---

[1] المرجع نفسه، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، ص65.

[4] المرجع نفسه، ص66.

بالعاصمة أمر بقتل صالح باي[1]، وكما يبدو من الأغنية أنّ العرب قد تقبلوا العزاء الذي قدّم للباي الذي حكمهم مدة اثنين وعشرين عاماً وأصبح موت البايات في تلك المدينة أمراً جارياً[2].

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" بایاً.. وليس كل حاكم صالح (...) عجيبة هذه الظاهرة!»[3]، 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 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»[4].

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 لأن الأغنية كانت« تغنى للحزن، فصارت تغنى للأفراح»[5]، 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

---

[1] المرجع نفسه، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص356.

[4] المصدر نفسه، ص378.

[5] عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، ص190.

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»[1] 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. المقطع الثالث:

« إذا طاح الليل وين نباتو ** فوق فراش حرير ومخدّاتو..

أمان.. أمان..

(...) ع اللي ماتوا.. ** يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..

أمان.. أمان..

(...) خارجة من الحمّام بالرّيحية ** يالندراشْ للغير وإلاّ لـيَّ..

أمان.. أمان..» [2]

كل بيت من هذه الأبيات يمثِّل مقطعا متفرداً من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني كالعادة في معظم أعراس قسنطنية، وقد مثّل خالد دور 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.

كلّ من البيت الأوّل، والثالث جاء على أسلوب الاستفهام في حين جاء البيت الثاني على صيغة النهي، فالفرقاني يتساءل في صدر البيت الأوّل «إذا طاح الليل

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص359.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص359.

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»[1]، فكاتب الأغنية قد لفت السّمع بالمركب الإسنادي إذا طاح الليل، وهو يحمل من الفجائية، ما يجعل السامع يذهب إلى التفكير الفعلي بعدم وجود مكان القضاء 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»[2] وفي هذا إشارة إلى نوع الحياة الجديدة التي ستحياها أحلام إثر زواجها من أحد أثرياء مدينة قسنطينة.

فلليل على الأغنياء شأن، وعلى غيرهم شأن آخر، فتقدم الليل يعني 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»[3]، كيف لا؟ والأغنية تمجدهن وتزيد من عليائهن، وعلوّهن، ثم كيف لا؟ وقد انضمت إليهن امرأة جديدة كانت رمزاً للوطن بأكمله، وكل هذا الطرب لأجلها.

ومن المميّز لهذه الأغنية هو الصعود، والنزول الموسيقي فيها، ومعه بالتأكيد صعود، ونزول، أو مدّ وجزر عاطفي، 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

---

[1] المصدر نفسه، ص359.

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص359.

[3] المصدر نفسه، ص359.

[4] H'sen Derdour: Le Malouf, P55.

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 قول الفرقاني **(ع اللي ماتوا..يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا)**، أما خالد فبوسعه هذه الليلة أن يذكر الشهداء، **سي الطاهر**، 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.

ويقرر خالد 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]، ولا بد للفرقاني بعد هذا البيت من إطلاق آهات جديدة، باللازمة **(أمان.. أمان..)** التي تتكرر على طول الأغنية.

ويرتفع 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 ترافق مجموعة من قريباتها إلى الحمام قبل يوم زفافها، لتكون في أبهى حلة لها، كان 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،

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص359.

وذلك الموكب الذي يهرب بك، ويرافقك بالزغاريد»[1]، ويصف خالد أحلام في موكب زفافها وصفاً أسطورياً «وعندما 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»[2]، فأغنية الفرقاني جعلت خالد يعيش في حالة وجد مع الذاكرة التي تجعل أحلام 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»[3].

ولا 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!»[4].

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. المقطع الرابع:

« **شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس**» [5].

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

---

[1] المصدر نفسه، ص359.

[2] المصدر نفسه ، ص359، 360.

[3] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص360.

[4] المصدر نفسه، ص360.

[5] المصدر نفسه، ص353.

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؟»[1].

ولم يعرف خالد 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»[2].

فكيف لا تبكي أحلام؟ بعد سماع 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 وبفتح الباب فتحاً كلياً على مصراعيه 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 معادلا موضوعيا 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

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص353.

[2] المصدر نفسه، ص353.

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].

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]، فقد كانت هذه الأغنية تأشيرة سافر بها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته إذ يقول عنها«أغنية تستقر ذاكرتي، وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطنية القديمة، في مواكب نسائية أخرى، خلف عروس أخرى، لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك»[4].

غير أنّ "**خالدا**" هذه المرّة يستمع لهذه الأغنية وهو يعرف العروس التي تُزف أكثر من أيّ شخص حضر العرس، بل وحتى من زوجها ويصف بهذا طلّتها في موكب زفافها، «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»[5].

فذهول خالد كان متعدّداً، ذهول لفقدان أحلام نهائياً، ذهول لتحول المرأة الوطن إلى مجرّد زوجةٍ ثانية لرجل يحترف عقد الصفقات مع الوطن.

5/2 المقـطع الخامس:

«أَنَا سِيدِي عيساوي .. يَجْرَحْ وِيدَاوِي..» [6].

---

[1] المصدر نفسه، ص276، 277

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص277.

[3] هيجل: فن الموسيقى، ص36.

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص353.

[5] المصدر نفسه، ص353، 354.

[6] المصدر نفسه، ص361.

هذا المقطع مأخوذ من أغنية شعبية تؤدي ضمن طقوس معينة في حلقات طقوسية استشفائية، لها علاقة بالسّحر، يطلق عليها لفظ "**العيساوة**"، و«هي فرقة صحراوية، تتكون من السّاحر ويدعى الخوني، وهو رئيس الفرقة، وأعضاء موسيقيين (طارقين على الطبل الكبير، والمصفقين، ومغنين للترانيم السحرية)، ويعّد العيساوي عضواً فعالاً في هذه المجموعة، بحيث يُشبه بقائد الأوركسترا، وهو معالج لشتى الأمراض»[1]، وما استحضر خالد هذا المقطع الغنائي، إلاّ طمعاً في شفائه من حبّه لأحلام التي لم تكن مجرّد امرأة بل كانت مدينة، وأمًّا 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..» [2].

"**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 بجرحه، 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

[1] الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

[2] أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد ، ص361.

معها الألم والمرض أياً كان نوعه، لأن المريض بهذه الطريقة يتفاعل مع عالم الغيب، فيكون حاضر الجسد، غائب العقل، كما في التنويم المغناطيسي[1].

فلا سبيل لشفاء "**خالد**" 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 السفور 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 ليلة كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني، علمني كيف أشفى منها»[(2)].

هذه المرّة لم يستمع خالد للأغنية في العرس، إنّما استحضرها وجدانياً إثر حالة الكآبة التي أصيب بها أثناء الاحتفال بزفاف أحلام، فالجرح 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 أخرى، فالحب الكبير يظلّ مخيفا حتى في لحظات موته.. يظل خطراً حتى وهو يحتضر»[(3)]، ولهذا كان على خالد أن يبحث عن أمثل طريقة ليشفى مرّة واحدة من حبّه المرضي، دون أن يتألّم، فلم يكن من سبيل لذلك إلاّ العيساوي الذي يتقن لعبة الجرح المُداوي والجرح دون نزيف، والنسيان دون ألم أو أمل.

6/2 المقـطع السادس:

«يَا التُفَاحَة.. يَا التُفَاحَة.. خَبْرِينِي وَعْلاَشْ النَّاسْ وَالْعَة بِيكْ»[(4)].

---

[1] الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص361

[3] المصدر نفسه، ص 372

[4] المصدر نفسه، ص11.

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 الغنى 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»[1]، ذلك لأن خالد عاد إلى قسنطنية ليستقر فيها نهائيا، بعد وفاة أخيه حسّان، بعد ستِّ سنوات من زيارته الأخيرة لهذه المدينة حين حضر عرس أحلام، وقرّر نسيانها إلى الأبد، فالقدر يعيده إلى قسنطينة ليسكن فيها، بعدما سكنته طوال أيام غربته بباريس.

ففي 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، فهي لا تعدو كونها فاكهة، وبالبحث عن قدسية هذه الفاكهة في التراث الديني لمختلف الحضارات، نجد أن 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»[2]، ولهذا ارتبط التفاح بالخطيئة، وإتيان المحرّمات.

ولعل ما جعل خالد 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

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص11.

[2] http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561. 2008/01/23.

شكل خطيئة؟»[1]، فقد مثلت أحلام لخالد دور حوّاء لآدم، ومن الواضح أن خالد 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!»[2]، فحواء كانت السبب في «خروج آدم عن طاعة الله، لمّا وضعه في الجنة، وحذّره من أن يأكل من شجرة الحياة، أو شجرة المعرفة، غير أنّ حوّاء أكلت منها، وأغرت آدم فأكل، وغضب الله عليهما، فطردهما من الجنة إلى الأرض حيث تبدأ حياة البشرية وهذه هي أصل الخطيئة فالمرأة كانت أعرف من الرجل في البحث عن المعرفة، أمّا الرجل، فكان دائما يسير وراء المرأة مسترشداً بعقلها، وحكمتها، لكن الرجل لم يكن أبداً موضوعياً في تفسيره للخطيئة الأولى، وأخذ من القصّة جانب الإغواء فقط..» [3].

ذلك هو الإغواء الذي وقع "**خالد**" في مطبه، بعد عمر من اللاشيء، وبنكهة الخطيئة التي يحملها، تجرع خالد 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 خالد لم يحظ بمواصلة الحياة مع أحلام، وكُتب له فراقها الأبدي.

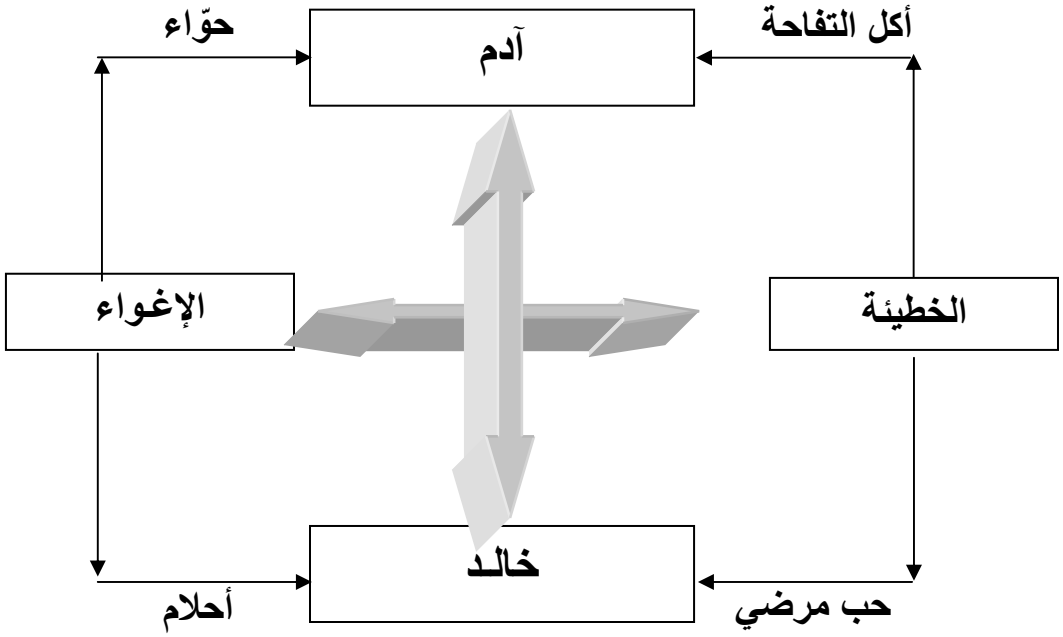
---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص12.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص12.

[3] http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561. 2008/01/23.

والمخطط التالي يمثل التداخل بين خطيئتي آدم وخالد من خلال انزياح دلالات الأغنية.



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»[1]، وهكذا يتغيّر المسار الدلالي للتفاح في الأغنية، وينزاح إلى مستوى البنية العميقة لهذه الفاكهة الرمز، التي تعدّ مكافئا موضوعياً للمرأة، لأن الرابط بينهما هو الشهية المشتركة، والإغراء المشترك، طبعا في المجتمعات العربية التي تحترف الانحرافات الدلالية للأشياء.

وبعد عرض جميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية "**ذاكرة الجسد**" يتبين أنّ هذا التوظيف لم يكن اعتباطيا، أو لترك أثر جمالي في الرواية

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص12.

فقط، إذ أن هناك ميزات ومميزات لهذا التوظيف، الذي حوّل الرواية ديوانا للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّ ف القاريء على العديد من الطبوع الغنائية الجزائرية، من بينها المالوف، والعيساوة التي تحمل إرثا ثقافيا مميّزاً للجزائر.

كما أن أحلام مستغانمي استطاعت 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**".

ومن جهة عامّة 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 عايشها خالد أثناء عرس أحلام، فراح يتحاور وجدانياً وذاتياً مع الأغاني التي أخرجته من دوّامة الحزن والألم.

وقد كان توارد **الأغاني الجزائرية** على طول **(13)** صفحة من الرواية ذات **(404)** صفحة، أي بنسبة**(03.21%)**.

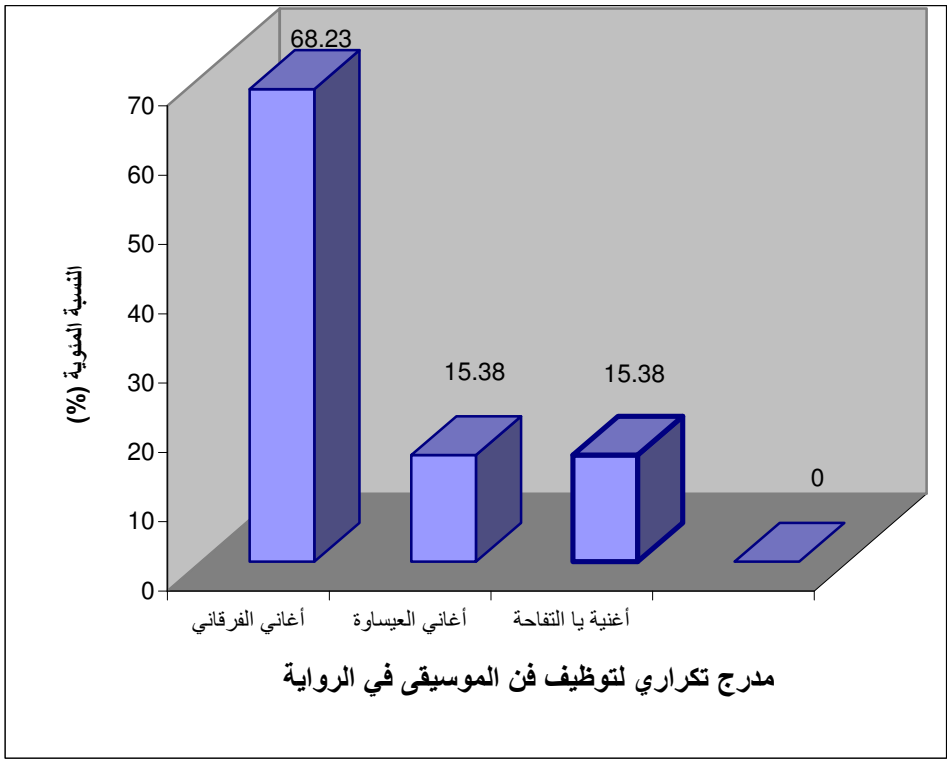
ويمكن تقسيمها إلى **ثلاثة** أقسام هي: "**أغاني الفرقاني (المالوف)– أغنية العيساوة– أغنية يا التفاحة**" وذلك كما يلي:

***أغاني الفرقاني:** تواردت من الصفحة **(353** إلى **360)** بالإضافة إلى الصفحة **(378)**، أي على طول **(9)** صفحات بنسبة مئوية تبلغ بـ **(69.23%)**.

***أغنية العيساوة:** تواردت من الصفحة **(361** إلى **362)**، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـ **(15.38%)**.

***أغنية يا التفاحة:** من الصفحة **(11** إلى **12)**، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـ **(15.38 %)**.

والمدرج التكراري الآتي يوضح توظيف الموسيقى في راوية ذاكرة الجسد.



مدرج تكراري لتوظيف فن الموسيقى في الرواية

بعد تحليل الأغاني الموظفة في الرواية، تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء توظيف أحلام مستغانمي لفن الموسيقى في مدونتها، وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الرواية، بل كانت هناك نوع من الحوارية بين فني الرسم، والموسيقى.

يعدّ الأدب واحدا من الفنون الجميلة، كالرسم والنحت، والموسيقى ، والرقص ، والتصوير،إذ يشترك معها في ابتكار ماهو جميل من الصور التي تحدث في النفس تأثيرا جماليا، ومن المهم جدا أن نشير في هذا السياق إلى أنّ ما يميز الأدب عن سائر الفنون الأخرى هو قدرته على التميز عليها ، واستضافتها في العديد من أجناسه، وهذا مالا يتوفر في غيره من الفنون.

وتعدّ رواية ذاكرة الجسد- **لأحلام مستغانمي**- من النماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها ثلاثة فنون هي: الشعر،الرسم، الموسيقى، ويقف هذا التعدّد الفنيّ في طليعة الدوافع الرئيسة في اختيارنا لهذه المدوّنة والاشتغال عليها في هذا البحث الموسوم بـ:

" **توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد - لأحلام مستغانمي**- "

وثمة دوافع أخرى لاختيار هذا الموضوع نذكر منها:

* عدم التطرق لمثل هذا الموضوع الذي يركّز عل توظيف الفنون في جنس من أجناس الأدب.

* الاهتمام الشخصي بالكتابة الروائية النسائية الجزائرية خاصة روايات "**أحلام مستغانمي**" التي تستقطب أكثر عدد من المتلقيين والنقاد.

* إنتماء الرواية أوالمدونة إلى عالم الأدب المعاصر وانفتاحها على زخم معرفي يحتاج إلى الكثير من القراءات النقدية اللانهائية.

* احتواء الرواية على زمرة من الفنون كالرسم و الموسيقى والشعر.

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

* هل توجد صلة تربط الأدب بالرسم والشعر والموسيقى؟

* هل تتداخل الفنون ، وتتحاور فيما بينها؟

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

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

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

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

كلّ هذه التساؤلات سيجيب عنها البحث من خلال عرضه لفصوله الأربعة التي تقدّم إجابات لما تقدّم من أسئلة وذلك وفقا للخطّة التالية:

- **مقدمــة**

<u>الفصل الأول</u>: كان عنوانه "**مدخل إلى الفنـون**".

وهو عرض نظري حيث تطرقنا فيه إلى تعريف الفنّ وأصنافه، ثمّ عرض أشهر مدارس الفنّ الحديث والمعاصر**(الكلاسيكية، الرومانسية، الانطباعية، الباربيزون، الواقعية، التجريدية، السريالية)** مع التعرض إلى مراحل عملية الإبداع، ثم تعريف التذوق الفنِّي وأبعاده، وخطواته.

وثمّ تناولنا تداخل الفنون الموظفة في الرواية بالأدب انطلاقا من *تداخل فنّ الرسم مع الأدب من خلال مدخل إلى فنّ الرسم ، وعناصره **(الخطّ، الشكل، الملمس، اللون، الظلّ والنور)** ثم حددنا الصلة بين الرسم والأدب.

* تداخل فنّ الشعر مع الأدب من خلال تقديم تعريف للشعر ،وأقسامه ، وصولا إلى تحديد الصلة بين الشعر والأدب.

* تداخل فنّ الموسيقى مع الأدب؛ بتقديم تعريف للموسيقى مع تحديد خصائص الصوت الموسيقي وعناصره **(الإيقاع، اللحن، الهارموني)** ثم تحديد الصلة بين فنّ الموسيقى والأدب.

<u>الفصل الثاني</u>: وعُنون بـ" **توظيف فنّ الرسم في رواية ذاكرة الجسد**"

وهو فصل تطبيقي ضمّ شقين, شق نظري حول آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنية من خلال وصف الرسالة، والمقاربة الإيكونولوجية، والمقاربة السيميولوجية، والشقّ التطبيقي تناولنا فيه قراءة اللوحات الفنية الموظّفة في الرواية من خلال أربع مباحث و تحليلها اعتمادا على:

- **المبحث الأوّل:** تضمّن تحليل لوحة "**حنين**" سيميائيا اعتمادا على آلية تحليل اللوحات الفنية.
- **المبحث الثاني:** تضمّن تحليل لوحة "**اعتذار**" سيميائيا.
- **المبحث الثالث:** تضمّن تحليل لوحة "**أحلام**" سيميائيا.

- **المبحث الرابع:** تضمّن التحليل السيميائي لـ"**إحدى عشر لوحة**" تمثّل كلّها جسورا.

وأشرنا في نهاية هذا إلى أهمّ النتائج المتوصل إليها مع تدعيمها بالنسبة المئوية لتوارد كلّ لوحة من اللوحات،إضافة إلى النسبة المئوية لتوظيف الرسم عامّة في الرواية مع إنشاء مدرّج تكراري يوضّح تواتر هذه النسب.

الفصل الثالث: وسمناه بـ " **توظيف فنّ الشّعر في رواية ذاكرة الجسد**".

ويتضمن تمهيدا تعرضنا فيه إلى مفهوم التناص ونشأته، ومستوياته ثمّ مبحثين تطرقنا في الأوّل منهما إلى التحليل السيميائي لأشعار **زياد الخليل** التى اجتمعت في ستّ مقاطع شعرية.

أمّا المبحث الثاني عمدنا إلى تحليل بقية الأشعار الموظفة تحليلا سيميائيا، وخلصنا من هذا الفصل إلى نتائج تضمنت النسب المئوية التى تعكس حضور فنّ الشعر في الرواية، مع تحديد النسب المئوية لكلّ مقطع على حدى.

الفصل الرابع: ووُسم بـ" **توظيف فنّ الموسيقى في رواية ذاكرة الجسد** ".

وقد قُسم إلى مبحثين تناول الأوّل منهما الجانب النظري لأنواع الموسيقى الجزائرية، ورحلة الطرب الأندلسي من المشرق إلى المغرب، مع تعريف النوبة الجزائرية، وعناصرها **(الدائرة، مستخبر الصنعة، التوشية، المصدّرات، البطايحات، الدرج، الانصرافات،الملخص)**.

والشقّ الثّاني اختصّ بتحليل المقاطع الغنائية الموظّفة في الرواية.

وخُتم الفصل بتقديم النتائج مع النّسب المئوية لتوارد المقاطع الغنائية مع تقديم النسبة المئوية لحضور فنّ الموسيقى في الرواية.

ومن المناهج التي اعتمدنا عليها في هذا البحث نذكر المنهج السيميائي الذي أسهم في الكشف عن إيحاءات توظيف كلّ من فن الرسم والشّعر والموسيقى في الرواية، يضاف إلى ذلك الاعتماد المنهج التاريخي والوصفي.

هذا وقد اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

1. علم عناصر الفنّ لـ**فرج عبّو**.
2. الأدب والفنّ لـ"**ميشال عاصي**".

3. سيميائية الصورة لـ"**قدور عبد الله ثاني**".
4. الحسّ الجمالي وتاريخ الفنّ لـ"**راوية عبد المنعم عبّاس**"
5. دراسات في الموسيقى الجزائرية لـ"**أحمد سفطي** "
6. الموسيقى الشرقية لـ"**سليم الحلو**".
7. علم نفس الفنّ وتربية الموهبة لـ"**مصري عبد الحميد حنورة**".

لقد اعترض سبيل مسيرة البحث جملة **من الصعوبات** أهمها:

ندرة الدراسات التي تتطرق إلى الأدب في علاقته بغيره من الفنون، و صعوبة تطبيق المنهج السيميائي على الرسم والموسيقى عل أنهما فنان يبرزان فقط من خلال اللغة السردية في الرواية، يضاف إلى ذلك عدم الاهتداء إلى الكتب والمراجع التي تبحث بشكل مباشرفي التداخل بين الفنون وعلاقة الأدب بغيره من الفنون.

وفي ختام هذه المقدمة أرفع جزيل الشكر، ووافر الامتنان إلى أستاذي الفاضل الدكتور: "**بشير تاوريريت**" على متابعته لهذا البحث الأكاديمي، وتحمله أعباء الإشراف عليه حتى استوى على ماهو عليه.

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أشكر كل الأساتذة الأفاضل والزملاء الأجلاء، على المعلومات النيّرة، والآراء والتوجيهات القيمة التي قدموها لنا خلال مسيرة هذا البحث.

الملحق الأول

(01)

سيرة الروائية : أحلام مستغانمي

الملحق الثاني

(02)

استبـيان

بسم الله الرحمن الرحيم

«هُوَ الذَّي يُنَزِّلُ عَلى عَبْدهِ آيَاتٍ بَيِّنَاتٍ لِيُخْرِجَكُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلى النُّورِ وَإِنَّ اللهَ بِكُمْ لَرَؤُوفٌ رَحيمٌ»

سورة الحديد / 09

1.الفصـل الأول:

" مدخل إلى الفنون"

1/ تعريف الفن:

2 / نشأة الفن:

3/ تصنيف الفنون:

4 / أشهر مدارس الفن الحديث، والمعاصر:

5/ التذوق الفني:

6/ تداخل الفنون – صلة الفنون الموظفة في الرواية بالأدب:

2.الفصـل الثانـي:

توظيف فن الرسم في روايـة ذاكرة الجسد

1/ آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنيّة سيميائيا

2/قراءة اللوحات الفنية الموظفة في الرواية – قراءة سيميائية–

3.الفصـل الثالث:

توظيف فن الشعر في روايـة ذاكرة الجسد

***تمهيـد**

01/ أشعار زيـاد

02/ الأشعار المتـفرقة في الروايـة

الفصـل الرابـع:

توظيف فن الموسيقى في رواية ذاكرة الجسد

*** تمهـــيد**

1/ الموسيقي الجزائرية

2/ المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية

مقدمة

خاتمة

فهرس الموضوعات

مقدمة.....5– 8

الفصل الأول: "مدخـل إلى الفنــون"

1/ تعريف الفنّ"..... 10
2 / نشأة الفنّ..... 13
3/ تصنيف الفنون..... 14
1/3 تصنيف آلان..... 14
2/3 تصنيف سوريو..... 16
3/3 تصنيف جرين..... 16
4/ أشهر مدارس الفنّ الحديُث والمعاصر..... 17
1/4 الكلاسيكية الجديدة 17
2/4 الرومانسية 18
3/4 الباربيزون 18
4/4 الواقعية 19
5/4 الانطباعية 20
6/4 الرمزية 20
7/4 التعبيرية 21
8/4 الوحشيّة 21
9/4 التكعيبية 22
10/4 التجريدية 23
11/4 الدادائية 23
12/4 السريالية 24
5/ التذوق الفني..... 26
1/5 تعريف التذوق الفني..... 26

2/5 مراحل عملية الإبداع..... 27
3/5 خطوات التذوّق الفني عند المتلقي..... 28
6/ تداخل الفنون– صلة الفنون الموظفة في الرواية بالأدب – 31
1/6 تداخل فنّ الرسم مع الأدب 31
1/1/6 مدخل إلى فنّ الرسم 32
2/1/6 صلة فنّ الرسم بالأدب 37
2/6 تداخل فنّ الشّعر مع الأدب 41
1/2/6 مفهوم الشّعر في الأدب 41
2/2/6 أقسام الشعر..... 43
3/2/6 صلة فنّ الشّعر بالأدب 44
3/6 تداخل فنّ الموسيقى مع الأدب 46
1/3/6 تعريف فن الموسيقى، ومدلول الكلمة..... 46
2/3/6 الصوت الموسيقي..... 49
3/3/6 صلة فن الموسيقى بالأدب..... 55

الفصل الثاني: توظيف فنّ الرسم في روايـة "ذاكرة الجسـد"

1/ آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنيّة سيميائيا..... 60
1/1 وصف الرسالة 61
2/1 مقاربة أيكونولوجية 62
3/1 المقاربة سيميائية 62
2/ قراءة اللوحات الفنية الموظفة في الرواية – قراءة سيميائية– 63
1/2لوحة حنين 63
1/2–1 وصف الرسالة..... 63
1/2–2 مقاربة أيكونولوجية 67
2 /1–3 مقاربة سيميائية 83

2/2 لوحة اعتذار 91
2/2-1 وصف الرسالة..... 91
2/2-2 مقاربة أيكونولوجية 95
2/2-3 مقاربة سيميائية..... 104
3/2 لوحة أحلام 108
3/2-1 وصف الرسالة..... 108
3/2-2 مقاربة أيكونولوجية 113
3/2-3 مقاربة سيميائية..... 124
2/ 4 لوحات الجسور الإحدى عشرة.....
131 2/4-1وصف
الرسالة..... 131
2 /4- 2 مقاربة أيكونولوجية 135
2/4-3 مقاربة سيميائية..... 138

* **الفصل الثالث: توظيف فنّ الشّعر في رواية "ذاكرة الجسد"**

تمهـيد

*مفهوم التناص..... 147
* نشأة علم التناص ومستوياته في النقد الحديث..... 148
1/ أشعار زياد..... 150
1.1.زياد الخليل في سطور..... 150
2.1 إيحاءات توظيف أشعار زياد..... 153
1.2.1. المقطع الأول 153
2.2.1. المقطع الثاني 160
3.2.1. المقطع الثالث 168
4.2.1. المقطع الرابع..... 173
5.2.1. المقطع الخامس..... 177
2/ الأشعار المتفرقة في الرواية 181

1/2المقطع الشعري لابن باديس..... 181
2/2.البيت الشعري لقيس بن الملوح..... 185
3/2.البيتان الشعريان ليدر شاكر السياب..... 187
الفصل الربع: توظيف فنّ الموسيقى في رواية "ذاكرة الجسد"
تمهـيد
1/- الموسيقى الجزائرية..... 192
1/1 أنواع الغناء و الطرب في الجزائر..... 192
2/1 رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب..... 193
2/ المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية..... 200
1/2. المقطع الأول..... 200
2/2. المقطع الثاني 202
3/2. المقطع الثالث 206
4/2. المقطع الرابع..... 209
5/2. المقطع الخامس..... 211
6/2.المقطع السادس..... 213
خاتمة..... 202
قائمة المصادر والمراجع..... 226
الملاحـق..... 238
فهرس الموضوعات..... 248
Résume..... 254.

فهرس الموضوعات

قائمة المصادر و المراجع

***أولا- المصادر:**

أحلام مستغانمي

1- ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار،الجزائر، ط18، 2004.

***ثانيا- المراجع:**

أ- المراجع العربية:

بدوي عبد الرحمان:

2- فلسفة الجمال والنقد عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

بهنسي عفيف:

3- الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو، ط1، 1980.

البستاني بشرى:

4- قراءات في النص الشعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

جودي محمد حسين:

5- آراء وأفكار جديدة في الفن وتأصيل الهوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1999.

الجزيري مجدي:

6- الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

عبد الجليل أنور عبد القادر:

7- الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1982.

درويش سمية:

8- مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

هيمه عبد الحميد:

9- علامات في الإبداع الجزائري، دار النشر، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

هلال محمد غنمي:

10- الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

زيدان جورجي:

11- تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط3،1982.

زكريا إبراهيم:

12- الفنان والإنسان، مكتبة غريب، مصر، ط1، 1973.

مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، د.ت.

الزيات أحمد حسين :

13- تاريخ الأدب العربي، دار الوفاء القاهرة ، مصر، ط2، 2002.

الزعبي أحمد:

14- التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

ابن وهب:

15- الكاتب البرهان في وجوه البيان، السلام للنشر، بغداد، العراق، ط1،1967 .

الورقي السعيد:

16- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

حجازي محمد عبد الواحد:

17- ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1،2001.

حماد حسين محمد :

18- تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1،1992.

حنا نهى، طنوس يوسف:

19- الفنون، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

حنورة مصري عبد الحميد:

20- لم نفس الفن وتربية الموهبة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، ط1، 2001.

عبد الحفيظ محمد:

21- دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

طاليس أرسطو:

22- 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.

ابن طباطبا:

23- عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

كفافي محمد عبد السلام:

24- في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1971.

عبد الله ثاني قدور:

25- سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهرالارساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

عبد اللطيف محمد حماسة:

26- الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

ماضي شكري عزيز:

27- في نظرية الأدب، دارالفارس للنشروالتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2005 .

مجاهد عبد المنعم مجاهد:

28- جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

محمود حافظ محمد سامي:

29- تاريخ الموسيقي والفنان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة، مصر، ط1،1991.

مصطفى عادل:

30- دلالة الشكل، دراسة في الاستطيقا الشكلية، و قراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1،2001 .

مخافي حسن:

31- القصيدة الرؤيا ،دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1،2003.

عبد المعطي محمد علي:

32- فلسفة الفن رؤية جديدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، 1975.

عبد المعطي محمد علي، عبد المنعم عباس راوية:

33- الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2003.

المفتي أحمد :

34- كيف ترسم الريشة وتتعلم فن إعلان الدعاية؟، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000.

سالم عزيز نظمي محمد:

35- الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ج3، ط1، 1996.

سويلم أحمد:

36- قيس بن الملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

سفطي أحمد:

37- دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988.

السرغيني محمد:

38- محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

السعداني مصطفى:

39- المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، ط 1987،.

عاصي ميشال:

40- الأدب والفن بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة، والنشر، والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970.

عبو فرج :

41- علم عناصر الفن، دار دلفين للنشر، ميلانو، بغداد، العراق، ج1، ط1، 1982.

عيسى فوزي سعد:

42- الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المع الجامعة مصر، ط1، 1990.

43- تحليل النص الشعري، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2002.

عمر أحمد مختار:

44- اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

عصام خلف كامل:

45- الاتجاه السيميولوجي، ونقد الشعر، دار فرجة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

عصفور جابر:

46- الصورة الفنية في التراث النقدي، والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت، لبنان، ط3 1992.

47- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1982.

عتيق عبد العزيز:

48- في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

العالم محمود أمين:

49- الرواية العربية بين الواقع والإيديولويجة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1986.

العلاق علي جعفر:

50- الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص150.

العلاق علي جعفر:

51- الشعر و التلقي دراسة نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

العناني حنان عبد الحميد:

52- الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.

بن العنتري محمد الصالح:

53- تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، ط1، 1991.

فيدوح عبد القادر:

54- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار فاء للنشر و التوزيع، عمان 1998.

الصباغ رمضان :

55- الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.

الصباغ رمضان:

56- عناصر العمل الفني دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999.

57- في نقد الشعرالعربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

قبش أحمد:

58- الكامل في النحو والصرف، والإعراب، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1974.

قطوس بسام:

59- سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

القرطاجني حازم :

60- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة ، دار العرب الإسلاميين، بيروت ، لبنان ، ط2، 1981.

رابح تركي:

61- الشيخ عبد الحميد بن باديس فلسفته وجهوده في التربية والتعليم الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ط1، 1969.

الرواشدة سامح:

62- فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ط1، 1999.

ابن رشيق :

63- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق، محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، سوريا ،ج1،ط1، 1994.

الشايب أحمد:

64- أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999.

الشوان عزيز:

65- الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1986.

تاوريريت بشير:

66- استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس ، دراسة في المنطلقات و الأول و المفاهيم، دار الفجر للطباعة و النشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.

67- رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، ط1، 2006.

توفيق سعيد:

68- مدخل إلى موضوع علم الجمال بحث عن معنى الأستطيقى، دار النصر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2،1997.

غالي شكري:

69- معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2،1980.

الخطيب أحمد:

70- جمعية العلماء المسلمين الجزائرية، وأثرها الإصلاحي في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1،1985.

ابن خلدون:

71- المقدمة، دار الفكر، لبنان،ج1،ط1، د.ت.

ب-المراجع المترجمة:

جادامر هانز جيورج:

72- تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط1، 1997.

هويمان دني:

73- علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

هورتيك لويس:

74- الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، د.ت.

هيجل:

75- فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط1، 1965.

ياوس هانس روبيرت:

76- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة رشيد بنجدو،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1،2004.

لوكاتش جورج:

77- معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي،دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1971،1.

مجموعة من الكتاب الرّوس:

78- المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطبع، الأردن، ط1، 2005.

نيكوف أديسا وآخرون:

79- أسس علم الجمال الماركسي اللينـي، ترجمة جلال الماشطة، دار التقدم، الاتحاد السوفياتي، ط1،1981.

فيشر أرنست:

80- ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، ط1،1971 .

غتينقر فرويد:

81- تقنيات الرسم، ترجمة توفيق الأسدي، مطابع السلام، دمشق، سوريا، ط1، 1979.

جـ-المراجع باللغة الأجنبية:

Aaron Copland :

82- what to listen of Music , N .Y , New American Library, 1967 , P31.

Arthur Schopenhauer :

83- The World as Wille and Idea , Trans R. B Haldanand J.k emp,3 Vols, London , Kegan Paul ,1983.

Jhon Hosoers:

84- Meaning and Truth in the Art, University of North Carolina Press ,1946, P82.

Claire Detels Autonomist, Formalist Aestheus :

85- Music Theory and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries, Journal of Aesthetics and Art Criticism,OP .cit.

Emst bloch :

86- Essay on the philosophy of music , Tranpeter Palmer , Cambridge University,1985,P206.

Leonand G ratnetr:

87- Music theListeneris art , M.C , Grow Book Company , 3Rd Edition.

Jhon Hosoers:

88- Meaning and Truth in the Art, University of North Carolina Press ,1946, P82.

د-المعجمات والقواميس:

89- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

90- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، ج3، ط1، 1979.

هـ-المذكرات والرسائل الجامعية:

91- أمال بوعطيط: إستراتيجية الشخصية في رواية ذاكرة الجسد مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، مخطوط جامعة باتنة 2005/2004م.

و- المجلات والدوريات والجرائد:

92- الملتقى الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال وبحوث مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2003.

93- الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن ، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006.

94- محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6، 7، نوفمبر، 2000.

95- محاضرات الملتقى الوطني الرابع، السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل،2002.

96- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع3، 2006.

97- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 15،ع02، 1996.

98- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج16،ع1، 1997.

99- مجلة كلية الآداب، القنيطرة، جامعة محمد الخامس، المغرب، ع 60،61.

100- مجلة الآداب البيروتية، بيروت، لبنان، ع03 ،1966.

101- مجلة العربي الكويتية ، وزارة الإعلام الكويت،ع1، 2005.

ز- مواقع الأنترنات والموسوعات الالكترونية:

102- http://Fohum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2007/10/5

103- http://Fohum.eggpt.com/Arforun/archire/ indesc. Php/t-1426 html. 2007/10/5

104- http://www.alvatan .com .sa/dailg/ culture/culture 070 htm 2004/06/29

105- ألوان الطيف: www.Sahab.ws/4964/news/4365.html 2006/11/12

106- http://www.anu-dam.org/book/98/study/98/189-h-a/ind-ind98.sdon.htm.06/06/22

107- http://www.azzaman.com/azz/articles/2002/11/11.01/699.htm 2002/11/2

108- http :www.rezgar.com/debat/show.art.asp ?aid=67309 2007/02/23

109- http://froum.kooora.com/f.aspx?t=5663785

110- حسن عباس: خصائص الحروف العربية، ومعانيها
http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm2007/ 01/10

111- http://www.awu-dam.arg/book/98/study98/189-h-a/ind-book98-sdoo1.htm .

112- http:// www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC %20 lamguage/ amdalusion-art.htm2007/ 04 /02

113- http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561.23/01/2008

114 - http://www.awa-dam.org/book/00/study00/64-h-m1/book00-sd005.htm 2007 03 / 11

115- الموسوعة العالمية: http://ar.wikipedia.org

116- http : www.sahuf.net.sa/2001 jaz / jul/20/wm9.htm. 2008/01/28

قائمة المصادر والمراجع

rèsumè

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 story "**Dhakiret al Jeced**"- **of Ahlem Mustaghanmi**- is one of the models which have been widened to host within it three arts: poetry, painting, 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 Novel **Dhakiret al Jeced** 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 painting, poetry and music?

*To what extent succeeded **Ahlem Mustaghanmi** to include in her novel artistic pictures, poetry couplets and other stanzas of the lyrics?

*What was the overlap between the art of "painting, poetry and music" to narrative language?

*In the light of this artistic presence in the novel, 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 (painting, poetry, and music) and their relationship to literature and the reason for selecting the code "Dhakiret al Jeced" 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), then introduced famous schools of modern and contemporary art with exposure to the stages of the creativity process, then the definition of artistic taste, dimensions and its steps.
Then we discussed the overlap of arts used in the novel with literature through providing:

- The overlap of painting with literature through the entrance to the art of painting and its elements, then we identified the link between painting 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 (rhythm, melody, harmony) and then determine the link between music and literature.

2. **Chapter two:**

It is entitled "**The Insertion of paintings in the novel of** " **Dhakiret al Jeced**". It is a practical chapter. It includes two separate applications, the theoretical part about reading and analysing the paintings by describing the letter and ecological approach and semiotic approach.
The practical part includes reading paintings used in the novel through four investigations and analyse them basing on:
Section (study) I:
It included semiotic analysis of the painting **"Hanin=Nostalgia**" which represents "**the bridge of al Hibel in Constantine**".
Section II:

It included semiotic analysis of the painting "**Itidher=Apology**" carrying the face of a French women.

Section III:

It included semiotic analysis of the painting "**Ahlem =Dreams**" which represents the bridge of Sidi Rashed in Constantine.

Section four:

It included semiotic analysis of **"ihda ashra lawha= Eleven Paintings**" which all represent the bridges of Constantine.

3. **Chapter three:**

It is marked by "**The Insertion of Poetry in the Novel Dhakiret al Jeced**" and divided into two sections (section study). In the first one 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 second part singled out the analysis of the stanzas of the lyrics inserted in the novel.

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.

بسم الله الرحمن الرحيم

أرفع جزيل شكري مرحبة بلجنة المناقشة المحترمة المكونة من: الدكتور "أمحمد فورار" رئيسا للجلسة، والدكتور " بشير تاوريريت " مشرفا ومقرّرا ، والدكتور "بن غنيسة نصر الدين " عضوا مناقشا ، والدكتور "رشيد قريبع" أيضا عضوا مناقشا.

كما أرحب بعائلتي، وأقاربي ،وزملائي الأفاضل ، كل هؤلاء جميعا أشكرهم على تلبيتهم دعوتنا لحضور هذه المناقشة العلمية بقسم الأدب العربي في جامعة محمد خيضر بسكرة.

وأتمنى للجميع حضورا طيّبا، والعون من الله سبحانه، وتعالى في هذه المناقشة لبحثي الموسوم بـ: " **توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد – لأحلام مستغانمي** –"

يعدّ الأدب واحدا من الفنون الجميلة، كالرسم والنحت، والموسيقى ، والرقص ، والتصوير ،إذ يشترك معها في ابتكار ماهو جميل من الصور التي تحدث في النفس تأثيرا جماليا، ومن المهم جدا أن نشير في هذا السياق إلى أنّ ما يميز الأدب عن سائر الفنون الأخرى هو قدرته على التميز عليها ، واستضافتها في العديد من أجناسه، وهذا مالا يتوفر في غيره من الفنون.

وتعدّ رواية ذاكرة الجسد– **لأحلام مستغانمي**– من النماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها ثلاثة فنون هي: الشعر،الرسم، الموسيقى، ويقف هذا التعدّد الفنيّ في طليعة الدوافع الرئيسة في اختيارنا لهذه المدوّنة والاشتغال عليها.

وثمة دوافع أخرى لاختيار هذا الموضوع نذكر منها:

* عدم التطرق لمثل هذا الموضوع الذي يركّز عل توظيف الفنون في جنس من أجناس الأدب.

* الاهتمام الشخصي بالكتابة الروائية النسائية الجزائرية خاصة روايات "**أحلام مستغانمي**" التي تستقطب أكثر عدد من المتلقيين والنقاد.

* انتماء الرواية أو المدونة إلى عالم الأدب المعاصر وانفتاحها على زخم معرفي يحتاج إلى الكثير من القراءات النقدية اللانهائية.

* احتواء الرواية على زمرة من الفنون كالرسم و الموسيقى والشعر.

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

* هل توجد صلة تربط الأدب بالرسم والشعر والموسيقى؟

* هل تتداخل الفنون ، وتتحاور فيما بينها؟

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

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

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

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

كلّ هذه التساؤلات حاول البحث الإجابة عنها من خلال عرضه لفصوله الأربعة التي تقدّم إجابات لما تقدّم من أسئلة وذلك وفقا للخطّة التالية:

- **مقدمــة**

تضمنت التمهيد لموضوع البحث من خلال التطرق إلى انتماء الأدب إلى دائرة الفنون الجميلة و قدرته على التميز عليها ، واستضافتها في العديد من أجناسه.

واحتوت المقدمة دوافع اختيار موضوع الفنون(الرسم ،الشعر،الموسيقى) وعلاقتها بالأدب، وسبب اختيار مدونة **ذاكرة الجسد**، ثم الفصول ،وما تحتويه،مع ذكر المناهج المتبعة في البحث وأهم المصادر والمراجع المعتمدة ،وأخيرا الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث.

1-**الفصل الأول**:

وهو عرض نظري حيث تطرقنا فيه إلى تعريف الفنّ وتصنيفاته(**تصنيف آلان، تصنيف سوريو، تصنيف جرين**)، ثمّ عرض أشهر مدارس الفنّ الحديث والمعاصر(**الكلاسيكية، الرومانسية، الانطباعية، الباربيزون، الواقعية، التجريدية، السريالية...**) مع التعرض إلى مراحل عملية الإبداع، ثم تعريف التذوق الفنّي وأبعاده، وخطواته.

ثمّ تناولنا تداخل الفنون الموظفة في الرواية بالأدب انطلاقا من:
*تداخل فنّ الرسم مع الأدب من خلال مدخل إلى فنّ الرسم ، وعناصره ثم حددنا الصلة بين الرسم والأدب.

* تداخل فنّ الشعر مع الأدب؛ من خلال تقديم تعريف للشعر ،وأقسامه ، وصولا إلى تحديد الصلة بين الشعر والأدب.

* تداخل فنّ الموسيقى مع الأدب؛ بتقديم تعريف للموسيقى مع تحديد خصائص الصوت الموسيقي وعناصره **(الإيقاع، اللحن، الهارموني)** ثم تحديد الصلة بين فنّ الموسيقى والأدب.

وكان من بين نتائج هذا الفصل ما يلي:

- الفنون في مجملها تعبّر عن رؤية الفنّان الشخصية، وتصوراته وهي تمنح الإنسان المتعة الجمالية من خلال التشكيلات المختلفة لكلّ فنّ على حدى فالرسم مادته الألوان، والموسيقى مادتها الصوت ، والأدب مادته الكلمات.
- يعدّ فن الرسم تعبيرا صامتا عن أشياء صارخة، وانعكاسا غير مباشر للواقع ويعتمد على مجموعة من العناصر هي:**(الخط، الشكل، الملمس، اللون، الظل والنور)**.
- ثمة تداخل بين فنّ الرسم والأدب من حيث أنّ كليهما محاكاة يختلفان في المادة، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتهما في التشكيل، كما أنّ كليهما يعتمد على الصورة الفنيّة التى يتركها اشتراكهما في عنصر الخيال، كما ظهر ما يعرف بالتبادل الفنّي بين الرسم والأدب ، إذ أصبحت القصيدة تتحدّث عن الرسم والرسامين، كما أنّ الرسام بإمكانه تحويل نصّ أدبي إلى لوحة فنّية.
- لايمكن إعطاء تعريف شامل جامع للشعر؛ لأنّ كلمة شعر إذ أُطلقت أثارت في النّفوس عواطف متضاربة ومعاني عديدة.
- يتداخل الشعر مع الأدب أو الشعر مع الرواية من خلال ما يسمى بـ" **سردية القصيدة، وشعرية الرواية**".
- تعدّ الموسيقى فنّ الروح ترفع السامع وتجعله يطوف في أركان الجمال، وقد نشأت كفنّ مصاحب للغناء والرقص تعتمد على عنصر الصوت كتعبير وتشكيل جمالي بعناصره(**الإيقاع والميلودي والهارموني)**.
- تشترك الموسيقى مع الأدب في:

أ- عنصر الصوت الذي يتجه مباشرة إلى العواطف.

ب- التبادل الأدبي الموسيقي ، فالشاعر يؤلف قصيدة، يقوم الموسيقيُ بتلحينها وأدائها، كما تتوفر القصيدة على أوزان داخلية تدعى بـ " **موسيقى القصيدة** " .

جـ- كلّ منها يتنوع فالأصوات تختلف في كليهما من خلال الطول، والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض، والارتفاع ، ومصدر الصوت.

2-<u>الفصل الثاني:</u>

وعُنون بـ" **توظيف فنّ الرسم في رواية ذاكرة الجسد**"

وهو فصل تطبيقي ضمّ شقين, شق نظري حول آلية قراءة وتحليل اللوحات الفنية من خلال وصف الرسالة، والمقاربة الإيكونولوجية، والمقاربة السيميولوجية، والشقّ التطبيقي تناولنا فيه قراءة اللوحات الفنية الموظّفة في الرواية من خلال أربع مباحث و تحليلها اعتمادا على:

- **المبحث الأوّل:** تضمّن التحليل السيميائي للوحة "**حنين**" التي تمثل "قنطرة الحبال بقسنطينة" و ذلك اعتمادا على آلية تحليل اللوحات الفنية.
- **المبحث الثاني:** تضمّن التحليل السيميائي للوحة "**اعتذار**" التي تحمل وجه امرأة فرنسية.
- **المبحث الثالث:** تضمّن التحليل السيميائي للوحة "**أحلام**" التي تمثل قنطرة سيدي راشد بقسنطينة.
- **المبحث الرابع:** تضمّن التحليل السيميائي لـ"**إحدى عشر لوحة**" تمثّل كلّها جسور مدينة قسنطينة.

وكان من بين نتائج هذا الفصل ما يلي:

- تعدّ عملية تلقي اللوحات الفنيّة، وتحليلها عملية صعبة تفرض على من يمارسها التسلّح بعدّة منهجية تمكنّه من المساءلة السيميائية لها.
- اقترح " **قدور عبد الله ثاني**" في كتابه " **سيميائية الصورة** " آلية ممنهجة معتمدة على منهجية العالمين " **بيروتات وكوكيلا** " في كتابهما دلالة الصورة.

• تخضع اللوحات الموظّفة في الرواية لنفس آلية تحليل اللوحات الفنية المستقلة،وذلك من خلال وصف الرسالة بتقديم المرسل والمرسل إليه، والرسالة، ثم المقاربة الإيكونولوجية، وصولا إلى المقاربة السيميائية.

•لم يؤثر احتواء الرواية لفنّ الرسم على جماليات الرواية وخصائص فنّ الرسم إذ حدث انفتاح، وتحاور بين الفنين.

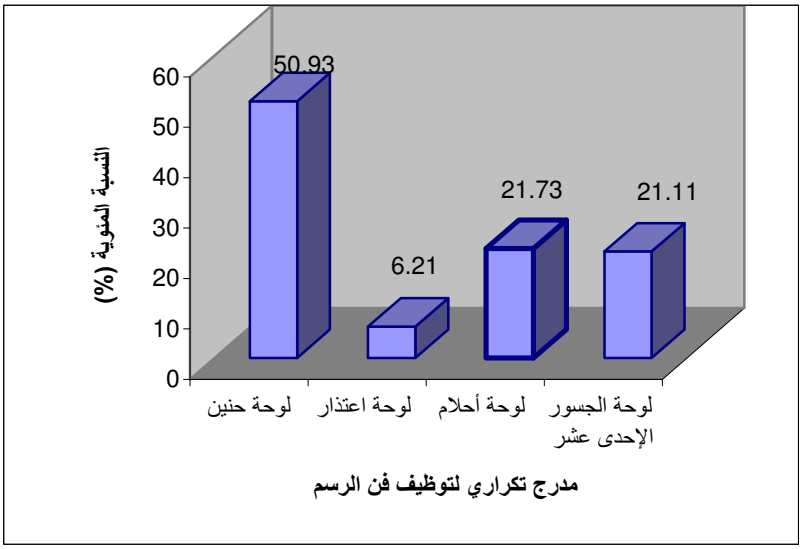
• شكّلت لوحة" **حنين** " المحطة الأولى في الرسم، وقد ساعدت المساءلة السيميائية على بيان الدور الذي أدته هذه اللّوحة في الرواية من خلال تشكيلاتها الفنيّة، وألوانها، وسيماتها السيميائية اللّغوية وقد حضرت بنسبة **(50.93%)**.

• شكّات لوحة " **اعتذار**" قفزة انتقل بها خالد إلى نوع جديد من الإبداع، فساهمت بشكل مثير في التأثير على مجريات أحداث الرواية، وقد بلغت نسبة حضورها **(06.21%)**.

• لوحة "**أحلام**" كانت ثالث محطة رسم في الرواية، وقد حملت كماً من الدلالات والإيحاءات من خلال مجال الألوان، والأشكال،ومجال الدلالات اللّغوية المنهالة من الرواية حيث بلغت نسبتها المئوية**(21.73%)**.

• آخر تجربة إبداعية في الرواية كانت محطّة لرسم "**إحدى عشر لوحة**" تمثل أغلبيتها جسور قسنطينة، أسقط عليها خالد كل تناقضاته، وآلامه،وآماله، ومخاوفه، وأحزانه،وأفراحه، حيث تواردت هذه الجسور في متن الرواية بنسبة**(21.11%)**.

• بلغ توظيف فنّ الرسم نسبة كبيرة في الرواية وهي **(40%)** وقد خلّف هذا التوظيف آثارا جمالية،وفكرية في الرواية.



3-<u>الفصل الثالث:</u>

وسم بـ " **توظيف فنّ الشّعر في رواية ذاكرة الجسد**".

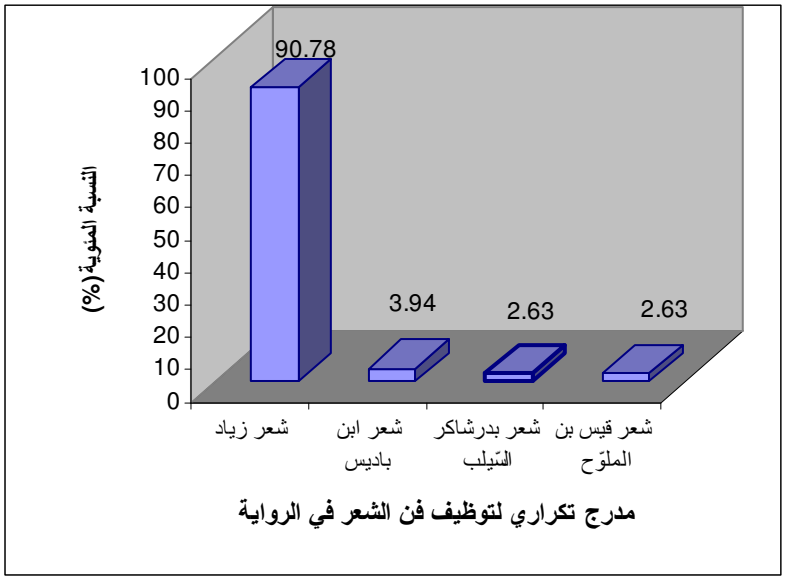
ويتضمن تمهيدا تعرضنا فيه إلى مفهوم التناص ونشأته، ومستوياته ثمّ مبحثين تطرقنا في الأوّل منهما إلى التحليل السيميائي لأشعار **زياد الخليل** التى اجتمعت في ستّ مقاطع شعرية.

أمّا المبحث الثاني عمدنا إلى تحليل بقية الأشعار الموظفة تحليلا سيميائيا، وخلصنا من هذا الفصل إلى النتائج التالية:

- تم توظيف فنّ الشعر في رواية ذاكرة الجسد عن طريق ما يسمى في الأدب بالتناص، حيث حدث تفاعل نصي بين الشعر والسرد في الرواية وكان هذا التناص من النوع الاجتراري.
- تجاوزت "**أحلام مستغانمي**" بتوظيفها الشعري في الرواية نمطيّة اللّغة السردية وهو ما أكسب الرواية تميّزا على طول صفاحتها.
- كشف التحليل السيميائي للمقاطع الشعرية عن كوامن ، ودلالات الكلمات الشعرية التي حملت أكثر من معنى ومغزى.

أوجد الحضور الشعري في الرواية نوعا من الحوارية بين كلّ من الشاعر والرسام والروائي، فـ"**خالد**" الرسام في الرواية تذوق أشعار "**زياد**"، وحلّلها وقام بنشر مسوداته الشعرية في ديوان، و"**أحلام**" التي أدت دور الكاتبة الروائية، اهتمت هي الأخرى بأشعار" **زياد**"، وتذوقتها.

•بلغت نسبة توظيف فنّ الشعر في الرواية **(18.81%)** ، **وتوزعت هذه النسبة** كالتالي: أشعار "**زياد**" بلغت**(90.78%)**، شعر "**ابن باديس**" بلغ **(03.94%)**، شعر "**بدر شاكر السيّاب**" بلغ **(02.63%)**، أمّا **شعر** "**قيس بن الملوّح**" فبلغ **(02.63%)** .



4الفصل الرابع: ووُسم بـ" **توظيف فنّ الموسيقى في رواية ذاكرة الجسد** ".

وقد قُسم إلى مبحثين تناول الأوّل منهما الجانب النظري لأنواع الموسيقى الجزائرية، ورحلة الطرب الأندلسي من المشرق إلى المغرب، مع تعريف النوبة الجزائرية، وعناصرها **(الدائرة، مستخبر الصنعة، التوشية، المصدّرات، البطايحات، الدرج، الانصرافات،الملخص)**.

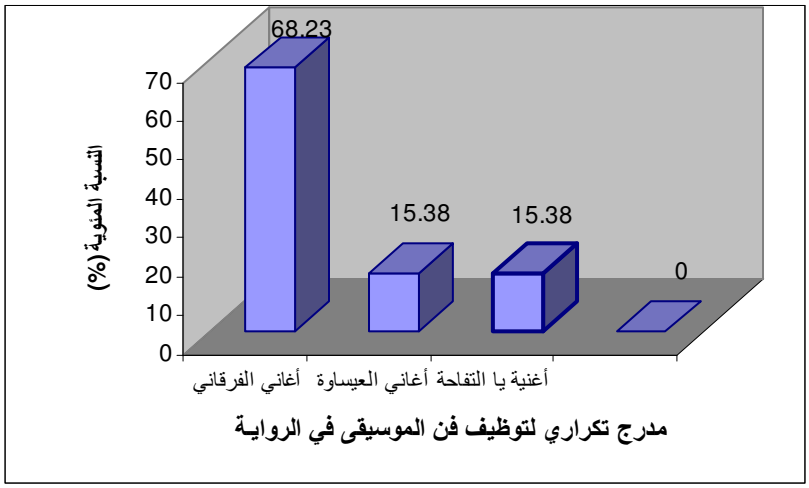
والشقّ الثّاني اختصّ بتحليل المقاطع الغنائية الموظّفة في الرواية.

وخُتم الفصل بتقديم النتائج التالية:

•وظّفت "**أحلام مستغانمي**" مجموعة من المقاطع الغنائية الجزائرية التي تنتمي في أغلبها إلى نوع المالوف القسنطيني.

- كانت مقاطع المالوف القسنطيني الموظفة في الرواية من آداء المطـرب " **الحاج الطاهر الفرقاني**".
- حدث نوع من التواصل بين فني الرسم ، والموسيقى في الرواية ،من خلال اهتمام خالد الرسام بالأغاني الجزائرية ، وإعطائه لقراءته الخاصة لها.
- بلغت نسبة توظيف فن الموسيقى في الرواية **(03.21%)** إذا كان حضور أغاني الفرقاني بنسبة **(69.23%)** أمّا الأغاني الأخرى فكان بنسبة **(30.77%)**.

كان لتوظيف فن الموسيقى أثرا كبيرا في دفع حركة السرد في الرواية، خاصة ما تعلق بالأحداث السياسية.



و بعد ، فإنّي أرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي في مجال تداخل الفنون و تحاورها.

وأخيرا أرفع جزيل شكري، وواسع امتناني للجنة المناقشة كلٌّ باسمه بداية برئيس الجلسة: الدكتور"**أمحمد فورار**"، والمشرف: الدكتور " **بشير تاوريريت** " ، والسادة أعضاء المناقشة: الدكتور " بن غنيسة نصر الدين "، جامعة بسكرة ، والدكتور " رشيد قريبع" جامعة قسنطينة.

والضيوف الكرام ، والزملاء الأجلاّء، والأقارب الأفاضل، كما أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرّضى ، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم.

و صلى اللّهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.