

## تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية

د: دليلة زغودي

قسم اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي مغنية تلمسان (الجزائر)

### ملخص :

تصطبخت روايات واسيني الأعرج، المتأخرة خاصة، بمظاهر التداخل و التفاعل بين الفن الروائي والفنون غير اللغوية، وقد توقفت بشيء من التفصيل عند ما خلفه كل فن من الفنون المتداولة وهي: الموسيقى و السينما والرسم، من آثار على معمار الروايات وعلى أبعادها التركيبية والدلالية، وما فتحه أمامها من إمكانات جديدة لاخترق الأطر التقليدية وتأسيس جماليات جديدة من شأنها أن ترفع رهان فعل التلقي؛ ليس بما تتطلبه من سعة الثقافة التي تلامس أطراف التخصص، أحيانا، فحسب، وإنما بما تقتضيه من أعمال للحس في عملية الاستقبال، ومغادرة الأعراف القرائية المتداولة القائمة على الفصل بين التخصصات، لإحلال عرف جديد قوامه المزج و الخلط والتراسل.

**الكلمات المفتاحية :** الرواية الجديدة، الفنون غير اللغوية ، التداخل الفني، التفاعل، الرسم، السينما، الموسيقى.

### Abstract:

the novels of Waciny Laredj filled especially late ones , with manifestations of overlap and interaction between the novelist Art and non-art linguistic, I have talked about what was left of all art: the cinema, music, painting, drawing from the effects of the architecture novels and the compositional and semantic dimensions, and open it in front of new possibilities to break through the traditional frameworks and the establishment of a new aesthetics that will raise the bet receiving do; not including required of Culture capacity that touches parties specialization, sometimes, but as required by the realization of the sense in the reception process, and leave the norms traded based on Chapter literacy between disciplines, she knew to bring a new texture blending ,mixing and freelancing.

**Key-Words:** new novels, arts non-linguistic, technical interference, interaction, painting, cinema, music.

### Résumé :

les romans de Waciny Laredj remplis ceux particulièrement fin, avec des manifestations de chevauchement et l'interaction entre le romancier Art et non-art linguistique, j'ai parlé de ce qui restait de tout art: le cinéma, la musique, la peinture, le dessin des effets de la romans d'architecture et les dimensions de composition et sémantiques, et ouvrez-le en face de nouvelles possibilités de briser les cadres traditionnels et la mise en place d'une nouvelle esthétique qui augmenteront le pari réception faire; non compris requise de la capacité de la culture qui touche les parties spécialisation, parfois, mais comme l'exige la réalisation du sens dans le processus de réception, et de laisser les normes négociées sur la base de l'alphabétisation chapitre entre les disciplines, elle a su apporter un nouveau mélange de texture, le mélange et la pige.

**Mots-clés:** les nouveaux romans, arts non-linguistique, interférence technique, l'interaction, la peinture, le cinéma, la musique.

إن الصحبة بين الفن والأدب قديمة قدمهما؛ فقد كانت جوقة الكورس ركنا أساسيا في التراجيديا الإغريقية<sup>1</sup>، ناهيك عن طبيعة هذه الملاحم التي تزوج بين الشعر والمسرح، وتجمع في لحمتها بين اللغة و التمثيل والموسيقى

والرقص. كذلك اشترط الشعر الإنشاد وتطلب الغناء. ومع ظهور السينما شكلت الروايات خامة ثرية للإنتاج السينمائي؛ حيث تحولت الروايات إلى أفلام سينمائية، ويشيع اليوم كثيرا وضع اللوحات الفنية واجهة لأغلفة الإبداعات الأدبية. بل صارت بعض الأعمال الأدبية ترفق بقرص مضغوط يضم موسيقى وأغان تدخل في السياق العام للعمل\*.

وإذا رغبتنا في الذهاب أبعد من ذلك، فإنه يمكن التأمل في تقاطع الفنون داخل الكيان اللغوي ذاته؛ أين تجتمع موسيقية الصوت، وهارمونية التركيب بفن رسم الحرف وتقنيات التخطيط، ليظهر فعل الالتباس الجوهرى بين الأدب (باعتباره فنا لغويا) وبين الفنون الأخرى (غير اللغوية).

وقد صارت الرواية - التي تكشف باستمرار عن قدرتها على استيعاب التجربة الإنسانية بكل ثرائها وتنوعها وبأبعادها جميعا- تسعى نحو احتواء هذه الفنون داخل بنيتها اللغوية. برزت هذه الظاهرة، عند العرب، في أعمال الأبناء الذين اختبروا الفنون الأخرى وامتلكوا عنها معرفة كافية؛ فنجدها مثلا في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية؛ التي جمعت بين الشعر والتشكيل والموسيقى التي اضطلع بها جبرا جميعا؛ كما نجد الموسيقى رافدا سرديا أساسيا في روايات بهاء طاهر الذي ولع بها منذ طفولته... والظاهرة أصبحت شائعة عند الروائيين الجزائريين المتأخرين ممن امتدت خبراتهم إلى غير ما حقل؛ إذ مكنت أحلام مستغانمي ثقافتها الواسعة من جمع الموسيقى والرسم والنحت و الشعر في حياكة نسيجها الروائي. وكان لاشتغال إنعام بيوض بالرسم و الشعر دور هام في بناء خطابها السردى على المرئى ورهانها على المحسوس في تعديد مسالك الدلالة...

ومن بين التجارب الروائية الجزائرية الغزيرة؛ استوفقتي تجربة واسيني الأعرج بالخصوص؛ لأنني وجدتها الأثرى والأخصب والأكثر تعقيدا بين التجارب الروائية الجزائرية بل والعربية، وخاصة أعماله المتأخرة؛ حيث الإغراق في تفاصيل اللون، ومطاردة النوتات الشاردة وترميم فجوات المقامات الموسيقية المهربة.. صار يخترق بنية الحكى ويمارحها حد الالتباس، زادها حدة، انتقاء أبطال فنانين؛ مع ما يتطلبه ذلك من دراية فنية ومن غوص في أعماقهم ومعاناة دوارهم وقلقهم، وتمثل نظرتهم للأشياء وللحياة، واختبار أمزجتهم المرهفة والمتقلبة، وملامسة حساسيتهم الاستثنائية... هذا مع استعارة تقنيات الإخراج السينمائي و التصوير الفوتوغرافي...

سأحاول عزل أجزاء هذه الحقول المتواشجة داخل بعض متون الأعرج الروائية لأخذ بعض منها، كلاً على حدة:

أولا . الموسيقى: للموسيقى حضور لافت في روايات الأعرج؛ إنها سيدة الفنون عنده، وقد جعلها بعضا من عناوين أعماله الفرعية على غرار؛ " رمل الماية"<sup>2</sup>، " كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس)"<sup>3</sup>. فاستثمرها كعنصر في البناء السردى، وكمعرفة روائية في الآن نفسه. حيث لا تكتفي بدور الديكور و التفاصيل الهامشية التي تؤثت فضاء الحكى وتملاً فجواته. وإنما تقوم كـمعين لانبثاق عوالم السرد و تفجر طاقاته، وكإطار عام ينظم شوارد الخطاب، ويشتمل نشوراته في وحدة متناغمة.

1. **النظام الموسيقى الأندلسي:** في رواية "البيت الأندلسي"<sup>4</sup>؛ رُتبت الأحداث وفق مقامات الموسيقى الأندلسية، وكأنها "توبة" تعزف و ليست أحداثا تدور، حيث تبدأ الرواية بافتتاحية سماها " استخبار ماسيكا" ، وأشار في الهامش إلى كون الاستخبار؛ اسم يطلق على "قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتى لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرديا بآلة وترية واحدة أو جماعيا بمختلف الآلات"<sup>5</sup>. كما أن اسم "ماسيكا" مأخوذ من اسم مقام " السبكة" المعروف في الموسيقى الأندلسية، يدعم ذلك ما ورد في بداية الافتتاحية: " أنا ماسيكا. وإذا شئت ماسيكا بنت السنبولية"<sup>6</sup>.

وما إن يشد الأعرج انتباهنا ويضعنا في سياق معزوفته الأندلسية التي تروي قصة جيل جديد لاهت وراء هويته الأندلسية التي تكاد تتطمس مع ضياع آخر مخطوطات المورسكيين، وانهار البيت الأندلسي العتيق الذي بناه

"الروخو" لزوجته "لالة سلطانة"، حتى يسلمنا إلى مقطوعة "التوشية" التي يجعلها "توشية مراد باسطا"، والتوشية قطعة خفيفة تكون في بداية النوبة وافتتاح الحفلة، ذات وقت محدود وتتخذ هيئة المشي، ويُعلم سماعها بقدم الضيف الشريف وهي مقطوعة تساعد الضيوف على الدخول و أخذ مقاعدهم وتساعد صاحب الدار على الترحيب بهم،<sup>7</sup> ويحمل الفصل الأول عنوان "نوبة خليج الغرباء"؛ حيث النوبة هي المقام في الموسيقى الأندلسية. فقد وضع زرياب 24 نوبة بعدد ساعات النهار ليكون " لكل ساعة من ساعات اليوم نغمة خاصة يعزفها [...] بحيث أن النغمات الموسيقية تأتي سليقة تتطور مع حالة المرء في الليل والنهار"<sup>8</sup> وهكذا يسلمنا مقام إلى مقام ومقطوعة إلى أخرى منتقلين من مرحلة إلى أخرى من سير الأحداث؛ فالفصل الثاني: "وصلة الخيبة"، والفصل الثالث في "إيقاعات الحرف السري"، ويأتي الفصل الرابع، بعد حدوث فجيعة هدم البيت الأندلسي العتيق، ليكون "في مقام الرماد".

على هذا النحو، يخضع توزيع الأحداث و تنظيمها إلى التوزيعات الموسيقية الخاصة بالمقامات الأندلسية؛ فلا نكون فيها مجرد قارئ بل نستمتع فيها لنوبة أندلسية كاملة، لأن حكاية فقدان المتواصل، والدّوس على التاريخ باستمرار، وضياح آثار الوجود الموريسكي بالجزائر، لا تحكى فقط بل تعزف أيضا على إيقاعات ما بقي من المقامات الأندلسية المهربة\* مع "الياسمين الغرناطي" و "مسك الليل الإشبيلي" و "تفاح المارية" و "برتقال بلنسية و ليمونها".. في قوارب الخوف و الموت. فتحاول الموسيقى أن تتحدى العفاء وتتشبث بزمن الحياة. ويكون في استرجاعها و عزفها بعض الاسترجاع لما فقد - وخصوصا إذا ما كان ذلك على أيدي النساء\* - كما يبين هذا المقطع: "تسترجعن كل الوصلات الأندلسية الضائعة يركبها قطعة قطعة كمن يبحث عن أثر عليه أن يرمم أجزاءه الضائعة".<sup>9</sup>

2. **قالب السوناتا**: تخترق الموسيقى مسار الأحداث في رواية "كريماتوريوم" و تتعجن بطينة بناء الرواية لتكون جزءا هاما من الحكاية وإطارا أساسيا في عملية التسريد. وفي هذا العمل نجد "يوبيا" ابن البطلة يحاول تأليف سوناتا ينقّي لها في البداية اسم "سوناتا لفراشات القدس" تماشيا مع تسمية أمه للون الذي ابتدعته باسم "فراشات القدس"؛ يقول لأمه: "هل تدرين يا يما هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا ستحمل من روحك الكثير، سأسميها سوناتا لفراشات القدس"<sup>10</sup>؛ القدس مدينتها السلبية التي أخرجت منها عنوة في عمر مبكر، فيحملها كل حنين أمه لمدينتها المقدسة ولأصولها الأندلسية المشتتة. مستلهما شيئا من الحس الموسيقي الأوبرالي التراجيدي مع أوبرا غويسبي فيردي\*: "لا ترفياتا" (مأساة فيوليتا فاليري)، الذي يشاركه شيئا من هويته\*.

ولطالما أثر قالب السوناتا على معمار الرواية، كما استوحيت بعض السوناتات من أعمال روائية؛ على غرار: سوناتا "كاستا ديفا" لبليني المستوحاة من "غادة الكاميليا" لألكسندر دوما، وربما هذا ما دفع بثيودور أدورنو إلى إجراء مقارنة بين سوناتات هايدن وموتسارت و بيتهوفن و بين الرواية البلازكية<sup>11</sup>. والحكاية في كريماتوريوم تبدأ مع يوبيا بكلمة لاترفياتا وما يستتبعها؛ من آلام فردي و أنين ماريا كالاس\*؛ و يشرع في كتابة السوناتا العصية على إيقاع لاترفياتا، وعلى ذكريات أمه المتوفاة والطائرة تفلح به من مطار ميلانو بعد أن أقام حفلا عزف فيه "لاترفياتا" في أوبرا لاسكال تخلصا لروح ماريا كالاس: <sup>12</sup> "اعتدل يوبيا في مقعده ثم تحسس من جديد السماعة وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذي كان يدون به النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب. أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه، ولا يسمع شيئا سوى ذلك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحق محملا بالصرخات المكتومة والسعادات الصغيرة التي تتهاوى حتى قبل أن تشرق..."<sup>13</sup>.

تختلط النوتات والأحان مع الوقائع و الأحداث و تسمح بخلق مساحة جديدة داخل البناء السردي تتكلم فيها الإيقاعات الموسيقية عن أشياء لا تقولها اللغة مثل هذا المقطع: "صافيا كان نحيب ماريا كالاس، يتدفق جريحا داخل الشرايين الجافة. شيء من الخوف يتملك الجسد في شكل هزات داخلية، لكنه سرعان ما يذوب شيئا فشيئا داخل نداءات

الروح الممزقة إلى ملايين الشظايا الدقيقة، التي لا تنتهي<sup>14</sup> ويحدث ما يشبه التخاطر بين الشخصيات الروائية و شخصيات الأوبرات المستلهمة، وبين السوبرانو الذين شغلوا بطولة هذه الأوبرات.

هكذا يبدأ تأليف السوناتا المنشودة على وقع لاترافياتا فردي وعلى أصداء الذكريات المؤلمة، ولا تستقيم كاملة ليوبا و ينتظم لحنها إلا على إيقاع أوبرا أخرى كانت فيها ماريا كالاس السوبرانو أيضا؛ وهي أوبرا نورما "كاستا ديفا" لفنسينزو بليني كما يبين هذا المقطع: "[...] ترك أصابعه تنزلق على ملامس البيانو في محاولة يائسة للعثور على اللحظة الغائبة في السوناتا . فجأة بدأت الإيقاعات تتدفق بكثافة لم يكن قادرا على السيطرة عليها. شعر بشيء غريب ينمو بقوة في داخله و يدفع به عميقا نحو موسيقاه التي ظل يبحث عنها في أدق تفاصيلها الضائعة... بيان له وجه ميّ هذه المرة منكسرا إلى آلاف القطع الهشة والمضيئة كنيازك تشظت إلى ملايين الألوان و الأشكال<sup>15</sup> [...] لا يدري بالضبط ما الذي أدخل أوبرا نورما في الإيقاع الكلي الذي كان ينشأ بين أنامله فقد تسرب وجه نورما إلى عمق الإيقاعات بوضاعته و عنفوانه و كأنها كانت تفرض نفسها بقوة على السوناتا التي بدأت تتضح مساراتها النهائية.

كاستا ديفا! نورما؟

من أين جاءت وكيف انزلت إلى عمق هذه الإيقاعات الخلوية الحزينة؟ تساعل يوبا وهو يغرق في أنين النوات الأكثر هشاشة<sup>16</sup>.

يعيد يوبا نسج حياة أمه "مي" موسيقياً بكل فجاجتها وآلامها وخساراتها، وأيضا بانتصاراتها وأفراحها المسروقة في سوناتا أرادها في البداية سوناتا للحياة تحمل اسم "فراشات القدس" ولكنه لم يجد في القدس فراشات بعد أن احتلت الأشباح مكانها . فألف السوناتا لـ"أشباح القدس" مثلما يكشف هذا المقطع: "أراد أن يقول لها إن الفراشات التي تركتها وراءها في القدس، لم تعش طويلا بعدها إلا داخل ألوانها التي سحبتها وراءها وأن مدينة الله أصبحت مدينة الأشباح..."<sup>17</sup>.

وقد اختير قالب السوناتا الذي يعد أعقد شكل موسيقي يكتب، عادة، لآلة مفردة (صولو)، واستثمر الأعرج شكله الثلاثي الأساسي المتكون من **1. العرض و2. التفاعل و3. إعادة العرض** في تقسيم روايته إلى ثلاثة فصول تتساق مع التنظيم الموسيقي للأجزاء الثلاثة، كما استخدم عنصر **المقدمة الاختياري** في قالب السوناتا فيما استغنى عن عنصر **الكودا (أو التذييل)**.

\*يبدأ واسيني روايته بعنوان صغير (ليس فصلا) يسميه "وصايا أمي" يوازي مقدمة السوناتا؛ وقد كان هذا الجزء التمهيدي في الرواية مهيبا، ومربكا لكونه مرتبط بالمقابر ورماد الموتى تماما مثل مقدمات السوناتات الشهيرة.

\*الفصل الأول: "عطش البحر الميت" - وهو يوازي **العرض** في قالب السوناتا- فيه تبدأ ملامح الشخصيات الأساسية في الظهور؛ حيث نتعرف إصابة ميّ بالسرطان، وتعلق ابنها يوبا الشديد بها، وانغماسها معا في عوالم الفن؛ هي في الرسم وهو في الموسيقى الكلاسيكية، ونتعرف غربتها و حنينها المميت لقدسها السليب، كذلك في السوناتا يقدم المؤلف في العرض الألحان الأساسية والشخصيات الموسيقية في العمل<sup>18</sup>.

\*الفصل الثاني: "مدونة الحداد" وهو يقع موقع **التفاعل** من السوناتا الذي يحوي معظم الدراما، وفيه تتنوع مواد الألحان وتتحوّل وتتفاعل بسرعة فلا تعرف الاستقرار، كذلك نعيش في هذا الفصل رحلة حياة ميّ المتعرجة المصطخبة بالأحداث المؤلمة، والمفاجآت الثقيلة، والفجاجع، و الصدمات، والأفراح الصغيرة، والسعادات المسروقة في شكل يوميات تكتبها ميّ من مستشفى نيويورك المركزي حيث تتلقى العلاج من مرض السرطان ، وفيه يحتدم الصراع بين الرغبة في الحياة والتمسك بها، وبين سلطان الموت الجبار الذي يحتل الجسد ويكتسحه دون هوادة .إنها الدراما الأساسية في الرواية التي تشاكل أهميتها أهمية التفاعل في السوناتا.

\*الفصل الثالث: "سوناتا الغياب"، ويأتي هذا الفصل بعد وفاة ميّ، ونهاية الصراع المحتدم الذي صبغ الفصل الثاني، وهو مخصص لرصد حال يوبا بعد رحيل أمه ، والتمكن أخيراً من استكمال أجزاء السوناتا حيث يبدأ بهذه العبارات: "كل شيء كان هادئاً.

حتى الموسيقى التي انبعثت شجيرة من بيانو مامي دنيا، لم تعكر صفو حالة الصمت التي لفت المكان"<sup>19</sup>. وهو جزء يقابل مرحلة "إعادة العرض" من قالب السوناتا الذي يشعر فيها السامع بالراحة بعد محنة التفاعل، حيث يستعيد نفس الأحداث الموسيقية لقسم العرض ويتحقق فيه الاستقرار الهارموني. وفي الرواية نلاحظ شروع يوبا في كتابة السوناتا في الفصل الأول على إيقاع لاترافياتا ونلاحظ اكتمالها في الفصل الثالث على إيقاع كاستا ديفا. ثانياً. السينما: ترجع العلاقة بين الأدب و السينما إلى طفولة السينما حيث استخدمت المواد الأدبية كأساس لإخراج الأفلام<sup>20</sup>، وصارت الروايات تحول إلى أعمال سينمائية ، وتذهب التخمينات، في هذا الشأن، إلى أن ما بين ربع و خمس الأفلام الطويلة مستوحى من الأعمال الأدبية<sup>21</sup>.

عرفت الساحة العربية هذا التواشج في الخمسينات والستينات من القرن العشرين؛ مع أعمال يوسف السباعي ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس<sup>22</sup> التي أخرجت سينمائية، مما ولد آثاراً متبادلة بين الطرفين؛ فكما استفادت السينما من تقنيات التبريد الروائي ، أفادت أيضا الرواية بتقنياتها وأدواتها، وخاصة في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج[...]. فضلا عن الإصاق/ الكولاج الذي تسرب إلى الحقل الروائي ليؤسس معرفة متنامية مؤسسة على أشكال حديثة تصوغ الواقع صياغة سينمائية<sup>23</sup>.

وتعود بوادر استلهام السينماتوغرافيا إلى عشرينات القرن الماضي مع أعمال الروائي الأمريكي "دوس باسوس" صاحب ثلاثية "الولايات المتحدة الأمريكية"<sup>24</sup>. وبرز استخدام التقنيات السينمائية عند الأدباء الذين يملكون خبرة سينمائية من خلال نشاط كتابة سيناريو أعمالهم لإخراجها سينمائية، أو ممن درسوا فن السينما و تمارسوا في ميدانه؛ على غرار الروائي المصري "صنع الله إبراهيم" والروائي العراقي "عبد الرحمان مجيد الربيعي"... وقد شهدت رواجها الأكبر عربياً مع طغيان نزعة التجريب الروائي التي أخذ منها الروائيون الجزائريون المعاصرون بنصيب وافر، ومنهم طبعاً واسيني الأعرج الذي كانت أصرته بهذا الفن متينة\* وانعكست على رواياته من خلال استخدام تقنياتها التي يمكن الاكتفاء بذكر بعضها :

\***الFLASH باك** : التي تجعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح "بين الحاضر والماضي، بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور"<sup>25</sup> ؛ تعج كتابات الأعرج بهذه التقنية، وخصوصاً الأخيرة منها، وهي تعمل على تحطيم خطية السرد وتخصيبه بأحداث سابقة، ففي مملكة الفراشة تتخذ هذه التقنية هيئة ذكريات تلمع في ذاكرة بطلة الرواية "ياما" عند حدوث شيء ما ذي صلة، على غرار هذا المقطع: "تذكرت والدي حينما كان يأخذني على الساحل. نمرّ أولاً على مكتبة الفنون الجميلة. نشترى آخر الإصدارات الأدبية ، ثم نقضي اليوم كله في البحر لا نشوي من السمك إلا ما نصطاده. كنت كلما تحرك أمامي رأيت زوربا وكان يعرف ذلك، مرة فاجأني وقال لي: انظري.رفع رأسه إلى السماء وبدأ يدور على الرمل يدور بلا توقف..."<sup>26</sup> تسترجع هذه الذكريات و تعرضها حينما يحدث و تمر بالمكتبة ذاتها في طريقها إلى دار الأوبرا بعد وفاة والدها.

\***المشاهد التفصيلية** : "استحالت الرواية كتابة بالصورة"<sup>27</sup> وصرنا نشعر عند قراءتها بأننا أمام عدسة كاميرا لا نقلت شيئاً من تفاصيل الصورة والصوت والديكور، وكأنها معدة للإخراج والتصوير، يعترضنا مثل هذا كثيراً عند الأعرج حيث الحرص على استيفاء أبعاد المشهد يوحى بوجود نزعة سينمائية ترفد فعل السرد كما نلاحظ في هذا المقطع: "عندما سمع رنة التليفون مرة أخرى، كانت لوليتا قد خرجت فجأة من الفونتكس. نظراتها ضائعة كانت كأنها تبحث عن شيء كان ينزلق منها بسرعة أو كأنها كانت في سباق مع الزمن. هذه المرة أيضاً لم ترفع رأسها تجاهه. لم تلتفت يمينا ولا

شمالاً عينها مثبتة على ضوء المرور الأخضر، وعلى ساعتها وعلى حركة المرور التي قلت كثيراً بسبب الغلق التدريجي لشوارع الشانزليزية قبل الغلق النهائي، بمناسبة رأس السنة<sup>28</sup>

\* **حيوية المشاهد:** لعل توظيف المشاهد الحافلة بالحركة والحياة أن يكون من تأثير فن السينما في الأدب، حيث يشتد الحرص، في الوصف، على رصد الحركات و الأصوات ضمن مشهد حي يخاطب فينا حاستي السمع و البصر ويضفي على الحدث طابعاً درامياً أقرب إلى دينامية السينما منه إلى سكونية الأدب مثل هذا المقطع: "كان الناس يتباكون ويندبون ويصرخون، فجأة أظلم الميناء الصغير بالبشر، ولم يعد قادراً على التحمل، الأطفال يعوون جوعاً، النساء يندبن، الكثير من الناس هربوا بعد أن رموا بأنفسهم في البحر إذ لم يكونوا قادرين على التحمل، لا أدري إذا وصلوا حيث كانوا يريدون، كان العسس لا يبذلون أي جهد لاسترجاعهم، يرقبونهم حتى يندفون في أعماق المياه، ثم يعودون إلى حراستهم، يعرفون جيداً أن أغلبهم كان يموت في اللحظة التي يرمي فيها بنفسه، رفض الكثيرون أن يركبوا السفن لكنهم أجبروا على ذلك بالقوة، كان المنظمون يدفعون بهم كمن يدفع بقطيع من الأغنام و الأبقار الجائعة"<sup>29</sup>. زاد استخدام هذه التقنية المشهد قوةً، وكشف مأساة الموريسكيين بكل أبعادها. كما بقيت حية في ذاكرة الروخو وفي ذاكرة من هُجروا بالقوة صوب المجهول.

لقد منحت تقنيات السينما الخطاب الروائي عند الأعرج أبعاداً جديدة تستثير حاستي السمع والبصر، وأمدته بطاقة حيوية أمطت اللثام عما يصطخب داخله من صراعات وتناقضات ذات عمق درامي.

**ثالثاً. الرسم:** وهو من أكثر الفنون استلهاماً في الرواية العربية الجديدة بسبب تقاطعه مع الرواية في خاصيتي المكانية والتصوير<sup>30</sup>. و الأعرج منح لهذا الفن أولوية في أعماله ووظفه من خلال تضمين المعلومات الخاصة بالرسم، واستعراض لوحات تشكيلية وسرد تفاصيلها لغوياً، كما جعل بعض أبطاله رساما على غرار "مي" في "كريماتوريوم" فتمثل منظورها ونظرتها للكون والأشياء وخاصة للألوان والضوء والظلام وهو أكثر أساليب حضور الرسم كثافة؛ إنه العيش وفق طقوس اللون والظل والنور والعممة. وهو يتطلب الروائي معرفة كافية وقدر كبيراً من الحساسية التي تؤهله للتماهي في شخص إنسان رسام .

**1. أصابع لوليتا: تسريد اللوحة:** يلفت انتباه أي قارئ لرواية أصابع لوليتا وجود لوحة فنية وضعت على غلاف الرواية\*، وهي لا تكاد تختفي من المحطات الأساسية لسير الأحداث، كما تنتشر مكوناتها على كافة عناصر الرواية من شخصيات وفضاءات وأزمنة ووقائع على نحو تبدو فيه اللوحة تكتيفاً رمزياً أو صياغة تشكيلية للرواية ككل؛ وهي لوحة تنتمي إلى مدرسة العممة في الرسم تجسد امرأة شابة تقبع في الظلام بمواجهة مرآة تعكس جانباً من وجهها الذي تضيئه بقايا شمعة وضعت على طرف الطاولة بجوار كتابين ضخمين. وهي تضع يدها اليسرى على خدها بينما تستقر يدها اليمنى على "جمجمة متهالكة"، وقد تدلى طرف فستانها الأبيض من على كتفها الأيمن ليكشف عن نهد طفولي بض. تطغى الظلمة والظلال المنعكسة من الإنارة الخافتة للشمعة على اللوحة .

يعثر البطل "يونس مارينا" على هذه اللوحة صدفة بين ألواح طاولة عتيقة اشتراها من أحد الأسواق الشعبية في فرنسا، لم يجد على اللوحة توقيعاً، لذلك بقي صاحبها مجهولاً وظلت التخمينات تتراوح بين دولاتور ومارشيلو. أطلق عليها مارينا اسم "الذبابة"، يقول عن سبب التسمية: "عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفني اليومي كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئاً غريباً يربطني بالحياة وبوطني. تذكرت الرئيس بابانا وهو رئيسنا الأول الذي سجن بعد الاستقلال الذي منحته ألفة ذبابة وجدت بالصدفة في ظلمة الزنزانة وطنينها المتواصل الكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة. أسميتها الذبابة لأن لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه"<sup>31</sup>

تتخذ مكونات هذه اللوحة شكلاً مختلفاً كل مرة باختلاف أحوال النور والظل وتباين أحوال يونس مارينا وما يعرض له من أحداث وفجائع، رغم ثباتها، حيث تهدأ ملامح المرأة وتستكين عندما يستقر صاحبها ويشعر بالأمان.

ويجد فيها شبيها بحبيبته لوليتا عندما تغزو حياته بحبها الجارف؛ "لأول مرة يرى الشبه بينها وبين لوليتا. النعومة، شعرها المرمي خلفها بكل طوله، نعومة جسدها، حتى ميلان اللباس الذي يتزحلق قليلا من كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهدي الأيمن الذي كأنه يريد أن يقفز من اللباس الأبيض الشفاف في غياب حاملتين تعيقان غوايتهما وحركاتهما"<sup>32</sup>، وتزيد مساحة النور - رغم ضيقها- في اللوحة عندما تنتسج الحياة في عيني مارينا، ويستقلص خوفه وقلقه من الموت المتربص به\*، بينما تعتم وينطفئ فيها الضوء الخافت الذي يصارع الظلام عندما يحاصره الموت ويفجع بمنظر انتحار حبيبته لوليتا انفجارا: "عندما التقت وراءه رأى اللوحة التي كانت لا تزال في مكانها، وجه امرأة في العتمة، ولكنه (كذا) هذه المرة تغير المشهد أيضا لم ير إلا الشمعة المطفأة و الجمجمة التي اتسع حجمها واحتلت مكان سيدة العتمة، وتشققت مرآيا اللوحة من شدة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا[...]. حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضا وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو أو دولاتور لم تبق منها إلا بقايا النار التي رمت كل التفاصيل في الظلمة"<sup>33</sup>. إن ما يحدث لمارينا و ما يحيط به يوجد له دائما مقابل في هذه اللوحة التي تشبه لوحة "مريم المجدلية التائبة" لدولاتور: فكما يدخل مارينا لعبة الكتابة السياسية صدفه يعثر على هذه اللوحة صدفه أيضا لتصبح أنيس وحدته في غربته مثلما كانت الذبابة أنيس "الرئيس بابانا" في زنازته، وكما يتصارع النور و الظلام في اللوحة التي لا يعدو الضوء فيها أن يكون مجرد ظلال لنور بقايا شمعة. تبدو حياة مارينا ظلمة لا يعبرها الضوء إلا اماما؛ فهو عاش حياته مطاردا يهدده الموت بتهمة جديدة كل مرة. والنساء اللواتي اقتحمن وحدته كن يحملن دائما شبيها بامرأة اللوحة، وكانت آخرهن لوليتا التي فسرت عناصر اللوحة، وكشفت غموضها عندما وضعت حدًا لحياتها بعد أن عجزت عن قتل مارينا - كما أمرت- \*مثلما يبدو في هذا الملفوظ: "سمع صوتها يأتي ناعما وواضحا.

- أنا مثل امرأة لوجتاك.

- كيف؟

- عين على كتاب الحياة و يد على زر الموت، الجمجمة"<sup>34</sup>

إن هذه اللوحة التي بقيت لغزا تتقاطع أجزاءه مع العناصر الرئيسية للرواية ويختصر أحداثها الأساسية قد اتضحت في النهاية، وتكشفت معانيها الكاملة لمارينا الذي لطالما حيرته وجود الجمجمة المهترئة بجوار شباب المرأة وجمالها النابضين بالحياة؛ إنها هشاشة الحياة في ظل تربص الموت الدائم بها؛ وهو محور الرواية وقطب دورانها.

**2. كريما توريوم : الرسم فعل حياة** تتبني هذه الرواية على الرسم أساسا فهي خوض في عوالم فنانة تشكيلية نعاني معها قلقها و هواجسها ومخاض لوحاتها ونعائش من خلالها دوار الألوان . مي المرأة الفلسطينية التي غادرت القدس طفلة مكرهة هربا من موت محقق قضى على جميع أفراد عائلتها، ولم يُبق لها إلا والدا فقدته هو الآخر بسبب عنت الحياة وكدحها في أمريكا؛ حيث اضطرت ظروف العمل الشاقة للاستقرار في الشمال بينما آثرت هي الاستقرار في نيويورك مع خالتها التي عوضتها عن أمها فعاشت حياتها بعيدة عنه .

وبقيت مي تعمل على استرجاع ذكريات طفولتها المقدسية رسما بعد أن يُست من احتمال العودة إليها فعلا، مفردة تجربتها الفنية والحياتية في لون خاص ابتدعته لتسم به تجربتها أسمته "فراشات القدس" وأدخلته في تركيبية كل لوحاتها ليكون ميزتها؛ تهتف عند اكتشافه: "بالضبط هذا ما كنت أريده وأبحث عنه طوال السنوات التي انقضت. فراشات القدس هكذا أسميه، لقد نشأ من تمزقي وأشواق الطفولية... هذا هو لوني الذي سيصطحبني طوال العمر وحده يعقد صلحا بيني و بين ذاكرتي وجدته، الأصح عثر علي بمحض الصدفة .سأجعل منه عنفواني في عمق الصمت الذي ينتاب لوحاتي [...] بل لأن التفرد سيسمح لي بخلق ألوان لا حدود لها من صلبه"<sup>35</sup>، وصار هذا اللون امتدادا لمدينتها السلية، وشكلا من أشكال حضورها في غربتها، حيث راحت تمزجه مع الألوان الأصلية لمعالم نيويورك بعد أن:

أصبح فراشات القدس لونها الأول الذي يندمج مع إشعاعات الشمس وهي تنهض من وراء بحيرة هودسون ، أو يدخل في تجاويف سماء تبحث عن فضائها وألوانها أو يغرق في عمق زرقة الماء ثم يعوم على السطح في شكل صفاء مشع كبقعة زيتية<sup>36</sup>. كان الرسم وسيلة مي للتأقلم مع غربتها حين نشرت فيها بعضاً من ألوان مدينتها البعيدة ، بل أكثر من ذلك كان النسخة المقدسية الأصلية في كامل بهائها، المهربة عبر ذاكرة طفلة، قبل التغييرات الشنيعة التي اعترتها وأبادت فراشاتها وحولتها إلى مدينة "أشباح".

استطاع الرسم أن يرتق أطراف المزق الذي أحدثه الانشقاق الإرغامي عن الوطن وعن حضن الأمومة، عندما سرب لونه إلى المنفى وأدخله في تركيب ألوانه. وكان أيضاً أداة مي للتشبث بالحياة وقهر سلطان الموت عندما أصابها السرطان وراح ينهش جسدها؛ فقد قاومت بالألوان مساحة البياض التي راحت تنتسج من حولها. ولكي تمنع في تحديها للفناء رسمت لوحات معرضها الأخير في المستشفى مغافلة الموت قدر عمر رسم لوحة كل مرة، حتى تمكنت من حضور حفل افتتاح معرضها لنموت بعده بأسبوع : "كنت أرسم بعيني وأصابعي وكل حواسي الحية، وأنا نائمة في الفراش أرى الألوان وهي تتداخل بين أصابعي أخلط أنزع وأضيف حتى يستقر كل شيء مثلما أشتهي أو مثلما ارتسم في رأسي منذ اللحظة الأولى أنظف يدي أحياناً وكأني بالغت في ملء الفرشاة لم يكن لدي أي حل آخر لكي لا أموت إلا ألواني التي ظلت تؤثت ذاكرتي"<sup>37</sup>

استفرت مي، في مرضها، كل نبضة حياة فيها، وواجهت الموت بقوة رافضة تعاطي المورفين الذي اعتبرته موتاً مؤقتاً، وأخذت تجابه نوبات الألم الحادة المنذرة بالموت عبر الغرق في تفاصيل الحياة المندسة في تركيب الألوان وتدرجاتها، واستعرضت حياتها كاملة رسماً، ولم تمت إلا بعد أن استنفدت آخر قطرة حياة فيها وعلقتها لونا على آخر لوحة، لترجح كفة الحياة على كفة الموت وتعمر تركة الرسم ما يذره الموت من يباب .

يمكن، في الأخير، القول إن هذا الاختراق المستمر لحدود الفن اللغوي في الرواية، واقتحام المناطق الخاصة بالفنون و أنساق التعبير الأخرى عبر استثمار أشكالها وتسخير تقنياتها لخدمة الجنس الأدبي، هو مظهر من مظاهر تمرد الرواية الجديدة على التقاليد الفنية المتعارف عليها، وجنوحها نحو ابتداع أساليب جديدة تعبر بها عن "التعقيد" الذي يطبع علاقة الإنسان بعالمه<sup>38</sup>، وتكريس فلسفة "التداخل" التي أخذت تطوّر بعيداً بالفلسفة ذات المرجعية العقلية والمنطقية<sup>39</sup>. مع وجود نزعة "ما بعد حداثوية" بدأت تشف عنها كتابات الأعرج الأخيرة من خلال مظاهر التعددية، وإزاحة الفواصل والفوارق الثقافية والمعرفية المميزة بين الأنواع والأشكال<sup>40</sup>.

#### هوامش:

1. ينظر مثلاً: فرد ب. ميليت و جيرالدايس بنتلي: فن المسرحية، ت. صدقي خطاب، دار الثقافة ، بيروت، 1986، ص.54.
- \*. كما فعلت أحلام مستغانمي عندما نشرت روايتها "سيان.كوم" مرفقة إياها بقرص يحوي أغان للمطربة اللبنانية "جاهدة وهبة" تتغنى بالنسيان، أخذ بعضها من قصائد لأحلام مستغانمي .
2. رمل الماية ( فاجعة الليلية السابعة بعد الألف ) ، دار كنعان ، دمشق ، 1993.
3. صدرت عن منشورات الفضاء الحر ومنشورات بغداد، 2008.
4. صدرت طبعته الأولى عن منشورات الجمل ، بيروت - بغداد، سنة 2010.
5. الأعرج، البيت الأندلسي، ص.07.
6. نفسه، ص.07.
7. ينظر، سفتي. أحمد ؛ دراسات في الموسيقى الجزائرية، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 33.
8. نفسه، ص.41.



- \*. لم يبق منها في الجزائر إلا 14 نوبة تحوي ما يقارب 400 قطعة موسيقية يتغنى بها إلى الآن .وهي : الدليل والمجنبة والحسين والعراق والرمل و رمل الماية و الغريب و الزيدان والرصد و المزموم والسيكة و رصد الدليل والماية و الجاركة و الموال ،المرجع نفسه، ص.41.
- \*. لما يحملنه من رمزية منح الحياة بسبب نهوضهن بوظيفة الإنجاب.
- <sup>9</sup>. الأعرج، البيت الأندلسي، ص.193.
- <sup>10</sup>. الأعرج .واسيني: كريماتوريوم : سوناتا لأشباح القدس، ص.354
- \*.(1813-1901) وهو موسيقي إيطالي ألف العديد من الأعمال الأوبرالية أشهرها ؛ عطيل و عايدة.
- \*.فقد كانت جدته لأبيه إيطالية
- <sup>11</sup>. ينظر، الشوك. علي: أسرار الموسيقى، ط1، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق - بيروت ،2003، ص.107
- \*. السوبرانو التي قامت بدور البطلة فيوليتا في الأوبرا، وهي مغنية أوبرا ولدت في ديسمبر 1923 بأمريكا لأبوين يونانيين، درست العزف على البيانو و تقنيات الغناء ، اشتهرت خاصة بعد الحرب العالمية الثانية لما تمتعت به من موهبة غنائية وتمثيلية مذهلة، وقد تميز صوتها بقدرة عالية على التلوين وأداء المهارات الصوتية .
- اشتهرت بكثير من الأنوار وخصوصا للمؤلفين الإيطاليين منها: "نورما" لبيليني، و"توسكا" و"مدام بترفلاي" ليوتشينييو " عايدة و"ماكبت" و"لاترافياتا" و"حفلة تنكرية" لفردى....توفيت منتحرة في سبتمبر 1977.
- <sup>12</sup>.الأعرج، كريماتوريوم ، ص.25.
- <sup>13</sup>. نفسه، ص.21-22.
- <sup>14</sup>.نفسه ص23
- <sup>15</sup>.نفسه، ص.448.
- <sup>16</sup>.نفسه، ص.452.
- <sup>17</sup>.نفسه، ص.111.
- <sup>18</sup>. المعلومات المتعلقة بالبيت السوناتا مأخوذة من الموسوعة الحرة "ويكيبيديا" على الرابط التالي:
- <http://ar.wikipedia.org>
- ومن مرجع : " دعوة إلى الموسيقى" ليوسف السيسى، دار المعرفة، الكويت، دط، 1981، ص ص. 114-116 .
- <sup>19</sup>.كريماتوريوم، ص.419
- <sup>20</sup>. دي جانيتي . لوي: فهم السينما، السينما و الأدب، ت.جعفر علي ، منشورات عيون المقالات، مراكش، دط، 1993، ص.04
- <sup>21</sup>. نفسه، ص.03.
- <sup>22</sup>.لشكر. حسن: الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية(مظاهر التفاعل) ، المجلة العربية ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1431، ص ص.12-13.
- <sup>23</sup>.نفسه، ص ص.13-14.
- <sup>24</sup>. الرياحي. كمال : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس ط1، 2009: ص.63
- \*. فقد خطط لدراسة السينما في الاتحاد السوفياتي في إطار منحة دراسية ،ولكنه عدل عنها ليختار دراسة الأدب في الشام. وقد تحقق مشروعه عبر ابنته ربما التي تشتغل بالإخراج
- <sup>25</sup>. عطا. عدي ، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفلم السينمائي، دار البداية، الأردن، ط1، 2011، ص.129
- <sup>26</sup>.الأعرج. واسيني، ملكة الفراشة ، ط3، الفضاء الحر - منشورات بغدادي ،2013، ص.354.
- <sup>27</sup>. لشكر.حسن ، الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية، ص.33
- <sup>28</sup>.الأعرج. واسيني، أصابع لوليتا، ط1، منشورات دبي الثقافية ، مارس2012، ص.448.
- <sup>29</sup>.الأعرج. واسيني، البيت الأندلسي، ص.96.

- <sup>30</sup>. لشكر. حسن، الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية ،ص.108.
- \*. وإن كانت اللوحة الموضوعة على الغلاف هي لوحة المجلية التاتبة لدولاتور ، بينما تبدو لوحة مارينا شبيهة بها لكنها دون توقيع يشير إلى صاحبها.
- <sup>31</sup>. أصابع لوليتا ، ص ص.357-358.
- <sup>32</sup>.نفسه ، ص.230--231.
- \*.فقد كان مارينا لاجئا في فرنسا مهددا بالموت بسبب كتاباته السياسية و المحطمة لطابو الدين.
- <sup>33</sup>.أصابع لوليتا ، ص.451. أما الأسماء الواردة في المقبوس فهي كلها للوليتا حبيبته؛ فقد سماها والدها نوة، وسمتها والدتها أنزار وهو رذاد المطر بالأمازيغية ، وملاك هو اسم أطلق عليها في أندونيسيا حيث كانت في مهمة لعرض الأزياء ، وكذلك لالو اسم أطلقه عليها مدير أعمالها ليناسب عالم عرض الأزياء، أما لوليتا فهو الاسم الذي أطلقه عليها يونس مارينا بسبب ما وجده فيها من شبه بلوليتا بطلة رواية "لوليتا" لفلامير نابوكوف.
- \*.يبدو من سياق الرواية أن لوليتا كانت طعاما حاول به الإسلاميون المتطرفون اصطياد مارينا وقتله ، وقد كان عليها أن تفجر نفسها معه بحزام ناسف، لكن حبها له وعطفه عليها جعلها تتراجع وتفجر نفسها لتموت دون أن تقتل أحدا معها.
- <sup>34</sup>.الأعرج، أصابع لوليتا، ص.462.
- <sup>35</sup>.الأعرج، كريماتوريوم، ص.73.
- <sup>36</sup>.نفسه، ص.74.
- <sup>37</sup>.نفسه، ص.334.
- <sup>38</sup>. عزيز ماضي. شكري: أنماط الرواية العربية الجديدة ، دط، عالم المعرفة ، الكويت ،2008، ص.249.
- <sup>39</sup>.نفسه، ص.205.
- <sup>40</sup>.الرويلي. ميجان - البازعي. سعد: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، 2002، ص ص.226-227.

### مكتبة البحث:

- الأعرج. واسيني، رمل الماية ( فاجعة الليلية السابعة بعد الألف )، ط1، دار كنعان ، دمشق ، 1993.
- الأعرج. واسيني، كريماتوريوم ( سوناتا لأشباح القدس)، ط1، منشورات الفضاء الحر ومنشورات بغداد، 2008.
- الأعرج. واسيني، البيت الأندلسي، ط1، منشورات الجمل ، بيروت - بغداد، سنة 2010
- الأعرج. واسيني، أصابع لوليتا، ط1، منشورات دبي الثقافية ، مارس 2012،
- الأعرج. واسيني، مملكة الفراشة ، ط3، الفضاء الحر - منشورات بغداد، 2013.
- دي جانيتي . لوي: فهم السينما، السينما و الأدب، ت.جعفر علي ، دط، منشورات عيون المقالات، مراكش، دت.
- الرويلي. ميجان - البازعي. سعد : دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب - لبنان، 2002
- الرياحي. كمال ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس ط1، 2009
- سفتي. أحمد ، دراسات في الموسيقى الجزائرية، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- الشوك. علي: أسرار الموسيقى، ط1، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق -بيروت ، 2003.
- عزيز ماضي. شكري: أنماط الرواية العربية الجديدة ، دط، عالم المعرفة ، الكويت ،2008.
- عطا. عدي ، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفلم السينمائي، دار البداية، الأردن، ط1، 2011
- فردب. ميليت و جبرالديس بنتلي، فن المسرحية، ت. صدقي خطاب، دار الثقافة ، بيروت، 1986
- لشكر. حسن، الرواية العربية و الفنون السمعية البصرية(مظاهر التفاعل) ، المجلة العربية ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1431هـ.
- يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، دط، دار المعرفة، الكويت، 1981