الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
– قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

تداخل الفنون في الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في العلوم الإسلامية

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:
سميرة حفصي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الوهاب بوشليحة

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/ ناصر لوحيشي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	رئيسا
أ.د/.الوهاب بوشليحة	أستاذ	جامعة تمنراست	مشرفا
أ.د/ آمال لواتي	أستاذ	جامعة الأميرعبد القادر قسنطينة	عضوا
أ.د/ رابح طبجون	أستاذ	مدرسة عليا للأساتذة قسنطينة	عضوا
د/ رياض بن الشيخ الحسين	أستاذ محاضر–أ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا
د/ هند سعدوني	أستاذ محاضر–أ	مدرسة عليا للأساتذة قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية: 1440–1441هـ/ 2019–2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أسهمت حوارية النصوص وتعددية الأشكال ومختلف الوسائل التعبيرية التي طفحت على النص الروائي في إنتاج نص إشكالي متجاوز للحدود الأجناسية والجمالية داخل حقول دلالية هي في الأصل سلسلة من الإيحاءات نزعت إلى تشكيل هوية لا تستقر على حال. وجدت فيها بعض الروايات المعاصرة مسوغا لتجريب طرائق متنوعة في النص مسترفدة من النصوص المكتوبة وغير المكتوبة أرضية ملائمة تتولد فيها الإثارة الجمالية والفنية والبصرية. فنشأت رواية الفنRoman d'art التي يصدح صداها من قلق الفنان الذي يخلق دلائليته الخاصة بكل حرية متمردا على كل الأشكال والرؤى.

وهذا الاتجاه المنفتح ما فتئ يكشف عن مساره كأعمال كافكا وكوهين التي تخطت حدود ما بين ما هو تمثيلي وتعبيري. وفي هذه الملامح الشعرية ظهرت الرواية القصيدة التي مزجت الفردي بالكوني واللانهائي الذي دشنته الرواية الرومانسية مستمدة أصولها من الفلسفة الكانطية، ومشروعها الافتتاحي مع الأخوين شليغل ونوفاليس وهيجل (أعلام فلسفة الجمال) وبانفتاح الرواية على الممارسة الشعرية انفجرت مشارب الخيال وغرق النص الروائي في ضروب من الإيقاع المتنوعة.

من هنا تخوض مغامرة الانفتاح على الفنون قراءة بصرية لوحية دعا إليها كلود سيمون في كتابه الكتابة بالرسم Ecrire en peinture والتي توسلت فيها الرواية الفرنسية بتقنيات الفنون التشكيلية التي تنهض على المرسوم والمنحوت. وانتقلت ظاهرة الانفتاح إلى الرواية العربية على غرار أحلام مستغانمي التي وقفت بلغتها في ثلاثية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) إلى جذر ينظر إليه بوصفه حالة إبداعية انتزعت الأشياء من مرجعيتها وشكَّلت تجربة الإنسان المريرة بالألوان والأشكال.واستلهم إلياس الخوري في"أبواب المدينة" التقنيات البصرية والتشكيلية للحرف الأول من كل فصل. واستدعى جمال الغيطاني في" سفر البنيان " تقنيات فنون الصورة والمكان الضوء والعتمة والتعبير بالأحجام محولا أياها أدوات بناء وتسريد. واعتمد إدوارد الخراط في إسكندريتي وحجارة أبولو على الإمكانات البصرية والتشكيلية التي تنزع إلى التفضية واستلهام مبادئ الكولاج وتوظيف الألوان والأضواء والظلال والتي أضحت آليات يجريها الروائي في قصصية نصه المكتوب. وإذا كانت بعض الروايات اكتسبت الممارسة التشكيلية ووعيا بالخطاب البصري الأيقوني الذي يتعلق بالتداخل والتشارب بين الرواية والفن. نجد هذه

العلاقات تعاني غيابا واضحا في الدراسات النقدية العربية. باستثناء بعض المقالات المتفرقة وتقودنا هذه المصاهرة الدلالية بين الشكلين الغريبين إلى مزيد من التنقيب في أغوارها المتعلقة بالمكتوب باللغة والمرسوم بالريشة والمنحوت بخامات وبإيقاعات موسيقية متنوعة. ولذلك رصدنا إشكالية التداخل بين الرواية والفنون من خلال نماذج مختارة من أعمال واسيني الأعرج.

ويحملنا الجمع بين الرواية والفنون إلى مطارحة العديد من الإشكاليات التي لامست هوية الرواية وهي تتجاوز منطقها الزمني دون أن تفقد خصوصيتها. ولعل أهمها استدعاء آليات المرئي وفنون المكان في بناء وتسريد النص. وفي انفتاحها المتواصل على الفاعلية المتجددة التي تهب النص قراءة لوحية التي تنكشف فيها الصور والمدركات وتنتشر فيها العناصر توزيعا آنيا. تقودنا هذه السمة اللوحية إلى طرح هذا التساؤل الحارق. فهل يقتضي نزوع الرواية إلى التمكين أن ينعدم الزمان فيها من خلال تثبيت المدركات وسكون الأشياء في إطار يجوز الحديث عن زمان ظل خفيا ومضمرا فيما وراء ما تشكل من أوصاف؟ وإذا كانت الرواية بهجرتها إلى حقل التصوير والتمكين فإنها اخترقت حدود التصنيف الذي وضعه لسنيينغ وهو يقسم الفنون إلى مكانية (رسم، نحت، عمارة) تتجمد فيه حركة الزمن. وفن زمني مثل الموسيقى لا يكون رهين المكان.

تهبنا العلاقة المتداخلة بين الرواية والفن التي ظلت منسية عند بعض الدارسين إلى رصد وبث ضوئي يكشف عبر ومضاته وتشظياته، عن مساحات ظليلة من الوعي الإبداعي الكوني. الموجه نحو أطروحات ميخائيل باختين الذي أوضح جدارة الرواية في محاورتها للفنون المكتوبة وغير المكتوبة. واستندنا في بحثنا عن سمات هذا التشابك بين الرواية والفنون وما ترتب عليها من نتائج في مستوى التشكيل الهندسي للنصوص السردية إلى نماذج من روايات واسيني الأعرج. ونبرر اختيارنا لها لما أبانت من قدرة على ملاحقة العمل الصباغي وطغيان منطق الموسيقى الذي يكشف قدرة الروائي على تفعيل علاقة الجوار والتجاوب التي تدعم رهانات الحداثة التي تكسب النص الروائي آفاقا جديدة غير محصورة في نسق مغلق. إذ التجربة الإبداعية لديه مختلفة منفتحة تتطلع إلى ثقافة كونية.

أما الاكتفاء بواسيني الأعرج دون غيره فمرده أولا المكانة التي يحتلها داخل الساحة الأدبية وهو

يرفع رهان اللغة إلى مصاف العالمية إذ سخر كامل طاقته في الكتابة عبر النوعية. وهو يؤكد أن الرواية مشروع المقاربة المتكاملة الجديدة والتي تعبر عن رؤية تطورية للعالم تُوثق بصريا لاشتغاله على التجليات الأيقونية للأفكار التي تتجاوب مع الفنون والتي جسدتها السوناتا وهي تعزف بنوتاتها وهرمونيتها المتناسقة جرح ذات متشظية تبحث عن هويتها. وتشكل أنشودة غنائية تترنم بأشيد الآخر تتشارب بجميع الآلات والأوتاد. وتلتحم بلجة الخيال وتتجلى بسريان اللغة الصباغية.

ويبسط الروائي رؤيته وهويته الفكرية في مجموعة من نصوصه الروائية التي تهبه الروح المتجددة لنشر الأشياء والمدركات. وهو يقبض بإبداعه على لمسة الاستحالة فهو الفنان المتمرد الذي يعرج بلغته إلى الأسطورة والحلم والعمارة. والنحت والذي يكشف أن مساره الإبداعي مجالا رحبا للمتابعة والنظر سيما وأنه انعطف بنصه إلى أشكال قصصية تتجدد وتنجذب أمام جميع الرهانات ومن جهة ثانية لأننا منحنا اهتماما خاصا بالرواية الجزائرية الحداثية التي دشن خطابها البصري الصرح واسيني الأعرج وهو ينزع بوعيه العميق إلى الرواية الفن التي توسمنا فيها علقة دلالية بين القلم والفرشاة.

ولكل هذه الأسباب كان عنوان البحث تداخل الفنون في روايات واسيني الأعرج. وفي صياغته لم نقتصر على ملاحقة المفردات التشكيلية والموسيقية التي هجرت إلى النص الروائي مثل اللوحة والألوان والأضواء والظلال وإنما الإشكالية تكمن في طرح التساؤلات التالية.

كيف يمكن للرواية وهي فن زماني أن تستعير آليات البصري ونحريها في نصها الروائي؟

كيف تمكن الراوي وهو الذي تعود على المكتوب بعباب القلم أن يسترفد وسائل تعبيرية جديدة مستعارة من الرسام كالأضواء والظلال والكولاج والبورتريه ويوظفها في عملية التسريد؟

وهل تحافظ هذه التقنيات المجلوبة من الفنون التشكيلية بعد أن جُذرت من حقولها الأصلية، أم أنها ستكتسب داخل الرواية سمات جديدة؟ وهل ينعدم الزمن إلى الدرجة الصفر وتختفي القصصية فيما تشكل من مشاهد، وتثبت من مدركات أم أن نزوع الرواية إلى التفضية والتمكين واستلهام تقنيات الفنون التشكيلية والموسيقية لا يقف حاجزا أمام قصصية النص؟

إن البحث صوب هذه المسائل المتشعبة يقودنا إلى اختيار المنهج البنيوي التكويني منهجا للدراسة، إذ نقرأ في أفقه حمولات دلالية تفاعلت في إنتاج الحكاية وحقلا إجرائيا يبحث في انفتاح الرواية على الفنون.

ويهبنا هذا البسط النظري في وجود التعالق بين المكتوب بالكلام والمرسوم والمنحوت بالفنون التشكيلية والموسيقية إلى تقسيم البحث إلى أربعة فصول: يكفل الفصل الأول بمعالجة الأصول الفكرية والفلسفية لنظرية الجمال؛ حيث تتبعنا المسار التاريخي الذي قطعته وعرضنا فيه فلسفة الجمال عند كل من ديكارت، بومارتغن، وهيجل، كروتشه.

ويحمل عنوان الفصل الثاني توظيف الموسيقى يتوزع على ثلاثة أجزاء تناولنا فيها نزوع الروائي إلى آليات الموسيقى حيث نستشف مماثلة بين تشكيل السوناتا وتقسيم فصول الرواية، كما استدعى الروائي أوبرا لاترافياتا التي نشأت تلويناتها الصوتية على قصة أليكسندر دوما الابن التي اتخذها مصدر الهام والتي نعثر في ألحانها على كل التأثيرات العاطفية. وسعينا إلى كشف سرّ مدونة الحرائق الباطنية التي كانت أصداؤها تتردد من التراث الأندلسي.

ويمثل عنوان الفصل الثالث: توظيف الرسم في رواية سوناتا والذي تعرضنا فيه إلى محاكاة الرواية للتصوير والتفضية واستلهام مبادئ الكولاج والبورتريه والأضواء والظلال المستعارة من الرسم وأضحت آليات متاحة يجريها الروائي في تسريد نصه المكتوب. وأسهم هذا التفاعل الفني في تعزيز ضروب التفاعل بين المرسوم بالريشة أثناء مواجهة الفنانين الراوي والرسام لمسائل تقنية متشابهة في عملية تشييد البناء الفني، نحو اختيار الفضاء وتحديد نقطة فيه.

وانتقلنا في الفصل الرابع وعنوانه الفنون ومسارها التاريخية الذي عرجنا فيه على التقاطع الحاصل بين التاريخي والفني في فكر واسيني الأعرج الذي كان منحوتا في تجربته الفكرية والبصرية والذي ناقشنا فيه تشريح المادة التوثيقية والذي أمطره السارد بأسئلة تعالج ما ضُمر من الحقائق وظل يعاني الممانعة والحجز وراء ستار غير مرئي واخترق طبقته الأركولوجية وقطع كل الجسور التي تؤدي إلى إمكانية محاورته ووصله بفاعلية راهنة أما بلوغ الطبقة السطحية التي تنكشف فيها هوية التاريخ الممثلة بواسطة الفنون.

وأثناء صياغتنا لهذا البحث اعترضتنا مجموعة من الصعوبات تعلقت إحداهما بصعوبة العثور على المراجع وشحها.

والثانية تتعلق بموضوع البحث تداخل الفنون بوصفه موضوعا. تكاملت فيه الرؤية الإبداعية لدى واسيني الأعرج والذي ينبهنا إلى النقصان الذي يمكن أن يلحق كل مقاربة وهو يتوسل بالفنون لإنشاء قصصية موسيقية وتشكيلية فكان من الصعب القبض على لغته الزئبقية.

وفي ختام هذه المقدمة نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور عبد الوهاب بوشليحة الذي فتح عيني على تعدد الحداثة المعرفية والإبداعية وعرفنا من خلال لحظات معرفته الانزياحية أنه يرفع بجدارته وخلفياته المرجعية أفق العمل إلى درجة من الملائمة العلمية.

والشكر موصول متوافر للجنة الموقرة كل باسمه الذين شرفوني بمناقشة وتقويم عملي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

الأصول الفكرية والفلسفية لنظرية علم الجمال

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة الفصل الأول

انتقل الفكر في أوروبا من الاعتقادية إلى الانتقادية التي سادت اتجاه الفلسفة العقلية النقدية، وشهد فيها الجمال بداية عصر جديد فيه إقبال على علم النفس والتخلي عن علم المجردات.

وترجع أهمية هذا التطور إلى الفيلسوف ايمانويل كانط الذي استوعب تراث أسلافه على غرار لايبنتز وبومجارتن ولسنج من ألمانيا وتمكن من فكر شافتسبري وكيمز وهيوم. وتجلى اكتشافه في نظرية جديدة في الذوق والذي ينفي تواجده في الشعور فقط وإنما هو شعور أيضا بالحكم. كما توصل إل تحليل الجميل والجليل وكان أول من حلل الجمال بدقة علمية وطبق عليه المنطق.

وكان لمحاضرات هيجل في علم الجمال التي نشرت بعد وفاته أعظم الأثر في فلسفة القرن العشرين. ويشّكل منهجه الجدلي الذي يوحد بين الأضداد المبدأ الرئيسي في فلسفته وانتقل فكره الديالكتيكي إلى الفنون ويفسر تطوره من خلال فكرة الجمال بوصفها مضمون الفن.

وكان من أول من بشر بالمعايير الإيديولوجية في الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكري والشكل، ووضح أن تتطور الفكر يتبعه تطور الشكل. والجمال بالنسبة له هو التجلي في المحسوس للفكرة التي هي مضمون الفن.

وعرجنا في الفلسفة المعاصرة على بندتو كروتشيه الذي يرى أن الجمال هو المدخل لفلسفته المثالية في الروح. وينسب للروح نوعين من النشاط نظري وعلمي. واستبدل التعبير بالجمال، ويشرح فكرته عن الحدس بتناول العالم الموضوعي، ويفسر في آخر تصوره علم التعبير واللغويات العام.

1_الأصول الفكرية والفلسفية لنظرية علم الجمال

1_1ديكارت

يعد مفهوم العقلانية في العصر الحديث (في نهاية القرن 17 وبداية القرن 18) من المفاهيم العقلانية التي احتلت حيزا كبيرا في النشاط الفكري والمعرفي من خلال تأطير الفكر الديكارتي القائم على الوضوح والنظام والاستقرار والسلطة في نطاق التفكير الفني.

إن تعظيم دور العقل الذي مارسه (ديكارت) ضمن مشروعه الفلسفي يدرج بقوة في خواتيم مؤلفه "خطاب في المنهج" إلى غاية تحقيق العبارة المركزية أن يكون الإنسان سيد الطبيعة ومالكها. إن تفسير الفكر الديكارتي على هذا النحو والمتوافقة مع الفكر الكلاسيكي والمتشكلة من خلال التحليل والانتظام، يقصي نشوء فلسفة الفن، وعَرضه في مؤلفه "مختصر في الموسيقى Abrégé De La Musique. ويحدد شروط المتعة الحساسة وشروط الجميل بواسطة النسب الرياضية. "إنها جمالية ثقافية إن شئنا التحديد، وهي تقارب موضوعاتها بحذر شديد وتدعوا إلى تناغم الأشياء كلها، وإلى تجنب أي مبالغة والعقل الناظم للجميل يتفلت من العقل« وهو ما يعترف به ديكارت للأب ميرسين. Père Mersenne » أما بخصوص سؤالك عما إذا كان في الإمكان التعرف على نظام عقل الجميل لا الجميل ولا المستساغ يعنيان شيئا غير علاقة حكمنا على الشيء وبما أن أحكام البشر مختلفة فإن للجميل والمستساغ قياسا محددا. "[1]

ويشير ديكارت إلى مرحلتين في اللذة الجمالية: مرحلة الحس ومرحلة الذهن وكلتا المرحلتين مرتبطتان يبعضهما ارتباطا وثيقا، وبالتالي لا يمكن تصور الواحدة دون الأخرى. فاللذة الحقيقية هي اللذة التي تتوفر فيها عناصر الحس وعناصر الذهن. وعلى هذا فإن الجمال يعود إلى عالمين في وقت واحد: عالم الحواس وعالم الذهن. وهذا ما يدل على حالة الاتحاد بين النفس والجسد. "[2]

[1]– مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص66.

[2]– رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جَروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص 249، 250.

أثارت الفلسفة الديكارتية مسائل معقدة كالشعور والعبقرية والذوق وطال تحاورها موقف فناني ومنظري الفن أمثال أوفيليان Félibien أو روجيه دوبيل Roger De Piles. حيث أسس لثورة قائمة على لاهوت القرون الوسطى وما ورائيتها وسط مفاهيمه العقلانية. حيث تقوم الذات وتشكل استقلالها وتدفع بتحرر فكرها الخالص فالله الذي هو ضامن الحقائق الرياضية وأفكار الفرد يُسَهل إمكانية الحصول على المعرفة بمعنى أن الإنسان قادر على الوصول إلى المعرفة وذلك وفقا لما تحدده قواعد العقل. والسؤال الذي يطرح في هذا السياق هل يكون الحال كذلك لو بلغ عقل الإنسان فكرة غير واضحة في صورة كافية؟

وللإجابة عن هذا السؤال نجد أن نظام الرغبات على تقدير ديكارت في شهوات النفس "وأنا لا ألحظ فينا شيئا يمكننا من تقدير أنفسنا، غير استعمال حكمنا الحر، وقدرتنا على التحكم بما شاء، هذا الحكم الحر الذي يجعلنا بمعنى ما مشابهين لله، إذ نصبح أسيادا على أنفسنا. "[1]

ويتضح لنا من هذه التأملات الفلسفية التي طرحها ديكارت أنها تختلف عن مواقف اللاهوت. لأن الذات الديكارتية على هذا النحو ليست الذات الجمالية. لكنها تعترف بالذاتية في تحديد ما هو جميل أو مستساغ للروح. وطرحت مسألة الجميل التي أثارها على اعتبار أنها غير قابلة للقياس والعقل رغم فعاليتها في البحث عن الحقيقة. ملكات أخرى يمكن الاعتماد عليها بمساعدة من العقل. والتي أقرها في مؤلفه "قواعد من أجل إدارة العقل"

Règles Pour La Direction De L'esprit .

"إن المخيلة بإمكانها أن تساعد العقل وما يصح في الحقائق الرياضية حيث يُظهر العقل مثل إشعاع النور الإلهي الذي يثير جميع البشر، يصح أيضا في الطبيعة التي تعرف النظام المتسق، وإنما يعول أكثر على غير المتوقع والشعور والحساسية مع غياب أي أثر للعقل، قادر على فهم ما يحصل. "[2]

كما "يرجع الفضل إلى فكتور ياش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس في إلقاء الضوء على موقف

[1]– مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص69.

[2]– المرجع نفسه، ص78.

(ديكارت) الذاتي بصدد الجمال فلقد أوضح أن نظريته في الجمال. يرتبط فيها العقل مع الإحساس فالموسيقي مثلا تعتمد على حسن سمع، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة، ومن ثمة فإنه يتعين عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال والأخذ بمبدأ النسبة في تقديره للجمال فيما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل. "[1]عرف رحيل (ديكارت) العديد من الجدالات والتي كانت ذات أهمية في تفعيل مفاهيم العقل الكلاسيكي، القائمة على النظرة الذاتية للجمال وهو الربط بين مبحث علم الجمال وعلم النفس والتي اكتملت معالمه مع قدوم (كانط).

إن المرحلة الكلاسيكية الموسومة «بقرن العقل» أثبتت أن العقل له محدوديته، وليس وحده مصدر وحي المعرفة، وليس هو الإله الذي يسكن داخل الإنسان، وإنما للشعور والحساسية إمكاناتهما في تأويل الحقائق. وهذه الحركة الشاغلة على العقل البشري لبّ نداءها العقل الجمالي. فنشأت تربية الإرادة التي أيقنت إيمانا بعقيدة مكتملة من خلال خطابات منظمة مرجعيتها الكنيسة اللاهوتية والتي كانت ذي عهد متسلطة تنحو مع (أندريه فيليبيان) الذي كان يتلو القداس الإجباري ومؤلفه مقالات حول حيات وأعمال أفضل المصورين القدماء والحدثيين Entretiens sur les vies et les œuvres des plusexellentes peintres anciens et modernes_.

حيث شكَّل صرحا لتمجيد الكلاسيكية "الذي تظهر فيه، في صورة مرجعية لازمة أسماء المصورين: نيكولا بوسان ورافاييل إلا أن فيلبيان لم يكن متحجرا في مواقفه، بل تكشف مقابلاته، عن فكر دقيق، معني بالفروق في تذوقه لأعمال الفن في زمنه، وهو عقل حصين كفاية لكي يتبنى الشقوق البادية في المبنى العقلاني، ولا ينكر فيلبيان طبعا، مثال الجمال الموضوعي، ولا وجود جمال ثابت يمكن بلوغه بالتقيد بالقواعد والضوابط، تحت إشراف أنوار العقل. "[2]

إن المفارقة التي سجلت من خلال هذه الاعترافات تحيل على الجمال من خلال العقل، غير أن العقل بإمكاناته غير قادر على توليد الجمال وإنما هناك ما هو أجلى يطلق عليه بالنعمة التي تتعلق

[1]– مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص76.

بالروح، والتي لا تتقيد بالقواعد العقلية. ولكن تعالقها يتوهج من عبقرية الفنان وينشأ من التقاء الجمال بالروح فنصل إلى "الروعة الإلهية".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2_1 بومارغتن مؤسس علم الجمال

لم يبلغ مصطلح الجمال الاستقلالية كمنهج، لأنه لاقى سوء فهم وغموض مع مفاهيم مختلفة كالذوق والجمال والشعور والمخيلة، والحدس والانفعال ومع قدوم بوماغرتن صارت من الكلمات التي جرت على الألسنة.

عرف علم الجمال «Asthetik» بالألمانية «Esthétique» بالفرنسية «estetca» بالإنجليزية، «Esteticq» بالإيطالية، بأنه علم الأفكار التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح "معجم لالاند. "[1]

"بومغارتن هوالأب الجديد لعلم الجمال ويعود إليه الفضل في تبني لفظ استطيقا كاسم خاص بعلم الجمال وأن غاية الاستطيقا هي تحديد ما هو الجمال. "[2]

"وقد جعل باومجارتن* مهمة علم الجمال هي، بوصفه علما فلسفيا، التوفيق بين ميدان الشعر الحسي وميدان الفكر العقلي، وبالتالي التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى، وهذا التوفيق يتخذ شكل توسيع الفلسفة بفضل علم الجمال، لقد أدرج باومجارتن المعرفة الحسية التي لا يمكن ردها إلى المنطق في داخل نظام الفلسفة. وأراد بهذا أن يوجد للمعرفة الحسية "أورجانون" خاصا بها يناظر "أورجانون" المنطق الذي أبدعه أريسطو. "[3]

2_الفلسفة المثالية وعلم الجمال

لعل اللمحة الموجزة عن تطورات العصر الذي تبلورت فيها الفلسفة المثالية الكانطية والتي أسست "لعلم الجمال" كفكر مستقل بدل من التباسه بالفن ونظرياته دفعت به الحركة الواسعة للعلم والعقل

---

[1]- عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال عند هيجل، دار الشروق، ط1، 1996، ص5.

[2]- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مديولي، القاهرة، ط25، 1999، ص61.

*-يُنظر عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال عند هيجل، مرجع سابق، ص6. ألكسندر بومجارتن (1714-1762) دعا لنظريته في كتاب "تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر"، وألقى أول محاضرة له في علم الجمال في جامعة فرانكفورت على نهر الأودر (في شرق ألمانيا) في سنة 1724، ضمن محاضرات في تاريخ الفلسفة ثم إنه ينشر في سنة 1750 كتابا بعنوان Aesthetica باللغة اللاتينية ولم يكن كاملا. وفي سنة 1748 أصدر ماير الجزء الأول من كتابه "الأساس الأول لكل العلوم الجميلة" ثم أصدر الجزء الثاني في سنة 1749 والثالث في سنة 1750 فأسهم في نشر هذا العلم الجديد وتنميته.

[3]- المرجع نفسه، ص6.

والفلسفة والتحرر الذي شهدته ذاتية الفرد من الوصايا اللاهوتية القديمة والماورائية والأخلاقية.

فانفكاك ذاتية الجمالية يعني التفكير في الفن. وطرح إشكالية الجميل التي أثارت العديد من أفكار الفلاسفة والمؤلفين والنظر إلى القواعد المتحكمة في إنتاجه والوقوف على فهم المشاعر التي تثيرها إبداعات الفن لدى البشر. حيث عالجه أريسطو في مؤلفاته. "مبحث في الجميل (Traité Du Beau)، تاريخ الطبيعة (Histoir De La Nature) ، فقد رسم صورة واسعة عن تاريخ الفنون في العصور الغابرة. وبعد ديون كريزوستوم (Dion Chrysostome) الخطيب الإغريقي في القرن الأول بعد المسيح، أحد نقاد الفن الأوائل، الذين خصوا الفضائل المقارنة بين النحت والتصوير بدراسته. ولنتذكر في العهد عينه، كتاب مبحث في السامي

(Traité Du Sublime)، للونجان (Longin) ذي الاسم المستعار، والصفحات التي خصصها القديس أغوسطينوس (Saint Augustin) ، في الاعترافات (Confusions) ، لمشكلة الخلق. "[1]

إن هذا التراكم الفكري والمعرفي الذي تناولته الفنون كشفت للمنظرين والمفكرين والفلاسفة. مشكلة العلاقة القائمة بين الفن والحياة الاجتماعية والطريقة التي يتعاطى فيها الإنسان الأعمال الخاضعة لحكمهم. وعلى غرار هذا التحول لم يرق الجمال لبلوغ الاستقلالية إلا بعد تشكل أفكار ناتجة عن الإبداع المستقل وعن الذات المبدعة. ومدى التفاعل القائم بين العقل والحساسية. وحقق الجدال الدائر حول الذوق والتجربة الفردية إلى الوقوف على دور العقل في تمييز خصوصية الفن المختلفة في نطاق العلم والأخلاق، واستقلالية الذات وملكتها في الحكم بكل اختيار على جمال الطبيعة أو الفن وشَكّلت حركة الأفكار التي أكدت تحررها والنظرة التي أولتها الأوساط الفلسفية لمفهوم الفن، اختزلت ما قدمته وجهات النظر التاريخية. وهذه النظرة التقدمية. أفلحت الفلسفة من خلالها في القضاء على القدر الكافي من الثناء والمكانة اللائقة بقدره. والانتصار الذي حققته وجهة النظر السالفة الذكر. أعطت دفعا مضاعفا للنشاط الفلسفي والفني كما يدين لها علم الاستطيقا بالميلاد. يقول هيجل تبعا لهذا "إنه يتألف من المفهوم الذي يرى وسيطا تتم فيه المصالحة بين الروح المجرد القائم في ذاته وبين الطبيعة سواء في

[1]– مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص100.

تظاهرتها التاريخية أم في تظاهراتها الداخلية والعاطفية والنفسية وبعد التوقيف بين هذين الحدين ليحقق الفن اتحادهما، انصهارهما. "[1]

وتمكنت الفلسفة الكانطية من مدى فاعلية هذه المصالحة لما اهتدت إلى الوسيلة ودلت عليها. "كان كانط قد وضع وبصورة عامة في أساس الذكاء والإرادة على حد سواء العقلاني في ذاته، الحرية الوعي الذي يكتشف نفسه ويدرك ذاته بوصفه لا متناهيا واكتشاف الطابع المطلق للعقل، هذا يتلبس أكثر أشكاله حدة في الأخلاق تحديدا[...] بوصفه الروح العملي فوق الروح النظري. "[2]

بث (هيجل) على غرار الفلاسفة وعلماء الجمال ما عرضته الدراسة الطويلة والتأملات العميقة للفلسفة المثالية في «الفن» والتي تصدرها عظيم القرن (إيمانويل كانط) وهذه الاعترافات بالإنجاز العبقري والدفع بالفنون إلى النظرة الفلسفية المتوازية والتي تضيء العديد من التناقضات والجدالات المتراكمة على مدار عصر النهضة.

انتقل (كانط) بالجمالية من المرحلة الميتافيزيقية إلى المرحلة النقدية والتي تبحث في شروط الحكم الجمالي الذي يرجع إلى الذات. والذي طبق عليه مقولاته الأربعة الكيف والكمال الحال والعلاقة والتي طبقها على الأحكام المنطقية. ومن هذه المقولات استدل على اللحظات الأربعة التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الجمالي.

أوضح (كانط) أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل" ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة، بل هو حكم جمالي قوامه الوجدان، ومعنى ذلك أن الحكم الذي نصدره على علم الجمال لابد من أن يقترن بضرب من الشعور بالرضا أو الارتياح، ولكن الرضا الذي يحققه لنا الشيء الجميل يختلف بطبيعته عن ذلك الرضا أو الارتياح الذي قد يحقق لنا الشيء الملائم، أو الشيء الحسن، أو الشيء النافع، فالملائم هو ذلك الشيء الذي يسبب لنا لذة نستشعرها عن طريق الحواس، وهو لهذا يعد ذاتيا صرفا. وأما

[1]- فريدريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1988، ص106.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحسن فهو الشيء الذي نقدره أو نستحسنه لما له من قيمة موضوعية.

وأما النافع فهو الذي لا ينطوي على قيمة في ذاته، بل تكون قيمته آتية من الغاية التي يساعد على تحقيقها. والسمة المميزة لهذه الأشكال الثلاثة من الارتياح أو الإشباع أو الرضا هي أنها جميعا ترتبط بالمصلحة البشرية، أعني أنها تتصل بغاية من غايات الطبيعة الإنسانية، والدليل على ذلك أننا لا نكتفي بتصور (أو تمثل) الملام، والحسن، والنافع، بل نحن نستمتع بالأول، ونحقق الثاني، ونستخدم الثالث، أما الإشباع الجمالي فإنه على العكس من هذه الصور الثلاث، لا يرتبط بأية مصلحة كائنة ما كانت، إذ أن الجميل إنما هو ما يروقنا فحسب. "[1]

يؤكد كانط أن تحديد الحكم الجمالي الذوق من جهة الحكم له"طابعا كليا Universality وهذا الشرط الثاني المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي. وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات، ولكنه لا يعني أنه يعتمد على الرأي الشخصي، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذيذ أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه

الخاص. فقد يروق لي نبيذ الكاناريولا يروق لغيري، وعندئذ لا تجوز المناقشة في الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفي أن يروق لي شيء حتى أصفه بالجمال فوصف شيء معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضا ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه Le Beau Exige[...]. وحكمنا على شيء بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوي على تخطيط معين Design. وهذا التخطيط ليس موجها لأي غرض معين سوى لتسيير عملية التأليف والتوافق بين ملكتي الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضا تأتلف على نفس النحو الذي تأتلف به عندنا [...] وبهذا يفسر كانط أن الحكم الاستطيقي على الجميل إنما هو حكم كلي وضروري ولكنه يتميز بصفته الخصوصية فهو كلي ولكنه خاص Singular. "[2]

واللحظة الثالثة يحدد فيها كانط حكم الذوق بحسب «الجهة Modality أي من حيث الأماكن والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (A Peculiar Necessily) بمعنى أن هناك علاقة

[1]- ابراهيم زكريا: كانط والفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1972، ص233.

[2]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998. ص133.

ضرورية بين الجميل والشعور باللذة. "[1]

واللحظة الرابعة الحكم الغائي بالنسبة لكانط هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شيء معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شيء معين فكرة أو تصورا معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثالا لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حسية. ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحي بالغاية نغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعمال الفنية توحي لنا بغائية لأنهما ثمرة تخطيط معين Design. وهذا التخطيط ليس موجها لتحقيق غاية معينة سوى تسيير عملية التأليف والتآزر لمكانتنا الفكرية. أي أن حكم الذوق ينطوي على تكيف وملائمة بين إدراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الإدراك، ولا ينبغي للعمل الفني أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغي أن يوهمنا أنه كائن طبيعي. "[2]

3_نظرية الفن عند هيجل

يمثل (هجل) فكر موسوعي وفني مطلق، ذي النسق الفكري الحديث، مؤمن بالحقيقة الكامنة في الكل. اشتغل على إنتاج مذهب ديالكتيكي قائم بذاته، مستلهما من السلب صدارة لصياغة الوجود على شكل نسق عقلي متكامل. "[3]

أراد من خلال مذهبه أن يحقق عملا فنيا في سياق المعرفة، وكان هدفه من النسق الفكري، كشف الغموض عما يحتوي عليه عالم الروح من مفارقات وتناقضات، وهذه التأملات الفلسفية مفادها رصد العلاقات الضمنية بين الأشياء والبحث عن الروابط الخفية بين التصورات وهذه الدلالات التي جمعت صدق الفكرة وما يلحقها من وضوح وتمايز وما تحتويه من علاقات ديناميكية. كشفت الكثير من

---

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، ص134، 135.

[2]- المرجع نفسه، ص135.

[3]- يُنظر كمال بومنير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، مرجع سابق، ص93. فرديريتش هيجل فيلسوف ألماني (1770-1881) ، أكبر ممثل للمثالية الألمانية في القرن التاسع عشر، عرف بمنهجه الجدلي الذي طبقة في مجالات كثيرة (تطور العقل، التاريخ، السياسة... الخ) ، احتلت الجمالية في منظومته الفلسفية مكانة مركزية إلى جانب الدين والفلسفة، فهي حلقة أساسية في ما يسميه بتطور الروح، والفت هو التجلي المحسوس لهذه الروح عبر تطورها التاريخي، التي تتمظهر من خلال الأعمال الفنية الكبرى لدى الشعوب وفي مختلف أطوار الحضارات الإنسانية، لذلك يمكن أن يبلغ الفن الحقيقة، من خلال الشكل الحسي، في لحظة تاريخية معينة، غير أنه يترك مجال إبراز الحقيقة للدين والفلسفة، من أعماله (فينومنولوجيا الروح، العقل في التاريخ، الجمالية، مبادئ فلسفة الحق).

روابط القرابة بين الأفكار. "ولو كان لنا أن نلخص الفلسفة الهيجلية كلها في عدة عبارات لكان في وسعنا أن نقول إن الحقيقة، عند هيجل، هي الكل والفلسفة في رأيه لابد من أن تشتمل على شكل نسق علمي والحقيقة الكلية أو الوجود الواقعي ضرورة وليست الصيرورة هنا سوى عملية التناقض مع ما يقترن بها من سلب والروح نفسها تاريخ وأخيرا المطلق ذات لا مجرد موضوع. "[1]

تناول هيجل نظريته المتكاملة في علم الجمال أين ارتبطت الفنون لديه بمذهبه الفلسفي، حيث أدرك أن الفن أحد أشكال تموقع الروح وسعيها نحو الحقيقة، أي إدراك المطلق وشأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة. "يدخل الفن هو الآخر، وبقدر ما يهتم بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي، في نطاق الدائرة المطلقة للروح ويحتل على هذا النحو، بمضمونه نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين بأكثر معاني هذه الكلمة خصوصية والفلسفة. "[2]

ويعد الفن من الوقائع المهمة في الفلسفة الهيجلية فهو يمثل مرحلة هامة في التطور الجدلي للروح، فدراسته للفن ترتكز على المبادئ الرئيسية لفلسفته، ويدفعنا ما سبق إلى التعرف على مذهب (هيجل) الفلسفي للاهتداء إلى الطريقة التي عالج بها الفنون وتطورها، حيث ارتبط الديالكتيك لديه بتوحيد ضروب من الخبرة بدلا من عمليات الانبساط، ولعل كثرة التناقضات التي يحفل بها تفكيره يعبر عن مدى قدرته الحدسية للولوج إلى عمق الأشياء للبحث عما تشتمل عليه من ضروب الصراع.

والمتأمل في كتب هيجل يلاحظ أنه قد اصطنع في تفسيره لشتى ظواهر الطبيعة والروح وهذا المنهج المزدوج كان يُخضع شتى وقائع تاريخ الدين وتاريخ الحضارة، وتاريخ الفن، وتاريخ المنطق لهذه الطريقة الديالكتيكية القائمة على السلب والتأليف. فلم يقتصر هيجل في دراسته للظواهر الطبيعية والبشرية على القول بالصراع والتناقض والانقسام بل هو قد قال أيضا بالاتفاق والتآلف والاتحاد ومعنى هذه الحركة المزدوجة أن الحياة التي تنقسم وتنفصل لابد من أن تعود فتتحد وتندمج".[3]

[1]– ابراهيم زكريا: مثالية المنهج الجدلي، مرجع سابق، ص 255.

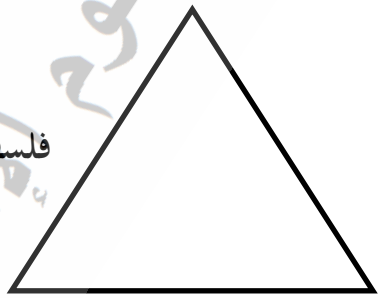
[2]– هيجل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص21.

[3]–أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص244.

ويمثل المنهج الجدلي المبدأ الرئيسي في الفلسفة الهيجلية. "فهو مبدأ يوحد بين مقولة ما والمقولة المضادة لها في مقولة ثالثة تجمعهما في هوية واحدة أي أن مبدأ هيجل هو التوحيد بين الأضداد. "[1]

تنقسم فلسفة هيجل إلى ثلاثة أقسام رئيسية: المنطق أو علم الفكرة في ذاتها ولذاتها، فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة الشاملة في الآخر، فلسفة الروح أو علم الفكرة الشاملة وقد عادت من الآخر إلى نفسها. تدرس هذه الأقسام الثلاثة موضوعا واحدا هو الفكرة الشاملة في مراحلها المختلفة أو العقل في صورة المتنوعة. "فيبدأ بالمنطق وموضوعه، الذي هو العقل الخالص أو العقل المجرد، والذي لا يوجد وجودا فعليا في العالم، فهو لم يظهر بعد، ويدرس المنطق نسق المقولات التي يطلق عليها العلة الأولى للعالم. ثم يبدأ هذا العقل المجرد في التحول إلى ضده، أي إلى «لا عقل"» وهي مرحلة فلسفة الطبيعة التي تدرس هذا الفكر حين يخرج من عالمه الخاص إلى عالم آخر.

وهذا «اللاعقل» هو التخارج الصلب في الطبيعة، فتدرس الطبيعة المكان، والزمان، والمادة اللاعضوية، والنبات والحيوان، وأخيرا تدرس فلسفة الروح هذا الفكر نفسه حين يعود من الآخر إلى ذاته. أي إلى الحياة الروحية، ولكنه لا يعود مجردا أو خالصا كما كان في الماضي، إنه الآن العقل العيني الحي الذي يوجد وجودا فعليا في العالم. "[2]



وإذا كان موضوع المنطق هو العقل الخالص، فيعني ذلك أنه عقل مجرد، أي أنه لا يوجد وجودا

[1]–هيجل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 69.

[2]– الفكرة الشاملة مستخدمة كمرادف للعقل وهيجل يطلقهما كذلك على الدائرة الأخيرة في المنطق.

فعليا في العالم. "وإنما هو دراسته لطبيعة الفكر الخالص، أو هو دراسة للحياة الباطنية للعقل. "[1]

يتألف مثلث المنطق من ثلاثة جوانب هي: الجانب المجرد أو جانب الفهم، الجانب الجدلي أو الجانب السلبي للعقل، الجانب النظري أو الجانب الإيجابي للعقل.

يصف (هيجل) الحدود الثلاث في أي مثلث على هذا النحو "الحد الأول هو عمل من أعمال الفهم لأنه يؤكد نفسه بوصفه المقولة الوحيدة في الوجود وعلى هذا يصنع الوجود نفسه ويؤكد أن الوجود هو الوجود ولا شيء من غير ذلك ولا يعني ذلك شيئا سوى قانون الهوية «أهوأ» وهو يتضمن العقل لأننا لكي نصل إلى العدم لابد أن نخرجه من ضده، أي من الوجود، وأن الإيجابي، وهو إيجابي لأنه ليس مجرد سلب كالحد الثاني، وإنما هو عود الإثبات الأول الذي يستطيع أن يتحول إلى قضية في مثلث جديد." [2]

ويحدد هيجل موقع المنطق في ثلاث دوائر كبرى من المقولات هي: مقولات الوجود، مقولات الماهية. مقولات الفكرة الشاملة.

يتضح لنا أن الدوائر الثلاثة تقدم لنا المثلث الأكبر في المنطق فتتصف الدائرة الأولى بالمعرفة المباشرة، وتتألف من مقولات كالوجود والعدم والصيرورة، والكيف، والكم والقدر." فالقسم الأول يقدم لنا الفهم المشترك، وهي المعرفة المباشرة التي يأخذ بها الشارح فتراه لا يتعدى مقولات الوجود، إذ يكفيه جدا أن يعرف أن هذا الشيء له قدر معين من الكيف والكم، أما القسم الثاني فهو يمثل معرفة الفهم التي يأخذ بها العلم، لأن العلم لا يكتفي بما في الأشياء في علاقتها بعضها مع بعض، بحيث يبدو الكون أمامه شبكة ضخمة من العلاقات، أما القسم الثالث فهو يمثل معرفة العقل: وهي المعرفة التي تأخذ بها الفلسفة فترى الكون كله

عبارة عن فكرة مطلقة؛ غير أن هذه المعرفة الفلسفية لا تصل إليها إلا عن طريق المرحلتين

[1]– إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل دراسة المنطق هيجل، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2007، ص26.

[2]–هيجل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص324.

السابقتين فهي تشملهما ولكنها لا تقنع بأي منهما. "[1]

تمثل الطبيعة الضلع المتوسط (السلبي) في مثلث هيجل وعليه فالطبيعة (اللاعقل) ضد الفكرة (العقل) إنها الفكرة وقد خرجت من جوفها إلى الآخر. "وكما أن الفكرة وهي دائرة الأفكار الكثيرة فإن الطبيعة هي أيضا ميدان الأشياء الكثيرة، ولما كان المنطق يبدأ من أكثر الأفكار تجريدا أو فراغا. ثم يسير منها مستنبطا سلسلة من المقولات التي تزاد عينيتها شيئا فشيئا، كذلك سوف تبدأ فلسفة الطبيعة من القاع. أي من أكثر الأشياء تجردا وفراغا، إنها سوف تبدأ بالمكان الفارغ، فهو ليس له في ذاته طابع ولا مظهر ولا سمته ولا تحديد من أي نوع، إنه «اللاصورة» وهو يقابل مقولة الوجود التي هي كذلك فراغ خال تماما من كل تحديد أو تمييز. "[2]

وتقدم لنا الطبيعة مثلثا لثلاثة مراحل تطورية تسير من الصور الدنيا إلى الصور العليا دون مراعاة العنصر الزمني في المرحلة التطورية، وإنما يراعي فيها النظام المنطقي. لآليات أو الميكانيكا، العضويات.

يحدد انتقالنا إلى مملكة الروح بعدما فرغنا من بث العملية التطورية في فلسفة الطبيعة، فالروح لدى (هيجل) يشكل المركب الذي يضم وحدة الفكر والطبيعة حتى يكتمل في الروح المطلق. "وهذا المركب يزيل الاختلاف والتناقض الموجود بين الضلع الأول والثاني ويحتفظ بها في آن واحد. وهذا النشاط المزدوج للضلع الثالث هو ما يعبر عنه هيجل بكلمة «يرفع» Aufheben. "[3]

يمر الروح المطلق بتطور ديالكتيكي طويل في الحركة الباطنية لصيرورة الروح ليصل إلى الروح المطلق حتى يتجلى المطلق في الإنسان ومهمة فلسفة الروح ترقب هذا التطور التدريجي. وتتألف فلسفة الروح من ثلاث دوائر تكمل مثلثا آخر. الروح الذاتي، الروح الموضوعي، الروح المطلق.

"وقد تعرض هيجل في المرحلة الأولى من مراحل جدل الفينومونولوجيا لدراسة الروح الذاتي فتناول بالبحث دورة الوعي الفردي، وشرح لنا علاقات الروح بالطبيعة، وخلص من هذه الدراسة إلى أن للوعي

[1]– إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل دراسة لمنطق هيجل، مرجع سابق، ص133.

[2]– سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص57.

[3]– إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي: عند هيجل دراسة لمنطق هيجل، مرجع سابق، ص137.

طابعا اجتماعيا، يجعل من الأنا نحن، ويجعل من النحن أنا. "[1] ويشتمل الروح الذاتي على ثلاثة أبواب. الأنثروبولوجيا، وفينومنولوجيا الروح، وعلم النفس.

يمثل كتاب ظاهريات الروح سنة 1807 بمثابة أول محاولة قام بها فيلسوفنا من أجل تطبيق المنهج الجدلي على الوعي أو الشعور، ولم يكن غرض هيجل من وضع هذا الكتاب رفع الفلسفة إلى مستوى العلم واصطناع أعلى درجة من درجات الصرامة والدقة في التفكير التصويري فحسب، وإنما كان غرضه أيضا دراسة الطبيعة البشرية على نحو ما تعبر عن ذاتها من خلال شتى النماذج البشرية[...] وإنما هو أولا وقبل كل شيء سيرة كاملة لروح العالم wettguest في حركيتها وصيرورتها أو على الأصح وصف لمسار النفس في حركتها التصاعدية نحو الروح مارة بمرحلة متوسطة هي مرحلة الوعي أو الشعور. "[2]

لا شك أن في انتقالنا إلى الروح الموضوع، يعني أننا نؤكد الأفكار الهيجلية التي تتوالد من بعضها البعض. ويتألف الروح الموضوعي من آخر فكرة توصل إليها الروح الذاتي وهي فكرة الإرادة الحرة. والتي تستند في الأساس على التحليل العملي. "وإذا كان الروح الموضوعي يقوم على نشاط الإرادة، فالمنظمات والمؤسسات هي عمل من أعمال الإرادة حين تتجلى في العالم فتشكل مادته الخام وتحوله إلى عالم جديد للعقل وللإرادة وجهان في هذا النشاط:

الأول: هو أنها في سعيها نحو الكلي تريد نفسها لأن الكلية من جوهرها ولهذا السبب فإن العالم الجديد الذي خلقته ليس موضوعا فحسب لكنه روحي كذلك (فهي لذلك الروح الموضوعي) لأنه هو نفسه ما تصنعه الروح في العالم. وهذه الروحية، أو هذه الكلية تتسم بها المنظمات التي يؤسسها العقل تدل على أن ماهية المؤسسات هي الكلي. وعلى ذلك فليست الأخلاق أمرا من أموري الخاصة، لكنها قانون أي كلي، وماهية الدولة بدورها هي كلية الهدف والغاية، التي تعارض الأهداف والغايات الجزئية عند الأفراد، ولما كانت الكلية؛ هي طابع العقل أو الروح، فإن منظمات ومؤسسات الأخلاق،

[1]- إبراهيم زكريا: هيجل أو المثالية المطلقة، مرجع سابق، ص206.

[2]- المرجع نفسه ، ص 165.

والدولة... الخ. هي بالضرورة تجليات الروح. "[1]

ويسير التطور الروح الموضوعي في ثلاثة مراحل هي: الحق المجرد، الأخلاقية (أو الذاتية)، الأخلاق الاجتماعية.

في أثناء حديث (هيجل) عن المطلق يرى "أنه الحياة، بل الحياة في الكل صورة من صورها أغنى حياة الروح والحركة، والحركة الذاتية، في ديالكتيك هيجل يجعل من الروح المطلق المرحلة النهائية."[2] أين تتلاشى الهوة بين الذات والموضوع، ويعني ذلك الجمع بين الذات والموضوع، على اعتبار أن الروح في هذه الدائرة هي الروح ذاتها، من ثمة فإن الروح المطلق من ثلاثة مراحل: الفن، الدين، الفلسفة.

يمثل الفن عند (هيجل) الشكل الأول الذي يدرك فيه العقل المطلق، وهذا الإدراك يتحقق بالمباشرة، وفكره المطلق تتجلى بشكل محسوس، أي موضوعات الفنون الجميلة لهذه الأصوات أو تلك الصور... الخو إن كانت هذه الموضوعات تدرك بالحواس. ولكنها تتجه نحو العقل. " ولما كان الفن في أسمى درجاته تعبيرا عن مضمون روحاني باطني فيترتب على ذلك أنه كلما أفصحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني، كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل، فالموضوع الفني لا يخاطب الرغبة الحسية، ولا يحقق نفعا عمليا شأن موضوعات العالم الحسي، بل إنه يشارك في المثالي، إنه مثال يتحقق في الخارج، ويتمثل في موجود معين، والجانب الحسي من الفن يتمثل في شكل يخاطب العقل.

لذلك يرى هيجل أن تصوير الشكل الإنساني كان اكتشافا ساعد فن النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا، أي الموضوعات التي تناولها في النحت والتصوير من عالم الطبيعة والعالم الحيواني، إلى مرحلة أعلى في تصور الروح، فالشكل الخارجي للجسم الإنساني أدل على الباطن وأكثر شفافية في التعبير عن الروح. "[3]

---

[1]- سيد شحاتة، علم جمال الموسيقي، مرجع سابق، ص61. نقلا عن ولتر ستيس، فلسفة هيجل المجلد الثاني، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1996.

[2]- ابراهيم زكريا: هيجل أو المثالية المطلقة، مرجع سابق، ص212.

[3]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص150.

ينتقل الجدل الهيجلي إلى الفن والذي عرض تطوره في ثلاثة أنماط: الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي، الفن الرومانتيكي.

يمثل الدين بالنسبة لـ (هيجل) القضية النقيض ضمن نسق هرمه. ولما كان الروح المطلق جوهرها الروح، فإن الفن يعادل الدين والفلسفة مقاما ويساويهما منزلة. "فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة. ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه إلى ما فوق معرفته الفردية باتجاه الحق، أي باتجاه الروح الذي هو ذاته ولذاته. "[1]

والدين بالنسبة (لهيجل) هو تجلي المطلق في إطار الفكر التصوري، الذي ينشأ من ثلاث لحظات تقابل لحظات الفكر الثلاث (الكلي، الجزئي، الفردي).

الحظة الكلية وهذه اللحظة هي الإله، أو العقل الكلي.

لحظة الجزئية يشطر العقل الكلي نفسه إلى الجزئية. والفكر في هذه الحالة هو عقول الأفراد المتناهية، والعقل الكلي والعقل الجزئي عند هذه النقطة منفصلان، فالإله والعقل البشري في مواجهة كل منهما للأخر بوصفيهما ضدين. ومن ثم فالعقل البشري يدرك الإله بوصفه موضوعا خاصا به كما يدرك انفصاله واغترابه عن الإله وهذا الاغتراب عن الإله يظهر على أنه خطيئة وبؤس.

لحظة فردية" وهي عودة الجزئي إلى الكلي وعلاج الانقسام الذي حدث. وهذا يعني في دائرة الدين، أن العقل البشري يسعى إلى إلغاء بعده وانفصاله عن الإله، ويكافح لكي يربط نفسه بالإله، أو لكي يتحد معه أو يتصالح معه ويتمثل هذا الجهد في العبادة. "[2]وفي سياق اللحظات الثلاثة، يطور الفكر نفسه حتى يصل إلى التحقيق الكامل في المسيحية. والتي يمر فيها الدين بثلاث مراحل:

الديانة الطبيعية ضم إليها (هيجل) العديد من الديانات التي عجزت فيها الروح على سيطرة الطبيعة، والتي تظهر بطريقة متجزئة، ومبعثرة، تظهر بشكل رمزي حسي، مثل الديانة الصينية،

[1]- فريدريك هيجل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص12.

[2]- سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص67.

الهندوسية، والمصرية.

الديانة الفردية الروحية وتشمل ديانة اليهود والإغريق، والديانة الرومانية. "وآلهة هذه المرحلة تدخل في قلب العالم، وتلعب دورا في مساره، وينظر إليها على أنها مؤسسة للدول وراعية الأخلاق والزواج والزراعة... الخ، فهي تعمل وقف غايات ومن هنا فإن الإله هو الحكمة، وهو الروح (الكلي) الذي يسمح للجزئي بأن يخرج منه، ويتخذ لنفسه وجودا حرا مستقلا، وهكذا لا يفنى الجزئي في الكلي كما هو الحال في الديانة الطبيعية. "[1]

الديانة المطلقة "أين يعبر عن الله ككائن روحي، لكنه حسيا محدد كروح، هو الدين الذي يمثل الله في حقيقته، أكثر من الوحدة التي هي هنا غير مؤسسه على الضرورة ولكن على الحرية الواعية وعلى العقل. "[2] والتي يراها (هيجل) تقتصر على الديانة المسيحية، لأنها تعتبر اللحظة المتعالية للوعي الديني.

تمثل الفلسفة الشكل الثالث للروح المطلق. "ذلك أن (الله) في الدين يكون موضوعا خارجيا بالنسبة للوعي، وذلك لأن علينا بادئ ذي بدء أن نتعلم من هو (الله) وكيف يكشف نفسه ولا يزال في يُكشفها، ثم بعد هذا الدين وهو يعمل عمله في عنصر الحياة الباطنية، وكيف يحث المجتمع ويبث فيه الحيوية، لكن وبهذه الطريقة فإن الجانبين الفن والدين يتوحدان في الفلسفة (موضوعية) الفن، التي هنا في الحقيقة فقد فقدت حسيتها الخارجية ولكنها استبدلت بها شكلا أسمى من الموضوعي، شكل الفكر، وذاتية الدين التي جرى تصفيتها وأصبحت ذاتية (التفكير). ذلك لأن التفكير هو من جهة الذاتية الأكثر باطنية وصميمته، بينما التفكير الحق (الفكرة)، هو في الوقت نفسه هو الكلية الأكثر حقيقة والأكثر موضوعية والتي فيها يستطيع التفكير أن يستوعب ذاته في شكل ذاته. "[3]

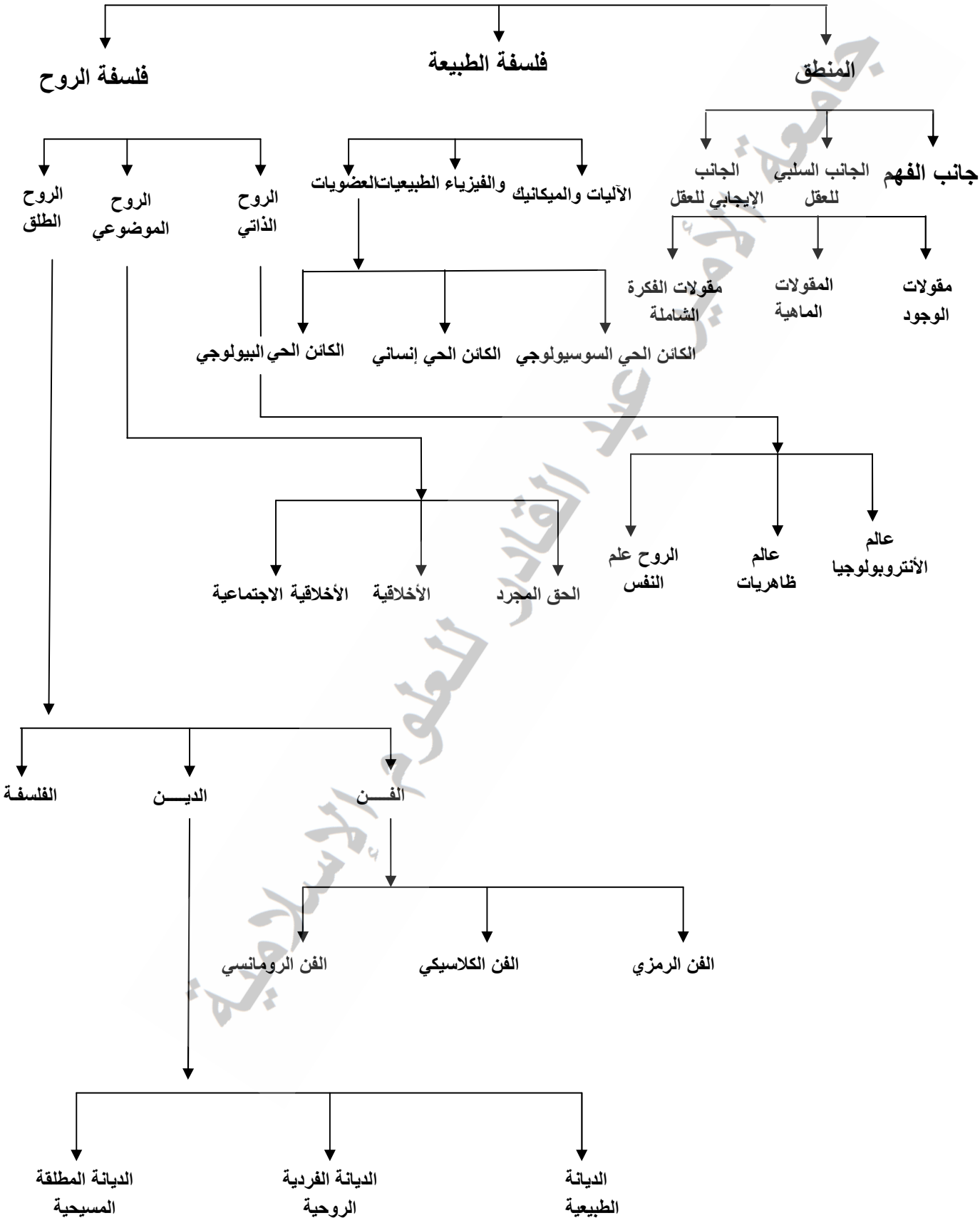
---

[1]- سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص68.

[2]- رشيدة محمدي رياحي: هيجل والشرق، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص72.

[3]- فريدريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الحكمة، مصر، 1977، ط1، ص173.

وتختزل هذه الخطاطة فلسفة هيجل الجدلية.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

4 _ نسق الفنون عند هيجل (تصنيف الفنون)

إن هذا الإشراق الفلسفي المطعم بالغموض والمتعلق بالتكوين المذهبي لـ (هيجل). امتد إلى فلسفته الفنية التي خصها بشغف حقيقي. مسايرة للتفاعل الذي أوجدته الحركة الأدبية والفنية على أثر لمسات كل من غوته وشيللر وبيتهوفن وشوبيرت وفيبير وغيرهم. ليهتدي إلى نظرية متكاملة في علم الفن والجمال. والتي شغلت العديد من مؤلفاته، فقد تناوله في خواتيم (فينوموولوجيا) أين أوضح علاقته بالدين. وجعله أولى خطوات الروح المطلق (موسوعة العلوم الفلسفية) ليتخلق مؤلفه (علم الجمال) الذي حظي بتكريس كلي.

4_1-مثال الجميل والفكر المطلق

"يرجع الجمال في الفن دائما إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق، ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال، أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ونكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية. فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع إلى الروحانية، لذلك يرى (هيجل) أن الفكرة إذا تشكّلت تشكلا دالا على تصورها العقلي فإنها تتحول إلى مثال Idéal الفكرة العينية حقيقة هي وحدها التي يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن اتفاقها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال. "[1]

ويوضح (هيجل) الفن من خلال فكرة الجميل "وهو الواقع الملموس نفسه وقد جرى الإمساك به في انتشاره التاريخي عندما يتخذ هذا الواقع الشكل الملموس للجميل الفني فإنه يحدد مثال الجمال الفني، ومثال الجميل هذا يظهر في التاريخ في ثلاثة أشكال أساسية الفن الرمزي، الفن الكلاسيكي، والفن الرومانسي. "[2]

يُشكّل الزمن لدى (هيجل) بداية الفن من الناحية التاريخية والفكرية وبعرضه لمختلف المعاني المستعلمة لكلمة «رمز»يرى" أن استخدامنا له إنما لكونه إشارة Sign يشير إلى شيء معين فمثلا، إننا

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص150، 151.

[2]- مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص195.

نشير إلى شيء ما، لهذه الشجرة بأصوات مختلفة وبألفاظ تختلف من لغة إلى لغة أخرى فعلى الرغم من تعدد الأصوات واختلاف اللغات، إلا أننا نجد أن موضوع التمثيل واحد وهو الشجرة، لكننا نلاحظ أنه لا يوجد تداخل عيني بين اللفظ وما يستند إليه إذن فالعلاقة هنا علاقة تعسفية. "[1]

إن توظيف الرمز كأداة للتعبير يستلزم علاقة تداخل بين المدلول والشكل، ويمثل الأسد بمؤهلاته من الناحية الشكلية رمز للشجاعة ولكن يحمل صفات أخرى كالمنكر والخداع. ومعنى ذلك أن الرمز له معنى مزدوج، فصورة الأسد تستثير فينا المعنى الذي يعنيه الرمز، كما تقدم لنا الموضوع ذاته في وجوده الحسي.

ما يفسره المذكور أن علاقة الرمز بالدلالات والمعاني علاقة واحدة بمتعدد، وفي هذا السياق أراد (هيجل) من خلال دراسته للتصوير الرمزي في الفن أن يفسر إلى أي حد يمكن للرمز نفسه أن يمثل شكلا من أشكال الفن وذلك بتفسير العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون، وليس من خلال ما تحمله الرموز والإشارات من تأويل أفضت به أفكار معينة.

أما بخصوص الحيرة التي رافقت (هيجل) وهو يدرس الأعمال الفنية الشرفية إشكالية الرمز في الأساطير. والتي أثارت لديه "الاختلاف القائم بين اتجاهين أولهما يدعو إلى ضرورة تقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولاتها. بينما الاتجاه الثاني يقر بأن الأسطورة تحمل معنى أعمق بوصفها إبداعا للروح وعلى الباحث في الميتولوجيا إثبات هذا المعنى الدفين في عمق الأساطير. وينهي هيجل إشكالية الاختلاف برؤية جدلية برأيه في الميتولوجيا فهي تشتمل على مضمون عقلاني وعلى تمثلات دينية عميقة. "[2]

ننساق من خلال الدراسة التي عرضها (هيجل) أن الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجي وبين المدلول الفكري. تمثل الفن الرمزي في المرحلة الرمزية اللاواعية والتي تكون فيها الأعمال الفنية متقاربة من

[1]– رمضان بسطاويسطي: جماليات الفنون، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص226.

[2]– فريدريك هيجل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة . بيروت، لبنان، 1988، ص 233.

موضوعات الطبيعة ويكون صراع الفن دائما متواصلا بين الروحي والحسي (تنافر المضمون والشكل) والتي تجسدها مراحل تطور النمط الرمزي.

إن الفن الرمزي لدى (هيجل) يمر بمراحل ثلاث قصد إدراك الاندماج بين الشكل والمضمون الرمزية اللاواعية، رمزية الجليل، الرمزية الواعية.

يحدد (هيجل) البدايات الأولى للفن من خلال فكرته عن الرمزية اللاواعية والتي يجسدها الترابط المباشر بين الدال والشكل، وهي في اعتقاده مرحلة لا تدخل في نطاق الفن، وإنما تمثل تمهيدا له. "لكنها تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهرة الحسي. ويمثل ذلك الديانة اللاماوية وديانة الزرادتشية، فترى أن النور الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والقمر والنار يمثل المطلق الإلهي بينما ديانات أخرى تعد بعض الحيوانات كالبقرة موضوع إلهي مقدس. "[1]

والمرحلة الثانية يظهر فيها التمايز والصراع بين المضمون والشكل فالرمزية الغريبة والمبهمة تفترض الوعي الإنساني والذي يظهر فيه نشاط التخيل الذي ينتج أعمالا فنية بلا أصل ولا غاية، لأن في هذه الأشكال الغريبة التي ينتجها الفنان، لا يتعرف فيها على ذاته بشكل واقعي. ويمثل الفن الهندي القديم هذه المرحلة لأنه يلجأ إلى تشويه الأوجه وتضخيم خرافي للحجر المكاني، مضاعفة عدد الأيدي والرؤوس ونجد هذا اللاتناسب بين المطلق والظاهر الخارجي في (فن النحت والعمارة).

والمرحلة الثالثة يظهر فيها العمل الفني بكامل خصائصه، ويعد الرمز في هذه المرحلة إبداعا فنيا وتعبيرا عن مدلول عام، ويصبح المطلق عينيا حيث يبرز الترابط بين الداخل والخارج الذي كان غائب في المرحلة الفائتة. ويمثل الفن المصري القديم التعبير الحقيقي لهذه المرحلة لأنه يستند في تعبيره إلى بعض الأفكار الأساسية كفكرة الموت السائدة في المعتقد الفرعوني. فالموت لديهم يعبر عن ضرورة الحياة فهم يعتقدون أن الأشياء كلها تسير تدريجيا نحو الانطفاء إلى حيث الموت، ولذلك كانوا يمجدون الموت ويعظمون الألم، يشير (هيجل):"إلى الكثير من الأعمال الفرعونية التي كانت بمثابة تعبير عن عملية اكتشاف الروح لذاتها

[1]– سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص 88.

من خلال المادة المصنوعة أو المشكلة. "[1]

ومعنى هذا الحديث أن الفن الرمزي الذي يظهر فيه الفن المصري القديم هو التوافق بين المدلول ونمط التمثيل أو بعبارة أخرى أن المدلولات التي أثارها الرمز لدى المصريين ليس هو غاية في حد ذاته بقدر ما هو تجسيد للمدلول عينيا بعد استخدام الشكل الحيواني استخداما رمزيا. "الآثار الفنية المصرية برمزيتها الغامضة الغاز إذن، بل هي اللغز الموضوعي ومن الممكن أن يرمز إليها هي نفسها بأبي الهول الذي هو رمز الرمزية، ففي مصر أعدادا لا تقع تحت حصر من أباء الهول، يصطف بعضها إلى بعض بالمئات، وقد قدت من صخر أصم، وصقلت وغطيت بالنقوش الهيروغليفية [...] إنها أجسام حيوانات راقدة، قسمها العلوي ذو شكل بشري، يعلوه أحيانا رأس كبش[...] ويتراءى لنا إزاءها أن الروح الإنساني يريد الإفلات من إسار القوة الوحشية. "[2]

إن التفرقة التي قدمها كانط حول الجميل والجليل ارتكز عليها هيجل في تحليله للجليل والتي توضح أن الجميل يرتبط بالموضوعات المحددة، أي التي توجد في صورة متناهية. "ففي الجليل لا يقوم على علاقة الإنسان بالموضوعات الخارجية، وإنما على حالته النفسية التي تطمح إلى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود. فالمضمون الجديد الذي نلقاه في رمزية الجليل يتبدى في صورة المدلول أو الواحد الكل الجوهري، وهو الفكر المحض، وبالتالي فليس في إمكانية هذا الجوهر أن يجد شكله في العالم الخارجي، بمعنى تسامي هذا الجوهر على الظواهر الفردية، ولذلك فالمعيار الذي يقدمه هيجل كأساس لتفسير فن الجليل، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول، وبين عالم الظواهر الحسية. "[3] ورمزية الأسمى ممثلة جوهريا في الشعر الهندي، والشعر اليهودي والإسلامي.

يصل النمط الكلاسيكي إلى ماهية الفن والذي حقق في تدرجه الزمني التوحيد بين المضمون والشكل المطابق له، أو بين الجانب المادي والروحي، حيث بلغت الروح في تطورها التحرر من الطبيعة،

[1]- سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى،مرجع سابق، ص100.

[2]- فريدريك هيجل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص".

[3]- سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص 90.

ورفضت تقدير الحيوان كما ادعى الهندوسيون والمصريون، واتخذت من الشكل الإنساني مظهرا لها.

وارتبطت بدايات الفن الكلاسيكي بالنسبة لـ (هيجل) بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص وعليه فالمضمون حر ومستقل. بمعنى أنه ليس مدلولا لشيء ما، وإنما هو مدلول في ذاته، كما يحمل تأويلا في ذاته، واعتبارا من هذا التصور. تجاوز الفن الكلاسيكي مرحلة التكلف والغموض التي صبغت الفن الرمزي. الذي قام بتقريب الروح من شكلها الخارجي عن طريق الخيال.

ويرى (هيجل) أن هذا الوعي تم في فترة الحضارة اليونانية القديمة أين أبدع الشعب اليوناني الجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات. "حيث أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصية مميزة للإيمان الديني عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيواني واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفني من آثار الغرابة والغموض والقبح وتحقق المثل الأعلى للجمال عن اليونان بسمات الهدوء والصفاء. "[1]

أظهرت النماذج الفنية اليونانية المنحوتة بشكل جميل صلابة وبرودة انجسدت فيها روح التعبير عن الانفعالات الباطنية. "بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلا آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيرا عن الكلي الأبدي، غير أن فكرة القدر والضرورة ظلت تحوم حول رؤوس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكي وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر الساري عليها جميعا والذي لا يمكن تجسيده في شخصية فردية. "[2]

إن حماسة (هيجل) للفنون يؤكد على المكانة التي يحتلها الفنان الخالق للفن الكلاسيكي، فيرى إنه يتمتع بموسمات يفتقدها الفنان الرمزي لأن حريته تضمن له ألا يعيش في حالة من الاضطراب والقلق التي يعيشها الفنان في الفن الرمزي لأنه ملزم العثور على مضمونه وتوضيحه في حين الفنان الكلاسيكي يعثر

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص156.

[2]- المرجع نفسه، ص156، 157.

على مضمونه في المعتقدات الشعبية، وفي الأحداث التي شهدها. وكذلك في الأحداث التي تثبتها الخرافات والأساطير ويناقلها المأثور."[1] ويحتفظ الفنان إزاء ذلك بحريته نحو الموضوعية ويقدمها بكامل حرية.

ويتضح من السمة الثانية أن الفنان الكلاسيكي يتجاوز كل ما هو ثانوي في الشكل. "يطور المدلول على نحو يتبدل معه عما كان عليه قبل أن يتبناه[...] يتطور المضمون ويغدو أكثر جلاء وذلك طردا مع ارتسام معالم الشكل."[2] وعليه فهو لا يقف عند مضمون واحد أما السمة الأخرى. " فإن الفنان الكلاسيكي يعمل أيضا لصالح ديانة شعبه وبلاده، إذ يستخدم حرية حركة الفعل ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الميتولوجية أكثر وضوحا وصفوا ورهافة. "[3]

ما يتضح بجلاء من كل التأملات التي سبقت أن فن النحت يتميز عن سائر الفنون الأخرى لكونه الأقدر على إعطاء المثال شكلا. ولأنه يعبر عن الفردية في ذاتها ولذاتها المبالية بكل ما هو خارجي. ولذلك وصلت أعمال النحت إلى درجة أقرب إلى الفن الكامل بمعنى التعبير عن المبدأ الكلي. وهذه الفردية التشكيلية التي حققها فن النحت كان أساسها يكمن في التعبير عن الحياة الدينية. وأن يمثل الآلهة وهي تخلق كل في مجاله، وطبقا لأفكار أبدية، تخلف ترك خلائقها حرة في أن تتصرف وفق هواها."[4]

حقق النحت اليوناني بمنحوتاته وتماثيله ونقوشه تجلي المثال بكل عظمة وسمو لأنه يعبر عن حرية الفنان بوصفه خالقا حرا، أظهر براعة في اختبار الوقائع والأحداث الفردية وتجسيدها بواسطة الهيمنة البشرية المتناغمة ينابيع المضمون الروحي. لأنه استطاع أن ينفخ في هذه النماذج لمنحوتة حياته الخاصة، والتي بث فيها نفسه بالذات، بتأثير سحر الحرية التي جعلت المادة الجامدة حية، وليس غريبا أن تطابق المادة مع الروح، وتصبح جسدا لها.

"أما في النحت اليوناني فقد أصبح الفنان أكثر حرية في التعبير عن الشخصية أو الفكرة التي يتناولها. ومن هنا أمكن للآلهة أن تتحد ويتخذ كل منها شخصية وفردية واسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت

---

[1]- فرديريك هيجل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص205.

[2]- المرجع نفسه، ص206.

[3]- فرديريك هيجل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع السابق، ص208.

[4]- فردريك هيجل: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1982، ص29.

اليوناني أن يكون تعبيرا عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما مراحل تطور الفن زاد اعتقاد الرومان في أفكار القدر وعبر الشعر التهكمي، عن هذه القدرية."[1]

يرى (هيجل) أن تكوّن الفن الكلاسيكي لم ينشأ دفعة واحدة، وإنما هو إنتاج للصيرورة والمرحلة التطورية والتي مر بها الفن الرمزي، والتي يعرضها على شكل معين من المقدمات والسوابق، وبموجب التاريخ الفعلي، أمر احتكاك خارجي واقتباسات قام بها الإغريق بوحي من تأثير شعوب الشرق وديانتها والتي أعادوا صياغتها وفق للروح اليونانية المتفتحة والتي كانت مطابقة للمثال. وانطلاقا من كل التأملات السابقة يمكننا أن نصل إلى صيرورة الفن الكلاسيكي التي تشتمل على ثلاثة مراحل: انحطاط الحيوانية، صراع بين الآلهة القديمة والجديدة، مرحلة الديانة اليونانية.

إن القراءة الهيجلية لمنجزات الشعوب الأسيوية توضح أن هيئة الحيوانية احتلت الصدارة في التمثيلات الفنية، لأن الحيوانات لدى الهندوس والمصريين كانت على قدر من التقديس والتبجيل. وتعبد بهذه الصفة، لأنهم اعتقدوا فيها تجسيد الإلهي، ولذلك يكون الشكل الفني مباشرا مجردا من كل إدراك. وإنجازاتهم غير ممتلئة بعد بالروح في ذاتها. في حين أن الخطوة الموالية نحو الفن الكلاسيكي هي خفض القيمة السامية والمكانة التي تمتعت بها الحيوانات. فكان التعبير عن انحطاط الحيوان كما هو مضمون التمثلات الدينية والإبداعات الفنية في اليونان.

لما كانت الميتولوجيا الإغريقية تضفي على الإنسان الذي يطارد الحيوان صفة البطولة، بغرض القضاء على الحيوان الذي يمثل تهديدا للإنسان ولذلك نجد أن مسخ الإنسان إلى حيوان لدى اليونان كان يعتبر جريمة منكرة على فعل قام به بينما كان ذلك عند المصريين القدماء يعد مكافأة عن فعل طيب." أي رفع الإنسان إلى مرتبة أعلى ومن ناحية أخرى كان الفن الرمزي يشخص المطلق في فرديات روحية وهذا يعني أن المثال الكلاسيكي لم يتشكل ولم يتكون إلا نتيجة الإلغاء التدريجي لكل ما هو

[1]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص158.

سلبي في الشكل الذي تظهر به الروح."[1]

يرصد (هيجل) مجموعات من الآلهة القديمة والتي تشكل قوى الطبيعة دون مضمون روحي أو أخلاقي، والتي تنحدر من سلالة هائلة ومتوحشة في حين أن الآلهة الجديدة هي التي علمت الإنسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن وممارسته للزراعة وقانون الملكية والأخلاق والزواج. وقد انتهى الصراع الذي ينشأ بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة. والذي تأرجح فيها النصر للآلهة الجديدة والذي عبرت عن نفسها في النحت الذي "يجسد لنا الروحي للآلهة الفردية عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد[...] لأنه يعطيها تعبيرا واضحا وبسيطا. ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية، ونتيجة لهذا التطور، يتجه الفن الكلاسيكي إلى إضفاء الطابع اللطيف Agréable والجذاب على الفن، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الإنسان، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية ولذلك كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر الأكبر في الجميل."[2] أدى ذلك إلى انحلال الفن الكلاسيكي والانتقال إلى شكل فن آخر هو الفن الرومانسي.

في الفن الرومانسي الشكل الأخير للفن بلغت الروحانية ذروتها، والفن الرومانسي فن الجوانية المطلقة والفردانية الواعية لاستقلالها وحريتها. "إن تمثيل الإلهي، ومملكة الله، تتخلى عن أي إحالة على الطبيعة، على الواقع المحسوس. كان الفن الكلاسيكي الإغريقي ينهل مضمونه من الآلهة، ويجده الفن الرومانسي في تاريخ المسيح، في خلاص البشر، في العذراء، في الرسل، إنه يعبر بهذه الصورة عن الاجتماع في أعلى درجاته. "[3]

يحدد لنا هذا السياق الموضوع الرئيسي في الفن الرومانسي والمتمثل في صراع الإنسان الداخلي مع ذاته، ليصل إلى المصالحة مع الإله، ويسعى في غضون ذلك إلى تحقيق فرديته الجوهرية وتجسيدها في مظهر إلهي. وهذا التوافق بين الروح وذاتها، هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيداتها الفيزيائية. ومنها يتألف المضمون المطلق الذي يقبع في النفس الذاتية وفي انسحاب الروح من العالم الحسي إلى العالم

[1]- سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص96.

[2]- رمضان بسطاوسيطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص277، 278.

[3]- مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص198.

الخاص. اتحدت الألوهية بالإنسان، أين تحرر من وجوده المحدود ليبلغ الوجود بواسطة التضحية والإيمان المستعد من الدين المسيحي.

"ولكي يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أي أنه يحاول تجريد طبيعته من الجانب الفيزيائي المادي ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة في تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان في النظر إلى الخلود نظرة جديدة هي نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة الإغريق القدماء، فالإغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة الخلود ولا يعيرونها أي اهتمام، ففي الأوديسة مثلا يقابل أوليس البطل أخيل في العالم الآخر ويهنئه على أنه أسعد الخلق جميعا ولا حقبه على السواء ولكن أخيل لا يعبأ بهذه التحية، لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويجيب أوليس بقوله إنه خير له أن يكون تابعا لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتوج ملكا في عالم الأشباح. "[1]

وتبطل روح الحضارة الرومانسية هذه التصورات، لتثبت أن الموت ليس سوى نهاية الجانب المادي للوجود الإنساني، وبها تنسحب النفس عن كل ما يقيدها بالوجود الفيزيائي الأرضي يتضح من هذه التأملات واعتبارا للتثليث الهيجلي الذي امتد للفنون يرى أن الفن الرومانسي قد تطور عبر ثلاث مراحل: الدائرة الدينية la religion، الفروسية، الاستقلال الشكلي.

تتعلق هذه المرحلة بقصة الفداء المتكئة على حياة المسيح وموته وبعثه. لأن الإنسان من خلال تضحيته ومعاناته، حاول بلوغ مستوى الألوهية والخلود، وهذا التظاهر الفني للرومانسية، يجعل الخارجي يوحي بما في الداخل ولا يفصح بالكامل عنه لأنه يترك الآخرين يتعمقون في الداخل، فيغدو الشكل الخارجي استشارة على الداخل. وحققت هذه التضحية اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها والذي يعبر عن الجمال الحقيقي للفن الرومانسي، بمعنى أن الحياة في الآخرين وبالآخرين ما هي إلا الحب الذي عبر عنه هيجل بما يلي. "الحب إنه يشكل المضمون العام للفن الرومانسي، منظور إليه في مظهره الديني لكن الحب لا يتلقى شكله المثالي حقا إلا حين يعبر عن سكينة الروح الإيجابية والمباشرة. "[2]

[1]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص159، 160.

[2]– سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص102.

تمثل هذه المرحلة ذات ممتلئة بذاتها تنتقل إجباريا من مبدأ الذات الداخلية الدينية إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي حيث يعبر فيه الفن الرومانتيكي عن إمكانيات إبداع مستقل ومصادر للجمال تكون أكثر حرية وفي هذا التطور الجديد تعبر فيه الذات عن نفسها انطلاقا من عواطف ثلاث الشرف الحب والولاء بمعنى أن الفروسية تتألف من إيجابية الذات الإنسانية وتصل مستوى الحرية الذي يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بهذه المشاعر الثلاثة. " والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموما فهو عاطفة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فيفضي فناء المحب وتضحيته لمحبوبه، إنه الحب الذي لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركهودانتي في الكوميديا الإلهية وشكسبير في روميو وجولييت أما الوفاء فهو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية في المجتمع، وبفضل هذه العواطف تتكون الشخصية الرومانتيكية وتؤدي إلى تصور المثل الأعلى للإنسان في الفروسية. "[1]

ويرى (هيجل) أن هذه المشاعر الثلاث ليست فضائل أخلاقية بحق ما تعنيه الكلمة من معنى، وإنما هي مجرد إشكال للداخلية الرومانسية، ويتشكل اجتماع هذه العواطف على اختلاف تراكيبها المضمون الرئيسي للفروسية.

تلاشت الموضوعات الدينية والفروسية في هذه المرحلة وبلغت الشخصية حريتها واستقلاليتها. فظهر مضمون الإنجاز الفني في كل ما هو كائن في الجوانب المتناهية من الفرد. "وذهب الفنان ليعبر عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان من خلال الصور الشخصية Portrait وذلك بوصفه انبثاقا عن روح الإنسان الصرف، ولهذا يرى هيجل أن التطرف في إبراز التفاصيل الدقيقة أو إلى انحلال الفن الرومانسي لأنه اعتمد على مهارة الفن في إضفاء طابع رمزي خاص، وقد أدى هذا التحلل الباطني لمادة الفن والى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزاءه التكوينية. "[2]

يعرض (هيجل) شكلين من أشكال الاستقلال الذاتي. أولهما: شكل الشخصية الخاصة التي تستند إلى ذاتها وتنزع عنها صورتها الكلية. تتصرف بلا تفكير بحيث لا مكان للتدين والأخلاق ويتضح في

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 160.

[2]– سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص 102.

بلوغ مصلحتها هلاكها لأنها تساير هواها، ويفضي هذا النوع من الاستقلال إلى تراجع الإلهي والجوهري والكلي في سلوك الإنسان إلى الوراء فتغدو النفس الإنسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة ولاسيما أن المآسي هي استعادة لهذا النسيج من الشخصيات والتي قد صورها شكسبير في ماكبث وعطيل وريتشارد الثابت، ومثل هذه الشخصيات تجاوزت الدين والأخلاق، وكانوا يأتون أفعالهم وفقا لمصالحهم الخاصة بعيدا عن كل تصالح ديني للإنسان مع ذاته.

ثانيهما: شكل الشخصية الجوهرية الكلية التي تكون منطوية على" ذاتها إلى حد لا تتظاهر معه أية خلجة من خلجاتها بعلامات خارجية. "[1]وداخليتها العاجزة عن الإبانة عن نفسها بتظاهرات صامتة منعزلة صامتة وساذجة، لكن لابد أن تأتي لحظة تنفتح فيها على الخارج في عاطفة تنشد وثاق ذاتها إليها بقوة ويرهن بها سعادتها أو شقاءها. "فكأنها وردة تفتحت دفعة واحدة بكل وريقاتها وطوابها ينبوع داخلي، باطن، انبجس فجأة وقذف إلى الخارج."[2]وذات الشخصية بحكم انطوائها وقلة خبرتها بالواقع الخارجي فإنها تكون أسيرة الصراع بين داخلها والعالم الخارجي ومن ثمة تعجز عن اتخاذ قرار معقول بشأن أزمة تواجهها.

وضح (هيجل) موقف الشخصية انطلاقا من الظروف والمنازعات التي تتصف بطابع المغامرة، لأن الروح انسحبت من العالم الظهراني الخارجي وانكفأت إلى ذاتها نتيجة المنازعات المعقدة مع الواقع الخارجي. وفي هذا السياق بث (هيجل) المغامرة الجماعية للعصر الوسيط المسيحي كخير مثال مهمة الفروسية المسيحية وإجلاء العرب من الأماكن المسيحية والمقدسة، ويرى أن الهدف لم يكن روحي حقيقي وإنما هدف نشده طموح الأفراد وهو ما تبرأت منه المسيحية لأنه يتناقض مع مفهومها الحقيقي وهكذا انحط الورع نتيجة فظاعة همجية وهذا السعي وراء المغامرات. تنشده أهداف خيالية لا صلة لها بالواقع. يكمن مصدرها في الخيال الذاتي حيث يتظاهر في أعمال هيمن عليها الطابع الهزلي وهو ما يعلل انحلال الفروسية يظهر بشكل جلي في إنجيل الإنسان" الدون كيشوت لسيرفاتيس. وهذا ما ينجم

[1]- فريديريك هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 420.

[2]- المرجع نفسه، ص 423.

عنه تعارض هزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم المشئوم على الفروسية. "[1] وعليه تشكل مغامرات الدون كيشوت البؤرة التي أثارت القيمة الحقيقية للأشياء والتي اتخذت شكلا هزليا وهو ما يجسد انحلال الرؤية الرومانسية في شكل هزلي كوميدي.

ويربط (هيجل) أسباب انحلال الفن الرومانسي إلى محاكاة داخلية النفس للواقع الخارجي. مهما كان هذا التظاهر تافها ونثريا لأن الفن تسامى بالأشياء العادية والموجودة في الواقع إلى طابع النبل فانطوى عنه إنتاج أعمال فنية مرتبطة بالوصف وتحاكي الطبيعة ومن ثمة تصف أشياء عرضية وجزئية مباشرة خالية من الجمال الذاتي وعلى اعتبار أن هذه الموضوعات تعرض فنا يرفضه الفرد انصرف الفنانون والشعراء إلى مواهبهم الفردية في تجسيد هذه الموضوعات بحيث تتجلى على أنها متميزة وفي متناول الإدراك وهكذا تسقط ذاتية الفن الرومانسي في الفكاهة لأن الفنان الذي يسعى إلى إبراز ذاتيته بدل من تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي يلغي التلاحم المستقر بين الأشياء فيغدو التمثل الفني لعبا بالأشياء وتشويها للموضوعات لأن فكاهته حتما تسقط في السطح.

[1] – فريدريك هيجل: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق،424.

4-2- تصنيف الفنون عند هيجل

رافق ديالكيتيك (هيجل) تطور الفنون وأشكالها الفردية، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر. "كما أن أشكال الفن الخصوصية المعبرة مثل كلية تشكل تطورا وتقدما للرمزية من اتجاه الكلاسيكية والرومانسية فإن كل فن وحده يشكل تطورا مماثلا، ذلك أن أشكال الفن تعود وجودها إلى الخصوصية تحديدا."[1] * الفن الرمزي عمارة، الفن الكلاسيكي النحت الفن الرومانسي رسم، موسيقى، شعر.

يستهل (هيجل) جدلية الفنون بفن العمارة "بوصفها تحقق شكلا رمزيا على اعتبار أنها أثقل الفنون وأكثرها صمتا، فهي تتشكل بحسب قوانين الوزن والثقل، وبحكم خامتها الوسطية تحمل معاني مختلفة يغلب عليها طابع الغموض والألغاز. "[2]

ويقسم هيجل فن العمارة إلى ثلاثة أقسام: العمارة الرمزية أو المستقلة (الشرفية).

Independent Orsymbolic Architecteure

العمارة الكلاسيكية (الإغريقية) ، العمارة الرومانسية (الكنائس القوطية).

من سمات الفن الحقيقية السعي لجعل التصورات الموضوعية والأفكار العامة قابلة للإدراك. ولما كان الشكل الأول معتما ومجردا لأن الروح ليس في مقدورها التعرف إلى ذاتها. فإن الفنان يلجأ إلى وسيلة مجردة ومعتمة والتي تعد بذلك جوهرية لها. ولكي يتمكن من تمثيل هذه التصورات. اتخذ من المادة الثقيلة منجزات شكلية واضحة ولكنها تفتقد للعينية والحسية.

يرى هيجل أن هناك أمم كثيرة لم تعط لدياناتها وحاجاتها أكثر من التعبير المعماري، مثل شعوب الشرق، لاسيما في بابل والهند ومصر، الذين خلقوا إبداعات لا تزال باقية إلى اليوم تعبر عن هذا الطابع الرمزي فينتج المضمون الذي تطرحه هذه الآثار المعمارية الشرقية من تصورات عامة، يتجمع حولها

---

[1]- مارك جيمينيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، مرجع سابق، ص 199.

*طغيان المادة على الروح في الفن الرمزي، تطابق الشكل مع المضمون في الفن الكلاسيكي، تجاوز المادة في الفن الرومانسي.

[2]- فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الحكمة، مصر، 1977، ص 142.

الأفراد والشعوب، " أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثيلات دينية للشعوب. ولكن هذه التشكيلات الرمزية لا تلبث أن تتمايز، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر. مما يخلق فروقا متزايدة بين الأشكال المعمارية وهذا ما نجده في اختلاف الأعمدة Pillas والمسلات Obelisks، ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء في العمل المعماري الواحد أدى هذا إلى نزوع العمارة إلى التطور باتجاه النحت. "[1] والتي تعاملت فيها العناصر النحتية معاملة معمارية. على نحو نجده في تماثيل أبي الهول وممنون وبرج بابل التي تخلقت فيها أشكال عضوية هي أشكال الحيوانات والهيئة البشرية بأحجام مفرطة الضخامة.

ويوضح (هيجل) في هذه المرحلة الرمزية أن أثارا معمارية تقف في منطقة وسطى بين العمارة والنحت، مثل الأعمدة القالوسية المنتشرة بكثرة في الهند والتي ترمز إلى تعبد طاقة، التناسل الإيجابية أما في مصر فنجد المسلات التي شيدت لتكون ذاتها فهي ترمز إلى أشعة الشمس. واعتبر (هيجل) الأثار الرمزية ألغازا حاول أن يفهمها فأدلى بما يلي: "لم تبن هذه الآثار المعمارية المصرية لكي ترمز إلى مشكلة محيرة تبحث عن حل، أو مخرج، بل لكي تمثل مسار الأجرام السماوية، وتفسر الممرات داخل الأهرامات، والقبور، تجوال الروح في المكان بعد الموت، ويمثل القسم الذي بني تحت الأرض في الأهرامات، أو فوق الأرض الانتقال من العمارة المستقلة الرمزية إلى العمارة النفعية الكلاسيكية."[2]

لما بلغت العمارة مرحلتها الكلاسيكية تحررت من قيود العمارة السائدة في حضارات الشرق. فلم يعد بإمكان الإدراك أن يبقى محتبسا في التجريد الهندسي، وإنما بدأ يخضع لإبداع العقل الإنساني، فاتخذت أجزاؤها الشكل المناسب لأداء وظيفتها. ومعنى هذا أن الفنان يقدم عملا فنيا يستخدمه في محيطه المباشر فيجمع بين المحراب كمقر لتماثيل الآلهة ومكان يجتمع فيه الناس قصد التعبد ويلاحظ هيجل. "أن الأعمدة في المعابد لم تعد تتخذ شكلا نباتيا أو حيوانيا وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها. في رفع السقف، أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المقفلة المنطوية على الأسرار، وإنما كان المعبد مهيأ لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج. "[3]

---

[1]- رمضان بسطاوسيطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص324.

[2]- المرجع نفسه، ص325.

[3]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص150.

وتميزت الأساليب في العمارة الكلاسيكية بثلاثة أنواع "الأسلوب الأيوني Ionie، والدوري Doric، والكورنثي Corthian، فيعتبر الأسلوب الدوري هو أقرب الأساليب إلى العمارة البدئية الخشبية الذي يتميز بالثقل في الأشكال والثبات والمتانة التابعين للوزن، لذلك نجد الأعمدة الدورية أعرض وأخفض في الارتفاع، أما الأسلوب الأيوني فهو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة، دون أن يتخلى عن البساطة، فنجد أن العمود الأيوني لا يرتكز مباشرة إلى أساس البناء، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء، بينما العمارة الكورنثية فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة، وازدياد ارتفاع العمود الكورنثي عن العمود الأيوني. "[1]

وحينما وصل (هيجل) إلى العمارة الرومانية جعلها تقف حلقة وسطى بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف والعقد.

ينقلنا (هيجل) إلى العمارة الرومانسية، The Romantic Architecture المكان الأصيل الذي تحققت فيه المصالحة مع الدين المسيحي، والذي تحررت فيه الذات من الطبقة والتي تجتمع فيها الكنائس القوطية. والتي تشمل المجموعة المسيحية في كل مظاهرها لرفعها من المحدودية إلى المتناهي. وهذا التسامي الذي يطبع بيت الإله، يجعل هذه الكتلة الكبيرة شكلا محسوسا لحركة النفس التي تستغرق في التأمل وتسمو بذاتها بواسطة العبادة.

وضح (هيجل) سبيل تقوى الإنسان المسيحي والعناية بداخليته في هذه الجدلية المعمارية النموذج الأكثر شيوعا للكنائس القوطية (بيت الرب) التي تتسم بارتفاعها اللامتناهي وارتكازها المنحبس في الأرض، وفي انفصال الروح عن العالم الخارجي، ونسيان الطبيعة، نتجه نحو الأقفال، حيث تختفي الأروقة المفتوحة، وصفوف الأعمدة، وبذات الطريقة يحتجز نور الشمس الذي لم يكن مرشحا بعد للمعان، إلا عبر زجاج النوافذ المعشقة بالألوان، وفي أجزائه الخاصة. تظهر الزخرفة في العمارة القوطية. "فهي تضفي على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هو عليه، ويستخدم أشكالا تنزع نحو الأعلى مثل الأقواس المنحوتة، والدعائم، أو المثلثات المتساوية الساقين، وتستخدم الأبراج كقباب للأجراس

[1]– رمضان بسطاويسطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص329.

Belfies، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزءا أساسيا من القداس المسيحي. فهذه الأصوات البسيطة، واللامحدودة تشكل نداء احتفاليا، موجها إلى النفس من الخارج، وكأنما يدعوها إلى التهيؤ للاختلاء الحقيقي الذي ينتظرها. "[1]

في مواجهة الطبيعة اللاعضوية للروح يتحرر فن النحتThe Art Of Sculpture من قوانين الثقالة المرتبطة بفن العمارة، ويعطي بذلك مضمونا حقيقيا للشكل الفني. "لأن الروح من خلال النحت يجب أن ينتصب أمامنا في هدوء مبارك في شكله الجسماني وفي وحدة مباشرة، وعلى هذا فإن المادة الحسية الخارجية لا تعود تدخل في سيرورة عملية سواء بمقتضى صفتها الآلية، وحدها ككتلة تملك ثقلا، أو في أشكال العالم غير العضوي، أو كعدم اكتراث للون.

إن الروح الذي يطرحه النحت هو الروح المدمج في ذاته، ولا ينخرط بتنوع في لعبة الحوادث والعواطف، وبالتالي فإن النحت لا يتخلى عن الشكل الخارجي للروح"[2]. وفي هذا المضمار يتطابق الشكل مع المضمون، في توازن ووحدة كاملة ومن ثمة كان النحت يتطلب الشكل الفني الكلاسيكي.

لعل أكثر ما يريد (هيجل) توضيحه في أجود أثار النحت الإغريقي حرص الفنان على إبراز فروق الجنس والفروق بين تمثيلات الآلهة والأبطال والبشر والحيوانات. "والحق أن فن الأقدمين يدين بتفوقه الذي لا يضاهي للقدرة التي دل عليها، في تماثيله الأكثر طراوة، على رسم جميع الأجزاء بتعضيدها المحدد وبكل ما تنطوي عليه من فروق دقيقة لا تكاد تقع تحت الإدراك بين المليء والأجوف [...]. ولدينا مثال ساطع على الفرق بين الجسم الفتوي وجسم الرجل الناضج في تمثالي الابن والأب في مجموعة لاوكون. "[3*].

---

[1]– رمضان بسطاويسطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص329.

[2]– فريدريك نيتشه: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص142، 143.

[3]– فريدريك هيجل: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص84، 85.

*يُنظر المرجع نفسه، ص85. لاوكون: في الميتولوجيا الإغريقية، ابن بريام وكاهن أبولون في طروادة، خنقه وأبناءه ثعبان هائل، وهذه القصة هي موضوع مجموعة تحتية مشهورة تعود إلى القرن الأول ق. م، وهي مجموعة من الفاتيكان.

وكل هذه التصميمات التشكيلية تضفي طابعا فرديا بحيث تحقق تناغما مع الطابع الجوهري للتمثال.

ينزع الفنان الإغريقي إلى خامة الرخام في أعماله النحتية دون أن يتخذ لنفسه نموذجا مسبقا من الصلصال. وفي عداد أقدم المواد التي يستخدمها النحاتون في صنع تماثيل الآلهة، ينبغي أن نضع أولا الخشب، وبقيت هذه المادة تستعمل حتى في زمن فيدياس. "[1] "فمثلا صنع تمثال أثينا Athéna الضخم من الخشب المذهب، بينما نحت رأسه ويداه وقدماه من الرخام. ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة ولهذا أكثر استخدامه في التماثيل الصغيرة، وقد استخدم فيدياس العاج TVory والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولمبي،

Zeus at Olympia، وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء، وساعد التقدم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze. "[2]

يحدد (هيجل) التطور التاريخي لفن النحت في ثلاثة مراحل النحت المصري، والنحت الإغريقي، والنحت المسيحي.

يفرض الفن المصري وجوده بسبب إبداعاته العظيمة الشاهدة على تقنية تجمع بين الكمال والدقة، وبوصفه نقطه انطلاق، ومصدرا لأشكال عديدة في الفن الإغريقي. "وأول ما يستدعي نظر المرء، عندما يكون أمام عمل من أعمال فن النحت المصري، فهو غياب الحرية الخلاقة الداخلية رغم جودة التقنية، لم يترك أحدا أثرا، على ما يظهر، يمكن أن يقال عنه أنه أثره. "[3]لأنهم كانوا يتعاطون أعمالهم الفنية بطريقة متشابهة. تفضي عليها روح الجمود، فهي استنساخ لبعض النماذج وبعض الأشكال، طبقا لقواعد مفروضة من الخارج.

---

[1]- المرجع السابق، ص107، 110.

[2]- رمضان بسطاويسطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص343، 344.

[3]- فريدريك هيجل: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص121، 119.

تأسس فن النحت الإغريقي من عيوب النحت المصري، وكان في طوره التمهيدي لم يتجاوز الحياة الطبيعية، ولم يبلغ ذلك الجمال المشبع بالروح والممثل لحياة الروح. فالجسم بكامله يحاكي بأمانة الطبيعة، باستثناء الرأس. وفي النحت المثالي خلع عنه النمطية وطغيان التقليد ليفسح المجال للإبداع الفني الحر ومع الفن الرومانسي كان قد بدأ انحلال الفن الكلاسيكي.

" ترتكز تصورات النحت المسيحي وأنماط تمثيلية إلى مبدأ لا يطابق مواد النحت، كما في المثال الكلاسيكي. لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي بثت صلتها بالخارج، مع الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها، وإن تظاهرات خارجيا، لا تذهب إلى حد الانصهار بين هذه الخصوصية الخارجية وبين الداخلية الروحية كما يقتضي ذلك مثال النحت، فالألم، وأوجاع الجسد، والروح، والعذاب والكفارة، والموت، والبعث، والشخصية [...] لهذا فإن النحت في الفن الرومانسي ليس هو الذي يحدد مسار سائر الفنون الأخرى، وإنما يشغل مكانة "تأتي بعد مكانة الموسيقى والرسم، لأنها أقدر منه على التعبير عن الداخلية وعن الخصوصية الخارجية الحرة المشربة بالروحية. "[1]

[1]– فريدريك هيجل: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص346.

4-3-الفنون الرومانسية

ترتكز تصورات الفن الرومانسي على مشروعية انسحاب الروح من العالم الحسي الخارجي، حيث اكتسبت وجودا قائما بذاته في الفن وتجرد نفسها من تجسدها المادي. وهكذا تسيطر الروح على المادة. "فتنفصل الذاتية عن الموضوعية. بل ويرفض الفن الرومانتيكي الواقع الخارجي الموضوعي وتتخذ الذاتية Subjectivity مبدأ له في الفنون الثلاثة التصوير والموسيقى، والشعر، فعالم الحقيقة يتبدى في الإلهي الذي يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة

لامتناهية، وتتعارض مع الذاتية البشرية المتناهية، ولما كان الإنسان هنا هو توسط للتعبير عن الإلهي، لذلك فإن الاتحاد بين اللامتناهي والمتناهي لا يمكن أن يظهر إلا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات. "[1]

يأخذ فن التصوير في سلم الفنون درجة تعلو فن النحت لأن الإلهي يتجلى فيه بوصفه ذاتا روحية تختلط بالجماعة، لأن هذا الفن لا يمثل فردا في موقف ما وإنما يمثل الجماعة في حركتها. ويتضح من هذا التصور أن فن التصوير يقف بين الداخلية من جهة وبين الجسمانية والمحيط الخارجي من جهة أخرى. "إذ على العلم من أن الفنان هنا يلجأ إلى استخدام المناظر الخارجية مثل السماء والأشجار إلا أن روح الفنان هي التي تبعث بالحياة في هذه الأشياء، لأنه يضيف إليها إحساسه بخلاف فن النحت، والعمارة حيث لا مجال لأحاسيس الفنان، وفي التصوير نجد أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت. إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح Surface، ويستعمل الضوء والظلال والألوان، وهي أقل المواد المادية ثقلا. لذلك نجد أن أعظم من نبغ في التصوير هم أهل فنيسيا والهولنديون. "[2]

التطور التاريخي لفن التصوير: التصوي البيزنطي Byzantine Painting، التصوير الإيطالي Italien Painting، التصوير الهولندي الألماني Flemish And German Painting.

التصوير البيزنطي لم يبلغ التجسيم بواسطة الظل والضوء، جدراته في السمو، لأن التصوير البيزنطي

[1]- رمضان بسطاويسطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص346.

[2]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص93.

ورث المهارة الفنية التي ابتكرها الإغريق. فكانت نماذجهم نمطية وتقليدية، ثابتة، مما جعل منه مجرد حرفة غريبة عن الحياة والروح".[1]

ويشهد هذا النمط انتشاره في إيطاليا ولكنها تسارعت في التخلي عنه، وعرض المصورون الإيطاليون المواضيع الروحية للأكثر سموا، والتي تتحقق في الرسم الديني. كما عبروا في نماذجهم عن حياة الشهداء والقدسيين، واتخذوا من المناظر الطبيعية خلفية للوحاتهم، وظهرت صور البورتريه التي احتلت مكانة مميزة، وفي سياق الحرية التي خطي بها الفنان حدث تصالح بين الروحي والخارجي، وأصبحت مهمة الفنان هي تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها، والإحساس بالحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال، ويعتبر "ليوناردودافنشي"* و"رافائيل"** Raphael هما أفضل من حقق هذا، كما أنهما تفوقا في دراسة الجسم والنفس البشرية. "[2]

يرى (هيجل) أن هناك قرابة تجمع بأواصرها بين التصوير الهولندي والألماني حيث تتجلى الموضوعات الدينية في لوحاتهم الفنية بمهارة فائقة، والتي تنضح بمعين الإحساس المعبر عن تمام الحرية. التي تُظهر دلالتها في حياتهم الدنيوية واليومية وحتى في الأشياء الأكثر بساطة. فتحرروا بذلك من أسر

---

[1]- يُنظر كمال بومنير: الألوان والجمال كتابات الفنانين التشكيليين من ليوناردي فينشي إلى سلفادور دالي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص11، 12.

*ليوناردو دي فينشي Leonardo di vinci رسام إيطالي ولد عام (1452-1519) في قرية تدعى فنشي، تقع بالقرب من مدينة فلورنسا Florance يعد من أشهر فناني عصر النهضة الإيطالية، تميز باهتماماته المتعددة منها الهندسة، وعلم النبات، وعلم التشريح والموسيقى، وفن الرسم والنحت. تلقى دراسته الأولى 1468 بفلورنسا التي كانت في تلك الفترة مركزا رئيسيا للمعارف العلمية، ثم بمرسوم الفنان أندريا ديل فروشيو. في هذه المرحلة أنجز لوحات علب عليها الطابع الروحي، وأثري بعض لوحاته بما تعلمه من التقنيات التي اهتمت بالضوء لما أقام في مدينة ميلانو، من أهم لوحاته، "تعميد المسيح"، 1472. "البشارة"، 1475. "العشاء الأخير"، 1497. "موناليزا"، 1563. "القديس يوحنا المعمدان"، 1513.

**ينظر إي هي غومبرتش: قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط1، 2016، ص383-390. رافيلو سانتي raffaello santi (1483-1520) أظهر موهبة عظيمة في مشغل بيرو جينو، رئيس مدرسة أومبريا. من أولئك الفنانين الذين استحقت طريقتهم المتصفة بالعذوبة والورع في رسم لوحات المذابح، تعلم استعمال "تبخير" حتى لا تظهر شخوصه خشبية وجامدة. ومن أعظم لوحاته رفائيل عفوية لا توحي بالعمل القاسي ويرى بعضهم أنه رسام مادونات Madonas، أو صور جميلة للعذراء أثبت براعته في التصميم الكامل والتكوين المتوازن، من أعماله، لوحة بولايولا"، "مادونا دل عراندوكا"، "الحورية جالاتيا".

[2]- رمضان بسطاويسطي، جماليات الفنون، مرجع سابق، ص361.

النماذج التصويرية النمطية الجامدة ونزعوا إلى الإبداع الجمالي الفني الحر الذي يفضي بسحر الألوان وأسرار الفتنة. " كما أن الروح تنتج ذاتها ثانية في التفكير وفي فهم العالم وفي تمثيلات وفي أفكار. وكذلك فإن ما يهم أولا هو الآن بالاستقلال عن الموضوع ذاته، إعادة خلق الخارجية، في طريق ذاتية في العنصر المحسوس والإنارة، إن ذلك تقريبا موسيقى موضوعية ووضع للصوت عن طريق الألوان. "[1]

وفي التناغم المشرق بين حرارة الألوان والظلال والأضواء وجد الهولنديون محتوى لوحاتهم في الطبيعة. "فالشجرة والفلاح هما من قبل شيء ما محدد ودائم بالنسبة إلى الذات. ولكن إدراك لمعان معدن وأثر النور في عنقود عنب، والوميض العابر للقمر والشمس والبسمة والتعبير المختفي بسرعة لتأثيرات الفن وللحركات وللأوضاع، والتعابير الهزلية، وبالاختصار إدراك ما هو خاطف وعابر بأكثر ما يمكن وجعله مستديما هما مهمة الفن في هذه المرحلة. "[2]

تعد الموسيقى الفن الثاني الذي من خلاله يتكون النمط الرومانسي ومادتها، التي هي مع هذا تظل حسية، تنطلق إلى الذاتية الأعمق والتجزئة الأعمق، وأنا أقصد أن أطرح الموسيقى للحس كمثال يجب التفكير فيه من خلال حقيقة هي، أن الموسيقى تلغي وتضفي طابعا مثاليا على الفردية المتفردة لنقطة واحدة، المسافة المتخارجة ذاتيا غير المكترثة. "[3]

ويتناول (هيجل) متانة الفن الموسيقي في ثلاثة محاور. تأثير الموسيقى، السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقي، العلاقة بين وسائل التعبير الموسيقي ومضمونها.

ويوضح (هيجل) متانة العلاقة بين الموسيقى والشعر والتصوير، ويرى في هذا التثليث الرومانسي، الذي يتألف منه ديالكتيك الفنون لأن الشعر هو النوع الأكثر مثالية. ويكشف عن الصفة الإيقاعية في الموسيقى التي لها. "تأثيرا فريدا في النفس حتى أن لها في الانفعالات البشرية تأثيرا مباشرا يفوق تأثير أي فن من الفنون الأخرى. وبعد ذلك تكون مهمة الشعر هي وضع كلمات الأصوات، وأفكار للمشاعر،

[1]- جيرار برا: هيجل والفن، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993، ص120.

[2] - المرجع السابق، ص 119.

[3]- فردريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص147.

وتصورات للتأثيرات النفسية؛ بحيث أن ما كان غامضا غير محدد في الموسيقى يغدو أوضح وأعظم تحددا عن طريق لغة المشاعر. "[1]

ولما كان ميثاق الارتباط بين الموسيقى والكلمات سائدا في عصر (هيجل) والذي تقبله العديد من المصلحين الاجتماعيين والأخلاقيين والفلاسفة وبعض الرومانسيين فضّل "الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات، إذ هذه الأخيرة في رأيه غامضة تكتفي بالإيحاء فحسب... فالموسيقى الغنائية، أي التي ترتبط بنص كلامي، لا تعلو في نظره على موسيقى الآلات، التي لا تعلو أن تكون تعاملا ذاتيا مع صيرورة مجردة. "[2] وكشف (هيجل) عن إعجابه الشديد بالأوبرا الإيطالية ولا سيما عند روسيني باخ وأثناء استماعه لهذا الموسيقي المبدع وهو يؤدي "المسيح حسب إنجيل متى St Matthews passion وأصبح من المتحمسين لحركة إحياء موسيقاه [...] والتي لم تبدأ في تقدير قيمتها الحقيقية إلا في الآونة الأخيرة. "[3]

يرى (هيجل) "أن الصوت لا يتجسد بشكل عيني ليؤلف أشكالا مكانية، وإنّما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ولذلك تنتمي الموسيقى إلى مضمار الزمن الفكري، لأن المصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير في النفس الداخلية، التي لا تنغمس في تأملات عقلية، والمقصود بالنفس _هنا_ هو الحس الداخلي Innarsensibility أي الإدراك المجرد للذات. "[4]

ويوضح هيجل السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقي particular characterisitics of Music's Mean of experssion ويرى أن الصوت الفردي في الموسيقى" لا يُشكّل شيئا بذاته، ولا

---

[1] _ جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوقت لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2004، ص 217، 218.

[2] _ رمضان الصباغ: فيلسوف الموسيقى فاغنر والأوبرا الفلسفة والأدب، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2017، ص 97.

[3] _جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص 228.

[4] – رمضان بسطاوسطي : جماليات الفنون، مرجع سابق، ص 369.

ينتج مفعولا إلا في علاقته مع أصوات أخرى، بالتعارض معها أو الوفاق معها بالتغيير أو بالذوبان. "[1]وهذا الصوت الذي كان مجرد رنين مبهم فهو محتاج بالضرورة إلى معالجة فنية وأن يوجد في علاقات تشكل وحدة والتي تقوم على" المساواة والاختلاف Equality and Inqarilty، بمعنى أن الفنان لا يقدم الموسيقى من خلال علاقات ونسب وكمية بين الأصوات فحسب، وإنّما من خلال الشكل العقلي الذي يُسطر على الجانب الكمي في الموسيقى، وحرية الفنان الموسيقي مرتبطة بمدى معرفته بالقوانين التي تعكس العلاقات والنسب والكمية بين الأصوات هي: الزمنTime، القياسا لموسيقي mesure والخط الفاصل للمازورة bar، والإيقاع rhythem، واللحن. Melody" [2]

اتخذت الموسيقى عند (هيجل) اتجاهين، أولهما. "أن تجعل غايتها تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبةAccompaniment، وهي الموسيقى المصاحبة للشعر، ويشبهها بالعمارة النفعية التي تقوم بدور نفعي ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر أو الدراما التي تصاحبها. وثانيهما أن تمضي الموسيقى مستقلة عن كل مضمون وهذا ما نجده في موسيقى الآلات. "[3]

يتجلى فن الشعر The poety كعنصر ثالث في الفن الرومانسي، حيث يطلق الروح وينفصل عن المواد الحسية، ويكون الروح حرا في ذاته "وهو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية، ولكنه في هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه، لأنه يُصبح الفن الذي يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسي والمادي فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التي تطغى فيها المادة على الفكر. "[4]

وقسم (هيجل) فن الشعر إلى ثلاثة أقسام: الشعر الملحمي Epic poety، الشعر الغنائي Lyriical poety، الشعر الدرامي Drama poety.

---

[1]- جيرار برا: هيجل والفن، ترجمة منصور القاضي، مرجع سابق، ص 38.

[2]- رمضان بسطاوسطي: جماليات الفنون، مرجع سابق، ص 371.

[3]- المرجع نفسه، ص 193.

[4]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 139.

الشعر الملحمي يرتكز تصوره على مبدأ الموضوعية، والماضي الذي يسترجعه الشاعر يعرض في سياقه عالما موضوعيا من الأشخاص والأشياء والأحداث والقصيدة التي يتخلقها فالأبطال . " فيها لا يُمثلون فرديتهم، بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار، فغضب أخيل في الإلياذة. إنّما يُبلور ثورة الإغريق وتحفزهم لحرب طروادة. وفي هذا الشعر يُظهر خصائص الحياة العامة ومميزاتها الجغرافية والحضارية والفكرية وعادتها وديانتها والصراع الذي يظهر في هذا الشعر يتخذ مظهر الحرب ومن أمثلة ذلك الإلياذة وراماياتا * وأشعار أوسيان** Ossian وتاسو Tasso وأريستو Ariosto. "[1]

وهذا الشعر الذي يتكشف فيه توصيف نفسية البطل وتمسكه بالشجاعة تتوافق نسبيا مع الشعر الملحمي، لا الغنائي أو الدرامي.

الشعر الغنائي يُعبر فيهعن المضمون الحق، عن كل ما هو ذاتي، أي ما يتعلق بالحركة الباطنية للنفس. وما يختلج بها من انفعالات وعواطف وتأملات، واعتبارا من هذا التصور فالشاعر ينزع إلى الخيال الذي يستمد منه عالمه الشعري الجديد ما يجعله ينفصل عن الواقع النثري الذي يحيط به. " ولهذا فإنه فيما يتصل بالعرض الخارجي، فإن الشعر الذي يملأ نفسه لا يمكن أبدا أن يكتفي بالإلقاء الميكانيكي؛ مثلما يكفي هذا في الشعر الملحمي. إن المنشد عليه_ على العكس من ذلك. أن يُعبر عن الأفكار التي يحتوي عليها الشعر الغنائي كما لو كان من إلهامه الخاص، وكشيء يشعر به شعورا عميقا. بل إن هذه الطريقة في التعبير ينبغي أيضا أن تتخذ طابعا موسيقيا وأن تسمح. وأحيانا أن تجعل من الضروري _ بالتغييرات المتنوعة للصوت، وبالغناء وبالمصالحة بآلات، الخ. "[2]

الشعر الدرامي وهو أقدر الفنون على السمو، ولأنه يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية

---

* ينظر المرجع السابق، 94. شعر ملحمي وديني في السنسكريتية يحكي بطولة راما.

** المرجع نفسه، ص 94. أوسيان يُعرف في الملاحم الإنجليزية وتركوا توتاسوو أريستو كلاهما من الشعراء الملاحم الإيطالية في عصر النهضة.

[1]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق ، ص94.

[2]– عبد الرحمان بدوي: فلسفة الفنون، مرجع سابق، ص 308.

"فحين يقدم فعلا أو حدثا يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنساني بقوى القدر أو بقوة الإرادة الإنسانية. "[1] وحظيت التراجيديا بعناية خاصة من طرف (هيجل) وكانت لآرائه أهمية خاصة عند النقاد وفي شأنها أدلى برادي" إن التراجيديا هي قصة عذاب تثير الشفقة والخوف ولا يشترط فيها نهاية المحزنة غير أن العذاب في التراجيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس في حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذي يمس جوهر الروح. Spirit Geist_. إنه الصراع بين القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التي تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من الفنون يعد صوابا أحدهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى."[2]

ويقسم (هيجل) الشعر الدرامي إلى ثلاثة أقسام. المأساة Tragedy، والملهاةcomedy، والدراما الحديثة/Modern Drama.

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 164.

[2]- المرجع نفسه، ص 164، 165.

5_ مفهوم الجمال عند كروتشه

إنّ الأفق الجمالي عند (كروتشه) حددته نظرته الفلسفية التي ضمّت مؤلفاته الأربعة. (علم الجمال بوصفه علم التعبير، وعلم اللغة العام، والمنطق كعلم للتصوير والفلسفة العلمية الاقتصاد والأخلاق والنظرية تاريخ علم الكتابة).

وشكَّل علم الجمال عند (كروتشه) "مدخلا لفلسفته المثالية في الروح وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط نشاط نظري، ونشاط عملي. النشاط النظري مظهرين: مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة. وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق، أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويبغي المعرفة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة. "[1]

يعرف كروشه علم الجمال"بأنه علم لغويات عام Beneral linguistic ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير Experssive media وهو أيضا علم فلسفي، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن. "[2]

ما نستخلصه من هذا التعريف أن وجهة نظر علم الجمال السائدة في القرن العشرين استبدلها كروتشه بالتعبير، وموضوعه الرئيسي الحدس باعتباره محورا أساسيا للجمالية. ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس والذي يعني الفن بأنه" ليس إحساسات، وهو منتج للصورproducing images أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images، وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائيLyrical exprition هو قوام الفنون. "[3]

---

[1]- ينظر كمال بومنير : قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، دار منتدى المعارف، لبنان، ط1، 2013، ص119. بندتو كروشه (1866. 1952) فيلسوف إيطالي معاصر، الجمالية عنده مرتبطة ارتباطا وثيقا بفكره الفلسفي الروحي. ويرى أن العمل الفني أو الجمالي يعبر عن حالة خاصة بالذات الإنسانية التي تضفي على الأشياء الطبيعية قيمتها من خلال الحدس [...] يظهر اهتمام كروشه بالدراسات الفنية والجمالية. «أدب إيطاليا الجديد»في ستة أجزاء دراسات في الجمالية.

[2]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص288.

[3]-بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوالبر، دمشق، سوريا، ط2، 1962. ص45.

وبهذا الشكل فلا يمكن النظير إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متمايزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال The feelingيتحول إلى صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائي Lyiracl intuition أو هو حدس خالص pure intuition وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرا أو نحنا أو عمارة أو موسيقى."[1]

ويفرق كروتشه بين الحدس والإدراك الحسي فيوضح أن الحدس أوسع من الإدراك "إن لدينا حدسا؛ مثل هذا النهر، هذه البحيرة، ذلك المطر، ذلك الكوب من الماء فكل المدركات الحسية percept هي حدوس، ولكن ليست كل الحدوس مدركات حسية، لأن الحدس هو صور جزئية تكمن في الوعي كانطباع متموضع impession objectified وليس كما يرى السيكولوجيون، من أنه ما كان محسوسا. ولم يعد كذلك، أي أصبح صورة متمثلة أو صورة متخيلة image، فيرى أن الحدس الحق روحي inspiration. أما الصورة المتمثلة فشيء طبيعي ميكانيكي سلبيNegative. "[2]

ينفي كروتشه أن يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعية مادية. اعتبارا من تصوره الذي يلخص علم الجمال في الحدس. فالفن لا يمكن أن يوضع على درجة المساواة مع الظواهر الطبيعية كالضوء والكهرباء والحرارة والصوت ويرى ضرورة التمييز بين الفن والصنعة" إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية TECHNIQUEغاية إنتاج الموضوعات المادية، المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية. وغيرها ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالا فنية. لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا في العقل الخالق لها. ولكي نستبعد أي لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة. قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من الاقتصاد، فمن الواضح جيدا في هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها. وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ

[1]– حسين علي: فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص2014

[2]–بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي. مرجع سابق. ص48.

راجعا للجهل. وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضا إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقا لمادتها إن كانت أصواتا أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية."[1]

واستبعد كروتشيه المادة الفيزيقية عن الفن. لأنها محددة وتضفي بقوانينها، وتضرب بحدودها على الفن. وهذا الأخير فهو عملية تتم داخل الذهن بواسطة الخيال. وما تجسيد الأعمال الفنية بواسطة العملية العقلية سوى ترديد عال لما قاله الفنان سابقا في داخله. واعتبارا من هذا الطرح فإن ما يعنيه الفن في رأي كروتشه يتجلى في هذه الإجابة:

"إن الفن رؤيا أو حدس. فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه وينظر من النافذة التي هيأها له. فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه. ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل والخيال والتمثل والتصور، وما إلى ذلك فتلك جميعا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن. وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد أو إلى، منطقة واحدة من المفاهيم، مما يدل على اتفاق عام. "[2]

الفن ليس نفعيا أو أخلاقيا لأن القول بأن الفن حدس فهو لا يرتبط باللذة أو الألم وإن حدث ذلك كما فرده إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية كالمثلثات والمربعات. ونزع كروتشه إلى نقد سائر التوجهات التجريبية في علم الجمال لأن الظاهرة الفنية في اعتقاده حقيقة روحية لا تقبل القياس أو التجزئة كالجسم المادي. "ومتى كانت للجمال قوانين طبيعية حتى يحتذيها الفنان في نشاطه الفني؟ ألسنا نلاحظ أننا في كل مرة نحاول أن نجعل من الظاهرة الجمالية مجرد واقعة طبيعية، لا نلبث أن نجد أنفسنا قد انتقلنا (دون أن نشعر) من مجال التأثير الفني إلى مجال آخر لا صلة له على الإطلاق بالجمال. إننا نستطيع- بلا شك – أن نغفل التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، لكي نسترسل في عملية عد الكلمات التي تتألف منها أبيات هذه القصيدة، وتقسيم هذه الكلمات إلى مقاطع وحروف، ولكن من المؤكد أننا عندئذ نضرب صفحا عنالعمل الفني نفسه لكي نعمد إلى دراسة ظاهرة مادية لا

[1]–أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 220.

[2]–بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، 29.

شأن لها على الإطلاق بالموضوع الجمالي من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا. "[1]

يرى كروتشه ضرورة التوحيد بين الحدس والتعبير لأن هناك إمكانية لتجسيد أهم خصائص الحدس الحقيقي في التعبير. وما لا يقبل أن يتجسد في موضوع خارجي. يبقى على مستوى الإحساس. "أن الروح وهي تقوم بالحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات. إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن يصوره في ورقة أو لوحة. ويرى كروتشه أن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير. إن الرؤية الحدسية هي استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة. "[2]

إن الحدس بناء على ما سبق يعني التعبير ذاته، وهو عملية عقلية تتم على مستوى الروح. والواسطة المادية أداة التوصل التي تربط بين الفن والجمهور يرفض كروتشه المزج بين العمل الفني وواسطته المادية. في حين يؤكد على أهمية الجانب الفكري الذي يتم على مستوى الوعي والروح. يجيب على السؤال الرئيسي ما هو الفن؟ أنه رؤيا أو حدس Intuition visionفالفنان يقدم صورة خيالية phantasm_Image، والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه. وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصور وتمثل Intuition ,vision , contemlation, Imagaion, fanny, figuratyon , Representation. كلها مترادفات حينما نتحدث عن الفن وتنطوي هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب أنها تتنافى مع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعة المادية. "[3]

[1]- إراهيم زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ط1، 1999، ص43، 44.

[2]-أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص231.

[3]-بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، مرجع سابق، ص 49.

خاتمة الفصل الأول

ونوجز ما توصلت إليه هذه النظريات التي ساهمت في تطوير علم الجمال فيما يلي.

أسهم ايمانويل كانط في تجلى علم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية الذي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده. ونقله إلى المرحلة النقدية والتي تبحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل.

كان أول من جعل الفن ميدانه يختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية واهتم بتحليل الأفكار الفنية وبحث في الإحساس الجمالي.

ويتضح أن هيجل مؤلف انسكلوبيديا العلوم الفلسفية عرض فيها لمذهب استوعب تراث ما قدمه السابقون وجدد مسار فكر اللاحقين. ويعتمد مذهبه الجدلي على فكرة السلب التي ألحقها بالوجود المادي والروحي على السواء. ويرى أن السلب هو المحرك الرئيسي للأشياء والفكر. وعرض مجمل مذهبه في مثلث كبير: المنطق، الفلسفة، الطبيعة.

وتبين لنا أن كل مثلث من المثلثات السابقة يحتوي بداخله على مثلثات أصغر فأصغر. ويقع الفن في مثلث الروح المطلق الذي يشمل فن، دين، فلسفة. لذلك كان الفن هو الشكل الأول الذي يدرك فيه المطلق وهذا الإدراك يتصف بالمباشرة، والذي يتجلى تحت الموضوعات الحسية.

ويقودنا الجدل الهيجلي إلى تفسير فلسفي لتاريخ الفنون وقدم تصنيفا لها سار عليه العديد من المفكرين فجعل العمارة أدنى الفنون ثم النحت، ثم يأتي التصوير، وانتهى بالشعر كأدنى الفنون.

ويتضح لنا أن مفهوم الجمال والقبح عند كروتشه يفسره على أساس وجهته فالجمال حسب رؤيته فهو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق.

يفسر كروتشه في خواتيم مؤلفه الاستطيقا السبب الذي من أجله أضاف عنوان علم التعبير واللغويات العام. ويرى تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة تعني فلسفة الفن.

وتمثل هذه الملامح الرئيسية أهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مطلع القرن العشرين. وكانت روافده من أهم ما سار عليه النقد الفني الحديث الذي يفسر الفن بأنه خلق قائم بذاته وليس مجرد تعبير عن انفعال وإنما هو فاعلية ويرى أن العمل الفني كلي ولا يقبل التجزئة.

الفصل الثاني:

توظيف الموسيقى في رواية سوناتا الأشباح القدس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة الفصل الثاني

تنهض "رواية سوناتا لأشباح القدس" نهوضها الإبداعي فوق نوتة موسيقية شاردة تطايرت من بيانو دنيا زاد. كما تطاير رماد (مي) من جرات ثلاث واحدة على القدس والثانية والثالثة على مسالك المنفى. وعلى تأوهات إيقاعات أوبرا لاترافياتا الإيطالية المشجية تنطلق رحلة الكراسة النيلية التي نحتت مي على ناصية صفحاتها حدادها إثر تلقيها خبر إصابتها بمرض سرطان الرئة، الذي أجبرها على معاينة دفاترها القديمة التي لملمت أشلاءها في كراسة صغيرة حملتها من القدس أثناء التصفية الكاملة لأهلها والترحيل الإجباري الذي قامت به إسرائيل ضد أهل القدس. لينحدر مصير (مي) في ممرات لولبية. ويتابع حيز المناوبة على مدونتها يوبا نحلها الضائع بين الظلال الوارفة لمدينتها وأشباح ذاكرتها.

رواية حمّالة أوجه أورثت الموسيقى التراجيدية المترعة بسخونة اللون فعلا سحريا وسيرانا خفيا والذي يتحول مع اشتغال المادة الشعرية إلى نوع من الميلوديا الشفافة. وفي مسالك الفنون تنفجر فلسفة الحياة والفناء الحب والرحيل وطفولة معطلة أسندت أمومتها في أحشاء الرصاص الإسرائيلي. وبأصالة اللون وهشاشة الجسد نفذت (مي) إلى أرضها وعانقت فراشات القدس وعبرت مسارات جدها الموريسكي. وبلوحاتها التجريدية ذات الألوان الغائرة. شكَّلت هوية الشتات التي تبوح بذاكرة موشومة بالنار والرماد. وتحاكي بخامة الأكواريل الدقيقة المعبقة بتربة القدس حارة المغاربة ووجه أمها وأخيها وحنا وكل الذين اغتالتهم الهجانه.

ويتعالق هذا التراكم الصباغي وتشتبك شرائحه الدائرية بإيقاعات سوناتة مي وتتجاوب لفات تعبيرها بأنغام مالنخولية معزوفة على تيمة الوجع والغياب. ويلفعها الروائي بأصداء أصوات شخوصه الملفوفة بملابسات تخترق كل حواجز اللجوء والطرد. وباسم كل المجازر التي انتهت بحب جارف. استدعى سوناتا كاستا ديفا نورما ليتحول الكل إلى ركام اشتعلت فيه حرائق المنفى.

ونستشف من استعارة الراوي لآليات الموسيقى مماثلة بين تشكيل السوناتا وتقسيم فصول الرواية. فإذا كانت السوناتا تتكون من (العرض والتفاعل وإعادة العرض) فعتبات الفصول استدعت نفس التقنية والتي في مسالكها تذوب الحواجز بين جميع الفنون. وتسترفد أشكالا قصصية منحوتة بلغة الموسيقا

وانفعالاته. ولعلما يميز هذه الإطلالة الاستثنائية كونها تغرق النص الروائي في بحر من الإيقاع الموسيقي الذي نتلمس روافده باستجلاء أوبرا لاترافياتا الإيطالية التي تنشأ تلويناتها الصوتية على تدرجات لحنية تتفاوت بين خفوت الصوت وقوته. وبهذه المعالجة الوجدانية والفكرية أعاد الروائي ذكريات قصة أليكسندر دوما الابن اتخذها الروائي مصدر إلهام لإنشاء سوناتة مي والتي استحضر فيها عنصر التظليل فكانت درجات التلوين الصوتي افتتاحيتها إيقاعات الأداجيو... وبتلاشي ضرباتها الموجعة يستدعي مقطوعة الفوجا ذات الإيقاع البهيج التي أبدعها باخ والتي نعثر في جملها الموسيقية المنغمة والحرة على كل التأثيرات العاطفية فأحيانا تغرقنا في أمل وأحيانا تأخذنا ألحانها المتكررة إلى الحزن ففي جدل خيوطها الصوتية تلحق بنا إحساسات متباينة وهذا الاستخدام المشوق المتدفق بينابيع الفقدان كان يئن تحت وقع آلة الأحزان البيانو. ثم يعود أشيد الأوجاع الذي يجسد ذاكرة مي المتشظية تحت حرائق الوطن.

وكان يوبا يجد صعوبة في إخراج السوناتا وللوصول إلى إيقاعاتها الضائعة كان يتردد على صوت أوبرا لاترافياتا ورحل بها إلى التراث الموسيقي والثقافي الأندلسي. وختم نوتاتها الأخيرة والتي تعسرت عليه بموت مي وحرق جسدها الهشيم الذي لم تجدله مكانا في القدس وبظهور يارا خالتها تتدفق النوتات الأخيرة وتخرج سوناتة مي إلى الوجود.

وأسهم تجاور الرواية بالموسيقى إلى استحضار الانفعال الجمالي كعنصر أثيري في بناء قصصية النص وخبرة تذوقية وهو يستدعي أعلام الموسيقى الكلاسيكية سيبستيان باخ وشوبان.

1-سوناتامي/ شرفات الأمومة

ينحدر مصطلح السوناتا Sonata"من الإيطالية sounarأي يطلق صوتا، يصوت، يعني أي شيء عدا الغناء، يؤدي على الآلات الموسيقية، وبالتعارض مع المتتابعة التي نشأت من جذور الرقص، تطورت السوناتا من شكل غنائي أصله فرانكو-فلمندي يسمى شانسونchansonوتألقت السوناتا خلال القرن17وبداية القرن الثامن عشر[...] ويحمل عصر هايدن وموتسارت، وبيتهوفن، وهو المسمى بالكلاسيكي، طابع شكل السوناتا على امتداده.

يصف مصطلح السوناتا عملا موسيقيا خالصا يتألف من عدة حركات يُقدم باستعمال آلة موسيقية واحدة أو التي تكون فيه حركة واحدة أو أكثر قد كتبت في شكل السوناتا وتكون هذه غالب الحركة الأولى. "[1]

يحتوي فن الموسيقى على أنواع مختلفة من الصيغForm (شكل السوناتا) "منها صيغة الصوناتة، والتي يشتق منها نوعان: صيغة الصوناتة المختصرة Abridged Sonata Form، والثاني:صيغة الصوناتة الدرامية فالأول هي صوناتة بدون تفاعل، يناسب الحركات ال عاطفيةlyricalوغالبا ما تستخدم هذه الصيغة في الحركات البطيئة Adagioفي السيمفونية. أما النوع الثاني هي الصيغة التي تماثل القصة في بنائها. فهي تحتوي على بداية، ووسط، ونهاية وهي صيغة مفضلة عادة في الحركة الأولى للأعمال السيمفونية والكونشرتو والافتتاحية أحيانا وهي صيغة ذات قالب درامي تعتمد على التعارض بين أفكار متباينة، وهذا التعارض يثير التشويق والاهتمام ومهمة المؤلف _هنا_ تحقيق الوحدة بين تلك المادة المتنوعة، أي بواسطة التوفيق بين العناصر المتباينة، بعد أن كانت تتمتع بصراع وتجاذب the conficting éléments résolve. "[2]

ويتكون شكل السوناتا من ثلاثة أقسام: العرض Expositionيتضمن مجموعتين متباينتين على التوالي أي لحنين أساسين مختلفين يتواجهان إيقاعا ومقاما بحيث يمكننا إدراكهما في يسر فمجموعة يغلب عليها الطابع الغنائي، والثانية تتميز بإيقاع واضح على المؤلف تدبير الصلات المقامية بينهما

[1]- أوتو كاروبي: مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، دار نون للنشر، الإمارات، ط1، 2010، ص121، 124.

[2]- سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، أكاديمية الفنون، مرجع سابق، ص250.

بطريقة تجعلنا نشعر أن الانتقال من محور المقام الأول إلى الثاني إنما يُمَثل اتجاها نحو مزيد من الحركة أو العنف الانفعالي، ولعل ما سبق هو ما يماثل البداية في الحدث الدرامي، التي تقوم على المفارقة، أي وجود طرفين بينهما قدر من التشابه أو يسميها أرسطو بالانقلاب، أي التغير إلى ما كان متوقعا. "[1]

يجري التعامل مع المادة الموسيقية في قسم التفاعلDévelopperment للوصول إلى الذروة Clima-X، وهنا نتعرف على العناصر الدرامية للصراع، حيث تُستعمل أساليب موسيقية مختلفة للتعبير عن ذلك مثل التحويل النغمي:Manducation واستعمال قفلات غير تامة أو قفلات مفاجئة (مقطوعة) والزخارف اللحنية والتوتر الديناميكي وما إلى ذلك، نجد هنا أيضا ما يوازي التفاعل في الأعمال المسرحية. "[2]

إعادة العرضRe-Exposition"الذي يأتي بعد أن بلغت الأحداث غايتها فيحدث التوازن العاطفي بعد بلوغ الاستقرار والأمان عندما يعيد المؤلف ألحان قسم العرض وهي تركز حول المقام الأساسي. "[3]

يتراءى لنا من تحليل شكل سوناتا لأشباح القدس أن (واسني الأعرج) الفنان المتذوق الذي أبدع فائضا من القيم الجمالية من خلال إثارة الانفعال الجمالي. الذي يعني ثمرة انتقاء المادة المحسوسة وامتحان تفاعلها الإنساني. التي تظهر خبرته بتذوق الأعمال الموسيقية الملتئمة في كل تجربة استطيقية، فأثناء معاينته لانفعال "أوبرا لاترافياتا" تغيرت ذاته اتجاه السوناتا فقام بعملية التغيير والتعديل، واكتسب مهارة أكبر، بل إنه "امتداد إلى قيام اتجاهات واهتمامات تضم في ذاتها رواسب من معاني الأشياء التي عاينها أو أداها، وهذه المعاني المدخرة المختزلة لا تلبث أن تصبح جزءا من الذات. "[4]

والذي حرص الروائي على استثماره في إخراج السوناتا إلى الوجود بعد عسرة في الأداء. وفي سياق

---

[1]- سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، أكاديمية الفنون، مرجع سابق، ص251.

[2]- أوتو كاروبي: مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، مرجع سابق، ص122.

[3]- سيد شحاته، علم الجمال الموسيقي، مرجع سابق، ص251.

[4]- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، العدد 1822، ط1، 2006، ص447.

استدعاء الروائي للسوناتا فجدير بنا أن نطرح التساؤل التالي كيف يبدو شكل السوناتا في رواية سوناتا لأشباح القدس؟

سوناتا مي، سوناتا أمي... سوناتا الغياب، سوناتا الحداد، سوناتا فراشات القدس، سوناتا لأشباح القدس.

للإجابة عن هذه الإشكالية نتوقف عند قراءة العنوان الذي منحه الروائي عناية كبيرة لأنه المولد الفعلي لتشابكات النص. "والواقع أن العناوين لا تخرج عن كونها مسائل اجتماعية فالعناوين تحقق هوية الموضوعات حتى يسهل الرجوع إليها أو إدراكها. "[1]فالعنوان هو الشرفة التي من خلالها نلج إلى عوالم النص وأسراره. "فهو الذي يسمي النصوص والخطابات الإبداعية يعينها، ويطلق أجواءها النصية والتناصية، وذلك عبر سياقها الداخلي والخارجي، علاوة على استيعابه للأسئلة الإشكالية التي تطرحها هذه النصوص وذلك عبر عناوينها الوسيطة والبؤرية."[2]

إن إدخال السوناتا حيز التنفيذ يستدعي الوقوف عند العناوين التي تفسر أن الفنان (واسني الأعرج) "كان من أولئك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم في سبيل الثقافة الشاملة العميقة، الثقافة الإنسانية بوجه عام والفنية بوجه خاص."[3]

تعددت وتداخلت عناوين السوناتا المستقرة في أرجاء الرواية ولكن وجهة الألم والغياب واحدة، وإلحاق تسمية للمقطوعة الموسيقية يكشف لنا حوار الروائي مع أكبر ممثلي الموسيقى الكلاسيكية أمثال" شوبان* الذي كان الفريسة الكبرى لهذه الرغبة المجنونة في وضع عناوين للمقطوعة الموسيقية"[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص189.

[2]- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 276.

[3]- مصطفى يوسف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1959، ص139.

*-ينظر جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص247. كان فردريك شوبان freddreric chopin (1810. 1849) شخصا معتل الجسم يشعر بشقاء دائم، ولكنه صاغ من حياته المضطربة صورا موسيقية ذات جمال شفاف خارق. لقد كتمن تجمعاته النغمية وإيقاعاته المركبة مشابهة لما نجده عند هوجو فلف من حيث أنه كان رومانتكيا مجددا مهد الطريق لموسيقى القرن التالي دون أن يشعر.

[4]-جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجيزة، القاهرة، العدد1821، ط1، 2011، ص 322.

[5]-جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، 322.

لم تأخذ السوناتا شكلها النهائي في الرواية إلا بعد بلوغ العمل الفني ذروته وتعطي العناوين غير المستقرة إحالات واضحة عن مبدأ التطور الذي "يسمح بظهور الجديد الذي تجاوز العناصر الموجودة سابقا ومن حيث يفترض التوازن الهارموني أسبقية العناصر فإن مبدأ التطور يأتي بعنصر جديد يلغي التوازن السابق وهو يلغي ترتيب هرمي للأجزاء. "[1] ويحضر في هذا السياق قول بيتهوفن "إنني أحمل أفكاري معي مدى طويلا قبل تدوينها، كتابة وذاكرتي تحتفظ بالفكرة اللحنية فترة طويلة، وشوقي بأنني لن أنساها حتى على مر السنين، لكني أغير وأحور كثيرا. وقد أعدل عن الفكرة ثم أعود إليها من جديد، حتى اطمئن إلى النتيجة، وهنا يأتي دور نمو الفكرة فهي مشتتة في كل اتجاه، وتبدأ فكرتي تنهض أمامي، وتنمو، وكأني أرى وأسمع العمل بكل أبعاده، عندئذ لا يبقى سوى جهد التدوين على الورق... وقد تسألني من أين تأتي أفكاري... أنها تطرقني على غرة، وحدها في بعض الأحيان أو متآلفة مع أشياء غيرها، فقد تأتيني في سكون الليل، أو عند مطلع الفجر، وعندما تدنو مني أنتزعها بيدي... فأحققها بالنغم الذي يتغنى بل ويعصف في رأسي حتى أراه مكتوبا أمامي. "[2]

إن تأليف (واسيني الأعرج) للسوناتا يُظهر مدى معالجته الفنية للعناصر التي تتحكم في العملية الإبداعية والتي تكون مرتبطة بخبرة عميقة بالإمكانات النوعية لكل عنصر ودراية عالية بالعلاقات القائمة بين الزمن والوزن والإيقاع واللحن، حتى نصل إلى التعبير الحقيقي للحياة الباطنية.

"من جديد خط يوبا سلسلة من النوتات المتتالية من الحركة الأولى الأداجيو، تمتم وهو يبحث عن أكثر الإيقاعات حنينا، هذه هي الافتتاحية التي تجعل بقية الحركات تتدفق بلا توقف، كان قلم الرصاص بين يديه كان يؤدي رقصة صوفية طليقة ويفتح أمامه الأبواب الثقيلة، أبواب الموت التي كانت تفصل بينه وبين أمه. "[3]

---

[1]– أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق ص44.

[2]–حسين فوزي: بيتهوفن، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط2، 1989، ص31، 32.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشاح القدس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ساقية الجنزير، بناية بيهم، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص29.

تظهر حركة الأداجيو افتتاحية في قالب السوناتا المتشابكة في الرواية مدى اهتمام الروائي بنزعة التلوين الكروماتي الذي يترتب عنه الاهتمام بعنصر السرعة*.وعندما يأخذ (يوبا) هذا النوع من ذات الأداء المتثاقل والمتأني فهو يعبر عن حركات أحداث النفس التي أثارت انفعالات الألم الحاد الذي يجسد العمل الموسيقي نفسه، ولقد استغرق (يوبا) في تجربة (مي) المتألمة حتى أورثت المتلقي الشعور ذاته، "ويقال إن الحزن والحنان والألم كلها تشوب الأداجيو. "[1]

تجسدت قوة الحركة الأولى الذي يطبعها دور الأداجيو في تطوير الموتيف الأصلي المتعلق بفكرة نقله إلى مقام جديد يعول على لحنين احتجزا أمكنتهما في العمل الموسيقي؛ حيث يجابه كل منهما الآخر رجاء البقاء في شكل تراجدي حزين ومشجي. وتتضاعف حالة الترقب التي يرفقها التحوير المقامي. فيأخذ اللحن صورة مختلفة فيصل الصراع الداخلي إلى ذروته، فيدنو اللحن متثاقلا إلى خاتمة الحركة الأولى.

ويمكن شرح الانفعالات التي تثيرها الخصائص الموسيقية في الجدول التالي وهي مستمدة من دراسات عبر ثقافية. "[2]

*يُنظر سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص 262. يتمتع فن الموسيقى بعنصر يحدد بشكل أو بآخر طبيعة الأداء الموسيقي وحركته، لذلك تزخر الموسيقى بتنوع وتعدد سرعتها، فهي زمن عرض الأحداث في العمل الموسيقي، سواء كانت حركة الأحداث تتسم بالبطء Adagio، أو الاعتدالModerato، أو أن الأحداث تجري بشكل نشط وسريع Allegro، ومايزيد الأمر أهمية أن كل طابع سابق يحتوي في جوفه أنواع أخرى من السرعة، فمنها مثلا: مايزيد البطء ثقلا في الحركة Largo وأيضا ما يجعل الأحداث تتحرك ببطء متأني Amadante أما الأحداث التي غلب على أدائها طابع السرعة فهي أيضا تحتوي على أنواع متعددة، منها سريع بحيوية Vivance وآخر سريع جدا Presto .

[1]- جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص 320.

[2]- جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاعر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، ط1، 2002، ص275.

الانفعالات / الخصائص الموسيقية	البهجة	الحزن	الإثارة
1-التكرار Frequency	مرتفع	منخفض	متنوع قوي
2-التوزيع اللحني melodic variation	قوي	طفيف يميل إلى الانخفاض	مرتفع على نحو قوي أولا، ثم ينخفض
3-المسار النغمي tonal course	معتدل، مرتفع أولا ثم ينخفض	نغمات توافقية	ينخفض
4-اللون النغمي tonal colour	نغمات توافقية عدة	قليلة	بصعوبة تكون هناك نغمات توافقية
5- سرعة الأداء tempo	سريعة	بطيئة	متوسطة
6-حجم الصوت volume	مرتفع	ناعم	متنوع بدرجة كبيرة
7- الإيقاعrhythm	غير منتظم	منتظم	غير منتظم إلى حد كبير

"وبدأت تلتمع أمامه العلامات الصغيرة والرموز التي كان يرسمها في شكل نوتات موسيقية [...] ارتعش قلم الرصاص من جديد بين أصابعه بسرعة كبيرة ليرسم سلسة جديدة من الدوائر والتعرجات التي لا تتوقف تميل، تنحني ثم تنزلق في الأسفل في تزاوجات مستمرة متنوعة بتنويعات وتحويلات وتنسيقات كثيرة هذه اللحظة الحاسمة في السوناتا، في لا فويقي la fugue تمنح حرية كبيرة للموسيقى وتحدد الانتظام النهائي حيث تتناغم فيه الموضوعات وتتشابك بقوة، تذكر يوبا حركات سيبيستيان باخ الذي كثيرا ما ينهي لا فويقي بالانتظام نفسه [...] لاحظ يوبا أن الفاصل الأول للموضوع كان عبارة

عن خماسية نازلة[1] (مي- لا) بينما حدث في الفاصل رباعية نازلة (لا – مي) في الجواب [...]. والمهم في الأخير هو الحفاظ على الهارمونيا وعلى ملكة التوقف عند الضرورة والعمل على الخروج بأناقة... "[2]

إن قراءة الحركة الثانية في السوناتا تستدعي ما أدلى به يوبا عن مفصل السوناتا "... هذا هو بالضبط مفصل السوناتا التي تجسد أحلام مي وهي تفتش في جرحها عن لون لمدينتها المسروقة، الزرقة النيليّة، أنتم لا تعرفون القدس جيدا... القدس خبز الله وماؤه، مدينة تكفي الجميع قلبها واسع، دينها كبير وإيمانها متعدد وأشجارها تغطي كل العرايا ومراياها ليست عمياء وحيطانها ليست للبيع، صرخة مي الدائمة كلما هاجمتها الذاكرة وانغلقت عليها سبلا لدنيا، لم تكن بعيدة إلا بالقدر الذي يهز صمتها

---

[1]–يُنظر أوتو كاروبي: مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، مرجع سابق، ص144. الفوكا la fugue لعل الفوكا الشكل الأكثر نضجا والأعلى فنا في الكتابة الكونترابونتية وعلى الخصوص في حالة باخ والكلمة مشتقة من اللاتينية fugue بمعنى يطير.

الموضوع:sujet تتبنى الفوكا على تيمة لحنية أو موضوع له صفاته المميزة، يظهر لوحده في البداية ويتكرر خلال العمل في مختلف المواضع والطبقات، والجواب هو محاكاة الموضوع عادة في هيئة خامسة تامة فوق الموضوع أو برابعة تامة تحته، أي أن الموضوع ينقل إلى السلم المسيطر، وبهذا يجري الحفاظ على علاقة هارمونية وثيقة بين الجواب والموضوع، إذا كان الجواب يماثل الموضوع تماما، يقال عنه جواب حقيقي، أما إذا حصل تغيير في بعد أو أكثر من أبعاد لحن الموضوع عند نقله إلى الجواب فيسمى جواب نغمي.

الموضوع المضاد: contre sujetبعد الموضوع المنفرد، وعندما يبدأ الجواب، لا يتوقف الموضوع في هذه النقطة بل يستمر بالتزامن مع الجواب لكل شكل يقابله، في هيئة لحن مضاد هذا يسمى الموضوع المضاد.

الأصوات: تكتب الفوكا عادة بثلاثة أجزاء أوأربعة، لكن ليس على الدوام، هذا يعني وجود ثلاثة أو أربعة خطوط لحنية تتحرك بحرية كبيرة، لكنها تولد في الوقت نفسه تتابعات هرمونية مقبولة، عندما يكون هناك موضوع وجواب ومرة أخرى فنحن نتحدث عن فوكا بثلاثة أجزاء بينما تكون بأربعة أجزاء إذا ما تألقت موضوع وجواب وموضوع وجواب.

العرض: هو القسم الأول في الفوكا يظهر فيه الموضوع مرة أو أكثر في كل جزء أو (صوت) ، ويمكن أن يتبع العرض قسم العرض المضاد وكامتداد له يلي العرض القسم الأوسط وهنا يجري عادة استعمال فقرة أو أكثر باستعمال تحويلات نغمية متنوعة، مثلا إلى السلالم القريبة المسطرة أو تحت المسيطرة وتوقف واحد من الأجزاء أو أكثر شيكة طويلة أمر شائع في هذا القسم، ويهدف إلى جعل دخول لحن الموضوع بهذه السلالم الجديدة أكثر توليدا.

والقسم الأخير: يبدأ عادة عندما يعود الموضوع إلى السلم الأساسي الذي ابتدأ به ويقود إلى قمة أو اكتمال الفوكا.

وتضم الفوكا: غالبا بإضافة خانات جديدة للهيكل الأساسي تخدم انتقاله إلى نهاية العمل لقطف ثماره وهذه هي التذييل Coda.

[2]– واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص46، 47.

بشكل تستطيع تحمله. "[1]

يتراءى لنا أن عودة (يوبا) إلى باخ* يعني أن مقطوعة الفوجة (اللحن العائد) الذي "حمل فيها باخ علم الكونترابون لدرجة من الكمال تضم كل ما يمكن أن يحتويها هذا الفن، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يبتدع غيره جديدا فيها ويكتب ألحانا عائدة، اللهم إلا من قبيل المران أو بشكل عابر... وتنحصر المعجزة في هذا أن موسيقى هذا العالم المنطقي ذي الشعور المرهف تتخطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة... الأمر الذي يسمح بتسميته (نشيد الهوى الطليق) والذي جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته انسيابا)."[2]

تذوق (يوبا) الخلية التي جدل بها باخ خيوطه الصوتية والتي اجتمعت في نسيج تداخلت فيه الرحابة والغزارة النغمية والخطوط والهرمونيات والحركات والأوزان وهذه البواعث الميلودية منحته استخدام التنافر الهرموني على شكل تآلفات متلاحقة، أضفت جمالا استثنائيا على صياغة السوناتا. حيث توصل في مرحلة الذروة الختامية إلى القوة الانفجارية الكامنة في اللحن العائد (الفوجا) صيغة الميلوديا ذات التدفق الحر. "يأخذ فيها المؤلف الموسيقي جملة من لحن حر يجرب عليه كل التغييرات الممكنة للتأثير بها كما لو كانت فكرة توحي أحيانا بالأمل وأحيانا بالحزن وتارة بالابتهاج باليأس وهكذا، وعندما يأخذ المؤلف جملا موسيقية عدة في هذا النوع وينظمها معا في نسيج موسيقي غني، مستعرضا عند الاستماع إليه مختلف الإحساسات المتباينة فهذا هو أعلى مراتب المهارة الفنية."[3]

---

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص33.

*- ينظر جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص195، 19. سباستيان باخ Bash Johann sebastian (1685، 1750) مسيحيا تقيا يؤمن بأن معرفة اللاهوت والإخلاص في العقيدة الدينية شرطان لمؤلف الموسيقى الدينية. وكان يرى في دراسة التأليف الموسيقي، والنظريات الموسيقية، ليست في ذاتها كافية لإنشاء موسيقى دينية فالتعليم الفني يصقل الذهن ويجعل المرء عارفا بأصول الصنعة. كرس حياته لإصلاح الموسيقى البروتستانتية وأهم آلات التعبير الموسيقى عنده الأرغن. والقالب الذي امتاز به هو قالب الفوجا. وعن طريق الغنائية الكانتاناcantata، وكذلك الكورال، أدخل على الشعائر البروتستانتية أفكارا جمالية هي المبادئ التي بنى عليها ذلك الإصلاح الذي طالما دعن الحاجة إليه، لموسيقى الكنيسة البروتستانتية.

[2]- جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص335.

[3]- برنارد شو: مولع بفاقنر، ترجمة ثروة عكاشة، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجيزة، القاهرة، العدد 1300، ط1، 2009، ص219.

إن التأليف الموسيقي الذي ينشأ من اللحن العائد يكون خاضعا لقواعد ذات شكل محدد وترفقها آلة واحدة ويعني أن (يوبا) أخذ خمسة مقاطع سيطرت عليها نغمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها الأليجرو، بحيث تستجيب هذه الحركة الأليجرو، للشروط الآتية، عرض موضوع أول، ثم عرض موضوع ثان بالنغمة السائدة، وتقدم ونمو طليق للمقطوعة بجميع النغمات العالية والمنخفضة الممكنة، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثاني في إطار النغمة الرئيسية. "[1]

إن اللحن الأساسي في قالب (الفوجا) والذي تم توقيعه على مقام لامينور (صغير) الذي يُعلن عن الشجن ولواعج الألم الدفين، هو الحفاظ بقدر الإمكان على انتشار النوتات الكئيبة ذات المعاني المؤلمة التي رافقت (يوبا) طوال رحلة التأليف، حيث جاء اللحن العائد من فتيل النار الذي أحرق جسد (مي) وأشعل معها كل حرائق المنفى. فكان مشهدا يتقاطر ألما ويعزف بتعرجات أسلوبه الكونترويباتي أصداء الماضي الذي يئن ويتأوه من خلال اختيار صوت آلة البيانو ذات الإيقاع الحزين، الذي يساعد على تفجير كل الانفعالات النفسية من أقصى درجات المرح إلى أعلى درجات الأسى. ثم يخترق هذا الجو التراجيدي المعتم إطلالة للصمت. "لا تعد فترة السكون في الموسيقى مجرد صمت مطبق بل هي حركة ممتلئة لأن السامع ينتظر في ترقب استئناف الإيقاع الذي كان مسموعا من قبل."[2]

تعود الميلوديا إلى الأجواء الدرامية المشحونة بحركة سريعة حيث ارتفعت المرتبة في بساطتها العلوية نحو ينابيع المأساة أين تدفقت حمم الحزن في ظل هذه الظلمات المكدرة، وكأن يوبا استدعى طيف (مي) في المحرقة ليسمعنا حزنها المشجي "المبجل وقد عرَّت كل منار عدة ونحن تحت وقر التبجيل والتجلي الديني والإعجاب والآلام، ولو لم تشرف عيوننا بالعبرات في تلك اللحظات لاختنقت صدورنا... "[3]

وما أجج من أشيد الأحزان التمسك بالتواتر الهارموني للحن الأساسي "ذلك أن اضطرار سير هذه

---

[1]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة عبد العزيز أنور، مرجع سابق، ص335.

[2]- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، 2007، ص110.

[3]- حسين فوزي: بيتهوفن، دار المعارف، 1119 كورنيش النيل، القاهرة، ج. م. غ، 1989، ص208.

الهارمونية لا يلبث أن يوسعها شبعا عن طريق ذلك الانفعال العاطفي الذي ينبع حارا مع إعجابنا الرقيق والمشجي. "[1]

كما تظهر إمكانيات (الفوجا) العجيبة الطاقة الدرامية والذاتية الكامنة في الصوت حيث قام (يوبا) بصياغة جمل زخرفية يصيح منها المدح بما يتناسب ومسار اللحن وحركته ولقد أطلق عليه باخ "جمل الإلقاء المنغم[...] إنه الإلقاء الكامل موسيقيا وقد احتجز التعبير عن حالاته المرحة لمؤلفاته العادية ذات الأجزاء المتتالية. "[2]وهذا التوافق الهارموني الذي رافقته تحويلات في المقامات لم يؤثر شيئا على الخلية ذات الصيغة الثابتة. وبمعالجتنا لقالب (الفوجا) يكون اللحن في الحركة الثانية يلفظ أنفاسه الأخيرة لتستأنف حركة الأداجيو مرحلة إعادة العرض.

يختتم (يوبا) الحركة الثالثة في"سوناتة أشباح القدس" بعودة حركة الأداجيو ذات الإيقاع الهادئ المشجي والذي عرفها الناقد الروسي دهلنز" إنها صفائح رمس يضم آلام الدنيا... نواح هائل فوق الدمن وبين أطلال عفى عليه الزمن. "[3]

يتجدد الحزن من جنبات الأداجيو العريضة ذات الألحان الوئيدة التي توحي بأشيد الأوجاع الذي يفجر ينابيع المأساة حميما محرقا. يعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني وأطبق بوقع إيقاعاته الموجعة على مدينة القدس التي تعاني وبصمت وحشية العدوان الإسرائيلي ما يتجاوز ستة عقود. وأغدق في تأملاتها الكاسفة المعتمة في بحر الآلام النازحة التي تترجم اغتيال تاريخها بقتل رموزها وإجبارهم على الرحيل وخنق معالم الحياة فيها. وبتلاشي الحركة الثالثة ترحل (مي) إلى العالم الآخر، تاركة يوبا بين ظلال قدسها وأطلال جنتها الملتبسة التي كانت قد أنشدته أغنية أجدادها المورسكيين الذين أحرقتهم محاكم التفتيش الإسبانية وبسوناتة الأموات يعود القلب الواجف إلى آلامه وأحزانه في دغل من الأشجان "لأن الموسيقى يجب أن تقدح من روح البشر. "[4]

---

[1]- برنارد شو: مولع بفاقنر: ترجمة ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص220.

[2]- المرجع نفسه، ص220.

[3]- حسين فوزي: بيتهوفن، مرجع سابق، ص194.

[4]- المرجع نفسه، ص221.

ما نتلمسه في قالب السوناتا تشكيلا بنائيا للموتيف ينتقل متأرجحا بين الوتريات الحادة والغليظة... إنها إحدى الاستحالة بالمعنى الدقيق الذي قصده تشومسكي نظرا لكونها تعمد إلى تغيير الوضع الأساسي، غير أن ما يهمنا أكثر هو تحققها في معية معالجة تحولية أخرى تقوم على مبدأ عملية الضم Cojoining وتهدف إلى إعادة ترتيب الموتيفات المكبرة الثنائية الدرجات بحيث تتزامن النوتة الثانية مع الأولى بالموتيف التالي، يضاف إليه عملية الدمج. emobedding"[1]

[1]– محمد هليل: لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي، عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة، العدد الأول، المجلد السابع والعشرون، يونيو 1998 المجلس الوطني للثقافة والآداب دولة الكويت، ص120.

2_أصداء الموسيقى/ لحن المالنخوليا

هل سرُّ الموسيقى يكمن في العزف على أوتار التوجع الدفين في وجدان يوبا؟ وهل تذهب أوتار الموسيقى إلى أعماق الإنسان المعذب وتكشف عن يُتمه؟

"يشير هايدغر إلى نص مغمور لأرسطو ورد في رسالته عن الإنسان العبقري والمالنخوليا يتحدث فيها عن المسحة الحزينة التي تمتلك كبار الفلاسفة ومبدعي اليونان من رجال سياسة وشعراء وفنانين."[1]

وجدير بالقرابة الحاصلة بين الموسيقى والفلسفة أن نبحث في جوهر الفكر المالنخولي حيث"أثنى فريدريك نيتشه على فاغنر بصفته أعظم مالنخولي في الموسيقى وسيّد الأنغام المالنخولية [...] ويعتبر نيتشه فاغنر موسيقيا قادرا أكثر من غيره على استقراء الموسيقى في أعماق المعذبين والمظلومين والمقهورين"[2]. وزحفت هذه اللمسة لتضرب شمولية على كبار موسيقى العالم.

امتدت الألحان الموسيقية المعتمة في روايات (واسيني الأعرج) وغدت تقليدا في عرف كتابته كما احتلت مركزية هامة في ربوع رواية سوناتا" فالمالنخوليا حركة امتداد في الزمن لأنه قائم على نظام التكرار والمناوبة والتقطيع لأنه على هذه الهيأة يخلق ديناميكية لمعاناة روح يوبا التي تجد صداها في روح (مي) " فإيقاع الذات ليس صوتا ولا عروضا. "[3]وإنما ذات تعزف وجودها وغيابها في الفراغ. وفي هذا السياق جدير بنا أن نطرح هذا التساؤل أليست كل موسيقى تكون قادرة على بعث الشعور توحي بأنها سوف تستمر وجودا حتى بعد موتنا؟

"يغمض يوبا عينيه لتفادي كل الجراحات وجمل أمه التي تتوالى في رأسه كسلسلة لا تنتهي تتوغل فيه إيقاعات لاترافياتا ممزوجة بالأناشيد الجنائزية، لابد أن تلبس السوناتا لباس هذا الحداد وإلا... فلا معنى لوجودها تمتم يوبا قبل أن يندفن في صمته وحركات أصابعه التي لا تتوقف مختزلة بقايا البياضات على الورق."[4]

---

[1]– على الشوك: أسرار الموسيقى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، 2003، ص119.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–سمير السالمي، المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص68.

[4]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص31.

حدد يوبا وبدقة متناهية المسار التي تسلكه السوناتا والتي احتجزت لحن الحداد في كامل أوصالها حيث اختار المؤلف الموسيقي أرقى أنواع الشكل التي تجسد المارش الجنائزي وتعبر عن صرخات (مي) المكتومة كما أرفقها بالبيانو آلة الآلام.

"كلمة البيانو هو اختصار للكلمة المركبة Piano Forte للإيطالية، وهذه الأخيرة مؤلفة من المقطعين Piano ويعني (ناعم، هادئ)، وForte (قوي) ويراد بالكلمة المركبة أن هذه الآلة تستطيع أن تجترح أصواتا قوية وخاصة. "[1]

"ولقد رأى فيها المؤلفون الآلة الشاملة ذات القدرة التعبيرية الهائلة، فهي ذات مساحة صوتية واسعة، تجعل المؤلف يستغني عن مجموعة كاملة من الآلات المختلفة لتخرج له أفكاره ومشاعره إلى الوجود، وهذه الآلة هي آلة يعشقها جمهور العصر الرومانتيكي، ومازالت تستحوذ على المشاعر حتى يومنا هذا، وتعتبر مؤلفات شوبان هي أحد أسباب انتشار هذه الألة. "[2] أراد يوبا أن يفجر بالموسيقى سيول الألم وشلالات الحزن وشروخات الماضي التي نازلتها (مي) من أجل تربتها الأولى. كان يحتاج إلى روافد إيقاعية تئن وترتعش كيما تلامس روح غيابها؛ حيث قام بنحت لواعج الألم على أول نوتة دونت على السلم الموسيقي وتوقيع الحزن على تعرجات الميلوديا التي تكتنزه وتتأرجح منحنياتها بين الصعود والهبوط واختار تلوينات نغمية أصواتها تتباين بين حركات متثاقلة وسريعة وأوزانها متعددة، وجدل نسيجا هرمونيا يستدعي كل ضربات القلب الموجعة وبصمت يختم على السوناتا.

ويعني ارتداء السوناتا لون الحداد، أنه. "لا يكفي أن نستخلص الحركة الدقيقة للروح لكي نضع قطعة من الموسيقى بل لابد لهذه الحركة الداخلية أن يحصل على شكل، وأن تنظم نفسها تبعا لخطة موسيقية وتصبح ميلوديا، أي كائنا موسيقيا متميزا له وجوده الموسيقي، الخاص به ومزودا بمعنى موسيقي نابع من ذاته. "[3]هي حركات ثلاث في الصيغة الموسيقية الثابتة ذات التشييد المنتظم تتصدرها حركات

[1]– على الشوك: أسرار الموسيقى، مرجع سابق، ص91.

[2]– سيد شحاتة: علم جمال الموسيقي، مرجع سابق، ص247، نقلا عن ثيودوروم قيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحه الخولى، دار المعرفة، القاهرة، 1972.

[3]– جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص358.

الأداجيو، تلحقها الحركة الثانية التي تأخذ اللحن العائد (الفوجا) قالبا لبنائها وحركة ثالثة عودة الحركة البطيئة للأداجيو.

إن "سوناتة أشباح القدس" حالة نغمية حزينة استقر موقعها في الحداد إنها بركان ثائر ألقي بحميم غاسق حفرت بحركات ألحانها المتقابلة على بواطن الجرح، وقذفت بقتامة تلويناتها الصوتية خلية البناء. "إن حركتها البطيئة بالذات «السلم الموسيقي» العزف البطيء حضور الآهات الموسيقية إن ذلك كله مشحون بالحركة الثانية. "[1] حيث السيولة المطلقة للكآبة المفحمة في مقطع «الفوجا» ؛حيث يزداد تصعيد" الإحساس بالمالنخوليا إلى حد فقدان الأمل، وأن المالنخوليا تبلغ ذروتها في الإحساس بالكآبة الذهنية[...] فإن هذا يعني أن هناك تداخلا بين التقنية وعمق التفكير."[2]

والعودة إلى الأداجيو ذات الأداء المتثاقل والتي تعبر عن حالات الحزن والكآبة حيث تبدو لنا سرعته بطيئة إلى حد يذكرنا بالموت (موت مي). لقد كان يوبا يحزن بواسطة الموسيقى.

" يوبا... منذ أن دخلت إلى هذا المستشفى وأنا أشعر كأن الحياة سرقت مني دفعة واحدة. أريد شيئا يحسسني بأن الموت ما يزال بعيدا، وأن ما يحدث ليس إلا حالة طارئة، أريد أن أسمعك أرى أصابعك وهي تتحرك ذهابا وإيابا على البيانو، أن أرى عينيك وهما تبحثان عن النوتة المفقودة وهي ترتفع إلى السماء بحثا عن النور أريد أن أملأ عيني بك، أشعر يا يوبا كأنه خريفي الأخير على الأبواب."[3]

يمثل هذا المقطع ملازمة مي لزمن الخريف، الذي ترى فيه سيرا نحو فنائها، وما إن تبدأ أنغام البيانو تُعزف بأنامل يوبا حتى يتلاشى صوت الموت الذي تعودت مي مروره، فالنوتات التي يفجرها وحدها قادرة على إخماد ناره وتأجيله وجعله هناك ينتظر فالموسيقى تمتد؛ في أمومتها وتغلق فجوات الخوف. لأن الألحان "الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للكائن الذي يهدف إلى تغيير زمنيته القلقة إلى زمنية سعيدة، وهي تمكنه من تذوق الراحة في الحركة والأمن في التعبير، وهذا التوافق السرّي بين الفرد ونفسه

[1]- على الشوك: أسرار الموسيقى، مرجع سابق، ص121.

[2]- المرجع نفسه، ص121، 122.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص124.

وبينه وبين العالم الذي يسير في طريقه. "[1]للحياة فحركة البيانو تسحب بآلام مي إلى الوراء وتربط علاقة حسية سمعية وحركية بينها وبين يوبا لتصعد بذلك أوتار النغم العاطفي.

"هل تريدين أن تسمعي شيئا من السوناتا؟

– لا أريد أن أثقل عليك، أشتهي الآن فقط أن أراك وراء البيانو، تذكرني بمامي التي سلمت في كل شيء إلا البيانو فقد كانت حياتها كلها، وهل هناك أجمل من الاستماع إلى السوناتا التي حدثتني عنها: سوناتا فراشات القدس، يا الله حبيبي... يا الله.... "[2]

يعالج هذا المقطع تماسك (مي) وعن قرب بسوناتة فراشات القدس غير المكتملة والتي أسدلت بظلالها على كامل أحلامها. "لأن الموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي توصلنا إلى عالم أرفع، ذلك العالم الذي يضم الإنسان والذي لا يستطيع للإنسان أن يضمه. "[3]فتتلامس (مي) مع ضربات البيانو وهذا الإمكان الإيقاعي هو الجسر الهادي إلى محراب أرضها وهو سرُّ الكشف عن السيولة التي يمنحها استرجاع بعض اللحظات المشوقة والتأملات الدفينة في روحها والتي أغلقت عليها بالصمت، حيث يبدأ التدفق يتوافر في كامل أجزائها. لأنها تنشد" شيئا لا علاقة له بالكلام... أوزانا معينة من أوزان الحياة والتنفس، تعيش في أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعمق العواطف فيه. "[4]وهذه القدرة الصوتية تتشابك مع قدرات الروح التي تحفر في الذاكرة وتلافيفها.

"ثم استقام هو وراء البيانو النائم في الزاوية، عندما التفت إليها آليا صوبها للمرة الأخيرة وهو يبتسم بإشراق، رأى كل عيون المرضى مصوبة نحوه[...]

– اعذريني يا يما إذا ما أخطأت، من أجلك فقط ولأول مرة يا يما.

عندما دق على ملامس البيانو الأولى أغمضت مي عينيها الواسعتين وانسحبت نحو غيمة هاربة،

[1]– جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص356.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص129.

[3]–جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص357.

[4]–المرجع نفسه، ص365.

تراجع البحر بكامله إلى الوراء قبل أن يعود صاخبا دفعة واحدة وبقوة خارقة، لا شيء يحده، أرخت جسدها عن آخره فتضاءلت الآلام التي لم تكن تحدّ من لدغاتها إلا حقنات المورفين المتتالية التي أصبحت ترفضها. تركت الهدهدات تأخذها بعيدا عن حوافّ مدينتها الأولى التي لم تنس أيّ تفصيل فيها: الممرّات الصغيرة الموصلة إلى البوّابات أو الطرقات الواسعة، القلاع العالية والقديمة جدًّا معبر المغاربة صوت المؤذّن المليء بحنين الفقدان [...] لون التراب وأشكال الزرابي التي كانت أمّها تنمّق بها الحيطان، أو تلك التي رأتها في مقام سيدي بومدين، بجانب حائط البراق [...] حتى الروائع المتشابكة التي تخرج من البيوتات في حارة المغاربة. "[1]

يمثل هذا المقطع حاجة جسم (مي) "إلى صوت يسلبه المرض. "[2]والموسيقى التي تحررت فيها (مي) من الأغلال التي أوصدت شرفات مرورها إلى هشاشة لونها ورماد ذاكرتها. عزفت بصوت البيانو الذي تغلغل في أعماقها وكان نداء كينونتها التي انجذبت من خلاله نحو هويتها في الهناك الأرض المقدسة التي فرضت منعا لعودة اللاجئ الفلسطيني، فالتآلف الموسيقي الذي أبدعته أنامل (يوبا) عمل على تصعيد فيض التذكر وهو دعوة لتفقد الذاكرة في كامل مراحلها والذي يفتح شهوة الذات نحو الطفولة والمنشأ ومدينة الله (القدس)... والموسيقى بوصفها صوتا يمتد في الوجدان. "يقتضي أساسا أن يكون لدى المرء حدا أدنى من التذكر، يتيح له أن يجمع لحظاتها المختلفة في وحدة واحدة. "[3]بحيث يسترجع بعض ذكريات طفولته فيكشف لنا عما ينطوي عليه الاستسلام الجمالي العميق في جانب صوفي "ويقدم لنا خبرة تقترب في بعض مظاهرها من تلك التي أطلق عليها المتدينون اسم الاتحاد الكشفي، أو الانجذاب الصوفي. "[4]

اندمجت (مي) مع الإيقاع الموسيقي اندماجا روحيا استغرقت فيه نسيان الإحساس بجرعات المورفين المتوالية على جسدها الهش، لأن نداء ذاكرتها هو نداء القلب للأرض. "حيث النداء حصرا ودوما في

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص130، 131.

[2]- جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، دار المركز القومي للترجمة، القاهرة بمصر، ط1، 2015، ص59.

[3]- فؤاد زكريا: مع الموسيقى ذكريات ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010، ص59.

[4]-جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة فؤاد زكريا ابراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد 1822، ط1، 2011، ص51.

ضرب من الصمت."[1]

"والاحتفال بليلة الميلاد، كان اللقاء احتفاليا عندما سُحب الستار ظهر يوبا من ورائه وقف قليلا، انتبهت فجأة أنه كان يتكئ على بيانو مامي دنيا كدت أن أجهش[...].

ـ ابتسم وتركني لحيرتي ودهشتي لم أجد كلماتي، فقد هربت مني كلها دفعة واحدة، رفع يوبا يده من المنصة وطلب أن يقول كلمته[...].

يا أجمل أم وأرأف قلب وأحنُّ امرأة ها أنا ذا أتيتك زحفا على القلب، وأشعر دائما أنني قصرت في حقك، أنت نور يوضع في العين والقلب بشكل دائم لكي لا أنسى أن الحياة تستحق أن ندافع عنها، لأنها بكل بساطة تستحق أن تُعاش، لقد رتبت كل شيء مع أوبرا نيوجريسي لتقديم برنامجي[...] اخترت عن سبق إصرار وترصد أن أقضي الليلة الاستثناء هذه، مع أمي، أو على الأقل الجزء الأهم منها كل شيء نجد له البدائل الجميلة والأقل جمالا، ولكن الأم مثل النسمة الفجرية المحملة بعطر ليلة واحدة، عندما تمضي فهي تفعل

ذلك بامتلاء، لكي لا تعود ثانية، لقد لا تعود ثانية، لقد ألفتُ كثيرا، لكن هذه السوناتا التي لم تنته منذ زمن بعيد، عزيزة علي، سميتها: سوناتا لأمي. "[2]

ما نرصفه من هذا المقطع الاندفاع القوي نحو الحياة؛ حيث نحت (يوبا) كل الدقائق التي تحتاج إليها (مي) المثقلة بألم الذاكرة. وأظهرت الموسيقى القوة الذاتية للصوت كما كشفت عاطفة الأمومة التي قدحت سرّ الخلق والإبداع في لمسة روحية تحيي الحياة العذبة وتودع الجمود والفناء. حينما اجتمعت بألحان بيانو دنيازاد وبسحر الكلمة. خلّد ليلة ميلاد استثنائية تَلَمسنا من خلالها. " أن الحب الذي يضيء وهو يسخر من الموت. "[3]

[1]- مارتن هيدغر: الوجود والزمان، ترجمة فتحي السكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2013، ص486.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص551.

[3]- برنارد شو: مولع بفاقنر، ترجمة ثروة عكاشة، مرجع سابق، ص137.

إنها ألحان الأمومة المتوجة بهذه المشاعر التي أعاد (يوبا) بواسطة ضربات إيقاعاتها ذكريات مي الشغوفة بالحياة. "من حيث هي قوة لا تهن ولا تكل تمضي قدما وترقى بلا توقف. ومما يجدر بهذا المريد. (السرطان). "[1]على أن الحياة لا تمضي متأثرة بشيء من ذلك أو ملبية لعاطفة أخرى خارجة عنها. "وإنما تنمو من تلقاء نفسها بفضل طاقة خاصة بها لا تفسر ولا تكل متشكلة أبدا في أشكال تنمو شيئا فشيئا، وتحل كفاياتها وحاجاتها دائما محل تلك الأشكال التي وضعت للوفاء. "[2]. حيث استجابت الحياة لنداء الأمومة الخالدة.

"سوناتا أمي أعتذر أنها غير منجزة بشكل تام، فهي تستعصي على كثيرا في صورتها العامة، أرجو أن تتحملوا أخطائي، وأن تتقبلوا أنانيتي، فهي مهداة لمي، أمي، أجمل أم في الدنيا.

اهتزت القاعة الواسعة بالتصفيق شعرت برغبة كبيرة للصعود إلى جبل الزيتون والصراخ بأعلى صوتي: يمااااااا حتى سمعني الأموات في المقابر السفلية، ولكني أغمضت عيني وتركت كل صرخاتي تذوب لتندفن في الأعماق، كل شيء هرب مني، شعرت بنفسي أتحول فجأة إلى ريشة في مهب الريح، كانت غفوتي لذيذة وسحر المكان زاد من قوتها، انسحبت الآلام[...]. حياة أطول لمي، وعمر مليء بالألوان. "[3]

يؤدي يوبا قطعة موسيقية تجلَّت فيها اتجاهات لحنية متأثرة بالقلق الذي اتسمت به روحه. "بالشكل الأسمى والأكثر تميزا لهذا الحب هو الحب الأموي. "[4]الذي يكنه يوبا لمي "وكان فيه ميالا إلى الانخراط في الشجن أحيانا عندما يصب انفعالاته لأحداث حياته الخاصة. "[5]والتي عبرت عن حالته النفسية التي تراوحت بين" الكآبة والانكسار إلى النشوة الخالصة. "[6]

---

[1]- المرجع السابق، ص153.

[2]- برنارد شو: مولع بفاقنر، ترجمة ثروة عكاشة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص506.

[4]- ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص39.

[5]- جوليوس بروتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص249.

[6]- المرجع نفسه، ص249.

وهذا الطيف الحزين الذي يمرره على كامل أوصاله بفضل هذه التجمعات النغمية التي تفاعلت بين الألحان المتنافرة والمتناغمة ترياق الأمومة، التي صاغ من حياتها المضطربة بعلة الجسد وانقباض المنفى صورة السوناتا المبتورة" كما نجد ظلا في الظلام والموت يغشاها، بل نجد عنده أيضا رأيا أكثر إبانة عن الخير الأسمى الذي يتمخض عن الحب، هو أنه يشبع كل الشبع الرغبة في الحياة هذه الرغبة التي إذا ما حققت توقفت إرادة. "وصلت فيها السرطان[1]. ويحضرنا في هذه اللحظة التي بلغت فيها مي مرحلة النشوة قول كارليك الكاتب الأسكتلندي "الموسيقى لغة لا نطق لألفاظها، ولا سبر غور كلامها تقربنا إلى خانة اللانهاية، وتتركنا لحظات نغوص فيها بأبصارنا. "[2]

[1]- برنارد شو: مولع بفاقنر، ترجمة ثروة عكاشة، مرجع سابق، ص148.

[2]-حسين فوزي: بيتهوفن، مرجع سابق، ص223، 224.

3_الكراسة النيلية/ مدونة الحرائق الباطنية

لماذا أورثت (مي) ذاكرتها ليوبا؟ هل الكراسة النيلية مكانا للمحفوظات التاريخية من التلف، وبالمقابل توفير عزلة للشتات الفلسطيني بعيدا عن النسيان والموت؟ وكيف يمكن للموسيقى المنجزة في أماكن مختلفة هي نفسها التي تجمع شتات الذاكرة من التلف؟

" تأتي الخبرة التاريخية في الرواية من خلال منظور عصري، وفي بنية روائية خاصة لابد أن تنتمي إلى عصرها، وأن تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه، ليس في توظيف التاريخ روائيا بشيء جديد، ولكن الحداثي هو وضع شرائح تاريخية في السياق. وفي هذه البنية بالذات، دلالات لم تكن على السطح، ومن هنا تأتي عصرنة التاريخ أو بعث التراث بعثا جدا وحقنه بدماء عصرية. "[1]

عمل (واسيني الأعرج) في رواية "سوناتا لأشباح القدس "على بث رؤيته للمادة التاريخية والتي تعتمد بصورة جلية على "مقولات الانفصال والاختلاف، وتستخدم مفاهيم العتبة والقطيعة والتحول ووصف السلاسل والحدود. "[2]بمعنى أنه يدعم "عمل المعنى وحركة جمع الأحداث في كليات وتفاعل التحديدات المادية وقواعد السلوك والمنظومات اللاشعورية والعلاقات الدقيقة غير قابلة للانعكاس والاقترانات التي تفلت من كل تجربة معيشة. "[3]

يتراءى لنا من هذه الرؤية أن السارد كان ينبش عن ذات منهكة تبحث عن تركيزها في الجزئي والهامشي والعارضي، في الألوان والأساطير... الخ. حيث استمرت الحياة الخاصة بذاكرة (مي) وأوجاعها بعيدة عن حياة يوبا واستقرت بأسرار الكراسة النيلية في روحها واكتوت بحرائقها وكانت تنثر برماد أشباح القدس. وتعلق بجدائلها أصالة ألوانها كلما استولى الحنين على أشواقها. ولكن الهزة العنيفة التي باغتت أوضاع الحياة المعتادة حين استبد بها سرطان الرئة الذي كان يعصر ذرات الهواء بداخلها. ومن ثمة نفذت (مي) شيئا فشيئا في شباك المعاد والمألوف، وحقل القديم، غير أن هذا التلاشي في كل لحظة

---

[1]- مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2010، ص81.

[2]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص14.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

من لحظات حياتها هو قدر من القطيعة والنسيان. ما يُلزمنا في هذا السياق أن نطرح هذا التساؤل كيف تلملم شتات ذاكرة أمست قرابة خمسة عقود عاطلة؟ وكيف لهذا التاريخ الساكن أن يطفو على سطح الزمان ليمارس على فكر (يوبا) نفوذا لا ينتهي؟

"إن التاريخ ما يحوّل الوثائق التاريخية إلى نصب أثرية، ويعرض كمية من العناصر التي ينبغي عزلها والجمع بينهما وإبرازها والربط بينها وحصرها في مجموعات. "[1] وفكرة إرجاع ذاكرة (مي) إلى تربتها الأصلية بواسطة مدونة الحداد بوصفها ذاكرة استثنائية ذات صفات جوهرية ومتأصلة. وفكرة بعثها واستمرارها بمعنى أنها تخترق الزمان والمكان لتجمع وحدات في شكل أسرة ومدينة، وأرض ضاع بريقها لما أفقدها الاحتلال الصهيوني هويتها. وداخل هذه التضاريس التي تمتد في هذه الروابط المعقدة فإن تجمعها في مخطوط الحداد يطرح ما يلي:

_ اقتفاء هذا الأثر بعد مضي زمن طويل والذي أمسى الآن متواريا خلف (مي).

_ إعادة وإحياء هذا المخطوط واستمراريته وصفه شاهدا على هوية (مي) الأصلية.

_ يوبا مشروع هوية مفتوحة.

"فتح الكراسة النيلية لأول مرة، شم رائحة الأحياء المقدسية وحرارة الخبازين كما وصفتها له مي بدقة وبكل تفاصيلها عندما كانت تخرج مع خالها ليلا في شوارع القدس لتشتري خبزا عربيا أو عندما يعودان في سهرة من السهرات الليلية، عند أحد أصدقائه، أومن السينما أو المسرح، رأى الفراشات الجميلة تتسابق نحو نوار حدائق حي المغاربة وطيور أشجار القدس تخرج من الكراسة الصغيرة وتفلت في عقال الورق الأصفر لتستقر على شرفات البيت القديم؛ حيث كل شيء اندثر ولم يبق ما يدل على أن حياة زاخرة بالفرح و السعادة كانت تملأ المكان حفيفا وشوقا وحنينا ثم أغلقه بسرعة مخافة أن تستيقظ الأشباح الخفية التي كانت تنام وراء كل هذه الألوان وهذه القصص. "[2]

[1]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت ، المرجع السابق، ص9.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص107.

إن مدونة الحداد مادة تفترض على (يوبا) مواجهتها لأنها عبارة عن ركام من الأحداث تلفظت به (مي) وهي في حالة احتضار. وبداية معاينة هذا الأثر يدل على "أنه شيء لم يقل أبدا إنه خطاب بلا نص، وصوت هامس همس النسمة، وكتابة ليس سوى باطن نفسها وعلى هذا النمو يفترض أن كل ما يعبر عنه والذي يحاكيه بإصرار ولكنه في نفس الوقت يخفيه ويخرسه، فالخطاب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لا يقوله، وهذا المالايقال هو باطن يلغم، ومن الداخل. "[1]

إن الإقامة التي مكث بها (يوبا) في مدونة الحداد استغرق ذاكرة (مي) في رواية سوناتا والتي تكشف عن حقيقة الالتماس والشراكة الروحية بين (مي) ومدينتها المنهكة ويمثل (يوبا) شبكة من المسافات التي تقربها نحو شرقها المفقود. كما تحيل على إمكانية إضاءة معنى لعطابة الماضي وكلية الحاضر اللامكتملة والمبحوحة؛ حيث انخرط في هذه المخطوطة على نحو يكون الغرض منه هو العثور "خلف العبارات نفسها على قصدية الذات المتكلمة وعلى نشاطها الواعي، والبحث في هذا المخطوط من الداخل أدى إلى استحضار الصورة الشاملة. "[2] لمدينة القدس واستعادة حرارة ذكريات (مي) وما يصدر عن الناس من أقوال وأفعال، وهذا ما يُعلل الاستمرارية الثقافية بينهم وبعث الصورة المتميزة للخصوصيات المكانية والزمانية والصور الفريدة للبقاء والأنواع الممكنة والعلاقات.

كما يشتمل هذا المقطع على الانتشار الذي تفيض به هذه المخطوطة القادرة على نشر أشعتها في ثبات مما أضعف قدرة (يوبا) على مواصلة القراءة التي بعثرت حواسه. "لأن هذا النص يستقطب كل التاريخ وحتى دقائقه، وكل ذلك التموج الصاخب المردد من خلال لهثات إنسانية سابحة في مدونة. "[3] الرماد والحرائق.

" ثم مددت يدها المرتجفة وأخرجت الكراسة النيلية من تحت الوسادة.

ـ إذا قُدّر أن جرني الموت نحو طاحونته، احتفظ بهذه الكراسة فهي أعز ما لدي، أهم حتى

---

[1]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، مرجع سابق، ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

[3]– ميشال ديرميه: الفن والحسن، ترجمة البعيني، مرجع سابق، ص124.

من لوحاتي[...] كانت ألواني الجميلة ورهاني الكبير في الحياة بعدما تركني كوني باستثناء ذلك فقد منحته للحياة في شكل خسارات ضرورية لربحك وربح حريتي[...] ينقصك شيء من الشرق لم أعرف كيف أمنحه لك، حرمتك منه لأني كنت أخاف عليك في أن تظل معلقا بين سماء ين أعطيتك بالقدر الذي لا يؤذيك، مازلت شابا وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتهيه بقلبك وعقلك."[1]

أدرك يوبا من خلال المصادر الأولية المتعلقة بمخطوطة الحداد (السيرة الذاتية، رسائل يوسف، يومياتها ولوحاتها) هوية جديدة جوهرية ومركزية أخذت تتكون أجزاءها بعدما أفقدتها تزامنية المنفى بريقها. "ولأن التاريخ المتصل هو الرديف الملازم للدور التأسيسي للذات فهو الذي يضمن لها أن تستعيد كل ما ضاع منها، ويؤكد أن الزمان لا يفرق بين الأشياء إلا لكي يعيد إليها وحدتها، وما يعد بأن كل هذه الأمور التي أزاحها الاختلاف في مقدور الذات في صورة الوعي التاريخي، أن تتملكها يوما ما تبسط عليها هيمنتها وتجد فيها ما يمكن أن يسمى مقرها. "[2]وهذه الهوية التي كانت تتشكل في (يوبا) "هي بناء مشترك وخلق اجتماعي وثقافي، شكلته وتدعمه العلاقات مع الآخرين كما أنها شيء داخلي يتطور في الداخل. "[3]

"تأمّل الكراسة النيلية طويلا، قبل أن يفتحها على خطوطها الرقيقة وتعرجاتها الصغيرة[...] كان يوبا كمن يستعد للدخول في تفاصيل مغامرة غير مأمونة الجانب. لم تكن الكراسة النيلية شيئا عاديا بالنسبة له ولهذا ظلّ يخاف من فتحها طوال السنتين الماضيتين، فقد خطَّت مي بعضا من تمزقاتها في أصعب لحظة وأصدقها. [...]فجأة شعر يوبا بنفسه تتوغَّل في عمق الكرّاسة النيليّة كأن الحروف الصغيرة المتسلّقة كانت تناديه في إلحاح غامض مشوب بالرفض والرغبة [...]مدوّنة الحداد ترك نفسه ينحدر في عمقها الهادئ ويقتحم حميميّات مي الرقيقة وغطرسة الأشباح المختبئة بين السطور... "[4]

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 109، 110.

[2]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، مرجع سابق، ص13.

[3]- جينز بروكمير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص335.

[4]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 133، 134.

بقي (يوبا) أكثر من سنتين قبل أن يفتح هذا المخطوط لأن مدونة الحداد هذه الروح التي يرتكز فيها كل شيء بعدما لاذ صوت مي بالسكون، كانت تأتي إلى يوبا مدفوعة بديناميكية واضحة وأفسحت الميدان لمفهوم جديد لمعنى الاتصال بالذاكرة والتي تكون منتعشة في انفتاحها على الإنسانية؛ حيث تتعالى فيها صيرورة الذات بعدما بذلت جهدا متواصلا لوعي يكون مسلكا أثناء تحقيق القرابة والتفاعل مع كل المنظومات الثقافية والتي تحدد رؤيته للعالم. "لأن تحقيق الهوية أمر مركزي في النمو النفسي وتطور الفرد، لكن الهوية ليست بسيطة وليست ساكنة. إننا، جميعا نلبي عددا من القواعد في حياتنا، ومن ثم نوجد في هويات متعددة. "[1]

"إن سؤالنا المفصلي هنا يتمحور دائما حول الهوية ذلك أن التساؤل حول هذه الهوية، بما هي مفهوم شفاف ينكشف على ذاته كان محل افتراض وبطريقة عقائدية، ضمن سيرورة المناقشات القائمة حول الأحادية الثقافية monocultrualisme أوحول التعددية الثقافية _multiculturalisme_أو حول الجنسية (التابعة) والانتماء بعامة على أننا نبادر إلى تبيان هوية الذات يجدر بنا أن تتساءل حول ماهية الذات، المتماهية ipseite"[2]

إن قراءة هوية (يوبا) كحالة فريدة ومميزة تستدعي الوقوف عند العولمة التي تعني "مجموعة متشابكة من العلاقات المعقدة، وهي عملية تاريخية تشهد انتقال المجتمع الإنساني من عهد الدول المنفردة أو الكيانات الإقليمية إلى عهد آخر، يشهد فيه تفاعلا وتلاحما عضويا بين الدول والكيانات الإقليمية والثقافات"[3]

إن هوية (يوبا) تعود إلى التفاوض القائم بين الالتواءات والتجاذبات بين مفهوم الهجنة الثقافية والعلاقة التي تربط بينها وبين الهوية المتصلة واللاانتماء للروح المرتحلة وتجربة المنفى. وحددت هذه الإشكالية رؤية كثير من الباحثين فإدوارد السعيد "هنا يقلص أهمية الهوية كعامل إيجابي في بناء الثقافة

[1]– جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، مرجع سابق، ص334.

[2]– جاك ديريدا: أحادية الآخذ اللغوية أو في الترميم الأصلي، ترجمة عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص40.

[3]– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص232.

ويراها أحيانا إثما قوميا ويسعى سعيا نحو إلغاء الهوية والمواجهة باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية. "[1]الوجهة نفسها نراها في رؤية أمين معلوف الذي يصف الهويات بأنها قاتلة ويدين المفهوم الذي يختصر الهوية في انتماء واحد يحصر البشر في موقف متعصب غالبا ما يحولهم إلى قتلة وأشباح قتلة فتنحرف رؤيتهم إلى العالم. "[2]

ويرفض كمال أبو ديب هذه الرؤية التي يصف روعتها في إنسانيتها ولكن "في عالم تهددني فيه إسرائيل والغرب يوميا في مصيري وباجتثاث هويتي ويغول الأقوياء في تأكيد هوياتهم المتفوقة، لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة، إن الحلم شيء والعالم شيء. "[3]

شكّل يوبا تيمة الإنسان الذي تكونت هويته نتيجة الهجنة الثقافية المنحدرة من خصوصية المواطنة الأمريكية التي تفاعلت مع كل الأجناس البشرية وهذا الخليط الثقافي يكون نتيجة سفرات ثقافات الآخرين فهويته مؤلفة من "انتماءات متعددة وهي ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة، وليست رقعا بل رسمها على نسيج مشدود. "[4]

"جدك من أمك جاء من اسبانيا، رجل قطع البحار هربا من محاكم التفتيش المقدس في القرن السابع عشر لم يمهلوه حتى أن يأخذ معه كتبه وأوراقه وترابه وحرائقه. اكتفى بفرع الياسمين فقط جدك من أم كوني بحار إيطالي أو قرصان. لا أدري وليس مهما، أبوك لم يكن يعر اهتماما كثيرا [...] ثم فيك من دمي المختلط بألوان الرسم وفيك من حبيبي كوني والدك المختلط بتربة الأرض العربية. "[5]

حرص (واسيني الأعرج) في رواية "سوناتا لأشباح القدس" على تجسيد رؤيته الكونية التي دأبت على النظر إلى الهوية المفتوحة بوصفها سلسلة من انتماءات متعددة تتعبأ فيها ثقافات الشعوب وفق

---

[1]– إدوارد السعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص34.

[2]– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص238.

[3]– إدوارد السعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص34.

[4]– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص235.

[5]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص114.

ديناميات التعايش والتجاور والتفاعل الإيجابي فالهوية. "أي كان طبعها ومعدنها تتغذى من عناصر اجتماعية مختلفة وروافدها ثقافية متنوعة وهذا ما يسهم في تواصل الشعوب وتلاقح ثقافتها ويدعم أطروحة التعايش فيما بينهم اعتمادا على أرضية مشتركة. "[1]

وفي هذا الصدد يؤكد الروائي من خلال "المشروع السير ذاتي لخارج المكان مدى تشبع صاحبه بالقيم الكونية والنزعة الإنسية والمنهجية الديمقراطية. ظل طيلة حياته محافظا على صورة المثقف الحداثي الذي يشيد بهويته المتعددة والمركبة والدينامية، ويتفاعل إيجابيا مع كل ما هو محلي وقومي وعالمي، ويرى ذاته في الآخر، ويرى الآخر في ذاته دون أن يقع في التبسيط أو يسقط في المحاكاة الفارغة. "[2]

وُيعد الفن الوثبة الثقافية التي تجسد الإيغال فيما يتصل بعلاقة الثقافة بالنسيج الكوني لأنه أيقونة متشبعة بكامل دلالاتها القابلة للتلقي على نحو عابر للحدود الجغرافية واللغات ولقد شَكلَّت معالمه في "السوناتا" كآلية متحكمة في التواصل بين مختلف الأجناس. "إن الفن بوصفه رمزا حسيا لرؤية العالم يدمج بلا انفصال ضمن المجرى التاريخي للثقافات، لم يستمد الفن معياره من نفسه، بل كان يمثل الرؤية الجوهرية للعالم التي كانت كامنة في مفهومه. "[3]

يؤكد الروائي مشروع (يوبا) هوية مفتوحة أثناء محاورته للفنون وترسيخ فكرة ثقافية إنسانية التي هي ثمرة لمشاركة جماعية من الثقافات في صوغ منظومة قيم ورموز تتحول إلى منظومة مشتركة."[4]

لما كانت الفنون تنتمي إلى عوالم الثقافة الكونية التي تزخر مساحاتها بالرحابة والغزارة استثمر الروائي مادتها الخام على نطاق واسع للإلحاح على قيمة الاندماج في الآخر، ولأن فوق تربتها نشأت تفاعلات ايجابية في الأقاصي، وتبادلات إنسانية وفيرة تحصلت من رصيد ثقافي تاريخي طويل. وفي سفرتها على الحدود تحافظ على شحنتها الدلالية ولا تفقد شعلتها عبر امتدادها في الأزمنة. نلامس في

[1]– محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، أحمد عبد العزيز، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص291.

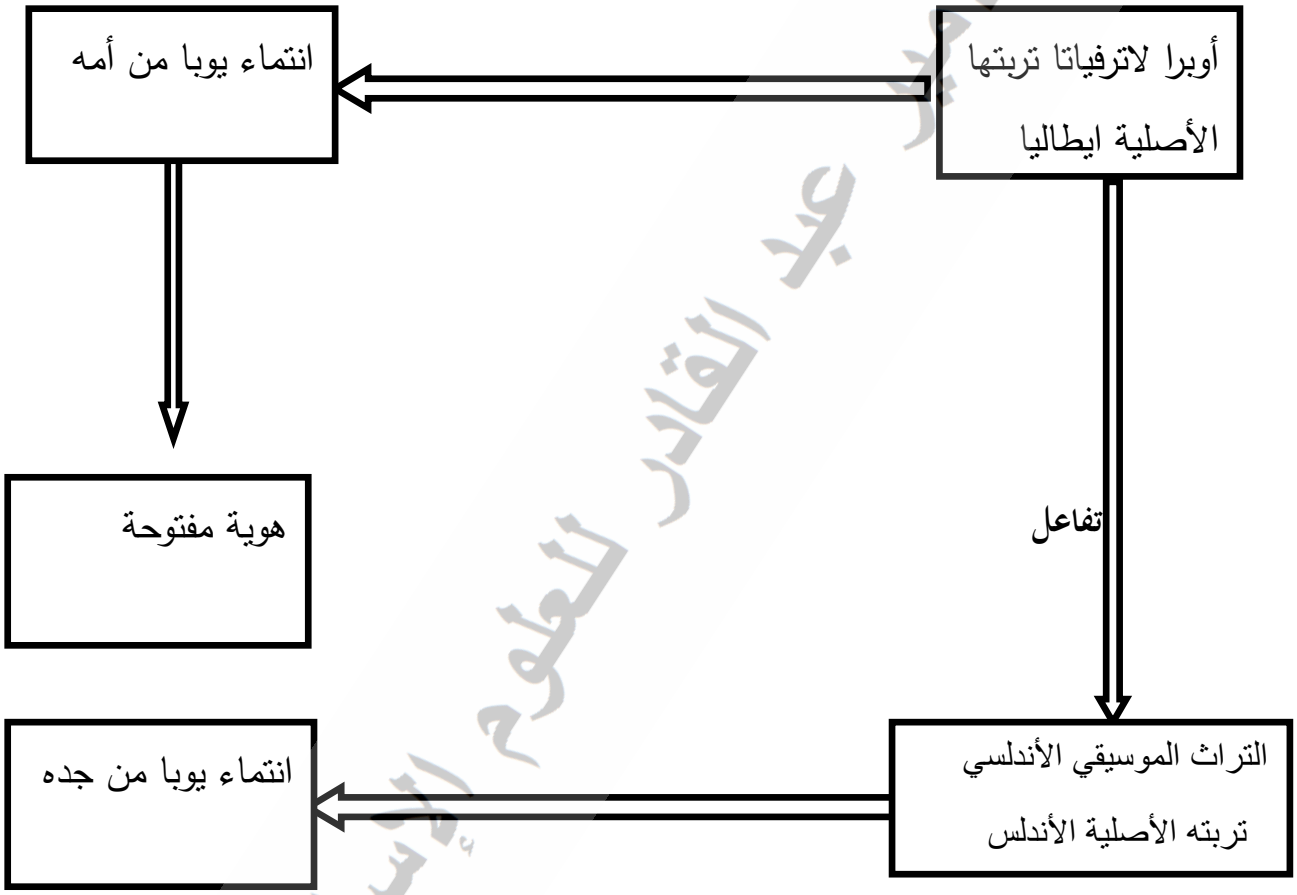
[2]– محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد ، المرجع السابق، ص299.

[3]– هانس بلتينغ: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، المركز القومي للترجمة، تونس، ط1، 2012، ص171.

[4]– عبد الإله بلقزيز: العولمة والممانعة دراسات في المسألة الثقافية، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص141.

محاورة الروائي للفنون وتطويع مادتها لبناء هوية (يوبا) المفتوحة لأنها تعبير ذاتي للإنسانية بوصفها جنسا خالدا وأكثر كونية. "ولأنها تمثل رؤية للعالم كان يفكر في سياقها فنانا ما عبر عن نفسه في شكل عمل فني تاريخي."[1]

ويمكن أن نختزل رؤية (واسيني الأعرج) للفنون المشكلة للهجنة الثقافية في المخطط الموالي:



[1] _ هانس بلتينغ: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، مرجع سابق، ص 212.

3-1- الموسيقى وآلية بناء الذاكرة

"حياتنا كلها غارقة في بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منظم يظهر أوضح ما يكون في دوران الأفلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها وفي تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة. وذلك النبض الكوني الذي لا يعد نبض قلوبنا، أعني دليل الحياة فينا، إلا صدى داخليا له. "[1]

أثارت الموسيقى خيال (واسيني الأعرج) وحفزته على تحويلها إلى مركزية هامة في العمل الإبداعي، فكانت من الوسائط التعبيرية التي يتم من خلالها الولوج إلى معراج الفهم الجمالي، فألحق بها طاقة تعبيرية شاملة؛ حيث أشاع الإيقاع الموسيقي في ربوع الرواية، وارتادت رشاقة حقق بها ليونة وتفاعلا مركبا مع باقي الأجزاء المشكلة للنتاج الفني، فكانت تتطور بطريقة تجمعية متجهة نحو"مرحلة إشباع الدوافع وحل ضروب التوتر. "[2]وحركتها الممتدة في الزمان منحتها إيحاء بالبناء وبهذا الشكل" تكون الموسيقى امتصت النص. "[3]وحولته إلى أرضية إنشادية كونية وعملت على توجيه الذاكرة نحو الأمام. "إن الموسيقى بناء يتحرك إن البناء على حد قول جوته "موسيقى مركزة."[4]

وفكرة تشييد ذاكرة (مي) بواسطة الموسيقى تستدعي العناصر التي يتألف منها هذا البناء، وهذه الأجزاء (أوبرا لاترافياتا، التراث الموسيقي الأندلسي، موت مي وظهور شيح أختها يارا). عبارة عن سلسلة من الإيقاعات المتنوعة والتي تظهر في شكل رموز استطاع الفنان أن يجمع ألحانها ويرصد جاذبيتها أثناء ممارستها لنشاطها، وعليه فالانتقال من جزء إلى جزء عن طريق المبادلات بين أبعادها، يتحقق بواسطة التنسيق بين الأصوات المتنوعة وغابة من الصور الرائعة والتدرج العاطفي.

---

[1]- فؤاد زكريا: مع الموسيقى ذكريات، ودراسات، مرجع سابق، ص50.

[2]- فؤاد زكريا: مع الموسيقى ذكريات، ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص50.

[3]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص377.

[4]- المرجع نفسه، الموضع نفسه.

"لاترافياتا...

أغمض عينيه مرة أخرى، حاول أن ينسى كلّ شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيئة وعينيها الممتلئين بالحياة قبل أن تنطفئا.

فجأة اختلط أنين مريا كلاس بأزيز محرّكات الطائرة التي انطلقت على مدرج مطار ميلانو مالبينسيا بسرعة كالسهم، قبل أن تترك وراءها الأرض التي كانت ملتصقة بها منذ لحظات، وتغوص شيئا فشيئا في الفضاءات العالية مخترقة كتل الغيوم المتراكمة، لتجد نفسها تعوم في فراغ حليبي تخترقه من حين لآخر ألوان نيليّة مرتبكة. "[1]

إن تموقع أوبرا لاترافياتا بشكل مثير في رواية "سوناتا لأشباح القدس" يجعلنا نطرح التساؤل التالي: لماذا استدعى (واسيني الأعرج) الأوبرا الإيطالية؟

"... يبقى الفن الإيطالي دائما الالتماس ذاته وهو يريد الالتزام بهذا المكان، عالمنا يعيش التصور في ذاته ولذاته. "[2] ولأن الأوبرا الإيطالية فنا شاملا وعلى حد قول هيجل "أنها تقدم مجموعة من الفنون منسجمة معا ومتكاملة فن الشعر، والموسيقى، والرفض، والمناظر... وغيرها. "[3]

ولأن الفنان يختار دائما العناصر التي تكون على الدوام متألقة حسيا ومثيرة انفعاليا والتي تضفي على العمل الفني رشاقة وجاذبية. منح السارد أوبرا لاترافياتا اهتماما خاصا في نصه والتي في ظلالها نألف العوالم الفنية ذات السحر الإيقاعي والتي تسمو بالروح نحو الحياة الدقيقة للروح. "وفي الأوبرا ترتبط التراجيديا بالموسيقى وتكون في ذروة التعبير حيث تتلاحم الحوارات والأصوات الإنسانية مع الموسيقى في بناء درامي متكامل، لتقدم تعبيرا عن أقوى المشاعر وأعنفها وأعمقه. "[4]

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص19.

[2]- ميشال بيرميه: الفن والحس، ترجمة وحيد البعيني، مرجع سابق، ص153.

[3]- رمضان الصباغ: فيلسوف الموسيقى، فاغنر، الأوبرا، الفلسفة، الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2017، ص99.

[4]- رمضان الصباغ: فيلسوف الموسيقى، فاغنر، الأوبرا، الفلسفة، الأدب، المرجع السابق، ص56.

"وعندما تتجمع عدة رؤى فنية في عمل فني واحد مثل فن الأوبرا حينئذ يتزايد التعقيد والتشابك، فهذا الفن ينهض على عدة عناصر تُشكّل في النهاية منظومة واحدة، بدءا من كتابة الفن الدرامي « الليبرتو » والتأليف الموسيقي، والإخراج والديكور والإضاءة والمهمات المسرحية... الخ فكل من هذه العناصر السابقة قواعده وأصوله وأسراره الخاصة به. "[1]

لما استحضر السارد السوناتا إلى الحيز التوبوغرافي حافظ على العناصر المشكلة للأوبرا من خلال التناسق والتناغم الذي اتسم به التفاعل الإيجابي والمثمر فيما بينها. ومارس هذا الوعي بدقة حيث رافق قدرتها التعبيرية من أول مرحلة الخصوصية المرتبطة بعرضها في باريس إلى غاية دمجها كمادة فنية في عمله. فقد كان أنين لحنها العائد من صوت ماريا كلاس يقترب شيئا فشيئا نحو (يوبا) "وعندما كان ما فيها منتحبا فما يفترض فيه أي ترميم أو إنكار أو كراهية كنا نود له التألق وليس الدمار وعندما يبدأ الدمار بإثارة الإعجاب فلسوف يكون ذلك قبل كل شيء وكأنه دمار مصطنع بالمعنى الدقيق للعبارة قد يصبح قصة كاملة في التاريخ. "[2]

تنازل (يوبا) مع ماضي ماريا كلاس بالقدر الذي حفرت في جرحه وعمقته حتى اتسع ليكون مادة بناء لذاكرة (مي).

" لاترافياتا...

_ ما معنى أن تكون عازفا كبيرا وتخففت في إزالة الهم عن أقرب كائن في حياتك؟

أدرك الآن أنَّ عطبي كان هناك لأنّي لم آخذ موضوع الموت بجدية... أيّ شجن محيَّر وأي جنون انتاب فردي غوسيسيبي وهو ينسج أوبرا لاترافياتا بأنينها الغريب؟ أي صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق عينيه على ذاكرة رمليَّة مبعثرة وترك دمه يسيح صافيا كالفجر وهو يُخرج صرخته العميقة المحبوسة بين أتربة الروح المنهكة. "[3]

---

[1]– سيد شحاتة: علم الجمال الموسيقي، مرجع سابق، ص297.

[2]– ميشال بيرميه: الفن والحس، ترجمة وحيد البعيني، مرجع سابق، ص162.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص20.

تعد أوبرا لاترافياتا التي تقوم على رواية السيدة الكاميليا لألكسندر دوما الابن شديدة التعلق بالقوى الدرامية للصوت. "لأن الموسيقى قوة درامية هائلة وعاطفة شديدة فضلا عن الثراء الميلودي في اللحن الموسيقي يصبح النص الموسيقي أيقونة جمالية غير عادية في صلب العملية الدرامية. "[1]

وتكرار هذا الإيقاع الميلودرامي أفاض جاذبية (يوبا) نحو ترحيل استفهاماته إلى زمن بدء نسيج أوبرا لاترافياتا. كما نقلت الموسيقى عبر ألحانها الشجية الأجواء الدرامية إلى ذاكرة (مي) ويستمر حوار (يوبا) مع الإيقاعات الحزينة للأوبرا. ومتابعة ما ألفته أثناء اشتعال المشاهد من رؤية عميقة أشحنت طاقته الفكرية والنفسية على خط الرموز الموسيقية للسوناتا التي لاذت بالانسحاب منذ غياب (مي).

"اعتدل يوبا في مقعده ثم تحسس من جديد السماعة وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذي كان يدون فيه النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب، أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه[...]

ــمي؟ يمَّا... من أين لك بكل هذا البذخ الجميل من الألم والأشواق التي دفنت في عزها؟ لماذا لم أنتبه طوال السنوات الماضية إلى أن عطبي. كان هناك بالضبط حيث الطفولة المسروقة، الأشواق المسروقة، المدينة المسروقة... الذاكرة المنتهكة والحب المقتول؟ لماذا لم أعر كراستها النيليَّة قبل أن تودع خريفها الأخير الاهتمام الذي يلق بها...؟"[2]

يتضمن هذا النص انطفاء صوت (مي) نحو الغياب والفراغ، وما عزز من ألم (يوبا) الذاكرة التي جُمّعت في كراسة نيلية لم يعط لها الاهتمام الكافي فانتقل يبحث عن" الذات الضائعة واكتشاف معنى الاستمرار إلى شيء قد ضاع إلى الأبد ومسح الغبار عن الصور القديمة وإعادة بناء الماضي. "[3]

كما يحيل هذا المقطع على استحضار ذاكرة (مي) بواسطة قطعة موسيقية لأنها بمثابة مرآة يرى فيها

---

[1]– قيس عودة قاسم الكناني: أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص97.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص20.

[3]– نضال الشمّالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص236.

يوبا ذاته المعطبة نحو المكان الذي حجزته له والدته. والموسيقى على هذا النحو هي الموقع الجغرافي نفسه الذي يُعبر بواسطتها عن ذاكرتها وطفولتها ومدينتها المسروقة من طرف الاحتلال الصهيوني. وانطلاقا من هذا التصور لزاما علينا أن نطرح التساؤل التالي: هل تستطيع الموسيقى أن تبقى وجودا كاملا يستمر حتى بعد موت الأحبة؟

وللإجابة عن هذا التساؤل يتراءى لنا أن التناغم الحاصل بين أوبرا لاترافياتا كنموذج ممتلئ بالانفعالية وحساسية (يوبا) الموغلة في الإيقاع هو نبض النص وحركته نحو التطور وهذه الدورة الإيقاعية من إمكاناتها أنها تكون حياة وطن انسحبت منه جدرانه ألوانه وفراشاته وهويته.

"تحسَّس يوبا أذنيه مرة أخرى، كان الصوت صافيا ترك نَفَسه ينساب في عمق بيل كانتو... Bel Canto واسترجاع ملامح فيوليتا كما بدت له في العرض الأول بباريس بفصوله الثلاثة [...] تمتم يوبا وهو يسترجع بعض صفائه ماذا لو لم يكن غويسيبي صاحب 39 سنة، موجودا في باريس في شتاء 1852 مع معشوقته الكانتاريس غويسيبينا ستربوني[...] العشق سيد الخلق[...] أليست فيوليتا إلا الوجه الآخر لحرقة غويسيبينا التي كانت تملأه؟[...]عرفت أن اشتعالا من الألوان والأصوات والإيقاعات كان يملأ دماغ غويسيبي فردي الذي فتح بموت فيوليتا الطريق أمام أوبرا بوتشينيي. "[1]

إن ما اتَّسم به (يوبا) من دقة الإحساس، فجر غزارة من الإيحاءات وثقافة عاطفية توصل من خلالها. "إلى أجمل الإدراكات وأشملها وحتى ما تمكن من إيجاد أجمل الأشياء في أجمل لحظاتها. "[2]حيث تلاشى الشعور الغامض الذي كان يتوافد من الذبذبات الصوتية لماريا كلاس وانسياب الحركة الإيقاعية الصافية إلى وجدان (يوبا). ويُعد إشراق الحب من أهم المواد التي تصاحب الفنان في عمله" لقد كان بإمكاني أن أصنع شيئا بفضل امرأة أحبها... فالحب عجينة العبقرية والجو الذي تعيش فيه العبقرية، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا. "[3]وعن طريق التشابه يشعر الفنان "بمشاعره في

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص22، 21.

[2]- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، العدد 1767، الجزيرة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص176.

[3]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص457.

شكله الجمالي ويتجه نحو شكلها الجمالي. "[1]

حيث أظهر التجانس القار في ملامح فيوليتا عواطف متجانسة وحالات نفسية شعر بها الفنان غويسيبي فردي قبالة غويسيبينا. وبهذا أثار السارد الروح الإنسانية القائمة على عواطف الحب والتضحية. "أما كيف يكون هذا التكرار مستساغا فهي مسألة ذوق شخصي فالقصة الجميلة تحتمل التكرار خاصة إذا صاحبتها ألحان جميلة. "[2]كألحان ماريا كلاس ذات إيقاع الشجن والألم المكتوم. ولأن الموسيقى يمتد صداها من روح إلى أخرى، سنعثر على (قصة) مي وذاكرتها في تفاصيل ذاكرة ماريا كلاس. فالصوت ذاكرة مدينة القدس.

"... هي الدعوة الوحيدة التي لم أستطيع رفضها **لاسكالا، ذاكرة ماريا كلاس**. تمتم يوبا كانت تعشق الحبق الأندلسي، والنوار الأشبيلي ونواح ماريا كلاس التي كانت ترى في حياتها أحزان الشرق المكسور، حتى ألبستني الإحساس نفسه[...] ربما كان بين ماريا وبين مي شبه ما اسمه الأرض المفقودة؟ الأشواق المسروقة والجسد الضال؟ أمّي خسرت والدي ولم ترد أن تسجنه بحبّها بعد أن ضيعت كل شيء حتى والدها. وماريا كلاس فضلت أن تموت داخل العزلة وكراهة أمها وغيرتها المجنونة مقابل أن لا توقظ جنون أوناسيس الذي جاء ليموت مثل عصفور الجنَّة عند رجليها. في مدينتها التي اختارتها لعزلتها [...يا مي؟ ياه كم تبدو الكلمات مثقلة بأمطار الأيام الماضية؟"[3]

ما نباشره في هذا الجزء أن "الفن وحده هو القادر على تزويدنا بترسبات تاريخية، لأن الجميل هو الحاضر الموجود هنا، البروز الوحيد الحسّي للتاريخ بمعنى أن كل عمل هو استعداد ذكرى وإن هذه الأخيرة هي فعلا، عمل، لو أن الفكرة ذاكرة، والذاكرة أم ربات الفن، فهي توجد بكاملها في الآثار وحتما هي التي تقرر ما الذي يستحق أن يكون محفوظا. "[4]

---

[1]- المرجع السابق، ص456.

[2]- برنارد شو: مولع بفاغنر: ترجمة ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص210.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص23، 24.

[4]- ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة وجيه البعَيني، مرجع سابق، ص199.

يظهر تشييد البناء الخاص بذاكرة (مي) من خلال الإطلالة الاستثنائية لأوبرا لاترافياتا لأنها بمثابة دليل وخارطة فنية منبسطة. بحث فيها (يوبا) عن معبر نحو (مي)؛ حيث تفاعلت موسيقاه بعمل البُنى التعاونية. والتي تشتمل المؤثرات الصوتية المرافقة للأوبرا وتظهر في (ديناميكية صوت ماريا كلاس التداعي انطلاقا من الترابط السمعي، والحوار الداخلي ليوبا). ومن خلال التنقلات التي أجراها في ربوع ذاكرة ماريا كلاس كانت هناك رحلة شاقة داخل زقاقات معتمة ونهايات مسدودة. "ووثبات في تداعي المعاني ومسارات غامضة وروابط من الممرات. "[1] وهو عالم يتكثف فيه إحساس بالمكان، حينها أدرك السارد "الطاقات المكانية الكامنة في الصوت. "[2]

تُمثل أوبرا لاترافياتا ذاكرة صوتية ومن مدخراتها النفيسة أنشأ السارد عالما محاطا بالصوت، حيث نشر أنين ماريا كلاس في كل مكان حتى غدت" العابر المكاني والروحي. "[3] نحو مدينة (مي) المسروقة واستخدام الإيقاع على نحو أوبرا صعد من تدفق الأحداث العالقة بذكرياتها وتجاربها الماضية. "والدخول إلى قصة شخصية (مي) يعني الاعتماد على تلك الذكريات لأنها السياق الذي يُشكّل التصرف الحالي للشخصية. "[4]

تثير الموسيقى على هذا النحو إلى الامتداد الناتج عن الترابط السمعي والاستمرار الذي يرتكز على ملاحقة الحركات الإيقاعية في أوبرا لاترافياتا. وفي هذا النوع من التطور الإيقاعي إمكانية لتعميق الطابع الدرامي. وهذا الاقتراب السمعي الذي استمر فيه (يوبا) مع شريط الصوت من شأنه أن يُعمق الاتصال بالمكان هذا المكان المشترك الذي انفتح بواسطة الموسيقى. وهذا يعني أن ذاكرة (مي) بدأت باستمرار

[1]– كاثي تيرنر: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم محمد رفعت يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، مصر، العدد 2051، ط1، 2014، ص 261.

[2]– كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، مصر، العدد1689، ط1، 2011، ص178.

[3]– جيل دولوز: سينما الصورة، الحركة، ترجمة جمال شحيد، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص46.

[4]– كين دانسايجر: ونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، مصر، العدد1689، ط1، 2011، ص179.

يتوافد من منعطف ذاكرة لاسكالا. ومن هذه الناحية مدينة القدس حاضرة بتماثلها في العلائق المشتركة بين (ماريا) و (مي). ماريا حمالة تفاصيل تردد وتستدعي ذاكرة مدينة القدس، وهذا ما يُفسر أن "بحث الفنان ونموذجه إلى مضمون أكثر أصالة. "[1]

إن ما قام به (واسيني الأعرج) من تتبع واقتفاء ووضع خرائط للعملية الفنية بإمكانه أن يصبح أمرا حيويا في تحديد" وإظهار نموذج فني أخذ في النشء يعبر عن تشكل الموارد الخام في صورته، كذلك يمكن لتذكر بعض الأشياء السالفة. "[2]في أوبرا لاترافياتا والعودة إليها أنه يوفر ولادة لقطعة موسيقية بدأت بوادرها في الظهور.

"أنين لاترافياتا ما يزال يملأ المكان الساكن لأول مرة، منذ مدة طويلة تبدو له، السوناتا قريبة، على مرمى من ملمس أصابع يديه، لم يرها أصواتا فقط ولكن نوتات متعاقبة ومنتظمة، رسمها قلم الرصاص الذي لم يغادر أذنه وأصابعه منذ أن دخل إلى مطار ميلانو المكتظ. "[3] استمر أثير لاترافياتا في وعي (يوبا) وبقي منغمسا في أنينها وانفتح على كل لحظاتها حتى امتلأته، فكانت النوتات الأولى لسوناتا القدس تنطلق حرة نحو تعرجات ودواليب ذاكرة (مي).

[1]– ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة وحيد البعيني، مرجع سابق، ص324.

[2]– كاثي تيرنر: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم محمد رفعت يوسف، مرجع سابق، ص 270.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص25.

أوبرا لاترافياتا	الجزء I لسوناتا أشباح القدس (ذاكرة مي)
"**لاترافياتا** أغمض عينيه مرة أخرى حاول أن ينسى كل شيء وأن لا يتذكر إلا ملامح وجهها المضيئة وعينيها الممتلئتين بالحياة قبل أن تنطفئا فجأة اختلط أنين ماريا كلاس بأزيز محركات الطائرة التي انطلق منها من مطار ميلانو مالبينسا..." [1]	"... قبل أن تترك وراءها الأرض التي كانت ملتصقة بها منذ لحظات، وتغوص شيئا فشيئا في الفضاءات العالية مخترقة كل الغيوم المتراكمة، لتجد نفسها تقوم في فراغ صليبي تخترقه من حين لأخر ألوانه نيلية مرتبكة". [2]
" **لاترافياتا** "... أي شجن محير وأي جنون انتاب فردي غويسبي وهو ينسج أوبرا لاترافياتا بأنينها الغريب؟ أي صرخة مجروحة كانت تملأ قلبه عندما أغلق على ذاكرة رملية مبعثرة..." [3]	" اعتدل يوبا 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 أخر غير أمه ولا يسمع شيئا سوى ذلك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحيق..." [4]
"**لاترافياتا** تحسس يوبا أذنيه مرة أخرى. كان الصوت صافيا. ترك نفسه ينساب في عمق..." [5]	عدل يوبا السماعة في أذنيه مرة أخرى، لكي لا يخسر الاستثناءات الإيقاعية الساحرة التي كانت تتناهى إلى سمعه في هدهدة طفولية تصعب مقاومة ألفها..." [6]
" هي الدعوة الوحيدة التي لم أستطع رفضها:	"... لأول مرة منذ مدة طويلة تبدو له

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، المصدر السابق، ص19.
[2]- المصدر نفسه، ص19.
[3]- المصدر نفسه، ص20.
[4]- المصدر نفسه، ص20.
[5]- المصدر نفسه، ص21.
[6]- المصدر نفسه، ص22.

لاسكالا، ذاكرة ماريا كلاس (...) ربما كأنين ماريا وبين مي شبه اسمه الأرض المفقودة؟ الأشواق المسروقة والجسد الضال... "[1]	السوناتا قريبة، على مرمى ملمس أصابع يديه، لم يرها أصواتا فقط ولكن نوتات متعاقبة ومنتظمة رسمها قلم الرصاص الذي لم يغادر أذنه وأصابعه منذ أن دخل مطار ميلانو المكتظ بالمسافرين. "[2]

يعالج هذا الجدول الوسائط الأثيرية التي تتحكم في تشييد السوناتا والتي تقدم نظرية تفسيرية متعلقة بالرؤية الفنية لـ (واسيني الأعرج) والتي تعني "المسافة أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلي فهي رحلة التحرر الكامل للخيال ومرونة التواصل مع العالم الخارجي بشرا وأشياء وعلاقات، والعمل الفني يصدر عن رؤية أي إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع والوجود للتحول والتشكيل والتبدل بالنسبة إليه، لذا كان العمل الفني وجود جديد يضاف إلى الوجود الفعلي، يمارس فيه الفنان السيطرة، لا أقول على العالم، بل على نموذج بديل أو واقع مغاير، أو مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة. "[3]

إن اندفاع يوبا نحو أوبرا لاترافياتا يفسر حال العطابة التي تعاني منها "السوناتا" والسبيل إلى علاجها يتمثل في احتكاكه بالمادة الأثيرية (اللحنية) وهذا التفاعل القائم على الإيقاع المستمر والوصال في بواطنها يكفل له الإتيان بنوتات وإيقاعات جديدة تشع في مقطوعته ويُفسر "الاندفاع الصادر عن الحاجة لأنه يشرع في القيام بخبرة هو لا يعرف إلى أين تمضي، فإذا ما تولدت المقاومة وظهر العائق، نتج عن ذلك تحول الفعل التقليدي المباشر إلى ضرب الانعكاس الفكري. فترد الذات إلى الظروف المعوقة لكي تتبين علاقته بما تملكه من رأس مال فعال بفضل ما حصلته من خبرات سابقة. "[4]

إن حاجة (يوبا) إلى إشباع مقطوعته بالحداد والكآبة أجبرته على استنفاذ الطاقة الميلودية الكامنة

---

[1]- واسيني الأعرج : سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق ، ص23، 24.

[2]- المصدر نفسه، ص24، 25.

[3]- سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص293.

[4]- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، مرجع سابق، ص104.

في الصوت الأوبرالي الأخاذ من تأوهات ماريا كلاس واستغلال جاذبيته نحو حساسية المادة الموسيقية. التي منحته الاهتداء إلى إيحاءاتها المتلاقحة بدلالة الكآبة الانفعالية التي أثارتها القوة اللحنية المكتنزة في تكتلاتها المادية التي شكلتها العناصر الموسيقية. التي احتجزت أمكنتها ضمن هذا الوسط المتلاحم، فكانت الأنغام تتماشى "وفق الأعمدة التوافقية Chordes، والسكون وعلينا ألا ننسى هذا الأخير، إذ أن السكتات هي بالطبع من أكثر الوسائل الموسيقية فعالية. "[1]والتي عثر فيها (يوبا) على مساحة من الإيقاعات والنوتات الجديدة التي تدفقت في هذا السيل الجارف الذي أحدث ثورة لحنية في عمق السوناتا والتي قد تكتسح كل الحدود وتجرف في تيارها كل ما قد يحول بين الشخص وبين ما يريد أن يحطمه.

كما نلامس إحساس السارد بالتأمل العميق والاستمتاع بالمادة"لأنها أنسبها ضرورة، للتذوق المادي وأوسعها انتشارا فمن الممكن أن يكون منظر العمل الفني أو صوته أو ملمسه مصدرا لقيمة شعر بها على نحو مباشر فالمادة هي جسم العمل ومن ثمة كانت ضرورية لاغناء عنها. "[2]

ما نستشفه أيضا من حصيلة خبرات الماضي أن التشييد الموسيقي يعتمد في بنائه على العودRecurranceهو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحني في قطعة موسيقية[...] فعندما تسمع ثانية، يكون ذلك بعد تطوير الموضوع اللحني وتوسيعه وعرضه في مقابل الموضوعات الأخرى. وبذلك يصبح المستمع الآن شاعرا بدلالتها التخيلية والتعبيرية على نحو لم يكن يشعر به من قبل، أو عندما يستبعد تماما لكي يفسح الطريق لألحان أخرى، يشعر المستمع بإحساس من التوقع وبرغبة في سماعه مرة أخرى كما كان في الأصل. "[3]

أثار تكرار لحن أوبرا لاترافياتا التي ألف (يوبا) الاستماع إليها تجربة حسية متميزة أضافت المزيد من النضج والمتعة لحاسته الفنية ونفسر زيارته للصوت الأوبرالي ثلاث مرات واعتكافه زمنا ممتدا في ربوعها واقتفاء لحن ماريا كلاس الذي كان يقبل التكرار بصفته وسيلة فعالة للتعبير. "لأن تكرار اللحن هو

[1]– جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص327.

[2]– المرجع نفسه، ص327.

[3]– جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، المرجع السابق، ص349.

استخدام ذكي ومشوق مترتب على تكرار الأحداث الدرامية التي يدل عليها اللحن. "[1] وبهذه العودة إلى اللحن الأصلي والذي كان يقبل التنوع يكون (يوبا) قد توقع الذروة الختامية للسوناتا.

إن الموسيقى هي تعبير عن المعنى الداخلي لكل ما يدور في الأوبرا، لذلك اجتاحت (يوبا) طاقة من الانفعالات والعواطف الجياشة التي جعلته ينساب مع النوتات الموسيقية الخاصة بسوناتة (مي) وفجرت من ترياق الأمومة شحنة تعبيرية خارقة لأن القيمة التي أراد بثها من كل هذا التوسع الإيقاعي الحب لأن "له قدرة الانتشار فوق كل الموضوعات. "[2]

"إن الانفعال الجمالي إنما هو الانفعال الأصلي وقد تحول أو تعدل عبر المادة الموضوعية التي ارتبط فيها في تطوره وتحققه النهائي. "[3]

"الانفعالات الجمالية هي تلك الانفعالات أو المشاعر التي تتعلق بصور وأشكال معينة بألوان وأصوات معينة بحيث يمكن أن يكون للون في حد ذاته أو للصوت أو للشكل مضمونا شعوريا أو انفعاليا لا يرجع فقط إلى طريق تنظيمية وتكوينة كما يرى الشكليون الذين رأوا أن يقتصر الانفعال الجمالي على تذوق الصورة وحدها وتجريدها من المضمون المرتبط بعناصرها. "[4]

استجمع (واسيني الأعرج) انفعالاته الجمالية بهدوء أثناء انتقائه لمادة فنية مختبرة في صميم التجربة الانفعالية، وكانت خياراته الموسيقية اتجاه أوبرا لاترافياتا التي أثارت المادة الغفل وعن طريق الإلهام هيجت المعاني المخبوءة والمواقف المدخرة في "السوناتا" وفي هذا السياق يدلي فان غوخ بما يلي "إن الانفعالات لهي من القوة بحيث إن المرء ليعمل دون أن يدري أنه يعمل[...] يبدأ من مثل هذا الانفعال الممتلئ الوفير، وذلك الانطلاق الخطابي التلقائي، هيهات أن يتهيأ بحق اللّهم إلا لأولئك الذين انغمسوا في خبرات المواقف الموضوعية، أولئك الذين اعتادوا أن يستغرقوا في ملاحظة المواد المترابطة، والذين طالما

[1]- برنارد شو: مولع بفاغنر، ترجمة ثروة عكاشة، مرجع سابق، ص214.

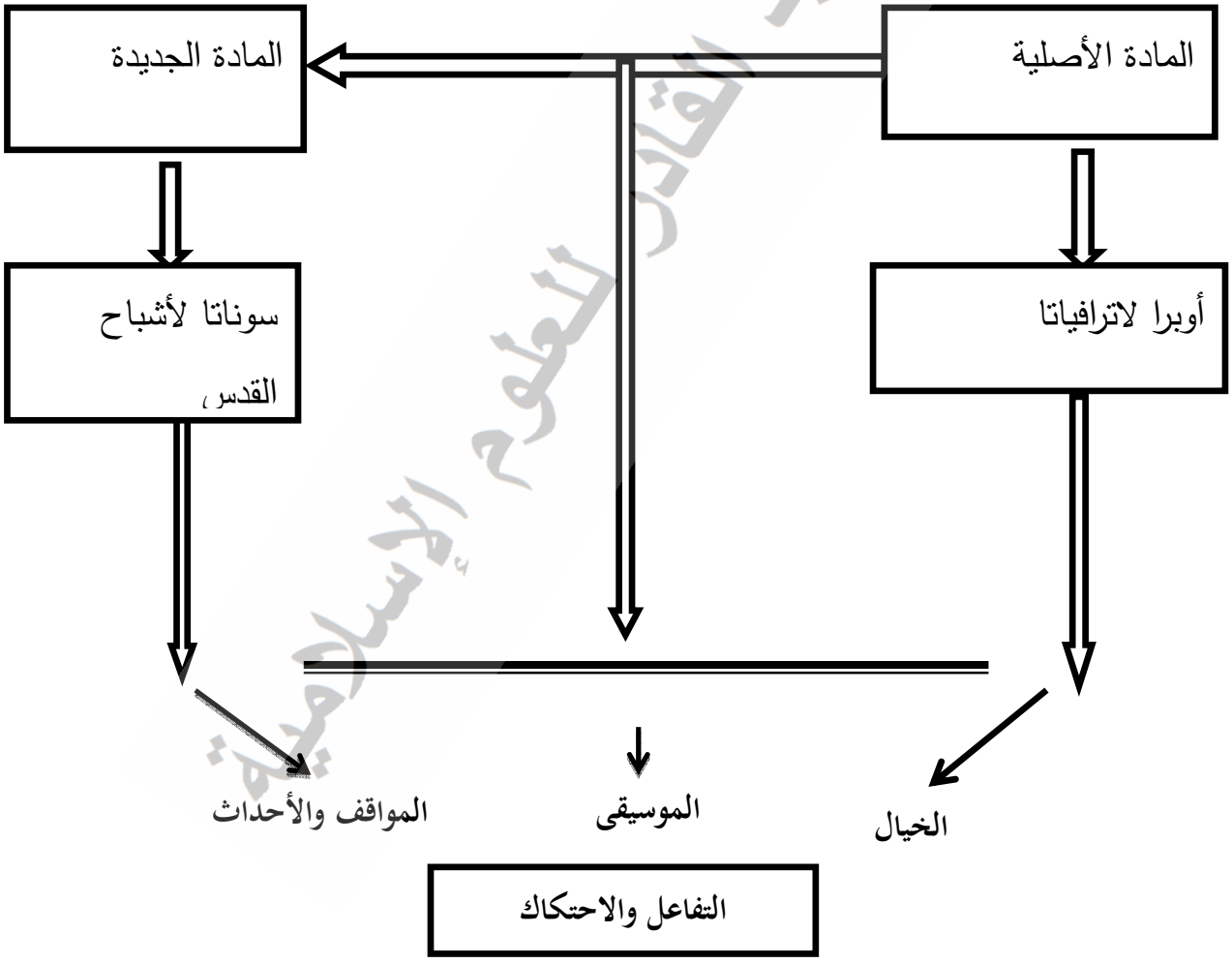
[2]- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص389.

[3]- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، مرجع سابق، ص136.

[4]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص57.

انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه. "[1]

يتراءى لنا أن الانفعال وهو يشق طريقه نحو التطور يعثر على الأماكن الأشد حساسية وإثارة والتي في الغالب تكون متجانسة معه كما يعدل واجهته نحو الأشياء التي من شأنها أن تغذيه وتقويه، ليصل إلى المسألة المستدعية له. "والملاحظ أن العملية الانتقائية للمواد أو العناصر المستخدمة استخداما فعالا وقويا من جانب الانفعال المتطور على صورة سلسلة من الأفعال المستمرة، هي التي تستخرج المادة من عدد لا حصر له من الموضوعات المنفعلة (من حيث، العدد، والمكان) لكي تكشف ما تم تجريده (أو استخلاصه) في موضوع يكون بمثابة خلاصة للقيم المتضمنة فيها جميعا. وهذه الوظيفة هي التي تخلف كلية العمل"[2] الموسيقي.



[1]- جون ديوي: الفن خبرة: ترجمة: إبراهيم زكريا، مرجع سابق، ص125.

[2]- المرجع نفسه، ص118.

انطلق انفعال الروائي من أوبرا لاترافياتا وأخذ نظرته التطورية من المادة الموسيقية، ولقد كان فردي من الذين "طوروا إحساسا أكثر دقة وإحكاما بالمسرح، فقد جعلوا من افتتاحيات أعمالهم جزءا متكاملا أو متمما لدراما المساء فاستخدموا الافتتاحيات لجعل الجمهور أكثر ألفة بالموضوعات الموسيقية المتكررة [...] لتحديد اللون الموسيقي الخاص بالمشهد الذي سيلي هذه الافتتاحية وحقيقة أن المقدمة المختصرة لأوبرا لاترافياتا كانت تسبق أو تتوقع النهاية المأسوية لحياة فيوليتا حقيقة طبقها زفيريللي Zeffirelli. "[1]

تعد الجملة الموسيقية ذات الألحان الدالة أهم بؤر تأثير الانفعال والتي تقوم بتغطية الجزء الدرامي للصوت والذي يستثير الشجن والحنين إلى الماضي. وأخذت هذه الشحنة الدرامية مسارها في الأوبرا من خلال تزويد الشخصيات والانفعالات والأفكار" بجمل موسيقية أساسية وكانت هذه الجمل تحدث على نحو دائم في حالة ترابط مع هذه الشخصيات والموضوعات والأفكار. "[2]

وهناك العديد من الأشكال المدعمة للألحان الدالة والمتعلقة بالتآلفات الصوتية بين الآلات الموسيقية المختلفة، والتلوين النغمي، والأوزان... الخ. ولقد كانت قدرة فردي على المزج والتضفير بين هذه المكونات بحيث "أصبح ممكنا في معظم الحالات، وعند المستوى الانفعالي على الأقل أن تعقب حالة من الاستغراق في الموسيقى وحدها. "[3]وبهذا التأثير العميق للموسيقى الدرامية أمكنت (يوبا) قدرة على تكوين تآلفات بين النغمات الموسيقية الرئيسية والخبرات الانفعالية الخاصة.

وتُعد لجة الخيال المترعة بالإيقاع والصوت من الوسائط الأثيرية التي تتطابق مع الانفعال الجمالي وتبعث على تطوره" الإنسان من حيث أخلاطه هو عين الدهر الذي هو الزمان[...] فله جولات في الملكوت بإحدى ثلاثة أمور أو بكاملها أو ببعضها فإما أن يجول بحسه وهو الكشف وإما أن يجول بعقله وهو حال فكره وتفكره وإما أن يجول بخياله. "[4]

---

[1]- جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاعر عبد الحميد، مرجع سابق، ص295.

[2]-المرجع نفسه، ص296.

[3]- المرجع نفسه، ص295.

[4]- المرجع نفسه ، ص130.

إن جاذبية الخيال تنفجر من ينابيع الموسيقى" فعند سماع الموسيقى لا نكتفي عادة بالإحساسات الصوتية بل نحس بخبرة خيالية تتكامل فيها بعض الرؤى والإحساسات العضلية لأن من يستمع لموسيقى معينة لا يمر بخبرة صوتية فحسب بل بخبرة خيالية قد تتراءى له فيها إحساسات مختلفة. "[1]

اختبر (يوبا) ملكة الخيال القارة في أوبرا لاترافياتا والتي حملت شحنة لا متناهية من الأنغام والأصداء المرجعة من آلات الأوركسترا وأكسبته خبرة خيالية أثناء دخوله في علاقات تفاعل مع مختلف الأفكار والانفعالات التي تثيرها المادة الإيقاعية في صلب تغلغلها في نفس المتلقي.

ظلت السوناتا بؤرتها غامضة ينساب منها العثور عليها "فيما وراء الألفاظ والأنغام والألوان والخطوط. "[2]وكان في صوت (مي) بعدا مكانيا وأصداؤه العميقة التي تأتي من جاذبية الشعر فهو على حد تعبير هيجل "الفن الكلي هو فن معبر عن باطن الروح ولكنه أيضا معبرا عن الوضوح الشكلي الذي نجده في اللحن فن يجمع المكانية والزمانية لأنه يستخدم الصورة ذات الشكل المكاني ولكنه أيضا تاريخ البشر والناس عبر الزمن نجد فيه اللوحات التصويرية كما نجد فيه حركة الروح الباطنية ووساطته هي الصورة الخيالية theimage وليس الصوت والصورة الخيالية أهم من الصوت أي أنه فن يجمع بين مبدأ التشكيل ومبدأ الموسيقى. "[3]وفي هذا السياق جدير بنا أن نطرح التساؤل التالي:كيف شعر (يوبا) بصدى كل الأصوات التي تصرخ بصوت مذبوح من الجنة الملتبسة؟

"... لماذا أسكت يا يما؟ غني كما تريدين، أريد أن أسمع صوتك الحنون كما لو أن عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها أغنية جدك الأندلسي؟...

ـ صوتي كئيب، جدك مات وشبع موت وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس وأن يريحني معه، كم اشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أي زمن مضى أشعر به

[1]- سمير السالمي: شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، المرجع السابق، ص134.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص344.

[3]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1989، ص94.

يناديني نحو أرضه المفقودة [...].

ليام تمرض وتبرا، والصبر هو دواها...

آه... يا أسفي على ما مضى

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس

ما هانوا علي... ما هانوا علي... "[1]

إن الأصداء العميقة التي تأتي من الكثافة الصوتية هي الشعلة اللفظية التي"ظلت تجيء لتضع نفسها تحت أثر. "[2]صيحة أجداده الأولى التي أيقظت كل الأماكن المجهولة والملتبسة بالنسبة (ليوبا) وهذه الكلمات بالنسبة له يلمسها ويتحسسها لكي يكشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بـ (مي) كما تكشف اتصالات بينه وبين الصوت المميز لتربة أجدادها المورسكيين؛ حيث تعمل هذه الأنغام قصد العودة إلى الجنة المفقودة فتتحول إلى سرد لرحلة الأجداد، حيث كانت عاصفة تنبش بآلامها فيما وراء قبورهم حيث تجتمع آلاف الصيحات، لتبوح بأسرار مدينة طليطلة.

"عاودت من جديد أغنية قديمة تحت وقع نقرات القانون الناعمة والمتواترة كما كانت (مي) تسمعها كلما دخلت في موجة صمت وعجزت لغتها عن الإفصاح، حفظها في البداية بدون أن يعرف معانيها قبل أن يتعرف على كل تفاصيلها من أمه.

... مانيش منا_ مانيش منا...

غير المانو صابني... "[3]

"كما بوسع الموسيقى أن تعتني أكثر بتوسعها اللامحدود في تلك الإمكانات سواء من خلال تنويع طبقة الصوت أو أزمنة الدرجات، أو المؤثرات الدينامية، أوالأوزان أو سرعات الأداء، أو التلوينات

[1]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، 26، 28.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص 455.

[3]- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص29.

النغمية. بحيث يبدو لنا هذا الفن أخيرا وكأنه لعبة من نوع فائق السمو تقوم على الجناس الصوتي sonicanagrms. "[1]

"الفن لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة بل هو لا يخرج من كونه واقعة من وقائع الحضارة أو الثقافة بمعناها العام. "[2]

أبدى يوبا ترحيبا واسعا بالنزهة التاريخية التي اقترحتها (مي) في ربوع الأندلس والتي ظلّت منجزاتها الحضارية حبيسة النسيان، ويعد الغوص في "ضروب التفاعل الماضية التي تتكون من حصيلتها المدخرة، تلك المعاني التي ندرك ونفهم عن طريقها ما يجري الآن. "[3]وكل أثر رفيع هو الخيط الذي يمتد وراء النغمة الفنية التي تحتضن في جنباتها الموقع الإيكولوجي" للسوناتا ".

وهنا نجد (واسيني الأعرج) "يبدع إبداعه الخلاق مخترقا التراث اختراقا معرفيا ومستنطقا له استنطاقا فنيا حيث جاءه من حيث لا ينتظر هو ذا يضرب بما تعودنا عليه وقبلته منا العادة. "[4]حيث استدعى التراث الأندلسي ليكون من الوسائط الفنية المشتركة التي تكيفت مع باقي الأجزاء والذي يتوهج من خلالها لحن السوناتا. " ولأن ذاكرته مفعمة بالصور التي طالما نعم بالتطلع إليها وأن هناك بالتالي عدة عوامل فنية هي التي أملت عليه طريقته الخاصة في اختيار نموذجه. "[5] قام بإخراج الفضاء الأندلسي حيز التنفيذ والذي بدوره يطرح الإشكالات التالية: القراءة والتذكر، الاهتداء بمعالم أولية تتخذ ركيزة العمل، العثور خلف هذه المعالم التاريخية على المعنى الحقيقي لهوية السوناتا.

---

[1]– محمد هليل: لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي، مرجع سابق163.

[2]– إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاؤه، 2 شارع كامل صدقي، الفجالة، 1977، ط1، ص106.

[3]– جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، العدد 1822، ط1، 2011، ص459.

[4]– جمال فوغالي: واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، ، 2007، ص24.

[5]– إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص120.

"بمجرد ما ركبتني فكرة السفر إلى الأندلس أو بقاياها، قضيت وقتا كثيرا في قراءة مسارات جدي كلها من أندلسه، الجميلة إلى حزنه على حروب الطوائف، حتى استقراره في طليطلة [...] ينتابني الإحساس وأنا أقرأ مسارات جدي بأن التاريخ لا يمكنه إلا أن يدور في حلقة مفرغة ومجترة بشكل دائم، لدرجة أن عقول البشر تنغلق عن الحقائق الزائفة لم يكن قرار طرد المورسكيين الذي اتخذه فيليب الثاني بعد انتفاضة جبال البشرات طيبا وكاملا. "[1]

ذي (مي) بلغت جاهزيتها الممكنة للقراءة في الذاكرة "وبالعثور على الكلام الأبكم الهامس الذي لا يتوقف والذي يحرك من الداخل الصوت الذي نسمعه. "[2]قبعت في صميم التراث الأندلسي والنبش فيما وراء الآثار المختلفة داخل مادية المخطوطات والنفاذ إلى الحشد الكبير من النصوص التي أثارها أفول نجم العرب بالأندلس ما يقارب ثمانية قرون. ومتابعة حدود التواصل بين مختلف الديانات والكشف عن ساحة العراك التي تم خلالها طرد المورسكيين من جنتهم الملتبسة"لأننا بإزاء نص روائي مكتنز وثري مليء حتى الفيضان بالنصوص الغائبة والمغيبة في آن عن قصد أو عن غير قصد، حتى تصعب على القارئ، والحالة هذه أن تجد مراجعها، وأن يحيل تلك النصوص إلى نظامها فتغدو الكتابة لعبة فنية، إبداعية خلافة كما يمكن أن يسميه الناقد سعيد علوش خطابات المستنسخ les discours des clichés. "[3]

"في الدنيا يا يوبا، دائما هناك من يرفض القسوة المجانية، الزمن الأندلسي كان زمنا عسكريا قاسي، أنا لا أبكي محمد الصغير، لقد كان غبيا مشنوقا بين نساء في البيازين ومصالحه الصغيرة وأوهامه الكثيرة[...] أبكى البيوتات الصغيرة التي أخليت من علمائها وعرفائها. أبكى المداد المقدس الذي ساح في الساحات العامة مثلما سال دم العلماء[...]أبكي جدي وأصحابه الذين دفنوا حياتهم في عمق الأوراق الصفراء والمخطوطات [...] أبكي زمنا انسحب نحو الخراب ولم يخلف وراءه إلا كومة من

[1]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص419.

[2]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم سفوت، مرجع سابق، ص27.

[3]–جمال فوغالي: واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، مرجع سابق، ص91، نقلا عن: سعيد علوش: عنف المتخيل في أعماق إميل حبيبي، الدار البيضاء، المغرب، 1906، ص5.

الرماد... "[1]

اقتحم (واسيني الأعرج) حدود المادية الوثائقية وناقش الثغرات والشقوق التي يظهر فيها التاريخ الموريسكي "ساكنا وعاطلا وكتراكم بطيء للماضي وترسب صامت للأشياء المقولة."[2]

وأردف نقده المتواصل بالمسألة الضمنية التي تكشف مواطن التصدع في تضاريس تربة أجداده الأصلية، من خلال تأويل الفجوات والفوارق التي بعثرت زمنية حضارة كونية التي غدت ومضات خلود متوارية. كما أُتيح السارد ملاحقة واعية بمختلف التحولات التي قامت على وجه التحديد بإقصاء كل الخيارات التي اتخذها محمد الصغير، كما أخرج إلى وضح النهار التصعيد القسري الذي نفذته محاكم التفتيش ضد الموريسكيين وكنوزهم المعرفية، لتشتبك كل هذه الانشقاقات بمرثية أوضحت أطلالها من خلال مجابهة فكرية صماء، صعدت من الإصابات في البؤر العميقة وخنقت بالدخان ترسانة الكشوفات العلمية والثروات الخلاقة، وقطعت مسالك العبور أمام الموريسكيين، لحماية ما تبقى من حنينهم وأنوارهم وأسفارهم، كما قام السارد بإضاءة مزيد من الأضواء بتجلي نجاح التصدي أمام هذه الحملة الشرسة والتي تدلي بهجرة العديد من المخطوطات نحو الضفة الأخرى (المغرب العربي).

"عندما عبرت بوابات طليطلة القديمة، شعرت براحة داخلية قلَّما شعرت بها سابقا. تمتمت في أعماقي بشكل لا إرادي، إذن هذه هي مدينة أجدادي الذين سرق مجدهم ورموا في عرض البحر؟ شعرت بنسيم خفيف يعبر المكان محملا بعطر لم يكن بعيدا عن راحة الياسمين ومسك الليل. بان لي فجأة وجه جدي صافيا ومتألقا وهو يساق إلى المحرقة. كنت لا أتوقف عن تكرار جملتي الدائمة، المدينة الوحيدة التي دخلها أجدادي وزرعوا فيها دفئهم وجدوها قرية مغلقة على إيمانها وعاداتها، وغادروها مدينة تضج بالحياة والمحبة والامتلاء الروحي"[3].

أراد (واسيني الأعرج) عرض نموذج موسيقي لا تنقصه المعاني وتخونه الألفة التي تحدد التوافق الكبير

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص420، 441.

[2]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم سفوت، مرجع سابق، ص130.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص442.

بين الأنغام المجروحة وإنشاد لحن الرحيل. حيث كرَّس هوية (مي) على مدار الخطاب الروائي فبث زمنية أجدادها لتكون لغة خصبة دَوَّن (يوبا) مادته الموسيقية من أصدائها. فكان يعاين التباينات والهوامش وما كان ملتبسا لديه ليتمكن من إنجاز مقطوعته. ليتحول هذا التراكم التاريخي إلى نوتات موسيقية متدفقة، تأخذ من رائحة المسك إيقاعا جميلا ومن مدينة الأجداد أداء عبقريا ومن فاجعة الأجساد والمخطوطات المحروقة غابة من الأشجان والأحزان مما يجعل الموسيقى تنفجر من الداخل. "لأن الموسيقى تنفتح من جهة أخرى على وجود آخر قابل للاسترجاع في حقل التذكر أو داخل مادية المخطوطات والكتب، أو في أي شكل من أشكال التدوين. "[1]

واهتدى بمعالم أولية تتخذ ركيزة العمل "أننا حينما نكون بإزاء أثر معماري بمعنى الكلمة فإننا لابد من أن نجد أنفسنا بادئ ذي بدء مضطرين إلى أن نتوقف عن كل حركة، ونعدل عن كل نشاط لكي نقف مبهوتين أمامه وكأنّما تحس بإزاء لوحة فنية ولكن سرعان ما نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نستكشف خبايا ذلك الأثر المعماري، كأننا بإزاء موضوع سجي يدعونا إلى أن نقبل عليه ونتوغل فيه، فلا نلبث أن تنتقل من مفاجأة إلى مفاجأة، دون أن نجد نهاية لتلك النزهة الممتعة. "[2]

إن طرح قطعة موسيقية شاملة يتشارك فيها سمك مدينة طليطلة الأندلسية يأخذنا نحو مقاربة يشتبك فيها التشكيل المعماري بالمكونات الثقافية الهجينة والتي يمكن تحديد معالمها أثناء صعود ثقافة تعايش الديانات والوقوف على ذلك الجو الملتبس الذي يلتف بها والجاذبية الكبرى لذاكرة الماضي العالقة بآثار القديم. وهذه العملية الإبداعية تَعرض لنا أن كلا من (يوبا) و(مي) "يتشاركا مهام تحويل الأفكار والاهتمامات والقضايا المجردة إلى عناصر أدائية ملموسة."[3]

" تنهيدتك الحزينة لا تعجبني ياجاز...؟

ـ رأيت ذلك كله في عينيك يا أمي وأنت تحاولين أن تخضيني دفعة واحدة طليطلة الأندلسية،

---

[1]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم سفوت، مرجع سابق، ص28.

[2]– ابراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص67.

[3]– كاثي تيرنر: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم محمد رفعت يوسف، مرجع سابق، ص278.

كأنك تريدين أن تأكلي ترابها وتشربي مياه التاج رئة المدينة التي تتنفس منها الشوارع والحقول؟

ـــ أنا على يقين من أنَّك تفهمني جيدا، أكثر من أيّ شخص آخر نحن لا نأتي نحو هذه المدن بالصدفة. هناك شيء غامض لا ندركه من الوهلة الأولى، المدن كالنساء وربما كالرجال أيضا لا يدخلون الغواية هكذا. هناك فجوة ما تحدّثها فينا الرؤية الأولى للأشياء وتستمّر في الحفر فينا [...] لا تهتم جدك كان عارفا بخياراته لم يأت بالصدفة نحو هذه المدينة، يبدو لي أنَّه كان أوفر حظا مني ومن بابا حسن! له مدينة يلجأ إليها عندما تنغلق سبل الدنيا في عينيه..."[1]

تمثل (مي) جسرا مشيدا للسوناتا حيث كانت واعية بحقيقة أن سفرتها إلى مدينة طليطلة الأندلسية من شأنه أن يجعل المواد الموسيقية متاحة لـ (يوبا) "حيث تلمَّسوا مسارا مشتركا وضروريا لتطور العمل."[2]

وتعتبر (مي) أيقونة السوناتا لأنها على ملكية بمفاتيح الإرث الأندلسي الذي ظل ملتبسا وعائقا في مسار العملية الفنية" واستعادة التراث وتملكه من جديد يقتضي محاورته وتأويله بكيفية تراجعية récurrente لعله يبوح بما فيه من خلال استنطاق مكنونه ومساءلة لا مفكره son in pensé. وليس اللامفر فيه ما سقط سهوا أو ما حدث خطئا، وإنما يتعدى ذلك إلى حيث لا سبيل إلى تصحيحه ولا إلى تقويمه. "[3]

عقدت (مي) تفاعلها الشمولي مع التراث الأندلسي؛ حيث حققت شبكة من اللقاءات المستمرة في القدم والتي تربطها بتربة أجدادها حتى تستطيع أن تمتلكها ثانية وهي وصلة بالنزر القليل المتبقي منها. وتنقيبها عن الماضي هو وجه من أوجه المقاومة في المسافة الزمنية التي شهدت انسحابه ومجابهة زاوية النسيان التي يركن إليها. وبالعودة مجددا إليه تعثر خلف تعقيداته على سلاسل من العلائق التي ارتبطت بفعل التدوين والتسجيل. كما ناقش السارد أهمية الدوائر الحوارية التي شَكَّلت السواعد الفنية

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مرجع سابق، ص425، 424.

[2]- عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2014، ص13.

[3]- ابراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص100.

للتنقيب المتواصل على مسار العملية الفنية من خلال تفعيل الاستفهامات التي تبادلتها (مي) مع (يوبا) والتي صعدت من التعاطف الوجداني أثناء ملامستها للأظلال الوارفة من مدينة طليطلة حيث اجتمعت فيها كل تواجدات الأجداد. "وآثارهم الرائعة التي تصدح بموسيقى سحرية صافية، وكأنما هي أنغام سماوية قد صيغت من حجارة. "[1]

استمر هاجس المدن يلاحق الحاسة الفنية لـ (واسيني الأعرج) وهذا التفاعل في ظل ما هو متاح من آثار المجد الذي كانت عليه طليطلة الأندلسية هو محور التواصل مع المادة الموسيقية والتي تساهم في تحفيز تطورات صوتية داخل المعمار الإيقاعي للسوناتا. وإن المدن على هذا القدر من السخاء الفني تطرح وسمات الجمال الموسيقي الذي شَكَّلت ملامحه طليطلة. لأنها تمثل قيمة الإنسان الذي يُجسّد تجليات حوار وتعايش الديانات المتجاوزة للحدود. "لأن هذه المدينة ليست مادية بل هي روحية كريمة الضيافة للناس جميعا لأنها تنشأ على أسس من الحب لا من الدم أو الخوف أو الأطماع. "[2]

" دخلت الكنيس اليهودي، ووقفت وقتا طويلا عند الكتابات العربية التي تكسو الحيطان، كل ما فيها كان مدهشا حتى طرازها ومنمنماتها لا يمكن أن تدفن نورها[...]

– هل تصدق هذا؟ خط عربي، زخرفة إسلامية أنيقة داخل كنيس يهودي؟ أي زمن نعيش؟ صحيح أن الحياة لم تكن سهلة، لكنهم كانوا على الأقل، هاهنا يجلسون، يتبادلون الأفكار، يتناقشون وربما يتخاصمون أحيانا ويصطدمون بسبب الاختلافات في التصور لكنهم كانوا يجلون بعضهم بعضا."[3]

إن امتداد تأملنا في هذا الأثر الفني المشترك وعن وحدته الجمالية يجعلنا نفكر جليا في هذه العلاقة غير المتوقعة، لأن قبول الكنيس اليهودي للخط العربي وللمنمنمات الإسلامية يقوم بترحيل السؤال إلى حيث البدء.

---

[1]– المرجع السابق، ص230.

[2]– جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص71.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص433، 432.

بعد فتح الحدود الأندلسية على الثقافة العربية الإسلامية نشأت ثقافة كونية تكونت تدريجيا في سياق الحوار الدائم مع الآخر والتي حققت صورة فنية استثنائية. "لأن الإسلام ومنذ بداياته قد تميز بقدرة لافتة على التعايش مع الأديان الأخرى من غير المسلمين، جلهم من اليونان والأرمن واليهود، فقد جمعت المدينة الإسلامية ثقافات وأديان وشعوب مختلفة ووحدتها بما قدمته لها من أنساق روحية وعقلية وأخلاقية تأسست عليها خلال حقبة طويلة نشاطاتها الاجتماعية والسياسية والمادية فالإسلام تحول عبر القرون إلى بوتقة صهرت فعليا الثقافات المختلفة والشعوب المكونة لها، وجعلت منها جماعة واحدة متفاعلة ومتضامنة ومتمرنة."[1]

وقدمت هذه الإطلالة التاريخية للزوار المولعين بالفن الصورة الأنيقة واللامعة التي احتضنها معيار الذوق الشرقي. كما نكتشف من خلال هذه الأشكال والألوان أثناء إخضاعها لركح الدلالات والأطروحات صورة مغايرة عن الماضي الذي أبيدت معالمه، وكان ميلاد حقائق اكتشفتها الغريزة الثقافية لـ (مي) التي أرشدتها نحو هذه المنجزات المنقوشة التي؛ اتخذت من جدران الكنيست اليهودي مكانها. حيث تلاعب المخيل الشرقي بالأشكال فابتكروا أجمل الألوان والزخارف. "لأن ما تبعثه المنمنمات من حالة إشراقية في الناظر، وما تنضح به أو تثيره المنمنمات من ايهامات ووجد وسموّ، يهدف إلى التعبير عن التجربة الإنسانية التي أسبغت على علاقة المضمون بالشكل في بناء المنمنمة،علاقة الباطن والظاهر."[2]

شهدت مدينة طليطلة ديناميكية استثنائية قارة في متاحفها؛ حيث شكَّلت معبدا تاريخيا. اجتمعت بين جوانبه نوادر الآثار الفنية التي تعبر عن ضخامة تراثها وسيل أفكارها ونبالة تاريخها. ففصول الخريف الإسباني التي أسقطت لوحات الحياة وأركنتها نحو السكون، جعلتنا نعثر فيما وراء الشقوق وتعقيدات المذاهب على ضوء خافت ينير الأماكن المعتمة، ويخرج لوضاحة النهار هوية ثقافة لطالما آمن بها الفكر الإسباني.

"متحف الغريكو le gréco الذي جئته هذه المرة مصممه على رؤية كل تفاصيله [...] تأملت واجهة المتحف التي توحي بكنيسة قديمة من كنائس روما أحسست بقرابة غريبة بينها وبين ما ارتسم في

[1]– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص223.

[2]– كمال محي الدين حسين: مسائل في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص110.

ذاكرتي عن القدس، باب خشن من أبواب القرون الوسطى وقوس يرتكز على عمودين من الرخام[...] ثم توغلت عمقا لأجد نفسي داخل بيت مركزي كأن الزمن الذي ذهب ما يزال ينبض بالحياة. وقفت قليلا أمام الأثاث الخشبي وقطع السيراميك قبل أن أغرق في لوحات غريكو... "[1]

ما نرصده من عرض (واسيني الأعرج) للفضاء المتحفي لمدينة طليطلة ومساءلة مادته المتحفية رؤيته الاستذكارية للمنجزات الفنية الشرقية التي يتحكم فيها تقاطع مسالك عديدة. فالأثر الفني حافظ على تفاعله مع السنن القائمة وانتصر على زمن التصفية والهمجية. واحتفاء هذه المنجزات تزامن مع المؤثرات الخارجية التي تحضر في شكل وحدة مفارقة. ويتراءى لنا خلف هذه المسارات الشائكة، إرادة الروائي في استعادة حداثة الشرق القاطنة في القرن السادس عشر. كما أبدى السارد رغبته الملحة في ملاحقة التراث الأندلسي الذي بقي جوانيا في أروقة المتاحف.

وعن حالة الاندهاش التي هزت كلا من الزائرين (مي) و (يوبا) حيال الإيماءات التي تتسم بأنها أبنية المتحف تعلل إمكانات التشييد التي أُخضعت لإرادة تعبيرية جمالية والتي كانت حاملة لتداعيات الثقافة السائدة. "فالمرء يشعر فعلا أمام مبنى المتحف نفسه بانطباع أن حياة جديدة انبعثت من الخراب."[2]

كما يعرض المتحف نفسه على أنه أرضية لمسارات رحلات تاريخية متعددة" فالتاريخ قد اكتسب بكيفية لافتة ووراء أبواب المتحف التي قد يبدو فيها أنه قد بلغ نهايته نفوذا جديدا لأنه انتصر في الأعمال الخالدة على الزمن ولأن الأمة أيضا كانت تمجد نفسها في هذه الأعمال بوصفها مالكة لها."[3]

"وعندما دخلت متحف سنتاكروث، ذهبت مباشرة نحو لوحة غريكو: المسيح يودع أمه. وضعت باقة من الورد التي كانت في يدي[...]هي نفس الظلمة التي خط بها غريكو لوحته: منظر طليطلة التي رأيتها قبل سنة في متحف نيويورك ميتربوليتانوف أرت. الذي تبدو فيه المدينة الزرقاء المحاطة بنهر التاج

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص422، 423.

[2]- هانس بلتينغ: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، دار سيناترا، المركز القومي للترجمة، تونس، ط1، 2012، ص57.

[3]- المرجع نفسه، ص155.

تنزلق نحو المنحدرات والأخاديد، هاربة باتجاه حتفها الأكيد... "[1]

أدخلت (مي) الجاز حيز التجربة المكانية أثناء الكشوفات التي قامت بها في وجدانية المتحف، حيث أعادت للمادة الأثرية قوامها في الوقت الذي مضت فيه نحو التلاشي. "وبالتالي فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها. "[2]

وحين نتوغل أكثر في هذه "الأجسام التاريخية يظل الماضي في سياق التعبير الذاتي لفنان ما حاضرا بكيفية مفارقة وهو ما يجعلنا نعتبرها أيضا قادرة على استقطاب تلك الهوية الجماعية (بمعنى الثقافة والتاريخ المشتركين) التي لم يعد وعينا يؤمنها. على هذا النحو يتمثل في أن التاريخ ظل مرئيا في الأجسام التاريخية الدائمة. "[3]وهذه المادة الأثرية التي حافظت على البقاء، تَشَّكلت في هذه الأروقة المتخفية المعتمة والتي كانت شبه منيعة تكونت من الدوائر الزمنية التي تداخلت بالأصباغ اللونية ليلقي بها الفنان في إطار تضاريس طليطلة.

ويتراءى لنا من استقبال (مي) للوحة غريكو: المسيح يودع أمه بإكليل الورد الطقوس الغريبة التي تأثر بها الروائي وكأنه يلج إلى معبد. "كان الانتباه قد تركز في نيويورك على متحف الفن الحديث الذي كان يزوره المحدثون كما يزورون كنيسة يجتمع فيه أصحاب العقيدة الواحدة للإشهار بعقيدتهم. "[4]

وخلف هذه المعالم التاريخية تم العثور على المعنى الحقيقي لهوية السوناتا لأن في سياق مجرى النوتات مقطع إيقاعي مستجد للسوناتا يبحث عن مساره في غضون درجة التطور الذي بلغها المجرى من الآثار الفنية التي تسرد لنا ذاكرة مدينة طليطلة.

" كان يوبا يتأملني في أدق حركاتي[...] غرق يوبا في إيقاع حزين كان يأتيه من وراء حفيف

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص435.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص564.

[3]- هانس بلتينغ: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، مرجع سابق، ص246.

[4]- المرجع نفسه، ص160.

الأشجار التي كانت تتقاطع بأعناقها وأغصانها الكثيرة. سحب ورقة مرة أخرى من على المكتب خطط عليها بعض العلامات. تحولت إلى أشكال معقوفة ونوتات موسيقية متداخلة. دون كل مشاهداته صوتيا [...].

ـ هل تدرين يا يما. هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا. ستحمل من روحك الكثير. سأسميها سوناتا لفراشات القدس... "[1]

اكتشف (يوبا) وميض النوتات الذي اختبأ ما وراء الآثار الجامدة، لأن هذه الألحان مستوحاة من منبع طليطلة الذي لا ينضب، وكل نوتة لها علامات مميزة مرتبطة باستحضار ديناميكية حياة الأشكال الفنية ووزنها كما عايش من جديد هذا التطور الإبداع. " فالموسيقيون فلاسفة يحفرون أعمق من أهدافهم ويلتقطون أوزانا معينة للحياة والتنفس...ومن الأفكار والمشاعر ذاتها... ويفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم، وفي حيث آلامه ومآسيه. "[2]

هل كانت السوناتا مجرد ألحان شبحية رتلها (يوبا) أثناء موت (مي) أم أنها موسيقى حملت أفكارا كبيرة ؟وهل كانت هناك روافد أخرى ساهمت في تشييد هذا الصرح العظيم؟

انتفت (مي) في رماد ألوانها قرابة نصف قرن وقدمت جسدها الهش للمحرقة قربانا لأرضها الأولى. وعاش يوبا حداداها في مقطوعة موسيقية مبتورة والتي أنفخت النار في كل الأشياء القديمة. وبعدما اهتدى إلى رسائل جده التي امتنعت والدته من قراءتها. اكتشف سرَّ علاقته بإيفا موهلر المرأة الألمانية، التي أنجب منها أختال (مي) ظلت غائبة في دفاترها القديمة. وبظهور طيف يارا تنضم أشباح أخرى إلى ذاكرته والتي أعطت دفعا قويا لخروج السوناتا إلى الوجود.

"ـ ثم من أين جاءت يارا ذات الاسم الجميل؟ هل تعرف مي أن لها أختا هائمة في مدينة ما من العالم، لم تشبع هي كذلك من وجه والدها؟ [...]

أغمض عينيه لكي لا يضيع منه الألق الذي ملأه فجأة. ترك أصابعه تنزلق على ملامس البيانو في

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص437، 436.

[2]-جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص 530.

محاولة يائسة للعثور على اللحظة الغائبة في السوناتا. فجأة بدأت الإيقاعات تندفع بكثافة لم يكن قادرا على السيطرة عليها. شعر بشيء غريب ينمو بقوة في داخله ويدفع به عميقا نحو موسيقاه التي ظلَّ يبحث عنها في أدق تفاصيله الضائعة..."[1]

ما لبث أن تبلور مصير السوناتا، بحضور متجدد لأشباح القدس وبانضمام يارا لدائرة الأحداث. تخلقت لحظة صوتية جديرة بالذكر لأنها أعلى نقطة في السلم الإيقاعي. وبانعطاف ذاكرة مي نحو هذا المنعرج انكسرت كل التوقعات وإذا تساءلنا لماذا حدث ذلك؟ ليتم تأسيس ما ضاع خلال خمسة عقود. سوف يتضح كلما مضت السوناتا في التطور لكل شذرات الإيقاعات والنوتات الموسيقية تقوم هنا بدور التحليق في الماضي الذي تم التعبير عنه بشكل واضح. وإن تزايد وضوح هذه الجمل الموسيقية التي كانت محجوبة عن يوبا يؤسس لفكرة الذاكرة.

"كنت في أوبر لاسكلا بميلانو، قبل سنوات أعزف لاترافياتا على البيانو[...]عندها انتابتني أمي، مي (أو مريم كما سماها جدي عند ولادتها) التي سرقها الموت مني قبل الأوان[...] فانكفأت في عزلتي على بيانو ريشاردسن عازف هارلم الكبير، الذي ورثته أمي؛ عن خالتها دنيا، وأغمضت عيني، وعزفت أخيرا السوناتا التي استعصت على زمنا طويلا. ولا أدري إلى اليوم كيف حضرت المقطوعة التي قضيت زمنا أبحث عنها بدون أن أعثر على استقامتها الموجودة..."[2]

كان يوبا بحاجة إلى قوة يفجر من خلالها ينابيع إيقاعات تلتئم من خلالها السوناتا التي ظلت تئن تحت أصابعه كلما لامس البيانو. "إنها حمم ثائر يرتفع من حلق بركان، ترعد السماء طلقتين، يتراجع بعدها الحمم ليبدأ من جديد. ثم ليتوقف الانطلاق لحظة نحس فيها بأن الموسيقى تلتقط أنفاسها الأخيرة، وإذا بها تلتقط أنفاسها لتبدأ من جديد."[3] وتخطت السوناتا حضانة الأمومة وتحولت إلى حبل سري يربط بين (مي) ومدينتها المسروقة بحيث دربت نجلها كل ما يشعل حرائق ذاكرتها حيث أورثته لوحات جسدت ألوان القدس، أحلام معلقة في سماء السلام واستحالة العودة إلى أرض أصبح ملاكها

[1]-واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 584، 585.

[2]- المصدر السابق، ص8، 9.

[3]-حسين فوزي: بيتهوفن، مرجع سابق، ص192.

يهودا أو مستوطنين.

خاتمة الفصل الثاني

تغدق رواية "سوناتا لأشباح القدس" في انسياب متدفق لحركة الإيقاع الموسيقي الذي يظهر تأثيره في التعبير عن حياتنا الوجدانية وهذا الاندماج في الأداء الفني يكشف عن تشابك الموسيقى بالرواية والذي استحضر الروائي آليتها للتسريد والتي عرضنا مفاصلها في ثلاث عناوين.

وبدأنا العنوان الأول بتوظيف سوناتا البيانو التي استعار الروائي أدواتها الفنية من الموسيقي، مصمما بناءها من خلايا لحنية تنوعت بين اللحن المتثاقل الأداجيو الذي يمثل أكثر الافتتاحيات الدرامية التي ألفها يوبا وبقرع أوتارها القصيرة التي تعلن عن الحزن والأسى العميق، تنسحب مي عبر صوتها المشجي وتتذكر مأساة حياتها وهي تقاوم علة مرض سرطان الرئة العميق وانفصالها عن مدينة القدس.

ثم ينتقل إلى الحركة الثانية التي يتصارع فيهما لحنين مختلفين تتفاعل فيها الحواس وتأخذ مي إلى عالم علوي حيث تمرح روحها ويزدهر فكرها الذي يساعدها على إنهاء مشروع باور لايف.

أما العنوان الثاني فيتعلق بالسحر الإيحائي للحن المالنخوليا الذي ينتشر رنينه الوئيد في أعماق مي ويثير سلطان الهرمونيا على حاستها السمعية تنوعات مفاجئة للعواطف فتندمج مع قفزات أنغامها وتغرق في الشجن أثناء انخفاض رنينها الذي يدل على الرحيل والحزن (المارش الجنائزي) لما سارت من الحاد إلى السميك. ودخلت في نشوة عالية حينما أطال يوبا فترة السكون في السوناتا من السميك إلى الحاد.

والعنوان الثالث نفذنا من ملامحه الإيقاعية للرواية الموسيقية التي تحيل إلى قصصية مدونة الحرائق الباطنية الذي التحمت على ناصية صفحاتها اللون بالحرف والتي كانت مصدر إلهام بالنسبة ليوبا وهو يستحضر ذاكرة والدته. وعرجنا إلى الأجزاء المشكلة للسنوتا والتي تعسر عليه إخراج نوتاتها التي أجبرته على العودة المتكررة لألحان أوبرا لاترافيتا والهجرة إلى عمق التراث الموسيقي الأندلسي. وقراءة رسالة جده

من أمه التي ظلت مي محتفظة بها متجاهلة ما كانت تحمله من أسرار خوفا من أن تستيقظ أشباح أخرى تقدح جذوة حرائقها. وجدل الأعضاء الصوتية التي كانت متناثرة في رنين غربة والدته وفي أصداء ماضيها البعيد الذي كانت حركته تتضح كلما اقترب من هويتها ويستجد مقطع للسوناتا التي ظلت بؤرتها غامضة حتى بعد وفاتها ونثر رمادها على القدس. وبانضمام يارا تعود أشباحها وتخرج نوتات "سوناتة أشباح القدس" بعد عسرة في الأداء الفني ومخاض أمواج نوتات كانت غامضة وغائبة بين ظلال الشتات الفلسطيني.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث:

توظيف الرسم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة الفصل الثالث

ترسمت رواية "سوناتا للأشباح القدس"وصاغ الروائي قصصيتها على لوحات تجريدية والتي تحقق المصاهرة الدلالية بين الشكلين التعبيرين الذي اكتسبته الرواية المعاصرة وهي تستعير آليات المرئي ومن شأن التعالق زوال الحدود وانهيار الحواجز بين الأجناس وفي ظلاله شكّل الروائي بالكلام متحف باور لايف الذي ضم خمسون لوحة تجريدية.

وكان البحث عن مصطلح "رواية راسمة" يتذبذب بين الغياب والحضور فباختين على سبيل المثال "تطرق إلى إمكانية انفتاح الرواية المنحدرة من أصل كرنفالي على الفنون المكتوبة وغير المكتوبة"[1].

ويخلو ذكر حوارية الرواية بالفنون في السرديات البنيوية. "وسنرى ما للأعمال النقدية الموصولة بالرواية الجديدة بفرنسا من فضل في تعميق تصور جديد للكتابة الروائية يصلها بالمرئي والتصوير. فالكتابة الروائية مع بوتور وسيمون تتجاوز الخطية، وتنزع إلى التفضية وتنهض على توزيع العناصر والدوافع الحدثيّة في الفضاء النصّي. فغدا العالم التخيلي شبيها بعالم اللوحة يقرأ بصريا. "[2]

ونزوع الرواية الراسمة إلى التصوير والتفضية واستلهام مبادئ الكولاج و البورتريه وتوظيف الألوان والأضواء والظلال المسترفدة من مشارب الفنون التشكيلية أضحت آليات متاحة يجريها الروائي في قصصية نصه المكتوب واتخذها مطية لتشييد معماريته. وأسهمت هذه المصاهرة الفنية في تعزيز التعالق بين الرسم والرواية أثناء مواجهة الفنانين الراوي والرسام لمسائل تقنية متشابهة في عملية البناء الفني نحو اختيار الفضاء وتحديد نقطة فيه منها تمتد عملية الرؤية وتتسع.

ويتراءى لنا من مد الجسور بين المكتوب بالغة والمرسوم بالريشة تشكيل الأنا والتي جسدها الروائي في مرآة ذاكرة مي المغيبة بواسطة حس تشكيلي تجريدي تشبع به وأخذ يصمم لوحة مكتوبة من أنوات متباينة أسهمت جميعها في تجسيد كولاج مطعم بتصور فلسفي يحيل على أنا متعدد فتطفح أنا ديزاين في الحيز التوبوغرافي للرواية الذي استعاره الروائي من الهندسة المعمارية تخلق فيه تناسقا إيقاعيا روحا

[1]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص212.

[2]- المرجع نفسه، ص 213.

ونغما.

وتزداد طراوة الإبداع حينما أغرق اللغة في بحر من الصباغة اللفظية فتفاعلت جماليا مع الخطوط والأبعاد وتجميع ولصق واستثمار التجاويف والفراغ مما أدى إلى تشكيل فضاء تهيأ تجريديا تشكَّلت فيه أبعاد الصورة التي ألهب جذوة الخيال لما التقت بإيقاع التجربة الشعرية تاركة سيولة من التداعي والانسياب. وتزداد صنعة اللون لما ينسحب إلى منطقة السرّ الذي ينحت الذاكرة الموشومة بالنار والرماد المترعة بلمسات التناغم الموسيقي المتجاورة بشبكة من الدوال التي تتأجج فيها لحظات التفاعل بين سخونة الألوان المترعة بالحروفية الذي انصرف الفنان إلى تمجيد استحضاره لأنه ينهض على فعل تصوري كشفي بالمعنى الصوفي. وهذا التجذير عنصر استلهام في الفن التجريدي ورحلة برزخية في مفاصل التراث العربي.

ونقرأ من الحوار بين المكتوب بعباب القلم والمرسوم بالريشة كولاجا روائيا يستدعي قراءة تشكيلية وبصرية. لأن" الفن التشكيلي فن المكان بامتياز وفي التعامل مع المكان تنبني عناصر عقلية، وإدراك فيزيائي للعالم إضافة إلى استعمال نظام تجسيد المنظور لبلورة الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين. "[1]

[1]– نزار شقرون : شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، منشورات الاختلاف، 149 شارع حسيبة بن بوعلي، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص 226.

1_ سرطان الرئة/ اللون رهان الحياة

عالج (واسيني الأعرج) ذات (مي) المسرودة في الكراسة النيلية من خلال رؤيته للحياة "باعتبارها مجموعة متنوعة ومجزأة ومفتوحة لأشكال يومية لأحداث أو لغيرها من حكايات الحياة التي تعرض صورة مختلفة تتميز عموما بحبكات محكمة، ذخيرة قياسية من الأجناس الأدبية، والبنى السردية الأخرى الشائعة، كما لو كان لدينا ميل لتفسير حياتنا وحياة الآخرين مثل قراءة النص. "[1]

وشَكَّل جسد (مي) الموسومة بسرطان الرئة موضوع سؤال والذي يحدد نزوع رواية "سوناتا لأشباح القدس" نحو الفنون وحواريتها لأجناس غير مكتوبة وضمّ النص التشكيلي إلى لغة الكلمات الرهان الذي غامر صوبه الروائي "أن تكتب حسب كلود سيمون هو أن تحذو حذو الرسام ونستعير منه بعض تقنياته التشكيلية وطرائقه في التصميم وقواعده في البناء. ودعا الروائيين إلى التفكير في الكتابة بالطريقة نفسها التي يفكر بها الرسام في الرسم. "[2]

يقدح (واسيني الأعرج) جذوة الإبداع في الفنون التشكيلية من التفاعل الشمولي القار في المنجز الفني الذي "يبدأ من كل ما يعكسه النص من خط ولون وكتلة وفضاء وما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة تناغما وإيقاعا وفضاء بما يحدث من جدل بين هذه العلاقات سواء في العمل الفني ذاته أو فيما يحدثه في المتلقي انفعاليا. "[3]

واستدعى الروائي النص التشكيلي إلى الفضاء الروائي ومحاورته "لأن المصور يمتلك في عقله أولا كل ما في الكون جوهريا وكل ما هو حضور واقعي أو خيال ثم يمتلكه بعد ذلك؛ في يديه وهما القادرتان بما لديهما من براعة على أن يخلف تناغما بصريا متناسقا بصريا عن نفسه في نفسه نظرة واحدة عاما كما تفعل الأشياء ذاتها. "[4]

---

[1]– جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص408.

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص216.

[3]– براهيم ا لحيسن: التربية على الفن حفر في آليات التلقي التشكيلي، مرجع سابق، ص24.

[4]–ليوناردو دافينشي: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005، ص51.

تُمثل رواية "سوناتا لأشباح القدس" فضاء فني تسبح في أفلاكه الألوان والألحان وبين انتفاء الألوان وحداد الأنغام تحدث المصاهرة الدلالية؛ حيث تنزلق النوتة في فراغات اللون فتداعب الأضواء والظلال وإيقاعات الخطوط والأشكال. فتشتبك في معابرها قصة (مي) الموسومة بسرطان الرئة.

"لقد التهم السرطان جزءا من رئتي ثم أكل الرئة بكاملها، وقد مس الجزء الثاني من الرئة السليمة، فهو يجد أمام الأجساد الرخوة متعته الكبرى[...] لست غاضبة من الموت لأنه حسم حياتي بشكل قاتل ولكني قلقة لأنه عطلني عن جنون الألوان وأجبرني على ترك ورائي الكثير من أشيائي مبتورة ومفتوحة على ملايين الأسئلة ولن أجد يدا أخرى غير يدي، تعوضني، هذه هي المأساة يا يوبا مأساة الفنان هي أن لا أحد يستطيع تعويضه ليتم جهده. "[1]

سليل جسد (مي) الفنانة التشكيلية الفلسطينية سرطان الرئة الذي اعتصرها وامتص عصارة ألوانها، وشدد الخناق في غربتها فكان الجسد، رحلة اللامكان، منفيا ومغتربا وظل اللون مغلولا إلى أرض الميعاد، والعلة تسرد قصتها بواسطة لغة الألوان. "يمثل سرطان (الرئة) علة موسومة ثقافيا، رمزا اجتماعيا سائدا بمجرد أن يطبق على شخص يفسد هويته الفردية بشكل جذري ولا يكون من السهل إزالته. "[2]

يصبح اللون علامة ودلالة قوية في سرد مي لحياتها المنقضية لأنه الصوت الذي يسلب العلة من جسدها. "ولعل من شأن الإيمان بالألوان انتشار رغباتنا وشغفنا بما يشبه ذرات غبار حياة جديدة ثم مشاهدتها تختفي وتعاود الظهور. "[3]

"... سأظل ألون، وألون بلا هوادة، حتى تجف عروق يدي، لأشعر فقط بأني مازلت حية وأن الحياة تستحق أن نستمر في حبها. "[4]

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص127، 128.

[2]- جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص408.

[3]- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2008، ص18، 17.

[4]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص181.

ما نرصفه من هذا المقطع أن (مي) تمسَّكت بكبرياء اللون لأنه يحقق لحظات أملها في الحياة ويُشكّل حصانة لجسدها الذي يؤول نحو الفناء. "إن فرصتنا الوحيدة تكمن في الحصول على أكبر عدد من النبضات في الوقت الواحدة. وأبدع مصدر لهذه التجربة هو حب «اللون» لذاته. إذ أن اللون يأتي إليك وقد اعترف صراحة بأنه لا يريد إعطاءك إلا أرفع مستوى للحظاتك وهي تمر وذلك من أجل هذه اللحظات فحسب. "[1] والسؤال الذي يطرح في هذا السياق كم تبقى من لحظات (مي) نحو اندثارها وما مصير ذاكرتها التي هبّت عليها أمراض النسيان ولم تدون بعد ولم ترسم بغبار الألوان؟

وللإجابة عن هذا التساؤل كانت مي تحترق وسط سجل مشتعل بحالات الألم القاسي وأوجاع ذات مجروحة تعاني الخوف والصمت فكانت تبحث عن مبرر يضمن لها أكبر قدر ممكن من النبضات في حياة مؤقتة؛ حيث استقرت في مستشفى نيويورك المركزي من 20 سبتمبر1999 إلى غاية 1جانفي 2000 بدءا من خريف العمر والفصل. وخاتمة بقدوم ميلاد رأس السنة. تخللتها أيام إفراج من طرف الطبيب المعالج والتي كانت مي تقضيها رفقة نجلها على مرتفعات بروكلين لعلها تهتدي إلى هوية لونها المقدس الذي أصبح مستعصيا مثل مرضها.

عاشت (مي) في المستشفى تجربة اللون من أجل الحياة. "لأن اللون ينتج ويخلق الإحساس العجيب لنفس يتصاعد وينفخ كالنار. "[2] فأنجزت "ما يقارب خمسون لوحة وأكثر من ثلاثين منحوتة غير معروضة من قبل على الطين الآجري، والزجاج البلوري، والبرونز، وعلى خشب الزيتون النادر الذي تبقى رائحته قوية حتى عندما ييبس، وعشر منها نقشت على مادة الرخام الأبيض. "[3]

غزارة من قطع تشكيلية أنجزتها (مي) في فترة موجزة والتي تكشف عن حصيلة انكسارات متوالية وشظايا ذاكرة ضاعت ذخائرها من الماضي على معابر المنفى، وخراب جسد معلقة أمانيه في جرة رماد تنثر على مدينة القدس، وتنم هذه المنجزات عن خبرة جمالية وتذوقية اجتمعت في الطاقة الإبداعية التي امتلكتها (مي).

[1]- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص523، 526.

[2]- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص14.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 467.

"... عندما ينتظرنا الموت على العتبات، تتغير العلاقة مع الزمن ويتقلص كل شيء تحت أجسادنا، يضيق الزمن ويتكثف، ويصبح ثمينا إلى أقصى الحدود[...] بعد العلاج الكيمياوي الموجه لسرطان الرئة لتضييق مساحة انتشاره، بقيت في حالة أفازيا كاملة مشدوهة لمدة يومين، أنظر إلى بياض من السقف وأحلم أن أملأه بالألوان. "[1]

ظلت (مي) مشدودة نحو ألوانها المعلقة في سماء الذاكرة لأنها المناعة الصحية التي تقاوم من خلالها الملف الطبي الخاص بعلاج سرطان الرئة الصادم. والذي يشمل (جرعات المورفين، إشعاع، علاج كيمياوي) والذي سمم صفو حياتها. وألحق اختلالا شاملا بجسدها وعطل حواسها، كما غير الموت المهدد لحياتها علاقتها بذاتها وبالآخرين. "تصمم معاني العلة من صور ورموز متاحة ثقافيا، ومن اللغة الشخصية للأفراد والعائلات أيضا، تكشف السرديات الشخصية (بواسطة اللون) طريقة معايشة العلة والاستجابة لها. محددة العلاقات بين الجسد والذات والمجتمع"[2]. ويقدم اللون وعدا بالحياة وانتصارا على كل الكسورات وبناء ذاكرة أصابتها أمراض النسيان كالأفازيا والأمنيزيا.

"وسط هذا الصمت المتمادي في جبروته، لا سلاح لي سوى قلمي الذي بدأت علامات التعب ترهقه وتدفع به نحو زاوية الاستكانة فرشاتي وألواني المائية والزيتية التي تتعالى وتنزل بالسرعة نفسها أحاول أن أملأ هذا الخوف المتمادي في صمتي بشيء يشبهني ويختلف عني في الوقت نفسه لكي لا أستسلم. "[3]

يزحف الموت نحو (مي) معلنا قدوم عواصف الخريف والشتاء الذي أوصدته وأغلقت نوافذ عبوره بواسطة ذخيرتها من عباب الأقلام وعدتها من الألوان التي سخرتها للمصير المقلق المتعلق بحياتها. "لأن الألوان مثل الخديعة الأكثر رصانة ومغامرة في غبار وآلام عيش مروضة. "[4]

---

[1]- المرجع السابق، ص317.

[2]- جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص244.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص343.

[4]-مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص18.

"... عندما لا تشعرين بالدوخة فأنت في حالة معالجة كيميائية ثقيلة وتحتاجين إلى الكثير من الراحة. جسدك أخذ يتشكى منك[...] كان دافعي في تلك اللحظة هو اللون لا أكثر، لم أكن خائفة أبدا من المرض فقد استوعبته بما يكفي وتحملته مثلما يتحمل المريض دواء مرا عليه أن يشربه ذات يوم، ولكني كنت مرعوبة من أن يقل حماسي في الانتهاء من مشروع لايف باور life power (قوة الحياة) بسبب الراحة الإجبارية التي كانت تنهكني أكثر مما تفيدني صحيا... "[1]

وسط هذا الخراب انساقت (مي) نحو أصباغها برغبة محمومة لأنه رهان الصمود الذي رفعته بغية تجسيد كبرياء اللون. وأهملت بذلك سماكة الملف الطبي المثقل بتقرير مفصل حول تراجع حالتها الصحية. والذي يختزل فرص اجتماعها بمرسمها ويجبرها على الخضوع لحصص العلاج الكيميائي المكثف الذي يُرفق بفترات راحة إجبارية. "لأن الفن ينهض على الأنقاض، والخراب، على اليباب، على حاضر ولَّى وغاب. ومن ثم يحاول الفن عموما والرسم أو التصوير خصوصا لمَّ المنفصل، ورأب المتصدع وهو بذلك إعلان عن مشهد قيامي كارثي لا يقبل به، هو بمثابة حدث فريد يوحي ويلمح ويشير إلى ما هو قادم وآت"[2]. وقوة الحياة هي المنجز الفني والمسافة الفاصلة بين الهدم والبناء.

"... 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 أرسم في رأسي منذ اللحظة الأولى أنظف يدي أحيانا وكأني بالغت في ملء الفرشاة. لم يكن لدي أي حل آخر لكي لا أموت إلا ألواني التي ظلت تؤثث خيالاتي... "[3]

تقترب (مي) نحو هوة الموت ولجة النسيان ما جعل اللون يتحول إلى هواجس يشغل كامل حواسها. وأغرقها في حالة نشاط تنقلت إلى موطن اللاوعي، فتحول اللون إلى إحساس داخلي ورياضة روحية. استنفذ طاقة الجسد الهش وأشعل كل أضوائه وغطى بواطن العتمة. إذ من الضروري في نظر

[1]–واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص410، 411.

[2]–عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل: أفريقيا الشرق، زنقة علي بن أبي طالب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص127.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص411.

كاندنسكي* "أن يثقف الفنان ليس فقط عينيه، وإنما روحه أيضا لكي تكون ماهرة في تقدير اللون وموازنته ولا تكون فاعلة في تلقي الانطباعات الخارجية فحسب وإنما تكون كذلك قادرة على الفعل مثل قوة حاسمة في أثناء إبداع مؤلفاته. "[1]

ونعتبر حالة مي"هوة بين سّر جسدي صغير ونوع من القلق المبدع [...] إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التي تعرض له وإنه يهدف دائما إلى توازن جديد، وما عمله الفني إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداعه طبقا لعقله ومنطقه بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده. وخاصة أنه لا قبل له بإعدام الترابط في عقله. "[2]

*- يُنظر كمال بومنير: الألوان والجمال كتابات الفنانين التشكلين من الليوناردو دي فنشي إلى سلفادور دالي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2015، ص 101، 102.

الرسام الروسي فاسيلي اندنيسكي (1866-1944) اتجه اهتمامه نحو فن الرسم، وانضم 1911 إلى جماعة الفارس الأزرق die blauereiter التي كانت تضم فنانين كبار (فرانك مارك، هنري روسو) ، سافر إلى إيطاليا ثم استقر في باريس، بعد قيام الثورة البرشفية في عام 1917 عاد إلى روسيا وعين أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة وبعد خيبة أمله في الثورة استقر في ألمانيا، وقد تميزت أعماله بالمنحى التجريدي الذي اعتبره الشكل الفني الأقدر على التعبير عن أحاسيس ومشاعر ومفاهيم متباينة ومركبة عبر إبراز القوانين الكامنة وراء المظاهر حصد الوصول إلى القيم الجمالية من أعماله "جميل"1937، "ثلاثون" 1937، "ابتهاج" 1935، "العالم الصغير" 1922، "له وعليه" 1929.

[1]- عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريبية عند الفنان محمد خدة، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص125.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص116.

2-رحلة الجسد المتألم في أعماق اللوحة

عاشت (مي) تجربة المرض (سرطان الرئة) المؤدي إلى الموت ووسط هذا الألم انخرطت مع اللون الذي كشف عن حياتها العميقة، فكانت لوحاتها علامات أيقونية ودلائل مجتمعة، تعبر عن طبيعة الأزمة.

"لوحة قبر على حافة الحياة فقد شعرت بأنها غير كاملة، وأنني كنت متسرعة في إنجازها وإنهائها، فغيرت نظامها الداخلي كليا[...]حتى ألوانها الباهية التي شعرت بالموت يتخبأ بين تفاصيلها، أصبحت أكثر حيوية على الرغم من سمة الموت التي بنيت عليها اللوحة أساسا لا أدري مصدر العاطفة التي ترتبت تجاه هذه اللوحة. فقد شعرت بها قريبة مني إلى أقصى الحدود بل جزءا من ذاكرتي وقطعة من أحاسيسي. "[1]

تجسد "لوحة قبر على حافة الحياة " ارتحال عصي شمته تعرجات ألوان تراود الأشكال في تجمعات صباغيه تنم عن نموذج فني شديد التعقيد تملأه في البدء غشاوة مخربة، ما ألحق باللون تيماتية الموت. واستدعت (مي) تفاصيله المتماهية في جغرافية اللوحة وملأت سكونيتها بمراوغة اللون الكئيب بتموجات خط يُجسّد العذاب بين رحلات الحزن واستمرارية الآلام. وهي التي ضاجعت الموت مذ طردت من القدس وتحولت مدينة أحلامها وألوانها إلى أماكن متماهية لا يرتاد النور شوارعها المدججة بالعدوان الإسرائيلي. فكانت تجربة الانمحاء التي تعلو سطح اللوحة تعبر عن محو الذات وانمحاء المعنى وسط توليفة لونية حزينة انتزعت منها الحياة وكابدتها (مي) في قسوتها وعنفها. وليس غريبا أن تكون الرموز التي شَكَّلت فضاء اللوحة توحي بمحاورة "الموت كقضية وجود مجازية لا في حقيقة عراءها المفقود إنما في انفلاتها نحو المتعالي وكأنها بذلك (تدثر جسدها هي) في هذا الفضاء الأفق الآهر بالحضور والغياب والنسيان والاستذكار. "[2]

وضعت (مي) نفسها في نموذجها الفني واندمجت معه في شكل توحيدي وكانت تبني ذاتها المخربة وجسدها المتلاشي بحوارية الرموز التجريدية، فجسدت في مساحة اللوحة، تاريخ الوجه باعتباره العلامة الأولى للجسد وأردفته بكرة نارية تعبر عن جروح الزمن الغابر وحرائق نفيه خارج القدس. إنها لوحة "

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص466.

[2]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018، ص251.

تعلن عن مثوى جديد ربما يكون مولدا أجد لهذه الذات المكتوية بعنف تستنبطه بالشكل نفسه الذي تستظهره. "[1]

وتأخذ اللوحة مرحلة النضج وتخرج عن تيمة الحزن والصمت المقلق الذي اكتنفها وتنشد لحن الأمل والحياة، لأنه المعبر الذي تسلكه فنانة تقاوم النسيان والاستلاب الكلي للمكان. "لأن اللمسة الروحية التي يضعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة. "[2]

"... عزلة الجسدين، قبل أن تتحول إلى عمل أخذ مني وقتا كافيا كان مثل الظل الذي انشطر إلى اثنين، وبدا كل واحد منهما يزداد تحولا عن الآخر، على أرضية صفراء تميل نحو حمرة رملية، تبدو رجراجة ومليئة بالنتوءات والفراغات الكثيرة، كان الظلان يتحركان ببطء تحت سماء ليلية حانية بلا حياة ولا نجوم، مليئة فقط بالغربان والكواسر ذات الشكل الهندسي الغريب فوقها، بالضبط وراء الخط الأزرق الذي كان يفصل الأرض عن السماء، حمامة هاربة تبحث عن مخبأ داخل فراغ بلا حدود. "[3]

"... اندفعت من جديد نحو اللوحة، وجدتني فجأة أضيف لها شبحا ثالثا يشبه الظل الأنثوي المنفلت أو الهارب من شيء ما[...] فوجئت وأنا أتفحصه لترتيب الألوان التي بدت لي باردة، إنه كان يشبهني إلى حد كبير، فغيرت اسم اللوحة نهائيا ثلاثة أجساد في دوامة. "[4]

ما نباشره من هذا الجزء أن القطعة التشكيلية التي اعتقدتها مي استراحة امتدت زمنية تنفيذها عبر مرحلتين ما ألزمها عناوين قابلة للتعديل، فمن توقيع «جسد في عزلة» إلى «ثلاثة أجساد في دوامة» والتي يظهر فيها نشاط حركي دائم اللون أشاعت من خلاله الفنانة إحساس درامي قوي ومشهدية كئيبة وصارمة واستحضار مؤثر" للمكانية والتاريخية في آن معا. كل هذا يتضح بقوة في هذا

[1]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص252.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص246.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص476.

[4]- المصدر نفسه، ص467.

العمل المنفذ ببساطة نادرة. "[1]فكانت ضربات الفرشاة المتناسقة أعطت دلالة سيكولوجية للألوان والتي عبر عنهاwassily kandinsky» قائلا... أما الأسود فهو إشارة الموت والنهاية وعلاقتهما ورمزهما، إنه عنوان الحزن الأكبر والصارخ والأقصى والأعمق، هو رمز الموت أما الأصفر، فهو عنوان قلق الإنسان وزعزعته، إنه يوقظ قوى سرية في اللون ذاته، يمارس تأثيرا قويا يولد قلقا روحيا، أما في اللون الأزرق فإننا نلتقي مع نعمة العمق وخاصة في لون السماء النموذجي... إذ كلما ازدادت درجة الازرقاق، كلما تنامت وتزايدت استشارات النفس الإنسانية نحو اللانهائي... وكان بها إحساسات بالجوع إلى النقاء... والصفاء... ونحو ما هو في النهاية فوق الشعور. "[2]

تغلغلت مي بسجيتها في طبيعة اللون الكروماتي الذي حقق انفعال الحزن وأسندت إليه تموجات الخطوط والأحجام التي انبثقت عنها إحساسات التوتر والقلق، ما جعل اللوحة عائمة وسط مناخ جنائزي مكدر يعطى تأثيرا عميقا بالموت. ومما زاد بناء العمل صرامة أن الفنانة تجاوزت التفاصيل والزوائد، وكونت مساحات فارغة تعبر عن مصير غامض ومبهم تفتح فضاءات لامحدودة للتأمل في هذا الصمت المطبق لأن التصميم التشكيلي المشحون بالدلالات والرسائل الأيقونية". يكون مثقلا بمضمون عقلي وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتركز عليها. "[3]

وما نستقرأه من أخدود اللوحة أن عدوى مرض السرطان امتد لينتشر في اللون، فسحبت (مي) إلى قطعتها التشكيلية ثلاثة أجساد هلامية لا تسعفها المواساة ملامحها الشبحية توحي بالفناء مصدومة لضياعها المحتم، يلفظ الموت آخر أنفاسها. ومما زاد مشهدية الفضاء الصباغي قتامة أن رموزه تسبح في جو معتم (خفافيش وغرابيل وسماء مكدرة) والكل يئن تحت كآبة اللون. "إنها الأجساد انعكاس حي وتجسيد ملون لموت داخلي بطيء يصعب فصله عن تجربة الاعتقال والاحتجاز والمطاردة التي عمقت لديها حساسية الوجود وسؤال الحياة... أجساد أم أطياف إنسية وكائنات شبحية مطبوعة باستيهامات

[1]- كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص223.

[2]- المرجع السابق، ص182.

[3]- جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص210.

داخلية متشظية، وممزقة وأصوات مبحوحة. "[1]

رسمت (مي) رحلة أجساد هلامية وأطياف شبحيه تصهل في كنف الصمم المكتوم تحمل أسرارا مبطنة، نفذت داخل المادة الصباغية وطبقاتها اللونية الممزقة خلقت شحنة انفعالية حزينة تعبر عن ذات ضائعة ومجروحة إلى أقصاها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]– ابراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص185.

3-التشكيل اللوني في رواية سوناتا لأشباح القدس

استعمل مصطلح التشكيل في نطاق النظر في منطق القصص وطرائق بذاته . ويعتبر من الأدوات المنهجية التي تستخدمها لسانيات النص لتبرير بنائه ومنطقه."ومصطلح التشكيل configuration كثير الجريان في كتابات ريكور الذي اعتبره ضربا من تحبيك mise en intrigue الوحدات القصصية ، أي جعل بعضها آخذا برقاب بعض . وهذا يعني أن صانع حكاية ما ، يرسم لها خطة أو بنية تشكل بها ومنها ."[1] واقترن مصطلح التشكيل عند ريكور أيضا بفعل قراءة النص السردي يستصفي القارئ الحبكة التي تشد عناصر القصة . ولذلك فالتشكيل مزدوج المعنى فهو يقترن بفعل إنتاج الحبكة كما يتصل بفعل إنتاجها من لدن القارئ وهو ما يسمى إعادة تشكيل reconfiguration".[2]

ويبدو أن مصطلح التشكيل أقرب إلى مجال الفن التشكيلي منه من القصص ذلك أن فن القصص يعتمد على اللغة ، أي على كلمات تتابع تتابعا زمنيا خطيا ، في حين يستخدم الفن التشكيلي مواد وأشكالا وألوانا تمتد بالضرورة في فضاء يتسم بسكونيته ، وثباته وعدم تغيره في الزمان . ومن الفنون التشكيلية نذكر الرسم والجرافيك والنحت ، وكل نوع منها يستخدم مواد مختلفة ويعيد صياغة العالم بطريقته الخاصة، فالرسم من خلال تراثه اللوني"[3]، "والجرافيك من خلال مقامات الخطوط وانعكاسات الضوء والظل، والنحت من خلال تلمس الأبعاد الثلاثة للأشكال . ولئن بذا الفضاء المشكل بالألوان والأضواء والأشكال مسطحا ، فإن خصوصية لغة النحت تكمن في أن العمل الفني لا يستلقي على السطح وإنما يأخذ حجما وكتلة من حيث وجوده الواقعي له علاقة بمحيطه ومكانه."[4]

ندرك التشكيل اللوني في نسيج الراوية لأن المقاصد اللونية المتحفرة تحت طبقات المعنى لا تدرك إلا باستنادها إلى ما يَعضُدها في مجال الخبرة التذوقية والتقصي البصري. "لأن الاعتراف بالنص التشكيلي Texte plastique كمجال حيوي وكفتنة بصرية ضرورية لابد من التواصل مع عناصرها ومكوناتها،

---

[1] _ محمد القاضي : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2010 ، ص 94 .

[2] _ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] _ مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط ، مرجع سابق ، ص 218 ,

[4] _ المرجع نفسه ، الموضع نفسه.

بل كمادة إبداعية دينامية لها مقاصد مأمولة قابلة للقراءة والتحليل والتركيب والمعايرة والتذوق والنقد الجمالي. "[1]

تغلغل اللون بإهابة داخل النص المكتوب بسبب طواعيته الواضحة لكل لغة وتأكيدا على مبدأ حواريته للفنون. حيث قدمه السارد كمقلع غارق في الحيز الروائي، ازدحمت أماكنه بتحات الجلاميد وبطبقات لونية توحي بمكمنها على نشر قصص ومصائر شديدة التناقض والتشابك حيث" تمسك باللون مغلولا إلى الحياة وبالألوان إلى اللون. "[2]

وإذا ما عُلقَ اللون ونفخ في اللغة المكتوبة "تحول ما يُرى بالعين رسما مذهبا بخطوط إلى كلام، ومتى تقصينا عناصر هذه الصور والرسوم التي شَكَّلت بالقلم اتضح لنا تواتر مصطلحات كانت في ما مضى حكرا على الرسام يستخدمها ولا أحد ينازعه عليها، بيد أن في «سوناتا لأشباح القدس» أضحت آليات متاحة للراوي بها يبني عالمه التخييل يوقد وظفت الألوان في أحياز نصية للإحالة الدقيقة على المرجع الخارجي. "[3]

ومَثَّل اللون أداة تعبيرية تحمل علامات أيقونية ومعان ذات دلالات متنوعة وفي مقدور مسائل اللون بسبب طواعيتها الواضحة لكل لغة وتفاعلاتها الدلالية بالمتخيل أن يؤول النص الروائي إلى مساحات لونية، وفي سياق الكشف عن خبايا تكوين المنجز اللوني في رواية "سوناتا لأشباح القدس"نقف عند المدرسة التجريدية التي مثلتها الفنانة التشكيلية (مي). يقترن الفن التجريدي ومظاهره التطورية باسم الفنان (فاسيلي كاندنيسكي) wassily kandinsky.

"الذي أنجز أول عمل غير موضوعي (مائيته) (Aquarelle) التجريدية التي أنجزها بباريس عام (1910) أثبتت قدرة الفنان على التمثيل اللاصوري القائم على توظيف الألوان وفق إيقاعات تحركها سلطة الموسيقى (موسيقى الألوان). "[4]

---

[1]– ابراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص16.

[2]– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص14.

[3]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص236.

[4]– إبراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص127، 128.

تتسم تجربة (كاندينسكي) بمحاولات الكشف عن قواعد وأسس جديدة في العمل البصري والتشكيلي ونحو الابتعاد عن المفاهيم التقليدية في التصوير وخاصة فيما يتعلق بمقولات (التناسق المادي). "فقد لجأ إلى معالجة عناصر التصوير الآلية المتمثلة بالنقطة والخط وبقعة اللون... أو المساحة (وكل هذه العناصر تتمتع بقدرتها على إحداث تأثير بصري ونفسي على المشاهد) عن طريق إثارة أحاسيسه ومشاعره التي يعتبر المدخل إليها هو وسائل الحس الحواس وخاصة البص. "[1] وهو ما عبر عنه كاندينسكي بالقول "تظهر القوة السيكولوجية للألوان تحت الضوء فتولد ارتعاشات الروح. "[2]

من هنا تقوم "استطيقا التجريد على تحريف الواقع الطبيعي واختزاله أشكالا رمزية تترجم ما يراه الفنان في باطنه تحديدا، إذ تقتطع عين الفنان ما تريده من المشاهد وتعمل على تركيبه على نحو تقصي فيه المتشابه وتعوضه بما هو غير تشبيهي Non Figuratif. "[3] وفي سياق استحضار الروائي (واسيني الأعرج) للفن التشكيلي يحق لنا أن نطرح التساؤل التالي: ما وظيف الفن التجريدي في الرواية؟

"غرقت في الألوان وحاولت أن أنسى كل ما كان ينهكني ويتعبني، أخذت ذلك كله من مي التي كانت ملتبسة بالألوان. كنت كلما رأيتها في لباسها الفلسطيني المليء بالمزركشات والموتيفات الحيَّة والنوَّار، اعترتني رغبة في أخذ الفرشاة بجنون وتغميسها في لباسها ورسم أشكال مجنونة من ألوان فستانها."[4]

يحضرنا في هجرة (مي) نحو اللون وهي تحاول بلوغ أسراره وكشف رموزه من خلال معاينة النقوش الهندسية والدوائر الحلزونية المجسدة على ثوب والدتها تجربة فاسيلي كاندينسكي. "الذي كان يتأمل ذات يوم البقع المتعددة الألوان على ثوب امرأة، فأوحي إليها منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها في خلف الصورة، دون الحاجة إلى الاستعانة بالأشكال الهندسية. "[5]

---

[1]- كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، مرجع سابق، ص181.

[2]- المرجع نفسه، الموضع نفسه.

[3]- عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومنولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريبية عن الفنان محمد خدة، مرجع سابق، ص63.

[4]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص174.

[5]- فاروق محمد الدين العلواني، إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، دار علاء الدين، سوريا، ط1، 2009، ص101.

كما نعتبر الفن التجريدي الذي نزع إليه السارد مشيدا للجسور، إذ يكشف عن تراث أرض الميعاد الذي يكتنز خبرات جمالية وفنية عريقة عن هذا الفن. وإنه وسيلة أساسية من أجل التئام مختلف النماذج والأشكال في فن الرقش أو الأرابيس Arabesques. "وإنها لتجربة لا تنسى أن يسير المرء عبر مساحات (القدس) والتمتع بالزخارف التي لا ينضب تنوعها، وحتى خارج مناطق النفوذ الإسلامية أصبح في آخر الأمر مدينون بتصاميمه الدقيقة وأنظمة ألوانه الغنية إلى الإسلام نفسه الذي صرف اهتمام الفنان من أشياء الواقع إلى هذا العالم المتخيل في الخطوط والألوان. "[1]

"وأبدأ في خط الألوان مثلما هي مثبتة على لباس أمي. كانت ماما ميرا تساعدني على مزج الألوان بدقة وبذكاء نادرا ما رأيتها عند غيرها. كنت أغضب لأني لم أستطع أن أنجز لون ماء النافورة في حديقتنا في القدس، أولا أجد اللون الحامل لسماء القدس أو الألوان الداكنة كسوق القطانين الذي أنشئ قديما ويقع بالقرب من المدرسة الصلاحية. "[2]

ونروم في هذا المقطع افتتان الروائي بفن الرقش الذي يجسد هوية اللون. "ولم تحدث الثورة الجمالية الكبرى في تاريخ فن التصوير إلا حينما أصبح اللون يستخدم بطريقة بنائية وعندئذ لم تعد اللوحات مجرد رسومات ملونة والفنان الحق إنما هو ذلك الذي يرى ويشعر بلغة واسطته الخاصة. "[3] وحينما نتحدث عن اللون في الفن التجريدي يحضر الفنان التشكيلي (بول كلي) [*] الذي يرى "أن اللون أولا

---

[1]- إي: هو، غومبرشن: قصة الفن، ترجمة عارف حذيفة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سورا، ط1، 2012، ص173، 194.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص175.

[3]- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص338.

[*] يُنظر كمال بومنير: الألوان والجمال كتابات الفنانين التشكيليين من ليوناردو دي فينشي إلى سلفادور دالي، ص95. ولد الرسام السويسري بول كلي paul klee في عام 1879 في مونشن بوخسي بضواحي مدينة berne، التحف بأكاديمية ميونيخ بألمانيا قصد تعلم فن الرسم، وفي عام 1911 تعرف بالرسام الكبير فاسيلي كاندينسكي wassily kandinsky، كما أنه اطلع على الفن التكعيبي الذي عني برسم الأشكال على أسس هندسية، وفي عام 1914، سافر إلى تونس وقد كان لهذا السفر تأثيره العميق على نظرته إلى الألوان[...] توفي 1940، وقد أظهر في لوحاته رؤية عميقة للأشكال والألوان التي تهدف إلى الكشف عن الروح الكامنة وراء الأشياء المادية دون التقيد للقواعد والمعايير الفنية السائدة

كيفية ثم هو كثافة، لأنه ليس قيمة لونية وحسب وإنما قيمة ضوئية أيضا، وهو في الأخير قياس، لأنه يمتلك كذلك حدوده ومحيطه وامتداده. "[1]

"بقدر ما أسعدتني ألوان فراشات القدس الزهرية والبنفسجية وأنا أركض وراء سحرها الكبير، ورفرفة أجنحتها الهشة التي تطبعها مئات الدوائر الصغيرة، وأبحث في فجوات حيطان القدس العتيقة التي تظلل فيها الفراشات عن أسرارها المدفونة، بقدر ما ألمتني شرفات أورشليم... "[2]

أرادت (مي) أن تنشأ نموذجا تشكيليا بدمه ولحمه فأدمجت العناصر الزخرفية المستمرة في الحياة ورائحتها بتدفق الحركة النفسية للروح لأن الأمر كما يقول منسييه: "هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها المعادلات الروحية للعالم الخارجي والعالم الداخلي، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل عن اللوحة، وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعي للمصور، ومعها الاندفاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة والتناسق المطلق. فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلي يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر وعالم الروح بصفته كشفا نهائي. "[3]

كما يتراءى لنا من خلال هذا الجزء أن فتح المكان بواسطة التجريد يَعضُده التناسق بين الأشكال الهندسية التي تتسلق حيطان القدس، والنقوش التي تتراقص على أجنحة الفراشات بأشكال دائرية. والإيقاع الحاصل على الزخرف الزجاجي وفي تفاعلاته الدلالية. تنفتح صور المكان والأشياء على اللانهائي وتعاود هذه الصور في سياقات مختلفة. وطَّدا صلة هذه الصور بفن الرقش العربي، وهو فن يستمد عناصر الأولية من الطبيعة كالأزهار والأوراق والأغصان وكذلك الأشكال الهندسية والمثلثات، يمتاز ببعد روحي وجمالي. "[4]

التي التزمت بها بعض الاتجاهات الفنية في فن الرسم، ومن أهم أعماله "دخول السمكة" 1933، "الموت والنار" 1940، "إعادة بناء" 1925، "أشجار في أكتوبر" 1931، "مرحلة مظلمة في مركب" 1940.

[1]- عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريبية عن الفنان محمد خدة، مرجع سابق، ص124.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص344.

[3]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص260.

[4]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص231.

تتابع (مي) ضربات فرشاتها للحصول على لون عتيق يحمل أصداء ملتبسة بأسرار الروح ويحيا في خلوة عميقة فيما وراء آلامها وغربتها.

"... كلما حملت الفرشاة وغرقت في ألواني المتداخلة التي رفضت دائما أن تكون مسطحة وذات مستوى واحد[...] وأذهب نحو الألوان الزهرية كما يفعل رودولف إرنيست بألوانه المائية كلما اجتاحته عواصف الغربة والوحدة. "[1]

تحفر (مي) ببطيء في نَفَس اللون الزهري للحصول على نموذج تشكيلي يمتص ترتبها الأولى. ويمثل الاستدعاء العجائبي للأشكال الملموسة في لون (رودولف إرنيست) لأنه يُجسَّد التجربة العميقة المحملة بالحيوية والدفيء. "والفن قبل كل شيء سحر... وتنفجر أعمال السراب في كل عمل فن تصويري. إنه عمل ساحر، مليء بالغرائب والمعجزات، وما من شك أننا نجد فيه انعكاسا للحقيقة ويُراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقا لها، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا في فراغ... والأمر أمر إنشاء مظهر مطلق. "[2]

وفي سياق البحث عن لون مجهول كم من الأيام تحتاجها الفنانة (مي) لكي ترسم بلونها فراشات القدس؟

"... فراشات القدس، اللون المقدسي الذي لن يعرفه أحد، الذي قضيت العمر أبحث عنه... "[3]

قبعت (مي) في محراب لونها المقدسي الذي ظل عالقا بين الانتماء واللاانتماء مسافة زمنية امتد ليسرد كل لحظات العمر. ويمثل تكوينا شموليا في حضن الطبيعة الناعمة بشرائط من الألوان والأضواء الرشيقة ببروكلين والأندلس، ولأنه يعبق بدفء الطفولة المشبعة بالحركات الشاعرية التي استنفذتها (مي) من ليونة النقوش الزخرفية والدوائر الحلزونية العالقة بفرشات القدس وثوب (الأم ميرا). فهو تدرج الأطياف اللونية المتوهجة في سماء القدس والذي تلطفه هسهسة الأوراق الميتة في نيويورك. الموطن الذي

[1]. واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص344.

[2]– جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص538.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص493.

أقامت فيه مي بعد انفصالها عن تربتها الأولى. وعاشت حدادها في تدرجاته اللزجة. وقدحت جذوة الحرائق في جسدها الهش الذي فجره مرض سرطان الرئة وقدم قربانا للمحرقة. فهو بقايا رمادها الذي ذره (يوبا) في معابر المنفى والقدس ونهاية رحلة تضم كل الأشباح التي ظلت تطاردها.

مَثَّلت الرسومات المنقوشة والخطوط المصورة على لباس ميرا خبرة مباشرة بالأشياء ورؤية نفذت من خلالها (مي) إلى باطن الأشياء. "لأن الفن يهب الأشياء، وهو يكشف لنا عن وجودنا الذي نكون قد شعرنا بأنه من قبل، لكنه متخف في تنكرات الحياة، أي أنه يكشف لنا بشكل غيابي عما كنا قد شعرنا به بشكل خفي، إنه يضفي صورة متخيلة على الأشياء، ويقدمها لنا في شكل محسوس ممتلئ ومتجسد."[1]

كما أبصرت (مي) في البقع اللونية المرسومة على ثوب ميرا وفي الألوان الزهرية لفراشات القدس شكلا خاصا في دلالته وفي غايته. لأنه يمتاز بالصلابة والمتانة للتعبير عن موضوع حقيقي له وزن وثقل، ومنذ ذلك الحين نذرت (مي) نفسها لخلق الأشكال التي من شأنها "أن تعبر عن الانفعال الذي كانت تحسه اتجاه الأشياء التي تعلمت كيف تراها [...] إن بالإمكان أن تنظر إلى كل شيء كشكل خاص ووراء الشكل الخالص تقبع الدلالة الباطنية التي تثيره النشوة، أما بقية حياة (مي) فهي محاولة مستمرة لاقتناص الدلالة الشكلية والتعبير عنها. "[2]

بلغت (مي) شغف النموذج الكلي الذي يهب الحياة في كل جزء، ويبعث فيه الروح. "لأن تذكر شيء ما يعني رؤيته، الآن فقط للمرة الأولى. "[3]وفي هذا الامتداد من الزمن تتذكر (مي) تداعيات هذا الشيء فإذا كانت تبصر زهرة من الأزهار فهي تذكرها بما مر بها في ماضيها بالقدس من ألوان فراشات القدس التي كانت تطاردها بغية الحصول على لون تضعه فريسة في لوحتها، التي كانت تتخبأ في فجوات حيطان القدس." فهذه الزهرة تمس من حياتها ألف موضع جميل وهي طريقة لأن لها ماضيا. "[4]

---

[1]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 2016، ص63.

[2]- كلاف بل: الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص226.

[3]- ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني، مرجع سابق، ص159.

[4]- كلاف بل: الفن، ترجمة عادل مصطفى، مرجع سابق، ص227.

ونظرتنا إلى رواية "سوناتا لأشباح القدس" رواية راسمة ذات شكل فضائي، يعني أننا نلتمس لوحة تجريدية تتنافر فيها الخطوط والألوان والضوء والمكان على جغرافية النص، ومتى تمعنا في بناء فصولها وجدل فقراتها، يتراءى لنا أنها مشابهة لطرائق تشكيل اللوحة الفنية المرسومة بالريشة ويستقر موطن المشابهة في (البناء الدائري) أو الحلزوني أو ما يسمى بفن الرقش والجدول التالي يوضح لنا استدعاء لوحات الأرابيسك إلى النص الروائي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

	نهاية الفصل		بداية الفصل
فصل 1	" مدونة الحداد ترك نفسه ينحدر في عمقها الهادئ، ويقتحم حميميات مي الرقيقة[...]كانت نسيج جيل الزيتون، الذي كان يخبئ كل البراكين أورشليم..."	**فصل 2**	القلب العاشق يخفق طويلا كطائرعابر للقارات والبحار في رحلة العمر الجميلة، ثم يهدأ قليلا يستمع إلى أنات السفر قبل أن يغمض عينيه وينام كي لا يستيقظ أبدا... "
فصل 2	"ياه، يا يوباحبيبي، كم أشعر بالإنهاك والعجز؟[...] أحاول أن أجد رأسي وأنسى أني أموت... !!	**فصل 3**	" كل شيء كان هادئا حتى الموسيقى التي انبعثت شبحية من بيانو مامي دنيا لم تعكر صفو حالة الصمت التي لفت المكان، الزمن نفسه انحسر وبدأ كأنه مجرد لحظة هاربة... "

ما نستشفه من معالجتنا للجدول الانفصال الكلي والتقطيع الزمني بين بدايات الفصول وخواتمها. إذا اقترنت الخواتيم بفترات إصابة (مي) بسرطان الرئة، ومكابدتها جرعات المورفين وغياب إشراقتها المبرحة على الألوان الصباغية، ولمسات الفرشاة. بينما استقرت البدايات بأطوار طفولة الترحال إلى نيويورك.

ورصدنا لسيرة حياة الشخصية المحورية. ــوإن كانت تتقاسمها (مي) مع نجلها (يوبا) ولكن نركز في تحليلنا على (مي) ــ يتضح لنا أن فصول رواية سوناتا لأشباح القدس "ليست في الواقع سوى دوائر أو حلقات مستقلة ومتداخلة تذهب؛ من نهاية العمل إلى بدايته أو من الفصل الثاني إلى الثالث، فالفصل

الأول دون أن ينال ذلك من الانسجام الدينامي للبنية العامة للرواية. "[1]

وتعد البنية الدائرية من أشكال الزمن البارز في روايات (واسيني الأعرج) حيث تنطبق نهايته مع بدايته، وهذا ما يستدعي قراءة النص من شرفات مختلفة تتجاوز القراءة العقلية. والتوجه إلى القراءة اللوحية للفضاء لأنه من الآليات الناجحة للقبض على منطقها الخفي والذي ينجلي من خلال ما تجد له الصور المستعادة من علاقات لا تظهر في وضاحة الحيز التوبوغرافي، وإنما تكون قارة في عمقه وما على القارئ سوى اقتناص الخيط المفقود للوصل بين حلقات الفصول الثلاث. وكلما توغلنا في عمق الفقرات تنضح لنا معالم فن الرقش.

[1]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص244: نقلا عن: يوسف شكير، شعرية السرد، الكويت، ديسمبر، 2001، ص250.

أطوار الطفولة	تجارب مي العشقية	نضالات مي مع سرطان الرئة
"... من يتذكر تلك الطفلة المهبولة المجنونة على الألوان، التي كانت تركض وراء الفراشات لرسم أحلامها الغريبة وسرقة ألوانها ص**108**	ثم فيك من دمي المختلط بألوان الرسم وفراشات القدس، وفيك مي حبيبي كوني والدك، المختلط بتربة الأرض العربية المحروقة والبحر الميت... ص**109**.	"... منذ أن دخلت إلى هذا المستشفى وأنا أشعر بأن الحياة سرقت مني دفعة واحدة، أريد شيئا يحسسني بأن الموت ما يزال بعيدا وأن ما يحدث لي ليس إلا حالة طارئة ص126.
" مانو اطلعي للصبورة؟ مانو ورجينا شو بتعرفي؟ هذا السؤال موجه لمانوا ما بدي حدا يجيب بدلها؟ [...] ومثلها كان يفعل أصدقائي القريبون في المدرسة. " ص171.	ياه يا كوني ما أحلاك وما أجمل النور الذي في عينيك[...]أحزن عندما يعود إلى أدغاله وتربيته الأولى في الأراضي المعزولة[...]هكذا كان ارتباطي بكوني مجنون التربة... " ص338.	" وسط هذا الصمت المتمادي في جبروته، لا سلاح لي سوى قلمي الذي بدأت علامات التعب ترهقه وتدفع به نحو زاوية الاستكانة، فرشاتي وألواني المائية والزيتية التي تتعالى وتنزل... " ص343.
"... حتى والدي اندهش من غرفة مليئة برسوم الفراشات، كانت وكأنها جنة، ترفرف وتنطق بشيء كان يملأ قلبي... " ص252، 253.	"كوني كان فنانا مغامرا في كل شيء يركض وراء الأثرية والمخطوطات الضائعة، ساعدته كثيرا في رحلة لعمان. زرت معه مركز الوثائق لمعرفة تاريخ المنطقة... " ص389.	" لا ترد يرتعش القلم بين أصابعها، تواصل الكتابة التي بدأت تنزلق تحت الخطوط وفوقها وتفقد الأحرف أشكالها[...] فتحت عينيها للمرة الأخيرة[...] فيهما كل الألوان التي اشتهيها، بما فيها فراشات القدس، ص519.

ما نقرأه من الجدول أن الطفولة والعشق ومقاومة (مي) لسرطان الرئة بواسطة الألوان والكتابة من المقومات التي تنزع إليها الأنا الرواية ــوإن كنا قد تحدثنا عن الطفولة ومرض السرطانــ يبقى العشق والهيام من أهم إيقاعات الحياة التي يراهن عليها السارد والتي تتراكم في العديد من الصور وتتدفق من الأمكنة، ومن مسامات الروح. نجدها تتماوج في (عشق الأم، وتندمج بشكل صوفي بالأرض القدس) وتتراقص وتنزلق بهدوء حينما يتعلق بحرائق الحب الذي يفيض كأسه بالتوهج واللمعان. وحسبنا في ظهور عنصر التكرار. وإن كان من الناحية الجمالية يخلق تدافقا وسيولة للحركة. "بقدر ما هو في الشعر والموسيقى ومع ذلك فلعل القارئ يذكر بأن التصوير والنحت لا ينبغي أن يوصفا بأنهما فنان لازمنيان، فعندما تدرك الأعمال المنتمية إلى هذين النوعين جماليا يتضح أنها سارية في الزمان وخلاله وتخلف إحساسا ما بالحركة، وهذا راجع إلى أسباب من بينها أسلوب شكلي مشابه جزئيا للإيقاع، أعني تأكيد بعض العناصر بالنسبة للأخر. "[1]

فإنه في الرواية الراسمة يُشكّل وجها من أوجه فن الرقش وهذا التوريق المتشابك هو الإجادة في استخدام التكرار بأشكال متعانقة، متجافية ومتهامسة ومتلامسة. والذي يتشح به تعاود الطفولة والعشق ومقاومة سرطان الرئة في أماكن متعددة مع وجود بعض الاختلافات. وفي هذا الإيقاع اللامحدود المتواشج في فن الرقش والفن التشكيلي وفن الكتابة المرسومة باللغة هو تعبير عن عالم لانهائي. "وأيا تكن الغاية من تعاود المعاني وأطرادها، فإن التعاود بأشكاله وجه من أوجه الأرابيسك وملمح من ملامح الكتابة التجريدية الراغبة عن التجسيد والتأنق إلى محاصرة ما هو روحي وتثبيته."[2]

وفي سياق ما اعتبر أن فن التجريد رمزا للروحانية نربط الوصال بالزخارف الهندسية الموجودة في طليطلة وما تزخر به من سحر وجاذبية يحاكي فيها الفنان خياله. "دخلت إلى الكنيس اليهودي، ووقفت طويلا عند الكتابات العربية التي كانت تكسو الحيطان، كل ما فيها كان مدهشا حتى طرازها ومنمنماتها لا يمكن أن ندفن نورها، رهافة اليد المتشبعة التي صنفتها [...]

[1]– جيروم ستولنيتز: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص350.

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص230.

– هل تصدق هذا؟ خط عربي زخرفة إسلامية أنيقة. "[1]

إن النظر في المسالك المتبعة في عملية إنتاج النص الروائي الذي تلتحم فيه وشائج القرابة بين المكتوب باللغة والمرسوم بالريشة، يجعلنا نقف بين متنين: "أما المتن الأول فهو متن سردي تتفاعل من خلاله مختلف العناصر اللغوية لتنجز الأحداث القصصية، أما المتن الثاني فهو متن بصري تشكله اللوحة أو التمثال أو الخطاب الوصفي. "[2]

ويؤكد الناقد الألماني جوت هوليدليسنغ Lesseng على علاقة الرواية بالفنون المكانية. "تنقسم الفنون إلى مجموعتين رئيستين، مجموعة الفنون التشكيلية plashique المعتمدة أساسا على المكان وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية Rythmiques المعتمدة أساسا على الزمان. "[3]

ويمكن أن نلتمس العُلقة الحاصلة بين "الرواية وفنون الرسم والشعر على سبيل المثال من ذلك أن السارد إذا ما رسم مدينة. والسارد والرسام يسعى كلامهما إلى استحضار المرجع الخارجي كما تشكل في المخيال، فالرسام يرسم المدينة في لوحته والسارد يصفها في مقطع وصفي، وتصوير هذا الموضوع في المجالين الفني «الرسم والشعر» يتطلب يقينا استحضار المدينة الغائبة. كما يقتضي تمثيلها هنا وهناك وقد انطبعت بريشة الفنان كما انطبعت بقلم الكاتب" [4]

أثار الروائي (واسيني الأعرج) في رواية "سوناتا لأشباح القدس "إشكالية الهوية والانتماء وتخيل

---

[1]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص 432، 433.

[2]– بلقاسم مارس: الرواية والفنون مجرد لعبة حظ لإبراهيم الدرغوثي أنموذجا التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18، 10، ديسمبر 2017، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب. علم الكتب الحديث، إربد، الأردن. ص223.

[3]– أميرة حلمي مطر: مقدمة في

علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص87.

[4]– بلقاسم مارس: الرواية والفنون مجرد لعبة حظ لإبراهيم الدرغوثي أنموذجا، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، مرجع سابق، ص 224.

الأوطان، وهي أمور جوهرية بالنسبة للذين أجبروا قسرا وتعسفا على ترك أوطانهم، ولأن المنفي الفلسطيني يعيش حالة استثناء معقدة تتضمن أنواعا متعددة، كالترحيل الإجباري والنفي العنيف والاغتراب عن الوطن. نربط شبكة معنى النفي بالمفكر الفلسطيني (إدوارد السعيد).

"يشيع افتراض غريب وعار من الصحة تماما، بأن المنفي قد انقطعت صلته كلية بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به ألا ليت أن هذا الانفصال « الجراحي » الكامل كان صحيحا، إذن لاستطعت عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلفته وراء ظهرك عاد لا يشغل بالك، وأنه من المحال عليك أن تستعيده أبدا، ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجها المنفي على كونه قد أُرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني–نظرا لما أصبح العالم عليه الآن– أن يعيش مع كل ما يذكره بأنه منفي، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة « الطبيعية » أو المعتادة للحياة المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة موعودة ولا تتحقق أبدا بموطنه، وهكذا فإن المنفي يقع في منطقة وسطى، فلا هو يمثل تواؤما كاملا مع المكان الجديد، ولا هو تحرر تماما من القديم، فهو محاط بأنصاف مشاركة وأنصاف انفصال ويمثل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفي الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من الراحة والأمان. "[1]

انفصلت (مي) جغرافيا عن تربتها الأولى، وانتزعت منها مواطنتها قسرا وعاشت هوية غامضة ملتبسة بين الانتماء واللاانتماء، أجبرتها ظروف النفي والاحتلال الإسرائيلي على الانخراط في المجتمع الأمريكي الذي يضم مجموعات أجناسية متعددة إثنية وعرقية. كانت (مي) نموذج الفنان الذي يحتضن كيانه أرقى الثقافات، تعلمت اللغة الإنجليزية. والتحقت بمدرسة الفنون الجميلة ببروكلين والتي اختبرت فيها أسرار كبرياء اللون. وكانت تمضي أوقات فراغها برفقة دنيازاد في المطعم الذي كان ركحا متخفيا يضم في جنباته

[1]– إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، مرجع سابق، ص32، 94، 95.

القطع الأثرية والنفائس النادرة.

كما يحتوي هذا الفضاء الفني العناصر الأثيرية كبيانو ريشاردسن الذي تستقر وراءه لوداميلا وتعزف بأناملها الرشيقة أعذب الألحان لكل من (شوبان، شوبير وفاغنر وموتسارت) أعلام الموسيقى الكلاسيكية.

التقت (مي) في نفس المكان المطعم بالرقة والمتعة والجمال بكوني الأنثربولوجي المهووس بأتربة وسحر الشرق–الذي زار المطعم قصد اقتناء بعض التحف–. انجذب لسحرها وأناقة حسها ورهافة فنها. ففاجأها بعرض الزواج. "هل تقبلين الزواج برجل مهبول اسمه كونراد، من أب من أصل جرماني، وجد مستشرق، يشغل كامل عمره على حواف برلين، يفلي أسرار ألف ليلة وليلة وترجمتها، وأم من أصل إيطالي... "[1] أثمرت هذه الزيجة بميلاد (يوبا) النجل الوحيد الذي يكون فيما بعد مشروع هوية مستمرة وفي هذا الوسط الأثيري. عاشت مي المواطنة الأمريكية بهويات متعددة وثقافات مهجنة "منقطعة بشكل رمزي عن تربتها الأصلية. "[2]وما إن تلقت خبر إصابتها بمرض سرطان الرئة في أكثر الأعضاء هشاشة حتى التجت وارتجت الأرض تحت قدميها، واحتبست أنفاسها وانكسفت ألوانها. واتسعت فجوات الماضي. وبدأت هواجس وأشباح القدس تطاردها وتمشط أرصفتها الوهمية. " للمنفى رائحة تشبه رماد الحرائق التي تأكل الشجر العرعار ورائحة الخميرة والعجائن القديمة والورق المنقوع في الماء. "[3]

ينضح هذا الاعتراف بحرائق المنفى والذات المتشظية التي تبحث عن كينونتها والتي تعاني "الإزاحة على المكان الأصلي والارتماء في مكان ناء، وتبني لغة غير اللغة الأم للتعبير وبناء تصورات مغايرة، تولد أزمة خاصة بالرؤية والهوية. وباستعادة علاقة فعالة بين الذات والمكان الجديد موقع الفرد في العالم. "[4]

---

[1]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص193.

[2]– المصدر نفسه ، ص329.

[3]–إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، مرجع سابق، ص 120.

[4]– عبد الله إبراهيم: الكتابة والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، ص257. نقلا عن بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2006، ص28، 29.

وردا على الإزاحة التي تعرضت لها (مي) وانفصالها عن القدس وإصابتها بمرض السرطان باشرت في كتابة سيرتها الذاتية في كراستها النيلية أطلقت عليها مدونة الحداد وهي سيرة خارج المكان التحم فيها الحرف باللون. وبدأت تتداعى ذكريات الطفولة وتبلورت الأحاسيس المغمورة واستعادة الأماكن المفقودة. وراحت تهيم بلونها في تقاطيع الأماكن التي أقامت فيها وحَسبُها في تعرجاته وخطوطه ونقوشه هوية مدن ثلاث (القدس، طليطلة، نيويورك).

"عدوى الأرض رسمت الثلاثية لأول مرة في رأسي، ولم انفصل عنها أبدا وكأن الأسبوع جعل كل شيء يختمر في ذهني حتى الشكل اللوحة الطولي حددته بثلاثة تنويعات [...] الألوان كانت تنزاح من الحار نحو البارد، بسلاسة كبيرة، وكأن الأرض التي كانت تغيب بهدوء، وبشكل فجائعي، وراء شيء كان يصعب على اللحاق به. "[1]

على ضوء البدايات الرائعة وفي صياغة استذكارية للمدينة المفقودة ومقاومة البدن الهش، يقفز اللون في لوحة عدوى الأرض فوق السطح الملموس الذي عاينته بكل حواسها السمعية واليدوية (اللمسية) والبصرية والتي تَعضُدها بمقاصد مثقلة بالمعاني وطبقات الدلالات المبطنة في هذا السطح من الإيماءات ذات الخطوط والنقوش والبقع الملونة. ترسم (مي) تربتها الأولى ببدنها. لأن "المصور يصطحب بدنه معه كما يقول فاليري والحقيقة أننا لا نستطيع أن نتخيل كيف يمكن للعقل أن يصور أن الفنان عندما يوهب بدنه للعالم، فإنه بذلك يحول العالم إلى لوحات، ولكي نفهم عمليات التحول هذه، فإننا يجب أن نرجع إلى العامل المنفذ إلى البدن الحقيقي، لا البدن باعتباره قطعة ضئيلة في المكان أو حزمة من الوظائف. إنما ذلك البدن الذي هو نسيج محبوك من الرؤية والحركة. "[2]

ولأن الجسد منفي في أمريكا ظل اللون مغلولا إلى عدوى الأرض يغذيها بنسغ الماضي المستمر في الحاضر، وما إن ينزلق اللون على اللوحة حتى تستيقظ كل الأشواق، والحنين الدافئ إلى أيام الطفولة السعيدة التي كانت (مي) تقضي معظمها مع يوسف. ومن أجل اللحظات التي عاشت (مي) تفاصيلها

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص411.

[2]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص223.

على أرض الميعاد. انعكفت على لوحتها أسبوعا كاملا متجاهلة جرعات المورفين وحصص العلاج الكيميائ التي كانت مي تتلقاها في مستشفى نيويورك. وفي هذا السياق يدلي إدوارد السعيد بقوله:" إن مطلب اكتساب الصلابة التي تحول دون إشفاق المرء على نفسه، يعني ضمنيا وعمليا، ضرورة مواجهة أي تراخ للتوتر الفكري، مواجهة تتسم بأقصى درجات اليقظة. "[1]

تستنزل (مي) لونها المؤجج بالحميمية في لوحة "الأندلس جنيني الملتبسة Andalousie My Ambiguous Heaven، فجأة تملكني مسار اللوحة، ولم تكن اللطخة السوداء جزافية، ولم تكن حيرتي حالة خوف من الموت، ارتسم بين أناملي شوق غريب، وبانت لي آلاف الوجوه مرمية على سواحل ألمارية. تنتظر سفن القراصنة التي تسير بهم نحو العدوة الأخرى. "[2] استغرقت (مي) زمنا قصيرا في رسم ملامح الصورة التي تكون عليها هذه القطعة المصورة. وكان اللون يتدفق بسهولة من وسط ألم دفين ومبهم وينزلق على اللوحة بطواعية عابرة لكل المسارات الملتبسة التي يثيرها تداخل الأصباغ. وكانت المادة اللونية المسحوقة تتحول إلى آلاف الوجوه العالقة بموانئ ألمارية. وهو المشهد ذاته الذي استحضرته (مي) لما طُردت من القدس، ما جعل سلاسة في تنفيذ فكرتها، وكونها تحاكي مدينة الأجداد المورسكيين. اجتاحت (مي) حرارة انفعالية، ومشاعر مشحونة بالشوق والغياب. "إن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفتها، وعدا يمكنه من تنفيذ الأعمال نفسها. "[3]

وتوقيعها جنتي الملتبسة القطعة التشكيلية التي تتخلق في حميم غاسق يفيض لونها الأسود بألم الحداد، لأنها توقظ أشواق مدينة الأجداد من رفات التاريخ؛ حيث طرد عرب الأندلس من أرضهم ونهب عزهم. وتعالت صرخاتهم، وتمزقت أجسادهم على أيادي محاكم التفتيش بضربات فرشاة (مي) المتراكمة تخترق اللطخة السوداء السطح المحسوس وفي إيهابية وتجلي، يزحف هذا الكائن اللوني الأسود على مناطق البياض مشكلا حشدا من العلامات المترعة، وجوه شاخصة أبصارها، راسية أجسادها بميناء ألمارية الإيطالية. ونتأمل في جوانبها المبطنة روح نظام جديد يكشف منظوره الشرس، لإلغاء آثار

[1]- إدوارد السعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد العنابي، مرجع سابق، ص108.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس،مصدر سابق، ص419.

[3]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص456.

العرب الذي شُيّد على مدار ثمانية قرون ونصف. " ولأن هندسية المدينة تعلن إيقاعها الزمني كي تبدو مسربلة بتاريخها وذاكرتها الخصيبة، فإنها تتخذ لها تلاوين يتدخل بها الفنان كي يمنحها عنفوانا باهرا. "[1] وفي اللون الأسود الذي نفذت به (مي) جنتي الملتبسة دلالات مخبأة "لأن الأسود صوات حاضر يسير كصوت خفيض مكابر. "[2]

وتمتد هوية المدينة في أوصال "لوحة هسهسة الأوراق الميتة" التي يخترقها دفق إنساني حي، كما يجعل منها شرط وجود. إنها القطعة التشكيلية التي شيدتها (مي) لأنها" أحد المكونات الدلالية والتعبيرية والإخبارية يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل الفيزيقي بالميتافيزيقي، المعيش بالمحلوم به، أي تتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي يشيده اللون. "[3]

" نيويورك هسهسة الأوراق الميتة التي ارتسمت عليها كل ألوان نيويورك المنسحبة نحو فراغ ملأته الصفرة الباهتة والبياض الهارب[...] يختلط الأصفر بالأحمر الذابل، على أرضية يغلب عليها الأزرق الرمادي[...] تخرج من عمقه ظلال تمثال الحرية ومعابر إليس آيلند على أطرافه تخرج من عمقه ظلال تمثال الحرية ومعابر إليس الحديدية الباردة، وهي تستقبل أشباحا تبحث عن أمكنتها في نيويورك... "[4]

"نيويورك هسهسة الأوراق الميتة، أن هناك اندفاعا كبيرا نحو النور والتشكيل واهتزاز اليقين من خلال انكسار الألوان المتداخلة والأشكال العمودية غير التامة. لقد أعاد الضوء الخافت الذي يتسلق الظلال[...] لم يكن فرانشيسكو غبيا عندما حدد مواقع اللوحات حسب حركة الضوء وامتداداته داخل البيت، وإيقاع النور المسرب من الشرفة نحو العمق. "[5]

يضطلع السارد من تلامس صيغ ضوء وعتمة وتدرجات الألوان إلى نشر النور بين طبقات أسطح

---

[1]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، 306.

[2]- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استتيه، مرجع سابق، ص14.

[3]- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص147. نقلا عن:

Raymond le drut, l'espace en question, ed, anhropos. Paris. 1976. P188 .

[4]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص117، 116.

[5]- المصدر نفسه، ص101.

الأشياء المعتمة. وهذا التناغم الذي شكلته حساسية الأضواء المتفجرة من خلفيات داكنة شبيهة بالأنغام الموسيقية. "ولو أمكن الحدس بأن ثمة تبادلا بين نغم ولون. بين ألف باء الأنغام وهارمونية الألوان، حيث الصبغة تمثل الإيقاع، واللمعان السمو والتشبع الكثافة. يخلل مكان شاغر موضوعا بدئيا للون لا يسبر غوره ولا يتبادل مع النغم هو الظل، ما لم يكن ضمن توقف طويل وأخرس. "[1]

وفي محاكاة السارد للون ينسبك النور في الحيز الروائي من خلال تتابع الضوء بالعتمة. "لوحات مي كانت مختلفة في كل شيء ولو أن المسحة العميقة هي نفسها بخيوط النور والإشعاعات التي تنكسر في النهاية[...]جسدتها في لوحة سماء مضاءة اقتناها متحف غيتي سنتر. "[2]

ينشأ عن هذه الظاهرة الكروماتية. التفاعل الأثيري الذي تجسده تموجات الأنوار والإشعاعات المنكسرة. كبرياء اللون المسربل برهافة الضوء والذي يثير في المشاهد إحساسات الشغف والغواية. "يقبع في أن انكسار الشعاع المضيء، لا يأتي عنه تفكك في طيف الألوان فحسب، بل إن بمقدور الكل أن يتجمع عاكسا آلية السيرورة منتجا كرة أخرى ضوءا أبيضا. "[3]وما نستقرأه من الحضور المكثف (للضوء) في لوحات (مي) لأنه يشكل بوتريه حياة منقضية رأت موتها المفاجئ.

كما نروم من افتتان السارد بالألوان محاكاة اللون الرمادي وهو المادة المخلوطة من لونين حياديين أبيض وأسود. "هسهسة الأوراق الميتة، كأن عملها الأساسي متمركز على اللون الرمادي الذي استقر بين البياض والأسود المضاء قليلا. بحيث لا ينتفي فيها النور نهائيا[...] قبل أن تواصل دمج اللون الأصفر بالأحمر لتلوين خريفها. "[4]

ما نستشفه من هذا الجزء كشف سّراللون الرمادي الذي يظهر في هيئة متوهجة ومتألقة أثناء مزجه بجميع الألوان فيأخذ صفة الشمولية. وفي هذا السياق يدلي بول كلي بقوله: " لاهو باللون الدافئ، ولا باللون البارد إنها نقطة بلا أبعاد لأنها أصل الأبعاد ويمثلها بالمركز الأصلي للكون الذي تتحدد منه كل

[1]– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص183.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص102.

[3]– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص128.

[4]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص102.

الأبعاد، إنها بدء العالم[...] نقطة البدء في اللوحة هي النقطة الرمادية، المنبع الذي تخرج منه الأشياء بواسطة تمديدها وتوسيعها تمهيدا لجعلها تقفز على نفسها. "[1]

يكتسي اللون الرمادي بغموضه الدافئ فلسفة فنية لأنه "يربط اللون بالضوء والعتمة، وبصفة عامة[...] أن الرمادي وليس الأبيض هو اللون الذي يوحد ويسبك الألوان الأخرى كافة. يصبح الضوء والألوان في علاقة وثيقة للغاية. غير أن الأول والأخريات هي ثمرة الطبيعة بأكملها التي تتجلى لحاسة البصر. "[2]

وما نقرأه من تعالق المكتوب بالمرسوم. اختيار السارد اللون الرمادي المتألق حسيا والذي أسهم في تشكيل الصورة البصرية. " يعد اللون بحد ذاته، من أكثر العناصر التشكيلية جذبا للحاسة البصرية، لأنه يتمتع بقوة التمظهر البصري أمام المتلقي أو في ذاكرته، ترشحه هذه الخاصية بأن يؤدي دورا فاعلا في تشكيل مواطن الجذب البصري في الصورة، المميزة بين شكل وآخر. "[3]

التأمت ألوان (مي) في لوحة "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة "والتي ارتادت الحيز الروائي في الصفحات (11، 70، 74، 101، 102، 116، 117، 494) والتي تنضح بمعين لا ينضب. أرادت (مي) لهذه القطعة المصورة أن تكون أيقونة معرض "لايف باور" ومن ثم أنشأتها بحرفية عالية. حيث أقامت طويلا أمام السطح الممشوق الذي عاينته بلطافة وجاذبية. فدرست كتلته وكثافته وعمقه وملمسه وصلابته ولونه وحدوده، وهذه العلامات الأيقونية تتيح للمصور تشاعرا حول الموضوع المعبر عنه من خلال اللوحة.

وفي هذا السياق وزعت (مي) ألوانها بطريقة إيقاعية يتفاعل فيها الحار والبارد يتوافق الضوء مع العتمة. "وملامح الأصفر والأزرق الأساسية وقوتهما الطاردة والجاذبية لاستدعاء الأحاسيس البدئية كـ« الجسماني» (أصفر) و«الروحي» (أزرق). يثير الفاتح والداكن تضادا ثانيا نظير الحار والبارد لمقاومة العالم والحياة (أبيض) ، والسلبية، والمعاناة والموت (أسود). يؤثر الأبيض في نفسيتنا

[1]– عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة بين الفن والتواصل، مرجع سابق، ص110، 111.

[2]– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص143.

[3]– حمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، التيسيري الرخاء نموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2016، ص162. نقلا عن أثر الرسم في الشعر العراقي الحر، أحمد جار الله ياسين (أطروحة).

كصمت عظيم يكون في نظرنا مطلقا إلا أنه يشبه صمتا موسيقيا، حيث تظل النغمة ضمن المحيط والتردد يضغط هنا وهناك. "[1]وهذا التشاكل الكروماتي للوحة تكون فيه الألوان حاسمة ومعبرة تلتحم مباشرة باللحظة المعنوية. "هذا هو السبب الذي يجعل بمقدور اللون المحتسب كأحد عناصر الفن أن يستغل كلحظة تتآزر مع أغلى الغايات الجمالية. "[2]

أثثت (مي) قطعتها التشكيلية بأناقة شديدة وهذا التوافق الحميم ينضح بالخبرة التذوقية والجمالية لتصميم النموذج. أما الدلالات التي تكتنزها تتقافز من شذرات الفن المعماري القابعة على نسيج اللوحة والتي تومئ بتمثال الحرية ومعاير أليس آيلند الذي سلكته (مي) لما أُخرجت تعسفا من القدس تحت كذبة صغيرة ثم تحولت إلى منفى دام خمسة عقود، كما تتيح هذه اللوحة علامات عمق يثيرها الروائي (واسيني الأعرج) والتي تبين مدى احتمائه بالآخر والانتماء إليه فهو يرى بأن "الذات مؤلفة من انتماءات متعددة، وهي ليست سلسلة من الانتماءات المستقلة وليست وقعا بل رسما على نسيج محدود. "[3]

ومجمل ما نلمسه من استدعاء اللون لأنه جسر للعبور نحو العدوة الأخرى (القدس) وعلامة الاسترجاع القصدي لتراث الأندلس، وإيمانا وعرفانا بأن مدينة نيويورك بالنسبة (لمي) الوطن الذي احتضنها فاللون موطن المنفى

[1]- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص183، 184.

[2]- المرجع نفسه، ص154.

[3]- رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص235.

4-توظيف آلية الكولاج College

"أو ما يعرف بتقنية الأوراق الملصقة وسيلة لإزالة الفجوة القائمة بين الفن والواقع، عرفت ظهورها الأول في فن الرسم قبل الحرب العالمية الأولى مع الرسامين التكعيبين مثل بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) وجورج براك (George Braque). "[1] ومتح أبولكينير للكولاج تفسيرا عاطفيا. "إذ يرى في استخدام الطوابع البريدية والقماش المشمع وجرائد الحائط والظروف وأشياء أخرى موضوعة ضمن ألوان اللوحة. إنها تدخل كعنصر أساسي في العمل الفني، يعززه بمثير جدير للشفقة ويخلق تضادا بين الصدق والحيلة. "[2] وأضاف تكنيك الكولاج للرسام. "إمكانية خلق علاقات فضائية جديدة بين هذه الملصقات بالتقريب أو بالتقديم أو التأخير مما يمكنه من اللعب بالقيم والتأثير في المشاهد. "[3]

وانتقل أسلوب الكولاج إلى الأدب "فلم تلبث الرواية أن وظفت هذه التقنية واعتمادها أداة من أدواتها السردية. ففي سنة 1930 أصدر ماكس إرينست (Max Ernest) رواية بعنوان حلم فتاة صغيرة تريد الدخول إلى كرمن فأطلق عليها مصطلح رواية الكولاج. "[4]

وارتكز الكولاج في النصوص السردية، على إقحام مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل والمقالات الصحفية والنصوص العلمية والتاريخية واليوميات والإعلانات وعناوين الأخبار، إضافة إلى الصور والرسوم البيانية والخرائط والجداول والنوتات الموسيقية والوصفات الطبية فقد احتوت رواية "أوليس" (Ulysse) لجويس على فن الملصقات ذلك أنه استعان بقصائد الجرائد والأسماء والتواريخ وأغاني ماري هيو (Mari Hiiu). "[5]

---

[1]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص297.

[2]- قاسم حسين صالح: في سيكولوجية الفن التشكيلي قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، مرجع سابق، ص53.

[3]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص279. نقلا عن
Brigitte ferrato, combe, écrire en peinture, coude Simon et la peinture. op. ct. p 103-105 .

[4]_ المرجع نفسه، ص297.

[5]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط ، مرجع سابق ، ص279. نقلا عن:
Brigitte ferrato, combe, écrire en peinture, Claude Simon et la peinture. op. ct. p 103-105 .

وفي سياق ما ورد في معجم السرديات على أن "إقحام مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه أو المؤلفين آخرين ضرب من الكولاج، ومن ثم اعتبر التناص وجها من وجوه هذه التقنية في النص السردي."[1]

وفي الرواية العربية تفاعلت هذه التقنية بحضور كثيف للأشكال التعبيرية القولية وغير القولية و" يمكن للكولاج إلى ذلك أن يضطلع بدور هام في إنشاء دلالات النص وتوجيه القراءة التأويلية . فقد تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخييلي والتعليق عليه . وقد تجمعها به علاقة المفارقة والمنافرة كما هو الشأن في رواية " ذات ل صنع الله إبراهيم فتكون للنص التخييلي أو يكون النص التخييلي لها ضربا من التعليق الساخر وأيا تكن وظائف الكولاج ودلالته في النص السردي فإنه في كل الأحوال تعبير عن تعدد المعنى وتداخل الأنساق وحوارية الأجناس ."[2]

استدعى (واسيني الأعرج) هذا التكنيك في غالبية نصوصه الجديدة وشحنه بخبرة تذوقية وجمالية، مما جعلها تتسم بحوارية متناغمة تتفاعل وفقها القيم الدلالية. وفي تعالق الأشكال التعبيرية والفنية تتوافر رواية سوناتا لأشباح القدس على (سارد فني) بنى فضاءه التوبوغرافي من التقاء الرسم والشعر والموسيقى.

يشكل اندماج الرواية بفن الرسم تجاوز الحدود بين المكتوب باللغة والمرسوم بضربات الريشة وفي استجلاء مظاهر المصاهرة الدلالية بينهما نرصد تجليات الكولاج ومدى تأثيره في عملية بناء النص.

ما فتئ (واسيني الأعرج) في صورة الغلاف أن يقرب اللون المتباعد من الحرف الذي يفيض بغزارة مركبة، لما أغمس اللوحة التشكيلية في هيئة طقوسية وروحانية. وفي هذا الحوار الجمالي بين التكوينات التجريدية والكتابة يمكننا من إشاعة النور على ظاهرة الحروفية باعتبارها تشكيلا جماليا وبعدا صوفيا.

"أننا نوظف «الحروفية» بمدلولها الفني الذي يستخدم الحرف مادة للتشكيل البصري فقد «راجت الحروفية» في نظر شربل داغر كعبارة دالة على نتاج فني عربي، لا على ظاهرة فنية عربية. دون أن تملك محتوى معرفيا دقيقا. مما يدل أن «ظاهرة الحروفية» على الرغم من رواجها وذيوعها في المشهد التشكيلي

[1] _ محمد القاضي : معجم السرديات ، مرجع سابق ، ص 158 .

[2] _ المرجع نفسه ، ص 159 .

العربي، فإنها لم تعرف حتى الآن تأصيلا معرفيا في المصطلح. "[2] مما يفسر تلونها "بالخصوصية الثقافية المحلية التي تشبع بأجوائها كل فنان، وطبيعي إذا أن تكون الحروفية عند الفنان حاملة لأجواء هذه الخصوصية ومنطبعة بها، مثلما نراه في أعمال الفنان محمد خدة، ومن تلاه من الجزائريين أمثال رشيد قريشي الطاهر ومان، والهاشمي عامر، ومن الفنانين العرب أحمد الشرقاوي والمكي مغارة[...] وشاكر حسن آل سعيد ورافع الناصري وغيرهم كثيرون. "[1]

ما نستقطره من صورة الغلاف* أن تجسيد الحرف بشكل محسوس يتجلى على تجاعيد اللوحة بإهابة ويحتل موقعا برزخيا بين الكتابة والتشكيل. "إنه يتحرر من الكتابة ومن فن الخط ليسبح في اللوحة مجردا من أي مرجعية. وباعتباره تخطيطا تشكيليا نلفيه يسكن اللوحة كما لو كان مجرَّد لطخة أو تخطيط، متنصلا بذلك من قواعد الخط والدلالة، جارفا معه جسده فقط كي يستعلن به في وجوده الذاتي غير المرتهن بقدسية اللغة ولا برمزية الحروف كما صيغت في النص القرآني أو في النصوص الصوفية أو معاجم اللغة. يتملص الحرف من الدلالة كي يستطيل ويتمدَّد ويمنح لنفسه جسدا جديدا. "[2]

يجرد الفنان الحرف من الدلالة النصية للغة. لأنه ليس خطاطا يهتم بالنقوش الزخرفية. وإنما يقحمه كعنصر بناء في اللوحة فيغدو موتيفا تشكيليا. وفي هذا التوليف التجريدي يخترق الحرف الهندسية المسطحة وينتشر بشكل دوراني محققا بذلك وجودا مغايرا. وينشأ من تداخل لمساته وامتداد عبابه في الفضاء اللوني حركتين للتشكيل (التشكيل الهندسي والتعبيري). فالأول يرتكز على "بناء دقيق للفضاءات وفقا لتصورات تعتمد المواربة والعلوية هكذا تتراصف الحروف تبعا لمبدأ الميلان المفتوح على الأعلى وفي هذا البناء كما في التشكيل ذي الطابع الدائري، يتبدَّى الطابع الروحاني المتعالي والميتافيزيقي الذي يسعى الفنان إلى صوغه وفقا لترابية الأشكال الداخلية. "[3]. والحروف في هذه العملية تتوافد

---

[2]- عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند محمد خدة، مرجع سابق، ص183. نقلا عن شربل داغر، الحروفية العربية، فن وهوية، ص11.

[1]- المرجع نفسه، ص183.

*- ينظر الشكل 1 ملاحق الصور.

[2]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص180.

[3]- مرجع نفسه ، ص181.

وتتراقص وتتمازج كما لو أنها تبحث عن سمائها الأخيرة. وهذا اللعب الدائري تخلق فيه الهارمونيا تناسقا إيقاعيا يتوافق ودائرية الكون والقدر.

أما البناء التعبيري (الهوائي) "يقوم على مبدأ التشابك العرضي الذي يبتغي خلق إيقاع داخلي بصري يحيل على مفهوم الطعْرة. وهكذا نجد أنفسنا أمام أعمال ينفلت فيها الفنان من بنيانه الصارم كي يترك للحروف أن يشكل موسيقاها الخاصة. "[1] وفي حركتها تشبه الرقصات الصوفية. وبين "شطحات التصميم ذي الطبيعة الهندسية. "[2] الذي عزف الفنان على تيمتها. يتخلى الحرف عن مرجعيته الأصلية ويدخل في نظمه تناسق إيقاعي يرتقي إلى مرتبة النغم الموسيقي.

كما نقرأ في سياق هذه العلاقات الحوارية تراسل اللغة بالحرف على غلاف صورة" سوناتا لأشباح القدس". "وصل حد التوحد والانصهار في شكل واحد يمكن أن يكون علامة تضيء للقارئ بعض ملامح هذا الأثر وتحفزه على تلقيه بطريقة تباين ما اعتاده وألفه تدعوه إلى قراءة راسمة (lecture picturale) يستحضر فيها ما بين المرسوم بالريشة والمكتوب بالقلم من صلات متينة. "[3]

يكتسب العمل التجريدي فعالية جمالية كلما ارتبط ببلاغته البصرية وفي «الحروفية » يؤول إلى علامة تشكيلية استطيقية من خلال تكونه في علاقات بنائية. والتي تشّكل نسقه الدلالي حوارية اللون والشكل والفضاء. وفي رصدنا لآلية (الكولاج) التي نشأت على غلاف رواية "سوناتا لأشباح القدس"."يتضح التشكيل البصري «للحروفية التجريدية» والذي يومئ إلى تموجات خطية تنتهي في غالبيتها بموتيفات دائرية ملونة بالأخضر. ويتراءى لنا من تراصف الحروف وانسياب تعرجاته الممدودة. "حركة التركيز اللغوي، فالريشة هنا تكتب بلمسات القلم في تدوير الحدود وإرسالها، على نحو تبدو فيه الحروف قطيعا من العلامات الأيقونية المسافرة، فخلية اللوحة توهم بالحركة بفعل انتشار السواد داخل

[1]- مرجع نفسه، ص180.

[2]- كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، مرجع سابق، ص273.

[3]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص279. نقلا عن:
Tacko Uenishi, Le Style De Proust Et La Peinture, Op, Ct, P98 .

اللوحة لأن الأسود يدعو الألوان للإشباع التوهج. "[1]

وكلما توغلنا في أخدود اللوحة يشع تألق أثر العباب الأسود في تقاطر الحروف. مع التشكيل الصباغي فيمنح الخط المنكسر الموزع بتراكمات الامتداد اللامحدود اتجاها حلزونيا. وفي سياق هذا الطابع التشكيلي المتشاكل تتألف تشكيلات موسيقية تتفاعل فيها "الألوان وتتراقص فيها الحروف وفقا لإيقاع صاعد أو نازل في غالب الأحيان، بحيث تبدو اللوحة وكأنها تعلن ميلاد أفق مفتوح جسده المساحات اللونية وعمقه التفاعل الدقيق بين تموجات الحروف. "[2]

تجسد العُلقة المتينة بين المرسوم بالريشة والمكتوب باللغة علاقة موصولة (بالقدس). "وعليه فإن هذه الذاكرة لن تروي أحداثا، وإنما ستستعيد صورا للمكان يعرفها المتكلم ويصونها في عمق قلبه. إننا حيال ذاكرة بصرية قد خزنت فيها صور المكان والأشياء. "[3] وفي مقابل التحام المرسوم لوحة تجريدية بالمكتوب"سوناتا لأشباح القدس "ندرك الاندماج الكلي بين الذاكرة وصورة الذات المنتجة للنص.

[1]–عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص 186.

[2]– فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص187.

[3]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص282.

4-1- كولاج أنوات

"أسهم تعالق النصوص والخطابات من مختلف الأجناس وبمختلف الوسائط التعبيرية، وتضافرها داخل النصوص الروائية في التباس هذه النصوص، وفي تلاشي خصائصه الأجناسية، حيث أصبح النص شبيها بالمطلق خارقا لحدود الأجناس والجماليات القائمة، مكتف بذاته ومؤسسا لتفرده وهويته الخاصة، انطلاقا من كونه نصا إشكاليا، أو نصا جمعا متحررا من مقتضيات التمثيل والمحاكاة، يتكون من شبكات متعددة ومتفاعلة فيما بينها بدون أن تهيمن إحداهما على البقية؛ هذا النص مجرة من الدوال وليس بنية من المدلولات."[1]

ينزع (واسيني الأعرج) في الكتابة عبر النوعية إلى محاورة الفنون كالرسم والموسيقى والسينما والشعر. وينحت من معينها الذي لا ينضب لغة فنية هجينة. تنبش في أغوارها وتكشف أسرارها وتبحث طقوسها وتنهل من منجزاتها ومادتها الغفل ومصائرها المتلونة مادة بناء تقبع فوق الفضاء التوبوغرافي للرواية على شكل لوحة تشكيلية تتنافر أجزاءها وتنصهر أشكالها في بوتقة. مؤسسة مساحات لونية وإيقاعات موسيقية حسية للألفاظ. ويطرح "هذا المنهج القصصي القائم على كتابة تتخطى حدود الأنواع مسائل عديدة منها ما هو مرتبط بتشظي حكاية الذات مع سوناتا لأشباح القدس ومنها ما هو مقترن بطبيعة الذات المنتجة لهذه الفنون والذات المتقبلة لها."[2]

أنجزت القصة المتشظية في رواية "سوناتا لأشباح القدس" بآليات الفن التشكيلي الذي يتوافر على أنساق دلالية غير لغوية (بصرية) ويتضمن معان ضامرة وظاهرة، تستدعيه المساحات اللونية والظلال والأضواء. ومحاكاة تنافرات النوتات الموسيقية، وتناغم الجمل الشعرية. وتشكيل تتابعات زمنية متقطعة

---

[1]– الطاهر روابنية: الاشتغال الأجناسي وشعرية الكولاج والإدماج في رواية كيف كيف ليوسف، البحري التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، *وراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث الثقافي كلية الآداب والعلوم الإنسانية*، 18، 10، ديسمبر 2017، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب. علم الكتب الحديث، إربد، الأردن ص 103.

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص296، 297. نقلا عن:
Pierre Van, Denheuvel Parole, Mot Silence, Op, Cit, ; P248 .

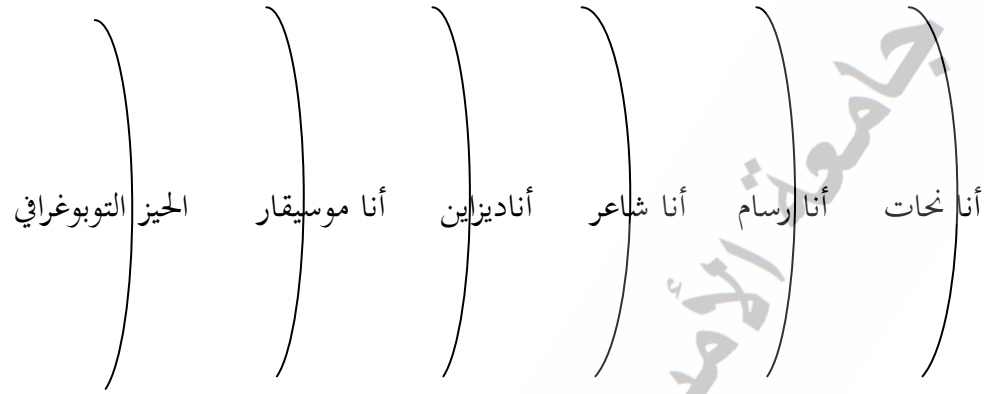
تأخذ رقصات دائرية تتلاشى فيها الحدود بين الأزمنة. وتفضي في هذه التوليفات المتشظية. التي يجمع تكويناتها آلية الكولاج تفتيت في ذهن المروي له، وهي عبارة عن مشروع غير مكتمل تستدعي قارئا فنانا من نوع ما. يتسلح بقراءة بصرية و ثقافية تشكيلية وخبرة تذوقية وجمالية.

وفي هذا السياق الذي تتحول فيه الفنون إلى مادة بناء وتسريد" فمن هذا القائل الذي يُجري الكلم وينشره في الفضاء التوبوغرافي على هيئة انتشار الأسطر الشعرية في فضاء القصيدة؟ هل هي ذات شاعرة أم ذات تخيلية تستعير آليات الشعر وتُجريها في السَّرد؟ وما طبيعة الذات في الحيّز الذي ظهر فيه الرسم هل هي ذات تشكيلية راسمة تظهر في محطات التخييل لفترة، تُسوي لوحة تشكيلية راسمة بالكلم، أم هي ذات الراوي ترى العالم بعيون الرسام وتتجه بكلامها الراسم إلى مروي له، تدعوه إلى التسلح بقراءة بصرية وثقافية تشكيلية كي يتمكن من فك شفرة ملفوظ نازع إلى الرسم."[1]

للإجابة عن هذه الأسئلة جدير بنا أن نضع أنوات الكولاج المرصع في الحيز التوبوغرافي لرواية "سوناتا لأشباح القدس" في هذا المخطط المصغر والذي يختزل أفق (الأنا) المتعدد للفنون (أنا فنية مهجنة). لأن قوة الإبداع المشتركة بين الفنون في رأي بودلير "تقيم أعمالنا دائما، انطلاقا من أفكار متأدبين، وإلى هذه الأفكار البلهاء، تستند الأسئلة التي توجه إلينا في الغالب. وفيما يتعلق بي، يسرني جدا، أن تكون أفكاري، كما يقولون، أفكار صباغ، ولا أطالب بأكثر من ذلك. "[2]

[1]– فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص296، 297. نقلا عن:
Pierre Van, Denheuvel Parole, mot Silence, Op, Cit, ; P248.

[2]– سمير السالمي: شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، مرجع سابق، ص 114، 115.



"يعتبر الديزاين_Design مكونا من مكونات الفنون التطبيقية التي تعتمد الرؤية الجمالية والحس الفني الذي يساهم في تربية الذوق وتهذيبه، وذلك بالنظر إلى ما ينطوي عليه هذا الفن من قيم استيتقية متعددة تظل في بنياتها وتحولاتها مرتبطة بتصورات الفنانين وإمكانيات إدماج قطعهم ومجسماتهم الفنية داخل الفضاء إدماجا جماليا ووظيفيا.

على مستوى المصطلح، نجد بعض المترجمين يستخدمون كلمة تصميم لترجمة كلمة paltern، مع أن الترجمة الصحيحة للكلمة هي (صيغة) على اعتبار أن كلمة (تصميم) يمكن أن تكون ترجمة لكلمة Design الإنجليزية. والتصميم يستعمل في حقول الفن التطبيقي لأن العمل الفني يوحي بالصيغة في الفنون التشكيلية، بينما يسبق التصميم العمل التطبيقي، ويمكن أن يندمج المعنيان في بعض المجالات المشتركة بين الفنين. "[1]

وبهذا المعنى يستمد فن الديزاين "مقوماته وبنياته الإبداعية مع حركةArts and crafts سنة 1860 بإنجلترا، إذا انطبعت بإسهامات فنانين مرموقين أمثال: ويليام موريس، جوان ريسكين والمهندس فيليب ويب، وهي حركة انتصرت في بياناتها التجديدية للقيم الجمالية على حساب القيم الصناعية

[1]– ابراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص102، 103. نقلا عن هربرت ريد: معنى الحياة: الحياة التشكيلية، العدد الرابع/ السنة الأولى 1981 (ها. ص:90).

انطلاقا من مبدأ إنعاش الصناعة الجديدة بناء على تفعيل الصناعة التقليدية واستثمار رساميها الرمزية ووحداتها البصرية. كما تعزز تاريخ فن الديزاين بإحقاقات حركة دوتشفيركباند بألمانيا مع هرمان ماتيسوس الذي تأثر به كل من فاندوفيلد ووارترك ريوسولو كربوزييه، دون القفز على مدرسة « الباهاوس* Bauhaus»التي شكّلت مدخلا أساسيا لظهور الفن الحديث. "[1]

ولمزيد من الإثارة الجمالية والفتنة البصرية لم يتوان (واسيني الأعرج) من إلصاق فن الديزاين في الفضاء التوبوغرافي. والذي يتراءى لنا من خلال الطبقات المتناغمة للأشكال الفنية، ولأن السارد يسعى إلى مشروع أنا فنان ديزاين اهتدى إلى كل الموتيفات والتعديلات والتحويرات التي عالجها كمصمم ديكور، والتي تطبع على الفضاء الفني إيحاءات سحرية وتوقيعات جذابة.

"رافقتي فرانشيسكو إلى غاليري سيتي ويذاوت وولز لإلقاء نظرة أخيرة على معرض لايف باور[...] لم يخطئ فرانشيسكو في أي تفصيل صغير وكأنه كان في عمق دماغي. سواء اللوحات أو الأطر التي اختارها لبعضها، أو المنحوتات أو الفيشات الشارحة الدقيقة التي وضعها في أسفل كل لوحة. فقد قضى يوما معي في تدقيقها واحدة واحدة وتصحيح بعض تفاصيلها. "[2]

أراد السارد من خلال هذا الجزء أن يمدد الجمال في تدرجات العمل الناتجة من تناغم ذواته المتعددة (المهجنة). "فكل طبقة من طبقات العمل الفني على حدة تنطوي على كيفياتها الجمالية الخاصة بها، بحيث تبدو كما لو كانت مستقلة بذاتها. ومن مجمل هذه الكيفيات الجمالية المتنوعة ينشأ كل جديد

*"الباهاوس" Bauhaus: اسمها الكامل(Staatliche Bauhaus) مدرسة العمارة والفن التطبيقي : تأسست في مدينة فايمارعلى يد المهندس المعماري ومخطط المدن الألماني غروبيوس (1883-1969)، الذي منحها الاسم مستدعيا المصطلح القروسطي (bauhiite)، الذي يعني: مقر البنائين، إثر دمجه لأكاديمية الفن بمدرسة الفن التطبيقي افتتح هذا الاتحاد ببيان الباوهاس عبر قراءة نص غروبيوس عن مفهوم العمارة كأعلى قمة بين كل المناشط الإبداعية. ووجه موضوع تطوير المهنة كنبع خيالي إبداعي من الحرفيين إلى الفنانين، وأن توحيد المناشط كافة في بناء واحد قمين بإقامة وحدة ثقافية جديدة.
ينظر: ماناليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي اسنتيه، مرجع سابق، ص146.

[1]- المرجع نفسه، ص103. نقلا عن: عبد الله الشيح حول تجربة الفنان سعيد كيحيا، الديزاين مسألة للمادة والفضاء، الواحة الفنية، جريدة الصحراء الغربية، السبت 01 ماي 1499.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص496.

هو ذلك التناغم أو التأليف بين عناصره الجمالية. "[1] وفي جاذبية هذا الإيقاع المتواتر بين أجزاء العمل الفني "توحي الأشكال المختلفة بهذا الجمال بدرجات متفاوتة وتفاضل بينهما حسب درجة الجمال التي توحي بها. "[2]

ويأخذ الكولاج هيئة شاعرية في هذا المقطع"... وكعادة فرانشيسكو لم يترك شيئا للصدفة، حتى الإضاءة التي اختارها بينت إلى أي حد يمكن لهذا الرجل أن يجعل من الأشياء العادية حالات من الاستثناء. كانت الأنوار على العموم دافئة جدا وغير صادمة للنظر يظل عندما يكون ذلك ضروريا يضيء عندما تكون هناك رغبة لإظهار الملامح الدقيقة للوجوه أو للحالات التي تجسدها اللوحات ويخفي عندما يكون للظلال جدوى في إضفاء سحر الاندهاش والتساؤل، عمل الإضاءة أضاف لمسة كبيرة للمعرض، وموضوعاته الأساسية التي هي قوة الحياة أو سلطان الحياة. "[3]

ما نقرأه في هذا الجزء أن متحف "باور لايف "من الأعمال الفنية الحاملة "للتاريخ من ضرب مخصوص إنها تمثل رؤية للعالم كان يفكر في سياقها فنان ما عبر عن نفسه في شكل عمل فني تاريخي. "[4] باعتباره موضوعا جماليا لا تزال بؤرته غامضة يحتاج إلى من يسلبه التباسه. وفي سياق تعديل نسبة الضوء في الأماكن الغفل (المعتمة) في القطع الفنية. "رؤية بالإضافة إلى ما يكون هناك ليرى. "[5] وهذه اللمسات السحرية من توقيع فرانشيسكو الخبير في كيمياء الضوء الغرض منها بلوغ الانطباع الجمالي في المشاهد ومحاكاة علاقة حميمية معه. ومعاينته الحسية للنور ألحقت رشاقة وحركة في الأشكال الفنية. وتذكرنا طريقته باستخدام "الضوء"* عند مونيه الذي أدرك أهمية في جعل الأشكال مرئية وواضحة. ولكنه تجاوز الرسامين

[1]– سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، مرجع سابق، ص334.

[2]– جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، مرجع سابق، ص184.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص469.

[4]– هانس بلتينغ: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، مرجع سابق، ص212.

[5]– المرجع نفسه، ص212.

*-الضوء والظل Lumière Et Ombre ينظر إبراهيم الحسين: التربية على الفن حفريات في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، ص76. يستعمل الظل والضوء أساسا لإبراز الأحجام والأشكال باعتبارها سندين تعبيريين يصعب على الرسام الاستغناء عنهما، خصوصا إذا كان مصورا تشخيصيا. فالظل هو الناحية الغامضة (المخبأة) من لون الحجم، يضاء تدريجيا

الكلاسيكيين من خلال إمعانه في اللعب بالضوء والتفنن في إخراج تموج الألوان بفعل انبعاث الضوء. "[1]

في تعالق فنية الكولاج بالحيز التوبوغرافي تحضر لوحات استثنائية بلغة منحوتة" التأمت بذهني فكرة المعرض جيدا وأصبح كل شيء واضحا قرابة لخمسين لوحة، وأكثر من ثلاثين منحوتة غير معروفة من قبل على الطين الآجري، والزجاج البلوري، والبرونز، وعلى خشب الزيتون النادر الذي تبقى رائحته قوية حتى عندما يبس، وعشر منها نقشت على مادة الرخام الأبيض أنجزتها في أوقات متفاوتة. "[2]

ينزع الأنا الراوي ثوب السير الذاتي ويتشح برداء فن النحت فيظهر أنا نحات يتجلى بلغته إلى طبقات اللغة الإيحائية المكثفة بالدلالات البصرية والرمزية. وما نقرأ من خاماته المتنوعة أيقونات ثقافية وكتل محملة بالمعاني لها مقاصد إنسانية. ويغدو "أيقون الزيتون حجة تشكيلية للبحث في ممكنات «الإنسان» فيه فالمحايثة الاستطيقية التي تفرضها نفسها للتحري في حضور الموضوع [...] يعد تشكيلا بصريا وعلامة جمالية. "[3]

كما يتراءى لنا من اختيار (مي) لمادة الرخام الأبيض الذي يتوافر على القيم الحسية والرقة التعبيرية لأن. "نعومة الرخام وجاذبيته تكون جزءا لا يتجزأ من الجاذبية الرقيقة لموضوع النحت*، ومع ذلك فالوسيط هو الرخام، ومن ثم فهو ليس«بديع»فحسب، بل إنه يتصف بالقوة والتماسك وهما أمران لابد منهما من أجل تحقيق الوقار. "[4]

نستقطر من"أنا سير ذاتي، وفي آخر بأنا فنتازمي أو شاعر ينسج من الكلم لوحات متشبعة

حسب مصدر الضوء، وحسب طبيعته ووضع الحجم بفعل المادة التي يكونها والضوء من هذه الجهة، يشكل الناحية المضاءة التي يخضع لمبدأ التدرج الضوئي أو (الظلي) حسب قربها، أو بعدها من مصدر الشعاع، فدرجة الظل والضوء في الرسم لا تقدر سوى من خلال دراسة قوة انعكاس الضوء والشعاع وأثرهما على الأحجام والنماذج، وما يقال عن الضوء، يمكن أن يقال عن الألوان والآثار المتولدة عنها في ارتباطها بدرجات إشراقاتها الضوئية nuances.

[1]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص239.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص469.

[3]– عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجري دية عند الفنان محمد خدة، مرجع سابق، ص167.

*-ينظر الشكل الثاني ملاحق الصور.

[4]– جيروم ستولنيتز: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص332.

بالإيقاع ومفعمة بالتصاوير والأحلام وشطحات الخيال[...] ومهما اختلفت هذه الأنوات والتبس بعضها ببعض. فإنها تشترك جميعا في تأثيث لوحة الكولاج، تتنازع داخلها وتتجاذب. ويبدو لنا هذا الأنا الصانع للوحة الكولاج قريبا من أنا «الرسام التجريدي» ينذر نشاطه للبحث عن أناه الضائعة واستعادة هويته التشكيلية Identité Plastique. "[1] لأن الفن التشكيلي" قد يتحول إلى شعر ، والشعر إلى صورة تشكيلية ، كلاهما يقترب من الآخر عن طريق المواءمة بين البصري والمعنوي ، والمعنوي والبصري "[2]

ألصق الروائي جملا موسيقية، ونوتات متتابعة في الحيز التوبوغرافي وهذا التشكيل يكشف لنا عن نيته الباطنية. حيث يربطنا بالعلاقة الدلالية بين الرسم والموسيقى والتي عبر عنها فاسيلي كاندينسكي بقوله "فيعكس ببداهة أقل، مصيرا بين توافق بين شكل الألوان والنغمات الموسيقية، (سماوي، ناي، وأزرق فيول تشيللر) [...] كما عمل سكريابين بروميثيوس [1908]يضطلع منذ البداية في تشكيل ميكانيكية إبداع أصيلة، بدور آلة قلقة كالأداة الموسيقية: لوحة مفاتيح، كانت تعزف بناء على تبادل محدد (الأحمر دوDo) ، والبنفسجي (ري بيمولي Re Bemelle) ، (دو دييسس Do DiosiS) ، والأصفر ري (Re...). "[3]

وفي هذا التنسيق البهيج الذي تتواءم فيه الأنغام والألوان يقولSir James Jeans: "تماما كما أن الألوان المختلفة للضوء يتم إنتاجها عن طريق الموجات الضوئية ذات الأطوال المختلفة، فكذلك الأصوات ذات النغمات المختلفة يتم إنتاجها بموجات صوتية ذات أطوال مختلفة. وعلى سبيل المثال (C) الوسطى في البيانو تملك طول موجة درجة قدمين. حينما يملك أربعة أقدام في حين أن مضاعف (C) تملك طول موجة ذات قدمين. حينما يملك صوت نصف طول موجة آخر نقول إنه أعلى في الدرجة Pitch بمقدار أوكتيفoctave. وبنفس الطريقة حينما يكون لون ما من الضوء يملك نصف

[1]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص296، 297. نقلا عن:
Piérre Van, DenheuVel : Parole, mot Silence, Op, Cit, ; P248 .

[2] – محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ،عالم الكتب بالقاهرة 38 شارع عبد الخالق ثروت ، مصر ، ط2 ، ص 163 .

[3]– مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، مرجع سابق، ص182.

طول موجة آخر يمكننا أن نقول قياسا على ما سبق أنه أعلى في الدرجة Pitch بمقدار أوكتيف. وعلى هذا فبما أن البنفسجي يملك نصف موجة الأحمر... إنه أعلى درجة من الأحمر بمقدار أوكتيف. "[1]

ما نرومه من استدعاء الروائي للفن الموسيقى وحواريته لفن الرسم حتى يتخلق بحوامل الجذب والتنافر بين الألفاظ والصور وتشيع الرقة والرشاقة. "لذلك فإن الموسيقى والإيقاع اللوني يرتبط كل منهما مع المواقف والقيم ذات المناخ الجاذب للتناسق والتلازم والانسجام والترابط فيضفي ذلك إلى نوع من الوحدة في التنوع، ويبدو ذلك واضحا عبر الإيقاع اللوني المدرك حسيا في مظاهر الكون والحياة والطبيعة والفن والأدب، وصولا للغاية المثلى وتحقيقا له أي للإيقاع كونه الميزة الجمالية التي تؤثر في الوجدان والحس واللذة لدى النفس الإنسانية صاحبة التلقي. "[2]

أغرق (واسيني الأعرج) نصه الروائي في بحر من الإيقاع الموسيقي. كونه انطلق من قطعة موسيقية ملونة. ففي تأليفه "سوناتا لأشباح القدس" تدرجت الهرمونيات بنسب متفاوتة بين توقيعات الأداجيو. وأنغام الفوجا الحزينة. إنها لغة تتخلق من رحم الأبجديات الضائعة في طبقات سكونية، وتوقظ شهوة الخيال. وتنزلق بجاذبية ولطافة في مساحات اللون وتمتص تأوهات الحزن وأنين الضياع. فنتحسس شوق حب الوطن.

ويكسو الإيقاع تدرجات لونية صُفرات النور يُعالق البنفسجي في تراخي، سواد الحداد ينزلق فوق بياض فيصير حياد. أحمر حار يثير البهجات والإشراقات. وأزرق نيلي ينحدر نحو الموت. وتسحب الدو، ري، مي إلى منطقة السرّ وتداعب الأصابع تعرجات الخطوط والأنغام والأشكال. إنها لحظة انفجار الألوان والأنغام. وفي هذا التناسق الهارموني، فماذا يريد أن يقول واسيني الأعرج من مصاهرة الموسيقى وفن الرسم على أرضية الرواية؟

"ومع ذلك فإن الفن التجريدي الحديث، والموسيقى الحديثة، ليس أحدهما أو الآخر حسابا منظما صارما بارد الملمس على النفس، كلاهما يبعث أولا من الرغبة الكاوية لأعمق الخلايا، رغبة في التكامل،

[1]– أحمد مختار أحمد: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 179.

[2]– حمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي اليسري الرفاء نموذجا، مرجع سابق، ص200.

والتجاوب، وكلاهما بمقدوره أن ينسج فوق هذا النمط الجذري، طرزا أخرى لضيقة بالقلب الإنساني المنقلب الجياش، ونحن إزاء العمل الفني، في أيهما، قد نستشعر أنواعا من الصبوات والحنان والأسى، والأشواق الغامضة، وتستخفنا أيضا أنواع من النشوات والأفراح والبهجة المشرفة، هذه كلها نابعة في الأصل من عدوى المشاركة في الخلق الفني. "[1]

يتعالق اللون بالنغم وينجذبان نحو فواهة الحقيقة، ويتآزران في صبر، سعيا فيما وراء إيقاع الحياة والأشياء ووجه الإنسان، قطعت السوناتا رحلتها في التمزق والتشظي، وامتدادها نحو الأصداء الأبدية الآتية من بحر الأشجان والأحزان. والتأمت مساحيق الأصباغ في مغامرتها الهشة، برهافة المادة الخام للأكواريل ولمعان الألوان الزيتية الندوب والجروح وألقت بعيدا بكل الزوائد التي تخدش جوهر الروح، إنها انطلاقة لبلوغ الخلود. ويلتقي النغم واللون ويلتفان بتجلي تحت سماء القدس. "أن نجعل من الكلام أغنية، ونربط أجنحة الشعر بالنثر، هذا هو عمل آلهة الوحي... "[2]

تلامس سيولة الألفاظ العذبة الحيز الروائي وتخترق بياضه وترفع من قيمته الحسية والعاطفة، وفي إيجازه وجلالة. يتحقق التناسق الهارموني في نفس القارئ.

"... لا أدري ماذا كنت سأفعل في نفسي لولا تدخل مامي دنيا، بحنانها المعهود ولطفها وحبها الصادق [...] شعرت بلمسات ميرا على رأسي وأصابعي وهي تندفن في شعري.

نامي نامي مانو

أسرق لك من الثلج فستانه،

وأقطف لك من قزح ألوانه،

وحياة ربي سبحانه،

لأعطيك قلبي ووجدانه...

[1]- إدوارد السعيد: في نور أخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز الجيزة الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، مصر، ط1، 2006، ص197.

[2]- جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مصدر سابق، ص285.

نامي... نامي يا مانو...

اللي يحبك يبوسك،

واللي يكرهك، لا تحزني مي شانو. "[1]

يمثل هذا المقطع نزوع الأنا الراوي ثوب "السير الذاتي، ويتشح برداء الشعر، فيظهر أنا شاعر (Moi Poétique) مرتقيا بلغته إلى مصاف اللغة الكثيفة المفعمة بالإيحاء والمجاز. "[2]وتثير أنا (الشاعر) جاذبية إيحائية تجسدها هذه الكلمات الصوتية ذات الترنيم الشاعري والتي تنفذ من خلالها (مي) إلى الطفولة السعيدة وتتحسس وتلامس الحركات البعيدة لروح (ميرا) وهذا الأثر الرشيق الذي يمتاز بعمق وكثافة الإيقاع يعبق بحس دافئ. "فنسعد إلى استرجاع الإحساسات المختلفة التي ولدها فينا الشيء عن طريق استخدام صفات مناسبة. "[3]

تتوغل (مي) في تيمة الترنيم الشاعري الذي يهز النفس ويشغل كامل حواسها دون أن تفقد شيئا من تموجاته الغامضة. "لأن الحساسية التي يتصف بها الشاعر في أنه لا يزال يسمح صيحة الكلام الأولى، وفي أنه لا يزال يربط ربطا حقيقيا بين النغم والمعنى لكي يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث. أي للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار. "[4]

ونحو أفق اللامحدود ودعم رهانات الحداثة يتفاعل الحافز البصري المحسوس عبر تعالق الجوار "بين ملاحقة القصيدة للعمل الصباغي وطغيان منطق الشعر على الخطاب الواصف للصباغة، يكشف بعد الجوار، الذي حددناه آنفا، عن تجاوب مضاعف، في الاتجاهين؛ يراوح بين الافتتان والانجذاب وبين

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص298، 299.

[2]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص301. نقلا عن:
Georges gusdorf, ligue de vie, les écritures du moi, Op, Ct, P11

[3]- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مرجع سابق، ص 192، 193.

[4]- جان برتليمى: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص298.

التوتر والتصادم. وفيما تتوحد الصباغة والقصيدة في الفعل وفي قوة الإبداع" [1]

في سياق تعقيدات النص الحداثي الذي يبحث عن هوية وجنسية الانتماء وسط حالة من القلق والتوتر الدائم كان الإبداع في التنوع من بين مسالك الكتابة التي اهتدى إليها (واسيني الأعرج). والتي تلونت فيها مختلف الخامات والمواد وانفتحت على تأملات الذات من أجل تشكيل آليات داخل النص الروائي. وهكذا بدت "سوناتا لأشباح القدس" كولاجا قصصيا يقارب التقنية التي شهدتها الفنون التشكيلية مع بيكاسو وبراك. وفي ترحيلها إلى الحيز التوبوغرافي يتلاشى منطق الزمنية.

استدعى (واسيني الأعرج) تقنية اللصق كممارسة فنية لدعم النص الروائي والتي منحته حرية كاملة لإعادة صيانة الرؤى وتشييد العالم التخيلي. وإذا كان متاحا للرسام أن يلصق على قطعته التشكيلية قصاصات الجرائد، وزجاج ملون، نجارة خشب، وصور فوتوغرافية، الخ. هذا التكنينك في حيز القصص له شكلا آخر يتعلق بآلية المكتوب، فإن الراوي لا يجاري في نصه خامات غير متجانسة في مواد مختلفة. وإنما يمثلها باللغة ويمنحها معاني جديدة من خلال ما يعضده من تواشج وتنافر وتوافق.

وينهض هذا الكولاج القصصي على تشكيل صورة كبرى للمكان تتداخل فيها الحكايات بالأخبار والرسائل والخيالات. وتتنازع من أجل احتلال حيز، ولم ينحصر استخدام هذه التقنية «الكولاج» في بناء المكان، وإنما تعدى ذلك إلى بناء صورة الأنا التي تتنازع داخلها مجموعة أنوات متباينة ومتنافرة. وأفضى ذلك إلى ظهور هذا الأنا على وجوه شتى وصور متعددة "أنا رسام" أنا موسيقار، أنا ديزاين، أنا شاعر، "ولم ترد هذه الشجذرات والتأملات والوقائع والأشياء متجانسة ومترابطة، وإنما ظهرت متناثرة في فضاء الذاكرة، وخليطا حافظ على فوضاه الأصلية Désordre Original." [2]

[1]– سمير السالمي: شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، مرجع سابق، ص115.

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص312. نقلا عن:
Brigitte ferrato. combe, écrire en peinture, Claude Simon et la peinture. op. cit. p 39 .

5-القصصية المستنبطة في رواية سوناتا

نروم في رواية "سوناتا لأشباح القدس" فنا تشكيليا ولقاءات بصرية وحمولات دلالية ترفل في النص الروائي. فكانت مسالك الكتابة في الرواية تماثل إلى حد كبير. "طرائق صياغة اللوحات التشكيلية، بل تستدعي آليات الرسم وتنفرد بها. ومتى رمنا التنقيب عن مكامن القصصية في هذا الضرب من الكتابة الراسمة بدا لنا من الأنسب النفاذ إليها من رواية الراوي المشكل. Narration configuration"[1] الذي وجه نشاطه الإبداعي نحو إنتاج لوحات مرسومة بالكلام.

5_1 الراوي الراسم (المشكل)

ما نتلمسه في رواية "سوناتا لأشباح القدس" حضور الراوي الذي بدا لنا فنانا تجريديا، اتخذ من عباب الحبر دوائر وأشكال وظلال وألوان رسم بها خمسون لوحة تشترك جميعها في تشكيل ذكريات الطفولة والصبا والشباب التي غيبها النسيان والغربة. ولكن رسومها محفورة في تجاعيد الذاكرة.

"... توقفت عن الكثير منها، كأسرار الكراسة النيلية، التي رمتني في أحضان أمي منذ اللحظة الأولى [...] ألام يوسف الخفية [...] وجد أمي[...] طعم الكوليرا الكاذب، معابر إليس آيلند، أميرة في معطف أبي، مامي، باصات بروكلين الصفراء، مأتم عائلي، ذئب في هيئة حمل[...] أطلنتيك أفينيو، فراشات القدس، شرفات أورشليم شموس، أمي، سباعية حداد الذئاب [...] الأرض الميتة، طين البحر الميت، عدوى الأرض[...] الأندلس جنتي الملتبسة، نيويورك، هسهسة الأوراق الميتة، ثلاثة أجساد في دوامة... قبر على حافة الحياة. "[2]أكملت (مي) نشأة اللوحات التشكيلية التي تحكي صياغتها البصرية حياتها المنقضية وإحالتها إلى مستوى عميق وأصلي. يستدعي تحليل التشكيلات الصباغية داخل اللوحات التجريدية والحفر في تناسقها المتناغم من خلال إعادة إنشاء الخطاب المستمر للرسام. بالإمكان أيضا. "استكشاف همس نواياه. تلك النوايا التي كتبت[...] بخطوط ومساحات وألوان، بإمكاننا إخراج تلك الفلسفة الضمنية التي من المفروض أنها تشكل رؤيته للعالم[...] وأن تسعى إلى

[1]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ، ص312.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص498.

التعرف على ما استعاره الرسام فيها. كما يمكن للتحليل الحفري أن يجعل ما بين أهدافه، البحث عما إذا لم تكن المسافة والمكان والعمق والضوء والنسب والأحجام والحدود قد تم التفكير فيها بتبصر وسميت وعبر عنه. "[1] وكونت الأنا الراسمة داخل هذه التلوينات الصباغية المحفورة باللغة.

استنفذت (مي) في هذا السياق طاقة اللون وعناصر الرسم في حُمى رحلتها عن حالات تذكر الماضي، واعتبار هذه الأيقونات البصرية نسيج سردي للسيرة الذاتية. يعني أننا نتجول عبر هذه اللوحات التشكيلية المرسومة بالكلمة التي شكلت "أنا" راوية تحكي قصة حياتها المنقضية يقول بيكاسو*:" إنني أرسم كما يكتب الآخرون سيرهم الذاتية لوحاتي التي اكتملت وتلك التي لم تكتمل تعد هي صفحات صادمة ليومياتي ويختار المستقبل الصفحات التي يفضلها[...] إنني أشعر أن الزمن يمر سريعا وأنا كالنهر المتدفق أبدا يحمل متعة الأشياء النابتة على ضفافه؛ والجثث [...] إنني أحمل كل هذه الأشياء معي..."[2]

إن ضم السرديات البصرية إلى النص المكتوب يؤول بنا إلى تفجير التساؤل التالي: كيف يمكن تحويل هذه اللوحات التشكيلية المنحوتة باللغة إلى نص بصري يمكن قراءته؟

"... لي شوق كبير لكل ما يربطني بطفولتي عبرت كل ما كان لدي من صور قديمة عني، وعن القدس، وعن الأهل. لقد تركت لي خالتي دنيا، مامي، الكثير منها. اخترت إحدى عشر صورة، وضعتها على جنب [...] ولكن خيطا من النور الخفي كان يكسرني ويبهرني، انتهيت بسرعة من رسم

---

[1]- قاسم حسين صالح: في سيكولوجية الفن التشكيلي قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، منشورات دار علاء الدين، سوريا، ط3، 2010، ص43.

* يُنظر: كمال محي الدين حسين: مسائل في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص201. كان اسم بيكاسو مقرونا بعبارة مشاغب ومشار إليه بالحرف C دلالة على تصنيفه كشيوعي commusist وقد بقيت نشاطاته مرصودة منذ عرفته الخلية العالمية وحتى ساعة وفاته، ولد بيكاسو عام 1881 وتوفي عام 1973. يمكن وصف تجربة بيكاسو بأنها أنجح التجارب التشكيلية وأعظمها أفادة من الموروث الثقافي العالمي، بروح صرية وطبيعية، ولذا انتظر إلى بيكاسو كعلم من أعلام الثقافة المعاصرة وعلى أنه مناضل طبيعي، رشح مفاهيم الحداثة الفنية في هذا القرن وصبغها بصغته العالمية [...] رسم ببراعة صورة المثقف الذكي والماهر الذي حقق التوازن المدهش بين الموضوع والشكل من لوحاته "نساء أفينون" the maids Avignon، "خزان الماء" water réservoirعازف الماندولين، حياة إسبانية جامدة، الجورنيكا...

[2]- قاسم حسين صالح: في سيكولوجية الفن التشكيلي قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، مرجع سابق، ص45، 44.

مخطط أولي لسباعية حداد الذئاب التي كنت أريد أن تقول آلامها الخفية. كانت أول شيء فكرت فيه قبل أن أطلق العنان لألواني ولأصابعي المرهفة. ثم تركتها وانسحبت نحو رسم أسرار الكراسة النيلية. "[1]

ما نباشره في هذا الجزء حرص السارد على نحت تجربته بشكل تجريدي مما أكسبها في النص المسرود فتنة بصرية، حينما أردفها باستحضار الفنانة (مي) لإحدى عشرة صورة بصرية لتاريخ طفولتها. "وي

متح الشكل البصري مرجعه من لغة العين ومن أفقها الممتد، حيث تحف مكونات الرؤية المجال الإدراكي الذي يدخل ضمنه أفق الرؤية. عموما_ ولانعدم_في هذا السياق أن يكون للشكل البصري حدودا غير مرئية أيضا، بحكم أن النظر يطال كذلك، المتعلقات التخيلية ويجعلها تبعا له عند الإدراك البصري، فضلا عن كون «التجارب البصرية» (كباقي التجارب الإدراكية) تجارب مقصدية. "[2]

ومحاورة الروائي لحاسة البصر لأن النص التشكيلي يعتمد عليه. كما يشكل جسرا مشيدا لعملية الإدراك الجمالي التي" تفوق عملية تحليل وفهم العمل الإبداعي بشكله البسيط، أو ربطه بدلالات ورموز محددة، وهذا التفوق البصري من خلال الاستشعار بحجم العمل؛ يعطي أفقا وبعدا أوسع في العملية الدرامية والبنائية التي يمر بها المتلقي أو الذات على نحو نفسي أو عقلي، فهي عبارة عن إثراء للذات تدفع إلى انبثاقها نحو المطلق والخروج من مرحلة التأزم الذاتي التي مر بها عبر تأمله للمشهد أو النص أو الشكل، في انفراج لمدركاته نحو نقطة التلاشي التي تقفز به من المكان والزمان إلى حيث اللامحدود. "[3]

"رسم الكراسة النيلية وأنا لا أعلم من أين جاءتني تلك الطاقة الكبيرة التي أنجزت بها العمل وتجرأت على وضع بعض من ذاكرتي في صلبها نسيت مرضي طوال مدة اللعب بالألوان، ربما لأن قصتي مع الكراسة النيلية مرتبطة بشأن ذاكرة تقاوم التفتيت والنسيان[...] على أن أتذكر التاريخ الذي سرق طفولتي في ذلك اليوم الغريب الذي خرجت فيه لأنقذ والدي بدون أن أودع أمي. "[4]

---

[1]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص183.

[2]– عمارة كحلي: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريبية عن الفنان محمد خدة، مرجع سابق، ص158.

[3]– إبراهيم الحيسن: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص22.

[4]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص183، 188.

حولت (مي) القطعة المصورة أسرار الكراسة النيلية إلى قصة تروي. "قضية يجدها الفنان ذات مساس حيوي بفكره ووجدانه الذين تفرزهما العين على مساحات اللوحة ذاتها. فتشعر أن كل لمسة فرشاة فيها (عالم قائم بذاته) وكل حركة خط أو بناء كتلة وكأن أنفاسا محترقة أشادتها حركات الأشكال المختزلة وإيقاع اللون واختياراته... "[1]

تئن (مي) وتحترق تحت أنفاس اللون الأزرق النيلي الذي يميل نحو السواد وتشكل الرموز المستنبتة والمختزلة المستقطرة من العدوة الأخرى (القدس). لوحة الحضور في الماضي وحجز على زمن الطفولة وتذكر التاريخ الملتبس الذي أجبرت فيه (مي) على الخروج من القدس كمنقذة لوالدها من الاغتيال. وتعرج بلون الموت والحداد إلى الذاكرة وتلج البوابات المعتمة في حركته وأحوازه "تماس مع الذاكرة مع ملمس الأشياء الغامضة في الأعماق، هي أول التماعه في بعث الحياة مجددا بكل ما نمتلكه من أحاسيس ومشاعر إزاءها... وما تقدمه التجربة عنها من كشوفات وإحاطة تغذيها «عربة الروح المجنحة» الآتية من مملكة الطفولة المجيدة. من هنا يكتشف المشاهد المدرك أهمية وبهاء الأشياء التي يحسها الفنان عبر عيني طفل وخلال مخيله فكر ناضج. "[2]

يوقظ تحالف اللون مع أرضية العتمة والنور "انزياحا نفسيا إلى التحسر والإحساس باليأس. لأن اللون يوقظ في وجدان «الرسام» أكثر من وظيفة بصرية، وإنما تتحول من الوظيفة البصرية، إلى وظيفة معنوية إذ يمكن للمعنى هنا أن يغدو بصريا وذهنيا في ذات اللحظة. "[3]

تواصل (مي) سرد حكايتها بواسطة الألوان وفي كل لوحة تتضح آلاف الحقائق وبلغة اللون تترجم معاناة الشتات الفلسطيني.

"التقيت ذات مرة برسام جزائري كبير اسمه إسياخم [...] عندما سألته عن الوجه المكسور الذي يتلون في كل لوحاته، قال: وجه أمي الذي انكسر، عندما طردتني من البيت، كانت في يدي مرآة،

---

[1]- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2002، ص243. م ص ر، ط1، 2002، ص243.

[2]- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر،مرجع سابق، ص252.

[3]-حمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، مرجع سابق، ص170.

عندما هوت على بضربة عنيفة لأنني تسببت في مقتل بعض من أهلي، وبتر ذراعي، رأيت وجهها ممزقا في جزئيات المرآة المكسورة، من يومها لم أرها، وظلت في ذاكرتي مثلما ارتسمت في المرة الأولى. في السهرة أهديته لوحة اسمها وجه أمي مليئا بالنور والحياة. وأهداني هو أحد لوحاته [...] مرآة أمي. "[1]

انجذبت (مي) بحركة محمومة إلى اللوحة التشكيلية (مرآة أمي) التي أنشأها الفنان الجزائري إسياخم الذي تتوافر فيه روح العبقرية والتجربة المتراكمة. والذي اختزل معاناته العائلية في هذه القطعة الرائعة وبحثت مي فيما خلف أشكالها وخطوطها عن تجربة لنموذجها الذي لا تزال بؤرته غامضة. فاندمجت في فكرته وانصهرت في حالته النفسية. مما أكسبها رداء فنيا للوحتها (وجه أمي).

"عندما ننظر إلى لوحة صورها «إسياخم» ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه في هذه اللوحة تصعد نحو مركز حقيقي يقع خلف اللوحة؟ يكشف فجأة ذلك السرّ الذي لا تنتهي من قراءته وقد اجتمع في كلمة واحدة. لن تنتهي من قراءته جملة جملة في هذا الوجه المليء بالألغاز؟ إن المصور قد وضع نفسه في هذا المركز. وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير، وقد تركزت هذه الرؤية في تلك النقطة. إذ هو يفعل ذلك، يعثر على النموذج الذي كان موجودا تحت بصره، خطا بعد خط. "[2]

أنصتت (مي) إلى دقات حركات الروح لـ (إسياخم) وكانت في مادته الملهمة فائض القيمة الذي تكتنزه هذه القطعة الأثيرية. وإن كانت في البدء إلهاما غامضا لأنها تعكس مرآة مشوهة موجودة فيعمقها. وفي هذا المكسور نوع من الإيحاء السحري لأنها محاكاة لكينونتها المعطوبة وذاكرتها التي تأبى التفتيت والنسيان، ثمة في هذا الوجه ذي البشاعة القاهرة "الغريب المحترف يعيش الغربة منبتا للكينونة، ويغرب كائناته ووجوهه، الغرابة ليست غرائبية بقدر ماهي البحث عن الإغراب هو تفرد وتميز. وكأن بـ (مي) تبني عالمها في الهش أو البرزخ، إنه ذلك البرزخ الذي يغدو فيه تجريد أو لوحة مساحة هلامية يبزغ جمالها في غرابتها. وفي هذه المراوحة يغرس الفنان كياناته في اللاتحدد والهشاشة. "[3]

---

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص202، 203.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص534.

[3]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص255.

5-2-الذات المدركة وزمنية اللوحة

تعرض بول كلي إلى الفرق الشائع بين"فن الزمن art du tempsوفن الفضاءart de l'espace مبينا أن الفصل بينهما هو نوع من المغالطة وهو يرد بذلك على تصورات ليسينغ lessing، فالفضاء هو مقولة زمنية أيضا. إن عامل الزمن يتدخل مجرد دخول النقطة في حركة لتصبح خطا، فاللوحة تولد تدريجيا على نحو متتال وذلك ما يمنحها الزمنية، فلا شك أن العمل الفني هو فعل في الفضاء المكاني ولكن إبداعه يكتسب صفة التكون قبل أن يوجد كشكل، وهو يكتسب زمنية أيضا بفعل تلقيه بشكل مختلف، فالمشاهد لا ينظر إلى العمل باعتباره حصيلة أشكال متتابعة بل متبادلة شأنه في ذلك شأن الموسيقي. "[1]

لا يمكن الحديث عن لوحات راسمة بالكلام في"سوناتا لأشباح القدس" بمعزل عن إدراك الأنا المروية للعالم أو بمنأى عن حوار باطني يكتسح مساحات نصية كبرى عن الأثر، ذلك أن هذه الأنا المروية، وهي بصدد البوح في نفسها لنفسها بأثر تجاربها الماضية في وجدانها. تتحول في الآن نفسه إلى أنا راوية وتعمد في تشكيل نماذج في هذا الواقع المكين باستدعاء آليات الرسام والنحات، فلا وجود لهذه الصور واللوحات المكتوبة إلا وهي محمولة في النشاط الإدراكي للشخصية التي تزمنها وتحقبها."[2]

وحسبنا في اللوحة الطبيعية "ألوان فراشات القدس" المرسومة باللغة شكلا من أشكال السرد الذي تنجز فيه حكاية أثر المدركات في أنا راسمة ومدركة والتي تكون محمولة في هذه اللوحات.

"لوحة ألوان فراشات القدس الزهرية والبنفسجية، وأنا أركض، وراء سحرها الكثير ورفرفة أجنحتها الهشة التي تطبعها مئات الدوائر الصغيرة وأبحث في فجوات حيطان القدس العتيقة التي تظل فيها الفراشات عن أسرارها المدفونة. "[3]

---

[1]- نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق، ص230.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص343، 344.

[3]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، 340. نقلا عن:
Danièle châtelain, fortieres de l'itertatif, op, cit ; p98 .

ما تفجره هذه اللوحة الطبيعية المرسومة بالكلام أنها حررت أسر سكونيتها، وقفزت بها نحو الحركة، والذي ينبثق منها سيلان الزمان الناتج عن حجز مساحات في المنجز الفني الذي يعتمد على جذب حاسة البصر، إذ نلحظ في هذه التوليفة الطبيعية، صورة الفراشة ولونها وعددها، والمكان الذي تتواجد فيه وفي تناسقها الإيقاعي تمتد حركة في الزمان، لأنها تعتمد على المشاهد البصرية.

"ومهما يكن عدد المرئيات التي تقع تحت عدسة العين ومنسوب النشاط الإدراكي الموصول بالمرئيات، فإننا حيال حركتين (العين/الذهن) اضطلعنا بتزمين لوحة المشهد الطبيعي، ذلك أن زمن هذه اللوحة مطابق للزمن الذي تستغرقه العين، وهي تتملَّى المرئيات والزمن الذي يستغرقه الذهن، وهو يتأمل ما تمت رؤيته، وتكتسب هذه اللوحة قصصيتها من سمتها الزمنية، ومن اقترانها بمتتالية من الأنشطة الإدراكية. "[1]

يتوافر النص الروائي "سوناتا لأشباح القدس" على العديد من اللوحات المرسومة بالكلام. والتي يرتفع منسوبها في تأملات الشخصية وفي حواراتها الباطنية وهذا ما جعل الزمن متدفقا في هذا النوع من الحركة.

لوحة "شموس أمي" عندما نظرت إلى الساعة، كانت تشير إلى الرابعة صباحا كنت بين الألوان والسيول، لم تتوقف طوال الليل ولكني كنت أستلذ لهديرها القوي الذي كان يزداد نعومة، كلما غرقت عميقا في تفاصيل اللوحة. "[2]

ما نقرأه في هذا المقطع أن الإدراك البصري الذي حدد مسار العين لاقتناص المشاهد (المناظر) وفق سياقات وجدانية ونفسية، مما خلق تدفقا للحركات في زمنية تنقلاتها، بين ما تبصره لبلوغ الساعات وجولتها البصرية والذهنية في أخدود اللوحة، وما تثيره حركة الخطوط المتموجة والبقع اللونية واللطخات المكثفة من امتداد في الزمن.

[1]– المرجع السابق، الموضعة نفسه.

[2]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص343، 344.

"إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زماني معين في التصوير، إذ النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر، وبذلك يكون في اللوحة نوع من الحركة الصامتة التي يتمثل فيها بدورها الإيقاع. "[1]

وفي سياق اللوحة المرسومة بالكلمة نرصد العلقة الناتجة بين القصص وعملية الإدراك المحمولة في الوصف.

إذ اعتبر جيرارٍ جونات"أن الوصف لدى بروست، لم يكن وصفا للشيء الذي يتأمله بقدر ما هو سرد وتحليل للنشاط الإدراكي للشخصية المتأملة ولانطباعاتها ولما تستكشفه بشكل متحول، وهو أيضا تحليل لما يطرأ من تغييرات على مسافة النظر ووجهاته ليغدو الوصف بذلك نوعا من التأمل يبلغ الغاية في النشاط ويشتمل على حكاية ما، هي حكاية تروي الوصف لدى بروسيت. "[2]

"حياتي مع كوني لم تكن دائما طيبة [...] كان يحب الأتربة والعظام وموضوعات جافة، تقول تاريخ بشر انقرضوا وكنت أحب نفس الأتربة لأشم رائحتها، لأرى الناس وهم يحبون بعضهم البعض، أو هم يصرخون ضد مضطهديهم، لم تكن الأتربة موضوعا للدرس، ولكنها كانت استيقاظا دائما لكل الحواس الخافتة أو الميتة. "[3]

ما نستقرأه في لوحة "البحر الميت" المرسومة باللغة أن عالم الأتربة الذي صادفته (مي) رفقة زوجها كوني أبصرته بعينيها وأدركته بذهنها، وفي هذا النشاط الإدراكي اقترنت فيه الذات المدركة في تأملاتها للأشياء والأمكنة، والتي تكون محمولة في حواريتها الباطنية. وحسبنا في الأشياء المعروضة (الأتربة، العظام) استحالت إلى مونولوجا تداخلية. وفي معالجتنا لحركة الأنا الراوية وهي تدرك الأشياء والأمكنة نجدها ملتبسة باللوحة الطبيعية "البحر الميت" لأن النشاط الإدراكي للبصر والذهن نجدهما يرتحلان من عنصر موصوف مدرك إلى آخر، وهذا ما جعل ارتفاعا على مستوى سيولة الحركات.

ومجمل ما نصل إليه من خلال عرض اللوحات الطبيعية المرسومة باللغة اقتناص العلقة الحاصلة بين

[1]- فؤاد زكريا: مع الموسيقى ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص68.

[2]- مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص 340. نقلا عن: Gerard genette, figures, op, cit, p136.

[3]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص361، 362.

القصص والنشاط الإدراكي المحمول في الوصف وكلما توغلنا في عمق الحكاية نفذت بالوصف الراسم، وفي ملامستنا للحكاية نجدها تقدم مجموع صور ملتحمة بالذهن ومتآزرة بالمزاج، وتنحت هذه الصور المستعادة من الذاكرة. قصة متشابكة تلتبس فيها حكاية الأنا الراوية مع العالم والشخصيات والأمكنة برحلة الأنا الراوية مع اللغة.

إن الفنان وهو يصور القطعة التشكيلية يجعلها جزءا من نص حياته يترك فيها نفسا وماء. ويندمج فيها بمشاعره وأحاسيسه ومن ثمة ينفي عنها بعد المكانية ويمدد إيقاعاتها في الزمان.

هكذا يتضح لنا أن السرد في "سوناتا لأشباح القدس" ينمو من خلال تدفق الصور وتعاقبها. "فالتحول الذي هو عماد السرد لا يظهر في مستوى الأحداث، إنما تجلىَّ في مستوى الصور؛ التي ترسمها المخيلة، وقد أفضى ذلك إلى العدول عن العلاقات الزمنية المألوفة القائمة بين الأحداث إلى تجذير للزمن في فضاء النص اللساني ووصله بكيفية انتشار الصور وطرق تنضيدها في الخطاب. "[1]

يبلغ الروائي (واسيني الأعرج) في رواية "سوناتا لأشباح القدس" تجذير الزمن عبر النوعية والذي يتكون في اللوحات المرسومة باللغة، وينجلي انطلاقا من العلاقات الأساسية تجاذب وتنافر، اختلاف ومجاورة، ما جعله يتدفق وينشر ويشغل مساحات كثيفة في الحيز التوبوغرافي. وبمشاركة عدوى الخيال، تكونت الأنا المروية في العالم وتصوير رحلة الأنا الراوية مع اللغة وفواصل قصصيتها مع الكتابة، والكشف عن الآليات المتبعة في التشييد العالم القصصي والتخيلي والتشكيلي، والوقوف على ما تطلع به الصور المستعارة من قدرة على ترك أثر دقيق في النفس. "[2]

---

[1]– يُنظر نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، المرجع السابق، ص228. إن الحركة لها امتداد فضائي وزمني تنقل العمل الفني من الإيهام بالحركة إلى الحركة ذاتها. وفي فنون الفضاء يتحدد مجال الزمن فنكون إزاء أزمنة أو زمن متعدد يحتوي في داخله أبعادا زمنية مختلفة، منها زمن إنجاز العمل وزمن مشاهدة العمل من قبل المشاهد، والزمن الذي يحيل عليه العمل الفني، يبين فرانسوا لياتر أنه ينبغي التمييز بين الزمن الذي يلزم الرسام لرسم لوحة (زمن الإنتاج) ، والزمن الضروري لمشاهدة وفهم هذا العمل الفني (زمن الاستهلاك) ، والزمن الذي يحيل عليه العمل الفني (لحظة، مشهد، وضعية متتالية، أحداث...) ، الزمن الذي قضاه العمل الفني منذ إبداعه إلى حد بلوغه المشاهد أي منذ خلقه (زمن تنقلاته) وأخيرا الزمن الذي قد يمثله العمل في حد ذاته كديمومة.

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص342. نقلا عن:
Jacques bres, cla, narativité, op, ccit, p47 .

6-الحياة المنقضية في البورتريه

"يعتبر البورتريه أحد المفاهيم الموصولة بالوصف في البلاغة الغربية القديمة وبنهض أساسا على إظهار الملامح الجسدية والخصال المعنوية للموصوف، فيدعي الموصوف له إلى استحضار صورة الشخصية في ذهنه واحتفى عديد الرسامين بالبورتريه، وكشفوا عن ولعهم بتصوير ملامح الأشخاص الحسية والنفسية. وعُدَّ هذا الضرب فن التمثيل القائم على التصوير قاسما مشتركا بين الرواية والرسم."

إن الألفة الحاصلة بين فن الرسم والرواية تجعلنا نهتدي إلى لوحة البورتريه باعتباره شكلا بصريا ضمّه السارد إلى النص الروائي لسرد جزء من قصة (مي) المنقضية. وبدقة أكثر فإن هذه النصوص الأيقونية البصرية باعتبارها شكلا خاصا من سرديات الحياة (بورتريه السيرذاتية). فإنها "قراءة لصورة تضم أكثر من شخص ومستويات زمنية متعددة للمعنى، تخلق معا تكوينا كثيفا للزمن، تتشابك طبقات متنوعة من الزمن الطبيعي والتاريخ والخلود، وتشتمل هذه الطبقات أيضا خصائص الماضي والحاضر والمستقبل؛ زمن المؤلف وعمليته الإبداعية، وتتضافر معها كل طبقات الحياة من الشباب إلى الشيخوخة. "[1]

تثير تقنية البورتريه المتشابكة بالنص الروائي "سوناتا لأشباح القدس" هوية الوجوه التي رسمتها (مي) باعتبارها جزءا من حياتها المنقضية والتي تتضافر في نسيج اللوحات ورموزها الأيقونية. وفي هذه المغامرة اللغوية تغدو الكتابة" ممارسة لنقش (أي تجسيد) نص له معنى (أي نظام من العلامات) ونتيجة هذه الممارسات؛ مجموعة من العلامات لها معنى لتقرأ أو تفسير من هذا المنظور، تقترب الكتابة مما أشار إليه فيتجشتاين بلعبة اللغة. "[2]

[1]-جينز بروكمييز: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص 422.

[2]- المرجع نفسه، ص 416، 415.

البورتريه	المثال	الصفحة
حداد الذئاب	"... بمجرد موتها، دخلت كل خالاتي في حداد الذئاب breave ment wolves، ولم يكن في رؤوسهن إلا قسمة التركة والبكاء في الوقت نفسه، لا أدري إذا كان ذلك حزنا على مامي، أم فرحا لنهايها، لأنها كانت سندا منيعا أمام شهواهن الريفية الفجة... "	**373**
الأرض الميتة	" جشع خالتيّ وضعني مباشرة داخل السواد والألوان الثقيلة، ووجها لوجه أمام الوحش الضاري الموجود في داخل كل واحد فينال [...] التي لم أجد لها إلا اللونين الأسود والرمادي، كنت في صلب الأرض الجافة والمشققة التي كانت أمشي عليها وأنا أرسم قبح خالتي وزوجيهما... "	**380**
لوحة أسلاك شائكة	A wolf in sheep. Sclothing في عمقها تكاد قبة الصخرة تظهر إلا قليلا، على الحواف أفواه وذئاب كثيرة، مفتوحة عن أخرها وكأنها تعوي جوعا وتنتظر مجيء الليل، شيء غامض في داخلي، هو الذي دفع مي إلى عنونتها بهذه التسمية [...] ربما لأنني كنت أريد من أعماقي أن أنسى، دفعة واحدة حرائق الموت وروائحها التي كانت تملأ كل الأمكنة [...] لهذا كانت ألوان اللوحة داكنة بما فيها النار التي كانت تقدح في العيون".	**317 318**
آلام يوسف الخفية	" الشيء الوحيد الذي كان في رأسي هو الأصداء[...] وجهان ذكوريان ينظران إلى بعضهما البعض على حافة نهر جف ماؤه ومات ناسه ونباتاته والحيوانات التي كانت تريد ارتياده، تبدو الخلفية صحراء قاحلة لا تظهر فيها إلا الأفاعي[...] عندما انتهيت من الخلفية عرفت أن يوسف الذي كنت أنوي وضعه في الواجهة، كان قد اندثر، وعوضت ذلك كله ببيضات شفافة... "	**191 192**
لوحة أنا وأميرة في معطف أبي	أهم ما تذكرته ويجسد في اللوحة، عينا أميرة وهما تحدقان فيّ من تحت السترة، وفي وجه الشرطي الذي كان يصطنع ابتسامة باردة كانت اللحظة قاسية وصعبة، وكنت في داخلي مستعدة أن أطير	**245 246**

	مع قطتي... "	
لوحة باصات بروكلين الصفراء	"... وتمدد كالظل الأصفر على اللوحة[...] رأيت باصا أصفر يعبر شوارع بروكلين، ورأيت وجه السائق البروتوريكي صافيا ومليئا بالطيبة[...] ملأت الفرشاة باللون الأصفر وتركته يمتد بهدوء كقطرة حبر[...] تملأ اللوحة ضجيجا وحياة سمعت زماميرها هي تصم الآذان[...] ثم بدأت ظلال الأطفال وهي تتقاطع فيما بينهم، كانت ظهورهم مقوسات بمحفظات أثقل[...] في أفق نيلي شفاف كان يغطي بعض علو جسر بروكلين... "	**279 280**

"سباعية حداد الذئاب، لونت كل الضباب الثقيل الذي كان يتماوج في داخلي. جشع خالتيّ وضعتني مباشرة داخل السواد الألوان الثقيلة، وجها لوجه أمام الوحش الضاري الموجود في داخل كل واحد فين. "[1]

نعتبر لوحات سباعية حداد الذئاب المنجزة بالألوان المائية وهي سبع قطع تشكيلية وقعت عناوينها بـ (سرير الموت، العزاء والأزواج والزوجات، ماجدة وسارة، نحبك لو تدرين، مطعم شرقي، بيانو ليتل مام) أيقونات جنائزية انسحبت فيها (مي) نحو الماضي. "فلاش باك" إلى سرير موت"دنيازاد" بمرض السرطان. بعدما سجلت وصيتها التي تنقل فيها ملكية نصف المطعم لـ (مي). وبدأت مؤامرة الخالتين وزوجيهما تندفع نحو التصعيد. سجلت (مي) ما شهدته بضربات الفرشاة، وأنشأت بموجبه البورتريهات المصورة التي ينبض نسيجها بلون الحداد الذي يعبر عن التشاؤمية والعدمية التي غلت عنقها وتتنازع في ألوانها الداكنة المخاوف وشهوة الحرية.

وما نستقرأه في صورهم المشوهة احتجاجا عن الظلم الاجتماعي وقسوة العالم والاغتراب. وفي والنقوش المرسومة تظل "رواية رسام مصور في الأساس، فهي في الغالب مشاهد ساكتة، متعاقبة هي لوحات بصرية، يربط بينها خيط سردي متقطع الحلقات، وهي بذلك تكون لوحة أيقونة كبيرة بؤرتها

[1]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص373.

المركزية. "[1] (مي كوني) التي كانت ترصد بعينيها فقط.

قبضت (مي) في البورتريه المزدوج وجها لوجه باعتباره جنسا جماليا وسيكولوجيا على الشخصيات الحقيقية التي شكلتها بشفافية وهفهفة، تجاوزت فيها محاكاة المرئي. "لم يكن البورتريه يمثل الواقع ببساطة، لكن يعيد خلف الفكرة الحقيقية، أو الصورة الذهنية أو Eidos؛ لشخص وحياته. أو كما كتب الصورة لخلق عمل حقيقي مفعم بالحياة [...] كان الوجه المرسوم لرجل أو امرأة يقرأ مثل مشهد سيكولوجي لحياة تعايش، عاكسا النجاح والفشل الآثام والمعتقدات، الآمال والمخاوف، التي انبثقت خلال هذا كله. "[2]

والبعد الخفي الذي تخلق في البورتريه (السيرذاتي) بوصفه استعادة لأحداث الماضي. وتعددية الأصوات التي حلت في نسيج اللوحة الذي جسدته القيم اللونية والتشكيلية، ولمسات ممشوقة ثرية للفنانة (مي) والذي جعلنا "نتوقع طبقة أخرى للمعنى وبنية مشتركة للمعنى مسئولة في هذه النظم الرمزية المختلفة طبقة تصنيف للديالوج. "[3]بين (مي) وخالتيها وزوجيهما وبين الوحش الضاري الذي يقابل الجميع، وديالوج بين الرسام والمتلقي. ونعثر في المحادثة المرسومة في البورتريه المزدوج وجها لوجه خبرة تذوقية وحرفية بالمادة الخام باعتبارها البؤرة المركزية لمحاكاة الجوهر حيث انتقت (مي) وبدقة "المائيات، عادة خامة أو أداة رقيقة، بل هفهافة وشديدة الحساسية وناعمة الملمس وخفيفة الإيقاع [...] تتحول بنفس الكيمياء التي قدمت بها هذا المشروع. إلى نقيضها المزاوج الحميم، ويمكن أن يصبح «الأكواريل» في يديه عجينة كثيفة، وحارة وعنيفة. في سياق نظام محكوم، بحيث تخرج على هذا المستوى القريب المتاح من النظام إلى نظام أعقد، وفي نوع من التدفق والعرامة."[4]

---

[1]- إدوارد الخراط: في نور أخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجيزة، مصر، ط1، 2006، ص139.

[2]- جينز بروكمبير دونالكربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص431.

[3]- المرجع نفسه، ص435.

[4]- إدوارد الخراط: في نور أخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص144.

تتحالف الألوان الداكنة تنتشر وتتكاثف وتنصهر في خامة المائية الرفرافة، وفي تفاوتها، بلورت (مي) هوية خالتيها وزوجيهما في بورتريه مزدوج وجها لوجه، حيث استعارت مجاز الوحش الضاري المشتعل بنار داكنة. نفس قيم الشر الكثيف تتماوج في اللون الأسود السابغ الذي تغرق فيه اللوحة. وتنفجر منه طاقة حوارية تنم عن الغضب الذي كان مخبوءا. " مكنونا في بؤرة عميقة ومحكوما بقوانين مستوى أول من التوازن. بل أسفرت عن ذات نفسه في إطلاق عارم يكاد يشفي على عربدة ما. وأصبحت قوانين التوازن معقدة والهارمونية خفية وكامنة. "[1] وما زاد إيحاء البشاعة تشكيل الوحش الضاري الوجه المشوه الممسوخ الذي يتضح بمرآة عاكسة لحيوانات بشرية (سارة وماجدة وزوجيهما) تفتقد للرحمة والمصداقية والنقاء، نفاقهم أعمق وبكاءهم كذب وعزاءهم حداد مزيف، سقطت كل الأقنعة، وتعرى الجوهر الفارغ النابض بالجشع والطمع.

تمتد الألوان والأشكال والأحجام لتحفر في عمق تفاصيل حياة (مي) المنقضية وتجدل بالأصباغ الداكنة عجينة من الذكريات. وكلما توغلنا في البورتريه (السير الذاتي) تتداعى لنا بالاعتراف والتذكر.

وما نستقطره في "تيمة الأرض الميتة" لوحة أخرى تلحقها (مي) ببورتريهات "سباعية حداد الذئاب" (سارة وماجدة وزوجيهما) ومصير مطعم "دنيازاد" الذي تحول إلى أرض عقيم. تلاشى فيه سحر الشرق والحنين الدافئ المكتنز في القطع الزخرفية ومنمنمات السجاد الإيراني، ومختلف النقوش والزخارف التي تحاكي بلاد المغرب. حيث توارت جاذبية المقطوعات الموسيقية التي كانت تعزفها (لودميلا) على بيانو هارلم ريشاردسن. فانشقت الأرض وابتلعت هذا الركح المتخفي. وأخرجت من أحشائها ثقافة فجة ومنهجية من الخالتين وزوجيهما.

تستنزل (مي) اللون الأسود وتلفع بكآبته السطح الممشوق ليتحول نسيج اللوحة إلى مأساة مفرطة، تتماوج خطوطها الغائرة لتعبر عن قتامة الغضب وفي تدرجاته الداكنة لغة تعبر عن شروخ الذات وهمومها المبطنة. وما تنضح به "الشخصيات الهلامية اللامتحدة كما لو أنها شجرات للقلق، يكشفها في عموديتها كما لو أنه يمنح طابعها الوحشي سموقا إنسانيا فيما وراء الإنسية، يجعلها تتشابك وتتحاور،

[1] – المرجع السابق، ص153.

وتبني في تجمعها ذاك فرادتها التي لا تقبل الإدراك، هو يمنحها وجودها العاري من الوضوح، ويجعلها تدخل في صخب اختلافها. "[1] يفجر في اكتمالها العصي حكاية تتوالد من الاغتراب والعدم.

اللون الأسود سيد كل الأوقات والأحزان. "ضربات الفرشة العريضة التي تحدد لك كيانا أو كيانات تحديدا قاطعا بألوان تضرب إلى الدكنة حتى لتعود إلى في الذاكرة، كأنها خبطات صريحة باللون الأسود الأرضي الصريح. لكنها بالطبع خطوط عريضة تتقدم من البساطة النسبية في التصميم إلى تركيب لوني يزداد تعقدا وقتامة وتنوعا بين الرمادي. "[2] الشاحب واندماجه باللون الأسود.

"لأول مرة أرسم علامات مامي دنيا MAMM DOUNYA، ولم أجد صعوبة في تذكر وجهها المليء بالطيبة والحنان، لأول مرة تمتزج ألوان الفرشاة بدموعي كنت أبكي من شيء غامض كان يتجاوز الشوق والحنين لأمي وخالتي دنيا مامي كنت داخل فيض من الفقدان، لم أكن ممتلئة بالألوان وتفاصيل الوجوه فقط ولكن بالأصوات أيضا. "[3]

وتمتد ألوان الطيف لون ولون، شغف وحركة، فقدان وألم، تشكل (مي) بظلالها صرخة الروح تجد عزاءها في روح أخرى، وتُرحل أنينها وتفتيت ذاكرتها إلى العدوة الأخرى (نيويورك). أم هنا كما الأم هناك، غابت ميرا بين قبور المنسيين، وحضرت دنيازاد، وبين الحياة والموت جنة في اللون.

تعلو أرضية اللوحة البيضاء وجه دنيازاد الطفولي رسوخا متمكنا إلى تفاصيل الوجه الذي يحكي أرض المنفى الذي التأمت فيها فجوات الشق المجروح من وجه ميرا الغائر، مع أمانته يعبق بالحنين والدفء، وتسكن (مي) مسحوق أصباغه وتنقش أصداء من القدس، وتنبش بألوانها عن هوية بصرية تكون وثيقة روحية لذاكرتها، بعدما طويت سجالات المكتوب. وتسبح اللوحة في مشهدية درامية عارمة وكئيبة، وهي تستحضر قيمته المكانية والتاريخية. "ثمة فعلا الكثير من الحلم والمأسوية في « لوحة مام دنيا » وشتات حكاية تسعى لأن تتخلص من وقائعها، فخلف ستارات التأمل الجمالي والصمت

[1]– فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص262.

[2]– إدوارد الخراط: في نور أخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص153.

[3]– واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص259.

الهادر، تغدو جراح الهوية والوجوه أشبه بالخيوط الدقيقة التي تتسلل لعيوننا من خلال ثنيات الأشكال الصارمة وفي التراكبات تجدنا نتصفح الحكاية المحجوزة، ومعها الذاكرة. "[1]

يتراءى لنا في لوحة أسلاك شائكة، النار، الموت، الذئاب، الليل "كلها إمكانيات للرؤية والحس، وفي الوقت نفسه هي البؤرة التي تجدب إليها تلك الحركة الدوارة الغائرة إلى العمق، عميق تلك التي تتخذ مسارين لا ينفصلان انفجار من المركز إلى الأطراف، وانجذاب كانجذاب الدوامات في البحر، من المحيط إلى العمق، تلك التي تدور بعنف في قلب سكون"[2] مظلم يدور في مدارات ملتوية نحو الغياب وينقش على جغرافية اللوحة وشم على خبر.

ترصد (مي) ذخيرة الحياة في وجوه بشرية ممسوخة في هيئة ذئاب فاغرة أفواهها تركن على خلفية داكنة. وتتمدد في مفاصل اللوحة كرة نارية وما تمثله هذه الاستعارات المجازية أقصى درجات الاغتراب وأعنفها تحطيما من الرفض ذاته، وما نرصفه من نسيج اللوحة اندماج (مي) مع إحساس الألم والانسحاق، ومبرراته ذات تأسرها عبودية مرض السرطان، ومأساتها الإنسانية انخطاف وانعزال عن خالتيها ماجدة وسارة وزوجيهما والعالم بأسره الذي تحول في نظرها إلى كرة نار تنتظر انفجارها.

يلتقي المغترب بلواعج الألم الذي لا يمكن أن يكشف مبرره إلا من خلال الوجود ومسبباته المنطقية. وأفضل مخرج للهروب من هذا الألم هو تأكيد الألم ذاته بواسطة خيالات أو إنتاج خيالي، وهذا ما أكده "بودلير" في أن "إنتاج الخيال يأتي من نوع حقيقي من الألم الأدب والفن عن طريق الهروب من دائرة الوعي إلى تجليات اللاوعي بواسطة الكتابة الآلية، والرسم الآلي، كأفضل علاج للتخلص من الألم بتأكيده وإسقاطه بهيئة عمل فني. "[3]

وفي تدفق هذه اللوحات التشكيلية تطلعنا حركة الصور في توالدها وتناسل بعضها من رحم بعض، كحركة الأشعة تتركز في نقطة واحدة "القدس" وهاجة ثم تتشعب في مرآة الذاكرة الفسيحة تبحث عن

[1]- فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص300.

[2]- واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، مصدر سابق، ص317، 318.

[3]- فاروق محمود الدين العلوان: إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص167.

بؤرة مراوغة. " ومتى عدنا إلى الرسم وقلبنا النظر فيه، تراءت لنا القدس المحاطة بالدوائر غير المكتملة الاستدارة شبيهة أشبه ما يكون بالدرة الكامنة في أحشاء المحارة. "[1]

وعلى فراش الموت تستدعي (مي) "فلاش باك" إلى الطفولة والتي تسردها في بورتريهات لوحة أنا وأميرة في معطف أبي، باصات بروكلين الصفراء، آلام يوسف الخفية. تعد الطفولة التي تنبض بها حياة البدائيات الأولى التي تكونت فيها ذاكرة (مي) من المعاني الرئيسية التي احتفت بها الأنا الرواية وفي تراسلاتها البريئة يشيد (واسيني الأعرج) كتابة عن الطفولة المغايرة. لأغلبية النصوص العربية التي صدرت قبلها ذلك أن أجواء الطفولة الطافحة بالنداوة ولغة البدء، تمنحنا دوما حلم التجاوز ووهم ملاقاة الكلية الضائعة. "[2]

شَكّلت الطفولة في لوحات البورتريه المرحلة الرحيمية التي تنشأ في جدارها المخاطي خلايا التكوين الأول" من حيث التشكيل العضوي الحار المفتوح عن طبقات لحمية محتقنة بالدم والسخونة، بل أيضا من حيث كثافة الحمل الجنيني، وهي نفس قيم البذرة الكثيفة المحتوية في داخلها على إمكانيات التفتت والازدهار والانتشار. "[3]

يكسو هذا المناخ التأملي التجريدي شذرات من الماضي وبقايا صور عن رحلة المكان والعبور لأن كل لوحة تشكل إضاءة، تعني "ذلك الثقب في جدار الحياة... نستشرق خلاله الحلم البديل لواقع معاش... طالما تكون هذه الثقوب حزمات ضوء تتسلط على الجوانب من عوالمنا كشريط ملون من الذكريات التي ما أن تمسح عنها تراب العقل حتى تبدو مهيبة وضاءة تشكل فصول الحياة المفترضة. "[4]

أرادت (مي) أن تبعث كل لحظة من لحظات الطفولة ففجرت طاقة اللون الذي كان ينمو في رحم اللوحة، ويتغذى من تقاطيع خطوطها وهندسية أشكالها لتكتمل رحلة الخلق والنشوء في شحنات

---

[1]– مصطفى بوقطف: الرواية من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص350. نقلا عن:
Georges perros, papiers collés ii, Ed. Gallimard, paris, 1972, p26 .

[2]– مصطفى بوقطف: الرواية من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ، ص229.

[3]– إدوارد الخراط: في نور أخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص147.

[4]– شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص255.

وجدانية وشهوة الخيال.

"أنا وأميرة في معطف أبي" لوحة العبور إلى العدوة الأخرى (نيويورك). ونستقرأ في نحت ملامحهم التشخيصية، علامات التداعي في ثنايا الروح التي تعصرها حركات الفرشاة المرتعشة والمسماة بلون البعث والانتماء. لوحة تخترق المألوف تتقاطع من أجل العثور على معبر سهل إلى إيقاعات المكان. "لأن من شأن جولان الفن أن تخلق ضروبا جديدة من الحساسية التي تجيء فتمتص في حينه، ما كان غريبا أو أجنبيا، لكن تمنحه حقوق الجنسية. "[1]

يقفز اللون فوق نسيج اللوحة ويقبض على قصة أخرى "باصات بروكلين الصفراء". أنشأت (مي) لوحتها باللون الأصفر الذي كان ينتشر على السطح الممسوح "هو اللون لانعكاس ضعيف من أسطح بيض، ووحده ينشر في التجارب الموشرية جراء فساحة الأقرب إلى الضوء يتأصل من تخفيف في غاية الرهافة يحدث عبر وسال معكرة أو تبعا للفضاء المضيء."[2]

استمدت (مي) من الذاكرة مركبات الأشياء والأشكال التي حددت ماهية باصات بروكلين والتي انغمست في نحت تفاصيلها مشخصة ملامح السائق والأطفال. والولوج إلى تقاطيعهم الإنسانية استشراف إلى الحياة الواقعية التي تحفل بها روح مدينة بروكلين. كما حددت في نسيج اللوحة ذات الانتشار الأصفر شذرات عمرانية عن بروكلين.

"ومن الإنسانية الطبيعية المختزلة في تفاصيلها بناء معماريا سكونيا يطبق على مدن الطفولة بهواجس الخوف من العدم. القابعة على أرض الحلم تسكنها أرواح لا تعرف أرضا إلا الحياة."[3]

تصل (مي) عبر البورتريه المزدوج"آلام يوسف الخفية" إلى أرض اللون وهي تسربل خلفية اللوحة بصحراء جافة، تعبر عن موطن اللاانتماء والهوية المفقودة. "الصحراء إذا قررت أن تصير وطنا فلن تكون سوى وطن الرؤى السماوية، لأنها كيان استعاري؛ لأنها بدل أن تقيم في الجسد لتغترب عن ملكوت

[1]- جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص476.

[2]- مانليو بروزاتين: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استتيه، مرجع سابق، ص1154، 155.

[3]- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص127.

الرب، تغترب عن الجسد المستوطن عند الرب عملا بوصية القديس بولس، وهو ما يعني أن الصحراء ليست مساحة لممارسة الحرية ولكنها الحرية مجسدة، والحرية اغتراب. "[1]

تستنزل (مي) المأساة وأوجاع الوطن وتنحدر به إلى أسفل اللوحة، وتختم على مساحات البياض علامات قدرية، وإذ بها تسرد قصة يوسف الصبي المقدسي الذي تقاسمت معه ماضي الأرض الأولى وتنفست معه عبق تراب القدس، وخطت معه أولى المربعات والمثلثات والنقوش لفن الرسم.

وفي عملية ترحيل الماضي المقدس في البورتريه المزدوج وجها لوجه تنتابها رعشة البدن وتنزلق الفرشاة المدماة بلون الصحراء على السطح الممسوح. وتنحت بأناملها الرشيقة وجهان ذكوريان على حافة النهر الميت ينظران إلى منحدر الأرض المتوحشة التي تقبع في فلواتها الأفاعي والكواسر. وفي هذه الاستعارة الرمزية تعبير عن كارثة حلت بالمكان بعد ما كان خصيبا وفيه ناس تملؤهم الحيوية والسعادة، وعلى حين غرة يغمر المدينة سيل جارف أغرق الأخضر واليابس، بعد توقيع معاهدة الموت والفناء 1948 وميلاد دولة إسرائيل.

تختفي ملامح الطفولة الندية على اللوح الممشوق، وتركن خلفها خشونة الوجهين وصلابتهما التي تقبض فيها (مي) على أرض أخرى ناسها أفاعي وكواسر. يزحفون كل يوم نحو المدينة القديمة ويلفعون بسمومهم قصتها الجميلة المبجلة والمقدسة. التي تأسرها ظلال الغياب والمحو والانمحاء.

تمتلك (مي) في البورتريه المزدوج الوجه من خلال الجسد باعتباره موطن الهوية، لهذا فإن الوجه لديها يتحول إلى خارطة للعالم، تنحت في تقاطيعه المتماوجة وفي تضاريسه المتعرجة حكاية المأساة والعدمية والتأمل والحيرة، إنها وجوه تبوح بالزمن في تسلسلاته المفقودة والمتشابكة، وفي مرآتها المتصدعة تحاور القارئ كيما يحتجز حرقة السؤال عن طفولة الأرض وأرض الطفولة.

[1]- ابراهيم الكوني: من اغتراب الطبيعة إلى اغتراب الهوية، الكتابة والمنفى، المؤسسة العلية للدراسات والنشر، ط1، 2012، ص94.

وفي تجسيد التصميم بخلفية داكنة وتنفيذ المنجز الفني باللون الأسود نظرا لإيحاءاته العميقة، ويحضرنا في هذا السياق مقولة سيزان الرسام العالمي "عندما يكون اللون على أكبر قدر ممكن من العمق يكون الشكل على أكبر قدر من الامتلاء أي أكبر قدر من الوضوح والمباشرة. "[1]

[1]– حمد محمد فتحي الجبوري: التوظيف الفني للون في الشعر العربي السري الرفاء نموذجا، مرجع سابق، ص164. نقلا عن: الرسم كيف تتذوقه، فريدريك أمالز، ترجمة هادي الطائي، 191.

خاتمة الفصل الثالث

إن الممارسة الإبداعية لتشكيل هذا الفصل الموسوم بالرسم تعلق بخمسة عناوين الأول يتضمن جدلية الهدم والبناء الذي كان فيه اللون رهان الحياة حيث انخرط واسيني الأعرج في نسيج الثقافة الكونية. إذ سخر طاقته الإبداعية في استرفاد العلوم الطبية التي حاور من خلالها مرض سرطان الرئة الذي أجبر مي على مكابدة أوجاعه وأوصابه وهي تتلقى ثنائية المحنة (إشعاع وعلاج كيميائي). مما أدخلنا في حالة تصور الصراع على المعاني يؤكد أداؤها السردي بندوب هويتها التي تكشف عن قلق الوجود الفلسطيني بعد الطرد الإجباري. ومصير الجسد المتشظي بعد الموت وأحقية الدفن في مدينة القدس بعدما تم استئصال تواصله بتربته الأولى.

أما العنوان الثاني الخاص بالتشكيل اللوني في رواية "سوناتا لأشباح القدس "جسَّد فيه الروائي حلم العودة بوساطة اللون الذي يهيم بأضوائه وظلاله وأصباغه اللزجة في تضاريس المنفى الذي غابت فيه مدينة القدس بجدرانها وأزهارها وفراشاتها. واختزل رحلة الذات المتشظية بلوحات تشكيلية ضمَّت خمسين لوحة مرفقة ببعض القطع النحتية بخامات متنوعة.

وقمنا في العنوان الثالث باسترفاد أواصر القرابة بين المكتوب بالقلم والمرسوم بالريشة فيما يتعلق بالقص وطرائق التشكيل باستجلاء آلية الكولاج التي تسردت بها رواية "سوناتا" وتشكَّلت في مسالكها لوحة الرواية الكبرى على هيئة الرسام التجريدي والنحات. حيث تخلق فضاء بإيماءات مختلفة وصور لم تتجمد فيها الحركة وإنما نحتها الروائي بعيون الصانع يلوح في حيزها التشكيلي التجاور والتنافر والتماثل التي لا تعتمد على التتابع الزمني، وإنما أسهمت في كسر خطية الحكي وشيدت حكاية ذاكرة مدينة القدس المفقودة.

ونفذنا من شرفات البورتريهات المتنوعة إلى مرايا متعددة لصورة الأنا الراوي والمروي والتي انعكست فيها رؤية الروائي لمراجع متنوعة. والتي تضفي على الانفتاح المستمر على الحاضر عبر قوتها السارية في اللغة والتي أخذت أبعاد التفاعل إلى الصائغ الذي يظهر بتلويح النحات والرسام.

تجاوز الروائي تصنيف لسنينغ الذي ميز بين الفنون الزمنية والمكانية ونجد ديناميكية وتفاعلا بينها لأن تداخلاها في النص الروائي أفقدها خصوصيتها. كما أن قيمتها الفنية والجمالية تكمن في جمع شملها فوق أرضية إبداعية مشتركة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع:

الفنون ومسارها التاريخي في روايتي البيت الأندلسي وشرفات بحر الشمال

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة الفصل الرابع

يرتفع منسوب الجمالية والتهجين الروائي في البيت الأندلسي ويأخذ أبعاده التاريخية والبصرية حينما استرفد واسيني الأعرج آليات من (العمارة، والنحت، والموسيقى، والرسم والشعر) وهو يسرد قصصية مخطوطة غاليلو الرخو التي جدل حروفها بلغة الخميادو السرّية التي ظلت الحبل السرّي الذي يجمع العرب بجنتهم المفقودة.

وكلما ولينا وجهة الرواية نجد الروائي يستحضر الغائب والمغيب ويطارحه بالعديد من الأسئلة ويعيد كتابة زمنية أخرى ظلت حبيسة النسيان ولم يكن البيت الأندلسي الذي أعاد الروائي تشييد معماريته إلا رمز الصراع الحضاري بقيمه. ويوضح المعايير الإيديولوجية التي تتضح في جلبه للفنون ويؤكد الاندماج الوثيق بين تطور الفنون وربطها بزمنيتها داخل البيت الأندلسي. فكانت كل قطعة تشكيلية تنضم إليه تسريد هوية التاريخ الموريسكي وتعقد صلة بالعوالم المعتمة وتنفخ النار في هشيم الثمانية قرون.

يستدعي الروائي فن العمارة بوصفها أقدر الفنون على كشف لحظات الوعي التي توصل إليها العرب في تلك الزمنية التي جُذرت من أصولها وما تبقى من فروعها أضرمت فيه النار.

ويصبح الشكل ظاهرة حسية ويجمع حمولات دلائلية حينما يتعلق بفن النحت الذي منحه الروائي تعزيزا كبيرا في رواية "شرفات بحر الشمال" حينما ربطه بعبق التربة الأصلية التي ينتمي إليها واتخذه آلية لفعل البوح والتذكر.

إعادة قراءة التراث الأندلسي الذي نقد فيه المؤسسة الدينية الذي اجتمع فيه التناحر بين اليهود والمسلمين والمسيح. ونوع من الحنين إلى الكينونة بوصفها موضوع الإنسان وهويته.

تشكل الفنون التي جلبها الروائي إلى نصه نوع من التحاور الإنساني الذي يدعو إليه الروائي.

1-رحلة المخطوط بين مسالك الضياع وآلة النظام الصدئة

تتداعى الأرض المحروقة بعدوى الانفصال والنسيان وحرائق الحب والمنفى، وكلما ولينا وجهتنا صوب رواية "البيت الأندلسي"لـ واسيني الأعرج) تعترف مخطوطة غاليلو الرخو سيدي أحمد بن خليل بالضياع وأوجاع ماضي العرب المشرق في الأندلس، ورحلتهم المأسوية في عمق دهاليز محاكم التفتيش المقدس. وتجربتهم التراجيدية نحو العدوة الأخرى (الجزائر) بعد الطرد النهائي الذي أقره فيليب الثاني بحق المورسكيين. فطويت رحلة الثمانية قرون والنصف من المنجزات والوهج والإبداعات.

ويتضح لنا على مستوى شكل الكتابة أن" الذات بما هي فعل ينهض على استعادة حياة فرد، تفسيرا وتأملا، يتحرر من قيود الشكل الثابت، ويتجاوز القواعد المرسومة، ويتأبى عن أي تحديد قبلي. فالشكل الذي تصوغ الذات به نفسها تفرضه طبيعة حياة الفرد والمرجعيات الثقافية التي يصدر عنها الفرد، والأهم منها المنظور المعتمد في استعادة أحداث الماضي. لذا نرى من الملائم جدا أن تحليل النص السير ذاتي يحسن أن يصدر من البحث في نظام اشتغال النص في بعديه التاريخي والفني، ما دامت السيرة الذاتية هي حصيلة امتزاج نوعين من الكتابة: التدوين التاريخي الحكاية الفنية. "[1]

وبناء عليه نذهب إلى أن كتابة السير ذاتية لغاليلو الروخو تفاعلت مع الأشكال السردية الجديدة المجلوبة من الفنون حيث نجد في هذا السياق أن البيت الأندلسي من الناحية الجمالية استدعى الذاتية المشكلة للجانب الفني من خلال نزوعه إلى الانفعالات والمواقف النفسية. ومع الأنواع المتدرجة ضمن الكتابة التاريخية.

ترتبط مخطوطة غاليلو الرخو بالبيت الأندلسي الذي شيده وفاء للمرأة التي أحبها (حنا سلطانة) بعد نفيه إلى الجزائر فاختزل خمسة قرون من التاريخ الأندلسي في اثنتي عشرة ورقة تبوح بالشجن ورماد الذاكرة وشرفات السنين. وفي سياق الفرضية التي أنجزت عليها الرواية جدير بنا أن نطرح هذا التساؤل من هو غاليلو الرخو؟

[1]- محمد أنفار: بلاغة السيرة الذاتية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 142، 143.

ما نباشره من هذا الاستفهام أن سيدي حامد بن الأيلي، أو سيد حامد الجيلي الأندلسي "المؤلف المزعوم لرواية الدون كيخوته، هو عربي يدعى سيد أحمد بن خليل، من أهل غرناطة، وصاحب مكتبة البيازين، اشترك في حرب البشرات ضد الأسبان بقيادة الأمير «محمد بن أمية» الذي اشتهر «بصاحب الأندلس وغرناطة» والمعروف من قبل باسم «الدون فردنادو دي كوردبافالور» وبعد فشل الثورة نفي أحمد بن خليل إلى الجزائر. "[1]

ويقبع هذا الاسم في الافتتاحية النصية لسرفانتيس في روايته المشهورة "الدون كيشوت". غابت فيها الأهازيج والأناشيد والمدائح كما تعودت عليها الكتابات الفروسية. ورصعها الكاتب باستهلالية تثير الإهابة والتأثير. لما أسكنها الفتى الموريسكي «أحمد بن خليل» بخدعة سردية ادعى فيها أن روايته مأخوذة من مخطوط عربي، وحصل على ترجمته الإسبانية مقابل ثمن زهيد، وعرض هذه الحكاية بكثير من السخرية والطرافة فأدلى بقوله "كنت ذات يوم في درب قناة طليطلة فشاهدت صبيا أتى تاجر أقمشة حريرية بيعة كراسات قديمة؛ وأنا شديد الولع بالقراءة. وحتى بقراءة قصاصات الورق التي يقذف بها في الشارع، فيدفعني هذا الميل الطبيعي إلي تناول إحدى هذه الكراسات التي كان الصبي يعرضها للبيع، فوجدتها مكتوبة بحروف عربية، ولما كنت لا أعرف قراءتها[...] ففكرت فيما إذا كنت أستطيع العثور على عربي منتصر أصبح من الأعاجم (الأسبان) [...] وأخيرا ساق لي القدر مترجما أعربت له عن رغبتي وناولته الكراسة... فقام هذا العربي المنتصر يترجم من العربية إلى الإسبانية قائلا: إن العنوان معناه هذا "تاريخ دون كيخوته "لا منشأ" تأليف سيدي حامد بن الأيلي المؤرخ العربي. "[2]

إننا نواجه نصا لا يكف عن مساءلة التاريخ الرسمي، وينبش في عمق اشتقاقه الدقيق وفي طبقاته التي كانت عرضة للنسيان والإبادة القسرية، إنها تكشف عما كان مخبوءا ومقبورا لأن "رواية اليوم هي رواية نقاش الرواية، رواية اليوم هي رواية تهدم الرواية، إنها تتأمل محتواها وتقنياتها فتناقشه وتنقضه وتنفيه[...] وكأني بالرواية عمل تجريدي محض ولكنه مصاغ بطريقة وجدانية، وبالتالي تصبح الرواية في

[1]- يُنظر هامش عبد الله ابراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2011، ص291.

[2]- ثربانتس: دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، سوريا، دار المدى، 1998، ص94، 95.

إطارها الحديث تطرح إشكالية معرفية[...] لذا فالرواية الحديثة تهدم باستمرار العلاقات والتصورات التي تعيش في إطارها فتكشف عن خوائها، إن الرواية الحديثة تضع قارئها أمام واقعة الانتحاري. "[1]

ويكتب التاريخ المورسيكي الذي ظل معلقا على مذابح الذاكرة، مغلولا بين أراضي المنافي وصحراء التيه. إنه الغائب والمغيب صراخ ثمانية قرون ونصف إنها أصداء وصرخات تتعالى منذرة باغتياله وحرق أفكاره ومعارفه، إنه انفصال وقطيعته ومآمرة على صيرورته. وما تبوح به مخطوطة البيت الأندلسي إلا حالة من التذكر والفقدان في سماء ظلت رمادية. وتلكم الورقة الأولى تتساقط شتاء 1570 في حميم غاسق وسط دغل من الآلام والأوصاب والتي تسترجع رماد الذكريات، وأنين الأجساد الممسوخة من أثر آلة التعذيب الصدئة لمحاكم الشيطان، والجرائم المنظمة من طرف فريناندو وإيزابيلا لتصفية الأندلس من المورسكيين باسم الحقد والكراهية المعادية للدين الإسلامي.

كما تضم الورقة في جنباتها التي تآكلتها دودة الورق ظروف اعتقال سيد أحمد بن خليل، وتفاصيل عن مشاركته في حرب البشرات واعتقاله من طرف محاكم التفتيش، لتنتهي رحلته في غرناطة الجريحة ثم الطرد عبر منافذ بحر الجزائر أين حطت قدماه في ميناء وهران.

"... نزلت على الأرض التي علقت رائحتها بتربة جسدي وكتبي وأشيائي الخفية ووصلت، لأني في النهاية كنت أريد أن أصل حتى ولو غرقت في قلب حوت أعمى، وعلت أناشيدي الخفية على الرغم من انكساري:

موت لبحار أبويا

والبر بعيد... بعيد

وصباحي طال أبويا... "[2]

تتلامس هذه الجمل الصوتية ذات الصياغات الإيقاعية والتي تكون معانيها مقصودة مرثيات

[1]- جمال فوغالي: واسيني الأعرج شعرية السرد الروائي، مرجع سابق، ص22.

[2]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص64.

القدامى وعلى نهج قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

يقف أحمد بن خليل على ضفاف وهران، يتلو نشيده الذي يعزف على تيمه الخسران في متاهات أرض جمعته بها صدفة الذات المنهكة التي تبحث عن الراحة بعد رحلة المخاطر التي كان ينازلها في عرض بحر المتوسط ليصل إلى حدود أخرى اعتقد في تربتها الحصن المنيع من زمن ظل يأكله من الداخل ويمتص كل الفجائع التي امتلأ ته إلى أخمص قدميه.

"مازلت تحت سطوة كنيسة الموت التي عذبت فيها، ولهذا أستعير لغة الخيميادو مضطرا، فهي لغتنا السرية التي أنقذت كتبنا وأرواحنا من تلف أكيد، ثم من يدري؟ وهران التي تملأها أيضا محاكم التفتيش ليست بعيدة، ولا أبغي من وراء ذلك إلا التستر من خوف مزمن ما زلت أحمله في داخلي ولم أتملص منه. "[1]

ليس غريبا أن تلتحم لغة الخيمياد بالحيز التوبوغرافي. لأنه مشروع بناء سعى من وراءه السارد إلى إعادة إنتاج ذاكرة كانت تتلاشى تحت هول قيامة محاكم التفتيش، ولذلك قام باستدعاء كل ما يتعلق بالتاريخ الموريكسي. ويعد هذا الاختراق اللغوي أداة لصون التاريخ العتيق من التلف والضياع. "لأن اللغة باعتبارها تمثيلا رمزيا للكون، فلا يجب النظر إليها باعتبارها بديلا للواقع التي تقوم مقامها فحسب، بل تعبير الكون التي من خلالها نمسك بالأشياء والكائنات وكل ما يؤثث الكون ويمنحه وجها إنسانيا."[2]

وفي سياق التفاعل مع لغة الخميادو باعتبارها كيانات دلالية وإيحائية ذات البعد السري لا تسلم نفسها إلا من خلال النحت على ذاكرة المخطوطات وانتشار أبعادها الحضارية والإنسانية، حيث تستنزل طبقات رسوبية للتاريخ والدين، وما تنضوي عنهما من رغبة محمومة وحرقة في الحفاظ على هويتهم الموريسكية من خراب دواوين التفتيش الذين وجدوا في مخطوطاتهم التي "كانت مكتوبة بأحرف

[1]- المرجع السابق، ص66.

[2]- سعيد بنكراد: مسالك المعنى ودراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006، ص109.

لا نعرفها، ذلك أن الكتابة كانت باللغة العربية أو بلغة أخرى مجهولة وأحد هذه الكتب محلى بأحرف مذهبة وبألوان أخرى[...] وقد سمحت لنا تلك القائمة بتقديم تحذير الموريسكيين العميق في مجموعتهم الإسلامية، هذه الكتب التي حرر بعضها بالعربية والبعض الآخر بالخميادو، ويمكن تصنيفها إلى أربعة أصناف:

(كتب نسخ القرآن، كتب دينية أحاديث الرسول، وخطب ومجموعات وأذكار، كتب تتناول التنظيم الاجتماعي، كتب ثقافية. "[1]

يمكن اعتبار لغة الخيميادو برموزها الساحرة والغامضة تربة ثقافية اختارها الموريسكيون للحفاظ على تراثهم، أرض حاضنة ومانعة من صحراء التجريد والتقطيع. هي وشم في ذاكرة ورحلة سرية لتهريب أفكارهم ومعتقداتهم وطقوسهم من صيرورة التجزئة والتصفية التي تمارسها محاكم التفتيش. لأن" كل رواية، إلى حد ما، هي نظام حواري من تمثيلات اللغات، الأساليب؛ الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة. في الرواية لا تمثل اللغة فحسب [ولا تعيد تقسيم الأشياء] : إنها هي نفسها غاية من غايات التمثيل. "[2]

"يوسوي حامت بن غاليلو... أنا سيد أحمد بن خليل الذي تنتهي سلالته عند أطياف سلالة خير النساء، لالة مولاتي فاطمة الزهراء بنت النبي الأكرم [...]كان يفترض أن أموت لكن الله والصدفة الطيبة شاءا غير ذلك. لست أدري من الذي دفع برجل التفتيش المقدس بعد أن قتل رفيقي تحت التعذيب ومص عضمه وزهق روحه، أن يأمر بطردي وترحيلي فقط لأن لدي أصولا مسيحية. لا أدري من أين أتى بهذا أبدا؟"[3]

ما نستشفه من هذا المقطع أن لغة الخيميادو تمثل رمزا إنسانيا "لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية

[1]- لوي كارديك: الموريسكيون والأندلسيون والمسيحيون المجابهة الجدلية (1942، 1640) مع ملحق بدراسة عن الموريسكيين بأمريكا، ترجمة عبد الجليل التميمي، منشورات المجلة التاريخية المغربية، تونس، ط1، 1983، ص71.

[2]-ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 131.

[3]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص67.

بعينها، شريطة أن تكون على بينة من الروابط الدلالية التي تتيح لنا الانتقال من الدلالة التعينية المباشرة إلى الوجوه الإيحابية الممكنة، أي الدلالات الجديدة التي تضيفها الممارسة الإنسانية إلى هذا الموضوع."[1] وحالة تضليل أمام مفتشي دواوين التحقيق لإسقاط آلاف التهم التي توجه ضد الموريسك المسلم، لا الصمت كاف لإخماد ثورتهم وآلتهم البشعة التي عرت واقع التناحر الديني، ولا الإجهار بدين محمد صلى الله عليه وسلم نجاة من مخالب القمع، إنها انتكاسة حضارية تمزقت فيها الأجساد وانتشرت فيها موجات الرعب. إنها احتراق يثير في خيوطه المذهبة نور نبي الأمة محمد الأكرم. هي مد للجسور ونفاذ إلى وجدان الأمة والحضارة التي قُبرت معالمها بكل وحشية هي طقس الثمانية قرون ونصف ومرجعية تستقر فيها صورة الماضي المجيد ورفع من شأن وهج العرب الذي أشرق على الكون.

وما إسناد حروفها إلى السلالة الأولى من الأجداد الذين ينحدرون من السيدة فاطمة إلا علقة دلالية تدل على التماسكات الروحانية والتفاف حول الذات وحمايتها من العقائدية السلطوية التي تتسم بالتهديد والتآمر على عناصرها وعوالمها.

وبتحليل السياق الخاص بلغة الخميادو يتضح لنا أن "اللغة بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبدا لغة وحيدة. إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية، ومحولا عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تملأه، ومحولا عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية. فالحياة الاجتماعية الراسخة والصيرورة التاريخية تخلقان، داخل لغة قومية وحيدة بكيفية مجردة، عددا وافرا من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تمتلئ بمضامين مختلفة دلالية وخلاقية، وترن رنينا متباينا."[2]

"بدأنا ننزل نحو الدرج الموالي وكأننا كنا ننزل نحو أعماق جهنم، كلما توغلنا زادت الروائح الكريهة الممزوجة برائحة العفونة والرطوبة، قوة وانتشارا [...] دخلوا بي نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام

[1]- سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسة في بعض انساق الثقافة العربية، مرجع سابق، ص 109.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1987، ص52.

البشرية التي امتدت على مسافات كبيرة تحت الأرض، رأيت فيها ما يستقر خوفي وصبري[...] رأيت غرفا صغيرة في جسم الإنسان، بعضها عمودي وبعضها الآخر، فيبقى الإنسان سجين الغرف العمودية واقفا على رجليه مدة سجنه حتى يموت بلا أكل ولا شرب وتبقى الجثث في السجن الضيق حتى تتفسخ، ويتساقط اللحم من العظم، وتأكله الديدان..."[1]

ما نستقطره من هذا العرض المأسوي المعتم بالفظائع الشنيعة الذي يؤرخ لواعج وفجائع الموريسكيين الذين حافظوا على عقيدتهم فكانت طاحونة محاكم التفتيش تجرهم نحو الدرك الأسفل أين تهرس رؤوسهم وتسلخ جلودهم وتحرق أجسادهم. "لقد كنا مضطرين أن نظهر لهم ما كانوا يرغبون فيه منا، وعكس ذلك فإنهم سيسوقوننا إلى محاكم دواوين التفتيش بسبب إتباعنا الحقيقية، لقد حرمونا من الحياة والأملاك والأبناء، وزجوا بنا في سجون مظلمة لأتفه الأسباب، ونظرا لأفكارهم السيئة أيضا فإنهم يبقوننا سنين عديدة، في الوقت الذين يستولون فيه على أملاكنا ثم يقولون لذلك الفعل مبررا وعلى ضوء ذلك فإنهم يخفون أفكارهم السيئة وسريرتهم الضالة... "[2]

يتشابك التاريخي بالمتخيل السردي في هذه الاستفاضة ولكن القبض على الحقيقة تظهر مدى الرعب الذي واجهه الموريسكيون وهم ينازلون طاحونة الموت، إنها تقبض الأنفاس بشكل مؤلموكلما توغل السيد أحمد بن خليل في دهاليز آلات التعذيب. يتداعى زمن الذات المتشظية وهي تستحضر مجازر التاريخ.

"نقلوني بعد ذلك إلى غرف أخرى مضاءة بشكل أفضل، كمن يتجول بسائح جديد على الأمكنة[...] رأيت آلات مخيفة لم أكن بحاجة كبيرة إلى معرفة عالية لأدرك أنها للتعذيب وتمزيق الأجسام، منها آلات لتكسير عظام الأرجل، ثم عظام الصدر والرأس، واليدين تدريجيا[...] ثم رأيت وأنا أجرجر من طرف ميخيل[...] صندوقا خشبيا في حجم رأس الإنسان تماما، كان يوضع فيه رأس الذين يريدون تعذيبه بعد أن يربطوا يديه ورجليه بالسلاسل والأغلال حتى يمنع من الحركة كليا، وفي

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص69.

[2]- لوي كارديلاك: الموريسكيّون الأندلسيون والمسيحيون المجابهة الجدلية 1492، 1640 مع ملحق بدراسة عن الموريسكيّين بأمريكا، مرجع سابق، ص 104، 105.

أعلى الصندوق ثقب تتقاطر منه قطرات الماء البارد على رأس المعذب... "[1]

يقتفي السارد أثر ما كان عصيا على البوح وظل منطقة سرية وغامضة. وفي هذه المراجعة الجذرية، ارتحل إلى مغوار الذات اللاهثة في لا استقرارها التي اجتاحتها نثار ذكريات الأجساد الممشوجة بالأرض. ويصل التشظي إلى أقصى درجاته لما استدعى صوت الماضي المسربل بروح الدموية وعرض صور الهمجية والتوحش في ثبوتية المكان ودرامية الزمان. وجدير بالذكر أن الآلة الفتاكة التي هاجمت الأيادي المغلولة في السلاسل والتي كانت قيد الذل والعبودية. أربكت السيد أحمد بن خليل وهو يجرجر إلى آلة التعذيب. وأثارت هذه الصور المرعبة الفزع في محراب النفس التي كانت مختلطة بالرهبة والخوف، حيث انصرف معها إلى الأصوات القاصفة الصادرة من آلات التعذيب، ومن إيقاعها المخيف الذي ارتجت أصداءها تحت أنين كل الأجساد المذبوحة.

"كان الراهب يقتلني رعبا حتى قبل أن تلمسني أية آلة حادة [...] ثم رأيت آلات كالكلاليب التي كنت أعرفها سلفا[...] تغرز في لسان المعذب ثم تشد وتسحب ليخرج اللسان معها، أو ينزع جزء منها فقط، بحسب درجة التجريم [...] الآلة التي توضع في الفم ويتم توسعيها شيئا فشيئا حتى فصل الفكين وتمزيق كل العضلات[...] حمل ميغيل سوطا طويلا وقربه من عيني متلذذا بذعري [...]انظر جيدا ليست ضفيرة جلدية، ولكنها مصنوعة من الحديد الرقيق[...] يضرب بها أعداء الدين، وهو عراة فتتناثر لحومهم وتتفتت عظامهم... "[2]

ما نقرأه في هذا الجزء حكايات كوارث وآلام تفضي إلى الموت. ما جعل السارد يعتصر اللغة ويجبرها أن تستحضر القسوة الانتحارية وعوالم الحضور من صراخات الغياب المعذبة، في مشهد انتكاسي هيمنت عليه عاصفة من الذعر والرعب لا تسعفها السلوى والعزاء. وإذا كان العمل الفني يهدف إلى إيقاظ انفعالات الشجن الحقيقية فلا بد من تحريك ما في هذه المشاهد من قدرة على المشاركة الوجدانية، إذ لابد من إثارة الانفعال الذي يصفه العمل في نفسه، ويجب أن لا تكون حدة

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص70.

[2]- واسني الأعرج : البيت الأندلسي ، مرجع السابق، ص71.

الإحساس ضئيلة حيث لا يشعر المشاهد بصفة الألم فيه، لأن هذا الإحساس بالألم هو ذاته الذي حينما يمتزج بالإثارة الجمالية للمنظر، يضفي علي المنظر لونا تراجيديا أو صفة الشجن (Pathetic)."[1]

تتشرنق آلات التعذيب الحادة على أجساد المورسكيين الممدودة والتي تتلوى من لفعلتها المسمومة؛ حيث تستغرق في نهش اللحم والعظم المتألم. ما يلزمنا أن نتوجع نحن أنفسنا حتى نتغلغل في جو المأساة، لأن مفتشي دواوين التحقيق أصبحوا ملاكا على الأرواح يسلبونها الحياة متى شاءت أساليبهم الشيطانية. وما نعتقده في هذا التصوير الدقيق لعذاب كل هذه الأجساد المذبوحة، إحالة إلى طبيعة الروائي "العملية والفكرية التي تهتم اهتماما عميقا بالحقيقة، ولذلك فإن كل ما يصف الواقع «يستهويه» «لأنه يثير فيه اهتماما ضروريا بالطبيعة، فهو دائما يتوق إلى معرفة الحقيقة مهما كان لها من طعم لا يستساغ. ويرجع ذلك إلى حد ما إلى أن التجربة قد علمته جدوى هذا الضرب من الشجاعة الفكرية. "[2]

"... عندما وصلنا إلى آخر الدرج، وجدنا أنفسنا في غرفة كبيرة مرعبة، وهي عندهم قاعة المحكمة، يخترق وسطهما عمود من الرخام به حلقة حديدية[...] كانوا ثلاثة عشر راهبا [...] أحكموا وثاقي جيدا، شعرت بلحمة اليد تنزع وبجلدي يقشر. كانت لحظتي الأولى في التحمل، لم أصرخ، ثم قيدوا رجلي بنفس الطريقة حتى أشعروني بأن قدمي ستنفصلان عن رجلي[...] كان يجلس على المصطبة، رئيس ديوان التفتيش. عرفت فيما بعد أنه هو نفسه أليخندرو الأراغوتي. "[3]

يدنو الخطر من غاليلو الرخو أكثر مما ينبغي، وكان وقع الرعب والفزع يشغلانه طوال الرحلة الاستكشافية في غياهب ظلمات دواوين محاكم التفتيش، حيث سحب إلى الدرك الأسفل من الطابق المعتم والذي تكدره حالة هول من أهوال القيامة أين كان يفر من جسده ودينه والتي تمت بحقهما حملة تفتيشية تكشف لهم بوضاحة أنه من المارينس" فيساق بعدها المرتد إلى درجات الجحيم ونار حميم غاسق

[1]- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مرجع سابق، ص242.

[2]- المرجع نفسه، ص246.

[3]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص71، 72.

وستكون لظى عليه حتى تغتسله وتطهره من الذنوب، ما جعله يلفظ بالاعتراف في الجلسة الثانية.

" أنا مرتد مسيحي وأقوم بكل طقوسي، لم أحمل السلاح يوما ضد الملوك الكاثوليك، ولكني حملته ضد اغتصاب نسائنا وضد الظلم الذي مورس علينا، كنت أدافع عن أختي التي اغتصبت في حي البيازين، جارنا المسيحي الذي دافع عنها[...] اتهم بالردة والهرطقة وأحرق أمام الملأ[...] ماتت بالنزف والغبن إلى اليوم أتذكر أنينها وصراخها ورغبتها في الموت. فقد انتهت بين يدي، سمعت أنفاسها وهي تتقطع، كانت أنفاسي. "[1]

يتراءى لنا من عبارة "أنا مرتد" المطروحة في هذا الجزء أنها بالضبط مفصل الإشكالية والتي تفرض على الموريسك أن يتظاهر بما يريده الأعداء منهم، ملامح التقوى، وتلاوة الصلاة المسيحية، والتي تعلموا كيفية أدائها بكل طقوسها ونواميسها والتي في المقابل تحفظ ماء وجوههم من مجاديف آلات حادة وفتاكة تعطب أعضاءهم، وتنزع ألسنتهم وتمرغ وجوههم أرضا حتى يلتصق اللحم المهروس بآلة التعذيب الحادة. وفي إحدى المخطوطات التي سجلت ذكريات المورسكيين. "إن أول وأكبر المآخذ التي وجهها المورسكييون إلى محاكم دواوين التفتيش، هي سعيها إلى إدانتهم على أية حال، وحتى تتم المصالحة عندما يتأكدون من إتباع الدين المحمدي فإن المورسكيين وجب عليهم أن يحلفوا بأنهم تخلوا عن أخطائهم وأن يقبلوا مسبقا كل توبة تأتي من المحكمة، وأنه وجب عليهم بالإضافة إلى ذلك مساعدة محاكم التفتيش في صراعها ضد البدع. "[2]

"صمتوا طويلا قبل أن يسألوني إذا كنت حقيقة مسيحيا، أم أنّي كنت فقط أمارس التقية للنفاذ من حكمهم؟ فرددت عليهم كل الصلوات المسيحية التي كنت أتقنها أحسن من الكثير منهم. "[3]

نروم في هذا المقطع أن غاليلو الرخو كان يمارس سياسية التستر والتنكر لعقيدته، لأن الرهبان

---

[1]- واسيني الأعرج : البيت الأندلسي ، مصدر سابق، ص71، 72.

[2]- لوي كارديك، الموريسكيّون الأندلسيون والمسيحيون المجابهة الجدلية (1492-1640) مع ملحق بدراسة عن المورسكيّين بأمريكا، ترجمة عبد الجليل التميمي، مرجع سابق، ص 104.

[3]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص73.

ومحققي دواوين التفتيش يرفضون أي لغة للحوار والتسامح مع الموريسكي المسلم، ولذلك فإن "التقية والاحتياط أو « الكتمان» وهو الحذر والسرية هي بالذات الكلمات التي تشير إلى الفعل الذي بواسطته، يمتنع المسلم الذي يعيش وسط بيئة اجتماعية عدائية، عن ممارسة دينية متظاهرا باعتناق الدين الذي فرض عليه فرضا، والمؤمن وجب عليه المحافظة على العقيدة الإسلامية في أعماقه، إن مذهب « التقية » هذا قط ظهر في القرون الأولى لظهور الإسلام وهذا بعد المصائب الأولى التي حلت بالمجموعة الإسلامية. "[1]

ونقرأ في اغتيال حياة المرأة خروج العرب من تاريخ الإنسانية لأنه تفتيت لمبدأ الهوية فكان نداء الرحيل من الأندلس عقلا وسلوكا ووعيا، يسبق رحيل الجسد وهي دعوة الزوال.

"كذلك تلك هي موضوعات التي تثير الذهن في اتجاه معين ثم تعوقه في هذا الاتجاه نفسه."[2] حتى وصلت الأمور بالمسيحيين لشدة الجوع، إلى أن يهبر الرجل منهم لحم فتاة صغيرة وهي حية حتى أنه نهش لحم الذراعين والفخذين والمواطن الطرية منها، بينما الصغيرة تتوجع وتتوسل أن يكف أذنيه عنها ويتركه"[3].

وتراءى لنا من إلباس اليهود تهمة اغتصاب أخت غاليلو الرخو مرجعية تفضي إلى ما هو متوقع من العداء القديم بين المسلمين واليهود وفي هذا التشابك المعقد الذي يلتقي فيه اليهود والمسيحيون في خندق واحد نحدد معالم التبجيل الديني الذي يتعامل أصحابه مع "هويتهم الدينية أو القومية بأقصى الغلو والتطرف والانغلاق كعصاب نفسي هو مصدر للتوتر والتشنج أو كجهاز ثقافي للشحن والتعبئة أو كخطاب فكري للنبذ والإقصاء، كمتراس عقائدي لشن الحرب على الغير. "[4]وعلى مستوى التأمل فإن الشعارات الدينية المباشرة (الإسلام المسيحية واليهودية). " تدخل هذه الأسماء فيما بينها، وتجاه

[1]– لوي كارداك الموريسكيّون والأندلسيون والمسيحيون المجابهة الجدلية، مرجع سابق، ص90.

[2]– جيروم ستولنتير: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص409.

[3]– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الدول العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص223.

[4]– علي حرب: أزمنة الحداثة الفائقة الإصلاح الإرهاب الشراكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص131.

نقائضها، في شبكة حروب وصراعات، تملأ الفضاء الاجتماعي. تتكسر حروفها وإيماءاتها على بعضها. تتشخصن، تتصنم، تبني هيكلتها وتتعاطى طقوسها بلغونات تستعير قدسية وتهويمات الاسم المجهول وأصدائه في نفوس الجماهير المحجوزة دون عتبة التقسيم الاجتماعي للعمل. فتأخذ هذه اللغونات الإيقاع التراثي المستمر وتخاطب اللاشعور الجمعي عبر لهجات الترهيب والترغيب."[1]

"... لا أدري ماذا حدث لأحد الكهنة أنجيلو ألونصو، بكى، عرفت فيما بعد أنه كان جديدا على المهنية، ومقربا من الرئيس وأنه كان يعرفني، وشهد أنه كان يراني في الكنيسة كل يوم أحد، فوجئت لأن ذلك لم يكن صحيحا [...] إلى اليوم لا أعرف بالضبط ماذا فعل ذلك كله لأجلي معرضا حياته لمخاطر كبرى. كنت أظنه مخبرا لا يعرف شيئا أخر سوى حمل الشمعة للكاهن الكبير، لكن مع الوقت تأكد لي أنه لم يكن كذلك وأنه كان يعرف ابن رشد، ابن ميمون وأنه كان متأثر بفلسفتهم ومعجبا بعقله. "[2]

في سياق استدعاء كاهن مسيحي لإنقاذ غاليلو الرخو من موت حتمي هل يشكل استراحة من مشاهد الرعب التي عرضها بشأن محققي دواوين التفتيش أم هي إيديولوجية يتخبأ وراءها الروائي؟

يفيض هذا المقطع بالعديد من القيم والتي نستهلها برمز الشمعة التي كانت تضيء العتمة طوال رحلة التوغل في أنفاق دواوين محاكم التفتيش وهي العودة إلى عالم الصمت والظلمات والأسرار. "فاختراق الشمعة ليس ضوءا كاشفا يسطع كما يسطع نور الشمس أو نور المصباح، إن الشمعة تعطي لتموت إنها تحترق لتضيء وتذوب ليتلذذ الآخرون فالذوبان، ولذة الذوبان هي اللذة القصوى التي تثيرها في كل السياقات، فكرة الاحتراق ذاتها. "[3]

فالشمعة على هذا القدر من التبجيل هي رمز النضال والهداية والالتفاف حول الذات وهي تثير عوالم دلالية حمولتها الرمزية وممكناتها التعبيرية والتعبوية تستمد مرجعيتها من الدين قوله تعالى: ﴿ **ٱللَّهُ نُورُ**

[1]– مطاع صفدي: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، ط2، ص183.

[2]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص74، 73.

[3]– سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، مرجع سابق، ص120.

ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ ﴾[1]

يتراءى لنا أن نور الشمعة مثقلا بالدلالات لأنه ينازل الظلمة المنتشرة في مراكز محاكم دواوين التفتيش السلطوية التي تصطبغ بالمنافقة المدلسة والتآمر الملتف حول عناصرها من القساوسة ورجال الدين المتورطون بحركاتهم الأفعوانية التي بلغت حد التجديف والمروق عن السياق الإنساني. كما تحيل على العتمة التي احتجزت أجساد المورسكيين وامتصت رحيق براءتهم.

وكان نورها الذي اهتدى من خلاله غاليليو الرخو إلى كل الأجساد الممسوخة والملتحمة بتربة الأرض لأنها كانت تحترق لتنافي منطق السلطة الفوقية وعليه فمقصدية السارد من توظيف الشمعة هو الوقوف على فعل الاحتراق في حد ذاته الذي اضمحلت بموجبه الحقيقة وتلاشت لأنها كانت مكتومة، ومضمرة في أجسادهم التي استكانت نهائيا، ولعل فيما وراء رمادها تتبلور فكرة جديدة نعتقدها فرضية أدرجها الروائي كيما يرسخ لعالم السلام ويعمق من إمكانية الحوار مع الآخر والتي تجعل الجميع يعيش تحت سماء واحدة دون متاعب وتيه، ماذا لو وضع الإنسان سلطته جانبا وتقبل الآخر دون مساومة في دينه وإجباره على إتباع عكس ما يريد. وتبدو هذه الفرضية جاهزة حينما ألبس الراهب ألنصو ثوب الطيبة والذي أدلى بقسم كاذبة حتى يعتق غاليلو الرخو من مخالب آلة حادة. كما أدخله في مصنف المتأثرين بفلسفة ابن سينا وابن ميمون، وكلها مؤشرات لإجبار الآخر على الاعتراف بمنجزات حضارة على قدر امتداداتها العظيمة وتشيدها لترسانة من العلوم والمعارف. قدحت النار في منشاتهم وكتبهم، كما مررت جحيمها إلى أجساد المفكرين والفلاسفة والعلماء، فكان الجميع يشتغل تحت ركام ذكريات الجنة المفقودة وبقايا رماد بقيت في غضونه سنوات الأندلس بعد ذلك تئن تحت غبار التيه والغياب.

[1] – القرآن الكريم: سورة النور، الآية35.

2_ تشريح المادة التوثيقية في البيت الأندلسي

لا يكف الروائي (واسيني الأعرج) من مجابهة التاريخي الرسمي الذي يمطره بأسئلة تناقش ما ضُمر من الحقائق وعطب الذاكرة وجعلها متورمة ومنسية تعاني الفجوات والتصدعات. "ولأن أفق الرواية أيضا هو كتابة تعيش التاريخ بمفاصله الكبرى الفكرية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والإنسانية البالغة الشخصية. الأفق هو ذلك الفئات المهمشة التي تؤرخ لها التاريخ وافق الرواية هو تخليق الوثيقة والمخيلة والشفوي الذي يكاد يمضي في نهاية القرن. "[1]

تنهض رواية البيت الأندلسي نهوضها الإبداعي على مخطوطة غاليلو الرخو، والتي تقترن بوجه عام بتعددية المادة التوثيقية في مفاصل العمل الأدبي، وإن ما نعنيه هو القران الوثيق بين هذه الطبقات اللامتجانسة لأنها تكون مختلفة من حيث عناصرها المادية التي منها تتألف ومن حيث الوظيفة التي تؤديها كل طبقة على حدة في بنية العمل "التاريخي" وهذه الطبقات تكون في الوقت نفسه، مترابطة معا في وحدة عضوية، لأن كل طبقة تحمل الأخرى وتكون أساسيا لها."[2]

2-1- التاريخ في مرآة الغياب

هاجر (واسيني الأعرج) إلى باطن التاريخ الموريسكي حيث كان يبحث عن الآثار المادية الغفل. ويحفر عن روح تلك الحقبة الزمنية، التي قد ناقش دساتيرها ومذاهبها ومعارفها وفنونها وفي هذا السياق يستنزل الورقة الثانية ضمن مادية مخطوط غاليليو الرخو في خريف 1573 لكي يقبض على التاريخ المنكمش في مرآة الغياب. وكان الهاجس النقدي الذي استبد بالسارد جعل منه مؤرخا "يطرح الوثيقة موضوع سؤال[...]فأخذ على عاتقه كمهمة أولى، لا تأويل الوثيقة أو تعيين مدى صدقها وقيمتها التعبيرية، بل فحصها من الداخل وتدبرها. "[3]

---

[1]- مصطفى المويقن: تشكيل المكونات الروائية، مرجع سابق، ص 94

[2]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 401.

[3]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، مرجع سابق، ص8.

وفي هذا الإطار تتخلق المادة التوثيقية ضمن طبقات متدرجة والتي تنساب فيها الأحداث التاريخية المتباينة التي تعج بسياسة محاكم التفتيش السلطوية وعمليات الحرق التي نفذتها بحق المورسكيين ومخطوطاتهم وكتبهم، ونفذت إلى بواطن الحروب والصراعات الدينية، والمجاعات، كما أضاءت تواريخ كانت مدفونة بالكاد لا ينظر إليها.

2-2-الطبقة التحتية عملية سبر الأغوار

وشكلت هذه الطبقة مركزية نشأت عليها ماهية التاريخ الأندلسي وفي معاينتها الرسوبية تنكشف العديد من صور الماضي المركونة في فجوات مظلمة زجت بزمنيتها في حقل النسيان. كما دربت الطريق أمام القارئ كيما يلج إلى تراكماتها اللامحدودة وزخم معارفها. وكلما اتجهنا نزولا نحو أغوارها ازدادت التقسيمات اتساعا ورسمت خارطة التاريخ. "وفي هذا النشاط الذي وصفه فوكو ذات يوم بأنه التبحر في العلم دون هوادة فهو يتضمن فحص وتمحيص المصادر البديلة ونبش واستخراج الوثائق الدفينة وإحياء الرواية التاريخية المنسية أو المهجورة وهو نشاط يتضمن الإحساس بالصراع والتمرد باستغلال قدرة المرء على الكلام إلى أقصى حد فيما يتاح له من فرص نادرة."[1]

"... كنت أعرف وأنا أقف بجانب سيدي الدون فرناندو دي كودوبافالور (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)، أننا سنموت في جبال البشرات الباردة التي يقتل صقيعها الليلي [...] كنت أحمل السلاح وفي رأس ذلك الشتاء القاسي الذي سلم فيه أبو عبد الله الصغير مفاتيح غرناطة. وتركنا نموت وراءه. تعلمت بالسماع والحياة الصعبة، أن القائد هو من يموت مع رعاياه، لا من يتركهم وهم في أمس الحاجة لمؤانسته وصوته وبركاته[...] كنا نموت، وكان في رأسي محمد الصغير وهو يبحث عن كلماته المرهقة لمرافعة أمه عائشة التي أشاحت بوجهها على الهضبة المشؤومة: زفرة الموريسيكي الأخيرة. "[2]

تستمر آلية التنقيب في التاريخ الموريسيكي أين اخترق السارد طبقاته الأركولوجية واختبر مواطن تصدعه وانشقاقه. من خلال عملية الفكفكة والانفصال والتحول كمفاهيم تشخص المادة التاريخية

[1]- إدوارد السعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد العنابي، مرجع سابق، ص29.

[2]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدرسابق، ص78.

وترصد تغيراتها الممكنة رغم انسحاب زمن طويل وانمحاء آثار الأشخاص الذين صنعوا لحظاتها، وعليه فإن انتشال الفضاء الذي تمت فيه أحداث حرب البشرات إلى وضاحة النهار، يعني القبض على "المعيش الزمني الذي لا يتم من خلال إحصاء كمي للزمن، بل يمر عبر تشخيص القيم في أفعال تروي التحولات التي تشكل التعريف الممكن للحياة وليس غريبا أن ينظر إلى الحكاية باعتبارها حارسا للزمن التاريخي. "[1]

ونروم في تفجير قصة حرب البشرات تجلي أنوات تاريخية في تأمل هويتها تنبثق شخصية محمد الصغير، التي شغلت ذهن السارد باعتباره جزءا من عمر الأحداث التي كانت تتواشج وتتضافر في وحدات سردية تتخذ ملاحقة خاصة يتوافر فيها الحد السلبي للقيم والسلوك. "ومن ثم ظهور فكرة شخص له تاريخ أيضا ترتبط ارتباطا وثيقا بظهور الوعي التاريخي وبأن تاريخ حياته جزءا من عملية تاريخية أكبر. "[2]

تتعالق في هذه الجزئية حدود مشكلة الموريسكيين في جبال البشرات أين تراجع التقدم الأخلاقي الذي يسير في وجاهة التضامن الإنساني الذي تنكشف في صلبه خيانة محمد الصغير الذي لم يكن خادم قومه واكتفى بتسليم مفاتيح غرناطة لإيزابيلا القشتالية وفرديناند، وانفلت من كل مسؤولية. حيث كان في مأمن لا تطاله أية مقاومة أو روح تضامن اتجاه المحاربين الذين التحقت بهم انتكاسة منعرج البشرات ولم يسعف معاناتهم وآلامهم. وتخفيف دموع الثكلى وإنما اكتفى بالبكاء كالنساء على هضبة زفرة الموريسكي الأخيرة "لأن التضامن ليس مسألة تدرك بالعقل أو بالاستدلال وحتى إن تحدث عن الخيال فإنه يعني به الإحساس والشعور لأن التضامن لا يكتشف بل يُخلق، إنه يُخلق، عندما نشعر أكثر بتفاصيل دقيقة لما يعترض الإنسان ويخشى الواحد منا أن يكون في ذلك الوضع ويلقى نفس مصير من هم معرضون للمعاناة والإهانة. "[3]

---

[1]- سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، مرجع سابق، ص30.

[2]- جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص134.

[3]- محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 395، 396.

كانت السفن الإيطالية والبرتغالية تتقاتل على الزج بالجميع من وراء البحر. هاجر كثير من أشراف غرناطة، بعد أن بيعت أملاكهم [...] في شرقي الأندلس وفي سرقسطة في شمالها، الذين كانت أعداد كبيرة منهم لا تزال تحتفظ بدينها الإسلامي حتى جاءها الأمر الصارم، إما الطرد، أو التنصير[...] ثم إعدام مائتين من علماء المسلمين حرقا أمام الجميع[...] ثم جمعت كتبهم ومصاحفهم، وأحرقها الكاردينال خميت أمام الملأ، ولم يستثني منها سوى 300 كتاب من كتب الطب. "[1]

يفيض هذا المقطع بغزارة الصور المرعبة والدامية التي كانت اللغة في غضونه تنزف وتتأوه وتتألم. وفي هذه المشهدية الدرامية يتخلق المحكي التاريخي (السيرالذاتي) الذي نستقرأ في سياقه"أن المثقف دائما ما يتاح له الاختيار الثاني: إما أن ينحاز إلى صفوف الضعفاء والأقل تمثيلا في المجتمع، وهم يعانون من النسيان أو التجاهل، وإما أن ينحاز إلى صفوف الأقوياء. "[2]

وفي حقل ما حققته الرؤية الدرامية للتاريخ لم يدخر السارد صورة تمثيلية إلا وجسدها باعتبارها تشخيصا زمنيا لشبكة من الأحداث تمكننا من رصد تحولاتها الممكنة المتضمنة في قرار طرد المورسكيين والتي تتدفق من رحمها حالة الفوضى والخطر الذي يهدد المورسيكي المسلم المهمش والضعيف. والذي كان محاطا بأنصاف الحلول وبخطر الموت الذي كان يترصده في كل ركن من أركان إسبانيا. وفي هذا التمثيل المتلون لمختلف الصور نقبض على العديد من الحقائق المسكوت عنها وتتم عملية النشر في ذاكرة الماضي. وهذا ما أطلق عليه إدوارد السعيد "بالتمثيل Représentation عارضا للصور التي يمكنها أن تكون للمثقف الجوهري الذي بغيته الحقيقة مهما كانت خافية أو متوارية. ليكن من المهام المنوطة بالمثقف أو المفكر أن يحاول تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودا على الفكر الإنساني، وعلى التواصل بين البشر. "[3]

"عندما تم تأسيس محاكم التفتيش الكنسية في غرناطة، كان الجحيم قد أصبح حقيقة مرئية، إذ بدت ملامح المدنية تمحى ويحل محلها عنف أعمى[...] كان يتزعمها الكاردينال المتحجر القلب[...]

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص78.

[2]- إدوارد السعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، مرجع سابق، ص73، 72.

[3]- المرجع نفسه، ص19.

الجلد علنا، الكي بالنار، حرق الأقدام بالفحم المشتعل، ربط أطراف المتهم في إطار مثلث الشكل، التجويع التدريجي، سحق العظام بآلات ضاغطة صنعت خصيصا، تمزيق الأرجل، فسخ الفك، وغيرها من الوسائل الهمجية المثيرة. "[1]

يؤثث السارد الرؤية الدرامية للتاريخ كلما ولينا وجهتنا شطر محاكم التفتيش، لأنها رمز الخراب وجحافل الهمجيين والتي في مسارها القمعي. تتوالد كل أنواع الصور التي تنذر بالخطر وبطاحونة الموت. وفي زمنها المرعب معطى لكل آلات التعذيب البشعة، إنها بوابة نحو جهنم، فهم يملكون ومن معهم من القساوسة سلطة الموت وفناء الفكر. "وهذا الحرق يجسم نار جهنم المخصصة لكل الأشخاص الذين انشقوا عن الحياة التي منحتها الوحدة مع الكنيسة. "[2]

وما نستقطره في حياة النساء والرجال المورسكيين إقامة في ذهن السارد وكأنهم سكانا دائمين من الذكريات، والسمات، والمعتقدات، والآراء. "[3] لقد كانت كتاباته التاريخية تخفق تحت فحم متأجج لا يزال يطلق الآهات. "[4]

يدعم (واسيني الأعرج) الطريق الشاق المتورم بأشواك المهمشين والمنبوذين والذين تمت بحقهم عملية الإقصاء والتفرقة الدينية. والذين كانوا على هامش التاريخ. وفي هذا السياق يدلي إدوارد سعيد بالقول: "وأظن الاختيار الرئيسي الذي يواجه المثقف هو الاختيار بين الانضمام إلى استقرار المنتصرين والحكام أو السير في الطريق الشاق. أي أن ينظر إلى ذلك الاستقرار باعتباره حالة من حالات الطوارئ والتي تهدد المستضعفين بخطر الفناء التام وأن يأخذ في اعتبار تجربة الانزواء في موقع ثانوي، وذكرى الأشخاص والأصوات التي طواها النسيان. "[5]

---

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مرجع سابق، ص80، 79.

[2]- لوي كارديناك: الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون، ترجمة عبد الجليل التميمي، مرجع سابق، ص118.

[3]- جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مرجع سابق، ص153.

[4]- قايد مولود: البربر عبر التاريخ من الكاهنة إلى العهد التركي، منشورات ميموني هشام، الجزائر، ط1، 2007، ص100.

[5]- إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، مرجع سابق، ص75، 76.

وفي ممانعة الموريسكيين من الاقتراب نحو معتقدهم وصلاتهم. ما تفتأ دواوين محاكم التفتيش وقساوستها من فرض حالة طوارئ قصوى على أجسادهم وحميمياتهم وأملاكهم. فأولى دلالات المحظور آلة جهنم التي تطحن أعضاءهم وتقدحها بالنار التي دثرت بها غرناطة المجروحة. وتمتد حالات المنع إلى مطاردة مقلقة للكتب والمخطوطات وحرقها. لأن الموريسكيين يتغذون من نصغها باعتبارها موطن دين الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، وحسب" أزنارکاردونا [...] ذلك أن كتب دينهم وقواعدهم ومعتقداتهم، متوفرة جدا مثل حبات رمال البحار، ففي كل بيت، وفي كل ركن منه، تعثر على مثل هذه المجموعات، كذلك الأبجدية لتعليم القراءة للأطفال، كما عثر على تعاليم محمد شعرا، مصحوبة بكل البدع الأخرى لمعتقدهم المسموم. "[1]

ويمكن قراءة الأحداث الدموية التي شهدها الموريسكي، على أنها سياسة سلطوية قمعية، مستوحاة من قواعد إيديولوجية تتسم بالتجريد والتصفية الشمولية. والتي تتعالق بواسطتها الحركات الدقيقة للحياة وصيرورة التاريخ الذي هو ابن الذاكرة. وترتبط الدموية بالتاريخ، والتي اتخذت مسالك سردية تناقش في صلبها دورة الأزمان التي تسعى إلى كشف الحقائق التي غيبها التاريخ، وعلى هذا الأساس يرى ميشال فوكو "لقد ظل الدم لزمن طويل عنصرا مهما في آليات السلطة في تجلياتها وفي طقوسها[...] وبالنسبة لمجتمع تصير فيه المجاعة والأوبئة ومختلف ضروب العنف موتا مداهما شكل الدم إحدى القيم الجوهرية ولعل ثمنه إنما يرجع في أن واحد إلى دوره الأدائي (القدرة على إسالة الدم) إلى اشتغاله في نظام العلاقات (امتلاك دم معين، الانتماء إلى نفس قبول المخاطرة بالدم) وإلى عرضيته أيضا (سهل الإراقة، معرض للنضوب، سريع الاختلاط، قابل للعفن بشرعة، مجتمع دم كنت سأقول مجتمع دموية). شرف الحرب والخوف من المجاعات انتصار الموت ملك ذو سيف، جلادون وتعذيبات، تتكلم السلطة من خلال الدم والدم واقع ذو وظيفة رمزية. "[2]

---

[1]– لوي كارديالك: الموريسكيون الأندلسيون والمسيحيون، ترجمة عبد الجليل التميمي، مرجع سابق، ص70.

[2]– نادية هناوي: السرد القابض على التاريخ مباصرة في رواية التاريخ ومعاينة في نماذج روائية عربية وأجنبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، الهاشمية، ط1، 2019، ص112. نقلا عن تاريخ الجنسانية إرادة العرفان، الجزء الأول، ميشال فوكو، ترجمة محمد هشام، طبع إفريقيا الشرق، المغرب، 2004، ص126.

يؤثث (واسيني الأعرج) روايته بشخصيات تاريخية محملة بدلالات مضمرة وواضحة. والتي تعد من الآليات التوصيلية نحو هوية التاريخ المورسيكي والقبض على هيأته الحضارية، وكلما توغلنا نحو أغواره لبلوغ نقطة البدء تتطور الأزمنة في حلقة دائرية نحو الأمام. ونكتشف خلف الأحداث تاريخا أكثر جدية وخفاء، وأكثر أصالة واقترابا من الأصل. وأوثق ارتباطا بأفقه الأقصى (ومن ثم أكثر تحكما في تحديداته) هذا التاريخ الآخر الذي يسري خلف التاريخ، وما ينفك يسبقه ويلم شتات الماضي برمته. "[1]

"... أعلن الموريسكيون استقلالهم، واستعدوا لخوض معركة الحياة والموت، ضد الإمبراطورية الإسبانية. اختاروا يومها فتى قويا وسلموه عهودهم وأرواحهم، كان في سن العشرين، من أهل حي البيازين في غرناطة، ويدعى الدون فردنادو دي كردوبافالور. أصبح من لحظتها زعيما لحلم ظل متأرجحا قبل أن ينهار نهائيا[...] احتفلوا بتتويجه على قمم البشرات أميرا عليهم في 29 ديسمبر 1568. "[2]

منح السارد شخصية (الدون فردنادو دي كردوبافالور) وضعا جديدا احتلت فيه حق التواجد في المحكي التاريخي، وكلما اتجهنا نزولا نحو المخبوء الباطني والتنقيب عما كانت من أشكال التراكم النوعي. نجد في تاريخ هذه الشخصية معينا لا ينضب. إنها قصة طويلة يتناسل من مسارها العديد من الأحداث المتشابكة والتي طواها النسيان في حقل مجهول الهوية، وبعيدا عما يشتغله بالإصغاء والتذكر. ويصبح التاريخ كله لحظة واحدة ووحيدة القيمة، وليس له وجهة أخرى سوى العودة إلى هذا الأصل الصافي الذي يبدوا بعيدا في الزمن ولكنه قريبا جدا على مستوى الحكايات. "[3]

وتزامن ظهور شخصية (سيدي محمد بن أمية) مع سقوط مدينة غرناطة، واستئصال الموريسكيين من جذورهم. حيث باغتتهم محاكم التفتيش بعمليات حرق جماعية وأغرقتهم في دمائهم ورماد مخطوطاتهم وكتبهم التي تآكلتها النيران. وفيما وراء سرد مسار حياته قناة عبور إلى حقل التاريخ المجهول الهوية والذي طواه النسيان والتبست معالمه، وفي اقتفاء أثاره ثمة طريقة حياة للشتات الموريسيكي في

---

[1]- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، مرجع سابق، ص112.

[2]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص82، 81.

[3]- سعيد بن كراد: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، مرجع سابق، ص133.

جبال البشرات، وظهور إرهاصات رصاصة الرحمة، ووسيلة لفهم نشر الفتنة التي اشتعل فتيلها بين الإخوة الموريسكيين والمدجنين والأتراك المتطوعين من العدوة الأخرى.

" انتشرت الثورة كما تنتشر النار في الهشيم، وتعاظم شأنها بسرعة كبيرة[...]

كنت في فرقة التموين بالمال والسلاح، والتنسيق البحري_ الجبلي أي العمل على استمرار الرابط بيننا وبين من كان يوردنا بالأسلحة، من المايوركيين والعثمانيين. كنت أستقبل السفن الصغيرة التي كانت ترسوا في الموانئ الجنوبية المهجورة والموحشة. تضع سلاحها وتستلم أموالها، ثم تغيب في أعماق البحر من جديد [...] وأثبتت الدوريات البحرية الإسبانية أنها غير قادرة على حرمان المنتفضين من الاتصال بمن يمدهم... "[1]

ينساق (واسيني الأعرج) وراء التاريخ الموريسكي ويوقظ حلقاته الضائعة، ويكشف ما يعانيه من عطالة في الماضي ويقبض على اللحظات الكبرى التي تحرف معها سيلا من الأحداث. إنه يدعم ذاكرتهم أثناء مراحل الطوارئ. التي رحب بها في أعالي البشرات أين ظهرت التباشير الأولى لثورة الموريسكيين والتي ما لبث صوتها يصدح في العديد من الإمارات الإسبانية. ولقد عرضها السارد وفق تمثيلات لشخصيات تاريخية. كانت تتوالد من ذواتها ذكريات الدمار الذي بلغ ذروته إثر الطرد النهائي. "لا يصح أن يكتفي المثقف بتأكيد أن شعبا ما قد سلبت أملاكه، بل عليه[...] أن يربط بين تلك الفظائع وبين ألوان المعاناة الممثلة لغيره من البشر، ولا يعني هذا إطلاقا أي اقتناص من الخصوصية التاريخية، لكنه يحمي الناس من تعلم درس ما عن الظلم في مكان ما ونسيانه أو انتهاكه في مكان آخر.

يخترق السارد زمنا كنا معتما في الفجائع والمواجع. ونفذ إلى ثورة حرب البشرات. وهاجر إلى معراج تاريخ ما يزال منتصبا. وبعث زمنيته وفق منظومة استدلالية، تكشف عن حقيقة هي الأصل، أين تحتفظ بمنجزات النزر القليل الذي يسير فيه الموريسكي لاسترجاع ما فقد منه أثناء سقوط غرناطة، وفي هذا الإطار قام بتكثيف سردي انحبست فوقه أحداثا ماضوية خصبة، ورصد تيمة الأفكار التي كانت ثاوية في القدم، وكشف مظاهر التكتلات بين الموريسكيين وحلفائهم من العدوة الأخرى. "لم يصبح الإسلام

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص82.

رمزا للرعب والخراب وجحافل الهمجيين الشيطانية الكريهة بلا سبب، فلقد كان يمثل لأوروبا صدمة نفسية متصلة الحلقات، إذ كان الخطر العثماني يمثل خطرا دائما على الحضارة المسيحية بأسرها يكمن حتى نهاية القرن السابع عشر بجوار أوروبا المسيحية وعلى مر الزمن تمكنت أوروبا من أن تدرج هذا الخطر ومأثوراته التقليدية، وأحداثه العظمى وشخصياته البارزة ومناقبه ومثالبه في صلب حياتها. "[1]

[1]– إدوارد السعيد: الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عنابي، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص 124.

2-3- الطبقة السطحية تمثيل هوية التاريخ بواسطة الفنون

إن بلوغ الطبقة السطحية التي تنكشف فيها الموضوعات الممثلة في العمل الأدبي. يتصدرها الحنين إلى الكينونة الأندلسية التي استبعدت بهويتها التي كانت ذات زمان ومكان ثم غابت ولم تعد في مكان وزمان وتم سحبها إلى فضاء الهامش من التاريخ الإنساني، وفي عمق رواية البيت الأندلسي. يستنطق (واسيني الأعرج) مُضمرات النصوص التاريخية التي هي في الأصل موجودة كاملة ولكنها تعاني المنع والحجز وراء ستار غير مرئي. وما كان مكبوتا وغير صائت فجره السارد بوساطة الفنون (الرسم، النحت، العمارة، الموسيقى). ونفسر الانخراط في التشاكل مع الفنون كتعاليم طقسية. كيما يرتفع منسوب الجمال الذي ترتفع معه خصوبة الخيال.

"_ غاليليو، لا تهتم، لقد جئتك بخرائط بيتك الذي رأيته أنت وسلطانة، التي منحه لكم الرجل، صاحب البيت الأندلسي. يمكنك الآن أن تبنيه براحة.

_ لبيتي الأندلسي معنى واحد اسمه سلطانة.

_أحب سلطانة؟ يا هما أبعدك عن الصواب يا فريديريكو. أحتاج إلى نحت كلمات أخرى للتعبير عن حرائقي الداخلية. عن بحري الذي ينام فيها بكل جبروته. "[1]

يكتب الروائي الزمن الآخر المشبع بعبق الأندلس الذي كان محجوبا ويكشف عن سرّه عندما يشارك تشييد «البيت الأندلسي» كرمز لذاكرة تم نفيها. بشبكة الظلال التي يعكسها الحب والتي تجعلنا نؤرخ لولادة لحظة ثانية ولادة روحية لشخص كل ما سبق هذه الزمنية يتميز ببحث مضن عن ذات متشظية تكابد ألم الانفصال والتخوف. ليصبح الحب اللحظة المرجوة من رحلة شبحية في سلطة الكهف ودغل بحر المتوسط. لتنعطف الرواية بعد ذلك إلى الكشف عن لونيات التجدد والتطور الخالق في أعماق النفس الإنسانية. وكان الفن أسمى الأشياء التي استحضرها السارد للتذكير بنسيان الهوية

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص 172.

وفقدانها.

إن إحياء الهوية المنسية يعني العودة إلى صميم الماضي انطلاقا من ظروفه المغرقة في تاريخينته البعيدة المتوارية. والأفق التاريخي الذي يرتسم عبر استحضار ظروف خلق الأثر لأن له من الذات الشاملة ما يؤهله ليتحرر من الانسلابية التي وجد عليها. وحتى لا يُبقي هذا الحوار رهن التجريد اختار الفنون لتكون موطن الهوية عبر الذوات الإنسانية الأخرى أي أن تكون مساهمة حقا في إمكانية تأسيس الانبناء.

"كان البيت الأندلسي هو شغلي الشاغل [...] حافظ المهندس الإيطالي على كل مقترحاتي ومقاساتي، بل زكاها عندما عرف كيف يدمج تفاصيل الخربة ولا يضيع شيئا منها، ويدخلها في عمق الهندسة الكلية. أضاف لها التفاصيل التي قرأها في المخطط الهندسي الذي جاءت به سلطانة [...] نسخة من البيت الغرناطي ولكنه كان يتفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية أدخلت عليها لمسة أندلسية. "[1]

يكف غاليلو الرخو الماضي عن جهويته وجغرافيته، لأنه يعيد بناء بيته من مكانه فيما بعد الطرد النهائي من غرناطة، لأنه يرفض الاستنساخ وأحادية الماضي وما كان أصما غابرا في الأزمنة ومحاكاة تاريخ تجمد في قالب نموذج. ونحت البناء في البيت الأندلسي ولم يأخذ نفس هيئة وقالب الدلالة الكلية المستقرة فيه بصورته السابقة. وثمة تقاطيع هندسية جديدة تفرض استمرارا لهويته. فقد استنهضها دون أن ينفي الآخر وأعاد إنتاج الذات في حضن الإيديولوجيا التي كانت بديلات هندسيا وجغرافيا. وفي ظهوره الشامل يتحرر من ميراث ساكن قادم من متحف تاريخها. ويستحضر الذات عبر الآخر.

يحرص (واسيني الأعرج) في كل مشروع رواية تجول في كنف التاريخ على الكتابة عبر النوعية. لأنها تمتح النص فعالية القراءة الحرة التي تضمن مشروع ذاكرة ثقافية قابلة للتجدد والفعالية وليس مجرد استنساخ لما هو مكتوب في خزائن الماضي. فلا يضير خصوصية الفكر الواسيني في هذا المضمار نزوعه

[1]– واسيني الأعرج : البيت الأندلسي ، مصدر سابق ، ص180.

نحو الفنون وفي تلمسنا لنظرته التجديدية التي كان مطمحها الأساسي إلغاء الحواجز بين ما هو مكتوب وغير مكتوب أبانت رواية البيت الأندلسي مقدرتها على استيعاب أنواع مختلفة من الفنون كالرسم والموسيقى والشعر والنحت وحسبنا في فن العمارة حضورا متميزا. لأن عوالم الفن شهدت "تحولات مستمرة، تدريجية أو مفاجئة... بيد أني أريد أن أشدد على الدور الحاسم للتنظيمات في التغيّرات الفنية...حين لا يبلور المجدّدون نظاما ملائما للدعم والمساندة، لا يستعطون إنجاز أعمال فنية... ولا يخلقون حركة فنية ولا تقليدا. وإذا هم دخلوا التاريخ، فلا يصبحون طلائع له... فالتغيرات التي لا تستطيع أن تكتسب شبكة تعاون موجودة، أو خلق شبكة جديدة، تظل من غير مستقبل... بالجملة، فإن التغيرات في الفن تمر من خلال التغيرات في عوالم الفن. "[1]

"كانت فكرة المهندس المالطي صائبة إذ كان يرفض أن نهدم شيئا قويما قديما وجميلا. حوّل جزءا مهما من الخربة القديمة إلى قبو حامل للجزء الأيمن من الدار بعد أن دعمه بركائز كبيرة لبيت نفس اللون الترابي.

سلطانة بحاستها الأنيقة، أضفت عليه بكل رشاقتها. ألحت في بناء البيت على شيئين أساسين في العمارة الموريسكية: الأبواب والساحة التي تظللها السقيفة وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية. "[2]

وضع المهندس المالطي في هذه المنشأة العناصر الأساسية لتركيب "البيت الأندلسي" ؛ حيث انكب على المخطوطة التي جلبتها سلطانة من غرناطة فكان ملما بالعلوم الكلاسيكية. وعلى دراية "بقواعد «الطُرُز القديمة» التناسب والقياسات الصحيحة للسقوف المعمدة والأعمدة الدورية. "[3]وعاين الآثار القديمة، وتوصل إلى تسوية مع سلطانة تضفي إلى المزاوجة بين الطُرُز القديمة التي أثارت شغفه.واللمسة السحرية للعمران الأندلسي الذي يخلق بين جمال تناسبانه إيقاعا وتناسقا يضمن بقاء الأثر مدى الحياة. ومن الواضح أن السارد جلب معه في هذا النموذج الفني. "طريقة خاصة في الرؤية

[1]–فريد الزاهي: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، مرجع سابق، ص 89.

[2]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص180.

[3]–إي هي غومبرتش: قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، مرجع سابق، ص349.

والإحساس يكون منشأها حين تتفاعل مع العناصر القديمة أن تخلق شيئا جديدا، لم يكن له أدنى وجود من قبل في صميم التجربة. "[1]

"الجميل في حرفي القصبة، أنهم لم يكونوا دائما خلاقين، لكنهم كانوا مقلدين ماهرين [...] كان الأصل الذي رأيته نافورة فينيسية، مأخوذة من إحدى دور الأغا، نبهني إليها ميمون البلنسي[...] كانت نافورة مذهلة بألوانها الزاهية كلما اخترقتها أوراق أشجار اللبلاب ومسك الليل. بدا جليا أنها كانت منقوشة بيد فنيسية ماهرة على الرغم من بعض الكسور.

معشقة بزجاج زجر البندقية النادر الذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه. "[2]

يمضي التصميم الجمالي للبيت الأندلسي قدما نحو التحول الذي لم يكن تعسفيا وانضمت النافورة الفينيسية باعتبارها مادة ماثلة وجوهرية في الإنتاج الفني والتي اكتنزت ذوات الأنواع المتلونة والمنقوشات المتعددة. "مادمت موضوعات العالم المشتركة محلات لخبرات متنوعة في حضارة مختلفة ولدى شخصيات متباينة. "[3]وفيما يظهر أن هذه القطعة تقتضي تجارب جديدة تتمثل في إعادة سرد الأشياء التي يرى فيها الرخو تملك هويته من جديد. فهو أراد استدعاء صورة أشياء مرت به مما جعله يضفي عليها ظروفها التاريخية ودلالتها العاطفية لأنه عثر في بواطن هذه القطعة الأثيرية على المعاني والدلالات المخبوءة من التراث الأندلسي. ويتراءى لنا في اندماجها الانسجامي الأصل المطعم بالوحدات التشكيلية الوارفة من الأندلس والذي تتلاقى عليها خزائن الماضي السرّية إنها دعوة لإحياء زمنيته التاريخية بنفس طقوس الحضور مع كل من شاركهم نداء الهوية.

"... كنت مندهشا كيف أصبحت النافورة، في أقل من شهر، جديدة بعد أن رممت كل شقوقها بنفس المادة التي صنعت بها في الأصل. عندما رأتها سلطانة كادت تجن:

_ لم أر مثل هذه الألوان في حياتي أبدا !من أين جئت بها؟!

[1]– جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مرجع سابق، ص183.

[2] – واسيني الأعرج: البيت الأندلسي مصدر سابق، ص181.

[3]– جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مرجع سابق، ص186.

ـ من إحدى جزر فينيسيا. من يتقن العمل على الزجاج والتعشيق، والرخام، مثلهم؟ "[1]

ما نرصفه من هذا المقطع أن غاليلو الرخو باستحضاره لهذه القطعة المهشمة كان يتوق إلى الماضي الذي كان ينعم بالهدوء وراحة البال. ما جعله يلجأ إلى صانع القصبة لترميم النافورة وبنوع من الرشاقة واللطافة حولها إلى تحفة نادرة، ويبدو أن محاكاته للقطعة الأصلية أخذ وقتا مختزلا وهذا ما يدل على أن هذه الأناة التي لا تتعب من ترميم كل تفصيل حتى تنشأ عالما فنيا حقيقيا فهي نقاشة بالفطرة واستطاع بفضل هذه اللمسة السحرية الغريبة أن "يصور فيها نفس الحنين إلى الماضي البعيد تصويرا جميلا. "[2]

"إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر، والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البرونزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو الهبوط... كل هذا يضم سرا كبيرا... هو علة وجود الصانع الفنان. "[3]

"كانت سلطانة مليئة بأحلام البيت الأندلسي الذي أصبح حقيقة [...]جعلت من البيت ملجأ لكل عاشق للموسيقى. أعادت تكوين فرقتها التي تملأ قلبها. وجدت ضالتها في لالة مريم التي ساعدتها في كل شيء حتى في نساء الفرقة: شافية، وريدة، تسيبورا، راشا دليلة ماميت، نانوت، ريمونة، آليسا، كلهن من المرحَّلات القديمات والجديدات. وعندما فكروا في اسم الفرقة كان مقترح لالة مريم هو الأجمل. قالت وهي تضحك: لا يوجد مثل جاهاركا، أو لاكاسا أندوليسيا. البيت الأندلسي. بسيط ومليء بالإيحاءات. "[4]

وكلما أوغلنا السير في جوهر تصميم «البيت الأندلسي» تتلألأ من خلاله دنيا الفن الموسيقي. الذي يتآزر مع القطع الأخرى المستخدمة في تشييد البيت. ونحن نرتاد خاماته المهفهفة. نعثر في إيقاعاته على الكثافة الضمنية للتاريخ الأندلسي. إنها تلتف حول الماضي وتتصفح سجلاته وتعيد نشر أحداثه وفي هذه الوضعية الاسترجاعية. "ومن جديد يكبر الزمن،

---

[1] – واسيني الأعرج: البيت الأندلسي ، مصدر سابق، ص181.

[2] –إي هي غومبرتش: قصة الفن، ترجمة عارف حديفة، مرجع سابق، ص 481.

[3] – جان برمتلي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص178.

[4] –واسيني الأعرج: البيت الأندلسي مصدر سابق، ص190.

المختصر ويستعيد حجمه. لذا، يفترض، وبطريقة ما، أن نراقبه، وأن يحيط به حاضرنا أو يتدثر به."[1]

"... يرش الصحن بماء البرتقال وعطر الياسمين، وتجلس النساء حول النافورة وتبدأن في الغناء. تسترجعن كل الوصلات الأندلسية الضائعة. يركبنها قطعة قطعة كمن يبحث عن أثر عليه أن يرمم أجزاءه الضائعة. الكلمة الأخيرة دائما للالة مريم. تسترجع الإيقاعات العالقة برأسها حتى تجدها في حالة اكتمالها. [...] كانت سيدة الميزان. تعيد الدندنات العديدة من المرات، قبل أن تمسك بعوده وتبدأ في تجسيد المقطوعة الممزقة، حتى تستقيم ويكتمل معمارها النهائي. "[2]

نلمس روح العالم الأندلسي في إعادة تكوين سلطانة للفرقة الموسيقية الأندلسية، ونقوم بسفرة في إيقاع الزمن الكثيف الذي يعبق بالصور الدقيقة المنمنمة المتفجرة بالفن والحياة. أين تشرب (واسيني الأعرج) التاريخ الأندلسي وعاش فيه ومعه. ومن أجل سحر جديد وإبداع جمال محيّر تلتقي الفنون في معراج البيت الأندلسي "المتحفزة دائما تحت تأثير قوة إيقاعاته الهندسية المفرطة في التلخيص والنمذجة"[3]

التي تجعلنا نقف عند حدود روح الأندلس. حيث تتفاعل بشدة الموسيقى العذبة بتقاطيع هندسة البيت. "والواقع أن وظيفة العمارة، بالنسبة إلى الموسيقى لا تقتصر على أن تضمن لها رنينا صوتيا جيدا، أو زخرفا يخلق جوا ملائما لسماعها—كما هي الحال في الكاتدرائيات بالنسبة إلى القداس أو الأوراتوريو، والمسرح أو القاعة الموسيقية بالنسبة إلى الأوبرا أو السيمفونية— بل إن قوانين البناء الموسيقي تؤثر، على نحو مباشر، في العمارة، مثلما يؤثر التركيب المعماري في بناء القطعة الموسيقية ذاتها. "[4]وفي هذا التناغم الإيقاعي نكتشف ضروبا أخرى من الإرهاف والرشاقة الفنية التي بلغت ذروتها لما حاور السارد المؤثرات الكامنة في الطبيعة عبق البرتقال وشذى الياسمين المزوجة بالألحان الصافية التي تثير مشاعر الانتشاء المتوهج. وفي خضم تقاطع مسارات قوى الفنون الجميلة التي تتشابك في جوهر البيت

[1]– ميشال ديرميه :الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني، مرجع سابق، ص 162.

[2]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص193.

[3]– محمد محي الدين حسين: مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر مرجع سابق، ص 223

[4]– فؤاد زكريا: مع الموسيقى ذكريات ودراسات، مرجع سابق، ص67، 68.

نقبض على هوية التاريخ الموريسكي الذي كانت أصداءه الصخرية تصدح في هذا الكل الشامل.

"يمتلئ المكان بالألوان والعطور. فيهن العازفات المتمكنات التي كانت لالَّة مريم على رأسهن، كاتبات الزجل الماهرات[...] المغنيات المرددات وراء لالَّة مريم التي تضبط ميزان الإيقاع. ولالَّة سلطانة بصوتها الشجي الذي يذكر بحالة غريبة من الغياب. كانت لالَّة مريم في حالات انخطافها تطلب منها أن تطيل في الوصلة، وأن لا تتوقف أبدا لأنها جرتها حيث ينام أدفأ شيء فيها ويتخفى.

لم تكن سلطانة في حاجة إلى زمن كبير لكي تتعود على المدينة وتسترجع عالمه المسروق."[1]

تنضم سخونة الألوان إلى الزمنية المهيبة التي كانت تنساب من ألحان فرقة "جاهاركا لاسكا أندوليسيا» وفي التجليات المؤثرة للتناغم تكمن دلالة السرّ الذي يطوق إلى إحياء تاريخ الأندلس. " فالإيقاع يخلق الزمن، ويختبر الذات، بالطريقة نفسها التي تكون فيها الذات ذاتا بحق الكلمة. "[2]والذي يتحول إلى نداء الهوية الأثيرية ويلتحم في أفلاك الميراث الثقافي والحضاري للتاريخ الموريسكي. سيرورة بعث وتجدد التي تشير إليها الأضواء والألوان والشفافية المتسامية عبر مدارات لولبية تتضاعف باتجاه المعين الباطني الذي ترنو إليه حواس الفنان.

وتنسحب سلطانة في حالة تجل مع الوصلة الممتدة إلى عمق مدينة غرناطة وتعرج بإيقاعاتها الأثيرية نحو برزخ التنزه مخترقة الزمان والمكان."كنت انفتح في هذه اللحظة على الحياة، وكان يبدو لي أنني كنت أملأ بوجودي الخفيف كل الأشياء التي ألاحظها. "[3]

"والذي كان منشغلا بعمله في محترفه الرخامي. كان نحاتا رائعا على طريقته، يعطي للحجر حياة غريبة بلمسة سحرية. [...] بدأ يفكر في تغيير الكثير من عناصر البيت الأندلسي. أضاف له ملامس كثيرة[...] حتى بدت كأنها من تصميم عمراني خليط بين العثماني والفينيسي. في مدخل البيت، أضاف سقيفة جميلة لا ترى من بعيد إلا كجزء من الكل. وضع بها حنفية للاغتسال، من الرخام الأحمر

[1]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص194.

[2]– سمير سالمي: شعرية جبران المستمر بين الشعري والفني، مرجع سابق، ص56.

[3]– ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة وجيه البعيني، مرجع سابق، ص 323.

لكي تتحمل الأتربة والغبار، والرطوبة الخارجية. ثم أضاف ممرا طويلا ذا سقف مقبب وسميك، على جوانبه جداريه مجوفة ومحمولة على أعمدة رخامية. كل عمود نحت بشكل حلزوني مخالف للآخر. كل التزيين الرخامي والأقواس الخارجية كانت إضافات من زائدة جملت البيت وأعطته روحا جديدة. "[1]

ينتمي للبيت الأندلسي فنان آخر_ صهر غاليلو الرخو الذي تزوج ابنته مارينا _نحات عميق الأثر الذي يعمل على خامة الرخام لعل هذه الخصوصية تأتي من الحس الطاغي والجمالي لهذه الأشكال النحتية المتوارثة عن الأجداد المورسكيين. التي تجعلنا نتلمس التعديلات والتجويفات المتناسقة أجزاءها بشكل هرموني وكأنها موسيقى سكونية. وفي هذا الإيقاع الشعري المستمر الذي تنشق ملامحه ونتحسس تطريز مدلولاته على الرخامة الحمراء التي تركب عليها حنفية الاغتسال. والأعمدة الرخامية النحيلة الباذخة بالنقاشات الحلزونية على الجوانب. وإضافة ممر طويل يستقر عليه السقف المقبب. يجعلنا ننخرط مع المباني الفنيسية والتي تغير الذوق وتدفعه نحو الرقة والجمال والصفاء. وهذه اللمسة الأثيرية التي تنم عن الخلق والتنوع. "إنما ذلك الإتقان وتلك النعومة الواضحة في معالجة السطح الذي يعيد إنتاج «هذه القطع النحتية» . هذا الأسلوب في معالجة السطح الرخامي يقوم بدور جوهري في عملية تمثيل موضوع ما ويكون طابعه المميز مختلفا عن خصائص تلك المادة التي منها تشكل «القطع النحتية» على ذلك النحو الذي يوحي لمن يلاحظ «القطع النحتية» بأنه يكون في حالة اتصال بصري، لا بالرخام، وإنما بلحم بشري. هذه العملية التمثُّلية هي كيفية تحقق قيمة فنية تقوم على التمثل البارع لموضوع تكون خصائصه مغايرة تماما للمادة التي منها يتشكل العمل النحتي. "[2]

وما نباشره من استحضار النحت الفينيسي لأن هذه الأشكال النحتية تساعد على فعل التذكر وتزيد من قيمة ذاكرة المكان الذي كان يحمل في أوصاله أشواق الأندلس. ولأنه يكفل لنا الاقتراب من الزمنية المضمرة التي انسحبت في مرآة تاريخ مقعر. وما نقرأه من تهجين العمل النحتي الفنيسي وتفاعله بتصميم العمران العثماني. لأن هذه الفترة تعبر عن زمنية جديدة دخلت في مكنون البيت وغيرت من

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص388.

[2]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص355.

أحاديته وفرضت عليه حوارا مع الفن الإنساني الذي مثله التواجد التركي في الجزائر.

" قال إن الأعمدة الرخامية الموغلة في عمق الأرض ليست تجميلية فقط، ولكنها تحافظ على مقاومة البيت وتعطيه عمرا جديدا. اخترق العمود في وسطه وأنشأ منه عمودا يصعد عاليا ويتحول في النهاية إلى مرتكز صغير لمقصورة كانت تحوي الناظور. كانت مرينا تريدها [...] يبدو البحر من أعالي المقصورة رائعا وجميلا، يعطي الانطباع لمن يراه من هناك، أنه أصبح قريبا، في قبضة عينية ويديه. أجمل أوقات مرينا كانت تقضيها معلقة على الناظور. "[1] ينقلنا السارد في هذا الجزء إلى أسرار الهندسة المعمارية التي تعتمد في الأساس على الفضاء الهوائي. ويكشف ما يتعلق بفنياتها فهو يرى أنها ليست دراسة معمقة تتعلق بتحقيق التناسق بين أجزاء مواد البناء كالأحجام والكتل والمسافة والأشكال وإنما هي مهارة وخبرة. "بيد أن المعمار لا يقتصر على مزج التمثيل بهذه الصفات الخاصة المميزة للمادة والطاقة، وإنما هو يعبر عن القيم الخالدة للحياة الإنسانية الجماعية، وآية ذلك أنه يمثل الذكريات، والآمال والمخاوف والمقاصد، والقيم المقدسة، التي تجيش في صدور أولئك الذين يبنون لكي يوفروا مأوى لأسرة [...]أو لكي يقيموا حصنا منيعا ضد هجمات الأعداء [...]إذا اعترفنا بأن المعمار فن يعبر إلى أعلى درجة عن الاهتمامات الإنسانية، ولو أننا ضربنا صفحا عمن الهواجس الذاتية والشطحات المخية، لاتضح لنا بكل بداهة أن كل بناء هام، إنما هو كنز من الذكريات التاريخية، وسجل هائل للآمال العزيزة المدخرة للمستقبل. "[2]

"هو ذا مخطوط جدك يا سيلينا، الذي عاش غريبا ومات غريبا كسابقيه، ضعيه في عمق قلبك. إن وجدت ما تكتبينه، اكتبي عني، وعن أهلي، وعن كل مآسينا، وكيف سرقوا منا حلمنا [...] من هنا نشأت فكرة الرخامة التي كتب عليها آخر جملها: كنت أريد أن آخذ معي كتاب والدي، ولكني خفت من أن يسرقه الماء مني. ثم نصب الشاهدة الرخامية التي نحتها على مدار شهور عند واجهة البحر خليج مرينا. الفكرة الأصلية من عند جدي غاليليو عندما نخلق مقبرة تبدأ حواسنا بالتربة والأرض تتأصل بقوة، ونشعر

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص389.

[2]-جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مرجع سابق، ص374.

فجأة أننا أصبحنا من هذه الأرض أو تلك. بدون مقابر تظل الأراضي التي نسكنها بعيدة عني... "[1]

تتعالق قصة الرخامة المعشقة بزجاج فنيسيا باختفاء مارينا نحو بحر الشمال بعد عملية الاعتداء الهمجي التي تعرضت له من طرف الجيش الإنكشاري. تلتحم قصصيتها بمخطوط غاليلو الروخو الذي كان معلقا بين سماء غرناطة التي تحولت إلى رماد ومدينة الجزائر التي اعتقدها تربة أحلامه وجنونه وحبه لسلطانة، التي جمع أشواقها وعطرها وحبها في البيت الأندلسي الذي أوصله بمسافة تختزلها رؤية صباحية مشعة بالأنوار من ناظورها. " الأعمال المعمارية لا تؤثر في المستقبل فحسب. بل هي تسجيل الماضي وتنقله أيضا؛ والبيوت مثلها كمثل الأنقاض أو الخرائب الأثرية، إنما تنبئنا بما كان يجيش في صدور الناس من آمال، وما كانوا يجاهدون في سبيل تحقيقه، واستطاعوا تحقيقه بالفعل، وما عانوه أو كابدوه من متاعب وآلام. "[2]

يسري الزمن اللاعج تاريخ المكان في اللوحة الرخامية ويسترجع النحت الحاكي ما تناثر من مزق وصراخ جسد مارينا الهش الذي احتجزه الجيش الإنكشاري. وبذلك يتضاعف أنين وجع الذاكرة من وقع هذا الفعل الدميم. الذي استقر في عقلية القرصنة المدفوعة نحو القتل والتخريب. حيث زحفوا نحو البيت الأندلسي وجردوه من تراثه ورحابته وأنفاسه الثمينة وقطعوا حبل وصاله بالتاريخ الموريسكي. وإذا سلمنا بأن منحوتة الرخامة "نشاط للذاكرة لا ينبي من أجل استعادة ما باد واندثر من طلل فإن هذه اللوحة المكتوبة يمكن اعتبارها ضربا من التضمين الانعكاسيmise en abyme."[3] لنشاط التذكر باعتباره فعلا رئيسيا في لوحة الرخامة لأن مفاصلها تشكل حكاية ذاكرة مارينا وعلاقتها بالمكان.

وما نستقطره من تشييد الرخامة ذات القصة الحزينة كونها مستودع الأسرار والحصن المنيع للبيت الأندلسي من هجمات أخرى قد تفقده صلابته وفخامته. لأنها مفعمة بمعنى التاريخ وجسرا له. وهذا العنصر التذكاري الذي خلَّد ما كان متراخيا مع الماضي الذي جرفته المتغيرات. وما أغفلته القرون الطويلة يتكشف في خامتها المهفهفة التي تفضي عما كان مضمرا ومتخفيا. وبواسطتها نحيا في جوهر

[1]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص 390، 391.

[2]-جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مرجع سابق، ص390.

[3]- مصطفى بوقطف: البيت الأندلسي، مرجع سابق، ص 390، 391.

الماضي" لأن الإحساس بالزمان هو جزء لا يتجزأ من طبيعة التأثير النحتي. "[1]

تتطور قصصية البيت الأندلسي وتنحت الفنون ناصية المكان والتي تساعد على وجود مسافات زمنية تظل عائمة في هوية التاريخ.

"أعاد ليون ليسكا وحاكم الجزائر جونار، تركيب أخشابه المتهالكة، وبناء جوانبه المنهارة. كان جونار معجبا حد الجنون بالطراز الأندلسي. حتى الزيادات التي أضافها لم تبد نشازا، فقد راعى النموذج الأصلي الذي بني على أساسه. أعاد ترميمه مثلما اشتهى، محافظا على جوهره وجعل منه معلما ثقافيا جميلا، ومزارا للمثقفين الوافدين على المدينة. استفاد في بناء وترميم البيت الأندلسي من صديقه المهندس أوجين أورمبير وساعده المقاول دوسمبر. "[2]

يثير هذا الجزء استحالة الممكن فالبيت الأندلسي الذي كان مغلولا إلى المصير المأسوي بسبب تخاذل العثمانيين؛ حيث تعرضت نفائسه للتخريب والإتلاف من قبل الجيش الإنكشاري والتي غيَّبت روحه المطعمة بالفكر العربي وما أبدعه التصور الفني الذي أخضع الأشكال المعمارية إلى الأبعاد المستوحاة من روح الإسلام. "هذه القدرة الخلاقة في فنون العمارة والنقش والزخرف والتأليف في الوحدات الهندسية والزخرفية، كلها مشروطة في بعدها الفكري، بقانون موحد يتحرك ضمن وحدات فلسفية عكست ارتباط الرؤية بين اللامرئي في رمزه الزمني السماوي وبين المرئي في رمزه المكاني المادي برباط الإبداع. "[3]

يتراءى لنا من هذا المقطع بعث روح المكان من جديد من قبل جونار المستعمر للأرض الجزائرية الذي كان مفتونا بخصوصية التصميم العمراني الأندلسي ما جعله يرمم المكان. "حيث صنع المادة الخام ويحوزها لينفخ فيها "[4]مبادئ الروح الموريسكية التي منحته استمرارية التواصل مع الإبداعية الإنسانية. "إن صلة التراث بالإبداع التشكيلي هي صلة بين عناصر الماضي من جهة وبين فعالية راهنة ملتفة نحو المستقبل من جهة ثانية. وهذا ما يجعل من الإبداع التشكيلي محتويا على آثار التراث وهي ممزوجة بعناصر الحاضر ويوصل مجموع ذلك بالمستقبل فيلحق بشكل فوري في رصيد التراث بما أن كل عملية

[1]–جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم مرجع سابق، ص374.

[2]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص 311.

[3]– شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص19.

[4]– جيرار برا: هيجل والفن، ترجمة نصور القاضي، مرجع سابق، ص75.

تنجز في الحاضر تنتمي بدورها إلى الماضي حالما يكتمل إنجازها. "[1]

2-4- النوبات الموسيقية الأندلسية

يرتبط مصطلح النوبة "بالموسيقى الأندلسية، حتى ظن أنه لم يكن معروفا في غيرها، في حين أنه كان مستعملا في الشرق وهو يعني عند المغنيين: أو الدور، وربما أفاد الجماعة من الموسيقيين، على حد ما ثبتت عدة أخبار واردة في كتاب الأغاني، ومنها:" أنه جاء إبراهيم بن أخي مسلمة إلى الرشيد فقال له يا أمير المؤمنين إني أحب أن تشرفني بأن تكون نوبتي ونوبة إسحاق الموصلي في مكان، وأن يكون دخولي إليك ودخوله في مكان. "[2]

"وذكر التيفاشي:أن النوبة، أصبحت تشكل مجموع القطع أو المقطوعات التي يتوالى أدارها بتتابع منظم ونسق خاص داخل نغم واحد وبموازين متنوعة. ومعها ظهر التأليف الموسيقي المتكامل بعد أن كان العمل الموسيقي، في السابق، يقوم على نظام الصوت الذي كان شائعا عند العرب في الجزيرة. ولعلها في الأندلس تعني ما تعنيه الوصلة عند المشارقة. والنوبة نوع من التأليف يتناوب فيه الأداء الغنائي والأداء الآلي، ويتألف من سلسلة من الألحان متتابعة، بعضها مقرون بأقاويل شعرية وبعضها آلي بحت."[3]

"استخبار ماسيكا. "[4]

" توشية مراد باسطا

من أين أبدأ هذا الجرح يا سيكا؟

أمن الدار، أم من سقم أصبح يشبهها في كل شيء؟

---

[1]- نزار شقرون: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق ص119. نقلا عن
Samir triki. Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie, beit al_ hikma 1992. p. "70.

[2]-أوتو كاروبي: مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، دار نون للنشر، مرجع سابق، ص155.

[3]- المرجع نفسه، ص156.

[4]- واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، مصدر سابق، ص7.

هذه الخربة، الخربة الرومانية، البيت الأندلسي، كازا أندوليسيا، دار لالَّة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة... كلها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة، الاسم الوحيد الذي شذ عن القاعدة هوالنعت الذي أطلقه ظلما، على البيت، سكان الحي الذي أعيش فيه:Le cercle dehyennes

حلقة الضباع، الذين [...] تمنوا أن ينسف البيت نهائيا... "[1]

" نوبة خليج الغرباء."[2]

أولى الذبذبات الصوتية التي رافقت المخطوطة الأندلسية التي تكونت على توصية غاليلو الرخو. "حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم فيه خدما أو عبيدا. "[3]والتي تتعالى أصداؤها حينما استخرج السارد الإيقاع المكاني من المشاهد التاريخية المؤلمة من خليج الغرباء الذي كان الحصن المنيع للموريسكيين بعد الطرد الجماعي من غرناطة. ويسبر غور التراث الموسيقي الأندلسي ويرتفع إلى ذروات التعبير التي توحي بنذير اليأس تحت تأثير مقاطع «استخبار توشية ونوبة ». وفي بحر أنينها الكمد المخيم نتنشق تاريخ يوم رماد البيت الأندلسي."متسلقين فوق تآلفاتها «الآربيج» أو هابطة تحتها إلى أعماق «أضواء الروح» ولبعض هذه الألحان صوت أشبه بصوت ناقوس يرن ويعلن عن وفاة. هذا و التآلفات الآربيجية مستمرة في حركتها المنسابة من أول الحركة حتى لآخرها، تتجول بين المقامات الموسيقية ما شاء لها فن التأليف، ويعلوها اللحن الغنائي الأول أو الثاني، أو يدفن نفسه في أعماقها. مع ملاحظة أن الجمع بين مونوتونية الآلفات، وبين تحركات اللحنين الغنائيين هو مثار الإيحاء الشعري في موسيقى. "[4]

ولا شك أن هذه المقاطع تحمل حزنا عميقا وأسى لأنها تعبر عن معاناة الموريسكيين. حيث تستيقظ المادة الغفل وبتوقيع خاماتها المتنوعة ومنظوماتها التي نحتها الفنان على القلوب الواجفة نلج إلى المدخل

[1]–واسيني الأعرج : البيت الأندلسي، مصدرالسابق، ص 27.

[2]–المصدر نفسه، ص 35.

[3]– المصدر نفسه، ص43.

[4]–حسين فوزي: بيتهوفن، مرجع سابق، ص 207.

الروحي لإيقاعات البيت الأندلسي وفي عزفها الدفين يقول شوبنهاور."إننا نحن أنفسنا نتعذب حينما تخفق الأوتار. "[1]

تغدق الافتتاحية من نوع «استخبار» الأندلسية المقتضبة في إيقاع بهيج وبلمسة الآلة الوترية وبلغة النوتات ينقل المعنى الجوهري لهوية البيت الأندلسي في هيئة "أشكال مصوتية في حالة حركة sonorousforms in motion"[2]. وتذهب إلى محراب الروح وتقبض على الأنفاس المقدوحة التي هدأت بعد بحر العجاج أين يرتفع اللحن من حمم ثائر ويرتعد من فواهة البركان. والتي تحاكي تأوهات ألحانها قصة مخطوطة غاليلو الروحو التي أنقذتها ماسيكا الاسبانية من الحرق مرتين وعلى رماد السنين ينساب إيقاع «استخبار» من تدفق الذاكرة. "هاكم انفجار بركان يبعثر باطن الأرض وينشر الظلام على سطحها وينثر متفجراته وقذائفه على جبهة السماء. "[3]

يكشف المقطع الثاني من لحن «التوشية» الذي تسترجع فيه الأنفاس المذبوحة نبض الإيقاع. وتهاجر تراتيل أنغامها مع تاريخ المكان الذي نستمع إلى نبضاته الوئيدة بعد عاصفة تكشفت فيها مؤامرات هدم البيت الأندلسي، ونتذكر ظلال المأساة بعد رحلة البناء على فسحة الخربة التي نشأت على صلابة أعمدتها الرومانية إيقاعات تراث خمسة عقود. وتراكمت على أجنحته ثقافات وحضارات وفنون إنسانية. وتتعلق جداول ألحانها بجغرافية المكان وتراود ماضيه وتتغلغل بتنغيمها الصوتي في ذاكرته وتسترجع جدلية الأسماء التي توارثته والتي منحته القدر الكافي من الجمال والثراء الفني باستثناء حلقة الضباع وهي الفترة التي تؤرخ لاستقلال الجزائر ووصول المجاهدين إلى البيت باسم الشرعية الثورية الذين هتكوا منجزاته وتصميمه وحولوه إلى حلقة غائبة.

وتأتي «نوبة خليج الغرباء» وينفخ السارد الحياة في إيقاعها الذي هام جزءا منه مع رماد مدينة غرناطة الجريحة التي تتواءم آلامها وأوصابها مع هوية الموريسكيين الضائعة التي تخبأ قصصيتها المسرودة في تحويرات مقاماته. ونعثر في ذبذبتها الصوتية على كنوز جديدة من تاريخ المورسكيين الذي كان محنطا في

[1]-جون دوي: الفن خبرة، ترجمة زكريا ابراهيم، مرجع سابق، ص404.

[2]-حسين فوزي: بيتهوفن، مرجع سابق، ص 233.

[3]-المرجع نفسه، ص36.

دنيا المتاحف. وبهذا الاندماج التام في هرموناتها. "تخدم غرضا تصويريا هو التعبير عن الأحوال النفسية والصور، وهكذا فإن الأحوال النفسية والصور، رغم كونها خارجة عن المجال الموسيقى الخالص، فقد أصبحت عناصر بناءة مندمجة ضمن الوظائف الموسيقية. "[1]ومن خلال هذه التمثُّلات النغمية تستحضر كل الصور المتعلقة بتاريخ المكان وتقوم بعملية تنقيب عن أسرار الروح الدقيقة لكل الشخوص الذين أقاموا فيه.

كما نتلمس"زيادة ثراء عالم الخيال عن طريق الموسيقى. "[2]في إيقاعات البيت الأندلسي المتشنجة. وبانضمام الصوت البشري الأثيري من نساء غرناطة. وهن تعزفهن ألحان النوبة الأندلسية المشجية الكئيبة نقبض على وصلات الماضي، وأصداء ما كان يجري فيه بواسطة جولات نوتاتها العاصفة المنتحبة.

[1]-جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص 275.

[2]-المرجع السابق، ص 283، 284.

3-خامة النحت في شرفات بحر الشمال

يقبع فن النحت في رواية "شرفات بحر الشمال ويشكل بخامة الطين المحروق عجينة التاريخ الجزائري في العشرية السوداء. وتسرد كتلته المكثفة حكاية الفنان ياسين الذي نزح من الجزائر نحو أمستردام لتشفى ذاكرته من الصور المرعبة التي صنعها الإرهاب.

"... ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفر له فرصة التخفي أو ما يسرقه من هربات نحو البحر. سبع سنوات لا أنيس لي إلا الأجساد المحنطة بالطين التي كنت أصنعها من تربة القرية ومن خشب الصنوبر[...] وكلما انتهيت من تمثال أدخلت نفسي في حيرة جديدة. فأين أجد له مكانا؟ أو أي مخبأ حتى لا تمر عليه آلة الموت. "[1]

ما نلامسه في هذا الجزء اندماج النحات ياسين بهوية وطنه الذي كان ينزف تحت أوجاعه وأوصابه وكان يجد عزاءه في المنحوتات التي يقدح جذوتها فتغدو أشكالا فخارية. تمتد في الزمن السحيق، وشاخصة في الأحداث الدامية للتاريخ الجزائري؛ وظل الراصد في منفاه يحاكي الجرح الغائر المؤجج ببيئة غامضة مشبعة بطقوس دينية ملتبسة تفصح عن خشونة متعمدة تستوعب الزمن المهدد ما يجعلنا نستشعر القيمة الرمزية خلف هذا الاختيار الذي خضعت فيه العجينة المحروقة إلى صياغة روحية ملقاة في الماضي. كما تميل تجربته النحتية "إلى استغلال ما في المواد الخام ذات المناخ والصفة الشعبية في بناء الشكل وصياغة مفردات تقنية باستعمال «خشب الصنوبر، والرخام، والطين المحروق» بدافع من استغلال مادة الخام المحلية ذات الخصوصية المرتبطة بالحس الشعبي المتميز... وهي استعارة شيّقة ذات

[1]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص72.

رمز تاريخي. "[1]

يسحب الفنان ياسين عبق الأرض في هذه المنحوتة ويجمع لحظاتها التاريخية الموجوعة التي نهشتها آلة الموت البشعة التي يتعامل أصحابها_ الإرهاب _بالعداء والتصفية مع كل من لا يشبههم. وليس غريبا أن يمتد كرههم وفكرهم المتطرف إلى هذه القطع التشكيلية التي يرون فيها مساسا بقدسية النص الديني.

"عندما توقفنا، كنت وجها لوجه مع تمثال المرأة التي لا رأس لها، تحسسته قليلا. هو هو. لم يصب بأي أذى، مثلما بعثته من هناك لآخر مرة [...] يبدو وحيدا وسط هذا العالم المتنوع، تحت إضاءة تجعل من ملامحه العميقة تظهر بتدرج. الذي وضع كل هذه التدقيقات كان يملك قدرا من الصبر والحب لينجز عملا بكل هذه الروحية. فقد أعطى من وقته الكثير لتوليف هذه الإضاءة بحسب كل مادة فنية. [...]عندما أتذكر كيف كان هذا التمثال ذاته ينام كل مساء في الكراتين القديمة أو في الصناديق الحديدية كمومياء فرعونية وضعت في أكثر القبور رداءة، لا أستطيع كتمان سخريتي. "[2]

ينزع النحات ياسين إلى معاينة الملمس الخارجي أين يكتشف روح المادة التي تجسد الإحساسات والانفعالات الداخلية، من خلال التناسق المادي الذي أحدثه في صميم القطعة المنحوتة؛ حيث تتوحد فيه الأشكال العضوية والكتل والبنيات بإيقاع محكم. متناغمة مع الفضاء والمكان الذي يحتضنها و"العنصر الذي يحقق فيه النحت إبداعاته هو المادة المكانية في تحركها العام، أي المادة التي لا يستخدم الفن من خصائصها سوى الأبعاد المكانية التي يمكن الحصول عليها من خلال استعمال هذه الأبعاد على نحو يحقق أقصى قدر من الجمال. "[3]

كما يثير الفنان القيم اللمسية وهو يتنزه برشاقة في هذا الجسم البشري المنحوت بمادة ساكنة فكان يشاهده من جوانب مختلفة، ومن رؤى عديدة يخلق حالة من الاتصال الحميم بالموضوع المتمثل على نحو يظهر صياغة الانسجام في العمل النحتي. "فكثير ما تشير التماثيل والمباني إحساسات جسمية حركية،

[1]- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص 156.

[2]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص، 116، 117.

[3]- فردريك هيجل: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 17.

هي إحساسات الانتقال إلى العمل الفني ورفعه وحمله. وقد أشع الناقد برنارد برنسون Bernard Berenson فكرة «القيم اللمسية» ، فقال إنها تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة الأعمال الفنية، ويثير ثقلها، ويدرك قدرتها على المقاومة، ويقدر بعدها عنا، وتشجعنا _ بالخيال دائما _ على أن نلمسها عن كثب. أو نمسك بها أو نعانقها، أو ندور حولها. "[1]

" قصة التمثال والمادة الطينية وأصلها. لست أدري من سرب فكرة التكريم ولكنها كانت على كل الألسن، فهل سيكون لهذا الجسد المبتور حظ الفوز بأول تكريم يمنحه رواق الريشكميوزم؟ كل الأعمال التي تم اختيارها تتوفر على هذا الحظ. لا أدري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذه المرأة الثلاثية: زليخة ونرجس وفتنة المهبولة. ما السحر المشترك بين الثلاث؟ أنا نفسي لم أطرح هذا السؤال بجدية. ما القاسم المشترك بينهن؟ قصة تمثال المرأة التي لا رأس لها. "[2]

ولمزيد من الاستفاضة البصرية يستحضر السارد هذه القطعة التشكيلية ذات الرأس المقطوع المنحوتة باللغة لأنها تمثل مرآة التاريخ الجزائري الذي يبحث عن هوية مرئية وتشكيلية. ومن ثمة تلتقي منحوتة الرأس المتشظي بالقصصية المستنبطة من عناصرها المتناسقة وهكذا يسري الزمن الدامي في عجينة الصلصال. "ولو تمعنا مليا في هذا الحس التشكيلي التخييلي في «شرفات بحر الشمال» لتوصنا إلى رصد ملامح المشروع السردي التشكيلي Projet Narratif Pictural. "[3]

ويتراءى لنا من اختيار مادة الطين لأن الفنان يستحثها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ما تقدمه من عواطف تزوده بنقطة البدء وبذلك ينحت ما تريده المادة "ما من تحليل نقوم به أكثر من ذلك يتعلق بالمادة المستخدمة والتي تجذبنا، فالمواد بدورها في ذاتها تنوي على نصيب من سرَ الفن ونصائحها تفوق من تتلمذ عليهم، ووجودها يقضي على النظريات كلها فعلى الفنان إذا أن يتحسس «أسرارها» وكلما يعرف هذه الأسرار أضاءها خياله، والفن المعبر لا يضيء في كماله إلا بفضل المواد. "[4]

---

[1]–جيريوم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، مرجع سابق، ص 343.

[2]– واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص120.

[3]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم، مرجع سابق، 352.

[4]– جان برمتلي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص18.

"يدي التي أحركها لأمنح حياة لتماثيلي، لا تساوي الشيء الكثير أمام اليد المجهولة لزليخة أو لأمي. كانت ليخا تقول، لا شيء أثمن من قريتنا لأننا نعرفها جيدا. جمال الأشياء في بدايتها الأولى وفي عمقها الغائب. بطريقتها كانت ليخا سيدتي العالمية ومعلمتي الأولى. دقة خزراتها ويداها كانوا ممتلئين بالصفاء الرشاقة ما يفي لإحراج كبار الفانين. "[1]

ترتبط قصة الرأس المقطوعة بزليخا المرأة الأولى في حياة ياسين وهي الأخت التي دربت ياسين أن ينحت الأبجديات الأولى على مادة الطين المشوي وبحضور مدربته يبصر بوضوح تام الحركات المطبوعة على الشكل المصنوع. والذي تظهر فيه اليد المحفز الرشيق والقلم المبدع. وبفضل اللمسات المتجانسة تعطي القوة الجارفة للشكل والروح المرحة التي تنقش موضوعات الحياة بمواد مصقولة. وفي هذا السياق يقول الشاعر الألماني راينر ماريا " الكتاب يعملون بالكلمات والنحات بالحركات. "[2]

وما نستقرأه في هذا المقطع أن خامة الصلصال التي يعالجها الفنان تحتاج إلى يد يقظة ترصفها خبرة تذوقية والتي تفتح له آفاقا جديدة وأفكارا مختلفة. "إذ أن الحقيقة هي أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام...ويقال عن بعض المختصين في الأعمال الدقيقة أوعن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم. [...] وبهذا تصبح للأيدي قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما في هذين العنصرين من معنى. "[3]

"... أتدحرج نحو فناء الدار وفي يدي تشكيل طيني عجيب من كثرة عجنه في المنام. وشيئا فشيئا أجد نفسي منغمسا في تنقية الكتلة الطينية من الشوائب والأتربة التي تكون زليخة وأمي قد عجنتاها بالأقدام [...] المدهش عند ليخا هي امرأة استثنائية، مثل أمي من لا شيء تبني عالما مدهشا. وعندما تنغمس بعمق تنسى كل ما يحيط بها. وانهمك معها في إتمام العرائس التي تحضرها للبيع مع المجامر التي تصنعها. أمي الأكواب الطينية والأواني الفخارية الأخرى. منذ أن فتحت عيني لا أذكر أني رأيت أمي ارتاحت يوما واحدا في حياتها. و عندما أقول لها:

---

[1]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص147.

[2]- عبد العلي معزوز: فلسفة الصورة بين الفن والتواصل، مرجع سابق، ص 89.

[3]- جان برمتلي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مرجع سابق، ص187.

_ يا يما ريحي شوية.

_ قدامنا الموت ونريح حتى نشبع. "[1]

ينقش ياسين باللغة المنحوتة حياة كاملة بكل أبعادها ومداراتها. وبين أطواء هذا الحوار يكتب تاريخ الوقائع الصغيرة، وكانت طريقة تعامله مع لحظاتها المؤرخة والمعاشة بمأسوية حققت امتلاء مكانيا وزمنيا ثريا في شكله ومضمونه وفصول الطفولة التي استحضرها الفنان لم تدثرها مشاغل الحياة وإنما جسَّدت معاناة هذه الأم التي حملت عبئا باهظا. والأشكال النحتية التي تطرزها برفقة ولديها تعبر عن هموم الحياة. "جميع الأشياء تمتلك الخامة الأولية التي يصنع منها الفن _أي الواقع حتى الفنانون لا يمكنهم أن يقبضوا على الواقع إلا عندما يردون الأشياء إلى أنقى حالات وجودها_ إلى الشكل الخالص، ما لم يكونوا من أولئك الذين يبلغونه على نحو سري دون عون من عناصر خارجية. "[2]

"في البداية تعلمت من زليخة كيف أصنع هياكل العرائس من الأسلاك المعدنية التي كانت نادرة أو غالية عندما نضطر لشرائها ولكني ذات مرة اقترحت عليها تعويض المعدن بالقصب فهو موجود بكثافة في الوادي ولا يكلف شيئا. قالت زليخة وأنا أضع الاقتراح بين يديها:

_ شكون يجيب القصب. [...]

_ أنا ندبر راسي بدأت لذة ما تدخلني كلما صنعت عروسة شعرت أن بها شيئا مني. حكاية القصب هذه حررتني من الأسلاك المعدنية وإن ظللت مشدودا إلى وجه نرجس المستحيل إذ تنتابني أحيانا الرغبة لعجن كل ما أنجزته مع زليخة لأنه يخالف جوهريا ما كنت أريد إنجازه. "[3]

نروم في هذا الجزء احترام الفنان ياسين للمادة الخام التي يستعملها في تشكيل منحوتاته والتي تضيء الجزء الأوفر من حياته الخاصة عندما أضفى الصدق على الخامة التي يختارها والتي تجعل الخشب يستمر في التعبير عن قوته الأثيرية الجبارة والتي نحس في ملمسها المغري إضافة لمسة روحية تتجاوز الزمن وتحمل

[1]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص163، 164

[2]-كلايف بال: ترجمة عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 98.

[3]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 164.

في جوهرها تراثها الخاص ومحاكاة لوطنية متفردة.

كما نتلمَّس حالة من الاحتجاج والرفض يندرج فيها الجمع بين المتضادات والتوفيق بين أنواع شتى من الخامات تضرب بقيم الرسوخ والثبات والتوزيع المتسق للكتلة، وجنوحها على نزوات تشكيلية مختلفة الاتجاهات والتي تتخلق في هذه القطع إيقاعا موسيقيا مكنونا. "وكلما بعث من وعاء باطنه العميق عالما جديدا يساهم الخيال في إبداعه، كلما اكتشف هذا الفنان أسرار التقنيات وغوامض الجمال في المدركات، ولن تأتيه قوة الدفع وغزارة الإنتاج ضمن حسابات وتنظيرات آنية بل تنساب طليقة متحررة أول الأمر وضمن كل الحالات، التي هي وحي وحضور داخلي يشتمل على اللحظات الحافلة في العملية الإبداعية على معارج الفن. "[1]

"... في العطلة الصيفية حملت صخرة كبيرة على ظهري كصليب المسيح واحترقت بها سياج المقبرة ووضعتها بالقرب من شاهدة القبر. وبدأت أحفر فيها كل يوم قليلا. طوال الثلاثة أشهر لم أفعل شيئا آخر غير النقش. الموت والألم أحيانا يجعلاننا نختصر السنوات[...] وواصلت نقشي في الشهر الثالث كان وجه زليخة قد برز بدقة على الصخرة واسمها وتاريخ وفاتها وهذه الكلمة التي قالتها آخر مرة. عندما تحب لا تحب بكلك وإلا ستموت مغبونا، خل شويه ليك حتى تقدر توقف على رجليك.[...] كان أول فعل نحت على صخرة ميتة أشعرني بقدراتي الباطنية. "[2]

ما نستقطره في هذا الجزء نزوع الفنان ياسين إلى خامة الصخر لأنه يخلد أكثر في الزمان فهو لا يخشى على منحوتته من الرطوبة والحر والبرد. لأنه ينحت" أفكارا خاصة ذات صفة استرجاعية، فالنحت يوصل حمى لهاث الزمن السحيق الساخن الذي يلفح بدفئه سخنة الزمن الحاضر وجسده [...]آت من غبار الزمن. "[3]

ويكشف عن إيقاع داخلي خاص يؤكد تماس تاريخ موت معلمته زليخة مع خامة الحجر الذي

[1]- شوكت الربيعي: الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص252.

[2]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 172، 173.

[3]-كمال محي الدين حسن: مسائل في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص 319.

طوعه فانصاع للحظات العذاب بين أسفار الحزن وشلالات الألم التي تخلق في جو العمل ارتعاشا قويا وحركيا في إطار تتعانق فيه أنفاسه المحترقة بحطام الذكريات الشوهاء والتي تفيض من امتلاء مدارات متحركة أبدا وساكنة سكون عين العاصفة وفي صقل المادة الصلبة مهارة يدوية وفكرية ذات دلالات رمزية كثيرة تتعلق بالفتنة البصرية والجمالية. واستنادا إلى هذه العلقة بين المكتوب باللغة والمنحوت بخامة الحجر. "يسوغ في تقديرنا اعتبار هذه الوسائل البصرية منافسا حقيقيا للمكتوب. تعاضده في عملية تشكيل النص الروائي تشكيلا جديدا وتسنده في توضيح ملامح الفضاء المتخيل (Espace imaginé)." [1]

"_ أفهم الآن لماذا صرت نحاتا مميزا. امرأة طيبة مثل زليخة أو ليخا لا يمكنها إلا أن تنجب نحاتا من كفيها وقلبها. لا تندم. نحن هكذا. كلما ذهب الذين نعزهم شعرنا كم مازلنا في شوق لهم.

_ المدرسة الوطنية للفنون الجميلة التي كنت ثاني قروي يرتادها بعد أخي ميمون، لم تضف لي الشيء الكثير، فقط هذبت ما كنت أملكه. اليوم كلما أذهب إلى القرية لجلب التربة التي اشتغل عليها. تذكرت بقوة أصابع ليخا. فقد علمتني بحاسة الشم واللمس كيف أعرف التربة الجيدة من الضعيفة. ولهذا عندما نفقد حبيبا، نمضي ما تبقى من العمر في لملمة الكسورات بدون جدوى." [2]

تغدق هذه الاستفاضة القصصية بعودة إلى شريط الذكريات التي يحاكي فيها الفنان ياسين المرأة التي صنعت من موهبته فنانا عالميا والتي محنته "المفردات المعمارية والأشكال الشبه الآدمية والنماذج اللحمية الناعمة التي تستعملها، تولد حالات كثيرة من الإحساس لدى المتلقي لإبداعاتها النحتية التي تتوحد على إيقاع حيوية السطح والملمس والحياكة_ Texture دون وهن... الإحساس بالبنية والشكل والفضاء...وجسد المادة...الإحساس بالمكان الفني وزمن الإبداع." [3]

[1]– مصطفى بوقطف: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، مرجع سابق، ص 246، 247.

[2]– واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 174، 175.

[3]– إبراهيم الحيسن: التربية على الفن حفريات في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، ص 205.

وتلتحم زليخة بعبق التربة التي تتعرج مشاربها في القرية التي كانت أعظم أرض تعكس ارتجاع أصل الهوية المسلوبة والتي تشكّلت حولها طبقات عازلة تمنع رؤية وهجها، والاتصال بتاريخها الغائب والمغيب. وُتفهم حامة الطين المشوي على أنه سلسلة المعاني التي تجعل الماضي لحظة وعي راهن منبثق عن تجاوز حدود الميراث وتجعله معبرا إلى شواطئ زمان متمكن. يصير الأساس الحقيقي للهوية التي وقع عليها النهب والسلب والخراب ونظام الولاء من طرف الإرهاب.

"... القهوة الصباحية التي شربتها في الكنال هاوس مع أنطونيو شواريس لم تكن كافية لإخراجي من دهشتي وشططي. فقد ألح على بطبيعته المعهودة، على ضرورة المشاركة في ملتقى لشبونة للحديث عن النحت الإفريقي وطبيعة المادة التي تدخل في تكوينه. فقد كان مسحورا بالتربة التي تصنع منها المنحوتات المختلفة.

_ الغريب في الناس الذين يشتغلون على النحت، أن الكثير منهم ينسى بسرعة مادته الأصلية...لا يمكن أن نكون كبارا في غياب هذه المادة. يعجبني عنوان ندوة اليوم: الفن الحديث ومادته. "[1]

تتوغل اللغة المنحوتة في هوية المادة الخام التي تضعنا أمام كمال الإشراق للنحت الإفريقي. والذي يرفد بالدلالة الواضحة لآلاف الحقائق التي تجعلنا نقف على عالم من الثراء الفني والجمالي وتتجلى خصائصه في تنوعات المادة الخام التي نجحت في تحقيق هجرة الفنون ونقشت هوية الثقافات وجسدت روح العصر. " لم يكن الوجه الذي يطالعنا في النحت الإفريقي الآسيوي هو وجه الظواهر الطبيعية المتقلبة كأنها أضغاث الأحلام. وليست النية من ورائه نقل ملامح الإنسان التي سوف تغدو عليه السنون [...] وإنما الوجه الإنساني هنا شكل تتخذه المادة الكونية. من جرانيت أو حجر، من طين محروق أو شب. لتعمره روح الروح السارية في أغوار الكون. وتسكنه القوة الحيوية العليا. ولتكن هي قوة الأسلاف الخارقة، أو الملوك من سلالة الآلهة[...] أو القوة الخارقة التي تحكم الكون فتترابط بها انفجارات الفوضى وتقلبات الانفعال وتستحيل إلى نسق يقوم على موسيقى الضبط والتكامل. هذه هي الروح التي تلهم البشر بأن وراء التناقض السطحي للأشياء، نظاما دائما وراء عداوة الطبيعة سلاما

[1]– واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص253.

عميقا. "[1]

"... عن الطين الذي منه صنع الإنسان ومنه تصنع الحياة، ليست حياة الصدفة ولكن الحياة التي تقاوم المجانية والأشواق المكسورة حتى عندما يكون مقابل ذلك موت حتمي أو منفى قاس. هل يعرف الذين يتحدثون المنفى قساوته التي تدفع بالناس إلى الحرق والتحول إلى مجرد رماد ونثار تعبث به الحياة [...].

_ هذه ليست جوائز ولكنها اعترافات بالمجودات الإنسانية التي قدمها بعض الكتاب والفنانين. اعتبروها مجرد لفتات رمزية يبادر بها هذا المؤتمر من خلالكم لهؤلاء الناس الاستثنائيين... "[2]

ما نباشره في هذا المقطع أن طبيعة المادة الترابية التي استحضرها السارد تحمل الروح الدينية والإنسانية التي تعني العودة إلى البدائيات الأولى. ﴿خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ ﴿١٤﴾﴾[3] وتوحي خاماتها بإيحاءات كثيرة تجمع بين الاحتياجات الجمالية التي تغدق بها حياة الفنان والذي تنفجر منها شحنة من الغضب ولواعج النفي. كما يكشف الفنان ياسين التطريزات الدلالية التي تُضمر في كنّها أسرار البقاء والتغلب على وحشة الغربة، وأدغال الوطن المخوفة الذي صادرته خصوصية الفكر السلطوي التي أضاعت هويته في أعماق التصحر الفكري والتي تكبت أنفاس التاريخ وتجهض نبضه الذي استوطن عليه مشروع التصفية.

"حبة الرمل الموجودة في التمثال هي ناس وأصوات وصراخات وخيبات وسعادات صغيرة.

_ أنت تغريني بالمزيد من الأسئلة. علاقتي بالجزائر التباسية. في الحقيقة لا علاقة لي مباشرة بها إلا بالقدر الذي تقودني نحوها حاستي التاريخية والحضارية. لماذا تألمت لجروحها ولم أتألم بالطريقة نفسها... يقرأون في التمثال مأساة البلد، كما قال أحدهم، مع أني لم أفكر مطلقا أن أجسد مأساة البلد. عندما أنجزت مجموعة: المرأة التي لا رأس لها، كنت أريد أن أنسى الموت والبلاد والعباد معا [...] أعرف البلاد اليوم تلد الموت، لكنها في خلوة ما وعلى هامش الدم كانت كل الأشياء تولد في أقلية لا أحد يضمن

[1]– إدوارد الخراط: في نور آخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص 235.

[2]– واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص260.

[3]–القرآن الكريم: سورة الرحمان، الآية 14.

لها طول البقاء. "[1]

ترتبط منحوتة الرأس المقطوع برمل الأرض والتي توحي بشاعرية اغترابية تحملنا كتلتها المنحوتة إلى تاريخ وجدان الجزائر التي تنم عن إيصال صورة الصراع الذي تتوزع فيه أدوارا قوقعية وانقسامية انكمشت فيها الذات مع ماضيها وواجهت حاضرها الذي تكبل مبادرته حالة التمزق وهو يدخل معاركا كثيفة ومجهولة مكبوتة تجعله يبدد هويته مع قيوده الميراثية التي يسجنها الفكر المتحجر الذي يتعامل مع المواطن الجزائري بآلة الموت البشعة.

وما نستشفه من هذه الصورة الشوهاء ما كان يردده نتشه "أيها المستهزئون بالجسد، إن ذاتكم نفسها تريد أن تموت، وقد تحولت عن الحياة لأنها عجزت عن القيام بما تطمح إليه وما أقصى رغباتها [...] ولقد مضى زمن تحقيق هذه الرغبة، لذلك تطمح ذواكم إلى الزوال [...] إن هذا العجز وقد ولد فيكم النقمة على الحياة والأرض وها هي ذي تتجلى في شهوة لحظاتكم المنحرفة دون أن تعلموا. "[2]

"كنت دائما أريد أن أسألك عن سر المرأة التي لا رأس لها، لماذا غياب الرأس؟

_ القصة طويلة، وربما عادية ومملة، مرتبطة بحياتي الشخصية الحميمية. قد يكون الرأس تعبيرا عن حالة خسران دائمة. ثلاثة وجوه صنعت هذا الغياب. عندما كنت طفلا عشقت صوتا ركبته على كل الوجوه ولم أفلح. سمعته أول مرة في الراديو وهو يقرأ كلاما يشبه الشعر [...] ثم ذهاب أختي زليخة المبكر والذي ترك في فجوة كبيرة، فقد قهرتها الدنيا في سن مبكرة، ماتت بمرض غامض[...] وأخيرا فتنة، المرأة التي لا أدري إذا كنت قد أحببتها لأنها أمي... "[3]

تتداعى المنحوتة المنزوعة الرأس بالبوح والاعتراف. الذي يقفز فيها الطين المحروق فوق تاريخ تنحدر

[1]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 120، 121.

[2]- إبراهيم الحيسن: التربية على الفن حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، مرجع سابق، 185.

[3]- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص130، 131.

ضروبه من" تذكرة الموت" [1] لقد أخذ السارد انعطافة نحو مدارات ثلاث تتشابك فيها دروب الحياة المأسوية التي فقد فيها الفنان ياسين كل ما يتعلق بهويته.

خاتمة الفصل الرابع

هكذا بدت روايتي البيت الأندلسي وشرفات بحر الشمال أيقونتين لاستحضار التاريخ الذي يقبض فيه الروائي على مُضمرات الهامشي والمغيب والذي وقع حجبه وراء التاريخ الرسمي. والذي يوضح السلطنة كواقع فعلي وممارسة مؤسسية إلى السلطة والذي نجد فيه نفي دائم للحوار بين الصنمية الأشمل للشعارات الدينية (المسيحية، اليهودية الصهيونية). ويقودنا الروائي من خلال محاورته للغة الخميادو إلى التهديدات والجور الذي نفذته محاكم دواوين التفتيش قبالة الموريسكيين، الذي بلغ فيه حد التجديف والمروق عن السياق العام إذ يصدر عنهم القتل الفردي والجماعي.

يتضح لنا من إسقاط أشكال سردية جديدة إلى حقن خطاب الآخر بردود فعله التي ينقل فيها التسريد من الدرجة الصفر إلى مرحلة تتطور فيها الأحداث بأجواء فنية.

إن الصياغة السردية التي طورها واسيني الأعرج تساهم في اغناء السرد بمزيد من التأثير والاندهاش باستعمال تقنيات مجلوبة من (الرسم، والنحت، والعمارة، والموسيقى).

أسهم التفاعل بين الرواية والفن المعماري في رواية البيت الأندلسي إلى استعادة صور المكان، لأن الروائي كان يسعى إلى تشكيل ذاكرة بصرية.

يقودنا التجاور بين الرواية وفن النحت الذي ارتد في شرفات بحر الشمال إلى نشر القيم اللمسية التي أثارتها خامة الصلصال المشوي ومادة الرخام، والتي نعثر في إيقاعاتها على الرشاقة الفنية والأدبية.

نزوع الروائي إلى الفنون التشكيلية والموسيقية إلى إبداع شعرية الصورة البصرية التي تناغم فيه إيقاع النوبات الأندلسية من توشية واستخبار بمختلف الألوان والظلال المعشقة بتاريخ الأندلس.

[1]- كلايف بال: ترجمة عادل مصطفى، مرجع سابق، ص158.

وما نستقرأه من استحضار المخطوطة الأندلسية المجلوبة من الفن التشكيلي احتفاء بالمنمنمة الإسلامية ومدى قدرتها على إشعال قبس الحالة الصوفية وإثارة التأمل وشحن الذهن والعاطفة. وفي هذا الاندماج الكلي نكتشف الصفة الطقسية الغامضة التي تمتزج فيها لغة العشق الأرضي مع العشق الإلهي.

ويتضح من استجلاء الفن المعماري الإسلامي إلى كشف مخزون الأسرار الذي يوضح عالم الألوان والخطوط والأشكال الذي يتسم بتنظيم رياضي دقيق. وثقافة تعبر عن رفض المسلمين العرب للخيال السهل والعدول نحو الرسم الحقيقي الذي ترفع فيه الروح إلى الله.

يكشف الإيقاع البصري المجلوب من الفنون المكانية إلى تبني أفق الرؤيا الذي يتفاعل فيه الإبداع مع الإبداع ضمن إستراتيجية علاقات الجذب والتجاور حيث توطدت اللقاءات بين الممارسة التشكيلية وبروز الذات الفنية. التي تحفز الدوال بين اللوحة التجريدية والأنغام الميلودية الذي يتجاوز فيه الإبداع حدود المعنى والفكر.

يقودنا الجمع بين الرواية والفنون إلى اثارة الخطاب الإيديولوجي الملموس للروائي وهو مظهر من المظاهر المكونة للخطاب الإنساني، والانفتاح على الهويات المفتوحة.

يتضح لنا من التهجين الروائي إعادة بناء الهوية المسلوبة بوساطة الفنون، بوصفها من الآثار المادية التي يستند عليها الروائي كمادة توثيقية لإثارة ما كان منبوذا ومهمشا.

خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

سعينا في بحثنا إلى كشف أبعاد التداخل بين الرواية والفنون ورصد تفاعلاتها الدلائلية من خلال نماذج من أعمال واسيني الأعرج التي تتوافر فيها ضروب متبادلة من حركات الاقتراب في بناء عوالمها التخييلية باستخدام لآليات مسترفدة من (الرسم، الموسيقى، الشعر، والتي تقدح جذوة إبداعها من قلق الفنان الذي يبحث عن هوية جديدة لنصه لا تلتئم إلا بدور الوسائط الأثيرية الذي ينفخ روحها ضمن صياغة جمالية تلتحم فيها سبائك الصنعة والحبك. ونبلور نتائج البحث فيما يلي:

يرتبط تعاظم الاحتفاء بالموسيقى والفون التشكيلية عند واسيني الأعرج بتبلور رؤيته للخطاب الكوني التي تعالج قضية وجود الإنسان الكبرى، مما يسوغ الحديث عن خطاب متعدد لفظيا وبصريا يلوح عبر قيمه وأبعاده إلى الأفق الواسع والمدى الممكن للقراءة.

تشكل الأدوات المجلوبة من الموسيقى التي توسل بها الروائي لتوجيه حكاية الذات كالدرجات الصوتية، والأنظمة المقامية وما يتعلق بها من تآلفات يكل مضامينه الزمنية كالسرعة، والموتيفات والعبارات الميلودية. ضربا من الغناء يتجلى من خلال إغراق نصه في بحر من الإيقاع.

أسهم تمتين أواصر القران بين الرواية وأفانين المعالجة الموسيقية التي تمارس فعاليتها وراء هذا التنوع الظاهر والذي يكشف مدى قدرتها على التعبير بحمولات دلالية متكئة بجوف التنظيم البنائي لصيغة السوناتا إلى اختفاء أنا راوية وتحل محلها أنا إنشادية تسعى إلى البحث عن هوية إحساسية وتلمسنا ذلك في روايته سوناتا لأشباح القدس.

انصرف الروائي وهو يضفر جدائل النص المراوغ المتعلق بتعددية الأشكال إلى تجاوز تصنيف لسنينغ بين فنون مكانية وفنون زمانية. وصياغة نص يمتزج فيه التمثيلي بالتشكيلي والزماني بالمكان. وعليه فإن الرواية الراسمة، فن زماني من واجهة تعاقب انتشار المدركات بشكل آني على هيئة انتشار العناصر الممثلة في اللوحة التشكيلي

تقودنا أبعاد الرواية الفن عند الروائي التي ينهض بناءها على عناصر مرئية وسمعية إلى استجلاء ملامح المشروع الذي يتجاوز أصله. ويقدم قصة تشكيلية وموسيقية تُصاغ فيها الذات الراوية والمروية بشكل النحات والرسام والموسيقار الذي يسعى إلى بناء العالم من منظوره الخاص والتعبير عن رؤيا

الأشياء في تحرر كلي يتردد فيه التقويض والتجاور.

أفضت الإحالة على شعرية الكولاج إلى تشكيل فضاء تهيأ تجريديا تشكلت فيه أبعاد الصورة التي تفاعلت فيها أنوات متباينة كلصق الحرف العربي بتطريزاته الدلالية الروحية، والأغنية والرسالة والنوتات الموسيقية.

وسط هذه الشبكة من التداخلات أسهمت تقنية اللصق التي استرفدها الروائي من الرسم إلى عدول الزمن وكسر خطية التتابع وانصرف إلى تقصي الأحداث في الزمان ودفعها نحو خلق التوتر وسعى في المقابل إلى استعادة الصور المتجاورة في المكان وتوسيع نطاقها مشكلا فضاء صوريا معتمدا في ذلك على ذاكرة بصرية.

نقرأ من تشابك الصورة البصرية بالرواية خلق فضاء واقع جمالي جديد بإمكاناتها التي تستند على لجة الخيال في عملية بناء الأشياء والمدركات بشكل خلاق مناف لأولية كل أصل.

يهدف الروائي من القص على التاريخ إلى كتابة المسكوت عنه الذي كان يعاني الممانعة والحجز من التاريخ الرسمي والبحث عنه في العوالم المعتمة والسرية التي منحها حضورا مكثفا ضمن مساحة سردية. كتوظيف الروائي للمخطوطة غاليلو الرخو في البيت الأندلسي والتي حاور فيها لغة الخميادو.

تجلت حوارية النصوص والتنقيب في أغوار الأشكال ومختلف الوسائل التعبيرية التي نزع إليها واسيني الأعرج في روايته إلى مشروع المقاربة المتكاملة الجديدة والتي تعبر عن رؤية تطورية للعالم تُوثق بصريا لاشتغاله على التجليات الأيقونية للأفكار.

وانفسح المجال في الأحياز النصية للبورتريهات المتنوعة المكتوبة بالكلام بوصفها شكلا خاصا من سرديات الحياة (البورتريه السير ذاتية) وضربا من التضمين الانعكاسي لنشاط التذكر والبوح.

أفضت ذات الروائي المفتونة بتوظيف الألوان إلى الكشف عن أغوار النفس التي اصطبغت بها وتسربلت بأهوائها. وترتد هذه الطريقة عند كبار الرسامين التجريدين الذين يحاورون ألوانهم وفقا لعالمهم الباطني.

نعتبر نزوع الروائي إلى فنون الغرافيك والأكواريل والألوان الزيتية والصلصال المحروق إبداعا فضائيا ومكانيا بوصفها خامات ترتبط بإثارة القيم اللمسية داخل النص.

إن البنية الدائرية التي فجرها الروائي في نصوصه كآلية بناء يتشظى فيها الزمن تتردد في طريقة تركيب فصوله وفقراته شبيهة بفن الرقش أو الأرابيسك المجلوب من النقوشات والرسومات الجدارية من الفن المعماري الإسلامي.

أسهمت الرؤية الحالمة المترعة بلجة الخيال للمكان والأشياء في إشاعة جو حالم تطايرت فيه العلامات والرموز المتلاشية وغابت فيه الروابط المنطقية فيما بينها وجدل الروائي علاقات غريبة تتشابه مع لوحة الكولاج

تلوح آلية اللصق بصياغة الأنا الراوية التي تتطلع إلى ذاتها في مرآة ذاكرتها المتشظية بحس تجريدي يفضي إلى كتابة لوحة الكولاج مكتوبة بأنوات متعددة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم رواية

المصادر

1. واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

2. واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ساقية الجنزير، بناية بيهم، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

3. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

_المراجع العربية

4. ابراهيم زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ط1، 1999.

5. ابراهيم زكريا: كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1972.

6. ابراهيم زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار وشركاؤه، 2 شارع كامل صدقي، الفجالة، ط1، 1977.

7. ابراهيم عبد الله: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2011.

8. إبراهيم رزان محمود: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

9. أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

10. إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل دراسة المنطق هيجل، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2007.

11. أنقار محمد: بلاغة السيرة الذاتية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

12. الجبوري حمد محمد فتحي: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، التيسيري الرخاء نموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2012.

13. الحيسن ابراهيم: التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

14. الخراط إدوارد: في نور آخر دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجيزة، مصر، ط1، 2006.

15. الداهي محمد: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، أحمد عبد العزيز، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

16. البسيوني محمد : أسرار الفن التشكيلي ، عالم الكتب القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1994 .

17. الربيعي شوكت: الفن التشكيلي المعاصر، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2002.

18. الزاهي فريد: من الصورة إلى البصري وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018

19. السالمي سمير: المستمر بين الشعري والفني، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

20. الشوك علي: أسرار الموسيقى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق.ط1، 2003.

21. الشمّالي نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006.

22. الشوك علي: أسرار الموسيقى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق.ط1، 2003

23. الصباغ رمضان: فيلسوف الموسيقى، فاجنر، الأوبرا، الفلسفة، الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2017.

24. الكناني قيس عودة قاسم: أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

25. المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2010.

26. بدوي عبد الرحمان: فلسفة الجمال عند هيجل، دار الشروق، ط1، 1996.

27. بسطاويسطي رمضان: جماليات الفنون، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998.

28. بلقزيز عبد الإله: العولمة والممانعة دراسات في المسألة الثقافية، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

29. بنكراد سعيد: مسالك المعنى ودراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006.

30. بوقطف مصطفى: الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوارد الخراط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

31. بومنير كمال: الألوان والجمال كتابات الفنانين التشكيلين من الليوناردو دي فنشي إلى سلفادور دالي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2015.

32. بومنيركمال: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.

33. توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط2، 2016.

34. جديدي محمد: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد روتي، منشورات الاختلاف 149 شارع حسيبة بن بوعلي، الجزائر، ط1، 2008.

35. حرب علي: أزمنة الحداثة الفائقة الإصلاح الإرهاب الشراكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

36. حسين كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

37. حلمي أميرة مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

38. حلمي أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1989.

39. حمداوي جميل: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

40. زكريا فؤاد: مع الموسيقى ذكريات ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2010.

41. شحاتة سيد: علم الجمال الموسيقي، أكاديمية الفنون، شارع جمال الدين الأفغاني، طريق الهرم، جيزة، مصر، ط1، 2006.

42. شقرون نزار: شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، منشورات الاختلاف، 119، حسيبة بن بوعلي، الجزائر، ط1، 2010.

43. صالح قاسم حسين: في سيكولوجية الفن التشكيلي قراءات تحليلية في أعمال بعض الفنانين التشكيليين، منشورات دار علاء الدين، سوريا، ط3، 2010.

44. صفدي مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، ط2، ص1983.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

45. عبده مصطفى: المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط، 1999.

46. علي حسين: فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

47. عوض رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جَروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994.

48. فوزي حسين: بيتهوفن، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، ط2، 1989.

49. فوغالي جمال: واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007.

50. قايد مولود: البربر عبر التاريخ من الكاهنة إلى العهد التركي، منشورات ميموني هشام، الجزائر ط1 2007.

51. كحلي عمارة: الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومونولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند محمد خدة، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

52. لطفي نادية أفراح عبد الله: نظرية كروتشه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

53. محمدي رياحي رشيدة: هيجل والشرق، ابن نديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

54. معزوز عبد العالي: فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل: أفريقيا الشرق، زنقة علي بن أبي طالب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

55. نادية هناوي: السرد القابض على التاريخ: مباصرة في رواية التاريخ ومعاينة في نماذج روائية عربية وأجنبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، الهاشمية، ط1، 2019.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

56. نجمي حسن: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

57. يوسف مصطفى:الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1959.

المراجع المترجمة

58. السعيد إدوارد : الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عنابي، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.

59. السعيد إدوارد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

60. السعيد إدوارد: المثقف والسلطة، ترجمة محمد العنابي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

61. أوتو كاروبي: مدخل إلى الموسيقى، ترجمة ثائر صالح، دار نون للنشر، الإمارات، ط1، 2010.

62. إي هو غومبرشن: قصة الفن، ترجمة عارف حذيفة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سورا، ط1، 2012.

63. باختين ميخائيل: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

64. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1،1987.

65. برا جيرار:هيجل والفن، ترجمة منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1993.

66. برمتلى جان: يحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، العدد، 1821، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

67. برنارد شو: مولع بفاقنر، ترجمة ثروة عكاشة، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجيزة، القاهرة، العدد 1300، ط1، 2009.

68. بروزاتين مانليو: قصة الألوان، ترجمة السنوسي استيته، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2008.

69. بل كلاف: الفن، ترجمة عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013.

70. بلتينغ هانس: نهاية تاريخ الفن، ترجمة ناجي العونلي، المركز القومي للترجمة، تونس، ط1، 2012.

71. بورتنوى جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، دار وفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

72. تيرنر كاثي: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم محمد رفعت يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 2051، ط1، 2014.

73. ثربانتس: دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، سوريا، دار المدى، 1998.

74. جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة إبراهيم زكريا، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، العدد 1822، ط1، 2011.

75. جيمينيز مارك: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

76. جينز بروكمبير دونال كربو: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، العدد، 2303، ط1، 2015.

77. دافينشي ليوناردو: نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.

78. دانسايجر كين: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، شارع الجبلاية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، مصر، العدد 1689، ط1، 2011.

79. دولوز جيل: سينما الصورة، الحركة، ترجمة جمال شحيد، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

80. ديرميه ميشال: الفن والحسن، ترجمة البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

81. ديريدا جاك: أحادية الآخذ اللغوية أو في الترميم الأصلي، ترجمة عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

82. سانتيانا جورج: الإحساس بالجمال تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة، محمد بدوي، المركز القومي للترجمة، العدد 1797، ط1، 2010.

83. ستولنيتز جيروم: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، 2007.

84. فوكو ميشال: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

85. كروتشيه بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوالبر، دمشق، سوريا، ط2، 1962.

86. لوي كردياك: الموريسكيون والأندلسيون والمسيحيون المجابهة الجدلية (1640-1942) مع ملحق بدراسة عن الموريسكيين بأمريكا، ترجمة عبد الجليل التميمي، منشورات المجلة التاريخية المغربية، تونس، ط1، 1983.

87. مارتن هيدجر: الوجود والزمان، ترجمة فتحي السكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2013.

88. هيجل فريدريك: الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

89. هيجل فريدريك: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981.

90. هيجل فريدريك: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الحكمة، مصر، ط1، 1977.

91. هيجل فريدريك: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

92. هيجل فريدريك: فن النحت، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1982.

93. ويلسون جيلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاعر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، ط1، 2002.

المعاجم

94. القاضي محمد : معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2010 .

المجلات والدوريات

95. الكوني إبراهيم: من اغتراب الطبيعة إلى اغتراب الهوية، الكتابة والمنفى، المؤسسة العلمية للدراسات والنشر، ط1، 2012.

96. مارس بلقاسم: الرواية والفنون مجرد لعبة حظ لإبراهيم الدرغوثي أنموذجا، التفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدولي الذي نظمه ماستر التواصل وتحليل الخطاب ومختبر التراث

الثقافي كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 18، 10، ديسمبر 2017، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب.

97. هليل محمد: لغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي، عالم الفكر مجلة دورية محكمة تصدر أربع مرات في السنة، العدد الأول، المجلد السابع والعشرون، يونيو 1998 المجلس الوطني للثقافة والآداب دولة الكويت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس

الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة	
الفصل الأول: الأصول الفكرية والمعرفية لنظرية الجمال	
مقدمة الفصل الأول	2
1_الأصول الفكرية والفلسفية لنظرية علم الجمال	3
1-1-ديكارت	3
1-2 بومارغتن مؤسس علم الجمال	7
2_الفلسفة المثالية وعلم الجمال	7
3_نظرية الفن عند هيجل	11
4 _ نسق الفنون عند هيجل (تصنيف الفنون)	21
4_1-مثال الجميل والفكر المطلق	21
4-2- تصنيف الفنون عند هيجل	33
4-3-الفنون الرومانسية	39
5_ مفهوم الجمال عند كروتشه	46
خاتمة الفصل الأول	50

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: توظيف الموسيقى في رواية سوناتا لأشباح القدس	
مقدمة الفصل الثاني	52
1–سوناتامي/ شرفات الأمومة	54
2_أصداء الموسيقى/ لحن المالنخوليا	65
3_الكراسة النيلية/ مدونة الحرائق الباطنية	73
3–1– الموسيقى وآلية بناء الذاكرة	81
خاتمة الفصل الثاني	108
الفصل الثالث: توظيف الرسم	
مقدمة الفصل الثالث	111
1_ سرطان الرئة/ اللون رهان الحياة	113
2–رحلة الجسد المتألم في أعماق اللوحة	119
3–التشكيل اللوني في رواية سوناتا لأشباح القدس	123
4–توظيف آلية الكولاجCollege	143
4–1– كولاج أنوات	149

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

5–القصصية المستنبطة في رواية سوناتا	160
5_1 الراوي الراسم (المشكل)	160
5–2–الذات المدركة وزمنية اللوحة	165
6–الحياة المنقضية في البورتريه	169
خاتمة الفصل الثالث	180
الفصل الرابع: الفنون ومسارها التاريخي في روايتي البيت الأندلسي وشرفات بحر الشمال	
مقدمة الفصل الرابع	183
1–رحلة المخطوط بين مسالك الضياع وآلة النظام الصدئة	184
2_ تشريح المادة التوثيقية في البيت الأندلسي	197
2–1– التاريخ في مرآة الغياب	197
2–2–الطبقة التحتية عملية سبر الأغوار	198
2–3– الطبقة السطحية تمثيل هوية التاريخ بواسطة الفنون	206
2–4– النوبات الموسيقية الأندلسية	217
3–خامة النحت في شرفات بحر الشمال	221
خاتمة الفصل الرابع	231
خاتمة	234

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع	238
فهرس الموضوعات	249
الملخص	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص

تجلت حوارية النصوص والتنقيب في أغوار الأشكال ومختلف الوسائل التعبيرية التي نزع إليها واسيني الأعرج في روايته إلى مشروع المقاربة المتكاملة الجديدة والتي تعبر عن رؤية تطورية للعالم تُوثق بصريا لاشتغاله على التجليات الأيقونية للأفكار التي تتجاوب مع التداخل والتشارب بين الرواية والفن. وأدت هذه العلقة الدلالية بين الشكلين الغريبين إلى إنتاج نصوص تجاوز فيها الروائي حدود ما هو تمثيلي وتعبيري والقبض على لمسة الاستحالة .

وجسد الروائي رؤيته في رواية "سوناتا لأشباح القدس" التي استدعى فيها آليات مجلوبة من الموسيقى كأوبرا لاترافياتا الإيطالية وصيغة السوناتا الدرامية التي حفزته على أن ينبض نصه نبضة واحدة هو إيقاع الموت والرحيل.

وانعطف الروائي بنصه إلى الممارسة التشكيلية وأنتج قصصية رواية "شرفات بحر الشمال" بتلويح النحات والتي تُظهر مقدرة على إثارة القيم الحسية.

وهذا الاتجاه المنفتح ما فتئ يكشف عن مساره حينما استعار الروائي آليات المرئي وفنون المكان في بناء وتسريد نص سوناتا "لأشباح القدس" على غرار مبادئ الكولاج وتوظيف الألوان والأضواء والظلال المسترفدة من الرسم التي عملت على ملاحقة العمل الصباغي الذي تجاوبت فيه خامات متنوعة كهفهفة الأكواريل الناعم الإيقاع والملمس. والمزاوجة الدرامية بين الألوان الحارة والدافئة.

أضفت تراسلات الفنون بالرواية ومد الجسور بين المكتوب بعباب القلم والمنحوت بالفنون التشكيلية في رواية "البيت الأندلسي" إلى إبداع أرضية جمالية تهيأت بفتنة تأويلية تشابكت فيها كل الفنون وأسهمت في أفق بنائها حمولات دلالية تفاعلت في إنتاج الحكاية. تجاوزت فيها النسق الخطي للزمن الذي كان يتدفق عبر الفضاء النصي والقبض على سيولته فيما وراء ما تشكل من أوصاف.

وأسهمت محاكاة الروائي للتاريخ إلى التنقيب عن المهمش والعارضي الذي ظل محجوزا في عوالم سرية.

Résumé

L'aspect communicationnel et la prospection du texte ont été dépeints dans la profondeur des formes et les différents moyens d'expression utilisés par Ouacini Laradj dans son roman, et en adoptant une nouvelle approche intégrative, qui exprime une perspective évolutive en visualisant les images iconiques des idées qui conduisent à l'interférence entre romans et arts. Cette relation connotative entre les deux formes distinctes: romans et arts, a conduit à la création de textes qui transcendent les limites du symbolique et de l'expressif et saisissent le toucher impossible.

le romancier, dans son roman " une sonate pour les fantômes de Jérusalem", ou il a adopter des mécanismes musicales ,tel l'opéra de latravia et la formule de la sonate dramatique qui a donné a son texte une cadence de mort et de séparation.

Le romancier ensuite, a oriente son texte vers la pratique plastique dans la narrativité du roman" les balcons de la mer du nord", une sculpture qui excite les valeurs sensorielles.

cette tendance ouverte continue à se révéler quand le romancier a emprunt les outils visuels et spatiaux pour la construction et narration du texte" une sonate pour les fantômes de Jérusalem", à l'instar des collages, et l'usage des couleurs et des ombres qui agissent sur le dessin en même temps que le travail pigmentaire qui combine des diverse composantes comme le rythmes doux et vibrant de l'aquaria ainsi que la dualité entre les couleurs chaudes et tièdes.

Le lien entre les arts et le roman à travers la création de ponts entre l'œuvre de la plume, et la sculpture, dans le roman : " la maison andalou" a mené vers l'innovation d'une plateforme esthétique commune dans laquelle tous les arts viennent se fusionner et produire des charges sémantiques de la narration dans laquelle le rythme linéaire du temps qui jaillissent à travers l'espace textuel et ainsi saisir l'indescriptible.

Dans sa prospection de l'histoire, le romancier a tenté de chercher le marginalise et le trivial, enfouillés dans des univers occultes.

Abstract

The communicational aspect and the prospection of the text has been portrayed in the depth of forms and the various means of expression used By Ouacini Laradj in his novel, and adopting a new integrative approach, which expresses an evolutionary outlook by visualizing the iconic pictures of ideas that lead to the interference between novels and arts. This connotative relation between the two distinct forms : novels and arts, has led to the creation of texts that transcend the limits of the symbolic and the expressive and grasping the impossible touch.

the novelist, in his novel "a sonata for the ghosts of Jerusalem", where he adopted musical mechanisms, such as the opera de latravia and the formula of the dramatic sonata which gave his text a cadence of death and separation.

the novelist then oriented his text towards plastic practice in the narrativity of the novel "the balconies of the north sea", a sculpture which excites sensory values.

this open tendency continues to be revealed when the novelist has borrowed the visual and spacial tools for the construction and the staging of the text "a sonata for the ghosts of Jerusalem", like collages, and the use of colors and shadows which act on the design at the same time as the pigmentary work which combines various components such as the soft and vibrant rhythms of aquaria and the duality between warm and mild colors

the link between the arts and the novel through the creation of bridges between the work of the pen, and sculpture in the novel "the Andalusian house" led to the innovation of a common aesthetic platform in which all the arts come to merge and produce semantic charges of the narration in which the linear rhythm of time which flow through the textual space and thus capture the indescribable.

in his prospection of history, the novelist tried to seek the marginalized and the trivial, buried in occult universes