الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

صورة الفنّ ودلالاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، تخصّص: أدب جزائري حديث ومعاصر

إعداد الطّالب:

محمّد زيّاني

إشراف:

أ.د محمّد ملياني

لجنة المناقشة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرّتبة	الجامعة الأصلية	الصّفة
أ.د محمّد زمري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د محمّد ملياني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقرّرا
أ.د سيدي محمّد بن مالك	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا مناقشا
أ.د محمّد سعيدي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. لطفي عبد الكريم	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

العام الجامعيّ: 2020م_2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾ هود:88

-قرآن كريم-

الإهداء

إلى روح والديّ رحمهما الله وأسكنهما فسيح جنانه.

رفيقة دربي، وفيض مودّتي، زوجتي.

قرّة عيني أبنائي: رتاج، ياسر، وباسم.

إخواني أخواتي.

عموم أهلي وأصدقائي.

كنتم لي الظّل الظّليل في هجير الحياة.

شددتم من أزري، وجعلتم لحياتي قيمة ومعنى.

أهديكم هذا الجهد العلمي.

شكر وتقدير

قال الله ﷻ: ﴿وَاشْكُرُوا لِلَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾

وقال النّبيّ ﷺ: ﴿مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللَّهَ﴾.

فإنّي أحمد الله ﷻ وأشكره، وأُثني عليه ثناءً يليق بجلاله؛ لما أنعمَ عليَّ وتفضَّل، ومن تلك النّعم ما مَنَّ به عليَّ من إكمال هذه الرّسالة، وأسأله ﷻ أن يجعلها خالصة لوجه الكريم.

وبعد حمد الله ﷻ وشكره أتوجَّه إلى أهل الفضل والإحسان، وكُلّ من كان لي عوناً في إنجاز هذا البحث.

فالشكر والعرفان إلى سعادة الدّكتور : محمّد ملياني على ما بذله من جُهد مشكور في الإشراف على الرّسالة وتقويمها وتصحيحها، والّذي لم يَدَّخر جُهداً في إبداء توجيهاته القيّمة، وملاحظاته السّديدة، هذا مع كثرة مشاغله وعِظَمِ مسؤوليّاته، الّذي شملني برعايته الحانية، ولم يألُ جهداً في توجيهي وتشجيعي، فأعانني بتوجيهاته على تخطِّي صعوباتٍ كثيرة في سبيل إنجاز البحث، فجزاه الله عنيّ خير الجزاء، وبارك له في عمره وعلمه وعمله، وثقّل بما قدَّمه لي ميزان حسناته.

ثم أتقدَّمُ بالشكر إلى جميع أفراد أسرَتي فاللّهمّ بارك لهم في أعمارهم وأزواجهم وذريّاتهم.

كما لا يفوتني أن أتوجَّه بالشُّكر الجزيل إلى اللّجنة المُوصى بها لمناقشة الرّسالة لما بذلوه من وقتٍ وجُهدٍ؛ لتسديد البحث وتقويمه، وإبداء مُلاحظاتهم، وأسأل الله أن يجزيهم خير الجزاء، وأن يُبارك في علمهم وعملهم، وأن يجعل عملهم هذا في ميزان حسناتهم إنَّه سميعٌ مجُيب.

وأخيراً أسأل الله العظيم الجليل أن يَتقبَّلَ عملي خالصاً لوجهه الكريم، وأن يرزقني القبول إنَّه سميع قريب

وصلّى الله على نبيّنا محمّدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين

محمد

المقدّمة

مقدمة

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم

إنّ أحسن ما يوشّح به صدر الكلام وأجمل ما يفصل به عقد النظام:

الحمدُ للإلهِ ذي الجـــلالِ وشارِعِ الحرامِ والحلالِ

حَمْداً لِمَنْ أَرْسَلَ خَيْرَ مرسَلِ لِخَيْرِ أُمَّـــةٍ بِخَيْرِ الْمِلَلِ

أشهد أنّ محمدا عبده ورسوله، البدر جبينه، والحنفية دينه، نصر الحقّ وأكثر عديده، وخذل الباطل، وأبلى جديده وتمّم مكارم الأخلاق بخلاله الحميدة وأقواله السّديدة، فكان لبنة التّمام ورويّ القصيد، وبعد...

أضحت الرّواية العربيّة الجديدة نسقا إبداعيّا منفتحا تتداخل فيه أشكال تعبيريّة شتّى، فإذا كانت الرّواية التّقليديّة تتّسم بالوضوح والثّبات على حدّ تعبير صبري حافظ، فإنّ الرّواية الحديثة اكتسبت قدرا كبيرا من الحركيّة جعلتها تتّسم بديناميّة جليّة، وبات الرّوائي يغامر في هذا المجال فتحرّرت الرّواية من منظومة الجنس الواحد، وأصبحت تُصهر في رحمها عديد الفنون، وقد أدرك باختين هذه الخاصيّة باكرا، منذ دراسته أدب دستويفسكي وأبدى تعجّبه من الرّواية نظرا لسيرورتها المتجدّدة واللاّنهائيّة، وعدم استقرارها على شكل نهائيّ.

وتمثّل رواية "البيت الأندلسي" للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" نموذجا حيّا عن هذا الانفتاح الّذي شهدته الرّواية الحديثة، وهو انفتاح طريف لا على جنس كتابي آخر، وإنّما على فنون سمعيّة بصريّة، سنحاول الكشف عنها في هذه الدّراسة الموسومة بـ **"صورة الفنّ ودلالاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج"**.

إنّ الحديث عن هذا الموضوع يقتضي البحث وتقصّي جملة من الجوانب المعرفيّة (النّقديّة والفنّيّة) الّتي يمكن من خلالها رصد أواصر القرابة والتّراسل بين أشكال الفنون والرّواية، من أجل استنطاق هذا الجنس الأدبي، والبحث عمّا في داخله من عناصر تُسوّغ انفتاحه على فنون الرّسم،

الموسيقى، والعمارة، ولكن لا يكون البحث مُجديّا إلاّ إذا انطلق من إشكالات وتساؤلات تنقلنا _بشكل سلس_ نحو جوهر الموضوع، وهي كالآتي:

– هل ثمّة علاقة حقيقيّة بين الأدب والفنّ؟، وإن كانت كذلك فما هي تجلّياتها في الرّواية؟

– هل ساهمت السّاحة النّقديّة الغربيّة والعربيّة في إثراء هذا الموضوع القائم على البحث في العلاقة بين الرّواية والفنون السّمعيّة /البصريّة؟

– ما هي الآليات الّتي استخدمها واسيني الأعرج في توظيف الفنون (الفنّ التّشكيلي، الموسيقى، العمارة) في رواية "البيت الأندلسي"؟

– كيف أثّرت الفنون التّشكيليّة على المشاهد السّرديّة في الرّواية؟

– هلْ وُفّق واسيني الأعرج في مساره التّجريبي للموسيقى الأندلسيّة في الرّواية؟

– ما هي الأبعاد الدّلاليّة والسّيكولوجيّة لفنّ العمارة في الرّواية؟

تلك هي الخيوط الّتي يقوم عليها نسيج معالجة هذه الإشكاليّة، والّتي رأينا فيها حقلا للدّراسة في البحث.

ولعلّ الرّغبة الجامحة الّتي حفّزتنا إلى خوض غمار البحث، واستكناه عوالمه المتعدّدة والمختلفة، مردّه إلى تميُّز الكتابة عند واسيني الأعرج في استنطاق الأدوات الفنّيّة وتوظيفها بطريقة فريدة ومُبدعة في العديد من نصوصه الرّوائيّة ولاسيما "البيت الأندلسي" قيد الدّراسة، فضلا على القيمة الرّفيعة والمتميّزة الّتي يحتلّها الكاتب داخل المشهد الأدبي عموما والرّوائي خصوصا؛ فالقارئ لكتابات "واسيني الأعرج"، والمتتبّع الوفيّ لحركاته وسكناته، يُدرك مدى ثقافته الواسعة (التّاريخيّة، الفنّيّة، الفكريّة...)، ومكانته المرموقة في السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة العربيّة والعالميّة.

أمّا اختيارنا لرواية "البيت الأندلسي" بؤرة لهذه الدّراسة فيعود إلى:

-استكمال سلسلة المقاربات النّقديّة الّتي حظيت بها هذه الرّواية.

- استلهامها وتوظيفها لثلاثة فنون.

- تقودنا إلى نتائج دقيقة ومركّزة، يستطيع من خلالها المتلقي أن يبني رؤية جديدة حول كيفيّة توظيف الرّواية للفنون السّمعيّة/البصريّة.

وانصياعا لخطّة هذا البحث، فقد عمدنا في مدخله إلى تفصيل القول في "**الفنّ وعلاقته بالأدب (الماهية وتجلّيّات البينيّة)** من خلال الحديث عن مفهوم الفنّ لغة واصطلاحا، ثمّ انتقلنا إلى رصد تاريخه عبر مراحله الثّلاث (الفن القديم، عصر النّهضة، الفنّ الحديث)، بعدها توقّفنا عند طبيعة العلاقة بين الأدب والفنّ، ولاسيما الفنون الّتي لها حضور في رواية "البيت الأندلسي".

وفي الفصل الأوّل من هذا البحث الموسوم بـ"**تجلّيّات الفنّ في الرّواية العربيّة**"؛ قمنا بتتبّع حضور الفنّ التّشكيلي في الرّواية العربيّة من خلال ثلاثة أعمال روائيّة: الأولى رواية "**الشّحاذ**" للأديب المصري "**نجيب محفوظ**"، والثّانيّة رواية "**ذاكرة الجسد**" للكاتبة الجزائريّة "**أحلام مستغانمي**"، والثّالثة رواية "**الأنهار**" للرّوائي والفنّان التّشكيلي العراقي "**عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي**"، ثمّ اقتفينا نفس المنوال في البحث عن حضور فنّ الموسيقى في الرّواية العربيّة فتجلّى في أعمال:"**صهاريج اللّؤلؤ**" للكاتب المصري "**خيري شلبي**"، و"**مطبخ الحبّ**" للكاتب المغربي "**عبد العزيز الرّاشدي**"،و"**النّبيذة**" للكاتبة العراقيّة "**إنعام كجه جي**"، في حين وقع الاختيار في فنّ العمارة على: رواية "**سفر البيان**" لـلكاتب المصري "**جمال الغيطاني**"، و" **الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_** " لـلكاتبة السّوريّة "**غادة السّمّان**"، ورواية "**القوس والفراشة**" لـلكاتب المغربي "**محمّد الأشعري**".

أمّا الفصل الثّاني فجاء معنونا بـ"**الرّواية والفنّ: قراءة في المُنجز النّقدي العربي المُعاصر (نماذج مختارة)**"، تناولنا فيه ثلاث مباحث اتّخذت المنهجيّة نفسها في تتبّع ورصد

مفاصل الكتاب (التّعريف بالكاتب، إطار الكتاب، مضامين الكتاب)؛ بحيث وردت في الدّراسة وفق التّرتيب الآتي: كتاب **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لـ: حسن لشكر**، ثمّ كتاب **الرّواية الرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_ لـ: مصطفى بوقطف**، وأخيرا كتاب **مدن العرب في رواياتهم لــ: "علي عبد الرّؤوف"**.

وفي الفصل الثّالث، انتقل انشغالنا إلى البحث في "**الفنّ وتمثّلاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج**"؛ حيث ركّزنا على تقصّي أثر اللّوحة التّشكيليّة في الرّواية من خلال بعض المقاطع السّرديّة، ثمّ عرّجنا إلى سبر أغوار عوالم التّجريب الموسيقي في الرّواية ذاتها، لننتقل في المحطّة الأخيرة إلى تعقّب التمثّلات الدّلالية للعمارة فيها، وبهذا نكون قد منحنا للرّواية رؤية عامة حول آليّات اشتغال الفنون فيها.

وفي الأخير خلصنا بخاتمة، جعلناها حوصلة، واستنتاجات لما وقفنا عليه في هذا البحث.

ولقد اقتضت طبيعة الدّراسة مقاربة تناصيّة تفاعليّة، تهدف إلى جمع بيانات كافية عن الموضوع قيد البحث، وتحليل ما تمّ جمعه بطريقة موضوعيّة، وكذا الاستعانة بالمنهج السّميائي للكشف عن إيحاءات توظيف الفنون في رواية "البيت الأندلسي"، ولا سيما الفنّ المعماري .

وكانت عُدّتنا في هذا البحث مجموعة من المراجع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب **الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_ لمصطفى بوقطف**، وكتاب **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لحسن لشكر**، كتاب **التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى**؛ وهو عبارة عن أبحاث المؤتمر الّذي انعقد بجامعة ابن طفيل _القنيطرة_ بالمغرب الأقصى، وكذا كتابي **الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة (القسم النّظري والتّطبيقي)ليوسف عيد أنطوان عكاري**.

أمّا إذا تحدّثنا عن العوائق والصّعوبات الّتي اعترضتنا طيلة مراحل البحث، فإنّها اقتصرت بشكل كبير على قلّة الدّراسات النّقديّة الموجّهة للنّصوص السّرديّة الّتي عكفت على رصد العلاقة

بينها وبين الفنون الأخرى، خاصة فنّ العمارة، ناهيك عن صعوبة الدّراسة في كشف أواصر القرابة بين الرّواية والفنّ التّشكيلي.

ولا ندّعي الكمال في هذا البحث، فالكمال للّه سبحانه وتعالى، حيث تبقى هذه الدّراسة مجرّد محاولة متواضعة لبحث جوانب هذا الموضوع الممتدّ الأطراف...وحسبُ هذا البحث أنّه حاول إماطة اللّثام عن بعض تلك الجوانب.

ومن له حقّ الشّكر والامتنان في توفيقنا لإنجاز هذا البحث بعد الله تعالى، هو أستاذنا القدير الدّكتور محمّد ملياني، الّذي حفّزنا بتوجيهه وصبره، وشملنا برعايته ودعمه، له منّا أسمى عبارات التّقدير والاحترام، وللّجنة المناقشة كلّ الشّكر والعرفان لما بذلوه من وقت وجهد؛ لتسديد البحث وتقويمه، وإبداء ملاحظاتهم، ونسأل الله أن يجزيهم خير الجزاء، وأن يبارك في عِلمهم، وأن يجعل عَمَلهم هذا في ميزان حسناتهم، إنّه سميع مُجيب.

هذا، وإن كنّا قد أصبنا وقدّمنا ما يُحقّق الغرض المنشود، فذلك من فضل اللّه وتوفيقه سبحانه وتعالى، وإن كانت الأخرى فمن زلاّت القلم وتقصيرنا، فنستغفر الله الغفور الرّحيم، وصلّى الله عليه وسلّم، وبارك على أفضل رسله، وصفوة أنبيائه محمّد آله وصحبه.

وعلى الله قصد السّبيل

غنية في: 02 ربيع الثاني 1442هـ/الموافق لـ: 18 نوفمبر 2020م.

زياني محمّد

مدخل

أوّلا : مفهوم الفنّ

قبل الغوص في ثنايا هذا البحث، وسبر أغواره لا بدّ لنا أن نُحرّر دلالة المصطلح، وذلك من خلال الوقوف على معناه المعجمي؛ باعتباره المعنى المركزي لكلّ الدّلالات، وكذا الاصطلاحي؛ كونه يُعبّر عن اتّفاق قوم ما على تسميّة الشّيء باسم ما ينقل عن موضوعه الأوّل.

1) –المعنى المعجمي:

جاء في اللّسان: الفنّ واحد الفنون، وهي الأنواع، والفنّ: الحال. والفَنُّ: الضرب من الشّيء، والجمع أفنان وفنون، وهو الأُفنون. يُقال: رعينا فنون النّبات، وأصبنا فنون الأموال. والرّجل يُفنّن الكلام أي يشتقّ في فنٍّ بعد فنٍ، والتفنُّنُ فِعلك، ورَجُلٌ مِفَنٌّ: يأتي بالعجائب، وامرأَةٌ مِفَنّةٌ. وافتنَّ: أخذ في فنون من القول. والفنون: الأخلاط من النّاس. وإنّ المجلس ليجمع فنونا من النّاس، أي ناسا ليسوا من قبيلة واحدة. وفنَّنَ النّاسَ: جعلهم فنونا. والتَّفنين: التّخليط، قال: الوحشيّ الّذي يأتي بفنون من العَدْوِ[1].

أمّا في القاموس المحيط فنعني بكلمة الفنُّ: الحال، والضّربُ من الشّيءِ، كالأُفنون ج: أَفْنَانٌ وفُنُونٌ، والطَّرْدُ، والغَبْنُ، والمِطْلُ، والعَناءُ، والتَّزْيِينُ. وافْتَنَّ: أخَذَ مِنْ فُنُونِ القَوْلِ. وفَنَّنَ النَّاسَ: جَعَلَهُمْ فُنُونًا[2].

2) –المعنى الاصطلاحي:

عرفت كلمة "فنّ "تباينا كبير افي هذا المعنى، وهذا أمر طبيعي؛ كون أنّ الطبيعة الإنسانية تقوم على مبدأ التعدّد والاختلاف في وجهات النّظر .

[1]– **لسان العرب: ابن منظور(630–711هـ)**، دار إحياء التّراث العربي/ مؤسّسة التاريخ العربي، ط3، 1999م، مادّة: ف،ن،ن، ص337.

[2]– **القاموس المحيط**: الفيروز آبادي، دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان، دط،2008م، ص1316.

وعلى هذا الأساس نجد أنّ هذه الكلمة عرفت منذ عصر اليونان إلى يومنا هذا تعريفات شتّى، وكانت نظريّة المحاكاة التي نُسبت إلى أفلاطون وأرسطو هي أسبق النّظريات المعروفة في تعريف الفنّ.

فنظرية المحاكاة تفترض" أنّ الفنّ محاكاة، قد تنصرف إلى محاكاة الحياة والواقع، وهذه أردأ أنواع المحاكاة، وهي بعيدة عن الحقيقة المثالية، لأنّها خيال لعالم محسوس ظلّ المثل، وحين تتّجه المحاكاة إلى عالم الحقيقة، فعندئذ تعبّر عن الجمال المطلق الّذي يلهم الشّعراء والمبدعين، وقد نُسب **لأرسطو** قوله:« إنّ الفنّ محاكاة للطّبيعة» ، غير أنّ الطّبيعة المقصودة عنده هنا ليس عالم الحسّ الظّاهر، وإنّما المقصود اصطلاح فلسفي يقصد به القوّة الخلّاقة في الوجود، وغاية الفنّ وفقا لهذا التّشبيه الأرسطي، هي كغاية الطّبيعة في خلق الموجودات كاملة الصّور، مكتملة البناء، لأنّ كلّ موجود له طبيعة تقتضي وجود صورة أو مثال يحال تحقيقه[1]".

"وتنتهي نظريّة المحاكاة إلى نظريّة مثالية، لأنّ الفنّ تبعا لها يسمو على الطّبيعة الظّاهرة، والمحسوسة، لأنّه يتجاوز ما فيها من نقص، فهي تعبّر عمّا ينبغي أن يكون، وليس ما هو كائن، ودراسة **أرسطو** لفنّ الشّعر تُفسّر هذه النّظريّة فهو يرى أنّ الشّعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا، وإنّما يروي ما هو محتمل الحدوث بطريقة مُقنعة[2]".

وقد ذهب المحدثون إلى تفسير الفنّ بأنّه ليس محاكاة، ولكنّه تعبير، فكانوا بهذه العبارة أقرب وأدلّ على حقيقة الإبداع الفنّي، ومن أشهر الّذين قالوا بهذه النّظرية في القرن العشرين، الفيلسوف الأمريكي **جون ديوي**، فالفنّ عنده" تعبير عن انفعال، وليس محاكاة... إنّ التّعبير الفنّي عملية معقّدة، فلو كان التّعبير مجرّد عملية نقشٍ، أو نسخٍ أو كان شعوذة يُرادُ من ورائها إخراج أرنبٍ من مخبئه، لكان التّعبير الفنّي أمرا بسيطا يهون أمره، ولكنّ ثمّة فترة طويلة من الحمْل تكمن

[1]- **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ**: أميرة حلمي مطر، دار التّنوير، القاهرة- مصر، ط1، 2013م، ص25.

[2]-**المرجع نفسه**: ص25.

بين لحظة الحمْل، ولحظة الوليد إلى عالم النّور[1]"، أما الكاتب الرّوسي **تولستوي** فيُعرّف الفنّ بكونه" ضرب من النّشاط البشري الّذي يتمثّل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية، مستعملا في ذلك بعض العلامات الخارجية.. [2]"

وفي ذات السياق يرى **بشير خلف**، "أنّ الفنّ يعني التّعبير عن المشاعر، والأحاسيس الدّاخلية، وعن الوجدان... كما يعني عملية إعادة بناء العالم المرئي، وخلق صور تشكيلية وفق ذوق وخيال الفنّان... وأيضا يعني خلق أشياء ممتعة وهذه الأشياء تشيع إحساسنا بالجمال الّذي يبعدنا عن كلّ ما هو قبيح[3]".

ويضيف **بشير خلف**: " والفنّ يعني أيضا وسيلة من وسائل التّعبير عن الحقائق بشكل غير مباشر، أي إعطاء صورة تخيليّة عن الحقيقة المراد نقلها للآخرين، بمعنى أخر؛ هو إحداث علاقة جديدة بين الحقائق، والمشاهد، أو المستمتع المتلقي، وهكذا نجد أنفسنا في بحر من المعاني للفنّ ودوره في الحياة [4]".

أمّا **محمّد قطب** فيحدّده بهذا القول: "الفنّ في – أشكاله المختلفة – هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الّذي يتلقّونه في حسّهم من حقائق الوجود، في صورة جميلة، موحية، مؤثّرة[5]".

ويعرّفه **جميل صليبا** بأنّه " جملة القواعد المتّبعة، لتحصيل غاية معيّنة، جمالا كانت، أو خيرا، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال، سُمّي بالفنّ الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سُمّي الفنّ بفنّ الأخلاق، وإذا كان تحقيق المنفعة سُمّي الفنّ بفنّ الصّناعة[6]".

---

[1]- **الفنّ خبرة**: جون ديوي، ترجمة: زكريا إبراهيم، مؤسّسة فراكلين للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1963م، ص131.

[2]-**Qu'est ce que l'art?**:Tolstoi, l, Traduit par Wyzewa- Didier, 1903.

[3]- **الفنون في حياتنا – دراسة–**: بشير خلف، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، دط، 2009م، ص52.

[4]**– المرجع نفسه**، ص53.

[5]- **منهج الفنّ الإسلاميّ**: محمّد قطب، دار الشّروق، القاهرة، ط6، 1983م، ص11.

[6]- **المعجم الفلسفي**: جميل صليبا، دار الكتاب اللّبناني، القاهرة، ط1، 1979م، ج3، ص165.

ويرى **الصّادق بخّوش** بأنّ" الفنّ هو فعل الانفصال بالذّات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة، والطّبيعة، لأنّه فعل إعادة التّشكيل، وتجريد الخلق، والقفز على نسيج الرّتابة القاتلة، إلى توقيع جديد، يفصل بين حركة الطّبيعة، وطبيعة الطّبيعة، وبين حركة الفعل الإبداعي وطبيعته، باعتباره إنشاء، وإعادة خلق وصياغة جمالية للكائن، أو الشّيء أو للظّاهرة أو الفكرة[1] ".

ويضيف **ميشال عاصي** قائلا:" أنّ الفنّ هو الفعّالية الإنسانية الّتي تستهدف خلق الجمال وإبداعه وذلك بواسطة الوسائل والطّرق الّتي يتّخذها الإنسان، وسيلة ومادّة، لعمل تعبيري جميل[2]"

وتبقى هذه التعاريف مجرّد آراء تباينت دلالاتها، ووجهاتها من باحث لآخر، وفق الزاوية التي نظر إليها، والّتي أرى بأنها لا يمكن أن تتّفق البتة على مفهوم واحد، لأنّ كلّ شخصيّة لها جوهرها وحدودها وأبعادها وإمكاناتها تميّزها عن شخصيّة أخرى، وتجعلها تفكّر بشكل مختلف، ومن ثمّ يبقى مفهوم الفن كما جاء على لسان **إيليّا الحاوي** " كالحياة يُعايش ويُعانى ولا يُحدّد، ومهما سعينا في سبيل تحديده وقلّبنا النّظر، فإنّنا نُلامس منه جزءا، ويبقى الجزء الدّاخلي الحيّ مستحيلا، ولن يُحدّد الفنّ ويُفضّ سرّه حتّى تُحدّد الحياة ذاتها ويُفضّ سرّها[3]".

وفي آخرِ هذا المبحث، يمكننا القول بأنّ الّذي طرحناه حول مفهوم الفن، ما هو إلا سَطْرٌ من قِمَطر ممّا وجدناه ثاويا في بطون الكتب، اقتضت الدّراسة الاختصار فيه لأهمّيّة وضرورة ما سيتقدّم إن شاء الله.

---

[1]- **التّدليس على الجمال**: الصّادق بخّوش، المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والإشهار، رويبة- الجزائر، دط، 2007م، ص10.

[2]- **الفنّ والأدب**: ميشال عاصي، منشورات المكتب التّجاري، بيروت، ط2، 1970م، ص34.

[3]- **الفنّ والحياة والمسرح(نظريات ونظرات)**: إيليا الحاوي، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص11.

ثانيا: تاريخ الفن:

لقد قسّم " فداء حسين أبو دبسة"، و" خلود بدر غيث" تاريخ حركة الفن إلى ثلاثة مراحل؛ الفن القديم، عصر النّهضة، الفنّ الحديث[1].

1. مرحلة الفن القديم:

يكاد يُجمع الباحثون والدّارسون والمؤرّخون "أنّ عمر الفنّ هو عمر الإنسان، وتاريخه هو تاريخ البشرية، سواء أكانت مأساويّة أو مُبهجة حيث سجّل الإنسان مشاعره ووجدانه على جذوع الأشجار، وجدران الكهوف، وأسطح العظام والعاج وكذلك الصّخور[2] "وما يُميّز هذه المرحلة في بداياتها الأولى أنّها كانت بدائية في خصوصيّتها، ويظهر هذا بشكل جلي في نشأتها على الطبيعة، وبين الإحياء الأوّل الذي مارسوه، كان يدور بالدّرجة الأولى حول "كسب العيش وحده، وليس هناك ما يبرّر القول أنّ الفنّ كان يخدم أيّ غرض سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء[3]".

ولقد ظهر الفنّ في المجتمعات البدائية بشكلين أساسين:

الشّكل الأوّل: "هو شكل موضوع النّفع المادي، مثل الأدوات والأسلحة، فقد ظهرت الأدوات البحرية في العصر الحجري القديم (عصر الباليوليتي الأدنى)، وكانت في البداية أحجارا بسيطة تمّ انتقاؤها بسبب شكلها، ثمّ جرى شظفها وأخذ في تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الإنسانيّة، وكانت صناعة الفخّار أحد الإنجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان، وقد ظهرت الآثار الأولى للفنّ قبل الميلاد بحوالي 40-

---

[1]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، الأردن-عمّان، ط1، 2014م، ص7-8.

[2]- **تاريخ عام- الفنون-**: عزّت زكي حامد قادوس، مطبعة الحضري، الإسكندرية-مصر، دط، 2000م، ص أ.

[3]- **الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ**، أرنولد هاوزر، ترجمة فؤاد زكرياء، ج1 ، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2005م، ص17.

30 ألف عام، وكانت عبارة عن أدوات مصنوعة من الحجارة ومن قرون الحيوانات... [1]"، و ما يرسّخ هذا الرّأي ما ذكره **إيليا الحاوي** في كتابه **"الفنّ والحياة والمسرح"** أنّ" نشأة الفنّ الأولى لم تكن فنّيّة، وإنّما كانت وظيفيّة واستعماليّة، حين حاول الإنسان أن يبتدع الآلات الّتي تُسعفه وتكون له امتدادا من يديه وقدميه وسائر حواسه وقُدراته. فالفنّ إذن ابتدأ استجابة للمنفعة[2]"

الشّكل الثّاني: كان الفنّ في هذه المرحلة "مُتولّدا من بواعث سحريّة، لا نفقه سرّها، اليوم، لأنّنا غدونا في زمن العقل الواعي، وقد سقطت عنّا تلك الصّلة السّريّة التي كانت تقوم بين البدائيين والأشياء والأحياء في الوجود. والبدائيون، وهم كالأطفال، لم يكونوا يصدرون عن وعي بين السّبب والنّتيجة، وهم يصلون إلى نتائج مجّانيّة من أسباب لا صلة لها بها واضحة. وقد تبيّن للسّيّد **"بوركيت"** أنّ البدائي حين كان يرسم البهائم من أسود ونمور وفيلة وغزلان وما إليها، إنّما كان يتوهّم أنّه تسيّد عليها وأحدق بها وصارت له القدرة على اصطيادها أو ترويضها. فالفنّ كان ضربا من التّعويذة الرّوحيّة الغامضة، تنفي عن العالم غابته وتوحّشه، وتهدّئ من الرّوع إزّاءه، وكأنّ ذلك البدائي، حين رسم الحيوان على جدار المغارة، إنّما كان يوهم نفسه بأنّ السّيطرة عليه بالشّكل الصّوري، إنّما كانت تدعه مستوليا عليه وإنّه قادر أن يأسره في الطّبيعة، كما أسره في ذهنه بالصّورة وبيده على الجدار[3]"، ثمّ أخذ هذا الفنّ يتطوّر شيئا فشيئا من مراحل تطوّر المجتمع البدائي، حتّى أضحت أشكال هذه الطّقوس السّحريّة عبارة عن " حلقات الرّقص، والأغاني الرّبيعيّة، قبل بداية الحصاد، ورعي القطعان، والألعاب الحربيّة قبل الغزوات[4]"وبعده تدرّج هذا

---

[1]- **الفنّ والقيم الجمالية بين المثالية والماديّة**: رمضان الصّبّاغ، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط1، 2001م، ص19-20.

[2]- **ينظر: الفنّ والحياة والمسرح(نظريات ونظرات)**: إيليا الحاوي، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط1، 1985م، ص12.

[3]- **العصر الحجري القديم: م.س. بوركيت، نقلا عن: الفنّ والحياة والمسرح(نظريات ونظرات): إيليا الحاوي،** ص13- 14.

[4]- **المدخل إلى علم الأدب**: مجموعة من الكتّاب الرّوس، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة، عمان- الأردن ط1، 2005م، ص62.

الفنّ في التّطوّر إلى أن دخل عنصر الدراما أين" أصبح قائد الجوقة يقص عن الأحداث المرغوب فيها، ويُمثّل ذلك في شخصيّات أمام الجوقة التي تردّ على ذلك بالتّرجيع الغنائي [1]"....

وما يمكن الإشارة إليه في هذه المرحلة كذلك، أنّ الفنّ لم يكن مقتصرا على مكان معيّن أو زمان محدّد بعينه، بل تعدّدت منابعه واختلفت أشكاله وصوره، ولعلّ أبرز تلك الفنون التي كانت سائدة آنذاك: "**فنون وادي النيل(الفن المصري)، فنون وادي الرافدين، الفن الإغريقي، الفن الروماني، الفن البيزنطي، الفن الرومنسيكي، الفن الإسلامي**، والتي كانت فنونها بالأساس تقوم على: العمارة، النّحت، الرّسم، المسرح،...إلخ"[2].

2. مرحلة عصر النّهضة:

النّهضة في أبسط تعريف لها، هي حركة التّجديد والبعث، والإحياء للحضارة الكلاسيكيّة(اليونانيّة واللّاتينيّة) [3]،و"غالبا ما يُشار إلى أنّ هذه الفترة، بدأت في إيطاليا _مقارنة بغيرها من الدّول الأوروبيّة_ في القرن الخامس عشر، أو ربّما منذ عهد **"جيوتو"** في أوائل القرن الرّابع عشر، وانتهت في القرن السّادس عشر[4]"، والّتي" أقبل فيها الإيطاليون على دراسة مجد وحضارة أجدادهم الرّومان، الّتي ورثوها عن الإغريق، وأخذوا يستعيدون ما فيها من ثراء فكري في نواحي الآداب والعلوم والفنون[5]".

ولعلّ أبرز الفنون التي عرفها عصر النّهضة ؛ العمارة، النّحت، والتّصوير، تنوّعت ملامحها، وأشكالها بتنوّع الزّمان والمكان، ففنّ النّهضة المبكّرة في الأراضي المنخفضة(ألمانيا،

---

[1]- **المدخل إلى علم الأدب**: مجموعة من الكتّاب الرّوس، ص62.

[2]- **يُنظر: تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص7-112

[3]- **أوروبا مطلع العصور الوسطى** : عبد العزيز محمّد الشّناوي، مكتبة الأنجلو مصريّة، مصر،ج1، ط4، 1982م،ص69.

[4]- **فنّ عصر النّهضة**: بيتر ولينداموري، تر: فخري خليل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الأردن، ط1، 2003م، ص5.

[5]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث، ص115.

بريطانيا، إسبانيا، وإيطاليا)، يختلف وفنّ النّهضة المبكّرة في إيطاليا(1400-1600)، وهما بدورهما يختلفان وفنّ عصر النّهضة الذّهبيّ(1500-1550) [1].

لقد برز في عصر النّهضة مجموعة كبيرة من المعماريين، والرّسّامين، والنّحّاتين، لازال بريقهم قائما إلى يومنا هذا، ملأوا الدّنيا، وشغلوا النّاس بفنّهم الرّاقي المبدع، ومن أولئك المبدعين الّذين سطع نجمهم في تلك الفترة:

1- ليوناردو دافينشي Léonard de vinci(1452م-1519م) :

هو رسّام إيطالي، وُلد ببلدة تسمّى "فنشي"، برع في العديد من المجالات إضافة إلى فنّ الرّسم ، أبرزها: الهندسة المعماريّة، والموسيقى، وعلم طبقات الأرض، وعلم القوى المائيّة، وعلم التّشريح، وعلم النّبات، وغيرها من العلوم والفنون [2]، وعرف عنه أنّه كان يدرس عدّة أشياء ويتركها، ومع ذلك كان مع نزقه هذا يلزم شيئا لا يتركه، وهو الرّسم، فأخذه أبوه إلى الرّسّام "**فروشيو**" لكي يتتلمذ عنده، لكنّ التلميذ تفوّق على أستاذه، لما كان يحمله من عبقريّة فذّة، جعلت "**فروشيو**" يترك الرّيشة، ويكتفي بنحت التّماثيل فقط[3]، **لدافنشي** نصيحة جميلة يقدّمها للمصوّر، يقول فيها: " أيّها المصوّر خذ حذرك، وإلا برهنت شهرة الكسب، على أنّها شهرة أقوى من الشّهرة في الفنّ، لأنّ كسب هذه الشّهرة في الفنّ شيء أعظم مثالا من شهرة الثّروات[4]".

كان "دافينشي" يهتمّ بفنّ التّشريح، وفنّ المنظور؛ حيث كان يقوم بعمل دراسات أوّليّة في رسوم تحضيريّة، قبل أن يرسم لوحاته، ويتضح ذلك في لوحة (عبادة المجوس)، وكانت أعماله تتخذ

---

[1]- **يُنظر تاريخ الفنّ عبر العصور: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث**، ص115-166 .

[2]- **يُنظر: موسوعة أعلام الرّسم _العرب والأجانب_**: ليلى لميحة فيّاض، دار الكتب العلميّة، بيروت_لبنان،ط1، 1992م، ص409 .

[3]- **يُنظر: تاريخ الفنون وأشهر الصّور**: سلامة موسى، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة_مصر، دط، 2012م، ص38 .

[4]- **الفنّ والفنّانون**: روبرت جولد ووتر و ماركوتريفيس، تر: مصطفى الصّاوي الجويني، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، دط، 1997م، ص51 .

في مضمونها، الأسلوب المسرحي والقصصي في حركات الأشخاص الانفعاليّة، ويتبدّى ذلك جليّا في لوحة (العشاء الأخير) [1].

أهمّ أعماله: البشارة، العشاء الأخير، العذراء وطفلها، القدّيسة آن، معركة إنجيازي، عبادة المجوس، عذراء الصّخور...واللّوحة العالميّة: الموناليزا أو الجوكاندا[2].

2- مايكل أنجلو Michael angelo(1475م-1564م):

هو فنّان إيطالي، تفوّق _حسب ما قيل عنه_ على **"دافنشي"** في الرّسم والنّحت، إلا أنّ دافنشي كان يسمو عليه في الحكمة، مما جعله يعيش حياة سعيدة، عكس نظيره **"أنجلو"** الّذي كان يضيق بالنّاس وبنفسه[3].

" وقد كان والده قاضيا، وأراد أن يُربّي ابنه على أن ينشأ تاجراً، ولكنّ عبقريّة الصّبيّ، أبت إلى الظهور، والتّفجّر، واضطرّ أبوه أن يُلحقه بمرسم **"غرندايو"** وهو في الثّالثة عشر، ولكنّه مال إلى النّحت أكثر ممّا مال إلى الرّسم[4]"، "وغالبا ما كان يُذيّل رسائله بـ (مايكل أنجلو النّحّات) تبرّما منه حين يضطرّ للعمل رسّاما، ولا ريب في أنّ شهرته العظيمة، قد ترسّخت، بعد العام 1500م، بفضل عمليه العظيمين: (المنتحبة) في كنيسة القدّيس بطرس، و(داود) في فلورنسا[5]".

أبدع "أنجلو" في ثلاثة فنون: النّحت، والتّصوير، والعمارة، إلاّ أن الأولى (أي فنّ النّحت) كانت الأفضل عنده؛ فبرع في نحت الصّخور، وتحرير الأجسام الآدميّة من الكتل الحجريّة

---

[1]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث ، ص132.

[2]- **المرجع نفسه**: ص132 .

[3]- **يُنظر**: **تاريخ الفنون وأشهر الصّور**: سلامة موسى، ص39 .

[4]- **المرجع نفسه**: ص39 .

[5]- **فنّ عصر النّهضة**: بيتر وليندا موري، تر: فخري خليل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2003م، ص236.

الضّخمة، واهتمّ بنحت الأجساد العاريّة ذات العضلات البارزة، من أهمّ أعماله النّحتيّة: تمثال الرّحمة، تمثال داود، تمثال العبد الثّائر، تمثال اللّيل والنّهار، تمثال النّبيّ موسى[1].

أمّا فنّ التّصوير، فقد ظلّ النّحت مسيطرا على لوحاته كما في لوحة (العائلة المقدّسة)، حيث بدت العذراء وكأنّها مجسّمة، من أهمّ ما جادت به أنامله: زخرفة سقف مصلّى "سستينا"، حيث قسّم السّقف إلى ثلاثة مجموعات من قصص التّوراة، ويحيط باللّوحات، ولتسع إطار رسم فيه (اثني عشر شخصيّة من الأنبياء، والعرّافات اللّاتي بشّرن بالمسيح، وعدد من الرّقيق وكلّهم عراة) [2].

وفي العمارة-أيضا- برزت براعته ؛ "فشيّد المباني المحيطة بساحة تمثال ماركوس، وكذا قبّة ضخمة لكنيسة القدّيس بطرس[3]".

3- رفائيل رافايلّواسانتيRaphael RaffaelloSanti (1483م-1520م):

هو رسّام إيطالي، وُلد في "أوربينو"[4]، تلقّى تدريبا محليّا على يد الفنّان "بيروجينو"، وفي السابعة عشر من عمره أثبت أنّه أحد أكثر الرّسّامين الشّبان المتطلّعين، وبعدها بسنوات قليلة، ذهب إلى فلورنسا، فصقل موهبته الفنّية بعد أن درس أعمال "ليوناردو دافنشي"، و"مايكل أنجلو"، ولعلّ صورة "مادلينا دوني" تُدين بكلّ شيء تقريبا إلى "الموناليزا"[5]، و"عذراء الزّهرة" الّتي تشبه "عذراء الصّخور" لدافنشي"[6].

---

[1]- يُنظر: **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث ، ص135.

[2]- **المرجع نفسه**، ص136-137

[3]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث ، ص138.

[4]- **موسوعة أعلام الرّسم _العرب والأجانب_**: ليلى لميحة فيّاض، ص203 .

[5]- **فنّ عصر النّهضة**: بيتر وليندا موري، ص232-233.

[6]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث ، ص138.

"استدعاه البابا إلى روما سنة 1508م، وهناك شرع في تزيين قصر الفاتيكان، ثمّ تعيّن المعماريّ الأوّل لكنيسة القدّيس بطرس، والأمين لآثار روميّة القديمة[1]".

وتشير العديد من الدّراسات حول الفنّ والفنّانين، أنّ أغلب رسوم "رفائيل" دينيّة، فضلا على، أنّه أفضل من رسم "العذراء"، وأكسبها جمالا وشبابا، لا يجدها الإنسان عند أيّ رسّام آخر[2].

أهمّ إنجازاته الفنّية: العذراء والسّمكة الذّهبيّة، عذراء المروج، عذراء الكرسي، عذراء الزّهرة، انتصار جاليتا، مدرسة أثينا، زواج القدّيسة كاترين، الغداة ذات الوشاح ...[3].

ولم يبقى لي ــفي الأخيرــ إلاّ القول: بأنّ الزّاد كثير في تقديمنا لهذه المرحلة، فعصر النّهضة من العصور الزّاخرة، الّتي عرفت تطوّرا وتقدّما لافتا في جميع المجالات والميادين، وما حديثنا عن الفن ــالّذي لم نوفّيه حقّهــ سوى غيضٌ من فيضِ ما جادت به قريحة العلماء والمفكّرين والفلاسفة آنذاك.

3. مرحلة الفنّ الحديث:

عرفت هذه المرحلة من القرن العشرين رؤية جديدة للفنّ تختلف تماما عما كانت عليه؛ حيث توسّعت مفاهيمه وتجدّدت لغاته، وتعدّدت مدارسه، بعد أن كان ذلك الفنّ الذي أخذ من المحاكاة ومعايير الجمال الكلاسيكي مرتكزا ومادة يقوم عليه العمل الفنّي، وهذا ما جعل الفنّان في العصر الحديث يثور على تلك الأعمال ويحاول أن يخلق لنفسه عالما يقوم بالدّرجة الأولى على الفنّ في ذاته دون غيره من الاعتبارات، وفق اتّجاهات متعدّد أبرزها:

---

[1]- **يُنظر: تاريخ الفنون وأشهر الصّور**: سلامة موسى، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة_مصر، دط، 2012م، ص38 .

[2]- **يُنظر**: المرجع نفسه: ص42.

[3]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث ، ص138.

1) الكلاسيكيّة الجديدة(العائدة):

هي اتّجاه فنّيّ غطّى الفترة الممتدّة بين 1750م و1830م، وقد عاد بالفنون الأوروبيّة إلى العصر القديم المرتبط بالحضارة الإغريقيّة والرّومانيّة[1]، وظهر كردّة فعل للطّراز النّاعم الّذي ساد في أوروبا[2].

ولقد نشأت الكلاسيكيّة على يد الفنّان الفـــرنسي:" **دافيد David(1748م-1825م)**"،ويُعـــدّ الرّسّام الإيطالي" **ج.سيفيريي**" منظّر الكلاسيكيّة الجديدة، وقد وضع كتاب "**من التّكعيبيّة إلى الكلاسيكيّة**" برنامجا لجمالية تناغم الأعداد والقواسم على يد الفنّان "**دافيد**"[3].

2) الرّومانسيّة:

هي حركة أدبيّة وفنّيّة ظهرت في النّصف الأوّل من القرن التاسع عشر(1820م-1830م)[4]، على يد مؤسسها الفنّان الفرنسي "**أوجين ديلاكروا(Dela Croix)**" [5]،ويرتكز هذا الفنّ أساسا " في التّعبير على الانفعالات القويّة، وتهيئة الأجواء الشّاعريّة والطّابع الأكثر طبيعة، في مقابل النّزعة الكلاسيكيّة المحافظة لفنّ "**دافيد**" وقد اختار الفنّان الرّومانسي الألوان القويّة، ومنح السّيادة للمشاعر المتوهجة والعواطف الجيّاشة، بدلا من المثاليّة، من هنا تناول الفنّان الرومانسي الطّبيعة كعنصر خيالي، يبعث الإحساس بالفخامة الممتزجة بالغرابة والدّهشة، رغبة في إبراز الجانب الانفعالي، بدلا من الوقائع[6]".

---

[1]- **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، منشورات عالم التّربيّة، الدّار البيضاء، ط1، 2009م، ص 108.

[2]- **تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص172.

[3]- **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص108.

[4]- **المرجع نفسه**: ص108.

[5]- **علم عناصر الفنّ**: فرج عبو، دار دلفين للنّشر والتّوزيع، بغداد-العراق، ج1، ط1، 1982م، ص52.

[6]-.**اتجاهات في الفنّ الحديث والمعاصر**: محسن عطيّة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2011م، ص11.

3) الواقعيّة:

هي حركة ظهرت في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر [1]كردّة فعل مغاير لمثاليّة الفنّ الكلاسيكي، وللمبالغات العاطفيّة للمذهب الرّومانسي[2]، بحيث تجنّبت الخيال والابتكار في موضوعاتها، كما ابتعدت عن التّعبيرات الرّومانسيّة، وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هي[3].

وقد برز هذا الاتّجاه في فرنسا وأنحاء أوروبا بزعامة "**جوستاف كوربيه (1819-1877) G.Courbet**"، الّذي دعا إلى تسجيل الحوادث اليوميّة والمشاهد المألوفة في عصره[4].

4) الانطباعيّة(التأثيريّة):

هي حركة ظهرت في القرن التّاسع عشر 1874م، وكانت مهمّة الفنّان هي تحويل الضّوء والظّل إلى لون عن طريق استخدام ألوان الطّيف، ومن أهمّ روادها: مونيه **ورينوار وسيسلى وبيارو** وغيرهم[5].

لقد شكّلت الانطباعيّة بإجماع العديد من نقّاد التّشكيل وفي مقدّمتهم "**جان كاسو Jean Cassou**" البداية الحقيقيّة للفنّ الحديث(المودرن)...حيث اقترن التّعبير التّشكيلي بالحركة الانطباعيّة الدّاعيّة إلى الارتكاز على تسجيل الانطباع البصري كما تحسّه العين دون إعارة أيّ اهتمام للنّظم الأكاديميّة المتوارثة في الرّسم[6].

---

[1]-**.تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص188.

[2]-**.اتجاهات في الفنّ الحديث والمعاصر**: محسن عطيّة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2011م، ص17

[3]-**.تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص189.

[4]-**الجماليّة وتطوّر الفنّ**: محمّد عزيز نظمي سالم، مؤسّسة شباب الجامعة، مصر، ج3، ط1، 1996م، ص41.

[5]-**تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص200.

[6]- **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص111.

5) الرّمزيّة:

هي حركة أدبيّة وفنّية، ظهرت بفرنسا عام 1885م، قامت على رفض رسم الواقع، والارتكاز على الخيال في التعبير عن الفكرة، تولّى زعامتها ثلاث شخصيات بارزة: "**مالارميه Mallarmé**" في الشعر، "**غوغان Gauguin**" و"**بوفيس دي شافان Puvis De Chavannes**" في الرّسم[1]،

6) التّعبيريّة:

هي إحدى الحركات الفنّيّة التي ظهرت في أواخر القرن التّاسع عشر1885م، أثناء وجود الضّغط الاجتماعي والاضطرابات النّفسيّة حيث أهمل الفنّانون الحقيقة الواقعيّة وأكّدوا على العوامل الدّاخليّة أكثر من التّأكيد على أوصاف العامل الخارجي[2]، ولقد عبّر عنها "**فاضل كمال الدّين**" قائلا: "فالتعبيريّة يمكن أن تندرج من حالات الحنين الهادئ إلى انفجارات هستيريّة إلى كوابيس وصراخ[3]"

ومن أشهر فنّاني هذا التّيّار نذكر: "**كوكوشكا**"، "**إميل نولدة**"، "**إدوارد مانش**"، "**فان كوخ**"، "**جيمس إنسور**"... [4].

7) الوحشيّة:

هي حركة قامت عام 1905م في نفس الفترة الّتي ظهرت فيها التّعبيريّة بألمانيا[5]، بقيادة الفنّان "**ماتيس** "كردّة فعل للتأثيريّة واهتمّت بالفنون المتحرّرة وفنون الأطفال والفنون الإفريقيّة،

---

[1]- ينظر: **الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفنّي عبر العصور**: راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعيّة، ط1، مصر، 2003م ص347.

[2]-**تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص221.

[3]-**المذهب التّعبيري في فنّ الرّسم**: فاضل كمال الدّين، مجلّة الفيصل- العدد314/ أكتوبر-نوفمبر، الجزائر،2002م، ص84.

[4]- **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص115.

[5]-**المرجع نفسه**، ص123.

واعتمدت فيها على التّسطّح واستخدام الألوان الصّريحة الغير ممزوجة مباشرة على الوجه، وسمّيت بحركة تفجّر الألوان[1]، ويرتبط ظهور الوحشيّة بما كتبه النّاقد الفنّي **"لويس فوكسيل– Louis Vauxelles"** ساخرا مستخدما كلمة Fauves، وهي كلمة فرنسيّة تطلق على الدّابّة المتوحّشة مثلا Bate Fauve، أو بمعنى أشمل التّوحّش، وهو العيش في العراء والغابة[2].

8) التّكعيبيّة:

هي حركة فنّيّة ظهرت في أواخر القرن التّاسع عشر؛ كردّة فعل للوحشيّة والتّعبيريّة[3]، نشأت وتطوّرت على يد رسّامين كبيرين هما: **"بابلو بيكاسو"** و**"جورج براك"** اللّذان يعود لهما لفضل في إرساء أسسها ودعائمها، قبل أن ينضمّ إليهما **"ماتيس"** و**"دوران"** و**"ماكس جاكوب"** و**"خوان غري"** و**"فرانسيس بيكابيا"**و**"فيرناندليجيه"** وغيرهم...[4]

وتقوم التّكعيبيّة على "فكرة وحدة الصورة المرسومة على سطح ذي بعدين، وبتحليل الأحجام وعلاقتها .وحقق ذلك التكعيبيون بتعمدهم إهمال رسم الأشياء كما هي، والسعي لإيجاد التكوين الكلي للشيء المراد تصويره، ومع توضيح وضعه في الفراق وفي سعيهم لتحقيق هذا، فإن التكعيبيين قد جعلوا الصورة تحمل فكرة الشيء المرسوم وذلك برسمه من جهات متعددة في وقت واحد[5]".

---

[1]–**تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص225.

[2]– **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص123–124.

[3]–**تاريخ الفنّ عبر العصور**: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، ص234.

[4]– **التّربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص115

[5]– **التّربيّة الفنّيّة: محمّد عبد المجيد، جامعة الملك سعود، الرّياض، ط1، 2000م، ص103.**

9) التّجريديّة:

هي حركة فنّية ظهرت عام 1904م على يد الرسّام اللّتواني **"م.ك.تشيورلانيس M.K Tchiurlanis"**[1]، وتتميّز هذه الحركة أنّها شبه مطلقة في كيفيّة الأداء الفنّي والأدبي دون الرّجوع إلى التّفاصيل الطّبيعيّة"، ساهم في ظهورها مدرستين: الوحشيّة بتحريرها من اللون، والتّكعيبيّة بتركيزها على الشّكل والتّركيب[2].

10) الدادائية:

هي حركة تأسست كرد فعل على الحرب العالمية الأولى، وبالضبط في فبراير 1916م؛ حيث تجمع مثقّفون وفنانون ليُعلنوا انطلاقة حركة دادا في "مقهى فولتير" وذلك بزيورخ السويسرية، صاغ الشاعر الروماني "**تريستان تزارا**" مع الشاعر والفيلسوف الألماني "**هوغو بال**" بيان تأسيس هذه الحركة الإشكاليّة[3].

لقد قامت الدّادائيّة ضد الفنّ المكرّس التّقليدي، كما أنّها حاربت لكي تمنح الفنّ بعده الاجتماعي وتُحرّره من سلطة البرجوازيّة[4].

ومن أهمّ خصائص هذه المدرسة[5]:

- استعمال مواد في الرّسم والنّحت غير مألوفة سابقا ومنها النّفايات وأوراق الجرائد والكرتون.

---

[1]- **الفنون(الموسوعة الثّقافيّة العامّة)**:نهى حنا، يوسف طنّوس، دار الجيل، بيروت، دط، دت، ص35.

[2]- **المرجع نفسه**: ص35.

[3]- **الدّادائيّة(كولاج ضد الحرب لحظة معلّقة في تاريخ الفن)**: محمّد عمران، مجلّة العربي الجديد، العدد: 602، لندن، 25 أبريل 2016، ص24.

[4]- **الدّادائيّة(كولاج ضد الحرب لحظة معلّقة في تاريخ الفن)**: **محمّد عمران**، ص24.

[5]- **علم عناصر الفنّ**: فرج عبو، ص57.

- التّكوين حرّ مربوط بثورة الفنّان على الواقع شكلا ومضمونا، وعدم الاهتمام بالأناقة المتّبعة جماليّا فيما مضى وخاصّة الاعتبارات الأكاديميّة.
- الرجوع في مفهوم العمارة إلى مفهوم الكهوف.

11) السرياليّة:

هي حركة ظهرت من بقايا الحركة الدّادائية سنة 1924م، على يد" **أندريه بروتون**"، إذْ تعتبر كغيرها من المدارس، ساخطة على الواقع... واقع الإنسانيّة، ومتنكرة لكلّ الأصول والخطابات الرّسميّة، ورافضة كلّ أشكال السّلوك الإنساني الغثّ المبني على الاستهلاك الخادع...وأن الجمال لا يوجد إلا في ما هو غير واقعي... والانتاج الجميل ينبغي الابتعاد فيه عن الواقع[1]، "والخروج عن كل مألوف يعتبره الإنسان اكتسابا في الحياة أو الفنّ، والرجوع إلى الأحلام وتصويرها وتفسيرها وجعلها أساسا ومنطلقا بناءً على ما جاءت به مؤلفات **"فرويد"** في علم النّفس"[2].

وبعد هذه الجولة الموجزة، بين الماهية والتوثيق التّاريخي لحركة الفن، صار حقّا علينا أن نلج صرح الدّراسة، من خلال البحث في **"العلاقة بين الفنّ والأدب"** والّتي نظنّها فاتحة منطقيّة، وأرضيّة صلدة، تأسسنا للولوج إلى عوالم هذا الموضوع وسبر أغواره.

ثالثا: علاقة الأدب بالفن

تشير العديد من الدّراسات والبحوث إلى أنّ هناك علاقة وطيدة بين الأدب والفنّ، بحيث لا يمكن أن تعزل الأوّل عن الثّاني، فهما متلازمان، ودراسة أحدهما لا بدّ لها من دراسة الآخر، فكلّ منهما يُكمّل الآخر ويُوضّحه، ويُساعد على فهمه، فالفنّ على حدّ تعبير "**توفيق الحكيم**":

[1]- ينظر: **التربيّة على الفنّ**: إبراهيم الحيسن، ص122.

[2]- **علم عناصر الفنّ**: فرج عبو،ص57.

" هو المطيّة الحيّة القويّة الّتي تحمل الأدب خلال الزّمان والمكان. والأدب بغير فنّ رسول بغير جواد في رحلة الخلود...والفنّ بغير أدب مطيّة سائبة بغير حمل ولا هدف..."[1].

هذه العلاقة القائمة بين الأدب والفن لا يمكن حصرها في سطور، ولا جمعها في كتب، وهذا راجع لتعدّد مجالاتها من جهة، ولتشعّب علاقاتها من جهة أخرى، الأمر الّذي يستدعي منّا الاختصار قدر الإمكان، والوقوف على أبرز تلك الفنون وعلاقاتها بالأدب والّتي نجد لها حضور في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج ،كالموسيقى، والرّسم، والعمارة...

1-في علاقة الرّسم بالأدب:

يقول الشاعر والكاتب اليوناني **"سيمونيد سالكيوسي (ت468ق.م)"**: "إنّ الشّعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأنّ الرّسم أو التّصوير شعر صامت"[2]، هي عبارة توحي من الوهلة الأولى أنّ العلاقة بين الرّسم والأدب علاقة أزليّة تضرب جذورها في الماضي السّحيق، وأنّها على حدّ تعبير "عبد الغفار مكاوي "قديمة قدم الأدب والفنّ نفسيهما"[3] ، بيد أنّ الحديث عن الأدب في هذا المجال، هو حديث عن الشّعر بالدّرجة الأولى، لأنّه وبكل بساطة تربطه صداقة حميميّة بالرّسم، فالرسّام يكتب شعره بالألوان، والآخر يرسم شعره بالكلمات.

إنّ الحديث عن الفنّين(الرّسم والشّعر) وعلاقتهما ببعضهما حديث ذو شجون، والغوص في تفاصيلهما سيزيدنا الكثير من الشّجن، _ويكفينا في هذا العجالة_ أن نقف على أبرز المحطّات البارزة الّتي تعزّز وجود تلك العلاقة في البيئتين الغربيّة والعربيّة.

ولكن -قبل ذلك- لا بدّ أن نُعرّج على الرّأي الّذي ينفي هذه العلاقة، ويُنكرها تماما، بل ويرفضها رفضا حاسما، وكأنّه "وباء علم الجمال الحديث"، فهذا **"شافتسبري"** يُحذّر من عقد

---

[1]-.**فنّ الأدب**: توفيق الحكيم، دار مصر للطّباعة، مصر، دط، دت، ص1.

[2]- **قصيدة وصورة**: عبد الغفّار مكاوي، عالم المعرفة، دط، 1987م، ص15.

[3]- **المرجع نفسه**: ص10.

مقارنات بين الرّسم والشّعر، وذلك لكونها محاولات عقيمة وباطلة، أمّا صاحب كتاب "**لائوكون**" أديب عصر التّنوير، والنّاقد المسرحي "**ليسنج**" فلقد نظر إليهما من حيث علاقتهما بالزّمان والمكان على التّرتيب، وبيّن – في الآن ذاته – العواقب والتّأثيرات الّتي قد تترتّب جرّاء الخلط بينهما في العمل الفنّي الواحد، لا سيما البنية الدّاخليّة لكلّ منهما، ويُرجع "ليسنج" سبب هذا الاضطراب والخلط بين الفنون إلى النّظريّات الفنّيّة الّتي استندت بالأساس على مبدأ "**هوراس**"[1].

لقد لاحظ "**ليسنج**" أنّ النّاس يُقارنون بين الشّعر والرّسم لما فيهما من جمال ولما يخلقه كلّ منهما فيهم من تأثير مشابه، ولكن أهذا يكفي لنقول أنّهما شيء واحد؟ إنّ الشّعر فنّ سمعيّ مادّته الألفاظ، والتّصوير فنّ بصريّ مادّته الألوان، هذا يعني أنّ الأذن ليست عينا، ولا الألفاظ لونا، ويستفيض ليسنج في كشفه للفرق بين الفنّين ليؤكّد بأنّ للشّعر لحظات في الزّمان، وللتّصوير لحظات في المكان، فالشّاعر عندما يصوّر شيئا ينقل أثره فيه، ووقعه في نفسه، وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة من خلال التّعاقب في الزّمن مكوّنا بذلك صورة مؤلّفة من أشتات الألفاظ، أمّا المصوّر أو الرّسّام فيتقيّد بلوحة أو مكان يجمع فيه ما يُصوّره بجميع قسماته، وأجزائه، فتبصر ما رسمه في نظرة واحدة، ولا يعني ذلك أنّه يقوم بنقل صوره من الطّبيعة نقلا حرفيّا بل يضيف إليها خياله، وأحاسيسه المختلفة، وهو بمجرّد أن ينتهي من عمله الفنّي ترى كلّ الصّورة الّتي ارتسمت في نفسه على لوحته، فهي صورة محدودة بمساحة خاصة تمتزج فيها الألوان، والكتل المضيئة، والمظلمة، متباينة في أشعّتها النّيّرة، وظلالها القاتمة، ومهما تلاعب الرّسام بالألوان والظّلال والأضواء فإنّه سيبقى مقيّدا بإطار خاص ولوحة خاصّة من شأنها أن يحدّدا المشهد ويصغّراه حتّى تضمّه رقعة محدّدة. [2]

[1]- **يُنظر**: **قصيدة وصورة**: عبد الغفّار مكّاوي، ص16.

[2]- **يُنظر**: **في النّقد الأدبي**: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م، ص15.

لقد امتدّ هذا الرّفض إلى عصرنا الحاضر مع "**أيرفنجبابيت**" فأيّد حجج "**ليسنج**" وشواهده- التّي استمدّها من الأدبين الإغريقي والرّوماني- بحجج جديدة تؤكّد عبث المحاولة كلّها وتبسيطها المخل لطبيعة الفنّ والواقع على السّواء..." [1].

إلاّ أنّ الرّأي المخالف لهذه المسألة (أي وجود علاقة حقيقيّة بين الشّعر والرّسم) قد وجد مساحات واسعة، وآراء شتى ، تُقرّ بوجود تلك الوشائج القائمة بين الشّعر والرّسم؛ "تولّى ريادتها- في البداية- الفيلسوف اليوناني "**أرسطو طاليس**" حيث اهتدى إلى وجود أصل مشترك بين الفنون، يقوم بالأساس على محاكاة الطّبيعة".[2]

ونجد كذلك عبارات أخرى تؤكد التشابه بين الفنون-وخصوصا بين الشعر والرسم- **فهوراس(65-8ق م)** مثلا يشبه فيها القصيدة بالصورة قائلا:" كما يكون الرسم يكون الشّعر"[3]، وهي مقولة صريحة واضحة تعزّز وجود القرابة بين الفنّين، ولم تقف عند ذلك الزّمن، بل امتدّت إلى أواخر القرن التاسع عشر، وأيامنا الحاضرة؛ والأمثلة على ذلك كثير، وها هو واحد من النّقاد والمسمى **"كورسون"** يقرّ "أنّ الرّسم والكتابة فنّ واحد، وأنّ الشّاعر يستطيع أن يرسم الشّعر كما يستطيع الرسّام أن يكتب قصائد بلا صوت..." [4].

هي كلّها عبارات وأمثلة، توحي —وبلا عناء- إلى القرابة الصريحة بين الفنّين، والّذي ذكرنا ما هو إلا نزر قليل جدا مما وجدناه ثاويا في بطون الكتب النّقدية، وجب الاختصار فيه، لأن المقام هو مقام تمهيد لما سيأتي إن شاء الله.

---

[1]- **يُنظر: قصيدة وصورة:** عبد الغفّار مكّاوي، ص ص16-17.

[2]- **يُنظر: فنّ الشّعر:** إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط3، دت،ص13.

[3]- **يُنظر: قصيدة وصورة:** عبد الغفّار مكّاوي، ص15

[4]- **يُنظر: المرجع نفسه:** ص17.

أمّا المدرسة العربيّة فلها رأي واضح اتجاه هذه المسألة ، ولعلّ **"الجاحظ"** هو أوّل من التفت لهذه القضيّة حينما قال عن الشّعر أنّه : "ضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"[1]،وكلمة التّصوير هنا تُشير إلى الرّسم، وكأنّ **"الجاحظ"** يقول في هذه العبارة أنّ الشّاعر له قرابة قويّة مع الرّسام، ولا شك في ذلك، إذا قلنا بأنّ عنصر الخيال هو الخيط الرّفيع، والمتين الّذي يربط بينهما؛ "فكلاهما يُقدّمان المعنى بطريقة بصريّة[2]".

وينبغي الإشارة في هذا المقام، أنّ **"عبد القاهر الجرجاني"** صاحب كتاب دلائل الإعجاز، له بصمته في هذه المسألة، وليس هذا فحسب بل ويستشهد بعبارة الجاحظ –السّالفة الذّكر–، وينتهي إلى توسيع أفق الرّسّام، والشّاعر على السّواء، في إثارة ذائقة المتلقي، وما توقعه في النّفس الإنسانية من أثر عميق، وكأنّهما توأمان خرجا من رحم الإبداع، يتفقان في الهدف، ويختلفان في الأداة لا غير، وفي قراءتنا لعبارة الجرجاني يتضح المعنى الذي يقوم عليه هذا الفهم :" فكما أنّ تلك (أي الصورة) تعجب وتخلب وتروق وتدخل النّفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يُنكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشاعر فيما يصنعه من الصور وقعه في النّفوس من معاني ويشكله من البدع ويوقعه في النّفوس من المعاني الّتي يتوهّم بها الجياد الصّامت في صورة الحيّ النّاطق، والموات الأخرس في قضيّة الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد[3]"

ويبلغ بنا الحديث عن البحث في هذه العلاقة إلى القول بأنّ البيئة العربيّة وجدت مساحات واسعة، وتقنيّات كثيرة، في تناولها لهذه المسألة، بحيث لم تقتصر على **الجاحظ والجرجاني** فقط، بل امتدّت إلى شخصيات ضمت بلاغيين، ونقاد، ولغويين، ومفسرين، وشراح؛ **كالرماني،**

---

[1]– **الحيوان: الجاحظ**، تح: عبد السّلام هارون، ج3 ، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت_لبنان،ط3، 1969م، ص130.

[2]– يُنظر: **قصيدة وصورة**: عبد الغفّار مكّاوي، ص31.

[3]–**دلائل الاعجاز**:عبد القاهر الجرجاني، تح: محمّد رشيد رضا، مكتبة صبيح، القاهرة، دط، 1960م، ص170.

وابن جني، والعسكري، والزمخشري، والمرزوقي، وابن سنان، وابن رشيق...كلٌّ بأدواته المعرفيّة، وطريقته في استقراء هذه العلاقة[1]، ولولا ضيق المجال في هذا التّقديم المحدود لاسترسلنا في الحديث عن هذه العلاقة وذكر نماذج شعرية جادت بها قريحة الشّعراء، يكفينا أن نذكر منها – على سبيل المثال لا الحصر–؛ **"سينيّة البحتري"** في وصف **"إيوان كسرى"**، أين وقف على صورة جداريّة تصوّر معركة حربيّة دارت أحداثها في مدينة أنطاكيّة والّتي انتصر فيها الفرس على الرّوم فأخذ يصفها وصفا دقيقا حيّا، حتّى يوشك من يقرأ صورة أنطاكيّة أن يراها رؤية العين في ملامحها الّتي نقلها الشّاعر، فبلغ بذلك ذروة الفنّ الشّعري في تعامله مع جسد اللّوحة فكأنّها حقيقة واقعة، لا مجرّد ألوان وخطوط جامدة على الجدار[2].

يقول فيها[3]:

وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَأَنْطَـــــــــــا ... كِيَّةَ اِرْتَعْتَ بَيْنَ رُومٍوَفُـــــــــــرْسِ

وَالمَنَايَا مَوَاثِلٌ، وَأَنُو شَـــــــــــرْ ... وَانْ يُزْجِي الصُّـــــفُوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ

فِي احْضـــــرَارٍ مِنَ اللِّبَاسِ عَلَى أَصْ ... فَرَ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَـــــــــــةِ وَرْسِ

وَعِرَاكُ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْـــــــــــهِ ... فِي خُفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضِ جَـــــرْسِ

من مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمْـــــحٍ ... ومُلِيحٍ مِنَ السِّنَانِ بِتُـــــــــــرْسِ

تَصِفُ اَلْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْـــــيَا ... ءٍ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُـــــــــــرْسِ

يَعْتَلِي فِيهِم اِرْتِيَابِي حَـــــــــتَّى ... تَتَقَرَّاهُمُ يَدَايَ بِلَمْـــــــــــسِ

---

[1]– يُنظر: **الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م ، ص287–289.**

[2]– **تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري:** فرامرزميرزايي، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد1، 2010م، دب ص101.

[3]–**ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1963م ،ص1156–1157.

وصفوة القول، أنّ سينيّة البحتري ما هي إلا غيض من فيض الشعر، "الّذي أخذ من لوحات الرّسم والمنحوتات الجامدة مادة له، **فـ"لأحمد شوقي"** قصيدة في **"تمثال أبي الهول"**، وكذلك **"للبيّاتي" و"خليل مطران"، و"أحمد عبد المعطي حجازي"** قصائد استلهموها من الرّسوم واللّوحات الفنّية[1]".

2-في علاقة الموسيقى بالأدب:

ترى **"مريم جبر فريحات"** بأنّ "الحديث عن العلاقة بين الأدب والموسيقى، حديث نافلة، إذْ تغدو هذه العلاقة بديهيّة بوصف كلٍّ منهما نشاطا روحيّا، وشكلا من أشكال التّعبير الإنساني الجمالي على اختلاف أدوات التّعبير[2]"، ويتداخل **"أحمد شايب "**في هذا الطّرح بقوله أنّ "الموسيقى فنّ صوتيّ يتّجه إلى العواطف مباشرة يثير منها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتيّ في أوزانه النّظميّة الّتي تتحدّد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقيّة يتّجه أيضا إلى العواطف يصوّرها ويُهيّجها[3]"

ولعلّها محطّات كثيرة تقرّبنا _لا محال_ إلى كشف العلاقة المتينة، الّتي تربط الأدب بالموسيقى، والّتي تقوم بالأساس على النّحو الآتي:

أ-تبادل الأدوار بين الشّاعر والموسيقار: بحيث أنّ "الشّاعر ينظم قصيدة، والموسيقار يُلحّنها، وقد يسبق الموسيقار فيصنع لحنا، ويطلب إلى شاعر أن يضع قصيدة تلائمه، فالفنّانان يلتقيان، وقد يتحدان[4]".

---

[1]-**تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري:** فرامرزميرزايي، ص102.

[2]- **علاقة الأدب بالموسيقى _البوليفونيّة مصطلحا وتقنيّة روائيّة_:** مريم جبر فريحات، أوراق مؤتمر "التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى"2017م، جامعة بن طفيل_المغرب، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2019م.

[3]- **أصول النّقد الأدبيّ:** أحمد الشّايب، مكتبة النّهضة المصريّة، مصر، ط1994،10م، ص69.

[4]- **في النّقد الأدبيّ:** شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط9،دت، ص97.

ب– تكرار اللّازمة، أو النّغمة: يمكن للأدب أن يُحاكي بنية الموسيقى من حيث تكرار اللّازمة أو النّغمة، وهو ما يتراءى في الشّعر خاصّة، على نحو ما جاء _مثلا_ في قصيدة **"أنشودة المطر"** لـ **"بدر شاكر السيّاب"** بحيث أنّنا نجد لازمة مطر تتكرّر على النّحو الآتي:

..."أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين :

" **مطر** ...

مطر ...

مطر ...

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوان والحجر

رحىً تدور في الحقول ... حولها بشرْ

مطر ...

مطر ...

مطر ... "[1]

ج–الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشّعر: "إذا كان الشّعر يعتمد على الموسيقى في أدائه، فلا بدّ أن يوضع في أوزان[2]"،"فموسيقى الشّعر، أو الأوزان الّتي يصنع عليها، هي الوسيلة الّتي تُمكّن الكلمات من أن يُؤثّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن[3]".

د– الاختلاف: " إذا كان أصحاب الموسيقى يُلاحظون أنّها تختلف من جهات أربع هي طول النّغمة وقصرها، وغِلظتها ورِقّتها، وارتفاعها وانخفاضها، ومصدرها، فكذلك نستطيع أن نُلاحظ ذلك في الشّعر، فبعض تفعيلاته أطول من بعض؛ فمفاعلتن في بحر الكامل أو وزن الكامل أطول من فعولن في وزن المتقارب، وبعض الألفاظ قويّ جزل وبعضها رقيق عذب، وبعض الشّعر يحسن أن يُنشد في جلبة وقعقعة كشعر الحماسة وبعضه يحسن أن يُنشد في هدوء وبدون جلبة كشعر الرّثاء[4]".

هـ–مصدر الصّوت: فالموسيقى تختلف فيها "النّغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات الّتي توقع عليها، وهذا يقابله في الشّعر القافيّة، فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى[5]".

و–الحركة: إنّ الصّوت الموسيقي يلزمه الحركة الّتي تتعلّق بدرجة السّرعة في النّقلة الموسيقيّة بين النّغمات، "فالحركات الموسيقيّة قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السّرعة والبطء، ولكنّها في كلّ الحالات تتميّز بالانتظام والتّواصل، ويلزم حركة الصّوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معيّنة، وهذه تُشبه علامات التّرقيم في الأدب، كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والنّقطة، فعند

---

[1]– **أنشودة المطر**: بدر شاكر السيّاب، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر،دط،2014م، ص125.

[2]– **في النّقد الأدبيّ**: شوقي ضيف، ص97.

[3]– **في النّقد الأدبي**: عبد العزيز عتيق، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت _لبنان ،ط1،1972م، ص170.

[4]– **في النّقد الأدبيّ**: شوقي ضيف، ص97.

[5]– **في النّقد الأدبي**: عبد العزيز عتيق، ص170.

الاستماع إلى الموسيقى، يتوقّع السّامع وقفة ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معيّنة، عندما تكتمل جملة ما جزئيّا أو كلّيا[1]".

ويمضى بنا البحث في هذه العلاقة إلى الوقوف على ضفة أخرى، وقف عليها "**محمّد عبد السّلام كفافي**"، في سفره "**في الأدب المقارن**"، أين تحدّث عن الأثر المتبادل بين الموسيقيين والشّعراء، فهذا "**فيردي Verdi (ت1901م)**" _**مثلا**_ يتناول بموسيقاه بعض موضوعات شكسبير المسرحيّة (عطيل، ماكبث)، وكتب كذلك "**ليست Liszt(ت1886م)**" سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلاهيّة لدانتي، والأخرى عن فاوست لشاعر الألمان جيته، أمّا "**تشايكوفسكي**" فقد لحّن مسرحيّة روميو وجولييت[2].

هذا من جهة، أمّا عن تأثّر الشّعر بالموسيقى، فلقد بدت بعض المحاولات الشّعرية، الّتي كانت تتغايا تقريب الشّعر من الموسيقى، أو كتابة الشّعر بأسلوب موسيقي، وإن كان على حساب المضمون (أي الاهتمام بالشّكل)، وهذا ما أشارت إليه الرّمزيّة، وغيرها من المذاهب الّتي رأى أصحابها أنّ الشّعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيُؤدّي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجوّ الشّعري البحت، من غير تقيّد بموضوع أو مضمون يعبّر عنه[3].

3-في علاقة العمارة بالأدب:

إنّ الأدب من الأجناس الأكثر طواعيّة لاستيعاب شتى أنواع الفنون(كالرسم، والنّحت، والموسيقا والسينما، والعمارة...)، والإفادة من مُنجزاتها في الشّكل والأدوات والتّقنيّات الفنّيّة،

---

[1]- **توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ"أحلام مستغانمي"** نقلا عن(LeonandGratnetr: Music the Listeneris art, p4,5)، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة2007-2008م، ص56-57.

[2]- يُنظر:**في الأدب المقارن _دراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي_**: محمّد عبد السّلام كفافي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1971م، ص41.

[3]- يُنظر:**المرجع نفسه**: ص42.

وأساليب التّعبير، وتعدّ العمارة _موضع عناية هذه الجزئيّة_، أحد الفنون الّتي استفاد منها الأدب، وضمّنها في فضائه الإبداعي.

ورغم الخصائص الّتي يتمايز بها الأدب عن العمارة، فإنّ البعض قد استطاع أن يجد الخيوط الرفيعة الّتي تربط بينهما، فهذه الأديبة والنّاقدة والمهندسة المصريّة _على سبيل المثال_ **"فاطمة ناعوت"** تؤكّد وجود العلاقة، في حوار لها مع جريدة الرّياض السّعوديّة قائلة: "ولو راجعنا مثالا لا حصرا، بعض المدارس القديمة في العمارة، مثل طُرز **عصر الباروك**(تلك المدرسة المعماريّة المثقلة بالزّخارف والحُليّات الّتي تخدم الشّكل ولا تؤثّر في المضمون كثيرا)، لوجدنا ترجمة ذلك في الأدب والشّعر متمثّلا في إثقال النّص بالمحسّنات البديعيّة واللّغويّة، والجناسات والسّجع، وغيرها من الزّخارف اللّغويّة، ونرى هذا جليّا في **الأدب المملوكي** المثقل بسيمياء البلاغة الّتي تُشبه في العمارة تلك التّماثيل والنّقوش والحليّات الجبسيّة الّتي تزدان بها وجهات الكنائس، وبنايات الطّراز الباروكي، ، وكذا **الطّراز القوطيّ** الرّفيع الرّشيق الّذي بُنيت عليه **كنيسة نوتردام** في باريس، وهي واحدة من أجمل المنجزات المعماريّة الّتي صنعها الإنسان، وهو ينعكس في الأدب باستخدام اللغة الرّفيعة، والعناية بالشّكل والصّياغة، وحسن التّراكيب الأنيقة... [1]"

لقد استطاع **"الرشيد بوشعير"** _هو كذلك _في كتابه "**العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى** "الوقوف على أبرز المحطّات الّتي تربط الفن(الرّسم، الموسيقى، السينما، ...) بالأدب، ولعلّ أبرز محطة _ميّزت الكتاب_ دون سواه ، هي الّتي وسمها بـ" العلاقة بين الأدب والعمارة"،

ويكفينا _في هذه العجالة_ أن نشير إلى بعض الأعمال ونتلَمَّس فيها هذه العلاقة، والّتي تنوّعت بتنوّع كلّ عصر، وفلسفته وثقافته؛ فدقّة وصرامة وتناسق **"معبد هيفيستوس"** أو **"الأكروبولس"** يُماثل دقة وصرامة وتناسق **"أوديب ملكا"** لـ**"سوفوكليس"**،

[1] – **العمارة..وليس الشّعر...هي الفنّ الأوّل للإنسان** :فاطمة ناعوت: ، جريدة الرّياض، العدد13664، السّعوديّة،2005، www.alriyadh.com.

و"**الأوريستيا**"لـ"**إسخيلوس**" في الأدب الإغريقي[1]، أما في منتصف القرن الثّاني عشر والقرن الخامس عشر الميلاديين فقد ازدهرت العمارة القوطيّة، بإحياء العمارة الكلاسيكيّة المتناسقة، والثّورة على التّصاميم المعقّدة، وغير المنتظمة[2]، و"الطّموح إلى الارتفاع تعبيرا عن تشظي الرّؤية الدّينيّة من جهة، وعن السّمو والجنوح إلى التّواصل مع المطلق من جهة أخرى وهو ما تُعبّر عنه أعمال "**بوكاشيو**" في "**الديكاميرون**" التّي توحي بالشّرخ الرّوحي، وأعمال "**دانتي**"، وخاصّة في "**الكوميديا الإلاهيّة**" الّتي توحي بالتّطلّع إلى السّموّ المطلق[3]".

وفي **عصر النّهضة** أفادت العمارة في أوروبا من الطّراز الكلاسيكيّة الإغريقيّة والرّومانيّة (الباروك، الركوكو)، وهذا نفسه ما عرفه الأدب الأوروبي، في إحيائه للأدب الإغريقي، وتخليصه من الآثار الوثنيّة، خاصّة المسرح، وتعنى بالزّخارف الأسلوبيّة على نحو ما كان المعماريون يعنون بزخارف قصور "الباروك"، وقصور "الركوكو"، ويكفي أن نتمثّل هنا أعمال "**شكسبير**"، بوصفه شاعرا، و"**راسين**"، و"**كورني**"، و"**موليير**"، بوصفهم مسرحيين، و"بوالو" بوصفه ناقدا[4].

ومن خلال هذه المحطّات الثّلاث الّتي سبق ذكرها يمكننا القول بأنّ علاقة الأدب بالعمارة كانت تتماشى سويّا وتمثّلات الثّاني في الأوّل، (أي التّغيير في العمارة يقتضي بالضرورة تغيير في أشكال الإبداع الأدبي)، ضف إلى ذلك امتداد هذا التّعالق إلى الحداثة(القرن العشرين)، وما بعد الحداثة، كلّ بحسب رؤيته، وفلسفته، وأفق تفكيره.

أما بالنّسبة للبيئة العربيّة والإسلاميّة، فلقد كان لهذه العلاقة نصيب وافر، انطلقت شرارتها منذ العصر الأموي الّذي شهد طفرة عمرانيّة مذهلة، على إثر التّواصل الثّقافي مع الأمم الأخرى، ومن

---

[1]- يُنظر: **العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى** :الرّشيد بوشعير، دائرة الثّقافة والإعلام ،الشّارقة_ الإمارات العربيّة المتحدة، دط،2013م، ص107.

[2]- **يُنظر: الموسوعة العربيّة العالميّة:** مجموعة من الباحثين، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، ج16، ط2، الرّياض1999م،ص569.

[3]-**العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى** :الرّشيد بوشعير، ص107 .

[4]- يُنظر: **المرجع نفسه**، ص108 .

تلك الفضاءات العمرانية؛ نجد المساجد الّتي هي منبع الخشوع والسّكينة، والهدوء والتّأمّل، وتساعد على التّركيز، وتعميق العلاقة بين الخلق وربّه، ومن ثمّ فإنّ طبيعتها العمرانية من مئذنة، وصومعة، مثلا تُعبّر عن التّوحيد، وكأنّها إصبع تؤدّي شهادة على وحدانية الإله وسرمديّته، وهذا بالضّبط ما عبّر عنه الأدب العربيّ الإسلاميّ من خلال الحرص على الإيقاع المنتظم المطلق الّذي يطالعنا في البحور والقوافي، ومن خلال المضامين التّأمّليّة الّتي نجدها في أعمال ابن الفارض، وابن عربي، والنّفري، وجلال الدّين الرّومي خاصّة[1].

في حين أنّ العمارة المدنيّة فقد كان لها انعكاس على الأدب أيضا، "فرأينا قصور الأندلسيين تتواصل مع الشّعر تواصلا لافتا للنّظر، وذلك من خلال نقش بعض الأبيات الشّعريّة على الأبواب، والنوافذ، والسّقوف، لشعراء كثيرين، من أمثال "ابن زمرك" الّذي يحفل ديوانه بكثير من المقاطع الشّعريّة الّتي نقشت بالقبب، والطّاقات والبرك والبساتين والرّقوم، والطرز[2]"، نذكر منها _على سبيل المثال لا الحصر_ ما نقش على الرّخام بنافورة الأسود بقصر الحمراء:

[1]-يُنظر: **العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى** :الرّشيد بوشعير، ص110-112 .

[2]-**المرجع نفسه**: ص ص112-113.

"تَبَارَكَ مَنْ أَعْطَى الإِمَامَ مُحَمَّـــــدَا ... مَغَانِي زَانَتْ بِالجَمَالِ المغَانِيَـــــــا

وَإِلاَّ فَهَذَا الرَّوْضُ فِيهِ بَدَايـــــــعُ ... أَبَى اللهُ أَنْ يُلقِى لهَا الحُسْنُ ثَانِيَـــــا

وَمَنْحُوتَةٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ شَقَّ نُورُهَـــــا ... تَجَلَّى بِمَرْفض الجمَان النَّوَاعِيَـــــــا

يَذُوبُ لُجَينٌ سَالَ بَيْنَ جَوَاهِـــــرٍ ... غَدَا مثلهَا فِي الحُسْنِ أَبْيَضَ صَافِيَـــا

شَابَهَ جَارٌ لِلْعُيُونِ بِجَامِـــــــــدِ ... فَلَمْ نَدْرِ: أَيٌّ مِنْهُمَا كَانَ جَارِيَـــــا

أَلَمْ تَرَ أَنَّ المِاءَ يَجْرِي بِصَفْحِهَـــــا ... وَلَكِنَّهَا مَدَّتْ عَلَيْهِ المِجَارِيَـــــــا؟

كَمَثَلْ مُحِبٍّ فَاضَ بِالدَّمْعِ جَفْنـــــهُ ... وَغَصَّ بِذَاكَ الدَّمْعُ إِذْ خَافَ وَاشِيَـــا

وَهَلْ هِيَ فِي التَّحْقِيقِ غَيْر غَمَامَـــةٍ ... تَفِيضُ إِلَى الآسَادِ مِنْهَا السَّوَاقِيَـــــا

وَقَدْ أَشْبَه تَكْفُ الخَلِيفَةَ إِذْ غَـــدَتْ ... تَفِيضُ إِلَى أَسَدِ الجِهَادِ الأَيَادِيَـــــا

فَيَا مَنِ رَأَى الآسَادَ وَهِيَ رَوَابِـــضُ ... عَدَاهَـــا الحَيَا عَنْ أَنِ تَكُونُ عَوَادِيَـــا

وَيَا وَارِثَ الأَنْصَار لاَ عَنْ كَلاَلَـــةٍ ... تراث جَلَا لِيَسْتَخِفَّ الرَّوَاسِيَـــــا

عَلَيْكَ سَلَاماً للهِ فَاسْم مخلـــــداً ... تُجَدّدُ أَعْيَاداً وَتُبْلِي أَعَادِيَـــــــا[1]"

وقبل طيّ ورقة هذه الجزئيّة من الدّراسة، يجدر بنا الإقرار أنّ مجال الحديث في هذه العلاقة طويل جدا، ومن ثمّ لا يتسع المقام، والجهد لذكر تفاصيلها، لاسيما الّتي تتعلّق بحضور العمارة في الشّعر العربي القديم والحديث، ويكفينا _في هذه العجالة_ أن نمثّل لهذا الكلام، بذكر بعض

[1]-**ديوان ابن زمرك الأندلسي(محمد بن يوسف الصّريح)**، تح: محمّد توفيق النّيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997م، ص129-130

الشّعراء، ومجال وصفهم للعمارة، وكذا افتتاحية البيت الشّعري الّذي يحيلنا إلى هذا الغرض، وبهذا يبقى الفضاء مفتوح للقارئ، في العودة إلى القصيدة بكل سهولة ويسر؛

فهذا "**البحتري**" يقول في وصف "**إيوان كسرى**" بالمدائن:

" وَكَأَنَّ **الإِيوَانَ** مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ ـعَةِ جَوْبٌ في جنبِ أَرْعَنِ جِلْسِ[1]"

أمّا "**ابن زيدون**" في وصف "**قصر الزّهراء**" بقرطبة يقول:

"أَلَا هَلْ إِلَى **الزَّهْرَاءِ** أَوْبَةُ نَازِحٍ تَقَضَّى تَنَائِيهَا مَدَامِعَهُ نزْحَا[2]"

ويقول "**أحمد شوقي**" في وصف مسجد "**أيا صوفيا** "بإسطمبول:

"كَنِيسَةٌ كَالفَدَنِ المُعْتَلِي وَ**مَسْجِدٌ** كالْقَصْرِ مِنْ أَصْيَدِ[3]"

وفي قصيدة عنوانها "**معبد كاجوراو**" في الهند يقول "**عمر أبو ريشة**":

"**كَاجُرَاوْ!** هَلْ مِنْ حُرْمَةٍ لَكَ عِنْدَ رَائِيهَا، تُصَانْ !"[4]

وبهذه الأمثلة، وما تقدّم عليها بالشّرح والتّوضيح ،نكون قد فتحنا نافذة أخرى تطلّنا على مدى انفتاح الأدب على فنّ العمارة، لا تقل شأنا عن سابقيها من الفنون (أي الرّسم والموسيقى)، وكيف لا، وهي تضرب بجذورها في الماضي البعيد، والّذي ذكرناه من أمثلة _وإن كانت قليلة_ يُغنينا عن الإفاضة والتّوسع فيها.

وحسبنا في الأخير، أن يكون ما عرضناه في المدخل كافيا للسّير قدما في هذا البحث، ويكون _في الآن ذاته_ بمثابة الحاجب الّذي يفتح الباب على مصراعيه، للتطلّع على فضاءات

[1]-**ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1963م ،ص1159.

[2]-**ديوان ابن زيدون**، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، دط،2008م، ص56.

[3]-**ديوان أحمد شوقي**، دار الفكر اللّبناني، مج2، ط1،بيروت، 2008م، ص369.

[4]-**ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، ط1، مج1، بيروت، 1998م، ص115.

أرحب وأوسع، ولعلّنا نجد من جنس الرّواية وعلاقتها بالفنون _الّتي سبق ذكرها آنفا_، الملاذ والملجأ والضّالة الّتي ستقودنا _بإذن الله_ إلى نتائج لا بأس بها، والله الموفّق...

الفصل الأول

تجلّيات الفنّ في الرّواية العربيّة

المبحث الأوّل: حضور الفنّ التّشكيلي في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة).

المبحث الثّاني: حضـــــور الموسيقى في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة).

المبحث الثّالث: حضـــــور العمارة في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة).

المبحث الأوّل

حضور الفنّ التّشكيلي في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)

أوّلا: حضور الفنّ التّشكيلي في رواية الشّحـــــــاذ لنجيب محفوظ

ثانيا: حضور الفنّ التّشكيلي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

ثالثا: حضور الفنّ التّشكيلي في رواية الأنهار لعبد الرّحمن مجيد الرّبيعي

تمهيد:

لقد عرفت الرّواية العربيّة منذ نشأتها انفتاحا واسعا على مختلف الفنون السّمعيّة والبصريّة، وكيف لا، وهي الثروة الّتي يمتح منها الرّوائي مادّته، ويُشكّلها في قالب سرديّ رائع، تُنقلك من دائرة الوجود إلى دائرة الحضور الفعلي، (أي كأنها تحضر حقيقة على مستوى الإدراك العقلي)، بلغة فنّية راقيّة تنفتح على لوحات تشكيليّة فريدة، ومقاطع موسيقيّة رائعة ، ومعالم معماريّة فنيّة، اختلفت أشكالها، وتعدّدت مجالاتها، وتنوّع حضورها في الرّواية العربيّة، وهذا يستدعي منّا الوقوف على أبرز الفنون وتمثّلاتها في الرّواية العربيّة

المبحث الأوّل: الفنّ التّشكيلي في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة):

إنّ الفنّ التّشكيلي من الفنون الأكثر حضوراً وتداخلا مع النّصوص السّرديّة العربيّة، ومن ثمّ "فليس بغريب أن تستجيب الرواية للتّشكيلي، وتندفع نحوه بفاعليّة مميّزة فالسرد الرّوائي العربيّ يتوغل في جوهر اللوحة ليمتاح منها ما بوسعه؛ للانطلاق نحو مغامرة سردية تُعنى بالألوان والخطوط والمعادلات التشكيلية وغيرها، أي أنّ السرد في مثل هذا التداخل الأجناسي سيشتغل في معطيات اللوحة وموحياتها ومثيراتها، وبالتالي سيؤثر في معطياتها الجمالية والدلالية[1]"، ويمكن رصد هذا النوع من الاشتغال في ثلاث روايات عربيّة؛ الأولى رواية "**الشّحاذ**" للأديب المصري "**نجيب محفوظ**"، والثّانيّة رواية "**ذاكرة الجسد**" للكاتبة الجزائريّة "**أحلام مستغانمي**"، والثّالثة رواية "**الأنهار**" للرّوائي والفنّان التّشكيلي العراقي "**عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي**":

[1]- يُنظر: **في تجليات الحكي واللون : السرد والرسم .. تداخل الرموز والتقنيات:** جاسم خلف إلياس، http://alhakk.net/2012-03-31-18-36-46/2012-09-03-14-34-41/5659-2014-02-28-20-52-50.html

1- الفنّ التّشكيلي في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ:

إنّ بداية رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ هي طليعة فنّية محضة، حيث وقف بطلها "عمر الحمزاوي" على لوحة تشكيليّة؛ متأمّلا، متسائلا، واصفا، وهو يقول: **"سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد، وأبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة، ولا علامة تدل على وطن من الأوطان، وفي أسفل طفل يمتطي جوادا خشبيا ، ويتطلع إلى الأفق ، عارضا جانب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة لمن اللوحة الكبيرة يا ترى؟ رجع يتسلى بلوحة المرعى، الطفلوالأبقار والأفق. وأحب الطفل اللاعب المستطلع والأبقار المطمئنة، ولكن ازدادت شكواه من ثقل جفونه وتكاسل دقات قلبه، وها هو الطفل ينظر إلى الأفق ينطبق على الأرض دائما ينطبق على الأرض من أي موقف ترصده، فياله من سجن لا نهائي. وما شأن هذا الجواد الخشبيّ؟ ولم تمتلئ الأبقار بالطّمأنينة؟!"**[1]

وبهذه اللّوحة المشهديّة، وبهذا العرض يبرز حضور الفنّ بشكل واضح وجليّ في رواية الشّحاذ، والّتي رأت من خلالها النّاقد التّونسيّة **"هيام الفرشيشي"** بأنّها "لوحةناطقة بالأسرار الكامنة بين طيات بطل الرواية " عمر الحمزاوي " . المشهد بدا للوهلة الأولى شاعري، يجمع بين صفاء المطلق وأسرار الوجود ، تمتد مع سطح الأرض وتعكس تجليات إشراقتها ، تمنحها ذلك الظل الذي يكسب المشهد عمقه الفني ويمنحها امتداد مساحتها الداكنة ودرجات ألوانها انطلاقا من الاشعاعات الضوئية التي تبرد انطلاقا من اللون الأزرق وصولا إلى اللون الأخضر ، وهو لون هادئ لا يحيل هنا إلى الخصوبة بل إلى الهشاشة وعدم النضج . ومشهد الأبقار المطمئنة يحيل الى حياة القطيع التي تعيش في حل من كل ارتباطات وهموم .. فالمشهد هنا يحيل إلى الطبيعة التي لم يحفر عليها الإنسان وعيه ولم ينقشها بعد برموزه وخربشاته. في الأسفل يبرز طفل يمتطي جودا خشبيا متطلعا إلى الأفق ، فنجيب محفوظ ولئن بنى المشهد انطلاقا من النزول من السحب إلى

[1]- **رواية الشّحاذ**: نجيب محفوظ، دار مصر للطّباعة، دط، دت، ص1.

سطح الأرض ، فقد تدرج من الأفق ، إلى الحالة الطبيعية في طفولة الفكر أو الارتسامات الثقافية الأولى حين يشكل الإنسان حاجته للمعرفة انطلاقا من نحت حصان خشبي يعبر عن بدائية فعل الإنسان في الطبيعة ، فهو لا يتحرك على عكس الحصان الحقيقي ، ولعل التركيز على الجانب الأيسر من الوجه هو تركيز على القلب كمصدر للمعرفة الحسية المشرقة بترانيم الشعر هي أساس البحث عن أسرار الوجود وإدراك المعنى ، ولكنه الحدس الذي لا يمكن أن يحس به أبدا الفكر اليساري العاجز عن الارتفاع إلى المعرفة الحدسية ، أما تلك البسمة الغامضة التي لم تنجل بالشكل الكافي فهي تعبر عن الجانب الغامض الكامن في شخصية الإنسان ، وهو الظل الذي يمنحه أبعاده الأخرى ووهج ارتباطه بهاجس المعرفة الحدسية . هذا هو الوجه الظاهر للمشهد ، ولكن إذا أدركنا أن الطفل والأبقار والمرعى داخل لوحة كبيرة رخيصة القيمة ، ندرك أن عناصر هذه اللوحة المشهديّة إطار لحياة عمر الحمزاوي الخالية من القيمة والتي يكسوها الضجر وتنخرها الرتابة وفقدان الاهتمامات. وانطباق الأفق على الأرض إشارة إلى انسداد الأفق حين يعيش الإنسان بغير معنى فيشعر أنه واقع في سجن الوجود كجدران تتعقب حركته وتجهز على أنفاسه ، ومن ثمة تأتي الرغبة في النظر إلى الأفق ، بتلك النظرات المشحونة قلقا وأسئلة وانحرافا عن مرعى القطيع[1]".

وبهذا التّحليل المنهجي والمنطقي الّذي رسمته "هيام الفرشيشي" لهذه اللّوحة على مستوى المتن السّردي لرواية الشّحاذ، يمكننا القول بأنّ حضور الفنّ التّشكيلي في هذه الرّواية هو حضور يعكس الحالة النّفسيّة المتوتّرة، والقلقة، واليائسة، الّتي عاشها بطل الرّواية ، ومن ثمّ فإنّ اللّوحة عند نجيب محفوظ هي أحد المفاتيح الأساسيّة، الّتي تُأثّث عمله السّردي، ولاسيما أنّها "المعادل الرّمزي لكامل الرّواية فنّا ودلالة، لأنّ فنون الكتابة هي مرايا عاكسة لحقيقة الشّخصيّة، وما التّداخل بين

[1] – **اللّوحة المشهدية الأولى في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ**: هيام الفرشيشي،
www.facebook.com/379339242112319/posts/20/511216262257949

الأدوات الفنّيّة، وأنماط القول، إلا علامة على المحنة الّتي يعيشها بطل الرّواية المحامي "عمر الحمزاوي" [1]".

2- الفنّ التّشكيلي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

تعدّ رواية ذاكرة الجسد أحد أبرز المتون السّرديّة الّتي استثمرت في مجال الفنون السّمعيّة والبصريّة؛ حيث اتسعت لتشمل ثلاثة فنون: الشّعر، الموسيقى، والرّسم، ويكفينا في هذه الجزئيّة أن نرصد الفنّ الثّالث من هذه الفنون، وهو فنّ الرّسم _ونخصّ الفنّ التّشكيلي_، الّذي لقي في هذه الرّواية بالذّات حضوراً متميّزا، لا يمكن أن نغفل عنه أو تجاوزه، فهي رواية تستحق الوقوف عندها، وكشف تمظهرات التّشكيلي فيها.

إنّ القارئ لرواية أحلام مستغانمي، لا يجد صعوبة في إبراز حضور الرّسم فيها، لأنّها وبكلّ بساطة اختارت أن يكون بطلها رسّاماً يدعى "خالد بن طوبال"، بعد أن كان مجاهدا في صفوف الثّورة التّحريريّة، أصيب من خلالها في إحدى المعارك "الّتي دارت على مشارف باتنة[2]"، برصاصتين أدّت إلى بتر ذراعه الأيسر، الأمر الّذي أحدث عنده أزمة نفسيّة قاهرة، جعلته يخوض في عالم الرّسم، وهذا _بالطّبع_ بمساعدة الطبيب الّذي كان دائما يسترجع كلماته وهو يخاطبه: "**إذا كنت تفضّل الرّسم فارسم، الرّسم أيضا قادر أن يصالحك مع الأشياء، ومع العالم الّذي تغيّر في نظرك، لأنّك أنت تغيّرت، وأصبحت تشاهده وتلمسه بيدٍ واحدة[3]**" ويمضي الطبيب في تشجيع ثانية فيقول، بعد أن كانت إجابته: "**أفضّل الرّسم...: إذن ابدأ برسم أقرب شيء إلى نفسك، ارسم أحبّ شيء إليك...فقد لا تكون بحاجة إليّ بعد اليوم[4]**"، وبهذه الكلمات ولج "خالد بن طوبال" إلى مغامرة الرّيشة، والألوان، فرسم لوحات فنّية، عبّرت على نفسيّته،

---

[1]- يُنظر: **يا له من سجن نهائي "الشّحاذ" –شرح نص–**: محمّد جابر، 2017/09/19، https://www.mawsoaschool.net/2017/09/2223657076452010939.html

[2]- **ذاكرة الجسد**: أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000م، ص34.

[3]- **المصدر نفسه**: ص61.

[4]- **المصدر نفسه**: ص61

ومشاعره الصّادقة اتّجاه بلده، وماضيه، وحاضره، وكذا انتمائه الإيديولوجي بتمثلاته الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة.

ولوحة **"حنين"** هي أوّل لوحة رسمها "خالد" تحوي **"جسراً يعبرها من طرف إلى آخر، معلّق نحو الأعلى من طرفيه كأرجوحة...وتحت الأرجوحة الحديديّة هُوّة صخريّة ضاربة في العُمق[1]"**، **"فحنين"** هي نبش في الذّاكرة ورمز للوطن الّذي كان يخاطبه في غربته، قائلا: **" اتّجهت نحو لوحتي الصّغيرة "حنين" أتفقّدها، وكأنّني أتفقّدك . صباح الخير قسنطينة ..كيف أنت يا جسري المُعلّق.. يا حزني المُعلّق منذ ربع قرن؟. ردّت عليّ اللّوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة. فابتسمت لها بتواطؤ. إنّنا نفهم بعضنا أنا وهذه اللّوحة "البلديّ يفهم من غمزة[2]"**.

أمّا اللّوحة الثّانية "لخالد" فهي لوحة **"اعتذار"** ترسم **"وجها[3]" " لامرأة يطغى شقار شعرها على اللّوحة، ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها غير البريئين[4]"**.

لقد كانت مناسبة هذه اللّوحة نزولا عند رغبة أصدقاء "بن طوبال" الأساتذة، وهو **"رسم موديل نسائي عارٍ[5]"**، إلا أنّ مرجعيته الدّينيّة، والعربيّة أبتْ أن تنصاع لرغبتهم، واكتفى برسم وجه الطّالبة **"كاترين"** ضاربا جسدها عرض الحائط، الأمر لم يَرُق الطّالبة، **"وكأنّها ترى في تلك اللّوحة إهانة لأنوثتها[6]"**، فخاطبها قائلا : **"...فاعذريني. إنّ فرشاتي تُشبهني، إنّها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عاريّة...حتّى في جلسة رسم![7]"**، وهي مقولة تثبت بأنّ خالداً

---

[1]- **ذاكرة الجسد**: أحلام مستغانمي، ص129.

[2]- **المصدر نفسه**: ص 79.

[3]- **المصدر نفسه**: ص94.

[4]- **المصدر نفسه**: ص93.

[5]- **المصدر نفسه**: ص94.

[6]- **المصدر نفسه**: ص95.

[7]- **المصدر نفسه**: ص95.

ينتمي إلى بيئة محافظة، وما اللّوحة الّتي رسمها إلا تعبير على ضمير مجتمعه، وهويّته الّتي اكتسبها[1]، فالفنّ على حدّ تعبير **"محمّد حسين جودي"**، "هو التّضامن الوحيد بين الرّوح والنّفس، وبين الفنّان والمجتمع، ولذلك فإنّ الفنّان والمجتمع تقوم بينهما صلة إيجابيّة حينما يكون كلّ منهما على الطّريق الصّواب[2]".

ثم يقرّر "خالد بن طوبال" رسم لوحة أخرى سمّاها **"أحلام"**، وهي قريبة إلى حدّ بعيد بلوحة **"حنين"** في ملامحها، ويزيد عنها بعض التّفاصيل؛ يقول وهو يصف لحظة رسمه لها: **"رفعت تلك اللّوحة على خشبات الرّسم، ووضعت أمامها لوحة بيضاء جديدة، ورحت أرسم دون تفكير قنطرة أخرى، بسماء أخرى، بوادٍ آخر، وبيوت وعابرين. رحت هذه المرّة أتوقّف عند كلّ تفاصيل اللّوحة، أدرس كلّ جزء فيها على حدة[3]"**، ويمضي خالد في خطابه للوحة الّتي رسمها فيقول: **"لم تكوني امرأة.. كنت مدينة. مدينة بنساء متناقضات. مختلفات في أعمارهنّ وفي ملامحهنّ؛ في ثيابهنّ وفي عطرهنّ؛ في خجلهنّ وفي جرأتهنّ؛ نساء من قبل جيل أمّي إلى أيّامك أنت. نساء كلّهنّ أنت[4]"**

إنّ المتأمّل لهذه اللّوحة، والمتمعّن لحديث رَاسِمها؛ يُدرك للوهلة الأولى مدى ارتباط خالد بن طوبال بوطنه الأمّ، الّذي لا يزال ينخر ذاكرته، ونِسائِه الّتي تحيلنا إلى مرجعيّة المرأة القسنطينيّة الأصيلة في لباسها، وحشمتها، وجرأتها، فـ **"أحلام"** تمثّل المجتمع المحافظ الأصيل الّذي لم يراه "خالد" في المجتمع الفرنسي، وقد عاش فيه ردحا من الزّمن، ومن ثمّ نُدرك بأنّ لوحة "أحلام"، ما هي إلاّ امتداد للوحة "اعتذار"، في تبنّيها للانتماء العربيّ الإسلامي المحافظ.

---

[1]- يُنظر: **توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي**:كريبع نسيمة، جامعة محمّد خيضر-بسكرة، 2007م-2008م، ص92.

[2]- **آراء وأفكار جديدة في الفنّ وتأصيل الهويّة:** محمّد حسين جودي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص59.

[3]- **ذاكرة الجسد:** أحلام مستغانمي، ص 135.

[4]- **المصدر نفسه**، ص141.

يواصل "خالد" مغامرته الفنّية مع الفرشاة والألوان، ولكن هذه المرّة مع "**إحدى عشرة لوحة في شهر ونصف**[1]"، بعد فترة من الزّمن جعلته يتُوق إلى لمس الفرشاة ويرسم، وتنتابه حالة شعوريّة قويّة، يقول فيها: "**كنت هذه المرّة ممتلئا بك، بصوتك القادم من هناك، ليوقظ من جديد تلك المدينة داخلي. لم أكن قد لمست الفرشاة منذ ثلاثة أشهر. وكان داخلي شيء ما على وشك أن ينفجر بطريقة أو بأخرى. كلّ تلك الأحاسيس، والعواطف المتضاربة الّتي عشتها قبل رحيلك وبعده، والّتي تراكمت داخلي كقنبلة موقوتة. وكان لا بدّ أن أرسم لأرتاح أخيراً**[2]"، ولقد كانت جلّ لوحاته الإحدى عشرة، ترسم القنطرة تلو الأخرى، وفي قوله إشارة إلى ذلك: "**ما كنت أنتهي من لوحة حتى تولد الأخرى، وما أنتهي من حيّ، حتّى يستيقظ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة، حتّى تصعد من داخلي أخرى..**[3]" تلك هي قسنطينة الطّفولة، قسنطينة الذّاكرة، قسنطينة الحبيبة، الّتي ظلّت راسخة في قلبه، وعقله، ووجدانه، ليتها ترضى عليه وهو يرسمها، يقول: "**كنت أريد أن أُرضي قسنطينة حجراً.. حجراً، جسراً.. جسراً.. حيّاً.. حيّاً، كما يرضي عاشق امرأة لم تعد له. كنت أعبرها بشفاهي. أُقبّل تُرابها.. وأحجارها وأشجارها ووديانها، أوزّع عشقي على مساحاتها قُبلاً مُلوّنة. أرشّها بها شوقاً.. وجنوناً.. وحبّاً..**[4]".

وفي الأخير، وبعد هذه الفسحة اليسيرة بين جنبات اللّوحة في رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي"، يمكننا القول أنّ حضور الفنّ التشكيلي في هذه الرّواية كان يُمثّل التّرياق الّذي أخرج البطل "خالد بن طوبال" من ألم التشظي الّذي ألمّ به في حياته المليئة بالأحزان، والأوجاع،

[1]- **ذاكرة الجسد**: أحلام مستغانمي، ص199.

[2]- **المصدر نفسه**: ص190.

[3]- **المصدر نفسه**: ص190.

[4]-**المصدر نفسه**: ص191.

والأحداث الأليمة، وما لوحاته (**حنين، واعتذار، وأحلام، وأخرى**) إلاّ ترجمة صادقة عن مشاعره وأحاسيسه، الّتي كشفت لنا جوهر الرّجل العربيّ الأصيل في تفكيره، ومبادئه، وقيمه العظيمة.

3- الفنّ التشكيلي في رواية "الأنهار" لـ"عبد الرّحمن مجيد الربيعي":

يقول عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي في سفره الموسوم بـ "الخروج من بيت الطّاعة": "**أذكّركم في البداية بأنّني فنّان تشكيليّ، ولذلك فأنا معني بالصّورة. أكتب وكأنّني أكوّن لوحة. أجمع تفاصيلها في داخل (إنشاء اللّوحة) هذه. حتّى أنّ انبهاري بهذه المدرسة التّشكيليّة أو تلك انعكس على قصصي المبكّرة الّتي كانت تطبيقات كتابيّة على الرّسم بشكلٍ واضح**[1]"، وهي مقولة تلخّص صراحة حضور فنّ الرّسم في أعماله السّرديّة؛ فتنشئة عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي تنشئة فنّية محضة، عانقت الرّسم وذابت فيه، حتّى انعكست موهبته الفنّية على خطابه الرّوائي، ولعلّ أبرزها _على الإطلاق_ تجسيداً لهذا الفنّ رواية "الأنهار" من خلال شخصيّتها المحوريّة الّتي حملت على عاتقها فنّ الرّسم، فتقول: "**إنّني مريض بالرّسم...ولا أستطيع أن أتصوّر الحياة مجرّدة من الفرشاة واللّون**"[2]، وهذا بالضّبط ما تجسّد في لوحاته العديدة الّتي حملت ملحمة جلجامش موضوعا لها، نقرأ: "**جلجامش..المتوحّد..الصّاخب..المفجوع..ها هو حيّ وماثل..أنكيدو..عشتار..خمبابا..البحث..لقد أمسكت به أخيراً..ووقته في ثلاثين لوحة ذات أحجام متساويّة، تنتظر الإطارات فقط حتى تصبح جاهزة للعرض، وعندما قارنت لوحاتي بلوحات رسمها فنانون آخرون قبلي عن جلجامش أيضا ازدادت فرحتي، اتّسعت حتّى اهتزّ لها كلّ عصب في جسدي، لقد تخطّيتم كثيرا..ومنحت الخطوط والألوان حرارة الفكر وعمق الإدراك للملحمة وعالمها..على عكس ما صنعه الآخرون حيث لم يُقدّموا غير**

[1]-**الخروج من بيت الطّاعة (شهادات)**: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، الدّار العربيّة للموسوعات، بغداد، ط2، 2010م، ص287.

[2]-**الأنهار**: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، دار العودة، بيروت، ط2، 1997م، ص29.

قيم تزيينيّة باهتة[1]"، فإتقانه لهذه اللّوحات قد سبقتها محاولات كثيرة، وقراءات عديدة، يقول الرّاوي: **"إذْ رسم أكثر من مائة تخطيط، ولكنّه لم يتوصّل إلى نتيجة. ولذا عاد إلى قراءة الملحمة، والتّشبّع بها. وفي كلّ قراءة كان يكتشف أبعاداً جديدة مرّ بها عابراً من قبل. وتلح عليه رغبته في أن يمنح هذا الكائن الأسطوري سمات معاصرة، مصادراً ألا يكون عمله مجرّد تسجيل فوتوغرافي سريع لعالم الملحمة وأبعادها[2]"**

ثمّ يمضي الكاتب ليُوشّح عالمه الرّوائي بلوحات أخرى، على غرار لوحات جلجامش: **"وعلى الجدران هناك لوحتان فقط، وهما من أجود ما رسم خليل في موضوع الإنشاء التّصويري. الأولى تمثّل لقطة من سوق شعبي في محلّة الكسرة. والثّانيّة تمثّل نهاية زقاق بغدادي قديم في منطقة الفضل. واللّوحتان مرسومتان بالأسلوب الأكاديمي مُراعياً فيهما رسامها استعمال خمسة ألوان فقط وفق مشيئة المدرّس[3]"**

"ولم يعلّق على الجدران غير لوحة تمثّل امرأة عاريّة منقولة من إحدى لوحات (روبنز) وكانت تغطّي مساحة كبيرة من الجدار الّذي يقع خلف السّرير بحيث يبدو وضع أيّة لوحة أخرى جوارها زائد...[4]"

"كل كلّيات الفنون في العالم تقدّم لطلبتها موديلات عاريّة. أمّا هنا فلا نرسم غير وجوه العجائز[5]"

وتتخلّل رواية "الأنهار" مقاطع حواريّة تغوص في عوالم الرّسم، فنقرأ:

---

[1]-**الأنهار**: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، ص227.

[2]-**المصدر نفسه**: ص243.

[3]-**المصدر نفسه**: ص58.

[4]-**المصدر نفسه**:ص59

[5]-**المصدر نفسه**: ص68.

"أتدرين أنّ أستاذ الألوان يقول عنك بأنّك لا تصلحين للرّسم، وكان عليك أن تدخلي كلّيّة الآداب؟

فأجابت متذمّرة:

إنّه فنّان كبير، ولكن كأيّ حرفي ماهر قضى في عمله سنوات طويلة.

ثمّ أضافت:

ورأسه غائب في لوحاته، ولذلك أشكّ كثيراً في شخصيّاته.

أنا أرى عكس ما ترين، وفي نظري أنّ العطاء الفنّي العظيم هو قدرة فطريّة، والممارسة تصقلها فقط، وأستاذنا هو التّجسيد الحيّ لرأيي هذا، ولو انتهت حياته لكانت مأساة كبيرة للفنّ العراقي الّذي خسر منذ سنوات قطبه الآخر جواد سليم.

ورنّ صوتها الحاد قائلا بمرارة: أوه لا تذكّرني به، إنّني أُقدّره، ولو كنت أعرفه شخصيّا لربّما انتحرت كمداً عليه. لقد قرأت يوميّاته، وكأنّني أقرأ شعراً لأراغون عن الحرّيّة وعيون إلزا. إنّها عالم من الطّيبة والألفة والألوان نقيض أستاذنا تماماً بخشونته البدائيّة وهمجيّته[1]"

واللّافت للنّظر أنّ رواية "الأنهار" لـ "الرّبيعي" تطرح قضيّة مهمّة _تصبّ في صلب هذه الدّراسة_ وهي التّلاقح بين الرّسم والفنون الأخرى، فنجده في هذا المقطع الحواري ما يُعزّز ذلك: **"لِمَ هذه الحدود القاسيّة بين فنّ وآخر؟ إنّ الفنون جميعها وسائل تعبير مختلفة عن قضيّة واحدة. فكتور هيجو الشّاعر العظيم كان يتوقّف عن كتابة قصيدة ليرسم أو بالعكس.**

[1]-**الأنهار**: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي،ص119.

قالت وكأنّها تتذكّر:

–هناك روائي فرنسي اسمه ميشيل بوتور يقول: إنّ الرّسّامين يعلمونني كيف أرى، وكيف أقرأ، وكيف أؤلّف، وبالتّالي كيف أكتب، وكيف أضع إشارات على صفحة.

–إذن أنت معي، الفنون متداخلة، جان كوكتو أبدع في كلّ الفنون، وكذلك ليوناردوفنشي، حتّى بيكاسو كتب للمسرح أيضا. وأعتقد أنّ دراستك للرّسم ستساعدك على صقل شخصيتك الأدبيّة، ثمّ أنّها تبعدك عن المناهج الأدبيّة المتحجّرة في جامعتنا.

قالت:

–لديّ محاولات في القصّة أحاول الإفادة منها في تكنيك الرّسم بكلّ مدارسه، أقول لك بثقة إنّها ستحدث انقلاباً في القصّة العراقيّة[1]".

وبعد التّقديم الموجز للرّواية وحضور الفنّ فيها، نُدرك _يقيناً_ مدى اهتمام الكاتب بالفنّ التّشكيلين، وذلك عبر العديد من المقاطع السّرديّة، حيث تجسّدت _عموما_ في شخصيّاتها الفنّيّة، ولوحاتها المتعدّدة، وحواراتها النّابعة من أعماق اللّون، وهوس الفنّ التّشكيلي، وبهذا يغدو نص (أي رواية الأنهار)"عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي" من النّصوص المرجعيّة تبنّياً لهذا النّوع من الفنون.

خاتمة المبحث:

وتنتهي بنا الدّراسة، ونحن نغوص في أعماق الرّواية العربيّة، إلى تلمّس طبيعة التّشكيل فيها، وآليّات اشتغالها، وذلك من خلال النّماذج الآنفة الذّكر؛ فالأولى (رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ) ارتضت اللّوحة التّشكيليّة المشهديّة فاتحة لها، لتضع القارئ أمام الإطار العام لحياة "عمر الحمزاوي" المليئة بالتّوتّر والقلق والغموض، أمّا الثّانيّة (رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي) فتبنّت

[1] – **الأنهار**: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، ص...

الفنّ التّشكيلي؛ لتُخرج "خالد بن طوبال" من براثن الألم واليأس جرّاء فقده لذراعه، وبعده عن وطنه، والأخرى لتُعبّر شخصيّته عن انتمائها وهوّيتها الأصيلة، في حين تزخر الثّالثة (رواية الأنهار لعبد الرّحمن مجيد الرّبيعي) بعوالم الرّسم؛

- ✓ لتُعبّر عن ذاتيّة الكاتب الفنّيّة الّتي داعبت الرّيشة واللّون قبل أن تُداعب الكلمة.
- ✓ وتبيّن مدى التحام اللّوحة بالقصص والأعمال الأدبيّة العالمية، ولعلّ لوحات ملحمة جلجامش خير دليل على ذلك.
- ✓ وتطرح قضيّة نقديّة هامّة، ألا وهي؛ علاقة الرّسم بالفنون الأخرى كالشّعر، الرّواية، القصّة، والمسرح...
- ✓ وتعمل على تأثيث العمل السّردي من خلال لوحاته المتعدّدة.

المبحث الثاني

حضور الموسيقى في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)

أوّلا: حضور الموسيقى في رواية صهاريج اللّؤلؤ لخيـــــري شلبي

ثانيا: حضور الموسيقى في رواية مطبخ الحب لعبد العزيز الرّاشدي

ثالثا: حضور الموسيقى في رواية النّبيــذة لأنعــام كجـه جـــــه

المبحث الثّاني: الموسيقى في الرّواية العربيّة(نماذج مختارة):

تعدّ الرّواية من الأجناس الأكثر طواعيّة لاستيعاب شتى أنواع الفنون ، ففضلا عن الرّسم، والسينما، والمسرح، والشّعر، والرّسائل...إلخ، نجد فن الموسيقى؛ فقد عدّه بعض النّقاد معيناً لا ينضب أفاد منه الرّوائيون، ونهلوا منه لتنويع مفازات ومسالك الحكي؛ لأنّ علاقة الموسيقى بالكلام وطيدة، حيث أنّها تنبثق منه وقد تطوّره، وقد تُضخّمه، كما أنّه يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي، فتربط بين الفضاء المتخيّل المعروض، والفضاء المتخيّل المتحدّث عنه[1]، وعلى هذا الأساس أطلقنا العنان لأقلامنا من أجل رصد حضور هذا الفنّ في ثلاث نماذج عربيّة؛ الأولى "**صهاريج اللّؤلؤ**" للكاتب المصري "**خيري شلبي**"، والثّانيّة "**مطبخ الحبّ**" للكاتب المغربي "**عبد العزيز الرّاشدي**"، والثّالثة "**النّبيذة**" للكاتبة العراقيّة "**إنعام كجه جي**" .

1-الموسيقى في رواية "صهاريج اللّؤلؤ" لـ "خيري شلبي":

يقول الدّكتور "**صلاح فضل**" في مقال له بعنوان "**خيري شلبي في صهاريج اللّؤلؤ**": "**... لم يتمكّن روائي كبير، في تقديري، من تقديم تجربة مطوّلة مُعمّقة في استكناه روح الموسيقى الماجن حينا، والورع أحيانا أخرى لدى المصريين عامة، وأهل الدلتا بصفة خاصة، مثلما يفعل خيري شلبي في صهاريج اللّؤلؤ...**[2]"، وهي عبارة كفيلة في معرفة مدى حضور هذا الفنّ في رواية "خيري شلبي"، الّذي اتّخذ من الموسيقى أصلا في حكايته، وبؤرة تلتحم

[1]- يُنظر: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، المجلّة العربيّة، الرياض، دط، 1431هـ، ص70

[2]- **خيري شلبي في صهاريج اللّؤلؤ**: صلاح فضل، مجلّة الكتاب_ العدد42476/ 23مارس 2003 ، http://www.ahram.org.eg/Archive/2003/3/24/WRIT2.HTM

حولها شخصيّات الرّواية؛ خاصة شخصيّة **"الحاج مصطفى الصوفاني أشهر صانع لآلتي العود والكمان في مصر[1]"**، وابنه **"عبد البصير"** الّذي كان شغوفا بالفنّ والموسيقي.

لقد استطاع "خير شلبي" أن يُدخلنا إلى عوالم الموسيقى قبل أن نلِجها، فبمجرّد أن تحمل الرّواية بين يديك، حتّى يصادفك غلافها الأمامي، وهو يصوّر شاباً يعزف آلة الكمان، **"...بوجهه الأسمر القمحي ذي الرّأس الكبير، غليظ الملامح، واسع الفم، ...الصّلابة في ملامحه توحي بأنّه قويّ الشّكيمة، حادّ التّصميم؛ إلاّ أنّ كثيرا من الإرهاق في هذه الملامح يُعطيه عمرا أزيد من سنواته العشر، فكأنّه رجل عجوز في حجم طفل[2]"**

تلكم هي شخصيّة "عبد البصير" العاشقة للكمان، منذ طفولته، هذا **"الصّبيّ الّذي كان يُدوّخ البيت كلّه أثناء إيقاظه للذّهاب إلى المدرسة، أصبح يستيقظ من تلقاء نفسه، وملامح وجهه الّتي كانت تتجمّد من فرط الضّيق والاكتئاب في طريقه إلى المدرسة، أصبحت منبسطة في مرح كبير مفعم بالتّفاؤل والحبّ في طريقه إلى المحلّ. هو يحبّ هذه المهمّة،**

[1]-**صهاريج اللّؤلؤ**: خيري شلبي، دار الهلال، القاهرة، دط، 2002م، ص8.

[2]- **المصدر نفسه**، ص7.

بل لعلّه تمرّد على المدرسة لكي تؤول به الحال إلى هذه المهمّة الّتي أصبح يؤدّيها بشكل أدهش الجميع[1]" في محلّ أبيه "الحاج مصطفى الصوفاني"، **"يُعدّل وضع آلتي العود فوق الرّف العلوي، بحيث يكون أحدهما في اتّجاه الشّارع بأوتاره، والآخر معكوس يظهر للشّارع ظهرصندوقه الشّبيه بحبّة الكمثري المصنوع من خشب الجوز اللّامع المخطّط بالطّول، فكأنّه حزمة من الخطوط منبعجة ومربوطة من أعلاها في ذراع معقوف على مليء بالأصابع الممسكة بالأوتار. ثمّ يعدّل آلتي الكمان على الرّف السّفلي بنفس النّظام، ثمّ يغلق باب البترينة، ويتّجه إلى الدّواليب الزّجاجيّة المصمّمة على مقاس الحوائط، والمليئة بآلات موسيقيّة معظمها أعواد وكمان وقانون ورق وطبلة، وعلب صغيرة فيها مجاميع أوتار لمختلف الآلات[2]"**

لقد استطاع "خيري شلبي في روايته "صهاريج اللؤلؤ" أن يبني عالما مليئا بالموسيقى، وأن يصوّره بمشاهد سرديّة رائعة، تنوّعت وتلوّنت، بتنوّع الموقف الّذي ارتضته ظروف الحكاية، ومجرياتها؛ ففي عرضه لمشهد الصبيّ "عبد البصير"، وهو يخطو خطواته الأولى في العزف على الكمان، يقول: **"لم يعد الصّبيّ يندهش من كونه استطاع تجميع الأنغام في سياق منطقي متآلف، تماماً كأنّه استطاع أن يكتب باللّغة الفصحى في أسلوب منمّق متّسق تتضافر فيه الجملة مع الجملة في تصاعد نحو ذروة تؤدّي إلى معنى. إنّما الّذي يشغله الآن هو محاولة استعادة التّقاسيم السّاحرة الّتي سبق أن استمع إليها من أبيه، ومن زواره فرسان النّغم، كم يودّ لو يعزفها بنصّها، إنّ أنغامها تكاد تكون على طرف القوس. وهو موقن من أنّها كامنة في صدره، وأنّ هذه الأوتار تعرفها، ولا تريد أن تبوح له بها لأنّه بعد صغير، لا يعرف كيف يركبها، لكنّه لن يكفّ علن مطارحتها الهوى، لسوف يشهر قوسه يغمده في أحشائها حتّى**

[1]- **صهاريج اللّؤلؤ**: خيري شلبي ، ص7.

[2]- **المصدر نفسه** ، ص8.

نخاع النّخاع، يهزّ كلّ شعرة فيها هزّة النّشوة. إنّه يشعر أنّ في قلبه بركان من الانفعالات لا بدّ أن يُزلزل هذه الأوتار[1]".

وفي مشهد آخر، يصوّر فيه السّارد المهمّة الجديدة الّتي عهدها "الحاج مصطفى الصوفاني" لـ "ابنه عبد البصير"، وكيف أنّها ساهمت في تطوير موهبته الفنّيّة، وهو في سن اليفاعة، يقول: **"لم يبتعد عن عالمه الأثير كما أراد له أبوه، بل انغمس فيه حتّى النّخاع؛ لاسيما وقد عهد إليه أبوه بإصلاح آلات الكمان الواردة إلى الورشة سواء من التّجار أو من العازفين؛ يرمّم الصّندوق يصلّبه حتّى لو كان هشيما، يعيد خرط عنق جديد ويلحمه في الصّندوق بكفاءة عاليّة، يُغيّر الأوتار، فكان عليه أن بالضّرورة أن يجرّب الآلة بعد صياغتها ليطمئنّ على مهارته. في العادة يكون التّجريب فاصلا من العزف، ربّما استغرق نصف ساعة يُشفي غليله فيها، كأنّه ينتقم من عدوّ لدود يحول بينه وبين العزف، وها هو يُنكّل به شرّ تنكيل بالإمعان في العزف وفي المعننة. أبدا ما كان ليصل إلى هذه الدّرجة من الإتقان والتّجلّي لو أنّه استمرّ في المحلّ، فلقد وجد هنا جمهوراً من السمّيعة القراريين يهتفون به أن أعد، ويصفقون له بانبهار؛ إنّه جمهور الصنايعيّة الّذي بهرتهم موهبته الفذّة بالقياس إلى عمره الّذي لا يزيد على أربعة عشر عاما[2]".**

أمّا المشهد الأخير الّذي ارتضيناه لهذه الرّواية، على غرار المشاهد الأخرى التّي لا تقلّ أهميّة عنها؛ وصول "عبد البصير" إلى العالميّة بفضل موهبته الفذّة، التي لقيت إعجاب المخرج الألماني، وتجسيدها في فيلم تسجيلي، جعلت منه أسطورة فنّيّة فريدة من نوعها[3]، يقول السّارد: **"ولم يكن عبد البصير يدري آنئذ أنّ ذلك الفيلم التّسجيلي الألماني، سيكون بعد بضعة أعوام نافذة له على العالميّة، أنّ ألحانه الّتي أذاعها الفيلم، سرحت في ملاهي ألمانيا، وكوّنت له في**

[1]- **صهاريج اللّؤلؤ**: خيري شلبي، ص11.

[2]- **المصدر نفسه**، ص ص18-19.

[3]- يُنظر: **المصدر نفسه**، ص336.

أوروبا اسما مُدوّيا، وأنّ وفودا من المتعهّدين والدّارسين والصحفيين والإعلاميين الأجانب ستأتي في بلادها خصيصا لتتعرّف عليه، وتتعاقد على حفلات، وتكتب وتذيع أسطورة حياته كإحدى أعاجيب الدّنيا.. لم يكن يدري ذلك، بل ولا يكاد يُصدّقه، حتّى وهو يلتقي هذه الوفود ويطير معها إلى كلّ بلاد الدّنيا الواسعة[1]"

وفي الأخير، يمكننا القول باطمئنان، أنّ رواية "صهاريج اللؤلؤ" من الرّوايات القلائل ــحسب رأيي ــ الّتي رصدت الموسيقى كموضوع أساسي تقوم عليه الحكاية، مثّلتها شخصيّات كثيرة ؛ ولعلّ أبرزها شخصيّة "عبد البصير"، الّتي ساهمت في إثراء القصّة بمشاهد سرديّة متنوّعة، وملامستها المعاناة الّتي ألمت بها، في سبيل الوصول إلى عالم النّغم السّاحر، والألحان العذبة، عبر محطّات حياتيّة نقلت ابن "الحاج مصطفى الصّوفاني" من صبيّ حالم إلى فنّان شائع؛ ملأ الدّنيا وشغل النّاس بفنّه الرّاقي، ومهارته العجيبة في العزف على آلة الكمان.

ومن هنا نستنتج أنّ حضور الموسيقى في رواية "صهاريج اللّؤلؤ" كان حضورا بارزا؛ ترجمته بعض المشاهد السّرديّة الّتي عرضناها في هذه الأسطر ــالآنفة الذّكرــ، ويبقى الكثير عالقا بين صفحاتها، لم تُسعفنا ظروف البحثِ الإفاضةُ فيها، ومن يعود إلى قراءة الرّواية يُدرك صخب هذا الفن بين جنباتها، فهي رواية أقلّ ما يُقال عنها، أنّها موسيقيّة بامتياز.

2-الموسيقى في رواية "مطبخ الحبّ" لـ "عبد العزيز الرّاشدي":

إنّ الموسيقى في رواية "مطبخ الحب" للكاتب المغربي "عبد العزيز الرّاشدي"، حاضرة بشكل واضح، فما تكاد تقرأ الأسطر الأولى لفاتحة الرّواية حتى تخترقك هذه العبارة: " **ولأن الضّوء خافت والموسيقى خفيفة، وجسدينا دافئين بالتّلاحم والنّشوة، فقد وجدنا الصّالة مناسبة فأعرضنا عن غرفة النّوم، كانت الموسيقى الكلاسيكيّة الّتي أعقبت نهاية هادئة**

[1] - **صهاريج اللّؤلؤ**: خيري شلبي، ص337.

وتُغري بالنّوم والاسترخاء[1]"، وهي عبارة توسّل فيها الكاتب لفنّ الموسيقى الكلاسيكية دون غيرها من الطبوع الأخرى، لما تتناسب والجوّ الهادئ الّذي يتناغم مع صفاء الودّ بين السّارد ومحبوبته[2].

هذا وقد يُصادفنا في رواية "مطبخ الحب"، محطّات موسيقيّة أخرى على غرار الموسيقى الكلاسيكيّة التّي افتتح بها الكاتب روايته، تتنوّع تبعاً للمحطات الّتي يقتضيها الموقف والمناسبة؛ ففي سياق الهويّة المغربيّة الّتي تفتخر بأصالتها، وانتمائها، نجده يقول:**"وأنا أجول بين الدروب، اكتشفت موسيقى شبابية مختلفة، تعتمد على الحركة والصخب، سراويل أصحابها ممزقة وتسقط عندما يتحركون. تم نقلها من بيئة أمريكية خالصة، لم تستهوني كثيرا، ولم أجد بأنها تعبر عن أي شيء بداخلي[3]"**. أمّا في سياق الوحدة والحزن نقرأ في النّص **"في هذه المدينة الّتي احتضَنتْني، أمام البحر، سوف أسمع الموسيقى في "الوِولكْمان" الصّغير ثمّ بعدها في "الإمْبّيتروا". وسوف أحزن مرّات عديدة وأنا أُنصتُ للموسيقى؛ وأنا أهجُرُ حُبّا عابراً حاولتُ أن أُطفئ به غياب سهام أو يَهجرني. وأنا مريض، أو سكران، أو ضعيف بفعل الإحساس بالوحدة واللّا جدوى الّتي خلّفتها الحياة الرّذيئة، ولم يستطع محوها التّجوال ليلا في الدّروب ولا أجساد العابرات ولا الاهتمام بالبحث الّذي كلّفني به المهدي ولا مقالات الجريدة وازدياد مُرتّبي ومُتع الحياة في مقاهي المدينة وصالاتها الخفيّة... [4]"**.

ويمضي "عبد العزيز الراشيدي" في عرضه للموسيقى، ولكن هذه المرّة في طابع الأغنية الّتي تحويها، وأثرها البالغ في تشكيل وجدان المغاربة، قائلا: **"أفكر بأن هذه الأغنية (يقصد: أغنية**

---

[1]- **مطبخ الحبّ**: عبد العزيز الرّاشدي، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012م، ص5.

[2]- يُنظر: **توظيف الموسيقى والغناء في الرّواية المغربيّة "مطبخ الحبّ نموذجا"**: رشيد أبو الصّبر، ملتقى أكادير الخامس "تداخل الفنون في الرّواية"، 2017م، https://www.maghress.com/bayanealyaoume/112102

[3]- **مطبخ الحبّ**: عبد العزيز الرّاشدي، ص96-97.

[4]- **المصدر نفسه**، ص97.

الفيزا والباسبور للستاتي[1]) رغم إيقاعها الصاخب أغنية حزينة، وليست أغنية راقصة. الموضوع أساسي في تشكيل الوجدان، لكن هذه الأغنية انتصرت على تلازم المعنى وبنائه. فكرت كثيرا أن أكتب على صفحتي في الجريدة عن بعض الأغاني التي شكلت وجدان المغاربة ولامست شغاف القلوب وكانت علامة[2]".

ويعرض الكاتب الموسيقى _كذلك_ في طابعها الغنائي، وكأنّها مرآة عاكسة للحالة الّتي تعانيها شخصيات الرّواية، ومدعاة لاستقرارها النّفسي، يقول:"**وكانت بدورها تحاول أن تحب «ناس الغيوان» وأغنية «مهمومة» لأنها تحكي عن حالتها كما تقول[3]"، "وفي الرباط كنت أسمع مارسيل خليفة وكل أناشيد التغيير التي يملكها عاطف، أصبحت مدمنا، لأن تلك الأغاني تحكي عن حالتي وتجعلني متوازنا[4]"**

ومن هنا يصل بنا القول تعبيراً؛ أنّ نزوع "عبد العزيز الرّاشدي" إلى الموسيقى كان نزوعا بارعا في لملمة مختلف الطّبوع الموسيقيّة في رواية واحدة، تُشعرك بقدرة الكاتب العجيبة في تذويب فنّ داخل فنّ آخر (أي الموسيقى في الرّواية)، وكأنّ الموسيقى روح في جسد الرّواية، تُغذّيها وتُعطيها الحياة الّتي تحتاجها، دون خلخلة في سياقها الحكائي، وتعبّر _في الآن ذاته_ عن الحالة الوجدانيّة الّتي تعاني منها الشّخصيّة الرّوائيّة؛ وهذا ما ترجمته _صراحة_ شخصيتا "سهام" و"عبد الحق" داخل المتن السّردي.

3-الموسيقى في رواية "النّبيذة" لـ "إنعام كجه جي":

لقد استعارت الكاتبة "إنعام كجه جي" في رواية "النّبيذة" فنّ الموسيقى، وهذا لكونه أحد الرّكائز الفنّيّة في الرّواية، وآلية من آليات توليد وتأطير الحكاية ؛ أخذت لواءها عازفة الكمان

[1]- **مطبخ الحبّ**: عبد العزيز الرّاشدي، ص97.

[2]- **المصدر نفسه**: ص99.

[3]- **المصدر نفسه** ص96.

[4]-**المصدر نفسه**: ص96.

"وديان الملاّح"؛ وهي شخصيّة مهمّة في المتن السّردي _على غرار الصّحفيّة "تاج الملوك عبد المجيد"، وزميلها الفلسطيني "منصور البادي"_، استطعنا من خلالها تتبّع حضور الموسيقى فيها " مقتصرين في ذلك على ذكر أهمّ المقاطع الحكائيّة الّتي لها علاقة مباشرة بهذا الفن.

تصادفنا في الرّواية محطّة تحيلنا إلى قصّة ارتباط "وديان ملاح" بالموسيقى منذ طفولتها، فنقرأ :"**في سنّ السّادسة، جيء لي بآلة كمان صغيرة تناسب طول ساعدي. وفي العاشرة كان لي آلة أخرى أكبر منها. وفي السّادسة عشرة امتلكتُ كماني الثّمين المكتمل الحجر، والمصنوع من خشب الصّنوبر. خلٌّ رافقني حتّى تعاشق مع أناملي. كبرت وصرت عازفة في الفرقة السّمفونيّة...**[1] "

تتظافر الأحداث عبر فضاءات متنوّعة، لتحضر الموسيقى ، وتظهر هذه المرّة في مشهد درامي تصف لنا الكاتبة فيه "وديان" وهي تتلاعب بشبح الكمان، والسّر الكامن وراء العزف الجيّد عليها، **فتقول: "أخاف أن أقترب من الكمان. أتلاعب بشبحه. أسند ذقني إلى الفراغ. أترك اليسرى تلاعب الأوتار. بدونها لا يكتمل عزف. أتذكّر وصايا أستاذتي. القوس هو الّذي يُحدّد لون الصّوت. تعلّمت أنّ للصّوت ألوانا. مفتوحة أو مُنكتمة. بهيجة أو كئيبة. واطئة أو مرتفعة. بالقوس يجري اللّعب كلّه. أتمعّن فيه ولا أتحسّسه. شُعيرات مستلّة من ذيل فرس. عالجوها وحنّوا عليها. دهنوها بمادّة شمعيّة من صمغ الشّجر. ليست أيّ شجرة. صنعوا مكعّبات نحكّ عليها أقواسنا حتّى يخرج مسحوق أبيض يلتصق بها. يرفع مستوى التّفاهم بين شُعيرات الخيل والوتر**[2]"،

ثمّ تتتابع المقاطع الموسيقيّة لتتناغم وحالة "وديان" النّفسية؛ فيحضر الكمان وكأنّه الحبيب الّذي يتقاسم معها آلامها، ويواسيها في ذكرياتها المريرة ، **فتقول :"لم يعد لي غيره، وسيبقى**

[1]- **النّبيذة:** إنعام كجه جي، دار الجديد، بيروت، دط، 2017م، ص80.

[2]- **المصدر نفسه:** ص184.

خشبه الصّقيل ملاذي من بشاعة ما يحدث هناك. أستدعيه في المُلمّات. آلة شخصيّة تنسج علاقة بعازفها. أسندها إلى صدري وأتواصل معها. حميمة جدا لأنّها تلامس وجهي ورقبتي وتحتك بذقني. كلّما عزفت على كماني ازدادت صداقتي معه، وتطوّرت إلى حبّ، وإذا اضطّرت لتغييره فإنّ عليّ أن أبحث عن حبيب يُشبهه. أنقل العلاقة إلى الكمان الجديد. ألجأ إليه هاربة من صور الدّمار. أقرّر أن أبقى في حماه وأطرد العراق خارج جمجمتي. أحاول أن ألفّ مرّة وأفشل. يأتي ويشدّني من شعري ويعيدني إلى الحضيرة. يلعب معي الوطن جرّ الحبل. يسحبني بأخباره المتتابعة الثّقيلة فأعتصم بحبل موسيقاي، وأشدّ الحبل بالبهيّ من ذكرياتي. أرتجل معزوفتي الخاصّة في أحرج الأوقات[1]".

وبهذه الأمثلة، وبهذا العرض الوجيز، نكون قد بلغنا مرادنا في تلمّس أثر الموسيقى في رواية "النّبيذة"؛ والّتي استطاعت من خلالها "كجه جي" أن تفصّل لنا خطوات "وديان" الأولى نحو الفن، وصورتها الحيّة في عزفها على آلة الكمان، إلى تناغم الفنّ وحالتها الشّعوريّة للخروج من ألم المأساة، ووجع الذّاكرة.

خاتمة المبحث:

هكذا بدت الموسيقى في الرّواية العربيّة شاخصة، ولاحت في شكل صور وشذرات شتّى ، ومصادر متنوّعة، منفتحة في ذلك على تأمّلات الذّات وتجاربها في الحياة، فأبانت في رواية **"صهاريج اللّؤلؤ"** للكاتب المصري **"خيري شلبي"** بشكل لافت؛ فكان غلاف الرّواية موحياً لحضور الموسيقى فيها (وهو يصوّر لطفل يعزف على آلة الكمان)، لتغوص ــبين دفّتيهاــ في عوالمها، ومقاطعها السّرديّة العديدة؛ فتغذو الحكاية بذلك مدارها الأصيل، وبؤرة تلتحم حولها الشّخصيّات الرّوائية، أمّا رواية **"مطبخ الحبّ"** للكاتب المغربي **"عبد العزيز الرّاشدي"** فهي تتأسّس على طبوع موسيقيّة مختلفة (محلّية، وغربيّة)، اختارها الكاتب لتنسجم والحالة الشّعورية المجسّدة إزّاء الأحاسيس والانفعالات الّتي تشعر بها الشّخصيّة الرّوائيّة (الهدوء والسّكينة، الشعور بالانتماء، آلام الوحدة والحزن، تشكيل الوجدان، البحث عن الاستقرار النّفسي...) ، وبهذا تغدوا

[1]-**النّبيذة**: إنعام كجه جي، ص299-300.

الموسيقى في رواية مطبخ الحب بلسما لجراح النّفس الإنسانيّة، في حين تتّخذ الموسيقى في رواية **"النّبيذة"** للكاتبة العراقيّة **"أنعام كجه جي"** منحى تصاعدي تتوافق وأحداث الرّواية، الّتي رافقت "وديان ملاّح" منذ نعومة أظافرها، ووسيلة للخروج من دائرة الأحوال العصيبة الّتي صاحبتها طيلة حياتها.

المبحث الثّالث

حضور العمارة في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)

أوّلا: حضورالعمارة في رواية سفر البنيان لجمال الغيطاني

ثانيا: حضور العمارة في الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_ لغادة السّمّان

ثالثا: حضور العمارة في رواية القوس والفراشة لمحمّد الأشعريّ

المبحث الثّالث: حضور العمارة في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة):

لقد أضحت الرّواية مجْمَعاً وحقْلاً يتّسع للعديد من الفنون، ففضلا عن فنّي الرّسم والموسيقى، نجد فنّ العمارة؛ حيث أفادت الرّواية من العمارة بعض تقنياتها لتشكيل نسقها السّردي والتّخييلي، وتخصيب جماليّاتها الخاصّة، هذا عِلاوةً أنّها من الفنون الّتي أكسبت للقارئ ثقافة عمرانيّة، برزت في العديد من الأعمال الرّوائيّة، ولعلّ أبرزها _على الإطلاق_ رواية "**سفر البيان**" لـلكاتب المصري "**جمال الغيطاني**"، وروايات أخرى، كـ" **الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_** " لـلكاتبة السّوريّة "**غادة السّمّان**"، ورواية "**القوس والفراشة**" لـلكاتب المغربي "**محمّد الأشعري**".

1-العمارة في رواية "سفر البيان" لـ "جمال الغيطاني":

تحتفل رواية "سفر البيان" للكاتب المصري "جمال الغيطاني" بالعديد من المتون السّرديّة المعماريّة؛ إذْ تُقدّما لنا صورا معماريّة زاخرة، لا نكاد نجدها في روايات أخرى؛ فهي تضمّ بين دفّتيها "سلسلة حكايات أبطالها أبنيّة وبناؤون، ولحظات حاسمة في تاريخ مصر العمراني [1]"، وبهذا تكون رواية "سفر البنيان" محطّة هامّة لا يمكن تجاوزها البتّة، خاصّة إذا كان الحديث عن حضور العمارة في الرّواية العربيّة.

يقدّم "جمال الغيطاني" فنّ العمارة عبر فضاءات معرفيّة متنوّعة، تقوم بالأساس على رصد:

أ-المصطلحات المعماريّة: بحيث يقف الكاتب في هذا النّص على "مصطلحات معماريّة (**باب، حامل ومحمول، فناء، أساس، قبو، درج، موقد، كتابة**)، لينطلق منها ويؤلف حكاية، وكل حكاية هي بناء لحياة، لحركة، لدفعة، لدفقة ضوء في ممر إنساني مهجور؛ حكايات

[1] - يُنظر: **نبذة قصيرة عن كتاب سفر البنيان لـ "جمال الغيطاني"**: سفر البنيان/https://kotobi.com/shop/ar

يختار لها عناوين معمارية دالة (**خبيئة، رياح، عاقبة، بستان الخضر، غمامة، هودج، جهات، ممرات، قصر، بربا، نزل**).. ويستمر جمال الغيطاني بنفس صوفي يتأرجح بين الظاهر والباطن، بين البوح والكتمان، ليحكي ويعد بالحكي ثم الحكي، دون أن يقفل باب العمارة في نهاية النص[1]".

ب–المعالم المعماريّة الأثريّة: ترصد رواية "سفر البنيان" مجموعة من المعالم العمرانية المصريّة القديمة كـ: **الأهرام، الكرنك، معبد الأقصر، أبيدوس، مقابر البجوات...إلخ**، مثّل لها الرّوائي عبر محطّات مختلفة، نذكر منها _على سبيل المثال لا الحصر_ محطة مصطلح "حامل ومحمول" في تمثيله لـ "مقابر البجوات" فيقول: "**ومن الأمور الصّعبة اختلاف الحامل عن المحمول، فإذا كانت الجدران مربّعة، والقبّة دائريّة، كيف يلتقيان، كيف يولد المستدير من المربّع؟ لا شيء يستعصى إذا قصدنا الرّحيل، لا شيء يحول إذا بدأ الانتقال، لذلك كان التدرّج البطيء مرغوبا، وفيه حلّ. وقد رأيت حلولا شتى، منها مقابر البجوات حيث يجري الانتقال عبر الميل المحسوب...** [2]" ولعلّها مقاربة موفّقة في اختياره لهذه المقابر كونها تتوافق واختلاف الحامل عن المحمول، ودليلنا في ذلك ما توضّحه الصّورة الفوتوغرافيّة؛ وهي تعرض التّقاسيم المعماريّة لمقابر البجوات[3]:

[1]–**نبذة قصيرة عن كتاب سفر البنيان لـ "جمال الغيطاني"**: سفر البنيان/https://kotobi.com/shop/ar

[2]–**سفر البنيان**: جمال الغيطاني، دار الهلال، مصر، دط، 1997م، ص28.

[3]–**الحضارات**: موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث، http://hadarat.ahram.org.eg/Articles/021017

جـ–الارتباط العمراني بالإنسان: يرى صاحب رواية "سفر البنيان" بأنّ العمارة تتقاطع مع الإنسان في معانيها المضمرة "فالباب ليس مجرد باب، ولكنه عبور من مرحلة لمرحلة، وكذلك الدرج والقبو وكل ما له علاقة بالبنيان هو في الأصل رمز لما في الكون. يضيف للقارئ معاني لم يكن يفكر بها من قبل، ويشرح بأكثر من معنى وبالتضاد وبالترادف أحيانًا ليصل إلى ما يعنيه بأبسط الطرق[1]"، فمصطلح **"أساس"** علاوة على كونه مصطلح معماري، إلاّ أنّه يحمل في جوهره معان إنسانيّة؛ استطاع "جمال الغيطاني" أن يقرّبنا إليها قائلا : **"ليس الأمر مقصورا على العمارة، إنّما يشمل الأمر سائر الكائنات والإنسان منها طبعا، ذلك أنّ كلّ عمارة تكوين، أي تركيب، كذلك من يسعى إلى حين، ذكرا كان أو أنثى، الإنسان تركيب وتكوين أيضا، ...إذن.. أين أساسه؟ إنّما نعني الأساس المتين، المبدئي، الّذي انحدرت منه الخلايا وسائر المكوّنات، وإن تمكّن الإنسان في مرحلة ما من مسار وجوده التّوصل إلى معرفة أصله ومنبته، إدراك أساسه، فهل ينهار ما هو ظاهر، هل ثمّة شرط أبديّ، إجباريّ، إذا أدرك الظّاهر منبته توارى**

[1] – **في ذكرى جمال الغيطاني..5 كتب يُنصح بقراءتها:** محمّد صبحي، https://www.ultrasawt.com

وجوده كافّة[1]"، وبهذا المثال تتجلّى لنا قدرة الكاتب في صهر المعاني المعماريّة داخل الذّات الإنسانيّة، ومن ثمّ إكسابها معاني جديدة تحمل في جوهرها أبعادا فلسفيّة، وصوفيّة؛ تحقّق للإنسان وجوده بالتعبير عن نفسه، وكأنه يبني كيانًا يخصه في فضاء لغوي يحميه من الضياع في الآفاق المترامية بلا حدود[2].

إنّ التّقديم المذكور أعلاه يُشير صراحة، وبوضوح تام؛ حضور فن العمارة في رواية "سفر البنيان" للكاتب المصري "جمال الغيطاني"، حيث استطاع _حقيقة_ أن يبنيَ بلغته الأدبية، وثقافته المعماريّة، روايةً تضع القارئ وجها لوجه مع قسمات العمارة المصريّة القديمة، ومفاتيحها الّتي تتأسّس منها، وأبعادها الإنسانيّة، دون أن نغفل _طبعا_ سلسلة الحكايات الّتي تتألّف منها، والّتي سبق وأن قلنا عنها أنّ أبطالها أبنيّة وبناؤون، ولحظات حاسمة في تاريخ مصر العمراني، ومن ثمّ ، يمكننا القول عنها _بكلّ ما تحمله هذه المقولة من معنى_ أنّها رواية معماريّة بامتياز.

2-العمارة في الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_لـ "غادة السّمّان":

لقد حفلت الرّواية السّوريّة كغيرها من الرّوايات العربيّة بالعديد من المتون السّرديّة العمرانيّة؛ حيث وثّقت التّجربة والحسّ المكاني للكثير من المدن والقرى السّوريّة، حتّى أضحت تلك الأماكن واضحةً بيِّنَتَ القسمات في ذهن المتلقّي؛ فكانت مدينة اللّاذقيّة شاهدة بعمرانها الشّامي القديم في رواية "المصابيح الزّرقاء" لـ "حنا مينه" ، في حين حضرت مدينة دمشق بأزقّتها، وشوارعها، ومعالمها الكبرى في رواية "موزاييك دمشق" لـ "فوّاز حدّاد"، أمّا المدن والقرى الميّتة (ترقا، وتدمر، وأفاميا، وسرجلة، والرصافة، وإيبلا) فلقد وجدت مساحة واسعة عند "خيري الذّهبي" في روايته "لو لم يكن اسمها فاطمة"، هذا فضلا على الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_ للكاتبة "غادة السّمّان" الّتي مثّلت للنسيج المعماري الدّمشقي الذي يتفرد بمجموعة من الأزقة التي تخترق المدينة

[1]- **سفر البنيان**: جمال الغيطاني، ص94.

[2]- يُنظر: **في ذكرى جمال الغيطاني..5 كتب يُنصح بقراءتها**: محمّد صبحي، https://www.ultrasawt.com

وتكتشف تاريخها وسكانها ومقدساتها[1]، وهي الرّواية _ذاتها_ الّتي ارتأينا الوقوف عندها، وكشف مميّزاتها العمرانيّة عبر بعض المحطّات السّرديّة الّتي صاحبتها شخصيّتي "زين ووالدها أمجد الخيّال".

إنّ العمارة الّتي تخترق النّص السّردي في "الرّواية المستحيلة" لـ "غادة السّمّان" هي عمارة جوّانيّة وبرّانيّة في الآن نفسه، أمّا الجوّانية فلكونها تقدّم لنا المستوى الحسّي الّتي تتميّز بها من أزقة، وممرّات، وأبواب، ونوافذ، ونقوش،...إلخ، أمّا البرّانيّة فتُقدّم لنا المستوى المعنوي المشحون بالدّلالات، والقيم الرّوحيّة الّتي تتغلغل في أعماق الشخصية راسمة مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة لتصبح جزءا صميميا منها.

تستوقفنا "غادة السمّان" في زقاق الياسمين وطابعه العمراني، وهي تسرد لنا عودة "أمجد الخيّال" إليه فتقول: **"حين أقلت عربة أمجد الخيال ثانية إلى قرب مدخل زقاق الياسمين حيث يقيم كان الظلام مهيمنا. ترجل ومشى... لا ريثما يقطع الممرّ الروماني الضيق لزقاق الياسمين بأقواسه الحجرية حتى يصل إلى باب بيته الذي يتوسطه، مشى والزقاق ينفرج على فسحات تشع ببعض النور ولا يلبث أن يضيق كالمتاهة الغامضة حتى يصل باب بيته**[2]"، وهي مواصفات تتجاوب مع حالات الحزن والضياع والألم التي تعاني منها الشخصية الروائية نتيجة وقوعها داخل هذا الزقاق مباشرة بعد وصولها إلى البيت الكبير[3]".

ثمّ تتوقّف الرّوائيّة لتصف لنا تقاسيم وملامح الباب الدّمشقي، قائلة على لسان السّارد: **"توقف أمجد الخيال أمام الباب الخشبي الكبير لبيته المحفور بنقوش تتكاثف عند طرفه الأعلى المقوس، المطروق بالنحاس والذي ينفتح في أسفله باب آخر صغير يكفي لمرور**

---

[1]– يُنظر: **الرّواية وذاكرة المدن السّوريّة في خمسينيّات القرن العشرين:** محمّد تركي الرّبيعي، القدس العربي، 10 نوفمبر 2017م، https://www.alquds.co.uk.

[2]– **الرّواية المستحيلة _فسيفساء ديمشقيّة_:** غادة السّمّان، منشورات غادة السّمّان، بيروت، ط1، 1997م، ص31.

[3]– **غادة السمان في «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية»:** زهيرة بنيني، مجلّة نزوى الإلكترونيّة، 1أكتوبر 2009م، http://www.nizwa.com.

شخص واحد[1]"،"هذا المظهر البنائي الخارجي رسم لنا شكله الهندسي المعماري القديم وخاصة الهندسة الدمشقية في الحارات القديمة التي يدهشك جمالها لمجرد رؤيتها، فتظهر كلوحة واحدة[2]".

وليس هذا فحسب، بل وجمالها الدّاخلي الّذي يزيدها روعة، وبهاءً، لاسيما في قوله: **"أقواس الإيوان وأعمدته ،والخطوط المضيئة الأفقية والشاقولية حول صحنه، والأقواس فوق أبوابه الشبيهة بقباب رمزية تنحني لله**[3]". "فشموخ هذا البيت امتداد للحضارة، ومدى خضوع الإنسان لأصول تاريخه وثباته واستقرار أبعاده التي أسهمت إلى حد بعيد في تقديم الصورة الشكلية الخارجية لهذا المكان الروائي وتزاوجها مع الصورة الداخلية لها، فهذا التزاوج هو رمزية الحضارة العربية الإسلامية[4]"، وهويّتها الأصيلة.

وفي مكان آخر نجد الكاتبة تستفيض في وصف البيت القديم، وعلاقته بـ "زين" على غرار والدها "أمجد"، الّذي ظلّ يستولي عليها، ويستبدّ بها، تاركا بصمة عميقة في حياتها، فقد **"ظلت زين رغم سعادتها في البيت الجديد في شارع أبو رمانة تحن إلى ذلك الزقاق الضيق الملتف على نفسه كرحم، والنوافذ المتقاربة، وبشرة البيوت الطينية التي تكاد تبدو حية، والبيت الكبير بأهله ودنياه وعطوره وبهاراته**[5]". وهي صورة واضحة تُعبّر عن مظاهر الانتماء الرّوحي والمادّي الّتي ما تزال عالقة في أعماق ذاكرة "زين" المتخمة بالحياة السّحريّة الّتي كانت تعيشها في البيت الكبير.

نخلص ههنا إلى القول، بأنّ "الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_" تنزع إلى العمارة لسببين؛ أوّلها كونها تُعبّر عن خصوصيّة العمارة الدّمشقيّة من خلال الوقوف على أزقّتها،

---

[1]- **الرّواية المستحيلة _فسيفساء ديمشقيّة_**: غادة السّمّان، ص32.

[2]- **غادة السمان في «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية»**: زهيرة بنيني، www.nizwa.com

[3]- **الرّواية المستحيلة _فسيفساء ديمشقيّة_**: غادة السّمّان، ص32.

[4]-**غادة السمان في «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية»**: زهيرة بنيني، www.nizwa.com

[5]- **الرّواية المستحيلة _فسيفساء ديمشقيّة_**: غادة السّمّان، ص394.

ودهاليزها، وأبوابها، ونقوشها...، والثّانية تنسحب لتشكّل علاقة حميميّة مع الإنسان، وخلق جوّ من التّآلف، والانسجام،... وهكذا تبني الرّواية معالمها المنغمرة في نسيج العمارة، وإيقاعها الخاص المكلّل بحسّ رمزي لتفجير الدّلالات والأحاسيس الّتي تعبّر عن الهوّية العربيّة الإسلاميّة الأصيلة، وحالاتها الشّعوريّة.

3-العمارة في رواية "القوس والفراشة" لـ "محمّد الأشعري":

تمتثل العمارة في رواية "القوس والفراشة" لـ "محمّد الأشعري" "حاملة كاميرا السّرد لتسجّل ملامحها المميّزة، وتدهورها المتسارع بفعل الاجتياح العمراني الحداثي، موليّا اهتماما كبيرا بمسألة العبث العمراني بالمغرب، ما دعاه إلى الإشارة الواضحة لما أصاب الثّقافة المغربيّة بفعل رياح الثّقافات الغربيّة، وما التّبدّل المشوّه لعمارة المغرب إلاّ دليلا شاخصا على هذا الخلل من وجهة نظره.

ينعي الأشعري المدينة العريقة مرّاكش الّتي فقدت شخصيتها المعماريّة بشكل مؤلم، وبدت مسرحا لعبث عمارة العولمة والرّأسماليّة معا، فاختفت العمارة الأصليّة وسط ضجيج عمارة الغرب، وداست العمارة العملاقة على رؤوس العمارة البسيطة، فانتشرت الأبراج على رفات المساكن الحميميّة المقياس، وفي الرّواية يصيغ المؤلّف رثاء (مرّاكش) المدينة الجميلة[1]": **"وبالفعل فقد طارت مراكش حقيقة ومجازا في السّنوات العشر الأخيرة. طارت أثمنة عقاراتها إلى عناء السّماء، وطارت الدّور القديمة، والرّياضات والفنادق من بين أيدي أصحابها الأصليين، وعصف بها زلزال حقيقي محا دروبا وأزقّة وحواري عتيقة، وأنبت مكانها قصورا ومطاعم وإقامات ودور ضيافة، واشتعلت بين المالكين الجدد حرب عقاريّة، جعلتهم يتبارون في تشييد أبنيّة مذهلة، تليق باستيهاماتهم وأحلامهم الشّرقيّة، مستعملين سقوفا وأبوابا وفسيفساء يقتلعونها**

[1]-**العمارة والمدينة والرّواية: بناء النّص ونصّ البناء(تحليل العمران المصري والعربي في الإبداع الرّوائي المعاصر)**: علي عبد الرؤوف، ص20، https://www.academia.edu/3451820

من هنا وهناك، حتى نشبت حمى رهيبة في مفاصل الدّور القديمة جراء ما تعرّضت له من هنا وهناك، حتى نشبت حمى رهيبة في مفاصل الدّور القديمة جراء ما تعرّضت له من بتر وتقطيع، واستئصال لكلّ تفاصيلها قبل زرعها بشكل عدواني في قصور ورياضات تغلق بشكل محكم على الليل السرّي للمدينة[1]".

ثمّ يمضي "الأشعري" شارحا الوضع الّذي آلت إليه مرّاكش؛ واصفا عمرانها الّذي فقد خصوصيّته وهويّته، بعد غزو العمارة الغربيّة عليها، وطمس جميع ملامحها الّتي تميّزها قائلا: **"قصور تختلط فيها أساليب معماريّة لا علاقة لها بمرّاكش، وأشكال استوردها الوافدون الجدد من رحلاتهم وأفلامهم ولوحات مستكشفيهم من الهند وتركيا وإيران ومنغوليا والصّين وزنجبار...وفي هذا الخليط الّذي حصلوا على رخص رسميّة بإنجازه كترميم لذاكرة المدينة، تمّ طمس هذه الذّاكرة بصفة تامة ونهائيّة، وفي قلب هذا الشّكل الجديد، كرّس الأثرياء ما جمعوه من تحف عبر العالم، زجاجيّا وفسيفساء ومنحوتات وأواني وزرابي وآلات موسيقيّة، بل وسواري، ومرمر وخزف من حفريات أركيولوجيّة عبر العالم...[2]"**

وبهذا الصّنيع العمراني المغاير الّذي ألمّ بأصالة مدينة مرّاكش، شكّلت رواية "القوس والفراشة" منعرجا آخر _على خلاف الرّوايتين السّابقتين_، حيث عمد "محمّد الأشعري" إلى نقد العمارة الغربيّة نقدا لاذعا، نستشفّ منه ألماً مريراً؛ يترنّح بين ألم الانتماء ، وألم الحسرة على مدينة كانت في ما مضى أيقونة العمارة المغربيّة الأصيلة، فقدت جوهرها وخصوصيّتها، وصارت خليطا بين ثقافات عديدة، خلعت عنها ذاكرتها الحيّة، وهويّتها المتفرّدة الرّاسخة.

[1]- **القوس والفراشة:** محمّد الأشعري، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء _المغرب، ط2، 2011م، ص130.

[2]-**المصدر نفسه**، ص130-131.

خاتمة المبحث:

يتحصّل ممّا بيّنا في هذا المبحث والموسوم بـ "حضور فن العمارة في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)" بأنّ العمارة ليست قليلة حظ مقارنة بفنّي الرّسم والموسيقى، فتموقعها في الرّواية العربيّة ترجمته العديد من النّصوص السّرديّة، استعار الكاتب أشكالها، ونسج منها حكاية، فحضرت بأنماط مختلفة؛ فـرواية "**سفر البنيان**" لـلكاتب المصري "**جمال الغيطاني**" ضمّنت العمارة المصريّة الأثريّة (**الأهرام، الكرنك، معبد الأقصر، أبيدوس، مقابر البجوات...إلخ**)، وليس هذا فحسب بل اتّسعت لتشمل مصطلحات معماريّة (**باب، حامل ومحمول، فناء، أساس، قبو، درج، موقد، كتابة**) ينطلق منها الكاتب لينسج على إثرها حكاية، تحمل عناوين معماريّة دالة (**خبيئة، رياح، عاقبة، بستان الخضر، غمامة، هودج، جهات، ممرات، قصر، بربا، نزل**)، فتنصهر كلّها مجتمعة (أي المصطلحات المعماريّة، والعناوين المعماريّة الدّالة) داخل الذّات الإنسانيّة لتكسبها معانٍ جديدة، تحمل في جوهرها أبعادا فلسفيّة وصوفيّة، لتنزلق في النّهاية من واقعها المادّي الجامد إلى واقع جديد يتميّز بالحركة والحيويّة، المجسّدة في النّداء بـ "**أنسنة العمارة**"، أمّا "**الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_**" للأديبة السّوريّة "**غادة السّمّان**" فتغرق نازعة إلى وصف العمارة السّوريّة لتعبّر في مقاطع سرديّة متبايّنة ؛ فتارة نجدها مشحونة بحالات الألم واليأس والضّياع الّتي تعاني منها الشّخصيّة الرّوائيّة، وتارة مشحونة بمظاهر الانتماء اللاّمتناهي للهويّة السّوريّة، وتارة أخرى متشبّثة بالذّاكرة، وعليه تغذو العمارة في الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_ **جسراً** تتخذه الكاتبة لسبر كوامن الشّخصيّة الرّوائيّة، في حين تتّخذ العمارة في رواية "**القوس والفراشة**" للكاتب المغربي "**محمّد الأشعري**" منحى **نقدي** يقوم بالأساس على سرد الاجتياح العمراني الغربي لمدينة مرّاكش، وما نتج عنه من طمس للهويّة المغربيّة، ومحو لذاكرتها الجمعيّة

الفصل الثّاني

الرّواية والفنّ: قراءة في المُنجز النّقدي العربي المُعاصر (نماذج مختارة)

المبحث الأوّل: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لـ: "حسن لشكر"

المبحث الثّاني: الرّواية والرّسم ـ من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط ـ لـ: "مصطفى بوقطف"

المبحث الثّالث: مدن العرب في رواياتهم لـ: "علي عبد الرّؤوف"

المبحث الأوّل

الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لـ: حسن لشكر

أوّلا: حسن لشكر (حياته ومؤلّفاته).

ثانيا: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته).

ثالثا: مضامين الكتاب.

تمهيد:

أضحى البحث في الرّواية وصلتها بالفنون الأخرى، يستحوذ على اهتمامات مجموعة كبيرة من النّقاد العرب _خاصّة في الوقت الرّاهن_، حيث عرفت الدراسات والبحوث المتعلقة بالرّواية وتفاعلها مع مختلف الأنماط الإبداعيّة تطوراً ملحوظاً، ،شكلت مؤخراً حركية حيويّة أثرت في فعالية الحركة النقدية العربية.

لقد أجمع الباحثون هذا التّطوّر إلى "**الإبداعات المعاصرة الّتي أصبحت خزّانا لمعارف متنوّعة وخطابات متعدّدة الأبعاد والأنساق واللّغات، توظّف أنماطا معرفيّة، إبداعيّة وثقافيّة، مستوحاة من علوم ومعارف وفنون مختلفة، بغية إثراء العالم الدّلالي وتخصيب فعل القراءة، فضلا عن تحطيم الحدود بين الأجناس والفنون والمعارف والعلوم ومظاهر الإبداع**[1]".

ولهذا السّبب سالت أقلام النّقّاد لمناقشة هذه الظّاهرة، ورصدت مختلف الفنون الّتي أفصحت عنها الرّواية، وأبرزت مدى إسهام هذا التّفاعل في تطوير الخطاب الرّوائي، من خلال دراسات شائقة وجادّة اخترنا منها كتاب: «**الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**» للنّاقد المغربي "حسن لشكر"، وكتاب:«**الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد الخرّاط_**» للنّاقد التّونسي "مصطفى بوقطف، وكتاب «**مدن العرب في رواياتهم** » للنّاقد والمهندس المصري "علي عبد الرّؤوف".

إنّ السّبيل الّذي ننتهجه من خلال هذه القراءة هو التّركيز المستفيض على الفنون المدرجة في رواية البيت الأندلسي (الرّسم، الموسيقى، العمارة) قيد الدّراسة، هذا دون أن نهمل الفنون الأخرى الّتي ساقتها الكتب النّقديّة وذكرها على سبيل الإشارة والاقتضاب.

[1]-**التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى (مقدّمة)**: حسن لشكر ، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م، عالم الكتب الحديث، ط1، 2019م، ص5.

المبحث الأوّل: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لحسن لشكر

أوّلا: حسن لشكر (حياته ومؤلّفاته)[1]:

- ناقد مغربي ولد في الشّمال الغربي للمملكة المغربيّة بمدينة القنيطرة سنة 1959م.
- أستاذ التّعليم العالي بجامعة ابن طفيل، القنيطرة.
- الشّهادات الّتي تحصّل عليها: دكتوراه في السّربون سنة 1987م، دكتوراه الدّولة من كلّيّة الآداب بالرّباط سنة2004م.

- مؤهّلاته وخبراته:

- أستاذبكليةالآدابوالعلومالانسانية،القنيطرة-المغربمنذ1987م.
- رئيس شعبة اللّغة العربية في الكلية نفسها 3 دورات.
- أستاذ بماستر المسرح والدراما تورجيا-كليةالآداب القنيطرة/المغرب.
- أستاذ السّميائيات بماستر الأدب المغربي بكلية الآداب/القنيطرة/المغرب.
- أستاذ تحليل الخطاب بماستر اللسانيات بكلية الآداب-القنيطرة/المغرب.

- عضويّته:

- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو فريق البحث في المعجم الأدبي والفنّي بكلية الآداب القنيطرة(المغرب).
- عضو مختبر الدراسات والأبحاث الأدبية.
- عضو معهد اللّغة العربية ببيروت

- مؤلّفاته:

- مساهمة أدباء القنيطرة في الإبداع الروائي بالمغرب(مؤلف جماعي)1995م
- الخصائص النّوعية للقصة القصيرة التجريبية 2002م

[1]- يُنظر: **موقع النّاقد المغربي د. حسن لشكر: https://hassanlachgar.wordpress.com/**

- أنساق التخييل الذّاتي والمذكرات والسيرة الذّاتية في الرّواية العربية الجديدة2010م
- الخطاب الروائي العربي الجديد أشكال التركيب السردي والخطابي 2010م.
- –الرّواية العربيّة والفنون السّمعية البصريّة 2011م السعودية.

– إبداعاته:

- ديوان نزيف المدى 1998م.
- شارك في عدد من المؤتمرات والندوات العلمية بالمغرب ولبنان ومصر وتونس والجزائر.
- نشر عددا كبيرا من الدراسات في جرائد عربية مختلفة.

ثانيا: الرّواية العربية والفنون السّمعيّة البصريّة (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته):

1–أهمّية الكتاب: يُعد كتاب "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة" طفرة نوعيّة وإضافة جديدة للمدوّنة النّقديّة العربيّة، حيث ساهم في إضاءة قضيّة جديدة ألا وهي انفتاح الرّواية على مجالات الفنون السّمعيّة البصريّة الّتي لم تحظ باهتمام كبير رغم بروزها، "فالتّركيز انصبّ على دراسة مكوّنات الخطاب الرّوائي في الأغلب دون الانتباه إلى قدرته على تجديد بنيات خطابه عن طريق التّواشج مع أنساق فنّيّة هي من صميم أنواع فنّيّة أخرى، وخاصّة منها الفنون السّمعيّة البصريّة[1]"، وهذا ما أكدّه "حسن لشكر" في قوله: "لكن اهتمام الدّرس النّقدي العربي تمحور حول دراسة مظاهر تحوّل اللّغة والخطاب ومسالك التّخييل، لكنّه لم يهتم إلا ناذرا بقضيّة انفتاح الرّواية على مجالات الفنون السّمعيّة البصريّة رغم الأهميّة البالغة لهذه الظّاهرة السّرديّة[2]"

[1]– **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة _جدّة الموضوع والصّرامة المنهجيّة_**: عبد الرّزّاق المصباحي، التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م، ص251.

[2]– **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة (مظاهر التّفاعل)**: حسن لشكر، المجلّة العربيّة، السّعوديّة، دط، 1431هـ، ص8.

2-سبب تأليف الكتاب: في المقدّمة الّتي كتبها "حسن لشكر" إشارة وافية إلى الأسباب الّتي دعته للقيام بهذه الدّراسة الّتي تغوص في عوالم انفتاح النّص الرّوائي على الفنون السّمعيّة البصريّة، بحيث يرجع سبب تأليف الكتاب إلى ثراء السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة بهذا النّموذج من خلال المكتسبات والخبرات الّتي راكمتها مدوّنه هذا الخطاب، وتفاعلها مع منابع معرفيّة وعلميّة أخرى وانخراطها فيه بفعاليّة كالطّب والتّاريخ والفلسفة، والصّحافة...[1]

3-محتويات الكتاب: قسّم "حسن لشكر" كتابه "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصرية" إلى أربعة فصول:

- **مقدّمة**
- **الفصل الأوّل:** السينما
- **الفصل الثّاني:** البناء الموسيقي
- **الفصل الثّالث:** الرّسم والفنون التّشكيليّة
- **الفصل الرّابع:** المسرح

ثالثا: مضامين الكتاب:

يقول النّاقد المغربي "سعيد يقطين" في كتابه "قضايا الرّواية العربية الجديدة _الوجود والحدود": "عملت الرّواية خلال تاريخها القصير بالقياس إلى أنواع سرديّة أخرى على التّفاعل مع مختلف أشكال التّعبير والتّواصل والاستفادة منها في تشكيل عوالمها، فأثّرت فيها وهي تتأثّر بها: كانت مادة للسينما والمسرح، وفي الوقت نفسه تفاعلت مع مختلف تياراتها ، كما أنّها استخدمت تقنيات الصّورة والتّشكيل والموسيقى في بناء عوالمها وتأليفها مستفيدة من آلياتها الخّاصة بها[2]".

[1]- يُنظر: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة (مظاهر التّفاعل)**: حسن لشكر،ص7.

[2]- **قضايا الرّواية العربيّة الجديدة _الوجود والحدود_**: سعيد يقطين، الدّار العربيّة للعلوم، لبنان، ط1، 2012م، ص38.

لقد صار الاهتمام بهذا التّفاعل أمرا قارا وضرورة ملحّة وجب الإشارة إليها وطرحها على المستوى الإبداعي النّقدي، ولعلّ كتاب "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة" للنّاقد المغربي "حسن لشكر" أحد أبرز الجهود النّقديّة الّتي شكّلت صدًى لهذه الضرورة.

1-الإطار العام للكتاب:

يبحث كتاب "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة" عن أشكال استعارة الأدوات التّعبيريّة الفنّية (السينما، الموسيقى، الرّسم، المسرح) في المدوّنات الرّوائيّة عن طريق "رصد بعض مستويات تشكيل وانبناء الخطاب الرّوائي العربي الجديد، لإبراز بعض مظاهر ارتياد التّجريب كأفق للكتابة وانفتاح النّصوص على الفنون السّمعيّة البصريّة[1]" وذلك بالاعتماد على "نماذج روائيّة تتّسم بالنّضج الفنّي والتّماسك البنائي، وتنتمي إلى مرجعيّات إبداعيّة مختلفة، وبلدان متفرّقة حتّى يكون الاستقراء شاملا ومتنوّعا[2]" أي أنّها تتضمّن مقوّمات البناء الرّوائي شكلا ومضمونا، وتفتح الباب على مصراعيها المرجعي والجغرافي.

واللاّفت للنّظر أنّ الكاتب استند في عرضه للفنون على نماذج روائيّة متعدّدة؛ ففي السينما من خلال اشتغاله على "مبحث للتأثّر والتّفاعل مع السينما وتقنياتها[3]" عرض الكاتب لـ (33)رواية، أمّا الموسيقى في تناوله لـ"مظاهر انفتاح الرّواية الجديدة على البناء الموسيقي[4]" عرض لـ (25) رواية، في حين قدّم للرّسم وهو يدرس "مظاهر التّفاعل الرّوائي مع الرّسم والفنون

[1]-**الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة:** حسن لشكر، ص7.

[2]- **المرجع نفسه:**ص9.

[3]- **المرجع نفسه:** ص12 وما بعدها.

[4]- **المرجع نفسه:** ص70 وما بعدها.

التّشكيليّة[1]"لـ (19)رواية، لينتهي في الفصل الأخير (المسرح) الّذي بيّن فيه "مدى تفاعل الرّواية مع المسرح[2]" إلى (22)رواية.

كما سبق وأن أشرنا آنفا، بأنّ القراءة لهذا الكتاب ستقتصر على فنّي الرّسم والموسيقى، وهذا _بطبيعة الحال_ لانسجامها مع فنون المدوّنة المدروسة "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج (الرّسم، الموسيقى، العمارة).

2-مظاهر انفتاح الرّواية الجديدة على البناء الموسيقي:

في الفصل الثّاني الموسوم بـ "البناء الموسيقي" استهلّ النّاقد حديثه عن الفراغ الّذي تشهده السّاحة النّقديّة العربيّة من دراسات جادة تبحث في علاقة الأدب والموسيقى، مقتصرا على ذكر أحد المؤلّفات النّادرة في هذا المجال "بين الأدب والموسيقى" للكاتب "أسعد محمّد علي"، وقائلا في شأنه بأنّه " موسيقي وأديب درس الموسيقى في معاهد الفنون الجميلة ببغداد، وكتب القصّة والمقال الصّحفي، يعدّ من أوائل الكتّاب العرب الّذي تناولوا بالدّراسة والتّحليل هذا الموضوع الشّائق[3]" وهذا بالفعل ما أكّده "عبد الواحد لؤلؤة" في مقدّمة الكتاب الّتي عنونها بـ "القراءة بالأذن...والعين" قائلا: "أحسب أنّ هذا الكتاب من أوائل الكتب الّتي تتناول هذه النّاحية، على قدر ما أعرف من دراسات النقد المعاصر في العربيّة[4]".

انطلق الكاتب "حسن لشكر" في عرضه لأشكال تأثّر الخطاب الرّوائي العربي بالفن الموسيقي من التّجربة الغربيّة الّتي صاغ فيها العديد من الرّوائيين الأوروبيين أشكالهم الرّوائيّة وفق

[1]- **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، ص108 وما بعدها.

[2]- **المرجع نفسه**:ص144 وما بعدها.

[3]- **المرجع نفسه**:ص71.

[4]- **بين الأدب والموسيقى _قراءة مقارنة في الفنّ الرّوائي_**: أسعد محمّد علي، دار آفاق عربيّة، بغداد، دط، 1985م، ص11.

أشكال موسيقيّة وتحديدا منذ "هرمان هسه" في روايته "لعبة الكريّات الزّجاجيّة"[1] الّتي أبدى من خلالها اهتمامَه الفائق بالموسيقى ووضعها في أعلى مكانة، ويرجع هذا الاهتمام بالتّحديد إلى حياته الخاصّة؛ فلقد كان مولعا بالموسيقى منذ نعومة أظفاره، بحيث كان يتقن العزف على الكمان، والعامة الّتي شهدت اتصالات كثيرة مع أدباء وفنانين مشهورين في عصره، منهم شتيفان تسفايغ وأوتمار شوك، ملحِّن أوبرا الهاربون، وكذلك فولكمار أندريه وفيرتِس براون وإدفِن فيشر، الذين لحَّنوا الكثير من قصائده[2]،

يليه الكاتب والموسيقي (عازف آلة البيانو) الفرنسي "أندري جيه" الّذي ذكر في كتابه "قوت الأرض"، وفي يومياته المعروفة أنّه يريد أن يكتب رواية تحذو حذو القصيدة السيمفونيّة[3]، وهذا بالفعل ما تحقّق في روايته "المزيّفون" الّتي أشار إليها أسعد محمّد علي في معرض حديثه عن التأثيرات والعلاقات الحديثة الّتي ظهرت بين الموسيقى والأدب في القرن العشرين _إلى جانب الرّواية الآنفة الذّكر _قائلا: "ورغم أنّ النّماذج الأدبيّة المتأثّرة بالموسيقى قليلة، فإنّ روايتي " لعبة الكريّات الزّجاجية" لهرمان هيسه" و"المزيّفون" لإندريه جيد تساعدنا على إعطاء صورة معيّنة عن آفاق ذلك التّأثير[4]".

ينتقل النّاقد "حسن لشكر" بعدها إلى التّجربة العربيّة ليعرض لنا نماذج روائيّة متعدّدة حاورت الفن الموسيقي وتفاعلت معها عرضا واستلهاما (لحنا، أداء، غناء)، من مثل: **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم، و**قالت ضحى** و**قصة بالأمس حلمت بك** و**الحب في المنفى** لبهاء طاهر، و**تحريك القلب** لعبده جبير، و**البحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا، و**عودة الطائر إلى البحر** و**الصمت والمطر** و**الرحيل بين السهم والوتر** لحليم بركات، و**بيروت**

---

[1]- **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، ص72.

[2]- يُنظر: **البيان: روايات خالدة (لعبة الكريّات الزّجاجيّة)**
https://www.albayan.ae/paths/books/2010-02-28-1.224015

[3]- يُنظر: **الرواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة: حسن لشكر**، ص ص72-73.

[4]- **بين الأدب والموسيقى _قراءة مقارنة في الفنّ الرّوائي_**: أسعد محمّد علي، ص11.

بيروت و**شرف** لصنع الله إبراهيم، و **نصيبي من الأفق** لعبد القادر بن الشيخ، و**يقين العطش** و**رامة والتنين** و**الزمن الآخر** لإدوار الخراط، و**الضوء الهارب** لمحمد برادة، و**وردية ليل** لإبراهيم أصلان، و**عصافير النيل** لسمير اليوسف، و**موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، و**التجليات والخطط والزويل** للغيطاني، و**خطوط الطول خطوط العرض** للربيعي، و**اللّاز** للطاهر وطار.

يشير الكاتب من خلال عرضه لهذه النّماذج إلى مسألة التّعاطي الموسيقي في الرّواية العربيّة، حيث نستشف من ضميمة كلامه أنّه يقسّمها إلى ثلاثة أقسام؛

أ- التّعاطي التّعليمي: ويقصد بها الرّوايات الّتي تعاملت مع الفنّ الموسيقي تعاملا تعليميّا، من قبيل رواية "عصفور من الشّرق" في "استدعائها المعلومات وإلقائها للدروس وتحليل للقضايا، مثل الّتي قدّمها حول التّحليل الموسيقي، وخصائص السيمفونيّات عند فاجنر وبتهوفن، وينقل صفحات من وصيّة بيتهوفن إلى شقيقه كارل وجوهان حول إصابته بالصّم[1]"

ب- التّعاطي التّوظيفي: وهي الرّوايات الّتي لم تكتف بالجانب التّعليمي للموسيقى، بل تجاوزته لتشمل الجانب التّوظيفي لبعض أدواتها، ولعلّ قصّة "بهاء طاهر" "بالأمس حلمت بك الطّويلة"، بيان وإيضاح لهذا التّوظيف؛ فلقد "قسّم قصّته التّي تستغرق أحداثها ثلاثة أسابيع، إلى ثلاثة أقسام، يمثّل كلّ منها مدّة أسبوع، وبذلك يكون قد اعتمد على الأجزاء الثّلاثة الأساسيّة للسوناتا، مستبعدا الجزء الرّابع التّقليدي[2]"، لقد جسّدت هذه القصة الطّويلة تجربة الاغتراب الّتي عاشها بهاء طاهر أثناء مرحلة الغربة، وعندما اختمرت تجربته في بنائها الموسيقي كانت انعكاسا في

[1] -**تداخلات النّصوص والاسترسال الرّوائي**: أحمد درويش، فصول، مصر، العدد 4/ مارس 1998م، ص38.

[2] - **المثقّف العربي المغترب في الرّواية الحديثة**: حسين عيد، عالم الفكر الكويتيّة، العدد الأوّل/ يوليو، سبتمبر، 1997م، ص313.

نهاية المطاف لتجربته الشّخصيّة، فبدت شخصيته متوارية وراء الرّاوي الّذي يكتمل تفسير أزمة عزلته على ضوء معاناة بهاء طاهر الخاصّة[1].

إنّ توظيف الموسيقى في هذا السّياق هو توظيف نابع من تجربة عميقة أحبّت الفنّ الموسيقى واتّخذت من معالمه سبيلا للكتابة الإبداعيّة، وفي هذا نقرأ لحسن لشكر معلّقا على تجربة بهاء طاهر الإبداعيّة: " وقد استمرّ هذا الحبّ إلى الآن وانكتب في نصوصه سواء على مستوى البناء النّصي أو من خلال توظيف أغاني معيّنة داخل السّرد أو الإشارة إليها لتأطير الشّخصيّات والأحداث والإحالات[2].

ج–التّعاطي التّخصّصي: ويشمل الرّوايات الّتي يكون فيها الكاتب عارفا بأبجديّات الموسيقى وخصوصيّاتها، بل ويكون مساهما فيها أحيانا ، فـــجبرا إبراهيم جبرا _مثلا_ "إضافة إلى كونه روائيّا وناقدا...، فهو باحث في الموسيقى وله مقالات ودراسات منشورة، فلأنّه احتوى ودرس وهضم الفنون كلّها، فالموسيقى تسري أصواتها وأصداؤها داخل نفسه كما يسري صوت الشّعر[3]" ففي روايته "البحث عن وليد مسعود" نلمس تأثّره الجليّ بالأسلوب الموسيقي "في مستويات متعدّدة حيث يكون القارئ إزّاء تنويعات يمثّل فيها الصّوت الإنساني اللّحن الموسيقي، ويحلّ فيها الإيقاع والشّعر محلّ الهارمونيّة، وبامتزاج الصّوت الإنساني وإيقاع الفصل الإبداعي حيث تداخلات الأزمنة المتباينة يبرز الموضوع ويتكثّف ويختفي ويتطوّر عبر عمليّة فنّية تقود إلى الذّروات الّتي يبقى المتلقّي يلاحقها أو يلاحقه دون اكتفاء كما الحال خلال عمليّة الاندماج الموسيقي، كما يبرز التأثّر على مستوى التّجاور اللّحني؛ إذ عرض أبعاد الموضوع عبر أصوات وإيقاعات متباينة،

[1]–**المثقّف العربي المغترب في الرّواية الحديثة**: حسين عيد، ص315.

[2]– **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، ص78.

[3]–**أسعد محمّد على (حوار)**، الزّمان (لندن)، العدد383، السّبت/الأحد 24-25-1999، ص11.

متوالية، ومتداخلة، حيث استعاض الرّوائي عن الهارمونية بالإيقاعات المتغيّرة عبر الفصول من جهة وبتعدّد الأصوات (الشّخوص) من جهة ثانية، والتّحويرات الفنّيّة[1].

ولم يقتصر هذا التّعاطي على شخصيّة جبرا فحسب، وإنّما أبان على شخصيّات أخرى؛ من أمثال "حليم بركات في روايتي" في القمم الخضراء، عودة طائر "، و"صنع الله إبراهيم" في رواية "بيروت بيروت" ، و"عبد القادر بن الشّيخ" في رواية "ونصيبي" وكذا "إدوارد خرّاط" في رواية "رامة والتنّين"...إلخ.

وعليه يمكننا القول بأنّ الثّقافة الموسيقيّة للكاتب هي الّتي تعطي للنّص الرّوائي هذا الزّخم من التّلوينات الموسيقيّة (شكلا ومضمونا) ليكتنز في تفاصيله حمولات دالة وعاليّة جدّا مسكونة بهاجس التّجديد وتجاوز الأنماط السّائدة والمستهلكة الّتي تساهم في تخصيب النّسق الرّوائي وتنويعه.

3-مظاهر التّفاعل الرّوائي مع الرّسم والفنون التّشكيلية:

عني حسن لشكر في الفصل الثّالث من هذا الكتاب برصد مظاهر التّفاعل الرّوائي مع الرّسم والفنون التّشكيليّة ، حيث استهل هذا الفصل _في إطار حديثه عن قوة الصّلة بين الرّواية والرّسم_ بالتوقف مع قول **هنري جيمس** ،الّذي يؤكّد متانة الصّلة بينهما فتصوير الحياة في الرّواية هي نفسها في لوحة المصوّر أو الرّسّام[2]، وأنّ الرّواية هي الفنّ الّذي يُضارع الرّسم، ويُقرّب بين النّص المتخيّل واللّوحة المرسومة[3]، وقول **كونراد** الّذي يحدّد فيه دور التّشكيل واللّون في إنجاح النّص الرّوائي قائلا :"أنّ الرواية كي تحقّق ما تصبو إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلّم من فنون

---

[1]-**البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية**: أسعد محمد علي، ص187، نقلا عن: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، ص83.

[2]- يُنظر: **نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث**: جيمس وكونراد...وآخرون، تر: انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصريّة العامّة، القاهرة، ط1، 1971م، ص38

[3]- **جماليات الرّواية_دراسة في الرّواية الواقعيّة السّوريّة_**: إبراهيم علي نجيب، دار الينابيع، سوريا، 1994م، ص38.

النّحت والتّصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس، باستخدام التّشكيل واللّون وغيرهما[1]"

إنّ ما يثير الانتباه في هذا الاستهلال، هو أنّ حسن لشكر لم يعطي نصيبا للجهود النّقديّة العربيّة الّتي أدركت الصّلة بين الرّواية والرّسم، فالنّاقد التّونسي "**محمّد الخبو**" ــعلى سبيل المثالــ يعتبر "من المنبّهين العرب الأوائل على وجود علاقة متينة بين الرّواية العربيّة والرّسم، وانفرد عن غيره بتبيان بعض وجوه الكتابة الرّاسمة، وذلك بالاستناد إلى أعمال روائيّة وأقصوصيّة"[2]، منها: رواية "خلسات الكرى" لجمال الغيطاني، والمجموعة القصصيّة "عنترة وجولييت" ليحي حقّي[3].

لقد أدرك كتاب "الرّواية العربية والفنون السّمعيّة" ما بين الكتابة والرّسم من وشائج، من خلال عدّة أعمال روائيّة تجسّدت في: "**يابنات إسكندرية" و"حريق الأخيلة" و"رامة والتنين" و"الزمن الآخر"و"رقرقة الأحلام الملحية"و"إسكندريتي" و"ترابها زعفران**"لإدوار الخراط، **و"يوميات سراب عفان" و"الغرف الأخرى" و"شارع الأميرات**"لجبرا إبراهيم جبرا، **و"مدينة براقش**"لأحمد المديني، **و"الضوء الهارب**"لمحمد برادة، **و"نجمة أغسطس"و" اللجنة و"ذات" و"بيرت بيروت "و"أمريكانلي**"لصنع الله إبراهيم، **و"الحب في المنفى" لبهاء طاهر، وتجارب** سالم حميش و صلاح الدين بوجاه وجمال الغيطاني وإميل حبيبي، **وتجربة** سليم بركات **في "الأختام والسديم"**.

لقد أفادت هذه التّجارب من الحقل التّشكيلي، واستعارت منه عدّة تقنيّات، تفاعلت مع الخطاب الرّوائي تفاعلا حيويا، ساهمت في تحديث بنياته وأنساقه، ولعلّ أبرزها على الإطلاق تقنيّة

[1]- **نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث**: جيمس وكونراد...وآخرون، ص46.

[2]- **الرّواية والرّسم ــمن خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاطــ**: مصطفى بوقطف، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2019م، ص64.

[3]- **المرجع نفسه**: ص63.

الكولاج[*]، الّتي أبانت بشكل لافت في أعمال "إدوارد خرّاط"، كـ"إسكندريّتي" الّتي لم يكتفي الكاتب باستخدامها كتقنيّة بل أشار إليها ــبوضوحــ في الغلاف الدّاخلي للرّواية حيث وسمها بـــ"كولاج قصصي[1]" و"أحمد المديني" في روايته " مدينة برّاقش" إذْ "تعمّد فيها إلى وساطة فنّية طريفة لا تقلّ إتلافا لوحدة النّص تلك، وهي برقشة جسدها بمقاطع من نصوص أجنبيّة جاهزة ومنسوبة لأصحابها بقصد إنتاج كلّية أصيلة تتمظهر فيها قطائع وتنافرات متنوّعة الأشكال[2]"، و"صنع الله إبراهيم" في نصوصه الّتي استخدمت هذه التّقنيّة في أشكال عدّة (السّرد والتّحقيق الصّحفي في "نجمة أغسطس"، التّخييل والمادّة الصّحفيّة في روايتي "اللّجنة" و"ذات"، البعد التّسجيلي والمادّة الوثائقيّة في "بيروت بيروت" و"وردة" و"أمريكانلي"...)[3]، ونصوص أخرى لـ"سالم حميش، و "صلاح الدّين بوجاه" و"جمال الغيطاني" و"إميل حبيبي" استلهمت هذا النّموذج كأساس دينامي لتطوير النّسق السّردي العربي وفتح نوافذ أخرى لإمكانيّة استقراء الواقع المعاصر.[4]

تضيف المدوّنة العربيّة لهذه التّقنيّة أشكالا وآليّات أخرى ساهمت في تقريب المسافة بين الحكي الرّوائي والحكي التّشكيلي، تجسّدت في: ثنائيّة العتمة والنّور، الضّوء.خطوط.ألوان، البورتريه، الكاريكاتور...إلخ [5] .

---

[*] -الكولاج "مصطلح ينتمي إلى فنّ الرّسم، ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللّوحة الفنّيّة، فهو في جوهره عمل تركيبيّ يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيّل وما ينتمي إلى الواقع، وقد ظهر هذا المصطلح أوّل مرّة سنة 1912م حين أقدم "بيكاسوPicasso" و"براكBaraque" على إقحام أوراق ملصقة في لوحاتهما، ولم تلبث الرّواية أن وظّفت تقنية الكولاج واعتمدتها أداة من أدواتها السّرديّة"، **معجم السّرديّات**: محمّد القاضي وآخرون، دار محمّد علي للنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2010م، ص358.

[1]- **اسكندريّتي**: إدوار خرّاط، دار ومطابع المستقبل، الفجالةوالإسكندريّة، مصر، ط1، 1994م، ص3.

[2]- **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، ص129.

[3]- يُنظر: **المرجع نفسه**:ص135.

[4]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص137.

[5]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص111وما بعدها.

لقد قدم النّاقد المغربي "حسن لشكر" في كتابه القيم مجموعة من الأفكار، والرؤى العميقة، والجادة التي تتصل بانفتاح الخطاب الرّوائي على الفنون السّمعيّة البصريّة ، وقد أجمل بدقة ما قدمته هذه العلاقة للأدب فيما يلي:

– تعدّ الرّواية أحد أبرز الفنون النّثرية في استيعابها لأشكال فنّية أخرى مثل: السينما، الموسيقى، الرّسم، المسرح.

– تُقدّم الموسيقى والرّسم على غرار السينما والمسرح خدمات جليلة للخطاب الرّوائي في استلهام أليّاتها وأدواتها التّعبيريّة.

– يعتبر الاشتغال الروائي على الخطاب السّمعي البصري أحد أبرز الممارسات والآليّات الجديدة والمتجدّدة في رصد بعض مظاهر التّجريب كأفق للكتابة الإبداعيّة.

– ولوج الرّوائيين إلى هذا النّوع من الكتابة السّرديّة المنفتحة على الفنون السّمعيّة البصريّة لم يكن مغامرة غير محسوبة العواقب، بل إنّها جاءت ترجمة لخبرة ناتجة عن تكوين أكاديمي أو اهتمام بحثي أو ذوقي...وهي عوامل ضمنت لنصوصهم النّضج الفنّي والتّماسك البنائي اللّذين اشترطهما حسن لشكر في متون الكتاب[1].

– يعتبر كتاب الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة إضافة نوعيّة شهدتها المدوّنة النّقديّة العربيّة، الّتي تفتقد لهذا النّوع من الدّراسة.

– قد يُساهم كتاب الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة في تزويد المكتبة العربيّة بدراسات وأبحاث نقديّة جديدة، تُغني الفراغ الحاصل في هذا المجال.

[1] – **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة _جدّة الموضوع والصّرامة المنهجيّة_**: عبد الرّزّاق المصباحي، التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م، ص254.

المبحث الثّاني

الرّواية الرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_ لـ: مصطفى بوقطف

أوّلا: مصطفى بوقطف (حياته ومؤلّفاته).

ثانيا: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته).

ثالثا: مضامين الكتاب.

المبحث الثّاني: الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_ لمصطفى بوقطف

أوّلا: مصطفى بوقطف (حياته ومؤلّفاته)[1]:

- ناقد تونسي، ولد بصفاقس (الجمهوريّة التّونسيّة) في: 06 سبتمبر 1973م.
- أستاذ السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، جامعة صفاقس (تونس).

– مؤهّلاته:

- متحصل على شهادة الماجستير في اللغة والآداب والحضارة العربية2009.
- متحصل على شهادة الدكتوراه في اللغة والآداب والحضارة العربية2015.
- مؤسس ملتقى علي بن خليفة للقصة، فيفري2018.
- رئيس جمعية فوانيس الثقافة

– عضويّته:

- عضو وحدة الدراسات السردية منذ سنة2009.

– مؤلّفاته:

- توظيف الأسطورة ودوره في تنامي الفعْل من خلال مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم دار نهى للنشر2011
- الرواية والرسم من خلال نماذج روائية لإدوار الخراط، دار كنوز المعرفة2018
- كتاب ثالث تحت عجلة المطبعة بعنوان الوصف في سفر البنيان لجمال الغيطاني.
- شارك في عدد من المؤتمرات والنّدوات العلمية بتونس والمغرب.
- له العديد من الدّراسات نشرت في مجلاّت محكّمة.

[1]– مراسلة على الفيس بوك مع الدّكتور **مصطفى بوقطف**، يوم: 14 أفريل 2020م.

ثانيا: الكتاب (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته):

1-أهمّية الكتاب: يقول الإمام "التّهانوي" في كتابه "كشّاف إصلاحات الفنون والعلوم": إنّ كلّ علم يشرف بشرف موضوعه، أو شرف غايته، أو شدّة الحاجة إليه[1]، وأظن بأنّ هذه الثّلاثة قد اجتمعت في هذا الكتاب، وخصوصا الأخيرة _شدّة الحاجة إليه_، وعلى هذا الأساس جاء كتاب "الرّواية والرّسم" استجابة لملء الفراغ الحاصل في المكتبة العربيّة الّتي تكاد تخلو من الكتب النّقديّة العربيّة المتخصّصة المتضمّنة لموضوع تفاعل الرّواية مع الفنون الأخرى.

يعتبر النّاقد التونسي "محمّد بن محمّد الخبو" أنّ ما أنجزه "الباحث الرّصين مصطفى بوقطف في هذا الكتاب لبنة مهمّة في بناء نقد الرّواية العربيّة بما أضافه من زوايا نظر فيها نراها طريفة جدا، ولم يكن ضربا من الهرطقة النّقديّة، وإنّما كان ذلك من مستلزمات نصوص روائيّة اختلطت فيها فنون كثيرة، وتعدّ روايات الخرّاط أنموذجا فريدا لها[2]"، وهذا ما لمسناه بالفعل في هذا العمل الّذي أفصح بأنّه دراسة طموحة سعى فيها النّاقد إلى إعادة النّظر في العلاقة القائمة بين الرّواية والرّسم، خاصة وأنّه اعتمد إلى "تبئير الاهتمام على نماذج من روايات لإدوارد خرّاط (حجارة بوبيللو، يا بنات إسكندريّة، ترابها زعفران، إسكندريّتي) لشحّ الدّراسات الّتي قاربتها[3]"، وهي إشارة إيجابية سمحت للكاتب إلى استيعاب النّصوص استيعابا شاملا، وأفضت به إلى نتائج مركّزة ودقيقة، بعيدة كلّ البعد عن الشّموليّة والتّعميم في الطّرح.

إنّ الجهد النّقدي الّذي خلّفه "مصطفى بوقطف" عزّ نظيره وقلّ مثيله، وقد جاء على قدرك كبير من التأنّي والرّويّة في كشف الوجه الحقيقي للرّواية الجديدة والمتجدّدة، الّتي تسعى دائما

---

[1]- يُنظر: **كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم**: محمّد على التّهانوي، تحقيق: رفيق العجم – علي دحروج، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1996م، ص 17.

[2]- **الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2019م، ص15.

[3]- **المرجع نفسه**: ص23.

نحو التّجريب والتّجديد، خاصّة إذا تعلّق الأمر باستيعابها وتشرّبها لفنون أخرى كالرّسم والتّشكيل، الّتي صيّرتها ـ كما جاء على لسان الكاتب والرّوائي كمال الرّياحي ـ إلى نصّ "كرنفالي يكفّ عن كونه كتابة مغامرة ليكون مغامرة كتابة[1]"، تقوم على استعارة الأدوات التّعبيريّة لفنون التّشكيل وتحويلها إلى أدوات ينسج بها الرّوائي روايته.

2-سبب تأليفه: يرجع النّاقد مصطفى بوقطف سبب تأليف الكتاب إلى افتقار المكتبة العربيّة لمثل هذا النّوع من الدّراسات الّتي تبحث في العلاقة بين الرّواية والرّسم، هذا دون أن يهمل بعض الجهود المتواضعة كـ " البحوث الأكاديميّة الّتي لفتت انتباه القارئ إلى وجود أواصر رابطة بين الرّواية وما ليس من جنسها من الفنون المكتوبة والمرئيّة[2]، ومقالات متفرّقة في الغرض رصدت بعض وجوه القرابة بين هذين الشّكلين التّعبيريين[3]...كلّ هذا حفّز النّاقد إلى الخوض في غمار البحث، والتّنقيب في طبيعة هذه القرابة بين المكتوب بالقلم والمرسوم بالرّيشة[4].

لعلّ ما يؤاخذ على النّاقد مصطفى بوقطف في إشارته للأعمال الّتي تبنّت بالدّراسة هذه القضيّة في حاشية الصّفحة، هو عدم ذكره لكتاب "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة" للنّاقد

---

[1]- **الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج:** كمال الرياحي، المغاربيّة للطّباعة والإشهار، أريانة-تونس، دط، دت، ص59.

[2]- نورد منها على سبيل المثال:

- **الرّواية العربيّة والحداثة:** محمّد الباردي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة-اللاّذقيّة، ج1/ 2002م، منص81 إلى ص83.
- **التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربيّ الحديث في السّبعينات والثّمانينات:** محمّد رشيد ثابت، دار ابن زيدون، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، 2004م، من ص263 إلى ص266.
- **بناء الرّواية ـ دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ ـ:** سيزا قاسم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة، 1984م، ص.ص 110و111.

[3]- من هذه المقالات نذكر:

- **الكتابة الرّاسمة في الرّواية العربيّة المعاصرة:** محمّد الخبو، دار نهى ، صفاقس، ط1، 2006م، من ص121 إلى ص159.
- **بويطيقا العمل المفتوح، قراءة في اختناقات العشق والصّباح لإدوارد خرّاط:** سيزا قاسم، مجلّة فصول، المجلّد الرّابع، العدد2، يناير، القاهرة، 1984م.

[4]- يُنظر: **الرّواية والرّسم:** مصطفى بوقطف، ص21-22.

المغربي "حسن لشكر" الّذي خصّص لهذه العلاقة فصلا قائما بذاته وسمه بـ"الرّسم والفنون التّشكيليّة"[1] حيث رابت صفحاته عن ثلاثين صفحة، وليس هذا فحسب بل وخصّص للرّوائي "إدوار الخرّاط" محطّه تحدّث فيها عن أبرز رواياته الّتي اتخذت من التّشكيل فضاء لها كرواية "بنات إسكندريّة"، و"إسكندريّتي" الّتي كانت محلّ اشتغال وصلب اهتمام "بوقطف" في كتابه "الرّواية والرّسم".

3- محتويات الكتاب: يشتمل الكتاب على مقدّمة ومدخل نظري وبابين وخاتمة وقائمة لمكتبة الدّراسة ومسرد للمصطلحات الفنّيّة وفهرس لموادّها، وفيما يلي عرض موجز لأهمّ مواد الكتاب:

- **مقدّمة**
- **مدخل نظري: الرّواية والرّسم شكلان تعبيريان فكيف يلتقيان؟**
- **الباب الأوّل: روافد الرّسم في الرّواية**
  - **الفصل الأوّل:** ملامح الزّمان والمكان في "حجارة بوبيللو"
  - **الفصل الثّاني:** الوصف ووجوه التّصوير الذّاتي في "حجارة بوبيللو"
  - **الفصل الثّالث:** تشعير النّص الرّوائي في "يا بنات إسكندريّة"
- **الباب الثّاني: الرّواية الرّاسمة وقصصيتها**
  - **الفصل الأوّل:** مسالك الكتابة وطرائق تشكيل اللّوحة "ترابها زعفران" أنموذجا.
  - **الفصل الثّاني:**الكولاج من آلية تشكيليّة إلى تقنيّة في القصّ
  - **الفصل الثّالث:** القصصيّة الخفيّة في "الرّواية الرّاسمة" من خلال "ترابها زعفران" و"إسكندريّتي"
- **خاتمة.**

[1]- يُنظر: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة _جدّة الموضوع والصّرامة المنهجيّة_**: عبد الرّزّاق المصباحي، التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م، ص108 وما بعدها.

ثالثا: مضامين الكتاب:

1-الغلاف "قراءة وصفيّة":لقد أصبح الاعتناء بالشّكل الخارجي للكتاب من أهمّ المسائل والقضايا الّتي تستوقف المؤلّف والنّاشر على السّواء، فلا يخلو أيّ كتاب يُؤلّف إلاّ وكان لغلافه نصيب وافر من الاهتمام، وهذا لما يُقدّمه من عائد تجاري يعود على النّاشر والمؤلّف، وما يوفّره من جهد للقارئ في فهم محتوى الكتاب ومضمونه.

إنّ الغلاف _عموما_ هو الرسالة المختصرة الّتي يوجّهها الكاتب للقارئ، ولا شكّ أنّه أصبح اليوم بمثابة الميثاق الأوّلي الّذي يشدّ المتلقّي لقراءة فحوى الكتاب، فـ "شكل الغلاف وعنوان الكتاب هما من الرّموز والإيحاءات البصريّة والتّعبيريّة عن ماهية المفاهيم والأفكار المطروحة فيه، وعليه فإنّ هذه الأشكال والتّعبيرات برمزيتها ورسالاتها المفاهيميّة هي الّتي تُدخل القارئ في عالم الحيرة وتتحدّى قدرته وتخلق الفضول لديه والدّافع لسبر أغواره ومعرفة ما يُقدّمه من رؤى ،إجابات لتلك الحيرة الأبديّة[1]" ولهذا عهدنا على أنفسنا _قبل التطرّق لمضمون الكتاب وما يطرحه من مسائل نقديّة_ أن نقدّم قراءة واصفة لملامح الغلاف في جزأيه الأمامي والخلفي.

يظهر على الغلاف الأمامي خلفية خضراء تميل إلى الاصفرار، يتوسّط النّصف الأوّل (العلوي) منه عنوان المؤلّف "**الرّواية والرّسم**" مكتوب بالبند العريض الأسود، يليه مباشرة عنوان فرعي باللّون الأزرق "**من خلال نماذج روائيّة لإدوارد الخرّاط**" يوحي بالمدوّنة الّتي اشتغل عليها الكاتب، أمّا أعلاه وبذات اللّون كُتب اسم المؤلّف "**مصطفى بوقطف**".

في حين يظهر في النّصف الثّاني (السّفلي) من الواجهة الأمامية رسم ليد بلونها الطّبيعي (أي البنّي)، وتمتزج فيها ألوان أخرى (ما بين البنفسجي والأزرق والأخضر والبرتقالي و...إلخ)،

[1]-**غلاف الكتاب ستارة أنيقة تحجب أكثر ممّا تظهر (كتّاب عرب يتحدّثون عن الصّيغ الفنّية والدّلالات الجمالية لأغلفة الكتب)**: خلود الفلاح: جريدة العرب، لندن، العدد 10816، 2017/11/18، ص14.

حاملة قلما غير منتهي برأس مدبّب _كما هو متعارف عليه_ بل بريشة رسّام، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تمازج وتلاقح فنّي الكتابة والرّسم الّذي يُحيل إليهما عنوان الكتاب.

علاوة على ذلك تُقدّم لنا الحيّة المرسومة على القلم قراءة أخرى مفادها قدرة الكاتب على مداعبة الرّيشة، الّتي ترسم بالكلمات تفاصيل الزّهرة الحمراء وما يحيط بها من أجزاء أخرى (وردتين في طور النّمو، حشائش...)، وهي إضافة دلاليّة توحي إلى قدرة الكاتب على إطلاق العنان لخياله من أجل رسم صورة بالكلمات تُشاكل الصّورة المرسومة على اللّوحة بالتّفصيل الدّقيق.

أمّا الواجهة الأخرى للكتاب فتظهر خلفيتها باللّون الأزرق، ويمكن أن نقسّمها إلى ثلاثة أقسام؛ القسم الأول (العلوي) منها يأخذ ربع الغلاف(4/1) يحمل جزء من الصورة (يد حاملة قلم) الموجودة في الغلاف الأمامي، مع إعادة ذكر عنوان الكتاب على يمين الغلاف، أمّا القسم الثّاني منه (الوسط) فيأخذ ربعي الغلاف(4/2)، يقدّم طرحا وجيزا لطبيعة الدّراسة الّتي ارتضاها الكاتب في بحثه بحيث تُفضي بنا إلى قراءة بصريّة متبصّرة للرّواية الرّاسمة، تصبّ _كما قال_ مجملها في سبل تفاعل الرّواية مع الفنون عموما...مساءلة تقنياتها باستمرار وكشف وعي الإنسان المتجدّد والمتطوّر بالعالم، في حين يظم الجزء المتبقيّ من الغلاف (4/1) تفاصيل دار النّشر (الشّعار، العنوان، البريد الإلكتروني، صفحاتها على مواقع التّواصل الاجتماعي...).

إنّ المتمعّن في الغلاف بشقّيه الشّكلي والمضموني يلحظ لا ريب انسجاما فنّيّا بين وحدات التّشكيل (الرّسم) والاشتغال الحروفي (عنوان الكتاب، موجز الدّراسة، ...)، ممّا ساهم بشكل فريد في اختصار فكرة الكتاب وخلق إيقاع بصري يشدّ القارئ إليه، وعليه نفهم بأنّ الغلاف هو مرآة عاكسة لمحتوى الكتاب يعمل على تسهيل التّواصل مع القارئ وتحقيق الفائدة المادّيّة والمعنويّة، وهذا بالطّبع لا يكون إلاّ بوعي ومقصديّة فنّية في الاشتغال عليه.

2- مرجعيّاته النّقديّة: يتأسّس كتاب "مصطفى بوقطف" على خلفيّة نقدية مستعارة من المرجعيّة الغربيّة الّتي تعتمد بالأساس على:

أ-الطّرح الباختيني في رصده لأواصر الرّابطة بين الرّواية وفنون المرئي، وكذا المنهج الحواري[1].

ب- استثمار بعض مكتسبات السّرديّات والمقاربة اللّسانيّة للوصف مع رائديها فيليب هامون (PhilipeHamon) وجان ميشال آدام (Jean Michel Adam)[2].

هذا وقد نجد لبعض الجهود العربيّة مساحة لا بأس بها تعزّز بعض المكتسبات السّرديّة من مثل مسألة الزّمن مع محمّد الخبو، والتّبئير مع صلاح صالح ، والوصف مع محمد النّاصر العجيمي[3].

لقد استطاع "مصطفى بوقطف" من خلال اشتغاله على هذه الأرضيّة النّقديّة أن يضيف للمكتبة العربيّة زوايا جديدة تعدّ لبنة مهمّة في بناء نقد الرّواية العربيّة خاصّة مسألة التّشكيل في الرّواية الّتي اتخذت من آليّات الرّسم وتقنيّاته المختلفة (الخطوط، الألوان، الكولاج...) مدارا لها.

3- رؤية عامة في مفاصل الكتاب:

إنّ القارئ المتأني لمفاصل الكتاب يجد بأنّ "مصطفى بوقطف" يتبنّى مجموعة من الأفكار والرّؤى والتّصوّرات نتيجة تأمّل عميق في المعروض النّقدي الّذي أفضى به إلى نزوع الرّواية للرّسم من خلال نماذج روائيّة للكاتب المصري "إدوار الخرّاط"، ذلك أنّها تتّفق في بناء عوالمها المتخيّلة باستخدام تقنيات الرّسم ، وهذا بالطّبع ليس في تفاصيل اللّوحة الّتي تتخلّل النّص المكتوب بل في وسائله المحمولة في الكلام والمنجزة به.

يؤسّس الكاتب لهذه العلاقة بطرح جملة من العناصر في القسم النّظري(الرّواية والرّسم شكلان تعبيريان فكيف يلتقيان؟)، استخلص منها متانة العلقة بين الرّواية والرّسم رغم التّباين في مستوى وسائل التّعبير وطرق الإنتاج والتّلقّي؛ أمّا الأولى (من منظور اللّغة وطرائق التّشكيل) فقد

[1]- يُنظر: **الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف، ص25.

[2]- يُنظر:**المرجع نفسه**:ص24 .

[3]-**المرجع نفسه**، ص99، وص239، وص ص140-141.

أوردت بأنّ "أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنيّة الرّواية "سواء أكانت أدبيّة من قصص وأشعار وقصائد ومقاطع كوميديّة أم غير أدبيّة من قبيل نصوص بلاغيّة وعلميّة ودينيّة[1]"، في حين كان للثّانيّة خاصّة الجمالية المعاصرة (المنضوية تحت لواء فلسفة الفن) " دور في تحقيق الزّيجة بين الرّواية جنسا مكتوبا عماده الزّمان، والرّسم فنّا مرئيّا قائما في المكان[2]"، وهذه المسوّغات (الأولى والثّانيّة) هي التّي حفّزت النّقّاد الغربيين إلى عقد مقاربات مقارنة غزيرة كشفت عن وجوه الشّبه وأسباب التّلاقي بين المكتوب بالقلم والمرسوم بالرّيشة على غرار بعض الجهود العربيّة الشّحيحة في هذا المجال.

بعد الفرش النّظري ينتقل المؤلّف إلى تقصّي العلاقة بين الرّواية والرّسم في أعمال "إدوار خرّاط" عبر مسار محكم تدرّج فيه الكاتب ليتجنّب الوقوع في مزالق الأحكام المسبقة، خاصّة الإقرار بالكتابة الرّوائيّة الرّاسمة منذ البداية، فتأسست دراسته على بابين؛ استعرض في الأوّل "روافد الرّسم في الرّواية" حيث انتهى عبر فصوله الثّلاث إلى أنّ الزّمن في "حجارة بوبيللو" "معدول به عن تمثيل أحداث متعاقبة، إلى استعادة صور الأمكنة والكائنات والأشياء وتجاورها في فضاء الذّاكرة الّتي بدت أقرب إلى الفضاء الصّوري منه إلى الفضاء الحدثي، وعليه فإنّ تضخيم المكان وتوسيع نطاقه شديد مقارنة بعنصر الزّمان"[3]، وفي المقابل أدّى هذا الاحتفاء إلى "تضخّم الوصف واكتساح مناطق نصيّة شاسعة من الرّواية الخرّاطيّة[4] "، بل واحتفال المتكلّم فيه بالإيحاء والمجاز والإيقاع على شاكلة ما يتبدّى في أكوان الشّعر، وهذا بالفعل ما أبانت عنه رواية "يا بنات إسكندريّة" وضوحا _على غرار "حجارة بوبيللو"_ من زاوية نزوعها إلى التّشعير[5].

---

[1]-**الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف،ص38.

[2]- **المرجع نفسه**: ص64.

[3]- **المرجع نفسه**: ص112

[4]- **المرجع نفسه**: ص374.

[5]- **المرجع نفسه**: ص374.

إنّ الطّريق الّذي انتهجه المؤلّف في البحث عن التّمكين والتّوصيف والتّشعير في المنجزين الرّوائيين "حجارة بوبيللو" و"يا بنات إسكندريّة" أفضى به إلى نتيجة مفادها قدرة هذا الثّالوث على فتح الباب أمام الرّواية ليكون سببا في تسرّب الرّسم فيها واختراق نسيجها، ومن ثمّ كان الانتقال إلى البحث في "الرّواية الرّاسمة وقصصيتها" هو سبيل التّحوّل من الخصائص السّرديّة إلى تحقيق هذا القران بين الشّكلين التّعبيريين في المركّب النّعتي "الرّواية الرّاسمة".

لقد انتقل المؤلف في باب الحديث عن "الرّواية الرّاسمة وقصصيتها" إلى البحث في "السّبل المنتهجة والمسالك المتّبعة في عمليّة الكتابة، وما يمكن أن تحيل عليه من مسائل موصولة بطرائق تشكيل اللّوحة[1]" في رواية "ترابها زعفران" والّتي خلصت إلى نزوع الرّواية إلى الرّسم "إن من جهة هيمنة الأسماء والصّفات في عناوين الفصول المماثلة إلى حدّ بعيد لعناوين اللّوحات التّشكيليّة، أو من زاوية تركيب الفصول والفقر والمقاطع تتكرّر فيها المشاهد والأوصاف والانفعالات، على غرار تعاود لهيئات الحروف، تتقاطع وتتجاذب وتتفارق وتتلاقى في لوحة الأرابيسك، علاوة على حرص الرّاوي الّذي بدا أقرب إلى صورة الصّائغ والرّسّام منه إلى القصّاص، على خلق أحياز تنتشر فيها صور المدركات في فضاء اللّوحة، فمالت الكتابة إلى التّفضية والتّلويح، وذلك من خلال استعارة الرّاوي لبعض التّقنيّات التّشكيليّة كالألوان والأضواء، واستخدامها في رسم المشاهد وصياغة لوحات البورتريه الّتي تنتج ثني القراءة عوامل تمسك بما هو بصري ماثل في الفضاء، وفي ذات السياق استشف الكاتب عن وجود مناطق تماس بين الرّواية والرّسم، مثل الإمعان في تسوية المراجع عن غير هيآتها والنّزوع إلى التّعجيب واستدعاء الخارق، وقد أوحت هذه التّقاطعات بوجود كتابة روائيّة راسمة، تجلّت في مستوى استلهام بعض المصطلحات التّشكيليّة وإجرائها في حقل المكتوب، وبانت في مستوى وجوه التّشكيل الذّاتي للمراجع، وما أفضت إليه من تقاطعات بين الوصف الرّومنطيقي واللّوحة الانطباعيّة، وسرد الحُلم واللّوحة السّرياليّة[2]".

[1]-**الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف،ص215.

[2]-**المرجع نفسه**: ص277.

ولا يقف الكاتب في معرض حديثه عن التماس بين الرّواية والرّسم عند هذه النّقطة فحسب بل تعدّاها ليُفرد لها فصلا قائما بذاته وسمه بـ "الكولاج من آليّة تشكيليّة إلى تقنية في القص"، حيث يشير في هذه الجزئيّة إلى أنّ "إدوارد الخرّاط" استند في "إسكندريّتي" على هذه التّقنيّة الموجودة في الفنّ التّشكيلي _القائمة على إلصاق مواد الأشياء في اللوحة (قصاصات الجرائد، تذاكر الميترو، سمارات الخشب...)_ لينسج على إثرها قصتة، فلا يجلب فيها الرّاوي مواد غير متجانسة من خامات مختلفة، وإنّما يمثّلها باللّغة ويمنحها داخل النّص معاني جديدة من خلال ما يعقده في ما بينها من صلات تنافر وتوافق[1]، "فينهض هذا الكولاج القصصي على تشكيل صورة كبرى تتداخل فيها الحكايات بالأخبار والرّسائل والخيالات، وتتنازع من أجل احتلال حيّز. ولم ينحصر استخدام هذه التّقنيّة "الكولاج" في بناء المكان، وإنّما تعدّى ذلك إلى بناء صورة الأنا الّتي تتنازع داخلها مجموعة أنوات متباينة ومتنافرة. وأفضى ذلك إلى ظهور هذا الأنا على وجوه شتّى وصور متعدّدة. ولم تكن عمليّة وصف الأنثى والبحر بمعزل عن الذّات المدركة والكولاج الجامع لأطرافها. ولم ترد هذه الشّذرات والتّأمّلات والوقائع والأشياء متجانسة ومترابطة، وإنّما ظهرت متناثرة في فضاء الذّاكرة، وخليطا حافظ على فوضاه الأصيلة في فضاء النّص. وأسهمت هذه النّصوص الملصقة في تكسير خطّية السّرد وتنويع الرّؤية وتقطيع حكاية وقع الإسكندريّة في نفس حالمة واستحالتها إلى قصص فرعيّة متناثرة انفرط الخيط الواصل بين أجزائها، وتُناط بعهدة القارئ مسؤولية إعادة بنائها ولمّ شتاتها[2]".

وهذا بالفعل ما عمد إليه "مصطفى بوقطف" وهو يعالج موضوع (القصصيّة الخفيّة في الرّواية الرّاسمة من خلال "ترابها زعفران" و"إسكندريّتي") حيث تحصّل في الأخير "أنّ الرّواية الخرّاطيّة الرّاسمة، وإن عدلت عن سرد أطوار حكاية تتعاقب أحداثها تعاقبا زمنيّا وعلّيّا ولاحت شكلا فضائيّا تتحيّز فيه الأوصاف وصور المدركات، فإنّها لم تتخلّ عن مبدأ الزّمنيّة العماد الفقري

[1]- يُنظر: **الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف، ص311.

[2]-**المرجع نفسه**: ص312.

للقصصيّة. ذلك أنّ الأوصاف الرّاسمة المكتسحة لأحياز نصيّة شاسعة من "ترابها زعفران" لم تكن وقفات يتجمّد فيها الفعل وتهدأ فيها الحركة لصدورها عن وجهة نظر الشّخصيّة. فورد زمن الوصف الرّاسم للأمكنة والكائنات مطابقا للزّمن الّذي يستغرقه النّظر. وغالبا، ما تقترن حركة الوصف بالنّشاط الإدراكي للشّخصيّة الّتي تدرك الأشياء بطريقة تتابعيّة، فيطابق زمن الوصف الرّاسم الزّمن الّذي يستغرقه النّشاط الإدراكي، ولم يخف على المؤلّف كذلك ما يثيره تضخّم الوصف الرّاسم للعالم الرّوائي بمكوّناته من مسائل تدعو إلى إعادة النّظر في ما استقرّ من فصل حادّ أحيانا بين الموصوف السّاكن والمسرود المتحرّك، والحدود القائمة بين السّرد والوصف في روايات تتأدّى فيها الحكاية وتتوهّج بالتّوصيف. ولذا لا يستقيم في هذا الضّرب من الرّوايات الرّاسمة إعداد الأوصاف من جنس الوظائف الهامشيّة الّتي يمكن الاستغناء عنها. ولئن غابت الأفعال الخارجيّة المكوّنة لأطوار مغامرة خارجيّة، فقد حضرت أفعال موصولة بنشاط العين والذّهن، أضحت بمثابة الوظائف الّتي من جنس النّوى، تنبثق عنها أوصاف راسمة لحكاية المتكلّم مع المكان واللّغة[1]"

ويضيف في معرض حديثه عن رواية "إسكندريّتي" قائلا: "أنّ متى قلّبنا النّظر في اسكندريّتي، تبيّنا ما تحيّز في شكلها المكاني من أوصاف لا يحجب عنّا الحركة الكثيفة الّتي تختزلها لوحة الكولاج المكتوبة والصّادرة عن عين لها نظرٌ ثاقبٌ ونشاطٌ ملحوظٌ. وكلّما تقصّينا حركة هذه العين ورصدنا تحوّلاتها، انجلت لنا ملامح حكاية تشكيليّة لها أطوارها المطابقة لأطوار رحلة العين في المكان، استعاض فيها الرّاوي _المشكّل عن الأحداث تتعاقب في الزّمان بالمدركات تتجاور وتتناظر في المكان، وكثيرا ما تنتشر الأشياء والصّور انتشارا يستجيب لتناسق نصّي مُجاف لمنطق الحياة. ولا يمكن أن نغضّ الطّرف عمّا للقارئ_ المشاهد من دور في استنباط هذه الحكاية التّشكيليّة بالوصل بين عناصرها المتباعدة وموادّها المتنوّعة الّتي تُكونها وإيجاد الخيط النّاظم للصّور، إذ بمستطاع القارئ أن ينفذ ممّا هو مكاني إلى ما هو زماني، ومن المرئي الثّابت في الفضاء إلى ما هو حدثي مقترن

[1]-**الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف،ص368.

بالزّمان مُلمّا شتات حكاية عشق المكان مستنبطا القصصيّة ممّا تبعثر وتناثر من صُور، وترسّم أوصاف.

وقد تتلاشى الحكاية في الملفوظ كلّيّا وتنحصر في النّشاط التّلفظي. ومن آيات ذلك عدول الرّواية الرّاسمة عن سرد أطوار حكاية عشق المكان إلى تسريد هذا العشق باللّغة وجعله فعلا تلفّظيّا لتغذو الحكاية مدارها على متلفّظ عاشق ولغة لا تني تتمنع، ولكّنها لا تلبث أن تُسلس له القياد بعد أن أهداها صائغها رنين أجراسها وجملها بالصّور[1]".

لقد استطاع "مصطفى بوقطف "من خلال هذا الصّنيع أن يمزج الرّواية بالرّسم امتزاجا شاعريّا، تقنيّا، إبداعيّا، عبر نظام محكم بيّن القسمات، استند فيه على جملة من المعارف المختلفة المترامية الأطراف (لغويّة، فلسفيّة، تشكيليّة، نقديّة) كي يجسّد على إثرها معطيات جديدة ينطلق منها الدّارس، ليوسّع مجال بحثه في هذا الجنس الأدبي (الرّواية) المرن القابل لاستيعاب أشكال تعبيريّة أخرى قوليّة وغير قوليّة.

[1]-**الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_**: مصطفى بوقطف، ص368-396.

المبحث الثّالث

مدن العرب في رواياتهم لـ: علي عبد الرّؤوف

أوّلا: علي عبد الرّؤوف (حياته ومؤلّفاته).

ثانيا: مدن العرب في رواياتهم (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته).

ثالثا: مضامين الكتاب.

المبحث الثّالث: مدن العرب في رواياتهم لــ: علي عبد الرّؤوف:

أوّلا: على عبد الرّؤوف (حياته ومؤلّفاته)[1]:

- معماري ومصمّم عمراني ومخطّط وناقد مصري
- أستاذ التخطيط العمراني في جامعة حمد بن خليفة ورئيس وحدة البحوث والتطوير في قطاع التخطيط العمراني بقطر.

– مؤهّلاته وخبراته:

- متحصّل على شهادة بكالوريوس العمارة بجامعة القاهرة.
- متحصّل على شهادة الماجستير في النقد المعماري والعمراني.
- متحصّل على شهادة الدكتوراه في دراسة الإبداع المعماري والعمراني من جامعتي القاهرة وكاليفورنيا – بيركلي بالولايات المتحدة عام 1996.
- أستاذ التخطيط والعمارة بجامعة قطر، أستاذ التخطيط والعمارة بجامعة البحرين، أستاذ التخطيط والعمارة بجامعة القاهرة.
- تمّ دعوته لإلقاء محاضرات في جامعات أكثر من 25 دولة أهمها: كمبردج بإنجلترا، وبيركلي واوريجون بأمريكا، وليبزج بألمانيا، وسيول بكوريا، والجامعات الأمريكية في الشارقة والكويت ولبنان.

– مستشار بــ:

- اليونيسكو.
- البنك الدّولي.
- الأمم المتّحدة.
- إيكوموس.

[1] – يُنظر: **صفحة المعرض العربي للتّخطيط** (بيانات الخبراء العرب)،
http://www.arab-api.org/ar/arab_expert_details.aspx?reg_id=294

- منظّمة المدن العربيّة.

– مؤلّفاته:

- النقد المعماري ودوره في تطوير العمارة المعاصرة 2014م.
- من مكّة إلى لاس فيجاس: أطروحات في العمارة والقداسة 2014م.
- مدن العرب في رواياتهم 2017م.
- مقالات نقدية في العمارة المصرية.
- مدونات معمارية عمرانية (جزآن).
- التنمية العمرانية المرتكزة على المعرفة في الشرق الأوسط.
- نشر أكثر من تسعين(90)ورقة بحثية ومقالات منشورة في المؤتمرات الدّولية والدّوريات العالمية.

ثانيا: مدن العرب في رواياتهم (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته):

1 –أهمّية الكتاب: يُعدّ هذا الكتاب الّذي يبحث في طبيعة العلاقة بين العمارة والعمران وبين الإبداع الرّوائي الإصدار الأوّل في السّاحة النّقديّة في فكرته، حيث يقدّم منحاً مغايراً عن القراءات والدّراسات السّابقة الّتي اتّخذت من النّظرية الأدبيّة مجالا لها؛ فبدل أن يبحث الكتاب في العناصر المعماريّة والعمرانيّة الّتي تعزّز السّرد الرّوائي، نجده يفتّش ويتقصّى المتون السّرديّة الّتي تساهم في إثراء الجانب المعرفي للتّجارب المعماريّة الّتي قد تؤثّر **"على تصميم وإنتاج بيئات مبنيّة أكثر صداقة للإنسان، وأكثر تعبيرا عن احتياجاته وتطلّعاته وطموحاته[1]"**.

لقد قدّم "علي عبد الرّؤوف" من خلال هذا العمل رؤية جديدة تتفّحص العلاقة من منظور معماري/عمراني محض أساسه الحيّز المكاني الّذي تمثّله المدينة (في الرّواية) وروحها الخلاّقة الّتي **"تتبلور في شكل تجلّيّات متعدّدة منها اللّغة والأسطورة والتّراث والمقدّس والفنّ والأدب[2]"**.

[1]–**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، مدارات للأبحاث والنّشر، ط1، 2017م، ص22.

[2]–**المرجع نفسه**: ص21.

إنّ الكتاب الّذي قدّمه "علي عبد الرؤوف" ساهم في بلورة مفاهيم جديدة للوشائج القائمة بين الرّواية والعمارة، إذْ لم تستقطب الجانب الأدبي النّقدي فحسب بل شملت الجانب المعماري والعمراني كذلك؛ وذلك من خلال صياغة آفاق إبداعيّة في التّعليم والممارسة المعماريّة القائمة بالأساس على مبدأ الخصوصيّة والذّاكرة الجمعيّة.

2- سبب تأليف الكتاب: يُقدّم المهندس والنّاقد المصري "علي عبد الرّؤوف" بواعث تأليف الكتاب ويُرجعها إلى:

- تهميش الدّراسات والأبحاث الأكاديميّة العربيّة (الخاصة بأدبيّات العمارة) للعلاقة بين المدينة والرّواية والعمارة، على خلاف الجهود الغزيرة الّتي حظيت بها الفنون بصفة عامة والرّسم والنّحت بصفة خاصة في علاقتها بالعمارة، يقول "علي عبد الرّؤوف" مُعبّرا عن هذا المعنى: **"وفي أكاديميّات وأدبيّات مدارس العمارة والعمران في أغلب جامعات العالم العربي، لم تقترب المناهج ولا الدّراسات البحثيّة من العالم الرّوائي الثّريّ. واستغرقت تلك الأكاديميّات كلّ طاقاتها في تدريس فنون التّصوير والنّحت، وخاصّة الغربي منها لدارسي العمارة والعمران وتخطيط المدن[1]".**

-وقوفه أثناء إعداد أطروحة الدّكتوراه _لا سيما المبحث الرّئيس فيها والموسوم بـ"العمليّة الإبداعيّة في العمران والعمارة"_ على مفهوم جديد يتمثّل في شموليّة الفنون، وتأثيراتها العضويّة المتداخلة، الّتي ينبغي الوقوف عندها واختبار **"التّقاطعات الفاحصة والمراكز الّتي تلتقي فيها الفراغات الأدبيّة، والعمرانيّة أو المعماريّة، وأن تُرصد ملامح العلاقة بين البيئة المبنيّة، وبين الجماليّات الأدبيّة أو إبداعات التّراكيب السّرديّة[2]".**

[1]-**مدن العرب في رواياتهم:** علي عبد الرّؤوف، ص14.

[2]-**المرجع نفسه:** ص16.

3- محتويات الكتاب: يضمّ الكتاب بين دفّتيه:

- **افتتاحيّة.**
- **مقدّمة.**
- **الفصل الأوّل:** إشكاليّات وتساؤلات نظريّة.
- **الفصل الثّاني:** المكان في الإبداع الرّوائي.
- **الفصل الثّالث:** شخصيّة المدينة في العمل الرّوائي.
- **الفصل الرّابع:** الرّواية والمدينة العربيّة.
- **الفصل الخامس:** عمارة وعمران القاهرة في الإبداع الرّوائي المعاصر.

الفصل السّادس: رؤى ختاميّة.

ثالثا: مضامين الكتاب:

كتاب "مدن العرب في رواياتهم" للنّاقد والمعماري المصري "على عبد الرّؤوف" الّذي صدر عن (مدارات للبحث والنّشر) سنة 2017م؛ واحد من المحاولات المهمّة الّتي استطاعت أن تنير الجانب المظلم لطبيعة العلاقة بين الأدب والعمارة/العمران داخل البيت الرّوائي العربي؛ وذلك من أجل هدف دقيق يتمثّل في **"اختبار الأدوار الّتي يمكن أن يلعبها الإبداع الرّوائي في إعادة اكتشاف المدينة وعمارتها وعمرانها، فضلا عن استشراف مجالات أو روافد إبداعيّة مُلهمة يُمكن أن تُشكّل حقبة أو حقبات جديدة ومتواليّة في العمارة والعمران المصري والعربي المعاصر[1]".**

جاء هذا الكتاب استجابة لملء الفراغ الحاصل في المكتبة العربيّة؛ وقد استقصى فيه "علي عبد لرّؤوف" بحث في الكيفيّة الّتي رصدت بها الرّواية العربيّة لعمارة وعمران المدن العربيّة، مُتدرّجا

[1]-**مدن العرب في رواياتهم:** علي عبد الرّؤوف،ص16.

في تقديم هذه التّقاطعات؛ من التأسيس (في الفصل الأوّل والثّاني والثّالث) إلى التّجسيد (في الفصلين الرّابع والخامس) فالختام (في الفصل السّادس)، وتوسّع أحيانا في إيراد المسائل الّتي اقتضاها البحث ولا سيما أثناء حديثه عن عمارة القاهرة وعمرانها في الإبداع الرّوائي، وعليه نستعرض مضامين الكتاب وفق هذا التّقسيم:

1-الجانب التّأسيسي للكتاب: يُقدّم الكاتب لهذا الجانب أرضيّة معرفيّة شاملة تتألّف من ثلاث فصول رئيسيّة؛

في **الفصل الأوّل** من الكتاب (**إشكالات وتساؤلات نظريّة**) توقّف "علي عبد الرّؤوف" مع أبرز الأدبيات البارزة في مجال ربط الأعمال الرّوائيّة بعمران المدينة، فرجع إلى "أطلس الرّواية الأوروبيّة 1800م-1900م" لـ"فرانكو موريتي"، والطّرح التّوثيقي لـلأكاديمي والنّاقد الأدبي "صبري حافظ" (2010م) الّذي ربط فيه الأعمال الرّوائيّة المعاصرة والتّحوّلات العمرانيّة في حقبة التّسعينات، وتحليل الفراغات العمرانية في الأدب المصري المعاصر لـ"مارا نامان" (2011م)، و"الرّواية والمخيّلة الرّيفيّة في مصر 1880م-1985م لـ"سماح سليم (2004م)، و"أطلس القاهرة الأدبي" لـ"سامية محرز".

ينتقل بنا المؤلّف بعد هذا الطّرح ليُقدّم منهجه في الدّراسة من خلال "تكثيف المنظور المعماري والعمراني" قائلا: **أمّا هذا الكتاب المعنون بـ«مدن العرب في رواياتهم» ،فإنّه يُقدّم مدخلا مغايرا لا يُهمل بين العمل السّردي والمفاهيم المكانيّة للمدينة، ولكنّه يُركّز على رؤية هذه العلاقة من منظور معماري وعمراني وتخطيطي[1]"**

كما عرض المؤلّف مجموعة من الأطروحات والإشكالات النّظريّة الّتي تنبثق من:

[1]-**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف،ص35.

أ-سؤال مركزي يخدم التّوجّه المعماري/العمراني للدّراسة، وهو كيفيّة تصوّر **"السّرد الرّوائي للمدينة وبيئتها المبنيّة[1]"؟.**

ب- أفكار ومفاهيم تساهم في تشكيل البنية التّحتيّة للبحث، نوجزها فيما يلي: العلاقة بين الرّواية والمكان هي علاقة حتميّة، الرّواية ترصد علاقة الإنسان بمكان ما(حقيقي أو خيالي أو استشرافي) في تاريخ ما، رؤية المدينة وفهمها من خلال السّرد الرّوائي الّذي أُبدع عنها وخلالها[2].

وفيما يتعلّق بمعايير انتقاء الأعمال الرّوائيّة، فقد اختار الكاتب مجموعة من الرّوايات لتحليلها من منظور سردي معماري عمراني تقوم بالأساس على: تأثير المكان على الصياغة الدراميّة والإبداعية للعمل الرّوائي، تنوع الحقب الزمنية والأطر المكانيّة، النّقد الرّوائي العميق لعمارة وعمران المكان، التّنوّع الإبداعي القائم على عرض عمارة وعمران المدن الحقيقيّة أو التخيّليّة (بما فيها الاستشرافيّة) أو هما على الجمع، التنوّع المكاني من حيث الدّائرة الفراغيّة المعماريّة والعمرانيّة[3].

يمضي "علي عبد الرّؤوف" في المحور الموالي من هذا الفصل إلى الحديث عن دور التّاريخ في تقصّي المدن العربيّة القديمة وملامحها المعماريّة والعمرانيّة في الرّواية، و كذا دوره في كشف الحقائق التّي قد يعجز عن بلوغها المؤرّخ نفسه.

وفي ختام هذا الفصل إطلالة يسيرة على مسألة مهمّة تتمثّل في قدرة الرّواية على بلوغ الرّؤية الاستشرافيّة؛ ومثال ذلك استشراف الرّواية المدن العشوائيّة في مصر على يد الرّوائيين جميل عطيّة ورضوى عاشور في عمليهما "النّزول إلى البحر" و"أطياف".

---

[1]-**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص37.

[2]- يُنظر : **المرجع نفسه**: ص ص37-38.

[3]- يُنظر : **المرجع نفسه**: ص ص41-42.

كرّس المؤلّف **الفصل الثّاني** من الكتاب للحديث عن **المكان في الإبداع الرّوائي**، وقد حاول أن يتلمّس فيه بنية العمل الرّوائي، فأشار إلى أنّ "**التّعامل مع المكان _ باعتباره مُكوّنا أساسيّا في صلب المعمار الرّوائي_ هو أحد المحاور الهامّة في بنية العمل وتطويره**[1]"، وأنّ "**البناء الرّوائي لا يختلف كثيرا عن البناء المعماري؛ حيث يمكن تطويره أو هدمه من أساسه ليقوم بدلا منه بناء آخر بمواصفات مختلفة، وإن ظلّ البناء في أغراضه الضّروريّة واحدا في كلّ الحالات، والمعالجات الفنّية في الرّواية جزء أساسي يكمله البناء الفنّي**[2]"

في مبحث آخر تعرّض "علي عبد الرّؤوف" إلى أهمّية المكان في العمل الرّوائي، وقد انتهى إلى القول "**أنّ إدراك العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان من القيم المُهمّة في الإبداع الرّوائي، ومهما تكن الرّواية الّتي يريد الكاتب إبداعها، فلا بدّ من تلك الأُطر والفضاءات والمساحات المكانيّة الّتي تُشكّل خريطة عمله، أو بتعبير أدق، لا بُدّ للرّوائي من خلق الفضاء المكاني الّذي سيتحرّك عليه وخلاله البشر من أبطال قصّته**[3]"

وأنّ أهمّية المكان في البناء الرّوائي تبرز "**من خلال دلالته وما يحمله من إشارات وتفسيرات، فالمكان في الرّواية سواء أكان مغلقا أم مفتوحا، يستطيع أن يُفسّر كثيرا من الدّلالات الاجتماعيّة والنّفسيّة، وأن يُحيلها إلى عالم رمزي أو واقعي متخيّل**[4]".

وفي معرض الحديث عن فضائيّة أو فراغيّة الأدب قدّم الكاتب رأيه حول مدى التّوافق الّذي يحظى به الفراغ السّردي مع الإطار المعماري/العمراني؛ إذْ يُعدُّ هذا الأخير "**المجال**

[1]-**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف،ص51.

[2]-**مقدّمة في تحوّلات الرّواية في الأدب المحلّي**: سلطان القحطاني، نقلا عن: **المرجع نفسه**: ص52.

[3]-**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف،ص58.

[4]-**الرّواية والمكان**: ياسين النّصير، نقلا عن **المرجع نفسه**: ص59.

الإبداعي الّذي يُنتج فراغات بها سرد إنساني ينمو مع الزّمن على نحو مُشابه تماما مع الرّواية[1]"

أمّا بخصوص المبحث الّذي وسمه بـ "العمارة والمدينة والرّواية تاريخ وإشكالية الارتباط" فيعزو المؤلّف ظهور الرّواية إلى النّهضة الأوروبيّة الحديثة –وبالتّحديد في القرن السّابع عشر– الّتي عرفت تيارات تنادي إلى التّمدّن والتحضّر والمدنيّة؛ ساهمت فيها المدينة، وبيئتها المعماريّة والعمرانيّة مساهمة فعالّة في نشأة هذا النّوع السّردي المتمثّل في الرّواية[2].

لم يقف الباحث عند هذا الحد؛ بل تعدّاه إلى مبحث مستقل بذاته، وقف فيه –بالتّفصيل– على "دور المدينة في نشأة الرّواية" ليصل إلى نتيجة أشار إليها "فؤاد التكرلي" قائلا: **"المدينة إذن هي السبب الأوّل والأهمّ في نشوء الرّواية واستمرار وجودها وفي تطوّرها السّريع الّذي كان يتماشى مع تطور المدينة، ويبتكر الأشكال الملائمة للتّعبير عمّا كان يتأسّس في واقع المجتمع. وقد يمكننا الادّعاء بأنّ الفنّ الرّوائي، بما هو عليه من تعقيد ولا تحديد ومن جمع واستفادة من اصناف ادبية متعدّدة، ما كان ليوجد لولا قيام المدينة ومجتمعها قبل ذلك بزمن طويل. يشهد على ذلك ما نلاحظه من تماثل يلفت النظر بين شكل الرّواية بمواصفاتها المتنوّعة والمتنافرة أحيانا، وبين تركيبات المدينة الاجتماعيّة والهندسيّة والأخلاقيّة الّتي تحوي من المتناقضات ما لا سبيل إلى حصره[3]."**

يعود المؤلّف مجدّدا مع "المعماري بطلا أو روائيّا" ليُقدّم رؤية جديدة حول طبيعة العلاقة بين الرّواية والعمارة يكون فيها[4]:

---

[1]– **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص61.

[2]– يُنظر: **الرّواية والمكان**: ياسين النّصير، **نقلا: عن مدن العرب في رواياتهم: علي عبد الرّؤوف**: ص ص63-64.

[3]–**هل الرّواية ابنة شرعيّة للرّواية؟**: فؤاد التكرلي، الشّرق الأوسط، جريدة العرب الدّوليّة، العدد 8786، 18ديسمبر 2002م.

[4]–**ينظر: مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص73 وما بعدها.

- الرّوائي معماريّا ،كحال الرّوائي التّركي "أورهانباموك" الّذي درس الهندسة المعماريّة وأبدع رواية عن حكايا المدينة وهويّتها بعنوان "إسطنبول" .

- المعماري بطلا، مثل رواية "المنبع" للكاتبة "أين راند" الّتي اتخذت من المعماري الشّاب "هاورد روراك" بطلا لروايتها.

ختم الكاتب هذا الفصل بالتّنويه والإشادة بـــ"قيمة الإبداع الرّوائي في السّياق العربي" مُعربا عن افتخاره بـ **"فرض هذا الفنّ (في البيئة العربيّة بالخصوص) وجوده على السّاحة الإبداعيّة؛ لقدرته على حمل ونشر المعارف والرّؤى والأفكار الّتي قد تتعثّر الأشكال الأدبيّة الأخرى في استيعابها ونشرها[1]"**

خصّص المؤلّف **الفصل الثّالث** من الكتاب للحديث عن **"شخصيّة المدينة في العمل الرّوائي"**، مستهلاّ حديثه عن تداعيات عصر ما بعد العولة الّذي طرح نقيضين لمصائر شخصيّة المدن؛ أمّا الأوّل فكان حول طمس ملامح وخصوصيّة المدن وتمايزها عبر العالم، وتوحيدها في نموذج واحد، ممّا أدّى إلى انتفاض النّاقد والمفكّر والمنظّر والاجتماعي والعمراني يتساءلون أين ذهب شخصيّة المدن ولاسيما العربيّة؟، في حين قدّم الطّرح الثّاني تداعيات هذا العصر الّتي خلقت نهما معرفيّا ثقافيّا لمعرفة الآخر ومعرفة ملامح مكانه، ومقوّمات شخصيّة مدينته، وأمام هذا الطّرح (الأوّل والثّاني) برزت الرّواية باعتبارها مجالا إبداعيا لترسم ملامح شخصيّة المدينة الّذي تصارع رغبة في التّحوّل أو التمسك بما هو موروث وعميق[2].

وقف "عبد الرّؤوف" في مقدّمة الفصل على "مفهوم معرفة المكان"، وأشار إلى أنّ هناك نمطين للتّعبير عنه، وهما: **"الصّورة الّتي تتمثّل في الخريطة والصّورة الفوتوغرافيّة والرّسومات الفنّيّة، وكذلك الرّسومات المعماريّة والعمرانيّة الّتي تطرح تصوّرا مرسوما عن قيمة مكان**

[1]-**مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص81.

[2]- يُنظر**المرجع نفسه**: ص ص85-86.

يرغب في صياغته ماديّا، وأمّا النّمط الثّاني فهو التّعبير الشّفهي المسموع أو المكتوب، وهنا تأتي قيمة السّرد الرّوائي الّذي لا يختلف عن مجال التّصميم المعماري أو العمراني في الإصرار على تقديم تصوّر للمكان الّذي مازال تخيّليّا ولكن رغبة تحقيقه وصياغته مادّيّا، تهيمن على الطّاقة الإبداعيّة لكلا المبدعين: الرّوائي والمعماري العمراني[1]"

بعد ذلك تطرّق المؤلّف إلى مبحث مهمّ وسمه بـ"ثقافة المكان وأثرها في التّركيبة البنيويّة الرّوائيّة" استعرض فيه أربع أفكار أساسيّة[2]:

– استناد السينما على السّياق الرّوائي في التّعريف بالمدن العالميّة الخالدة (باريس، نيويورك، بومباي، القاهرة، مرّاكش...).

– اهتمام الرّوائيون والنّقّاد والفلاسفة بالمكان.

– ثقافة المكان تشكّل بنية حيويّة في النّص الرّوائي.

– تقاطع العمارة والرّواية في العمليّة الإدراكيّة للمكان من خلال الحواس والخبرات الماضيّة.

يتقدّم الكاتب في بحثه ليطرح رؤيته حول "جماليات المكان/المدينة" في الرّواية من خلال البعد الإنساني الحيوي للمكان على غرار البعد الجغرافي، وتجلّياته المتعدّدة المتمثّلة في: المعالم العمرانية (الحارة الشعبية، الحي البرجوازي، الشارع...)، والقيم الطبيعيّة والتّمايزات البيئيّة (أودية، سهول، أشجار...)، والفراغ المعماري السّكني (العمارة، البيت، الشّقّة...)، والأماكن العامّة (المقهى، المطعم، السينما...)، وأدوات المكان (أبواب، نوافذ، أثاث...)، وكذا علاقته بالتّاريخ من خلال المراحل الّتي مرّت بها المدينة (الهياكل، الجوامع، المدارس القديمة...)[3].

[1]– يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف،ص87.

[2]– يُنظر: **المرجع نفسه**: ص89 وما بعدها.

[3]– يُنظر:**المرجع نفسه**: ص ص95-96.

وفي المبحث _قبل الأخير_ الموسوم بـ "شخصيّة المدينة في العمل الرّوائي" قدّم "عبد الرّؤوف" البُعد الفنّي للمدينة في الرّواية من خلال الإشارة إلى أعمال "شارلز ديكنز، ونجيب محفوظ، والطّاهر بن جلون، وجيمس جويس"، إلى جانب الطّرح العميق الّذي فتح الآفاق واسعا لفهم إشكاليّة المكان في الرّواية للكاتب الإيطالي "إيتالوكالفينو" في روايته "المدن اللاّمرئيّة" الّتي ألّفها سنة 1972م[1].

يُعدّ المبحث الأخير من هذا الفصل "المدينة العربيّة والرّواية" تمهيدا لما سيُقَدَّمُ في الفصلين الرّابع والخامس؛ إذْ يعالج المؤلّف فيه دور المدينة في نشأة الرّواية العربيّة والغربيّة، ويُركّز _في الآن ذاته_ على بدايات الرّواية العربيّة وتمثّلات المدينة فيها من خلال أعمال "غائب طعمة فرمان، وحنا مينا، وغالب هلسا، والطّاهر وطّار، ومحمّد المويلحي، وجبرا إبراهيم جبرا، وحليم بركات...وغيرها[2].

2-الجانب التّجسيدي للكتاب: ويُعدّ هذا الجانب _المتمثّل في الفصلين الرّابع والخامس_ بُؤرة الدّراسة الّذي يتأسّس عليه هذا الكتاب؛ إذْ يسعى المؤلّف فيه إلى تقديم جملة من القراءات التّفسيريّة والتّحليليّة والنّقديّة للعمارة والعمران العربي في الإبداع الرّوائي العربي المعاصر.

خصّص "علي عبد الرّؤوف" **الفصل الرّابع"الرّواية والمدينة العربيّة"** لعرض جملة من الرّوايات العربية الّتي تناولت المدينة وتجلّياتها العمرانية والمعماريّة عبر مناطق مختلفة من الوطن العربي (سوريا، لبنان، السّعوديّة، الإمارات العربيّة، العراق، السّودان، المغرب، الجزائر).

يستهل الكاتب دراسته لهذا الفصل بعرض لمحة موجزة "عن المدينة العربيّة" الّتي أضحت مصدر إلهام الرّوائيّين العرب، في كيفيّة استخدام ابداعاتهم **"لتوثيق قفزات عمرانيّة ومعماريّة وتخطيطيّة لم تكن الشّعوب في كامل الاستعداد لها أحيانا، أو أنّها أشعرتها بالغربة في أوطانها في**

[1]- يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص99 وما بعدها.

[2]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص103 وما بعدها.

أحيان أخرى[1]"، لينتقل إلى الحديث عن "نشأة الرّواية وجدليّة القرية/المدينة العربيّة"؛ مُركّزا طرحه على تأثير المدينة بعماراتها وعمرانها في نشأة الرّواية العربيّة على غرار الغربيّة، وانتفاض كتّابها على التّدمير الممنهج لهوّية وأصالة المدن العربيّة[2]، ثمّ يعرّج بنا إلى عرض لمحة موجزة عن "الحالة المكانيّة في الرّواية العربيّة" الّتي عرفت اهتماما بالغا من لدُن الرّوائيين، ولاسيما المدن ذات العمق التّاريخي[3].

يطوف بنا المؤلف في هذا الفصل عبر مدن عربيّة مختلفة _من الشّام إلى الخليج فالسّودان، وصولا إلى بلدان المغرب العربي_ في الرّواية؛ بحيث يُشير خلالها إلى العديد من المقاطع السّرديّة الّتي رصدت عمارة المدينة وعمرانها، وقدّمتها بطرق متباينة في الطّرح؛ **كالوصف** في روايات "المصابيح الزّرق، حارة الشّحاذين، الشّوارع والعاصفة، حكاية بحّار" لـ"حنّا مينة"[4]، و**النّقد** في رواية "بيروت" لـ"إسكندر نجّار"[5]، و"القوس والفراشة" لـ"محمّد الأشعريّ"[6]، و**التّأريخ** في رواية "روائح المدينة" لـ"حسين الواد"[7]، و**الاستشراف** في رواية "تسونامي" لـ"حمّودالسّايق"[8]...إلخ.

يمُرّ "علي عبد الرّؤوف" في **الفصل الخامس** الموسوم بـ **"عمارة القاهرة وعمرانها في الإبداع الرّوائي المعاصر"** _قبل الغوص في غمار "الأطروحات الرّوائيّة والتّصنيفات المكانيّة لعمران القاهرة"_ على محطّتين؛ يتناول من خلالهما "البنية المعماريّة والعمرانيّة للقاهرة" و"الانعكاس الرّوائي للبنية المعماريّة والعمرانيّة للقاهرة"؛ إذْ يُقدّم في الأولى الطّابع الفسيفسائي لمدينة القاهرة من خلال عمرانها ومعمارها[9]، ويرصد في الثّانيّة دور النّسيج العمراني للقاهرة الأولى

---

[1]- **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، ص117.

[2]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص119 وما بعدها.

[3]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص123.

[4]-يُنظر: **المرجع نفسه**: ص125وما بعدها.

[5]-ينظر: **المرجع نفسه**: ص138.

[6]-يُنظر: **المرجع نفسه**: ص169وما بعدها.

[7]-يُنظر: **المرجع نفسه**: ص ص180-181.

[8]-يُنظر: **المرجع نفسه**: ص155وما بعدها.

[9]-يُنظر: **المرجع نفسه**: ص185وما بعدها.

(القاهرة الإسلاميّة) في إلهام الرّوائيين المصريين من أمثال: نجيب محفوظ، يحيى حقّي، وجمال الغيطاني[1].

أمّا المحطّة الأخيرة، فيقدّم فيها "علي عبد الرّؤوف" صورة شاملة عن الرّوايات الّتي تناولت القاهرة من خلال خمس أطروحات، قدّمها على النّحو الآتي:

– الطّرح التّراثي التّأصيلي: (القاهرة الأولى: القاهرة الإسلاميّة): الّذي أبان في معظم أعمال نجيب محفوظ ولاسيما "بين القصرين، السكّريّة وخان الخليلي"، و كذا رواية "قنديل أمّ هاشم" ليحيى حقّي، و "خطط" لجمال الغيطاني[2].

– الطّرح التّغريبي: (القاهرة الثّانيّة: قاهرة الخديويّة): ويشمل روايات؛ "ثرثرة فوق النّيل" لنجيب محفوظ، و"قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور"، و"قالت ضحى" لبهاء طاهر[3].

– الطّرح العشوائي والهامشي: (القاهرة الثّالثة: القاهرة العشوائيّة): وتُمثّله رواية "قاع المدينة" ليوسف إدريس، وأعمال إبراهيم أصلان وخاصّة "مالك الحزين، حكايات فضل الله عثمان، عصافير النّيل"، ورواية "بيت النّار" لمحمود الورداني[4].

– الطّرح البيئي والمقدّس (خارج القاهرة: عمارة وعمران الصّحراء): ويُقدّم لثلاث أعمال: رواية "الجبل" لـفتحي غانم، و"واحة الغروب" لـبهاء طاهر، و"أوان القطاف" لـمحمّد الورداني[5].

– الطّرح المستقبلي (القاهرة القاهرة: ما حدث، وما سيحدث للمصريين): من خلال رواية "يوتوبيا" لأحمد خالد توفيق[1].

---

[1]–يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرؤوف، ص191.

[2]– يُنظر: **المرجع نفسه**: ص195وما بعدها.

[3]– يُنظر: **المرجع نفسه**: ص205 وما بعدها.

[4]– يُنظر: **المرجع نفسه**: ص217 وما بعدها.

[5]– يُنظر: **المرجع نفسه**: ص225 وما بعدها.

3- الجانب الختامي للكتاب: في ختام دراسته الموسومة بـ "فكر وجسد وروح المدينة في الرّواية _عمران المكان وعمارة الإنسان" قدّم "علي عبد الرّؤوف" خلاصة قراءته للعمارة والعمران العربي في الإبداع الرّوائي العربي المعاصر؛ بلغ خلالها الإقرار بأنّ **"الفصول السّابقة لم تقدّم دلائل على العلاقة الوثيقة بين مجالين إبداعيين جوهريين هما "الرّواية" و"العمارة" فحسب، ولكنّها أيضا طرحت رؤى لقيمة ما يمكن أن يقدّمه فهم جديد للإبداع الرّوائي في تفسير ظواهر متباينة تحدث في الصّورة العمرانيّة والمعماريّة للمدن العربيّة والمصريّة[2]"**؛ ففضلا عن كون المكان محرّض وملهم للرّواية نجد طبيعة تدرج العلاقة الإنسانيّة معه حاضرة _من الوجود إلى التفاعل والانتفاع به معيشة ورزقا، ووصولا إلى الارتباط به وجدانيّا وعاطفيّا_، وعليه فإنّ كلّ مدينة أو منطقة عمرانيّة لها محتواها البنائي ومحتواها الثّقافي الّذي وجب على المصمّم والمخطّط أن يسعى إليه من خلال فهم قصص المكان من سرد مواطنيه ومبدعيه[3].

وبهذا الفهم التّركيبي يستخلص الكاتب استنتاجين يمثّلان المحصّلة المتمّمة للدّراسة:

1-العمارة والعمران والشّخصيّة المكانيّة تقدّم رصيدا مثيرا وملهما للرّواية، ولاسيما عمارة وعمران القاهرة الإسلاميّة والخديويّة على حساب عمارة الحركة المعاصرة وعمرانها الّتي اقتصرت على ثلاث بدائل للعمارة (العشوائي وغير الرّسمي، الانعزال والانفصال، المبهر والأيقوني)[4].

2- أنّ العلاقة بين الرّواية والعمارة وثيقة وعميقة، إلى درجة أنّها تستطيع أن تصوغ آفاقا جديدة في التّعليم والممارسة من خلال فهم ثلاث أدوار رئيسيّة يمكن أن تُقدّمها الرّواية للعمارة متمثّلة في: التّوثيق، النّقد، الإلهام[5].

---

[1]-يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف:ص231 وما بعدها.

[2]- يُنظر: **المرجع نفسه** ، ص237.

[3]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص237-238.

[4]- يُنظر: **المرجع نفسه**:ص238-239.

[5]- يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف: ص240 وما بعدها.

وفي ختام هذه القراءة، نخلص إلى القول أنّ كتاب "مدن العرب في رواياتهم" من الكتب النّقديّة النّادرة الّتي استطاعت الغوص في عوالم السّرد العربي الفسيح، لتقدّم رُؤية جديدة حول الكتابة الرّوائيّة، تتمثّل في قدرة الرّواية على استيعاب فنّ بصري ظلّ حبيس القراءة والدّراسة الذّاتية ردحا من الزّمن، لم يعرف النّور إلاّ على يد المعماري "علي عبد الرّؤوف" الّذي استطاع كشف واختبار التّقاطعات والمراكز الّتي تلتقي فيها الفراغات الأدبيّة والعمرانيّة أو المعماريّة .

لقد امتاز الكتاب _قيد الدّراسة_ بمجموعة من السّمات أهمّها:

1-استعراض المؤلّف أكبر عدد ممكن من الشّواهد السّرديّة الّتي تعزّز العلاقة بين الرّواية والعمارة.

2-البحث مشفوع بالعديد من الصّور الفوتوغرافيّة الّتي تجسّد العمارة في الرّواية العربيّة والّتي رابت عن ثلاثين (30) صورة.

3-المزج بين العمارة الفعليّة الموجودة في الواقع، والعمارة المتخيّلة المستوحاة من بنات أفكار الكاتب.

4-القاهرة حاضرة بشكل مكثّف في الدّراسة مقارنة بالمدن العربيّة الأخرى؛ ولعلّ هذه الميزة مردّها أصول الكاتب المصريّة وغزارة المنتوج الثّقافي والأدبي في هذه البيئة، ولاسيما أعمال نجيب محفوظ الرّوائية.

5-اتّكاء المؤلّف في العديد من محطّات الكتاب على المدوّنة النّقديّة العربيّة والغربيّة للرّواية على حساب الكتب المتخصّصة في الفنّ المعماري رغم انتمائه وانتسابه لهذا المجال.

6- الكتاب صرخة جديدة، يدعو إلى إعادة قراءة النّصوص الأدبيّة قراءة نقديّة معماريّة/عمرانيّة واعيّة، شعارها –حسب رؤيتنا وفهمنا لمحتوى الكتاب_: "تفاعل بلا ذوبان، وخصوصيّة بلا انغلاق".

إنّ كتاب "مدن العرب في روايتهم" محاولة جادة أفادت المكتبة العربيّة النّقديّة، ودراسة محفّزة، جعلتنا نسبر أغوار هذه العلاقة في رواية "البيت الأندلسي" للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج".

الفصل الثّالث

الفنّ وتمثّلاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج

المبحث الأوّل: تجلّيـــات اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي

المبحث الثّاني: التّـــــــجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي

المبحث الثّالث: سيميائيّة العمـــــــــارة في رواية البيت الأندلسي

المبحث الأوّل

تجلّيات اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي

أوّلا: (الرّواية /الرّسم) رؤيـــــة إبداعيّة نقـــديّة

ثانيا: اللّوحـــــة التّشكـيليّة والنـــّص الأدبي

ثالثا: أثر اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي

المبحث الأوّل: تجلّيات اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي:

تمهيد:

تعدّ رواية البيت الأندلسي من الرّوايات العربيّة الحديثة الّتي سارت على دروب التّجديد؛ وهذا _بطبيعة الحال_ لكونها لم تركن على جنس واحد، بل اكتسبت قدرا كبيرا من الحركيّة جعلتها تتسّم بديناميّة جليّة، انفتحت فيها على أجناس تعبيريّة أخرى، تمثّلت في فنون: الرّسم، الموسيقى، والعمارة.

ويمثّل الرّسم في هذا السّياق جزء من هذا الانفتاح الطّريف الّذي شهدته الرّواية، فيكفي أن نقلّب صفحاتها حتّى تتراءى لنا بعض ملامحه المميّزة والمختلفة، سنحاول لفت النّظر إليها في هذه الدّراسة، وهذا _طبعا_ بعد تأصيلٍ أوّليّ يقوم أساسا بعرض رؤية نقديّة للعلاقة القائمة بين الرّواية والرّسم، وتقديم تحليل منهجي حول علاقة النّص الأدبي باللّوحة التّشكيليّة.

1- (الرّواية/الرّسم) رؤية إبداعيّة نقديّة:

يجدر الإشارة في مقام الحديث عن هذا المبحث الملهم بالدّراسة إلى طرح وعرض فرشة نقديّة، وقف عندها جملة من علماء السّرد؛ بحيث ساهموا بشكل مباشر في إثراء مبحث علاقة النّصوص القصصيّة بفنّ الرّسم إثراءً تباينت الآراء حولها، وهذا _بالطّبع_ حسب رؤية كلّ واحد منهم، واستنادا _في الآن ذاته_ إلى نصوص سرديّة خلُصت إلى تلك الرّؤى النّقديّة، حمل لواءها مجموعة من النّقّاد الغربيين والعرب، انتخبنا منهم على سبيل التّمثيل لا الحصر:

✓ **عند الغربيين:**

أ. **جيرار جينيت (1930م–2018م):** والّذي انتهي من خلال كشفه لهذه العلاقة إلى ثلاث مداخل رئيسيّة (جماليّة، وصفيّة، انفتاحيّة)؛ أمّا الأوّلى فيرى فيها "أنّ مصمّم النّص القصصي يتّفق مع الشّاعر والرّسّام والمخرج السينمائي من جهة الحرص على تشكيل الأثر تشكيلا فنّيّا، وبيّن أنّ كلّ أثر فنّي يهدف إلى تحقيق وظيفة جماليّة[1]"، في حين يقف من خلال دراسته لتقنيّة الوصف، أنّه "بإمكانيّة انفتاحه على فنون المكان، ذلك أنّ الوصف مختلف عن السّرد، من جهة كونه تعطيلا لسير الأحداث في الزّمان، ونشرا لصور الكائنات والأشياء في الفضاء النّصّي[2]"، أمّا المدخل الثّالث والأخير فيبيّن "أنّ النّص القصصي نصّ جامع منفتح على أجناس أخرى مكتوبة وغير مكتوبة[3]" وهذا الثّالوث في إيراد هذه العلاقة أضفى على الرّواية بُعدا انسيابيّا لا يقتصر على خاصيّة دون أخرى.

ب. **جون ماري شافر(1912م–1982م):** يعتبر في إطار مقولة التّراسل بين الفنون "أنّ التّخييل قاسم مشترك بين جميع الفنون على اختلاف آليّاتها ووسائلها[4]"، وهو كذلك بالفعل ، لأنّ كلّ عمل إبداعي عند الإنسان يسبقه مخاض فكري، يستند أساسا على عنصر التّخييل، الّذي يؤدّي بصاحبه إلى رسم لوحة، أو نظم قصيدة، أو كتابة رواية، أو إخراج فيلم سينمائيّ...إلخ.

ج. **هنري بوني(1888م–1978م):** يُعزّز بوني أواصر القرابة بين الرّواية باعتبارها فنّ زمانيّ، والرّسم باعتباره فنّ مكاني، بطرح سؤال جوهري يقول فيه: "وإذا سلّمنا مع لسّينغ بأنّ الرّواية فنّ زمانيّ ينهض على خاصيّة التّتابع والتّعاقب شأنها شأن الأدب والموسيقى،

---

[1]–**L'œuvre de l'art**, Gérard Genette,Immanence et transcendance, Edition du seuil, Paris, 1994, p.11.

[2]–**Frontières du récit**,, Gérard Genette, in : figures 2, Ed. seuil , Parie, 1969, p.59.

[3]–**Introduction à l'Architexte**, Gérard Genette,Poétique, Paris,1979, p.18.

[4]–**Pourquoi la fiction**...,Jean MarisShaeffer, Ed.Seuil,1999,p.173.

والرّسم في المقابل فنّ مكانيّ، ففي أيّ خانة ندرج بعض الرّوايات المتّسمة بتراخي إيقاعها الحدثي الّذي يصل أحيانا إلى نقطة ينعدم فيها الزّمن ويتجمّد فيها الفعل مثلما هو الأمر في روايات جويس وبروست؟[1]" وهو تساؤل يحمل بين جنباته جوابا صريحا نتجاوز فيه التّصنيف الإقصائي للرّواية الّتي لا تتخلّى عن المكان، لأنّه _وبكلّ بساطة_ جزءاً لا يتجزّأ منها، وعنصرا مهمّا في هندستها القصصيّة، وعليه فالرّواية فنّ زمكانيّ بامتياز.

د. **ميشال بوتور(1926م–2016م)**: يقتفي بوتور الأثر نفسه الّذي سار عليه سابقه في الطّرح (بوني) في "حاجة الرّواية بما هي فنّ قصصيّ إلى أحياز تتمكّن فيها، هي بمثابة مواقع نصّيّة يتجمّد فيها الفعل وتسيل فيها الانفعالات، يتقزّم فيها الزّمن ويتضخّم فيها المكان، وبذلك تلتقي الرّواية، وقد نزعت إلى التّمكين بالرّسم القائم في المكان المنبسط في الفضاء، فلا غرابة، إذن، أن يمتح الرّوائيّ من فنون المكان لتشييد معماريّة نصّه، ممّا يجعلنا نقف على وجوه عديدة وصور متنوّعة لتراسل الفنّين، تتجلّى في استخدام الرّوائيّ لمفردات كانت في ما مضى حكرا على الرّسّام من قبيل (إطار، لوحة، رسم، ألوان) أو وصلِ وصف المكان في بداية الرّواية برسم المكان أو تحديد إطار اللّوحة[2]"

إنّ ما نتلمسّه من خلال الطّرح النّقدي الوجيز الّذي جاء على لسان هذه الشّخصيّات النّقديّة (جينيت، وشافر، وبوني ، وبوتور) هو تقارب الرّؤى وانسجامها اللّامتناهي بحيث يذوب الزّماني والمكاني في بوتقة واحدة، مشكلة بذلك أنسجة متينة تربط الرّواية بفنّ الرّسم.

وبطبيعة الحال، لا يمكننا المرور عن هذا الموضوع دون أن نطرق باب العمل السّردي الشّهير "في البحث عن الزّمن الضّائع" الّذي عمّق وشائج القربي بين الرّواية والرّسم، وجعل فيه الرّسّام "إلستير" شخصيّة محوريّة تستلهم أفكارها ومواقفها في الرّسم من أشهر المعاصرين من الرّسّامين مثل ليونار دي فانشي(Léonard de vinci)ورامبراندت(Rembrandt)

[1]-**Roman et Poésie**, Henri Bonnet, Ed. Nizet, Paris, 1980,pp.89-99.

[2]-**Essais sur le roman**, Michel Butor,Ed. Minuit, Paris, 1960,1964,pp,50-51.

وديتاي(Detaille)[1]، وقد كان لهذه الرّوح البارزة دور أساسيّ في عقد قران بين الرّواية والرّسم، إن من جهة حكاية إليستير الرّسّام ونظرته إلى الفنّ القائمة على اعتبار الذّات منبع الحقيقة الفنّيّة، أو من ناحية طرائق تشكيل بروست لعالمه المتخيّل المماثلة لطرائق إنتاج اللّوحة التّشكيليّة، لتغدو بذلك شخصيّة إلستير الرّسّام أنا-ثانيّة لبروست الرّوائي في النّص، وما ميولات الشّخصيّة الرّسّامة إلاّ دليل على كلفِ صانعها بفنّ الرّسم، واستيعاب مدارسه على اختلاف توجّهاتها وإظهار الآليات الموظّفة في كلّ اتّجاه أو مدرسة كالاحتفال بالألوان لما لها من طاقات تعبيريّة عند الرّسّامين الانطباعيين[2].

وبهذا التّمثيل الرّوائي النّموذج، وما سبقه من رؤى نقديّة نكون قد قدّمنا لمحة موجزة، عن رؤية المدرسة الغربية في استخلاصها أهمّ النّتائج الّتي تبرز وجوه التّراسل بين الرّواية والرّسم، فاتحين بذلك صفحة أخرى تطلّ على مدرسة كان لها نصيب _لا بأس به_ في هذه المسألة، ألا وهي المدرسة العربيّة.

✓ عند العرب:

يتحدّث النّاقد التّونسي "مصطفى بوقطف" عن هذا الموضوع قائلا: "رغم هذا التّفاعل الجليّ بين الرّواية وفنون المكان، فإنّ أغلب الدّارسين العرب، على خلاف النّقاد الغربيين، لم يولو هذه المسألة كبير أهمّية بذريعة أنّ هذه القرابة الدّمويّة بين الشّكلين التّعبيريين (رواية_رسم)" غريبة منصاعين بذلك لما هو مألوف قائم على الفصل بين الكتابة وما ليس من جنسها (الرّسم)، فبين الفنّين تباين واضح، إن في مستوى المواضيع المطروقة أو في مستوى الآليات المستخدمة للتّعبير، بيد أنّنا لا نعدم بعض المحاولات الّتي تطرّقت إلى ما بين المكتوب والمرسوم[3]"

---

[1]- **Le style de Proust et lapeinture**, TaekoUenishi, Ed. Sédes, 1988, p.13.

[2]- **Le style de Proust et lapeinture**, op. cit., pp.37-38.

[3]- **الرّواية والرّسم(من خلال نماذج روائيّة لإدوارد الخرّاط)**: مصطفى بوقطف، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2019م، ص59.

أ. **سيزا قاسم:** اقتصرت الناقدة سيزا قاسم في معرض حديثها عن هذا الموضوع على أساس التّعريف الّذي جاء به قدامة بن جعفر في علاقة الوصف بالرّسم أنّه أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشكال والألوان والظّلال، ووصلت بين وصف المكان في الرّواية وتأطير المشهد المرسوم في اللّوحة، مستخلصة صورا للتّفاعل شتّى بين المكتوب والمرسوم تتجلّى في كتابة الرّوائيين الّتي ترشّح بعديد المفردات المنتمية إلى سجل الرّسم والنّحت، وتظهر في توطّد الصّلة بين الرّوائيين ورهط من الرّسّامين، ومن أمثلة ذلك علاقة زولا(Zola) ببعض معاصريه من الرّسّامين مثل سيزان ومانييه(Manet) وبيسارو(Pissarro)[1]، والظّاهر من حديث سيزا قاسم أنّه حديث مقتضب يفتقر للتّفصيل والتّوضيح ولنا في هذا المقول ما يؤكّد ذلك: " فأسلوب زولا هو أسلوب هؤلاء الرّسّامين، فالكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجرّدا ولكنّه واقع مشكل تشكيلا فنّيا متأثّرا بالفنون التّشكيليّة، نستطيع أن نقول الوصف في الرّواية، هو وصف لوحة مرسومة أكثر من وصف واقع موضوعي[2]،

ب. **محمّد النّاصر العجيمي:** يتناول النّاقد هذا الموضوع من باب الحديث عن متانة الصّلة بين الوصف والفنون المرئيّة، فيقول: "فمصطلح (Hypotypose) المتّصل بالوصف يُقصد به عرض الصّورة ووصفها على غاية من الحيويّة، بحيث تنتج عنه صورة أو لوحة (Tableau)"[3]

[1]- **بناء الرّواية(دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ):** سيزا قاسم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص110.

[2]- **بناء الرّواية(دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ): سيزا قاسم**، ص110.

[3]- **الخطاب الوصفي في الأدب العربيّ القديم (الشّعر الجاهليّ نموذجا):** محمّد النّاصر العجمي، منشورات سعيدان، سوسة-تونس، دط، 2003م، ص51.

ج. **رشيد ثابت:** تطرّق في كتابه الموسوم بـ"التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السّبعينات والثّمانينات" إلى انفتاح الرواية على الرّسم، معتبرا بأنّ هذا "الفنّ الشامل تتعايش فيه النّصوص المكتوبة، واللّوحات المرسومة مظهرا تجريبيّا وملمحا طليعا[1]".

وهكذا، نتبيّن مع هؤلاء النّقاد بأنّ جهودهم في هذه المسألة بالذّات هي جهود بدائيّة تفتقر إلى التّفصيل والدّقة والمنهجيّة، مقارنة بالجهد الرّصين، والدّراسة الجادّة، التّي قدّمها النّاقد التّونسي:

د. **محمّد الخبو:** في عمليه المنفصلين كتاب "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية"، ومقال بعنوان: "كتابة اللّوحة خاصيتها ونزوعها إلى القصص في أدب يحي حقّي(عنترة وجولييت أنموذجا)؛ أمّا الأوّل فأفرد له فصلا كاملا وسمه بـ(الكتابة الرّاسمة في الرّواية العربيّة المعاصرة) توصّل من خلال اشتغاله على مدوّنة «خلسات الكرى» لجمال الغيطاني، إلى أنّ الرّواية انصرفت عن الزّمنيّة المألوفة القائمة بين الأحداث، وتركّبت في فقرات اسميّة مصدّرة بفعل النّظر المسند إلى شخصيّة تُجسّد المدركات على طريقتها ومزاجها الصّوفي، فتشكّلت بالكلم لوحات فيها الكثير من خصائص الفنّ التّشكيلي[2]، في حين انتهى الثّاني _أي المقال_إلى قوله أنّ الوصف من أهمّ الطّرق الّتي يتأدّى بها الرّسم بالكلمات، وبدا له أنّ الطّريقة في رسم المشهد بالكلمات في لوحة العم راضي بين الأرض والبحر، ولوحة الدّيك الرومي قريبة جدا من طريقة الرّسم بالصّور المرئيّة، إنْ من جهة طرائق تحديد الفضاء والأبعاد والخطوط أو من زاوية نزوع الواصف إلى تشكيل مخلوقات جديدة

[1]– **التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السّبعينات والثّمانينات:** محمّد رشيد ثابت، دار ابن زيدون، تونس، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة2003م، ص266.

[2]– يُنظر: **مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية:** محمّد الخبو، دار نهى للطّباعة والنّشر، مكتبة علاء الدّين، تونس، ط1، 2003م ص 124.

مستلهما من الرّسم الانطباعي والتّكعيبي بعض التّقنيات وإجرائها في عالم الكتابة، وانتهى البحث إلى أنّ الأقصوصة قد تلوّحت دون أن تفقد قصصيّتها[1]".

ومن هنا، وجب علينا التّنويه في هذا الصّدد، بتعدّد الرّؤى واختلافها في كشف هذه العلاقة (الرّواية/الرّسم)؛ والّتي تقوم بالأساس على النّصوص السّرديّة الّتي ساقته إلى تلك الفكرة النّقديّة، وكذا تنبع من نظرة النّاقد الخّاصة، وقناعاته الذّاتيّة الّتي تؤسّس رؤيته الكلّيّة ومواقفه اتّجاه تلك العلاقة، وما تقدّم من رُؤى مجرّد عيّنة بسيطة، وجب الاختصار فيها لطبيعة الموضوع من جهة، وحاجتنا إلى التّعمّق فيه من جهة أخرى، ولهذا حريٌّ بنا بعد هذه الإطلالة أن نكشف حقيقة هذه العلاقة العمليّة بين الفنون بصفة عامة، والفنّ التّشكيلي وعلاقته بالنّصوص الأدبيّة بصفة خاصة.

2-اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبي:

يرتبط الإبداع عامة برؤية المبدع نفسه، فميولاته ورغباته الفنّيّة هي الّتي تؤسّس له، وتُخرجه في أشكال وصور متعدّدة، وهذا بالضّبط ما تفضّل به "عمر عتيق" في مقاله "التّأثّر والتّأثير بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبي " قائلا: "إنّ ميلاد العمل الابداعيّ عامّة يسبقه مخاض فكريّ ونفسيّ متشابه لدى المبدعين الذين يسعون إلى التّعبير عن مشهد إنسانيّ من خلال رؤية ذاتيّة تنسجم مع الثقافة الجمعيّة إلى حدّ ما، ولكن الاختلاف بين المبدعين يظهر في نوع المخرجات الابداعيّة، أي في الأدوات المستخدمة لميلاد العمل الابداعيّ الّذي يتشكّل باللّغة أو اللّون أو اللّحن وغيرها من الأدوات الإبداعيّة[2]".

---

[1]- **الرّواية والرّسم**: مصطفى بوقطف، نقلا عن مقال: كتابة اللّوحة خاصيّتها ونزوعها إلى القصص في أدب يحي حقّي "عنتر وجوليت نموذجا" في كتاب: Ecriturepicturale, op.cit., pp.491-504

[2]- **التّأثير والتّأثّر بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبيّ**: عمر عتيق، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م، عالم الكتب الحديث، ط1، 2019م، ص318.

ونكاد نجزم

❖ أنّ صورة فنيّة في قصيدة شاعر مبدع لو تأمّلها خيال رسّام لخرجت لوحة تشكيليّة لا تختلف في دلالتها السّميائيّة عن القصيدة نفسها.

❖ وأنّ البعد الوجدانيّ للّوحة التّشكيليّة قد تعبّر قطعة موسيقيّة عن أثرها النّفسيّ،

❖ وأنّ مشهدا روائيّا يوحي بمشهد من تجلّيات الفنّ التّشكيليّ

وتؤكّد هذه العلاقة العضويّة بين أشكال الإبداع الإنسانيّ أنّ **كلمة "فنّ" تشكّل الأيقونة الدّلاليّة** للفنون الإبداعيّة كلّها، لأنّ الإبداع- مهما كان نوعه وأداته يتخلّق من جينات واحدة تتمثّل في فكرة وشعور[1].

ولا يقتصر مفهوم النّص على التّشكيل اللّغوي، بل إنّ كلّ خطاب يُحقّق تواصلا وتفاعلا وتأثيرا وإثارة هو نصّ "بمعنى سيميائي محدّد يجعله ينطبق بالضّرورة على رسالة تثبت باللّغة الطّبيعيّة ولكن يجب أن يكون رسالة تحمل معنى متكاملا Integral Meaning"

وتكون هذه الرّسالة رسما أو عملا فنّيّا أو مؤلّفا موسيقيّا أو بناية[2]" وبناء عليه فإنّ مفهوم النّص في الدّراسة يتقاطع مع مفهوم النّص عند (ايزابيرغر) الّذي يرى أنّ النّص "ما يُشير إلى عمل فنّيّ مثل: الرّوايات، والمسرحيات، والأفلام، وبرامج التّلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون...إلخ [3]"، والنّص الإبداعي عامّة لا يخلو من جينات دلاليّة تسهم في تشكيل بنية النّص

[1]- **التّأثير والتّأثّر بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبيّ**: عمر عتيق، ص318.

[2]- **التّفاعل النّصّي(التّناصيّة، النّظريّة، والمنهج)**: نهاية فيصل الأحمد، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة(سلسلة كتابات نقديّة)، القاهرة، دط، دت، ص75.

[3]-**النّقد الثّقافي المقارن(منظور جدلي تفكيكي)**: عز الدّين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2005م، ص234.

ناجمة عن مؤثّرات شعوريّة أو لا شعوريّة في الوعي المعرفي وتُفضي هذه الحقيقة إلى مقولة الشّعور الجمعي الّتي يرتدّ الخطاب الثّقافي إلى منابعها[1].

ويكفي أن ننظر في بعض الكلمات والتّعبيرات الشّائعة في النّقد الفنّي والأدبي ليتجلّى لنا التّعالق بين الفنّ الأدبي، والفنّ التّصويري، وخاصّة تعبيرات (إيقاع البناء) الّذي يربط بين القصيدة والمقطوعة الموسيقيّة، و(معماريّة الرّواية) الّذي تتماهى فيه العلاقة بين البناء السّردي الرّوائي والبناء المعماري، و(تصوير الكلمة وموسيقاها) الّذي يجمع بين دلالات التّصوير والكتابة والنّغمات الموسيقيّة، و(تجسيم الموقف والفكرة) الّذي تذوب فيه الفروق بين النّحت والتّعبير الكتابي[2].

يقول الشّاعر الأمريكي عزرا باوند: "إنّ العمل الفنّي المثمر حقّا هو ذلك الّذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس عمل أدبيّ آخر، والعمل الّذي يضمّ مجموعة مختارة من الصّور والرّسوم هو نواة مائة قصيدة"، فالعمل الفنّي الحقّ هو الّذي يوحي بأعمال فنّيّة تختلف في نوعها وأدواتها، وتُفضي أواصر القربى بين الفنون الإبداعيّة إلى تأكيد فلسفة الفنّ والنّقد الأدبي الحديث الّتي ترى أنّ القصيدة أو تأمّل اللّوحة هو إعادة خلقها[3].

ولا يستحقّ النّقد الأدبيّ أن يُسمّى نقدا فنّيّا إلاّ إذا تجاوز النّاقد الأدبيّ مساحة المتن اللّغويّ إلى التّأمّل الفنّ التّشكيليّ انطلاقا من أنّ النّص الأدبيّ جسد ينبض بالحرف، والفنّ التّشكيليّ جسد ينبض باللّون والشّكل، وما يُعزّز ما تقدّم قول الجاحظ: "إنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير[4]"، ويندرج في هذا السّياق ما كتبه الشّاعر والنّاقد الإنكليزي درايدن عن التّوازي بين الشّعر والرّسم، مؤكّدا أنّ الاستعارات الجريئة في الشّعر تساوي

---

[1]- **التّناص في صورة الكاركاتير**: عمر عتيق، مجلّة جامعة القدس المفتوحة، عدد29، ج2، 2013م، ص201.

[2]- **قصيدة وصورة**: عبد الغفّار مكّاوي، عالم المعرفة، 1978م، ص11.

[3]- **المرجع نفسه**: ص11.

[4]- **الحيوان**: أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ج3، 1969م،ص131.

الألوان القويّة المتوهّجة في الرّسم، وأنّ التّأثير النّاتج عن بعض التّشبيهات والكنايات وأشكال التّعبير الشّعري يشبه التّأثير المنبعث من الألوان والضّلال والأضواء على لوحة الرّسّام[1].

وينبغي التّنبيه إلى أنّ تفاوت مستويات تلقّي الفنون الإبداعيّة هو الّذي يسبّب فروقا بين الفنون الإبداعيّة، فالمتلقّي الّذي يعكف على قراءة النّص الكتابيّ لا يستطيع اكتشاف الأبعاد الدلاليّة للّوحة التّشكيليّة، لأنّ الذّائقة القرائيّة محكومة بنمط إبداعيّ كتابيّ، كما أنّ غياب المنهج في القراءة يضاعف الفجوة بين تلقّي الفنون الإبداعيّة، أمّا إذا كان القارئ النّاقد ذا رؤية منهجيّة مؤسّسة على القراءة السّيميائيّة أو البنيويّة أو التّفكيكيّة وغيرها من المناهج وإجراءات القراءة فسيكون قادرا على الجمع بين قراءة النّص المكتوب والنّص المصوّر، وعلى هذا الأساس كان اجتهادُنا محاولة لكشف أثر اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسيّ، والّتي تنهض بمقتضيات المقاربة بين الأحداث والمواقف والتّداخل بين النّصوص.

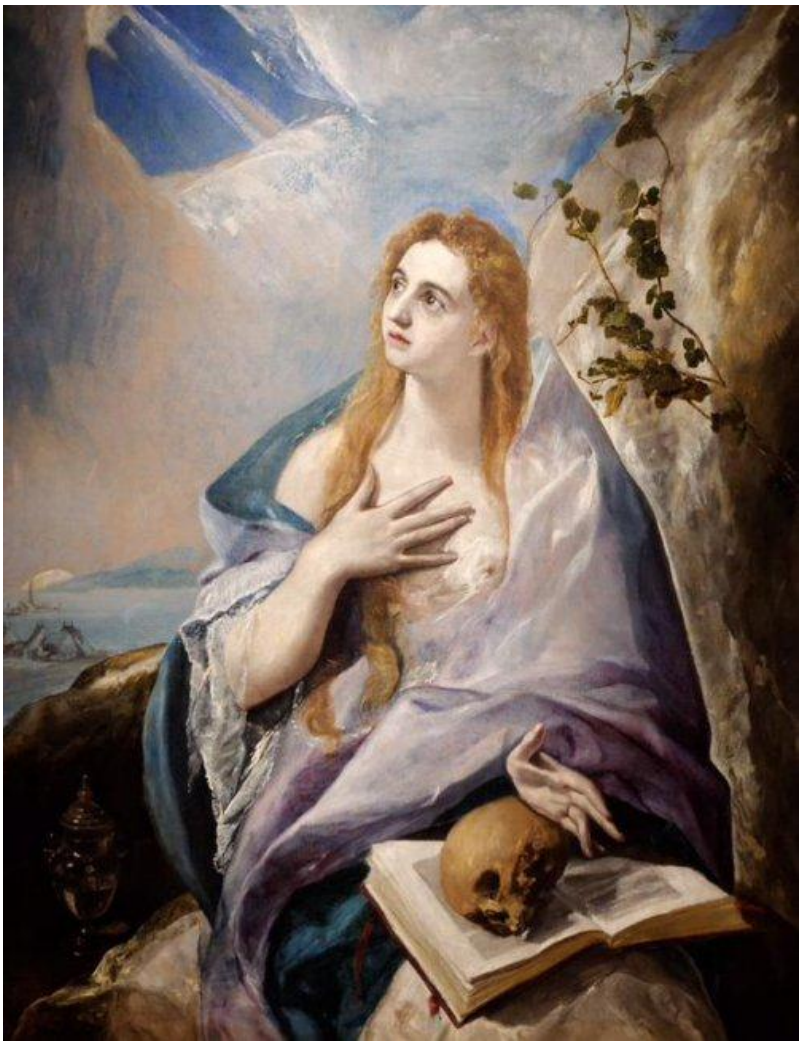
3-أثر اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي:

يقول النّاقد المغربي "حسن لشكر" في سفره النّقديّ "الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة": "أن الرّواية قد أفادت من المعطيات الدّينامية للرّسم لتصبح _هي الأخرى_ مختبراً للتّشكيل البصري يخاطب ثقافة العين، فالكاتب يمتلك زاداً معيّناً من الرّصيد التّشكيلي، يوظّفه لإثراء عناصر التّخييل وقواعد الإحالة إلى الواقع، وبالتّالي رؤية الرّسم المتخيّل[2]"، وفي هذا السّياق تتحقّق تجربة "واسيني الأعرج" في روايته "البيت الأندلسي" الّذي استلهم من معين ثقافته التّشكيليّة، فرسم لوحات بلغة حكائيّة، تنبثق من خلال مسارات سرديّة متنوّعة، وبمستويات مختلفة في الأثر؛ فتجلّت في

[1]– **قصيدة وصورة**: عبد الغفّار مكّاوي، ص19

[2]–**الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**: حسن لشكر، المجلّة العربيّة، الرّياض، دط، 1431هـ، ص142.

أ. **الأثر الصّريح (المباشر)**: ينتقي واسيني الأعرج في روايته شخصيّات تشكيليّة من المدرسة الإسبانية، فيختار "آل غريكو"(1541م-1914م) وهو فنّان من البندقيّة ، عُرف عنه بأنّه خصب الخيال، أبدع أعمالا متفرّدة في تاريخ الفنّ[1]، ولعلّ من أبرزها: لوحة ماري مجدلين.



لوحة ماري مجدلين[2]

[1]- ينظر:**مدارس الفن التشكيلي**: محمّد غانم، المكتبة الأكاديميّة للنّشر، القاهرة، ط1، 2007م، ص47.

[2]- لوحة للفنان الإسباني إل جريكو "ماري مجدلين". حجم اللوحة 157 × 121 سم ، زيت على قماش. ماري مجدلين ، واحدة من النساء اللائي يحملن المر ، أكثر أتباع يسوع المسيح ، شفيت من مرض رهيب ، ما يسمى بمرض "الشياطين السبعة."لقد أتت من مدينة مجدالا ، وقد عاشت حياة فاسدة ، وأصبحت تحت تأثير السيد المسيح ، إحياء لحياة جديدة ،

وهي اللّوحة _ذاتها_ الّتي نوّه إليها واسيني الأعرج صراحة في رواية "البيت الأندلسي" قائلا: "**كانت مشرقة تحت القنديل الزّيتي كلوحة من لوحات غريكو**[1]"، وذكر بعض تفاصيلها الّتي تتقاسمها شخصيّة الرّواية مع حبيبته فيقول: "**كنت غافيا على صدرها العاري**[2]"، ويضيف: "**قبّلت عينيها الباكيتين،...بدت كقدّيسة**[3]"، فاختيار الكاتب لهذا الفنّان كان صريحا، وملامح الصّورة الّتي تجسّدت في المتن السّردي كانت واضحة، سواء في حضورها المادي أو النّفسي، وعليه فالعلاقة بين اللّوحة والنّص، هي علاقة عضويّة تكامليّة، تجاذبت فيها عناصر الصّورة ومكوناتها مع تفاصيلها السّرديّة.

وبهذه المقاربة اليسيرة خلصنا إلى القول، أنّ أثر الفن التّشكيلي في هذا المقام هو أثر مباشر وصريح، ترجمته تلك المقاطع السّرديّة الآنفة الذّكر، والّذي بفضله اتّسع ليشمل أثرا آخر أفصحت عنه الرّواية، وهو الأثر الغير المباشر أو كما وسمناه بالأثر المنسجم .

ب. **الأثر المنسجم (الغير مباشر):**

تحتفل رواية البيت الأندلسيّ لواسيني الأعرج بمشاهد تصويريّة تُسهِّل المقاربة بينها وبين لوحات تشكيليّة عالميّة، وخاصّة مشاهد نزوح المورسكيين من الأندلس اتجاه السّاحل الإفريقيّ، وخاصّة وهران الجزائريّة، ومشاهد التّنصير، ومحاكم التّفتيش...

إنّ من أشهر اللّوحات الّتي رسمت طرد المورسكيين هي الّتي أنجزها رسامون من فالنسيا(1612-1613) بطلب من ملك اسبانيا فليب الثّالث الّذي طرد المورسكيين سنة1609م؛ والرّسامون هم: فِيسَنْتي ميستري، وفرانسيسكو بِيرَالْتا، وبيري أُورْوميغْ، وخِيرو نيمو

وأصبحت مثالًا على التوبة العميقة والنداء الصادق للإيمان بالمسيح. وتم مكافأة إيمان مريم المجدلية: ظهر لها المسيح في وقت أبكر من غيره بعد القيامة ، وأصبحت واعظًا متحمسًا للحقيقة. تم تكريم ذكرى مريم المجدلية في 22 يوليو
http://ar.painting-planet.com/ماري-مجدلين-جريكو

[1]– **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010م، ص98.

[2]–**المصدر نفسه**: ص98.

[3]–**المصدر نفسه**: ص99.

اسبينُوسا، وهؤلاء الرّسامون كانوا شهودا على عمليّات الطّرد من موانئ فالنسيا وأليكانتي نحو المغرب والجزائر، ممّا جعل لوحاتهم التّشكيليّة واقعيّة في الدّقة، وفي رسم الفضاء العامّ والشّخصيات والحدث التّاريخيّ[1].

تشكّل لوحة "**طرد موريسكي بلنسيّة**[2]" الّتي رسمها بيري أروميغPèreoromig سنة 1613م أيقونات دالة تتجلّى في مشاهد عدّة في رواية "البيت الأندلسيّ"، واللّوحة واحدة من سبع لوحات تعدّ وثيقة تاريخيّة، وتاريخا مرئيّا لحدث الطّرد الّذي صوّر الموريسكيين منذ ركوب أمواج البحر الأبيض المتوسّط لغاية وصولهم لميناء وهران في شمال إفريقيا، وتجسّد حالة إنسانيّة ووطنيّة، وتوثّق بدقّة عاليّة ظروف رحيل الموريسكي عن وطنه.

[1]- ينظر : **تحليل لوحة إبحار الموريسكيين من إيلغراو ببلنسيّة** https://andalushistory.com

[2]- **المرجع نفسه**: https://andalushistory.com

يظهر في الجهة اليسرى للّوحة شيخ موريسكي عجوز محمول بين الأيدي، ويبدو أنّه يحتضر بين ذراعي حامليه، وتتوزّع على السّاحل مراكب تنقل الموريسكيين المطرودين نحو وجهتهم الأخيرة بإشراف عناصر من الجيش، وبعض الشّخصيّات المسؤولة عن تنفيد عمليّة الطّرد، وتظهر هذه الشّخصيّات في الجهة اليمنى للّوحة[1].

وفي رواية البيت الأندلسيّ وصف لفجيعة النّزوح الجماعيّ، إذْ "**كان عدد النّاس على حافة الميناء لا يُعدّ ولا يُحصى، نساءٌ، رجالٌ، شبابٌ، مشايخٌ، أطفالٌ، ورزمٌ ثقيلةٌ من العفش تراكمت حتّى أصبحت مثل الجبال في مواجهة سفن ثقيلة كأنّها حيوانات خرافيّة**[2]".

ويصف السّارد المعاناة الجسديّة والاحتقان النّفسيّ للنّازحين بما ينسجم مع الأبعاد النّفسيّة في اللّوحة التّشكيليّة بقوله:"**مشينا على السّاحل طويلا، مكبّلين بالسّلاسل والحبال، حُفاة وشبه عُراة، جَمّدت البرودة أرجلنا حتّى لم نعد نحسّ بها، انتابتني أسئلةً غريبةً تحت هذيان الهزيمة القاسية، تمنّيت فجأة أن أصرخ بأعلى صوتي، ولا أدري إلى اليوم إن كنت فعلت ذلك أم لا، لأنّي بعدها لم أسمع إلّا قهقهة العسكر الّذين كانوا يقودوننا**[3]".

ويضيف الرّوائي مشاهد متخيّلة للنّزوح تنسجم مع الإطار الوجداني للّوحة التّشكيليّة، فيُصوّر مشهد فصل الأمّ عن طفلها، وحالة انكسار الأمّ وتوسّلها كي يعيدوا لها ابنها كما في قولها :" **أرجوك..يرحم والديك، لا تفصلني عن ابني..لا تبعثوني في سفينة وهران، فأنا لا أعرف أحدا هناك.. أنا من بلنسيا.. ضعوني على الأقل في سفينة فيها أناس أعرفهم.. أبنائي يا سيّدي .. أبنائي...**[4]".

---

[1]- **تحليل لوحة إبحار الموريسكيين من إيل غراو ببلنسيّة** https://andalushistory.com.

[2]-**البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص77.

[3]- **المصدر نفسه**، ص89.

[4]- **المصدر نفسه**، ص59.

وبهذا الأثر المزدوج (الصّريح/المنسجم) ، نستخلص أنّ واسيني الأعرج قد مارس فنّ "الرّسم بالكلمات، فروايته تطفح بهذه العلاقة بين الصّورة واللّغة ممّا يجعلها لوحات سرديّة تتفاعل فيها الكلمة واللّوحة[1]"، وليس هذا فحسب، بل ونجد محطّات عديدة تتشابه فيها الأفكار بين الروّائي، والرّسّام لأنّها _كما سبقنا وذكرنا_ تعبّر عن مشهد إنسانيّ ينسجم والثّقافة الجمعيّة إلى حدّ ما، فيعبّر الكاتب بالكلمات، ويُبدع الرّسّام بالألوان، وهذا بالضّبط ما سيفصح عنه الأثر المتشابه.

ج. الأثر المتشابه:

في ضوء هذا الأثر يستخلص المتن السّردي العديد من اللّوحات الّتي عبّرت عن مأساة المورسكيين، و أساليب التّعذيب البشع على يد محاكم التّفتيش المقدّس، فنقرأ : "**وقد وجدت محاكم التّفتيش المقدّس، في هذه الفئة المستضعفة، أخصب ميدان لنشاطها، فأخضعتهم لرقابتها الدّائمة، وجعلتهم شغلها الشّاغل...ونكّلت بهم أشدّ تنكيل، وأقامت لهم المحارق الجماعية...وتفنّنت في أساليب تعذيبهم، وإرهاقهم جسديّا ومعنويّا...من الأساليب الوحشيّة الّتي كانت تتّبعها محاكم التّفتيش في تعذيب المسلمين: الجلد علنا، الكيّ بالنّار، حرق الأقدام بالفحم المشتعل، ربط أطراف المتّهم في إطار مثلّث الشّكل،...سحق العظام بآلات ضاغطة صنعت خصّيصا، تمزيق الأرجل، فسخ الفك وغيرها من الوسائل الهمجيّة[2]**"

وتماشيا مع النّص الّذي أوردناه، نجد العديد من اللّوحات الّتي تعبّر عن هذه الأساليب المتنوّعة من التّعذيب والتّنكيل بمسلمي إسبانيا، وعلى سبيل التّمثيل نعرض ما يلي:

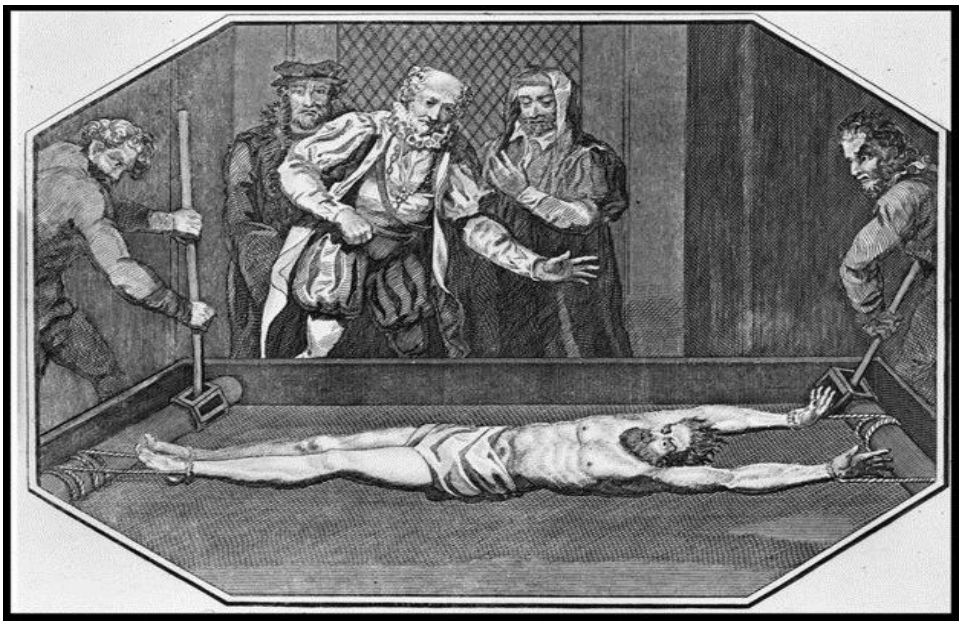
[1]- **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**: حسن لشكر، ص142.

[2]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص80

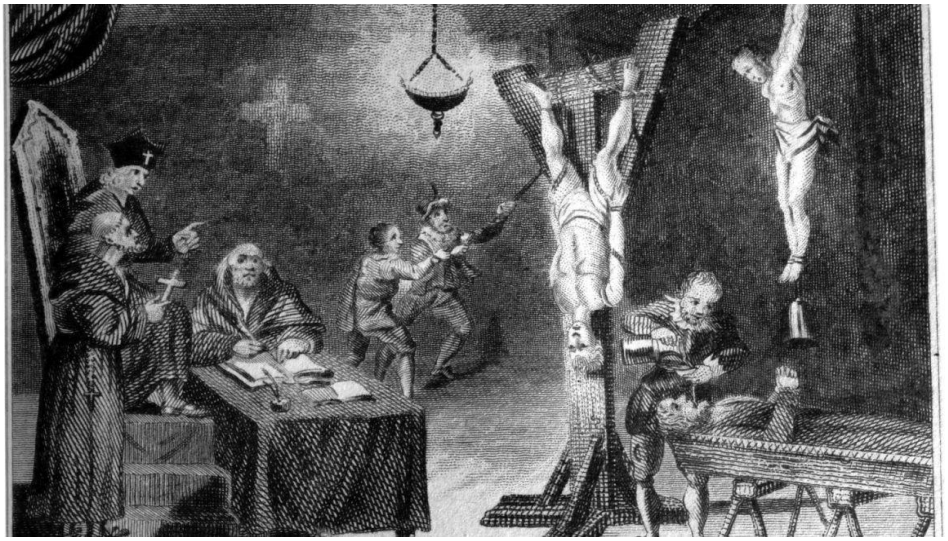
لوحة تظهر المحارق الجماعية بالأندلس[1]

[1]– لوحة من مقال: الموريسكيون ومحاكم التّفتيش: مرسل الكسيبي،
https://moriscostunez.blogspot.com/2009/09/blog-post_26.html

لوحة تظهر حرق أقدام الضّحيّة بالفحم المشتعل[1]



لوحة تعرض كيفية قطع أوصال الضّحيّة[2]



لوحة تعرض كيفيّة ربط أطراف المتّهم في إطار مثلّث الشّكل[1]

[1]-منتديات عرب هازدوير: جرائم محاكم التّفتيش،
https://arabhardware.net/forum/showthread.php?t=262630

[2]- تعرف على أبشع 15 طريقة للتعذيب استخدمها الإنسان (صور)
https://arabi21.com/story/893373/

... وهي لوحات وإن لم تصرّح بها الرّواية من خلال راسميها، ولم تنسجم مع بعض المتون السّرديّة في تفاصيلها، إلاّ أنّنا نجد لها أثر التّماثل (التّشابه) بينها وبين بعض الوقائع الّتي أرّخت لها الرّواية، بحيث عبّر عنها السّارد بالكلمات، ومثّل لها الرّسّام بالفرشات، وبهذا تحقّقت مقولة "بأنّ الإبداع- مهما كان نوعه وأداته يتخلّق من جينات واحدة تتمثّل في فكرة وشعور[2]".

وبعد هذه الرّحلة بين صفحات البيت الأندلسي، وتقفّي آثر التّشكيلي فيها، نستخلص بأن الأديب يكتب بنفس منفتح على تفاصيل اللّوحة التّشكيليّة، وتفصيلها الفنّيّة، ممّا يعكس ثقافته الواسعة في هذا المجال، ومن ثمّ تتحقّق الجسارة الفنّيّة الّتي يسعى من خلالها واسيني الأعرج إلى ردم الهوّة بين الكلمة واللّون، وإزالة كل الحواجز الممكنة بين فنّي الرّواية والرّسم بكلّ مكوّناتها النّفسيّة، والتّاريخيّة، والمعرفيّة.

[1] **–La Inquisiciónespañola, el sexo y la tortura**

https://www.nuevatribuna.es

[2]–**التّأثير والتّأثّر بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبيّ**: عمر عتيق، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م، ص318.

المبحث الثّاني

التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي

أوّلا: ماهيّة التّجريب.

ثانيا: معالم الموسيقى الأندلسيّة.

ثالثا: آليّات التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي.

المبحث الثّاني: التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي:

تمهيد:

يُعدّ واسيني الأعرج أحد أقطاب الرّواية العربيّة الحديثة والمعاصرة في مواكبتها لتحرّكات التّجديد والتّجاوز في الرّواية العالميّة، فتجربته الإبداعيّة تبحث دائما في اختراق السّائد السّرديّ، والخروج عن المألوف، وبهذا تقترب منجزاته الرّوائيّة إلى ملامسة الإبداع العالميّ، من خلال أعماله المختلفة من مثل: وقع الأحذية الخشنة1981م، أوجاع رجل غامر صوب البحر1983م، نوّار اللّوز1983م، مصرع أحلام مريم الوديعة1984م، ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش1985م، رمل الماية، أو فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف1990م،... ووصولا إلى رواية البيت الأندلسي2010م قيد الدّراسة.

يمتطي الأعرج عالم التّجريب في رواية البيت الأندلسي عبر مسارات الموسيقى الأندلسيّة وأدواتها الفنّيّة، إذْ يفتح الحدود بينها وبين الرّواية ليُحقّق على إثرها تناغما جديدا، ينأى من خلالها عن سلطويّة النّموذج الكلاسيكي التّقليدي ؛ ويسعى إلى خلخلة الشّكل والبناء، واجتراح تقنيّات واستراتيجيّات محتكمة لأفق حداثيّ متميّز.

وعلى هذا الأساس، ومن أجل سبر أغوار عوالم التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي، ينبغي الإجابة على جملة من الأسئلة:

- ماذا نعني بالتّجريب؟
- ما هي معالم الموسيقى الأندلسيّة؟، وكيف تمظهرت في رواية البيت الأندلسي؟
- هل وُفّق واسيني الأعرج في مساره الرّوائي التّجريبي للموسيقى الأندلسيّة؟

1- ماهية التّجريب:

يُعد مفهوم التّجريب _كشأن معظم المفاهيم_ مفهوما يستعصى على التّحديد، فهو يختلف باختلاف الزّاوية الّتي يتمّ تعريفه من خلالها سواءً أكانت لغويّة أم اصطلاحيّة، كما يختلف بحسب السّياق الّذي يتمّ تناوله في إطارها، فالتّجريب "موضوع كثير التّشعّب، وطيد الصّلة بسائر العلوم، لذا فهو يستدعي منّا تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق[1]".

1-1- مفهوم التّجريب (لغة، اصطلاحا):

❖ **لغة:** ينحدر معنى التّجريب في اللّغة العربيّة من الفعل جرّب بتشديد الرّاء، فقد جاء في **لسان العرب:** " وجرّب الرّجل تجربة اختبره، والتّجربة من المصادر المجموعة، قال النّابغة: إلى اليوم قد جربن كلّ التّجارب، وقال الأعشى:

كمْ جَرَبُوهُ فما زادت تجاربُهُمْ أبَا قُدامة إلى المجد والفَنَعَا

والمجَرَبُ قدْ بُلِيَ مَا عِنْدَهُ، والمجرب قد عرف الأمور وجَرَبَهَا[2]"

وأورد **الفيروز آبادي** في **القاموس المحيط** معنى التّجريب في قوله: " وجرَّبهُ تجربةً: اختبره، ورجل مجرب كمُعظم: بلى ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور ودارهم مجربة موزونة[3]"

و نجد في **المعجم الوسيط:** "وجَرَّبَهُ تَجريبا وتجربَة: اختبره مرّة بعد أخرى، ويُقال رجل مُجَرّبٌ: جَرُبَ في الأمور وعُرف ما عنده، ورجل مُجرِّب: قد عرف الأمور وجربه[4]"

وبعد هذه الإطلالة اليسيرة بين صفحات المعاجم، نستخلص أنّ مفهوم التّجريب يُقصد به _عموما_ الاختبار والممارسة والتّجربة الّذي يُفضي إلى المعرفة والعلم بالشّيء.

---

[1]- **الشعرية العربيةمرجعياتها وإبدلاتها النصيّة:** مشري بن خليفة، وزارة الثّقافة، الجزائر، دط، 2007م، ص19.

[2]- **لسان العرب:** ابن منظور، مادّة: جَرَّبَ، دار صادر، بيروت، لبنان، مج12، ط3 ، 2004م، ص110.

[3]- **القاموس المحيط:** الفيروز آبادي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ط3 ، 1999م، ص60.

[4]- **المعجم الوسيط:** إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلاميّة، إسطنبول، تركيا، ج1، ط2 ، 1972م، ص114.

❖ **اصطلاحا:** إنّ الحديث عن التّجريب في الاصطلاح حديث ذو شجون، ذلك أنّ زواياه عديدة، ومنابعه مختلفة، حتّى أنّنا لا نستطيع أن نَرْسُوَ على مفهوم واحد عام، فتحديد التّجريب ــكما جاء على لسان "**بوشوشة بن جمعة**"ــ"في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التّجريب[1]"، فهو "وعي مطلق وشامل مجرّد من جميع الأوصاف، لا يحمل بعدا زمنيّا، بل هو متعال على كلّ الأوصاف، ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمّة من الأمم[2]" فهو اتّجاه ملاذه التّجديد، والتّجاوز، والتّطوّر لا التسليم والرّكون لما هو موجودٌ أصلا.

وقد استخلص "**محمّد عدناني**" مفهوم التّجريب من قراءته لكتاب الإبهام في شعر الحداثة لـ "عبد الرّحمن محمّد قعّود" إلى جملة من المفاهيم الأساسيّة، نذكر منها:

- "التّجريب هو مغامرة ومجاهدة ورفض للنّموذج، وعدم الثّقة بالذّاكرة، والمطلق الأبديّ.
- التّجريب هوس دائم للبحث عن المغاير والنّهائي تفاديا لموت الأدب باعتبار الأدب يموت من دون تجربة.
- وصف طبيعة التّجريب بأنّها غامضة، وبذلك فهو أوّل طريق للإبهام والغموض[3]".

وفي موضع آخر نقرأ لـ "**مدحت أبوبكر**" ــفي دراسته لفنّ المسرحــ أربعة عشر تعريفا للتّجريب وهي كالآتي:

- التّجريب هو التّمرّد على القواعد الثّابتة.
- التّجريب مرتبط بالمجتمع.
- كلّ مسرحيّة تتضمّن نوعا من التّجريب.
- التّجريب إبداع.

---

[1]- **اتّجاهات الرّواية في المغرب العربيّ**: بوشوشة بن جمعة، المغاربيّة للنّشر، تونس، ط1، 1999م، ص262.

[2]- **إشكاليات التّجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد**: محمّد عدناني، جذور للنّشر، الرّباط، ط1، 2006م، ص16.

[3]-**المرجع نفسه**: ص14.

- التّجريب تجاوز للرّكود.
- لا يوجد تعريف محدّد للتّجريب.
- التّجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.
- التّجريب ثورة.
- التّجريب مرتبط بتقنيّة العرض[1]".

أمّا "**صلاح فضل**" في كتاب "**لذّة التّجريب الرّوائي**" فنقرأ له بأنّ: "التّجريب قرين الإبداع، لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل[2]".

وعليه، فبعيدا عن المفاهيم الفلسفيّة، والعلميّة لهذا المصطلح، واكتفاء بالرّؤية الفنّية والأدبيّة، نستنتج بأنّ التّجريب هو مصطلح زئبقي يقوم على الابتكار، والابداع، و"البحث عن أشكال جديدة، فالمبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين يكون قادرين على تمثيل الجوانب المميّزة في تجربته الرّوائيّة أو الشّعريّة[3]" أو غيرها من الفنون الإبداعية، فمن لم يتجدّد يتبدّد، ومن لم يتقدّم يتقادم، ومن لم يتطّور يتدهور، والماء الرّاكد يعفن...هذا هو ديدن التّجريب ولسان حاله، وغايته المرجوة.

1-2- بين التّجربة والتّجريب:

لقد أثار مصطلحي التّجربة والتّجريب لُبسا واضحا على المستوى المفاهيمي للمفردة؛ ويعود هذا الالتباس إلى كون المصطلحين ينتميان إلى جذر لغويّ مشترك "جرّب"، ممّا يجعل المصطلح (التّجربة/التّجريب) أحيانا يتّخذ مكان الآخر في التّعريف، ولكن مع مرور الزّمن بدأ

---

[1]- **التّجريب المسرحي آراء نظريّة وعروض تطبيقيّة**: مدحت أبو بكر، وزارة الثّقافة، البيت الفنّي للمسرح، القاهرة، 1993م، ص166.

[2]- **لذّة التّجريب الرّوائي**: صلاح فضل، دار أطلس، القاهرة، ط1، 2005م، ص3.

[3]-**محلّية الرّواية العربيّة ورهان التّجديد**: محمّد برادة، منتديات مجلّة الابتسامة، دار الصّدى، دبي، ط1، 2011م، ص22.

المفهوم يتّضح، وأضحى لكلّ مصطلح ملامحا تميّزه عن الآخر، وهو الأمر الّذي أشار إليه النّاقد التّونسي "**الطّاهر الهمّامي**" في قوله: "بيد أنّهما لئن اشتركا في الأصل اللّغوي، فقد باعدت بينهما الدّلالة الّتي اكتسباها مع الزّمن فأضحى مفهوم التّجربة غير مفهوم التّجريب، دون أن تنقطع صلة كلّ منهما بالآخر ودون أن تنتفي حاجة كلّ منهما إلى الآخر[1]"

وهذا ما أفصح عنه التّعريف اللّغوي والاصطلاحي _آنفا_ فكلمة "تجريب" تتوق دوما نحوَ الإبداع، والمغامرة، والتّجاوز، وكذا تخضع لتجربة القارئ الخاصّة في مجال نوع أدبيّ معيّن[2]، في حين تتحقّق التّجربة في النّص؛ وذلك من خلال ما يظهر فيه من ملامح مميّزة عن تجربة سابقة[3]. وعليه فإنّ التّجربة الأدبيّة "ممارسة تؤدّي إلى نتائج لقاء تفاعل الذّات والموضوع، وتكون النّصوص أوضح تمظهر لهذا التّحقّق، أي أنّ التّجربة تضيف المجد والنّفع وتراكم المعارف وتزيدها نضجا، فالتّجربة تحقّقات نصّيّة ملموسة[4]" محكومة بزمان ومكان محدّدين، وبظروف غير مكرّرة، على خلاف التّجريب والّذي هو وعي مطلق وشامل موحّد ومنسجم[5].

وفي الأخير، وتأسيسا لما سبق، نخلص إلى القول بأنّ رقعة التّجريب هي رقعة رحبة وفسيحة قِوامها ؛

- ✓ الوعي بالتّجديد.
- ✓ المغامرة والابتكار.
- ✓ تلقي الإبداع.
- ✓ غير محكومة بزمان ولا مكان.

---

[1]- **التّجربة والتّجريب في الشّعر التّونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)**: الطّاهر الهمّامي، مجلّة الموقف الأدبي، العدد411 ، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا ، جويلية2005م، ص1.

[2]- يُنظر: **إشكاليات التّجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد:** محمّد عدناني، ص12-13.

[3]- يُنظر: **التّجريب والعلامة القصصيّة:** محمّد صابر عبير، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص ص13-14.

[4]-**إشكاليات التّجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد:** محمّد عدناني، ص13.

[5]- يُنظر: **المرجع نفسه:** ص ص16-17.

في حين أن التّجربة فتتربّع على رقعة مقدّرة، ترتكز أساسا على:

- ✓ نتائج محدّدة.
- ✓ محقّقة في النّص.
- ✓ تتميّز بالاختلاف.
- ✓ محكومة بزمان ومكان.

1-3- بين الرّواية والتّجريب:

إن الباحث في أشكال الإبداع السّردي، لا بدّ أن يسجّل هيمنة موضوع التّجريب في النّقد الأدبي العربي _على غرار المدرسة الغربيّة_، إذْ لا تكاد تخلو دراسة تتعرّض لقضايا الرّواية العربيّة المعاصرة، إلاّ ونجد لهذا المصطلح حضورا ساعة تشخيص أوضاع الرّواية العربيّة الرّاهنة[1].

لقد وقف النّقّاد العرب حيال هذا المصطلح وعلاقته بالرّواية، وقفة الدّارس المتبصّر، وأثبتوا في العديد من المواضع بأنّ الرّواية العربيّة منذ نشأتها كانت تعبّر عن قطيعة سواء مع الأساليب السّرديّة المتوارثة، أو مع نمط البنية التّراثيّة الّتي كانت سائدة حتّى تلك الفترة، فالرّواية العربيّة هي رواية تجريبيّة بكلّ ما تحملها هذه الكلمة من معاني، وهذا _بالفعل _ ما عبّر عنه العديد من الدّارسين، ولفتوا إليها الانتباه، حين حاولوا تحديد أبرز لحظات تطوّر الرّواية العربيّة[2] .

يقول "**محمّد الباردي**" في هذا السّياق: "أليست الرّواية العربيّة بطبيعتها رواية تجريبيّة، باعتبارها رواية حداثيّة نشأت منقطعة عن تراثها السّردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التّجديد والتّجاوز في الرّواية الأوروبيّة والغربيّة[3]". ومن ثمّ فإنّ الرّواية العربيّة هي امتداد للرّواية العالميّة الجديدة.

---

[1]- يُنظر: **التّجريب في الرّواية العربيّة – بين رفض الحدود وحدود الرّفض–**: خليفة غيلوفي، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، ط2، 2010م، ص171.

[2]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص177.

[3]- **إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة**: محمّد الباردي، مركز النّشر الجامعي، تونس، دط، 2004م، ص291.

ويضيف **"سندي سالم أبو سيف"** قائلا: "ارتبط مصطلح التّجريب في الرّواية بالبحث عن أشكال جديدة، ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكيّة الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة، استندت إلى جملة مبادئ تجريبيّة حداثيّة وظّفت تقنيّات فنّيّة قطعت الصّلة عمّا شاع من رُؤى وأساليب واقعيّة[1]"

أمّا النّاقد الجزائري **"عبد المالك مرتاض"** فيُميّز الرّواية التّجريبيّة أو الجديدة قائلا: "ولعلّ ما تستميز به الرّواية الجديدة عن التّقليديّة، أنّها تثور على كلّ القواعد، وتتنكّر لكلّ الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليّات الّتي كانت سائدة في كتابة الرّواية الّتي أصبحت توصف بالتّقليديّة؛ فإذا لا الشّخصيّة شخصيّة، ولا الحدث حدث، ولا الحيّز حيّز، ولا الزّمان زمان، ولا اللّغة لغة؛ ولا أيّ شيء ممّا كان متعارفا في الرّواية التّقليديّة متآلفا اغتدى مقبولا في تمثّل الرّوائيين الجدد[2]".

وعليه، فإنّنا نلفي من خلال هذه المقاطع النّقديّة _ لا سيما في تشخيصها للرّواية التّجريبيّة_ بأنّها جاءت على إيقاع واحد في الطّرح؛ تُبطل كلّ قديم، وتُرحّب بكلّ جديد، يمُسّ النّص السّردي؛ كالأشخاص، والزّمان، والمكان، واللّغة ...أو غيرها من الأشكال والتّقنيّات الأخرى الّتي تَتَمَثَّلُها الرّواية الحديثة.

لقد تركت الرّواية الجزائريّة وإلى يومنا هذا _على غرار نظيرتها العربيّة_ أثرا بارزا في هذا المجال القائم على غمار التّجريب، والانفتاح على الأجناس التّعبيريّة والنّصوص والمرجعيّات الممكنة في تحقيق الحداثة السّرديّة، لأنّ الشّكل التّقليدي للرّواية لم يعد يناسب تطوّرات المجتمع وتغيّرات الواقع، فأضحى من الضّروريّ البحث عن مسالك وطرق جديدة تتماشى ومعطيات الرّاهن، وتتجاوز السّائد بفعل المغامرة والجرأة الإبداعيّة .

[1]- **الرّواية العربيّة وإشكاليّة التّصنيف**: سندي سالم أبو سيف، دار الشّروق، عمّان، الأردن، دط، 2008م، ص22.

[2]-**في نظريّة الرّواية _بحث في تقنيّات السّرد_**: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص48.

وإذا كان ولا بدّ _في هذا المقام_ أن نذكر ملمحا من ملامح التّجريب في رواية البيت الأندلسي _مثلا_ للأديب الجزائري واسيني الأعرج، فإننا سنذكر _لا محال_ التجريب الموسيقي، ونخصّ بالذّكر الموسيقى الأندلسيّة، ولكن، لا يكون الحفر مُجديّا في فحوى هذه المسألة إلا إذا فتحنا نافذة تطلّنا على معالم الموسيقى الأندلسيّة وعوالمها الفنّيّة.

2- معالم الموسيقى الأندلسيّة:

2-1- تعريفها:

ينتهي "**أبو القاسم سعد اللّه** " من خلال بحثه في الموسيقى الأندلسيّة إلى تعدّد تسميّاتها فهناك من يطلق عليها بـ: الموسيقى الكلاسيكيّة و الآخر بالموسيقى العربيّة الأندلسيّة، وكذلك الموسيقى العالميّة، وكذا الموسيقى الحضريّة تمييزا عن ذلك الغناء المنتشر بالبوادي والقرى والجبال[1].

ويضيف **"سيد أحمد ساري"** بأنّها صورة معبّرة عن الظروف التّاريخيّة الّتي شهدتها الأندلس آنذاك، فـ: "الموسيقى الأندلسيّة سليلة حضارة لم تسلم من تقلّبات التّاريخ وظروف الدّهر، وهي لسانها المعبّر عنها ، بل هي أكثر ما أنتجته تلك الحضارة تأثّرا بالأحداث[2]"

في حين يقرنها **"عبد العزيز بن عبد الجليل"** بتفاعل الطّبوع الموسيقيّة المختلفة الّتي حلّت بالأندلس فيقول بأنّها "خلاصة امتزاج وتلاقح المعطيات الفنّيّة النّابعة من طبيعة موسيقا العناصر البشريّة المتساكنة بالأندلس، وهي العرب والبربر والقوط والصّقالبة[3]"

أمّا التّعريف العملي لهذا المصطلح، فنستقيه من النّاقد والأديب الموسيقي السّوري **"صميم الشّريف"** الّذي يعتبر بأنّ الموسيقى الأندلسيّة مصطلح يطلق على الموسيقى الكلاسيكيّة بالمغرب

---

[1]-ينظر: **تاريخ الجزائر الثّقافي (1830-1954)**: أبو القاسم سعد اللّه، دار البصائر، الجزائر، ط1، 1998م، ص442.

[2]- **الموسيقى الكلاسيكيّة الجزائريّة**: سيد أحمد سري، دار موفم للنّشر، الجزائر، 2011م، ص6.

[3]- **الموسيقا الأندلسيّة المغربيّة (فنون الأداء)**: عيد العزيز بن عبد الجليل، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص15.

العربي، تقوم على الأداء الموسيقي الآلي، والغنائي لمقتطفات من الموشّحات والأزجال الّتي تؤدّى كافة وفق ترتيب مخصوص يطلق عليه اسم النّوبة[1].

2-2- أصولها ونشأتها:

لقد أجمع العديد من الدّارسين والباحثين في مجال الفنون السّمعيّة على أنّ جذور الموسيقى الأندلسيّة هي جذور عربيّة، وتحديدا بالمشرق العربيّ، وهذا "ابتداءً من القرن الأوّل هجري، عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربيّة، وتوسّع في الشّام والعراق، واتّخذ دمشق عاصمة له ثمّ بغداد[2]".

نشأ الطّرب العربيّ منذ القدم، وكانت مكّة والمدينة موطنا أصيلا له؛ فقد كانت الخنساء شاعرة الرّثاء الشّهيرة تُغنّي مراثيها بمصاحبة الموسيقى، ولكن مع مرور الزّمان، واحتكاك المسلمين بأهل فارس تغيّر بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابعا يُسمّى في الشّرق بالموشّحات[3]، وبالتّالي فإنّ "جذور الموسيقى الأندلسيّة لم تكن أجنبيّة المصدر، وإنّما كانت امتدادا للموسيقى العربيّة قبل الإسلام وتطويرا لها، ينسجم مع تطوّر الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة ، وتعقدها مع مؤثّرات جديدة وافدة [4]"

غادرت الموشّحات بغداد باكرا، وجابت عواصم المغرب العربيّ، وعندما وصلت إلى الأندلس تأثّرت بالبيئة والتّقاليد والأخلاق الجديدة المحلّيّة، وانفصلت في الفروع لا في الأصول عمّا كان موجودا في الشّرق[5].

---

[1]-يُنظر: **الموسيقى في المغرب العربي**: صميم الشّريف، مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد63، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2012م، ص34-35.

[2]- **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2011م، ص13.

[3]**- La musique Andalouse a Tlemcen**:Mokhtar Hadj Slimane. Edition ibnKhaldoun, Tlemcen , 2001, p10.

[4]- **مدخل إلى تاريخ الغناء عند العرب**: رشيد صبحي أنور، دار علاء الدّين، ط1، 2000م، ص34.

[5]- **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص13.

إنّ التّعايش الّذي تمّ على أرض الأندلس أدّى إلى تمازج النّماذج الموسيقيّة المحليّة مع الموسيقى الوافدة إليها بما فيها العربيّة والبربريّة والإفريقيّة، وهو تمازج كذلك التقت فيه النّظريّات الإغريقيّة بالأناشيد الغريغوريّة، وموسيقى الأنماط الشّعبيّة للشّعوب الّتي استوطنت الأندلس قبل حلول الفاتحين المسلمين بربوعها[1].

ومع فتح بني أميّة للأندلس، وسطوع فجر التمدّن والتّحضّر بها، أضحت الأندلس _بفضل خلفائها_ محضنا للعلوم والفنون، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطنا لأساطين العلماء، كما كانت إشبيليّة أعظم مركز للموسيقى وصناعة الآلات[2].

ولعلّ من أبرز الشّخصيّات الّتي سطع نجمها _آنذاك_ في مجال الموسيقى، وأثبتت وجودها في السّاحة الفنّيّة والحضاريّة لبلاد الأندلس، شخصيّة "زرياب" هذه القامة الشّاهقة، والمنارة السّامقة الّتي ملأت الدّنيا وشغلت النّاس بعبقريّتها الفريدة في تاريخ الموسيقى العربيّة، فلا تكاد تقرأ نصّا عن الموسيقى العربيّة، أو عن حضارة بلاد الأندلس إلا وتجد لها نصيب وافر به.

لم يكن "زرياب" من أهل الأندلس، ولم يفكّر يوما في العيش بها، إلاّ أنّ قصّته مع "إسحاق الموصلي" ألزمته أن يترك مدينته، وأقربائه، وأصدقائه، ومحبّيه، فخرج من بغداد مكرهاً مضطرّاً ومضطهداً هارباً إلى الأندلس[3].

لقد بدأت القصّة لمّا طلب الخليفة العبّاسي "هارون الرّشيد" من إسحاق الموصلي أن يأتي إليه بمغنّ مجيد، لم يسبق له أن سمع صوته ولا آلته، فأتى إسحاق بزرياب وغنّى قصيدة في مدح هارون الرّشيد، فطرب الخليفة لها، وأُعجب به، والفت إلى إسحاق الموصلي وقال: "لولا أنّي أعلم من صدقك لي على كتمانه إيّاك، وتصديقه لك، أنّك لم تسمعه من قبل، لأنزلت بك العقوبة لتركك إعلامي بشأنه، فخذه إليك واعتن بأمره، حتّى أفرغ له، فإنّ لي فيه نظراً"، ولما خلا به قال

---

[1]- **مصادر البحث في الموسيقى الأندلسيّة بالمغرب العربيّ (جمع ودراسة)**: بن سنوسي كمال، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016م، ص21 .

[2]-يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص14.

[3]- يُنظر: **زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقيّة**: مهيمن إبراهيم الجزراوي، مجلّة الأكاديمي، بغداد، العدد 63، 2012م، ص130.

له إسحاق: "إنّ الحسد أقدم الأدواء، والدّنيا فتّانة، والشّركة في الصّناعة عداوة، وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من إجادتك، وعلوّ طبقتك، وقصدت منفعتك، فإذا أنا قد أتيت نفسي من مأمنها بإدنائك، وعن قليل تسقط منزلتي، وترتقي أنت فوقي، وهذا ما لا أصاحبك عليه، ولو أنّك ولدي، ولولا ذمّة التّربية لقضيت عليك، فاختر أحد الأمرين: إمّا أن تذهب عنّي في الأرض العريضة ولا أسمع لك خبرا، وأقدّم لك المال، وأما لا أدع اغتيالك"، وقد أدرك زرياب الخطر الّذي يهدّد حياته، وقبل بعروض إسحاق، وفي ليلة من ليالي بغداد الجميلة، ألقى زرياب على مدينة السّلام آخر نظرة[1].

لقد شهدت الأندلس بقدوم "زرياب" وتمركزه بقرطبة ثورة لا مثيل لها في مجال الموسيقى، استخلصها **"مهيمن إبراهيم الجزراوي"** في مقاله: **"زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقيّة "** إلى ما يلي: " أنّ زرياب:

1-.صمّم وصنع عددا من الآلات الموسيقيّة.
2- أضاف الوتر الخامس للعود، وجعلها خمسة أوتار بدلا من أربعة.
3- جعل مضراب العود من قوادم (ريش) النّسر بدلا من الخشب.
4- قام بنشر الثّقافة والعلوم الموسيقيّة، وذلك من تدريسه للموسيقى مع أبنائه وبناته في مدرسته الخاصّة الّذي قام بتأسيسها.
5- أوّل من وضع أسس وقواعد علم الصّولفيج، وتربية الصّوت والسّمع والقراءة الموسيقيّة.
6- أوّل من وضع أسس وقواعد اختبار المبتدئين قبل قبولهم للدّراسة في مدرسته الموسيقيّة.
7- أوّل من وضع أسس وقواعد تعليم الغناء للمبتدئين.

[1]- يُنظر: **الفنّ الغنائي عند العرب**: نسيب الاختيار، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، 1995م، ص144-148، نقلا عن: **زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقيّة**: مهيمن إبراهيم الجزراوي، ص130.

8- أوّل من وضع أسس وقواعد التّوزيع الموسيقي، وعلم الهارموني، وتعدّد الخطوط اللّحنيّة[1]".

وبهذا الصّنيع أصبح "زرياب" _بفضل ما جادت به قريحة الفنّيّة _ فريد زمانه، ومدرسة قائمة بذاتها، ومرجعا منشودا في عالم الموسيقى بصفة عامة والموسيقى الأندلسيّة بصفة خاصة.

لقد اهتمّ الخلفاء اهتماما بالغا بالثّقافة والعلوم، ومن ذلك فنّ الموسيقى؛ فقد انتشرت بالأندلس انتشار النّار في الهشيم،_عند العرب واليهود والنّصارى_ فشملت طليطلة، وإشبيلّة، وقرطبة، وغرناطة، كما توسّعت بالمبادلة مع شمال إفريقيا[2].

واللاّفت للنّظر أنّ الموسيقى بالأندلس لم تكن مخصوصة لفئة أو طبقة من النّاس، كما شهدتها العصور السّابقة بالشّرق، بل كانت لعموم النّاس باختلاف مشاربهم، ومراكزهم الاجتماعيّة، ومن أولئك "محمّد الثّاني الملقّب بالمهدي" الّذي كان يتجاوب في قصره مع أصوات مئات العيدان والمزامير[3].

وبتولّي ملوك الطّوائف للحكم زاد الاهتمام بالعلماء والأدب، وأصبحت قصورهم منازل للشّعراء والموسيقيين، وكان بنو عباد الإشبيليون الّذين حكموا قرطبة ردحا من الزّمن أعظم من ملوك الطّوائف حيث اهتمّوا بالأدب أكثر من غيرهم، وقد جعل المعتمد الملك العبادي قصره (1068م-1091م) ملتقى للرّجال وموسما للشّعراء، وكان هو أيضا مُغنّيا وضاربا على العود، وابنه عبيد اللّه الرّشيد مُلحّنا ومغنّيا ومُثقّفا وشاعرا محسّنا يحذق الضّرب على العود والمزهر، كما

---

[1]- **زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقيّة:** مهيمن إبراهيم الجزراوي، ص137.

[2]-يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص14.

[3]-**Lamusique classique du maghreb** :MohmoudGuettat, Edition sindbad 1et3 rue feutrier, paris, 1989, p98.

نقلا عن: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص15.

عرف سكّان مالقة تعلّقهم بالموسيقى في العام 1015م، فقد كانت تطرق الأسماع أصوات العود[1].

ومع النّصف الثّاني من القرن الحادي عشر بدأت بلاد الأندلس _معقل بلاد الإسلام_ تتهدّدها المسيحيّة، فسقطت طليطلة سنة 1085م، ولكن استرجعها المرابطون (المغاربة الأندلس) سنة 1087م، فغدت بذلك جزءا من إمبرطوريّة مرّاكش[2]، ...ومع مرور الزّمن برزت قوّة جديدة في شمال إفريقيا تسمّى بالموحّدين حاربت المرابطين (114م-1145م)، وتقلّدت سُدّة الحكم لبلد لأندلس وشمال إفريقيا زهاء قرن من الزّمن[3] "فتألقت في زمانهم أسماء أعظم بناة الحضارة العربيّة كابن طفيل، وابن رشد...وغيرهم[4]".

وفي سنة 1212م تلقّى النّاصر هزيمة نكراء في معركة حصن العقاب (غرب إسبانيا)، أمام النصارى، وهي المعركة الّتي على إثرها تراجعت دولة الموحّدين[5]، وضعفت إلى أن طردوهم، وأعادوهم إلى موطنهم شمال إفريقيا سنة 1230م[6]، واعتبرت هذه الهزيمة بمثابة النّهاية الحقيقيّة لقوّة الإسلام بالأندلس، تلتها هزائم أخرى على دولة الموحّدين، خاصّة عام 1235م، وانهيارها تماما على يد الممالك النّصريّة في إسبانيا[7]، ثمّ سقوط غرناطة _آخر معاقل المسلمين بالأندلس_ سنة 1492م، وبقاء أسرة وحيدة تسمّى بأسرة بني نصر رافعة راية الإسلام خفّاقة قبالة مسيحي شبه الجزيرة[8].

---

[1]-يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص15-16.

[2]-يُنظر: **تاريخ الموسيقى العربيّة حتّى القرن الثّالث عشر**: هنري جورج فادمر، ترجمة وتعليق: جرجيس فتح اللّه، دار مكتبة الحياة، لبنان، دت، ص273-274.

[3]-يُنظر: **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**: عبد الواحد المرّاكشي، تحقيق: خليل جبران المنصور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص54.

[4]- **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص17.

[5]-يُنظر:**روضة القرطاس**: ابن أبي الزّرع، دار المنصور، الرّباط، 1972م، ص238-239

[6]-يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص17.

[7]-يُنظر: **المغرب الكبير "العصر الإسلامي دراسة تاريخيّة وعمرانيّة وأثريّة"**: سالم السيّد عبد العزيز، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ج2، 1981م، ص117.

[8]-يُنظر: **تاريخ الموسيقى العربيّة حتّى القرن الثّالث عشر**: هنري جورج فادمر ، ص275-276.

وبعد هذه السّنة تلاشت الموسيقى مع أهلها وافتُقرت، ولكنّها وجدت أوطانا تساعدها على بقائها، مع كثير من الحزن والشّجون والتّأسّف على ما مضى، فحطّت رحالها بالمغرب العربي[1]، فـــ "عرفت ـعموماـ في تونس "بالمالوف"، وفي الجزائر بـ"الغرناطي"، وفي المغرب بـ "الآلة"[2]".

توسّع الفنّ في شمال إفريقيا، وبقي على حاله طيلة العهد التّركي حتّى احتلّت فرنسا بلادنا، وشرعت في السّعي وراء التخريب، وإدخال النّسيان على كلّ ما من شأنه أن يدعم الشّخصيّة الوطنيّة من لغة وأدب وذوق سليم، وأخلاق مهذّبة وحضارة راقيّة.

وفي هذا الشّأن ضاعت الكثير من الملامح المميّزة للطّرب الأندلسي، "وفقدت أصالتها وصفاءها، مع زيادة النّسيان، وقلّة التّعليم من جيل إلى جيل[3]" ولا سيما ما غاب عن الطّرب الغرناطي الّذي كان يتألّف من أربع وعشرين نوبة، ولم يبقى منه إلاّ اثنا عشرة نوبة كاملة وبضعة نوب ناقصة[4].

2-3- النّوبة (مفهومها، نظامها، وأنواعها):

2-3-1-مفهومها: تمثل النّوبة في الطّرب الأندلسي مدماك "التأليف الموسيقي، تتناوب فيها الأداء الغنائي، والأداء الآلي، وتتألّف من سلسلة من الألحان متتابعة، بعضها مقرون بأقاويل شعريّة، وبعضها آلي بحت[5]"

و تُعرّف النّوبة الآن "بأنّها لون من الغناء ينتمي إلى التّراث الغنائي الأندلسي، ويمارس في كلّ بلدان المغرب، وهي تتكوّن من مجموعة من القوالب الغنائيّة والآليّة مع ارتباطها غالباً

---

[1]-يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص18.

[2]- **الموسيقى في المغرب العربي**: صميم الشّريف، ص34.

[3]- **دراسات في الموسيقى الجزائريّة**: أحمد سفطي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1988م، ص279.

[4]- يُنظر: **المرجع نفسه**: ص172.

[5]- **الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة (القسم النّظري الأوّل)**: يوسف عيد أنطوان عكاري، ج1، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص102.

بإيقاعات متعدّدة ومتنوّعة، وتتوالى أجزاؤها بترتيب معيّن، وهذا الإجراء يختلف الآن من بلد إلى آخر من بلدان المغرب[1]"

2-3-2-نظامها: للنّوبة تركيب خاص يعتمد على قواعد مضبوطة متسلسلة حسب حركات ثابتة لا بدّ من احترامها عند العزف، نوجزها في هذا الجدول الآتي[2]:

النّـــــوبـــــة						
الجزءالأول			فاصل	الجزء الثّاني		
التّوشيّة	مصدر	بطايحي	الدّرج	استخبار	انصراف	خلاص

إذن فالنّوبة تنقسم إلى جزأين كبيرين يتخلّلهما فاصل؛

أمّاالجزء الأوّل فيتمتّع بسماع أربع قطع مأخوذة من مقام واحد ووزن واحد:

- **المقطع الأوّل:** ويسمّى بـ **"التّوشيّة"**، وهو عبارة عن افتتاح للحفلة، ويُعزف على الآلات فقط دون مرافقة الغناء.
- **المقطع الثّاني:** ويسمّى بـ **"المصدر"**، وهي المقدّمة الغنائيّة، إذْ لا يبدأ المغنّي بالانطلاق في الصّوت إلاّ أثناء هذه القطعة الّتي لا يتغيّر وزنها عن وزن التّوشيّة.
- **المقطع الثّالث:** ويسمّى بـ **"البطايحي"** وتأتي في نفس الطّبع، ونفس الوزن، تعزف وتغنّى بالمداولة بين المطربين والعازفين.

[1]- **الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة (القسم التّطبيقي التّعليميّ)**: يوسف عيد أنطوان عكاري، ج2، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص91-92.

[2]- يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص42 وما بعدها.

- **المقطع الرّابع**: ويسمّى بـ **"الدّرج"** وتأتي على نفس الوزن، وتحتوي على غناء يتخلّله عزف على الآلات بالمداولة، وهي قطعة تساعد المطرب على الصّعود بالألحان والارتفاع بالصّوت لأنّه بلغ منتهى القسم الأوّل من النّوبة.

الاستخبار:

وهو فاصل غنائيّ ينشده المطرب منفردا دون مرافقة الجوق والمطربين .

في حين يأتي **الجزء الثّاني** من النّوبة بمقطعين اثنين:

- **المقطع الأوّل**: ويسمّى بـ **"الانصراف"** ويأتي على وزن خفيف، سريع الإيقاع، متشدّد في النّبرات كأنّه يريد إشارة التّغيير أو الذّهاب إن لم ينل مراده، ويقصد مرغوبه، يتداول فيها الغناء بالصّوت، والطّرب بالعزف على الآلة.
- **المقطع الثّاني**: ويسمّى بـ **"الخلاص"** ويأتي خفيفا سريع الوزن، وتخرج أثناءها الرّاقصات من الغواني الملاح في وسط الحفلة يرقصن على العود والرّباب يهززن الدّف والطّار حتّى يدخلن المرح والسّرور.

هذا، وقد نجد لتركيب النّوبة نظام آخر ؛ يؤدّى بشكل مختلف، على غرار هذا التّنظيم، سنشير إليه فيما يتقدّم من البحث، إن شاء الله.

2-3-3-أنواعها: يتألّف الطّرب الغرناطي من أربع وعشرين نوبة، تدوم ساعة تقريبا، وذلك حسب ساعات اليوم كلّه، وفي كلّ ساعة يؤتي فيها بما يناسبها من النوب ليلاً أو نهارً، صباحاً أو مساءً، ولكن _كما قلنا_ قد ضاع الكثير منها، ولهذا سنقتصر في هذه الجزئيّة على ذكر النوب الكاملة غير النّاقصة، وهي كالآتي[1]:

[1]- يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص48 وما بعدها.

الرّقم	النّــوبــة	وقتها، وحالاتها النّفسيّة
01	الرمل	تغنّى في العشيّة، وهي تناسب حالة النّفس عند انقباضها تحت سيطرة الحزن والأسى
02	الماية	تُعزف في الصّباح عند طلوع النّهار، وعند الطّبيعة، وقبل طلوع الشّمس
03	رمل الماية	تُناسب أوقات الظّهر في الصّلاة، كما أنّها تناسب أوقات الخلوّ بالنّفس، والحديث مع الضّمير
04	الدليل	تُعزف في القسم الأخير من اللّيل على مقربة من وقت السّحور، أي قبل بزوغ الفجر، إذا كان اللّيل على وشك الرّحيل، وملّ من الرّقاد، واعتراه القلق، والفجر لم يبزغ بعد
05	رصيد الدليل	تُعزف عند طلوع الفجر، مثل الماية الّتي تزدوج معها في الطّرب، تزرع في القلب الاطمئنان المريح، والأمل في يوم سعيد يبدّل الظّلام نورا، والاضطراب هدوءً
06	الحسين	تُغنّى في وسط النّهار، تبرهن على الفرح، وتنفجر بنوع من التّبختر في المشي.
07	المجبنة	تُعزف غالبا في ضحى النّهار بعد طلوع الشّمس، تغمر الإنسان سعادة وهناءً وسروراً.
08	الغريب	تُعزف وقت الغروب بعد صلاة المغرب، تناسب السّهرات والأفراح.
09	الزيدان	تُعلن في طبعها عن الفرح والابتهاج، وتبشّر بالخير تفاؤلا، وتودّدا، وتقرّبا إلى ما فيه الحس والبهاء والنّور.
10	المزموم	يُعزف في الجزء الأخير من اللّيل قبل طلوع الفجر، وترمي بمغزاها إلى التّعبير عن التّفرقة والهجران، وما ينتج عن ذلك من ألم وحزن وشجون.
11	الرصد	تُعزف في كلّ وقت يناسب حالة الحزن والشّجون، ولوعة الحبّ الّذي لا حيلة فيه للإنسان المصاب به.
12	السيكا	يتغنّى بها المغنّي كلّما تاقت النّفس على الخروج من الكدر إلى الفرج والمرح.

وفيما ذكرناه حول معالم الموسيقى الأندلسيّة من تعريف، وتأريخ، وخصوصيّة حول مفهوم النّوبة الّتي تقوم عليها ،كفاية، تُمكّننا من رصد آليّات التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج .

3- آليّات التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج:

تندرج رواية البيت الأندلسي في صيرورة التّراكم الإبداعي النّوعي الّذي دأب واسيني الأعرج على اجتراحه، مرسّخا بذلك تقاليد حكائيّة لهل فرادتها، بما تستضمره من نكهة فنّيّة جديدة، برقرقة إيقاعها الرّوائي الدّاخلي المنساب، وبنمنماتها اللّغوية والأسلوبيّة المتنوّعة الّتي لا حدّ لغوايتها.

وفي ذات السّياق، سيكون حديثنا منصبّا على ذلك التّماس الدّقيق ما بين الكتابة الرّوائيّة، وعوالم الموسيقى اللّذان يُمثّلان "نشاطا روحيّا، وشكلا من أشكال التّعبير الإنساني الجمالي[1]".

لقد لعبت الموسيقى الأندلسيّة في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج دورا بارزا في بناء النّسيج السّردي ؛ بحيث اتّخذ صاحبها من مقوّماتها أداة لنسج روايته وذلك في "سياق معزوفة أندلسيّة تروي قصّة جيل جديد لاهث وراء هويّته الأندلسيّة الّتي تكاد تنطمس مع ضياع آخر مخطوطات الموريسكيين، وانهيار البيت الأندلسي العتيق الّذي بناه "الرّوخو" لزوجته "لالة سلطانة[2]"، وعليه فإنّ رواية "البيت الأندلسي" اتّخذت من مفازات ومسالك الموسيقى الأندلسيّة مسارا للعزف بالكلمات وفق نوبة معيّنة، تتوافق والمواضيع الّتي تتناغم معها، وكذا خصائصها الّتي تميّزها، وإذا كان من اللّازم أن نطرح إشكالية لهذه الجزئيّة فستكون كالآتي: ما هي النّوبة الموسيقية الّتي عزف عليه الكاتب في روايته؟، وما مدى تناغمها مع المتون السّرديّة في الرّواية شكلا ومضمونا؟

---

[1]- **علاقة الأدب بالموسيقى _البوليفونيّة مصطلحا وتقنيّة روائيّة_**: مريم جبر فريحات، أوراق مؤتمر "التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى"2017م، جامعة بن طفيل_المغرب، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2019م، ص18.

[2]- **تراسل الفنون**.

3-1- النّوبة الموسيقيّة في رواية البيت الأندلسي:

إنّ أوّل ما يثير الانتباه في مستهلّ الرّواية هذا المقول: " **أنا ماسيكا. وإذا شئتم سيكا بنت السبنيوليّة"...لأنّ أمّي إسبانيّة"**، وسيكا _كما سبق الإشارة إليها_ هي نوع من أنواع النّوبات الّتي تقوم عليها الموسيقى الأندلسيّة على غرار (الماية، رمل الماية، الحسين، الغريب...إلخ)، فشخصيّة "سيكا" شأنها شأن المقام الّتي تقوم عليه النّوبة في الموسيقى الأندلسيّة، فكما أنّ للنّوبة مقاما خاص ، ونظام تنسج عليه الموسيقى الأندلسيّة، فإنّ للرّواية شخصيّة محوريّة تمثّل حلقة وشبكة تربط بين تفاصيل الحكاية.

فمقام "سيكا" في الموسيقى الأندلسيّة، عزف عليه واسيني الأعرج بشخصيّة "سيكا" في الرّواية، فنقرأ على لسانها: **"يبدو لي أنّني تورّطت في البيت الأندلسيّ، وأصبحت أعرفه أكثر حتّى من الّذين سكنوه وأقاموا فيه، أو الّذين توالوا عليه على مدار أكثر من أربعة قرون...قضيت وقتا كبيرا ألملم هذه التّفاصيل الضّائعة بالتّسجيل المباشر معه، والكتابة والتّدوين، وحتّى البحث، وها أنا ذي اليوم، أخرجها إلى الوجود كما اشتهاها قبل أن يُغمض عينيه على حافّة خليج الغرباء...نسيت أن أقول إنّ ترتيب بعض الوثائق كان مُرهقا ومُتعبا. فاجتهدت قدر ما استطعت. هناك فجوات كان عليّ ملؤها وإدخالها بين حكيّة فقط للحفاظ عليها من التّلف[1]"**

وتُضيف: **"هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنينه، لم أضف إليه شيئا من عندي سوى ما ورواه مراد باسطا أو أومأ به. لم أتدخّل إلا بما يُساعد على استقامته...هذا الكتاب هو حقيقة غاليليو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيباته، وحقيقتي أيضا أنا الّتي تبدو غير معنيّة بما يدور حولها، وحقيقة من سيقرأه وأسألته...أضعه الآن بين أيدي عشّاق الأبجديّة الحيّة**

[1] - **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص22.

المليئة بأنين الّذين مضوا، هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفيّة العالقة بكلّ كلمة وبكلّ لحظة خوف وسعادة هاربة[1]".

إنّ "سيكا" شخصيّة محوريّة، اختارها الكاتب لتكون ممثّلة حصريّة لحكايته؛ تُلملم شتاتها، وتفاصيلها، وأجزائها، وكأنّها نوبة موسيقيّة تنتقل عبر تراكيبها المختلفة من نغمة إلى أخرى.

ومن هنا، وعلى ضوء هذا التّمثيل السّردي ، نجد أنفسنا إزّاء تشكيل جديد من أشكال القول الرّوائي، يتمثّل في تلك العلاقة المتناغمة بين الموسيقى والرّواية، فسيكا النّوبة الموسيقيّة، تتقاطع مع سيكا الشّخصيّة الرّوائيّة، في الجذور والنّظام، أمّا الأولى فلكون بيئتهما الواحدة (أي الأندلس)، والثّانية لكونهما يخضعان للنظام الّذي يقدّمه المقام للنّوبة، والشّخصيّة لسيرورة الأحداث الرّوائيّة.

3-2- مواضيع النّوبة في رواية البيت الأندلسي:

تُحيلنا الكثير من التّعاريف إلى طبيعة المواضيع الّتي تتناولها نوبة سيكا، فهي "من الطّبوع الموسيقيّة الّتي تُكرّر لنا زمن مضى في الأندلس، خاصّة غرناطة...تُعبّر عن مشاعر هؤلاء الّذي يُحبّون في حياتهم حُبّا، ويتفانون في الهوى، فتسرد لنا المبادلات الغراميّة، والحفلات اللّيليّة السّاهرة، وتعاطي الطّرب والغناء على شاطئ الوادي الكبير، وجنّة العريف المزدهرة بغرناطة،...فهي تظهر كمعيار لهذه الأهواء وصلة رابطة بين الحاضر والماضي الغابر، ماضي القصور، والمناور، والبساتين المزدهرة ذات العطور الزّكيّة الفتّانة الحاملة إلى عالم الخيال...[2]".

وفي هذا الإطار الخاص بنوبة سيكا، يدعونا الرّوائي من خلال شخصيّته المحوريّة سيكا، لاستكشاف مدى ارتباطه الوثيق بمعالم الموسيقى الأندلسيّة، أين تأخذ فيه الرّواية شكل النّوبة، ليس لمقامها فحسب، بل حتّى في عرض مواضيعها المختلفة، والّتي تتجسّد فيما يلي:

---

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : **واسيني الأعرج**، ص24.

[2]- **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن صاري أنموذجا)**: بن سنوسي كمال، ص64-65.

3-2-1-غرناطة: وهي الذّاكرة الحيّة المليئة بالأحزان والأشواق، وتفاصيل التّهجير القسري الّتي عاشها "غاليليو الرّوخو" رفقة أهله، ومثال ذلك ما ورد على لسانه قائلا: **"كلّ ما سمعته منك اليوم، يضعني أمام تاريخي، وأنا أُجرّ من جبال البشرات، ثمّ في كنيسة الموت في غرناطة، ثمّ على حواف الماريا أتمزّق بيأس. كنت أنا وأهلي سنبيع كلّ شيء، أعمارنا وأموالنا، مقابل أن لا نفصل عن تلك الأرض الّتي سرقت من تحت أرجلنا. ربّما لم تكن لنا ولكنّنا بالتّأكيد كنّا لها. لم تكن إلا هي ولم نعرف غيرها أبدا. نموت أحيانا على تربة نظنّ أنفسنا أنّنا عرفناها، ولكنّنا نستيقظ في آخر العمر لنكتشف بأنّنا لم نعرف شيئا عنها، وأنّها بقيت خارج الذّات. كثيرا ما تكون الصّدمة قاتلة، والهلاك أكيد، تخيّل شعبا يُجرّ عن بكرة أبيه، ويوضع على حافّة الموانئ المتوسّطيّة، لا ذنب له إلا أنّه ولد في تلك الأرض؟[1]"**

هذا ونجد لغرناطة محلّ آخر يمتدّ لأحد أحفاد "غاليليو الرّوخو"، وهو يمشي بين أزقّتها، فيقول: **"كلّما عبرت شارعا من شوارعها أحسست بجدّي فيها، يملأ شوارعها الحيّة بركضه بين مكتبته ومحلّ الذّهب الّذي كان يملكه أخواله. حتّى الأحياء القديمة عبرتها وفليتها دربا دربا، كأنّي كنت في مدينتي الّتي بقيت فيها زمنا طويلا. لم يبد حيّ البيازين غريبا أبدا بضيقه وعطوره ونسائه وحتّى انقساماته الدّاخليّة. ولا مرتفعات جبال البشرات...[2]".**

3-2-2-الحبّ: وهو القشّة الوحيدة الّتي تمسّك بها "غاليليو الرّوخو"، وجعلته يحيا ويعيش أمل اللّقاء بحبيبته "سلطانة"، فنقرأ حديثه المليء بالوجد والوفاء عن حبيبته مع السّفير الدّنمركي: **"سلطانة يا سيّدي، لا قيمة للمال وأملاك الدّنيا بلا سيّدة الرّوح والمحتلّة لعشّ القلب. أشتهي فقط أن أسأله عن حالها. أخاف أن تكون هي أيضا انطفأت في دنيا الخوف والحروب القاتلة. اشتقت إلى صوتها، حنينها وجهها. اشتقت إلى لمستها، همسها،**

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص285.

[2]- **المصدر نفسه:** ص324.

غمزاتها. هل تعرف يا سيّدي أنّ وجودها هو من أعطاني القدرة على الصّبر والمقاومة؟ لو تعرف يا سيّدي، ما تستطيع امرأة أن تفعله فينا؟!وجودي إلى اليوم حيّا، يعود لها. فقد عشت معلّقا على حلم أن تأتي هي أو أذهب أنا نحوها في أيّة أرض أخرى أكثر رحمة، تقبل أن تحضن قلبين مسالمين؟ لا معنى للأرض الّتي اشتريت، ولا البيت الّذي حلمت بدون وجودها. هذا هو تعبيري الوحيد عن وفائي لامرأة لم تمنحني الحبّ فقط، ولكن الحياة أيضا[1]"

وتظهر ملامح الحبّ أيضا، في ذاك اللّقاء الّذي جمع "الرّوخو" بـحبيبته "سلطانة" بعد فراق طويل، فيقول: **"اتّجهت مباشرة نحو المغنّيّة الّتي كان الشّال ذو التّدرّجات البنفسجيّة يُغطّي وجهها. كانت ما تزال تُغنّي. كلّما اقتربت منها سحبني عطرها نحوها. عندما أصبحت أسمع أنفاسها المتقطّعة، وضعتِ العود على الوسادة، ثمّ قامت. الفرقة المصاحبة لها لم تتوقّف عن العزف. رفعت الحجاب من على وجهها. وضعت يدي على فمي لكي لا أصرخ. سلطانة. شعرت بدوار ينتابني لأوّل مرّة بتلك اللذّة. عادت كلّ الأيّام الجميلة ركضا واخترقتني كالسّهم الحارق. لا أدري إلى اليوم ماذا فعلت، ولا وماذا حدث لي وقتها، كأنّي استعدت بصري الّذي ضاع منّي زمنا طويلا. لا أتذكّر سوى أنّها أخذتني من يدي وجرّتني وراءها نحو سطح البناية كخبيرة بحواشي المكان، مقابل البحر، وصلبتني على الحائط كالمسيح القتيل ثمّ تهاوت وهي تبكي[2]"**

3-2-3الطّرب والغناء: يحضر الطّرب والغناء في رواية البيت الأندلسي _هذه المرّة_ على لسان "مراد باسطا"، وهو يستحضر ذلك الزّمن الجميل الّذي عاشته جدّته "سلطانة"، وكأنّه ماثلا أمامه فيقول: **"في لحظة هاربة، والأمطار تكسر ملامح الأشياء من وراء الزّجاج، بدا**

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص171.

[2]- **المصدر نفسه:** ص185.

لي أنّي سمعت صوت حنا سلطانة بلاثيوس نقيّا ودافئا، وهي تُدوزن بحنجرتها وأناملها النّاعمة، العود كما تعوّدت أن تفعل كلّما كانت السّهرة جميلة وبها من تحب. ثمّ ترفع الرّيشة الّتي في يديها عاليا، فتردُّ عليها بقيّة أفراد الفرقة النّسائيّة: جهاركا، لاكاسا أندلسيا الّتي أسّستها، وهي تئنّ على زمن مضى وانقضى:

يا من لي بقلبٍ

أشتكي منه بالضنى...

وقلبي...أشكو منه بالخفقان..."[1]

ويعود "غاليليو" ليُصوّر جلسة من جلسات الطّرب الأندلسي، الّتي كانت تُقام بباحة البيت الأندلسي، فيقول: **"يُرشّ الصّحن بماء البرتقال وعطر الياسمين، وتجلس النّساء حول النّافورة، وتبدأ في الغناء. تسترجعن كلّ الوصلات الأندلسيّة الضّائعة. يركبنها قطعة قطعة كمن يبحث عن أثر عليه أن يرمّم أجزاءه الضّائعة. الكلمة الأخيرة دائما للالة مريم. تسترجع الإيقاعات العالقة برأسها حتّى تجدها في حالة اكتمالها...كانت سيّدة الميزان. تعيد الدّندنات العديد من المرّات، قبل أن تمسك بعودها وتبدأ في تجسيد المقطوعة الممزّقة، حتّى تستقيم ويكتمل معمارها النّهائي"[2]**

3-2-4-القصور: وتتجلّى أساسا في البيت الأندلسي الّذي بناه "غاليليو الرّوخو" وفاءً لحبيبته "سلطانة" بالجزائر، ويذكر "غاليليو" في هذا المقطع السّردي تفاصيل بنائه فيقول: **"ولكنّي أصبحت أشتغل، وأحاول أن أبذل جهودا مضاعفة لإتمام البيت. فقد كان البيت الأندلسي هو شغلي الشّاغل. مثل جنين تراه كلّ يوم يتشكّل قليلا. لقد حافظ المهندس المالطي على**

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص52-53.

[2]- **المصدر نفسه:** ص193.

كلّ مقترحاتي ومقاساتي، بل زكّاها عندما عرف كيف يُدمج تفاصيل الخربة ولا يضيع شيئا منها، ويدخلها في عمق الهندسة الكلّيّة. أضاف لها التّفاصيل الّتي قرأها في المخطّط الهندسي الّذي جاءت به سلطانة. هبلته. في ظرف أقلّ من سنة، كان البيت قد نبت من عمق البستان، مثلما اشتهيناه. نسخة من البيت الغرناطي ولكنّه كان يتفوّق عليه بأعمدته العتيقة الّتي كانت تبدو كأنّها رومانيّة أدخلت عليه لمسة أندلسيّة...سلطانة بحاسّتها الأنيقة، أضفت عليه كلّ رشاقتها. ألحّت في بناء البيت على شيئين أساسيين في العمارة الموريسكيّة: الأبواب والسّاحة الّتي تُظلّلها السّقيفة، وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحرّكة ومرئيّة[1]"

3-2-5-البساتين: وتنبع في الرّواية، من عمق البستان الّذي شُيّد عليه البيت الأندلسي، وبقائه سائدا حتّى في عهد "مراد باسطا"، يقول "باسطا" وهو يحضّر الهدايا للتّلاميذ الّذين سيزورن البيت: **"قضيت اليوم بكامله وأنا أنزعها وأضعها في أصص لأهديها للتّلاميذ. مسك اللّيل الإشبيلي. ياسمين غرناطة. وردة الشّام. عنب بزّول العودة، يقول جدّي إنّه جاء به من جبال البشرات المتوحّشة. التّفّاح الأندلسي[2]"**

وهذا بالفعل ما ذكره "غاليليو" في مخطوطته:" وهو يبني بيته الأندلسيّ"...**حافظت حتّى على أشجار الرمّان والبرتقال والتّفّاح الّتي وجدتها، وأعدت تقليمها، وغرست بجانبها برتقال بلنسيّة وليمونها. سلّمني النّقلة ميمون البلنسي الّذي كان يحتفظ بالكثير منها، وتفّاح المارية، ومسك اللّيل الأشبيلي، وياسمين غرناطة، والبنفسج البرّي الّذي كانت تزخر به جبال البشرات في فصل الرّبيع[3]."**

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص180.

[2]- **المصدر نفسه:** ص130.

[3]- **المصدر نفسه:** ص159.

وعلى هذا التّمثيل، نخلص في الأخير إلى القول بأنّ كلّ هذه المواضيع النّابعة من عمق التّجربة الرّوائيّة عند الكاتب، تجعل من الموسيقى الأندلسيّة مساحة إبداع، وعنصر تحريض على الكتابة قبل أن تكون علامة في حدّ ذاتها، لا تنحصر في مقام النّوبة فحسب، بل في مواضيعها الّتي تُرسّخ التّقارب الصّارخ بينها وبين الرّواية، والتماس عناصر التّغيير لما هو مألوف، وتحقيق الدّيناميّة، ومن ثمّ يعود الفنّ الموسيقي ليشارك الرّواية في سمة عامّة _يشترك فيها العديد من الكتّاب المحدثين، والمعاصرين_، هي التّمرّد على القديم، والدّعوة إلى التّجديد والتّجريب.

3-3-نظام النّوبة الأندلسيّة في رواية البيت الأندلسي:

كما سبق أن رأينا، _من خلال البحث في النّوبة الّتي عزف عليها الكاتب، ومواضيعها الّتي استقاها من رحم مقام السّيكا_ "لم تعد القراءة فعلا تلقائيّا، يلجأ إليها القارئ لتزجية الوقت، وقتل الفراغ، بل أضحت نشاطا ذهنيّا وفاعليّة اجتماعيّة لها مقوّماتها واشتراطاتها،[1]" وذلك في سبيل فك أسرار المتن الرّوائي، وكشف شفرات النصّوص الأخرى فيه" وهذا بالفعل ما قادنا إلى التّعمّق أكثر في تجربة واسيني الأعرج الرّوائيّة، من خلال البحث في مدى احترامه لخصوصيّة النّظام الّذي تعزف عليه النّوبة، وكيفية استثماره في الرّواية؟

تشير العديد من الدّراسات في مجال الموسيقى الأندلسيّة، بأنّ النّوبة الأندلسيّة تتألّف من نظام موسيقي يقوم على خمس قطع متمايزة، _على غرار **المستخبر** (**استخبار**)، و**التّوشيّة**_ وهذه القطع تؤدّى في حركات متعاقبة، وتسمّى على التّوالي: **المصدّر، البطايحي، الدّرج، الانصراف، الخلاص**[2].

[1]- **الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة**: عبد المالك أشهبون، ص32-33.

[2]- يُنظر:**الطّرب الأندلسي (مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصّنعة)**: سيد أحمد ساري، دار موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2002م، ص11-12.

والقارئ المتمعّن في النّص السّردي يدرك مدى ملامسة الكاتب لجوانب النّظام الموسيقي، وفي الجدول الآتي إشارة واضحة إلى ذلك:

النّوبة الأندلسيّة	رواية البيت الأندلسي
الدّائرة / المستخبر أو الاستخبار	استخبار ماسيكا[1]
التّوشيّة	توشيّة مراد باسطا[2]
القطعة الأولى: المـــــصـــــدّر	الفصل الأوّل:[3] نوبة خليج الغرباء
القطعة الثّانيّة: البـــطـــايـــحي	الفصل الثّاني:[4] وصلة الخيبة
القطعة الثّالثة: الـــــــــدّرج	الفصل الثّالث:[5] إيقاعات الحرف السرّي
القطعة الرّابعة: الانـصـــــــراف	الفصل الرّابع:[6] في مقام الرّماد
القطعة الخامسة: خلاص (مخـلص)	الفصل الخامس:[7] لمسة سيكا النّاعمة

يظهر من خلال الجدول المدوّن أعلاه مدى التّطابق، والاتّساق والانسجام، بين نظام النّوبة، وعتبات النّص الرّوائي؛ فلكل قسم من تقاسيم الموسيقي الأندلسيّة ما يمثّلها في الرّواية، وكأنّ الكاتب يلبس عباءة الموسيقي ويعزف لنا مقطوعة موسيقيّة كاملة المعالم؛

[1]- **البيت الأندلسي(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص7.

[2]- **المصدر نفسه:** ص25.

[3]- **المصدر نفسه:** ص35.

[4]- **المصدر نفسه:** ص103.

[5]- **المصدر نفسه:** ص195.

[6]- **المصدر نفسه:** ص305.

[7]- **المصدر نفسه:** ص419.

فكما أنّ المغنّي في **الاستخبار** يهمس في أذن السّامع ليقُصّ عليه سرّه المكنون في فؤاده، ليكون صديقا حميما يفهم معانيه، بعدما كان غريبا عنه[1]، كذلك تهمس "ماسيكا" للقارئ لتُدخله في جوّ الرّواية، وتصبح مستساغة لفهمه فتقول: **"القصّة معقّدة جدّا، ولكنّي سأُحاول أن أفكّكها لتُصبح مستساغة ومقبولة[2]"**.

تليها **التّوشيّة** والّتي "القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، والتّحضير الموسيقي لما سيأتي[3]"، وهذا بالضّبط ما قام به "مراد باسطا"الّذي استعاد أنفاسه قبل الشّروع في عمليّة السّرد، السّرد، وقد عبّر عن ذلك مخاطبا سيكا: **"تدفعيني للحديث كمن يدفع سيّارة معطّلة، تتمايل، تهدهد، ولكنّها عندما ينطلق محرّكها، تندفع كقذيفة، بحيث لا قوّة في الدنيا توقّفها عن جنونها، هذا هو أنا بالضّبط، بدأت ولا أدري كيف سأوقّف هذا الهدير[4]"**.

ثمّ يعقبها "حوارٌ واسع بين الموسيقى والغناء يُؤدّى في خمس حركات متعاقبة[5] "(**المصدّر، البطايحي، الدّرج، الانصراف، الخلاص**)، وذاته الحوار الواسع في الرّواية (412ص من جملة 447ص) الّذي يُؤدّى في خمسة فصول كاملة (**نوبة خليج الغرباء، وصلة الخيبة، إيقاعات الحرف السرّي، في مقام الرّماد، لمسة سيكا النّاعمة**).

وبهذا التّحليل الموجز نستنتج بأنّ رواية البيت الأندلسي لم تعد مجرّد كلمات مكتوبة على صفحات الرّواية، ولكّنها شيء يبنيه الكاتب من ثقافته الفنّيّة الواسعة، بعمليّة استنباطيّة قائمة على ثقافة عارفة بأبجديات الفنّ الموسيقي ومدارسه المتعدّدة، وكذا ما اكتسبت من مهارة الكتابة السّرديّة؛ لتغذو الموسيقى بذلك أسلوبا في الكتابة الرّوائيّة، تساهم في خلق حالات جماليّة على

---

[1]- يُنظر: **الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان:** بن سنوسي كمال، ص45

[2]- **البيت الأندلسيّ(Mèmorium)** : واسيني الأعرج، ص7.

[3]- **المصدر نفسه:** ص27.

[4]- **المصدر نفسه:** ص28.

[5]- **الطّرب الأندلسي:** سيد أحمد ساري، ص12.

صعيدي المبنى والمعنى، تنقلنا من قالب النّظام والنّغمات إلى قالب أفسح وأرحب، وهو عالم الرّواية، الّذي يعدّ مثل الطّبقات الجيولوجيّة، لا يمكن للباحث أن يستخرج كنوزه درر إلاّ بقدر ما يملك من أدوات الحفر، الّتي تُؤهّله لقراءة فاعلة ومنتجة لعوالم الكتابة السّرديّة.

المبحث الثّالث

سيميائية العمارة في رواية البيت الأندلسي

أوّلا: مفاهيم عامّة حول فنّ العمارة.

ثانيا: (العمارة/ المكان) في رواية البيت الأندلسي.

ثالثا: العمارة (المكان البطل) وتمثّلاتها الدّلاليّة في رواية "البيت الأندلسي"

المبحث الثّالث: سيميائيّة العمارة في رواية البيت الأندلسي:

تمهيد:

يطرح الكاتب فنّ العمارة من خلال نموذج معماريّ اختاره عنوانا لروايته "البيت الأندلسي" الّذي شيّده أحد الموريسكيين الفارّين من الأندلس، في القرن السّادس عشر، وفاء لحبيبته، عارضا مميّزاته، وظروفه الّتي حلّت به طيلة بقائه، وحاملا _في الآن ذاته_ جوانب معرفيّة متعدّدة الأبعاد تُعطي للنّص خاصيّة الانفتاح والمرونة مع الفنون على غرار فنّي الرّسم والموسيقى الّذي طرحتهما الرّواية.

ولأجل استجلاء هذه الخاصيّة ارتضينا أن نقسّم هذا المبحث إلى ثلاثة عناصر أساسيّة:

1- مفاهيم عامة حول فنّ العمارة:

1-1- تعريف العمارة:

يُعدّ مفهوم العمارة من المفاهيم الواسعة الذي يتّخذ من السّياق إطارا له، فهو يختلف باختلاف الزّاويّة الّتي يتمّ تعريفه من خلالها، فالعمارة مجال تلتقي فيه معاني متعدّدة:

يشير المعنى الأوّل إلى العمارة بأنّها "تشكيل وظيفيّ (Fuctional Composition) يؤدّي أغراضا إنسانيّة ومتطلّبات حياتيّة بوسائل مكانيّة وماديّة وبارتباط وثيق بحياة المجتمع وزمانه، لذا فإنّها تخضع للمؤثّرات الحضاريّة والزّمانيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، إضافة إلى خضوعها لعوامل طبيعيّة مناخيّة[1]"

أما المعنى الثّاني فيرتبط بثلاث مقوّمات أساسيّة ، أوجزها القول بأنّه "ذلك الفنّ الّذي يتخذ من المادّة ركيزة، ومن الفعل والخيال وسيلة للإنتاج، وإنتاجه هو ذلك المحيط البيئي الّذي

[1]- **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، الدّار العربيّة، بغداد، دط، 1985م، ص17.

يُوجده الإنسان ليُمارس فيه نشاطاته الحياتيّة والرّوحيّة ضمن جدران وأسقف تفصله عن مؤثّرات الطّبيعة غير المرغوب فيها[1]"

في حين يقترن المعنى الثّالث بالتّاريخ، كون العمارة "مرآة الشّعوب والأمم بكلّ ما ينسب لها من عادات وأخلاق وأنظمة سياسيّة واقتصاديّة وخصائص بيئيّة وجغرافيّة، فهي وثيقة تاريخيّة يصعب تزويرها أو التّحايل عليها، فهي فنّ من فنون التّعبير العفويّ الصّادق [2]"

والعمارة بهذه المعاني الثّلاث تُحيلنا إلى القول بأنّ (الوظيفيّة، المادة، الفعل، الخيال، والتّاريخ) حلقة منسجمة تتشارك في إعطاء مفهوم عام، لا يمكن إغفال أيّ وحدة من وحداتها المعرفيّة المكوّنة لها.

1-2- علاقة العمارة بالعلوم والفنون:

لا تكتمل معرفتنا بالعمارة من دون التّعرّض للعلاقة الّتي تربطها بالعلوم والفنون، فالحضور الطّاغي لها، هو ما يخلق الكثير من المفارقات الجديرة بالتأمّل والبحث في تلافيفها.

1-2-1-العمارة والهندسة: لا يختلف اثنان في إثبات صحّة العلاقة بين العمارة والهندسة، فكلاهما يستدعي الآخر في الفكر والمفهوم، وإذا كانت العمارة تشهد تطوّرا ملفتا في الوضع الرّاهن فإنّها لا يمكن أن تستغني على "الهندسة بفروعها الثّلاثة: المدنية والكهربائيّة والميكانيكيّة[3]"، "فجهود هذه الاختصاصات جميعا تتضافر لخلق بناء يؤدّي الوظيفة المطلوبة الّتي

[1]- **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، ص17.

[2]- **الشّعريّة في العمارة العربيّة المعاصرة**، نيران محمّد عبد الوهّاب، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعماريّة، الجامعة التّكنولوجيّة، جامعة بغداد، 1419هـ-1998م، ص113.

[3]- **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، ص19.

تُحقّق المتطلّبات الّتي دعت الحاجة إلى إقامته[1]" فالعمارة والهندسة في هذا المقام وجهان لعملة واحدة.

1-2-2-العمارة والقانون: تتشكّل العلاقة هنا "بفضل نموّ وظائف العمارة واتّساع المحيط العمراني وارتباطه بفعّاليّات الإنسان ضمن مؤسّساته الاجتماعيّة والسّياسيّة، ممّا أدّى إلى ازدياد ارتباط العمارة بمقوّمات هذه المؤسّسات الّتي تنظّم صيغ العلاقات بين الأفراد والبيئة المبنيّة وكذلك صيغ ممارسة العمارة[2]"، بحيث تتأسّس وفق "نظام وقواعد وأصول متعلّقة بالقانون العام وبأنظمة الأبنيّة وبقانون وأنظمة نقابة المهندسين[3]" وبهذه الخدمة الّتي يقدّمها القانون للعمارة تتشّكل المنفعة العامّة بين الأفراد، وينتظم فيها المحيط العمراني بطريقة تتناسب والبيئة الخاصّة لكلّ منطقة.

1-2-3-العمارة والبيئة: تتحدّد العلاقة بالأساس على عنصرين للبيئة؛ طبيعيّة واجتماعيّة، أمّا البيئة الطّبيعيّة فتدرس ضمن مادّة محدّدة المعالم هي العمارة والمناخ؛ فالإنسان الّذي يعيش في طبيعة ما يكون معرّضا لتأثيراتها النّاتجة عن طبيعة التّضاريس الأرضيّة والمناخ، والمباني الّتي هي الأساس لفنّ العمارة تصمّم لوقاية الإنسان من التّأثيرات القاسيّة للطّبيعة كالبرودة والحرارة والضّوضاء والشّمس والرّياح والظّلام[4]، في حين أنّ "البيئة الاجتماعيّة فعمل المعمار فيها هو عمل اجتماعيّ، وتأتي وظيفته الاجتماعيّة في رتبة متقدّمة بين الفنون لأنّ غاية عمله خلق بيئة ملائمة للإنسان ليمارس نشاطاته الحياتيّة فيها، وإنّ التّصاميم الّتي توضع للأبنيّة والمدن لها تأثير كبير في

[1]- **التّوافق العلمي والجمالي بين اللّغة والعمارة:** عماد يونس لافي العاني، نور للنّشر، ألمانيا، دط، 2017م، ص31.

[2]- **المرجع نفسه:** ص34.

[3]- **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، ص20.

[4]- يُنظر: **التّوافق العلمي والجمالي بين اللّغة والعمارة:** عماد يونس لافي العاني، ص32.

المجتمع، فتُوجّهه من ناحية وتتوجّه به من ناحية أخرى، والقول المأثور ((إنّنا نُشكّل أبنيتنا ومن ثمّ تشكّلنا)) أصبح رمزا للعلاقة الوثيقة بين العمارة والمجتمع[1]"

1-2-4-العمارة وعلم النّفس: يرتبط السّلوك الإنساني ارتباطا وثيقا بالعمارة، فكلّ عنصر من عناصر التّصميم المعماري (الخط، الحجم، الملمس، الشّكل، اللّون) له علاقة بطريقة أو بأخرى بالجانب النّفسي للإنسان تتباين وتتغيّر من حالة إلى أخرى[2].

1-2-5-العمارة والفنون الجميلة: يُعدّ الخيال والحسّ المبدع وإضفاء الجمال المبهج في التّكوينات والعمل على أساس التّصميم من أبرز العناصر الّتي تشترك فيها العمارة بالفنون الجميلة، ولعلّ أوثق الفنون صلّة بالعمارة هي الرّسم والنّحت[3]، إلاّ أنّ الاختلاف الجوهري بينهما يكمن في التّقييد والحرّيّة، فالعمارة مقيّدة بما يريده ربّ العمل والمبلغ المخصّص والغاية المطلوبة من المشروع، في حين أنّ للرّسّام والنّحات حريّة مطلقة في الإنشاء والتّشكيل[4]، وعليه فالفرق الجوهري بين الاثنين يكمن في أنّ الأولى ذاتية غيريّة (ذاتية المبدع، وغيريّة صاحب المشروع)، أمّا الثّانيّة فذاتية لأنّها تصدر من روح المبدع نفسه.

تُمثّل العمارة في هذا النّطاق أحد أبرز المفاهيم الّتي تميّزت بنفود معرفي زائد أكسبتها صفة المرونة فاستوعبت الهندسة، القانون، البيئة، علم النّفس والفنون الجميلة، وليس هذا فحسب بل وطرقت بابا من أبواب الأدب الحديث ألا وهو الرّواية من خلال الدّراسة الّتي قدّمها الأستاذ والمهندس "على عبد الرّؤوف" والموسومة بـ "مدن العرب في رواياتهم".

---

[1]- **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، ص19.

[2]- يُنظر: **التّوافق العلمي والجمالي بين اللّغة والعمارة:** عماد يونس لافي العاني، ص32.

[3]-يُنظر: **مبادئ في الفنّ والعمارة:** شيرين إحسان شيرزاد، ص18.

[4]- يُنظر: **التّوافق العلمي والجمالي بين اللّغة والعمارة:** عماد يونس لافي العاني، ص31.

1-3- العمارة والرّواية: يُؤكّد "علي عبد الرّؤوف" على قوّة ومتانة العلاقة بين الرّواية والعمارة ، بحيث تُمكّنها من صياغة آفاق جديدة في التّعليم والممارسة على السّواء، وذلك من خلال فهم ثلاث أدوار رئيسّة يمكن أن تقدّمها الرّواية:

1-3-1- التّوثيق: وفيه توثّق الرّواية للمكان وعمارته وعمرانه بحيث تساهم في بعث ديناميكيتها وحيويّتها خاصّة أثناء عمليّة التّلقّي، وهنا يتحوّل العمل الرّوائيّ إلى كيان صلب حافظ لتاريخ مكانيّ أو إنسانيّ[1].

وبهذا تساهم الرّواية مساهمة فعّالة في تزويد المتلقي بمادّة عمرانيّة تخدم الزّمان والمكان الّتي قيلت فيه، على غرار ما تقدّمه الأفلام الوثائقيّة والصّور الفوتوغرافيّة وفنون القول كالشّعر مثلا.

1-3-2-النّقد: تستطيع الرّواية إذا مارست مهمّة النّقد في العمارة والعمران أن تقدّم قضايا نقديّة ملحّة، وتُلفت نظرنا إلى بقاع قد لا يسقط عليها الضّوء أبدا في المشهد المعماري العمراني حين يستوعب بأعين المتخصّص المهني المحترف فقط، كما يمكن للرّواية أن تلعب دورا مقاوما في إيقاف استيراد القيم الجماليّة الغربيّة والاستسلام لها[2].

وإذا كان لنا من كلمة أن نقولها في هذا الصّدد فهي أنّ الرّواية قد تلعب دور المهندس الهاوي، والنّاصح الأمين للحفاظ على أصالة العمران وخصوصيّته.

1-3-3 الإلهام: "تقدّم الرّوايات على المستوى المعماري والعمراني ما يُعرف بالفراغات التّخيليّة أو الفراغات اللاّماديّة الّتي تمثّل ذخيرة إبداعيّة ورافدا مُلهما ومهمّا للمعماريين

[1]- يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم**: علي عبد الرّؤوف، مدارات للأبحاث والنّشر، مصر، ط1، 2017م، ص241-242.

[2]- يُنظر:المرجع نفسه، ص243-244

والعمرانيين، ومن هنا يكون من الجائز أن تبنى استديوهات التّصميم والتّخطيط في مدارس العمارة أفكارا حول تحويل الفراغات التّخيليّة في النّصوص إلى فراغات مُدركة في التّصوّرات[1]"

وصفوة ما يمكن أن يستنبط ممّا سلف أنّ الرّواية بأدوارها الثّلاث تستطيع أن تقدّم للعمارة خدمات جليلة تنقلها من دائرة التّخييل إلى دائرة التّجسيد، فالتّوثيق يُحييها مهما طرأ عليها من تغيير أو تبديل أو تدمير، والنّقد يساهم في خلخلتها وتوجيهها إلى تبنّي الخصوصيّة والذّاتيّة العمرانيّة، أمّا الإلهام القائم على التّخيل فقد ينقلها إلى حقيقة مجسّدة في الواقع.

2- (العمارة/ المكان) في رواية البيت الأندلسي:

2-1- بحث في العلاقة:

لا يمكن الحديث عن العمارة في الرّواية بمعزل عن المكان، ذلك أنّ المكان والعمارة تحكمهما علاقة حتمية لا تقبل النّقاش وهي علاقة الجزء بالكل، إذ يعدّ المكان أوسع من العمارة فهو يشمله ويحتويه، وعليه فلا وجود للعمارة في الرّواية إلا وهي محمولة في البحث على عاتق الحيّز المكاني.

"إنّ العمارة في السّرد هي عودة الى الفضاء المكاني كحيز واقعي في علاقته بالشخصيات والزمن واستخراج دلالاته الرمزية والايديولوجية وتأثيره على التشبع بالذوق الجمالي والفني واثراء اللغة البصرية ورصد البعد النفسي[2]".

وبناء على هذا القول، قد يستقيم الحديث عن أبعاد العمارة في علاقاتها ودلالاتها وتوجّهاتها الفكريّة والجماليّة وأشكالها العينيّة وأبعادها السيكولوجيّة، فالاهتمام بالعمارة في النّص

[1]- يُنظر: **مدن العرب في رواياتهم: علي عبد الرّؤوف**، ص245-246.

[2]- **العمارة والسّرد في "بيت السّرد" التّونسي:**
https://www.n-dawa.com/articles.php?cat=10&id=7365

الرّوائي هو اهتمام "بفكرة المكان الذي يمثل مسرح الحدث الروائي متجسداً في النص الذي نقرأه، كما يمثل مسرح الحدث المعماري متجسداً في البناء المعماري الذي نسكنه أو نرتاده[1]"

2-2- أهميّة (المكان/العمارة) في العمل الرّوائي:

يعتبر المكان في الرّواية أحد الاستراتيجيّات المهمّة الّتي يسعى من خلالها الكاتب إلى بلورة حكايته إذ لم يعد ذلك الحيّز الّذي تجرى فيه أحداث القصة فحسب بل أضحى رقما مهمّا في تشكيل النّسيج الرّوائي و"مُكوّنا أساسيّا في الآلة الحكائيّة[2]" بحيث "لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن[3]".

لقدّ عدّه الكثير من النّقاد أحد الرّكائز في العملية السّرديّة شأنه في ذلك شأن الزّمان فالعلاقة بينهما تلازميّة وجوديّة، ولعلّ "محي الدّين حمدي" أحد أبز الباحثين الّذين أدلو بدلوهم في هذه المسألة قائلا: "فالحقّ أنّ المكان يضارع الزّمان لأهمّية في السّرد، والرّواية لا تستغني عنهما معا، فاللّغة نفسها الّتي هي عماد الرّواية مكانيّة؛ إذ الأسماء والأفعال تدلّ على المكان، ولا تحدث فيها أحداث إلاّ في المكان، وتنظيمها وهي مكتوبة مكانيّا[4]".

---

[1]- **الرّواية العربيّة ترصد تحوّلات العمارة:** محمّد ولد محمّد سالم، يوميّةالخليج، 2013/11/12، http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/9a966307-ec41-4632-99ac-7b6d01906565

[2]- **بنية الشّكل الرّوائي:** حسن بحراوي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م ص27.

[3]- **تحليل النّص السّردي (تقنيّات ومفاهيم):** محمّد بوعزّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص99.

[4]- **الإغراب في الرّواية العربيّة الحديثة:** محي الدّين حمدي، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقص، تونس، ط1، 2009م، ص78 .

إنّ المتتبع لسيرورة المكان في الساحة النّقديّة والأدبيّة يجد بأنّه قطع أشواطا كبيرة في التّجسيد "بحيث اضمحلّت حدوده (الجغرافيّة) وباتت دلالته تحيل على دهاليز الذّاكرة والخيال[1]"، ونقله من دائرة الإدراك البصري إلى دائرة الشّعور الانفعالي، ولنا في "مارسيل بروست" مثال على هذا التّوجّه "فإسقاط الحالة الفكريّة أو النّفسيّة للأبطال على المحيط الّذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاور حقيقيّة ، ويقتحم عالم السّرد محرّرا نفسه هكذا من أغلال الوصف[2]"، وبهذا يصبح المكان حالة سيكولوجيّة يعبّر عن ذاته ويؤثّر على من حوله، و"يملك المقوّمات الّتي تجعل الشّخصيّة تُذعن لكلمته وتستجيب لندائه؛ إنّه المكان البطل الّذي يسهم في صنع الحدث، وله دور في حياة الشّخصيّة والتّعبير عنها، مكان يعطيه السّارد وصفا إنسانيّا أو يتشمّل في صورة أو لوحة أو مظهرا من مظاهر الطّبيعة والحياة، تتفاعل معه الشّخصيّة، وتنمو انفعالاتها مع ما يحيط به من أحداث[3]" و"لا يقف عند كونه مدركا بصريّا ساكنا، بل يحتلّ مساحة فنّيّة بوّأته دور البطولة المطلقة في بعض الأعمال الرّوائيّة[4]"

لقد عمد الكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" إلى هذا النّوع من أساليب السّرد الجديدة في رواية "البيت الأندلسي"؛ بحيث أسهم في إعطاء البيت الأندلسي دور البطل الّذي لا يقتصر على إعطاء أبعاده الهندسية، بل يتجاوزه ليشمل جملة من الإيحاءات السيكولوجيّة والرّمزيّة.

[1]- **التّجريب في الرّواية العربيّة الجزائريّة الجديدة:** نوال بومعزة، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة، جامعة عنّابة، 2011م/20012م، ص300.

[2]- **بنية النّص السّردي:** حميد لحميداني، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1991م، ص71.

[3]- **المكان البطل والفضاء التّشكيلي في روايتي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي:** تامر محمّد عبد العزيز، مجلّة العمارة والفنون والعلوم الإنسانيّة ، العدد11، ج2، 2018م ص161.

[4]-**استراتيجيّة المكان:** مصطفى الضّبع، الهيئة العّامة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1998م، ص34.

إنّ العمارة في الرّواية جزء لا يتجزّأ من المكان، وما تكتسيه الثّانية من أهميّة ينطبق على الأولى شكلا ومضمونا، فهما وجهان لعملة واحدة، تعتمد عليهما الرّواية "كمنصّة للقصّة أو كخشبة المسرح[1]"، فالمكان وما يكتنزه من صروح عمرانيّة يعدّ أحد الدّعائم الرّئيسيّة للرّواية.

2-3- البيت الأندلسي والنّوع المكاني:

يعدّ النّوع المكاني في الرّواية أحد أبرز المحطّات البارزة الّذي تناوله الدّرس النّقدي بالبحث والدّراسة والتّنظير، ونظرا لكونه يتجلّى في أشكال متعدّد في رواية "البيت الأندلسي"، ارتأينا أن نقتصر على أحد أبرز الأماكن حضورا فيها ألا وهو البيت الأندلسي ، لما لمسناه من اهتمام بالغ من لدن الرّوائي، وارتباطه أكثر بالأحداث والشّخصيّات الرّوائيّة، والغاية من اختياره أنّه قادر على: "تزويد الرّواية بطاقة فنّيّة خياليّة توتّر الفعل الرّوائي، ثمّ إنّه رموز تكشف توجّهات الرّواية العامّة، والأهمّ من ذلك يسعى إلى تكوين خصائص تمنح الخطاب خصوصيّة المكانيّة[2]".

يندرج البيت ضمن "الأمكنة المغلقة الّتي تؤدّي دورا محوريّا في الرّواية فهي تتفاعل مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها، فتغدو مليئة بالأفكار والذّكريات والتّرقّب، وحتّى الخوف، فالأماكن المغلقة ماديّا واجتماعيّا تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النّفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليّا بين الرّغبات وبين المواقع وتوحي بالرّاحة والأمان، وفي الوقت نفسه لا يخلو الأمر من مشاعر الضّيق والخوف[3]"، وبهذا يكتسي البيت في جوهره دلالات كامنة، تنقله من الصورة العينيّة الحقيقيّة المجسّدة في الواقع من جدران وأثاث إلى الصورة المجازيّة الحاملة في ثناياها جملة من المعاني والقيم الإنسانيّة، وفي هذا الشّأن يقول حسن بحراوي في كتابه "بنية الشّكل الرّوائي": "إنّ الرّؤية

---

[1]- **ماهي العلاقة الّتي تربط العمارة بالأدب**: هاشم عبود الموسوي، صحيفة المثقّف، العدد 5119، 10 سبتمبر 2020م، http://www.almothaqaf.com/ .

[2]- **بنية الخطاب الرّوائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**: الشّريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2010م، ص203.

[3]- **بنية الخطاب في الرّواية النّسوية الفلسطينيّة (دراسة نقديّة)**: حفيظة أحمد، مركز أوقاريت الثّقافي، فلسطين، ط1، 2006م، ص134.

التّجزيئيّة الّتي تكتفي بإيراد التّفصيلات العينيّة لفضاء البيت ستقوم عائقا أمام الفهم الشّامل لوظيفة المكان ودلالته وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التّعبيرات المجازيّة الّتي يتضمّنها البيت باعتباره مصدرا لفيض من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تُشكّل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الدّاخليّة الّتي تعيشها الشّخصيّات، وذلك لأنّ بيت الإنسان امتداد له[1]" كما يقول "ويليك": "فإنّك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجوّ في نفوس الآخرين الّذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيه[2]"

إنّ القارئ المتمعّن في الرّواية سيجد ملامح هذه الدّلالات شاخصة في البيت الأندلسي، الّذي ارتأينا أن نخصّص له مجالا قائما بذاته وسمناه بـ "العمارة (المكان البطل) وتمثّلاتها الدّلالية في رواية البيت الأندلسي"

3- العمارة (المكان البطل) وتمثّلاتها الدّلاليّة في رواية "البيت الأندلسي":

تحاول هذه القراءة سبر أغوار المكان _وأخصّ بالذّكر البيت الأندلسي _الّذي اتخذه واسني الأعرج بطلا لروايته بحيث تتلاحم حوله جملة من التّساؤلات الجديرة بالطّرح، ولعلّ أبرزها ما يلي :

- كيف يحضر البيت الأندلسي في ضوء ثنائية الواقع والمتخيّل في الرّواية؟
- ماهي الدّلالات المستوحات للبيت الأندلسي في علاقته بالشّخصيّات الرّوائية؟
- وهل للعتبات العمرانية علاقة بالمتن الرّوائي؟

[1]- **بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)**: حسن بحراوي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص43.

[2]- **نظريّة الأدب**:رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972م، ص288 .

3-1- البيت الأندلسي بين الواقع والمتخيّل:

يقوم المكان في المنظومة السّرديّة على ثنائيّة الواقع والمتخييل؛ ذلك أنّ حضور المتخيّل في الرّواية يستلزم حضور واقع محسوس ينهل منه مادّته ويخرجه في ثوب يوهمك بواقعيته ووجوده.

إنّ الإبداع والخلق الفنّي لا ينفكّ عن الواقع المادي، فهو "مصدره الوحيد، والمتفنّن مهما أغرب في الخيال فإنّه يستمدّ عناصره ووحداته جميعا من الواقع أو الممكن، والغرابة فيه تقوم على النّظم والتّأليف أكثر ممّا تقوم على الخلق من غير موجود، وهكذا تصير العلاقة بين المتخيّل والواقع علاقة احتواء[1]".

لقد رسم واسيني الأعرج خريطة العمارة الأندلسيّة بالكلمات، فتجسّدت في البيت الّذي كان حُلما لشخصياته الرّوائيّة (سيد أحمد بن خليل ولالة سلطانة بلاثيوس) وهم في أرضهم الأم (الأندلس بغرناطة)، فنقرأ على لسان "سيد أحمد بن خليل" وهو يعد حبيبته سلطانة ببنائه قائلا: **"سأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى، وسنسكنه مع بعض...حلمي الّذي وعدتك به واشتهيتِه وأنت ترينه منجزا في أحد مرتفعات غرناطة، سيلازمني إلى آخر العمر...الأسقف، الحيطان، المداخل، الأبواب المقوّسة، الأعمدة...[2]".**

وهذا _بالفعل_ ما حقّقه لحبيبته بعد التّهجير القسري الّذي لحق به إلى الضّفة الأخرى، فكان البيت الأندلسي بطرازه العمراني الأصيل، يصفه مراد باسطا بهذا الوصف: **"كلّ الغرف الّتي يتكوّن منها...الصّالة الكبرى بكلّ ملحقاتها الّتي كانت تنفتح على الحديقة...دار الضّيوف المكوّنة من صالة واسعة وأربعة بيوت مجهّزة بكلّ المنتفعات الصّحيّة...بيت الرّاحة الملازم للمطبخ الّذي ينام فيه السّاهر عن تسيير الدّار وكبير الخدم..[3]"**

---

[1]- **دراسات في الأدب الجزائري المعاصر**: فيصل الأحمر، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر. ط1، 1990م، ص38.

[2]- **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، منشورات الجمل، بيروت-لبنان، ط1، 2010م، ص92.

[3]-**المصدر نفسه**: ص54-55.

إنّ المتأمّل في هذين المقطعين يتمثّل أمامه ملامح العمارة الأندلسيّة وكأنّها واقع شاخص أمامه، وليس هذا فحسب بل يسهب السّارد(مراد باسطا) في ذكر أهمّ النّباتات الاسبانية الّتي كانت تحيط بحديقة البيت _في معرض حديثه عن زيارة تلاميذ مدرسة الاستقلال_ قائلا: **"قضيت اليوم بكامله وأنا أنزعها وأضعها في أصص لأهديها للتلاميذ. مسك اللّيل الإشبيلي، ياسمين غرناطة، وردة الشام، عنب بزول العودة، يقول جدّي إنّه جاء به من جبال البشرات المتوحّشة، التّفّاح الأندلسي[1]"**

ثمّ يضيف في مقطع آخر مستعرضا أشجار الحديقة المحيطة بالبيت الأندلسي **"داروا طويلا حول الحديقة، شمّوا مسك اللّيل، أشجار البرتقال، اللّيمون، الزّيتون، الكروم...ملأو أكفّهم النّاعمة بنوّار الياسمين الّذي كانت رائحته تفوح من بعيد[2]"**

لقد برع الكاتب في تصوير البيت الأندلسي بكلّ تفاصيله المعروفة عنه، سواء بمكوّناته الدّاخليّة (دار الضّيوف، البيوت، بيت الرّاحة، المطبخ...) أو الخارجيّة المتجسّدة في النّباتات والأشجار (مسك الليل، الياسمين، التّفّاح الأندلسي...)، أو حتّى النّافورة الّتي لا يمكن أن نتخيّل بيتا أندلسيا من دونها، يصفها لنا السّارد بقوله :**"كانت نافورة مذهلة بألوانها كلّما اخترقتها شمس الصّباح أو شمس الغياب الّتي تتسرّب وراء أوراق أشجار اللّبلاب، ومسك اللّيل بدا جليّا أنّها كانت منقوشة بيد فينيسية ماهرة...معشّقة بزجاج جزر البندقية النّاذر الّذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه[3]"**

إنّ الكاتب حينما وصف البيت الأندلسي في الرّواية لم يكن يسعى إلى تصوير المكان الواقعي، وإنّما كان يسعى إلى تصوير المكان الفنّي، وأيّ مطابقة بين المكان الواقعي والمتخيّل هي

[1]- **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، ص140.

[2]- **المصدر نفسه**: ص146.

[3]-**المصدر نفسه**: ص181.

مطابقة مجازية استعاريّة، لأنّ الغرض منها إيهام المتلقّي بواقعيّة الأحداث وصدقها، والإسهام في خلق علاقات إنسانيّة تحمل أبعادا فنّيّة وفلسفيّة وإيديولوجيّة.

3-2- البيت الأندلسي والشّخصيّة الرّوائية:

لا يمكننا الحديث عن المكان في الرّواية بمعزل عن الشّخصيّة، ذلك أنّ المكان _بكلّ أبعاده الواقعيّة والمتخيّلة_ يرتبط ارتباطا وثيقا بالشّخصيّة يُؤثّر فيها ويتأثّر بها؛ يؤثّر في سلوكها وطباعها، ويتأثّر بها في "تحديد أبعاده ورسم طوبوغرافيته، وتحقيق دلالته الخاصّة وتماسكه الإيديولوجي[1]"

إنّها العلاقة الحتميّة الّتي تتشّكل في الرّواية؛ فيكون المكان فيها:

- "قطعة شعوريّة وحسّيّة من ذات الشّخصيّة نفسها[2]"،

- ورمزا من الرّموز الحضاريّة الّتي تعتبر جزءا من بناء الشّخصيّة "لأنّ الذّات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنّها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بصفتها وتسقط على المكان قيمتها الحضاريّة[3]"،

-وتعبيرا عن "الانتماء بالنّسبة للشّخصيّة خاصّة إذا كان هذا المكان أليفا في علاقته بالشّخصيّة حيث يُنمّي الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشّخصيّة _بالفعل_ مكانا وجدانيّا[4]".

---

[1]-**نظريّة الأدب**:رينيه ويليك وأوستن وارين، ص266 .

[2]- **مشكلة المكان الفنّي**: يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلّة البلاغة المقارنة، العدد6، الجمعة الأمريكيّة، القاهرة، 1986م، ص83.

[3]-**بناء الشّخصيّة الرّوائيّة في روايات نجيب محفوظ**: بدري عثمان، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط، 1986م، ص95.

[4]-**تلمّسات نظرية في المكان وأهمّيته في العمل الرّوائي**: سليم بتقة، مجلّة المخبر، العدد6، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2010م، ص2 .

ومن ثمّ يُعدّ المكان في الرّواية نسخة للشخصيّة يشتركان في الشّعور، والانتماء، والبعد الحضاري؛ وهذا ما ظهر جليّا في رواية "البيت الأندلسي" حيث نجد أنّ الكاتب قد ربط بعض شخصيّاته بأماكن معيّنة، لا سيما البيت الأندلسي لما له من خصوصيّة لدى الشّخصيّة الرّوائيّة.

يتسّم بناء الشّخصيّات في تحوّلاتها بالعمق الفنّي بدلالاتها المرتبطة بالبيت الأندلسي، في تشييد متوائم مع تقلبات البيت الأندلسي وتشكّلات محيطه، وسنتوقّف عند ثلاث شخصيّات بدلالتها على (المكان/البيت الأندلسي) بطلا:

أ. شخصيّة (غاليليو الرّوخو"سيد أحمد بن خليل"): البيت الأندلسي/ الموريسكيون والفردوس المفقود:

قدّم الكاتب شخصيّة "غاليليو الرّوخو" _على لسان احدى شخصيّاتها_ في روايته قائلا: "**كان الموريسكي بحّارا طيّبا، شارك في حروب كثيرة قبل أن يتخلّى عن الدّيانة المسيحيّة ويسلم عندما دخل إلى الجزائر. كان متزوّجا من يهوديّة تركت كلّ شيء وراءها وتبعته لتعيش معه قسوة المنفى في وهران، حتّى قتلها أحد القراصنة لأنّه كان يريد أن يستولي على دارها (البيت الأندلسي) الّتي بناها في المرسى الكبير بوهران...**[1]".

هذا البيت الّذي ثبُتت _في مقطع آخر من الرّواية_ أنّه "**لم يكن بالمرسى الكبير ولكن بالجزائر العاصمة**[2]"، شيّده "الرّوخو" بضواحي القصبة، فكان نسخة من البيت الموجود بحي البيازين بغرناطة، تحضر فيه البنية المعماريّة الموريسكية، وتنزع فيه "النّفس إلى الحنين، حين تُجبر على العيش في عالم لا يشبه وطنها الأصلي[3]".

---

[1]- **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، ص19.

[2]- **المصدر نفسه**:ص19.

[3]-**ملخّص قراءتي لرواية واسيني الأعرج "البيت الأندلسي**:رزان إبراهيم، ندوة: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، منتدى الرّوّاد الكبار، عمان، الأردن، فبراير2013م، https://www.ammonnews.net/home

إنّه تعبير عن الفردوس المفقود (الأندلس) الّذي خرج منه "سيد أحمد بن خليل" مجبرا مُهجّرا إلى ضفّة أخرى (الجزائر)، وصّورة حقيقيّة للموريسكي الّذي عانى من ويلات التّعذيب والتّنكيل والاضطهاد من طرف محاكم التّفتيش المقدّس.

ولهذا كانت وصيّته لأحفاده بالمحافظة عليه قائلا: **"حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه، حتّى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا[1]"**.

إنّ تعلّق "غاليليو الرّوخو" بالبيت الأندلسي والحرص على بناءه والمحافظة عليه، هو تعبير عن رغبة جارفة لاسترداد هويّة أمّة وتراثها الحضاري.

ب. شخصيّة (مراد باسطا): البيت الأندلسي/ صراع البقاء والشّهود الحضاري:

هي شخصيّة محوريّة في الرّواية؛ تنحدر أصولها من سلالة الموريسكيين الموجودين في الجزائر؛ ألقى على عاتقه الحفاظ على البيت الأندلسي والمخطوطة الّتي تحمل تاريخ أجداده امتثالا لوصيّة جدّه "غاليليو الرّوخو"، يقول: **"حافظت على نزف جدّي الرّوخو ونداءاته الّتي أكلتها البحار وسكنتنا: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي...[2]"**.

خاض "مراد باسطا" معركة ضارية في سبيل الحفاظ البيت الأندلسي من التّهديم، لأنّ هدمه يعني هدم الذّاكرة الّتي دامت **"أكثر من أربعة قرون[3]"** ومحوها من الوجود، فالسّنوات العابرة على حدّ تعبير "مراد": **"ليست شيئا مهمّا في أعمار الحجارة والبشر، ولكنّها كافية للشّهادة على زمن كان فينا ولم نكن فيه إلاّ قليلا[4]"**.

---

[1]-**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج،ص43.

[2]-**المصدر نفسه**:ص31.

[3]-**المصدر نفسه**: ص28.

[4]-**المصدر نفسه**: ص28.

إنّ البيت الأندلسي تعبير صارخ عن الذّاكرة الحيّة الّتي ظلّت راسخة في ذهن "مراد باسطا" وهو يشمّ عبقها الّذي يأخذه إلى زمن غير زمانه، يقول: **"في هذا البيت روائح كثيرة...كلّما شممتها، شعرت بنفسي في زمن غير هذا الزّمن، الرّوائح أيضا لها ذاكرة، وفي ذاكرتها أنسجة قادرة على الاستمرار طويلا..."**[1]، **"...إلى اليوم ما زلت أشمّ روائح كلّ من عبروا من هنا، منذ أكثر من أربعة قرون، أشمّ عطر النّساء، وأحدّد حتّى الاختلافات الموجودة عندما يسيل على بشرة الأجساد النديّة: هذا عطر الياسمين الإشبيلي، هذا من رحيق مسك اللّيل، هذه استحمّت بقشور اللّيمون والبرتقال، وتلك وضعت حول نحرها وبين نهديها عطر الغواية الّذي لا أحد يعرف تركيبته، وكلهنّ يملن نحوه. أُحسّ الوجوه وعلامات حيرتها، أسمع الصّرخات القادمة من بعيد وأحدّد مصادرها وأسباب نزيفها، لا شيء يمرّ بالصّدفة في هذا البيت"**[2]

من هنا ندرك سرّ تعلّق "مراد باسطا" بالبيت، ووقوفه حجرة عثرة في وجه ورثاء الدّم الجدد كما تسميّهم الرّواية؛ فالبيت الأندلسي قطعة من الماضي يحتضن في ثناياه عبق التّاريخ الأندلسي، بعد أن حفر في الذاكرة مجدا ضائعا كان بطله الموريسكي "غاليليو الرّوخو" ونافح من أجله حفيده "مراد باسطا" ليكون شاهدا على الحضارة الأندلسيّة.

ج. شخصيّة (ماسيكا): البيت الأندلسي/ الوفاء للماضي والبحث عن الهويّة الضّائعة:

هي شخصيّة بارزة في الرّواية، تُقدّم نفسها قائلة: **"أنا ماسيكا وإن شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سمّاني أصدقائي في المدرسة، لا لأنّ أمّي إسبانيّة، فهي مثلي، نبتة هذه الأرض البحريّة، ولكن لأنّ أصولنا موريسكيّة مثل الآلاف من سكّان الجزائر"**[3].

[1]-**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج،ص28.

[2]-**المصدر نفسه**: ص43.

[3]-**المصدر نفسه**: ص7.

اختارها الكاتب _على غرار "مراد باسطا" و"غليليوالرّوخو"_ لتكون صوتا آخر للبيت الأندلسي، لا تنتمي إليه بصفتها وريثه الشّرعية، بل لكونه يُعبّر أصولها وهويّتها المفقودة، تقول: **"لم أُقم أبدا في البيت الأندلسي ولو يوما واحدا، ولست وريثة لا شرعيّة ولا غير شرعيّة لممتلكاته، ربّما كان إحساس أمّي الخفيّ، وجاذبيّة أصولها البعيدة، هو الّذي قادني نحو هذا البيت..."**[1]

تعلّقت "ماسيكا" بالبيت الأندلسي حتى غدت تعرفه أكثر من ساكينه، نقرأ على لسانها: **"يبدو لي أنّني تورّطت في البيت الأندلسي وأصبحت أعرفه أكثر من الّذين سكنوه وأقاموا فيه، أو الّذين توالوا عليه على مدار أكثر من أربعة قرون..."**[2].

يبدو من خلال هذا المقطع أنّ "ماسيكا" راحت تفتّش في تاريخ البيت الأندلسي لعلّها تجد هويّتها الضّائعة وماضيها الّذي لا تعرف عنها إلاّ قصص أمّها الممزّقة، تقول في حوارها مع "مراد باسطا":

- **"ماما تقول أيضا إنّ أجدادها مثلك موريسكوس**
- **موريسكوس (علامة تعجب) أمّك ليست إسبانيّة ؟!**
- **أجدادها من عرب الأندلس كما تقول هي..."**[3]

لقد شكّلت شخصيّة ماسيكا حضورا مميّزا في النّص الرّوائي، حاول الكاتب من خلالها "تمرير خطاب حاد إلى العرب بضرورة العود إلى الماضي، وقراءة التّاريخ قراءة فاعلة من شأنها أن تدفعهم إلى الوحدة العربيّة الّتي طالما افتقدتها الشّعوب العربيّة[4]".

---

[1]-**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج،ص7.

[2]-**المصدر نفسه**: ص22.

[3]-**المصدر نفسه**:ص149.

[4]**التّراث والهويّة في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج**: عبدالخالق هويدي وعبد المجيد بالرّابح، مذكّرة ماستر، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي،قسم اللّغة والأدب العربي، 2016م-2017م،ص73.

إنّ علاقة البيت الأندلسي بالشّخصيّة في الرّواية هي استعارة للتّعبير عن موضوع حسّاس يتمثّل في الحفاظ عن التّراث العمراني باعتباره جزءا من الماضي، وصورة ناطقة عن الحضارة بكل مقوّماتها وأفكارها ومنتجاتها، ومرتكزا للحاضر والمستقبل فــ "من ليس له ماض ليس له حاضر ولا مستقبل[1]".

علاوة على ذلك، فقد أمدّت الشّخصيّة الرّوائيّة للعمارة الأندلسيّة معان جديدة تشعّ بالإيحاءات والدّلالات والرّموز، تجاوزت فيها حدودها الهندسيّة الجامدة، وغدت مُستودعا للذّاكرة، والتّاريخ، والوطن، والهويّة الضّائعة...

3-3- العتبات العمرانية وعلاقاتها بالمتن الرّوائي:

لا شك أنّ موضوع العتبات من أهمّ القضايا النّقديّة الّتي لاقت اهتماما بالغا من لدن الدّارسين والباحثين الغربيين والعرب على السّواء، وهذا _طبعا_ لما يكتسيه من أهمّية بالغة يستطيع من خلالها القارئ "الولوج الصّحيح إلى عالم النّص الأدبي، وتوجيه قراءته وتحديد مسارات خطوطه الكبرى، بالإضافة إلى دورها (العتبات) في تحديد هويّة النّص والإشارة إلى مضمونه، وهي إشارات جزئيّة يتمّ توظيفها داخل النّص، بغض النّظر عن سياقاتها الأصليّة[2]".

إنّها مجموعة من المفاتيح والأدوات الّتي يتخذها القارئ وسيلة لسبر أغوار النّص ، "كي تُخفّف عليه وطأة القلق النّاتج عن التردّد والارتباك الّذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب[3]".

---

[1]– **التّراث...قاعدة زايد في بناء المستقبل**: يونس ناصر، يوميّة الخليج، ملحق التّراث، 2018/03/15م، http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/8a3db8fc-9d42-4e85-9819-338133243e30

[2]– **عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربيّة المعاصرة (تحت سماء كوبن هاغن "أنموذجا")**: أبو المعاطي خيري الرّمادي، مجلّة مقاليد، العدد7، ديسمبر 2014م، ص289.

[3]– **عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة**: عبد المالك أشهبون، دار الحوار، دمشق، ط1، 2009م، ص45..

تتفق جل الدّراسات على أن العتبات النّصّية تنقسم إلى قسمين رئيسيين:

أ. العتبات الخارجيّة للنّص أي النّص الموازي الخارجي(épitexte) : وترتبط "بكلّ ما يحيط بالنّص الأصل من عوامل خارجيّة، وتتجلّى أهمّيتها من خلال التّواصل الإعلامي بمختلف وسائله مثل ذلك المقال الّذي يكتب في جريدة أو إعلان وما شابه ذلك، إذْ يتيح للقارئ إمكانية التّعرّف على محتوى النّص قبل اللّقاء به، عن طريق الومضة الإشهاريّة/ الإعلانيّة أو النّقديّة الّتي يهدف إليها واضع العتبة[1]"

وعليه تتخذ العتبات في هذا المقام صبغة إعلاميّة محضة، تتعدّد مستوياتها في الحضور؛ يشير إليها "جينيت" بـ "الخطابات الموجودة خارج الكتاب فتكون متعلّقة في فلكه كالاستجوابات، المراسلات الخاصّة، والتّعليقات، المؤتمرات والنّدوات..."[2]

ب. العتبات الدّاخليّة للنّص أي النّص الموازي الداخلي (péritexte): تعدّ من "الفواتح النّصيّة الّتي يستهلّ بها القارئ عمليّة القراءة، فهي أوّل ما يقع على الأسماع، وأوّل ما تقع عليه الأبصار، وتعني السّابقة اليونانيّة(péri) حول، أو كلّ نصّ موازٍ يحيط بالنّص أو المتن (النّص المحيط)، أو النّص الموازي الدّاخلي أو المصاحب أو المجاور[3]"

---

[1]– **الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**: حسينة فلاح، منشورات تحليل الخطاب، الأمل للطّباعة والنّشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012م، ص45.

[2]– **عتبات جيرار جينيت (من النّص إلى المناص)**: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008م،ص49-50.

[3]– Gérard Genette-**Palimpsestes. La Littérature au second degré**، نقلاعن: **الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**: حسينة فلاح، ص45.

إنّ العتبات الدّاخليّة هنا تتميّز عن سابقتها (الخارجيّة) بالمباشرة، أي أنّها تلتحم مباشرة بالنّص وتتجلّى في: " الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، السّلسلة، ...اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخليّة، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد..."[1].

نتبيّن من خلال هذه الإطلالة على أنماط العتبات أنّ هناك تباينا واضحا بين العتبات الدّاخليّة والخارجيّة شكلا ومضمونا، إلاّ أنّهما يشتركان في الدّور المنوط بهما ألا وهو تسييج النّص، فـ"المؤلّف (بفتح اللاّم) أيّا كان لا يمكن أن يقدّم عاريا من هذه النّصوص الّتي تُسيّجه؛ لأنّ قيمته لا تتحدّد بمتنه وداخله، بل أيضا بسياجاته وخارجه[2]" الّتي تتّسع فيها رؤية المتلقي وتنفتح في إدراك فحوى النّص المقروء علميّا كان أو أدبيّا.

وفي حديثنا عن الأدب وعلاقته بالعتبات، نلفي مسألة العتبات الرّوائيّة الّتي تعدّ غاية في الأهمّية لتعدّد الوظائف الّتي تنهض بها، ولقيمتها الإيحائيّة إذ أنّها تمثّل أكبر مظهر من مظاهر الاختزال اللّغوي، فهي تجيء مكثّفة خالية من التّفاصيل، لمياحة تنهض بإقامة أواصر الاتّصال الأوّل بين المتلقّي والنّص الرّوائي.

ولعلّ النّاظر في مدوّنتنا يدرك مدى اهتمام الكاتب بالعتبات النّصيّة؛ فكل ما تقدّم في البحث من التّنظير _لا سيما أنماط العتبات_ نجد له أثر في رواية البيت الأندلسي، ولأنّ العمارة محور دراستنا في هذا المبحث، سنكتفي بالوقوف على العتبات العمرانية والّتي لامست جوانب ثلاث في الرّواية، هي كالآتي: **"العنوان، صورة الغلاف، والتّصدير.**

---

[1]– **عتبات جيرار جينيت (من النّص إلى المناص)**: عبد الحق بلعابد،ص49.

[2]– **مدخل إلى عتبات النّص _دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم_**: عبد الرزّاق بلال، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000م، ص22.

3-3-1-العنوان: يعدّ العنوان مكوّن جوهري من مكوّنات النّص الموازي، كونه "مجموعة من العلامات اللّسانيّة من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف[1]"

لقد أضحى العنوان عتبة مهمّة للكتاب، يتلقّاه القارئ ليدلف إلى عوالم النّص وتموّجاته الدّلاليّة من خلال "تحضير أفق الانتظار أو أفق التّوقّعات باعتباره قد أُعدّ سلفا[2]" وهو بكثافته مرآة تتكسّر عليه إشراقات النّص[3]، ومن ثمّ يتفاعل المتلقي مع النّص بفاعليّة وديناميّة تكسبه طاقة أكبر نحو الفهم والتّأويل.

"البيت الأندلسي" هذا العنوان الّذي ينقلنا من عالم اللّغة إلى عالم آخر هو عالم الإشارة والرّمز، فـــ "البيت" من منظور الدّراسات الاجتماعية والنّفسيّة والفلسفيّة "ليس مجرّد مكان نحيا أو نسكن فيه؛ وإنّما بالأحرى جزء من وجودنا الإنساني[4]" فهو منّا ونحن منه، وعلاقتنا به هي علاقة الجسد بالرّوح الّذي يتيح الحلم بهدوء[5] ، وتجعلنا نستشعر إزّاءه بالألفة والحميميّة[6]، إنّه بالفعل ذلك الحيّز الّذي شكّله واسيني الأعرج في روايته وكان مصدرا للاستقرار والطّمأنينة، ذلك الحلم الّذي تحقّق في الأرض الأخرى _بضواحي الجزائر العاصمة_ على يد "غاليليو الروخو"، فكان بيتا أندلسيّا كما اشتهاه وحلم به، وحبيبته "لالة سلطانة"، يقول متحدثا لحبيبته عند رحيله من الأندلس: **"سأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى، وسنسكنه مع بعض، لي يقين**

---

[1]– **عتبات جيرار جينيت (من النّص إلى المناص)**: عبد الحق بلعابد،ص67.

[2]– **سيميائيّة القناع _مقاربة تأويليّة في ديوان فيوضات المجاز_**: محمّد كعوان، مجلّة العلوم الإنسانيّة، العدد28، المجلّد ب، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر 2007م، ص94.

[3]– **يُنظر:قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر**: خليل الموسى، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص135.

[4]–**غاستونباشلار جماليات الصورة**: غادة الإمام، التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص290.

[5]– **يُنظر: جماليات المكان**: غاستونباشلار، ترجمة: غالب هسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص31.

[6]– **يُنظر: غاستون باشلار جماليات الصورة**: غادة الإمام، ص292.

بذلك لا يلين أبدا، سنبنيه هنا في هذه الدّنيا قبل الآخرة[1]"، وهذا ما تحقّق بضواحي القصبة السّفلى، نقرأ على لسان "مراد باسطا": **أستطيع أن أقول إنّ لهذه الدّار، دار لالة سلطانة بلاثيوس الموجودة في القصبة السّفلى، ليس بعيدا عن سوق الجمعة أو سوق الزواوش قصّة غريبة...[2]"**

أمّا لفظة "الأندلسي" فقد أضفت على "البيت" بعدين دلاليين (معماري وتاريخي)؛ يتجسّد الأوّل (**المعماري**) في الطّراز والتّصاميم الفنّيّة والهندسيّة الّتي تميّزت بها العمارة الأندلسيّة، وبسبر أغوار النّص الرّوائي نجد مجالا خصبا لهذه الميزة، فنقرأ على لسان "غاليليو الروخو" وهو يعود بذاكرته لإعادة تفاصيل البيت الغرناطي حتى قام بتشييده في أحياء القصبة قائلا: **"حاولت أن أسترجع تفاصيل البيت الأندلسي كلها كما اكتشفناه أنا وسلطانة لأوّل مرّة، كان البيت الموجود على هضبة حي البيازين مرتسما في رأسي..[3]"**، وبمعيّة المهندس المالطي الّذي **"شرح لي مخطّط السّكن ورسمه بدقّة بناء على المعطيات الّتي سلّمتها له، وبناء على طبيعة المكان الّذي كنّا فيه[4]"**،**"كان البيت الأندلسي نسخة من البيت الغرناطي ولكنّه بلمسة أندلسيّة.. كانت نافورته مذهلة بألوانها الزّاهيّة كلّما اخترقتها شمس الصّباح.. بدا جليّا أنّها كانت منقوشة بيد فينيسيّة ماهرة معشّقة بزجاج جزر البندقيّة النّادر الّذي يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه..[5]"**

في حين يحيل الثّاني (**التّاريخي**) إلى تراث الأندلس (الفردوس المفقود) الّذي لا يزال أثره شاخصا في الذّاكرة الجمعيّة، اختار له الكاتب قصّة؛

---

[1]–**البيت الأندلسي (Mèmorium): واسيني الأعرج**،ص92.

[2]–**المصدر نفسه**: ص64.

[3]–**المصدر نفسه**: ص160.

[4]–**المصدر نفسه**: ص161.

[5]–**المصدر نفسه**: ص181.

– البيت الّذي مرّت عليه أزمنة مختلفة في قوله: **"هذه الدّار، الخربة الرّومانيّة، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس، دار المحروسة، دار لالة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور، ملهى الضّفاف الجميلة... كلّها أسماء البيت الأندلسي عبر حقب مختلفة[1]".**

– وألحقه بتاريخ الموريسكيين وخروجهم القسري بين سنتي 1609م-1611 من إسبانيا إلى دول شمال إفريقيا[2] الّذي كان "غاليليو الرّوخو" جزءا منه، يقول متحدّثا عن تلك الفترة المريرة: **"كنت أعبر الميناء أنا وأنجيلو ألونصو وبعض الحرس الملكي، كنت موضوعا تحت الرّقابة حتّى الطّرد النّهائي، كان عدد النّاس على حافة الميناء لا يُعدّ ولا يُحصى، نساءٌ، رجالٌ، شبابٌ، مشايخٌ، أطفالٌ، ورزمٌ ثقيلةٌ من العفش تراكمت حتّى أصبحت مثل الجبال في مواجهة سفن ثقيلة كأنّها حيوانات خرافيّة، بغضها يبتلع الرّكّاب ويمضي، وبعضها ينتظر أن يحين دوره[3]"**

لقد غدا موضوع التّهجير الّذي لحق بالموريسكيين سببا ملحّا لــدى "غاليليو الرّوخو" ببناء البيت الأندلسي حاملا معه عبق الأندلس وتاريخ فردوس كان ولا يزال "إحدى مكوّنات البنية اللاّشعوريّة الثّاوية في العقل العربي، من خلال الوعي بها يتمّ إنتاج الثّقافة العربيّة المعاصرة" وما روايتنا _قيد الدّراسة_ "البيت الأندلسي" إلا تعبير صارخ عن هذا الماضي الّذي ما يزال جرحه راعفا في الذّاكرة الجمعيّة، و**"استعارة مرّة لما يحدث في كلّ الوطن العربي من معضلات كبرى تتعلّق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظلّ أفق على المزيد من الخراب والانكسارات[4]"**

---

[1]–**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: **واسيني الأعرج**، ص27.

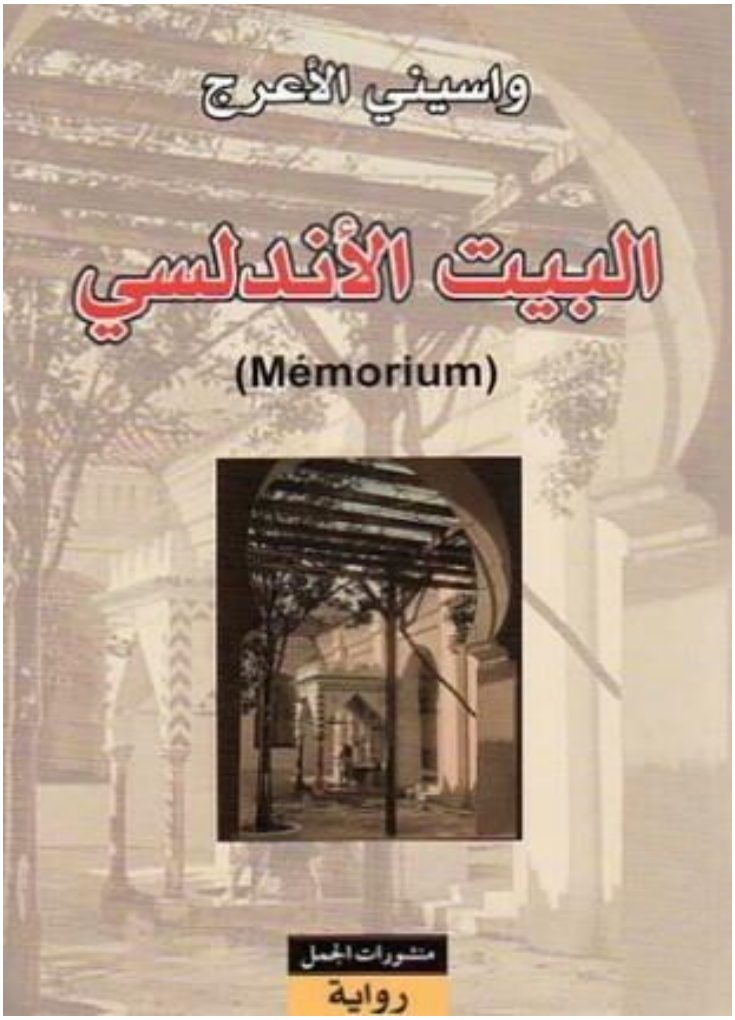
[2]–**يُنظر: تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون "حياة...ومأساة أقلّيّة"**: أنطونيو دومينقير وبرنارد بنثنت، ترجمة: عبد العال صالح طه، دار الإشراق، قطر، ط1، 1988م، ص269 وما بعدها.

[3]–**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، ص77.

[4]–**المصدر نفسه**:الغلاف الخلفي للرّواية.

لقد برع الكاتب في اختيار العنوان بدقّة متناهية، فلفظة "الأندلسي" حمّلت "البيت" معان دقيقة، وجدت لها مساحة شاسعة في المتن الرّوائي عكسه "واسيني الأعرج" بأمانة عالية، واختزال صادق لشتّى أصناف الاستدعاء (النّفسي، الهندسي، والتّاريخي) وكأنّه نصّ صغير انبثق من نصّ كبير.

3-3-2- صورة الغلاف:



يقال بأنّ الغلاف النّاجح هو الغلاف الّذي له القدرة على الإيقاع بالقارئ؛ حيث أنّ الوحدات الغرافيكيّة المشكّلة له، علامات سيميائيّة تعمل على خلق إيقاع بصريّ يشدّ القارئ إلى

العمل، كما بإمكان "الغلاف أن يساعد على خلق ثقافة فنّيّة لدى القارئ[1]" وذلك عندما يكون الوعي والمقصديّة الفنّيّة في الاشتغال عليه، فالرّوائي أو مصمّم الغلاف يعمل على تأثيث الغلاف عن طريق الصّور أو اللّوحات، وكذا الألوان والخطوط...(أي الوحدات الغرافيكيّة)، يراهن فيها على الاستئثار ببصر القارئ وتشكيل نسق تواصلي مع مضمون النص المصاحب له.

ولعل أهمّ وحدة تظهر في الغلاف على غرار العنوان واسم المؤلّف ودار النّشر هي الصّورة (التشكيليّة، أو الفوتوغرافيّة)، لما لها من خصائص ومميّزات تُضاعف يقظة المتلقّي إلى المعاني الكامنة للنّص المكتوب.

لقد اختار "واسيني الأعرج" صورة فوتوغرافيّة غلافا لروايته، ويستطيع القارئ من خلال نظرة مبدئيّة لهذه الصّورة أن يبنيَ جسراً معرفيا أوّليّا مفاده تماهي الصّورة (صورة البيت وطابعه الأندلسي) مع عنوان الكتاب(البيت الأندلسي)، ومن ثمّ تماهيها مع مضمون المتن الرّوائي. لأن عنوان الرّواية _كما سبق وأن أشرنا آنفا_ له إشعاعه وحضوره المكثّف في الرّواية.

وبمزيد من التّأمّل نُلفي صورتين متداخلتين على سطح الغلاف يحملان المرأى نفسه ، إلاّ أنّ الاختلاف بينهما يكمن في البروز والخفوت؛ أما الصّغيرة فمستطيلة الشّكل، تتوسّط الغلاف وتحمل كلّ التّفاصيل والأبعاد البصريّة الّتي تدركها العين من ألوان وأشكال وأحجام، في حين تتميّز الثّانية الّتي تملأ صفحة الغلاف بالخفوت والبهوت والضّعف، ولهذا البروز والخفوت في الصورة نبض دلالي أفصحت عنه الرّواية؛ حينما برز البيت الأندلسي بألقه وعنفوانه وقصّة بناءه _الّتي تؤرّخ لمرحلة مهمّة من تاريخ المسلمين بالأندلس_ إلى خفوته بعد أربعة قرون على يد جيل لا يعرف معناً للذّاكرة الجمعيّة والشّهود الحضاري.

[1] – **صورة الرّوح قراءة في تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب**: جمال محمّد مقابلة ومها عبد القادر مبيضين، مجلّة جامعة الأقصى، ج1، المؤتمر الدّولي الأوّل النّص والتّحليل والتّأويل والتّلقّي، أيّام: 5-6أفريل2006م، ص231.

لقد عبّرت الرّواية _من جهة أخرى_ بصفة صادقة عن تفاصيل الصّورة (السّاحة، السّقيفة، النّافورة، الأشجار، الشّمس،...) في عدّة مقاطع سرديّة، فنقرأ على لسان "الرّوخو": **"سلطانة بحاسّتها الأنيقة، أضفت عليه كلّ رشاقتها، ألحّت في بناء البيت على شيئين أساسيين في العمارة الموريسكيّة: الأبواب والسّاحة الّتي تظلّلها السّقيفة وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحرّكة ومرئيّة[1]"**

وفي مقطع آخر: **" كانت نافورة مذهلة بألوانها الزّاهية كلّما اخترقتها شمس الصّباح أو شمس الغياب الّتي تتسرّب وراء أوراق أشجار اللّبلاب ومسك اللّيل، بدا جليّا أنّها كانت منقوشة بيد فينيسيّة ماهرة...معشّقة بزجاج ...يعكس الماء والأنوار انطلاقا من ألوانه[2]"**

تفضي بنا هذه المقاربة (بين صورة الغلاف والمتن الرّوائي) إلى القول: أنّ الفضاء النّفسي الّذي أحاط بالكاتب في لحظة اختيار صورة الغلاف دون غيرها من الصّور، هو الفضاء النّفسي والوجداني الّذي انسابت فيه الدّفقات الإبداعيّة في زمن كتابته الرّواية؛ إذْ لا انفصام بين تفاصيل الصّورة وتجلّياتها البصريّة والدّلاليّة في النّص السّردي، ومن البديهي في المعاينة السّيميائيّة للإبداع أن تكون العلاقة بين صورة الغلاف ومتن النّص عضويّة وتكامليّة يستطيع المتلقّي استقراءها بكل سهولة ويسر.

3-3-3-تصدير الكتاب:

أصبحت عتبة التّصديرات من التّقنيّات المهمّة الّتي لا يستطيع الكاتب تجاوزها، وهذا لما تقدّمه من خدمات جليلة للنّص المكتوب، تُمكّن القارئ من الدّخول السّلس إلى أجواءه؛ فتُسهم في تحسين ظروف قراءته وتلقيه على نحو ما، إذْ "عادة ما ينطوي الاستشهاد المثبّت في فضاء "ما قبل النّص" على دلالات متميّزة، تضفي بريقا خاصّا وهيبة استثنائيّة على الكلمات والأفكار الّتي

[1]- **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج،ص180.

[2]- **المصدر نفسه**: ص181.

تكتنف المقول، فالأسئلة الّتي يضمرها النّص المستشهد به عادة ما تشي بحساسيّة فكريّة وفنّيّة ما[1]" على القارئ أن يفكّ رموزها _على غرار عنوان الكتاب_ حتّى تتشكّل لديه فكرة مبدئيّة عن الإطار العام للنّص المقروء.

إنّ التّصدير وفق هذا التّقديم هو "اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب أو بأكثر دقّة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخّصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية[2]"، كما أنّه وسيلة تُوجّه "إستراتيجيّات الاستقبال لدى المتلقّي وتحدّد له مسارات التلقّي[3]".

وفي رواية "البيت الأندلسي" تتجسّد معاني التّصدير في قولين اثنين:

أمّا التّصدير الأوّل: **"إنّ البيوت الخالية تموت يتيمة" (غاليليو الرّوخو "سيد أحمد بن خليل")[4]"** فيحقّق صلته بمضمون النّص؛ إذْ يُقدّم بوضوح تعلّق "الرّوخو" بالبيت الأندلسي الّذي يعدّ محور النّص، والنواة الّتي تنبثق منه أحداثه، استلّه (التّصدير) الكاتب من الرّواية لإثارة انتباه القارئ وتثبيته وتأكيد أهمّيته، ومن ثمّ توجيهه لتتبّع مسارات الحكي الّتي لم تخرج عن إطاره، فالبيوت "إن لم يتعهّدها الإنسان بعنايته ويعطيها من ذاته، فإنّها لا محالة تموت وحيدة وغريبة...وافتقادها هو افتقاد للهويّة وافتقاد للشّرف وربّما للحياة ككل[5]" وعلى هذا الأساس جاء النّص الرّوائي بمجموعة من المقاطع السّرديّة الّتي تكرّرت فيها وصيّة "غاليليو الرّوخو" على لسان حفيده "مراد باسطا"، وابرازها بالبند العريض لتتميّز عن بقيّة الكتابة، وتُشحن بمقدرة عالية على

---

[1]– **عتبات الكتابة**: عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، ط1، 2009م، ص174.

[2]– **المرجع نفسه**: ص107.

[3]– **تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة _بحث في نصوص مختارة_**: حسن محمّد حمّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، ص156 .

[4]– **البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، **ص5**.

[5]–**شعريّة العتبات المكانيّة في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج**: جوّادي هنيّة، مجلّة المخبر، العدد11، كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، 2015م، ص80.

جلب اهتمام القارئ والتّنبيه إلى أهمّيتها، وعلاقتها بالتّصدير الّتي تُحيل إليه، فنقرأ: في **المقطع الأوّل**: "حافظت على نزف جدّي الرّوخو ونداءاته الّتي أكلتها البحار، وسكنتنا: **حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتّى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا**[1]"

وفي المقطع الثّاني: "هو الوحيد الّذي حمل على ظهره قصّة هذا البيت ونفّذ وصيّة جدّه: **حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتّى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا**[2]"

وكذا **في المقطع الثّالث**: "لم يمنحني الشّيء الكثير سوى أنّه كرّر على مسمعي جملته الأثيرة الّتي أصبحت مع الزّمن مثل الحبل الّذي يوضع في العنق: **حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتّى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا**[3]"

إنّ القارئ المتأمّل لهذه الوصيّة المتكرّر عبر مسارات السّرد يُدرك مدى ملامسة الكاتب لجوهر التّصدير، الّذي كان له صدى عند "مراد باسطا"(أحد أحفاد "غاليليو الرّوخو") في العمل به والوفاء له ، فنقرأ على لسانه: **"في البداية عندما غادر الفرنسيون البيت، طلبوا من والدي أن يستمرّ في الاهتمام به،...بل أنّهم منحونا ورقة تعترف بوجودنا كساكنين وكمحافظين على المكان، حتّى عندما توفّي والدي، استمررت في أداء مهامه، كنت أسكن في بيت الخدم، أنا أسهر على تسيير البيت بالكامل**[4]"

---

[1]-**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: **واسيني الأعرج**،ص31.

[2]-**المصدر نفسه**: ص43.

[3]-**المصدر نفسه**: ص200.

[4]-**المصدر نفسه**:ص323.

وبالنّسبة لعتبة التّصدير الثّاني: **"وهذه الدّار لا تبقى على أحد...ولا يدوم على حال لها شان[1]"** فحضورها ليس من صلب الرّواية، وإنّما من قصيدة مطوّلة لأبي البقاء الرّندي، أدرجها الكاتب لتكون إشارة لزوال البيت الّذي ظلّ شامخا لأربعة قرون، ومواساة لـ"مراد باسطا" الّذي شهد هدم البيت الأندلسي، وهو يتألّم في صمت قائلا: **"أعتقد أنّي يومها شعرت بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربّما كان الأمر يتعلّق بتهديمي أيضا، كنت على مشارف النّهايات والسّقوط. انتابتني رغبة غريبة للعواء مثل ذئب هرم، مشى حتّى كاد أن يموت من المسير، وعندما وصل إلى مرتفع الجبل، رفع رأسه عاليا وكلّم الله بالعواء علّه يسمعه أن نسيه قفر اسمه المدينة[2]"**

يتبيّن من خلال الوقوف على مفاصل هذه العتبة (الحكمة والبيت الشّعري)، أنّ الكاتب تفوّق ــإلى حدّ كبيرــ في استخدام هذا النّسق السّيميائي الّذي يُمكّن القارئ من توسيع أفق المعنى وتوليد دلالات إضافيّة للولوج إلى معالم النّص الرّوائي.

إنّ التّصدير في هذا المقام خطاب سردي يحمل رسالة (إحاليّة/إشاريّة) تُشكّل خلفيّة النّص ودعامته الحكائيّة.

من خلال ما سبق، نستنتج أنّ العتبات بكلّ تشكّلاتها اللّغويّة والبصريّة أضحت تشكّل منبعا دلاليّا يحثّ القارئ على التّأمّل واستحضار المعاني المؤطّرة لتضاريس السّرد، خاصّة أنّها أصبحت "تعدّ الشّرط الأساسي لنجاح الكاتب في بناء نصّه، وتحقيق خاصيتي التّصميم ووحدة الانطباع، ولعلّ النّاقد الأمريكي "إدغار آلان بو" خير من علّق على هذا الرّأي قائلا: "إنّ الفنّان الماهر لا يسلّط أفكاره على الأحداث بل يسبق ذلك بتصوّر متأنّ للأثر الّذي يروم إحداثه ثمّ ينشئ الأحداث الكفيلة بتحقيق ذلك، فإذا كانت الجملة الأولى لا تنزع إلى الإعداد لهذا الانطباع

[1]-**البيت الأندلسي (Mèmorium)**: واسيني الأعرج، ص5.

[2]-**المصدر نفسه**: ص442.

النّهائي (impression finale) فإنّ المؤلّف يكون قد جانب الصّواب في البداية، فيجب ألاّ توجد درج البناء أيّة كلمة غير موجّهة بشكل مباشر أو غير مباشر لتحقيق التّصميم المحدّد سلفا(desseinprémédié)[1]".

[1]- **الأقصوصة وإشكاليّة التّفاعل _أقاصيص زكريا تامر أنموذجا_**: الأمين بن مبروك، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م ، ص381.

الخاتمة

بعد البحث في موضوع **"صورة الفنّ ودلالاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج"**، والغوص في ثنايا فصوله ومباحثه، توصّلنا بتوفيق من اللّه تعالى إلى نتائج نوجزها فيما يلي:

1. لقد أبانت الرّواية العربيّة عن انفتاحها الواسع على مختلف الفنون السّمعيّة والبصريّة؛ بلغة فنّية راقيّة قدّمت لوحات تشكيليّة فريدة، ومقاطع موسيقيّة رائعة، ومعالم معماريّة فنيّة، اختلفت أشكالها، وتعدّدت مجالاتها، وتنوّع حضورها في العديد من الأعمال الرّوائيّة.

2. يُعدّ البحث في الرّواية وصلتها بالفنون أحد أبرز الجهود النّقديّة العربيّة المعاصرة الّتي عرفت تطوّرا ملحوظا ولاسيما في الآونة الأخيرة، مع أعمال: النّاقد المغربي "حسن لشكر" في كتابه «الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة»، والنّاقد التّونسي "مصطفى بوقطف في كتابه: «الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد الخرّاط_» ، والنّاقد والمهندس المصري "علي عبد الرّؤوف" في كتابه «مدن العرب في رواياتهم ».

3. تعدّ رواية البيت الأندلسي من الرّوايات العربيّة الحديثة الّتي سارت على دروب التّجديد؛ وهذا _بطبيعة الحال_ لكونها لم تركن على جنس واحد، بل اكتسبت قدرا كبيرا من الحركيّة جعلتها تتسّم بديناميّة جليّة، انفتحت فيها على أجناس تعبيريّة أخرى، تمثّلت في فنون: الرّسم، الموسيقى، والعمارة.

4. اتّخذت رواية البيت الأندلسي من عوالم الرّسم مجالا لها، فظهرت ملامحه من خلال اللّوحة التّشكيلية الّتي صاغها الكاتب بلغة حكائيّة فريدة تجلّت في ثلاث مستويات من حيث الأثر: الصّريح (المباشر)، المنسجم (غير المباشر)، والمتشابه.

5. يتجلّى التّجريب في الرّواية من خلال استعارة الكاتب للأدوات التّقنيّة والفنّيّة الخاصة بالموسيقى الأندلسيّة وتحويلها لأدوات الكتابة الإبداعيّة (مقام النّوبة الأندلسيّة، موضوعها، نظامها).

6. تشكّل "سيكا" مقام النّوبة الأندلسيّة، والشّخصيّة الرّوائيّة نقطة التقاء تشتركان في الجذور(أي الأندلس)، والنّظام(أي ما يقدّمه المقام للنّوبة والشّخصيّة لسيرورة الأحداث الرّوائيّة).

7. تتّخذ الرّواية شكل النّوبة ليس لمقامها فحسب، بل حتّى في عرض مواضيعها المختلفة (غرناطة، الحب، الطّرب والغناء...إلخ).

8. تنتظم رواية البيت الأندلسي وفق نظام النّوبة الأندلسيّة؛ فكل قطعة موسيقيّة تتقاطع مع عتبات النّص الرّوائي (الاستخبار/ استخبار ماسيكا، التوشيّة/ توشيّة مراد باسطا،...إلخ).

9. ولوج الكاتب إلى الفنّ المعماري من بوابة الحديث عن المكان ولاسيما البيت الأندلسي لما يكتسيه من دلالات كامنة، تنقله من الصورة العينيّة الحقيقيّة المجسّدة في الواقع من جدران وأثاث إلى الصورة المجازيّة الحاملة في ثناياها جملة من المعاني والقيم الإنسانيّة.

10. لقد أمدّت الشّخصيّة الرّوائيّة العمارة الأندلسيّة معان جديدة تشعّ بالإيحاءات والدّلالات والرّموز، تجاوزت فيها حدودها الهندسيّة الجامدة، وغدت مُستودعا للذّاكرة، التّاريخ، الوطن، والهويّة الضّائعة

11. تُعدّ العتبات النّصيّة العمرانيّة أحد أبرز التّقنات الّتي استخدمها واسيني الأعرج في روايته؛ بحيث اختزل **العنوان** "البيت الأندلسي" جملة من المعاني (النّفسيّة، الهندسيّة والتّاريخيّة) الواردة في المتن الرّوائي، ولامس **التّصدير** (الحكمة والبيت الشّعري) بشقّيه الإحالي والإشاري خلفيّة النّص ودعامته الحكائيّة، وشكّلت **صورة الغلاف** نسق تواصلي مع مضمون النّص؛ إذْ لا انفصام بين تفاصيل الصّورة وتجلّياتها البصريّة والدّلاليّة في النّص السّردي.

هذه النّقاط الّتي سطّرناها هي خلاصة نتائج الدّراسة، وبالله التّوفيق، وبها تمّ المراد.

هذا وأنّنا لا ندّعي الكمال في إثارتنا لهذا الموضوع، لأنّه أكبر من أن يُعالج في صفحات قليلة، وأصعب من أن يُناقش في مباحث موجزة، لكن حسبنا أنّنا حاولنا أن نُسلّط الضّوء على مسألة لا تزال تعرف شحّا في السّاحة النّقديّة العربيّة ، متمنّيين أن تكون هذه المحاولة مقدّمة لجهود أخرى تُحاول إتمام هذا الصّرح بالولوج إلى عوالم أخرى تُميّز انفتاح الرّواية على الفنون السّمعيّة البصريّة.

والحمد للّه ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على رسول اللّه.

قائمة المراجع والمصادر

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1- البيت الأندلسي (Mèmorium): واسيني الأعرج، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010م.

ثانيا: المراجع العربية

1- آراء وأفكار جديدة في الفنّ وتأصيل الهويّة: محمّد حسين جودي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

2- اتّجاهات الرّواية في المغرب العربيّ: بوشوشة بن جمعة، المغاربيّة للنّشر، تونس، ط1، 1999م.

3- اتجاهات في الفنّ الحديث والمعاصر: محسن عطيّة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2011م.

4- استراتيجيّة المكان: مصطفى الضّبع، الهيئة العّامة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1998م.

5- اسكندريّتي: إدوار خرّاط، دار ومطابع المستقبل، الفجالة والإسكندريّة، مصر، ط1، 1994م.

6- إشكاليات التّجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد: محمّد عدناني، جذور للنّشر، الرّباط، ط1، 2006م.

7- أصول النّقد الأدبيّ: أحمد الشّايب، مكتبة النّهضة المصريّة، مصر، ط10، 1994م.

8- الإغراب في الرّواية العربيّة الحديثة: محي الدّين حمدي، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، صفاقص، تونس، ط1، 2009م.

9- إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة: محمّد الباردي، مركز النّشر الجامعي، تونس، دط، 2004م.

10- أنشودة المطر: بدر شاكر السيّاب، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر،دط،2014م.

11- الأنهار: عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، دار العودة، بيروت، ط2، 1997م.

12- أوروبا مطلع العصور الوسطى : عبد العزيز محمّد الشّناوي، مكتبة الأنجلو مصريّة، مصر،ج1، ط4، 1982م.

13- بناء الرّواية(دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ): سيزا قاسم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.

14- بناء الشّخصيّة الرّوائيّة في روايات نجيب محفوظ: بدري عثمان، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط، 1986م.

15- بنية الخطاب الرّوائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني): الشّريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2010م.

16- بنية الخطاب في الرّواية النّسوية الفلسطينيّة (دراسة نقديّة): حفيظة أحمد، مركز أوقاريت الثّقافي، فلسطين، ط1، 2006م.

17- بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة): حسن بحراوي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

18- بنية الشّكل الرّوائي: حسن بحراوي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م .

19- بنية النّص السّردي: حميد لحميداني، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 1991م.

20- بين الأدب والموسيقى _قراءة مقارنة في الفنّ الرّوائي_: أسعد محمّد علي، دار آفاق عربيّة، بغداد، دط، 1985م.

21- التّأثير والتّأثّر بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبيّ: عمر عتيق، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م، عالم الكتب الحديث، ط1، 2019م.

22- تاريخ الجزائر الثّقافي (1830-1954): أبو القاسم سعد اللّه، دار البصائر، الجزائر، ط1، 1998م.

23- تاريخ الفنّ عبر العصور: فداء حسين أبو دبسة وخلود بدر غيث، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، الأردن-عمّان، ط1، 2014م.

24- تاريخ الفنون وأشهر الصّور: سلامة موسى، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة_مصر،

دط، 2012م.

25- تاريخ عام- الفنون-: عزّت زكي حامد قادوس، مطبعة الحضري، الإسكندرية-مصر، دط، 2000م.

26- التّجريب المسرحي آراء نظريّة وعروض تطبيقيّة: مدحت أبو بكر، وزارة الثّقافة، البيت الفنّي للمسرح، القاهرة، 1993م.

27- التّجريب في الرّواية العربيّة - بين رفض الحدود وحدود الرّفض-: خليفة غيلوفي، الدّار التّونسيّة للكتاب، تونس، ط2، 2010م.

28- التّجريب والعلامة القصصيّة: محمّد صابر عبير، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

29- التّجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السّبعينات والثّمانينات: محمّد رشيد ثابت، دار ابن زيدون، تونس، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة2003م.

30- تحليل النّص السّردي (تقنيّات ومفاهيم): محمّد بوعزّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

31- تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة _بحث في نصوص مختارة_: حسن محمّد حمّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1.

32- التّدليس على الجمال: الصّادق بخّوش، المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والإشهار، رويبة- الجزائر، دط، 2007م.

33- التّربيّة الفنّيّة: محمّد عبد المجيد، جامعة الملك سعود، الرّياض، ط1، 2000م.

34- التّربيّة على الفنّ: إبراهيم الحيسن، منشورات عالم التّربيّة، الدّار البيضاء، ط1، 2009م.

35- التّفاعل النّصّي(التّناصيّة، النّظريّة، والمنهج): نهاية فيصل الأحمد، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة(سلسلة كتابات نقديّة)، القاهرة، دط، دت.

36- التّناص في صورة الكاركاتير: عمر عتيق، مجلّة جامعة القدس المفتوحة، عدد29، ج2، 2013م.

37- التّوافق العلمي والجمالي بين اللّغة والعمارة: عماد يونس لافي العاني، نور للنّشر، ألمانيا، دط، 2017م.

38- جماليات الرّواية_دراسة في الرّواية الواقعيّة السّوريّة_: إبراهيم علي نجيب، دار الينابيع، سوريا، 1994م.

39- الجماليّة وتطوّر الفنّ: محمّد عزيز نظمي سالم، مؤسّسة شباب الجامعة، مصر، ج3، ط1، 1996م.

40- الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفنّي عبر العصور: راوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعيّة، ط1، مصر، 2003م.

41- الحيوان: الجاحظ، تح: عبد السّلام هارون، ج3 ، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت_لبنان،ط3، 1969م.

42- الخروج من بيت الطّاعة (شهادات): عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، الدّار العربيّة للموسوعات، بغداد، ط2، 2010م.

43- الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير): حسينة فلاح، منشورات تحليل الخطاب، الأمل للطّباعة والنّشر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012م.

44- الخطاب الوصفي في الأدب العربيّ القديم (الشّعر الجاهليّ نموذجا): محمّد النّاصر العجمي، منشورات سعيدان، سوسة-تونس، دط، 2003م.

45- دراسات في الأدب الجزائري المعاصر: فيصل الأحمر، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر. ط1، 1990م.

46- دراسات في الموسيقى الجزائريّة: أحمد سفطي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1988م.

47- دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح: محمّد رشيد رضا، مكتبة صبيح، القاهرة، دط، 1960م.

48- ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000م.

49- الرّواية العربيّة وإشكاليّة التّصنيف: سندي سالم أبو سيف، دار الشّروق، عمّان، الأردن، دط، 2008م.

50- الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة (مظاهر التّفاعل): حسن لشكر، المجلّة العربيّة،

السّعوديّة، دط، 1431هـ.

51- الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة: حسن لشكر، المجلّة العربيّة، الرياض، دط، 1431هـ.

52- الرّواية المستحيلة _فسيفساء ديمشقيّة_: غادة السّمّان، منشورات غادة السّمّان، بيروت، ط1، 1997م.

53- الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_: مصطفى بوقطف، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2019م.

54- روضة القرطاس: ابن أبي الزّرع، دار المنصور، الرّباط، 1972م.

55- الشّحاذ: نجيب محفوظ، دار مصر للطّباعة، دط، دت.

56-الشعرية العربية مرجعياتها وإبدلاتها النصيّة: مشري بن خليفة، وزارة الثّقافة، الجزائر، دط، 2007م.

57- صهاريج اللّؤلؤ: خيري شلبي، دار الهلال، القاهرة، دط، 2002م.

58- الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

59- الطّرب الأندلسي (مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصّنعة): سيد أحمد ساري، دار موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2002م.

60- الطّرب الغرناطي بمدينة تلمسان (الشّيخ العربي بن ساري أنموذجا): بن سنوسي كمال، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2011م.

61- عتبات جيرار جينيت (من النّص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

62- عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة: عبد المالك أشهبون، دار الحوار، دمشق، ط1، 2009م.

63- عتبات الكتابة: عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، ط1، 2009م.

64- علاقة الأدب بالموسيقى _البوليفونيّة مصطلحا وتقنيّة روائيّة_: مريم جبر فريحات، أوراق مؤتمر "التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى"2017م، جامعة بن طفيل_ المغرب، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2019م.

65- العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى :الرّشيد بوشعير، دائرة الثّقافة والإعلام ،الشّارقة_ الإمارات

العربيّة المتحدة، دط،2013م.

66- علم عناصر الفنّ: فرج عبو، دار دلفين للنّشر والتّوزيع، بغداد-العراق، ج1، ط1، 1982م.

67- غاستونباشلار جماليات الصورة: غادة الإمام، التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص290.

68- فنّ الأدب: توفيق الحكيم، دار مصر للطّباعة، مصر، دط، دت.

69- فنّ الشّعر: إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط3، دت.

70- الفنّ الغنائي عند العرب: نسيب الاختيار، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت، 1995م.

71- الفنّ خبرة: جون ديوي، ترجمة: زكريا إبراهيم، مؤسّسة فراكلين للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، 1963م.

72- الفنّ والأدب: ميشال عاصي، منشورات المكتب التّجاري، بيروت، ط2، 1970م.

73- الفنّ والحياة والمسرح(نظريات ونظرات): إيليا الحاوي، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

74- الفنّ والحياة والمسرح(نظريات ونظرات): إيليا الحاوي، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط1، 1985م.

75- الفنّ والقيم الجمالية بين المثالية والماديّة: رمضان الصّبّاغ، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط1، 2001م.

76- الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ، أرنولد هاوزر، ترجمة فؤاد زكرياء، ج1 ، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2005م.

77- الفنون في حياتنا – دراسة-: بشير خلف، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، دط، 2009م.

78- الفنون(الموسوعة الثّقافيّة العامّة): نهى حنا، يوسف طنّوس، دار الجيل، بيروت، دط، دت.

79- في الأدب المقارن _دراسات في نظريّة الأدب والشّعر القصصي_: محمّد عبد السّلام كفافي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1971م.

80- في النّقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م.

81- في النّقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت _لبنان ، ط2، 1972م.

82- في نظريّة الرّواية _بحث في تقنيّات السّرد_: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

83- القاموس المحيط: الفيروز آبادي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، دط،2008م.

84- قراءات في الشّعر العربي الحديث والمعاصر: خليل الموسى، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م.

85- قصيدة وصورة: عبد الغفّار مكّاوي، عالم المعرفة، 1978م.

86- قضايا الرّواية العربيّة الجديدة _الوجود والحدود_: سعيد يقطين، الدّار العربيّة للعلوم، لبنان، ط1، 2012م.

87- القوس والفراشة: محمّد الأشعري، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء _المغرب، ط2، 2011م.

88- الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج: كمال الرياحي، المغاربيّة للطّباعة والإشهار، أريانة-تونس، دط، دت.

89-كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم: محمّد على التّهانوي، تحقيق: رفيق العجم – علي دحروج، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1996م.

90- لذّة التّجريب الرّوائي: صلاح فضل، دار أطلس، القاهرة، ط1، 2005م.

91- لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، مج12، ط3 ، 2004م.

92- مبادئ في الفنّ والعمارة: شيرين إحسان شيرزاد، الدّار العربيّة، بغداد، دط، 1985م.

93- مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية: محمّد الخبو، دار نهى للطّباعة والنّشر، مكتبة علاء الدّين، تونس، ط1، 2003م .

94- مدارس الفن التشكيلي: محمّد غانم، المكتبة الأكاديميّة للنّشر، القاهرة، ط1، 2007م.

95- مدخل إلى تاريخ الغناء عند العرب: رشيد صبحي أنور، دار علاء الدّين، ط1، 2000م.

96- مدخل إلى عتبات النّص _دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم_: عبد الرزّاق بلال، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2000م.

97- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ: أميرة حلمي مطر، دار التّنوير، القاهرة- مصر، ط1، 2013م.

98- مدن العرب في رواياتهم: علي عبد الرّؤوف، مدارات للأبحاث والنّشر، مصر، ط1، 2017م.

99- مطبخ الحبّ: عبد العزيز الرّاشدي، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012م.

100- المعجب في تلخيص أخبار المغرب: عبد الواحد المرّاكشي، تحقيق: خليل جبران المنصور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

101-معجم السّرديّات: محمّد القاضي وآخرون، دار محمّد علي للنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2010م

102- المعجم الفلسفي: جميل صليبا، دار الكتاب اللّبناني، القاهرة، ط1، 1979م،ج3.

103- المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلاميّة، إسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1972م.

104- المغرب الكبير "العصر الإسلامي دراسة تاريخيّة وعمرانيّة وأثريّة": سالم السيّد عبد العزيز، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ج2، 1981م.

105- منهج الفنّ الإسلاميّ: محمّد قطب، دار الشّروق، القاهرة، ط6، 1983م.

106- موسوعة أعلام الرّسم _العرب والأجانب_: ليلى لميحة فيّاض، دار الكتب العلميّة، بيروت_لبنان،ط1، 1992م.

107- الموسوعة العربيّة العالميّة: مجموعة من الباحثين، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، ج16، ط2، الرّياض1999م.

108- الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة (القسم التّطبيقي التّعليميّ): يوسف عيد أنطوان عكاري، ج2، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 1994م.

109- الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة (القسم النّظري الأوّل): يوسف عيد أنطوان عكاري، ج1، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 1994م.

110- الموسيقا الأندلسيّة المغربيّة (فنون الأداء): عيد العزيز بن عبد الجليل، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

111- الموسيقى الكلاسيكيّة الجزائريّة: سيد أحمد سري، دار موفم للنّشر، الجزائر، 2011م.

112- النّبيذة: إنعام كجه جي، دار الجديد، بيروت، دط، 2017م.

113- النّقد الثّقافي المقارن(منظور جدلي تفكيكي): عز الدّين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2005م.

ثالثا: الكتب المترجمة

1- تاريخ الموسيقى العربيّة حتّى القرن الثّالث عشر: هنري جورج فادمر، ترجمة وتعليق: جرجيس فتح اللّه، دار مكتبة الحياة، لبنان، دت.

2- تاريخ مسلمي الأندلس الموريسكيون "حياة...ومأساة أقلّيّة": أنطونيو دومينقير وبرنارد بنثنت، ترجمة: عبد العال صالح طه، دار الإشراق، قطر، ط1، 1988م.

3- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.

4- فنّ عصر النّهضة: بيتر وليندامور ي، تر: فخري خليل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الأردن، ط1، 2003م.

5- الفنّ والفنّانون: روبرت جولد ووتر و ماركوتريفيس، تر: مصطفى الصّاوي الجويني، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، دط، 1997م..

6- المدخل إلى علم الأدب: مجموعة من الكتّاب الرّوس، ترجمة أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة، عمان- الأردن ط1، 2005م.

7- مشكلة المكان الفنّي: يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلّة البلاغة المقارنة، العدد6، الجمعة الأمريكيّة، القاهرة، 1986م.

8- نظريّة الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محي الدّين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972م.

9- نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث: جيمس وكونراد...وآخرون، تر: انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصريّة العامّة، القاهرة، ط1، 1971م.

رابعا: المراجع الأجنبية

1- Essais sur le roman, Michel Butor,Ed. Minuit, Paris, 1960,1964.
2- Frontières du récit,, Gérard Genette, in : figures 2, Ed. seuil , Parie, 1969.
3- Introduction à l'Architexte, Gérard Genette,Poétique, Paris,1979.
4- L'œuvre de l'art, Gérard Genette,Immanence et transcendance, Edition du seuil, Paris, 1994.
5- La musique Andalouse aTlemcen:Mokhtar Hadj Slimane. Edition ibn Khaldoun, Tlemcen , 2001.
6- Lamusique classique du maghreb :MohmoudGuettat, Edition sindbad 1et3 rue feutrier, paris, 1989.
7- Le style de Proust et lapeinture, TaekoUenishi, Ed. Sédes, 1988.
8- Pourquoi la fiction…,JeanMarisShaeffer, Ed.Seuil,1999.
9- Qu'est ce que l'art?: Tostoi, l, Traduit par Wyzewa- Didier, 1903.
10- Roman et Poésie, Henri Bonnet, Ed. Nizet, Paris, 1980.

خامسا: المجلات

1– أسعد محمّد علي (حوار)، الزّمان (لندن)، العدد383، السّبت/الأحد 24-25-1999.

2– التّجربة والتّجريب في الشّعر التّونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار): الطّاهر الهمّامي، مجلّة الموقف الأدبي، العدد411 ، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا ، جويلية2005م.

3– تداخلات النّصوص والاسترسال الرّوائي: أحمد درويش، فصول، مصر، العدد 4/ مارس 1998م.

4– تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحتري: فرامرز ميرزايي، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد1، 2010م.

5– تلمّسات نظرية في المكان وأهمّيته في العمل الرّوائي: سليم بتقة، مجلّة المخبر، العدد6، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2010م.

6– الدّادائيّة(كولاج ضد الحرب لحظة معلّقة في تاريخ الفن): محمّد عمران، مجلّة العربي الجديد،

العدد: 602، لندن، 25 أبريل 2016.

7- زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقيّة: مهيمن إبراهيم الجزراوي، مجلّة الأكاديمي، بغداد، العدد 63، 2012م.

8- سيميائيّة القناع _مقاربة تأويليّة في ديوان فيوضات المجاز_: محمّد كعوان، مجلّة العلوم الإنسانيّة، العدد28، المجلّد ب، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر 2007م.

9- شعريّة العتبات المكانيّة في رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج: جوّادي هنيّة، مجلّة المخبر، العدد11، كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، 2015م.

10- عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربيّة المعاصرة (تحت سماء كوبن هاغن "أنموذجا"): أبو المعاطي خيري الرّمادي، مجلّة مقاليد، العدد7، ديسمبر 2014م.

11- المثقّف العربي المغترب في الرّواية الحديثة: حسين عيد، عالم الفكر الكويتيّة، العدد الأوّل/ يوليو، سبتمبر، 1997م.

12- محلّية الرّواية العربيّة ورهان التّجديد: محمّد برادة، منتديات مجلّة الابتسامة، دار الصّدى، دبي، ط1، 2011م.

13- المذهب التّعبيري في فنّ الرّسم: فاضل كمال الدّين، مجلّة الفيصل- العدد314/ أكتوبر- نوفمبر، الجزائر،2002م.

14- المكان البطل والفضاء التّشكيلي في روايتي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي: تامر محمّد عبد العزيز، مجلّة العمارة والفنون والعلوم الإنسانيّة ، العدد11، ج2، 2018م

15- الموسيقى في المغرب العربي: صميم الشّريف، مجلّة الحياة الموسيقيّة، العدد63، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2012م.

16- هل الرّواية ابنة شرعيّة للرّواية؟: فؤاد التكرلي، الشّرق الأوسط، جريدة العرب الدّوليّة، العدد 8786، 18ديسمبر 2002م.

سادسا:الرسائل والأبحاث

1- التّجريب في الرّواية العربيّة الجزائريّة الجديدة: نوال بومعزة، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة، جامعة عنّابة، 2011م/20012م.

2- التّراث والهويّة في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج: عبد الخالق هويدي وعبد المجيد بالرّابح، مذكّرة ماستر، جامعة الشّهيد حمه لخضر، الوادي، قسم اللغة والأدب العربي، 2016م-2017م.

3- توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:كريبع نسيمة، جامعة محمّد خيضر-بسكرة، 2007م-2008م.

4- الشّعريّة في العمارة العربيّة المعاصرة، نيران محمّد عبد الوهّاب، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعماريّة، الجامعة التّكنولوجيّة، جامعة بغداد، 1419هـ-1998م.

5- مصادر البحث في الموسيقى الأندلسيّة بالمغرب العربيّ (جمع ودراسة): بن سنوسي كمال، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016م.

سابعا: الدواوين الشعرية

1- ديوان ابن زمرك الأندلسي(محمد بن يوسف الصّريح)، تح: محمّد توفيق النّيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997م.

2- ديوان ابن زيدون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت_ لبنان، دط،2008م.

3- ديوان أحمد شوقي، دار الفكر اللّبناني، مج2، ط1، بيروت، 2008م.

4- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1963م.

5- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، 1963م.

6- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، ط1، مج1، بيروت، 1998م.

ثامنا: النّدوات والمؤتمرات

1- الأقصوصة وإشكاليّة التّفاعل _أقاصيص زكريا تامر أنموذجا_: الأمين بن مبروك، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م.

2- التّأثير والتّأثّر بين اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبيّ: عمر عتيق، مؤتمر التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى 18-20 ديسمبر 2017م.

3- الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة _جدّة الموضوع والصّرامة المنهجيّة_: عبد الرّزّاق المصباحي، التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م.

4- صورة الرّوح قراءة في تصميم الغلاف لدى زهير أبو شايب: جمال محمّد مقابلة ومها عبد القادر مبيضين، مجلّة جامعة الأقصى، ج1، المؤتمر الدّولي الأوّل النّص والتّحليل والتّأويل والتّلقّي، أيّام: 5-6أفريل2006م.

5- علاقة الأدب بالموسيقى _البوليفونيّة مصطلحا وتقنيّة روائيّة_: مريم جبر فريحات، أوراق مؤتمر "التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى"2017م، جامعة بن طفيل_ المغرب، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2019م.

تاسعا: المواقع الإلكترونية

1-البيان: روايات خالدة (لعبة الكريّات الزّجاجيّة)،https://www.albayan.ae

2- التّراث...قاعدة زايد في بناء المستقبل: يونس ناصر، يوميّة الخليج، ملحق التّراث، 2018/03/15م، http://www.alkhaleej.ae

3- التّفاعل بين الأدب والفنون الأخرى (مقدّمة): حسن لشكر ، أوراق المؤتمر الدّولي 18-20 ديسمبر 2017م، عالم الكتب الحديث، ط1، 2019م.**موقع النّاقد المغربي د. حسن لشكر**: **/https://hassanlachgar.wordpress.com**

4- توظيف الموسيقى والغناء في الرّواية المغربيّة "مطبخ الحبّ نموذجا": رشيد أبو الصّبر،

ملتقى أكادير الخامس "تداخل الفنون في الرّواية"، 2017م،https://www.maghress.com

5- الحضارات: موقع الأهرام للفنون والآداب والتراث،http://hadarat.ahram.org

6- خيري شلبي في صهاريج اللّؤلؤ: صلاح فضل، مجلّة الكتاب_ العدد42476/ 23مارس 2003 ، http://www.ahram.org.eg

7- الرّواية العربيّة ترصد تحوّلات العمارة: محمّد ولد محمّد سالم، يوميّة الخليج، 2013/11/12، http://www.alkhaleej.ae

8- الرّواية وذاكرة المدن السّوريّة في خمسينيّات القرن العشرين: محمّد تركي الرّبيعو، القدس العربي، 10 نوفمبر 2017م، https://www.alquds.co.uk.

9- سفر البنيان: جمال الغيطاني، دار الهلال، مصر، دط، 1997م.

10- العمارة والسّرد في "بيت السّرد" التّونسي:https://www.n-dawa.com

11- العمارة والمدينة والرّواية: بناء النّص ونصّ البناء(تحليل العمران المصري والعربي في الإبداع الرّوائي المعاصر): علي عبد الرؤوف، ص20،https://www.academia.edu/3451820

12- **العمارة..وليس الشّعر...هي الفنّ الأوّل للإنسان** :فاطمة ناعوت: ، جريدة الرّياض، العدد13664، السّعوديّة،2005، www.alriyadh.com.

13- غادة السمان في «الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية»: زهيرة بنيني، مجلّة نزوى الإلكترونيّة، 1أكتوبر 2009م، http://www.nizwa.com.

14- في تجليات الحكي واللون : السرد والرسم .. تداخل الرموز والتقنيات: جاسم خلف إلياس، http://alhakk.net

15- في ذكرى جمال الغيطاني..5 كتب يُنصح بقراءتها: محمّد صبحي، https://www.ultrasawt.com

16- اللوحة المشهدية الأولى في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ: هيام الفرشيشي،www.facebook.com

17- لوحة من مقال: الموريسكيون ومحاكم التّفتيش: مرسل الكسيبي، https://moriscostunez.blogspot.com

18- ماهي العلاقة الّتي تربط العمارة بالأدب: هاشم عبود الموسوي، صحيفة المثقّف، العدد 5119، 10 سبتمبر 2020م، http://www.almothaqaf.com/ .

19- ملخّص قراءتي لرواية واسيني الأعرج "البيت الأندلسي": رزان إبراهيم، ندوة: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، منتدى الرّوّاد الكبار، عمان، الأردن، فبراير2013م، https://www.ammonnews.net/home

20- منتديات عرب هازدوير: جرائم محاكم التّفتيش، https://arabhardware.net/forum

21- نبذة قصيرة عن كتاب سفر البنيان لـ "جمال الغيطاني": سفر البنيان/https://kotobi.com

22- يا له من سجن نهائي "الشّحاذ" –شرح نص-: محمّد جابر، 2017/09/19، https://www.mawsoaschool.net

فهرس

المحتويات

البسملة	
شكر واهداء	
مقدّمة.....أ-هـ	
مدخل: الفن وعلاقته بالأدب (الماهيّة وتجليّات البينيّة)	
أوّلا : مفهوم الفنّ	01
1) -المعنى المعجمي	01
2) -المعنى الاصطلاحي	02
ثانيا: تاريخ الفن	05
1. مرحلة الفن القديم	05
2.مرحلة عصر النّهضة	07
1- ليوناردو دافينشي Léonard de vinci(1452م-1519م)	08
2- مايكل أنجلوMichael angelo(1475م-1564م)	09
3- رفائيل رافايلّواسانتيRaphael RaffaelloSanti (1483م-1520م)	10
3. مرحلة الفنّ الحديث	12
1) الكلاسيكيّة الجديدة(العائدة)	12
2) الرّومانسيّة	12
3) الواقعيّة	13
4) الانطباعيّة(التأثيريّة)	13
5) الرّمزيّة	14
6) التّعبيريّة	14
7) الوحشيّة	14

8) التّكعيبيّة	15
9) التّجريديّة	16
10) الدادائية	16
11) السرياليّة	17
ثالثا: علاقة الأدب بالفن	17
1- في علاقة الرّسم بالأدب	18
2- في علاقة الموسيقى بالأدب	23
3-في علاقة العمارة بالأدب	26
الفصل الأول: تجلّيات الفنّ في الرّوايّة العربيّة	
تمهيد	35
المبحث الأوّل: الفنّ التّشكيلي في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)	35
1- الفنّ التّشكيلي في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ	36
2- الفنّ التّشكيلي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي	38
3- الفنّ التشكيلي في رواية "الأنهار" لـ"عبد الرّحمن مجيد الربيعي"	42
المبحث الثّاني: الموسيقى في الرّواية العربيّة(نماذج مختارة)	48
1-الموسيقى في رواية "صهاريج اللّؤلؤ" لـ "خيري شلبي"	48
2-الموسيقى في رواية "مطبخ الحبّ" لـ "عبد العزيز الرّاشدي"	52
3-الموسيقى في رواية "النّبيذة" لـ "إنعام كجه جي"	54
المبحث الثّالث: حضور العمارة في الرّواية العربيّة (نماذج مختارة)	59
1) العمارة في رواية "سفر البيان" لـ "جمال الغيطاني"	59
2) العمارة في الرّواية المستحيلة _فسيفساء دمشقيّة_ لـ "غادة السّمّان"	62

3) العمارة في رواية "القوس والفراشة" لـ "محمّد الأشعري"	65
الفصل الثاني: الرّواية والفنّ: قراءة في المُنجز النّقدي العربي المُعاصر (نماذج مختارة)	
تمهيد	70
المبحث الأوّل: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة لحسن لشكر	71
أوّلا: حسن لشكر (حياته ومؤلّفاته)	71
ثانيا: الرّواية العربية والفنون السّمعيّة البصريّة (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته)	72
1-أهمّية الكتاب	72
2-سبب تأليف الكتاب	73
3-محتويات الكتاب	73
ثالثا: مضامين الكتاب	73
1-الإطار العام للكتاب	74
2-مظاهر انفتاح الرّواية الجديدة على البناء الموسيقي	75
3-مظاهر التّفاعل الرّوائي مع الرّسم والفنون التّشكيلية	79
المبحث الثّاني: الرّواية والرّسم _من خلال نماذج روائيّة لإدوارد خرّاط_ لمصطفى بوقطف	84
أوّلا: مصطفى بوقطف (حياته ومؤلّفاته)	84
ثانيا: الكتاب (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته)	85
1- أهمّية الكتاب	85
2- سبب تأليفه	86
3- محتويات الكتاب	87
ثالثا: مضامين الكتاب	88
1- الغلاف "قراءة وصفيّة"	88

2- مرجعياته النقدية	89
3- رؤية عامة في مفاصل الكتاب	90
المبحث الثّالث: مدن العرب في رواياتهم لــ: علي عبد الرّؤوف	97
أوّلا: على عبد الرّؤوف (حياته ومؤلّفاته)	97
ثانيا: مدن العرب في رواياتهم (أهمّيته، سبب تأليفه، محتوياته)	98
ثالثا: مضامين الكتاب	100
الجانب التّأسيسي للكتاب	101
الجانب التّجسيدي للكتاب	107
الجانب الختامي للكتاب	110
الفصل الثالث: الفنّ وتمثّلاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج	
المبحث الأوّل: تجلّيات اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي	115
تمهيد	115
1- (الرّواية/الرّسم) رؤية إبداعيّة نقديّة	115
2-اللّوحة التّشكيليّة والنّص الأدبي	121
3-أثر اللّوحة التّشكيليّة في رواية البيت الأندلسي	124
المبحث الثّاني: التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي	134
تمهيد	134
1- ماهية التّجريب	135
1-1- مفهوم التّجريب (لغة، اصطلاحا)	135
1-2- بين التّجربة والتّجريب	137
1-3- بين الرّواية والتّجريب	139
2- معالم الموسيقى الأندلسيّة	141

2-1- تعريفها	141
2-2- أصولها ونشأتها	142
2-3- النّوبة (مفهومها، نظامها، وأنواعها)	147
2-3-1- مفهومها	147
2-3-2-نظامها	148
2-3-3- أنواعها	149
3- آليّات التّجريب الموسيقي في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج	151
3-1- النّوبة الموسيقيّة في رواية البيت الأندلسي	152
3-2- مواضيع النّوبة في رواية البيت الأندلسي	153
3-2-1-غرناطة	154
3-2-2-الحبّ	154
3-2-3الطّرب والغناء	155
3-2-4-القصور	156
3-2-5-البساتين	157
3-3-نظام النّوبة الأندلسيّة في رواية البيت الأندلسي	158
المبحث الثّالث: سيميائيّة العمارة في رواية البيت الأندلسي	163
تمهيد	163
1- مفاهيم عامة حول فنّ العمارة	163
1-1- تعريف العمارة	163
1-2- علاقة العمارة بالعلوم والفنون	164
1-2-1-العمارة والهندسة	164
1-2-2-العمارة والقانون	165

1-2-3-العمارة والبيئة	165
1-2-4-العمارة وعلم النّفس	166
1-2-5-العمارة والفنون الجميلة	166
1-3- العمارة والرّواية	167
1-3-1- التّوثيق	167
1-3-2-النّقد	167
1-3-3 الإلهام	167
2- (العمارة/ المكان) في رواية البيت الأندلسي	168
2-1- بحث في العلاقة	168
2-2- أهميّة (المكان/العمارة) في العمل الرّوائي	169
2-3- البيت الأندلسي والنّوع المكاني	171
3- العمارة (المكان البطل) وتمثّلاتها الدّلاليّة في رواية "البيت الأندلسي"	172
3-1- البيت الأندلسي بين الواقع والمتخيّل	173
3-2- البيت الأندلسي والشّخصيّة الرّوائية	175
3-3- العتبات العمرانية وعلاقاتها بالمتن الرّوائي	180
الخاتمة	194
قائمة المصادر والمراجع	196
ملخص	

مُلخّص:

يتناول البحث في إطار التّداخل بين الفنون مسألة حضور الفنّ في الرّواية العربيّة الحديثة والمعاصرة، من خلال نموذج روائي بارز "**البيت الأندلسي**" للكاتب الجزائري "**واسيني الأعرج**"؛ الّذي يسعى فيه إلى تجاوز الأنماط الرّوائيّة السّائدة، وخوض مغامرة سرديّة جديدة، تلج عالم الفنّ (**الرّسم، الموسيقى، والعمارة**)، ونقله من هامشيّة التّناول المحض إلى عالم الرّواية الفسيح بأسلوب سرديّ متميّز.

ومن هذا المنطلق، وإدراكا منّا لأهمّية الدّراسة البينيّة، بين الرّواية وفنون أخرى، ودورها في توسيع الأفق النّقدي والإبداعي، ارتأينا فتح نافذة نحاول من خلالها استجلاء تلك العلاقة القائمة بين الرّواية والفن، ببحث وسمناه بـ:" **صورة الفنّ ودلالاته في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج**"، نتغايا من خلاله رصد تلك الوشائج، وما يُثار حولها من إشكالات وتساؤلات، نحاول الإجابة عنها، وتقريبها إلى ذهن المتلقي بشكل موضوعي وشموليّ.

الكلمات المفتاحية: الفنّ، الدلالة، البيت الأندلسي، واسيني الأعرج .

Résumé :

Dans le cadre de l'entrecroisement des arts, notre étude aborde la question de l'art dans le roman arabe moderne et contemporain, à travers un illustre texte ,«**La Maison Andalouse**» de l'écrivain algérien «**Waciny EL Laredj**». Dans ce roman, l'auteur cherche à transcender les schémas narratifs dominants et à se lancer dans une nouvelle aventure narrative, en pénétrant le monde de l'art (**de la peinture**, **de la musique et de l'architecture**). Notre écrivain à l'intention aussi de le transférer de la marginalisation d'une simple invocation au vaste monde du roman, dans un style narratif distinctif.

De ce point de vue, et réalisant l'importance de l'inter-étude entre le roman et les autres arts, et son rôle dans l'évolution de l'horizon critique et créatif, nous avons ouvert un espace à travers lequel nous essayons de clarifier la relation existante entre le roman et l'art, à travers une étude intitulée : «**L'image de l'art et ses implications dans le roman de la Maison andalouse de Waciny EL Laredj**». Nous tentons de clarifier ces relations évoquées, en les rapprochant de l'esprit du destinataire de manière objective et globale.

Mots clés : art, signification, Maisonandalouse, Waciny Laredj.

Summary:

In the field of the interference in between arts, this research aims at exredding light on the matter of the presence of art in the Arabic modern and contemporary novel, the case of that of one of the most famous Algerian novelist «**Wassini El Aradj**» en titled«**The Andalucian house**» in which, he tried to go beyond those usual types in terms of narrating novels and undertake another new narrative adventure in the artistic frameworks such as: (The musical design, The building or structure…).He moved then from what was so ordinary to another great and expanded space of the novel using an exceptional narrative style.

In this respect and because of the importance of such an interdisciplinary study in between the novel and other arts so as to enlarge the creative and critical extent, we did attempt to explicit the relationship between novel and art through this research entitled:«**The image of art and its significations in 'The Andoulucian house' novel by Wassini El Aradj**» in which we ain to explicit those emotions and what do they suggest as problematics and or questions for which we try to find out some adequate answers so as to make it clear to the receiver objectively and generally speaking .

Key words:Art ,Signification, TheAndoulucian house,Wassini El Aradj