

تاريخ الاستلام: 2025/02/26 تاريخ القبول: 2025/05/30 تاريخ النشر: 2025/06/01



تجليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة: سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج أنموذجا

عزة شبلي

izza.chebli@univ-tebessa.dz

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي، تبسة/ الجزائر

Manifestations of experimentation in the contemporary Algerian novel - Sonata of the Ghosts of Jerusalem by WaciniLaredj as a model-

izza chebli

izza.chebli@univ-tebessa.dz

chahid cheikh larbi tebessi university tebessa/-

Algeria

ملخص البحث

تتميز الرواية الجزائرية المعاصرة بكونها أكثر الأجناس الأدبية قدرة على كسر القوالب التقليدية الجاهزة، فتتجاوز السائد وتكسر المألوف بنوعها نحو التجريب، لتبتكر طرائق وأساليب سردية جديدة وتنسج بنية حديثة سواء من حيث الشكل أو الأسلوب أو اللغة، وتعدّ رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج من الروايات التي حققت تجريبيتها. ومن هنا تسعى هذه الدراسة للبحث في آليات التجريب ومظاهره على مستوى الأشكال والمضامين.

الكلمات المفتاحية : آليات، التجريب، الرواية الجزائرية، سوناتا لأشباح القدس ، واسيني الأعرج

ABSTRACT:

The prevailing and breaking the familiar with its tendency towards experimentation, to innovate new narrative methods and methods and weave a modern structure, whether in terms of form, style or language, and the novel Sonata of the Ghosts of Jerusalem by Wacini Laredj is one of the novels that have achieved its experimentation. Hence, this study seeks to investigate the mechanisms of experimentation and its manifestations at the level of forms and contents .

keywords : Mechanisms, experimentation, the Algerian novel, the sonata of the ghosts of Jerusalem, Wacini Laredj

1. مقدمة:

تميّزت الرواية الجزائرية المعاصرة بخلق قوالب جديدة، تمرتد بها على أنماط الكتابة التقليدية؛ فانفتح النص الروائي على مختلف التقنيات السردية الجديدة، وعليه أصبحت الرواية الجديدة ترمي إلى الخروج عن المؤلف السردى، وتتجاوز البنية السردية التقليدية، فانكب بذلك الروائيون المعاصرون على تطوير خبراتهم الفنية والأدبية، ووعيمهم الجمالي والبحث عن مختلف التقنيات السردية الجديدة التي تسمح للكاتب بتجسيد رؤية للواقع وللمجتمع بطريقة حديثة، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين خاضوا غمار التجريب واشتغلوا على الآليات الحديثة، وساهموا في ظهور الرواية التجريبية "واسيني الأعرج" الذي استطاع أن يتجاوز نمطية الرواية الكلاسيكية التقليدية، وهذا ما نلاحظه عند قراءتنا لرواية "سوناتا لأشباح القدس" التي تمثل أنموذجا للرواية التجريبية.

ومنه نتساءل: - ما هو التجريب؟ و التجريب الروائي؟

- كيف تجلت ملامح التجريب في رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج؟ وهل كان تجريبا على صعيد اللغة والبنية السردية فقط؟

ونسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى تحقيق الأهداف الآتية:

- البحث في ظاهرة التجريب وكيفية تجليها في النص الروائي الجزائري، من خلال رواية "سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج، التي تجسد رسالة تاريخية وقومية، وتشخص واقع أبناء فلسطين ومعاناتهم.
- الكشف عن آليات التجريب وأشكاله في الرواية.

2. مفهوم التجريب

1.2 لغة:

جاء في لسان العرب: "وجرب الرجل تجربة: اختبره... رجل مجرب: قد بلي ما عنده: ومجرب: قد عرف الأمور وجربها، فهو بالفتح، مضرس قد جربته الأمور وأحكمتها... والمجرب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده... ودراهم مجربة: موزونة." (منظور، 1994، صفحة 261، 262)

ويتضح لنا مفهوم التجريب لغة مأخوذ من التجربة، ويقف على المعرفة بالأشياء والخبرة فيها، فهو يحمل معنى الممارسة والتجربة والقياس.

أما في معجم الوسيط فقد جاء بمعنى التجربة: "التجربة تجريباً وتجربة اعتبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرب جرب في الأمور وعرف ما عنده ورجل مجرب وعرف الأمور وجربها" (معجم الوسيط، 1972، صفحة 144).

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن معجم الوسيط ومعجم لسان العرب لابن منظور يتفقان في نفس في نفس معنى التجريب (*expérimentateur*) وهو سليل التجربة.

من خلال هذه المفاهيم اللغوية في المعاجم العربية نستنتج أنها بقيت محافظة على المعنى ذاته، بأنّ التجريب هو تحقيق الخبرة و المعرفة و جاء أيضا دلالتة بمعنى التجربة.

ومن هنا يتضح أن الدلالة اللغوية للكلمة تشترك في المعاجم العربية و الغربية على حد سواء، فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة و الإفادة منها باكتساب الخبرة، كما يوحى إلى محاولة الكشف والاستمرار رغبة في الوصول إلى المعرفة.

2.2 اصطلاحاً:

مفهوم التجريب الاصطلاحي متعدّد من حيث الدلالات الفكرية والمعرفية والمرجعيات العلمية والأدبية والفنية. وأول ما يرتبط به هو المجال العلمي، فبمجرد قولنا التجريب تتبادر إلى أذهاننا علوم الطبيعة والحياة، والرياضيات، والفيزياء... ذلك أن المجالات العلمية تخضع موادها لخطوات وتقنيات التجربة من فرضيات مسبقة والاختبار والاستنتاج.

ويربط (أيمن تعليب) التجريب وجوده بالوجود الإنساني حيث يقول: "ولقد بدأ التجريب منذ بدأ الإنسان وجوده في العالم بل ربما لم يستطع الإنسان الوعي بوجوده حقا إلا من خلال تجريب هذا الوجود" (تعليب، 2011، صفحة 7)؛ أي أنّ الإنسان الاجتماعي في حياته اليومية يصطدم بحتمية التجارب الإنسانية العامة والخاصة به.

إنّ انتقال مفهوم التجريب إلى مجال الأدب، دليل على استجابته لتطورات العالم، كما أنّه لا يعيش بمنأى عنها، يتأثر بها ويؤثر فيها، وإنّ أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية، الروائي الفرنسي (إيميل زولا) مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، و قد أصدر إيميل زولا أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه الرواية التجريبية" (يوسف، 2008، صفحة 75، 76)؛ فإتباع تقنيات وأساليب في الكتابة يماثل العلوم التجريبية في خطوات التّشريح وفي تقنيات التحليل.

وحسب (إيميل زولا) ينبغي للروائي "أن يكون تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال متواصلة، وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها. الإنسان المجتمعي حسب زولا من طبيعته أن يكن موضوعا للتجريب." (شارتييه، 2000، صفحة 157) ومنه يمكن القول أن الكتابة الروائية تكون نتيجة مخاض التجربة الإنسانية، حيث تدرس الإنسان الطبيعي الخاضع لوطأة القوانين العلمية ومؤثرات المحيط.

وبالتالي لم يبق مفهوم التجربة حكرا على العلوم الطبيعية و التجريبية بل قد اخترق المجال الأدبي و مورس من قبل شعراء و روائيين ،وبهذا نجد أن "سعيد يقطين" قد ركز على مفهوم التجربة في المجال الأدبي حيث يرى "أن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة) وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير لعملية الإنتاج التي تعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل" (يقطين، 1985، صفحة 15)، وهذه الممارسة كما يقول : "تجرب أدوات جديدة و تدخل عناصر جديدة وغير معتادة " (يقطين، 1985، ص24)؛ومن خلال هذا الطرح ،نخلص إلى أن التجربة في المجال الأدبي على وجه الخصوص تتجسد من خلال لقاء الذات و الموضوع.

والشيء الأكيد والمتفق عليه أن التجريب يقوم على إدخال عناصر أو تقنيات جديدة حيث "إن التجريب خزين الإبداع يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، إنّه جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف " (شنب، 2016/2015، صفحة 10)؛ومنه فالتجريب إبداع يهدف إلى ابتكار طرق وأساليب مختلفة وجديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة وذلك من أجل تجاوز المؤلف.

إنّ التجريب في الرواية " يتناول أي شيء فيها وكل شيء الموضوع و الحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية ... لكن أهم ما يميزه أنّه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون عن عوالم جديدة وأشكال جديدة " (باختين، 2009، صفحة 120)؛أي أنّ التجريب يتناول الرواية من مختلف جوانبها، ولا يقتصر على جانب واحد فقط، وما يميزه أنّه عبارة عن مغامرة دائمة تقود الكتابة إلى البحث عن الجديد والابتعاد عن القديم.

ويرى بعض النقاد أنّ الرواية التجريبية ليست مذهبا ولا تيارا أدبيا بل منهج في التفكير " التجريب ليس مغامرة تنطلق من صفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي و الجماعي " (عزام، 1987، صفحة 401)..

وهناك بعض المفاهيم تقودنا إلى أن التجريب هو تجاوز للمألوف وخرق للساند والثابت و البحث الدائم عن الآليات والتقنيات الجديدة يشغل عليها السرد الخطابي، وابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة من أجل مواكبتها لتطورات الرواية الغربية والعلمية وظهورها بمظهر جديد.

كما عرفه أيضا الدكتور "سعيد يقطين" بقوله: "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة ب "التجريب" (يقطين، 1985، صفحة 287)، ويضفي بنا رأي سعيد يقطين إلى القول بأن الرواية التجريبية هي ثورة على ثوابت الكتابة التقليدية وتمرد على المؤلف في صورة ممارسة إبداعية فنية تحاكي الكيان الهولي للوجود الحاضر؛ فالتجريب هو الإفراط والمخالفة والتجاوز، ويعرف الدكتور إبراهيم حمادة أن التجريب ما هو إلا تجاوز لتشكل تقليدي عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع

والتجديد وما يؤكد رأيه هذا قوله : "المسرح التجريبي بأنه :المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور ...، أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي ، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى حقيقة فنية و عادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال ،بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان" (حمادة، 1971، صفحة134).

من خلال جلّ هذه التعريفات يتبين لنا أنّ التجريب هو تقنية جديدة تهدف إلى تطوير الكتابة وغيرها من أشكال التعبير الأخرى من أجل الوصول إلى رواية جديدة تقوم على تقنيات سردية جديدة.

3. تجليات التجريب في رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج

يعدّ الكاتب " واسيني الأعرج" من بين الكتاب الجزائريين الذين رفعوا راية التجديد للدفع بالرواية الجزائرية إلى الأمام، ولكل ناقد تصوره الخاص حول ملامح التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية، ومنهم من ربطها بالسردية، ومنهم من ربطها بالتجربة اللغوية، وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالتراث ، والتاريخ والدين ...أي أنّ التجريب تجلّى على مستوى الشكل والمضمون وهذا ما سنحاول عرضه من خلال:

1.3.العتبات:

تمثل العتبات فضاء مفتوحا للقراءة يوازي المتن السردى، "فهي تشرع أمام المتلقي الطريق لاقترحام النصّ ومن خلالها ينبني أول آفاق انتظاره وتوقعه" (عبيد، 2015، صفحة274)، كما أنّها أول محطة تستهوي قريحته، وتثير فضوله للإطلاع على النصّ السردى.

1.1.3 الغلاف:



يمثل الغلاف الأمامي الواجهة الفنية التي يستطيع من خلالها المتلقي استقراء مكنونات النصّ السردى، "وهو قد يكون مساهمة فاعلة مقصودة بألوانه وتشكيلاته تضيفي على الكاتب رؤية جمالية تفصح عمّا تريد أن تقول الرواية" (عبيد، 2015، صفحة 276) حيث بات فضاء إيحائياً لمتنها، وهذا ما

نلاحظه في رواية "سوناتا لأشباح القدس"، حيث تحتوي صورة غلاف "كريماتريوم سوناتا لأشباح القدس" في نسختها الصادرة عن دار الآداب لوحة للفنانة التشكيلية السعودية "علا حجازي"، التي تبحث عن هويتها العربية وانتمائها من خلال الحرف العربي واللون؛ أي اللغة واللون اللذان يتجسدان في اللوحة فيبرزان عمق الانتماء، وهذا ما تشترك فيه كل من الفنانة وبطلة الرواية "مي": فينصهر الحرف داخل الألوان تعبيرا عن الوحدة والاندماج داخل الوطن، وإذا ألقينا نظرة على اللوحة وجدناها تشير إلى شكل سجادة بلون أصفر محمر تنتشر في أعلاه كتابات غير واضحة، جاءت على شكل مستطيل باللون البرتقالي المائل إلى الأصفر.

أما الجدار الأبيض-الخلفية التي تؤث اللوحة- فأحاله لون الحبر المتحلل من الكتابة فوقه إلى اللون الرمادي، تظهر على الجدار بعض النقوش العربية، فضلا عن الحروف الأبجدية العربية التي رسمت بشكل متداخل فيما بينها، وقد كتبت كتابة رقيقة باللون الأحمر والأسود محي أغلبها، وهنا تتقاطع اللوحة مع موضوع الرواية حين تسلب الأرض (القدس) من مالكها ويحاول اليهود طمس هويتها العربية، أما الأرض جاءت باللون الأبيض، واللون الأبيض كما هو معروف قيمة أكثر منه لونا؛ حيث يستعمل في الفنون التشكيلية للإضاءة، وله مكانته الدينية المميّزة لدى المسلمين والمسيحيين، واليهود الذين احتلوه لهذه الأسباب، اللون الأسود الذي حجب صفاء الأبيض ودنس نقاءه يرمز تقاطعا مع الرواية إلى الصّهاينة الذين قتلوا وهجّروا وارتكبوا أبشع الجرائم للاستيلاء على الأرض، وطرد أهلها منها، وفي الجزء السفلي نجد بعض النقوش العربية، فضلا عن الحروف الأبجدية العربية التي رسمت بشكل متداخل فيما بينها، وقد كتبت باللون الأحمر والأسود.

رسمت أرضية السجادة باللونين الأحمر والأسود دلالة على معاناة المنفي من جهة والقتل اليومي للشعب الفلسطيني وتهجير وتدمير مدينة القدس، كما يدل على الحرب والنيران والحركة وعلى الغضب الشديد والتقتيل الذي يمارس من طرف العدو الصهيوني من جهة أخرى، تقول "مي": «ما الذي يدفعنا اليوم للكتابة في هذه الكراسي، اللون الاستثنائي الذي لم أر مثله منذ زمن بعيد، فشكله الحائل يذكرني بالموت؟» (الأعرج، 2009، صفحة 186).

فاللون يغري ويجذب اهتمام التشكيلي لما له من قدرة على حمل الدلالة، فتحتمي به "مي" من الموت تقول: «هو من دقّ بابي في هذا العمر المبكر جدا، نكّاية فيه وفي كل التّهايات القاسية، سأمارس شهوتي مستعصية، سأتحلل بدون إذنه داخل سحر الحروف والألوان» (الأعرج، 2009، صفحة 139).

ويتعانق الأسود في الرمزية والدلالة مع اللون الأحمر، فهو أيضا يدل على الحزن والألم والحالة السوداوية التي عاشتها الشخصيات، وهي تحتضر بين الحياة والموت، كما نجد أنّ «الكتابة قد احتلت حيزا كبيرا من مساحة الرسم، إضافة إلى الخطوط الرمادية المتقاطعة التي تشير إلى معاني الصراع واللين» (بلاسم، 2012، صفحة 148) في حين نجد اللون الأصفر أخذ مساحة كبيرة في اللوحة المرسومة،

ويتعاق مع كلمة القدس في أبرز معلم من معالمها ، وهو مسجد قبة الصخرة التي امتازت قبته باللون الذهبي (الوهاب، 2019، صفحة 253).

وأما اللون الصفير المحمر، فهو دال على القدم، قدم القضية الفلسطينية التي تجسدت في "مي" الفلسطينية، ولعل هذا اللون وُضع ليخفف من سوداوية الواقع المأساوي.

يتبين لنا من خلال ما سبق أنّ الروية تتكلم وتحكي الآمال، والآلام، باللغة، واللون وبرؤى تشكيليّة ولهذا استطاع هذا التوظيف «أن يدخل اللغة في لعبة جديدة لا مجال فيها للتواصل، ولا أهمية كبرى فيها لاحتراف الكاليفرافي. إنّ المعطى اللغوي والحرفي يتحول إلى عنصر مرئي مجرد من مركزية مدلولاته ليأخذ أبعادا جديدة يكتسبها اندماجه في فضائه الجديد ونسيجه البصري» (ماجدولين، 2009، صفحة 157)، وبالتالي يصبح الحرف العربي نقطة التقاء بين الروائي وبين الفنان التشكيلي، وبين الفنانة "علا" والفنانة "مي" التي احتمت به من الموت.

إنّ طريقة تشكيل الحرف داخل اللوحة من قبل الفنانة "علا"، واختيار الروائي لهذه اللوحة لتكون واجهة بصرية له أبعاده المقصودة، فالحرف المموج في اللوحة يرمز من خلال انحنائه إلى الديناميكية «والحركة وعدم الاستقرار» (بلخيري، 2012، صفحة 98)، وهو ما تتّصف به بطلة الرواية "مي"، وكذلك "علا الحجازي" التي تتجاذب معها في كثير من التفاصيل، هذه الديناميكية التي تتجلى على سطح لوحة الفنانة "علا الحجازي" تعكسها حالة نشاط "مي" داخل المتن الروائي وكفاحها المستميت ضدّ الموت ومرض السرطان من أجل الحياة، ثم عملها الدائم وهي في المستشفى لإنهاء اللوحات التي ستشارك بها في معرض "قوة الحياة"، معرضها الأخير الذي خصّصت أرباحه لمعالجة الأطفال مرضى السرطان، وقد أضفى اللون الأحمر على هذه الحروف مزيدا من الدينامية والتوتر، وهو التوتر المصاحب "مي" وهي تسابق الموت لأجل إتمام معرضها هذا، لتموت بعده بأيام.

2.1.3 العنوان:

يرتبط العنوان ارتباطاً وثيقاً بمعالم المضمون السردية، إذ يعد "من العتبات المهمة في تكوين الرؤيا الأولى حول مضمون الكتاب، فهو يشغل حاسة البصر أولاً من خلالها يحاول العقل بذخيرته المعرفية أن يكشف بعض أبعادها ويلملم تشظيه" (عبيد، 2015، صفحة 274)، وعنوان روايتنا "سوناتا لأشباح القدس" فيتكون من ثلاث كلمات دالة تشدّ القارئ لفهم دلالات هذه المفردات (سوناتا، أشباح، القدس)، ولفظة "السوناتا" أو "السونيت" (*sonnet*) مصطلح غربي مأخوذ من حقل موسيقي وتُعرف بأنّها: «كلمة (*sonate*) مشتقة من الكلمة اللاتينية وأصلها "*sonare*" أي "يسمع" أو "مايعزف ويتغنى" وقد التصقت التسمية بالمقطوعات التي تعزف بالآلات الموسيقية في مقابل النوعية الثانية من الموسيقى التي كانت تغنى بالصوت البشري وتسمى "كانتانا" وهي مشتقة أيضا من اللاتينية وأصلها (*contare*) بمعنى "ما يغنى" بالصوت البشري وتطورت "السوناتة" لتصبح أهم القوالب الموسيقية على الإطلاق، فهي ذات قالب

يشتمل على العرض والتفاعل وإعادة العرض والختام، ويجب علينا أن نفرق بين "قالب السوناتة" وبين "السوناتة" كمقطوعة موسيقية مستقلة تستخدم قالب السوناتة» (السيدي، 1981، صفحة 115)، وعليه فقالب السوناتا يختلف عن السوناتة التي تعني قطعة موسيقية مخصصة للعزف على آلة موسيقية أو هي صنف من التأليف الآلاتية في الموسيقى الكلاسيكية الغربية، وبناءً على ذلك فهي قطعة موسيقية تتألف من أربع حركات متناقضة بين البطء، والسرعة، والخفة، والمزج. وقد أردف الروائي هذه الكلمة بحرف الجر "اللام" ليتكئ على ما سبق وعلى ما يليه مبينا أن "السوناتا" جاءت موجهة إلى أشباح القدس.

و«الأشباح مفردة شبح والشبح ما بدا لك شخصية غير جلي من بعيد وشبح الشيء ظلّه وخياله فيقال شبح الموت وشبح الحرب، ج أشباح وشبوح نقل هم أشباح بلا أرواح» (العربية، 2005، صفحة 480)، ويقصد بالأشباح خيالات وظلال وطنها "القدس" الذي يلاحق "مي" وهي ترسم لوحتها، إذ تجسد هذه الأشباح الماضي السعيد الذي يحضر في ذاكرة البطلة، كما تمثل هذه الأشباح أختها، وأمها، وأخاها، وأباها، وهي أشباح غائرة في الذاكرة، أما القدس فهي عاصمة فلسطين، وأولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، ومهبط الرسالات.

ويبدو جلياً أن "السوناتا" تمثل صوت البطلة "مي" ولحنها في شوط الغياب، وأناشيد جنائزية تقول حياتها ومأساتها، ليحمل عنوان "سوناتا لأشباح القدس" معاني الأمل، والانتصار، والفرح، واليأس، والحياة والموت في الآن نفسه.

2.3 التجريب على مستوى اللغة.

تتخطى اللغة كونها أداة للتعبير أو التواصل فحسب، بل هي تمثل الوعاء الفكري للمبدع، والترسنة الثقافية الحاملة لمختلف العوالم، ونلاحظ في روايتنا أن اللغة تعددت مستوياتها بتعدد ثقافات الشخصيات وتعدد الأماكن، وهذا كله يوحى بموسوعية الكاتب وانفتاحه اللغوي الثقافي، إذ نجد مجموعة من المستويات التي تتنوع ما بين الفصحى والعامية واللهجة المشرقية واللغة الأجنبية دون أن يحدث خلخلة في أذن القارئ نذكر نماذج منها:

- اللغة العامية (الدارجة) ومثال ذلك الأغنية الشعبية التي تحضر كشكل من أشكال التعبير للغة العامية ومثال ذلك أغنية لثناء الأندلس مفعمة بأحاسيس التحسر فتغني "مي":

«ليّام تمرض وتبرا والصبر هو دوامها...

آه ... يا أسفي على ما مضى.

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى.

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس.

ماهونوا عليّ ... ما هونوا عليّ» (الأعرج، 2009، صفحة 28)

يعيش البطل حالة من الانهزام بقدم جده المهزوم الذي يتحسر على مسيرة ثمانية قرون من العزف والشرف، كما عبر الروائي عن حزنه لسقوط الأندلس.

وتظل "مي" «تدندن هذه الأغنية الأندلسية الشجية ... وهي أغنية أجدادها الذين سرقت أشواقهم و مدنهم الجميلة ...» (الأعرج، 2009، صفحة 25)، وكم اشتهت دوما أن تزور هذه المدينة المسروقة كما اشتهت دوما أن تعود إلى وطنها فكلاهما أخذ عنوة.

كما نجده يوظف التراث الفلكلوري في السياق نفسه بقوله:

... "مانيش منا ... م نيش منا...

غير المانو صابني" (الأعرج، 2009، صفحة 29)

لقد أمدت العامية النص بجمالية خاصة تعتمد على الإيقاع الموسيقي في رسم معاناة المهاجرين والتخفيف من أحزانهم.

كما برزت اللغة الأجنبية في مواطن عديدة من هذه المدونة وذلك راجع لأنّ مي كانت تعيش مغتربة في بلد يمتلك لغة أخرى غير لغتها الأصلية ويظهر ذلك في تسمية اللوحات بأسماء انجليزية مثل: "سباعية حداد الذئب (Breavementwolves)"، "لوحة" نيويورك هسهسة الأوراق الميتة (N.Y.deathleavesrustle)"، و"لوحة ذئب في هيئة حمل (A wolf in sheep'sclothing)" (الأعرج، 2009، صفحة 70)... إلخ أو في التسمية التي أطلقت على المطعم CHEZ MAGDA&SARA ORIENTAL FAST: كما نذكر الأماكن أيضا من مثل city without walls.

إضافة إلى ذلك وردت بعض الألفاظ من اللهجة الفلسطينية وهذا الزخم اللغوي دليل على سعة إطلاع الكاتب، وحبكته في نسج ضفائره في مكنونات الرواية محدثا تفاعلاً ثقافياً ونغمياً لغوياً على ألسنة الشّخص.

3.3 تداخل الفنون في رواية سوناتا لأشباح القدس:

1.3.3 فنّ الموسيقى:

شكّلت الموسيقى ظاهرة لافتة في روايات "واسيني الأعرج" فتخطت حدود المسموع لتدخل مجال الكتابة بشكل متميز، حيث وظفت في بعض العناوين وفي المتن، متفاعلة مع السرد مؤدية وظائف عديدة ومشكلة خطابا موازيا للخطاب اللغوي، معبرا عن الواقع وكاشفا عن رؤية "واسيني الأعرج" للعالم، وقد بنى "واسيني الأعرج" معمارية "رواية سوناتا لأشباح القدس" على قالب "السوناتا"، فلجأ الروائي إلى صبّ

أحداثها بطريقة تنظيمية على شاكلة مراحل بنائها المكوّن من " العرض والتفاعل وإعادة العرض والختام"، فوزع الكاتب هذا العمل بالطريقة نفسها على ثلاثة فصول تتقدّمها مقدّمة كانت بمثابة افتتاحية للرواية عنوانها "بوصايا أمي"، وهي توازي المقدمة الاختيارية في السوناتا.

والفصل الأول: يوازي العرض في قالب السوناتا، وجاء معنونا بـ "عطش البحر الميت"، افتتحه الروائي بأوبرا للموسيقي الإيطالي غويسيني فريدي "لاترافياتا" الذي اتخذها "يوبا" إيقاعا للتأليف سوناتا لأمه "مي" المتوفاة حيث جاء في الرواية: «اعتدل يوبا في مقعده ثم تحسس من جديد السماعه وقلم الرصاص الموضوع على أذنه اليمنى الذي كان يدوّن به النوتات الموسيقية الهاربة في رأسه المتعب، أغمض عينيه قليلا لكي لا يرى شخصا آخر غير أمه ولا يسمع شيئا سوى ذلك الأنين الذي كان يأتي من بعد سحق محمّلا بالصرخات المكتومة والسعادات الصغيرة التي تهاوى قبل أن نشرق...» (الأعرج، 2009، صفحة 20)، فالسوناتا التي يرغب "يوبا" في تأليفها تتألف على وقع "لاترافياتا"؛ لأنّ أنين "مي" وصرخاتها المكتومة لم تجد ما يشبهها إلا صرخات أوبرا "لاترافياتا" المدويّة.

أمّا الفصل الثاني: فجاء معنونا "بمدونة الحداد" ومنحه عنوانا آخر فرعيا وضع تحت العنوان الداخلي عنوانه بـ "كبرياء اللون وهشاشة الفراشة سأعبر صراط الخوف"، وهذا الفصل يوازي مرحلة التفاعل من السوناتا الذي يحوي البعد الدرامي القائم على تنويع وتحويل الألحان بشكل متسارع في السوناتا.

في حين يقابل الفصل الثالث: إعادة العرض الختام في قالب السوناتا لمهندس معمار الرواية، وقد جاء هذا الفصل معنونا "بسوناتا الغياب"، والذي يحمل في تقاسيمه ملامح الرحيل الذي يحيلنا مباشرة على النهاية، ووفاة "مي" بعد صراعها مع المرض ليخصصه الروائي لرصد تفاصيل حياة يوبا بعد رحيل أمه وغيابها، فهي الماضي الحزين بكل ما تحمله من جراحات وآلام استعصت على يوبا، وهي الحياة بكل ما تحمله من تناقضات وفجائع مؤلمة «كان الصدى قويا عندما حرك يوبا أصابع يده اليمنى على مجموعة متتالية من النوبات وكأنّه يختتم فصلا موسيقيا بأكمله. أو كأنّه يضع خطا نهائيا على حياة استمرت طويلا بالأمها وشقائها» (الأعرج، 2009، صفحة 553) متابعا مخلفات الغياب موسيقيا تكريما ووفاء لها بعد معاناتها وموتها، فالسوناتا هي الوجه الموسيقي للحكاية وصوت "مي" في شوط الغياب.

ليتمكن أخيرا "يوبا" من الانتهاء من تدوين معزوفته " السوناتا" فيقول: «كل شيء كان هادئا حتى الموسيقى التي انبعثت شجيرة من بيانو مامي دنيا، تعكر صفوة حالة الصمت التي لقت المكان» (الأعرج، 2009، صفحة 517)، "فيوبا" ينطلق من ذات الإيقاع الهادئ الذي أنهى به الصراع المحتدم في الفصل الثاني، وهذا يقابل الختام في السوناتا لأنّ السامع يشعر بالراحة بعد محنة التفاعل والصراع.

وأما على مستوى المتن وظّف "واسيني الأعرج" شخصية عاشقة ومحبّة للموسيقى، وهي شخصية "يوبا" ابن الفنانة التشكيلية "مي" «وهكذا تندمج الموسيقى مع الفن التشكيلي، وتنصهر النوتات الموسيقية والألوان في عجين روائي لتخرج لنا نصا سرديا متميزا» (عدلان، 2018، صفحة 136)، والموسيقى التي يريد "يوبا" تأليفها تدخلنا في عوالم إيقاعية حزينة؛ فهو يحاول تأليف "سوناتا" لأمه أرادها في البداية سوناتا الحياة، أهداها إيّاها.

أما "سوناتا لفراشات القدس" فقد استلهمه من تسمية أمه للون ابتدعته باسم "فراشات القدس" حيث يقول: «هل تدرين يا يما هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا، ستحمل في روحك الكثير سأسمّيها فراشات القدس» (الأعرج، 2009، صفحة 437)؛ فهي تمثل فراشات الأمل والأحلام المنسية، والأرض المفقودة (القدس الذي أخرجت منها عنوة)، فيحملها حنين أمه إلى الماضي والطفولة وأيام الوصال والصفاء، والرغبة الجامحة للعودة إلى القدس، فاستمعت إليه "مي" بعد أن كانت ستطلب منه ذلك حتى أنها لا تعرف بالضبط «الوقت الذي مرّ، ولكنه عزف طويلا وكان رقيقا إلى أقصى الحدود وهو غارق في السوناتا» (الأعرج، 2009، صفحة 464) حتى أن الدموع بدأت تلمع في عينيه، وهكذا كانت الموسيقى هي التي يربطه بالوطن الأول "أمه"، ثم بالوطن الثاني القدس.

وظلّ "يوبا" يعود مرارا إلى هذا الوطن (أمه) ويستذكره عن طريق الموسيقى محاولا تجسيد سوناتا الغياب لأنه «أراد من نواته أن تلامس أشباح (مي) تسترجعها، تخلدها، وتستخرج أحلامها هذا هو بالضبط مفصل السوناتا، التي تجسد أحلام "مي"، وهي تفتش في جرحها عن لون لمدينتها المسروقة» (الأعرج، 2009، صفحة 33)، وقد كان هذا التخليد لذكرى أمه عن طريق الاستمتاع إلى أنغام موسيقى الإيطالي غويسبي فيردى "لاترافياتا" (مأساة فيوليتا فاليدي)، الذي أخذ موضوعها من قصة "ألكسندر ديماس" الصغير المعروفة باسم "غادة الكاميليا" وقد أدت دورها الأساسي (فيوليتا) التي أصيبت بمرض السل، كلّ أحداث الأوبرا استرجعها يوبا وهو يستمع إلى المغنية الأمريكية "ماريا كالاس" داخل الطائرة يتذكر من خلالها كيف نجا من أحداث 11 سبتمبر 2001 حينما دفعه القدر لزيارة قبر والدته، وكيف أنّه «عزف "لاسكال"، "لاترافياتا" تخليدا لروح "ماريا كالاس" مع موسيقيين عالميين آخرين، ولم يشعر إلاّ بالسعادة التي تغمره كلما رأى في الصورة الخلفية وجه "ماريا" وكأنّها كانت تتبع إيقاعاته. تمنى لو حضرت أمه؛ ولكنها انسحبت بعد أن خلّفت بين يديه معزوفته "سوناتا" والتي لم تكتمل وكانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا» (الأعرج، 2009، صفحة 25) التي أوصته بها قبل وفاتها، كانت هذه الأوبرا تراجيدية تحمل أنينا حزيننا وأشواق الشرق والطفولة، كما تحمل نفس المصير بالنسبة إلى الفنانين "مي" أو "ماريا كالاس"، ف"السوناتا" منذ بداية الرواية إلى آخرها اتخذت لازمة الموت الذي فصل بينه وبين أمه الذي أراد فتح أبوابه المغلقة «فمن جديد خط من النوتات المتتالية من الحركة الأولى الأداغيو (...) تتمم وهو يبحث عن أكثر الإيقاعات حنيّا (...) و يفتح أمامه الأبواب الثقيلة المغلقة، أبواب الموت التي كانت

تفصل بينه وبين أمه» (الأعرج، 2009، صفحة 29)، لذلك حاول أن يعيد نسج حياة أمه موسيقيا بكل ألحانها وأفراحها، وفجائعها وجراحها ممّا جعل منها أناشيد جنائزية فيقول الروائي: «يغمض يوبا عينيه [...] تتوغل فيه إيقاعات لاترافياتا ممزوجة بالأناشيد الجنائزية، لابد أن تلبس السوناتا لباس هذا الحداد وإلا... فلا معنى لوجودها» (الأعرج، 2009، صفحة 31)، وهكذا تصبح الموسيقى في نظر "يوبا" مرتبطة بمشاعر الحزن والموت؛ فالموسيقى في رواية "سوناتا لأشباح القدس" قد ساهمت في التعبير عن التاريخ المملوء بالألام وعن الوجود العربي المتأزم بعد النكبة الفلسطينية.

2.3.3 فنّ الرسم:

وظف "واسيني الأعرج" فنّ الرسم في مواضع كثيرة من روايته أولها صورة الغلاف وثانيها المتن الروائي، من خلال جعل بعض أبطاله رسامين، وتضمن معلومات خاصة بالرسم، واللوحات التشكيلية، وعرضها ذهنيا داخل المنجز الروائي، لتصبح الصورة الذهنية من مكونات العمل الروائي، وتكون اللغة أهم مرجع لاستخلاص السنن العلامية من ألوان وأشكال، "حيث نلمح في استحضارها مكثفا لفنّ الرسم، نظرا لقيمتها التواصلية التي يحملها هذا الفنّ وبسبب تقاطعه مع الرواية في خاصتي المكانية والتصوير (لشكر، 1431، صفحة 108)، وقد تغذو لوحات بعض الفنانين المشاهير نوافذ مشروعة للأدباء يتسلّلون من خلالها إلى عوالمهم ويبتكرون عالما خاصا بهم بناء عليها، لتكون تلك اللوحات مداخل إلى أحداث الروايات كما فعل "واسيني الأعرج"؛ فينبثق الرسم من الأحداث الروائية وذلك باعتماد شخوص وأبطال روائية تهوى الرسم، كما هو الحال مع "مي" في هذه الرواية، حيث جعل بطلته فنانة مولعة بالفن التشكيلي أو الرسم أفردت حديثها عن الألوان والأضواء والظلام، وهنا تتجلى معرفة الروائي بهذا الفنّ حتى يستطيع التّماهي في شخص إنسان رسّام، ووظف "واسيني الأعرج" فنّ الرسم في هذه الرواية عبر أشكال مختلفة من خلال الحديث عن الألوان ورمزيّتها، ودلالاتها، وتصنيفها فضلا عن سرده لتفاصيل لوحات تشكيلية لغويا والتي تجاوزت الثلاثين لوحة؛ أي تحويل المقروء إلى مرئي ولذلك يشعر القارئ أنّ الرّأوي لا يقرأ له الأحداث وإنّما يرسمها.

وقد تمّ تلقّي اللوحات التشكيلية في المشهد السردى عن طريق تهميشها الذي حمل تاريخ اللوحة ورقمها وهوية مالكها، والإشارة في بعض الأحيان إلى موضوعاتها والدافع إلى رسمها.

كما استثمر "واسيني" العلامة اللونية داخل المتن الروائي فقد أثث هذه الرواية على الرسم باعتباره أساسا في خوض عوالم فنانة تشكيلية عانت المنفى وآلام الفراق، وفقدان الوطن، والمرض الخبيث الذي كان ينخر جسدها، كل هذا جعل من البطلة تبحث عن عالم تعيد من خلاله ذاكرتها وذكريات طفولتها، فكان الرسم هو ذلك الحزن الدافئ الذي يستوعب أعباءها النفسية، التي أثقلت كاهلها، فتعيد "مي" استرجاع الذكريات الهاربة والأماكن الضائعة رسما من أجل تضميد جراح الماضي؛ ولقد حاولت "مي" تصعيد ما بها من آلام وحرمان من رائحة بلدها وألوانها عن طريق لوحاتها ورسوماتها فكان تفريغا مريحا

ولو لبعض الوقت بثت عبره شكواها «فكانت ألوانها هي دفئها الوحيد» (الأعرج، 2009، صفحة 61)، لأنّ الألوان بالنسبة إليها لم تكن مجرد ألوان تمزجها ببعضها البعض لتخلق منها الفرجة والمتعة والشهرة بل اللون يسمو عن كل ذلك، فقد كان سبيلها الوحيد للتعبير عن منظورها ونظرتها إلى الوجود والكون والأشياء وعن نفسياتها وانفعالاتها و ذكرياتها لأنّ «الفن هو تعبير عن غرائزها وانفعالاتها، وهو نشاط جدي ليست غايتها أن يشغلنا عن أنفسنا بقدر ما يزيد من حيويتنا» (ريد، 2007، صفحة 151)، هكذا أفردت تجربتها الفنيّة والحياتيّة في لون خاص للون لطالما طال التنقيب عنه وسمته باسم "فراشات القدس"، هذا اللون الذي نشأ من آلامها وتمزقاتها، ومن وحي الألم، ومن أشواقها للقدس، ومن آمالها وانكساراتها ومن ذاكرتها الطفولية المعذبة، هذا اللون الذي قضت عمرها وهي تبحث عنه لتكشفه في آخر حياتها تقول: «بالضبط هذا ما كنت أريده وأبحث عنه طوال السنوات السابقة التي انقضت، فراشات القدس هكذا أسميه، لقد نشأ من تمرّقي وأشواقي الطفولية» (الأعرج، 2009، صفحة 83)، كان هذا اللون لون القدس هوّيتها التي حاول طمسها ومحوها لكنها بقيت هاجس "مي" الأول والأخير، وقد أدخلت الفنانة هذا اللون في تركيبة كل لوحاتها ليكون متنفسا في غربتها، وحاملا للمشظية فتقول: «نحن نصنع ألوانا جميلة للأمكنة الباردة التي تشبه الموت لكي نتحملها» (الأعرج، 2009، صفحة 89)، فاللون بالنسبة إلى "مي" هو المنقذ والمخلص من آلامها، بل يصبح سلاحا لدحر الموت ومقاومة الحزن وألم المنفى وفقدان الأهل فيقول: «لم أر "مي" مرة واحدة تتأوه وتصرخ مثلما تفعل وهي ترسم. كانت الريشة و السكينة الحادة والفرشاة، هي أدواتها لتقطيع الزمن والألم والألوان وإعادة تركيبهم» (الأعرج، 2009، صفحة 74)، فقد كان سبيلها الوحيد لترميم كسوراتها، ومواجهة محرقة الماضي التي استحضرتها عبر ذاكرتها.

وتعتبر حصولها عليه ميزتها، واكتشافا عظيما في تاريخ رحلتها الفنيّة ومسيرتها مع الرسم والألوان وفي هذا تقول: «لن أغير حياتي لكنني أستطيع أن أمنح بعض السعادة للعيون التي ترتاح لألواني» (الأعرج، 2009، صفحة 116)، فمن خلاله تستطيع أن تهب السعادة للآخرين.

ورغم أنّ الألوان تحقق السعادة والأحلام، لكنها في ذاكرة "مي" تحمل الكثير من تعب الدنيا وشططها تقول: «اللون عجنة من الذاكرة وقسوة الحياة ولذتها» (الأعرج، 2009، صفحة 132)، كانت ألوان "مي" مصدر الماضي بكل تفاصيله والحاضر بين مخالب المرض.

4. خاتمة:

تحفل رواية سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج بالملاحم التجريبية الحداثيّة، فتجاوزت بذلك الرؤى والأشكال السردية التقليدية وعملت على الإتيان بآليات جديدة على مستوى الشكل والمضمون لنخلص في الأخير إلى جملة من النتائج أهمها:

- التجريب فعل وممارسة إبداعية خلاقة قوامه البحث والكشف والتجاوز.

مجلة: لغة - كلام، المجلد 11/ العدد: 02 - جوان (2025)

-أزاحت الرواية المدروسة شخصية الروائي وجعلتها مجرد ناقل بعد أن كانت مركز البطولة في الرواية التقليدية.

- جاءت لغة الرواية لغة أدبية جميلة؛ إذ شكلت أداة أساسية في النسيج الإبداعي للرواية، أما اللغة العامية اخترق بها الحدود وطبقات الشعب الجزائري، فارتبطت بالواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى اللغة الأجنبية التي مثلت مدى ثقافة الروائي وانفتاحه على الآخر.

- كما رصدنا في أنّ رواية "سوناتا لأشباح القدس" من أهم الروايات التي شكلت لنا عالما متميزا حافلا بمظاهر التجريب والتجديد من خلال توظيفها لعدة أجناس وفنون أعطت للرواية طاقة جديدة سواء من حيث التنوع اللغوي، أو من حيث طريقتها في التعبير عن الواقع ومعاناة الشعب والفساد الذي عمّ الوطن.

- رسم "واسيني الأعرج" منجزه الروائي وفق معمار ارتبط بالتجريب على مستوى العنونة وعلى مستوى البناء السردى، فانفتحت روايته على عوالم الموسيقى والأغاني بحثا عن قوالب جديدة تهندس أعماله الروائية بإيقاعاتها، ونوتاتها، وأدواتها، وتقنياتها، ومناخاتها حيناً، وتؤثت بناءه السردى وعوالمها المتخيلة وفضاءها الشعري أحيين كثيرة؛ ممّا جعل الروائي يسرد نوتات موسيقية أضفت على النص السردى كثافة دلالية، وغنائية ساحرة، وجمالية سردية أطربت أذن المستمع، وفتحت آفاق التلقي وشغفه لدى القارئ.

- انفتحت الرواية على جماليات خطاب تشكيلي بصري صامت أعاد تسريده لغويا ليؤثت معمارية رواياته، فامتزج اللون بالكلمة ليدعمها وينعشها، وكانت تلك الصور و الرسومات التي غلفت بها الرواية، والتي وقتعها البطلة شفرات مكثفة تختزل مضمون النص السردى بسوداويته جرّاء فقد الوطن ومعاناة المرض؛ وهو ما يجعل القارئ إزاء سرد قصصي قوامه الألوان والصور ومحاكاة للحياة.

المراجع:

1. محمد عزام. (1987). اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب
2. رشا أبو شنب. (2016/2015). التجريب في روايات واسيني الأعرج، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، سوريا
3. ميخائيل باختين. (2009). الخطاب الروائي، ترجمة: محمد براءة، (ط1). دار رؤية للنشر والتوزيع،
4. رويدي عدلان (2018) الرواية الجزائرية وحوار الفنون : رواية كريما تريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية، (مج 6)
5. حسن لشكر. (1431). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية "مظاهر التفاعل"، الرياض، المجلة العربية.
6. إلهام عبد الوهاب. (2019). العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، (ط1). فضاءات للنشر والتوزيع،

7. محمد بلاسم. (2012). الفن التشكيلي "قراءة سيميائية في أنساق الرسم" ا، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
8. سعيد يقطين. (1985). القراءة والتجربة (حول التجريب الروائي الجديد في المغرب)، المغرب، دار الثقافة
9. المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية (1972)، باب الجيم ، (ط2). القاهرة
10. هربت ريد. (2007). إلى الجحيم بالثقافة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
11. شرف الدين ماجدولين. (2009). حكايا صور، (ط1). لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون.
12. يوسف السيسي. (1981). دعوة إلى الموسيقى، عالم المعرفة
13. واسيني الأعرج. (2009). سوناتا لأشباح القدس، (ط1). بيروت، دار الآداب.
14. رضوان بلخيري. (2012). سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، الجزائر، دار قرطبة للنشر والتوزيع.
15. شوقي بدر يوسف. (2008). غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.
16. محمد صابر عبيد (2015) فضاء الكون السردى جماليات التشكيل القصصي والروائي (نخبة من النقّاد والأكاديميين)، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع
17. ابن منظور. (1994). لسان العرب، بيروت، دار صادر.
18. كلود برنارد عن بيير شارتييه. (2000). مدخل إلى نظريات الرواية، (ط1). المغرب، دار توبقال للنشر.
19. إبراهيم حمادة. (1971). معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب
20. مجمع اللغة العربية. (2005). المعجم الوسيط، (ط1). دار الشروق الدولي.
21. أيمن تعليب. (2011). منطق التجريب في الخطاب السردى المعاصر (ط1). دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.