مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 23 العدد: 2 السّنة: الثّلاثيّ الثّانيّ 2021 ص 123 - 134

انفتاح «المطر يكتب سيرته» للرّوائي مرزاق بقطاش على الفنون الفن متحكّما في العمليّة السّرديّة

د. عمر عاشور*

تاريخ الإرسال 30- 01- 2019 /تاريخ القبول 12- 03- 2019

التعريف الرقمي للمقال: DOI 10.33705/0114-023-002-009

ملخّص: تهدف هذه الدّراسة إلى تبيين أنّ الموسيقى والرّواية فنان زمنيان، وأنّ انفتاح الأولى كفن سردي على الثّانيّة كفن إيقاعي يتعدّى لدى بعض الرّوائيين دائرة الوظيفيّة التّثقيفيّة (حين يعمد الكاتب إلى تزويد القارئ بجملة معارف فنيّة) إلى دائرة الوظيفيّة البنائيّة، حيث يصبح حضور الفن – كالموسيقى والرّسم التّشكيلي مثلا – متحكما في العمليّة السّرديّة ذاتها، وهو ما نلاحظه عند الرّوائي الجزائري **مرزاق بقطاش** أين تلعب آلة الكلافسكان دور البطولة في روايته «المطر يكتب سيرته» بل أنّ الانتقال من زمن إلى زمن (من الحاضر إلى الماضي مثلا) يتم عبر العزف على هذه الألة الموسيقيّة، أي أنّ الموسيقى هنا تصبح تتحكم في الاسترجاع الزّمني الذي هو عمليّة سرديّة.

الكلمات المفتاحيّة: الموسيقى، السّرد، مرزاق بقطاش.

* المدرسة العليا للأساتذة- بوزريعة/الجزائر، البريد الإلكتروني ibnziban@hotmail.com (المؤلّف المرسل)

ABSTRACT: This study aims at showing how both music and novel are temporal. The disclosure of the novel being a narrative art to music being a rhythmic art goes beyond the immediate cultural function (providing the readers of some artistic notions) to that of a structural function. The presence of arts, such as music or painting, within a novel becomes a part of the narrative process itself. We notice in " Al– Matar Yaktob Sirataho/ Rain writes its Autobiography" of the Algerian novelist **Merzac Bagtach** that using a musical instrument, the harpsichord, not only plays a major role akin to a protagonist but also it helps to denote time shifts (E.g. from the present to the past). Playing the harpsichord becomes the background of flashbacks, a narrative component as we know.

Keywords: Music. Narration. Merzac Bagtach.

الرّواية بيت الفن: تعدّ الرّواية أقدر الأجناس الأدبيّة على استيعاب عديد حالات التّبادل الخطابي، اللساني منها وغير اللساني كالشّعر الذي لغته الكلمة والرّسم الذي لغته الألوان والنّحت الذي لغته الأشكال والموسيقى التي لغتها الأصوات ورغم هذه التّبادلات إلاّ أنّ خصائص الأدب تبقى مرتبطة بالكلمة "التي تميزه عن بقية أنواع الفن، وتحدّد إمكاناته الفائقة في تصوير الحياة والنّاس تصويرا أعمق وأغنى ممّا تفعل سائر الفنون الأخرى".[1]

وفي الجزائر كانت **أحلام مستغانمي** أوّل من أسّس لكتابة سرديّة تتكئ على فنون غير كتابيّة، "تعدّ ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) من النّماذج الأدبية التي اتسعت لتستضيف في ثناياها عددا من الفنون" [2] إلى أن جاءت رواية «**المطر يكتب سيرته**»(*) للكاتب **مرزاق بقطاش** أين أصبح حضور الفنون في الرّواية – خاصّة الموسيقى – يؤدّي دور البطولة، وهو ما يقود إلى القول أنّ مفهوم النّص لم يعدّ مقصورا على الأشياء المكتوبة، بل يتجاوزها إلى فنون أخرى كالرّسم والموسيقى " فالفنون في

طبيعتها الأولى تعبير عن موقف أو مشهد أو فكرة أو حالة من حالات الحياة أو ما ورائها، وما كان ليحدث تحاور بينها وبين الأدب إلاّ لما تحمله من طاقات تعبيرية مكثفة يستعين بها النّص الأدبي لتقديم رؤية أشمل من هنا "ليس الأثر الأدبي حقيقة نصية فقط، مكتوبة كانت أم شفوية، لكنّه إضافة إلى ذلك فعل وتفاعل كلامي".[3] ويتم هذا الحضور وفق عدة آليات منها التّناص (Intertextualité)،كما تقول بذلك **جوليا كريستيفا** والحواريّة (Dialogisme) حسب **ميخائيل باختين** "تبعا للمبدأ الحواري يتداخل النّص الواحد مع مجموعة خطابات (نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى)، وحوار هذا المجموع الخطابي المتفاعل داخليا مع ما هو خارجي يشكل خطابا جديدا".[4]

إنّ مقولة "الرّواية بيت الفن"، حيث تسمح لها طبيعة بنائها أن تنفتح على عديد الفنون، تصبح مع رواية «**المطر يكتب سيرته**» "الرّواية بيت الموسيقى"، فمعظم أحداث هذه الرّواية ترتبط بشخصيات من عالم الجمال، منها الرّسام، المهندس المعماري، الموسيقي والعطّار يلتقي معظمهم في حب الموسيقى سماعا وعزفا إضافة إلى أنّها (الرّواية) جاءت مرقشة بالكثير من الفنون، ممّا يجعلنا أمام رواية تتخذ من الفن معادلا موضوعيا ومكونا سرديا فالفن يحضر في هذه الرّواية على مستوى المبنى والمعنى معا، بكيفيات ودرجات تجعله هو العمليّة السّرديّة بعينها.

الموسيقى بطلا: تعدّ الموسيقى لغة مشتركة بين سائر الشّعوب على اختلاف لغاتها وعلى مدار العصور، بل إنّ الموسيقى تعدّت دائرة اللغة المنطوقة إلى اللغة المكتوبة، ومنها إلى لغة الأدب لتدخل بعض آليات الموسيقى وأدواتها في أساليب الصّياغة السّرديّة، وهذا ما دفع **ميشال بيتور** إلى نصح الرّوائيين بمعرفة الموسيقى ونصح الموسيقيين بقراءة الرّواية «إنّ على الموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الرّوايات، كما يجدر بالرّوائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقيّة، وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين»[5]، فحسب بعض النّقاد «يمكن للموسيقى أن تلعب دورا في بناء الفضاء الدّرامي، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه».[6] بل أنّ الرّوائي المصري جميل إبراهيم عطيّة بنى ثلاثيته "ثلاثيّة 1952" على تعاقب النّوتات الموسيقيّة ليخرج عن فكرة تعاقب الأجيال السّائدة في بناء الثّلاثيات "وبسبب معرفة سائدة بالشّأن الموسيقي رأيت أن أكتب ثلاثيتي بعيدا عن تتابع الأجيال مستفيدا من شكل السّوناتا في التّأليف الموسيقي"[7]. أي أنّها رواية

ذات إيقاع موسيقي "كثيرا ما نلتمس أثر قالب السّوناتا في الموسيقى الكلاسيكيّة على التّكوين المعماري للرواية".[8]

فالرّواية في منظور العديد من النّقاد والفلاسفة «فن زماني بمستوى الموسيقى نفسه»[9] وهو ما ذهب إليه أيضا فيلسوف عصر الأنوار الألماني غوتهولد إفرايم **ليسينغ** (Gotthold Ephraim Lessing: 1729-1781) حيث يقول« إنّ الرّواية هي فن الزّمن، مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرّسم والنّقش».[10] إذ هناك فنون زمانيّة تتعامل مع أفعال أو أحداث تتوالى في الزّمان (كالموسيقى والشّعر)، وفنون مكانيّة تثبت الفعل في المكان من خلال لحظة مختارة بعناية (كما في النّحت والتّصوير)، إلاّ أنّ البعد الزّماني يدخل في فنون المكان كما يدخل البعد المكاني في فنون الزّمان.

معروف أنّ الرّواية وُلدت من الملحمة وأنّ هذه الأخيرة كانت تكتب شعرا، والشّعر فن موسيقي أساسه الإيقاع ممّا يعني أنّ بين الرّواية والموسيقى ارتباطات عميقة ومتجذرة، وفي رواية «**المطر يكتب سيرته**» تلعب الموسيقى دورا بطوليا بل تصبح أحيانا مكونا أساسيا من مكونات الرّواية لا يختلف عن بقيّة المكونات السّرديّة الأخرى، من حيث الوظيفة البنائيّة. فحين يتأزم الحكي في الكثير من الحالات وتوشك عمليّة السّرد أن تتوقف، تتدخل الموسيقى لتدفع بالحكي إلى الأمام، كأن تسهم في إخراج إحدى الشّخصيات من وضعيّة إلى وضعيّة أو من زمن إلى زمن حيث تلعب الموسيقى دور الاسترجاعات، وبالتّالي تؤدي دورا سرديا وظيفيا وهو تنظيم المفارقات الزّمنيّة التي تدخل في بناء البنيّة الزّمنيّة التي هي أساس الرّواية الحديثة، هكذا تتحول الموسيقى من مجرد آليّة لتنظيم السّرد إلى مكون سردي بشكل من الأشكال، أمّا بعض الآلات الموسيقيّة فتلعب في الرّواية دور المكون السّردي كسائر المكونات الأخرى مثل الزّمن، الشّخصيّة والمكان.

كما يحضر الرّسم كذلك في «**المطر يكتب سيرته**» وكذا السّينما، فمن جهة يسهمان في الكشف عن خلجات وأفكار الشّخصيات الرّوائيّة، ومن جهة ثانيّة يقومان بدور سردي مهم وهو تنظيم عمليّة السّرد، حيث تؤدّي بعض اللوحات دور الاستباق والاسترجاع، أمّا بعض الأشرطة السّينمائيّة فهي الماضي الذي يقوم الكاتب باستحضاره عن طريق الاسترجاع

بعرضها وفق تقنيّة المونتاج التي هي خاصيّة سينمائيّة. من هنا ارتأيت الوقوف على انفتاح «**المطر يكتب سيرته**» على بعض الفنون:

أوّلا: الموسيقى مكوّنا سرديا: تعدّ علاقة الكلام بالموسيقى علاقة وطيدة، إلاّ أنّ انفتاح الرّوائيين العرب على هذا المعين يعدّ محتشما وحديث عهد" لكن اهتمام الدّرس النّقدي العربي تمحور حول دراسة مظاهر تحول اللغة والخطاب ومسالك التّخييل، لكنّه لم يهتم إلاّ نادرا بقضيّة انفتاح الرّواية على مجالات الفنون السّمعيّة البصريّة رغم الأهميّة البالغة لهذه الظّاهرة السّرديّة".[11] رغم أنّ الموسيقى تلعب دورا في بناء الفضاء الدّرامي، أي أنّ الموسيقى باتت تربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه وهو ما تفطن له الرّوائيون الغربيون "لقد صاغ العديد من الرّوائيين الأوربيين أشكالهم الرّوائيّة وفق أشكال موسيقيّة، وقد ظهر ذلك متأخرا وتحديدا منذ هرمان هسه".[12]

حيث هناك من اتخذ من **الرّيتم** (Rhythm)[13] أي الإيقاع (وهو الصّوت الذي ينتج النّغم وهو أبسط عناصر الموسيقى) إيقاعا سرديا يحكم عمليّة التّعاقب بين زمن الأحداث وزمن السّرد، وهناك من بناها على **الميلودي** (Melody)[14] أي اللحن وهو مجموعات نغمات متتاليّة[15] وهناك البناء الأكثر تركيبا وهو **الهارموني** (Harmony)[16] وهو بناء له بعد أفقي (مثل الرّيتم والميلودي) وبعد عمودي وهما بعدان يقومان على التّوافق.

فالرّواية تستعير جماليات الموسيقى وبناءها لأنّها تساعد على التّعبير عن إمكانيات رمزيّة لاتستطيع اللغة التّعبير عنها، فباتت الموسيقى وسيلة جديدة لدى المبدع للتعبير غير المباشر عن النّوازع الفرديّة وخصوصيّة الموقف الإنساني عبر أدوات صوتيّة توحي من دون إعلان أو إفصاح وتعمّق الفكرة من دون توضيح وتؤلم بلذة فيكون من شأن المشاعر المكتسبة خلال سماع الموسيقى إحالة اللحظة الرّاهنة إلى زمن مطلق قد يربط الحاضر بالتّاريخ عبر رؤى صوفيّة يعجز المبدعون الآخرون على تحقيقها عبر أدواتهم المباشرة.[17]

هكذا يجاور المؤلّف بين الكلمات والمؤثّرات الصّوتيّة التي تلتقطها مخيلة القارئ لخلق مصادر متنوعة للمعنى يفرزها الإطار التّخييلي، وبذلك تميل الأنساق الموسيقيّة والأصوات المختلفة لتوسيع دائرة الصّور الرّوائيّة خارج حدود القول المكتوب ولزرع الحياة في بنيّة السّرد: العالم الخالي من الصّوت عالم غير حقيقي.[18]

وفي «**المطريكتب سيرته**» يلعب حضور بعض أنواع الموسيقى والآلات الموسيقيّة – في بعض الوضعيات السّرديّة – دورا بنائيا لا يقل أهميّة عن دور الزّمن الذي يعدّ أهم مكون سردي، إذ لا تفسير لوجود بعض الأحداث لولا وجود بعض المقطوعات الموسيقيّة أو وجود الآلات التي تنتجها إذ أنّ آلة الكلافسان التي تحضر في معظم مشاهد رواية مرزاق بقطاش بشكل لافت، تتحوّل من مجرّد شيء يؤثث المكان إلى ما يشبه الشّخصيّة الرّوائيّة (إنّها الآلة التي اشتراها والدّ أورليان لها حين كانت طالبة بمعهد الموسيقى بفرنسا أثناء الحرب العالميّة الثّانيّة والتي نقلتها معها إلى الجزائر حين جاءتها رفقة خطيبها فاليريان للتداوي حيث سكنا بفيلا في اسطاوالي، هذه الآلة التّ لاحقا إلى فرحات الذي يسكن هذه الفيلا) تكاد تتحوّل من مجرّد آلة تدخل في تأثيث المكان حسب نظريّة **ميشال بيتور** إلى شخصيّة روائيّة فهذه الآلة الموسيقيّة عادة ما تقوم بوظيفة سرديّة مهمّة وهي الرّبط بين زمن السّرد وزمن الأحداث أثناء المفارقات الزّمنيّة، فكثيرا ما تغطي الموسيقى عمليّة الانتقال بطريقة تجعل القارئ يشعر أنّه يعيش الزّمنيين في الوقت نفسه، وهي التّقنيّة التي كانت تسند في الرّواية الكلاسيكيّة إلى الذّاكرة وتسمى الاستذكار أو إلى عمليات التّخيل، فصارت الموسيقى هي التي تربط بين زمن وزمن "جلس إلى آلة الكلافسان وراح يعزف جملا نغميّة على سبيل الدّخول في موضوع آخر مع الفتى". [19] حيث تؤدّي الموسيقى هنا دورا وظيفيا كما يمكن أن تؤدّي دورا سرديا وهو الرّبط بين زمني الرّواية "من عاداته (فرحات) أن يدخل غرفته ويجلس إلى آلة الكلافسان ليرسل استخبارا على سبيل استحضار القديم والجديد من حياته". [20]

ثانيا: الفن ملتقى الشّخصيات: تجري أحداث الرّواية في فيلا تقع بمدينة اسطاوالي سكنها أثناء الحرب العالميّة الثّانيّة أشخاص فرنسيون رفقة الجزائري فرحات وقد التّ إليه وسكنها أثناء الأزمة الأمنيّة بالجزائر رفقة ابن اخته المصمم المعماري (محمود) وابنه الطّالب الجامعي (نسيم) هروبا من الاغتيالات وبالتّالي معظم الأحداث تقع في هذا المكان وتلتقي هذه الشّخصيات كلها في أنّها تلتقي في حب الفن عامّة والموسيقى خاصّة:

1-نسيم: يظهر منذ افتتاحيّة الرّواية مهوسا بالرّسم فهو يرسم داخل وخارج الفيلا التي يسكنها بالمنطقة المحميّة هروبا من الاغتيالات، حيث أنجز العشرات من المشاهد التي التّقطها بريشته المتسارعة[21]، حيث يعتبر الألوان لغته الأولى "الألوان المائيّة هي التي تستحوذ على وجدان نسيم، والبحر بترجيعاته اللونيّة المتكررة يفرض سلطانه عليه. يحب أن

ينظم شعرا، غيرأنّ عدته من الألوان المائيّة هي لغته الأولى في التّعبيرعن خلجات نفسه(..) الألوان المائيّة قد تفقد شفافيتها الأولى إذا ماحدث فيها التّداخل البعيد عن العفويّة. قال له والدّه:

-رسومك يانسيم، سيرياليّة، فيها الكثير من الخطوط المتراكمة!

وأدرك نسيم أنّ والدّه ينبهه إلى أنّه مشغول بفكرة الموت وعاصفة القتل التي تجتاح البلاد كلّها منذ فترة من الزّمن".[22]

2-محمود: هو والدّ نسيم وهو أستاذ جامعي متخصص في الفن المعماري وجماليات التّصميم خائف على ابنه نسيم من الاغتيال وعلى زوجته التي بصدد عمليّة جراحيّة على القلب وهو بدوره "لا يشعر بالفرح إلاّ حين يعزف له خاله محمود توشيّة الغريب".[23]

3-بليز: صاحب الفيلا التي تجري بها الأحداث أرسله والدّه إلى الجزائر لشراء أراضي لزرع الورود من أجل استخلاص العطور وهو شقيق فاليريان.

4-أوريليان: هو خطيب فاليريان شقيقة بليزوقد أرسلهما والدّها إلى الجزائر للاستحمام والاستشفاء بعدما أصيب بالسّل في معتقلات التّعذيب الألماني أثناء الحرب العالميّة [24] وقد تعرفت على خطيبها حين كان طالبا "أبصرت به عام1941 في كونسرفاتوار باريس يؤدّي بعض ألحان «برليوز» و«بيزي» على آلة الكلافسان كان في غاية التّمكن من تلك المعزوفات. صفق له زملاؤه الطّلبة وكذلك الأساتذة."[25]

5-فاليريان: وهي كذلك تعرف العزف"وتركت فاليريان منهمكة على آلة الكلافسكان تؤدّي له بعض ألحان يوهان سباستيان باخ".[26] وهي الآلة التي جاء بها بليزمن مرسيليا عام 1946[27].

6-فرحات: الميكانيكي الذي شارك في الحرب العالميّة وقد أنقذ والدّ بليزمن الموت لم يكن يعرف العزف إلاّ على الآلات الشّعبيّة مثل المندول ولم يكن يعرف حتى أصابعه على أزرار آلة الكلافسان نجده في الأسطر الأخيرة التي تنتهي بها الرّواية "الشّيخ فرحات هو الذي راح يعزف على آلة الكلافسان. هي جمل نغميّة حفظها على ظهر قلب من معزوفة «البحر» لكلود دوبيسي.

وبعد بعض ثوان، انطلقت من نفس الألة توشيّة الغريب التي كان الشّيخ فرحات يتفنن في تنغيمها على هواه. ثم ساد صمت كلي عجيب".[28] وهي الآلة التي التّ إلى فرحات بعد موت فاليريان.

فهذه الشّخصيات الرّوائيّة التي سكنت هذه الفيلا كلّها تشترك في حب الموسيقى كما يشترك كثيرها في العزف على آلة الكلافسكان نفسها وكأنّ الموسيقى هنا موحد بين الشّعوب.

ثالثًا: عمليّة تثقيفيّة: إنّ جملة المعارف الفنيّة التي رقش بها بقطاش روايته بقدر ماتكشف عن مدى سعة ثقافته الفنيّة بقدر ما تؤدّي وظيفة تثقيفيّة تجاه القارى تتعلّق بفنون الرّسم والموسيقى بكل طبوعها العالميّة والجزائريّة وكذا السّينما والفن التّشكيلي فقيام الكاتب بذكر لوحات وأفلام وألحان للفانين العالميين مع معرفة دقيقة بمحتوى هذه الفنون وجماليتها يجعل الرّواية تقدّم للقارئ مادة تثقيفيّة غزيرة تعبر عن رؤى الكاتب ومواقفه وتكوينه الفكري عبر الشّحنات العاطفيّة والرّوحيّة التي تحملها هذه الفنون، أمّا معرفته بخصائص هذا الفن أو ذاك فتبرز طبيعة ثقافته الفنيّة ومدى عمقها، كأنّ تقدّم الرّواية شرحا للوحة أو قطعة موسيقيّة أو تبدي هذه الشّخصيّة أو تلك معارفَ معينة بطرق الرّسم والنّحت والتّلحين، ومن أمثلة ذلك «**المطر يكتب سيرته**»:

1-العزف: -"ثم عزف مقطعا موسيقيا أقل ما يقال عنه إنّه غريب الوقع والمذاق بالنّسبة للفتى. هذا المقطع لكلود دوبيسي، ويحمل عنوان «من الفجر إلى المساء» هو جزء من قصيدة سمفونيّة عن البحر من ثلاثة أقسام."[29]

-"فاليريان تجلس الآن إلى آلة الكلافسان وهي تبتسم. قبالتّها حزمة من أوراق النّوتات الموسيقيّة، وقد ظهر من بينها اسم فرانز ليزت".[30]

-" ماكنت أحب مقطوعات دوبيسي التي كان يحسن تأديتها لأنّي ماكنت أفهمها آنذاك. بعد مرور بعض الوقت، صرت أميل إليها لأنّها تنشئ في أعماقي وحولي جوا لا علاقة له بما يحيط بي. كان بليزيقول: اسمع يا فرحات إلى هذا التّوافق الهارموني وكيف يتناسب مع حركة البحر أو يقول: أنصت إلى هذه الجملة الموسيقيّة وكيف تتناغم وتتآلف مع عزيف الرّيح بين أشجار الصّنوبر المجاورة!".[31]

-"وحسما لهذا الموقف الحزين الصّامت، أمر والدّي لوسيان بأن تتوجه على غرفة فرحات لتعزف مقطوعة من مقطوعات يوهان سيباستان باخ، قالتّ له:

بل، سأعزف بعض النّغمات من موسيقى شوبان!

أوقفتها، وقلت لها: بل إنّني سأدير الأسطوانة التي حفرت عليها معزوفة «البحر» لكلود دوبيسي.

وبادرت فعلا إلى تشغيل الآلة، لكن المقطوعة بدت لي حزينة أكثر من المعتاد. حقا، فيها تعاريج نغميّة قد لايفهمها وقد لايتذوقها جميع النّاس، بل وقد ينفر منها فرحات نفسه، إلاّ أنّها تناسب المقام الذي نوجد فيه".[32]

2-الشّعر: -"مساء اليوم، استذكرت نبذة من حياة الشّاعر آرثر رامبو، ذلك الذي نقل من أرض الحبشة إلى مرسيليا عام 1981. كان يعاني ألماً مبرحا في ساقه. رأيت في فاليريان صورة من شقيقة رامبو حين جاءت تزوره وهو يتلوى ألماً بمستشفى «لاكونسبسيون» في مرسيليا. ألا ما أشبه هاتين الفتاتين في شقائهما!".[33]

3-الفن التّشكيلي: -لوحة "شقائق النّعمان" للرسام كلود مونيه تحضر في عدّة مشاهد من الرّواية.[34]

-" وبين تلك اللوحة التي أنجزها الفنان الفرنسي ماتيس. هل هي لوحة تمثل مشهدا من مشاهد الرّقص في الهواء الطّلق. هل استقى موضوع لوحته تلك من حركة الطّيور البحريّة أم من رقصة من رقصات الدّراويش؟[35]

4-السّينما: إذا كانت السّينما استفادت كثيرا من الرّواية بتحويل عديد الرّوايات إلى أفلام، فإنّ الرّوائيين لم يستفيدوا كثيرا من الموسيقى، فحديثا فقط راح بعضهم يلجأ إلى استعارة بعض التّقنيات السّينمائيّة كالمونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسّطة والانتقال السّريع من مشهد إلى مشهد "السّينما والرّواية يلتقيان على مستشرف نفسي- واحد ويشكلان لذة من طينة واحدة".[36] ومن أمثلة ذلك في «المطر يكتب سيرته»:

-"صدقني، يامحمود، هذا المشهد يذكرني بذلك الذي تفرجت عليه في فيلم «ذهب مع الرّيح» الذي يضطلع فيه الممثل كلارك جيبل بدور البطولة".[37]

أمّا آلة العرض السّينمائي فتلعب دورا سرديا مهما في هذه الرّواية حيث بواسطتها يتم سرد 13 مشهدا من الرّواية عبر 59 صفحة.[38]

خلاصة: إنّ معظم مشاهد «**المطر يكتب سيرته**» تتم في حضرة الفن، إذ تدور أحداثها على وقع الموسيقى عبر آلة الكلافسان التي تحولت إلى إحدى شخصيات الرّواية أو تعرض هذه الأحداث المخزنة في اسطوانات بواسطة آلة العرض السّينمائي، ولا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من انفتاح على هذا الفن أو ذلك، فآلة الكلافسان حاضرة عبر عشرات الصّفحات وخاصّة في المشاهد الأساسيّة للأحداث بل أنّ حضور هاتين الالتين لايقل وظيفيا عن حضور بعض الشّخصيات الرّوائيّة بطريقة جعلت منهما تتحكمان في العمليّة السّرديّة، ممّا بوّأهما وظيفة بنائيّة جعلت منهما في الختام هما العمليّة السّرديّة نفسها بمكوناتها وطرق بنائها، فلو يتم حذف هاتين الالتين (فرضا) حتما سيؤدّي ذلك إلى تغير جذري في البنيّة السّرديّة في هذه الرّواية التي تجعل من الفن المبتدأ والخبر، أو بعبارة أخرى كان الفن فيها هو الشّكل والموضوع معا.

الهوامش:

(1) فؤاد مرعي: **مقدمة في علم الأدب**. ط1. دار الحداثة للنشر والتّوزيع. لبنان. 1981. ص10

(2) نسيمة كريبع: **توظيف الفنون في ثلاثيّة أحلام مستغانمي**. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة والأدب العربي. جامعة باتنة/الجزائر. 2014-2015. ص5

(*) نالتّ جائزة آسيا جبار للرواية في طبعتها الثّالثّة سنة 2017، وهي صادرة ضمن منشورات الوكالة الوطنيّة للنشر والإشهار(ANEP).

(3) الأمين بن مبروك: **الأجناس الأدبية من الضّبط إلى العبور**.ط1.دار نهى للطباعة والنّشر. تونس. 2008 . ص18/19

(4) سليمة عذاوري: **شعرية التّناص في الرّواية العربية**/ الرّواية والتّاريخ.ط1. رؤية للنشر والتّوزيع القاهرة. 2012 . ص66

(5) ميشيل بوتور: **بحوث في الرّواية الجديدة**. ترجمة: فريد انطونيوس.ط2. منشورات عويدات. بيروت 1982. ص 56

(6) حسن لشكر: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**. د/ط. الرّياض/السّعوديّة، د/ت. ص 70.

(7) جميل إبراهيم عطيّة: **شهادة عن ثلاثيّة 1952**. مجلّة فصول. مجلّة النّقد الأدبي. تصدر مرة كل ثلاثة أشهر. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.ع61.شتاء2003. ص..198

(8) وليد إخلاصي: حوار. مجلّة الطّريق. فكريّة سياسيّة فصليّة. لبنان. ع3/4. سنة 1981.ص.261

(9) رولان بورنوف وريال أوئيليه: **عالم الرّواية**. ترجمة: نهاد التّركلي.د/ط. دار الشّؤون الثّقافيّة العامة. بغداد 1991. ص19.

(10) عبد المالك مرتاض: **في نظريّة الرّواية**/ بحث في تقنيات السّرد. عدد240. عالم المعرفة. الكويت 1998. ص199

(11) حسن لشكر: **الرّواية العريّة والفنون السّمعيّة البصريّة**.ص8

(12) أميرة مطر: **مقدمة في علم الجمال**. د/ط.دار الثّقافة والنّشر والتّوزيع. القاهرة. 1976. ص 151وما بعدها.

(13) حسن لشكر: **الرّواية العريّة والفنون السّمعيّة البصريّة**.ص72

(14) Aaron Copland: **What to listen for Music** .New American Liberary. 1967. p 31.

(15) Ibid. p. 34.

[16] عزيز الشّوان: **الموسيقى تعبير نغمي ومنطق**. د/ط. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. القاهرة. 1986. ص .44

[17] حسن لشكر: **الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصريّة**. ص94.

[18] نفسه: ص98.

[19] مرزاق بقطاش: **المطريكتب سيرته**. د/ط. منشورات ANEP .الجزائر. 2017. ص 103.

[20] نفسه: ص25.

[21] نفسه: ص ص12 وص16.

[22] نفسه: ص23.

[23] نفسه: ص46.

[24] نفسه: ص .121

[25] نفسه: ص123.

[26] نفسه: ص .125

[27] نفسه: ص112.

[28] نفسه: ص382 / .383.

[29] نفسه: ص ص12 وص16.

[30] نفسه: ص103.

[31] نفسه: ص334.

[32] نفسه: ص78.79.

[33] نفسه: ص292.

[34] نفسه: الصّفحات مثلا 113، 238.

[35] نفسه: ص101/102.

[36] صلاح ذهني: **السّينما والأدب**. د/ط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1979. ص103.

[37] مرزاق بقطاش: **المطريكتب سيرته**. ص .355

[38] نفسه: ص307 إلى366.