الاندماج بين الشكل السردي والفني في رواية " كولاج" لأحمد عبد الكريم

The merger between the narrative and the artistic form in the collage novel by Ahmed Abdel Karim

معرف رضا *

تاريخ الإرسال: 2020/07/15	تاريخ القبول: 2021/04/28	تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

إن الرواية باعتبارها من أسمى وسائل التعبير الإنسانية لم تكف عن مد جسور التواصل مع مختلف الفنون التشكيلية والتفاعل معها إثراء للوعي الثقافي و ارتقاء بعملية التلقي، لتستحيل تقنية الكولاج المأخوذة من عالم الرسم أداة سردية تضطلع بوظائف متعدد يتم استثمارها في تحقيق هذه الغاية عبر إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة السردية لتصبح عملا تركيبيا يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل، فكيف حدث الاندماج بين السردي والفني في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم؟

الكلمات المفتاحية: الفن، الاندماج، الرسم، كولاج.

Abstract:

The novel, as one of the highest human expressions, has not ceased to build bridges of communication with various fine arts and interact with it to enrich cultural awareness and improve the receiving process, to make it impossible to combine the collage technique taken from the world of painting as a narrative tool that performs multiple functions that are invested in this end by incorporating different materials from reality into the narrative to become a compositional work in which the realist mixes with the imaginer, how did the fusion of narrative and artistic in The Novel of collage by Ahmed Abdel Karim?

***Key words**: Novel, Art, merger, Painting, Collage.*

معرف رضا redha.marref@univ-biskra.dz

*** جامعة محمد خيضر بسكرة redha.marref@univ-biskra.dz**

1. مقدمة:

الرواية توليفة سردية فنية، وظف فيها الروائي مصطلحا ينتمي إلى عالم الرسم وجعله عنوانا لها " كولاج"، استثمره في إدماج مواد مختلفة من الواقع في لوحته السردية بما جعلها عملا تركيبيا يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل.

استعمل الروائي "الكولاج" كأداة سردية تضطلع بوظائف متعددة في الخطاب السردي للرواية في حوارية متناغمة تجمع بين التاريخي والفني التشكيلي بما خلق قصصا فرعية تعضد القصة الأصلية وتضيء مختلف مناحيها، وفي نفس الوقت تضفي على هذا المتخيل بعدا مرجعيا عبر استحضار شخصية الخطاط البغدادي " ابن مقلة" .

فكيف كان الاندماج بين السردي والفني في الرواية ؟

ان التداخل بين الفنون التشكيلية والكتابة ارتبط بمهد الحضارات الإنسانية ولم ينقطع لحد العصر الراهن، و يظهر ذلك من خلال تلك الرسوم التعبيرية التي خلد بها الإنسان القديم قصص عصره في الكهوف، مستعملا كتابة مرموزة واشارية[1] وتوالت هذه اللغة التصويرية في ملحمة جلجامش، والرسوم الدينية في الكنائس والأديرة، ورسومات يحي بن محمود الواسطي لمقامات الحريري، ولوحة الغرونيكا Guernica لبابلو بيكاسو Pablo Picasso التي صورت فضائع الحرب الأهلية الإسبانية، فكل تلك الرسومات هي سرد قصصي بالألوان، ومحاكاة للحياة "تتيح طريقا يؤدي إلى المعنى"[2].

والرواية بوصفها فنا حكائيا يعنى بإعادة إنتاج الواقع عبر التخييل اللغوي، يمكن لها الاستعانة بكل تمثيلات الحياة وتقنيات فنونها وفعالياتها الموحية، ومن بين أهم الفنون اللافتة للانتباه في هذا الشأن الرسم، فالكتابة السردية غالبا ما تعمل على تشكيل مشهد حكائي عبر لغة ملونة، مفعمة بالرمزية تماما كما هو الحال في الرسم، لذلك يمكن أن يشتغل السرد بمحاكاة الرسم، مثلما هو الحال في رواية "كولاج" للكاتب الجزائري أحمد عبد الكريم[3]، والتي هي إعلان عن "حضور المفهوم الفني للرواية بما يشكل تجاوزا للمفهوم الاجتماعي الواقعي"[4] المنطلق من الاعتراف بغنى وتعدد التجارب الروائية بكل ما يفترضه ذلك من تنوع في المفاهيم الروائية وأساليب معالجتها من طرف المبدعين.

والسرد في مثل هذا التداخل الأجناسي سيشتغل في معطيات اللوحة وموحياتها ومثيراتها، ورواية كولاج تسير في هذا المسار من التداخل و التعالق والاندماج، يريد مؤلفها أن يكتب

لنا قصة بفرشاة رسام، فهو " مُفِنٌ سارد لا يحصر نشاطه في الاقتباس، وإنما ينبغ أيضا في التصوير"[5].

وانطلاقا من حياة الرسم وتقنياتها في التشكيل والتصوير قام الروائي أحمد عبد الكريم بابتكار" عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة- على الأقل على الصعيد الجزائري المحلي- مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها"[6]، ضمن توليفة متناغمة يدعم فيها الفني السردي، بله يندمجان في فضاء التجريب والتجديد داخل السرد وخارجه ويمكن استجلاء ذلك عبر محطات: العنوان، وصورة الغلاف، وثنائية الكاتب والفنان.

2. دلالة العنوان:

العنوان بصفته نصا موازيا يعد من أهم عتبات النص الأدبي المساعدة على استجلاء معانيه ودلالاته وبه – اي العنوان – يخلق الإبداع الأدبي خصوصيته و تفرده وتميزه عن غيره من الإبداعات الأخرى، ولأهميته تعدد التنظير له من نقاد ولغويين وسيميائيين كثر من أمثال جيرار جينيتGérard Genette ، وهنري متران Henri Metterand، ولوسيان غولدمانL.goldman ، و ليو هويكLeo hoek ، لتؤسس طروحاتهم وأفكارهم لما يسمى الآن بعلم العنونة. والرواية العربية تحاول الاستفادة من الدراسات الغربية في التحديث السردي، بخاصة ما تعلق بالعنوان الذي هو أساس كل خطاب روائي، بل هو أحيانا كثيرة ملخص الرواية من خلال تلك العلاقة الجدلية التفاعلية بينه وبين المتن النصي، و عبره يشي النص بمضمونه

ورد عنوان رواية أحمد عبد الكريم في كلمة رمزية تجريدية مقتبسة من مجال الرسم الذي غالبا ما ينهل منه المؤلف.

فالكولاج collage هو في الأصل" مصطلح ينتمي إلى فن الرسم ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية، فهو في جوهره عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع، وقد ظهر هذا المصطلح أول مرة سنة 1912 حين أقدم بيكاسو على إقحام أوراق ملصقة في لوحاته"[7] ولم يمض وقت طويل حتى انتقل هذا المصطلح لعالم السرد واستثمرته الإبداعات الروائية، ليرتكز الكولاج في " النصوص

السردية على إقحام مقتطعات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل، والمقالات الصحفية، والنصوص العلمية، والتاريخية.. إضافة للصور، والرسوم البيانية، والخرائط والجداول، والنوتات الموسيقية، ..ويمكن للنص السردي كذلك أن يقحم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه، أو لمؤلفين آخرين، لذلك يعد الكولاج مظهرا من مظاهر التناص في النص السردي"[8].

واستثمر الكاتب هذا المصطلح، ليظهر في صورة غلافه عنوانا للرواية كنص سردي، ويظهر أيضا في نهايتها عنوانا وتسمية للوحة فنية شارك بها الرسام العراقي سعد السماوي في معرض الفن المعاصر بالجزائر واحتفى بها الجميع، فيقول على لسان الراوي" سمع تصفيقات محتشمة في الطابق العلوي رافقت مرور الوزير ومرافقيه بلوحات الفنان العراقي المعروف سعد السماوي الذي استغل الفرصة ليهدي لوحته **كولاج** لفنان جزائري صديق رأى أن يترك اسمه مفاجأة له"[9].

فكلمة كولاج وردت مرتين فقط، مرة كعنوان نص سردي، ومرة ثانية كتسمية للوحة فنية، وذلك دعما لفكرة الاندماج بين السرد والفن في الرواية.

لم يقف الكاتب عند هذا الحد من توظيف الكولاج إذ اقتبس ما فعله الرسام الإسباني بيكاسو Pablo Picasso بتفاصيله، وذلك في المشهد السردي الذي يسلم فيه سعد السماوي اللوحة لعلي الجنوي وهي نفسها لوحته التي شارك بها في معرض باريس تحت مسمى "تأبينية أبي علي بن مقلة" غير أن اللوحة كانت مختلفة من خلال تلك الورقة التي كانت ملصقة عليها، وبما أن سعد السماوي رسام محترف ويعمل بمتحف بالعراق، استطاع بخبرته أن يكتشف أن تلك الملصقة ما هي إلا كتاب الهدنة المسروق والذي يبحث عنه البوليس الدولي الأنتربول Interpol، غير أن تماهيه في عملية اللصق والكولاج مع اللوحة الأصلية حال دون كشفه، خاصة وأن اللوحة تم نقلها عبر الحدود دون أن يكتشفها أحد، فتلك الرقعة الملصقة هي بنية صغيرة عضدت ودعمت البنية الكبرى التي هي اللوحة، وبالتالي فإن كل التناصات والمتفاعلات النصية التي أوردها الكاتب في روايته لن تشوه الرواية أو تحرف خطها السردي وإنما تعضده و تزيده حبكة وإحكاما، فيقول على لسان شخصية سعد السماوي في سياق حواره مع علي الجنوي: " ..تأكدت انها هي نفسها

لوحتك تأبينية بن مقلة ...كل ما أضافه هو أنه ألصق جذاذات محترقة الحواشي من كتاب الهدنة على اللوحة، وزعها بشكل لا يثير الانتباه، لكي يوحي بأنها جزء صميم منها"[10].

لم يكن الكولاج عنوانا فقط في الفضاء السردي لأحمد عبد الكريم وإنما كان أيضا تقنية فنية وظفها ببراعة فائقة في لصق الكثير من اللوحات الفنية بجداريات الرواية دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الدلالة المرجوة، صانعا لوحة شاملة مركبة من بنى نصية متعددة، فكل نص " قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياسا أولا، نميز به بين العديد من البنى النصية، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور"[11].

والمتأمل في رواية كولاج يجد أن الملصقات فيها ليست قصرا على الرسم فقط - و إن كان يشكل أغلبها – بل تعدته إلى فنون أخرى كالخط العربي باعتباره شكلا من أشكال الرسم، وكذا الموسيقى والغناء، وفن المعمار، ويتجلى ذلك في انفتاح العنوان على المتن النصي وتشعب علاقاته وتفرعها كالآتي:

1.2. كولاجات فن الرسم:

غصت رواية كولاج بأسماء الرسامين وأشهر اللوحات العالمية، مثل لوحة " سطوح الأغواط "[12] لإتيان دينيهÉtienne Dinet ، و"زهرة الخشخاش"[13] لفانسنت فان غوغ Vincent van Gogh، و"الموناليزا" لليوناردو دافينشيLéonard de Vinci ، غير أن الروائي لم يوردها كمعطى معرفي الغرض منه إعطاء المعلومة أو التعريف بالفنان ولوحته، وإنما أوردها كقصص فرعية تدعم القصة الأصلية في الرواية، والتي انطلقت حبكتها من حدث سرقة مخطوط نادر من متحف آيا صوفيا Aya Sofya في اسطنبول، ليتبين أن السارق فيما بعد ما هو إلا خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، وكذا خريج المعهد العالي للفنون بموسكو، عابد الجيلاني.

وعابد الجيلاني لم يقصد من تلك السرقة الثراء أو المال أو الشهرة، و إنما هو هوس بداخله اتجاه بن مقلة خطاط كتاب الهدنة.

يورد أحمد عبد الكريم في نفس هذا السياق السرقات التي دافعها الهوس والمزاج، منها قصة سرقة لوحة الموناليزا La Joconde الشهيرة سنة 1911 على يد شاب إيطالي يدعى بيروجيا Pérouse فقد حبيبته حديثا، ولأجل التحرر من أحزانه وآلامه قرر الترفيه عن

نفسه والسفر لباريس الفرنسية، وأثناء جولة له بمتحف اللوفر Musée du Louvre وقعت عيناه على اللوحة فانبهر للشبه بينها وبين محبوبته المتوفاة، فدون أن يدري أو يشعر وقع في غرام اللوحة وقرر عدم مفارقتها، لكن إغلاق المتحف حال دون ذلك ما دفعه للتفكير في سرقتها وهو ما حدث فعلا أين تنكر في زي عامل نظافة وتسلل للمتحف وفي غفلة من الجميع استطاع سرقتها وتهريبها خارجه، ولم تكتشف السرقة إلا بعد يوم كامل، الأمر الذي تسبب في موت اثنين من موظفي المتحف بسبب الصدمة، ولم تستطع الشرطة في فرنسا أو أروبا أن تعثر على أثر، لأن بيروجيا لم يقصد بيع اللوحة عندما سرقها وإنما قصد فقط البقاء معها، وما يثبت نيته تلك أنه بعد مدة راسل متحفا في فلورانسا الإيطالية Florenceعارضا عليهم تسليمهم لوحة الموناليزا شريطة تعيينه حارسا عليها مدى الحياة، فابلغ القائمون على المتحف الشرطة وما هي إلا أيام حتى تم القبض عليه[14] .

فهذه القصة على قصرها ومحدوديتها، تعتبر ملخصا لنفس الأسباب والدوافع التي وراء سرقة كتاب الهدنة للخطاط العباسي بن مقلة[15] وهي قصة الرواية الأصلية، فقد أحسن الروائي دمج هذه الحكاية بالذات دونا عن باقي حكايات سرقة اللوحات الشهيرة، باعتبار فعل التخييل السردي القائم على الجانب الإنتاجي والتوليدي للأخيلة " لا يقتصر على التذكر و المحاكاة، بل على انتقاء المعطيات وإعادة تنظيمها في تركيب جديد يمنحها شكلا مغايرا، ومعان جديدة"[16].

2.2. كولاجات فن الخط:

إن أي سرد يعتمد على اللغة بحروفها، وحتى تكون تلك الحروف بمستوى السرد الذي يحرك الأحداث والشخصيات عن طريق طاقات الخيال، أراد عبد الكريم أن يبث الروح في تلك الحروف بجعلها راقصة متحركة متمايلة، مستلهما مصطلح كوريغرافيا Coreografiaفيقول: "كان في لوحاته يريد أن يبرز الجانب الحسي لأشكال الحروف، حتى تثير في مشاهديها شهوة ورغبة من نوع خاص، محاولا أن يكسر يباس وثبات أشكالها وجعلها ترقص في فضاء اللوحة على إيقاع الألوان، فكما أن الخط هندسة روحانية، فإنه في نفس الوقت هندسة جسدية لها كوريغرافياها"[17].

وفي موضع آخر يجعل من الحروف خيولا للخيال " هل تعلم يا علي منذ صغري لا أستطيع أن أفصل بين ولعي بالخيول وبالحروف، كل حركة من حركات الفرس تحيلني على

حرف من حروف الخط العربي، اقتنيت خيولا كثيرة ولكن أجملها عندي تلك التي تكون دهماء بلون الصمغ العربي"[18].

3.2. كولاجات فن الموسيقى:

أشار الروائي هنا للكثير من الومضات الموسيقية والغنائية التي وظفها في سرده خدمة لقضايا وأحداث مختلفة، مثل أغاني علَّة البشاري أو علَّة الفوندو التي تحيلك على نغم أسطوري يسبح بك في ملكوت الدنيا، وكلمات أنريكو ماسياس Enrico Macias صاحب الحنين لمدينة الميلاد قسنطينة، والشيخ العنقا والشعبي، والشاب ديديا، غير أن العبارة التي تلخص الاندماج بين السرد وفن الموسيقى هي قوله: ".. القلم والناي شقيقان توأمان، ذلك أن الخط موسيقى العين، وأن الموسيقى خط السمع"[19].

4.2. كولاجات فني المعماروالنحت:

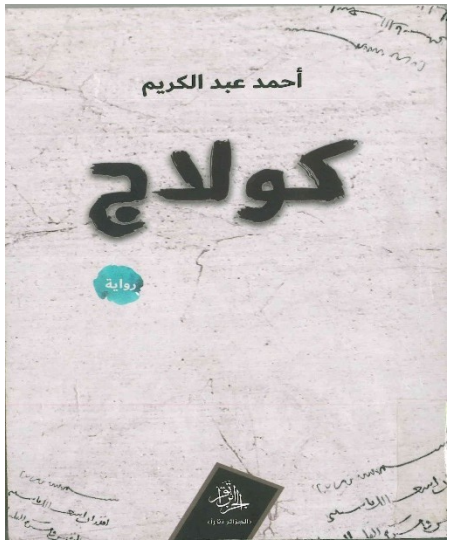
وظف الروائي الكثير من اللوحات المستلة من فن المعمار كما هو الحال في بني يزقن و شوارعها الملتفة الضيقة بحيث تقي السائر فيها من أشعة شمس الصحراء الحارة، و قصر كوردان Palais de Kourdane التحفة المعمارية بعين ماضي الذي أهداه سيد الطريقة التيجانية الشيخ أحمد التيجاني لأوريلي بيكار Aurélie Picard-Tidjani تلك الفرنسية التي سحرت قلبه وصارت لالة يمينة، غير أن الحوار الذي دار بين الفرنسي نافري Navri وعلي الجنوي بطل الرواية حول تمثال عين الفوارة في سطيف يعكس فكرة مختلفة تماما، فنافري استغرب تواجد تمثال امرأة عارية على مقربة من مسجد تؤدى فيه صلاة المسلمين والغريب أكثر أن هناك عائلات وفتيات محجبات تلتقطن صور وتشربن من ماء الفوارة، أفلا يتنافى هذا ويتناقض وقيم المسلمين، تساءل نافري؟ ليجيب علي الجنوي أن الجزائريين يقدرون الفن أكثر من غيرهم، حتى أنهم امتعضوا من تفجير التمثال فترة التسعينات من طرف الإرهابيين ليعاد ترميمه في فترة وجيزة جدا، و تأكيدا لمشروعية الفن في الجزائر يتكلم عن فسيفساء موكب إله الخمر باخوس Bakkhos في متحف سطيف أو ستيفيس Setifis كما يروقه تسميتها، والتي تم الاستعانة بمهندسين وخبراء إيطاليين لأجل ترميمها، وفي هذا دليل على تبجيل الجزائريين للفن والفنانين وشغفهم به، وما دام هذا حكم الفن عند الشارع، فلا ضرر من توظيف هذا الفن في السرد، وكأن أحمد عبد الكريم بهذا الكولاج يلتمس لنفسه المبرر الفني والأدبي، وحتى الشرعي، في تضمين روايته بتلك

اللوحات الفنية متعددة الدلالات والمعاني، بحيث" تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخييلي والتعليق عليه"[20]،وفي خضمها كانت شخوص الرواية تتحرك وترسم أحداثها.

3. صورة الغلاف:

الغلاف هو صورة إعلامية تحاول ترجمة المتن النصي وكشف دلالاته عبر مشاركة الكاتب في رؤيته وأفكاره، ليظهر كرسم يختزل العمل الأدبي ككل، ويجاري أنساقه السردية، بهدف تجسيد المعنى عبر التصور البصري، لتستحيل الصورة مظهرا من مظاهر التواصل الاجتماعي، التي تحيل على مرجعيات ثقافية، خارجية و داخلية .

ولكي تصبح الصورة نسقا مسهما في إنشاء الدلالة لا بد لها من توظيف آلية الانتقاء، وذلك باختيار " ما يسهم في تكوين النص، وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه.. و اشتغال الصورة كفضاء دال رهين بقدرتها على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنن، يشكل فعلا نص الصورة، عبر قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم التركيب والدلالة"[21].



يظهر غلاف رواية كولاج للوهلة الأولى على أنه صورة بسيطة اعتباطية لا تتجاوز الوظيفة الإبلاغية عن العنوان، بيد أن النظرة السيميائية المتعمقة تقول ما هو أبعد من تلك القراءة السطحية، باعتبار " التفاعل بين النظرة ومعطيات التجربة الواقعية وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى معنى"[22].

تحوي صورة غلاف رواية كولاج في الجهة العلوية اسم الكاتب ،و تحته مباشرة عنوان الرواية بخط كبير، تليه عبارة التجنيس، وفي الجهة السفلية اسم دار النشر.

لاستجلاء معاني الغلاف يستدعي التعامل مع هذه العناصر على أنها مرسلات نصية متنوعة الرموز الإشاراتية، ومتعددة الإحالات و الإنزياحات اللغوية، ومولدة للأفكار، بما يؤدي إلى تعميق الدلالة النصية و تشكيل طبقات المعنى الكلي.

إن تفكيك بنية صورة الغلاف والتعرف على جذور مركباتها الدلالية (دال/ مدلول) يقتضي إخضاعها لمبدأ جوهري وهو "تعدد التأويلات، أو جمعية التأويل التي تفرضها تعددية المعاني La polysémique[23].

وقراءتنا لصورة الغلاف ستعتمد على ثلاثة مناحي هي: الدراسة الفوتوغرافية، دراسة الألوان، والدراسة التأويلية .

1.3. الدراسة الفوتوغر افية:

المقصود بالقراءة الفوتوغرافية "مساءلة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، واختيار الزوايا، وما يقابلها من جانب المتلقي من حركة العين، ووضع المركز البصري ضمن المجال الذي تقاس فيه النظرة في تلاحمها مع المنظور إليه"[24]، وبإسقاط ذلك على الرواية نجد واجهة من القطاع المتوسط بأبعاد 13×20 سم، بإطار مستطيل الشكل، مع كتابة عربية غير مقروءة مجتزأة من ثلاثة أسطر متواجدة بثلاث زوايا من الغلاف، اليمنى من الأعلى، ونظيرتها واليسرى من الأسفل مع خلو الزاوية اليسرى العلوية من أي كتابة.

كما يظهر في وسط النصف العلوي من إطار الغلاف اسم الروائي "أحمد عبد الكريم"، وأسفله عنوان الرواية " كولاج" بخط كبير بارز، بينما نجد بقعة شبه دائرية زرقاء في أعلى نصف الإطار السفلي من الجهة اليسرى تتضمن تجنيس العمل الأدبي كرواية.

أما في وسط أسفل الإطار نلاحظ شكلا رباعيا شبه منحرف يضم اسم دار النشر " الجزائر تقرأ" بخطين مختلفين.

2.3. دراسة الألوان:

وهنا يتم تحليل قوة وقيمة الألوان المستعملة من حيث طبيعتها، ومدى طغيانها، أو ما يسمى بالشفرة اللونية، أو ما يسميه Roland barthes بالتعيين Dénotation، في تعامله مع اللون على أنه دليل يشترك مع المعنى[25].

وبالرجوع لصورة الغلاف نجد أن اللون الطاغي هو اللون الرمادي الذي يصبغ كامل واجهة الرواية بشكل لافت، ليظهر بعده اللون الأسود بدرجة أقل في عبارات اسم المؤلف، وعنوان الرواية، وتلك الكتابات غير المفهومة في الزوايا، وأيضا يظهر اللون الأسود ضمن خطوط ونقاط خافتة جدا منتشرة عبر أجزاء مختلفة من الغلاف في الأعلى والأسفل، ثم يأتي اللون الأزرق في شكل بقعة صغيرة تحت حرف الجيم من العنوان فيها كلمة التجنيس " رواية " باللون الأبيض، وهو نفس اللون الذي كتب به اسم دار النشر، وبالتالي الألوان التي تم استخدامها وانتقاؤها في صورة الغلاف أربعة هي: الرمادي، والأسود، و الأزرق، والأبيض.

3.3. الدراسة التأويلية:

وهي المجال الذي يتم فيه استقراء آليات الدلالة داخل عالم الصورة[26]، من خلال تحويل الدال في الدراستين الفوتوغرافية واللونية إلى مدلول عبر تقنية التأويل لتنتقل الصورة من عالمها المتحقق إلى عالم التخييل.

عند استقراء صورة الغلاف نجدها شديدة الارتباط بلوحة فنية ذكرها الكاتب في روايته تحمل نفس العنوان " كولاج" فيقول: "عاد علي الجنوي أدراجه إلى متحف الفن المعاصر، صعد إلى الطابق الثاني، راح يمرر نظره بشكل بانورامي على اللوحات المعروضة، لكنه وقف طويلا أمام لوحة سعد السماوي كولاج يتأملها غير مصدق لما رأت عيناه، تأكد من التوقيع في أسفل اللوحة، هل هي لوحة تأبينية ابن مقلة؟ أم أنه واهم؟ لم يتغير فيها شيء سوى بعض قطع صحيفة قديمة ألصقت على مساحتها.."[27]. هذا النص هو مفتاح قراءة صورة الغلاف الذي أراده الكاتب مطابقا لروايته، ومن خلاله يتم فك شفرته.

فصورة الغلاف هي نفسها لوحة تأبينية بن مقلة التي شارك بها علي الجنوي في معرض باريس، وهي نفسها لوحة كولاج التي شارك بها سعد السماوي في معرض الجزائر، ولكن بإخراج مختلف يترجم نفس الملامح الفنية ويشي بنفس الدلالات الرمزية.

عند التمعن في حروف كلمة عنوان الرواية " كولاج" على الغلاف، نجد وأن حواف تلك الحروف الخمسة ليست مصقولة بشكل جيد، وبها زوائد وغير منتظمة، وكأنها مرسومة بريشة رسام أرادها الروائي أن تضاهي ريشة البرذون التي يستعملها الخطاط، في توليفة جمالية يندمج فيها الخط كتابة بالرسم فنا.

أما النقاط المنتشرة فوق الغلاف إلى جانب تلك الخطوط السوداء الخافتة، فتحيل على الورق العتيق الذي كتب عليه كتاب الهدنة لابن مقلة، بحيث" كانت النسخة الأصلية لكتاب الهدنة عبارة عن صفحة من ورق الكاغد تمت معالجتها بزلال البيض"[28]، فالروائي أراد لغلاف روايته أن يشبه ورق الكاغد؛ ورق من عصر عتيق قديم يعود بالمتلقي إلى زمن صاحب الآثار الخطية والعبقرية الفنية ابن مقلة، أما تلك الأسطر الثلاثة في الزوايا الثلاث من الغلاف فتحيل على الخلفاء الثلاث الذين خدمهم بن مقلة، وفقا لنص مقتبس من كتاب عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة يقول فيه: "...ثم ناح على نفسه وبكى على يده، وقال يد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاث خلفاء، وكتبت بها القرآن دفعتين تقطع كما تقطع أيدي اللصوص؟"[29]. إن الكاتب بإيراده لهذا الاقتباس يريد أن ينصف ابن مقلة ويعيد له مجده ومكانته التي يستحقها بعد ما ناله من ظلم وخذلان، فالرواية في صميمها احتفاء بابن مقلة وبعبقريته التي طمست .

أما عن اختلاف الخطوط المستعملة في كتابة اسم الروائي وعنوان الرواية، فذلك يحيل على تمايز الأزمنة بين عصر ابن مقلة وعصر الروائي، فرغم المسافة الزمنية البعيدة التي تفصل بين الرجلين غير أن حبهما للخط العربي وولعهما به قرب تلك المسافات الزمنية وقصرها، وهذا ما يكشفه قرب اسم الروائي من العنوان على فضاء صورة الغلاف، فقرب المسافة المكانية في الغلاف يشي بالتقارب الروحي بين أحمد عبد الكريم وابن مقلة، وهو نفس التقارب الذي جسدته الرواية بين الفن والسرد الأدبي.

تبعا للتعالق الموجود بين صورة الغلاف ولوحة تأبينية بن مقلة - التي ذكرها الكاتب أكثر من مرة في روايته- جرى انتقاء الألوان بما يتناسب وذلك التأبين؛ الذي هو رثاء الميت وذكر محاسنه وتخليد ذكراه.

فالكاتب عندما اختار اللون الرمادي، كلون طاغ على غلاف الرواية أراد أن يظهر مشاعر الحزن والأسى على مصير الخطاط بن مقلة وتلك من دلالات اللون الرمادي[30].كما أن اللون الأسود الذي وظفه في كتابة العنوان يحيل هو الآخر على معاني "الموت والحداد"[31]، غير أن أحمد عبد الكريم لم يكن يتوخى هذه المشاعر المعتمة وإنما أراد أن يخلد ذكرى الخطاط بن مقلة ولأجل ذلك اختار اللون الأزرق في شكل بقعة على الغلاف تخرق طغيان اللون الرمادي وتجذب نظر المتلقي، وبداخلها كلمة التجنيس "رواية" بلون أبيض. فالأزرق يوحي بفكرة الخلود الهادي والسامي، الفوق إنساني، والأزرق والأبيض لونان مريميان، يعبران عن انفصال قيم هذا العالم، ورفع الروح المتحررة نحو الخالق، ويسمى مسكن الخلود في المعتقدات القديمة بالمدينة الزرقاء[32]، فأحمد عبد الكريم برواية كولاج أراد أن يبعث سيرة بن مقلة من جديد باستحضار فكرة كتاب الهدنة المسروق وتوظيفها ضمن حبكة سردية يختلط فيها البوليسي بالفني. رواية كولاج هي إعادة بعث وإحياء لمعرفة قديمة في ثوب جديد معاصر، ولعل هذا هو دافع كتابتها الذي لم يصرح به الروائي، لكنه يستخلص ضمنا عبر الإشارات المتعددة المبثوثة تقريبا في جميع ثنايا الرواية، عن النهاية المأساوية للوزير محمد بن مقلة، أول مهندس للخط العربي وحروفه، فالروائي يرى أن التاريخ لم ينصف بن مقلة ولم ينزله منزلته اللائقة به كأعظم خطاط عرفه تاريخ الخط العربي ويستنتج ذلك من خلال الحوار الذي دار بين عابد الجيلاني المصور الفوتوغرافي الباحث عن إنجاز مشروع حياته وهو إعداد فيلم وثائقي عن حياة بن مقلة، والباحث الأكاديمي العراقي ناجي هلال صاحب كتاب " ابن مقلة خطاطا واديبا وإنسانا" إذ يقول: "..حقيقة الفكرة طيبة وجديدة ولم يسبق لأحد أن فكر في الأمر رغم أهمية الرجل، كثيرا ما أقول بأنه حقق ما لم يحققه الشاعر الأكبر أبو الطيب المتنبي حتى وإن دفع غاليا ضريبة طموحه وأحلامه المجنونة، لكن التاريخ ظلمه ولم ينصفه "[33]، ثم يرفعه إلى مكانة أعلى حتى من الشاعر المتنبي وهما في شارع المتنبي في بغداد العراق قائلا: " الحق هو أنه الأولى باسم هذا الشارع من المتنبي... ولو كان الأمر لي لسميته ابن مقلة"[34].

الروائي من هذين النصين يؤكد على أمرين، الأول: هو إنصاف الرجل ووضعه الموضع الصحيح في فضاء السرد عبر رواية كولاج، في مقابل إهمال التاريخ له، وبالتالي فالرواية تقويم لزلل التاريخ الذي أغفل بن مقلة ولم يمنحه الحظ الكافي من الدراسة والتنظير، والثاني: هو كشف جدة وخصوصية الفكرة التي انبنى عليها مشروعه السردي، وكأنه يضع الرواية بين خيارين، إما " أن تكون حجابا يزيف العواطف والحقائق، والممكن والمحتمل من خلال تكريس الاختيارات السائدة..، أو أن تكون مشهدا للتصادم والتجريب والحداثة عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش، والتقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة"[35]، وأحمد عبد الكريم بتوظيفه فنون الرسم، والخط، و الموسيقى والنحت، و الطابع البوليسي القائم على التحقيق والمطاردة، يكون قد اختار الطريق الثاني لروايته طريق التجريب والحداثة.

4. ثنائية الكاتب والفنان:

أحمد عبد الكريم مبدع اجتمعت له موهبة الرسم والكتابة معا، فهو خريج مدرسة الفنون الجميلة ويعمل كأستاذ لمادة الرسم يلقن فنونها وتقنياتها ومبادئها، وبما أن الرسم " ضرب من اللغة"[36] حيث تغدو الألوان واللمسات والعناصر المرئية أدوات تعبيرية، سعى الكاتب إلى تطوير تلك اللغة، بإدخالها عوالم مختلفة مثل الشعر في بداياته، ثم السرد من خلال روايته الأولى عتبات المتاهة التي نشرها عام 2008 وكولاج التي تولت دار الجزائر تقرأ نشرها سنة 2018، فالرسم هو الذي " أمدَ لغة اللفظ بالكتابة"[37] عند عبد الكريم، ليكون الرسم كَفَن، هو البداية الموصلة لفن الكتابة الأدبية.

وما يثبت هذا الطرح هو ذلك التنويه أو التنبيه الذي ذيل به الكاتب روايته عندما قال: "..الحقيقة الوحيدة في هذه الرواية هي أن لوحة **تأبينية أبي علي بن مقلة** هي لوحة للفنان التشكيلي والخطاط الصديق عبد الحفيظ قادري الذي أرفع له كل التحية والمحبة والامتنان"[38].

ففكرة الرواية في أصلها تأتت من لوحة فنية رسمها الخطاط عبد الحفيظ قادري، وهي نفسها اللوحة التي شارك بها سرديا بطل الرواية علي الجنوي في معرض باريس الذي أطلق شهرته وأعلن عن وجوده في عالم الرسم والخط العربي، و يظهر علي الجنوي في

الرواية كشخص خمسيني يعمل كأستاذ رسم بمدرسة الفنون الجميلة بسطيف، وهي نفس المؤسسة التي يكون عبد الحفيظ قادري مديرها.

تتحقق ثنائية الكاتب والفنان من جانب آخر في شخصية بن مقلة، الشخصية الملهمة لصاحب الرواية، الذي لم يكن خطاطا عبقريا، أو أمير الخطاطين الذي يجيد الرسم بالحروف فقط، وإنما كان أيضا أديبا، فهو شاعر مفلق له "ديوان في ثلاثين ورقة، وهو مفقود في زماننا هذا، والصبابة التي بقيت منه توزعتها المصادر على الرغم من قلتها، وله أيضا نثر بليغ، ضاع أغلبه، بقيت منه نتف هنا وهناك، وبعض رسائل الشكوى التي حررها وهو في سجنه"[39].

وظف أحمد عبد الكريم في أحد لوحاته السردية فكرة الصداقة بين الفنان والكاتب، ورأى أن طريقهما واحد في عالم الإبداع، فذلك يتخذ من القلم سلاحا للثورة والتمرد، والآخر الريشة في رسم الواقع والخيال، ومثل لهذه الفكرة بصداقة الرسام محمد إسياخم بالروائي كاتب ياسين فيقول:" كانت اليد المقطوعة هاجسا محوريا في العديد من لوحاته- يقصد اسياخم- ففي بعض لوحات الاوتوبورتريه Autoportrait يوقع ببصمة يده على اللوحة، كان أخلص أصدقاء كاتب ياسين الذي سماه عين الصقر، جمع بينهما الفن والتمرد، انتصر على الحياة وانطفأ أمام سطوة السرطان"[40].

إن المؤلف في هذا المشهد السردي بقوله كان أخلص الأصدقاء، يؤكد على علاقة الاندماج بين السرد والفن، بل إن الفن في كثير من الأحيان كان مساندا للرواية، وممهدا لها على رأي رائدة الرواية الجديدة الفرنسية ناتالي ساروتNathalie Sarraute ، فالرواية حسبها صارت" مختزلة في مادة غَفِلة مثل الدم، صُهارة بلا اسم ولا حدود، دون أي من المعالم المريحة المعتادة، لذا يجب أن تكون على طريقة الرسم التجريدي الذي يعبد الطريق للرواية"[41].

كما يمكن أن تكون سيرة حياة الرسام ملهمة للكاتب، مثلما هو الحال مع أحلام مستغانمي في رواية ذاكرة الجسد من خلال شخصية خالد بن طوبال، فكل تلك الشخصيات كانت مقطوعة اليد فيقول :"الغريب أن كثيرا من الناس لم ينتبهوا إلى حقيقة ساطعة، وهي أن ثمة شبها كبيرا بين ملامح الفنان امحمد اسياخم، وبطل رواية أحلام مستغانمي المشهورة ذاكرة الجسد...ما يعني أن الروائية استفادت من سيرة هذا الفنان في

رسم شخصية بطلها خالد بن طوبال الذي هو في الأصل اسم إحدى الشخصيات الروائية لمالك حداد"[42].

هذا الانسجام بين الكاتب والفنان يتجسد ضمن فعل السرد من عدة نواح وجوانب موزعة على بنيات صغرى تخلق في اجتماعها البنية الكبرى للرواية، ضمن ما أسماه سعيد يقطين بالتفاعل النصي، الذي يقسّم النص إلى قسم " بنية النص، وهو الذي يتصل بعالم النص لغة وشخصيات وأحداث.. وقسم آخر نسميه بنية التفاعل النصي"[43]، وقد وظف الكاتب الكثير من تلك البنيات الفرعية المستلة في معظمها من عوالم الفنون، رسما، وخطا، وموسيقى ومعمارا وغيرها، مشكلة متفاعلات نصية تستوعبها بنية النص الرئيسية، لتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي[44] عبر تقنية الكولاج التي هي أداة " تعبير عن تعدد المعنى وتداخل الأنساق وحوارية الأجناس"[45].

5. خاتمة:

استطاع أحمد عبد الكريم في روايته أن يجمع بين مجالين تعبيريين ويخرج عملا أدبيا هو نتاج كولاجات متعددة خلقت عالما متميزا من حيث التشكيل والكتابة، لتترجم اللوحة الفنية هموم النص السردي وانفتاحه على عوالم لانهائية تؤثر في عي وإدراك المتلقي.

إن تنوع مصادر التجربة الفنية لدى الكاتب جعل مغامرة التجريب لديه تنهل من أنظمة فنية ومعرفية وتواصلية مختلفة عكفت العقول الإنسانية على تجديدها باستمرار بما انعكس على أنماط الكتابة وأشكالها في روايته.

عبر سلطة اللغة قام احمد عبد الكريم بمد جسور نحو عمل فني طالما ظل حبيس ثقافة محدودة، بتحويله إلى عمل أدبي يؤسس لحوارية تقاربية بين الفن والسرد؛ بين المرئي واللفظي، وبذلك استطاعت الكتابة أن تمنح الظاهرة الفنية مكانتها، وتحقق وجودها ومشروعيتها ضمن العملية الإبداعية.

6. الهوامش:

1- ينظر إيف شوفرال، الأدب المقارن، ترجمة عبد القادر بوزيدة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص108.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3 - أحمد عبد الكريم، كاتب من الجزائر، ولد عام 1965 في الهامل جنوب الجزائر، التحق بالكتاب ثم بالمدرسة النظامية، وتدرج في تعليمه حتى الجامعة، يعمل أستاذا للرسم، كانت بداية تجربته الأدبية في الشعر عام 1983، نشر كثيرا من أعماله الشعرية على صفحات الصحف والمجلات مثل: الشعب، المساء، السلام، اليوم السابع، القافلة، الناقد، المنتدى، من أعماله الروائية رواية عتبات المتاهة التي نشرها سنة 2008، ورواية كولاج سنة 2018

4- بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، دار الإنتشار العربي، ط 1، لبنان، 2012، ص 133-134.

5- الحسن الغشتول، رحلة السرد(وظائف وتنازع في الرؤيا والجمال)، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 25، 2012، ص .126

6- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر، مصر، ط1، 2005، ص 5.

7- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2010، ص 358.

8- المرجع نفسه، ص 358.

9- الرواية، ص 144.

10- الرواية ،ص 152.

11- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، المغرب، 1990، ص 58.

12- الرواية، ص 80.

13- الرواية، ص 129.

14- الرواية، ص 36-37.

15- هو أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقلة الخطاط المشهور كانت ولادته يوم الخميس بعد العصر في أواخر شوال سنة اثنين وسبعين ومائتين ببغداد وتوفي في يوم الأحد عاشر شوال سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة هجرية، كتب المصحف مرتين وبخطه ضرب المثل، استوزره المقتدر بالله، ثم القاهر بالله، ثم الراضي بالله، ثم وشي به إليه فقطع الراضي بالله يده اليمنى، طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي، وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939، ص 351

16- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، منشورات الإختلاف، ط 1، الجزائر، 2014، ص 185.

17- الرواية، ص30.

18- الرواية، ص 95، 96.

19- الرواية، ص 97.

20- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 359.

21- ينظر سعيد بنكراد، سميائيات الصورة الإشهارية، دار افريقيا الشرق، المغرب، ط2006، ص 32.

22- المرجع نفسه، ص 33.

23- فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2012، ص 133.

24- المرجع نفسه، ص 134.

25- ينظر المرجع نفسه، ص 135.

26- المرجع نفسه، ص 135.

27- الرواية، ص 149، 150.

28- الرواية، ص 27.

29- الرواية، ص 6.

30- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها،مزيتها،ودلالاتها)، مراجعة محمد حمود، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013، ص116.

31- المرجع نفسه، ص 64.

32- ينظر المرجع نفسه، ص81-87.

33- الرواية، ص 64.

34- الرواية، ص 64.

35- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 8.

36- لويس هوتريك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين الرفاعي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، د ت، ص 95.

37- المرجع نفسه، ص 95.

38- أحمد عبد الكريم، رواية كولاج، دار الجزائر تقرأ، الجزائر، ط2018، ص 155.

39- ناجي هلال، أبن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1991، ص46

40- الرواية، ص 133.

41- ينظر بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرفاوي، دار توبقال، ط1، المغرب، 2001، ص 205.

42- الرواية، ص 134.

43- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 2006، ص 98.

44- ينظر المرجع نفسه، ص 99.

45- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 359.