توظيف الموروث الغنائي الجزائري
في رواية ذاكرة الجسد

أ. كريبع نسيمة

جامعة بسكرة

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تحاورا مع الفنون الأخرى وتداخلا معها، إذ تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة، كما هو الحال في رواية "ذاكرة الجسد" التي استضافت بين طياتها إضافة إلى فني الشعر والرسم فن الموسيقي وذلك من خلال مجموعة من الأغاني الجزائرية القسنطينية، ولم يكن هذا التوظيف الموسيقي في الرواية اعتباطيا لأنه أكسب الرواية زيادة إلى تناغمها السردي تناغما موسيقيا بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى مجموع الأبعاد والإيحاءات التي خلفها وجود العنصر الموسيقي فيها.

* صلة فن الموسيقى بالأدب:

الأدب، والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان كما بيّن ذلك "أحمد الشايب" في العناصر التي يتألفان منها، «فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سروراً، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها»[1]

ذلك أن الأدب يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها –شعرا، أو نثرا– والموسيقي يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا، فالإنسان« تغنى أول الأمر بأصوات مبهمة لا تفصح عن معان (...) وبعد ذلك حلت

الكلمات محل هذه الأصوات، فاختلط بذلك الفنان معا فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن، فالأدب يضع الأنشودة ذات الأفكار والعواطف ويسلمها إلى الغناء الذي يخضعها لألحان تلائم معانيها وأغراضها، فيسمع الناس من ذلك فنين، فيطربون بالأنغام الغنائية ويعجبون بالنصوص الأدبية»[2]، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة تبادل بين الأدب والموسيقى، ذلك حين« يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى (...) ويعمد الموسيقار إلى إلحان هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو»[3]

وإذا وضعت قطعة أدبية (قصيدة) محلّ دراسة فحتما ستكون كلماتها قد توزّعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى الناقد "عبد العزيز عتيق" أنّ «كلا منهما يتنوع أنواعا متماثلة»[4] فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر، والغلظة والرقة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب، ففي الشعر مثلا تختلف «التفاعيل طولا، وقصرا، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلا أقصر تفاعيل من الطويل»[5]، وكما أن الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقة، فإن في الشعر ما يتناسب مع الغلظة، والرقة، والشدة، واللين، فمن الشعر ما تناسبه حروف، وكلمات لينة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه والرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر، وعلو الصوت شعر الحماسة [6] والحال مثله في الرواية، والخطابة، والقصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب التي تختلف فيها أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها.

ومن مواطن التداخل بين الأدب، والموسيقى، الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلا، والتي تشكل نغمة محلية تميّز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها « فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»[7] وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال، وهذا تماما ما يفعله فن الموسيقى في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعرا، ثم نثرا كان في الشعر أقوى.

أمّا عن مصدر الصوت، فالموسيقى تختلف فيها «النغمة الواحدة صوتا، وتأثيرا باختلاف الآلات التي توقع عليها، وهذا يقابله في الشعر القافية، فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر، لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى»[8].

ومن المعروف أن الصوت الموسيقي يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات « فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة، وهذه تشبه علامات الترقيم في الأدب، كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والنقطة، فعند الاستماع إلى الموسيقى، يتوقع السامع وقفة ما، أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة، عندما تكتمل جملة ما جزئيا، أو كليا»[9] تماما مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

فإذا ما خلا نص أدبي من علامات الترقيم، فإن القارئ لا يتبيّن أول الكلام من آخره أو من أين تبدأ الجملة، وأين تنتهي، ولا موضع الجمل الاعتراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق الجمل

الطويلة... فلا يبقى من النص سوى معانٍ مشوشة، تفقد متعة القراءة، والشيء نفسه يحدث إذا خلت القطعة الموسيقية من مستويات البداية، والنهاية في الحركة الموسيقية، لأن السامع بحاجة إلى نوع من الإشباع من خلال نقاط الوصول التي تعطي انطباعا بالنهاية أو حتى إشباع جزئي، كما لو كانت محطات وصول وسطى أو مؤقتة.

وثمّة نقطة هامّة تعدّ محطة من محطات التداخل بين الموسيقي والأدب تناولها "محمد عبد السلام كفافي" في كتابه "في الأدب المقارن" وقد تحدث عن التأثر المتبادل بين الشعراء، والموسيقيين في التعبير عن الموضوع ذاته، فقد تناول مثلا الموسيقار« فيردى (ت 1901) بموسيقاه موضوعات شكسبير المسرحية، فقد كتب موسيقى لأوبرا عن عطيل وأخرى عن ماكبث، وليس معنى هذا أن فيردى قد لحن مسرحيتي شكسبير، وإنما هو قد لحن نصوصا مبسطة، مستقاة من هاتين المسرحيتين»[10].

وتأخذ الموسيقى شكل القصائد اللحنية، وقد كتب منها الكثير من الموسيقين أمثال "فرانز ليست Liszt" (ت 1886) و"شتراوس Chatraous" (1949)،« فما الذي دعا هؤلاء الموسيقين لوصف ألحانهم بأنها قصائد لحنية إن لم يكونوا قد أرادوا بذلك تأكيد الترابط بين الموسيقى والشعر»[11].

ويشر "محمد عبد السلام كفافي" إلى أنّ «"ليست Liszt" قد كتب سيمفونيتين إحداهما عن الكوميديا الإلهية لدانتي، والأخرى عن فاوست للشاعر الألماني جيته»[12]، كما أن الموسيقار تشايكوفسكي قد لحن مسرحية روميو و جوليت.

وقد تأثر الشعر أيضا بالموسيقى، فقد« ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقى، أو يكتبوا الشعر بأسلوب موسيقي وذلك يجعله شعرا يعني بالشكل، ولا يتقيد بالمضمون الواضح، ومن هذا القبيل مذاهب

الرمزية (...) التي يرى أصحابها أن الشعر يجب أن يقترب من الموسيقى، فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحت»[13].

المحور الأوّل: رحلة الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

إنَّ معظم المقاطع الموسيقية أو الأغاني التي وظفتها "أحلام مستغانمي" تنتمي إلى الموسيقي الجزائرية الأندلسية التي كسبت طابعا موسيقيا مميزا في قسنطينة وسميت بـ" المالوف" أو "الموشحات القسنطينية"، وللحديث عن هذا النوع من الموسيقي لابد من الحديث عن أنواع الموسيقى الجزائرية ،ومن ثمّ معرفة رحلة المالوف الذي انطلق من الشرق العربي حتى وصل إلى الجزائر.

1/ أنواع الموسيقى الجزائرية:

تنوع الغناء والطرب الجزائري ،حيث تحدث "أحمد سفطي" في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر، عن أنواع الأغاني الجزائرية، وقسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزع الجغرافي لها، وهي كالتالي:[14]

*- الموسيقي الأندلسية الكلاسيكية: وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيَّما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام 1492م،وهي ذاتها الموسيقي التي تولد منها طبع "المالوف القسنطيني".

*- الموسيقي البدوية: وتنحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على أنواع عديدة.

*- الموسيقي الصحراوية: وتنحصر في منطقة الجنوب الجزائري.

*- الموسيقي الجبلية: وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

*- الموسيقي العصرية الخليطة: وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقي الغربية، وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.

*- الموسيقية الشعبية: منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي،والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية في الجزائر، وكذا تنوع الآلات الموسيقية المستعملة، ولكل صنف من الأغاني آلاته الخاصة.

2/ الطرب الأندلسي من الشرق إلى الغرب:

كان الشرق العربي منبع هذا النوع من الغناء منذ« القرن الأول الهجري عندما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية، وتوسع في الشام والعراق، وأخذ له دمشق كعاصمة ثم بغداد (...) نشأ من قديم الزمن في مكة والمدينة»[15] وعند احتكاك المسلمين بأهل الفرس «تغير بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابع ما يسمى في الشرق بالموشحات»[16]

وقد ورثت الجزائر الموسيقي الأندلسية منذ زمن بعيد يرجع «إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقي متميزة ظلت تتبلور، وتزدهر حتى بلغت تألقها في الأندلس»[17] وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من« الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة (...) ومن آلات النفخ المزمار والناي (..) ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير» [18]

وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء، ولهذا يمكن القول إنَّ الموشحات فن أندلسي خالص، ولد في البيئة الأندلسية في أواخر القرن الثالث الهجري[19]، في أحضان البيئة المترفة «وقد تخلقت أنغامها في بيئة المغنين، والمغنيات، ووجدت رواجا كبيرا في أوساط الأمراء ،والحكام وكانت في حقيقتها تعبيرا عن شخصيته الأندلس الفنية واستقلالها الأدبي»[20]

ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فنّ الموشحات اتساع موجة الغناء في بلاد الأندلس التي عاشت عصرها الذهبي في الغناء على يد «نجم أعلام الموسيقي في دولة الأندلس»[21]، زرياب" وهو «أبو الحسن علي بن ذفع، موسى المهدي العباسي، ولقب بزرياب تشبها بطائر أسود مغرد يقال له الزرياب، وكان زرياب أسود اللون مع فصاحة لسانه وحلو شمائله، وحسن صوته، نشأ تلميذا للموصلي ببغداد يحفظ عنه أساليب الغناء، وأسرار التلحين»[22]، فتعلم عليه وتفنن «واشتهر، حتى ضيق على أستاذه، فغار منه، ونصب له المكايد التي أدت به إلى الفرار والهجرة من الشرق إلى الغرب، من بغداد عاصمة العباسين إلى قرطبة عاصمة الأمويين»[23]

وذلك في عهد «الأمير الحكم بن هشام الأموي (180هـ/206هـ) فسر به الحكم، وأكرم وفادته، وما لبث أن نال منزلة رفيعة في عهد ابنه عبد الرحمن»[24] الذي أدنى منزلته، وأكرمه وبدأ في مجالسته، وسماع أغانيه، التي استهوته، فقدمه على جميع المغنين حتى أصبح أمير الأدب في الأندلس.

وهكذا وجد زرياب في الأندلس «تربة خصبة لينشر فنه الجديد (...) فساعد على نشر الفن ورقيه بفتح مدارس علم فيها رجالا ونساء، وأكثر المغنيات في الأندلس كن تلامذة زرياب وممن اشتهر منهن مدونة" بنت زرياب" و"هندية" و"غزالات"(...) وكانت ولادة بنت المستكفي كغيرها من النساء المطربات والأديبات يناصرن النظام الموسيقي الجديد الذي وضعه زرياب في الأندلس» [25]

وإزاء الفن الأندلسي الخالص، نشأ نوع آخر هو الطرب «العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب»[26] فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين مثل غناء «الحوزي، والزندالي، والبرول، والزجل، مقابل الانقلابات المتفرعة من النوبة الأندلسية»[27]، وقد اختلفت هذه الطبوع بين مختلف مناطق الجزائر واختلفت أساليبها أيضا إذ أنّ «الموسيقي

الأندلسية في تلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق، والرصانة، أما الموسيقي الجزائرية فإنها تبرر بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق، وحيوية فائقة، أما الموسيقي القسنطينية فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى (...) لقبت باسم المالوف، في مزاج بين الشرق والغرب، ويظهر عليها تأثير المالوف التونسي المتبادل»[28].

وللذكر فإن المالوف القسنطيني «لم يتبع هيكلا واحدا أو خطة واحدة، بل تنوع آخذا أساليب خاصة ورونقا لم يوجد في غيره، فلا هو مالوف تونسي، ولا موشح شرقي»[29] ومن الطبوع الخاصة «بالمالوف القسنطيني رهاوي، محير، ديل براني، أصبهان، سيكاه حسين، نوى»[30]

ومن أعظم من أدى المالوف القسنطيني، الحاج "الطاهر الفرقاني" الذي اقتبست أحلام مستغانمي مقاطع من أغانيه الشهيرة، وقامت بتوظيفها في الرواية.

2-المحور الثاني: سيميائية المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية ذاكرة الجسد:

وفيما يلي عرض لجميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في الرواية:

1/2. المقطع الأوّل:

« يَا دِينِي مَا أَحْلاَلِي عَرْسُو .. بِالعَوَّادَة..

الله لاَ يَقْطَعْلُوا عَادَة

وَانَ ْخَافْ عَلِيهْ .. خَمْسَة وَالخمِيسْ عَلِيهْ»[31].

هذا مقطع من أغنية طويلة يؤدّيها "الفرقاني" للترحيب بالعريس، ويصفه خالد إذ يغنيِّ في حفل زفاف "أحلام" – المرأة التي تزوجت في إطار صفقة مع الوطن– «وها هو ذا "الفرقاني".. كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل، وكمنجته أقوى عندما يُزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية.. ويرتفع غناء الجوق في

صوتٍ واحد لترحب بالعريس»[32]، ذلك لأنّ أصحاب النجوم الكثيرة يجزلون العطاء للتعبير عن فرحتهم بصفقة جديدة، ومضمونة النجاح، لأن كل شيء قد أُعِدَّ وحُضر حتى الحضور والمعزومين، فيقول عنهم خالد الذي كان في قمة يأسه وتذمّره، وحزنه «تعلو الزغاريد.. وتتساقط الأوراق النقدية، ما أقوى الحناجر المشتراة، وما أكرم الأيدي التي تدفَعُ كما تقبض على عجل، ها هم هنا (...) أصحاب الحقائب الدبلوماسية أصحاب المهمّات المشبوهة (...) وأصحاب الماضي المجهول، وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء سرّاق سابقون، ومشاريع سُرّاق(...) وعسكر متنكرون في ثياب وزارية» [33].

كلهم كانوا يسمعون إلى "الفرقاني" الذي استعد هو الآخر مع آلاته، وجوقه لإحياء ذلك الحدث السياسي الاجتماعي الاقتصادي، فما علاقة الأغنية التي كان يؤديها بالإطار العام الذي ألقيت فيه؟

هو الذي يقول " ياديني ما أحلا لي عرسوا.. بالعوادة"، فهل لذلك العرس حقاً من حلاوة حقيقية؟ أم هناك حلاوة من نوع آخر؟

إنّ الفرحة في الأعراس القسنطينية التي يحييها الفرقاني كانت تأتي على حسب ما ذكر في أغنيته من أثر الآلات التي يذكر كل واحدة منها في كل مقطع من مقاطعه التي تمجد الموسيقى، وأثرها في إضفاء حلاوة، وفرحة على الأعراس.

ففي هذا المقطع يكون لآله العود (العوّادة) فضل كبير في إضفاء الفرحة، والسعادة، على العريس المُرحّب به، وعلى جمع الحضور، وبلهجة عامية جزائرية يبتدئ الفرقاني أغنيته بكلمة جاءت على شكل نداء "يا ديني"، وهي من المصطلحات الجديدة التي ظهرت على طبع المالوف في فترة الحكم التركي، مثلها مثل العديد من المصطلحات مثل (يا ليل يا عين، يا مولاي، سيدي يا سيدي) ومن المرجّح أنها خالية من أيّ معنى فقد وردت فقط لسدّ ضرورة غنائية لاستهلال الأغنية[34]، كما قد ترد هذه الكلمة (ياديني) من أجل اجتذاب السّامعين، وإعطاء

نسبة من المصداقية للكلام الذي سيأتي بعد هذه الكلمة، والفرقاني هنا يؤكّد حلاوة العُرس في خطاب يخُصّ العريس مَوجّةٌ إلى كل من يسمع الأغنية مبرزاً دور آلة العود في إضفاء جوٍّ ممتع، ومبهجٍ، وكأنّ الفرقاني يخاطب شخصاً مقرباً إلى العريس حين يتمنّى أن لا تُقطع للعريس عادةً (الله لا تقطعلوا عادة) وهو تعبير عامّي ويجري في مصاف الأدعيّة فهو دعاء، وتبتلٌ لاستمرارية الزواج، و طول العمر للعريس كما فيه دعاء له بالذرية الطيبة.

ويقترب الفرقاني شعورياً من العريس، إذ يبدي خوفه عليه في جملة تقول "وانخاف عليه"، ولشدّة هذا الشعور بالخوف على العريس طبعاً من الحسد، يلجأ إلى تعويذه من نوع شعبي خاص لتزيح الأذى والشر من طريق العريس وذلك بما تحويه عبارة "خمسه والخميس عليه" من قدرة – كما يظن العامّة– على الوقوف في وجه المكاره التي تُهدد العريس خاصة يوم عرسه «فالخمسة والخمسة، أو كف اليد بالأصابع الخمسة أداة لدرء الحسد والعين»[35]، ولعلّ العريس (سي) كان محاطاً بالحسد من كل جانب، كيف لا، وهو القائد العسكري السياسي الذي سيتزوج ابنة أحد أعظم شهداء الثورة الجزائرية، وهذا وِسام جديد يضاف إلى سلّم النجوم التي تحملها بدلته العسكرية، فهو كغيره من الذين وصفهم خالد «أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع»[36] لا يهمهم شيء بقدر ما أن يكونوا مجتمعين دائما كأسماء القرش، ملتفين دائما حول الولائم المشبوهة[37].

2/ المقطع الثاني:

«كَانُوا سَلاَطِينْ وَوُزَرَاء ** مَاتُوا وَقَبَلْنَا عَزَاهُمْ
نَالُوا من المَالْ كَثْرَة ** لاَ عَزْهُمْ.. لاَ غْنَاهُم
قَالُوا العَرَبْ قَالُوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

(...)قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ» [38]

هذه الأبيات تُشكِّل مقطعاً من الأغنية الشعبية الجزائرية "صالح باي" التي يؤديها الفرقاني في معظم الأعراس بقسنطنية، وهي أغنية «ما زالت منذ قرنين تُغنّى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة (صالح باي) وخدعة الحكم، والجاه الذي لا يدوم لأحد»[39]، هي أغنية بلغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، رغم سطحية كلماتها التي تبدو للوهلة الأولى خالية من أي مضمون فكري أو تاريخي وهذا ما جعل خالد يشير إلى أن هذه الأغنية أصبحت تغنى«بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحداً»[40]، لكن كلماتها في عرس أحلام استوقفت خالد، فوقف كعادته وجها لوجه أمام الذاكرة التي أرهقته، لأن المواقف تعيد نفسها، والتاريخ قد يتكرر لكن بِحلَّة جديدة أكثر وجاهة فبين الزمن الذي عاش فيه "صالح باي"، والزمن الحالي الذي يعيش في (سي...) اختلاف في التأريخ واختلاف في الحالة السياسية للوطن، لكن ما لا اختلاف فيه هو المطامع، والآمال العسكرية، والحب المشترك في كل زمان ومكان للحكم وللسيطرة، ولعل أغنية مثل هذه تعدّ وثيقة تاريخية تكشف استمرارية المؤامرات التي تحاك ضد هذا الوطن منذ قرون.

ولاستقراء المعاني الحقيقية، والحقائق التاريخية التي تحملها هذه الأغنية يجب الرجوع إلى تاريخ الجزائر في ظل الحكم التركي، حين كان يحكمها البايات، فقد عُين "صالح باي" في البداية خليفة على مدينة قسنطنية« عام 1765 لمدة ست سنوات (...) ثم عيّن على رأس البايليك، واستمر في منصبه لغاية صيف 1792»[41]، وهذا ما تفسره العبارة التي استهلت بها الأغنية (كانوا سلاطين ووزراء)، ويُذكر أنّ صالح باي قد أنجز«أعمالا كثيرة عسكرية، اقتصادية، وعمرانية، وثقافية، واجتماعية كان لها آثار بارزة في حياة السكان (...) وكان لجهوده العسكرية آثار حميدة، فركن الجميع إلى الهدوء»[42] وإلى تقبل الوضع الجزائري في ظل حكم الأتراك، ولعل هذا ما جعل العرب الجزائريين يشفعون

لـ"صالح باي"، ويتغاضون عن أفعاله، وتصرفات غير اللائقة في سنوات حكمه الأخيرة، خاصة سكان مدينة قسنطينة التي كان له الفضل في رفع مستواها العمراني والجمالي،[43] وعليه «وفي أواخر أيامه تغيرت سيرة صالح باي، وسلوكه تجاه الناس، فأخذ يظلمهم دون مبرر، ويفرض عليهم الضرائب المرهقة، ولا يراعي أوضاعهم، وظروفهم المعاشية والاقتصادية والاجتماعية، بل وحتى السياسية، فظهر ضده معارضون، وخصوم كثيرون ناصبوه العداء (...) واشتكوه إلى الداي حسين باشا بالعاصمة، فقام بعزله وعوّضه بإبراهيم باي»[44]، وهنا كانت خدعة الحكم، فقد كان صالح باي في ماله، وكثرته، يتنعم، دون أن يقيم الحساب ليوم كمثل اليوم الذي عُزل فيه عن الحكم، فاضطره هذا إلى خدعة أخرى، وهي التربص بالداي الجديد وخداعه، رغم الاتفاق المبدئي الذي اتخذاه، بأن ينتقل صالح باي إلى الجزائر العاصمة، ويرفع جميع أرزاقه من غير معارض من العرب[45] وهذا ما يبدو في البيتين الثالث والرابع:

" قَالُوا العَرَبْ قَالُوا ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ وَلاَ مَالُو

قَالُوا العَرَبْ هَيْهَاتْ ** مَا نَعْطِيوْ صَالَحْ بَايْ البَايَاتْ "

وبعد أن جمع "صالح باي" أمواله الكثيرة والتي لم تدم به في مناصب العزِّ، والغنا، قرر أن يمارس خدعته الثانية، فقد هجم في الليل على الباي الجديد، وقتله مع مائة من الخدم وذلك بعد ثلاثة أيام فقط من حكمه، فلما وصل الخبر إلى الداي بالعاصمة أمر بقتل صالح باي[46]، وكما يبدو من الأغنية أنّ العرب قد تقبلوا العزاء الذي قدّم للباي الذي حكمهم مدة اثنين وعشرين عاماً وأصبح موت البايات في تلك المدينة أمراً جارياً [47].

كان هذا عن المعنى التاريخي الذي تخفيه أبيات تلك الأغنية غير أنّ المعاني المستقاة من خلال توظيفها في الرّواية، تنزاح من دلالتها المتعلقة بـ"صالح باي"، لتسقط على ما يحصل حاليا في الوطن من جري وراء المناصب، والأضواء

السياسية فيتعجب خالد لاستفحال هذه الظاهرة قائلا:«إيه قسنطنية لكل زمن "صالحه".. ولكن ليس كل "صالح" بایاً.. وليس كل حاكم صالح (...) عجيبة هذه الظاهرة»![48]، وعجيب حتما ما حل بالوطن، فكل المناسبات تتحول إلى مكان لعقد الصفقات من جهة، وللشكوى والاستعطاف من جهة أخرى، كل هذه الأمور لفتت انتباه خالد في العرس الذي اكتفى بالاستماع إلى شكوى الوزراء، والإطارات بدهشة، واستغراب«المدهش أنهم هم دائما الذين يبادرونك بالشكوى، وبنقد الأوضاع وشتم الوطن (...) كأنهم لم يركضوا جميعا خلف مناصبهم زحفاً على كل شيء كأنهم ليسوا جزءاً من قذارة الوطن، كأنهم ليسوا سبباً في ما حلّ به من كوارث»[49].

جولة بين الماضي والحاضر في دهاليز الذاكرة، هو ما أوصلت أغنية (صالح باي) خالد إليه، من ذكرى باي تركي قديم، إلى واقع مجموعة من كبار مُحْترفي الخداع مع الوطن ويبدو أنه الوحيد الذي ربط الأغنية بمضمونها، في حين كان الجميع يستمتعون باللحن دون التفكير في المفارقة التي يصنعها اللّحن مع المضمون لأن الأغنية كانت «تغنى للحزن، فصارت تغنى للأفراح»[50]، ففي الموسيقى عندما يختلف اللحن في مساره عن المعنى يعني أن الأداء الفني لا يتطابق مع المضمون، فيكون تماهي الجمهور إلى أبعد الحدود مع الموسيقى أحيانا بسبب الإيقاع الناتج عن«تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام إيقاعي واحد، يتم ترجيعه مددا تطول وتقصر (...) وتسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعور، لدى المستمعين تحت تأثير صيغ وتركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى، سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها»[51] وهذا ما يميز موسيقى المالوف عن غيرها من أنواع الموسيقى، وهذا نفسه ما جعل مستمعي أغنية (صالح باي) يطربون بها دون التعمق، والرجوع

إلى كلماتها، ولعل لأداء الفرقاني المتميز أثر آخر في إضفاء ذلك الجوِّ الطربي الذي أنسى الجمهور القسنطيني كلمات أغنية تمثل تاريخهم وتنزاح إلى حاضرهم.

3/2. المقطع الثالث:

« إذا طاح الليل وين نباتو ** فوق فراش حرير ومخدّاتو..
أمان.. أمان..
(...) ع اللي ماتوا.. ** يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا..
أمان.. أمان..
(...) خارجة من الحمّام بالرّيحية ** يالندراشْ للغير وإلاّ لـيَّ..
أمان.. أمان..» [52]

كل بيت من هذه الأبيات يمثِّل مقطعا متفرداً من أغنية كاملة يؤديها الفرقاني كالعادة في معظم أعراس قسنطنية، وقد مثّل خالد دور المحلّل لهذه الأغاني لأنه لا شيء يدعو للاهتمام في عرس أحلام، فلا هو صاحب صفقات، ولا هو ممّن يستغل المناسبات الاجتماعية للبحث عن كرسي جديد من كراسي السياسة في الوطن، ولهذا كان أكثر من تأثر بجملة الأغاني التي أحيى بها الفرقاني عرس أحلام.

كلّ من البيت الأوّل، والثالث جاء على أسلوب الاستفهام في حين جاء البيت الثاني على صيغة النهي، فالفرقاني يتساءل في صدر البيت الأوّل «إذا طاح الليل وين نباتوا»[53] دون أن ترد علامة الاستفهام التي تؤكد ذلك، وهذا دليل على أن المتسائل –الذي ما يلبث حتى يجيب هو نفسه في عجز البيت– لا يريد طرح سؤال، بقدر ما كان يريد تقديم الإجابة: (فوق فراش حرير ومخدّاتو)، وقد تنبه خالد إلى هذا حينما قال إنه «لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السّكن كما قد يبدو من الوهلة الأولى»[54]، فكاتب الأغنية قد لفت السّمع بالمركب الإسنادي إذا طاح الليل، وهو يحمل من الفجائية، ما يجعل السامع يذهب إلى التفكير الفعلي بعدم

وجود مكان القضاء الليل أو للسكن، ممّا يدفع به إلى انتظار باقي الكلام باهتمام، هذا الأخير الذي أفصح عنه الشاعر في الجزء الثاني من البيت، ولأن الفرقاني رمز من رموز أعراس الوجهاء فلا بد أن يمجدهم ويمجد الحياة الرغيدة التي يحيون وذلك بتمجيد «الأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع»[55] وفي هذا إشارة إلى نوع الحياة الجديدة التي ستحياها أحلام إثر زواجها من أحد أثرياء مدينة قسنطينة.

فالليل على الأغنياء شأن، وعلى غيرهم شأن آخر، فتقدم الليل يعني لخالد تقدم الوحشة، والوحدة، والألم إذ يقول في هذا«كلما تقدم الليل، تقدم الحزن بي، وتقدم بهم الطرب، وانهطل مطر الأوراق النقدية عند أقدام نساء الذوات المستسلمات لنشوة الرقص على وقع موسيقى أشهر أغنية شعبية»[56]، كيف لا؟ والأغنية تمجدهن وتزيد من عليائهن، وعلوّهن، ثم كيف لا؟ وقد انضمت إليهن امرأة جديدة كانت رمزاً للوطن بأكمله، وكل هذا الطرب لأجلها.

ومن المميّز لهذه الأغنية هو الصعود، والنزول الموسيقي فيها، ومعه بالتأكيد صعود، ونزول، أو مدّ وجزر عاطفي، فبعد حالة الطرب، والنشوة القصوى ينتقل الفرقاني بمستمعيه إلى نقطة أدنى مما كان عليه حين يردّد عبارة أمان.. أمان.. وهي مركب تركي الأصل بنفس معنى كلمة آه! [57] وهي كلمة للتحسر، وإخراج الألم والآهات، ويحق للفرقاني أن يطلق آهاته بعد تمجيد الوجهاء إذا ما تذكر حال من لا يعيش عزّهم ووجاهتهم.

ويبقى الفرقاني في نفس المدى العاطفي حين تبدأ نبرة الحزن التي تميّز البيت الثاني الذي يفسح المجال للجميع ليحضوا بلحظة استذكار لأشخاص غادروا الحياة تاركين فراغا، تحاول الأغاني أن تشغله باستحضارهم الروحي دون البكاء عليهم هذه المرة، كل هذا يجسده قول الفرقاني (ع اللي ماتوا..يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا)، أما خالد فبوسعه هذه الليلة أن يذكر الشهداء، سي الطاهر، والدته، ثم

زياد آخر من تجرع الحزن المرير لأجله، فقد رحل دون أن يصفّي حساباته السياسية، ولا الشخصية، رحل آخذا معه أسراره النضالية، مخلفا وراءه أشعارا تذكر دائما بأنه كان يوما ما شاعرا فلسطينيا مناضلا.

ويقرر خالد ألا يبكي هذه الليلة أحداً غير أحلام التي يشهد موتها بطريقة مغايرة للموت العادي «لن أبكي.. ليست هذه ليلة سي الطاهر.. ولا لزياد ليست للشهداء، ولا للعشاق، إنّها ليلة الصفقات التي يُحتفل بها علناً بالموسيقى، والزغاريد»[58]، ولا بد للفرقاني بعد هذا البيت من إطلاق آهات جديدة، باللازمة (أمان.. أمان..) التي تتكرر على طول الأغنية.

ويرتفع مستوى الموسيقى عن الطبقة التي خيمت في حالة تغير الأحداث أو المضامين فهذه المرّة ينقل الفرقاني صورة شعبية تميز المرأة الجزائرية وبصفة خاصة القسنطينية التي تتهيأ لحدث الزواج، بأن ترافق مجموعة من قريباتها إلى الحمام قبل يوم زفافها، لتكون في أبهى حلة لها، كان التساؤل المطروح في الأغنية هو الوجهة التي تتجهها العروس أو أحلام بعد الخروج من الحمام والمقصود هو الشخص الذي ستكون زوجته (خارجة من الحمام بالريحية يالندراش للغير وإلاّ لي) ويفضل خالد ألا يطرح هذا السؤال على نفسه، لأنه يعرف الإجابة مسبقا عليه «لن أطرح على نفسي هذا السؤال.. الآن أعي أنك للغير ولست لي تؤكد ذلك الأغنيات، وذلك الموكب الذي يهرب بك، ويرافقك بالزغاريد»[59]، ويصف خالد أحلام في موكب زفافها وصفاً أسطورياً «وعندما تمرين بي، عندما تمرين .. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي ليس بالريحية، وإنما بقدميك المخضبتين بالحنّاء، وأن خلخالك الذهبي يدق داخلي ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة»[60]، فأغنية الفرقاني جعلت خالد يعيش في حالة وجد مع الذاكرة التي تجعل أحلام وفي آخر مشاهدها مع خالد رمزاً للوطن، ولقسنطينة، وللتاريخ حين يقول «ثوبك المطرّز

بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية مُعلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر»[61].

ولا يرضى خالد لأحلام نهاية كهذه وزواجاً كهذا، لكنه لن يقدر على تغيير شيء، ولم يبق له سوى أن يحلم قائلا: «دعيني أحلم أنّ الزمن توقف، وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوماً من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك امتلاكي لك! (...) لو كنت لي.. لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه وليٌّ يحرق البخور على طريقنا.. ولكن ما أحزن الليلة.. قسنطنية»![62].

ولا بد أن يستيقظ خالد من حلمه حالما ينهى الفرقاني أغنيته، باللازمة أمان.. أمان التي تخرج من أعماق خالد هذه المرّة، فهي آهٌ على أحلام، وآه على قسنطينة، وآه على ما يحدث له، وما سيحدث.

4/2. المقطع الرابع:

« شَرْعِي البَابْ يَا أُمْ العَرُوس» [63].

هذا مقطع صغير من أغنية شعبية شهيرة، تغنّى أثناء خروج العروس من بيت أهلها متجهة إلى بيت زوجها في موكب احتفالي، إلاّ أنّ هذه الأغنية تترك وقعاً محزناً على العروس ووالدتها التي تُودّعها ولهذا يوجه الخطاب في الأغنية إلى أمّ العروس.

ومؤكد أنّ ثنائية هذا الألم ستنتقل إلى ثلاثية، إذ ينضمّ خالد إلى دائرة من يعزّ عليهم زواج أحلام وفراقها، فالموقف مؤلم والأغنية هي الأخرى استفزّت ذاته فيقول:«آه، كم كنت أحبّ تلك الأغاني التي كانت تُزف بها العرائس، والتي كانت تطربني دون أن أفهمها، وإذا بها اليوم تبكيني! (...) يقال إنّ العرائس يبكين دائما عند سماع هذه الأغنية، تُراك بكيت يومها؟»[64]، ولم يعرف 'خالد' لهذا السؤال جوابا، إذ كانت أحلام في العرس بعيدة عنه حيث تقول: «كانت عيناك بعيدتين..

يفصلني عنهما ضباب دمعي وحشد الحضور فعدلت عن السؤال، اكتفيت بتأملك في دورك الأخير»[65].

فكيف لا تبكي أحلام؟ بعد سماع هذه الأغنية المؤثرة بكلماتها المشحونة بمشاعر الحزن، والألم، فالمركب اللفظي (شرعي الباب) يحمل من الدلالات ما قد لا يبدو من الوهلة الأولى لسماعه فكلمة "شرعِّي" توحي بالقوّة في فتح الباب وبفتح الباب فتحاً كلياً على مصراعيه ليتسع ويتسّع معه صدر العروس وأمِّها للخروج، والدخول في حياة جديدة، وأن تُشرِّع الأم الباب لمغادرة ابنتها العروس، فهذا يعني أنها تُشرّع معه أبواباً مختلفة، باب الحزن، باب الألم، باب الفراق، باب الخيانة مع الوطن، باب خيانة الشهداء، وسي الطاهر، ثم باب الألم من جديد لخالد، ذلك أنّ خروج أحلام من بيت أهلها، يعني الدخول إلى عالم جديد، وحياة مختلفة عن الأصالة التي ورثتها ومثلتها، ويعني فقدانها للقب الرمزي الذي حمّلها خالد إيّاه، وهي أن تكون معادلا موضوعيا للوطن عامة، ولقسنطينة بالخصوص، فتشريع الباب لخروج أحلام يسقط عنها وساماً قلّدت به لأنها ابنة الشهيد (سي الطاهر)، ولأنها كانت تمثل الوطن في بلد الغربة (باريس) فقد حدث وأن لامها خالد عن ارتباطها هذا الذي قتلت به كل الارتباطات المقدّسة «ولكن لماذا هو.. كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة كهذه.. أنت لست امرأة فقط، أنت وطن، أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ يوماً»[66]، فما كان جواب أحلام إلاّ أن قالت: «وحدك تعتقد أنّ التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجّل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا، وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل، التاريخ لم يعد يكتب شيئا، إنه يمحو فقط..»! [67].

إنّ عرس "أحلام" بأغانيه كان نقطة انعطاف بالنسبة لها، ولـ"خالد" بل وحتى للوطن في الواقع الرّوائي، وكم كانت هذه الأغنية بموسيقاها مؤثرة في خالد، ذلك أنّ «الموسيقى كفن وجد ليعبر ويحيي بالأصوات وجع الداخلية الذاتية»[68]، فقد

كانت هذه الأغنية تأشيرة سافر بها خالد إلى ماضيه مسترجعا ذكريات طفولته إذ يقول عنها «أغنية تستقر ذاكرتي، وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطنية القديمة، في مواكب نسائية أخرى، خلف عروس أخرى، لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك»[69].

غير أنّ "خالدا" هذه المرّة يستمع لهذه الأغنية وهو يعرف العروس التي تُزف أكثر من أيّ شخص حضر العرس، بل وحتى من زوجها ويصف بهذا طلّتها في موكب زفافها، قائلا: «ها أنت ذي تتقدّمين كأميرة أسطورية، مغرية شهية، محاطة بنظرات الانبهار، والإعجاب، مرتبكة مربكة، بسيطة، مكابرة ها أنت ذي (...) تحسدك كل النساء حولك كالعادة، وها أنذا –كالعادة– أواصل ذهولي»[70]، فذهول خالد كان متعدّداً، ذهول لفقدان أحلام نهائياً، ذهول لتحول المرأة الوطن إلى مجرّد زوجةٍ ثانية لرجل يحترف عقد الصفقات مع الوطن.

5/2 المقطع الخامس:

« أَنَا سِيدِي عيساوي .. يَجْرَحْ وِيدَاوِي..» [71].

هذا المقطع مأخوذ من أغنية شعبية تؤدي ضمن طقوس معينة في حلقات طقوسية استشفائية، لها علاقة بالسّحر، يطلق عليها لفظ "العيساوة"، و«هي فرقة صحراوية، تتكون من السّاحر ويدعى الخوني، وهو رئيس الفرقة، وأعضاء موسيقيين (طارقين على الطبل الكبير، والمصفقين، ومغنين للترانيم السحرية)، ويعّد العيساوي عضواً فعالاً في هذه المجموعة، بحيث يُشبه بقائد الأوركسترا، وهو معالج لشتى الأمراض»[72]، وما استحضر خالد هذا المقطع الغنائي، إلاّ طمعاً في شفائه من حبّه لأحلام التي لم تكن مجرّد امرأة بل كانت مدينة، وأمًّا في ذاتِ الوقت، وقد استنجد خالد بكل أولياء مدينة قسنطنية، وبالعيساوي على وجه الخصوص ليعلّمه كيف يُشفي هو الذي طال به الألم والحزن، هو الذي لم تمنحه الحياة سوى الألم والرسم فيطلب منه أن يداوي جراحه «علِّمني كيف أُشفى منها، أنت الذي كنت تردّد

مع جماعة "عيساوة" في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذاً باللّهب: أنا سيدي عيساوي.. يجرح ويداوي..»[73].

"يجرح ويداوي" هذه العبارة تشكّل ثنائية ضدّية، من النادر أن يجتمع طرفاها في نفس الشخص، في ذات الوقت، فمن المفروض أن تطول المدّة بين الجرح، وبين التئامه، كما أنه من المفروض ألاّ يشفى الإنسان بجرحه، وبإيلامه لكن كل هذا وفقط يحدث مع العلاج العيساوي الذي يُعتمد فيه على إيقاع موسيقي منخفض ثم يرتفع شيئا فشيئا، وتتم تهيئة المريض الذي يكون تحت تصرف العيساوي، فتبدأ الفرقة بإطلاق موسيقاها الخاصّة ليدخل على إثرها المريض في التجاوب مع الإيقاع بالرقص والتهيج، ومن دون شعورٍ يقوم ببعض الطقوس السحرية التي يمليها عليه العيساوي، كالرقص على الجمر بأرجل حافية، أكل النار، والزجاج، وثقب الجسر بالمسامير، دون أن يحدث فيه جرحاً ملموساً أو تشوّها، ويقال إن هذه السلوكات تعذّب الروح التي تسكن جسد المريض، فتفرّ خائفة من جسده، ويفرّ معها الألم والمرض أياً كان نوعه، لأن المريض بهذه الطريقة يتفاعل مع عالم الغيب، فيكون حاضر الجسد، غائب العقل، كما في التنويم المغناطيسي[74].

فلا سبيل لشفاء "خالد" سوى طلب ذلك من العيساوى، إذ يناشده بأن يشفيه من أحلام، وتعلقه بها فيقول في أكثر لحظات تألّمه النفسي في ليلة زفافها «أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في جسدك ذلك السفور الأحمر الملتهب ناراً.. فيحترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟ أنت الذي كنت تمرّر حديده الملتهب والمحمرّ كقطعة جمر فينطفئ جمره من لعابك، ولا تحترق علّمني ليلة كيف أتعذب دون أن أنزف، علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني، علمني كيف أشفى منها»[75].

هذه المرّة لم يستمع خالد للأغنية في العرس، إنّما استحضرها وجدانياً إثر حالة الكآبة التي أصيب بها أثناء الاحتفال بزفاف أحلام، فالجرح هذه المرّة يحتاج إلى أكثر من علاج ليشفى، كما يحتاج إلى وقت طويل، فقد كان خالد يخاف من اشتعال شوقه، وحبّه لأحلام مرّة أخرى إذ يقول لها «كنت أخاف حبّك، كنت أخاف أن يشتعل حبّك من رماده مرّة أخرى، فالحب الكبير يظلّ مخيفا حتى في لحظات موته.. يظل خطراً حتى وهو يحتضر»[76]، ولهذا كان على خالد أن يبحث عن أمثل طريقة ليشفى مرّة واحدة من حبّه المرضي، دون أن يتألّم، فلم يكن من سبيل لذلك إلاّ العيساوي الذي يتقن لعبة الجرح المُداوي والجرح دون نزيف، والنسيان دون ألم أو أمل.

6/2 المقطع السادس:

«يَا التُّفَاحَة.. يَا التُّفَاحَة.. خَبْرِينِي وَعْلاَشْ النَّاسْ وَالْعَة بِيكْ»[77].

هذا مقطع من أغنية ضاربة العمق في التراث الجزائري، أدّيت من قبل العديد من كبار المغنين، تبدو الأغنية ساذجة، عند النظر في ظاهر الكلمات بداية، لكن مجرّد التعمق في هذه الألفاظ البسيطة، يكشف الغنى الدلالي، والإيحاءات العديدة لها، حيث لفتت انتباه خالد الذي قال فيها «تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها، تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلماً خرافياً»[78]، ذلك لأن خالد عاد إلى قسنطنية ليستقر فيها نهائيا، بعد وفاة أخيه حسّان، بعد ستٍّ سنوات من زيارته الأخيرة لهذه المدينة حين حضر عرس أحلام، وقرّر نسيانها إلى الأبد، فالقدر يعيده إلى قسنطينة ليسكن فيها، بعدما سكنته طوال أيام غربته بباريس.

ففي الأغنية نداء، وخطاب موجه إلى غير عاقل وهو التفاحة، ويتكرر النداء مرّتين اثنتين (يَا التُّفَاحَة.. يَا التُّفَاحَة) فالتكرار يدل على أهمية المكرّر، وقيمته الدلالية، ثم يأتي طرح تساؤل فمؤدي الأغنية يسأل فاكهة التفاح عن سبب ولع الناس بها، فهي لا تعدو كونها فاكهة، وبالبحث عن قدسية هذه الفاكهة في التراث الديني لمختلف الحضارات، نجد أن هذه الفاكهة تذكّر من دون شك بالخطيئة الأولى أو خطيئة آدم، واستسلامه لإغواء حواء له، وإغرائه بأكل التفاح المحرّم ومنذ ذلك شكلت هذه الحادثة أسطورة آدم وحوّاء، وقد «جاءت في الكتب السماوية، فاكتسبت بذلك قدسيَّة تبعد الكثيرين عن مناقشتها مناقشة عقلية موضوعيّة»[79] ولهذا ارتبط التفاح بالخطيئة، وإتيان المحرّمات.

ولعل ما جعل خالدا يتوقف مع هذه الأغنية التي تمجّد التغزّل بالتفاح، هو حبّه المحرّم لأحلام، الذي عدّه خطيئة في قوله: «في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد، كنت أحبّكِ أنتِ، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة؟»[80]، فقد مثلت أحلام لخالد دور حوّاء لآدم، ومن الواضح أن خالدا أيضا استسلم لإغواء أحلام التي جعلته يمضي في حبّ محرّم محاط بهالة من التجاوزات، فهي ابنة سي الطاهر رفيقه وقائده، وقد كانت بمثابة ابنته، كما أنها جعلته يتوهم بأنها أمّ له، ولهذا يعترف لها قائلا: «وماذا لو كنتِ تفاحة، لا لم تكوني تفاحة كنتِ المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنتِ تمارسين معي لعبة حواء و لم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم»![81]، فحواء كانت السبب في «خروج آدم عن طاعة الله، لمّا وضعه في الجنة، وحذّره من أن يأكل من شجرة الحياة، أو شجرة المعرفة، غير أنّ حوّاء أكلت منها، وأغرت آدم فأكل، وغضب الله عليهما، فطردهما من الجنة إلى الأرض حيث تبدأ حياة البشرية وهذه هي أصل الخطيئة فالمرأة كانت أعرف من الرجل في البحث عن المعرفة، أمّا الرجل، فكان دائما يسير وراء المرأة

مسترشداً بعقلها، وحكمتها، لكن الرجل لم يكن أبداً موضوعياً في تفسيره للخطيئة الأولى، وأخذ من القصّة جانب الإغواء فقط..»[82].

ذلك هو الإغواء الذي وقع "خالد" في مطبه، بعد عمر من اللاشيء، وبنكهة الخطيئة التي يحملها، تجرع خالد من الحزن، والوحدة، ما كان أعمق من حزنه، ووحدته قبل معرفته لأحلام المرأة المنعطف التي غيّرت مجرى كل شيء، فكانت كالبركان الذي يفقد الأرض سكينتها ويبقى هامداً إلى أجل آخر، فأي حادث قد يعيد للبركان ثورته، ويعيد خالد إلى عذاباته التي لا مسكّن لها، ولا دواء.

غير أنّ خطيئة خالد تختلف عن خطيئة آدم، في النتيجة، فآدم نال المغفرة من الله، وواصل حياته مع حوّاء في الأرض، إلاّ أن خالدا لم يحظ بمواصلة الحياة مع أحلام، وكُتب له فراقها الأبدي.

أمّا عن سبب ولع الناس بالتفاحة، فهو أنها فاكهة تحيل إلى الأنثى وإغرائها كونها شهيّة، لافتة للنّظر، خاصة عند المجتمعات العربيّة إذ يتساءل خالد: «هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحدّ التغني به في أكثر من بلد عربي»[83]، وهكذا يتغيّر المسار الدلالي للتفاح في الأغنية، وينزاح إلى مستوى البنية العميقة لهذه الفاكهة الرمز، التي تعدّ مكافئا موضوعياً للمرأة، لأن الرابط بينهما هو الشهية المشتركة، والإغراء المشترك، طبعا في المجتمعات العربية التي تحترف الانحرافات الدلالية للأشياء.

وبعد عرض جميع المقاطع الغنائية الجزائرية الموظفة في رواية "ذاكرة الجسد" يتبين أنّ هذا التوظيف لم يكن اعتباطيا أو لترك أثر جمالي في الرواية فقط، إذ أن هناك ميزات ومميزات لهذا التوظيف، الذي حوّل الرواية ديوانا للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّف القارئ على العديد من الطبوع الغنائية الجزائرية، من بينها المالوف، والعيساوة التي تحمل إرثا ثقافيا مميّزاً للجزائر.

كما أنّ "أحلام مستغانمي" استطاعت من وراء توظيفها للموسيقى أن تطرق أبواباً سياسية، يرجّح أنها ما كانت لتسهب في الحديث عنها، من دون أن تلبس ثوب الموسيقى، وهذا ما أكدّه توظيف أغنية "صالح باي".

ومن جهة عامّة ساهم التواجد الموسيقى في دفع عجلة الأحداث في القسم الأخير من الراوية وفي حسم ذلك الانحدار المفجع الذي عرفته العلاقة بين خالد وأحلام، فقد ساعدت هذه الأغاني على تجاوز المحنة التي عايشها خالد أثناء عرس أحلام، فراح يتحاور وجدانياً وذاتياً مع الأغاني التي أخرجته من دوّامة الحزن والألم.

وقد كان توارد الأغاني الجزائرية على طول (13) صفحة من الرواية ذات (404) صفحة، أي بنسبة(03.21%).

ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام هي:

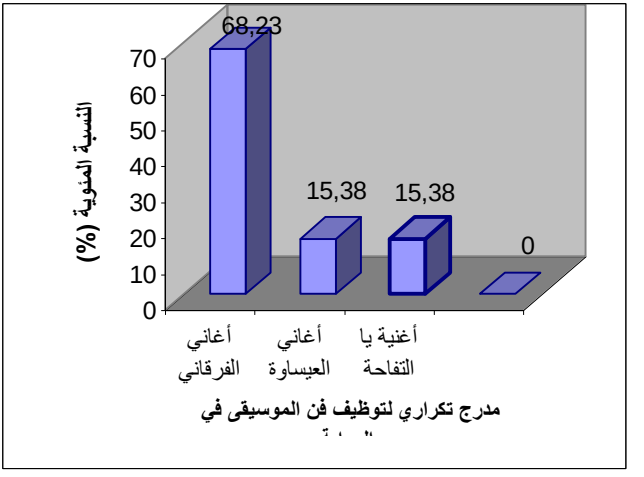
"أغاني الفرقاني (المالوف)- أغنية العيساوة- أغنية يا التفاحة" وذلك كما يلي:

*أغاني الفرقاني: تواردت من الصفحة (353 إلى 360) بالإضافة إلى الصفحة (378)، أي على طول (9) صفحات بنسبة مئوية تبلغ بـ (69.23%).

*أغنية العيساوة: تواردت من الصفحة (361 إلى 362)، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـ (15.38%).

*أغنية يا التفاحة: من الصفحة (11 إلى 12)، أي صفحتين بنسبة مئوية تبلغ بـ (15.38 %).

والمدرج التكراري الآتي يوضح توظيف الموسيقى في راوية ذاكرة الجسد.



بعد تحليل الأغاني الموظفة في الرواية، تم الاقتراب أكثر من الدلالات الكامنة، وراء توظيف "أحلام مستغانمي" لفن الموسيقى في مدونتها، وقد أثبت هذا التوظيف الذي ساهم في حركية الدّفع السّردي جماليا أن فنا من نوع آخر لم يكن عائقا لاسترسال أحداث الرواية، بل كان هناك نوع من الحوارية بين فني الرسم، والموسيقى.

الهوامـش:

1* أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الأبيار،الجزائر، ط2004،18.

1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص67.

2) المرجع نفسه، ص74.

3) المرجع نفسه، ص75،74.

4) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص169.

5) المرجع نفسه، ص.170

6) المرجع نفسه، ص170.

7) المرجع نفسه، ص.170

8) المرجع نفسه، ص170.

9) Leonand G ratnetr: Music theListeneris art , M.C , Grow Book Company , 3Rd Edition , P 4, 5.

10) محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1971،1، ص41.

11) المرجع نفسه، ص41.

12) المرجع نفسه، ص41.

13) المرجع نفسه، ص.41

14) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 988،ص05.

15) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 05.

16) المرجع نفسه، ص05.

17) 02 /04/ 2007 http:// www.classicalai arabicmusic .com/ ARABIC language/ amdalusion-art.htm.

18) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقي العربية الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر، ط1، 1995، ص 32.

19) محمد غنمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص217.

20) فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المع الجامعة مصر، ط1، 1990،ص11.

21) عبد الحميد مشغل: موسيقي الغناء العربي، ص35.

22) المرجع نفسه، ص35.

23) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 31.

24) فوزي سعد عيس: الموشحات والأزجال الأندلسية، ص 11.

25) أحمد سفطي: دراسات في الموسيقي الجزائرية، ص 33.32.

26) المرجع نفسه، ص07.

27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

28) المرجع نفسه، ص9.8.

29) المرجع نفسه، ص 9.

30) المالوف القسنطيني: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

31) الرواية، ص.354

32) الرواية، ص.354

33) الرواية، ص354، 355.

34) H'sen Derdour: Le Malouf Ses Coruposantes Et Corupagnous De Routes, La Seri De La Xommission De La Culture, Annaba, P55, 56.

35) http : www.sahuf.net.sa/2001 jaz / jul/20/wm9.htm. 2008/01/28

36) الرواية، ص.355

37) الرواية، ص355

38) الرواية، ص356، 378.

39) الرواية، ص355.

40) الرواية، ص355.

41) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، مراجعة وتقديم وتحقيق يحي بوعزيز، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص63.

42) المرجع نفسه، ص63.

43) المرجع نفسه، ص65.

44) محمد الصالح بن العنتري: تاريخ قسنطينة، ص65.

45) المرجع نفسه، ص66.

46) المرجع نفسه، ص66.

47) المرجع نفسه، ص66.

48) الرواية، ص356.

49) الرواية، ص378.

50) عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقي الأندلسية المغربية،عالم المعرفة للنشر الكويت، ط1،1990، ص190.

51) الرواية، ص359.

52) الرواية، ص359.

53) الرواية، ص359.

54) الرواية، ص359.

55) الرواية، ص.359

56) الرواية، ص.359

57) H'sen Derdour: Le Malouf, P55.

58) الرواية، ص359.

59) الرواية، ص359.

60) الرواية، ص359، 360.

61) الرواية، ص360.

62) الرواية، ص360.

63) الرواية، ص353.

64) الرواية، ص353.

65) الرواية، ص353.

66) الرواية، ص276، 277

67) الرواية، ص277.

68) هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط1، 1965، ص36.

69) الرواية ، ص353.

70) الرواية ، ص353، 354.

71) الرواية ، ص.361

72) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org].

73) الرواية ، ص361.

74) الطرب الأندلسي: [الموسوعة العالمية ويكيبيديا، http://ar.wikipedia.org

75) الرواية ، ص361

76) الرواية ، ص 372

77) الرواية ، ص.11

78) الرواية ، ص11.

79) http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561. 2008/01/23.

80) الرواية ، ص.12

81) الرواية ، ص12.

82) http://www.rezqoo.com/debat/show.art.azp?aid=743561. 2008/01/23

83) الرواية ، ص12.