إيقاع الفقدان؛ حفريات موسيقية أندلسية في روايات واسيني الأعرج

Rhythm of loss; andalusian musical excavations in the novels of Wassini al-Araj

دليلة زغودي [1]*

مركز مغنية الجامعي (الجزائر)

daliazegh1982@gmail.com

تاريخ الاستلام: 19/05/ 2022 ـ تاريخ القبول: 2022/06/19 ـ تاريخ النشر: 2022/06/30

ملخص:

حملت روايات الأعرج ذاكرة الأندلس جرحا نازفا انحفر في جسد السرد ندبة، وحنينا مزمنا ثبّتته الحكاية وشما متقرحا في الوجود، فترجّعت أصداؤه مبتعثة، من الغياب، ظلالَ حضور زهيّ بهيّ تدفقت في شرايين الأعمال لحونا وألوانا وعطورا وأزياء وأذواقا ومعمارا... ترتق مزق سيرة تبعثرت أشلاؤها على تفاصيل ظلت مستعصمة، من النسيان والتلاشي بعلوقها، بضروب الفن الشتى.

سيركز هذه المقال على الجزء الموسيقي من حكاية الحنين إلى الأصول المقطوعة التي تسترجع الأندلس لحنا ضائعا، وتعيد تجميع إيقاعاته الشتيتة كي تنتظم في معزوفة كاملة، من خلال التقصي في الحضور الموسيقي الأندلسي، داخل روايات الأعرج، عن تفاعل الفنين واشتباكهما في استحياء الجنان المفقودة سردا وعزفا معا، لتحفظ نبض الذكرى حيّا، وتشهره، في وجه العفاء، زمنيةً متجددة لا تعرف التوقف.

كلمات مفتاحية: الرواية، الموسيقى الأندلسية، النوبة، المقام، الطبع، الحنين.

* دليلة زغودي

Abstract:

the novels of Wassini Al-Araj carried Andalusia as a bleeding wound that carved like a scar in the narration, and as a chronic nostalgia, the story was cemented by a sore tattoo. its echoes sent from absence, the shadows of a bright presence, flowing in the works with melodies, colors, perfumes, fashions, tastes and architecture… Sew the rips of a biography whose sections were divided into details that remained difficult to forget and fade, due to their attachment to different forms of art.

This article will focus on the musical part of the tale of nostalgia for the cut origins that relives Andalusia in the form of a lost melody and reassembles its dispersed rhythms in order to be organized into a complete presto by investigating the Andalusian musical presence within the novels of Al- Araj about the interaction of the tow artists and their clash in reviving the lost paradise about the interaction of the tow artists and their clash in reviving the lost paradise narration and playing together to preserve the pulse of memory is alive and defying the yard.

Keywords: the novel; Andalusian music; Nubba; maqam; type; nostalgia

" كلّ أنواع الفنون تصبو إلى حالة الموسيقى " – والتر باتر –

1. مقـدمـة:

ولدت الرواية في القرن 18، أو قبل ذلك*، جنسا أدبيا نهماً لا يعترف بالحدود، ويتقدم بلا هوادة ليبتلع كل شيء ويكشف باستمرار عن مرونته وشموليته ويطالب بسهمته من كل فن؛ بسبب حيازته الأداة الأولى التي توسّل بها الإنسان لفهم الوجود وتبديد غموضه؛ وهي السرد. ولم تفتأ الرواية منذ نشأتها الحديثة تلك تستوعب الأجناس المجاورة وتتمدد على الفنون الأخرى، إلى أن صارت تنازع الحقول المعرفية الكبرى مكانتها، مراهنة على تنصيب نفسها ديوانا "شاملا " للإنسان الحديث، ومستودعا لتجربته.

وإذا كانت هزات التجديد والتجريب قد عصفت بيقينياتها التي أرستها -في عصر بروز الإنسان الغربي- " ملحمةً للبرجوازية" (لوكاتش، 1987، صفحة 19)المتطلعة بأفقها إلى رأس المال والمعرفة (كونديرا، 1999، صفحة 11)، وطوّحت بهذا "الإنسان" [المتغطرس] في هاوية الشك والعبث والعدمية وكشفت كيانه المنخور، فإن الفن الروائي ذاته لم يزدد إلا قوة ومنعة واتساعا. وحصّل من هذه الرجّات العنيفة مكاسب جديدة..

2. الرواية والموسيقى:

حمَّلت الشعوبُ والثقافاتُ فنونَها رؤيتها للعالم، وأودعتها موقفها الأنطولوجي من الوجود، مقسّمة هذه الحمولة على ضروب الفن الشتّى مذ أتقنت تحويل الدهشة والنشوة إلى إنشاء.. فكان لابد لهذه الفنون أن تتفانن وأن تتراسل وتتقاطع فيما هي ترقى بالإنسان*.

وإذا كان التشابك والاختلاط والتعالق والشّوب شأن البدئي على الدوام (Fantanille, 1999, p. 14)، فإنها قد عرفت فصلا وترسيما للأقاليم الخاصة، ولكن التحولات والانقلابات في فن ما، كانت ما تلبث أن تسفر عن نفسها بانفتاحه على فن أو فنون أخرى؛ مما يكون عادة قرينة على تحول أشمل وأكبر يمسّ رؤية الإنسان للعالم، ويخلخل مسلماته، وينذر بأفق مختلف للإنساني.

وسيتم هنا رصد التعالق بين فن الموسيقى وفن الرواية الحديث الذي أفرزته الأزمنة الحديثة من هذه الزاوية، ولا يمكن خوض غمار الموضوع دون أن يذكر اسم الألماني "هرمان هسه" (Hermann Hesse) (1877-1962) الذي يعد أول روائي أوثق العرى بين الفنين وأقام بينهما حوارية متناغمة؛ تدمج "منظورين متداخلين أو مفهومين إبداعيين في منظور أو إبداع واحد" (لشكر، 1431، الصفحات 73-74). بالإضافة إلى الروائي النمساوي "بيتر هاندكه" (Peter Handke) الذي شكلت الموسيقى أسلوبا في الكتابة الروائية عنده، و الروائي

التشيكي "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) (-1929) الذي احترف الموسيقى وطفق ينشئ رواياته على بنيات موسيقية، يتوخى- في تنويع فصولها- الإيقاعات الموسيقية المختلفة، بما يجعل "أحد رهانات الرواية: استدعاء البنيات الموسيقية داخل المتن الروائي" (والسرحاني.، 2018).

ناهيك عن كتابة نيتشه (Nietzche) من داخل الإيقاع [وتأثيرات فاغنر(Wagner) على كتاباته]، والكتابة الشذرية عند إميل سيوران (Emil Cioran) المنبنية على البياض المستلهم من بياض الصمت في توليفات الصمت والصوت الموسيقية؛ أين يتم الاشتغال على البياض ومنحه قيمة تعادل قيمة النوتة في الإيقاع.

أما عن أثر الأدب في الموسيقى فهو مماثل؛ فقد ألف بيتهوفن في نهاية القرن 18 "افتتاحيات بروميثيوس" و"أوبرا فيدليو" متأثرا بالأسطورة (لشكر، 1431، صفحة 73)، كما ألهمت "غادة الكاميليا" لألكسندر دوما غويسبي فيردي (Giuseppe Verdi) تأليف أوبرا "لاترافياتا" ... ولم تكن موسيقى القرن 19م إلا صدى للرومانسية الألمانية في الأدب؛ ما دفع بمؤسس الجماليات المعاصرة "تيودور أدورنو" (Adorno) إلى عقد مقارنات بين سوناتات "هايدن" و"موزارت" و"بتهوفن" وبين روايات بلزاك (الشوك، 2003، صفحة 107)... وغيرها من الأمثلة التي تند عن الحصر، وتؤكد الحوارية والتعدد والتفاعل، ضربا من الحاجة الإنسانية في هذا الوجود؛ الذي لا يتنوّع إلا ليتحاور، ولا يتشعب إلا لينشدّ إلى وحدة أولى ناظمة.

3.الرواية الموسيقية في الأدب العربي:

تشعبت الاهتمامات الفنية ببعض الروائيين العرب، وتقاطعت في عملية الإبداع، فتمازجت وتداخلت وتشرّب بعضها البعض الآخر، وسرى النّسغ المختلط في الكيانات الإبداعية المختلفة. وكان "**جبرا إبراهيم جبرا**" أبرزهم؛ إذ اتخذ الموسيقى مَعينا في بناء أعماله، فأخرج للثقافة العربية أول

رواية موسيقية في الأدب العربي بعد أن شحنها بالدفق السيمفوني؛ وهي رواية "السفينة" 1970، ثم أتبعها برواية "البحث عن وليد مسعود" 1978. إذ تبدى تعدده الفني وانفتاحه في انتقاء "شكل التنويعات الذي يتسم بمرونة إيقاعه وتنوع ألحانه وانفتاحها" (لشكر، 1431، صفحة 81) في بناء رواياته .

وإلى جواره يذكر الروائي "بهاء طاهر" الذي وُلع بالموسيقى فتغلغلت في وجدانه، ولم يملك إلا أن يستحضر طيفها في كل عمل روائي يكتبه، إذ خرجت روايته "قالت ضحى" ببناء سمفوني ذي تنويعات متناغمة تبرز أكثر من لحن يعزف على صعيد واحد (لشكر، 1431، صفحة 74) وفق "إيقاع درامي".

ولم يسلم "حليم بركات"، هو الآخر، من لوثة اللحن الموسيقي وإيقاعته ؛ فتورّط في أوبرا "الهولندي الطائر" لفاغنر (Wagner)؛ فيما هو يكتب روايته " عودة الطائر إلى البحر"، ووقع أسير أسطورتها؛ لتتحايل عليه وتنفذ إلى تفاصيل روايته، فتمعن فيها، وتغدو بعضا من تركيبتها ومناخها العام (لشكر، 1431، صفحة 86).

أما موسقة (musicalisation) البنية الروائية عند "صنع الله إبراهيم"؛ فقد كانت إحدى مظاهر ثورته على التّطامن الكلاسيكي لهذا الجنس الأدبي، والرفع من أفق المعرفة الروائية (لشكر، 1431، صفحة 91) بدفعها إلى الأقاصي، كَيْما تتمدد على الخبرة الفنية الإنسانية بكاملها .

وجاءت رواية "مصائر كونشيرتو الهولوكوست والنكبة" مجزأة وفق بنية الكونشيرتو الموسيقية ثلاثية الحركات؛ وهي تتزّجع بين سرعة أولية وسرعة نهائية تفصل بينهما حركة بطيئة (كارويي، 2015، صفحة 126) قضى بها "ربعي المدهون" وطره من فن عشقه منذ صغره، وفاض بحساسيته الموسيقية طربا سرديا.

وواسيني الأعرج أحد هؤلاء؛ فهو الآخر يترحل بين الفنون في كل ما يكتب؛ ويرفد سرده دوما بفن أو أكثر؛ من رسم وبالي ونحت وسينما وغناء وعروض أزياء... أما الموسيقى فلها ، منذ البواكير، حضور خاص في أعماله وكانت بالنسبة إليه من أغزر الروافد في عملية السرد؛ وفيما بين صعود نبرتها وطغيان إيقاعها، وتصدرها العمل كما هي الحال في "سوناتا لأشباح القدس"[1]، و"مملكة الفراشة"[2]، "والبيت الأندلسي"، و" رمل الماية"، وبين خفوتها وتراجعها إلى الخلفية مثلما هو الشأن مع "أصابع لوليتا"[3]، و"نساء كازانوفا"[4]، و"ليالي إزيس كوبيا"[5]... حافظت الموسيقى على محوريتها. ويعزى ذلك، ربما، إلى ثقافته الموسيقية، التي كانت من العمق والتجذّر، بحيث أوصلته إلى التأثر بالأسلوب الموسيقي في الكتابة، واتخاذه شكل بنية لاشعورية تطفح أثناء عملية الكتابة المؤلبة للاشعور، فهو يكتب من داخل الإيقاع، ما يجعل رواياته لحنا يعزف ويترنم به في الوقت ذاته.

3.الأعرج والأندلس: الأصول الموريسكية

إن استقرار هاجس ما وإقامته تيمة راسخة في الأعمال الإبداعية أمر شائع بين المبدعين؛ فإن غاب موضوع الهوس بحرفه، حضرت بعض قرائنه وانتشرت في تضاعيف العمل؛ فقد رافق "اللون الأصفر" فان غوغ (Van Gogh) وغطى مرحلة كاملة من فنه، وتعلقت "الرخاوة" بكل ما رسم سلفادور دالي (Dali)، وسمع لـ "البحر" هدير من خلف كل ما خلّفه حنا مينه من أعمال روائية، تماما كما ثوت "الصحراء" بعدا مفقودا – مطلوبا فيما كتبه إبراهيم الكوني كله.... وكان واسيني الأعرج أحد هؤلاء المسكونين؛ بعد أن تأبّدت فيه "الأندلس" هاجسا، وتأصلت في أغلب أعماله لازمة ثابتة تطفر من قوارب الموريسكيين الخائفة، أو تطلع من إشراقات "ابن عربي" و"أبي مدين شعيب" الصوفية، وقد تطل من معمار أندلسي التقاسيم ينحت الذاكرة وشما على هندسته... ولا بأس أن تعلق بشيء يمتّ إلى ربوعها الحبيبة بصلة ولو بعيدة ؛ كأقوام الغجر أو رياضة مصارعة

الثيران*... ولها أن تكتفي بالضّوع من "مسك الليل الإشبيلي" أو "الياسمين الغرناطي" في مساءات الشوق والحنين..

ولعل الأمر لا يتوقف عند حدود الانفعال والحسرة على ضياع أرض وانتهاء تاريخ مهمّ من الوجود الإنساني الزاخر لا يزال يحز في ضمير كل عربي؛ وإنما يتعداه ليغدو تاريخا شخصيا وقضية خاصة، عندما يكون الكاتب ذاته من أصول موريسكية، وهو ما صرّح به "واسيني الأعرج " في مناسبات عدة*، وفصّل فيه في سيرته الروائية "سيرة المنتهى" التي أهداها إلى جده: "حبيبي ومولاي الجليل سيدي علي برمضان الكوخو دي ألميريا، المسمى الروخو، تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم، أنحني الآن لظلك العالي الذي لبسته طوال حياتي، وتخفيت فيه كلما أصابتني قسوة اليأس ومس الخوف والبرد ظهري" (الأعرج، 2015، صفحة 13). فمن الطبيعي أن يترسب الحنين إلى الأصول في قرارة النفس وتفيض به اللغة. كما أنه من الطبيعي أن يكون الترحال بين الفنون ديدن من بنيت هويته على التّرحال بين الثقافات والأمكنة والأزمنة؛ وامتدت من الشام إلى شبه جزيرة أيبيريا مرورا بمصر وشمال إفريقيا، واستقرت في جيناته المجبولة على الهجرة.

4 ـ رمل الماية: نوستالجيا الموسيقى :

ما أكثر ما تهجم الذاكرة الجريحة على واسيني الأعرج فجأة، فيصّاعد الحنين منه نشيدا تصدع به اللغة نغما، ويوقع شجنه على نوبة من نوباته أو يضبط ألمه على طبع من طبوعه العتيقة. فيدوزن الأوجاع على مقام "رمل الماية" مبتعثا الفاجعة التي لا يمكن أن يطالها خيال شهرزاد الجامح، المربِّت على شراسة الملك بمراوغة، فتنبري أختها دنيازاد لرواية الشّطط، في طقسية تتمرد على حدود الإباحة التي رسمت لشهرزاد؛ وسيجت بأسوار الليل والخِدر؛ " دنيازاد التي أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه" (الأعرج، 1993، صفحة 26).

تروي دنيازاد، بجرأة، سيرة الموريسكي الأخير؛ "البشير" الذي التبس بشخصية المهدي المنتظر، وصار المخلّص المرجو لسكان «جملكية نوميدا أمدوكال" من بطش الملك شهريار بن المقتدر. البشير الذي فرّ من بطش محاكم التفتيش ليتوقف الزمن به أكثر من ثلاثة قرون، يبعث ليصحح الأخطاء التي ارتكبها محمد الصغير، ويمنع التاريخ من الاستدارة والسقوط في التكرار.

تتصادى الحكاية واللّحن الأندلسيان لصنع لحمة الرواية، وتتوزع الشخصيات الأساسية في الرواية على مقامي الحكي والعزف؛ وقد أطرت السرود بالحكي النسائي الشفهي الضارب في التراث العربي ممثلا بدنيازاد؛ خليفة شهرزاد، في الأزمنة الصعبة، على ركح القصّ؛ واخترقها سيدي عبد الرحمن المجذوب، وضخّ فيها من روح الحكواتي بنَفَس "الحلقة" الشعبية، واكتملت جوقة الحكي بالبشير الموريسكي الذي كان "قوّالا" في أسواق غرناطة يقول عن نفسه: "آخر المجانين كنت، أروي حكاية السقوط كما كان يجب أن تروى لا كما كتبها الوراقون" (الأعرج، 1993، صفحة 42).

فيما تناوبت على **العزف** امرأتان ليستا سوى نسختين لشخصية واحدة: "ماريانة" الأندلسية و"ماريوشا" من أهالي المدينة التي ابتعث فيها البشير من هجعته" الكهفية"؛ سنة 1987 ؛ يستحثها سيدي عبد الرحمن المجذوب على العزف فيما هو يدير البندير بين يديه قائلا: " يا ماريوشا اعزفي بحنين السانطور الفارسي، [...] فاللحن لا يلمسه إلا القلب الحزين والذاكرة المتوحدة[...] اخرجي من الأخشاب والأوتار يامايوشا كل الأشواق ففيها قلب الموريسكي الذي لا يموت أبدا أطلقي الرباب أطلقي عويل البانجو.." (الأعرج، 1993، صفحة 217)

وكأن واسيني الأعرج، الذي حمل على عاتقه أمانة الحفاظ على أصوله الأندلسية* – والموسيقى أحد معالمها المهمة– قد زاد على كاهله مهمة استرداد التقاليد السردية الضائعة، كما سنّتها ألف ليلة وليلة، ولكن من وجهة المسكوت عنه المغيَّب في الليالي تفاديا للصدام مع النسق الذكوري الجريح. وعلى غرار شهرزاد التي باتت تحكي وتحكي إبعادا للموت، نجد المجذوب يصرخ برفيقته الشابة ماريوشا قائلا: "اعزفي اعزفي لا تتوقفي أبدا وحين يصعد الحنين داخل وتر الغياب ، يعوي سيدي

عبد الرحمن المجدوب بأعلى صوته..." (الأعرج، 1993، صفحة 291) ليشرع في الحكاية الموجعة على أنين الألحان.

يقع الاختيار على " نوبة رمل الماية التي لا حدود لشقائها" (الأعرج، 1993، صفحة 363)- من بين النوبات الأندلسية الأربع والعشرين، التي وضعها زرياب (الجليل، 1988، صفحة 56) لرواية حكاية "السقوط والفقدان" وهي تتمظهر في شكل -"كورس جنائزي واسع" (الأعرج، 1993، صفحة 163)، تتبادل فيه الرواية والموسيقى الآليات والوسائل: تعزف الحكاية، وتروى المعزوفة في تفاعل وتناغم يضع القارئ إزاء نصين يقرآن معا: الروائي؛ اللغوي والموسيقي: "صدى البانجو ينزع أوتار القلب ويسرق الذاكرة من الآخرين، ويعيدها لك، احك يا سيدي ، أنت مالك الحكاية.. هي ذي الأغنية تسحبك نحو العصر المنسي. هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك..

غن يا عيني. غنّ

القلب صار وحيد

واش بقى لي في القلب شي،

نصير بيه عنيد

آه يا لوليد

شكون باعك في سوق لعبيد..." (الأعرج، 1993، صفحة 182)

وقد يكون في اختيار هذا المقام الأندلسي، بالذات، لحمل مهمة بعث الذاكرة الجريحة ما يشير إلى عودة الأوضاع القديمة، والتفاف الزمن المأساوي على نفسه، وللقول، دون كلام، إن شيئا لم يتغير مذ باع محمد الصغير غرناطة: "ما الذي تغير؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة. بين غرناطة ونوميدا- أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير" (الأعرج، 1993، صفحة 59)، لذلك يرد في نهاية الرواية ذكر "لمحاكم التفتيش الجديدة" التي نبتت، من جديد، في

الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي؛ كما يكشف هذا الملفوظ: "عندي دعوة من الأمن . أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش المقدسة يا ماريوشا لقد طالبوا بحرق رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ومصادرتها[...] نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة" (الأعرج، 1993، صفحة 421). وراحت هذه المحاكم الجديدة تستأنف عمليات نظيرتها القديمة؛ في خنق الأنفاس وإقفار الوجود واغتيال الحياة بإخراس النشيد، ليتواتر طرح السؤال مع كل دورة : "لماذا عندما تخفقون تقتلون الأناشيد والأغاني؟! لماذا تمزقون الألحان؟" (الأعرج، 1993، صفحة 227)

يغدو النشيد المجدول بالحكاية – التي ارتبطت بالحياة مذ اتخذتها شهرزاد وسيلة لقهر الموت* –فعل مقاومة – يقول البشير الموريسكي: "لا أعمل سوى أناشيد الحنين والانعتاق التي تخيف محمد الصغير وورثاءه، لا أحمل في قلبي سوى الحكايات التي تروى عن رجال أكلتهم الغابات قبل أن تأكلهم شوارع المدن الميتة" (الأعرج، 1993، صفحة 311)؛ ففي الوقت الذي كانت فيه المدن الأندلسية تتهاوى وتباع، والسكان يقادون إلى حتفهم ويهجّرون، وتحرق المكتبات وتمحى الأنثروبولوجيا العربية من الكيان الاجتماعي الجديد.. نجد أن "الأصوات ظلت عالية والنشيد الأندلسي لم يسقط أبدا تحت نعل محاكم التفتيش المقدس، أناشيدي التي حفظتها عن جدي ظلت تقاوم وتقاوم" (الأعرج، 1993، صفحة 313) ؛ فوحدها الموسيقى تنقذنا من ظلام العالم –كما يقول نيتشه .إذ "لو لم تكن هناك موسيقى لكانت الحياة خطأ" (نيتشة، 2010، صفحة 18).

1.4. قالب النوبة:

يحمل مصطلح *"النوبة"* دلالة التناوب (الجليل، 1988، الصفحات 53-54)والتّداول؛ وقد جاءت الرواية متوخية أسلوب التناوب على الإفصاح وبثّ الشجون؛ فتعاورت، على مهمة الاستعادة، كل من الرواية؛ في هيئة "القوّال" و" الحلقة" والعزف بالآلات والغناء، وتداولت

الشخصيات على منصة الحكي، وتحاورت الأزمنة القديمة والحديثة، وأفسح بعضها للبعض الآخر فرصة عرض فجائعه، كل بدوره. ليجد كل منها في الأخير نفسه مجرد "حركة موسيقية" من المعزوفة السيمفونية؛ إذ أن النوبة "تبدو وكأنها مجموعة من الأغاني المستقلة وإن كانت تتعلق بموضوع واحد ضمّ بعضها إلى بعض مع الزمن" (الجليل، 1988، صفحة 55) تستدعى إليها شخصيات من أزمنة مختلفة، بعضها تاريخي وبعضها الآخر تخييلي، فنجد "الحلاج" و"محمد الصغير" و"عبد الرحمن المجدوب" و"الخضر" و"أبا ذر الغفاري" و"شهريار" و"شهرزاد" و"دنيازاد" و"إزابيلا القشتالية " وأيضا "المسيح" و"أصحاب الكهف"... تحاورت هذه الشخصيات وتحاورت في تضاعيف الرواية وبدت "كالألحان والنغمات" المؤتلفة في القطعة الموسيقية الواحدة.

تفتتح النوبة الأندلسية بمقدمات على هيئة *"استخبار" أو "بغية" أو "توشية"* ؛ تنهض بدور الإعلام عن الطبع قبل الشروع فيه فعليا، ما يمكن أن نقابله بالفصل الأول من الرواية الممهّد للدخول في جوّ الحكاية؛ التي تبين عما يكتنفها من اختلافات كثيرة وما يخفّها من غموض، في إلماحات سريعة تعطي صورة عن الجوّ العام للرواية المصطبغ بالصراع، وتسفر، في الأخير، عن انبعاث الموريسكي الأخير من رقدته في الكهف، وتبدأ *الوصلة*.

ندخل منذ الفصل الثاني في *النوبة* بشكل فعلي؛ وهي تبدأ بحركة بطيئة تفصّل في الأحداث والأخبار والروايات المتضاربة، وتسرد وجهات النظر المتباينة، ما يمكن أن يقابل *"التصدرة"* أو *"الصنعة"* من موازين النوبة، وما تلبث أن تتحول تدريجيا من البطء إلى السرعة النسبية عندما يكشف الموريسكي عن نفسه للعلن، ويتعرف عليه الناس الذين كانوا ينتظرون مجيئه، وتفتضح ألاعيب السلطة في قمع الشعب باسم الدّين، وإحلال الخرافة بديلا عن العقل، وإشاعة الأساطير ما يمكن أن يتماشى مع *"ميزان القنطرة"* من *النوبة*؛ ويستغرق، من الرواية، الفصول الأربعة عشر؛ أين تبرز التّلوينات الإيقاعية وتتنوع *الطبوع*، وينوس اللّحن بين المجيء والذّهاب، ويتراوح بين الصعود والهبوط متنقلا

بين جروح الماضي و أوجاع الحاضر، ومتجاذبا بين الارتقاء اللذيذ إلى سماء الذكريات الجميلة والأحلام الوارفة، والسقوط الأليم على أرض الواقع الكسيح. لندخل إلى طبع جديد منذ الفصل الخامس عشر؛ أين تتزايد سرعة الإيقاع بشكل كبير، وتتسارع وتيرة الأحداث، وتوقّع، فيه، نهاية الحاكم على يد ولي عهده وزوجته، ثم نهاية ولي العهد ذاته في اليوم الأول من تولّيه الملك، وهرب الحاشية وصنّاع القرار في السلطة، ويعلن عن نهاية الطغيان وتحرير المدينة؛ وهو ما يستغرق الفصلين الخامس عشر والسادس عشر، ويتوازى مع "ميزان الانصراف" من قالب النوبة. ويأتي الفصل الأخير (السابع عشر) ليسدّ مسدّ "القفل" من النوبة الذي يختم به الميزان؛ ويكون على صنعة واحدة خاطفة تختتم بها الوصلة.

2.4. اللحن الكنسي:

إن المزيج الهجين المشكّل للموسيقى الأندلسية؛ جراء تفاعل موسيقى العرب المسلمين الفاتحين وموسيقى القوط عند السكان الأصليين المؤلَّفة، بدورها، من لقاء الموسيقى اليونانية والموسيقى الغريغورية[♠]؛ قد أسفر عن نفسه في الرواية بتركيبة بشرية هجينة جمعت بين أجناس وعرقيات وإثنيات متنوعة.

ونجد للطبوع الفيتاغورية التي استعملت في ألحان الموسيقى الغريغورية الكنسية أثرا في الرواية؛ عندما طلب البشير الموريسكي إلى ماريوشا أن تقف للإنشاد وفق التقاليد الكنسية في لحظة احتضار عبد الرحمن المجدوب؛ بما يستدعي فكرة الخلاص المسيحي ضمن موقف يستعيد قيامة المسيح:" يموت الرب يسوع ثم يقوم ليهب الحياة لمن في القبور": كما يلمّح إليه هذا المقطع من الرواية " تأمل تقاطيع وجهه وملامحه ثم بدأ ينشد أحزانه راجعا إلى أعماق ماريانة الصافية، ليس نشيد الموت يا صاحبي إنها الفرقة الأبدية. كان بياض ماريانة (ماريوشا) قد أدخله في أشواقها الأندلسية:

"السلام عليك يا مائدة حوت خبز الحياة

السلام عليك أيتها السيدة ينبوع الماء الحي الذي لا ينضب

البرايا بأسرها قد ذهلت من مجدك الإلهي

حبلت بالإله السائد على الجميع

وولدت ابنا لا يحده زمن يمنح الخلاص لجميع محبيه" (الأعرج، 1993، صفحة 411)

ولا تتم مشهدية الخلاص طبعا بدون حضور "السيدة العذراء" البتول – ولا يفوتنا هنا كون اسم ماريوشا مجرد تنويع شكلي لاسم مريم- التي تهب الشفاعة والبركة وتتوسط للغفران ومسح الخطايا؛ ضمن ما يدعى بتراتيل" *صلاة النوم الكبرى*" في المسيحية. دون نسيان توارد لازمة حزينة طيلة الرواية بضمير المتكلم المفرد تارة، وبضمير جمع المتكلمين تارة أخرى: في صيغة " لماذا تخليت عنا يا الله؟"، تخرج عند اشتداد الأمر واكفهرار الأفق؛ كزفرة تشي بما يشتعل في النفس من لظى، وتبدو كنوع من الإقرار بالعجز. تذكرنا باللازمة الواردة في الصلوات الكنسية: " يا رب ارحم، يا رب ارحم، يا رب ارحم".

تبدو الرواية، وهي تجمع هذا الشتات الموسيقي في توليفة واحدة؛ حفرية كاملة في جينيالوجيا الإيقاعات الأندلسية ضمن مرثية منذورة للأندلس، تعزف نحيبها على كافة الطبوع والأوزان الموسيقية التي صدحت ذات يوم من هناك؛ *طبوعا ومقامات ونوبات وموشحات وتراتيل*... وهي تؤرخ، موسيقيا، للترحال العربي بين أقاليم الشام وجنوب أوربا والمغرب العربي، وتحفر في الأصول لتتلمس الكلوم ومكامن الوجع. بعد أن طغى عليها أسى رمل الماية، وفاض بشجنه على الكلّ. المقام الذي يقول عنه الأعرج في "البيت الأندلسي": "إيقاع رمل الماية، كنت أحبّه وهو نقطة

ضعفي، فيه يمتزج كل شيء.. شفافية الفقدان خيبة الحاضر وهشاشة اللقاء" (الأعرج، 2010، صفحة 201).

3.4. معجم المقام:

يقيم الأعرج مجاورة لغوية لطيفة يركّز فيها على الكلمتين اللتين تؤلفان اسم النوبة؛ "رمل الماية" ويسقطها على مجريات الرواية: فلكأن الأمر- على صعيد آخر أكثر لصوقا بالمعجم أو الأصول اللغوية- يتّصل برمل الشواطئ الأصلية الذي غيبته الأمواه عن عيون المنفي من بلاده، أو الأرض المفقودة التي انسربت كحبات الرمل، وتبدّدت مع موج البحر المتوسط وصارت قصيّة عصيّة على أهلها؛ بعد أن كانت ملء اليد والعين. وقد رزح الفصل الأول من الرواية تحت وطأة اكتساح الرمال، وعلته موجات التّصحر في تناغم مع أصداء الموج العاتي في رأس البشير الموريسكي من أثر رحلة الخروج والنفي؛ و"كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات الرّمل الجافة" (الأعرج، 1993، صفحة 13)

5. البيت الأندلسي وأركيولوجيا النغم المتداعي:

تمّ ترتيب الأحداث في رواية "البيت الأندلسي" وفق نظام النوبة الموسيقي، وجاء المعمار التاريخي مشيدا على شكل هندسة موسيقية؛ ذلك أن الموريسكي الضائع" غاليليو الروخو: "بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل الماية، زيدان، سيكا، جاهاركا، موال، مزموم، عرق، غريب. البيوت في هذه البلاد كانت تعزف ولم تكن تبنى" (الأعرج، 2010، صفحة 36)، وبين جدران هذا البيت؛ في باحته الفسيحة كانت تضبط الموازين الأندلسية، وتسترجع المقامات الضائعة.

1.5. المعمار المعزوف:

يتقرّى تنظيمُ الأحداث في الرواية التوزيعاتِ الموسيقية الخاصة بالمقامات الأندلسية، ولا يمكن للمتلقي، حيالها، المكوث عند ضفاف الحكاية، بل لابد له من الإصاخة إلى الإيقاعات المصاحبة التي تحوّل حكاية الخسارات المتتالية، وقصصَ الضياع المتكررة إلى معزوفة تعزف على ريتم ما صمد من النوبات الأندلسية، وحُفِظ في صدور المطرودين من الموريسكيين، فلم تكن النوتة الأندلسية مكتوبة، وإنما اعتمد السماع في ضبطها وتسجيلها لاحقا.

تسلك الموسيقى في هذه الرواية مسلكا معاكسا للمسلك الذي تنتحيه حكاية المعمار الأندلسي العريق؛ فإذا كانت قصة البيت التاريخي تسرد أطوار التآكل والتخريب والتشويه وتنتهي بالهدم، فإن رهان الموسيقى، بالمقابل، تمثل في الرّتق والتّرميم والتّركيب ووصل ما انقطع؛ مثلما يبيّن هذا المقطع: "تسترجعن كل الوصلات الأندلسية الضائعة يركبنها قطعة قطعة كمن يبحث عن أثر عليه أن يرمم أجزاءه الضائعة" (الأعرج، 2010، صفحة 193). يغدو البيت، إذن، ورشة أركيولوجيا تحفر في التاريخ الموسيقي لتربط بين الأجزاء المنبتة، فتنجح في استعادة أجزائها الضائعة، وتتغلب على ريح الفناء والتبديد التي تنال من التراث المعماري وتعبث به. فتنحفر هذه الموسيقى في أركان البيت وجنباته حتى في أزمنة الخراب، وتصدح من عمق الغياب روحا خالدا يهزأ من محاولات الخنق والكتم، ويبتعث حيا في كل زمان:" بدا لي أني سمعت صوت حنا سلطانة بلاثيوس نقيا ودافئا، وهي تدوزن بحنجرتها وأناملها الناعمة، العود كما تعودت أن تفعل كلما كانت السهرة جميلة وبها من تحب. ثم ترفع الريشة التي في يدها عاليا فتتجاوب معها بقية أفراد الفرقة النسائية: جهاركا، لاكاسا دي أندلسيا التي أسستها وهي تئن على زمن مضى وانقضى:

يا من لي بقلب

أشتكي منه بالضنى...

وقلبي...أشكو منه بالخفقان...

متأكد من أن الأصوات لا تموت .شيء منها يبقى عالقا في الأشجار، الأحجار، والهواء" (الأعرج، 2010، صفحة 57).

2.5. الهندسة الموسيقية:

تُفْتتح الرواية بافتتاحية صغيرة في شكل إحدى مقدمات النوبة الثلاث؛ وهي *"المشالية"* أو *"الاستخبار"** بعنوان "استخبار ماسيكا" كما لو كان يشد انتباهنا لنستمع إلى اللحن وننخرط في الإيقاع، وما إن يضمن حلولنا في قلب النغم الشاجي، حتى ينتقل بنا إلى نوع ثان من المقدمات هو "التوشية" في جزء بعنوان "توشية مراد باسطا" كأنما يعرفنا بهذه الشخصية الأساسية التي ربطت مصيرها بمصير البيت العتيق، ويقدمها على أنها الضيف الشريف الذي تحتفي التوشية في النوبة الأندلسية بقدومه، وهي قطعة خفيفة تعين الضيوف على الدخول إلى المجلس وأخذ مقاعدهم وتمنح صاحب البيت فرصة الترحيب بهم (سفطي، 1988، صفحة 33). وجاءت العتبات النصية كلها موقّعة موسيقياً؛ فالفصل الأول يحمل عنوان "نوبة خليج الغرباء" والفصل الثاني كان في "وصلة الخيبة"، وهمس الفصل الثالث بـ"إيقاعات الحرف السري"، وأدرجت مأساة هدم البيت الأندلسي "في مقام الرماد".

6.تأنيث الموسيقى:

يودع الأعرجُ المرأةَ الحكاية والعزف، معا، في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف؛ فتؤخذ الحكاية من فم دنيازاد، ويجعل الوتر بيد ماريوشا (ماريانة) حين يوكل إليها النشيد الأندلسي. كما لا يجد أحدا غيرها يستأمنه على نسخة هذه الرواية لتحفظ من الضياع فيتركها عندها واسيني في الفصل الأخير. الأمر نفسه نجده في البيت الأندلسي حيث يضع قصة البيت واللحن المهرّب بيد النساء؛ فحكاية البيت ترويها سيكا بنت السبنيولية؛ تشرح عند توليها زمام الحكاية قائلة: "ليس المطلوب مني أن أكون وفية للتاريخ، لست مؤرخة ولن أكونها، ولكن لقصة الدار وحكايتها وأكثر

من ذلك أن أكون في صلب حلم مراد باسطا. قضيت وقتا كبيرا ألملم هذه التفاصيل الضائعة بالتسجيل المباشر معه، والكتابة والتدوين، وحتى البحث، وها أنا ذي اليوم، أخرجها إلى الوجود كما اشتهاها قبل أن يغمض عينيه على حافة خليج الغرباء" (الأعرج، 2010، صفحة 25).

أما الألحان فتتواتر علي يد لالة سلطانة التي أعادت للموسيقى الأندلسية مجدها البائد بمعية نساء موريسكيات، كما يبدو من هذا المقطع: " كانت سلطانة مليئة بأحلام البيت الأندلسي الذي أصبح حقيقة .تجاوزت بسرعة آلام الفقدان والأهل[...] جعلت من البيت ملجأ لكل عاشق للموسيقى أعادت تكوين فرقتها التي تملأ قلبها وجدت ضالتها في لالة مريم التي ساعدتها في كل شيء حتى في نساء الفرقة: شافية، وريدة، تسيبورا، راشا، دليلة، ماميت نانوت، ريمونة، آليسا، كلهن من المرحلات القديمات أو الجديدات وعندما فكروا في اسم الفرقة كان مقترح لالة مريم هو الأجمل. قالت وهي تضحك: لا يوجد مثل جاهاركا، أو لاكاسا أندلوسيا ، البيت الأندلسي" (الأعرج، 2010، صفحة 220).

يلحظ على واسيني الأعرج في كل ما يكتب تقريبا؛ أنه يقرن الحياة بالمؤنث؛ الذي إذا ما سحب وجهه من مكان ما، انسحبت معه الحياة: كما يدل عليه هذا المقطع في نهاية الرواية: "اندفنت داخل شوارع العاصمة التي فقدت الكثير من أنوثتها ونورها، كانت مدينتنا وكانت لنا، مدينة تسحب بحرا، وبحر ينام حزينا عند أقدام مدينة من كان في ذلك الزمن يتجرأ أن يسأل الله عن الجمال حين تصير المدينة امرأة، وتصير خمرا والخمر إيمانا. لقد خسرت روحها وتحولت إلى خراب ملفوف في بياض حليبي معكر بألوان الرصاص الذي يشبه الموت" (الأعرج، 1993، صفحة 422).

ويستميت عمي مراد باسطا في رواية "البيت الأندلسي" دفاعا عن الدار الأندلسية المؤنثة التي ترد في العنوان باسم كاسا أندلوسيا (Casa Andalusia) في وجه برج التسوق الأندلسي الذي تزمع الحكومة تشييده على أنقاض الدار بعد هدمها – ولا يخفى ما يوحي به البرج من معالم الذكورة

منذ القديم بسبب نتوء شكله وشاقوليته- وهو برج يقطع مع التراث الفعلي ويبقي منه على الاسم أو الرمز فقط؛ "برج الأندلس" ، بعد أن يعفي على جسد* التاريخ الذي تكتنزه الدار بانبساطها وانفتاحها وبطابعها العمراني، وباختزانها ذاكرة الأندلسيين الذين أقاموا فيها وأحلامهم.

7. الخاتمة:

إن القدر الضئيل الذي استطاع هذا البحث البسيط أن يمسك منه بطرف، يمكنه أن يدلّل على سعة التوظيف الموسيقي في أعمال الأعرج الروائية واتخاذه أبجدية ثانية تثوي بين تضاعيف الأبجدية اللغوية، تلوح وتتوارى كخارطة خفية ترسم مسالك السرد وتميز مناطقه، وترافقه دون أن تزاحمه على مساحته، مؤسِّسة لجماليات جديدة يثرى في ظلها أفق المعنى ويزدهر.

وقد تقاسمت الموسيقى العبء مع الحكاية ونهضت بتجربة الحنين، مسترجعة تفاصيل الوجع موقّعا بأنغام أندلسية الطبوع؛ فوجع بذلك الحجم تنوء به الرواية وحدها، ولابد أن تتقاسمه مع فنون عدة؛ تتضافر جميعا لاستيفاء شروط الملحمة الروائية التي تمنح للفجيعة عمقها الإنساني، وترسلها لحنا خالدا في الوجود. والأندلس لا تكفّ عن مد الإبداع العربي بالدفع للتجدد، يعرف الأعرج كيف يحوله إلى نسغ للحياة يجري في العروق ليمدها بعناصر البقاء والتجدد، ويمنحها القوة لجعل الماضي بعضا من غد.

---

8. الهـوامـش:

*. هناك اختلاف في تحديد فترة نشوء هذا الفن؛ فقد عزا بعضهم أول رواية إلى سرفانتس بعمله دون كيشوت في بدايات القرن 17م، وأرخ بعضهم الآخر لميلادها برواية روبنسون كروزو لدانييل دوفو في القرن 18م، واشتط رأي ثالث في قدمها حين جعلها سابقة على كل الأجناس الأدبية؛ بما فيها الملاحم الإغريقية؛ ينظر:

-شارتييه. بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.01، 2001، ص.29.

*. كانت مثلا الاحتفالات برأس السنة في حضارات الشرق الأدنى القديم تتم بالجمع بين رواية حكاية بدء الخلق، وتمثيل أحداثها والقيام بأدوار الآلهة على أصوات المعازف ورقص الراقصين حول منحوتات وتماثيل الآلهة ...

ينظر: السواح. فراس: مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة -سوريا- بلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط.11، 1996، ص.28.

[1]. صدرت سنة 2009.

[2]. صدرت سنة 2013

[3]. صدرت سنة 2012

[4]. صدرت سنة 2016

[5]. صدرت سنة 2017

*. وهو موضوع رواية " الغجر يحبون أيضا" الصادرة عن 2019

*. يذكر واسيني الأعرج في كل لقاءاته الإعلامية بأنه ينحدر من عائلة موريسكية طردت من غرناطة في موسم التهجير القسري هروبا من محاكم التفتيش، واستقرت في غرب الجزائر ينظر مثلا برنامج" وحي القلم"، قناة الجزيرة الذي بث بتاريخ 2015/06/01.

*. يذكر الأعرج في الكثير من المناسبات أن جدته علقت برقبته هذا الحمل؛ حين أصرت على تعلمه العربية في وسط ثقافي هيمنت عليه الفرانكوفونية ، بغرض بعث تراث الأجداد الموريسكيين واستتمام سيرتهم العلمية الزاخرة.

*. المتربص بالعذارى فجر ليلة الزفاف انتقاما لشهريار من خيانة امرأته.

♠هو نشيد ديني يعود إلى الفترة الباروكية في أوربا، يؤدى فيما يشبه" الكورال المنفرد" بموسيقى خطية واحدة مونوفونية (monophonique): أحادية الصوت من دون آلات، وهو اختصاص رجالي بسبب حرمة الغناء على النساء في العصور الوسطى.

ينظر؛ فدلون. كمال، الموسيقى في القرون الوسطى، على الرابط التالي:

https://www.dz-res.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%

*يضم قالب النوبة في قسمه الأول ثلاث مقدمات هي: أ – المشالية (أو الاستخبار) – ب– البغية –ج– التوشية

ينظر: بن عبد الجليل. عبد العزيز: الموسيقا الأندلسية المغربية، ص.79

*. المقابلة بين الرمز والجسد أو بين اسم الأب وجسد الأم عند جاك لاكان هو تمييز بين الذكوري والأنثوي.

9. قائمة المصادر والمراجع:

– الأعرج. واسيني، (1993)، رمل الماية : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق.

-الأعرج. واسيني، (2010) البيت الأندلسي –كاسا أندلوسيا– منشورات الجمل، بيروت– بغداد.

– الأعرج. واسيني، (2015) سيرة المنتهى: عشتها...كما اشتهتني، دار بغدادي، الجزائر، د.ط

– بن عبد الجليل. عبد العزيز، (1988) الموسيقا الأندلسية المغربية– فنون الأداء، عالم المعرفة، الكويت.

– سفطي. أحمد، (1988) دراسات في الموسيقى الجزائرية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

– السواح. فراس، (1996) مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة –سوريا– بلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط.11،

– شارتييه. بيير، (2001) مدخل إلى نظريات الرواية، ت. عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء.

– الشوك. علي، (2003) أسرار الموسيقى، دار المدى، دمشق– بيروت.

– كاروبي. أوتو، (2015)، مدخل إلى الموسيقى، تر. ثائر صالح، دار نون، الإمارات– الأردن، ط.01.

– كونديرا. ميلان، (1999) فن الرواية، ت. بدر الدين عرودكي، الأهالي، دمشق.

- لشكر، حسن، (1431) ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية (مظاهر التفاعل) ، سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، المملكة السعودية.

– لوكاتش. جورج، (1987)، نظرية الرواية وتطورها، ت.نزيه الشوفي.د.ط،.

–نيتشه. فريديريك، (2010) غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، تر. علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت– بغداد.

- Fantanille.J,(1999), modes du sensible et syntaxe figurative, in : Nouveaux actes sémiotiques, PULIM, université de Limoge.

–فدلون. كمال، الموسيقى في القرون الوسطى، على الرابط التالي:

https://www.dz-res.com/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%

–بمشاركة: عادل حدجامي وأحمد عصيد، وأحمد عيدون، ومنير السرحاني،الأدب والموسيقى، برنامج نوافذ، إذاعة طنجة، بتاريخ 4 فبراير 2018،