أثر الفن التشكيلي في رواية "مملكة الفراشة" الكتلة- الفراغ/ المكان أنموذجاً(*)

ظفر موفق محمود أ.م.د. فائزة محمد المشهداني

جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

(قدم للنشر في ٢٠١٩/٢/٤ ، قبل للنشر في ٢٠١٩/٣/٥)

ملخص البحث:

يقوم تداخل الفنون مع السرد الروائي بتعميق إبداعية النص السردي الحديث وإضفاء أبعاد عدة عليه فعندما يتداخل (الفن التشكيلي) على سبيل المثال وليس الحصر في النص الروائي يتجرد من أبعاده المتداولة ليكون له حضوره الفعلي عبر اشتغاله الرمزي داخل النص وهو ما ينقله إلى سياق تعبيري رمزي جديد ، ولذا يسعى هذا البحث لرصد كيفية التداخل الحاصل في نص الرواية (مملكة الفراشة) عبر تداخل الفن التشكيلي متمثلاً بالكتلة والفراغ ضمن المكان المعروض في النص.

Effect of the Fine Art in "Butterfly Kingdom" Novel, Mass- Space/ Place as a Model

Abstract:

Arts intrusion stand with novel reciting for deeping modern reciting text creativity, and give it many dimensions, when the fine art, for example, intrusion in the novel text, left its current dimensions, for its actual presence must be existence by symbolic action inside the text, and what move it to a new expressing content. So this research try to observe how this intrusion happen in the "Butterfly Kingdom" novel text by intrusion, the fine art embodied in the mass and space within the place which showing in the text..

(*) بحث مستل من رسالة ماجستير بعنوان (الظل والضوء في رواية مملكة الفراشة لـ (واسيني الأعرج).

مدخل:

تشهد الرواية العربية المعاصرة ظاهرة تداخل بين الخطاب الروائي والفنون بأنواعها اللغوية وغير اللغوية ومنها الفن التشكيلي والسينما والموسيقى وفن التصوير ، وهذا التداخل يثري متطلبات الرواية الحداثية وهو ما جعل الأدباء يسعون لتوظيف ذلك والاستفادة من التقنيات المختلفة التي وظفها الكتّاب. ويتسم حضور الفنون في النص الروائي بالمرونة الإبداعية التي تميزه عن غيره لأنه يمتلك آليات تمكنه من إدماج تلك الفنون فيه ، وكذلك لما له من قدرة \على توظيف الطرق الملائمة لتعميق إبداعية النص السردي الحديث ، إذ يوجد "علاقة ومنطقة مشتركة بين الأدب والتشكيل يسعى كل منهما إلى اكتشاف الأشياء المفارقة والمتناقضة ، فضلاً عن المتشابهة ، فيعبران عنها بالكيفية المميزة لهما سواء كان بالإشارة اللغوية الرامزة أو بالإشارة البصرية والتمثيلية"[١] ؛ لأنَ الفنون الأدبية في ذاتها هي "فنون بصرية على الرغم من أنها تستخدم الكلمات ، وذلك لأنَّ الهدف من استخدام هذه الكلمات في الشعر أو الرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة ، إنما يكون في المقام الأول هو التكوين لصور في عقل المتلقي ووجدانه"[٢] .

لذا تأتي الكتلة والفراغ احد مفردات الفن التشكيلي لتتداخل في النص بوصفها من أهم الثنائيات في بنية الفن التشكيلي ، وذلك لحتمية العلاقة بينهما ، إذ يمثل الفراغ "الحيز الذي نستطيع بواسطته تحسس مواقع الأشكال وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر ضمن حدود ذلك الحيز الذي يعمل إطار الصورة على إظهاره ، ويشترك الفراغ كأحد العناصر المهمة مع العناصر الفنية الأخرى في تكوين العمل الفني"[٣]، أما الكتلة فتتمثل في "الهيئات الأساسية لمجاميع من الأشياء التي تتضمنها صورة من الصور وتستخدم هذه الكلمة في الأدب النقدي لوصف قابلية الفنان على تجميع الأشكال والحيوانات والجمادات . . في صورته لينتج منها عملاً فنيا مقبولاً"[٤] .

وقد أسهم كل من مفهوم الكتلة والفراغ في عكس الصور على السرد ، مما يثير تساؤلاً عن دور الضوء والظل في إبرازهما ، وأثر علاقة النسبة بينهما في علاقة نسبية بين الكتلة والفراغ مما يفسح المجال لخلق معادلة قد تنحت أو ترسم القصيدة ، فضلاً عن النص السردي بتناوب في فراغاتها[٥]، إذ يدخل الفراغ مع الكتلة والعناصر الأخرى في علاقة وطيدة ، ذلك "أن بين الفراغ والعناصر الأخرى ترابط يقوم على وحدة متكاملة ، فالفراغ يتكرر مثلما تتكرر الوحدات ويتناظر حال تناظرها ، ليصبح وسيلة من وسائل

الفنان في بناء أشكاله الصورية دون أن ينفرد في إعطاء تعبير مستقل وعمق ظاهر يمثل الواقع ويقرب منه ، حتى يبدو الفراغ في بعض حالاته عملاً فنياً زخرفياً وإشارة من الإشارات التي يوحي بها الفنان داخل نظامه التركيبي العام"[٦] .

ولكون الفراغ الظاهرة الأزلية الذي اكتشفه الإنسان منذ القدم ليس بالعلم السهل فهو علم يقوم على الفيزياء الرياضية فمنذ عهد بطليموس إلى الآن قد تطورت أبحاثه ونظرياته وأدت إلى وصوله إلى المستوى الذي نعرفه ونسمعه يومياً ، فكل تلك الحقائق كانت وما تزال مشاكل علمية تهم العلماء فقط ، أما ما يخص جانب الفن والفنانين فهو التصويري أو التشكيلي العلمي لبناء أعمال ذات وظائف حياتية وجمالية وحسية تخدم حضارتنا وحياتنا العامة منها السكن والعاطفة والأدب[٧]، فحين يبدأ الشاعر/ الرسام فضلاً عن الكاتب بوضع يده على الورقة البيضاء كي يكتب قصيدة أو يرسم لوحة ، أو يشرع في كتابة نص روائي ، فهو بذلك يكون قد بدأ يرى السطح الأبيض للورقة برؤية جديدة ، فتتحول حينها الورقة البيضاء بالنسبة له إلى فراغ ابيض يمكن النفاذ منه ، ثم تتحول من ورقة نظيفة مسطحة إلى فراغ شاغر ، وهذه الرغبة تتولد لدى الشاعر والرسام والكاتب على حد سواء[٨] .

وبهذا المعنى نجد أن سطح الورقة عمل على جذب الشاعر ، فضلاً عن الكاتب بأن يجسد موضوعه ويفرغ الشحنات التعبيرية له على شكل نص إبداعي ، على اعتبار أن الفراغ يشكل أحد البديهيات الأولى في حساسيتنا الإنسانية ، بالإضافة إلى مفاهيمنا الحياتية[٩]، وبذلك يتجه الفراغ لدى الإنسان في اتجاهين على وفق ما يأتي:

الأول: يرى انه جانب روحي وهو زاخر بالجمال وُيشعر الإنسان بالعالم اللامتناهي ، فضلاً عن كونه يشير إلى الصفاء والنقاء النفسي والباعث على التأمل في السحر المطلق.

الثاني: يرى انه موحش ومخيف ، بالإضافة إلى كونه موطن الكلمات المرعبة والطريق المؤدي إلى عالم مجهول ليس له هوية ، أو معالم معروفة ، ويشعر الإنسان بالخلو والضياع في العدمية ، وفي كلتا الحالتين يكون الفراغ مؤثراً وحافزاً يأخذ المجال الأكبر من حياة الإنسان ، فضلاً عن كونه مؤثراً في الحث على التعبير والإبداع ومكاناً دالاً على الخلو ، لذا نجد أن الأشياء المادية هي الطرف

الثاني الذي يصاحب الفراغ ألا وهو الكتلة[١٠]، وعند التدقيق في مفهومي الفراغ والكتلة نلحظ أن الضوء يقابل الفراغ والكتلة تقابل الظل آخذين بنظر الاعتبار أن الظل ناتج عن الضوء ومكمل له ، مثلما أن الكتلة لا تحضر إلا بوجود الفراغ حيث أن آلية الضوء والظل تقوم بتركيب المعادلة بين الكتلة والفراغ وتبرز وظيفة الضوء والظل في إعطاء القيمة الجمالية عبر تأثير نسبة الضوء والظل في معادلة الكتلة والفراغ ، فإذا غلب الضوء على الظل انتصرت الكتلة على الفراغ ، وكان لها حضور مادي أكثر منه روحانياً ، وإذا غلب الظل تنحت الكتلة وحضر الفراغ[١١] .

فمن "المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا أن الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيز أحدهما الآخر في اقل تقدير ، إن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر ، وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادر جديدة"[١٢]، ولذلك نلحظ تقارباً بين مفهومي الفراغ والكتلة مع المكان ضمن مفاهيم الفن التشكيلي ومفهوم المكان ، إذ يشكل المكان "الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم ويُنفذ فيه أبعاده ويرادفه الحيز"[١٣]، فضلاً عن كونه "مساحة ذات أبعاد هندسية طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ونظام من العلاقات المجردة ، فيستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني"[١٤]، مما يجعل المكان يتداخل مع الرسم كونه يقوم على "تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير"[١٥] .

وفي إطار هذا التداخل يكتسب المكان بعداً ثقافياً وحضارياً واجتماعياً ، والتي تتولد من خلال علاقات الإحالة بين المكان الطبيعي والمكان الروائي ، إذ يؤكد التبادل بين الصور الذهنية والمكانية منبعها من حضارة المجتمع وثقافته فتتحول الأمكنة فضلاً عن الأشياء من "مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز"[١٦]، فمن خلال الكثير من الإشارات التي تعطيها أو التي تبرزها الرواية نتمكن من معرفة أية صورة بصرية تدور في ذهن وخيال الروائيين عندما يقيمون تناظرهم وتصوراتهم وانطباعاتهم جميعها مستندة إلى لوحات فنية يعرفونها جيداً وقد حددتها ذاكرتهم ، فالروائيون بناءً على هذا يحتاجون إلى جمع معلومات أكثر تخصصاً وذاكرة تفوق في قدرتها ذاكرة أكثر القرّاء ثقافة وانتباهاً بإعادة تقديم اللوحات بصرياً بوصفها لغوياً وتفسيرها تصويراً

والتطلع إليها باهتمام الكتّاب والروائيين ؛ فبمقدورنا بعد ذلك كله أن نرى ما رواه ونقيم التواصل المثالي ما بين صورهم المرئية أثناء الكتابة وتلك التي تدور في أذهاننا أثناء القراءة[١٧]، فرؤيتنا هذه تنشأ "علاقة بين الأدب والصورة بالتشابه والاختلاف وتراهما ضروريين معاً كي تقوم الكلمة والصورة بوظيفتها تجاه الثقافة ، ولعل من التوافق المدهش أن العصر الذي يوصف بأنه عصر الصورة يوصف بأنه زمن الرواية هذا الحضور القوي للرواية والصورة دال على الاحتياج الثقافي إليهما معاً"[١٨]، لذا نلحظ حضوراً للكتلة والفراغ في الرواية بوصفهما مكوناً أساسياً من مكونات اللوحة في النص الذي رسمه الروائي ، فضلاً عن استخدامه لهما من خلال إلقاء الضوء عليهما لتبئير حضورهما في نصه وذلك لوجودهما كثنائيات ضمن المكان (المتخيل والواقعي) لذا ارتأينا تقسيمهما إلى:

١- الكتلة- الفراغ/ المكان الواقعي: يعد المكان الواقعي في النص "ما كان له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة التي لا خلاف على تحديدها ويستدل عليها من خلال منطق التآلف والعيش والتداول الحيوي بين الأشخاص المتعين حضورهم دائماً في المكان على نحو دائم وشامل وكلي"[١٩] ، إذ ينقل الروائي في مشهد جسد من خلاله ما يعيشه بلده من حالة الفوضى وعدم الاستقرار متمثلة بكتلة الجسر الذي يربط شمال المدينة مع جنوبها عبر حوار جرى بين الشخصية (ياما) مع حبيبها الشخصية (فادي) ضمن شبكة التواصل الاجتماعي إذ يقول:

"الجسر اسقط منذ مدة العديد من المرات ، ووضعوا جسراً خشبياً يقاوم الفراغ مكانه ، لا تمر عبره إلا السيارات الخفيفة عند الضرورات القصوى كسيارات الإسعاف التي تأخذ مسؤولاً نحو المستشفى العسكري الذي يوجد في الجهة الجنوبية من المدينة"[٢٠] .

الجسر بحد ذاته يمثل مكاناً للانتقال ، لكنه في النص مثل الوضع المأساوي الذي يعيشه البلد ، فكان الجسر بمثابة الحد الفاصل بين الحياة والموت بوصفه كتلة تقاوم الفراغ ، فالجسر في مستواه التجريدي يوحي بالوحدة والتلاحم وتجاوز الإنسان لضعفه وهشاشته ، أما في مستواه الواقعي والتاريخي فبنائه بصورة مؤقتة إحالة شديدة الترميز إلى عدم الاستقرار أو الاستقرار الجزئي – إن صح التعبير- فهذا التحول في ماهية المكان إلى ماهية أخرى متمثلة بالجسور الخشبية أو المتنقلة يعني انه ليس بالصلابة المطلوبة التي

ينبغي أن يكون عليها بدليل انه لا تمر من خلاله إلا السيارات الخفيفة وسيارات الإسعاف ، فالجسور من الرموز المكانية الدالة على هوية المكان وهوية الزمان أيضاً . وهي ترتبط بالراوي الذي يعتبر جسراً أيضاً[٢١]، فالراوي يوحي من خلال اللوحة الحوارية بأهمية الجسر بوصفه معبراً نحو الحياة ، إذ "لم يكن الجسر إذاً شكلاً معمارياً ووسيطاً لعبور المشاة كما يفترض لذلك ، بل رأيناه يخرج من وظيفته المادية ليصبح وسيطاً رمزياً اجتماعياً في حوارية ممتعة بين الرموز التي تملأ عملاً يترك مساحة مناسبة للتأويل"[٢٢] .

فالراوي يعمد إلى الكتل متمثلة بالجسر لتصبح بؤراً دلالية يجتمع لديها الضوء وتجلى ذلك في مشهداً آخر ، بقول الراوي:

"ليس عبثاً أن نسمي هذا المكان المحاذي للجسر الكبير ، الحافة. لأنَّ بعدها لا شيء مضمون.

كلما ذهبت نحو البنك رأيت هذه الحافة عن قرب وأدركت كم أنّ الناس على حق عندما يخافون. قرأت شيئاً شبيهاً للذعر في عيونهم القلقة كعيون الغربان التي تأتي أسراباً على الحافة ، تتأملها من الأعالي ثم تغادر لتعود في اليوم التالي. شيءٌ قريبٌ من المبهم ينساب على الوجوه ليحولها إلى حالة من التوهان والبرودة. لا يفهمون شيئاً في هذه الغربان التي عادت بكثافة إلى المدينة"[٢٣] .

يعمد الروائي إلى تكثيف صورة القلق والذعر لدى الشخصية تجاه محيطها وذلك برسمه للمكان المحاذي للجسر والمتمثل بـ (الحافة) ، إذ جاء التشكيل البصري في الأماكن المحيطة بالجسر متشابهاً معه من حيث الإحالة الرمزية له فمثلت هذه الحافة رمزاً للانتقال والحد الفاصل بين جهتي المدينة الشمالية والجنوبية ثم لتلقي الضوء فيما بعد على الأثر النفسي الذي تركته في الشخصية من حيث الترقب والانتظار ، إذ ترتسم داخل هذه اللوحة السردية (الحافة) وقد اجتمعت عليها الغربان لتوحي للرائي بالخوف فضلاً عن القلق والذي ارتسم بدوره على وجوه المارة من خلال قول الراوي "قرأت شيئاً شبيهاً للذعر في عيونهم القلقة كعيون الغربان التي تأتي أسراباً على الحافة" ، إذ نجد أنّ اللوحة اشتملت على كتل تمثلت بـ (الجسر ، الحافة ، الشخصية ، الغربان ، الناس) وهو ما يعطي زخماً دلالياً في الصورة السردية والإحالة إلى المجتمع القلق داخل النص.

ويستمر الروائي في رسم لوحاتٍ داخل النص لحالة القلق والذي انعكس بدوره سلباً على الشخصيات ليحيل فيها إلى الخراب الذي طال المدينة ، إذ يقول الراوي:

"وجدتني منقادة بسيارة الصغيرة شيري البنفسجية ، نحو زاوية سيدي الخلوي التي كانت فيرجي تحبها في حالات وعيها ، وتزورها من حين لآخر. كانت زاوية معزولة ولكن من شدة امتداد المدينة ، أصيبت الزاوية الصغيرة في عمقها ، بيُتمٍ كبير. مثل المغارة المعزولة لولا صحن الجامع الكبير لها الذي كان يعطيها امتداداً أكبر من حجمها الفعلي"[٢٤].

يرسم الراوي لوحة سردية يعتمد تشكيلها البصري على وضع كتلتين في مرمى النظر ضمن الفراغ الذي افترضه الراوي في لوحته ، إذ يركز على الزاوية بوصفها مكاناً ضمن محيط رؤيته فيجعلها في أقصى اللوحة في مقابل الجامع في مقدمة اللوحة وهو ما يعطي امتداداً للنظر في اللوحة بوجود الزاوية في نهاية خط الأفق وبالتالي يقود ذلك إلى جعل المكان مكمن النظر في اللوحة وهو ما يحيل بدوره إلى وضع المدينة وهي في أسوأ حالاتها من التدمير والخراب ، ويتجلى ذلك في لوحة أخرى بقول الراوي:

"كنت جدّ متشنجة ، لكن بمجرد أن دخلت إلى عمق البيت أحسست بأمانٍ غريب وذهبت كل ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق ، وجففتُ حلقي ، ومسحت ملامح وجهي كلها وأنا أتخطى العتبة ، لم انتبه للرسالة الموضوعة تحت الباب إلاّ حينما أحسست بها تحت رجلي اليمنى"[٢٥].

يعمد الراوي بضمير المتكلم إلى تسليط الضوء من خلال وصف حالته النفسية عندما يكون خارج البيت بكلمة (جد متشنجة) ، بعقد مقارنة بين المحيط الخارجي والبيت بوصفه مكاناً أليفاً ، فالبيت هنا "ركننا في العالم إنه كما قيل مراراً كوننا الأول ، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٢٦]، إذ رسم الروائي عبر هذا المشهد الوصفي لوحة سلطت الضوء وعبرت عن القلق الذي تعيشه الشخصية خارج محيط بيتها من خلال رسم ملامح تدل على التشنج والخوف الذي ينتابها ، ثم ينتقل إلى وصف الشخصية من خلال انتقالها إلى حالة الإحساس بالأمان في المكان ضمن بيتها وذلك عبر قوله (جففت حلقي ، مسحت ملامح وجهي كلها) ، ثم يرسم في مشهد تالي لهذا المشهد حركة الشخصية وهي تتعمد الدخول إلى البيت وترى رسالة التهديد تحت قدمها في مفارقة

تكمن في تحول دلالة المكان الأليف إلى مكان معادي بوجود تلك الرسالة فتوازى بذلك دلالة الشارع مع البيت بالنسبة للشخصية بكونها تحمل ذات الانفعال المتمثل بالخوف والقلق ، فالروائي يسلط الضوء على الشخصية بوصفها كتلة ضمن البيت لإبراز حالتها الداخلية.

ويستمر الروائي برسم مشاهد أخرى يمارس من خلالها التبئير للمكان في النص بوصفه كتلة عبر إلقاء الضوء على تأثيثه بكونه مؤثراً في الشخصية ومواقفها تجاه محيطها ، إذ يقول الراوي:

"أعدنا تنظيم المخزن من جديد وطليناه باللون الأبيض من أجل المزيد من الضوء فتحنا في حائطه الخشن ، المطل على الشارع والبحر ، نافذتين كبيرتين سمّيناه ديبو- جاز لأن كلمة ديبو تعني المخزن في اللغة الفرنسية ، وجاز مرتبطة بعملنا الفني فاستطعنا أخيراً أن نجتمع بحرية بدل التجمعات المقلقة في بيوت أهالينا أو في بيت ديف"[٢٧].

ارتبط المكان هنا بالتغيير ، إذ أن إجراء التغييرات عليه نقلته من كونه مكان سلبي بدلالة كلمة (حائطه الخشن) إلى مكان ايجابي بدلالة تغيير الطلاء وفتح النافذة ، فنجد أن فتح النافذة على البحر توحي بالانفتاح وفتح أفق جديد غير الأفق الضيق الذي يعيشه الناس في تلك الفترة ، كما يحمل بعداً آخر ، إذ أن انفتاح النافذة على البحر يعطي إيحاءً في اتجاهين أحدهما سلبي والناتج من الاضطراب الذي ينشأ من حركة مياه البحر ، والآخر ايجابي بدلالة الأفق الواسع والقدرة على الامتداد واللامنتهى ، فامتداد البصر على منظر جميل يوحي بامتداد ساعات الفرح والسعادة فضلاً عن اسم المكان.

ومن الملاحظ استخدام الروائي لعتبة المكان فضلاً عن النوافذ بوصفها "فضاءً رمزياً خاصاً يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع انه يمثل المواقف/ الأفكار والأشخاص الذين يعيشون بين ، بين كما أن الموجود في العتبة زمن أزمة لأنه مشحون بالتوتر والقلق وطرح الأسئلة المصيرية"[٢٨].

ويتقصى الروائي إلى رسم ملامح المكان في لوحته السردية محاولاً إبراز تأثيره على الشخوص في النص إذ يقول الراوي:

"وصلت مبكراً إلى الأوبرا التي كانت لا تزال مغلقة على الرغم من أنّ ساحة المسرح كانت شبه ممتلئة. دخلت إلى بار الأوبرا . كان الناس منغمسين في الألعاب. اخترت الزاوية الأقل

اكتظاظاً . بدا لي في لحظة من اللحظات ، كأني كنت في مدينة أخرى لا أعرفها . لا ادري إذا ما كانت هي الصدفة أم الحقيقة ! كانت الموسيقى هادئة"[٢٩] .

تتبدى الأمكنة في نص اللوحة السردية بوصفها كتلاً تملأ فراغها ، إذ يشير الراوي إلى (الأوبرا ، ساحة المسرح ، بار الأوبرا) كونها أمكنة لها تأثيرها الايجابي على الشخصية التي حاولت عقد مقارنة بين محيطها الآني في تلك اللحظة وبين محيطها قبل وصولها إلى دار الأوبرا إذ تقول "كأني كنت في مدينة لا اعرفها" ، إذ تتشكل الأمكنة في اللوحة التي يقع على طرفها ساحة المسرح من جهة والبار من الجهة الأخرى فيبدو التشكيل البصري للكتل متوزعاً بشكل منتظم على الطرفين وهو ما يتيح للمتلقي (الرائي) أن يرى أن التركيز ينصب على ساحة المسرح بوصفها بؤرة للنظر وبالتالي يقودنا إلى أن الروائي يحاول تبئير المكان في النص من خلال بيان تأثيره على الشخصية ، لنجد بعد ذلك الروائي يستمر في رسم ملامح الأمكنة وطبوغرافيتها بوصفها كتلاً في فضاء الرواية ولكنه هذه المرة يعمد إلى رسم المكان عبر تسليط الضوء على المكان (الجزائر) متمثلةً بـ (أوبرا العاصمة) عبر تقنية تقصي المواقع الذي يتضمنه الفضاء الافتراضي ليصف المكان بشكل واضح عبر إلقاء الضوء عليه ، بوصفه كتلة ضمن الواقع التجريبي للشخصية داخل النص .

ويمتد تأثير المكان على الشخصية في لحظتها الدرامية في المشاهد الموجودة في النص ومحاولة الروائي استثمار هذه اللحظة في تبئيره عبر إلقاء الضوء عليها في النص ، إذ يقول الراوي:

"التفت نحو درجي السري مقبرة رسائلي له. منذ بدأت اكتب لفاوست ، لم أفكر أبداً في بعث أية رسالة من رسائلي له ، قررت أن امنحها له يوم يعود من منفاه القسري ، افتح الدرج ثم ارميها هناك في العمق. في المكان الذي يضع لي ذاكرة بعطر الورق والحبر البنفسجي"[٣٠] .

يعمد الروائي إلى وصف حالة الشخصية المرتبكة في حفظ الرسائل في مكان سري تمثل (بالدرج) بوصفه فراغاً احتوى الكتلة (الرسائل) ، فالمكان هنا ارتبط بكونه صندوقاً للمشاعر والأحاسيس التي تشعر بها تجاه حبيبها ، مكان صغير ومأطر محدد وسري ومعتم ، وإن ارتباط المكان (الدرج) بهذه الصفات يوحي لنا بعدم قدرة الشخصية على تسليم هذه الرسائل إلى

حبيبها ، إذ يبدو المكان حاملاً "سمات العزلة والانزواء والحميمية ورفض العالم . . .، وفضلاً عن ذلك فإن هذه الأمكنة تقدم دلالة معرفية تنسجم مع طبيعة الكتابة والبحث اللذين يفرضان العزلة"[٣١] .

فضلاً عن لفظة (المقبرة) التي جاءت من البداية لتوحي بعدم إيصالها وإلى أنها ستبقى حبيسة هذا المكان الضيق والمعتم ، وكذلك لفظة (ارميها) التي جاءت للدلالة على بعد هذه الرسائل عنها وارتباطها بعدم القدرة على توصيل هذه المشاعر التي بداخلها إلى حبيبها ، إذ أنها ستبقى حبيسة الورق والحبر ، فالروائي يسلط الضوء على الكتلة عبر وصفه لحيز المكان بـ (العمق) في إحالة أيضاً إلى رغبة الشخصية في عدم معرفة الآخرين بعلاقتها ، إذ تقول في مكان آخر:

"كانت الدمعة الحارقة على الحافة. بدأت استعجل خروجي من هذا المكان. أحلم فقط بأن ألملم قصاصات أوراقي الصغيرة التي تراكمت منذ أكثر من ثلاث سنوات في درجي السري ، أو مقبرتي الصغيرة كما أسميته. أجمع كراساتي الطفولية التي لا تزال تعبق بحبر سنة أولى حب ، المعطر بالشوق والبنفسج. انتشي على الرغم من جرحي"[٣٢] .

شكل المكان (الدرج الصغير) كتلة ضمن التشكيل البصري للوحة المرسومة في مخيلة الشخصية لحظة خروجها من ساحة المسرح منكسرة ، فضلاً عن وجود كتلة أخرى ضمن اللوحة المتخيلة مثلت الراوي ذاته ، فاللوحة عبرت عن انكسار الشخصية وخيبتها لحظة اكتشافها حقيقة العلاقة الوهمية التي ربطتها بالشخصية (فاوست) ، وبالتالي تحولت حتى رسائلها المكتوبة إلى أمكنة أخرى عبرت عن الخذلان والخيبة ويتضح ذلك بقولها: "مقبرتي الصغيرة كما اسميه" ، إذ تحولت الرسائل بعد أن كانت أحلاماً وردية إلى دلالة للانكسار لديها .

٢- الكتلة – الفراغ/ المكان المتخيل (الحيز الافتراضي):

"ويستمد هذا النوع من الأمكنة مكوناته وخصائصه البنائية من منطلق خيالي في المقام الأول ، يوجد في عوالم افتراضية ، إنه (ابن المخيلة) التي تفترضه/ تختلقه/ تمنحه تشيؤه على مقربة من العالم الموضوعي"[٣٣] . لذا نلحظ حضوراً للكتلة والفراغ في الرواية بوصفهما مكوناً أساسياً من مكونات اللوحة في النص الذي رسمه

الروائي ، فضلاً عن استخدامه لهما من خلال إلقاء الضوء عليهما لتبئير حضورهما في نصه ، إذ يقول الراوي:

"فجأة شغلت محدد المكان في الآيفون الذي يرسم خارطة المكان وتفاصيل الزمن والشوارع ، لمع اسم الشارع وحتى الأوبرا ، شارع الحمرا ، أوبرا العاصمة.

لم انتظر كثيراً ، لمع اسمه من جديد:

– خربقتني . أينك الآن بالضبط ؟

– تريد ان تعرف فاوست الحبيب ؟ في عمق حزني وأنت أينك ؟

– جهازك يظهر لي أنك في الأوبرا في شارع البحر ؟

– الآيفون جهاز بليد مثلي ، لا يعرف بالضبط رأسه من رجليه"[٣٤] .

فالراوي من خلال هذا المشهد الحواري يرسم لوحة تعبر عن الخيبة التي انتابت الشخصية بفعل تحديد طوبوغرافية المكان عبر جهاز الآيفون ، ووصفها لنفسها بأنها (بليدة) كالجهاز لإحداث مفارقة زمكانية ، فهو يسلط الضوء على المكان بوصفه فراغاً احتوى الكتلة (الشخصية) من خلال ذكره (الأوبرا ، شارع البحر ، أوبرا العاصمة) ورسمه لملامح الخيبة على حركة الشخصية وانفعالها ، من خلال تطابق ارتباط المكان في الجانب الجنوبي للمدينة مع الحالة النفسية لها ، إذ عمدت الشخصية إلى تعريف القارئ بالمكان وإخفائه عن حبيبها وهذا يوحي بامتداد للقصة وعدم انتهائها ، ويفتح أفق للقارئ أمام نهاية غير متوقعة ، وفي استخدامها للفظة في (عمق حزني) إشارة إلى تأثير ذلك المكان السلبي عليها والناتج من الخيبة في معرفة الحقيقة ، لذا فالمكان يُعد "وعاء للحدث والشخصية اللذان لا يمكن أن يتحركا إلاّ ضمنه ، لذلك يشكل المكان إطار محدد بخصوصية اللحظة الدرامية ويؤدي وظيفته في النص من خلال تمثيله الخلفية الدرامية التي تمثل رؤية المؤلف للمكان والتي سيجري الصراع فيها"[٣٥] .

إذ نجد الشخصية ترسم عبر اللوحة السردية مشاعرها وأحاسيسها وما افرزه الحدث عليها فضلاً عن سلبية المكان إذ تقول:

"كتمت كل أنفاسي ، ثم أغلقت الآيفون نهائياً . محوته في اللحظة نفسها من كل عناويني ، وبعثت إلى فراغات جحيم مملكة مارك زوكربيرغ. كل شيء اندثر بما في ذلك غبار جسد الفراشة الملونة ، في ثانية واحدة , شممت راحة الحرق تصعد مني. شيء

واحد فيّ كان يحزنني ، يفتح عيني نهائياً على المبهم. لم يكن العالم أزرق ، ولكنه كان ضبابياً جداً ونددياً ، يبرد بسرعة إلى اقل من الصفر ، ويصعد في حرارته إلى الدرجة المائة ، حيث كل شيء يغلي بقوة"[٣٦] .

فاللوحة التي عمدت الشخصية إلى رسمها عبر استخدامها للأفعال (كتمت ، أغلقت ، محوت ، بعثت به) أسهمت في إيضاح الانفعال الشديد وردة الفعل العنيفة الذي مارسته تجاه الآخر (فاوست) فضلاً عن تمثيلها لمشاعر الخيبة والخذلان بعبارة "شممت رائحة الحرق تصعد مني" والتي تجعل المتلقي يشعر عبر هذه اللوحة السردية المرسومة بأقصى درجات الخيبة التي تملكت الشخصية والإحساس بتأثير المكان (البحر) عليها .

لذا نلحظ حضوراً للكتلة والفراغ في الرواية بوصفهما مكوناً أساسياً من مكونات اللوحة في النص الذي رسمه الروائي ، فضلاً عن استخدامه لهما من خلال إلقاء الضوء عليهما لتبئير حضورهما في نصه ، إذ يقول الراوي:

- "ما هو المطلوب مني بالضبط ؟

تساءل ميرو مرةً أخرى وهو يجاريها بابتسامته الجميلة:

- أنت تعرف أحسن من أي شخصٍ آخر ، لقد سرقوا مني كل شيء ، وتسامحت ، الإبوربيس ، فلن أسلّم فيه أبداً . المطلوب منك بسيط وهو في صلب حرفتك التصويرية. أن تنزع صور النساء المتسلطات عليه ، وتضع صوري بدلها فقط ،قل لي أنك تستطيع ميرو لأن الغيرة ستقتلني.

- في هذا المجال بالذات لا يوجد أي مستحيل. استطيع طبعاً . وهذا حقك أنا أيضاً لا أحب النساء اللواتي يسرقن رجال الغير"[٣٧] .

قبل أن يبدأ الراوي في تكوين لوحته وتشكيلها في توزيع أجزائها على فضائها يقوم بتحديد الفراغ بوصفه الحيز الأكبر مساحة وإثارة في اللوحة ، إذ يعمد إلى استبدال النساء المرتسمات في اللوحات بوصفهن كتلة داخل كل لوحة بـ الشخصية (فيرجي) المرأة ، فتصبح الشخصية كتلة داخل فراغ اللوحات المتجسدة فيها ، وهو ما يتوافق وطبيعة النص القائمة على تصوير الأثر النفسي للحرب الصامتة ، وذلك بانتقال الشخصية (فيرجي) من حالة التوازن في الحياة إلى اللاتوازن بفعل تأثير الحدث الرئيسي في النص (مقتل الأب) الذي مثل نقطة فاصلة في حياة الأسرة.

فنجد في استخدام الروائي مبادئ المدرسة السريالية في الفن التشكيلي القائمة على "رفض الواقع الماثل ونقضه ، بل وهدمه"[٣٨]، نقطة تقارب في الشكل والدلالة على أساس رفض المدرسة السريالية لكل القيم والمعايير وشجبها لمختلف النظم ، وهو ما تقاطع معه النص عبر رفض الشخصية لواقعها وإصرارها على الانتقال إلى واقع تخلقه هي في مخيلتها وتعيشه كتعبير عن رفضها لواقعها في النص وهو ما تجلى عبر قولها:

"فجأة ذهلت مما رأيت من صورٍ بالغة الدقة ، حتى أني توهمت أن أمي عرفت بالفعل بوريس فيان وكانت حبيبته كانت سعادة فيرجي كبيرة وهي ترى وهمها أمامها يتجسد . كيف نقلتها الحروف الهاربة من شارع سان جيرمان دي بري إلى الحقيقة التي لم تكن تراها إلاّ هي ، وكانت سعيدة بها ؟ لم أخبئ إعجابي بالصور وأنا أحاول أن أكتم جنوني الخفي على والدي الذي كان يحبني"[٣٩] .

إذ انتقلت الشخصية (فيرجي) من الواقع التجريبي إلى الخيالي ضمن لوحات تشكيلية ، استطاع الرسام (ميرو) من خلال أوهامها وتخيلاتها أن يجسد عالمها–الداخلي ويسلط الضوء عبر ريشته وألوانه لوحات جعلت من الشخصية (فيرجي) تُقنع كل من يرى تلك اللوحات أنها بالفعل عاشت تلك الفترة ، وكانت ضمن تلك الرسومات لولا معرفة من حولها أن (بوريس فيان) قد توفي يوم ولادة الشخصية (فيرجي) .

وبهذه الطريقة السردية لعب التمثيل دوراً حساساً في الرواية ، إذ نقلنا الراوي من العالم الخيالي أي أوهام وخيالات (فيرجي) إلى عالم حقيقي عبر لوحات حقيقية حية ، فجعل من أوهام الشخصية واقعاً وابتعد تماماً عن مكان الواقع المعاش داخل النص من خلال اللوحات التي قدمها الرسام للشخصية ، فكان ذلك بمثابة انتصار للذات لديها عندما رأت أحلامها قد تجسدت واقعاً حياً ملموساً .

فساهم استثمار الفن التشكيلي متمثلاً باللوحات التي رسمها الرسام (ميرو) والتي نقل من خلالها الشخصية (فيرجي) بوصفها كتلة في واقع حقيقي إلى كتلة في لوحة لتصبح ضمن لوحة كخيال بدلاً من وجودها كإنسان يمتلك جسداً في واقع حقيقي ، وهو ما أوضح الحالة النفسية المتأزمة للشخصية والتي دعتها للهروب من العالم الحقيقي إلى عالم الخيال عبر أوهامها التي تجسدها اللوحة التشكيلية.

إذ يتحول المكان إلى انتقالتين بين مكان واقعي (الجزائر) ومكان متخيل (اللوحة التشكيلية) وبذلك يصبح المكان نظام يحيل إلى أنظمة أخرى وتتحقق من خلال هذه الأنظمة مدى فاعلية الشخصيات وحيويتهم التي يتستر بها المكان ، فالبطل يحمل ضمنها أمكنة والمكان يحوي كل الشخصيات إلا أنّ الأبطال ، هم من يستميتون لمواجهة المكان في محاولة لخرقه أو تحطيمه ، فيبرز المكان بطلاً مناوئاً واحيانا منفرداً وساحقاً له[٤٠]، ويتمثل ذلك بقول الراوي:

– "ياما حبيبتي ، قللّي من الغرق في الفيس بوك ، مملكة زوكربيرغ الزرقاء جميلة لكنها ليست هي الحياة كلها . بل يمكن ان يصبح إدمانها خطيراً .

– هي مملكته يابابا ، ونحن فراشاته ونحله همهه طيب قل أي خطر تراه في ذلك .

– الأقدار المرتسمة فيه تلحق بنا بسرعة . خل الحياة متوازنة بين حياة ملموسة ، وحياة نصفها بخيالاتنا . الكثير من اللحظات ليست طبيعية في هذه المملكة"[٤١] .

يشير النص إلى موقع التواصل الاجتماعي (الفيس بوك) بوصفه فراغاً ضمن مكان افتراضي وبوجود المشتركين والمتصفحين له يصبحون كتلاً في ذلك المكان ، فالمشتركون داخل هذا المكان المتخيل ينتقل وجودهم الحقيقي بكتلهم الحقيقية وأسمائهم التي يعرفون بها إلى شخصيات افتراضية وهمية تحت أسماء وصور ربما تكون في الغالب مستعارة لا تمثلهم ولا تمت لهم بصلة على الواقع المعاش ، فالمكان المتخيل هو جغرافياً (الوهم) لأنه إما أن يحتوي النص على موضع لا وجود له أو يحتوي النص على رؤية وهمية لموضوع موجود فعلاً أو يحتوي النص على أحداث وهمية في موضوع موجود فعلاً[٤٢] .

فالشخصية عقدت في هذا الحوار مقارنة بين المكان الذي تعيش فيه على ارض الواقع وبين المكان الافتراضي الذي جعل الشخصية منتمية إليه وغارقة فيه ، فقد وجدت نفسها ، فصورت هذا المكان بالمملكة التي توحي بعظمتها وقوتها وقد صورت الشخصيات داخل هذه المملكة بالفراشات والنحل اللتان توحيان بالهشاشة لقصر عمريهما ، على العكس من المملكة ، فكأنها أرادت أن تشير إلى عظمة هذا المكان (الافتراضي) وهشاشة

مستخدميه ، إلاّ أننا نجد من تساءل (ياما) ورد الشخصية (بابا زوربا) عليها إشارة إلى استحالة تلك الموازنة ، فالكل غارق في هذا المكان هرباً من المكان الحقيقي المليء بالخيبات والأنكسارات ، فالراوي عندما ألقى الضوء على هذا الفراغ الافتراضي بوصفه فراغاً يقابل فراغ اللوحات في الفن التشكيلي أعطى ملمحاً واضحاً على الهروب ، واتضح ذلك من خلال قوله:

"أكون جدية معك. . الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم والأشلاء ومعطوبة في الصميم . جميلة لأنها تشعرني بأننا ما زلنا على قيد الحياة وأن قابليتنا للحلم لم تمت. الكثير من الحيوات يا بابا تمر بالضرورة عبر القراءة وعبر هذه العوالم السهلة والجميلة"[٤٣] .

مارس الراوي بضمير المتكلم التبئير الداخلي من خلال إلقاء الضوء على ذاته بوصفها موضوعاً للتبئير مركزاً على توضيح انتقال الناس من حياتهم الطبيعية إلى الحياة الافتراضية عبر استخدامهم (الفيس بوك) ، مما يقودنا إلى إلقاء الضوء على الواقع الافتراضي بوصفه مكوناً له فاعليته في النص ، وهو ما يؤدي إلى تبئير ثيمة الرواية المرتكزة على هيمنة الواقع الافتراضي على الواقع الحقيقي ، مما جعل التزامن بين إلقاء الضوء على الكتلة الموجودة في المشهد (الشخصية ياما) بوصفها كتلة داخل المكان الافتراضي وهو ما يطلق عليه التبئير الداخلي ، فالروائي رسم عبر هذا الحوار لوحة متخيلة تجسد سيطرة هذا العالم بوصفه مكاناً يقابل الفراغ في الفن التشكيلي ، ويركز عبر تسليط الضوء على الخطوط والكتل والألوان التي مثلها وجود الناس وتواصلهم عبر هذا الفضاء الافتراضي ، فضلاً عن تسليط الضوء على شاشة الكمبيوتر بوصفها مكان إذ أن "المكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر أن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"[٤٤]، إذ ضم هذا المكان تقلبات ومواقف الشخصية تجاه هذا المكان.

فالشخصية تعترف بسطوة الواقع الافتراضي عليها مما أسهم في اغترابها وفقدانها للانتماء لواقعها الحقيقي لأن "فكرة فقد الانتماء أو التطابق مع المجتمع أو الهوية والقلق الناتج عنها لدى الإنسان في المجتمع الحديث ليس نتاجاً لفقدان المشاركة الفعلية في الجماعات الاجتماعية ، وإنما بسبب فقدان المعنى الرئيسي والقيم القائمة على هذه المشاركة"[٤٥] .

الخاتمة:

* احدث تداخل الفن التشكيلي في النص الروائي انفتاحاً لدى القارئ على الثقافة التشكيلية وتحديث الأساليب السردية في الرواية العربية الحداثية إذ شكلت اللوحات المرسومة داخل النص الروائي احد مفاتيح قراءة وفهم النص.

* خضع استخدام (الكتلة- الفراغ) في مقابل المكان لاعتبارات نفسية مبنية على حضور الشخصية ضمن طبوغرافية المكان الذي تمثل بـ (الجزائر- الفيس بوك- اللوحات التشكيلية) مما استدعى تبئير المكان والتركيز على إبراز الكتل والأشكال في الفراغ الذي ضمها.

* جاء المكان (الجزائر) ضمن مفردات اللوحة السردية ليكون معادياً للشخصية وذلك بفعل الفكرة المطروحة في النص وهو ما انعكس على باقي إحداثيات عناصر السرد (الزمان، الحدث، الشخصية، الحوار).

* جاء المكان المتخيل ليشكل مكاناً جاذباً للشخصية وذلك بسبب سعيها للهروب من الواقع لتصبح ظلاً داخل اللوحات التشكيلية فواقعاً ضمن الواقع الافتراضي (الفيس بوك).

هوامش البحث ومصادره ومراجعه:

(١) بين التشكيل والأدب (التأثير والتأثر المضاد)، حامد أنور، الحوار المتمدن، ع (٢٣٠٥) لسنة ٢٠٠٨: www.m.ahewar.org/s.asp,

(٢) جماليات الصورة في السيميوطيقيا والفينومينولوجيا، ماهر عبد المحسن: ٧٣.

(٣) التكوين وعناصره التشكيلية في منمنمات يحيى الواسطي، وسماء حسن الأغا: ١٩٣.

(٤) نقلاً عن الرسم بالكلمات في شعر السياب، خيري صباح الدين فريد عبد الله، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٠: ٦٧.

(٥) ينظر: الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير: ٤٣.

(٦) تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية، بلاسم محمد: ١١٠.

(٧) علم عناصر الفن، فرج عبو: ٢٩٤/١.

(٨) ينظر: التشكيلي في اللساني: مقاربة في خطاب السياب الشعري: ٨٢.

(٩) ينظر: مفهوم الفراغ في التصوير العربي الإسلامي، بلاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، إشراف: د. ماهود احمد محمد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٩: ٧٧.

(١٠) ينظر: التشكيلي في اللساني: مقاربة في خطاب السياب الشعري: ٨٤.

(١١) ينظر: الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير: ٤٣.

(١٢) اللوحة والرواية، جيفري ميرز، تر: مي مظفر: ٧.

(١٣) المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ٤١٢.

(١٤) التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي، حاتم الصكر ود. اعتدال عثمان: ٥١.

(١٥) بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا قاسم: ٧٧.

(١٦) م.ن: ١٠١.

(١٧) ينظر: اللوحة والرواية: ٧–٨.

(١٨) الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة: ٣٢.

(١٩) جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي: ٢٠٤.

(٢٠) مملكة الفراشة: ٥١.

(٢١) ينظر: شعرية المكان في الرواية العربية، الأخضر بن السائح: ١١٨–١١٩.

(٢٢) لعبة الصورة والظل في رواية واسيني الأعرج "مملكة الفراشة" أبعاد دلالية وتأويلية، رزان إبراهيم، مجلة دبي الثقافية، مج (١٠)، ع (١١٠) لسنة ٢٠١٣: ١٥.

(٢٣) مملكة الفراشة: ٣٤٥.

(٢٤) م. ن: ٢٣٢.

(٢٥) م. ن: ١٠.

(٢٦) جماليات المكان، غاستون باشلار: ٤٢.

(٢٧) مملكة الفراشة: ١٥.

(٢٨) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفيسكي، م.ن: باختين، تر: خليل نصيف التكريتي: ٢٤٩-٢٥٠.

(٢٩) مملكة الفراشة: ٤٢٧.

(٣٠) مملكة الفراشة: ٦٠.

(٣١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: ٢٥٥. .

(٣٢) مملكة الفراشة: ٤٧٢.

(٣٣) إنتاج المكان بين الرؤية والبنية والدلالة، د. محمد الأسدي: ١٤٩.

(٣٤) م. ن: ٤٨٤-٤٨٥.

(٣٥) دلالة المكان في مدن الملح، محمد شوابكة، مجلة أبحاث اليرموك، مج ٩، ع٢، ١٩٩١: ١٠.

(٣٦) مملكة الفراشة: ٤٨٨.

(٣٧) مملكة الفراشة، واسيني الأعرج: ١٧٨.

(٣٨) جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد: ٤٢.

(٣٩) مملكة الفراشة: ١٨٢.

(٤٠) ينظر: المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي: ١٦.

(٤١) مملكة الفراشة: ١١٧.

(٤٢) ينظر: المكان الروائي، عبد الحميد محادين، مجلة البحرين الثقافية،ع (٣)، ٢٠٠١: ٢٩.

(٤٣) مملكة الفراشة: ١١٨.

(٤٤) بناء الراوية: ٨٤.

(٤٥) ثنائية المكان، الاغتراب (في أدب الرواقصصي يحيى الطاهر عبد الله)، محمد ذنون الصايغ: ٢٩٦.