DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

تداخل الفنون في الرواية السعوديّة بين التقنيات والسرد (قراءة في نماذج مختارة)

الدكتورة هلالة بنت سعد الحارثي
أستاذ الأدب الحديث المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك عبدالعزيز، المملكة العربيّة السعوديّة
البريد الإلكترونيّ: halharthy@kau.edu.sa

الملخص

استطاعت الرواية الحديثة الخروج عن بناء الرواية التقليديّة بأنماطها وأنساقها المختلفة، واستيعاب مختلف الأجناس الأدبيّة والفنون الأخرى السمعيّة والبصريّة في سعي منها لاجتذاب القارئ مستقبل النصّ الروائيّ، وتقديم نصوص متنوّعة مواكبة للتطوّر المتسارع؛ فظهرت نصوص إبداعيّة تجريبيّة على مستوى الشكل والمضمون. وجاء هذا البحث متناولاً تداخل الرواية السعوديّة مع الفنون الأخرى وتفاعلها معها كالفنون التصويريّة والتشكيليّة، ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن أبرز الفنون المتداخلة مع الرواية السعوديّة، والوقوف على خصائص هذا التداخل والجماليّات التي حقّقها هذا التفاعل، وأبرز التقنيات التي انتقلت من هذه الفنون المختلفة إلى الرواية وتأثيرها على تقنيات السرد والخطاب الروائيّ وأبعادها التركيبيّة والدلاليّة. وأثر تداخل خطاب الرواية مع الخطابات الأخرى في إنتاج نصٍّ روائيّ مغاير.

الكلمات المفتاحية: التداخل، اللقطة، التقطيع، الكولاج.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

Intersection of Arts in The Saudi Novel (Techniques and Narration Examination of Selected Models)

Dr. Hilala Bint Saad Al-Harthy
Assistant Professor of Modern Literature, Department of Arabic Language and Literature, King Abdul-Aziz University, KSA
Email: Halharthy@kau.edu.sa

ABSTRACT

The modern novel was able to break away from the construction of the traditional novel with its different styles and formats, and to absorb various literary genres and other audio-visual arts in it to attract the reader to the future of the fictional text, and to present various texts keeping pace with the rapid development; creative experimental texts appeared on the level of form and content. This study dealt with the intersection of the Saudi novel with other arts and its interaction with them, such as graphic, plastic and percussive arts. This study aims to reveal the most prominent arts intertwined with the Saudi novel, and to identify the characteristics of this intersection and the aesthetics achieved by this interaction, and the most prominent techniques that moved from these different arts to the novel and its impact on the techniques of narration and narrative discourse and its structural and semantic dimensions, and the impact of the intersection of the discourse of the novel with other discourses in the production of a different fictional text.

Keywords: Intersection, Shot, Cutting, Collage.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

مدخل:

تقوم الفنون الإبداعيّة على الذوق الجماليّ للإنسان، وتتميّز بأنّها متجدّدة ومتغيّرة لا تستقر على حال، تتأثّر بظروف العصر وأنساقه الثقافيّة؛ لأنّها أعمال إبداعيّة تمثّل تجارب حياتيّة يمرّ بها المبدع في واقعه وفي عالمه المتخيّل، وقد ارتبطت قديمًا بالضرورة في حياة الإنسان؛ فتحوّل النقش والرسم على جدران الكهوف لغة للتخاطب والمعرفة، والرقص تعبيرًا عن طقوسه الدينيّة والسحريّة والغيبيّة. وقد ساعدت تلك الفنون على تأريخ تلك الحقب والعصور، ومع التطوّرات التي صاحبت تلك الحياة تحوّلت العلاقة بين الإنسان وتلك الفنون إلى استقلالها بوظيفتها الحقيقيّة التي تقدّم قيمة جماليّة يتذوّقها وينتجها أيضًا. فمفهوم هذه الفنون يتّسع باتّساع مجالاتها وتعدّدها، إلاّ أنّه يجمعها رابط واحد وهو تحقيق القيمة الجماليّة المستمدّة من خيال المبدع وتحقيق المتعة والفائدة للمتلقّي. وأصبحت الغاية من الفنون أو وظيفتها مثار جدل بين النقّاد والمبدعين والمنظّرين، فبعضهم يرى الوظيفة الأهمّ تكمن في تحقيق المتعة واللذة للمتلقّي والمبدع في الوقت نفسه، والبعض يجد أنّ قيمتها الحقيقيّة في الفائدة العائدة من نقل التجارب الحياتيّة التي يمرّ بها المبدع وينتجها في صورة جماليّة يتقنها (رسم، موسيقى، شعر، رواية...) لتتحوّل إلى تجربة حقيقيّة معاشة، يتلمّسها المتلقّي بحواسه ويحوّلها إلى صور أخرى تمتزج بأحاسيسه ومشاعره تجاهها. وبعضهم يميل إلى أنّ دورها الحقيقيّ في إثارة التساؤلات والإشكالات عن الغاية التي تقدّمها التجربة الفنيّة التي تكشف لبّ الشيء وجوهره وتدعو إلى التغيير، وتشير دائمًا إلى الحقيقة المغيّبة. وهذا الاختلاف "يشكّل في النهاية آراء تتكامل وإن اختلفت، فالفنّ يولّد متعة سواء في إنتاجه أو في تلقّيه، ويحقّق نقل خبرات ذات أثر عميق من الفنان إلى المتلقي" **(السيد، 2008م، ص: 32)**. ويحكم هذه الفنون قوانين وأسس، تجعلها منفصلة ظاهريًّا بحكم طبيعتها وكيفيّة تكوّنها، لكنّها في باطنها تقدّم قيمًا جماليّة متّسقة هدفها الإمتاع والفائدة معًا.

وما يميّز الفنون عن بعضها هو المادة التي تشكّلها وتعطيها الحياة والاختلاف ومن ثمّ تحدّد اللغة الفنيّة التي ستصل بها إلى المتلقّي. وهذه المادة هي وسيلة المبدع الفنان في صنع إبداعه ودمجه مع تجربته التي عاشها وأثّرت في وجدانه ومشاعره، فالمادة وحدها لا تصنع فنًّا وإنّما هي في حاجة إلى صانع يعرف كيف يتعامل معها ويطوّعها ليخرج أروع ما فيها. فالرسّام يتعامل مع الألوان والأصباغ والورق والقماش لينتج لوحة تشكيليّة معبّرة، وكذلك النحّات في تعامله مع الطين والخزف ومن ثمّ ظهور منحوتات جامدة لكنّها تتحدّث وتعبّر عن تجارب وحياة ما. فلكلّ فنّ مواده الخاصّة التي لا يمكن استبدالها بغيرها من المواد؛ لطبيعة ذلك الفنّ واستقرار هويّته وأبعاده الفنيّة. ولعلّ أصعب المواد هي الكلمات والمفردات والألفاظ؛ لأنّها مادة غير محسوسة صعبة التشكّل، لكنّها تتحوّل مع المبدع الأصيل إلى قصائد وروايات وقصص في لغة أدبيّة رفيعة نابعة من أحاسيس ومشاعر خاصّة، فلكلّ مبدع تجربته المتفرّدة عن غيره ويأتي تعبيره اللغويّ مختلفًا كذلك لا يتكرّر. وقد تنشأ علاقة ما بين عدّة فنون وتتداخل المواد المشكّلة لها بطريقة ملموسة محسوسة أو بطريقة غير محسوسة يتلقّاها المتلقي ويشعر بها، ويستطيع بخيراته الفنيّة المعرفيّة المتراكمة أن يتعرّف على مواضع التداخل والتفاعل وأسبابه ونتائجه.

وقد ظهرت العلاقة بين الفنون المختلفة منذ القدم في الحضارات الإنسانيّة وعلى مرّ العصور، فارتبط نشوء فنّ التصوير بالرقص الذي ارتبطت نشأته كذلك بالموسيقى، فكلّ الفنون لها صلة ما ببعضها في ظروف نشأتها وتشكّلها حتى استقرّت في شكلها النهائيّ مع الاحتفاظ بمسافة من الحرية للتطوّر والتجدّد والتغيير. فلا وجود لفنّ خالص منفرد بتشكلاته الخاصّة التي لا يمكن أن تنتقل إلى فنّ آخر. وقد " اختلفت نظرة العصور المتباينة إلى الفعاليّة المباشرة والمدى والأهميّة التي تنسب إلى ما يكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل، وقد انطلقت الرومانتيكيّة على سبيل المثال من منطلق وحدة الفنون جميعًا" **(شتريلكا، 1985م، ص: 19)**. وأصبح لكلّ تيار أو مذهب رؤيته الخاصّة تجاه التداخل والتجانس بين الفنون الإبداعيّة، ومقدار ذلك التداخل سواء على مستوى البنى العامة المشكّلة لهذا الفن أم على مستوى العناصر المكوّنة للبنية العامّة نفسها. وهذا التداخل يعكس الحريّة الكبيرة التي يمتلكها الفنان المبدع في إخراج عمله وتشكيله، وكذلك رغبته في إنتاج شيء مختلف عن السائد والمعتاد، والبحث عن صيغ مبتكرة للأشكال الفنيّة. وكان هذا التداخل مجالاً مهمًّا للدراسات والأبحاث التي حاولت الكشف عن مرتكزات التداخل والتقنيات التي أوجدت هذا التفاعل، وعن الصفات البنائيّة للفنون التي حدث لها تغيير وتعديل حتى تتجانس مع الفنون الأخرى. وما هو الشكل الفنيّ الذي استقرّت عليه بعد

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

عمليّة التداخل والتفاعل؟ وهذا الكشف يتطلّب معرفة عميقة عن الفنون وعناصر تشكّلها. ويعدّ الأدب أرقى الفنون وأكثرها قيمة جماليّة، وعلاقته بالفنون من أعقد العلاقات والتداخلات،" فتتعدّد العلاقات بين الأدب والفنون الرفيعة بما فيها الموسيقى وتتعقّد كذلك، فقد استوحى الشعر في بعض الأحيان أعمالاً فنيّة من تصوير أو نحت أو موسيقى، إذ أنّ الأعمال الفنيّة الأخرى قد تصبح موضوعات للشعر مثلها مثل مظاهر الطبيعة والإنسان" **(ويليك، 1992م، ص: 173).** فتداخل الأدب شعره وسرده مع الفنون الأخرى يزيد من القيمة الفنيّة والجماليّة لكليهما، فالشعر مرتبط بارتباط وثيق بالموسيقى وإيقاعاتها، والرواية بالسينما وآليّاتها في محاولة جادّة لتداخل الفنون والاستفادة من طاقاتها التعبيريّة الكامنة فيها. ومن ثمّ تقديم رسالة ذات مضامين متعدّدة ثقافيّة وفكريّة واجتماعيّة وتاريخيّة. ولكون الرواية أكثر الأجناس الأدبيّة تداخلاً مع الفنون الأخرى كان هذا البحث الذي يتناول أبرز السمات التي ظهرت في الرواية بعد تفاعلها مع الفنون المختلفة، ويكشف عن تأثير هذا التفاعل على البناء الفنيّ للرواية وعناصرها وخصوصيّتها السرديّة، ويبرز الجماليّات التي اكتسبتها الرواية مع تداخلها ببعض الفنون الأخرى، وماهي التقنيات والآليّات التي استخدمها الروائيون للوصول لهذا التمازج الفنيّ؟، ولعلّ أبرز هذه الفنون السينما والرسم والموسيقى.

آليّات تداخل الفنون والرواية: تعدّ الرواية من أكثر الفنون والأجناس الأدبيّة انفتاحًا على الفنون الأخرى وأكثرها مرونة، وهذا الانفتاح الذي تمتلكه الرواية يكمن في قابليّتها للتغيير والاختلاف والتجديد وتعدّدية أصواتها، وكونها أوسع أفقًا وأكثر حريّة وتعبيرًا من الأجناس الأدبيّة الأخرى، والأهم أنّها أكثر تداولاً ومقروئيّة، وكذلك لإنّ الحدود بين الأجناس السرديّة والفنون الأخرى أصبحت أكثر مرونة وأقلّ صرامة عمّا كانت عليه سابقًا مع عدم انتفاء هذه الحدود؛ فلكلّ نوع له سماته التجنيسيّة المميّزة له، وكلاهما له لغته الخاصّة. ومع التواصل المعرفيّ الهائل الذي يمرّ به العالم وقوّة التأثير والتأثّر حدث هذا الانفتاح بشغف ووعي من الروائيّين وفق نظرتهم للتغيّرات التي تطرأ على المجتمعات وعلى الذائقة القرائيّة، ونظرًا لمزاحمة الفنون الأخرى بما فيها من أساليب جذب للملتقي؛ أصبح لزامًا مجاراتها والاستفادة منها. وقد عمد الروائيّون السعوديّون إلى التجريب الروائيّ بعيدًا عن الرواية التقليديّة، فوجدوا في تداخل الفنون مع الرواية مجالاً أوسع للتعبير وطرح الموضوعات بأشكال وصيغ تتناسب مع الرواية الجديدة العالميّة والعربيّة. ولم يتأتّ ذلك الأمر إلا بوجود تراكم معرفيّ وثقافيّ لدى الروائيين عن مقوّمات تلك الفنون، وقد تعدّدت الفنون التي امتاحت منها الرواية السعوديّة بعض ملامحها وتقنياتها، وأبرزها الفن السينمائيّ والفنّ التشكيليّ (الرسم).

أولاً الفنّ السينمائيّ: سيطرت ثقافة الصورة على نمط الحياة المعاش؛ وذلك لقدرتها التأثيريّة المقنعة، فتشكّل الوعي الإنسانيّ وفق هذه الصور، سواء أكانت بصريّة مدركة بالحواس أم ذهنيّة متخيّلة، فأصبح حضورها مكثفًا وسلطويًّا، فالصورة تبقى خالدة في الذاكرة، وقابلة للاستدعاء عند الحاجة لحضورها. وقامت الصورة بدور كبير في ظهور الفنّ السينمائيّ الذي استطاع في فترة وجيزة أن يجتذب الجمهور ويؤثّر فيهم. فالسينما تعمل على تشكيل وعي الإنسان ورأيه وثقافته وصنع تصوّراته وتوجيه سلوكيّاته بانفتاحها على التجارب المختلفة والمعارف المغايرة والخبرات المتنوّعة، حيث تسهم بما تقدّمه في مناقشة كثير من القضايا والظواهر الاجتماعيّة والنفسيّة والاقتصاديّة والفكريّة عبر إبرازها وتكثيف الضوء عليها؛ فما تقدّمه موازٍ للواقع وإعادة إنتاج له. فالصور السينمائيّة المكثّفة تعكس تلك القضايا والظواهر وتؤطّرها فنيًّا بتقنياتها؛ لتثير إشكاليّات وتساؤلات وآراء مغايرة تبقى راسخة في الذاكرة الجمعيّة. وما يميّز السينما أنّها فنٌّ يحتوي فنونًا أخرى، بل يقوم عليها كفنّ الموسيقى والغناء والرقص والدراما، فجمعت السينما بين فنون بصريّة وسمعيّة وأدائيّة، ونتاج هذا التفاعل والتداخل تتكوّن السينما بجماليّاتها وسحرها الخاص.

وتعدّ الرواية أقرب الفنون إلى السينما؛ فقد استخدمت تقنياتها المتنوّعة في آليّات كتاباتها ونظام تشكّل نسقها السرديّ. ومن العوامل المحفّزة على استلهام المحكي السينمائيّ مسألة أنّ "السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها يغلب عليها سرعة الحركة التعبيريّة، وتوزّع الظلال الضوئيّة، وتمضي فيها المشاهد الخارجيّة على نسق لا يتعادل غالبًا مع اللحظات الباطنيّة، فللأشياء وجودها المستقل المكبّر في المشهد السينمائيّ، بل لها أولوياتها البادئة" **(لشكر، 2010م، ص: 18).** وقد تميّزت العلاقة بين الرواية وبين السينما بأنّها علاقة تبادليّة عاكسة، فتنطلق الأفلام السينمائيّة الدراميّة من النصّ الروائيّ وتحوّله إلى عرض مرئيّ ومسموع. وإذا كانت الرواية

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

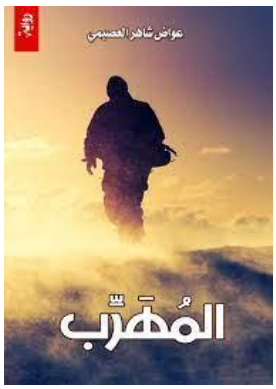
تنطلق من الواقع بعرضه كتابيًّا وفق رؤية تأمليّة عميقة تحيل إلى المسكوت عنه والمنسيّ غير المرئيّ، فيمتزج التخيليّ بالفلسفيّ ليعيد النظر مرة أخرى إلى خبايا ذلك الواقع والارتقاء به إلى مستوى جماليّ؛ فإنّ السينما تجسّده بصورها الفيلميّة ولقطاتها البصريّة السيميائيّة وخطابها السلطويّ المؤثّر في المتلقي الذي "يفهم الصورة السينمائيّة كونها رؤية موضوعيّة للحياة الفعليّة المصوّرة، وكونها تعبيرًا وتصويرًا للبشر الحقيقيّن مع معرفته بأنّ ما يشاهده مجرّد صورة للأشخاص، وليسوا حقيقة وتأثّره وجدانيًّا مع ما يشاهده من وهم؛ وذلك لأنّه يخضع نفسه لهذا الإيهام" **(السيد، 2008م، ص: 64)**. وتمتلك الرواية والسينما خطابين مشتركين في شروطهما الإبداعيّة وتوظيف العناصر البنائيّة والمعماريّة لهما، فالرواية في حقيقتها تمتلك البعد السينمائيّ المقروء بشخصيّاتها وصراعها وأزمنتها الداخليّة والخارجيّة التي تتشكّل بالقراءة التي هي فعل إدراكيّ جماليّ يتحوّل بعد ذلك بالإيهام إلى صورة تخيليّة ذهنيّة عند القارئ. ويعدّ الفيلم السينمائيّ نصًّا مرئيًا؛ لإنّه خطاب قصديّ يؤثّر في المتلقّي باستخدام رموزه البصريّة والسمعيّة ودلالاته المضمرة عبر متتالية الصور والأحداث والأصوات والصراعات التي في مجموعها تشكّل منظومة إخباريّة قصديّة من منتجه.

وقد أفادت السينما العالميّة في بداياتها من الرواية ووفق عمليّة التفاعل بين النوعين بتحويلها إلى أفلام سينمائيّة مستغلّة وهج الرواية القرائيّ وانتشارها الجماهيريّ، فأبقت على عناوينها التسويقيّة ولم تغيّرها. وتمثّل الستينيّات الميلاديّة مرحلة نضج عمليّة تفاعل السينما العربيّة بالرواية العربيّة لاسيّما روايات نجيب محفوظ. وتحوّل كثير من الروائيّين لكتابة سيناريو الأفلام السينمائيّة بعد أن ابتعدت السينما قليلاً عن النصوص الروائيّة واعتمدت على نصوصها الخاصّة. ومع انطلاق الرواية الجديدة وخروجها عن التقليديّة وظّفت أساليب السينما وتقنياتها المختلفة من مونتاج وقطع ولقطات فاتّسعت لكلّ التجارب الإبداعيّة وزاد ذلك من جماليّات تشكّلها السرديّ. وتقوم التقنيات السينمائيّة بدورها في التشكيل البنائيّ للرواية، وفي إنتاج الدلالات والمؤثّرات التي تمنح الروائيّ إمكانات كتابيّة تؤسّس لشكل روائيّ مغاير وصيغ سرديّة مختلفة عن المتعارف عليه في محاولة لمواكبة الذوق القرائيّ المتجدّد والمطّلع على الرواية الجديدة العالميّة، مع وعيّ عميق لدى الروائيّين أنّ هناك فرقًا كبيرًا بين الرواية بطبيعة تكوينها النصّي واللغويّ الذي يميل إلى الاستطراد والوصف الذي يمتدّ إلى عشرات الصفحات دون أن يملّ قارئها، في حين يمتنع هذا الاستطراد الوصفيّ في الفيلم السينمائيّ الذي يتميّز باللقطات السريعة والحركة الدائمة حتّى لا يشعر المتلقيّ بالملل الذي هو مؤشّر قويّ بفشل الفيلم السينمائيّ. فلا يستطيع مخرج الفيلم "أن يعتمد عل الوصف كما يفعل القصصيّ، بل يجب عليه أن يقدّم عرضًا خلّاقًا لأحداث تقع فعلاً، ولا يكفي أن يصف الشخصيّات، بل يجب أن يقدّمها عبر أعمالها" **(يوسف، 1997م، ص: 142)**. لذلك تحتاج الرواية التي تحوّل إلى فيلم سينمائيّ إلى سيناريست يختار من الرواية النصّ الذي سيتحوّل إلى فيلم. فنجيب محفوظ الذي يعدّ من أفضل كتّاب السيناريو في السينما المصريّة رفض أن يفعل ذلك مع رواياته حتى لا يعود إليها مرة أخرى ويبترها لتكون فيلمًا وترك الأمر لغيره.

وقام النقّاد بتتبع مقوّمات السينما وسماتها في الأعمال الروائيّة واكتشاف تأثير التقنيّات السينمائيّة والآليّات على البنية السرديّة وعلى المحكي الروائيّ، وأهمّ هذه الدراسات، كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة) لهاشم النحّاس، وكتاب (السينما في أدب نجيب محفوظ) لعبدالوهّاب حمّاد. وساعدت مثل هذه الدراسات على تطوير الوعي الكتابيّ والجماليّ والتقنيّ لدى الروائيّين واقترابهم كثيرًا من السينما وآليّاتها. وتمتلك الروايات السعوديّة الجديدة مقوّمات سينمائيّة قويّة في بنائها السرديّ والمتن الحكائيّ. ومن أهمّ مقوّمات السينما وسماتها **جماهيريّة المحتوى الفكريّ**، فقد اتّفق النقّاد على أنّ السينما استطاعت تكوين عالمها الاقتصاديّ والفنيّ والثقافيّ عبر اختيارها للمحتوى الفكريّ لأفلامها السينمائيّة، فتقدّم قضايا إشكاليّة تتناولها بوسائل تتوافق مع المتلقيّن ومستوياتهم الفكريّة والثقافيّة المتباينة، تنتج في النهاية رسائل جماليّة وقيم فنيّة مؤثّرة. فقامت رواية (**المهرّب**) للروائيّ عواض العصيميّ على هذا المقوّم السينمائيّ والسمة البارزة التي جمعت أكثر من فكرة جماهيريّة في حكاية (شبّاب) المهرّب، فكرة الخروج عن المجتمع والصراع مع النظام، وهو أمر ناشئ عن خلل في تكوين الشخصيّة في مجتمعها لأسباب نفسيّة أو اجتماعيّة أو اقتصاديّة. وقد منح عنوان الرواية (المهرّب) دعمًا لهذا المقوّم، فهو عنوان سينمائيّ يحيل إلى صورة ذهنيّة تتحوّل مباشرة إلى صورة مجسّدة في صورة الغلاف الأماميّ في الرواية. فالعنوان والصورة استهلال سينمائيّ وعلامة تمارس دورها في عبور النصّ، وبتركيبتها تلك تعدّ نوعًا من أنواع الدعاية الإعلانيّة السينمائيّة يطلق عليه(**الأفيش**)، فهو "ملصق الفيلم باللغة السينمائيّة، يعني

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

بالإنجليزيّة (poter) وبالفرنسيّة (Affiche) يعمل من خلال مفردات التعبير والتأثير على تقريب جو العمل العام، وعلى لفت نظر الجمهور ودفعه إلى الاهتمام به وجذبه لمشاهدته معتمدًا في ذلك على عنوان الفيلم وصور النجوم وأسمائهم" **(فتحي، 2014م، ص:17)**. صورة المهرّب الذي يلفّه السواد ورمال الصحراء الحاضرة في النصّ تتوافق مع العنوان وتشي برواية فيها من الأحداث التي ستكون بين قانون وخارج عنه ومجتمع يحويهما. وقد جاءت هذه الرواية بعد النجاح الجماهيريّ لقصة خارج آخر عن القانون من المجتمع ذاته ومن الصحراء نفسها (رشّاش) مسلسل تليفزيونيّ مستوحى من قصّة حقيقيّة لقاطع طريق في فترة الثمانينيّات الميلاديّة. وكلاهما شخصيّتان إشكاليّتان وجودهما يمنح المتلقي أفقًا واسعًا، ويثير الكثير من الأسئلة حول حياتهما مع الخوف والمطاردة، لكن (**مهرّب**) العصيميّ لم تكن الشخصيّة المنتظرة فقد كسر أفق الانتظار أو التوقّع وهو أحد مصطلحات نظريّة التلقيّ. (شباب) بوانيته الأحمر، المتلقّي واجه فيلسوفًا بدويًّا يروى حكاياته مع الصحراء والتهريب أشبه بالعجوز في رواية (العجوز والبحر)، يقول في مقطع سرديّ: **"ظاهرة التهريب التقليديّ المتمثّل في نقل الأسلحة والسجائر وسلع أخرى إلا أنّ ارتباط مهنتهم بمفهوميّ الرجولة والفروسيّة حجزهم عن التورّط في ممارسات من ذلك القبيل رغم ندرتها في تلك الحقبة، لم يكن من المقبول في مهنتهم تهريب المخدّرات أو المتفجرات؛ وذلك لأنّهم يرونها من الأمور الأخلاقيّة المعيبة التي تحطّ من قدر الرجل في نفسه وتشينه عند قبيلته" (العصيمي، 2022م، ص: 83)**. تلك الفلسفة الفكريّة التي أرادت الرواية أن توصلها إلى المتلقيّ، أن ما نراه قد لا يكون الحقيقة وإنّما وجهًا آخرًا لها يختفي خلفه الكثير. يخرج قارئ هذه الرواية بفعل قرائيّ معرفيّ مبنيّ على معرفة الذات لدى الشخصيّة المحوريّة (شبّاب) ومقابلة هذه المعرفة بملابساتها عند المتلقّي (الشخصيّات الأخرى، وقارئ الرواية)، يقول السارد:" **ولم يعد الشغف بركوب أخطارها هو الشغف ذاته كما كان في شبابه، ولكن الامتلاء بها لم يترك لما بعدها من عمر مجالاً للمزاحمة، استمرّ يعيشها ولم يعش ما بعدها من عمر على نحو مكافئ" (العصيمي، 2022م، ص: 9)**. ومثلما فعل نجيب محفوظ في رواياته كما ذكر مصطفى الضبع أنّه جعل الحارة المصريّة الأستوديو الكبير الذي تصوّر فيه رواياته أشبه بالأستوديو الذي يصوّر فيه الفيلم السينمائيّ، جعل عواض العصيميّ الصحراء بعوالمها الغريبة والمستعصية على الفهم أستوديو لتصوير نصوصه الروائيّة.



ومن المقومات السينمائيّة التي برزت في الرواية السعوديّة **دقة وصف المرئيّات**، فالوصف الروائيّ من أهمّ المعطيات في النصّ الروائيّ؛ لقدرته على التشكّل والاندماج مع العناصر الروائيّة الأخرى. ويعدّ من البنى الخطابيّة التي تتشارك مع السرد في تشكيل الخطاب الروائيّ؛ ولذلك يتطلّب قدرة لغويّة وصفيّة تؤدّي وظائفه التفسيريّة والترميزيّة التي تحيل إلى الوظيفة الأساسيّة في إدراك الموصوفات؛ ليصل المتلقّي إلى المقاصد الخطابيّة. ويقدّم الوصف تنظيمًا لوصف الشخصيّات والأمكنة والأشياء؛ فتبلغ سرعة السرد أثناء هذه العمليّة الواصفة درجة الصفر كما يذكر المنظرّين، وتتوقّف الأحداث ليتشكّل الموصوف ويبرز في السرد. واستغلّ الروائيّ السعوديّ لغته الواصفة في تشكيل الموصوفات بتقنية الزوم أو العدسة المكبّرة في الكاميرا السينمائيّة، فحوّل الموصوفات إلى صور مرئيّة مقرّبة؛ فالعقل" يعالج الصور المرئيّة بصورة أسرع من النصوص، وقد استفاد من هذه المهارة القائمون في مجال صناعة الصورة السينمائيّة وتكوين الكادرات التصويريّة، واستطاعوا تحميل الصور السينمائيّة دلالات بصريّة ذات تأثير فعّال على وجدان المتلقّي لمواصلة رؤية الأفلام السينمائيّة

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

(**محمد، 2021م، ص: 3**). يصف السارد في رواية (**وشائج ماء**) جثّة جدّ سارد الرواية (أمين) الولي الصوفيّ (محمد الخضر) عندما بقي وحيدًا ينتظر الغسل: "**إذ إنّ له جثّة مفرطة في سمنتها، فما بين العين والعين بحر من الشحوم المرتجّة، وما بين الهامّة والقدم جزيرة من أعضاء ضخمة استرخت تهيّؤًا للرسوب في قاع بحر عار، كتلة بشريّة التهمت زوايا وجنبات الغرفة..نشطت حليمة بإغداق الماء بين المفاصل والثنايا المنعطفة في محاشم الجسد المفرط في سمنته، قشطت الجلد بأوراق السدر، وحشت الكافور في الأعطاف والأماكن العميقة، وشذّبت شعيرات ذقنه وشاربه**" (**خال، 2022م، ص: 16-17**)، منح هذا الوصف التصويريّ جثّة الميّت بعدًا عجائبيًّا، ومظهرًا تأثيريًّا يتناسب مع هالة الموت وطقوسه، فاستخدم الروائيّ في هذا المقطع الوصفيّ عين الكاميرا التي تقرّب من الأشياء وتكبّرها في صورة تتخطّى الإطار وتنزاح خارجه. صورة تقابليّة ساكنة بسكون الموت ومتحرّكة مع منظور كاميرا السارد وعدسته المكبّرة. وهذه التقنيّة قرّبت الرواية من تقنيات السينما وآليّاتها. وكانت الصورة الواصفة أكثر قربًا في رواية (المهرّب)، فحركة الزوم وصلت إلى أقصى درجاتها، يصف السارد هذه الصورة: " **يكتفي بالنظر إلى يده اليمنى وقد مدّ أصابعه قليلاً دون تفاريج، يتأمّل قفا يده وكأنّه يرى صورته على البشرة وقد تجعّدت وتهدّلت لكنّها من الوضوح بحيث يمكنه تخيّل ماضيه في الترهلات والخطوط الكثيرة المتفشيّة في غلاف اليد المائل إلى السواد**"(**العصيميّ، 2022م، ص: 23**). فتشكّل المشهد الروائيّ عبر هذه الرؤيّة التي قدّمتها الرؤية المقرّبة لهذه الكاميرا وكأنّه مقطع مجتزأ من فيلم سينمائيّ، تشكيلات لونيّة وخطوط تتصارع فيها المتناقضات؛ لتكوّن بعدًا دراميًّا يحيل إلى حكاية ما. وتستمر المقاطع الروائيّة الوصفيّة متشبّعة بالحركة ومثقلة بالألوان والأصوات في محاولة ملء الصورة سمعيًّا وبصريًّا، مبتعدة بذلك عن الوصف التقليديّ إلى الصورة المرئيّة المتحرّكة، تظهر الصورة في وصف العصيمي ممتلئة بالحياة والحركة، يقول السارد: "**سيتعرّف على طائر أم سالم المعروفة بطريقتها في ملاعبة نفسها في البريّة شطرًا من النهار، سيلحظ أنّها تطير عموديًّا إلى نقطة ما فوق النباتات بأمتار، ثمّ تخرّ مسرعة إلى الأرض في انقضاض عموديّ مماثل، وما إن تلامس قدماها التراب حتّى تمشي قليلًا، ثمّ تعيد الكرة إلى الأعلى بالاندفاع القوي نفسه، مطلقة في كلّ مرّة صفيرها الشجيّ المألوف. سيجد المراقب على هذه الصفة البرانيّة أنّ أمّ سالم لا تظهر للعيان إلا في طيرانها ونزولها فقط، أمّا عند وصولها إلى الأرض فإنّها تختفي على العين... هذا هو حال الظهور والخفاء في التجربة عنده**" (**العصيمي، 2022م، ص: 10**). هذه اللقطة التي اقتنصتها كاميرا المبدع أضافت بعدًا جماليًّا للمشهد الروائيّ، صورة حسيّة ممتزجة بمشاعر وأحاسيس الشخصيّة المحوريّة وبطل الرواية (شبّاب) الذي حصر حياته وجماليّاتها في تلك السنوات التي عاشها مهربًا في الصحراء ومع سيارته الحمراء وطرقه الملتوية في الظهور والخفاء. وقلبت هذه التقنية السيمائيّة من منظور الروائيّين نحو الوصف الساكن إلى وصف تصويريّ يوازي السرد في الحركة بل يفوقها بمراحل عند بعضهم. وتحفل الرواية السعوديّة بمقوّمات السينما وسماتها التي لا يمكن حصرها والإلمام بها من تعبير بصريّ عن المجرّدات، والإيحاء بالعناصر السمع بصريّة وغيرها. وأمدّت هذه المقوّمات الروائيّين بتقنيات وآليّات عديدة.

ويعدّ **المونتاج السينمائيّ** من أهمّ التقنيات التي وظّفتها الرواية. وهو أكثر التقنيات السينمائيّة خصوصيّة، وهو يُعنى "بترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معيّنة للتتابع وللزمن، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتعني كلمة المونتاج في الفرنسيّة عمل المونتير التقني" (**عامر، 2019م، ص: 30**). فالإخراج النهائيّ للفيلم الذي يظهر في شاشات السينما ليس كما صُوّر في الحقيقة، فتصوّر المشاهد دون ترتيب، ويقوم بعد ذلك المونتير والمخرج بتجميعها وتنسيقها واختيار البداية وتتوالى المشاهد حتّى النهاية، وقد تمنتج بعض المشاهد بتقصيرها أو حذفها، أو قطع اللقطات وفق أحداث الفيلم، لقطات سريعة وأخرى بطيئة. "فالكتابة الحقيقيّة تبدأ في مرحلة المونتاج، حيث يتمّ البحث عن بنية هيكلة للفيلم وصياغة حكايته مع وجود إمكانيّة تغيير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصوّرة، وقد تمكّن هذه الخطة الإخراجيّة المونتاج بصياغة نسخ عديدة للفيلم نفسه" (**عويس، 2019م، ص: 118**). ويقابل المونتاج السينمائيّ المبنى الحكائيّ في الرواية التي تقدّم فيها أحداث الرواية بطريقة مغايرة لأحداث القصّة في نسقها الزمنيّ الواقعيّ. فالمبنى الحكائي "يحيل على النظام الذي يتّخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السرديّة، فهو أشبه بمتوالية من الأحداث المرويّة بما يتضمّنه من استرجاعات واستباقات وحذف"(**إبراهيم، 1992م، ص:12**). لذلك أثّرت تقنية المونتاج في بناء الرواية الجديدة عبر استخدام مقاطع ومتواليات وفق نسق معيّن يختلف باختلاف منظور الروائيّ ورؤيته الخاصّة.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

ولذلك تحمل عناوين المقاطع الداخليّة لرواية **(المهرّب)** قراءات دلاليّة تحمل مضامين الرواية وأبعادها، تلك العناوين ظهرت وفق متتاليات بين عنوان صريح (**ظلال ما كان، رواق صغير، رواق كبير**) امتدّت على مساحة نصيّة قصيرة لا تتجاوز (13) صفحة، وأرقام متسلسلة (1-20) حملت أحداث الشخصيّة المحوريّة (شبّاب) إلى النهاية. فهذه العناوين الداخليّة تختزن الكثير مما يعمّق الدلالات في ذهن القارئ. والغرض من تلك العناوين الصريحة لفت انتباه القارئ في إشارة واضحة إلى قصديّة الاختيار والانتقاء. ودعوة صريحة للبحث عن سبب هذه التسمية العنوانيّة ومدى ارتباطها بالعنوان الرئيس. ولعل رواية **(وشائج ماء)** دعت قارئها إلى هذه الأسئلة الإشكاليّة، فبدأت عنونتها الداخليّة بالأرقام (1-51) ثمّ انقطع التسلسل الرقميّ بعنوان صريح **(طاهرة)** وكأنّه عنوان جديد ورواية منفصلة، فهذا العنوان بدأ بعنونة رقميّة جديدة (1-5). ثم عادت العنونة الرقميّة السابقة للرواية بالتتابع (52) وبعدها مباشرة ظهر عنوان صريح وأخير **(سميّة)** حظي أيضًا بعنونة داخليّة رقميّة لمقاطع أطول من العنوان الذي سبقه **(طاهرة)** (1-13)، وعادت الرواية لاستكمال مقاطعها حتى انتهت (53-54). فهذه المقاطع السرديّة بعناوينها الداخليّة هي المونتاج النهائيّ الذي يخرج الرواية في صورتها النهائيّة. صورة صنعها الحكي وفق فضاء منظور استطاع به الروائيّ أن يسيطر به على عالمه الحكائيّ وشخصياته ليصل إلى خطابه المعلن في النهاية.

وقد بنيت هذه العنونة وفق قصديّة معيّنة، فالأرقام وظيفتها ترتيب المقاطع النهائيّة دون وجود غاية تحيل إليها، أمّا العنوان الصريح فهو يحيل إلى وقفة تأمليّة من القارئ ورسالة تواصليّة بينه وبين النصّ. وتلك العناوين الداخليّةوإن كانت أقلّ مقروئيّة من العنوان الرئيس إلا أنّ وظيفتها تجميع الصور المشتّتة والتقطيع السرديّ وتنظيم المبنى الروائيّ. ولعل هذه الطريقة في بناء الرواية من تركيب للأحداث والمشاهد وفق مقاطع سرديّة مستقلّة، ولوحات حكائيّة ظاهرها منفصل بعناوين خاصّة تشترك في روابط دلاليّة وبنائيّة هي أهم آليّات السينما (المونتاج) الذي اكتسبته الرواية في بنائها بعيدًا عن التقليديّة التي اعتمدتها الرواية لمدة طويلة. وقد ذكر الخالدي أنّ " ظهور طاهرة القصير في رواية **(وشائج الماء)** نسبيًّا والمهم على مستوييّ القصة والخطاب يشبه ما يعرف سينمائيًّا بالكاميو(cameo)، ظهور قصير للشخصية، يخطف الأضواء به، ويؤدّي إلى تغيّر أو تطوّر في الأحداث" **(الخالدي، 2022م)** وهي تقنية عرفت أيضًا بضيف الشرف، حيث تظهر شخصيّة مشهورة على مستوى التمثيل أو الإخراج في الفيلم السينمائيّ، يكون لدوره أهميّة رغم ظهوره القصير جدًا. لذلك عنوان **(طاهرة)** المفاجئ الذي أوقف المقاطع السرديّة قبل النهاية له دلالته. فهي الجزء الأهمّ من الحكاية التي انتهت دون معرفة البداية التي كانت لدى (طاهرة)، وعندها تجتمع خيوط الحكاية، وجاء سردها يرتّب الأحجية ويمهدّ للحكاية الأكبر القادمة، حكاية الوليّ الجديد (القطب أيمن). تقول في مطلع سردها: **"أنا ابنة أمين الخولي، واسمي طاهرة على اسم أبيك طاهر العمران" (خال، 2022م، ص: 196).**

وما يميّز المونتاج السينمائيّ بناؤه وفق استمراريّة واضحة، ويكمن ذلك عند القطع المونتاجيّ المنطقيّ، ممّا يحدث استمراريّة بين اللقطتين يحدث فيها تطابق الحدث ومنطقيّته، ويسمّى الحفاظ على اتجاه الشاشة حتى لا يحدث خلط في الصورة **(دانسايجر، 2011م، ص: 502).** فقد استطاع عبده خال في روايته **(وشائج الماء)** بناء المقاطع السردية وفق مونتاج سينمائيّ منطقيّ، كادر المقطع الأوّل يضمّ (حليمة) ووالدها المريض ولحظات احتضاره حتّى موته، وجاء الانتقال للمقطع الثاني بمنطقيّة ودون انتقال لمكان مختلف مع حضور شخصيّة أخرى (أروى بنت حليمة) في الصورة الجديدة وطقوس غسيل الميت. فكما يحرص المونتير على تتابع المقاطع وانتقال الكاميرا وفق تسلسل الأحداث المنطقيّة، يقوم الروائيّ بذلك، يقول السارد في المقطع الأول: **" جسد ممتلئ بكل شيء إلاّ الصحة، استسلم لرقدته، كأنّه صخرة رسبت في قاع بحر ساكن...فسقط ناثرًا أطرافه على امتداد الغرفة" (خال، 2022م، ص: 11).** ويستمر المقطع الثاني في امتداد مكانيّ واحد وصورة ممتدّة، بقوله: **"هجست حليمة، لا بد من مغسّل، ندهت على ابنتها: أروى... أروى" (خال، 2022م، ص: 15).** واستخدم عبده خال في روايته أيضًا تقنية المونتاج المتناوب عبر تقنية سينمائيّة تقوم وفق " التقابل الذي يفرضه نمط الكتابة وكيفيّة تقديم المقاطع بين منظورين سرديّين كبيرين، واحد خاصّ بالسارد والآخر متعلّق بالشخصيّات التي تتقاسم عمليّة الكلام" **(عامر، 2019م، ص: 30)**، الجزء الأكبر من المنظور الروائيّ كان من نصيب السارد (أمين) حفيد (حليمة) ابنة الولي (محمد الخضر)، والمقطع القصير الأخر ظهر فيه صوت (طاهرة) ابنة (أمين الخولي) صديق الجد. تولّى (أمين)سرد أحداث الرواية بعد موت (محمد الخضر) ودفنه وحياة أسرته بعده. وجاءت

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

(طاهرة) لتحكي بداية قصة هذا الشيخ وطفولته (محمد الخضر القادم من تهامة) مع والدها (أمين الخولي القادم من مصر) طفلان كانا نذر أهاليهما لخدمة الروضة الشريفة، وبداية رحلة الحضرة الصوفيّة. في سرد (طاهرة) ظهر المخبوء، وكأنّها وضعت النقاط على الحروف حتى استوى السرد وبرزت مقروئيته المختبئة بين السطور، تقول: **" أسسا حضرة صوفيّة لترديد الأذكار والأناشيد في حبّ رسول الله وآل بيته، بدأت شهرة الحضرة في المدينة المنورة، وانتقلا إلى مستورة ثمّ ثول فذهبان واستقرّا في جدة" (خال، 2022م، ص: 195).** وكان عنوان الرواية هو الرابط لأحداث الرواية (حبل سريّ) العنوان الأوّل للرواية قبل أن يتغيّر إلى (وشائج ماء). حوارات ومونولوجات داخليّة أسست لهذا المونتاج السينمائيّ المزدوج.

واهتمّ الروائيّ بتتبّع التقنيات السينمائيّة خاصّة في افتتاحيّة المشاهد السينمائيّة التي يعمد فيها المخرج إلى "استخدام اللقطة العامة جدًا لبداية المشهد، فمثل هذه اللقطة تقدّم السياق للمشهد، وتتيح لصانع الفيلم أن يستكشف تفاصيل اللقطة. ويعتمد التتابع الكلاسيكيّ للدخول إلى المشهد والخروج منه على اللقطة التأسيسيّة، فاللقطات الأخرى تتبع منها" **(دانسايجر، 2011م، ص: 505).** فاللقطة العامّة في رواية **(وشائج ماء)** بدأت بصورة للمكان الذي احتضر فيه والد (حليمة)، وشهد لحظات غسله وتكفينه، فكانت هذه اللقطة تأطيرًا لكلّ الصور القادمة، يقول السارد في افتتاحيّة الرواية: **" في غرفة رطبة، جاهدت مروحة السقف تبديد الضيق المحشور بين الثنايا في إزالة أو تخفيف نتح العرق المتصبّب" (خال، 2022م، ص: 11).** لفظة واحدة فقط (رطبة) أحالت إلى الاختناق والضيق والظلام، ومهدّت للصور اللاحقة بعد ذلك. وهذا المونتاج والتقطيع السرديّ ميّز الرواية بكثرة البنى الصوريّة التي تحيلها إلى فيلم سينمائيّ متخيّل لا يتطلّب مجهودًا ذهنيًّا كبيرًا من المتلقّي لتركيب الصورة ولمّ شتاتها، فقد تحوّلت رواية **(وشائج ماء)** إلى سلسلة من الصور المتحرّكة التي تصوّر الشخصيّات والأماكن والأشياء، فتشكّلت نصًّا مغايرًا بعيدًا عن الرواية التقليديّة التي تعتمد كثيرًا على الوصف والسرد. وهذه المشاهد المتتالية المتقطّعة رغم استقلاليّتها طباعيًّا في مقاطع معنونة وانفصالها إلا أنّها تبقى مستمرة وكأنّها في مشاهد سينمائيّة متّصلة ومنفتحة على المقاطع الأخرى؛ لأنّ الروائيّ استطاع أن يقف في نقطة من المقطع ينتظر المتلقّي أن يجده متصلاً في المقطع التالي وفق تراتبيّة وارتباط دلاليّ وبنائيّ محكم. واستفاد الروائيّ من تقنية المشهديّة السينمائيّة ليرتّب مقاطعه ولوحاته السرديّة. فتقنية المشهديّة" تتيح للروائيّ أن يبدّل في مواقع المشاهد ونسقها عبر نصّه، ومن ثمّ تتأسّس بلاغة النصّ على إنتاج المشاهد أولاً، وبثّها عبر هذا السياق ثانيًا" **(الضبع، 2002م، ص: 79).** وهذه الممكنات السرديّة الجديدة تعطي الرواية شكلاً مغايرًا، فأصبحت كثير من التقنيات السينمائيةّ ملتصقة بالرواية وكأنّها هاجرت منها إلى السينما مثل الاسترجاع والاستباق والحذف والوقفة والمنظور وغيرها من الأساليب والآليّات الحكائيّة المتعارف عليها في تحليل النصوص السرديّة وقراءتها.

ثانيًا: الفنّ التشكيليّ (الرسم): الرسم لغة تعبيريّة سبقت الكتابة بقرون طويلة، فكانت الصورة هي الوسيلة الوحيدة المعبّرة عما يعيشه الإنسان ويواجهه في الحياة، ويعبّر بها عن تواصله مع الموجودات من حوله. فبدأ بصور بدائيّة على جدران الكهوف والمعابد حتى انتهت بلوحات فنيّة تزيّن الكنائس والقصور ناقلة لنا حضارات بائدة، وتحكي قصص الشعوب وآمالها وأحلامها وأساطيرها وصراعاتها مع الشعوب الأخرى. وفنّ الرسم من الفنون البصريّة الصامتة والجامدة في ظاهرها، لكنّه يحكي أكثر ممّا تفعله مئات الكلمات، فنّ يمتلئ بالحياة والصراعات رغم سكونيّته. ويتجسّد فنّ الرسم في كونه لونًا ثقافيًّا إنسانيًّا، وسلوكًا يحمل في طيّاته الكثير من القيم المعرفيّة التي تثير في النفس انفعالات جماليّة وذوقيّة. ففي البدء وقبل كلّ شيء كانت الكتابة بالصورة.

وتتعالق اللوحات الفنيّة في بنائها مع النصّ (شعرًا أو سردًا) في بنيات ظاهرة بدلالاتها المألوفة، ومضمرة خفيّة تتطلّب قراءة ناقدة وتحليلاً واعيًا حتى تظهر تلك الدلالة. ولأنّ الرواية من الفنون السرديّة المتجدّدة والمتمرّدة على نقاء النوع والبقاء في دائرته، فقد تخطّت الشكل التقليديّ والصياغة المألوفة بتداخلها مع الفنون الأخرى ومزجها بعناصرها السرديّة، ويأتي فنّ الرسم بلوحاته التشكيليّة وعالمه وآليّاته في قائمة الفنون التي تعالقت معها. وقد قدّم الروائيّون السعوديّون انزياحيّة معرفيّة وثقافيّة برواياتهم عن الروايات التقليديّة المنغلقة على ذاتها رؤية وشكلاً إلى روايات حقّقت جماليّات متعدّدة المستويات نتيجة هذا الانزياح، وبرزت تجارب روائيّة انصهرت فيها الأجناس الأدبيّة والفنون الإبداعيّة كالرسم وغيره؛ ممّا أتاح للدراسات النقديّة أن تبحث عن موقع النصّ الروائيّ ضمن مجموعة من العلاقات البينيّة المتجاورة. وأن تبرز الخطاب الروائيّ الناتج عن تداخل

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

هذه الفنون معًا. وتقوم بتتبّع هذه الأنساق السرديّة في التجربة الروائيّة التشكيليّة الجديدة وبنائها المغاير؛ لتحيل إلى نتاج نسقيّ معرفيّ مختلف.

ويجتمع فنّ الرسم والرواية في أنّهما يعبّران عن خلجات النفس والمشاعر والأحاسيس التي تتماوج في الداخل، وتخرج إلى العلن في صورة لوحة فنيّة أو نصٍّ سرديّ إبداعيّ. وكلاهما نتاج تجارب حياتيّة معاشة. وبذلك خرجت الرواية عن شكلها المعتاد؛ فامتزجت بالفنّ التشكيليّ وأساليبه، فعمد الروائيّ إلى الاهتمام بالأبعاد البصريّة عبر توظيفه للّوحات الفنيّة وقراءتها وعرضها وفق رؤية الشخصيّات في النصّ الروائيّ، بل تحوّلت كثير من الصور والمشاهد السرديّة إلى لوحات فنيّة تخيليّة رسمت بالكلمات. فقد وظّف الروائيّ السعوديّ لغة الفنّ التشكيليّ ومعطياته في نصوصهم الروائيّة باستغلال التشكيل البصريّ في بناء التشكيل اللغوي وهذا الاتجاه سيستثنيه البحث ولن يخوض فيه، متناولاً الآليات التي استحضرت الفنّ التشكيليّ بلوحاته وشخصيّاته ومصطلحاته ومفاهيمه. **ومن التقنيّات التي أوجدها فنّ الرسم في الرواية التي استثمرت الأدوات الفنيّة في بنيتها السرديّة ما يأتي**:

تقنية التصوير الروائيّ للوحة الفنيّة وهو حضور لوحة فنيّة حقيقيّة يشرع السارد في وصفها بالكلمات بعيدًا عن الصور الفنيّة التي تتجسّد في النصّ الروائيّ عبر لغة السرد. والاتّكاء على لوحة فنيّة خارج النصّ السرديّ من تقنيات فنّ الرسم المتداخلة في الرواية بتصوير اللوحات الفنيّة التي "يسمّيها نقّاد الفنّ الروائيّ بالإكيفرازيس (ekphrasis) وهي ما يمكن ترجمته بالتصوير الروائيّ للعمل الفنيّ، حيث تتحوّل الرسومات والمنحوتات والتركيبات إلى مكوّن نصيّ وتكوين جماليّ، وآليّة أسلوبيّة في تخييل المعاني الإنسانيّة" **(ماجدولين، 2020، ص: 45)**. ولعلّ أهمّ ما يتقصّده الروائيّ من هذه التقنية تقديم الحمولات الفكريّة والأحاسيس التي ابتغاها الرسّام في لوحته إلى قارئ الرواية عبر اللغة السرديّة في شراكة قصديّة بين الرسّام والسارد لبناء الحكاية. ومحاولة لتعزيز هيمنة السرد البصريّ على النصّ الروائيّ عبر الاستعانة بلوحات فنيّة لرسّامين مشهورين، أو استغلال ما تحيله تلك اللوحات الفنيّة من معتقدات وأساطير ورموز دينيّة أو تاريخيّة في حضور مكثّف للصور المحسوسة (لوحات فنيّة) والصور المتخيّلة عبر البناء السرديّ للأحداث والشخصيّات.

وتقوم اللوحات الفنيّة بدور كبير في تكوين بنية الخطاب الروائيّ، فوجودها ليس عابرًا يبتغي به الروائيّ تحقيق التأثير الجماليّ فقط، ولذلك نجد أنّ لهذه اللوحات الفنيّة حضورًا طاغيًا في كثير من مناحي الحياة، "فتكثر الإشارات في الإعلانات التجاريّة إلى الأعمال الفنيّة العائدة إلى الماضي؛ لأنّها تخدم غرضين معًا. فالفنّ علامة على البذخ ينتمي إلى الحياة المتنعّمة. وهو جزء من المتاع الذي توفّره هذه الحياة الدنيا للأغنياء، غير أنّ العمل الفنّيّ يوحي أيضًا بالسلطان الثقافيّ. إنّه ضرب من الوجاهة بل حتّى من الحكمة التي تتسامى على أيّة مصلحة ماديّة". **(برجر، 2017م، ص: 80)**. لكنّ الأمر يختلف في النصوص الروائيّة فمع حضور اللوحات الفنيّة سرديًّا تنتفي هذه الأغراض، وتحضر اللوحة الفنيّة لتؤدّي دورها كبقيّة الشخصيّات والأحداث والأمكنة. ففي رواية **(زهور فان غوخ)** تحضر اللوحة عنوانًا وغلافًا واسمًا وحضورًا وصفيًّا وحقيقيًّا وسيرة ذاتيّة لمبدعها، وقد أسهمت هذه اللوحة في البناء الكليّ للنصّ الروائيّ وقامت عليها أحداث أخرى في أزمنة مختلفة كان الرابط فيها والمتحكّم بمصائر شخصيّاتها لوحة زهور الخشخاش، وقد شكّلت ثلاث لوحات سرديّة منفصلة زمانيًّا ومكانيًّا، لوحة (زهور الخشخاش) هي المادة الحكائيّة التي تتقاطع مع الشخصيّات والأحداث في النصّ الروائيّ، حضور هذه اللوحة ليس حضورًا لعمل فنيّ إبداعيّ، وإنّما حضور للألم والضعف والانكسار الذي عاشته الشخصيّات التي كانت اللوحة الفنيّة البطل الرئيس في حياتها. فالتبست أحاسيس تلك الشخصيّات بها. فكانت ممارسة لغويّة تحمل خطابات متداخلة، أدتّ إلى تناسق دلاليّ بين اللوحة وبين الخطاب الروائيّ.

وقد تناول الروائيّ مقبول العلوي في روايته عبر هذا الوجود الفنيّ البعد النفسيّ لأعماق الشخصيّات بما فيها من أحلام وانكسارات وآلام مؤثّرًا بذلك على أزمنة الخطاب الذي تشظّى إلى (3) حكايات تظهر في مقاطع منفصلة، بدأت الحكاية الأولى عام (2003م) ببطلها (حميد) وعثوره على اللوحة في حراج المعيصم بمكة المكرمة، وهو الشخصيّة التي تسرد الأحداث المرتبطة باللوحة وتحكيها، واستمر الحكي في مقاطع سرديّة عنونت بأرقام وصلت إلى (13) رقمًا، وانقطع مسار الحكي دون أن تنتهي الحكاية الأولى. وابتدأت الحكاية الثانية في القاهرة (1977م) في مسار سرديّ ومقاطع جديدة استمرّ فيها الترقيم السابق حتى توقفها (14-15)،

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

واستخدم السارد العليم ضمير الغائب (هو) ليحكي قصّة (رؤوف سعيد) مع لوحة (زهور الخشخاش). وتوقّف السرد دون أن تنتهي تلك الحكاية أيضًا؛ ليعود السارد البطل في الحكاية الأولى (حميد) يكمل ما ابتدأه في مقطع واحد (16)، ثمّ بدأت الحكاية الثالثة في هولندا عام (1868م) ليقدّم السارد العليم الحكاية الحقيقيّة حكاية الرسام العالميّ فان غوخ (van Gogh) وحكاية رسم لوحة زهور الخشخاش في مقاطع سرديّة (17-24) منهية الحكاية بقول السارد **"دفن ثيو كما أوصى في مقبرة أوفير سور واز بجانب أخيه فان غوخ" (العلوي، 2017م، ص: 124)**. وانتهاء ببيعها بمبلغ (30) فرنكًا لتغطية نفقات جنازة رسّامها. ثم تستمر المتواليات السرديّة بين الحكاية الأولى والحكاية الثانية لتصل إلى الرقم (56) بانتهاء أحداث الرواية.

وارتبطت تلك الوحدات الحكائيّة الثلاث بالأمكنة والأزمنة ارتباطًا منطقيًّا لا تقاطع فيه أو تداخل على امتداد مسار الحكي، ودون أن يشعر القارئ بتشتّت أو خلط بين الحكايات والأحداث والشخصيّات، فكلّ حكاية تحتفظ في دائرة مغلقة بأحداثها وشخصيّاتها وكأنّها نصّ منفصل. وتنبني قراءة حضور لوحة (زهور الخشخاش) في الحكايات الثلاثة وفق آليّة الحضور والغياب، حضورها حقيقيّ وماديّ في الأمكنة الثلاثة، وهو حضور للعلامة الظاهرة في كلّ الحكايات التي تناولها السارد، وهذا الحضور تأكيد لغياب علامة مهمّة معنويّة ترتبط بها، وهو الإحساس الجماليّ بها ووقع الأثر الفنيّ لها، جماليّات فنيّة غابت عن جميع الشخصيّات حتى في حكاية مبدعها، وهي الغاية من صنعها، وكان الحضور للقيمة الماديّة فقط التي ظهرت في الحكايتين الأولى والثانية حيث وصلت قيمتها لملايين الدولارات.

وكان الحضور الأوّل للّوحة في النصّ الروائيّ في الحكاية الأولى عندما وجدها بطل الحكاية الأولى في حراج المعيصم ولفتت انتباهه، يقول السارد: **"لمحت لوحة مقاسها يبدو لي كأنّه أربعون في خمس وثلاثين سنتيمترًا تقريبًا، يؤطّرهما إطار خشبي بشع الشكل ورخيص الثمن، لفت نظري ألوانها وموضوعها وبساطتها، كانت اللوحة تعبّر عن مزهريّة فيها أزهار لونها أصفر مع وردتين فقط لونهما أحمر قانٍ من الجهة اليمنى للمزهريّة، وجميعها موضوعة في فازة دائريّة الشكل، ولها خلفيّة بألوان معتمة. كانت لوحة بديعة" (العلوي، 2017م، ص: 24-25)**. نظر لها السارد (حميد) بنظرة الفنان الذي يمتلك بنيات معرفيّة فنيّة متراكمة، وصفه لأبعادها وألوانها وموضوعها الذي لفت انتباهه. فهو كان شغوفًا برسم الورود، ودرس في معهد الفنون قبل أن يتنازل عن حلمه لوفاة والده، يقول عن ذلك:" **كانت تذكّرني بأيّام الدراسة، حين كنت مهووسًا برسم المزهريّات والورود، كنت أرسمها بدقّة وإتقان؛ فيعجب بها معلّم الرسم أيمّا إعجاب، لكن إعجابه تلاشى عندما عرف أنني لا أجيد سوى رسم الزهور والورود والمزهريّات" (العلوي، 2017م، ص: 25)**. نظرته للّوحة نظرة غير مدركة لأهميّتها وقيمتها الفنيّة والماديّة (لوحة الرسام العالمي فان غوخ)، فقد اشتراها بـ(25) ريالاً، لكن بعد معرفته بعد ذلك بقيمتها عندما شكّ صديقه (فيصل) بأنّها اللوحة العالميّة المفقودة تغيّر مجرى الأحداث، حصوله عليها ثم ضياعها منه ومحاولته البحث عنها متخطيًا الإنسان داخله، تحوّل في القيم الأخلاقيّة والمشاعر السامية إلى النقيض من أجل المال حتى حصل عليه. وأعلنت الصحف هذا الخبر" **باع المواطن السعودي ح. د. لوحة عالميّة شهيرة قيل إنها ربما تكون لوحة فان غوخ المسماة "أزهار الخشخاش" لمستثمر خليجي بمبلغ ثلاثة ملايين دولار"(العلوي، 2017م، ص: 215)**. وقد اختلف وصف هذه اللوحة في الحكاية الثانية باختلاف معرفة (رؤوف سعيد) خريج كليّة الفنون الجميلة بالقاهرة الذي عمل دليلاً سياحيًّا في متحف محمد محمود خليل، يقول السارد: **"كان يلحظ أنّهم دائمًا ما يتوقفون طويلاً أمام لوحة صغيرة مقاسها (53) سم في (54) سم... عرف أنّها إحدى أهمّ لوحات الفنان الهولندي فان غوخ، وأنّ اسمها زهور الخشخاش، يعرف أنّ سعرها يساوي العشرات من الملايين من الدولارات" (العلوي، 2017م، ص: 77)**. فهو يعرف قيمتها الفنيّة والماديّة أيضًا، وقد سرقها من المتحف في القاهرة من أجل أن يجري عمليّة لابنته الوحيدة بعد أن دمّر حياته (محسن الرمّال) واستطاع أن يسيطر عليه. وقد عمل محسن الرّمال على صنع لوحة مزيفة منها للتمويه بعد سرقتها، وأخفى اللوحة الأصلية في قاع حقيبة أخيه المسافر إلى الكويت دون أن يعرف، وتتوالى الأحداث ويسافر أخوه إلى مكّة لأداء العمرة وتضيع شنطته التي فيها اللوحة هناك، وينتهي الأمر بمقتل (محسن الرمال) على يد إحدى عصابات سرقة اللوحات العالميّة في القاهرة. ومات سرّ اللوحة معه.

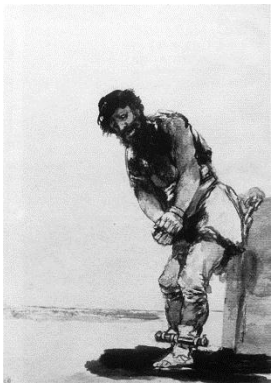
DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

ويبرز العرض المؤثّر لهذه اللوحة التي ظهرت سرديًّا في الحكاية الثالثة (حكاية فان غوخ) قبل أن يرسمها، وكيف صنعها من ورود حقيقيّة وضعها على لوحة رسم خلفيّتها بالفحم حتى تحوّلت إلى لوحة خالدة، يقول السارد:" **تناول حزمة من زهور الخشخاش بلونها الأصفر الزاهي، جلبها من أحد الحقول القريبة، وضعها داخل مزهرية رمادية اللون، ابتعد قليلا إلى الوراء، تأملها باحثًا عن تناغم وانسجام للوحة ليكونا الشرارة الأولى للبدء في رسمها لاحظ وجود زهرتين حمراوي اللون بقيتا على الطاولة، تناولهما وأضافهما إلى زهور الخشخاش على يمين المزهرية، شعر بكثير من الرضا على الشكل النهائي...**" **(العلوي، 2017م، ص: 108).** كانت هذه اللوحة سببًا في تدمير كلّ من اتّصل بها أو لمسها. ففي الغلاف الخلفي للرواية ظهر هذا النصّ المجتزأ " **لكن لهذه اللوحة حكايات مرّة، فمنذ بيعت بثلاثين فرنكًا فرنسيًّا لتغطية تكاليف دفن صاحبها إلى أن صارت تساوي ملايين، سرقت عدة مرات وأعيدت بطريقة غامضة، وخلال ذلك كله دمرت حياة كثيرين**" **(العلوي، 2017م، الغلاف الخلفي).** وتأسّست رواية **(زهور فان غوخ)** كليًّا على لوحة الرسّام الشهير فان غوخ (van Gogh) في مقاطعها السرديّة الثلاث ضمن إطار إنسانيّ عميق ومؤلم. تأسيس بدأ من العنوان ولوحة الغلاف إلى الحضور الفنيّ والنصّي والسرديّ في المتن الروائيّ. في بطولة مطلقة للّوحة وحضور مؤثّر في التشكيل والبناء. وهذه اللوحة العالميّة (زهور الخشخاش) "طرحت سؤالاً مهمًا عن معنى الاختفاء في التحف الفنيّة؟ خارج المعنى الروائي، ما الذي يتبقى من العمل الفني من قيمة بعد الاختفاء... فتلقيها لا يمكن أن يكون فرديًّا، فالأصل الثمين منذور للجماعة... أما اسمها أو صورتها فقط حكاية منذورة للكتابة الروائية" **(ماجدولين، 2020، ص**: 41). فتلك اللوحة لم تظهر قيمتها الفنيّة إلا بعد سنوات من رحيل مبدعها الذي خلّده التاريخ وخلّد إبداعه.

وتظهر في رواية (**العدّامة**) لوحة أخرى في حضور جزئيّ وبنائيّ لإحدى شخصيّات الرواية، شخصيّات قلقة في سنوات المراهقة قرأت عن القوميّة والنضال دون أن تفهم معانيها، قدّم الروائي شخصيّاته مبتعدًا عن مركزيّة الشخصيّة الواحدة؛ فقدّم عدّة شخصيّات وفق أبنية مختلفة ومغايرة. ظهر (هشام العابر) الأهمّ بينها نظرًا لعلاقاته الشائكة والمتشعّبة مع الآخرين. شخصيّات لم تتجاوز الثامنة عشرة من العمر تمرّ بمرحلة القوميّة والثورة في الوطن العربي وأحلام الوحدة والانتصار، وتتأثّر بما تقرأ وتشاهد. وظهرت في هذه الرواية شخصيّة صديقة وقريبة من (هشام العابر) رسّام هاوٍ ابن السابعة عشرة من عمره (عدنان العليّ). شخصية نالت عناية الروائيّ واهتمامه كثيرًا. وتظهر لوحته الفنيّة بدلالتها التي أسهمت في تغيير الشخصيّات وعلاقاتها واتجاهاتها الفكريّة. يصف (هشام العابر) لوحة صديقه التي أسماها (لوحة الحريّة) بقوله: " **رسم رجلاً بحجم كبير مقيّد بالسلاسل رافعًا يديه إلى السماء، وقد بدأت إحدى الحلقات بالانفكاك، وحول الرجل وجوه أصغر لرجال ونساء في أوضاع مختلفة وهم ينظرون إلى الرجل الكبير ويصرخون، وقد تمزّقت ثياب الرجال وتناثرت شعور النساء على وجوههن...**" **(الحمد، 2003م، ص: 137م).** تحمل هذه اللوحة إيحاءات دلاليّة وخطابيّة تتناسب مع رؤية المتلقي الأوّل للوحة (هشام العابر)، فقد رأى فيها منطلقاته ومرتكزاته الثائرة على السائد، والباحثة عن حريّة وهميّة عابثة. وتحمل أيضًا إيحاءات المبدع (عدنان) الذي يحاول التحرّر من الحياة التي يعيشها ولا تتناسب مع ما بداخله الذي تغذّى على اللون والريشة التي منحته طاقة دلاليّة تحيل إلى الانعتاق. وقد كانت هذه اللوحة وسيلة شكليّة زائفة نتجت عن الاتصال المعرفيّ لدى الرسّام (عدنان) بالفن التشكيليّ الغربيّ. وتأثّره بأسطورة المخلّص في أغلب الديانات. فالقراءة البصريّة للّوحة تحيل إلى حمولات دلاليّة ممتدة عن الحريّة في لوحات فنيّة عالميّة،

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

مثل لوحتيّ (مشهد السجن 1808م-1814م) للفنان الأسباني غويا (Goya) متحدثًا فيها عن العزلة والسجن وعذاب القيود في تصويره لرجل مقيّد بالسلاسل يحاول الخلاص منها. وجود هذه اللوحة المستنسخة بروحها الغربيّة يسهل على المتلقّي رصد العلاقة بين حضور هذه اللوحة في الرواية (لوحة الحريّة) لشخصيّة الرسّام (عدنان العليّ) والمعطيات عن الشخصيّتين (هشام، عدنان)، شخصيّات زائفة في قراراتها وأفكارها، بل وحتّى في إبداعها، وكأنّها أشبه بالدمى التي تحركّها خيوط واهيّة، تتحرّك وفق رؤى الآخرين وأفكارهم في مشاهد تميل إلى الكوميديا السوداء.



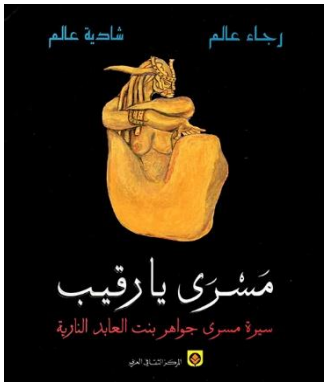
وتعدّ **تقنية الرواية المصحوبة برسومات فنيّة** من أصعب التقنيّات وأقلّها لصعوبة الخروج عن الشكل المألوف للرواية طباعيًّا، ولأهميّة التوازن النصيّ والفنيّ بين المقروء والمشاهد. وفي الرواية الجديدة تعدّدت مرجعيّات السرد من صور فتوغرافيّة ورسائل وموسيقى وفنون تشكيليّة وفنون متعدّدة لا حصر لها "بسبب قوة الصلة بين الرواية والفنون المكانيّة؛ لأنها تجعل الصورة مرئيّة مما يجعلها مرتكزًا للرؤية البصريّة المتخيّلة، فالمبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة لا فرق بينها وبين لوحة المصوّر أو الرسّام" **(لشكر، 2010مـه، ص: 108).** وتداخل الرسومات التوضيحيّة مع الفنون السرديّة ليس جديدًا على الذائقة العربيّة؛ لأنّ الحكي وتداخله بشخصيّاته وأمكنته وأزمنته وأحداثه يعطي الفنان التشكيليّ مزيدًا من التأثير الفنيّ لينشئ بذائقته الإبداعيّة فنّا موازيًّا بصريًّا للمقروء، فشهدت السرديّات القديمة على سبيل المثال المقامات (مقامات الحريري) التي تميّزت بطرائق سرديّة ذات قوانين ثابتة منذ أن بدأها بديع الزمان الهمذانيّ بتقنيات الراوي وأساليب الحوار والبناء الفنيّ. شهدت مشاركة فنيّة تشكيليّة من فنان العصر العباسيّ الواسطي سميّت بالمنمنمات التي أصبحت ذا قيمة فنيّة تشكيليّة توازي قيمة المقامات السرديّة، فالواسطي "يلجأ من أجل ذلك إلى التعبير الفنيّ بحسّ الإنسان المرهف، والعمل المتقن الذي يبدو فيه توزيع الألوان، وتوازن الأشكال، وتناظر العناصر المختلفة في الصورة بعيدًا عن أيّ مفهوم لأنواع المنظور والتعبير عن العمق على اللوحة مستوية السطح"**(الهزاع، 2020م، ص: 69).** وقد تميّزت رسومات الواسطي بالحركة التي تحاكي اليوم الرسوم الكارتونيّة، فكانت أكثر تعبيرًا ومحاكاة للمقامات وقصصها. فقد استثمر الفضاء النصيّ اللغويّ ليوازيه بفنٍّ لا يقلّ إبداعًا عنه (فن تشكيلي) يعبّر فيه عن عالم المقامات وأبعادها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والفكريّة عن ذلك العصر.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

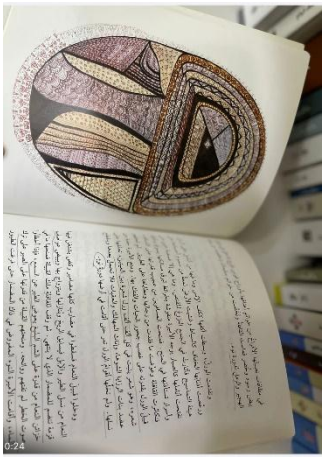
وظهرت الرسوم التوضيحيّة المصاحبة للفنون السرديّة في الرواية والقصّة العربيّة في العصر الحديث عند نجيب محفوظ وعبدالحليم عبدالله ويوسف إدريس وغيرهم، إلا أنّها لم تكن بالعمق والحوار الفنيّ الموازي عند أشهر ثنائيّ في الوطن العربيّ، حيث اجتمعا في إبداع روائيّ تشكيليّ، هما عبدالرحمن منيف الروائيّ والفنان التشكيليّ مروان قصّاب، بدأت هذه الثنائيّة الفنيّة ببداية القصّة التي " تبدأ بروائي يفقد ثقته بالكلمة، فيتمنّى لو أنّه يرسم، بل هو يحاول في الرسم. ومن جهته فنان مغترب لم يعد يكتفي بلغة الخطّ واللون والكتلة، يريد البوح حسب تعبيره المفضل، البوح بالكلمات، يتقاطع الصديقان عند همّ كبير..." **(منيف، قصّاب، 2012م، ص: 7).** فمروان قصّاب كان يحاور نصوص منيف الروائيّة حتى عدّت لوحاته التوضيحيّة رواية صامتة خالية من الكلمات، فقد أضافت أبعادًا تصويريّة تعزّز تلك الصورة التخيليّة السرديّة التي كتبها منيف. وهذا الوجود والتداخل يتطلّب من المتلقي استكناه هذا البعد التصويريّ الفنيّ والعلاقة المتداخلة بين الحكي والرسم وطبيعة هذه العلاقة ووظيفتها وأشكالها الجماليّة والفنيّة والأيدلوجيّة.

ويجد القارئ للأدب السعوديّ أنّ الرسوم التوضيحيّة صاحبت دواوين الشعر والمجموعات الشعريّة الكاملة، فالشعر والرسم "نوعان من أنواع المحاكاة قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسّل باللون والظل والآخر بالكلمة، لكنهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرها على النفس" **(مكاوي، 1987م، ص: 33).** فهذه الرسوم لغة أخرى مصاحبة للغة الشعر وصوره. لكنّها لم تصل إلى الحوار الفنيّ بينهما، بين الدال والمدلول، وإنّما كانت صورة تحاول محاكاة عنوان القصيدة أو لمحة خاطفة عن موضوع القصيدة، ولم تخرج في كثير من الدواوين الشعريّة عن حلية تستغل مساحة البياض الفارغة. وفي حضور مختلف انفتحت الرواية السعوديّة في ممارسة تجريبيّة جديدة على الفنّ وتشكيلاته اللونيّة في رواية الروائيّة رجاء عالم (**مسرى يا رقيب**)؛ فارتكزت الرواية بصريًّا على الرسومات التوضيحيّة للفنانة التشكيليّة رجاء عالم المتلقيّة الأولى للرواية، وهذا التجريب ليس بالأمر الهيّن لصعوبته ولاعتياد القارئ على اللغة الروائيّة الطباعيّة المسرودة نصيًّا التي لا تحتمل الانفصال والتباعد، فحضور اللوحة نصيًّا أمر مألوف بالوصف والسرد، أمّا حضورها وتداخلها مع الصورة فهو تجريب محفوف بكثير من المخاطر. وإن كان اختزالاً دلاليًّا له قيمته. وقد " يواجه قارئ الرواية المصحوبة برسومات مستويين للصورة: الصورة الأدبيّة للروائيّ، والصورة المجازيّة للرسم التوضيحيّ، وقراءته تتأثّر بالضرورة بهذين الشكلين من أشكال التعبير، ويتمثّل التحدّي في فهم كيف أنّ تجربة قراءة من هذا النوع تثير في المتلقي توقّعات معيّنة لمختلف أشكال الإنجاز" **(ما جدولين، 2020م، ص: 31)**. فقراءته للعمل ستكون قراءة أخرى بعد قراءة الرسّامة أي قراءة على قراءة. وقارئ رواية (**مسرى يا رقيب**) يواجه تحدّيات عدّة على مستوى النصّ السرديّ، ومستوى المسار البصريّ (الرسومات الفنيّة المصاحبة)، والتحدّي الأكبر في ربط العلاقات بينهما، ودلالاتهما الناتجة عن هذا الدمج. والفنانة التشكيليّة رجاء عالم لم تستثمر فراغ البياض لتضع لوحاتها الفنيّة، وإنّما احتلّت مساحات طباعيّة متوالية مع النصّ السرديّ في مزاحمة صريحة للكلمة والحكاية. وتحتاج قراءة روايات رجاء عالم إلى قارئ خاصّ يستطيع أن يتجاوز غموض الكلمة وأسطرة الشخصيّات والأمكنة، والخرافات، والتأملات الصوفيّة والفلسفيّة، والطقوس السحريّة والعلاقات بين العالم العلوي والسفلي؛ ليستطيع أن يصل إلى الدلالات المتعدّدة وملء فراغات هذه النصوص المستعصية على الفهم لغة ودلالة.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023



وتحتاج هذه الرواية قارئًا يستطيع مقايضة الكلمات برسومات بصريّة قد تقرّب له التأويل أو تحيله إلى تأويل آخر مغاير. والقارئ لهذه الرواية يجد أنّ الصور السرديّة حكائيًّا تزاحمت فصعب عليه اقتناصها وملاحقتها، وكانت الصور الفنيّة المصاحبة محاولة لفهم بعضها. حاولت الفنانة التشكيليّة رسم العجائبيّ والأسطوريّ والغرائبيّ والصوفيّ والفلسفيّ مجتمعة في لوحاتها (العشر) كما رسمته بالكلمات والصور السرديّة الروائيّة رجاء عالم، تقول الساردة: **"ثمّ أنّ جواهر انتقت رداء التروّي لصياغة الترياق الأمثل من الكتابة، فنصبت بركة من سكّر النعناع المذوّب في مسك وعنبر، وبركة من ماء قراح لم تطّلع عليه ريح ولا عين قط... وأحاطت سكينة الطيرين إلى البركتين بختم إمارتها من رموز تختزل..." (رجاء عالم، 1997م، ص: 32)**، واستطاعت الفنانة التشكيليّة مع مرويّات النصّ العجائبيّ المتتالية صنع أسئلة وجوديّة ضمن بناء فنيّ متراكب وتعالق دلاليّ بين الخطابين (الفنيّ والروائيّ) مع خبرة فنيّة عميقة متبادلة بينهما (الروائية والتشكيليّة).



ومن التقنيات التي تبرز تداخل الرواية مع الرسم **تقنية بناء مكان الإبداع (المرسم) وشخصيّة الفنان التشكيليّ** فقد ذكر أغلب النقّاد والمنظرين أنّه من المستحيل بناء أحداث الرواية وشخصيّاتها في مكان لا ملامح له، فعبر أبعاده تتحقّق دلالاته وأيدولوجيّته، وبدوره لا يمكن أن يتشكّل المكان في النصّ، ويظهر في صورته النهائيّة إلا باختراق الشخصيّات له. وتعدّ أبعاد المكان المعوّل الأهمّ في إنتاج البنية الدلاليّة للنصّ الروائيّ؛ لذلك يقوم الروائيّ ببناء تلك الأبعاد إمّا بوصفها جغرافيًّا، أو تاريخيًّا أو نفسيًّا مع إبراز علائقها بعناصر النصّ الروائيّ. فالمكان يدخل في "علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى ثقافيّة وفكريّة تتجاوز حدوده الجغرافيّة والواقعيّة والمتخيّلة، فبعضها تمتلك سلطة حضور لا يمكن للروائيّ أن يتجاوزها، فلها فضاءاتها وسلطتها؛ فتمارس حضورها وتفاعلها مع الشخصيّات مع قدرتها على صنع حوارات فكريّة وثقافيّة بين الشخصيّات. ويبرز **المرسم** مكانًا مثاليًّا لصنع كلّ ذلك، ففيه ينتج الإبداع الفنيّ مصحوبًا بالحوارات الثقافيّة

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

والفنيّة؛ لذلك فرض المرسم نفسه مكانًا فنيًّا في البناء الروائيّ الذي يتبنّى شخصيّة الرسّام وتكون إحدى شخصيّاته المحوريّة.

فاهتمّ الروائيّ في رواية (**العدّامة**) بهذا المكان وبنائه، ومن التقنيات التي يبنى بها المكان الوصف الانتقائيّ الذي له اشتغالاته ودلالاته، وتكمن قيمة الوصف للمكان في هذه الرواية في حركة الوصف رغم قصر المقاطع الوصفيّة للمرسم، وقلّة المساحة النصيّة عنه، وهذا الوصف وفق رؤية شموليّة قامت على الانتقاء قدّمه (هشام العابر) عن مرسم صديقه عدنان، يقول: " **اتّجه هشام إلى بيت الدرج المؤدّي إلى السطح، مقابل مجلس الرجال في ذات الممرّ المؤدّي إلى باب الخروج حيث كان مرسم عدنان...كانت مساحة بيت الدرج ضيّقة جدًا، غير أنّ يد عدنان حوّلتها إلى شيء ساحر بتلك الرسومات والزخارف... وجد عدنان هناك جالسًا مستغرقًا في رسم لوحة جديدة، وكان العرق ينضح من كلّ أجزاء جسمه النحيل في ذلك الجو الخانق الذي لا يتحمّله إلاّ عدنان...في جو حار رطب اختلطت فيه روائح الألوان الزيتيّة بالعفونة القادمة من بلاعة المنزل** مع آثار رائحة **القلي... وهو يقول دون أن يتوقّف عن الرسم، وكأنّه يحدّث نفسه: " تبًّا لهذا المكان إنّه ضيّق جدًا، سوف أبني عشّة على السطح حيث الرحابة وعدم الإزعاج"(الحمد، 2003م، ص: 184-185).** وقد اهتمّ السارد وهو يصف المكان بعناصره الثانويّة بعيدًا عن النظرة الشموليّة الواصفة للمكان بأبعاده الهندسيّة المعتادة، فالوصف بني على وجود الشخصيّة (عدنان) داخل الحدث الذي تشكّل منه المكان (المرسم). تلك الأبعاد تشكّلت وفق حركة الشخصيّات. فتشكّل المرسم هنا عبر الرائحة (مكان رطب متشبّع بالروائح الأخرى). وعبر المساحة، فالمكان مغلق سلبيّ (ضيّق جدًا) في تبادل تأثيريّ بين المكان والشخصيّة، فلوحة (الحرية) نتاج هذا المكان الطارد والمنبوذ رغم أنّه موطن الإبداع (فنّ الرسم)، فقد أدرك (هشام العابر) بعد اختراقه للمرسم السياق الذي أنتجت فيه اللوحة. وخضع بناء المكان هنا لانتقاء السارد واختياراته ممتزجًا بالشخصيّة وحركتها وأيدلوجيّتها. فقد تحوّل مرسم عدنان إلى بعد مهمّ من أبعاد الشخصيّة، فقد كشف عن مشاعر الشخصيّة وأفكارها ومخاوفها وأحلامها، فهناك توافق بين بناء المكان وبناء الشخصيّة وفق دلالات رمزيّة مكثّفة.

والمرسم مكوّن مهم في تشكيل فضاء الفنّ التشكيليّ يكسبه الروائيّ أبعادًا أيدلوجيّة وفكريّة، فهو يتعامل معه كونه شخصيّة مستقلّة ومؤثّرة. ففي رواية (**لم أعد أبكي**) للروائيّة زينب حفني حضر المرسم مكانًا جاذبًا، استطاع السارد أن يمتلك قدرة التقاط المشاهد التي تمنح المتلقّي مشاهد بصريّة تمنح المكان السرديّ حياة ووهجًا جديدًا، تقول عنه: " **ألحّت راوية على غادة بالحضور إلى منزلها ورؤية مرسمها الخاصّ الذي بناه والدها...يوجد المرسم في ركن بحديقة المنزل، وهو مكوّن من غرفتين: الغرفة الكبرى علّقت فيها لوحات بمقاسات متباينة، أسند بعضها إلى حوامل خشبيّة... والغرفة الصغرى خصّصتها للاستراحة ووضعت فيها أريكة عريضة مع مقعدين وثيرين وبُطّنت جميعها بقماش مزركش زاهي الألوان" (حفني، 2007م، ص: 124)**. وقد تشكّل المكان (المرسم)بنية نصيّة ثقافيّة انفتاحيّة لما كان سائدًا في المجتمع، فقد ذكر السارد أنّ والد رواية ممن اغتنوا في الطفرة الاقتصاديّة التي مرّت بها المملكة في الثمانينيات الميلاديّة، فالمرسم أثر ثقافيّ واقتصاديّ كذلك، وأصبح مساحة ثقافيّة تفاعليّة بين الشخصيّتين في الرواية (المثقفة غادة، والفنانة التشكيليّة راوية). وتشكّلت فيه فضاءات حواريّة بينهما عن الفنون التشكيليّة والأدب والحياة، كان لها وقعها في الأحداث بعد ذلك.

واستدعى المرسم (المكان الفنيّ) بناء الشخصيّة الملتبسة به (الرسّام)، فهو شخصيّة روائيّة أولاً، وشخصيّة تحتاج إلى بناء ما مختلف قليلاً. والشخصيّة الروائيّة من عناصر بناء الشكل الروائيّ وحضورها التأثيريّ في المكان الروائيّ يؤسس لعلائق متباينة بينها وبين العناصر الأخرى، فهي مكوّن حيويّ من مكوّنات السرد، وعبرها تنشأ شبكة من العلاقات المعقّدة التي تحكم روابط النصّ وتحدّده وتبرز هويّته. وتختلف طرائق تقديم الشخصيّة وبنائها باختلاف دورها في البنية السرديّة وباختلاف التحوّلات التي تمرّ بها أثناء نموّها سرديًّا وتشابك علاقاتها مع المكوّنات الأخرى من شخصيّات، وأحداث، وأمكنة وأزمنة. وقد اعتنت بعض الروايات العالميّة بشخصيّة **الرسام أو الفنان التشكيليّ** في حين لم تهتم الرواية العربيّة رغم نتاجها الكبير من الروايات بشخصيّة الرسّام أو الفنان التشكيليّ وتمنحه البطولة في حكاياتها مثلما اهتمّت بشخصيّة المثقف والصحفيّ والسياسيّ، فقد ظهرت شخصيّات الرسّام الثانويّة أو المساعدة على استحياء إلاّ أنّها لم تكن كافية ومؤثّرة. ولعلّ أشهر شخصيّة محوريّة امتهنت الفن التشكيليّ سرديًّا هي شخصيّة الرسّام (خالد بن طوبال) بطل ثلاثيّة الروائيّة الجزائريّة أحلام

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

مستغانمي، وكان الظهور الأوّل له في رواية (**ذاكرة الجسد**)، صورة المناضل الوطنيّ الذي فقد يده في الحرب، ومنحته الروائيّة فرشاة رسم بديلاً عنها يرسم بها من أجل الحياة والحبّ. يقول عن نفسه: **"ها أنا ذا اليوم أحد كبار الرسّامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق، كما تشهد بذلك أقوال النقّاد الغربيين الذين نقلت شهادتهم بحروف بارزة على بطاقات دعوة الافتتاح، ها أنا ظاهرة فنيّة!، كيف لا؟ وقدر ذي العاهة أن يكون ظاهرة، وأن يكون جبارًا ولو بفنّه" (مستغانمي، 2010م، ص: 63).**

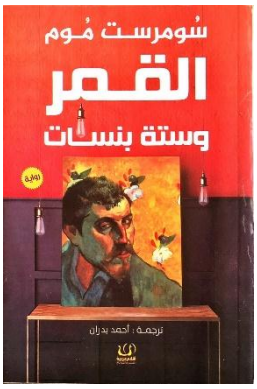
وبنيت شخصيّة الرسّام في الرواية السعوديّة في ظلّ بناء الشخصيّة المحوريّة المثقّفة وتكوينها النهائيّ، وهو اهتمام ممتدّ بالشخصيّة المثقّفة وصورها، فقد اهتمّت الروايات العربيّة بإبراز صورة المثقّف ودوره الفكريّ والثقافيّ في مجتمعه، وقد جسّده الروائيّون في كثير من أعمالهم الروائيّة متناولين مواقفه وأفكاره وأبعاده والتطوّرات والتغيّرات التي يواكبها وتؤثّر على تشكيله، وقابل ذلك كلّه اهتمام نقديّ بدراسة صورة المثقّف في هذه النصوص الروائيّة، وتعدّ دراسة عبدالسلام الشاذليّ (شخصيّة المثقّف في الرواية الفنيّة العربيّة المصريّة) من أهمّ الدراسات النقديّة، وكذلك دراسة محمد وتّار (شخصيّة المثقّف في الرواية السوريّة). والمثقف "من وُهب ملكة عقليّة لتوضيح رسالة أو وجهة نظر أو موقف فلسفة أو رأي أو تجسيد أيّ من هذه أو تبيانها بألفاظ واضحة لجمهور ما وأيضًا نيابة عنه، ولهذا الدور محاذيره" **(سعيد، 1996م، ص: 28).** فشخصيّة (هشام العابر) في رواية (**العدّامة**)، وشخصيّة (غادة) في رواية (**لم أعد أبكي**) من الشخصيّات المثقّفة في فترات زمنيّة مختلفة لها تصوّراتها ومنطلقاتها المختلفة. شخصيّات منحت مستوى عالٍ من الثقافة عاشت قضايا وجوديّة ونفسيّة واجتماعيّة، منحت سرديًّا الكثير من الحريّة والتحرّر من كلّ القيود والضغوط التي تمارس عليها وتشكّك في قدراتها؛ ولذلك حاولت الروائيّة زينب حفني أن تقدّم كلّ الدعم لشخصيّتها المثقّفة (غادة) كي تبرز وجودها الثقافيّ في مجتمع ذكوريّ يرى الثقافة رجلاً، منحتها رؤى فكريّة عميقة، وإصرارًا على النجاح وإثبات الذات تعويضًا لتلك الشخصيّة التي عاشت تحت ضغط تداعيات سلبيّة مرّت بها في طفولتها واستمرّت معها، تجربة ذاتيّة جعلتها هشّة من الداخل، بدأت صحفيّة تجري تحقيقات جريئة حتى وصلت إلى رئيسة القسم الثقافي في الجريدة، يقول السارد: **"وقع الاختيار عليها وغدت أصغر رئيسة قسم مقارنة برئيسات الأقسام في الصحف المحليّة الأخرى" (حفني، 2007م، ص: 98).** واستدعى وهجها الثقافيّ أن تكون ملمّة بكل النواحي الثقافيّة والفكريّة والفنيّة في المجتمع، ولذلك عندما حضر الفنّ التشكيليّ استدعت الروائيّة بناء شخصيّة الفنانة التشكيليّة لتمنح (غادة) استعراض ثقافتها الفنيّة، يقول السارد: **"اتّسعت دائرة معارف غادة لتشمل الطبقة المثقّفة على اختلاف تخصّصاتها، كانت السعوديّة في ذلك الوقت قد بدأت تشهد نقلة كبيرة في حركة الفنّ التشكيليّ واتساع دائرة النشاطات الفنيّة، وأصبحت المعارضة المقامة تكاد تكون شبه شهريّة، فحرصت غادة على إرسال صحافيّات من القسم لتغطيتها، وتعرفت على الفنّانة راوية عبدالحق التي تعدّ من أبرز الفنّانات التشكيليّات" (حفني، 2007م، ص: 99).** يعدّ هذا المقطع النصّي الحافز الأول لظهور شخصيّة الرسّامة وتعرّف القارئ عليها، **وهي** ا لطريقة الأمثل للسببيّة والمنطقيّة لبناء الشخصيّة وتقديمها، والروائيّة لم تمنح جميع شخصيّات روايتها فرصة التقديم الذاتيّ الذي تستغني فيه الشخصيّة عن أيّ وسائط بينها وبين المتلقّي لتتحدّث عن ذاتها وفكرها ورؤيتها تجاه قضاياها، فقد أوكلت كلّ ذلك للراوي العليم الذي وصف (راوية) الرسّامة بقوله :" **راوية عبدالحقّ من مدينة جيزان... في حوالي الخامسة والثلاثين، عاديّة الجمال، عيناها مسحوبتان مثل عيون سكّان شرق آسيا، تشعّ منهما الطيبة، أنفها أفطس، شفتاها رفيعتان، قمحيّة البشرة، قصيرة القامة، ضئيلة البنية، يغطي شعرها رقبتها وينساب ناعمًا، لكنّها تمتاز بشخصيّة قويّة، وحدّة ذكاء، وسرعة بديهة، تملك نفسًا طويلاً في سبيل تحقيق طموحاتها، تمردّت على تهمة العنوسة التي تراها في عيون من حولها" (حفني، 2007م، ص: 99).** فظهرت أوصافها وأبعادها بصورة مفرطة ودقيقة ضمن منظومة الحكي مع تفسيرات مصاحبة لنمط شخصيّتها وعلاقتها بنفسها وبمن حولها. وجود (راوية) مهمّ لاكتمال المجتمع الثقافيّ الذي تمثّله المثقّفة (غادة) ولذلك جاء ظهور راوية متأخرًا قبل نهاية الرواية داعمًا لذلك. وقد عملت الروائيّة على إبراز شخصيّة (غادة) المثقّفة ودورها؛ فعبرها تظهر ملامح الثقافة في المجتمع. وكانت شخصيّة الرسّامة (راوية) دورًا مساعدًا لها. تقول راوية لغادة: **"أنت تعبّرين عن رؤيتك الخاصّة بقلمك، وأنا أعبّر بألوانيّ" (حفني، 2007م، ص: 125).**

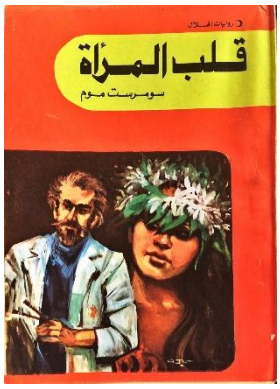
واعتمد الروائيّ في رواية (**العدّامة**) في بناء شخصيّة الرسّام (عدنان) على الملاءمة وهو من قوانين أرسطو التي اشترطها عند بناء الشخصيّة، فوجود (عدنان) اكتمال لشخصيّة البطل (هشام العابر)، فشخصيّة (عدنان)

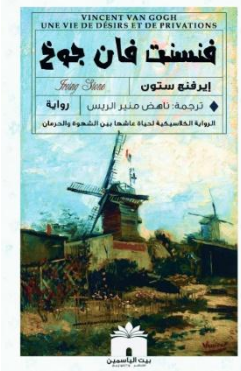
DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

شخصيّة إشكاليّة تحمل عالمين متناقضين، عالم الفنان الحالم، وعالم الواقع الذي يعيشه ويحاول تغييره بأيّ طريقة، ولم يجد إلاّ أن يتّبع (هشام العابر) في ثورته. شخصيّته تفتقر إلى التماسك الداخليّ الذي حاول أن يخفيه بانضمامه إلى التنظيم. أبعاد شخصيّة (عدنان) وأوصافه تفرّقت في حوارات الآخرين عنه، وفي بوحه واعترافاته ومواجهاته مع (هشام العابر)، يقول السارد عن (عدنان): **"ذا حس مرهف، شخصيّته لا تحبّ الاصطدام بحيث لا يحبّ الدخول في مناقشة أو جدل... أفضل الأوقات التي يكون فيها وحيدًا مع فرشاته ولوحاته" (الحمد، 2003م، ص: 150).** وعلى القارئ أن يلمّ شتاتها ويكوّن الصورة الذهنيّة عنه ويحكم عليه حسب المعطيات التي جمعها عنه.

ومن أشكال توظيف شخصيّة الرسّام في الروايات السعوديّة اتّخاذ قالب السيرة الغيريّ الذي يتحقّق شرطها السيريّ بمطابقتها للواقع. وتعدّ السيريّة في الرواية من الجماليّات التي تندمج فيه السيرة (الذاتيّة، الغيريّة) بالنصّ الروائيّ، وقد اشتغلت الدراسات النقديّة الحديثة بدراسة هذا النوع الهجين ومحاولة إبراز عناصره ومكوّناته وتقنياته. ولعلّ أشهر الروايات السيريّة في الأدب العالميّ والعربيّ روايات السيرة الذاتيّة التي يستعيد فيها المؤلّف الحكي عن تاريخه وشخصيّته، فالمكتبة الروائيّة العالميّة والعربية زاخرة بهذا النوع لعدّة أدباء أشهرهم ديكنز (Dickens) وتوليستوي (Tolstoy) وهمنجواي (Hemingway)، وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمال الغيطاني. واهتمّت أيضًا الروايات العالميّة بالسيرة الغيريّة التي تركّز على شخصيّة أخرى تستدعيها وإنجازاتها معتمدة على الوثائق والحقائق التاريخيّة لذلك يغلب عليها التاريخ. واستعادت الروايات العالميّة والعربيّة شخصيّات حقيقيّة لفنانين تشكيليّين مستعينة بالوثائق التاريخيّة أو الأدبيّة، ومن أشهر تلك الروايات رواية (**القمر وستة بنسات**) لسومرست موم (Somerset) التي ترجمتها لأول مرة دار الهلال للعربيّة بعنوان مختلف (**قلب امرأة**) ودون اسم مترجم وهي سيرة تخيليّة لحياة الرسّام الفرنسيّ بول غوغان(Paul Gauguin) الذي هجر عائلته وتخلّى عنها من أجل فنّه. ولعلّ رواية (فنسنت فان جوخ) لإيرفنج ستون (Irving Stone) من أهمّ روايات السيرة الغيريّة التي كتبت عن هذا الفنان العالميّ التي استعان فيها الكاتب بالمجلدات الثلاثة من الرسائل الإخوانيّة بين الرسّام وأخيه.

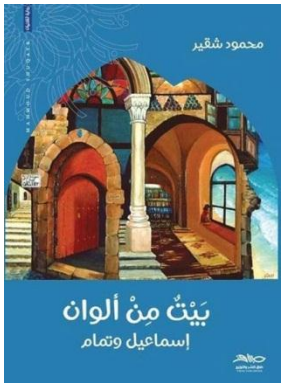


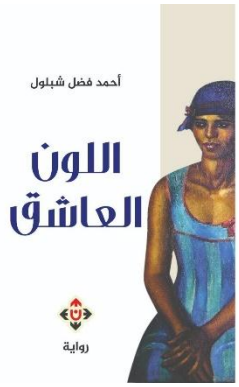




ومن روايات السيرة الغيريّة العربيّة عن الفنان التشكيليّ رواية (**اللون العاشق**) لأحمد شبلول (**شبلول، 2019م**)، وهي سيرة متخيّلة للرسّام المصري محمود سعيد (1897م-1964م). وكذلك رواية (**بيت من ألوان: إسماعيل وتمام**) لمحمود شقير (**شقير، 2022م**) سيرة غيريّة روائيّة متخيّلة للفنان التشكيليّ الفلسطينيّ إسماعيل شمّوط وزوجته الفنانة التشكيليّة أيضًا تمام الأكحل التي تزيّنت الرواية بلوحتها المشهورة (بيت في يافا) وهي رواية موجّهة لليافعين.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

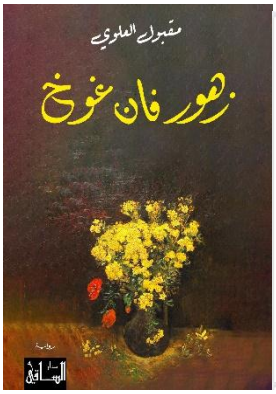


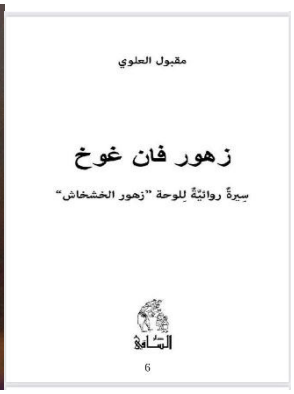


وأشهر كتب السيرة الذاتيّة التي توسّلت باللوحات التشكيليّة العالميّة المصاحبة للنصّ والمعتلية على الغلاف لعرض مقاطع مفصليّة من السيرة كتاب (أثقل من رضوى: مقاطع من سيرة ذاتيّة) للروائيّة المصريّة رضوى عاشور. وفي الرواية السعوديّة وظّف الروائيّ مقبول العلويّ في روايته **(زهور فان غوخ)** شخصيّة الرسام العالميّ (فان غوخ) في سيرة غيريّة تخيليّة مصرّحًا بالميثاق الروائيّ في صفحة الغلاف الأماميّة في الركن الأيسر (رواية) رغم أنّ اللوحة والعنوان توحيان أنها سيرة ذاتيّة للرسّام الهولندي، وأعلن كذلك عن حالة الميثاق السيريّ في صفحة الغلاف السادسة عن سيريّتها بقوله الذي جعله عنوانًا فرعيًّا للعنوان الرئيس: **"سيرة روائيّة للوحة زهور الخشخاش" (العلوي، 2017م، ص: 6)**، وهو ميثاق صادم للمتلقيّ الذي سينتظر السيرة الغيريّة لهذه اللوحة التي لم تذكر في العنوان. فالمتلقّي أمام رواية غيريّة تخيليّة واقعيّة للوحة فان غوخ (زهور الخشخاش)، لكن القراءة الأولى للرواية تحيل إلى سيرة فان غوخ التي امتدّت في مساحات نصيّة تؤهّلها أن تكون سيرة غيريّة تخيليّة. وفي مخاتلة من الروائيّ يضع تصديرًا في روايته يحذّر من واقعيّة شخصيّات الرواية بقوله: **"تنبيه: أيّ تطابق بين بعض وقائع وشخوص هذه الرواية مع شخصيّات وأحداث حقيقيّة هو مجرّد مصادفة خالية من الغرض والقصد" (العلوي، 2017م، ص: 8).** محيلاً إلى علاقة شائكة بين ما هو حقيقيّ وتخييليّ، ومتحايلاً على الميثاق السيريّ.

وقد استطاع الروائيّ في سيرة هذا الفنان العالميّ أن يحقّق كلّ العوامل التي تصنع من روايته سيرة غيريّة تخيليّة من تدرّج للأحداث وعرضها بصدق وحياديّة، ورسم الشخصيّة بدقّة وعرض الصراعات التي عاشتها مع اهتمام بسيرة المكان والزمان، "فالسيرة فنّ لا بمقدار صلتها بالخيال، وإنّما لأنّها تقوم على خطّة أو رسم أو بناء، فهي أدب تفسيريّ، فصاحبه معنيّ بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق، وهو كالروائي يحاول أن يكشف الصراع بين بطل سيرته والطبيعة، وصراعه مع الآخرين ومع نفسه" **(عباس، 1996م، ص: 84-85).** وقد بدأت سيرة الرسّام (فان غوخ) في المقاطع السرديّة (17-24) بتصدير استهلاليّ زمنيّ ومكانيّ في كلّ المقاطع السرديّة الثمانية، بدءًا من (زونديرت- هولندا- 1868م، مرورًا بلندن- 1873م، وباريس- 1875م، وانتهاءً بأوفير سور واز- 1890م) متناولاً عبر هذه التواريخ أبعاد الشخصيّة وتركيبها مرورًا بالحياة الاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة للعصر الذي عاش فيه، وانتهاء بدخول الرسّام في حالة نفسيّة بعد الخيبات التي عاشها مع من أحبها (أورسولا) ومع مجتمعه حتى قطع أذنه وفي النهاية انتحر، يقول السارد: **"في مساء 27 يوليو 1980م تناول فان غوخ المسدس ووضعه في بنطلونه، وأثناء خروجه من البيت اصطدم بصره بلوحة (زهور الخشخاش التي انتهى من رسمها منذ ثلاثين شهرًا...مات في صدره منذ زمن طويل ألق الأشياء ودهشتها، ربما هي لحظة يأس هائلة جعلته يطلق على صدره رصاصة..." (العلوي، 2017م، ص: 121)**، وهذه النهاية التاريخيّة المتعارف عليها لهذه الشخصيّة الفنيّة التي مرّت بمزاجيّة الفنان المرهف الحس والمتقلّبة ولم تجد من يتفهّمها وما تمرّ به.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

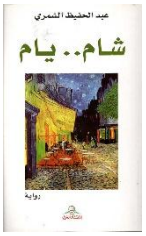
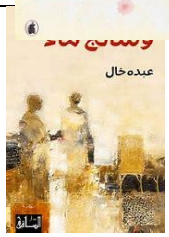
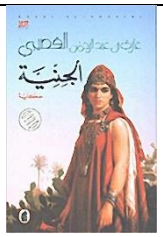




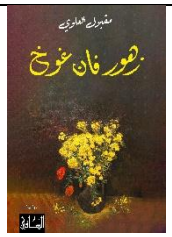
وتأتي **تقنية اللوحة الفنيّة والغلاف الروائيّ** من أكثر تقنيات التداخل الفنيّ بين الرسم والرواية شيوعًا لدى الروائيّين العالميين والعرب؛ لأنّ الروائيّ يرتبط بالرسم واللوحة الفنيّة ارتباطًا أزليًّا، فما يقدّمه في نصّه السرديّ تصوير بالكلمات ليشكّل صورًا فنيّة، وهذه الصورة "تسهم إلى حد كبير في تحقيق النمذجة الجماليّة للرواية، كونها عنصرًا تكوينيًّا وأسلوبيًّا بما تضفيه على العمل الروائي من أبعاد لم تكن لتتحقق لولاها" **(الزكري، 2016م، ص: 43)**. ويبرز الغلاف الروائيّ كونه العتبة الأهمّ من عتبات النصّ الروائي، فهو يساعد على فهم الدلالات الخطابيّة الروائيّة؛ لأنّه يشكّل قيمة نصيّة إبلاغيّة توازي النصّ السرديّ. ويتطلّب اختيار الغلاف وتصميمه إدراكًا عميقًا بأهميّته وارتباطه بالنصّ المتن، وينطلّب كذلك ذائقة فنيّة تدرك الأبعاد اللونيّة المناسبة، والأشكال المصاحبة لها، والتناسب البصريّ والمرونة المحققّة للدلالات العميقة المرتبطة بالنصّ الروائيّ، والمضامين الفلسفيّة والفكريّة التي تصل للقارئ بعد الانتهاء من القراءة. فمصمّم الغلاف يحاول أن يحقّق غلاف عمله ووظائفه التسويقيّة والإغرائيّة والوصفيّة التي تثير اهتمام القارئ قبل الدخول إلى النصّ وتستقطبه. ولأنّه يدرك أنّ "تلقي الفنّ ليس مجرد حوار بين المتلقي ومنتج النصّ بقدر ما هي منظومة متكاملة من التفسير والتحليل والفهم الذي يدفع أهميّة إيجاد الوسائل لوصف عمليّة القراءة كونها تفاعلاً ديناميكيًّا بين القارئ والنصّ" **(مهدي، 2021م، ص: 787)**. ومحاولة من الروائيّ في صنع الجانب الجماليّ الفنيّ الذي يحيل إلى دلالات أخرى يضيفها حضور هذا الجانب.

وفي مقاربة فنيّة وجماليّة لصورة الغلاف في الرواية السعوديّة تبرز اللوحة التشكيليّة علامة بصريّة لها دلالاتها في تكثيف قراءة النصوص الروائيّة. وهذا الاهتمام من قبل الروائيين أو دور النشر قديم بقدم ظهورها على أغلب أغلفة الروايات السعوديّة. هذا الوجود للوحة التشكيليّة يقابله إغفال تام للإشارة إلى مبدعها، فلم يكن هناك اهتمام بالملكيّة الفكريّة التي تحفظ للرسام حقوقه. وكثر هي الروايات التي غيّرت اللوحة التي على غلافها في الطبعة الأولى، وقد يعود الأمر للوعي بالملكيّة الفكرية وقوانينها الجديدة في المملكة العربيّة السعوديّة. وقلة هي الروايات التي تحتفي بذكر اسم الرسّام وجنسيته. وتحضر اللوحة التشكيليّة العالميّة في أغلفة الرواية السعودية، وهو اختيار يظهر تذوّق (الروائي، أو دار النشر...) الفنيّ، ووعيه بأهميّة اللوحة وشهرتها وأيضًا العلاقة القويّة مع النصّ. فهناك دراسات نقديّة كثيرة كشفت عن العلاقة بين اللوحة والنصّ عبر قراءات الأغلفة نقديًّا وأهميّة أيقونة الصورة المتمثّلة في اللوحة الفنيّة. ونالت لوحات الفنان التشكيليّ السعوديّ حضورًا أيضًا في أغلفة الرواية السعوديّة، بل ارتبط بعضهم بروائيّ لا يغادره، فأغلفة روايات الروائيّة رجاء عالم تتزيّن بلوحات شقيقتها الفنانة التشكيليّة شادية عالم التي تتناسب مع النصّ الغرائبي وعوالمه الفلسفيّة.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

م	اللوحة	الرسام	تعليق
1		اللوحة للرسام الأمريكي: ألفريد غوكل	ظهرت هذه اللوحة في الطبعة الأولى لكنها تغيّرت في الطبعات الأخرى
2		اللوحة للرسام العالمي: (فينسنت فان غوخ) (van Gogh) (1853-1890م)	يطلق على اللوحة (شرفة مقهى في الليل)
3		اللوحة للرسام الأمريكي: أدولف غوتليب (Adolph Gottlieb) (1903-1974م)	ظهرت هذه اللوحة في الطبعة الأولى لكنها تغيّرت في الطبعات الأخرى
4		اللوحة للرسام الأمريكي: دان ماكاو (Dan McCaw) (1942م)	"نرجو ممن يعرفه إفادتنا بأي طريقة للتواصل معه" هذا ما ورد في غلاف الرواية الداخلي يعد وضع نبذة عن رسوماته:" رسام أمريكي معاصر اشتهر بتصويره المذهل لشخصيات في المناظر الطبيعية"
5		اللوحة للرسام الفرنسي: إميل فيرنيت (Émile Vernet) (1821-1900م).	مستشرق فرنسي يهتم برسم الشخصيات ذات الملامح الشرقية، ولوحة الغلاف إحدى لوحاته المشهورة

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

6		**اللوحة للرسام العالمي: (فينسنت فان غوخ) (van Gogh) (1853-1890م)**	**يطلق عليها زهور الخشخاش، وهي من اللوحات المشهورة والرواية تعد سيرة ذاتية للوحة**

وحضور هذه اللّوحات المغايرة على أغلفة الروائيّة السعوديّة انفتاح على الآخر وثقافته، وإشراك للمتلقّي في استقصاء الدلالات الناتجة عن القصديّة من هذا الحضور " وقد أكّد الفنانون البصريّون على فسح المجال أمام المتلقي لتكوين قراءات غير محدّدة للعمل الفنيّ؛ لأنّ العمل الفنيّ حقل من العلامات والإشارات القابلة للتفسير والتأويل واستدعاء قراءات ومعانٍ جديدة لم تقرأ بعد، فلا يوجد تفسير أحادي بسبب التوظيفات المجازيّة والرمزيّة والتعبيريّة التي تحمل أبعادًا وقيمًا جماليّة" **(الدليمي، 2014م، ص: 114).** ولذلك امتدت قراءة لوحة الغلاف التشكيليّة في الرواية السعودية إلى مضمون النصّ الروائي عبر رصد الدلالات السيمائية البصريّة للوحة وربطها بالدلالات الناتجة من قراءة حركة الشخصيّات وتعالقها مع الأحداث والمكوّنات السردية الأخرى. وتوافق الدلالات التي يحيل لها هذا التعالق الجديد بين اللوحة والنصّ رغم أنّ أغلب اللوحات المنتقاة تمثّل ثقافة مختلفة ومتضادة مع المجتمع الروائيّ (لوحات عالميّة)، يشير ذلك إلى إنسانيّة الفنّ (الرسم) الذي يعبّر عن الإنسان وهمومه وآماله وآلامه أينما كان؛ ولذا كان التوظيف الواعي والاختيار الدقيق للوحة الغلاف الروائي الذي تحوّلت إلى فعل قرائي مغاير مع قارئ مختلف.

وتقنية **الحوار الفنيّ والنقديّ** من أكثر التقنيات التي تهدّد سرديّة المحكي الروائيّ، فحدود تعالق الخطاب الروائيّ في الروايات السعوديّة مع الفنّ التشكيليّ تجاوز اللوحة الفنيّة وشخصيّة الرسّام ولوحة الغلاف الروائيّ والمكان (المرسم) إلى الحوار التشكيليّ الذي أثّر في شكل النصّ الروائيّ ومضمونه، وأدّى استعانة الخطاب الروائيّ بهذه الحوارات التشكيليّة إلى زخم معرفيّ وفنيّ يمتلئ به قارئ الرواية ومتلقّيها. وقد امتدت المساحات السرديّة الحواريّة عن الفنون التشكيليّة وقضاياها، ومعاناة الفنان وموقف المجتمع من هذا الفنّ في أكثر الروايات، إلى حوارات عن اللوحات التشكيليّة وتقنيات الرسم والتيّارات والمذاهب الفنيّة والألوان والذائقة والمتاحف الفنيّة وسرقات اللوحات العالميّة والغموض الذي يصاحب تلك السرقات. ويعدّ الباعث لهذه الحوارات في العمل السرديّ التخيليّ البحث مستجدّات العصر والتطوّرات الفكريّة والثقافيّة والاجتماعيّة والمعرفيّة المصاحبة، إضافة إلى وعي الروائيّين بأهميّة هذه الحوارات في توظيف التداخل الفنيّ (الرسم) في بناء نصوصهم الروائيّة، وعرض ثقافتهم ومعرفتهم وسعة اطلاعهم بالمدارس والاتّجاهات الفنيّة التشكيليّة وروّادها. ويستمد الروائي أدواته الفنيّة وتقنياته في بناء نصّه الروائي من التجارب الحياتيّة المعاشة ومن القيم الجماليّة فيما حوله، وكذلك الخبرات التي يمتلكها. وهناك تجارب ناجحة لرسّامين روائيّين، كان لتأثير فنّهم التشكيليّ الدور الأكبر في إبداعهم السرديّ، يقول الروائيّ التشكيليّ العراقي عبدالرحمن الربيعيّ:"بدأت أتعامل مع الأحداث والنّاس، وأراهما بعين رسّام، حاولت أن أوظّف معلوماتي وقناعاتيّ في الرسم ضمن البناء القصصيّ" **(لشكر، 2010م، 109)**. وفي رواية (**زهور فان غوخ**) تنفتح الرواية على أنساق ثقافيّة وتاريخيّة عن الفنّ التشكيليّ، بنيت بلغة سرديّة حاولت التخفّف من الوثائقيّة ومن بعد المادة الفنيّة عن التخييل، ويعود الأمر إلى أنّ الروائيّ حاصل على بكالوريوس التربيّة الفنيّة من جامعة أم القرى. ومثل ذلك يؤثّر في تشكيل النصّ السرديّ وقد امتدّت المعلومات الفنيّة عبر مقاطع سرديّة تخلّلها الوصف والسرد، يقول السارد: " **بدأت لوحاته الابتعاد عن الألوان الداكنة، تأخذ ألوان الانطباعيين الفاتحة والمشعّة والأكثر حيويّة، وعكست لوحاته أثناء ذلك الوقت الاستعمال الواضح للألوان المفضّلة عند الانطباعيين**" (**العلوي، 2017م، ص: 103).** وفي مقطع آخر من الرواية يقول: "**كوّن مع الرسّام أميل برنارد وآخرين مدرسة للرسم أطلقوا عليها مدرسة (جسر أفين) التي نشأت منها لاحقًا الحركة التركيبيّة في الفن التشكيليّ التي كانت في خطوطها العريضة تهتم ببساطة الشكل والألوان المكثّفة والتأثيرات الزخرفيّة**" (**العلوي، 2017م، ص: 110).** واهتمّ كذلك الروائيّ بذكر الرحلة التاريخيّة التي قطعتها

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

اللوحة (زهور الخشخاش) حتى وصلت إلى متحف بالقاهرة، فتحدّث عن صاحب المتحف وحبّه للرسم واللوحات العالميّة، يقول عن ذلك: " **في متحف محمد محمود خليل، الدبلوماسي ورجل الأعمال الشهير والغني الذي كان يعيش في باريس، كان عاشقًا للفنّ التشكيلي، زار العديد من المدن والمتاحف، واقتنى عددًا لا بأس به من لوحات شهيرة لفنانين عالميين كبار، تزوّج امرأة فرنسيّة شاركته الاهتمام نفسه، كان يشتري لوحات عالميّة شهيرة، ثمّ ينقلها إلى القاهرة...**" (**العلوي، 2017م، ص: 75**). وتتخلل هذه المقاطع الفنيّة الكثيرة الأحداث بطريقة وازن فيها بين التخيليّ والوثائقيّ دون أن يفقد قارئه أو يشعره بالملل، فمنحه مادة تثقيفيّة سرديّة.

ويشغل الحوار حيزًا لا بأس به في الرواية لا يقارن بالمساحة النصيّة التي يشغلها السرد والوصف السائدين في النصوص الروائيّة، ومع ذلك يكتسب أهميّته في كشفه عن البنية النفسيّة والفكريّة والأيدلوجيّة للشخصيّات، "فالشخصيّة في الرواية لا تكفّ عن التحاور مع ذاتها أو مع الشخصيّات الأخرى؛ لأنّها تسعى إلى معرفة ذاتها بالنسبة إلى الآخر، ولا يمكن أن تصل إلى مبتغاها إلاّ عن طريق الحوار" (**شتريلكا، 1985م، ص: 106**). وظهرت الحوارات في الروايات المتداخلة مع الرسم خارجيّة بين الشخصيّة المحوريّة (المثقّفة) وبين شخصيّة الرسّام، وهي روايات ذات أصوات متعدّدة تعبّر عن صراعات فكريّة وأيدلوجيّة متنوعة، فقدّم الحوار بين الشخصيتين (غادة وراوية) في رواية (**لم أعد أبكي**) صورة واقعيّة عن الفنّ ومدارسه وعن اختلاف رؤية الفنان التشكيليّ بين حين وآخر باختلاف الألوان أو المدارس الفنيّة المتبعة، ورؤية الرسّام التي ينطلق منها في إبداعه. يقول السارد: " **سألتها غادة**:

-ألمس تناقضًا في معظم لوحاتك، تستخدمين كثيرًا اللون الأحمر والألوان الدكناء، الأحمر يرمز إلى الإثارة، والأوان الداكنة توحي نظرة تشاؤميّة.

-لا أعتقد أن هناك تناقضًا، النفس البشرية بطبيعتها في حالة صراع مع نفسها، هي في حالة مواجهة مع التقاليد من ناحية، ومع نزعاتها الداخلية من ناحية أخرى... وأحاول في الوقت نفسه إبراز ما يعبّر عن هواجسنا وخيبات حياتنا.

-ألا تخشين تعليقات النقّاد.

-أنا لا أرسم من أجل النقّاد، وأين هم هؤلاء النقاد المتخصّصون؟! إنّني أنزع بريشتي فتيل الثورة لكلّ ما يعتمل في داخليّ، ويوضّح مرئياتيّ في الحياة" (حفني، 2007م، ص: 124-125). واستطاعت الروائيّة عبر لوحات الرسّامة (راوية) أن تجعل بطلة الرواية (غادة) تقدّم رؤيتها العميقة وفلسفتها التي تثير في ذهن القارئ أسئلة تستدعي البحث عن إجابات، والأهمّ في هذه الحوارات إبراز ثقافة البطلة واتجاهاتها الفكريّة.

وقد بيّنت الروايات نظرة المجتمع الروائيّ تجاه الفنون التشكيليّة واحترافيّة الرسم، ظهرت في حوارات منقولة في أغلب الروايات التي تداخلت مع الفنّ التشكيليّ، يقول السارد عن عدنان العليّ الرسّام: "**كان يودّ لو يستطيع السفر إلى روما ودراسة الفنون الجميلة، ولكنّه غير قادر على ذلك، ولو كان قادرًا فوالده يضغط عليه لدراسة حاجة مفيدة بدل لعب العيال الذي هو مشغول به" (الحمد، 2003م، ص: 288-298).** ويقول في مقطع آخر: **"كان والده يؤنّب عدنان على انشغاله بالكلام الفاضي "لما لا تكون مثل أخيك وأنت الأكبر، إنّه يستفيد من وقته وأنت تبدّده في الرسم والخرابيط، أيّ مستقبل لهذه الخرابيط؟"** (**الحمد، 2003م، ص: 151**). وانطلقت هذه النظرة التي أبدتها الروايات تجاه احتراف الرسم من المجتمع والذاكرة الجمعيّة له في تلك الحقبة، يقول د. محمد الرصيص نائب رئيس الجمعيّة العربيّة للثقافة الفنون" إنّ المجتمع ينظر للفنان وللفنّ نظرة دنيا. مرجعًا السبب إلى سيطرة الفهم التراثيّ السائد. وأشار إلى أنّ البنية التحتيّة لتقديم الفنّ في المجتمع معدومة. فالفنُ جديدٌ علينا بمفهومه الغربيّ، مؤكّدًا أنّ الفن بمفهومه التراثيّ ليس جديدًا، فالفرق في أنّ الفنون التراثيّة المحليّة (الحرفيّة الشعبيّة) هي نفعية وللاستعمال المتكرّر في حين أنّ الفنّ الحديث ليس نفعيًا" (**السعيد، 2010**) وذكر أيضًا أنّ المجتمع في حاجة لكليّات للفنون ومتاحف فنيّة، وكان هذا الأمر منطلقًا لسؤال الشخصيّة المحوريّة في رواية (**لم أعد أبكي**) وهاجسًا يشغلها، تتساءل: **" لا أدري لماذا لا توجد لدينا كليّة فنون جميلة أو معاهد أكاديميّة متخصّصة مثل معظم الدول العربيّة؛ إنّني أؤمن بأنّ الفنون ما هي إلاّ انعكاس لحضارات الشعوب" (حفني، 2007م، ص: 99).** وهذه الحوارات والإضاءات الفنيّة تمنح القارئ القدرة المعرفيّة التي تمكنه من إدراك التعالق

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

الجماليّ والقيمة الفنيّة لتداخل النصّ واللوحة التشكيليّة، فيمرّ بمراحل عديدة من التذوّق الفنيّ والخبرة القرائيّة؛ فيصل إلى أفق عالٍ من التأويل والتحليل والمتعة في آنٍ واحد. ويتّضح من تداخل الرواية السعوديّة مع الرسم أنّه تداخل واعٍ؛ فحضر فنّ الرسم معجمًا ومصطلحًا، ومدارس واتّجاهات فنيّة، وشخصيّات رسّامين عالميّين، ومتاحف وأمكنة، والأهمّ حضور اللوحات الفنيّة، وهذا كلّه حضور اتسّمت به الرواية التجريبيّة الجديدة في انزياح إلى جماليّات وقيم فنيّة تكشف عن الدلالات المشتركة بين الفنون الإنسانيّة.

ختامًا: خلص هذا البحث إلى عدّة نتائج، من أهمّها:

- تحولّت الرواية السعوديّة المتداخلة مع الفنّ السيمائيّ إلى ممارسة كتابيّة واعية تحمل جماليّات الفن السينمائيّ ومعطياته من مقوّمات وسمات وتقنيات وآليّات فنيّة، وتحمل كمًّا معرفيًّا وثقافيًّا امتزج فيه خطاب النصّ وخطاب الصورة والسرد التخيليّ بالسرد الواقعيّ.
- استطاعت الرواية السعوديّ بناء أنساق صوريّة سينمائيّة حوّلت الوصف الساكن إلى صور مرئية متحرّكة وفق إسقاطات نصيّة وانفتاحات لغويّة تحيل إلى أبعاد جماليّة ودلالات فنيّة مغايرة للسرد والوصف التقليديّ
- حقّق الانزياح الجماليّ في الرواية السعوديّة المتداخلة مع الفنّ التشكيليّ (الرسم) قيمًا معرفيّة وفنيّة وثقافيّة ورؤى مغايرة في التشكيل والصياغة. وقد اعتمد الروائيّون على الأبعاد البصريّة عبر توظيفهم للّوحة الفنيّة (سردًا، صورة) وقراءتها وفق رؤية السارد الخاصّة.
- ارتبط بناء شخصيّة الرسّام في الرواية السعوديّة بوجود الشخصيّة المثقّفة وفق علاقة تبادليّة بينهما، ووفق تقنيات متعدّدة، منها السيرة الغيريّة االتخيليّة.
- تنوّعت التقنيات والآليّات المستمدّة في الرواية السعوديّة من حضور الفنّ التشكيليّ في البناء السرديّ للنصّ الروائيّ متجاوزًا بذلك الخطاب الروائيّ إلى أبعاد متداخلة تبرز الفنّ التشكيليّ وتأثيره الحضاريّ والفكريّ على الروائيّ والمتلقّي والسرد.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم، عبدالله، 2012م، السرديّة العربيّة، بيروت: المركز الثقافي العربي.
2. بحراوي، حسن، 1990م، بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
3. برجر، جون،2017م، الإعلان التجاري واللوحة الفنيّة، مجلة بدايات، ع: 16، (بيروت: شركة ناشرون. ص: (49- 98).
4. حفني، زينب، 2007م، لم أعد أبكي، ط: 4، بيروت: دار الساقي.
5. الحمد، تركي، 2003م، العدامة، ط: 3، بيروت: دار الساقي.
6. الخالدي، مبارك، 2022م، مقاربة لقسم «سفر طاهرة» في «وشائج ماء» لعبده خال، صحيفة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/home/article/3938806/
7. دانسايجر، كين، 2011م، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ت: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
8. الدليمي، رياض، 2014م، الأبعاد الجماليّة للشكل الهندسي في الفنون البصرية، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج: 4، ع: 1، العراق: جامعة بابل، (ص: 104-130).
9. الزكري، عبد اللطيف، 2016م، وظيفة الصورة، عمان: كنوز المعرفة.
10. سعيد، إدوارد، 1996م، صور المثقّف، ت: غسان غصن، بيروت: دار النهار للنشر.
11. السعيد، علي، 2010م، المجتمع ينظر للفن وللفنان نظرة دنيا، جريدة الرياض، ع: 15364، (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.
12. السيد، علاء، 2008م، الفيلم بين اللغة والنصّ، القاهرة: منشورات وزارة الثقافة.
13. شبلول، أحمد، 2019م، اللون العاشق، عمان: الآن ناشرون.
14. شتريلكا، يوزف، 1985م، العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ت: مصطفى ماهر، فصول، مج: 5، ع: 2، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب. ص: (18 -24)

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

15. شقير، محمود، 2022م، بيت من ألوان: إسماعيل وتمام، فلسطين: دار طباق للنشر والتوزيع.
16. الضبع، مصطفى، 2002م، تقنية المشهد والروائي الناضج، مجلة البيان، ع: 378، (الكويت: رابطة أدباء الكويت، ص: (78-86).
17. عالم، رجاء، 1997م، مسرى يا رقيب، بيروت: المركز الثقافي العربي.
18. عامر، إبراهيم، 2019م، الرواية العربية والمونتاج السينمائي، عمان: دار كنوز المعرفة.
19. عبّاس، إحسان، 1996م، فنّ السيرة، عمان: دار الشروق.
20. العلوي، مقبول، 2018م، زهور فان غوخ، بيروت: دار الساقي.
21. العصيمي، عواض، 2022م، المهرب، الدمام: مركز الأدب العربي للنشر.
22. عويس، خالد، وآخرون،2019م، دور المصور في تحقيق اللغة البصرية للوصول إلى الرؤية الدرامية للمخرج، مجلة العمارة والفنون، مج:4، ع: 18، القاهرة: الجمعية العربية للحضارة والفنون، (ص: 114-123).
23. فتحي، سامح، 2014م، فن الأفيش في السينما المصريّة، القاهرة: آفاق للنشر والتوزيع.
24. لشكر، حسن، 2010م، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، الرياض: سلسلة كتاب المجلة العربية.
25. مجدولين، شرف الدين،2020م، الرسام والروائي: الصورة وإنتاج الأثر، الدار البيضاء: المركز الثقافي للكتاب.
26. محمد، مرام، 2021م، السرد البصريّ وتداعياته في السينما العربيّة، مجلة سوهاج، ع: 1، سوهاج: جامعة سوهاج، ص: (2-14).
27. مستغانمي، أحلام، 2010م، ذاكرة الجسد، ط: 26، بيروت: دار الآداب.
28. مكاوي، عبد الغفار، 1987م، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، الكويت: المجلس الوطني الثقافي.
29. مندولا، أ، 1997م، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، بيروت: دار صادر.
30. منيف، عبد الرحمن، قصّاب، مروان، 2012م، في أدب الصداقة، بيروت: المؤسسة العربية للنشر.
31. مهدي، ندى، 2021م، الحضور والغياب في قراءة اللوحة التشكيليّة، مجلة الآداب، ع: 137، العراق: جامعة بغداد، ص: (781- 806).
32. الهزاع، حنان، 2020م، استلهام الواسطي في الفنّ الحديث المعاصر، المجلة الأردنية للفنون، مج: 13، ع: 1، عمان: عمادة البحث بجامعة اليرموك، ص: (67-87).
33. ويليك، رينيه، آرن، آوستن، 1992م، نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، الرياض: دار المريخ.
34. يوسف، يوسف، 1997م، الرواية والفيلم: نماذج وتطبيقات، مجلة نزوى، ع:10، عمان: دار جريدة عمان للنشر، ص: (140-145).

References

1. Ibrahim, Abdullah. (2012), Arabian Narrative, Beirut: The Arabic Cultural Center.
2. Bahrawi, Hassan. (1990), Structure of Novelistic Form, Casablanca, The Arabic Cultural Center.
3. Burger, John. (2017), The Commercial Advertising and Portrait, Bedayyat Magazine, Issue number 16, (Beirut: Nasheroon Company, pp: (49-98).
4. Hefni, Zeinab. (2007), I no longer cry, 4th Edition, Beirut: Dar Al Saqi.
5. Al Hamad, Turki. (2003), Al Adamah, 3rd Edition, Beirut: Dar Al Saqi.
6. Al-Khaldi, Mubarak. (2022), Approach to section of "Tahira Travel" in "Links of Water" by Abdu Khal, Middle East Journal, /
7. Dansaiger, Ken. (2011), Film and video editing techniques, translated by: Yousef Ahmed, Cairo, National Center for Translation.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

8. Al Delaimi, Riyad. (2014), Aesthetic dimensions of the engineering form in the visual arts, the Magazine of Babylon Center for Humanitarian Studies, Volume 4, Issue number 1, Iraq, Babylon University, pp (104-130).
9. Al Zekri, Abdul Latif. (2016), Image Function, Amman, Kunouz Al-Ma'refah Publisher.
10. Saeed, Edward. (1996), Images of Intellectuals, translated by Ghassan Ghoson, Beirut, Dar Annahar Publishers.
11. Al Saeed, Ali. (2010), The Society Looks down on the Art and the Artists, Riyadh Newpaper, issue 15364, (Riyadh: Al-Yamama Press Company.
12. Al Sayed, Alaa (2008), Film between the Language and the Text, Cairo: Ministry of Culture Publications.
13. Shablol, Ahmed. (2019), The Lover Color, Amman: Al-Aan Publishers.
14. Shatrileka, Yozef. (1985), the Systematic Relationships between the Literature and other Arts, Translated by: Mustafa Mahir, Fusul, Volume 5, Issue 2, Cairo, The General Egyptian Book Organization. pp (18-24).
15. Shugair, Mahmoud. (2022), a House of Colors: Ismael and Tammam, Palestine: Tibag Publishing.
16. Al Dhaba', Mustafa. (2002), Scene Technique and Mature Novelist, Al-Bayan Magazine, Issue 378, (Kuwait: Kuwait Writers Association, pp (78-86).
17. Alem, Raja. (1997), Masra Ya Raqeeb, Beirut: The Arabic Cultural Center.
18. Amir, Ibrahim. (2019), Arabic Novel and Film Montage, Amman, Dar Kunouz Al-Ma'refa.
19. Abbas, Ehsan. (1996), the Art of Biography, Amman: Dar El Shorouk.
20. Al Alawi, Maqbool. (2018), Van Gogh Flowers, Beirut, Dar Al Saqi.
21. Al Osaimi, Awadh. (2022), AlMuharib, Dammam: Adab-Book.
22. Awes Khalid, et al, (2019), The role of the photographer in achieving visual language to access the Director's Dramatic Vision, Journal of Architecture, Arts, Volume 4, Issue 18, Cairo, The Arab Association of Civilization and Islamic Arts, pp (114-123).
23. Fathi, Samih. (2014) The Art of the Effet in the Egyptian Cinema, Cairo, Afaq Publishing.
24. Lashkar, Hassan. (2010), Arabic Novel and Audiovisual Arts, Riyadh, Al Majallah Al Arabia Book Series.
25. Majdolin, Sharaf Uldin. (2020), Painter and Novelist: The Image and Impact Production, Casablanca, Cultural Center for Books.
26. Mohammed, Maram (2021), Visual Narrative and its Ramifications in Arab Cinema, Sohaj Magazine, Issue 1, Sohaj, University of Sohaj, pp (2-14).
27. Mosteghanemi, Ahlam. (2010), Memory in the Flesh, 26th Ed., Beirut, Dar Al Adab.
28. Makkawi, Abdul-Ghaffar. (1987), Poem and Image: Poetry and Photography through the Ages, Kuwait: National Council of the Culture.
29. Mandola, A. (1997), Time and Novel, Translated by: Bakr Abbas, Beirut, Dar Sader.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.93.2023.862
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (93) July 2023
العدد (93) يوليو 2023

30. Muneef, Abdulrahman., Gassab, Marwan. (2012), About Friendship Literature, Beirut: Arabic Establishment for Publication.
31. Mahdi, Nada. (2021), the Presence and Absence in Reading the Painting, Al-Adab Journal, issue 137, Iraq, University of Bagdad, pp (781-806)
32. Al-Hazza', Hanan. (2020), Al-Wasiti Inspiration in Modern Contemporary Art, Jordanian Journal of Arts, Volume 13, Issue 1, Amman, Deanship of Research in University of Yarmouk, pp (67-87).
33. Wilik, Rene., Aren, Austin. (1992), The Theory of Art, Translated by: Adil Salama, Riyadh, Dar Al-Mareekh for Publishing.
34. Yousef, Yousef. (1997), Novel and Film: Models and Applications, Nazwa Magazine, Issue 10, Amman, Dar Jaridat Amman for Publishing, pp (140-145).