Musical Narrative and its Basic Components in the Novel Al-Masaaer by Rabi Al-Madhoun

Doi:10.22067/jallv13.i1.85359

Shahram Delshad
PhD in Arabic Language and Literature, Lecturer at Gilan University[1]

Received: 30 January 2021 **Accepted: 9 July 2021**

Abstract

In recent times we find the employment of music, its techniques, machines, types and functions in the new Arabic novel directly and artistically at multiple levels. It seems impossible or very difficult to employ music in novels because the relationship between them is not explained in the novelistic text, and unlike poetry we do not feel its presence easily. This study takes the novel Al-Masaaer (المصائر) by Rabi al-Madhoun as a sample to study the feacures of musical narration and its specifications. It used a descriptive-analytical method for this purpose. The study also reviewed the aesthetic features and intentions that the novelist seeks by employing this new narrative system. The result showed that Al-Madhoun consciously has utilized musical narration and paved the way in his novel by using the indicators and techniques of this narrative style. The most important mechanisms of musical narration like the musical framework, have combined and made it a ground for the narration in the novel. In addition, the novelist took care of rhythmicity in transmitting the themes.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Keywords: Novel, Music, Concerto, Rabi al-Madhoun, Fates.

1. Corresponding author. Email: sh.delshad@ymail.com

السرد الموسيقي ومكوناته الأساسية في رواية "المصائر" لربعي المدهون

(المقالة المحكمة)

شهرام دلشاد (خريج الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، استاذ محاضر بجامعة جيلان، الكاتب المسؤول)[1]

Doi:10.22067/jallv13.i1.85359

صص:١٢٥-١٠٩

الملخّص

اتسع تداخل الرواية الجديدة والفنون البَصَرية والسمعية وتمت استعارة تقنيات سائر الفنون والإنجازات الثقافية في الرواية، حتى نجد في الآونة الأخيرة توظيف الموسيقى وتقنياتها وآلاتها وأنواعها في الرواية العربية الجديدة بصورة مباشرة وفنية على أصعدة متعددة. يبدو توظيف الموسيقى في الرواية مستحيلاً أو صعباً للغاية لأن العلاقة بينهما غامضة في النص الروائي ونحن لانشعر بوجودها بسهولة خلاف الشعر الذي يقوم على النبرة الإيقاعية المكثفة. لكن تم استخدام الموسيقى في الرواية الجديدة واتسعت دائرتها خلال طريقتين: المباشرة وغير المباشرة. نلاحظ توظيف الموسيقى في الرواية التقليدية بصورة غير مباشرة، لكن نجد الآن استخدامها في الرواية الجديدة بالوضوح في إطار نوع من أنواع الموسيقى كالسمفوني والأبرا والباخ وإلخ. نظراً إلى أهمية هذه الأساليب في الرواية الجديدة ومساهمتها في حيوية اللغة الروائية وتوظيفها على نطاق واسع، ينبغي أن نحلل هذه الأنساق التي يعتمد عليها الروائي للتعرّف الشامل على المكتسبات الروائية الجديدة. هذا البحث يتخذ رواية "المصائر" لـ"ربعي المدهون" لدراسة مؤشرات الموسيقى السردية ومواصفاته معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي،كما يحلل الجماليات والنوايا التي يترصدها الروائي عبر توظيف هذا النسق السردي الجديد. خلصت النتيجة أن المدهون قام بتوظيف مؤشرات السرد الموسيقي وتمهيد أرضياته في روايته عبر استخدام مؤشرات هذا النمط السردي وتقنياته. قد تضافرت في هذا النص الحكائي أهم آليات السرد الموسيقي حيث جعله الروائي مبنى للسرد في الرواية. أما الإطار المختار الموسيقي في الرواية الكونشرتو مع حركاتها الأربعة. إضافة على ذلك اهتم المدهون بالإيقاعية في نقل الثيمات والأفضية يضيف بعض الأناشيد والأغاني التي تلائم المضمون السردي في الرواية؛ كذلك تم إبراز الزمن في الرواية عبر التلاعبات الزمنية الخاصة ليلائم حالات الشخصيات والأحداث.

الكلمات الدليلية: ربعي مدهون، الرواية، الموسيقى، تداخل السرد والفن، الكونشرتو، المصائر.

تاريخ الوصول: ١٣٩٩/١١/١١ تاريخ القبول:١٤٠٠/٤/١٨

[1] الكاتب المسؤول: Email: sh.delshad@ymail.com

١. المقدمة

كانت علاقة الأدب والموسيقى علاقة قديمة قدمَ نشأة الأدب بصورة عامة، لكن الصلة بينهما في الأدب العربي والشعر العربي الجاهلي علاقة وطيدة شديدة الصلات؛ لأن الشعر العربي هو الذي نشأ استجابة عن الأغنية التي كان ينشد الصحراويون والبدويون للجمل في طريقهم الطويلة والخطرة في الصحراوات والبيداوات، فهي أغنية مسماة بأنشودة الحُدى؛ هذه الأنشودة تعتبر مقدمة نشأة القصيدة العربية، فهي من العوامل الموثرة في البحث عن تطور الشعر العربي وتكامله. إذن نشأة الشعر العربي يرتبط بالموسيقى وخُلق بصورة موسيقية تلبية لحاجات الإنسان العربي المسافر. بعد ذلك، اخترع واكتشف خليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ه، ١٧٠ه) أول مرة البحور العروضية ليبيّن أن الشعر شديد الصلة بالغناء والموسيقى فهو قائم على الإيقاع البارز والحركة المتناوبة. وكذلك نحن نجد تأليف كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصبهاني (٢٨٤هـ ٣٥٦ه) الذي يبحث فيه الكاتب عن الأشعار بإسم الأغاني؛ هذه التسمية تبيّن أن هذه العلاقة بين الأدب والموسيقى أوطد وأكبر و أبعد ما نتصور. إذن لايمكن أن نغفل ونهمل أهمية الموسيقى في الشعر العربي والشعر الفارسي الذي اقتبس البحور العروضية من العربية رغم أن الشعر الفارسي في العصور الغابرة من الحضارة الفارسية يتمتع من الوزن والموسيقى بشكل آخر.

يجدر الذكر أن العلاقة بين الشعر والموسيقى تدل في المستوى العام على العلاقة بين الأدب والموسيقى؛ لكن مسألتنا الأساسية في هذا البحث تتبّع العلاقة بين الرواية والموسيقى وتبيين مؤشرات السرد الموسيقي ومواصفاته وآلياته في النص السردي. هذا بحث هام وضروري في الأوساط النقدية والمجلات الأدبية الراهنة لأن الرواية تفتقر الوزن والإيقاع كركائز رئيسية في الموسيقى والعلاقة بينهما غامضة جداً، فهذه القضيّة تتمرد عن دائرة الفهم لأجل ذلک تنمو أسئلة لدينا وتزحف في أذهاننا في مستهل الولوج إلى هذا البحث، يجب أن نناقشها ونبينها بصورة تطبيقية على أساس النصوص السردية الجاهزة، النصوص التي تمتعت من الأرضية الموسيقية ومؤشراتها وجعلت الأبنية الموسيقية مبنى للسرد والحكي واهتمت بها في نقل المضامين والثيمات الدلالية.

ينبغي أن نقول أن الرواية تخضع للموسيقى وتستعير عدة آلياته وأساليبه في العصر الحديث. ينتج عبر هذه الاستعارة خطاب سردي منوّع جديد يثير فينا السرور والدهشة والإعجاب. الرواية في القرن الحادي والعشرين تنبغي أن تستسلخ من جديد وتنحو نحو أفق روائي لم يسبق مثلها وتخرج من ضوء المحددات التقليدية السائدة النمطية. الرواية حسب تاريخها وسياقها يعد نوعاً أدبيا حيوياً رجراجاً لاتبقى على حالة واحدة. ولابأس أن تميل في الآونة الأخيرة نحو أشكال جديدة. في هذه الحقبة الروائية الجديدة يجب أن يتناول النقدُ السردي الروايةَ من منظور جديد يدرسها حسب التطورات والسمات التي تتخذ أخيراً. لهذا الإعتبار، هذه الدراسة معتمدة على رواية المصائر لربعي المدهون من الروايات الجديدة العربية تسعى أن تحلل مؤشرات النسق السردي الموسيقي ومواصفاته فيها لتجيب على السوالين التالين:

أي من مؤشرات السرد الموسيقي وظّفت في رواية المصائر؟

ماهي الدلالات التي تكمن وراء توظيف هذا النسق السردي في الرواية؟

نفترض السؤال الأول أن رواية المصائر تقوم على الإطار الموسيقى الخاص فهو الإطار الكونشرتو؛ ضمن عناية الكاتب إلى الشكل الموسيقى قد ظهرت تقنيات موسيقية عديدة في الرواية كالإيقاعية والأصوات والنبرات والأناشيد والدلالة الموسيقية للزمن. وكذلك نفترض السؤال الثاني أن الروائي نظراً إلى المضمون المختار في الرواية ونقل الحيز المأساوي و بيان هواجس الشخصيات المؤلمة في زمن احتلال، اختار هذا النسق السردي ومواصفاته.

نحن في هذه الدراسة بعد ذكر الدراسات السابقة حول العلاقة الرواية والموسيقى نأتي بتشريح علاقة الرواية والموسيقى. ثم ندخل القسم التحليلي للمقالة ونقوم بعد نبذة وجيزة حول تعريف الرواية المدروسة بتحليل المكونات الموسيقية الأربعة المستخدمة في الرواية وفي النهاية نأتي بأهم النتائج والمصادر المستفادة.

١. ١. الدراسات السابقة

لا نجد دراسات كثيرة ومتعددة حول الرواية وعلاقتها بالموسيقى؛ هناك بعض الكتب التي تتناول الروايات، اشارت إلى هذه التقنية بين العديد من التقنيات المستخدمة في الرواية؛ منها كتاب (١٩٦٠) «أركان الرواية لأدوار مورعان فورستر»؛ الكاتب قدّم في إحدى فصول كتابه عن علاقة الرواية والموسيقى السمفونية متعمداً على رواية البحث عن الزمن المفقود لمارسل بروست، بحثاً وجيزاً لايشفي الغليل. لكن رُغم قصرها فهي من أقدم البحوث في هذا المجال. وأيضاً كتاب حسين بايندە (١٣٩٤)، كشودن رمان (فك الرواية)؛ فهو في أحد فصول كتابه تحدث عن عنصر الإيقاع في رواية "من چراغها را خاموش می‌کنم" (أنا أطفئ المصابيح) لزويا بيرزاد، بحثاً عميقاً لكن لم‌يحدد أبعاد الموسيقى في الرواية ومؤشراتها بالدقة بل هو قام إلى تحليل الرواية وأثر الإيقاع فيها بصورة كلية و لم يختر المؤشرات حسب النص السردي المدروس في إطار دقيق. وهناك أيضاً بعض الندوات والصفحات الإنترنتية والجلوس والمقابلات تتحدث عن هذه القضية منها مقالة منشورة الكرونيّا (٢٠١٤) «السرد الموسيقى فى مجموعة (البغدادية)»، بقلم محمد سمير عبد السلام؛ الباحث تحدث عن موسيقى باخ ومؤشراته في مجموعة قصية المسماة بالبغدادية؛ وهناك أيضاً مقاله وجيزة أخرى منشورة في موقع الكلمة (٢٠١٢)، بعنوان «عزف منفرد على إيقاع البتر: موسيقى السرد» بقلم الباحث عبدالرحيم مؤذن. الباحث تحدث عن كينونة موسيقية في مجموعة قصصية عزف منفرد على إيقاع البتر، للقاص المغربي عبدالحميد الغرباوي؛ وتحدث عن الإيقاعية ومؤشرات السرد الموسيقي وآلياته في سردية الكاتب.

أما حول الرواية المدروسة فوجدنا دراستين، وهي مقالة (١٣٩٩)، عنوانها «دراسة التكثر السردي في رواية المصائر لربعي المدهون»، بقلم شهرام دلشاد والآخرين. المنشورة في مجلة لسان مبين. بحثت المقالة حول التكثر السردي وتعدد القصص الجزئية في الرواية وفق العوامل المؤثرة في خلقها. ورسالة ماجستير (٢٠١٩)، عنوانها «التجريب الروائي في رواية مصائر كونشيرتو

الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون»، لطالبتين وردة دغفل، سمية نعيمي. تحدث الباحثتين عن العناصر الروائية في الرواية التي استخدمها الكاتب بصورة جديدة وفق مناخ العصر.

أما الجديد في دراستنا هذه، فهو تحليل السرد الموسيقى ومؤشراته الأربعة الهامة في رواية المصائر وهي من أهم الإنجازات السردية وأحدثها في مجال تعالق السرد والموسيقى.

٢. علاقة الرواية والموسيقى

أول من تحدث عن العلاقة بين الرواية والموسيقى هو إدوار مورغان فورستر (Edward Morgan Forster) في كتابه أركان الرواية وقام بتحليل هذه القضية قائماً على رواية «البحث عن الزمن المفقود» لمارسل بروست. فهو يقول في كتابه الشهير: «فالوزن أحياناً أمر سهل جداً. تبدأ سمفونية بيتهوفن الخامسة على سبيل المثال بالوزن، «دي ددي دي دوم» الذي نستطيع أن نسمعه كلنا وننقر بأصابعنا على نغماته. لكن السمفونية ولها وزن أيضاً بصورة كلية - يمكن المراجعة إلى العلاقة بين حركاتها- و يستطيع بعض الناس أن يسمعوه لكن لايمكن لأحد أن ينقر بأصابعه على نغماته. هذا النوع الثاني من الوزن صعب، وهذا الفن وحده هو الذي يستطيع أن يخبرنا إن كان هذا النوع يشبه الأول في مادته أم لايشبه به. وما يستطيع رجل الأدب أن يقوله هو أن النوع الأول من الوزن، "دي ددي دي دوم" يمكن أن يوجد في روايات معينة وقد يضفي عليها جمالاً. أما الوزن الثاني صعب، وزن السمفونية الخامسة ككل، فلايمكنني اقتباس أمثلة له من القصص، لكنّه قد يكون موجوداً» (فورستر، ١٩٦٠: ٢٠٠). هو يعتقد أن هذه الرواية قريبة المبنى إلى حركات السمفونية و يستنتج في نهاية المطاف «هل هناك أي تأثير في الروايات مشابه لتأثير السمفونية الخامسة ككل حيث نسمع، حين يتوقف الأوركسترا، شيئاً لم يعزف فعلاً، فالحركة الإفتتاحية، والحركة البطيئة والثلاثية، الخفيفة، الثلاثية، النهائية، الثلاثية، النهائية التي تكون الجزء الثالث، هذه كلها تدخل العقل في نفس الوقت، وتمد بعضا بعضاً نحو كيان منفصل. هذا الكيان العادي، هذا الشيء الجديد، هو السمفونية ككل. وقد وصلنا إليها أصلاً (و إن لم يكن تماماً) بواسطة العلاقة بين الأجزاء الكبرى للصوت الذي كان يعزف الأوركسترا. وأنا أسمي هذه العلاقة موزونة. ولايهم أن يكون التعبير الموسيقي الصحيح شيئاً آخر. وعلينا أن نسأل أنفسنا الآن إذا كان له شبيه في القصص» (المصدر نفسه، ٢٠٤).

إذن الحركات والأقسام في الموسيقى كاللقطات في السينما أو المشاهد في المسرح تتماثل الأحداث في الرواية و يمكن أن تحليل الرواية حينما يهتم الروائي بأجزاء موسيقية خاصة أو تقوم روايته على أساس موسيقى خاص وفقا لتلك الحركات والإيقاعات الموسيقية. على سبيل المثال إذا كوّنت أحد أنواع الموسيقى من عشرة حركات متناو بة تتكون الرواية أيضاً متأثرة عليها من عشرة أقسام أو الأحداث، حينما يبني الروائي روايته على تلك التقنية. هذه الرواية هي ما نسمّيها الرواية الموسيقية. أي رواية مستقاة من الفن الموسيقي الخاص أو هناك أيضاً تقنيات أخرى تستلهم الرواية منها. إذن للتعرف على تحليل الرواية على أساس الفنون والأنواع الموسيقية يجب أن نعرف الموسيقى المستخدمة وحركاتها وأجزاءها وتقنياتها. أن التقنيات والأنواع الموسيقية كثيرة جداً، على سبيل

المثال السيمفونية والأركسترا والكونشرتو والراب وموسيقى البلوز وأوبرا وويولن والخ تعد أنواع موسيقية لكلها قواعد وتصنيفات وقوانين خاصة وتتمتع من حركات مختلفة (Movement) خاصة بها. إذن «لمنح الكتابة الروائية مساحة من التدفق المعجمي والدلالي والتداولي، وهو ما نجده أيضا في اعتماد السرد لبناء الموسيقى، بحيث لم يعد النص بنية خطية مكتوبة على الورق فقط، بل أصبح كتلة من النغمات المكونة لسيمفونية تتناغم فيها الأصوات والأفعال والوضعيات والحالات، وهو ما يبعد الرواية عن الابتذال وعدم الاستساغة الفنية، ففي بعض السرود نلاحظ ثرثرة عقيمة تستدعي شروحات خاصة بالموسيقى، وهي غير ذات قيمة تذكر أو وظيفية (لشكر، ١٤٣١: ٩).

أما الرواية الموسيقية رغم فقدانها العنصر الإيقاعي البارز أي الوزن الذي يمتاز بها الشعر، فلها مساهمة أخرى في صميم الرواية. فالموسيقى عبر تداخل نوعيها في الرواية أي المباشرة وغير مباشرة، تقترن الرواية لإلقاء ونقل بعض المعاني والمفاهيم المقصودة فيها، هي وسيلة لتجسيد الفرح والحب كما تعد أداة لتجسيد الكآبة والحزن والغربة وفي الرواية الفلسطينة وظّفت الموسيقى لنقل الثيمات والمفاهيم المختلفة لاسيّما لبيان المفهوم الأخير أي الغربة والتهجر القسري من بلادهم وتبث أصداء نفي و إبتعاد المنفيين والمهاجرين من الوطن. إذن الموسيقى يساعد الروائي في نقل الثيمة و بيان الفكرة القائمة عليها الرواية كما هي مهمة في طريقة السرد. فهي بشكل عام تساهم في خلق السردية الشعرية والغنائية القائمة على الذاتية الإيقاعية (Rhythm). وأيضاً كما أسلفنا الإشارة هناك مماثلة كثيرة من حيث البنية بين الرواية والموسيقي لأن كلها تتكون من مجموعات صغيرة تشكل الكل. فالرواية تتكون من الأحداث الجزئية والصغيرة واللقطات المتعددة من الحدث الرئيسي لتنتهي إلى حدث تام كامل والموسيقى أيضاً تتكون من أصداء وأصوات متقاربة ومختلفة في نفس الحال ولأجل هذا من حيث البنية تشبه من الموسيقى. فالرواية تمارس الموسيقى نظراً لتشابهات بنيوية بينهما لنقل ثيمات متعددة وتوظيف سائر الوظائف.

يمكن مشاهدة توظيف الموسيقى في الرواية العربية التقليدية والحديثة بأشكال مختلفة كما نجد في رواية "زينب" نكهات من الموسيقى الريفية الرومانتقية الخلّابة أو نجد أن الشخصية القصصية في رواية السفينة لإبراهيم جبرا قضي عمره في الغربة ولديه آلة موسيقية ليطمئن بها. أما في الرواية الجديدة فاستخدمت أنواع الموسيقى وتقنياتها بشكل مباشرة في الرواية والروائي يعتمد في البنية السردية على أساس البنيات الموجودة في نوع من أنواع الموسيقي. مثلاً يستخدم السمفوني وتقنياته خاصة ونجد فيها أصوات متزامنة أو يستخدم تقنية كونشترو في الرواية مباشراً فيها يستخدم عدة أصوات مشتركة. بشكل عام «إهتمّ الكثير من الروائيّين العرب بالموسيقى وضمّنوا نصوصهم إيقاعاتها وأنغامها وحوّلوها إلى رافد سرديّ مهمّ يمدّ الخطاب الروائي بطاقات جماليّة ودلاليّة جديدة» (العزي، ٢٠١٧: www.nizwa.com). إذن نواجه بخلفية طويلة للرواية العربية وعلاقتها بالموسيقى، لكن هنا في هذه المقالة، نريد أن نبحث عن هذه التعالق في أحدث الروايات العربية وأكثرها جرأة في إستخدام الموسيقى فهي رواية "المصائر" التي استخدم فيها الروائي الفلسطني تقنية "كونشرتو" مباشراً و بصراحةٍ.

٣. البحث والدراسة

رواية المصائر أو بإسمها الكامل: «المصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة، رواية جديدة كتبها الروائي الفلسطيني ربعي المدهون. هذه الرواية الصادرة عام ٢٠١٥ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت هي التي حصدت جائزة البوكر العالمية للرواية العربية عام ٢٠١٦. الرواية قائمة على أساس نوع من أنواع الموسيقي فهو الكونشترو، فهي قائمة ومعتمدة على أساس حركاتها الأربعة. فهي تحتوي على أربعة مرويات حسب الإطار المستخدم، فهي على التوالي: «الحركة الأولى: تحب الأرمنية الفلسطينية إيفانا أردكيان طبيباً بريطانياً في زمن الإنتداب على فلسطين من عكا القديمة. تتزوّجه تولد بنتاً ترحل بها إلى لندن عام ١٩٤٨. قبل وفاتها توصي ايفانا بحرق جثتها، وأخذ جزء من رمادها إلى مسقط رأسها في عكا القديمة أو إلى القدس. الحركة الثانية: تكتب جنين دهمان روايتها فلسطيني تيس عن محمود دهمان، الذي يهاجر وعائلته من المجدل، عسقلان إلى غزة خلال نكبة ١٩٤٨. تلاحقه المخابرات المصرية. يترك عائلته ويعود سرّاً إلى المجدل. ترسم الحدود بين اسرائيل وغزة ولايتمكن محمود من استعادة عائلته الصغيرة. الحركة الثالثة: يزور وليد دهمان وزوجته جولي (إبنة إيفانا) البلاد لتنفيذ وصيّة إيفانا. ينتهي بهما تجوّلهما في مدن حيفا وعكا ويافا والقدس والمجد عسقلان إلى الوقوع في عشق البلاد. يفكّران في العودة وتغيير مسار حياتهما. الحركة الرابعة: يزور وليد متحف المحرقة "يد فشم" في القدس، يلتقي وجولي جنين في يافا. يتعرف على مصادر روايتها فلسطيني تيس ومصائر أبطالها وما انتهت إليه علاقتها هي بباسم في الحقيقة وفي الرواية (المدهون، ٢٠١٥: ١). من هنا نبحث عن مؤشرات السرد الموسيقي وآلياته الأربعة الهامة في رواية المصائر، فهي على التوالي:

٣. ١. البناء الموسيقي الكونشرتوئي (Concerto)

أهم آليات السرد الموسيقي، استعارة الإطار الموسيقي ليبني الروائي روايته على أساسه. بما أن إطار الرواية وحبكتها يعتبر عنصراً أساسياً في السرد، ميلها نحو أي إطار من الأطر الفنية والبصرية والسمعية و إلخ يجعلها تحظي بذلك السرد ومواصفاته. في السرد الموسيقي ينبغي أن تضطلع الرواية فناً من الفنون الموسيقية كالسمفوني والأركسترا والكونشرتو و إلخ، لكن لانستطيع أن نسمى السرد في رواية موسيقياً بمجرد استعارة تقنية موسيقية كما لانستطيع أن نقول بجرأة أن الرواية تتمتع منه حين خلوّها من الإطار الموسيقي. لأن سائر العناصر كالإيقاع والزمن يمكن أن يستخدم في كل رواية بصورة موسيقية؛ لكن الأهم في تسمية هذا النوع السردي، هو استعارة الإطار الموسيقي المحدد. لأن في هذه الحالة، تفرض الموسيقى وجودها على السرد الروائي وركائزه الرئيسي كالإطار والشخصية والإلخ.

تم استخدام تقنية كونشترو في رواية "المصائر" مباشرة. لأنها مبنية على أساس تقنية موسيقية خاصة بصورة واعية متوفرة واضحة؛ حيث لايحتاج أن نستكشف علاقة الرواية بالموسيقى أو نظّن أنها تخضع لإطار موسيقي خاص بل الروائي أعلن في بدايات الرواية كالعنوان والمقدمة ويهتف أنه يبني روايته على هذا الإطار. الرواية تشتمل على عنوان رئيسي، وهو "المصائر"، وعنوان فرعي

وهو"كونشترو الهولوكوست والنكبة". كما نجد أن الروائي اختار كلمة كونشترو في صياغة العنوان مباشرة وجاء بكلمة الهولوكوست والنكبة بعدها. هاتان الكلمتان تساهمان في تقوية البنية الموسيقية بالوضوح. لأنهما تدلان على الإبادة والهجرة الجماعية لدى كلا قومين في فترات محتلفة. لأن أحد منها يرتبط إلى تاريخ قوم اليهود المعاصر والثاني إلى تاريخ الفلسطين المعاصر. إذن أن الروائي يريد أن يغني (أو يسرد) غناء الهولكوست والنكبة بأسلوبه الخاص وبمقارنتها الأولى (الهوكوست اليهودي) إلى الثانية (النكبة الفلسطنية) نيلاً إلى تبيين الغرض الأساسي لديه.

خلال تناظر بين هذين الحدثين، بدأ الروائي الإستعارة من الكونشرتو من العنوان، لأن فيها يقوم الفنانان الرئيسان ووقف على جانبهما جماعتان يرافقهما في تطبيق الموسيقى المذكورة. بعبارة أخرى في هذا الإطار يتم خلق نوعين موسيقين متضادين لكن مترابطين وهذا هو ما يرتبط بجلا في الحكايات التي يسرد المدهون. كما نجد هذه الإستعارة فى مقدمة الرواية وأشار الروائي إلى هذا البناء الروائي في بداية الرواية وأعلن أنه جعله أساساً في إبداعيته الجديدة:

«قمتُ بتوليف النص في قالب الكونشرتو الموسيقي المكوّن من أربع حركات، تشغل كل منها حكاية تنهض على بطلين إثنين، يتحركان في فضائهما الخاص، قبل أن يتحولا إلى شخصيتين ثانويتين في الحركة التالية، حيث يظهر بطلان رئيسان آخران لحكاية أخرى هكذا نمضي مع الحركة الثانية، وحين نصل إلى الحركة الرابعة والأخيرة، تبدأ الحكايات الأربعة في التكامل وتتوالف شخصياتها وأحداثها ومكوّناتها الأخرى وتكون ثيمات العمل التي حكمت كل واحدة من الحكايات، قد التقت حول أسئلة الرواية حول النكبة الهولوكوست و والعودة» (المدهون، ٢٠١٥: ٧).

هنا يتحدّث الروائي عن بناء الرواية؛ قال مباشرة أن روايته قائمة على الكونشرتو وتتميز بهذه التقنية الموسيقية الشهيرة. لميوظف المدهون هذه التقنية بصورة سطحية وجزئية بل حافظ على ذلك الإطار الموسيقي الخاص، في تبويب الفصول وتسميتها وتناثر الأحداث وترتيبها واختيار الشخصيات وتوظيفها في النص السردي و إلخ أو في توليف الرواية كما هو أشار مباشرة. لأن الروائي يقول بصراحة أنه اهتم في تخطيط الرواية إلى ذلك الفن الموسيقي. يجدر الذكر يتألف الكونشرتو من ثلاثة أجزاء رئيسية؛ الفنان يكتمل الأغنية في الحركة الرابعة. الرواية أيضاً تبنى على هذا الأسلوب. الروائي فعل هكذا، في كل حركة من الحركات الثلاث تقص قصة واحدة تختلف عن غيرها وفي الحركة الأخيرة تتآلف وتتوافق بين حركاتها. الرواية تحاكي الإطار الكونشرتوئي في عدة المعايير والمواصفات فنحن نجد هذه المعطيات والآليات في ثنايا السرد الروائي المدهوني بصراحة. وراء ذلك التوظيف الموسيقي، يريد الروائي أن يروي قصة مأساوية كبرى عن الفلسطينين وظروفهم السئية وحالتهم المؤلمة في التشريد وكيفية مواجهتهم العميقة مع أزمة الهوية، إذن نرى أن استخدام هذا الإطار الموسيقي بقيامه على الثنائية يكون أداة ناجحة في تجسيد المعاناة والآلام والمفارقات والثنائيات التي يجرّبها الفلسطينين.

في حركات الكونشرتو نحن نجد فنانين. في كل حركة يقوم فنانٌ إلى الإيقاعية والأنشودة. على أساس هذا الأسلوب بنى الروائي روايته على أساس بطلين في كل الحركة. الرواية لم تستعير الحكي التقليدي الذي يحتل فيه بطل واحد مكاناً بارزاً يفوق على كل

شخصية في النص السردي وفي جانبه نجد أضواء متناثرة من الشخصيات الفرعية والمساعدة؛ بل على خلاف الخطة المرتسمة في الرواية التقليدية، هذه الرواية تأسست على أساس تقنية الكونشرتو تستند على الشخصيات الموازية؛ البطلان الرئيسان اللّذان يتغيران في كل حركة ويقوم مكانهما بطلان آخران في الحركة الثانية وهلّم جراً. مدهون يسعى أن يزوّد السرد بالبعد الموسيقي واضح جديد، ليتجاوز عن السرد القديم الذي يقوم على الشخصية الأحادية الشعرية أو كما نجد في الفنون الموسيقية التقليدية القديمة التي يظهر مغنٍ يدق وحيداً ويستمع إليه الجمهور ويصفق له الخاص. بل نجد الروائي تابع الصبغة الكونشرتوئية ولم يكتف بها في العنوان بل وسار مسارها في الحبكة والتأليف وجعل في كل حركة شخصيتين لامعتين تمثلان في ساحة الرواية ليخلق في النص السردي عالماً سردياً واسعاً يتسم بالتعدد والتكثر.

الشخصيتان في الحركة الأولى هما إيفانا أردكيان وطبيب بريطاني، وهما مشتركان في الحياة الزوجية والحب ومتضادان في الجنس والدين. الحركة تسرد حكاية مغامرات إيفانا الأرمنية الفلسطينية بطبيب بريتاني. إن كانتا تغيبان في السرد في غالبية الأحيان لكن الأحداث يدور حولهما، حتى حينما تسرد الرواية مكافحة جولي وعشيقها وليد وهما يقصدان نقل جزأ من رماد جثة ايفانا إلى عكا القديمة مسقط رأسها. لكن الرواية بطريقة الاسترجاع تسرد بعض الأحداث المتعلقة بهما في زمن الانتداب؛ لكن على كل حال ايفانا والطبيب هما بطلان رئيسان في هذه الحركة والشخصيات الفرعية تساهم في تكميل دائرتهما وتطور مصائرهما في المرحلة الأخيرة حيث يتم نثر رماد ايفانا بصورة غنائية ذات أصداء واضحة في الأرض الفلسطيني حيث تم الاحتفاظ ببقايا جثته في بريتانيا. لكن الأهم هنا تركيز السرد على البطلين. وكذلك الحركة الثانية فهي أيضاً ذات بطلين رئيسين. جنين دهمان صاحبة رواية فلسطيني تيس ومحمود دهمان؛ الشخصية الرئيسية للرواية التي تروي جنين في النص عبر تقنية التداخل القصصي هو محمود دهمان، الشخصية المهاجرة المنسية. وأيضاً الحركة الثالثة فهي ترصد قضايا جديدة عن وليد دهمان وجولي. لأن في الحركة الأولى تختص إيفانا وزوجها لكن هذه الحركة بدورها تروي تجولهما في المدن الفلسطينية القديمة. إذن الحركات تلهم في إختيار الشخصيات عن تقنية الكونشرتو فهو يفرض السرد على عاتق الشخصيتين في كل حركة.

لم‌تقم الرواية على أساس هذين البطلين الرئيسين فحسب كما لم‌يقم الكونشرتو على أساس الفنانين الرئيسين، بل هناك أيضاً جماعة أخرى تساهم في الإيقاعية المقروعة في الإطار الموسيقي الموظّف؛ الرواية أيضاً هكذا؛ هناك كثير من الشخصيات الفرعية تساهم في الرواية وتلعب فيها مساعدة للشخصيات الرئيسية. يمكن جعلها أمام الجماعة المساعدة في أوركسترا أو الكونشرتو. إذن من هذا المنظور، تحاكي الرواية الشكل الموسيقي الكونشرتوئى في اختيار الشخصيات الساذجة الفرعية غير المغامرة؛ إذن ينمو السرد عبر تشكيل هذين الحقلين من الشخصيات، الشخصيات الأصلية الثنائية في كل حركة والشخصيات الفرعية المتعددة الساذجة. الشخصيات الفرعية لاتحتل ساحة السرد مساحات واسعة بل تظهر وتغيب بسرعة حيث لاتنمو ولاتتطور مثلما تنمو الشخصيات الرئيسية. من هذه الشخصيات في الرواية يمكن ذكر سمية، فاطمة، عبدالفتاح، رقية والباعة والمتسوقين وسائر الشخصيات الضئيلة التي لايخص المدهون إلا نبذة منها في المتن الحكائي:

«ابتسمت لها وعرّفتني على نفسها: أنا سمية، وقبل أن أخبرها سبب زيارتي للبيت، سارعت ترحب بي باسمي، فاطمة حكت لي كل الشي، ودعتني إلى الدخول، فدخلت» (مدهون، ٢٠١٥: ٤٦)

الحركة الثانية في الكونشرتو بطئية بالقياس إلى الحركات الأخرى وطويلة نسبية إلى غيرها؛ الروائي انطباقا لها يقص في هذه الحركة أحداثاً سردية تمضي ببطء والزمن فيها يتوقف والمشاهد والتعليقات فيها كثيرة وعريضة. في هذه الحركة من الرواية الكونشرتوئية تروي حكاية محمود دهمان وقصة هجرته وترك عائلته. يبدأ الروائي الحركة بسرد حكاية جنين صاحبة وكاتبة رواية :فلسطيني تيس"، كالرواية المتداخلة ضمن الروائية الأصلية، ببطء وتمهل وتسعى على تسجيل أدق ملامحها و إنفعالاتها قائماً على التجسيد والتتبع:

«وضعت جنين عائداً إلى البيت، من شارع البحر كعادته، يجرّ حصته من الخيبة يستغلّ انحسار ظلّه، مي مقل هذا الوقت من النهار، يتطاول عليه، يلعنه ثم يدوسه بقدميه، يلاكم الهواء ويلعن السنة التي عاد فيها إلى البلاد ظاناً أنها وطن، بينما رأسه يجادل حيطان مسجد البحر» (المصدر نفسه، ٧١)؛

وهكذا يشيد عالم روايته على الصور والتوصيفات الجزئية الدقيقة و يرصد أحوال شخصية رئيسية للروايته محمود دهمان وأجواء المجدل الفظيعة بدقة. الروائية الداخلية أي جنين كتقنية مستخدمة بواسطة الروائي ترصد جميع ما يرتبط بحياة محمود دهمان وعائلته بتفاصيل جزئية من كيفية خروجه ودخوله إلى الأرض الفلسطيني وزواجه و إلخ. و إن كانت الحركة ليست طويلة بالنسبة إلى بقية الحركات إلا في بضع صفحات لأن الروائي ينبغي أن تعمل وفق إطار الكونشرتو في تقسيم الرواية إلى الحركات المتساوية، لكن هذا التساوي لايعني تساوى الإيقاع والزمن. بل الزمن في هذا الحركة بطيئة قليلاً ما نجد يستخدم الروائي القفزات الزمنية المتعددة، كما نجد الروائي على لهف في ملء الفجوات و إضاءة الجوانب المفتوحة للحدث المسرود:

«واصلت جنين صعود الدرجات القليلة التي تسبق البناء، على ملامحها بعض الإنفعالات المتحلقين حول الضابط و بعض نكد ترقّبهم توقفت أمام المدخل الرئيس التفتت تراقب خلفها، كان الضابط يلملم بعض الأوراق....» (المصدر نفسه، ٩١).

إذن الروائي عبر استخدام هذا الإطار الكونشرتو ليسرد مصائر الشخصيات المتعلقة بالحدث تماماً بالتفصيل والشرح ولايلجأ إلى القفز والحذف ولايركز على الواحد من الأحداث تاركا الأخرى. لكن حسب الإطار الموسيقي والخصائص الفنية السائدة فيه، نجد في بعض الحركات اختزال الحدث وظاهرة الحذف والقفز كما نجد الحركة الأولى والثالثة وفيها يسرد الروائي الأحداث عابراً. أما في الحركة الثالثة يمكث الروائي كثيرا ويغوص في تفاصيل الحدث لأن هذه الحركة في الكونشرتو تكون طويلة. الروائي يتعامل مع الفصول من جهة طولها وقصرها حسب ما نجد في الكونشرتو ونحن ندرك مدى أهمية الأحداث في هذا النوع من الترتيب؛ أي أن دخول الروائي في بيان الاحتلال الاسرائيلي وقضية الانتداب ورواية حب الطبيب البريطاني مع إيفانا أردكيان في الحركة الثانية/ الفصل الثاني أي أكبر الحركات في الكونشرتو، يدل أن بيان تاريخ الاحتلال والانتداب وشرح الظروف التي أدت إلى أزمة الهوية

واحتلال الفلسطينين هامة لدى الروائي كما يقص عن التعايش بين الفلسطينين والأجنبين في زمن النكبة في هذه الحركة، التعايش الذي فقده الناس خلال الدمار والقتل والإبادة الجماعية في السنوات الأخيرة.

٣. ٢. الإيقاعية (Rythme)

التقنية الثانية التي نسعى أن نحلل الرواية على أساسها فهي الإيقاعية؛ فهي من أهم مؤشرات السرد الموسيقي وآلياته. «إن الإيقاع في الرواية في واقع الأمر ما هو إلا ضابط يضبط حركة الحدث والمكان والزمان والخط واللون و ينظمها و يكسبها معنى جديداً، بعداً جديداً أو أفقاً آخر عند كل تكرار» (الزعبي، ١٩٨٦: ٨٠) أو هي تستخدم «لنقل تزاوج يحدث بين عالمين، عالم خارجي مرئي ظاهري للشخصية والحدث والمكان و إلخ. وعالم داخلي خفي يخص الشخصية نفسها والحدث نفسه، وهذا التزاوج والتداخل يشكل إيقاعاً معيناً يكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء، يبيّن الثوابت والمتغيّرات، بين الحاضر والماضي و بين ما هو مجهول» (دهينة، ٢٠٠٦: ١٨٧). هكذا اتسعت دائرة الإيقاع واشتملت كل مؤشرات السرد الموسيقي إلا أننا في هذا القسم نقصد تلك الأصوات التي يسعى الروائي إلى عقد علاقات بينها و بين أفضية السرد ومضامينه. فهذه هي ما وجدناها في رواية المصائر إضافة على تزاوج بين العناصر القصيصية التي اشرنا إليها في العنوان السابق.

هذه الرواية المبنية أساسها على البنية الموسيقية الخاصة اهتمت إلى الإيقاعية ومؤشراتها وأدواتها في النص، فالروائي بطرق مختلفة عبر استخدام ومضات زمنية أو عبر استخدام الأصوات والنغمات الخاصة والتلازم بين العناصر والأحداث والشخصيات، يسعى أن يستلهم القارئ مضامين وأفضية موسيقية متنوعة ليثير إنتباهه ليدعوه إلى التعمق والتساؤل. من المتوقّع أن الروائي في سرده المرسل المنثور لايؤظف الوزن والقافية وهذا لايعني أنه يهمل الموسيقى ووظائفها وعناصرها المختلفة، بل لديه حشدٌ من الرؤى والأفكار تعرض عنها بالأصوات والنغمات. الروائي يشير إلى الأصوات السائدة في حيّز السرد ويسعي أن يعبر كآبة الشخصيات وسرورهم بهذه الأصوات كما يسعي في تجسيد المواقف والمواضع والأفضية عبر هذه الأصوات والنغمات؛ فقد استخدمها المدهون استخداماً هادفاً واعياً متناغماً كما نجد في الفقرة التالية:

«ما إن لامستُ قدم جولي الدرجة الأولى لسلم الحديد الصدئ الصاعد حتى باب البيت الأزرق الشاحب مثل سماء حائرة بين الشتاء والصيف، حتى انطلق أجراس كنائس عكاء القديمة، تعلن عن جنازة شيّعت من قبل خفتت أصوات الباعة الراكضة وراء المتسوقين في سوق عكا القديم. أطلّت وداد عصفور من الشرفة المعلقة على أربعة أعمدة خشبية في الطابق الثاني من البناء المجاور: أبصر مين مات اليوم» (المدهون، ٢٠١٥: ١٣).

كما نشاهد أن هذا المشهد الروائي يمتلي بالأصوات والحركات والنغمات وتحتوي على البنية الإيقاعية الملائمة والمتناغمة بالفحوى والمضمون. فهناك عدة نغمات تساهم في البنية الإيقاعية المذكورة منها صوت قدم جولى، صوت أجراس، صوت الباعة وصوت عصفور؛ لكن الصوت الغالب والأكثر تأثيراً تتمثل في صوت أجراس تعلن عن جنازة شيّعت؛ فهي مسببة في تخفيف سائر

الأصوات وانغماسها في ضوء هذا الصوت العالي العام المهيمن. إذن أجراس الكنائس هي الصوت المدوّى المنعكس على ساحة الرواية تتناغم مع المضمون فهو حديث الموت والرحلة، فقد يصدأ جرس الموت، الجرس الذي يحاكي عن الواقع المسرود الفلسطيني. فهي تساهم في ميكانيكية الصوت الطلق وظهورها حينما يختفي صوت الأجراس يظهر صوت الباعة في السوق:

«توقّف رنين أجراس الكنائس استسلمت ساحة عبود لقيلولتها التي لايهتم لها سياح المدينة عادت نداءات الباعة في السوق القديم، تتردد واهنة وتتكسر على أطراف الحارة مثل موج يصل إلى شاطئه منهكاً» (المصدر نفسه، ١٥).

إذن بتوقف هذا الجرس العظيم تتعالى أصوات أخرى وبرنينه تمحو الأصوات وتزيل. فهي تلائم وتتناغم مع حالة الشخصية الرئيسة أي جولي حينما تبحث هي عن الآثار المتبقية في عكا القديمة لوالدتها إيفانا أردكيان فهذه الإيقاعية تنسال على خواطر جولي لتسوقها نحو الحركة والديناميكية خارجة عن قيد المونولوج الداخلي. ذكر هذه الأصوات في بداية الرواية تدل على علاقة الرواية بالصوت ودور الأصوات في إلقاء الثيمات والمضامين وفي تجسيد الأفضية واستعادتها، والرواية ترتهن الصوت ثنايا مختلفة من روايته ولكلها دلالات خاصة وتنتهي إلى الإيقاعية والتضافر. من هذه الأصوات التي تكررت في ثنايا متعددة في الرواية صوت الناس في الشوارع والأسواق والحارات والأزقة فهذه الأصوات وسيلة لانتباه الشخصيات فهي كما رأينا موجودة في مقدمة الرواية فهي أسست على أساسه وكذلك نجد ثنايا مختلفة بأشكال متعددة في الرواية من الباعة والناس والمارة والسلاسل الجماعية منها هي ما نجد في بداية الحركة الثانية حينما يروي:

«فتح باب الحديد الخارجي، ثمّ أغلق تردد في الحارة الصغيرة رنين سلاسل تتشاجر توقفت جنين عن متابعة باسم في الطريق أكيد وصل» (المصدر نفسه، ٧١).

كما نجد في ثناياه هذه الحركة اختفاء الأصوات بتحول حالات الشخصية:

«أغمضت جنين عينيها لدقائق، تنصت لأنفاس بإسم تتردد من حولها هادئة مثل موج أتعبه صخب النهار، وصار يزحف كسولاً على الشاطئ قبل أن ينسحب مطوياً على نفسه في إيقاع متكرر يشجع على النعاس» (همان، ٨٣).

إذن تغمر الأصوات بإطباق العيون؛ كأن الخلاص من الضوضاء هو الموت. هذه الثيمة هي ما أومأ إليها الروائي في طيّات سرده فهو جعل وظيفة نقلها على عاتق الموسيقى. إذن هذا الضوضاء والأصوات المتناوبة في الشوارع الفلسطينية وأزقتها أداة موسيقية لبيان حدوث فعل عظيم فهو الموت والإرهاق والهجرة. فالإيقاع في مثل هذه المشاهد، «يعمّق الرؤية في فنية العمل الأدبية وابعاده الفكرية، ويلقي ضوءاً على الوضع الإنساني، كيف يتصرف الإنسان، كيف يفكّر، كيف يتشكل، كيف يقيِم علاقاته، كيف يحطّمها، كيف يتكون عالمه النفسي، وبالتالي كيف يعيش بهذه الشخصية التي تقدم إلينا في عمل روائي» (الزعبى، ١٩٨٦: ٨١). فالأصوات المتكررة في رواية المصائر تسعى على تمثيل عالم الشخصيات وأفكارها وظروفها. فهي أكثر تلاصقاً بشخصية جولي من شخصيات الرواية الأصلية، الشخصية الباحثة والمغامرة تقوم إلى عدة المحاولات للوصول إلى أهدافها فالقارئ يستطيع التنبؤ لمصائر الشخصيات والأحداث في رواية المصائر عبر الأصوات المستخدمة والنبرات السائدة.

إضافة على تلازم بين العناصر والشخصيات ودور الأصوات التي تلعبن بصورة بارزة في تزويد السرد الموسيقي، يجب أن لاننسى دور الحروف في خلق الموسيقى في رواية المصائر. خاصة حينما تتكرر الحروف متلائمة مع المضمون والدلالة. فتكرار الحرف «من أبسط أنواع التكرار وأقلّها أهميّة في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية، لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً دون قصد» (حضير، ١٩٨٢: ١٤٤) وفقا لهذا الإطار نجد في الفقرة التالية تواتر حرف السين، يلائم مع الحيز والمضمون:

«هاتف وليد فاطمة استقل بعدها، سيارة أجرة أخذنه إلى الرشادية في عكا الجديدة، حيث تقيم فاطمة في شقة في بناية حارج أسوار المدينة. وحين هبط من السيارة، وجد فاطمة تنظره هي وابتسامتها أسفل البناية لم يكن صعبا عليه التعرف عليها. كان وصف جميل لفاطمة يكفي وكانت ابتسامتها الودود تصادق على وصفها» (المدهون، ٢٠١٥: ١٦).

نجد في الفقرة السابقة إيقاعا جميلا ناتج عن تكرار حرف السين والصاد الذي تثري ايقاعاً خارجياً ذا قيمة دلالية تدل على التلهف والحزن والانتظار. في هذا الحيّز الذي تسرد زيارة فاطمة مع وليد بعد مدة طويلة اختار الروائي الحروف المذكورة تعمداً مناسبة مع الموقع ليولد نبرة إيقاعية ترتاح إليه الجمهور ويحسها العامي حتى إن لميكن معنى الكلام. لهذا الحرف قوة كثيرة على المضمون المراد يجعل القارئ ليسير مع السرد ويتأثر بها لأنه يخلق اثرا جلياً في ذهن المتلقي.

٣. ٣. الزمن والموسيقى

دراسة الزمن تعتبر إحدى مؤشرات الموسيقى في الرواية وهو من أهمها وأكثرها تداولاً وأبسطها فهما في خلق إيقاع السرد. فالراوي بشرح الأحداث شرح وجيز وعابر يسارع السرد ويخلق ايقاعاً متسارعاً وبطئه وإمساكه يوقف السرد ويخلق إيقاعاً بطيئاً «فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زمانى؛ لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان ما كان، فى قديم الزمان، هو الموضوع الأزلى لكل قصة يحكيها الإنسان من حكايات الجن» (ميرهوف، ١٩٧٢م، ص٩). فالرواية «فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنها تستطيع أن تلتقطه، وتخصبه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية، والدائرية، والتاريخية، والبيوغرافية، والنفسية» (برادة، ١٩٩٣: ٢٢). هذا العنصر رغم احتوائه على الوظائف السردية الكثيرة له قدرة فائقة في إظهار موسيقى السرد وحركته وعرض معان مختلفة ينويها الروائي خلال هذه الحركات.

على حسب هذا المؤشرة، نجد رواية المصائر تحتوي على نمطين من الزمن، الزمن البطئ والزمن السريع؛ فالزمن تارة تتسارع وتارة نجد يجري بالتمهل والبطء. لكن بصورة كلية تتمتع الرواية على السرعة البطيئة فهي تحاول أن ترصد محاولات جولى وعشيقها في الأزقة الإسرائيلية/ الفلسطينة وشوارعها وهما يسعان أن ينتثرا جزءً من رماد إيفانا على أراضيها. لكن الرواية تتسارع حينما يستخدم الروائية تقنية الاسترجاع ويقص بعض الأحداث المرتبطة بإيفانا في زمن الانتداب الإسرائيلي والنكبة الفلسطينة، الحادثة التاريخة المأساوية التي له علاقة واضحة بالحادثة المجرية الراهنة. خلال هذا الأسلوب «الروائي باستخدام تقنية التواتر وتكرار الأحداث

والتعابير المروية يخلق فضاءاً مثيراً من الدرامية والحركة» (باشلار، ١٩٩٢: ٩)، وهذه التعابير المكررة تندد أذننا وتؤثر في أذهاننا ونفوسنا:

«إن كنتُ إسرائيلياً سألنى أن كنت يهودياً سألنى إن كان لى أصدقاء إسرائيليون، سألنى إن كنت أزور إسرائيل للمرة الأولى سألنى، إن كنت زرت القدس من قبل سألنى إن كنت سأزور الأماكن المقدسة قال عنها ما يعرفه العالم كله سألني أن كان لى أصدقاء فيها سألني إن كنت زرت حيفا من قبل» (المصدر نفسه، ١٤٠).

الزمن في مثل هذه النماذج تعطل وفقاً لها الموسيقى وتلقي على نفوسنا حركة متكررة وثابتة ولاتتلون ولاتتحرك فهي تلهمنا السكون والنمطية. ريشة الكاتب في الرواية قوية جداً فهو يغرق في التواصف والتراكم لخلق بطء الزمن وتعطيل الإيقاع ليدعو القارئ نحو التأمل والتفكر عمّا حدث. إذن الروائي حريص لضغط السرد بأوصاف متعددة لنصل إلى عمقها ولنكشف ماهيّتها وأسرها؛ فالراوئي يتتابع الرواية كما تتابع جولي رواية أهداف سويف فهو لايهرب عن السرد ولاينأى عن ساحتها بل يقف وسطها ليغوص من أعاليها إلى أسافلها ببطء وطمأنية ويدخل في التفاصيل والنفسيات للشخصيات والمواضيع. في النموذج التالي عرض الروائي الزمن المضغط والمفتوح معاً، في عبارة قصيرة وهي تدل علىثنائية الأمور وعدم ثباتها، حينما يقول:

«كانت جولي تتابع قراءة أهداف سويف، ولابد أنها غارقة، الآن، في تفاصيل علاقة آسيا بسيف، قبل ثلاث سنوات، بلا علاقة جنسية» (المصدر نفسه، ١٤١).

بهذا التعامل مع الزمن، الروائي يقصد أن تخلق في السرد، موسيقياً منوّعاً يدل على التحطيم وتحول الأمور سريعة وعدم قرارها وثباتها، وهو عبر بطئه يريد أن يضيف على القصة السكون المهيمن الذي نفذ على بيوت العرب المحروقة على أيدي الإسرائيلين وخلال تغييرها فجأة يقدم فجائية الأمور وعدم قرارها. الروائي في الحركة الثانية التي يروي فيها رواية حكاية "جنين" المرأة التي مشغولة بكتابة رواية "فلسطيني تيس" تعيش وحيدة مع ابنها اسمه"باسم" فهي تروي قصة محمود دهمان بطريق تداخل الرواية بالرواية. تبدأ الحركة الثانية بإيقاع بطي وفي كل الصفحات هذه الإيقاعية البطيئة تهيمن على السرد المتداخل للروائي:

«أغمضت جنين عينها لدقائق، تنصتُ لأنفاس باسم تتردد من حولها هادئة مثل موج أتعبه صخت النهار، وصار يزحف كسولاً على الشاطئ قبل أن ينسحب مطويّاً على نفسه في إيقاع متكرر يشجع على النعاس أراحها ذلك أنهضتها مخيّلتها، وتمشت بها بين انفعالاتها بما تراجع من صحفات الرواية وأنفاس باسم تمشّت على أطراف أصابع قدمين يشبهان قدمي راقصة بإليه صغيرة...» (المصدر نفسه، ٧٩)؛

كما نجد في الفقرة السابقة، أن الزمن خلاف النموذج السابق تمضي بالبطء. الراوية الداخلية تسرد الأحداث بالدقة قائمة على التكرار والتوصيف. بهذه الطريقة تسرد الرواية بدقائقها وتفاصيلها فهي تدل أنها تعيش حياة مريرة فهي حزينة بما جرى على شخصية روايتها وعائلتها فهي تحولت عبر الرواية إلى التماهي والتقمّص. إذن حكاية وليد دهمان كمثل حكاية أم زوجته أيفانا أردكيان بطيئة من حيث الإيقاع ربما أكثر بطئاً وتمهلاً. وليد الهارب من المجدل أو عسقلان أثناء الإحتلال يهارب مرة أخرى و يعود إلى أرضها

ليتابع الحياة في الفلسطين أو الإسرائيل حالياً مرة جديدة والروائي بواسطة العناصر الإيقاعية تساهم الشخصية في هذه الحركة؛ لأن هذه الحياة المضغوطة تحت مجازر الصهاينة ستنتهي بسرعة؛ فهو فلسطيني من أب فلسطيني وأم فلسطيني لكن الظروف غير متوفرة له إذن تجرى السرد والإيقاع سريعاً حتى لايحدث مأساة كبرى:

«إن محمود شكل بعد احتلال المجدل عسقلان، بوقت قصير، لجنة لعمال النسيج للدفاع عن حقوقهم. وإنه شجّع العديد من سكان المدينة على البقاء ومن كثيرين من الهجرة» (المصدر نفسه، ١١٨)

إذن كما نشاهد أن الزمن والإيقاع متسارع حيث لايقف أبداً ولاتبقي على حالة واحدة فهو يسير ويجري بسرعة حينما يحتاج السرد إلى السرعة ويقف ويعطل حينما يتوقف هزج السرد. وهو على رغم مكثه لايتوقف عن الحركة أبداً. فنجد أن الروائي الفلسطيني في روايته الفائزة على حصد جائزة البوكر عني إلى الدلالة الزمنية في تجسيد الإيقاعية وتعزير البنية السردية الموسيقية وهو اختار الزمن بقفزه وتعطيله ليغوص نحو المضامين المقصودة وتقديمها على سبيل المثال في النموذج التالي، أن الروائي يقدم الملل والتعب والسكون خلال التعطيل الزمني وعدم سرعته، كما نجد يقول:

«وضع كيساً ورقيا صغيراً كان يحمله بيده على مكتبها. وضع إلى جانبه، ملفاً يحتوي بضع أرواق كان تحت إبطه وقال وهو ينسحب بهدوء، إنه متعب من المشي الطويل، ومن رأسه الذي حشي بمعلومات فوق قدرته على احتمالها، ويريد أن ينام انحنى على جنين وقبّلها ومضي إلى السرير» (همان، ٨٢).

إذن الروائي عني بالترابط بين سرعة الزمن وحالات الشخصيات الموصوفة. في هذه الفقرة نجد أن الشخصية الروائية كان متعب بعدما يمشي طويلاً بغية الوصول إلى غايته ويريد أن ينام ويستريح. وهو فقد قدرة الحركة والحيوية. هذه الحالة التي هيمنت على الشخصية، ظهرت بوضوح في بطء الزمن وتعطيله ونجد أن المتن الحكائي يميل نحو الوصف وتجسيد الموضوع تجسيداً كاملاً، ولايجري خلاف حالة الشخصية وينقل السكون مثلما يتسم به الشخصية. هذه التقنيات تدل أن الزمن ركيزة هامة لدى الروائي لبيان نوعية الحوادث وحالة الشخصيات؛ إذن بطئه يدل على بطء الإيقاع وتقليل الدوّران والحركة في الحدث.

٤. ٤. الأناشيد والأغاني

إحدى تقنيات الموسيقى الأخرى في الأدب هي تداخل الأنشودة والآلات الغنائية والأشعار الرومانسية والموسيقية فيه (لشكر، ١٤٣١ه: ٧٠). والأديب حينما يريد أن يزوّد نصه الأدبي والسردي بنكهة موسيقية يضيف فيها أناشيد غنائية بارزة؛ فهذا أحد من أساليب تداخل الموسيقى والأدب والبحث مفتوح في حقل الرواية والموسيقى، والروايات الجديدة ممتازة من حيث احتوائها على هذه المؤشرة، فالروائي الجديد غير خائف في توظيف عدد زائف من الأشعار والغنائيات التي تستخدم فيها الشخصية عبر إنشادها آلة موسيقية. هذه الأناشيد تساهم في صياغة البنية السردية والرواية تحتاج حسب الظروف المقتضية إلى أنشودة من الأناشيد.

فالروائي جائر تلبية حاجة بنية الرواية الجديدة الانفتاحية، عن إدخالها وتوظيفها فهذه التقنية من تقنيات توظيف الموسيقى من أكثر التقنيات ظهوراً وانتشاراً في الروايات الموسيقية العربية الجديدة ونحن نجد هذا الملمح في رواية المصائر أيضاً.

فما يعود إلى بحثنا، في رواية المصائر، إضافة على توظيفها البناء الموسيقي والإيقاعي و إلخ، نجد عدد من الأناشيد والأغاني التي تقوم بها شخصية من شخصيات الرواية وقفاً لمواقفها العاطفية في الحدث. هذه الأناشيد شديد الصلة إلى الواقع ولاتتجاوز الأغنيات الشعبية، فالروائي تعني إلى هذه الميزة في روايته وتساهم على تجسيد الواقع وتلبية حاجات الشخصية حين إنشاد الأغنية، على سبيل المثال نجد في الفقرة التالية من صفحات البدائية في الرواية، جولي، الشخصية الرئيسية للرواية، تغنّي حسب مشاعره الفرحة والمسرورة:

«واصلت مشاعر جولي تلعثمها انطلقت في الحارة أغنية: هدّي يا بحر هدي/ طوّلنا في غيبتنا/ ودّى سلامي ودّي/ ع الأرض اللي ربتنا» (مدهون، ٢٠١٥:١٤).

وفقاً لهذه المعاينة، نجد تحظي السرد بالأغنية الإيقاعية الشفهية التي تلقاها الشخصية. فالروائي يحظي بالأغنية دون أن ينقطع السرد أو يجعل فجوة فيه. بل هو يلجأ إليها حسب أسلوب السرد الغنائي المتخذ ولايعزف عنها حينما نجد تحتاج الشخصية إليها والسرد يسير نحوها. فهذه النماذج مقوّم أساس في رواية المصائر فهي توظف على أساس قصدية الروائية بغية مرام يبتغيه المدهون في تراجيدته الغنّة الفلسطينية. السرد يتطور عبر خطية السردي رسمها الروائي فهو يشيد عالماً موسيقية متخيّلاً يثير انتباه القارئ ويقرّبه إلى عالم الشخصيات ونواياها وأفكارها. بهذه الطريقة يحقق الروائي خطته وتجربته الروائية بتوظيف الأغنيات والأناشيد حسب التغييرات والتحولات التي عايشت بها الشخصيات. على سبيل المثال في الفقرة التالية، يوظف أغنية مأساوية حزينة عكس الأغنية المطربة السابقة، فهي تناسب السياق وتلائمه:

«أغفلت جولي عينيها على المشهد الأخير، أغلق القس فتحة التابوت الخشبي، تحرك التابوت ببطء فوق شريط معدني آلي ارتفع صوت جون ليون عاليا: تخيّل أن لا وجود لبلدان، ليس صعباً أن تعفل، لاشي تقتُل من أجله تُقتَل، ولاوجود أيضاً لأديان» (المصدر نفسه، ٣٦)

الأساس هو استخدام الأغاني والأناشيد في الرواية الموسيقية، فالسرد في مثل هذا النوع من الرواية يسوق نحوها ولايزال مفتوحاً تجاه توظيف الأغنيات بطيعة التحولات والسمات التي تنتمي إليها الشخصيات وحسب الأجواء التي تهيمن على السرد فهذه الأناشيد لاتقطع الصلة عن المناخ السائد في الرواية، إذن يبدو لنا بوضوح أن المدهون يميل نحو الأغاني حينما يبلغ المضمون إلى ذروتها ولايمكن أن يعبّر عنها إلا عبر الموسيقى. فالروائي واع بهذه الوظيفة البناءة والهادفة للموسيقي. فهذا الأناشيد تعرض على الصفحة السردية حينما يتفجر الفرح أو الحزن والأغنية أكثر نجاحاً في نقل ثيمة السرور والكآبة ومن ثمّ نجد الأغاني تلائم بها حسب الإيقاعية وترمي إلى إثارة القارئ و إشراكه واعتناقه حسب السياق الذي يسير فيه السرد والحكي.

النتيجة

المدهون قام بتجربة جديدة في تكسير البنية السردية وقدّم الرواية في إطار الموسيقي وسردها حسب الحركات الموجودة في ذلك الفن الموسيقي. فهو لم يرض بتوظيف أحد هذه المؤشرات أو استخدامها بصورة سطحية عفوية، بل الموسيقى مؤشراتها العدة تهيمن على رواية المصائر، إما بعزفها الحزينة أو المبتهجة أو الأصوات والنبرات الموجودة أو دلالة زمنية موسيقية. أهم المؤشرات التي تؤدي أن تتسم الرواية على هذا النمط السردي هو الإطار الموسيقي الكونشرتوئي المختار. فالروائي بنى روايته على الصيغة الموسيقية المتميزة الكلاسكية وحافظ على أطرها الأصلية ودلالاتها وخصائصها الفرعية. فروايته تحتوي على أربعة حركات أو الفصول مثلما تحتوي الكونشرتو على أربعة حركات؛ كما تظهر خصائص هذا الإطار كبنائه على تزاوج المغنين أو سرعة بعض الحركات و بطئها على أساس هذا الفن الموسيقي. قد استخدم الروائي عبر تحكيم السرد الموسيقي، الأصوات والنبرات المتعددة والمتناغمة بالمضامين والأفضية الرومانسية والمأساوية الفلسطنية. هذا النوع من التوظيف يكون توظيفاً واعياً هادفاً دلالياً انتهي إلى قصدية النبرات لاعفو يتها فالروائي يقصد بها نقل الثيمات والدلالات و يسعى أن يكتسب تجربية روائية جديدة فذة قد صارت الرواية عملاً سردياً تلتقي فيها عدة المضامين والنبرات المأساوية النضالية. كما يهتم الروائي إلى دلالة زمنية للموسيقى وحافظ على إيقاعه في نقل الثيمات أو إسراع السرد وتعطيله. تم استخدام الأغاني والأناشيد كإحدى المؤشرات الرئيسية للرواية الموسيقية في رواية المصائر؛ فالروائي لم يكتف بالإطار الموسيقي وإلخ بل تداخل الأغنيات العديدة في ثنايا سرده حسب المضمون الذي اختار والسياق الذي يسير في السرد. فهي تلائم الأجواء السائدة للشخصيات والسرد ولاتبتعد عن الخطاب الرئيسي. فالأهم في استخدام الأغنيات استخدامها كتقنية مستدعاة في السرد حينما يقتضي السرد الأناشيد لايعزف الروائي عن استخدامها نظراً إلا نمط الرواية و إطارئها الموسيقي. الروائي يتفاعل الموسيقى كمبدع متذوق. سميت الفصول فيها بالحركة، وظف الأصوات ذات دلالة متمايزة، استخدم الزمن ذا طاقة موسيقية بارزة؛ هكذا تمتعت الرواية من أصوات مختلفة مشتركة ومتناغمة عبر تأليف روائي موسيقي متسق حيث لانجد انفكاكاً وتشظياً بين الحركات الأربعة بل هي تعتمد على البناء الفني المتسق.

المصادر والمراجع

١- أشبهون، عبدالملك (٢٠١٣)، البداية والنهاية في الرواية العربية، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

٢- باشلار، غاستون (١٩٩٢)، جدلية الزمن، تر: خليل احمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٣.

٣- بايندە، حسين (١٣٩٤). گشودن رمان [فك الرواية]، تهران: نشر مروارید.

٤- برادة، محمد. (١٩٨٤م). اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. مجلة فصول: الحداثة فى اللغة والأدب، الجزء الأول، المجلد الرابع، العدد الثالث. (١٠-٣٨).

٥- دهينة، ابستام (٢٠٠٦)، الإيقاع الروائي في المينا الشرقية لمحمد جبرئيل، مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد٣٠، صص: ١٨٧- ١٩٧.

٦- خضير، عمران (١٩٨٢م)، لغة الشعر العراقي المعاصر، الكويت: وكالة المطبوعات.

٧- العزي، محمود (٢٠١٧)، تراسل الفنون فـي أعمالها الروائية، مجلة نزوى: www.nizwa.com.

٨- فورستر، ادوارد ، (١٩٦٠)، أركان الرواية، القاهرة: دارالكرنك.

٩- قربانی، زهره (١٣٩٨ش) تحليل مؤشرات مابعدالحداثة في رواية الهؤلاء لمجيد طوبيا، مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسی، س١١، ش٢، صص ١٩٨ - ٢١٤.

١٠- الكردي، عبدالرحيم (١٩٩٦)، الرواي والنص القصصي، القاهرة: دارالنشر للجامعات.

١١- لشكر حسن(١٤٣١ه) الرواية العربية والفنون السمعية البصرية؛ كتاب المجلة العربية، الرياض.

١٢- مدهون، ربعی (٢٠١٥)، المصائر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣- ميرهوف، هانز. (١٩٧٢م). الزمن فی الأدب. (ترجمة: أسعد رزوق). مراجعة: العوضی الوكيل. القاهرة/نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

١٤- يقطين، سعيد (٢٠١٠)، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، قاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی