الاندماج بين السارد والفنان في رواية" كولاج"
لأحمد عبد الكريم

الدكتور: رضـــا معـــرّف
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر– بسكرة

ملخص المداخلة:

الرواية هي توليفة سردية فنية، وظف فيها الروائي مصطلحا ينتمي إلى عالم الرسم وجعله عنوانا لها" كولاج"، استثمره في إدماج مواد مختلفة من الواقع في لوحته السردية بما جعلها عملا تركيبيا يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل.

استعمل الروائي" الكولاج" كأداة سردية تضطلع بوظائف متعددة في الخطاب السردي للرواية في حوارية متناغمة تجمع بين التاريخي والفني التشكيلي بما خلق قصصا فرعية تعضد القصة الأصلية وتضيء مختلف مناحيها، وفي نفس الوقت تضفي على هذا المتخيل بعدا مرجعيا عبر استحضار شخصية الخطاط االبغدادي" ابن مقلة".

فكيف كان الاندماج بين السردي والفني خارج الرواية أولا، وداخلها ثانيا؟

مهاد:

ان التداخل بين الفنون التشكيلية والسرد قديم قدم الزمن، يظهر من خلال تلك الرسوم التي خلد بها الإنسان القديم قصص عصره في الكهوف، وملحمة جلجامش، والرسوم الدينية في الكنائس والأديرة، ورسومات يحي بن محمود الواسطي لمقامات الحريري، ولوحة الغرونيكا لبابلو بيكاسو التي صورت فضائع الحرب الأهلية الإسبانية، فكل تلك الرسومات هي سرد قصصي بالألوان، ومحاكاة للحياة.

والرواية بوصفها فنا حكائيا يعنى بإعادة إنتاج الواقع عبر التخييل اللغوي، يمكن لها الإستعانة بكل تمثيلات الحياة وتقنيات فنونها وفعالياتها الموحية، ومن بين أهم الفنون اللافتة للإنتباه في هذا الشأن الرسم، فالكتابة السردية غالبا ما تعمل على تشكيل مشهد

حكائي عبر لغة ملونة، مفعمة بالرمزية تماما كما هو الحال في الرسم، لذلك يمكن أن يشتغل السرد بمحاكاة الرسم، مثلما هو الحال في رواية كولاج للكاتب الجزائري أحمد عبد الكريم[1].

فالسرد في مثل هذا التداخل الأجناسي سيشتغل في معطيات اللوحة وموحياتها ومثيراتها، ورواية كولاج تسير في هذا المسار من التداخل والتعالق والاندماج، يريد مؤلفها أن يكتب لنا قصة بفرشاة رسام، فهو" مُفنٌ سارد لا يحصر نشاطه في الاقتباس، وإنما ينبغ أيضا في التصوير"[2].

وانطلاقا من حياة الرسم وتقنياتها في التشكيل والتصوير قام الروائي أحمد عبد الكريم بابتكار" عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة– على الأقل على الصعيد الجزائري المحلي– مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها"[3]، ضمن توليفة متناغمة يدعم فيها الفنان السارد، بله يندمجان في فضاء التجريب والتجديد داخل السرد وخارجه.

الاندماج بين الفنان والسارد خارج الرواية:

أحمد عبد الكريم مبدع اجتمعت له موهبة الرسم والكتابة معا، فهو خريج مدرسة الفنون الجميلة ويعمل كأستاذ لمادة الرسم يلقن فنونها وتقنياتها ومبادئها، وبما أن الرسم " ضرب من اللغة"[4] حيث تغدو الألوان واللمسات والعناصر المرئية أدوات تعبيرية، سعى الكاتب إلى تطوير تلك اللغة، بإدخالها عوالم مختلفة مثل الشعر في بداياته، ثم السرد من خلال روايته الأولى عتبات المتاهة التي نشرها عام 2008 وكولاج التي تولت دار الجزائر تقرأ نشرها سنة 2018، فالرسم هو الذي" أمدّلغة اللفظ بالكتابة"[5] عند عبد الكريم، ليكون الرسم كَفَن، هو البداية الموصلة لفن الكتابة الأدبية.

وما يثبت هذا الطرح هو ذلك التنويه أو التنبيه الذي ذيل به الكاتب روايته عندما قال:".. الحقيقة الوحيدة في هذه الرواية هي أن لوحة **تأبينية أبي علي بن مقلة** هي لوحة للفنان التشكيلي والخطاط الصديق عبد الحفيظ قادري الذي أرفع له كل التحية والمحبة والامتنان"[6].

ففكرة الرواية في أصلها تأتت من لوحة فنية رسمها الخطاط عبد الحفيظ قادري، وهي نفسها اللوحة التي شارك بها بطل الرواية علي الجنوي في معرض باريس الذي أطلق شهرته وأعلن عن وجوده في عالم الرسم والخط العربي، ويظهر علي الجنوي في الرواية كشخص خمسيني يعمل كأستاذ رسم بمدرسة الفنون الجميلة بسطيف، وهي نفس المؤسسة التي يكون عبد الحفيظ قادري مديرها.

كذلك يتجلى الإندماج بين السارد والفنان خارج الرواية من خلال دافع كتابتها الذي لم يصرح به الروائي، لكنه يستخلص ضمنا عبر الإشارات المتعددة المبثوثة تقريبا في جميع ثنايا الرواية، عن النهاية المأساوية للوزير محمد بن مقلة[7] أول مهندس للخط العربي وحروفه، فالروائي يرى أن التاريخ لم ينصف بن مقلة ولم ينزله منزلته اللائقة به كأعظم خطاط عرفه تاريخ الخط العربي من خلال الحوار الذي دار بين عابد الجيلاني المصور الفوتوغرافي الباحث عن إنجاز مشروع حياته وهو إعداد فيلم وثائقي عن حياة بن مقلة، والباحث الأكاديمي العراقي ناجي هلال صاحب كتاب" ابن مقلة خطاطا واديبا وإنسانا" إذ يقول:.. حقيقة الفكرة طيبة وجديدة ولم يسبق لأحد أن فكر في الأمر رغم أهمية الرجل، كثيرا ما أقول بأنه حقق ما لم يحققه الشاعر الأكبر أبو الطيب المتنبي حتى وإن دفع غاليا ضريبة طموحه وأحلامه المجنونة، لكن التاريخ ظلمه ولم ينصفه"[8]، ثم يرفعه إلى مكانة أعلى حتى من الشاعر المتنبي وهما في شارع المتنبي في بغداد العراق قائلا:" الحق هو أنه الأولى باسم هذا الشارع من المتنبي... ولو كان الأمر لي لسميته ابن مقلة"[9].

أحمد عبد الكريم من هذين النصين يؤكد على أمرين، الأول هو إنصاف الرجل ووضعه الموضع الصحيح في فضاء السرد عبر رواية كولاج، في مقابل إهمال التاريخ له، وبالتالي فالرواية تقويم لزلل التاريخ الذي أغفل بن مقلة ولم يمنحه الحظ الكافي من الدراسة والتنظير، والثاني هو كشف جدة وخصوصية الفكرة التي انبنى عليها مشروعه السردي في رواية كولاج.

الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا كانت بين اختيارين، إما" أن تكون حجابا يزيف العواطف والحقائق، والممكن والمحتمل من خلال تكريس الاختيارات السائدة..، أو أن تكون مشهدا للتصادم والتجريب والحداثة عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش، والتقاط الأنغام

المتباعدة المتنافرة"[10] والذي شكّل الرسم في جانبه التخطيطي عند محمد بن مقلة واحدا منها، فنغمة الرسم ليست نغمة معهودة في الخطاب السردي العربي أو الجزائري، وعليه فتجربة أحمد عبد الكريم في رواية كولاج متفردة متميزة في مضمارها تشي بتشكيل سردي جديد مبتكر أفرغ فيه كاتبه ثقافته المترامية وخبرته المتشعبة عن الرسم والرسامين والمشتغلين بهذا الفن الراقي الجميل.

كما تجدر الإشارة أيضا إلى أن بن مقلة الشخصية التي ألهمت صاحب رواية كولاج لم تكن شخصية خطاط عبقري أو أمير الخطاطين الذي يجيد الرسم بالحروف فقط، وإنما كانت أيضا شخصية أدبية، فهو شاعر مفلق له" ديوان في ثلاثين ورقة، وهو مفقود في زماننا هذا، والصبابة التي بقيت منه توزعتها المصادر على الرغم من قلتها، وله أيضا نثر بليغ، ضاع أغلبه، بقيت منه نتف هنا وهناك، وبعض رسائل الشكوى التي حررها وهو في سجنه"[11]، فالاندماج حاصل حتى على صعيد شخصية محمد بن مقلة، الصانعة بخطها وأدبها الدافع الحقيقي لتأليف رواية كولاج عند أحمد عبد الكريم.

الإندماج بين الفنان والسارد داخل الرواية:

مثلما حدث الانسجام بين الفنان والسارد خارج الرواية نجده يحدث داخلها من عدة نواح وجوانب موزعة على بنيات صغرى تخلق في اجتماعها البنية الكبرى للرواية، ضمن ما أسماه سعيد يقطين بالتفاعل النصي، الذي يقسّم النص إلى" قسم نسميه بنية النص، وهو الذي يتصل بعالم النص لغة وشخصيات وأحداث.. وقسم آخر نسميه بنية التفاعل النصي"[12]، وقد وظف الكاتب الكثير من تلك البنيات الفرعية المستلة في معظمها من عوالم الفنون، رسما، وخطا، وموسيقى ومعمارا وغيرها، مشكلة متفاعلات نصية تستوعبها بنية النص الرئيسية، لتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي[13]، ولعل أبرز بنية نصية تفاعلية تصادف القارئ هي العنوان، فكيف يتقاطع السارد والفنان على مستوى العنوان.

*** عتبة العنوان:**

العنوان بصفته نصا موازيا يعد من أهم عتبات النص الأدبي المساعدة على استجلاء معانيه ودلالاته وبه– اي العنوان– يخلق الإبداع الأدبي خصوصيته وتفرده وتميزه عن غيره من الإبداعات الأخرى، ولأهميته تعدد التنظير له من نقاد ولغويين وسيميائيين كثر من أمثال جيرار جينيت Gérard Genette، وهنري متران Metterand *Henri*،

ولوسيان غولدمان L.goldman، وليو هويك Leo hoek، لتؤسس طروحاتهم وأفكارهم لما يسمى الآن بعلم العنونة. والرواية العربية تحاول الاستفادة من الدراسات الغربية في التحديث السردي، بخاصة ما تعلق بالعنوان الذي هو أساس كل خطاب روائي، بل هو أحيانا كثيرة ملخص الرواية من خلال تلك العلاقة الجدلية التفاعلية بينه وبين المتن النصي، وعبره يشي النص بمضمونه.

ورد عنوان رواية أحمد عبد الكريم في كلمة رمزية تجريدية مقتبسة من مجال الرسم الذي غالبا ما ينهل منه المؤلف.

فالكولاج هو في الأصل" مصطلح ينتمي إلى فن الرسم ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية، فهو في جوهره عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع، وقد ظهر هذا المصطلح أول مرة سنة 1912 حين أقدم بيكاسو على إقحام أوراق ملصقة في لوحاته"[14].

ولم يمض وقت طويل حتى انتقل هذا المصطلح لعالم السرد واستثمرته الإبداعات الروائية، ليرتكز الكولاج في" النصوص السردية على إقحام مقتطعات من نصوص أخرى متنوعة كالرسائل، والمقالات الصحفية، والنصوص العلمية، والتاريخية.. إضافة للصور، والرسوم البيانية، والخرائط والجداول، والنوتات الموسيقية، .. ويمكن للنص السردي كذلك أن يقحم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه، أو لمؤلفين آخرين، لذلك يعد الكولاج مظهرا من مظاهر التناص في النص السردي"[15].

واستثمر الكاتب هذا المصطلح، ليظهر في غلاف كتابه عنوانا للرواية كنص سردي، ويظهر أيضا في نهايتها عنوانا وتسمية للوحة فنية شارك بها الرسام العراقي سعد السماوي في معرض الفن المعاصر بالجزائر واحتفى بها الجميع، فيقول على لسان الراوي " سمع تصفيقات محتشمة في الطابق العلوي رافقت مرور الوزير ومرافقيه بلوحات الفنان العراقي المعروف سعد السماوي الذي استغل الفرصة ليهدي لوحته **كولاج** لفنان جزائري صديق رأى أن يترك اسمه مفاجأة له"[16].

فكلمة كولاج وردت مرتين فقط، مرة كعنوان نص سردي، ومرة ثانية كتسمية للوحة فنية وهو ما يؤكد وجود ذلك الاندماج أيضا بين السارد والفنان.

لم يقف الكاتب عند هذا الحد من توظيف الكولاج إذ اقتبس ما فعله الرسام الإسباني بيكاسو Pablo Picasso بتفاصيله، وذلك في المشهد السردي الذي يسلم فيه سعد السماوي اللوحة لعلي الجنوي وهي نفسها لوحته التي شارك بها في معرض باريس تحت مسمى تأبينية أبي علي بن مقلة غير أن اللوحة كانت مختلفة من خلال تلك الورقة التي كانت ملصقة بها، وبما أن سعد السماوي رسام محترف ويعمل بمتحف بالعراق، استطاع بخبرته أن يكتشف أن تلك الملصقة ما هي إلا كتاب الهدنة المسروق والذي يبحث عنه البوليس الدولي الأنتربول، لكن تماهيه في عملية اللصق والكولاج مع اللوحة الأصلية حال دون كشفه، خاصة وأن اللوحة تم نقلها عبر الحدود دون أن يكتشفها أحد، فتلك الرقعة الملصقة هي بنية صغيرة عضدت ودعمت البنية الكبرى التي هي اللوحة، وكأن الروائي يريد أن يقول أن كل التناصات والمتفاعلات النصية التي أوردها في روايته لن تشوه الرواية أو تحرف خطها السردي وإنما تعضده وتزيده حبكة وإحكاما، فيقول على لسان سعد السماوي في سياق حواره مع علي الجنوي:" .. تأكدت انها هي نفسها لوحتك تأبينية بن مقلة... كل ما أضافه هو أنه ألصق جذاذات محترقة الحواشي من كتاب الهدنة على اللوحة، وزعها بشكل لا يثير الانتباه، لكي يوحي بأنها جزء صميم منها"[17].

*** الصداقة بين السارد والفنان:**

أشار أحمد عبد الكريم في أحد لوحاته السردية إلى تلك الصداقة التي تجمع الفنان بالأديب، وأن طريقهما واحد في عالم الإبداع، فذلك يتخذ من القلم سلاحا للثورة والتمرد، والآخر الريشة في رسم الواقع والخيال، ممثلا بالرسام محمد إسياخم، والروائي كاتب ياسين فيقول:" كانت اليد المقطوعة هاجسا محوريا في العديد من لوحاته– يقصد اسياخم– ففي بعض لوحات الاوتوبورتريه يوقع ببصمة يده على اللوحة، **كان أخلص أصدقاء كاتب ياسين** الذي سماه عين الصقر، جمع بينهما الفن والتمرد، انتصر على الحياة وانطفأ أمام سطوة السرطان"[18].

إن المؤلف في هذا المشهد السردي بقوله كان أخلص الأصدقاء، يؤكد على علاقة الاندماج بين السرد والفن، بل إن الفن في كثير من الأحيان كان مساندا للرواية وممهدا لها على رأي رائدة الرواية الجديدة الفرنسية ناتالي ساروت Nathalie Sarraute، فالرواية حسبها صارت" مختزلة في مادة غَفِلة مثل الدم، صُهارة بلا اسم ولا حدود، دون أي من

المعالم المريحة المعتادة، أن تكون على طريقة الرسم التجريدي الذي يعبد الطريق للرواية"[19].

فكما كان الخطاط بن مقلة ملهما لأحمد عبد الكريم في روايته كولاج، كان امحمد اسياخم ملهما ومعبدا لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي من خلال شخصية خالد بن طوبال، فكل تلك الشخصيات كانت مقطوعة اليد فيقول:" الغريب أن كثيرا من الناس لم ينتبهوا إلى حقيقة ساطعة، وهي أن ثمة شبها كبيرا بين ملامح الفنان أمحمد اسياخم، وبطل رواية أحلام مستغانمي المشهورة ذاكرة الجسد... ما يعني أن الروائية استفادت من سيرة هذا الفنان في رسم شخصية بطلها خالد بن طوبال الذي هو في الأصل اسم إحدى الشخصيات الروائية لمالك حداد[20].

*** الكولاج والحوارية بين السرد والفن:**

لم يكن الكولاج عنوانا فقط في الفضاء السردي لأحمد عبد الكريم وإنما كان أيضا تقنية فنية وظفها ببراعة منقطعة النظير في لصق الكثير من اللوحات الفنية بجداريات الرواية دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الدلالة المرجوة، صانعة لوحة شاملة مركبة من بنى نصية متعددة، فكل نص" قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياسا أولا، نميز به بين العديد من البنى النصية، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور"[21].

والمتأمل في رواية كولاج يجد أن الملصقات فيها ليست قصرا على الرسم فقط وإن كان يشكل أغلبها، بيد أننا نجد شيئا من الخط العربي باعتباره شكلا من أشكال الرسم، وكذا الموسيقى والغناء، وفن المعمار، وأيضا الزخرفة والنسيج وحياكة الزرابي.

– كولاجات فن الرسم:

غصت رواية كولاج بأسماء الرسامين وأشهر اللوحات العالمية، مثل لوحة " سطوح الأغواط"[22] لإتيان دينيه، و" زهرة الخشخاش"[23] لفانسنت فان غوغ، و" الموناليزا" لليوناردو دافينشي، غير أن الروائي لم يوردها كمعطى معرفي الغرض منه إعطاء المعلومة أو التعريف بالفنان ولوحته، وإنما أوردها كقصص فرعية تدعم القصة الأصلية في الرواية، والتي انطلقت حبكتها من حدث سرقة مخطوط نادر من متحف آيا صوفيا في

اسطنبول، ليتبين أن السارق فيما بعد ما هو إلا خريج مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، وكذا خريج المعهد العالي للفنون بموسكو، عابد الجيلاني.

وعابد الجيلاني لم يقصد من تلك السرقة الثراء أو المال أو الشهرة، وإنما هو هوس بداخله اتجاه ابن مقلة خطاط كتاب الهدنة.

يورد أحمد عبد الكريم وفي نفس سياق السرقات التي دافعها الهوس والمزاج، قصة سرقة لوحة الموناليزا الشهيرة سنة 1911 على يد شاب إيطالي يدعى بيروجيا فقد حبيبته حديثا، ولأجل التحرر من أحزانه وآلامه قرر الترفيه عن نفسه والسفر لباريس الفرنسية، وأثناء جولة له بمتحف اللوفر وقعت عيناه على اللوحة فانبهر للشبه بينها وبين محبوبته المتوفاة، فدون أن يدري أو يشعر وقع في غرام اللوحة وقرر عدم مفارقتها، لكن إغلاق المتحف حال دون ذلك ما دفعه للتفكير في سرقتها وهو ما حدث فعلا أين تنكر في زي عامل نظافة وتسلل للمتحف وفي غفلة من الجميع استطاع سرقتها وتهريبها خارجه، ولم تكتشف السرقة إلا بعد يوم كامل، الأمر الذي تسبب في موت اثنين من موظفي المتحف بسبب الصدمة، ولم تستطع الشرطة في فرنسا أو أروبا أن تعثر على أثر، لأن بيروجيا لم يقصد بيع اللوحة عندما سرقها وإنما قصد فقط البقاء معها، وما يثبت نيته تلك أنه بعد مدة راسل متحفا في فلورانسا الإيطالية عارضا عليهم تسليمهم لوحة الموناليزا شريطة تعيينه حارسا عليها مدى الحياة، فابلغ القائمون على المتحف الشرطة وما هي إلا أيام حتى تم القبض عليه[24].

فهذه القصة على قصرها ومحدوديتها، تعتبر ملخصا لنفس الأسباب والدوافع التي وراء سرقة كتاب الهدنة للخطاط العباسي بن مقلة وهي قصة الرواية الكبرى، فقد أحسن الروائي اختيار هذه الحكاية بالذات دونا عن باقي حكايات سرقة اللوحات الشهيرة، باعتبار أن فعل التخييل السردي القائم على الجانب الإنتاجي والتوليدي للأخيلة" لا يقتصر على التذكر والمحاكاة، بل على انتقاء المعطيات وإعادة تنظيمها في تركيب جديد يمنحها شكلا مغايرا، ومعان جديدة"[25].

- كولاجات فن الخط:

إن أي سرد يعتمد على اللغة بحروفها، وحتى تكون تلك الحروف بمستوى السرد الذي يحرك الأحداث والشخصيات عن طريق طاقات الخيال، أراد عبد الكريم أن يبث

الروح في تلك الحروف بجعلها راقصة متحركة متمايلة، مستلهما مصطلح كوريغرافيا فيقول: كان في لوحاته يريد أن يبرز الجانب الحسي لأشكال الحروف، حتى تثير في مشاهديها شهوة ورغبة من نوع خاص، محاولا أن يكسر يباس وثبات أشكالها وجعلها ترقص في فضاء اللوحة على إيقاع الألوان، فكما أن الخط هندسة روحانية، فإنه في الوقت هندسة جسدية لها كوريغرافياها"[26].

وفي موضع آخر يجعل من الحروف خيولا للخيال" هل تعلم يا علي منذ صغري لا أستطيع أن أفصل بين ولعي بالخيول وبالحروف، كل حركة من حركات الفرس تحيلني على حرف من حروف الخط العربي، اقتنيت خيولا كثيرة ولكن أجملها عندي تلك التي تكون دهماء بلون الصمغ العربي"[27].

- كولاجات فن الموسيقى:

أشار الروائي هنا للكثير من الومضات الموسيقية والغنائية التي وظفها في سرده خادمة قضايا وأحداثا مختلفة، مثل أغاني علَّة البشاري أو علَّة الفوندو التي تحيلك على نغم أسطوري يسبح بك في ملكوت الدنيا، وكلمات أنريكو ماسياس صاحب الحنين لمدينة الميلاد قسنطينة، والشيخ العنقا والشعبي، والشاب ديديا، غير أن العبارة التي تلخص الإندماج بين السرد وفن الموسيقى هي قوله:" .. القلم والناي شقيقان توأمان، ذلك أن الخط موسيقى العين، وأن الموسيقى خط السمع"[28].

- كولاجات فني المعمار والنحت:

وظف الروائي الكثير من اللوحات المستلة من فن المعمار كما هو الحال في بني يزقن وشوارعها الملتفة الضيقة بحيث تقي السائر فيها من أشعة شمس الصحراء الحارة، وقصر كوردان التحفة المعمارية بعين ماضي الذي أهداه سيد الطريقة التيجانية الشيخ أحمد التيجاني لأوريلي بيكار تلك الفرنسية التي سحرت قلبه وصارت لالة يمينة، غير أن الحوار الذي دار بين الفرنسي نافري وعلي الجنوي بطل الرواية حول تمثال عين الفوارة في سطيف يعكس فكرة مختلفة تماما، فنافري استغرب تواجد تمثال امرأة عارية على مقربة من مسجد تؤدى فيه صلاة المسلمين والغريب أكثر أن هناك عائلات وفتيات محجبات تلتقطن صور وتشربن من ماء الفوارة ، أفلا يتنافى هذا ويتناقض وقيم المسلمين، تساءل نافري؟ ليجيب علي الجنوي أن الجزائريين يقدرون الفن أكثر من غيرهم، حتى أنهم

امتعضوا من تفجير التمثال فترة التسعينات من طرف الإرهابيين ليعاد ترميمه في فترة وجيزة جدا، ويكمل علي تأكيده لمشروعية الفن في الجزائر من خلال فسيفساء موكب إله الخمر باخوس في متحف سطيف أو ستيفيس كما يروقه تسميتها، والتي تم الاستعانة بمهندسين وخبراء إيطاليين لأجل ترميمها، وفي هذا دليل على تبجيل الجزائريين للفن والفنانين وشغفهم به، وما دام هذا حكم الفن عند الشارع، فلا ضرر من توظيف هذا الفن في السرد، وكأن أحمد عبد الكريم بهذا الكولاج الفني يلتمس لنفسه المبرر الفني والأدبي وحتى الشرعي في تضمين روايته بتلك اللوحات الفنية المتعددة الدلالات والمعاني، بحيث " تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنص التخييلي والتعليق عليه"[29].

- كولاجات فن الحياكة والزرابي:

يشير الروائي لهذين الفنين بشكل مقتضب مقارنة بغيرهما من اللوحات والملصقات الفنية إذ يقول: تواصلت السهرة إلى وقت متأخر داخل الخيمة المنصوبة في باحة الفندق، حول صينية الشاي والمكسرات التي أحضرها لهم نادل بزيه التقليدي.. حدثتهما زينب عن الخيمة النائلية أو البيت الحمراء ذات الخطوط الحمراء وعن زربية جبل عمور المشهورة بزخارفها وبألوانها التي تؤثث الخيمة"[30]. ففي خضم هذا الفن كانت شخوص الرواية تتحرك وترسم أحداثها.

بعد كل ما سبق يمكن القول أن الكولاج مثلما قصد إليه أحمد عبد الكريم هو " تعبير عن تعدد المعنى وتداخل الأنساق وحوارية الأجناس"[31].

ورواية كولاج هي إعلان عن" حضور المفهوم الفني للرواية بما يشكل تجاوزا للمفهوم الاجتماعي الواقعي"[32] المنطلق من الاعتراف بغنى وتعدد التجارب الروائية بكل ما يفترضه ذلك من تنوع في المفاهيم الروائية وأساليب معالجتها من طرف المبدعين.

الهوامش:

1- أحمد عبد الكريم، كاتب من الجزائر، ولد عام 1965 في الهامل جنوب الجزائر، التحق بالكتاب ثم بالمدرسة النظامية، وتدرج في تعليمه حتى الجامعة، يعمل أستاذا للرسم، كانت بداية تجربته الأدبية في الشعر عام 1983، نشر كثيرا من أعماله الشعرية على صفحات الصحف والمجلات مثل: الشعب، المساء، السلام، اليوم السابع، القافلة، الناقد، المنتدى، من أعماله الروائية رواية عتبات المتاهة التي نشرها سنة 2008، ورواية كولاج سنة 2018.

2- الحسن الغشتول، رحلة السرد(وظائف وتنازع في الرؤيا والجمال)، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 25، 2012، ص 126.

3- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر، مصر، ط1، 2005، ص 5.

4- لويس هوتريك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين الرفاعي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، د ت، ص 95.

5- المرجع نفسه، ص 95.

6- أحمد عبد الكريم، رواية كولاج، دار الجزائر تقرأ، الجزائر، ط2018، ص 155.

7- هو أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقلة الخطاط المشهور كانت ولادته يوم الخميس بعد العصر في أواخر شوال سنة اثنين وسبعين ومائتين ببغداد وتوفي في يوم الأحد عاشر شوال سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة هجرية، كتب المصحف مرتين وبخطه ضرب المثل، استوزره المقتدر بالله، ثم القاهر بالله، ثم الراضي بالله، ثم وشي به إليه فقطع الراضي بالله يده اليمنى، طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي، وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939، ص 351.

8- الرواية، ص 64.

9- الرواية، ص 64.

10- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص 8.

11- ناجي هلال، أبن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص 46.

12- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 2006، ص 98.

13- ينظر المرجع نفسه، ص 99.

14- ينظر محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، مؤسسة الإنتشار العربي، لبنان، ط 2010، ص 358.

15- المرجع نفسه، ص 358.

16- الرواية، ص 144.

17- الرواية، ص 152.

18- الرواية، ص 133.

19- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم الشرفاوي، دار توبقالن المغرب، ط 1، 2001، ص 205.

20- الرواية، ص 133، 134.

21- تزفيطان طودوروفن الشعرية، ترجمة شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990، ص 58.

22- ينظر الرواية، ص 80.

23- ينظر الرواية، ص 129.

24- ينظر الرواية، ص 36-37.

25- محمد بوعزة، سرديات ثقافية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2014، ص 185.

26- الرواية، ص 30.

27- الرواية، ص95، 96.

28- الرواية، ص 97.

29- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 359.

30- الرواية، ص 81، 82.

31- معجم السرديات، ص 359.

32- بوشوشة بن جمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، دار الإنتشار العربي، لبنان، ط 1، 2012، ص 133-134.