جماليّات الفضاء في الرّواية العربيّة

د. أمين مصريّ
المدرسة العليا للأساتذة
وهران

الحديث عن الفضاء في الرّواية العربيّة هو حديثٌ عمّا تتجاوز به الرّواية باعتبارها كونًا سرديًّا، الآفاق التّقليديّة في الخطاب، إذ به تتجاوز خطيّة الزّمن ولا خطيّته إلى رحابٍ وجوديّة . أكثر رحابةً. إذ ينتقل السّرد من لعبة الحكي والتّشعير إلى فلسفة لها قوانينها وأسرارها ومرجعيّاتها وجماليّاتُها، إنّ العمل الرّوائيّ ليغدو عالَمًا آخرَ جديدًا في حضرة الفضاء، وفق الفلسفة الجديدة الّتي تتجاوز المكانَ باعتباره معطًى شكليّا قارًّا، وهو الّذي نحاول الخوضَ فيه خلال هذه الجزئيّة من البحث الذي يُعنى بإخراج بنيةٍ مهمّة من بُنى الخطاب الرّوائيّ من الكلاسيكيّة إلى التّعامل مع أهمّ بنية خِطابية اليوم، إنّ إشكاليّة هذا المقال كامنة في كونه يحاول الخوض في أسس الفضاء الرّوائيّ وجماليّاته وأسسه، وكيف ينتقل الفضاء من كونه معطى مادّيًّا ثابتا، إلى مصدر تثوير النّصّ وحركته.

الكلمات المفتاحيّة: الفضاء . الوجوديّة . الزّمن . الخطاب . الرّواية.

Abstract:

Talk about space in modern Arabic novel is what transcends the novel as a narrative universe Traditional perspectives on discourse, because it goes beyond linear time but not to an existential more wideness. Turning game narrative storytelling to her philosophy and laws and their references and aesthetics, secrets, work becomes a serious novelist for another New world In the presence of space,

according to a new philosophy that transcends place as given nominally stable, Which we try going into it during this part of the research that means taking out an important structure of the speech the novelist from classical To deal with the most important rhetorical structure today, The problem of this essay is that it is trying to delve into the foundations, aesthetics and foundations of the narrative space, and how space travels from being a given. A steady material given, to the source of the text and its movement.

Key words : The space – The existentialism – The duration – The discourse – The novel.

مقدّمة بين يديْ البحث: من القضايا الّتي حرص الروائيّ العربيّ عليها خلال الفضاء وجماليّاته الوصف، والوصف عنصرٌ أساسٌ خلال تشكيل المكان في الرواية، فراح يسعى إلى جعل هذا الوصف ذاتياً ليوظِّفه في اختراق المكان. ذلك أن الوصف الذاتي هو المعبِّر عن الحال الشعوريّة للشخصيّة الروائيّة، وهو يخدم الروائيّ في أثناء اختراق المكان في تحديد العلاقات المكانيّة، أو العلاقات بين المكان والشخصيات والحوادث. وقد لاحظتُ أن الروائيين لجأوا إلى إحياء العلاقات المكانيّة، واخترقوا المكان، بغية التمهيد لتشكيل الفضاء الروائيّ.

كما لاحظتُ البناء الفضاء لديهم لا يتشكَّل ولا يُصبح مكوِّناً من مكوِّنات الرواية إذا لم تخترق الشخصيات المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة، وإذا لم تعمل على تحديد انتمائها فيه. ولاحظتُ أخيراً أن الروائيين قد يختلفون في الوصف البصريّ، أو في اعتمادهم رواة أو راوياً واحداً، أو في الاستناد إلى الثنائيّات الضدّيّة والصفات المفردة واستعمالا لأرقام ودلالات الألفاظ، ولكنهم لا يختلفون في شيء إلا بعد اشتراكهم في القاعدة الأساسيّة اللازمة لبناء الفضاء الروائيّ؛ "وهذه القاعدة

المشتركة هي تحديد الأمكنة الروائيّة، واختراق الشخصيات لها بغية إحيائها وجعلها عاملاً من عوامل فهم الشخصيات والحوادث الروائيّة"[1].

1 . وظائف الفضاء في عمليّة التّخييل2:

1. سمر روحي الفيصل، الرواية العربيّة، البناءُ والرّؤيا، البناءُ والرّؤيا . اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريّة، 2003، ص93.

[2]Le rôle de l'espace est essentiellement de permettre à l'intrigue d'évoluer (séparation/rencontre..) Il sert de décor à l'action. Il peut aussi renseigner sur l'époque et le milieu social. Il peut même servir à révéler la psychologie des personnages. Un personnage triste : Ossyane, séparé de celle qu'il aime dans cet asile psychiatrique, va plonger dans un mutisme qui va en quelque sorte laisser ceux qui voulaient lui porter secours l'abandonner à son sort. Il peut enfin acquérir un sens symbolique, qui pour le dégager et l'interpréter, il faut trouver les oppositions symboliques fondamentales, souvent binaires : clos/ouvert ; villes/campagne ; dedans/dehors ; espace réel/espace rêvé . Dans la fiction, l'espace est présenté de façon à représenter la réalité, c'est-à-dire qu'il fait référence à un espace réel "réalème", quand bien même il se veut géographique ou encore réaliste. Sa fonction, sa nature, son organisation et son mode de description sont multiples. Alors qu'il est présenté comme réel, l'espace narratif reste toujours construit par l'écriture. » 1- L'espace permet un itinéraire: à ce moment, le déplacement des personnages s'associe à la rencontre de l'aventure, comme dans les contes : un voyage signifie l'éminence de l'action. » - Parfois, l'espace peut offrir un spectacle ou servir de décor à l'action. Dans ce cas, il est soumis au regard des personnages. Il est déterminé par la situation du spectacle face au spectateur et par la relation entre le paysage et l'état d'âme de celui qui regarde, qui perçoit,**Nabti Amor**, **la construction de l'espace romanesque dans** « **les échelles des levant** » **D'Amin Maalouf** (**Mémoire de Magister**),**département de la langue française**, **Université Mentouri**, **Constantine**, **Algérie**,**2007**, **p27**.

إنّ الحديث عن علاقة الفضاء بعمليّة التّخييل، لهو حديث عن علاقة علّة بمعلول، إذ مهما كان أسماء الشخصيّات غير متداولة، ومهما كان الزّمن غير واقعيّ، تظلّ الرّواية عاديّة، حتّى يتدخّل الفضاء، فينقلها من واقعيّة إلى لا واقعيّة، والحديث عن اللاّواقعيّة، لهو حديث عن الارتفاع إلى مجال أرحب، يصير فيه عالم الرّواية هو عالمٌ لغويٌّ، لا يعرفه الواقع، ومن ثمّة فإنّ من الوظائف: التّخييل في حدّ ذاته، والتعالي عن الواقع ومباشرته، وضبط حركة الشّخصيّات ضبطًا رصينًا محكمًا من خلال اللّغة، ومن ثمّة فاللّغة "بما لها من قدرة على الإيحاء، والتّعبير عن الإحساس، تستطيع أن تقدّم المكان في صورة يتّحد فيها الزّمن بالحدث، بالموقف الشّخصيّ، بالشّعور الوجدانيّ، بالرّؤية الذّاتيّة، سواء كانت رؤية الكاتب أم الرّاوي"[1]

2 . إيقاعيّة الفضاء الرّوائيّ:

فيما يتعلّق بالإيقاعيّة في الفضاء فإنّ هذه النّقطة بالذّات تعدّ محور اللّقاء بين المكان والزّمان، إذ يتعلّق الأمر أوّل ما يتعلّق بالحركة، فإذ كان الزّمن هو الّذي المدّة الّتي تتحرّك فيها الشخصيّات، والأحداث، فإنّ المكان يجيء كإطار، أو أرضيّة تدور فيها الأحداث، ثمّ إنّ الحديث عن إيقاعيّةٍ ليتعلّق بشعريّة الفضاء الرّوائيّ وجماليّته، و هذا يرتدّ إلى اللّغة رأسًا، فـ "مفهوم الشّعريّة في الرّواية مختلف بالطّبع عن مفهومها في أيّ لونٍ آخرَ مِن ألوان الأدب. فنقّاد الرّواية، وأساطين النّظريّةِ السّرديّة، يقصدون بشعريّة الرّواية ما فيها من الصّياغة الأدبيّة المتخيَّلة الّتي تُحيل الحكايةَ مِن خبر، أو مجموعة أخبارٍ تُحكى، وتُروى، إلى عملٍ أدبيّ يخضع لقوانينَ تتعلّق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص، واستثارة الحوافز، ووصف المكان واستخدام الزّمن، والمنظور، والرّاوي، إلخ..."[2].

[1]. إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، ص164.
[2]. المرجع نفسه، ص255.

إنّ هذا لا يتأتّى لأيّ كان، وليس يدرِكه كلّ من زعم أنّه كاتب رواية، إذ أنّه "ضربٌ من الأداء اللّغويّ يندُر وجوده في غير كتابات المتمكّنين من صنعة الرّواية، من هؤلاء ... حنّا مينة، وجمال الغيطانيّ، وإدوار الخرّاط، وأحلام مستغانمي ..... وبعض روايات جبرا إبراهيم جبرا"[1]، ثمّ إنّ من إيقاعيّة الرّواية بناءاها "الدّائريّ" و "الحلزونيّ":

أ . البناء الدّائريّ: في هذا البناء يتمثّل الفضاء نفسه دائريًّا، أي مغلقًا إذا اعتددْنا بمميِّزات الدّائرة، فالفضاءُ دائريًّا يعني أنّ ذلك الّذي يلزم حالةً واحدةً يكون في تمام الوفاء لها، فإمّا أن يطلق منطلقًا تخييليًّا لا يعدوه، وإمّا أن يكون مستلاًّ من الواقع ليس يتجاوزه، وحيال نتذكّر ما مرّ بنا في رواية "أعشقني" للرّوائيّة الأردنيّة "سناء شعلان"، إذ تبنّت منطق الغرائبيّة والعجائبيّة، فظلّ الفضاء غير واقعيّ طَوَال زمن الحكي والسّرد، وفي هذه البنائيّة ضرب كثير من الاستيطيقيّة، الّتي تنمّ عن مدى قدرة الرّوائيّ على الحفاظ على بنائيّة محكيّاته ونصّه المسرود، وهي ضربٌ من الكتابة السّرديّة الواعية.

ب . البناء الحلزونيّ: يدلّ البناءُ الحلزوني على مستوى آخر في التّعامل السّرديّ، مع الفضاء المكانيّ، وهو . إن أصبْنا الحديد . تجاوزٌ للخطيّة، والدّائريّة، وارتقاءٌ إلى مستوًى ثانٍ، إذ يحافظ النّاص على مسافتين اثنتين، مسافته مع المتَخيّل، ثم مسافته مع الواقع، إذ يخوضُ الرّواية خلال الفضاء، مرّة يأخذ من الواقع ليخيّل، ومرّة يأخذ من الخيّال ليوقّع (أي ليجعله واقعيّا)، وفي اعتقادي أنّ هذا الضّرب من البناء هو الّذي يدلّ أكثر مِن غيره، على مُكنة الرّوائيّ، وقوّة تمرّسه، وقدرته على التحكّم في عناصر الكتابة السّرديّة، وأبجديّاتها، وهُويّاتها الفنيّة، وهو مظهرٌ آخر من مظاهر جماليّات الفضاءات الرّوائيّة، ومثاله عندي "وصيّة المعتوه للرّوائيّ "إسماعيل يبرير".

[1]. إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، ص255.

3 . الفضاء وشعريّة الفراغ[1]:من الّذين يخوضون في المسألة الشّعريّة بالنّسبة للفضاء لدى الغرب النّاقد الفرنسيّ "موريس بلانشو" "Maurice Blanchot" في الحديث عن شعريّة الفراغ يتدخّل الرّوائيّ أو المفنُّ بشكل عامّ ليقول كلمته، حيث يتّكئ عل الفضاء قصد إكسابِ نصّه أبعادًا يجاوز بها البعد اللّغويّ المغلق الصّارم، ومن ثمّة فإنّ إذا جاز لنا الانتصار للمصطلح، وإبعاد مقولة التّرادف، فسيكون مصطلحُ "الفضاء" هو الأنسب، باعتبار الامتداد والاتّساع والفراغ، ثمّ إنّ الفراغ يمتلك شعريّةً انطلاقًا من انفتاح النّصّ، فالنّص أثر أو كونٌ مفتوح " Opera

[1.] Tout au long du récit, l'espace devient le siège de perturbations et de bouleversements internes qui en modifient l'apparence et l'identité. Au début du roman, Thomas affronte la mer déchainée que la tempête « troubl(e) » et « dispers (e) » ,the work, art as origin naccessibles » L'espace devient le lieu d'un chamboulement qui va jusqu'à remettre en cause sa constitution interne : « Etait-ce réellement de l'eau ? » Ainsi, il arrive que l'espace change d'aspect et prenne une identité défférente, a l'image de la fosse creusée par thomas et qui se transforme en cadavre…. L'espace cesse d'être une cadre immobile ou une scène figée pour devenir une présence physique, un corps vivant…. . L'espace intime du moi se trouve envahi par l'espace extérieur et obscur de la nuit conquérante dans ce qui s'apparente a une union destructrice et ravageuse. chez Blanchot, l'espace extérieur est en contact permanent avec le moi intime du personnage cherchant sans cesse établir « une union monstrueuse » mais « nécessaire ». **Khalid Lyamlahy**, **Poétique de l'espace littéraire chez Maurice Blanchot : Stratégies de construction et de déconstruction spatiales dans Thomas L'obscur**, **World & Text , A journal of Literary Studies and Linguistics**, **Vol. V**, **issues**, **1–2**, **December**, **2015**, **p1–2**.

Perta"، على رأيِ "أمبرتو إيكو"، إنّ الرّوائيّ أمام الفراغ الممتدّ للفضاء بين أن يجد نفسه، وبين أن يخسرها[1]، وفي الحقيقة هي مهمّة القارئ، ضمن سؤال القصديّات الثّلاث، قصديّة النّصّ، وقصديّة النّصّ، وقصديّة القارئ.

4 . دلالات ثيمة[2] الفضاء المكانيّ في الرّواية:

1. In the work, the artist protects himself not only a gainst the world, but also against the requirement that draws him out of the world. The work momentarily domesticates this "outside" by restoring an intimacy to it. The work silences a nd gives the intimacy of silence to this outside bereft of intimacy and repose -- this outside, this language of the original experience. But what the work encloses is also what opens it ceaselessly; and the work in progress runs one of two .risks: it may either renounce its origin -- exorcis ing it by endowing it with facile prestige -- or the work may return ever closer to this origin by renou ncing its own realization. Yet a third risk is that the author may want to maintain contact witht he world, with himself, with the language he can use to say "I." He wants this, for if he loses himself, the work too is lost. But if, too cautiously, he remains himself, the work is his work, it expresses him, his gifts, and not the extreme demand ofand not the extreme demand of the work, art as origin.**Maurice Blanchot**, **The Space of Literature**, **p39 – 40**

[2]. Définition du thème : W. Smekens (Université du Gand), définit ainsi la notion de « thème » : « C'est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes. » Dans le texte le thème ne va pas apparaître tout le temps sous le même aspect linguistique. Il va constamment varier. Tous les éléments de sens peuvent servir de thème. Il peut être une figure, un objet, un sentiment un acte de la vie la plus quotidienne. Certains situent le thème dans le contenu, d'autres le situent dans la forme., **LE PETIT LAROUSSE Illustré 2013**.**P1087**.

حين نتتبّع ثيمة المكان في الرّاية يكون من اللاّزم التّدقيق في كلّ التّفاصيل رغبةً منّا في الوقوف على كلّ الإشارات الّتي تفضي إلى دلالات توظيف هذا العنصر، باعتباره استراتيجيّةً أساسُها المعنى والمعنى المضاعَف، ومن ثمّةَ تصيرُ تلك الصفات الطوبوغرافية التي يسقطها الروائي على المكان، سبيلاً مفضيةً شكلاً ونوعًا إلى مدى استثمار الروائي لتلك الصفات لبلوغ عددٍ من الدّلالات الّتي يقصد إليها، أو تكون نتيجةً من نتائج التّركيب السّرديّ الّذي اكتملت عناصرُه، وكمُلت حسناته السّرديّة، تلك الّتي تسمو إلى درجة تغذية النصّ الروائي، وترتقي به فإذا هي منعطفاتٌ للغور في عالم النص.

ومن الدلالات الّتي من الممكن الحديثُ عنها **دلالاتُ حركيّة المكان**، وإنّها لحركيّة تشي بالكثير من الدّلالات لعلّ من بينها دلالة الحريّة الّتي تتيح للقارئ فرصة فهم حرية الشّخصيّات الرّوائيّة في استخدام المكان فإذا هو فضاءٌ واسِعٌ. على ضيقه ومحدوديّته يتحرك فيه، ويمارسه خلالهُ نشاطه بشكلٍ عاديّ[1]، "ومن هذا الجانب تأتي أهميّةُ الأعمال القصصيّة الّتي تُحسن استغلال أدواتِها واستعمالَها فتجيء هذه الأدوات سهلةً يسيرةً مِطْواعة ولك أن تنظر. مثالاً على ذلك. إلى "حجّي جابر" وهو يوظّف المكان تعبيرًا منه عن الاغتراب وعن الهُويّة وأشياء أخرى: حين يقول مثلا: واصلْتُ سيري غرْبًا حتّى بَلَغْتُ مَقْهًى بِوَاجِهَتَيْنِ تُطِلُّ إِحْدَاهَا على كَمِشْتَانُو، والأُخْرَى عَلَى شَارِعٍ أَقَلَّ صَخَبًا، إِنَّهُ مُودِرْنَا.
شَدَّنِي مَوْقِعُهُ الّذِي يَتَوَسَّطُ الشَّارِعَ تَقْرِيبًا، إِضَافَةً إِلَى أَنَّهُ يَضِجُّ بِالْحَيَاةِ كَمَا يَبْدُو مِنْ تَنَوُّعِ وُجُوهِ مُرْتَادِيه.

1. انظر: مصطفى الضّبع، استراتيجيّة المكان، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، أكتوبر، 1998، ص65.

اقْتَرَبْتُ بَاحِثًا عَنْ مَكَانٍ، بَيْنَمَا أَعْيُنُ الْجَالِسِينَ تَتَّجِهُ نَحْوِي.... كَانَ مُودِرْنَا أَشْبَهَ بِمَسْرَحٍ مُكْتَظّ، بينَمَا سَاحَةُ الْعَرْضِ هِيَ وُجُوهُ الْمَارَّةِ فِي كُمشتاتو، تلك الوجوه المتْخمةُ بالتَّفاصيل.

اقْتَرَبْتُ أَكْثَرَ، بَدَا لِي أَنْ لاَ مَكَانَ شَاغِرٌ، كِدْتُ أَتَرَاجَعُ بَاحِثًا عَنْ مَقْهًى آخَرْ، لَوْلاَ أَنَّ إِحْدَى النَّادِلاَتِ تَقَدَّمَتْ نَحْوِي وَهِي تُشِيرُ إِلَى كُرْسِيّ فارِغْ، لَمْ أَسْتَوْعِبْ إِشَارَتَهَا فِي الْبَدْءِ فَقَدْ كَانَ الْكُرْسِيُّ هُوَ الْوَحِيدَ الْخَالِيَ ضِمْنَ أَرْبَعَةٍ تُحِيطُ بِإِحْدَى الطَّاوِلاَتْ.

فِي مَا بَعْدُ عَرَفْتُ أَنَّ الإِرِيتِرِيِّينَ لاَ يَجِدُون حَرَجًا فِي تَشَارُكِ الطَّاوِلاَتِ مَعَ أَشْخَاصٍ لاَ يَعْرِفُونَهُمْ"[1]، لا يقدّم "حجّي جابر" في روايته المكان وتفاصيله دفعةً واحدة، ومن ثمّة يمكن للقارئ أن يمايز بين نمطين مكانيين أحدهما يقدّم دفعةً واحدة مع توقّف للزّمن هو المكان، وآخر يقدّم متقطّعًا يتوزّعُ خلال العمل السّرديّ مع حركيّة زمنيّة ليست تنقطِع، نسمّيه . إن انتمْينا إلى المميّزين . فضاءً، والحديث عن المكانيّة عند حجّي جابر خلال "سمراويت" ليست مدعوّةً بُغية وصفٍ بعد تعبٍ سرديّ، وليست قصد توقّفٍ تُستأنَفُ عَقِبهُ الأحداث، إنّه مكانٌ ومضمارٌ لهذه الأحداث أصلاً، ومن ثمّة فالتّركيز على هذا المكان الّذي وجده "عمر" شخصيّة الرّواية الأساسيّة ممثّلاً في المقهى، ليس إلاّ لخدمة هويّة "عمر" الإريتريّة، إذ سيمكّنه من الالتقاء بـ "سمراويت" الشّابّة الإريتيريّة الجميلة المغتربة في باريس، ودلالة الاسم "سمراويت" وحدها تكفي، إضافة إلى دلالة اسم النّادِلة "سلام"، إذن دلالة المكان هنا مرتبطةٌ بالوطن والهُوِيّة، ولذلك ترى المكان ينمو مع السّرد ليُسلم "عمر" إلى "سمراويت" وما "سمراويت" إلاّ إريتريا الّتي تعيش هي و يعيش أبناؤها جوًّا من التّباعد والتّغريب والحرب.

ويواصِل "حجّي جابر" قائلاً: "جَلسْتُ، إلى يَمِينَيْ رَجُلٍ فِي أَوَاخِرِ الْخَمْسِين، وَ بيدِه صَحِيفَةُ "إريتريَا الحديثة" إِلَى جِوَارِهِ امْرَأَةٌ يَبْدُو أَنَّهَا زَوْجَتُهُ فَقَدْ كَانَتْ تَتحدَّثُ إِلَيْهِ

1. حجّي جابر، سمراويتْ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2012، ص 18 . 19.

دُونَ أَنْ يَجْعَلَهُ ذَلِك يترُكُ الصَّحِيفة ويلتفتُ إليْهَا، كان يكْتَفِي ببضع كلمات... الكُرْسيُّ الثّالث تجلِسُ عليه فتاةٌ فِي منتصف العِشرين تقريبًا وبيدها كتاب..... رفعت رأسها قليلاً والتفتتْ إليّ، ثمّ عادت لكتابها مِن جديد، كان ذلك كافِيًا كي ألمحَ العنوان، يا للصُّدفة، "رحلة الشِّتاء/صالح" رواية ناود..... "عفوًا.. هل هذه رواية رحلة الشّتاء للعظيم ناود؟ أنت محظوظةٌ بكمِّ المتعةِ الّتي تنتظِرُك بين دَفَّتَيْهَا"

"آه. نعم. هل قرأتها؟"

"بالطّبع، لكن قبل هذا أنا عمر، إرتريّ مقيم في جدّة"

"أهلاً تشرّفْنَا.. أنا سمراويت. إرتريّة مقيمة في باريس" ثمّ يواصل الرّوائيّ سرد أحداث روايته الّتي تحكي مأساة وطنٍ ومواطنين حُرِموا من حقّ المواطنة. غير أنّ الوطنيّة باقية لا تمّحي، المقطع الثّاني الّذي دوّناه قبل هذه الأسطر يدلّ بداية على تشظّ للذّات أمام مسألة الغربية، إذ هذا في جدّة الحرمين، وتلك في باريس برج إيفل، ثمّ إنّ الرّوائيّ هنا يبدع في التّحيّز إلى المكان خلال التّقاطبات الثّقافيّة الفنيّة أعلى/ اسفل. يمين/شمال. وغيره. ممّا أرساه "يوري لوتمان" في مشكلة المكان الفنّيّ، ممّا أشرنا إليه آنفًا.

وعلى ذلك فإنّنا نخلُص إلى أنّ وصف المكان حال رصدِ الروائي خلفياته، لا يقتصر على إسقاط الصفات عليه أو على بعض ما يتعلّقُ به من أشياء فحسب، بل قد يلجأ، الروائي إلى توظيف الصورة الفنية الّتي تتّكئ على عنصر الخيال أساسًا متينًا. خلال إعادة تشكيل العالم، مع وعيٍ بالواقع الّذي لا بدّ أن يحضر خلال بعضِ الجزئيّات، وهذا قد يكون الخيط الرّفيع الّذي يربط دواخل الرّواية بخارجها، مع شيء من المبالغة في أحايين كثيرة[1]، فالشيء قد يحملُ في وجوده الخارجي قد يكون ذا

[1] انظر: جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص323.

وظيفة مهمّة، وهي الإشارة إلى حقائقَ واقعة في العالم الخارجيّ، غير أنّ وجودها داخلا لنص يجب أن يتعالى إلى الاضطلاع بدلالات خاصّة[1]،ويتعدى ذلك مجرد كونه إشارة، ليكون هذا المكان الّذي نتحدّث عنه، ذلك المكان الّذي أكسبه النّصّ أو السياق الّذي وُجد فيه» صفة العلاَميّة، من خلال إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر المكانية التي لا يختلف بعضها عن بعض في الواقع.

لنقلْ بعد كلِّ هذا إنّ الحديث عن الصورة الفنية الّتي يتدخّل المكان وغيره لتكوينِها، يتعدّى أن نتحدّث عن حدود رؤية بصريّة للمكان خلال عناصره المادّيّة، إنّ ذلك يتعدّى ذلك ويتجاوزه ويتعالى عليه من حدود المادّة، إلى رحاب الوجدان، وعليه فـ »الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته"[2] . وفي هذه النّقطة بالذّات تتجلّى قدرةُ اللغة الروائية على الارتقاء لـ: "إعطاء أبعاد حسية لمالا وجود له إلا بالوعي وفيه، وفي إضفاء صفة الواقعية على ما هو تصور يمحض"[3].

إذا كنّا قد تحدّثنا بادئ الأمر عن الدّلالة الّتي تضطلع بها حركيّة الزّمان والمكان، فإنّنا نتحدّث ثانيا عن دلالة الهُوِيّة، ونعيد فنقول إنّ توظيف المكان توظيفًا جيِّدًا مُحكَمًا هو ذلك التّوظيفُ الّذي مقتضاه أن يكون هذا المكانُ بُؤرة مِن بُؤرِ النّصّ، حيث إنّ وجوده على هيئة من الهيئات، في اتّجاهٍ من الاتّجاهات، يعني شيئًا ما، ومن هذه الأشياء والدّلالات الهُوِيّةُ، إذ يصير المكان منزّلاً في إطارٍ ما ومفرغًا فيه بمعنى "الهُوِيّة" ومن ثمة فإنّه "لا ريب في أنّ للمكان أثرًا في التّعبير عن هُوِيّةِ الْكاتِب

[1] انظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 100، 101.

[2] جابر عصفور، الصّورة الفنيّة، ص341.

[3] جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ط2، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، سبتمبر 1985م، ص85.

الرّوائيّ والشُّخوص. فالحياة الإنسانيّةُ خلاصة الظُّروفِ والبيئة المحيطة، والتّاريخ، والعاداتِ، والتّقاليد، والأعراف. ونتيجةُ ذلك نجدُ الكثيرَ من الكُتّاب يحاولون مِن خلال المكان التّعبيرَ عن تمسُّكهم بهُويّتهم، لا سيما إذا كانوا ممّن يُعانون أصلاً بسبب تلك الهُوِيّة، كأن يكونوا مقيمين بصورةٍ قسريّة، أو اختياريّة، خارج المكان الّذي عرفوه، وألِفُوه، وأحبّوه، فتراهم دائمي الحنين، والتّوق إلى ذلك المكان يصوّرونه فيما يكتبون، ويتلذّذون بذكره، وذكرِ ما يتّصفُ به مِن صفاتٍ تشيرُ إلى ما يؤمنون به، ويفضّلونه على غيره..."[1].

هذا الكلام وخلافهُ صحيحٌ،إذ لا يعبّرُ وضُعُ المكان أو أيّ عنصر آخر دائمًا على وضعيّةٍ يعيشُها الكاتب، إذ قد يكون تعبيرًا أدبيّا سرديّا جاء ليعالج حالةً ليست دائِمًا حالة الرّوائيّ، وإن نحن سلّمنا بأنّه ما من رواية إلاّ ومنظورها يخصّ الرّوائيّ، فإنّنا سنكون بهذا قد ألغينا ذلك الخيط الإجناسيّ الرّفيع الّذي يتدخّل أحيانًا للتّفريق بين جنس الرّواية وبين جنس السّيرة الأدبيّة غيريّةً كانت أو ذاتيّة. وحتّى حين يقصد الرّوائيّ نفسه، فإنّه يسعى حثيثًا إلى التّعمية قدر المستطاع في إبعاد وصف روايته بأنّه دفتر شخصيّ لسيرة حياة، وهو ما يكثر عند أحلام مستغانمي الّتي تعرض في رواياتِها إلى أمكنةٍ كثيرة، بل تلك الأمكنة الّتي لها صلة بها في الواقع، وهو نفسه ما نجده عند "حجّي جابر " خلال "سمراويت" أو "مرسى" فاطمة" خلال تعدد أسماء الأماكن والمدن العربيّة والإفريقيّة الّتي يقطعها البطل بحثًا عن وجهٍ لمدينة يبشُّ له. ويقبله من مرسى فاطمة إلى جدّة إلى أسمرا كلّها إلى السّودان إلى مصر، ثم إلى الخروج من الرّقعة الإفريقيّة والعربيّة إلى إسرائيل. ثمّ ذلك التّأمل في وجه المدينة الّتي على جمالها إلاّ أنّ الآثار الإيطاليّة قد طبعتْها بطابعها الخاصّ، فإذا أسمرا غير أسمرا.

1. إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، ص141.

ومن الهويّة في الفضاء الرّوائيّ أن يصوّر الرّوائيّ "الطيّب صالح" كيف استطاع بطلُه "مصطفى سعيد" حمل هُوِيّته معه إلى بريطانيا، بريطانيا الّتي علّمتْه الاقتصاد، وعلّمتْهُ معه كيف كان الغرب الرأسماليّ، الأمبرياليّ، أو الاشتراكي يسبي أخواته هناك في الخرطوم، ويستصلح أرضه ليجني غلّتها وحده، والشّاهد هنا عمليّة استبداليّة في ما يخصّ هويّة المكان.

ومن ثمّة فكلّ الممارسات مجرّد قناعٍ لثأرٍ حضاريّ قديم كبير، ومعه يستحيلُ الحبُّ صورة مقنّعةً، تعرّي وجهًا يخفي وراءه كثيرًا من السَّوْءات، إذ هو (أيّ حبّ مصطفى سعيد) في الحقيقة سكّين مغروز في صدور البريطانيّات اللاّئي احتلّ آباؤهنّ أو أجدادهنّ السّودان والعالم العربيّ ذات زمن، أليس هذا ما يقوله "صالح":" كُلُّ شَيْءٍ حدثَ قبل لِقائي إيَّاهَا، كان إرْهاصًا، وكُلُّ شيْءٍ فعلْتُهُ بعد أن قتلتُها كان اعْتِذَارًا، لا لِقَتْلِهَا، بل لأُكْذُوبةِ حياتِي. كنتُ في الخامسةِ والعشْرِين حين لقيتُها، وفي حفلٍ في تشلسي. الباب. وممرٌّ طويلٌ يؤدِّي إلى القاعة. فتحْتُ الباب. وتريَّثْتُ، وبدتْ لِعيْنِي تحت ضوء المِصْباح الباهتِ كأنّها سرابٌ لمِعَ فِي صحراء* كنتُ مخمورًا، كأْسِي بقِي ثُلثُها، وحوْلِي فتاتان، أتفحَّشُ معهما، وتضحكان. وجاءت تسعى نحونا بخطوات واسعة، تضع ثقل جسمها على قدمها اليُمنى، فيميلُ كِفْلُها إلى اليسار. وكانت تنظرُ إليّ وهْي قادمةٌ.. كانت لندن خارجةً من الحرب، ومِن وطْأةِ العهد الفكتوريّ. عرفْتُ حاناتِ تشِلْسي... أقْرأُ الشّعر، وأتحدّث في الدِّين والفلسفة، وأنقد الرّسم، وأقولُ كلامًا عن روْحانيّات الشّرق، أفعل كلّ شيءٍ حتّى أُدْخِلَ المرْأةَ في فراشي، ثمّ أسير إلى صيدٍ آخر، لم يكن في نفسي قطعةٌ من المرحْ، كما قالت مسز روبنسن. جلبْتُ النّساءَ إلى فِراشي مِن بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيّات الكويكرز، ومجتمعات الفابيانيّين. حين يجتمع حزب الأحرار أو العمّال أو الشّيوعيّين، أسْرِجُ بعيري وأذهب... آن همند قضت طفولتها في مدرسة راهبات، عمّتها زوجة نائب في البرلمان. حوّلْتُها في فراشي إلى عاهِرة.... قلتُ لها : "أنا مثل عُطيْل. عربيّ

إفريقيّ[1].. قالت: "هل تدري أنّ أمّي إسبانيّة"؟. وتخيّلْتُ بُرْهَةً لِقَاءَ الْجُنُودِ الْعَرَبِ لِأَسْبَانيَا. مثلي في هذه اللّحظةِ، أجلسُ قُبالةَ إيزابيلاّ سيمور، ظمأٌ جنونيٌّ تبدّد في شِعاب التّاريخ في الشّمال، إنّما أنا لا أطلبُ المجد، فمثْلِي لا يطلبُ المجْد"[2].

يستجمع الطّيب خلال وجود بطله في لندن. وأثناء حكايته أماكنَ شرقيّةً كثيرةً من قبيل "إفريقيا" "الوطن العربيّ"، حيث الأحداث تسيرُ وهويّة البطل المضيّعة هي المحرّك، حيث المكان هو لندن.

ثمّ إنّ الثّيمة، ثيمة الفضاء، قد تكون بمعنى الوطن، متجاوزةً بذلك المعنى الضّيّق المحصور في إطار الكلمات، والصّياغة الفنّيّة أو اللّغويّة والطّباعيّة، ففي رواية "تصريح بضياع" للرّوائيّ "سمير قسيمي مثلاً يصير التّعالي على المعنى الخطيّ للّغة أمرًا لازمًا،

---

[1]. يجيء هذا التّعبير في رواية "موسم الهجرة للشّمال" لصاحبها الطّيب صالح .كما سيأتي . وضمن توصيف "مصطفى سعيد" لنفسه بأنّه عطيل عربي إفريقيّ . تجيء مقالة الدّكتور "محي الدّين صبحي" بعنوان "موسم الهجرة إلى الشّمال بين عُطيل وميرسو"، ضمن كتاب "الطّيّب صالح. عبقريُّ الرّواية العربيّة"، حيث يقول: "كان آخِرُ أثرٍ أدبيّ صاعقٍ طلعَ علينا به الطّيّب صالح رواية موسم الهجرة إلى الشّمال، وهي رواية مُحيِّرة أنّى توجّه إليها الباحث، كما أنّها مكتنزةٌ، متلاحمةٌ، مشوّقة، وداكنة، وفيها أخيرًا قدرٌ كبير من الأسئلة عن كنه الإنسان في التّاريخ، وكنه الإنسان في مجتمعه، وكُنه الإنسان في مجتمعٍ غير مجتمعه، إلاّ أنّني أميلُ إلى النّظر إليها من زاويةٍ خاصّة جدًّا قد لا تتماشى في شيءٍ مع مقاصد كاتبها. فمن الواضح انّ الطّيّب صالح كتب رواية في العلاقات الإنسانيّة عنى بها أن تحوي قدرًا كبيرا من جوانب الكشف عن الشّخصيّة الإنسانيّة. وعن البيئتين العربيّة والانكليزيّة، مع التّشويق اللاّزم لروايةٍ معاصرةٍ تهتمّ بالدّوران حول معنى الحياة الإنسانيّة، إلاّ أنّني لن أهتمّ بكلّ هذا القدر الّذي يكفيني لإضاءة الزّاوية الخاصّة الّتي أجدني مدفُوعًا إلى تركيز الانتباه عليها، وهي زاويةُ الفاجعة في اللّقاء الحضاريّ، فقد لاحظْتُ أنّ كلّ زاويةٍ تتعرّض للّقاء الحضاريّ تنتهي بفاجعة تقوم على سوءِ التّفاهم . وسأكتفي بالإشارة إلى ثلاثة آثارٍ عالميّة متباعدة تؤكّد هذه الملاحظة، وهي: "عُطيل" لشكسبير، و"الغريب" لكامو، "موسم الهجرة للشّمال" للطيّب صالح، فعطيل قائد مغربيّ يعمل في جيش فينيسيا يقتل زوجته ديدمونة بدافع الغيرة ليكتشف فيما بعدُ براءتَها وأنّه أساء فهمَ تصرُّفاتها وتعبيراتِها، انظر: مجموعة من الباحثين، الطّيّب صالح، عبقريّ الرّواية العربيّة، ضمن مقالة للدّكتور محيي الدّين صبحي "موسم الهجرة إلى الشّمال بين عطيل وميرسو، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص39. 40.

[2] الطّيّب صالح، موسم الهجرة إلى الشّمال، دار العودة، بيروت، ط13، 1981، ص33. 34، 42، 46.

يقول راوي رواية "تصريح بضياع": "ورُغم أنّ الأمر لم يكن عاجلاً، إلاّ أنّ مرورَنا بالمحافظة جعلني أرغب في الانتهاء من هذا الإجراء الغبيّ، ذلك أنّني كنت أستغرب أن تطلب مكتبةٌ وطنيّة الاشتراك فيها بمقابل. هكذا وثيقة، ولكن هذا حال إدارة جعلت البيروقراطيّة سببًا لوجودها.

دخلْنا المحافظة المتواجدة بأسفل عمارةٍ تقع في أحدِ أزِقّة ديدوش مراد، اعتاد النّاسُ على تسميتها "السيسيام" أي السّادسة، ولعلّها المحافظة الوحيدة في العالم الّتي تقع أسفل عمارة، وهي مثَلٌ آخرُ على الفوضى المنظّمة الّتي نتميّز بها عن سوانا من دول وشعوب، ذلك أنّ ما يعتبِره البوليس نظاو وقاية وأمن، ليس بالنّسبة إلينا إلاّ أعرافا يمكن تجاوزُها.

عند مدخل المحافظة، كان يقف شرطيّ يرتدي زيًّا رسميّا أزرق، وكان قد علّق على كتفه الأيسر بندقيّةً من نوع كلاشنكوف، جعلها تلتفُّ خلفه حتّى لامستْ أسفل ظهره، في حينِ كان يتكلّمُ في هاتفٍ نقّال من نوع "نوكيا".تقدّمْتُ نحوه لأعرض عليه عريضتي، فأشار إليّ أن أمهلَه لحظاتٍ حتّى ينتهيَ من حديثه، فلم أجد إلاّ أن أصمت وأنشغل عنه بالحديث مع إسماعيل، إلاّ أنّ اللّحظات سرعان ما امتدّت دقائقَ، والشّرطيُّ مازال منزويًا، منشغلاً في حديث لا ينتهي، كان يتكلّم بصوت هادئ، خافتٍ كالتّمتمة، لقد كان يحدّث امرأةً على ما يبدو.

وإذ أنا منشغلٌ في الحديث مع إسماعيل، ربَتَ الشّرطيُّ على كتِفي من خلفٍ، وقال كما يقول السّاخر:

. يبدو أنّني أطلْتُ عليك حتّى بدأْتَ تكلّم نفسك.

التفتُّ إليه وفي نفسي شيء من الاستغراب لكلامه السّخيف. نظرت نحو إسماعيل وفي ظنّي أنّه غضب من تعليق الشّرطيّ، إلاّ أنّه كان كعادتِه هادِئًا، وكأنّه لم يسمع شيئا. أشار غليّ في غفلة من الشّرطيِّ أنْ أُمعنَ النّظر فيه ففعلتُ، وقد فهمتُ إيماءته الّتي كانت تتعلّق بشكله، فقد كان قصيرًا قِصَرًا ظاهرًا، لا يليق بمكن كان في مثل

بنيته الضّخمة، إلاّ أنّ ما أدهشني فيه فعلاً، هو كيف استطاع رُغم قِصَرِه أن يلتحق بالشّرطة، سؤالٌ ما كنت لأطْرحه لو تذكّرْتُ حين حاولْتُ المشاركة في مسابقة الضّبّاط ولم أُسْتَدْعَ حتّى، ليس لأنّني افتقدْتُ لشرطٍ من شروط الالتحاق، بل لأنّني لم أملكْ واسطةً تيسّرُ الأمر عليّ.

. ماذا تريد بالضّبط؟

قال الشّرطيّ يستعجلني، بعد أنِ استعاد هيْبَتَهُ الّتي كان قد تنازل عنها قبل حينٍ، وهو يتكلّمُ في الهاتف. فجعلْتُه يتبعني وأنا أَهمّ بدخول قاعة الاستقبال، فأمسكني من ساعدي كما يُمسك صاحبُ الدّار بسارقٍ يحاول اقتحامَ دارِه عليه. كلّ ذلك دون أن يعير اهتمامًا لإسماعيل الّذي كان برُفْقتي.

. إلى أين؟. "قال يخاطبني" ثمّ أردف:

. هذه ليست دارَ أمّك.....

. أريد الإبلاغ عن بطاقة فقدتها.

. طيّب. قال وكانت يدُه قد أفلتت ساعدي.

. عد يوم السّبت، فقد نفدت منّا الاستمارات....

وإذ ذاك، باغتني إسماعيل بملاحظة غفلتُ عنها:

. أنت تدرك أنّ ملء التّصريح بالضّياع لا يحتاج إلى كُلّ هذه الجلبة؟"[1]

في هذا المقطع من رواية "تصريح بضياع" يحاول الرّوائيّ من خلال راويه[2]، أن يصوّر قتامة الحياة في مدينة العاصمة، ويراهن على مشهد كأنّه مستلٌّ من الواقعيّ، فيقترب

[1]. سمير قسيمي، تصريحٌ بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 11 . 13.

[2]. يفصّل "رولان بارث" في شخصيّة الرّاوي، والشّخصيّات عمومًا، فيقول: مفهوم الشّخصيّة ثانويّ في الشّعريّة الأرسطيّة، وهو خاضعٌ كلّيًا لمفهوم الحدث، ويقول أرسطو: يمكن أن توجد حكاياتٌ رمزيّة Fables دون "طِباع"، ولكن لا توجد طباعٌ بلا حكاية رمزيّة. ولقد استعيدتْ هذه النّظرةُ على يد منظّرين كلاسيكيّين من أمثال (فوسيوس Vossius). وفيما بعد، بعد أن كانت الشّخصيّةُ مجرّد اسمٍ، فاعل للحدث، اتّخذت قَوامًا نفسيًّا، وأصبحت فردًا، "شخصًا"، وباختصار صارت "كائنًا" ممتلء التّكوين، مجموعة بااحثين، شعريّة المسرود،

من الواقعيّة النّقديّة، إذ يحدّث عن مكان المحافظة، ثمّ وجود الشرطيّ القصير في صفّ الشرطة، وهو تصوير يفضي إلى قراءة أنّ التّصريح بضياع البطاقة الوطنيّة، ليس إلاّ الهُويّة والوطن، ومن ثمّة يندر هذا النّصّ المسرود إلى السّخط من المدينة، مثل موقف روائيّين كثر في الرّواية العربيّة والغربيّة على حدّ سواء.

ومن الأماكن الّتي تكاد دلالاتُها تتّفق في الرّواية العربيّة "المقهى" حيث لا تكادُ تفرّقُ بين المقهى لدى "الطيّب صالح" أو لدى "أحلام مستغانميّ" أو لدى "حجّي جابر" أو لدى غير هؤلاء، إذ يدلّ هذا المكانُ إمّا على صخب الحياة ولا مبالاتِها، أو على تلك السّكينة والهدوء الّذي تحتاج إليه الشّخصيّة الرّوائيّة، إذ تلجُ إليه طلبًا لتهدئة الأحداث وتبطيء الزّمن، أو لإحداث انحناءة وانعراجه حدثيّة، كما هو الحالُ في رواية "سمراويت" وممّن وقف عند "هذا المكان" "أحلام مستغانميّ" في "فوضى الحواسّ" حيث تقول بطلة روايتها،: "كان المقْهى أكثر هُدُوءً ممّا توقّعْتُ. وبرُغم ذلك

" Poétique du récit"، ضمن مقال لرولان بارث، "مدخل إلى التّحليل البنيويّ للمسرود"، تر: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة العامّة للكتاب، سوريّا،2010

وفي مسألة الرّاوي أيضًا يذهب "محمّد عزّام" إلى القول :"تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له. فـ (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمزله بحرف. و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

و(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً، يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للروائي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والمهم هو التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار (الراوي)، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي. وأما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي.

وقد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة. ومن نقاط التحوّل الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء (الروائي) نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته. وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: "يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب، "، محمّد عزّام، الرّاوي والمنظور في السرد الرّوائيّ، مجلّة ديوان العرب الالكترونيّة، الخميس ٢١نيسان (أبريل) ٢٠١٦.

دخلْتُه بارتباكٍ واضح. فأنا لا أدري عمّن جئت أبحث ولا أين يجبُ أن أجلس،، ولا ماذا يجبُ أن أطلب، وهل أُخفي أوراقي أم هل أُفردها على الطّاولة.. وكأنّني جِئتُ هنا لأكتب.

وقبل كُلِّ هذا... أيَّ زاويةٍ يجب أن أختار للجلوس، كي لا أخطئ باختيارها قصدي.

هو قال "احجِزي لنا طاولةً أخرى.. في أيِّ زاوية عدا الزّاوية اليسرى.. ما عاد اليسار مكانًا لنا"[1].

أيعْني أنّني يجب أن أجلس في الزّاوية اليُمنى من المقهى وأنتظر؟ أم أجلس في الزّاوية اليُسرى. ترقّبا لمن سيأتي ويجلس يميني؟

بدا لي المكان شاسِعًا. يجلس في ركنٍ أيسر منه شابٌّ وفتاة، مأخوذيْن بنقاشٍ حول أمرٍ ما. وفي زاويته اليُمنى رجلٌ بقميصٍ ابيض بدون ربطة عُنُقٍ، منهمكٌ في الكتابة، أمامه أوراقٌ.. وجرائدُ.. وكثيرٌ من أعقاب السّجائر.... أن تجلس لتكتب في مكانٍ علنيّ، كأن تمارِس الحبّ على وقْعِ أزيزِ سريرٍ معدنِيّ. وبإمكان الجميع أن يُتابِعوا عن بُعْدٍ. كلُّ أوْضاعِك النّفسيّةِ، وتقلّباتِك المزاجيّة أمام ورقة"[2]، قبل أن نتحدّث عن دلالة المكان في الرّواية خلال هذا المقطع بإمكاننا أن نقول إنّ الوصف هنا وصف المكان ووصف الحالة لا يؤسّس للحدث أو يسهم في بنائه، بقدر ما هو عنصرٌ سرديٌّ يتدخّلُ لتبطيء الزّمن، والحدِّ من سرعته الكبيرة، فالرّائيّة وإن كانت تعرِض للمكان بغية أن تظفر بطلتُها برجلها أو بذكرها المنشود.

غير أنّها تحاول تبطيء الزّمن، و الانتقال من جوّ الصّخب والحركيّة، إلى السّكينة، ثمّ إنّ المقهى مقهًى تقع وسطًا بين أن تكون مقْهًى للأغنياء، وبين أن

[1]. لا تخلو كلمة اليسار من دلالة أيديولوجية صارخة، فهي اليسار الشّيوعيّ، واليسار المعارض الرّاديكاليّ.

[2]. أحلام مستغانميّ، فوضى الحواسّ، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2013، ص54 . 55.

تكون مقعًى شعبيًّا، ثمّ إنّ المكان لا يتأسّس على ما يتأسّس عليه في الرّوايات الأُخر، إذ يتأسّسُ هنا على المرأة، وفي هذا كسرٌ أو محاولةُ كسرٍ نمطيّةٍ روائيّة وواقعيّة، إذ تدخل المرأة كغيرها إلى المقهى وتنتظرُ رجُلها. وليس هو الّذي ينتظرُها. وفي هذا دلالةٌ نفسيّةٌ تؤسّس لها الذّات وهي تقفُ أمام المكان بتساؤلاتِها الجمّة، إذ تغيبُ مشهديّة الرّوايات المعتادة المتمثّلة في حوار مرتاد المقهى مع نادِله، وهنا وجه التّقابل بين بطل "سمراويت" وبين "بطلة "فوضى الحواسّ".

يشي بهذا قول الرّوائيّة على لسان بطلتها "أخيرًا جاء النّادِلُ بفنجان القهوة، وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، وذهب.

انتبهْتُ لعدم وجود السُّكّر جوارهن كما هي العادة، رفعت يدي لأنادِيَه، ولكنّني عدلْت؛ فقد كان بعيدًا، ولم أشأْ أن أرفع صوتي لأقول كلامًا تافِهًا مثل: "يا خُويَا ... يعيّشك .. جيبلي سكّريّة".

شعرْتُ بأنّ صمْتي أجملُ مِن أن أكسِره لأقول شيئًا لنادلٍ خاصّة أنّ عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودةً، حسب ما توحي به لِحيتُه.

فقد يرفضُ أن يعطينِي السّكّرَ . وقد يطلبُ منّي أن أذهب إلى بيتي، وأشربَ قهوةً بالسُّكّر أو بالقِطْران.. إذا شئْتُ. هذا إذا لم يقلب عليّ فنجان القهوة.

فَمُنذ الأزلِ، الجزائرُ بلدٌ يمكن أن يحدث لك فيه أيُّ شيءٍ مع نادل! "[1]،

في هذا المقطع يتجلّى موقف البطلة من المكان، فهو مكان يبدو أنّها أوّل مرّة تدخله، وهو مستغرب من امرأة حسب ما تدلّ عليه كلمةُ "وضعَهُ أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي" إذ دخْلتُها تلك مُنكرة،، ومن ثمّة يفقد أُلْفته، زدْ على ذلك الجانب الأيديولوجيّ الّذي يحمله مظهر اللّحية بالنّسبة إليها "عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودةً، حسب ما توحي به لِحيتُه"

[1]. أحلام مستغانميّ، فوضى الحواسّ، ص58.

ولا يمكن أن نغفل أن من دلالة ثيمة الفضاء،سواءً تلك المتعلّقة بالتقاطب المكانيّ الثقافيّ، أو التّقاطب الدّينيّ، أو الأيديولوجيّ، بل إنّ أول ما يستوقفنا في قرائتنا لأيّ نصّ، وتوغّلِنا في مادته الحكائية التّقطّبات بكلّ أنواعها .و "تبحث هذه التقاطبات عن العلاقة بين الأمكنة وامتداداتِها في المجتمع ونُظُمِه وقيمِه السلوكية والثقافية والسياسية والإيديولوجية، وما ينشأ عنها من توتر وصراع سوسيو ثقافي. وهذا التقاطب يكون بين "الرفيع والوضيع، بين أعلى الهرم الاجتماعي وأسفله، وفي الدين نجد التقاطب بين الأرض والسماء، بين أهل اليمين وأهل الشمال، وفي المجال الأخلاقي نجد التقاطب بين السمو والتدني، يقول باختين:"يكون القصد الأخلاقي في الرواية ملموسا في قلب بناء كل جزئية من الجزئيات، فهو يشكل بالنسبة لمضمون الرواية، وحتى في أدق تفاصيلها عنصرا فعالا في تشييد العمل الأدبيّ"[1]

إذن لنخلص من الدّلالات إلى أنّ "المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائيّ وحاجاته. وهذا يعني أن أدبيّة المكان، أو شعريّته، مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانيّة، مفضية إلى جعل المكان تشكيلاً يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوّناً من مكوّنات الرواية يؤثّر فيها ويتأثّر بها. وإذا كان الوصف قادراً على تقريب المكان من القارىء، تبعاً لرسمه صورة بصريّة تجعل إدراكا لمكان بوساطة اللغّة ممكناً، فإن هذا الوصف مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات المكان بوجهات نظرها الخاصة، ومحاولتها بناء فضاء روائيّ يضبط إيقاع الأمكنة الروائيّة التي اخترقتها الشخصيات وتفاعلت معها"[2].

[1]. نظريّة الرواية، جورج لوكاتش، منشورات التل،الرباط،ط1، 1988،ص:67-68.

[2]. سمر روحي الفيصل، الرواية العربيّة، البناءُ والرّؤيا، ص 73.

5 . الكيفيّة القرائيّة للفضاء المكانيّ في العمل الرّوائيّ:

الحديث عن كيفيّة قراءة الفضاء، ينخرِطُ أساسًا في سؤال كيف ينبغي أن نقرأ الفضاء، باعتباره . مجملاً . فضاءً مفتُوحًا، أي أنّه أوسعُ وأكبر رحابةً من مجرّد قراءة واحدة مغلقة أو أنّ الأمرَ أكبر من هذا، إنّ " الأمر يتعلّق في جوهره بسؤال أشمل: "كيف ينبغي أن نقرأ؟"... ربّما احتاجت هذه القراءة لبعض التّدقيق، فنحن في الحقيقة لا نقرأ الفضاء، بل نقرأُ أشياءً وموضُوعاتٍ وهوامشَ وظلالاً ذات امتداداتٍ وعلائِق فضائيّةً في حقل سرديّ حكائيّ له خصوصيّاته، وذاكرتُه وبنيته السّيكولوجيّة والمعرفيّة، تمامًا كما لا نتلقّى الزّمن بل نتلقّى أحداثًا لها ديمومة معيّنة، وتتلاحق في نظامٍ معيّن"[1]

ولذلك فإنّنا حين نقرّر الاقتراب من النص الرّوائي لقراءة الفضاء فيه، او أيّ عنصر، فإنّ الغاية ليست الوصول إلى تلك القراءة المطلقة الّتي تدّعي نهائية في التلقي، أو الوصول إلى قراءةٍ ترى أنّ النّصّ المسرود ليس يقبل من الممارسات النصيةٍ سوى ممارسةٍ واحدة تتعالى على سلطة النص، بحثًا عن "سيميوزيس" دريديّ، إنّ القراءة فعل اقتراب وضمّ ومحاورةٌ واحتفاء بالنص الروائيّ، و مكوناته، ومحاولة لفهمه على رأي "ديلتاي"

وعلى ذلك فالقراءة هي "محاورةُ العمل الأدبي ضمن مستويات التحليل والتأويل المختلفة، والوصول إلى رؤية" هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة"[1] سواءٌ تلك المرتبطةُ بالدلالةِ أو مستوياتِ القول أو الاستيطيقا أو التحليلِ البنائي أو السيميائيِّ أو الأسلوبي، فالنصُّ كما يقول أمبرتو إيكو: "كونٌ مفتوح"، وفهمُ النص أو تأويلُه يكون حسب تعبير دريدا بـ"إعادة بناء

[1] حسن نجمي، شعريّة الفضاء . المتخيَّل والهُويّة في الرّواية العربيّة .، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 75.

الدلالة القصدية للنص"، وبالتّالي فإنّ أيّ ممارسة لتحليل نصّ ما هي بمثابة فعل تأويليّ قرائيّ، يقال هذا أثناء قراءة النّصّ الرّوائيّ بمكوّناته المعهودة، وبدخول عنصر الفضاء، صرنا مقابل نصّ سرديّ، يضفى عليه عنصر الفضاء المكانيّ جماليّاته ولذّاته بتعبير بارث، وصرنا أما المكان الّذي "يعدّ في مقدّمة العناصر والأركان الأوليّة، الّتي يقوم عليها البناء السّرديّ، سواءاً أكان هذا السّردُ قصّة قصيرة، أم قصّة طويلة، أم رواية، فللمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتّفاعل بين الأمكنة والشّخوص، شيءٌ دائمٌ ومستمرٌّ في الرّواية، مثلما هو دائمٌ، ومستمرٌّ في الحياة. فتكوين المكان، وما يعروه من تغيُّرٍ في بعض الأحيان، يؤثّرُ تأثيرًا كبيرًا في تكوين الشّخوص"[1]

الخاتمة:

لم يعد الفضاءُ ذلك الإطار الكلاسيكيّ الّذي يتتبع فيه السارد العليم دقائقَ الأمكنة ويصفُها وصفا مُسهِباً ومُطوَّلاً، ويتحرّى التلقين كما كانت الرواية التقليدية في مرحلة التأسيس وما قبل التأسيس، بل إن الفضاء المكاني أصبح يشكل في بعض الأعمال الروائية البؤرة الدلالية للحدث، ويولّد نسيجا من الفضاءات المتناسلة المنفتحة على حمولات دلالية تكشف تناقضات الواقع و ترصد ذبذباته، وتسهم في تطور العالم التخييلي للمحكي وديناميتِه[2] وتشكّلُه تشكيلا يجد قيمته حين يتكامل

[1]. إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، ص131.

[2]. انظر: سعيد موزون الفضاء السردي وبناء المعنى في رواية " توأما سيدي مومن" . ، موقع أنفاس من أجل الثّقافة والإنسان، 17أيلول/سبتمبر 2013 .

ويتعضدُ مع مختلف العناصر الأخرى الّتي تضطلع خلال عمليّة إنتاج نص له من الكثافة ما يجعلهُ حقيقًا بالقراءة النّقديّة المتترّسة بالفلسفة والجماليّات .

مصادر البحث ومراجعُه:

1. أحلام مستغانميّ، فوضى الحواسّ، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2013.

2 . إبراهيم خليل، بنية النّصّ الرّوائيّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

3 . أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2010.

4 . جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

5 . جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985.

6 . نظريّة الرواية، منشورات التل، الرباط،ط1، 1988

7 . حجّي جابر، سمراويتْ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2012.

8 . حسن نجمي، شعريّة الفضاء . المتخيَّل والهُويّة في الرّواية العربيّة .، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، .2000

9 . سمر روحي الفيصل، الرواية العربيّة، البناءُ والرّؤيا، البناءُ والرّؤيا . اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريّة، 2003

10 . سمير قسيمي، تصريحٌ بضياع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

11 . سيزا قاسم، بناء الرّواية، دار التّنوير، بيروت، 1985،

12 . الطّيّب صالح، موسم الهجرة إلى الشّمال، دار العودة، بيروت، ط13، 1981.

13 . كمال بومنير، قضايا الجماليّة . من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة . ، تقديم: جمال مفرّج، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2013.
14 . مجموعة من الباحثين، الطّيّب صالح، عبقريّ الرّواية العربيّة، ضمن مقالة للدّكتور محيي الدّين صبحي "موسم الهجرة إلى الشّمال بين عطيل وميرسو، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص39 . 40.
15 . مجموعة باحثين، شعريّة المسرود، " Poétique du récit"، ضمن مقال لرولان بارث، "مدخل إلى التّحليل البنيويّ للمسرود"، تر: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة العامّة للكتاب، سوريّا،2010
16 . محمّد شوقي الزّين، تأويلات و تفكيكات . فصولٌ في الفكر العربيّ المعاصر .، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
17 . محمّد عزّام، الرّاوي والمنظور في السرد الرّوائيّ، مجلّة ديوان العرب الالكترونيّة، الخميس ٢١نيسان (أبريل) 2016
18 . مصطفى الضّبع، استراتيجيّة المكان، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، مصر، أكتوبر، 1998.
19 . موقع أنفاس من أجل الثّقافة والإنسان، 17أيلول/سبتمبر 2013 .

20 - -Kristeva Julia. Poésie et négativité. In: L'Homme, , tome 8 n°2 , 1968.
21 - Khalid Lyamlahy, Poétique de l’espace littéraire chez Maurice Blanchot : Stratégies de construction et de déconstruction spatiales dans Thomas L’obscur, World & Text , A journal of Literary Studies and Linguistics, Vol. V, issues, 1-2, December, 2015.
22 - Nabti Amor, la construction de l’espace romanesque dans « les échelles des levant » D’Amin Maalouf (Mémoire

de Magister), département de la langue française, Université Mentouri, Constantine, Algérie,2007,
23 - Maurice Blanchot ,The Space of Literature Translated, with an Introduction, by Ann Smock ,University of Nebraska Press Lincoln, London,1982