جـمـــاليّــات الفضــاء المديـني فـــي رواية "اعتـرافـات أسـكرام" - لـــعز الدّين ميهوبي-»

وسام درويش
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة

ملخص:
يقتضي هذا المقال استجلاء جماليّات الفضاء المديني في الرواية الجزائريّة المعاصرة، وتحديدا في رواية "اعترافات أسكرام" لـ "عزّ الدّين ميهوبي"، عن طريق البحث في العلاقة التي تربط كلاّ من عناصر البناء النصّي وعناصر البناء السّردي، بأنماط تشكّل الفضاء المديني، التي تشمل الأبعاد الهندسيّة، والمرامي الدّلاليّة، بالإضافة إلى تمظهرات الكتابة.
يهدف هذا البحث إلى كشف العلاقة التي يمكن أن تربط ما هو شكلي بما هو دلالي، بما هو نصّي أيضا، ويخلص إلى استنتاج خصوصيّة الفضاء المديني –من خلال جوانبه الفنيّة الثلاثة- بغية إبراز جماليّات توظيفه في الرّواية الجديدة على العموم ورواية "اعترافات أسكرام" بوجه خاصّ.
الكلمات المفتاحية: جـمـــاليّــات الفضــاء المديـني ; رواية ; اعتـرافـات أسـكرام ; عز الدّين ميهوبي

Abstract:
This article must have esthetics appearance in the function of space city in the modern Algerian novel, exactally, in the novel of "iskram's confession" of "Azzeddine mihoubi" by studying the relationship related with all elements of text structure and narrative structure with kinds that consisted the space of city and which contains geographic dimensions', significant aims besides to the writing's kinds.
So?, our conclusion is abstracting the space of city through its three artistic aspects inorder to occur in general its aims of function in the new novel and particularly the novel of "iskram's confission"

مقدّمة:

إنّ للفضاء الرّوائي من الأهميّة والمرونة ما يجعله يتملص من أيّ تنظير منهجي أو تعريف دقيق، وأوّل مظهر من مظاهر تلك الأهمية والمرونة، كونه مكوّنا عامّا لا يختصّ بالمكان وحسب بل يشمل جوهر الرّواية وشكلها معاً، فهو« مُصطلح يُشير إلى مُجمل الوظائف التي تؤدّيها كل من الأمكنة أو المواضع

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2017

إلى جانب الشخصيات والزمن والتي تُعتبر كلها مكوّنات أساسيّة، تُحيل على الواقع المرجعي مُوازاة مع زمن الخطاب، كما تضمّ البنية الفضائيّة تركيب الأنظمة السردية ومحاورها جميعا» [1]، وبذلك يتسنّى مقاربة الفضاء في الرّواية وفقا لأنساق حضوره وكذا اتساقه مع المُكوّنات السرديّة الأخرى، ولأنه ينأى عن سمتيّ التحديد والثبات، أمسى« مجالا للتنافس والتفنن بين الكتاب الساردين، فإذا هو يخضع للواحديّة طورا، وللتعددية طورا، وللواقعيّة طورا... وللواقعيّة العجائبيّة طورا آخر» [2]

لقد تطوّر على إثر ذلك مفهوم الفضاء الرّوائي، ليتحوّل من مُجرّد تصوير حرفي للواقع إلى عنصر فنّي يُؤدّي وظيفة الإيهام بالواقع المرجعي، مُنّسما بملامح بنيويّة تخييليّة، من شأنها أن« تُقدّم لنا العالم ولكنّها تُقدّم- بقضاء محتوم عالما خاطئا -...ونحن مُجبرون في كل لحظة على إدخال تمييز في القصّة بين الواقع والخيال» [3]،وقد تجسّدت هذه الانعطافة النوعيّة إثر تطوير مفهوم الفضاء في تاريخ نظريّة الأدب- انطلاقا من مرحلة الواقعية إلى مرحلة الشعريّة والبنيويّة مرورا بمرحلة الأبحاث السيكولوجيّة والنفسيّة- مع ظهور التيارات النقديّة الحديثة، حيث سعت تلك الجهود النّقديّة إلى تتبع أنماط تشكل الفضاء في عالم الرّواية الداخلي، بُغية إبراز الصورة الجماليّة القائمة على تلاحم عناصر السّرد من جهة، والكشف عن الطريقة الفنيّة التي تُقدّم بها تلك العناصر من جهة أخرى.

وتأسيسا على ذلك فإنّ مُقاربة الفضاء المديني في رواية **"اعترافات أسكرام"**[4] لا يُمكن أن تطغى عليها النّزعة الواقعيّة، حتّى وإن اعتمد الرّوائي على دقّة الوصف وتحديد الأمكنة الجغرافيّة تحديدا مفصّلا، فإنّه لا يُمكن أن يُفهم من ذلك نقل المكان الاجتماعي نقلا حرفيّا كما هو في الواقع إلى فضاء الرّواية، وقد يبدو« جليّا أنّ الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان، فهو لا يُصوّر العالم المرئي بقدر ما يُعرّف بالفضاء الداخلي، ودلالته سياقيّة بقدر ما هي مرجعيّة، فليس الهدف من وصف باريس... هو تعريف القارئ بالعاصمة الفرنسيّة، ذلك أنّ تلك الأوصاف إنّما تُطابق الأحوال النفسيّة للشخصيّة التي تُعبّر عنها بنوع من الإسقاط»[5]، لذلك كان تصوير الفضاء المديني باعتباره فضاءا جغرافيّا مُتخيّلا عن طريق الوصف بمثابة تصوير حيّ يُساعد القارئ على فهم المواقف السّرديّة، كما ينأى بالفضاء المكاني عن صفتي الجُمود والثبات، الأمر الذي يُضفي نوعا من الحيويّة والاستمراريّة على الحكي، لأنّ تغيّر مواقف الشخصيّات ووجهات نظرها لا يكون إلاّ بتغيّر أماكن تحرّكها.

ومن ثمّ فإنّ الفضاء المديني في رواية **"اعترافات أسكرام"** يتأسّس عن طريق جملة العلاقات المتبادلة بين الشخصيّات والأمكنة، حيث يتأثر كل منهما بالآخر ويُؤثر فيه، ليُصبح بذلك الفضاء المديني عُنصراً فاعلا ومؤثرا ومُحرّكا للأحداث إلى جانب الشخصيّات والزّمن، بل إنّه يتعدّى مجرّد كونه وعاء تدور فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيّات، إلى مُؤطر رئيسي لجميع المكوّنات السرديّة، بحيث تزداد أهميّته كلما كان مُتلاحما أكثر مع عناصر العمل الرّوائي ككلّ.

ينقسم الفضاء المديني في رواية **"اعترافات أسكرام"** إلى فضاءين رئيسيين: أحدهما يندرج ضمن البناء الفنّي لفضاء الرواية الداخلي، والآخر يتمظهر من خلال البناء النصّي لفضاء الرّواية الطباعي.أمّا الأوّل فيتفرّع بدوره إلى:

1- **الفضاء الجغرافي:**

وهو فضاء مكاني ذو مرجعية واقعيّة يُحدّد جغرافيا من طرف الرّوائي، ويُمثل مجموع الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، وهو غالبا ما « يكفّ عن بقائه "جغرافيّا" ليتحوّل إلى حيّز للتجربة، تجربة تأتينا من خلال وجهة نظر الشخصيّة التي تعيشه» [6]،ويضمّ هذا الفضاء في **"اعترافات أسكرام"**الأمكنة الطبيعيّة المفتوحة كالشارع من زاوية تشكله الطوبوغرافي بين التبئير والتهميش(أي تبئير الأشياء وتهميش الشخصية أو العكس)، والصّحراء(تمنراست- تام سيتي) باعتبارها فضاءا متمدّنا، كما يضمّ الفضاءات الاجتماعيّة المغلقة كالبيت الذي يتراوح بين معاني الألفة والعداء، والزنزانة باعتبارها فضاء يمارس سلطة التحكم في الجسد والإمعان في الابتذال وتذليل الذات..

1-1-الفضاء المديني المفتوح وتداعيات الخارج:

يُمكن اعتبار الشارع بمثابة الجزء الذي يندرج ضمن النسق البنائي الكلي لفضاء المدينة، وما الجزئي إلا تعبير عن جانب أو جوانب من الكلي، لذا فإنّ أنموذج الشارع، باعتباره مُكوّنا من أبرز المكوّنات

المكانيّة التي ينبني عليها الفضاء المديني المفتوح، يُعبّر عن صورة المدينة بأجمعها، « الرّابعة مساءً. لا شيء سوى النّوم وقليل من ضجيج الشارع. منتصف الليل. لاشيء سوى النّوم وكثير من فوضى أهل المراقص والحانات. صباحا. لا يُسمع في تام سيتي آذان الفجر. يتلاشى في صخب المدينة وأصوات السيارات... حتّى يوم الجمعة تكون الحركة كبيرة، ولا نشعر أنّ هناك يوما للرّاحة في هذه المدينة التي لا تنام» (7)

يُركّز السّارد في هذا المقطع الرّوائي على فضاء الشارع المديني، ويجعل منه إطارا رئيسا وبؤرة مركزية تُلخّص وجهة نظره تجاه المدينة التي لا تعرف الرّاحة والسكون أثناء الليل، فالشارع ينبني وفق نسق مديني يعجّ بالمؤثثات والأشياء والأمكنة التي ترمز بشكل أو بآخر إلى خصوصيّة الحياة المدينيّة بكل أنماطها ومكوّنات فضائها كالطرق المزدحمة بالسيارات والتجّار، والشوارع التي تكتظ بالباعة المتجوّلين ليلا«في الليل أتسلل إلى شوارع تام سيتي التي تعجّ بالنّاس لأبيع أيّ شيء، إن كان سجائر أو جرائد أو أدوات للزينة وأوراق اليانصيب التي تلقى رواجا عجيبا خاصّة لدى الأفارقة الذين يُنفقون كثيرا من المال في سبيل الحصول على كسب سريع... وأنام، وبي وحشة لأبي الذي لا أعرف أين اختفى في زحمة تام سيتي وصخبها»(8)

تعرف شوارع تام سيتي الأهلة ليلا حركة وصخبا كبيرين، وقد يرجع هذا إلى طابعها الجغرافي الواسع واستقطابها للأجانب بغرض التجارة «تام سيتي مدينة واسعة الشوارع، وعالية الأبراج، ويطبعها اللون الأزرق، حتى أطلقوا عليها اسم المدينة الزرقاء. في تام سيتي يكثر الأفارقة القادمون من النيجر ونيجيريا ومالي والسينغال وحتى من جنوب إفريقيا»(9) ، فمن خلال صورة الشارع تتجلى صورة المدينة بمميّزات ثقافتها وخصوصيّة تفكيرها، لأنّ الشارع يُمثل الواجهة الخارجيّة لفضاء المدينة، ويعكس طبيعة تكوينها ومؤثثاتها، وأشكالها، وأصواتها، وروائحها، وفق نسق تفاعل الشخصيّة في فضائها الثريّ.

ولأنّ فضاء الشارع يعكس بقوّة قيم الفضاء المديني الذي يشغله، فإنّ تمظهراته تنتظم حسب النسق الوظيفي الذي تفرضه المدينة، وهنا يتجلى دور الرّوائي في رسم أبعاده وتحديد مسالكه التي تتوافق مع أفعال الشخصيّات الرّوائيّة، لأنّه إذا لم يكن هناك توافق بين صورة الشارع وأفعال الشخصيّة فيه، ينجم عن ذلك انقلاب القيم، وتغريب الذات عن مُحيطها، ذلك لأن طرق تشكيل بنية الفضاء المديني المفتوح، هي التي تُساهم في بناء فضاء اجتماعي يقوم على مبادئ التفاعل والاتفاق والتآلف بين الذات وفضاء تواجدها، بالإضافة إلى كونه عنصرا«جماليّا أساسيا، عنصرا شكليّا وتشكيليّا، وليس ديكورا، إنّه يكوّن، -كما ذهب بعضهم- الهويّة الجماعيّة، أو يطبعها بطابعه على الأقل، والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية ليس حجرة مُكيّفة أو زقاقا مغبّرا فحسب... إنه تلك اللحظة الصادمة بالحرية والمغامرة» (10)

لهذا يعمد السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" إلى دفع الشخصيّة للخروج من فضائها البيتي المغلق الذي تنعكف فيه، وتتقوقع بين جدرانه، لمعانقة الفضاء الخارجي الرّحب، والانجراف نحو تياره التحرّري، كما يُتيح لها الاندماج في الفضاء الاجتماعي، الذي يمنحها فرصة الانفتاح على صميم الحياة المدينيّة.

ويكفي أن تظهر بنية الصّحراء كفضاء جغرافي بالدرجة الأولى في إطار تكويني ينفتح على أواصر التلاقح الحضاري وانصهار القيم على اختلافها أو تناقضها أحيانا، في فضاء ينأى عن التعصّب والانغلاق ويُحاول استيعاب كل تلك التيارات والقيم الجديدة الوافدة على عالمه والغريبة عن تصوّره.

إنّ ما يُمكن ملاحظته بجلاء في رواية "اعترافات أسكرام"، تسارع النزوح المديني من المدن الكبرى نحو الصّحاري ومناطق الجنوب، ليندمج فضاء الصّحراء ويتكيّف أيضا مع تيارات الفضاء المديني القويّة، درجة تمكنها من اقتحام خصوصيّة هذا الفضاء الصّحراوي، وتطويعه ليسير في ركب التطوّر الحضاري والجغرافي ويندمج في أعماق البنية المدينية إلى أبعد الحدود كما يظهر في هذا المقطع السردي من الرواية:

"تحوّلت تام سيتي إلى معبر تجاري كبير في بلاد الساحل الصحراوي، وصار رجال الأعمال يقصدونها، وينشئون بها مشاريعهم الصناعيّة والتجاريّة، فاليد العاملة الإفريقيّة رخيصة، ومُحفزات الاستثمار كبيرة جدّا، وأوروبا لم تعد تستوعب كل ذلك التطوّر فاتجهت جنوبا...
هكذا تحوّلت تامنغست إلى تام سيتي لتدخل قاموس المُدن الأكثر استقطابا لرأس المال، ورجال الأعمال، من جهات العالم الأربعة » [11]
يتزايد اهتمام السّارد وتأثره بكل ما يحمله الفضاء المديني الخارجي من أشياء ومؤثثات جديدة، غريبة، ووافدة إلى فضائه الصّحراوي البسيط، إذ لم يسبق أن عرف التلفاز اليدوي والسيارات والمباني الضخمة والمؤثثات الفخمة، وغيرها من الأشياء العصريّة، لذا نجد ابن الصّحراء (السّارد) مُتردّدا بين فضاءين، أحدهما يُمثل الأصل والهويّة اللذين يحفظان خصوصيّته وانتماءه الوجودي، أمّا الآخر فيُمثل فضاءا للتغيير، يُواكب حركات التفاعل الاجتماعي المشترك والمُتجدّد بتجدّد مُقتضيات الحياة، يقول السّارد: «لا تُثيرني بهرجة التكنولوجيا التي تطبع حياة الناس، فالتكنولوجيا كذبة أخرى لا يُحسّ بها إلا من لامست جسمه ألسنة النّار،... فأنا لم أنشأ في بيت يهتمّ أهله بالعلم أو يتعاملون مع التكنولوجيا بشغف كبير، فينا شيء من البداوة المتأخّرة» [12]
لذا يجد السارد نفسه مُخيّرا بين تجنب الوقوع ضحيّة للتيار المديني بماديته الجارفة، أو الارتماء في أحضان الفضاء الخارجي، مُستعدّا للقبول بالاندماج والتعايش مع فضائه الصّحراوي المتمدّن، وبين مدّ وجزر يُعلن قبوله بكلا الفضاءين، كما يُعلن عن رغبته في التعايش مع مُقتضيات الفضاء الجديد«غريبة جدّا تام سيتي، كل شيء فيها يدفع المرء إلى أن يُحبّها أكثر» [13]ولكن مع احتفاظه وتمسّكه بكل المبادئ والقيم وحتّى الأشياء الماديّة التي عرفها جميعا واكتشفها في حياته الاجتماعيّة في الصّحراء.
إنّ العناصر الجوهريّة التي يتشكل منها فضاء المدينة، لا تتمثل في عناصر مكانيّة طوبوغرافيّة فحسب، كالأحياء والشوارع والبيوت وغيرها من المرافق المدينيّة العامّة والخاصّة، إنما في خلق فضاء روحي مُتحضّر، ومُنسجم مع خصوصيّة الشخصيّة التي تشغله ومُتأقلم مع نمط تفكيرها الخاصّ، مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية النسق الاجتماعي في تحقيق التعايش المشترك«لأنّ شكل المدينة يعكس ويقوّي أشكال المجتمع الذي يسكنها وقيمه» [14] ، ولأنّ دور الفضاء المديني في الرّواية يكمن في قدرة الرّوائي على خلق فضاء التّفاعل البنّاء بين الشخصيّة وما يُحيط بها من أشياء ومؤثثات، وتحقيق التناسق الفني الذي يُكافئ بين تطلعات الذات الفرديّة في الرّواية، وما تقتضيه الحياة الاجتماعيّة المشتركة، لتمتدّ وظيفة الفضاء المديني الظاهريّة إلى نسق دلالي عميق ينمّ عن إزالة الفجوة بين الفردي والمشترك، وبين المادي والرّوحي، يقول الباحث الفرنسي "جان أونيموس"،«مهما تحدّثنا عن تأثير الإطار الهندسي فلن نفيه حقه، فهو ذو أثر حاسم على النفسيّة، فكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات هي على صورة المدن، وبالعكس ففي بعضها يسترخي الناس وفي بعضها يتقوقعون »[15]
،من هنا يتجلى التأثير والتأثر المتبادلان بين الشخصيّة والمكان، فالمكان يظل ركنا فاعلا ينعكس بقدر ما على أفعال الشخصيّة،كما يؤثر على سلوكياتها المادية وميولاتها النفسيّة.

1-2- الفضاء المديني المُغلق وخصوصيّة الذات:

يضطلع الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" بوظائف بنائيّة ودلاليّة وجماليّة أيضا، وذلك من خلال علاقته بمُكوّنات السّرد الأخرى، لذا يمكن أن نلاحظ بجلاء أنّ العلاقة التي تربط الشخصيّة الرّوائيّة بفضاء تنقّلها أو إقامتها حميمة جدّا، كما يُمكن استجلاء الثراء الملحوظ في توظيف الأمكنة الاجتماعيّة في فضاء المدينة الجغرافي المغلق كالبيت والزّنزانة ...ومدى مُرافقتها لأزمات الشخصيّة الاجتماعية واضطراباتها النفسيّة، يرى "ميشيل بوتور"[16] أنّ هذه الأمكنة بأشيائها ومؤثثاتها مرتبطة بوجود الشخصيّة أكثر ممّا نُقرّ ونعترف عادة، إنّ وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يُمكن أن يفهمها القارئ ويُحسّها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الدّيكور وتوابع العمل ولواحقه.
يحمل البيت قيم الألفة والدّفء ويعكس مظاهر الهدوء والطمأنينة، ليُصبح فضاءا حميميّا يُوفر الحماية والأمان من مؤثرات الفضاء الخارجي وعدوانيته، ويتمظهر في رواية "اعترافات أسكرام" في صور

مختلفة، إذ يحمل تارة معاني الراحة والاسترخاء وملاذا للتخلص من الإرهاق والإجهاد الجسدي والنفسي، كما يظهر ذلك في بيت "صالح النازا": « عدتُ إلى بيتي، أوصدت الباب بكل المغاليق، وأسدلت السّتائر، وأطفأتُ كل المصابيح، ونمت طويلا»[17] ، وتارة يمارس دورًا مُلهما للكتابة وإعمال الفكر، كونه يُعدّ أكثر قربا والتصاقا بالسّارد« كان البيت جميلا وواسعا، وفيه كل مستلزمات الإقامة المريحة، فقد أعدّ لي أوليفيرا كل ما يسمح لي بالكتابة» [18]

ومن خلال هذه المقاطع السرديّة، لابدّ من الإشارة إلى أنّ وصف الفضاء في الرواية الجديدة، على غرار رواية "اعترافات أسكرام"، قد شهد نقلة نوعيّة، مرورا بتحوّله من مُجرّد الوصف التقليدي للدّيكور أو الأشياء الخارجيّة إلى دخوله العالم الداخلي للرّواية كمُكوّن بنائي أساسي كغيره من المكوّنات الرّوائية الأخرى، يرى "بورنوف"[19] أنّ تحوّلات كثيرة قد طرأت على مفهوم الوصف ومفهوم الفضاء الرّوائي منذ القرن التاسع عشر، بعد أن كان وصف الأمكنة في روايات القرن السابع عشر وصفا مجّانيّا زائدا ومُثقلا للرّواية.

كما أنّ البيت يؤمّن للشخصيّة قدرا من خصوصيتها ويحفظ سرّها ويُعطيها نمطا محدودا من الغموض والغرابة «شربتُ قهوتي المرّة، ومضيتُ إلى حيث أفرغ أحزاني، بين جُدران بيتي الصّامتة كتوابيت الأموات» [20]، فالسّارد يتعايش فيه بكل ما يملك من حواس ومشاعر، كل شيء ألفه فيه، ابتداء من الأثاث والرّوائح والألوان والأصوات، بل إنّ كل شيء فيه ينمّ عن الائتلاف بينهما، وفي هذا الائتلاف يستطيع السّارد أن يُطلق العنان لأفكاره وأحلامه، إذ بإمكانه أن يحلم ويسترجع ذكرياته ويرسم تطلعاته أمام شيء ما من مؤثثات بيته« وبخطى مُتثاقلة جدا اتجهنا إلى البيت...استلقت أمّي على الأريكة الزرقاء التي لم تُغيّرها منذ ثلاثين عاما، ربّما فيها شيء من الذاكرة الحميميّة التي تحملها إلى ماضيها الجميل...كانت ليلتي الأولى في الغرفة التي كانت تأوي قبل عشرين عاما رجلا يأتي في آخر الليل ثملا...هذا هو إليسيو يأتي إلى سريره الذي يحنّ إليه، وإلى الشبّاك الذي يرى من خلاله صخب هافانا، ويلمح صورة مارغريتا الأنيقة، وصورة أمّه الواقفة كواحدة من مطربات الأوبرا العظيمات وصورة أخرى لأبيه الذي ابتلعه خليج غوانتانامو»[21]، فشخصيّة السّارد في انسجامها مع فضاء البيت ومؤثثاته، انصهرت فيه وصارت جزءا منه، وهنا تكمن الفائدة الرئيسيّة للبيت-حسب "باشلار"- إذ إنّ «البيت يحمي أحلام اليقظة والحلم، ويُتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»[22] ،وهو باستحواذه على السّارد يجعله يحسّ فيه بوجوده ويشعر بإنسانيّته الضائعة في متاهات الفضاء السّجني.

تتجلى التمظهرات الطوبوغرافية للفضاء السّجني من خلال الأشياء التي تنتظم بين تلافيف جدران الزنزانة، كالأبواب والشبابيك والأسرّة النتنة« لم تكن الزنزانة كما تخيّلتها أوّل الأمر، هي غرفة موصدة الشبابيك، بها سرير وحمّام، وعلى الجدران كتابات باليد... استلقيتُ على السّرير، فانبعثت منه رائحة كريهة، وشعرت بغثيان »[23]، كل تلك الأشياء تشي بمظاهر القسوة والقرف وفقدان الدّفء، بل فقدان أبسط الحقوق الإنسانية، والخضوع لقوانين فضاء يغتال الحريّة، ويمارس سلطة التعسّف ويُمعن في تعذيب الذات.

يضيف السّارد قائلا:« قضيتُ ليلتي الأولى خارج القفص في زنزانة، رائحتها نتنة، وليس بها ماء، وفي بعض جدرانها آثار دم... ربّما هي زنزانة مُعتقل قتله الحرّاس وزعموا أنه انتحر... كنت أحرص على قراءة ما تيسّر من القرآن، وأستحضر صورة دلال وابنتي آمنة التي أقضي الليل أتأوّه من شدّة الألم وأمنّي النفس برؤيتها...ورغم أنني لا أرى شيئا خارج الجدران والأسوار، إلا أنني كنت أشعر وكأنني أقطع شوارع مخيّم اليرموك وآكل البسبوسة والمحلبية، وأقرأ صحف الصّباح» [24]

تنتظم صور الفضاء العنيف في بنية المتخيّل السّردي وفق عوالم تصويريّة، تُفجّر مكنونات اللغة عن طريق تكثيف المفردات الوصفيّة والإحاطة بمُلابسات المواقف والأحداث والترصّد العميق للمشاهد والتأمّلات الصّامتة، إلى جانب خلخلة السّيرورة الخطيّة للأحداث، عن طريق تجميد حركيّة الزمن، والتركيز على بؤرة الفضاء السّجني الذي يضيق مداه بالشخصيّة كلما اتسعت فجوة العنف، واشتدّت سطوة الألم، ويبلغ هذا العنف الفضائي قمّته حين يستذكر السّارد دفء الحياة اليوميّة التي كان يحياها

خارج جدران السّجن، ويتضاعف ذعره ورفضه للفضاء السّجني، كلما ارتسمت صورة أهله وأحبائه في ذاكرته التي لم يتمكن فضاء الزنزانة من انتزاعها منه أو تجريده منها.

2- الفضاء الدّلالي:

وهو فضاء يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء -حسب جيرار جنيت- من شأنه أن يُلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب، وهو يُشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عامّ[25]، ويتجلى هذا الفضاء المجازي في "اعترافات أسكرام" من خلال التصوير الدلالي للفضاء اليتيم وفضاء الجدران، أمّا الأوّل فيُمثله الملجأ باعتباره فضاء حميميّا معادلا للفضاء الأمومي حيث تتصارع فيه تمثلات الرّوح والجسد إثر يُتم الغرف وفقدان الدّفء الأمومي، والثاني فيتمثل في فضاء الجدران ،أين يتمّ الانتقال الدلالي من جدار الحانة إلى جدار برلين، بالإضافة إلى متاهات العبور بين جدران الحلم واليقظة.

2-1- يُتم الفضاء، "الملجأ فضاءا حميميّا معادلا للبيت الأمومي" :

يندرج الفضاء اليتيم ضمن تضاريس الفضاء الدّلالي، الذي يتجاوز الحدود المكانيّة الطبيعيّة المألوفة، ليشمل الأبعاد المجازيّة والإيحائيّة والدلاليّة التي يُعبّر عنها المكان الرّوائي، أيّ أنّ تضاريس الفضاء الدّلالي تنتقل من الحيّز الدلالي المحدود بحدود جغرافيّة مُعيّنة، إلى حيّز أكثر اتساعا هو الحيّز المجازي والدلالي والرّمزي والإيحائي الذي تُصوّره الأمكنة المختلفة في الرّواية، أو لنقل الانتقال من الحيّز ذات البُعد الواحد إلى الحيّز ذات الأبعاد المتعدّدة[26]

فإذا كان فضاء البيت الذي تغمره الشخصيّات بوجودها وشعورها وأفعالها بين أرجائه، يتسم بملامح الألفة والدفء والتئام الشمل العائلي، ويضمن للشخصيّة استقرارها المادّي والمعنوي، ويمنحها خصوصيّتها الذاتية، ويحفظ انتماءها الوجودي، ويُحدّد هويتها الفردية والاجتماعيّة، فإنّ البيت الذي لا تتوفر فيه كل تلك الخصائص، وغيرها، يُعتبر فضاء يتيما تشعر فيه الشخصيات باليُتم والاغتراب والنقص الذي لا يُمكن تعويضه لأنه يرتبط بقيم ومبادئ روحية لا يمكن أن تحيى بدونها، لأنّ« البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل» [27] ، فهذا الفضاء اليتيم يتسم بسمات الانعزال وغياب الأصل وتنكر الفضاء الخارجي لوجوده، ونظرته القاسية نحوه.

وفضاء الملجأ يصعب تحديد أبعاده الفيزيائيّة لأنه يتجاوز المكان الطبيعي، إلى مكان مُتعدّد الدلالات والرّؤى من خلال ارتباطه بالشخصيّات والأحداث والمواقف والمشاهد [28]، وهو لا يختلف كثيرا عن ذلك الفضاء اليتيم من وجود الشخصيّة وما يرافقه من مظاهر الألفة والحبّ والتمام الشمل والدفء العاطفي، بعد أن كان حاضنا لها ومعوّضا لما خسرته من دفء أمومي، وبعد أن كان لها بمثابة البيت الحاضن لطفولتها الجريحة، تسببت في يُتمه، حين قررت الابتعاد عنه وهجرانه مستعيضة عنه بفضاء جديد لم تلق فيه سوى مظاهر البرود والزيف والقسوة، الأمر الذي جعلها تفكر بالعودة إلى فضائها الأصل، ولكن يالها من عودة، إنها عودة من أجل الرّحيل الأبدي، عودة تحكم على فضاء الملجأ بالموت والسكون الأبدي والانتقال رفقتها إلى فضاء غيبي تنشد فيه كل ما افتقدته في عالم لم يمنحها سوى البكاء والحزن والارتباط الدائم بماض يُذكرها بالإثم والعار الذي لا يمحى بسهولة.

يُشكل الهروب إلى فضاء الملجأ هروبا نحو الأصل الأوّل للشخصية، وهذا لما يحمله من قيم الألفة والدفء الأمومي، باعتباره فضاء حميميّا يُعانق أحلام وتطلعات الشخصيّة، ويختزن ذكريات المخيّلة في أبهى صورها ويمثل ملاذا للتخلص من سطوة الفضاء المديني واسترجاع الهوية المفقودة«كان أهتيغال يزداد قلقا كلما اقتربنا من الملجأ، يتلهّف للوصول إليه، كنت أقرأ في عينيه شوقا كبيرا، وما إن ظهر المبنى حتى أسرع يحتضن الجدران، ويصرخ كطفل رأى أمّه بعد طول غياب، صار يُقبّل كل شيء...أعرف ماذا يعني هذا المكان لأهتيغال. إنّه كل حياته. »[29]

إن الصفة الأموميّة التي يتمثلها فضاء الملجأ تجعله ينتقل من مستواه الحسّي المجرّد، إلى مستوى أرفع يتطلع إلى احتواء الرّوحي في أسمى صوره، فيندمج اندماجا كليّا في شعور الشخصيّة«تتبعث من المكان رائحة كريهة، لأفرشة وأغطية مُكدّسة، ومصابيح كهربائيّة مكسورة وشبابيك مُغلقة بأسلاك.جثا أهتيغال

على ركبتيه، وهو ينظر إلى رسوم يدويّة على الجدار قريبا من أحد الأسرّة. هذا الرّسم لي..وانفجر باكيا» [30]

وهكذا يكون وجود الفضاء بكل أشيائه ومؤثثاته رهن وجود الشخصيّة ومُبرّره في ذلك مستخلص من الغاية من تواجدها فيه، لذا فعلى المستوى الدّلالي لم يعد بإمكان الفضاء الأمومي أن يحيى بعد غياب الشخصيّة التي تبنّاها، ليسير في طريق التهدّم والفناء مجبرا ومن دون أن يدري.

إنّ أبناء الملجأ "تين آمود وأهتيغال" يُلقون بأنفسهم رفقة الأشياء التي يُحبّونها في فضاء الموت، لا لشيء إلا لأنهم حملوا بذرة الإثم التي لا تختفي إلا لتعود بقوّة لتثير فيهم جذوة القتل، قتل أنفسهم للتخلص من قسوة الفضاء الخارجي«انتبهتُ إلى ظل شيء في آخر المرقد. تقدّمت بهدوء، فأبصرتُ امرأة في الزاوية، وقد دسّت رأسها بين ركبتيها. ولا يبدو عليها أيّ أثر للحياة... لم أشعر إلا وأهتيغال يقفز من مكانه نحو المرأة الغارقة في صمت الموتى وارتمى عليها، يحتضنها كطفل صغير...-أخي... لست أنت من اختار الغربة، ولست أنا من اختارت أن تعيش بصوتها. نحن أبناء الموت...قدرنا أن نعيش على الموت والنسيان»[31]

يتوافق الإيقاع السردي لسيرورة الأحداث، في تصويره لمظاهر اليُتم والعزلة وانكماش الذات في فضاء الملجأ، مع الإيقاع التأمّلي الصامت، في مظهره السّكوني، الذي يعكس برودة وجفاء الأشياء ومؤثثات الغرف المنسيّة، لتتسارع وتيرة السّرد إلى النّزوع نحو الزوال والتلاشي، أيّ زوال القيم وتلاشي الإحساس بالزمن، وما يُرافقه من تنامي الرّغبة في الموت.

2-2- تشظي الفضاء، "متاهات الانتقال من الجزء إلى الكلّ":

إنّ الأشياء المؤثثة للفضاء المديني، هي أشياء تنأى عن طابعها المادّي وتتعدّاه إلى أفق دلالي رحب، يحتفي بالمعنى التخييلي المنقول عنها، والذي لا يتمظهر إلا من خلال تواجدها كمؤثثات تحمل المعنى وتولده في شكل مُتناسق مع حركة السّرد وطبيعة الأحداث ورؤى الشخصيّات أيضا، لذا «ينبغي أن تؤدّي السببيّة إلى زيادة "الإيهام بالحقيقة"، أي بتدعيم وظيفتها الجماليّة، فإضفاء صفة الواقعيّة على تحليل الأحداث في الرّواية هو حيلة فنيّة، إذ أنه في مجال الفنّ يكون التظاهر أكثر أهميّة من الوجود »[32]

تتجلى طرق تناول الرّوائي لفضاء الجدران في "اعترافات أسكرام" بين جعله فضاءا هندسيّا، واضح المعالم، ومحدّدا من الناحية الجغرافيّة، كجدران البيت وجدران المدينة، وفضاء متخيلا رمزيا ذا بعد دلالي، يُزاوج بين الأسطوري والعجائبي باستمرار، إذ يولي السارد هذا الأخير قدرا كبيرا من الاهتمام، ويُدمجه في مدارات الحكي، عن طريق استحضاره بصفة مُكرّرة، وبهذا يتمّ الانتقال السردي من مستوى الفضاء الهندسي المألوف إلى مستوى فضاء دلالي عجيب لم يعهده القارئ من قبل، فقد «أصبحت درجة الإبداع تقاس بمدى ما يُحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضمّ عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد» [33]

هذا، ويرتبط فضاء الحلم ارتباطا وثيقا بالذاكرة، ذلك لأنّ فعل التذكر يُضفي على الفضاء سمة الحياة ويجعله ينبض من جديد بأشكال الفرح والحيويّة والألفة المفقودة، لأنّ فضاء الذكرى والحلم يُخفّف من وقع الاصطدام والرفض والتنافر بين الشخصيّة والفضاء الآلي الخاوي من كل معاني الإنسانيّة والألفة والدّفء، لذلك يجد السّارد ملاذه في الهروب إلى فضاء الذكرى والحلم، مُستأنسا به ومُستعيضا عن فضاء غير مرغوب فيه، كما يظهر في هذه المقاطع السردية: « تعلمتُ كثيرا من الحكمة بين جدران بونياتو أهمّها أن تعرف كيف تخبئ في تشققات الجدران ذاكرتك ودموعك»[34]، « ذهبتُ مع فلورا إلى سجن بونياتو، ووقفنا أمام جداره العالي، -يُمكننا الآن أن نتزوج تحت ظل السجن. لأنّ جدران الكنائس لا تمنحنا كثيرا من الأمان، انظري إلى جدران بونياتو، إنها عالية جدا لكنها لم تمنع عصفورة القلب من الذهاب بعيدا إلى نويفيتاس ليكتشف امرأة أخرى وقلبا آخر وحبّا جارفا...انتهى بالزواج تحت جدران الذاكرة الجريحة» [35]،إنّ هذا الرابط المعنوي الدّقيق بين فضاء الذاكرة والفضاء الفعلي، يُعدّ بمثابة الأمل الوحيد الذي يتمسّك به السّارد، ويحتمي به من برودة الفضاء الذي لا حياة فيه دون ربطه بدفء فضاء الذاكرة.

يتحوّل الفضاء بكل شموليته واتساعه إلى جزء صغير يُمثل أحد مكوّناته الجزئيّة التي تتحدّد في "الجدار"، أين يُصبح الجدار بؤرة دلالية يتمركز فيها السّرد، وتحتشد حولها الرموز في شتى صيغها التخييليّة، وتتطور عبرها الأحداث وتتصارع في فضائها جلّ المواقف والتصوّرات.
لذا تتجلى الصورة الدلالية التي تتمثلها الجدران بانسجامها في نسق جمالي ينزع بالمُجرّد والحسّي عند حدود الاغتراب والائتلاف التي تنهض بها تقنيات الوصف والإيحاء والتكثيف الدلالي، مُستعيضة عن الأسلوب النثري الرّتيب، لتُزاوج بين صورتي "التخيل الوهمي" لفضاء أليف مفقود، والوجود الفعلي لفضاء تغريبي مرفوض.
يستحضر السارد صورة جدران بيته، فتعصف به جدوة البحث الدائم عن ذلك الحسّ الحميمي المفقود الذي تعبّر عنه انكسارات الجدران ورفضها لحالة البرود ورائحة اليتم التي تعاني منها غرفة "صالح": «استلقيت على سرير غرفتي اليتيمة من رائحة أنثى وروح امرأة. لا شيء سوى الجدران الميتة تنظر إليّ وتبصق في وجهي لأنني لا أريد بيتا فيه دفء العائلة»[36] ، يستحضر السارد معاني فقدان الدفء العائلي بين تلافيف جدران تآكلتها صور الموت واليتم، وتلك المعاني إنما تُعدّ بمثابة مرايا عاكسة لمظاهر التشظي الذي ينساب في كل ركن من أركان البيت.
ويُمكن إدراك التحوّل الدلالي من النسق التكويني الكلي إلى تمثل النسق الجزئي، في مظاهر الحطام والتشظي التي طالت القيم والمبادئ الإنسانيّة في الفضاء المديني الأكبر، وفي مظاهر الحكم على الكلّ من خلال الجزء، وهذا ما يتطابق مع وضعية السارد "إليسيو" الذي خرج من الحانة في حالة متقدّمة من السكر ما جعله يتلفظ بما يهجس في نفسه من أفكار، فعبّر من خلال الجزء الذي يتمثّل في الجدار عن الكل الذي يتجسّد في المدينة/ الوطن«سقط جدار برلين فمتى يسقط جدار كاستيلا.. -قلتَها أمام المحكمة، وهي اعتراف صريح بالخيانة... –أنا لا أكره الثورة... لكنني أشعر أننا دخلنا عصر سقوط الجدران، ولا حل إلا إقامة جدران المحبّة..لقد سقط الجدار ولم يصمد...أمام رياح المحبّة فبأيّ حق يُقام جدار بين أب وابنه، وأخ وأخته... سقط الجدار وستسقط جدران أخرى أقامها الناس لتدمير المحبّة»[37]
إنّ وعي السّارد وإدراكه لمعنى كلمة "جدار" وما تتعدّى إليه من دلالات، جعله يتمثلها في لاشعوره وهو في حالة سكر وغياب عن الوعي، وكونه ينتمي إلى زمرة الشعراء، جعل من مفردة "الجدار" بؤرة يتجسد فيها الفضاء المديني/ الوطني بكل قيمه ومبادئه وهويته، وحاول من خلالها أن يرمز إلى ذلك التشظي والانقسام الذي شتت شعوبا بأكملها كانت متلاحمة ومتحابة كأفراد البيت الواحد، لذا رمز السّارد إلى ذلك التشظي والتشتت بانقسام الفضاء وتشتت مكوّناته الجزئيّة، وانتقى من هذا التشظي عنصرا أو مكوّنا واحدا يتمثل في الجدار،ذلك الحاجز المعنوي الذي يفصل بين الناس ويشتت شملهم، داعيا إلى تأسيس جدران المحبة بعد تحطيم جدران الحقد والعبوديّة.
وللجدران دلالة رمزيّة تشير إلى الحماية من أخطار الخارج، إذ تمنع اجتياح المؤثرات الخارجيّة لفضائها الداخلي، كما يمكن أن تدلّ على الحواجز التي تمنع فضاءا ما من انتهاك خصوصيّة فضاء آخر، وإشارة السّارد وحديثه المستمرّ عن سقوط الجدران، تعدّ إدانة لواقع أقام جدرانا بين البشر تفكك قيم الترابط والأخوة بينهم، وتفصل الفرد عن هويته الوطنية وانتمائه ومبادئه، وتحول دون إقامة وحدة وتماسك متينين بينه وبين فضاء إقامته وتواجده.
ممّا سبق، يُمكن القول إنّ الصّراع القائم بين الفضاء الخارجي المفتوح للمدينة، وفضائها الدّاخلي المُغلق، يُعبّر عن العلاقة الضمنيّة التي تربطهما وتجعل التفاعل دائما بينهما، عن طريق أفعال الشخصيّة ومواقفها تجاه فضاء إقامتها أو تنقلها، الذي تأثرت به وتفاعلت معه، سواء بالرّفض أو بالقبول، لذا فإنّ«قيم السّعادة قد تتحقق في المكان المُنغلق كما قد تتحقق في المكان المُنفتح، فالقضية إذن ليست هي قضيّة الجغرافيا، بقدر ما هي مُتعلقة بما يملأ الجغرافيا من خيالات وعواطف» [38] وإنّ الفضاءين؛ الطبيعي المفتوح، والاجتماعي المُغلق وما ينبثق منهما من«مكان أليف ومكان خارجي، يظلان يُشجّعان بعضهما في نموّهما لتحديد المكان الذي عشناه كمكان مؤثر عاطفيّا» [39] ، ويُمثلان العلاقة التي تتجسّد من خلال تلك الرّوابط الضمنيّة التي تجمعهما بالشخصيّات الرّوائيّة، حيث يكون مصير كل واحد منهما

مرهون بمصير الآخر، وبناء على ذلك، يتداخل شعور الشخصيّة مع خصوصيّة الفضاء، إذ ينمّ فرحها عن مظاهر الألفة والرّضا والقبول، بينما ينعكس حزنها على الفضاء بمظاهر العنف والعداء والنفور.

3- الفضاء النصّي:

ركزت النظرية الغربية الحديثة على دراسة الفضاء الرّوائي من جانبه الشكلي، أي من حيث كونه فضاء لفظيّا أوجدته اللغة، يرى "جيرار جنيت" أنّه« يُمكن اتّخاذ الفضائيّة الواضحة للكتابة كرمز للفضائية العميقة للغة »[40]، بهدف التأثير على المتلقي، فمن خلال النصّ المكتوب تكمن حدود البياض والسّواد، وتتشكل الكتابة المطبعيّة مقرونة بأدوات الترقيم والرّموز بالإضافة إلى الأشكال والرّسومات المُوظفة، التي تساهم مجتمعة في الكشف عن دلالة الأسلوب وقصديّة الرّوائي، وذلك وفقا لكيفيّة تشكلها ومدى قدرة القارئ على الفهم والتّأويل.

وإنّ التشكيل الطباعي لفضاء الرواية النصّي يُعالج بدوره تداعيات العناصر الفنية المكوّنة لعتبات النصّ الرئيسة، و« يُعنى بالحدود الجغرافية التي تشغلها مُستويات الكتابة النصيّة في الرّواية، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعيّة والعناوين وتتابع الفصول، ونهاية بالتصفيح، أي أنّ هذه التضاريس...تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النصّ الرّوائي، أي جغرافيّة الكتابة النصيّة باعتبارها طباعة مُجسّدة على الورق» [41]، ويُمكن تحديد أهمّ العتبات النصيّة لرواية "اعترافات أسكرام" فيما يلي:

3-1-العنوان الرئيسي والعناوين الفرعيّة:

تتجلى الأهميّة الخاصّة التي توليها الرّواية للفضاء المديني في مظاهر توظيفه وأنساق تشكله، وحضوره القويّ على طول السياق السردي لعالم الرّواية الدّاخلي، وبنائها الشكلي الخارجي، ومن مظاهر ذلك الحضور القويّ في البنية الشكليّة للفضاء النصّي ما جسّدته عتبة العنوان في مفردة "أسكرام"، مسبوقة بمفردة " اعترافات"، وبالنظر إلى ما تحمله لفظة "أسكرام" من غموض وإبهام ،يتراوح بين تصنيفها كشخصيّة، أو كفضاء مكاني حدث فيه فعل الاعتراف، فإنه بمجرّد الولوج إلى عالم الرّواية الداخلي تتضح الرّؤية ويزول اللبس ويتوارى الغموض في كون "أسكرام" تدل على شخصيّة روائيّة أو على فضاء مكاني مُحدّد، لتبرز صورته واضحة المعالم، مُجسّدة في فضاء مكاني يتمثل في «منطقة جبليّة تبعد عن تام سيتي بحوالي ثمانين كيلومترا»[42]، أقيم فيها فندق عظيم أطلق علية تسمية "أسكرام بالاس"، يُطل على تكتلات الكثبان الرّملية المحيطة بأعالي مدينة تامنغست أو تام سيتي كما تطلق عليها الرّواية.

يُطالعنا فضاء "أسكرام" مباشرة بمجرّد وقوفنا عند عتبة العنوان الرّئيسي للرّواية وعبر هذه العتبة النصيّة ندرك الدّور الجوهري الذي يضطلع به الفضاء المديني في الرّواية، وربّما يدل ذلك التواري والغموض الذي يطبع مفردة "أسكرام" على الامتداد الشاعري الذي يخلق بُعدا جماليا يقوم على مفردات الإيحاء والإيماء، كونها تعدّ أكثر تأثيرا وأشدّ وطأة على المتلقي أكثر من أن تعرض بشكل صريح مباشر لا يحتاج إلى تأمل أو بحث عميق في ما وراء الشكل.

هذا، وتتعدى دلالة "أسكرام" إلى فضاء أكثر رحبا واتساعا، إنه فضاء الصّحراء الذي يُحيط بـ "أسكرام بالاس" من كل نواحيه، كما يتعدّى إلى أماكن أخرى تشغل هذا الفضاء الصحراوي، كضريح الأب "شارل دي فوكو" الموجود قرب الفندق، والخيم التي نُصبت بين جوانبه، بالإضافة إلى العديد من المرافق السياحيّة...، وتلعب هذه الأمكنة دورا مهمّا في تحديد هويّة "أسكرام" من حيث ارتباطها بالجانب الدّيني، والإنساني والاجتماعي والجمالي أيضا لأن "أسكرام"«اشتهرت لدى أهلها والأجانب الذين يأتون إليها في كل المواسم أنها المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس، وبعضهم يأتي إليها بهدف زيارة المعبد الذي أقامه داعية التنصير شارل دي فوكو»[43]،«في أسكرام تكثر الوكالات السياحيّة والفنادق الصّغيرة»[44]،ومن هنا تبرز فسيفساء الفضاء التي تضمّ ما هو تقليدي (الخيم- الجمال...)، وما هو عصري(الفندق الفخم- المراكز السياحية الحديثة...)، وما هو إنساني (تلاح)م شعوب العالم وتصالحها مهما كانت عقائدها وانتماءاتها الدينية والعرقيّة).

يغدو العنوان عنصرا هامّا من بين العناصر البنائيّة النصيّة التي يتشكل منها فضاء الكتابة، كونه يعبّر – عن طريق تكثيف العبارة- عن مضمون الرّواية ويوحد عالمها السردي الداخلي ويُجملها في عتبة نصيّة مركزية، تلخص التلاحم بين النصّ والعنوان في حدّ ذاته، حيث يشكل وحدة مصغرة لوحدات النصّ الكلي، وبين العناصر البنائيّة والفنية التي يتشكل وفق تلاحمها العمل الروائي.

وبالإضافة إلى العنوان الرئيسي للرّواية، اقترح "جيرار جنيت" ثلاثة مصطلحات لتحديد الظاهرة العنوانيّة: العنوان التحتي"Sous-Titre"، والعنوان الذي يهدف إلى بيان النّوع" Indication générique"، بالإضافة إلى العناوين الدّاخليّة"Intertitre"[45]

تُعدّ العناوين الدّاخلية الفرعيّة بمثابة فصول الرّواية وتقسيماتها التي تنظم المشاهد وترتّب تطوّرات الأحداث، في شكل مُتناسق يُسهّل خطوات القراءة، وإلى جانب هذا الدّور الظاهر -الذي اضطلعت به الرّواية التقليديّة- في توجيه القارئ وتنظيم الأحداث، فإنها أضحت في الرّواية الجديدة، عناصر تشتبك دلاليّا لخلخلة النظام المُتسلسل للأحداث وكسر النسقيّة الخطيّة للتراتب الممل، والانتقال من عنوان فرعي إلى آخر، يُعدّ انتقالا من موضوع حكائي إلى آخر، لتبدو هذه العناوين مُستقلة عن بعضها البعض في الظاهر، ولكنها ضمنيا مترابطة، بل شديدة الترابط والتفاعل فيما بينها، كما ترتبط أيضا مع العنوان الرئيسي للرّواية.

تضمّ الرّواية سبعة عناوين فرعيّة:**(تين أمود- عين الزانة- الشاعر والجدران- الفجيعة على أستار الكعبة- توارابورا- قدّيس الماء الأبدي- رماد النبيّ الأخير)**

يُمكن للقارئ من الوهلة الأولى أن يُلاحظ مدى الاستقلال والتباعد بين هذه العناوين، بل تبدو في الظاهر أنها عبارة عن سبعة روايات مُصغّرة تنتظم وفق نسق الرّواية الكبرى التي يُؤطرها العنوان الرئيسي، إلا أنّ هذا التصوّر يغيب بمجرّد اقتحام العالم الرّوائي الدّاخلي، لتتجلى صلة الترابط السّردي بين العناوين الجزئيّة للرّواية، إذ يرتبط كل عنصر منها بما سبقه وبما يليه، وهذا ما يجعل الرّواية وحدة كلية مُتلاحمة بنائيّا ودلاليّا، الأمر الذي يُحيل فصول الرّواية السبعة برمّتها–في نسق مُنتظم- إلى فصل واحد مُتكامل معنى ومبنى، له امتداد جمالي ووظيفي مع عنوان الرّواية الرئيسي، وعلى الرّغم من أنّ التراكيب اللغوية لهذه العناوين الداخليّة تتسم بالغموض والإبهام إلا أنها تُعبّر عن المحامل الدلاليّة التي يُشير إليها العنوان العام، في الفضاء اللفظي للرّواية الذي يقترن بمجموعة من العلاقات الفضائيّة، تتمثل في ضروب البلاغة والاستعارة والرّمز، وتتجسد عن طريق اللغة وأسلوب الكتابة، وذلك من أجل التمييز بين حدود الإيحاء والمطابقة[46]، لذا فقد جاء كل عنوان من تلك العناوين السّبعة ليُعبّر عن اعتراف واحد يُؤديه سارد معيّن، لتتشكل سبعة اعترافات لسبعة من الشخصيات السّاردة الرئيسة، تجري كلها في فضاء أسكرام الذي احتضن فعاليات مسابقة الاعتراف العالميّة.

3-2- لوحة الغلاف (الرسومات الهندسيّة والألوان) :

يتجسّد « دور تصميم الغلاف الروائي في تشكيل البُعدين الجمالي والدّلالي للنصّ، إذ إنّ تصميم الغلاف لم يعد حلية شكليّة بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النصّ، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائيّة للنصّ» [47]

في التشكيل النصّي للوحة الغلاف الخارجي، وفي طبيعة الرّسومات الهندسيّة والألوان التي تضمّنتها واجهة الرّواية، ما يكشف عن طبيعة تبنين الفضاء المديني في العوالم السرديّة الداخليّة، إذ تكشف اللوحة الفنيّة عن مجموعة من الأشكال الهندسيّة رُسمت بشكل دائري، لتظهر اللوحة في مجملها في شكل دوائر متفاوتة السّمك والمحيط من حيث الشكل، مع تفاوت ملحوظ في استخدام الألوان الدّاكنة بشكل مُتدرّج، حيث تزداد قتامة كلما اتسع مُحيط الدّائرة، كما اعتمد الفنان على توظيف التدرّج اللوني في الدّائرة الواحدة، حيث تشتدّ قتامة اللون في نقطة المركز، وتخفّ تدريجيّا عند الابتعاد عنها، ليتلاشى اللون شيئا فشيئا مع حدود الإطار الخارجي للدّائرة

غير أنّ فرادة اللوحة تكمن في تناثر الدّوائر وتلاحمها في الوقت نفسه عن طريق ربطها بخطوط دقيقة جدّا، وأيضا اختلافها من حيث الحجم واتفاقها في السوداويّة والتعتيم، ولعل طبيعة الأشكال الهندسيّة الدائريّة القائمة في قربها وابتعادها، وفي اتفاقها واختلافها، تعكس مدى التناقض والغموض للأحداث في

البناء الداخلي للرّواية، وتدل على تصارع الأفكار والرّؤى والقيم والمشاعر في بؤرة الفضاء المركزية خصوصا.

تعرف لوحة الغلاف تعدّدا ملحوظا في توظيف الألوان وتناسقا أيضا في طرق اختيارها واستعمالها، تطغى عليها الثنائيّة الضدية المتمثلة في اللون الأبيض ونقيضه الأسود، بالإضافة إلى ألوان أخرى تتراوح بين اللون الأحمر، وتدرجاته اللونيّة الفاتحة المتداخلة والمشكلة من اللونين الأصفر والبنفسجي.

يُعبّر التلاحم الظاهر بين اللونين الأبيض والأسود –في لوحة الغلاف- واشتباكهما على صور التعايش الضمني بين المتناقضين، لأنّ اللون الأبيض يرمز إلى التجلي والصّفاء ويبعث شعورا بالاطمئنان، بخلاف اللون الأسود الذي يُشير إلى الظلام والسوداويّة، ويبعث شعورا بالخوف والاضطراب، وإذا حاولنا الرّبط بين مظاهر التداخل اللوني والجمع بين المتناقضين، بعالم الرّواية الداخلي، نجده يشي بما يحمله الفضاء المديني من أحداث متناقضة، ورؤى متضادة متنافرة لنماذج متعدّدة من مُدن العالم.

ترتكز هذه العتبة النصيّة على ركيزة أساسيّة يُمكن حصرها في زاوية الرّؤية البصريّة، هذا لأنّ فضاء اللوحة في الغلاف الخارجي للرّواية يتشكل من ألوان متشابكة ورسومات هندسيّة وأشكال وخطوط مُتداخلة، تعمل مجتمعة على خلق تعالق ضمني بين وحدات البنية النصيّة وعتباتها، إذ إنّها تُساهم إلى جانب العتبات الأخرى في خلق نظام خارجي متماسك يدل على فضاء الرّواية الداخلي.

وممّا سبق، فإنّ دراسة العتبات النصيّة لمظاهر تشكل الكتابة الرّوائيّة من عناوين وإحالات وأشكال وألوان وأدوات ترقيم وأنماط الخطوط وطرق توزيعها على الصفحة، تُسهّل استكناه صيغ حضور الفضاء المديني في الرّواية، خصوصا أنّها أدوات فنيّة خارجيّة، يجعل منها المُتلقّي وسيلة للتّعرّف على العناصر البنائيّة المكوّنة للنصّ، إذ لا يُمكن إهمال دراسة هذه العناصر الخارجيّة وعزلها عن العناصر الدّاخليّة المكوّنة لعالم الرّواية الداخلي.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" ينبني على أسس تخييليّة، ويستمدّ جماليته وخصوصيته السردية من خلال تناسق المُكوّنات السّردية برمّتها وانتظامها بغية خلق بنية فضائيّة مُتلاحمة.

تعدّ رواية "اعترافات أسكرام" من بين النماذج الرّوائيّة الجديدة التي تحرّرت من التقنيّات الجاهزة والمألوفة عند كتاب الرواية التقليديّة، سواء على مُستوى بنائها الدّاخلي أو على مستوى تشكيلها النصّي الخارجي، مُعتمدة على التجريب والانزياح اللذين يُولدان لدى المُتلقي نوعا من التشويق يُحفزه على مواصلة القراءة ويُثير لديه الرّغبة في اكتشاف المجهول، وكسر حاجز الغموض، وذلك حين يمتزج السّرد فيها بعوالم الشعر والأسطورة والخيال، لذا تمكنت "اعترافات أسكرام" من أن تحقق تصوّرا جديدا للإبداع الرّوائي يقوم على مبدأ المتناقضات، كتداعيات العالم الخارجي المفتوح وخصوصية الذات في انغلاقها على الخارج، كما أنها لا تتقيّد بأدوات التوضيح والمباشرة، إنما تستعيض عنها باستخدام آليات الغموض والتواري كالرّمز والإيماء وتكثيف الصّور، وتحميل الكلمة أكثر من معنى وأكثر من قراءة.

الهوامش:

(1)- Bronwen Martin and Felizitas Ringham: Dictionary of Semiotics, First published, Cassel, London and New york, 2000, p- 124-125.

(2)- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مُركبة لرواية زقاق المدقّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995، ص11.

(3)- رنيه وليك، أوستن وارين: نظريّة الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المرّيخ للنشر، دط، المملكة العربيّة السعوديّة، 1992، ص ص95-96.

(4)- عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، منشورات البيت، الجزائر، 2008.

(5)- برنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيّات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، دط، ص42.

(6)- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في النصّ الشعري، قراءة في مكانيّة النصّ الشعري، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص23.

(7)- عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص71- ص77.

(8)- المصدر نفسه، ص ص11-12.

(9)- المصدر نفسه، ص28.

(10)-نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2000، ص287.

(11)- عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

(12)- المصدر نفسه، ص7.

(13)- المصدر نفسه، ص27.

(14)- جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ضمن كتاب الإنسان والمدينة في العالم المعاصر لجماعة من المؤلفين، تعريب كمال خوري،مركز دراسات المدينة المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، 1977، ص16.

(15)- المرجع نفسه، ص7.

(16)- ميشيل بوتور: بُحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط1، 1986، ص53.

(17)- عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص71.

(18)- المصدر نفسه، ص335.

(19)- رولان بورنوف وريال أويليي، مُعضلات الفضاء، ضمن الفضاء الرّوائي لجماعة من المؤلفين، تر: عبد الرّحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، 104.

(20)- عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص74.

(21)- المصدر نفسه، ص329- ص331.

(22)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص37.

(23)- عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص268-269.

(24)- المصدر نفسه، ص503.

(25)- حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت،2000،ص53.

(26)- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي"تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000، ص167.

(27)- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

(28)- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، ص168.

(29)- عز الدين ميهوبي ، اعترافات أسكرام ، ص67.

(30)- المصدر نفسه، ص70.

(31)- المصدر نفسه، ص ص70-71.
(32)- رنيه وليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ص300.
(33)- أحمد محمّد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص161.
(34)- عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص339.
(35)- المصدر نفسه، ص342.
(36)- المصدر نفسه، ص66.
(37)- المصدر نفسه، ص297.
(38)- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان في النص الشعري، ص192.
(39)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص183.
(40)- جوزيف.إ.كيسنر: شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003 ص44.
(41')- عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، ص123.
(42)- عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.
(43)- المصدر نفسه، ص33.
(44)- المصدر نفسه، ص105.
(45)- عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، دار الأمان/ الرّباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون/بيروت،ط1، 2010،ص82.
(46)- جوزيف.إكيسنر: شعرية الفضاء الرّوائي، ،ص43.
(47)- عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، ص124