مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 13 عدد: 1 مارس 2024
ص: 403 - 421 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

دلالة فضائي البادية والمدينة في رواية سرهو لمولود فرتوني

The Significance of the Desert and the City Spaces in Serho's Novel by Mouloud Fertouni

راقع عزيز[1] * / نواصر سعيد[2]
Ragua aziez[1] / Nouacer said[2]
مخبر الموروث العلمي والثقافي بمنطقة تامنغست.
جامعة تمنغست (الجزائر)[1] / جامعة أحمد دراية أدرار (الجزائر)[2]
University of Tamanghasset (Algeria)[1] Univrsity of Adrar (Algeria)[2]
ragua_aziz@univ-tam.dz[1] / nouacer01said@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2023/08/07	تاريخ القبول: 2024/01/25	تاريخ النشر: 2024/03/02

ملخص البحث

سعينا في هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن الدلالات التي ترمز إليها بنية المكان النصي، في رواية سرهو لمولود فرتوني، وذلك انطلاقا من فرضية أن المكان النصي لا يكتفي بالوظيفة التزيينية التي تتشكل من وصف أبعاده الإقليدية، ومظهره الخارجي، بل يتعدى إلى مغزى إيديولوجي، وامتداد رمزي.

وقد اخترنا مقاربة ثنائية البادية والمدينة التي برزت بشكل لافت في الرواية، واعتمدنا في مقاربة الثنائية على قراءة سيميوبنيوية، تنطلق من تفكيك البنية المكانية وإعادة بنائها، بشكل يمكن من قراءة دلالة وحداتها في انتظامها وتعالقها، مع الاستعانة بمفهوم التقاطبات المكانية كآداة إجرائية ذات فعالية، يمكن الاعتماد عليها في الكشف عن شعرية المكان، واستنطاق النماذج الثقافية التي تحيل إليها البنية المكانية لثنائية البادية والمدينة في الرواية.

الكلمات المفتاحية: دلالات، بنية، مكان، تقاطبات، شعرية، ثقافية.

Abstract :

In this paper, we sought to reveal the connotations symbolized by the structure of the textual place, in Serho's novel by Mouloud Fertouni, based on the assumption that the textual place is not satisfied with the decorative function that consists of describing its Euclidean dimensions and external appearance, but rather goes beyond an ideological significance and a symbolic extension.

* راقع عزيز, ragua_aziz@univ-tam.dz

We have chosen the dualistic approach of the desert and the city, which has emerged remarkably in the novel, and we relied in the dualistic approach on a semi-structural reading, based on the dismantling and rebuilding of the spatial structure, in a way that enables reading the significance of its units in their regularity and interrelationship, with the use of the concept of spatial polarities as an effective procedural tool; as well as it can be relied on in revealing the poetic place and interrogating the cultural models to which the spatial structure of the desert-city dichotomy refers in the novel.

Keywords: Connotations, Structure, place, polarities, Cultural.

المقدمة:

بدا الكاتب مولود فرتوني في روايته سرهو مشغولاً بطرح أسئلة وجودية، ترتبط بمصير الإنسان التارقي، يظهر في هذه الأسئلة هاجس الهوية والبحث في الجذور، وقلق الحاضر المتعلق بتحول التارقي من البادية إلى التمدن، وما صاحب تشكل المجتمع الناشئ من تعثر وإخفاقات، كما يحاول استشراف المستقبل ورسم أفقه، عبر توجيه مسار الصغيرة تين هنان.

وتُظهر قراءة متأنية للمتن الروائي أن فضائي البادية والمدنية يحظيان بحضور لافت في الرواية؛ كما أن الكاتب في تقديمها لم يستغل المكان كوعاء لتنظيم الحدث الروائي، أو كوقفة وصفية لتزيين المتن السردي، مما يُؤشر على أن الكاتب يعول على ثنائية البادية والمدينة لبلورة رؤية النص وتوجيه إيديولوجيته، فهل نجح الكاتب في توظيف بنية المكان النصي، في صياغة رؤية نصية منسجمة ومتكاملة؟

وللبحث في هذا الموضوع، سرنا وفق خطة تتأسس فيها هذه الثنائية كطرفي تقاطب رئيسي، مع عزل بقية الأماكن التي لم تنل اهتماما واضحا من السارد، ثم عمدنا إلى استنطاق الدلالات الكامنة لهذه الثنائية الضدية: (البادية، المدينة)، عبر آلية إجرائية اعتمدت عليها كثيرا شعرية المكان هي التقاطبات المكانية، فالتضاد يبعث الروح في الأشياء كما أشار إلى ذلك باشلار.

وبما أن البادية هي مكان الماضي وصاحبة السبق في الحضور في المتن الروائي، فقد بدأنا مقاربة طرفي الثنائية بهذا المكان النصي الذي سجل حضوره في الرواية عن طريق آلية التذكر أو حلم اليقظة، وبحثنا عن القيم التعبيرية للصور الشعرية التي صورت أحلام اليقظة وعبّرت عن حميمية المكان، كما تم تصوير البادية برؤية وصفية، تراوحت بين الموضوعية والذاتية حاولنا الوقوف على فعاليتها الدلالية.

أمّا المدينة فقد شكلت المستقر ومكان الحاضر، وبما أن النص يفرض منهجه والمكان النصي يُبنى من خلال وجهات نظر متعددة، كما يشير إلى ذلك منظرو شعرية المكان؛ فقد وجّهنا سياق النص إلى قراءة فضاء المدينة من خلال وجهات نظر الشخصيات التي عمد السارد إلى توزيع رؤية المكان عليها، لتُعبّر كل شخصية بصوتها عن رؤيتها الخاصة، فقمنا بمقاربة هذه الرؤى والبحث عن الخيط الدلالي الناظم الذي يجمعها.

وقد عمدنا إلى إستراتجية التفكيك وإعادة البناء من أجل اختزال تشظي المعنى، وإزالة الغموض والتشويش الناتج عن التجزيء؛ مما يسمح بإدراك المعنى في كُلّيته، وصياغة التأويل الدلالي الأنسب لكل من طرفي الثنائية الضدية، وهذا ما سيجعل القراءة التقاطبية سهلة، وذات وضوح مفهومي وإنتاج دلالي.

1- تمهيد نظري:

أ- المكان في الشعرية الحديثة:

اهتمت الشعرية الحديثة بدراسة المكان الروائي، باعتباره عنصرا هاما من عناصر البنية السردية، ومكونا جعلت منه الرواية الحديثة "عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة"[1]، فالاهتمام بالمكان جاء نتيجة التفاعل بين الفن الأدبي ونظرية الأدب، والمكان في الرواية الحديثة لم يعد مجرد ديكور، يقتصر وجوده على الوظيفة التزيينية، بل أصبح "علامة سيمائية تنطق بخطابات الإنسان ودوافعه وهواجسه الفكرية"[2]، والإنسان يدرك المكان في الواقع المعيش "إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده"[3]، فإدراكه سابق لإدراك الزمن، وهو أكثر وضوحا وتجليا منه، والزمن يعد مفهوما تجريديا يستعصي على الفهم، ولا يدرك إلا بواسطة المكان، وهذا ما جعل البشر يستعملون المفهوم الحسي للمكان "في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء"[4]، وهكذا تزاح المفاهيم المكانية الحسية من دلالاتها المباشرة إلى دلالات معنوية مجردة، وهذا الانزياح يحدث بواسطة اللغة، "فاللغة هي المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات"[5]، واللغة هي نظام النمذجة الأولي كما يشير إلى ذلك لوتمان، ونظام النمذجة هذا يعمل على تقريب المعاني المجردة من خلال تجسيدها بواسطة عالم المحسوسات، فقد لاحظ لوتمان أن "مفاهيم مثل (أعلى- أسفل) ... نجد أنها (أي المفاهيم) تُستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل (قيم- غير قيم)"[6].

وإذا كان المكان في الواقع المعيش مفهوما حسيا بالأساس، يدرك بواسطة الحواس، وهو قابل للقياس، ويخضع لقوانين الهندسة الإقليدية، ويمكن تمثيل كل نقطة فيه في معلم رياضي مستوى أو فضائي؛ فإنه يجدر التنبيه أن "الفضاء الروائي... لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي(Espace verbal) بامتياز"[7]، وتجدر الإشارة إلى اللبس الحاصل في السرديات العربية بين مفهومي المكان والفضاء؛ فغالبا ما يُطلق مفهوم المكان ويُراد الفضاء، ومفهوم الفضاء أوسع من مفهوم المكان؛ فالفضاء مجموع الأماكن في علاقاتها الحيوية مع الوسط الذي يجمعها، والديكور الذي تحتويه، وشكل الإضاءة فيها، كما يجب الإشارة إلى مفهوم الفضاء الطباعي الذي يُراد به الحيّز الذي تشغله الكتابة على الورقة، باعتبارها علامات طباعية تشمل الحروف وعلامات

الوقف والترقيم، وتنظيم الفصول، وما بينها من بياض طباعي، بالإضافة إلى تصميم الغلاف والمقدمة والفهرس وغيرها، وتكمن أهمية الفضاء الطباعي في أنه يُكمّل النقص في المعنى الذي تتركه اللغة.

وتَشَكّل الفضاء الروائي بواسطة اللغة، يجعله يحمل كل القيم التعبيرية التي تستطيع اللغة أن تؤديها، فاللغة في تشكيلها للمكان تختلف عن العلامات غير اللغوية، مثل الرسم والنحت والرموز الرياضية، التي "تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية"[8] فالمكان في اللغة "لا يخضع لتلك التحديدات الفيزيائية الصارمة، ولا يقيم سوى اتصال ضئيل مع الهندسة الإقليدية"[9]، وهذا يعني أنه غير متجانس، وغير مستمر، وتتخلله الثغرات، وتكثر فيه الحواجز، غير أن الصلة بالمكان الإقليدي لا تنقطع تماما، وهذا مهم لأن الوظيفة المرجعية للمكان الإقليدي هي الشفرة التي تمكن القارئ من فك رموز المكان الفني.

وما يبدو في المكان الروائي عدم تجانس، وغياباً للاستمرارية، هو في الحقيقة "انتشار خاص، وإعادة بناء تجعله يتشكل في صورة مختلفة عن صورته المرجعية"[10]، يتأسس هذا الانتشار كانعكاس للقدرة التعبيرية والعمق النفس لدى الروائي، فالأمكنة في العمل الروائي تحاكي "شيئاً ما في ذات الكاتب أو في الذات الاجتماعية لتصبح مؤثرة وفاعلة، لا أماكن وعاء وأماكن اتكاء"[11]

ب- علاقة المكان بعناصر البنية السردية الأخرى:

يدخل المكان في علاقات تفاعلية مع باقي عناصر البنية السردية، ويقيم معها وشائج متينة، فهو وعاء للحدث الروائي، ولا يمكننا تصور حدث خارج المكان، بل إن تغير المكان يُعد إشارة تُنذر بتطور في منحى الحدث، وبالمقابل فالمكان بتنوع الأحداث "ينتقل من الركود والسكون إلى عالم مفعم بالحضور، والحياة والحركة والمعنى"[12].

ويحرص الكاتب أن تكون هيئة المكان "مُشكَّلة في ضوء ذلك الأنموذج الذي يقطن فيه"[13]، وفي هذا السياق تأتي مقولة ويليك الشهيرة "إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[14]، وعموما هناك علاقة تفاعل متبادلة بين الشخصية والمكان، تتراوح بين التأثير والتأثر.

والزمن يتشكل من الانتقال في المكان كما يشير إلى ذلك الفيزيائيون، ويؤثر فيه، والعلاقة الهامة بينهما جعلت ميخائيل باختين يستحدث مفهوم الكرونوتوب (Chronotope) ليحتوي مفهوم هذه العلاقة.

ت- التقاطبات المكانية:

يكتسي مفهوم التقاطبات المكانية أهمية بالغة في استحضار رمزية ودلالة المكان الفني، وذلك أنه يضع البنية المكانية في علاقة جدلية، ينشأ في ظلها توتر، يساعد هذا التوتر على إبراز المعنى، وصياغة الإمكانات التأويلية، وهذا المفهوم له جذور تمتد إلى أرسطو، ودي سوسير الذي يرى أنه: "لا توجد في اللغة غير الاختلافات"، أما باشلار في كتابه جماليات المكان فقد أشار إلى "جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان وعارض بين القبو والعلية"[15]، ويُعزى التأسيس الفعلي لنظرية التقاطبات المكانية إلى الباحث السيميائي الروسي يوري لوتمان، الذي ظهرت على يديه هذه النظرية، كأداة إجرائية ذات فعالية في استنطاق البنية المكانية.

2- دراسة تطبيقية:

في قراءة أولية لبنية المكان في رواية سرهو، تبدو هذه البنية مفككة، لا تحقق دلالة خاصة أو تماسكاً إيديولوجياً، لكن القراءة الأولى تظل سطحية وساذجة، يصعب الفهم من خلالها، فهي "تظل سلبية للغاية فخلال القراءة الأولى يشبه القارئ طفلاً يتسلى بالقراءة، فبعد القراءة التخطيطية الأولى تأتي القراءة الخلاقة"[16]، لذلك فإن قراءة ثانية متأنية يمكن أن توضح أن المكان في رواية سرهو ينتظم في قطبين متضادين، تقوم بينهما علاقة جدلية حادة، تمثل البادية القطب الأول، وتمثل المدينة القطب الثاني.

جاء القطب الأول تحت عدة مسميات منها: البادية؛ الصحراء، صحراء تمسنا، التينيري، صحراء الأهقار، صحراء تنزرفت، وأما القطب الثاني فهو المدينة وتمثلها مدينة تمنغست حاضرة التوارق في الجزائر.

وإذا كان القطب الأول قد ظهر موحداً، فإن القطب الثاني تنضوي تحته عدة أماكن، منها أماكن إقامة يمثلها بيت ميمون، وأماكن انتقال يمثلها مقهى بني الولفي، وبيت احتفالية النساء، وهذا يشير إلى أن "سلسلة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية... يمكن أن تصبح بلا عدد ولا نهاية"[17]، فمفهوم التقاطب ذو طبيعة انشطارية.

ولكي يأخذ مفهوم التقاطب حده الأقصى من الفعالية الإجرائية، سنقتصر على المقابلة بين القطبين الأصليين: البادية والمدينة، أما القطبان الفرعيان: بيت ميمون بوصفه مكان إقامة، ويقابله مقهى بني الولفي وبيت احتفالية النساء مكاني الانتقال فيمكن أن يكون التقاطب الفرعي الذي يشكلانه موضوع دراسة مُفردة.

جاء في الرواية أيضا ذكر أروقة كلية التاريخ بالجزائر العاصمة، لكن الكاتب لم يشر إليها برؤية عينية تصف تفاصيل طوبوغرافيتها، وأجزائها المختلفة، كما لم يُعرض المكان بشكل فاعل في توجيه الحدث الروائي، إنما تم ذكره كوعاء احتضن ميمون ودوجا، أثناء فترة الدراسة، أو بعض لقاءات ميمون وعبير، ولذلك تم الاقتصار على التقاطب الأصلي المذكور.

وتقتضي خطة البحث تأسيس فرضية أن التقاطبات المكانية الطوبوغرافية تمثل صورة مرجعية، تنبثق منها تقاطبات إيديولوجية رمزية، ويهدف البحث إلى إثبات هذه الفرضية من خلال دراسة الملفوظات اللسانية، ونسق انتظامها داخل المتخيل السردي، وما يفرزه هذا النسق من وحدة دلالية وتصور إيديولوجي يمثل البنية في كليتها بعيدا عن النظرة التجزيئية المفككة.

أولاً- فضاء البادية:

تواترت الإشارة إلى البادية في الرواية بشكل لافت، وبدا اهتمام الراوي العليم بها منذ بداية الرواية، وقد ذُكرت البادية في الرواية تحت عدة مسميات، ويمكن أن نلاحظ أن حضور البادية في النص قد ارتبط بسياق يمكن أن نميّز فيه ثلاث حالات:

- غياب الرؤية الوصفية العينية في تصوير البادية.
- ارتباط البادية بالتذكر.

- حضور البادية كنسق إيديولوجي.

وهذا السياق سيوجهنا إلى استقراء صورة البادية على النحو التالي:

أ- الرؤية الوصفية العينية:

والرؤية الوصفية العينية هي الرؤية التي تتتبّع طوبوغرافية المكان، وتصف أبعاده الإقليدية، وتمدنا الرؤية الوصفية ب"المعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، وتحيطنا علماً بالكيفية التي تُدرك بها أبعاده وصفاته"[18]، ومن تقنيات الرؤية الوصفية[19]:

- تقنية المسح التتابعي: تشبه كاميرا الفيلم، وتنتقل تتابعاً من مكان إلى آخر.
- تقنية الرؤية العمودية على المشهد: أو كما يسميها أوسبنسكي تقنية عن الطائر، ويتخذ فيها المراقب موقعاً مشرفاً على الحدث، وتستخدم في بداية مشهد معين، حيث تصف تفاصيله العامة.
- تقنية المشهد الصامت: يتموقع المراقب على مسافة بعيدة لا تسمح له بسماع صوت الشخصيات، فيقوم بوصف الحركات والإيماءات.

ويُلاحظ غياب تسليط هذا النوع من الرؤية على فضاء البادية، فالسارد لم يهتم بتقديم تفاصيل تخص أجزاء هذا المكان، وما يمكن أن يبرر غياب هذا النوع من الرؤية هو أن هذه الرؤية ترتبط عادة بالحضور الحسي في المكان، أي أنها تحضر عندما يكون المكان إطاراً للأحداث، و"مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[20]، فيتجسد المكان حينها في صورة مشهد وصفي تتبعه عين الشخصية بالوصف الذي قد يتخذ لبوسا تزيينياً أو مشهدياً، أو مسرحا لوقوع الحدث، وكل هذا غائب في روايتنا، فحضور البادية فيها كان عن طريق التّذكر، وشخصيات الرواية مثل: ميمون وأميناتا وتين هنان وعمي أمحميد كلها كانت موجودة في المدينة، ولم تحضر البادية كإطار للتنظيم الدرامي للحدث إلا مؤخرا، عندما عاد أكسا إلى تمسنا؛ حيث وصف لنا السارد تظاهرة اللّامة وحفلات تمسنا، وهناك سبب إضافي قد يكون عاملا في غياب الرؤية الوصفية؛ فالسارد قد أظهر اطّلاعا على فضاء الصحراء، ونظر إلى البادية من موقع العارف لا من موقع المستكشف، فجعله ذلك يظم القارئ إلى موقعه، أي يعامله وكأنه عارف بالصحراء، كل هذا جعل الرؤية التجزيئية التي تهتم بجرد التفاصيل والوصف تنحسر.

ويتلخص الوصف الموضوعي لصحراء تمسنا في ذكر الموقع الجغرافي، فهي "على حدود منطقة إن قزام، وهي تابعة للأراضي النيجرية"[21]، أو الإشارة إلى مساكن التوراق في تمسنا، فهي "من خيام، ويعتمدون على التنقل في البحث عن الماء والكلأ"[22]، ويجدر التذكير أن الخيام في الرواية لم تُذكر إلا مرات محدودة، ولم تأتي بوصفها مسكناً فعلياً، أو مكانا حميما قائما بصفاته المستقلة، وإنما جاءت كقطعة أثاث أو ديكور في المسكن الكبير والمأوى الفعلي الذي احتضن التارقي، ودخل معه في تفاعل قوامه التّأثير والتأثر، وإذا كان باشلار يشير إلى أن قيمة الألفة تجعل الإنسان يشعر وكأن البيت كونه الخاص، فإننا نلمس أن التارقي قامت بينه وبين

الصحراء قيم ألفة جعلته ينظر إلى الصحراء وكأنّها بيته الخاص، وسنحاول الوقوف على القيم التي ارتبطت بهذا بهذا البيت (الواسع)، كما أن الجملة الثانية من الاقتباس السالف: "ويعتمدون على التنقل في البحث عن الماء والكلأ"[23]، ترجح اعتبار أن الصحراء هي البيت الفعلي للتارقي وليس الخيمة، فصفة التنقل الدائم والحركة تجعل من سماء الصحراء سقفاً لهذا البيت، ومن أرضها فراشاً له.

ومن أشكال الرؤية الوصفية التي ارتبطت بذكر الصحراء، هي المراعي وموارد الماء، وقد ذُكرت المراعي وموارد الماء مقترنة البحث أو بالاعتداد والاعتزاز، فالتوارق يتنقلون دائما من أجل الماء والكلأ، والرجل من التوارق عندما يرحل فإنما "يبحث عن الكلأ والماء"[24]، ومن "الأمور التي يعتد بها سكان الصحراء هي الحيوانات والمراعي"[25]، والماء هو رمز الحياة، فعلى امتداد حضارات الإنسان اقترنت وفرة المياه بالازدهار ويسر العيش، وفي المقابل شُح الماء يعني صعوبة الحياة وقسوتها، ووفرة المراعي والحيوانات تابع لوجود الماء، فنزول المطر يجعل المراعي خصبة، ووجود الآبار يوفر مورداً للحيوانات، وفي اقتران موارد الماء بالبحث تارة، وبالاعتداد والاعتزاز تارة أخرى؛ إشارة إلى أهمية هذه المادة النفيسة وندرتها، وهو ما يجعل الصحراء بيئة تتسم بقساوة الحياة فيها، ويعزز هذا المعنى ملفوظات هذه المقطوعة التي عزفتها تباهوت في حضرة الشاعر يخبل:

في أصقاع هذه التينيري البيضاء
حدث أن رحل حبيبي
كان يبحث عن الكلأ والماء.[26]

والأرض البيضاء هي أرض لا نبات فيها ولا شجر.

لكن يجب التمييز بين فضائين صحراويين: صحراء تمسنا، وتقع في الأراضي النيجرية جنوب إن قزام، التي نزح إليها توارق جزائر، هروبا من بطش المستعمر الفرنسي، وهي ذات مراعي وموارد ماء على قلتها، وهو ما نجده في تذكر عمي امحميد ل"رائحة أبتريغ وأسغال وتماسلت وكل أعشاب تمسنا وكل وديانها وسهوبها"[27]، أما صحاري تنزرفت وتينيري، فهي بيضاء، كما سلف في القصيدة، وهي "رغم القفر والقحط الذي تظهره صحاري تنزرفت (أرض العطش والخوف والرعب) بين المبتدأ والمنتهى تبدأ قصة البقاء... هكذا تُصنع ملحمة تينيري... وعلى امتداد العدم يصير للتميّز معنى"[28]، لكن يجب أن نلاحظ أن القحط جاء مقترنا بالبقاء، والعدم جاء مقترناً بالتميز، ووقفت كلمة (رغم) في بداية هذا الملفوظ السردي، لتوجه الدلالة منذ البداية، فقحط الصحراء اكتسب صفة ايجابية لأنه شكّل عاملاً محفّزا على البقاء، وحتى العدم الذي هو أكثر حدة من القحط جعل التارقي يتميز، هذا التميّز وإرادة البقاء هو ما أشار إليه السارد حتى قبل بداية سرد أحداث القصة، حيث قال: "أن التوراق لما استوطنوا الصحراء وجدوها قاعاً صفصفاً وجعلوها تنبض بالحياة"[29].

والملاحظ أن الرؤية الوصفية انتقلت من الموضوعية إلى ذاتية الكاتب، لمّا تعلق الأمر ببعض الصفات التي تبدو في ظاهرها سلبية (القحط، القفر)، فتدخلت ذاتية الكاتب لتوضح أن هذه الصفات إيجابية، لأنها شكلت للتارقي حافزا على البقاء والتميز.

وهكذا نلاحظ أن ملفوظات الرؤية الوصفية الموضوعية منها والذاتية؛ تضامنت كلها لتشكل بنية مكانية تعكس إيديولوجيا الخطاب، الذي صور العلاقة التفاعلية بين الإنسان التارقي والبادية تصورياً إيجابياً.

ب- البادية وحلم اليقظة:

من المهم ملاحظة أن ما يجمع بين شخصيات الرواية: ميمون، أميناتا، تين هينان، أكسا، عمي أمحميد هو تواجدهم في المدينة، ويجمع هذه الشخصيات أيضا الأصل الواحد، فهي من تمسنا، وهي قد عاشت جزء من حياتها بهذه البادية، باستثناء تين هنان الصغيرة التي ولدت بتمنغست، وهذا الأمر أي: إقامتهم في المدينة وأصولهم البدوية يجعل الصحراء دائمة الحضور في خيالاتهم.

ويتحقق انتقال المكان من الغياب إلى الحضور عن طريق أنغام إمزاد، وقصائد تيسواي، فميمون يحب أن يخلو ب "نايه الذي أحضر الصحراء إلى رحاب البيت"[30]، وهنا يجب تأمل موقف باشلار الذي يُلح على مقاربة المكان "باعتباره موقعاً تتحقق فيه تجربة إنسانية في الحياة"[31]، وتتم هذه المقاربة من خلال قراءة قدرة اللغة الأدبية على تحويل الصورة المرئية إلى صورة شعرية، فما يهم حسب باشلار ليس التصوير الموضوعي للمكان، بل تمثّل وعي الإنسان بالمكان ورغبته فيه، ف" المكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشمل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز"[32].

وانجذاب الخيال إلى المكان يحضر بشكل لافت عند ميمون الذي يحمله عزف الصغيرة تين هنان على الإمزاد إلى "أيام الأغنيات الحزانى في زمن النزوح التارقي، وفي إحدى تغريباتهم إلى تمسنا"[33]، وفي هذا الملفوظ تتراص الوحدات اللسانية ذات الطابع الوجداني: أغنيات، حزانى، تغريبة؛ لتصنع صورة شعرية ذات "بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس"[34]، تعكس هذه الصورة عمق العلاقة بين ميمون وصحراء تمسنا، إذ تمثل الصحراء بالنسبة لميمون "رحم البادية، منبته الأصيل وحنين الطفولة"[35]، وهنا أيضا تنتظم هذه الوحدات اللسانية: رحم، منبت، أصيل، حنين، في صورة شعرية ذات كثافة رمزية عالية، تُعمق الإحساس بقوة الارتباط بين ميمون وصحراء تمسنا، فصحراء تمسنا هي البيت الذي احتواه واحتضنه في الطفولة، برفق ورحمة كم يحتضن رحم الأم الجنين، فنما فيها أصيلاً راسخ الجذور، والمنبت والجذور تحيل إلى الهوية "فالهوية ترتبط بالأصل والجذور"[36]، وانزياح مفردات: رحم، منبت، من استعمالاتها في البيولوجيا وعلم النبات، شكل صورة شعرية تهدف للتعبير عن "نوع مميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله"[37]، تتطلع هذه الصورة للتعبير عن حميمية العلاقة التي تربط التارقي بالصحراء، مانحة متعة مرتبطة ب "التعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[38].

نشأت هذه الصور الشعرية التي حفلت بها الرواية نتيجة عاملين: أولهما استعادة الذكريات كما أشرنا إلى ذلك في البداية، وثانيهما تحيّز الخيال بحسب تعبير باشلار، وهما عاملان يتشكل من اجتماعهما حلم اليقظة؛ ففي حلم اليقظة لا يتم استعادة الذكريات بشكل موضوعي، بل تُمزج بتحيز الخيال وذاتية الأفكار، وهكذا تغدو الصحراء رغم القحط والقفر حضناً دافئا ورحما حانياً.

وهذا حلم يقظة آخر يُشرق في هذه الصورة الشعرية؛ يقول عمي المحيميد: "جئت للمباركة للقادم من تمسنا، ولأشم رائحتها... هي مرتع طفولتي وعشت بها أروع أيام شبابي، وعلق قلبي أول عشق كان فيها، إنني أشم رائحة أبتريغ وأسغال وتماسلت وكل أعشاب تمسنا وكل وديانها وسهوبها"[39]، فهذا الشيخ الهرم تسافر به ذكرى المكان هذا السفر البعيد، فيرى فيه صوراً حالمة من لعب الطفولة إلى عشق الشباب، ويمتزج كيانه بكل تفاصيل المكان، سهولاً وأودية وأعشاباً، وتشمم رائحة المكان البعيد يحيل إلى شدة الشوق والتعلق بالمكان، ونجد مثل هذا المعنى الجميل في تشمم النبي يعقوب رائحة سيدنا يوسف عليهما السلام، ومن خلال هذه الصورة نلمس توحُّد التارقي مع المكان وانسجاما يبلغ حده الأقصى.

ت- البادية والنسق الايديولوجي:

تتأسس البادية في الرواية بصفتها مكاناً جماعيا يضم مجتمع التوارق، والمكان الجماعي يمكن النظر إليه "بوصفه نظاما اقتصاديا عاطفياً، ينظم العلاقة البشرية"[40]، ويشير لوتمان إلى هذا النظام بمصطلحات عدة منها: النموذج الإيديولوجي، والنموذج الثقافي والنسق الإيديولوجي، حيث يرى أن "الإنسان يدرك العالم إدراكاً بصرياً"[41]، وهذا ما يجعله "يضع بعض المفاهيم، التي لا تنطوي على صفات مكانية، في أنساق ونماذج مكانية"[42]، فتمثيل المفاهيم المجردة بالمدركات البصرية يجعلها أكثر وضوحاً، وقبولاً للفهم، وبهذا تتزاح بعض الصفات المكانية عن مفهومها الحسي، وتصبح أيقونة تحيل إلى نموذج أو نسق إيديولوجي.

ويقود تحليل البنية المكانية من هذا المنظور إلى ضرب من الدراسة الثقافية، التي "تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية"[43]، وهذه الدراسة الثقافية تتجاوز شعرية وجمالية النص الأدبي، "فالنص هنا ليس فحسب نصاً أدبياً وجمالياً، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"[44]، وسنفحص في ما يلي من ملفوظات الكيفية التي تنتظم بها بنية هذا المكان الجماعي في الخطاب السردي.

سنقف أولاً عند هذا الملفوظ الذي نجد السارد يقدم فيه أميناتا بوصفها "المرأة الطيبة، ابنة البادية"[45]، وترتيب الوحدات اللسانية بهذا الشكل، يحيل إلى أن أميناتا اكتسبت خلق الطيبة بانتسابها إلى البادية، والبادية لبست ثوب الأبوة، وفي ملفوظ آخر تكتسب أميناتا صفة السذاجة بانتسابها إلى البادية، فصمتها يزيّنه "جمالها الهادئ وخلقها الرفيع، الذي لا تشوبه إلا سذاجة البدوي"[46]، ولعل شائبة السذاجة هي إضافة إيجابية أراد السارد أن يضيفها من باب المدح في ثوب الذم، فالسذاجة هنا مرادفة للعفوية والبساطة، والسارد يهدف إلى تأكيد رفعة الخلق من خلال هذا الاستثناء وليس العكس، أما عن الجمال الهادئ ففيه جمع بين جمال المظهر وجمال النفس، ويعضُد هذا الطرح وصف هذا الجمال بصفة الهدوء، التي هي أنسب للجانب

المعنوي، وصفة الهدوء هذه تبدو صفة خاصة بالصحراء، تمنحها لساكنيها، فالفتاة (تهانيت) "أخذت من هدوء الصحراء كل شيء"[47]، والصحراء كما تمنح الهدوء تمنح الجمال أيضا، وإذا كنا قد وقفنا من قبل على جمال أميناتا الهادئ؛ فإن (داسين) التي سألت عنها تين هنان عمّها، هي أيضا "إحدى جميلات الأهقار"[48]، وإضافة لفظ (الجميلات) إلى الأهقار بدل لفظ (التوارق) الذي هو أقرب إليه، لاشتراكهما في الجنس، فيه إحالة إلى ربط الجمال بالمكان، المكان الذي يظهر بإلحاح بصفته المنبع أو المصدر المانح.

وداسين هذه التي يورد السارد قصتها بوصفها شخصية ذات مرجعية حقيقية، مشيداً بموقفها الغاضب من أجل ذلك الرجل الذي عقروا ناقته "رغم كونه ضيفا وافدا على الأهقار"[49]، وموقفها الغاضب يعكس حرمة المكان، ودرجة الحماية التي يوفرها للضيف، فكانت شدة الغضب مقياساً تقاس به درجة الحماية المفترضة، ويؤكد هذا الارتباط بين الصحراء وصفة الحماية كلام العم امحميد، الذي وضح لميمون وجوب الالتزام بالوفاء "اتجاه ضيافة الصحراء لنا خصوصاً تمسنا... علينا أن نكون أوفياء لهذه الأرض التي احتضنت أحلامنا"[50]، فصحراء تمسنا وفرت الضيافة والحماية للجزائريين، الذين فروا إليها هروبا من المستعمر الفرنسي، ويمكن هنا بالنظر إلى تصنيف مول رومير الذي يُقسّم المكان حسب السلطة التي يخضع لها، أن ندرج صحراء تمسنا في خانة المكان اللامتناهي[51]، وهو مكان بعيد عن سلطة الدولة، التي كانت تمثلها وقتها سلطة المحتل، وهو مكان الحرية والمغامرة والانعتاق من القيود.

إن هذا المسح التحليلي كما سمّاه باشلار يُظهر بوضوح الإيدولوجيا الخطابية للنص، القائمة على نسبة صفات إنسانية للمكان، فهو يمنح الطيبة والسذاجة ورفعة الخلق والجمال والحماية، وسنختم التأكيد على هذه الصفات الايجابية بهذا المونولوج الذي تقول فيه أميناتا - مكابرة ألمها - : "فأنا ابنة تمسنا، وتلك الصبية الجموح التي علمتها الصحراء التمسناوية، كيف تكون قوية رغم العواصف"[52]، فالبادية هي الأب والمعلم، أو هي النظام الاجتماعي الأخلاقي الذي يؤطر سلوكات ساكنيه ويوجهها، وفق نظام متجانس من القيم الأخلاقية، تتأسس بفضله بنية البادية كأيقونة لنسق إيديولوجي، ونموذج ثقافي خاص.

بقي أن نشير إلى ذلك الترابط اللافت بين المكان والقصيدة والمرأة في الرواية، فالقصيدة تُحضر بادية تمسنا إلى رحاب بيت ميمون، بما يثيره إيقاعها من انفعال وجداني، وما تحمله كلماتها من ذكرى وحنين، وبالمقابل المكان في التراث العربي منذ (قفا) وهو يثير شعور الشوق والحنين، فتمضي قريحة الشاعر مترجمة لوعة الوقوف على منزل الحبيب، وتضاعف هذه اللوعة "تلك النظرة إلى المرأة بوصفها الجسد/المكان والسكن"[53]، فيصير منزل الحبيب مكانين وسكنين، فتزيد قوة الانجذاب إليه، ويكبر شعور الانتماء والهوية اتجاهه، وعلاقة التماهي هذه بين المرأة والمكان والقصيدة أزلية، وكثيراً ما "كانت تلوح في أغوار هذا التماهي سواء مع المكان أو مع القصيدة قضايا حميمية كالهوية والملكية"[54].

ثانيا- فضاء المدينة:

كنّا قد عرفنا صورة الصحراء في خطاب الرواية، وقد تجلّت من خلال أحلام اليقظة التي عاشها ميمون وأمحميد وأكسا، وبعض الوصف الموضوعي الذي جاء متأخرا، وقد تأسست البادية كنموذج إيديولوجي يؤطر حياة ساكنيه بنمط من القيم الاجتماعية والأخلاقية، والملاحظ أن البادية كان حضورها سابقاً لحضور المدينة، وقد حظيت بالوصف والتقديم بصفة مستقلة عنها.

أما بالنسبة للمدينة، فإن حضورها في الخطاب السردي كان غالباً في صورة علاقة جدلية مع البادية، فهاهو ميمون يوجه خطابه لزوجته أميناتا عندما اعترضت على تخطيطه لمستقبل تين هنان، موضحاً: "ولكن الحياة هنا وهناك عليها أن تختلف"[55]، وتمثيل طرفي الثنائية بملفوظي: هنا وهناك يوحي بخطاب ذو طابع جدلي، واستقطاب حاد، يزيد توتره ملفوظ (تختلف)، وما يُبطنه هذا الملفوظ من معاني الاختلاف والتقابل والتضاد، ويمكن أن نلاحظ أن هذا الاختلاف جاء مصحوباً بإرادة فعل تُوجهها ذات فاعلة تقف موقفاً معيناً اتجاه موضوع القيمة.

وقد رُسمت صورة المدينة في الرواية من خلال خطاب السارد نفسه، ومن خلال خطاب الشخصيات الرئيسية: ميمون، أميناتا، أكسا، بالإضافة إلى شخصية فاضيماته، وسنلاحظ أن المدينة بوصفها مكان إقامة الشخصيات لم تُقدم كوعاء تدور فيه الأحداث وينسج فيه السارد حبكته، فلا نكاد نعثر في متن الرواية على ذكر لأحيائها، أو وصف لشوارعها وساحاتها، بل كان حضور المدينة بوصفها كياناً موحّداً يحمل قيما اجتماعية، تبارت شخصيات الرواية في تقديم وجهات نظرها المتنوعة حوله، ولذا كان من الأنسب مقاربة بنية المدينة من خلال وجهات النظر المختلفة لهذه الشخصيات.

تشترك شخصيات الرواية في أنها شخصيات بدوية، وفي أنها عاشت جزء من حياتها في المدينة، وكلمة (بدوية) أصبحت ذات دلالة، بعدما خلُصنا إليه من استقراء صورة البادية، التي ظهرت كنظام أخلاقي اجتماعي يؤطر حياة ساكنيه، نُذكّر بهذا لأننا نريد الوقوف على فعالية هذا النظام في توجيه تفكير منتسبيه، نحو منظومة المدينة التي طرأت في حياتهم، وسنعرض وجهات نظر الشخصيات وفق تريب يراعي درجة تعقيدها من البسيطة إلى العميقة.

أ- وجهة نظر أميناتا:

تمثّل أميناتا ضحية من ضحايا مجتمع المدينة فهي" المرأة الطيبة، ابنة البادية "[56]، التي عاشت بصبر وتحمل البدوي، مع رجل تجاهلها في سبيل تحقيق حلمه، بأن تصبح أمازيغيته الصغيرة تين هنان طبيبة آل تمسناوي، وفي الحوار الذي دار بينها وبين ميمون أظهرت أميناتا تمسكها بتفكيرها البدوي، فهي تميل إلى البساطة والعفوية وترك تدبير المستقبل للخالق، وبالموازاة أظهرت استغراباً واستنكارا لتفكير المدينة الذي يعتمد على التخطيط، وحرية الفرد في خياراته، هذا التخطيط هو الذي جعلها هامشاً في حياة زوجها، وهو الذي أبعد عنها قريبها أكسا، ويدل قولها: "الله أعلم، فللمدينة لغتها الخاصة"[57]، على وقوفها موقف الممانعة

والتوجّس اتجاه هذه اللغة، فكلمة (خاصة) تحيل إلى أن أميناتا لا تفهم هذه اللغة، وفي الوقت ذاته لا تؤمن بها.

ب- وجهة نظر أكسا:

رغم نشأته البدوية ومستواه التعليمي المحدود، يتمتع أكسا بذكاء لافت وشخصية مميزة، وهو خفيف الظل يميل إلى المرح والدعابة، وهذا ما جعله يحظى بإعجاب تين هنان، وكان هذا الأمر سبباً في إبعاده عن المدينة، ونجده في هذا المونولوج الداخلي وقد تذكر تين هنان، وهو في تمسنا، يَعِدها أن يعود إليها ليُخلصها "من أمراض المدينة"[58]، ويبدو أن أكسا عرف أمراض المدينة من خلال تفكير ميمون، فميمون ينظر إلى البدوي باحتقار، وأكسا في نظره "ولد ليكون راعياً"[59]، أما المدينة فهي مكان "رقي عائلات المجتمع المتعلم"[60]، وهذه النظرة المبنية على التفرقة والتفاوت الطبقي، وتحطيم العلاقات الإنسانية في سبيل الحصول على مقابل مادي، والتنكر للأصل، والنظر باحتقار إلى مهنة الرعي، وقد "كان رسول الهدى والرحمات راعيا"[61]، كل هذا هو أمراض المدينة، التي عرفها أكسا وأراد أن يخلص منها تين هنان، ومن خلال أكسا ننتقل إلى وجهة نظر أكثر وعياً، تمثلت في تحليل ونقد خطاب ميمون، الذي يمثل في نظره خطاب المدينة.

ت- وجهة نظر فاضيماته:

قصة فاضيماته التي استدركها الكاتب خارج نطاق رواية سرهو، وحكاها عمي امحميد، تبدو ملخصاً لإيديولوجيا الرواية، فهي "لا تختلف عنها بل هي تصب في الأسطورة العتيقة للمجتمع التارقي"[62]، فاضيماته "كانت تقول لصغارها: خلف هذا الجبل ينتهي العالم"[63]، وكلمة (خلف) تحيل إلى مفهوم الحد، والحد مفهوم استنبطه لوتمان من تحليل مرفولوجيا الحكاية الخرافية، حيث لاحظ أن المكان في الحكاية الخرافية مقسّم إلى (الدار) و(الغابة)، وهكذا فالحد يقسم "المكان النصي إلى شقين متغايرين، لا يمكن أن يتداخلا، ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه"[64]، ولذلك نرى أن الجبل الذي وقف حائلا بين البادية (العالم) والمدينة (اللاعالم) كان يبتعد كلما ركض الصبية نحوه.

فاضيماته شكّلت من البادية المحيطة بها عالمها الخاص، وهي مكتفية به، لذلك كانت تقدم دائما الحلول الممكنة لزوجها للبقاء في البادية، فقد عرفت المدينة "وعاشت بها مدة، ولا تريد العودة إلى ذلك الجحيم"[65]، فالمدينة بالنسبة لها "صخب وهوائيات مقعرة وإنترنت"[66]، ويشير تجاور ملفوظي (صخب) من جهة وهوائيات (مقعرة وانترنت) من جهة ثانية إلى وجود علاقة تربط بين الصخب ووسائل التواصل التكنولوجية المذكورة، وارتباط الصخب الذي هو مظهر مادي بهذه الوسائل التي تقدم محتوى فكري، يؤشر إلى أن المراد هنا هو الصخب الفكري، ففاضيماته تخاف من هذه الفوضى الفكرية والثقافية والانفتاح غير المدروس، وغير المؤطر على ثقافات وافدة لها قدرة التأثير والتوغل، كل هذا تحمله كلمة (صخب) التي لخّصت بها فاضيماته نظرتها للمدينة، فهي مكان الفوضى الفكرية والمثاقفة غير المتكافئة، لهذا آثرت الهروب والتقوقع في عالمها البسيط، ويبدو أن فاضيماته تحمل نظرة أكثر وعيا من أميناتا.

غير أن التقوقع في عالم البادية لم يعد متاحاً لأسرة فاضيماته، فالدورية العسكرية التي أخذت الشبان للخدمة العسكرية، وتضييق حراس الغابات على زوجها (أخمدو) في مهنته، كل هذا دليل على أن "الحياة في كل مرة تضيق، والمدينة تزحف على صحراء الأهقار"[67]، والحد الذي يفصل بين الدار والغابة أو بين البادية والمدينة يوشك أن يفقد خاصيته الأساسية، والبادية ذلك المكان الذي يتميز بالهدوء والحرية والانعتاق من سلطة الدولة، تزحف إليها المدينة بقوانينها وقيودها وماديتها وصخبها.

ث- وجهة نظر ميمون:

يقودنا فحص المتن الروائي، إلى رصد شكلين متباينين تتجسد فيهما المدينة، من وجهة نظر ميمون البطل الإشكالي، فميمون يميز بين المدينة بوصفها فعلاً حضارياً يسعى إليه الإنسان ويأمل في تحقيقه، والمدينة كواقع متجسد.

ترد المدينة في خطاب ميمون بصيغتي التمدن والتمدين، وهما مصدران يُحيلان في جذورهما اللغوية وما تطور عنها من مفاهيم اصطلاحية إلى مفارقة عيشة البداوة البدائية والخشنة، والالتحاق بأهل المدن في سُبل عيشهم وطرق لبسهم ومأكلهم وتشييدهم لمساكنهم، وفي كل سبيل يسعون فيه إلى الرقي المادي والفكري، مستخدمين فيه قدرة العقل على تطويع موارد الطبيعة واستغلال نواميس الكون.

ولا يعنينا أن نفصل في هذا العرض المفهومي؛ إلا بالقدر الذي نبيّن فيه أن المكان الجغرافي الهندسي أصبح يحمل دلالة فكرية إيديولوجية، تحيل إلى التطور المادي والفكري، وبالموازاة مع ذلك يشكل الانتقال المكاني من البادية إلى المدينة نموذجاً لانتقال فكري ثقافي، وهذا ما كان يختمر في وعي ميمون ويسعى إليه، حيث وضّح لأميناتا أن البادية هي مكان الخواء الفكري، و"الحياة هنا وهناك عليها أن تختلف"[68]، فالمدينة مكان التخطيط للمستقبل وحرية الاختيار، لذلك فدور التمدين الذي يتصوره ميمون ويريد أن يضطلع به، هو نقل التارقي من راعي غنم بدائي في صورة أكسا إلى سيد مجتمع؛ طبيب أو أستاذ جامعي في صورة تين هنان.

لكن ميمون يدخله الشك في نجاح مهمة التمدين، يتضح ذلك في الحوار الذي دار بينه وبين عمي امحيميد، ولمس من خلال حديثه تعلق التارقي بالبادية (تمسنا)، وحنينه إليها، فجعله ذلك يفكر في نفسه "إن إنسان كالذي يصفه امحيميد لا يمكن أن يُوضع تحت قفص معيّن، ولا أن يخضع لتقليد ما هو خارج عن دائرة تقليده القديم"[69]، ففي حالة عمي امحيميد الانتقال المكاني لم يرافقه انتقال إيديولوجي ثقافي، والملاحظ أن المفهوم المكاني للمدينة قد انفصل على مفهومها الذهني الإيجابي، وارتبط بمفهوم مكاني مادي آخر هو (القفص)، وهو مفهوم يحيل بدوره من خلال سياق النص إلى مفهوم ذهني، يرتبط بالقيد وفقدان الحرية، ويمكن أن نلاحظ أن توظيف مفهوم القفص قد أظهر بوضوح فعالية النموذج المكاني النصي في تجسيد النموذج الذهني.

غير أن ميمون برغم هذا الشك الذي أدخله في ذهنه كلام عمي امحيميد، يحاول التشبث بهذا النسق الثقافي السائد للمفهوم المكاني للمدينة، والذي يعكسه ملفوظ التمدين، يتجسد هذا التشبث من خلال إصراره

على تحقيق حلم التمدين، عبر نيل تين هنان شهادة الطب، التي تضمن لها مكانة في سوق العمل وتجعلها سيدة مجتمع.

وإذ نشير إلى مفهوم التمدين كنسق ثقافي بصفة السائد، والتي نقصد بها الشائع بين الناس، فإننا يجب أن نلفت الانتباه أن الفن "يُحطم الأنساق السائدة، ويضع بدائل تحمل محلها قد تكون مختلفة أو مخالفة، ولذلك لا يجب أن نبحث في الأعمال الفنية عن الأنساق الواردة في الثقافة"[70]، وقد انطلق البطل الإشكالي ميمون من النسق الثقافي السائد للمكان، لكن هذا النسق الثقافي الذي زعزعه كلام عمي امحميد نراه يتحطم بعدما انهارت تين هنان نفسياً، إثر اكتشافها السر الذي أخفي عنها، حينها يدرك ميمون متأخرا أنه فشل في مهمة التمدين، وأن التمدين بمفهومه السائد هو نظرة تفتقد للدقة والشمول.

هذا التمدن المادي الذي ينتج من خلال حشد الناس في المدينة، من غير أن يرافق ذلك التنظيم والتأطير الفكري والأخلاقي اللازم للمجتمع، هو الذي كانت تخشاه فاضيماته، وتحذر صغارها بقولها: "خلف هذا الجبل ينتهي العالم"، وهو الذي رآه ميمون متجسداً في مدينة تمنغست، وسنحاول الوقوف على سمات هذا التمدين، من خلال تفكيك وإعادة بناء حوار ميمون مع صاحب المقهى عمي بنبي الولفي.

تتجسد مدينة تمنغست في نظر ميمون كنسق ثقافي أو نموذج إيديولوجي مشبّع بفساد فني وثقافي وسياسي، فمنطق المناسباتية والاسترزاق قزّم صورة الفن وهمّش الفنان الأصيل، كما أن عدم احترام خصوصية النمط الثقافي المحلي والجري وراء التقليد ميّع المشهد الثقافي، وأدّى الاحتكام إلى منطق القبلية والأعيان في التزكيات السياسية إلى إقصاء فئة الشباب المثقف، وفي الحقيقة وجهة نظر ميمون هذه هي إيديولوجيا النص ذاته، يُجسّدها تارة صوت ميمون، وتارة أخرى صوت السارد، الذي نجده يُحدثنا عن "الميزات التي انفردت بها تمنغست دون غيرها من المدن"[71]، فيعيد تصوريها نسقاً ثقافياً يعكس فسادا سياسياً، وإدارياً وأخلاقيا يحتكم إلى العنصرية في التمييز بين المواطنين "(حرطاني، عبد محرر، أو عبد آبق أو أمغيد)"[72].

ومن خلال استعراضنا وجهة نظر ميمون حول المدينة، والتذكير بوجهة نظره حول البادية، يمكننا أن نلمس تلك القطيعة بين الذات والموضوع، أو بين الأنا في صورة ميمون والعالم بقطبيه: البادية والمدينة، فميمون ذلك البطل الإشكالي الذي تحمله أنغام الإمزاد إلى بادية تمسنا منبته الأصيل وحنين طفولته، نجده يخاطب امحميد مستنكراً عليه الحنين إلى البادية، ويرى أنه شخص غير قابل للتمدن، ويحاول الحط من شأن البادية عبر تحقير مهنة الرعي، فيشير إلى أكسا باستحقار: "قريب لنا يرعى بعض أغنامنا في تمسنا"[73]، مؤكداً أن الأحلام الكبيرة لا يجب أن يسرقها راعي تمسنا، ويصف البادية بالخواء.

هذا الصراع الذاتي الذي يعيشه البطل الإشكالي، والذي يصفه جورج لوكاتش ب "الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصيلة"[74]، أحس به ميمون حين سمع في نفسه ذلك الهاتف الذي يقول له: "نسيت من

تكون، أصبحت تتكبر على الرعاة"[75]، ثم يتيقن من طريقته المنحطّة في البحث عن القيم الأصيلة، حين انهارت تين هنان، وأدرك أنه سلك الطريق الخطأ في البحث عن التمدّن.

الخاتمة:

سعينا في هذه الورقة البحثية إلى مقاربة تقاطبية لثنائية البادية والمدينة، قصد استنطاق دلالة البنية المكانية في رواية سرهو، وللإشارة فإن سرهو في لغة التوارق (تامحق) تعني مكارم الأخلاق، وقد لخص السارد في نهاية الرواية خطاب النص بتمسك البادية بسرهو في صراعها المرير مع المدينة، وبدورنا سنجمل مقاربتنا للبنية المكانية في الخطاب السردي في مايلي:

- ثنائية البادية والمدينة مثلت بؤرة اشتغال الخطاب السردي كما هو واضح.
- كان حضور البادية في مفارقات زمنية استرجاعية عن طريق التذكر.
- شكل التذكر أحلام يقظة جسّدتها صور شعرية ذات كثافة رمزية، عبّرت عن حميمية العلاقة بين الإنسان التارقي والبادية، التي مثلت له الهوية والأصل.
- الرؤية الوصفية العينية للبادية تراوحت بين الموضوعية والذاتية، وصورت علاقة تفاعلية ايجابية بين الرجل التارقي والبادية.
- ظهور المدينة في المتن الروائي كان لاحقاً لظهور البادية، وقد وقفت منذ البداية في علاقة جدلية معها.
- تأسست البادية كنموذج إيديولوجي يؤطر حياة ساكنيه بقيّم إيجابية.
- رُسمت صورة المدينة في الخطاب السردي من خلال وجهات نظر الشخصيات الرئيسية، التي وإن اختلفت في درجة الوعي فقد اشتركت في الموقف.
- الطابع الجدلي الذي وسم علاقة المدينة بالبادية كان جليّاً في الخطاب السردي.
- مثلت المدينة نموذجا إيديولوجيا ونسقاً ثقافيا يحمل قيماً سلبية.
- فرّق البطل ميمون بين التمدن كفعل حضاري ينشد من خلاله الإنسان قيما موجبة، والمدينة كواقع متجسد يمثل نسقا ثقافيا مشعبا بقيم سلبية مثله واقع مدينة تمنغست.

هوامش:

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، (1990)، (ط1)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ص27.

[2] حسن أحمد نفلة: التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تحليلية في روية الزيني بركات، (2012)، المكتب الجامعي الحديث (الإسكندرية)، ص196.

[3] يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، تر سيزا قاسم دراز، (1988)، (ط2)، عيون المقالات (الدار البيضاء)، ص59، من مقدمة المترجم.
[4] المرجع نفسه ، ص59، من مقدمة المترجم.
[5] المرجع نفسه، ص64، من مقدمة المترجم.
[6] المرجع نفسه، ص69.
[7] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص27.
[8] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، (1984)، (ط2)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ص100.
[9] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص36.
[10] بن علي لونيس: الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، (2015)، (ط1)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة)، ص19.
[11] ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، (د.ت)، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد)، ص20.
[12] حسن أحمد نفلة: المرجع السابق، ص198.
[13] المرجع نفسه، ص99.
[14] ويليك ووارين: نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي،(1972)، (د.ط)، ص288، نقلا عن حسن بحراوي: مرجع سابق، ص31
[15] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص34.
[16] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا،(1984)، (ط2)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت)، ص48.
[17] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص40.
[18] المرجع نفسه، ص42.
[19] ينظر حسن أحمد نفلة: المرجع سابق، ص203.
[20] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص30.
[21] مولود فرتوني: سرهو (رواية)، (2014)، (ط1)، مطبعة مزوار(الوادي)، ص7.
[22] المرجع نفسه، ص26.
[23] المرجع نفسه، ص26.
[24] المرجع نفسه، ص26.
[25] المرجع نفسه، ص86.
[26] المرجع نفسه، ص66.
[27] المرجع نفسه، ص93.
[28] المرجع نفسه، ص31.

[29] المرجع نفسه، ص7.
[30] المرجع نفسه، ص29.
[31] بن علي لونيس: المرجع السابق، ص24.
[32] غاستون باشلار: المرجع السابق، ص31، من مقدمة المؤلف.
[33] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص26.
[34] غاستون باشلار: المرجع السابق، ص17، من مقدمة المؤلف.
[35] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص7.
[36] بن علي لونيس: المرجع السابق، ص68.
[37] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (1992)، (ط3)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ص383.
[38] المرجع نفسه، ص383.
[39] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص93.
[40] يوري لوتمان وآخرون: المرجع السابق،ص60، من مقدمة المترجم.
[41] المرجع نفسه، ص68.
[42] المرجع نفسه، ص69.
[43] عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، (ط3)، (2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ص17.
[44] المرجع نفسه، ص76.
[45] مولود فرتوني: مرجع سابق، ص8.
[46] المرجع نفسه، ص29.
[47] المرجع نفسه، ص102.
[48] المرجع نفسه، ص26.
[49] المرجع نفسه، ص26.
[50] المرجع نفسه، ص94.
[51] ينظر يوري لوتمان وآخرون: المرجع السابق، ص62، من مقدمة المترجم
[52] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص69.
[53] فاطمة عبد الله الوهيبي: المكان الجسد القصيدة، المواجهة وتحديات الذات، (ط1)، (2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ص20.
[54] المرجع نفسه، ص21.
[55] مولود فرتوني: المرجع السابق ، ص76.
[56] المرجع نفسه، ص8.
[57] المرجع نفسه، ص76.

[58] المرجع نفسه، ص88.
[59] المرجع نفسه، ص84.
[60] المرجع نفسه، ص106.
[61] المرجع نفسه، ص88.
[62] المرجع نفسه، ص119.
[63] المرجع نفسه، ص119.
[64] يوري لوتمان وآخرون: المرجع السابق،ص81.
[65] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص120.
[66] المرجع نفسه، ص120.
[67] المرجع نفسه، ص119.
[68] المرجع نفسه، ص76.
[69] المرجع نفسه، ص94.
[70] يوري لوتمان وآخرون: مرجع سابق،ص65، من مقدمة المترجم
[71] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص107.
[72] المرجع نفسه، ص108.
[73] المرجع نفسه، ص93.
[74] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص6.
[75] مولود فرتوني: المرجع السابق، ص75.

قائمة المصادر والمراجع:

1. بن علي لونيس: الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، (2015)، (ط1)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة).
2. حسن أحمد نفلة: التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تحليلية في روية الزيني بركات، (2012)، (د.ط)، المكتب الجامعي الحديث (الإسكندرية).
3. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، (1990)، (ط1)، المركز الثقافي العربي (بيروت).
4. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (1992)، (ط3)، المركز الثقافي العربي (بيروت).
5. عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، (ط3)، (2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب).

6. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا،(1984)، (ط2)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت).
7. فاطمة عبد الله الوهيبي: المكان الجسد القصيدة، المواجهة وتحديات الذات، (ط1)، (2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب).
8. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، (1984)، (ط2)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت).
9. مولود فرتوني: سرهو (رواية)، (2014)، (ط1)، مطبعة مزوار (الوادي).
10. ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة، (د.ت)، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد).
11. يوري لوتمان وآخرون: مشكلة المكان الفني، تر سيزا قاسم دراز، (1988)، (ط2)، عيون المقالات، الدار البيضاء (المغرب).