شعرية الفضاء في الرواية الجزائرية
من خلال رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري
ورواية "في عشق امرأة عاقر" لسمير قسيمي

د/فتيحة شفيري

جامعة بومرداس

الملخّص:

بدأت الدراسات النقدية الحديثة تركز اهتمامها بصفة مكثفة على الفضاء لأهميته في تبيين عالم الشخصية الداخلي القائم على الصراعات والهوا جس والطموحات.

لا تعرف شخصية عبد القادر بن صدوق في "**القلاع المتآكلة**" لمحمد ساري وحسان ربيعي في "**في عشق امرأة عاقر**"لسمير قسيمي حالة نفسية مستقرة، بل هي حالات نفسية متناقضة بين اتصال وانفصال مع الآخر الذي كان المدينة التي تغيرت بسبب تأثيرات الزمن الحادة،ذلك أن الجزائر عرفت فترة تسعينية عصيبة غيرت الوجه العام لمدينة عين الكرمة في "القلاع المتآكلة"، والجزائر العاصمة في "في عشق امرأة عاقر" .

تأثر عبد القادر بالتغيرات الاجتماعية التي حدثت في مدينته، لينتقل بدوره من وضع اجتماعي أول إلى وضع اجتماعي ثان، لكن دون أن ينفصل عن مدينته ليقرر البقاء فيها على الرغم من عمليات القتل والتدمير الذاتي للفرد هناك.

لكن الاختيار لم يكن حليف حسان، فهو صورة للفرد الجزائري المطحون، المجبر على ظروف لم يتوقعها ولم يرغب فيها، في فترة بداية التطرف الديني وموجة الإرهاب التي اكتسحت مدينة العاصمة.

ويتنوع الفضاء من مفتوح إلى مغلق ، فمن المدينة إلى البيت الذي استطاع ساري وقسيمي إبراز صورته وتقديمه بشعرية خاصة ليقوم على ثنائية الحب والكره.

ومن المغلق أيضا فضاء القطار الذي كشف عن نفسية حسان فقط، ذلك الفرد الجزائري المكبوت، فقضية التحرش الجنسي بقيت من الطابوهات في

مجتمعنا وستظل كذلك، فحسان فضل الاحتفاظ بهذه المصيبة لنفسه، وعدم طرح خطورتها على الغير.

واختيار المدينة والبيت والقطار اختيار رأيناه مهما، لكن لا يعني هذا أن الروايتين غير حافلتين بفضاءات أخرى متنوعة التي تخضع بدورها إلى تأويل واسع وقراءة مستفيضة.

Résumé:

Les études critiques modernes se sont focalisées notamment sur l'espace vu son importance pour indiquer monde de la personnalité interne fonde sur les conflits, les préoccupations et les ambitions. La personnalité de Abdel Kader ben sadok dans les « châteaux en décomposition » de Mohamed sari et Hassan rabie dans « l'amour d'une femme stérile » de Samir kacimi ne connait pas un état psychologique stable cependant elle reflète des etas psychologique.

Contradictoires entre le contact et la séparation avec l'autre, qui était une ville qui a change en raison des effets du temps, de sorte que l'Algérie a vécu pendant les années 90, une période difficile qui a change l'aspect général de la ville Ain el karma dans « châteaux en décompositions » et Alger la capital dans « l'amour d'une femme stérile ».

Abdelkader est affecte par les changements sociaux qui ont lieu dans sa ville, lequel a son tour est passe d'une première situation sociale a une seconde situation sociale, sans qu'il soit séparé de sa ville pour décider d'y rester malgré les meurtres et l'autodestruction de l'individu. Mais le choix n'a pas été un allie de Hassan, il est l'image de l'individu algérien pulvérise auquel les circonstances qu'il n'envisageai et qu'il désirait point dans la période du début de l'extrémisme religieux et de la vague du terrorisme qui a envahit la capital.

L'espace et varie entre l'ouverture et la clôture depuis la ville au foyer dont sari et kacimi ont pu mettre en exergue son image poétique spéciale en se fondement sur la dualité de l'amour et de la haine .Il est également l'espace ferme le train qui a révélé uniquement la psychologie de Hassan, l'individu algérien réprimé , en sus la question du harcèlement sexuel demeure de tabous dans notre société et elle y restera , car Hassan a préfère garder ce malheur pour lui-même et ne pas exposer son risque aux autres . et la sélection de la ville, de la gare, et de la maison est un choix que nous jugeons

important mais cela ne signifie pas que les deux romans ne sont pas riche matière des espaces divers qui sont a leur tours soumis a une large interprétation et une longue et attentive lecture.

*** *** ***

مدخل:

نال الفضاء في الآونة الأخيرة اهتمام الدارسين والنقاد، باعتباره المكوّن السردي القادر على كشف مشاعر الشخصية السردية وعالمها الداخلي الواضح حينا والمتناقض حينا آخر، إنها معايشة لذلك المكان الموجودة فيه والمؤسس على الخيال، وقد بيّن ذلك الناقد غاستون باشلار حين قال«الفضاء المقترن بالخيال لا يمكن له أن يبقى عاديا، خاضعا لأبعاد هندسية، إنه فضاء معيش»[1].

يعتبر المكان مكوّنا هندسيا يتحول إلى فضاء لما تعيشه الشخصية وتتفاعل معه إيجابا أو سلبا، وهنا توقف النقاد عند الفرق بين مصطلحي المكان والفضاء، فاعتبروا الأول خاصا والثاني عاما«وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[2]، فالعلاقة بين المكان والفضاء وفق هذا علاقة الجزء بالكل، أو لنقل هي علاقة احتواء«إن الفضاء الروائي يهضم داخله أمكنة متعددة كالساحة أمام القصر، أو القصر نفسه، فالعلاقة بين الفضاء الروائي والمكان هي علاقة الكل بالجزء، أو علاقة العام بالخاص»[3]، والفضاء بهذا كالفضاء الكوني الشاسع الذي يضم الكواكب والنجوم التي تدور في فلكه«هناك الفضاء إذن، وبعدها تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء»[4].

واهتم الدارسون بصورة الفضاء الجغرافي الذي يتحول سرديا إلى فضاء لغة يستنطق الشخصية الروائية وعالمها الداخلي، فيؤثثها بالكلمات الروائية المطبوعة«إن الفضاء الروائي لا يوجد إلا من خلال اللغة، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب »[5]، وهذا ما سنوضحه في مداخلتنا هذه مبيين علاقة الشخصية بالفضاء المرتبطة به ماديا حاضرا، ومعنويا ماضيا وفق مبدأ التقاطب الذي أثاره الناقد الروسي يوري لوتمان، مركزين على المدينة كفضاء عام، وعلى فضاءاتها الجزئية مثل فضاء البيت وفضاء القطار.

1-**فضاء المدينة :**

ترتكز الروايتان على فضاء المدينة، التي اختلفت تسميتها وموقعها فهي **عين الكرمة** عند محمد ساري صاحب "القلاع المتآكلة" تُقابلها مدينة **الجزائر العاصمة**" في عشق امرأة عاقر" لمؤلفها سمير قسيمي، فالأول أبرز حالتها المأساوية"، أما الثاني فقد أبرز تناقضاتها الكثيرة، إن فضاء المدينة بهذه الصورة انعكاس لرؤية مؤلفيها، لأنها وكغيرها من الفضاءات الموجودة في الروايتين مرتبطة بقصدية معينة للمؤلفَين«عندما يُشكل الروائي فضاءه الروائي، فإن ذلك ينطوي على أهمية كبرى، لأن هذا الفضاء مراقب من الروائي نفسه، ويكون بالتالي مُحرقا رؤيويا يختفي خلفه الكاتب»[6].

ارتبط **عبد القادر بن صدوق** بمدينته عين الكرمة ارتباطا اختياريا ووثيقا، على الرغم من كون المدينة قد شكلت له فضاء طاردا بسبب الحالة التراجيدية التي عاشها الفضاء العام، فالإرهاب من جهة وبدائية الحياة من جهة أخرى«عين الكرمة لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال، الدافئة الحضن، التي آنستَ العيش بين أسوارها الآمنة منذ اليوم الأول الذي نزلت فيه من الحافلة ذات صباح سبتمبري»[7].

لم يكن الأمر كذلك مع **حسان ربيعي** في" **في عشق امرأة عاقر**"، فارتباطه بالعاصمة كان ارتباطا إجباريا، تعكسه الحياة الروتينية التي طبعت سلوكه، فهو الزوج الوفي الذي عليه الدخول إلى المنزل في وقت محدد، تنتظره زوجة عاقر رضيت به مرغمة كما رضي بها مرغما«في العادة كان يستقل قطار بومرداس في الخامسة والنصف، وحين يبلغها بعد ساعة يسير حوالي عشر دقائق حتى يصل موقف الحافلات أين يستقل حافلة إلى مدينة زموري يصلها بعد عشرين دقيقة، وهناك يستقل أخرى في اتجاه سي مصطفى، فإذا وصل هناك سار ربع ساعة على قدميه ليبلغ منزله»[8].

وقد تأسس هذا الارتباط الإجباري منذ خروج مليكة(أم حسان) من قريتها وهو طفل صغير، بعدما تبرأ منه والده الذي لم يعترف به وباغتصابه لأمه، ففي العاصمة عاش حسان مجهول الأب ، ليفقد بعد ذلك حنان أمه التي غدت

متسولة بعد ذلك«المهم أنها دخلت ذات مساء برفقة رجل، قالت لي: حبيبي، أعرفك على زوج أمك"يحي"، يمكنك أن تناديه"خالو يحي" تزوجنا اليوم، وسيقوم برعايتك في غيابي»[9]

جسدت لنا المدينة مع هاتين الشخصيتين صورة سوسيو ثقافية مرتبطة بالفرد الجزائري، فعبد القادر صورة الإنسان الساخر المتهكم من حالة المدينة الذي استفد قوتها الإرهاب وتضخم البيروقراطية، فراح يتأقلم مع الوضع حتى لا يصاب بالجنون، إنه بهذا مؤسس لهوية فردية جزائرية جديدة فترة العشرية السوداء«إن المدينة خطاب سوسيو ثقافي لا يخلو من دلالات ظاهرية وتؤسس لهوية الجماعة البشرية»[10].

وعكس حسان ربيعي الجانب الخفي من المجتمع الجزائري، إنه السكوت عن التحرش الجنسي، الذي سبب للشخصية الرئيسية وحدة نفسية قاتلة «لم يُجبها، وظل ينظر صوبها بعينيه الواسعتين بلا معنى، تأملته فبدا لها أنه ينظر في الفراغ، كان تائها وكأنه في عالم غير العالم »[11] ،

واختلاف المعالجة السردية في العملين، سمح بتأسيس ثنائيات ضدية من بينها ثنائية **الأنا والآخر**، فعبد القادر المحامي بعين الكرمة ظل وفيا لأهل هذه المدينة، فراح يدافع عنهم دفاعا مستميتا وبالأخص عن الطبقة الاجتماعية الكادحة«كنت دوما أتعاطف مع الفقراء وأراهم مظلومين دائما، وأبحث لهم عن مسببات قاهرة هي التي تجرهم إلى ارتكاب الجريمة»[12].

هناك إذن تواصل اجتماعي ونفسي بين الأنا (عبد القادر) والآخر(أهل عين الكرمة)، هو اللاتواصل الاجتماعي الذي لمسناه عند حسان ربيعي، فالآخر بالنسبة إليه غير موجود، مغيب بدءا بأبيه الذي خذله ، ثم أمه التي تركته لرجل غريب يهتم ويعنى به، وصولا إلى زوجته صاحبة المطالب المادية التي لا تنتهي، ثم زملاؤه بالعمل الذين لم يُذكروا إلا ذكرا عابرا، والدليل على هذا التغييب للذات عدم اهتمام حسان بإقامة علاقات مع الناس، فوجوده أو عدمه سيان«سأل نفسه بريبة"ماذا لو اختفيت، هل سيلاحظ الناس ذلك؟!"، هذه المرة لم يكن محتاجا إلى كثير من التأمل والتفكير والوقت، ليجيب دون تردد"لا..لن يلاحظوا"»[13].

وقد عزز ثنائية الأنا والآخر الصوت السردي المرتبط بالروايتين، فهو ضمير المتكلم في "القلاع المتآكلة" والضمير الغائب في "في عشق امرأة عاقر"، فالرواية الأولى ومن خلال الضمير الموظف حققت إحدى وظائف السرد الأساسية وهي **الوظيفة التواصلية**، من خلالها تحققت وشائج قوية بين العمل الأدبي المقدم وقارئه«وظيفة تواصل تتمثل في جميع ما يتعلق بالتواصل بين الراوي والمروي له، أي يمد وشائج الصلة بينهما والمحافظة عليها»[14] ، فاقتربنا بفضل هذا الضمير من السارد والعالم الذي ينتمي إليه، إنها الطبقة الكادحة، التي ترتبط بالمدينة لأن وجودها محقق فيها.

ويقابل ضمير المتكلم ضمير الغائب في رواية قسيمي، وهذا التوظيف سمح بقيام وظيفة سردية معينة هي **الوظيفة ما وراء سردية**«الوظيفة ما وراء سردية تتمثل في التعليق على السرد ونظامه الداخلي داخل السرد ذاته»[15]، ولا يعني أننا لم نقترب من عالم المغامرة المرتبط برواية قسيمي، ولكننا كنا في القسم الأول للرواية نتقاطع مع تعليقات الراوي العالم بكل شيء، تلك التعليقات التي لم ترتبط بالشخصية الرئيسية، بل بكل شخصيات العمل الروائي.

وهذه التعليقات الموجودة كانت كما لا حظنا تعليقات انتقائية هدفها توضيح طبيعة كل شخصية«وتتجلى سلطة الراوي في انتقاء ما يقدم من المعلومات أي على المستوى الكمي»[16]، لكن تظل صفة **الانغلاقية** القاسم المشترك بين شخصيات العمل، فحسان مثلا منغلق على ذاته، لم ينقل مشاعره المحتدمة إلى زوجته، لتظل حبيسة عالمه الداخلي ، وهو ما فعله أيضا مع زوج أمه. فالتحرش الجنسي الذي تعرض له صغيرا في ذلك القبو المظلم بمدرسته الابتدائية، بقي مرتبطا به شخصيا ودليل ذلك ميلاد الصوت الغائر الذي صاحبه في ذلك الفضاء الضيق جدا«لقد كانت تلك الذكرى يوم ميلاد الصوت الغائر فيه... كان عقله أصغر من أن يدرك الخطر الذي داهمه، والذي سيحوله مع سنين العمر إلى ما أصبح عليه»[17].

لكن الملاحظ أن رواية قسيمي **وفي القسم الثاني** منها قد ارتبطت **بالضمير المتكلم** الذي لم يتقمصه حسان ربيعي فقط، بل تقاسمته شخصيات أخرى كوالده المجهول، وعامل المرحاض العمومي، وحتى بائع الجرائد، وهدف الروائي

من ذلك حسب اعتقادنا منح الشخصية الورقية حقها في الدفاع عن نفسها، وعن المصير المسطر لها من قبل السارد العالم بكل شيء هذا من جهة، ومن جهة أخرى هو الكشف عن صورة الطبقة المتوسطة في المجتمع الجزائري، التي تمثل الحضور الأقوى في روايات سمير قسيمي، تلك التي تمتلك أيضا حمولة ثقافية خاصة، لتكون مجازا صورة البطل الروائي «إن البطل الروائي في الأصل شخص يخرج من طبقة عامة الشعب أو البورجوازيين، ويتسلق درجات المجتمع دون أن يتمكن من بلوغ طبقة النبلاء»[18]

قدمت الروايتان أيضا علاقة الأنا بالآخر (المظهر العام للمدينة)، فعين الكرمة والعاصمة صورة للمدينة الجزائرية المنهكة المتخلفة، فالتواصل بين هذين المدينتين والحضارة أمر مستبعد في فترة التسعينيات من القرن الماضي، فالجزائر وقتها دخلت متاهة التطرف الديني والفوضى السياسية العارمة، ومن أهم مظاهر هذا التخلف الحضاري **حالة الطرقات** فصل الشتاء، فما هو صالح منها ظاهريا سيَكشف عن مساوئه وقت هطول المطر.

كان عبد القادر هو السارد الناقل لحالة تلك الطرقات، فالحديث عنها بدقة كان يوم دفن نبيل المتطرف دينيا ابن صديقه الحميم رشيد بن غوشة الذي مات انتحارا، فالمشي في تلك الطرقات شتاء كان انتحارا آخر حسب السارد المتكلم«الطريق إلى المقبرة موحلة ومليئة ببرك مائية... تكتئب نفسي أيام المطر من فرط القبح الذي يستفحل فجأة بالمدينة، تنتشر الأوحال في الطرقات وتتباطأ حركة السيارات، ويصبح الانتقال لمسافة صغيرة عقوبة تثير الأعصاب»[19]،

وإذا ارتبطنا بحالة مدينة عين الكرمة من خلال هذه الصورة، ارتبطنا كذلك بمدينة العاصمة التي نقل لنا صورتها الضمير الغائب في رواية قسيمي، إنها الإحاطة بخصوصية الفضاء العام، لتنعكس بذلك رؤية الفرد الجزائري لطوبوغرافية الفضاء الذي يحيا فيه، وتفاعله السلبي الكبير معه، فاليأس واضح عند مليكة كما اتضح عند عبد القادر، فلاألفة بين هذا الفرد وهذا الفضاء العام «ومثلما فضحها الماء الهاطل من السماء، كشفت العاصمة عن وجهها الذميم المترهل العجوز، ولكنه على عكس وجه المرأة كان أكثر قبحا وأقل مفاجأة.

لم يكن ليحتاج لأضواء السيارات المصطفة ولا حتى لكل أضواء الدنيا ليكشف سره»[20].

كان هذا الآخر(المدينة) قد تغيرت صورته الاجتماعية، فمن الصورة البسيطة إلى الصورة المركبة، لترصد الروايتين بهذا تعدد الإيديولوجيات والثقافات«يلزم تصور المدينة بوصفها وعاء سياسيا واجتماعيا وثقافيا وإبداعيا لتعدد الأجناس والأعراق والطبقات والمعتقدات والثقافات»[21]، فعين الكرمة تكاثر سكانها القادمون إليها من مدن أخرى مجاورة، ليغيروا بذلك وجه المدينة الأول، ولتتشكل في المقابل صورتين مفارقتين: **صورة الحي الراقي، وصورة الحي الفوضوي**«تغيرت عين الكرمة تغيرا جذريا، جاءها الناس من كل حدب وصوب، وتحصلوا على سكن وقطع أرضية، أما الآخرون وهو الكثرة استولوا على الشعاب والوهاد والمنحدرات المحيطة بالمدينة، وعلى ضفاف الوادي القريب، وشيدوا بيوتا قصديرية فوضوية بعيدة عن الأنظار»[22].

وهذه التغيرات رصدها السارد العالم بكل شيء في رواية قسيمي، فالعاصمة أصبحت فضاء لاستقطاب الناس من مختلف الولايات، ليحاولوا التأقلم والذوبان فيها«لم يكن الرجل إلا واحدا من ((النازلين الجدد)) من هؤلاء القادمين من القرى والجبال، أغلب الظن أنه باع بقرة أو اثنتين ورثها من أبيه ودخل العاصمة وهو يظن أنه سيغزوها ويفك طلاسمها»[23]، فلم تعد المدينة عند قسيمي«قطعة من الأرض تُبنى عليها المساكن ليعيش فيها مجموعة من السكان»[24]، بل أضحت فضاء ليحقق فيه غير العاصمي وجوده، إنها صورة العامة الجديدة، وهذا ما أكدته إحدى الشخصيات الروائية«أنا دخلت العاصمة قبل عشرة أعوام فقط وامتلكت فيها شقة ومقهى، أما هؤلاء الكسالى فبقضون حياتهم في مراقبتنا كيف نثرى وكيف يزدادون فقرا»[25].

ومع تطور المدينة ، تتغير صورتها، ليصبح المرء فيها أكثر غربة«المدينة تجمع للغرباء، وفي تجمعهم تنشأ اختلافات كبيرة»[26]، وهكذا تظل مدينة ساري ومدينة قسيمي مفتوحة لأكثر من تغيير ولأكثر من اختلاف.

2_ **فضاء البيت:**

تقاسم عبد القادر وحسان ربيعي طبيعة البيت العائلي، فهو الارتباط باليتم العاطفي، فكلاهما عانى من غياب الأب والأم، لتتأسس بذلك الثنائية الضدية **الكره والحب**

إذا رصدنا علاقة الشخصيتين بالأب نقول إنها متشابهة نسبيا، فعبد القادر لم يعايش الحنان الأبوي، فمنذ أن فتح عينيه رأى والدا مريضا يخنقه سعال متواصل، لم يهتم لوجود طفل صغير بحاجة إلى الرعاية والاهتمام ليتأسس بهذا القطب الأول من الثنائية وهو **الكره**، وإن لم يصرح به عبد القادر صراحة«لم أعرف من أبي إلا تلك الصورة المفجعة وهو ممدد على حصير رث مقمّل، ورعب ذلك السعال الحاد الذي يبقيني يقظا»[27].

وجود والد عبد القادر أو عدمه سيان، وهي الصورة ذاتها لوالد حسان ربيعي، فهو غائب عن ابنه الوحيد منذ ولادته«حتى أني أملك ولدا لم أره ولم يرني»[28]، لترتبط بالشخصية الرئيسية حالة من اللامبالاة تجاه هذا الوالد الغائب الحاضر، فلم يسأل أمه عنه، ليتعود على غيابه وعلى نسبه المجهول وهذا ما اتضح في ذلك المشهد الذي جمعه مع مديرة مدرسته الابتدائية وأمه، فالمدبرة نادت الأم **بالآنسة ربيعي** بعد أن أدركت خطأها عندما نادتها بالسيدة ربيعي«لم تعلق أمه واستمرت في صمتها، كانت تعلم ألا كلام يمكن أن يشرح وضعها أم عازبة ، فمهما يكن صدر الحكم وانتهى»[29]، وعدم الاحتجاج هذا وَلد مع حسان وكبر معه.

ومع غياب والد حسان تغيب الذكريات، ليغيب في المقابل مفهوم البيت الذي قدمه غاستون باشلار في كتابه" شعرية الفضاء"، فالبيت عنده يتأسس بالذكريات خصوصا ذكريات الطفولة، لأنها الصورة التي تبقى إلى مراحل عمرية لاحقة«البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى»[30]. لكن في المقابل تقوم ذكريات أخرى تتصل بوالدة حسان، مليكة ربيعي، وهي في الأغلب ذكريات معادية.

أظهرت تلك العداوة التي ربطت هذه الشخصية بفضاء البيت صورتين، ففي **الصورة الأولى** من هذه الذكريات، تقف مليكة في مواجهة والدها الشيخ،

لتعترف أمامه بجريمة الاغتصاب التي ارتكبها ابن عمها في حقها وحق والدها، ومع هذا الخبر ينتقل البيت من **مفهوم الألفة** إلى **مفهوم اللاألفة**، ذلك أن حالة الاستقرار المرتبطة بالمفهوم الأول قد ألغيت«إن البيت كفضاء للسكنى يجسد قيم الألفة بامتياز، ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم»[31]، وتنعدم هذه الألفة تماما عندما تغادر مليكة بيتها العائلي إلى العاصمة خفية.

وتتجلى **الصورة الثانية** عندما غادرت مليكة بيت زوجها الكائن بالعاصمة، تاركة ابنها الوحيد، دون سبب مقنع، وقد ولّد هذا الرحيل اللا مرغوب كرها خفيا عند حسان، الذي لم يستأنس أبدا بذكرها، وهذا ما تجلى في حوار جمعه بزوج أمه« -ألا تشعر بالقليل من الحنين لأمك؟

-بلى، أشعر؟

-ربما..

- أترغب أن نتحدث عنها؟

- لا أرى أن هنالك شيئا نتحدث فيه، لقد ذهبت وانتهى الأمر»[32].

كما يرتبط البيت في الروايتين بالقطب الثاني من الثنائية **وهو الحب**، ليقترن من خلال ذلك بقيمة الألفة، إنها إذن تأسيس لمفهوم الحميمية التي يعرفها هذا الفضاء«تظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية وجودنا الحميم»[33]، ومن صور الألفة والحميمية في "القلاع المتآكلة" الحب الكبير الذي ظل يكنه عبد القادر لأمه، فهي بالنسبة إليه الحنان كله والشجاعة كلها، واتضح ذلك من خلال رعايتها لزوجها المريض، وسعيها الحثيث في شفاء ابنتها فتيحة من داء الصرع، وكيف حاربت مرة أخرى الفقر بعد فقدانها لابنها البكر الميلود الذي قتل غدرا، بعد أن استطاع إخراج عائلته من الفقر«كانت تبكر لتعود إلى كوخنا القديم، تقلع الدوم بمفردها وتتركه يجف قبل أن تعود إليه بعد أيام لتصنع المكانس في المكان عينه»[34].

ويرتبط حسان بحميمية البيت في "في عشق امرأة عاقر" لكن ليبين حبه لطرف غريب بالنسبة إليه هو **زوج أمه**، ولذلك ظل وهو في فضاء القطار يحن إلى بيته العائلي من خلال استرجاعه المتكرر لهذا الطرف«-أنت تهتم بي مثلما كانت تفعل هي، في الحقيقة أشعر أحيانا أنك أمي.

-أمك ؟»[35].

استرجاع وجود الأم في حياة عبد القادر، وزوج الأم في حياة حسان، جعل فضاء البيت فضاء **يوتوبيا** إن استطعنا القول، لأنه اقترن بالاستقرار النفسي الموجود ماضيا والمفقود في حاضر الشخصيتين اللتين انفصلتا عنه قهريا«يشكل البيت إذن مستودع ذكريات الإنسان، إنه بيت الطفولة الذي يتحول مع مرور الزمن إلى يوتوبيا، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه»[36]، فعبد القادر يعيش اليتم العاطفي منذ وفاة أمه، وحسان ذاق ذلك اليتم منذ أن فارق زوج أمه الحياة.

ويغيب البيت العائلي في حاضر عبد القادر، ليرتبط به ماضيا من خلال ذكرياته عنه، فقد أصبح له بيت انفرادي غاب عنه أفراده الحقيقيون، فجاء ذكره ضبابيا غير واضح المعالم، وهذا يبين أن عبد القادر مرتبط بماضيه أكثر هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن حاضر عين الكرمة وما يقع فيها من مستجدات حياتية مسيطر على اهتماماته، لتكون مدينته صورة لرصد حركاته وهمومه«تحمل طريقة تقديم الفضاء دلالة مجازية تعكس وضعية وهموم المتحركين فيه»[37].

وإن وُجد بيت عائلي في حاضر السرد ارتبط به عبد القادر، فهو بيت صديقه المفتش المتقاعد رشيد بن غوشة، فهو يقف بصدق مع زوجته المريضة، ويترصد خطوات ابنه نبيل المرتابة، ويمنح لابنته مساحة من الحرية، إن اهتمام رشيد بعائلته، جعل بيته بالنسبة إلى عبد القادر فضاء للألفة التي افتقدها بغياب منزله العائلي«فالبيوت والمنازل تُشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة، ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية»[38].

ونلمس هذه الحميمية في بيت حسان ربيعي، فعلى الرغم من غياب أمه ووفاة زوجها إلا أنه وجد معوضا لغيابهما في زوجته، التي قبلت به على الرغم من قبح شكله وغرابته«لا يزال يذكر أول مرة سألها في الأمر، كان ذلك سنة بعد زواها، لم تُجبه إلا بضحكة متكلفة لم يفهمها في حينه: لأنني أحببت يديك وقدميك»[39]، والملاحظ أنه على الرغم من غرابة العلاقة التي تجمع حسان وزوجته العاقر، إلا أنه أراد أن يُحقق في هذا الفضاء الخاص وجوده، هو وجود لا يختلف عن ذلك الذي ارتبط بزوج أمه، فهو العودة في الوقت المناسب إلى البيت،

ومشاهدة نشرة أخبار الثامنة، وهو هنا صورة للفرد الجزائري الذي جعلته ضغوط الحياة يقبل بالروتين على أن يرتبط بالتغيير«لا يتحقق وجود الإنسان إلا في علاقته بالفضاء يتوطن فيه ويتجذر ويُكّون لنفسه هوية تُمثل كيانه»[40].

3_ **فضاء القطار:**

وجدنا لهذا الفضاء حضورا نصيا مكثفا في رواية سمير قسيمي فقط، ليمثل صورة للفضاء المغلق، من خلاله أعاد حسان ربيعي تشكيل عالمه الداخلي المرتبط بزمنين الماضي حينا والحاضر حينا آخر، وتتأسس بهذا ثنائية **الحركة والسكون**.

وقد كان توقف ذلك القطار فجأة وراء إعادة حسان لقراءة عالمه الداخلي، ليبدأ الماضي أولا بالتحرك نحو السلب، وتحديدا لحادثة عقابه بقبو مدرسته الابتدائية، فراح لذلك يعايش هذه الذكرى المؤلمة، وكأنها حية أمامه«إن الماضي كزمن يحتفظ دائما بسجلات وبآثار علنية أو مضمرة في الذاكرة، الماضي يتحول إلى كيان يَرى ويُحس ويَعاش»[41] ، فالتحرش الجنسي الذي تعرض له حسان قام بوضوح أمام عينيه، والمسبب غير المباشر في ذلك أمه، التي سلمته للمديرة لمعاقبته بسبب عدم ذهابه للمدرسة«لم تعارض أمه القرار، فهي التي فتحت شهية المديرة حين قالت لها ((افعلي به ما شئت)) والمديرة بطبعها الكريم لم تشأ أن تخيب ظن الأم الآنسة فيها»[42].

ومع ارتباط حسان الإجباري بالقبو، يدخل عالم القيد واللاحرية، ليشبه في حالته هذه حالة نزيل السجن، وتبدأ سلسلة عذاباته« فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي»[43]، ومن أهم هذه العذابات تشكل **الصوت الغائر** الصورة الأخرى لنفسه العليلة المشوهة، وظهور هذا الصوت ألاسترجاعي في ذلك القطار أحيا مواجع حسان التي أراد الهروب منها،«أول ما سمعه كان هناك في ذلك القبو النتن الرطب المقرف الغارق في الظلمة»[44].

ويتكرر حضور القبو لتتكرر معه عذابات حسان، فالذاكرة تتحرك في صورتها **الثانية** نحو **دخول الحارس المريض** نفسيا، ليقوم بالاعتداء الجنسي على حسان، فانفتاحية باب القبو كانت لتعميق حالة الاغتراب الذاتي التي عرفتها

الشخصية الرئيسية في العالم الخارجي«فإذا كانت المفاتيح في العرف اليومي تعمل كوسيط لتحقيق الأمان الشخصي للناس، فإنها هنا في حالة السجن تتحول إلى ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن لإماتة ذات النزيل والإجهاز عليه تدريجيا»[45]، فيغدو القبو بعد فتحه أكثر ظلمة ، وأشد ضيقا، وألسع برودة

أما تحرك الذاكرة في **صورتها الثالثة**، فكانت في تلك **المحاكمة** التي جمعت حسان بالمعتدي التي أبرزت صورته بوضوح المحامية خالتي لويزا التي تقاطع حسان بها في ذلك القطار«ولكنها سيدي القاضي احتجزت الطفل ليومين كاملين، وهذا عمل غير قانوني، ثم إنها كانت تعرف سوابق الجاني المرضية ومع ذلك وظفته في ابتدائية تعج بالأطفال»[46]. ويلتحم حسان بعد هذه المحاكمة بعدم القدرة على الفعل المتمثل في عدم الكلام، ليترتب عن ذلك ذات غير فاعلة في البيت مع الزوجة العاقر المتسلطة، وفي اللاصداقة التي تأسست في العمل.

ويظل الحاضر يتحرك أمام حسان دون أن يبدي رأيه في ذلك، بل نجد شخصيات سردية أخرى تقدم وجهة نظرها في ذلك، ليبقى حسان مرتبطا باللافعل ومقترنا بالسكون القطب الثاني من الثنائية الضدية، فيرصد وجهات نظر للشخصيات الأخرى التي شاركته فضاء القطار، منهم السائق الذي ارتبط بالحركية فهو الوسيط بين المسافرين المحتجزين في ذلك القطار وبين رؤسائه حول تسريح هؤلاء المسافرين بعد توقف القطار، هي حركية خالتي لويزا محامية حسان التي كانت تنقل حركة عينها من حسان إلى ولدها المخنث أمين القرلو، وصولا إلى بقية المسافرين الذين لم يتمكنوا من المكوث في مقاعدهم طويلا.

نود أن نركز على حركية السائق، فهو في تواصله مع مسؤوليه نقل لنا حركية الشارع الجزائري مع أكتوبر 1988، فالمسافرون شنفوا آذانهم لهذه الحركية الخارجية، ويمكن أن نؤول نقل هذه الحركية من قبل السائق رغبة منه في كسر حاجز الرتابة والملل الذي ارتبط به في هذا الفضاء المغلق، وهو بهذا يشبه أيضا النزيل بالسجن الذي يُحاول بكل الطرق اختراق الملل والعجز المرتبط بزنزانته«إنه يحتال لكي يخرق قانون المحدودية الصارمة التي تُطوق الفضاء السجني»[47] ، ورغبة السائق في تجاوز حالة الاختناق والملل يتقاسمها مع المسافرين بما فيهم حسان، إنها إذن إرادة جماعية في تجاوز فيما هو كائن إلى ماهو مرغوب.

وتصوير الراوي العالم بكل شيء للعالم الداخلي لمثل هذه الشخصيات، انعكاس لعوالم الداخلية لها، فالخروج من الرتابة والارتباط بالتغيير سمة الفرد في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية، لذا يمكن تصنيف رواية قسيمي ضمن **الرواية النفسية**«الرواية النفسية تنصب على التطور الفردي، الحركة الفكرية للفرد، تُبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة»[48].

الخلاصة"

من المعروف عن محمد ساري وسمير قسيمي أنهما من أكثر الكتاب ارتباطا بعمق الواقع الجزائري ناقلين تغيراته ومكبوتاته ولغته المتعددة.

إن الروايتين رصد للمدن الجزائرية مع بداية التطرف الديني في الوطن، ثم مع وصول هذا التطرف إلى ذروته لتعرف هذه المدن صورة واحدة، صورة تقتيل الوجود الجزائري وتفتيت إرادته.

لقد دخل الفرد الجزائري دوامة الضياع والاغتراب ليعيشها عبد القادر بن صدوق في "القلاع المتآكلة"، وليعيشها أيضا حسان ربيعي في "في عشق امرأة عاقر" لكن بعمق أكبر وبآلية طبعت حياته ليصبح وجوده أو عدم وجوده سيان.

الهوامش:

[1] **Gaston Bachelard. La poétique de l'espace. Presse universitaires de France. Paris.1967. p2**

[2] **حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، 1999، ص 62،63**

[3] **عزوز علي اسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، مصر،2010، ص 38**

[4] **حسن نجمي، شعرية الفضاء، الفضاء والمتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، 200، ص 32**

[5] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ، لبنان/ المغرب،1990، ص 27**

[6] **يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص 86**

[7] **محمد ساري، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2013، ص 18**

[8] **سمير قسيمي ، في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 15**

[9] المصدر نفسه، ص 160/ 161

[10] عبد الرحمن بن يطو، هوية المدينة وشكلنة الوعي الجمعي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع18، نوفمبر 2008، ص 89

[11] في عشق امرأة عاقر، ص

[12] القلاع المتآكلة، ص 45

[13] في عشق امرأة عاقر، ص 87

[14] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 141

[15] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[16] المرجع نفسه، ص 140

[17] في عشق امرأة عاقر، ص 29

[18] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، 1971، ص 82

[19] القلاع المتآكلة، ص 49

[20] في عشق امرأة عاقر، ص 55

[21] جابر عصفور، الرواية والاستنارة، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 2011، ص 23

[22] القلاع المتآكلة، ص 21

[23] في عشق امرأة عاقر، ص 170

[24] إياد جميل أحمد صالح، اتجاهات التطور العمراني في مدينة طرابلس، دراسة في مورفولوجية المدينة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009، ص 8

[25] في عشق امرأة عاقر، ص 129

[26] ليليا حفيظي، المدن الجديدة ومشكلة الإسكان الحضري، رسالة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2008، 2009، ص 7

[27] في عشق امرأة عاقر، ص 99

[28] المصدر نفسه، ص 123

[29] المصدر نفسه، ص 27

[30] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984، ص 36

[31] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 106

[32] في عشق امرأة عاقر، ص 182

[33] جماليات المكان، ص 32

[34] القلاع المتآكلة، ص 108

[35] في عشق امرأة عاقر، ص 183

[36] تحليل النص السردي، ص 106

[37] محمد العافية، الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، رسالة لنيل الدراسات العليا في الآداب، إشراف الأستاذ أحمد اليبوري، كلية الآداب الرباط، 19987، ص 172

[38] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43

[39] في عشق امرأة عاقر، ص 19

[40] الشريف حبيلة،مكونات الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 39

[41] ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010، ص 34

[42] في عشق امرأة عاقر، ص 28

[43] بنية الشكل الروائي، ص 55

[44] في عشق امرأة عاقر، ص 29

[45] بنية الشكل الروائي، ص 57

[46] في عشق امرأة عاقر، ص 194

[47] بنية الشكل الروائي، ص 67

[48] قراءة الرواية، ص 98

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊