دلالات الفضاء البدوي في رواية "ليلة هروب فجرة" لأحمد زغب

Significance of Bedouin space in the novel "Laylat houroub Fadjra" by Ahmed Zegheb

د. يوسف بديدة *

تاريخ الإرسال: 2021/04/06	تاريخ القبول: 19 / 04 / 2021	تاريخ النشر: 30 / 06 / 2021

الملخص:

يهتم هذا البحث بتشريح الفضاء المكاني في البيئة البدوية، انطلاقا من تتبع الظلال النفسية التي تنشأ عن حضور المكان بتداعياته الاسترجاعية المتعددة، ثم القيام بمحاولة رصد الأنساق الثقافية للمكان البدوي، حيث الإيديولوجيا الحاضرة بأطيافها المختلفة، قبل الانتقال إلى الحديث عن العلاقة بين الشكل والدلالة؛ أي العلاقة بين البناء الأفقي والبناء العمودي في محاولة للجمع بين الأثر السيميائي والأثر الثقافي في آن واحد، لنقف بعد ذلك عند الأبعاد التناصية للمكان، وبخاصة التناص مع القصص القرآني الذي يُعدّ مكونا أساسيا في كل المنجزات الأدبية ذات الصلة بالبيئة الصحراوية.

الكلمات المفتاحية: المكان . النظام . البنية . الصورة . التشريح . الدلالة.

Abstract:

This research is concerned with anatomy of the spatial space in the Bedouin environment, based on tracing the psychological shadows that arise from the presence of the place with its multiple retrospective implications, and then making an attempt to monitor the cultural patterns of the Bedouin

المؤلف المرسل:يوسف بديدة bedida-youcef@univ-eloued.dz

د. يوسف بديدة/ bedida-youcef@univ-eloued.dz

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي* bedida-youcef@univ-eloued.dz

place, where the present ideology with its different spectrums, before moving on to talk about the relationship between form and significance; That is, the relationship between the horizontal construction and the vertical structure in an attempt to combine the semiotic effect and the cultural effect at the same time, so let us then stand at the intertwining dimensions of the place, especially the intercourse with the Qur'anic stories, which is an essential component in all literary achievements related to the desert environment.

Key words: place - system- structure- image- Disassembly- significance.

*** *** ***

توطئة:

مثّل الفضاء الصحراوي مرجعا أساسيا للكتابة الروائية التي تمسح جزءا هاما من المدونة الروائية الجزائرية. وحيث إن الأدب ابن بيئته فإننا نعتقد أن أبناء الصحراء من الروائيين الجزائريين من أشد الناس تمثلا لدور الفضاء الجغرافي في صنع أبعاد التجربة الروائية بحكم مواجهة هذا الفضاء بشكل مباشر.

انطلاقا من هذه النقطة سنقوم بمحاولة رصد دلالات الفضاء المكاني في الرواية، مع ربطه بما يقترحه تشريح المدونة المدروسة، حيث تتداعى الظلال الزمانية والنفسية للمكان الذي يحوّل عناصره إلى أنساق ذات حمولات تاريخية وثقافية مختلفة. وفي الوقت نفسه تشكل الأبنية المكانية فرصة للبحث في العلاقة الكبرى البادئة بالبنية السطحية، المنتهية بالبنية العميقة ذات الارتباط التناصي المتشعب للظاهرة التي يعالجها البحث.

1. الظلال النفسية للمكان:

من الثابت وجوديا أن " المكان بالمعنى الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر"[1] من المكان الميتافيزيقي لقدرته على خلق معادله المقابل له: الزمان. غير أن هذا الخلق يمتد على امتداد البنية النفسية التي تسمح بإنتاج الزمان النفسي الذي هو محمول على الموضوع السابق. وإذا ما أردنا أن نجد موضعا نحدد فيه الإطار الوصفي للظاهرة المدروسة من منظور جمالي فمن المفيد أولا أن نشير إلى أن الجمالية بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام، مع الإشارة إلى الارتباط الجوهري بين الزمان والمكان الذي يحتوي على الزمن مكثفا في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمن، وفي هذا السياق، ثمة سؤال يطرح نفسه بإلحاح شديد:

. هل يمكن أن تتم عملية تبادل الأدوار بحيث يتحول الفضاء الزماني إلى فضاء مكاني، مع حدوث العملية العكسية؟

من المفيد الإشارة هنا إلى أن هذه الإشارة النقدية لم تكن وليدة فكرة سابقة تبحث عن افتراض إمكانية حدوث هذه الفكرة من عدمها، ذلك أن تأمل الفقرة التالية هو الذي أوحى لنا بذلك: الخيام متباعدة، والحواجير أمامها متماسكة إلى درجة أنها أصبحت تشبه الجدران، الأمر الذي يشير إلى أن القوم أطالوا المكث في منطقة " باغام" الرملية التي يكثر فيها العشب وبها آبار قريبة وبعيدة، مياهها غزيرة.[2]

الملاحظ أن الجواب على السؤال السابق يمر بشبكة من الأجوبة على أسئلة فرعية تقترحها الفقرة الخاضعة للتأمل التشريحي النقدي العميق، وفي هذا الإطار يمكن أن نلاحظ أن العلاقات الضدية التي يتكون

منها الحقل الدلالي الأبرز في هذه الفقرة تنشأ عنها علاقات رامزة للقوة والخصب؛ ذلك أن النسق المتكون من: متباعدة، متماسكة، أطالوا، يكثر، قريبة، بعيدة، غزيرة، يحمل دلالة الخصب والقوة والتماسك الذي نجد له معالا عمرانيا، وهو الأمر الذي نجد له أثرا على جغرافية المكان، فطول الفترة الزمنية يحوّل المظهر البدوي إلى مظهر مدني، بحيث يبدو الزمن ملقيا بظلاله على المكان عندما يمتد بشكل أفقي.

ومن جانب آخر، نلاحظ أن الصيغة الصرفية لاسم المنطقة: **باغام**، يحمل صيغة تناصية لغوية، حيث يمكن أن نطرح السؤال التالي: أليست هناك علاقة دلالية صرفية بين (باغام) الواردة في رواية " ليلة هروب فجرة"، وبين (موران) المتحدث عنها في رواية " الآن.. هنا" لعبد الرحمن منيف؟ إن التقطيع الصوتي يؤيد هذا الاتجاه الذي يحول كل كلمة إلى مقطعين صوتيين: مقطع طويل مفتوح يليه مقطع طويل مغلق:

با ←——— غام/ مو ←——— ران.

واللافت للانتباه أن الاسمين غير واردين على وجه التحقيق في الخارطة الجغرافية العالمية؛ فالاسمان من وضع المؤلفين، ومن المفيد أن نشير إلى مظاهر القهر السياسي الذي تعالجه الرواية الثانية، ويقابل ذلك نوع من غياب ذلك الوعي . إضافة إلى أشكال أخرى من الوعي . في الرواية الثانية.

وعلى مستوى استقصاء حركة الظاهرة الإيقاعية، نرصد بيسر تواترا للجمل الاسمية بشكل يتشاكل وعنوان الرواية الخالي من المكون الفعلي، مما ينتج عنه إشارة واضحة إلى ثبات الحياة وسكونها في الفضاء البدوي الواسع. غير أن هذا الاحتمال تقابله قراءة مخالفة تقول: أليست هذه

العلامة اللغوية دالا قويا على انعطافة محتملة في كل لحظة من لحظات حياة أهل البادية، حيث الهدوء سابق للعاصفة في هذه التيمة المدروسة في هذه الرواية؟ إنه الهدوء الذي يذكّرنا بذلك المشهد المثير في فيلم " عمر المختار"، وهو المشهد الذي يصوّر كتيبة من الجنود الإيطاليين الذين كانوا يتقدمون عبر أرض صحراوية مترامية الأطراف، لا أثر فيها لحركة كائن حيّ، مما جعل الطمأنينة تغمرهم، وفجأة يطله من حفر على جانبي الطريق عشرات أو مئات من مقاتلي عمر المختار الذين أمطروا القوات الإيطالية بكميات كبيرة من النيران التي قضت عليهم في مدة وجيزة.

وإذا كانت الظواهر الإيقاعية ذات بعد منظّم دائما، أفلا يشكل النظام تغييبا دلاليا لما يمكن الحصول عليه من تأويلات فيما لو كانت هناك مواجهة بين الشيء ونقيضه؟ لننظر إلى هذا المقطع المشرّح للجغرافيا الطبيعية للمكان:

الحيفان، الخيام المصطفة جنبا إلى جنب، تنتشر بينها بعض أشجار الأزال والمرخ والطرفاء على غير نظام، كما أن الأشجار تبدو أخشابا وأعوادا يابسة، أما الأوراق فهي جافة وربما توجد في الأعلى بعض الأوراق الخضراء الباهتة أو التي بقي فيها شيء من الخضرة قليل.[3]

إنه التقابل بين النظام (الحيفان، الخيام) والفوضى الخلاقة (الأزال، المرخ، الطرفاء) حيث لا نشعر بقيمة النظام إلا عند وضعه إزاء الفوضى.. ألم يقل المتنبي: وبضدها تتميز الأشياء؟ ثم إن هذا التقابل يشاكله تقابل آخر طرفه الأول: الأخشاب والأعواد اليابسة، وطرفه الثاني: الأوراق الجافة، الأوراق الخضراء الباهتة. من المرجّح أن يكون التقابل الأول معادلا

لغويا للعلاقات الإنسانية التي فرضتها ضرورة التعايش في البيئة الصحراوية القاحلة، حيث طيش البعض تقابله حكمة البعض الآخر. أما التقابل الثاني فمن فيتجه نحو الإشارة إلى سلبية المواقف بين المتجهين نحو استرداد الكرامة " السليبة" وبين من يواجه هذا الموقف من باب تفريغ الشحنة العاطفية الغاضبة عن طريق موقف تنفيسي ينتصر للغاضبين، ولكن بطريقة يختلف ظاهرها عن باطنها (قصة البر بالقسم).

يقودنا النظام الهندسي المتحدث عنه في الفقرة السابقة إلى فكرة تفسر لنا شيئا من الرسوم الهندسية التي تم رسمها لبناء الفضاء المكاني الذي يمثل المأوى ورمزية الامتلاك عند أهل البادية، وإن كان هذا التمثيل مؤقتا نظرا للطبيعة البدوية القائمة على الحل الترحال. أما عن الفكرة التي نريد تشريحها فهي ذات ظلال سيميائية؛ ذلك أن الخيام المصطفة جنبا إلى جنب علامة سيميائية تنعطف بنا نحو مشهد اللاجئين الذين شردتهم الحروب والفيضانات والزلازل أكثر منها علامة دالة على النظام وحسن التدبير، و"إذا كان السرد يطلق القصة في الزمان فإن الوصف يوقفها في المكان"[4]، فالملاحظ . على مستوى الإشارة اللغوية في المدونة موضوع البحث . أن أغلب الجمل الواصفة للفضاء المكاني البدوي جمل اسمية، مما يدل على تواشجها مع ثبات المكان وهدوئه. غير أننا نعتقد أن الهدوء مجرد سخرية مرة ترسلها البادية نفسها، نكاية في زائريها أو في الذين يقولون بسذاجتها. وإذن، فالسكينة الظاهرة مجرد بنية سطحية تنبئ عن وجود بنية عميقة للتأبي والإصرار والعزيمة، حيث ملامحها من خلال منجزات أبنائها، لا من مجرد الكيان الهش أو الحياة القانعة البسيطة.

وإذا كان علينا أن " نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة"[5] فإننا نعتقد أن التشريح النصي . بأدواته اللغوية ، وظلاله الاجتماعية والثقافية . يستطيع أن يتكفل بتوفير شيء من آليات فك التشفير بين الواقع والرمز. يقول السارد واصفا عملية نقل الرمال إلى أعالي الكثبان:

ينخز الحمار بعصاه الصغيرة، يقلب زنبيل الرمل على رأس الكثيب، هذا المكان المرتفع الذي يرمى به الرمل بعد أن يملأ في زنبيل يخمل على ظهر الحمار. ذلك المكان الذي يشرف على البيوت الجبسية القليلة في القرية، يسمى " المَلْوَحْ".[6]

ألم تكن العبارة " المكان المرتفع الذي يرمى به الرمل بعد أن يملأ في زنبيل على ظهر الحمار" كافية لتعريف رأس الكثيب، وبخاصة عند توظيف الفعل " يقلب" المرافق بدلالته لزنبيل الرمل؟! إن رأس الكثيب معرّف جغرافيا، مثلما هو معرّف ثقافيا باعتبار دوره في تحديد معالم القرية، وكذلك أهليته ليكون موقع رصد ومكان اجتماع قيادي مفترض.

وعلى عكس عدد كبير من الفقرات المتحدثة عن علاقة الفضاء المكاني بالمتن الحكائي، تتميز هذه الفقرة بتنشيط البعد الحركي عن طريق توظيف متتالية فعلية لا يحتاج رصدها إلى الكثير من إمعان الفكر:

. ينخز، يقلب، يرمى، يملأ، يحمل، يشرف.

ومن الواضح أن هذه المتتالية تشير في مجموعها إلى وجود بنية العلو والسمو، وهي البنية التي تحاول من خلال رد الفعل الإيجابي التغلب على الفعل السلبي للحياة الصعبة على هذه البيئة القاحلة. ولتحقيق الانسجام

بين العلامة اللغوية ودلالتها يلجأ الفعل الإبداعي إلى تفعيل السرد عن طريق إيقاف الوصف، وهو الأمر الذي يعطي للمكان نشاطا غير عادي، حيث تحوله من فضاء حاضن للحدث إلى فضاء صانع للحدث.

2. الأنساق الثقافية للمكان:

يستعير المكان أحيانا من القصيدة بعض خصائصها التي تجعل المتلقي يصل إلى بعض المناطق الدلالية التي لا تؤهل الخصائص العادية لبلوغها، من ذلك الجمع بين خاصيتي الإشارة والإثارة. ومن المهم أن ننبه إلى أن الخاصية الأولى تتعلق غالبا بالوظيفة الدلالية للصورة الفنية، بينما تتعلق الخاصية الثانية بالوظيفة النفسية التي تثير في نفس القارئ صورا اجتماعية ووجدانية وثقافية متعددة، مثلما يقترحه المقطع السردي التالي: "كتّاب القرية مكتظ بالتلاميذ، وأصوات مختلطة في أسوأ معاني الفوضى الصوتية. حذار أن تقول أمام كبار السنّ ماهذه الفوضى؟؟ فهم يتبركون بها، وبعض الشيوخ يقترب....."[7]

إن وجود الكتّاب يتصل اتصالا وثيقا بوجود أهم معالمه البصرية والصوتية: الاكتظاظ والضجيج، إضافة إلى المباركة التي يحظى بها هذا المكوّن العجيب من طرف الرأي العام، أهل الحل والعقد: شيوخ القرية، وهو ما يستدعي إلى الذهن عددا من الصور الذهنية ذات الحمولات التاريخية الدينية الملحّة:

. تكاثروا تناسلوا فإني مباهٍ بكم الأمم يوم القيامة.

. التناسب العكسي بين درجة الفعل وشكله.

. تحنيط الرأي العام القابل للمشهد الناشز دون أدنى مطالبة بتعديله.

. قداسة المشهد تشي بقداسة عناصره، وهذه القداسة (الإيديولوجيا الدينية) تستنكر حضور أية إيديولوجيا أخرى.

إن السلبية سمة ملازمة للنسق الثقافي الموصوف في هذا المقطع الروائي، حيث تتواتر هذه الكلمات:مكتظ، أسوأ، الفوضى، حذار، يتبركون، مشكّلة استلابا على مستوى الصورة المشهدية والصورة الصوتية، وكذا النفسية والعقلية، ولكن:

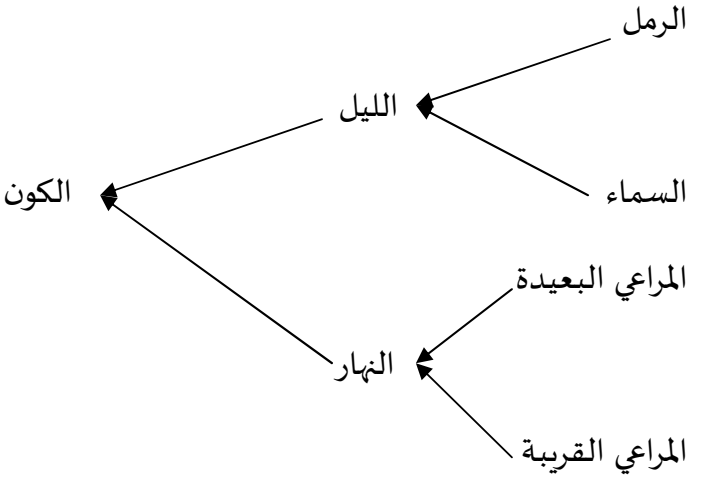
ما الداعي إلى الحديث عن هذا الوضع الثقافي العقدي؟ وهل دور في تحريك أحداث الرواية ودفعها إلى التأزم أو الحل؟ أغلب الظن أن التشريح السابق لبنية المكان يتصل بمفهوم ذو بعد ديني اجتماعي صوفي يتخذ القناعة المعيشية أبرز طريق للتغلب على المشكلات المادية للحياة، وهو ما نجد له معادلا وصفيا في الفقرة التالية:

يغالبهم النوم عند خيمته، فينامون، لا يحتاجون لا إلى الفراش، فالرمل الناعم النقي أحسن فراش، ولا إلى الغطاء فالسماء المزينة بالنجوم أجمل غطاء. يستيقظون في الصباح الباكر فيبادرون إلى مراعيهم البعيدة حينا والقريبة حينا.[8]

من الواضح أن إحداثيات المكان بحسب ما اقترحته هذه الفقرة تنتمي فلسفيا إلى وجهة النظر التي ترى أن المكان قد يكون صانع الوجود أو سبب انتفائه؛ حيث" يرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، ومما لا

شك فيه أن الحرية . في أكثر صورها بدائية . هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان . من هذا المنحى . تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها."[9]

أما التشريح النصي للفقرة السابقة فيشير إلى علاقة التقابل بين الراحة الجسدية ممثلة في الرمل النقي، وبين الراحة البصرية النفسية ممثلة في "السماء المزينة بالنجوم" تجد لها معادلا لغويا جغرافيا يرتبط بالعلاقة بين المراعي البعيدة والمراعي القريبة، وهي بدورها تمثل تقابلا أكبر حدوده الأرض والسماء، وهما بدورهما يمثلان الحركة الدورية للكون، مثلما توضحه الخطاطة التالية:



إن هذا النسق الذي يمثل منتهى الرضا بأقدار الله، المستمتع بتحويل ما يراه بعض الرائين بسيطا، قد يحمل في باطنه استعادة تهكمية لقصة

ذلك المسؤول الذي قابله عدد ممن قدّموا طلبات للحصول على سكنات اجتماعية، فإذا به يجيبهم قائلا: لم كل هذه الفوضى؟ ألستم متعودين على المبيت في الخلاء؟

غير أن هذا النسق التهكمي قد يحاول أن يغطي نسقا آخر يحمل من سمات الرومانسية والتصوف قدرا غير قليل؛ إنه التعلق الشديد بمكونات الطبيعة إلى الدرجة التي تذوب فيها كل المطامع الدنيوية، فإذا بلسان الحال يقول: اقنع بما عندك تكن أغنى الناس.

هذه العقيدة الدينية الراسخة لا تغادر أصحابها ولو تعلق الأمر بحال الفرح الذي يصحبه هرج ومرج غالبا، ولهذا السبب لم يكن الحديث عن الاختلاط بين الرجال والنساء . ولو بنسبة ضيقة جدا . مطروحا بأي شكل من الأشكال، فالتعبير عن حالي الحزن والفرح يتم بشكل تصنيفي دائما:

اهتز المتفرجون ابتهاجا، تسمع آهات استحسان من أركان متباعدة في الساحة الواسعة. يتوسط الحشد .....، نسوي من جهة الشمال قريبا من مدخل البيت المزدان بجريد النخيل الأخضر، وحشد الرجال والشبان الذين يجلسون إلى الجهة المقابلة، وفي الوسط يوجد الفرح، وهو الطبل الضخم الذي يتقدم إليه الشعراء رويدا رويدا.[10]

يمكن أن نسجل جملة من الملاحظات التي يقترحها تشريح الفضاء المشهدي السابق:

1. كيف يمكن للآهات أن تصدر واضحة إذا كانت الأركان متباعدة والساحة واسعة؟ وأصلا، لا ينبعث الصوت إلا عند خروجه عبر المضائق.

2. هناك نسق ثقافي يشير إلى انتفاء الاختلاط بين الرجال والنساء.
3. الفراغ الحاصل بين الحشدين معادل طوبوغرافي للصوت العظيم الصادر عن الطبل الضخم الموجود في وسط الساحة.

3. الشكل والدلالة . البناء الأفقي والبناء العمودي:

إذا كانت العلاقة بين الشكل والدلالة على مستوى المعجم تتصل بالعلاقة بين اللفظ وما يحيل إليه، فإنها على المستوى الثقافي تتصل بالأنساق المضمرة التي تفسر هذه العلاقة في ضوء الثقافة التي أنتجتها، مثلما تتصل ببعض التفريعات التأويلية التي لا تتضح إلا من خلال معرفة آثارها المحتمية بالنصوص التي تحتضنها، وهكذا فنحن لا نستطيع المرور عبر مشاهد تراثية تبدو ساذجة وممتعة دون أن نحوّل كل مشهد إلى لوحة ذات أثر سيميائي وثقافي في الآن نفسه. يقول السارد واصفا وليمة حضرها سكان القرية:

حضرت جفان الكسكسي وتحلق الناس حولها حلقات من خمس رجال، وأخذت الأيدي تصعد وتنزل بالملاعق، وتصطك على الجفنة، والهمهمات المبتورة تدعو للحاج الحفناوي أن يبارك الله له عرسه بالرفاه والبنين..... اتسعت الحلقة على ضوء القمر، النساء ينتحين جهة أمام البيت، والرجال أمام الخيمة، وأخذ الكبار دورهم فأخذوا يترنمون بالموقف.[11]

بشيء من التأمل الفاحص للظواهر العددية الهندسية التي تتوزع عبر أسطر هذا المقطع السردي، نجد أن النواة الدلالية الرئيسة ترتكز على الثنائية التالية: الشكل الدائري + العدد خمسة(5)، وهي العلامة التي تلخصها الجملة التالية: (حلقات من خمس رجال)؛ فقد تكررت الكلمات ذات العلاقة بالشكل الدائري ست مرات عبر السلسلة الاسمية التي تتألف

من الكلمات التالية: جفان، حلقات، الجفنة، الحلقة، القمر، الخيمة. ونعتقد أن العدد 5 قابل للنقاش، حيث المحمول التاريخي الثقافي يشير إلى أن العادة الاجتماعية كانت تقول إن عدد المتحلقين حول موائد الطعام في المناسبات الاجتماعية كان ستة أشخاص، ثم انخفض العدد إلى خمسة، وفي السنوات الأخيرة تحول العدد في بعض المناطق إلى أربعة فحسب، ولعل هذا الانخفاض المتدرج في عدد رواد مائدة الطعام يشير إلى الرغبة في توفير أكبر قدر ممكن من الراحة للضيف، مع أن التناقص في عدد الآكلين لا يرافقه تناقص معقول في كمية الطعام المأكول.

وإذا كانت الدائرة الصحراوية المغلقة تتكون . في هذه المناسبة الاجتماعية . من عدد من الأشكال الدائرية المغلقة: الجفان، الحلقات، الخيمة، القمر، وهي أشكال محكمة الإغلاق تشير إلى الضبط والإحكام والقوة والصمت كذلك.. يؤازر ذلك عامل صوتي مهم يتمثل في اقتصار المسموعات على عدد بسيط من الهمهمات المبتورة التي دعت إليها مروءة المدعووين، حيث الدعاء للمضيف يّعدّ أبسط تعبير عن رد الجميل.

الصمت إذن، معادل صوتي للشكل الدائري، أما الكلام . الذي يمثله الترنم بالموقف . فيتعلق بانكسار الشكل الدائري وتحول الحلقة إلى قوسين: قوس نسائي أمام البيت، وقوس رجالي أمام الخيمة.

وعلى مستوى الجانب العاطفي الذي يبعثه التأثيث البشري للمكان، يبدو المشهد رومانسيا في حدود رومانسية ذلك الموصوف في البناء السردي العام للرواية، كما أنه يحافظ على شيء معتبر من "المحافظة" باعتبار الإشارة إلى انفصال الرجال عن النساء، إضافة إلى ارتباط النسوة

بالبيت (المأوى الذي يمثل الصلابة) وارتباط الرجال بالخيمة (المأوى الأقل صلابة)، وهي إشارة إلى تناسب طبيعي بين الجنس البشري وبين الفضاء المكاني المتصل به.

ويبدو أن التعاطي النفسي مع الطبيعة متشابه لدى أهل الفن جميعا، ومثلما وقف مطران خليل مطران أمام البحر شاكيا إليه اضطراب خواطره، فقد وقفت " فجرة" أمام الكثبان وأمام الشمس المؤذنة بالمغيب شاكية ضعفها الجسدي والنفسي، فقد" اعتلت الكثيب الرملي القريب، ونظرت، كانت الشمس قرصا أحمر كبيرا، بدا يختفي خلف الكثبان الصفراء اللامعة، بعض أشجار النخيل تعكس ما بقي من أشعتها الحمراء اللامعة كأنها خيوط أرجوان."[12]

يمكن للخطاطة التالية أن تسعفنا بشيء من تشريح الموقف الجغرافي النفسي الاجتماعي الموصوف في الفقرة السابقة:

اعتلت الكثيب	قرص الشمس	الاختفاء خلف الكثبان
الرملي القريب	الأحمر الكبير	الرملية الصفراء اللامعة
↓	↓	↓
نزول ظاهري	ارتقاء بالأقدام	ارتقاء بالنظر
		↓
		أشجار النخيل تعكس الأشعة الحمراء :عن طريق الانعكاس

لم يتم التحدث عن لمعان الكثبان في الوصف الأول، وتم التحدث عنه في الوصف الأخير. اللمعان إذن، متأتّ من لحظة الغروب ذات البعد التموجي المشاكل للتموجات الموصوفة في الخطاطة السابقة، حيث يمكن تأويلها بأنها إرهاصات بالتموجات التي ستحدث في حياة **باكي** وأسرتها

وقبيلتها، ثم في حياة البدو كلهم، حيث انهيار العلاقة القديمة الهشة من أجل بناء علاقة جديدة متينة على الرغم من الضعف الرجولي المزعوم.

ومما يدعّم وجهة النظر السابقة القيام بالتشريح اللوني الذي ينتج عنه ملاحظة التركيز على اللون الأحمر في حضور الألوان الثلاثة: الأصفر، الأحمر ثم الأرجواني. والعلاقة بين الألوان الثلاثة قد تتجه نحو الحصول على انطباع بغروب شمس يوم عادي وبداية يوم غير عادي على الإطلاق، وهو الأمر الذي تصدقه الأحداث اللاحقة التي ستهز الفضاء البدوي الهادئ.

من جانب تحليلي مختلف، يمكن أن تكون "الشمس" معادلا طبيعيا للفتاة **"باكي"**، وفي الوقت نفسه تتشاكل الكثبان الرملية مع العادات والتقاليد البدوية لتكون معادلا تضاريسيا لها، وقد يكون السارد قد فعل ذلك عامدا، وقد لا يكون قد انتبه إلى أنه قد ضمّن هذه الفقرة ما سيحدث من تفاصيل دقيقة متعلقة بهروب **باكي**، وليس لهذا الأمر من تفسير سوى معرفتنا بأن العقل المبدع يعمل بطريقة غير واعية أحيانا، وفي ساعة اللحظة الفارقة، قد لا ينتبه إلى أنه قد أطلق بعض الإشارات المحفّزة لذهن القارئ على التقاط هذه الإشارات لمعرفة ما إذا كانت الأحداث اللاحقة موافقة لأفق توقعه، أم مخيبة له.

4. الأبعاد التناصية للمكان:

يبدو أن الوقوف على التقاطعات والظلال التاريخية أو الدينية للمكان يقتضي حساسية ثقافية شديدة، ذلك أن الدلالة لا تنبع غالبا إلا من خلال "في داخل اللغة لا تملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها

للموقع المقابل لنقيضها"[13]، وهذا الأمر يجعل اكتشاف نقطة التقاطع بين الموقعين المذكورين بؤرة العملية النقدية الفاحصة، ولعل شيئا من ذلك مما تختزنه العلاقة بين الفقرتين التاليتين:

عبر المرير الذي يؤدي إلى أسفل الكثيب المحيط بالواحة، نزل من الناحية الخارجية يسوق الحمار المنهك وراءه، يمسك بطرف الحبل الذي ينتهي باللجام.
مشهد الغبار من أعلى الكثيب يبدو له كأنه معركة صامتة بين جمع غفير من الناس، لكن الغبار ينقشع فتبدو مجموعة من الفرسان يمتطون جيادا متقاربة ويثيرون غبارا كثيفا.[14]

لم تبد نتيجةٌ واضحة للمقدمة المذكورة في الفقرة الأولى: فالتمهيد بتقديم وصف مفصّل للمكان مع إتباعه بالحديث عن فعل النزول وكيفيته المفصلة، كل هذا التشريح لا نجد له علاقة مباشرة بالانتقال السردي الموصوف في الفقرة الثانية، إلا أن يكون الأمر منوطا بتحوّل الـ " هو" إلى راصد للفعل الجديد الناشئ عن الانتقال من وصف البؤس الفردي إلى وصف البؤس الإنساني العام المتمثل في العلاقة بين القبائل البدوية التي يحددها كل من الفعل ورد الفعل. والمشهد الأخير من الفقرة يتناص بشكل محتشم مع صورة الخيل الواردة في سورة "العاديات" ، على الرغم من اختلاف السياقات بين ما ورد في السورة وما تم وصفه في المتن الحكائي للرواية.

وثمة حركة تأويلية نراها وجيهة جدا، تتعلق بدلالة التعارض بين نزول الحمار من الكثيب وبين تصاعد الغبار، وهي الحركة التي تمثّل التعارض بين الفعل ورد الفعل غير المباشر، حيث التأسيس للتنافر

الاجتماعي الذي أبان عنه انقشاع الغبار: التنافر بين القبيلتين. ولعل البناء الصوتي لكلمة " المرير" يتجه نحو تعزيز التأويل السابق، فالتجانس الصوتي بين كلمة " المرير" ذات النطق العامّي المخفف للميم ذات الكسرة الممالة، المتصل معجميا بمعنى الطريق الترابية الناتجة عن الحركة المستمرة للأقدام والأرجل، وبين كلمة " المرير" ذات النطق الفصيح. وباجتماع الدلالة المادية بالدلالة المجردة تتأسس ملامح المكان بشكل متكامل: إنها الطريق المريرة التي يُبنى عليها وجود الإنسان وحدود هذا الوجود في زمن تتمتع فيه حركة المكونات العقلية بهامش ضيق جدا، لا يتسع إلا بالحيلة التي تمثل الهامش البديل لمن أعوزته أسباب الانتصار المادي أو السلطوي.

و"كما هو معروف، ترتبط ذاكرة المرأة بالأحداث الذاتية والوقائع المرتبطة بها أو بأسرتها، بينما ترتبط ذاكرة الرجل بالأحداث الموضوعية، لذلك يتباين الاستخدام لدى كل منهما"[15]، ومع أن المشهد التالي يخرج من إطار الأسرة . بالمعنى المصغّر لها . إلا أنه يرتبط بالأسرة الكبيرة المتمثلة في القبيلة، ويظهر التلاحم في صور جماعية متعددة منها صورة الحصول على الماء عن طريق ارتياد الآبار:

البنات يزدحمن على البئر العذبة المحاذية للواحة الشرقية والمسماة "بير السيل". صحيح أن القرية قريبة جدا، لكن لم يبق بعد البئر إلا الكثبان الخالية إلا من السحالى ونبات اللبّين والحلفاء والحاذ.

منذ أيام تخرج فجرة مع الفتيات على الرغم من أن شقيقتها " مسعودة" تكفيها مؤونة الخروج عند الحاجة إلى المياه العذبة، لكنها استطاعت بحيلة أن تبادلها الأشغال المنزلية بالخروج إلى " المورد".

لا تزاحم فجرة زميلاتها على البئر، إنما تتركهن يتزاحمن، وهي تتمنى أن يأتي فارس الأحلام على حصانه الأبيض.[16]

يمكننا أن نلاحظ . دون عناء كبير. أن هناك نسقا بدويا يؤثث الفضاء المكاني الذي ينتظم أحداث الفقرة السابقة، وهو يتألف من ثلاثة مكونات:

. **المكون البشري:** فجرة، البنات، مسعودة، فارس الأحلام.

. **المكون النباتي الحيواني:** السحالى، اللبين، الحلفاء، الحاذ.

. **المكون الجغرافي:** البئر، الواحة، الكثبان الرملية، المورد.

ومن الناحية العددية نلاحظ بيسر تساويا عدديا بين عناصر المكونات الثلاثة، مما يدل على التجانس الذي ينتظم الفضاء البدوي، وهو الأمر الذي يلمّح إلى وجود بنية اجتماعية ثقافية تتحدث عن توزيع المهام بين أفراد القبيلة، مما يحقق عنصر التماسك والتعاون الذي يحفظ للقبيلة قوتها أمام الطبيعة الصعبة وأمام الظروف الحياتية العسيرة بشكل عام.

أما على المستوى التناصي فثمة سؤال ملحّ يقول:

أليس ازدحام البنات على البئر العذبة وعدم مزاحمة "فجرة" لهن معادلا تاريخيا مقلوبا لقصة ابنتي شعيب التي تحدث عنها القرآن الكريم:﴿ **وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانَ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِير**﴾[17]؟! والظاهرة اللافتة للانتباه اختلاف السياقين: القرآني والروائي على مستوى كل العناصر السردية، وقد حدث التقابل بينهما بطريقة تكاد تشير إلى قصدية في التوظيف التناصي لهذه القصة القرآنية، والخطاطة التالية توضح شيئا من ذلك:

ابنتا شعيب	فجرة
. لا تزاحمان الرجال	. لا تزاحم البنات
. غير قادرتين على جلب الماء	. قادرة على جلب الماء
. راغبتان في الحصول على الماء	. الحصول على الماء مجرد تحجج للخروج من البيت
عند الاستسقاء يختلط الرجال بالنساء	. النساء يتصلن بالنساء فحسب
. الأب عاجز عن بالعمل لكبر سنه	. الأب غير عاجز
. الأب له علم له بالحادثة	. الأب لا علم له بالحادثة
. حيثيات الخروج من البيت واضحة	. حيثيات الخروج من البيت غير واضحة

وإذن، لم تكن الفقرة السابقة إلا إجراء سرديا يتضمن نسقا مضمرا يوضحه عنوان الرواية.

وهكذا، يمكن الاطمئنان إلى أن المكان كان موطن الإرهاصات بوجود حدث عظيم مرتقب، ولم يكن مجرد وعاء حاضن لهذه الأحداث،كما أنه كلما تحقق ما يُنتظر حدوثه قلّ الحديث التفصيلي عن المكان، ومن

المهم أن نلاحظ أن الحديث عن الفضاء المكاني قد تضائل ابتداء من الصفحة الخمسين، أي عند ثلثي المتن الحكائي للرواية.

ومن المفيد الإشارة إلى استعادة متكررة للحديث عن العلاقة بين البنية المكانية وبين البنية النفسية عبر المدونات الروائية الثلاث، ومن المهم كذلك أن نلاحظ عملية تبادل الأدوار بحيث يتحول الفضاء الزماني إلى فضاء مكاني، مع حدوث العملية العكسية غير أن ذلك يمر من خلال عمليات تناصية متشابكة يحتّم كشفها المرور بالتشريح اللغوي المضني أحيانا، حيث لا يتوفر ذلك إلا في ضوء الاستعانة بالتقابلات المفاهيمية التي لا نجدها إلا في فضاء الخطاطات الشارحة التي تسعفنا بشيء من تشريح الموقف الجغرافي النفسي الاجتماعي الموصوف.

هوامش البحث:

1. ينظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1988، ص59.
2 . أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي . الجزائر، 2017، ص02.
3 . نفسه، ص31.
4 . موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 1979، ص133.
5 . غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص41.
6 . أحمد زغب، المصدر السابق، ص41.
. نفسه، ص712.
. نفسه، ص89.
. أحمد طاهر حسنين وآخرون، المرجع السابق، ص962.
. أحمد زغب، المصدر السابق، ص1023.
. نفسه، ص1119.
. نفسه، ص1281.
13 . جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص128.
. أحمد زغب، المصدر السابق، ص41-1442.
. فالح شبيب العجمي، اللغة والسحر، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 2003، ص1524.
. أحمد زغب، المصدر السابق، ص1678.
17 . سورة القصص/الآية 23.

قائمة المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.
1. أحمد زغب، ليلة هروب فجرة، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي . الجزائر، 2017.
2. أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء، 1988.
3. جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

4. غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.

5. فالح شبيب العجمي، اللغة والسحر، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 2003.

6. موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، 1979.