وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

عنوان:الأطروحة

صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في: الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ:

جوادي هنية أ.د/ صالح مفقودة

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1				
2				
3				
4				
5				
6				

السنة الجامعية2013/2012

شكر وعرفان

" أحمدك ربي وأثني عليك الثناء كله, سبحانك لا أحصي ثناء عليك أنت, كما أثنيت على نفسك, والشكر لك ربي على توفيقك وامتنانك وعلى نعمك التي لا تحصى".

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى :

أستاذي الفاضل الدكتور صالح مفقودة على ما أكرمني به من حسن رعاية , وتوجيه و أسأل المولى عز وجل أن يجازيه عني خير الجزاء وأجزله.

كما أرفع عبارات الود والعرفان إلى أسرتي الكريمة التي تحملت معي معاناة البحث فكانت لي خير سند ومعين.

مقدمة

استطاعت الرواية في القرن التاسع عشر أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية, وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية بفعل ما تتوفر عليه من مرونة، وقدرة على مواكبة مجريات الواقع ، وميل متواصل إلى التجريب الشكلي, ورفد منجزها السردي بآليات وتقنيات متنوعة ، وموضوعات جديدة ,إضافة إلى إسهامها في إنتاج المعرفة, وبث الأفكار الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية.

وتشكل الرواية العربية بشكلها المعاصر ملمحا أدبيا مستحدثا في الثقافة العربية، أكد جدارته في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم في تصدر ما سواه من الأجناس الأدبية، وأكد أيضا رسوخه وقدرته على التجذر في الوعي الثقافي العربي، باستقطابه اهتمام القراء في العالم العربي، بل وهيمنته على مساحة القراءة في عمليات التلقي الراهنة .

وبالنسبة للرواية الجزائرية، فقد عرفت هي الأخرى تطورا كبيرا بعد أن تسنى لها تجاوز مرحلة التمرين ,والنضج الفني، وصدرت أعمال روائية متنوعة, شكلت حيزا لا يمكن إغفاله في خارطة الرواية العربية.

غير أن المتتبع المهتم بشؤون الرواية العربية والجزائرية – تحديدا - يلمس انعدام التناسب بين المنجز النصي الروائي، ومجمل الأبحاث والدراسات النقدية المشتغلة عليه, وبصفة أخص على بعض مكوناته الفنية، وفي مقدمتها المكان.

من هنا تولد اهتمام البحث بهذا المكون الفني الذي أغفلته أغلب الدراسات الروائية العربية -مقارنة ببقية مكونات الرواية- على الرغم من الدور الذي يشغله في إقامة دعائم الرواية والحفاظ على تماسك عناصرها، إذ إنه يؤثر على سيرورة الحكي, ويشكل نقطة التقاء عناصر البنية, ومجال تجليها ,وتفاعلها, و منطلق حركتها .

لا يرتبط المكان الروائي ببنية الرواية فحسب ، وإنما يسهم أيضا في تشكيل أبعادها الدلالية ، من خلال اشتغال مكوناته على مقومات الهوية؛ على الذات والتاريخ والوطن والقيم الروحية والأخلاقية , كما يتصل أيضا بعملية التلقي, ينفذ من خلاله القارئ إلى أغوار الرواية ، فيكشف عن بنياتها الدلالية العميقة.

لقد حفزتني الأهمية البالغة التي يكتسيها المكان الروائي، على طرق موضوع المكانية في الرواية الجزائرية وتحديدا في روايات الكاتب الجزائري المتميز واسيني الأعرج, وازداد انشغالي بالموضوع بعد أن تسنى لي الإطلاع على العديد من الأبحاث والدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية, و ملاحظة عدم اهتمامها المباشر بعنصر المكان، فقد كانت أغلب الدراسات التطبيقية، تكتفي بالإشارة إليه كإطار، أو تتناوله في سياق دراستها للزمن أو الفضاء الروائي. ومن هنا تأكد لي أن المكان لم يحظ مثلما حظي غيره من عناصر الرواية بالاهتمام النقدي، ولم ينل ما يستحقه من البحث، على الرغم مما يشهده من تطور، ومما يضطلع به من أدوار حساسة، وما يطرحه من إشكالات معقدة, تتصل بماضي الإنسان-الجزائري- وبتحولات الواقع المعيش, وبالمستقبل، وقد لمست هذا القلق المكاني في نصوص روائية جزائرية حديثة ، تأتي في مقدمتها روايات واسيني الأعرج، الذي يمثل عالمه الروائي معرضا ثريا لمختلف المظاهر المكانية؛ تتنوع فيه صور المكان ،وتتراكم فيه الدلالات، وتتشعب, فتكشف عن سبل شتى وطرق متنوعة في التعامل مع هذا المكون، وفي طرح أسئلته الحرجة التي تجسد مأزق الإنسان في صراعه مع نفسه, أو مع الآخر.

ويقف وراء اختياري لهذا الخطاب الروائي المتميز, ما يتسم به من ثراء وغنى وغوص في أعماق الواقع الوطني, والقومي، والإنساني،وتجاوز لأساليب الكتابة التقليدية, ورغبة حادة في لفت انتباه القارئ العربي إلى كل ما هو جديد, ومثير ومجاوز للواقع المألوف, وأيضا نظرا لما يبديه الكاتب من اهتمام حثيث بتأصيل الرواية بالاعتماد على المكونات الذاتية، فالكاتب من أبرز الروائيين الذين دعموا مسيرة الرواية الجزائرية بأعمال روائية رائدة ، واستطاع بغزارة إبداعاته المتعاقبة على مدار ثلاثة عقود أن يؤسس عالما روائيا فريدا في الساحة الأدبية الجزائرية والعربية, يحتل فيه عنصر المكان أهمية بارزة على المستوى البنائي والحكائي.

ومن هنا ينطلق البحث من إثارة إشكالية المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ويهدف إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ✓ ما هي الإستراتيجية التي تتبناها الروايات في اختيار هيكلها المكاني العام, وبناها المكانية الفرعية ؟
- ✓ هل أثرت تحولات الواقع الخارجي على تمظهرات المكان في الروايات, وعلى ما يطرح من قضايا ؟ وما أبرز العوامل المسؤولة عن تغير دلالاته؟
- ✓ ما دلالة الالتفاف إلى المكان المرجعي-الموضوعي- وما علاقته بفكرة الانتماء للهوية والتعبير عن الخصوصية، وهل من أثر له في توجيه عملية القراءة؟
- ✓ ما أثر النزوع الحداثي والاهتمام باللغة وبأساليب السرد على تشكيل المكان؟
- ✓ ما طبيعة العلاقة بين المكان والزمن، وما مسوغات إعادة إنتاج المكان التاريخي؟
- ✓ ما دور الوعي المكاني للشخصية في إنتاج وتجسيد دلالات المكان؟
- ✓ ما هي أبعاد وعي الروائي بالمكان، و إلى أي مدى وظف مفرداته في إنتاج رواية متماسكة؟

ولأن الإلمام بموضوع المكانية في روايات واسيني الأعرج, يعد أمرا صعب المنال، نظرا لتعدد الأمكنة, وتنوعها, وتراكم دلالاتها, وتشعبها, وتشاكلها في بعض الروايات, وهي أكبر من أن أتقصاها جميعها,وقد قادني اتساع المتن الروائي, وتشعب أمكنته إلى انتخاب عينة منها و تتمثل في:

- ✓ ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1982.
- ✓ نوار اللوز 1983.
- ✓ ضمير الغائب 1990.
- ✓ سيدة المقام 1995.
- ✓ ذاكرة الماء 1997.
- ✓ شرفات بحر الشمال 2001.
- ✓ كتاب الأمير 2005.
- ✓ كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس 2009.

- ✓ البيت الأندلسي 2010.

وقد راعيت في اختياري لمدونة البحث جملة من المعايير أوجزها في النقاط الآتية:

- ✓ اهتمام الروايات بموضوع "المكان"، فهي تمثل مادة خصبة من شأنها أن تغني البحث.
- ✓ امتداد الروايات على مدار التجربة الروائية للكاتب - تقريبا- ،فهي تمتد من 1982 إلى 2010 , مما يعطي صورة عن تطور المكانية في رواياته.
- ✓ تمثل الروايات المختارة تنويعات مكانية مختلفة (الريف، المدينة، المنفى، المكان الذاكري ،المكان العربي المفقود ,المكان الأسطوري...)، مما يعطي صورة إجمالية لأنماط المكان ودلالاتها في روايات الكاتب.
- ✓ تمثل هذه الروايات عصارة تجربة طويلة من الممارسة والاشتغال الروائي . والاهتمام بهذه الروايات لم يشغل البحث كليا عن بقية أعمال الكاتب, فلم يتردد في الاستفادة منها, كلما دعت الحاجة إلى ذلك، على غرار الاستعانة برواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر (1981) التي تمثل أولى روايات الكاتب ورواية مصرع أحلام مريم الوديعة (1984)، وفاجعة الليلة السابعة بعد الآلف (1993). وطالعت من رواياته ما ساعدني على الإلمام بكل ما يطرح من رؤى, وقضايا تخص المكان، مما ساعد على إثراء البحث وتوسيع آفاقه.

حاولت الاستفادة من النماذج الروائية المختارة منطلقة من مبدأ تجاوب أمكنتها مع فصول البحث ومع ما اقترحته من مباحث وعناصر .

ولمقاربة صورة المكان وكشف, دلالاته في ما اختير من نماذج روائية, اعتمدت على المنهج البنيوي الدلالي ، فانطلقت من كشف البنى الفنية المكانية وتحليلها للوصول إلى دلالاتها الخاصة, ومن ثم العودة –عند الضرورة- إلى العالم الخارجي الذي تنفتح عليه البنية الكلية للرواية .

و ارتأيت تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

تناول الفصل الأول مفهوم المكان في بعده اللغوي, والفلسفي, والفني, ثم تطرق إلى المكان في الموروث العربي الأدبي, والنقدي, وانتقل من خلال هذه العتبة إلى المكان الروائي، فعمد إلى تحديد مفهومه, وإبراز أبعاده, وتتبع مسيرة تطور وظائفه من شكل روائي إلى آخر, كما تعرض الفصل لأهم الدراسات النقدية الغربية والعربية التي تناولته وفي مقدمتها مبدأ التقاطب المكاني الذي تمت الاستعانة به على تحديد تشكيلات المكان في النماذج الروائية المختارة , وأشار في الأخير إلى الدلالة الأدبية للمكان وإلى ارتباطها بمكونات الرواية الأخرى, و توزعها على المدار العام للرواية, باعتبارها (الدلالة) بنية ذهنية مجردة.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لرصد أنماط المكان في الروايات المختارة, وتمت الاستعانة في هذا المقام بثنائية المكان الإطاري العام, والبنى المكانية الفرعية , فألفيت المكان العام ينحصر في ثنائية القرية والمدينة، وإن كانت المدينة قد شكلت حيزا أكبر في روايات الكاتب، أما البنى المكانية الفرعية التي تشكل صورة القرية والمدينة، فقد بدت موزعة في تشكيلات مكانية كثيرة، ومتنوعة، استعان البحث على رصدها وكشف دلالاتها بثنائية المكان المفتوح والمكان المغلق، مع التسليم بأن خاصية الانفتاح والانغلاق ،إنما ترتبط بالدرجة الأولى برؤية المكان وبما يملأه من مشاعر وأحاسيس.

ويتناول الفصل الثالث الموسوم ب :آليات تصوير المكان أهم الآليات الفنية التي توسلتها النماذج الروائية المختارة في تشكيل المكان ورسم معالمه . ولأن الباحث في روايات واسيني الأعرج يقف أمام أعمال تتأسس على عملية تركيب بين الواقع المعيش والواقع المتخيل ,فقد تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين, خصصت المبحث الأول لعرض وتحليل آليات التصوير الواقعي , بحيث انطلق هذا المبحث من فكرة تشاكل الرواية و الواقع , وما يوفره هذا التشاكل من أبعاد واقعية – أو على الأقل يوهم بها - للمكان الروائي, ولعناصر الرواية الأخرى.

أما عن الآليات التي اهتم بها المبحث، فتشمل: تقنية الوصف, وقد خص الأماكن وأهم ما تحتويه من أثاث وأشياء، أسهمت في ملء فراغات الأمكنة ،وكشفت عن أبعادها الحضارية ومستوياتها الاجتماعية وبخاصة في الرويات ذات الإتجاه الواقعي .

إضافة لعنصر الوصف, ركز المبحث أيضا على الملامح العامة للشخصيات، فاهتم بتحديد مميزاتها الخارجية والداخلية والاجتماعية,وحاول الإبانة عن إسهاماتها في تجسيد البعد الواقعي للمكان, من خلال التركيز على نماذج لشخصيات مرجعية, مثلت تنويعات مختلفة,بما يعطي صورة إجمالية عن الشخصية في النماذج الروائية.

وأخيرا تناول هذا المبحث تقنية الحوارية /التفاعل النصي من خلال معالجته لتفاعل الروايات المختارة مع محيطها الثقافي الجزائري، وإقبالها على استلهام الموروث الثقافي المحلي، واعتماده مكونا أساسا من مكوناتها، و نوه (المبحث) بدور الموروث الثقافي في تجذير المكان الروائي في الواقع الوطني والعربي .

أما المبحث الثاني من هذا الفصل، فقد خصصته لتحليل آليات التصوير الشعري للمكان، وهي آليات لا تخلو من عامل الجدة والفرادة ، فهي تؤسس لمستوى أعمق من التصوير و الإدراك، يتجاوز التصوير الواقعي التقريري المباشر للمكان والأشياء، إلى مستويات التخييل والإبداع الرحبة المتصلة بالبصيرة الذهنية و بالوجدان, و بكثافة الوعي الجمالي، و المعرفي للكاتب والراوي والشخصية والقارئ على حد سواء .

ونظرا لصعوبة الإلمام بمختلف الآليات التي استعانت بها النماذج الروائية المختارة في تقديم أمكنتها, بسبب اجتماع فنيات /آليات عديدة في النص الروائي الواحد, فقد أوليت اهتمامي في هذا المبحث بالمكون اللغوي, أداة المكان الأولى, وحجر الأساس في إقامة دعائم شعرية المكان، و ركزت على مستوى اللغة الشعرية, لما لها من دور فاعل في تجسيد البعد الجمالي للمكان،من خلال الكشف عن تجليات الشعرية المكانية في النماذج الروائية المختارة , وذلك بالتطرق إلى التمظهرات الآتية:

شعرنة المكان /الصياغة الشاعرية للمكان ولأشيائه وعلاقاته.

- ✓أنسنة المكان.
- ✓أنثنة المكان : المدينة /المرأة/ الجسد.
- ✓تغريب المكان /أسطرة الواقع.

وهي في مجملها تمظهرات, ترصد واقع المكان بأسلوب رمزي, مفعم بالإيحاءات والدلالات .

هذا وتناول العنصر الثاني من هذا المبحث: بعض أساليب السرد التي اعتمدتها النماذج الروائية في تقديمها لأمكنتها، وتشمل هذه الأساليب: الرحلة، الرسالة، الحلم،التداعي الحر والسيرة.

ونستطيع أن نجزم أن ما اقترحناه من عناصر في هذا الفصل، كثيرا ما تتقارب فيما بينها, وتتكامل، إذ إن التصوير الواقعي المباشر للمكان ليس نفيا ولا إقصاء لشعريته، فالحديث عن المكان بالكلمة، يعني تجاوز أبعاده الواقعية إلى مستوى الرمز والتخييل .

أما الفصل الرابع والأخير، فقد خصصته لدراسة العلاقات المكانية في النماذج الروائية المختارة, تناولت فيه أهم هذه العلاقات وأشدها تأثيرا في البنية الدلالية للمكان، وتتمثل في علاقة المكان بالزمن وبالشخصية, باعتبارهما عنصرين يجادلان المكان فيرتبط هذا الأخير بهما –وأيضا ببقية مكونات الرواية- ،فيتشكل بذلك العالم الروائي.

عنونت المبحث الأول لهذا الفصل ب: الزمن وآفاق المكانية، تناولت فيه طبيعة العلاقة بين المكان والزمن، ثم قمت بتحليل هذه العلاقات في النماذج الروائية وذلك من خلال العناصر الآتية:

- ✓ الذات /تداعي الذاكرة واستعادة المكان الأليف.
- ✓ الذاكرة التاريخية / ذاكرة المكان / ذاكرة الوطن .
- ✓ المكان والزمن الطبيعي / تنوع الأزمنة .

أما المبحث الثاني، فقد عنونته ب: الشخصية و وعي المكان, تطرقت فيه لأشكال الصراع المكاني الذي يقوده الهامش (الشخصيات الريفية /عالم القرية) ضد المركز (المدينة /السلطة البرجوازية المزدوجة) وتتمثل هذه الأشكال في :

- ✓ الصراع من أجل الوطن /مقاومة الاستعمار.
- ✓ الصراع من أجل الأرض / مقاومة الإقطاع وأعوانه .
- ✓ الصراع من أجل البقاء / مقاومة الفقر و استبداد السلطة.

كما تناول هذا المبحث:

- ✓ علاقة المثقف بالمدينة .

✓ جدلية الوطن والمنفى.

كشف العنصر الأول عن حالة الضياع المادي والمعنوي التي يعيشها المثقف في ظل سياسة الإقصاء والقمع والعنف، وأبان عن رؤيته السوداوية للواقع الوطني.

في حين عالج العنصر الثاني، علاقة الشخصية بالمنفى، وأبرز طبيعة الصراع الحضاري الذي تعيشه الشخصية في منفاها.

خلص البحث إلى خاتمة ضمت بعض ما توصل إليه من نتائج.

ويحسن التأكيد أن البحث استفاد من مراجع فنية, ومعرفية كثيرة,اتصل بعضها بمفهوم المكان وتحديداته، واهتم بعضها الآخر بالمكان الروائي إلى جانب بعض الدراسات التطبيقية التي اشتغلت على المكان في الرواية العربية، ويمكن أن نشير إلى المراجع الآتية:

✓ قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر لصلاح صالح.

✓ الرواية والمكان لياسين النصير.

✓ جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي.

ومن الكتب المترجمة التي استفاد منها البحث وأمدته بمعلومات كثيرة حول تطور عنصر المكان في النص الروائي، نشير إلى الكتب الآتية:

✓ جماليات المكان لغاستون باشلار.

✓ نحو رواية جديدة لـــ الآن روب غرييه.

✓ أشكال الزمان والمكان لباختين.

كما استعان البحث أيضا ببعض المراجع الأجنبية من بينها كتاب lunivers du roman لبورناف وأويلي وصور جرار جينيت وبخاصة figures I, II.

لم يخل إنجاز هذا البحث من بعض الصعوبات؛ تعلق بعضها بتشعب موضوع المكان وصعوبة الإلمام به, وبخاصة في نصوص الروائي واسيني الأعرج، والحاجة إلى مصادر فكرية ومعرفية متنوعة ، تساعد على فهم تمظهرات الظاهرة المكانية في

الروايات المختارة، وهي حاجة ملحة تفرضها نصوص الكاتب جميعها، كونها روايات تضع قارئها أمام كتابة روائية منفردة على درجة كبيرة من الثراء والانفتاح على مختلف الفنون والآداب والمعارف الإنسانية قديمها وجديدها.

ولكن طرافة موضوع المكان, وحيويته إضافة إلى مساعدات الأستاذ المشرف ودعمه غير المحدود، قد هون علي كثيرا من الصعوبات و المشاق، التي اعترضت سبيل البحث ،ونؤكد مرارا أن هذا العمل لم يكن ليستوي على صورته هذه لولا توجيهات أستاذي المشرف: **الدكتور صالح مفقودة** التي كانت امتدادا لما تعلمته منه في المرحلة السابقة من الدراسة، فله مني كل الشكر والامتنان، وإن كانت كل كلمات الشكر لا تفي أستاذي حقه من التقدير والاحترام.

أقبلت على هذا البحث, وأنا على وعي تام بتشعب دروبه ،ووعورة مسالكه؛ إذ إن المكان قرين الحياة ,وحاضن الوجود, وشرطه الأول, والعامل الأساس الذي يعطي كينونة الإنسان تجسدها، ومن هنا، فإن لهذا البحث حدودا لا يدعي تجاوزها، فهو لا يعدو أن يكون محاولة تتصدى لقضية شائكة وحساسة في السرد الروائي، وحسبه أنه حاول التطرق لقضية المكان في الرواية الجزائرية وأثار بعض الأسئلة المتعلقة بها.

الفصل الأول

مدخل إلى المكان الروائي

1 مفهـــــوم المكـــان.

1.1 المكـــان في اللغـــة.

2.1 المكـــان في الفلسفـــة.

3.1 المكـــان في الفـــن.

4.1 المكان في الموروث العربي(الأدبي والنقدي).

2 المكان الروائي.

1.2 مفهومه و أهميته.

2.2 أبعـــــــــاده.

3.2 المكان الروائي و المضمون.

4.2 الدراسات المكانية.

1.4.2 الدراسات المكانية الغربية.

2.4.2 الدراسات المكانية العربية.

5.2 الدلالة الأدبية للمكان.

يرمي هذا الفصل إلى محاولة تحديد مفهوم المكان الروائي و إبراز أهميته في إقامة دعائم الرواية و لأن هذا المكون اللغوي لا يمكنه أن يتمظهر في الرواية إلا مصحوبا بأبعاده الخارجية (الواقعية)، فقد تطلب البحث فيه، ضرورة تحديد مفهومه اللغوي، وكذا التطرق إليه كمقولة فلسفية شغلت فكر الإنسان منذ زمن بعيد إذ أن أي حديث عن المكان الروائي يكون مجديا أكثر إذا ما تم الإلماع إلى جذوره الفلسفية و حتى العلمية، لكن في حدود ما تسمح به الاستفادة من فلسفته في بناء تصور جمالي متكامل للمكان الفني في الرواية، و إبراز الحدود الفاصلة بينه و بين المكان الواقعي.

سيتطرق هذا الفصل إلى بعض المقاربات التي تناولت المكان, وبخاصة تلك التي تناولته في نظرية الرواية ،في إطار معالجتها لموضوع الفضاء الروائي، كما سيتعرض أيضا إلى أهم الدراسات النقدية العربية التي عالجت موضوع المكان, و أثارت إشكالية المكان و الفضاء التي ألقت بظلالها على هذه الدراسات.

و لأن المكان الروائي ينشأ مع النص، فسيتم متابعة رحلة تطوره في الرواية وكذا الإبانة عن شبكة العلاقات التي يقيمها مع بقية المكونات الروائية ومن ثم عن كيفية إنتاجه لدلالاته.

1 مفهوم المكان

1.1 المكـــان فـــــي اللغـــــة

لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أسند للفظة مكان من معنى، ويعد "لسان العرب" لابن منظور، أكثر هذه المعاجم عرضا وتفصيلا لهذه الصيغة وأغلب المعاجم العربية و حتى القواميس تستند إليه في تعريفها للمكان، وقد إرتأيت أن أقدم أهم التصورات و المقاربات المتعلقة بهذا المفهوم، التي أفادتنا بها هذه المعاجم- في مقدمتها لسان العرب- موزعة على المستويات الآتية:

المستـــوى الصرفـــي

أورد ابن منظور لفظ "مكان" تحت الجذر (كَوَنَ)، من الكون (الحدث)، إلا أنه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكن)، فقال: و المكان الموضع، و الجمع أمكنة، كقذال و أقذلة، و أماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان. فَعَالا،

لانّ العرب تقول كُنْ مكانك و قُمْ مكانكـــ، و اقعد مقعدك؛ فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه[1].

ويذهب الليث إلى أن "المكان" في أصل تقدير الفعل مفْعَلُ، لأنه موْضِعَ لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروْه في التصريف مجرى فعال، فقالوا: مكنًا له وقد تمَكَّنَ[2].

والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا إلا مفعل كذا كذا بالنصب[3].

ويذهب ابن سيدة إلى أن المكان«جمع أمْكِنَة، فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصيلة، لأن العرب تشبه الحرف بالحرف، كما قالوا منارة، و منائر، فشبهوها بفعالة، و هي مفعلة من النور و كان حكمه مناور»[4].

وكذلك كان مذهب "الزبيدي" الذي استشهد بقول الليث: «المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصيلة»[5]. وقد وافقهما في ذلك "الأزهري" وكان دليله على صحة هذا الأصل «أن العرب لا تقول: هو مني مكان كذا وكذا بالنصب[*]»[6]، و قد قيل«الميم في "المكان" أصل، كأنه من التمكن دون الكون، وهذا يقويه ما ذكرناه من تكسيره على أفْعِلة»[7]. في حين يذهب ابن بري إلى أنَّ: «مكين فعيل، ومكان فعال، ومكانة فعالة، ليس شيء منها من الكون، فهذا سهو وأمكنة، أفعلة، وما تمكن فهو تفعل كمتمدرع مشتق من المدرعة بزيادة، فعلى قياسه،

---

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج06، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 83.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.
(5) الزبيدي: تاج العروس، مج18، باب النون، تح علي بشيري، دار الفكر للطباعـــة و النشـــر و التوزيـــع، د.ط، 1994، ص 488.
(*) إلا أن دليل الأزهري لا ينطبق و ما جاء به سيبويه في باب ما ينتصب من الأماكن و الوقـــت بحيـــث يقـــول: «و ذلك قول سمعناه منهم: و هو مني منزلة الشغاف، و هو مني منزلة الولد...» (سيبويه: الكتاب، تح عبد السلام، محمد هارون، دار الجبل، بيروت لبنان، ج1، ط1، ص 433.
(6) الأزهري: تهذيب اللغة، تح على حسن هلالي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، د ت، د ط، ص 488.
(7) الزبيدي، المصدر نفسه، ص نفسها.

يجب في تمكن تمكون لأنه تَفعَّلَ على اشتقاقه لا تمكَّنَ، و تمكن وزنه تفَعَّلَ و هذا كلـــه سهو وموضعه فصل الميم من باب النون»[1].

وعليه فالأرجح أن يكون "المكان" مشتق من (كون) على وزن مَفْعَل من الكون كموضع ومقعد وليسن فعال من التمكن لأن كون جذر ينطوي على دلالة الإخبار عن حدوث (وجود) شيء و كوّنه تكوينا أحدثه الله تعالى مكون الأشياء أي مخرجها من العدم إلى الوجود، و التكوين إخراج المعدوم من العدم إلى الوجود، و منه فالمكان جمع أمكنة و أمكن و جمع الجمع أماكن و هو مَفْعَل من الكون.

المستوى النحوي:

المتمكن في النحو: هو الاسم الذي سلم من شبه الحرف أي لم يكن مبنيا، وهذا الإطار يذهـــب "ابـــن سيـــدة" إلـــى **أن**: المتمكن من الأسماء: ما قبل الرفع والنصب والجر لفظا كزيد و كذلك غير المنصرف كأحمد[2].

قـــال الجوهـــري: ومعنى قول النحويين في الاسم إنه متمكن؛ أي أنه معرب كعمر فإذا انصرف كان المتمكن الأمكن كزيد...و غير المتمكن هو المبني ككيف، و أين[3].

هذا و أورد صاحب الكتاب في باب ما ينتصب من الأماكن و الوقت: أن العرب لا تقول هو مني مكان كذا و كذا بالنصب فالمكان قولكـــ: هو خلفكـــ، و هو قدامكـــ وأمامكـــ... وما أشبه ذلك[4].

و أورد في باب ما شبه من الأماكن المختصة بالمكان قوله:«و ذلك قول العرب، سمعناه منهم: هو مني منزلة الشغاف، و هو مني منزلة الولد، و يدلك على أنه ظرف قولكـــ: هو مني بمنزلة الولد، فإنما أردت أن تجعله في ذلك، فصار كقولك: منزلي مكان كذا و كذا و هو مني مزجر الكلب... و هو منك مناط الثريا قال الأحوص:

وَ إنَّ بني حَرْبٍ كمَا قَدْ علمْتُمُ: منَاطُ الثُّريَا قَدْ تعَلّتْ نجومها[1].

---

[1] الزبيدي : تاج العروس ص488 .
[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص 82.
[3] ينظر: المصدر نفسه ص83.
[4] ينظر: الكتاب،ج1، ص 404.

و هي ظروف تقع فيها الأشياء و تكون فيها، فانتصبت، لأنه موقوع فيها و مكون فيها و عمل فيها ما قبلها، و إن كان ابن هشام قد اشترط في القياس أن يصرح معه "بقي" إذ التقدير هو مني مستقر في مقعد القابلة و في مزجر الكلب و في مناط الثريا فعامله الاستقرار المتعلق به مني»[2].

المستـــوى الدلالـــي

المكان:«الموضع و المكانة يقال فلان يعمل على مكينته أي على اتئاده... و المكانة المنزلة عند الملك، و الجمع مكانات و لا يجمع جمع تكسير و قد مكن مكانه فهو مكين»[3]، و «مكنته من الشيء و أمكنته منه فتمكن منه و استمكن...و أما أمكنني الأمر فمعناه أمكنني من نفسه»[4].

وفي التنزيل الحكيم وردت لفظة مكان بمعنى المستقر و منها قوله تعالى: {وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً}[5]. أي اتخذت لها مكانا نحو الشرق و قال تعالى: {وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ ي الْمُنَادِي مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ}[6]، و وردت بمعنى المنزلة الرفيعة في آيات عديدة منها قوله تعالى:{وَرَفَعْنَاهُ مَكَاناً عَلِيّاً}[7]، و يقال الناس على مَكِناتهم أي على استقامتهم[8].

ووردت كلمة مكان عند اللغويين بمعان متقاربة تكاد تتفق على أن المكان يعني الموضع/ المحل/ المكانة الرفيعة، الرزانة و الوقار، القوة و الرسوخ، الثبات و الوجود في مكان ما كما يطلق المكان على وكنات الطير و المنازل و نحوها.

---

(1) الكتاب ,ج1 ، ص 412 ص413.

(2) حنان محمد موسى: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي، حجازي نموذجـــا)، جـــدار للكتـــاب العالمي عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 17.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص 82.

(4) الزمخشري: أساس البلاغة، تح باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـــان، ج2، ط1، 1998، ص 223.

(5) سورة مريم، الآية 16.

(6) سورة ق، الآية 41.

(7) سورة مريم، الاية 57.

(8) الرازي: مختار الصحاح، تح و تع مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة و النشر عين مليلة، الجزائـــر، ط4، 1990، ص 399.

تجمع الدلالة اللغوية للفظة مكان- مثلما يستشف من المعاني المذكورة آنفا بين الدلالة المعنوية والدلالة المادية المحسوسة و للمكان مرادفات تستعمل للدلالة عليـــه، حملتها إلينا معاجم العربية, و يمكن أن نشير إلى الألفاظ الآتية:

الفضاء المحل، الأين، الحيز، الموقع، المجال، الفراغ، الخلاء، الملأ، البيئة، البقعة... و ما إلى ذلك من الألفاظ المتقاربة في المعنى.

لا شك أن ارتباط مصطلح "مكان" في اللغة العربية بفعل كان، أكسبه دلالات ذهنية, أخرجته من حالة التسطح التي يمكن أن تتبادر إلى الأذهان, عند التعامل مع هذا المصطلح لأول وهلة .

2.1 المكـــان فـــي الفلسفـــة

بداية نشير إلى أن قضية المكان، شغلت اهتمام الفلاسفة القدماء قبل سقراط (470- 399 ق.م)، و إن كانوا لم يفردوا له كتبا مستقلة و لم يقدموا تصورا منظما حوله، و حين تناول "أفلاطون" (Plato) (467. 347 ق.م) مفهوم المكان بالدراسة رأي أنه «الحاوي للموجودات المتكاثرة، و محل التغيير و الحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي»[1], أي أن المكان يحوي الأشياء, و لا يستقل عنها, و يقبلها, و يتشكل, و يتجدد بها و من خلالها, و هو بذلك«لا يقبل الفساد و يوفر مقاما لكل الكائنات ذات الصيرورة و الحدوث»[2]. و هو ليس بقديم بل حادث«اقتضته ضرورة وجود العالم كالزمان...و هو باق ببقاء الزمان و السماء و مصيره مرتبط بمصيرهما دواما و زوالا»[3].

أما "أرسطو" (Aristote) (384- 322 ق.م), فقد تناول موضوع المكان بشيء من التفصيل و الدقة, و بخاصة في كتابه السماع الطبيعي(Physico) الذي وضع فيه كل اجتهاداته حول المكان.

---

[1] محمد علي عبد المعطي: قضايا الفلسفة العامة و مباحثها، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط2، 1984، ص 124.

[2] حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة بن سينا، دار الشؤون الثقافية العامـــة، وزارة الثقافـــة و الإعـــلام، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص 27. ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

يذهب أرسطو إلى أن المكان هو: «الحد اللامتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[1], وبحسب تصوره، فالمكان موجود ولا يمكن نفيه, أو إنكاره ما دمنا نشغله, و نتحيز فيه، وكذلك إدراكه عن طريق الحركة، التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر.

ويلخص "عبد الرحمن بدوي" في "موسوعة الفلسفة" فكرة المكان لدى "أرسطو" في أنه: «الحاوي الأول وهو ليس جزء من الشيء، لأنه مساو للشيء المحوي وفيه الأعلى والأسفل وهناك المكان الخاص وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذي يكون حيزا لجسمين أو أكثر»[2].

ومما سبق أمكن القول أن رؤية أرسطو للمكان تتلخص في النقاط الآتية:

- ✓ إنه الحاوي للأشياء.
- ✓ أنه ليس جزءا من الشيء فهو مساو للمحوي (الشيء).
- ✓ أن فيه الأعلى والأسفل.
- ✓ أن فيه الخاص والمشترك، فالمكان الخاص (Lieu) هو الحيز الذي شغله الجسم بمقداره... والمكان المشترك (lieu commun) هو الحيز الذي يشغله جسمان أو أكثر على حد قول أرسطو[3].

في الوقت الذي يؤكد فيه أرسطو وجود المكان على خلاف أفلاطون، فإنه ينفي وجود الخلاء، لأنه إذا وجد كما يقول:«لكان غير متناه، و ليست فيه أبعاد, لأنه متجانس من كل الجهات، و بما أنه لا يوجد شيء بهذه الخاصية، فهو أقرب إلى العدم منه إلى الوجود, و هو ظاهر من اسمه إنه لا وجود له»[4].

تقوم التصورات السابقة للمكان لدى الفيلسوفين(أفلاطون و أرسطو) على إدراك الإنسان الحسي الملموس للمكان، أي أن المكان وفق ما تذهب إليه هذه التصورات وليد

---

[1] محمد عبد الرحمن مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، الجزائـــر، د.ط، 1987، ص 171.

[2] عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1984، ج11، ص 461.

[3] مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2007، ص 618.

[4] حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة بن سينا، ، ص 29 . ص 30.

الإحساس؛ و الحسية«هي سمة الصور الذهنية للمكان لدى الإنسان البدائي، هي صور مظاهر محسوسة، تشير إلى أماكن, أو مواقع لها خصائص عاطفية»[1].

وبالنسبة للفلاسفة المسلمين، فإن مفهوم المكان لديهم لا يختلف عن مفهومه في الفلسفة اليونانية, وبخاصة المفهوم الأرسطي؛ فقد أفادوا من فكرة إقراره (أرسطو) بوجود المكان، وعدم تأثره بما يحتوي من أجسام متمكنة فيه، ومن الذين أفادوا من فلسفة أرسطو المكانية: الكندي والفارابي وإخوان الصفا...وأجمع هؤلاء الفلاسفة وغيرهم أن المكان: «هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم و ينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيز»[2].

ويردد "أبو حيان التوحيدي" في مقابساته, آراء من سبقوه من الفلاسفة العرب كالكندي و"الفارابي"...في حين يقدم الرازي رأيه المختلف عن أراء الفلاسفة العرب الآخذين بمذهب "أرسطو" في المكان، ويميز في ذلك بين نوعين من المكان.

أ. **المكـــان الكلـــي**: المطلق الذي يساوي الخلاء المطلق, وهو قديم لا يوجد فيه متمكن.

ب. **المكـــان الجزئـــي**: الذي لا يمكن تصوره بدون متمكن.

يقر الرازي بوجود الخلاء، و يعتبر وجوده ممكنا، فيخالف بهذا الرأي "أرسطو" ومن نحا نحوه من الفلاسفة العرب.

وعموما نشأ مفهوم المكان مع الفلسفة اليونانية, و أخذ مفهومه معنى يختلف عن غيره من المفاهيم كالزمان، الحركة، الجسم الطبيعي... وكان "أفلاطون" واضع أول مفهوم اصطلاحي للمكان, إلا أن الفلاسفة الذين جاؤوا بعده اختلفوا في تحديد مفهومه نظرا لاختلاف المنطلقات التي تصدر عنها أبحاثهم[3].

أما في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، فقد شغل مفهوم المكان اهتمام الفلاسفة، فيذهب ديكارت(Descartes) إلى أن المكان:«هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها

---

[1] حنان محمد موسى: الزمكانية في الشعر العربي، ، ص 18.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي،انجليزي، لاتيني)، بيروت، لبنان، د.ط، 1994، ص 412.

[3] ينظر حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ص 38.

المادي، فامتداد المادة و تحيزها ليس عرضا طارئا عليها، بل هو صورتها و ماهيتها، فالمكان إذا جوهر و ليس في الكون خلاء»[1].

كما قال "نيوتن" (Newton) أيضا بواقعية المكان، غير أنه قدم وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر "ديكارت", فهو يؤمن ب«وجود مكان مطلق لا علاقة له بالأشياء الخارجية ولا يتغير بتغير الأشياء في حركتها و تنوعها»[2].

ويرى "كانط" (Kant) أن المكان «صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس»[3]. أي أن المكان في تصوره حدس حسي خالص له خصائص المكان الإقليدي ذي البعاد الثلاثة، و يعد شرطا أساسيا لحدوث الظواهر.

ويصور "برغسون" (Bergson) المكان، على أنه المجال الأول الذي تنتشر عليه أحوال النفس, وهو عنده«وسط متجانس وخال من أي تنوع في الكيف. والأشياء الحالة في مكان تؤلف كثرة مرصوصة متمايزة و خالية من أي تداخل، بحيث يستطيع أن نضع بينها فواصل وأن نعدها, و نحدد مقدارها»[4], و يذهب إلى القول: «فإذا ما تسربت فكرة الوسط المتجانس إلى مجال الشعور الخالص، وأقحم المكان في الديمومة المحضة لم تعد ثمه ديمومة حقيقية, وإنما تصبح مزيجا من فكرتي الزمان والمكان، يصح أن نسميها الزمان- المكان»[5].

و قد ميز "هوفدينع" (Hoffding) بين المكان النفسي و المكان المثالي, فيذهب إلى أن«المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا، مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد و مطلق»[6].

أما "وليام جيمس" (W.James), فيرى أن: «كل الأحاسيس مكانية (Spatiales)»[7] ؛ بمعنى أن لها امتدادات، وبذلك هناك مكان لمسي, و مكان بصري

---

(1) محمد يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط03، د.ت، ص 350.
(2) المرجع نفسه، ص نفسها.
(3) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت (لبنان)، د.ط، د.ت، ص 222.
(4) مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات، دار الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 2000، ص 96.
(5) المرجع نفسه ، ص نفسها .
(6) جميل صلبيا: المعجم الفلسفي، ص 413.
(7) اندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج (A-G) ، تر. خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 363.

ومكان عضلي أما«المكان الهندسي المتجانس، والمتصل وغير المحدود, فهو مكان مجرد، أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام»[1].

و بظهور نظرية النسبية التي تقوم على نظام المتغيرات الأربع (X, Y, Z, T) الواجبة بالضرورة لرصد ظاهرة ما رصدا تاما، بحيث لا يكون الوضع الذي يجب تعينه لها في الزمان، مستقلين أحدهما عن الآخر, كما كان في الفيزياء القديمة.

لقد تم الجمع بين «الزمان والمكان في تصور واحد يطلق عليه اسم المكان-الزمان (Espace- temps) وهو ذو أربعة أبعاد، تؤلف متصلا مكانيا- زمانيا، يرمز إليه بأربعة متغيرات(...) الطول، العرض، و العمق، والزمان»[2]. وهي أبعاد ضرورية لتحديد الظاهرة الطبيعية، التي لا تحدث في المكان وحده, بل تحدث في المكان و الزمان معا.

وقد أثارت مثل هذه التصورات العلمية مناقشات حادة بين الفلاسفة و العلماء، أعطت دفعا جديدا للفكر الإنساني، الذي استطاع أن يتجاوز الأفكار الفلسفية التقليدية، التي تقول بمطلقية الزمن, وانفصاله عن المكان، بل إن النظرة للمكان أضحت في العصر الحديث أكثر تطورا وفاعلية نتيجة التوسع المعرفي، الذي قاد الإنسان إلى التغير الجذري في فهم العالم, وحرره من قيود المكان. وما هذه التصورات (الفلسفية) إلا اجتهادات تبرز اهتمام الفلسفة القديمة والحديثة والمعاصرة بموضوع المكان ومحاولاتها تفسيره، وسواء أكان المكان كما ذهب هؤلاء الفلاسفة: حاويا أو محلا أو متناهيا و ممتدا...فإن مفهومه ما هو إلا تصور عقلي، يتغيا تحديد علاقة الإنسان والأشياء بالمكان, ومن ثم فإن«مناقشات الفضائية في الرواية لن تكون ذات معنى بدون هذا السياق، ولن يصير مدى الفضائية في الرواية جليا, إلا عندما يدرك المرء أن الشكل الروائي في الأدب ذو علاقة قطعا في جذوره مع المواقف الفلسفية و الفنية والعلمية السائدة تجاه الفضاء الفيزيقي»[3], بل إن النظرة الفلسفية إلى الفن و العلم لها

---

[1] جميل صليبا المعجم الفلسفي، ص 413.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] جوزيف إكيسبر: شعرية الفضاء الروائي، تر حسن بوحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص 17.

أثرها الكبير و أهميتها البالغة بالنسبة للنص الروائي, وهذا ما تجسده الأعمال الروائية الرائدة كروايات جيمس جويس و مارسيل بروست... و غيرها.

لقد أخذ التعامل النظري الفني مع المكان عمقه الفلسفي انطلاقا من وحدة الوجود التي روجت لها النظرية النسبية و الفيزياء الحديثة, وقد اكسبه ذلك أبعادا فكرية وجمالية لم تكن معروفة من قبل .

وقد تبنى الفيلسوف "غاستون باشلار" مثل هذا الفهم الجديد للوجود، لما له من دور في تطوير وإثراء الفن بوجه عام، حيث يذهب إلى أن« الوجود غير خاضع للتشتت»[1]

و مما سبق, فإن مفهوم المكان في الفلسفة ما هو إلا تصور عقلي يتغيا تحديد علاقة الإنسان والأشياء بالمكان، وقد تكون جدالات الفلاسفة حول المكان الفيزيقي, هي الجذور الأولى لإشكالية المكان الروائي، فالشكل الروائي- بلا شك- ذو علاقة في جذوره مع المواقف الفلسفية حول المكان الطبيعي.وقد أكدت اجتهادات الفلاسفة قديما و حديثا مدى حرص "الإنسان" وإدراكه لأثر المكان في حياته، ولدوره الكبير في تحديد العلاقة بينه, وبين العالم الخارجي.

إن ما دعانا إلى التطرق إلى مفهوم المكان فلسفيا، هو محاولة الاقتراب أكثر من مفهوم المكان، للاستفادة من فلسفته في بناء تصور جمالي للمكان الروائي.

3.1 المكـــان فـــي الفـــن

يختلف المكان الواقعي الذي يحيط بالإنسان منذ لحظة ولادته و حتى مماته، عن المكان الفني[*]، و على الرغم من أهمية الأول, فإن المكان في الفن يستأثر باهتمام النقاد والباحثين في علم الجمال, كما يستحوذ أيضا على اهتمام المتلقي مقابل عجز المكان الواقعي عن تحقيق مثل هذه اللذة الجمالية.

---

[1] غاستون باشلار:جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص 24.

[*] نستعمل مصطلح المكان الفني اعتقادا بأن الفنون جميعها تحتوي على نسبة ما من المكان و الزمان تختلف مـــن فن لآخر، كما تختلف أيضا طريقة صياغة المكان من فن إلى آخر تبعا للقوانين الداخلية المحتكمة في النوع الفنـــي، فإذا كانت الموسيقى هي فن الزمن بامتياز فإن العمارة كما يذهب إلى ذلك جرار جينب هي فن "يتعامل مـــع الحيـــز بامتياز.(voir Gerard.Ginette figures2 Ed seuil Paris 1969 p :45)

و في هذا السياق حاول الباحث "صلاح صالح" أن يتلمس الأسباب الكامنة وراء استئثار المكان الفني في النقاط التالية[1]:

1. اختزاله لكمية من النشاط البشري الإبداعي.
2. اتسامه بالخلود و الديمومة.
3. سهولة التواصل مع المكان الفني... والفرق شاسع دون شك بين سهولة التواصل مع الأمكنة الروائية و صعوبته, أو تعذره مع الأمكنة الواقعية.
4. الطبيعة التخييلة للمكان الفني, فالتخييل أهم سمة تطبع الفنون وتميزها، وجميع الأمكنة الفنية باستثناء أمكنة العمارة هي أمكنة وهمية كاذبة, يتم تخيلها مهما بلغ شأن عناصرها الواقعية وشأن قدرتها على الإيهام بواقعيتها، ففي الفن وحده ينشأ تواطؤ ضمني بين الفنان والمتلقي على القبول بإيهامية المادة الفنية وإيهامية أمكنتها.
5. الطبيعة الذهنية للعمل الفني: فالفن وأمكنته نتاج ذهني واع لا يستطيعه غير البشر, والأمكنة الطبيعية موجودة خارج هذا النشاط الذهني.
6. انضمام المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية المتعاملة معه كالأمكنة التي يكتظ بها العصر الجاهلي، والإسلامي، أو الأمكنة المرتبطة ببدايات التشكيل الثقافي، والعقائدي لجماعة معينة، كغار حراء، و ماء بدر عند المسلمين، بينما تكتظ الرقعة العربية الإسلامية بملايين الأمكنة الأخرى التي لا تعنى أحدا, و لا تستقر في وجدان أحد.
7. قابلية المكان الفني للتعبير اللانهائي و تلقي المؤثرات و هو أمر يؤكد عدم استقلاليته الموضوعية بعيدا عن التأثير البشري على خلاف ما يتمتع به المكان الطبيعي من وجود ذاتي مستقل.

ومما سبق فالمكان الفني منفصل عن المكان الواقعي أكثر مما هو متصل معه، ويقتصر اتصاله به على علاقة الإحالة التخييلية، وكيفما يكن ارتباط المكانين الواقعي

---

[1] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، في الأدب العربي المعاصر دار شرقيات للنشـــر والتوزيـــع ط1 1997 , ص 15ص 16.

والفني, فإن «المكان الطبيعي يقع خارج عالمنا الداخلي، وبمعزل عن منظوماته المختلفة على خلاف الفن المتجذر في الداخل, إننا نلاحظ دائما أن..الخارج (الطبيعي) لا يمكن أن يعطينا ما لا نملكه في داخلنا»[1].

ولأن المقصود بالمكان في هذا البحث هو المكان الروائي، نشير إلى أن نقاد الرواية يميلون إلى الفصل بينه وبين المكان الواقعي.

تذهب سيزا قاسم إلى القول: «تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه»[2]، فالمكان الروائي يحاكي في بعض خصائصه الأمكنة الفيزيقية، لكنه لا يطابقها تمام المطابقة، لأنه ينصاع لأغراض التخييل ومتطلباته, وسنأتي على إبراز العلاقة بين المكان الواقعي والمكان الروائي في المبحث الثاني من هذا الفصل, الذي سنخصصه لمفهوم المكان الروائي، ولإبراز أبعاده و علاقاته بعناصر البنية السردية.

4.1 المكـــان فـــي الموروث العربي (الأدبي والنقدي):

كان الشاعر العربي وما زال جزءا لا يتجزأ من مجتمعه العربي, يتأثر بكل ما يحيط به من ظروف وبما ينتابه من أحداث, كان للمكان أثر فيها، وهذا ما تبرزه نصوص شعرية عديدة اشتملت على أماكن مختلفة كالأماكن الطبيعية والتاريخية... التي تتصدر مقدمة القصائد أو تتخلل متونها, وتعبر هذه الأماكن مجملة عن الارتباط بالمكان حقيقة معاشة مؤثرة.

لقد كان للبيئة العربية (الطبيعية) أثرها البالغ على حياة العربي، وعلى مشاعره ووجدانه، وقد فرضت عليه حياة خاصة وبدا متأثرا بها وعنها يصدر في كل شيء

---

[1] صلاح صالح : قضايا المكان الروائي ص18 .

[2] سيزا قاسم: بناء الروائية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ط)1984، ص 103.

أينما توجه[1] , فطبيعة الإقليم هي التي تصنع سنن المعيشة، ونظام الاجتماع وتكون الأخلاق والطبائع وتربي الذوق وتغذي الخيال الذي يستمد[2].

أدى ارتباط الشاعر العربي بالمكان إلى ظهور الطلل وانتشاره في الشعر العربي, وقد حملت الأماكن في القصيدة العربية دلالات عميقة، وبخاصة تلك التي تجاوز فيها الشعراء تخوم الوصف المادي (الحسي) الذي تبصره عين الشاعر، وتم الجمع فيها بين المكان و المرأة و حول فيها المكان إلى رمز للفناء والدمار في حين ترمز المرأة للبقاء واستمرار الحياة, وهذا «الجمع بين النقيضين الفناء والحياة في موقف واحد، يدل على تأكيد إحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي, أو في عالمه الباطني، تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة, كما يتمثل في كيان الفرد الحي»[3], ويكون الشاعر في جمعه بين المكان (الطلل) والمرأة «ينهج نهجا فلسفيا, لأنه يجمع بين نقيضين متضادين من خلالهما يبحث عن الحقيقة»[4] .

للطلل مكانته في القصيدة العربية, فهو العلامة الخالدة المميزة للنص الشعري العربي والهاجس الحي الذي يسكن أعماق الشاعر, ويملأ نفسه. بحضوره الدائم على مر العصور الأدبية.

وتعد «تجربة الطلل من أعمق التجارب الشعرية لما لها من دلالة على مشكلة المصير الإنساني، ولما لها من صلة مباشرة لا بوجدان الشاعر وعواطفه فحسب، وإنما بتلك الآهات الحزينة التي أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من أرض الوطن وبالحنين إلى الاستقرار وإلى المقام»[5]. ومحاولة تجسيد انقلاب الحال و إثارة الإحساس بعنف تجربة الحرمان من المكان.

---

[1] ينظر حسين جمعة: البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي عالم الفكر، المؤسسة الوطنية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25،ع3، يناير مارس 1997ص264.

[2] عمر عروة : الشعر الجاهلي، دار مدني الجزائر،(د. ط)، 2004، ص92.

[3] نور الدين السيد: الشعرية العربية ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1995، ص262.

[4] محمد مهداوي: جمالية المقدمة في الشعر العربي القديم (مقاربة تحليلية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 13.

[5] صالح مفقودة: دروس في الأدب الجاهلي و الأموي، ج1، شركة الهدى عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2003، 2004، ص 37.

لقد أضفى الشاعر العربي على الطلل «قدرا وفيرا من ذاته عبر التشبيه والإستعارة، والكناية والتصوير والتشخيص، فطلل آخر، إنه الطلل الفني الذي يسكن أعماق الشاعر، إنه نصه الذي لا يسأم من حمله ولا يمل من ترديده» [1].

وحينما عرف الشعراء العرب الحواضر، انعكست تجلياتها في أشعارهم «وبلورها الشاعر ضمن وعيه الجمالي بالمكان؛ إلى دروس وصفية, أو مدحية، حنين أو مراثي، تبرهن على تاريخية هذا الشعر وانخراطه في هموم المرحلة من جهة، وعلى كفاءته في التعبير عن موقفه إزاء المدينة، ضمن حدود ما رسمته نظرية الشعر في تراثنا العربي وما أتاحته خبرته بالحضارة والمدن آنذاك، من جهة أخرى»[2] و«اتخذ شعر الحنين إلى المدن صيغة حضارية جديدة للمقدمات الطللية في الشعر الجاهلي، فالإسلام دين مدني عمق و حور علاقة العربي بالمكان التاريخي»[3].

لقد سجل الشعر العربي العديد من القصائد التي تدور حول القصور الضخمة لبني العباس وما يحيط بها من حدائق وبساتين منسقة تنسيقا حضاريا وسط المدن الكبرى في كل من بغداد والبصرة والمدن الإسلامية فيما وراء النهرين وعندما تطورت الأبعاد الحضارية والسياسية للمدن العربية نتيجة الحروب، ذهب الشعراء يفتحون بابا جديدا من أبواب الفن الشعري, وهو فن رثاء المدن على نحو ما نرى في مرثية إبن الرومي لمدينة البصرة، ومراثي الشعراء العرب في الأندلس لمدنهم الجميلة التي سقطت في أيدي الفرنجة(4), وظلت راسخة في أذهان الشعراء, و بخاصة أماكن العيش والذكريات، التي حلَّ بها الدمار والخراب, وكان رثاؤها تعبيرا صادقا عن صدق المشاعر المتفجعة على غرار ما نقرأ في قصائد ابن شهيد حول سقوط مدينة قرطبة التي قضى فيها أجمل أيامه.

ياجنة عَصفَتْ بها و بأهلـــها ريح النّوى فتَدَمرتْ و تَدمَرُوا

---

[1] حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د.ط)، 2011، ص 30.

[2] ابراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي (الجزائر نموذجا1925.1962)، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، ص34

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] عبد السلام الشاذلي: تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2006،

أسفي علَى دارٍ عهَدتُ رُبُوعَهَا وضبـــــاؤها بفنائها تتبخـــــتر

أيام كانت عيْنُ كل كرامـــــةٍ من كل ناحية إليها تنظُــر[1].

في هذه الأبيات يعبر ابن شهيد عن تغير أحوال قرطبة وأهلها بعد أن ألمت بها ريح النوى والخراب، فيأسف عندما يذكر ماضيها الجميل، أيام كانت قبلة تنظر إليها كل عين.

إن اهتمام الشعراء العرب بالمدينة لم ينسهم البوادي و« لم تنقطع الذات العربية عن الصحراء بما هي المكان المرجع حيث الأصول والجذور، ومهبط الوحي، منبع الإلهام، أرض السحر والجمال الإلهي، الذي ملأ دنيا العربي, وتشبعت بها ذاته، حتى كأنها جزء من الكون وامتداد للطبيعة»[2].

أما في السرد العربي القديم، فقد مثل المكان واحدا من المكونات الأساس في بناء نصوصه السردية، فالمتأمل في المقامات العربية كالمقامة الهمذانية والحريرية، يجد بنى مكانية متنوعة، إلا أن البنية الأبرز و الأكثر تواترا في هذه النصوص هي بنية المدينة، بما تحتويه من أسواق و مجالس ومنتزهات وبيوت ومساجد وقصور ودواوين.

لقد كانت المقامة كما يرى بعض الباحثين «أقرب الأنماط الأدبية التي تعتمد على القص, أو الحكي في القصة لاعتمادها على حدث محدد متنام وشخصية واحدة حاسمة ... وحبكة دقيقة وزمان ومكان محددين»[3].

ونظرا لأهمية بغداد -كونها عاصمة الخلافة الإسلامية- فإنها تحضر في مقامات عدة، بدءا من مقامات الهمذاني والحريري، مرورا بمقاميين آخرين, ويمكن تحليل المكان في مقامات الهمذاني كما يرى الباحث "أيمن بكر"، من خلال التطرق لبعدين: «أساسيين الأول هو المدن التي تقع فيها الأحداث الرئيسية بوصفها الإطار

---

[1] ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ج و تح يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 110.

[2] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، ص 33.

[3] خليل إبراهيم أبو دياب : دراسات في فن القص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص17.

الأوسع الذي يضم عالم السرد و الثاني هو الأماكن المحددة التي تظهر مباشرة في النص كالسوق والطريق و المسجد و غيرها... »[1].

تلعب الأماكن السابقة دورا هاما في تأطير الأحداث و غالبا ما يعمد الكاتب إلى وصفها وصفا مجملا باعتبارها إطارا للأحداث، «غير أن ذلك الوصف المجمل يحدث في بعض المقامات، كما يكتسب المكان دلالة رمزية يمكن أن تتضافر مع باقي تقنيات السرد في إنتاج دلالة محتملة للنص» [2] .

في حين يذهب الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه فن المقامات في الأدب العربي إلى أن المكان في المقامات لم يوله بديع الزمان اهتماما، و إنما اهتمامه منصبٌ على رسم الشخصيات، وتفسير طبائعها ونواياها، وفضح عيوبها، و إذا ذكر البيئة و أولاها اهتماما, فإنما وقع له ذلك من حيث لا يشعر[3].

وفي حديثه عن الحيز في الموروث السردي العربي يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى «أن عبقرية التشكيل العربي في رائعة "ألف ليلة و ليلة" تمثل: في تعاملها مع الأحياز، وقدرتها العجيبة وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبي، على إنشاء هذه الأحياز، و إعطائها أسماء عجائبية تمنحها الشرعية الجغرافية الوهمية» [4], و قد تكون الليالي كما يذهب الناقد « من أكثر الآثار الأدبية الإنسانية ازدخارا، إن لم تكن أزخرها إطلاقا فعلا بالتنوع في الحيز، والتنوع في الفضاء والغرابة في تقديم المكان للمتلقي»[5].

تنفتح الليالي على عالم المتخيل، فتشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة، كما تتوفر على مدن خيالية كالمدينة المسخوطة التي مسخ أهلها حجارة سودا و كذلك دوابهم و أنعامهم، كما تنفتح أيضا على مدن مرجعية كبغداد و البصرة،التي تخلو في حكاية "قمر الزمان" من أهلها.

---

(1) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، (دراسة أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1992، ص 104.
(2) المرجع نفسه، ص 105.
(3) ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 161.
(5) المرجع نفسه، ص نفسها.

جاء في الليالي« و كانت المدينة خالية من الناس كما أخبر الدرويش..الأسواق خالية والدكاكين مفتوحة و هي ممتلئة بالبضائع.. »[1].

وورد في مقطع آخر«ولا يبقى في البلد كبير ولا صغير حتى يكون في المسجد, أو في البيت، و تقفل عليهم أبواب المساجد و البيوت، و يتركون دكاكين البلد مفتوحة» [2].

ينفتح النص العجائبي في الليالي على جغرافيا المتخيل في كتب الرحلات، وكتب الكونيات وينفتح كذلك على العجائب في المرويات السيرية و القصصية، والكرمات والمنامات[3].أما بالنسبة للنظرات النقدية القديمة, فإنها لم تول اهتماما بالمكان و دلالاته و لم تجعل منه معيارا في تقييم النصوص الأدبية و الحكم عليها، الأمر الذي يحيل على رؤية ثقافية و تاريخية كانت تحكم مفهوم الأدب في علاقته بالعالم الخارجي.

وما يلاحظ على الأفكار الأدبية للفلسفة القديمة، هو جنوحها إلى «التركيز على المرجعية الأخلاقية للأدب، أي على وظيفة الأدب بالنسبة إلى الإنسان و الجماعة»[4]، وقد أفضى التركيز على الوظيفة الأخلاقية للأدب إلى ظهور«النظرية الأخلاقية في المرجعية وسادت منذ أقدم العصور وكانت سابقة للنظرية الشكلية و مازالت تتمتع بقوة في بعض الأوساط المنظرة للطبقات السائدة في المجتمع»[5], و إن كان أرسطو قد نبه في كتابه "فن الشعر" إلى أهمية المنظر/ المكان حين أدرجه ضمن العناصر الستة التي تتكون منها المأساة و جاء تسلسله بعد القصة، و الأخلاق، و المنظر و الغناء[6]، إلا أنه اعتبر الأفعال أهم هذه العناصر، فلا توجد مأساة دون فعل، أما المنظر المسرحي- كما يرى- «فهو من التزيينات». والدلالة المكانية عند "أرسطو" لا ترقى بأن تكون عنصرا من عناصر تكوين الحكاية لأن الإثارة الحسية التخيلية لدى المشاهد، ارتبطت عنده وبشكل أساسي بالخرافة (الفعل)، وبما تولده الأحداث من تحول و تعرف إلى الخطأ،

---

(1) ألف ليلة وليلة مج 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (د ط) (د ت)، ص233.

(2) المصدر نفسه، ص 634

(3) ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 89.

(4) حسام الخطيب: آفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 30.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

(6) ينظر أرسطو طاليس: فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، ص 20.

وبما تثيره المعرفة من مشاعر الرحمة والخوف التي تؤدي إلى التطهير(*)(Catharsis)[1].

وإذا فالمأساة «لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة والأفعال والخرافة هما الغاية فيها»[2].

ومما سبق، فإن شعرية المأساة عند أرسطو«منوطة بالمحاكاة, وهي تعود إلى الفعل وإلى مهارة أدائه أي إلى الفاعل, أو بالأحرى تعود إلى الحكاية بما تعنيه من أحداث وأشخاص لا إلى الخطاب»[3].

وبناء على ذلك نقف أمام جمالية لا تشكل العلاقة بالمكان مقوما من مقوماتها, ولا نجد لدلالة المكان دورا فيها، وهي من حيث لذلك، تحيل على بنية ثقافية تنقل الفن من التجريد المثالي الأفلاطوني إلى الوقوف أمام مرآة الذات الاجتماعية (أرسطو) عندما أناط بالمسرح دورا أخلاقيا مباشرا، وأسند للفعل البشري مهمة التغيير الاجتماعي من خلال علاقة الشخصيات بمحيطها وبمستويات كلامها[4].

أما فيما يخص التنظير النقدي العربي القديم في الشعرية, فقد ركز أقطابه على نظرية المعنى، عندما اتخذوا من« المعنى الشريف مرجعا ينص عليه عمود الشعر العربي»[5], ذلك أن مفهوم العرب للشعر و تصورهم له«لا يخرج عن التلاؤم بين المعني الشريف واللفظ المناسب، مع إصابة الوصف و وقوعه دون مبالغة»[6].

وهذه الرؤية تبرز –دون شك- إهمال المنظور النقدي العربي القديم للشـــعرية، لتلك العلاقات الجمالية المكانية التي تحملها مختلف الصور الشعرية التي تمثلها الشاعر العربي القديم لحظة الخلق الشعري و الصادرة«عن ذلك التوحد الحي الهائل بـــين مـــا

(*) Catharsis: كلمة يونانية أصلها من مفردات الطب و تعني التنقية، استعملها أرسطو في كتابة فن الشعر للدلالة على التأثير الانفعالي الذي تثيره التراجيديا في المتلقي من حيث تأثيرها التربوي.

(1) منصور الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، ط1، 1999،ص 15.

(2) عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبيـــة الأدب)، دار مجـــدلاوي، عمـــان، الأردن، ط1، 2007، ص 34.

(3) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الآداب، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 1998، ص 109.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 110.

(5) يمنى العيد: في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، (2005)، ص 289.

(6) محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي و البلاغة من القرن الخامس إلى العاشر الهجـــري)، منشـــأة المعـــارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص 194.

تعانيه النفس في الداخل و ما تبصره في الخارج»[1].

أهملت هذه العلاقات, و لم ينظر إليها كضرورة جمالية و نفسية و فكرية تجسد الوجود«وجود الإنسان في قلب الطبيعة»[2], و إنما تم النظر إليها كـ«علاقة خارجية خالية من هذا الارتباط الذاتي الحميمي الدافئ التي انطوت عليه هذه الإيحاءات المشاعرية المنسوجة بها»[3].

هكذا لم توضع دلالات المكان في الشعر العربي الجاهلي موضع تقييم جمالي و لم يعتبرها النقاد العرب عنصرا من عناصر أدبية النص, حين عدوا الوقوف على الأطلال مجرد افتتاحية للقصيدة, أو سنة أدبية تلزم الشعراء الجاهليين اتباعها و السير على نهجها، أو بالأصح مجرد«صورة تقليدية جامدة لا حس فيها و لا حياة, قد ماتت فيها نضارة الإحساس و نبض القلب اللهيف»[4]. و فقدت دلالات المكانية من: شوق و حنين و إحساس بالغربة و الاغتراب و الضياع و الانجذاب للماضي البائد... و غيرها من الدلالات التي ينضح بها المتن الشعري العربي الذي «لم يكن محصورا في الوجود الطبوغرافي الماثل بتضاريسه البيئية, لكنه كان كذلك فضاء صوتيا و فضاء شميا و فضاء سمعيا»[5]. و هذا التنوع في التعامل مع الطلل هو ما جعل علاقة الشاعر بالمكان لا تتسم بالجمود, فقد شكلت تلك الأماكن التي تناولها الشاعر«حدثا جماليا داخل القصيدة الجاهلية كونها تنخلق من نسق الشاعر و طريقة تفكيره و رؤيته، كما شكلت حدثا نقديا يتوزع من خلاله الشعراء إلى طبقات و الشعر إلى بيئات و الإقرار بفصاحة لغة منطقة, و هجنة أخرى»[6].

و قد كان لتغير واقع المكان و تحول الشاعر من بيئة قاسية كيفت سلوكه و مشاعره و أفكاره و عاداته إلى بيئة تجسد النقيض، نقيض البادية التي شهدت ميلاد

---

(1) إيليا الحاوي: في النقد الأدبي (مقدمة جمالية عامة و قصائد محللة من العصر الجاهلي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص 32.

(2) سيزا قاسم: القارئ و النص، العلاقة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 54.

(3) يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، ص 110.

(4) محمد عبد الوهاب حجازي: الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 197.

(5) باديس فوغالي: الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، جدار الكتاب، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 318.

(6) حفيظة روابنية: شعرية الفضاء في المتخيل الشعري الجاهلي، مجلة الآداب و العلوم الإجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، عدد7،2008, ص 60.

أغلب الشعر العربي، و عندها تمرد بعض شعراء العصر العباسي- على رأسهم أبـــو نواس- عن سنن الماضين, و سخر هذا الأخير ممن بكى على الأطـــلال و اســـتبكى و في ذلك يقول:

قُلْ لمَنْ يبْكي علـــى رسْمٍ درَسْ واقفا ما ضـــرَّ لوْ كانَ جلـــسْ

اترك الربع و سلمـــى جانِبَـــا و اصطبحْ كرْخية مثل القَبَسَ[1].

لا يقتفي أبو نواس سبل القدماء في ذكره الأطلال, و إنما يوظف معاني جديدة وصورا جديدة تقلب أوضاع الطلل و مكانته في القصيدة العربية, بل و تربك أيضا علاقاته بباقي مكوناتها و موضوعاتها الأخرى, و«هذا القلب ما هو إلا تجسيد لقلبه للرموز التي تمثلها الأطلال في التراث الشعري العربي ولرفضه الحاد العميق للعالم الذي ترتبط به الأطلال و لقداسة تركيبه»[2].

و لأن الشاعر أو الكاتب كما يذهب الأديب طه حسين في سياق حديثه عن جد أبي نواس«لا يستمد أدبه من شخصه وحده(...), و إنما يستمد أكثر فنه و أكثر شخصيته من أشياء أخرى ليس له حيلة فيها، و ليس لطبيعته و مزاجه و فرديته فيها كل ما نضن من التأثير»[3].

فقد رأى أبو نواس في المدينة مكانا للمتعة و السعادة التي لا توجد في البوادي التي كثيرا ما تغنى بها الشعراء العرب, و كثيرا ما راح يذكر العرب بضنك الحياة في البادية كما في الأبيات الآتية:

بلاد نبتهـــــــا عشر و طلـــح و أكثر صيدها ضبع و ذيـــبُ

و لا تأخذْ عن الأعـــْـَرابِ لهَوًا و لا عيشا فعيشهُـــُم جديـــب

فأين البدو منْ إيوان كسْرى وأين من الميادين الـــزروبُ[4].

والأبيات تجسد انقطاع الصلة بين الشاعر وحياة البوادي و تفضيله المدينة المكان المعيش، وبذلك فجمالية المكان عند أبي نواس«هي جمالية الاختلاف القائم على

---

(1) أبو نواس: الديوان، تح أحمد عبد المجيد العزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 134.

(2) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنـــان، ط2، د.ت، ص 175.

(3) طه حسين: خصام و نقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط102، 1985، ص 275.

(4) أبو نواس: الديوان، ص 35. ص37.

الصراع بين الثبات والتغير بين القديم المقدس والحاضر المتغير»[1], و هذا الصراع يتعلق في حقيقة أمره بسؤال الوجود (الحياة والموت), أو «بين حياة تموت في ثباتها المكاني، الزماني وحياة تولد في تحولها التاريخي, فتولد جمالية علاقتها الشعرية بالمكان»[2].

وبناء على ما سبقت الإشارة إليه, فإن النقد العربي كما يقول الناقد إحسان عباس:«ظل حيث هو بينما كان الشعر يشهد تغيرا كبيرا على يد أبي نواس وأبي العتاهية وأطرابهم ممن سمو المحدثين»[3], و بذلك يقف المتتبع للنظرات النقدية العربية القديمة على حجم المفارقة بين هذه النظرات، أو شعريتها، وبين النصوص الشعرية التي شكلت مادة هذا التنظير, إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو ما مدى تأثير النظرات النقدية القديمة في "جماليات المكان" على مواقف النقاد العرب في العصر الحديث؟ وهذا ما سنعالجه عند التطرق لتطور مفهوم المكان في الدراسات النقدية العربية الحديثة.

---

[1] يمنى العيد، الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب, دار الآداب، بيروت، لبنـــان، ط1، 1998، ص111.

[2] المرجع نفسه ص111.

[3] إحسان عباس: النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجـــري)، دار الثقافـــة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 56.

2. المكـــان الروائـــي

1.2 مفهومـــه و أهميتـــه

إذا كانت كلمة "مكان" كما يقول لالاند:«عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسي الإقليدي»[1] الذي يخضع للقياس الموضوعي، فإن المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرد فحسب، لأن الأديب وبخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع، و أحاسيسه، و رؤيته المكانية الخاصة.

يمثل المكان «مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، و لا وجود لأحداث خارج المكان, ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمان معين»[2].

يتأسس المكان الروائي على اللغة, فهو «مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصوّر»[3]، و تعامل الروائي مع المكان لا يتم بالنظر إليه كأشكال، و حجوم، و فراغات، و مناظر، و أشياء، و ألوان مختلفة، وإنما يتم باعتبار كل هذا مجرد "رموز لغوية"[4] حاملة للكثير من الدلالات الجمالية، والوظائف الفنية، رغم ارتباط اللغة –أصلا- بأصولها الحسية بفعل ما تتوفر عليه من أبعاد فيزيقية، ذلك أن النص الروائي, يخلق «عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة و أبعاده المميزة»[5], و يكاد يتفق الباحثون في مجال النقد الأدبي أن المكان الروائي هو مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته, يمثل «العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعض, وهو الذي يسم الأشخاص

---

(1) اندري لالاند: المعجم الفلسفي، ص 363.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص 99.

(3) سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن،(د.ط)،2003، ص 127.

(4) عثمان بدري: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 94.

(5) سليمان كاصد: عالم النص، ص128.

والأحداث الروائية في العمق، و المكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية و بشكل أعمق و أكثر أثرا»[1].

يتأسس المكان الروائي في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعي, فقراءة الرواية «رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»[2].

بيد أن ذلك لا يعني –مطلقا- وجود قطيعة بين عالم الرواية و العالم الخارجي، فهذا الأخير يعمل على تغذية الخطاب الروائي, و «يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة»[3].

تعمل اللغة الروائية على الاستفادة من المكان الواقعي في علاقته بالإنسان, وتستمر في شعرنتها للمكان باستعمال آليات خاصة, فتجعل من هذا الأخير شكلا من أشكال التمثيل للعالم الواقعي وعبر تزويده ببعض العلامات الطبوغرافية التي تزيد من الإيهام بواقعيته، كأن تسميه بالاسم، على غرار ذكر أسماء المدن, أو تصف خصائصه كذكر أسماء الشوارع، والأحياء، والمعالم التاريخية...و غيرها، على الرغم من أن تسمية المكان – وحدها – عاجزة – لا محالة- عن إرساء دعائم المكانية في النص الروائي، ومن هنا تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان المرجعي, وهذا ما سنوضحه عند معالجة البعد الواقعي للمكان الروائي.

2.2 أبعـــاده

يحصر الباحث "صلاح صالح" أبعاد المكان الروائي في الأبعاد الآتية[4]:

البعـــد الفيزيائـــي

يبدو أول وهلة أن الأبعاد الفيزيائية أقل تواجدا و تدخلاً في تشكيل الأمكنة الروائية، بسبب فقدان الصلة المباشرة بين الأمكنة المشكلة من عناصر قابلة للإبصار في الطبيعة، والفنون المكانية والأمكنة المشكلة بواسطة اللغة، و لكن طريقة الإحالة من

---

(1) يسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغـــداد، ط1، 1986، ص 05.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 74.

(3) سليمان كاصد: عالم الرواية، ص 128.

(4) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي ص18.

النسق اللغوي الذي يشكل الأمكنة في الرواية إلى الأمكنة الطبيعية تستجلب طرائق التشكل الفيزيائي، وخصوصا ما تعلق منها بجماليات الإبصار وخدعه وإشكالاته المختلفة.

فالإيهام بالمكان الواقعي المشكل لجوهر المكان الروائي، هو نفس الإيهام الذي تستخدمه الفيزياء في تشكل المواد البصرية و الأمكنة البصرية التي يكونها الخداع البصري و عمليات الإيهام المباشرة بشكل رئيسي (الصورة السينمائية مثلا).

إضافة إلى ذلك، فالتطور التقني الكبير الذي عرفته الرواية في القرن العشرين، جعل الروائي يتعمد الاقتراب كثيرا مما تنتجه الحركة السريعة في المكان، ويحاول السيطرة على طبيعتها واستثمارها في إثراء الرواية بعناصر جمالية, تنتمي إلى روح العصر و إثاراته المختلفة.

إن المكان من موقع الحركة (نافذة السيارة أو القطار) غيره من موقع الثبات، وهو في الطائرة غيره من شرفة المنزل.

ولد تعامل الرواية مع هذه المتغيرات البعد الفيزيائي للمكان الروائي، وخصوصا عندما يتفاعل العنصر المكاني مع عنصر الزمن على درجة التماهي و في هذا الإطار يذهب الناقد ميشال بوتور إلى القول: «لكي نستطيع درس الزمن في ديمومته علينا أن نعتبره كأنه مسافة علينا أن نجتازها...كما أن زماننا ليس هو زمن علم الميكانيك الذي يوافقه، إنه مدى لا تتساوى فيه الاتجاهات مطلقا، مدى مليء بأشياء تغير وجهة سيرنا، حيث الحركة في خط مستقيم هي مستحيلة من نقطة لأخرى. إن انتقال الشخص الطبيعي أي السفر يظهر كأنه حالة "لحقل محلي", أو كما يقال "لحقل ممغنط", و هكذا فكل انتقال في المدى يفرض تنظيما جديدا للمدى و تغيرا في الذكريات و المشاريع»[1].

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس, منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1،1995، ص103، ص104.

البعــد الرياضـــي الهندســـي

«تذهب الناقدة "سيزا" قاسم إلى أن الرواية تشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان»[1].

ولأن المكان الروائي متشكل أساسا من مادة لغوية، فهو أقل خضوعا للصرامة الرياضية أو الهندسية، وأكثر تفلتا وانسياجا خارج منطق الضبط والمقاييس، يساعده في ذلك حرية الروائي في تشكيله كيفما شاء, و تساعده أيضا قنوات التخييل التي تضفي عليه امتدادات واستطالات إضافية تجنح دائما إلى التحْليق خارج منطق الانضباط والقواعد، لكن رغم ذلك، فقد نشأ البعد الرياضي الهندسي في أمكنة روائية متعددة عبر جملة من القنوات يحددها الناقد صلاح صالح في نقطتين:

الأولـــى: الآليات المعقدة، التي يعتمدها الذهن في الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، تجعل الفنان ينتقل من الفكر إلى تقديمها مجسدة بوسائل مختلفة والرواية قد تضفي صفات مكانية على الأفكار المجردة تساعد على تجسيدها.

الثانيـــة: أن الروائي يخضع في أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات ومحاولة ضبط المساحات، التي يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي، والقارئ أيضا قد يستجيب إلى إغراء تبسيط الأشكال المعقدة, فيعمد إلى تخيل الأمكنة عبر نزوعها إلى لبوس الأشكال الهندسية المعروفة, و في هذا الإطار يذهب ميشال بوتور في حديثه عن اهتمام الرواية الجديدة إلى أن «التوفيق بين الفلسفة والشعر الذي يتم داخل الرواية عندما تبلغ مستواها من التأجج يستدعي اللجوء إلى الرياضيات»[2].

وفي صياغة الروائيين لأمكنتهم تتعدد الرؤيات الهندسية و الرياضية للمكان الروائي, وتكثر أيضا المفردات القادمة من هذين العلميين, إضافة إلى كثرة الاستعارات المجازية في رسم المكان و تصويره.

البعــد الجغرافـــي

ويمكن تلمس هذا البعد –الواضح – عبر مستويين:

---

[1] سيزا قاسم بناء الرواية ، ص 152.

[2] ميشال بوتر: بحوث في الرواية الجديدة، ص 14.

الأول: نجده فيما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية و الجيولوجية (سهل، جبل، نهر، بحر).

الثانـــي: ما نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية، ينتظمها غالبا طلب المزيد من الإيحاء بواقعية المكان المسمى.

أحيانا تؤدي تسمية الأماكن الجغرافية بأسمائها المطابقة للواقع وأحيانا يعمد حجب التسمية عن أماكن أخرى، إلى محمولات ومدلولات، يمكن للدارس وللقارئ أن يسير بها إلى مراميها الأكثر بعدا والأكثر عمقا.

البعـد الزمنـــي – التاريخـــي

وفي حديثه عن تجليات التاريخ في الأمكنة الروائية يذهب صلاح صالح إلى أن: المهم في تجليات التاريخ، وتوضعه في الأمكنة الروائية، تلك الأشياء التي وضعها الإنسان على الأمكنة الأرضية من عناصر ساهمت في وسمها بكل ما ينظم إلى ما اصطلح على تسميته «بالتاريخ الإنساني»... وقلما أغفل ناقد, أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي أثناء تعرضه للمكان الروائي.

يوسع البعد الزمني التاريخي من دائرة المكان الروائي, ويرقى بالقصة من المحلية إلى العالمية، كما أن المكان الروائي لا يقدم دلالاته من ذاته, وإنما متواشجة مع عنصر الزمن.

البعـد الواقعـــي- الموضوعـــي

يقل اهتمام الروائيين والنقاد على حد سواء بالأمكنة الواقعية، فالمهم بالنسبة للروائي، والناقد هو كيفية توضع الأمكنة على الورق، وبالتالي كينونتها الفنية و ليس الواقعية، دون أن يعني ذلك اكتمال القطيعة بين الواقعي والفني، إذ تظل علاقة الإحالة التخييلية قائمة بين المكانين طالما بقيت الرواية موجودة، وهنا نجد أن التذكر ضروري لتبيان أن المكان ببعده الواقعي – الموضوعي- يكاد يستحيل العثور عليه في الفن، فحتى في حال حرص الروائي، أو الفنان على محاكاة الواقع، أو محاولة نقله بموضوعية, كما في التصوير الفوتوغرافي –مثلا-، فإن اختيار هذه الرؤية أو تلك، أو

الاقتصار على تصوير جانب دون آخر، يمثل بحد ذاته تجاوزا و افتراقا عن التناول الموضوعي, فكيف إذا تم التصوير بواسطة اللغة، و كيف إذا خضع التصوير لمؤثرات خارجية عن نطاق المكان؟

إن مكان الرواية كما يقول "بيتور" «ليس المكان الطبيعي، و إنما النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا»[1].

ومن جهته يفرق الآن "روب غرييه" بين الواقع الموضوعي الناتج عن القراءة، و من ثم بين المكان الواقعي والمكان الروائي فيذهب إلى أن «الرواية الجديدة لا تدعي فقط أنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة, أو المشاهدة، وإنما تبدو أيضا محتجة على نفسها، و تزداد شكا في المكان»[2].

ولكن هذا الشك في المكان الواقعي كما يرى "صلاح صالح": لا يعني أن الجميع نقادا وروائيين – متساوون في تأكيد الافتراق عنه, فنجد في بعض الروايات ما يدل على محاولة التعامل الموضوعي مع المكان بطريقة أو بأخرى.

إن البعد الموضوعي للمكان الروائي إذن يتجلى فقط في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة و عناصرها المادية، في العملية الذهنية الرامية دائما إلى إخراج اللغة من تجريدها و إلصاقها بما يمكن أن تتموضع فيه.

البعـــد الفلسفـــي الذهنـــي

نشأ هذا البعد – في المستوى الفني- من خلال نزع الألفة، عن المكان الفني، باعتبار الفن الشكل الأكثر اكتمالا لمفهوم نزع الألفة، فيحتقن المكان بعناصر ذهنية و فلسفية ،تسرع اختياره لتقديمه فنيا من جانب و تكسبه قيما، جمالية وفكرية, تسهم في إغناء العمل الفني وشحنه بالثراء و العمق من جانب آخر.

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 61.

[2] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر, مصطفى إبراهيم مصطفى, دار المعارف, القاهرة,(د.ط),(د.ت)، ص 127.

وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى الكيفية التي يبني من خلالها الروائيون أمكنتهم، حيث يرسمون المكان وفق معطياته الذهنية البحتة، فما أكثر الأمكنة التي رسمها الروائيون على الورق, دون أن يكون لهذه الأمكنة أية صلة بالأمكنة الواقعية.

وفي إطار هذا البعد يكتسب المكان بعدا ثقافيا واجتماعيا وحضاريا وفي الإشارة إلى العناصر الثقافية والذهنية المتولدة خلال علاقات الإحالة بين المكان الطبيعي والمكان الروائي تؤكد "سيزا قاسم" أن التبادل بين الصور الذهنية والمكانية, يؤدي إلى التصاق معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته, أهل اليمين واليسار، فوق وتحت...الخ كما أن الأشياء تتحول في الرواية «من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز»[1].

البعـد التقنـي الجمالـي

يتعلق هذا البعد بمختلف التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون في بناء أمكنتهم، فهي كثيرة ومستعصية على الحصر وتشهد تناميا متزايدا ومن هذه التقنيات يشير صلاح صالح لـ: الوصف، القص، ملامح الشخصية، نزع الألفة، دمج الأساليب اللغوية الجميلة والتراكيب الشعرية الخالصة في تصوير المكان... وسنتطرق في القسم التطبيقي من البحث إلى أهم التقنيات التي استعان بها الكاتب في بناء المكان في الروايات المختارة.

3.2 المكـان الروائي و المضمـون

إن المتتبع لتطور الرواية يجد أن المكان عرف نموا تدريجيا، لازم تطور الكتابة الروائية و تحولها من شكل روائي إلى آخر، و كذا تطور وعي الكتاب بالمكان، وتطور رؤيتهم للعالم و الوجود ككل.

يقوم السارد في "الرواية التقليدية" عادة باستعراض المحيط أو المجال الذي تتحرك فيه الشخصية وتجري في إطاره الأحداث بحيث توصف الأماكن وصفا يتناول كل جزئياتها، غير أن درجة التأطير، وقيمته تختلفان من نوع روائي إلى آخر, بل ومن نص إلى أخر و«غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، بحيث

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية،ص 101.

نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل "هنري ميتران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخلية ذات مظهر الحقيقة»[1].

وكان تحديد معالم المكان وخصائصه من أهم السمات التي ميزت رواية القرن التاسع عشر، لأن روائي هذا القرن اهتموا اهتماما كبيرا بالمكان، و«حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا»[2]، بحيث يطلع القارئ في روايات بلزاك (Balzac) وزولا (E.Zolla) و فلوبير (Goustave Flaubert) على جميع المعلومات الخاصة بالمكان، الذي سيؤطر الحدث, و يشهد حركة الشخوص، وقد وجد هؤلاء الروائيون ضالتهم في البيئة البورجوازية, فعمدوا إلى وصف الشوارع والمنازل والمدن، وقد امتاز وصفهم بدقة متناهية, إذ إنه «يقدم ويعرض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة بوجودها في المكان المحدد، وهو مهم أيضا لإدخاله العنصر الدراماتيكي في الرواية ومن ثم لإظهار النماذج البشرية والاجتماعية»[3].

وكل هذا الإسهاب والشمولية في وصف المنازل والملبوسات والشخصيات والطرق, إن هو إلا «أمر مسلم به لأنه حقيقة مقررة واجب تنفيذها»[4].

ولعل أبرز الروائيين الذين برعوا في رسم معالم المكان بدقة فلوبير (1821-1820) وذلك في روايته "السيدة بوفاري" (M^{me} bovary)، التي استهلها الكاتب بوصف مزرعة السيد روو (Rault) التي نشأت فيها أيما (Emma), وهي «مزرعة حسنة المظهر, يرى الناظر إلى الإسطبلات من خلال الأبواب المفتوحة أحصنة الحراثة التي تأكل بهدوء في معالف جديدة، أما زريبة الحيوانات فكبيرة والعنبر عال ذو جدران ملساء كالكف، ونرى في داخله عربتين كبيرتين وأربعة محاريث(...) وأدوات الحراثة بكاملها، وتأخذ أرض الفناء في الارتفاع تدريجيا, بينما زرعت الأطراف بأشجار تبعد بالتساوي الواحدة عن الأخرى...»[5].

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 65.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 106.

(3) محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

(5) محبة معتوق : أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 73.

يمتاز وصف "فلوبير" لهذا المكان بالدقة و التفصيل والإسهاب وكذلك الأمر بالنسبة لباقي الأمكنة في الرواية, وبخاصة تلك التي لها ارتباطها بالشخصية الرئيسة "ايما بوفاري" وبحركتها من مكان إلى آخر.

كانت رواية القرن التاسع عشر عند رواد الفن الروائي في الأدب الفرنسي والانجليزي والروسي، رواية مكانية بالمعنى الدقيق، وكان الوصف مقوما أساسيا كما في مدن تولستوي (Tolstoi)[*] وديكنز (Dickens)[**] وبلزاك «كانت هناك طرق وسكان والطرق مسماة بأسمائها الواضحة التي ترد في فصول الروايات حقائق ثابتة، وبعض الأحياء يسكنها الفقراء وبعضها يسكنها الأغنياء(...) لقد كان هذا الحرص بمثابة بناء القاعدة المكانية للفعل، فهي قاعدة تفصيلية مسهبة موغلة في قراءة الأشياء بالشروح والتفاصيل»[1].

يذهب "بيرسي لوبوك"(Percy lubbok) في حديثه عن بلزاك وتفصيلات المكان إلى أن بلزاك «لا يستطيع أن يفكر في شخصياته بمعزل عن البيوت التي يقطنونها(...) وأنه لا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوم بأية حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به»[2], إلا أن هذا التركيز الكبير على العالم الخارجي سرعان ما تم تجاهله وتجاوزه نهاية القرن التاسع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين لصالح المحتوى الذهني الباطني للشخصية الروائية, وذلك بظهور رواية تيار الوعي[*].

إن هذا التكنيك الذي أضحى يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية، عن طريق وصف المؤلف الواسع (M. proust) المعرفة

---

[*] تولستوي (ليون)ك (1828- 1910)، كتاب قصصي روسي صور العادات والتقاليد الروسية من أشهر رواياته "الحرب و السلم" و"أناكرينيا".

[**] ديكنز تشارلز: (1812- 1870)، قاص انجليزي أبدع في وصف حياة البسطاء من أعماله دافيد كوبر فيلد.

[1] طاهر عبده مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 117.

[2] بيرسي لوبوك: صنعه الرواية، تر عبد الستار جواد، دار مجدولاي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 199.

[*] تيار الوعي: مصطلح أوجده وليام جيمس، 1840، 1950، و يشمل كل منطقة العمليات العقلية، بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص (روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية العربية، تر محمود الربيعي، دار عرب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص 17.

لهذا العالم الذهني[1]. تجسده رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست (1871- 1966), ويتمثل ذلك في بروز المونولوج الداخلي المباشر بوساطة ضمير المفرد، والغائب، والمونولوج الداخلي اللامباشر بوساطة ضمير المتكلم، ومناجاة النفس، والتداعي الحر وتنظيم الذاكرة، والحواس، إضافة إلى المونتاج السينمائي الذي تتوالى فيه الصور واللقطات والمشاهد[2].

ويعد المونتاج أهم التقنيات التي تعتمدها رواية "تيار الوعي" وهو عبارة عن وسائل «تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار, أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها»[3].

وفي هذا الإطار يشير "داتشير" إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص: الأولى، تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتا في المكان، بينما يتحرك وعيه في الزمان ثابتا في المكان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني, أي وضع صور، وأفكار من زمن معين على صور، وأفكار من زمن آخر، والطريقة الأخرى- بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتا ويتغير العنصر المكاني الأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني[4].

وتعتبر فرجينيا وولف (Virginia woolf) أكثر المستخدمين للمونتاج المكاني، وبتأثير فائق، لأنها استطاعت أن تصله بوسائلها الأخرى المميزة, وأن تلحقه بالموضوع الأساسي لتيار الوعي[5].

و حاول دانيال ديفو (Danial divo) توضيح البيئة المكانية التي تتحرك فيها شخصياته، كما سار على نهجه كل من ريتشارد سون (Ridchard son) الذي خطا خطوة إلى الأمام، و بلغ وصف البيئة المكانية حدا كبيرا عند فليدنج (Fleeding) حين

---

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية ، ص 54.

[2] ينظر: خليل الموسوي: آفاق الرواية بنية و تاريخا و نماذج تطبيقية مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 17.

[3] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية ، ص 72.

[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 94.

[5] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية، ص 100.

قدم لقرائه "توم جونز" و هو يتحرك في البيئة المكانية من موضوع إلى موضوع في طريقه إلى لندن[1].

فإذا كان الزمن في روايات "تيار الوعي" يحمل في جوهره و شيجة ملتحمة مع تيار الوعي المعبر عن مختلف عوالم الوعي، و الشعور في الذات المتشكلة في الرواية، و هو أداة مهمة تبرز الذات المحترفة للزمن، فإنه بات لزاما أن يرفد عنصر الزمن توأمه عنصر المكان, حتى يشكلا معا «وحدة فنية في تشكيل سيمفونية لغة الوعي و تداعياتها في النص القصصي الدائر في منظومة تيار وعي الذات, و ترجمته من خلال شفرات سلوكية من النص القصصي»[2]، إلا أن تركيز هذه الروايات على العقل الباطن الذي ترى فيه المحرك الأساسي للعالم الخارجي المحيط بالشخصية واعتبارها معزولة عنه، جعل الروايات التي يمكن اعتبارها روايات ذهنية «لا تولي المكان الموصوف أهمية كبيرة لذلك, فهو نادر الوجود, ويقتصر في الغالب على الإشارات الخاطفة»[3], وحتى وصف الموجودات فيها «لا يركز على وصف الأشياء المحسوسة, ولكن على تيار الأفكار المتواردة للوصف»[4]؛ أي أن الوصف في رواية تيار الوعي لا يظهر فيها بشكل مستقل كما هو عليه في الرواية التقليدية, وبخاصة الرواية الواقعية.

هذا ويقدم "إدوين موير"(Edwin muir) في : بناء الرواية 1929 نظرية الرواية الدرامية ورواية الشخصية، اللتين وفقهما يشكل الزمن في الأولى وظيفتها، فيما يكون المكان وظيفة الثانية, فيذهب إلى أن «العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان, وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان, ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان، ويبني حديثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض، فيكون الحدث إطارا زمنيا، يوزع دائما ويعدل مرة أخرى في نطاق المكان»[5].

---

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية العربية ، ص 84.

[2] سعاد سعيد: سيكولوجيا الأدب (الماهية و الاتجاهات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د.ط، 2008، ص 84.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 67.

[4] محبة معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 22.

[5] إدوين موير: بناء الرواية، تر إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 62.

تقدم روايات الشخصية شخصيات تعيش في مجتمع, بينما تقدم روايات الحدث أفرادا يتحركون من بداية إلى نهاية، ففي الرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتا وتحكيميا، وهذا ما يدفع إلى الإحساس بامتلاء المكان في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية وبازدحام الزمان في الرواية الدرامية[1], وإن كان الناقد يؤكد مرارا أن المكانية, أو الزمانية تتصل بالعنصر الغالب في الرواية.

وبظهور الرواية الجديدة, عرف المكان في الرواية منحى جديدا على يد كل من الآن روب غرييه (alain robbe grillet) وناتالي ساروت (Nathalie sarraute) وكلود سيمون (Claude simon) و جان ريكاردو (Jean ricardou) وغيرهم.

إن ما يميز الرواية الجديدة هي أنها «تثور على القواعد، وتتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية»[2] و تكمن قوة الروائي في اعتقاد هؤلاء الرواد و في مقدمتهم الآن روب «في أنه يخلق بكل حرية و بدون نموذج»[3].

تؤسس الرواية الجديدة كما يرى "محمد الباردي" «قوانينها الذاتية و تنظر لسلطة الخيال و تتبنى قانون التجاور المستمر(...) فكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها»[4]. لذا يرفض كتاب الرواية الجديدة الأسلوب التقليدي في التعامل مع المكان الروائي، ويرون «أن الكاتب الروائي بتأنقه و مبالغته في تحديد معالم الحيز, قد يجعله غير صادق مع نفسه ولا مع المتلقين أيضا»[5]

---

[1] إدوين موير: بناء الرواية، تر إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت ، ص 84.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية... ، ص 54.

[3] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة مركز النشر الجامعي تونس (د. ط)،(د. ت) ص226.

[4] محمد الباردي إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص291.

[5] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 154.

واقترحوا تقنيات جديدة كالتقطيع والانطلاق, أو الأنسنه والتشخيص وربطه بالأسطورة. فبدأ مرادفا للتيه والضياع، ولم يعد واضح التقسيمات والملامح كما كان عليه أمره في الرواية التقليدية «فكان الكاتب نفسه لا يعلم معالم حيزه»[1]

وفي هذا السياق يذهب "الآن روب غرييه" إلى: أن رواد الرواية الجديدة يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة, ويحلون المكان محل الزمان, لأن وجود الأشياء في المكان أقوى وأرسخ من وجودها في الزمان[2].

ويفهم من كلام الناقد أن المكان ما هو إلا وجود موضوعي محض, يخلو من أية دلالة، وإضفاء الدلالة عليه أمر مناقض لطبيعته بوصفه مجرد مكان يفتقد لأدنى المميزات والخصائص, فهو كما يصفه غرييه «لا هو عبث ولا هو دلالة إنه ببساطة موجود»[3]. ولأن الشخصيات في هذه الرواية لم تعد تحظ بالعناية والاهتمام كما كانت في الرواية التقليدية فإنه لم يعد يهمها ما يحيط بها من أمكنة، فالمكان الذي تصوره روايات "كافكا" أو "الان روب غرييه" أو "ستندال" ما هو إلا صورة معبرة عن الوضع الإنساني العام، و«ليس من باب الصدفة أن التراجيديا المعاصرة منذ "كافكا" تعبر عن نفسها خاصة من خلال مصطلح المكان. إن المتاهة أصبحت الترجمة العادية والجيدة لوضعية الإنسان السخيفة، هذا الإنسان الذي يبتلعه العالم ويضيعه»[4].

ولعل هذا ما جعل الروائي "آلان روب غرييه", يعتمد الأشكال الهندسية في تقديمه للملفوظ الحكائي وفي هذا السياق يذهب رونالد بورناف إلى أن جمل آلان روب غرييه (الوصفية) يبدو كأنها تقدم شرحا لمشكلة هندسية[5].

يتعامل كاتب الرواية الجديدة مع "المكان" بموضوعية تامة«لا يحمله دلالات لا يحتملها، ولا يزيفه بوصفه واقعا متعينا. والإنسان في هذا المكان كائن معزول في عالم من الأشياء والموجودات العارية من الدلالة والتي تتبدى وجودا يعوزه الترابط»[1].

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 153.

[2] آلان روب، غرييه: نحو رواية جديدة، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

[4] عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة، تونس، ط1، 1987، ص 52.

[5] Voir Roland bourneuf et réal Ouellet : l'univers du roman, P. UF, 1972, P : 108.

إن كل ما يصادف من وشائج و علاقات بين كل من الإنسان والعالم الخارجي وليد فهم مبالغ فيه حاول الفكر الإنساني تكريسه عبر التاريخ, وهو ما ينعكس على دلالة الاستعارة التي تضفي على موجودات الكون وأشيائه عمقا داخليا وزخما مسقطا من ذات الكاتب ومن ثم تفقد هذه الأشياء تحت وطأة المجاز وجودها الموضوعي وتتحول إلى بؤرة إشعاع دلالي لا ينبع من وجودها ,وإنما ينتج عن قدرة الاستعارة على إضفاء ألق زائف على هذا الوجود الموضوعي[2], فالإنسان في تصور آلا ن روب غرييه يقوم بإسقاط روحه وانفعالاته وآماله و مخاوفه على الأشياء, مما يفقدها كل كيانها لأنها في اعتقاده تتمتع باستقلالها الوجودي عن الإنسان[3], ومن هنا تنصرف الرواية الجديدة عن «العبادة المفرطة للشخصية»[4], فلا تولى أدنى اهتماما لمشاعر الإنسان وأحاسيسه وتعمد إلى «التحديق في الأشياء، فتمسح عنها غبار الإيديولوجيا البورجوازية، وتقدمها في وجودها الصلب العاري، وهو أمر لا يمكن للروائي أن ينهض به، وينجح في اكتشافه للواقع ,إلا إذا هجر الواقعية التقليدية بأشكالها، وابتعد عن خرافة الكشف عن العمق»[5].

أما بالنسبة للمكان في الرواية العربية, فيشير إلى أن التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع العربي، والتبدلات الاقتصادية التي تعرض لها، والأحداث السياسية المتواترة التي هزت كيانه و وسعت الفرقة بين أقطاره، بالإضافة إلى تعرض الوطن العربي للغزو الاستعماري بطرق مختلفة طمعا بخيراته وموقعه الاستراتيجي. لعبت كل هذه الظروف دورا هاما في لفت نظر الروائيين للمكان[6].

التفتت الرواية العربية للمكان، بعد أن تجذرت في الثقافة العربية, وأوجدت لنفسها موطأ قدم، بعد صراع مرير خاضته مع بعض الأجناس الأدبية التقليدية, وبعد

---

(1) محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل و الإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، ط1، 1993، ص 117.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ينظر: آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 14.

(4) المرجع نفسه، ص 36.

(5) محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر، ص 117, ص 118.

(6) ينظر: مرشد أحمد: البنية و الدلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص128.

أن حققت جانبا من التراكم والنضج على مستوى أشكالها ومضامينها, فكان لها أن اهتمت بالمكان وبقضاياه التقنية والفكرية، فانضم إلى غيره من العناصر الحركية الفاعلة في العمل الروائي؛ من أحداث وشخصيات وزمن...وساعدها على هذه النقلة تأثرها بالحداثة والمد التجريبي الذي «أفرز أكثر من اتجاه واحد إلى درجة أن الإبداع في فن الحكي العربي أضحى موسوما بنزعة مستمرة للتجاوز وهدم الحدود(...) مؤمنا بحرية الخلق و الإنشاء»[1].

لقد تبلور الوعي المكاني في الرواية العربية الحديثة و«تعمقت دلالاتها بالأشياء المكانية, وبدقائق التفاصيل والأسماء بما أسهم عبر المتراكم في إنشاء ذاكرة سردية عربية جديدة تستفيد من التراث الحكائي القديم وتضيف إليه جديدا هو من المكانية الحادثة وإليها»[2], فتجعل من الأمكنة«مستودع الذاكرة الجماعية التي تعيد تاريخ نفسها انطلاقا من هنا»[3].

إن استدعاء الرواية العربية للتاريخي، ولخبرته المكانية الحادثة, ما هو إلا مغامرة سردية عربية جديدة, ترسخ حضورها في راهن الثقافة العربية بقضايا وجودية مربكة حولت الرواية العربية من رواية قومية, أو إقليمية إلى رواية إنسانية بهموم كونية[4], ومن هنا فإن أهمية المكان في الرواية العربية تكمن بالدرجة الأولى في السعي إلى إيجاد «خصائص محلية إنسانية شاملة من ثوابت مكانية تمنح فن القصة عندنا خصوصية معينة, يمكنها أن تسم أدبنا بميسم واقعي يأخذ بعين الاعتبار مسعى الأدباء إلى تشكيل رؤية واضحة لهم، لا تقف عند الحاضر كليا، بل تمتد إلى الماضي من أجل رسم خطوط عريضة للمستقبل»[5]. و كتابة رواية عربية «لا يخطئ من

---

(1) محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 292.

(2) مصطفى الكيلاني: الرواية و التأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 177.

(3) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 154.

(4) ينظر: مصطفى الكيلاني: الرواية و التأويل، ص 178.

(5) يسين النصير: الرواية و المكان(دراسة المكان الروائي), دار نينوى للدراسات و النشـــر و التوزيـــع, دمشـــق, سوريا, ط2, 2010, ص 24.

يقرأها في اكتشاف هويتها ومزاياها وطريقتها الخاصة في القص»[1]، بالتركيز على مقوماتها الذاتية وعلى مكانيتها التي يمنحها الروائي حياة متوهجة وحسا إنسانيا يتجدد بالممارسة الواعية لمجريات الأحداث فـ«العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2]، وهذا ما شدد عليه نجيب محفوظ في أعماله الروائية, وبخاصة تلك التي كانت مدينة القاهرة مسرحا لأحداثها.

إن«ما يذكره الروائي من تفصيلات مكانية واقعية, استمدها من مرحلته الفنية الواقعية, ليست مجانية, وإنما استغلها استغلالا وظيفيا في بناء الرواية من جهة وفي تأكيد الانتماء المصري لدى أشخاصه من جهة ثانية»[3]، في حين يذهب الروائي عبد الرحمن منيف إلى أن اختياره للأمكنة كجغرافيا وأسماء يبقى ثانويا فما المكان في الرواية إلا رمزا أكثر مما يكون مكانا محددا، ويذهب إلى أن«عدم تحديد المكان في شرق المتوسط[*] لم يكن هروبا و لكن تشابه الوضع في البلاد العربية من حيث سجونها والتعذيب فيها، يحول كل تعميم على تخصيص لأن كل بلد عربي معني بالموضوع وكثيرون حاولوا إقناعي بان حوادث الرواية جرت في المغرب العربي ولم تجر في مشرقه، و أن تسميتها "شرق المتوسط" محاولة هروب من تسمية الأشياء بأسمائها أو الأماكن بأسمائها»[4].

هذا وتشير الناقدة "يمنى العيد" إلى ثلاثة أشكال تخص جمالية المكان في الرواية العربية الحديثة هي[5]:

الشكـــل الأول: يكون تيارا عرف تألقه مع الرواية العربية الواقعية في الخمسينيات والستينيات, ويجد أمثلته عند نجيب محفوظ في الثلاثية, وعند الشرقاوي في الأرض علما بأن الأشياء والرموز لم يكن لها في الرواية العربية ما كان لها في الرواية

---

(1) عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى, المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع, الـــدر البيضـــاء, المغـــرب, ط4, 2007, ص129.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 06.

(3) مصطفى التواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ (اللص و الكتاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفـــارابي، بيـــروت، لبنان، ط3، 2008، ص 125.

(*) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط9، 1993.

(4) عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى، ص 129.

(5) يمنى العيد: الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، ص 112, ص113.

الواقعية الغربية ورواية القرن التاسع عشر عند "بلزاك" و"زولا" من تفصيل وتشعيب في الوصف، كما أنها تختلف في دلالتها لأن الدلالة ترتبط بمظاهر الحياة الاجتماعية.

الشكـــل الثانـــي: وهو لا يشكل تيارا, وإنما يحيل على أكثر من تجربة ذلك أن التجربة التي تعلنه, تبقى فردية ومتميزة في الرواية العربية الحديثة كتجربة الروائي الليبي إبراهيم الكوني في روايته المجوس[*] التي تتراجع فيها الحكاية لصالح "المكان" الذي يمثل فضاء الصحراء[**], والجمالية هي جمالية خطاب نسج دلالات عالم هذه الصحراء، عالم تتحكم فيه وتكونه قوى الطبيعة.

الشكـــل الثالـــث: وهو الذي تتميز جمالياته المكانية بدلالات الحنين إلى المدينة المفقودة, ونجد نموذجه في رواية نجوم أريخا للروائية الفلسطينية "لينا" بدر الصادرة 1993 عن دار الهلال.

وفي نفس السياق يذهب الناقد "عز الدين المناصر" إلى أن: التحولات التي عرفتها المجتمعات العربية كان لها بالغ الأثر على الرواية التي كان من بين هواجسها الأولى تجسيد بيئات عربية وتقديم صور من المحلية، بحيث صورت مجموعة من الروايات خصوصية بعض البيئات في الريف، أو البيئة البحرية، أو الصحراء، بما يظهر التنوع الثقافي وأحوال الواقع[1].

4.2 الدراسات المكانيـــة

1.4.2 الدراســـات المكانيـــة الغربيـــة

تتعدد النظريات التي تهتم بدراسة المكان, نظرا لاختلاف المقولات المرجعية والمعرفية التي تنطلق منها، ويمكن لنا أن نقف على بعض الدراسات التي نعتقد بأهميتها في إعطاء صورة عامة عن مجمل المقاربات المكانية الحديثة.

(*) إبراهيم الكوني: المجوس، الدار الجماهيرية، طرابلس، دار الأفاق الجديدة، المغرب، ج1، 1991.

(**) من أبرزالنصوص الروائية التي اتخذت من الصحراء مكانا لأحداثها نشير إلى الروايات الآتية:

- رجال تحت الشمس ل:غسان كنفاني، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
- بادية الظلمات لـــ: عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للأبحاث و النشر، بيروت، لبنان، ط4، 1992.
- براري الحمى لـــ: إبراهيم نصر الله، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1985.

[1]ينظر: عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر و التوزيع، عمـــان، الأردن، ط1، 2006، ص 78.

المكـــان و السلطـــة

يرتبط المكان بحرية الإنسان ويمكن القول أن «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...ناتجة عن الوسط الخارجي»[1].

فالإنسان يعيش في بيته -المكان الخاص- ويتحرك فيه بحرية, لكنه سرعان ما يفتقدها عند خروجه منه, ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان, وتعد المساحات المكانية «دوائر متراكزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها و تناغمها، إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته، إلى حيز كوني»[2].

وبما أن الإنسان يعيش في حالة من التردد والتغير بين «الرغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج، أو بين الرغبة في الانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل»[3], فإن علاقة الأنا المركز تتغير بتغير المكان, كما أن حريته في الحركة تختلف من مكان إلى آخر، ومن ثم يقسم الباحثان أ.مول (A.Moles) و إ. رومر(E.Rhomer) المكان إلى أنواع أربعة، استنادا إلى معيار السلطة، التي تخضع لها هذه الأماكن، وبحسب حرية الفرد في التصرف في إطارها، وهذه الأماكن هي[4]:

- ✓ عندي و هو المكان الحميم الذي تكون فيه للإنسان مطلق السلطة.
- ✓ عند الآخرين: وهو مكان يشبه سابقه، يمنح الإنسان بعض الحميمية, لكنه يشعر بالخضوع لسلطة الغير.

---

(1) سيزا قاسم: القارئ و النص، العلامة، الدلالة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة,(د.ط), 2002، ص 45.

(2) يوري لوثمان، مشكلة المكان الفني، تر. سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 60.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(1) Moles et E. Rhoner: Psychologie de l'espace, cas terne , Paris, 1972, PP 135. 142
نقلا عن: يوري لوثمان، مشكلة المكان الفني، ترسيزا قاسم، عيون المقالات، ص61، ص62.

- ✓ **الأماكن العامة**: وهي أماكن تمتلكها الدولة (السلطة العامة)، يشعر فيها الإنسان بالحرية و إن كانت حرية مقيدة و محددة.
- ✓ **المكان اللامتناهي**: وهو المكان الذي لا يمتلكه أحد، ولا يخضع لسلطة أحد (مثل الصحراء)، وتكون الدولة وأجهزتها بمنأى عنها، أي أنها لا تمارس سلطتها القهرية فيها ونظرا لبعدها وخلوها من الناس, فهي تفتقر إلى مختلف المرافق الحيوية.

وهذه الأماكن جميعها, يمكن أن تعطي للقارئ تصورا عاما عن الأماكن الجغرافية التي يمكن أن تجسدها الرواية.

المكـــان و الخيـــال/ شاعريـــة المكـــان

تجاوز "غاستون باشلار" الفكر الفلسفي الكلاسيكي للمكان الذي يركز على أبعاده الهندسية والجغرافية، حينما قدم تصوره الفذ في المكانية, وذلك في كتابه شعرية الفضاء.

يركز "باشلار" على القيم الإنسانية التي يتسم بها المكان اعتمادا على فاعلية الخيال، فـــ «الخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة، وما أود استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل»[1]، فالمكان كما يقدمه "باشلار" يتعلق «بجوهر العمل الفني، فهو الصورة الفنية ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادرا على استحضار الصورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف»[2].

لكن ينبغي لنا أن نميز بين مستويين من المكان لدى" باشلار"[3]:

أ- معمارية المكان التي تعني الأبعاد الهندسية والجغرافية للمكان؛ إذ يتجلى المكان في المقام الأول بوصفه كيانا هندسيا واقعيا، بحيث يعد البعد الجغرافي للمكان ممثلا لأبعاده الموضوعية المميزة له.

---

[1] غاستون باشلار:جماليات المكان، ص 31.

[2] غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 290.

[3] المرجع نفسه، ص 291.

ب- شاعرية المكان التي تظهر, وتجسد لنا المكان الأليف, أو بيت الطفولة الذي يتسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء ,أي المكان الأليف، الذي وصفه "باشلار" بأنه «يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية»[1].

لا ينكر "باشلار" المكان بوصفه موضعا له أبعاده الجغرافية والهندسية فالبيت في تصوره هو في المقام الأول «كيان هندسي مرئي وملموس»[2], إلا أنه أكثر من ذلك؛ فهو بعد إنساني ونفسي وروح يجسدها العمل الفني, ويخرجها إلى الوجود في ومن خلال الصورة الفنية.

وإذا كان "باشلار" يركز على قيم المكان, فإنه يركز أيضا على المكان الحميمي الأليف الذي يتسم بقيمه الإيجابية المختلفة، بحيث يعتبر بيت الطفولة مكانا للألفة وفضاء رحبا لتكثيف الخيال, يتملك الإنسان الشوق ويأخذه الحنين كلما نأى عنه، فهذا البيت كما يقول:«هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، ذلك المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا, أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[3].

يذهب باشلار إلى أن هناك أمكنة ما يراودنا فيها الإحساس بالألفة لأسباب عديدة قد يكون على رأسها احتواؤها على بعض أشياء أماكن إقامتنا القديمة، مما يؤدي إلى الشعور بالحماية والأمن، لأن هذه الأشياء مرتبطة بذواتنا, أو بالأحرى بأعماقنا، وإذا ما افتقدنا إليها المكان، البيت ارتباط الإنسان به, فهي مصدر ارتباطنا بالمكان على البعد النفسي للمكان الذي أغفله من سبقه.

«لا يعيش المكان على شكل صور فحسب, بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة من ردود الفعل، فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله»[4].

---

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 09.
(2) المرجع نفسه، ص 68.
(3) المرجع نفسه، ص 31.
(4) عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 49.

ومما سبق يتبين أن "باشلار" يتطرق إلى مستوى أعمق للمكان الحميمي ممثلا في بيت الطفولة الأليف الذي يتجاوز في أبعاده البيت الواقعي الذي ولدنا و نشأنا فيه، فهو يتحدث عما يسميه «البيت الحلمي...الذي يمثل السكنى الشاعرية,أي السكنى في تلك الأماكن التي نحبها، نفقدها، تحزننا، فهناك علاقة شاعرية تربطنا بهذه الأماكن تجعلنا نستشعر إزاءها بالألفة والحميمية، فهي التي تظل حية و باقية في ذاكرتنا..»[1].

أي أنها تمثل السكنى من خلال الذكرى, نحيا فيها الحياة الأليفة لأن «الحياة الواقعية ليس لها على الدوام إمكانية التأصيل الجيد لتلك الألفة أو الحميمية»[2].

اقتصرت شاعرية المكان لدى"باشلار" على المكان الأليف الذي يلجأ إليه الإنسان طلبا للراحة، ويقابل المكان المعادي- مكان الضغط و الإكراه، فالأول يرتبط «بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز, إننا ننجذب نحوه ,لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[3], في حين يكون المكان المعادي هو مكان الصراع و«لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية»[4], لذا يسقطه الناقد ولا يتطرق إليه.

يقدم هذا الطرح المكاني المتميز للفيلسوف "باشلار" دراسة نسقية نفسية للأماكن الخاصة المرتبطة بحياة الإنسان, وهي أماكن تحمل دلالات وقيم جمالية, تحفز المخيلة على التذكر والتخيل.

إن ما يؤكد عليه "باشلار" هو أن المكان في الفن ليس مكانا هندسيا خاضعا للقياس, بل هو مكان عاشه الأديب كتجربة, وهو ممتلئ بالصور، والرموز، والدلالات.

---

(1) غادة إمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، ص 292.
(2) المرجع نفسه، ص 293.
(3) غاستون باشلار: جماليات المكان, ص 31.
(4) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.

وقد ركزت جهود "باشلار" النقدية في المكان على طبيعة العلاقة بين المكان والإنسان وعلى الدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان, وقد اهتمت هذه الجهود بالأماكن الأليفة, وأقصت الأماكن المعادية التي تحد من طموح الإنسان, وتعيقه في الحياة، ومن هنا فإن هذا التصور يفتقد إلى بعض الشمولية والتكامل.

ومهما يكن فإن شعرية الفضاء "لباشلار" يبقى من أهم الدراسات التي لها السبق في الالتفات إلى شعرية المكان, وأيضا التقاطب المكاني, وهي المقولة التي يبني عليها يوري لوثمان تصوره للمكان.

التقاطـــب المكانـــي

يذهب الناقد "حسن بحراوي" إلى أن مفهوم التقاطب ليس جديدا تماما نصادقه في جذوره الأولى عند "أرسطو"... حين يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع)[1], وتبرز التقاطبات كما أشرنا في العنصر السابق لدى "غاستون باشلار" في تناوله للمكان الأليف والمكان المعادي أو ثنائية الداخل والخارج.

ينطلق "لوثمان" في دراسته للتقاطب من أن «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...الخ تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة (كالاتصال والمسافة...الخ)»[2].

وتعد لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/ الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح/ المنغلق، المحدود/ اللامحدود...كلها تصبح لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تظهر عليها صفات مكانية[3].

ويرى لوثمان: أن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به...هذه النماذج تنطوي دوما على سمات مكانية وقد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائي: «السماء – الأرض) أو الأرض، العالم السفلي»... وتارة تأخذ شكل تدرج هرمي سياسي-

---

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، (ط1)، 1999، ص 33.

[2] يوري لوثمان: مشكلة المكان الفني، ص 65.

[3] يوري لوثمان: مشكلة المكان الفني ، ص 69.

اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع)، وتلك التي تقع في أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقي, يقابل بين «اليمين واليسار», وتنتظم في شكل نماذج للعالم, تتسم بسمات مكانية واضحة، كثير من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة "الدينية" و"الرفيعة".

ويمكن إبراز هذه الثنائيات في الجدول الآتي:

التقاطبات المكانية	التقاطبـــات الرمزيـــة (الثقافيـــة)
السمـــاء- الأرض	المقدس/ المدنس، الروح/ المادة، الخلود/ الفناء، السعادة/ الشقاء.
الأعلـــى- الأسفل	السمو/ التدني، الرفيع/ الوضيع، النفيس/ الرخيص، النبل/ الابتذال...
المفتوح- المغلق	الاتساع/ الضيق، المضاء/ المظلم، العام/ الخاص...
الداخـــل- الخارج	الخاص/العام، الأليف/ المعادي، الحماية/ اللا أمن، المحدود/ غير محدود

تتحول هذه الثنائيات من كونها وصفا للمكان لتعبر عن قيم مختلفة اجتماعية، دينية، إيديولوجية، فهي ليست مجرد إحداثيات مكانية – مجردة- بل نجد لها علاقة بواقع الإنسان وبمحيطه الاجتماعي و السياسي و الأخلاقي.

إن الأنساق السابقة ما هي إلا نتاج ثقافي في المقام الأول؛ قد تتحول ثنائية العالي/ المنخفض إلى قيمة اجتماعية طبقية، بينما تعبر الثنائية اليسار / اليمين عن قيمة دينية , أو إيديولوجية في حين تدل الثنائية الثالثة القرب/ البعد على أواصل القرابة العائلية بينما يدل التقاطب الأخير على درجة الوعي والقدرة على الفهم. وبذلك يقدم "لوثمان" تعريفا أكثر شمولية واكتمال للمكان، لا يقتصر على مكان النص، ولا على المكان الجغرافي، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جميع الأشياء، التي يمكن أن تنشأ بينهما علاقات مكانية، فالمكان لديه «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر

والحالات, أو الوظائف, أو الأشكال المتغيرة...، تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة مثل الاتصال، المسافة...الخ»[1].

ويخلص "لوثمان" في دراسته للمكان الفني إلى مفهوم الحد (Frontierre) كصفة طبولوجية هامة لها دورها في تنظيم النص، ويقصد به: الحد الفاصل بين مكان وآخر ويختلف باختلاف الأمكنة وله ارتباط وثيق بمفهوم التقاطب يقدم "لوثمان" مثالا عنه بالحكاية الخرافية التي تتوفر على نوعين من المكان الدار والغابة، تفصل بينهما حافة الغابة ومن خصائص الحد أنه غير قابل للاختراق (impénétrabilité)[2]. وقد تعمق ويسنجر (weisgerbre) في كتابه "الفضاء الروائي" وتوصل إلى إقامة البناء النظري، الذي ينهض عليه التقاطب المكاني داخل النص، عن طريق إرجاعه إلى أصوله الأولى، بحيث ميز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية... وتلك المشتقة من مفاهيم المسافة, أو الاتساع أو الحجم... أو مفهوم الاستمرار أو مفهوم

العدد... وما إلى ذلك[3], وخلص بعد إقامته لهذه التمييزات إلى «أن التقاطبات السابقة لا تلغي بعضها البعض وإنما تتكامل فيها بينها لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي ستساعدنا على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية في النوع الحكائي»[4].

وإذا كان مفهوم التقاطب قد أظهر في تصور "حسن بحراوي" «كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص,وذلك بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية، مما سهل التمييز داخلها بين الأمكنة و الأمكنة المضادة»[5].

فإن الناقد "حسن نجمي" يرى غير ذلك، فيذهب إلى القول:«يصعب أن يتيح مجرى (التقاطبات) الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي، لأن هذا المجرى

---

(1) يوري لوثمان: مشكلة المكان الفني، ص 69.
(2) المرجع نفسه، ص 66.
(3)Jean weisgerber: l'espace romanesque Ed loge d'homme, 1987.
نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي, ص35.
(4) يوري لوثمان: مشكلة المكان الفني، ص 69.
(5) المرجع نفسه، ص نفسها.

يأتي من كونه خيارا انثروبولوجيا وليس أداة للتحليل الأدبي بالأساس، وإن كان يشكل أفقا إجرائيا يقتضي بعض النصوص, أو المتون ضرورة وأهمية اللجوء إليه»[1].

و يعلل رأيه بأن التقاطب ما هو إلا «تصور لا يتحدث إلا عن شخص واحد له وضعية معينة: عن تقاطب (التحت / الفوق مثلا يترجم – كما هو معروف نظرة شخص واحد له وضعية معينة: وتقاطب (الضوء/ الظلمة), يحيل على شخص سليم البصر...كما أن هذه التقاطبات في حد ذاتها ليست إلا ترتيبا للأشياء الأدبية التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد ترتيب وتقابل. وهذا شيء ينتبه إليه، على نحو ما "جان ويسجربير"»[2].

المكـــان و الجســـد

ينطلق الباحث "سامي علي" في كتابه الفضاء المتخيل من منظور انثر بولوجي نفسي، و وفق هذا المنطلق حاول تحديد القضايا الأساسية لإدراك الفضاء المتخيل و دلالاته من جهة, وكذلك البحث في علاقته بالفضاء الطبيعي (الواقعي)، والطريقة التي يمكن أن يتحول من خلالها الفضاء الواقعي إلى فضاء متخيل انطلاقا من معطيات مدرسة التحليل النفسي الكلاسيكي, كما تبلورت لدى "فرويد" (S. Freud).

تولي دراسة "سامي علي"، عناية خاصة ببعض الدراسات التي تركز على الفضاء المتخيل التي تتموقع بين الواقعي والمتخيل وبين المتخيل واللامتخيل وتتناول هذه الدراسة:قضية تشكل الفضاء و الدور الذي يؤديه الجسد في هذا التشكل[3].

يعالج الباحث مشكلة الفضاء في مستواه الأكثر بنينة (Plus structuré) وعلاقتها بالرؤية البصرية، تلك الرؤية التي تتبع تشكلها و تحولها من خلال التراكمات المتتابعة لتجربة تنتقل من الإدراك إلى الاستيهام ومن الاستيهام إلى الحلم وقد يحدث العكس[4].

---

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل و الهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 2000، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] Sami Ali l'espace imaginaire, Gallinard France, 1974, P9.

[4] Ibid: p:9.

يركز "سامي علي" في دراسته لعلاقة الفضاء بالجسد على عدة مفاهيم مكانية، نذكر منها: ثنائية الداخل والخارج، الأمام والخلف، العلوي والسفلي، فالداخل يوحي بالألفة والأمن على عكس الخارج الذي يدل على الخوف والعداء.

وانطلاقا من منظور ميتا نفسي (Métapsychologique) يعالج الباحث مجموعة من الفضاءات هي: فضاء الإدراك، فضاء الاستيهام، فضاء الحلم تأسيسا لمقاربة موضوعاتية للفضاء المتخيل مؤسسا رؤيته للفضاء المتخيل على مفهومين أساسيين:

- ✓ مفهوم الخطاطة التي تضبط الحصة المخصصة للجسد المطابقة للذات من خلال انبثاق المرئى وتحولاته.
- ✓ مفهوم الإسقاط الحسي: ويعني بالنسبة للاشتغال الدفاعي نشاطا إسقاطيا مركزيا يحديد من خلاله- قبلا- إمكانية الفضاء و الموضوع.

وفي هذه الدراسة يشدد الباحث على العلاقة العضوية بين كل من المكان والزمان كبعدين للفضاء، و يرى أن: الهنا /الهناك لا تحدد فحسب اتجاها مكانيا وإنما أيضا تحدد لحظات حركة محتملة, يكون فيها القريب والبعيد هما الحاضر والمستقبل[1].

و في مجال النقد يستعمل النقاد الغربيون مصطلح مكان في حدود ضيقة و لدلالات خاصة في حين يستعملون وبتواترمصطلح "الفضاء" (espace) في كتاباتهم و مقالاتهم.

و عن أهمية المكان الروائي (الفضاء) في النقد الغربي، فيمكن القول أنه لم ينل الاهتمام نفسه، الذي حظيت به أغلب المكونات السردية الأخرى – كالزمن، الشخصية الرؤية السردية... وما إلى ذلك، والتفاتة بسيطة إلى محللي المحكي الأدبي، كما يذهب "هنري ميتران" (Henri Mitterrand) تبرز أن اهتمامهم قد انصب على وجه التحديد على «البحث في منطق الأحداث، و وظائف الشخوص وزمنية المحكي، فلا وجود لنظرية قائمة بذاتها في التفضي السردي، و إنما هو سبيل في بحثها مازال بعد، وسبل

(1) Sami Ali l'espace imaginaire p238.

أخرى مازالت قيد التهيؤ»[1]. و في ذات السياق نبه الناقد "رولان بورناف" (Roland Bourneuf) إلى حجم التهميش الذي طال عنصر المكان الروائي في الدراسات الأدبية المعاصرة لكنه أكد: أن السبيل لازال مفتوحا أمام النقاد في ذلك[2].

إذا كان بعض النقاد قد تناولوا بالدراسة الديكور والوصف, فإن المعرفة تظل ضئيلة و ضبابية فيما يتعلق بـــ «تشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعيا محسوسا أو كان مجرد حلم, أو رؤية»[3], ذلك أن النقد - باستثناء اهتمامات" لوثمان"- لم يوجه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية وضع الإنسان أمام محيطه[4].

ويأتي هذا الانشغال عن المكان لدى هؤلاء النقاد على الرغم من ارتباط الأدب الوطيد بالمكان، فلا يمكن على الإطلاق تصور الأدب بدون مكان، وبخاصة السرد الأدبي فالأدب يصف الأمكنة التي تنتقل فيها الشخصيات و المنازل التي نقر فيها، والمناظر الطبيعية وكما يقول "بروست": فإن الأدب ينقلنا إلى عالم الخيال والأماكن المجهولة التي نشعر ونحن نتجول في أنحائها بأمن وسكينة كتلك التي يشعر بها الطفل الصغير عند استماعه إلى حكاية[5].

وفي دراسته للحكاية الخرافية يقسم الناقد الروسي فلاديمير بروب (Fladimir proppe) المكان إلى ثلاثة أطر (مكانية) هي:

- ✓ **المكان الأصل**: و هو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة و الأنس.
- ✓ **مكان الاختيار الترشيحي**: و هو مكان عرضي وقتي مجاور للمكان المركزي
- ✓ **مكان الإنجاز (أو الاختيار الرئيسي)**: وهو المكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز[6].

---

(1) جيرار جينت وآخرون: الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل، إفريقيـــا الشـــرق المغـــرب، 2002، ص135, ص136.

(2) Voir: Roland bourneuf et ouellet:L'univers du Romon, P32.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 25.

(4) المرجع نفسه، ص 26.

(5) Voir Gérard Genette: Figures 2 Ed seuil, Paris, 1969, P 44.

(6) ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائـــر، الـــدار التونسية للنشر،(د. ط)، (د. ت)، ص62, ص63.

عدل الناقد "غريماس" هذه الأطر المكانية، مستخدما مصطلحات بديلة عنها تعبر عن تصور أكثر عمقا للمكان، بحيث يطلق غريماس على المكان الأصل مصطلح مكان الأنس الحاف (Espace héleroto pique) وتتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال. أما مكان الاختيار الترشيحي, فقد أسماه بالمكان المجاور (Espace Paratopique) ويسمي المكان المركزي باللامكان (Utopie) «مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر، لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى (donné) ثابتا و قارا»[1].

يركز تصنيف "بروب" على متابعة أفعال الشخصية في علاقتها بالمكان، إلا أنه من زاوية أخرى، يركز على ارتباط المكان بالحدث و هذا الاستقصاء المكاني، «يؤكد أن المكان، أو البيئة كل منهما قوة فعالة، مؤثرة في حياة الشخوص، بحيث أوجد أسلوبا اختياريا للمكان من خلال إيجاد الجو الأكثر حميمية و ارتباطا بالشخصية و هو ما يعرف بالعالم المصغر (...) قد يكون زورقا, أو بيتا أو عربة قطار، فهو انتقاء للجزء من الكل العام الشامل للمكان»[2]، وهو بذلك يضع يديه على خاصية من خصائص المكان الروائي، والمتمثلة في كون المكان يعد قوة مؤثرة على الشخصية الروائية.

وبما أن الجهود النقدية لبروب, قد ركزت في تناولها للمكان عن نوع معين من القصص الشعبية وعلى منهج نقدي خاص تمثل في التحليل الوظيفي, فإنها – كما يرى سمير المرزوقي «تفتقر إلى عناصر أساسية أخرى، وبالتالي، فلا بد لنظرية القصة أن تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية»[3].

ويقترح الناقد أن يدرس المكان من زوايا أخرى كالتركيز على علاقته الجوهرية بالإنسان، أو بالتركيز على وجهة النظر (Point de vue)... و ما إلى ذلك.

---

[1] ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر،(د. ط)، (د. ت)، ص25.

[2] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة و المكان, ص 115.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة, ص34.

وفي دراسته[*] لروايات "مارسيل بروست" يركز الناقد الفرنسي جورج بولي (George Poulet) على أهمية المكان بالنسبة للكاتب وعن كيفية تحوله إلى زمن, فيذهب بعد تحليله لمدينتي "كمباري" و"فنيس" عند بروست إلى أنهما ليستا مدينتين فحسب، أي مكانين, وإنما هما أيضا لحظات زمنية، والنتيجة التي ينتهي إليها هي أن عمل "بروست" «ليس بحثا عن الزمن الضائع فقط وإنّما هو أيضا بحث عن المكان المفقود»[1].

لا يشدد "جورج بولي" في دراسته للفضاء البروستي على بعدي الفضاء الأساسيين، المكان والزمان, وإنما أيضا يؤكد على العلاقة التي تربط بين المكان والإنسان، فيذهب إلى أن الأماكن الأليفة بإمكانها أن تغيب عنا وبإمكانها كذلك الرجوع إلينا لتشغل من جديد مكانها الأول[2]. و إنها كما الذكريات قد تغيب وقد تعود.

أسعف تحليل الفضاء في روايات "بروست" الناقد (ج بولي) في أن يصل إلى الوعي الداخلي العميق لكتابات بروست فالناقد لم يركز على الطريقة التي يعرض بها الفضاء عند الروائي,وإنما اهتم أكثر بما يمثله بالنسبة للكاتب و بكيفية تحوله إلى زمن ومن هنا فإن «"الفضاء البروستي" يعد وثيقة حاسمة في الدراسة الفضائية من حيث استكناهه للأزمية و انعكاس الذات و الفن الفضائي و هذا المؤلَّف بمعية خطاب المحكي- لجيرار جينيت حول بروست، صور(Figures III) تطبيق هام للنظريات الفضائية على مؤلف واحد و ليس له نظير»[3].

و في دراستيهما "العالم الروائي يثمن" "رولان بورناف" و "ريال أولى" القيمة الكبيرة التي يكتسيها المكان و يذهبان إلى أن الروائي «يوفر دائما الحد الأدنى من الإشارات الجغرافية التي قد تكون مجرد معالم بسيطة لإطلاق خيال القارئ أو لإطلاق اكتشافات ممنهجة للأماكن»[4].

(*) George Poulet: l'espace Proustien, Gallimard, 1963.

(1) Ibid, P19.

(2) Ibid, P23.

(3) جوزيف إكيستر: شعرية الفضاء الروائي، ص 38.

(4) Roland bourneuf et Oullet: l'univers du roman, P 99.

فالمكان وفق تصور الناقدين «بعيدا من أن يكون محايدا تماما و يتم التعبير عنه في أشكال متعددة ويلبس معاني عديدة إلى الحد الذي يشكل فيه أحيانا سبب وجود العمل الأدبي»[1].

ويلعب المكان في الرواية دورا وظيفيا, يتمثل في تأمين وحدة الحكي، وحركته، وفي هذا يقول رولاند بورناف: «لو نبحث عن التردد والإيقاع وبخاصة عن سبب تغيرات الأماكن في رواية, فإننا سنكتشف إلى أي درجة أنه من المهم حتى يضمن السرد كلا من وحدته و حركته في وقت واحد»[2]. وسواء أكان المكان حقيقيا أو متخيلا، فإنه يوجد مندمجا في الشخصيات مثلما هو مندمج في الفعل, أو في انسياب الزمن[3].

يركز "رولان بورناف" في تناوله للمكان الروائي على إيقاع المكان و يولي أهمية خاصة للوصف، الذي يرتبط ارتباطا عضويا بالمكان فهو التقنية الأساس، التي يتشكل من خلالها الفضاء الروائي، فيذهب الناقد إلى أن "الآن روب غرييه" يقدم الملفوظ الحكائي في رواياته بطريقة مختلفة تتم بواسطة الأشكال الهندسية[4] و هذا ما ذهب إليه أيضا "جرار جينيت" عند تناوله لتقنية الوصف في الرواية الجديدة و بخاصة عند رائدها الأول الآن "روب غرييه"، فيذهب إلى أن الوصف أضحى مختلفا عند هذا الكاتب، إذ إن وصف الشيء الواحد يتغير لديه بين الصفحة و الأخرى، إلا أنه في تصور الناقد يبقى وصفا مبدعا خلاقا يعتمد على ما تنقله الرؤية[5].

هذا ويعقب "هنري ميتران" على مشروع "رولان بورناف" بعد أن يعطي خطوطه العريضة بالقول: لقد تساءل "رولان بورناف" في عام 1970 عن الضرورات النصية التي تتحكم في تنظيم الفضاء داخل الرواية، ودعا إلى وصف طبوغرافيا الحدث وصفا دقيقا، وفحص مظاهر الوصف، وتقييم وظائف الفضاء في علاقاته بالشخوص والمقامات والزمن، وقياس مقدار كثافة الفضاء, أو سائليته واستخلاص القيم

---

(1) Ibid, P100.
(2) Ibid, P103.
(3) Ibid, P107.
(4) Roland bourneuf et Oullet: l'univers du roman, P108.
(5) Voir Gérard, Genette: Figures 2, P 58. P 59.

الرمزية والإيديولوجية المتعلقة بتشخيصه، وهو برنامج عريض، يؤسس لدراسة سردية المكان، لكن يبدو أنه لم يتبع بدراسات ذات بال ولا كانت له آثار[1].

إن المكان كما يرى "شارل كريفل" (Charles Grivel) هو الذي يؤسس المحكي، لأن الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة[2].

وينطلق "غريماس" (Greimas) في تحديده لمفهوم المكان من زاوية رؤيته للفضاء (vision de l'espace)، فيرى: أنه هيكل يحتوي على عناصر متقطعة، غير مستمرة وإن كانت منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة (المحسوسة) بين الذوات الفاعلة في الخطاب الروائي[3].

وعلى العموم تحيلنا السيميوطيقا في قراءاتها للمكان إلى إدراك جديد للمكان يتجاوز ماديات المكان إلى علاماته.

أما الناقدة "جوليا كريستيفا", فإنها تتحدث في كتابها "النص الروائي عن الفضاء الجغرافي في الرواية وتجعله مرتبطا بحضارة عصره «حيث تسود ثقافة معينة, أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تسميه "ايديوليجم العصر" "Idiologéme"، والإيديوليجم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصره من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة»[4].

ومما سبق شهد مفهوم المكان تطورات جذرية في النقد الغربي الحديثة لاسيما علي يد الناقد "غاستون باشلار" ومن نحا نحوه من مؤسسي النقد الظاهراتي, وقد تركت هذه التطورات أثرها على النقد العربي الحديث خاصة بعد الانتشار الواسع لمفهوم

---

(1) ينظر: جنيت و آخرون، الفضاء الروائي، ص 137.

(2) ينظر جيرار جينيت و آخرون: الفضاء الروائي, ص137.

(3) Voir: Greimas et courtés: Dictionnaire raisonné du langage ed, Hachette , Paris, 1979 (espace: P 133).

(4) J. kristiva: le texte du roman Mouton, 1976, P182.

نقلا عن:حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 54.

المكان وجمالياته: إثر ترجمة كتاب شعرية الفضاء لغاستون باشلار التي قام بها الناقد غالب هلسا. وما صاحبها من إشكالات وتداخلات تتعلق بممارسة المصطلح وهذا ما سنحاول التطرق إليه في العنصر الآتي

2.4.2 الدراســات المكانية العربيــة

يقف الباحث في موضوع المكان الأدبي والمكان الروائي على وجه التحديد أمام إشكالية تداخل المصطلح وتعدده في الممارسة النقدية العربية، مما أثار ولا يزال يثير نوعا من التردد والتشويش في ذهن الباحث والمتلقي للخطاب النقدي.

تتعدد مفاهيم مصطلح "مكان" في الممارسة النقدية العربية تبعا لمنظورات استخدامه من المكان إلى الفضاء إضافة إلى مصطلح الحيز.

وحول هذا التداخل المفاهيمي, يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى توظيف مصطلح الحيز مقابلا لمصطلح فضاء معتقدا أن الفضاء قاصرا بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ[1].

وحول تمييزه بين المصطلحات الآتية: المكان الفضاء الحيز، يقول عبد المالك مرتاض:«المكان الذي نقفه على الحيز الجغرافي الحقيقي، و مثل الفضاء الذي نريد به إلى كل ما هو مجرد، فراغ أصلا، كما يدل على أصله اللغوي و الحق أن هذا المعنى يطلق أيضا على الحيز الجغرافي الحقيقي، حيث أن تعريف الفضاء في بعض المعاجم العربية، هو المكان الواسع من الأرض»[2].

ويذهب "عبد الملك مرتاض" إلى أنه سعى في أن يبعث في مصطلح "الحيز" معان جديدة, فيقول في هذا الصدد: «إنما نريد به إلى كل الامتدادات، والأبعاد والأحجام، والأثقال وكل الأشكال المتشكلة على اختلافها، و هو لا يمتنع لدينا، بحكم

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبيــة)، دار الغــرب للنشــر و التوزيــع، وهران، الجزائر، د ط، د ت، ص 219.

[2]عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، د ت، ص 219.

هذه التوسعة التي أجريناها عليه من أن ينصرف إلى غير ما ينصرف إليه مفهوم الفضاء لدى المحللين الحداثين من العرب الذين يقفونه على المكان وحده»[1].

ووفق هذا التصور, فالحيز «أكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعدا و أنه امتداد وارتفاع وطيران وتحليق في عوالم لا حدود لها»[2].

ولا شك أن مثل هذا المفهوم الذي أورده مرتاض في أكثر من دراسة [*] قد أدى إلى تمييع الحيز و ضياع مفهومه ومعناه والتفاتة بسيطة إلى معجم لسان العرب تؤكد هذا التناقض، فالحيز وعلى خلاف ما يذهب إليه عبد الملك مرتاض، هو ما يحد بحدود معينة، فحيز الشيء نواحيه ومن ثم «لا يصح أن نقول الحيز هو ما يحد بحدود ولا ينتهي بنهاية، فنعرف الشيء بضده حتى لو كان المعنى اصطلاحا»[3].

وفي نفس السياق يشير الناقد إلى أن مصطلح "الحيز" شائع في الدراسات الأدبية العربية، منذ عقود أما مصطلح فضاء الذي ذاع في النقد العربي المعاصر فـ «لا نعتقد أننا نصادفه في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما»[4]، و هذا ما تذهب إليه "سيزا قاسم" في أغلب دراساتها النقدية، بحيث ترى أن المكان «يتسق مع لغة النقد العربي»[5]، وهذا ما جعلها تختاره بدل مصطلح "فضاء" الذي تسرب إلى النقد العربي المعاصر كغيره من المصطلحات بفعل عملية الترجمة من النقدين الفرنسي والانجليزي.

وتذهب الناقدة إلى أن النقاد الغربيين وظفوا قبل ذيوع مصطلح فضاء "Espace" بمفهومه الحديث مصطلحات متعددة تعبر عن المستويات المختلفة للمكان، بحيث نجد في الانجليزية الصيغ الآتية: (Space, Place, location) ونجد في اللغة

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، د ت، ص 219.

[2] المرجع نفسه, ص نفسها.

[*] جاء في لسان العرب لابن منظور: أن الحيز هو كل جمع منظم إلى بعض، و حيز فلان كنفه، حزت الأرض إذا أعلمتها و أحييت حدودها، حيازة الرجل ما في حوزته من مال و عقار، حوزة الشيء، حدوده و نواحيه... ينظر: لسان العرب، مادة حوز...، مح 2، ص 185.

[3] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 68.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 142.

[5] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76.

الفرنسية الصيغ: (Espace, place, lieu) والمرادفات العربية لهذه المصطلحات هي المكان، الفراغ، الموقع[1].

وفي حالة ما إذا كانت الناقدة قد تحرت الترتيب عند ترجمتها لهذه المفاهيم المذكورة، فإنها – لا محالة- تقابل بين Espace و المكان من جهة و من جهة أخرى تقابل بين "place" والفراغ والأصح هو أن مصطلح Espace يرادف الفضاء أو الفراغ في حين أن المكان أكثر تحديدا من الفضاء الذي يفيد اللاتحديد وشدة الاتساع.

ولعل هذا الفرق بين المكان والفضاء هو ما خلص إليه الناقد "محمد بنيس" في دراسته لبنية الشعر العربي الحديث، التي استند فيها عند تحديده لمسألة الفضائية (Spatialité) على أراء "هيدجر" (Heidgger).

يذهب "محمد بنيس" إلى أن «المكان منفصل عن الفضاء و أنه، سبب وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان»[2]. و يورد مقولة "لهيدجر" يدعم بها رأيه مفادها أن «الجسر مكان وهو كشيء يصنع فضاء، فضاء تتدرج فيه السماء والأرض»[3]. فبدون أماكن، فإن الكائنات كما يقول "جورج بولي": لن تكون إلا مجرد أشباح، و الأمكنة هي التي تحدد صورتها و تجعلنا نخصص لها مكانا في مخيلتنا وفي ذاكرتنا[4]. بل إنها (الأمكنة) «جزر في الفضاء و أكوان صغرى منفصلة»[5].

إلا أن الناقد "حسن نجمي", يرى أن مفهوم الفضاء«أكثر انفلاتا و شساعة من مثل تلك التحديدات التي وضعها النقاد (الغربيون), و يتساءل عن فضاءات أخرى: كفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية، الخ...؟[6] إنه (الفضاء) في تصوره عبارة عن مجموعة من الأفكار والرؤى والموضوعات (الثيمات)... وغيرها.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاته، ج3، دار توبقال، الدار البيضـــاء، المغـــرب،ط1، 1990، ص 113.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] Gorge, Poulet: l'espace proustien, P 40.

[5] Ibid, P 51.

[6] ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل، و الهوية في الرواية العربية، المركـــز الثقـــافي العربـــي، الـــدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 44.

ويحاول الناقد أن يقلل من أهمية المكان بالنسبة للفضاء, فيقول«ربما كان المكان, أو العلائق بين أمكنة معينة، أحد أسس هذه الفضائية التجريدية, لكنها ليست هي كل شيء عند تحديد الفضاء... لا ينبغي بالفعل للتفاصيل الطبوغرافية، لأسماء، وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية الحضرية، والطبيعية، للتأثيث، والديكور..سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي»[1].

وعن تجليات الفضاء يقول «إننا حينما نبحث عن تجليات الفضاء في النصوص الأدبية، روائية كانت أو غيرها، نعثر عليها حاضرة في شكل من الأشكال، إما مضمنة أو موصوفة أو معروضة أو محلوما بها أو متأملا فيها»[2].

ويخلص "حسن نجمي" في نهاية المطاف إلى أن الفضاء الروائي هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية، التي تحتاج – كي تدرك- إلى منظور متفهم[3]، وهذا التصور يوسع من دائرة الفضاء الروائي ليشمل فلسفة الوجود الإنساني. و حري بنا ونحن نتناول المكان وإشكالية المصطلح أن نشير إلى ارتباط مصطلح المكان بالفضاء في بعض الدراسات العربية، وفي مقدمتها دراسة الناقد "حسين بحراوي" الموسوعة بـــ: بنية الشكل الروائي، التي جمع فيها عدد هائل من التعريفات النقدية (الغربية) لمفهوم الفضاء الروائي، إلا أنها أبانت قي قسمها التطبيقي عن تردد كبير بين مصطلحي المكان والفضاء ,فالناقد وإن كان يقر بما ذهب إليه "حميد لحميداني" وقبله النقاد الغربيون بشمولية الفضاء للمكان, حين يذهب إلى أن «الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيه»[4]، إلا أنه يعنون الباب الأول من دراسته لـــ "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) بـــ: بنية المكان في الرواية المغربية بدل بنية الفضاء في الرواية المغربية، الذي يبدو أكثر انسجاما مع العنوان الرئيسي للدراسة، ولا يخلو متن الدراسة من مثل هذا التردد, أو التركيب بين

---

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 45.
(2) المرجع نفسه، ص 46.
(3) ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 59.
(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 31.

المكان والفضاء، بحيث يذهب الناقد إلى القول متحدثا عن المكان:«أما النموذج الأول، وهو المكان أو الفضاء الروائي , فقد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية...»[1]، ويأتي في موقف آخر, ويفصل بين المصطلحين حين يورد: «لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات...»[2]، كما يعمد في محطات عديدة من هذه الدراسة إلى التركيب بين المصطلحين, فيستعمل الفضاء المكاني بدل الفضاء الروائي, ولعل مرد هذا التردد بين مصطلحي المكان و الفضاء عند الناقد كما عند غيره من الباحثين العرب في هذا المجال، يعود إلى عدم رسوخ الفروق بدقة متناهية بين المصطلحين في الوعيين الفكري والنقدي لدى هؤلاء الباحثين (العرب) الذين طالما نظروا ونظر من سبقهم و لعقود طويلة لهذين المصطلحين كمفهومين مترادفين.

لكن تبقى هذه الدراسة من بين أهم الدراسات الرائدة في النقد العربي الحديث التي تناولت المكان, وأبانت عن أهميته كعنصر شكلي فاعل في الرواية، طبق الناقد فيها مبدأ التقاطب، الذي سبق وأن اعتمده "يوري لوثمان" في كتابه بنية النص الفني[*]. وقد اختار حسن بحراوي الرواية المغربية نموذجا لهذه الدراسة.

وتأتي في هذا السياق جهود الناقد المغربي "حميد لحمداني"، الذي تناول في كتابه "بنية النص السردي" الفضاء الروائي، وقد تبين له بعد الإطلاع على أراء النقاد الغربيين أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

الفضـــاء الجغرافـــي: وهو مقابل لمفهوم(المكان)، و يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

فضـــاء النـــص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكاية- باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق...

الفضـــاء الدلالـــي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

[*] youri lotmane: la structure du texte artistiques trad, Française Anne fourier et autre ed Gallimard, 1973.

الفضـــاء كمنظـــور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي/ الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال...[1] وتحت عنوان: نحو تمييز نسبي بين الفضاء و المكان، حاول الناقد أن يميز بين المصطلحين واعتبر ذلك ضروريا.

يذهب حميد لحمداني إلى أن «الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوته، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»[2], أي أن الفضاء وفق هذا التصور «شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله و المكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[3].

وفي دراسته للبنيات الحكائية في السيرة الشعبية يذهب الناقد "سعيد يقطين" مذهب "حميد لحمداني" في تمييزه بين المكان والفضاء، وخاصة فيما يتعلق بخصوصية الأول، وعمومية، وشمول الثاني، فيقول في هذا: «إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير على ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا. إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[4].

يرى "سعيد يقطين" أن مقولة الفضاء: مقولة غنية وبالغة التعقيد والخصوبة تتنوع بتنوع واختلاف طرائق اشتغالها، وتوظيفها، باعتبارها مسرحا للأحداث، أو موضوعا للفعل[5]، إلا أن الناقد يشدد في هذه الدراسة على محدودية المكان وضيق أفقه أمام الفضاء الحاوي لمختلف البنيات المكانية على اختلافها و تنوعها.

ومن الدراسات العربية التي خصت المكان في الرواية العربية, نشير إلى دراسة الناقد غالب هلسا الموسومة بـــ : المكان في الرواية العربية التي قدمت في "ملتقى

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 62.
(2) المرجع نفسه، ص 63.
(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي, ص63.
(4) سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، بيـــروت، ط1، 1997، ص 240.
(5) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

الرواية العربية واقع و آفاق بالمغرب و نبهت إلى ضرورة دراسة المكان باعتباره عنصرا حكائيا مهما.

وبعد أن عاين الناقد قضية تحديد قومية خاصة للمكان الروائي، كالمكان العربي بوصفه مكانا أموميا يقسم غالب هلسا المكان إلى أربعة أقسام هي:

المكـــان المجـــازي: وهو المكان الذي ليس له وجودا مؤكدا, وهو أقرب إلى الافتراض, ويدرك ذهنيا ولا نعيشه.

المكـــان الهندســـي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بوصف أبعاده الخارجية بكل دقة وحياد، ويكثر فيه الروائي من تقديم المعلومات التفصيلية, ويتحول هذا المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان أو بالأحرى يتحول إلى درس في الهندسة المعمارية.

المكـــان المعـــاش: وهو مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه المؤلف وعندما ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.

المكـــان المعـــادي: و هو المكان الذي يأخذ تجسداته في السجن أو في الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى[1].

أثارت هذه التقسيمات جدلا واسعا، بين النقاد المشاركين في هذه الندوة، وقد عارضها الناقد "محمد برادة" بأنه «لا يمكن تقسيم الأمكنة والفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، وغير مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع...والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية، كما لا يمكن أن نقول: مكانا هندسيا أو مكانا معاشا, لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية, قد يصفها الكاتب و قد لا يصفها, وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية»[2].

وبالنسبة للمكان المعادي فيرى بأنه « يظل بدوره فضاء وهذا الفضاء, إما أنه بالإمكان التأكيد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات

---

[1] غالبا هلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشـــر، بيـــروت، لبنان، ط1، 1981، ص 209.

[2] المرجع نفسه، ص 396.

متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا»[1]، ويخلص "محمد برادة" بأن هذه التقسيمات «لا داعي لها لأنها تعوم إدراكنا لأهمية الفضاء»[2].

ويدافع "غالب هلسا" عن تصوره للمكان بقوله: «إن ما أعنيه بالمكان هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة وقد اضطررت لأسباب منهجية أن أعزله عن الزمان وعن الحركة رغم استحالة العزل فعليا و هذا من شأنه أن يؤدي إلى مفارقة (...) أفعل ذلك لدواع منهجية لا علاقة لها بالرؤيا»[3].

أعاد "غالبا هلسا" النظر في هذه الورقة المقدمة في ملتقى الرواية العربية بالمغرب، وذلك في كتابه الموسوم بـــ المكان في الرواية العربية[*].

ويقترح" محمد برادة" تقسيم الأمكنة إلى:

- ✓ فضاءات موجودة (ممكنة) يمكن إرجاعها إلى مرجع معين.
- ✓ فضاءات متخيلة لا يمكن أن تعود إلى خارج النص أو على أي مرجع مثل فضاءات كافكا[4].

يقسم الناقد "ياسين النصير" المكان الروائي إلى نوعين:

«**الأول**: المكان الموضوعي، وتتلخص خصائصه في أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية، وتستطيع أن تؤثر عليه بتماثله اجتماعيا و واقعيا أحيانا.

الثاني: المكان المفترض: وتتلخص خصائصه، في كونه ابن المخيلة البحت، الذي تتشكل أجزاؤه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد، وغير واضح المعالم»[5].

هذا وقد ظهرت في الساحة العربية النقدية، دراسات عديدة أهتم أصحابها بدراسة شعرية المكان في الرواية العربية من بينها:

---

[1] غالبا هلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشـــر، بيـــروت، لبنان، ط1، 1981، ص 209.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (الرواية العربية واقع و آفاق)، ص 400.

[*] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار بن هاني، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

[4] ينظر: غالب هلسا: المكان في الرواية العربية (الرواية العربية واقع وآفاق)، ص 400.

[5] يسين النصير: الرواية و المكان (دراسة المكان الروائي)، ص 22.

كتاب: جماليات المكان في الرواية العربية "لشاكر النابلسي"، التي قدم فيها دراسة للمكان العربي، من خلال روايات "غالب هلسا" السبع، اتخذها نموذجا للرواية العربية المعاصرة، ويذهب الباحث إلى أن هذه الدراسة، قد «استفادت كثيرا من منهج "باشلار" الظاهراتي في تحليله لشاعرية المكان في الإبداعات العربية، و لكنها لم تلتزم به، وإنما اتخذت منه أداة من أدواتها لتحليل جماليات المكان»[1].

وجعل الكاتب هذه الدراسة، تحية لذكرى الروائي "غالبا هلسا" بعد أن مهد لها بتحديد أسباب اختياره لروايات "هلسا": كاهتمام الكاتب الكبير بعنصر المكان الروائي، وغنى رواياته بجماليات المكان.

اعتمد الناقد في تحليله للمكانية في الروايات المذكورة على أسلوب بسيط، لم يمكنه من سبر أغوار المكان، وأبان هذا الأسلوب عن تعسف في تأويل النص، فكان في كثير من المقاطع، أقرب إلى الإنشائية, أو التقريرية حول الأوضاع العامة في البلاد العربية[*].

واهتم الناقد السوري "صلاح صالح" بقضية المكان في كتابيه: "الرواية العربية و الصحراء" (1996) وكتاب "قضايا المكان الروائي في الأداب المعاصر (1997) [**]. وهما دراستان شاملتان عن جماليات المكان في الرواية العربية- آنذاك-. تناول الناقد أبعاد المكان: الفيزيائي والرياضي، الهندسي والزمني التاريخي والذاتي- النفسي الواقعي- الموضوعاتي والفلسفي والذهني والتقني، الجمالي، وقام بتحليل أهم التقابلات المكانية مثل: التوسيع والتكثيف (المساحة والصغر).

الثراء والفقر (التزايد والتناقص).

الخارج والداخل (الظهور والتوازي).

---

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنـــان، ط1، 1994، ص 23.

[*] صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1992.

[**] ينظر صلاح صالح "قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص 42, ص47.

واعتمد أيضا على تقاطعات المكان مثنويا للتعمق في فهم جماليات المكان، مثل: التقاطع الجهوي وتقاطع سطح وعمق وتقاطع حياة وجهاد وتقاطع حركة وسكون مما أضاء العلاقات المكانية كعلاقة المكان بالزمن وبالشخصية...

وحري بنا أن نشير إلى ما أكد عليه الناقد في هذه الدراسة من أن « اجتزاء الأمكنة وعزلها عن سياقية وجودها في كلية العمل الروائي، لا يمكن إجراؤهما، ما لم يتطرق إلى باقي العمل، ولكن طبيعة الدرس المتوجه إلى التخصص... يقتضي شيئا من ممارسة العسف في إهمال الجوانب غير المعنية بالتناول، ويبدو أنه عسف لابد منه مهما بلغ بنا الوعي بضرورة التعامل مع العمل الفني في كليته»[1].

وقد ثمن الناقد دراسته الرواية العربية والصحراء" بتحليل روايات عربية كثيرة[*], أكدت منزعه الشمولي في التحليل، وأبانت أن جماليات المكان ترتبط بتأصيل الهوية ,فقد جاء في قوله:

«كانت الروايات العربية، التي اعتمدت الصحراء، مكانا كليا، أو جزئيا، في طليعة الروايات العربية...الأكثر تمثيلا لما يصبو إليه الروائيون والقراء العرب من إيجاد رواية عربية خالصة، شكلا، ومحتوى، واستطاع بعضها أن يحتضن النوى الضرورية لانجاز خصوصيتها القومية، و ينظم إلى اللبنات الأولى في تحقيق نظريتها المرجوة» [2].

ويمكن أن نشير إلى دراسة "خالد حسين حسين" : شعرية المكان في الرواية الجديدة التي تعد دراسة تجمع بين التنظير و التطبيق.

أكدت هذه الدراسة على أهمية المكان في الأدب عموما والكتابة الروائية بوجه خاص في «ضمانة التماسك البنيوي للنص الروائي, من حيث جملة العلائق النصية التي ينسجها مع قوى النص»[3].

---

[1] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي, ص 144.

[*] شملت هذه الدراسة: موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وبدو زمانه لمبارك ربيع, نجمة أغسطس لإبراهيم صنع الله وريح الجنوب لابن هدوقة و رامة والتنين للخراط مسك الخراط لحنان الشيخ...

[2] صلاح صالح: الرواية العربية و الصحراء، ص 311.

[3] خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (إدوارد الخراط، نموذجا، مؤسسة اليمامة، الصحفية، الرياض، (د.ط)، (د. ت)، ص 05.

كما عالجت قضايا مكانية هامة من قبيل سطوة المكان وبلاغة المكان وتغريب المكان... وفلسفة المكان...

وقد استفادت هذه الدراسة من فهم شعرية المكان وتميزت بمقدرة فائقة على التحليل والتدقيق- في القضايا السابقة- مما مكنها من كشف إستراتيجية المكان في ثلاثية "إدوارد الخراط".

ولا تخلو هذه الدراسات وغيرها من الفائدة, وإن كانت أغلبها تتسم بالجزئية؛ فهي تخص كاتبا معينا, أو إقليما معينا، لذلك فهي محدودة ومقيدة بعامل المكان, مما أعاق رصد تطور عنصر المكان في الرواية العربية رصدا شموليا، ولعل هذا ما انتبه إليه الباحث عبد الصمد زايد في دراسته المكان في الرواية العربية[*] التي تناولت بالتحليل المكاني مدونة تمتد زمنيا بين (1966- 1985), وتشمل روايات من دول عربية كثيرة.

ونظرا لتعددية المكان وتحوله من نص روائي إلى أخر، فإن النظرة للمكان لم تكن واحدة لدى هؤلاء الدارسين, وهذا ما يجسده اختلافهم في التقسيمات التي يؤول إليها المكان الروائي, ومن ثم عدم تمكنهم من وضع أسس نظرية لمفهومه في الرواية العربية.

5.2 الدلالة الأدبية للمكان

لا يؤسس المكان بمفرده رواية, ولا يصنع عوالمها التخيلية وأشياءها, إلا إذا تفاعل تفاعلا إيجابيا مع بقية المكونات الروائية؛ من شخصيات وأحداث وتقنيات وأساليب فنية, من شأنها أن تتضافر جميعها مع المكان تجسد صورته وتخلق ديناميته وشعريته.

لاشك أن الذاكرة الثقافية للمكان، تمد الروائي برؤية ثرية تطبع المتخيل بسمات خاصة، إلا أن ذلك كله لا يعطينا رواية فنية تضطرب فيها الأحداث, وتنمو فيها الشخصيات وتتصارع، وترشح فيها اللغة الأدبية بمستويات دلالية مختلفة، لأن الرواية

---

[*] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة و الدلالة)، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علـي للنشـر، تونس، ط1، 2003.

لا يمكن لها أن تتحول إلى حياة كاملة ومتكاملة إلا بتفاعل مكوناتها, وتكاتفها في النص, فتغدو الرواية كما يقول تودورف: «كائنا حيا واحدا وغير منقطع مثل كل جهاز عضوي آخر... تعيش بالضبط إذا ما ظهر في كل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى»[1], هذا لا يمنع بروز عنصر من عناصرها على حساب غيره من العناصر الأخرى, فتوسم الرواية، بأنها زمانية، أو درامية أو رواية حدث أو رواية شخصية أو مكان. وإن كان الناقد والروائي الإنجليزي الشهير "هنري جيمس" لا يقر بهذا التمييز المتعسف بين هذه الأنواع.

يقول "جيمس" في مقال له يعود إلى عام 1884: «هناك روايات رديئة وروايات جيدة، كما أن هناك صورا رديئة و صورا جيدة(...) هذا هو التمييز الوحيد الذي أجد له معنى»[2].

ولأن المكان الروائي يؤسس بنفس الدقة و العناية التي تؤسس بها عناصر الرواية الأخرى، فإن هذا الأخير«يؤثر فيها و يقوي من نفوذها. كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه»[3]؛ أي أن حضور المكان في الرواية يسهم في اشتغال البنية النصية وإغنائها، وعلى العكس، فإن حضوره المتصدع، غير الناجز يعمل على تعطيل البنية وتفككها وهلهلتها[4]، و« أهمية المكان كمكون روائي تكمن أساسا في عمله الفعال في مجمل المكونات/البنى والسيرورات التي تشكل الرواية, وكذا في البرهان على وجود "رواية مكانية", أو على الأقل، وجود سيرورة مكانية داخل الرواية, تتغلب على السيرورات الأخرى وتطبعها بها»[5].

---

(1) ترفيطان تودروف، الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 26.

(2) هنري جيمس: الفن الروائي، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، تر إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1971، د.ط، ص 84.

(3) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 32.

(4) ينظر: خالد حسين شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 162.

(5) صلاح صالح، الرواية العربية و الصحراء، ص 235.

وعلى هذا الأساس يتحول المكان الروائي، إلى عنصر جمالي تتناسب جمالياته مع جماليات مكونات الرواية ككل، ولا تفارقها في جميع المستويات والأحوال وهو«في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات الرواية وأحداثها يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركتها, ويقدم ما يدفع به أحداثها إلى الأمام»[1].

ومن هنا فإن سبر أغوار المكانية في الرواية، لا يتأتي إلا بالنظر إلى المكان كجزء من كل؛ فعلاقته بالزمن وبالشخصية وبالرؤية السردية وبالأحداث وباللغة وبالقارئ وكذا بالمرجع (الواقع). فعلاقته بكل هذه العناصر جميعها هي التي تحدد وظائفه وتحدد دلالاته.

يرشح المكان الروائي بمستويات دلالية متنوعة، إذ إنه« علامة مفتوحة على العالم/ العالم الخارجي- والعالم الدلالي- والثقافي/ على أن هذه الدلالة مرهونة بالسياقات التي تقرأ فيها, والقارئ الذي يقوم بفعاليات القراءة النصية»[2] التي يعيد من خلالها بناء المكان، واكتشاف تراكماته الدلالية.

إن المكان كما يرى "خالد حسين" يتجاوز مستوى الخلفية، بوصفه وعاء للأحداث، إلى مستوى بؤرة مركزية لصراعات القوى الفاعلة، وإراداتها في هذا النص الروائي، أو ذاك، إنه ليس مكونا خارج- نصي، وإنما محصلة قوى و«أثر أيديولوجي ناتج عن حفريات الكائن بالعالم»[3]، ولأن «كل ما هو أيديولوجي يملك قيمة دلالية»[4]، فإن المكان إذا ما كان بعدا أيديولوجيا، كان مرآة لمستويات الوعي وأنماط القيم السائدة في المجتمع.

---

[1] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشـــر بيـــروت، لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 17.

[2] خالد حسين: شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

[4] يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 69.

يساهم المكان كما يقول الناقد "حميد لحيمداني" «في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا, يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الابطال من العالم»[1].

للمكان الروائي القدرة على خلق المعنى, ولا تقف أهميته عند مستوى تشكيل البنية النصية, بل تتجاوز ذلك إلى مستوى الدلالة التي يحددها التمظهر اللغوي للنص الروائي, والدلالة الأدبية لا تقتصر على معنى كل عنصر من العناصر التي تدخل في تشكيل البنية النصية، ولا على شبكة العلاقات المتبادلة بينهما، بل لابد أن تشمل طريقة أدائها لوظائفها، و كيفية انتظامها في السياق الذي وردت فيه[2] .

يتأسس السرد الروائي على الصورة فيما يعرضه على القارئ من أحداث يعمد إلى تصويرها من خلال لغة يحكمها الخيال، و من ثم فالمكان الذي نتلقاه في الرواية هو مكان دلالي، وارتباط المكان بالخيال يقود إلى ضرورة الإشارة إلى الصورة الفنية أو الأدبية.

جرى ارتباط الصورة بالشعر أكثر من أي فن آخر، فقد اعتبر "ويليك" الصورة المجاز، الرمز والأسطورة، البنية المركزية للشعر[3], فهي أداة هامة من أدوات التشكيل الشعري، يعبر بها الشعراء عن انفعالاتهم وتجاربهم الشعرية ,و يعدها النقاد مقياس لجودة الشعر و عامل كشف لجوانب النص الإبداعية.

يرى "سيسل دي لويس" أن « كلمة الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية, أو نحو ذلك كقوة غامضة، وهذا ما فعله (ييتس) بها ومع ذلك, فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 70.

(2) مرشد أحمد: البنية والدلالة في الرواية العربية 388.

(3) رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب تر محي الدين صبحي مؤسس العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان د.ط 1987ص 192.

بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة، و كمقياس رئيس لمجد الشاعر»[1].

« ويعرف "سيسل" الصورة بأنها: «رسم قوامه الكلمات»[2].

فالطابع الأعم للصورة كونها مرئية، و كثير من الصور، التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق و لكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر[3]، وهي تمثيل للإحساس «تستحضر فيها لغة الإبداع الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع و تجربته وفق معادلة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة»[4], و هي إضافة إلى هذا «تقوم في حدود مغايرة تخول لنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر, أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة»[5].

«تحضر الصورة في السرد عبر العلامات اللغوية والإشارات البلاغية والمسارات الحكائية التي تبرز من خلالها ملامح المثيل المضاعف، ويتحقق "الغياب" الذي تحدث عنه سارتر بالنسبة للصورة الذهنية التي تتواشج خيوطها لتحديد غياب

الشيء في صميم حضوره، فتغدو الصورة الروائية أو القصصية، نتيجة لذلك، متميزة بتلك الخاصية التأسيسية المزدوجة القائمة على حضور /غياب واقع/ تخيل»[6].

ويذهب "تودوروف" إلى أن «الكلمة ليست معان ثابتة...لكنها جوهر دلالي شرطي يتحقق بطريقة مختلفة في كل سياق»[7].

أي أنها فعل دلالي لساني منجز بالتخييل, الذي يعد وسيلة خلاقة لتوليد الصورة، و «نشاط فعال, يعمل على استنفار كينونة الأشياء, و يبني منها عملا متحد الأجزاء

---

(1) سيسل دي لويس الصورة الشعرية تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الرشيد للنشر العراق1982 ص20 .

(2) المرجع نفسه ص21.

(3) المرجع نفسه ص نفسها.

(4) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 101

(5) يمنى العيد، في معرفة النص، ص105.

(6) أحمد اليبوري: في الرواية العربية (التكون و الاشتغال)، شركة النشر و التوزيع، المدارس ، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 11.

(7) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية ترعبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2005، ص84.

منسجما»[1] إذ إنه يعيد تشكيل صور الأشياء والموجودات, أو يبني صورا جديدة وعوالم ممكنة.

«والصورة كما يرى "جيرار جينيت" هي رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى» [2]

ويذهب "حميد لحميداني" إلى أن هذا الفضاء الدلالي الذي يسميه جنيت صورة « Figure » : بعيد عن ميدان الرواية، وإن كان له علاقة وطيدة بالشعر إن الناقد لم يتحدث- كما يذهب لحميداني- إلا عن مبحث بلاغي معروف يمكن أن يدرج تحت عنوان عام هو المجاز، ثم إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية[3].

ومما سبق يمثل النص الروائي مجالا خصبا لبناء الصورة, و أيضا مجالا لإنتاج الدلالة / الدلالات.

تبدو المعاني والدلالات التي توحي بها اللغة الروائية «أشلاء منتزعة من كل مجهول، هي مجال التلاعب والتخفي والتمويه والتركيب غير المنتظم»[4], «مما يجعل من العالم الروائي وتحديدا المكان لعبة في حوزة التأويل الذي لا ينفك عن ترجيح الدلالات ونقضها في الوقت ذاته»[5], وهنا يبرز دور القارئ في التفسير والتأويل, وإعطاء المعنى والدلالة لعلامات النص، وقد يكون المعنى«محايثا للنص أي طاقة دلالية مكثفة بذاتها ومستقلة عن كل بؤر التلفظ ومودعة في النص – صراحة أو ضمنا- خارج إرادة القارئ, وبعيدا عن تدخلاته وعلى المحلل تقع مهمة الحصول على ما يود النص قوله استنادا إلى هذه الوسيلة أو تلك»[6].

و تأسيسا على ما سبق يمكن أن نخلص في نهاية هذا الفصل إلى النتائج الآتية:

---

[1] عبد القادر الرعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 162.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 61.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي, ص61.

[4] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 25.

[5] خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، ص 163.

[6] سعيد بن كراد: السرد الروائي و تجربة المعنى المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008، ص 38.

وردت لفظة مكان لدى اللغويين العرب بمعان متقاربة, و هي تنصرف إلى الدلالة المادية المحسوسة, و أيضا إلى الدلالة المعنوية المجردة, و قد أدى ارتباط مفهوم مصطلح مكان بالفعل كان إلى اكتسابه لدلالات ذهنية متنوعة, أخرجته من حالة التسطح التي يمكن أن تتبادر إلى الأذهان عند التعامل مع هذا المصطلح لأول وهلة.

أما فلسفيا, فقد شغلت قضية المكان اهتمام الفلاسفة القدماء و المحدثون, و أضحت النظرة للمكان في العصر الحديث أكثر تطورا و فاعلية, بسبب التقدم المعرفي و العلمي الذي حرر الإنسان من قيود المكان, و هي في مجملها جهود ترمي إلي تحديد علاقة الإنسان بالمكان و الأشياء, إلا أنها تمثل الأرضية (المعرفية) لمختلف التصورات الجمالية للمكان في الأدب والفن.

و في ما يتعلق برؤية النقاد للمكان الأدبي بوجه عام, و للمكان الروائي على وجه التحديد, فقد ثمن النقاد الغربيون القيمة الكبيرة التي يكتسيها المكان في السرد و في مقدمة هؤلاء الناقد "هنري ميتران", "جورج بولي" و "رولان بورناف"...

ركزت جهود كل من "غاستون باشلار" و "يوري لوثمان" على علاقة الإنسان بالمكان, و على الدلالات التي يمكن أن يؤديها تنوع الأشكال المكانية, في حين انصبت جهود الناقدة "جوليا كريستيفا" على الدلالات الثقافية و الأبعاد الحضارية للمكان.

و بحكم ارتباط النقد العربي بالنقد الغربي في العصر الحديث, فقد أثرت التصورات النقدية الغربية في المكان على تصورات النقاد العرب, و أدى عدم رسوخ الفروقات بين مصطلحي "المكان" و "الفضاء" في الوعيين الفكري و النقدي لدى كثير من الباحثين العرب إلى اختلافهم في تقسيمات المكان, و من ثم عدم تمكنهم من وضع أسس نظرية لمفهوم المكان في الرواية العربية.

يؤسس المكان الروائي بدقة متناهية, فيسهم في إثراء الرواية على المستويين البنائي و الحكائي, إلا أن معالجة المكانية في الرواية لا يمكن أن تتحقق بالنظر إلى المكان كجزء من كل, و لكن من خلال ما يقيمه من علاقات مع مكونات البنية السردية, إذ إن دلالات المكان ترتبط بمكونات الرواية, و تتنوع على مدارها, و

تتوارى خلف الأماكن و الأشياء و الروائح و الأزمنة و مواقف الشخصيات و انفعالاتها.

ونظرا لتشعب و ضبابية مفهوم مصطلح "فضاء", و اتصاله بالنقد الغربي, وثبات مفهوم مصطلح "مكان", ورسوخه في الموروث العربي (النقدي), فقد تم اعتماد هذا الأخير في هذا البحث الذي سيخصص لمقاربة المكان في عينة من روايات واسيني الأعرج.

وتحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن المقصود بالمكان في هذا المبحث هو المكان الجغرافي الذي تصنعه الكلمات في الرواية, والذي يظل يشكل ديكورا أو إطارا للأفعال والأحداث، يجمع أشتاتها و يؤسس لدلالاتها, وأيضا يؤسس لجماليات الرواية كوحدة فنية.

وقد أردنا أن يكون عنوان هذا البحث "صورة المكان ودلالاته" في روايات واسيني الأعرج، لأن المكان الروائي تجسيد لغوي وهو كل لا يكتمل إلا نهاية الرواية, فهو يضاهي الصورة.

ولكون دلالات المكان – كما أشرنا فيما سبق- تنتشر على مدار الرواية، فإننا لن نخصص لها مساحة خاصة من البحث، وإنما ستكون موزعة في ثنايا فصوله التطبيقية.

سنخصص الفصل الآتي من البحث لأنماط المكان في النماذج الروائية المختارة وسنستعين على رصدها, واستقصاء أبعادها ودلالاتها بمفهوم التقاطب، أداة إجرائية مرنة بامكانها أن تساعدنا على الوقوف على أهم الأنماط المكانية في الروايات المختارة, وذلك بالتركيز على التقاطب الحاصل بين المكان الإطاري العام و البنى المكانية الفرعية, تتصدر هذا الفصل توطئة موجزة, تتناول تطور فكرة المكانية في الرواية الجزائرية وقد قادنا إلى اعتماد هذا التقاطب، بواعث موضوعية, تأتي في مقدمتها الرغبة في تتبع تطور المكان في روايات الكاتب, و كذا الإبانة عن خصائص تشكيله في النماذج الروائية المختارة.

الفصل الثاني

أنماط المكان

في روايات واسيني الأعرج

1- تطور المكان في الرواية الجزائرية / جدل الهامش والمركز

2- أنماط المكان في روايات واسيني الأعرج

1.2 المكان الإطاري العام / القرية والمدينة

2.2 البنى المكانية الفرعية

1.2.2 الأماكـــن المفتوحـــة

2.2.2 الأماكـــن المغلقـــــة

1 تطور المكان في الرواية الجزائرية /جدل الهامش والمركز

نشأت الرواية الجزائرية مرتبطة بعالم الريف فكانت القرية كما في واقع الحياة، المجال المفتوح الموحي بالحرية، والفضاء المركزي الخاص للهوية[1]. وقد بدا موضوع الثورة والصراع مع المستعمر في أغلب التجارب الروائية، يستقطب اهتمام الكتاب, ويحول دون انشغالهم بمختلف القضايا المطروحة أمامهم[2].

وبحلول مرحلة السبعينيات ساعدت التحولات الاشتراكية كتاب الرواية، وبخاصة المنحدرين منهم من أصول ريفية، على الاهتمام بالريف واتخاذه بيئة لرواياتهم، ويمكن أن نشير – على سبيل التمثيل لا الحصر- إلى رواية ريح الجنوب[*] لعبد الحميد بن هدوقة، التي تناولت موضوع القرية الجزائرية ، التي تعاني عوارض الطبيعة, وأيضا موضوع المرأة الريفية والإقطاع، ويطرح الكاتب في روايته "الجازية والدراويش"[**] إشكالية الأرض والإقطاع, والمرأة, ولكن في صياغة جديدة تتأسس على الواقع, وتستثمر التراث الأسطوري.

ويبرز من جيل الرواد الروائي الطاهر وطار في روايتيه اللاز[***] والعشق والموت في الزمن الحراشي؛ تتناول اللاز ثورة التحرير الوطني وصراعاتها الداخلية وقد اختار "وطار" لأحداث هذه الرواية القرية, فبدت بيئة بالغة التخلف, تشكو الفقر والأمية, وأكد في هذا النص، أن الثورة انطلقت من الريف، واشتدت بفعل نضال أهله وتطرح رواية "اللاز الثانية"[****] 1980 أزمة التحولات الديمقراطية في جزائر الاستقلال, وهي امتداد لرواية "اللاز" الأولى على المستويين الفكري, والجمالي.

---

(1) ينظر أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، الأثر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع4، ماي2005، ص277.

(2) ينظر واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر(بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية) المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)،1986، ص277.

(*) عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط، د ت.

(**) // : الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

(***) الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط4، 1983.

(****) // : العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

ويذهب واسيني الأعرج إلى «أنهما في الأساس عمل واحد يجسد مرحلتين تاريخيتين في الشكل منفصلتين, وفي العمق ليستا إلا مرحلة واحدة ممتدة عبر قنوات تطورها»[1]،

فالرواية إذا تحاول أن تقف على أهم الإنجازات الديمقراطية – في الجزائر- وعوائقها، فكان لها أن عالجت موضوع الثورة الزراعية، والتطوع الطلابي، وموضوع المرأة، والدور الذي يمكن أن تضطلع به في مرحلة البناء والتشييد.

دفع هذا الاهتمام المكثف بالبيئة الريفية الروائي الطاهر وطار إلى القول في المقدمة الطويلة التي خص بها رواية مرزاق بقطاش "طيور في الظهيرة":الإنتاج[*] الروائي الجزائري قبل صدور هذه الرواية لا يعكس سوى الإنسان الريفي في صراعه مع الحياة و في انتصاره أو في انهزامه، لا يتعرض إلا بصفة سطحية للمدينة.

لكن، إذا كانت التحولات، التي عرفتها الجزائر في فترة السبعينيات، قد ساعدت على إعطاء مكانة هامة للريف، أو أسهمت في أدنى تقدير على ظهور جدلية القرية، والمدينة في كثير من التجارب الروائية، فإن فترة الثمانينيات لم تعدم وجود بعض الروايات التي اهتم كتابها بالريف، من بين هؤلاء الروائي واسيني الأعرج بروايتيه "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" و"نوار اللوز" اللتين تدور أحداثهما في فضاء القرية.

وبحلول مرحلة التسعينيات أقبلت الرواية الجزائرية على المدينة، وعلى مختلف تضاريسها، وتحول المكان الذي كان مركزا في المرحلة السابقة إلى هامش في المرحلة اللاحقة، وزحفت الأرصفة، والجدران الإسمنتية الجديدة ... وألفت الرواية نفسها حبيسة المدينة لكنها لهذا السبب أضحت أكثر قدرة على التقاط الجزئي، واليومي، والهامشي[2].

---

[1] واسيني الأعرج: الطاهر وطار و تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص 60.

[*] مرازق بقطاش: طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

[2] ينظر نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنـيس)، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص568، ص569.

لقد أصبح الريف لا يتجسد في أغلب الروايات إلا«من خلال قبو الذاكرة وبفعل تحولات الزمن، و تراكمات الخيال و كيمياء التخمير المعقدة»[1].

نجحت المدينة في السيطرة على كيان الشخصية الروائية«بقيمها التي تزداد تعددا واختلافا بفعل نمو المجتمع المديني و تعقده»[2].وهي (المدينة) بحسب تركيبها وتشكيلها والتحامها والتصاق حياتها و تفارق ساكنيها وتجانسهم واختلافهم وائتلافهم، تشكل مرجعية في العمل الروائي، فيبتعد الروائي عنه أو يقترب لكن عينه عليه في النهاية[3].

لقد استطاعت المدينة امتلاك ماضي الشخصية وحاضرها، ومستقبلها و وجدت الرواية الجزائرية نفسها تنحصر مكانيا في إطار واحد هو المدينة، مما أدى إلى تمركز الرؤية المكانية ,وعدم توزعها لدى الكتاب و القراء.

وإذا ما عدنا إلى الحديث عن المكان في التجربة الروائية للكاتب "واسيني الأعرج" نجد أنها اتجهت في مرحلتها الأولى إلى رصد التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية وتحديدا في فترة التراجع عن المسار الاشتراكي (بداية الثمانينات), ويتجلى هذا الاهتمام بعالم الريف في روايتي "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش", ورواية نوار اللوز، وقد تحول هذا الاهتمام لصالح المكان المديني في روايات أواخر الثمانينيات والتسعينيات و ما بعدها.

برزت القرية في الروايتين المذكورتين، مكانا مركزيا تدور في رحابه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، في حين تحضر المدينة من خلال الانتقالات المؤقتة للشخصيات, أوعند قدوم الطلبة المتطوعين من المدينة (رواية ما تبقى...)، حضور المراقبين الذين تبعث بهم السلطة المركزية من الجزائر العاصمة لمتابعة مشاريع التنمية الريفية.

---

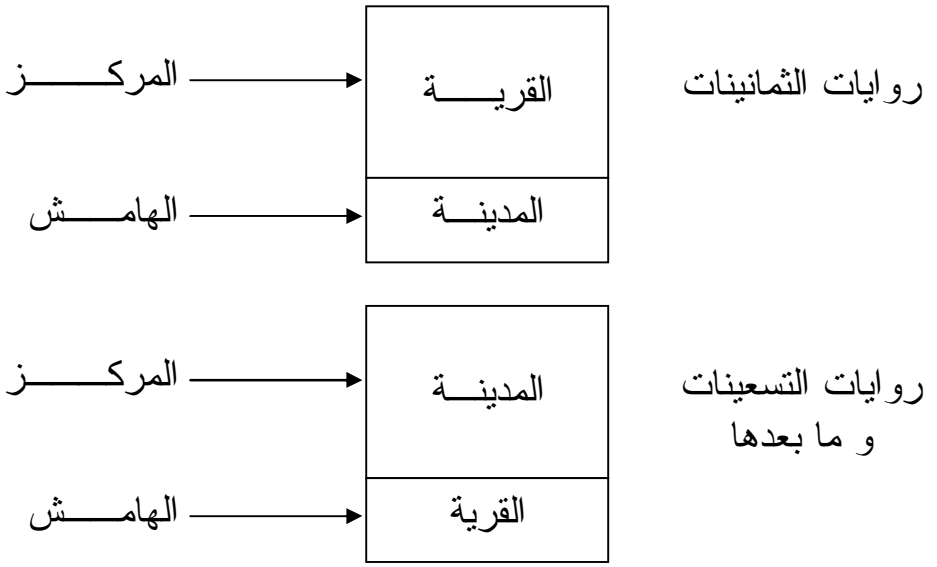
[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 41.

[2] أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1984، ص 272.

[3] عبد الحميد المحادين: جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجيـــة، المؤسســـة العربيـــة للدراســـات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 103.

تحولت روايات الكاتب إلى المكان المديني, وأضحت المدينة في روايات التسعينيات وما بعدها مكانا مركزيا, وهذا ما تبرزه النماذج الروائية التي اختيرت في هذا البحث وبخاصة (ضمير الغائب، سيدة المقام، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، كتاب الأمير...).

ففي هذه الروايات جميعها تتجلى المدينة مكانا مركزيا حدثيا، بينما تشكل القرية مكانا هامشيا (ثانويا)، يحضر من خلال الذاكرة و استرجاع السيرة الذاتية، أو عند التعبير عن قضايا تتعلق بالمدينة، كقضية تحول المدينة، الذي امتد إلى القرى أو العنف الذي تفشى في القرية (ذاكرة الماء)، و يمكن أن نجسد هذا التحول / التطور المكاني في الرسم الآتي:



تطـور المكـان فـي النمـاذج الروائيـة

و لكون المدينة مكانا مفتوحا، فقد انتقلت من المركز المديني المحلي إلى المركز المديني الخارجي, ويتجلى ذلك في الروايات الآتية: "شرفات بحر الشمال"، "كتاب الأمي"ر، "سوناتا لأشباح القدس", وأيضا رواية "ذاكرة الماء". وهي روايات تنفتح جميعها على المدينة الغربية وعلى واقع - له خصوصيته- التي يختلف بها عن مدينة الأنا.

وتحسن الإشارة إلى ارتباط المدينة في النماذج الروائية المختارة بالبحر، الذي يجري توظيفه في إطار علاقته بالمدينة, مما أدى إلى تعميق أبعادها الدلالية و تكثيفها.

وإذا ما دققنا النظر في الصورة العامة للمكان في ما اخترناه من نماذج نجدها تتشكل من مجموعة من البنى المكانية الفرعية (الصغرى)، كالشوارع والمقاهي، الأسواق، البيوت...وهي في مجملها أماكن يرتبط وجودها بكل من القرية والمدينة، وإن

كانت تتباين من حيث الكثافة والخصائص في كل منهما بسبب ضيق أفق القرية واتساع أفق المدينة و توفرها على أماكن /مؤسسات مدينية لا تتوفر عليها القرية ترتبط بوجود السلطة، والدولة، كالسجن الذي يهيمن في المكان المديني،- على غرار ما هو عليه الأمر في الواقع-، إضافة إلى مخافر الشرطة، ومؤسسات التعليم العالي والحدائق العامة والمتاحف...وما من شك في أن جماليات هذه الأماكن ترتبط بالمدينة.

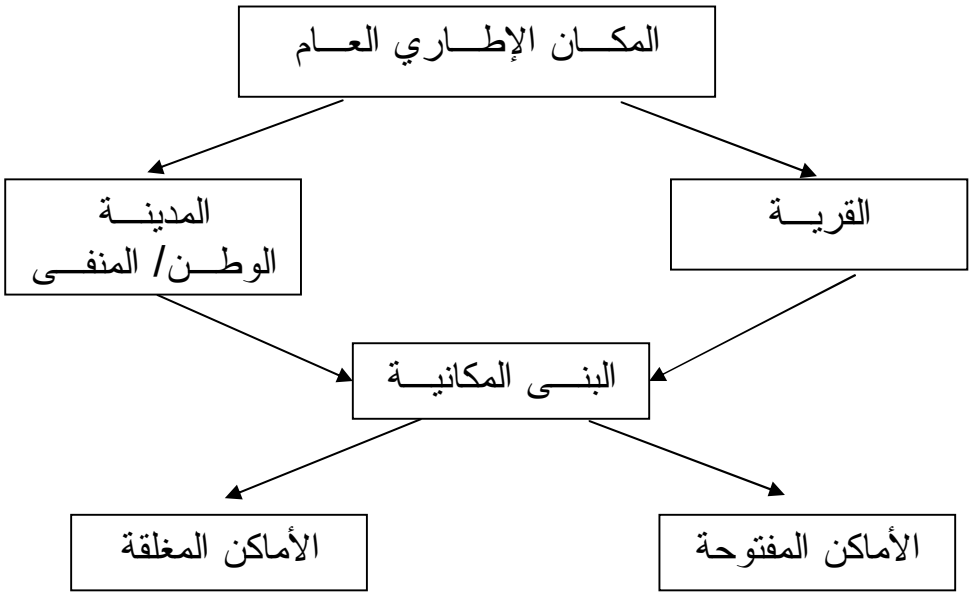
سنقوم في الخطوة القادمة من هذا الفصل برصد أنماط المكان في النماذج الروائية المختارة، وسنستعين كما سبق وأن أشرنا بثنائية المكان الرئيسي العام الذي يشمل كل من القرية والمدينة, والمكان الفرعي الذي يتضمن مجمل البنى المكانية المشكلة لصورتي القرية والمدينة.

وسنعمد إلى تناول هذه البنى الفرعية من خلال المزاوجة والمقارنة بين المكان في القرية والمكان في المدينة ,أو المكان في المدينة الخارجية لإدراك التباين بين هذه البنى المكانية, وإن كانت هذه البنى المكانية الفرعية أكثر وفرة في المدينة بسبب اتساعها الكبير وانفتاحها على الخارج مقابل ضيق أفق القرية وانغلاقها.

وهذه الوفرة المكانية، التي تتميز بها النماذج الروائية المختارة، دفعتنا إلى تجاوز بعض الأماكن، - إلا أن ذلك يبقى متعلقا بعمل روائي دون آخر- أو الإشارة إلى بعضها في سياق تناول آليات تصوير المكان في الفصل الثالث من البحث أو عند معالجة العلاقات المكانية في الفصل الرابع منه.

و حري بنا أن نشير أيضا إلى أن "البحر" ستتم معالجته ضمن الأماكن المفتوحة, لأنه لم يبرز في النماذج الروائية المختارة مكانا إطاريا (حدثيا) على غرار

القرية والمدينة، وإنما بدت صورته في أغلب هذه النماذج جزءا من المدينة/ مدينة الجزائر وامتدادا طبيعيا لها وصانعا لمصيرها. ويمكن أن نوضح طريقة دراستنا لأنماط الأماكن في الخطاطة الآتية:



بنية المكان في الروايـــات المختـــارة

2 أنماط المكان في الروايات

1.1 المكان الإطاري العام/ القرية و المدينة

يقصد بالمكان الإطاري العام: المكان الرئيسي، المركزي ذو البعد الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك في إطاره الشخصيات، أو تنتقل إليه و يتمثل هذا المكان العام /المفتوح/ في كل من القرية و المدينة.

تنجم أهمية هذين المكانين أساسا عن الوظيفة التأطيرية التي يضطلعان بها في النماذج الروائية المختارة، و التي لا غنى عنها بالنسبة لبقية الوظائف الأخرى، فالمكان من هذا المنطلق «هو بمثابة عمود فقري للنص و بدونه تسقط العناصر و الوظائف في الفراغ، و تتلاشى من تلقائها وجوبا من هنا فقط تنجم مركزية و أهمية المكان في النص»[1].

تطالعنا رواية "ما تبقى..." منذ بدايتها على عالم القرية أو الدشرة كما يحلو للراوي أن يسميها مواربا بذلك اسمها الحقيقي، حتى تكون معادلا لكل قرية من قرى الريف الجزائري في فترة الثمانينيات وتعبيرا عن مرحلة اجتماعية وحضارية حرجة يمر بها الريف، بعد أن بدأ التراجع عن الاختيار الاشتراكي وعن قرارات الثورة الزراعية.

تقف هذه القرية مكانا إطاريا عاما، يبسط أمامنا الحياة الإنسانية في طبيعتها الأولى؛ في سعتها، وبساطتها، وعفويتها، وعمقها, من خلال أزقتها المظلمة, وشوارعها الضيقة الملتفة, ومرتفعاتها ومنخفضاتها, وحركة أناسها الذين يملأون المكان بحركتهم، يتحدون الواقع، ويسعون إلى تغييره، بل ويتحدون مظاهر الطبيعة القاسية في حرها وقرها.

إذا كانت الرواية لم تفصح لقارئها عن اسم القرية، فإنها لم تحدد موقعها أيضا، واكتفت بإشارات مقتضبة توهم أنها إحدى قرى الغرب الجزائري، من خلال حديث البطل عن مدينة "سيدي بلعباس"، التي ينتقل إليها بواسطة الحافلة، أو من خلال حديثه عن مدينة وهران وذكره لأسماء العديد من المقامات و الأضرحة كمقام "سيدي بوجنان"

[1] نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ص149.

الذي يقع في القرية، ومقام "لالة ستي" الواقع على مرتفعات مدينة "تلمسان"، وهي في مجملها أماكن تمتلك وجودها المرجعي في الواقع الحي، وهذا ما يؤكده الروائي في حواشي صفحات الرواية, وقد استعان بها (الأماكن) «حتى لا يتجرد الفضاء ويتشيأ ويتحول إلى هباء لا شكل له»[1], إذ إن الحقيقة التي ينبغي أن نسلم بها هي أن خيال القاص كما يقول الناقد "نجيب العوفي": «مهما حلق واشتط إلا أن يستدعي الشوارع التي يعرف، و يستقطر الدواخل التي يألف، و المرء بضعة من مكانه وزمانه»[2].

تبرز القرية في رواية ما تبقى في الصفحة الأولى من من الرواية من خلال وصف الراوي لحركة البطل «لم يقل شيئا...واصل سيره متدحرجا في أحد الأزقة المظلمة...صوت البارود...الزغاريد...أصوات غامضة أخرى تجتاح مسمعه»[3].

تبدو القرية مكانا موحشا, مفرغا من أهله يخيم عليه الظلام، والوحشة، فالبلدة لم تتغير أوضاعها، ولم تنعم بنور الاستقلال«البلدة هي هي..أكوام من الحجارة تماسكت فيما بينها بقليل من الطين والوحل والتبن وروث الأبقار.. مغارات صغيرة عادية جدا اللهم ترميم مسكن البلدية الخلفي الذي حوله المختار إلى فيلا جميلة»[4].

لم يشفع للقرية دورها البطولي الفذ ونضالها المستمد ضد الاستعمار في أن تنعم وأهلها بقسط من الحياة الكريمة بعد أن استقلت الجزائر، بل ظلت أوضاعها على ما كانت عليه زمن الاستعمار، فهي تعاني البؤس، والفقر اللذين يظهران من خلال هذه المساكن .

وفي مشهد آخر يأتي السارد على وصف منازل الفلاحين«تلك البيوتات الصغيرة الواطئة، كأن حوافر الخيل مرت من فوقها.. تبعث من بعض نوافذها الصغيرة أضواء هزيلة.. تذكر بالكائنات الحشرية، التي تعيش داخلها، متكدسة كالبضاعة المعدة للشحن»[5].

---

[1] محمد بوعزة: هرمينيوطيقا الحكي (النسق و الكاوس في الرواية العربية)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 230.

[2] نجيب العوفي: الخصوصية المحلية في القصة القصيرة الإماراتية، التبيين الجاحظية، الجزائر، عدد 06، 1993، ص 126.

[3] واسيني الأعرج، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، 1982، ص9، ص10.

[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش: ص 28.

[5] المصدر نفسه ، ص 28.

ولا شك أن هذا المشهد الدرامي لهذه البيوت (الصغيرة الواطئة ذات الأضواء الشاحبة التي تتكدس داخلها كائنات بشرية). يوحي بدلالات الفقر والبؤس والاكتظاظ وهي دلالات أثرت على الشخصيات، وانعكست سلبا عليها عندما راحت تسلبها آدميتها، وكرامتها.

وهذه الدلالات السلبية للمكان تعبر عن امتعاض الراوي وتذمره من المستوى الاجتماعي المتدني للشخصيات التي تعيش فيه.

يتواشج تقديم المكان في رواية "ما تبقى" بشخصية البطل (عيسى)، الشخصية الرئيسة التي تكشف عن المكان، فيكشف عنها بقدر ما تكشف عنه، إذ أن المكان دائما ينبيء عمن يعيشون فيه «دخل المنحدر الثاني المواجه للقرية.. حيث تجثم مساكن متفرقة هنا وهناك.. أنسام خفيفة مسحت وجهه، ووجه هذه البلدة الذابل... الظلمة.. لم يقل شيئا.. سمع أسلاك الكهرباء العتيقة تئن.. بعضها تمزق.. قبل أيام أحرق طفلا.. بعض الأجسام تظهر في أشباح تمرق و تجيء بسرعة»[1].

تضعنا هذه الصورة أمام كل من المكان والشخصية، وتبدو صفات المكان القائمة على الانحدار، وعدم الاستواء الدال على غياب العدالة الاجتماعية وتفشي الفروقات الطبقية، إضافة إلى ظلمته وصمته المطبق، اللذين يحولانه (المكان) إلى عالم موحش، تبدو (صفاته) منسجمة تماما مع العالم الداخلي للشخصية وبما ينتابها من قلق وضياع، فالمكان يؤدي وظيفة الكشف عن مشاعر وأحاسيس الشخصية, من خلال إيراد الأماكن التي تجوبها، أو تتأملها، أو تتذكرها. ومن هنا فإن حضور المكان« إنما هو ضرب من الاستبطان أساسه التفاعل بين الشخصية والمكان »[2] وهو مرآة تكشف عن باطنها الخفي.

يستعين السارد على إبراز سوداوية واقع الحياة في القرية، ببعض الرموز الطبيعية، التي تتلاءم والجو العام للمكان جرى توظيفها في سياقات عديدة اجتماعية، نفسية، تاريخية، وكذا في سياق الوصف الطبوغرافي للمكان.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 25.

[2] الصادق قسومة: طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)،2000 , ص199.

وقد أسهمت هذه الرموز في مساعدة القارئ على «تصور الحياة في القرية وما يعتريها من قساوة»[1]. تبدو من خلالها دلالة القرية الشاعرية من قبيل الأوهام الكاذبة أو في مستوى القيم المجردة، وبخاصة عندما يغشاها الليل، ويخيم في أرجائها الظلام، يغطي أزقتها الضيقة النائمة في البؤس والتخلف. إنّه الليل كما يقول البطل: «يأتي بأشياءه الجميلة, والقبيحة, ويجبرك على النظر فيه بشكل دقيق»[2], أو « تلك الأمطار التي لا تسقط إلا بالليل حين تستيقظ كل الآلام والجراح»[3].

يفاقم الليل، الذي يحط بأثقاله على كاهل هذه القرية المنسية وأيضا الأمطار التي تسح ليلا فتوقظ جراح الفقراء، حالة البؤس، والرداءة، التي تعيشها القرية ويضخم من معاناة الشخصية النفسية والاجتماعية، مما يجعلها عرضة للضياع والتمزق النفسي.

والملاحظ في تقديم السارد للمكان، في علاقته برموز الطبيعة، هو تشديده على عنصر الظلام، الذي غالبا ما يتحول إلى غطاء طبيعي، يعبر عن رغبة لا واعية في العودة إلى المكان الأول، ويتعلق الأمر في أغلب الأحيان بـــ« رحم الأم، المسكن الآمن الذي يقينا من كل الآلام»[4]، فهو دفء ما قبل البدايات الأولى، وما قبل الطفولة البائسة والكهولة القانطة، عندما تنغلق في وجهها كل الدروب والمسالك «آه يا ماما الحنانة مره أخرى... لو أتيح لي أن أعود إلى رحم أمي، فلن أنزل إلا بشروطي... وإلا سأبقى»[5].

يلج البطل من خلال عنصر الظلام، عوالم المجهول والمطلق، فتتراءى له صور العابرين – ليلا- القاطعين لهذه الشوارع الملتفة الضيقة، مجرد أشباح تجيء بسرعة, وتروح دون أن يتمكن من التعرف عليها.

يتتبع الراوي حركة البطل "عيسى", وهو عائد إلى بيته في ظلام الليل«استثارته حركة قط هارب من شراسة كلب ضخم..احتل الرعب أمعاءه...أحس بأصوات غير

---

(1) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط، 1983، ص 211.
(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 26.
(3) المصدر نفسه، ص 256.
(4) سعيد بن كراد: السرد الروائي و تجربة المعنى، ص 148.
(5) ما تبقى، ص256.

متناغمة تتذابح في داخله..خاف..تيقن في النهاية أن الصوت ليس أكثر من حركة منبعثة من قط خائف»[1].

ولا غرو أن ظلامية المكان وضبابية الرؤية لدى البطل تقف في الرواية، لتعادل ظلامية الواقع المعيش، هذا الواقع الذي تتشابه فيه الأشياء, وتلتبس فيه الأمور، وتتساوى فيه حياة الإنسان بحياة الحيوان, وتكون فيه السيادة للأقوى لا للأكفأ والأجدر.

تجلب أمطار الشتاء التي تسقط على القرية، الموت والهلاك لإنسانها وحيوانها وهذا ما يقف عنده الراوي وهو يسترجع جانبا من سيرته الذاتية«رأيت الموت الديكة، الدجاج والأبقار والأطفال يقاومون الموت..لكن الحملة كانت قوية.. والأمطار غزيرة، فتخار قواها، وتسلم نفسها الواحدة تلو الأخرى للموت»[2].

لا تعد أمطار الشتاء وثلوجه أهل القرية بالخير العميم، على أساس أن الماء عنصر الحياة الأول و«رمز الأمن والحياة والاستقرار»[3], وإنما يتحول إلى عامل سلبي يؤثر في الأحداث والشخصيات، ويفضي إلى هلاكها، وفناء الكائنات ومن ثم، فإن دلالات هذه الرموز الطبيعية لا ترتبط بالحياة بقدر ما ترتبط بالموت و الفناء.

ولا تختلف الصورة العامة للقرية في رواية "نوار اللوز" عما هي عليه في الرواية السابقة, فمسيردة كما تقدمها الرواية بلدة «ينبت فيها الخوف مع الرغيف، وتخزن شمسها وراء الغيوم الثقيلة. الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق. إنها البلدة التي تنام على أطراف الحدود. في الحروب هي أول من يدهس وآخر من يتذكره المؤرخون. مسيردة الجميلة. التي يأكل حقولها دود لاليجو. جمارك الحدود يخشون أطفالها كطلقة رصاص، يفتشون ألبستهم و قماطهم»[4].

تبدو مسيردة في الرواية قرية صغيرة, تعيش على هامش التاريخ, يستغلها الأغنياء, بينما يموت أطفالها جوعا و فاقة، تحدق بها الأخطار من كل جانب, فأبناؤها

---

[1] ما تبقى، ص256.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2000، ص 299.

[4] واسيني الأعرج، نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983، ص19.

يموتون تحت طائل رصاص حراس الحدود كلما دفعت بهم قساوة الحياة على الانتقال غربا لممارسة التهريب، هذا ما يصرح به بطل الرواية صالح بن عامر«لو كانت ظروف النحس طبيعية ما سقط لخضر، و ما تحول إمام القرية إلى مهرب للكتان»[1].

يرصد السارد قرية مسيردة من خلال حديثه عن "حي لبراريكـــ" الذي يسكنه البطل والشخصيات الفاعلة في الرواية (لونجا- العربي- أحمد القهواجي- ماما حنا...وغيرهم)، «لا شيء في هذا الحي غير الجوع والبرد وبيوت التنكـــ والوحل وتصفية الحسابات القديمة بالمدي والجنازات»[2].

يتصل المظهر العام للحي – المعادل المكاني لمسيردة- بمعاني الفقر والعطالة والقساوة، التي تطبع نفوس قاطنيه، وحدة الطباع، التي تبرزها سلوكاتهم، واقتتالهم الدائم لأسباب واهية، كما تطبع الأجواء العامة مسيردة. قساوة طبيعية حادة، وبخاصة في فصل الشتاء عندما تشتد العواصف الثلجية القاسية فـــ«تقطع هذه الزنكات المنتشرة على الأسطح رؤوس خلق الله، أو تشرد عائلات بكاملها»[3]، بدل حمايتها؛ أي أنها تتحول إلى فاعل عامل يقوم بعمل إجرامي: (قطع الرؤوس)، ومن ثم فإن وظيفة الزنكـــ بهذا الشكل ما هي إلا توسع صوري للعلاقة الإجرامية التي تربط الحاكم بالمحكوم[4], وتشخيص لحالة الانسداد واتساع الهوة بين الطرفين.

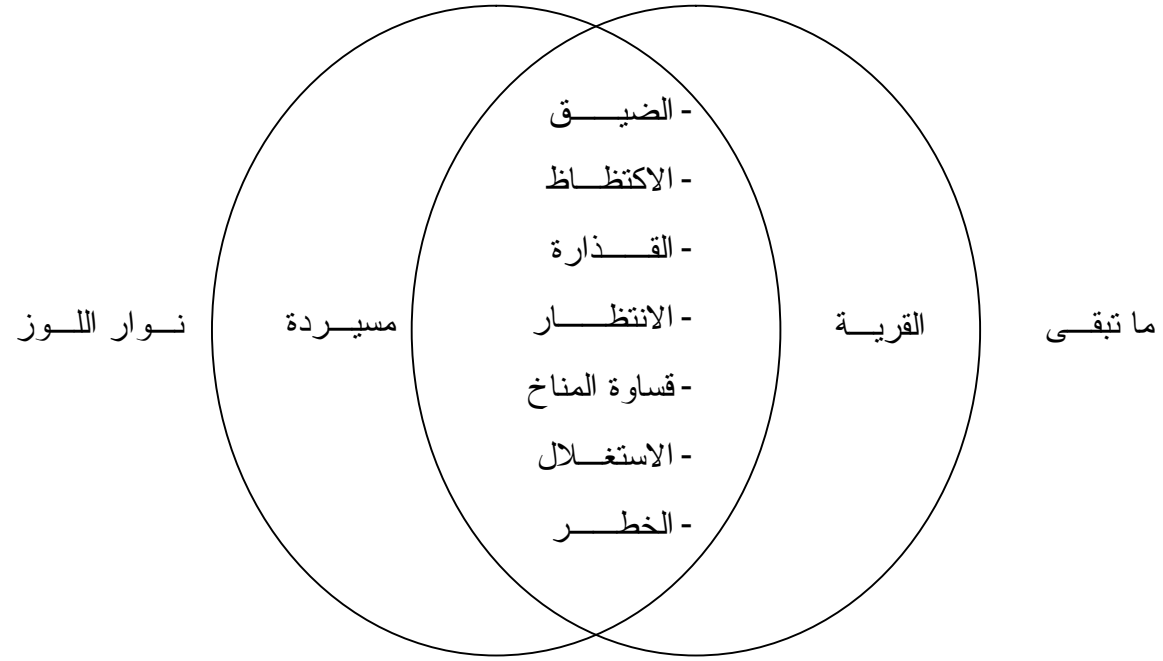
يستقطب حي البراريك مختلف الدلالات السلبية كالقذارة والضيق والاكتظاظ الذي جعل من هذا الحي تركيبا بشريا غير منسجم، فقد ضم هذا الحي فقراء مسيردة وفقراء مناطق أخرى، وفدوا على المكان رغبة في الانضمام إلى مشروع السد، الذي وعدت به السلطات أهل القرية بهدف انتشالهم من الفقر والبطالة، وهو المشروع الذي طال انتظاره حتى«كاد أن يتحول إلى أسطورة تافهة»[5]. الأمر الذي أفضى إلى تعقد الحياة في هذا المكان وتفاقم مشاكلها، فانتشرت في الحي مظاهر: الانحراف،

---

(1) واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص19.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) نوار اللوز، ص 160.
(4) ينظر: رشيد بن مالك: سيميائية النص الروائي، المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عـــدد01، 1991، ص 116.
(5) نوار اللوز، ص 19.

والجرائم والتهديد، والسباب المقذع، والمخدرات، وحتى الدعارة وطرق الكسب غير الشرعي وقد حولت هذه الأوضاع المتردية نفوس الكثيرين إلى «قطع مطاط تتمدد ثم سرعان ما تعود إلى وضعها الطبيعي»[1].

و مما سبق, يمكن أن نقف على التشاكل الكبير بين المكان الإطاري للروايتين - المتمثل في القرية- و نستطيع أن نحدد ملامح هذا التشاكل في الترسيمة الآتية:



التشاكـــل المكانـــي فـــي روايتـــي "ما تبقـــى" و "تـــوار اللـــوز"

تشترك القريتان في العديد من الملامح لعل أهمها الضيق، والانغلاق الذي انعكس سلبا على أغلب شخصيات الروايتين، وأدى إلى تبرمها من واقع المكان, وبخاصة البطلان اللذان يشعران بالضياع والقهر وعدم الآلفة، وقد دفعت بهما هذه الأحاسيس والمشاعر إلى الانتقال إلى أماكن أكثر رحابة، فقد سافر عيسى بطل رواية ما تبقى إلى وهران ومنها إلى مرساي بحثا عن عمل يؤمن له ولأسرته حياة كريمة ، وانتقل صالح بن عامر في "نوار اللوز" إلى منطقة الحدود المغربية لجلب ما تيسر له من بضائع مهربة, كما تتشاكل القريتان في ملامح أخرى كالقذارة والاكتظاظ وقساوة المناخ وعلاقات

[1] نوار اللوز، ص 100.

الاستغلال والفقر... وما إلى ذلك من الملامح الدالة عن سلبية الواقع الوطني غداة الاستقلال.

وعلى الرغم من هذا التطابق بين المكانين، استطاع الروائي أن « يكسب تشابهات الأماكن تنوعا ديناميكيا, بحيث لا تجعله يسقط في التكرار المشابه»[1]، وهذا ما سنتبينه عند تناول البنى المكانية المشكلة للقرية في كل رواية، هذه البنى التي صنعت العديد من الفروقات والاختلافات,وخففت من حدة المشابهة النمطية للمكان في الروايتين.

وحري بنا أن نشير إلى أن عالم القرية في روايات واسيني يضع القارئ في إطار محيطه الفيزيائي (المحلي) فقد عاش الروائي بين أحضان الريف طفولته وصباه أين تشكلت شخصيته واختزنت في أعماقه العديد من الوقائع، والتجارب وحتى الشخصيات، فهو عندما يتناول القرية بالوصف, أو بالحديث – العادي-فإنه يصف أو يتحدث عن عالم داخلي حميمي أحبه وعايشه بما يكفل توفر عامل التلقائية والصدق وهذا ما تؤكده تصريحات الروائي[*]، فالقرية في روايتي "ما تبقى..." و"نوار اللوز" تكشف عن رغبة ملحة في استيعاب تحولات واقع الريف غداة الاستقلال, وما يكتنفه من تناقضات،إلا أن هذه الصورة تضعنا أمام عالم يتأسس على البؤس، والفقر، والتراتبية الاجتماعية, وتشدنا إلى أسفل؛ إلى اليأس والإحباط وخيبة الأمل من واقع تعبث فيه أيادي الانتهازيين والمتنكرين لقيم الثورة و مبادئها.

وبالنسبة للتقاطع المكاني بين القرية والمدينة في الروايتين السابقتين (ما تبقى... ونوار اللوز)، نشير إلى أن حضور المدينة في رواية "ما تبقى"، كان من خلال الذاكرة، كتذكر البطل لرحلته إلى مدينة "وهران" ووصفه لمينائها البحري الذي انطلق عبره إلى مدينة مارساي الفرنسية.

---

[1] سلمان كاصد: عالم النص، ص 153.

[*] يذهب الكاتب في حديثه عن تجربته الإبداعية «منذ البداية ارتبطت بالمحيط بالمجتمع، و لهذا فإن كل نصوصي ارتبطت أولا بشيء موضوعي و هو الإطار أو الحيز الذي أعيش فيه [و يذهب إلى القول] عندما كتبت أول رواياتي كانت في رأسي أحراش الغابة و وديانها التي جفت ورعشات الخوف من مداهمات العسكر الفرنسي لبيوتات لم تكن قادرة على مقاومة الضربات القوية لأعقاب الأسلحة...»(عبد المجيد إبراهيم و آخرون؛ أفق التحولات في الرواية العربية(02) شهادات المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 179).

كما تحضر مدينتا وهران وبلعباس من خلال حديث مريم الروخا عن ابنتها "ميلودة" وأيضا من خلال حديثها عن حياتها كمومس في أحد مواخير بلعباس.

أما مدينة الجزائر العاصمة في هذه الرواية فتمثل مركزا لإصدار القرارات السياسية المتعلقة بالثورة الزراعية, و مشاريع الإصلاح الزراعي, وأيضا مقرا لذوي النفوذ والسلطة.

وفي رواية نوار اللوز التي تدور أغلب أحداثها في قرية مسيردة يتحدث السارد عن مدينة سيدي بلعباس التي ينتقل إليها للتجارة ويعمد إلى المقارنة بينها و بين قرية مسيردة: «ها هي سيدي بعباس بأحيائها الواسعة و شوارعها التي لا تحد، مدينة رحبة الصدر...عبثت بها أرياح الشتاء، الأحياء الشعبية ما تزال بسيطة كما كانت حيطانها مخرمة تتسلقها بعض الكتابات الرديئة...زاد عدد الأطفال المتسخين بشكل يثير انتباه الزائر العادي»[1].

تتميز مدينة سيدي بلعباس بأتساع أحيائها,وشوارعها, وبرحابة صدرها, وكثافة سكانها فـــ «الأطفال يالطيف كالجراد»[2], وبالمقابل يقل عدد الأطفال في قرية "مسيردة" بسبب الموت، الذي يتسبب فيه الإهمال، وقد تحدثت الرواية عن موت ابن صالح بن عامر كما أشارت إلى كثرة النساء العاقرات، إضافة إلى ذلك يتسع هامش الحرية المتاح للشخصية في "سيدي بلعباس" , بينما نجده يضيق في قرية مسيردة، بحيث تبرز مدينة بلعباس مكان مواعيد وعلاقات مشبوهة وممارسات لا أخلاقية مصرح بها على عكس ما هو عليه الأمر في مسيردة.

وعلى صعيد العلاقات الإنسانية (الاجتماعية), فإن سلوكات الناس في بلعباس تختلف كل الاختلاف عما عليه في بلدة مسيردة؛ فهم يعيشون في أجواء تغيب فيها مظاهر الصراع والتطاحن, والشتائم بين المتخاصمين, ولا يمنع فيها التجار وإن كانوا تجار (ترابندو) من ممارسة نشاطهم في حين تتم المتاجلرة بالبضائع في سوق مسيردة وعلى أطراف الحدود في ظل مضايقات رجال الجمارك ومطاردتهم للمهربين و الباعة.

---

[1] نوار اللوز، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

إذن تختلف المدينة (بلعباس) عن القرية (مسيردة) على المستوى الطبوغرافي والديموغرافي، و الاجتماعي... وما إلى ذلك , كما تختلف أيضا في تأثيرها الإيجابي على الشخصية الرئيسة, باعتبارها مكانا مفتوحا, يتوفر على هامش كبير من الحرية .

ونؤكد على أن حضورها (المدينة) في الروايتين كان حضورا ثانويا مقارنة بحضور القرية.

وحري بنا أن نشير إلى ارتباط القرية بالمدينة على المستوى الإداري والثقافي والديمقراطي والاقتصادي، وعلى الرغم من هذا الارتباط إلا أن علماء الاجتماع ميزوا بين المجتمع الريفي الذي يسوده التضامن والبساطة وعدم التعقيد، فسكان القرية إلى حد كبير أسياد أنفسهم ومجتمع المدينة الواقع في نطاق خاضع لكثير من الضوابط التي تفرض نفسها عليهم [1] وهذه الهوة الواسعة بين القرية والمدينة لا يسهل العبور فوقها لأنها ترتكز على ميراث طويل من العزلة وهي واضحة أكثر في الوطن العربي[2].

والرواية كفن يمتد نسجية في الزمان والمكان حتى تشمل حيوات أشخاص متعددين, ويستمد قدرا لا يستهان به من حيويته من المقابلة بين الطبائع، واختلاف الظروف، تميل حين تصور الحياة إلى عدم إهمال المدينة، ويندر أن نجد رواية تجري بكاملها في الريف دون ربط ما بالمدينة أو إشارة لحدث ما معاصر يجري في المدينة[3]. ولنا في تاريخ الرواية العربية نماذج كثيرة تبرز جدلية الريف والمدينة، بدءا من رواية "زينب" لهيكل التي بدا فيها الريف والمدينة عالمين مختلفين لا مجال للتواصل, أو الالتقاء بينهما، وإن كانت العلاقة بين القرية والمدينة قد عرفت تنوعا على أيدي كتاب آخرين جاءوا بعد هيكل، رصدوا حركة التفاعل أو الانقطاع بين القرية والمدينة[4].

---

[1] ينظر مصطفى الخشاب، علم الاجتماع و مدارسه، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، 1997، ص 145.

[2] ينظر: محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989، ص 147.

[3] المرجع نفسه، ص 150.

[4] نذكر من بينهم الكاتب يحي حقي في روايته دماء وطين التي تناول فيها اغتراب ابن المدينة (عباس أفندي) في عالم القرية، الذي يهرب كلما خيم الظلام على القرية إلى أضواء المدينة، أما النموذج الثاني فيمثل الكاتب عبد الحليم

أما المكان الإطاري الثاني في النماذج الروائية المختارة ,فهو المكان المديني لكن نشير بداية إلى أن المدينة ليست بالمكان الجغرافي الساكن و لا بالمعالم الأثرية السامقة التي أنجزتها الحضارة الإنسانية، بل إنها كما يصف ويبر (Max – Weber): منظومة هندسية لها وظيفة اجتماعية واقتصادية ولها خصوصيتها[1]. فهي مكان النشاطات الاجتماعية المتداخلة والاتصالات ومركز الخلق والإبداع الثقافي حيث تلتقي الفرص التي تهيئ ظروف التقدم[2].

وهذه العلاقات القائمة على التعالق والتعقد «ليست نتيجة الرغبة بقدر ما تكون نتيجة التطور في طبيعة الروابط وأسباب المعيشة, والنظرة, إضافة إلى الشعور بالأمن, وهذه كلها تفرض بدورها نمطا جديدا من العلاقات والسلوك تؤدي إلى صفات تميز الحياة في كل مكان»[3].

وعن علاقة الرواية بالمدينة، فإن لهما تاريخا مشتركا, والرواية كما يصفها لوكاتش ظاهرة مدينية. ذلك أن المدينة هي في الأساس المكان الذي كان متطلبا مسبقا لانبثاق الرواية كفن نثري، لم يتسن له أن يحقق تميزه كجنس أدبي إلا «في عصر الواقعية واقتحام قضايا مجتمع المدينة المعقد بصراعاته, وطبقاته و تطلعاته»[4].

ومن هنا أولى الكتاب عناية خاصة بالمدينة وأدركوا أنها هي التاريخ والذاكرة وقاعدة الإبداع الأولى, وإن كانت المواقف التي جسدتها المدينة في الرواية تختلف من كاتب إلى آخر وتتراوح في مجملها بين الرفض, والقبول، فقد ارتبط تقديمها عند كبار الكتاب الغربيين بكل ما هو قبيح و قميء، وعد روائيو القرن الثامن عشر والتاسع عشر المدينة موطنا للرذيلة والشر.

عبد الله الذي تناول اغتراب ابن الريف في المدينة، أين يلاقي الضياع والتهميش كما في روايته غصن الزيتون 1955 و الجنة العذراء 1963.(ينظر المرجع نفسه، ص 152).

(1) Max Weber : la ville, Paris aubier Montaigne, 1974, P 17.

(2) جورج ويلهام: مشكلات المدينة في فترة الاستقلال، تر نور الدين بن فرحات, معالم, دار النشر مارينور، الجزائر، عدد03، (د.ت)، ص 31.

(3) صالح ولعة: المكان و دراما المكان في رواية عالم بلا خرائط لجبرا إبراهيم جبرا و عبد الرحمن منيف، التبيين الجاحظية، الجزائر، عدد 16، 2000، ص 53.

(4) عبد الله إبراهيم: الريف في الرواية العربية، ص 07.

يذهب جورج هنري لاري (G. Henri) إلى أن العلاقة بين الرواية والمدينة هي علاقة متوترة، فالمدينة «عدوة الرواية»[1]، بينما يعتبرها الروائي ديستويفسكي (Distwivisky) عدوة الإنسان, و يعتبر أدبه «تحريضا ضد المدينة»[2].

لذا تبرز المدينة في أعمال أغلب هؤلاء الكتاب وكأنها لا تقدم للخيال غير النمو والتغير والفساد والجريمة والفقر والقبح ولم يكن كارهو المدينة من على شاكلة تولستوي ولورنس وحدهم من يكنون لها الازدراء, بل إن روائيي المدينة أنفسهم يشعرون بازدراء أقوى... وقد يكون هنري جيمس (H. James) وحده من الروائيين الكبار ممجدا من كل قلبه للمدينة الضخمة وفضاءاتها، غير أن موقفه لا يعني غياب النقد لديه[3].

إذا لا توجد فكرة موحدة عن المدينة لدى هؤلاء الكتاب و هذا ما جعل علاقتهم بها يسودها التناقض بين الحب / الكره، التذكر/ النسيان، القبول/ الرفض، الحنين/ القطيعة...وهي المشاعر، التي تجسدها الشخصيات الروائية على اختلافها.

وبالنسبة للرواية العربية، وإن كانت قد عبرت منذ نشأتها كرواية قيمية و أخلاقية آنذاك عن الريف في الوقت الذي ارتبط فيه قيام الفن الروائي بازدهار المدن[4]. فقد حاول بعض الكتاب القلائل أن يجددوا العهد بالمدينة العربية، من خلال الكتابة الروائية لنجيب محفوظ والغيطاني وعبد الرحمن منيف... ولم تظهر المدينة في كتاباتهم تكوينا هندسيا وتنظيما ميدانيا لا غير بل بدت كذلك في أوجه تواصلها وانقطاعها، و في هياكل مؤسساتها و أنظمتها وفي أنماط سلوكها ومعايير قيمها[5].

ومع ما عرفته المدينة العربية من نمو وتطور، أضحت تحضر في الرواية بأحيائها العريقة والحديثة، بمقاهيها وشوارعها وحاراتها... وعرف المحور المديني في

---

(1) موريس شرودر و آخرون: نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع)، تر. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد، العراق، 1986، ص 112.

(2) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 30.

(3) موريس شرودر و آخرون: نظرية الرواية، ص 112.

(4) رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع و التخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 75.

(5) سامي سويدان: المتاهة و التمويه في الرواية العربية، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 21.

الرواية العربية تحولات, لعل أهمها انتقاله من المركزية المحلية إلى المركزية الأجنبية الغربية إجمالا أو جمعة، فمقابل المدينة المحلية- العاصمة -غالبا- وما رسخته بصددها من معالم وعوالم ومسالك وتقاليد وعلاقات ومواجهات...أعمال روائية جمة في مقدمتها الانجازات السامقة لنجيب محفوظ وما تلاها من روايات لجمال الغيطاني، عبد الرحمن منيف...نهضت مدينة غربية –باريس أو لندن بشكل خاص- لتفتح أفقا جديدا أو مدارات طريفة بتكوينات و تجارب مختلفة و بطرق أداء متميزة كما تمثل ذلك في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وغيرها[1].

وسواء أكانت المدينة غربية,أم عربية,فإن لها ملامح مشتركة في كل مدن العالم تجلى ذلك كموقف عام من المدينة وقفه الناس داخلها, وخارجها، داخل الأدب وخارجه.

إن المدن كما يقول الروائي عبد الرحمن منيف: «كالبشر فلكي تقوم العلاقة مع المدينة أية مدينة يجب أن يحس الإنسان بالطمأنينة، بالألفة بالحب وهذه تتولد نتيجة الإحساس أن هذه المدينة تعني له شيئا خاصا ولا يمكن أن تستبدل بأية مدينة أخرى، وهذا ما يعطي المدينة طعمها و ملامحها»[2].

ربما هذا ما تجسده شفافية العلاقة بين نجيب محفوظ, ومدينة القاهرة، فقد «صنع صورتها وامتلكها وسجلها باسمه... وهو لم يتحول إلى هجائها لأنه سكب حكمة الحياة في تطورها لا في تدهورها»[3]، واستطاع "نجيب محفوظ" أن «يحول المكان المحدد في القاهرة القديمة إلى رمز إنساني، لأي مكان في العالم»[4].

وكما سبقت الإشارة في تمهيد هذا الفصل من البحث، تكتسي المدينة في الرواية الجزائرية أهمية كبيرة، وتمثل في التجربة الروائية للكاتب "واسيني الأعرج" فضاء

---

[1] سامي سويدان: المتاهة والتمويه في الرواية العربية, ص21, ص22.

[2] عبد الرحمان منيف: حول هموم الرواية و هموم الواقع العربي، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ع155، جانفي1992، ص126.

[3] صلاح فضل: صور القراءة و أشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2005، ص ص 154. 155.

[4] شريف الشافعي: المكان الشعبي في روايات نجيب محفوظ (بين الواقع و الإبداع)، الدار المصرية و اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006، ص 11.

رحبا على قدر كبير من الثراء والتنوع، إذ أنها ترتبط لديه بالانفتاح والتحرر من كل القيود.

يذهب الكاتب في أحد حواراته إلى أن:«المدينة تمنحك فرصة أن تعيش ذاتك، و الإحساس بالحرية في الذهاب إلى المسرح أو المكتبة أو الدرس... أن تكتشف معلما داخلها...الخ، المدن جميلة تمنحك الحب والقدرة على الوجود والصمود، وفي داخلها لك وجود أشد من ذلك الذي في القرية... [ويشير في نفس السياق] إلى أن: علاقة العربي عموما بالمدينة علاقة مرضية وبعض المدن العربية تتحلل ويأكلها الخراب»[1].

يتواتر الحديث في الروايات(المدينية) المختارة عن مدينة بذاتها تذكر بالاسم تتمثل في مدينة الجزائر العاصمة، و تتم الإشارة إلى مدن وطنية أخرى كمدينة تلمسان, وهران، بلعباس, مستغانم ومغنية... وهي مدن تمتلك وجودا مرجعيا واقعيا، مع التسليم بأن الحديث عن هذه المدن لا يعني مطلقا واقعية المكان إلا أنه يوهم بواقعيته.

تحضر مدينة الجزائر العاصمة في النماذج الروائية، وقد تم الإعلان عنها بالاسم في رواية "ضمير الغائب"، و"سيدة المقام"، "ذاكرة الماء"، "شرفات بحر الشمال"، "كتاب الأمير".

تقف المدينة في هذه الروايات رمزا شفيفا للوطن و«المدينة حين تكون رمزا للوطن- ولابد أنها كذلك- فإن هذا من دواعي القبول بها, بل الإيمان بها إيمانا مطلقا»[2]. وغالبا ما تطالعنا لفظة مدينة مرادفة لكلمة الوطن أو البلاد «هذه الرقعة الصغيرة من التراب التي اسمها الجزائر»[3]. ويأسف بطل رواية "ذاكرة الماء" عن ضياع المدينة /الوطن «من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السرعة وسادة الأمر والنهي لا يعلمون»[4], فالذي «لا يمحوه الاغتيال في هذه

---

[1] كمال الرياحي حوار مع الروائي واسيني الأعرج، متوفر على الربط التالي: 51h17, 18.06.2011، http://www.alorob.com/archives/?p=16904

[2] مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عدد 1996، ص 81.

[3] شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 17.

[4] ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 55.

البلاد تستأصله فقعة أو سكتة قلبية...أشعر أحيانا كأن المدينة ليست لي»[1]. وهي بذلك تقابل المنفى الذي غالبا ما نقرأ على صفحاته حميميات المدينة الوطن.

تقدم رواية "ضمير الغائب" لقارئها مدينة تعيش حالة تغير ينعكس سلبا على المكان والإنسان معا وتشير بعض المؤشرات الزمنية المبثوثة في النص والتي منها: مرور عقدين على استقلال البلاد، انتصار الجزائر على ألمانيا في مونديال 1982، وزلزال مدينة الأصنام 1981 على أن هذه المدينة هي مدينة الجزائر العاصمة، التي عصفت عليها رياح التغييروأخذت تمحو معالمها, وتشوه ماضيها وحاضرها, وتعتم آفاق مستقبلها, ومن علامات هذا التحول السلبي بناء المستشفى التجميلي، «الذي استبدل فيه الختان الطبيعي بقطع الأنوف ونخر الأدمغة كان يشبه المقتلة»[2], كما تروج لاستلاب المدينة، الشركات الأجنبية المنتشرة، والإعلانات التي تغزو صفحات الجرائد والمجلات «فندق روزفلت بالعاصمة خمس نجوم يرحب بكم من جديد بطاقمه الأجنبي كل مساء رقص مع فرقة "البوني أم" وحوريات التاهيتي ما عدا أيام الجمعة، ربطة العنق والهيئة الرفيعة، أمور مطلوبة إجباريا تعالوا، وتذوقوا راحة فندق روزفلت ستجدون ما يسركم»[3].

ويطال التشوه في رواية "ضمير الغائب" أخلاق الناس, ويفسد طباعهم, ويطحن ضمائرهم, وبخاصة أولئك الوافدين إليها من القرى، الذين أضحوا يمارسون بعض المهن الحقيرة، وهذا ما أثار حفيظة البطل عند رؤيته لأحد أبناء قريته: «وين رانا رايحين يا ربي سيدي؟ حتى كريمو، طفل البلدة الطيب لحقه غبار المدينة. يا محمد !»[4]. ومن جهة أخرى تعلن المدينة حربها الضروس على مثقفيها وفي مقدمتهم بطل الرواية الإعلامي الذي كثيرا ما عبر عن عجزه أمام جبروت المدينة «المدينة استأصلت ذاكرتي وقصت أجنحتي وبهذا لا أستطيع الطيران حتى في الحلم»[5]. وقد

---

(1) ذاكرة الماء، ص 273.
(2) ضمير الغائب، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص 59.
(4) المصدر نفسه، ص 35.
(5) المصدر نفسه، ص 124.

أفضت به حالة الاغتراب والضياع في هذه المدينة المشوهة إلى التفكير في الانتحار للتخلص من ضغوطات الواقع ,و قد كان مآله الجنون في نهاية المطاف.

كما ترصد الرواية بداية ظهور عمليات العنف في شوارع المدينة وهذا ما يصرح به السارد: «حتى الشرطي لم يعد في أمان في هذه المدينة بالرغم من السلاح الذي يحمله. الناس في الليل لا يتورعون عن القتل»[1]. لهذا غالبا ما تعيش المدينة حالات استنفار قصوى.

يركز السارد في الفصل الأخير من "ضمير الغائب" على ضياع المدينة وسقوطها وقد عنونه بـــ "انهيار المدينة"، فبعد أن أصابها التشوه وغابت عنها العدالة الاجتماعية وانتشر فيها الظلم والاستبداد وامتد الخوف إلى إنسانها وأصابه في الصميم، لذا يتنبأ السارد (البطل) بوقوع ثورة تهز آخر قلاع الأمن والاستقرار في المدينة، بحيث تعم الفوضى وينتشر الذعر في كل مكان ويمتد إلى قراها النائية، فيطالها الخراب فقد جاء على لسان الراوي «أشهد أني رأيت القتلة رأيتهم مثل الموت يدخلون إلى مخادع الأطفال والنساء من الأسطح القرمدية ومن النوافذ المكسورة... ودموعا وأشياء تشبه الدم المتخثر»[2].

تتحقق هذه الرؤية السوداوية لمستقبل المدينة (الوطن) في رواية "سيدة المقام" التي تعتبر مرثية لمدينة الجزائر العاصمة, وتجسيدا فنيا لما ألم بها من تغير أفقدها بريقها و سحرها، فمنذ أحداث أكتوبر الدامية « كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع، السيارات، البنايات، حتى الوجوه التي تعودنا على وضاءتها صارت متسخة، الأسواق التي تحتل قلب المدينة لم تعد تحفل كثيرا بالفرح»[3].

أجج هذا التحول المتسارع للمدينة شعور الخيبة والاغتراب لدى الأبطال بعد أن حول المدينة الجميلة إلى مدينة أشباح يسكنها الحزن والصمت والرتابة وهذا ما دفع

---

[1] ضمير الغائب , ص133، ص134.

[2] المصدر نفسه ، ص 168.

[3] واسيني الأعرج: سيدة المقام، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 35.

بالسارد إلى التساؤل: «ماذا حدث لهذه المدينة وجهها تغير وامتلأت بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجوه بعدما نسيناها»[1].

ازدادت صورة المدينة سوداوية وقتامة, وتحولت إلى«فضاء فجائعي»[2] عندما ارتبطت بالموت وأقدمت على قتل مريم «وردة المدينة وحلمها»[3], مما دفع بالبطل إلى الانتحار من على جسر تيلملي ,كما فعلت صديقته الشاعرة صفية كتو[*], بعد أن تخلص من جميع أوراقه: بطاقة التعريف، مخطوط الرواية، جواز سفره، وأضحى بدون هوية.

وتتكرر هذه الصورة القاتمة للمدينة في رواية " ذاكرة الماء" , و تشير العديد من العلامات المبثوثة في النص أنها مدينة الجزائر العاصمة بأحيائها الشعبية العريقة (حي القصبة) وبعض أماكنها الحديثة : مقر الجامعة، مقام الشهيد، ساحة الأمير عبد القادر، مطار هواري بومدين والكثير من ضواحيها كالحراش, فوردلو, الأربعاء، مفتاح ,سيدي موسى، برج البحري... جميع هذه الأماكن التي تشير إليها "ذاكرة الماء" توحي بالرعب والخوف, بعد انتشار عمليات القتل والسلب, تحولت المدينة إلى مجال فارغ «انسحب كل شيء من المدينة الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة، الصبيات، صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي»[4]. وتعود الناس على «تنكيس رؤوسهم مثل الرايات لا يرون إلا بقايا البصاق والتنخيم الملتصق بالإسمنت الملون بالظلمة وأعقاب السجائر الرخيصة»[5].

تدفع ظروف القهر بشخصيات واسيني إلى رفض المدينة /الوطن ومن ثم الانتقال إلى مدن أخرى بديلة تمارس فيها حياتها الطبيعية تحت تأثير أجواء جديدة.

---

[1] واسيني الأعرج : سيدة المقام، ص 20.

[2] محمد معتصم: الرؤية الفجائية، (الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2003، ص 133.

[3] سيدة المقام ، ص 05.

[*] صفية كتو: شاعرة وكاتبةجزائرية معاصرة ولدت في 1944/11/15 بمنطقة عين الصفراء رحلت يوم الأحد 1/29 /1989في إنتحار غامض من أعمالها الشعرية ،صديقتي القتارة ومجموعتها القصصية الكوكب البنفسجي. http://w w w.elbliad.net/archives/35402،2012/11/14.

[4] ذاكرة الماء، ص 64.

[5] المصدر نفسه، ص 34.

وبذلك تتحول المدينة من خلال حركة شخوصها وتنقلاتها عن المركز المديني المحلي إلى المركز المديني الخارجي، ويتجلى ذلك في الروايات الآتية:

- ✓ شرفات بحر الشمال.
- ✓ كتاب الأمير.
- ✓ سوناتا لأشباح القدس.
- ✓ ذاكرة الماء.

و يمكن أن نوضح هذا الانتقال المكاني في الجدول الآتي:

الروايـــة	المدينـــة الوطـــن	المنفـــي
شرفـــات بحـــر الشمـــال	الجزائر العاصمة	أمستردام
ذاكـــرة المـــاء	الجزائر العاصمة	باريس
كتـــاب الأميـــر	الجزائر معسكر	باريس
سوناتا لأشبـــاح الـــقدس	القدس الشريف	نيويورك

تنفتح هذه الروايات على المدينة الغربية/ مدينة الآخر بعاداتها وتقاليدها ونظامها الخاص – المختلف- تلوذ إليها الشخصيات هروبا من واقع المكان المحلي/ المدينة الوطن، أو تجبر على الارتحال إليه، فيكون خروجا قسريا شأن أبطال "كتاب الأمير" وأيضا أبطال رواية "سوناتا لأشباح القدس" التي تهجر عنوة إلى أراضي الشتات، وسنرجئ الحديث عن هذه المدينة عند تناول علاقة الشخصية بالمنفى.

وتبرز علاقة المدينة (المركز) بالقرية (الهامش) من خلال علاقة الأبطال بالمكانين, ففي رواية "ضمير الغائب" يدرك المتتبع لسيرة البطل الحسين بن المهدي العلاقة الخلافية بين القرية والمدينة، وعن أصول هذه الشخصية فإنها تنحدر من قرية (مسيردة وهذا ما يصرح به الحسين: «مسيردي وزاد رأسي قاصح»[1])- على غرار شخصيات واسيني المثقفة-, وهذا الاهتمام بالمنبت يعود إلى أن أغلب الروائيين العرب والمثقفين ينتمون بالمولد إلى أصول ريفية، دفعتهم ظروف الدراسة والعمل إلى الانتقال

[1] ضمير الغائب، ص11.

إلى المدينة، لذلك فهم يمتلكون حضورا كبيرا في الواقع الاجتماعي وفي الواقع الروائي على حد سواء.

لا يقطع الصحافي علاقته بالقرية فيذكر دخوله إلى عالم المدينة: «دخلنا المدن الكبيرة، لم نكن نراها حتى في الأحلام، كانت هناك صعوبة كبيرة في التلاؤم مع أجواء المدينة المؤكسدة»[1].

وهذه الهوة المتسعة بين القرية والمدينة جعلت البطل يحن إلى المكان الحميمي الأول وإلى بساطة الحياة فيه «حين تبصقني الحافلة في البلدة أشعر فجأة بالصمت المخيف، تستقبلني خزارات الوجوه الريفية، تراني أمي من بعيد يختلط جريها بتمايل تيجان القمح والشعير والحشائش العميقة وأشعة الشمس الربيعية»[2].

يهرب البطل من عالم المدينة المؤكسد- على حد وصفه له- إلى عمق الذاكرة يحتمي بما تختزنه من ذكريات حميمية عن عالم طفولته في القرية، حيث بساطة الحياة وجمال الطبيعة ودفء العلاقات الإنسانية.

وهذا الارتباط بالقرية، جعلها لا تحضر في الرواية من خلال الذاكرة فحسب وإنما كذلك من خلال انتقال البطل إليها لقضاء إجازته «عدت من إجازتي في البلدة بعد أن تركت ورائي العيون البريئة التي صفقت حزنا لسفري... ودخلت متاعب المدينة من جديد»[3].

وعندما تطأ أقدامه عالم المدينة بما يحمله من طموحات، وأحلام وصدق وعفوية، يحس البطل بزيف هذا العالم الجديد« المدينة تضطهدني في صدقي وعنفواني»[4]. إلا أنه يصر على المحافظة على قيمه الأصيلة «مازلت أصر دائما على حقي في الحياة، وفي الاحتفاظ بتفاصيلي الخاصة التي تختلف حتما عن تفاصيل غيري»[5], وحينما يشتد إحساسه بالضياع والاغتراب في عالم المدينة الموبوء، يرتد إلى ذاته، فيراوده حنين فطري للعودة إلى أصوله الأولى: «أتمنى أحيانا أن أعود

---

[1] ضمير الغائب، ص 94.
[2] المصدر نفسه ، ص 65.
[3] المصدر نفسه، ص 11.
[4] المصدر نفسه، ص 62.
[5] ضمير الغائب، ص 14.

الحسين ابن البلدة الطيب الذي لا يفلسف الحياة كثيرا»[1]. وهو لا يأسف لحاله وإنما كذلك لحال أبناء القرية الذين ينبهرون بأضواء المدينة ولا يرون ظلماتها إلا بعد فوات الأوان وهذا ما يعبر عنه عند التقائه بأحد أبناء قريته «وين رانا رايحين يا ربي سيدي؟ حتى كريم. طفل البلدة الطيب لحقه غبار المدينة. يا محمد !»[2].

و في رواية "سيدة المقام" تحضر القرية بقيمها الإيجابية المخالفة لقيم المدينة بحيث تتكرس نوستالجيا (nostalgie) القرية لدى بطلي الرواية، فيراودهما الحنين إلى مرحلة الطفولة و ما يتصل بها من لعب , ومرح , وبراءة «كنا نملأ ورق البرواق بمياه الأمطار الصافية التي تملأ الصخور، ونتسابق لشربها، كل واحد يصرخ: هذه لي هذه صخرتي...نأكل الحشائش التي نعرف أنواعها من ألوانها وشوكها وشكل انحناءاتها، نتمرغ داخل فضاءات النوار وبنعمان والجرجير الأبيض...كانت أياما طفولية بألوان كثيرة، أمحت بسرعة أخذة معها فرحتنا وبراءتنا وأشياءنا الصغيرة»[3].

عاشت مريم والأستاذ ذكريات جميلة في القرية، وقد ظلت هذه الذكريات راسخة في ذهنيهما, وبخاصة لدى مريم، فالمدينة التي أضحت تعيش فيها اليوم بما تتوفر عليه من قيم سلبية: العنف، الفساد، الموت، الفقر... تدفعها إلى تذكر حياة الطفولة حيث المرح والانطلاق والمشاعر الإنسانية الأولى من حياة الإنسان وما يكتنفها من براءة وصدق فطري، لكن كثافة حياة الطفولة التي تعيشها مريم من خلال الذاكرة لا تلغي حبها للمدينة، وهذا ما تعبر عنه في قولها «طفلة مغمضة العينين كنت، لست ابنة هذه المدينة و لكنني أحبها»[4].

أما في رواية "ذاكرة الماء" التي تدور أحداثها في المدينة فتبرز فيها القرية على غرار رواية "سيدة المقام" من خلال ذاكرة الشخصية وفي سياق حوارات الأستاذ مع ابنته "ريما"، بحيث تبرز مكانا بائسا موجوعا جراء عمليات العنف التي انتشرت في ربوعه، وهذا ما جعل البطل يعزف عن زيارتها إلا للضرورة القصوى، فقد جاء على

---

[1] ضمير الغائب، ص 14.
[2] المصدر نفسه ، ص 35.
[3] سيدة المقام، ص 93.
[4] ضمير الغائب، ص 93.

لسان ابنته ريما «صرنا لا ندخل القرية إلا لدفن الأموات...كنا ندخلها أثناء العطل لنحتفل بربيعها ,بصيفها»[1].

أما اليوم، فالأمر مختلف، القرية لا تختلف عن المدينة بعدما امتدت إليها يد الإجرام, و فرضت هيمنتها عليها«القرية معزولة وليلة واحدة كافية لذبح كل أهلها»[2].

وعلى النقيض من هذه الصورة القاتمة للقرية، كانت فيما مضى مرتعا خصبا, تعج بالحيوية والحركة، شوارعها مكتظة وأسواقها عامرة«مملوءة بالحب والحاجة والعفوية، عندما ندخلها تستقبلنا أبوابها الواسعة المفتوحة على الهواء و روائح الحديد الساخن والعطور الشعبية»[3].

واليوم ذهبت معالم المكان، وفقد بريقه نتيجة ما طاله من تغير أفرغه من محتواه.

امتدت قيم المدينة السلبية إلى القرية، وزحفت على أخلاق أهلها, وهندسة أماكنها، و«علب الناس مثل سكان المدن داخل حيطان إسمنتية متراصة متقاطعة وفق هندسة بليدة هجينة وبدون أية لمسة فنية»[4]. وما زاد في تردي أوضاع القرية إهمال السلطة المركزية والبلدية للمكان فالبلدية كما يقول البطل: «ليست معنية على الإطلاق بسعادة الناس ولا بأحزانهم، ميزانية الطرقات يبتلعها عادة رئيس البلدية والمقربون منه»[5].

تمثل علاقة الانفصام بين الشخصية والمدينة مرآة تعكس مختلف القيم المتباينة (الخلافية) بين كل من المدينة والقرية، فتظهر الأولى مكانا سلبيا يتأسس على الزيف والفساد وغياب القيم النبيلة، في حين تظهر الثانية فضاء رحبا ينبض بالخير والجمال والبراءة والمرح (رواية سيدة المقام).

وهذا التباين القيمي هو ما جعل الشخصية المثقفة في هذه الروايات تنزع إلى منابتها الأولى ليس هروبا من واقع المدينة، وإنما محاولة للبحث عن حماية نفسية

---

(1) ذاكرة الماء، ص 137.
(2) المصدر نفسه ، ص 143.
(3) المصدر نفسه ، ص 139.
(4) المصدر نفسه، ص 143.
(5) المصدر نفسه، ص 133.

للذات من خطر القيم السلبية التي يعج بها عالم المدينة وإبراز لجانب من الهوية الثقافية لهذه الشخصية، ويتمثل ذلك فيما استمدته - من بيئتها المحلية- من قيم نبيلة بات يحن إليها المثقف، في عالم مديني زائف, وأيضا من رموز ثقافية (محلية) وأشياء تنبئ عن نوع الثقافة التي يغرف منها المثقف ,وإن كانت رواية "ذاكرة الماء" قد سجلت زحف المدينة بقيمها السلبية على عالم القرية, وتأثر القرية بهذا الزحف على المستوى الاجتماعي والطبوغرافي.

سنعالج في العنصر الموالي أهم (البنى) المكانية التي تكوّن الصورة العامة لكل من القرية والمدينة وهي التشكيلات التي تتمثل فيها السمات الخاصة لكل منهما.

2.2 البنـــى المكانيـــة الفرعيـــة

ستتم دراسة الأماكن الفرعية التي تشكل صورة كل من القرية والمدينة وفق ثنائية المفتوح والمغلق باعتبارها أكثر الثنائيات المكانية هيمنة في النماذج الروائية المختارة، فقد انفردت باهتمام الكاتب على المستوى الوظيفي و لدلالي وسنعمد في معالجتها إلى تقديم الأماكن المفتوحة باعتبارها أكثر الأماكن تواترا وكثافة.

1.2.2الأماكـــن المفتوحـــة

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، إذ إنها تساعد على«الإمساك بما هو جوهري فيها, أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها»[1]، من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء[2].

وسنقوم بترتيب هذه الأماكن بناء على درجة انفتاحها من جهة وكثافة حضورها في الروايات,بحيث تتصدر مجموع هذه الأماكن في النماذج الروائية المختارة الأماكن الآتية :

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 79.

[2] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة – الحصار- أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص 80.

1.1.2.2 الشـــوارع و الطرقـــات

يعد الشارع جزءا لا يتجزأ من المدينة، وأحد العلامات المكانية البارزة فيها، تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر من جغرافيا مكانية لأنه «الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر..إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وحين تتكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها...إنه الشارع النابض بالحياة»[1].

والشوارع أماكن مفتوحة, تستقبل كل فئات المجتمع, وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الإطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها[2].

ويشير شاكر النابلسي إلى المكانة البارزة التي يحتلها الشارع في الرواية العربية, وبخاصة في روايات المدينة ويذهب إلى أن للشارع جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة. وفي الوقت نفسه، المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد[3].

وتمثل الشوارع بالنسبة للشخصيات أماكن مرور وسرعة وتوقف وانطلاق من جديد[4]، فهي الحيز الذي يمكنها من «أن تمتلئ بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق (البيت) [5].

ورد الحديث عن شوارع القرية في رواية "ما تبقى" في بعض المقاطع السردية، يمكن أن نمثل لها بقول السارد متحدثا عن بطل الرواية:« تدحرج إلى زقاق ضيق جدا. الظلمة مقفرة.. كان يعرف المسالك..الطريق الوحيد الذي يوصله على داره

---

(1) أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعـــة و النشـــر، الربـــاط، المغرب، ط1، 2009، ص 46.

(2) يسين النصير: الرواية و المكان، ص 14، ص 15.

(3) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 65.

(4) ينظر سعيد بن كراد: السرد و تجربة المعنى، ص 148.

(5) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية العربية الجديدة، إدوارد الخراط نموذجا، ص 185.

المرمية خلف هوامش القرية»[1]. وجاء في مقطع ثان «سمع عواء الذئاب ونباح الكلاب يأتيه. يملأ مسامعه التي بدأت تطن»[2].

«تتسم شوارع القرية بالضيق, وعدم الاستواء, وانتشار الأوساخ ,وهي في الليل موحشة, تثير الخوف, «فجأة استثارته حركة قط هارب...احتل الرعب أمعاءه. خاف..بكل صدق»[3].

يحظى الشارع في رواية "ضمير الغائب" باهتمام الكاتب، فقد جعل منه عتبة مهمة من عتبات الرواية، فوسم أحد العناوين الفرعية للفصل الأول بـــ شارع المهدي بن محمد.

جاء في حديث البطل عن هذا المكان : «هذا الشارع الذي أعرفه منذ أكثر من عشر سنوات لم يتغير كثيرا إلا الوجوه الغامضة التي تتكاثر على أطرافه كالديدان والأطفال الذين يعدون بحبات الرمل، واليتامى، وغير الشرعيين الذين يرمون بهذا المكان في سن مبكرة، يجلسون يوميا على حافة الطرقات»[4].

تجسد هذه الصورة رؤية الشخصية الرئيسة لشارع المدينة الذي يبرز وفق تصورها مكانا يستقطب جميع الناس مهما كانت أعمارهم ومنابتهم وانتماءاتهم الاجتماعية، فهو بذلك مسرح تعرض فيه شبكة العلاقات الاجتماعية التي تضم إليها مختلف شرائح المجتمع وفئاته.

يرتبط وصف الشارع في "ضمير الغائب" بذاكرة البطل, و بما تختزنه من أحداث مأساوية، كحادث اغتيال صديقته مريم«الشوارع في حداد, تحولت إلى توابيت تضم بين أخشابها آلاف الخلق»[5].

يأخذ الشارع بعده الدرامي, بما يثيره في البطل من مشاعر حزن وألم ,وبخاصة تلك الشوارع التي كان يجوبها رفقة مريم, فقد أضحت هذه الشوارع في حداد تام بعد

---

(1) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 12.
(2) المصدر نفسه، ص 119.
(3) المصدر نفسه، ص 26.
(4) ضمير الغائب، ص 33.
(5) ضمير الغائب، ص 32.

أن شهدت مقتل مريم. لا يرتبط تقديم الشارع في هذه الرواية بالماضي، فحسب وإنما يرتبط أيضا بوعي البطل بحركة الواقع الاجتماعي, وبوتيرة هذه الحركة.

وفي مشهد آخر يصف البطل رتابة الحياة التي يعيشها الناس ,من خلال منظر الباعة في شوارع المدينة وكيف «يقومون بعياء مثل شيوخ في سن السبعين بعضهم يدفع عربات الزريعة والكاوكاو وبعضهم يبيع أوراق الحظ والويسكي والمخذرات وآخرون احترفوا قنص الجيوب عيونهم مثل عيون الطير، لا تستقر في مكان يعرفون القروي من عينيه ومن شكل ابتسامته ومن حركة يديه وتلوينات وجهه»[1].

يعكس الشارع في هذا المشهد المفعم بالحركة حجم التناقض (الصارخ) الذي عليه الناس في مدينة راحت تستقطب فئات المجتمع وكل من ضاقت به سبل الرزق، وقد أفضى هذا التكديس البشري إلى تفشي العديد من الآفات الاجتماعية كالسرقة والانحرافات الخلقية وتجارة المخدرات وهذا ما دفع بالبطل إلى التساؤل «ألم تتعلم هذه الشوارع التي تلد البؤس والموت والأشياء الغامضة، أنها تربي بهدوء وطمأنينة من يأكلون رؤوسها بعد سنوات قليلة»[2].

وتزداد صورة الشارع قتامة في رواية "سيدة المقام", وبخاصة بعد أحداث أكتوبر 1988. ويذكر الراوي شوارع معينة: شارع محمد الخامس، عبان رمضان، حسيبة بن بوعلي، ديدوش مراد، جميعها فقدت أصالتها وهويتها وأصابتها رياح التغيير في الصميم.

ضيع الشارع العاصمي «ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة من الخليج والشرق الحزين...كأنه لم يعرف يوما ألبسته الخاصة الفولار البربري، العباية الوهرانية، الهلالية القسنطينية، الحايك التلمساني الذي لا يظهر إلا سحر العيون، والفوقية والبلغة»[3]. والشارع لم يفقد ماضيه الحضاري فحسب كما يبرز هذا المقطع، وإنما فقد جماله بسبب انتشار الأوساخ والتلوث «الشوارع بدأت تتثاقل بالأوساخ

---

[1] ضمير الغائب ، ص 33.
[2] المصدر نفسه ، ص نفسها.
[3] سيدة المقام، ص 20.

والأوحال، وجمالها يغيب تحت كثافة دخان المصانع الصغيرة التي نبتت في الحارات كالفطر، تصنع الحلوى والبلاستيك... صارت فارغة من كل شيء»[1].

وفي الليل يلف شوارع المدينة صمت مطبق وتقل فيها حركة الراجلين بسبب الحضر الذي فرضه الحكام الجدد على الناس وبطشهم بالمدنيين فـ«الصمت يلف الدوائر يأكل الناس، كل شيء يتم بصمت، العيون القليلة التي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل مدورة و بليدة خائفة أو تهرول بسرعة غير عادية من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها ثم تواصل سيرها»[2].

وتتفاقم حالة التوجس والذعر التي تعيشها الشخصية في رواية "ذاكرة الماء" , ويتحول الشارع إلى فضاء للموت والفناء المحقق على أيدي رجال الغموض (السلطة الجديدة), الذين يصطادون الناس, ويجرونهم إلى مخافر الشرطة دون أدنى رحمة أوشفقة.

وبعد تفشي عمليات العنف في المدينة تقوقع الناس في بيوتهم, وامتنعوا عن الخروج إلى الشوارع «الناس لا يخرجون، وإذا خرجوا فمن أجل الصلاة ثم العودة إلى البيت بخطوات رتيبة ومتكررة، انسحب كل شيء من المدينة، الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان الصبيات صارت المدينة فجأة ذكورية»[3].

بعد تدهور أوضاع المدينة، أضحت وضعية شوارعها مقلقة وخطيرة يطالها النهب «عبر امتدادات ديدوش مراد بكاملها، مرورا بالجامعة وديوان المطبوعات الجامعية ومقصف طالب عبد الرحيم وبتزيريا الكلية كلها تآكلت ونهبت بهدوء لتصبح محلات لبيع المهربات، وبواجهات يملكها خواص، وأسطح ما تزال تابعة للجامعة»[4].

يكشف هذا المقطع عن تغير وجه المدينة وتأكل شوارعها بوضع اليد عليها, وتحويلها إلى أماكن تجارية تدر أموالا على مافيا العقارات والتجار في غفلة من السلطة، وقد أبان الأستاذ عن الكيفية التي تتم بها السيطرة على شوارع العاصمة:

---

[1] سيدة المقام ، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 14.
[3] ذاكرة الماء، ص 34.
[4] ذاكرة الماء، ص 54.

«كلما أراد مسؤول أن يضع يده على محل كبير في شارع مهم يغلق، ثم يفتح ثم يغلق ثم يفتح، ثم يغلق، وفي كل مرة يبقى مدة أطول حتى ينساه الناس نهائيا»[1].

وبهذه الطريقة فقدت المدينة أجمل شوارعها و واجهاتها و«لم يبق [كما يقول الأستاذ] في شارع الجامعة إلا الجامعة»[2].

وقد أدى انتشار مظاهر التخريب والاغتيالات في المدينة بالسلطات إلى تحويل شوارع المدينة الجميلة إلى مجرد شوارع عادية للمشاة ,كتحويل شارع العربي بن مهيدي ,أحد أهم شوارع العاصمة«هذا الشارع الجميل و المسالم، ارتكبت فيه العديد من الجرائم و الاغتيالات في وضح النهار، و لهذا تنوي الولاية تحويله إلى شارع عادي، فالقتلة يرتكبون فعلتهم ثم يندمجون مع الناس»[3].

اضطر البطل في ظل هذه الظروف الاستثنائية إلى التنكر عند عبوره شوارع المدينة «بسرعة وجدت نفسي في المدخل العلوي لشارع ديدوش مراد...تحسست شنباتي مرة أخرى و ثبت برنيطتي على رأسي»[4].

وتعمل بعض الشوارع التي يمر بها البطل على تحفيز ذاكرته، فيستعيد من خلالها ذكرى أصدقائه الذين اغتالهم الموت في العشرية السوداء وتتحول شوارع العاصمة الممتدة في نظره إلى مساحات ضيقة تملأها مشاعر الحزن والألم «المسافات التي كانوا يقطعونها يوميا داخل شرايين المدينة القديمة تقلصت وصارت مربعا ضيقا عاجزا عن حمايتنا. ومع ذلك كلما عزمت على اختراق الدروب الضيقة شعرت بأصواتهم التي لا تموت في كل مكان: ها هنا تضاحكوا طويلا... وها هنا شربوا شايهم و قهوتهم ثم انسحبوا نحو أكبر بار نكاية في الموت...سمع الكثيرون صرخاتهم الممزوجة برشقات الرصاص فأغلقوا نوافذهم»[5].

يعكس هذا الصمت السلبي انعدام التواصل بين الناس بسبب الخوف الذي يتملكهم، فالشارع سبيل مفض إلى الفناء وكل شوارع المدينة مخيفة، تشتم منها روائح

---

[1] ذاكرة الماء، ص 54.
[2] المصدر نفسه، ص 55.
[3] المصدر نفسه، ص 267.
[4] المصدر نفسه، ص 287.
[5] ذاكرة الماء، ص 257.

الموت، تتطلب من البطل التريث والتفكير قبل عبورها «لم يكن شارع العربي بن مهيدي بفتحاته الواسعة بعيدا. فكرت أن أعبره وأن أتوقف من حين لآخر عند بائعي الطوابع البريدية...لكن في لحظة من اللحظات شعرت بخوف داخلي»[1].

وحينما يصل الأستاذ إلى شارع "شاراس" يشعر بغياب جمال المدينة «أشعر أن الكثير من الزوايا فقدت رونقها، بسبب الأوساخ المتراكمة عند البوابات والمجاري المفتوحة هنا وهناك بدون أن ينتبه لها أحد و رائحة العفن التي تحتل المكان»[2]. كما يلحظ البطل أن بعض الشوارع العاصمية الجميلة أضاعت ملامحها ولم يبق منها غير أسمائها «وجدتني بسرعة أنحدر باتجاه شارع حسيبة بن بوعلي الذي لم يبق منه إلا الاسم»[3]. وأن بعضها الآخر بات موحشا يثير مشاعر الخوف، فقد أحس البطل بعد نهاية جولته البحرية رفقة صديقته إيماش بـــ «أن الشارع الخلفي مقفرا, الشيء الوحيد المطمئن فيه هو الإنارة المبكرة...لم تكن بالمكان إلا سيارتي، صغيرة ومعزولة... وبعض القطط الضالة التي تتقاتل بالقرب من الزبالة»[4].

ونظرا لامتداد شوارع المدينة وانفتاحها على دروب طويلة, يستعمل البطل السيارة في تنقلاته داخل خوف الموت والمفاجآت.

«استقامت السيارة من جديد وعادت إلى توازنها الطبيعية بعدما اضطررت إلى إنقاص السرعة. وعندما نزلت من الجسر ودخلت نهائيا في الطريق السريع بدأ شعوري بالخوف يتسرب بهدوء»[5].

ومع خوف الموت المؤكد في هذه الطرقات الفارغة, تتسرب إلى البطل وهو على متن سيارته روائح مزبلة واد السمار, «كانت مزبلة وادي السمار قد بدأت تعلن عن وجودها بروائحها الكريهة وحرائقها اليومية ورماد أدخنتها الذي يغلف المطار بكامله وطريقه السريع بسحابة داكنة»[6].

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 267.
(2) المصدر نفسه، ص 268.
(3) المصدر نفسه، ص 274.
(4) المصدر نفسه، ص 352.
(5) ذاكرة الماء، ص ص 353. 354.
(6) المصدر نفسه، ص نفسها.

ويدفع عامل الخوف، وروائح الطريق المقرفة بالأستاذ إلى مضاعفة السرعة «كانت السيارة تنزلق عبر الطريق السريع مثل الريح، لا أسمع إلا تمزقات الهواء أو اصطدام الحشرات الكثيرة التي تلتصق بالزجاج... من حين لآخر تتعقبني سيارة احتاط و لكنها سرعان ما تمر مثل البرق من أمامي لست أدري من كان خائفا من الآخر أنا أم سائقها أم كلانا»[1].

ومع ذلك يظل هذا الطريق هو المكان الأكثر اطمئنانا بالنسبة للأستاذ، فهو مكان واسع ويسمح له بالمناورة، وعلى الرغم من الشكوك والخوف، إلا أن الأستاذ يشعر فيه بمتعة وهذا ما يفصح عنه: «أشعر بلذة كبيرة وأنا أسوق فيه، وأسترجع كل الوجوه الضائعة التي سرقت في لحظة غفوتها، أو الطفولات المدفونة التي تقفز فجأة كلما أظلمت الدنيا في عيني»[2].

ونشير إلى أن الشوارع التي احتضنتها مدن "المنفى" التي انتقل إليها الأبطال في الروايات موضوع البحث، تقف لتبرز حجم التفاوت الحضاري بين الوطن والعالم الغربي.

يصف ياسين أحد الشوارع في أمستردام «كانت حركة الناس في الشارع المواجه لنزل الكنال هاوس تزداد كثافة الناس هنا يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة لهم ويختبرون حساسيتهم اتجاه الأشياء المحيطة بهم»[3]. وهذا ما لا يفعله الناس في الجزائر وعنهم يقول ياسين «نحن في أرضنا و خارجنا نغيب أنفسنا في حفرنا اليومية»[4]. وكأن الناس في الجزائر يعلنون استسلامهم للموت وينتظرونه في عزلة ووحدة قاتله.

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 356.
(2) المصدر نفسه، ص357ص356.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 109.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

ويستعمل ياسين السيارة عند تنقله إلى "الكنال هاوس" فتبدو له شوارع المدينة جميلة ومضيئة على غير ما هي عليه في مدينته الأم «أعمدة النور التي بقيت مشتعلة... ههنا ليست أخشابا منخورة من الداخل كالأشجار الميتة»[1].

وفي مقطع ثان يصف ياسين شوارع المدينة وهو على متن سيارة "حنين": «كانت السيارة تمر عبر المعابر الصغيرة لتتدفن من جديد في زوايا تملأها السيارات والإنارات المتداخلة كنت ألتذ بصوت تمزق البرك المائية تحت العجلات»[2].

وما من شك في أن الصورة تعكس حيوية هذه الشوارع وكثافة حركة الحياة فيها، وقد أحس ياسين بمتعة كبيرة، وهو يجوب هذه الشوارع التي ابيضت جراء تساقط الثلوج مما زادها جمالا «الثلوج التي ازدادت كثافة كانت تتكسر على زجاج السيارة ثم تتسرب بهدوء على الإسفلت الذي بدأ يبيض شيئا فشيئا الأضواء الملتهبة تتقاطع، تتجاذب ثم تتكسر في شكل خطوط صفراء وبيضاء وحمراء على الطريق والواجهات الزجاجية على الحيطان الأجورية القديمة»[3]. إضافة إلى جمال هذه الشوارع تبدو طرقات أمستردام سهلة وآمنة لكنها تثير أحاسيس الوحدة و الاغتراب في نفس ياسين وهذا ما يفصح عنه «الطرقات في أمستردام سهلة...لأمستردام طقوسها ولي مدينة تلتصق في الحلق كالغصة... السبب الإحساس بالموت لم ينسحب، صحيح أني لم أعد أنتظر مفاجآته في زوايا المقاهي والمعابر الصغيرة ولكني أصحبه»[4].

وتجسد رواية "كتاب الأمير" مثل هذا التفاوت الحضاري, من خلال وصف "جون موبي" لشوارع باريس ولوسائل التنقل التي كانت تخترق هذه الشوارع تحت أمطار الشتاء.

«انطلقت العربة بسرعة مخترقة الدروب الباريسية الضيقة قبل أن تدخل في عمق الشارع الرئيسي. الحصان كان ثقيلا، لكن ثقله في هذه الأمطار يساعده على

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 117.
[2] المصدر نفسه، ص290، ص291.
[3] المصدر نفسه، ص290.
[4] المصدر نفسه، ص 224.

الثبات ومقاومة الانزلاقات الكثيرة على الطرقات الحجرية والخروج من الأماكن الموحلة والبرك المائية التي كانت تصادفها من حين لآخر في الأماكن المبعوجة »[1].

ويصف في مقطع آخر انتظام الناس في شوارع باريس لاستقبال الأمير عبد القادر بعد خروجه من السجن«كانت الجموع المصطفة على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير... وهو ينزل من القطار ويتوجه نحو العربة الحريرية التي كانت تنتظره»[2]. وهذه الترتيبات الدقيقة والانتظام الكبير اللذان عليهما الشارع جعلا الأمير يدرك حجم الهوة التي تفصل بين الأنا والآخر، بعد أن تأمل هذه الجموع الغفيرة «عرف لماذا خسر حربه الأخيرة»[3], و وجد أجوبة لبعض الأسئلة التي كانت تؤرقه.

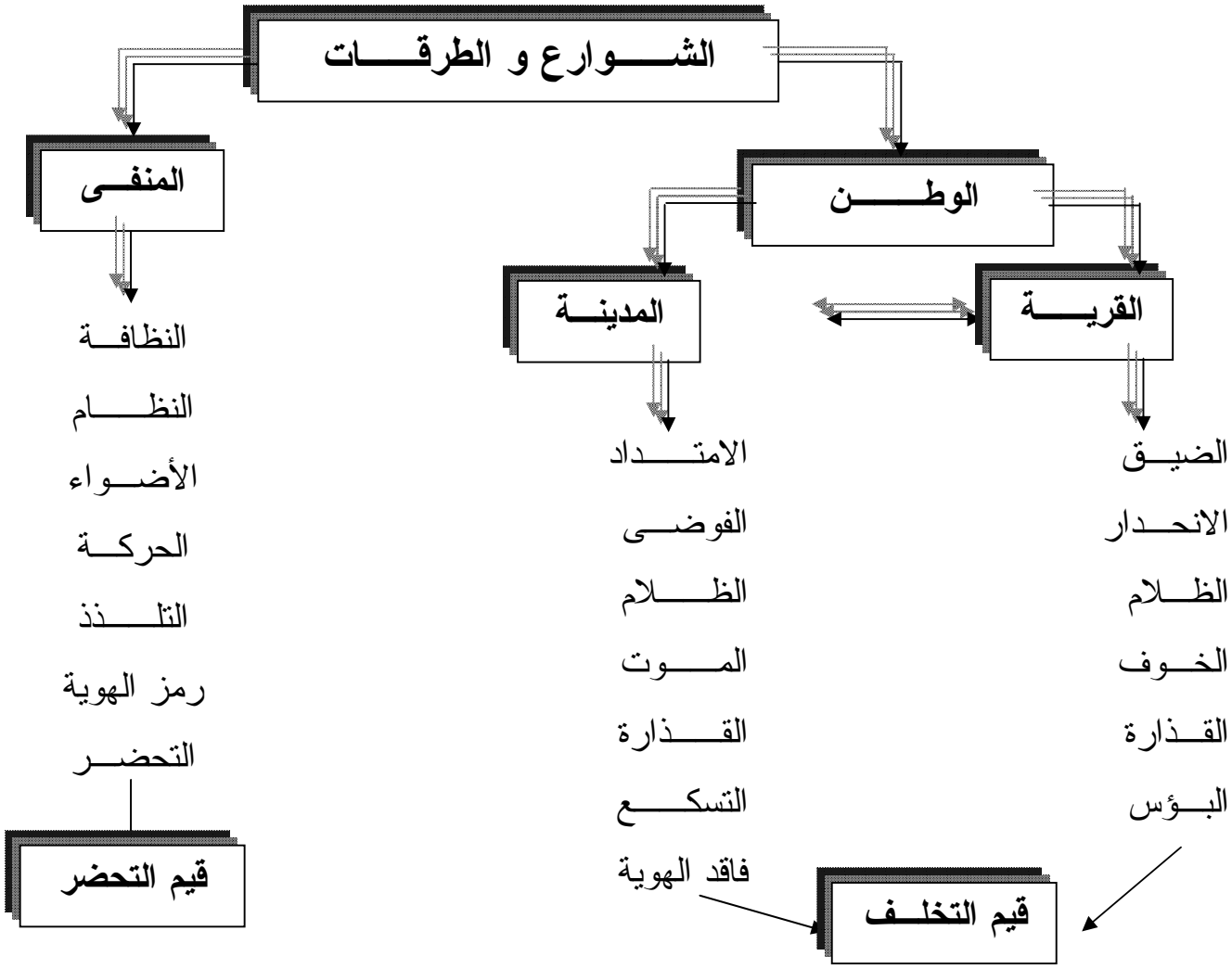
وتأتي الرواية على ذكر شارع الإمبراطورة الذي سيستقبل جثمان "مونسينيور ديبوش"«أصطف الناس على الحافة في شكل سلسلة بلا حدود من شارع الإمبراطورة حتى الأميرالية مرورا من شارع البحرية المكمل الذي ينفتح على البحر وعلى قصر الرياس شيء من الحزن ممزوج بسعادة غامضة»[4].

يرتبط الشارع في هذه الصورة بدلالات الحزن والفرح في الوقت نفسه, ويعود ذلك إلى حزن سكان الجزائر لفقدان الرجل الطيب مونسنيور ديبوش , أما فرحهم فكان بسبب عودة جثمانه إلى أرض الجزائر التي طالما أحبها وأحب أهلها .

ومما سبق يمكن لنا أن نبرز أهم الدلالات التي اضطلعت بها الشوارع والطرقات في المدينة (الوطن) والمنفى.

---

[1] كتاب الأمير، ص 24.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 546.
[4] المصدر نفسه ، ص 546.



دلالات الشـــوارع والطـــرق فـــي الوطـــن والمنفـــى

يرتبط الشارع في الوطن- في القرية والمدينة على حدٍ سواء - بقيم التخلف والرداءة, فهو مكان يعكس المستوى الاجتماعي المتدني للريف والمدينة، يوحي منظره العام بالضيق والخوف والبؤس الاجتماعي والفوضى، ويبرز الشارع العاصمي فاقدا لأصالته وهويته.

أما في الغرب (باريس أمستردام) فتبرز الشوارع نظيفة، معبدة، مضيئة يخرج إليها الناس للاستمتاع، فهي بذلك تجسد مدى الهوة الحضارية التي تفصل الوطن عن المنفى.

2.1.2.2 المقهى/ الخمارة/ البار

يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة في الرواية العربية، التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي, وأنموذجا مصغرا لعالمنا[1],فهو بيت الألفة العام الذي «يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة ,و دون مواعيد مسبقة»[2].

يحتل المقهى مكانة متميزة في الروايات التي اتخذت من القرية إطارا لأحداثها, وهذا ما نستشفه في روايتي "ما تبقى" و "نوار اللوز" اللتين يتواتر فيهما ذكر المقهى و وصفه، فيظهر مكانا للتجمعات الرجالية كما هو عليه الأمر في الرواية العربية.

ورد الحديث عن المقهى في رواية "ما تبقى" من خلال وصف البطل عيسى لمقهى "الهناء" الذي يجتمع فيها فقراء القرية وفلاحوها: فـ«العملية لم تكن صعبة لمجمعهم.. فكل الجماعة بالعادة موعدها الروتيني بهذا المقهى حيث الكارط. والبازكا ودعاوي الشر والحكايات عن السياسة والهموم اليومية والولادات الجديدة»[3].

يقدم المقهى على غرار بقية العلامات المكانية من خلال رؤية البطل و وعيه بهذا المكان الذي تنهض صورته «على تأطير لحظات العطالة والممارسات المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة»[4].

لا يركز السارد على المكان فحسب، وإنما يحاول أن يجسد الحالة التي عليها رواد المقهى الذين انتظموا في شكل «جماعات، جماعات...البعض مستغرق في لعب الدومينو.. البعض في لعب الكارطا وغيرها وجوه كثيرة سالت على خدودها تجاعيد الهم كالماء الساخن فلاحون... شباب عاطلون...بعض الأطفال الذين يقضون لياليهم

---

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،...، ص 195.
(2) المرجع نفسه، ص 199.
(3) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 45. 46.
(4) المصدر نفسه ، ص 48.

في العراء، يأكلهم البرد القارص... يبحثون عن غطاءات مفقودة.. بعدها يضطرون إلى النوم في ساحات المدارس»[1].

تجسد هذه الصورة طبيعة الشرائح الاجتماعية التي تؤم المقهى هروبا من ضغوطات واقع القرية، أنهم كما يصفهم البطل «يقتلون لحظات الهم القاسية في البحث عن التسلية الكاذبة»[2].

يظهر المقهى في رواية "ما تبقى"... مكانا مألوفا ومحبوبا لدى زبائنه, وبخاصة الفلاحين, يحتمي رواده بحميمية المكان وألفته، فيمدهم بمزيد من الاحتمال لمواجهة الحياة اليومية كلما قادتهم أرجلهم إليه في المساء، ويكشف المقهى عن جوهر العلاقات الاجتماعية الجائرة، وعن ضياع الفرد, وتهميشه، إلا أن الكاتب جعله في العديد من المقاطع، يحفل بالرؤى الإيديولوجية التي تجسدها حوارات الفلاحين حول بعض القضايا العالقة في القرية، كموضوع الإصلاح الزراعي واجتماعات التعاونية...

ويأخذ المقهى في رواية "نوار اللوز" بعده الاجتماعي عندما يتحول إلى مكان للاقتتال بين شخصيات الرواية...(صالح بن عامرو ياسين).

وقد بدا المقهى في هذه الرواية مكانا متواضعا, تهدده أمطار الشتاء، يعكس الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تعيشه الشخصية في حي "لبراريك".

يصف الراوي مقهى رومل من خلال حركة "حميدا القهواجي" صاحب المقهى «انتبه إلى الأمطار التي تحولت إلى خيط من السماء، وإلى القطرة التي كانت بدأت تمتد من الجهة اليمنى من سقف البراكة إلى الوسط حيث وضعت الطاولات والكراسي والببور وبعض أكياس الخيش»[3].

وفي رواية "ضمير الغائب"، يقدم المقهى من خلال ذاكرة البطل- مكانا للانتظار والخوف من أعمال العنف التي بدأت تظهر في المدينة.

يتذكر البطل حبيبته "مريم" التي كان يلتقي معها بمقهى "المرج الأخضر"، فيداهمه الحنين إليها «مقهى المرج الأخضر مازال يتذكر عيونها الطفولية وهي هاربة

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 47.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 48.
[3] نوار اللوز، ص 119.

من ذعر يمشي في كل الشوارع. أنا دائما أقول لك، عندما تعدينني بالمجيء، تعالي يا طفلتي. واعتذري. لا تتخلفي دقيقة واحدة. فانتظارك في هذه المدينة ألم»[1].

وتأتي رواية "كتاب الأمير" على وصف بعض المقاهي الشعبية المتواجدة في مدينة معسكر على حواف السوق الشعبية, «توجد مقاه ضيقة ومتسخة، لا تقدم إلا القهوة التركية بخمسة سنتيمات والشيشة التي تقلل بعطرها من رائحة الأرجل النتنة والحشيش للزبائن الخاصين»[2].

وعلى الرغم من ضيق المقاهي, واتساخها, واختلاطها, وتقديمها للحشيش إلا أنها تمثل مكان استراحة لكثير من الزبائن المكدودين، فقد جاء في حديث السارد عن هذه المقاهي«هي أمكنة للاستراحة من متاعب السوق ومشاكل الأسبوع الثقيلة»[3]. وهي -أيضا- أماكن يتلقى فيها الناس الأخبار المختلفة ولهذا«كثيرا ما يأتي البراح ويوقظ الناس من غفوتهم لكي يستمعوا إلى خبر مهم عن هجوم أو عن زواج أو عن إعدام سيعلق فيه شخص على بوابة المدينة»[4].

وليس بعيدا عن حافة "الأميرالية" يلج "الصياد المالطي" و"جون موبي" مقهى "الميناء" بعد دفن"مونسنيور ديبوش"، تأتي السارد على وصف ما يقدم من مشروبات ومأكولات «المقهى لم يكن بعيدا عن مكان نزولها...كانت رائحة القهوة المحمصة والسمك المشوي والحمص والذرى أتي من بعيد، من ميناء الجزائر»[5], وارتباط المقهى بالبحر في هذه الأمثلة، جعله يتحول إلى مكان للتذكر واسترجاع تضحيات "مونسينيور" يقول السارد متحدثا عن "جون موبي" «حاول أن يستعيد عبثا اليوم الذي أضطر فيه "مونسينيور ديبوش" إلى مغادرة الجزائر تحت ضغط الدائنين»[6].

وفي "ذاكرة الماء" يأسف البطل عن تلاشي مقاهي المدينة التي كانت علامة بارزة من علاماتها، وقد فقد بضياعها لذة الاستمتاع بشرب القهوة «أشرب القهوة

---

(1) ضمير الغائب، ص 38.
(2) كتاب الأمير، ص 67.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.
(5) المصدر نفسه، ص 431.
(6) ذاكرة الماء ، ص 432.

إرضاء لفاطمة حتى لا تشربها لوحدها، إذ لم يعد مهما بالنسبة لي أن أتناولها أولا أتناولها, لم تعد تشغلني مطلقا منذ أن سرقت مني قعدات "لابراس" ومقهى "الأندلس" و"اللوتس"، هذا الأخير الذي قبل أن يسرق من أملاك الجامعة, حول إلى محل أجوف لبيع المهربات»[1].

يرتبط شرب القهوة والاستمتاع بها –عادة- بالمقهى وبأجوائها الحميمية التي أضحى البطل يفتقدها، لذلك لم يعد يتلذذ بشربها وهو اليوم لايشربها إلا مجاملة لصديقته فاطمة التي تقاسمه بيتها.

يركز البطل في حديثه عن "المقهى" على مقهى الجامعة الذي كان ملتقى للعديد من الأساتذة لكن مقهى اللوتس اليوم « لم يعد له أي معنى حتى اسمه غير»[2].

أما عن تاريخ هذا المقهى, فيحكي الأستاذ (لبطل)، أنه كان فيما مضى«علامة من علامات المدينة في السبعينيات، كان مقهى لليسار العربي، والعالم الثالث الذي وجد في الجزائر قلعته، وبعدها حول إلى منتدى للطلبة المغضوب عليهم والفنانين، ثم انسحب منه الجميع عندما سكنه الأمن السري بألبسة مدنية مموهة»[3].

وفي المنفى يتحول المقهى بالنسبة لمريم روجه الأستاذ مكانا تسترجع من خلاله ذكريات الماضي الجميل كلما اشتاقت إلى زوجها ولم تستطع مقاومة شوقها «أنزل إلى مقهى "le départ" الذي تقاسمنا فيه بعض الضحكات المسروقة وبعض النبيذ الأبيض»[4]. فالمكان يذكرها بزوجها الذي كانت ترافقه إلى باريس لقضاء الإجازات والاستمتاع بجمال هذه العاصمة الأوربية الساحرة.

ويبرز المقهى في باريس وهو يضم عربا كثيرين«أراهم مكدودين منكسرين على طاولات قديمة مثل أواني رخامية عتيقة، يتحدثون عن المشاريع المكسورة... عن البطالة، عن العنصرية...وأخبار الموت، يحتسون البيرات الرديئة والرخيصة»[5].

---

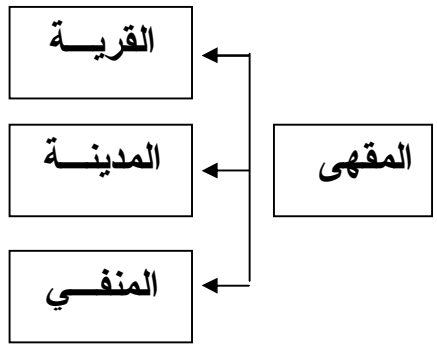
(1) ذاكرة الماء ، ص 218.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص 119.
(5) المصدر نفسه، ص 199.

ويبرز المقهى في "شرفات بحر الشمال" مكانا للعمل فقد أخبر "ياسين" بأن "فتنة "كانت فيما مضى تعزف في المقاهي العربية القديمة بباريس, ويظهر المقهى مكانا للمعاينة ولمراقبة التحركات وأيضا مكانا للراحة والانتظار, يضم فئات مختلفة وهذا ما يكشف عنه حديث ياسين «دخلت إلى المقهى لأرتاح قليلا كانت حركة الناس قوية...فجأة ترنح سكير طويلا بين الطاولات ليستقر به المقام بالقرب مني...بدأ حديثه بالهولندية وعندما لاحظ أني لم استجب غير حديثه باللغة العربية»[1].

كما يرتبط هذا المقهى بالمرأة, فقد خاطب السكير ياسين «باين على وجهك عربي. آه يا وحد الذيب؟ أنت تستنى عشيقه هولندية...بناتهم زوينات» [2].

ويرتبط أيضا (المقهى) بتقديم الخمرة, وهذا ما يجسده حديث ياسين عن المغربي (السكير) «لم يكن لدي ما اخسره. دفعت له ثمن البيرة لمجاراته قليلا. عندما انتهى منها أخذني من يدي وأخرجني من المقهى»[3].

يعد المقهى في الروايات المختارة إحدى العلامات المكانية البارزة فهو مكان يستقطب كل الناس على اختلاف مستوياتهم,وانتماءاتهم, ويمكن أن نبرز ما يضطلع به من دلالات في الرسم الآتي:



دلالات المقهى في النماذج الروائية المختارة

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 246.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص 248.

يرتبط المقهى في القرية بلحظات العطالة والتسكع, وهو مكان خاص بالرجال دون النساء تقدم فيه غالبا الشاي والقهوة، أما الحشيش فإنه يمرر لزبائنه بطرق غير علنية في حين يظهر المقهى في المدينة (العاصمة) متأثرا بالوضع الأمني للبلاد لذا نجده يحمل الكثير من الدلالات السلبية كالتحول، الاغتراب، الحزن، والتأسف على الماضي الآفل وبخاصة على تلك الجلسات الحميمية التي يتلذذ فيها الأبطال ومن معهم بشرب القهوة والاستمتاع بها. ولا تختلف دلالات المقهى في الغربة عما هي عليه في المدينة (الوطن) كونه يرتبط – في الغربة- بشرب الخمرة والاغتراب (المكاني)، كما يرتبط أيضا بالمرآة والجنس.

وثمة إلى جانب المقهى، مكان آخر يقاسمه الوظيفة، هو الخمارة أو البار وهو مكان يرتبط بالمدينة، وأهم ما يتسم به أنه مكان للراحة والحريات الشخصية وأيضا مكان للشرب والغياب الكلي عن الواقع المعيش.

يبرز هذا المكان في رواية ضمير الغائب مكان هروب يلوذ إليه البطل بعد أن ضاقت به سبل الحياة في المدينة ,فقد جاء في قوله«أحنيت رأسي ثم واصلت تدحرجي نحو خمارة الإيمان التي كانت تفتح فاها بكامل اتساعه»[1].

وعندما يلج البطل الخمارة ,تبدو له مكانا مريحا يشعر فيه بلذة ومتعه نتيجة ما كان يحس به من تعب قبل ولوجه المكان«كنت مبتلا – باردا وحزينا... لكن خمارة الإيمان كانت قد سحبتني إليها فبدأت أتلذذ بوجوه الناس والدفء، الأدخنة المتصاعدة هنا وهناك ورائحة البيرة العتيقة»[2].

وترتبط الخمارة في ضمير الغائب بلحظات التفريغ والإدمان على المشروب, وقد تحتاج فيها الشخصية إلى رفيق تبوح له بما تختزنه من هموم وأحزان «كانت الأمطار قاسية حين انزلقت إلى إحدى الزوايا الدافئة في حانة الإيمان. شربت كثيرا أنا وعمي حمو حكى لي كثيرا عن الناس الذين عرفهم... كان مثل المحموم»[3].

---

[1] ضمير الغائب، ص 42.
[2] المصدر نفسه، ص 42.
[3] المصدر نفسه، 54.

ويبرز البطل أثار الخمر عليه عند عودته مجددا إلى الحانة«عدت من جديد على أعقابي إلى الحانة كنت قد بدأت أترنح وعيناي لم تعودا قادرتين على رؤية تفاصيل المدينة»[1].

وعندما يسيطر التيار الإسلامي على المدينة, يعمد إلى تغيير وجهها بغلق العديد من الأماكن- من بينها الخمارات- ويؤدي ذلك إلى انقراضها.

وعن هذه الحالة التي أضحت عليها المدينة يقول الأستاذ في رواية سيدة المقام: «البارات تغلق الواحد تلو الآخر، والموجود لا معنى له أبدا. العشاق يجدون استحالات كبيرة في إيجاد زاوية هادئة للحب والفرح»[2].

ضاقت الحريات وأصبحت المدينة محصورة داخل أشواق الناس وأحاسيسهم -لا غير- واندثرت معها معالم المدينة. وأماكن ممارسة الحريات والترويح عن النفس.

وتأتي رواية "شرفات بحر الشمال" على وصف البار الذي تدخله "حنين" و"ياسين" بحيث يمتزج في هذا الوصف تاريخ المكان بمشاعر الإنسان وأحاسيسه.

فقد جاء على لسان ياسين متحدثا عن حنين«بقيت مثبتا في عينها الرائعتين وفي اشتعالات الحرائق التي كانت تملأ ذاكرتها»[3]. وتبدي حنين تعلقا بهذا المكان التاريخي وعنه تحدث ياسين «أحب هذا البار لاسمه وتاريخه...هو واحد من أهم المقاهي الرمادية les cafés bruns العشرة القديمة في أمستردام»[4].

إلى جانب "ياسين" و"حنين" ترددت "فتنة" رفقة رجل غريب على البار وقد كان مكانا ملائما لدفن لحظات الألم والاغتراب بالنسبة لهذه الشخصية المنكسرة.

---

[1] ضمير الغائب، ص 54.
[2] سيدة المقام، ص 35.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 289.
[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

3.1.2.2 الســوق

السوق مكان تجاري تختلف بنيته الهندسية والعمرانية تبعا للمكان الواقع فيه سواء أكان قرية أم مدينة وهو ليس مكانا للتبضع فحسب وإنما أيضا للقيا والحوار الاجتماعي المتبادل[1].

وليس ضروريا أن يكون كل مرتاد لهذا المكان قد شارك في البيع والشراء وإنما قد يكون ارتياده «دالة غير مباشرة لوفرة في الفائض أو لنمط من الوجاهة»[2].

استثمرت الرواية لدى "واسيني الأعرج" الخصائص العامة لهذا المكان على المستويين الحكائي والبنائي، وقد بدا في رواية "نوار اللوز" جزءا أساسيا من الفضاء العام للقرية، يضطلع بالعديد من الأدوار والوظائف على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي ,والثقافي, والسياسي، وهو على المستوى الفني للرواية يساعد على بلورة الحدث وتصعيده بفعل استقطابه لشخصيات عديدة وانفتاحه على كل العقليات والإيديولوجيات والطبقات الاجتماعية. كما هو عليه الحال في رواية "نوار اللوز".

يلتقي في سوق مسيردة الشعبي الفقراء والأغنياء، الكبار والصغار، المواطنون العاديون و رجال السلطة الذين يجوبون أرجاء المكان بحثا عن المهربين .

يأتي "صالح بن عامر" على ذكر الأسباب التي تدفع به إلى الذهاب إلى السوق«سنذهب إلى السوق يا صديقي، نستمع إلى حكايات عمر بوحلاقي عن أبي زيد الهلالي والجازية، لم ينته جمالها الأبدي، عن السيد على ورأس الغول والزير سالم وأحجيات لونجا ,كيلو متران فقط, نسوق بضائعنا إذا كانت ظروفنا جيدة و نعود»[3].

يصف السارد سوق مسيردة من خلال تتبعه لحركة صالح بن عامر «اهتزت على ظهر صالح (شكارة) الخيش المملوءة بالكتان. الأمطار كانت ما تزال تتساقط بغزارة، البرد يلفح الأوجه بقوة، الجليد يغطي المناطق المحيطة بالسوق، حاول أن يجد مكانا يقف فيه، ويخرج بضاعته، لكن عبثا واصل انحداره»[4].

---

[1] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص 88.
[2] فرج الله صالح: القرية و سوسيولوجيا الانتقال إلى السوق، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1، 1981، ص 31.
[3] نوار اللوز، ص 26.
[4] المصدر نفسه، ص 36.

تبرز السوق في هذه الصورة السردية، ضيقة تنتشر فيها الأوحال، تزيد عوامل الطبيعة وأحوال الطقس من أمطار ورياح وجليد في تدهور أوضاعها وتأزمها وكثيرا ما يؤدي ازدحامها إلى الاقتتال والتلاسن بين روادها، الذين يضيق المكان بسلوكاتهم الطائشة وأصواتهم الصاخبة.

«كان الناس كالنمل يصيحون يبيعون ويشترون، هكذا هم دائما الأطفال يصرخون في أياديهم تنام الأشياء المهربة»[1]، وغالبا ما تختلط هذه الأصوات بأصوات الحيوانات، فيتعالى «نهيق الحمير المبحوحة، صوت الأغنام وثغاء الخرفان يأتي خافتا من الرحبة»[2].

وتدفع الظروف الصعبة بأبناء مسيردة إلى السوق للمتاجرة ببضائع بسيطة، فيلقون من أجل ذلك عنتا كبيرا «الوجوه الصبيانية التي كانت تحترق تحت الأمطار يتطاير الوحل تحت أقدامهم عاليا فتتسخ ألبسة ووجوه المارة الغادين و الرائحين، العيون حمراء من قلة النوم والأجساد هزيلة ابتسامتهم الصفراء يلفها الذعر من وحش مخيف موجود غير موجود»[3].

يركز السارد في وصفه للسوق على منظر الصبية الصغار, وهم يجوبون المكان ببضائعهم المتواضعة، يلفحهم برد الشتاء وأمطاره, ويعتريهم خوف شديد من مداهمة رجال الدرك للسوق لمصادرة بضائعهم البسيطة.

يرصد السارد معاناة هؤلاء الأطفال، وهم يكابدون من أجل لقمة العيش بأسلوب يثير إحساس القارئ و يدفعه إلى الإشفاق عليهم و بخاصة عند مداهمة رجال الجمارك للسوق.

كان هؤلاء الأطفال «يتأملون المشهد بغرابة عيونهم الحمراء مفتوحة عن آخرها، أنوفهم ملتهبة ألبستهم متسخة و مطوية عدة طيات»[4].

---

(1) نوار اللوز، ص 36.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) نوار اللوز، ص 37.
(4) المصدر نفسه، ص 43.

وتظهر السوق في وسط هذه الأجواء المتردية مكانا يفتقد للنظام، تعمه الفوضى وتضيع فيه حقوق الضعفاء من الفقراء، يستأثر فيه الأغنياء بالأماكن الهامة لتسويق بضائعهم في حين يتعذر على الفقراء من الباعة إيجاد أماكن يعرضون فيها بضائعهم البسيطة التي يحملونها في أيديهم, أو على ظهورهم وهذا, ما يعبر عنه البطل صالح بن عامر «أخ من الصعب أن يجد الواحد مكانا يبيع فيه هذه البضائع التعيسة»[1].

إن السوق كما تصور الرواية يضيق على فقراء مسيردا ويتسع للأغنياء يصولون و يجولون فيه بكل حرية، ومن هؤلاء السبايبي.

يكشف وصف السوق عن التباين الاجتماعي بين شخصيات الرواية يتقابل فيه الأغنياء والفقراء, ويقف معادلا للتناقض الاجتماعي الذي ترصده الرواية، بحيث ترتبط دلالته بشبكة الدلالة العامة للرواية التي تجسد «صراعا حادا بين فئتين متناحرتين ومتقاتلتين، فئة تتحرك من موقع رغبتها في تنمية رأس مالها وتركيع القرية بكاملها وتعذيب أهلها وفئة تتحرك دفاعا عن شرفها وحقها في الوجود والحياة»[2], لذلك كانت شخصيات كثيرة في السوق (صالح، الخالدي، بائعة الزعفران، الأطفال...) على وعي كبير بواقعها وقد بدت كما يصفها السارد في هذا المكان«جيادا أصيلة لا تتعبها قساوة الأيام»[3]. توحدها المتاعب والأهوال وتجارة التربانـدو/ الشر الذي لابد منه لضمان الحياة وهذا ما يعكسه التفافهم حول بعضهم بعض أثناء مداهمة رجال الجمارك للسوق، ينبه كل منهما الآخر خوفا على بضائعهم البسيطة من المصادرة.

ومن صور هذا الالتفاف ما يرويه السارد عن مساعدة الخالدي لصالح بن عامر: «ألتفت صالح إلى وجه الخالدي، ثم دفن الشكارة تحت أكياس السكر والسميد والقهوة»[4].

كما يجسد السوق الشعبي, إضافة إلى دلالته الاجتماعية (الإنسانية) بعدا اقتصاديا من خلال ما يعرضه من سلع و بضائع مستوردة ومهربة عبر الحدود المغربية، بحيث

---

(1) نوار اللوز، ص 38.
(2) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدولاي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 58.
(3) نوار اللوز، ص 42.
(4) المصدر نفسه، ص 41.

تبدو السوق من خلال البضائع التي تغزوها «جانيتو، موسلين، الرتيلاء، القطيفة، المسيرة، الكتان الرخيص»[1]، مبتورة الصلة بهويتها الجزائرية، فجميع هذه الأشياء لا تمت بصلة للمكان الشعبي و لا لإنسانه في القرية.

ومما سبق, تبرز السوق مكانا مفتقدا لخصوصيته، تتقاذفه أيدي الأغنياء والمهربين الكبار ,لا كفاءة فيه إلا كفاءة البيع والشراء والتملص من أعين الرقابة، يتصل في مظهره العام بالفوضى واللانظام والتمرد على رجال الجمارك الذين لا يتوانون في مطاردة باعة البضائع المهربة بلا رحمة يفتشون متاعهم، وغالبا ما يحولون السوق إلى فضاء مطاردة، مما يزيد في تأزم العلاقات بين السلطة وهؤلاء الباعة الفقراء.

وحري بنا أن نشير إلى أن السارد في رواية "ما تبقى" لم يشر إلى السوق كفضاء جغرافي محدد وإنما ألمح إلى البياع المتجول الذي كان يجوب هذه القرية النائية المنقطعة عن العالم ببضائعه البسيطة التي تتلقفها النساء, وقد اشترى عيسى لزوجته راشدة خاتما من عند هذا البائع الذي لازال البطل يذكر أوصافه«البياع الجوال الأسود الذي كان يزور البلدة كل يوم جمعة...كان الثمن بسيطا أعطى لهذا الخاتم معنى»[2].

ويولي السارد في الروايات المدينية المختارة اهتماما خاصا بالسوق الشعبية, ويركز على حالة الرداءة التي أضحت عليها، بعد أن انقلبت أوضاع المدينة وتدهورت أحوالها, وغابت«القصبة القديمة بأسواقها الشعبية الباعة الجوالون البهارات الهندية وسوق الذهب التركية، السباكون، الخزارون،الحدادون، صانعو الأحذية الصغار...»[3].

ويأسف البطل في رواية "ذاكرة الماء" على تحول السوق وافتقادها لهويتها العربية الأصيلة«السوق كانت فيما مضى سوقا عربية شعبية مملوءة بالحب والحاجة والعفوية. عندما ندخلها تستقبلنا عند أبوابها الواسعة، المفتوحة على الهواء، وروائح

---

(1) نوار اللوز ، ص 54.

(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 88.

(3) سيدة المقام، ص34, ص35.

الحديد الساخن، والعطور الشعبية، ورصاص اللحامين وتبن البرادعية، خصوصا عمي موح الطويل بمخبطه الطويل وانكفاءاته المعهودة على ركبتيه وكتان الخيش»[1].

لقد تلاشت آثار المكان وفقدت السوق حميمتها وناسها وروائحها، التي كانت تعطي الشعور بالحب والعفوية وتلاشت كل أشيائها التقليدية الأصيلة كانت ريما (ابنة الأستاذ) تريد الحلوى الشباكية لكنها لم تعثر عليها في السوق واكتفت في الأخير «بالشوكولاطا التي كان يبيعها المهربون عند مدخل السوق»[2].

يركز السارد في رواية "كتاب الأمير" على تقديم السوق الشعبية لمدينة معسكر في إطار حديثه عن الحياة العامة للناس: «أيام الجمعة والسبت والأحد ينشغل الناس بالسوق في باب علي. سوق متنوعة، تباع فيها أشياء كثيرة بارود الحرب، جذور النباتات المتسلقة التي تستعمل للتزيين قشور الرمان لتلوين الجلود بالأصفر واللون الأجوري، أدوات الخياطة، بياعو الخضر والفواكه وفي الضفة الأخرى للمجرى، توجد دكاكين الجزارين وفندقان واحد منهما مخصص لمسافري تلمسان والمغرب»[3].

تنفتح سوق المدينة أيام معلومة ومحددة فهي مكان مفتوح يرتاده السكان أيام الجمعة والسبت، وإقامة السوق بيوم الجمعة يوحي بقداسة العمل الاقتصادي، إذ إن هذا اليوم، هو يوم مقدس مقارنة ببقية أيام الأسبوع، لا يسمح المرء فيه لنفسه بالتجاوز والتعدي على الآخرين في هذا المكان.

يبرز سوق معسكر مكانا تجاريا ضخما, يلتقي فيه الناس من كل حدب وصوب فهو سوق مركزي يقع في قلب عاصمة الأمير,ويمثل شريان الحياة في المدينة.

لم يركز السارد على جغرافية السوق إلا في إشارته إلى أنه يقع في "باب علي" على ضفة المجرى, وبالمقابل لهذه الضفة توجد مجموعة من الدكاكين والفنادق، مما جعله يحتل موقعا استراتيجيا بإمكانه أن يجلب لرواده قدرا من الراحة والاستمتاع فـــ «كثرة الجنانات تغطي قليلا بؤس المدينة و فوضى السوق»[4].

---

(1) ذاكرة الماء، ص 143.
(2) المصدر نفسه ، ص143.
(3) كتاب الأمير، ص 66.
(4) كتاب الأمير ، ص 67.

هذا و تبرز هذه السوق مكانا غنيا بمختلف البضائع والسلع والأدوات الحربية، وامتلاء السوق بالأشياء يحمل دلالات عديدة يقف في مقدمتها: تجسيد مدى التطور والرقي الذي وصلت إليه المدينة المركزية في عهد الأمير عبد القادر على الصعيد الاقتصادي، وبخاصة فيما يتعلق بتوسيع المعاملات التجارية وتعدد أنواع المبيعات وتشير الرواية إلى مجموعة من الدكاكين المنتشرة على الضفة الأخرى للسوق كدكاكين الجزارين أو تلك الموجودة على الطريق المؤدي إلى السوق، وهي دكاكين لموريسكيين ويهودتشي باستقرار بعض الأجناس من غير السكان الأصليين في المدينة وهذا دليل تسامحها وانفتاحها وقد تحدث السارد عن كثرة هذه الدكاكين وعنها يقول السارد«بينما الطريق الذي ينطلق من الساحة باتجاه باب علي، تتزاحم حوله الدكاكين الصغيرة للموريسكين واليهود»[1].

لكن إذا كانت سوق معسكر تمثل المكان الأكبر والأوسع في عملية التبادل التجاري والبيع والشراء فإن وظيفة هذه الدكاكين الصغيرة لا تختلف عن وظيفة السوق، بل نجدها تأتي مكملة لها، فالبنية الأساسية والغاية المنشودة من إنشاء المكانين واحدة هي التجارة والتفاعل..لكن[الدكان] يفقد الازدحام البشري... وقد يفقد المتعة القلبية والتسلية[2], بسبب انغلاقه النسبي وضيقه مقارنة بفضاء السوق المفتوح.

كما تشير الرواية أيضا إلى بعض الاسواق الجانبية المغطاة، المتخصصة كـــ «سوق الحبوب المغطاة المواجه للبرج وسوق الصوف والزرابي والكتان والحياك البيض التي يلبسها السكان والبرانس التي تصنع في المكان نفسه وعلى مرأى من حركة المارة، في الجهة الخلفية من السوق يوجد الكثير من المشتغلين على الأسلحة الذين لا يصنعون الأسلحة النارية ولا السيوف ولكنهم يقومون بإصلاحها»[3].

تعرض الأسواق في مجملها بضائع تقليدية, تؤكد خصوصية المكان من جهة وتبرز حجم التنظيم الذي عليه الأسواق في عهد الأمير, مما يسهل على رواد السوق قضاء حاجياتهم بشكل مريح.

---

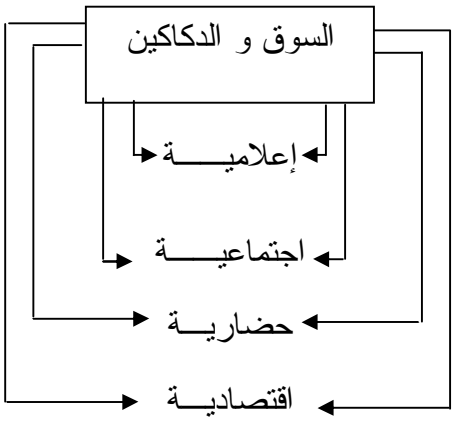
(1) كتاب الأمير ، ص 66.

(2) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، المرجع السابق، ص 95.

(3) كتاب الأمير، ص66، ص67.

وعلى الرغم من الأوضاع الحربية التي تعيشها المدينة، إلا أن التجار يتحدون قساوة هذه الظروف، فقد«كانت سوق معسكر تمتلئ في ليلة الخميس. المزارعون الآتون من بعيد وبائعو الشعير والصوف والبهائم، الحدادون والمصلحون لحوافر الخيل والنحاسون والبرادعيون والخياطون والطرازون والبراحون الذين يذيعون الأخبار في وسط الأسواق، ويشيعون الصفقات الكبرى، وأخبار الأعراس والاجتماعات وغيرها، كلهم ينتظرون أيام السوق المتعاقبة لتنشيط أعمالهم وحركتهم»[1].

ولا تبرز السوق مكانا تجاريا فحسب، وإنما أيضا مكانا إعلاميا تذاع في رحابه مختلف الأخبار عن الأرباح, والصفقات, والاجتماعات عن طريق البراحين الذين يضطلعون بإذاعة الأخبار المختلفة، بينما يتمركز القوالون على أطراف السوق ويتمترس حولهم الناس للاستمتاع بما يقصون من حكايات تنسيهم بعضا من همومهم فهم، (القوالون) كما يقول السارد:«أول من يصل وآخر من يغادر المكان»[2]. لم يركز السارد على طبوغرافيا السوق باستثناء إشارته البسيطة إلى موقعها على ضفة المجرى وكذا وجود بعض الأسواق المسقوفة وبالمقابل ركز على غناها بالأشياء واكتظاظها بالناس فهي كما يقدمها السارد تؤدي وظائف هامة يمكن أن نوضحها في الرسم الآتي:



وظائـــف السوق

(1) كتاب الأمير ، ص 67.
(2) كتاب الأمير ، ص 68.

تعتبر السوق والدكاكين في "كتاب الأمير" مجالا حيويا هاما في المدينة، فهي مكان عام مفتوح على مدار يومين من أيام الأسبوع هما:يومي الجمعة والسبت يجتمع فيهما الناس الذين يتوافدون من كل نواحي الإمارة للعمل، أو لاقتناء بعض الحاجيات، وقد بدت السوق مكانا مجسدا لهوية المدينة ومعبرا عن خصوصية اقتصادها ورواج الحركة التجارية فيها، وانفتاحها على الداخل والخارج وهذا ما تعكسه دكاكين اليهود والأندلسيين المتواجدة على الضفة المقابلة للسوق، كما بدت أيضا مكانا إعلاميا تذاع فيه الأخبار الاقتصادية والاجتماعية المختلفة ومن ثم تقدم السوق على أنها شريان الحياة الأهم في المدينة، وقد برزت في رواية (كتاب الأمير) مرتبطة بهويتها المكانية على عكس ما هي عليه سوق مسيردة في رواية "نوار اللوز" أو أسواق مدينة الجزائر العاصمة في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، بينما يتحدث البطل في رواية شرفات بحر الشمال عن بعض الأسواق التي تتوفر عليها مدينة "أمستردام"، منها: سوق الورد الذي ذهب إليه رفقة حنين و يقع في ساحة "واترلو" المحاذية للأوبرا.

«أوقفتها في سوق الورد بسرعة اشتريت باقة نرجس وعدت»[1]، أوالسوق الشعبية التي قصدها بحثا عن فتنة، وقد جاء في وصفه لها «كانت حركة الناس قوية، هذه السوق الشعبية يأتيها الناس يومين في الأسبوع بدأت أتأمل الوجوه التي كانت تدخل وتخرج علني أعثر على من أعرفه أو على الأقل أشعر بانجذاب نحوه ولكن عبثا»[2].

فالسوق بالنسبة لياسين مكان للبحث عن فتنة، من خلال التأمل في وجوه الناس الذين كانوا يرتادون المكان، وهي بالنسبة لبعض الشخصيات في الرواية مكان عمل ومصدر رزق تعزف فيه الألحان الموسيقية وهذا ما يجسده الحوار الذي جمع ياسين والسكير المغربي أثناء بحثه عن فتنة فقد خاطبه بلهجة مغربية:«لا لا عازفة على الكمنجة. قالوا لي كانت تجيء لهذه السوق العربية – هنا ما كان غي العميان اللي يضربوا على الكمان. أعرفهم واحد واحد»[3].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 287.
[2] شرفات بحر الشمال ، ص 246.
[3] شرفات بحر الشمال ، ص 247.

4.1.2.2 المقبرة

القبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان نومه الأبدي والمكان الأخير الذي يؤول إليه كل من ذاق الموت، حيث السكينة التامة والصمت المطلق.

والقبر مكان واسع لا يضيق «يتوحد فيه الزمان والمكان فيتحولان لشيء واحد...فهو مكان لا متناه يضم كل أنماط المكان و دلالاته»[1].

ترتبط المقبرة في الروايات المختارة بثيمة الموت التي تلقي بظلالها على أغلب النصوص ويتواتر هذا المكان وبكثافة في نصوص معينة منها رواية "شرفات بحر الشمال" التي تعد أكثر الروايات ارتباطا بموضوع الموت والغياب إضافة إلى روايتي "ذاكرة الماء"، و"كتاب الأمير".

يأتي السارد في رواية ما تبقى على وصف مقبرة القرية و صفا خارجيا يركز فيه على بعض المعاني السلبية المرتبطة بها كالروائح الكريهة المنبعثة منها ليلا، والاتساع المهول المثير للإحساس بالوحشة«زم شفتيه..أحس برائحة ما تنبعث من المقبرة، تشبه إلى حد ما رائحة الجيفة...الولادات المتفسخة...المقبرة واسعة...حدودها مترامية»[2].

فالمقبرة كما يصفها السارد مكان موحش، يقع على أطراف القرية، وهو مكان معاد للبطل أحس فيه بالتقزز جراء الروائح المنبعثة منه. يذكر البطل "عيسى" بصديقه لخضر الذي أعدم إبان الثورة ورمي بجثته في حفرة بأحد الوديان، وتمنى أن يكون لصديقه قبر يزوره كلما أخذه الحنين إليه، فقد جاء في قوله«كان يمكن أن يكون لك قبر هاهنا، نزوره كلما سكنتنا ثلوج الحزن...لكنك كنت أوسع من أن تحتويك مقبرة»[3].

أما في رواية "نوار اللوز" فقد انصب تركيز السارد في تقديمه للمقبرة على حالة الحزن والأسى التي عاشتها القرية، أثناء دفن العربي بن القهواجي أحد سكان البراريك الذي سقط برصاص حراس الحدود: «تحرك صالح ولجماعة التي تساعده على حمل

---

(1) محمد عيد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، ص 101.
(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 14.
(3) المصدر نفسه، ص 14.

المحمل..امتد الناس خيطا واحدا من باب المسجد حتى المقبرة التي تقع على مرتفع القرية. هكذا ناس البراريك لا تجمعهم إلا المآتم»[1].

تمثل المقبرة المكان الوحيد الذي ينسى فيه أهل "مسيردة" وبخاصة "سكان البراريك" مشاكلهم وخلافاتهم، يلتقون أمام لحظة الموت فتتوحد مشاعرهم وأحاسيسهم يشاطرون القهواجي آلامه وكلهم حزن و لوعة على ما ألم به من مصاب.

وفي السياق ذاته يصف السارد جانبا من المقبرة التي احتضنت جثمان العربي ويركز على حجم الحزن الذي ألم بالبطل الذي فقد صديقه ورفيق دربه في رحلات التهريب«أغلق سياج المقبرة بالأسلاك الشائكة والسدرة، نزل بهدوء، مرهقا كان حتى العظم. كانت عيونه ملتصقة بصمت الناس وهم ينحدرون من المرتفع في قلوبهم لذعة العربي و الأطفال الفقراء الذين أكلهم العراء»[2].

يمزج السارد بين وصف المكان وحالة الحزن التي عليها صالح بن عامر وأهل القرية بعد تشييعهم لجثمان العربي، هذا الحزن الذي زاد من معاناتهم وفاقم من إحساسهم بالفقر والحاجة.

هذا ويرتبط القبر في بعض المقاطع من الرواية بلحظات الحزن والتأمل في الحياة وفي مآل الإنسان يقف صالح بن عامر عند الحفرة «يتأمل الأتربة وهي تتفتت من جراء الأمطار التي عادت إلى التساقط بقوة تمتلئ الحفرة بالمياه الباردة... »[3].

كما تحضر المقبرة أيضا في فضاء القرية في رواية "ذاكرة الماء" من خلال استرجاع البطل لذكرى وفاة أحد الرجال الطيبين في القرية، بحيث تبرز المقبرة مكانا خاصا بالرجال دون النساء تمنع الفتيات الصغيرات من الدخول إليها، فقد جاء على لسان ريما ابنة الأستاذ التي رافقت والدها إلى مقبرة القرية لدفن عمي جلول: «هاذيك المرة عندما ماتت عمتي القائمة ماخلاونيش ندخل للمقبرة، قالوا المرأة، حرام تدخل وتختلط مع الرجال، لكني صرخت بأعلى صوتي في وجه الإمام»[4].

---

[1] نوار اللوز، ص 97.
[2] المصدر نفسه، ص 99.
[3] نوار اللوز، ص 97.
[4] ذاكرة الماء، ص 137.

ولا تقف الرواية عند إبراز سلطة العادات والتقاليد ومدى المحافظة عليها في القرية من خلال انتقادها لموقف الإمام –رمز الدين- الرافض لاختلاط الرجال بالنساء في المقابر وإنما تشدد على ما طرأ على مشاعر الناس من تغير أمام الموت. فـقد ورد على لسان الأستاذ«أمام المشهد الجنائزي كان الناس يرتعشون خشوعا واحتراما أما اليوم، كأنهم في حفل مكرور، لا يوجد أي إحساس على الإطلاق. الناس ماتوا من الداخل»[1].

وعند مقتل الشاعر يوسف صديق البطل, تحضر مقبرة العالية مكانا ممتدا, يتوجه إليها حشد كبير من الناس في جو جنائزي مهيب, وقد كان في مقدمة هؤلاء الأستاذ: «توقفت عند مدخل مقبرة العالية، كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين، رأيت أصدقاء كثيرين...بدأ الناس يتسربون في هدوء و صمت تحت عيون الأمن الذين ملأوا فجاءه كل محيط المقبرة ومدخليها الكبيرين»[2].

يركز السارد في وصفه للمقبرة على شساعتها, وامتدادها, واكتظاظها بكثير من المثقفين من أصدقائه الذين لم يتعرفوا عليه, لأنه كان متنكرا خوفا على حياته، كما أشار السارد إلى وجود رجال الأمن, وإحاطتهم بالمكان وحراستهم لمداخله تأمينا لأرواح المشيعين، وتحسبا لأي طارئ أمني تفرضه الظروف الصعبة التي تمر بها المدينة . وفي صورة أخرى لهذا المشهد الجنائزي, يركز السارد على وصف الظروف الطبيعية المحيطة بدفن الشاعر يوسف، وقد كثف وصفها من درامية الحدث«ازدادت المطار قوة على غير عادتها في مثل هذا الفصل. كان القبر ينغلق وينفتح يمتلئ ماء، فيدخله طلبة وأصدقاء يوسف يفرغونه، ليمتلئ من جديد بالأتربة والوحل»[3].

وحين منع الإمام دخول شقيقة يوسف إلى المقبرة ,دفعته ودخلت وصاحت في وجهه «يرحم والديك خلونا على الأقل نودع أمواتنا»[4].

---

[1] ذاكرة الماء ، ص 139.
[2] المصدر نفسه، ص 126.
[3] ذاكرة الماء، ص 334.
[4] ذاكرة الماء، ص 334.

ترتبط المقبرة بمعاني الحزن والأسى والألم والخوف من المجهول, وهذا ما يفصح عنه البطل «خوف ما كان يملأني من أين يأتي هذا الفراغ المهول وهذا الشعور القاسي بالوحدة والقصور؟ من هذا القبر الذي أغلق بالتراب...، أمن عين نوارة الهاربتين. أم من هذه الوجوه»[1].

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" يعود البطل بالذاكرة إلى الوراء, يسترجع طفولته في القرية وكيف وضع بعض الكؤوس الفخارية على قبر شقيقته زليخة إيمانا بأن الكؤوس تروي الميت العطشان ,إذ تروي الطيور وكائنات المقابر الصغيرة.

وعندما يعمد الإمام إلى تحطيمها يقوم بنحت صخرة كبيرة تخليدا لذكرى شقيقته (زليخة), «حملت صخرة كبيرة على ظهري كصليب المسيح واخترقت بها سياج المقبرة ووضعتها بالقرب من شاهدة المقبرة وبدأت أحفر فيها كل يوم قليلا... و واصلت نقشي... في الشهر الثالث كان وجه زليخة قد برز بدقة على الصخرة»[2].

فجر الحزن على فقدان زليخة موهبة ياسين الفنية في مجال النحت, وكانت هذه المنحوتة هي أول عمل أشعره بقدراته الفنية و هذا ما صرح به لحنين: «كان أول فعل نحت على صخرة ميتة أشعرني بقدراتي الباطنية»[3].

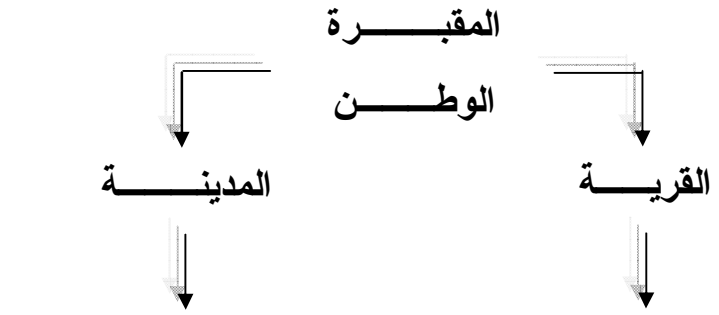
بينما تلجأ الأم إلى غرس فرع شجرة صنوبر, «كبر بسرعة واخضر حتى صار بدوره شجرة عالية تظلل القبر كلما صارت الشمس قاسية وعمودية»[4].

وما من شك أن ارتباط الشجرة بالقبر يحمل الكثير من الدلالات أهمها بعث الحياة من جديد واستمرارها رغم الموت.

ومما سبق ترتبط المقبرة في الرواية بمجموعة من الدلالات يمكن إيجازها في الرسم الآتي:

---

[1] ذاكرة الماء ، ص 339.
[2] شرفات بحر الشمال، ص 180.
[3] المصدر نفسه، ص 182.
[4] شرفات بحر الشمال، ص 182.



- أطراف القريـــة	- طريق المطار
- الروائح الكريهة	- الامتداد الكبير
- الأسلاك الشائكة	- رجال الأمن
- الســـــــــدرة	- البوابة الحارس المداخل
- خاصة بالرجال	- الرجال والنساء
- المعتقـــــــدات	- النظام / نظام الموكب

دلالات المقبـــرة فـــي القريـــة والمدينـــة

تبرز المقبرة في النماذج الروائية متأثرة بالوضع العام للقرية, فهي مكان يفتقد للعناية والاهتمام, تنبعث منه روائح كريهة (ما تبقى), وتحيط به الأسلاك الشائكة, وتوضع أمام مخرجه نبتة السدرة التي تعيق الدخول إليه, وهو مكان رجالي تمنع العادات والتقاليد دخول المرأة إليه. في حين تبدو مقبرة العالية بالجزائر العاصمة مكانا رحبا و ممتدا يقع خارج المدينة له مدخلان و يقوم على حراسته حارس, يغلق أبوابه عند كل مساء.

وتحضر المقبرة في المنفى في رواية "شرفات بحر الشمال" من خلال رحلة بحث ياسين عن حبيبته "فتنة" بمدينة أمستردام.

تعرف هذه المقبرة بمقبرة المنسيين ,وهي مقبرة خاصة بالمهاجرين العرب, يقوم على حراستها وتقييد أسماء المدفونين فيها حارس يدعى بالشيخ «المقبرة التابعة للجمعية قطعة أرض صغيرة اشترتها الجمعية لهذا الغرض، ليس بعيدا عن غابة المدينة، على حافة مصنع قديم للآجر»[1].

[1] شرفات بحر الشمال، ص 254.

يدفن فيها بعض المغتربين الموتى الذين لا يحملون هوية ولا انتماء ,أما عن سبب تسميتها بمقبرة "البحر المنسي"، فيذكر الشيخ لياسين بأن «الناس [هم] الذين سموها مقبرة "البحر المنسي" لأنها محاذية لخليج متوحش، لولا الغابة لمسحتها أمواج البحر»[1].

ترتبط هذه المقبرة بدلالات سلبية عديدة, تجسد حالة الرداءة والعزلة التي عليها المكان كانتشار الحفر, وتعرض المقبرة لفيضانات مياه البحر, وانتشار الحشائش الضارة ,ووعورة المسالك المفضية إليها.

وتقدم "شرفات بحر الشمال" على تحديد هوية بعض القبور لعرب مهاجرين من المشرق والمغرب العربي نذكر منها: «قبر شاب جاء من البلاد الفقيرة جاء ليجمع ثروة ويعود إلى بلاده لإنجاز مشروع، عندما مات لم يجد من يطالب بجثته ونقله إلى أرضه»[2].

- ✓ «قبر طالب كان يشتغل بمقهى أوصى أنه عند موته يفضل أن يدفن في مقبرة البحر المنسي على أن يعاد إلى أرضه...بنى حياته العلمية على مشقة التعب والعمل في "مالك دونالد وفي السوق العربية»[3].
- ✓ «قبر فنان عراقي مات في العزلة التامة هرب من العراق ودخل عن طريق لجنة حقوق الإنسان ليجد نفسه ضائعا على هذه الأرض»[4].
- ✓ «قبر شاب جزائري كان شرطي مرور في بلدة وحيد أمه وهي التي شجعته على الخروج ماتت بعد سنة نجا من محاولة اغتيال دخل عن طريق إسبانيا مات قبل ثلاث سنوات بنزيف دماغي وجد مرميا على حافة أحد الشوارع. عندما أبلغنا السفارة جاء الرد بسرعة هذا الرجل ليس مقيد في سجلات السفارة»[5].

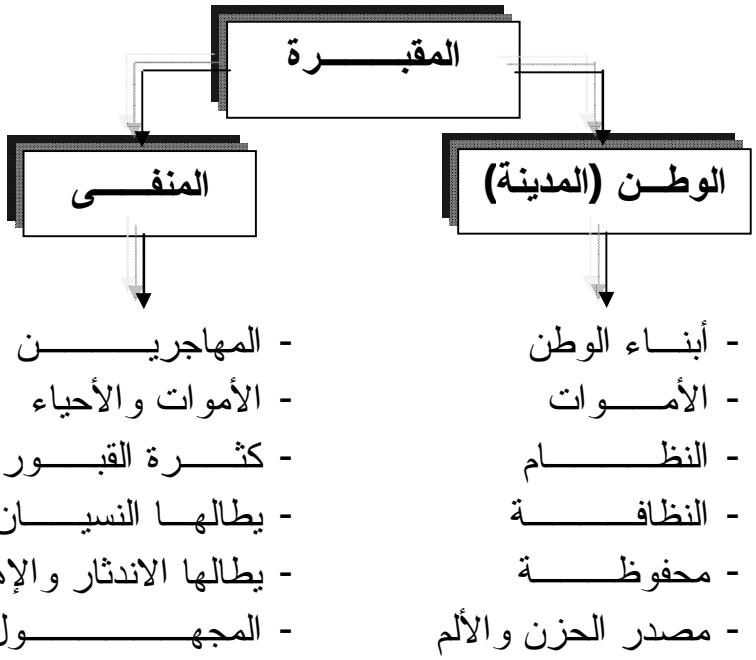
---

(1) شرفات بحر الشمال ، ص نفسها.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) شرفات بحر الشمال ، ص نفسها.
(5) شرفات بحر الشمال، ص 259.

✓ «قبر فنان جزائري يبدو أنه مقطوع من شجرة...غادر العاصمة نهائيا عام 1994 بقى أربع سنوات في الشطط الباريسي هرب من الذل وجاء إلى هذا المكان لكنه وجد حالا أسوأ من الأول... أمام الملأ أشعل النار في نفسه»[1].

تبرز هذه القبور قصة/ قصص اغتراب الإنسان العربي في المنفى فهي معادل موضوعي يعبر عن حالة التشرذم والضياع التي انتهى إليها هذا الإنسان بعد أن تبددت أحلامه و ضاعت آماله في سبيل البحث عن حياة أفضل- و دفعت به قساوة الحياة في الوطن إلى الضياع و الغربة.

ويمكن لنا أن نبين دلالات المقبرة في المنفى مقارنة بدلالاتها في أرض الوطن في الترسيمة التالية:



دلالات المقبــرة

ترتبط المقبرة في المنفى بمعاني الضياع وغياب الهوية إذ إن أغلب المدفونين فيها لا يحملون أوراقا ثبوتية تحدد هويتهم، وهذا ما جعل ياسين يجد صعوبة جمة في عملية بحثه عن فتنة، ويعجز في نهاية المطاف في أن يصل إلى الحقيقة, كما تحمل مقبرة "البحر المنسي" الخاصة بالمهاجرين العرب وعلى خلاف ما هو عليه حال

[1] شرفات بحر الشمال ، ص نفسها.

المقبرة في الوطن مختلف الدلالات السلبية، فهي مكان معرض للاندثار بسبب النسيان والإهمال الذي يطال قبوره التي كثيرا ما تتلاشى بسبب فيضان مياه البحر، كما تبرز المقبرة أيضا ليس مكانا للأموات فحسب, وإنما أيضا مكانا لبعض الأحياء الذين ضاقت بهم سبل الحياة في المدينة, فاتخذوا منها مسكنا ومصدر رزق [حالة الشيخ وأسرته], يعيشون على ما يتصدق به بعض المحسنين, ويعمل بعضهم على تنقية القبور وإزالة الحشائش عنها وحمايتها من الاندثار.

وتحضر المقبرة أيضا في رواية "سوناتا لأشباح القدس" من خلال تردد البطل المستمر بداية كل شهر على هذا المكان لزيارة قبر والدته "مي" وعن هذه الزيارات يقول السارد: «منذ أن ذهبت مي لم يتخلف [يوبا] يوما واحدا عن زيارتها كل صباح ثلاثاء من بداية كل شهر، نزولا عند رغبتها، يبكر إليها قبل الذهاب إلى عمله، يمر على بائع الورد المفضل لديها يشتري باقة ثم ينزل نحو قبرها»[1].

يركز السارد في وصفه للمقبرة على أجوائها الموحية بالوحشة والصمت المطبق «كانت المقبرة هادئة ومستكينة ولا شيء يحرك صفوها وصمتها الذي تحول مع الزمن إلى لغة للفقد على الرغم من الخشخشات التي تخلقها الرياح وهواء البحر وتداخل النباتات والجذوع في عمق بعضها البعض»[2].

وقد كان لمظاهر الطبيعة دورها في إبراز أجواء الحزن, والوحشة المخيمة على المكان. وهذا ما يحاول السارد إبرازه في قوله: «نزل المساء يومها حتى قبل أن تنتفي الشمس... الرياح القوية التي هبت بشكل عنيف محملة بمياه البحر. ورائحة بحيرة هودسون (Hudson) التي تقع على الطرف الغربي من المقبرة، حركت أشجار البلاطان العملاقة التي تحيط بمدخل القبور بقوة، ونظفتها من الغبار الذي كثيرا ما يلتصق بها في مثل هذا الفصل»[3], إلا أن المقبرة كانت تبدو للبطل «هادئة ومستكينة ولا شيء يحرك صفوها وصمتها الذي تحول مع الزمن إلى لغة للفقدان ,على الرغم

---

(1) واسيني الأعرج : سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2009، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص 40.
(3) سوناتا لأشباح القدس، ص41.

من الخشخشات التي تخلفها الرياح وهواء البحر وتداخل النباتات والجذوع في عمق بعضها البعض»[1].

تولد هذه الأجواء الموحشة الصامتة في نفس البطل مشاعر الحزن والأسى وتذكي شعوره بالضياع والاغتراب وتحفزه على التفكير والتأمل فيما ينتاب المرء من أحاسيس ومشاعر عند دخوله المقبرة التي تعد المآل الحتمي والأخير للإنسان «كل المقابر تتشابه عندما نعبر مداخلها لأول مرة، أو بعد زمن طويل، فهي تورث إحساسا غريبا بالخوف والرهبة, في البداية نشعر بالبرودة في الظهر... نتذكر فجأة نحن الذين أكلتنا الحياة لم نعد بعيدين كثيرا عن هذه الأبواب التي ستفتح يوما لاستقبالنا»[2].

وتتحول المقبرة في كثير من المقاطع السردية إلى محفز للذاكرة واسترجاع الماضي عندما يقف يوبا على قبر والدته مي يستدعي حديثها عن زيارة القبور، فيورد على لسانها «زيارة القبور تعني في ثقافتنا محاربة النسيان الذي يأكل كل شيء حب متبادل وحديث صامت مع الذين ينامون تحت التراب»[3].

وتصور الرواية فشل بعض الشخصيات الفلسطينية في تحقيق حلم العودة النهائية لأرض الوطن لتدفن في ثراه شأن مي و والدها "باب حسن" الذي فضل بعد وفاته التبرع بجسده للمستشفى.

وهذا ما حدث به ابنته "مي" «الزمن القاسي علمني نسيان فكرة العودة، لقد رفضت كل طلبات الدفن في القدس»[4]، ويتساءل الأب بعد أن ضاعت آماني العودة «هل الأموات خطرون إلى هذا الحد؟»[5].

وفي رواية "كتاب الأمير" يثير منظر المقبرة التي دفن فيها الأمير بعض أفراد أسرته مشاعر الحزن والألم في نفسه وقد قام بزيارتها عند أول خروج له من المدينة.

---

[1] سوناتا لأشباح القدس، ص41.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.
[3] سوناتا لأشباح القدس ، ص 41.
[4] سوناتا لأشباح القدس ، ص 29.
[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

«المقبرة الإسلامية التي نبتت على جنبات القصر. شعر بأن عدد الموتى قد تضاعف في السنتين الأخيرتين وأن المقبرة كانت تكبر باستمرار. قرأ الفاتحة على أرواحهم...»[1].

تضم هذه المقبرة رفات أهل الأمير عبد القادر الذين ارتحلوا رفقته إلى فرنسا وقد وافتهم المنية أثناء سجن الأمير, ودفنوا بعيدا عن أرض الوطن.

5.1.2.2 أماكـــن العبـــادة: المسجد/ الكنيسة

المسجـــد

يوظف المسجد في النصوص السردية على أنه بنية ذات أثر إيجابي في توجيه السلوك و تهذيبه[2].

والمسجد مكان للعبادة والصلاة وملاذ كل شخص يطلب الراحة والسكينة والعلم.

يكتسي المسجد في رواية "كتاب الأمير" أهمية خاصة من خلال ما يضطلع به من أدوار و وظائف.

تشير الرواية إلى المسجد الوحيد الموجود بمدينة معسكر أين يجتمع الناس للصلاة «تجلت حيطان المسجد الوحيد في المنطقة حيث تجمع السكان بعد خروجهم من أداء الصلاة وهم يلوحون بأيديهم إلى السماء»[3], ففي قلب المدينة لا يوجد إلا مسجد واحد «لا يوجد بالمدينة إلا مسجد ترتفع مئذنته عاليا في الساحة بالقرب من دار البايلك ومسجد آخر على الأطراف لا تظهر إلا مئذنته من بعيد»[4].

لا يظهر المسجد في هذه الرواية مكانا للصلاة فحسب، وإنما أيضا مكانا لإعلان البشرى والأخبار السارة, ويتجلى ذلك في قول السارد: «بعد صلاة الظهر. وقف الإمام في المقدمة وخطب في الناس...اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان الذي سيحارب فلول

---

[1] كتاب الأمير، ص 502.

[2] محمد إبراهيم: تجليات المكان في السرد الحكائي، فضاءات للنشر و التوزيع، عمـــان، الأردن، ط1، 2009، ص 121.

[3] كتاب الأمير، ص 57.

[4] كتاب الأمير ، ص 66.

الغزاة الذين سرقوا البلاد وكرامة العباد والكفار والمرتدين في السهول حتى حدود وهران...انصروه ينصركم الله»[1].

ويمثل المسجد المكان الذي قرأ فيه الأمير صك البيعة على الجموع التي جاءت لأجل المبايعة.

كان الشيخ محي الدين «يتربع في ساحة المسجد المغطاة بغطاء كبير من الخيش البني الذي يقي المكان من المطر والشمس...كانت الأمطار قد عادت إلى السقوط ولا تسمع إلا نقراتها وهي تتكسر على سطح غطاء الخيش البني الذي كان يغطي ساحة المسجد بدأ عبد القادر في قراءة صك البيعة بتأني قبل أن يخرج الجميع كل باتجاه مهنته»[2].

وبعد عودة الأمير من حربه, تهيأ المسجد لاستقبال هذا القائد العظيم ,وقد سار الناس إلى رحابة جماعات، وعن هذا الاحتفاء يقول السارد:«عندما اقترب الظهر...بدأ الناس يعبرون الطرقات جماعات جماعات باتجاه الجامع بحثا عن الأمير...كان الأمير يزحف من الأعالي باتجاه الجامع الكبير وهناك استقبل من طرف السكان كالمنتصر الكبير»[3]. وكان المسجد المكان الذي صلى فيه الأمير صلاته الأخيرة بعد انهزامه, فقد تركه الكولونيل مونطوبان «يمر نحو جامع سيدي إبراهيم لتأدية الصلاة الأخيرة في هذا المقام, كما اشتهى...استقام الأمير في مقدمة المجموعة بدون أن يلتفت وصلى ركعتين»[4].

كما يبرز المسجد مكانا للتشاور حول أمر إلغاء بيعة الأمير ولتدارس تطورات الأحداث العسكرية.

---

[1] كتاب الأمير ، ص 71.
[2] المصدر نفسه، ص 75.ص 78.
[3] كتاب الأمير ، ص 191.
[4] كتاب الأمير ، ص 420. 421.

«عندما امتلأ مسجد البيعة بالمصلين، تدخل الإمام الذي توغل في عمق المسجد بصحبة الإمام سيدي الصافي...كل القبائل موجودة... نلتقي اليوم لتدارس ما حدث على أرض الإسلام التي لم يستطع ابن محي الدين الحفاظ عليها»[1].

هذا ويرتبط المسجد في رواية "نوار اللوز" بمعاني الموت والحزن وبلحظات الصمت والخضوع التي انتابت جميع من كان فيه عند وفاة العربي ابن القهواجي.

«هز الإمام الجديد رأسه متململا في مكانه ارتفعت عقيرته عاليا، يتلو آيات قرآنية عن الآخر ويوم الحشر...دمعت عيناه المرهقتان، دمعات جافة...أقام الصلاة، صلى وسلم بصمت وخشوع»[2].

وتتكرس دلالة الحزن والألم في حديث السارد عن والد العربي:«في إحدى زوايا المسجد، نهض رومل القهواجي من جانب بوجمعة، تخطى الصفوف, ثم جلس بالقرب من الإمام، كانت عيونه حمراء، مورمة، وجهه يابس»[3].

يبرز المسجد في هذا المثال مكانا تستكين فيه النفس البشرية, وتلجأ في هذا المكان المقدس لله طلبا للعزاء.

ويحضر "المسجد الأقصى" من خلال استرجاعات "مي" (بطلة رواية "سوناتا لأشباح القدس") لطفولتها وكيف أدت الصلاة في شهر رمضان في هذا المكان المقدس « صليت في المسجد الأقصى طوال شهر رمضان بكامله، واخترت ليلة القدر لأوجه دعوتي الكبرى لله ليحفظ مدينته من الخراب القادم»[4].

يمثل المسجد الأقصى بالنسبة للبطلة مكانا ذاكريا مفقودا, ويعد جزءا هاما من ماضيها، لذا فهي تتشبث به حتى آخر رمق من حياتها.

الكنيســة

تشير الروايات المختارة للكنائس, وتحمل هذه الإشارة دلالات التسامح الديني و الانفتاح على الآخر والإيمان بالتعدد وحرية المعتقد.

---

[1] كتاب الأمير، ص 194.
[2] نوار اللوز، ص 91.
[3] المصدر نفسه، ص 92.
[4] سوناتا لأشباح القدس، ص 107.

تبرز الكنيسة في رواية "ذاكرة الماء" من خلال حديث البطل عن الرحلة التي قادته إلى المدينة القديمة رفقة ابنته.

«تجولنا قليلا، وبصمت كبير داخل ممرات الأقواس في كنيسة السيدة الأفريقية التي تحتضن كل جمال المدينة الذي كان ينكسر عند أقدام البحر»[1].

وفي رواية سوناتا لأشباح القدس تستعيد "مي" طفولتها المسروقة في القدس فتذكر صلاتها في كنيسة القيامة التي تعبر عن حالة التسامح و التعايش التي كانت عليه جميع الطوائف بالقدس.

«صليت مع طانت جينا في كنيسة القيامة, خالي غسان قال لي: صل حيثما شعرت أن الله قريب منك ويمكن أن يسمعك ولا يهم المكان إن كان مسجدا أو كنيسة أو كنيسا. شاركت معها في أسبوع الآلام في كنيسة القيامة وكانت كل الطوائف الدينية حاضرة كما هي العادة، فالمكان كان هو الموقع الحقيقي الذي جرى فيه صلب سيدنا المسيح»[2].

كما تتذكر "مي" أيضا حضورها احتفال خميس الغسيل: «حضرته داخل كنيسة مار يعقوب في دير الأرمن من قبل وشاهدت احتفالات سبت النور داخل أماكن عديدة في كنيسة القيامة»[3].

وتخص الساردة (مي) "كنيسة القيامة" بوصف دقيق جاء فيه: «الشرفة المرتفعة المعروفة بنصف الدنيا، المقابلة لقبر سيدنا المسيح شرقا، ثم الكليري التي تشرف على ساحة القيامة من الداخل ثم الساحات بجانب الجلجله المشرفة أيضا على بابا الكنيسة من الداخل فوق المغتسل، ثم شبابيك الأرمن الثلاثة المطلة على القبر, إضافة إلى النوافذ السبع الواسعة العائدة لطائفة اللاتين والمطلة على قبر سيدنا المسيح داخل كنيسة القيامة»[4].

---

[1] ذاكرة الماء، ص 186.
[2] سوناتا لأشباح القدس، ص 106, ص 107.
[3] سوناتا لأشباح القدس، ص 106, ص 107.
[4] سوناتا لأشباح القدس، ص 106, ص 107.

وفي مقطع أخر تركز الساردة على مظاهر الألفة والابتهاج لدى جميع الطوائف وهم ينتظرون فيضان النور المقدس وعن هذه الأجواء تقول مي: «شاهدت الناس من مختلف الطوائف، يحملون الشموع وينتظرون فيضان النور المقدس لتضاء الشموع منه، وعند الساعة الواحدة والنصف قرع الجرس الكبير العائد للروم الأرثوذكس ودوى رنينه داخل الكنيسة وصحت مع الناس ابتهاجا بالنور المقدس»[1].

لكن وبعد أن سيطر اليهود على المدينة «أصبحت القدس مكانا قفرا مثل الدار المهجورة...إلا من أكثر الأسلحة فتكا: الحقد والضغينة والاستعداد المجنون للموت والقتل»[2].

وتحضر الكنيسة في رواية "كتاب الأمير" مكانا للتطهر من الذنوب وأيضا مكانا للتبرك.

يقول" مون سينيور ديبوش": «الأطفال والنساء يأتونني في كنيستي "سان بول" وكنيسة سان لويس للصفح عن الأخطاء التي ارتكبوها. أستمع إلى نداءات الاستغاثة وأمنحهم بركات الله الذي يسمع دعوة الضعيف والتائب»[3].

كما يرتبط هذا المكان بفعل الخير والأعمال الصالحة من خلال طلب مونسيور من ذوي البر والإحسان مساعدة المحتاجين «أثناء صلواته بكتدرائية سانت –فيليب»[4].

يقول جون موبي متحدثا عن الأمير عبد القادر: «و عند خروج الأمير من سجنه إلى شوارع مدينة باريس وساحاتها وحدائقها طلب من مرافقه بواسوني أن يقوده لزيارة كنيسة المجدلية Madeleine عندما عاد إلى النزل كان مندهشا من رشاقة البنايات وأماكن العبادة و قوة حضورها»[5].

وتبرز الكنيسة في نهاية الرواية المكان الذي سيخلد فيه جثمان مونسنيور للراحة «سيخلد إلى الراحة في مدفن الكنيسة الواقع في الجهة الخلفية من الكاتدرائية»[6].

---

(1) سوناتا لأشباح القدس ، ص 107.
(2) المصدر نفسه، ص 106, ص 107.
(3) كتاب الأمير، ص 220.
(4) كتاب الأمير ، ص 50.
(5) كتاب الأمير ، ص 504.
(6) المصدر نفسه، ص 550.

6.1.2.2 المقـــام

المقام مكان مقدس يرتبط ببعض الطقوس الثقافية للمجتمع، إذ أن المقامات تضم أضرحة الأولياء الصالحين, ويقوم الناس بزيارتها لتكريم هؤلاء الأولياء إيمانا منهم بقدرة الولي على التوسط عند الله لتحقيق رغبة الزائر، وهناك من يرى بأن للولي نفسه قدرة على تحقيق الدعاء. في حين يعني المقام لدى المتصوفة « مقام العبد بين يدي الله عز وجل بما يقوم به من مجاهدات ورياضات وعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام إذا لم يستوف أحكام ذلك المقام»[1].

يرد المقام في رواية "ما تبقى"من خلال حديث السارد عن مقام "لالة حموشة" الحضرية الكائن بأرض المختار الشارية، وهو مكان يرتبط بدلالات الخوف لدى كثير من الفلاحين «فقد أصبح كل من يدخل أراضي المختار يخاف من عدم زيارة المكان الذي أصبح مغطى بآلاف الخرق السوداء والبيضاء والحمراء... وتحيط بالمقام أربعة جدران صغيرة، أسموها فيما بعد مقام لالة حموشة الحضرية... وتعمقت الحكاية مع تأميمات الأراضي..»[2].

كما يرتبط هذا المكان (المقام) بدلالات الغرابة من خلال الهالة الأسطورية التي أضحت تحيط به، فقد نسج أهل القرية حول هذا المقام الكثير من الحكايات الغريبة تتعلق أغلبها بصاحبة المقام لالة حموشة الحضرية التي «رآها البعض في الكثير من حضرات الزهد، تأتي، وكالومض الذي يبهر العيون تعود وكأن الأرض ابتلعتها بالفعل...»[3].

وفي الرواية ذاتها يتحدث السارد عن خادمة الولي الطاهر سيدي بوجنان، فيورد «ماما "تينوت" التي حياتها لهذا "الصالح ولي البلدة»[4].

---

[1] عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 2003، ص 963.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 158.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 160.
[4] المصدر نفسه، ص 185.

وتزور راشدة زوجة البطل أضرحة الأولياء الصالحين أملا في شفاء زوجها. يقول عيسى بطل الرواية: «خامت كالطائر الجريح كل أولياء الله الصالحين...كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها»[1].

وتشير رواية "نوار اللوز" إلى مقام الولي, ويقع بالقرب من بيت البطل صالح بن عامر «مقام الولي الذي يواجه بيتي مملوء حتى الآذان بالشمع. الأطفال يسرقون من بيتي وأنا اسرق من مقام الولي أضيئه وأخذ البقية»[2].

ويعتقد أهل البلدة «أن البلدة تحفظ بحفظ مقامات الأولياء الصالحين مضاءة ليلا»[3] ومن هنا تنبع أهمية هذا المكان في المخيلة الشعبية، و لأن المقام مكان مقدس فقد بني فيه مسجد القرية.

جاء في حديث السارد عن حمل رفات العربي ولد القهواجي إلى المقبرة «كان صالح أول من انزلق إلى صدر مقام الولي الذي بني فيه مسجد القرية, وضع بين يديه الذراع الأول للمحمل القديم، و ترك الأذرع الثلاث الباقية للناس الآخرين»[4].

وفي رواية "شرفات بحر الشمال" يركز السارد في تقديمه للمقام على طبيعة العلاقة التي تربط أهل القرية بهذا المكان؛ وهي علاقة لا تقوم على التقديس الشديد للمكان فحسب,وإنما أيضا على الخوف من جبروته.

يطل مقام الولي الصالح على البحر وهو مقر فقيه القرية أيضا ,وقد أقتيدت إليه "فتنة" بعدما يئس الأطباء من شفائها.

«بعد فشل أطباء المدينة في مساعدتها، أدخلت مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر حتى يشوف في حالها...كانت كلما هربت أعيدت ثانية وثالثة ورابعة...إلى المقام»[5]. وعندها دعا الفقيه إلى ربطها بجذع نخلة.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 105.
[2] نوار اللوز، ص 27.
[3] المصدر نفسه، ص 27.
[4] نوار اللوز ، ص 96.
[5] شرفات بحر الشمال، ص 33. 34.

ينبئ الولي الصالح فتنة بضرورة التخلص من قيودها التي كانت تشدها إلى جذع نخلته المقدسة, فقد «همست لأمها أن الولي الصالح أنبأها بالخبر العظيم وأنه أوصاها بأن تنهاهم عن الربط. غدا، إذا كتفوها, فسيربطون كالأغنام يوم القيامة»[1].

و«مقابل بركته الخارقة، ستقضي بقية عمرها في خدمته، تنظف مقامه و تعزف له كل ما يشتهي سماعه لإراحته من شطط العذاب اليومي و ثقل الذاكرة»[2].

ويتحول هذا المكان المقدس إلى مقر لإقامة فتنة التي «جعلت من مقام الولي سكنها الطوعي، وقبل الناس شرطها إلا الفقيه الذي ظل يصر على ضرورة تكتيفها لأن الجني البحري لم يتبحر إلا جزئيا وأن الجزء المؤذي فيه ما يزال كما هو ولا حل لشفائها إلا بالعودة إلى جذع الشجرة المباركة»[3].

ويتصل المقام في بعض المقاطع السردية بلحظات العشق والتواصل الروحي بين ياسين وفتنة التي أضحت ترابط في المكان وتقوم بالعزف على آلة الكمان.

«كانت جالسة وسط مقام الولي المفتوح على السماء محاذية لضريحه. ممدة رجليها على قشرة لحاف قديم مغطى جزئيا بإزار أبيض...متكئة بظهرها على شاهدة القبر...عندما يلتقي الاثنان [الأمومة والعشق] نصاب بما نعجز عن تعريفه الحب أو الجنون»[4].

وتولي رواية كتاب الأمير أهمية خاصة للمقام، بحيث يبرز هذا المكان ملاذا لكل من ضاقت به سبل الحياة، ومن بين أهم المقامات التي جاءت الرواية على ذكرها: مقام الولي الصالح عبد القادر الجيلاني.

فقد جاء على لسان القوال الأعمى الذي تقوده أبنته رقيه في سوق المدينة: «نهار تزوج رقية نشد في الله وبركة الأولياء الصالحين وسيدي عبد القادر الجيلاني الذي يستقبلني كلما ضاقت سبل العيش وأشتد شطط الأسفار»[5].

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 35.
[2] شرفات بحر الشمال، ص نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص نفسها.
[4] شرفات بحر الشمال ، ص 41.
[5] كتاب الأمير، ص 71.

وفي مقطع آخر تشير الرواية إلى الولي "سيدي الأعرج الواسيني" و"سيدي محي الدين" حين يخاطب الإمام الناس بعد الصلاة ويبشرهم «أن هاتفا وقف علي سيدي الأعرج وسيدي محي الدين، وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم، فارس لا شيء يشبهه، فيه من روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأولياء»[1].

وفي مقاطع أخرى من الرواية يرتبط المقام بالنشاط الديني والسياسي للناس, ويتجلى ذلك في المقطع الأتي:

دعا الإمام كل المصلين للتوجه إلى مقام سيدي عبد القادر الجيلالي لأداء صلاة الاستسقاء من جهة، ولاجتماع البيعة من جهة أخرى.

«طلب من كل المصلين أن يقبلو ألبستهم, وأن يرفعوا الأعلام الملونة وسار الجميع نحو سهل أغريس، امتلأت الضياع بالكبار والصغار الذين التحقوا بالمتسوقين، الشيوخ على الدواب والنساء في المؤخرة والأطفال في المعابر والطرقات، كانوا يطلبون الرحمة والماء واجتماع البيعة جمعا هذه المرة الآلاف من الناس الذين التحقوا بمقام سيدي عبد الرحمن الجيلاني شاء الله به»[2].

هذا ويتصل تكريم الأولياء وتقديسهم ببعض الطقوس والممارسات الدينية كالصلاة وتلاوة القرآن والدعاء... وما إلى ذلك وقد اتصلت هذه الشعائر في بعض المقاطع بلحظات الصمت والحزن التي انتابت الأمير بعد هزيمته أمام أعدائه فكان منه اللجوء إلى مقام سيدي إبراهيم.

جاء في حديث السارد عن الأمير بعد انهزامه في معركته الأخيرة: «الصمت يلف مقام سيدي إبراهيم الواقع على هضبة صغيرة فوق وادٍ يستحم فيه الزوار عادة كلما زاروا المقام الذي يسيجه القصب و شجر الرمان...[مر الأمير] نحو جامع سيدي إبراهيم لتأدية الصلاة الأخيرة في هذا المقام كما اشتهى ذلك...سلم سيفه لأحد مرافقيه. انحنى الأمير قليلا عند البوابة المنخفضة ثم دخل مقام الولي الصالح...صلى ركعتين،

---

[1] كتاب الأمير، ص 71.

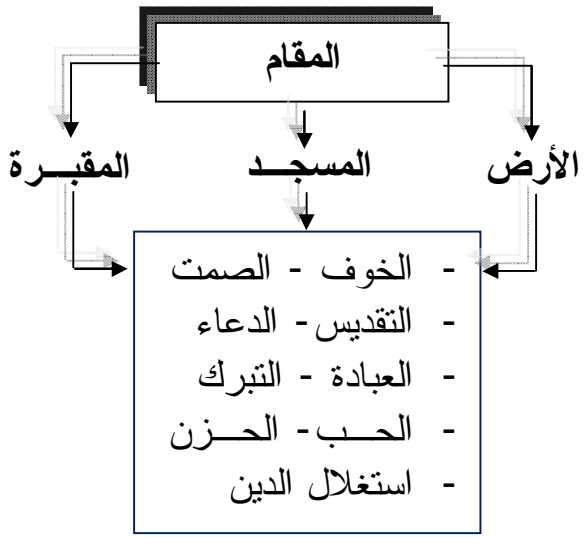
[2] كتاب الأمير، ص 72.

جلس قليلا ورفع يديه ثم تمتمت بصمت استعلت في داخله الحرائق الأخيرة. شعر بألم قوي يصعد من ساقه حتى ظهره»[1].

ويمعن السارد في مقاطع أخرى من الرواية في وصف بعض المقامات من بينها مقام "لالة مغنية" ,وقد جاء في وصفه «موقع لالة مغنية صغير، محاط بقليل من أشجار الصنوبر التي تغطيه وتغطي المقبرة الصغيرة التي تحيط به من كل الجهات. يزورها الناس أيام الجمعة أو في أوقات الفراغ لطلب بركاتها يتدثرون ببعض التربة ثم ينسحبون ولا يبقى إلا الرجل الأحدب الذي لا شغل له إلا كنس المقام من الأتربة وترتيبه وإنارته ليلا ببعض الشموع...وتحضير الشاي للزوار بالشيح والشهيبة والنعناع»[2].

يزور الناس مقام الولية الصالحة لالة مغنية في أيام الجمعة (المقدسة) للتبرك والتدثر بتراب مقامها الطاهر ومن ثم ينصرفون وكما هو عليه الحال في الواقع الحي يقوم على خدمة المقام رجل، يعمل على تنظيفه وتحضير الشاي لزواره، رجل أحدب تروى عنه الكثير من القصص شأنه شأن "فتنة" خادمة الولي الصالح في رواية "شرفات بحر الشمال".

و يمكن لنا أن نمثل بالترسيمة الآتية لمختلف الدلالات التي تتصل بهذا المكان.



دلالات المقـــام فـــي النمـــاذج الروائيـــة

---

[1] كتاب الأمير، ص 420.

[2] كتاب الأمير، ص نفسها.

تكتسي المقامات مكانة هامة في الثقافة التقليدية التي توارثها الناس وما يزالون يحافظون عليها، وقد عادت إليها كثير من الأعمال الروائية ومنها الروايات التي بين أيدينا, وعمدت إلى استحضار أجوائها وما يرتبط بها من ممارسات وطقوس خاصة بعد ظهور بعض الخطابات اللاغيه والرافضة لإسلام الأولياء ولمختلف الطقوس المحيطة به.

هذا ويرتبط المقام بدلالات متنوعة , يغلب عليها طابع القداسة كالصلاة والدعاء الذي يتوجه به الزائر إلى الله بواسطة الولي، إضافة إلى دلالات أخرى سلبية، تتصل بسيطرة الفكر الخرافي والشعوذة , والاستغلال السلبي لبعض الطقوس الدينية.

7.1.2.2 الماخـــور

يرتبط وجود الماخور بالمدينة، مكان الحريات والمتناقضات وهو مكان للانفلات الأخلاقي والخيانات الزوجية، تتم المتاجرة فيه بالجسد.

يرتاد هذا المكان الرجال النافذين وغيرهم، طلبا للمتعة أو ودفن المكبوتات وبالمقابل ترتاده النسوة للاسترزاق والعمل لكسب المال.

تتصل دلالات الماخور في رواية ما تبقى بمعاني الحزن والأسى والمعاناة فتكشف عن مأساة مريم بطلة الرواية، التي أفضت بها ظروف القهر في القرية إلى عالم الدعارة، بعدما أقدمت على قتل زوجها الخائن.

تروي مريم للبطل عيسى مأساتها بعد خروجها من السجن: «بعد السجن رموني في زقاق مظلم، أنا وشابة في سني... وبعدها قادوني في سيارة سوداء ورموني في هذا المكان القذر ومع الأيام ألفت الوجوه الغريبة، وحي "البورديل" الذي يسكن فيه طبيب هرم يفحصنا كل شهر»[1].

يركز السارد في تقديمه للماخور على كشف الظروف الاجتماعية المحيطة بدخول المرأة إلى هذا المكان الموبوء، وتمعن الرواية في بعض المقاطع السردية في الدفاع عن المرأة الضحية التي ضلت طريق الحياة، من خلال الحديث عن مريم والإشارة إلى أصلها الطيب ومعدنها الأصيل.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 114.

فقد جاء في قول عيسى:«آه يا لالة مريم الطيبة...كلهم أخطأوا في حقك... الذين طردوك من البلدة ولاحقوك كانوا مخطئين...أنت أعظم من كل هؤلاء الناس»[1].

كما تتصل دلالات المكان بمعاني الكره والحزن والنفور، فقد جاء على لسان مريم عند عودتها إلى بلعباس: «سأدخل المدينة التي تفوح منها رائحة المواخير الخانقة...أحزن... أحزن حتى أحس بنبض القلب يتوقف»[2].

لا تحزن مريم على حالها فحسب, وإنما تحزن أيضا على مصير ابنتها الوحيدة "ميلودة" التي أنجبتها في السجن، وسلمتها لوالدتها التى تعيش في مدينة وهران وهذا ما تحدث به عيسى بطل الرواية عند زيارته لها.

«آه يا عيسى...مسكينة "ميلودة"..كبرت في الهم والغبينة...تحمل لعنتي على ظهرها أبدا، قهرا بدويا..»[3].

كما يضطلع الماخور في هذه الرواية أيضا بمعاني البؤس والشقاء والضياع النفسي والحرمان العاطفي لدى "مريم": «تمنيت أن أكون أما تضفر شعر ابنتها وترتب الأدوات المدرسية للأطفال»[4]. وبذلك تراود هذا الشخصية الرغبة في التغير إلى الأحسن بالتوبة والتخلص من أدران الماخور، الذي دفعتها إليه قساوة الحياة وجبروتها.

أما في رواية "نوار اللوز" فإن السارد يركز على وصف الماخور الذي تديره "طيطما" "بفيلاج اللفت" في مدينة سيدي بلعباس، بدءا من وصف الطريق المؤدي إليه ويأتي وصفه لهذا المكان ملتبسا بوصف حركة البطل صالح بن عامر الزوفري.

«مر في الدرب المؤدي إلى فلاج اللفت الصدئ، نفذت إلى أنفه روائح الماخور الكريهة، مرت برأسه أفكار عدة، تذكر الجزء القديم من البراريك، العهر، والمطوي الذي لا يعرف الغمد»[5].

يتصل الماخور في هذا المثال بمعاني الملل والرتابة وأيضا بدلالات التعب والتقزز جراء الروائح الكريهة المنبعثة من فضائه.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 43.
[2] المصدر نفسه، ص 117.
[3] المصدر نفسه، ص 113.
[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش , ص 117.
[5] نوار اللوز، ص 62.

«بأن له باب الحاجة "طيطما" كبيرا على غير العادة وصلب كقطعة حديد باردة، مد يده بقوة سمع أصداء الخشب الجافة. شعر بالتعب يثقل جثته في هذا اليوم الممطر...انتابه الملل وهو ينتظر فتح الباب. تسربت إلى أنفه رائحة خاصة بهذه الزاوية عطور...الصابون والحمامات التركية وأصوات الشيخات اللواتي تأكلهن فراغات المواخير الشرهة في البداية تقزز لكنه سرعان ما أنسجم مع هذه الروائح بالتدريج»[1].

اعتاد صالح بن عامر على زيارة المبغى لتصريف بعض البضائع المهربة التي لم يستطع بيعها في سوق مسيردة الشعبي، يقضي ليلته في الماخور ثم يعود في اليوم الثاني للقرية.

ولا تقتصر زيارة الماخور على البسطاء من الناس- أمثال صالح بن عامر-، وإنما يحضر أيضا إلى هذا المكان، الأثرياء و العساكر المتقاعدين.

تخاف الحاجة "طيطما" على مستقبلها في هذا المكان، بعد أن لاحظت انسحاب بعض الفتيات العاملات في الماخور، لذا نجدها تحدث صالح بن عامر: «تعرف يا صالح الخدمة كثرت هذه الأيام منذ بدأ مصنع "السونليك" يشتغل، تكاثر الزبائن، وهربت لي بنات كثيرات كنت أشغلهن عندي، يبدو أن الدولة مصممة على تخريبنا»[2].

تقرر "طيطما" عندما سنحت لها فرصة التوبة الخروج من عالم البغي إلى عالم الحياة الطبيعية، فهذه المرأة كما يقول السارد:

«مصممة على الخروج من هذا العفن، مهما يكن فهي على حق يا أخي عمرها كله أكلته البرودة والروائح الكريهة، ورطوبة هذه الديار. تخاف كجميع خلق الله أن تخنق داخل هذه البالوعة»[3]، إلا أن رداءة الواقع المعيش حالت دون انتقالها (طيطما) إلى العالم المقدس الذي كانت تحلم به، فقد وجدت مذبوحة في مدينة بلعباس بعد أن

---

[1] نوار اللوز، ص 62.
[2] نوار اللوز، ص 69.
[3] نوار اللوز، ص 72.

وعدها الكومندار بالزواج والذهاب إلى الجزائر العاصمة. وهذا ما حدثت به صالح بن عامر قبل مقتلها.

«سأتزوج منه، أنا و هو نتغلب على قساوة الحياة...عسكري متقاعد طيب القلب سأخدمه بقية عمري إذا كان طيبا معي، أتمنى قبل أن أغمض عيني أن أشعر بالأمومة، و لو لمرة واحدة في حياتي»[1]، لكن تناقضات الواقع تقف بينها و بين تحقيق هذا الحلم, فالمجتمع كما يقول السارد: «يأبى...أن يمنح طيطما فرصة التطهر والتوبة، فالذين دفعوا بها إلى الماخور هم أنفسهم الذين أقدموا على قتلها»[2].

ويذهب السارد إلى أن العسكري الذي يرمز للفئة الوصولية في المجتمع هو من أقدم على التخلص من "طيطما"، خوفا على مكانته الاجتماعية.

يعبر السارد(صالح بن عامر) عن اشفاقه على الحاجة "طيطما":«مسكينة "طيطما"...يقولون أن العسكري هو السبب خاف أن تفضحه وتمسخه حين رفض الزواج منها»[3].

وحري بنا أن نشير إلى أن روايتي "ماتبقى" و "نوار اللوز" اعتمدتا على أسلوب التشويه (تشويه الواقع)، لتأكيد مختلف الجوانب السلبية الكامنة فيه.

وحتى يكشف السارد في رواية "ما تبقى" عن تناقضات الواقع الاجتماعي الإقطاعي يورد على لسان "مريم" قصة صديقتها التي لفظت أنفاسها على يد الإقطاعي المختار.

«أخذنا أنا وإحدى صديقات المهنة الله يرحمها، لم نمانع لأن الباطرونة وافقت بعد ما أفرع القادم في حجرها أموال الفقراء...إقطاعيا شرها كان... قادنا إلى داره الواسعة...قال لها بان تنام مع كلبه الألماني الضخم...هربت...و بعد يومين ألقي علي القبض... وعلمت أن صديقتي ماتت بعد أيام قليلة»[4].

---

[1] نوار اللوز ، ص 115. 116.
[2] المصدر نفسه، ص 206.
[3] نوار اللوز ص208
[4] ما تبقى، ص 115، ص116.

تكشف هذه « الصورة الموقف»[1] عن رؤية الإقطاع للمرأة و عن كيفية تعامله معها وهذا التعامل نابع من طبيعة القيم النفعية التي تسود المجتمع الرأسمالي الذي تدين الشخصية (الإقطاعية) بمبادئه، وقد بدا الجسد في هذه الصورة مادة غنية للسرد ورمزا شفيفا ينضح بالمعاناة والآلام المفضية إلى الفناء.

لكن تنبغي الإشارة في هذا الصدد إلى أن الصورة التي قدمتها روايتا "ما تبقى" و"نوار اللوز" لبعض الأنساق الاجتماعية قد شابها نوع من التشويه يعكسه تناقضها مع الواقع الموضوعي (الحي)؛ كتشويه الرواية للاسمين المقدسين مريم والحاجة طيطما.

جعل الروائي مريم وهي السيدة العذراء العابدة المتعبدة المترفعة عن كل الدنايا، امرأة تعمل في ماخور وصاحبة سوابق جنائية , تقتل زوجها, وتشرب الخمر وترقص وتغني في الأعراس وكل هذه الصفات تتنافى مع مكانتها المرموقة وقداستها في عقيدة المجتمع الجزائري والإنساني بوجه عام.

إذا كانت مريم العذراء في الواقع التاريخي، شخصية ذات أبعاد ودلالات دينية فهي،المرأة الممتلئة نعمة، الزاهدة المتعبدة، التي نذرتها والدتها لخدمة بيت الله، فإن صورتها هذه لا تتطابق مع صورتها في عالم نوار اللوز الروائي.

ولعل القاسم المشترك بين الشخصيتين هو المعاناه والظلم الذي وقع على كل منهما، فمريم أم المسيح عليه السلام، رمز للتضحية والقهر الذي طال المرأة على مر السنين، وقد عاشت "مريم الروخا" في "نوار اللوز"، معاناة ظلم زوجها وقهر مجتمعها القروي , وقد حافظ هذا الاسم المقدس على جانب من دلالاته الدينية (المسيحية) في رواية "سوناتا لأشباح القدس" , وأيضا في رواية "وقع الأحذية الخشنة".

مثلت شخصية مريم حلقة وصل بين أغلب أعمال الكاتب، وهذا ما يؤكده حضورها المكثف في رواياته، منذ أول عمل روائي له، "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، وأيضا في كل من: "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وتحضر أيضا في رواية "سوناتا لأشباح القدس" من خلال شخصية الأم الفلسطينية مي/ مريم.

---

[1] مخلوف عامر، الرواية و التحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص 58.

لقد كان الكاتب في هذه الأعمال الروائية المذكورة يصنع تميز هذه الشخصية/ اللازمة و فرادتها.

وفي "توار اللوز" طال التشويه أيضا اسم "الحاجة" الذي يطلق على المرأة الكبيرة احتراما وتقديرا لها كما يطلق كذلك على من زارت الأراضي المقدسة أما "طيطما" فهو تشويه أيضا لاسم فاطمة بنت الرسول- ص- وقد أسند إليها دور "باترونه" تدير ماخور فلاج اللفت بسيدي بلعباس و في هذا مساس بقداستها.

في رواية ضمير الغائب، تتم المتاجرة بالجسد علنا في شوارع المدينة، مثلما تتم المتاجرة بغيره من البضائع, ينادي أحد الشباب في شارع الشهيد "المهدي بن محمد": «امرأة جميلة بعشرة دنانير... ممو العين وسوالف لونجا...عشرة دنانير فقط، زينة كالنور وبيضاء كالشمعة مش بعيدة»[1].

ثم يشير هذا الشاب بيديه نحو «بناية عالية تطل من شرفتها امرأة في سن أمي...مع أن البناية كتب عليها عند المدخل بالضبط بالخط الفرنسي المعوج: بيت شريف "Maison honnête"»[2].

وعندما ينعطف البطل في أحد الأزقة الضيقة يقع نظره على بعض النسوة ممن يعملن في البغي.

«عبر الزقاق الممتد بآلامه وأوساخه. رأيت نساء تبعن اللذة بأتفه الأثمان وتضعن أناشيدهن:

آه يا يما يا ميما

أنا عييت من كلام الناس»[3].

ترتبط حياة هذه الشريحة من النساء في هذا المكان الموبوء بمعاني المدارة والحزن والألم والضياع، وبكرس السارد مقولة الجسد أمان من الفقر من خلال حديثه عن نساء الماخور: «يبعن اللذة و أجسادهن مقابل كسرة محروقة على تنور قديم، حين

---

(1) ضمير الغائب، ص 35.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) ضمير الغائب ، ص 38.

يرونك في هاية الشارع تتدلى أعناقهن. بعضهن يسألك... واش جبتنا معاك من عند أمك؟»[1].

ففي هذا المثال ينهض العامل الاقتصادي محددا أساسيا في انتشار الدعارة وممارساتها من طرف المرأة كمصدر ترتزق منه تحت وطأة الفاقة والحاجة وتكون هذه الظاهرة بذلك ليست إفرازا اجتماعيا كما جاء في روايتي ما تبقى ونوار اللوز وإنما إفرازا اقتصاديا من إفرازات المدينة و كشف للجانب المخيف فيها.

تدفع حالة القلق والاضطراب بالبطل إلى اقتحام عالم الماخور لتعويض ما يعانيه من إحباطات.

«أتذكر كهذا اليوم العصيب، رقية خادمة عائشة الطويلة، دخلت إلى الماخور ذات مرة كما يدخل جميع المرضى في هذه البلاد إلى المستشفى، كنت مرهقا حتى العظم... شعرت بالحاجة الملحة إلى الكلام والجلوس والبكاء.

حكيت لها بنية طيبة عن هذا الشارع الذي يحمل اسم أبي، ضحكت حتى تعبت...ثم حكيت لها مرة أخرى عن صديقتي التي اختطفتها مني المدن الحجرية، ضحكت من جديد...لست أدري لماذا لكن الذي أعرفه جيدا هو أني لم أعد لها منذ ذلك اليوم وكلما مررت بالشارع، أتأملها في أعلى البناية بألبستها الشفافة صيفا وشتاء لمدة خمس دقائق تتأملني بدورها بعيون طفولية لم يبق من جمالها إلا عيونها الدافئة»[2].

يتصل الماخور إذا بدلالات البوح والاغتراب, وتعويض إحباطات الواقع النفسي الذي يعيشه البطل، كما يتصل أيضا بدلالات الضياع وعدم الانسجام فهذا المكان لم يقو- من فيه- على استيعاب معاناة البطل وهواجسه، ومن هنا قرر الانسحاب من هذا المكان الخانق إلى الشارع, واكتفى بالتطلع إليه من بعيد.

8.1.2.2 البحـــر

البحر هو أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا وهو مكان لا متناهي واتساع هائل ومصدر رزق و حياة للإنسان.

---

[1] ضمير الغائب ، ص 39.

[2] ضمير الغائب، ص 49.

شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء,فانتبهوا إلى سحره وجماله, وعظمته, كما شغل أيضا الروائيين ,وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة الروائية وأحد المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدلالات.

يكتسي البحر في روايات "واسيني الأعرج" أهمية خاصة يؤكدها حضوره المتواتر في أغلب رواياته منذ ظهور نصه الروائي الأول "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"[*] التي يطل فيها البحر على القارئ في عتبة العنوان وفي المتن؟ من خلال حوار بين البطل "عاشور" وصديقه, وهما يهربان من سجنهما صوب البحر.

«كل شيء مدروس يا عاشور وبشكل جيد... سترتاح وسنواصل الرحلة... إلى البحر»[1]، وتنتهي الرواية في قسمها الثاني بعناق البحر، فقد جاء في قول السارد(البطل) «تذكرت كل الأشياء الصغيرة... اللويحة... أباها... الصيادين... صوت تكسر الأمواج.. وجدت نفسي أجري صوب البحر... ألبس الوحل، الخرق الممزقة نسيت أتعابي.. أصيح ملء فمي في قمة فرحي البحر.. البحر.. البحر.» [2]

وفي الروايات قيد الدراسة يحضر البحر وبكثافة كبيرة في روايتي "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" ,ويبرز على مستوى العتبات، كالعناوين الرئيسة والفرعية والتصدير... وغيرها.

كما يحضر أيضا موضوعا لا يقل شأنا عن بقية الموضوعات التي تطرحها الروايتان ومصدرا من أهم مصادر التذكر والتخييل فيهما.

توظف رواية "سيدة المقام" البحر, ويخصص له الكاتب الفصل الثامن من الرواية المعنون بـــ "البحر المنسي", كما يحضر في مختلف فصولها بجماله وجلاله, فيثير في نفس المتلقي مختلف المشاعر والأحاسيس الإنسانية.

يقدم البحر في "سيدة المقام" في إطار جدلي: المدينة البحر, فيبرز مرتبطا بالمدينة متأثرا بتحولاتها وشاهدا على انهيارها وسقوطها في يد حراس النوايا (الساسة الجدد).

---

[*] واسيني الأعرج: مغامرات رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ج1، 1983.

[1] مغامرات رجل غامر صوب البحر، ص 307.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 558.

يرصد الراوي تأزم العلاقة بين البحر والمدينة وعدم انسجامها، ذلك أن البحر لم يعد مستقلا بخصائصه الجمالية، وإنما أصبح جزءا من هذه المدينة الموبوءة بالعنف والموت والقهر، التي تزحف ببناياتها العمرانية ومنشآتها الاقتصادية والتجارية على سواحل البحر، تحاصره وتضيق عليه الخناق دون اكتراث لحالته وكأنها تطلب منه الرحيل دون عودة.

«يركض البحر بسرعة هربا من زحف البنايات, حتى كأن الميناء بدأت تنسحب باتجاه الموج، الرافعات تتطاول رغم سواد الصدأ الذي بدأ يعلوها»[1].

تتضخم المدينة بمنشآتها وبناياتها الشاهقة, فتسطو على سواحل البحر. تسلبها جمالها وتشحنها بمختلف الدلالات السلبية ونتيجة هذا الزحف العمراني المتسارع صوب البحر تغيرت ملامح المكان الذي ظل«يركض هربا من زحف المدينة والمدينة تركض ولا تتراجع أبدا. الشوارع من هذا المرتفع تبدوا واضحة وطويلة لكن البنايات كلها اقتربت من البحر واشتد تزاحمها»[2].

وسواء أكانت رؤية البطل للبحر من الأسفل (الشاطئ)، أو من الأعلى (جسر تيلملي) فإن الصورة واحدة تطغى فيها المدينة على البحر أو على أقصى تقدير تطارده وتميته موتا بطيئا.

وقد ألقت علاقة الانفصام بين البحر والمدينة بظلالها على علاقة الشخصية الروائية بالبحر وهذا ما يرصده البطلان في مقارنتهما بين ماضي المكان وحاضره.

يتذكر البطل إقبال الناس على البحر في المساء واستسلامهم لجمال الموج وسحره وبخاصة العشاق«يقف العشاق على واجهة البحر، يتأملون السفن التي تذهب وتجئ بأعلامها الملونة...يضعون اليد في اليد وينزلقون باتجاه مطاعم الصيادين الذين...يسألونك بود كبير!! ماذا تريدون كل شيء جديد!! الكروقيت الميرلان، الروجي، شيان دومير...»[3].

---

[1] سيدة المقام، ص 34.
[2] سيدة المقام، ص 268.
[3] المصدر نفسه ، ص 50.

ليس المكان بالشيء المنفصل عن الشخصية إذ إنها ترتبط به، فتعبر بهذا الارتباط عن وشائج الحب والألفة والانسجام وهذا ما تفصح عنه علاقة العشاق بالبحر، الذين يؤمون المكان في الأمسيات بحثا عن الأفراح المدهشة، فلا يعثرون عليها إلا في رحابه يقرؤونها في تكسرات الموج وزرقة المياه, وامتدادات الساحل وهم يتأملون جمال البحر الذي يجعل من حالات الحب الوجداني حالات مدهشة وجميلة تزيد جماله إشراقا وحميمية، وهذه الجمالية المكانية, لا تتأتي إلا بهذا التوحد المكاني الإنساني الذي يجعل من البحر ليس بالشيء المنفصل عن جسد الإنسان وروحه, بل هو امتداد لهما.

داست المدينة بقوة على تلك العلاقة الحميمية بين الإنسان والبحر وزحفت بقيمها على قيمه فأضحى مكانا مفرغا من محتواه «البحر مزيت كأنه بركة مهملة كلما هبت عاصفة، جلبت إليها كل أوساخ الحارات والمنحدرات والشوارع الشيقة. السفن بدأت تتصدأ، وتتفتت بفعل الزمن الذي صار يتحرك بصعوبة كبيرة وتنتفخ ألواحه المرمية على الشواطئ المهجورة»[1].

أثر عامل الزمن على البحر بأن أسبغ عليه مختلف الدلالات السلبية كالقذارة والوحشة والضيق، الصدأ، الهشاشة (هشاشة أشيائه)، الجمود...ودفع برواده إلى هجرته بعد أن كانوا يأتون إليه بشكل مكثف وهذا ما يفصح عنه البطل عند تأمله راهن البحر:«قلت وجوه العشاق على واجهة البحر صارت مليئة بالصدأ والحديد في المساءات الأولى, يأتي بعض السكارى والمهلين يبولون في الأماكن العامة، يتقيئون، ثم ينكفئون داخل أنفسهم وداخل الكراتين التي يجرونها وراءهم بحثا عن نوم مفقود»[2].

لا تزحف المدينة على البحر زحفا ماديا (بنايات، منشآت اقتصادية، وكالات تجارية... وغيرها، وإنما تدفع أيضا بمشرديها ومهمليها وبكل من يأكله زمن العطالة والفقر، تدفع بهم جميعا إلى هذه السواحل، فتتحول هذه الأخيرة إلى فضاء للتسكع والفوضى والقذارة. والمضايقات ومصادرة حرية الأفراد والاعتداءات الجسدية.

---

[1] سيدة المقام ، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 51.

لقد غابت كما يصور السارد أشياء البحر الجميلة، السفن، قوارب الصيد، روائح البحر الزكية و وجوه الصيادين البشوشة ,وأيضا اختفت المسمكة وحانوت لحمامصي، عمي موح الصياد.

يذكي البحر ذاكرة البطل, فيسترجع ماضيه الآفل في هذا المكان:«يأخذنا عمي موح الصياد الذي ألفنا كثيرا...نتزحلق في الفلوكا ندخل عمق البحر... وعندما تنتهي الرحلة التي كنا نتمناها أن لا تنتهي يودعنا بعينيه، يا أولاد!! اتهلاوا في أرواحكم»[1].

تؤجج هذه النوستالجيا مشاعر الحزن والمرارة ويشتد الإحساس بتحول المكان واندثار قيمه الجميلة، عندما ترتبط ذاكرة المكان بالفقد الذي يعلن في صمت عن انتهاء زمن البحر الجميل ومن صور الموت المرتبطة بالمكان /البحر، يمكن أن نقف أمام الصورتين السرديتين الآتيتين: موت عمي موح الصياد وموت الحمامصي.

«عمي موح الصياد مات غرقا في البحر...المسمكة التي كان يسيرها أغلقت تقريبا يأتيها بعض الناس يسألونك عن ثمن الأسماك ثم يغادرون المكان بدون أن يأكلوا أو يشربوا»[2].

ويسترجع الراوي قصة الحمامصي الذي أجبر على غلق حانوته «قالوا له. درْ تجارة أخرى صرح بأعلى صوته باش يا عباد الله!... هذه حرفتي منذ ثلاثين سنة... وذات صباح اندلعت النيران في المحل وفي المخازن المجاورة ,حاول الحمامصي أن يطفئ النار، ولكنه أنطفأ معها وهو يصرخ ثلاثون سنة!! يلعنكم ويلعن البابور اللي جابكم»[3].

يحضر البحر في الصورتين السابقتين موضوعا اجتماعيا وإنسانيا، يعرض جانبا من جوانب معاناة الصيادين في ظل تحولات المكان وبروز مافيا العقارات.

لقد كان هؤلاء الناس البسطاء يكدحون من أجل لقمة العيش يستمدون قوتهم من قوة البحر، التي تزيدهم إسرارا على المقاومة في سبيل حياة كريمة, يعملون في صمت و يموتون في صمت، لذا يقف موتهم في الرواية معادلا موضوعيا لموت القيم الأصيلة

---

(1) سيدة المقام ، ص 50.
(2) سيدة المقام، ص 51.
(3) المصدر نفسه، ص 54.

في المجتمع الروائي، تزيد هذه المشاعر التي تثيرها ذاكرة المكان من إحساس البطلين بتحول البحر و هذا ما تفصح عنه مريم في حديثها للبطل:«عندما أكون معك في البحر أريد أن أغني، أن أسمع صوتك وكلماتك ، لكن شيئا ما يعكر صفو هذه القداسة»[1].

يرتبط تقديم البحر في هذا المقطع بقيم الحب, إنه المكان الحميمي الذي كان يذكي بسحره وجماله مشاعر الحب الصادقة بين البطل ومريم ويجعلها تتوحد وتتآلف في رحابه، عندما يتحول(البحر) إلى أفق مفتوح على الذات فتشف وتصفو وتملأ بحضورها الكيان والمكان.

ولأن اليوم غير البارحة والماضي غير الحاضر، فإن البطلين يهربان إلى البحر في ظروف استثنائية بعد رحيل صديقتها "أناطوليا" عن الجزائر وغلق صالة العرض التي كانت المتنفس الوحيد لديهما في المدينة.

لم يبق سوى البحر ملاذا للبطلين يتوجهان إليه للتخلص من جميع هذه الضغوطات, لكن يبدو أن المدينة، قد ألقت بأثقالها على البحر وسلبته خصوصيته وقداسته على الأقل في نظر مريم التي أحست بغياب أشيائه الجميلة.

كان البحر عنوانا للطهارة والصفاء والقيم النبيلة مثلما هو مأثور في طقوس وثقافات الشعوب والأمم المختلفة، وتمثل مياهه مصدر هذه القداسة بل ومصدر الحياة وأصلها كما هو شائع في بعض المعتقدات الدينية القديمة وفي الأساطير.

تتأمل مريم في صمت وخضوع منظر البحر في سعته وامتداده اللامتناهي وهي تحاول أن تعايش المكان بقوة, وكأنها تؤمن بأن الصمت يسمح للإنسان بأن يعانق المكان, ويتوحد معه، فيزيح جميع الحواجز التي تعيق إدراك جوهر(المكان) وسر عظمته.

تثير هذه الرؤية المتفرسة في المكان، الإحساس بالخوف على ضياع المكان ومن ثم ضياع الحياة وهاجس الخوف هذا يحمله حوار مريم والبطل.

- ✓ «هل يعقل أن يسرق البحر؟؟

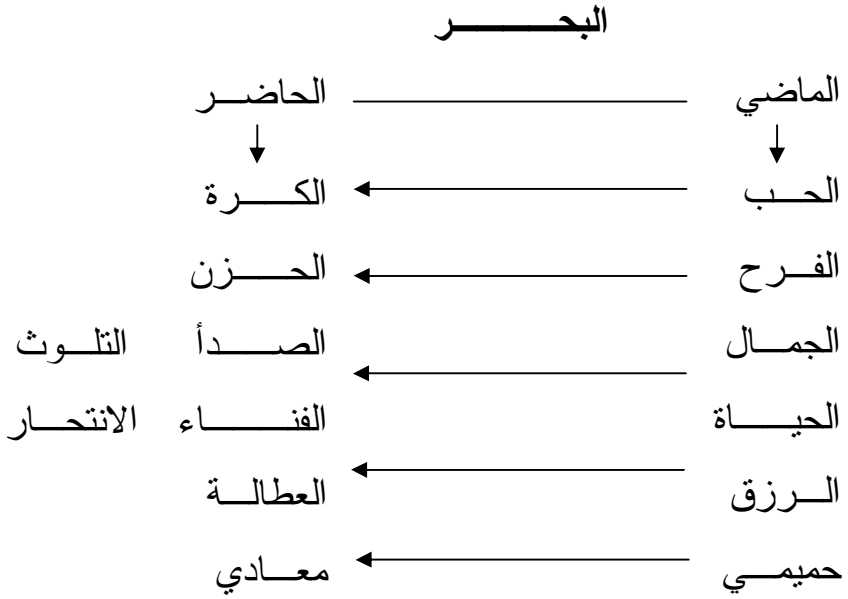
---

[1] سيدة المقام ، ص 23.

✓ البحر كبير قد نمنع من رؤيته، لكن لا أحد يستطيع احتكاره، أو يحرمنا من رؤيته و لو في الحلم»[1].

يأتي خوف البطلة ردا فعليا طبيعيا نظرا لما وقفت عليه من تغيرات مست ملامح المكان يأتي في مقدمتها تخلي الناس عن البحر وتحوله إلى زاوية مهملة لا تختلف عن زوايا المدينة.

و يمكن أن نوضح تحول صورة البحر لدى بطلي رواية "سيدة المقام" في الرسم الآتي:



دلالات البحـــر فـــي روايـــة "سيـــدة المقـــام"

أثرت المدينة سلبيا على البحر وأحالت صورته الجميلة إلى صورة قاتمة سوداء، وأضحى كل شيء فيه يثير مشاعر الحزن والألم ,فبعد أن كان فيما مضى ملاذ العشاق والمحبين, ومصدر رزق الفقراء الكادحين أمثال :عمي موح الصياد، الحمامصي تحول البحر إلى مكان للعنف والعطالة والتلوث.

لكن وعلى الرغم من هذا التحول السلبي، يبقى البحر بالنسبة للبطلين, وبشكل خاص بالنسبة للبطل, هو شريان الحياة والمغذي الروحي ,والمادي للإنسان والمدينة معا ولعلها الأسباب التي تدفع ببطل رواية "ذاكرة الماء" إلى المخاطرة بحياته والخروج

[1] سيدة المقام، ص 100.

إلى البحر، أو الوقوف أمام الشرفة المطلة عليه يستمع إلى تكسرات الموج «أتشجع في أغلب أوقات الوحدة وأخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة, وعن الوقوفات النادرة لنوارس ليلية»[1], لكنه في نهاية المطاف يحمد الله على بقاء (البحر) في مدينة رحل عنها كل شيء جميل «الحمد لله البحر ما يزال هنا!! البحر لم يمت»[2].

يرتبط بطل "ذاكرة الماء" بالبحر, ويتواصل معه، فهو المتنفس الوحيد الذي بإمكانه أن يهون على الأستاذ محنة الاغتراب التي أصبح يعيشها في مدينة يطارده فيها الموت في كل لحظة على غرار بقية المثقفين, فالبحر يشعره بحالة استئناس كلما أقبل إلى النافذة, يملأ صدره برائحته ,ويسمع تكسرات أمواجه وهذا التواصل بين البطل والبحر ما هو إلا شكل من أشكال الالتحام بين الإنسان والطبيعة، فكل ما يتوفر عليه البحر من صفات الامتداد والصفاء، الزرقة تساعد البطل على الراحة, وتكثف إحساسه بالحياة وبضرورة الصراع من أجل البقاء، ونظرا لتعلق البطل بالبحر حد الجنون فهو لا يكتفي بالإطلالة عليه من بعيد, بل نجده يغامر بالنزول إلى الشاطئ رفقة ابنته "ريما", ليستمتعا بهدوئه و جماله فـــ «البحر كبير وجميل يعطي الإحساس بالعزلة والوحدة»[3]، ففي هذا المكان يلتقي سحر البحر وسحر الكلمة من خلال إحضار البطل لديوان صديقته الشاعرة المغربية فالعزلة كما يقول:«كانت تستدعي الماء واللون والشعر»[4].

لقد كانت كتاباتها رقيقة مثل شعاع شمس، أدخلت البطل في حالة من الأمل والشوق إلى الماضي الجميل الذي ظل يختزنه في ذاكرته.

يعود الأستاذ إلى البحر رفقة صديقته "ايماش" هروبا من ضغط المدينة، وفي هذا الفضاء يتجاذبان أطراف الحديث، فيحولان البحر إلى مجال للبوح والتأمل في الوضع العام للبلاد, يتحدثان عن هواجسهما التي لا تختلف عن هواجس مثقفي العشرية السواد في الجزائر، فقد جاء على لسان الأستاذ:«كأن البحر يسحبني باتجاهه، الموجات,

---

(1) ذاكرة الماء، ص 15.ص 16.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص 163.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

تتوالى في حركة رتيبة ,لقد نفرتنا البلاد يا "ايماش" حتى صرنا نموت,وكأنه كان يجب أن نموت...صرنا أقلية كما كنا ولكن هذه المرة في عزلة مطلقة»[1].

يذكي البحر شعور البطلين بالضياع, وهما يتأملان وضعهما المأساوي في ظل ما يتعرضان له من مضايقات وإقصاء وقتل, إلا أنهما يحاولان تناسي الموت والخوف في حضرة البحر, ويهرعان إلى مياهه للتطهر من همومهما وأحزانهما «كانت ملوحة البحر تدغدغ أقدامنا، نشعر بالرمال وهي تتسرب من تحتها كلما تكسرت الموجات الآتية من بعيد عند حافة أجسادنا»[2].

ويتناغم هذا الوصف الشاعري الأخاذ لعلاقة الانسجام بين البحر وبطلي الرواية مع صوت الأغنية الشعبية التي كانت تنبعث من البار المواجه للبحر.

«إذا تبكي من الهجرانْ

إذ أبكي العاشق يرتاحْ»[3].

وفي ظل هذه الأجواء الشاعرية استسلم البطلان لسحر البحر وسحر الأغنية «أغمضت "إيماش" عينيها، أغمضت عيني، وبدأنا نمشي دليلنا الموج، ورائحة الملوحة والرمال التي كانت تتكسر تحت أقدامنا، وصوت الشيخ العفريت»[4], الذي يصدح بالكلمة الصادقة المعبرة التي تتسرب دون استئذان إلى أغوار النفس, فتهزها هزا عنيفا في حضرة البحر, والاستسلام- كما تجسد الصورة السردية في هذه المقطع -ليس لسلطة الكلمة فحسب, وإنما –أيضا- تستسلم الشخصية لسلطة البحر وسحره، وهي السلطة التي جعلته يحظى بمكانة هامة في تفكير الإنسان وفي مخياله الشعبي، فهو مخزون لمختلف الأساطير والحكايات ورمزا شفيفا لسطوة المكان وعمقه وكثافته.

يبرز البحر في رواية "شرفات بحر الشمال" التي تدور أحداثها في مدينة أمستردام من خلال تواصل الراوي معه عبر المتخيل , يحفز ذاكرة البطل، فيحضر من خلال استرجاعاته بحيث تتداعى معه مجموعة الصوّر المؤلمة «كان البحر الموحش

---

(1) ذاكرة الماء، ص 349.

(2) المصدر نفسه، ص 345.

(3) المصدر نفسه، ص نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص 345.

الذي تركته ورائي يندفع بقوة في الذاكرة، هو هكذا يبدأ دائما هادئا ومسالما قبل أن ينتهي عاصفا»[1].

على غرار أبطال واسيني في مختلف الروايات التي استثمرت البحر, يتواصل بطل رواية "شرفات بحر الشمال" مع البحر من خلال فعل التذكر, فسيسترجع سواحل الوطن المفرغة الموحشة التي وطأتها أقدامه للمرة الأخيرة «على هذه الحافة التي كنت ألمس ماءها ورملها للمرة الأخيرة كان البحر يعطينا درسا في سيرة الخلق ويعلمنا في غفلة منا كيف نصير متسامحين مثل مائه و ملحه»[2].

تتبلور رؤية البطل للبحر في هذه الرواية عما كانت عليه في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء"، وتتحول إلى مرآة تجسد العلاقة بالوطن, وتعبر عن قضايا ومواقف شتى كالاستبداد والإقصاء, والتسامح ,وكأن الرواية في تشكيلها لصورة البحر تزاوج بين الذاتي والموضوعي، أي بين الخاص والعام، بين صورة مرجعية للبحر وصورة خيالية يحملها الراوي (البطل) للبحر، تسعى إلى تحويله إلى مغذ روحي ووعاء للتاريخ، و في مقاطع أخرى من الرواية يعطي البطل للبحر بعدا فلسفيا، عندما يأخذ في تأمل حبيبات الرمل، التي تحمل سر الحياة الإنسانية، «من يستطيع أن يعلم سر هذه الحبيبات الرملية الصغيرة سيعرف السر العميق للحياة كلها»[3].

البحر رمز طبيعي للحياة وسبب من أسباب الوجود الإنساني واستمرار هذا الوجود وهو أيضا عامل من عوامل بقاء المدينة أو ضياعها، فالمدن – كما يصورها البطل مصيرها مرتبط بالبحر«كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة إلى الزوال- البحر هو الحياة الدائمة التي فينا»[4].

ولأن البحر هو الحياة الدائمة التي في الإنسان، فهو لا يستهوي العشاق فحسب كما سبق وأن أشرنا عند تناول البحر في رواية "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء", وإنما يستهوي كذلك الفنانين من موسيقيين ورسامين...يولعون بسحره وامتداده وبأسراره وغموضه، فينعكس ذلك في إبداعاتهم وهذا ما أخبر به "ياسين" الفنان "بيدرو": «البحر

---

(1) شرفات بحر الشمال ، ص 192.
(2) المصدر نفسه، ص 192, ص 193.
(3) المصدر نفسه، ص 126.
(4) شرفات بحر الشمال ، ص 78.

وحده يوفر لنا فرصة الاعتراف بالحماقات ويستمع إلى فضائلنا وخروقاتنا المتكررة بمزيد من التسامح والغفران»[1], فهو المرآة التي يرى الإنسان على صفحتها الزرقاء اللامتناهية ذاته، فتشعره بضآلة حجمه. العالم المتناهي في الكبر الذي يحدث عنه فيلسوف المكان "غاستون باشلار"[2].

وحين توصد المدينة أبوابها في وجه شخصيات رواية شرفات بحر الشمال, تلوذ هذه الشخصيات للبحر, ترتمي في أحضانه, وتتدفن في أعماقه, فيمتلكها امتلاكا روحيا وماديا, ومن صور هذا التوحد والتماهي مع البحر ما ينقله "ياسين" عن حبيبته "فتنة":

«من فرط عشقها للبحر كانت دائما تكرر على مسمعي أمنيتها الكبيرة أن تدفن في عمق مائه... وأن تنزل بهدوء نحو القاع»[3], و كذلك أمر "كنزة"، التي رمت بنفسها في عرض البحر, بعد قصة حب فاشلة، «ذهبت إلى الميناء القديم، وهناك أنهت أيامها»[4], وغياب هذه الشخصيات في البحر جعله يرتبط بمعاني الموت والفقد وما تثيره من دلالات الحزن والأسى في نفس البطل, «وقفت على الحافة اكتشفت فجأة لذة الصمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا وضعت الكمان(...) وبدأت أعزف لفتنه، البحر وللأموات فقط، بقايا النشيد الأندلسي الحزين»[5].

يحفز البحر ذاكرة البطل ويثير أحزانه كلما أخذه الشوق والحنين إلى فتنه, ووقف على حافة البحر الذي غيبها للمرة الأخيرة، يعد موجاته المتعاقبة, ويصغى إلى تمزقاتها وخشخشات الماء، فيتداخل معها حنينه إلى الحبيبة المفقودة التي ظلت مرتبطة بذاكرته, وكانت عاملا من عوامل اغترابه، ومع ذلك، فهو لا يريد لهذه الذكرى إلا البقاء,«وقبل أن أغادر المكان، أنتقي أجمل زجاجة عطر فارغة من اللواتي حملتها معي إلى حافة البحر...أملأها بالأبجديات اليائسة التي تبدأ كلها عادة بـــ: الغالية جدا

---

(1) شرفات بحر الشمال، ص 124.
(2) غاستون باشلار: جماليات المكان،....، ص 170.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 56.
(4) المصدر نفسه، ص 240.
(5) المصدر نفسه، ص 61.

فتنة وتنتهي بـــ: ياسين الذي يتمنى لو لم يحبك، ثم أدخل إلى عمق البحر, وأندفن بين الأمواج التي سرقتها مني... وهناك أطوح بأقصى قوة ممكنة بالزجاجة»[1].

يبرز البحر في رواية شرفات بحر الشمال عالما فنيا ثريا,«يحمل سر الحياة وأفق طافح بالأسرار والدلالات»[2], وقد تراوحت دلالاته بين السلب والإيجاب ,ويمكن أن نوضحها في الرسم الأتي:

الـــدلالات الإيجابية ← الخير، الخصب، التأمل، الانكشاف، الحب، الجمال، المتعة، البوح، الفرح

البحـــــر (الجزائـــــر/ امستـــــــردام)

الـــدلالات السلبيـــة ← الرحيل، الموت، الجبروت، الخوف، الابتلاع، الحزن

يحمل البحر العديد من الدلالات الإيجابية, فهو كما يصور البطل مصدر للحياة والخصب والجمال, تستمد منه المدينة قوتها, وسحر جمالها, فمدينة الجزائر«تمتد أفقا بلا نهاية... تحتها يسرح البحر الواسع كخشبة مسرح»[3].

ومثلها مدينة أمستردام«المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء»[4].

كما يعد (البحر) بالنسبة لشخصيات الرواية مصدرا للحب والبوح والتأمل واكتشاف الذات والعالم وحلقة وصل بين الوطن و عالم الشمال.

أما فيما يتعلق بدلالاته ومعانيه السلبية, فتتجلى في سطوته وجبروته وارتباطه بمعاني الحزن والرحيل والفناء, وهو المآل الذي انتهت إليه أغلب شخصيات رواية شرفات بحر الشمال.

وفي رواية "كتاب الأمير", يحتل البحر مساحة نصية معتبرة، فقد انطلقت أحداث الرواية القائمة على عملية التذكر والاسترجاع من البحر, وكان انتهاؤها أيضا في المكان نفسه.

---

(1) شرفات بحر الشمال، ص61.
(2) أحمد زنيير: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري, ص 62.
(3) كتاب الأمير، ص10.
(4) المصدر نفسه، ص76.

وقد جاء الحديث عن البحر في "كتاب الأمير" مرتبطا بالمدينة؛ فالأميرالية التي يرمز بها السارد إلى مدينة الجزائر، يجري تقديمها في الرواية من خلال تماسها مع البحر و إشرافها عليه، فهي الحد الفاصل بين البحر واليابسة (الوطن).

من اللوحات التي قدمتها الرواية لهذا التواصل بين المدينة والبحر قول السارد: «كانت خيوط الشمس الأولى قد اتضحت تماما واختلطت ألوانها بلمعان سطح البحر...زادت سكينة الماء أكثر...غاب الميناء والأميرالية التي لم تظهر إلى بعض أعاليها، وانطفأت القصبة ببناياتها البيضاء التي تعودت أن تتسلق الجبل الذي يعطي بظهره للبحر»[1].

ولأن الأميرالية تقع مجاورة للبحر, فقد كان هذا الأخير منفذا عبر من خلاله الأعداء إلى هذه المدينة ,وبسطوا سيطرتهم عليها, وعاثوا في أرضها فسادا، ولا يمثل البحر مصدر خطر على المدينة فحسب، وإنما يمثل أيضا منفذا خرج عن طريقه الأمير إلى منفاه القسري ,بعد أن استنفذ كل قواه في محاربة المحتلين, «التفت صوب البحر والسماء من خلال نافذة الباخرة الثقيلة، تأمل المياه المتدفقة التي كانت تتمزق على جنبات السفينة, لم يعد يرى أسراب الطيور التي شاهدها لأول مرة ,وهو يمد رجله على سلم الأصمودي، ترفرف، ثم تغيب في الأفق المسود، لم يعد يسمع صوت المؤذن عندما كان يقطع بهو السفينة...لا شيء سوى الأمواج المتعددة التي كانت تتكسر على حافة السفينة»[2].

يحمل البحر دلالات الرحيل والابتعاد عن الوطن وهو مصدر للحزن والألم اللذين يعتصران قبل الأمير، فكل مفرداته تفقد بريقها وجمالها مياه تتمزق وأسراب طيوره تحلق في فضاء أسود ثم تغيب عن سمائه يهرب الأمير من أجواء البحر الكئيبة إلى «كتاب التوحيدي عله يجد فيه ما يسليه عن لحظات الرحيل القاسية يتوقف عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه و عينه»[3].

---

[1] كتاب الأمير، ص 16.
[2] المصدر نفسه، ص 454.
[3] كتاب الأمير ، ص 452.

والالتجاء إلى عوالم التوحيدي الروحية، هو عودة إلى الأصل والهوية التي حاول المستعمر طمسها والقضاء عليها (حرق مكتبات الأمير)، إنها عودة بحث عن عوامل القوة التي من شأنها أن تثبت أقدامه في ديار الغربة، وما من شك أن هذه الأجواء الصوفية, تجعل الأمير يتخلص ولو للحظات من الآلام والأحزان التي تنتابه, وهو يشق عباب البحر إلى منفاه بعيدا عن الأميرالية المدينة التي سقطت فريسة في بد أعدائه, مثلما سقطت مدنا أخرى طالما أحبها وذاد عنها بالنفس والنفيس، على غرار مدينة معسكر وتكدامت ووهران وغيرها من المدن التي عز عليه أن يراها تهرب من بين يديه، و لم يقوى على تأمل منظر انسحابها من على ظهر الباخرة.

«كان الأمير جالسا في قمرته, يتأمل البحر, وهو يرجع إلى الوراء والطيور, وهي تنسحب شيئا فشيئا من المشهد، طلب منه قدور بن علال أن يقوم إذا شاء لكي...يودع وهران الممتدة على مرمى العين بسهولها وبحرها وبناياتها الإسبانية والسانتا كروث التي كانت من بعيد كطائر يتهيأ للتحليق، ولكنه اعتذر...لا يريد أن يرى وهران تهرب من عينيه كأنه يراها للمرة الأخيرة»[1].

يؤجج البحر في هذا المقطع مشاعر الأسى والحسرة اللتين تعتصران قلب الأمير, وهو يرى مدينته الأولى التي كانت فيما مضى تحت نفوذ سلطانه، تسرق منه ويأخذه هذا البحر بعيدا عن شواطئها إلى أرض لم يألفها.

وتتكرس دلالة الرحيل, أو الإبعاد التي يضطلع بها البحر عند تذكر" مونسيور ديبوش" خروج الأمير من مرسيليا إلى بروسيا بعد انقضاء سنوات سجنه بفرنسا«من هنا خرج الرجل الذي دوخ الدنيا بحكمته و كرمه»[2].

وعن التعالق بين المدن والبحر يذهب "مونسينور ديبوش" إلى القول أن ثمة «مدن ثلاث تتشابه في جمالها ومواقعها وبشرها: مارسيليا من هذا العلو, وبونة من أعالي كاتدرائية القديس أوغستين ,والجزائر من أعالي السيدة الإفريقية، كلها أمكنة

---

[1] كتاب الأمير ، ص 452.

[2] كتاب الأمير ، ص 541.

تطل على البحر و نوافذ الكاتدرائيات بها لا تفضي إلا إلى الماء والنور وشهوة التلاشي»[1].

يربط البحر بين المدن الواقعة على ضفافه (مرسيليا، عنابة، ومدينة الجزائر..), فهو حلقة وصل لا تربط بين الأماكن فحسب، وإنما أيضا بين البشر في هذه المدن، فالبحر يضفي هالة من القداسة والإشراق والتسامع على المدن المشرفة عليه، بل إنه كما يتصور مونسينيور ديبوش- مصدر هذه القداسة التي تشع من هذه المدن المطلة على الماء التي تفتح نوافذ كنائسها لاستقبال نسماته ونفخاته الروحية، ولأن البحر كما يتصور هذا الراهب، قد أذاب كل الفروقات بين شعوب المعمورة، وعمل على توحيد مشاعرها، يطلب من خادمه جون موبي بأن يعيده إلى الجزائر وتحديدا إلى بحرها, السبيل الذي قاده إلى الأميرالية، فعشقها في حياته و حتى مماته، فقد جاء على لسانه «كم أحلم عندما أموت...أن تزرع تربتي في البحر فجرا، فقد غادرت تلك البلاد في حالة جوع منها»[2]، وهي الوصية التي قام بتنفيذها جون موبي حين حمل تراب مونسنيور إلى السواحل الجزائرية ورمى بها ,«حيث الماء والصفاء البدائي الأول، حيث لا أثر لأقدام البشر»[3]، وهنا يتحول البحر وهو يحتضن ثراء هذا القديس إلى رمز ثري للخصب والنماء والوحدة والتسامح بين الشعوب على اختلاف ألوانها وأديانها.

وجري بنا أن نشير إلى أن حضور البحر وارتباطه بالمدينة في النماذج الروائية المدروسة أدى إلى توظيف عدد من المفردات (المكانية) المتعلقة بالبحر كالموانئ والسفن، الزورق، الباخرة وما إلى ذلك من الوسائل التي استعان بها كل من دخل المدينة (الأميرالية، مرسيليا، وهران), أو خرج منها, و يمثل بعضها وسائل نقل هامة وأماكن انتقال لها دلالاتها.

تستقبل موانئ الأميرالية سفن الغزاة و عتادهم الحربي الذي سيستعمل في إتمام السيطرة على كافة المدن الجزائرية,«عندما استقرت السفن الثلاث في ميناء

---

[1] كتاب الأمير ، ص 541.
[2] المصدر نفسه ، ص 542.
[3] المصدر نفسه ، ص نفسها.

الجزائر...كانت الأمواج القاسية تلطم جنباتها التي ظلت تقاوم المياه البحرية...دخلت المراكب الكثيرة لاستقبال الركاب وعتادهم أربعة فيالق من المشاة والمدفعية وطرق الخيالة الضرورية والخيام و كل الأدوات اللازمة لنصبها والمستشفى الجديد»[1].

هذا ويبدي الأمير أسفه الشديد على تحول دور موانئ الأميرالية من مراكز للتجارة إلى مناطق نفوذ للغزاة.

لقد كانت هذه الموانئ فيما مضى حلقة وصل بين الجزائر وفرنسا, وهذا ما يحدث في به الأمير مونسينيور ديبوش «كنا نستورد البارود والكبريت ونورد اللحوم والقمح وكل ما كان يحتاجه الفرنسيون في بلادنا»[2].

وينفتح ميناء الأميرالية لاستقبال ضريح مونسنيور ديبوش في صورة أكثر فيها السارد على وصف حرارة الاستقبال الذي يؤكده طول انتظار الناس للجثمان, «توقف الميناء عن كل حركة وتوغل مونسنيور وباقي ومرافقوه في المراكب التي قادتهم نحو عمق السفينة...ليخرج الجميع تحت هتافات الحاضرين في الميناء يتقدمهم فيلق من قناصي إفريقيا...نساء وتلاميذ كاتدرائية العاصمة... والناس الطيبين وهتافات الآلاف»[3].

هذا وتأتي الرواية على ذكر مجموعة من وسائل النقل البحري كالسفن ومنها السفينة التي نقلت "بيجو طوماس" إلى الجزائر,«وصل "بيجو طوماس" أخيرا إلى الجزائر قادما من طولون... شعر بلسعة البرد وشدة الاختناق بسبب الرطوبة العالية، وهو يضع رجليه على الدرج الأول للسفينة الثقيلة والقديمة»[4].

وانتقل الأمير ومن معه بعد استسلامه للقوات الفرنسية على متن سفينة (Solon)، «ركب الجميع الأمير وحاشيته وأمه لآلة الزهرة، وزوجاته...على متن السفينة الثقيلة الصولون تنقلهم نحو سفينة الأصمودي التي كانت في انتظارهم في مرسى الكبير بوهران»[5].

---

(1) كتاب الأمير ، ص 149.
(2) المصدر نفسه ، ص 180.
(3) المصدر نفسه، ص 547.
(4) كتاب الأمير ، ص 266.
(5) كتاب الأمير ، ص 426, ص 427.

كما تأتي الرواية على ذكر سفينة الطاميز (Tamise) التي نقلت جثمان مونسنيور من مرسيليا إلى الجزائر, «فرك جون موبي عينيه طويلا, ثم بدأ يفك الحروف المكتوبة على جنب السفينة حرفا حرفا Tamise... السفينة التي كانت تزحف نحو اقرب نقطة في الميناء قبل أن تحوطها الزوارق الصغيرة لإفراغ شحناتها»[1]. و يصف السارد جمال ميناء الجزائر عند اقتراب السفينة من الميناء وحالة القداسة التي خيمت على فضائها عند حلول جثمان الرجل الطيب الذي طالما خدم أهلها,«كان الضباب قد انسحب نهائيا وأصبح ميناء الجزائر والأميرالية... أكثر جمالا ونصاعة...الباخرة ما تزال تزحف نحو الميناء وطيور النورس التي كانت تحيط بأعاليها وسواريها مشكلة هالة من البياض»[2], ويستعمل جون موبي زورق الصياد المالطي وسيلة للوصول إلى مكان تنفيذ وصية مونسنيور«جنح القارب مرة أخرى قليلا نحو اليمين تحت هزات عنيفة للماء، متفاديا كثافة الضباب وصوت السفينة التي تمخر الأمواج, وتشق صدر البحر الأملس كمرآة... تدحرج القارب نحو اليمين...»[3].

ومع اضطرابات هذا القارب الصغير تضطرب ذاكرة جون موبي, فيحكي مرافقة عن أخلاق وتسامح الأمير وعن طيبة مونسينيور وعن عشقهما للجزائر...

ومما سبق يعد البحر من أهم الأمكنة ورودا في النماذج الروائية المختارة, وقد وظفه الكاتب مشددا على علاقته بالمدينة, وهو أمر طبيعي، فتاريخ المدينة بوجه عام والمدينة الجزائرية على وجه التحديد مرتبط بالبحر, وقد استعادت الرواية من خلال ذاكرة المكان مراحل حاسمة من التاريخ الوطني: الوجود العثماني على السواحل الجزائرية، الاستعمار الفرنسي والمقاومة الشعبية لهذا الوجود...).

بدت صورة البحر في النماذج الروائية المختارة متأثرة بالتحولات السلبية للمدينة وافتقادها لقيم الحب والخير والجمال, وتحولها إلى حطام, وقد قُدّم وفق منظور أبطالها الذين يسقطون على هذا المكان ما يريدون من المعاني والدلالات، وقد ربط هؤلاء الأبطال بين رؤيتهم للبحر, ورؤيتهم للمدينة، وأدى ربط البحر بمختلف القيم

---

(1) كتاب الأمير ، ص202.
(2) المصدر نفسه، ص203.
(3) المصدر نفسه، ص16.

الإنسانية الجميلة كالحب والموسيقى والشعر والحرية والتواصل إلى إغناء دلالاته وبروزه في الرواية لا كزخرفة فنية لغوية,وإنما فلسفة ورؤى تنطق بها شخصيات الكاتب المثقفة مثل ما يتجلى ذلك في روايات سيدة المقاوم وشرفات بحر الشمال,تبدأ هذه الفلسفة بالتأمل في أسرار الكون, في حين ترتبط دلالات البحر في كتاب الأمير بالرحيل والنفي القسري والحنين إلى الوطن, وهذه الدلالات نفسها تتكرس في رواية سوناتا لأشباح القدس التي تهجر شخصياتها من وطنها الأم (فلسطين)، فتركب البحر إلى العالم الجديد وكلها شعور بالقلق والحيرة من المجهول.

2.2.2 الأماكـــن المغلقـــة:

المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان,ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته, أو بإرادة الآخرين، لذا, فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر[1].

1.2.2.2 البيـــت:

يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن ,أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار, فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن.

ولأن البيت «ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه, وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني»[2], فإن باشلار جعل للبيت جسدا وروحا واعتبره عالم الإنسان الأول الذي يتيح له أن يحلم بهدوء[3], ويذهب إلى أنه «واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا»[4].

---

[1] ينظر فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية ، ص 163.
[2] غادة الإمام: جاستون باشلار جماليات الصورة، ص290.
[3] ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان ، ص 37.
[4] المرجع نفسه، ص 38.

لذلك نلقى الإنسان ما ينفك يعلن من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات[1].

ورغم تعدد التسميات التي يحظى بها البيت في الأعمال الروائية، كالمنزل، الشقة، الدار, فإن هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها: أن البيت «مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية»[2].

تولي الروايات المختارة اهتماما خاصا بهذا المكان المغلق، وقد تواتر وروده في النماذج الروائية المختارة، وبلغ اهتمام الكاتب به بأن اتخذ منه عنوانا لنصه "البيت الأندلسي".

ويمكن التمييز في الروايات المختارة بين البيت الشعبي والبيت المديني.

البيـــت الشعبـــي:

يرتبط وجود البيت الشعبي بعالم القرية, و يمثل في رواية "ما تبقى" المكان الذي يركن إليه البطل"عيسى" بعد عناء يوم كامل.

«من بعيد بأن له ضوء داره صغيرا صغيرا..كنجمة هاربة وسط ظلمة حالكة...قدر أن الدار قريبة لكنه بقدر ما خطا خطوات متسارعة إلى الأمام بقي ثابتا في مكانه»[3]، ويتساءل "عيسى" قبل ولوجه الدار: «هل كان لابد أن تأكلنا المسافات الطويلة وبرد الليل... ونطأ على هذه الأشواك المنتصبة كالرماح في الأرض... لنصل في النهاية إلى هذا القبو المظلم؟»[4].

يرتبط البيت في هذين المثالين بمعاني الظلام والعزلة، كما أن صعوبة الطريق المفضي إليه ووعورتها تنبئ عن رداءة المكان ووحشته.

---

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 52.
[2] أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، ص 53.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 20.
[4] المصدر نفسه، ص 71.

لم يقدم السارد البيت إطارا للحدث, ولم يأت على وصف جدرانه وأثاثه ومختلف مكوناته, وإنما صب كل تركيزه على شخصية البطل التي تلتحم بهذا المكان، فتغدو عنصرا أساسيا مشكلا لتقاسيمه و مبرزا لخصائصه.

يذكي البيت مشاعر الحزن والأسى في نفس البطل, ويزيد من معاناته وآلامه، ويضاعف أحاسيسه بالقهر والانسحاق, منظر أطفاله النيام على فراشهم الرث، إنهم كما يصفهم: «مخلوقات بشرية عارية كالدود الأحمر، مططها الجوع حتى أصبحت كالأسلاك...أجسام متداخلة في شكل هندسي مضحك ومحزن»[1].

تتصل هذه الرؤية الداخلية للمكان بدلالات الحزن والحسرة، إذ إنها تكشف عن حياة البؤس والفقر، التي عليها عائله البطل، من خلال وصف أطفاله النيام في إحدى زوايا البيت المهملة، وكأنهم حشرات آدمية تفتقد لأدنى شروط الحياة الكريمة، وقد شعر البطل وهو يتأملهم بـــ «رغبة ملحة بالبكاء عاليا عاليا حتى تسمعه جميع الخلائق...»[2].

وتتكرس صورة البيت الشعبي بخصائصه، ودلالاته في رواية "نوار اللوز" من خلال وصف السارد لبيت "صالح بن عامر"، أو من خلال حديث "صالح بن عامر" عن بيته الواقع في "حي البراريك".

ومثلما تحدثنا سابقا عند تناول البيت في رواية "ما تبقى"، فقد جاء البيت في "نوار اللوز" –أيضا- مرتبطا بشخصية البطل, وبطبيعة الرؤى والأفكار التي تحملها هذه الشخصية ففي الأدب دائما يكون البيت تعبيرا صادقا عن الإنسان, فإذا وصفت البيت, فقد وصفت الإنسان، والبيوت تعبر دوما عن أصحابها كما يقول "ويليك"[3].

يتتبع السارد في "نوار اللوز" حركة البطل صالح بن عامر التي تكشف عن أهم الدلالات المتعلقة بالبيت في هذه الرواية.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 73.
[2] المصدر نفسه ، ص نفسها.
[3] ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارين نظرية الرواية، ص232

«لم يدر كيف رفع عينيه نحو السقف الهرم, تذكر أنه من بين هذه الأخشاب تسريب الجازية»[1].

وعندما اشتد نزول الأمطار, وتكاثفت الثلوج، فغطت بلدة مسيردة بما فيها حي البراريك الذي يقطنه البطل, حدث صالح بن عامر نفسه: «أخ الله يحفظ ذات صباح نردم أحياء تحت أنقاض هذه البراكة أنا ولزرق, والكلبة شطيبا»[2].

يجسد بيت البطل مثلما جاء في المثالين معاني الفقر والبؤس، فهو بيت متواضع قديم ومتهالك معرض للسقوط في أية لحظة، لا يقي صاحبه برودة الشتاء ولا يمنع عنه غزارة أمطاره. وتقف أشياؤه ومكوناته البسيطة لتعبر عن المستوى الاجتماعي المتواضع للشخصية, «حين حاول رفع رأسه لذعته البرودة السامة...تأمل الأرضية المتسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة ورائحة النبيذ الأحمر، الكلبة شطيبا تنام مغمضة العينين في طبق الخبز»[3].

يتتبع السارد في هذا المثال تفاصيل البيت, من خلال تركيزه على حالته الفوضوية، التي تجسدها: زجاجات الخمر المرمية على الأرضية المتسخة وما تفرزه من روائح كريهة، وكذا منظر القطة النائمة في طبق الخبز, وهذه الحالة التي عليها البيت تجعل منه مكانا لا يبعث على الراحة والاطمئنان، بل نجده يزيد من معاناة البطل, ويفاقم إحساسه بالوحدة والضياع والرغبة في الهروب إلى ذكريات الماضي.

وتتكشف هذه الدلالات السلبية, حينما تنفتح ذاكرة البطل على ما تختزنه من أحداث وأحزان, فتنبئ عن وحدته وحاجته الماسة للمواساة.

«مد يده إلى المجمر شعر بالوحدة القاتلة, تمنى فقط لو تفاجئه الجازية بعينيها الواسعتين وتدفعه إلى الشكوى أكثر وإفراغ البراكين التي تتأجج في صدره تمسد على شعره و تواسيه»[4].

---

[1] نوار اللوز، ص 14.
[2] المصدر نفسه، ص 18.
[3] المصدر نفسه ، ص 15.
[4] نوار اللوز ، ص 130.

وفي مقاطع أخرى من الرواية يرتبط البيت بلحظات السعادة الهاربة, وبحلم الإنجاب الذي ظل يراود البطل و زوجته المسيردية, فتلتبس لديه لحظات السعادة بالألم ولحظات الميلاد بلحظات الموت القاسية.

يتذكر صالح بن عامر, وهو يتأمل المجمر, ويرتشف كأسا جديدة: «جريت وراء بنت الجارة أدخلتني إلى بيت الولادة كنت ملتصقة بالحبل المعلق على أخشاب السقف...أحنيت رأسي...رائحة عرق النساء اللواتي كن بالبيت وجهك حار مثل الجمرة... وحين توفي الطفل بعد خمسة شهور ببوحمرون...بكيت بشكل هستيري»[1].

كما يرتبط بيت صالح بن عامر أيضا بدلالات التواصل, وبلحظات العشق الحميمية التي جمعته بلونجا القبائلية وأيضا بالجازية التي كانت تأتيه ليلا لتقطع عليه خلوته, وتأخذه إلى عالمها الأسطوري الجميل وتنسيه بعض أحزانه.

«رفع عينيه المثقلتين بالعياء و الدمع المتكلس بانت له فجأة لونجا منتصبة عند الباب...في يدها إناء البرغل المغربي....معليش يا بابا صالح سمعت أن أحمر العينين جرحك، جيت نشوفك»[2].

ويتصل البيت أيضا بلحظات الخوف من المستقبل, ومن المجهول, وأيضا بالبوح بمكونات النفس وهواجسها، عندما تعلن "لونجا" "لصالح بن عامر" عن خوفها من أن تفقده في رحلات التهريب الخطرة، التي أودت بحياة صديقه العربي، فقد جاء على لسانها: «أخاف أن افتقد ذات فجر بارد حنانك ومجتك لي. أنت بابا ويما وجبال جرجرة التي لا ينتهي امتدادها»[3], إلا أن لحظات الحب التي تجمعها بصالح بن عامر تبدد هذه المخاوف, وتثير في نفسها مشاعر الفرح والسرور, فكان أن «ابتسمت في أعماقها تدحرجت أشياء مضيئة ونجوم جميلة هه.. ما يزال في قلب بابا صالح متسع للفرح والحب»[4].

---

[1] نوار اللوز ، ص 131.ص 132.
[2] المصدر نفسه ، ص 137.ص 138.
[3] نوار اللوز ، ص 141.
[4] المصدر نفسه، ص 135.

وعلى الرغم من انغلاق البيت, وانحصاره, إلا أن لحظات العشق والحرية والرغبة في الانعتاق من سلطة المجتمع وقيمه البالية, قد جعلت من بيت صالح بن عامر فضاء مفتوحا على أغوار النفس ,عامر بأسرارها وبخلجاتها، يتبادل فيه البطلان مشاعر الأسى ومرارته, فقد جاء في حديث السارد «كبرت في عينيه أكثر حين بكت على صدره وحكت له عن أهلها الطيبين الذين إذا تغدوا لا يتعشون...رزقهم من باب الله...نبتوا في تلك المناطق الجبلية الوعرة حتى أكلهم الجوع والمرض والحروب»[1].

وحينما يطارد رجال الجمارك "صالح بن عامر" في آخر رحلات التهريب, فيصيبوه برصاصهم, ويصاب حصانه لزرق هو الآخر, يلوذ في حلكة الليل إلى بيت لونجا القبايلية, يطلب مساعدتها، فيحمل بيتها المتواضع الذي لا يختلف عن بيته دلالات الحماية والأمن والطمأنينة.

«قبل أن يدق فكر كثيرا في عدم إزعاجها، فالسيدة وحيدة والأكثر من هذا مرعوبة من الداخل، لكنه في النهاية انتهى على هذا القرار تنزعج وترضى ولا موت لزرق نزفا»[2].

ويكشف هذا البيت من جهة أخرى عن دلالات الكرم البدوي الأصيل, والتآزر الاجتماعي الكبير الذي عليه الناس في الأرياف، على الرغم من بساطة ظروفهم المعيشة، وهذا ما يبرز هذا الحوار الذي دار بين "لونجا" و"صالح بن عامر".

«أدخل. أدخل تشرب قهوة على الأقل والرجاء في الله».

«لا وقت للقهوة سخني سكينا...حتى يحمر وخذي معاك شوي مرمان وسكر وسخني الماء كذلك، فالغاز عندي فاضي»

«الجرح غائر»

«شفت اللي ضربه بالرصاص».

«أسرعي يا بنتي الله يرضى عليك»[3].

---

[1] نوار اللوز ، ص 142

[2] المصدر نفسه، ص 193.

[3] نوار اللوز ، ص 194، ص195.

ولا يختلف بين "ماما عيشة" قابلة القرية في خصائصه عن البيتين السابقين فقد جاء في وصف البطل لهذا البيت:

«لم تواجهني صعوبة في فتح باب مسكنها, فقد كان هرما مثل أسنانها المخرمة، مسكنها تملأه روائح الجرذان الكريهة، والغاز والمازوت والخمائر المعتقة»[1].

يحمل بيت "ماما عيشة" معاني البؤس والحرمان, ويحيل إلى الوضعية الاجتماعية الرثة لهذه المرأة المجاهدة التي ما تزال تقاوم قساوة البرد في حي لبراريك, «من يدخل بيتها, يخال الروث الملتصق بالحيطان إسمنتا مسلحا»[2].

تجسد بيوت حي لبراريك التي يقطنها فقراء مسيردة مختلف الدلالات السلبية: كالضيق والقذارة والافتقار للأثاث والأشياء، ومن هنا فإن هذه البيوت الشعبية التي تصورها الرواية تعلن عن تدهور الأوضاع الاجتماعية في عالم القرية, وعلى انعكاساته السلبية على نفسية الشخصيات وبخاصة الأبطال.

وحري بنا أن نشير إلى أن هذه البيوت المتواضعة البسيطة, بما يحيط بها من رداءة واهتراء, تقف لتقابل البيت المدنس الذي تمتلكه الحاجة "طيطما" في فيلاج اللفت الذي ترتبط دلالاته بمعاني البذخ والترف والغنى, وإن كانت سبيلهما غير شرعية ومدنسة يقصد صالح بن عامر بيت طيطما بفيلاج اللفت لبيع بعض البضائع المهربة ولقضاء وقت ممتع, يتناسى من خلاله آلامه وأحزانه,«أعاد الدق من جديد...أطلت امرأة من الأدوار العليا. عرفها...انفتح الباب الخشن على مصراعيه»[3] .

وحينما دخل البيت، رأى ورودا عند مدخل الدار، تتسلق الدرج بكامله حتى الطابق الأعلى... سمع صوتا أمرا عرف أنه صوت طيطما «أقلي الكبدة يا بنت فهو يحب الكبدة»[4].

---

[1] نوار اللوز ، ص25

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

[4] نوار اللوز ، ص 62. 63.

يرتبط بيت طيطما مقارنة ببيوت الفقراء في حي لبراريك؛ بمعاني الترف والغنى، فهو بيت كبير يتكون من مجموعة من الطوابق له باب خشبي سميك ومن جهة أخرى, فهو مكان مزين بالورود المخصصة لاستقبال بعض الزوار المميزين.

وفي مقطع أخر يصف السارد (البطل) بعض أشياء البيت, ويبرز من خلالها حالة الترف والبذخ التي عليها المكان.

فقد جاء في حديث السارد عن طيطما صاحبة البيت: «طيطما امرأة تقليدية تزوق حجرتها بالزرابي التي تأتيها من سبدو ومن تلمسان، وبالأواني البيدرية التي تأتي من بلدة مسيردة الحائط مغطى بصور الممثلات والنساء»[1].

تكشف هذه الفروقات بين بيوت حي لبراريك وبيت طيطما بفيلاج اللفت عن حجم الهوة بين الفقراء والأغنياء، إلا أن الرواية تؤكد في نهاية المطاف على إمكانية تعديل هذا الواقع وتغييره إلى الأحسن، من خلال الشروع في بناء السد في قرية مسيردة، هذا المشروع الذي سيغير من أوضاع الناس، ويخفف من حدة بؤسهم ويعيد الأمل إلى قلب لونجا التي فكرت قبل أن تأوي إلى فراشها في «أن تذهب إلى دار صالح للاطمئنان على الأقل صحيح أنه لا يوجد شيء مهم قابل للسرقة ولكن مع ذلك فالدار العامرة أفضل من الدار الخاوية...دار طيطما على ضخامتها يحكي أنها تحولت الآن إلى خراب تنعق فيه بوم مشؤومة، أكلت رأس أهل البيت ويخشى أن تلتهم الحي بكامله»[2].

وما من شك في أن هذه الفقرة تعكس رغبة الشخصية في التطلع إلى حياة أفضل، تجسد من خلالها أحلامها المستقبلية وآمالها في تحسين واقعها المعيشي.

ويحضر البيت الشعبي كذلك في رواية "شرفات بحر الشمال" مكانا تختزن فيه العديد من الذكريات والأحداث التي عاشها البطل في طفولته وشبابه في قريته الصغيرة.

---

[1] نوار اللوز ، ص 62. 63.

[2] المصدر نفسه، ص 64. ص65.

يذكر ياسين لحظات الحب الأولى التي جمعته في هذا المكان بصوت المذيعة نرجس مقدمة برنامج آخر الليل، الذي ملك عليه كل حياته «كان صوتها يدفع بي نحو الأفراح الصغيرة... كنت أراني وأنا ممتد على الحصير أو داخل الفراش، استمع إلى الراديو في آخر ساعات الليل لأرمم الإنشاء الذي كنت ملزما بتحضيره لمعلمتي»[1].

ولا يكتفي البطل بمثل هذا التواصل مع نرجس، ويحاول مراسلتها على أمل أن يتلقى ردودا على رسائله الكثيرة «بدأت أكاتبها بعد الرسالة الخمسين توقفت لأني لم أتلق أي رد لكني هذه المرة, واصلت الكتابة لنفسي وصوتها حاضر في ذاكرتي وقلبي في الرسالة الألف تعبت، فتوقفت نهائيا مكتفيا بالإرث الكبير الذي جمعته»[2].

كما يبرز بيت "ياسين" مكانا للتزاور و تبادل الأحاديث.

تزور فتنة بيت ياسين, فتحكي لزليخة عن أخيها الموسيقي الذي فقدته, وترك فقدانه فراغا كبيرا في حياتها, وتستمع بدورها إلى أحاديث زليخة شقيقة ياسين عن نفسها وعن أخيها.

«كانت مولعة به وكنت مولعا بصوت نرجس، كلما زارتنا في البيت لتلتقي بأختي زليخة التي كانت تحبها وتسميها ليخة... كانت ليخة تجد متعة في قص تفاصيل تعلقي بالمذيعة نرجس»[3].

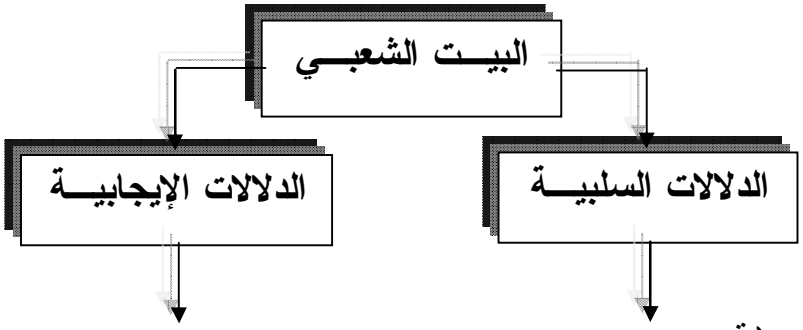
يبرز هذا البيت أيضا مكانا للكد والعمل لاكتساب لقمة العيش, و يمثل بالنسبة للبطل مدرسة تعلم فيها أبجديات فني النحت والموسيقى«في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخارية، تعلمني فتنه سحر الأصابع، فجاءة معها بدأت أعرف أن للأصابع لغة وعرفت بعدها أن أمي وزليخة كانتا تتقنان نفس اللغة»[4].

يركز السارد في تقديمه لبيت ياسين بالقرية على إبراز دلالاته الإيجابية, فقد بدا هذا المكان -على خلاف ما ظهر عليه في روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز"- فضاء

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 154.
[2] المصدر نفسه، ص 32.
[3] المصدر نفسه، ص 31.
[4] شرفات بحر الشمال، ص 31.

مفعما بمعاني الألفة والحميمية التي تجمع بين أفراده (الأم أميزار والأخت زليخة والأخوان ياسين و عزيز)، و يمكن لنا أن نقف على أهم هذه الدلالات التي يضطلع بها بيت ياسين مقارنة بالروايتين السابقتين و ذلك في الترسيمة الآتية:



- البرودة
- الضيق
- القذارة
- بساطة الأشياء
- المجمر
- طيق الخبز - صحن البرغل
- فراش رث
- حصيـــــر
- أواني طينية
- بابا خشبية قديمة
- خشبة تستعمل في غلق الباب
- بعض الأعشاب (عرعار)

- مكان للألفة و الحب.
- مدرسة للتعلم
- النحت
- الموسيقى
- مكان للاستماع له
- لحظات الحب
- صوت المذيعة
- الموسيقى
- مكان للتزاور والتواد
- المحاورة
- تبادل الأسى والحزن
- العمل وكسب القوت
- الحماية
- للذكريات الجميلة

دلالات البيت الشعبـــي

تجسد البيوت في روايتي ما تبقى و"نوار اللوز" المستوى الاجتماعي المتواضع الذي يعيشه الإنسان في عالم القرية, حيث الفقر والبؤس, وشظف العيش وقساوة الطبيعة في صيفها وشتائها. وقد تأسست الصورة العامة للبيوت على جملة من الدلالات السلبية، يأتي في مقدمتها: الضيق والبرودة، والقذارة وبساطة الأشياء وانعدام بعضها, مما أثر سلبا على نفسية الشخصيات, وبخاصة الأبطال الذين اجتهدوا في البحث عن أماكن أخرى رغبة في الانعتاق من ضيق أفق هذه البيوت ورداءتها.

أما في رواية شرفات بحر الشمال, فقد ارتبط بيت ياسين بالعديد من المعاني والدلالات الإيجابية,من خلال ما كان ينضح به من حب وألفة وحميمية , كما بدا مساحة للاستمتاع بلحظات الحب وبالموسيقى , وأيضا للاستماع إلى صوت المذيعة الذي ملك على البطل كل حياته إضافة إلى هذا بدا البيت مكانا للتواصل والتزاور والمحاورة وتبادل الأحزان والآلام بين شخصيات الرواية.

هذا و تأتي الروايات المختارة التي تدور أحداثها في المدينة على تقديم البيت و وصفه وذلك بالتركيز على بعض مكوناته وأشيائه.

يتحدث السارد في رواية "ضمير الغائب" على الغرفة التي كان يكتريها البطل في مدينة الجزائر العاصمة, فيركز على: «الحجرة الضيقة المتسخة والسقف الذي انتفخ وأصبح يهدد يوميا بالانهيار...إذ ركض طفل صغير على سطحه تشعر كأن القيامة ستنزل على رأسك»[1].

ويظهر البيت بالإضافة إلى حالة القذارة, والرطوبة والإهتراء يفتقد إلى الأثاث ولم تشر الرواية عدا للكرسي القديم والطاولة وشاشة التلفزيون, ويسميه البطل بـــ«الجنرال المتقاعد الذي لا يعرف شيئا سوى إعطاء الأوامر»[2].

طمس غياب الأثاث والأشياء في بيت "الحسين" دلالات المكان، وجعل وظيفته لا تتجسد إلا من خلال حركة البطل التي تملأه بمشاعر الوحدة والقلق والحزن على غياب القيم وتردي أوضاع المثقفين في عالم المدينة.

ويبرز البيت في "ذاكرة الماء" مكانا للذعر والخوف بعد انتشار عمليات القتل في المدينة فأصبحت كل البيوت غير آمنة وبخاصة البيوت الواقعة في مثلثات الموت كبيت الأستاذ «صرت عاريا أعيش أعزل مع طفلين وزوجة... ثم وجود هذا السكن داخل هذا المثلث الذي يشبه كل مثلثات الخوف والموت»[3].

يرتبط البيت بدلالات اللا استقرار والخوف الدائم، مما يدفع بالبطل إلى التنقل إلى بيت صديقته فاطمة الواقع بالقرب من البحر.

---

(1) ضمير الغائب، ص 57.
(2) المصدر نفسه، ص 92.
(3) ذاكرة الماء، ص 80.

«عندما أفقت في هذا الصمت المبكر لم أرسوى بياض الحجرة ودكنة هذا الفجر... لا شي سوى أنا وريما والبحر والساعة الحائطية الثقيلة ووقوفات نادرة لنوارس وهذه الكومة من الأوراق القديمة»[1].

يحمل بيت فاطمة الذي استقر فيه البطل رفقة ابنته "ريما" دلالات الوحشة والعزلة, فهو كما يصفه الأستاذ مثل «القبو الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر»[2].

يعيش البطل في هذا البيت دوامة الصمت, والانقطاع عن العالم الخارجي, ويحاول أن يتغلب على رتابة هذه الأجواء بسماع الموسيقى والكتابة,وتصفح بعض المخطوطات والأوراق والرسائل التي يحملها من بيته إلى هذا المكان، ومن هنا فإن دلالات البيت ترتبط لديه بمعاني التأمل والإحساس بالضياع , واسترجاع ذكريات الماضي.

«تأملت حيطان الحجرة الباردة في لحظة من اللحظات شعرت بقساوة الوحدة. رأيت في زاوية البيت بالقرب من الطاولة العريضة التي تجلس عليها فاطمة عادة لتأمل وثائقها وأشرطتها، رأيت رزمة الأوراق والمذكرات والقصاصات الصحفية التي أحملها بشكل دائم كانت مخزنا للذاكرة المجروحة»[3].

وفي ظل هذا الفراغ الرهيب الذي يعيشه البطل,يحاول التواصل مع العالم الخارجي, من خلال وقوفه أمام النافذة و التطلع إلى منظر البحر لنسيان بعض آلامه وأحزانه.

«أقوم من الطاولة الكبيرة أدور داخل بياض الحجرة، أطل من النافذة صوب البحر، الظلمة ما تزال تلف المكان»[4]. كما يروح البطل عن نفسه في هذا المكان المعزول من خلال الاستماع إلى صوت المذياع الذي لم يكن يغادر تنقلاته المختلفة

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 13.
(2) المصدر نفسه، ص 48.
(3) المصدر نفسه، ص 50.
(4) ذاكرة الماء ، ص 20.

« فجأة استوقفني خبر في المذياع. [لقد تم التعرف على قاتل الشاعر والفنان يوسف... وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة]»[1].

إضافة إلى ما سبق, يرتبط هذا البيت بدلالات الخوف من القتل الذي تحول إلى هاجس تعيشه الشخصية في كل لحظة ويطاردها في أحلامها، وقد أوردت الرواية كثيرا من الصور المعبرة عن حالة الذعر والخوف الشديد الذي تعيشه شخصياتها,فقد جاء في قول الأستاذ.

«عندما وقفت أمام باب البيت كنت منهكا...فجأة سمعت خطوات متسارعة... كان جاري الذي يسكن في آخر طابق يصعد جاريا مثل المذعور... داخل صمت الخوف سمعت زوجته وهي تصرخ في وجهه واش بكـ يا راجل؟... راها فايته الساعة الستة. تأخرت بزاف»[2].

ويرتبط البيت في رواية "ذاكرة الماء" بالمداهمات الليلية التي طالت بيوت شخصيات مثقفة عديدة : فنانين ,كتاب وشعراء, من بينها بيت الشاعر يوسف صديق الأستاذ.

يتعرض بيت الشاعر يوسف للانتهاك من طرف جماعة مسلحة مجهولة الهوية, حولته إلى مكان مستباح يتم فيه: الاغتصاب، القتل، التعذيب، والتشويه (تشويه جسد يوسف)، ومن صور التجاوزات التي تعرضها الرواية لهذه الانتهاكات الدامية ما ورد على لسان الأستاذ:

«فتح الباب, فدفع جاره وهو بقوة من طرف شخصين مسلحين كانا في الوراء, ثم التحق بهما بعد ثانية شخصان آخران, كتفوا نواره ثم أخاه, و وضعوا في أفواههم كتلا مبلولة من القطن, ثم أخرج اثنان منهما سكينتين عسكريتين»[3].

وفي نفس السياق تحكي نوارة عن بشاعة عملية اغتيال الشاعر يوسف:

«وجدت جسدا ممزقا بدون قلب وبدون رأس. لست أدري كيف استطعت أن أظل واقفة على قدمي وجدت الرأس مرميا تحت مكتبه كان راشقا عينيه في. خزرته لا

---

[1] ذاكرة الماء ، ص 47.
[2] المصدر نفسه، ص 382.
[3] ذاكرة الماء ، ص330.

أنساه أبدا ما دمت حية»[1].

يتحول البيت في هذين المثالين من مكان آمن باعث على الألفة والطمأنينة إلى مكان خطير وفضاء للرعب والموت، بعد أن يتم اقتحامه عنوة من طرف الجماعات الإرهابية التي تعبث فيه بالأرواح والأجساد والأشياء.

ما من شك في أن هذا الاختراق الهمجي للمكان الحميمي, يجعله يفقد حميميته وألفته, ويحوله إلى مكان معاد للشخصية، لا يختلف عن الأماكن المفتوحة التي كان يصطاد فيها القتلة فرائسهم بسهولة رميا بالرصاص, على غرار قتل بعض المثقفين والصحفيين وحتى بعض أفراد الشرطة.

2.2.2.2 السجـــن:

يمثل السجن مكانا مدينيا يرتبط وجوده بالمدينة, وهو مكان يعلن دوما عن عدائه وحربه الضروس ضد الشخصية ,من خلال انغلاقه وضيقه وظلمته وبرودته.

ولأن السجن مكان محبط و استلابي، فإن الشخصية تجبر على الانتقال إليه بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهلها بالإلزامات والمحظورات[2].

«وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته, فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة»[3]، وبذلك فالسجن هو بمثابة الحقيقة الثابتة في المجتمعات الخاوية من الحرية[4], ونظرا للآثار السلبية الكبيرة التي يتركها السجن في النفس, فقد احتل مكانة بارزة في الرواية, ولم يعنى الروائيون العرب بمكان عناية جمالية كبيرة, كما اعتنوا بالسجون، وقد كتب أغلبهم عن هذا المكان من خلال تجربة واقعية خاصة، ومن هنا نرى هذا التنوع وهذا التفرد في الوقت ذاته، في وصف السجون كأمكنة روائية لها جمالية فنية مميزة[5].

---

[1] ذاكرة الماء ، ص333.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 55.

[3] مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 106، ص 107.

[4] المرجع نفسه، ص 109.

[5] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص

يستفز السجن الروائيين دائما، فهو رمز الانفصال البدني عن العالم الخارجي.. ومكان الإنسان الذي يتحول إلى مجرد كائن يحمل رقما ما، و يصبح العالم كله مجرد زنزانة وتصبح قنوات اتصاله مع هذا العالم محددة، كل التواصل هي لحظات الزيارة حيث يتعلق السجناء بأشعة من الضوء, تأتيهم من الخارج، فالسجن كمكان هو رمز للضيق والعزلة [1].

يرتبط السجن في النماذج الروائية المختارة بالمدينة, فهو مكان ذو حضور مهيمن وطاغ في الروايات المدينية، وربما يكون هذا الارتباط له علاقة بموضوع الحريات ,وفي الروايات التي تدور أحداثها في القرية تحول إليه الشخصيات من القرية إلى المدينة.

يحضر السجن في رواية "ما تبقى" مكان ضغط نفسي يؤجج إحساس البطل بالألم و المرارة كلما عاد بالذاكرة إلى الوراء, وهو يسترجع قصة دخوله السجن ظلما عند إقدامه على ضرب الإقطاعي الحاج المختار «الله غالب يا خويا لخضر..لقد طار صوابي...كانت الأيام أيام البرص والجوع والتيفوس...هراوة الفأس، كانت أول شيء وقع بين يدي... سمعت بعدها صراخات جافة وأحاديث وخطوات غامضة»[2].

ترتبط دلالة السجن في هذا المقطع بالدفاع عن الشرف, فالبطل يقدم على ضرب الإقطاعي الذي حاول التعدي على شرف زوجته, وقد قاده هذا الفعل إلى دخول السجن.

يصف عيسى أيام السجن: «أيام السجن كانت قاسية»[3]. وعندما خرج منه لم يجد إلا الفراغ وهذا ما عبر عنه في قوله: «قذفتك أفواه السجون البعيدة...آه يا الرب العالي من السجن لفم الغول» [4].

---

[1] ينظر: عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص102.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 33.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 33.
[4] المصدر نفسه، ص 200.ص 201.

وينقل "صالح بن عامر" بعيدا عن مسيردة, بعد ضبطه متلبسا أثناء تهريبه للبضائع، فقد جاء في حديثه للونجا القبائلية: «الآن أصبح لي مبرر في السجن وفي العمل، فهذا الكائن الآتي عليه أن ينعم بما لم ننعم به نحن»[1].

ويقول في مقطع آخر«أنا أفضل السجن...قد أنقل إلى سجن تلمسان الكبير»[2].

يلقى القبض على البطل صالح بن عامر، ويرحل إلى السجن, إلا أن انتقاله إلى هذا المكان لم يفض به إلى اليأس، وإنما إلى أمل العودة بعد انقضاء مدة السجن، للعمل في السد رفقة "لونجا" وناس البلدة، وذلك بعد أن أخبرته "لونجا" بحملها, فأضاء هذا الخبر السار شعاع الأمل والتفاؤل في نفسه.

أما في رواية "ضمير الغائب" التي تجري أحداثها في مدينة الجزائر العاصمة, فإن البطل الحسين يدخل السجن نتيجة إصراره على موقف القاضي, إجراء تحقيق حول مقتل والده إبان الثورة المسلحة, وقد ظل كابوس السجن يلاحق البطل إلى أن انتهى به المطاف خلف جدرانه الباردة. جاء على لسان الحسين: «وقبل أن انتبه لموقعي وللروائح الكريهة التي تلف دائرتي, وقع على أذني صرير الباب الحديدي العالي الذي أغلقه الرجل الأصلع البدين بإحكام»[3].

ويصف السجن في مقطع آخر من الرواية«هذا القبو ذو الرائحة الكريهة، بدأت أفكر في سر اللعبة المركبة، شرعت أتسلى بالناس الذين أعرفهم...لم أكن أدري هل مازال الليل في بدايته أم انقضى في هذه الحفرة الكل متشابه...البرد والجوع والروائح الكريهة والذاكرة التي تعبت»[4].

يحمل السجن في هذين المقطعين كثيرا من الدلالات السلبية، فهو مكان ضيق مكتظ , قذر مظلم، بارد تبدو فيه الحياة رتيبة ومملة وهذه الصفات جعلت منه مكانا معاديا ومكروها يثير الإحساس بالاختناق والاستلاب ويذكي مشاعر الغضب والسخط على الجلادين خلف جدرانه.

---

[1] نوار اللوز، ص 212.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.
[3] ضمير الغائب، ص 220.
[4] ضمير الغائب، ص 220.

كما يحضر السجن أيضا في رواية "ذاكرة الماء" من خلال استرجاعات "مريم زوجة البطل لجانب من سيرتها الذاتية, فتذكر زياراتها لصديقها السجين: «كل يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي وانزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات، بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، في أيامي الأولى, كان فرحا رغم قساوة المعتقل. كان سعيدا لأن وجوده في هذا المكان، معناه أنه كان جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة»[1].

يحمل السجن في هذا المقطع دلالة مفارقة لدلالته الأصلية- السلبية- المرتبطة بالقهر والتعذيب والشعور بالاختناق فقد بدأ في نظر قاطنه مكانا للحب والأمل، يثير الشعور بالسعادة وتحدي سلطة القمع والاستبداد.

ونشير إلى أن انشغال بعض الروايات بالتاريخ الوطني جعل السجن يرتبط فيها بالاستعمار وبسياسته التعسفية ضد بعض الشخصيات الروائية المناهضة لسلطته.

ففي ضمير الغائب يسترجع المهدي والد البطل سنوات الخمسينيات التي قضى منها شطرا من حياته في زنازن المستعمر الفرنسي, ومما يرويه عن سنوات السجن:

«في السجن كانت المياه تهرب...من خلال ثقوب شبابيك السجن الضيقة...كانت الأسلاك الشائكة تنغرس بقوة على أجسادنا والجرذان تهرب الوثائق السرية من قبو إلى قبو»[2].

ويحكى أحد أصدقاء الشهيد الأحياء للحسين «في سجن السواني كنت مع والدك عاقبونا بالعزل الكلي والتعطيش, والتجويع»[3].

يحمل السجن في هذا المثال دلالات التعسف والقهر الممارس من طرف الاستعمار ضد الثوار, فهو مكان مغلق يفتقد إلى أبسط شروط الحياة الكريمة, تتعرض فيه الضحية للتعذيب الجسدي والنفسي، فتبدي تحت صياط جلادها صمودا ومقاومة كبيرة.

---

[1] ذاكرة الماء، ص 23.
[2] ضمير الغائب، ص 224.
[3] المصدر نفسه، ص 19.

وفي رواية كتاب الأمير يحتل السجن مساحة نصية واسعة، إذ إنه يمثل حلقة من حلقات المسيرة النضالية للأمير عبد القادر, الذي نقل في منفاه بفرنسا بين سجون ثلاثة: هي: قلعة "لامالق" la malgue وقصر هنري الرابع وسجن "أمبواز".

يصف الأمير وضعه في "لامالق" «حشروني كأني سارق, أو رهينة...أقنعوني بالانتظار ريثما يتم الاتفاق مع الدول المستقبلة»[1].

فقد طالت مدة انتظار الأمير في هذا السجن, نظرا لتردد فرنسا في الوفاء بالعهد الذي قطعته معه وفقد الكثير من أهله ورفاقه بسبب رداءة المكان «من "لامالق" إلى "هنري الرابع" إلى "أمبواز"...الإهمال وغبن المنفى والفقدان»[2].

كما يرتبط السجن في هذه الرواية بمعاني الرداءة, من خلال برودته ورطوبته«المدفأة لم تكن مشتعلة...الحيطان كانت تشبه أطراف قبر مفتوح على آخره»[3]، وهذه الظروف الصعبة ضاعفت من آلام النفسية والجسدية للمساجين في مقدمتهم الأمير وصهره "الحاج إبراهيم" اللذان تعودا- باعتبارهما فارسين- على حياة الحرية والانطلاق على صهوات الخيل.

و غالبا ما يرتبط السجن أيضا بلحظات التوتر والقلق, بسبب الإزعاج المتعمد الذي يمارسه سجانو الأمير في قصر "هنري الرابع"، فقد أبدى الأمير ضيقه الشديد لصديقه "مونسنيور ديبوش" من هذه الحرب النفسية التي يشنها الأعداء لإذلاله.

«منذ أيام وهذا الدق يتردد في آذاننا. لم نعد قادرين على النوم. يتحدثون عن إصلاحات في القصر، ولكننا عرفنا فيما بعد بأنهم يغلقون كل شيء بالقضبان الحديدية. يخافون أن نهرب، وكأننا مازلنا نملك هذه الطاقة»[4].

ويتذمر الأمير من الحصار المضروب عليه في سجن "هنري الرابع": «لم يكف البرد والظلمة و وحشة المكان، الآن يسدون هذا الجزء الصغير من القصر حتى من رحمة الله. الهواء والشمس»[1].

---

[1] كتاب الأمير، ص 446.
[2] المصدر نفسه، ص 449.
[3] المصدر نفسه، ص 463.
[4] كتاب الأمير ، ص 466.

لقد تحول هذا القصر في نظر الأمير إلى«سجن مسيج من كل الأطراف»[2].

و لا تختلف رؤية الأميرللسجن عن رؤية "مونسنيور ديبوش"، الذي امتعض عند زيارته للأمير من حالة الرداءة التي عليها المكان، وهذا ما أورده "جون موبيه" في حديثه للصياد المالطي عن "مونسنيور":

«شعر "مونسنيور ديبوش" بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجر فيها الأمير وعائلته، المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة»[3].

تجسد هذه الدلالات السلبية التي يطفح بها المكان حجم المعاناة والآلام التي يعيشها الأمير ومن معه وهذه الدلالات السلبية جعلت "مونسينيور" يتألم من الوضع الذي أضحى عليه الأمير الذي لم يكن ينشد شيئا، سوى حريته, وهي الحلم الذي ظل يراوده في هذا المكان, فقد كان يردد دوما: «أحتاج إلى قليل من الحرية فقط»[4].

ولا يختلف قصر "هنري الرابع" عن سجن أمبواز الذي رحل إليه الأمير «فالمكان موحش ولا شيء فيه غير الممرات الواسعة والفراغات العالية التي تجعل الإنسان صغيرا أمام جبروتها»[5].

لا شيء في أفق هذا المكان يكسر الرتابة, ويخفف من حدتها إلا «زيارات بعض الأصدقاء والكثير من الفضوليين الذين يريدون معرفة هذا الرجل الذي تحدثت عنه الصحافة أحيانا كالمسيح وفي أحيان أخرى كشيطان رجيم»[6].

يتواصل الأمير ومن معه في القصر مع العالم الخارجي, من خلال ما يقام في السجن من لقاءات ومحاورات ومناظرات تجمع بينه وبين كبار الضباط الفرنسيين,

---

(1) كتاب الأمير ، ص 466.
(2) المصدر نفسه، ص 468.
(3) كتاب الأمير، ص 41.
(4) كتاب الأمير ، ص 489.
(5) المصدر نفسه ، ص 494.
(6) كتاب الأمير ، ص 487.

وأيضا مع بعض الشخصيات المرموقة في المجتمع الفرنسي, إضافة إلى بعض الشخصيات النسوية.

فقد تعود "بواسوني" زيارة الأمير للانتهاء من كتابة تنبيه الغافل, حيث الحديث: عن العلم والجهل والعقل والكتابة, وهي أحاديث أنست الأمير بعض معاناته في هذه الزنزانة «استمر الحديث طويلا، أنسى الأمير شجنه وأحزانه»[1].

وبحضور هؤلاء الزوار, يَحضر إبريق الشاي وتحضر معه طقوس الضيافة والكرم الجزائري«عندما شرب الرشفة الأولى شعر بالحرارة تسري في الأعماق»[2]، وفي مقطع آخر يروي "جون موبي" عن لباقة الأمير وحسن استقباله لزواره:«عندما عرف بمجيء ضيفه. وكرمز على احترامه لبس الجوارب ونعلا جلديا لاستقبال ضيفه، عانقه طويلا قبل أن يسحبه من يديه باتجاه عمق الزاوية في المكان الذي تعود الأمير أن يجلس فيه»[3].

وتقوم أم الأمير في جناح النساء باستقبال النساء، زائرات الأمير في القصر.

«عندما انتهت المساجلة قامت هي ومن كان معها لتدخل على دار النساء، فقد كانت ضيفة لالة الزهرة أم الأمير التي كثيرا ما استقبلت نساء كثيرات يردن النقاش مع الأمير حول أمور شتى»[4].

يتسم السجن في الروايات المختارة بمواصفات الضيق والرطوبة والروائح الكريهة والظلام والصمت والرتابة, فهو ليس سجنا للجسد فقط، وإنما أيضا سجنا للنفس البشرية وحرمانً لها من أبسط حقوقها المشروعة، إلا أن هذه الدلالات والمعاني تبرز بدرجات متفاوتة من رواية إلى أخرى، ولعل رواية "كتاب الأمير" تكون أكثر الروايات إبرازا لجماليات هذا المكان وأكثرها تجسيدا لمعاناة الإنسان وجبروت السجان، نظرا لارتباط السجن بالمنفى.

---

[1] كتاب الأمير، ص 475.
[2] المصدر نفسه، ص 124.
[3] المصدر نفسه، ص 42.
[4] كتاب الأمير ، ص 442.

3.2.2.2 مخفــر الشرطــة:

يتواتر توظيف هذا المكان في الروايات المختارة ويعد المخفز مكان ضغط على الشخصية، تمارس فيه الشرطة الحاكمة عنفها وتعسفها، ومن ثم فهو مكان مكمل للسجن، أو هو العتبة التي تلج من خلالها الشخصية عالم السجن.

يصف البطل في رواية "ضمير الغائب" مخفر الشرطة الذي أقتيد إليه ظلما, حينما كان يجوب المدينة ليلا: «الصالة كانت مملوءة بالشرطة كلهم متشابهون يمشون بدون ملامح، آذانهم كبيرة وأنوفهم منزوعة، فالصالة مكان ضيق كيوم الحشر، تعطي الانطباع، وكأننا نقف في طابور الأموات كل واحد فينا ينتظر دوره وصرخة عزرائيل في وجوهنا»[1].

يركز البطل في تقديم المخفر على وصف عناصر الشرطة الذين بدت ملامحهم مشوهة، ومنظرهم هذا يوحي بسلبية هؤلاء الأفراد, وتعسفهم في حق الموقوفين، إذ إنهم يفتكون الكلمات من أفواه بعض الشخصيات بالقوة والتعنيف, ويشدد أيضا على وصف المكان واكتظاظه, وهذه الصفات التي عليها المخفر ورجال الشرطة, تشعر الشخصية بالضيق والتبرم والنفور من المكان.

ويتحول مخفر الشرطة إلى مصدر مضايقة وإزعاج للمثقف, تكال له فيه التهم الأخلاقية وتداس فيه كرامته وإنسانيته.

حينما يلقى القبض على الحسين و يقتاد على متن فورقونات سوداء إلى مخفر المدينة يلفت انتباهه بعض الكتابات الحائطية أخذ يتسلى بقراءتها و هذا ما يفصح عنه في المقطع الأتي:

- ✓ «كانت الخطوط جميلة جميلة جدا.
- ✓ القضاء هو العدالة.
- ✓ بين الظالم والمظلوم عدالة القانون.
- ✓ الجمهورية تحمي القانون والمواطن»[1].

---

[1] ضمير الغائب، ص 125.

وتبقى هذه الكلمات الجميلة مجرد شعارات معلقة على الجدران- لا غير- ولا يتم العمل به وتطبيقها على أرض الواقع.

كما يلحظ البطل صورة رئيس الجمهورية التي ترمز للسلطة السياسية الحاكمة «كانت صورة رئيس الجمهورية تتأملني وجهه كان فارغا وعمره فج، بدا لي ذلك من شعره، تمنيت أن ينزل حتى أفرغ له ما بقلبي لكن الإطار الذي يحيط بنصف جسمه كان قويا وحديده صلب»[1] .

وما من شك أن هذه الصورة بإطارها الحديدي الصلب, تشير إلى الاستبداد السياسي الذي تمارسه مؤسسات السلطة ضد المواطن، و بخاصة المؤسسة العسكرية.

وتكشف الرواية عن العنف والإذلال الذي تمارسه عناصر الشرطة ضد الموقوفين, فقد جاء في إحدى الحوارات التي جمعت البطل بأحد عناصر الشرطة:

- ✓ «"هزني برجله مرة أخرى عندما غفوت".
- ✓ "النوم ممنوع".
- ✓ "لكني لست نائما".
- ✓ "الكلام كذلك ممنوع".
- ✓ "لكني لا أتكلم".
- ✓ "الاحتجاج ممنوع".
- ✓ "يا سيدي أخطأوا في صدقني أنهم أخطأوا".
- ✓ "هذا الكلام أحكه للكوميسير...ضروسي طاحوا هنا ما تلعبهاش معايا".
- ✓ "أسمع أنت يا ولد، الكوميسير يطلبكـــ".
- ✓ "وأشار بأصبعه حتى كاد يعميني...لحظة يا وجه الهم التربية انتاع يماك يا حمار... »[2].

وعندما يعجز المخفر في إثبات التهم على المواطن,(الموقوف) يلجأ إلى تلفيق تهم لا أساس لها من الصحة, «سنقول مثلا..هه سنقول: إنهم وجدوك في الشارع العام.

---

[1] ضمير الغائب، ص 125.

[2] ضمير الغائب ، ص 128.

كنت تمشي مع امرأة متزوجة ليلا، على الساعة... على الساعة...هه. على الساعة الواحد صباحا...»[1].

تقبل الحسين هذه التهمة, وحدث نفسه: «على كل حال هذه تهمة تافهة، لا تكلف الواحد أكثر من ساعة حجز. أحسن من كتابة أشياء أكثر تعاسة، سياسة مثلا»[2].

ومما سبق يبرز مخفر الشرطة مكانا لقمع المواطن وإذلاله وتجريمه بدل الدفاع عن حقوقه وحفظ حياته وكرامته.

وتتكرس هذه الصورة السلبية المخفر في رواية "ذاكرة الماء" عندما ألقت شرطة المدينة القبض على البطل ومريم في احد المطاعم وسألهما الضابط عن الدفتر العائلي.

يسترجع البطل هذا الحادث الأليم «كانت الكلمات خشنة لم أملك حيالها إلا الخيبة والصمت، لم يتح لنا حتى فرصة التأمل والتساؤل، بتنا في مخفر كل واحد في حفرة بين أربعة حيطان باردة»[3].

ومما سبق تظهر القرية والمدينة في النماذج الروائية المختارة مكانين رئيسيين تدور في إطارهما الأحداث وتتحرك فيهما الشخصيات, وقد قدم كل منهما للقارئ صورة ظاهرة الملامح، تتمثل فيها مختلف الخصائص الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية والقيم الثقافية، التي تميز كل مكان عن الأخر, فتغدو بذلك صورة القرية, أو المدينة صورة واحدة متكاملة تنبئ عن وعي الراوي (ومن ورائه الكاتب) بالمكان وبخصوصية المكان، كانغلاق القرية , مقابل انفتاح المدينة -على البحر /المنفى- فلكل نوع مكاني (قرية أومدينة) تاريخه وقضاياه وانشغالاته الحياتية, وصراعاته اليومية.

تشكل صورة القرية والمدينة في النماذج الروائية المختارة مجموعة من البنى المكانية الصغرى، جرى تقديمها ومن ثم دراستها في إطار ثنائية المكان المفتوح والمكان المغلق، هيمن فيها الطرف الأول من الثنائية على الطرف الثاني, بسبب عدم ثبات الشخصية في المكان وكثرة تنقلاتها .

---

[1] ضمير الغائب ، ص 135.
[2] ضمير الغائب ، ص135.
[3] ذاكرة الماء، ص33.

أدت الحركة الفعلية والذهنية للشخصيات وتحديدا للأبطال إلى تقاطع صورتي القرية والمدينة في الروايات المختارة, فبدا كل منهما مكملا للآخر وامتدادا طبيعيا له, وإن كانت المدينة -على خلاف القرية- قد توفرت على عدد لا حصر له من البنى المكانية والمرافق الحيوية كالمتاحف والحدائق العامة والمنتزهات والمستشفيات ومؤسسات التعليم كالمدارس الجامعة المكتبات....فالمدينة – مما صعب الإحاطة بها في هذا الفصل– مركز حي يعج بالحركة والنشاط يهيمن في العالم الروائي للكاتب مقارنة برتابة القرية وعزلتها وتراجع اهتمام الكاتب بها وبقضاياها - لصالح الاهتمام بالمدينة- و تحولها في رواياته الأخيرة إلى مكان ذاكري يختزن عناصر الهوية الوطنية.

وحري بنا أن نؤكد أن ما اخترناه من بنى مكانية (مفتوحة أو مغلقة)، تمثل أكثر التمظهرات المكانية كثافة وتواترا في النماذج الروائية المختارة، إلا أنَّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: ما هي الآليات التي استعان بها الروائي في تقديمه لهذه الأمكنة ؟ وهذا السؤال ستتم الإجابة عنه في الفصل الآتي من البحث.

الفصل الثالث

آليات تصوير المكان

في روايات واسيني الأعرج

1 آليـــات التصويـــر الواقعـــي

1.1 الوصـــــــــــــــــف.

1.1.1 وصف المكان.

2.1.1 وصف الأشياء.

2.1 ملامـــــــح الشخصيـــــات.

3.1 الموروث الثقافـــي المحلـــي.

2 آليـــات التصويـــر الشعـــري

1.2 اللغة الشعريـــة.

2.2 أساليب الســـرد.

تتأسس النماذج الروائية المختارة على عملية تركيبية مزجية بين الواقع المعيش والواقع المتخيل، وقد أدى ذلك إلى تنوع وتعدد طرق وتقنيات تقديمها للأمكنة الروائية، مما صعب عملية الإمساك بها واستقصائها، ومن هنا يحاول هذا الفصل الكشف عن بعض الآليات التي أعتقد بأهميتها في تجسيد الأبعاد الدلالية للمكان، وقد تم التركيز على آلية الوصف, وملامح الشخصيات والتراث المحلي ،وتتعلق هذه العناصر بطريقة التصوير الواقعي للمكان, في حين تتعلق اللغة الشعرية,وأساليب السرد المختلفة بطريقة التصوير الشعري (الفني) للأمكنة االروائية.

ونستطيع أن نجزم أن ما اقترح من عناصر في هذا الفصل كثيرا ما تتقارب فيما بينها، بل وتتكامل من أجل إعطاء الصورة الكلية للأمكنة الروائية ، إذ إن التصوير الواقعي للمكان ليس نفيا ولا إقصاء لشعريته المكانية.

1 آليات التصوير الواقعي

تعد الرواية أكثر فنون الأدب التصاقا بالواقع، فقد اهتمت ومنذ نشأتها الأولى بتصوير حياة الإنسان بجوانبها المختلفة ،واهتمت بما يطرأ عليها من تغيرات، فكل مرحلة يعيشها المجتمع, تفرز نمطها الروائي الخاص بها، وهذا ما أدى إلى انفتاحها ورفضها لجميع أشكال القيود، فهي كما أوضح النقاد «النوع الأدبي الذي مازال قيد التشكيل، ولذلك ، فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه، وما هو قيد التشكيل, يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة» [1].

رافقت الرواية- ولا زالت- جميع التطورات التي عرفتها الشعوب والمجتمعات في كافة الميادين، وارتبطت «في ظهورها الفعلي بالالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفاف فرضته التحديدات الحضارية والحركة السياسية والتطورات الإيديولوجية»[2].

وارتباط الرواية بالواقع, واهتمامها برسم شتى مظاهره ومحاكاتها، لا يعني بشكل من الأشكال نقلها للواقع – نقلا حرفيا-, وإنما تعيد صياغته وتشكيله فـ «إذا

---

[1] مدحت الجبار: النص الأدبي من منظور إجتماعي، دار الوفاء، للطباعة و النشر الإسكندرية، د.ط، 2001، ص 20.

[2] صالح مفقودة: صورة المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط1، 2003، ص191.

كانت الحركة الاجتماعية معطى مباشر، وعياني وموثق بالتاريخ، فإن الرواية ليست كذلك, إنما هي بناء خاص، وواقع آخر؛ واقع مركب من الواقع الأصلي المرجعي مضاف إليه الفن»،[1] ومن ثم فالرواية ليست تجسيدا للواقع, و لكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع, وهذا الموقف لا يمكن أن يتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص[2].

وبدا واضحا للنقاد بعد جدلهم الكبير حول مطابقة شكل الرواية لشكل الحياة ، أن الشكل الروائي «هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع والاختيار وإجراء التعديلات الضرورية عليها, حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجمالياته ومنطلقه الخاص... ويتعلق الأمر تحديدا بكافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تمكن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق, ومقنع بمادته وطريقة تأليفه»،[3] وقد يكون المكان من أهم هذه العناصر البنائية التي يتحدث عنها الناقد في هذه المقولة.

أما عن علاقة الرواية الجزائرية بالواقع، فيمكن القول أنها ومنذ نشأتها الأولى قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالواقع المعيش، وازداد نزوعها حدة في فترة السبعينيات والثمانينيات، نظرا للتحولات التي عرفتها البلاد في هذه الفترة على كافة المستويات (سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا)، استدعت من الكتاب شكلا آخر من الكتابة, يكون أكثر قدرة على استيعاب القضايا المطروحة على أرض الواقع.

تفاعلت الرواية الجزائرية ومستجدات الواقع الوطني غداة الاستقلال فأضحى هذا الواقع بالنسبة لها مجالا خصبا ،انبثقت عنه مختلف التجارب الإبداعية والرؤى الفكرية الواقعية، فقد نزعت الرواية الجزائرية إلى الاتجاه الواقعي بقسميه الانتقادي الذي يبرز في روايات الكاتب عبد الحميد بن هدوقة (1925- 1996), وبخاصة في روايتيه ريح الجنوب[*]، ونهاية الأمس[**].

---

[1] صالح مفقودة, صورة المرأة في الرواية الجزائرية، ص191.

[2] حميد لحميداني: النقد الروائي و الايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 5.

[3] بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، المرجع السابق، ص 235.

[*] عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.

وقد تمكن عبد الحميد بن هدوقة في هذين العملين من التأكيد « على العلاقة الجدلية بين الكتابة الروائية, وبين الواقع الاجتماعي في سيرورته و تقدمه، وذلك رغم الصورة الباهتة التي قدمها الكاتب عن الصراع الطبقي في الريف» [1].

أما الاتجاه الثاني (الواقعي الإشتراكي), فخير من يمثله الأديب "الطاهر وطار" الذي يعد من الروائيين العرب الذين عرفوا بانحيازهم للواقعية الاشتراكية، كمذهب أدبي يقوم على أساس شعبية الأدب، برز هذا الانتماء من خلال كتاباته الروائية التي حاولت أن ترصد حركة التحرر الوطني والتحولات الاجتماعية بعد الاستقلال بكل ما تحمله من إيجابيات وسلبيات تظهر بعد ذلك تجربة أدب الشباب الذين اتخذوا من أعمال وطار نموذجا للكتابة الاشتراكية التقدمية, فقد "فتحوا أعينهم على كاتب يبدو إلى جانب الرئيس« هواري بومدين أقرب إلى نموذج "ماكسيم جوركي" إلى جانب لينين وأنهم كانوا يجربون الكتابة الأدبية تحت مظلة الخطاب السياسي الإيديولوجي السائد، وليس ذلك الخطاب سوى الخطاب الإشتراكي الذي أصبح يقترن بالتضحية من أجل تغيير أوضاع الطبقة الكادحة»[2]. وتمثل تجربة جيلالي خلاص ومرزاق بقطاش ، واسيني الأعرج خير مثال على ذلك, وقد أثر المكان المرجعي وتحولاته على الرواية، وأضحى مصدر إلهام يستوحي منه الكاتب أمكنته وما يدور فيها من أحداث وتفاعلات.

إن « تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور, أو الخشبة في المسرح وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار معين, لذلك فالروائي دائم الحاجة الى التأطير المكاني، غير أن درجة التأطير و قيمته تختلفان من رواية إلى أخرى»[3].

لكن إذا كانت كل رواية تمتلك مكانيتها الخاصة، ومن ثم إيقاعها المكاني الخاص بها، فإن هذا يقودنا إلى التساؤل عن آليات تقديم المكان في الرواية؟

(**) عبد الحميد بن هدوقة ، نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1978.

(1) الطاهر روابنية: اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي، (1945، 1975) مخطوط رسالة ماجستير في الأدب المعاصر، إشراف معروف خزنه دار جامعة الجزائر، السنة الجامعية (1985. 1986)، ج2، ص 409.

(2) عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب الجزائر، ط1، د.ت، ص 114.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 65.

يوكل تشكيل المكان بالدرجة الأولى إلى عنصر الوصف، فيلتفت إلى شكل المكان وحجمه ومكوناته وهيئة هذه المكونات ولونها ورائحتها، وبالتالي فإن آليات تقديم المكان تتعدد بتعدد آليات الوصف وتقنيات اشتغاله ونقله- من خلال اللغة – المكان من طابعه المجرد إلى مستوى الصورة، إذ إن الكلمة في الرواية لا تنقل إلينا الواقع, ولكنها «تخلق صورة مجازية لهذا العالم»[1].

وبالنسبة للنماذج الروائية-موضوع البحث- فقد استعان الكاتب فيها على تجسيد البعد الواقعي للمكان بمجموعة من التقنيات والأدوات تكاد تكون مظاهر مشتركة في هذه الروايات، يتطرق البحث إلى ثلاث منها: الوصف ويشمل: وصف المكان والأشياء، والملامح العامة للشخصيات ،التي حرص الكاتب على ترهينها وربطها بالمكان، بالإضافة إلى توظيف الموروث الثقافي المحلي، ويعود اهتمام البحث بهذه العناصر إلى اعتقاد مفاده أنها من أكثر الأدوات تجسيدا لواقعية المكان, وأشدها ترجمة وإبرازا لهويته وخصوصيته المحلية.

1.1 الوصــف

يعد الوصف دعامة أساسية من الدعامات التي تقام بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ, وهو أداة فاعلة في التعريف بالمكان واستقصاء جوهره وتجسيد عمقه الحضاري .

وبالنسبة لمعناه، فإن المعاجم العربية تتفق بصورة عامة على معنى لفظة "وصف"، التي ترد إلى مظهرين اثنين يكرسان في المصطلح خاصية التقديم الحسي للموصوف:

المظهــر الأول: يعرف فيه الوصف بمعنى الإبانة والكشف.

المظهــر الثانــي: يعرف فيه الوصف بمعنى الإخبار والتمثيل، ولكنه ليس الإخبار، بل المدقق في تمييز الموصوف وتخصيصه[2].

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ، ص 108.

[2] ينظر: نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي بيروت، (لبنان)، ط1، 2008، ص 22.

وفي الموروث البلاغي العربي, يكتسي الوصف أهمية بالغة فقد نبه إليها كبار النقاد، بحيث يذهب قدامة ابن جعفر إلى أن الوصف هو: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات»[1]. ويرى أن أحسن الشعراء «من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بإظهارها فيه وأولاها، حتى يحكيه شعره ويمثله للحس بنعته»[2].

لعل أهمية الوصف في التراث العربي تنبع أساسا من كونه يعتبر أحد المقومات الجمالية للشعر وواحدا من أغراضه الهامة، لذا عده ابن رشيق القيرواني معيار مفاضلة بين شاعر وآخر، لما له من وثيق صلة بالصفة والجهد الفني، فالشعر كما يقول«إلا أقله راجع إلى باب الوصف ولا سبيل إلى حصره أو استقصائه»[3].

وقد عد الوصف لزمن طويل«أحد ميادين الشعر الأكثر خصوصية وخصوبة، فمن خلاله يتم التعبير عن حال الشاعر أو حال موضوعه، وإنما من خلاله أيضا يجري تأكيد على "فحولة" الشاعر وتفوقه»[4]. وبالمقابل ظل الوصف في النثر القصصي العربي القديم مهملا مهمشا غير مقصود في ذاته، فكل الاهتمام كان منصبا على السرد والحكاية و«لم يكن الوصف ميدان الشعرية الأول، فهو، وإن كان يساهم في إضفاء جو شاعري ما على النص-أو الأصح على بعض مقاطعه- فإنه يبدو في معظم الأحيان بدائيا أوليا يعتمد المبالغة والتضخيم»[5], ويشد عن ذلك وضع المقامات

حيث يأخذ الوصف موقعا موازيا أو مساويا لموقع السرد من حيث أن كليهما يؤديان الهدف البلاغي التعليمي الذي سعت المقامات لبلوغه[6].

وفي العصر الحديث أهمل النقاد الوصف وشككوا في جدواه وأقروا عدم فاعليته للأسباب الآتية:

---

(1) قداما بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى القاهرة، د.ت، ص ص 118. 119.

(2) المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، دار الجبل للنشر و التوزيع و الطباعة، بيروت (لبنان)، ج1، ط5، 1981، ص 294.

(4) سويدان (سامي): أبحاث في النص الروائي العربي، دار الأداب للنشر و التوزيع، بيروت، (لبنان)، ط1، 2008، ص 116.

(5) المرجع نفسه، ص 117.

(6) سامي سودان أبحاث في النص الروائي العربي ،ص 117.

1. طبيعة الوصف ومحتواه, فهو في نظرهم متصل بكل المتلفظات وبكل المعارف.
2. عدم قابلية الوصف للانتظام, لأن بنيته متسعه غير مقيدة بأية حدود.
3. أثر الوصف السيئ عندهم في الرواية؛ لأن الوصف إذا حضر في الخطاب سيكون محملا بجملة من المعلومات تلقى فيه جزافا، وتعد في منطق المغامرة الروائية حشوا, قد يلائمان الخطابات الإرشادية، أما في الرواية فلا يبعثان إلا على الملل و النفور[1].

إن الوصف في نظر هؤلاء النقاد لا يعلن عن أحداث ولا يساعد القارئ على إدراك المعنى الكلي للعمل الروائي، ومن هنا، فهو غير مجدٍ ولا فاعل مؤثر في الرواية, إلا أن هذا الموقف السلبي من الوصف لم يستمر على حاله وسرعان ما تغير نحو الإيجاب بفعل الظروف السياسية والاجتماعية التي شهدها العالم التي أدت إلى تغير نظرة الإنسان إلى هذا العالم, ووجدت أعمال روائية كثيرة أولى فيها الكتاب «أهمية خاصة لوصف الفضاء وتسجيل الأشكال والألوان والأصوات، والأبعاد وجميع الجزئيات تسجيلا دقيقا، بما يوهم بوجود الديكور المصور في الرواية وجودا حقيقيا»[2].

ترتبط ظاهرة الوصف الروائي بنوع الرواية واتجاهها الفني وتعد روايات القرن التاسع عشر روايات مكانية, يمثل الوصف فيها أحد مقومات وجودها وتأثيرها, ويولي الروائي عناية من أجل تجسيم المكان وإعطاء وصف بالغ الدقة للموضوعات المحيطة بالشخصية[3], فقد كانت روايات بلزاك وزولا أحرص بكثير من الروايات الرومانسية على جميع الموصوفات الحسية (المكانية) وحتى الزمانية. وأضحى للوصف وظائف مختلفة تتحد في كل رواية ولكن هناك وظائف عامة يمكن إيجازها في الآتي:

1. **وظيفـــة واقعيـــة**: تقدم من خلالها الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها، ويمكن الإيهام بالعكس أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء.

---

[1] نجوى الرياحي : في نظرية الوصف الروائي،ص 68.
[2] جيرار جينيت و آخرون:الفضاء الروائي ، ص 28.
[3] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة و المكان ،ص 117.

2. **وظيفة معرفية**: تقديم معلومات جغرافية, أو تاريخية أو علمية أو غيرها مما يهدد بتحويل النص إلى نص وثائقي أو تعليمي.
3. **وظيفة سردية**: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات و تقديم الإشارات التي ترسم الجو, أو تساعد في تكوين الحبكة.
4. **وظيفة جمالية**: تعبر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية، فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد، يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فككت الشخصية والحبكة.
5. **وظيفة إيقاعية**: تستخدم لخلق الإيقاع في القصة فقطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولد تراخيا بعد توتر. وقطع تسلسل الحدث في موضع حساس يولد القلق والتشويق، وبالتالي التوتر[1].

وفي هذا الإطار تذهب الناقدة سيزا قاسم إلى أن المقاطع السردية تتناول الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية، فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة وبالتالي فإن هناك نوع من النوتر في الرواية بين الوصف الذي يتميز بالسكون، والسرد الذي يجسد الحركة[2], وعليه، فالناقدة تقر بوجود نوع من التداخل بين كل من الوصف والسرد بحيث تسمي الصورة التي تعرض الأشياء في سكونها بالصورة الوصفية بينما تسمى الصورة التي تعرض الأشياء في حركتها بالصورة السردية[3], يتجلى من خلال الأولى الاهتمام بالظلال والأضواء والأشكال والأشياء والأصوات، بينما يتجلى في الصورة الثانية الاهتمام بحركة الزمن وتعاقب الأحداث ومن هنا، فإن الفرق بين الوصف والسرد يكمن فيما يحويان (الأشياء والكائنات في الوصف والأفعال والأحداث

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص .

[2] ينظر: قاسم (سيزا): بناء الرواية ، ص 82.ص 83.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

في السرد)، وفيما يحققان على مستوى الرواية (تعليق الزمن في الوصف، ودرامية الحكاية في السرد)[1].

وعلى الرغم من اختلاف النقاد حول علاقة الوصف بالسرد وحديث بعضهم عن استقلال كل منهما عن الآخر، إلا أنه يصعب القبول بمثل هذا الرأي، كون النص الروائي عبارة عن بنية علائقية ومن العبث فصل عنصر من عناصرها عن شبكة العناصر الأخرى، لذلك, «يبدو من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو مفصول عن السيرورة الحكائية، نظريا وتاريخيا»[2]، فالوصف ليس توقيف للحكي ، وإنما هو تشكيل إضافي للمعنى وإضاءة أخرى للفعل الحكائي، وقد«يحمل وحده أحيانا بعدا حديثا»[3]، يضفي قدرا كبيرا من الظلال والدلالات على البناء الكلي للرواية وعلى المسار القصصي على وجه التحديد.

ولأن البعد اللغوي في القص هو «البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها»[4]، فإن مغامرة الكتابة الروائية أضفت على الوصف مزيدا من الأبعاد والدلالات ،ووزعته بين «اللغة والأسلوب والتقنيات الروائية والرؤية والموقف الإيديولوجي للكاتب»[5]، بحيث تحول (الوصف) فيها إلى مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه. وفي هذا السياق نزعت الرواية الجديدة إلى أنماط أخرى للوصف تختلف في طبيعتها على الوصف الواقعي الذي لم يعد باستطاعته أن يجسد الواقع المعيش.

---

[1](نجوى) الرياحي : في نظرية الوصف الروائي ، ص 131.
[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي ، ص 71.
[3] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي ، ص 156.
[4] علي المومني: الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوردي العلمية للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص 205.
[5] نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي ، ص 94.

لقد أصبح الوصف يقترب من التصوير الفوتوغرافي ،وينقل الواقع والعالم والموجودات مجزأة ومقسمة ومهشمة، ثم يترك للقارئ مهمة إعادة تركيبها وبنائها عن طريق القراءة[1].

وإذا ما عدنا إلى الحديث عن علاقة الوصف الروائي بالمكان يمكن القول: أن الوصف يرتبط بجميع المكونات الروائيةن ولكنه يرتبط بدرجة أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا؛ فالروائي غالبا ما يتوسل بالوصف ليرسي دعائم المكانية, ويشيد بناءها بما يصوغه من مقاطع وصفية، لذا, فقد بات من العسير كما يقول الناقد عبد الملك مرتاض:«ورود الحيز منفصلا عن الوصف، فالوصف هو الذي يمكن الحيز من أن يتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى من اللغة والشخصية والزمان»[2].

يعمل الوصف على بناء الأمكنة, أو إعادة بنائها بالكلمات وهذا الصوغ –لا محالة- ينبغي أن يكون محكما مترابطا بعيدا عن التقريرية والمباشرة وعلى هذا الأساس، فإن جمالية الكتابة الوصفية للحيز كما يقول نفس الناقد:«تتمثل في الإيحاء والتكثيف دون الإطناب والتفصيل، فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله, وتترك النصف الآخر للمتلقي، فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية. ويتم التضافر(...) بين الكاتب والقارئ»[3]و الكاتب حين يعمد إلى وصف المكان وما يتوفر عليه من أشياء«يفتح أمام القارئ آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة»[4]. و«حتى الأصوات تمنح لونا للفراغ، وتضفي نوعا من الصوت المجسد عليه، ولا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي, فغياب الصوت يجعله نقيا للغاية»[5].

---

[1] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي (دراسة مقارنة)، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف عز الدين بوبيش، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، (2002، 2003)، ص 159.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 143.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 150.

[4] حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند (خليفة حسن مصطفى)، مجلس الثقافة العام، سـرت، ليبيـا، د.ط، 2006، ص 450.

[5] حسنى محمود ، الضفة الأخرى، (دراسة في الثقافة و الأدب و الأدب النقد، دار وائل للنشر، عمـان (الاردن)، ط1، 2008، ص 340.

وفي حديثه عن الوصف المكاني يتطرق فيليب هامون (F.Hamoune) إلى علاقته بالشخصية الروائية، أو بتعبير أصح عن وظيفته الإنثروبولوجية، فيقول: «إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية, وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول أن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية»[1], إذ إنه«يفسر الحالات والدوافع النفسية ويمهد للتطورات ويبين الأحداث»[2].

إن وصف المكان يساعد الروائي على تشييد الفضاء المكاني، ويقوم بتحديد أبعاده وتضاريسه ،ويكشف للقارئ عن تفاصيله الدقيقة وعلاقاته وخباياه التي قد لا تطفوا على سطح الواقع، فالوصف هو الأقدر على «مزج الأشياء بحيث يتجه إلى تحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة، بل قد يتحول على بوابة للولوج إلى فضاء الفانتاستيك»[3].

أثَّر التجديد الذي عرفته الكتابة الروائية تأثيرا بالغا على الوصف المكاني الذي سرعان ما تحول في الرواية الجديدة إلى مكمن إلى الرؤيا والإيديولوجيا، التي يقدمها النص ،ولكنه وصف غريب ومختلف عن الوصف الواقعي, دقيق ومفصل يتحاشى الشخصية, و يركز على مختلف التفاصيل الخارجية الدالة عليه[4], مثلما تبرزه روايات جيمس جويس (James Joyce) مارسيل بروس (Broste) وكلود سيمون(Claude Simon) وناتالي ساروت (Nathalie Sarraut) الذين أبانت تجربهم الإبداعية عن تغير وجهة الوصف ومهمته في الرواية, بحيث أضحت أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها»[5]. وهو ما نجده عند آلان روب غرييه، فقد صار وصف الشيء الواحد يتغير من صفحة إلى أخرى إلى جانب أنه وصف خلاق ومبدع يعتمد على حاسة النظر[6]، ويركز على وصف كل ما هو مرئي ومادي

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص 30.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د.ط، يناير 2004، ص 529.

(3) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص 55.

(4) أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص 94. ص95.

(5) ينظرسعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي،، ص 67.

(6) Gerraad, Genette, Figures 2, ed du seil, Paris, 1969, PP 58. 59.

على غرار وصف الصور والبطاقات والرسائل واللوحات الزيتية، وقد أدى هذا إلى تغير دلالاته ووظائفه وأصبح« للوصف تنظيم داخلي خاص داخل النص»[1].

يمثل الوصف بنية تصويرية، وأحد الأساليب التي يتبعها الكتاب في تقديم المكان وقد نوه الناقد "جون ريكاردو" إلى أهميته وأكد اندراجه ضمن فعل الكتابة, كما أشار إلى حركته الخلاقة المولدة للمعنى[2]؛ فهو إجراء فني لا غنى للأديب عنه إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح، وقناة ينقل بواسطتها الأشياء والصور، مفعمة بالحياة متدفقة بالحيوية والحركة[3]، كما يسمح الوصف- وتحديدا- وصف المكان- للقارئ من أن «يقف على الصور الطبوغرافية للمكان، والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي»[4].

ولأن الرواية لابد لها من طبوغرافيا خاصة, تختلف من نص روائي إلى آخر، فإن عرض المكان بما يتوفر عليه من أشياء تتم غالبا من خلال الوصف.

وهذا ما سنحاول التطرق إليه عند تناول وصف الأماكن والأشياء في الروايات المختارة. وحرى بنا أن نشير إلى أن قيمة الوصف لا تكمن في الموصوفات واتساع المساحات النصية المخصصة لها في الفضاء النصي (الروائي)، وإنما تكمن في الطريقة/ الطرق التي تشتغل بها عملية الوصف باعتبارها الآلية التي تكشف عن رؤية الراوي, أو الشخصية (الواصفة) للمكان والأشياء، مع الإشارة إلى أن ما يهم البحث في هذا العنصر, هو التأكيد على دور الوصف كأداة في التصوير الواقعي للمكان.

1.1.1 وصـــف المكـــان

أولى الكاتب وصف الأماكن في النماذج الروائية المختارة أهمية خاصة ،وقد جاء وصفها موزعا على محورين يمثل الأول: الوصف الشمولي العام للمكان الإطاري الذي تدور فيه أحداث الرواية (القرية، المدينة), أو لبعض الأماكن الأخرى، كالبحر, ويتعلق هذا التقديم الظاهري البانورامي « باتساع الحيز المكاني وانتشاره، على غرار

---

(1) Yves Reuter: introduction à l'analyse du roman, bordas, Paris, 1991, P142.

(2) Jean. Ricardeau : Problèmes du Nouveau roman. Seuil, Paris, 1967, P.P 110 .111.
نقلا عن: نحوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي ، ص102

(3) ينظر: إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999، ص 101.

(4) مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص 119.

الحيز الزماني وانتشاره مما يؤكد حيرة مزدوجة بخصوص السيطرة القصصية على الفضائين» [1].

ويمثل الثاني: الوصف التفصيلي للمكان، تتقلص فيه الرؤية, وتسعى إلى الاقتراب أكثر من واقع المكان ومن أدق تفاصيله، بحيث يسعى هذا الوصف الفوتوغرافي الفضفاض الذي يعد الفاعلية النشطة للعين القصصية الرائية إلى تأسيس هذا النوع من الوصف الذي يحاول تتبع مفردات المكان، ويعمل على استجلائها من: بيوت وغرف وشوارع... وما إلى ذلك.

وتعد رواية "كتاب الأمير" من أكثر روايات الكاتب احتفاء بوصف الأمكنة، فقد خصصت لها مساحات نصية متميزة وبخاصة وصف المدن.

ونظرا لأهمية مدينة معسكر على المستوى السياسي والعسكري، في حياة الأمير عبد القادر، فقد حظيت بمقاطع وصفية مطولة من بينها المقطع الآتي: "تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير المنتظمة، كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء وترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة والكومة فضاءات وهواءات من الخضرة أو التربة الحمراء تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل غريس الذي يمتد على مرمى البصر، ووادي تودمان الذي يتبدد عند مخارج المدينة في شكل سواق صغيرة حتى يتضاءل نهائيا لينطفئ داخل الحدائق والمزارع الكثيرة التي تحيط بالمدينة[2].

يركز السارد في هذا الوصف الطبوغرافي للمدينة على موقعها الجغرافي الهام، ولأن الرؤية كانت من بعيد، فإن معسكر تبدو للناظر وكأنها كومة حجارة ملونة تمتد على حافة السلسلة الجبلية المحيطة بسهل أغريس الممتد على مقربة من وادي تودمان الذي تسقي مياهه الحدائق المحيطة بالمدينة.

وإذا كان السارد قد ركز في هذا المثال على إبراز الموقع الإستراتيجي للمدينة وعلى طبيعتها الخلابة وتربتها الخصبة ذات السهول الواسعة والمياه الوفيرة... فإنه

---

[1] نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، ص 150.

[2] واسيني الأعرج: كتاب الأمير ، ص 65.

يشدد أيضا على حصانة المكان ومناعته واستعصائه على أعداء الأمير, وهي الأسباب التي جعلته يختار مدينة معسكر –دون غيرها- عاصمة لدولته الفتية[1].

يصف السارد قوة المدينة التي راحت تحصن نفسها منذ الهجمات القديمة التي طالتها «معسكر تطوق نفسها بسور قديم بعرض خمسة أقدام و علو يصل إلى تسعة أمتار وبحصن مثلث الجوانب في المرتفعات المحيطة بالمدينة، مجهز بثلاثة مدافع من البرونز، تتكئ على عجلات قديمة صارت ملتصقة بالأرضية المثبتة عليها بسبب قلة الاستعمال والصيانة، تحتها قذائف كثيرة صارت تشبه الحجارة في لونها الخارجي ثم القلعة أو البرج كما يسميه سكان المدينة، و الذي يواجه من إحدى جهاته ساحة المدينة ذات الأبواب الثلاثة: الباب الشرقي المحروس بمدفعين، وباب علي الذي ينفتح على طريق تلمسان ووهران والمحروس بثلاثة مدافع؛ وهو الباب الذي تعلق فيه الرؤوس للعبرة تتم فيه الإعدامات، وأخيرا باب الإنقاذ الذي ينتهي بمنحدرات وادي تودمان، مجهز بمدفعين من جهة الجنوب الغربي للمدينة، خمسة عشر مدفعا تحرس أسوار المدينة. البنايات مبنية بالطين والحجارة والقلة القليلة مشيدة بالآجر. ثم دار البايلك[*] الواسعة والجميلة التي بناها الحاكم التركي له ولعائلته متأثرا بهندسة دار باي وهران، الجانب أقرب إلى النموذج الموريسكي القديم والسقف صنع بذوق رفيع، تتوسطه أوان ورسومات أقرب إلى المنمنمات والتلوينات النباتية، التي تبتعد عن الرسم التشبيهي، الطابق الأول نزع منه عبد القادر كل ما يحيل إلى الوجاهة الزائفة، ليصبح مكانا متواضعا جدا، يستقبل فيه الشيخ محي الدين ضيوفه وزواره الخاصين جدا. لا يوجد بالمدينة إلاّ مسجد واحد ترتفع مئذنته عاليا في الساحة بالقرب من دار البايلك ومسجد آخر على الأطراف لا تظهر منه إلا مئذنته من بعيد. أربع جسور صغيرة من الحجارة تربط الضفاف المحيطة بالنهر ذي المياه المتدفقة التي يضيع جزء منها في العيون القريبة والسواقي» [2].

---

[1] كتاب الأمير، ص65.

[*] البايلك: لفظة تركية أصلها بايلق ومعناها الثروة والرفعة, دار البايلك هي مركز حكم الباي العثماني.
http: // ejabat.google.com /thread? Tid=2ffecadafb63abf6 14/11/2012

[2] كتاب الأمير ، ص 65.ص 66.

تبرز معسكر من خلال هذا الوصف الشمولي مدينة على قدر كبير من القوة والحصانة، اهتم بها الأمير ودعمها بكل أسباب القوة، حتى يجعل منها عاصمة سياسية وعسكرية تستعصي على الأعداء ، تركز الصورة على معالم المدينة وعوامل حصانتها وتتمثل في:

الصـــور القديـــم: وقد ركز الوصف على تحديد أبعاده، كعرضه الذي يبلغ خمسة أقدام وعلوه الذي يصل إلى تسعة أمتار, وهذا ما جعل منه جدارا مانعا يحول دون تسرب الأعداء إلى داخل المدينة.

الحصـــن: ذو شكل ثلاثي الجوانب, ويقع على المرتفعات المحيطة بالمدينة.

المدافـــع: يبلغ عددها خمسة عشر مدفعا جهز بها الأمير مدينته حتى تصد الهجومات المتتالية عليها, ووضع بعضها على أبواب المدينة.

الأبـــواب: و تعد منافذ محروسة جهزها الأمير بمدافع و أهم هذه الأبواب.

البـــاب الشرقـــي: المحروس بمدفعين.

بـــاب علـــي: المحروس بثلاثة مدافع

بـــاب الإنقـــاذ: المجهز بمدفعين.

عمد الأمير إلى تجهيز المدينة للدفاع عن نفسها, وجعل منها مصدرا لقوته السياسية والعسكرية, ويبرز هذا التجهيز المحكم والتحصين المنيع للمدينة تلك الظروف الاستثنائية التي تعيشها, وتتمثل في تعدد الجبهات التي كانت تحاربها, وتعمل على زعزعة أمنها واستقرارها: الاستعمار الفرنسي وأعوانه من جهة والقبائل المناوئة لسلطان الأمير من جهة أخرى. إضافة إلى خطر السلطان المغربي.

ودائما في إطار هذه الصورة البانورامية لمدينة معسكر, يركز السارد على البنايات التي تتوفر عليها، فيشير إلى أن بعضها مبني بالطين والحجارة وبعضها مشيدا بالآجر، وهي مساكن تشي بتواضع المستوى الاجتماعي لسكانها، في حين تبرز دار البايلك واسعة وجميلة تشبه في خصائصها دار باي وهران بناها الحاكم التركي له ولعائلته.

وفي وصفه لهندسة الدار يذهب إلى أنها مقسمة إلى طابقين: الجانب الأرضي المخصص للاستقبالات، تزينه أعمدة رخامية عالية بيضاء، أما السقف، فيذهب السارد إلى أنه مصنوع بذوق رفيع، تتوسطه أواني ورسومات وتلوينات توحي بالبذخ والترف, تدل هندسة « دار البايلك» بما تتوفر عليه من أشياء على حجم الفروقات بين الخاصة من الحكام الأتراك وعامة أفراد الشعب، وهي الفروقات التي عمد الأمير إلى التقليص من حدتها عندما دعا إلى إلغاء كل مظاهر الترف والبذخ المحيطة بالمكان.

وحتى تكتمل أبعاد المدينة السياسية والعسكرية والاجتماعية, يشير السارد إلى توفرها على مسجد واحد بالقرب من دار البايلك, يخص أهل الدار وآخر يقع على أطراف المدينة وهو مسجد مغمور لا تظهر منه إلا مئذنته من بعيد.

وعلى الرغم من الأبعاد الحضارية والدينية والثقافية، التي يضطلع بها المسجد كمكان, إلا أن السارد أغفل وصف هندسته, و لم يشدد على دوره الروحي في حياة الأمير ومن معه من المرابطين.

وقد يأخذ الوصف في بعض مقاطع الرواية أبعادا جمالية لها تأثيرها على القارئ « لم تغير مليانة من نظامها كلما فاجأها فصل الشتاء وشهر فبراير ببرده القارص وثلوجه, لقد صارت بين أمسية وضحاها بيضاء ناصعة تحت قوة أشعة الشمس التي تتسرب من حين لآخر من كل الغيوم الثقيلة, اكتست الشجيرات الكثيفة حتى صار من الصعب على فروعها تحمل أثقال الثلج, كلما هبت رياح جبل زكار، انحنت قليلا لدرجة ملامسة الأرض, ثم بهدوء تصعد لتعاود الانحناء من جديد» [1].

ويصف سكانها الآمنين بعد أن انضوت المدينة تحت لواء الأمير عبد القادر.

« سكان الأعالي هم هم كذلك لم يغيروا من عاداتهم اليومية، يصعدون بصعوبة كبيرة وينزلون محملين بالحاجيات اليومية وأدوات العمل والرفوش والفؤوس التي يشترونها من الأسواق التحتية لتنقية البوابات التي تنغلق من كثرة تساقط الثلوج. الرعاة

[1] كتاب الأمير، ص 255.

المتدثرون بالجلابيب والألبسة الخشنة يسيرون بدوابهم وأغنامهم في عمق الجبل، تحت الأشجار، حيث الثلوج لا تغطي الأرضية إلا قليلا»[1].

هذا وتهتم رواية "البيت الأندلسي" بالمكان وبتاريخه من خلال ما قدمته من لوحات وصفية مكانية للبيت والمدينة والبحر والحديقة وأماكن أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

ومن المقاطع الوصفية التي تحملها الرواية، وصف السارد للبيت الأندلسي العتيق الذي مر بتحولات عديدة, كادت أن تذهب بملامحه الأصلية التي يستمدها من عمقه الحضاري العربي الأصيل.

«الصالة الكبرى بكل ملحقاتها، التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة، وأربعة بيوت صغيرة مجهزة بكل المنتفعات الصحية. المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة، التي كثيرا ما كانت تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية جئ بها من تيبازة إلى هذا المكان في القرن التاسع عشر عندما تم تحويل الدار إلى إقامة لنابليون الثالث . بيت الراحة الملازم للمطبخ، الذي كان يرتاح فيه الطباخون المنظفون، وعمال الحديقة. ثم دار الخدم ... لدار الخدم معبر بوجهين، الوجه المتوغل في البيت، لا يبدو عنه أنه، فهو جزء من الحائط... ثم غرف الدور الأول التي تحتوي على دار الرقاد، ودار العرسان، دار العويتقات، ودار الأولاد، وصالة الراحة التي كانت كثيرا ما تتحول إلى مكان للسهرات التي تستمر حتى الفجر»[2]

يلتقى في هذا البيت الماضي والحاضر، أشياء كثيرة تلاشت وظلت أخرى تقاوم رغم اختلاف الوجوه والأقدام التي وطئت المكان وتركت بصمتها عليه، وقد أسهم هذا الوصف المركب للبيت الأندلسي في تعميق دلالة الموصوف، وتأكيد عراقته من خلال الإلمام بكل أجزائه (الصالة الكبرى الحديقة، دار الضيوف، الحمامات ...) وبمكونات هذه الأجزاء، وكذا التركيز على تحويل المكان بعد السيطرة عليه من طرف الاستعمار الفرنسي، ومحاولة هدمه بعد الاستقلال.

---

[1] كتاب الأمير، ص255.

[2] واسني الأعرج: البيت الأندلسي، ص 54، ص 55.

وركزت بعض الصور السردية التي خصت البيت على عمقه الحضاري ،هذا ويستعين الوصف المكاني –في رواية البيت الأندلسي- باللون/ الألوان التي يتم مزجها وتنويعها، فاللون «حساسية متميزة تسهم في بلورة تخيل القارئ (و) الألوان بفعل تركيبها الخاص هي الحاملة الوحيدة للأدلة»[1]

وتوظيف اللون في الفن بوجه عام «يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا ولا يتحدث عن الألوان ولا يصطنعها ولا يسخرها في عمليات البث والتبليغ ،من حيث هي أدوات لتجميل نسجه»[2]

إن اللون «لا يؤثر في قدرتنا على التمييز في الأشياء فقط، بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا, ويؤثر في تفصيلاتنا وخبرتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر»[3].

«يصعد ماء النافورة عاليا، تخترقه الأضواء النارية والهادئة الأحمر والبرتقالي، الأصفر، الجوري، وخليط من الأزرق الضبابي والأخضر، النازلة من أعالي الأسقف. تنعكس على الماء الوجوه والزناد العارية، التي تتحرك في شكل موحد صعودا ونزولا في عزف لا يتوقف أبدا على العيدان، تحت همهمة الناس»[4].

تنبئ هذه الألوان الصاخبة الحية (الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأزرق، الأخضر)، عن الحضور المتوهج للمكان في ذاكرة السارد, وما من شك في أن مثل هذا التوظيف المتنوع للألوان، يسترعي اهتمام القارئ, ويشد انتباه للمكان الموصوف.

يتكرس الاهتمام باللون في الوصف المكاني, وتتنوع الألوان بتنوع الأماكن، فتصبح ألوانا طبيعية جميلة.

---

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 74، ص 75.

[2] سلمان كاصد: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، (د.ط)، 2002، ص 171.

[3] سلمان كاصد: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، (د.ط)، 2002، ص 171.

[4] البيت الأندلسي، ص 53.

جاء في وصف السارد لقصر الآغا حسن: كان قصر حسن فينيزيانو جميلا. يقع وسط غابة من الصنوبر والأشجار ذات النوار الملون، البنفسجي، والبرتقالي، والوردي، والأصفر، تغطي الأسقف والأسطح العالية"[1].

إضافة لتوظيف الألوان وتنوعيها في وصف الأماكن استعانت الرواية أيضا بالروائح والأصوات التي أضفت حسا جماليا على الوصف وبثت فيه روحا أوهمت القارئ بواقعيته.

يسترجع السارد المكان وروائحه، المتفردة التي تعبر عن حضور خصوصيته وعبقه التاريخي المتميز.

«تتسرب إلى أنفي روائح عطر الياسمين الأندلسي الذي كانت تتنفسه النساء... يتسرب شيئا فشيئا قبل أن يعم كل الغرف التي يتكون منها البيت الأندلسي... في هذا البيت روائح كثيرة بعضها تداخل مع الروائح الجديدة حتى مات فيها، وبعضها ما يزال يقاوم. كلما شممتها شعرت بنفسي في غير هذا الزمن، الروائح أيضا لها ذاكرة، وفي ذاكرتها أنسجة قادرة على الاستمرار طويلا»[2].

فالوصف هنا ينم عن اهتمام السارد بتلك العلاقة الحميمية التي تربط الإنسان بالمكان كقيمة حضارية معنوية.

وفي رواية "نوار اللوز" يصف السارد تضاريس مسيردة ومناخها القاسي الذي يؤثر سلبا على حركة شخصيات الرواية, ويكثف معاناتها فـــ « الوادي الذي يشق البلدة إلى نصفين كل سنة, يهدد أهلها ولا يمتلكون إزاءه غير رفع الأيادي إلى السماء والطلب من الله أن يفرج الكربة، مع أن قسم الوادي الذي يمر بالبلدة مبني بشكل جيد، فجنباته محاطة بالأحجار والإسمنت والبوطون" وبه مجار صغيرة تمتد كالشرايين تحت البلدة. بني منذ وقت فرنسا، لكن مع كثرة الإهمال يحدث أن تنسد هذه الثقوب، فترتفع المياه وتتسبب في الفيضانات التي تأكل كل خيرات البلدة المرعوبة...حين يفيض يمسح كل شيء في طريقه»[3].

---

[1] البيت الأندلسي، ص 256.
[2] البيت الأندلسي ، ص 55.
[3] نوار اللوز، ص 159.

يضعنا هذا الوصف الطبوغرافي للوادي أمام صورة وحشية للمكان، وكيف أنه يقع منتصف القرية, فيشقها إلى قسمين، ويهدد حياة أهلها الضعفاء الذين لا يمتلكون أمام جبروته إلا التضرع والدعاء بالنجاة من الهلاك، فالوادي. ونتيجة الإهمال الذي يتعرض له على مدار السنة أضحى مكانا خطيرا و كارثيا, بعد أن كان فيما مضى يمثل عصب الحياة في القرية، فهو كما يصفه السارد مبني بطريقة جيدة، جنباته محاطة ومدعمة بالأحجار والإسمنت والبوطون، تتفرع منه مجاري صغيرة تمتد تحت البلدة، تزداد أخطار الوادي على الأهالي عندما تشتد الأمطار والثلوج الشتوية التي تحوله إلى عامل فناء يأتي على كل مظاهر الحياة في القرية. ومن هنا، فإن هذه الصورة المكانية تتضمن نقدا مبطنا لسلطة الاستقلال التي لا تولي عنايتها واهتمامها بالقرية ولا بحياة الناس فيها.

ومن الصور الوصفية التي تحملها "نوار اللوز" لقرية مسيردة عند حلول فصل الشتاء, بحيث تضيق الدنيا على أهلها ويخافون تساقط الثلوج مع أنهم يموتون يوميا ببرودة قاتلة أكثر من برودة هذا الثلج «بقايا أشواك السدرة اليابسة تملأ الطرقات المهجورة والأزقة الضيقة تصاعدت رائحة البريو مختلطة بالتربة والأمطار ورائحة الزنك الصدىء الذي يعطي كافة البراريك. بعض الكلاب ترفع إحدى قوائمها الأخيرة وتبول في سخرية مطلقة...الأرباح، الأنواء، الوحل الذي بدأ يحول الدروب والرحى الشعبية التي تطحن فيها عادة، نسوة البراريك، الحبوب الجافة لأيام الأعياد الموسمية... لحظة تهب الأرياح الباردة مصحوبة بزخات أمطار ثقيلة، تصفق مرتعدة، أسطح براكات الزنك، يحلق بعضها في السماء عاليا، ثم يتساقط بتثاقل على الوحل، فيتجارى الأطفال والأم والأب وأحيانا الجدة التي تآكلت، ثم يعيدون قطعة الزنك على مكانها الأول و يضعون عليها كتلا من الطين»[1].

تجسد صورة مسيردة في هذا المثال عالما يتأسس على القساوة والمعاناة, تدل عليه قساوة الظروف المناخية للقرية في الشتاء التي تؤثر سلبا على المكان، فيبرز في هذه الصورة تغزوه، أشواك السدرة، وتنبعث من طرقاته وأزقته المهجورة روائح

[1] نوار اللوز ، ص 160.

مختلفة (فضلات الحيوانات، رائحة التربة، الأمطار، الزنك، الصدئ...الوحل...ويمعن الراوي في التركيز على حيثيات الحياة في القرية، فيركز على وصف الأصوات المنبعثة من مهاريس القهوة وآلات النسيج الصغيرة, أو الرحى الشعبية وأصوات أسطح براكات الزنك، التي تحلق بفعل الرياح، فيضطر الناس إلى ملاحقتها وإعادة تثبيتها بكتل الطين, ويكابدون في سبيل إصلاح هذه البيوتات مشقة كبيرة.

وعلى غرار وصف المكان العام، يركز السارد على وصف بعض البنى المكانية الصغرى، ومنها البيوت الواقع أغلبها في حي البراريك، في مقدمتها بيت صالح بن عامر الذي يأتي وصفه مرتبطا بوصف حركة البطل، ومن المقاطع التي اهتمت بوصف هذا المكان.

« بهدوء تمددت عيونه وأصابعه تحت الوسادة، تحسس التبغ الشعبي...الفتيلة كانت ذابلة، نورها شاحب, يميل نحو زرقة تحتضر، وصفرة داكنة أتعبها الدخان الأسود الذي يملأ زجاج المصباح، تراءت له قناني الروج التي كانت تملأ الدار» [1].

وقد توسل السارد في هذا المثال ببعض أشياء المكان التي تشكل علامات دالة على المستوى الاجتماعي المتواضع الذي تعيشه الشخصية, فالتبغ الشعبي (التقليدي) والفتيلة الذابلة والمصباح الأسود وقناني الروج المرمية جميعها تطفح بمختلف الدلالات السلبية كالفقر، والوحدة والعطالة... وما إلى ذلك وتتكرس هذه الصورة "للبيت" في رواية "ما تبقى"، حين يعمد السارد إلى وصف بيت "عيسى" بطل الرواية، فيركز كما في الصورة السردية السابقة على تتبع حركة البطل, وعلى وصف أشياء المكان وروائحه «أخرج علبة ثقاب.. أشعل القنديل الزيتي... بانت له الدار ضيقة كأيام الحشر... ضيقة أكثر مما كانت عليه... رائحة الإسطبل التي تزكم الأنوف ما تزال بقع دمها مرسومة على الجدران المهترئة في شبه خطوط وأشكال سريالية مبعثرة... مخلوقات صغيرة بعدد النجوم تأكلها رائحة القذرات والأتربة السوداء وبرودة الإسمنت المحفر»[2].

---

[1] نوار اللوز، ص 14.

[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ص71.

يتأسس هذا الوصف الواقعي للمكان على إبراز أهم تفاصيله كالضيق والروائح الكريهة الرطوبة والبرودة... وهذه الصفات، تجعل منه مكانا غير صالح لإيواء الآدميين، يولد في نفس البطل مشاعر من الحزن والتذمر والضيق «تراءى له السقف واطئا، يكاد يلمس رأسه، أو يسقط على هذه المخلوقات الصغيرة التي تنام في معظم الأيام على جوعها...الأخشاب التي سرقت ليلا زمن الاستعمار...تسكنها السوسة الغليظة ومختلف المخلوقات العجيبة التي تتساقط من حين لآخر»[1].

يبرز البيت عنصرا فاعلا في الشخصية ورمزا شفيفا لمعاناتها الممتدة في ماضيها وحاضرها, ولأن المكان في حقيقة الأمر ما هو إلا «فراغ...إذا لم يتجذل مع الزمن»[2]، فقد اختار السارد الليل زمنا للوصف حتى يجعل هذا المكان الخاص ومكوناته معبرا عن معاني البؤس والفقر اللذين تعيشهما الشخصية في الريف.

ويركز السارد في الرواية نفسها على تصوير بعض الأماكن العامة كالمقهى الشعبي، و يرسم أدق تفصيلاته من خلال وصف شامل متفحص للمكان والأشياء والروائح «زرعت عينى في كل أرجاء الصالة...اقتحمت أنفي رائحة أعقاب السجائر التي تملأ الأرضية الأتربة وروائح الأرجل المنبعثة من الأحذية... رائحة البول التي تأتي من النافذة المشرعة...فالحائط الخلفي للمقهى الذي أصبح مبولة شعبية في الهواء الطلق، علقت بالسطح...دقات الشمة مثل كرات الأزبال التي تهندسها الخنافس(...) أبشع مهندسين في أبشع خامات حيوانية»[3].

يؤدي الوصف في هذا المثال وظيفة إيهامية، توهم القارئ بواقعية المكان, و تحقق نوعا من الواقعية (الكاذبة) بين الرواية والمرجع الواقعي ،ويستعين على ذلك بحاسة (الرؤية) .

إضافة إلى ما سبق يبرز المقهى مكانا قذرا جراء الأوساخ المتراكمة على أرضيته (أتربة، أعقاب سجائر، بقع الشمة التي تلتصق بالجدران والسقف)، تنبعث منه

---

(1) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 73.
(2) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 328.
(3) المصدر نفسه، ص 47. ص48.

روائح مثيرة للتقزز؛ روائح الأرجل، ورائحة البول المنبعثة من الحائط الخارجي للمقهى.

يتساءل البطل عن العفونة والرداءة التي عليها المقهى، وكيف وصلت إلى مداها، لكنه سرعان ما يعثر على الإجابة «ببساطة واحد من الذين يأكلهم زمن البطالة وما أكثرهم نزعها من شفته ثم دحرجها إلى السقف فالتصقت به كعلقه..» [1].

يستعين الراوي في هذا المقطع الوصفي بلغة العفونة, أو القذارة، فيضع القارئ أمام صورة مشوهة للواقع، على غرار ما هو معروف لدى بعض الكتاب العالميين[*] الذين تبدو آثارهم واضحة في روايات واسيني الأعرج.

يلجأ الراوي إلى مثل هذا الأسلوب في تقديم الأمكنة, الشخصيات بقصد التنفير وانتقاد الواقع وكل ما هو ضد بطل الرواية[2].

والتركيز على وصف القذارة في الرواية، يريد له أن ينهض بدور الدلالة على الفقر والتخلف والانحطاط[3]، وما قذارة المكان – في هذا المثال- إلا امتداد لقذارة العالم الخارجي، فعالم القرية, كما يذهب البطل مثير «للغثيان وللرغبة في التقيؤ»[4]، وحتى تلك الروائح الكريهة المنتشرة في المقهى، تتسرب إليه من الخارج من الحائط الخلفي للمقهى الذي تحول إلى مكان يقضي فيه الناس حاجاتهم البيولوجية.

2.1.1 وصف الأشياء

الشيء (Chose) عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه[5]، فالأشياء وسائط يستخدمها الإنسان في التعامل مع محيطه الخارجي, ويتفاعل معها, وهي تمثل قوة هائلة من العناصر: كالأثاث والأدوات والملابس والمأكولات والمشروبات وأدوات الزينة... وغيرها، تدخل جميعها عالم

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص48.

[*] من بين هؤلاء فرانزكافكا (1883-1924) أديب شيكي من روايته المحاكمة والقلعة، والمفكر الفرنسي جون بول سارتر الذي ولد بباريس سنة 1905 وتوفي بها 1980 ومن رواياته الغثيان (La nausée)

[2] الأخضر الزاوي: قراءة في رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر لواسيني الأعرج، التبيين، الجاحظية، الجزائر، عدد 11، 1997، ص 58.

[3] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق الصدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1997، ص 58.

[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 27.

[5] سيزا قاسم: بناء الرواية،، ص 100.

الرواية, وتساهم في خلق المناخ العام، هذا إضافة إلى دور هام وخطير، إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز[1],«ذلك أن الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بأشخاص ارتباطا قريبا أو بعيدا»[2].

اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما في العالم الخارجي... فالمكان حقيقة مجردة دائما, وهو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ و هي في تمظهرها الدال في السياق الروائي, إنما تحقق جانبا تعبيريا و ترد في إطار تجسيد المرئي للوقائع الموضوعية[3].

أدى ارتباط رواية "ما تبقى" بالواقع الاجتماعي إلى توظيفها لبعض العناصر المكانية كالملابس والأدوات، الأثاث، المأكل والمشرب... وقد استطاعت هذه العناصر -رغم محدوديتها في هذه الرواية- أن تسهم مع بقية المكونات الروائية في تجسيد واقع المكان (القرية).

أدت هذه الأشياء وظيفة توضيحية من خلال إبانتها عن الشخصية الريفية وتجسيدها لأدق حالاتها النفسية و هذا ما نحاول إبرازه من خلال:

وصـــف الملابـــس:

يصف البطل حالته الرثة التي لم تثنه يوما عن النضال الاشتراكي، على أمل أن يكلل هذا النضال بالنجاح «إن هذا المعطف الممزق الذي أرتديه...لم يأتني من الثورة الزراعية ومع ذلك أنا متأكد أن هذه العذابات ستأتي ثمرها» [4].

ويركز وصفه في مقطع آخر عن واقع أسرته التي لم تجد ما تلبسه في فصل الشتاء البارد، حين يتساءل: «ماذا تلبس..؟؟ السيدة كل يوم تخرج قطعة قماش من الوسادات القديمة التي أصبحت يابسة كالإسمنت المسلح» [5]، ويذهب إلى أنها «عثرت

---

[1] سيزا قاسم: ، ص 101.
[2] عمر عيلان: الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، 2001، د.ط، ص 267.
[3] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة و المكان، ص 116.ص 117.
[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ص 79.
[5] المصدر نفسه، ص 81.

ذات يوم على سروال جئت به من فرنسا...كان واسعا أفضل من الذي التصق بجلدي»[1]، وحين خرج البطل من السجن، لجأ إلى كوخ "ماما خيرة" التي وجدت صعوبة في التعرف عليه «الزمن يبدل الرجال يا وليدي، اللحية طويلة، اللباس ممزق لكن صوتك هو هو» [2].

ويقول (البطل) واصفا حالته في كوخ ماما خيرة: «تدثرت وسط لباس عتيق، أخرجته ماما خيرة من وسادة متآكلة, يبدو أنها فتحت آلاف المرات»[3].

وحين يعود البطل بالذاكرة إلى الوراء، يذكر كيف كان يعيش فلاحا ذليلا لدى الإقطاعي المختار «فلاحا بائسا يشتغل في الضيعة، وينام في الإسطبل مع الحيوانات...أنام بتعب بلباسي وكسوتي الممزقة» [4].

تكمن أهمية الملابس في الرواية في شدة صلتها بالشخصية، فهي الكساء والغطاء الذي يقي من الحرارة والبرد، وقد تستعمل لغير ذلك؛ للزينة والتجمل.

لم يكن لوصف الملابس أهمية كبيرة في هذه الرواية, ويحمل ذلك دلالة على سوء الأوضاع الاجتماعية التي تعيشها الشخصيات في عالم الرواية، وهو عالم يسوده الضنك وقساوة العيش، وبذلك تقل الوحدات اللغوية الدالة على الملابس، وعلى ندرتها، فهي تتوزع بين ما هو شامل (اللباس، الكسوة) وما هو خاص (سروال، جلباب، فولار...).

وفي رواية "نوار اللوز" يأتي وصف الملابس مرتبطا بوصف الشخصيات ومكملا لها, إذ إنها تعبر عن الوضعية الاجتماعية الطبقية للشخصية, وتكشف عن معاناتها في عالم يتأس على الفقر والكدح والحرمان الذي يصاحب الشخصية منذ مرحلة الطفولة، وهذا ما يفصح عنه الراوي في حديثه عن بطل الرواية صالح بن عامر: «تذكر طفولته التي قضاها في العراء، يلبس سروالا قصيرا مقطعا عند الركاب وعند الآليتين، العيون دامعة الأنف ملتهب»[5].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 85.
[2] المصدر نفسه، ص 202.
[3] المصدر نفسه، ص 203.
[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ،ص205.
[5] نوار اللوز، ص 13.

وفي نفس الرواية يصف الراوي ملابس "حماد الزعيمي" «مسح أنفه بكم معطفه الذي تهدلت خيوطه بشكل فوضوي, وتحول لونه الأبيض إلى لون فحمي غامق» [1].

ويصف في مقطع آخر- ولكن هذه المرة من رحبة السوق- منظر الباعة من الأطفال «أنوفهم ملتهبة، ألبستهم متسخة ومطوية» [2].

تبرز ملابس فقراء مسيردة في رواية "نوار اللوز"، رثة ،ممزقة ،متصلبة من الوساخة التي تلتصق بها، مطوية غير مناسبة لمقاس الشخصية، مما يجعل منها مصدر ضيق وقرف بالنسبة لشخصيات الرواية ،وإن كانت في الوقت نفسه مرآة كاشفة لواقع اجتماعي طبقي، ويتأكد ذلك- للقارئ - عندما يعمد الراوي إلى وصف ملابس طيطما (صاحبة الماخور) الذي يكشف عن حجم الهوة بين الطبقتين «دخلت طيطما تجر ثيابا بيضاء ثقيلة تتصنع طفولة غابت بين تجاعيد وجهها» [3].

وتحمل رواية كتاب الأمير إشارات للألبسة التي كان ترتديها الشخصيات وبخاصة الشخصيات الرئيسة.

عندما حانت ساعة خروج الأمير من الجزائر «ارتدى ألبسته التقليدية حايك شديد البياض، وبرنوسا قهويا، وطلب من خدمه أن يأتوه بحصانه الأسود»[4].

وعند انتهاء مدة النفي، قدم الأمير برنسه الأبيض هدية إلى صديقه مونسنيور ديبوش، فقد جاء في حديث جون موبي عن هذا الموقف: «نزع الأمير برنسه الأبيض الحريري الذي كان يرتديه، والذي طرزته أياد نسائية كثيرة من بينها أنامل لآلة الزهراء في قصر أمبواز وأمضين وقتا كبيرا لنسجه في ظروف الوحدة والعزلة والخوف...ثم وضعه على ظهر مونسنيور ديبوش»[5].

يرمز البرنس إلى هوية الإنسان الجزائري، وهو كما تصور الرواية أفضل ما يمكن أن يهدى للآخر تعبيرا عن مشاعر الحب والود العميقة التي يحيل عليها اللون الأبيض لهذا الثوب. وفي الرواية صورة أخرى للباس في هذه الفترة الزمنية –

---

[1] نوار اللوز ، ص 33.
[2] المصدر نفسه، ص 43.
[3] نوار اللوز ، ص 36.
[4] كتاب الأمير، ص 523.
[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

الخاصة- لباس الفرسان الذي ارتداه صهر الأمير مصطفى بن التهامي بعد أن تم الإفراج عنه.

«لبس السيد مصطفى على غير عادته منذ يوم حجزه ألبسة الفرسان تحت دهشة الجميع، كان لباسه مرقطا بالسفائق الذهبية و الجلد المعشق بالألوان الآجورية...حمل عصاه في مكان بندقية اليطقان « yatgon » ذات الماسور الطويلة...حذاء بن طوبلين من الجلد الآجوري انتعلهما بسرعة ثم استقام أمام الأمير كالعسكري»[1].

كما يذكر السارد لباس الراهب "مونسنيور ديبوش" على لسان "جون موبي": «طلب مني أن آتيه بلباسه الفضفاض وخاتمه وصليبه الذي لا يغادر صدره»[2].

وفي رواية "البيت الأندلسي" يأتي السارد على وصف "حنا سلطانة" صاحبة الصوت الجميل الذي لم يكن يضاهيه أي صوت أندلسي, ويركز في وصفه لهذه الشخصية على وصف لباسها التقليدي الأصيل:«كانت في لباسها الأندلسي الفضفاض المصنوع من الحرير والساتان الهندي والصيني، المطرز بالياقوت واللؤلؤ وأحجار البندقية الجميلة، كانت كأنها جسد معشق بكل الألوان»[3].

وصـــف الأثـــاث و الفـــراش:

تواتر وصف الوسادة في الروايتين (ما تبقى – نوار اللوز) وبدت بمثابة الخزانة التي توضع فيها الملابس ومن المقاطع التي تبرز ذلك «كانت راشدة تخرج قطعة قماش من الوسادات القديمة التي أصبحت يابسة كالإسمنت المسلح، مخزن كسوة الأجداد...تفتح من حين لآخر، لإجراء عملية بحث جادة عن قطع خشنة لمواجهة الفصول الباردة»[4].

---

[1] كتاب الأمي، ص 425.
[2] كتاب الأمير ، ص 523.
[3] البيت الأندلسي، ص 53.
[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 202.

ويتساءل عيسى من سجنه عن حال أسرته «عن حالة الأولاد هل تسكن دارا بإمكانها أن تقاوم البرودة، الفراش المتآكل؟ حتى الوسائد القليلة أخرجنا أعماقها آلاف المرات؟؟ أصبحت مملوءة بالحجر؟؟»[1].

وجاء في وصف السارد للفراش الذي ينام عليه أبناء البطل:«الفراش الذي تتمدد عليه مخلوقات مطمطها الجوع... كان الفراش هزيلا وشاحبا كوجه امرأة عجوز»[2].

تجسد رداءة الوسادة الفراش ومختلف ما يتواجد في البيت من أشياء بسيطة الواقع الاجتماعي المزري الذي تعيشه الشخصية, ولأن مقام الولي المواجه لبيت البطل يعج بالأشياء والشموع, فإن (البطل) يضطر إلى سرقة الشمع من هذا المقام لينير بيته المظلم «مقام الولي الذي يواجه بيتي مملوء بالشمع الأطفال يسرقون من بيتي وأنا أسرق من مقام الولي أضيئه وآخذ البقية»[3].

وحتى عندما تضطر الشخصيات إلى مغادرة المكان (القرية) بحثا عن لقمة العيش, فإنها لا تجد إلا القليل من الأشياء تحملها معها.

يصف عيسى أشياءه المتواضعة التي أخذها معه إلى المهجر الفرنسي «الحقائب الهزيلة التي خرمتها الفئران...نظرت إلى الخاتم الذي ورثته عنها...اشتريته من القرايسى، البياع المتجول الذي كان يزور البلدة»[4].

ويصف الراوي في رواية "نوار اللوز" بعض الأشياء التي يتوفر عليها بيت البطل صالح بن عامر.

«انزلقت نظراته وأصابعه تحت الوسادة، تحسس التبغ الشعبي القديم، شنشنت تحت يديه قارورة الشمة الورقية، لف سيجارة (الشعرة)، قربها من فمه, ثم أوقدها من المصباح الزيتي»[5].

وجاء في مقطع آخر «انحنى صالح بن عامر على المجمر، كب عليه الكاز، ثم حاول أن يوقد الجمرات المتبقية، كان هواء الفجر مساعدا على سرعة الاشتعال وضع

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 204.
[2] المصدر نفسه، ص 63.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 27.
[4] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 83 ،ص 84.
[5] نواراللوز ، ص 14.

عليه قطعة خبز يابسة وغلاية القهوة كانت الديكة, قد بدأت تحركها البرد على قساوته لم يسكتها»[1].

تجسد هذه الأشياء: الوسادة، التبغ الشعبي القديم، قارورة الشمة، سيجارة الشعرة، المصباح الزيتي، المجمر غلاية القهوة بساطة الحياة في المجتمع الريفي. وتقف في الرواية عن فقر المكان، وقساوة الحياة, ومثلما تجسد المستوى المعيشي, فإنها أيضا تعكس المزاج الشخصي للشخصية الريفية.

وعلى النقيض من هذه الصورة الضحلة للأشياء في بيوت القرية, يزخر بيت طيطما بفيلاج اللفت في مدينة بلعباس بمختلف أنواع الأثاث والأشياء الجديد منها والقديم، وهذه المفارقة بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء, يبرزها تتبع الراوي لحركة البطل صالح بن عامر في بيت طيطما، فقد جاء في حديثه عن البطل «رأى وردا عند مدخل الدار، تتسلق الدرج بكامله حتى الطابق الأعلى...دخل حتى الركن جلس على (سداري) كبير التصقت عيناه بالحيطان وبالملصقات والألوان»[2].

«تزين طيطما بيتها وتزخرف حجرتها بالزرابي التي تأتيها من سبدو ومن تلمسان وبالأواني (سببدرية) التي تأتيها من مسيردة»[3].

وتصف طيطما ممتلكات زوجها الجديد «القبطان عند وكرفان وسيارة جميلة استلمها من الحزب، سنخرج كل سنة إلى الخارج, هكذا وعدني وعنده أموال كثيرة, سنسخرها في بناء مشروع سياحي في العاصمة, إذا وافقت الحكومة وساعدته»[4].

تتكرس هذه الرؤية الطبقية للمكان في رواية "ما تبقى"...عندما يقابل الراوي بين طبقتين تمثل الأولى أغنياء البلدة, و تمثل الطبقة الثانية فئة الفلاحين الفقراء.

يصف السارد عرس ولد الرومية (المرأة التي تحظى بمكانة اجتماعية راقية في القرية) «عرس من السماء للأرض... ولد الرومية وقولي ولد الرومية، السيارات والخيرات والدار العامرة»[5].

---

[1] نوارللوز ، ص 28.
[2] نوارللوز ، ص 23.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 38.
[4] المصدر نفسه، ص 23.
[5] المصدر نفسه ، ص 38.

وتأتي رواية "البيت الأندلسي" على وصف بعض الأشياء التي يتوفر عليها البيت العتيق عند شرائه من مالكه الأول الرايس حميدو، فقد كان كما يصفه السارد خربة «بيت صغير مهمل متشقق الحيطان، ملئ بالأدوات التقليدية: محراث قديم صنع من شجر الزيتون يحتاج إلى دابتين تجره منا جيل لحصد الغلة فؤوس وقادم صغير للحفر وتنقية الأرض، وحدث حتى آلة ضخمة تنام على كتلة تشبه الصخرة القديمة في شكل قمع تسند على قطعة حديدة خشنة، وصدئة قليلا، تستقر على محور المفترض أنه يدور...»[1].

يكشف هذا الوصف الظاهري الأمين لأشياء البيت عن استفادة الرواية من أعلام الرواية الواقعية- فلوبير- جعلت الوصف يمتاز بقدر كبير من الدقة والتفصلية، كما تعبر بعض الأشياء الموصوفة عن الحالة النفسية للشخصية، كالناظور الذي عثر عليه الجد غليلو في الخربة وفككه قطعة قطعة وأصلحه و ضحى يشكل نافذته الخاصة التي يطل من خلالها على ما وراء البحر: «كنت أجد متعة خاصة للراح بعد تعب اليوم على ظهر السفن...انزوي وراء الناظور وأتأمل البحر بشغف فأنسى نفسي بسهولة من موقعي...بنيت له مخبأ سميكا يحميه من الرطوبة والمياه...أصبح المكان مثل بيت الخلوة الذي يعينني على تحمل صعوبات المهاجر»[2].

وتولي الرواية اهتماما خاصا بمخطوطة قيمة تمثل ذاكرة البيت الأندلسي وتاريخه، وقد خصصت له الرواية فصلها الثالث المعنون بـــ أسرار المخطوطة القديمة, ويذهب السارد إلى أنها مكتوبة بلغة الخيمياندو التي ابتدعها الموريسكون للحاجة عندما أصبحوا محاربين في حياتهم، فنحت قفل المخطوطة الجلدي بهدوء كمن يخاف من اندثار شيء ثمين، ليس كالمرات الماضية، تسربت رائحة قديمة تشبه رائحة المصاحف العتيقة الصفحات الأولى كانت بالكيميادو»[3].

«لمستها بحذر خوفا من سقوطها وتبعثرها...كلما فليتها في أوقات العزلة وجدت فيها شيئا يشبهني، أو أشبهه، كتاب تحرك بين أيد يمكن عدها على رؤوس الأصابع

---

[1] البيت الأندلسي، ص 154.
[2] البيت الأندلسي، ص 155.
[3] المصدر نفسه ، ص 56.

حتى وصل إلي مليئا بالغموض والخوف وأحيانا بالدم والرماد...خبئ آلاف من القتلة والسارقين...»[1].

وصف الصورة

يتواتر توظيف الصورة في النماذج الروائية التي بين أيدينا وسواء أكانت هذه الصورة صورة فوتوغرافية, أو لوحة زيتية أو صورة منقوشة, أو جدارية...مثلت مجالا ثريا ومادة سردية هامة أبانت عن قدرات إبداعية للروائي وعن خلفية معرفية واسعة ووعي فني بضروة انفتاح الراوية و استفادتها من جميع الفنون, وهذا «التعالق بين الفنون يعد ميزة فرضتها الثقافة وأساسا فنيا ثقافيا»[2]، وسبيلا من سبل البحث عن قيم جمالية متعالية، وعلى غرار مكونات المكان التي أشرنا إليها آنفا تلعب الصورة دورا بارزا في بناء دلالات المكان بكشفها عن مواقف الشخصية وميولاتها وأيضا عن ذوقها الفني والجمالي.

في رواية "نوار اللوز" يلفت انتباه البطل عن دخوله دار البلدية -للاستفسار عن قائمة عمال السد وعن قوائم التعاونية الفلاحية- صورة نابليون التي لا تزال معلقة على الجدار دون أن يبادر المسؤولون إلى نزعها من مكانها، واستمرار بقاء هذه الصورة معلقة على الجدار يحمل دلالة استمرار السيطرة المعنوية لفرنسا بطريقة غير مباشرة في زمن الاستقلال من خلال "أولاد لاليجو"[*] عملاء فرنسا وأعوانها, الذين تحولوا بعد استقلال الجزائر إلى ساسة يتحكمون في رقاب المجاهدين أمثال: صالح بن عامر، «هذه صورة نابليون[**] منقوشة على الجدار من زمن فرنسا لا البلدية نزعتها ولا نحن انتبهنا لها»[3], وقد تأكد لصالح بن عامر الذي أثارت مشاعره صورة نابليون أن لا شيء قد تغير في الجزائر فـــحدث نفسه متأسفا: «بيار راح و موح جاء»[4].

---

(1) كتاب الأمير، ص 425.
(2) أحمد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي كتاب ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 53.
(*) لاليجو: كلمة أجنبية (les légions) و هم الفرقة الموالية للمستعمر من الجزائريين أو من اللفيف الأجنبي.
(**) نابليون (Napoléon): إمبراطور فرنسا (1852- 1870).
(3) نوار اللوز، ص 149.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

وفي رواية ضمير الغائب: يحمل بطل الرواية إطارا يضم صورة والده الشهيد "المهدي بن محمد"، بحيث تلعب الصورة في هذه الرواية دورا تحفيزيا يقوي لدى البطل رغبة البحث عن حقيقة استشهاد والده في الثورة التحريرية المسلحة.

«تراءى لي من وراء ملوحة الدمعة وجه المهدي مع ابتسامته الهادئة والإطار الصغير الذي حملته معي من أمكنة بعيدة و منذ زمن أبعد»[1].

حين يتأمل البطل صورة والده، فإنها تنقله إلى منبته الأصلي المتمثل في القرية، وإلى زمن غير الزمن الذي يعيشه بالمدينة وتقوى فيه الرغبة في التنقيب في الأماكن المغلقة وفي القلوب المغلقة على كثير من الحقائق التاريخية ومن بينها حقيقة استشهاد والده، فيعمد إلى التحري لكشف الأوضاع, مهما كان الثمن باهضا، متحديا بذلك معوقات التحقيق التي تضعها أمامه سلطة الاستقلال.

تشحن صورة الأب الشهيد بطل الرواية بدفقات جديدة من الإصرار والتمسك بالموقف، يستحضرها من إطارها, فتدفعه إلى التحرك من جديد كلما تسرب اليأس إلى قلبه فيعاود السير في الاتجاه الذي كرس نفسه من أجله.

«تأملت الإطار من جديد هذه المرة بانت لي عينا المهدي صافيتين على غير العادة واسعتين ورائعتين كفجر ربيعي»[2].

وفي رواية ذاكرة الماء يصف البطل مجموعة من الصور أتت الرواية على توظيفها في سياقات مختلفة ومن أبرزها:

صورة عائلية حملها البطل ضمن أشيائه عندما ارتحل إلى بيت صديقته فاطمة, وهي صورة كتب على ظهرها بخط عربي ردئ

صورة أخذت بحمام الوردة عام (1960)، المتصورون وهم على التوالي:لزعر، الحمصي، الحاجة أميزار، بنت الصغير وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيابة حمام الوردة[3].

---

[1] ضمير الغائب، ص 49.
[2] ضمير الغائب، ص 51.
[3] ذاكرة الماء، ص 119.

يهتم البطل بوصف تفصيلات هذه الصورة الفوتوغرافية (التذكارية)، فينقلها للقارئ الذي يتمثلها من خلال هذا الوصف الدقيق: «عليها بعض الغبار ورائحة البنزين, ولكنها في حالة جيدة، ارتسمت بها ثلاثة وجوه: أنا، هلع، أضع يدي على شاشيتي حتى لا تنزع مني أثناء التصوير، أمي وهي تمد يدها نحوى حتى تنهاني عن الحركة خالتي حليمة الطيابة التي كانت تستقبلني عند باب الحمام لتسرقني من أمي وتليفني مثل الخرقة البالية، كانت في الصورة على عادة أهل القرية، واقفة كالنخلة، يداها منسدلتان عبر جسدها، وجهها مضاء بابتسامة ريفية خجولة، تذكرت تفاصيل الصورة بكاملها»[1].

يحمل الغبار الذي يعلو الصورة ورائحة البنزين المنبعثة منها دلالة القدم، فقد أخذت في مرحلة طفولة البطل بحمام البلدة زمن الستينيات.

يحتفظ البطل بهذه الصورة, ويحرص على نقلها معه على غرار بعض الأشياء القليلة العزيزة على نفسه، كرسائل مريم، وقصصات بعض الجرائد الوطنية.

إذا, تمثل هذه الصورة الماضي الذي يعود إليه البطل بين الفينة والأخرى هروبا من وطأة الحاضر، يستعيد من خلاله زمن الطفولة المفقود وحميمية المشاعر التي كانت تعبق بها العلاقات الإنسانية في بساطتها وعفويتها وعلى الرغم من سكونية الصورة، إلا أن وصف البطل لها يبث فيها نوعا من الحركة يجسدها تحريكه للشخصيات الماثلة في الصورة: أنا، هلع، أضع يدي على شاشيتي، أمي تناهني تمديدها...

لا غرو أن هذا الوصف التفصيلي الحي لهذه الصورة يشعر بمدى تشبث البطل بها، ومن ثم بالماضي وذكريات الطفولة التي يمارس حضورها ضغطا نفسيا يزيد من حدة إحساسه باتساع الهوة بين الماضي والحاضر وفقدان الحياة لطعمها الجميل.

---

[1] ذاكرة الماء، ص 119.

وفي الرواية نفسها تأخذ بعض الصور أبعادا فكرية، إذ إنها ترتبط بتوجهات الشخصية وإيديولوجيتها «و ترمز إلى علاقة وجدانية, أو فكرية بين دلالتها وأصحاب المنزل» [1].

يعلق عمي إسماعيل على حائط صالون بيته صورة لكمال أتاتورك في إطار واسع بين الرئيس هواري بومدين ومحمد بوضياف.

يذهب عمي إسماعيل في حديثه عن الصورة «البلاد لم تعرف إلا هذين الرجلين. والمسلمون لم يعرفوا إلا هذا المغامر الشجاع...أقسمت أني لن أضع على هذا الحائط إلا العظماء كانت صورة السي مصطفى صغيرة وبعدها كبرتها. عندما توفي بومدين. قلت هذا مكانه المناسب، وعلقت صورته كان أحيانا أعمى ولكنه يحب بلاده»[2].

تجسد هذه الصورة رؤية الشخصية للتاريخ وإعجابها ببعض رموزه (كمال أتاتورك، هواري بومدين ومحمد بوضياف), وهي بذلك تقف في هذا المقطع من الرواية مقام الموقف النقدي للراهن الذي يمكن أن ينطوي عليه الملفوظ، تمثل رمزا مكثفا له، إذ إن نظرة واحدة لهذه الصورة مكنت الراوي/ البطل من أن يضعنا أمام الماضي التاريخي وإيحاءاته.

وفي رواية "سيدة المقام" تأخذ اللوحات الحائطية الكبيرة المتواجدة في بيت الأستاذ أبعادا جمالية تعطي المكان خصوصيته في التعبير عن الميولات الشخصية وعن ذائقتها الفنية الرفيعة ومن اللوحات التي يزين بها أستاذ الفن الكلاسيكي صالون بيته لوحة للفنان محمد خدة[*]، تركز مريم على وصف ألوانها«اللون الأحمر يطغى عليها ويتمدد مع الأصفر داخل الحروف العربية التي انسحبت أشكالها، ولم يتق إلا روحها التي تجد تناسقها وتجانسها كلما ابتعدنا قليلا عن اللوحة»[3].

---

[1] عمر عتيت: ثقافة الصورة (دراسة أسلوبي)، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 24.

[2] ذاكرة الماء، ص 66.

[*] محمد خدة(1930-1991) فنان تشكيلي جزائري ولد بمدينة مستغانم من أهم لوحاته:الظهرة,حصار القصبة,الصوان المنفجر,فلسطين... يزاوج بين جمالية التجريدية الغربية والحروفية العربية .
http : // www.maxforums.net/showthread.php ?t=162598 14/11/2012

[3] سيدة المقام، ص 70.

ولاشك أن للألوان في هذه الصورة أبعادها ودلالتها, فهي تعبر عن التعدد الثقافي في الجزائر وما تمازج الألوان وامتداداتها وتداخلها إلا تعبير عن تعالق هذه الثقافات الجزائرية، وانصهارها في بوتقة واحدة.

كما تحضر في الرواية لوحة للفنان المجنون العبقري سلفادور دالي[*] كالا تقطف البحر, أما حجرة النوم، فكان البطل يزين حائطها بصورة. لحبيبته مريم (راقصة البالي).

هذا وتعد «سوناتا لأشباح القدس» معرضا فنيا ضخما تعرض فيه العديد من الصور واللوحات الفنية العالمية التي تمتلك وجودها الموضوعي (الواقعي) مثلها يشير إليه الروائي في هوامش صفحات عديدة، إذ إنها تتواجد في متاحف عالمية شهيرة كمتحف لوس أنجلس ونيوجرسي ومتحف بروكلين ومتحف نيويورك للفنون الحديثة... وغيرها.

ومن هذه اللوحات المستثمرة في الرواية نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر اللوحات الآتية:

- ✓ آنيسات آفينون بيكاسو.
- ✓ الليلة المرصعة لفان غوخ.
- ✓ حداد الذئاب.
- ✓ باصات بروكلين الصفراء.
- ✓ مأتم عائلي.
- ✓ ذئب في هيئة حمل.
- ✓ طين البحر الميتم.
- ✓ لوحة شموس أمي.
- ✓ عدوى الأرض.
- ✓ الأندلس حتى الملتبسة.

---

[*] سلفادور دالي (Dali):1904، 1989 رسام و أديب إسباني من أساتذة الفن السريالي، امتاز بمقدار على إبـــداع أشكال غير معقولة، المنجد في اللغة و الإعلام، ص 239.

ومن اللوحات التي حظيت بإهتمام الشخصيات لوحة "الليلة المرصعة" (لفان غوخ) ولوحة "آنسات آفينون" (بيكاسو) وقدرأهما أثناء زيارته لمتحف الفنون الحديث «الظل الأسود لشجرة الصنوبر المتوحش، تظهر كعلامة سوداء ثابتة في عالم يسير نحو حتفه. وفي عمق اللوحة، يشكل اللون الأسود كل انشغالات الفنان وحزنه. آنسات آفينون لبيكاسو شيء آخر بهندستها وشكلها وألوانها. خمس نساء عاريات في وضع بين الغواية والدهشة، لحظة قطيعة مع مقاييس الفن الأوروبي المتوارث ورهان ضخم ضد الضوابط الفنية والجمالية التقليدية» [1].

يأتي توظيف "الليلة المرصعة" لفان غوخ في سياق الحديث عن العلاقة التصاحبية القائمة بين الكينونة (ذات الفنان) والموجودات الواقعية, ف"مي" والدة السارد فنانة تتعلق بهذه اللوحات الخالدة التي تتحول بألوانها وأضوائها وخطوطها إلى مثيرات تعيدها إلى ماضيها, وهذا ما تصرح به لإبنها "يوبا":«بيني وبين بيكاسو إسبانيا ومرتفعات كاطالونيا» [2].

تمثل هذه اللوحات وسائط بين الإنسان والعالم الخارجي من جهة، وبينه وبين الذات الإنسانية التي تعيش تراجيديا الواقع وآلامه.

وصـــف الطعـــام والشـــراب

يكتسي المأكل والمشرب أهمية خاصة في الحياة الاجتماعية والثقافية للإنسان ويعكسان دلالات وظواهر عديدة تتجاوز طرق الإعداد، كما أنهما يلعبان دورا أساسيا في الاعتقادات والأوهام والخرافات، وغالبا ما تؤثر معتقدات المرء على الطعام فتراه يمتنع عن أكل نوع منه دون سبب واضح[3]، وقد عكست اللغة العربية ببلاغتها وقوتها في التعبير والتخييل العديد من الأفكار والأقوال والأشعار وحتى القصص والحكايات حول الطعام, ويعد كل هذا إرثا أدبيا وتراثا بالإمكان استحضاره والاستفادة منه، ويمكن أن توظف المأكولات والمشروبات في العمل الروائي توظيفا يحمل دلالات متنوعة يمكن أن تكشف عن فروقات اجتماعية وطبقية وفكرية... وغيرها. واللافت في النماذج

---

[1] سوناتا لأشباح القدس، ص 94.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] نينا جميل: الطعام في الثقافة العربية، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط1، 1994، ص 13.

الروائية المختارة أن الكاتب أغفل هذين العنصرين ولم يحفل بوصفهما ويرجع ذلك إلى اهتمام السارد بالشخصية، في حين تتم الإشارة للطعام بطريقة عابرة وعرضية، ومن الروايات التي حملت بعض هذه الإشارات للأكل والشرب رواية "ما تبقى..." ورواية "نوار اللوز"

يصف بطل ما تبقى ليلة زفافه «تحت الزغاريد، وقطع الحلوى التي كانت تسح على وجهي تحميني من عيون الشياطين» [1].

تعبر قطع الحلوى التي كانت تنثر على جسد البطل على التفاؤل بالخير العميم، في حين تدل قطع الملح المتناثرة على طرد الحسد والتصدي للأرواح الشريرة والدلالتان تستمدهما هذه الصورة من الفكر الشعبي.

وفي حديث صالح بن عامر عن بني هلال وصف جانبا من حياتهم الاجتماعية القاسية «ركبوا البيداء أكثرهم مات في الطريق عطشا وجوعا ومعه دوابه وأغنامه وجماله تفلحت شفاههم من كثرة الشمس وأكل الكرموس[*] وشرب مياه العيون المالحة، والفلفل الأحمر المشوي على التنانير البدوية التي لا ينطفئ جمرها»[2].

وعندما يهم "صالح بن عامر" بالذهاب إلى سوق مسيردة تطلب منه لونجا أن يشتري لها بعض الخضر: «شفتك رايح للسوق قلت تجيبلي معك شوية خضر هاذو خمس بيضات، بعهم واشتر لي ما تراه صالحا»[3].

وعندما وصل إلى السوق طلب صالح من الخالدي أن يقايضه البيض بما يوجد لديه من مواد غذائية «خذ هذه البيضات وإذا عندك السميد أو السكر والقهوة أتهلا»[4].

وفي أحدى مغامرات البطل إلى منطقة الغرب الجزائري يشير إلى تناوله لوجبة الغذاء رفقة صديقه العربي «تغذينا في أحد الأسواق الشعبية، الكبدة والكباب والبصل المشوي على الجمر»[5].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 40.
[*] التين.
[2] نوار اللوز، ص 10.
[3] نوار اللوز ، ص 29.
[4] المصدر نفسه، ص 38.
[5] ذاكرة الماء، ص 79.

وفي رواية "ذاكرة الماء" يشير البطل في وصفة لمطعم الأقواس إلى الكسكس الشعبي الذي كان يقدم فيه للزبائن، فالمطعم كما جاء في وصف البطل «كان صغيرا بل هو عبارة عن زاوية مغلقة في شارع الكسكس، كانت زوجته عمتي زوليخة هي التي تحضره في البيت، ثم تأتي به إلى المطعم، تفتله ثم تقبل وهي تحمله على رأسها في ميدونة (**)» [1].

إلا أن هذا المطعم التقليدي سرعان ما اختفى عندما انقلبت أحوال المدينة وعاد صاحباه إلى القرية.

وفي السياق ذاته، يشير البطل إلى استبدال صاحب المطعم الجديد لأصناف الأكل التقليدي بأنواع أخرى وأصبح يقدم لزبائنه: «الكسكسي الملوكي couscous » « royal والبروشيت والدجاج والفريت» [2].

وإذا كان الكاتب قد أغفل عنصر الطعام، وكاد يحجب -على القارئ- دلالاته إلا ما قل منها وقد جاء ذكره في سياق حديثه عن المكان, أو الشخصية، فقد أولى الخمر كمشروب روحي أهمية خاصة، فهي تؤثر على الأبطال وتكشف عن وعي الشخصيات ولا وعيها.

تساعد الخمر البطل "عيسي" في رواية "ما تبقى" على نسيان مشاكله وهمومه وتعطيه قوة لمواجهة خصومه.

«أخرج قناني الروج من أعماق قطعة خشب عتيقة خرمتها السوسة... كل أتربة السقف متراكزة عليها. قبلها ثم وضع واحدة في جيب من جيوب معطفه الخشن»[3].

يخبئ عيسى قناني الروج بعيدا عن أعين زوجته وأولاده وعن أعين أهل القرية المحافظين، ولأنها من المحظورات في هذا المجتمع الريفي، فهو يشربها خلسة في الفرح حتى يستمتع أكثر بالرقص والموسيقى, ويرى بأن «شراب الأعراس يدوخ... وأقوى من أي شراب آخر» [4] يمتعه وينسيه آلامه.

(**) صحن كبير

[1] ذاكرة الماء، ص 179.

[2] المصدر نفسه، ص نفسها.

[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ص 91.

[4] المصدر نفسه، ص 96.

وفي رواية "نوار اللوز" لم تقدم الخمرة عنصرا سلبيا يمكن له أن يحطم البطل لأن تقديمها في الرواية لم يكن يرمي إلى نبذها وبناء موقف اجتماعي منها باعتبارها قوة محطة للإنسان، وإنما وظفت في الرواية على مستوى بناء الشخصية, وتوسيع دوائر السرد. فهي عامل كشف عن مكبوتات البطل, يقبل عليها عندما يختلي بنفسه في بيته فيدخل فيما يشبه لحظات المكاشفة مع الذات، وفي هذا السياق يقول السارد: «تراءات له قناني الروج التي تملأ الدار، هذه عادة صالح بن عامر عندما تقتحمه الأحزان ينزوي في براكته ويخرج من بقايا الروج المعتقه»[1].

ويصف السارد في موقف آخر آثار الخمرة على البطل: «اقترب أكثر من المجمر أشعل لفافة جديدة من دخان الشعرة صب كأسا جديدة، لم يعد يتذكر العدد, من أنه في البداية أقنع نفسه بأنه لن يزيد على عشرة كؤوس ومع شعوره بخفة وزنه أحس برغبة ملحة في البكاء حتى الصباح»[2].

يرتبط شرب الخمر بمزاج الشخصية وبالظروف المحيطة به، يشربها البطل كلما انزوى وحيدا في بيته بعيدا عن أنظار عيون أهل القرية يتناسى وهو يشربها وحدته وأحزانه ويحاول أن يتعالى على واقعه وأن يخلق نوعا من التوازن بين متطلبات الذات وسلطة الواقع التي يمثلها مجتمع القرية بتقاليده البالية القامعة لحرية الفرد ، وبذلك يبرز البطل من خلال إقباله على الخمر شخصية عنيدة و متمردة على الواقع .

2.1 ملامـــح الشخصيـــات

«تمثل الشخصية في النماذج الروائية المختارة أداة هامة استعان بها الكاتب في تجسيد المكان وإبراز خصائصه، من خلال ما تحمله الشخصية من علامات دالة، تستمدها من عمق المكان والبيئة والقيم... وهذه الملامح أو السمات النابعة من تأثيرات المكان، هي ما سنحاول استقراءه بالتركيز على عينة من الشخصيات, بدت لنا شديدة الارتباط بالمكان، وكأن المكان هنا يلد النموذج ويرعاه من دون فصل ظاهر

---

[1] نوار اللوز، ص 14.
[2] نوار اللوز ، ص 128.

بينهما»[1]، وقد اختيرت اغلب هذه الشخصيات من روايتي "ما تبقى..." و"نوار اللوز" نظرا لارتباط النصين بالاتجاه الواقعي، بحيث يؤثر المكان على الشخصية، فيتمدد في ملامحها وأفعالها، وردود أفعالها, ويتعدى أثره الشخصية الروائية إلى الجماعة فتكتسب معاني مكانية خاصة ويمكن التركيز على الشخصيات المرجعية الآتية:

1-2-1 الفـــلاح:

تسعى ملامح شخصية الفلاح في روايات الكاتب لتأكيد مجموعة من السمات الخلقية الخاصة، وتتمثل في الاعتزاز بالنفس والشجاعة والأصالة والامتداد والارتباط بالأرض، وقد أوضح بعض الدارسين أن الرجل الريفي بوجه عام «شديد التقدير لذاته إلى حد المبالغة، إلا أنه مع هذا شديد الانصياع لمعايير المجتمع، كما أن المروءة والشهامة والكرم من أبرز سماته» [2].

وقد أبانت رواية "ما تبقى" عن هذا النموذج من الشخصيات في تقديمها لشخصية الفلاح "عيسى الكاليدوني", المناضل السابق في صفوف الثورة التحريرية المسلحة وابن أحد المناضلين المنفيين إلى كاليدونيا الجديد.

يظهر عيسى فلاحا معدما، استطاع بمساعدة المتطوعين من الاستفادة رفقة زملائه من قطعة أرض في إطار الثورة الزراعية، يصفه أحد الفلاحين بقوله عمي: «عيسى لفحل...هكذا الرجال لكلام الصادق وحب الإشتراكية» [3], كما تبرز شخصية هذا الفلاح وفية مخلصة لمبادئ الثورة و لأرواح الشهداء, فهم في نظره «رجال قالوا كلمتهم ومضوا...إنهم قمة النزعة الإنسانية الصادقة في بدائيتها... »[4], لذا يأسف عيسى على مدار الرواية على ما يشهده واقع الاستقلال من سقوط وتراجع عن مبادئ الثورة, وهذا ما تكشف عنه تداعياته المستمرة التي يسترجع من خلالها نضال صديقه

---

[1] فاتح عبد السلام: ترييف السرد، (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 150.

[2] محمد على قطان: دراسة المجتمع في البادية و الريف و الحضر، د.ط1، 1979، ص 48.

[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 35.

[4] المصدر نفسه، ص 44.

لخضر حمروش «صدق يالخضر إنك فوق أن تباع و فوق أن تكون أملاكا أو مقلاهي وفلات ودراهم توزع وراء المكاتب» [1].

وهذه الروح الثورية متأصلة في الشخصية، فقد ورث "عيسى" النضال عن والده الذي ثار مع المقراني في ثورة الفلاحين الجزائريين 1971.

يصف السارد ظروف الواقع الاجتماعي المتردي، فيبرز عيسى فلاحا يعاني الفقر والتهميش والعطالة، ينتظر الاستفادة من سكن ريفي دون جدوى «من يقبل زيارتك في هذا القبو الذي تنبت فيه الرطوبة... مسد على شاربيه الطويلين, حك قنة رأسه بتثاقل مصحوبة بلحظة تفكير...انتبه إلى أحد صغاره كانت نظرته بريئة, صغير والهم كبير»[2].

لكن رغم ما تعانيه هذه الشخصية من ضغوطات اجتماعية ونفسية, تظل متفائلة بالمستقبل، وبتغير أوضاع القرية إلى الأحسن، لذا نجده يتمسك بالأرض المؤممة ويناضل - وجماعة الفلاحين- خصمه المختار الذي يسعى إلى استرجاعها وإعادة ضمها لأملاكه الواسعة وعلى المستوى الفيزيولوجي تظهر هذه الشخصية على قدر كبير من القوة والنشاط والحيوية, وهذا ما تجسده حركاته في ساحة الرقص وميله للشرب, كما تبرز ملامح الرجل الريفي لدى بوحلاسة صديق عيسى, وقد جاء في وصف السارد له «بوحلاسة هو هو، ما يزال... رجل ونصف حين يتعلق الأمر بكرامته.. كالبندير سخنه وأضرب، تسمع أدق النغمات، الدقة والنقرة وكأس الشراب» [3].

ترمي الرواية من خلال عرضها لما يتصف به الفلاح من: كرامة وأنفة واعتزاز بالنفس، وتمسك بالأرض وبالجماعة إلى إبراز النماذج الإنسانية البسيطة التي تتوفر على استعدادات فطرية وسجايا خاصة, تؤكد ارتباطها بالبيئة الاجتماعية والثقافية ولا تتواني (الرواية) في أن تشير إلى بعض الصفات السلبية التي عليها بعض الفلاحين كالإيمان ببعض الخرافات والمعتقدات السيئة وهذا ما يصرح به أحد الفلاحين

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 143.
[2] المصدر نفسه ، ص 78.
[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 48.

في حوار دار حول البقاء ضمن النظام التعاوني، أو الخروج منه لصالح الإقطاع «يا جماعة الخير... والله أراضي الحاج المختار منحوسة...لنطلب من الحكومة أن تغيرها لنا»[1].

وفي رواية "نوار اللوز" تبرز شخصية صالح بن عامر الزوفري نموذجا فذا للإنسان الريفي المناضل؛ فقد ناضل في زمن مضى المستعمر الفرنسي, وهو يناضل اليوم من أجل لقمة العيش.

تتصف هذه الشخصية بالبساطة والتواضع والرأفة بالضعفاء من سكان "حي لبراريك" أمثال لونجا القبائلية الأرملة التي يشفق عليها, ويحاول حمايتها، فيصرح: «لولاي ولولا هذه الخلائق الطيبة كانت قد افترست منذ زمن بعيد»[2]، وفي الشوق يرأف بالطفلة الفقيرة بائعة الزعفران في سوق ميسردة فقد دار بينهما هذا الحوار: «يا بنتي البرد عليك لماذا لا تذهبين لبيتك وترتاحين.

- ✓ أمي مريضة يا عمي صالح و حق رأس عودك.
- ✓ وضع دينارا في كفها المرتعدة، أسنانها كانت تصطك، أخرجت من الكيس البلاستيكي علبة من الزعفران وضعها في جيبه ثم انطلقت في السوق»[3].

كما يبدي صالح بن عامر احتراما كبيرا للمناضلين الكبار في القرية، أمثال أحمد القهواجي والعجوز حنا عيشه.

وفي مقاطع وصفية كثيرة يكشف السارد عن ملامح هذه الشخصيات, لعل أهمها شخصية القهواجي، الذي مات ابنه الوحيد برصاص الجمارك: «كانت عيونه حمراء، مورمة، وجهه يابس بشكل مخيف كأنه قطعة حديد مر عليها قرن من الدهر، جسمه هزيل، على ظهره ينام قميص أزرق التصق بلحمه، وجواره قديمة، تتضوع منها روائح كريهة جدا، على وجهه المعروق. زغب أسود محروق اجتاح عينيه غشاء مخاطي أصفر»[4].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 49.
[2] نوار اللوز، ص 112.
[3] نوار اللوز، ص 37.
[4] المصدر نفسه ، ص 93.

تبدو ملامح الفقر والبؤس والحزن علامات بارزة في وصف هذه الشخصية وتأتي هذه الملامح لتؤكد حجم المفارقة التي تعيشها فئة المناضلين الثوريين- أمثال القهواجي- الذي لم يشفع له تاريخه النضالي الحافل في جزائر الاستقلال، «حين عاد من الحرب كان يحمل في جيبه عشر فرنكات، كانت رصيده التاريخي كله. أشتغل برادعيا، ثم مزارعا خماسا، وفجأة قفز إلى تلحيم الأواني الحديدية المكسورة. قدم من بلدة سطيف ليس له عداوة مع أي شخص» [1].

ومن جهة أخرى تركز الرواية في تقديمها للشخصية الريفية على قيم الشجاعة والإقدام والأنفه ورفض الضيم.

يقف صالح بن عامر في وجه "ياسين" عندما أقدم على إهانة القهواجي في المقهى.

«ارتعدت الزرواطة في يده، اسودت الدنيا في عينيه، لم يعد يرى إلا الأشكال السوداء وعيون جاحظية، ومطوي حاد يلمع بقوة... هجم يسين كالوحش المجروح كانت عيناه مثبتتين على عروق الرقبة التي كانت تنبض بقوة... وقبل أن يلتفت كان صالح قد عالجه بضربة على دماغة... وعاوده بضربة ثانية على الظهر، فانطوى مثل شجرة مقطوعة و هوى على وجهه» [2].

وعلى خلاف هذه الصورة التي تغلبت فيها حدة الطبع الريفي, واشتد فيها الانفعال، يبرز القهواجي نموذجا إنسانيا يوحي بخبرة وتجربة كبيرة، تكون هي البديل الطبيعي للثقافة والعلم المفتقدين في عالم القرية... يهدى القهواجي من روع صالح بن عامر ويهون عليه مشاق الحياة بعد أن يفض العراك القائم بينه وبين يسين. فيخاطبه: "الصبر يا صالح والواحد يكبر قلبه»[3]، لهذا يصفه السارد بأنه «عود زيتون، لا يخون الملح والعشرة والأيادي التي غرسته، معدن صاف عاش الحياة حتى أرهقته»[4].

ولاشك أن هذه الأوصاف تعبر عن أصالة الشخصية, وتجذرها في المكان, وتعاليها عما يسود فيه من تعسف وظلم ومبادئ زائفة.

---

(1) نوار اللوز ، ص93.
(2) نوار اللوز، ص 115.
(3) المصدر نفسه، ص 117.
(4) المصدر نفسه، ص 108.

وعلى غرار شخصية "الفلاح" عيسى في رواية "ما تبقى" يبرز صالح بن عامر على قدر كبير من الوفاء لشهداء الثورة ومجاهديها، فنراه يتحسر على مدار الرواية على حال المجاهدين القدماء وكذا الشهداء، الذين لم تحترم ذكراهم «المجاهدون المفترض أن يكونوا أكثر الناس تضحية ها هم يبادلون عظام الشهداء بالفلات والمقاهي والتجارات المربحة» [1].

كما تبرز شخصية الريفي في نوار اللوز, من خلال نماذج كثيرة-صالح العربي، لخضر- ، على درجة كبيرة من الشجاعة والقوة والصراع من أجل البقاء, وهذا ما جعل هذه الشخصيات تقبل على خرق القانون, وتقدم على تهريب البضائع تحت طائل رصاص حراس الحدود.

1-2-2 الإقطاعـــي:

تجسد شخصية الإقطاعي في رواية "ما تبقى" صورة الغنى الفاحش, يطلق عليه السارد المختار الشارية, وأحيانا المختار بوشارية، وهذه الكنية تدل على البدانة والسمنة الزائدة وهي صفة كثيرا ما تلازم الأغنياء في الأعمال القصصية والروائية, وبخاصة الأعمال ذات الاتجاه الواقعي، وما من شك في أن هذا التشويه الاسمي للإقطاعي ينطوي على نقد ساخر لهذه الشخصية وللطبقة الغنية التي تنتمي إليها.

أما السمات النفسية التي تتميز بها هذه الشخصية فهي: النقمة والحقد الشديد على الفلاحين والمتطوعين، وعلى كل من يناصر الاشتراكية، التي جاءت لتسلبه أرضه وأملاكه، وهو أيضا شخصية سادية «يشوي خلائق الله ويستمع إلى لحمها وهو يتفرقع»[2].

يبرز الإقطاعي شخصية مفرطة في الأنانية والانحراف الخلقي ماضيه مدنس بالخيانة الوطنية والعمالة للمستعمر, وحاضره مشوه بالقتل والاغتصاب والتظاهر بالتدين.

---

[1] نوار اللوز ، ص 144.
[2] ما تبقى، ص 27.

1-2-3 القـــوّال[*]:

ترتبط شخصية القوّال في روايات واسيني بأماكن التجمعات العامة كالساحات، الحدائق السواق، وهي شخصية شعبية, وظفها الكاتب أداة لتمرير العديد من الخطابات السياسية والاجتماعية.

يظهر القوال في "نوار اللوز" في سوق مسيردة «كان صوته يرتفع عاليا، عاليا... كان الناس يحيطون به كالنمل, وهو يقص أخبار العرب القديمة وصاحبه ينقر على القلوز، وصوت القصاب ينطلق حزينا من الأعماق»[1].

تستقطب حلقة القوال أغلب رواد السوق الشعبية, تشدهم كلماته, وحركاته الخفيفة و«يظهر هذا الدور الذي يضطلع به الحكواتي مدى تعلقه بحياة القرويين والتحامه بهم»[2].

تتكفل هذه الشخصية بسرد وقائع العرب القديمة وأخبارهم، ويستعين بمرافقه الذي ينقر على الطبل وبصوت القصبة الذي يشد إليه ناس كثيرين ومن الصيغ التي حملتها الرواية لملفوظ هذه الشخصية «قبل البداية عشرة دورو للوالدين.

وِينَكْ يَا اِللِي تَحبْ الوالدينْ.

والشُهَداءَ والأنَبْياءَ والصَالحينْ.

عشرة دورو للمسكين... »[3].

تنسي حكايات القوال وأجواء حلقته الصاخبة الفقراء همومهم وآلامهم «كان يحكي ويفتح عينيه ويرسم الأهوال التي قاساها السيد علي بحركاته التمثيلية القديمة والزبد يتطاير من فمه»[4].

يلتفت حول القوال رواد السوق والباعة المتجولين وصغار المهربين الذين يختفون في حلقته عن أعين رجال الجمارك.

---

[*] القوال: الحكواتي.

[1] نوار اللوز، ص 44.

[2] رشيد بن مالك: السيميائية السردية، دار مجدولاي، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 138.

[3] نوار اللوز، ص44.

[4] المصدر نفسه، ص 46.

في حين تأتي شخصية البراح لتفاجئ رواد السوق بالأخبار عن سقوط أحد المهربين برصاص الجمارك, تتميز هذه الشخصية الشعبية بسرعة الحركة والتنقل, وبصوتها الجهوري الحاد الذي يصل مسامع جميع الناس ليعلن عن مختلف الأخبار الحزين منها والسار, ويمكن لنا أن نقف عند خبرين أذاعهما البراح. في رواية "نوار اللوز" فقد جاء في قوله:

«يا السامعين، ما تسمعوا إلا سماع الخير

يا السامعين وقلوبهم كبيرة.

عبد الله ولد يامنه راه قتلته الديوانه»[1].

وفي إحدى أيام الشتاء سمع صالح بن عامر البراح ينادي بصوته العالي يخبر أهل مسيردة عن بداية الأشغال في السد:

«يا السامعين ما تسمعوا إلا سماع الخير.

ساعة الخير جاءت و الظلام اللي كان راح

نهار الحد راها تبدأ الخدمة في البراج»[2].

ويولي الكاتب في "رمل الماية" اهتماما خاصا بشخصية القوال الشعبي "عبد الرحمن" المجذوب الذي يحكي في "أسواق المدينة وفي الحديقة العامة حكاية البشير الموريسكي على أنغام الموسيقى وصوت ماريوشا.

يعيش عبد الرحمن المجذوب رفقة حيواناته «ضرب المجدوب على البندير, لكن الثعبان هذه المرة رفض أن يرقص»[3], ويقف ضد القوالين /الوراقين الذين توظفهم السلطة للسيطرة على الرعية، وتزييف الحقائق، «أي تاريخ يا مسكين، التاريخ، التاريخ الذي نرويه في الساحات أم التاريخ الذي يزوره الوراقون في القصور؟؟».

وفي الروايتين ترتبط شخصية القوال بالأماكن العامة وبالطبقة الشعبية البسيطة, و هي شخصية واقعية غائصة في واقع الحياة اليومية.

---

[1] نوار اللوز ، ص 46.

[2] نوار اللوز، ص 174.

[3] رمل الماية، ج2، ص 272.

4-2-1 المرأة:

تبرز المرأة من خلال عدة نماذج نسائية، لتجسد مختلف الظروف التي عاشتها المرأة والأدوار التي اضطلعت بأدائها في إطار المجتمع الذي يشكل وعيها ويطبعها بسمات خاصة.

من النماذج النسائية التي حملتها رواية "ما تبقى" شخصية راشدة زوجة البطل وهي امرأة نمطية تملأ البيت بحضورها وبدورها المتميز, في حضور البطل, أو عند هجرته إلى فرنسا للعمل, أو دخوله السجن، فهي مثال للتفاني والعطاء, وتحمل قساوة الحياة.

يصفها الراوي: «راشدة يادين الرحمة عيونها قاتله، بندقية جائعة هذا الفولار الأحمر الذي تغطي به رأسها بهذه الطريقة»[1].

تؤمن راشدة بالخرافات والجان، لذا نجدها تحمل زوجها -عندما يشتد به المرض- إلى زيارة أولياء الله الصالحين, وهذا ما يفصح عنه البطل «رويشدة طفلة مقطوعة من شجرة مثلى حامت بي كالطائر الجريح كل أولياء الله الصالحين... ومع الفقر كانت تنزع ثمن الأسفار من جلدها»[2]، كما تبرز راشدة أيضا امرأة شديدة الغيرة على زوجها؛ فهي تغار عليه من الفتاة المتطوعة (ميلودة)، وتعتقد أن زوجها يحب جنية, ويحلم بالزواج منها, «أعرف أيها الذئب.. أنت تعشق جنية والجنية تحلم بالزواج بك... كل الناس يقولون نفس الشيء»[3].

تخاف راشدة على زوجها من خطر خصومه, وتحذره من مغبة الإسراف في شرب الخمر «راشدة مسكينة حيوان وديع، تخاف علي... فالزمن صعب والأولاد بعدد النجوم...تخاف فقط لأنها تتصور أن كل من يشرب قد يقدم على الذبح والقتل»[4].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 73.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 86.
[3] المصدر نفسه، ص 105.
[4] المصدر نفسه، ص 109.

وفي رواية "نوار اللوز" تظهر صورة المرأة الريفية (النمطية), من خلال نموذج المسيردية زوجة صالح بن عامر الزوفري، المرأة التي يعيش البطل على ذكراها بعد وفاتها في مستشفى الغزوات عند وضعها لمولودها.

يتحسر صالح بن عامر على فقده زوجته, «عندما كانت المسيردية على قيد الحياة، كانت الدار أكثر تنظيما، كانت حبلى، وكنا نحلم كثيرا بالأشياء الجميلة التي لم نرها أبدا في حياتنا...حين أفتح عيني مع نجمة الفجر أفاجأ بالقهوة جاهزة وبوجهها المبتسم دوما»[1].

يجسد هذا المثال الأدوار التي تقوم بها المرأة داخل البيت, كالقيام بتربية الأبناء وتنظيم البيت والسهر على راحة الزوج كما يكشف عن علاقة الانسجام والتوافق بين الزوج والزوجة على غرار أغلب روايات الكاتب بحيث يغيب أي مظهر للصراع بينها ويظهر كل منهما مكملا للآخر وفي حاجة ماسة إليه.

أما النموذج الثاني للمرأة في "نوار اللوز" فيتمثل في شخصية لونجا القبائلية التي تنحدر من جبال جرجرة.

يصف السارد جمالها القبائلي الأصيل«يالله لونجا لم تتغير أبدا هي هي ما تزال طفلة تتعشق المفاجآت الكحل والمسواك والحناء الورقية واللباس القبائلي الفضفاض»[2].

وجاء في مقطع آخر «بانت شقرتها الخمرية بكل وضوح وتجلى عنفوان قداسة الجمال البربري»[3].

تؤثر البيئة الاجتماعية على لونجا, وبخاصة بعد وفاة زوجها الإمام ،فتطالها الوحدة والإشاعة والاضطهاد وهذا ما يفصح عنه صالح بن عامر «لونجا مثلي مسكينة مقطوعة من شجرة يابسة»[4] ولولا وجود البطل والناس الطيبين لما تمكنت من العيش في القرية بأمان.

أبانت صورة المرأة من خلال هذه النماذج عن قيم التخلف والجهل المنتشرة في القرية, وقد بدت بعض الأحكام المطلقة عن المرأة نابعة من سوء فهم آيات القرآن

---

[1] نوار اللوز، ص 15. ص16.
[2] نوار اللوز، ص 29.
[3] نوار اللوز ، ص 104.
[4] المصدر نفسه، ص 112.

الكريم التي تناولت المرآة وهذا ما توضحه بعض المقاطع السردية، فقد جاء في حديث الإقطاعي المختار عن المرأة «شهادتها مرفوضة وهي ظاهرة فما بالك بهذه السلعة الكاسدة...على المرأة أن لا ترفع عينيها في الرجل، فهي تحمل الخيانة والفسق في الدم منذ حواء وحتى الآن»[1].

1-2-5 الشخصيـــة التاريخيـــة:

من أهم النماذج المجسدة لهذا النوع في الشخصيات من النماذج الروائية المختارة: شخصية الأمير عبد القادر في رواية "كتاب الأمير"، الرواية التي سلطت الضوء على مسيرة كفاح الأمير عبد القادر ضد الاستعمار, وأيضا ركزت على نبل أخلاقه وتسامحه الكبير مع أبناء جلدته وكذلك مع خصومه، وهذا ما شهد له به الأعداء قبل الأصدقاء، فقد قال فيه الكابتن هيبوليت (Saint Hippolyte) «الأمير رجل مدهش هو في وضعية أخلاقية لا نعرفها جيدا في أوربا، رجل زاهد في شؤون الدنيا ويظن أنه موكل من طرف الله بمهمة حماية رعاياه، حلمه ليس الحصول على مجد والهدف الشخصي له ليس من مهامه وحب المال لا يعنيه أبدا ليس ملتصقا بالأرض إلا وفق ما يمليه عليه الله، فهو أداته كما يبرز المتن الروائي ميل الأمير للسلم والهدنة ورفضه إراقة الدماء وقتل النفس فهو يرى في الحرب دمارا وهلاكا للبشرية ترفضها الأديان والأخلاق، فقد كان يأسف بعد كل معركة ينتصر فيها على حسرناه للسلم. «ربحنا الحرب لكنهم أجبرونا على خسران معركة السلم»[2].

ومن الملامح البارزة في شخصية الأمير حبه الشديد للعلم وشغفه للمعرفة لأنهما في تصوره سبيلا النهوض بالبشرية، وهذا ما يعلن عنه حزنه الشديد لضياع وحرق المستعمر لكتبه التي كان ينقلها معه إلى عواصمه (المتنقلة) «يحدث معي أن أبكي على كتاب أكثر من بكائي على أعزائي الذين أكلتهم الحرب»[3].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 214.
[2] كتاب الأمير، ص 130.
[3] المصدر نفسه ، ص 289.

إضافة إلى ما سبق تبرز هذه الشخصية أنموذجا للشخصية الوطنية الأصلية المحافظة على خصوصيتها، فقد ظل الأمير محافظا على عاداته وتقاليده في منفاه ومن الصور التي تظهر أصالته وهويته, أسلوب حياته وأخلاقه النبيلة.

«تربع الأمير على الهيدورة الخشنة الموضوعة على الحصير الكبير كان يجد صعوبة كبيرة في المكوث طويلا على الكرسي أو حتى على الكنبة الخشبية»[1].

كما ركز السارد أيضا على كرم الأمير, وهو في أشد الظروف ضيفا، عندما هم بمغادرة بوردو تأسف عن عدم امتلاك ما يهدى لفقراء بورد وسكانها الذين منحوه المحبة والحنان «لا أملك شيئا ثمينا أهديه لك سوى هذا البرنس لكن ما في القلب أكبر بكثير مما ترى»[2].

ويمكن القول أن حرب الأمير على الأعداء في ظل ظروف قاهرة- كفيلة بأن تترجم عظمة الرجل وقوة شخصية.

1-2-6 الجماعات (الفلاحون، المتظاهرون، الجماعات الإسلامية):

تؤكد العديد من الدراسات الاجتماعية أن «لكل جماعة، أو شريحة اجتماعية شخصيتها النموذجية التي تعبر عن سلوك وأخلاق وتصرفات أعضائها ومنتسبيها»[3].

ولها وظيفة أساسية هي المساعدة على البقاء والاستمرار وتحقيق الوضع الأفضل للأفراد[4].

وبالنسبة للرواية عند واسيني الأعرج, فإنها لم تلتزم بهموم الفرد فحسب، وإنما انفتحت معظم أعماله الروائية على هموم الجماعة وعلى مختلف ما تعانيه من مشكلات. ويمكن أن نقف في النماذج الروائية المختارة على العينات الآتية:

- **الجماعة الريفية:**

تعبر الجماعة الريفية في الرواية على هموم الجماعة وعلى ما تعانيه من مشكلات وضغوطات اجتماعية ونفسية.

---

[1] كتاب الأمير ، ص 291.

[2] المصدر نفسه، ص 537.

[3] إحسان محمد الحسن: البناء الاجتماعي و الطبقية، دار الطليعة للنشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص 83.

[4] عمر الخطيب: المسألة الاجتماعية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6، 1982، ص 22.

تحضر الجماعة الريفية في رواية "ما تبقى"، تجسدها جماعة الفلاحين بحيث تبرز هذه الجماعة, وهي تتحدى الفقر والقهر الإقطاعي بمختلف أشكاله من إغراءات مادية واضطهاد تتعرض له, فلا تجد لها من وسيلة إلا الاتحاد والاتفاق على كلمة واحدة «الحل الوحيد يا جماعة أن نتفق على كلمة»[1].

تبدو جماعة الفلاحين منسجمة متماسكة, تجتمع ليلا بالمقهى لتناقش مشاكلها العالقة مع الإقطاع ومع أعوانه، تلتف حول بعضها في لحظات الحزن والألم.

يصف البطل الحزن المخيم على جماعة الفلاحين في أول اجتماع يغيب عنه المتطوع عبد القادر الذي احترق, وهو يحاول إخماد النار التي شبت بفعل فاعل في محصول التعاونية الفلاحية «إيه قبل أسابيع دفناه...غسلنا آلمنا بلحمه المحروق وبدمه الذي تحول في أيدينا إلى رماد...نوع من الحزن يخيم على الجميع»[2], وهذا الحزن يشبه في أبعاده ذلك الحزن الذي انتاب "ناس البراريك" عند مقتل العربي بن "أحمد القهواجي" في رواية "نوار اللوز".

يصف السارد مظاهر الحزن:« التف مجموعة من الشباب على المحمل، رفعوه على ظهورهم, ارتفعت أصوات النساء في الزاوية الثانية للمسجد...امتد الناس خيطا واحد من باب المسجد حتى المقبرة التي تقع على مرتفع القرية هكذا ناس البراريك لا تجمعهم إلا المآتم»[3].

إلا أن سكان "البراريك" وعلى خلاف جماعة الفلاحين, لا تشكل جماعة أو فئة منسجمة، لأنهم جاءوا الحي من مشارب مختلفة، وقد توافدوا على المكان طلبا للعمل في السد، ونظرا لتأخر إنجاز هذا المشروع، فقد وجدوا أنفسهم عرضة للبطالة والتسكع.

لقد استباح أغلب سكان البراريك طرق الكسب غير المشروعة، وتعاطى بعضهم الحشيش، ودفعت الحالة الاجتماعية نساءه إلى امتهان الرذيلة, مما أدى إلى ضياع هوية السكان القدامى وتقاليدهم الأصيلة إن: «تجمع السكان القدامى مع الوافدين الجدد صير

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص62.
[2] المصدر نفسه، ص 63.
[3] نوار اللوز، ص 106. ص107.

ناس البراريك لفيفا متنافر الأهواء والعادات»[1], وحتى المشاكل البسيطة التي تثار في هذا الحي غالبا ما تنتهي بالتناحر والاقتتال الدامي فـ «المسائل المعدة كثيرا ما تحل في عين المكان وقليلا ما يتدخل القضاء تبدأ الأمور بسيطة، ثم سرعان ما تتعقد، فتخرج السكاكين وتشهر البنادق، وتتكاثف القبائل متجاوزة تناقضاتها وصراعاتها الثانوية»[2].

أثرت الأوضاع الاجتماعية التي يطفح بها عالم القرية على الجماعة الريفية في حي البراريك، فكان لعوامل: الجوع والفقر والبطالة وكذا الاكتظاظ أثرها على سلوك الناس وطباعهم البدوية الصافية، التي مسها قدر كبير من التشوه والزيف، فتحولت الجماعة إلى تشكيل متنافر, تقوم حياته على الاقتتال والتناحر: «كل واحد يحاول أن يفرض نفسه على البقية بأدواته الخاصة- عالم يالطيف- عالم آخر، يعيش بطقوسه الخاصة، العمال، المخدرون الطيبون، المهربون، القوادون,القتلة, كل واحد رمته منطقته الجائعة إلى هذا المكان الغريب»[3], وإن كانت هذه القتامة لا تحجب في كثير من الأحيان طيبة وأصالة سكان الحي فـ«بقدر ما هم قساة على بعضهم البعض، فهم جياد أصيلة لا تتبعها شقاوة الأيام»[4].

ويذهب السارد إلى أن طباعهم وأخلاقهم ستعود إلى أصالتها البدوية، إذا ما تغيرت أحوالهم الاجتماعية, و زالت جميع العقبات أمامهم، وهذا ما يحدث به صالح بن عامر صديقه العربي «أعرف أننا نخسر كثيرا مما نربح، لكن لم نتشوه بعد(...) فإمكانية إصلاح أنفسنا ما تزال قائمة حين يتوفر العمل في هذه البلدة, وسيتوفر حتما»[5]، وقد سجلت الرواية بعض مظاهر الألفة والتآزر بين سكان البراريك في العديد من المواقف, نذكر منها على سبيل التمثيل: مساعدة الخالدي -بوصفه أحد أغنياء البراريك- لصالح بن عامر في سوق القرية, وهذا ما يجسده الحوار الآتي:

«- الخالدي يا وليدي، سأقف هنا قرب السيارة لبيع هذه الأغراض.

---

[1] فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص 183.
[2] نوار اللوز، ص 107.
[3] نوار اللوز، ص 113.
[4] نوار اللوز ، ص 56.
[5] المصدر نفسه، ص 78.

- خذ راحتك عمي صالح. ولد لبراريك لا يرفض ولد لبراريك...اقترب من هنا عن الأمطار»[1]، كما تبرز تلك الأصوات المتعالية في السوق التفاف الفقراء حول بعضهم بعض، وهي تصيح محذرة من مداهمات رجال الجمارك: الديوانه الديوانة.

- المتظاهرون

تشير بعض النماذج الروائية المختارة "ذاكرة الماء"، "سيدة المقام"، "شرفات بحر الشمال"، إلى الشباب المتظاهر ضد الوضع (الاجتماعي، السياسي، الثقافي) المتردي في الجزائر، هذه الأوضاع التي انفجرت في أكتوبر الدامي، 1988.

تقول مريم في "ذاكرة الماء", وهي تمسح بعينها الأعمدة والمرتكزات الرخامية الكبيرة التي تحمل في قمتها ، قاعات محاضرات الجامعة المركزية: «الخير في أطفال أكتوبر 1988 وإلا، لكانت اليوم هذه الحيطان محرمة علينا»[2].

وتتحدث مريم في "سيدة المقام" عن هؤلاء المتظاهرين، «الأطفال يلتصقون بالشاحنة ويتضاحكون... الرصاص بدأ... المجموعات بدأت تتراجع بفوضى كبيرة»[3].

وتصف جثة أحد المتظاهرين «كان فمه مفتوحا والدم يملأ عينه حاولت أن أغلقها...امتلأ فمه بالدم وسقط في ظلمة لا نهاية لها»[4].

- المتطرفون(الجماعة الإسلامية)

يتواتر توظيف هذه الشخصية في أغلب نصوص الكاتب المختارة، يطلق عليهم الراوي في رواية سيدة المقام-: حراس النوايا, وهم كما يقدم في الرواية صنعة بني كلبون (حكام الاستقلال) الذين تفاجؤا ذات يوم «بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدفعون على أبوابهم الموصدة، يزاحمونهم في سلطانهم»[5].

تمارس هذه الجماعة العنف بأشكاله المختلفة, فهم يترصدون الناس في الطرقات وفي الأماكن العامة ويتواجدون في كل الأماكن فهم –كما تقول مريم- «بإمكانهم أن

---

(1) نوار اللوز ، ص 38.
(2) ذاكرة الماء، ص 55.
(3) سيدة المقام، ص 150.
(4) المصدر نفسه، ص 151.
(5) المصدر نفسه، ص 228.

يخرجوا من كأس قهوتك المسائية,أو من فجوات حيطان حجرة النوم، وينصبون مشانقهم»[1].

يركز السارد على وصف هيئتهم في بعض المقاطع السردية:«حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رماح رياح الجنوب الساخنة...القبعة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس، نتشممهم من بعيد، فنغير المعابر والطرقات، رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم، عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على الأموات»[2]. ولا تختلف هذه الصورة الكاريكاتورية لهذه الجماعة في روايات الكاتب الأخرى, فتبدو في رواية "ذاكرة الماء" أكثر دموية وبشاعة من خلال ما كانت تعرضه هذه الجماعات من ملصقات تعبر بواسطتها عن فكرها المتطرف.

«أيها الشيوعيون، ستذبحون حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة، قل: إن الإرهاب من أمر ربي»[3].

وتصور رواية "البيت الأندلسي" أمير هذه الجماعة: رد أبو إلياس وهو يمسد على لحيته الكثة، القاتمة السواد بلا أدنى تردد... إنها طريقتنا لتدمير النظام من داخله، هذا الجيل مريض ومخدوع، يجب أن ينقرض[4].

تتطابق صورة الجماعات الإسلامية في جميع روايات الكاتب، فتوصف بالتطرف والعنف وإقصاء الآخر... وما إلى ذلك من الصفات التي تأتي على لسان الراوي الذي يصادر صوتها ويتكلم على لسانها.

3.1 الحوارية /التفاعل النصي التراثي

تقوم الحوارية كما بلورها باختين على مرتكز أساسي وجوهري وهو: « أن أي نص لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته, وإنما هو امتداد طبيعي لما هو خارج عنه, إنه رهين النصوص الأخرى، ففي أي نص، أو أي عمل أدبي يمكننا أن نكشف عن

---

(1) سيدة المقام ، ص 245.
(2) المصدر نفسه، ص 11.
(3) ذاكرة الماء، ص 50.
(4) البيت الأندلسي، ص 380.

علاقات خارجية واضحة»[1]. ويذهب إلى أن الحوارية: تضفي على الرواية دينامية الحياة ذاتها وتمنحها الحيوية والصدق[2].

إذا تمثل الرواية عند باختين جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة – كما يرى هذا الناقد- مثل الرواية مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية... وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات، ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب، إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع وفي التراث المكتوب والشفوي, وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي[3]. ومن هنا نسعى في هذا المبحث إلى إبراز أهم الأشكال التراثية التي استحضرتها الروايات المختارة - وبخاصة الروايات التي تتخذ من القرية إطار لها-, لما لها من دور بارز في تجسيد واقع المكان, وتأكيد خصوصيته الثقافية.

يعرف التراث العربي في مختلف الأبحاث التي تناولته على أنه كل ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل عصر النهضة من جهة ثانية[4]، وبهذا التحديد يتسع التراث ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد ولها صلة وثيقة بالماضي[5].

إن تراث أية أمة هو صورة للجهد الإنساني فيها في المجالات المختلفة, وكل جهد يحمل في ذاته حقيقتين: حقيقة مادية وأخرى فكرية, وهو ليس إنتاجا حققه التاريخ والمجتمع، فحسب بل هو أيضا عطاء ذاتي إنساني لشخصيات دخلت التاريخ[6].

---

(1) وائل بركات نظرية النقد الروائي عند باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية مح 14، ع03، 1998، ص 84.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 88.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص 22.

(4) سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1997، ص 47.

(5) المرجع نفسه، ص نفسها.

(6) فرحان صالح: جدلية العلاقة بين الفكر والتراث (رؤية نقدية)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1983، ص8 .

ويمكن النظر إلى التراث على أنه بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة وخارج التاريخ، بل هو جزء من التاريخ، إنه الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور وبالتالي، فهو لحظات متتابعة، والمسافة التي تفصلنا عن الماضي كما يقول بول ريكور (Poul Riceur): «ليست فاصلا ميتا بل هي تحويل إبداعي للمعنى»[1].

يمثل التراث بمختلف نواحيه و مستوياته جزءا من مقوماتنا الحياتية والوجدانية والحضارية وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال, وتفاعلنا معه لا يكمن في تقديسه ولا في التنكر له[2] لأن جوهر المسألة التراثية لا يكمن في اتخاذ مواقف معه, أو ضده، وإنما يكمن في الوعي الذي ننطلق منه في تعاملنا مع التراث والذي ينبغي أن يكون تعاملا علميا، بحيث نعيه على مستويين: مستوى الفهم ومستوى التوظيف, أو الاستثمار، في المستوى الأول، علينا أن نحرص فعلا على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أما على مستوى التوظيف فمن الطبيعي أن نتجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة وقف عندها التقدم[3]، وبهذا يتسنى لنا «تجاوز النظرات الاختزالية, أو الاسقاطية للتراث على واقعنا، أو على قضايا تشغلنا في فترة من الفترات، وإنتاج معرفة جديدة ونص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه»[4]، فتكون قضية التراث والتجديد هي قضية التجانس في الزمان وربط الماضي بالحاضر, وإيجاد وحدة التاريخ، فالتراث والجديد يمثلان عملية حضارية في اكتشاف التاريخ, وهو حاجة ملحة ومطلب ثوري في وجداننا المعاصر، كما يكشفان عن قضية البحث عن الهوية عن طريق الغوص في الحاضر إجابة عن سؤال من نحن؟[5].

فإذا كان البحث عن الهوية لا يتأتى إلا بتحديد الصلة بين الأنا والأخر، فإن عملية التراث والتجديد هي الكفيلة بتحقيق ذلك، لأنها اكتشاف الأنا وتأصيلها وتحريرها

---

(1) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 95.

(2) سعيد يقطين: الراية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 259.

(3) فرحان صالح: جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث، ص 09.

(4) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، ص ص 259. 260.

(5) بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.

من سيطرة الثقافات الغازية ومناهجها وتصوراتها ومذاهبها ونظمها الفكرية، وتساعد أيضا على مواجهة التحديات الحضارية والغزوات الثقافية التي تهب علينا من كل حدب وصوب[1].

وقد تنبه الروائيون العرب لهذا الخطر على غرار بقية المثقفين، وبخاصة بعد أن تضافرت مجموعة من الدوافع حملتهم على النزوع إلى توظيف التراث -بمختلف أشكاله- في نصوصهم الروائية، اختصرها الباحث محمد رياض وتار في كتابه توظيف التراث في الرواية العربية في بواعث ثلاثة هي:

البواعــث الثقافيــة

وتتمثل في تأثر الوجدان العربي – سلبا- بهزيمة أكتوبر 1967 واقتناع المثقفين العرب بضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث، لا من أجل التقديس والانغلاق، ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.

البواعــث الفنيــة

وتتمثل في العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية خاصة بعد ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا تعنى بتوظيف التراث والغوص في البينية المحلية، وقد نالت شهرة كبيرة كما هي الحال بالنسبة لرواية غابريال ماركيز (مائة عام من العزلة).

الحركــة الثقافيــة

ويعود الفضل في هذا الباعث إلى المثقفين والنقاد ,الذين بذلوا جهودا كبيرة في بحث مسألة التراث بالرجوع إلى النصوص القديمة بدلا من الارتباط بالرواية الغربية و وجدوا في الأدب العربي القديم ما يحقق الغرض والتنوع، كالقصص الديني البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والقصص الفلسفي[2].

---

[1] علي سحبون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، منشأة المعارف الإســكندرية، د.ط، 2007، ص 202.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشــق، د.ط، 2002، ص 11.

إن التعامل مع التراث على اختلاف مرجعياته وأشكاله هو أحد أهم السبل التي انتهجها كتاب الرواية رغبة في «إيجاد شكل مميز للقصة وللرواية العربية، وهو الأمر الذي اقتضى مجاهدة شاقة وإحساسا خاصا بالزمن والتاريخ والواقع»[1].

يكشف العالم الروائي للكاتب "واسيني الأعرج" عن صورة المشهد الثقافي الجزائري بعناصره المتعددة وطبوعه المختلفة، بحيث يتغلغل في هذا العالم المكان المرجعي المعيش «بوصفه تجربة وجودية في كتاب الذات والثقافة وعليه يشتغل النص الفني في قلب الوجود وليس على حوافه, أو خارجه»[2]، يستدعي التراث المحلي وهو لا يستعيد باستحضاره واحة الماضي, فحسب بقدر ما يحاول اكتشاف مناطق الاجتهاد الإيجابي فيه والمناطق المضيئة حوله[3].

وإذا ما وقفنا حيال المسافة الزمنية التي تربطها بهذه الأشكال الفولكلورية، فإننا نجد أنفسنا أمام الذاكرة التي تصل الماضي بالحاضر, وتشتغل كقناة تنقل لنا هذا الماضي بكل تراكماته، وحينما تشتغل الذاكرة بوجه عام والذاكرة الروائية على وجه التحديد كناقل للثقافة الشفوية, فإنها تعيد إبداع هذه الأشكال الثقافية من جديد ضمن سياقات سوسيوثقافية مغايرة ترتبط بالراهن، يطالها فيه نوعا من التحوير الإبداعي للمعنى وهذا ما عبر عنه بول ريكور بالتراثية (Traditionality) عندما رأى أن «الماضي يضعنا موضع سؤال قبل أن نضعه موضع سؤال»[4]. الأمر الذي يدعو للمقارنة «بين البنية الثقافية والبنية السيميائية للذاكرة، إذ يمكن اعتبار الثقافة تثبيتا (Fixation) لتجربة الماضي، ولكن يمكن أيضا أن تلعب دور البرنامج وتشتغل باعتبارها أمرا و توجيها (instruction) لإنتاج نصوص جديدة وفق طريقة معينة»[5].

---

[1] مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، (دراسة لفنيات الموروث النثري و جماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني (1969، 2005)، دار الأوائل دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 42.

[2] الأخضر ابن السائح: جماليات المكان القسنطيني (قراءة في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)، دار الأديب وهران، الجزائر، د.ط، 2007، ص 110.

[3] مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص 98.

[4] بول ريكور: الوجود و الزمان و السرد،...، ص 96.

[5] عبد القادر بوزيدة: لوثمان و سيمياء الثقافة..بحوث سيميائية، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، ع01 سبتمبر 2002، ص 18.

ودائما في إطار تتبع ملامح التجسيد الواقعي للمكان في روايات واسيني الأعرج، ستركز الدراسة على تناول تفاعل الرواية مع عنصر التراث المحلي, وتحديدا في روايتي "ما تبقى"،... و"نوار اللوز"، نظرا لارتباط الروايتين بالبيئة المحلية من جهة و تواتر الأشكال التراثية المستثمرة فيهما, وبخاصة تلك التي تعبر عن ثقافة المكان كالأمثال والأغاني والمعتقدات وصيغ التداول اليومي... وستتم الإشارة إلى بقية النماذج إذا ما دعت الضرورة إلى ذلك.

يحيل الفضاء الثقافي لعالم القرية في الروايتين على نمط فكري واجتماعي معين ويشي بالعديد من الدلالات، وليس هذا فحسب، بل ويضطلع غالبا بتنظيم الفضاء الجغرافي للقرية التي تبنى من خلال عناصر الثقافة وعلاقاتها بشكلها الخاص, وتتحول من خلاله إلى حقل دلالي مفتوح ومتعدد يقاوم الانغلاق، ويمكن أن نقف على الأشكال التراثية الآتية:

1.3.1 الأمثـــال الشعبيـــة

الأمثال الشعبية مرآة صادقة تعكس مواقف الإنسان وأفكاره بيئته وتجسد مدى ارتباطه بها، وهي كما يذهب بعض الباحثين تلعب دور القوانين، يعتنقها الناس، ويؤمنون بها بشدة لما لها من آثار على سلوكهم وتصرفاتهم، فهم يعتمدون عليها في دعم كلامهم وتأكيد أقوالهم و«يكاد يكون لها نوعا من السلطة الأدبية التي تفرض على العامة من الناس شكلا معينا في تعاملهم، ويأخذ بها معظم الأفراد، شأنها شأن كل الظواهر الاجتماعية على أفراد المجتمع»[1]، وبخاصة في البيئة الريفية التي يكثر فيها تداول الأمثال، نظرا لحرص أهلها على حفظه والاستشهاد به عند الحاجة ومن ثم كان «سلطان الأمثال في القرى أقوى منها في المدن»[2]، وهذا ما نلمسه أيضا في سلوك شخصيات واسيني الشعبية التي تتحرك في إطار القرية، على خلاف تلك الشخصيات المدنية التي تكتسب ثقافات أخرى إضافة للثقافة المحلية.

---

[1] محمد سعيدي: صورة العمل و دلالته الاجتماعية و الثقافية في المثال الشعبي الجزائري، إنسانيات، مركز البحث في الانثربولوجيا الاجتماعية و الثقافية وهران، الجزائر، عدد01.

[2] محمد الجوهري: دراسات في علم الفلكلور، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر د.ط، 1992، ص 240.

تتوزع الأمثال الشعبية في رواية "ما تبقى" عبر مقاطع الحوار الروائي، وفي سياق الأحاديث الذاتية والتداعيات, وهي تعبر في مجملها عن علاقة الشخصية بالواقع وعن وعيها بخصوصياته, ويمكن أن نقف على الأمثال الآتية:

«الطمع يفسد الطبع»[1].

«جوع كلبك يتبعك»[2].

«حوت يأكل حوت»[3]

«أخدم يالتاعس للناعس» [4].

«الفرح يعلم الطير كيف تأكل»[5].

تكشف هذه الأمثال عن جوهر البنية الثقافية للمكان (القرية) وعما يسود فيه من قيم ومواقف وأساليب تفكير متباينة, وإن كانت تذكر في أغلبها بما يسميه أسكار لويس (Oscars Luis) بثقافة الفقر,فقد استنتج هذا الباحث «أن الفقر يخلق ثقافة خاصة به ذات عناصر مشتركة بين الفقراء من سماتها أنها تخلق نفسها بنفسها»[6]، وهي لا تعني انخفاض المستوى المعيشي للإنسان بقدر ما تعني عدم القدرة على التكيف والشعور بالنقص والقهر ومختلف المشاعر السلبية، عن التجارب المعيشية لشخصيات الرواية وفي مقدمتها شخصية البطل (عيسى)، هي التي حنكت الشخصية الشعبية, وأكسبتها قدرة فائقة على تكثيف واقعها الخاص والعام في جمل موجزة ولكنها ذات دلالة.

هذا وتأتي رواية "نوار اللوز" هي الأخرى على حشد عدد كبير من الأمثال الشعبية التي استلهمتها من المخزون الثقافي المحلي.

---

(1) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 38.

(2) المصدر نفسه، ص 45.

(3) المصدر نفسه، ص 57.

(4) المصدر نفسه، ص 12.

(5) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 186.

(6) إسماعيل بن السعدي: الثقافة و الثقافة الفرعية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، عدد18، ديسمبر 2002، ص 84.

ومن الأمثال الواردة على لسان "صالح بن عامر الزوفري" قوله: «سل مجرب ولا تسل طبيب»[1] وورد في حديثه إلى ماما عيشه، أكد به كلامها عن أهمية روث الأبقار في فصل الشتاء بالنسبة لفقراء مسيردة.

«يا تجيب يا تخيب»[2]

«اخرجي يالفيران من الغيران»[3] ذكر عندما انصرف رجال الجمارك من السوق و يتضمن دعوة التجار غير الشرعيين لعرض بضائعهم.

«اللي منورة عليه ما يفكر في اللي مظلمة عليه»[4] وقد جاء في حديث صالح لطيطما، عندما استفسرته عن أخبار مشروع الإنارة بالقرية.

«عاش ما كسب مات ماخلى»[5].

«اللي ينطح الحيط يتكسروا قرونه»[6].

«هذا زمان لحمار فيه غزال»[7].

«شطارة الرجال تبان مع الرجال»[8].

وردت هذه الأمثال على لسان صالح بن عامر، وقد عبر من خلالها عن وضعه البائس في واقع يشتد فيه تسلط الأقوياء على الضعفاء, مما يجعل من عملية مجابهة هذا الواقع مجرد انتصار لا غير.

استفادت رواية "نوار اللوز" من مرونة المثل الشعبي ومن قدرته الفائقة على «تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة(...), والتعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة»[9].

---

[1] نوار اللوز، ص 25.
[2] المصدر نفسه، ص 118.
[3] المصدر نفسه، ص 45.
[4] المصدر نفسه، ص 69.
[5] المصدر نفسه، ص 162.
[6] نوار اللوز، ص 165.
[7] المصدر نفسه، ص 166.
[8] المصدر نفسه، ص نفسها.
[9] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1996، ص 157.

تفصح الأبعاد المعرفية التي تتضمنها هذه الأمثال عن مستوى وعي الشخصية الشعبية بواقعها، وهو وعي مستمد من التجربة المعيشة للشخصية، ومن معترك حياتها اليومية بكل تفاصيلها الواقعية، وهذه الأمثال لا تقدم للقارئ رؤية لواقع ذاتي محدود، وإنما تتعدى ذلك لتقدم رؤية للواقع في بعده الإنساني العام.

2.3.1 الأغانـــي

تشترك الأغنية الشعبية مع غيرها من ألوان الفنون القولية في تكوين المقومات الأساسية للثقافة الشعبية، فهي «تعبير صادق عن وجدان الشعب وشكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق»[1].

تتأسس الأغنية الشعبية في الروايات قيد الدراسة أداة تعبيرية فاعلة تصلح بها الشخصية الروائية في لحظات الخيبة والحزن, فتفصح من خلالها عما يختلجها من مشاعر و أحاسيس.

في رواية "نوار اللوز" تتيح هذه الآلية التعبيرية المتميزة للبطل صالح بن عامر فرصة التعبير عن معاناته وآلامه، بعد أن قضت زوجته المسيردية وابنها نحبهما بمستشفى الغزوات، بسبب الإهمال الذي لقياه، وهذه المأساة حولت حياة البطل إلى جحيم لا يطاق, وأذكت إحساسه بالاغتراب، فلم يجد له في هذا الواقع الآسى سوى الأغنية و قلب لونجا المفعم بالعطاء يدندن في أذنها.

«راري يا بنت رارْ

غدا يفرج و نَبْنيلِكْ دَارْ.

بلادنَا كبيرةْ وحْنَا صغَارْ.

اللي مَا كَلاه البر كلاتْ النار»[2].

لا ينبئ مضمون هذه الكلمات عن الواقع الشخصي للبطل فحسب، بل يتجاوزه للتعبير عن الهم الاجتماعي، عن معاناة طبقة بكاملها، تعيش البؤس والاغتراب

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 238.

[2] نوار اللوز، ص 213.

والمطاردة في بلاد تتسع، لكن لتضيق على فقراء ظلوا ينتظرون لحظة الفرج لحظة إعمار المكان وبناء السد.

وتضطلع بعض الأغاني في "نوار اللوز" بتشخيص مشاعر الحزن والأسى التي تراود البطل "صالح بن عامر" كلما تذكر مصرع صديقه العربي على يد رجال الحدود، فيردد بقلب مفعم بالمرارة هذه البكائية.

«العرَبْي يالعربي خُويا.

لوْ كان جِيتْ سَمَا ونْجُوم

نخليكْ كالطير تَحُوم»[1].

يضع هذا المقطع الغنائي القارئ أمام واقع اجتماعي مرير، تعيشه الفئات الشعبية الفقيرة التي تدفع بها قساوة الحياة إلى الانتقال من القرية إلى الحدود الغربية أين يواجهها الموت على يد حراس الجمارك.

لا يغني بطل "نوار اللوز" للحبيبة لونجا ولا لطيف من فقد: صديقه العربي، زوجته لمسيردية، وإنما يغني أيضا لرفيق دربه وأنيس وحدته لجواده لزرق، يحثه على ضرورة التأهب للذهاب إلى السوق «سِرْيَا لزْرَقْ سِرْ»[2], وقد يلجأ إلى تذكيره بما أغدق عليه من نعمة وعناية, فقد أسرجه فضة وكساه حريرا ,لذا فهو يأمل أن يعيده سالما غانما إلى قريته, فيخاطبه عندما تهب الرياح, ويشتد برد الشتاء وهما غريبان يطويان الدروب الوعرة خلف الحدود الغربية:

«يا لزرق أناربيتكْ

وَبْسرج الفضة وديتكْ

والورغانْ حريرْ.. »[3].

وتتعلق الكثير من المقطوعات الغنائية في هذه الرواية بوصف مقتضى الحال وإبراز حالة الوجع والضياع التي تنتاب البطل في جله وترحاله, يتسلى بها عن ظروف الحياة, ويروح بها عن نفسه بحثا عن أمل جديد.

---

[1] نوار اللوز ، ص 143.

[2] نوار اللوز، ص36.

[3] نوار اللوز ، ص 143.

«يالصالح...يالصالح

يا القمح البليوني»[1].

أبانت رواية "نوار اللوز" عن قدرة الكاتب على انتقاء أشد الأغاني ملائمة للسياق الروائي وأكثرها إبرازا لوجع الشخصية و انكساراتها، وقد بدت هذه الأغاني جزءا أساسيا من البناء الدامي العام للخطاب الروائي الذي هيأ لها حياة جديدة في عالم جديد هو عالم النص ومن هنا فـ «إن المجددين بهذا المعنى هم الذين يهيئون للتراث الاستمرار والحيوية، لا أولئك الذين يحنطونه بالتكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعقم»[2] الذي يعنى ولاشك الاندثار والزوال، وإن كان استحضار التراث في مختلف أشكاله وحتى تلكـ الأشكال البسيطة منه (الأغنية) يقتضي حالة من الوعي الإيجابي بالتراث وبخصوصيته و قيمته الحضارية.

استطاع الروائي أن يخلق مسوغات وجود الأغنية الشعبية في النص، وأن ينوع في سياق موضعتها، ويقنع المتلقي بأهميتها في تشريح الواقع,وكشف الرؤى المخبأة لدى شخصيات الرواية.

يفصح صالح بن عامر لصديقه العربي أن سر تعلقه الكبير بالغناء يعود إلى تأثره بفضاء القرية الثقافي: «عندما كنت في سنكـ يالعربي يا وليدي، كان الغناء لا يبرح فمي حتى أسماني ناس الحي الشيخ صالح بن عامر الزوفري، حفظت أغاني الرميتي، الغيليزانية...الشيخة العمياء والشيخة حبيبة العباسية... والشيخ حمادة الله يرحمه»[3]، فجميع هذه الأسماء تمتلك حقيقة وجودها المرجعي على أرض الواقع, وقد أعطى وجودها النص خصوصيته الثقافية, وجذره في بئته المحلية.

ولا يقتصر ترديد الأغاني على البطل صالح بن عامر، وإنما يتجاوزه إلى شخصيات أخرى كشخصية العربي والحكواتي الذي يردد أغانيه في سوق مسيردة

«شوفو شلة من العداء،

واقفة في البيبان.

---

[1] نوار اللوز ، ص 12.

[2] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 14.

[3] نوار اللوز، ص 81.

والقلوب القاسحة.

ما خلات حديبان»[1].

يرتبط مضمون هذه الكلمات بالأوضاع الاجتماعية التي يعيشها فقراء مسيردة في ظل الحصار المضروب عليهم من طرف الأغنياء والانتهازيين, ورجال الجمارك الذين يطاردون الفقراء، فيحرمونهم لقمة العيش يقتلونهم, ويصادرون كل أحلامهم وآمالهم في تغيير أوضاعهم إلى الأحسن ومن هنا تحمل الأغنية الشعبية على بساطتها موقف الشخصية من الواقع حتى وإن كان هذا الموقف خفي وغير معلن.

وفي رواية "ما تبقى" يتوسل البطل عيسى بالأغنية لإبراز واقع معيشي متردٍ، يسيطر فيه الإقطاع على رقاب الفقراء من صغار الفلاحين، وفي مقدمتهم البطل، فلا يتردد دوما في التعبير عنه بالأغنية:

«يا أهْل الحَال... يا أهْل الحَال.

أمْتَي يصْفَى الحَال

أمْتَي يزوُل هذا المُحَال»[2].

يشخص هذا المقطع مختلف المشاعر والأحاسيس التي تثقل كاهل البطل، فيحاول أن يتطهر منها، من خلال هذه الكلمات, وأن يلقي بها خارج الذات.

تنبئ صيغة "يا أهل الحال" عن تجاوز هذه الأغنية للهم الذاتي، وتحولها إلى صدى حقيقيا للذات الجمعية ولعذاباتها وآلامها ولأحلامها وبرغبتها الماسة في التغيير.

تمتلك الأغنية الشعبية في الروايتين السابقتين (نوار اللوز، ما تبقى) أهمية خاصة، فالغناء حسب رؤية شخصيات الروايتين عامل مساعد في التغلب على ضغوطات الحياة في القرية. ومن جهة أخرى، تتأسس الأغنية أداة يمكن لها أن تكشف عن رؤية الشخصية للواقع, وتلخص موقفها من بعض القضايا العالقة فيه.

---

[1] نوار اللوز ، ص 45.

[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 17.

3.3.1 المعتقدات الشعبية

«تشمل المعتقدات الشعبية كل ما يؤمن به الإنسان من أفكار تتعلق بالعالم الخارجي وما وراء الطبيعة، وهذه المعتقدات قد تكون في الأصل نابعة من نفوس أبناء الشعب ذاته عن طريق الكشف, أو الإلهام، أو أنها كانت معتقدات دينية كالإسلام والمسيحية وما إلى ذلك، ثم تحولت مع مرور الزمن إلى أشكال جديدة من الاعتقاد المغاير لما يحظى بالقبول الرسمي من رجال الدين الذين أصبحوا يدخلونها في عداد الخرافات» [1].

تتميز المعتقدات - على خلاف جميع العناصر الشعبية- في كونها تختبئ في صدور الناس(...) وتلقن من الآخر، ويلعب فيها الخيال الفردي دوره، ليعطيها طابعا خاصا، وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين[2]، تقف دوما «شاهدا على حكمة عميقة وعلى إدراك خفي لجوهر الحياة»[3].

تمثل المعتقدات جانبا من جوانب الكيان البشري المعبر عن التصورات إزاء الظواهر الطبيعية «يؤدي فيها الخيال دورا هاما وتكتسب من خلاله طابعا خاصا»[4].

من المعتقدات التي تسود المجتمع: الاعتقاد في الجن، التبرك بالأولياء، الإيمان بفعالية السحر، العدد سبعة...

يشتد استفحال مثل هذه المعتقدات وغيرها في الريف أكثر منه في المدينة وهذا ما لمسناه في الروايات موضوع الدراسة.

«تبرز القرية في روايات واسيني, وهي ترزخ تحت وطأة معتقدات بالية تحكم الحياة الخاصة والعامة للشخصية الريفية، المرأة والرجل على حد سواء وتجسد العقل الباطن للمجتمع القروي.

---

[1] أحمد بن نعمان: نفسية الشعب الجزائري، شركة الأمة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 1994، ص 65.

[2] الجوهري و أخرون: دراسات في علم الفلكلور، ص 35.

[3] فردريش فون درلاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها)، مكتب غريب القاهرة، د.ط، د.ت، ص 10

[4] محمد الجوهري: علم الفلكلور، دار المعارف، ط3، ج1، 1978، ص 63.

في رواية "ما تبقى" يصاب البطل بشلل نصفي يقعده الفراش، فيفسر مرضه على أنه مس من الجن، لذا تلجأ زوجته رويشدة إلى زيارة الأولياء الصالحين، فكانت كما يصورها الراوي "تحوم به كالطائر الجريح، كل الأولياء الصالحين... زاوية المسخوطين.. زاوية سيدي بن عمر.. سيدي علي.. سيدي بوجنان.. حمام ربي، حمام بوحجر»[1].

ولأن أهل القرية يعتقدون بأن الجن تسكن الإنسان وتلازمه، ولا يمكن له أن يتخلص منها إلا بالذهاب إلى أولياء الله الصالحين، وهنا يحاول القائمون على هذه الأضرحة والمقامات أن يبطلوا مفعول الجن وتحرير الواقع في شرنقتها، وبقدر ما يسعون ويجتهدون، كانوا يطلبون كثيرا من المال ومع الفقر الشديد كانت زوجة البطل «تنتزع ثمن الأسفار من جلدها»[2] في سبيل شفاء زوجها وعودته إلى الحياة الطبيعية.

ويمكن أن تؤثر هذه المعتقدات على وعي الشخصية، وتدفعها إلى تغيير المكان وهذا ما يفصح عنه البطل متحدثا عن زوجته عندما أنجبت مولودا ذكرا: «خافت عليه كثيرا..قالوا لها بأنه يشبه الطفل الأول..العين..الفم..الضحكة..قيل لها أن الدار مسكونة فأرادت تغييرها»[3]. فقد اعتقدت بأن الجن تسكنها فالجن كما يعتقد تسكن الإنسان والمكان معا، لذا تؤثر الخرافة على تفكير الشخصية الشعبية، فهي «تمتلك قوة سحرية تفرض نفسها في كل زمان ومكان»[4] نظرا لـ «صعوبة التحقق من صحتها أو بطلانها»[5].

وقد لا ترتبط الخرافة بالذات الشعبية، وإنما الجماعة الشعبية، فتكون بذلك إفرازا لـ «التناقضات الاجتماعية المعيشة يوميا على ساحة الواقع»[6]، وعاملا مؤثرا على سلوك الناس ومواقفهم، كتأثير خرافة لالة حموشة الحضرية التي «أخذتها الملائكة

---

(1) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 105.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 82.
(4) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي...، ص 100.
(5) عبد الرحمن عيسوي: سيكولوجيا الخرافة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1982، ص 67.
(6) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص575.

على أجنحتها بعيدا بعيدا وراء جبال الواق واق»[1], وقد آمن بحكايتها أهل القرية إيمانا قاطعا لذا استغلها الإقطاع وأعوانه من أعداء الإصلاح الزراعي، لخدمة مآربهم للسيطرة على الأرض ومن هنا، فإن أحكام السيطرة على المكان /الأرض لن تتأتى في تصور هؤلاء الإقطاعيين إلا بإحكام السيطرة على تفكير الفلاحين, وذلك بتكريس واقع ثقافي سلبي بال ومتخلف، يمكن من إبقاء أوضاع القرية على ما هي عليه.

ونشير في هذا الإطار وعلى خلاف بعض الأعمال الروائية الجزائرية –رواية ريح الجنوب على سبيل التمثيل لا الحصر- وحتى العربية لم تغال رواية "ما تبقى" في تضخيم سلبية الخرافة كموروث ثقافي, ولم تعتبرها حائلا دون صحوة المجتمع الشعبي ونهوضه للمطالبة بحياة أفضل.

تحول الرواية المعتقد الشعبي ممثلا في مقام لالة ستي[*] إلا ملاذا يتجه إليه البطل بعد خروجه من السجن الذي دخله ظلما، فيناجيها قائلا: «يا لالة ستي..؟؟ يا صاحبة النخيل الذي يكلل كل هذه الخلائق التي يقتلها اليأس..أمامكـــ الآن آخر سلالة أولاد الريفي الذين يعرفونكـــ جيدا ويقدرونكـــ...آه يا لالة ستي لو رأيت ما فعلوا بي، بابنكـــ الذي يقدر مقامك العظيم»[2].

إن مناجاة البطل لمقام "لالة ستي" الذي يكتسب وجوده المرجعي على أرض الواقع مثلما يشير الروائي إلى ذلك، ما هي إلا ملمح من ملامح التجسيد الواقعي للمكان في بعده الثقافي الذي أعطى المكان والشخصية عمقهما الشعبي المحلي وصدقهما الواقعي.

وتتكرس سلطة المعتقد الشعبي على شخصيات رواية "نوار اللوز"، ومن العلامات الدالة على ذلك: «أن أهل مسيردة اعتبروا اختفاء صالح بن عامر بعد «من علامات الغيب والنبوة»[3], وأن «العلامة ستظهر بعد تساقط الثلج»[4]، وأن حصانه

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 157.

[*] لالة ستي: زاهدة في كل منطقة لها مقام و يظن أهل كل بلدة أنها مدفونة عندهم و أكبر الظن أنها دفنت على السلسلة الجبلية التي تحتضن مدينة تلمسان في الجزائر على رواية بعض سكان المنطقة.

[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 157.

[3] نوار اللوز، ص 169.

[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

لزرق تحول بقدرة قادر إلى «براق مجنح بوبركات»، وسافر نحو عوالم صعبة لا يدركها إلا الذي خلقها»[1].

تقدم الرواية من خلال هذه العلامات التراثية الدالة تشخيصها لواقع القرية الذي تعتمد فيه على الرمز، والإيحاء, وتحول فيه الواقع إلى أسطورة على غرار ما يعرف بالواقعية السحرية في رواية أمريكا اللاتينية, إضافة إلى هذا، تنفتح "نوار اللوز" على خرافة لونجا والغول التي تلقاها بطل الرواية صالح بن عامر على عمر بوحلاقي أحد القوالين الشعبيين في القرية.

حينما يسلك (البطل) طريق العودة بعد رحلة اغتراب عن القرية, يناجي لونجا القبائلية «هو ذا أخوك يالونجا..قطع الفيافي والثلوج وسيصل حتما إلى سالفكـــ»[2]. ولما انهكته مسالكـــ الطريق واستعصت عليه دروبها الجبلية الوعرة المغطاة بثلوج الشتاء، أخذ جواده لزرق «يتجنح كالبراق يرفرف عاليا، يعلو فوق الثلوج.. في محاولة نبوية لإيصال الأرض بالسماء»[3].

ويمكن أن نقف على نماذج خرافية أخرى في هذه الرواية مثل: قصة الصياد والعفريت، التي تم استحضارها في موقف مقتل العربي ابن القهواجي، بحيث تقول بعض النسوة في القرية: «إيه يا لالة يقولون إنه حاول قطع الوادي المسكون بالليل، فسقط في مائه، وطئ على ابن الجن الأزرق، فأقسم أن يفنيه مثلما أفنى العربي ابنه»[4]، كما يزعم بعض سكان مسيردة أن صالحا عندما تذكر همومه ومشاكله اغتم و«حك ذقنه فأبيض وظل يحكـــ ويبيض حتى تحول إلى ثلوج حملتها الريح وسافرت بها إلى القمم الباردة»[5] و«ضنت حنا عيشة قابلة القرية أن صالحا تحول إلى طفل صغير يرعي في البرية الموحشة»[6].

---

(1) نوار اللوز، ص 169.
(2) نوار اللوز، ص 182.
(3) المصدر نفسه، ص 184.
(4) نوار اللوز ، ص 93.
(5) المصدر نفسه، ص 170.
(6) المصدر نفسه، ص 171.

تكشف هذه الأمثلة وغيرها عن العوامل المتحكمة في سلوك الشخصية الروائية وفي مقدمتها الفكر الغيبي الخرافي الذي يشكل كينونة وعي الإنسان الريفي, ويلونه بملامحه الخاصة.

ولا نعدم وجود مثل هذه المعتقدات في الروايات التي تدور أحداثها في المدينة، لأن هذه المعتقدات «لا تميز في سيطرتها على العقول بين الأمي والمثقف, ذلك أن التفكير السطحي الساذج المجرد من المعرفة العملية لا ينحصر في الفئات الشعبية، وإنما نجده على نطاق واسع من السلم الاجتماعي لأفراد المجتمع الواحد»[1].

جاء على لسان بطل "ذاكرة الماء" «كانت نساؤنا عندما تدخلن على بيت الولي الصالح وتقفن على قبره في أيام الأعياد أو المرض، أو القنوط، تنزعن بعض التربة من عمق الأرض تستحممن بها بعد أن تطلين كامل أجسادهن، لتشفين من البؤس، والمرض ونفور الفراش وعنف الزوج والكوابيس المخيفة»[2].

يستدعي الراوي هذه الصورة التراثية، عندما تضطره الظروف الجديدة – تفشي ظاهرة الإرهاب- التي أصبح يعيشها مطاردا في وطنه، يتربص به الموت في كل مكان تضطره إلى حمل بعض من تراب الوطن، ومائه, حتى يبقى حيا في وجدانه وهو بعيدا عنه، «لأني لا استطيع أن أحمل معي وطنا بكامله أو في حقيبة سفر يوم أنوي مغادرته نهائيا... سأحمل على الأقل بعضا من أتربة البلاد ومائها، ولن أرحل بدون وطن»[3].

ومن مظاهر هذه الاعتقادات المختزنة في ذاكرة البطل منذ الطفولة: الإيمان بأقوال العرافين، فكلما اشتد خوفه من الموت تذكر حديث العرافة لوالدته الحامل: «إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا، سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك في الحلم سيدي امحمد الواسيني وإلا سيسرقه منك الأموات, لأنهم يغارون من الأحياء أو يأكله الحديد الساخن»[4].

---

[1] محمد الجوهري، علم الفلكلور، ص 62. ص63.
[2] ذاكرة الماء، ص 117.
[3] المصدر نفسه ، ص نفسها .
[4] المصدر نفسه ، ص 125.

نشأ البطل في بيئة شعبية تؤمن بالأولياء الصالحين وبكراماتهم، وتصدق الخرافات والأساطير وهذه الذهنية (الخرافية) ظلت مختزنة في ذاكرة الأستاذ توجه مشاعره وأحاسيسه وتفكيره بين القينة والأخرى، لكنها لا تسيطر عليه كل السيطرة شأنه شأن بطل رواية "شرفات بحر الشمال" الذي يقف موقف الناقد الساخر من الولي الصالح ومن اقتناع أهل القرية الراسخ وإيمانهم بكراماته وقدرته على إفشاء المرضى.

ومن صور الاستكانة والاستسلام، التي ينقلها الراوي عن أهل القرية قصة مرض فتنة بعد اغتيال أخيها، فبعد أن فشل الأطباء في مساعدتها «أدخلت إلى مقام الولي الصالح المطل على حافة البحر حتى يشوف في حالها... كان الفقيه يطمئن الأهل بأن الجني الأزرق القادم من البحر الميت بدأ يخرج رأسه من قمقمه»[1] وكان أهل القرية من جهتهم يتناقلون كلماته, و يسلمون بها فقد جاء في حديث الأم ميزار لياسين «الله يحفظنا يا وليدى من كل مكروه. الفقيه يقول: دائما الأصوات الشريرة لا تتلاشى إلا بصعوبة علينا أن نصبر قليلا قبل أن تذوب نهائيا مع رياح الصيف القادم»[2]، إلا أن البطل يقف موقف الرافض لمثل هذه الأفكار ويبدو ذلك واضحا في مخاطبته لوالدته «آه يا يما لو كان تعرفين هذا الفقيه واش يكون. سحنة بشرية تخبئ وحشا»[3].

ومن القصص التي يتناقلها أهل القرية عن فتنة: «أنها تسمع كل شيء الناس يرددون الكثير من قصصها الخارقه روحها روح روحانية»[4].

ويمكن أن نضيف إلى المعتقدات السابقة توظيف الروايات المختارة للعدد سبعة, الذي يعد أحد الرموز الأسطورية والدينية، وقد تردد ذكره في التوراة والإنجيل, والقرآن الكريم, وحتى التشريعات التي نشأت عن هذه الكتب, نجد بعضها مبنيا على العدد سبعة[5]، ويتكرر هذا العدد في كثير من اللغات الإنسانية؛ فالليونان الحكماء

---

(1) شرفات بحر الشمال، ص 33.
(2) المصدر نفسه، ص 66.
(3) المصدر نفسه، ص 67.
(4) المصدر نفسه، ص 35.
(5) محمد الصغير الأمين: العدد سبعة في التراب الديني و الإنساني (قراءة في الدلالات)، المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد (2) و (3) خريف شتاء 1992، ص 124.

السبعة وللموسيقى الطبوع السبعة، وللدنيا عجائبها السبعة[1]، لهذا، فهو عدد مشترك بين كل الشعوب الإنسانية في بعض مراحل تاريخها البدائي، ولازال يعرف ذيوعا كبيرا في الأوساط الشعبية لاسيما استخدامه [2] في بعض العادات والتقاليد الاجتماعية في الأحزان والأفراح كالاحتفال بالمواليد في اليوم السابع من ولادتهم (العتيقة)، والتسبيع من أجل شفاء المريض, أو المصاب بالجنون.

كرر السارد في رواية "ماتبقى" توظيف العدد "سبعة" في مقاطع عديدة وبدلالات متنوعة ترتبط بالسياق الروائي، فإذا هو «العدد سبعة»[3]، و«سبعة أرواح»[4] و«سبعة أبواب حديدية»[5] و«سبعة أيام»[6] و«سبعة رجال»[7] و«سبعة أرواح شريرة»[8] و«البحار السبع»[9]... وما إلى ذلك.

ومن دلالات هذا العدد: المبالغة والتفاؤل والصمود, كما في «سبعة أرواح» والدلالة على البعد والاغتراب, كما في البحار السبع والتعبير عن معاني القهر والظلم, كما في قول السارد سبع أبواب حديدية وهي الأبواب التي تفصل بين الحاكم والمحكوم في مجتمع الرواية.

ويرد هذا العدد بتواتر كبير في رواية شرفات بحر الشمال, ويمكن للقارئ أن يقف على الأمثلة الآتية:

- «أقف عند عتبة البيت في يدي حقيبتي التي لم تر النور منذ سبع سنوات»[10]
- «سبع سنوات و أنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة»[11].
- «ظل طوال سبع سنوات ينشد قرآنه لمن أراد أن يسمعه»[1].

---

[1] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، (دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 24. ص 25.

[2] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 182.

[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 78.

[4] المصدر نفسه، ص 83.

[5] المصدر نفسه، ص 106.

[6] المصدر نفسه، ص 158.

[7] المصدر نفسه، ص نفسها.

[8] المصدر نفسه، ص 137.

[9] المصدر نفسه، ص 172.

[10] شرفات بحر الشمال، ص 12.

[11] المصدر نفسه، ص 24.

- «في صباح اليوم السابع وجد مسمرا مصلوبا على الشجرة»[2].

يرتبط العدد سبعة بعنصر الزمن، فهو وحده كاملة لحساب الزمن, فالبطل لم يخرج حقبته منذ سبع سنوات، وقد كان يختبئ خوفا من الاغتيال لمدة سبع سنوات، وظل غلام الله والد حنين يقرأ القرآن الكريم مدة سبع سنوات, وقتل في صباح اليوم السابع ونشير إلى أن المعتقد الشعبي, يتصل بالطبيعة الإنسانية سواء أكان ذلك في القرية أو في المدينة، إلا أنه يكون أكثر تأثيرا على سلوكات الأفراد والمجتمعات في القرى، بسبب التخلف العلمي, وسيطرة روح الجهل, مما يضطر الناس إلى تفسير كل مجريات أمورهم الحياتية تفسيرا غيبيا.

4.3.1 اللهجـــة المحليـــة

نشير بادئ ذي بدء إلى أن الكتاب والنقاد، قد اختلفوا حول استعمال اللهجة العامية في الكتابة القصصية، وانقسموا بين معارض يرى في توظيف العامية, أو في اختراق العامي للفصيح إفسادا لصفاء العربية، ومساسا بقداستها التي لا تقبل أية مراجعة وانتقاصا وقصورا في قدرة الكاتب على الخلق والإبداع، ومؤيد يدعو إلى ضرورة استعمال العامية لأنها «لغة توصيل مستعملة ويومية وسهلة، ويمكن أن تؤدي الغرض»[3].

بالنسبة للرواية، فإن كتباها لم يجدوا بدا من أن يسلكوا سبل الصدق الفني والكفاية اللغوية, أو الكفاءة الإبداعية التي أشار إليها هيمز (Himez) والتي تقوم على حسن اختيار اللون اللغوي الذي يستعمل وفقا للمستمع، وللمكان والزمان والمنشط اللساني[4], و وظفوا اللهجة العامية في الحوار والسرد، مما سمح للرواية من أن تخرج من دائرة الدلالة الأحادية، وترتبط بالتعدد الدلالي، وبتناقضات الواقع الحي، وأضحت الفصحى هي«اللغة الأم تصف الخطوط الكبرى للأزمات وتترك للهجات التعبير

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 208.

[3] عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى، ص 104.

[4] جوليت (غامري): اللسانية الاجتماعية، ترخليل أحمد خليل، دار الطليعـــة، بيـــروت، لبنـــان، ط1، 1990، ص 100.

العميق»[1]، فـ «للهجة حيويتها الخاصة في التصوير ولها قرائن استعمال في الشؤون العادية المكرورة تكسبها أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة»[2].

إضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه، فإن «أية لغة أدبية لا يمكن معالجتها إلا من خلال طابعها التعددي, ذلك أن الاكتفاء منها بمستوى واحد من شأنه أن يغيب جوانب كثيرة من دلالاتها الفنية والجمالية، إذ إن لغة الرواية هي نظام لغات تتبر أحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة و وحيدة»[3].

تخضع اللغة في الرواية العربية لخصوصيات الواقع اللغوي، وللذاكرة الثقافية التي تنتج المخيلة الروائية العربية، وهي تبنى «مع تفاعل مستمر مع كلمة الحياة[4]. لذا يرى عبد الرحمن منيف: بأنها (اللغة الروائية) مسألة تحد مستمر، وقدرة على الخلق, وحتى تكتسب قواما وقوة وتكتسب حياة وتطورا وقابلية لأن تكون جزءا من حياة الناس، لابد أن تلبي الحاجات, وتتمتع بالمرونة[5].

وعلى ضوء هذا الفهم لجدلية اللغة الروائية والواقع, تعد الرواية وهي تعدد في مستوياتها اللغوية «الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه»[6].

تنهض اللهجة المحلية في الروايات المختارة بدور هام في تجسيد البعد الواقعي للمكان، فقد طعم بها الكاتب لغة السرد والحوار، واتخذ منها أداة للتعبير عن واقع الحياة بصدق وعمق كبيرين، ويمكن لنا أن نلمس ذلك في الحوارات ذات اللهجة العامية وأيضا في اختراق اللهجة العامية للغة السردية.

الحـــوار العامـــي

يحظى استعمال اللهجة العامية في لغة الحوار الروائي في النماذج الروائية موضوع الدراسة، وعلى وجه التحديد في الروايات التي تدور أحداثها في فضاء القرية، و يأخذ توظيفها أبعادا ودلالات مختلفة.

---

(1) صلاح صالح: الفضاء و لغة السرد...، ص 151.
(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 2004، ص 624.
(3) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 295.
(4) صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 297.
(5) عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى ، ص 106.
(6) روجر الآن: الرواية العربية، ص 85.

في رواية "ما تبقى" يدور هذا الحوار بين عيسى بطل الرواية وميمون الشمايمي في مقهى الهناء.

«- مساء الخير عمي عيسى

- مساء الخير... من؟؟ ها.. ها.. السي ميمون وجماعته، الشمة والدقه والفنتازية.. مضى علينا ذاك الزمان؟؟.

- الشمة غلت يا عمي عيسى..زمن الغولة...إذ أضحكت ناكلك، وإذا بكيت ناكلك.

- ماعليس انسى الهم ينساك»[1].

وفي "نوار اللوز" يدور هذا الحوار بين بطل الرواية صالح بن عامر ولونجا أرملة الإمام.

«- عمي صالح البقرة راح تموت بالجوع، شوي تبن من رحبت الناس مشحاحين في هذه الأيام.

- الرحبة قدامكـــ خذ اللي تحب» [2].

- و جاء في حوار أخر للبطل مع العجوز ماما حنا قابلة القرية:

«- البرد يا صالح ياوليدي لا يعرف رحمة»

- صحيح يا حنا عيشة.

- في الشتاء لوقيد باطل والجمر بالدراهم يشعل بسرعة ويسخن»[3].

تجسد هذه الحوارات واقع الحياة في المجتمع الريفي, وهو واقع يتأسس على المعاناة والحاجة الماسة لأبسط شروط الحياة الإنسانية الكريمة، ولكنها بالمقابل تبرز عفوية الشخصية الريفية، وبساطة العلاقات الاجتماعية، وقيامها على أساس التكافل والتآزر.

وتبرز بعض المقاطع الحوارية حالة البؤس والفراغ التي يعيشها البطل في واقع يسوده الاستغلال وتخيم عليه الخيبة والقهر؛ قهر الأغنياء أمثال السبايبي وقهر السلطة

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 36.

[2] نوار اللوز، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

الحاكمة واستبدادها, فهذا حماد الزعيمي يسأل صالح عن أحواله فيجيبه بكل يأس وقنوط

«- واش راك يا صويلح

- كالأحجية. إذا بت نقول ما نصبح، و إذا صبحت نقول ما نبات».

- واش راك تخدم؟.

- لا شيء نذير الخير في اللي يستاهله واللي ما يستهلش.. »[1].

وحين يغادر البطل مسيردا إلى سيدي بلعباس لبيع بعض البضائع المهربة تسأله طيطما صاحبة الماخور عن حال القرية.

«- قل كيف حوال حكاية السد؟.

- مازال كلام في كلام.

- و الضوء، دخل للقرية و إلا مازلتم في الظلمة.

- كلش جاهز، و باش يطلقوا موتور الضوء، ماطلقوش، اللي منورة عليه ما يفكر في اللي مظلمة عليه يا أختي» [2].

تسأل الحاجة طيطما عن الوضع العام في القرية و عن مشروع السد الحلم الذي ظل ينتظره الفقراء الذين اجتمعوا في "حي لبراريكـــ" للظفر بعمل في المشروع, ينقذهم من البطالة والتهريب، كما تساءل أيضا عن مشروع الكهرباء الريفية التي ظلت معطلة في انتظار زيارة المسؤولين لإطلاقها، ومن هنا يبسط هذا الحوار الموجز -أمام القارئ- واقع القرية، وما يعيشه أهلها من بؤس وحرمان لأبسط ضرورات الحياة.

ولا تقف أبعاد الحوار عند البعد الاجتماعي والنفسي، بل تسلط بعض الحوارات الضوء على الواقع السياسي، وما يسوده من بيروقراطية, وعدم اكتراث بمعاناة المواطن وإحساس هذا الأخير بانفصاله عن السلطة. فقد جاء في حوار صالح بن عامر وكاتب البلدية موح الكتاتبي:

«- صباح الخير بابا صالح، زارتنا براكة.

---

[1] نوار اللوز ، ص 107.

[2] نوار اللوز ، ص 69.

- هذه قلعة و إلا دار حكومية.
- الدنيا هكذا يا بابا صالح.
- قل يا وليدي اسمي مقيد على قائمة المستفيدين من أرض الثورة الزراعية.
- اسمكـ مقيد...أشرب قهوتكـ »[1].

تبرز دار البلدية/ رمزا السلطة مغلقة في وجه المواطن, ولا تخدم مصالحه وإن كان هذا الحوار يحمل بصيص أمل في إعادة الأمور إلى نصابها الحقيقي بالتفات هذه المؤسسة الحكومية للمواطنين الفقراء, وبخاصة لشريحة المناضلين أمثال صالح بن عامر.

وترتبط بعض الحوارات في رواية نوار اللوز بتوتر الأجواء بين المتحاورين، وتحولها عن مسارها الطبيعي إلى تبادل الشتائم والكلام المبتذل الناتج عن الطباع الحادة والانفعال الزائد كهذا الحوار الذي تحول من التلاسن إلى العراك واستعمال السلاح، وقد دار بين صالح بن عامر ويسين في مقهى رومل، انتفض في هذا الحوار صالح بن عامر ضد سلوكات يسين عند إقدامه على إهانة حميد القهواجي في مقهاه.

«- العمى هذه مقهى وإلا مزبلة؟؟.
- مزبلة يايسين؟؟ ولو كان العربي هنا ما قلت هذا».
- طز عليك أنت والعربي ديالك.
- ياسين الله يهديك هذا أبوك.
- ستحصد الموت يابن مريم الحولاء...يا دابة الزناتي الهرمة.
- يا أنا يا أنتَ.
- أنت نسيت نفيك يا قواد».[2]

وعلى خلاف هذه الأجواء المشحونة بالقلق والتوتر التي تعيشها شخصيات "نوار اللوز" في مقهى رومل، تعكس بعض الحوارات الواردة في الرواية أجواء الألفة

---

[1] نوار اللوز ، ص 144. ص145.
[2] نوار اللوز ، ص 111. ص112.

والانسجام التي تعيشها فئة الفلاحين من رواد مقهى الهناء وهم يتحلقون حول لعبة الكارطا والدمينو.

«- لا يا حبيبي، كمش يدك، أعطيني خمسة.

- كل شيء...عشرة...خيط بالرشام عشرة.

- رقدتها يا بو حلاسة خويا؟؟..

- لا ترقاد ولا هم يحزنون...ازرع الصح ينبت يا ولد البلاد»[1].

أسهمت الحوارات العامية على تشخيص العديد من القيم السلوكية الأخلاقية التي ينفرد بها عالم القرية، كما أبانت عن خصائص الشخصية الريفية ومستوى تفكيرها, و أبرزت «روحية الجماعة الحاضنة لها والمحفزة لوعيها اللغوي»[2].

وقد دفع الاهتمام بالحوار العامي إلى تدعيمه ببعض الأقوال المأثورة والأمثال السائرة «ازرع الصح ينبت الصح»، «في كل تأخير خير»، «ماذا في الزوادة» وهي صيغ وردت في هذا الحوار الذي دار بين مجموعة من الفلاحين في رواية "ما تبقى"

«- لا...لا يا حبيبي كمش يدك، أعطيني خمسة.

- تقيا كل شي..خيط يا الرشام عشرة.

- ...ازرع الصح ينبت ياولد لبلاد.

- مرحبا السمايمي يا وليدي..كيف أحوال بنية بنت السلطان؟.

- رفض بوها يا عمي عيسى...يا سيدي في كل تأخير خير محند قهوة يعمي عيسى».

- ماذا في الزوادة يا عيسى خويا...

- عندي كلام سأقوله إذا لم ننته سنلقي صباحا في التعاونية»[3].

يرسم هذا الحوار انسجام جماعة الفلاحين والتفافهم حول بعضهم بعض وسعيهم الدؤوب لتعبير الأوضاع الاجتماعية المتردية التي يعيشونها في القرية.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 53.

[2] سراج نادر: حوار اللغات (مدخل إلى تبسيط المغفاهيم اللسانية الوظيفية)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 81.

[3] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 47.

لا يقتصر توظيف الحوار العامي في النماذج الروائية المختارة على الشخصيات الريفية فحسب، وإنما يتواتر توظيفه أيضا لدى شخصيات على مستوى عال من العلم والثقافة وفي هذا التوظيف تأكيد على اختراق العامي للفصيح في الواقع اللغوي للمجتمع الجزائري، ويمكن للقارئ أن يقف على هذا الحوار الذي يجري بين الأستاذ الجامعي وأحد زملاء الدراسة الجامعية السابقين:

«- واش راك السي موح"بصحتكـــ الشلاغم و البريطة، درت في روحكـــ حالة يا حلوف خلعتني واش حال وهران؟ عبد الله ! و الله زمان !

- وهران c'est la suisse
- هذا كلام عام لا معنى له. الخراب في كل مكان، يرحم والديكـــ كيفاش عرفتني و هاذ و خمس سنين ماتشاوفناش.
- واش راح تخفى علي؟ قالوا لي في وهران انك تعبت و تبعت مريم لفرنسا.
- لا...هنا يموت قاسي.
- مريم عرفت لها أحسن منكـــ لم يبق خير في هذه الأرض.
- تعرف واش يقولوا:

اللي ماخسرش ارضو في وقت بومدين عمرو لا يخسرها.

واللي ما ترفهش في وقت الشاذلي عمرو لا يترفه.

واللي ما ماتش في وقت بوضياف عمرو لا يموت.

واللي ما وجدش بلا صتو في وقت زروال عمرو لا يوجدها»[1].

إذا كانت الحوارات العامية التي تدور بين الشخصيات الريفية، قد اتسمت بالقصر وغلبت عليها التلقائية والعفوية الملائمين للأجواء العامة في الوسط الريفي، فإن هذا النموذج الذي دار بين الأستاذ وزميله كشخصيتين مثقفتين، قد استغرق صفحات من الرواية وهذه الإطالة اقتضتها الضرورة الفنية وطبيعة الموضوعات التي طرقها المتحاوران؛ فقد طرحا من خلاله حملة من القضايا الهامة التي أفرزها واقع المدينة المتردي كتهميش المثقف ومحاصرته, مما دفع به إلى التنكر, كما عالج الحوار

[1] ذاكرة الماء، ص 291, ص 292.

موضوع الهجرة والاغتراب عن الوطن, وقد كان هذا خيار مريم الأستاذة الجامعية التي دفعها التهديد بالقتل إلى الهجرة.

وغالبا ما يلجأ الروائي إلى تطعيم هذه الحوارات (العامية) ببعض الألفاظ والعبارات الفصيحة, حتى يخفف من حدة انغلاق الفهم لدى القارئ العربي، فحين تواجه مديرة المتحف السلطات البلدية الجديدة التي جاء أعضاؤها لغلق أبواب المتحف يدور هذا الحوار بين المديرة و رئيس البلدية.

«- ماش لو كنت راجلا لكان لي معك حديث آخر

- رجال باش؟ بهذه الحقرة العلنية و هذه الشتائم

- نهاركم جاي. و حق ربي كلكم يا كلكم الموس و التعلاق

- يا سيدي طز في هذاك النهار كي تحكمها نحرق روحي...

خلي النهار هذاك يحي و نشوفو

- واش خبزة وطاحت على كلب راقد، روح الله يسهل عليكـ أنت و جماعتك، بيننا القانون.

- لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، آه لو كان ما جيتيش امرأة !»[1].

تبرز لهجة الحوار من خلال هذه التراكيب: نهاركم جاي، حق ربي، ياكلكم الموس والتعلاق، نحرق روحي... تبرز حدة الصراع والمواجهة بين المثقفين, الذين تمثلهم مديرة المتحف، والإسلاميين الذين يمثلهم رئيس البلدية الإسلامية وهذا الصراع الفكري المتطرف هو الذي قاد المدينة إلى حربها الدموية المدمرة.

لغـــة الســـرد

تتسم اللغة السردية في النماذج المختارة بقدرتها الفائقة على تشخيص الواقع النفسي والاجتماعي والفكري للشخصية، كما أنها - وعلى غرار لغة الحوار- تنفتح على اللهجة المحلية, وتتداخل معها، فيظهران معا شكلين تعبيريين على درجة من التفاعل.

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 170،ص 171.

إن اختراق العامي للفصيح، يجعل اللهجة العامية تخرج من دائرة خصوصيتها إلى دائرة أوسع، هي دائرة اللغة الأدبية, وهي تؤدي من خلال عرضها في السرد وظيفة جمالية تتأسس على بلاغتها وقدرتها على التشخيص الحي للواقع.

تتفاوت درجة العامية من رواية إلى أخرى، ففي رواية "ما تبقى" تسجل اللهجة العامية حضورها في لغة السرد لتؤكد مدى ارتباط الرواية أحداثا وشخصيات بالواقع المعيش، ومن صور التشخيص الأدبي للعامية: ما جاء على لسان السارد/ البطل عيسى «يا الرب العالي.. يتعرسون... يطوون الملفات، والميت مازال ما برد دمه...آه يا لخضر خويا... وحق محمد، سأشرب الليلة حتى العمى...سأرقص...سأرقص، رقصة الموت الأبدي و اقتلهم كالكلاب واحدا، واحدا»[1].

وجاء في خطاب ميمون الشمايمي «الحق حق..عمي عيسى قلبه كبير كالبحر...وأنا ولد البارح السي ميمون تبارك الله رجل كالجبل وصدر كالبابور...الطمع يفسد الطبع...الله غالب...الجيب فارغ و الجوع»[2].

إن توظيف مثل هذه الصيغ: الرب العالي, يتعرسون، مازال ما برد دمه خويا، حق محمد، حتى العمى واحد واحد، الحق حق، الطمع يفسد الطبع، الله غالب، الجيب فارغ...يؤكد حرص السارد على حرارة التبليغ الذي يحقق هامشا من الصدق, أو يوهم به فيضع القارئ المحلي ضمن الأجواء التي تدور فيها الأحداث.

ويسرف السارد في رواية "نوار اللوز" في استعمال العامية, مما أعطى طابعا شعبيا للغة السرد.

يصف السارد التاجر الخالدي «هكذا هو دائما طيب لكنه عندما يتعلق الأمر بالربح و الخسارة لا يعرف حتى أباه»[3].

وتحمل بعض التعليقات للسارد في هذه الرواية ألفاظا عامية, يمكن أن نمثل لها بقوله: «حين فتح الخالدي حانوته، فوجئ بالفوضى مسح عينيه جيدا. والله هذه سرقة أولاد لكلاب»[1].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 11.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 226.
[3] نوار اللوز، ص 44.

ويسرد صالح بن عامر مأساة القرية عندما بفيض الوادي.

«ياه. على الله ما يفيض الوادي، ناس مسيردا في كل شتاء يرتعدون خوفا من النهايات المفجعة، الترابند ويأكل الناس والوادي يأكل الخيرات والديار»[2].

انطلقت معالجة هذا المبحث الموسوم بـــ التصوير الواقعي للمكان من مبدأ أساسي هو واقعية النص الروائي كيفما كان شكل هذه الواقعية ودرجتها، وما من شك في أن هذا النزوع الواقعي يوفر للمكان الروائي جانبا من الواقعية، التي لا تعني مطابقته للمكان الموضوعي بقدر ما تعني إخراجه للمتلقي في صورة تعتمد في بعض معطياتها على مكونات الواقع، وتتأسس على تخييل بسيط وإدراك سهل، وقد تم التركيز في هذا المبحث على أهم الأدوات التي وظفها الكاتب في هذا الشكل من التجسيد المكاني، وتتمثل هذه الأدوات في: الوصف وقد خص المكان والأشياء، الملامح العامة للشخصيات وتوظيف التراث المحلي بأشكاله المتنوعة.

تجاوزت النماذج الروائية المختارة هذا النوع من التصوير الواقعي البسيط إلى تصوير آخر(شعري) مجاوز للواقع المألوف يعتمد على آليات تخييل خلاقة، استفادت الرواية في إطاره (التصوير الشعري) من لغة الشعر, ومن توظيف تقنية الأنسنة والأسطرة والترميز وتنويع أشكال السرد وهذا ما سنعالجه في المبحث الآتي .

---

(1) نوار اللوز ، ص 165.

(2) المصدر نفسه، ص128 .

2. آليـــات التصويـــر الشعـــري

1.2 اللغـــة الشعريـــة

تمثل اللغة المادة الخام لجميع الأجناس الأدبية والقاعدة الأساس التي يقوم عليها فعل الإبداع الأدبي, وتتأسس عليها شعريته، وما من شك في أن أدبية الأدب ترتكز أساسا«على الوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج دلالاته, أو رموزه, أو معانيه وذلك لأن اللغة هي ضرورة الحياة وصانعة رحلة الإنسان الطويلة على الأرض»[1].

و تعد اللغة في النص الروائي مكونا جوهريا من مكونات الرواية، ويعتبرها الناقد عبد الملك مرتاض: «العمود الفقري لبنية الرواية, حيث لا يمكن لأي مشكل أن يكون إلا بوجود اللغة و نشاطها»[2]، وبذلك تكون اللغة الروائية هي أداة التشكيل الفني- الأولى – للرواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة ومن خلالها، وانتماء الرواية لا يكون إلا«للغة التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع»[3].

وفي حديثه عن لغة النسيج السردي يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن وظيفة هذا الشكل اللغوي الذي يطلق عليه لغة النسج السردي (اللغة الشعرية)«تتجسد... في تقديم الشخصيات ووصف المناظر والأحياز، والأهواء والعواطف... ولا يمكن الاستغناء عنها في أي عمل روائي»[4].

تحول اللغة في الرواية الماضي إلى واقع معيش, وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات، وتحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية, كما أنها تلعب دور(5) «وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة و بناء هيكل المعنى الكلي للنص وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيؤ إلى الدرجة التي

---

[1] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2000، ص 27.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 132.

[3] يمنى العيد: في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية، دار الفارابي بيروت، ط1، 2005، ص 227.

[4] عبد االملك مرتاض في نظرية الرواية، ص 134.

[5] ينظر: عائشة الحكمي: تعالق الرواية و السيرة الذاتية... ، ص 670.

يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع»[1].

وإذا ما تم ذلك و«انتزعت الكلمة في السرد دور البطولة من بقية العناصر، واستقلت بشعريتها عن شبكة العلاقات السردية أخذ العمل الروائي يميل اتجاه الغنائية، ويصبح شعريا بالمعنى المحدود للكلمة، وهذا ما يحدث غالبا في النصوص المختلطة التي لا تقوى على توظيف الخواص النوعية للرواية»[2].

إذا كانت لغة الشعر تستأثر بمستوى واحد رئيس، ووظيفة واحدة تتحول عبرها اللغة إلى غاية بذاتها تدعى "الوظيفة الشعرية" تكون فيها اللغة تحت سيطرة الوعي اللغوي الموحد للشاعر، وهي كما يصفها باختين[*] لا تملك سوى وجه لساني واحد هو وجه الشاعر المسؤول عن كل كلمة, وكأنها كلمته (هو), فإنها في الخطاب الروائي- بفعل طبيعته الانفتاحية- لا تقف عند حدود هذه الوظيفة (الشعرية)، بل نجدها تتحول إلى مؤسسة اجتماعية، تحمل أفكار الناس وعواطفهم وأذواقهم, وتصور مستوياتهم الحياتية وما تضج به من صراعات ومفارقات وما تعرفه لغة المجتمع من تحول مستمر، حين تأتلف مع بقية العناصر الروائية الأخرى لإبداع عالم منسجم بنائيا وأسلوبيا بإيقاع لغوي متعدد، تسمح مرونته وطبيعته التعددية بامتصاص لغات عديدة، تجعل من استقطابه للغة الشعر أمرا مألوفا و طبيعيا.

وعن علاقة النثر – وتحديدا الرواية- بالشعر نشير إلى أن النقاد العرب القدامى أثاروا إشكالية المنظوم والمنثور وأفاضوا في وضع تحديدات تفرق بين الشعر والنثر على غرار ما ردده صاحب الصناعتين وابن الأثير. وفي هذا السياق يذهب ابن خلدون إلى «أن لكل واحد من الفنون أساليب تخص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه»[3], ويعتقد أن ضياع الحدود بين الشعر والنثر «ليس صوابا من جهة البلاغة، إذ إن الأمور التي تناسب الأساليب الشعرية ليس مما يناسب الأساليب

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 329.

[2] المرجع نفسه، ص 294.

[*] صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص؛ تناول باختين الخطاب الروائي و الخطاب الشعري ضمن كتابه Esthétique et theorie du roman Gallimard, 1978, Paris.

[3] ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 487.

النثرية»[1]، ولئن وضعت مثل هذه الحدود بين الجنسين، فإن من النقاد من أشار إلى تداخل لغتيهما وحضور كل منهما في الآخر واستعانته بخصائصه وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني في قوله«إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذا بالإقناع والإقناع في تلك المحاكاة»[2].

وبمرور الزمن لم تعد تلك المحددات-الوزن، القافية..- كافية للتفريق بين الشعر والنثر بسبب التداخل الكبير الذي أصبحت تعيشه المعرفة الإنسانية عامة.

أدى هذا التداخل إلى تشابك الخيوط و تمازج اللغات وأصبح الفصل بين الفنين شبه مستحيل، فالشعر من خلال الشعرية موجود في الطبيعة وفي الأشياء وفي الألوان وحتى في الصمت خصوصا عندما يرتبط بالشعور، بالإحساس، ومن هذه الشعرية قد تكتسب الأشياء معانيها أو دلالاتها أو حتى قوتها فليس للشعرية سقف ولا فضاء ولا حدود... لذلك يمكن أن نجد الشعر في الرواية والأمثلة لا تحصى عند دوستويفسكي وتولستوي وغوغول و كانديرا...ٍالخ[3].

وبعد أن تماهت الحدود بين الشعري والنثري، توجه الاهتمام في التفريق بينهما إلى مستوى الدلالات الفنية المتعلقة بحقليهما وبالسياقات الخاصة بكل فن، وصار على سبيل المثال «جوهر التفريق بين الشعر والنثر لدى المدرسة الشكلية منصبا على المراتب الدلالية لكل منهما مع إشارات إلى تواشج أكيد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية بغية إثراء تركيب كل منهما»[4].

لا يقف هذا التواشج عند الكلمة على ما تتوفر عليه من انفتاح دلالي غير محدود، بل يتعدى ذلك إلى مستويات أعمق كالصورة ووظيفتها في كل منهما.

إذا كانت الشعرية كما يذهب عبد الإله الصائغ هي: «روح النص التي يفرط بها المبدع، لأنها تعني الحذق في جعل الرسالة عملا فنيا بما يعلق كثيرا من الجمالي على

---

(1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 633.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحسين بن الخةجة، تونس، 1966، ص 293.

(3) ينظر: بول شاؤول: علاقة القصة العربية بالشعر القصيدة، التبيين عدد6، الجاحظية، الجزائر، 1993، ص ص 115. 116.

(4) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1997، ص 24.

الخيالي»، فإن مفهوم الشعرية في الرواية مختلف عما هو عليه في ألوان الأدب الأخرى.

يقصد نقاد الرواية بشعرية الرواية كل «ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر, أو مجموعة أخبار تحكى وتروى، على عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص واستثارة الحوافز، ووصف المكان واستخدام الزمن والمنظور والراوي...الخ»[1].

إضافة إلى ذلك يمكن للغة الروائية من أن تتعالق مع اللغة الشعرية وتتداخل معها، فيكون النص الروائي «ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم، بما يتفتق عنه من لغة ذات تكثيف مجازي واستعارى فضلا عن توخي السلاسل الإيقاعية في السرد وتوظيف النغمة و النبرة... وتضمين الكلام الكثير من الإيحاء والإيماء الذي تتصف به لغة الشعر»[2].

تعارض اللغة الشعرية في الرواية، النص الشعري«على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية...من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية ثم على مستوى أنماط إجراء الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها»[3] ولما كانت«الخاصية الجوهرية للغة الروائي-كما يحددها باختين- هي الحوارية والإنارة بالتعدد، فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة»[4]. فإن شعرية لغة الرواية إذن تنبع من هذه الحوارية ومن هذا التعدد والتداخل بين النصوص والحوار المستمر مع ما يحيط بها من لغات، ولعل هذا ما جعل باخيتن يعتبر الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر

---

(1) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 255.
(2) المرجع نفسه، ص نفسها.
(3) محمد سالم: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نظيقا السرد)، الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 60.
(4) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 295.

ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية و نمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية و الخارجية[1].

إن مفهوم الرواية عند هذا المنظر الرائد «لا يقوم على موضوع الرواية أو شكلها الفني- وإن كان لا يغفل هذين العنصرين الأساسيين فيها- بقدر ماتستند على ارتباط لغتها بالواقع»[2] فالمهم في الرواية لديه هو «ماهيتها كممارسة تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع، وليس ما تعكسه من آراء المؤلف, أو ما تطرحه من موضوعات»[3], ومن هنا فإن التعدد اللغوي كما تطرحه الرواية ما هو إلا شرط محايث للتراتبية الاجتماعية يجعل منها (الرواية): تشييدا داخل فعل التبادل و الحوار له الفضل في: جعل اللغة الأدبية لغة تحاور مع كل اللغات التي تعيش خارج المركز[4]. «وقد أبان البحث في الفصل السابق في مبحث الموروث الثقافي المحلي عن اللغة الاجتماعية (اليومية) وأيضا عن اللغة التراثية, وما دامت اللغة الروائية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة وعلى هذا, فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية[التي] لا يجوز وصفها في مستوى واحد»[5], لأن هذه الرؤية التجزئية تسطح العمل الروائي وتطمس دلالاته.

إن ما يرمي إليه هذا التمهيد الذي تناول لغة/ لغات الرواية ليس البحث في اللغة الروائية في حد ذاتها بقدر ما هو محاولة استكشاف للأرضية اللغوية التي تتأسس عليها ومن خلالها شعرية المكان الروائي، باعتباره أحد المصادر التي يمكن أن تسهم في تجسيد شعرية الرواية، إذا ما تم تحويله باللجوء إلى آليات عديدة، كالترميز أو التغريب، أو الأنسنة، أو اتخذه الراوي مجالا للتبئير المتعمد من قبل الناص، فالوظيفة الشعرية بما تنطوي عليه من آليات الإزاحة والانحراف، وتشحين المكان

---

(1) زياد العوف: الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص 168.

(2) وائل بركات: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، ص 72.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) مصطفى المويقر، شكل المكونان الروائية، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 2001، ص 200.

(5) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، ص 295.

بالرمز والكثافة الدلالية تنقل المكان من كونه نصا مغلقا (closed text) إلى كونه نصا مفتوحا (Open texte) أي مغادرته لفضاء المعنى الواحد إلى فضاء المعنى المتعدد[1].

ومما سبق تدخل شعرنة المكان في نطاق تحقيق شعرية الرواية، لكن لابد من الإشارة في هذا المقام إلى الفرق بين استشعار الجمال الخالص بالأمكنة وشعريتها حيث يمكن القول: أن استقلالية المادة الجميلة "المكان" وانعزالها عن علاقتها بالوعى والذائقة أمران يخرجانها ليس من خانة الشعرية فقط، بل يخرجانها من خانة "الجميل"، فالأشياء جميلة لأن الإنسان يراها كذلك واستشعار الجمال أيا كان مصدره هو درجة في سلم الشعرية[2].

«وبما أن رهان الشعرية الروائية الحاسم كما يقول نبيل سليمان يكون في اللغة، في الكلمة، في التركيب...»[3]. أي أن اللغة تمثل حجر الأساس في إقامة دعائم شعرية المكان, ونظرا لتعدد الأطر القولية التي وظفتها النماذج الروائية المختارة في صياغة أماكنها، وقد أشرنا في المبحث السابق لأحد هذه المستويات، عند معالجة عنصر تفاعل الرواية مع التراث المحلي الذي تمثل لغته – الاجتماعية الحية- أحد أهم المستويات اللغوية التي كان لها دور فعال في التأسيس لجمالية المكان, من خلال التشخيص الأدبي للعامية, فإننا سنقوم بإجراء انتقائي نتطرق من خلاله إلى مستوى اللغة الشعرية التي طبعت العديد من الأمكنة الروائية, وأخرجتها في صورة شاعرية مفارقة لسابقتها – لغة الوصف الواقعي للمكان من خلال ابتعاد الأولى (اللغة الشعرية) عن الواقع الحسي وعدم اعتمادها على معطياته في التشكيل المكاني، واعتماد الثانية عليه واستعانتها به مرجعية حسية مدركة.

لكن تحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن بساطة اللغة في التصوير الواقعي للمكان لم تحرم الأمكنة أبعادها الجمالية التي تضفيها عليها اللغة المباشرة البسيطة.

---

[1] ينظر: خالد حسين: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، المرجع السابق، ص 161.
[2] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 250.
[3] نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص 16.

ومما سبق يمكن لنا أن نقف على التمظهرات الشعرية للمكان من خلال العناصر الاتية:

1.1.2 شعرنة المكان

يقصد بشعرنة المكان، الصياغة الشاعرية للمكان ولأشيائه وعلاقاته من خلال استعارة الرواية للغة الشعر، واستثمار إمكاناتها الشعرية وطاقاتها الجمالية الخاصة- ورفع مستوى السرد المكاني إلى مستويات الكثافة والإشعاع والغنائية والنبرة الحارة والتوتر الحاد وإشاعة مناخات جديدة تعجز لغة النثر عن بثها.

بالرغم من وجود وجهة نظر ترى في الكلمة الروائية وسطا خارج الفن وتنكر عليه أية قيمة فنية، وتجعل منه مجرد أداة تواصل محايدة لا غير[1]، فإن هذا التصور سرعان ما عرف تراجعا بسبب انفتاح لغة الرواية, ورغبة كتابها في إضفاء مسحة جمالية على كتاباتهم باللجوء إلى لغة الشعر المكثفة، التي يمكن لها أن تقف على حواف المخيلة الروائية للكاتب وتستقطرها، وتحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن تعامل النماذج الروائية المختارة مع اللغة الشعرية, قد تم على مستويات متنوعة كتوظيف الألفاظ والتراكيب ذات الإشعاع الشعري، الصور المجازية المختلفة التي تتموضع في متون الروايات, أو في العتبات الخاصة في العناوين والتصديرات الشاعرية... ويمكن أن نضيف إلى هذه البنيات تضمين الشعر (التناص) وما يثيره من أجواء شعرية أخاذة.

وإذا ما عدنا إلى الروايات المختارة للكشف عن دور اللغة الشعرية - بالمعنى الأرحب للكلمة- في توليد دلالات المكان نلحظ أن الحكي المكاني مكسو في مقاطع عديدة من الروايات- بلغة شاعرية تكرس نوعا من التداخل والتضافر، تمحي فيه الحدود بين الرواية ولغة الشعر على مستوى الكلمة، العبارة والمقطع, وقد ألقى هذا التماس (مع الشعري) بظلاله على المكان الروائي فأكسبه أبعاده الجمالية.

---

[1] ينظر ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ط1، 1989، ص 08.

ولأن مساحة هذا المبحث لا تتسع لاستجلاء وعرض تجليات شعرية المكان، سيتم التركيز على بعض العلامات الدالة على هذه الشعرية المكانية، بدت لنا بؤر امتصاص للشعري في الروايات المختارة.

الصياغة الشعرية للعتبات المكانية:

تستلهم النماذج الروائية المختارة اللغة الشعرية- بالمعنى الأرحب للكلمة في تشكيل عتباتها المكانية: العناوين الأساسية والفرعية، التصديرات المختلفة، فواتح الفصول وخواتمها... وما إلى ذلك.

تطرح عناوين الروايات المختارة, وبخاصة العناوين المكانية "ذاكرة الماء"، "سيدة المقام"، "شرفات بحر الشمال"...، تطرح قيما شعرية, من خلال تركيبها اللغوي، إذا ما سلمنا بأن الشعرية كما يذهب الناقد كمال أبو ديب هي: «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أي يكون شعريا»[1].

العنوان "ذاكرة الماء" مركب إضافي مختزل، يتكون من كلمتين وردت الكلمة الأولى ذاكرة مضافة إلى كلمة "ماء". و لعل أول دلائل الشعرية في هذه العتبة تفرزها علاقة الإضافة / الانزياح عن المألوف، إذ من غير المألوف أن تضاف الذاكرة إلى الماء و لكن هذه العلاقة تبدو معقولة في اللغة الشعرية، التي تتأسس على الانزياح وتجعل للماء ذاكرة كالإنسان، و لأن الماء هو الحياة، فان ذاكرة الماء هي ذاكرة الحياة المعيشة، تلك القدرة على الاحتفاظ بالتجارب السابقة، وهي التجارب التي يفصح عنها المتن الروائي من خلال استرجاع الماضي.

من المعاني التي تحملها "الذاكرة" الأيام الشداد البالغة الصعوبة، وإذا ما وصلنا العنوان بمتن الرواية، نجد أن ما يستعيده السارد (البطل) من ذكريات وأحداث، الموت، الاغتيال، الرحيل...يطبعها الألم والمرارة، وهذه القساوة لا تطبع ذكريات البطل فحسب وإنما تسم أيضا استرجاعات بقية الشخصيات، فتتدفق في الرواية حكايا الماضي وتتوالد وتجعل من ذاكرة الماء، ذاكرة حية متجددة تأبى الإمحاء والتلاشي.

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 14.

هي ذاكرة الإنسان والمكان في الجزائر، ولعل هذا ما تعلنه الرواية في كلمة التصدير، وهي تطرح سؤال متنها الرئيس، وهل للماء ذاكرة؟ وتباشر بالإجابة عنه في مقطع مفعم بالشاعرية, وبمعاني الانكسار والخيبة, تواجه فيه الكتابة الموت والانسحاق.

«هو ذاكرتي, أو بعض منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة... ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية»[1].

يعبر هذا المقطع (التصديري) عن أجواء الحزن والخوف والفجيعة التي كتبت فيها الرواية وعيها الثقافي/ذاكرة إنسانها المبعثرة المهزوزة التي تعيش طريدة المكان والزمن.

ولا يختلف عنوان رواية "سيدة المقام" من حيث تركيبه عن العنوان السابق، إذ إنه يتكون من كلمتين مترابطتين عن طريق الإضافة، تحيل الكلمة الأولى "سيدة" على المرأة المحترمة أي على الإنسان والإنسان, كما هو معلوم ظاهرة مكانية، بينما تحيل الكلمة الثانية "المقام" إحالة مباشرة على المكان المقدس الطاهر، وبذلك تتقاطع الكلمتان ويدعم المقام المقدس دلالة السيدة المحترمة, ويكثف رمزيتها وهذه الرمزية يكشف عنها متن الرواية الذي يتخذ من "مريم" رمزا شفيفا للوطن/الجزائر قبل استهدافها من قبل حراس النوايا ومن ثم يشكل هذا العنوان المتميز مرآة لنصه يعلن عن ارتباطه بالرواية في كل قسم من أقسامها العشرة، ومريم كانت«وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة»[2].

هذا ويعد عنوان رواية "شرفات بحر الشمال" عنوانا مكانيا تدل مكوناته الاسمية الثلاثة على مفردات مكانية: "شرفات، بحر، الشمال"، وتحيل صياغته الجميلة على مكان جغرافي معين، فبحر الشمال يقع شمال القارة الأوروبية، تطل عليه مجموعة من الدول الأوروبية، كالنرويج و بلجيكا، والدانمارك وانجلترا وألمانيا وهولندا (أمستردام)، المدينة التي اختارها الكاتب مكانا تجرى فيه أحداث الرواية, ومن هنا تؤسس عتبة

---

[1] ذاكرة الماء، ص 07.

[2] سيدة المقام، ص 05.

العنوان لمكان محدد، ولأن هذا المكان يحظى بمكانة خاصة لدى الروائي/السارد تصل حد القداسة، التي تدل عليها لفظة "شرفات" وما توحي به من معاني: المكانة العلو، والرفعة، وهي المعاني التي يكشف عنها متن الرواية بحيث تبرز أمستردام مثلما يعلن عنوان الرواية مدينة على قدر كبير من الجمال والسحر والعطاء يتأمل البطل سحرها الأخاذ من على شرفاتها العالية, فتبدوا له من «المدن التي تبقى في القلب»[1]، وتعطي الإحساس بالبراءة والوداعة, وقد وفرت للسارد أجواء الألفة والحب التي طالما بحث عنها في الوطن ولم يجدها.

ومن الأسس البانية أيضا لشعرية المكان في النماذج الروائية المختارة الاستفتاحات الشاعرية التي فتقت دلالات الرواية, وعمقت الإحساس الجمالي المأساوي بالمكان وبالأشياء، نمثل لها بما ورد على لسان السارد في رواية "سيدة المقام".

«في البدء كنت... وكانت الزرقة،

إليك أيها البحر المنسي...يا سيد الأشواق.

والخيبة.

إليك مريم يا زهرة الأوركيداorchidee

والخراب العظيم.

يا سيدة المقام و المستحيلات كلها»[2].

يعتمد السارد في هذا المقطع على لغة مجازية مكثفة تشبه إلى حد كبير الكتابة الشعرية، من خلال الجمل القصيرة المتقطعة (في البدء كنت/ كانت الزرقة/ يا سيد الأشواق والخيبة... وأيضا الاستعانة بلغة الصمت أو كتابة البياض التي تجسدها النقاط(..) وهذه العلامات وغيرها تدل على التعاطي الانفعالي مع المكان(البحر والمدينة) وإخراجها للقارئ في صورة مجازية مفارقة تقوم على التناقض.

إذا كان البحر، هو رمز الحياة الأول، فهو أيضا رمز للموت والخيبة والمدينة تشبه البحر، فهي زهرة جميلة، لكنها أيضا رمز كبير للدمار والخراب العظيم.

---

[1] ذاكرة الماء، ص 284.

[2] سيدة المقام، ص 04.

وليس بعيدا عن هذا التصدير الشعري الموحي بتماهي الحدود بين الرواية والشعر، ما نجده في تصدير رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة"، وقد عرض هذا التصدير ما جاء في القصاصة التي ضبطت في جيب الرجل الذي لا يحمل اسما بعد وفاته.

«مريم، يا حبيبتي المنسية وسط ضجيج المدن الهاربة واختلالات الرجال الغامضين، لا تقنطي، فالمدينة التي تعارفنا فيها أول مرة لم تتخل عن وجهينا...

مريم، يا آخر السلالات التي قاسمت القديس أوغسطين ظلمة قبره، لو يقدر لي أن أبعث ثانية من مدافن الطفولة وأعود إلى سماء هذه المدن الحجرية، سأقدم بفرح الساموراي... سأكتب عنك أجمل أناشيد المطر...

يمكنك أن تشفي مني بكثير من الحب و قليل من النسيان»[1].

يتكئ هذا المقطع على لغة مكثفة مشحونة بخيالات الماضي الجميل وطفولته المسروقة، وقد أعطى وجع الذات وألمها للمكان /المدينة التي تلتبس بشخصية مريم حبيبة السارد، أبعاده الدرامية و حنينه المأساوي ولو بطريقة رمزية موحية.

لا يقتصر توظيف اللغة الشعرية على العتبات المكانية فحسب, وإنما يستثمرها الكاتب أيضا في المتن الروائي لـــ «يؤكد السمة العبر نصية للكتابة السردية»[2].

يتجلى الهاجس الشعري في متون الروايات المختارة في تلك التهويمات الشعرية المجازية التي تتكرس في سرد المكان، وفي وصفه, من خلال الاشتغال على لغة الاغتراب والبوح والذاكرة المشحونة بمشاعر الخيبة والحرمان والفقد والإحساس بالعبث واللاجدوى، وهذا ما سنحاول إبرازه في العنصر الآتي: شعرية السرد والوصف المكاني.

شعريـــة الســـرد و الوصـــف المكانـــي:

تحمل العديد من المقاطع السردية تهويمات مجازية كثيفة يطبعها الانفعال والشعور بالانكسار والاغتراب, يمكن أن نمثل لها بهذا المقطع السردي المتدفق الذي

---

[1] مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص 7.

[2] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق ســـوريا، ط1، 2007، ص 368.

جاء على لسان البطل في رواية "شرفات بحر الشمال":«كانت وراء أمستردام تنهض جنازات المدن الأخرى وضباب الأحزان التي لا تتبدد إلا لتترك وراءها سيلا من الرعشات الغامضة، كان وقع خطوات الناس الفجرية يصلني هادئا, أو مهرولا، ليدخلني بهدوء في تفاصيل المدينة البعيدة»[1].

ظل طيف الوطن الموبوء بالعنف والموت يطارد البطل بمنفاه، فوراء أمستردام الجميلة كانت هناك مدينة الأنا بآلامها وأحزانها, تقع في الذاكرة, وتلقي بظلالها على حاضره، فتطبعه بالألم والمرارة، هذا وتتحول بعض المقاطع السردية في هذه الرواية إلى مساحة للتذكر والبوح بما يعتمل في نفوس الشخصيات من مشاعر وأحاسيس وأشواق دفينة، كهذا المقطع الذي جاء على لسان فتنة, وهي تودع البطل قبل رحيلها الأبدي: «حبيبي الغالي لا تكثر الدق، فأنت تتعب يديك، كل الأبواب موصدة بى الآن رغبة عارمة بغلق كل ما تبقى من نوافذي وكواتي الصغيرة والنوم داخل سكينة بلا نهاية...بي رغبة للصراخ بأعلى صوتي...

لقد ماتت أرضنا الأولى

مات مطرنا

وانكسرت ضحكاتنا الطفولية و لم يبق إلا خراب الحقيقة الأولى»[2].

يلقي الموت بظلاله على لغة السرد، فيلونها بلون المأساة والفاجعة، ويغرق السرد في الذاتية ويدفع به إلى مواطن الأزمة والانفعال الحاد، وفي ظل هذا النسج اللفظي الشاعري «تكتسب الذاتية اللغوية بعدها الحواري الذي يتجلى في أشكال الحديث الداخلي والتداعي والهذيان والجنون»[3]، ولكن بقدر ما تغرق هذه الأشكال الخطاب الروائي في الذاتية واستبطان الداخل من خلال تداعي الحدود بين الوعي واللاوعي، فإنها «تمنحه رؤى متعددة وأساليب متنوعة»[4].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص192.

[2] المصدر نفسه، ص 93.

[3] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 618.

[4] المرجع نفسه .ص نفسها.

يتذكر السارد في رواية "سيدة المقام" حبيبته مريم وهي على سرير الموت بمستشفى مصطفى باشا «إيه مريم...يا حليب اللوز المر وحبة القمح البدوي، وجهك يملأني عن آخري، كمجنون يستعيد الصورة الأخيرة التي علقت بذاكرته. إنه الموت السعيد. موت الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة، وهو يستمع إلى قلبه وهو يتلاشى في سكينة داخل هدوء جنائزي ووسط بياض يقلق... يعبرني مثل الغيمة البنفسجية... أتمترس وسط شارع ضيع ملامحه الأولى واندفن داخل الألبسة المستوردة»[1].

ويأخذ شكل السرد المكاني في مقاطع كثيرة من "سيدة المقام" شكل القصيدة الشعرية المعاصرة من خلال تقطع التراكيب السردية وتفككها واقترابها الكبير من التأليف الشعري الذي يخضع لنوع من الإيقاع الداخلي، كما في هذه العبارات التي يرتفع فيها التعبير إلى مستويات التوتر الحاد والنبرة الشعرية الحارة التي يعضدها التقطيع السردي كما في الشعر. ويمكن أن نمثل لها بما جاء في تداعيات الأستاذ قبيل انتحاره حزنا على مريم «ليطل الطريق... ليتمدد مثل خط القيامة... ليس مهما، لأحزن عنك حتى ينفتح جرح القلب عن آخره، ليس مهما.لأحزم أمتعتي وأنفاسي وأسافر، ليس مهما. لأخرج بأسرع ما يمكن من فضاء المدينة.. ليس مهما»[2].

يمكن عد هذا النسق اللغوي نسقا شعريا إذ إنه يتوفر على بعض مقومات الشعر. من حيث التكرار لصيغة أفعل الذي ورد في بداية كل سطر (لأحزن لأحزم، لأخرج)، واعتماد البياضات(..) وكذا التكرار اللفظي لعبارة ليس مهما واستثمار بعض الإنزياحات (خط القيامة، ينفتح جرح القلب، أحزم...أنفاسي...) وهي جميعها علامات دالة على شعرية هذا المقطع.

في حين تتشكل رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" من العديد من الأنساق الشعرية تأخذ في كثير من المقاطع شكل القصيدة المعاصرة مثلما يتجلى ذلك في هذا المقطع الذي كتب بطريقة منتظمة تشبه الشعر واعتمد لغة إيحائية تحقق انزياحا نوعيا عن اللغة المعروفة في النثر.

---

[1] سيدة المقام، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 270.

«يا عالمي القديم،

إني أعيش في الظل

عندما تشعر أنك وحيد مثل القفر.

تأكد أن الحب ما يزال بعيدا.

لماذا يا مريم الوديعة يلون القلق عينيك بالسواد والظلال الباردة؟

مداخل المدينة كانت مغلقة.

رأيت الشوارع سوداء.

وجوه الناس بدون ملامح»[1].

تحول الوضعية الصعبة التي عليها البطل- المطعون بسكين بارد- السرد إلى ما يشبه الهذيان والحكي عن كل ما تحمله الذات من آلام وقلق وهواجس محيرة.

وحري بنا أن نشير إلى أن الروايات موضوع الدراسة, تتوفر على العديد من المقاطع الوصفية الشاعرية، خص بها السارد بعض الأمكنة والأشياء معتمدا في ذلك على لغة موحية لا يتعلق الأمر فيها بـــ «وصف حرفي بل برمزية تأويلية تشخص المكان في صور استعارية للتعبير عن قضية مجردة»[2]، مثلما يجسد ذلك وصف السارد "للموليما" أو سيدة الرخام: و هي عبارة عن تمثال رخامي جميل شغف به و هو طفل صغير.

«امرأة عالية ومذهلة بجسد مصقول بدقة متناهية وساقين عاريتين ممتلئتين وصدر مندفع للأمام ويد تلوح في الهواء بحنو، مفتوحة على حمامة كانت تستعد للطيران تعطي الانطباع وكأن المنظر حقيقي، تقف بكل قامتها على كومة الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة. امرأة من رخام أبيض صاف كلما هبت الرياح الصحراوية القادمة، اصفر لونها بسرعة، لكن بمجرد سقوط الأمطار يصير التمثال من جديد أبيض، أبيض مثل القطن وتعود الحياة إليها من جديد»[3].

---

[1] مصرع أحلام مريم الوديعة، ص 209.

[2] محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي، ص 136.

[3] ذاكرة الماء، ص 124.

بمشاعر ملؤها التأسف والحسرة يصف الأستاذ كيف أقدم الساسة الجدد (البلدية الإسلامية) على تحطيم التمثال الذي يمثل جزءا من الذاكرة الحضارية للمدينة أمام استسلام الناس ولا مبالاتهم «بسرعة نسي الناس أنها كانت هناك، امرأة عالية تدعى سيدة الرخام تتكسر الشموس على جسدها كل صباح وكل مساء، سيدة لا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية ولا تحضن في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد للطيران بدون أن تطير»[1].

2.1.2 أنسنـــة المكـــان

يوظف الكاتب في النماذج الروائية المختارة تقنية الأنسنة /أنسنة المكان التي تعد « رؤية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات، والطيور والأشياء، وظواهر الطبيعة, حين يشكلها تشكيلا إنسانيا, ويجعلها كأي إنسان تتحرك، وتحس وتعبر، وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله»[2].

أي أن أنسنة المكان تعنى تحول المكان الى إنسان يتأثر ويؤثر، وهو بذلك يجتهد في أن «يختلس دور البطولة, أو المشاركة في أحداث الحياة اليومية للإنسان»[3].

تطبع الروايات المختارة "المدينة" بسمات وخصائص إنسانية جعلت منها مكانا متماهيا مع الإنسان مكتسبا لأخلاقه وطباعه، فالمدينة في "ضمير الغائب" «حين تداعب أذنيك بمحبة تشعر كأنها تستأصل قلبك»[4]، وهي ليست منافقة فحسب، وإنما أيضا متوحشة وأياديها طويلة تمتد لأحلام الفقراء البسيطة وتصادر أفراحهم، وتقتلهم وقد فعلت ذلك عندما أقدمت ذات يوم على قتل مريم بكل برودة, فهي كما يقول عنها السارد «أياديها طويلة كالأخطبوط. تأكل البني أدم بأصابعها وأظافرها»[5]، تمارس طقوسها الاعتيادية باستسلام وتتناسى ماضيها العريق فقد قهرت الاسبان والفرنسيين.

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 129. ص130.

(2) مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإســكندرية، ط1، 2003، ص 07.

(3) إبراهيم أحمد ملحم: شعرية المكان قراءة في شعر ملنع سعيد العتيبة عالم الكتب للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 07.

(4) ضمير الغائب، ص16.

(5) المصدر نفسه، ص 112

«قاومت ولم تسقط على ركبتيها وتتضرع[اليوم] للرؤوس الحليقة العجيبة التي تشبه قطع الزجاج»[1].

وفي "سيدة المقام" تفقد المدينة وهجها وسحرها وتذوي كأوراق الخريف اليابسة، فهي تموت يوميا وتفتك بها الأمراض « فقد تساءل السارد عن أسباب تدهورها ماذا حدث لهذه المدينة؟؟ وجهها تغير وامتلأ بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجود بعدما نسيناها»[2].

تتكر مدينة الجزائر في "ذاكرة الماء" فنانيها، فهي كما يقول عنها جوني«عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت»[3]، وهي أيضا قاسية على أبنائها تدفع بهم إلى المنفى دون رحمة،

جاء في حديث العمة للأستاذ عن المدينة/ الوطن: «بلادنا واعرة ما تستعرفش بيك إلا عندما تحرقها وتنساها، أنا حرقتها، لكن ما قدرتش ننساها»[4].

ويتبادر إلى ذهن السارد أن هذه المدينة مصابة بالجنون، فهي «غير عادية مجنونة أحيانا غزتها أقوام عديدة...ملامح المدينة التي قاومت الوافدين القتلة اندثرت وحلت محلها ارتسامات عجيبة»[5] وهي اليوم تتحول إلى قاتلة تنفر مثقفيها وتدفع بهم إلى مجاهل النسيان: «نفرتنا البلاد يا إيماش حتى صرنا نموت وكأنه كان يجب أن نموت»[6].

وفي رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" يؤنسن الكاتب المدينة، فيسمها بالوحشية والقساوة، فهي كما يقول عنها السارد (البطل): «تتجشأ من التخمة وفي لحظة الاستراحة تنقي أسنانها المسوسة بعظام الموتى»[7], ترفض أبناءها وتقتلهم وترحب

---

(1) ضمير الغائب ، ص 175.
(2) سيدة المقام، ص 20.
(3) ذاكرة الماء، ص 39.
(4) المصدر نفسه، ص 206.
(5) المصدر نفسه، ص 243.
(6) مصرع أحلام مريم الوديعة، ص 20.
(7) مصرع أحلام مريم الوديعة ، ص 20.

بقاتليها, وتحتفي بهم ويتساءل في حيرة «هل نشتاق إلى مدينة تقتلنا وتحاول البوم أن تنسانا؟ ماذا تساوي مدينة ترفضك وتستقبل في فراش العز قاتليها؟»[1].

إنها مدينة مستسلمة لأحزانها وخوفها«تتخفى ذعرا وراء ألمها الكبير، وتشرب الخمر خلسة. شوارعها المتلفة بهذا الضباب تترنم عبثا بحزن المقتول في فرحه»[2]. وحين تغيب المدينة عن وعيها في لحظات سكرها, لم تعد تبالي بأحد «المدينة سكرت ولم تعد تهتم لا بتفاصيلي ولا بتفاصيل غيري»[3].

ولعل القاسم المشترك بين هذه المدن في الروايات جميعها، هي اتسامها بالتحول السلبي والضعف والتراجع، فالمدينة/الجزائر العاصمة تعيش حالة وهن وتشوه أذهب ملامحها وحولها إلى دغل مخيف.

حينما تغادر شخصيات الرواية إلى مدن أخرى (خارجية)، وبالرغم من شعورها بالاغتراب والحنين إلى مواطنها الأصلي، فإنها تعلن عن انسجامها وتآلفها مع المدن الجديد.

إذا كانت المدينة/الوطن قد عذبت ياسين بطل "شرفات بحر الشمال" مدة أربعين سنة، فإننا نجده يعلن عن حبه وإعجابه بأمستردام، المدينة الجميلة التي لم تبخل عليه بحبها وكرمها فهي كما يقول عنها: «المدينة الشهية المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء»[4].

يأسر البطل سحر هذه المدينة التي تفتح قلبها لاحتضانه، فيتساءل ماذا هيئات له هذه المدينة الجميلة «إنها تقتلني حبا تضعنى في كفها الخشن ثم تضغط بأقصى قوة ممكنة ثم تفتحه شيئا فشيئا وبأنفاس دافئة تخفف عني قساوة الألم. من المقابر إلى نور الطفولة المغروسة في القلب كالصفصافة»[5].

ويصل هذا الإعجاب بالمكان حد التوحد به, وهو ما تجسد في قوله مريم (بطلة ذاكرة الماء) متحدثة عن مدينة دمشق: «الشام صارت مني وفي، لقد شربت من بردى

---

[1] مصرع أحلام مريم الوديعة ، ص 20.
[2] مصرع أحلام مريم الوديعة ، ص 210.
[3] المصدر نفسه، ص 212.
[4] شرفات بحر الشمال، ص 76.
[5] المصدر نفسه ، ص 242.

وانتهى الأمر ماء يتحول في ذاكرة المرء إلى المدينة»[1], والصورة ذاتها تتكرس في رواية سوناتا لأشباح القدس التي يعجب بطلاها (الأم والابن) بمدينة نيويورك ويأتلف معها.

«كانت نيويورك لذيذة في ذلك المساء، تغتسل بالمطر وتلبس الضوء والألوان والضباب»[2].

يسقط السارد في النماذج المختارة صفات إنسانية سلبية على المدينة /الوطن كالعدوانية، العجز، الاستسلام، التحول السلبي، وقد جعلت منها هذه الصفات مكانا مرفوضا يفتقد الألفة والحميمية, يدفع بالشخصية إلى البحث عن مواطن بديلة.

هذا ونعثر في الروايات موضوع البحث على مظاهر عديدة لأنسنه الطبيعة ومكونات المكان, قدم من خلالها الكاتب رؤيته الجمالية للعالم وللأشياء التي تعتبر عوامل مؤثرة في المكان وفي الشخصية أيضا.

ومن المقاطع التي خص بها السارد الطبيعة في "ذاكرة الماء" قوله «الصباح يأتي بهدوء مستميت... ليكشف عن بحر بدأ يتثأب لاستقبال عاصف...لاشيء سوى البحر الذي يفتح عينه بتثاقل، يرفض أن تنسحب منه تفاصيل نومه، أو ربما كان مثلي يرفض أن ينام»[3].

وجاء في مقطع أخر: «كان البحر يتثاءب في ساعاته الأخيرة من النوم.

كل صباح يرحل نحو يوم مجهول في مغامرة مجنونة»[4].

ويظل البحر كما يشير السارد«سيد الأخيار الكبار»[5]، يكابد الكآبات التي تأتيه من كل حدب وصوب ويفتح سواحله لجميع الناس.

3.1.2 أنثنـــة المكـــان: المدينـــة/ المـــرأة/ الجســـد

تتجاوز المرأة في النماذج الروائية المختارة دلالتها على الأنثى, وتتحول إلى رمز مكاني يعبر عن حالة اشمل تتمثل في المدينة يتوسل به الكاتب في معالجته لقضايا

---

(1) ذاكرة الماء، ص 36.
(2) سوناتا لأشباح القدس، ص 60.
(3) ذاكرة الماء، ص 189. ص 190.
(4) المصدر نفسه، ص 227.
(5) المصدر نفسه، ص 367.

المكان المختلفة، ويعد تمثيل المكان, وبخاصة المدينة في صورة امرأة أمرا مألوفا في الأدب العربي- وبخاصة في الشعر- تجسده عناوين قصائد عربية كثيرة.

أما في الرواية، فقد واكب رمز المرأة المدينة واستحضرها السرد الروائي بطرق شتى من خلال العلاقات الحميمية التي تربط الأبطال بها، أو من خلال الجسد الأنثوي, وأفاد (السرد) من هذا الرمز الأنثوي في بناء وتكثيف دلالات الرواية.

يربط السارد في رواية سيدة المقام بين مريم والمدينة، فمريم ليست شخصية عادية، الفتاة الجميلة الحالمة المتحررة عاشقة الرقص والموسيقى، رمز العطاء والثورة على التقاليدة البالية، وإنما هي أيضا رمزا شفيفا لمدينة الجزائر الجميلة قبل سقوطها في يد جلاديها الذين تنعتهم الرواية ببنى كلبون (حكام الاستقلال) وحراس النوايا (الإسلاميون الجدد).

إن حكاية مريم بطلة "سيدة المقام" هي حكاية مدينة، فقد كانت كما يصفها البطل: «هي المدينة، هي الأشجار هي النبات، هي الشوق هي الهواء البارد والساخن في هذا الفراغ المليء بالتشوهات، هي قطرات المطر البلورية التي كانت تتسرب إلى جسدي، هي بحري المتوحد بين شواطئه المهجورة»[1].

إذا تمثل إصابة مريم برصاصة طائشة وما نجم عنها من آلام و معاناة، إصابة للمدينة في الصميم وتحويلها إلى مكان ميت بإرجاعها إلى زمن البداوات القديمة، وحين يستعيد البطل حبيبته مريم، فإنه يستعيد مدينته الضائعة, وهذا ما يعبر عنه في هذا المقطع.

«استعيد وجهك في خطواته وألقه في حزنه وانكساره... استعيد وجه الغجر الذين ساحوا على أطراف المدينة المجنونة، يظهر جمالك الذي لا يقاوم»[2].

تحمل حكاية مريم عن نفسها وحكاية الأستاذ عن مريم وعن ماضيها الأليم إمكانية ربط المرأة بالمدينة (العاصمة) وأيضا بالوطن الجزائر، ولعل هذا الرمز يبدو

---

[1] سيدة المقام، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

أكثر كثافة في رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" إذ إن هذا الرمز الأنثوي يحضر كجسد يبحث الراوي عن تفاصيله الدقيقة وأشيائه الغامضة.

وهذا الجسد/ الحلم الذي تتحدث عنه الرواية ليس جسدا واقعيا كما يتبادر للذهن, وإنما هو تمثيل رمزي وتجسيد لغوي ووسيلة للتعبير عن العلاقة الحميمية بالهوية والوطن الأم, فهو «لغة وذاكرة وبنية علاقات في المنتج الثقافي»[1].

وما من شك في ان بحث البطل عن تفاصيل جسد مريم, هو بحث عن جذوره وامتداده وعن هويته، فقد ورث هذا الشغف عن جده الدون كيشوت.

«جدي دون كيشوت، الله يرحمه و يوسع عليه في قبره الرخامي، أورثني إحدى حماقاته، حبه المجنون للتفاصيل الغامضة في المرأة»[2].

وهذا البحث عن تفاصيل الجسد الذي يعلن عنه الراوي، هو محاولة لاكتشاف إمكانات الذات التي ينبغي التعويل عليها في بناء عالم – مثالي- بديل عن الواقع المعيش.

يقف عالم الجسد/ جسد مريم ليعبر عن الخصب والعطاء والحب المتبادل الذي من شأنه أن يؤسس لعالم جميل، يقف ضد العجز والخيبة, التي تكرسها السلطة السياسية المستبدة سلطة القمع والغدر، ومن هنا فإن قمع جسد مريم المفعم بالرقة والإنسانية من طرف الزوج العسكري الذي يستبد بها ويرفض طلاقها، هو قمع وقتل للوطن ولأحلامه الجميلة، وهو قتل للماضي والحاضر معا.

«الرجل الذي يحجز أحلامك تحت النظارات التي عوضها من جديد بالزجاج البصري الأسود... كان مريضا بكـــ... من كثرة الحقد والغضب تغادره الطفولة وتختله رائحة الدم، يشهر مسدسه على كل الأشياء... يطلق النار على كل شيء»[3].

يعبر تواصل البطلين في ظل هذه الظروف الصعبة عن تصميمهما على تجاوز الماضي السلبي - سلطة الجزويتيين- التي منعت الجد من تحقيق انتصاره على

---

[1] محمد صابر عبيد: سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق النص)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2008، ص 159.

[2] مصرع أحلام مريم الوديعة، ص 159.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

طواحين الهواء، وأيضا تجاوز الحاضر الذي تمثله سلطة سفيان الجزويتي, وهذا ما يعبر عنه «البطل كانوا يحملون الشتاءات الباردة في عيونهم منعوك يا جدي المورسيكي من تحقيق انتصار العمر... ومع ذلك يا مريم الوديعة لا شيء منعنا من أن نتقاطع...كنجمتين هاربتين في زرقة سماء فجة»[1]، ولأن علاقة التواصل التي يتحدث عنها البطل, قد بنيت على الحب المتبادل بينه وبين هذه المرأة الرمز, فقد كانت علاقة مثمرة خصبة ومقدسة أيضا لأنها تمثل وطن البطل المحفور في الذاكرة.

أيها الوطن الذي يصعب نسيانه...لا شيء أجلب للألم مثل حبك، ما عبدت فيك ليل وهران, إلا لأني أقدس سواد شعرك وما عبدت النجوم التي تغازل يوميا قلعة سانتركروث إلا لروعة إشعاع عينيك الدافئتين[2].

وتتكرس أنثنة المكان (المدينة) في رواية "شرفات بحر الشمال"، من خلال ارتباط النماذج النسائية الأساسية بالمكان وتعبيرها عن جملة الخصائص التي يتميز بها.

تمثل كل من شخصية الأم وأيضا شخصية زليخة (الأخت) رمزا موضوعيا للارتباط بالأرض (الأصل والهوية) والقيم الريفية الأصيلة، بحيث تبرز الأم نموذجا أصيلا للبذل والعطاء والتضحية، والحرص على تربية الأبناء.

أما زليخة شقيقة ياسين، فإنها تمثل الفتاة الريفية الفقيرة المكافحة التي تنحت وجودها وكيانها من طين قريتها، بعد أن تحوله إلى أواني فخارية جميلة، تبيعها في السوق الشعبية. يتذكر البطل زليخة, وكيف تبقى إلى آخر الليل, تحضر, وتنظف ما صنعته مع والدتها من أواني دون كلل أو ملل:

«أتذكر كفي زليخة المملوءتين بالطين, وقد أنعكف ظهرها وهي شابة وعيون أمي الدامعة في الكانون, وهي تشعل النار لتسخين التربة»[3]، وبذلك تمثل شخصية زليخة امتدادا لشخصية الأم، وهي رمز للأرض الأصل الأول للإنسان.

---

[1] مصرع أحلام مريم الوديعة، ص28 .
[2] المصدر نفسه، ص 09.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 186.

أما نرجس الرمز الأنثوي الثاني للوطن المرأة التي عشق السارد صوتها الشجي ولغتها الشاعرية العذبة، وظل يراسلها سنوات عديدة دون جدوى إلى أن تجمعه بها الصدفة في مدينة أمستردام باسم آخر؛ حنين المرآة التي تعيش قساوة المنفى والوحدة والمرض والذاكرة المثقلة بالآلام والانكسارات, وعندما تكتشف عشق ياسين لها لم تتوان في منحه الحب والدفء, وتأخذ بيده في رحلات بحثه عن فتنه، إلا أن علاقتها بالبطل تنتهي إلى الفراق برحيله إلى منفاه الجديد.

هذا وتمثل فتنة المرأة الجميلة التي عشقها ياسين بجنون وبادلته نفس العواطف الجياشة، وعلمته العزف ومنحته بعض أشيائها الخاصة، قبل رحيلها، بعد أن أوصته إذا ما عثر عليها أن يضع على قبرها، أو على أي قبر يستهويه باقة نرجس, وأن يقول لخاطره: «تلك امرأتي التي كانت تحبنى»[1] وبهذه الصفات تشكل فتنة رمزا للعطاء والوفاء والحضور الدائم الذي دفع بياسين إلى البحث عنها في كل نواحي أمستردام, قبل أن تنتهي به الرحلة إلى مقبرة البحر المنسي, وتعبر النهاية المأساوية لقصص هؤلاء النساء اللائي تعلق بهن البطل انفصام العلاقة بين الذات والوطن وهذا ما يعلن عنه ياسين«الأرض التي عرفتها منذ سنوات تغيرت كثيرا وسقطت ؟؟؟ من يدى كورقة محروقة»[2]، لذا نجده يشد الرحال من مدينة أمستردام إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فينتقل من منفى إلى منفى آخر أكثر بعدا عن الوطن.

4.1.2 تغريـــب المكـــان

العجائبية مجال رحب عرفته مختلف الأنواع السردية منذ القدم ظهر في الأدب اليوناني في الأساطير والخرافات, ويمكن أن نجد بذور العجائبية في الموروث النثري العربي القديم، الذي تزخر نصوصه بمختلف العناصر العجائبية من: أماكن وأحـــداث وشخصيات... وغيرها.

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

إن سرد الغرابة ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل النقائض والشعور بالغريب غير القابل للقبض، وهو ما يصطلح عليه "تودوروف" بالحيرة أو الدهشة[1].

يتصل العجائبي بالخيال واللاواقع, ويتداخل بالغريب بالرغم من أن هذا الأخير هو مستوى من العالم، يستطيع العقل أن يجد له تفسيرا, وتتحدد الفضاءات العجائبية كما يشير "سعيد يقطين" من طبيعة تركيبها المخالف للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة... ومن زاوية الرؤية التي تتخذها لمعاينتها[2].

وفي النماذج الروائية المختارة يستثمر الكاتب العجائبية في تقديمه للمكان، في إطار التأسيس لنمط جديد ومختلف من الكتابة الروائية, يرصد الراهن, ويتمثله أسطوريا باعتماد لغة تنحو إلى الرمزية و تبتعد عن التقريرية.

يحكي السارد في فاتحة رواية "ضمير الغائب" عن تغير اسم المدينة ووجوه الناس بعد أن: «نزل إلى قلب المدينة ملايين بل ملايير الزواحف التي تشبه العلق، علق أسود مثل القطران... علق أسود لا عون له ولا أرجل...صراع الموت يدور بينه وبين جرذان المدينة. الدم يملأ صمت الشوارع ووجوه المارة والبنايات الشاهقة ولا أحد يعلم متى تنتهي المجزرة»[3].

الصورة تشخيصا عجيبا لوضع المدينة التي أصابها المسخ والتشويه.

يرتبط السرد العجائبي في بعض صوره بعنصر الوصف، بحيث يتم الاشتغال على بعض الخصائص التي يعطيها السارد للمكان والشخصية معا, فقد جاء في حديثه عن أحد الشخصيات: «كان سجينا في مدينة بعيدة ناسها من حجر وقلوبهم من حديد وعيونهم من فسفور وبطونهم عناكب يعيشون دون أكسجين لأن الكبار منهم شربوه ونشفوا الأرض ومياه البحر»[4]

ويتكرس مثل هذا التجاوز للمألوف لصالح واقع فوق طبيعي في وصف الصحافي لإحدى قاعات المستشفى التجميلي بالمدينة: «بدأت القاعة فجأة تصغر

---

(1) شعيب (حليفي): شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 18.
(2) سعيد يقطين: قال الراوي، ص 253.
(3) ضمير الغائب، ص 07.
(4) المصدر نفسه، ص 185.

وتضيق، ويتصاعد البخار الذي يملؤها... كان الناس مضغوطين كأنهم في علبة أسماك... مربوطين من أرجلهم حتى رقابهم... تحمر عيونهم تغيب ملامح أوجههم يخرجون من زجاج الأبواب بلا أنوف ولا ذاكرة»[1].

تعرض هذه الصورة معضلة التشوه التي يتعرض لها الإنسان في مستشفى المدينة التجميلي, أين يتم التركيز على غرابة المكان وغرابة ما تتعرض له الشخصيات من عمليات تشويه وانتهاك لإنسانيتها، ومثلما يتعرض إنسان المدينة بفعل تكنولوجيا العصر إلى عمليات المسخ، يتعرض وجه المدينة الجميل للتحول الذي يجعل منه مجرد واجهة من الإعلانات للشركات متعددة الجنسيات.

أما في رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" فإن إهدار القيم الأصيلة للمجتمع وما يحدثه من خلل في علاقة الشخصية بالمدينة، مما يدفعها إلى الهروب وصوب المتاحف القديمة التي «تتخبأ وسط العرائق الجميلة، المتاحف تذكرني بميتة الساموراي التي مارسها أبوك حين سكر حتى العمى، ثم انزلق إلى داخل قنينة الشراب، تكوم كالجنين ثم سد على نفسه...نهرب إلى ساحات المتاحف القديمة، نسخر من الوجوه الصخرية المحفورة التي تقف في وجهينا باعتداد زائف»[2].

يتصل البعد العجائبي في هذا المقطع بالشخصية الروائية في إطار علاقتها بالمدينة، ويقف هذا التركيب الخيالي العجيب لهذه العلاقة معادلا موضوعيا يعبر عن حالة الفراغ والعبثية التي يعيشها الإنسان في مدينة ضيعت كل قيمها الأصلية، تتكرس صورتها السلبية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية)، فبعد أن سلم حاكم الجملكية مفاتيح كل المدن الوطنية وقوائم الثوار لأولئك الذين «سرقوا حنين المدينة و أبادوا فضائلها أجوج و مأجوج. إنهم يملأون وجه المدينة ندوبا و خرابا سحناتهم مثل سحنات الكلاب، يأكلون فلا يشبعون يلتصقون بالآدمي كالعلق، فلا

---

[1] ضمير الغائب ، ص 98.

[2] مصرع أحلام مريم الوديعة، ص 11. ص 12.

يزولون، ينبحون فلا يسمع لهم صوت في عيونهم ينام الموت يعيشون بالدم و الفساد واللحم الآدمي»[1].

ويكثف ظهور سيدنا الخضر من الطابع العجائبي للمدينة وما يجري في رحابها من أحداث«وحين يجوع أهل النار الذين لم يدخلوا إلى بيوتهم عندما مر البارحة سيدنا الخضر، يستغيثون، فيغاثون بشجرة الزقوم، يأكلون منها فتحتث جلود وجوههم فيها»[2].

ومما سبق يمكن القول أن الأبعاد العجائبية للأمكنة وللشخصيات وللحدث في هذه الرواية – وفي غيرها من رويات الكاتب- ما هي إلا شكل سردي أراد السارد أن يعبر من خلاله عن مواقفه من بعض القضايا البالغة الحساسية, لعل أهمها الاستبداد السياسي الذي حاولت الرواية أن تقدم – من خلال البعد العجائبي- تصورا موضوعيا مقنعا له ولتداعياته على الفرد والمجتمع بخاصة و تبرز أن العالم الذي نعيشه يزخر بالتناقضات والأسطورة كما يقول "واسيني الأعرج": ليست وليدة الفراغ... وإنما هي الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها التي نعيشها يوميا على ساحة الواقع»[3].

2.2 أساليب السرد

نشير في البداية إلى أن تناول عنصر السرد لن يكون من حيث مكونيه الأساسيين (الراوي والمروي له)، بإعتبارهما أداتين فنيتين، وإنما سينصب التركيز على أهم الأساليب / الأشكال السردية- وبخاصة التراثية منها- التي استعان بها الكاتب على رؤية المكان الروائي.

يعرف السرد بأنه الطريقة التي تروى بها القصة و تعود أصول كلمة سرد (Narrative) إلى الكلمة اللاتينية (Carus) وتمثل نوعا من المعرفة, و قد يلقي الضوء على قدر فردي، أو مصير جماعي وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة[4].

---

[1] واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، جII، دار الاجتهاد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص 287.

[2] المصدر نفسه، ص 290.

[3] واسيني الأعرج: الطاهر وطار و تجربة الكتابة الواقعية، ص 119.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترعابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003، ص 148.

وتبحث السردية كما يقول عبد الله إبراهيم في «مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له، ولما كان الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة»[1].

والسرد عنصر أصيل في الرواية يجسد تميزها وخصوصيتها، جاء ليحرر الوعي اللغوي ويخرجه من دائرة الرتابة و يمضي به عبر مسار ثري، محتشد بالتنوع... وبكل ما يجعل الحياة البشرية على ما هي عليه من ثراء مدهش في مختلف الميادين وعلى مختلف المستويات[2], من خلال ما يبتكره من قيم فنية ومستويات دلالية جديدة.

وللسرد طابع فكري أيديولوجي ونفسي يجعل «زوايا الرؤى تتعدد بتعدد وجهات النظر وبتعدد الحالات النفسية والانتماءات الطبقية الاجتماعية، بل بتعدد الأفراد وتختلف تبعا لاختلافاتهم, مما ينفتح على جميع القراء دون استثناء»[3].

إن العالم الروائي لا يتعدى كونه عبارة عن أحداث وأوصاف وأن هذه الأحداث ما هي إلا حركات، أو أقوال, وقد تكون مجرد أفكار وأن هذه الأوصاف (المادية والمعنوية) قد تأخذ طابعا سكونيا يجسد ثبات الموصوف, وقد تأخذ طابعا حركيا يلتبس فيه الفعل بالزمن.

ويمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة الشفاهية, أو المكتوبة إنه: «فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية, أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[4].

---

[1] عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص ص 07. 08.

[2] صلاح صالح: سرد الآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2003، ص 09.

[3] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 154.

[4] سعيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، ص 19.

لا غرو أن هذا النوع من الإبداع في المجال الروائي لا يرمي إلى تقديم عوالم روائية (خيالية) بديعة فحسب، وإنما تضطلع مختلف صوره وأشكاله بأدوار دلالية وجمالية لا تقل شأنا عن محتوى العالم الخيالي للقصة.

إذا، يأخذ السرد دلالات تختلف باختلاف أنواع الخطابات والنصوص الروائية، بل إن عالم النص في هذه الحالة «يقترح ممكنات جديدة للوجود»[1]. ومن ثم يصير السرد «باعثا على الاستنساخ والاستنباط وإعادة تشكيل الحدث الكلامي»[2]، وسبيلا تعقل به الأشياء وصيغة ضرورية لفهم نماذج السلوك وأحداث الحياة, وتصير دلالته«تنبثق من التقابل بين عالم النص وعالم القارئ»[3].

ويبقى السرد عبر تاريخه الممتد، دينامية مستمرة، ولكن متطورة ترفض تكرار نفسها[4].

تستثمر الرواية لدى واسيني الأعرج أشكالا أدبية عديدة في إطار بحثها المستمر عن «المغاير من أشكال السرد وأنساق الخطاب، ومستويات اللغة، قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي»[5]، وهي بذلك تسعى بصفة مستمرة إلى تجاوز المواضعات والقيود التي من شأنها أن تعرقل إبداع نص روائي ينبض بالحياة و الجدة.

ولأن التجريب- كما يتصوره هذا الكاتب- «فعل إبداعي/ حداثي يستمد العلامات الدالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصيلة، وثقافة الآخر الغريبة»[6], فقد استفادت النماذج الروائية المختارة من الأشكال السردية العربية, و أبانت من خلال إدماجها وتوظيفها في النص الروائي على مقدرة الكاتب, وعلى حسه الفني ووعيه الجمالي.

---

(1) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد ص12.
(2) عبد القادر عيش: شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، منشورات الأديب، وهران، د.ط، د.ت، ص 19.
(3) عادل فريحات: مرايا الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص 11.
(4) ينظر بول ريكور: الوجود و الزمان و السرد، ص 46.
(5) بوشوشة جمعة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر و الإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 122.
(6) المرجع نفسه، ص 124.

سيتم التركيز في هذا العنصر على أهم الأشكال السردية التي وظفها الكاتب في الروايات المختارة, وتمت رؤية المكان من خلالها وتتمثل هذه الأشكال في:

1.2.2 الرحلـــــة

تعلن الرحلة عن سرد الأسفار, وتحمل معنى الذهاب بعيدا عن الوطن الأصـــل وتفتح أفق انتظار يرتبط بالنوع نفسه ينتظر فيه القـــارئ وصـــفا للبلـــدان والعـــادات والطقوس، فهي جولة في الفضاء ووصف لما هو مادي أو معنوي[1]، وهي كما يقول الكاتب الفرنسي سافري «الرحلة أكثر المدارس تثقيفا للإنســـان»[2]، تثـــري أفكـــاره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين، إنها رغبة في التغيير الداخلي تنشـــأ متوازيـــة مـــع الحاجة إلى تجارب جديدة أكثر من تعبيرها في الواقع عن تغيير مكان[3].

الرحلة بالضرورة ذهاب وعودة, تنضوي تحتها مفاهيم كثيرة كالعمق والإشارة والاكتشاف، اكتشاف الآخر بعوامله المتباينة، لا يهم فيها لحظة الانطلاق ولا الإشـــباع الذي يحيل عليه الوصل. إن ما يشكل عمق الرحلة هو الحيز الفاصـــل بـــين بـــدايتها ونهايتها حيث تعاقب الأحداث وخطية الزمن، وتوالي المشـــاهد الوصـــفية واللوحـــات التصويرية للآفاق البعيدة والتنقل في المكان والزمان والتراتبيات الاجتماعية[4].

و مثلما كان الرحيل هاجسا لا يقر ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجـــاهلي، فهـــو راحل, أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت، أو متأمل من يرحل ومـــا يرحـــل: الضغائن، العمر، القبائل، الأهل، الرفاق، الحياة، نفسها، فتبدو ذاته قلقه مأزومة مغتربة اغترابا جريحا[5]، فإن الرحلة بفعل ما تتوفر عليه من خصائص ومواصـــفات تعتبـــر إحدى البنيات التخيلية الأكثر التصاقا بمدارات الكتابة الروائية في الأدب الإنساني قديمة

---

(1) عبد الفتاح (كليطو): الحكاية و التأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1997، ص ص 72. 73.

(2) فؤاد (قنديل): أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب القاهرة، ط2، 2002، ص 21.

(3) حسين فهيم: أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، عـــدد 138، 1989، ص 154.

(4) الخامسة علاوى: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005. 2006، ص 03.

(5) حسين فهيم، أدب الرحلات، ص 261. ص262.

وحديثة، وهي بنية حكائية مفتوحة على الطريق الطويل الحافل بالمفاجآت والمحطات والحواجز[1].

تمثل الرحلة في رواية "ضمير الغائب" عتبة هامة من عتبات الرواية، فقد عنون الكاتب فصليها الأول والثاني "بداية الرحلة".

والمتصفح للرواية في مجملها، يجد أنها رحلة بحث عن الحقيقة ومحاولة لتعقب الذات الساردة واستكناه أمرها وكيف انتهت إلى حالة الجنون بعد رحلات عديدة قادته إلى القرية لأجل التحقيق في قضية استشهاد والده«الملف الذي عدت به من رحلة الأسبوع، كان مثقلا بالأرقام والكلمات والخطوط والملاحظات»[2], وقد أوصلته رحلته/ رحلاته المستمرة إلى القرية لمعلومات خطيرة أشعرته بأهميته كصحفي وبأهمية مهنة الصحافة التي كان يعيش على هوامشها.

كما مكنته من الوقوف على العديد من الأماكن التاريخية «بعضهم قادني إلى مكان المعارك التي جرت في القرية»[3], أما رئيس البلدية فقد قاده إلى«أماكن كثيرة ليظهر الانجازات التي غيبتها الصحافة الوطنية»[4].

هذا و قد قادت مثل هذه التجاوزات (الخوض في المحضور و المغيب) إلى تغييب الصحافي بصفة نهائية بإعلان خبر ارتحاله إلى باريس «لظرف قاهر و خاص مرتبط بحالة مرضية، غادرنا الزميل الصحفي الحسين بن المهدي بن محمد إلى باريس في إجازة قد تطول»[5].

كما توظف رواية "ذاكرة الماء" "الرحلة" بصورة مكثفة, مما أدى إلى ظهور أماكن جديدة دعمت صورة المكان الإطاري الأصلي لهذه الرواية و المتمثل في مدينة الجزائر العاصمة و وسعت رقعته المكانية، وقد تمثلت هذه الرحلات في: الرحلات التي قام بها البطل إلى خارج الوطن إلى باريس وعواصم أوربية.

✓ رحلة زوجة البطل (مريم) إلى باريس.

---

(1) الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 03.
(2) ضمير الغائب، ص 16.
(3) ضمير الغائب، ص 98.
(4) المصدر نفسه، ص 100.
(5) المصدر نفسه، ص 07.

- ✓ رحلة البطل وابنته في زيارة قصيرة للزوجة.
- ✓ رحلة فاطمة من الجزائر إلى عواصم عربية في إطار العمل والعودة.
- ✓ رحلة البطل وابنته إلى القرية لحضور مراسيم دفن يوسف.
- ✓ رحلة البطل وابنته إلى المدينة القديمة (مدينة القصبة).

حينما تهاجر مريم زوجة البطل الوطن إلى باريس رفقة ابنها، يسافر البطل لزيارتها، وتعد هذه الرحلة من أهم الرحلات التي ساعدت على اختراق مدينة باريس، فتبرز هذه الأخيرة مهدا للحضارة ومنطقة جذب لسكان فرنسا الذين تكتظ بهم شوارع باريس وحاناتها وبخاصة عند نهاية الأسبوع، كما تبرز أيضا منطقة استقطاب لكل عاجز ومتعب وطريد ومهجر عن وطنه، تضم (المدينة) الكثير من المهاجرين العرب الذين دفعت بهم الظروف إلى الهجرة والاغتراب بعيدا عن الأوطان «عراقيون أكلتهم المنافي، فلسطينيون ركضوا طويلا نحو وطن كلما اقتربوا منه، زاد ابتعادا وتقلصا، يمنيون وخليجيون، رفضوا البداوات الميتة، ولكن صرخاتهم ظلت في واد والدنيا في واد آخر...»[1].

يلتقون جميعهم في رحلة اغترابهم بشوارع باريس أو بمقهى "لوديبار" (Ledépart) وفي هذه الرحلة يصف السارد شوارع باريس «كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض، الخيوط الكهربائية الغليظة، الأشجار الضائعة هنا وهناك على أطراف الطرقات والممرات، إشارات المرور، السيارات، الراسية، الأسقف القرمدية الآجورية والرمادية، الواقفون وهم ينتظرون الباصات والقطاعات، السيارات، محطات البنزين الصغيرة وحتى المحطة الصغيرة القريبة من بيت عمتي، والتي كنا نعبرها طولا تحت عاصفة هذا البياض البارد»[2]. وهذه الأجواء الشتوية القاسية سرعان ما تتحول إلى حالة أخرى من الحزن والدفء والصمت عندما يصعد البطل وأسرته القطار في اتجاه البيت: «القطار الذي أعادنا إلى باريس كان دافئا وحزينا بعض الشيء وصامتا، لم نكن نسمع شيئا إلا تقطعات المحرك وهو يخترق هذه الطرقات وهذه

---

[1] ذاكرة الماء، ص 94.

[2] المصدر نفسه، ص111.

المتاهات. بعض الأنفاق التي كنا نعبرها من حين لآخر تسرق مني سحر هذا البياض»[1].

و تمثل الرحلة إلى خارج الوطن متنفسا للفنانة فاطمة (صديقة الأستاذ)، فهي ترحل عن الجزائر لتعود إليها مجددا و هذا ما تعبر عنه: «داخل هذا البؤس الذي نعيشه يوميا. أسافر إلى الخارج، مصر، لبنان، المغرب، تونس، باريس، سوسيرا أجري حوارات مع فنانين و فنانات...لا أريد أن أغادر هذا البلد أحكم حساسيتي الخاصة في التعامل مع الأشياء»[2].

يخفف هذا الانتقال المكاني من وطأة الواقع على فاطمة التي يحرمها واقع المدينة من ممارسة فن التمثيل فتتجه إلى الصحافة، ترحل إلى مدن أخرى, فتنسى جانبا من همومها اليومية, و تستعيد توازنها, و تواصل الحياة في مدينة الجزائر التي لا تريد الانفصال عنها.

أما رحلة الأستاذ إلى القرية، فكانت من أجل أداء واجب العزاء، وفي الوقت نفسه كانت محاولة لإعادة اكتشاف الأماكن من جديد والوقوف على ما انتابها من تغيرات سلبية ذهبت بملامحها الأصلية، كما كانت هذه الرحلة من زاوية أخرى بحثا عن دفء العلاقات الإنسانية النبيلة التي كانت فيما مضى تجمع الأستاذ بأهل القرية.

يأخذ الأستاذ بيد ابنته في زيارة إلى سوق القرية التي لم تعد كما كانت في الماضي فقد «انسحب منها القوالون وعشاق الدقه والنقرة والكلمة والبندير»[3].

وفي الرواية ذاتها ينتقل الأستاذ رفقة ابنته في رحلة سياحية إلى المدينة القديمة، فكانت هذه الرحلة محاولة لإعادة اكتشاف المكان والأشياء من جديد من خلال إجابة الأستاذ على بعض الأسئلة الملحة للطفلة, أو لفت انتباهها إلى أشياء وأحداث احتضنتها المدينة ومن المعالم التاريخية التي أبانت عنها هذه الرحلة؛ مدينة القصبة، التكنات السبع المواجهة لباب المدينة، قصر الداي، بقايا الأبواب الستة التي كادت تندثر المطعم الشعبي، ممرات الأقواس في كنيسة السيدة الإفريقية.

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 111 .
(2) المصدر نفسه، ص 194.
(3) ذاكرة الماء، ص 139.

وأخيرا المرتفع الكبير المطل على المدينة القديمة والجديدة ومن المقاطع الوصفية التي خصت هذه الرحلة «كانت الرحلة قصيرة ولكنها جميلة. كلما تسلق التيليفزيك إلى القمة بدت الغابة المختبئة بين البنايات كأفرشة خضراء تظهر الأسقف القرمدية الآجورية، والخضراء والسوداء القديمة، وساحات بيوتات باب الوادي، والقصبة وحركة النساء داخل البيوت، وحركات الناس والدواب التي تشق طرقها بصعوبة داخل الدروب الضيقة وهي تحاول أن تنقي الأرض من الزبالة، نرى البحر وهو يظهر شيئا فشيئا من وراء البنايات العالية التي نبتت هنا و هناك بشكل ناشز»[1].

يقدم السارد لوحة بانورامية شاملة لمدينة الجزائر يمتزج فيها جمال الطبيعة وألوانها (الأحمر، الأخضر، الأسود) بجمال الطابع المعماري للمدينة من بنايات عالية وساحات مملوءة بالحركة والحيوية، أما البحر فقد بدأ للسارد من بعيد خلف بنايات المدينة المرتفعة المتواجدة بطريقة فوضوية.

2.2.2 الرسالة

الترسل هو التخاطب بالكتابة أو بلسان القلم، وقد عني به العرب عناية خاصة، فنوعوا أغراضه وحددوا مناهجه وميزوا أنواعه واستخلصوا قواعده وأصوله[2].

وتعد الرسالة صيغة للتخاطب، تربط بين طرفين: المرسل والمرسل إليه, وقد تواتر توظيفها في روايات واسيني الأعرج لدواع فنية مختلفة ترتبط بمنطق الأحداث ووظائف الشخصية وبعلاقاتها ببعضها بعض وبالمكان الذي تتحرك في إطاره، و«إدخالها إلى الحكي ينقلها من مفهومها العام الشائع، لتصبح إحدى تقنيات الحكي الروائي»[3].

أسهمت الرسائل التي جرى توظيفها في روايتي "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" في تجسيد مكانية الرواية, من خلال كشفها عن علاقة الانفصال بين الشخصية والمكان وإبرازها للدوافع الظاهرة والخفية المفضية إلى اغتراب الشخصيات النفسي والمكاني.

---

[1] ذاكرة الماء ، ص 186.

[2] توات (الطاهر): أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع و الثامن ه ج I، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2010، ص 76.

[3] مرشد أحمد: البينة و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله...، ص 49.

تتلقى راقصة البالي الروسية في رواية "سيدة المقام" رسائل تهديد تحثها على الإسراع بمغادرة المدينة «عودي إلى بلادك أيتها الشيوعية القذرة»[1].

توحي هذه الرسالة الموجزة بأزمة العنف في المدينة وما صاحبها من تعصب ضد الأجانب، وبخاصة الفنانين الذين أضحت حياتهم مهددة في ظل غياب الأمن وانتشار عمليات القتل، مما دفع "بأنا طوليا" إلى حزم أمتعتها والعودة إلى بلادها وقد أدى مثل هذا النفي القسري عن المكان إلى إفراغ المدينة من بعدها الثقافي وتحويلها إلى صحراء قاحلة.

وتتكرس رسائل التهديد في ظروف مشابهة تعيشها شخصيات رواية "ذاكرة الماء" وهذا ما يفصح عنه البطل «بدأت الرسائل تتوالى تتصاعد. من النصائح إلى التهديد المبطن. إلى التهديد المفتوح...وصلتني رسالة أول ما أثارني فيها هو ختمها الكبير الذي لم يكن يوحي بأية طمأنينة: أيها الطواغيت الصغار، سترون أي منقلب تنقلبون... الإنذار الأخير...»[2].

تكشف الرسائل التي تلقاها الأستاذ وزوجته عن الظروف التي كانا يعيشانها في المدينة في ظل تدهور الوضع الأمني وهذه الظروف كانت سببا مباشرا دفع بالزوجة إلى مغادرة الجزائر العاصمة إلى باريس، ومن هناك تبعث إليه برسائلها.

يحمل الأستاذ رسائل زوجته إلى بيت صديقته فاطمة أين أصبح يقيم, وتعد هذه الرسائل من بين الأشياء الحميمية التي يحرص على الاحتفاظ بها والعودة إليها كلما أخذه الحنين إلى الماضي«سألتني يوما وأنا أستقبلك... ما رأيك أنْ أبقى هناك، بعيدا عن هذا الموت اليومي... الذي حدث هو أنك بقيت وأنا رحلت، دفعتني إلى مساحيق المنفى وتخلصت نهائيا من كل ملاحظاتي...الآن تخرج وتدخل براحة قاتلة قد تؤدي بحياتك يوما»[3].

---

(1) سيدة المقام، ص 45.
(2) ذاكرة الماء، ص 51. ص52.
(3) ذاكرة الماء ، ص 102.ص 103.

حين تغادر زوجة البطل المدينة إلى باريس للتدريس بإحدى الجامعات تحاصرها الوحدة والكآبة في منفاها القسري، فتتضاعف مشاعر الحزن الحرمان لديها وتتحول مدينة باريس إلى خراب«ماذا تساوي مدينة أنت لست بها»[1].

تؤثر الذاكرة الجريحة التي تحملها هذه الشخصية المثقفة على علاقتها بالمكان (الجديد)، فتغدو حياتها الجديدة بباريس مرحلة أخرى مكررة من معاناتها السابقة.

وفي غمرة الوحدة و الملل يكتب الأستاذ إلى زوجته مريم متأثرا بأجواء مدينة الجزائر التي أصبحت مثل القبر الكبير: «...لا أرى شيئا من وراء هذه النافذة المشرعة باتساع إلا هذه الشجيرات العملاقة المصطفة مثل جنود منكسرين تتمايل، أشعر بأوراقها وهي تغادرها لتتعرى داخل هذا الفقر الذي يشبه مدينة...أنت هناك بعيدة وأنا هنا في هذا المكان أكثر بعدا و انتفاء...»[2].

ويتساءل الأستاذ في هذه الرسالة التي يلتبس فيها حب المرأة بحب المدينة: «تصوري يا مريم أنا المحب لك ولهذه المدينة وللحياة، لم يعد الموت يعنيني هل سيسعفني الحظ لأضع هذه الرسالة في صندوق البريد أم ستمتصني رصاصة طائشة؟»[3].

يتربص الموت بالأستاذ في كل زاوية من زوايا المدينة، فيحول حياته إلى جحيم لا يطاق, إلا أن هذه الظروف تزيده إصرار ومقاومة من أجل البقاء, وهذا ما يفصح عنه في نهاية الرسالة «المدينة ها هنا توهمنا أحيانا بطمأنينة زائفة، طمأنينة القاتل لضحيته... الموت يتربص في كل الزوايا ولا نملك قدرة للمقاومة, إلا بالحياة والإصرار عليها»[4].

ترصد الرسائل التي تحملها الروايتان الواقع النفسي المأزوم للشخصيات وما يكتنفها من مرارة وغربة وانفصال عن المكان سواء أكانت هذه الغربة (داخل الوطن), أو في المنفى الذي دفعت إليه الشخصية.

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 104.
(2) المصدر نفسه، ص 246.
(3) ذاكرة الماء، ص 248.
(4) المصدر نفسه، ص 260.

3.2.2 الحلم

الحلم حالة خاصة من النشاط، به يتحرر الفكر, وتتملص الروح من قيود الطبيعة الخارجية، ويؤكد علماء النفس بأن الحلم نشاط لا شعوري وتفريغ للمكبوتات و«الأحلام في جوهرها تنبيهات نفسية وتجليات لبعض القوى النفسية»[1], وانزياح عن سمت المنطق والمألوف وأبرز حالة تمرد تنهض بها الأعماق ضد الذهن أو ضد العقل[2].

وظف السرد العربي، ومنذ الأشكال السردية الكلاسيكية صورة الحلم وبلاغته، فورد في ثنايا الكتابات التاريخية وآداب السير والتراجم وكتب الرحلات والأحبار، وقد قدم بمختلف الأساليب والرؤى الكتابية, و«إيراد الحلم في هذه المؤلفات يشكل مفتاحا لأسئلة ملغزة، ومنعرجا في حيوية الشخصيات وكذا في سير الحياة/ الحكاية»[3].

وتمثل صورة الحلم في الرواية العربية أحد الأساليب البلاغية التي «تسهم في تحقيق انزياح بنيات الخطاب وأنساق الملفوظ عن السائد من البنيات التقليدية للغة الخطاب الروائي في نزعتها الوصفية ذات النسق الأفقي»[4].

إن الحلم في الرواية إبداع وتخيل وبناء لصور مجازية يرد«باعتباره خلية يهيئ لها ببحث قبلي لخلفيات الحلم وأساساته، أو قد يرد عن وعي تام بأبعاده النفسية والفلسفية والاجتماعية حينا آخر»[5].

يستثمر الحلم في رواية "نوار اللوز" من خلال بعض المقاطع السردية تتراءى فيها الجازية الهلالية للبطل "صالح بن عامر": «حين جئتني في ساعة متأخرة من الليل وكنت متعبا من السكر، حاولت لمسك، فأحرقت بين أصابعي- بكيت كثيرا وبعدها

---

(1) سيغموند فرويد: الحلم و تأويله، تر جورج طرابيشي للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط4، 1982، ص 06.
(2) ينظر: سامي اليوسف: الخيال و الحرية (مساهمة في نظرية الأدب)، دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، سوريا، ط2، 2003، ص 160.
(3) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 617.
(4) شعيب حليفي: بلاغة الصورة في السرد (دينامية القراءة و التأويل)، المتلقي الدولي للسرديات (القراءة و فاعلية الاختلاف في النص السردي)، يومي3. 4 نوفمبر 2007، المركز الجامعي لبشار، الجزائر، ص 29.
(5) المرجع نفسه، ص 30.

أغمضت عينيك. سحبت وراءك خيلك وقصدت بلاد الغرب التي كان الزناتي خليفة قد أغلق أبوابها»[1].

ويصف الراوي حالة البطل عندما ينتابه طيف "الجازية الهلالية" «تسرب في دمه مذاق المسواك الهندي والعطر الصحراوي، الذي ينبعث من الجازية, كلما تشقق حائط بيته الهرم، قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب، وبؤس نجد في كفها لجام عودها الذي لا يتعب»[2].

يهرب البطل من وطأة الواقع اليومي إلى الحلم، يستدعي شخصية الجازية الهلالية, يكلمها ويبوح لها بكل ما يساوره من هموم وإحباطات، فهي تشبه في الطيبة والوحدة والشقاء والاغتراب وهذا ما جعله يشعر بأن معاناتها في الماضي هي معاناته في الزمن الحاضر.

وفي "ذاكرة الماء" يسرد الأستاذ أحلامه, ومما جاء منها«في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير (لأني لم أنم إلا ساعات قليلة)، رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة: داستني سيارة، فمزقتني، ولكني في النهاية، استطعت أن أقوم مثل طفل متهور بعد أن جمعت نفسي، قطعة قطعة ثم قمت. واستطعت أن أقف على قدمي، بالرغم من الصعوبات والاستعمالات. رأيت منشارا يقطعني مثل قطعة خشب، و أنا أضحك بصوت عال وأقهقه مثل المجنون»[3].

يلتبس في هذا الحلم الواقع بالمتخيل, بحيث يؤثر الواقع الأليم الذي يعيشه البطل على أحلامه، فيغدو كل منهما صورة مطابقة للآخر، فمثلما يطارد الموت الأستاذ ويترصده في كل مكان يذهب إليه في المدينة، فإنه أيضا يسيطر على أحلامه فيلون اللا شعور بلون الفجيعة والسواد (داستني سيارة مزقتني رأيت منشارا يقطعني...أو بلون الغرابة «رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت مترددا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرها، قفزت من داخلها حمامات

---

(1) نوار اللوز، ص 8.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) ذاكرة الماء، ص 13.

وغربان ثم بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور وحجارة وأتربها صفراء ورقيقة مثل حبات الرمل»[1].

إن هذه الذاكرة المشرعة بكل ما تحمله من متناقضات تعبر عن أثر الواقع المعيش في المدينة على نفسية البطل الممزقة والمثقلة بذاكرة متعبة وسط ضجيج مدينة موبؤة

وفي مقطع آخر يستبد الخوف من الموت بالأستاذ فيزحف نحو الباب والنوافذ في ظلمة الليل يسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الأمكنة والجهات يتحسس الأقفال, وعندما يعود إلى مخدعه, يجد نفسه يعيش كابوسا مرعبا, وهذا ما يعبر عنه في هذا المقطع:

«أجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان. كابوس ليس كالحلم، واضح الوجوه والتفاصيل. أراهم من فوق، من الطابق الخامس، وهم يطعنون رجلا يشبهني. أنا، مكتف كالخروف، وهم سبعة يتناوبون بمقترحاتهم. أتمنى أن يكون واحد منهم إنسانا، ويرحمني برصاصة، ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضررا، بالمنجل، بالسكين، بالسيف، بالفأس، بالشاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد الذي حول إلى كتلة تشبه الحربة؟ أقوم مذعورا، أغسل وجهي أنتظر الصباح لأخرج نحو موت آخر»[2].

4.2.2 التداعي الحر

يسعى الكاتب في رواية تبار الوعي عند بناء شخصياته إلى أن «يعرضها على الملأ، يرسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية(...) بدلا من الناحية الخارجية العملية»[3], ويساعد تكنيك المونولوج الداخلي على تقديم المحتوي النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بشكل كلي أو جزئي[4],أي بطريقة لا تخضع لنظام

---

(1) ذاكرة الماء، ص 13.
(2) ذاكرة الماء،ص 380. ص 381.
(3) يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1956.
(4) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة...، ص 65.

منطقي يتم من خلالها إبراز الجانب اللاشعوري للشخصية.ويتسنى للقارئ أن يعبر إلى داخل الشخصية وإلى أعماقها دون واسطة المؤلف وبعيدا عن شروحاته وتعليقاته[1].

وقد أفضى تركيز الخطاب الروائي على باطن الشخصية ومحتواها الذهني إلى تأكيد الاستلاب والغربة اللذين تحيا في ظلهما الشخصية في ظروف المجتمع العصري[2]. الذي تفصح عنه «أصوات الشخصية الداخلية وأفكارها الأكثر حميمية والأكثر قرحا من لا وعيها»[3].

تستند رواية "ما تبقى" على أسلوب التداعي وهي في مجملها تداعيات حرة لبطلها "عيسى" الذي عاش حادثة أليمة هزت كيانه تمثلت في ذبح صديقه لخضر إبان الثورة المسلحة، الحادثة التي ظلت تؤرقه في حاضره ومن صور التداعي الكثيرة ما تجسد في شكل مشاعر انكسار وخيبة في واقع اجتماعي اغتصب كل أحلامه الجميلة ماضيا وحاضرا.

«سأتكلم...الذاكرة مثقلة...اسمع يا لخضر إن صوتي يأتي ساحنا مع الأغاني التي كنت تحفظها وأنت وراء خضره الغاب تلتهمك النيران... جارحة كتلك الأيام التي أكلتنا»[4]، ويقول في سياق آخر: «آه يا حمروش... الله يرحمك ويرحم الشهداء..أنا هو عيسى المجنون الذي توحد بك بالذبح... لكنك ستغفر لي يا صديقي... فقد كانت الظروف أكثر منك ومني»[5]، ويردف: «ها أنا أعيش آلامك و أحزانك، وأفراحك الصغيرة لو كنت هنا لأتيت عليهم واحدا واحدا بذكاء يفوق رعونتي البدوية»[6].

ولا يقف السارد عند استرجاع هذا الحدث الدامي (ذبح صديقه) وإنما تنفلت تداعياته دون رابط زماني ولا إطار مكاني يحكمها فيعود بالذاكرة إلى طفولته الشقية البائسة «هذه الحروف التي تعرفها لم تأتينا... ذهبنا إليها في البرد، والليل، والمتاعب

---

(1) بيارشارتيه: مدخل إلى نظرية الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 200.

(2) محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل بيروت، لبنان، دار الهدى القاهرة، ط2، 1992، ص 28.

(3) حسن المودن: الرواية و التحليل النصي (قراءة من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 153.

(4) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 10.

(5) المصدر نفسه ص 13.

(6) المصدر نفسه، ص نفسها

الكثيرة... قرأنا في الجامع... هربنا من الفقيه... محونا ألواحنا بالصلصال... تحايلنا عليه... محونا سورا لم نحفظها... هربنا إلى الغابات وهناك مارسنا طقوسا جديدة في العيش... هاجرنا... تعلمنا حرفين بالفرنسية وعدنا نحمل على ظهورنا ثقل المنفى والمحيطات»[1].

يرتد السارد وهو يستحضر ماضيه إلى طفولته و إلى تجارب حياتية أخرى لها دورها الفعال في بلورة شخصية، كتجربة الاغتراب في فرنسا و تجربة الثورة وأحداث أخرى متراكمة في الذاكرة يستحضرها بطريقة متداخلة و متوترة تفتقد للانتظام.

والرواية في استدعائها للسيرة الذاتية «تبني ذاتها استنادا على تفاصيل عالم الذات الفعلي و رؤاها الخاصة، لا على عالم التجربة كما تصوغه العين التحليلية»[2].

4.2.2 السرد الشعبي

أفضى ارتباط رواية "نوار اللوز" بالسيرة الهلالية إلى تداخل خطابيهما على مستوى البنية والصيغة وكذا الأسلوب السردي, ويستطيع القارئ إن يلمس هذا التواصل بين النصين من خلال انتظام بعض المقاطع السردية في الرواية وفق منطق الحكاية الشعبية القائم على الحكي التلقائي العفوي (المسموع)، وتوفرها على بعض خصائصه، «يروى أيها السادة الطيبون والعهدة على سيدي علي التوتاني أن قبيلة أولاد عامر كانت على مرمى المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين، لكن الزمن دار عليها، فطحنها كما تطحن في هذه الأيام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل»[3].

ففي الرواية يتناوب على سرد الأحداث – كما في السيرة الشعبية الهلالية- ساردان: صالح بن عامر والسارد (الخارجي) وغالبا ما يتوحدان، مما يصعب عملية التمييز بينهما وهذه الطريقة مستوحاة من التغريبة الهلالية التي يتداول على سرد حيثياتها كل من القوال وشخصية البطل (أبو زيد الهلالي)[*].

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 81.
[2] سعيد بن كراد: السرد الروائي و تجربة المعنى، ص 265.
[3] نوار اللوز، ص 09.
[*] عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، دار المعرفة، د.ط، 1968.

كما يستجيب السرد في نوار اللوز لما يمليه عليه السرد الشعبي في السيرة الهلالية من خلال توظيف الرواية للأغاني والأمثال والأشعار الشعبية... وغيرها... على أساس أن القصص الشعبي بوجه عام «تنمو وتعيش بدافع اللاشعور الجمعي»[1]. وقد أدى التشابه التقني الأداتي (توظيف الراوي) و(اعتماد تضمين) الأشكال التراثية السابقة الذكر, أدى إلى تعميق الأبعاد الشعبية للمكان ولشخصياته وللرواية بوجه عام

وظفت النماذج الروائية التي بين أيدينا الأساليب السابقة بطريقة تخدم المكان الروائي والبنية السردية للروايات ككل، وقد كان لكل من هذه الأساليب جمالياته وإسهاماته في إضفاء أبعاد دلالية جديدة على الأمكنة.

لا يقتصر توظيف أساليب السرد في النماذج الروائية المختارة على الأساليب المذكورة –سابقا- وإنما تتعدى الروايات هذه الأساليب، إلى توظيف آليات أخرى لا يتسع لها هذا المبحث ,كتوظيف أسلوب الوصف(الصور الوصفية والصور السردية الوصفية)، وقد حملت الشواهد الروائية التي استعان بها البحث في مبحث التصوير الواقعي كثيرا من هذه الصور، وأيضا توظيف، الوثيقة التاريخية والقصاصات الصحفية وأسلوب المونولوج والحوار والراوي المفرد وأسلوب التذكر والسيرة الذاتية وقد آثرنا الإشارة إلى الأسلوبين الأخيرين في الفصل الموالي من البحث الذي سيخصص للمكان وشبكة العلاقات النصية.

ومما سبق اعتمد تقديم المكان في الروايات المختارة على مستويين من التصوير يتمثل الأول في: التصوير الواقعي الذي تأسس على رؤية تستمد مقوماتها من وعي الواقع, ومن علاقة الشخصية به وتعتمد على تخييل بسيط، وإدراك سهل، وقد ركز البحث على بعض آلياته: الوصف، الملامح العامة للشخصيات وأخيرا التفاعل النصي التراثي. بينما تمثل المستوى الثاني من التصوير في التصوير الشعري (الفني) الذي يعد خطوة متقدمة في التخييل ،وقد ركز البحث على أهم أدواته : اللغة الشعرية وأساليب السرد المختلفة.

---

[1] صحراوي (إبراهيم)، السرد العربي القديم، الأنواع و الوظائف و البنيات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 83.

وحتى تتم الإحاطة بأهم الدلالات المكانية في النماذج الروائية المختارة ، سنخصص الفصل الآتي من البحث لتناول علاقة المكان ببعض مكونات البنية السردية ،وذلك بالتركيز على علاقة المكان بالزمن والشخصية، باعتبارهما أكثر العناصر الفنية بلورة وإبرازا للأبعاد الدلالية للمكان.

الفصل الرابع

بداية المكان والزمن والشخصية

في روايات واسيني الأعرج

1 علاقـــة المكـــان بالزمـــن والشخصيـــات.

1.1 الزمن وآفاق المكانية.

1.1.1 الذات /تداعي الذاكـــرة واستعـــادة المكـــان.

2.1.1 الذاكرة التاريخية /ذاكرة المكان/ذاكرة الوطن.

3.1.1 المكان والزمن الطبيعـــي/تنـــوع الأزمنـــة.

2.1 الشخصية ووعي المكان.

1.2.1 الأنا وغطرسة الآخر/الصراع من أجل الوطن والهوية.

2.2.1 الفلاح والأرض /الصراع من أجل الحلـــم الاشتراكـــي.

3.2.1 الصراع من أجل البقاء /امتـــداد الماضـــي في الحاضـــر.

4.2.1 المثقف والمدينة/ اغتراب الـــذات وضيـــق أفـــق المكان.

5.2.1 الـــــــذات وجدليـــــــــة الوطـــــــن والمنفـــــــى.

1 علاقـــة المكـــان بالزمـــن والشخصيـــات.

يرتبط المكان بمختلف مكونات الرواية، ويتكاثف معها ويتشابك لإرساء دعائم العالم الروائي. وكنا قد تتبعنا في الفصل التمهيدي من البحث, كيف تطورت فكرة المكانية في الرواية, وكيف تحول المكان عن دوره التأطيري للحدث والشخصية في الرواية التقليدية إلى أداء أدوار أكثر أهمية على المستويين البنائي والحكائي.

لقد تحول المكان في السرد إلى موضوع(thème) وغاية في الوقت نفسه، يؤدي دورا إستراتيجيا، جعله يستقطب اهتمام الكتاب والنقاد والقراء على حد سواء، وبخاصة بعد ظهور ما يعرف بالرواية المكانية، التي عمقت الوعي بأبعاد هذا المكون, وبوظائفه الفنية والجمالية.

أصبح المكان مكونا عضويا, يتأثر بعناصر البنية السردية ويؤثر فيها، وقد أسعفه هذا الدور الفعال في أن يحتل مكانة هامة بين مكونات الرواية.

وعن تعالق المكان بعناصر البنية السردية, يذهب الناقد حسن بحراوي في المقدمة التي وضعها لكتاب الفضاء الروائي إلى القول:«لا شيء في الرواية يتميز بالاستقلالية عن البنية المكانية، كما أن كل المواد والأجزاء والمظاهر الداخلة في تركيب السرد، تصبح تعبيرا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي، وعليه يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات التي تتضامن مع بعضها لتشييد مواقع الأحداث ،وتحديد مسار الحبكة ورسم المنحنى الذي يرتاده الشخوص». [1]

لا يمكن للمكان الروائي ولا لمكون آخر من مكونات الرواية التشكل بمعزل عن بقية العناصر الروائية الأخرى، فكل عنصر منها يتفاعل بطريقة أو بأخرى ليسهم في صنع نسيج الرواية, فكل حكاية كما يقول الناقد سعيد يقطين:تتحقق من خلال العناصر التالية: الحدث والشخصيات والزمن والمكان[2]،وكل عنصر من العناصر المذكورة يتفاعل ويتشابك عضويا مع بقية المكونات لإقامة عالم القص، ويؤكد الناقد عبد الملك مرتاض علاقة التكامل والتلازم بين العناصر المكونة للرواية وأن لا سبيل للفصل بينها

---

[1] جيرار جينيت واخرون: الفضاء الروائي، (من مقدمة الكتاب التي وضعها حسن بحراوي ص6).

[2] ينظر سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السير الشعبية)، ص19.

والنظر إليها أجزاء مشتتة ومنفصلة، لأن ذلك «لا يكون وفيا لصورة الكتابة السردية التي ينهض بناؤها على اندماج العناصر في العناصر، وتحلل المواد في المواد الأخرى إذ لا يفكر الكاتب في الزمن وهو يكتب منعزلا عن الحيز, ولا في الحيز منعزلا عن الزمن، ولا في بناء النسيج اللغوي منفصلا عن الحدث الذي يضطرب فيه ولا في بناء الشخصية ورسم ملامحها (في الكتابة الروائية التقليدية خصوصا)، أو طمس معالمها(...) في الكتابة الروائية الجديدة، فتوزيع هذه العناصر وتجزئتها لا يعدو أن يكون ضربا من التيسير الإجرائي»[1]، و«غياب أحد العناصر الروائية يؤدي إلى الخلخلة الفنية في العمل الروائي»[2].

وعلى الرغم من أهمية التعالق الذي يقيمه المكان مع بقية عناصر البنية السردية، إلا أن الإلمام به في مثل هذا المقام يعد أمرا بالغ الصعوبة، نظرا لتنوع وتشعب هذه الشبكة من العلاقات، ومن هنا ارتأيت التركيز على مكونين أحسب أنهما على درجة بالغة من الأهمية، وقد بدا لي أنهما على قدر كبير من التواشج والتعالق مع المكان في النصوص الروائية المختارة وأنهما – وعلى غرار الاهتمام بعنصر المكان استقطبا اهتمام الروائي، فأولاهما عناية فائقة ، وشدد على علاقتهما بالمكان الروائي، وهذان المكونان هما الزمن والشخصية.

سنحاول في هذا الفصل البحث في طبيعة العلاقة بين المكان والزمن من جهة, وأيضا في علاقته بالشخصية، باعتبارهما يمثلان دينامية وفعالية في بنية المكان وإنتاج دلالاته وتكثيفها.

لاشك في أن الزمن والشخصية يشكلان ركيزتين أساسيتين في البنية السردية وهما عنصران لهما تأثيرهما المباشر على تشكل المكان الروائي، فالأحداث في الرواية لا يمكن لها التحرك إلا بتحرك الشخصيات في إطار زماني مكاني، وفي نفس الوقت يتغلغل المكان بدوره في الزمن والشخصية على غرار تغلغله في كامل المكونات التي يقوم عليها البناء الروائي وبذلك، فإن أي حديث عن المكان يستدعي الحديث عن

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 223.

[2] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، ص 25.

الشخصية التي تخترقه في زمن ما و «سواء أكان واقعيا أم خياليا يبدو مندمجا بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن»[1].

يظهر المكان في الروايات المختارة متلازما مع الزمن من جهة ومرتبطا ارتباطا شديدا بالشخصية الروائية من جهة أخرى، وقد برزت هذه الأخيرة عنصرا أساسيا في تحريك المكان وتشكيل ملامحه، من خلال حركتها الكثيفة, وحواراتها المتنوعة, وأيضا استرجاعاتها الممتدة من الحاضر إلى الماضي وتماهيها في كثير من المقاطع السردية، وبخاصة شخصية البطل المثقف مع شخصية الكاتب، رغم محاولاته (الكاتب) المتكررة ترك مسافة بينه وبين أبطاله.

إذا يتناول المبحث الأول من هذا الفصل علاقة المكان بالزمن ويحاول الكشف عن إيقاع الزمن وعن إسهاماته في تشكيل الأمكنة الروائية ،وكذا عن تجادله مع المكان, ويبحث أيضا في مدى سيطرة كل منهما على الآخر، معتمدا في ذلك على: السيرة الذاتية للأبطال واسترجاع الماضي, وبخاصة استحضار التاريخ.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل، فيتناول علاقة الشخصية بالمكان ،ويحاول من خلال ما اقترحه من عناصر الكشف عن رؤية الشخصية للمكان، وإبراز وعيها المكاني متوسلا في ذلك بعض أشكال الصراع المكاني، الذي تعيشه الشخصيات في القرية والمدينة وأيضا في المنافي التي ارتحلت إليها.

---

[1] أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 16.

1.1 الزمــن وآفــاق المكانيــة:

يكتسي الزمن أهمية بالغة في حياة الإنسان، فهو محور الوجود و روحه الحقيقية وهو «متأصل في خبرتنا اليومية والحياتية، فالحياة زمن، والزمن حياة»[1]. والزمن ليس عنصرا غريبا على الإنسان، وإنما هو بعد أساسي لحياته التي تعد تطورا، وما التطور إلا زمن.

أما في الإبداع الأدبي، فإن الزمن يكتسي أهمية خاصة ،و«لا بد للعمل الفني من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملا إنسانيا حيا»[2]. وبقدر ما يختبر الأديب الحياة ،يزيد وعيه بالزمن ،و يتجلى ذلك في إنتاجه الإبداعي الذي طالما يحدد رؤيته للزمن وموقفه منه، فا «لشعر مثلا ما هو إلا محاولة للتعبير عن لحظات من الزمن النفسي أو الديمومة الشعورية، أو هو محاولة لالتقاط إيقاعة من إيقاعات ديمومة الحياة من خلال تجربة ذاتية، أو زمانية نفسية، كما أن الموسيقى تعبر عن ألحان إذا عشناها بوجداننا نسينا زماننا ونسينا مكاننا»[3]، ومن ثم فإن المعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازا كليا على الزمن النفسي البرغسوني (Bergson)، حيث يكون الزمن حينئذ معطى مباشرا من معطيات الوجدان, ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي[4].

وبالنسبة للزمن الروائي، فإنه يمثل محور الرواية وعمودها الأساسي, مثلما هو محور الحياة فا «إذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»[5].

---

(1) مها حسن القصراوي: الــزمن فــي الروايــة العربيــة، المؤسســة العربيــة للدراســات والنشــر، بيــروت، لبنان،(ط1)،2004، ص 12.

(2) عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيــروت، لبنــان، ط1، 1995، ص 143.

(3) المرجع نفسه، ص 144.

(4) ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة روايــة تيــار الــوعي نموذجــا (1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 08.

(5) عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعــة و النشــر و التوزيــع، بيروت، لبنان، ص 115.

وبما أن الرواية تعد أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع وبالحياة، فإنها أيضا أكثرها اهتماما بعنصر الزمن، بل إنها«تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها»[1].

لكن المقصود بزمن الرواية، ليس زمنها الخارجي الذي تصدر فيه، أو حتى تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود به «زمنها المتخيل الخاص، أي بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع و مساحة حركتها والاتجاهات المختلفة، أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تشكل بملامح أحداثها، وطبيعة شخصياتها، ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي ثم أخيرا بدلالاتها النابعة من تشابك وتضافر و وحدة هذه العناصر جميعا»[2].

إذا كان المكان الروائي مثلما أشرنا في بداية البحث لا يمكن عزله عن باقي عناصر الرواية، لأنه يدخل في علاقات متنوعة مع مكوناتها جميعها، فإن الزمن الروائي أيضا «لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، فالشخصيات التي تتأثر بمكان ما، فإنها لا تتأثر به إلا من خلال فعل الزمن في ذلك المكان»[3].

المكان والزمن توأم لا ينفصل أحدهما عن الأخر مثلما تؤكد ذلك مختلف التصورات الفلسفية الحديثة والمعاصرة, وبخاصة تصورات فيلسوف المكان والزمان والألوهية صامويل ألكسندر (S. Alexandre)

والفكرة الأصيلة في كل مذهب ألكسندر هي أن الحقيقة القصوى التي تتولد عنها سائر الأشياء هي: الحقيقة المكانية – الزمانية Space- Time، والحق أنه إذا كان في الإمكان التفرقة بين المكان والزمان، فما ذلك إلا بطريقة قبلية (Apriori) سابقة عن التجربة, وأما الواقع العيني نفسه, فإنما يشهد بأنه لا انفصال للمكان عن

---

(1) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 38.

(2) أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشـــر، بيـــروت، لبنان، ط1، 2004، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص 78.

الزمن أو للزمن عن المكان[1], وقد جمع هذا التصور بين هذين البعدين إلى الحد الذي أصبحا العماد الذي تقوم عليه جل العلاقات التي ينتظم حولها الكون في التصورات الفلسفية و النظريات العلمية فـ«جميع أفعال الناس و انفعالاتهم - هي نفسها- لا تخرج عن كونها أنماطا معقدة من الأحداث المكانية والزمانية»[2]، ونفسيا كما أوضح كولريدج (Cloridje)، فإن فكرتنا عن الزمان تأتي «مختلطة دائما بفكرتنا عن المكان، فهذان البعدان متلاحمان في حقيقة الأمر لعدة أغراض عملية، كما تدل على ذلك حقيقة أن كلمتي Présent و minute يمكن أن تشيرا إلى أي بعد من هذين البعدين، بالإضافة إلى أن الاستبطان يدل على أننا لا نستطيع أن نتصور أية لحظة معينة في الوجود دون أن نضعها ضمن سياقها المكاني أيضا»[3].

إن المكان هو القرين الضروري الملازم و المتمم للزمان، و لا يمكن تصور أية لحظة من لحظات الحياة، أو أية حالة من حالاتها دون إدراجها في سياقها الزماني وموضعتها في مجال مادي (مكاني) محدد.

يطلق باختين (Michail- Bactine) على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم كرونوتوب (Chronotope), أو الزمكان الذي يعني حرفيا الزمان المكان[4]،ويصف الشكل الذي يجمع معا الزمان والمكان, بحيث يعرض باختين ثلاثة أشكال رئيسة للزمكانية في الرواية هي: رواية المغامرة ورواية الحياة اليومية وأخيرا زمكانية السيرة الذاتية والتراجم[5]،و يذهب إلى أن «علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني»[6]. وإذا ما تجاوزنا الرؤى الفلسفية إلى الرؤى النقدية التي تتوجه للنصوص الأدبية، فإننا«نجد

---

(1) ينظر: زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، ج1، د.ت، د.ط، ص 155

(2) المرجع نفسه، ص 159.

(3) إيان واط: نشوء الرواية، تر عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، د.ط، 1991، ص 29.

(4) ينظر: ميخائيل باختين: أشكال الزمان و المكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 1990، ص 05.

(5) ميجان الرويلى و سعد البازغي: دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط5، 2007، ص 170.

(6) باختين ميخائيل: أشكال الزمان و المكان, ص 06.

علاقة المكان بالزمان علاقة تجسيد، تختلف في النوعية لتتفق في الجوهر، من حيث احتواء المكان للزمان بما يفعل دور كليهما للكشف عن جماليات النص، ثم أبعاده السيكولوجية في منظومة التلقي ورؤيته النقدية»[1].

يجمع كثير من الباحثين في تحليلهم للنصوص الأدبية, أن ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان، لأن طبيعة هذه النصوص مهما اختلفت أجناسها, إنما تعبر في مجملها عن أحداث ووقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني. والزمكان هو الذي يكسب المكان خصوصيته وخصائصه، إلا أنه عاجز تماما عن استكناه الوجود إلا إذا ارتبط بالمكان الذي تجري فيه أحداث الزمن ،والنص الأدبي هو واهب الزمن هذا الوجود من خلال طبيعته اللغوية، ذلك«أن اللغة في العمل الأدبي ليست مكانية، فتتحدد لنا المساحات، وليست كذلك زمانية، فتتحدد لنا المسافات, ولكنها زمانية مكانية في وقت معا، وكان من المفروض في هذه الحالة أن تتمثل فيها الصورتان المكانية والزمانية وهذا ما تحقق، ولكنه تحقق على نحو غريب, ذلك أن الصورة المكانية تنطبق على الصورة الزمانية، فيخيل للإنسان كأن أحدهما قد ذهبت بمعالم الأخرى، ولكن الحقيقة أن الصورتين تتوازيان»[2] لتفرز الزمكان الذي لا يمكن له أن يوجد إلا باللغة وفي اللغة، مما يمنح الفرصة لتشحينه بحمولة رمزية ودلالية مكثفة، فيؤدي الدور الحقيقي المنوط به على طول المسار الروائي[3].

إن المكان والزمان في الرواية عصب لا يمكن تجاهله، أو التهوين من وجوده، وأهميته، ولذا فإن المكان عنصر زماني من عناصر الرواية، وكذلك الزمن عنصر مكاني من عناصر الرواية[4].

تصل الأحداث في الرواية المكان بالزمن, وتتشكل في إطارهما والحدث يرتبط

---

[1] حافظ محمد جمال الدين: شعرية المكان و الزمان، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جـــدة، الســـعودية، مج13، عدد52، جوان 2004، ص 96.

[2] عز الدين (إسماعيل): الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض و تفسير و مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 2000، ص 145.

[3] ينظر: خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة, ص 93.

[4] عبد الحميد المحادين: جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجية، ص 135.

ديالكتيكيا بالأمكنة فـ «حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة»[1]، لذلك يحرص الروائي على إعطاء كل لحظة وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا مكانيا، فهو أكثر تنبها إلى العلاقات التي توحد بين الشخوص التي يبدع والعالم الروائي الذي يحيط بهم لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جديدة[2]، قد تكون قريبة أو بعيدة من الواقع الفعلي، لكنها رؤية -لا محالة- تنسج بعض ملامحها من الحقيقة الزمانية والمكانية التي تنمو بنمو الخطاب الروائي بكل فعالياته.

إن معالجة ارتباط المكان (الروائي) بالزمن يجب أن تنطلق من«كون المكان مسرحا لمختلف التفاعلات والخبرات الإنسانية التي تضفي على المكان حضوره, وهذا ما يذهب إليه (مارسيل بروست) في قوله نحن نجرب المكان بينما نعاني الزمن الذي يفرض نفسه علينا موضوعيا, ويستمر بلا توقف حتى إذا لم نكن على وعي تام بمدته»[3]، أي أن سكونية المكان وثباته لا يعني انقطاع الزمن عن التدفق لأنه وبمجرد أن يخترق المكان، فإن هذه الحركة تمظهر الزمان وتجعله محسوسا، أي أنها تجعله تاريخا وكينونة، لهذا فإنه بات من المستحيل الحديث عن زمكانية دون حركة تضفي عليها معان ودلالات، فهي «نقطة توحد الزمان والمكان وهما يشكلان تلك الوحدة البنائية»[4]، والأماكن لا يمكن أن تنتج دلالاتها الثقافية, إلا إذا تم اخترقها وهي«دائما لها تاريخها سواء أكان ذلك بالنسبة للتاريخ العام, أم بالنسبة لسيرة الشخص، فكل انتقال في المدى يفرض تنظيما جديدا للمدى الزمني، وتغيرا في الذكريات والمشاريع(...) وقد يتفاوت هذا التغيير في العمق والخطورة»[5]، فالأماكن بتعاريجها والتواءاتها «مسكونة بأنباض الحقب التاريخية»[6]، وقد يتحول الزمن الروائي إلى بعد أخر، للمكان يتخذ صفات مكانية«عندما يداخل الراوي بالقصد بين الزمن والمكان كأن يتحدد

---

(1) حيرار جينيت و آخرون: الفضاء الروائي، ص 36.
(2) ينظر: جرار جنيت، الفضاء الروائي، ص 19, ص 20.
(3) طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة و المكان، ص 85.
(4) ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد، ص 170.
(5) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 104.
(6) مصطفى الكيلاني: الرواية و التأويل، ص 25.

الزمن بالمكان والمكان بالزمن»[1]، وهذا ما يرصده الفيلسوف الظاهراتي "غاستون باشلار" في رؤيته الفلسفية القاضية بتلازم المكان والزمن التي يؤكد فيها على«التوافق البطئ بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان»[2].

وما أراد أن يبرزه باشلار هو: أن الزمان يؤثر على المكان، فيحوله وأن المكان عبر هذه الآثار والتحولات الزمانية يدل على وتيرة الزمان. إن العلاقة بين كل من الزمن و المكان في الرواية أساسية وهامة وهناك دوما«زمكانية أساسية لكل رواية، أي فضاء زماني مكاني ينظم علاقة الماضي بالحاضر»[3]، تسند فيه الرواية«دورا حقيقيا لمقولتي الزمن والفضاء، مما يجعلهما حاضرتين بمختلف تمظهراتهما في كل موضع من الرواية»[4]، وإن كان هذا الاستدلال اللزومي المفضي إلى توحدهما لم يمنع الدارسين النقاد من أن يميزوا بينهما على سبيل التسيير الإجرائي, و اهتم كثير منهم بمقولة الزمن فيما قدموه من أبحاث ودراسات، تأتي في صدارتها أبحاث الشكلانيين الروس (Formalistes ruses) الذين نبهوا إلى مرونة الزمن التي تمنحه القدرة على أن يتشكل بأنواع مختلفة داخل الخطاب، فقد لاحظوا أن التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة[5]، وهذه الجهود استفاد منها البنيويون في الستينيات, واعتمدوا على ما قدمه توماشفسكي ومنهم تودوروف (T.Todorov) الذي ميز بين زمن القصة وزمن الخطاب, وذهب إلى أن«زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة

---

(1) مصطفى الكيلاني الرواية والتأويل ، ص 26.

(2) صالح إبراهيم الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 09.

(3) أمنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص 13.

(4) جرار جنيت، الفضاء الروائي، المرجع السابق، ص 19.

(5) ينظر توزفيتان تودورف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 55.

أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا ،يأتي الواحد منها بعد الآخر»[1].

وبلغت دراسة الزمن الروائي أوج تطورها على يد رواد الرواية الجديدة بفرنسا الذين دفعوا بعجلته نحو الحداثة والتجديد ،نذكر من بينهم: آلن روب غرييه و ميشال بوتور (Michel butor)...

نظر كتاب الرواية الجديدة ونقادها إلى الخصائص التقليدية للزمن الروائي، فعدوها ضربا من القيود التي من شأنها أن تعرقل عملية الإبداع منطلقين من«إنكار التماثل بين الزمن الروائي و الزمن الواقعي، فلا زمن إلا زمن الحاضر، زمن الخطاب الروائي الذي يركز على حركة الأشياء»[2].

وحرى بنا أن نشير إلى أن الزمن الروائي يشبه المكان كونه عبارة على «مدلولات نصية تتوالى تباعا في الخطاب ،وتكون ذات طبيعة لفظية ،بحيث يكون التقاطها وكشف دلالتها من خلال الإشارات الزمنية المبثوثة في النص»[3].

يلتحم المكان والزمن في الرواية، فيتحول كل منهما مرآة للآخر، يدل عليه بل ويتلون به، و قد يتبادلان الأدوار عندما يتجاوزان التأثير المتبادل ،بحيث يتحول المكان (المدرك الحسي) إلى زمان, ويتحول الزمن إلى مكان و هذا ما تسمح به طبيعة الرواية التخيلية.

و إذا ما عدنا إلى الروايات المختارة في هذا البحث، فإننا نجد عنصر الزمن يحظى بأهمية خاصة، فقد بدا الهيكل الذي يشيد عوالم هذه الروايات, ويشد عناصرها الأخرى بعضها إلى بعض ، وما زاد في أهمية الزمن فيها ، هو انخراطها ضمن الروايات، التجريبية التي لا تلتزم بالأسلوب التقليدي في الكتابة القائم على تسلسل الزمن والأحداث، وإنما تجعل منه«موضوعا للرواية لا مجرد دليل على نمو الحدث

---

(1) ينظر توزفيتان تودورف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص 55.

(2) ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 69.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 195.

وتطور الشخصيات»[1] ،فتتدخل في الروايات الأزمنة الثلاث : الماضي والحاضر والمستقبل ،وتحدث مفارقات زمنية تختلف من نص روائي إلى آخر.

هذا ويؤكد اهتمام الروايات المختارة بالزمن اعتمادها على مداخيل زمنية تشي بأهمية هذا المكون على مستوى التشكيل الفني للنص الروائي.

تفتح رواية "ما تبقى" سردها بالمقطع الزمني الآتي:

دارت عيناه الزرقاوين في رأسه.. كمن غادر للتو كهفا مكث فيه أجيالا متعاقبة.. واصل سيره متدحرجا في أحد الأزقة المظلمة... نظر إلى الساعة... بانت له أرقامها المضيئة.. اندهش «غريب الحادية عشرة ليلا؟»[2]

وتشير فاتحة نوار اللوز إلى الحاضر «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال»[3] وفي هذه الدعوة ارتحال إلى الماضي وانكفاء في مساربه البعيدة بحثا عن تفسير الحاضر، «ستجدون حتما تفسيرا واضحا لوجعكم وبؤسكم»[4]، ففي الزمن الماضي تكمن حتمية حل مشاكل الحاضر والمستقبل.

وتنطلق أحداث رواية سيدة المقام من الحاضر من خلال فصلها الأول مكاشفات المكان «في ليل هذا الجمعة الحزين...»[5]. إذ تبدأ الرواية بعد وفاة مريم شتاء الجمعة الحزين من سنة 1991.

وتتكرس هذه الفاتحة الزمنية في رواية "ذاكرة الماء" هذا النص الزمني الذي يقول عنه الكاتب: «كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءا من شتاء 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الحلق... وأنهي بالجزائر 1995 ذات يوم شتوي عاصف...»[6].

---

(1) أمينة رشيد: نشطي الزمن في الرواية الحديثة، ص 08.
(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 9. ص 10.
(3) نوار اللوز، ص 5.
(4) المصدر نفسه ، ص نفسها.
(5) سيدة المقام، ص 5.
(6) ذاكرة الماء، ص 07.

و لا يتجلى الاهتمام بالزمن في فاتحة الرواية فقط ،وإنما أيضا على مستوى أقسامها التي جزأها الكاتب إلى فترات زمنية تمتد من الرابعة صباحا إلى غاية السادسة مساء على مدار يوم واحد هو يوم الثلاثاء.

كما تولي فاتحة رواية "شرفات بحر الشمال" اهتماما بالزمن، فقد جاء في قول السارد: كان اسمها فتنة. نهايات ديسمبر، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي[1].

إضافة إلى ما سبق يكتسي الزمن في رواية "كتاب الأمير" أهمية خاصة، انطلاقا من صفحاتها الأولى، فقد ورد في افتتاحيتها هذا التاريخ المحدد بدقة فائقة: «28 جويلية 1864 فجرا. الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدأ في وقت مبكر. الساعة تحاذي الخامسة. لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء»[2].

ومن خلال هذه الفاتحة تلج الرواية الماضي التاريخي، وتفتح له مساحات شاسعة، و لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا الإطار، لماذا العودة إلى الماضي؟ وكيف يتم استحضاره و رؤيته على ضوء هذه التجارب الروائية؟. وما طبيعة العلاقة بين الزمن والمكان في النماذج الروائية المختارة، وهذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها في العناصر الآتية:

1.1.1 الذات/ تداعي الذاكرة و استعادة المكان.

ترتكز النماذج الروائية المختارة على الذاكرة، فهي وإن كانت تنطلق من لحظة الحاضر، إلا أنها تعود إلى الماضي لتتغذى على مخزون الذاكرة التي تعد «من التقنيات المستحدثة في الرواية... والاعتماد عليها يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيا»[3].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 10.
[2] كتاب الأمير، ص 09.
[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 43.

تلتقي النصوص التي بين أيدينا جميعها في تواصلها اللا محدود مع الماضي الذي يبدو مهيمنا على لغة خطابها السردي ،ويمثل الارتداد للماضي واسترجاعه علامة دالة من العلامات التي تميز هذه الروايات، فهي تعبر عن ميل كبير إلى «الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي»[1]. و لعل الاستثناء الوحيد في ما اخترناه من روايات تمثله رواية "نوار اللوز" التي يشغل الحاضر فيها حوالي ستة أيام، و إن كان هذا الزمن الواقعي, قد أخذ منحى تاريخيا و طبيعيا و نفسيا و أسطوريا, مما يصعب من عملية الإمساك به والإحاطة بكل تجلياته.

وبالعودة إلى رواية "ما تبقى" نجد أن زمنها الفعلي (زمن القصة) لا يتعدى نصف يوم؛ تبدأ أحداثها لحظة انطلاق البطل إلى بيته الواقع على هوامش القرية عند الساعة الحادية عشر ليلا. وسط ظلمة حالكة، يسترجع البطل مجموعة من الذكريات والأحداث الخاصة، من بينها مقتل المتطوع عبد القادر في القرية، كما يتذكر أيضا لحظة خروجه من السجن «البرد الصيفي القاتل، وهذا الجو المتعكر، يذكر بأيام الشتاء الفائتة.. يذكرني بالعاصفة الثلجية التي هبت يوم خرجت من السجن...غبت كثيرا في بطون السجون المتجشئة. ويوم عدت وجدت الوجه ذاته يمارس طقوسه القديمة فوق صهوة جواد مترهل»[2].

و يعود إلى تذكر هذه الحادثة الأليمة في مقاطع عديدة يحفزه على استرجاعها وجه "المختار" الذي كان سببا في دخوله السجن «ها هي لحظة الغبن التي تهربت منها يا عيسى تعودك...الثلوج...قذفتك أفواه السجون البعيدة.. لم تجد أحدا في الدار... لم تجد حتى ذلك الإسطبل الذي كنت تسكنه... من السجن لفم الغول»[3].

كما يعود البطل في تداعياته إلى مرحلة الطفولة، حيث ثقل المعاناة و الفقر «هذه الحروف التي نعرفها لم تأتينا... ذهبنا إليها في البرد، والليل، والمتاعب الكثيرة...

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 17, ص 18.
[3] المصدر نفسه، ص 201.

قرأنا في (الجامع).. هربنا من الفقيه... محونا ألواحنا بالصلصال...تحايلنا عليه..محونا سورا لم نحفظها..هربنا إلى الغابات...»[1].

تمتد معاناة البطل إلى مرحلة أخرى من حياته، و تدفعه ظروف الفقر و العطالة في القرية إلى الهجرة إلى فرنسا.

يعود البطل بالذاكرة إلى الوراء يسترجع تلك اللحظات القاسية«كانت المحطة واسعة... كنا ننتظر القطار العائد من الأسفار المتعبة، و الذاهب إلى وهران.. وهران التي في القلب.. لأركب بعدها الباخرة العتيقة...أصل أو لا أصل.. كنا رتبنا كل الأمور مع بواب الميناء»[2].

يلتبس في المقاطع السابقة استحضار الزمن بالمكان، ينقلنا السارد (البطل) من عالم القرية البائس المسيج بالمعاناة و الفقر إلى محطة الرحيل صوب المنفى، فتبرز وهران / المكان وهو يسكن قلب البطل ساعة الرحيل, وصوت صافرة القطار الليلي التي فتت كل ما تبقى من أحلام وآمال, واختلطت مع كلمات زوجته راشدة «سمعت كلماتها الأخيرة التي التهمها ضجيج القطارات القادمة و الرائحة...رأيت داخل عيونها، غزلانا تتراقص من ألم الذبح... تصل بخير عينك على روحك»[3].

يواصل البطل استرجاع الماضي، فيعود بالذاكرة إلى تجربة المنفى بمدينة مرساي التي علمته أشياء كثيرة: «كانت تشبه وهران تماما...مارساي التي تأكل لحم الفقراء بالتقسيط وبشكل مدروس... جميلة جمال وهران الرائعة... كل يوم أبحث عن عمل... وفي النهاية تلفظنا شوارع المدينة العتيقة الواحد تلو الآخر... وعندما يأتي المساء وتشتعل أنوار المدينة، وذاكرة فقرائها...أعود إلى القبو»[4].

ولا يخلو ماضي البطل في هذا المكان من بعض الأفراح الصغيرة، التي كان قد "عاشها" رفقة صديقه "لخضر" و زوجته "ماريا" قبل مقتلها. «في كل رأس سنة كنا

---

(1) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 81.
(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 86.
(3) المصدر نفسه، ص 87.
(4) المصدر نفسه، ص 134.

نفرح مع بعض...تذكرت ماريا كانت فرحة، بشكل يغري بحبها...شربنا.. مرحنا وبعدها حكينا جبلا من الحكايات التي تنام على ظهورنا»[1].

ويستمر هذا السيل من الذكريات الذي لا يخضع لرابط منطقي، وإنما يحتكم إلى منطق التداعي الحر، إلى أن يصل البطل منزله، ثم ينطلق من البيت إلى العرس للسهر والرقص وفي الطريق تبدأ المرحلة الثانية من الاسترجاعات, بينما يسود في الفصل الأخير من الرواية نوعا من التداخل بين الحاضر (وقائع العرس)، والماضي يعود إليه هذه المرة كل من البطل وميمون والحاج المختار"،وتنتهي أحداث هذه الرواية في ساحة العرس/ مكان المواجهة الدامية بين الأطراف المتصارعة في الرواية.

وتأسيسا على ما سبق، فإن الحاضر لا يشكل إلا ساعات معدودة من زمن الرواية، بينما ينفتح زمنها على الماضي الذي يشكل لبنة أساسية في بنائها الزمني. وعلى الرغم من ضيق المساحة النصية للحاضر، إلا أن قساوته هي التي تفجر سيل الذكريات فا«الحظة [كما يقول] باشلار هي التي تحدد الذكريات فعلا و واقعا»[2].

ويعود بطل رواية "ضمير الغائب" الصحافي الحسين بن المهدي إلى طفولته البائسة في القرية ويغوص في تفاصيلها الدقيقة هروبا من الحاضر: « أتمنى أن أعود من جديد إلى أصلي الأول إلى حنين الطفولة، الحسين ابن البلدة الطيب الذي لا يفلسف الحياة كثيرا» [3].

و يقول البطل في مقطع آخر: «أنا الطفل الذي غادر القرية مجبرا ليتحول بسرعة إلى رجل في سن الأربعين، طفل خرج من خرج الحلفاء و الأسواق الشعبية،أوضع في عين الخرج اليمنى و في العين الأخرى توضع صخرة موازية لوزني أو أكياس الطحين، و أقطع الفلوات مع جدتى،الرأس محلوقة عن أخرها خوفا أن يعشش فيها القمل، والأنف يجرحه المخاط الذي لا يتوقف عن السيلان صيفا و

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 135.

[2] غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1988، ص 2.

[3] ضمير الغائب، ص 50.

شتاء، لا ترى عيناى غير ما يمكن أن يؤخذ من الدكاكين الصغيرة و يهرب من وراء الحدود القريبة»[1].

لا يختلف حاضر البطل عن ماضيه, بل إن الزمن الحاضر ما هو إلا امتداد طبيعي أليم، لما تختزنه ذاكرة البطل من ذكريات وآلام، يعود إليها البطل بكل عذاباتها ،يستحضر صورة الطفولة القائمة في أعماق الذات، فتطفو على سطح حاضره البائس،فتضاعف من معاناته و آلامه.

وفي رواية سيدة المقام يعود البطل إلى مرحلة طفولته بالقرية، فيورد على لسان صديقته مريم التي يراودها الحنين إلى مرح الطفولة بالقرية:

«أيها الرجل الصغير! أمكـ هي التي اسمتك الرجل الصغير، في الطفولة كنت تركب قصبة، هي حصانكـ الذي يطير، وعندما تتعب تضعها على ظهرك في شكل سلاح ناري...تدخل البيوتات الواطئة لعماتك، وخالاتكـ...ثم تخرج»[2].

وتتكرس نوستالجيا (nostalgie) القرية لدى بطلي الرواية: «كنا نملأ ورق البرواق بمياه الأمطار الصافية، التي تملأ الصخور ونتسابق لشربها، كل واحد يصرخ: هذه لي، هذه صخرتي...تأكل الحشائش التي نعرف أنواعها من ألوانها وشوكها وشكل انحناءاتها، نتمرغ داخل فضاءات النوار وبنعمان والجرجير الأبيض... كانت أيامها طفولية بألوان كثيرة أمحت بسرعة آخذة معها فرحتنا وبراءتنا وأشياءنا الصغيرة»[3].

تهرب مريم من الحاضر إلى ماضيها الجميل في القرية، حيث الفرح والانطلاق والمشاعر الإنسانية الأولى من حياة الإنسان, وما يكتنفها من براءة وصدق فطري.

يعجز البطل من أن يتحرر من ذاكرته المثقلة بالحنين والأوجاع، ويجبره الحاضر على الغوص فيها أكثر و أكثر بعد أن «باعت المدينة ذاكرتها و هي تبحث الآن وسط الفراغات المقلقة عن ذاكرة جديدة»[4].

---

[1] ضمير الغائب ، ص 62.
[2] سيدة المقام، ص 16.
[3] المصدر نفسه، ص 93.
[4] المصدر نفسه، ص 37.

ويتداخل الماضي والحاضر كذلك في رواية "ذاكرة الماء" ولا يستغرق الحاضر فيها سوى يوم واحد، يبدا قسمها الأول الساعة الرابعة صباحا، وينتهي الساعة السادسة وسبع وأربعين دقيقة صباحا، وهو مقسم إلى خمسة عشر جزءا، يمثل كل جزء توقيتا زمنيا معينا. في حين ينطلق القسم الثاني من الرواية الساعة السابعة وأربعين دقيقة صباحا، لينتهي الساعة الخامسة وثمانية وخمسين دقيقة مساء، يقسمه الكاتب إلى عشرة أجزاء، يحمل كل منها توقيتا خاصا.

يؤكد هذا التقسيم الدقيق لزمن الرواية مدى الاهتمام الذي يوليه الكاتب لعنصر الزمن، و هو و إن كان زمنا دائريا ينطلق من نقطة ما ليعود إليها مثلما أشارت الرواية على صفحة غلافها «في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء و على مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، ينحت هذا النص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجاءة، سادة المدينة»[1].

وخلال هذا اليوم، الذي يمثل يوم الثلاثاء يقرر البطل القيام بأعمال عديدة منها: كتابة رسالة إلى مريم، والذهاب إلى البريد لإرسالها، التوجه إلى المكتبة، المطبعة، المطعم، المقبرة وأخيرا العودة إلى المنزل.

ينتقل البطل على مدار الرواية - وهو ينجز هذه الأعمال- إلى مجموعة من الأماكن الواقعية المرتبطة بحاضر الأحداث، وبالمقابل يعود بين الفينة والأخرى إلى استرجاع الماضي، ومن الذكريات التي استعادها حديث العرافة لوالدته «سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين... تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد»[2]، وقد دفعه إلى استعادة هذا الحديث: حالة الرعب والهلع التي أصبح يعيشها بعد أن هدد بالقتل -على غرار الكثير من المثقفين- و خوفه من أن تتحقق رؤية العرافة.

هذا و تأجج الموسيقى الجنائزية إحساس البطل بالعزلة و الخوف من المجهول، و تدفع به صورة قديمة عليها بعض الغبار، كان قد أخذها بحمام الوردة رفقة والدته

---

[1] ذاكرة الماء، (غلاف الرواية).

[2] المصدر نفسه، ص 39.

وخالته، تدفع به إلى مغاور الذاكرة«كانت أمي تدخلني بسهولة إلى الحمام، أمام عيني المسؤولة، لكن مع الزمن بدأت المسألة تتعقد، كبرت و ظلت أمي تصر على إدخالي معها وهي تصرخ في وجهي، أنت خايب ما تعرفش تحك ظهرك تدخل بوسخك وتخرج به»[1].

ويستمر البطل في استرجاع زمن الطفولة بالقرية، فيتذكر أطفال القرية ومن بينهم صديقه "جوني" الذي كان يعشق الموسيقى: «عندما يكون "محمد "جوني على ديدنه ينزل باتجاه ساقيه القرية التي تخترق أطراف المساكن، لتمر عبر الحقول المترامة...تنتهي في الجبال المطلة على البحر و الغابة»[2]، وكيف قرر جوني وفاجأ والده بالرحيل ومغادرة القرية نهائيا «كان صدر جوني ممتلئا بالموسيقى والأشواق والألوان و... أتذكره الآن وهو واقف عند موقف الحافلة، المواجهة للمدرسة القديمة، التي حولت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها»[3].

يستعيد البطل ذكرى ابن قريته "جوني"، ويستعيد معها دفء العلاقات الإنسانية التي أضحت مجرد ذكرى يحملها البطل في حله وترحاله.

تساعد القصاصات الصحفية البطل على استعادة بعض الوقائع والأحداث، فعندما تقع بين يديه قصاصة من جريدة الشعب الصادرة 197... تذكره بمقتل صديقه الحميم الشاعر يوسف, ويتذكر كلماته العذبة «إني أموت فيك في دمك الحي. من يستطيع أن يغتال بحرا أوشمسا أو شاعرا؟؟!»[4].

ويتكرس مثل هذا التداخل الزمني بين الماضي والحاضر في رواية "شرفات بحر الشمال"، بحيث تتداعى ذكريات الماضي في ذهن البطل، يؤججها حاضره القائم على الترحال والبحث وقلق الأسئلة.

---

(1) ذاكرة الماء ، ص 11.
(2) ذاكرة الماء ، ص 30.
(3) للمصدر نفسه ، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص 20.

تنطلق أحداث الرواية من الزمن الحاضر وتحديدا من بيت ياسين الذي تدفعه ظروف الراهن وخيباته إلى الارتحال خارج الوطن، إلا أن القارئ يقف على العديد من المفارقات الزمنية المتفاوتة من فصل إلى آخر، و في إطار الفصل الواحد، بل إن كل لحظة من لحظات الحاضر الآسي التي يعيشها البطل،تلهب ذاكرته, وتدفعه إلى العودة إلى الماضي، وإن كان ياسين في قرارة نفسه يريد أن ينسى كل شيء ، فقد جاء في قوله :«كم أتمنى أفتح عيني عن آخرها وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة...التي لا تدفع إلا إلى مزيد من الشطط والعزلة»[1]، إلا أن أمطار أمستردام وأجواءها تشرع أبواب الذاكرة التي كان البطل يتمنى أن يوصدها «عندما تخطيت عتبه الدار ذلك لكي لا أعود ثانية وأدرب كل حواسي على النسيان وتحمل حالة الفقدان القاسية»[2].

لم تتحقق رغبة ياسين في نسيان الماضي، وما ينطوي عليه من آلام وأحزان، بل إن الماضي ظل يلاحقه ،و يسيطر على حياته في الزمن الحاضر، فيعود إلى زمن الطفولة الأول و إلى علاقاته الخاصة بفتنه ونرجس، كما يتذكر مرارا وفاة أخته زليخة واغتيال أخيه ياسين، وغلام الله وابنته نوارة، وقد أدى هذا التداخل الشديد بين الماضي والحاضر إلى إثراء الرواية بالعديد من الأماكن التي تحملها هذه الذكريات بحيث تتم العودة إلى القرية مرتع الطفولة الأول ،وتحديدا إلى البيت الذي عاش فيه ياسين حالة من الوجد والتعلق بصوت المذيعة نرجس الذي عشقه من خلال الاستماع إلى صوت المذياع ليلا، كما تحضر المدرسة بأجوائها الطفولية الرحبة التي لا تخلو من السخرية, وبخاصة عندما يقدم ياسين على نقل كلمات المذيعة في موضوع الإنشاء, فيسخر منه زملاؤه «يتمسخرون بي و من عبقريتي المفاجئة: صح، الناشف ولى عالم؟ قل لنا يرحم والديك كيف نزل عليك الوحي؟...منين دخلتك لفهامة؟ علم كبير هذا»[3].

لم تبرز الاسترجاعات السابقة – وغيرها- بشكل منتظم في الرواية ،وإنما ظهرت بشكل متقطع ومتداخل ممتد على مسافات زمنية مختلفة، تطغى عليها استرجاعات ياسين عن استرجاعات شخصيات الرواية الأخرى. وإذا كان البطل في

---

(1) شرفات بحر الشمال ص109.
(2) شرفات بحر الشمال, ص 155.
(3) المصدر نفسه ، ص 168.

رواية "ذاكرة الماء" قد استند إلى الصورة وقصاصات الجرائد... في استدعاء الماضي، فإن ياسين في شرفات بحر الشمال اعتمد في استعادة ذكريات الماضي على بعض الحوارات، مما زاد في الإيهام بواقعيتها و قوة تاثيرها.

ومن الحوارات التي تتوفر عليها الرواية، هذا الحوار الذي دار بين ياسين وزليخة حول عشق فتنة لياسين.

- «المهبولة نعرفها مليح. راها طايحة فيك يا
- يزى ما تتمسخريش بي. كبيرة علي.
- المهبولة حتى شي ما يمنعها يالله عاوني في طين البؤس هذا وبركه ما ضيع في وقتك و تلعب معايا لعبة الغمايضة»[1].

وتتوسل رواية "سوناتا لأشباح القدس" في استعادتها للماضي أسلوب المذكرات والرسائل، كما تتحول فيها بعض الأشياء كالصور إلى محفزات تذكر الشخصية بالماضي وتعيدها إلى رحابه.

وتعد هذه الرواية نتيجة استنادها للماضي في بناء عالمها الروائي رواية ذاكرة بامتياز وترتبط ذاكرة شخصياتها بالمكان المفقود(فلسطين المحتلة) أكثر من ارتباطها بالزمن (التاريخ).

لا يشغل الحاضر في الرواية إلا لحظات، وتعد في مجملها استرجاعات لأزمنة قريبة من الحاضر، كاستعادة البطل للرحلة التي قادته إلى مدينة ميلانو للمشاركة في مهرجان تكريم الفنانة الراحلة "ماريا كالاس" واسترجاعه لجانب من سيرة والدته الذاتية "مي" التي توفيت بمستشفى "نيويورك" بعد صراع مع مرض السرطان امتد، من 20 سبتمبر 1999، إلى فجر الخميس 1 جانفي 2000.

ويشغل الفصل الثاني، والفصل الأخير من الرواية مذكرات مي التي كتبتها في كراستها النيلية قبل وفاتها، فقد عثر عليها الابن "يوبا" ضمن أشياء والدته الخاصة.

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 40.

«هذه هي إذن مدونة الحداد، كراسة أمي السحرية؟ لم يكن أمر البحث عن الكراسة النيلية صعبا, فقد وجدتها في عمق الصندوق الخشبي الصغير الذي انبعثت منه رائحة خشب الزيتون العتيق... شيء واحد ظل يملأ ذاكرته هو تقبل موت مي»[1].

وقد أعلنت مي عن الشروع في كتابة مذكراتها بعد أن أحست بقرب أجلها، وفقدت كل آمالها في أن تدفن في موطنها الأصلي فلسطين: «الشروع في كتابة ذاكرتي الموسومة بالرماد والألوان والكثير من الخوف، بكل الصدق الذي يملأني، ربما استطعت أن أتخلص من بعض أنيني العميق إن أسعفني الموت الذي يترصدني»[2].

يسترجع "يوبا" صورة والدته وكلماتها ،وهو يحاول كتابة سنفونية نشيد الحداد، ويستعد رفقة فرانشيسكو، لإقامة معرض ضخم للوحاتها .

وفي "كتاب الأمير" تشغل الذكريات التي تختزنها الشخصيات مساحة نصية شاسعة، يتذكر الأمير وهو يقبع في سجنه بفرنسا وجوه الكثير من الأحبة الذين افتقدهم في ديار الغربة .

«عبرت سحابة قلب الأمير، فتذكر أوجه كل الذين ماتوا من ذويه من لا مالق إلى هنري الرابع إلى أمبواز...»[3].

ويستعيد "مون سنيور" يوم خروجه من الجزائر منكسرا رفقة جون موبي، ويتذكر علاقته الحممية بالأمير عبد القادر ومساعدته له «عاودته الصور القديمة مثقلة بمرضه الذي لم يعد يسعفه كثيرا لبذل مجهودات كبيرة...لم يستطع مونسينيور أن يكتم سعادته عندما تذكر مساعدة الأمير للسجناء العرب»[4].

لا تقف عملية الاسترجاع عند استعادة سيرة الذات الساردة، و إنما تتجاوز ذلك إلى استرجاع سيرة الوطن واستيحاء تاريخه وهذا ما سنحاول معالجته في العنصر الآتي:

---

(1) سوناتا لأشباح القدس، ص 48.
(2) المصدر نفسه ، ص 101.
(3) كتاب الأمير، ص 448.
(4) المصدر نفسه، ص 450.

2.1.1 الذاكـــرة التاريخيـــة /ذاكرة المكان /ذاكرة الوطن:

لا تكاد تخلو أية رواية من الروايات موضوع البحث من استثمار أحداث التاريخ أو الإلماع إليها أو الإحساس بزخمها، بحيث يمثل الخطاب التاريخي عنصرا أساســيا من العناصر المساهمة في البنية الفنية و الدلالية للروايات، وقد القــي بظلالــه علــى أمكنتها مما أكسبها ثرءا و تنوعا.

إن ما يؤكد ارتباط الرواية كبنية زمنية لغوية متخيلة - تقــدم رؤيــة خاصــة للعالم- بالتاريخ كعلم يمتاز بموضوعيته واعتماده على مناهج مضبوطة هو: «انــدراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط، ويحضر ظهوره، فعناصر ما قبــل النص الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية تحدد تراث ومادة المؤلف التي سيتشكل مــن انسجاميتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس هو الكتاب»[1].

الرواية إذا «تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي... وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخا لشخص, أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظــة تحــول اجتماعي» [2].

وعلى الرغم من الاختلاف في الطبيعة البنيوية بين الموضوعي والمتخيل، فإن بين الزمنين, أو التاريخين علاقة ضرورية أكثر من تزامنهما، تتمثل في علاقة التفاعل بينهما، ولأن التاريخ معرفة والرواية تخييل، فإن الروائي يقوم بامتلاك هــذه المعرفــة كمادة قص، ثم يعيد صياغتها بلغة خاصة و وفق منظــورات تجمــع بــين الــواقعي (التاريخي) والرمزي والإيديولوجي، فتصبح الرواية بذلك كتابة مميزة للتاريخ.

اتخذت الرواية أشكالا مختلفة ومتعددة في تعاملها مع التاريخ، تختلف من روائي إلى آخر «منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يتجاوز هــذا الإطــار المحدد واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بعث التاريخ الماضــي لكــي

---

[1] عمار بلحسن: نقد المشروعية (الرواية و التاريخ في الجزائر)، التبيين، الجاحظية العــدد 07، الجزائــر، 1993، ص 95.

[2] إبراهيم الفيومي: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيــع، الأردن، 2001، ص 19.

يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي، وحوله إلى خيال صرف»[1].

وقد أفضى اشتغال الرواية على التاريخ إلى إعادة إنتاجها لبعض أحداثه وأماكنه التاريخية (القديمة) بدلالات جديدة (معاصرة) ترتبط بالواقع الاجتماعي، والسياسي الذي تنسج حوله الرواية أحداثها، وتشخص العلاقة بين الزمن والمكان جدلية الواقع في الحياة.

إن المكان وثيق الصلة بالزمن التاريخي، بل إن قيمته لا تتحقق إلا بارتباطه به و حتى يكون الزمن الروائي مكثفا و ذا قيمة لابد من أن يشاكل الواقع، إلا أن «السرد وإن بدا واقعيا للقارئ بعلاماته المكانية الزمانية، فهو يبطن رموزا لعالم روائي متخيل بل هو الإيحاء الخافت, أو المطابقة الموحية[2].

يتشكل الخطاب التاريخي في الرواية من خلال استنادها على مؤشرات لغوية تاريخية، تبرز في أقوال الشخصيات، وفي أفعالها، أو من خلال الاستعانة ببعض الإمكانات كتوظيف المؤثرات الزمنية الدقيقة، أو توظيف الوثيقة لإدراج التاريخي في الرواية.

والمتأمل في النماذج الروائية المختارة، يلفت انتباهه مدى اهتمامها بالزمن التاريخي وحرصها على استعارة وقائعه وأحداثه وشخصياته، وتتصدر هذه الروايات – بلا منازع – روايات "كتاب الأمير" التي تغرف من تاريخ المقاومة الجزائرية المسلحة التي انطلقت بعد احتلال الجزائر.

يتناول "كتاب الأمير" المسيرة النضالية للأمير عبد القادر ضد الاستعمار الفرنسي على مدار خمسة عشر سنة، وهي المسيرة التي أشاد بها العالم قاطبة، واعتبرها المثل الأسمى في الدفاع عن الوطن بشرف وأمانة.

---

[1] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 86.

[2] مصطفى الكيلاني: الرواية و التأويل، ص 31.

تتوفر الرواية المذكورة على تحديدات زمنية عديدة على مستوى أبوابها الثلاثة، وأيضا على مستوى وقفاتها التي يصل عددها إلى اثني عشرة وقفة موزعة على مدار هذه الأبواب.

لا شك أن اهتمام الرواية بالزمن واستثمارها للأحداث التاريخية، ومحاولة ترهينها، هو ما جعلها تؤسس خطابها على هذه المؤشرات الزمنية, و يمكن أن نمثل لها بالمؤثرات الآتية:

استفتح باب المحن الأولى بالتحديد الزمني: «28 جويلية 1864»[1]. فجرا وافتتحت الوقفة الأولى (مرايا الأوهام الضائعة) بالتحديد الزمني: «17 جانفي 1848»[2]، بينما افتتحت الوقفة الثانية (منزلة الابتلاء الكبير): بتاريخ «نوفمبر 1848»[3]، وتبدأ الوقفة الثالثة بالتحديد الزمني: «7 ماي 1833»[4]، وتنطلق بعض الوقفات من مؤشرات زمنية شبه محددة، قد تشير إلى الفصل، أو الساعة، الفجر، المساء، دعمت واقعية الزمن التاريخي، ويمكن أن نمثل لها بالشواهد الزمنية الآتية[5]:

«الرياح الباردة جمدت كل شيء...»[6].

«أمطار أيام الخريف التي سقطت بكثافة...»[7].

«هذه المرة لم يدخر شهر أوت جهدا في اشتعالاته...»[8].

«كانت ليلة العشرين من شهر ديسمبر مظلمة»[9].

«في الأراضي الغربية يأتي فصل الشتاء ضاربا وقاسيا»[10].

ولا يقتصر استثمار المؤثرات الزمنية على مقدمات الأبواب والوقفات، وإنما نجدها تنتشر على المتن الروائي وبكثافة كبيرة تصعب عملية حصرها أو الإلمام بها.

---

(1) كتاب الأمير، ص 09.
(2) المصدر نفسه، ص 22.
(3) كتاب الأمير، ص 40.
(4) المصدر نفسه، ص 93.
(5) المصدر نفسه، ص 149.
(6) المصدر نفسه، ص 53.
(7) المصدر نفسه، ص 73.
(8) المصدر نفسه، ص 335.
(9) المصدر نفسه، ص 395.
(10) كتاب الأمير ، ص 412.

ترمي هذه التحديدات الزمنية المنتشرة في الرواية إلى تكوين: نظير لمرجع خارجي وأيضا ترمي إلى إنتاج أثر معنى الواقع[1].

وأهم ما يميز الإشارات الزمنية في "كتاب الأمير" هو تعالقها الشديد مع المكان بحيث يحدد السارد الزمن، يليه مباشرة تحديد المكان، ومن التشكيلات الزمكانية التي تضمنتها الرواية ما ورد على لسان الأمير متحدثا عن الجنرال بيجو (Begeaud) عندما بعثت به وزارة الحربية الفرنسية لقهر جيش الأمير: «اتجه في 4 جويلية 1836 نحو آخر مينا لنا، مينا رشقون كان المكان حيويا بالنسبة لنا، ولذلك حاولنا أن نوقفه بين نهري السكاك، وإيسر وخسرنا الكثير، المدفعية وحصاني المفضل... وأكثر من 130 سجينا تم تحويلهم إلى مارسيليا وسجنهم هناك. عندما خسرنا الموقع عرفنا أننا فقدنا إمكانية المؤونة. ولم يبق أمامي إلا الإنسحاب إلى تاكدامت»[2].

ويتعالق الزمن بالمكان في مقطع آخر يسرد فيه الأمير قسوة سلطان المغرب وخروجه لمحاربته بدل التحاور«خرج العقون من فاس في 14 أكتوبر 1847 على رأس جيش جرار مكون من خمسة عشر ألف رجل لم يخرجوا حتى في معركة وادي إيسلى، الهدف كان واضحا إبادتنا نهائيا أو دحرنا باتجاه الجزائر... وتم تسليح وجده والريف حتى لا تترك لنا أية فرصة للنفاذ»[3].

وتكرس الرواية نزوعها التاريخي من خلال استثمارها لبعض الرسائل والخطابات التاريخية المؤرخة زمنيا، ومنها الرسالة التي بعث بها الأمير عبد القادر لمونسنيور ديبوش، تحمل التاريخ الهجري «24 من صفر من سنة 1265 هجرية»[4] ،وقد تواتر ذكرها في الرواية مرات عديدة لما تتضمنه من معان إنسانية نبيلة و تقارب روحي بين الرجلين العظيمين الأمير عبد القادر وديبوش.

---

(1) Greimas et courtes: sémiotiques dictionnaire de la théorie du langage, P: 15.

(2) كتاب الأمير، ص 178.

(3) المصدر نفسه، ص 365.

(4) المصدر نفسه، ص 53. ص 54.

تجسد هذه الرسالة، مستوى وعي الأمير بالآخر المسيحي، وهو وعي مستمد من عمق الدين الإسلامي الحنيف، القائم على التسامح والحرية, وبخاصة ما تعلق منها بحرية المعتقد.

كما وظفت الرواية الوثيقة التاريخية، كاستثمارها لصك البيعة المحرر -كما هو مثبت في الرواية- «حرر بأمر من ناصر الدين السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدين... بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق لـ 27 نوفمبر 1832»[1].

وحري بنا أن نشير إلى أن هيمنة الزمن التاريخي في الرواية، قد جعلها تحافظ وبدرجة كبيرة على تسلسلها الزمني، ولم تلجأ إلى كسر نظامها حرصا على الحقيقة التاريخية ورغبة في تأكيد أحداثها في ذهن المتلقي، وهذا البناء الزمني يمكن الإمساك به من خلال زمنية استرجاع الماضي التي تنطلق يوم 28 جويلية 1864 عند وصول جثمان "ديبوش" إلى الجزائر، ليواري في إحدى كنائسها، وما سبقه من استعدادات قام بها خادمه الوفي "جون موبي" رفقة الصياد المالطي، تمثلت في ذر تراب مقدس في عرض مياه البحر وهذه الزمنية يلخصها السارد في افتتاحية باب المحن الأولى التي أشرنا إليها آنفا، وتنتشر أزمنة الرواية بين هذا المقطع والمقطع الزمني الوارد نهاية الرواية، والمتمثل في قول السارد: «أشعل جون موبي سبع شمعات إضافية لإنارة المكان المظلم...هل سيمنحه الله الشجاعة الكافية لمغادرة هذا المكان الصعب الذي يلتصق بالذاكرة بسرعة»[2].

أفضى النزوع التاريخي لرواية "كتاب الأمير"، إلى هيمنة المكان التاريخي (المرجعي) الذي أعادت الرواية إنتاجه بدلالات جديدة مرتبطة بأحداث العصر. وباحتدام الصراع الحضاري والفكري بين الآنا والآخر (الغربي).

إذا كانت كتاب الأمير، قد أولت اهتماما خاصا بجوانب مغيبة في مسيرة نضال الأمير عبد القادر، وبخاصة ما تعلق منها: بموقفه من المسيحين، ورؤيته للحرب

---

[1] كتاب الأمير ، ص 78. ص 79.

[2] كتاب الأمير، ص. 55ص.552 .

ورفضه للقتل«ربحنا الحرب لكنهم أجبرونا على خسران معركة السلم»[1]. وكذا ولعه الشديد بالفكر والعلم، فإن رواية "ما تبقى"، تركز من خلال استثمارها للفترة الزمنية نفسها (المقاومة الشعبية المسلحة للمستعمر) على حدث تاريخي هام، يتمثل في ثورة الفلاحين الجزائريين، وهي انتفاضة كما يقول عنها مصطفى الأشرف: «انتفاضة جديرة بالشعوب المضطهدة المهددة في حياتها وأرضها»[2]، وقد أبان فيها الشعب الجزائري عن موقفه المناهض للاستعمار، ولسياسته التوسيعية، و«أعطى الدليل على أن هذا الوعي [الثوري] متغلغل في النفوس وخاصة نفوس الفلاحين»[3].

يستعيد البطل التاريخ النضالي لوالدة "موح الكاليدوني" بقوله:«أبي كان كالجدار الإسمنتي الذي يحتضن هذه البلدة منذ دخول الاستعمار كان صديق أحد عائلة بومرزوق أخو المقراني»[4].

والسارد حينما يسترجع هذا الحدث التاريخي الثوري الهام يعمد إلى ترهينه، وربطه بالحاضر، على اعتبار أن الماضي، يمثل جذور الواقع المعيش، وما يعيشه الفلاحون في الحاضر من اضطهاد، وقهر إقطاعي، هو امتداد طبيعي لسياسة المستعمر ،كما أن نضال الفلاحين- في الماضي- لغطرسة الاستعمار ما هو إلا ماضي هذا الحاضر الذي يعيشه الفلاحون والمتطوعون فـ «مضاعفة الاهتمام بالتاريخ لدى الروائي- عامة- إنما يحمل دلالة قوية على مضاعفة الاهتمام بوعي الراهن، وليس دلالة على الهرب من الراهن ومداراته أو القفز فوقه»[5].

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التاريخ الثوري (ثورة الفلاحين 1871) قد تم استحضاره أيضا في رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" ،بحيث يسترجع السارد من خلال حديثه عن روزا (الفرنسية)، حديث هذه الأخيرة عن جدها الأول الذي كان له شرف معايشة أحداث ثورة العمال (كومونة باريس) وأيضا معايشة

---

(1) كتاب الأمير ، ص 147.

(2) مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة و المجتمع، تر، حنفي بن عيسى المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 62.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 154.

(5) نبيل سليمان: الرواية العربية رسوم و قراءات، مركز الحضارة العربية، 1999، ص 39.

زمن الحرب البروسية ووقائع عديدة تعود إلى 1871، وهي السنة التي رفعت فيها الراية الحمراء على بلدية باريس، معلنة عن قيام جمهورية العمال الفتية.

كما يسترجع البطل في تداعياته حديثه لروزا (الفرنسية): «نحن عندما ندين فرنسا ندين رأس المال نلعن الماريشال بتان، تيير، بيجار، فيش الذي باعكم كالبقر... وبالمقابل ياروزا الجبلية نحن نحب من القلب رجال الكومونة»[1].

إن تواتر ورود هذا الحدث الثوري الحاسم (1871) يهدف فيما اعتقد إلى إعادة النظر في التاريخي من خلال الروائي، والتأكيد على دور الفلاحين الإيجابي في مسيرة النضال الوطني هذا الدور الذي أهمله كثير من المؤرخين المهتمين بتاريخ الجزائر الحديث الذين ركزوا عنايتهم على نضال القوى الاجتماعية الحضرية، مقابل إهمالهم لنضال سكان الأرياف من الفلاحين الثائرين«الذين قادوا مسيرة نضالية طويلة لم يكن لها من مؤرخ بعد»[2].

أما الحدث التاريخي الذي يلقي بظلاله على روايات الكاتب, بل و نجده يهيمن على بعض الروايات المختارة: كرواية: "ضمير الغائب"، "ما تبقى"، "نوار اللوز" فهو ثورة التحرير الوطني.

ويعد استناد روايات الكاتب على تاريخ الثورة المسلحة أمر طبيعي، إذ أن المتتبع لمسيرة الرواية الجزائرية يجد أن «أكثر من 90% منها كتب عن الثورة الوطنية بأشكال مختلفة وحسب رؤية كل أديب»[3].

ونظرا لما اتسمت به هذه التجربة الثورية من كثافة و عنف و تضحيات جسام فقد «أوكل إليها صفة المرجعية الأساسية في بنية الحدث الروائي، وفضاءاته المتداخلة»[4].

---

[1] واسيني الأعرج: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، ص 341.

[2] عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث في فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1982، ص 192.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 228.

[4] بشير بويجره: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (جماليات و إشكاليات الإبداع)، جII، 2001. 2002، دار الغرب للنشر و التوزيع، ص 123.

لكن المتأمل للإبداع الروائي المتناول للثورة ،يجد أنه يتوزع على رؤيتين تتجاذبانه «نزعت أولاهما إلى الاحتفال بالثورة وتمجيد مسيرة كفاحها، وتقديمها في صورة مشرقة، تبعث النخوة والاعتزاز في جيل ما بعد الاستقلال، بينما عمدت ثانيتهما إلى نقد مسار الثورة النضالي ومحاولة إدانته بالكشف عما ارتكبته الثورة من أخطاء انحرفت بها عن مسارها الصحيح، وذلك من خلال إعادة النظر فيما دونته كتب التاريخ الرسمي عنها بأن جعلتها مثال النقاء والنزاهة»[1].

تستمد رواية ما تبقى جانب من زمنها من الماضي ،من خلال تداعيات بطلها "عيسى" واستحضاره سيرته الذاتية، ولسيرة صديقه "لخضر حمروش"، المناضل الشيوعي الذي تمت تصفيته في الثورة المسلحة بوحشية من طرف التيار الإسلامي، ومن ثم تركز رواية ما تبقى على استحضار الجانب المغيب من تاريخ الثورة، وتلقي الضوء على خلافتها وصراعاتها الإيديولوجية كالصراع بين اليمين واليسار، أي بين التيار الإسلامي والشيوعيين.

إذا لم تمجد رواية "ما تبقى" زمن الثورة و لم تشد بمنجزاتها وإن كانت لم تنكرها-, و إنما اهتمت بتناقضاتها و سلبياتها, حتى لا تحول نصها إلى محاكاة ساذجة من شأنها أن تسهم في حجب الحقائق التاريخية أو طمسها.

وفي إطار العودة لزمن الثورة الدامي، تستحضر الرواية بعض الشخصيات التاريخية الثورية التي كان لها دور بارز في المقاومة الوطنية المسلحة.

يقول عيسى: «الأطفال يعرفون أن لخضر مثل الزيتوني و ابن مهيدي وأبناء..كان الاستعمار يخاف من ظلالهم حتى أعيان القرية»[2].

يربط السارد بين شخصية (لخضر حمروش) التي ترمز للمناضل الشيوعي المضطهد إبان الثورة، وشخصية الشهيد العربي بن مهيدي, حتى يعطي الشرعية التاريخية لنضال الشيوعيين الذي لا يقل شأنا عن نضال التيار الإسلامي في الثورة.

---

[1] بن جمعة بوشوشة: الثورة الجزائرية بين الواقعي و المتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة المساء، يومية وطنية جزائرية، الأربعاء، 28 ديسمبر عدد 1012، ص 11.

[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 184.

يرفض السارد تنكر الثورة لأبطالها الحقيقيين وهم في نظره: أوليك الذين حاربوا في الجبال والغابات والوديان الجافة، وقادوا المعارك الحقيقية, وليس أوليك الذين يديرون الثورة من وراء المكاتب.

وفي الوقت الذي تغيب فيه الثورة رجالها الحقيقيين، الذين حملوا السلاح دفاعا عن الوطن، يبرز لها بعض الرجال المزيفين الانتهازيين أمثال الحاج المختار المجاهد المزيف.

يقول عنه السارد: «كان يحمل في حقيبته شهادة مزورة...وثيقة قدماء المجاهدين، يحكي الجميع عنه أنه كان قوميا...يوم يركب صهوة جواده الثقيل. تبدأ القيامة.. يجلد ويقتل عباد الله صباحا مساء... وفي آخر يوم دخل الغابة ونزل منها مجاهدا هكذا يفعلون...»[1].

ينتقد السارد زمن الثورة الذي انحرف عن مساره ،وسمح لبعض الوصوليين الدخلاء بالتسلل إلى صفوف الثورة، عندما أوشكت على تحقيق النصر على المستعمر، وقد تمكن هؤلاء الانتهازيين من تحقيق مآربهم والمحافظة على وضعيتهم التي هم عليها بعد الاستقلال.

ويمتد زمن الاستعمار إلى الحاضر (إلى زمن الاستقلال) ،فأهل القرية كما يصور السارد كانوا يعيشون البؤس والفقر والمجاعة إبان الاحتلال:

«كان الواحد فيهم يأكل جذوع العرعار وجذور البقوقا، كانوا يلتهمون التراب وقشور جذوع الأشجار اليابسة... ومع ذلك كانوا قانعين وراضين بقسمة الله»[2].

وتظل حياة أهل القرية على حالها بعد الاستقلال, بسبب سيطرة الإقطاع وعرقلته لمسار الحركة التنموية بالقرية«هذه القرية هي هي منذ أن تركها الاستعمار...»[3].

ويتكرس زمن الاستعمار أيضا في رواية "نوار اللوز"، من خلال صورة نابليون بونابرت، المنقوشة على جدار دار البلدية، و هي من مخلفات الاستعمار، وتعبر عن

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص 107.
[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 215.
[3] المصدر نفسه، ص 28.

امتداد زمنه (سلطته المعنوية) في الحاضر، كما يبرز هذا الزمن من خلال عبارة (élément dangereux) التي أطلقها الاستعمار على المناضل صالح بن عامر، وظلت تلاحقه في حاضره، تثير سخطه وامتعاضه، وتحرمه من حقوقه المدنية «شوفوا يا ناس تحولت إلى عنصر خطير على هذا البلد، الذي أعطيته دم قلبي. يستنجدون بالملفات التي خلفها ديغول وبيجار والقتلة»[1].

تؤكد نوار اللوز على امتداد الماضي (زمن الاستعمار) في الحاضر (زمن الاستقلال)، يتذكر صالح بن عامر الماضي:«تذكرت الزمن الفائت الذي ما زال يعذبنا... نفس اللحظة مع اختلاف الزمن فقط»[2]، ويدفعه اليأس والخيبة إلى الحنين إلى الماضي – على قساوته وجبروته- لا لشيء إلا لأنه يمثل زمن الحرية والموت في سبيل الوطن«آه يالزمن الفائت كم كنت قاسيا وعذبا»[3].

«وتشير الرواية في بعض المقاطع السردية إلى حوادث 8 ماي 1945 التي تعد حلقة هامة من حلقات الكفاح زمن الاستعمار بحيث تلتبس في المقطع الآتي سيرة الذات أحمد القهواجي بتاريخ الوطن والشعب الذي خرج يوم 8 ماي لتهنئة فرنسا وللمطالبة بحقوقه.

كان أحمد القهواجي من الدفعة الأولى التي غزت الصحراء المصرية على أمل أن يقيم عرسا ذات ليلة على أحراش بلدتنا المتعبة»[4].

وقد خرجت عائلته مع أهل القرية لمطالبة فرنسا بتنفيذ وعدها، «خرجت العائلة، لقد قضوا الليلة بكاملها في صنع علم، لم يكن العلم جيدا خصوصا النجمة والهلال، ولكنه كان كافيا لإشباع الجفاف، الذي كانوا يشعرون به طيلة هذه المدة»[5].

يقتل الاستعمار وبدموية عائلة أحمد القهواجي، ولا يبقى منها سوى ابنه العربي الذي يقتل هو الآخر في زمن الاستقلال بوحشية و برصاص حراس الحدود.

---

(1) نوار اللوز، ص 195.
(2) المصدر نفسه، ص 85.
(3) نوار اللوز، ص 87.
(4) المصدر نفسه، ص 109.
(5) المصدر نفسه، ص نفسها.

يتماثل الماضي –مثلما تشير علامات نصية عديدة- مع الحاضر, ويستمر فيه ،يغذيه، فشخصيات الرواية تحاكم بقوانين الماضي، وفق القوانين التي خلفها جنود الاحتلال الفرنسي ،مما جعل معاناتها وبؤسها يستمر ولا يتوقف.

وهذا ما يصرح به صالح بن عامر في حديثه عن أوضاعه: «الطفولة أكلها الفقر، الشباب سحقته الحروب الفائته، وها هي ذي الشيخوخة تهزم تحت ضغط الأمراض المعدية وأصوات الرصاص»[1].

أما رواية "ضمير الغائب", فإنها تركز في استرجاعها للزمن التاريخي على سيرة الشهيد "المهدي" والد البطل، من خلال عملية التحقيق حول ملابسات استشهاده التي يجربها ابنه الصحافي الحسين، تدين الرواية في استعادتها للماضي الثوري حالة التهميش والنسيان، التي طالت بعض الشهداء زمن الاستقلال الذين تحول ماضيهم الثوري إلى مصدر قلق للسلطة الحاكمة، فتعمد إلى تغييب تاريخهم، الذي قد يكشف عن تناقضات زمن الثورة.

جاء على لسان المهدي «دخلناها بمنظمتنا المقاتلون من أجل الحرية بعد أن فشلنا في الدخول فيها كتنظيم سياسي... لم يكن في نيتنا خلق قوة عسكرية منافسة للقوة العسكرية الأساسية...قدمنا الضمانات، بأنه لن يكون لدينا أية علاقات تنظيمية أو سياسية مباشرة مع أحزابنا...لكن قائدا جبهويا ظل يصر على مراقبتنا التحقنا بالثورة ولحقتنا الأفكار المسبقة وغياب الثقة مع أصدقاء النضال»[2].

كان مصير المهدي في زمن الثورة الإعدام، لا لشيء سوى لأنه ينتمي إلى التيار الشيوعي الجزائري، وكان سجله الثوري مصدر إزعاج للسلطة الحاكمة في جزائر الاستقلال، وقد دفعها حرصها الشديد على الحفاظ على قداسة الثورة، ونصاعة صورتها إلى إلقاء القبض على البطل الحسين بن المهدي, الذي حاول إجراء تحقيق حول موت والده (المناضل الشيوعي) بمناسبة عيد الثورة، وبعد أن صادرت المعلومات والوثائق التي استطاع أن يجمعها اتهمه جهاز المخابرات السرية بالجنون.

---

[1] نوار اللوز ، ص 77.

[2] ضمير الغائب، ص 80. ص 81.

وفي راوية "ذاكرة الماء" يتحدث البطل إلى ابنته أثناء زيارتهما لبعض الأماكن التاريخية القديمة، ويحاول أن يبرز أثر الزمان على المكان من خلال كشفه عن حالة الرداءة والإهمال التي طالت هذه المعالم التاريخية وأدت إلى مسخها وتحويلها. وأيضا إلى اندثارها«هذا قصر الداي الذي كان من خلاله يطل على العاصمة. الزلزال الأخير أكل جهته اليمنى والجهة اليسرى مثلها مثل هذه المدينة مازالت تقاوم الموت المؤكد لم ينزعوا حتى الزبالة التي تراكمت بجانبه حتى صارت مثل الجبل»[1].

أصبح هذا القصر الثري مكانا يأوي إليه المتضررون من آثار الزلازل، وقد كان في يوم مضى قبلة«كان دايات الجزائر وساستها ورياسها وانكشاريتها يأتون إلى هذا المكان ليفصلوا في منازعاتهم في مدينة عشقوها، امتلكوها، فنفرتهم قبل أن ينفروها»[2].

كما تكشف الرواية في خطابها التاريخي عن موقفها من بعض وقائع التاريخ ،فقد جاء في حديث البطل عن الوجود العثماني بالجزائر: «الاستعمار استعمار، فقد ارجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها تقاتلوا على بحرها وبرها ليس حبا فيها ولكن حبا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة»[3].

«وتتكرس هذه الرؤية النقدية للتاريخ في المقطع الآتي: جزء كبير من التاريخ الذي نقرأه، كتب بمقاسات محددة تحتاج إلى بعض الموضوعية، لنفهم المأساة التي تأكل اليوم الأخضر و اليابس»[4].

وترد في رواية "سوناتا لأشباح القدس" العديد من المؤثرات الزمنية التاريخية المرتبطة بالمكان المفقود (فلسطين)، لعل أهمها ما جاء على لسان مي والدة البطل:

«منذ نصف قرن فقط، استيقظت مدينة الله على جرح الموت، أتذكر جيدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947»[5]. ويمثل هذا التاريخ قرار تقسيم فلسطين.

---

(1) ذاكرة الماء، ص 185.
(2)ذاكرة الماء ، ص 185.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص 186.
(5) سوناتا لأشباح القدس 104

أما المؤشر الزمني الآتي, فيمثل انتهاء الانتداب الإنجليزي وتسليم فلسطين لليهود.

«جاءت فجيعة أخرى صباح 15 مارس 1948، لتختم الكل عندما أعلن الانجليز انتهاء الانتداب بعد أن سلموا كل شيء لجنود الهاجاناة»[1].

وتوظيف الرواية الوثيقة لاسترجاع تاريخ المكان «10 أفريل 1948...القدس حارة المغاربة. البارحة ليلا وكعادتها هاجمت مجموعات فرق الهاجاناه بيت عائلة الحسيني العريقة بحث عن أحد الأفراد المقاومين... وعندما تدخلت الأم أطلق عليه أحد عساكر الهجاناة النار...»[2].

ويحضر الزمن التاريخي أيضا في رواية "شرفات بحر الشمال" في مقاطع عديدة من الرواية تحيلنا على أحداث تاريخية معينة، يرتبط أغلبها بشخصيات الرواية.

يشير البطل إلى تاريخ الاستقلال: «كان تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكرة»[3].

كما تنفتح الرواية أيضا على تاريخ الثورة المسلحة، فلا تنظر له بعين القداسة، وإنما تعمد إلى نقده وكشف ماغيب منه، وإنه كما تقدمه الرواية «تاريخ الموت لم ينزل على هذا البلد من السماء، كمطر الصيف، له ناسه ورجاله الذين يجيفون بلا أدنى تردد...أن تكون من القطيع أو تندثر»[4].

يستعيد السارد تاريخ الثورة المسلحة من خلال المكان الذي يجسده "شارع عبان رمضان"، أحد رموز الكفاح الوطني المغيبة، فيخاطبه بألم ومرارة:«ها أنت اليوم تختزل في تسمية شارع بعد أن قتلوك؟... خرجت وأنت تعرف أنك ربما لن تعود إلى هذه الأمكنة مرة أخرى في 22 ديسمبر 1957... بنطوان المغربية، لم تتح لك حتى فرصة اكتشاف المكان...استلمتك جماعة أشبكت أياديها على عنقك... قبل أن تستسلم

---

[1] سوناتا لأشباح القدس ،ص106

[2] المصدر نفسه ، ص 229. ص230.

[3] شرفات بحر الشمال، ص 78.

[4] المصدر نفسه، ص 200.

للموت وأنت تصرخ: لا يمكن أن تكون الثورة، قد غيرت الناس إلى هذا الحد، وحولتهم إلى وحوش؟»[1].

يبرز زمن الثورة المسلحة في رواية "شرفات بحر الشمال"، زمنا وحشيا داميا، يمتد في الزمن الحاضر (زمن القصة) الذي قتل فيه الكثيرون، وأهم زمن توليه الرواية اهتمامها الكبير، هو أحداث أكتوبر 1988 التي تمثل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الجزائر، ففي هذا التاريخ لقيت نوارة حتفها عند مدخل باب الواد وأصيب أخ حنين في طريق عودته إلى البيت.

وهو التاريخ نفسه الذي تتأس عليه رواية "سيدة المقام"، بحيث يمثل نقطة تحول في حياة الشخصية (مريم) التي اخترقت رأسها رصاصة في أحد شوارع المدينة، في مثل هذا اليوم وأيضا نقطة تحول مهمة في تاريخ الوطن فقد عمت فيه الفوضى وساد الظلام واختلطت المعايير وظهر فيه حراس النوايا.

وعن هذا اليوم يقول السارد: «تقولون رصاصة الجمعة 07 أكتوبر 1988 رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام»[2].

تركز الروايتان "شرفات بحر الشمال" و"سيدة المقام" على هذا التاريخ الدامي الذي يؤثر سلبا على المكان (المدينة)، وعلى الشخصيات، فيجعل كل منهما يسير إلى حتفه، فالمدينة تنهب خيراتها وتستنزف طاقاتها ويموت فيها كل شيء جميل«مدينتنا فقدت رغبتها في الاحتفال تستأنس مع الشقاوة المزمنة»[3]. و«كل شي أكله صمت الضباب في هذا الفراغ»[4]. و أصبحت الحياة فيها تتساوى بالموت «نحن في وطن يتساوى فيه السهو بالموت»[5]، والشخصية هي الأخرى تعيش على وقع هذا الزمن

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص 202. ص 203.
[2] سيدة المقام، ص 06.
[3] شرفات بحر الشمال، ص 14.
[4] المصدر نفسه، ص 16.
[5] المصدر نفسه، ص نفسها.

التاريخي الذي يهيمن على المكان ويهيمن عليها أيضا، فهي تعيش الحاضر على وقع الماضي المليء بالمأساة والألم. مما جعلها عرضة للضياع والتهميش.

3.1.1 المكـــان و الزمـــن الطبيعـــي /تنوع الأزمنة:

يحضر الزمن الطبيعي بكثافة كبيرة في النماذج الروائية المختارة، وقد أولاه الروائي عناية فائقة، فبدا متنوعا تطبعه القساوة والوحشة، يلقي بظلاله على الشخصيات ويفاقم من معاناتها.

اعتمد الكاتب في رواية "نوار اللوز" على الزمن الطبيعي, وأكثر ما يظهر هذا الزمن في وصف قرية "مسيردة"، تحت وطأة فصل الشتاء البارد بثلوجه وأمطاره الغزيرة «بدأت مسيردة بكامل أطرافها، تلتف حول نفسها بخوف، كانت البرودة قد تضاعفت أكثر مما كانت عليه في الفجر الأول...بدأت كتل الثلج تتساقط، لتملأ الطرقات والسطح والأزقة الباردة التي لا تصلها الشمس»[1].

تؤثر برودة الشتاء على قرية مسيردا وعلى حركة أهلها، فتدفع بهم إلى الانزواء داخل بيوتهم الهشة بحي لبراريك «مر الليل والفجر باردين بشكل أزعج ناس البراريك، لم يفتح الخالدي حانوته، ظلت براكة حميدا القهواجي باردة مهجورة... السماء تلبدت بالغيوم السوداء»[2].

وقد تتحول برودة الشتاء إلى مصدر ألم ومعاناة لدى بعض الشخصيات البائسة «حين فتحت[لونجا] عينيها وجدت نفسها في حجر ماما عيشه، كانت ترتعد بشدة رغم الأغطية الصوفية وقد حكت لها كيف سقطت على الثلج»[3].

وحين دبت الحركة في القرية، ظل مقهى رومل مغلقا وسرعان ما أدرك الناس أن «رومل، طريح الفراش مريضا لم يعد جسده المنهك، قادرا على مقاومة الثلج»[4].

---

[1] نوار اللوز، ص 161.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] المصدر نفسه، ص 167.

[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

وتبرز هذه القساوة التي تضفيها ليالي الشتاء الباردة وتبلغ أوج تأثيرها على البطل، عندما تتصل بوعورة المكان وصعوبة مسالكه «الثلج بارد وهذا شتاء آخر يضاف إلى الفصول الشتوية التي نعيشها»[1].

وعلى الرغم من هذه القساوة الطبيعية إلى أن أحداث "نوار اللوز" تنتهي منفتحة على زمن الربيع، زمن الانبعاث، وعودة الحياة بعد زمنين (قاسيين) الصيف والشتاء، فتتفتح "نوار اللوز" الأبيض، وينقشع الجليد المتراكم على مدينة مسيردا ليبشر بحياة جديدة للإنسان والمكان.

هذا ويتواتر توظيف أزمنة طبيعية متنوعة في رواية "كتاب الأمير"، وقد جاء توظيفها متصلا بالزمن الروائي ،أي بالأحداث والوقائع التي تحاكيها الرواية, وكذلك بأمكنة الرواية التي بدت ديكورا أفرغت فيه الطبيعة أقسى ما لديها من مناخ وجبال ومسالك وعرة ووديان, كما توفرت الرواية على تحديدات زمنية دقيقة ومن هذه التحديدات الزمنية –الكثيرة- التي تتوفر عليها كتاب الأمير" نورد الأمثلة الآتية:

«كانت الساعة تشير إلى الواحدة عندما افتتح النقاش مع أن العادة أن تفتتح نقاشات الغرفة على الساعة الثانية عشرة و النصف»[2].

«كانت الشمعات قد بدأت تحترق...تنفس مونسيور عميقا شعر ببرودة كانت رياح الخريف في أوج أنينها»[3].

«بعد صلاة الظهر وقف الإمام في المقدمة...»[4].

«7 ماي 1833 الربيع لا يحمل دائما الأخبار السارة»[5].

«بعد ساعة من التحرك وجدت قوات الجنرال دومشال صعوبات كبيرة في قطع سبخات الكرمة»[1].

---

[1] نوار اللوز ، ص 187.

[2] كتاب الأمير، 27.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

[4] المصدر نفسه، ص 71.

[5] المصدر نفسه، ص 93.

«في عمق الليل سمعت أولى الطلقات...كانت تسقط ساعتها بعيدا عن معسكر الأمير»[2].

دعمت هذه الإشارات الزمنية الكثيفية زمنية الرواية و أبانت عن شدة اهتمامها بتنويع عنصر الزمن، وتوظيفه لخدمة الأحداث المحيطة بحرب الأمير ضد المستعمر. وبعد هذه الإطلالة الزمانية المكانية يمكن أن نستخلص السمات العامة للزمن والمكان في الروايات موضوع البحث.

يسير الزمن في النماذج الروائية المختارة في أبعاده الثلاثة "الماضي، الحاضر، والمستقبل" مع ملاحظة هيمنة الزمن الماضي وبشكل ملفت في أغلب هذه الروايات باستثناء رواية "نوار اللوز" التي شغل فيها الزمن الحاضر جانبا من أحداث الرواية لكنه سرعان ما ينكفيء إلى الماضي.

أفضى ارتباط الزمن بالمكان في الروايات إلى تنوع الأماكن الروائية بين أماكن تاريخية قديمة ترتبط بماضي الأحداث، يمكن أن نطلق عليها أماكن تاريخية: القصبة القديمة قصر الداي حسين "ذاكرة الماء" "سيدة المقام"، سجن كاليدونيا الجديدة "ما تبقى" قصر لمبواز، فرساى "كتاب الأمير"...

وأماكن واقعية حديثة ترتبط بحاضر الأحداث تشي مفرداتها بمرجعيتها الواقعية الفعلية- مع التسليم بانتفاء مرجعية المكان الروائي، فهو مكان لغوي محض، ومن الأماكن ذات الوجود الواقعي يمكن أن نشير إلى الأماكن الآتية:

مستشفى مصطفى باشا، حي باب الوادي باش جراح (سيدة المقام)، الجامعة المركزية، المتحف الوطني، مقام الشهيد (ذاكرة الماء)... وغيرها.

وحينما يضيق الروائي بالمكانين السابقين (أمكنة الماضي والحاضر)، يعمد إلى أسطرة الواقع وتكثيفه، فيستند على أحداث لا زمنية تبدو ملامح أماكنها باهتة تفتقد إلى أي تحديد مادي، مما يجعلها توحي بأبعاد دلالية لا واقعية، تقترب من عوالم الخرافة

---

[1] كتاب الأمير ، ص نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 368.

والأسطورة، وقد أشرنا إلى هذه الأماكن عند تناول السرد العجائبي ووقفنا على البنية الأسطورية في رواية "ما تبقى" و"نوار اللوز" و"ضمير الغائب"... وغيرها.

هذا عن علاقة المكان بالزمن, و لكن السؤال الذي يطرح نفسه في خاتمة هذا المبحث هو: ما طبيعة العلاقة بين المكان و الشخصية في النماذج الروائية المختارة؟ و هذا ما سنحاول الإجابة عنه في المبحث الآتي من هذا الفصل.

2.1 الشخصيـــة و وعـــي المكـــان:

لا يكتمل الحديث في موضوع المكان الروائي، إلا إذا اقترن بالحديث عن الشخصية التي تتحرك في إطاره كقوة فاعلة ومؤثرة، تضطلع بشتى الأفعال في المسار السردي للرواية لذلك، فقد أولاها النقد عناية خاصة، فاهتم بمفهومها وأنواعها وبكيفية رسمها وإخراجها للقارئ، فهي ليست معطى قبليا وكليا، وتحتاج إلى بناء تقوم بانجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة[1]، وإن كان«التصور التقليدي للشخصية غالبا ما يخلط بين الشخصية الحكائية (Personnage) والشخصية في الواقع العياني»[2]. في حين تنظر إليها البنيوية المعاصرة على أنها بمثابة دال sini fiant والآخر مدلول sini fié[3].

تركز الدراسات السيميائية على سيمياء الشخوص، وتؤكد على أهميتها كفواعل وصناع أحداث و«لابد للشخصية الرئيسة من أن تكون متميزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها»[4].

تسهم الشخصية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلها، فالشخصية من المقومات الأساسية للرواية ودون الشخصية لا وجود للرواية[5]، وهذا ما تفطن له رواد الرواية التقليدية, وبخاصة زولا وبلزاك ،فأولوا اهتماما خاصا للشخصية، وقد دفعهم إلى ذلك سيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية والأيديولوجيا السياسية من جانب آخر، على خلاف الروائيين الجدد الذين لم يكترثوا للشخصية، ودعوا إلى التقليل من شأنها وبالتالي تقليص دورها، وقد أطلق بعضهم (كافكا) على شخصياته رقم حتى يفقدها كل عاطفة و قدرة على التفكير[6].

---

(1) ينظر: هامون (فيليب): سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990، ص 09.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 50.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

(4) لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية, ص 115.

(5) ينظر: شكري عزيز ماضي: فنون النثر العربي الحديث ، منشورات جامعة القدس، ط1، 1996، ص 36.

(6) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 86. 87.

قد يتوهم القارئ أن الشخصية كائن إنساني ذو وجود تاريخي، إلا أن الشخصية لا تعدو أن تكون أداة ضمن الأدوات التي يصطنعها الراوي لبناء عالمه الفني، شأن اصطناعه اللغة والزمان والحيز وغير ذلك من العناصر الفنية والتي تشكل في تضافرها ما يسمى بالإبداع الفني أو الأدب، وتكون هذه العناصر من خلال هذا التلاحم متفاعلة مع الشخصية متأثرة بسلوكها أو مؤثرة فيه[1].

لقد حرص الروائيون على اختيار المكان الملائم للشخصية، حتى يتمكن من إبراز سلوكها، ومختلف ملامحها وأصبح هذا الأخير مرجعا لهذه السلوكات والملامح. ويمكن لنا أن نتوسع في التنويه إلى العلاقة بين المكان والإنسان«لكن لا ينبغي لنا أن نخلط بين تأثير المكان الروائي على الشخصيات الروائية، وتأثير المكان الموضوعي على حركة الثقافة وطبيعتها في الواقع الموضوعي والتاريخي»[2].

إن ما يؤكد ارتباط المكان الروائي بالشخصية, هو طبيعة العلاقة بين الإنسان ومحيطه وهذا ما تؤكده الدراسات الإيكولوجية[*]، التي ما فتئت تنوه إلى ارتباط الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه، بوصفه ظاهرة جغرافية طبوغرافية (Topographique) وثقافية وسيكولوجية، تشارك بقوة في صياغة منظومة القيم لدى الإنسان، بل إن تأثير المكان ليتجاوز الفرد إلى الجماعة، فيفصح عن ذهنيتها، ويرصد مستوى وعيها ودرجة تطورها، وازدهارها، وهو ما يكرسه التصور الذهني للإنسان القائم على اتجاهات مكانية، بل إن أخلاق الناس كما يذهب صاحب المقدمة[**] تابعة للمناخ ومتأثرة بالبيئة الطبيعية، فعوامل الطبيعة لها تأثير على الحياة الإنسانية في تجمعها وتقدمها وتخلفها وفي أخلاقها[3]، كما أن الوسط الجغرافي المحيط بالإنسان،

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائرة، د.ط، 1990، ص 71.

[2] صالح (صالح): قضاء المكاني الروائي، ص 132.

[*] الإيكولوجيا (Écologie): فرع من العلوم يتناول العلاقات المتبادلة بين الفرد والبيئة كما يتناول أيضا الجغرافيا البشرية أي دراسة العلاقات المتبادلة بين الأفراد (أو الجماعات) والبيئة الطبيعية التي يعيشون فيها والتفاعل الايكولوجي أي دراسة أنماط العلاقات الوظيفية المكانية التي تنشأ و تتغير خلال عمليات هذا التفاعل (محمد غيث عاطف)، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصيرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1979، ص 144).

[**] ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، ص ص 65. 68.

[3] ينظر: إدريس خيضر: التفكير الاجتماعي الخلدوني و علاقته ببعض النظريات الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983، ص ص 106. 107.

يتسم بأهمية كبيرة بالنسبة لتطور المجتمع البشري وتحديد خواصه، فطبيعة ذلك المسرح الذي تدور في رحابه الحياة بكاملها, يفور الإنسان عليه بوسائل لازمة لحياته. لأن البيئة قد تعجل أو تبطئ سير المجتمع, ولكن «هذا التأثير ليس مقررا لأن تغيرات المجتمع تجري بوتيرة أسرع بكثير من تطور البيئة الجغرافية»[1].

ويعمل الإنسان دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده، والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار، وطلب الأمن للذات[2]، وإذا ما تحرك (الإنسان), فإن حركته تكون مقصودة, فحركة البدوي في الصحراء – على سبيل المثال- هادفة ومحددة من المناطق الجذباء في مواسم الجفاف إلى المراعي في مواسم المطر[3].

أدرك الروائيون هذا الواقع الموضوعي فركزوا اهتمامهم على العلاقة بين الشخصية والمكان، ووجد من بينهم من يولي هذه العلاقة عناية فائقة، فلا يشيد الفضائية المكانية للرواية، إلا باستحضاره للشخصيات، الذي يفترض ديناميات متنوعة: «من استعراض واختراق وانتقال وبناء ورحيل ودفاع وتشبث مع ممارسة متنوعة على صعيد العلاقات الإنسانية»[4]، فليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم[5].

وعلى صعيد التنظير النقدي (الروائي) ظهرت بعض التصورات، التي حاولت طرح علاقة المكان بالشخصية: فمن رؤية تقول بمطابقة الشخصية للمكان, لأنه دال على الإنسان، وهو وإن كان كما يذهب شارل كريفل (Charl crivel): "مؤسس الحكي", فإن وجوده في الرواية «يقتضي وجود شخصية وليس العكس»[6]. وما وصفه في حقيقة الأمر إلا مجرد وصف للشخصية, فإذا ما وصف المكان. فإن هذا الوصف

---

(1) فاضل الأنصاري: الجغرافيا الاجتماعية، المطبعة التعاونية، مديرية الكتب الجامعية، دمشق، سوريا، ص 127.
(2) ينظر: بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 29.
(3) ينظر: نبيل صبي حنا: المجتمعات الصحراوية في الوطن العربي، (دراسات نظرية و ميدانية)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص 20.
(4) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص99.
(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 61.
(6) جنيت (جرار) و آخرون: الفضاء الروائي، ص 137.

يعتبر وصفا للإنسان[1]. حيث يبدو المكان وكأنه نسخة لسلوك وطباع الشخصية، يختزن مشاعرها، وأفكارها التي قد تعكسها مظاهره الحياتية، إلى رؤية تولي الشخصية أهمية كبيرة في تشكيل المكان ورسم معالمه تذهب إلى أن المكان «ليس له قيمة تذكر - نظرا لجموده ما لم تتخلله حركة الشخصيات ولن يقوم وجود لأي دراما أو وجود لأي حدث ما لم تلتق شخصية بأخرى في بداية القصة وفي مكان ما»[2].

وفي واقع الأمر، يقتضي المكان وجود شخصيات وهي الأخرى لا تحقق وجودها إلا في مكان يدل«على موقعها وحالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها. يرمز لوعيها ولا وعيها وإلى إرادتها ورغبتها وكذا اختبارها وحلمها ورؤيتها إلى باقي الشخصيات والأشياء في المكان والزمان»[3].

لقد أفاد الروائي من المكان في الكشف عن مزاج الشخصية وطبعها ومستواها الاجتماعي وبعدها الفكري والثقافي؛ لأنه يدرك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث... تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية[4] و «عن نفسيتها وثقافتها وهويتها. ووصف الأثاث هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها, إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه»[5], وبخاصة تلك التي تساهم في تدعيم العنصر الانفعالي في القصة وإبراز الجانب المعنوي للشخصيات[6].

وكما في الواقع الموضوعي، تنتج الأمكنة الروائية شخصياتها، وتحدد أبعادها وملامحها الجسدية والنفسية، ويعمل الروائي على«أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياتها وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك أنه من اللازم أن يكون هناك

---

(1) رينيه و يليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص231 .

(2) جيرار جنيت و آخرون, الفضاء الروائي، ص 146.

(3) محمد سويتري: النقد البنيوي و النص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن، الفضاء، السرد)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ت، ط2، ص 92.

(4) ينظر: حسن حجاب الحازمي: البطل في الرواية السعودية (دراسة نقدية)، جازان الأدبي المملكة العربية السعودية، ط1، 2000، ص 213.

(5) بوتور (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة، ص 53.

(6) أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931- 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، د.ط، ص 220.

تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات التي تطرأ عليها»[1].

وبما أن الأمكنة تتشكل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، فإن «الروايات التي تتخذ من الريف مكانا لها تختلف في أحداثها وشخصياتها وصراعاتها عن تلك التي تتخذ من المدينة مجالا لحركتها والتي تحدث في الأحياء الشعبية غير التي تحدث في الأحياء الراقية»[2].

لكل نوع من الأماكن السابقة تاريخه الخاص وقضاياه وانشغالاته الحياتية الخاصة وشخصياته التي تتصارع في المكان ومعه عندما يحاصرها هذا الأخير بأنماط ثقافية، فيحدد حركتها ونشاطها، وقد يحاصرها بعاداته وتقاليده، فيعيقها ويسيطر عليها.

وإذا ما عانت الشخصية من غياب شروط العدالة والحرية والمساواة يسودها التوتر والقلق وتشتد عليها ضغوطات المكان, مما يفقدها ذاتها ويحرمها «التمتع بالجانب الإنساني، مما يؤدي إلى قطع الروابط الاجتماعية، وفقدان معاني الحياة»[3].

ومن هنا، فإنه لا يمكن فهم الشخصية الإنسانية منعزلة عن طبيعة البناء الاجتماعي الذي تتفاعل معه، فكل تغير في البناء الاجتماعي يخلف آثارا واضحة في بناء الشخصية الإنسانية، وفي إطار الشخصية يمكن رؤية البناء الاجتماعي القائم، وتقدير مشاركته وتحديد نمطه[4]، وهذا ما ينطبق على الشخصيات الروائية باعتبارها نماذجا تعادل الشخصيات على أرض الواقع.

---

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 30.

[2] حسن حجاب الحازمي: البطل في الرواية السعودية، المرجع السابق، ص 459.

[3] ناجي الجيوش: الانتحار، (دراسة نفسية و اجتماعية)، الشبيبة للطباعة و النشر، د.ت، د.ط، ص 50.

[4] ينظر: أحمد التكلاوي: الإنسان و التحديث (قضايا فكرية و دراسات واقعية)، مكاتبة نهضة الشرق، القاهرة، مصر، 1980، د.ط، ص 376.

قد يقيم المكان علاقة تعايش مع شخصياته، مما يجعلها تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية للأشياء إلى العمق الوجودي، حيث تتماهى الذات مع أشياء الوجود، لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته[1].

ومن الممكن أن يتحول المكان، عبر عملية التخييل الروائي إلى شخصية ويبدو في صورة«كائن يفعل في اتجاه إحداث التأثير المناسب (...) ويعتبر نطق الشيء (Prosopopée) من المميزات الأساسية التي تستوعبها الرواية»[2].

وإذا ما تأسس المكان وتحول إلى شخصية، فإنه يصبح لا محالة بمثابة «محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف»[3], وتخرج معه الكتابة السردية من أسلوب السرد الواقعي إلى أسلوب السرد الشعري الممتزج بالخيال الواسع ولغته القائمة على الاختزال، والتكثيف، التي تقوم بتحويل الواقع الذاتي أو الموضوعي الخارجي إلى رؤية فنية لا تتطابق مع المراجع المستمدة منها[4]. تمتلك قدرة على إجلاء الخفي والتعرف على«تجليات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيوية وحياة وإنسانية»[5]. عندها يصبح المكان فعلا روائيا ،أي «موضوعا للخطاب الروائي أو موضوعا للفعل (Topicof Discours)»[6]. على حد قول الناقد سعيد يقطين لأن الضرورة الفنية تقتضي أن يخلق الروائي مجاورات جديدة بين الأشياء والأفكار تتجاوب وطبيعتها الفعلية حتى تتكشف على أساسها لوحة جديدة للعالم تكون مشبعة بضرورة داخلية حقة[7], ومن هنا يأتي ثناء الناقد رولان (بورناف Reland)

---

(1) ينظر: محمد الحرز: شعرية الكتابة و الجسد (دراسات حول الوعي الشعري و النقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2005، ص 71.

(2) محد سويتري: النقد البنيوي و النص الروائي، ص 79.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 71.

(4) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص 309.

(5) مرشد أحمد: أسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 09.

(6) سعيد يقطين، قال الراوي، ص220

(7) ينظر: ميخائيل باختين: أشكال الزمان و المكان، ص 120.

(Borneuf على الرواية الحديثة التي جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة[1].

وحينما يؤنسن المكان الروائي يتحول إلى رمز أو قناع يخطي المباشرة والسطحية ويسمح لمختلف الرؤى من أن تتسرب من خلاله إلى النص الذي يكون قد امتص الواقع المعيش وأعاد إنتاجه.

إن ترميز المكان يبعد الروائي عن الكتابة التقريرية المباشرة في محاولة لمقاربة الواقع المعيش وتعميق الوعي المعرفي/ الجمالي بالعالم عبر شعرنة المكان والكشف عن الرابطة العميقة بين الشخصية والمكان الذي تسكن فيه، وتحويله إلى طريقة يستطيع الروائي أن يوحي به عن حالة نفسية، أو أن يعبر به عن طموحات أحد أبطاله[2]. إلا أن هذا التلازم بين كل من المكان والشخصية المؤدي إلى تبادل الدلالات بينها، لا يقتضي أن تخضع الشخصية لهيمنة المكان خضوعا كليا، وإنما قد يحدث العكس، فتؤثر الشخصية على المكان وهذا التأثير قد يكون سلبيا أو إيجابيا.

وعلى الرغم من تضاؤل أدوار الشخصية وانحسارها لصالح وصف الأشياء نظرا لتدهور قيمة الإنسان/ الذات وتغير مفهومه، مما أدى إلى نشؤها كما يلاحظ ذلك في الكتابات الروائية الجديدة، إلا أنها - كما يرى الآن روب غرييه- موجودة في هيكل الرواية و«الإنسان حاضر فيها دائما في كل صفة وفي كل سطر، وفي كل كلمة وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائما وأبدا النظر الذي شاهدها، والفكر الذي أعاد مشاهدتها والعاطفة التي شوهتها، إن الأشياء [كما يقول] لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الواقعية منها والخيالية»[3]. ذلك أن الشخصية الشخصية في مثل هذا النوع الروائي، هي التي تلون الأشياء بعواطفها ومشاعرها، وتضفي عليها من نفسها وتجاربها المختلفة.

ولا يقف أثر الشخصية في المكان عند هذا الحد، بل يتجاوز إلى إبداع أماكن غير مألوفة تعد نقيضا للمكان الإنساني المألوف، كأن يجنح الروائي بأماكنه الجديدة

---

[1] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

[2] خالد حسين: شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، ص 129.

[3] آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 122.

هذه إلى الغرابة نتيجة ما تعيشه شخصياتها من تمزق وضياع مثلما يحدث ذلك مع شخصيات الرواية الجديدة، وقد يثقل القارئ إلى أجواء أسطورية أو ميتافيزيقية «ينفلت فيها المكان من واقعيته وأبعاده الاقليدية إلى أبعاد متعدد مفتوحة لا يتكون العالم الروائي فيها من الوجوه الهندسية البسيطة لأنه ينتج من أشكال جد معقدة»[1]، ويستمد من فن العجائبي والخوارق الذي لا تحده حدود[2]، بحيث تجيء أوصاف المكان وميزاته في خضم هذه الشروط، ملتهبة وعميقة من خلال الرغبة في القبض على الذرات غير المرئية في ذلك الفضاء المولد للتعجب[3]، وهذه اليوطوبيا (U- Topia) قد تفيض على شخصيات الرواية راحة نفسية أبدية، وآمالا تشعرها أن الحياة مفعمة بالجمال والعطاء أو نقيض عليها مشاعر نقيضة من الرعب والغموض المفضي للتوتر والقلق.

لقد استطاعت الرواية أن تجسد العلاقة بين الشخصية والمكان، بالرغم من تحول هذا الأخير، وتغير أحواله للسلب أو الإيجاب، وهي العلاقة التي يمكن أن تعبر عليها الصلات الآتية:

1- ***التفاعل الإيجابي (التجاوب مع المكان)***: وفيه تؤثر الشخصية في المكان ويؤثر فيها.

2- ***التفاعل السلبي (التنافر)***: كأن يكون المكان ريفي والشخصية ذات طموح وملامح مدينية تحاول إعلان انسلاخها عن المكان.

3- ***علاقة حياد***: وفيها لا تتأثر الشخصية بالمكان ولا يؤثر فيها فكل منهما منفصل عن الآخر[4].

ويمكن الاستعانة بالمربع السيميائي (la carré sémiotiques) لغريماس (Greimas)، لإبراز هذه العلاقة، لأن كل معنى كما تصف هذه النظرية لا يقوم على

---

(1) ينظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 192.

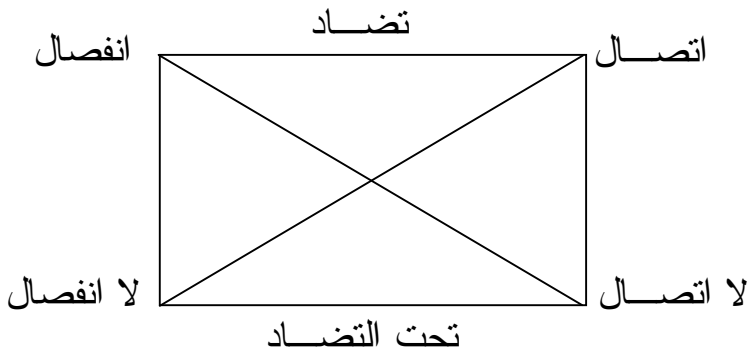
(2) ينظر: كمال أبو ديب: الأدب العجائي و العالم الغرائبي، دار أوروكس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 09.

(3) المرجع السابق، ص 173.

(4) أحمد خليل الموسوي: آفاق الرواية (بنية و تاريخا و نماذج تطبيقية)، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 36.

تعارضات ثنائية فقط من قبيل (تنافر، انسجام)، وإنما على تعارضات من قبيل (لا انسجام، لا تنافر)، وهو نموذج يمتاز بخاصية التعميم، إنه ليس مرتبطا بمجال دلالي محدد كما أنه ينطبق على كل فعل إنساني (معرفي أو خيالي)[1].

و يمكن أن نمثل لهذه العلاقة بالترسيمة الآتية:



قد تكون علاقة الشخصية بالمكان علاقة اتصال وانسجام، وقد تتواتر العلاقة بينهما، فتصل حد القطيعة ومن الممكن أن تكون هذه العلاقة سكونية يسودها اللاتفاعل. وهذه الرؤية نسبية، لأن استكناه هذه العلاقة (الشخصية المكان) في الرواية، ترتبط بالزمان الروائي، فهو«الموحد الحقيقي الوحيد وهو الهادم القوي الوحيد لمثل هذه العلاقات»[2].

كما أنها ترتبط من جهة ثانية بعملية القراءة واستنطاق المكانية وبالدلالة الأدبية التي «حينما تتوقف عند علاقات اللغة والأشياء ببعضها، لا تحافظ على معانيها المسبقة بل تأخذ معان مختلفة مما يعيق بناء نسق موحد»[3].

وفي واقع الأمر يقتضي المكان وجود شخصية وهي الأخرى لا تحقق وجودها إلا في المكان وإذا فهما متلازمان، إلا أن تلازمهما لا يعني مطلقا تطابقهما.

---

[1] أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، 1987، د.ط، ص 41.

[2] غوستاف لوبون: روح الاجتماع، تر أحمد فتحي زغلول، تقديم محمد السويدي موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 1988، ص 94.

[3] إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1982، ص 202.

وتحسن الإشارة إلى ارتباط مختلف التجليات المكانية في الرواية بزاوية الرؤية التي تعكس علاقة الراوي بالمكان و كذا علاقة القوى الفاعلة (الشخصيات) به، ذلك أن المكان الفني لا يقدم إلا «وفق أسلوب خاص منبثق من المنظور الذي يتبعه الروائي في تقديم المكان»[1]. لهذا يكتسي المنظور أهمية كبيرة في الدراسات السردية، وقد أدى اهتمام المدارس النقدية به إلى تعدده الاصطلاحي، فبرز إضافة للمنظور: التبئير، وجهة النظر، زاوية الرؤية، الرؤية السردية... وما إلى ذلك، وإلى يومنا هذا لم تتبلور«نظرية موحدة ومنسجمة لوجهة النظر»[2]، نتيجة تعقد المشاكل التي يثيرها موضوع الرؤية السردية في الرواية.

يذهب النقاد إلى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى كل من "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك" و"جيرار جينيت" الذي استحدث مفهوم التبئير، وقدم عرضا لتصنيفات وجهات النظر من قبل النقاد وتتبعها تاريخيا عندما تطرق إلى المنظور (Perspective) [3].

والدراسات المقدمة في هذا المجال: «تركز في معظمها رغم بعض الفروقات البسيطة بينها على الراوي الذي تتحدد من خلاله أيضا رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأحداثه وأشخاصه، وعلى الكيفية التي من خلالها- في علاقته أيضا بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها»[4].

ويتبين لنا مما سبق أن زاوية الرؤية ترتبط بـــ«التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة»[5]، يستخدمها الروائي كيفما يشاء في عرض المادة الحكائية للتأثير على المروي به، ومن هنا، فإن كل رواية جيدة ينبغي لها أن«لا تستحضر أو تبتكر فضاء

---

(1) أحمد مرشد: المكان و المنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، ص 61.

(2) جرار جينيت و آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترناجي، مصطفى، منشورات الحوار الكاديمي و الجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 04.

(3) G. Genette : Fgures III, ed seuil, PP 203. 206.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 284.

(5) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 46.

معينا، إلا إذا أوجدت له منظورا، ووزعت ظلاله، وأضواءه، بما يخدم إستراتيجية الكتابة والقراءة معا»[1].

إن الروائي لا يطرح أماكنه بشكل اعتباطي، وإنما وفق رؤى خاصة تعكس علاقة الراوي وشخصياته بالمكان، إذ أن حديث الراوي عن الأمكنة يأخذ أبعادا دلالية تتلون بلون الوضع الذي فيه أبطال القصة[2].

وبما أن تشومسكي قد ميز بين نوعين من السرد«سرد موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif)». فإن عرض المكان الروائي يخضع لهاتين الرؤيتين؛ فإذا كانت الرؤية الموضوعية هي التي تتحكم في تقديم المكان، فإن هذا التقديم يتم بحيادية تامة وبعيدا عن أية إسقاطات أو مشاعر سيكولوجية بحيث تكشف هذه الرؤية في عرض المكان عن الطابع الطوبوغرافي « Topographique» الهندسي، الذي تختفي فيه الشخصية لصالح سيطرة الأشياء على مساحة الخطاب الذي يتحول إلى «شبه صور وصفية تعرض الأشياء في سكونها»[3].

والواقع أن هذه الرؤية تحول المكان إلى مجرد إطار للأحداث، مثلما هو عليها أمره في بعض الروايات التقليدية والواقعية، لأنها (الرؤية) تفرغ المكان من دلالاته وأبعاده، وتقطع حبل التواصل بينه وبين الشخصية، بحيث يقوم الراوي وفق هذه الرؤية بالاعتماد «على الوصف الخارجي»[4].

لقد سيطرت الرؤية الموضوعية (الخارجية) في الرواية الجديدة التي تخلو تماما من وصف المشاعر والأحاسيس وأما الرؤية الذاتية التي تتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، فإنها تحول المكان الروائي إلى فضاء من المعاني والدلالات والمشاعر والرؤى مثلما تبرزه روايات الشخصية والرواية الرومانسية.

---

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 48.
(2) ينظر محمد سويتري، النقد البنيوي و النص الروائي، ص 80.
(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 83.
(4) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 48.

ومما سبق، فإن كل تصور للمكان هو «وليد رؤية خاصة تمثل انحيازا يجب استنباطه من خلال أسلوبية الأثر وصيغ الوصف الواردة فيه»[1]، وأن المكان الفني لا يتمظهر في الرواية إلا باجتماع الرؤية الموضوعية والرؤية الذاتية، إذ أنه لا يتجلى إلا «من خلال وجهات نظر متعددة، ويعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفه، حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة»[2].

إن البحث في هذا المقام ليس موجها- بالدرجة الأولى- لموضوع الرؤية، وإنما تمت الإشارة إليه نظرا لارتباطه الوثيق بالرواة و بالشخصيات الرئيسة التي تهيمن على عملية السرد في أغلب الروايات المختارة ،فهي شخصيات تحكى ماضيها، وحاضرها ومستقبلها عبر انتقالاتها المكانية الكثيفة ، ينتخبها الراوي ويصادر أصواتها ويملي عليها حركاتها ، ويجعلها تدعم وعيه وتتحدث بأفكاره .

تخضع الروايات المختارة لرؤية أحادية يسيطر من خلالها الرواة على العوالم الروائية للنصوص مثلما نلحض ذلك في رواية: "ما تبقى"، ، "ضمير الغائب"، "ذاكرة الماء"، "سيدة المقام"، "شرفات بحر الشمال"، "سوناتا لأشباح القدس"، ونستثني من الروايات المختارة رواية "كتاب الأمير" و"نور اللوز" اللتين يترواح على سرد أحداثهما ساردان .

«إذا كان المكان يتخذ دلالاته التاريخية والاجتماعية والسياسية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات فإنه يتخذ قيمتها الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة وهو ما يعد ظاهرة فنية عامة»[3].

---

[1] سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 65.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

[3] محمد الباردي: الرواية العربية و الحداثة، دار الحوار سوريا ـ نج1، ط2، 2002، ص 233.

ولأن مجال هذا البحث، لا يمكن له استيعاب العلاقات المكانية للشخصيات جميعها في النماذج الروائية المختارة، فإننا سنركز على نموذجين نرى أنهما يجسدان علاقة التأثير والتأثر بين المكان والشخصية، ويغنيان عن بقية النماذج الآخرى و هما:

- ✓ الشخصية الريفية.
- ✓ شخصية المثقف.

و ذلك من خلال تناول العناصر الآتية

1.2.1 الأنا و غطرسة الآخر/ الصراع من أجل الوطن و الهوية:

يعد الصراع «ظاهرة كونية... وظروف تتطلب حتمية الدفاع عن الذات وإثباتها في وجه الأخر الخصم»[1].

في رواية "كتاب الأمير" تتأسس شخصية الأمير عبد القادر طرفا جوهريا فاعلا في الصراع المكاني الدائر بين الأنا (الذات الجمعية)، والمستعمر الغاصب الذي لم يتوان منذ دخوله الجزائر في بسط هيمنته على المكان، ومسخ هويته وذلك بتفكيك البنية الثقافية والحضارية للمجتمع الجزائري، من خلال سياسة القهر والاستلاب التي يمارسها.

تقدم شخصية "الأمير" في الرواية صورة نموذجية للوعي الثوري الوطني، ولعلاقة الانتماء للوطن والهوية، بل إن هذه الشخصية لتجسد مدرسة لقنت العدو الغازي أسمى وأنبل الدروس في جوهر القيم النبيلة والمواقف البطولية الخالدة في الحرب والسلم على حد سواء، وأيضا في حسن تفهم المشكلات، وما تتطلبه من بعد نظر في مختلف القضايا السياسية والعسكرية... والإنسانية.

ولعل أهم ما يميز هذه الشخصية الثائرة، تماهيها مع المكان الوطن، ونضالها من أجله، وتصديها لحملات التشويه والتدمير، التي كانت تستهدف منجزاته العسكرية والمدنية. ومحاولاتها المتكررة للمة أشتات القبائل الجزائرية المتناحرة.

---

[1] بوجمعة الوالي: الصراع الحضاري في الرواية العربية، رسالة ماجستير، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 93. 94، ص 01.

تركز "كتاب الأمير" على طبيعة العلاقة بين هذه الشخصية والمكان، من خلال إبرازها لمشاعر الحسرة والألم اللذين يعتصران قلب الأمير لحظة سقوط الوطن فريسة للمستعمر الفرنسي، وتتالي سقوط المدن التي أسسها في مناطق نفوذه.

من صور تدمير المكان التي تركت أثرها السلبي على هذه الشخصية حرق مدينة مليانه بأمر من القائد العسكري بيجو[*] الذي جاء بفكرة سياسة الأرض المحروقة.

أعطى "بيجو" بعد مجيئه إلى الجزائر الأمر بحرق مدينة مليانه، «حرق كل المحاصيل، وقلع الأشجار، وتدمير كل شيء واقف، والاستيلاء على رؤوس الأغنام والأبقار وسط صرخات النساء»[1].

كما زحف جيشه على "تكدامت" العاصمة الرمزية للأمير بعد أسبوع من تدمير مدينة مليانة، وقد أثر توالي هذه الضربات الموجعة على الأمير ،وهذا ما تجسده مشاعر الانكسار والخيبة، التي اعترته لضياع هذا الإرث الحضاري الكبير، الذي أسس له منذ سنوات.

لقد راعه رماد "تكدامت" ومصانعها وبيوتها والمسجد والمكتبة التي حوت العديد من كتبه التراثية القيمة.

عمد المستعمر إلى تحطيم عناصر القوة لدى الأمير: مصانع الأسلحة والمسجد والمكتبة، وليس هذا فحسب، فقد سعى أيضا إلى تصفية الإنسان، باعتباره نواة النضال الوطني من اجل السيادة والحرية بشنه حرب إبادة جماعية في المدن لتدميرها وأيضا من خلال محاصرته وحرقه للمداشر والقرى كتلك الجريمة التي ارتكبها "بليسي" «بحرقة في جبال الظاهرة لقبيلة بكاملها ببشرها وغنمها وزرعها»[2].

لقد كان الأمير -كما يصور السارد- يحلم مليا، بأن يجعل من هذه المدينة «مدينة حرب ولكن كذلك دار علم وثقافة كما كانت. الوقت لم يسعفه والحرب حرمته

---

[*] بيجو bige من مواليد 1774 جنوب باريس، أرسل إلى وهران 1836 لفك الحصار على الجيش الفرنسي، صاحب نظرية الأرض المحروقة (خنوف علي: السلطة الأرياف مطبعة العناصر، الجزائر، د ط، د ت، ص 67)

[1] كتاب الأمير، ص 269.

[2] كتاب الأمير، ص 364.

من أن ينشر العلم في هذه المدينة العريقة، التي تمتد إبان الدولة الرستمية سنة 761 وأخليت عندما استولى عليها الفاطميون في 909 بأشجارها العملاقة: البلوط والزيتون والتربة الصلبة وجبالها القوية التي منعت عنها هجمات كثيرة»[1].

تدين صور الخراب التي تجسدها الرواية المستعمر إدانة صارخة، كما تكشف عن خنوع واستسلام بعض الأطراف ومباركتها لسياسة المستعمر التعسفية، وهذا ما يكشف عنه الأمير في تقييمه للوضع بمرارة وألم: «تنقلاتي لا تسمح لي بأي شيء في هذه الدنيا إلا نصره الحق وتحرير الأرض من الاستعمار وطغيان القبائل الجاهلة»[2].

ويقر "الأمير" في مقطع آخر إن «تربية شعب تعود على الغزو والنهب والتفكير في الحصول على مال جاره ليس أمرا هينا»[3].

ومما سبق فالأمير لم يكن يحارب الآخر (المستعمر)، وإنما أيضا كان يحارب حالة التشرذم، التي كانت عليها قبائل الصحراء، هذه الحالة التي جعلت من الريف الجزائري مكانا مهمشا لا يذكر إلا عند الحاجة لطاقاته وإمكاناته، وقد جعله الانقسام لقمة صائغة في يد العدو الفرنسي .

كان الأمير يحلم بالوحدة (وحدة قبائل الصحراء الجزائرية)، ويرى فيها طريق الانتصار الأوحد على الغزاة المستعمرين ،وكثيرا ما كان يدفع بها إلى تجاوز حالة الاستلاب التي كانت تعيشها هذه القبائل ، وبخاصة بعد الاحتلال، إلا أنه «كان يدرك جيدا أن إخراج الناس من دائرة القبيلة؛ من منطقها ولغتها يحتاج إلى زمن»[4].

أثر مثل هذا الوعي السلبي للقبائل على قوة الأمير، رغم ما كان يبذله من جهد في نشر الوعي (الوطني) في صفوف الشعب ، وهذا ما جعله يردد بمرارة كبيرة «لا يعرفون أن الدنيا تغيرت وأننا على حافة عالم في طريقه إلى الزوال»[5].

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 172.
(2) المصدر نفسه، ص 242.
(3) المصدر نفسه، ص 101.
(4) كتاب الأمير ، ص 99.
(5) المصدر نفسه، ص 196.

اهتمت بعض النماذج الروائية المختارة، بموضوع الصراع من أجل الوطن ولعل أهمها رواية "ما تبقى" التي طرحت أيضا -إضافة إلى هذ الصراع- الصراع من أجل الأرض - زمن الاستقلال- بين الإقطاع والفلاحين وهذا ما سنحاول التطرق إليه في العنصر الآتي.

2.2.1 الفــلاح/الأرض والحلــم الاشتراكــي:

اهتمت الرواية العربية منذ نشأتها الأولى بموضوع الأرض ،وبخاصة الروايات التي تدور أحداثها في الريف، فكان لها أن تناولت موضوع حيازة الأرض وسبل إحكام السيطرة عليها من طرف الإقطاع، كما تناولت أيضا مشاكل الفلاحين، وصورت ما يلقونه من استبداد وظلم من طرف الملاك، وقد عالجت مختلف هذه القضايا وفق منظورات فكرية وأطر جمالية مختلفة، يأتي في مقدمتها المنظور الواقعي الاشتراكي ولا يختلف الأمر لدى الروائيين الجزائريين، الذي أولوا موضوع الأرض عناية فائقة. شكل موضوع الأرض محور صراع بين الفلاحين والإقطاع، منذ ظهور الإصلاح الزراعي الذي اهتم بتأميم الأرض من كبار الملاك، فالأرض في الجزائر وفي معظم الدول النامية، تعد أهم شرط للإنتاج وتحدد السيطرة الاقتصادية وإلى درجة معينة السيطرة السياسية للفئات المستغلة[1].

لا تحضر الأرض في رواية "ما تبقى" بأبعادها الفيزيقية، ولم يقدم السارد أي أوصاف دقيقة ومحددة للأرض في القرية، وما تم التركيز عليه هو مدى ارتباط شخصيات الرواية بالأرض من الفئتين: الفئة الإقطاعية الفاقدة للأرض، بفعل التأميم والفئة المستفيدة من الأرض ممثلة في الفلاحين، فكل التركيز قد انصب على قطعة الأرض، التي افتكتها الدولة من الحاج المختار الإقطاعي ،وهي نفس الأرض، التي أنشئت عليها مزرعة برمضان الجماعية لإنتاج حبوب (القمح والشعير)، وقد تم إبرام

[1] ينظر: قحام (احمد)، ملاحظات حول تحديد الدارسين للفترة الزمنية التي يعالجها ريح الجنــوب لابــن هدوقــة الملتقى الأول لابن هدوقة، وزارة الاتصال و الثقافة، ديسمبر 1997، ص 41.

النار فيها وإحراقها وإتلاف محصولها، «كان ذلك في الصيف.. وهج الشمس والرياح الساخنة... وتيجان القمح العملاقة والشعير التي بدأت تتساقط»[1].

أدى هذا الحادث الذي دبر له الإقطاعي "الحاج المختار" إلى وفاة المتطوع عبد القادر،«احترق كجمرة...صار فحمة...حين حاولنا إخراجه احترقنا وتفتت هو بين أيدينا كعظام مرت عليها تحت الأرض...بانت لي في تلك اللحظة دموع نساء البلدة... وطفلة رائعة الجمال مهروسة...تصعد خيطا من رماد عبد القادر الذي لم تستطع الأيام بعثرته»[2].

يبرز المقطع السابق حجم التضحيات التي يقدمها الطلبة المتطوعون من أجل إنجاز الإصلاح الزراعي، الذي باشر مشروعه تحت شعار الأرض لمن يخدمها، وهي صورة تبرز عمق الانتماء للأرض والتجذر فيها واعتناقها حتى الموت المفضي إلى التوحد بذرات ترابها، و هذه التضحية الأسطورية تذكر بأسطورة الموت والبعث.

إن عبد القادر كما تصور الرواية يعيد بتضحيته أسطورة الموت والبعث، حينما يتحول كطائر الفنيق إلى رماد، ليمنح الحياة لغيره من الفلاحين ويمدهم بأسباب القوة. لقد حمل هؤلاء الطلبة، كما يذهب السارد لواء التنمية الريفية، فكانوا بحق كما في الواقع الحي «أول من تصدر طريق الريف وأخذوا يفسرون ميثاق الثورة الزراعية، ويبددون تضليل كبار الملاكين العقاريين... مفسرين ضرورة التعاونيات والاتحادات الفلاحية»[3].

وتمثل الأرض بالنسبة للبطل "عيسى" مصدر رزقه الوحيد الذي يضمن، من خلاله حياة أسرته، لذلك نجده يتفانى في الدفاع عنها مكسبا من مكتسبات الثورة الزراعية في القرية، هذا المكسب الذي مكنه، وغيره من الفلاحين المعدمين، الاستفادة من الأرض محل النزاع وخلصه من عبودية الإقطاع وجبروته.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 83.
[2] المصدر نفسه ، ص نفسها.
[3] جغلول (عبد القادر)، تاريخ الجزائر الحديث، دراسة سوسيولوجية، المرجع السابق، ص 147.

لقد كان عيسى خماسا يعاني الجوع، والفقر، والإذلال، اغترب في فرنسا بدافع ظروفه الاجتماعية القاهرة، عندما ضاقت به سبل العيش الكريم في قريته الصغيرة ليعود بعد ذلك للمشاركة في الثورة و مكافحة الاستعمار الفرنسي.

وقد أسهمت مختلف التجارب التي عاشها البطل في بلورة وعيه بالمكان (الأرض) وبمختلف الأخطار المحدقة به ،الرامية إلى إحكام السيطرة عليه وتقويض المشاريع الإنمائية التي جاءت بها التجربة الاشتراكية، فهو يدرك أن الإقطاعي (الحاج المختار) «يدمر العالم من أجل الحفاظ على هذه الأرض وهذه الأفواه التي ملأها تراب الغبن والعياء»[1].

إن وعي البطل بذاته وبظروفه الاجتماعية القاهرة، متأصل ضارب بجذوره في عمق التاريخ، فقد ورث النضال أبا عن جد؛ فوالده موح الكاليدوني «خرج مع المقراني، ولم يتراجع هو وغيره، فاقتيدوا إلى سجون المنفى الكبيرة»[2]، بكاليدونيا الجديدة.

ومن هنا فإن الارتباط بالمكان/ الأرض له امتداده التاريخي، البعيد، يرثه عيسى عن والده، الذي يمثل نموذج الفلاح الجزائري المناهض للاستعمار، ولسياسته التوسعية الرامية إلى انتزاع الأراضي من أصحابها الجزائريين فلاحين كانوا أو ملاكا، فهو أحد صناع الحدث الثوري الذي «انتفض فيه الشعب انتفاضة جديرة بالشعوب المضطهدة المهددة في حياتها وأرضها، وأعطى الدليل على أن الوعي متغلغل في النفوس وخاصة نفوس الفلاحين»[3].

تؤرخ الرواية وبطريقتها الخاصة، لعلاقة الإنسان الجزائري (الفلاح) بالأرض، وتجذر هذا الارتباط في عمق التاريخ، كما تؤكد على دور الفلاح الإيجابي في تاريخ الجزائر النضالي منذ ثورة الفلاحين 1971.

---

[1] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 83.
[2] المصدر نفسه، ص نفسها.
[3] الأشرف (مصطفى): الجزائر الأمةو المجتمع تر حنفي بن عيسى المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د ط، 1983، ص 62.

ولا يأخذ الصراع الإجتماعي في الرواية أبعاده التاريخية، فحسب، وإنما يأخذ بعده الجماعي، حين يخرج من دائرة الذاتية المغلقة الضيقة إلى فضاء جماعي أرحب، فقد جعله السارد يستقطب حشدا كبيرا من الفلاحين الكادحين الذين وحدتهم رؤيتهم للواقع، والأرض، فكان هدفهم المشترك هو الحفاظ على الأرض مكسب قيميا، وهم في نضالهم هذا يستمدون عزيمتهم وإرادتهم في الذود عن المكان، مما اكتسبوه من خبرة ووعي عبر تجاربهم الطويلة في الكفاح والنضال ضد المستعمر، الذي دمر البنية الاجتماعية للمجتمع ،وشرد الفلاحين داخل الوطن وخارجه (عيسى، لخضر حمروش... وهذه الجماهير التي تمثل السواد الأعظم كما يقول أحد الكتاب «لم تبلغ مستوى الوعي الثوري إلا بتجاربها الخاصة فقط، هذه التجارب التي تتكون في خضم نضالاتها الطويلة»[1].

قدمت الرواية في تناولها لموضوع الأرض، صورة لما يجري في الريف من صراعات، بين القوى التقدمية من فلاحين وطلبة متطوعين تعبر عن وعي ممكن[*] يعكس عدم تكيفهم مع أوضاعها القائمة على الاستغلال ويسم موقفهم بالتحدي، وإدانة الإقطاع والبورجوازية، التي أسهمت في تردي الواقع.

يسعى الإقطاعي (الحاج المختار) إلى استرجاع أراضيه المؤممة التي استفاد منها فلاحو القرية، مستعملا في ذلك مختلف الطرق والوسائل؛ فهو يستغل سذاجة الفلاحين وظروفهم المعيشة الصعبة يغريهم بالمال تارة أو بحل مشاكلهم العالقة مع البلدية بواسطة معارفه تارة أخرى، وقد يلجأ إلى الشعوذة والعنف (الحرق) لشل حركة خصومه، وعرقلتهم:على نحو ما فعل مع عيسى، أو استغلال رجال الدين استغلالا

---

[1] بهزاوي (منهوجو): الفقر و الثورة: المثقف العربي، مجلة الفكر التقدمي و الدب الجديد، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، العراق، عدد 07، ب 1979، ص 24.

[*] يفرق غولدمان (goldman) بين نوعين من الوعي: الوعي الممكن، والوعي الفعلي، فالوعي الفعلي هو الوعي الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه أما الوعي الممكن، فهو ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة وبالتالي، فالوعي يتضمن الوعي الفعلي وإضافة عليه، فهو وعي شمولي (شحيد جمال: في البنيوية التكوينية (دراسة لمنهج غولدمان)، دار ابن رشد للطباعة بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص ص 40. 41.

سلبيا، في تكفير الطلبة المتطوعين و«ضرب الثورة الزراعية كمقدمة لضرب المكتسبات الديمقراطية»[1].

إن الاشتراكية كما يصور الإقطاعي (الحاج المختار) «لم تجلب معها إلا المجاعة وهذا يحتم ضرورة الاعتماد على الرجال الخيرين في إصلاح هذه الأرض التي عاث الكفار فيها فسادا»[2].

وكل هذه المساعي وغيرها تؤكد ارتباط "المحتار" بالأرض، إنها كما يذهب «مثل المرأة إذا لم تعطها كل شيء تخدعك وتنتهي إلى غيرك»[3]، لذلك نجده لا يدخر جهدا في سبيل استرجاعها و «يصر على أن يأخذها بتيجان قمحها...جاهزة وحين حسم الأمر لصالح المتعاونين أصبح يطالب بأرضه فقط»[4].

وهذا الارتباط الحميمي بالأرض جعله ينقم على حماية الفلاحين الذين استفادوا منها وحتى على الحكومة التي تساعد وتيسر لهم سبل الحياة الكريمة «والله الحكومة هي السبب... اشتم الراعي، يرد الشتيمة.. وفي اللحظة نفسها... لاجاه، ولا احترام... هي ذي ألسنتهم تطول تتوعدنا بيوم قاس»[5].

ونشير إلى أن وعي هذه الشخصية الإقطاعية بالمكان / الأرض في الحاضر مرتبط بوعيها في الماضي، فقد كان المختار عميلا للمستعمر ومكرسا لسياسة القائمة على القهر، والاستغلال، وامتصاص دماء الفلاحين، تحالف مع المستعمر حفاظا على ممتلكاته وأراضيه، التي تمثل مصدر نفوذه، ومكانته الاجتماعية وفي هذا السياق يقول السارد: «يحكى عنه: أنه كان قوميا... يوم يركب صهوة جواده الثقيل، تبدأ القيامة..يجلد ويقتل عباد الله صباحا ومساء.. وفي آخر يوم دخل الغابة، ونزل منها مجاهدا..»[6]، لكنه بعد الاستقلال ،«امتهن تهريب العملة الصعبة والسفر إلى مكة، وتهريب الأبقار والأغنام والحمير والبغال وراء الحدود، ليبيعها هناك، خوفا من

---

(1) االأعرج (واسيني): الطاهر وطار و تجربة الكتابة الواقعية، ص 69.
(2) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 29.
(3) المصدر نفسه، ص 232.
(4) المصدر نفسه، ص 20.
(5) المصدر نفسه، ص 216.
(6) ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 107.

المرحلة الثالثة من الثورة الزراعية...»[1]. إنه عدو تاريخي للأرض تقرب بالأمس من المستعمر من أجل الحفاظ على مكانته، واليوم يتقرب من السلطة من أجل استعادتها، حتى يستعيد نفوذه وسيطرته على القرية، وعلى رقاب الفلاحين، ومن هنا فإن الرواية لا تجسد الدلالة الاجتماعية للصراع على الأرض فحسب - الذي يقف معادلا للصراع الاجتماعي في الواقع الخارجي، وإنما تجسد أيضا قواعد حيازة الأرض وطرق الاستحواذ عليها من طرف الفئة الإقطاعية، لتبدع وضعا مشابها للعلاقات القديمة بين الفلاح الجزائري المالك للأرض والدخيل (المستعمر)، وتؤكد أن مرحلة الاستقلال، قد سرقت أحلام الفلاحين، ورغبتهم في التحرر والانعتاق من مختلف أشكال الهيمنة والاستغلال.

وعلى المستوى النفسي، تشكل الأرض جزءا صميما من ذات الشخصية الروائية الفاقدة للأرض (الحاج المختار)، أو المالكة لها (الفلاحون)، لذا بدت هذه الشخصيات مضطربة متوترة قلقة وهي تدير هذا الصراع القيمي، بين قيم الجمود والتخلف، وقيم الصورة الجديدة التي تحاول بعض الأطراف اغتيالها وإعادة الأوضاع إلى ما كنت عليه.

إذا تمثل الأرض في رواية "ما تبقى" محورا هاما من محاور الصراع الاجتماعي المتعددة وقد عالجتها الرواية من زاوية الصراع مع الإقطاع وأعوانه، ورصدت العلاقة بين الإقطاع والفلاحين في ظل ظروف اجتماعية خاصة يميزها على الصعيد الواقعي بداية ظهور التراجع عن المسار الإشتراكي، وقد طرح موضوع الأرض في ضوء رؤية واقعية اشتراكية، متفائلة بالمستقبل، رغم سوداوية الواقع يجسد هذا التفاؤل النهاية التي آلت إليها أحداث الرواية ، التي انتهت بسقوط الإقطاع، أو على الأقل بشرت بسقوطه. وهي الرؤية ذاتها التي انتهت إليها صراعات الواقع الاجتماعي - في جزائرالإستقلال- في رواية "نوار اللوز" وهذا ما سنحاول معالجته في العنصر الآتي:

---

[1] المصدر نفسه، ص نفسها.

3.2.1 الصـــراع مـــن أجـــل البقـــاء/ امتـــداد الماضـــي فـــي الحاضـــر:

تقدم رواية "نوار اللوز" صورة حية للواقع الاجتماعي الذي تعيشه "مسيردا"، القرية النائية المرمية بمنطقة الحدود الغربية الجزائرية، إنها صورة بانورامية، يتمفصل فيها الوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي للقرية، فيبرزها عائمة في الفقر مغشاة بمظاهر البؤس والقهر يطالها التهميش، والنسيان، ويطال أهلها الفقراء الذين يأكلهم الجوع والعوز وبخاصة "ناس البراريك".

تكشف الرواية منذ صفحاتها الأولى، عن واقع المكان والإنسان ،وما يعتريه من رداءة وتدهور، وتجتهد في أن تبرز ممارسات صناع هذا الواقع الآسي من المسؤولين والساسة، من خلال عرضها لقصة بطلها صالح بن عامر الزوفري ومعاناة سكان حي البراريك الفقير وصراعهم من أجل البقاء .

نشأ البطل فقيرا معدما وحيدا مات والده، وهو يذود عن الوطن إبان الاحتلال الفرنسي، وقد تجرع بفقده مرارة اليتم، وقساوة الحرمان، وعندما أشتد آوار الثورة المسلحة، انضم صالح بن عامر إلى صفوفها وكابد ويلاتها، وعرف سجونها، فقد القي عليه القبض من طرف قوات الاحتلال، لكنه صمد ولم يفش أسرار رفاقه الثوريين واستطاع في نهاية المطاف أن ينفلت من قبضة الأسر ويفر، وعندما فشل المستعمرفي إلقاء القبض عليه عده عنصرا خطيرا و ظلت هذه التهمة تلاحقه في فترة الاستقلال شأنه شأن بطل رواية "ما تبقى" عيسى و لد موح الكاليدوني.

وكأن بالسارد في الروايتين يؤكد: أن الماضي لا يختلف عن الحاضر، وأن هذا الأخير إن هو إلا استنساخ للماضي الاستعماري بكل حيثياته و تعسفه.

يقيم البطل وزوجته المسيردية في حي "البراريك" الشعبي الذي يعيش فيه فقراء مسيردا والوافدون الجدد من مختلف المناطق الجزائرية، الذين اكتض بهم الحي، وطال انتظارهم لمشروع السد ولأيام الرخاء التي وعد بها زمن الاستقلال.

«كل واحد جاء من منطقة سمعوا بحكاية إنجاز سد مسيردا فجاءوا من كل فج عميق من عنابة، سيدي بلعباس، القبائل، الصحراء، وهران، وسكنوا هذه البراريك

الممتدة على مرمى العين، ومع كثرة الانتظار ، تحول أكثرهم إلى تعاطي الحشيش والترابانـدو والحياة الرخيصة والربح السريع وإلى بنات بلعباس وشيخات سعيدة»[1].

وقد ألقت ظروف الحياة القاسية في الحي بظلالها على نفسية البطل وجعلته يبدي ضيقا وتذمرا من هذا الواقع على مدار الرواية ،لكن وإن كان البطل صالح بن عامر، قد عبر عن ضيقه وتبرمه من سلوكات "ناس البراريك"، فهو يرد تشوهها إلى عدم إنسجام الناس وصعوبة أوضاعهم الاجتماعية، وبقاء بعضهم على فطرته البدوية الصافية، يجعل البطل، يأمل في أن يعود هؤلاء إلى طبيعتهم الأصيلة في حالة ما إذا تغيرت أوضاعهم إلى الأحسن فـــ «إمكانية إصلاح أنفسنا ما تزال قائمة حين يتوفر العمل في هذه البلدة و سيتوفر حتما»[2].

وقد أثرت هذه الأوضاع الاجتماعية المتردية على نفسية البطل، وشحنتها غيظا على أولئك الذين ابتزوا ثروات الشعب، وحرموه من لقمة العيش، وتأججت أحاسيسه بالظلم والقهر، على الذين تاجروا بدماء الشهداء، إلا أنه ظل صامدا لا يراوح حيه الفقير وأهله الطيبن، وبخاصة من تجمعه بهم أوثق العلاقات الإنسانية كرومل القهواجي وابنه العربي، وحنا عيشه المرأة الشجاعة التي لم تجد سبيلا تتقي به الآم الجوع وقساوة البرد رغم تاريخها النضالي المشرف.

لم يلجأ البطل إلى الهجرة النهائية خارج الوطن ولا إلى السرقة على غرار بعض سكان البراريك، وإنما فضل أن يبقى في حيه الفقير، ويبحث عن عمل محترم يؤمن له ولأسرته حياة كريمة، لكن لم يتسن له ذلك وسدت الأبواب في وجه وسئم الانتظار والعطالة.

لقد كان يعمل في فصل الصيف أيام الحصاد، ويتعذر عليه إيجاد عمل في باقي الفصول وهذا ما جعله يضطر إلى التهريب في فصل الشتاء، حتى يضمن حياته. وإن كان هذا النشاط غير الشرعي، هو السبيل الوحيد أمامه إلى أنه كثيرا ما عبر عن استيائه منه، وعن رغبته الجامحة في ترك هذه المهنة، وهذا ما تكشفه حواراته

---

[1] نوار اللوز، ص 118.

[2] المصدر نفسه، ص 78.

الداخلية«إذ استطعت أن أترك هذه المهنة القذرة سأتركها حتما لذعتنا في القلب وفي أعز الأشياء»[1] ،ويذهب إلى أنها: «مهنة الهم التي لم تعلمه إلا المذلة والبكاء في السر والعلن»[2].

كيف لا تراوده الآمال في تركها وهي مهنة المتاعب والخطر الداهم والموت المهدد والمطاردات المفاجئة، التي جعلته يفقد أعز أصدقائه: العربي ولد القهواجي، الذي أقدم على ممارسة التهريب، حتى يستطيع أن يجمع ما يكفيه من المال ليتزوج رفيقته حورية،فتبددت أحلامه،وسقط قتيلا على يد رجال الجمارك في إحدى رحلات التهريب .

يشكو العربي لصالح بن عامر في هذا الحوار معاناته و خوفه من هذه المهنة.

- «و الله يا عمي صالح أقول لك الحقيقة. أشعر أحيانا بالخوف من الموت.
- طبيعي يا لعربي. حورية تدفعنا إلى التشبث بالحياة أكثر.
- لكن الفقر قتلنا يا بابا صالح. خمس سنوات وأنا أهرب علني أدخر قرشين وأتزوج لكن...».
- هذه المهنة لا تربح منها شيئا إلا إذا تحولت إلى سياسي آخر. الكيف، الشراب، النذالة وربط الخيوط مع ناس وهران والعاصمة»[3].

وعندما ذهب صالح بن عامر إلى رئيس البلدية يطلب عملا نصحه بضرورة التقشف«نحن نطبق سياسة التقشف، لنعلم صدرنا الاتساع»[4].

لقد كانت رحلات التهريب التي يقوم بها فقراء مسيردا نحو المغرب اجلب البضائع على قدر كبير من الخطورة، لأن رجال الجمارك يقفون بالمرصاد في وجه هؤلاء المهربين، يطاردونهم، ويدفعون بهم إلى المسالك الجبلية الوعرة، الموت تحت طلقات الرصاص، وقد مات خلق كثيرون من بينهم ولد يامنه ولخضر الذي «لم يكن ماهرا قادرا على ممارسة قذارات اللعبة... أغرته اللعبة وبنادقهم كانت عمياء بالليل

---

[1] نوار اللوز، ص 52.
[2] المصدر نفسه، ص 100.
[3] المصدر نفسه، ص 77،ص 78.
[4] نوار اللوز، ص 192.

والنهار»[1]، وغاليا ما يمتد تضييق الخناق على المهربين، إلى السوق الشعبي القرية تحلل الرواية الواقع الاجتماعي، وما يشوبه من فقر، وقهر، ومطاردة دامية في ضوء التاريخ، تعود السيرة الهلالية، وتذهب إلى أن التاريخ يعيد نفسه، وأن ما عاشه فقراء بني هلال من اقتتال، واغتراب يعيشه اليوم أبناء قرية "مسيردة" المهمشة بل وأبناء فقراء جزائر الاستقلال جميعهم.

لقد كان بنو هلال متحدين في موقفهم، وغزواتهم، يستعملون «جميع القوى الحية المكنونة في القبيلة، وجميع الجهود والطاقة المدفونة في صفوفهم بقصد واحد ألا وهو الانتصار الدائم والمجد الخالد لبني هلال»[2]، ولكن ما أن استتبت أوضاعهم حتى عادوا لأحقادهم الدفينة، وتنازعوا على السلطان، وقادتهم عصبيتهم إلى التناحر والاقتتال، مما أدى إلى تفاقم أوضاع فقرائهم.

لقد أضحى أيتام بنو هلال رفقة الجازية «فقراء وبسطاء يفكرون في جوعهم وفي غسل الدم العالق بأثوابهم»[3]. والأمر لا يختلف في الجزائر الحديثة، فقد كافح الفقراء من أبنائها جحافل الاستعمار واستطاعوا تحرير البلاد، بعدما دفعوا تضحيات باهضة إبان الثورة المسلحة، و قبلها كحوادث الثامن ماي 1945، ولكنهم اليوم يعيشون الفقر والقهر وهذا ما يشير إليه البطل صالح بن عامر«نحن الفقراء نعيش من تهريب أعناقنا من سيوف القتلة»[4].

ونشير إلى أن عالم نوار اللوز مثلما تؤكد العديد من العلامات النصية من شخصيات (صالح بن عامر، لونجا القبائلية، الجلاليه...) وأحداث وبخاصة الاجتماعية (الثورة الزراعية) والتاريخية الثورة المسلحة، حوادث 8 ماي 1945.

تؤكد أن المجتمع الجزائري يكون هو المعنى بأحداث هذه الرواية، وبما تكرسه من تماثل، وتطابق بين الواقعي والتاريخي«ولا يعني التطابق هنا إلا عمق الصلة

---

[1] المصدر نفسه، ص 18.

[2] قريش (زوزلين ليلى)، إستراتيجية القتال في سيرة بني هلال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائـــر، 2009، د ط، ص 113.

[3] نوار اللوز ، ص 50.

[4] المصدر نفسه، ص 48.

الرابطة بين التاريخ والواقع ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد، فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيا ومعيشا»[1].

لقد تأكد البطل من انتمائه إلى قبيلة أولاد عامر، عندما أطلع على ما كتبه "سيد علي التوتاني" مؤرخ البلدة حول بني هلال: «فالأولون، وهم صفاء السلالة أكلتهم الزلازل والمجاعات وأمراض التيفوس»[2]. وعندما أصاب القحط مجموعات أخرى ركبوا البيداء، وأكثرهم مات في الطريق عطشا، وجوعا، وصرع الجنون بقيتهم ويذهب التوتاني: أن فقراء بني هلال طمعوا في الأغنياء، لذا فقد قدر بأن الزمان سيدور على بقية الهلاليين«طمع فقيرهم في غنيهم فدار عليهم الزمان وسيدور ما تبقى من باقي هذه السلالة وقد ينجو وجه محروق لم تتلفه رمال الصحراء»[3].

إنه وجه صالح بن عامر، الذي تأكد أنه آخر هذه السلالة«كنت المعول عليه، لكنني كبرت فقيرا والقبيلة التي تحضنني، تفككت أواصرها، وذهبت أخبارها مع الريح»[4].

لقد كان لعوامل اليتم، والفاقة دورها في تشكيل شخصية صالح بن عامر وتحويله إلى مهرب يقع نهاية المطاف في قبضة رجال الجمارك.

لم يشفع للبطل تاريخه النضالي المضني إبان الثورة المسلحة وتبخرت أحلامه في أن ينعم بالحرية و بحياة كريمة وأن يحصل على عمل شريف في جزائر الاستقلال وبالمقابل يتمتع غيره من العملاء والأغنياء بخيرات البلد، فهذا السباينبي كما يصفه السارد «إخطبوط مخيف أياديه طويلة، حتى وهران والعاصمة والبلدان البعيدة والغربية»[5]. يملك المال والجاه والأرض، التي يسعى إلى حمايتها من التأميم، يهرب البضائع، تحت حماية كبار المسؤولين، على عكس فقراء مسيردة الذين يدفع بهم التهريب إلى الموت على يد رجال الجمارك.

---

(1) بن مالك (رشيد)، سيميائية النص الروائي، ص ص 110. 111.
(2) نوار اللوز، ص 10.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص 11.
(5) نوار اللوز ، ص 95.

يحاول "السبايبي" استغلال "صالح بن عامر" في تهريب الأغنام «ستأخذ الأغنام، تهربها تقطع بها الحدود، وتأتيني بالدراهم، وحصتك مضمونة، وهكذا تعيش كالملك أحسن مما تموت في خلاء موحش كالقط، أعرف أنك قادر على هذا الهم»[1].

يرفض صالح عرض السبايبي المغري حفاظا على تاريخه الحافل بالأمجاد: «أنا صحيح فقير وجائع لكن بكل تأكيد لن أتحول إلى جرو في يديك»[2].

ينبئ هذا الرفض القاطع عن وعي صالح بن عامر بوضعه الاجتماعي البائس أيضا ولنوايا الأغنياء.

لقد أدرك صالح بن عامر أنهم قتلة، رئيس البلدية، لأنه هددهم بـــ: «إخراج ملف سرقة إسمنت المدارس، وبناء الفلات، ولوح السبايبي "رأس الغول" بمعارفه بالعاصمة، وبسيفه الذي ورثه عن أجداده القياد»[3].

لا فرق إذا بين السبايبي وأغنياء بني هلال لذا فقد أعلن صالح بن عامر التمرد والعصيان وواجها السبايبي بذلك «أيها الفرمند الجشع لست قشمر بن منصور المهرج...ليس كل الناس (ابو زيد الهلالي) الذي خلق للفقراء، لكن بريق ملوك البدو كان أقوى، فسقط يهرح عند نعالهم»[4].

يدين البطل خضوع (أبو زيد الهلالي) لأغنياء هلال، وتنكره للفقراء والأيتام وبقدر ما ينتقد صالح بن عامر هذه الشخصية التي يرى أنها تشبه كثيرا شخصية السبايبي وأيضا شخصية النمس... وكل الأغنياء، فإنه يقترب من الجازية التي تبادله الحب نفسه وتصرح بذلك «لأنك واحد من يتامى بني هلال الذين هربوا معي حين تيتمت، فعشقتك بشغف»[5].

تكتسي دلالة اليتم أهميتها في النسق الدلالي العام للرواية، فهو صفة علقت بجيل الدور الثالث من السيرة الهلالية، الذي يعرف بجيل الأيتام، وهو الجزء الذي استلهمه

---

(1) المصدر نفسه ، ص 102.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص 11.
(4) المصدر نفسه، ص 103.
(5) نوار اللوز ، ص 125.

الكاتب في روايته، وقد طال اليتم بطل الرواية كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وأضحى وحيدا بعد وفاة زوجته المسيردية، ومولودها، مما يؤكد رمز التواصل بين جيل الأيتام الهلاليين وشخصيات "نوار اللوز" من الفقراء وبخاصة صالح بن عامر الزوفري (كما يدل عليه اسمه) ولونجا القبائلية، التي يقول السارد أنها مقطوعة: من شجرة، بعد أن مات زوجها الإمام وبالتالي، فإن القاسم المشترك بين الحاضر (الاجتماعي) والماضي (التاريخي) هو الوضع المزري والمشاكل البالغة التعقيد و أيضا الفقد والضياع الذي ترمز إليه ظاهرة اليتم هذا عن علاقة الشخصيات الريفية بالمكان، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، ما هي طبيعة العلاقة بين المكان وشخصيات الكاتب المثقفة التي تتمركز في فضاء المدينة؟.

4.2.1 المثقف والمدينة/اغتراب الذات وضيق أفق المكان:

تطلق كلمة مثقف عامة على «المفكر أو المتأدب أو الباحث الجامعي، وفي بعض الأحيان حتى على المعلم البسيط، بيد أن المفهوم لا يكون أداة للتحليل في العلوم الاجتماعية إلا إذا أطلق على شخصية تظهر في ظروف خاصة»[1].

كما تطلق كلمة مثقف على الشخص الذي له «ميل قوي إلى شؤون الفكر إلى شؤون الروح، الشخص الذي تطغى لديه الحياة الروحية أو الفكرية على غيرها»[2].

وفي الاستعمال الحديث، تعني كلمة مثقف: ذلك الشخص الذي تسنى له الوصول إلى درجة التمكن في بعض مجالات المعرفة واستطاع استيعاب أدواتها واستخدمها في العمل الذهني كالمعارف الفنية والموسيقية. والآداب...وغيرها، وهو الشخص الذي «يتميز بآداب سلوكية راقية، أما الأشخاص الذين ليسوا مؤهلين بنفس القدر في هذه الميادين أو الأشخاص الذين اكتسبوا آدابهم في الشوارع وليس في مجتمع مهذب فغالبا ما يطلق عليهم: "غير مثقفين"»[3].

---

[1] عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغـرب، ط6، 2002، ص 172.

[2] محمود أملودة: تمثيلات المثقف في السرد العربي (الرواية الليبية نموذجا)، عالم الكتب الحـديث، الأردن، ط1، 2010، ص 29.

[3] بيلز (رالف) هويجر (هاري): مقدمة في الانثربولوجيا العامة، تر محمد الجوهري، محمد الحسيني، دار النهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ج1، د ط، 1976، ص 139.

وبالرغم من ضبابية مفهوم المثقف، كونه يشكل كثافة مفهومية، يمكن وضع بعض المحددات لهذا المفهوم، كالصلة بالعلم والمعرفة، والقدرة على التفكير، والتنوع الثقافي والوعي الاجتماعي الذي يمكنه من تبني موقف ما.

أن المثقف كما يقول جاكوبي"مخلوق مديني" فقد برز في الروايات موضوع الدراسة التي تدور أحداثها في المدينة، فكان عاملا مجسدا لعالم المدينة بكل ما يتوفر عليه من إشكالات، بحيث تمتص شخصيته حيثيات المكان وتتمثلها في مواقفها في سلوكاتها وحالاتها النفسية، يؤكد هذا التلازم بين المدينة والمثقف، استناد هذه الروايات على هذه الشخصية في رسم تقاسيم المكان، نظرا لثقلها وقوة تأثيرها وحساسيتها وزمنيتها وهذا ما منح المكان (المدينة) «حضورا يتوفر على قدر كبير من المثول بين يدي الشخصية محتفظا بخاصيته و مرونته وخصبه»[1].

وتنبغي الإشارة في هذا المقام إلى هيمنة شخصية المثقف شخصية أساسية في نصوص الكاتب التسعينية، وفي مقدمتها الروايات موضوع الدراسة كسيدة المقام، ضمير الغائب وذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال، وهي ظاهرة عرفتها، وتعرفها الرواية الجزائرية بوجه عام، وتعود إلى تغير وعي الروائيين المكاني، بعد انهيار الإيديولوجيا الاشتراكية لدى كتاب الثمانينيات.

لقد كانت هذه الإيديولوجيا تتناول الشخصية إما في صورة خصم إيديولوجي مدان داخل النص (البورجوازي، الإقطاعي، البيروقراطي، الانتهازي) أو في صورة حليف (العامل، الفلاح، الإنسان البسيط وكل ضحايا القهر والاستغلال عموما)[2].

إلا أن هذه النظرة اختلفت لدى الكتاب في التسعينيات نتيجة ما عرفه الواقع من تغيرات – سلبية- وأصبحوا «يرون الواقع الجديد نظرة فئوية نظرة كتاب ومثقفين مهددين بالموت في كل لحظة»[3].

تبرز شخصية المثقف في الروايات المختارة من خلال العديد من النماذج أهمها: شخصية الإعلامي في رواية "ضمير الغائب"، وشخصية الأستاذ الجامعي في رواية

---

[1] صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص ص 18. 19.

[2] ينظر: إبراهيم سعدي: تسعينيات الجزائر كنص سردي، الملتقى السادس عبد الحميد بن هدوقة، ص 27.

[3] إبراهيم سعدي، تسعنيات الجزائر كنص سردي ، ص27.

"سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" وكذا شخصية الفنان في رواية "شرفات بحر الشمال" وهي في مجملها شخصيات تتشابه في ملامحها إلى حد كبير، وإن اختلفت بعض تفاصيلها الدقيقة.

تنتج مدن هذه الروايات شخصياتها المثقفة، وتسمها بملامح خاصة، تتصل بمعاني الضياع (المادي والمعنوي)، والقهر وخيبة الأمل وعمق الوحدة، بحيث تمارس أغلب هذه الشخصيات دور المتأمل، الذي يرصد بوعي كبير زيف الواقع المديني، وقد أتاح لها الروائي فرصة الانغماس، والتفاعل مع ما يعج به الواقع من أحداث، بفعل ما تكتسبه من حساسية اجتماعية، تساعد على كشف حفرات المكان، وإماطة اللثام عن «بعض أوجه الإشكال الاجتماعي من جهة ولكونه (المثقف)، يقدم للطبقة الكادحة "متنفسا تعبيريا" لبعض ضوائقها وأشواقها من جهة ثانية»[1].

وقد أبان تواصل المثقف في الروايات المدينية- مع بقية الشخصيات (المثقفة وغير المثقفة)، عن مواقفه من قضايا الواقع، الذي تعيشه المدينة وتداعياته على الفرد والمجتمع، وإن كانت هذه المواقف تصدر عن رؤية خاصة، ذلك أن المتكلم في الرواية كما يقول باحتين(Baktine): «هو دائما صاحب إيديولوجيا وكلمته بقدر أو بأخر هي دائما قول إيديولوجي»[2]، بحيث تبرز شخصية المثقف بفعل توظيف ضمير المتكلم«محققة الاكتفاء الذاتي بنفسها، أي أنها تظهر مستقلة وقائمة بذاتها مع صوت المؤلف نفسه ولا تقل أهمية عنه»[3]، مما يسمح بالكشف عن الذات ومعاينتها من الخارج معاينة فيزيقية حسية، ثم معاينتها من الداخل وذلك لتحديد هويتها النفسية، وهذا ما يتجلى للقارئ، ولأول وهلة في رواية "ضمير الغائب".

تقدم الشخصية المثقفة نفسها في هذه الرواية، باستعمال ضمير المتكلم الذي يشعر المتلقي بواقعية السرد، وقربه من السيرة الذاتية، كما أنه يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، فيتعلق بها القارئ[4]،

---

[1] نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، ص 289.
[2] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 110.
[3] وائل بركات: نظرية النقد عند ميخائيل باختين، ص 106.
[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 185.

وقد أضحى حضور هذا الضمير على الملفوظ النصي طابع المصداقية. فنحن إزاء سارد يقول أنا[1].

جاء في تقديم البطل (المثقف) لنفسه:«اسمي الحسين، اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد... طولي لا يتجاوز المترين... عيناي عشرة على عشرة، مع احمرار خفيف في العين اليسرى بسبب الضغط»[2]

ويقول في مقطع آخر: «صحفي متواضع مكلف بالتحقيقات في احدى الجرائد الوطنية التي بدأت تنهار كلية، منذ عزل طاقمها القديم المدير ورئيس التحرير»[3].

يحدد المقطعان الهوية الفيزيقية والثقافية للبطل، فهو سليل أسرة ثورية، ذو قامة متوازنة، ونظر سليم، باستثناء احمرار في عينيه ناتج عما يعيشه من ضغوطات ومضايقات بسبب ما يشهده واقع المدينة من تغيرات سلبية تطاله كصحفي، فتعرقل مسعاه في كشف حقائق الماضي، وعلى وجه التحديد أبعاد مقتل الشهيد المهدي وما يختفي وراءه من دوافع.

وهذا الاسم (الحسين)، يحيل على شخصية الحسين بن على- كرم الله وجهه- التي تعتبر أبرز الشخصيات التراثية الإسلامية استحضارا، لدى الكتاب والشعراء العرب في العصر الحديث. على حد سواء وهو صاحب القصة النبيلة الذي كان يعي تماما أن معركته مع عدوه غير متكافئة، إلا أنه يبذل نفسه في سبيلها.

يذهب الصحفي الحسن إلى أن«بعض الأصدقاء المقربين جدا يجدون شبها كبيرا بين بؤس الحسين بن المهدي، وبؤس الحسين بن عليَ كرم الله وجهيهما»[4]. ومثلما أبانت هذه الأخيرة «أن الهزيمة التي تلقاها الدعوات والقضايا النبيلة في هذا العصر، واستشهاد أبطالها المادي والمعنوي، إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات

---

[1] عبد القادر الشاوي، الكتابة و الوجود (السيرة الذاتية في المغرب)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000، ص 300.

[2] ضمير الغائب، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص نفسها.

[4] ضمير الغائب، ص10 .

والقضايا»[1]، فإن الحسين بن المهدي يبدي هو الآخر صمودا وإصرار كبيرين في رحلة بحثه عن ملابسات مقتل والده وهذا ما يحدث به نفسه«أنا أصر على معرفة الحقيقة الغربية التي يتغامز بها الناس»[2].

وفي سياق حديثه عن نفسه، يعلن الحسين رفضه لهذه المقاربة بينه وبين الحسين بن علي كرم الله وجهه: «أنا فخور بأن أكون ثمرة النصف الثاني من القرن العشرين، الذي ينام على برميل نفط سريع الالتهاب»[3].

ورفضه المقاربة هنا، لم يكن بسبب الاختلاف ما بين الشخصيتين، وإنما من منطلق الإصرار على الهوية والاحتفاظ بالذات وخصائصها الكائنة إصرار يقترب من الرغبة الوجودية لإثبات الذات[4].

وعن أصول هذه الشخصية فإنها تنحدر من الريف وتحديدا من قرية مسيردا وهذا ما يصرح بها الحسين «مسيردا وزاد رأسي قاصح»[5].

على غرار شخصيات واسيني المثقفة وهذا الاهتمام بالمنبت يعود إلى أن أغلب الروائيين العرب والمثقفين ينتمون بالمولد إلى أصول ريفية، دفعتهم ظروف الدراسة والعمل إلى الانتقال إلى المدينة، ومن هنا فهم يمتلكون حضورا كبيرا في الواقع الاجتماعي و في الواقع الروائي أيضا.

لا يقطع الصحافي علاقته بالقرية، يزورها، بين الفينة والأخرى في إجازته لكنه سرعان ما يعود إلى المدينة مكان إقامته الدائم وعمله «عدت من إجازتي في البلدة بعد أن تركت ورائي العيون البريئة، التي صفقت حزنا لسفري وأمي والدروب الموحشة ودخلت متاعب المدينة من جديد»[6].

---

(1) عشري زايد علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار الفكر العربي القاهرة، د.ط، 1987، ص 122.

(2) ضمير الغائب، ص 23.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) رشيد قريبع: مدارات السرد في الرواية (ضمير الغائب لواسيني الأعرج نموذجا، الملتقى الدوتي السادس عبد الحميد بن هدوقة...، ص 101.

(5) ضمير الغائب، ص 11.

(6) ضمير الغائب ،ص 14.

وعندما تطأ أقدامه عالم المدينة، بما يحمله من أحلام وطموحات وصدق وعفوية يحس بزيف هذا العالم الجديد«المدينة تضطهدني في صدقي وعنفواني»[1]، فيجتهد في المحافظة على قيمه الأصيلة، «مازلت أصر دائما على حقي في الحياة و في الاحتفاظ بتفاصيلي الخاصة، التي تختلف حتما عن تفاصيل غيري»[2].

وحينما يشتد إحساسه بالضياع والاغتراب في عالم المدينة، يرتد إلى ذاته، فيراوده حنين فطري لأجواء القرية يهرب إليها: «أتمنى أحيانا أن أعود الحسين بن البلدة الطيب الذي لا يفلسف الحياة كثيرا»[3]. والإحساس نفسه يراود الأستاذ الجامعي في رواية "ذاكرة الماء" الذي ينحدر أيضا من أصول ريفية، يقضي عشر سنوات في المدينة، إلا أن الحنين إلى القرية ظل يراوده مرارا، وبخاصة، بعد أن حرم من زيارتها، بسبب تداعيات الوضع الأمني المتدهور في البلاد.

يتذكر البطل زيارته الأخيرة للقرية، وكيف ألفاها، قد ضيعت معالمها الأولى، فالسوق الشعبية التي كانت تستقبل جموع الناس وتنبعث منها روائح مختلفة: الحديد الساخن، العطور الشعبية، رصاص اللحامين، غابت ملامحها الأصيلة بعد أن هجرها الناس وتغيرت طباعهم وأذواقهم، وتحولت إلى فراغ بعدما «انسحب القوالون وعشاق الدقة والنقرة والكلمة والبندير»[4].

كانت القرية في الماضي البعيد مكانا جميلا مفعما بالحب والحميمية ومرح الطفولة.

يتذكر الأستاذ طفولته: «أدخل السوق مع أمي ملتصقا بعباءتها أشرب الشاي لمنعنع ...انزلق من يدي أمي نحو الحلقة، استمع هنا وهناك إلى كل القصص والحكايات الغريبة»[5].

---

(1) المصدر نفسه ، ص 62.
(2) المصدر نفسه، ص 14.
(3) المصدر نفسه، ص نفسها.
(4) ذاكرة الماء، ص 139.
(5) ذاكرة الماء ، ص 140.ص141.

أثرت الظروف الأمنية على القرية،فهي اليوم تعيش رياح التغيير السلبية مما ضاعف من معاناة الأستاذ وزاد من حسرته على الماضي، فقد جاء على لسانه«كنت وأنا أحاول أن استعيد نظري الذي انكسر على بعض الأحجار المحروقة ونصف حائط معزول ومعرى عن آخره كتب عليه بخط أحمر معوج: لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم- الجبهة الإسلامية للإنقاذ F.L.S»[1]. وتتكرس نوستالجيا القرية لدى بطلي رواية "سيدة المقام" (الأستاذ الجامعي وراقصة البالي مريم)؛ فيراودهما الحنين إلى القرية وبخاصة لحظات الحزن والقلق عندما تطبق المدينة على أنفاسهما.

يتذكر الأستاذ حكايات مريم الجميلة، التي ترويها عن زمن الطفولة: «كنا نملأ ورق البرواق بمياه الأمطار الصافية، التي تملأ الصخور، وتتسابق لشربها كل واحد يصرخ: هذه لي، هذه صخرتي...تأكل الحشائش التي نعرف أنواعها وشوكها وشكل انحناءاتها، نتمرغ داخل فضاءات النوار وبنعمان والجرجير الأبيض...كانت أياما طفولية بألوان كثيرة أمحت بسرعة آخذه معها فرحتنا وبراءتنا وأشياءنا الصغيرة»[2].

تختزن مريم والأستاذ ذكريات طفولتهما بالقرية، وقد ظلت هذه الذكريات راسخة في ذهنيهما، وبخاصة لدى مريم التي لم تنسها المدينة حياة المرح والبراءة والمشاعر الإنسانية الأولى، من حياة الإنسان وما يكتنفها من صدق وعفوية وبراءة، ذلك أن العودة إلى مسقط الرأس تكون من أجل البحث عن الصور الموجودة أصلا في ذاكرتنا تلك الصور الحميمية التي تجعلنا نعيش كثافة زمن الطفولة بعمق لكن مريم وإن كانت تعلن عن حنينها الكبير للقرية، فهي لا تنفي عشقها للمدينة، وهذا ما تفصح عنه للأستاذ.

«طفلة ريفية مغمضة العينين كنت، لست ابنة هذه المدينة ولكنني أحببتها»[3].

أذكت متاعب المدينة، وهمومها مشاعر القلق، والإحساس بالحصار لدى مريم على غرار بعض الشخصيات المثقفة في النماذج الروائية المختارة، مما جعلها تنزع إلى منابتها الأولى، لاهربا من واقعها الأليم، وإنما رغبة في الاحتماء من خطر القيم

---

(1) المصدر نفسه ص نفسها

(2) سيدة المقام، ص 93

(3) سيدة المقام ،ص نفسها.

السلبية التي يعج بها عالم المدينة، وفي الوقت ذاته لإبراز جانب من هويتها الثقافية التي تظهر جلية فيما تستمده الذات من بيئتها المحلية كاستحضار: الأمثال الشعبية الأغاني والعادات، أسماء النباتات، الحرف التقليدية الروائح، بعض الأماكن الخاصة...

يعيش المثقف في الروايات المختارة حالة من التوتر والقلق تذكيها عالم المدينة الملئ بالتناقضات والقمع، مما يجعله عرضة للضياع.

يقع الإعلامي في رواية ضمير الغائب فريسة للفراغ بعد استقالته من وظيفته، فلا يجد مكانا يلوذ إليه سوى شوارع المدينة، «كنت وسط هذا الضجيج امشي جيئة وذهابا بدون مقصد واضح كمن يحاول أن يحرث أرضا جافة»[1].

وعندما يأتيه صوت بائعة الخبز الشعبي (يما خيرة) «اكتب عنا يا صحفي آخر زمان، الله يلعنها صنعة لا تعرفون إلا الكذب...ماذا تخبئ لنا في جيبك المثقوب»[2]، يزداد آلمه فيجيئها بمرارة: «ضايعين يايما خيرة»[3].

ولا غرو أن الشاهد الأخير يؤكد علاقة الانفصام بين المجتمع المديني المتمثل في (فقراء الشعب)، و وسائل الإعلام التي قدمتها الرواية أداة في يد السلطة الحاكمة؛ فهي تقمع الصحفي الحسين، وتعرقل مساعيه بل وتصادر كل ما استطاع جمعه من وثائق سرية ومعلومات، حول اغتيال والده إبان الثورة المسلحة، كما تستبدل زاويته شيء من الأرشيف بزاوية، تعال معي، وتشيع بأنه غادر مدينة الجزائر إلى باريس في إجازة مرضية.

يزداد ضيق الصحفي بالمكان بسبب حالة الحصار المضروبة عليه وهذا ما يفصح عنه «شعرت بإرهاق شديد، ولم أعد قادرا على تحمل كل هذه القساوة التي تخترقني وتعذبني بعنف شديد»[4].

يهرب الحسين إلى الذاكرة، فيسترجع صورة مريم وحديثها: «كلما شعرت بغبن ملأني وجه مريم كانت رائعة، قالت في ذات مرة...المحب مثل الرياضي عليه أن

---

[1] ضمير الغايب، ص 26.
[2] المصدر نفسه، ص ص 30. 32.
[3] المصدر نفسه، ص نفسها.
[4] ضمير الغائب ، ص 97.

ينسحب في قمة عطائه... تمنيت لو كانت معي الآن في هذا القفر الذي اسمه المدينة»[1].

«ولا تقتصر حالة الضيق، واللا انسجام المكاني على الأبطال، فحسب وإنما تشمل شخصيات أخرى في الرواية، كمؤول الأرشيف الذي ظل لسنوات يطالب بسكن وظيفي، ولم يستطع الحصول عليه سأطلب من البلدية أن تعطيني كرتونا أنقله على ظهري إلى الصحيفة يوميا، وحين يأتي المساء، أنزل إلى الشوارع مثل السكارى»[2].

إن حالة الضياع والقلق والمطاردة التي يعيشها الصحفي في المدينة، وفشل مسعاه في الوصول إلى حقيقة والده الذي يعد فشلا في إثبات الذات وتحديد هويتها وكيانها المرجعي، إن هذه الحالة أفضت به في نهاية المطاف إلى الجنون.

تتكرس علاقة الانفصال بين الشخصية والمثقف في رواية "سيدة المقام" من خلال بعض الشخصيات المثقفة التي تقدم نماذج تعبر عن محنة المثقف والثقافة في الجزائر، بحيث تتحول المدينة في الرواية، بعد أن أقدمت على قتل مريم، مكانا يؤجج أزمة الذات المثقفة.

يستعد البطل (الراوي) سيرة حبيبته مريم (راقصة البالي) التي تجرأت المدينة على رميها برصاصة طائشة، قاتلة في أكتوبر 1988، عندما كانت تقوم بإسعاف أحد المصابين في مظاهرات المدينة.

يتذكر عشقها الكبير للمدينة وتعلقها الشديد بشوارعها، وبناياتها، وقاعات المسرح وصالات الرقص وبحرها الجميل وناسها الطيبين، ارتحلت مريم إلى مدينة الجزائر تحمل أحلامها وطموحاتها قادمة من سيدي بلعباس مدرستها الأولى: «كبرت فيها تعلمت فيها، كان هذا قبل أن تنكفئ ذات مساء على فمها في البحر المنسي... تدحرجت كثيرا بين القرية وسيدي بلعباس قبل أن تصل إلى هذا المكان»[3].

ولأن مريم متعلقة بمدينة الجزائر العاصمة، فهي حريصة على عدم مغادرتها إلى أي مكان داخل أو خارج الوطن، فقد جاء في حديثها للأستاذ.

---

(1) المصدر نفسه ، ص 122.
(2) المصدر نفسه، ص 115.
(3) سيدة المقام ، ص 49.

«تتقاذفني الحدود إلى الحدود... وبين جمركي وطني وآخر أجنبي رأيت جزءا كبيرا من العالم مع أنا طوليا لكن شيئا ما في داخلي يجعل من هذه التربة ألما مقدسا»[1].

وعشق مريم للمدينة جعلها تتوحد معها في العديد من المقاطع السردية وتتحول إلى رمز للجزائر قبل سقوطها في يد حراس النوايا.

«كانت هي المدينة هي الأشجار، هي النبات هي الشوق هي الهواء البارد والساخن... حين تأتي لا تسأل وحين تدخل القلب لا تستأذن»[2].

وبعد أن تصاب مريم تصر على تحدي ألم الرصاصة غير مبالية بتحذيرات الأطباء و تحضر رقصة شهرزاد التي ستعرض في ربيع الجزائر.

أما عن علاقة الأستاذ بالمدينة فهي علاقة مشروخة يشوبها التوتر والإحساس بالانكسار، وبخاصة بعد أن أقدمت على قتل مريم واستسلمت لحكامها الجدد الذين أحالوها إلى صحراء وأعادوها إلى «ريفها الشفوي الذي لا يقبل إلا بطقوسه»[3].

تكشف حالة الضياع والتيه التي يعيشها المثقف الأستاذ الجامعي (أستاذ نقد الفن الكلاسيكي) عن استهداف الفن و تراجع الاهتمام بالثقافة في الجزائر.

«قبل الاستقلال ذبحوا المثقف على ثقافته، واليوم يعيدون إنتاج عصرهم البائد. هذه البلاد تربت على معاداة الثقافة، شيء ما في دمها يقودها باتجاه هذه العدوانية»[4].

تؤجج حالة الحصار المضروب على الثقافة والمثقفين بالمدينة شعور الأستاذ بالسقوط والانكسار وعدم القدرة على مواجهة الواقع الآسي، وتشتد وطأة هذه الأحاسيس في نفس الأستاذ عندما يصحو من سكره، فيجد نفسه ملقى في مزبلة على أطراف الميناء«وجدت نفسي فجأة في شاحنة كبيرة مخصصة لنقل الزبالة بين أكياس الفضلات والروائح الكريهة. كنت غارقا في القمامة والعفونة»[5].

---

(1) المصدر نفسه ، ص 22.
(2) المصدر نفسه، ص 32.
(3) المصدر نفسه، ص 11.
(4) المصدر نفسه، ص 75.
(5) سيدة المقام، ص 226.

يسترجع الأستاذ زمن الكآبات القديمة فينفذ إلى عمق مأساة المدينة التي تعد مأساة وطن بكامله: «بنو كلبون صنعوا الموت وجاءوا بهذا الوباء، عندما سرقوا استقلال هذا الوطن وملأوا المدن بالكذب والسرقات. ثم قالوا المدينة بدون ثقافة سطحوها، ملأوا المكتبات بالمطبوعات، التي تستعيد الخرافات والدروشات. قالوا ليعش الفراع أحسن من أن يفكروا في السلطة، وذات صباح فوجئوا بحراس النوايا... يدقون على أبوابهم الموصدة»[1].

ويذهب الأستاذ إلى أن مجيء حراس النوايا حول المدينة إلى «خيمة تقفل شبابيكها وأبوابها في الساعات الأولى من الليل، فقدت الكثير من أنوثتها وأهوائها وأشواقها التي لم تكن تحد»[2].

يحمل المثقف (الأستاذ) هموم الذات (مقتل مريم)، وهموم الوطن الذي سقط فريسة في أيدي حراس النوايا، وتحول إلى مكان قاهر لذات المثقف.

يحتمي الأستاذ من رداءة الواقع المديني بفضاء البيت، هذا المكان الحميمي الذي طالما وفر له قدرا من الحرية في عيش حميماته، وأحلامه، يفتح باب الذاكرة على مصرعيه، يسترجع زيارة مريم للمكان، واكتشافها لميولات أستاذها وذوقه الفني المشرع على عالم الشعر والرسم والموسيقى الأندلسية العذبة، فتعجب بتصميم البيت وبأشيائه.

- «بيتك جميل..
- أي جمال؟ حجرة نوم متداخلة مع مطبع، لا يوجد إلا هذا الصالون، شكلته بحسب ذوقي»[3].

لا يملك الأستاذ سوى هذا الجو الذي صنعه بيده وملأه بكثير من الأشياء اللوحات الحائطية الكبيرة، الأسطوانات، الأشرطة، الكتب، ومن اللوحات التي شدت

---

[1] المصدر نفسه، ص 228.
[2] المصدر نفسه، ص 42.
[3] سيدة المقام ، ص 71.

انتباه "مريم" وهي تتفحص اللوحات الحايطية «هاه هذه لوحة محمد خده فنان هذا الوطن البوهيمي. تشكيلاته أعرفها من بعيد. رائعة»[1].

يكشف ترتيب البيت وأشياؤه عن ثقافة الأستاذ ورغبته في التحرر من الذوق العام، الذي أصبحت تفرضه المدينة على جميع المثقفين وهذا ما أفصح عنه لمريم: لا استطيع العيش داخل أذواق تفرض علي في مدينة مكفنة. تموت باكرا[2].

وفي البيت يلوذ الأستاذ إلى عالم الكتابة حتى يضمن بقاء هويته الثقافية التي عبرت عنها الأشياء المشار إليها آنفا، ووجد الأستاذ نفسه في ظل هذه الأوضاع المأساوية يكتب نصا روائيا يحمي الذات في عالم المدينة المتردي وبذلك تمثل الكتابة بالنسبة للأستاذ متنفسا يعلن من خلاله عن مواقفه من الواقع، فهي شكل من أشكال مقاومة هذا الواقع ولأنها سلاح المثقف الوحيد فهي بالنسبة للبطل شيء هام ولا يوجد شيء أهم منها: «كتاباتي، هل هناك شيء أهم من الكتابة، من تحويل الكلمات الضائعة الحافة إلى كائنات حية؟ ولكن في بلادنا...مسكين الكاتب يصرخ في واد خال»[3]. ففي عالم يهدد فيه كل ما هو ثقافي وفكري وإنساني، تنقل الذات لعالم الكتابة هواجسها وأحلامها وذكرياتها الجميلة ويصبح كل شيء في الوطن يسير إلى التلاشي والضياع وتصبح الكتابة هي الخيار الوحيد «لا خيار لنا في هذا الوطن سوى الكتابة»[4].

إلا أن شعور الكاتب بالاغتراب و الوحدة جعلاه يقدم على الانتحار حتى يتخلص من حالة الضياع التي يعيشها، كما يتخلص أيضا من بطاقة الهوية وفصول روايته الأخيرة.

وتزداد علاقة المثقف بالمدينة توترا في رواية "ذاكرة الماء"، التي لا يتعرض فيها المثقف للعزل والتهميش، فحسب، وإنما يتعرض إلى القتل، والاغتيال، بحيث يطال الموت في هذه الرواية العديد من الشخصيات المثقفة أتت الرواية على ذكرها:

---

(1) المصدر نفسه، ص70 .
(2) المصدر نفسه، ص71 .
(3) المصدر نفسه، ص38 .
(4) المصدر نفسه ،ص.77.

الشاعر جون سيناك، المفكر بوخبزة، الشاعر يوسف... وغيرهم، وهذا ما جعل الأستاذ، يتحرك على مدار الرواية في دوائر مغلقة، يخيم عليها الفراغ والشعور بالخوف والحذر.

تبدأ نقطة انطلاقه صباحا من بيت صديقته فاطمة، الذي أضحى يحتمي وابنته فيه من عيون القتلة، أين يراوده الإحساس بالعزلة، والانقطاع عن العالم الخارجي وعدم التواصل مع الناس بحرية إنه كما يصفه «عالم الصمت والكتابة والموسيقى التي كانت تمل البيت المتواضع المشرف على البحر والعزلة»[1].

ويبدى المثقف نوعا من التحدي، لمثل هذا الواقع البائس، بخروجه من هذا المكان المغلق إلى الشوارع- دار النشر- الدكان- المقبرة- مقر الجامعة- البحر...لكنه حين يقرر الخروج، يتساءل هل سيعطيني القتلة مهملة للقيام بهذه المشاوير، فهو يدرك تماما مخاطر هذه التنقلات، لكنه كما يقول: «لا شيء سوى أنني قمت بمعصية الحياة ضد الموت»[2].

إن الأوضاع التي أصبحت عليها المدينة جعلت مشاعر الخيبة والعبث والكآبة تسيطر على العالم النفسي للأستاذ، وتلازمه أينما حل، فهو عندما يترك الجزائر العاصمة إلى باريس في زيارة قصيرة لزوجته وابنه، تلاحقه الأحاسيس السابقة الذكر، فتبدو له باريس لا تختلف عن مدينته: «تبدو معالم المدينة من ساحة إيطاليا منكسرة، برج إيفل مونمارت، مونبراس، الأوديون...لا وجه لها سوى الحزن والصمت»[3].

يشعر الأستاذ بالخيبة وينتابه إحساس باللاجدوى ولا منطقية العالم من حوله وهذا ما يبرزه هذا الحوار الذي دار بينه وبين زوجته مريم قبل رجوعه إلى الجزائر.

- «العالم يا مريم كل يوم يزداد ضيقا، روسيا تعود رويدا رويدا إلى حدودها القيصرية، ألمانيا تجد قوتها ووطنيتها وفاشيتها... أوربا تبحث عن سبيل وحدتها وغلق حدودها في وجه جنوب جائع، يهدد يوميا كالجراد باجتياحها... وفاشيات

---

[1] ذاكرة الماء، ص 83.
[2] المصدر نفسه، ص 283.
[3] المصدر نفسه، ص 97.

دينية رعوية لم تعرف لها البشرية مقابلا، تملأ شوارعنا، وحيطان مدارسنا وجامعتنا... أزمات اقتصادية في كل الدنيا.

ألا يوحي ذلك بحالة دمار كلي؟ بخوف؟

- و هل ستغير مسار العالم لوحدك؟
- الفاشية الرعوية الدينية، ليست قدرا على الإطلاق، قد يتسببون في خراب البلاد، قد يفككونها، بل كل شروط التفكك الآن متوفرة، ولكنهم إذا حكموا، لن يحكموا إلا الرماد»[1].

يمثل هذا الحوار تصورا شموليا للأزمة الحضارية، والثقافية، والسياسية على حد سواء وهي مؤثر سلبي بأن كل العالم يعيش تحولا وتراجعا عن رواءه وأحلامه، إلا أن هذا الحوار، حين يركز على الأزمة الوطنية، فإنه يردها إلى سيطرة التيار الديني الذي يصفه المثقف بالسلبية والرجعية، لأنه يعمل فيما يذهب إليه الأستاذ في مختلف حواراته على إعادة الثقافة والبلاد إلى مرحلة البدائية ومن بينها هذا الحوار الذي دار بينه وبين صديقته فاطمة.

«- شفت؟...اشتغل في أوسخ جريدة وطنية، لكن وساختها لم تمنعها من سحب 3 ألاف نسخة في كل إصدار، لقد حشوا أذهان الناس بكل القذارات.

- لماذا تستغلين فيها و أنت تعلمين أنها رديئة؟
- ...أنجز صفحة السينما و هي مقروءة.
- أشك، فهي موضوعة في ركامات، وصفحات معادية للسينما أصلا: حجابك وجسدك، أقوال الشيخ الغزالي في المرأة، محاضرة القرضاوي... تضع قنابل موقوته في طلاب الثانويات.
- والله راك تكبرها...سمحون لي، بالتنفس داخل هذا البؤس، الذي نعيشه يوميا، أسافر إلى الخارج إلى مصر، لبنان، المغرب...أجرى حوارات مع فنانين وفنانات...راتبي لا يعيش حتى ابنتي ولا أريد أن أغادر البلد.
- واش راح يربحو مني؟

---

[1] ذاكرة الماء، ص 99.

والو لا شيء، سوى اسمك وإعطاء وجه تعددى لأحاديثهم الفكرية والمصلحية... لبسوا الغطاء الديني وحجبوا نساءهم بعدها عاثوا فسادا في البلاد»[1].

يجسد هذا الحوار الوضع الثقافي المتردي للمدينة، بعد ما آل زمام أمورها السياسية للتيار الديني المتطرف الذي عمد إلى أسلمة المدينة، ومراكزها الثقافية والسيطرة على وسائل الإعلام- كالصحف- ومحاولة توجيهها، وقد أدت هذه الايديولوجيا إلى إغراق البلاد في حمام من الدماء.

وفي نفس الإطار يصور الأستاذ كيف أطاحت البلديات الإسلامية الجديدة بالثقافة، وهمشت المثقف حين عمدت إلى هدم البنية القاعدية للثقافة، كغلقها المسرح الوطني ومركز الثقافة والإعلام والمتحف الوطني«عندما اقتربوا من المسرح الوطني أخرجوا العمال بسهولة وشمعوه بعد أن شمعوا قاعة العروض التي كانت تتهيأ لاستقبال المغنية البرتغالية ليندا ديسوزا»[2].

وحين مر هؤلاء الساسة الجدد على مركز الثقافة والإعلام«تلاسنوا مع مديره. شمعوا البواب على العمال لأنهم رفضوا الخروج»[3].

وتصف فاطمة للأستاذ ضجيج هذه الجماعة «كان ضجيجهم همجيا ومخيفا»[4].

لا يقف الأستاذ في هذه المقاطع عند تصوير الإفلاس الثقافي الذي آلت إليه المدينة ومؤسساتها ومراكزها الثقافية وإنما ينتقد أيضا سلبية الإنسان في هذه المدينة، فيعيب عليه رضوخه لمثل هذا الواقع السلبي.

لقد أضحى هذا الإنسان، كما يصور الأستاذ مثل الأشياء يشبه مدينته التي تحتضر«يتآكل مثل بناياته وطرقاته ومؤسساته...لا يعي شيئا ولا يريد أن يعرف شيئا أصلا لم يكن معنيا بما يدور في محيطه، فهو سيرفع راية المبايعة لأول منتصر»[5]، شوه من الداخل حتى أصبح «مثل القصبة الفارغة»[6]. لا تهزه حتى أبشع الجرائم التي

---

(1) ذاكرة الماء، ص 193.
(2) المصدر نفسه، ص 168.
(3) المصدر نفسه، ص 169.
(4) المصدر نفسه، ص نفسها.
(5) ذاكرة الماء ، ص 53.
(6) المصدر نفسه، ص نفسها.

تشهدها المدينة «يختبئ عندما ترتكب الجريمة يتأملها من وراء شقوق النافذة وعندما يعود القتلة من حيث أتوا ينزل الجميع للتفرج على بقايا المجزرة»[1].

تروى فاطمة لصديقها الأستاذ مأساة مقتل الصحافي عبد الرحمن «عبد الرحمن جار أمي، ذبح قبل يومين على مرأى من الناس وعلى بعد عشرين مترا من مركز الأمن»[2].

والمثال لا يجسد بشاعة الحادثة فحسب وإنما يثير قضية إنسانية أخرى تتعلق بفتور العلاقات الإنسانية وتقاعس الناس وترددهم في تقديم يد العون للآخرين في الوقت الذي تكون الحاجة ماسة لإنقاذ حياتهم، وبهذا فالساردة تركز على «الجانب المظلم من الطبيعة البشرية المتمثل في الهروب من المسؤولية وتجنب المخاطرة بالنفس من اجل تقديم العون للآخرين»[3].

هذا ويبدى الأستاذ في ظل هذا الوضع المتدهور، تخوفه من استمرار هذه السلبية«فالمخيف في هذه المدينة التي بدأت تخسر روحها، أن يظل الناس صامتين على هذه المقتلة»[4]، وبخاصة الطبقة المثقفة.

يلقي الأستاذ بالأئمة على المثقفين الوصوليين الذين ركبوا موجة النفاق الاجتماعي، والسياسي، وهذا ما يجسده هذه الحوار الذي دار بين الأستاذ وأحد المثقفين، الذين اختصروا المسافات في سباقهم المحموم مع الزمن لحساب ذواتهم ومصالحهم الخاصة.

«- لم أفهم؟ قبل فترة قصيرة كتبت في جريدة الجمهورية: أن الذين خرجوا من البلاد حركة وخونة... لست مهددا مباشرة، فلماذا المغادرة ثم أنك كتبت مقالات تمجيدية في الإسلاميين وجبهة التحرير.

- الرجل هو اللي يسير الزمن، البارح هذاك وقت، و هذا وقت آخر.
- و مع ذلك قدر صغير من احترام الذات لا يؤذي مطلقا.

---

(1) المصدر نفسه ، ص 220.
(2) المصدر نفسه، ص 219.
(3) عبد الستار ابراهيم: الإنسان و علم النفس عالم المعرفة، عدد 88، د.ط، 1985، ص 200.
(4) ذاكرة الماء ، ص 174.

- لا شيء يبرز تقلاب الفيستة.
- فكر مع نفسك تعطيني الحق. أخرج يا ولد لبلاد...عندما تقتل يحولك سماسره الثقافة إلى "Fond de commerce" إنهم يركبون ظهر من ماتوا.
- أنت تظلم الناس كثيرا، اعتقد أن الوضع لم يصل إلى هذه الدرجة من الوساخة.
- على كل أنت تعرف، أنا قرأت هذا المجتمع التافه منذ زمن بعيد، قراءة موضوعية، وانتم قرأتموه برومانسية، جهزت أموري في وقت الغفلة اشتريت بيتا صغيرا في باريس، أكريه لطالبة جزائرية هناك»[1].

يحيلنا هذا الحوار البيني (بين المثقفين) على مستويين مختلفين من الوعي الاجتماعي: وعي حقيقي قيمي يمثله الأستاذ "البطل" ووعي مزيف انتهازي يمثله الأستاذ "الإعلامي والناشط السياسي والتاجر، الذي عرف - كما يخيل له- كيف يقرأ المجتمع بموضوعية وعقلانية، على خلاف الأستاذ (البطل) الذي قرأهكما يتصور هذا المثقف الزائف برومانسية، حالمة لا تسمن ولا تغني من جوع، ومن هنا نلحظ تباينا واختلافا بين ما يحمله الأستاذ من أفكار، وأحلام، وما يحمله بعض المثقفين الآخرين، وقد عمقت مختلف التعارضات التي يقيمها الأستاذ مع شخصيات مثقفة أخرى (المعلم عبد الله على سبيل التمثيل لا الحصر) من حيرة الأستاذ وزادت من إحباطاته ويضطره هذا الوضع المأساوي، الذي يود تغييره إلى الأحسن، ولا يجد إلى ذلك سبيلا إلى أن يعيش حياة العزلة؛ عزلة مثقف واع متمسك بقيمه الأصلية في مدينة انهارت فيها جميع القيم الإيجابية وركن إنسانها إلى الذل.

يهرب البطل وشقيقه في رواية شرافات بحر الشمال من مدينة الجزائر التي يعيشان فيها إلى مدينة الأحلام أو مدينة الأطياف كما يسميانها المدينة المثال، التي تأتي

---

[1] ذاكرة الماء، ص 293. ص294.

لتقابل مدينة الجزائر التي صار ينفر منها البطلان تتجلى قسمات هذه المدينة اليوتوبيا[*] في قول السارد.

«أرأيت يا عزيز ما أجمل هذه المدينة...هي في رأسي أنظر على هذه الحافة التي تمتد إلى قرابة الخمسين كيلومترا. أترى هذه الأضواء التي تتلألأ وكأنها تأتي من وسط البحر؟.

هناك... لا ... على يمين المنارة... أيوه بالضبط هناك حيث كل يوم أبني مدينة لم يفكر فيها أحد. هناك مكان العاصمة الحقيقي، خارج الأدخنة حيث لا شيء سوى الزرقه والامتداد اللامتناهي مدينتي التي اشتهى بشوارعها الجميلة وباراتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء»[1].

إذا كانت مدينة الواقع، كما تقدمها الرواية، قد فقدت كل قيمها الجميلة وأضحت وكرا للفساد السياسي والاجتماعي والأخلاقي، يطال الموت فيها خيرة شبابها ومثقفيها، فإن هذه المدينة الحلم التي يبنيها البطل رفقة شقيقه عزيز، تناقض في خصائصها مدينة الواقع، فهي كما يصفها مدينة جميلة واسعة تشع بأضوائها البحرية المتلألأ، ومبانيها الجميلة ومساحاتها الخضراء الممتدة تحمل سمات المدن الطوباوية التي تتأس على الفرح والحب والخير يتذكر البطل أخاه عزيز الذي اغتالته يد الإرهاب، وكيف كان ولعا بهذه المدينة الوهمية، يأتي شاطئ البحر، ليعيش حلمها المنشود «إنى أرى كل أبواب البحر الموصدة تفتح دفعة واحدة، أدخل إلى مدينة الأطياف اسمع عشرات التنويعات المذهلة الموجة الهادئة. بقايا موجه تكسرت، العنيفة التي تسحب بصوتها كل هدوء المكان والموجة المرتطمة بالصخور، التي تتمزق قبل أن تصل الموجة الخفيفة والمثقلة بالرمل...أمواج الروح التي لا يسمعها إلى قريب الروح إلى البحر»[2].

تؤسس مدينة الأطياف في رحاب الطبيعة حيث الاتساع اللامتناهي للبحر الذي يشرع أبوابه فتسمع أمواجه المتكسرة على الصخور.

---

[*] تعنى كلمة يوتوبيا (U-Topia) اللامكان أو ما لا مكان له أو ما لا أين له وهي المكان الذي لا وجود له في أي مكان و«تستعمل الكلمة اليوم للدلالة على مشروع للنهوض الاجتماعي من المستحيل تحقيقه»، (حسام الخطيب: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، ص 192).

[1] شرفات بحر الشمال، ص ص 211. 212.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 213.

ينقطع عزيز وياسين إلى هذا العالم المتناغم، كلما ضاقت بهما الحياة في المدينة، يسقطان عليه ما شاء لهما من الدلالات وما يحصدنه من أحلام، وطموحات في تحقيق غد أفضل، وحين ينتقل ياسين إلى أمستردام، يلفت انتباهه جمال هذه المدينة البحرية، فتذكره بمدينة الأطياف، التي كانت تراوده في أحلامه، وظلت مكانا ينشده، وقد تبعثر هذا الحلم وهذا ما يعبر عنه في تداعياته: «تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المستميت للبداوة و الإسمنت المسلح»[1].

ولأن ياسين ضيع مدينتيه مدينة الجزائر ومدينة الأطياف، فقد دفعه هذا الفقد إلى الرحيل إلى المنفى، أين لاقى كل التقدير والاحترام على إبداعاته الفنية.

وتحضر مثل هذه النفحات اليوتوبية في رواية "ما تبقى" من خلال أمنيات البطل (عيسى) وحلمه بغد أفضل يأتي لانتشال الفقراء من عالم البؤس، والحرمان:«أيها الطفل الأتي من بعيد، في عيونك ينبت العشب والماء والفرح... نحن في الانتظار... وأطفال الأقبية على قارعة الطرقات ينتظرون ويغنون ويتراقصون كالأطيار الصغيرة...»[2].

يرمز هذا الطفل إلى الحلم الاشتراكي الواعد الذي تنتظره الجماهير، يأتي محملا بالخير والخصب والماء، ويتكرر هذا الحلم اليوتوبي الذي ينشده البطل في المقطع الآتي: «تمنى لو يحملها بين ذراعيه ويسافر بها إلى كل مدن العالم التي حين تحزن تطرح الحب وعناقيد الخبر... يطوف بها إلى أن يتعب»[3].

إن العالم الذي ينشده البطل يتأسس على الحب والخير والقيم الإنسانية النبيلة. وافتقاده أو التوق إليه دفع بالبطل / الأبطال إلى الانتقال من الوطن إلى المنفى وهذا ما سنحاول إبرازه في العنصر الآتي

---

[1] المصدر نفسه، ص 21.

[2] ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص86.

5.2.1 الــذات و جدليــة الوطــن/ المنفــى:

يتصل مفهوم المنفى في اللغة العربية بمعاني الإبعاد، والتنحية، والتغريب والذهاب والانعدام، وتؤكد هذه المعاني حالة الانقطاع والاجتثاث.

والحديث عن المنفى كمكان، يقودنا إلى ضرورة الإشارة إلى أدب المنفى، الذي يعد ظاهرة، يتواتر حضورها في الأدب العالمي، وبخاصة لدى الأمم التي مرت بظروف داخلية صعبة، فتفشي فيها الظلم الاجتماعي، والاستبداد السياسي أو تلك التي خضعت للغزو والاحتلال.

ولأن المنفى ليس مكانا غريبا، فحسب و«إنما هو مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء. لأنه طارئ ومخرب ومفتقر إلى العمق»[1].

«و هو مكان، يضمر دوما بالنسبة للمنفى قوة طاردة، تجعله يعيش حالة انفصام معه ويخفف في مد علاقة تواصل مع المكان الجديد، مما ينطوي على ذات ممزقة لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم»[2].

وفي الروايات التي بين أيدينا تمثيل عميق للمنفى ولارتحالات الشخصية الروائية من خلال إخضاعها إلى عملية استقصاء لذاتها بغية تشكيل دلالات هذا المكان. وسواء أكان انسحاب الشخصية من المدينة/ الوطن اختياريا مثلما تجسده رواية "شرفات بحر الشمال" و"ذاكرة الماء"، أو كان نفيا قسريا مثلما تبرز ذلك رواية "كتاب الأمير"، "سوناتا لأشباح القدس" فإن فكرة الوطن ترحل مع الشخصية وتواصل نموها في الغربة.

يحضر المنفى في رواية كتاب الأمير، ممثلا في مدينة باريس التي رحل إليها الأمير بعد استسلامه أمام الجيش الفرنسي، وهي في هذه الحالة، تمثل منفى قسريا ومكانا معاديا للشخصية «لا أرى فرنسا الآن إلا سجنا لي ولمن معي فلا فرق إذا عندي بين هذا القصر وباريس»[3].

---

[1] عبد الله ابراهيم: الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية و اليوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط1، 2009، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] كتاب الأمير، ص 465.

إن مدينة باريس ورغم ما توصف به من أنها مدينة الأنوار والجمال والحرية، فهي تتسم على مدار تاريخها بمعاني إيجابية عديدة، إلا أنها تمثل مكانا غريبا ومعاديا يتعذر على الأمير العيش فيه، وما فاقم في هذا الإحساس وزاد في حدته لديه هو مماطلة السلطات الفرنسية وعدم تنفيذها العهد الذي قطعته معه وهذا ما تأسف له الأمير «يحزنني أن يتحول بلد الحرية والانفتاح إلى سجن كبير للآخرين»[1].

لا ينقل الأمير إحساسه بالاغتراب، فحسب وإنما كذلك إحساس من كان يرافقه من الأهل والأقارب«الأمر يزداد كل يوم سوءا...صهري زوجته...تفكر في العودة إلى معسكر، بنتي زهرة بدأت تصاب بالخبل، بسبب الخوف والرعب الذي لحق بها في معتقل سانت مارغريت»[2].

يحقق الأمير، وأسرته في مد الجذور في المكان /المنفى الجديد، فتخيم على حياته الغربة والوحشة والإحساس بفقد الوطن الأم. فالمنفى كما يقول الروائي عبد الرحمن منيف «قاس وموحش، ليس لأنه كذلك في الأصل، أو في الواقع، وإنما لأنه مكان غريب، ولأن الوافد الجديد غير قادر على التكيف معه»[3]، لذا يحاول الأمير أن يخفف هذا الحس التراجيدي لمصيره ومصير من معه، فيهرب إلى الذكريات يستدعي من خلالها صورة المكان المفقود، فيتوارى المنفى مكانا ويحضر الوطن زمانا ويخلو هذا الأخير من غربته الخاصة، التي تتبع، مما كابده الأمير من ويلات ومشاق من أبناء وطنه ومن المستعمر الغاصب وهذا ما يصرح به «كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائى فيظنون أنهم ملاك الحقيق،ة فيكفرون ويقتلون»[4].

إن المنفى كما يتصوره الأمير، ليس انفصالا، وابتعادا عن المكان الأصلي وإحساسا بالفقدان، ولكنه كذلك «إحساسا بالإهانة والتضاؤل والموت البطيء»[5]،« وتلتقي هذه الرؤية مع رؤية مونسنيور ديبوش الذي يرى: أن الإنسان عندما يغادر

---

(1) المصدر نفسه ، ص 132.
(2) المصدر نفسه، ص 466.ص 467.
(3) عبد الرحمن منيف: الكاتب و المنفى، ، ص 82.
(4) كتاب الأمير، ص 128.
(5) المصدر نفسه، ص ص 466. 467.

تربته كأن جلده ينزع وهو حي»[1]، وهذا الشعور عاشه عندما غادر الجزائر التي تعلق بها وبأرضها وأناسه، إذ أنها تمثل لهذا الفرنسي الأمان والطمأنينة والعطاء المتواصل فهي الأم التي احتضنها ووفرت له كل شروط الحياة الكريمة، إلا أن ظروفا قاهرته أجبرته على الرحيل عنها فتلقاه يخاطب الأمير«المنفى قاس مثلك لم أشته مغادرة تلك الأرض الظروف القاسية هي التي دفعتني. أمنيتي أن أعود لأموت هناك فقط. شيء منها صار في دمي»[2]، ويردف مونسنيور مخاطبا الأمير: «لم يكن في نيتي أن أترك الأمكنة التي شيدتها بآلامي وثقة الناس الذين كانوا معي، لكن في الكثير من الأحيان يتخلى عنك أقرب الناس إليك»[3].

وارتباط مونسنيور ديبوش الشديد بالجزائر، جعله يشعر بالغربة، وعدم الانتماء إلى مدينة باريس، فتبدو له «بأحيائها الخلفية هادئة... لا تسمع إلا الخشخشات والصوت الجاف للعربات وأصداء حدوات الأحصنة»[4]. ويبدي تعجبه من سكانها «أتعجب من هؤلاء الباريسيين كيف يتحملون هذه المدينة المتعبة أقمت بها سنوات ولم أتعود عليها ضخامتها تختفي. ناسها ينفلتون من كل منطق وينقلبون بسرعة من الصعب أن تثق في مزاج الباريسي»[5].

وقد زادت حالة الفوضى والانفلات الأمني التي تعيشها باريس من رفض مونسنيور لهذه المدينة ومن رغبته في العودة إلى الجزائر:«في الليل لا تسمع إلا رشفات الرصاص وصوت البارود الذي تكتم أصواته الشوارع الضيقة وأخبار عدد الموتى أو الذين سيقوا إلى السجن»[6]. وقد تفاقم إحساس الأمير ومونسنيور بالنفور من هذا المكان (باريس) نظرا لافتقاده لقيم الحق والعدل والوفاء بالوعد.

إلا أن صورة المنفى، قد تغيرت في الرواية وتغيرت معها رؤية الشخصية للمكان، فبعد أن نال الأمير حريته التي حرم منها مدة خمس سنوات، قضاها متنقلا من

---

(1) المصدر نفسه ، ص 493.
(2) المصدر نفسه، ص 366.
(3) المصدر نفسه، ص 367.
(4) المصدر نفسه، ص 367.
(5) المصدر نفسه، ص 24.
(6) كتاب الأمير ، ص24 .

سجن إلى آخر، بدت له مدينة باريس جميلة ببناياتها الحديثة ومعالمها التاريخية ونظامها وحينها أدرك ولأول، مرة الهوة الفاصلة والفروقات الشاسعة، التي تفصل بين الوطن والمنفى، «وهو يرمي ببصره بعيدا بين البنايات الباريسية الضخمة والسيارات التي كانت تملأ الشوارع النظيفة بحركتها وضجيجها والناس وهم يسيرون بانتظام في الحدائق المحيطة بالمدينة. العالم كله كان يتغير بسرعة كبيرة»[1]. كما أدرك أيضا العوامل الخفية التي أدت إلى اندحار جيشه أمام المستعمر؟ لقد رأى الأمير خلف صورة باريس «أحصنته التي سرقها السجن منه وهي تسلك الحفر، والوديان بمشقة، في فوضى كبيرة قبل أن تصل القمة منقوصة بأكثر من ربعها. رأي سيوفه البراقة لم تكن كافية لمقاومة زمن لم تعد البطولة و القصائد تنفع فيه كثيرا»[2].

ولا شك أن هذه الرؤى تنطوي على رغبة ملحة في إعادة تشكيل الذات حسب مقتضيات الظروف الراهنة.

وفي رواية "ذاكرة الماء" تلجأ بعض شخصيات الرواية إلى مدينة باريس هروبا من الواقع الوطني المتردي.

تغادر مريم زوجة الأستاذ مدينة الجزائر العاصمة إلى باريس، فتختار بذلك، المنفى خوفا على حياتها، بعد تلقيها رسائل تهديد من الجماعات الإسلامية، إلا أن عيونها ظلت ترصد حالة الوطن و تترقب أخباره و أحداثه «كلما سمعت خبرا يأتي من وراء البحر كلما رن التليفون، أتخيل أبشع الصور، مع ذلك أظل أرفض هذا المصير»[3].

تبدو باريس، كما تصفها مريم في رسائلها مدينة باردة، تفتقد للعمق الحميمي: «الشتاء هذه الأشياء هجم في وقت مبكر جدا في هذه المدينة التي آلفها أحيانا لكن غيابك يجعلها مستحيلة»[4]، ومرد هذه الأحاسيس، هو حالة التشتت الأسرى التي تعيشها فهي موزعة بين وطن يطاله الدمار، ومنفى دفعت إليه عنوة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 503.
(2) المصدر نفسه، ص 504.
(3) ذاكرة الماء، ص 204.
(4) المصدر نفسه، ص 203.

لقد كانت باريس في سابق عهدها مدينة جميلة في عين البطلة تزورها مريم وزوجها ويستمتعون فيها بقضاء أوقات مفعمة بالسعادة والحب، أما اليوم، فقد تغيرت صورتها «ماذا تساوى مدينة أنت لست بها؟!... أمشي في شوارع هذه المدينة الواسعة، التي كنا نزورها في العطل...لا لشيء إلا لتذكرك والتمتع بل التلذذ بهذه الذاكرة المنكسرة»[1]، فبدلا من أن يكون المنفى مكانا تولد فيه الشخصية من جديد، أو على الأقل، تجدد فيه حياتها، فإننا نجده يتحول إلى مقبرة لذكرياتها، التي لا تنقطع، ويتقاطع مصير مريم في باريس مع مصير المهاجرين العرب الذين وفدوا إلى هذه المدينة الواسعة، فقد كانوا «عراقيون أكلتهم المنافي، فلسطينيون ركضوا طويلا نحو وطن، كلما اقتربوا منه، زاد ابتعادا وتقلصا، يمنيون وخليجيون، رفضوا البدوات الميتة، لكن صرخاتهم ظلت في واد والدنيا في واد آخر»[2].

أما الجزائريون منهم، فقد كانوا غالبا ما يسألون عن أوضاع الوطن، وعن أهله «ها هم يدخلون يتناوبون على الكراسي. يتلذذون بالبيرة الرديئة والقهوة الرخيصة. يسألون عن البلد. كيف راكم لهيها؟ أحكي لي يرحم والديك على ساحة بورسعيد مازال فيها الأطفال والحمام؟...واش رآها الجامعة وديدوش مراد والبنايات الرائعات، لابراس مازال يشربوا فيها البيرة بالله لو كان اللي يوجد لحظة سلم واحدة منافيهم الصغيرة تكبر بسرعة، والمسافات بينهم، وبين البلاد تزداد اتساعا»[3].

وحين يزور الأستاذ زوجته في المنفى يحس بأن المدينة فقدت الكثير من آلقها وسحرها:«كنا منكسرين في ذلك الفجر البارد، كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض... فشتاء باريس هذه السنة كان قاسيا رغم أمطاره القليلة»[4]، وحتى «الموسيقى التي كانت تنبعث من زوايا البيوت المقابلة، كانت تمر بهدوء، لم أكن قادرا على سماعها كما اشتهي»[5].

---

(1) المصدر نفسه ، ص 104.
(2) المصدر نفسه، ص 94.
(3) ذاكرة الماء ، ص 95.
(4) المصدر نفسه، ص 11.
(5) المصدر نفسه، ص 12.

لقد أضحى الحزن والألم هو الثابت الوحيد في حياة البطلين بفعل ما تختزنه ذاكراتهما من مآسي وأحزان فالمدينة/ الوطن تسيطر بشكل مستمر عليهما وتحتل مساحات كبيرة في ذاكرتهما.

أما رواية شرفات بحر الشمال" فإن بطلها يقتنع بأن لا جدوى من البقاء في أرض الوطن/ مدينة الجزائر، بعد أن أصدرت السلطات قانون الوئام المدني: «سمعت بعض الزغاريد... ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقى دمها عالقا في الذاكرة لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة، وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية»[1].

فيغادر البطل الجزائر إلى مدينة أمستردام ومنها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، يغادر الفنان وطنه في الوقت الذي يعود فيه الكثير من الناس إلى الجزائر واختياره للمنفى ما هو إلا تعبير عن رفضه المطلق لهذا القانون الجديد الذي يسوي في تصوره بين القاتل والمقتول وهذا ما يعبر عنه في قوله: «عندما عاد الجميع على أرضهم أريد أن أغادرها. ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أن الهزيمة المقترحة علي يصعب تحملها وبلعها أنت تذبح في الليل وفي الفجر تسمع في النشرات الأولى للأخبار من ينصحك، يطلب منك ثم يأمرك أن تستقبل قاتلك بكاس الحليب وطبق التمر الصحراوي وأن توقظ ما تبقى من نسائك في البيت ليزغردن عليه»[2].

إذا غادر الفنان يسين الوطن كي ينسى جراحاته بعد عودة القتله إلى شوارع المدينة وأيديهم ملوثة بدماء الكثير من الأبرياء: عزيز، غلام الله، أخو فتنة،... فتنة، زليخة... وغيرهم، بل وكل الذين أحبهم «أريد أن أنسى كل شيء. لقد ذهب الذين كنت أحبهم وانطفئوا واحدا واحدًا وعاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع، ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات»[3].

ولأن يسين كان عاجزا أمام هذا الوضع ويستطع أن يفعل شيئا. انتقل إلى أمستردام يحمل معه هزائم وطنه وخيباته فإننا نجده يتساءل «هل ننسى عندما تشتهي

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص 12.
[2] شرفات بحر الشمال ، ص ص 29. 30.
[3] المصدر نفسه، ص 16.

أن ننسى؟ ما يزال الدم يملأ القلب وعيوننا مثقلة بالمشاهد. الأرض التي عرفتها منذ سنوات تغيرت كثيرا وسقطت تربتها من يدي كورقة محروقة»[1].

وحين يفتح يس أبواب منفاه ويغلق أبواب الوطن، يحاول أن يلملم بعض أشيائه علها تهون عليه بعضا من غربته المكانية «صورة الولد وزليخة وأمي وإطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية... واللوحتين اليتيمتين لفان غوخ اللتين أهداهما لي صديقي العشي الفنان الذي هاجر إلى كندا حزينا»[2].

وبمجرد إقلاع الطائرة يدرك يسين مدى ضيق المكان/الوطن ورحابة السماء التي أضحى يحلق فيها، وهذا ما أعطاه أملا في مستقبل يرسخ فيه أقدامه على أرض الواقع «السماء ليست بكل هذا الجفاء الذي تصورته، ما يزال هناك متسع للشفاء من جراحاتنا، كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر. مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا كلما امتدت نحوه زاد اتساعا وغموضا»[3].

يختار يسين المنفى، وهو يؤمن بأنه«انتحار نوعي»[4]. وأن الموت في رحابة «أهون من النسيان القاتل في أرضك»[5]. وحين يقبل على أمستردام تبدو له مختلفة عن الوطن.

هذه أمستردام الشهية؟ المدينة البريئة والعذبة، التي تنام على الماء... طرقها ناعمة مثل جلد مراهقة مدينة هادئة ماعدا هرير السيارات الخافت، والتزام المطرز بالألوان الغربية، الذي يشقها طولا وعرضا وغيمة رمادية ومطر لا يتوقف أبدا.

وهذا الجمال الخلاب، لهذه المدينة الأوربية، يذكره بجمال مدينته المسروق وبؤس أهلها وضيق الحياة على الإنسان فيها، فكل شيء في أمستردام، يبدو للبطل منظما «وكل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة لا شيء فيهم

---

(1) المصدر نفسه، ص 6.
(2) المصدر نفسه، ص 12.
(3) المصدر نفسه ،ص 17.
(4) شرفات بحر الشمال ، ص 16.
(5) المصدر نفسه، ص نفسها.

من شطحنا وبؤسنا»[1]، وحتى الأمكنة لا يطالها النسيان والتهميش فتبقى حية في ذاكرة أهلها على عكس ما هو عليه أمرها في الوطن.

عندما خطا البطل الخطوات الأولى داخل الغرفة في منفاه، عرف لماذا تموت الأمكنة وتحيا بالذاكرة: «الأمكنة في بلادنا مثل الناس، تولد داخل الشطط وبسرعة تموت، كل ما في الغرفة يحيل إلى القرن السابع عشر البهو الطويل... السقف العالي... الحيطان السميكة...»[2].

إن الغرفة التي استقر بها البطل في أمستردام تحمل بما تتوفر عليه من أثاث يعود إلى القرن السابع عشر دلالة الارتباط بالموروث الحضاري الذي يحمل عبق الماضي ويمثل الذاكرة التاريخية لهذه الشعوب المخلدة لماضيها الذي يمثل ذاكرتها الحضارية.

يتقاطع مصير البطل "ياسين" في شرفات بحر الشمال بمصير شخصيات عديدة تعيش هي الأخرى محنة الاغتراب عن الوطن، ومن هذه الشخصيات شخصية حنين التي جاءت أمستردام بذاكرة مثقلة، تعيش على ذكرى الوطن، وتنتظر الموت في كل لحظة وهذا ما تحدث به يسين «في كل يوم يتأكد لي أني سأموت غريبة على هذه الأرض، بعيدة عن كل ما يذكرني بطفولتي وحماقاتي الأولى، وستأكلني تربة أنا غريبة عنها مع أن لحمي معجون داخل هواء آخر»[3].

يحمل المنفى في هذه الروايات دلالات الموت والرحيل الأبدي والاندثار في تربة غير تربة الوطن من خلال موت العديد من الشخصيات بعيدا عن أوطانها، فالمنفى كما جاء على لسان حارس المقبرة: - مقبرة البحر المنسي التي تضم رفاة المهاجرين العرب- «يبدأ بيوم وينتهي بالموت بعيدا عن الأرض»[4]، تورد الرواية بعض قصصهم، وتشرح أوضاعهم، وكيف دفعت بهم ظروفهم القاسية إلى ترك أوطانهم، فقد كانوا عراقيين وجزائريين ومغاربة انتهوا جميعهم نهايات مفجعة.

---

(1) المصدر نفسه، ص نفسها
(2) المصدر نفسه، ص 80.
(3) شرفات بحر الشمال، ص 311.
(4) المصدر نفسه، ص 257.

يبرز المنفى في رواية "سونات لأشباح القدس" بكل ما يتوفر عليه من دلالات سلبية كالاغتراب والضياع والانبتات من الموطن الأم، والانقطاع عن الأهل.

تعيش مي المهجرة الفلسطينية رفقة بعض أفراد أرستها بمدينة نيويورك منذ نكبة 1948 فهي المدينة التي اختارها الأب منفى له ولطفلته الصغيرة فهي في نظره «مدينة كبيرة لا تضيق.. كل ناسها جايين من برا وما فيها حدا يزاود على الثاني، مدينة كبيرة وطيبة وناسها كرماء، استقبلت أناسا كثيرون...عبر تاريخها الحديث»[1].

لكن، وعلى ما تتصف به هذه المدينة من رحابة، واتساع، واحتضان لكثير من المهاجرين، فهي بالنسبة "لمي" مكان غريب يوجج إحساسها بالضياع والاغتراب ويدفها إلى البحث عن مكانها المفقود الذي ضاع منها يوم أن وطئت أقدامها سفينة الرحيل إلى منفاها الأبدي، فقد خاطبها والدها آنذاك «بلادنا ضاقت يا مي، ولم يعد بوسعنا البقاء فيها، جزء منها أخذ منا بالقوة والجزء الآخر سيؤخذ بالسياسة والتقسيمات وسيشرد السكان على المعمورة»[2].

في المنفى تتكئ مي على ذاكرتها، فتستعيد من خلالها ذكريات المكان الأول الذي تركته في طفولتها، وتستعيد معه زمنها الطفولي المسروق «أشتاق لطفولتي وأصدقائي وحدائقي الجميلة ولكن الزمن الذي سرق منا أرضنا لم يمنحنا حتى إمكانية الحلم»[3]. وهذا الزمن الموحش الذي سرق الأرض، سرق كذلك الأهل والأصدقاء والجيران وكل من بقي هناك يحرص ما تبقى من أطلال المكان«خيك يا بنتي.. خيك عليان وميرا قتلهم اليهود الهاجاناه دخلوا عليهم وقتلوهم كلهم»[4].

وهذا الارتباط بالوطن جعل مي تعيش الحاضر على وقع ماضي يسكنها ويستقر في عالمها الروحي وغالبا ما يشعرها برتابة الحاضر، وبرودة أمكنته وافتقادها للحميمية.

---

(1) سوناتا لأشباح القدس، ص 153.
(2) المصدر نفسه، ص نفسها.
(3) سوناتا لأشباح القدس ص29.
(4) المصدر نفسه، ص 220.

وهذه الأحاسيس في حقيقة أمرها لا تتعلق بالذات الساردة وإنما يمكن لها أن تكون تجسيدا لمشاعر أي إنسان يقتلع من جذوره ويغترب عن أرضه، التي لا يمكن له أن ينقطع عنها أو أن يستعيض عنها بمكان بديل وهذا الانجذاب للمكان الأول هو ما جعل "مي" تعيش موزعة بين الماضي والحاضر أو بين الوطن والمنفى، ولأنها تعيش هاجس الخوف من فقدان الهوية، فإنها لا تتوانى في استحضار المكان كلما لاذت لذاكرتها وأيضا استحضار روائحه العبقة في كل الأمكنة، فحين تزور الأردن وتقف على حافة البحر الميت، تتسرب إليها رائحة المكان المستباح«شممت رائحة القدس وحليب أمي وأحسست بطعم القهوة المسائية على لساني... وجدتني أدور في الحارات القدسية حارة حارة، وبابا بابا: الحرم القدسي الشريف وحارة اليهود... وحارة المغاربة مع باب المغاربة»[1]. و تتساءل: «لا أدري إذا ما كان بمقدوري أن اسمي هذه الأرض، أرض أجدادي مات عليها الكثيرون لكن الذين استلموها لم يطلقوا للدفاع عنها رصاصة واحدة... كل شيء تغير و لم أعد قادرة على تحمل هذه التفاصيل»[2].

وهذا التوحد بالوطن الأم جعل الخوف من تحول المكان واندثار معالمه يستبد بـــ"مي": «ماذا سأقول لابني عندما يكبر...كل شيء تغير...ماذا سأحكي له عن أرض لم تعد موجودة و عن أناس لم أعد أعرف أماكنهم؟... هل سأحدثه عن أرض أصبح يسكنها آخرون و عمرتها أقوام و أجناس جاءت من كل أصقاع الدنيا»[3].

إن سؤال تحول المكان الذي تطرحه الرواية، هو سؤال الحاضر الدامي سؤال المكان المسلوب الذي طرد أهله و شردوا في أصقاع العالم، ليحل محلهم أناس آخرون السؤال الذي لم تستطع مي أن تخفف من صداه إلا من خلال عالم الألوان الذي تصوغ بواسطته عالمها المفقود.

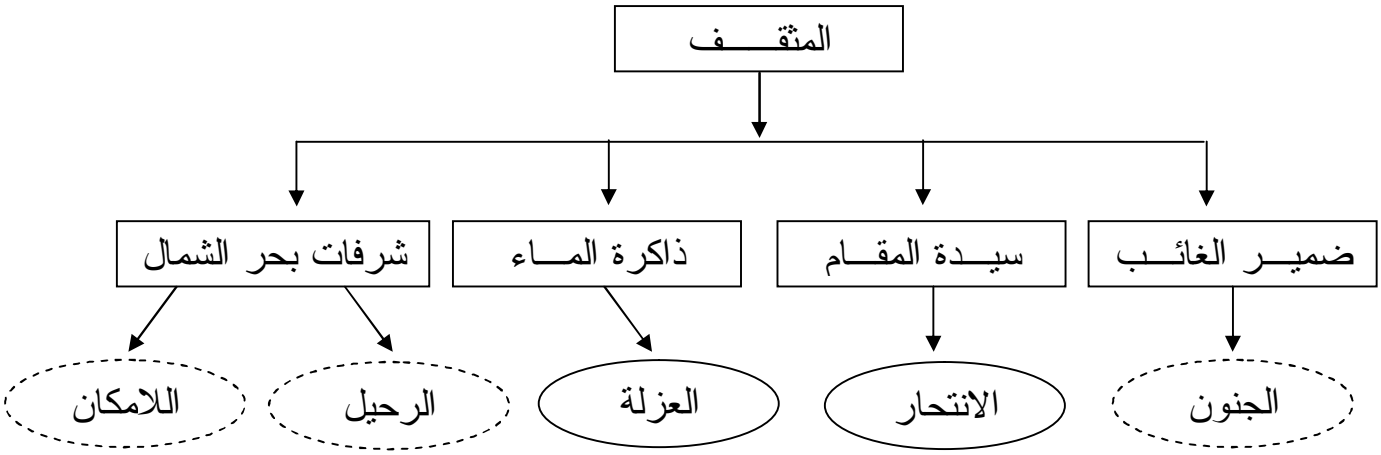
والرواية لا تعيد سؤال تغير المكان، فحسب، وإنما تعيد أيضا مختلف الأسئلة الجوهرية التي تؤرق الكيان الفلسطيني: كسؤال الولادة والاقتلاع من الأرض

---

[1] سوناتا لأشباح القدس ، ص 275.
[2] المصدر نفسه، ص 273.
[3] سوناتا لأشباح القدس ص273.

والمصير المعلق بين الرجوع للوطن أو اللا رجوع... وغيرها من الأسئلة العميقة الموجعة.

وحري بنا أن نشير إلى أن أبطال واسيني في النماذج الروائية المختارة- الذين غادروا الوطن إلى المنفى لم يجدوا صعوبة في التأقلم مع المكان الجديد والاندماج في ثقافة الآخر، فهي شخصيات واعية ومثقفة (الأستاذ الجامعي، الفنان العالمي الموسيقي، الرسام) بدا لها المنفى (مكان الأخر) مكانا ودودا لأتلاف الذات والأخر، وهذا التفاعل الإيجابي أضعف نوعا ما مبررات التقاطب بين الوطن والمنفى في بعض المقاطع السردية ومما سبق تتشابه مصائر المثقفين الجزائريين في أغلب الرواية موضوع الدراسة ويمكن أن نمثل لها بالترسيمة الآتية:



مـــآل المثقـــف فـــي النمـــاذج الروائيـــة

إذا كانت ظروف القهر والخيانة التي تعرض لها الإعلامي الحسين في راوية "ضمير الغائب" أفضت به إلى الجنون في مدينة غطتها الأعشاب الضارة ،وأضفت عليها الازمة: "خسارة الدم إلي ضاع" إحساسا بالموت والضياع، فإن الأستاذ الجامعي والكاتب الروائي في "سيدة المقام" لم يستطع احتمال الفاجعة التي آلمت به بعد مقتل مريم(رمز المدينة) وموت الثقافة في وطنه، وبعد أن بلغت به الخيبة والتذمر من الواقع حدتهما, قرر الانتحار أسوة بصديقته الشاعرة صفية كتو فيضع بذلك حدا لحياته.

وفي رواية "ذاكرة الماء" يقرر الأستاذ الجامعي عند عجزه في أن يجد آذانا صاغية، تساعده على تجاوز الواقع المأساوي في المدينة، يضطر إلى العودة إلى

فضائه المغلق, ويعلن عجزه على تغيير هذا الواقع, في حين تدفع نفس الظروف بالفنان النحات في رواية "شرفات بحر الشمال" إلى الهجرة والرحيل عن عالم المدينة إلى مدن أخرى يعتقد أنها مدن النور والحضارة.

ومما سبق لم يأت المكان بمعزل عن عنصر الزمن، فقد برزا مرتبطين ارتباطا شديدا، وأدى ذلك إلى صعوبة الفصل بينهما في النماذج الروائية المختارة، فالمكان يحتضن الزمن بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ويحتضن أزمنة أخرى كالزمن الطبيعي والزمن الأسطوري, وقد أدى ذلك إلى تعدد الأمكنة وتنوعها.

كما يرتبط المكان بالشخصية الروائية باعتبارها محور الفعل الروائي، وقد أدى هذا الترابط بين العنصرين إلى صعوبة الفصل بينهما، فهما متلازمان يؤثر كل منهما في الآخر ويدل عليه، بحيث يقدم المكان حسب الوضع النفسي للشخصية، وتقرأ الأمكنة في الروايات في تقاسيم وجوه الشخصيات، كما تقرأ آثارها السلبية والإيجابية في سلوكاتها وانفعالاتها، وبذلك تعكس الروايات وعيا بالتداعيات النفسية للأمكنة/ القرية/ المدينة (الوطن)/المنفى، ولآثارها في سلوكات الشخوص وفي المعطيات الاجتماعية.

خاتمة

واكبت النماذج الروائية المختارة تحولات الواقع الوطني الجزائري والتزمت بطرح قضاياه وإشكالاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد ألقت هذه التحولات بظلالها على صورة المكان الروائي، و أثرت تأثيرا عميقا في بنيته الدلالية، وبدت مظاهر المكان وتجلياته في الروايات –من جهتها- علامات دالة عن أهم المراحل التي مر بها تاريخ الجزائر الحديث كمرحلة الثورة، الاستقلال، التحول الاشتراكي، التراجع عن المسيرة الاشتراكية، الأزمة الوطنية، وما صاحبها من تطورات، كما بدت الأمكنة أيضا علامات دالة على ما تتميز به كل مرحلة من المراحل المذكورة عن الأخرى وتعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية في كل مرحلة.

لم تتقيد الروايات المختارة بطرح قضايا و إشكالات الواقع الوطني الجزائري, بل تجاوزت ذلك إلى طرح مختلف القضايا القومية والإنسانية البالغة الحساسية، وقد أدى هذا التنوع الموضوعاتي إلى تعدد ألأمكنة وتنوع وظائفها التقنية وأدوارها الرمزية وأبعادها الدلالية.

ومما سبق, ركز البحث على تتبع تطور فكرة المكانية لدى الروائي واسيني الأعرج, من خلال دراسة عينة من رواياته ,وقد انتهى إلى النتائج الآتية:

ـ أولت الروايات الأولى للكاتب عناية خاصة بفضاء القرية, وقد أبرزت صورة القرية وتحديدا في روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز" عالما يرزخ تحت طائل الفقر والتهميش والعطالة، بالرغم من التضحيات الجسام التي قدمتها إبان الثورة المسلحة، ولم تسعفها الإصلاحات الاقتصادية والاجتماعية في الخروج من حالة التخلف التي تعيشها وظلت تقبع في دوائر العزلة والتهميش, تهيمن عليها ذهنية ماضوية: الإقطاع وأعوانه (ماتبقى) أو السلطة الرجعية المستبدة (نوار اللوز).

إذا تمثل القرية النمطية والسلبية والثبات والتردي على مختلف الأصعدة وحتى على مستوى طبيعتها القاسية التي تكرس انغلاق المكان وتدهور أوضاعه ,وعلى الرغم من هذا الإيقاع الرتيب للحياة في القرية، فإننا نجدها تتحرك حركتها الذاتية الخاصة لتصنع مصيرها , بحيث تسعى الشخصيات جاهدة: الفلاحون في (ما تبقى)، سكان البراريك في (نواراللوز) إلى رفض هذا الواقع والتطلع إلى تغييره، وإبراز أهم

العوامل المؤثرة –سلبا-على المكان وفي مقدمتها العامل الاقتصادي والثقافي وهذا النزوع التفاؤلي، يؤكد الرؤية الواقعية الاشتراكية التي تصدر عنها الروايتان, وهي الرؤية التي أسس لها في الرواية الجزائرية الأديب الطاهر وطار في تجاربه الإبداعية الرائدة، وقد تحول عنها الكاتب واسيني الأعرج في رواياته التجريبية اللاحقة, لصالح رؤية فنية شعرية أكثر تبلورا ونضجا, كانت صدى حقيقيا لتحولات الواقع الوطني في ظل أفول البنية الاجتماعية المعبرة عن أيديولوجيا السلطة الحاكمة.

ــ تظهر القرية في النماذج الروائية مكانا مرفوضا, تسعى الشخصية إلى تغييره إلى الأحسن، ولعل الاستثناء تمثله رواية "سيدة المقام" وضمير الغائب اللتين تبرز فيهما القرية بالنسبة للأبطال الذين ينحدرون من أصول ريفية, ويعيشون- في الزمن الحاضر-بالمدينة مكانا حميميا ومرتعا خصبا للتخيل والعودة الوجدانية إلى قيم الحب والخير والجمال والبراءة، ومن هنا تمثل علاقة الانفصام بين الشخصية الروائية و المدينة مرآة تعكس مختلف القيم الخلافية بين عالم القرية وعالم المدينة.

ــ صاحب الالتفات الى القرية - باعتبارها المنبت الأصلي للشخصية الروائية- التفات إلى هويتها الثقافية، وأبعادها الحضارية المتصلة بالذات , وبقيم تأصيلها وتأكيد هويتها.

ــ أدى الموروث المحلي بأشكاله المتنوعة دورا هاما في رسم تقاسيم الأمكنة وتكثيف دلالاتها، فقد تسربت مختلف الأنواع التراثية من أمثال وأغاني وتعابير ومعتقدات شعبية محلية وأساطير وحكايات (لونجا والغول , ودعة مشتة سبعة ,الجازية الهلالية ...) إلى الروايات, وأبان تواترها الشديد وتحديدا في رواية "ما تبقى" و "نوار اللوز" عن مدى تجذر هذه الأشكال التراثية في التكوين الثقافي للكاتب ، وترسخها في وجدانه وتفاعلها مع خياله , كما عبر أيضا عن حرص الروائي الشديد على تفعيل التراث الشفوي الجزائري و إخراجه من دوائر التهميش والإقصاء إلى عوالم الرواية الرحبة, مما أسهم في إقامة دعائم ذاكرة سردية جزائرية ,تستفيد من تراث المكان ومن ثقافة الذات, وينخرط هذا النزوع إلى استثمار الموروث ضمن مذهب التجريب والسعي إلى تحديث النص الروائي وتأصيله .

ــ تولي رواية التسعينيات لدى الكاتب واسيني الأعرج اهتماما خاصا بالمدينة, فهي مكان أساسي, يمثل إطار القسم الأكبر من تجاربه الروائية, وهذه العناية جعلت المدينة تسكن روايات الكاتب، وتهيمن على مساحات نصية شاسعة. والمتابعة الحثيثة لهذه الروايات تؤكد اهتمام السرد بمدينة الجزائر العاصمة, وانصرافه إلى شوارعها وأحيائها ومعالمها التاريخية و الحديثة, و أيضا إلى شواطئها... يسميها السارد بأسمائها, حتى يوهم القارئ بواقعيتها, ويقوي إحساسه بوجودها.

يقف وراء الاهتمام بهذه المدينة "الأم" غناها الروحي, وعمقها التاريخي وأبعادها الواقعية الحديثة، إذ إنها تمثل مادة استلهام خصبة لما لا حدود له من عناصر المكان والزمن, وقد استطاع الروائي أن يلم أشتات هذا المكان في رواية "البيت الأندلسي" التي كانت حقا رواية مدينة الجزائر العاصمة, تتبع فيها السارد تحولات المكان بين الماضي والحاضر وقد كان لهذا الاحتفاء الكبير بهذه المدينة وظيفته الدرامية, فهي عمق الوطن الذي يتلقى أكثر من غيره ضربات العنف الموجعة وصدماته المروعة في نصوص الكاتب التي تعرضت لأزمة العنف في التسعينيات, ولا يقتصر حضور المكان المرجعي في النماذج الروائية المختارة على مدينة الجزائر العاصمة, وإنما احتفت الروايات بأماكن مرجعية أخرى داخلية :سيدي بلعباس ,وهران..أو خارجية كباريس وأمستردام ... ويتواتر استدعاء مدن مرجعية كثيرة في رواية "كتاب الأمير" باعتبارها رواية تاريخية أساسا, أسهمت المدن المذكورة في إغناء المكان المتخيل, وتوسيع دوائر السرد بنقل حالات المكان الواقعي إلى النص الروائي.

لكن و على الرغم من انفتاح روايات الكاتب على المكان الوطني, وانفتاح الجزائر على مصراعيها في هذه الروايات, إلا أنها (الروايات) لا تولي اهتماما بفضاء الصحراء , ولا تستثمر دلالاته وجمالياته النادرة, باعتباره يشغل مساحة شاسعة من الفضاء الجغرافي للوطن, ويشكل عمقا فكريا وحضاريا في الذاكرة الثقافية الجزائرية, يقتضي الاهتمام به في ظل ما يشهد من تحولات, وبخاصة في الزمن الراهن.

ــ والمدينة في روايات الكاتب ليست مجرد بيوت وأحياء وشوارع وطرقات ممتدة –لا غير– و إنما هي أيضا مكان لتجربة الذات الساردة, ومجال لمنظومة من

العلاقات المتشابكة والمعقدة، تكشف عن حالة التمزق والضياع التي يعانيها المجتمع المديني في ظل غياب الوعي بالمكان وهيمنة سياسة التسلط ومن هنا, سعت الروايات إلى إدانة المدينة ، و إلى إشعار القارئ بمدى زيفها وقسوتها وتدميرها ونفيها للذات.

ــ تمثل المدينة الوطن مكانا طاردا للأبطال, يضيق بالشخصية, ويبرز عامل قهر وتهميش يدفعها للرحيل إلى فضاءات المنفى في حين تظهر مدينة الآخر مكانا للحرية وموطنا للحياة الكريمة والعدالة الاجتماعية, وهو إلى جانب هذا يمثل مكانا للتسامح ومنبعا للجمال والفن والاعتراف بالآخر، وهذه الصورة –الجميلة- التي تحملها الروايات لمدينة الآخر، جعلت الصراع الحضاري بين المكان الداخلي /الوطن والمكان الخارجي /المنفى فاترا على غرار ما هو عليه في رواية "شرفات بحر الشمال", الرواية التي تحولت فيها النظرة للآخر إلى ما يشبه الانبهار بحضارته وبثقافته, لذلك فهي لم تقدم صورة صادقة عن الآخر, وإن كانت قد اقترحت على قارئها أسلوبا للتعامل مع الآخر (الغربي).

ــ تنزع الروايات المختارة إلى الأمكنة المفتوحة الرحبة المتسعة, بسبب توق الشخصية الشديد إلى التحرر والإنعتاق من أسر الحاضر المليء بالتوتر والقلق, مقابل إهمال نسبي للبنى المكانية المغلقة ، وسواء أكان المكان مفتوحا أم مغلقا, فقد عادى الوظائف المنوطة به واستطاع أن يعبر عن حالة التحول التي تطال المكان ,فالبيت لم يعد المكان الأليف والسوق ,لم تعد مصدرا للمتعة والفرجة والتبضع والشارع لم يتسن له في ظل دمار العنف الاحتفاظ بملامحه, وقيمه الجزائرية الأصيلة, وقد برزت مختلف الأماكن ، التي تتوفر عليها الروايات شديدة التأثر بالمكان الإطاري العام الذي يحتضنها، وأيضا بالشخصيات التي تتحرك في رحابها، إذ إن كثافة تنقلات الشخصية (الأبطال), أدت إلى تعدد الأماكن, وتنوعها, وقد تطلب ذلك توظيف تقنيات عديدة للسيطرة عليها.

ــ تتحدى بعض الشخصيات انغلاق المدينة/ الوطن على القهر والعنف والموت والتخلف، وتتحول عنها إلى البحر الذي يمثل في الروايات الامتداد اللامتناهي ومكانا للحرية والتأمل والتذكر أو النسيان بعيدا عن صخب المدينة وضوضائها , فالبحر مثلما

يتصور الأبطال وحده القادر على منحهم ما يطلبون من الراحة والانعتاق, ومن هنا فقد عبرت أغلب الروايات المختارة وبخاصة روايتي "سيدة المقام" و"كتاب الأمير" عن عشق أبطالها الشديد للبحر, وولعها الكبير بسحره وجماله, فكان بذلك فضاء عامرا بمختلف الأبعاد الدلالية النفيسة والحضارية .

ــ خصّ الكاتب المكان العربي المفقود بروايته كريماتوريوم (سوناتا لأشباح القدس), النص الذي أدى فيه المكان الذاكري (القدس الشريف) دور البطولة بلا منازع، وتكرر فيه السؤال عن الهوية الفلسطينية بالشتات، وعن ضرورة تغيير أساليب مواجهة الآخر, وتوظيف الإبداع والفن، عوامل مقاومة لإيصال صوت الأنا للآخر.

ــ تتنوع أساليب وطرق تقديم الأمكنة في النماذج الروائية المختارة ,ويمثل الوصف أداة مهمة في تصوير المكان وتجسيد تفاصيله وأشيائه, و بخاصة في الروايات ذات التوجه الواقعي على غرار روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز", وقد تراوح بين وصف آلي واقعي بسيط وآخر تعبيري خلاق، على غرار المقاطع الوصفية الشاعرية التي تحملها روايتا "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" ، التي استثمرت الألوان والأضواء والروائح، في التعبير عن قضايا المكان, وانشغالات الذات, وقد وسم الوصف الأماكن والأشياء والشخصيات بملامح خاصة, واستطاع أن ينفذ إلى عمقها الحضاري, وجوهر دلالاتها ، مؤكدا تجذرها وانتماءها المحلي.

إضافة إلى تقنية الوصف استعانت الروايات المختارة في تقديمها لأمكنتها بتقنية الحوارية من خلال تفاعلها مع الموروث الثقافي المحلي, كما استعانت بملامح الشخصيات, و بخاصة الشخصيات المرجعية, و أيضا وظفت أساليب سردية متنوعة جرى توظيفها بطرق تخدم المكان, وتكشف عن أبعاده ودلالاته القصية.

من بين الأساليب التي توسلتها الروايات نشير إلى: أسلوب التداعي الحر والحوارات المختلفة, والتذكر، والحلم والرحلة، والترسل، وأيضا توظيف السيرة الذاتية للرواة والوثيقة التاريخية وسرد الخبر الصحفي والتلفزي...

كما اشتغلت بعض الروايات على اللغة الشعرية (الشاعرية) التي تعكس تعالق الرواية والشعر, وقد أضفت هذه اللغة أجواء درامية على المكان الروائي على غرار

ما نقرأ في رواية:"سيدة المقام"، و"مصرع أحلام مريم الوديعة" و"سوناتا لأشباح القدس".

ــ تكشف بعض الروايات وتحديدا" سيدة المقام"، "سوناتا لأشباح القدس"، "شرفات بحر الشمال" - باعتبارها روايات ذات توجه حداثي - امتداد آفاق التجريب لدى الروائي, من خلال استثماره لبعض الفنون الجميلة كالرسم والموسيقى والرقص في التعبير عن قضايا المكان وإشكالاته المستعصية.

ــ أدت تعقيدات الواقع وإكراهاته المتنوعة, وتبدد أحلام الشخصيات إلى تعقد بناء المكان الروائي, من خلال المراهنة على استخدام تقنيات واستراتيجيات معقدة: كأنسة المكان وأسطرته, وترميزه ، مما أتاح للكاتب هامشا أرحب من الحرية للتعبير عن رؤاه وأفكاره, وسمح له بتشخيص أزمة المكان, ورصد مفارقات الراهن.

تهتم الروايات المختارة اهتماما كبيرا بعنصر الزمن, وقد بدا على غرار عنصر الشخصية الروائية متلازما مع المكان, وبدا المكان محددا بالزمن الذي تبرزه القرائن, والإشارات الزمنية المختلفة, بل إن مختلف التمظهرات المكانية في الرواية لتتنوع أبعادها الدلالية بحسب عنصر الزمن .

تطرح الزمكانية في الروايات المختارة, وبخاصة في رواية "كتاب الأمير" علاقة الروائي بالتاريخي, بحيث تتوازى الروايات كنص إبداعي معاصر مع المكان التاريخي الذي يقتحم العوالم الروائية ملتبسا ببعده الزماني (القصبة القديمة) في كل من "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" (ميناء سيدي فرج ,الجزائر القديمة اكوسوم) في "ذاكرة الماء", و(تكدامت و المرسى الكبير...) في" كتاب الأمير".

تشتغل الروايات في استعادتها للماضي على الذاكرة, من خلال استرجاع الأبطال للماضي البعيد كاسترجاع زمن الطفولة, أو الزمن التاريخي (الثورة المسلحة , ثورة الفلاحين), أو استرجاع الماضي القريب كاسترجاع أحداث أكتوبر الدامية- في مرحلة الثمانينيات- التي تمثل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الجزائر الحديث, وتهدف الاسترجاعات المذكورة إلى الكشف عن عمق التحول في حياة الشخصيات, وترمي

أيضا إلى إبراز حجم التغير الناجم عن حركة المجتمع, بحيث تلتبس في هذه الاسترجاعات السردية سيرة الذات بسيرة الوطن, ويتحول كل منهما مرآة للآخر.

إذا تمثل الروايات المختارة ذاكرة, تحاول احتواء المكان والزمن ,تحمل في تجاويفها كثيرا من الأحداث والوقائع والمآسي والآلام التي يجتهد الرواة في إبعادها واستبدالها بواقع جميل مفعم بالحياة, وبذلك لا تمثل هذه النماذج الروائية وعاء لذاكرة منكسرة مشروخة, وإنما هي إبداع أدبي لذاكرة حية ومتجددة.

تخضع الروايات المختارة إلى رؤية أحادية, يسيطر من خلالها الرواة على العوالم الروائية للنصوص, وبذلك تخضع رؤية المكان الروائي لوجهة نظرهم, وتسير وفق ما رسموه من تفصيلات سردية, ولعل الاستثناء تمثله رواية "نوار اللوز" و"كتاب الأمير" اللتان يتراوح على سرد أحداثهما ساردان. وعموما, تطغى رؤية الراوي السوداوية للواقع على تقديمه للأمكنة, فتبدو هذه الأخيرة على درجة من الضيق - رغم سيطرة الأماكن المفتوحة- وأيضا القتامة والوحشة و العدوانية, والحال نفسه حينما يعمد الراوي إلى انتخاب شخصيات, تدعم وعيه, فإن وعي هذه الشخصيات, يظل محكوما بوعيه الخاص, إذ إنه يصادر أصواتها, ويملي عليها حركاتها وانفعالاتها, بل يحولها إلى قنوات تتحدث بأفكاره, وتصدح بقناعاته ومواقفه. وعن علاقة الشخصية بالمكان في النماذج الروائية المختارة, يمكن القول : إن الشخصية والمكان عنصران مرتبطان ارتباطا عضويا, فالمكان له تأثيره على الشخصية كما أن الشخصية لها تأثيرها على المكان , باعتبارها مصدر الفعل الروائي, وأدى هذا الترابط إلى صعوبة الفصل بينهما ,فهما متلازمان يكمل كل منهما الآخر, ويبرزه , بحيث يقدم المكان بحسب الوضع النفسي للشخصية, وتقرأ الأمكنة في تقاسيم وجوه الشخصيات كما تقرأ صورتها السلبية, أو الإيجابية في سلوكاتها وانفعالاتها .

تكشف الروايات المختارة عن جملة من علاقات الصراع المكاني التي تعيشها الشخصية الروائية, لعل أهمها: الصراع على الأرض قبيل فترة الاستقلال وبعدها,وصراع الذات المثقفة في المدينة ضد القهر والاستلاب, وأيضا من خلال طرح بعض الروايات لجدلية الوطن والمنفى .

عمق التلاحم بين هذين المكونين (المكان والشخصية) دلالات الأمكنة, وكشف عن وعي كبير بتداعياتها النفسية, وآثارها في سلوكات الشخصيات, وفي معطيات الواقع الاجتماعي.

وفي الأخير لا يدعي هذا البحث الإلمام التام بموضوع المكانية في النماذج الروائية المختارة، فأبعاد الوعي المكاني لدى واسيني الأعرج لا حدود لها، وقد أبانت الروايات عن وجوه عدة ومذاهب متنوعة في تعاملها مع هذا العنصر الفني، أفضت إلى تراكم وتشعب دلالاته, وأبقت أبواب البحث في المكانية مشرعة في ظل ما يرفد هذه التجربة الرائدة من روايات جديدة, لعل آخرها "أصابع لوليتا" الصادرة شهر مارس 2012.

المصـــادر و المراجـــع

* القـــرآن الكريـــم روايـــة ورش عـــن مالـــك

أولا: المصـــــادر

1/ المصـــــادر الأساسيـــة

1. واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010.
2. // : ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.
3. // : سيدة المقام، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.
4. // : شرفات بحر الشمال (أمطار أمستردام)، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.
5. // : ضمير الغائب، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
6. // : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،لافوميك ، دار الإجتهاد (د.ط)، 1993 .
7. // : كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.
8. // : كريماتور يوم (سوناتا لأشباح القدس)، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2009.
9. // : ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الحرمق، سوريا 1983.
10. // : مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الفضاء الحر، الجزائر ،2001.
11. // : نوار اللوز، دار الحداثة بيروت، لبنان، ط1، 1983.
12. // : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، القسم الأول و الثاني، 1983.

2/ المصـــادر المساعـــدة

1. إبراهيم الكوني: المجوس، الدار الجماهيرية، طرابلس، دار الأفاق الجديدة، المغرب، ج1، 1991.
2. إبراهيم نصر الله: براري الحمى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (ط.د)، 1985.

3. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981.
4. ابن شهيد(أحمد ابن محمد): الديوان، ج وتح يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، (د.ط).
5. أبو نواس(أبو علي الحسن): الديوان، تح أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
6. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ، لبنان ،ط2 ،1973.
7. ألف ليلة وليلة، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
8. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تج محمد الحسين بن الخوفة، تونس، (د.ط)، 2008.
9. سيبويه: (أبو البشر عمر بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، مج 1، تح عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1.
10. الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ط)، 1982.
11. // : اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1983.
12. عبد الحميد بن هدوقة:الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(د.ط)، 1983.
13. // : ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ط) (د.ت)
14. عبد الرحمن ابن خلدون : المقدمة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، (د.ط)، (د.ت)
15. عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط9)، 1993.
16. // : بادية الظلمات، المؤسسة الغربية للأبحاث، بيروت، لبنان، (ط4)، 1992.

17. غسان كنفاني: رجال تحت الشمس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
18. قداما ابن جعفر: نقد الشعر ، تح كمال مصطفى ، القاهرة ،(د.ط) ،(د.ت)
19. مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

ثانيـــا: المراجـــع

1/ العربيـــة

1. إبراهيم أحمد ملحم: شعرية المكان،(قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2011.
2. إبراهيم الفيومي: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2001.
3. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
4. إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي (الجزائر أنموذجا)، 1925-1962، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
5. إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.
6. إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
7. إحسان عباس: النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
8. إحسان محمد الحسن: البناء الاجتماعي والطبقية، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
9. أحمد التكلاوي: الإنسان والتحديث (قضايا فكرية ودراسات واقعية)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، (د.ط)، 1980.

10. أحمد اليبوري: في الرواية العربية (التكون والاشتغال)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
11. أحمد بن نعمان: نفسية الشعب الجزائري، شركة الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1994.
12. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
13. أحمد حميد النعيمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ناشرون، بيرون، لبنان، ط1، 2010.
14. أحمد خليل الموسوي، آفاق الرواية (بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية)، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، ط1، 2002.
15. أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009.
16. أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية(د.ط)، 1989.
17. أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1984.
18. الأخضر بن السايح: جماليات المكان القسنطيني (قراءة في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)، دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2007.
19. إدريس خيضر: التفكير الاجتماعي الخلدوني وعلاقته ببعض النظريات الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، 1983.
20. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار القارئ للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001.
21. إليا الحاوي: في النقد الأدبي، (مقدمة جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط5، 1986.
22. إلياس خوري: الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

23. أمنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1992.
24. أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.
25. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء (المغرب)، (د.ط)، 1987.
26. أيمن بكر السرد في مقامات الهمذاني (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
27. باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدار للكتاب، عمان، الأردن، ط1، 2008.
28. بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائريــ (جماليات و إشكاليات الإبداع)، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2002.
29. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.
30. // : التجريب وارتحالات السرد الروائي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
31. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1996.
32. توات الطاهر: أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنيين السابع والثامن هــ، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2010.
33. فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب منوبة، تونس، (د.ط)، 2002.
34. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000.
35. جمال شحيد: في البنيوية التكوينية (دراسة لمنهج غولدمان)، دار بن رشد للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

36. حازم ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
37. حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011.
38. حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
39. حسن الأشلم: الشخصية الروائية عند (خليفة حسن مصطفى)، مجلس الثقافة العام سرت ليبيا، (د.ط)، 2006.
40. حسن المؤدن: الرواية والتحليل النصي (قراءة من منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.
41. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
42. حسن حجاب الحازمي: البطل في الرواية السعودية (دراسة نقدية حازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000.
43. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة بن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، ط1، 1987.
44. حسن محمود، الضفة الأخرى، (دراسة في الثقافة والأدب والنقد، دار وائل للنشر عمان، الأردن، ط1، 2008.
45. حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
46. حسين فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (د.ط)، 1989.
47. حميد لحمداني: النقد الروائي و الايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
48. // : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

49. حنان محمد موسى الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (عبد المعطي حجازي نموذجا)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006.
50. خالد حسين: شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل) دار التكوين للترجمة والنشر ،ط1 ،2008.
51. // : شعرية المكان في الرواية الجديدة (إدوارد الخراط نموذجا)، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ط)، (د.ت).
52. // : في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
53. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
54. الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، (د.ط)، 2005.
55. خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
56. خنوف علي: السلطة في الأرياف مطبعة العناصر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
57. رشيد بن مالك: السيميائية السردية، دار مجدلاوي عمان، الأردن، ط1، 2006.
58. رفيق صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط1، 2008.
59. زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، ج1، (د.ط)، (د.ت).
60. زياد العوف: الأثر الأيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
61. سامي اليوسف: الخيال والحرية (مساهمة في نظرية الأدب)، دار كنعان للدرسات والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 2003.
62. سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

63. // : المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
64. سراح نادر: حوار اللغات (مدخل إلى تبسيط المفاهيم اللسانية الوظيفية)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
65. سعاد سعيد: سيكولوجيا الأدب (الماهية والاتجاهات)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د.ط، 2008.
66. سعيد بن كراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
67. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
68. // : الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1997.
69. // : تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
70. // : قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
71. سلمان كاصد: الموضوع والسرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي، (د.ط)، 2002.
72. // : عالم النص، (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003.
73. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، (د.ط)ن (د.ت).
74. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)، 1984.
75. // : القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2002.

76. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
77. شريف الشافعي: المكان الشعبي في روايات نجيب محفوظ (بين الواقع والإبداع)، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة، ط1، 2006.
78. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
79. شكري عزيز ماضي: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس، ط1، 1996.
80. صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
81. // : سحر النص (من أجنحة الشعر إلى أفق الأدب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
82. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2000.
83. صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
84. صالح مفقودة: دروس في الأدب الجاهلي والأموي، ج1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2003.
85. صالح مفقودة: صورة المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (ط1)، 2003.
86. صلاح صالح: سرد الآخر (الآنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
87. // : سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
88. // : قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار شرقيات، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

89. // : الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996.
90. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1992.
91. // : صورة القراءة و أشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2005.
92. ضياء الكعي: السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية و إشكالية التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
93. طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
94. طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط12، 1985.
95. عائشة الحكمي: تعالق الرواية والسيرة الذاتية (الإبداع السردي السعودي أنموذجا)، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006.
96. عادل فريحات: مرايا الروايا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.
97. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
98. عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
99. // : عبد الحميد، المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2001.
100. عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ و الأدب الشعبي، دار المعرفة، (د.ط)، 1968.
101. عبد الرحمن عيسوى: سيكولوجيا الخرافة، منشأة المعارف الإسكندرية، (د.ط)، 1982.
102. عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2007.

103. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله أنموذجا)، مكتبة الآداب القاهرة، (د.ط)، 2006.
104. عبد الستار إبراهيم، الإنسان وعلم النفس، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1985.
105. عبد السلام الشاذلي: تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2006.
106. عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003.
107. عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعرفة للطباعة سوسة، تونس، ط1، 2003.
108. عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
109. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
110. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، (السيرة الذاتية في المغرب)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000.
111. عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر، دراسة سوسيولوجية، تر فيصل عباس، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
112. عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، منشورات الأديب، وهران، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
113. عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
114. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.
115. عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2002.

116. عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2008.
117. عبد المجيد إبراهيم: الرواية والتحولات (أفق التحولات في الرواية العربية) (02)، شهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
118. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
119. // : تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1997.
120. // :عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987.
121. // :نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.
122. // : نظرية القراءة (تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، (د.ت)، (د.ت).
123. عثمان بدري: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
124. // : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2000.
125. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 2000.
126. عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
127. // : علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.

128. عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار الفكر العربي القاهرة، د.ط، 1997.
129. علي المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009.
130. علي سحنون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2007.
131. عمر الخطيب: المسألة الاجتماعية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6، 1982.
132. عمر عتيق: ثقافة الصورة، (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
133. عمر عروة : الشعر الجاهلي دار مدني الجزائر (د.ط) 2004.
134. عمر عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، (دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، (د.ط)، 2001.
135. غادة الإمام: غاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
136. غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار بن هانئ، دمشق، ط1، 1989.
137. فؤاد قنديل: أدب الرحلات في التراث العربي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002.
138. فاتح عبد السلام: ترييف السرد، (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2001.
139. فاضل الانصاري: الجغرافيا الاجتماعية، المطبعة التعاونية، مديرية الكتب الجامعية، دمشق، سوريا، 1978.
140. فرج الله صالح: القرية وسوسيولوجيا الانتقال إلى السوق، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
141. فرحان صالح: جدلية العلاقة بين الفكر والتراث (رؤية نقدية)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1983.

142. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، (دراسة في ثلاث روايات "الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنار")، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003.
143. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار أوروكس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
144. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة (بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)
145. // : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
146. مجموعة من الباحثين: الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
147. مجموعة من الباحثين: كتاب العربي، وزارة الثقافة و الإعلام الكويتي، ط1، 2009.
148. محبة حاج معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1 203.
149. محمد إبراهيم: تجليات المكان في السرد الحكائي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
150. محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ج1، ط2، 2002.
151. // : انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د.ط، د.ت.
152. محمد الجوهري: دراسات في علم الفلكلور، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1992.
153. // : علم الفلكلور، دار المعارف الإسكندرية، جا، ط3، 1978.
154. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، (لبنان)، ط1، 2005.
155. محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي (الرواية الليبية نموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

156. محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل و الإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993.
157. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، (بنياته وابدالاته)، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
158. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
159. // : هيرمينيوطيقا الحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
160. محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1989.
161. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002.
162. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.
163. محمد سالم مستويات اللغة في السرد العربي المعاصرة، (دراسة قصصية في سيما طيقا السرد، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
164. محمد سويتري: النقد البنيوي والنص الروائي، (نماذج تحليلية من النقد العربي (الزمن، الفضاء، السرد)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ت، ط2.
165. محمد عبد الرحمن مرحيا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1987.
166. محمد عيد الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي)، (484هـ- 897هـ) مكتبة الثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
167. محمد عبد الوهاب حجازي: الأطلال في الشعر العربي، (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2001.
168. محمد علي عبد المعطي: قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984.

169. محمد علي قطان: دراسة المجتمع في البادية والريف والحضر، (د.ت)، ط1، 1979.
170. محمد عنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، يناير 2004.
171. محمد غنائم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجبل، بيروت، لبنان، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1992.
172. محمد معتصم: الرؤية الفجائعية في الأدب العربي (في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.
173. محمد مهداوي: جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم (مقارنة تحليلية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2009.
174. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1956.
175. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، د.ط، 1996.
176. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.
177. // : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، (د.ت).
178. مدحت الجيار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 2001.
179. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، (رواية تيار الوعي أنموذجا)، 1967، 1994، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
180. // : جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
181. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005.

182. // : أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.
183. // :المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، (د.ت)، (د.ط).
184. مروة متولي: حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، (دراسة في الموروث النثري وجماليات السرد المعاصر في أدب جمال الغيطاني)، دار الأوائل دمشق، سوريا، ط1، 2008.
185. مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، تر حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983.
186. مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب، الطريق،الشحاذ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
187. مصطفى الخشاب، علم الاجتماع ومدارسه، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1997.
188. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، (د.ط)، 1998.
189. مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
190. مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2001.
191. مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
192. منصور الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
193. مهما القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
194. ناجي الجيوش: الانتحار (دراسة نفسية واجتماعية)، الشبيبة للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)

195. نبيل سليمان: الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، (د.ط)، 1999.
196. // : فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994.
197. نبيل صبحي: المجتمعات الصحراوية في الوطن العربي، (دراسات نظرية وميدانية)، دار المعارف القاهرة، ط1، 1984.
198. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب للطباعة والنشر، ط3، (د.ت).
199. نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
200. نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، (من التأسيس إلى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
201. نينا جميل: الطعام في الثقافة العربية، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1، 1994.
202. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1986.
203. // :الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (د،ط) 1989
204. يسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986.
205. // : الرواية والمكان (دراسة المكان الروائي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2010.
206. يمنى العيد: دار الفارابي، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
207. // : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
208. // : في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

209. يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت، لبنات، (د.ط)، (د.ت).

2/ المترجمـــة

1. إدوين موير، بناء الرواية تر إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية القاهرة، (د، ط)، (د، ت) .
2. الآن روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)، (د، ت) .
3. إيان واط، نشوء الرواية، تر عبد الكريم محفوظ وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د، ط) 1991 .
4. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1999 .
5. بيار شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001 .
6. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر، والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 2000 .
7. بيلز رالف، هويجر هاري، مقدمة في الأنثر، بولوجيا العامة، تر محمد الجوهري، محمد الحسيني، دار النهضة، للطباعة والنشر، القاهرة ج 1، د، ط، 1976 .
8. تز فيطان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1990 .
9. // ، مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005 .
10. جوزيف إكسير، شعرية الفضاء الروائي، تر حسن بوحمامة أفريقيا الشرق المغرب، ط1، 2003 .
11. جوليات غارمدي، اللسانة الاجتماعية، تر خليل أحمد خليل دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1990 .

12. جيرار جبنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، د، ط، 2002 .
13. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية العربية، تر محمود الربيعي، دار عرب للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2000 .
14. رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ترمحي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان ط1، 1987 .
15. سيجموند فرويد، الحلم،وتأويله، تر، جورج طرابيشى دارالطباعة والنشر بيروت، لبنان، ط4، 1982 .
16. سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، إدارة الرشيد للنشر، العراق ط2، 1982 .
17. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر خليل أحمد إبراهيم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط2، 1988 .
18. // ، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوزيع بيروت ، لبنان ط6 ،2006.
19. غوستاف لوبون: روح الاجتماع، تر أحمد فتحي زغلول، تر أحمد السويدي، موفم للنشر، الجزائر، د، ط، 1988 .
20. فردريش فون درلاين، الحكاية الخرافية(نشأتها مناهج دراستها، فنيتها)، مكتب غريب، القاهرة، (د، ط) (د، ت) .
21. فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، المعرب، ط1، 1990 .
22. مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد(من وجهة النظر إلى التبئير)، تر ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ذ. ت)، (د.ط) .
23. مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، سلسلة عيون المقالات الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988 .
24. مجموعة من الباحثين، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سحبان و فؤاد صفا، إتحاد الكتاب العرب الرباط، المغرب ط1 1992 .

25. موريس شرودر وآخرون، نظرية الرواية(علاقة الرواية بالواقع)، تر محسن جاسم الموسوي، منشورات، مكتبة التحرير، بغداد، العراق، (ذ، ط) 1986 .
26. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر، يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة سوريا، (د،)، 1990 .
27. // ،الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ياريس، ط1، 1987 .
28. // ، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق ط2، 1988 .
29. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس منشورات عويدات بيروت لبنان، ط2، 1995 .
30. هنري جيمس، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، تر إنجيل بطرس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، ط، 1972 .

3/ الأجنبيـــة

1. George Poulet,L'espace proustien Gallimard 1963 .
2. Gerrard, Genette, figures 1, Editions . du seuil paris 1965.
3. Gerrard, Genette, figures 2,Editions du seuil paris 1969.
4. Gerrard, Genette, figures 3, Editions du seuil paris 1972.
5. Max weber : la ville paris aubier Montaigne 19974.
6. Roland (Bourneuf) et réal Ouellet, l'univers du roman, presses universitaires de France, 1972 .
7. Sami(Ali) l'espace imaginaire Gallimard, France 1974.
8. Yves Reuter : introduction a l'analyse du roman bordas, paris 1991.

ثالثـــا/ الرسائـــل الجامعيـــة

1. بوجمعة الوالي: الصراع الحضاري في الرواية العربية مخطوط رسالة ماجستير، إشراف واسيني الأعراج، جامعة الجزائر، 93، 4، 9 .

2. رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي (دراية مقارنة)، مخطوط رسالة دكتورا إشراف عز الدين بوبيش، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة (2001-2008) .
3. الطاهر روابنية : اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي (1945، 1975) مخطوط رسالة ماجستير في الأدب المعاصر إشراف معروف خزندار، جامعة الجزائر، السنة الجامعية (1985، 1986) ، ح2 .

رابعـــا: المعاجـــم و الموسوعـــات

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): مج 06، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997.
2. الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر الهروي): تهذيب اللغة، تح على حسن ملامحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، (د.ت).
3. أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج، (A .G)، تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.
4. جميل صليبا: المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، انجليزي، لاتيني): بيروت، لبنان، (د.ط)، 1994.
5. جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003.
6. الرازي (محمد بن عمر الحسن): مختار الصحاح، تح و تع مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.
7. الزبيدي (محمد بن محمد الحسيني الشهير (مرتصى): تاج العروس، مج18، تح علي بشيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1994.
8. الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر): أساس البلاغة، تح باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1998.
9. عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
10. عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2009.

11. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
12. محمد بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984.
13. مراد وهبة: المعجم الفلسفى، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007.
14. مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار الهلال، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2000.
15. ميجان الرديلي وسعد زغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
16. Gremas et courtes : sémiotique dictionnaire Raisonné de la théorie du langage Hachette, Paris, 1977 .

خامســـا/ الملتقيـــات العلميـــة

1. الملتقى الأول عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، ديسمبر 1997، برج بوعريريج، الجزائر.
2. الملتقي الدولي للسرديات (القراءة وفلسفة الاختلاف في النص السردي (يومي 3،4 نوفمبر) 2007، المركز الجامعي، بشار، الجزائر.
3. الملتقى السادس عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، ط3، 2003.

سادســـا: الدوريـــات

1. الأثر: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، عدد 04 ماي 2005.
2. إنسانيات: مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، عدد 01.
3. بحوث سيميائية: دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الزائر، عدد 01 سبتمبر2002.
4. التبيين: الجاحظية، الجزائر، عدد 06، 1993.

5. التبيين: الجاحظية، الجزائر، عدد 07، 1993.
6. التبيين: الجاحظية، الجزائر، عدد 11، 1997.
7. التبيين: الجاحظية، الجزائر، عدد 16، 2000.
8. عالم الفكر: المؤسسة الوطنية للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مج 25، عدد 3 يناير (مارس) 1997.
9. علامات في النقد: النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، م13، عدد 52 جوان 2004.
10. المثقف العربي: مجلة الفكر النقدي و الأدب الجديد، وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، عدد 07، آب 1979.
11. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، عدد7 سنة 2008.
12. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، عدد 18 ديسمبر 2002.
13. مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 14، عدد 03، 1998.
14. المساء: يومية وطنية جزائرية، الاربعاء 28 ديسمبر، عدد 2012.
15. المساءلة: اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عدد 01، 1991.
16. المساءلة: اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عدد 02 و 03 شتاء 1992.

سابعـــا: المواقـــع الإلكترونيـــة

1. http://www.alarob.com/archivesP.P=1690406-2012 / 17H51.
2.http://www.elbilad.net/archives/35402-14/11/2012.
3.http://www.maxforums .net/showthread.php ?t=162598-14/11/2012.
4.http://ejabat.google.com/ejabat/thread ?tid =64156885b25f03b-14/11/2012

ملخص البحث

تناول البحث موضوع المكانية في روايات الكاتب الجزائري واسيني الأعرج, من خلال مقاربة عينة من رواياته, تمثل تنويعات مكانية مختلفة(الريف,المدينة,الوطن,المنفى,المكان الذاكري المفقود...) وتمتد هذه الروايات –تقريبا- على مدار التجربة الروائية للكاتب, فهي محصورة زمنيا بين1982 و2010 , مما يعطي صورة إجمالية لأنماط الأمكنة ودلالاتها في رواياته.

جاء البحث في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة, يمثل الفصل الأول مدخلا إلى المكان والمكان الروائي ,تناول مفهوم المكان في اللغة والفلسفة والفن ,وركز على أهمية المكان الروائي –موضوع البحث- على مستوى الممارسة والتنظير الروائي في النقدين الغربي والعربي,وأشار في الأخير إلى ارتباط الدلالة الأدبية للمكان بمكونات البنية السردية .

في حين خصص الفصل الثاني لرصد أهم الأنماط المكانية التي تتوفر عليها النماذج الروائية المختارة ,تم تقسيمها إلى أماكن إطارية عامة, وأخرى فرعية ,تنضوي تحت سابقتها ,تمت معالجتها وفق مبدأ التقاطب المكاني المفتوح والمغلق,وقد ساعد هذا التقسيم على تتبع تطور فكرة المكانية في الروايات المختارة, كما أعان أيضا على كشف أهم الأبعاد الدلالية التي تضطلع بها مختلف البنى المكانية.

تناول الفصل الثالث من البحث آليات تصوير المكان, وقد جاءت موزعة على محورين: محور التصوير الواقعي البسيط الذي يتأسس على: الوصف,وأيضا التفاعل النصي مع الموروث,وكذا ملامح الشخصيات المرجعية ,ويتصل هذا النوع من التصوير بالروايات ذات الاتجاه الواقعي, وبالرواية التاريخية "كتاب الأمير" أكثر من غيرها من الروايات.أما المحور الثاني, فتناول آليات التصوير الشعري الذي تأسست بالدرجة الأولى على: اللغة الشعرية ,وأساليب السرد المتنوعة, وقد كان لهذه الآليات دورها الهام في الارتقاء بالمكون المكاني وإثراء أبعاده الدلالية .

وحتى يصل البحث إلى استقصاء بقية الدلالات المكانية في ما اخترناه من نماذج روائية,خصص الفصل الرابع لجدلية المكان والزمن والشخصية, وأبان عن علاقات الصراع بين المكان والزمن وأيضا بين المكان والشخصية الروائية ,فقد بدا في الثنائية الأولى الزمن مهيمنا بصورة مطلقة على المكان ,في حين بدا المكان في الثنائية الثانية مهيمنا على الشخصية.

ضمت خاتمة البحث أهم ما تم التوصل إليه من نتائج لعل أهمها تأثر المكان الروائي بمجريات الواقع الاجتماعي وبتحولاته, وانشغال روايات الكاتب بالمكان المديني الذي يعد

مكانا مهيمنا يشغل مساحات نصية رحبة, بحيث تنفتح المدينة الوطن على المدينة العربية, وأيضا على مدن المنفى.

تكشف أغلب الروايات المختارة امتداد آفاق التجريب لدى الكاتب واسيني الأعرج, من خلال استثماره لبعض الفنون الجميلة كالرسم والموسيقى والرقص... في التعبير عن إشكالات المكان. وقد أدت تعقيدات الواقع وإكراهاته وتبدد أحلام الشخصيات إلى تعقد بناء المكان الروائي من خلال المراهنة على استخدام تقنيات وإستراتيجيات معقدة: كترميز المكان وأنسته وأسطرته...

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضوعـــات

مقدمـــــة..... أ-ي

الفصـــل الأول: مدخـــل إلـــى المكـــان الروائـــي 11

1 مفهوم المكان..... 12

1.1 المكان في اللغـــة..... 12

2.1 المكان في الفلسفة..... 16

3.1 المكان في الفـــن..... 21

4.1 المكان في الموروث العربي (الأدبي والنقدي)..... 23

2 المكان الروائـــي..... 33

1.2 مفهومه و أهميته..... 33

2.2 أبعـــاده..... 34

3.2 المكان الروائي والمضمون..... 39

4.2 الدراسات المكانية..... 49

1.4.2 الدراسات المكانية الغربية..... 49

2.4.2 الدراسات المكانية العربية..... 64

5.2 الدلالة الأدبية للمكان..... 74

الفصـــل الثانـــي: أنمـــاط المكـــان في روايـــات واسينـــي الأعـــرج 82

1 تطور المكان في الرواية الجزائرية /جدل الهامش والمركز..... 83

2 أنماط المكان في الروايات 89

1.2 المكان الإطاري العام/ القرية والمدينة..... 89

2.2 البنى المكانية الفرعية..... 110

1.2.2 الأماكن المفتوحة..... 110

1.1.2.2 الشوارع والطرقات..... 111

2.1.2.2 المقهى/ الخمارة/ البار..... 121
3.1.2.2 السوق..... 128
4.1.2.2 المقبرة..... 136
5.1.2.2 أماكن العبادة المسجد/ الكنيسة..... 145
6.1.2.2 المقـــام..... 150
7.1.2.2 الماخور..... 155
8.1.2.2 البحـــــر..... 161
2.2.2 الأماكن المغلقـــة..... 178
1.2.2.2 البيـــــت..... 178
2.2.2.2 السجـــن..... 191
3.2.2.2 مخفر الشرطة..... 198
الفصـــل الثالـــث: آليات تصوير المكان في روايات واسينـــي الأعرج 202
1 آليات التصوير الواقعي..... 203
1.1 الوصف..... 206
1.1.1 وصف الأماكن..... 213
2.1.1 وصف الأشياء..... 224
2.1 ملامح الشخصيات..... 240
1.2.1 الفلاح..... 241
2.2.1 الإقطاعي..... 245
3.2.1 القوال 246
4.2.1 المرأة..... 248
5.2.1 الشخصية التاريخية..... 250
6.2.1 الجماعات(الفلاحون ، المتظاهرون ، الجماعات الإسلامية.. 251
3.1 الحوارية / التفاعل النصي التراثي..... 255

1.3.1 الأمثال..... 260
2.3.1 الأغاني..... 263
3.3.1 المعتقدات الشعبية..... 267
4.3.1 اللهجة المحلية..... 274
2 آليات التصوير الشعري..... 284
1.2 اللغة الشعرية..... 284
1.1.2 شعرنة المكان..... 290
2.1.2 أنسنة المكان..... 298
3.1.2 أنثنة المكان/ المدينة/ المرأة/ الجسد..... 301
4.1.2 تغريب المكان..... 305
2.2 أساليب السرد..... 308
1.2.2 الرحلة..... 311
2.2.2 الرسالة..... 315
3.2.2 الحلم..... 318
4.2.2 التداعي الحر..... 320
5.2.2 السرد الشعبي..... 322
الفصل الرابع: جدلية المكان والزمن والشخصية في روايات واسيني الأعرج 325
1 علاقة المكان بالزمن والشخصيات..... 326
1.1 الزمن و آفاق المكانية..... 329
1.1.1 الذات/ تداعي الذاكرة واستعادة المكان..... 337
2.1.1 الذاكرة التاريخية/ ذاكرة المكان/ ذاكرة الوطن..... 347
3.1.1 المكان والزمن الطبيعي/ تنوع الأزمنة..... 361
2.1 الشخصية و وعي المكان..... 365

1.2.1 الأنا وغطرسة الآخر/ الصراع من أجل الوطن و الهوية.. 377
2.2.1 الفلاح و الأرض/ الصراع من أجل الحلم الاشتراكي..... 380
3.2.1 الصراع من أجل البقاء/ امتداد الماضي في الحاضر..... 386
4.2.1 المثقف والمدينة/ اغتراب الذات وضيق أفق المكان..... 392
5.2.1 الذات وجدلية الوطن/ والمنفى..... 411
الخاتمـــــــــــــــة..... 423
المصـــــادر والمراجـــع..... 432
ملخص البحث..... 456
فهـــرس الموضوعـــات..... 460