الجمهوريّـــة الجزائريـــّة الديمقراطيـــّة الشّعبيـــّة
وزارة التّعليـــم العالي و البحث العلمـــيّ
جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة–
كليّة الآداب و اللّغـــات قســـم الآداب و اللّغة العربيّة
رقم التسجيل:.....
الرّقم التّسلسليّ:.....

المدينة في رواية "اعترافات أسكرام" لعز الدين ميهوبي

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه نظام (ل.م.د، L.M.D)

إعـــداد الطالبـــة: إشراف الأستاذ الدكتور:
وسام درويش يحي الشيخ صالح
شعبـــة: الأدب العربي تخصّص: الأدب الحديث والمعاصر

أعضـــاء لجنـــة المنـــاقشة:

أ.د.رشيد قريبع	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة	رئيسا
أ.د.يحي الشيخ صالح	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة	مشرفا ومقررا
د.زهيرة بولفوس	أ. محاضرة "أ"	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة	عضوا
أ.د.آمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	عضوا
أ.د.رابح طبجون	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة–قسنطينة	عضوا
د.إلهام علول	أ.محاضرة "أ"	المدرسة العليا للأساتذة –قسنطينة	عضوا

السّنة الجامعيّة: 1437–1438هـ /2016م–2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في إنجاز هذا البحث..
بدءًا بالأستاذ المشرف أ.د.يحيى الشيخ صالح.
كما أشكر الأساتذة بقسم اللغة العربية وآدابها وكل الزملاء
والإداريين بالمكتبة المركزية ومكتبة العلوم الإنسانية،
ومكتبة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بجامعة قسنطينة.

الإهداء

إلى الذين أحبهم وأنير دربي بحبهم..

إلى الذين أحبوني بصدق..

وعلموني كيف أنتشل السعادة من صميم الشقاء..

بكل امتنان أهدي إليكم أحبتي ثمرة جهدي..

لعلي أوفيكم بعضا من حبي ومودتي..

مقدمة

تمثّل الرّواية الجزائريّة المعاصرة بُعدًا ثقافيًّا فاعلاً ومؤثرًا، تتضافر فيه آليات وتقنيّات حداثيّة أوجدتها الرّغبة في التجريب، من أجل مواكبة متغيّرات العصر، المستمرّة والمتسارعة، لذا لم يجد الرّوائي الجزائري بدًّا من الانضمام إلى حركات التجديد، التي تكون فيها المدينة بمثابة أرضيّة هامّة، من شأنها صناعة خصوصيّة الفنّ الرّوائي المعاصر، والمساهمة في ولادة إرهاصات حداثيّة عميقة ومتواصلة، رغبة في التجديد الذي أضحى محور اهتمام الرّوائيّين المعاصرين.

إنّ التقدّم الذي أفرزته التحوّلات السّريعة –في تاريخ الفنّ الرّوائي– مرورا بمرحلة الرّيفيّة إلى مرحلة المدينيّة، وانهيار الحواجز التي تفصل ما هو تراثي عمّا هو معاصر، جعل من المدينة ظاهرة اكتسبت أبعادا كثيرة، وشكّلت صلب التحديّات والمتغيّرات الجديدة، ممّا أدّى بالرّوائيّين إلى البحث عن بدائل يوتوبيّة تستهدف تجاوز أو إلغاء جوانب الضّعف الطوبوغرافي، باستغلال عناصر القوّة فيه، لمجابهة مواقف وأحداث شائكة التعقيد، بمقدورها استيعاب أفعال الشخصيّات ومواقفهم وصراعاتهم المستمرّة.

ونظرا لضرورة مواكبة الرّواية للتطوّرات الحاصلة في العالم المعاصر، عمد الرّوائي الجزائري إلى مسايرة النزعة الحضاريّة، ولم يستسلم لتبعيّته أو ميوله نحو القرية أو البادية، إنّما حاول أن يتكيّف مع المدينة، لأنّها قدره الرّاهن، فدخل معها في صراع الحياة الحضاريّة، ليناقش قضيّة المدينة كما هي، بأزماتها ومشاكلها اليوميّة، وقد كشفت تجارب الكتّاب الإبداعيّة –على الصّعيد الرّوائي– عن أنماط تخييليّة ورمزية، تصوّر ما يمكن أن يكون من تطوّرات في مدينة المستقبل.

تبعا لذلك، عُنيت هذه الدّراسة بالبحث في موضوع المدينة، الذي رافق الكتّاب الرّوائيّين وسايرهم في تحوّلاتهم الإبداعيّة، مرورا بتوظيف رؤية للعالم ممزوجة بإيديولوجيّاتهم ونظراتهم الذاتيّة، إلى توظيف رؤية محايدة تحكي هموم المجتمع المديني المعاصر، بقدر من الموضوعيّة في معالجة القضايا المدينيّة الشائكة.

ولمعالجة هذه التصوّرات، وجب التطبيق على مدوّنة روائيّة تستوعب أفق

البحث في موضوع المدينة، كما تتوفّر على جملة من المعايير الفنيّة، أهمّها الثراء في الأفكار والتنوّع في طرائق العرض، من خلال تصوير دور المدينة، وإبراز تمظهراتها على عدّة مستويات، وكذا توفر النموذج الرّوائي على القيمة الفنيّة والإبداعيّة، وإحاطته بالظاهرة المدينيّة في شتى مدن العالم.

على هذا الأساس تمّ اختيار رواية "اعترافات أسكرام" لـــعز الدّين ميهوبي، كعيّنة للنّتاج الرّوائي الجزائري المعاصر، الذي يهتمّ بتصوير المدينة تصويرا تفصيليّا دقيقا ويحيط بشتى تمفصلاتها، الماديّة والمعنويّة، من هنا، جاء موضوع الدّراسة بعنوان: «المدينة في رواية "اعترافات أسكرام" لعز الدّين ميهوبي »

بشكل عام، سيحاول هذا البحث الإجابة عن مجموعة من التّساؤلات، التي تتجلى من خلالها إشكاليّته، وهي كما يأتي:

- ما هي أشكال تجليات المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"؟
- هل المدينة فضاء شاعري أليف تتحقق فيه المتعة والغواية، أم أنها فضاء مفعم باليأس والفجائعيّة؟
- هل كان حضور المدينة مقتصرا على الجانب المادّي فحسب، أم أنّها كانت حاضرة بوصفها فضاء يمكن أن يلامس الجانب النفسي للشخصيّات؟
- إلى أيّ مدى يمكن القول بأنّه مهما تعدّدت العناصر البنائيّة في الرّواية فلا مناص من إرجاعها كلّها إلى بنية شاملة يوحّدها الفضاء الأكبر (المدينة) الذي انفعلت به وتفاعلت فيه؟
- وإلى أيّ مدى يمكن اعتبار المدينة ظاهرة يتعذّر فيها فصل الجانب التخييلي عن الجانب الواقعي؟
- وهل المدينة تأويل لمظاهر التواصل مع البادية وتمثيل لائق لقيم التحاور الحضاري مع الموروث التراثي، أم أنّها فضاء متحرّر يتعدّاها؟

انطلاقا من هذه التساؤلات، حاولت الدّراسة التعرّف على الدّور الذي لعبته

الرواية الجزائريّة بشكل عام، ورواية "اعترافات أسكرام" خصوصا، في التعريف بموضوعة المدينة، ومدى إسهامها في تسجيل التيارات الحداثيّة التي لحقت الفن الرّوائي الجزائري، فيما يعبّر عنه من مضامين عصريّة تجسّد خصوصيّة الحياة المدينيّة المعاصرة، وكذا مدى حفاظ الرّواية الجزائريّة على خصوصيّتها الفنيّة التي تميّزها عن الرّواية الغربيّة.

إنّ البحث في موضوع المدينة يهدف إلى اكتشاف عوالمها، وإدراك أهميّتها، وتتبّع دورها في الرّواية الجديدة، وتحديدا في رواية "اعترافات أسكرام"، كونها رواية تتجاوز التسلية والإمتاع إلى غايات وأهداف مهمّة، فمهما اختلفت المدن في الرّواية، وتبدّلت تقنيّات وأساليب عرضها، تظلّ فضاء يمارس لعبة التمويه والاستيهام، بغية التأثير على الخلفيّة المرجعيّة للقارئ، فيما تتعرّض له من قضايا وأزمات يوميّة وطموحات تتصارع الشخصيّات من أجلها، وقضايا ومواقف متسلسلة ومتشابكة في الوقت ذاته، كلّ ذلك يطبع المدينة بطابع الحركيّة والفاعليّة، ويجعلها بؤرة لأهمّ الأحداث والتطوّرات.

لقد استوقفتني هيمنة المدينة في النصوص السرديّة الجزائريّة، وفي المقابل لاحظت نقصا محسوسا في مقاربة المدينة كفضاء في الدّراسات النقديّة والأبحاث الأكاديميّة، ولعلّ هذا يرجع إلى كون موضوع المدينة موضوعا مستحدثا، متطلّعا إلى تصوير جديد الكون في صراعاته الحضاريّة والفكريّة والأيديولوجيّة، من هنا استدعت الضرورة العلميّة دراسة الموضوع بما يستحقّ من اهتمام، كونه موضوعا خصبا جديرا بالبحث والمتابعة، زيادة على أنّه لم يحض من الدّراسة إلاّ بقدر ضئيل من البحوث الأكاديميّة، والمقالات المنشورة في المجلاّت الأدبيّة، وبعض الفصول من كتب محدودة–استفادت الدّراسة منها على قلّتها– ونظرا لأهميّة الموضوع من جهة، وقلّة الأبحاث فيه من جهة أخرى، عزمت على مقاربته من منظور متعمّق، يغاير ما سبقه من دراسات أكاديميّة، أذكر منها:

دراسة في الأدب المقارن موسومة بـــ: "صورة مدينة الجزائر العاصمة في الرّواية الجزائريّة" للأخضر الزّاوي، و"المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا

(1925- 1962)"، للدّكتور إبراهيم رمّاني، بالإضافة إلى دراسة الدّكتور مختار علي أبو غالي بعنوان: "المدينة في الشعر العربي المعاصر".

ومع أهميّة هذه الدّراسات وقيمتها العلميّة، فإنّها –في نظري- لا تتكفّل بالإجابة عن جميع الأسئلة التي تطرحها إشكالية هذا البحث، لتركيزها، بشكل عامّ، على رصد الجانب الطوبوغرافي للمدينة في علاقته بالفضاء ذي المرجعيّة الواقعيّة، والبحث في الدلالة الإيديولوجيّة التي تشكّلها تمظهرات المدينة في المتن، دون التعمّق في إبراز جماليات المدينة كفضاء بنائي مؤطّر تكمن أهميّته في علاقته بباقي العناصر الفنيّة الأخرى، وهذا ما جعلها تنحو منحى وصفيّا خالصا.

وإيمانا منّي بأنّ البحث العلمي الجادّ لا يتوقف عند حدود الدّراسة الوصفيّة، إنّما يتعدّاها إلى الغوص في أعماق البنية الفنيّة ورصد العلائق الدلاليّة والوظيفيّة التي تربط عناصر الرّواية ككلّ، لذا فإنّ المنهج الذي يتواءم وخصوصيّة البنية الفضائيّة في المتن وما تتميّز به من مظاهر المرونة واللاتحديد، يستمدّ إجراءاته التحليليّة من خلال المراوحة بين تقنيّات البنيويّة الشعريّة والسرديّة البنيويّة، أي أنّه يتمثّل مشروع الشعريّة الغربية التي جسّدها "غاستون باشلار"Gaston Bachelard" وبعده "يوري لوتمانIouri Lotman" ومن حذا حذوهما فيما يعرف بالإجراء التقاطبي، الذي يعتمد في التحليل على إقامة ثنائيات ضديّة تعمّق المعنى وتثري المدلولات السياقيّة، كما تعتمد الدّراسة في مقاربتها لفضاء المدينة في الرّواية على جهود "بورنوفBourneuf" و"جيرار جنيتGérard Genette" و"هنري ميتران Henri Mitterand" و"تودوروف Todorov" في مجال الأبحاث الشعريّة والسرديّة التي حاولت ضبط مكوّن الفضاء من خلال إقامة حوار بينه وبين عناصر البناء السّردي الداخلي، وكذا عناصر تشكيل البناء النصّي.

وتبعا للأهميّة التي أنيطت بموضوع المدينة كفضاء في النصّ الرّوائي تتحدّد القيمة العلميّة والمنهجيّة للدّراسة، كما تتجلّى في المقابل الصّعوبة أيضا في تحقيق هذه القيمة، التي تقوم على توخّي منهجيّة دقيقة، تتواءم وخصوصيّة الموضوع، كما تحيط بالتساؤلات والإشكالات التي يطرحها، ولعلّ مكمن الصّعوبة ينجم عن قلّة

الدّراسات التي عنيت بالبحث في موضوع المدينة كفضاء في النتاج الرّوائي الجزائري المعاصر من جهة، وعدم وجود نظريّة متخصّصة تضبط مكوّن الفضاء الرّوائي من جهة أخرى، لذا فقد واجهت الدّراسة صعوبة في تحديد المنهج المناسب والمدوّنة المناسبة التي تستوعب أفق البحث، وكذا في قراءة المراجع المتفرّقة –على اختلاف مرجعيّاتها النقديّة– وتصنيفها وانتقاء ما توافق منها في الطّرح والمعالجة مع طبيعة الموضوع، وما توفّر أيضا على الدقّة والبساطة في تطبيق تقنيّات وإجراءات التحليل.

تقع هذه الدّراسة في مقدّمة ومدخل نظري وبابين تطبيقيّين وخاتمة.

عُني المدخل بالبحث في إشكاليّة الفضاء الرّوائي عن طريق ضبط المفاهيم اللغويّة والاصطلاحية، كما تطرّق إلى الطّروحات النظريّة التي قاربت الفضاء في النصّ الرّوائي، خصوصا ما نادى به أقطاب الشعريّة الغربيّة، وعلى رأسهم غاستون باشلار، ويوري لوتمان، وهنري ميتران ورولان بورنوف وغيرهم، ثمّ تناول طروحات النقد العربي التنظيريّة انطلاقا من جهود غالب هلسا وشاكر النابلسي، مرورا بأبحاث ياسين النّصير ووصولا إلى أبحاث حسن بحراوي وحميد لحميداني، بغية الوقوف على مدى تمثّل النقد العربي للمفهوم، في مقاربته لهذا المكوّن السّردي الذي لم يفصل فيه بعد حتّى في أبحاث النظريّة الغربيّة.

أمّا الباب الأوّل، الموسوم بـــ « مستويات بناء الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام"» فقد عُني بالبحث في محورين رئيسيّين: أحدهما تناول أنماط تشكّل المدينة كفضاء في البناء الفنّي والدّلالي والنصّي (الطّباعي) للرّواية، والثاني عُني بتتبّع آليات اشتغال المدينة كفضاء في البناء السّردي لعالم الرّواية الدّاخلي، وقد انتظم المحوران في فصلين تطبيقيّين، أوّلهما وسم بـــ«الفضاء المديني وأنماط البناء الفنّي في رواية "اعترافات أسكرام"»، أمّا الثاني فموسوم بـــ «الفضاء المديني وتقنيّات الاشتغال السّردي في رواية "اعترافات أسكرام"» .

اختصّ الفصل الأوّل بمعالجة ثلاثة مباحث رئيسة، ركّز الأوّل منها على

استجلاء تمظهرات المدينة كفضاء جغرافي تخييلي، من خلال وقوفه عند نوعين من الفضاءات المدينيّة الجغرافيّة، هما: الفضاء الطّبيعي المفتوح وتداعيات الخارج (الشارع أنموذجا)، والفضاء الاجتماعي المغلق وخصوصيّة الذات (البيت أنموذجا)، أمّا المبحث الثاني فتناول المدينة من حيث كونها فضاء دلاليّا، وفقا لما تمليه السياقات الدلاليّة الواردة في مدوّنة البحث، كالفضاء اليتيم (فضاء الملجأ)، والفضاء المتشظّي (فضاء الجدران)، في حين انفرد المبحث الثالث بالبحث في التمظهرات النصيّة أو الطباعيّة للمدينة، من خلال تتبّع عناصر التشكيل النصّي من عتبات أهمّها: العنوان، ولوحة الغلاف، وأنماط الكتابة وطرق توظيف السّواد.

وقد عالج الفصل الثاني تقنيات اشتغال الفضاء المديني في الرّواية وفقا لثلاثة عناصر؛ تناول العنصر الأوّل وظائف الفضاء المديني من خلال تقنيات الرؤية والتبئير، حيث تطرّق إلى الرؤية الحياديّة وتعدّد وجهات النظر، كما تطرّق إلى أنماط وأساليب التبئير، أمّا الثاني فقد عُني بالوظيفة الأسلوبيّة، التي تتمثّل في رصد تقنيّات الوصف، من وصف تشكيلي ثابت إلى وصف سينمائي متحرّك، بالإضافة إلى تقنيّة الوصف الدّاخلي المشخّص، ويختصّ العنصر الثالث بالوظائف الإيقاعيّة التي تضبط وتيرة السّرد، عن طريق توظيف تقنيات التسريع (الخلاصة، الحذف)، وأخرى للتبطيء (المشهد، الوقفة).

أمّا الباب الثاني، الموسوم بـــ « تشخيص المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"»فقد ركّز على رصد الظاهرة المدينيّة من زاوية تشخيص مظاهرها الماديّة والمعنويّة في علاقتها بالبادية، وهذا بالاعتماد على الإجراء التقاطبي من جهة، كما ركّز على تشخيص المدن الواردة في مدوّنة البحث عن طريق رصد تيماتها المميّزة والوقوف عند خصوصيّة كلّ مدينة بما تفردت بها عن باقي المدن الأخرى، وكذا رصد التحوّلات الجوهريّة التي تطال هذه المدن على مستوى الدلالة والرّمز.

ينتظم هذا الباب في فصلين تطبيقيّين، وسم الفصل الأوّل بـــ« "تقاطبات المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"»، أمّا الثاني فموسوم بـــ« صور المدينة وتحوّلاتها في رواية "اعترافات أسكرام"».

يعمد الفصل الأوّل إلى رصد الثنائيّات الضديّة أو التقاطبات التي تنبثق من التقاطب الرّئيسي المتمثل في "المدينة/ البادية"، عن طريق الوقوف عند ثنائيّات ضديّة يشكّل قطباها معادلة التقاطب الرئيسي، ويمكن تحديدها في: الألفة/ الغربة، العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرّر، عذريّة الطّبيعة/ طبوغرافيّة العمران، وهي في مجملها ترمي إلى تشخيص العلائق الدلاليّة بين ما تكشف عنه خصوصيّة الحياة المدينيّة والحياة البدويّة على السّواء، تبعا لأنساق حضورها في مدوّنة البحث.

أمّا الفصل الثاني فيرصد صور المدينة الرمزيّة وتحوّلاتها الجوهريّة، من مدينة متسلّطة؛ تمثل مظاهر التسلّط في الفضاء الأمريكي/ الكوبي العنيف، إلى مدينة شاعريّة تمثلها إسبانيا؛ باعتبارها بؤرة لتصوير الأنوثة والفنّ والجمال، بالإضافة إلى المدينة الأسطوريّة "تام سيتي" التي تتشكّل فيها الهويّة التارقيّة بين الأسطوري والعجائبي، وانتهاء بالمدينة اليوتوبيّة البديلة التي تصوّر الحلم الياباني في تجسيد مقوّمات المدينة الفاضلة، التي تقوم أساسا على الحلم بمدية الأمن والسّلام، والحلم بمدينة الخصب والنّماء.

هذا، وختم البحث بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج التي وقفت عليها الدّراسة، كما أردفت الخاتمة بسرد لبيبليوغرافيا البحث، من مصادر ومراجع ودوريّات وقواميس، العربية منها والمترجمة والأجنبيّة أيضا، التي أسهمت بمجملها في إثراء البحث، وتحليل موضوع الدّراسة بقدر من العمق والدقّة والتبسيط.

وقد كان للأستاذ المشرف أ.د يحيى الشيخ صالح ولما قدّمه من نصائح وتوجيهات علميّة ومنهجيّة، حضور واضح في ثنايا البحث، كما كان له دور بارز في تذليل الصّعوبات والمشاق التي صادفها البحث في جميع مراحله، بالإضافة إلى ما أفاد به من قيم أخلاقيّة عالية، أسهمت في تجسيد المقوّمات البحثيّة التي ترتكز على الأمانة والتواضع والإخلاص، فكان لعنايته بالبحث، وإشرافه عليه تخفيف من مشاق البحث ذاته، وتحفيز للقدرات والطاقات العلميّة، التي تتطلّع إلى توخّي الجدّة العلميّة، وتسعى إلى فتح أفق البحث على دراسات وأبحاث مختلفة في الرؤى النقديّة، والتوجّهات المنهجيّة، وطرائق التحليل أيضا، لتسهم بقدر ما في التعريف

بخصوصيّة الإبداع الرّوائي الجزائري، وبموضوع المدينة الذي يعدّ موضوع العصر وحوار السّاعة.

وفي الأخير..أقدّم شكري وامتناني للأساتذة أعضاء اللجنة العلمية الموقرة على ما بذلوه من جهد ووقت لتثمين البحث وتصويبه، كما أتوجّه بالشكر الجزيل أيضا إلى الأساتذة والزّملاء والأصدقاء على مساعداتهم ونصائحهم القيّمة.. فجزاهم الله عنّي خير جزاء.

المدخل:

إشكاليّة الفضاء الرّوائي

- أوّلا: ضبط المصطلح.
- ثانيا: ضبط المفهوم.

- مفهوم الفضاء في الدراسات الفلسفية والسوسيولوجيّة
- مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي الغربي
- مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي العربي

تمهيد:

من بين الدّواعي المنهجيّة للبحث في موضوع الفضاء الرّوائي، التطرق إلى الطروحات النظرية التي أسهمت في تقديم مفاهيم ورؤى نقدية، من شأنها تحديد المسار الإجرائي لنموذج الدراسة التطبيقي، وبموجبها يمكن الاطلاع على مقولات الفضاء الخاصّة بتحديد المصطلح وضبط مفاهيمه ومظاهر تشكله ثم البحث في أصوله وكذا أنساق حضوره في الدّراسات القديمة والحديثة.

لذا فإنه من الضروري أن نقوم بتحديد مقولات الفضاء الروائي التي تعنى بها الدّراسة- لاحقا- في بُعدها التطبيقي، ويستلزم ذلك وعيا كبيرا بضرورة استيعاب وتصنيف وانتقاء أهم المراجع المتخصصة التي تسير وفق مفاهيمها النظريّة هذه الدراسة، وذلك تجنبا للوقوع في التشتت واختلاف الرؤى الناتج عن اختلاف المرجعيات المعرفية التي ينتمي إليها كل باحث.

إن البحث في" الفضاء الروائي"- باعتباره موضوعا أثار كثيرا من الجدل والاختلاف بين أوساط النقاد والدّارسين قديما وحديثا- يؤدّي إلى طرح مثل هذا التساؤل: هل يمكن أن تكون للفضاء الروائي نظرية متخصّصة تضبط مفاهيمه وأشكاله ووظائفه المختلفة؟ إذا كانت الإجابة بـــ "نعم" فما تفسير تزايد الدّراسات حوله-على اختلافها وتباينها أحيانا-، والتي لم تتمكن- رغم اجتهاداتها وأبحاثها الرّصينة- من الاصطلاح على نظرية متكاملة تخص هذا المكوّن الرّوائي؟ على غرار الأبحاث التي نظّرت للشخصية (فيليب هامون)، والزمن(جيرار جنيت) [1].

لم يحظ الفضاء الروائي بكثير من الاهتمام من طرف النقاد والمنظرين السّرديين، وذلك راجع إلى إغراق الواقعية في تصويره تصويرا واقعيا حرفيا «سواء عند باشلار، أو جلبير دوران، أو جورج بولي، فإن مقاربة المكان كانت تتم دائما من زاوية وظيفية تبحث في التمظهرات الواقعية والقيم الرمزية التي يتضمّنها،

---

[1]-Gérard Genette:Figure II ,Ed: seuil, paris,1972 / Filipe Hamon: personnel du roman, Ed: Gallimard,1983.

أكثر مما تأبه لبنيته ومنطقه الدّاخلي، والعلائق التي تربطه بمكوّنات التخييل الروائي»[1]، إلى أن قامت الثورة النقدية التي أحدثها أصحاب الرواية الفرنسية الجديدة[*]، ضدّ أصحاب رواية تيار الوعي[**]الذين ركّزوا على سبر أغوار الذات، وأصحاب الرّواية التقليديّة الذين توجهوا إلى دراسة العنصر الزمني على حساب العنصر المكاني، بحجّة أنه يحمل من مظاهر اللّبس والتماهي مع الواقع ما منعهم من الخوض فيه، لهذا تراجعت مكانته مقارنة بنظيره الزمنيّ.

ويُرجع الناقد "محمّد عزّام" سبب« انصراف النقاد التقليديين عن دراسة المكان إلى انشغالهم بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسّياسية للرواية»[2]، إلا أنه في مطلع سبعينيّات القرن الماضي، بدأ اهتمام-أو تدارك- السرديات الغربية الحديثة لهذا المكوّن الروائي، حيث دعت إلى دراسته من الجانب البنائي وذلك عن طريق ربطه بباقي المكوّنات الروائيّة الأخرى، على اعتبار أن « النص الرّوائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوّماته الخاصة وأبعاده المميّزة »[3]التي تجعل منه بنية أساسية تتفاعل فيها جميع العناصر السردية، من هنا توجه التركيز في دراسة الفضاء الروائي على تتبع أنساقه الدلالية وكشف تمظهراته الفنية، فكان التحليل

---

[1] _ حسن بحراوي: مقدمة كتاب الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب،2002، ص5.

[*]– تجربة الرواية الجديدة في فرنسا ظهرت عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة، من أقطابها: (ميشيل بوتور،آلان روب غرييه، كلود أوليي، جان ريكاردو، ناتالي ساروت، كلود سيمون)، آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص11.

[**]– تيار الوعي(Stream of conscionsness) :مصطلح صاغه وليم جيمس لوصف الطريقة التي يقدم بها الوعي نفسه، فهو تقديم اقتباس مباشر للذهن، وهو أحد صيغ تقديم الوعي البشري بالتركيز على التدفق العشوائي للفكر، ومن علامات رواية تيار الوعي كونها لا تتحرّى الأمانة بالنسبة لقواعد الصرف والنحو، ولا تخضع لعلامات الترقيم ويتم فيها اقتضاب الأشكال النحوية، كما نصادف وفرة الجمل الناقصة والعديد من التعبيرات والألفاظ الجديدة، جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر السيّد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة،2003،ص ص189-190.

[2] _ محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص65.

[3] _سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامّة، القاهرة،1988، ص74.

منصبا حول الفضاء والشخصية، الفضاء والأحداث، الفضاء والزّمن، الفضاء المكاني، الفضاء الطباعي (أو فضاء الكتابة)، وبالتالي صار الفضاء عنصرا من بين العناصر الأساسية في تشكيل العمل الروائي، واحتلّ مكانته المشروعة إلى جانب عنصر الزمن وباقي العناصر السرديّة الأخرى، وأعيد له الاعتبار بعد أن هيمن الزمن على أغلب الدّراسات النقديّة، وأخذ القسط الأوفر من اهتمام النقّاد والدّارسين في المجال السّردي.

- **ضبط المصطلح:**

حاول النقاد والباحثون العرب في مجال السرديات تأصيل المصطلحات الدالة على هذا المكون الروائي –التي لها من الكثرة والتعدد ما يقتضي عقد مقارنة وتمايز بينها–، ونظرا للسّجال والتضارب بين الآراء النقدية والترجمات المختلفة، ظهرت مجموعة من المسميات العديدة التي ترتبط بمصطلح "**الفضاء**"، حيث ترى الناقدة "سيزا قاسم" أنّ مصطلحيّ: (Place- Space) في اللغة الإنجليزية يترادفان مع المصطلح الفرنسي (Espace)، أما مصطلح (Location) الإنجليزي فيترادف مع مصطلح (Lieu) الفرنسي، وتجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في المكان/ الفراغ، والموقع[1]، إلا أنّها تقرّ بمبدأ التفرقة في الاستخدام بين المصطلحات، فتسقط كلا من مصطلحيّ " الفراغ والموقع" وتقتصر فقط على مصطلح "المكان"[2]، لكن –ومن زاوية أخرى– فإنّ ما لهذه الترجمات للمصطلح الأجنبي من تعدّد ما يوقع الباحث في مطبّات الاختلاف، أو التناقض، أو حتى المزاوجة بين مصطلحات عدّة في آن واحد.

إلا أنه على الرّغم من تعدّد المصطلحات في الدّرس النقدي العربي، وعدم الاصطلاح على مفهوم واحد، فإنّ ذلك ينمّ عن اتساع حلقة البحث والترجمة والاهتمام المتزايد بدراسة هذا المكوّن الرّوائي، والسّعي لتحديده ومن ثمّ التنظير له،

---

[1] _ المرجع السابق، ص 75.

[2] _ المرجع نفسه، ص76.

وإيجاد قواعد علميّة ومنهجيّة تحدّده وتضبط مفاهيمه.

هذا، وبالإضافة إلى مصطلحيّ "الفضاء"و"المكان"، ظهر عند الناقد عبد الملك مرتاض مصطلح "الحيّز" في كتابيه "تحليل الخطاب السردي" و"نظرية الرواية"[1]، ولم يكن إيثارنا لمصطلح "الفضاء" إلاّ عن قناعة بأنّه المصطلح الأكثر شيوعا [*]وانتشارا – على حد تعبير عبد الملك مرتاض– عند كثير من النقاد العرب المعاصرين، وبذلك يتسنّى لهذه الدّراسة أن تستأثر بمصطلح "الفضاء" لما أولته له الأبحاث والدّراسات السردية المعاصرة –على وجه الخصوص– من اهتمام، حيث اهتمّت بالبحث في أصوله، ومفاهيمه عند الغربيين، الأمر الذي زاد المفهوم ثراء وعمقا، وبالتالي ازدادت الحاجة إلى دراسته كمكون بنيوي رئيسي، لم يكن له في الدراسات القديمة اعتبار كبير.

- **ضبط المفهوم:**

أ-الفضاء:

جاء في لسان العرب، في مادة "فضا" تعريف "ابن منظور" للفضاء، بقوله:

«الفضاء هو المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوّا، فهو فاض... وقد فضا المكان وأفضى، إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه، وحيزه... والفضاء: الخالي الفارغ، الواسع من الأرض... والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض، يقال أفضيت إذا خرجت إلى

---

[1] _ الحيّز عند عبد الملك مرتاض له مفهوم أشمل وأوسع من المكان، فالمكان لكل ما هو جغرافي محدّد في النصّ، والحيّز لكلّ ما هو غير ذلك في النصّ، ويرى مرتاض أنّ الفضاء يظلّ قاصرا بالقياس إلى الحيّز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثّقل والحجم والشّكل... وهو أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بُعدا، فهو امتداد، وهو ارتفاع... وهو عوالم لا حدود لها– للمزيد من الاطلاع ينظر، عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت،1998، ص141– ص144/ وأيضا: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995، ص11.

[*]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيّات السّرد، ص142.

الفضاء، والفضاء ما استوى من الأرض واتسع».[1]

يوافق " الفيروز آبادي" في "القاموس المحيط" ما ذهب إليه "ابن منظور" في تعريفه للفعل الثلاثي المجرد "فضا": «فضا المكان فضاء وفضوّا، كأنه اتسع... والفضاء السّاحة وما اتسع من الأرض»[2]

هذا فيما يخص تعريف المعاجم العربية لمصطلح "الفضاء"، أما المعاجم الغربية، فقد عرّفت مصطلح "Espace" أو"Space" على هذا النحو:

جاء في معجم لاروس La Rousse الفرنسي، أن الفضاء "Espace" يقصد به، المساحة غير المحدودة التي تشغلها كل الأشياء، والتي تحوي كل الأمكنة، كما يمكن أن يمثل الفضاء المساحة بين شيئين أو نقطتين، أو المدّة التي تفصل بين زمنين...[3].

أما قاموس السيميائيّات، فيعرف مصطلح الفضاء على أنه «مصطلح يُشير إلى مُجمل الوظائف التي تُؤدّيها كل من الأمكنة أو المواضع إلى جانب الشخصيّات والزمن والتي تُعتبر كلها مكوّنات أساسيّة، تُحيل على الواقع المرجعي مُوازاة مع زمن الخطاب، كما تضمّ البنية الفضائيّة تركيب الأنظمة السرديّة ومحاورها جميعا»[4].

يتّضح من خلال المفهوم اللغوي لمصطلح "الفضاء" الذي أوردته المعاجم العربيّة والغربيّة، أنه يتّسم بالاتساع والشموليّة والاحتواء، ولم يبتعد المفهوم اللغوي للمصطلح عن المفهوم الاصطلاحي في تمثله لطابعيّ الاتساع والعموم، من خلال تتبّع حضوره في شتى العلوم والمعارف والفنون.

---

[1] _ أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، المجلد 15، ط3، دار صادر، بيروت، 1994، مادّة "فضا"، ص157.

[2] _ الفيروز آبادي الشيرازي: القاموس المحيط، ج2، تحقيق: محمّد عبد الرحمان المرعشلي، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1997، ص1731.

[3]-La Rousse de la langue française ,librairie la rousse ,paris, 1977, p 672.

[4]-Bronwen Martin and Felizitas Ringham: Dictionary of semiotics, First published, Cassel, London and New york,2000,p.p124-125.

دخل الفضاء- بمعناه العام- مختلف العلوم، فتطور مفهومه وازدادت العناية به نتيجة «الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية التي أغنت النظر إلى الفضاء ومهّدت لانبثاق شعرية خاصة به ما انفكت تتطور مع مرور الوقت»[1]، والفضاء -بهذا المفهوم- لا يختص بحقل دون آخر، إنما يعتبر خاصية تشترك فيها سائر العلوم والفنون والمعارف -على اختلاف توجهاتها-، لذا، فإن مقاربته تعتمد على علوم متنوعة كالأدب والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والجغرافيا وغيرها من العلوم التي كيّفت مفهومه على النحو الذي يتلاءم ومجال تخصّصها.

و سنعرض فيما يلي مجموعة الأفضية المرتبطة بأهم الحقول المعرفية:

1-الفضاء المادّي/ الفعلي: وينقسم إلى عدة أنواع، تعتمد على الجانب الوظيفي، باعتباره مقياسا غالبا يتمّ من خلاله تحديد أنواع الفضاء كالآتي[2]:

فضاء اجتماعي: وهو الفضاء الذي يلتقي الفرد فيه بالآخر لممارسة الجانب المدني بعقد العلاقات والصداقات وتدارس شؤون الجماعة ومشاركتها في أفراحها وأحزانها ومشاغلها.

فضاء سياسي: وهو الفضاء الذي تزاول فيه السّلطة وتعمل على تواصل الدولة واحترام القانون والتنسيق بين مختلف الوظائف والأدوار التي توجبها حياة الجماعة المعنية.

فضاء اقتصادي: وهو الفضاء الذي يتعاطى فيه الناس أعمالهم لتوفير الإنتاج والاستجابة لحاجات الاستهلاك أو لتسويق هذا الإنتاج بواسطة النشاط التجاري.

فضاء ذاتي/إنساني: وهو الذي يُقبل فيه الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد، وفي كنفه يتحرر من قيود دوره الاجتماعي ويسكن إلى ذاته، ومن أحسن ممثليه المنزل.

---

[1] _ حسن بحراوي: مقدمة كتاب الفضاء الرّوائي، ص5.

[2] _ زايد عبد الصّمد: المكان في الرّواية العربيّة، الصورة والدّلالة، ط1، دار محمّد علي للنّشر، كلّية الآداب- منوبة، تونس، 2003، ص ص16-17.

فضاء عسكري: وهو الفضاء الذي تستولي عليه قوّة عسكرية، تعمل على فرض إرادتها عليه والتصرف فيه بوحي من منطقها وغاياتها، وباعتماد حق القوّة.

فضاء ترفيهي: وهو الفضاء الذي يقصده الإنسان ليخفف من ضيق العمل وشدّته ويستعيد بفضله ما بدّده الجهد من طاقات.

2-**الفضاء الفلسفي:**- في المنطق الديكارتي- يغدو بعضا من المطلق، أما في فلسفة الفارابي فيرتبط بمبدأ تخييل الأشياء وتأويلها وعبر اختزال العالم في بنية المدينة، بنية الفضاء، هذه البنية التي تؤسّس آليّة التخييل بما تمنحه لها من إحداثيات يمكن- بالرّجوع إليها- إعادة بناء العالم[1]، أمّا مفهوم الفضاء في فلسفة برادلي، «فهو امتداد مؤلف من علاقات مكانية متآلفة مع حدود الامتداد... وفي حقيقة أمره يمثل النظام الفيزيقي المترابط بعلاقات مكانية متداخلة، وهو نظام العالم المحسوس أو عالم الظاهر، لكن إذا حاولت الأنظمة الفيزيقية أن ترتبط بالمطلق فلا بدّ لها أن تخرج من علاقاتها المكانية وتتحد بالكلي بدون أي علاقة مادية ممتدة جزئيّا، أي تكون خارج نظام المادة الطبيعي المألوف»[2]، وعموما الفضاء الفلسفي غالبا ما يقترن بصفة المطلق ويلصق صفة الجزئي بعالم الظاهر المادّي، وبهذا يصير الفضاء في امتداده المطلق نسقا متحدا شاملا.

3-الفضاء الهندسي المعماري: يرى المهندس "حسن فتحي" أنه عندما نناقش مفهوم الفضاء لا بدّ أن نميّز بين الفضاء الكوني والفضاء المغلق، إذ لا نستطيع أن نختبر الفضاء الخارجي أو الكوني لأنّه يمتد إلى ما لا نهاية، ولكي نختبر الفضاء لا بدّ أن نستقطعه أو نحصره داخل جدران، وإذا كانت خطوط تقاطع الجدران متناسقة يصبح الفضاء أليفا مريحا كما هو الحال بالنسبة للقاعة العربية. كما يختلف الفضاء الخارجي عن الفضاء الدّاخلي وبالتالي يختلف إدراكهما، ففي الدّار العربية نجد الفناء

---

(1) _ حسن نجمي: شعريّة الفضاء، المتخيّل والهوية في الرّواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، 2000، ص34.

(2) _ محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزّمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت، ص ص90-91.

وهو جزء صغير من الفضاء اللاّنهائي: جزء من السّماء استقطعه الإنسان ليتلاءم مع حجمه، وليرضي حاجته للخلوة[1].

3-**الفضاء الطبيعي:** وهو فضاء جغرافي، يدرك عن طريق الحواس، ويعد مجالا للحركة والتنقل، يتم تحديده جغرافيا، فإذا ذكر اسم المدينة مثلا أو المنطقة أو الركن، فنحن ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذه الأماكن[2]، وقد أسهم هذا الفضاء في شدّ انتباه المبدعين في شتى الفضاءات الفنية الإبداعية كفضاء السينما، والفضاء المسرحي، والفضاء التشكيلي، والفضاء الأدبي والرّوائي بشكل خاص.

5-الفضاء الرّوائي[*]: إنّ للفضاء الرّوائي من الأهمية والمرونة ما يجعله يتملّص من أي تنظير منهجي أو تعريف دقيق، وأوّل مظهر من مظاهر تلك الأهمية والمرونة، كونه مكوّنا عامّا لا يختصّ بالمكان وحسب بل يشمل جوهر الرّواية وشكلها معا، من هنا يتسنّى مقاربة الفضاء في الرّواية وفقا لأنساق حضوره وكذا اتّساقه مع المكوّنات السردية الأخرى، لأنّه ينأى عن مبدأي التحديد والثّبات، لذا فقد أمسى« مجالا للتّنافس والتفنّن بين الكتّاب السّاردين، فإذا هو يخضع للواحديّة طورا وللتّعددية طورا، وللواقعيّة طورا... وللواقعيّة العجائبيّة طورًا آخر»[3]، كما أنّ دراسة الفضاء -كمكوّن بنائي، وكعنصر فنّي خام- لها أبعاد جماليّة ووظيفيّة ينهض بها العمل الرّوائي ككلّ متكامل، إذ لا يمكن تحليل الرّواية وفهم مراميها، أو دراستها

---

(1) _ جماعة من المؤلفين: جماليّات المكان، ط2، عيون المقالات للنّشر، الدار البيضاء، 1988، ص103.

(2) _ فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في النصّ الشعري، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص ص23-24.

(*)- يدخل الفضاء الروائي في نطاق الفضاء الأدبي، وللإشارة فإنّ الأدب والفضاء تربطهما علاقتان: الأولى تكوينيّة، قائمة في تكوين النصّ والثانية مضمونيّة قائمة في موضوعه، وقد حدّد جيرار جنيت G.Genette أربع فضاءات قائمة في صلب التّكوين الأدبي وهي، فضاء اللغة: باعتبارها نظاما من العلاقات المميّزة، وفضاء الكتابة: يتحدد في التأثيرات البصريّة للخطّ والتّبويب، وفضاء التعبير: تحمل فيه الكلمة معنيين، حقيقي ومجازي،وفضاء الأدب: يتجلى في الإنتاج الأدبي ككل، أيّ كنتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا، تُمثله المكتبة العامة. ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي، فرنسي، إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، دار النّهار للنشر، 2002، ص127.

(3) _ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، ص11.

دراسة بنائيّة تقوم على الجديّة العلميّة والمنهجيّة الدقيقة، ما لم يتمّ التطرّق إلى تشخيص فضائها الرّوائي العامّ الذي يتمظهر في أنواع عدّة، تختلف باختلاف مناهج الدّراسة، وخصوصيّة الرّواية أيضا.

ويمكن تقسيم **الفضاء الرّوائي** إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي[1]:

– **فضاء جغرافي/ تخييلي:** وهو الحيّز المكاني في الرّواية، يتوالد عن طريق الحكي ذاته، وهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحرّكون فيه، بالإضافة إلى ذلك فإنّه يُمثل فضاء لفظيّا، وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

– **فضاء دلالي:** وهو الفضاء الذي تتضاعف معانيه وتكثر، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، هناك المعنى الحقيقي والمعنى المجازي... والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي.

– **الفضاء النصي/ فضاء الكتابة:** هو الحيّز الذي تشغله الكتابة باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، وتشمل بذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدّمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة، وهكذا فالفضاء النصّي هو المكان الذي تتحرّك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال.

ب– المكان: وردت في" لسان العرب" كلمة" المكان" في مادّتي" ك ون" و"م ك ن" على هذا النحو:

– في مادة " ك ون": «المكان: الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، والمكانة المنزلة، وفلان مكين عند فلان بيّن المكانة... والمكانة: الموضع »[2]

– وفي مادة "م ك ن": «المكان والمكانة واحد... والمكان الموضع، والجمع

---

[1] _ يُنظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 2000، ص53، ومحمد عزام: شعريّة الخطاب السردي، ص54.

[2] _ أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، مادّة ك ون، المجلّد 13، ص365.

أمكنة...وأماكن جمع الجمع، والمكانة المنزلة عند الملك، والجمع مكانات، ولا يجمع جمع التكسير »[1].

يتوافق تعريف "فيروز آبادي" –في القاموس المحيط– للمكان مع تعريف ابن منظور، حيث وردت كلمة "المكان" ضمن مادة "ك ون" وكذلك ضمن مادة "م ك ن" دون فرق يذكر بين المادتين:

–ففي مادة "ك ون" نجد: «المكان: الموضع، كالمكانة، جمع أمكنة وأماكن»[2].

–وفي مادة "م ك ن" يقول: « المكان: الموضع، جمع أمكنة وأماكن »[3].

إذن: يتفق كل من معجمي "لسان العرب" و"القاموس المحيط" على أن المكان لغويا هو موضع الشيء ومكانته، أي منزلته، ويجمع على أمكنة وأماكن.

أما فيما يخص المعاجم الأجنبية، نجد المعجم الفرنسي الحديث "La Rousse"، يعرّف كلمة "مكان" على هذا النحو: المكان هو جزء مُحدّد من الفضاء، وهو المكان الجغرافي الذي يجمع بين أشياء أو نقاط معيّنة يُميزها عن غيرها من النقاط الأخرى وفق ملكية محدّدة... [4]

ومن ثمّ، فإنّ مفهوم المكان اللّغوي لا يختلف كثيرًا عن مفهومه الأدبي، ولكن إذا دخلنا به مجال التحديد وأضفنا صفة "الرّوائي" فإننا نفصله عن كل الأمكنة الأخرى بما فيها الأمكنة الفنية كالمكان المسرحي والمكان السينمائي وغيرها.

يعرّف "غاستون باشلار" المكان التخييلي بقوله: «إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مبالياً، ذا أبعاد هندسيّة وحسب. فهو مكان قد عاش

---

[1] _ المصدر السابق، مجلّد13، مادّة م ك ن، ص414.

[2] _ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مجلّد 4، مادّة ك ون، ص266.

[3] _ المصدر نفسه، مادّة م ك ن، ص274.

[4]-La Rousse de la langue française, p 1047.

فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز»[1].

وقد ذهب الناقد "شارل كريفل" إلى أنّ وقوع حدث من الأحداث في الرّواية يفرض تعيين موضع له، وما لم يأت ذكر"المكان"، يظلّ من المتعذر الشروع في المغامرة، أو اختلاقها، إن المحكي يتأسس فيما يتموضع[2]، لذا يعدّ المكان عنصرا مهمّا من عناصر الرّواية، ومسرحا تجري فيه الأحداث، وتقوم فيه الشخصيات بأفعالها وتحركاتها، ولا تكاد تخلو أيّ رواية من الخلفيّة المكانيّة المؤطّرة، لأنّها تعتبر شرطا من شروط العمل الرّوائي، و«في ذلك تتجلى حاجة السرد إلى المكان، إن المكان نتاج السرد، كما يسهم بدوره، في خلق السّرد »[3]، لذا نجد الناقدة "سيزا قاسم" تعتمد مصطلح "المكان" في دراستها لروايات "نجيب محفوظ"، وذلك بإفرادها فصلا كاملا بعنوان: بناء المكان الروائي[4]، إذ نلفيها تستأثر بمصطلح "المكان" دون غيره من المصطلحات الأخرى، حيث صرّحت قائلة:« إننا نتجه إلى التفرقة في الاستخدام... وإننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة "المكان" اتّساقا مع لغة (المقام /المقاس/ القاموس) العربي»[5].

هذا، ويستمد المكان أهميته من خلال جملة العلاقات التي تربطه بمكوّنات الرّواية وعناصرها الفنية، وبخاصّة عنصر الزّمن، إذ إن المكان–على حد تعبير غاستون باشلار– «في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا، هذه هي وظيفة المكان»[6]، وهنا يكمن عامل الانجذاب نحوه «لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور»[7] فالمكان إذن «يتلبّس الفعل

---

(1) _ غاستون باشلار: جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984، ص31.

(2) _ شارل كريفل: المكان في النص، ضمن الفضاء الرّوائي، ص74.

(3) _ المرجع نفسه، ص74.

(4) _ سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص74.

(5) _ المرجع نفسه، ص76.

(6) _ غاستون باشلار: جماليات المكان، ص39.

(7) _ المرجع نفسه، ص31.

أيضا ولو ضمنا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصا» [1]، ومن ثمّ، يعدّ المكان بوصفه مكوّنا من مكوّنات البناء الفني للرّواية، جزءا لا يتجزّء من هندسيّة الرّواية ومعماريّتها، وليس مظهرا تزويقيّا زائدا أو عنصرا ثانويّا، أي أنه يرتبط بحركة الشخصيّات الرّوائيّة ويسهم في تقديم أحداثها إلى الأمام، أو تجميدها، كما أنّ جماليّته تتفق وتتناسق مع جماليّات العناصر البنائيّة مجتمعة في النصّ الرّوائي.

وبعد هذا العرض الموجز لمفهومي الفضاء والمكان، بقي أن نعقد مقارنة وتمايزا بينهما، نستهلّ ذلك بفصل الناقد "حميد لحميداني" بين المصطلحين، حيث يرى أن « الفضاء في الرّواية أوسع وأشمل من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ الفضاء في الرّواية هو الذي يلفّها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية... إن الفضاء– وفق هذا التحديد– شمولي، إنه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الرّوائي»[2]، هذا، ويتّفق فريق من الباحثين مع الباحث "حميد لحميداني" في جعل الفضاء الروائي أوسع وأشمل من المكان، من بينهم "حسن نجمي"، الذي يرى أنه «لا ينبغي للتفاصيل الطبوغرافية، ولأسماء وعلائق الأمكنة والمشاهد الجغرافية الحضرية والطبيعية، للتأثيث والديكور... سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي»[3]، ويضيف "حسن نجمي" في قضية فصله للفضاء عن المكان في النص الروائي:« الفضاء ليس معادلا للمكان، وإذا كنا هنا بصدد الحديث عن "الفضاء الروائي"، فإننا نقول بأن الأمر يتعلق بفضاء مطلق»[4].

أمّا "سعيد يقطين" فيرى أنّ «الفضاء أعمّ من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد

---

[1] _ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص128.

[2] _ حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، ص63.

[3] _ حسن نجمي: شعريّة الفضاء، ص45.

[4] _ المرجع نفسه، ص51.

وأعمق من التحديد الجغرافي»[1]، ويضيف مؤكدا موقفه الذي ذهب إليه حول شمولية الفضاء واحتوائه جميع المكوّنات السردية، بقوله: «تترابط مختلف المكوّنات الحكائية لأنها جميعا تقع في الفضاء، وحتى وإن تعدّدت هذه الفضاءات واختلفت، وكيفما كان نوعها، فلا تقدّم إلينا إلا في نطاق فعل ما يقوم به فاعل في زمن معيّن»[2]، من ثمّ، يمتدّ الفضاء الرّوائي ليشمل كل مكوّنات الرّواية، مجسّدة في اللّغة، والزمن، والأحداث، والشخصيات، والأمكنة، وكذلك الحدود النصيّة للبياض والسّواد التي تشغلها الكتابة في الفضاء الطباعي للرّواية، أمّا المكان –بوصفه عنصرا من عناصر الرّواية– يشكّل جزءا من الفضاء الكلّي للرّواية، لذا يتّضح أنّ الفضاء ليس هو المكان، وأنّ الفصل بينهما ضرورة علميّة تقتضيها الدقّة في التحليل، ووضع كلّ مصطلح في مكانه المناسب.

تأسيسا على ما سبق، فإن مصطلح"الفضاء" هو مصطلح أعمّ وأشمل من مصطلح المكان، كما ورد في آراء النقاد العرب المعاصرين المذكورة آنفا، ومن هنا يمكن القول: إنّ الفضاء الرّوائي يندرج ضمن الإطار الكلّي للرّواية، أما المكان الرّوائي، فيندرج بشكل جزئي داخل هذا الإطار الكلّي.

أمّا فيما يخصّ أهمّ الملاحظات التي يمكن أن يقف عندها الباحث في مجال الفضاء الرّوائي، فتتلخص في أنّ «الدّراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدّم مفهومًا واحدًا للفضاء»[3]، الأمر الذي حال دون وجود نظرية متخصّصة لمقاربة الفضاء في الرّواية، بوسعها أن تقترح منهجية دقيقة لدراسة وتحديد أنساقه التي ظلّت مفتوحة على اجتهادات ووجهات نظر متفرّقة لم تصل بعد إلى طور التنظير المنهجي المتكامل، يقول الناقد "حميد لحميداني" مبيّنا الرّأي الذي ذهب إليه "هنري ميتران "Mittrand.H ": « لا وجود لنظرية مشكّلة من فضائية حكائيّة، ولكن هناك

---

[1] _ سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبية، ط1،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1977، ص240.

[2] _ المرجع نفسه، ص317.

[3] _ حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

فقط مسار للبحث مرسوم بدقّة كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطّعة»[1]، وعلى الرّغم من ذلك احتفظ الفضاء بموقعه المتميّز في الممارسة الروائيّة إبداعًا ونقدًا، بحيث استطاعت بعض الدّراسات النقدية الاقتراب من تأسيس مفاهيم تضبطه و«يمكنها إذا هي تراكمت، أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول الموضوع»[2]، وإن كان من المتعذّر على الباحث في هذا الموضوع أن يخرج بنتائج مضبوطة تتوافق، أو تتّحد مع طروحات غيره من الباحثين- كون الفضاء الرّوائي- إلى يومنا هذا- لم يخضع لقاعدة معيّنة تضبط أنساقه البنائيّة وتحوّلاته الدّلاليّة- فإنّه يبقى عنصرا سلسا طيّعا بين يديّ الباحث، يشكّله بحسب فهمه وقدرته على التأويل، وبحسب ما تقتضيه مادّة البحث.

من هنا، يرتكز الاهتمام حول الكشف عن طرق تشخيص الفضاء الرّوائي في الأبحاث والدّراسات النظريّة المتفرّقة، بغية التعرّف على الحدّ الذي لقي فيه نصيبه من اهتمام هذه الأبحاث كغيره من المكوّنات الروائيّة الأخرى؟، هذا ما نحاول معرفته من خلال تفحّصنا لأهم الدّراسات التي تناولت الفضاء الرّوائي، إلا أننا لن نتطرّق إليها كلّها -نظرا لكثرتها وتعدّد مظانها- لذا سنعمد إلى انتقاء أوضحها طرحا، كما نحرص على اختيار بعض الأبحاث المتخصّصة التي ترتبط بالموضوع ارتباطا مباشرا، والتي يمكن لهذه الدراسة أن تستند عليها وتتخذها خلفية نظرية ومنهجيّة تيسّر عملية التحليل والتطبيق.

وممّا تجدر الإشارة إليه، تعدّد الرؤى والتوجهات المعرفية التي اهتمّت بدراسة" الفضاء" نتيجة لتعدد الحقول العلميّة والمدارس الأدبية واختلاف طروحاتها باختلاف مرجعياتها النظرية، حيث نجد للفضاء حضورا في الأبحاث الفلسفية والأدبية والسوسيولوجية وغيرها، إلا أنه ليس من المهمّ اختلاف وجهات نظر هذه الاتجاهات والمدارس في مقاربتها للفضاء، إنما الأهم أنّها ساهمت في إضاءة جانب أو جوانب منه، لذا ارتأينا الوقوف عند أهم الطروحات النظرية التي تطرّقت لمفهوم الفضاء،

---

[1] _ المرجع السابق، ص53.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

بدءا بالطرح الفلسفي، معرجين على المفهوم السوسيولوجي للفضاء، لنصل بعد ذلك إلى إسهامات النّقد الغربية والعربية إثر تمثلها المفهوم في نطاق الأعمال الرّوائيّة المعاصرة، في محاولة لإرساء تصوّر نظري واضح، تبرز من خلاله جدّية المادة المنتقاة وصلاحيتها للعرض والتحليل.

***- مفهوم الفضاء في الدّراسات الفلسفيّة والسوسيولوجيّة:**

إنّ مفهوم الفضاء «ليس في الحقيقة إلا حصيلة تطور تاريخي، ذلك أنّ ما كان يفهمه قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ليس هو ما فهمته أوروبا القرن التاسع عشر، وليس هو ما نفهمه اليوم من هذا المفهوم في جموع استعمالاته وتوظيفاته الإستيتيقيّة والأدبية والفلسفيّة»[1]، لذا يرى النّاقد "إ.كيسنر" في كتابه "شعريّة الفضاء الرّوائي"[2]أنّ الاهتمام بفكرة "الفضاء" اهتمام فلسفيّ قديم، يرجع إلى جدل الفلاسفة الإغريق حول وجود الفضاء في الكون، إثر نشوب خلاف بين قطبين متناقضين، أحدهما رأى أنّ المادّة الأساسيّة الأولى للكون تتجسّد في مادّة محسوسة وملموسة (كالماء)، والآخر رأى بأنّها تتجسّد في مادّة لامحسوسة ترتبط بمسميات "اللاّمتناهي" و"اللاّمحدود" (كالهواء)، وقد كان هذا الجدل عاملا أساسيّا أثار اهتمام الفلاسفة بالفضاء...

يرى "أرسطو" في "الميتافيزيقا" (531ق.م)[3] أنّ مساهمة الفلاسفة الإغريق تمثلت في "الفراغات الفضائيّة"، إذ اكتشفوا بعض التّعارضات بين الفضاء بما هو" apeiron pneuma " (الهواء اللاّنهائي) و"kenon" (الفراغ)، كما ساهم أحد الفيتاغوريين وهو"أرخيتاس"(428ق.م-347ق.م) باقتراحين آخرين، أحدهما يقرّ بالتفريق بين المكان والفضاء، من حيث المفهوم والوظيفة، أمّا الآخر فيعمل على جعله مختلفا عن المادّة ومستقلّا عنها، إلا أنّ تمييز المكان والفضاء -بالنّسبة لأرسطو- يغدو أمرا حاسما نظريّا، لكنّه ملتبس عند التطبيق، -كما يرى الباحث

---

[1] _ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 36.

[2] _ جوزيف.إ.كيسنر: شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص18.

[3] _ المرجع نفسه، ص ص19-20.

"جوزيف إ.كيسنر"- ففيما يعتبر المكان الحدود الحافة بموضوع محتوي، يعد الفضاء الحدود الداخلية للوعاء المحتوي، بحيث قد يزول مكان الشيء لكن فضاءه لا يمكنه ذلك، وبحسب أرسطو في "الفيزياء"، قد تحتلّ الشخصيّة دائما فضاء، غير أنها لا تحتل المكان نفسه دائما.

ومع مطلع القرن السابع عشر، أثير من جديد الجدل المتعلق بما إذا كان الفضاء نسبيّا أم مطلقا، باعتبار أنّ الفضاء المطلق يتميّز بالامتداد والاستمرارية والدّيمومة، ولكونه يقيس الدّيمومة، فإنّ الزّمن امتداد زائل يرتكز في النهاية على الفضاء[1].

وقد أخذت هذه النظريات المطلقة تسير نحو الزوال والاضمحلال مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ نجد الفيلسوف" هنري برغسون" في "مدخل إلى الميتافيزيقا 1907"[2] يركز على الطبيعة النسبية للفضاء والزمن، ولكن عبر الخيال، وقد وجدت النظريات العلمية الحديثة استنادها على ما يعرف بمبدأ النسبية (أي نسبية الفضاء المكاني والزمن)، حيث ترى بأن الفضاء المكاني والزمن يكمّلان بعضهما البعض، بحيث ليس باستطاعة المرء ملاحظة المكان إلا في الزمن، وهذا الأخير إلاّ في المكان.

أمّا عن مفهوم الفضاء في الفلسفة العربية الإسلامية القديمة فقد تراوح بين: المفهوم الحسي الملموس للفضاء؛ وهو ما يحل فيه الشيء، أو ما يحوي ذلك الشيء ويُميّزه ويحدّه ويفصله عن باقي الأشياء الأخرى[3]، إذ لا يستطيع الإنسان إدراكه إلا من خلال أشياء ملموسة وحسيّة مثل: البيت، الشجرة...الخ [4].

وهناك المفهوم الأخلاقي-الميتافيزيقي، أو الاجتماعي- المثالي للفضاء/

---

[1] _ المرجع السابق، ص21.

[2] _ المرجع نفسه، ص22.

[3] _ حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، ط1، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، 1987، ص19.

[4] _ المرجع نفسه، ص18.

المدينة؛ الذي نادى به "الفارابي"، متأثرا بفلسفة "أفلاطون"،هذا المفهوم الذي جعل "الفارابي" ينظر إلى المدينة الفاضلة على أنّها المدينة التي «يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تُنال بها السعادة، لأنّ السّعادة هي المقصد النبيل في نهاية المطاف »[1]، لهذا ظلت فكرة "المدينة الفاضلة" حلما من أحلام المفكرين على مرّ العصور يستشرفون من خلالها عالما أقرب إلى الكمال، وهذه المدينة لا تعرف الأحزان ساحتها، فهي أشبه ما تكون "بالفردوس الأرضي"...تسود فيها العدالة وترفرف بواعث السّعادة لجميع أفراد المجتمع دون تمايز[2].

انتقل الاهتمام بالفضاء إلى الدراسات الاجتماعية الوضعية التي نظرت إلى الظاهرة الأدبيّة باعتبارها "شيئا" ذا أبعاد مكانية وزمانيّة يرى (دور كايم 1858-1917)[3] أنّ القاعدة الأساسيّة في المنهج الاجتماعي هي «عدّ الوقائع أشياء... والشيء هو كلّ ما يُعطى، أو كلّ ما تبدّى، أو بالأحرى يفرض نفسه على الملاحظة، والنظر إلى الظواهر على أنّها أشياء، هو النّظر إليها على أنّها معطيات تؤلّف نقطة ابتداء العلم. وينشأ عن "الشيئيّة" تحديد الموضوع والأبعاد، فلا يمكن البتّة إدراك حقيقة الشيء إلا من خلال دراسة الوسط الذي هو كائن فيه، والذي يستمدّ منه جملة خصائصه التمييزيّة التي تحدّد صفاته وحدوده، وطبيعة التبادلات القائمة بينه وبين عناصر وسطه، ولهذه العلّة اتّجهت الدّراسات الاجتماعيّة إلى "البيئات" المتحضرة والبدائيّة للكشف عن التفاعل المتبادل بينها وبين البنيات الذهنيّة للجماعات».[4]

إنّ جملة "الخصائص التمييزية" -كما أطلق عليها "دور كايم"- التي يتحدد

---

(1) _ إسحاق عبيد: المدينة الفاضلة عند جواثما بوذا -أفلاطون -الفارابي -توماس مور -فرانسيس بيكون، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000، ص ص35-36.

(2) _ المرجع نفسه، ص3.

(3) _ حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، دراسة موضوعاتية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص7.

(4) _ المرجع نفسه، ص9.

بفضلها الشيء/الفضاء –في الظاهرة الأدبية– تتخذ من اللغة وسيلة لها والتي بدورها تعتبر«وليدة المجتمع، والأدوات الأدبية التقليديّة مثل الرّمزية والعروض هي بطبيعتها أدوات اجتماعيّة، إنّها تقاليد ومستويات لم تكن لتنشأ إلا في إطار اجتماعي، بل أبعد من هذا، إنّ الأدب يحاكي الحياة والحياة في معظمها حقيقة اجتماعيّة... فالمبدع نفسه عضو في المجتمع، له وضعه الاجتماعي الخاص، يكافئه المجتمع معترفا بجهده، وهو يتوجه بإبداعه إلى جمهور السامعين، ولو كان على سبيل الافتراض، والواقع أنّ الأدب يرتبط عادة في نشأته بقوانين اجتماعيّة معيّنة »[1].

قدّم علماء الاجتماع تصوّرا اجتماعيّا للفضاء الأدبي، يرتبط بتصورات أفراد المجتمع التي لا تنظر إلى الوسط الاجتماعي نظرة نسبية أو مطلقة، وإنّما من زاوية ارتباطه بالثقافات والأعراف المجتمعية السائدة داخل المنظومة المجتمعيّة الواحدة.

***– مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:**

إذا كانت النظريّة الاجتماعية قد نظرت إلى الفضاء بوصفه وسطا حيويا تتفاعل فيه العناصر العرقية والبنيات الذهنية للأفراد والجماعات وقسّمته إلى مكان بدائي وآخر حضري مخالفة بذلك الطرح الفلسفي الذي يعتمد على الإدراك النسبي أو المطلق، فإنّ الدراسات الأدبيّة –مع مطلع القرن العشرين– استطاعت أن تسلّط الضوء على الجانب الجمالي الذي أغفلته الدراسات الفلسفية والاجتماعية، فدرست أشكاله وتمظهراته في النصوص الأدبيّة والروائية خاصة،لأنّ ارتباط الفضاء بالإبداع الروائي أساسا راجع إلى كونه الإطار الحاوي للأحداث والمجال الذي تتحرك فيه الشخصيات كما أنه يتحكم في السيرورة الزمنية للأحداث.

إلا أن مقاربة الفضاء الروائي ظلت تطغى عليها النزعة الواقعية ؛ نظرا لكون النصوص الروائية المدروسة تعتمد على دقة الوصف وتحرص على نقل المكان الاجتماعي نقلا حرفيا كما هو في الواقع المرجعي إلى فضاء الرواية « وجليّا أنّ

---

[1] _ رنيه وليك، أوستن وارين: نظريّة الأدب، تعريب: عادل سلامة، دط، دار المريخ للنّشر، المملكة العربية السعوديّة، 1992، ص127.

الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان، فهو لا يصوّر العالم المرئي بقدر ما يُعرّف بالفضاء الداخلي، ودلالته سياقيّة بقدر ما هي مرجعيّة، فليس الهدف من وصف باريس {...} هو تعريف القارئ بالعاصمة الفرنسية، ذلك أنّ تلك الأوصاف إنّما تطابق الأحوال النفسيّة للشخصية التي تعبّر عنها بنوع من الإسقاط»[1]، لذا كان تصوير الفضاء – في الرواية الجديدة عن طريق الوصف– بمثابة تصوير حيّ ينأى بالفضاء المكاني عن سمتي الجمود والثبات، كما يساعد القارئ على فهم المواقف السردية من جهة، ويحفز الشخصية الروائية على القيام بالأحداث أو الأدوار المنوطة بها – نظرا للتأثير المشترك بينهما– من جهة أخرى، الأمر الذي يضفي نوعا من الحيوية والاستمرارية على الحكي، لأنّ تغير مواقف الشخصيات ووجهات نظرها لا يكون إلاّ بتغير أماكن تحركها.

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم "الفضاء الروائي" ليس مفهوما موحّدا، متّفقا عليه ومجمعا على تمثله في مجال الدّراسات النقديّة الحديثة، لأنّ كلّ دراسة تقاربه من منظورها النقدي الخاص ومرجعيتها النظرية التي لا تتوافق بالضرورة مع غيرها من الدراسات، وسنعرض أبرز تلك المقاربات تمثلا للمفهوم فيما يلي:

غاستون باشلار(Gaston Bachelard):

إذا كان المكان في الواقع يتجسد بخصائصه الجغرافية وحدوده المادية، فإن المكان الأدبي بمجرد انتظامه على الورق يتحول إلى مكان تخييلي تجسده اللغة فنيّا، وبالإضافة إلى تلك الخصائص الجغرافية والهندسية للفضاء فإنه يمتلك جانبا تخييليا رمزيا لا يمكن إغفاله أو تجاوزه. هذه هي الفكرة التي اقترحها الفيلسوف الظاهراتي[*] "غاستون باشلار"، إذ يرى أن المكان في الرواية يتجاوز بعده الهندسي

---

[1] _ برنار فاليط: النصّ الروائي، تقنيّات ومناهج، تر: رشيد بنحدو،دط، المشروع القومي للترجمة، د.ت، ص42.

[*]– المنهج الظاهراتي: هو المنهج الذي يصلح لدراسة موضوع الخيال... يرى باشلار أنه في دراسة الخيال لا يوجد موضوع دون ذات، بل الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة المكانية، أي كونها ظاهرة هندسية، ويحل محلها ديناميّته الخاصّة، أي المفارقة، أنظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص10.

كونه «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»[1]، كما أكّد على أهمية المكان بالنسبة للنص الأدبي، حيث لاحظ أنّ« العمل الأدبي يمكن أن يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2] إذا افتقد للعنصر المكاني.

يعتبر عمل "باشلار" من الأعمال التي حاولت التنظير للفضاء الأدبي حيث تحدث عن علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه، محاولا ربطه بالجانب النفسي للإنسان، وهذا حين تحدث عن البيت وما يحمله من قيم الألفة والعزلة والحميمية، كما ورد في قوله: «إنّ كلّ أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها تظل راسخة في داخلنا، لأنّنا نرغب في أن تبقى كذلك»[3]، ثم جعل للبيت تعارضا مع اللاّبيت بكلّ ما يحمله هذا الأخير من صفات اللاألفة والعداء، معتمدا في جلّ طروحاته على مبدأ التقاطبات[4]، حيث أقام ثنائيات ضدية بين (الداخل/الخارج)، و(القبو/العلية)، و(المتناهي في الصغر/ المتناهي في الكبر).

تكمن أهميّة بحوث "باشلار" في طريقة تشخيصه للظاهرة المكانيّة، وربطها بالجوانب التخييليّة والنفسيّة للشخصيّة، وعدم النظر إليها بوصفها أماكن هندسيّة، جغرافيّة، لا روح فيها، كما أنّ جهود "باشلار" أثارت انتباه النقّاد والباحثين بعده إلى دراسة هذا المكوّن الرّوائي دراسة معمّقة ومكمّلة للنقائص التي لم يتطرّق إليها بحثه، في إطار تفعيل الإجراء التقاطبي في مقاربة الظاهرة المكانيّة وتشخيصها وفهم مراميها.

ومع ذلك لم تستطع بحوث باشلار الإحاطة بكل جوانب الفضاء من الناحية الإجرائية دلاليا ووظيفيا وفنيا كونها اعتمدت على الجوانب المادية والسيكولوجية

---

[1] _ غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.

[2] _ المرجع نفسه، ص6.

[3] _ المرجع نفسه، ص40.

[4] _ ينظر، المرجع نفسه ص ص35-191.

للفضاء –بدءا من البيت مصدر الألفة والاطمئنان، وصولا إلى الفضاء الخارجي– مستبعدة الجوانب البنائيّة، والفنية، والدلالية، والنصيّة التي يضطلع بها الفضاء الروائي في علاقته بالمكوّنات السرديّة الداخليّة والعناصر النصيّة الخارجيّة.

الرّواية الفرنسيّة الجديدة:

لقد تجاوزت الدراسات السردية الحديثة تلك المفاهيم التقليدية التي ترى أن وظيفة الفضاء الروائي هي مجرد وظيفة وصفية تزيينية، أو أنها تقتصر على تصوير الوقائع والأحداث تصويرا حرفيا يهمل الجانب الفني والتخييلي للرواية، وقد ظهر هذا الوعي عند أصحاب الرواية الجديدة[*]– في فرنسا– عقب الحرب العالمية الثانية، من أقطابها (ميشال بوتور، جان ريكاردو، ناتالي ساروت،آلان روب غرييه، كلود أوليي، كلود سيمون...).

ولعلّ هذه التجربة الروائيّة الجديدة –كما يرى أحد أقطابها–[1] هي ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة تيار الوعي، كما أنّها ثورة أيضا على المدرسة التقليدية،هذه الثورة تدعو إلى أنّ مادّة الفن ليست الذات وإنّما الموضوع أي العالم الخارجي، أو ما يسميه "روب غرييه" (الشيء)، وهو ليس مجرّد إكسسوار في حياة الإنسان، فالمقياس هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به، لذا فإنّ أصحاب الرواية الجديدة يحلّون المكان محل الزمان، لأنّ وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان[2].

وبهذا تكون المدرسة الفرنسية الجديدة قد ثارت على أهمّ المبادئ التي تطور

---

[*]– يقول آلان روب غرييه: "إذا كنتُ أستخدم عن إرادة في أكثر من مكان كلمة" الرواية الجديدة"، فليس ذلك للإشارة إلى مدرسة ولا حتى إلى مجموعة محددة مكوّنة من كتّاب يعملون في نفس الاتجاه،وإنما هي تسمية مريحة تجمع كلّ هؤلاء الذين يبحثون عن أشكال روائيّة جديدة كفيلة بالتعبير أو بخلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، إنها تسمية تجمع كل الذين قرّروا خلق الرواية، أي خلق الإنسان، آلان روب غرييه؛: نحو رواية جديدة، ص19.

[1] _ المرجع نفسه، ص11.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

عليها فن الرواية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جاءت كرد فعل على ما يطال الفضاء الواقعي من حروب، وتحولات جغرافية، وتطورات تكنولوجية هائلة، كان لها الدور البارز في إعادة طرح سؤال الفضاء الروائي من جديد برؤية حديثة تتماشى وحداثة الواقع المرجعي وتغيراته المستمرة، «لذلك يتعيّن ألا تشغلنا قيمة المتخيّل في الفضاء الأدبي عن قيمته المرجعيّة وعن تخومه مع مستويات معيّنة للمعيش بما هو فضائي في عمقه وجوهره، طبعا لا يتعلق الأمر بأيّة حالة إدماج للمرجع في العلامات الفضائيّة للنصّ الأدبي، وإنّما يتعلّق أساسا بحالة جغرافيّة تستحقّ تأمّلا عميقا.. »[1]، هذا ما جعل "آلان روب غرييه" يُقرّ بأنّه منذ "فلوبير" حتّى "كافكا" نستطيع أن نجد خيطا ذا بقيّة، إذ ذلك الحبّ العميق للوصف هذا الذي حرّكهما لكتابة الرواية نجده اليوم في الرواية الجديدة، فعبر طبيعيّة الأوّل والهلوسة الميتافيزيقيّة للثاني ترتسم العناصر الأولى لأسلوب واقعي من نوع غير معروف في طريقه لأن يولد[2].

سعت الرّواية الفرنسيّة الجديدة إلى تصحيح الطروحات التقليديّة في مقاربة الفضاء الرّوائي، التي تجعل منه انعكاسا تامّا للفضاء الواقعي، حيث دعا أصحابها إلى التّركيز على الجانب التخييلي للفضاء، واعتبار الواقع المرجعي بمثابة خادم للعمل الفنّي وملهم له، لأنّ الفضاء الواقعي يتميّز بحدوده الجغرافيّة والماديّة المحسوسة، أمّا الفضاء المتخيّل فمادّته اللغة، حيث تجسّد تلك الفضاءات الجغرافيّة المعروفة في الواقع فنيّا على الورق، لكن وعلى الرغم من أن الجانب التخييلي والجمالي للفضاء هو جوهر الرواية إلا أن ذلك ليس كافيا، إذ «لا يمكن أن يكون هنالك واقعيّة حقيقية، إلاّ إذا تركنا فيها حصّة للخيال، وأدركنا أنّ الخيالي هو قائم في الواقعي، وإنّنا لا نرى الواقع إلاّ من خلاله»[3]، فإن لم يكن هناك واقع مرجعي

---

[1]_ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص39.

[2]_ آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص23.

[3]_ ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1986، ص154.

يحفز الروائي على الكتابة والإبداع لما وجد هناك فضاء روائي بل لما وجدت الرواية أصلا.

اهتمّت الرواية الجديدة بالوظائف الفضائية في النصّ السّردي من خلال الكشف عن العلاقة التي تربط الفضاء بباقي المكونات الروائية الأخرى، لذلك كانت علاقة الإنسان بالفضاء المكاني حميمة جدّا، حيث يمكن ملاحظة ازدياد توظيف الأمكنة في الرواية إثر الحربين العالميتين الأولى والثانية وما رافقها من أزمات اجتماعية واضطرابات الأشخاص النفسية، يرى "ميشيل بوتور" أنّ هذه الأشياء (الأمكنة) مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقرّ ونعترف عادة، إنّ وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسّها إلاّ إذا وضعنا أمام ناظريه الدّيكور وتوابع العمل ولواحقه[1].

لقد تطور على إثر ذلك مفهوم الفضاء الروائي، ليتحول من مجرد تصوير حرفي للواقع إلى عنصر فني يؤدي وظيفة الإيهام بالواقع المرجعي، متسما بملامح بنيوية تخييلية من شأنها أن « تقدّم لنا العالم، ولكنّها تقدّم لنا- بقضاء محتوم عالما خاطئا-...، ونحن مجبرون في كلّ لحظة على إدخال تمييز في القصّة بين الواقع والخيال»[2]، وقد تجسّدت هذه الانعطافة النوعيّة إثر تطوير مفهوم الفضاء في تاريخ نظرية الأدب- انطلاقا من مرحلة الواقعية إلى مرحلة الشعرية والبنيوية مرورا بمرحلة الأبحاث السيكولوجية والنفسية- مع ظهور التيارات النقدية الحديثة، حيث سعت تلك الجهود النقدية إلى تتبع أنماط تشكل الفضاء في عالم الرواية الداخلي، بغية إبراز الصورة الجمالية القائمة على تلاحم عناصر السّرد من جهة، والكشف عن الطريقة الفنية التي تُقدّم بها تلك العناصر السردية من جهة أخرى.

جيرار جنيت(Gérard Genette):

ركّزت النظريّة البنيويّة الحديثة على دراسة الفضاء الروائي من جانبه الشكلي

---

[1] _ المرجع السّابق، ص53.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص95-96.

أي من حيث كونه فضاء لفظيا أوجدته اللغة، وهذا استجابة لطبيعته الأدبية ومكوّناته التخييلية، كما يرى "جيرار جنيت" أنّ «اللّغة غالبا ما تبدو، بطبيعتها، أكثر اقتدارا على "ترجمة" العلاقات الفضائيّة، من أيّ نوع آخر من العلاقات (وإذن من أيّ نوع آخر من الوقائع "Réalités")، ممّا يجعلها تتوسّل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تُعبّر بها عن العلاقات الثانية، أي أنّ ذلك يؤول باللّغة إلى تفضيء كلّ شيء، أو معالجته معالجة فضائيّة»[1]، فالفضاء الذي يتحدّث عنه "جنيت" هو فضاء لفظي يقترن بمجموعة من العلاقات الفضائية، تتمثل في ضروب البلاغة والاستعارة والرّمز، وتتجسد عن طريق اللغة وأسلوب الكتابة وذلك بغية التمييز بين حدود الإيحاء والمطابقة، كما يعبّر عن ذلك "جنيت" في مقاله المعنون بـــ" الفضاء واللّغة" ضمن كتابه "Figure1": "أنّ اللّغة والفكر والفنّ المعاصر مفضأة (spatialized) (spatialisés)" إذ بالنّسبة له تكشف علاقات الإيحاء (connotation) بالمطابقة (dénotation)، وظهور الحيل اللاّغية لخطيّة الخطاب، وفجوة ولا زمنية الرواية، بأنّ اللغة تفضيء ذاتها (s'espace) كيما يصير الفضاء في حدّ ذاته لغة، يتكلمها ويكتبها[2].

وبالإضافة إلى فضائيّة اللغة يتطرق "جنيت" إلى فضائيّة أخرى تكمن في فضاء الرواية الطباعي أو فضاء الكتابة، يقول: «يمكن اتّخاذ الفضائيّة الواضحة للكتابة كرمز للفضائيّة العميقة للّغة"، واقتفى أثر هذه الفكرة على حدّ بعيد "ميشال بوتور" في "الكتاب بوصفه موضوعا"، مؤكّدا أنّ الكتاب بما هو في ذاته لوح مزدوج (diptych)، يستغل نموذجه المطبعي والفضائي كجزء من كينونته» [3]، بهدف التّأثير على القارئ، فمن خلال النص المكتوب تكمن حدود البياض والسواد وتتشكل الكتابة المطبعية مقرونة بأدوات الترقيم والرموز بالإضافة إلى الأشكال والرسومات الموظفة، التي تساهم مجتمعة في الكشف عن دلالة الأسلوب وقصديّة الروائي، وذلك

---

[1] _ جيرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن: الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين، ص13.

[2] _ جوزيف.إ, كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ص43.

[3] _ المرجع نفسه، ص44.

وفقا لكيفية تشكل الصفحات وطرق كتابة الكلمات ومدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل.

إنّ ما يمكن استجلاؤه بوضوح من خلال مقاربة "جيرار جنيت" للفضاء الرّوائي، أنّه يعتبره فضاء "لفظيا" بالدّرجة الأولى، ويولي أهميّة قصوى للغة، بوصفها أولى العناصر الفنيّة التي تجعل من الفضاء فضاء أدبيّا يتميّز عن غيره من الفضاءات غير الأدبيّة، كما ينحاز إلى دراسة الأسلوب والتعبير والرّموز اللفظيّة، بالإضافة إلى عنايته أيضا بالفضاء النصّي، أو ما يُطلق عليه "فضائيّة الكتابة".

ميشيل رايمون (Michel Raimon):

تناول "ميشيل رايمون" موضوع الفضاء الرّوائي في دراسته الموسومة بـــ "التعبير عن الفضاء– l'expression de l'espace "[1]، حيث تطرّق إلى قضايا محوريّة أبرزها تعلّق بقضيّة "وصف الفضاء".

بدأ " رايمون" دراسته بمجموعة من التساؤلات: هل ينبغي للروائي أن يأتي بالوصف في ما يكتب، أم ينبغي أن يضرب صفحا عنه؟ أو بتعبير آخر،هل ينبغي له أن يصف أو لا يصف؟، ثمّ هل ينبغي للوصف أن يكون تزيينيّا أم توثيقيّا؟...، يرى "رايمون"[2] أنه يتوجّب على الروائي– أوّلا– معرفة المكانة التي ينبغي أن يوليها للوصف والاستعمال الذي ينبغي أن يجعله له، معتمدا على آراء "فيليب هامون" التي تذهب إلى أنّ الوصف لا يكون استطرادا أو شيئا خارجا عن الأثر الأدبي، وإنما ينبغي أن يكون خاضعا للشخصيّة ومقيّداً بمجموع الأثر.

وفي معرض حديثه عن الوصف في السرد يقدّم "رايمون" نماذج تطبيقية لروائيين برعوا في استخدام الأسلوب الوصفي في أعمالهم الروائيّة، لتكون البداية مع "الوصف البلزاكي" الذي "يستند إلى قيمة تفسيرية أو رمزيّة، محدثا بذلك، قطيعة مع التقليد الذي كان يقوم على القطعة الوصفية ذات الوظيفة التزيينيّة الخالصة، ومن

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ضمن كتاب الفضاء الرّوائي لجماعة من المؤلّفين، ص43.

[2] _ المرجع نفسه، ص44.

وجوه ذلك أنّ الوصف الذي يجعله "بلزاك" لمدينة "سومور" أو لمنزل "غراندي" –في روايته (Eugénie Grandet)– ليست تنحصر قيمته في الجانب التزييني إنّما هو يساعد على الفهم. وقد اكتشف "بلزاك" منذ عام 1830 بروايته « Eugénie Grandet » الوحدة التي تقوم بين الشخصية ومحيطها، لينتقل بعد ذلك إلى "الوصف البروستي" في رواية« A la recherche du temps perdu » الذي يميّز بين الرؤية والوصف، فليس كل رؤية تؤول عنده إلى وصف، وإنما هي تؤول، في معظم ما تؤول، إلى إشارة وصفيّة... إنّ "الرؤية المنظوريّة للفضاء" هي تقليد ورثه "بروست"، إلا أنّه جاء في التاريخ الأدبي للمنظر الطبيعي بثورة على أوصاف الطبيعيّين، مبتكرا في لحظة ظهور السينما، جمال اللوحة المتحرّكة، حيث أصبح الملاحظ متحرّكا بعد أن كان يتوقّف لكي يتأمّل[1].

يخلص " رايمون" إلى أنّه: «إذا كان الفضاء في الرواية الكلاسيكيّة فضاء متجانسا على الدّوام ّ يجري تحديده بواسطة التجاورات، فإنّ الفضاء عند روب غرييه، يندمج، قطعة قطعة، مع عمليّة الكتاب »[2]فالكتابة هي السّمة الأساسيّة التي تجعل الفضاء الروائي فضاء تخييليا وتميزه عن الفضاء ذي المرجعيّة الواقعيّة، ولا يتأتّى ذلك إلا عن طريق اللغة، إذ بفضلها يصير الفضاء محمّلا بأكثر من معنى، الأمر الذي يجعله يتجاوز الحدود الجغرافية والمواصفات الطوبوغرافية الضيقة إلى فضاء دلالي أرحب يوهم بالواقع ويعيد إنتاجه، وفقا لقصدية الكاتب.

يوري لوتمان (Iouri Lotman):

يتناول النّاقد السوفييتي" يوري لوتمان" في كتابه "بناء العمل الفني" – وتحديدا في الجزء الثاني من الفصل الثامن– "مشكلة المكان الفني"[3]، إذ نلفيه يضيف لمصطلح "المكان" كلمة "الفنّي" وهو ما يدل على اعتباره عنصرا فنيّا للمكان ضمن بنية النص الفنية، ويرى أنّ هذا المكان بوصفه مكانا يشغل مساحة محددة في الأثر

---

[1] _ المرجع السّابق، ص ص50–53.

[2] _ المرجع نفسه، ص68.

[3] _ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، ص64.

الفني- من صفاته أنّه مكان متناه، غير أنّه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني، كما يمكن ملاحظة ذلك بجلاء في الفنون التشكيلية، فمثلا اللوحة الفنية تجسد بطريقتها الخاصة مكانا متناهيا ذا بُعدين يستوعب المكان الواقعي اللامتناهي والمتعدد الأبعاد[1]، وبهذا، يُعدّ المكان-في العمل الفني- نموذجا يستوعب العالم الخارجي،بفضل أنساقه الداخلية وقواعده الفنية المتعارف عليها، التي تتجسّد-غالبا- عن طريق اللغة، أو عن طريق الصورة المرئية أو الصفة البصرية لخصائص المكان الفنية...

ينتقل "لوتمان" من المستوى البنيوي للنص إلى مستوى ما وراء البنية النصية وهو يشير بذلك إلى "مستوى النمذجة الإيديولوجيّة" معتمدا على مبدأ التقاطبات[*] ، حيث يستعرض من خلاله مجموعة من المفاهيم تتجسد في ثنائيات ضدية مثل: "أعلى/ أسفل"، "يسار/ يمين"، "قريب/ بعيد"، "محدد/ غير محدد "، "مجزأ/ متصل "، وهي في مجملها ثنائيّات تعبر عن نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، لذا فقد اكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل: " قيّم/ غير قيّم "، "حسن/ سيئ" أو "الأقربون/ الأغراب" أو "سهل المنال/ صعب المنال" أو "فان/ أبدي "...إلخ، ويمكن القول - إذن- إنّ نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة تنطوي دوما على سمات مكانية، وقد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائي

---

[1] _ المرجع السابق، ص68.

[*]– مفهوم التقاطبات (أو الثنائيات الضدية أو التعارضات) ليس جديدا تماما، نصادفه في جذوره الأولى عند أرسطو في كتاب"الفيزياء" حين يتحدّث عن الأبعاد الرئيسية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع) ويبرز التقاطبات التي يبرزها جسم الإنسان الواقف(يمين/يسار، أمام/خلف، أعلى/أسفل)... ومع حلول القرن العشرين وتحديدا سنة 1915 غداة صدور كتاب "مبادئ تاريخ الفن" ل"هاينريش فولفلين» ،مع هذا الكتاب أو بالأحرى مع تكييف نظريات المؤلف،تجدد الجدل حيث سعى النقاد الذين استخدموا تعارضات "الخطي-التصوري"، "المغلق-المفتوح"، "المسطح -العميق"، وهي مقولات تبناها فولفلين لتمييز فنّ النهضة عن فنّ الباروك، إلى تطبيق هذه المعطيات على الأعمال الأدبيّة،واستهل ذلك تحليل أوسكار فالزل لشكسبير سنة1917... وشهدت سلسلة كاملة من هذه الدراسات ازدهارا كان أغلبها في ألمانيا. ينظر: حسن بحراوي بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء،1990، ص33، وجوزيف.إ. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، ص34.

(السماء/ الأرض)، وتارة تأخذ شكل تدرج هرمي سياسي-اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمّة الهرم (الرّفيع)، وتلك التي تقع أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتخذ شكل تضاد أخلاقي يقابل بين "اليمين واليسار"[1].

يطبق " لوتمان" مبادئه النظرية على نماذج تطبيقية لشاعرين روسيين حيث يجعل من ثنائية " العلو/ الانخفاض" تضادا رئيسيا يعتمده في تحليل النصوص الشعرية، ويرى أن هناك سلسلة من الأضداد تنبثق عن التضاد الرئيسي منها "عال / سفلي"، "قريب / بعيد"، "متسع / ضيق"... كما يتطرق إلى تضاد آخر "مغلق / مفتوح" بحيث يتصف المكان المغلق بصفات الألفة أو الدفء أو الأمان، ويتعارض مع المكان الخارجي المفتوح الذي يحمل سمات الغربة والبرود والعدوانية[2]، وفي السياق ذاته يتعرّض "لوتمان" لمفهوم "الحدّ"، حيث يبيّن دوره في تقسيم «المكان النصّي إلى شقين متغايرين، لا يمكن أن يتداخلا، كما يتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه»[3].

لم يكن بحث "لوتمان" مقتصرا على الطرح النظري فحسب، وإنّما كان منصبّا على دراسة أنساق تمظهرات المكان في النصوص الأدبيّة، مطبّقا بذلك تصوّراته النظريّة حول الإجراء التقاطبي في فهم أنساق تبنين الفضاء الرّوائي في سياقه الدّلالي، مبيّنا أيضا الثراء الذي تزخر به النّمذجات المكانيّة، والذي يمكن أن يتوالد منه كمّ غير محدود من التقاطبات والثنائيّات الضديّة.

استثمر "لوتمان" في دراسته منجز النقد السردي عند البنيويين مستلهما ما جاءت به أبحاث النقد الظاهراتي لدى باشلار، ومن حذا حذوه في تطوير المناهج النقدية الحديثة شأن السيميائيّة والتفكيكيّة... كل ذلك من أجل إضاءة بعض المفاهيم الدلالية المتعلقة بالفضاء الروائي في أنساقه المتعارضة، ضمن التعالقات النصية لعناصر البنية السردية، وانطلاقا من تمظهراتها البنيوية إلى دلالاتها ورموزها

---

[1] _ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، ص69.

[2] _ المرجع نفسه، ص78.

[3] _ المرجع نفسه، ص ن.

الإيحائية المتعددة.

هنري ميتران "Henri Mitterand":

يتناول "هنري متران" الفضاء في الرواية الكلاسيكيّة، وتحديدا في روايات بلزاك، حيث يتخذ من قصّة "Ferragus" نموذجا تطبيقيّا يدرس من خلاله فضاء مدينة باريس، مركّزا على الجانب الدلالي والسيميائي، ولم يكن اختياره لهذه الرّواية «اختيارا اعتباطيّا، وإنّما لتوفرها على العناصر الكاملة الدلائليّة أدبيّة للفضاء، دلائليّة نظريّة بخطاب تمهيدي عن شوارع باريس، وتطبيقيّة بمسرح للشارع باعتباره مكانا لفعل سردي، وحقلا لعرض الفاعلين وأفعالهم، ومحيّنا للحدث الرّوائي، ذي قيمة تعيينيّة»[1]، ليظهر بذلك جليّا اهتمام "ميتران" أو ميله لدراسة الفضاء الروائي بوصفه فضاء سرديّا تخييليّا يصف مدينة باريس (سنة 1818)،من خلال ما قدّمه "بلزاك" تصوّر حول هذه المدينة الفرنسيّة، مُركّزا على فضاء الشارع وما يحمله من دلالات ورموز سيميائيّة، تُؤدّي إلى خلق قراءات مُتعدّدة ومعاني مختلفة تختلف باختلاف أنساق المقاربة والفهم والتحليل.

يرى "ميتران" أنّ الدّراسات التي تهتم بتشخيص الفضاء في الأدب- قليلة جدّا مقارنة بتلك التي تهتمّ بدراسة الفضاء النصّي باعتباره فضاء طباعيا، ينحصر في حدود الكتابة والعنوان والغلاف والمستهلات وبدايات الفصول ونهاياتها، والتنويعات الطباعيّة والفهارس وغيرها، ويدعو إلى ضرورة الالتفات إلى دراسة الفضاء من حيث هو تخيّل، ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافيّة حول الحدث المتخيّل والمروي، ذلك لأنّ غالبيّة الجهود النقديّة اتّجهت نحو البحث في منطق الأحداث، ووظائف الشخوص وزمانيّة المحكيّ الأمر الذي حال دون وجود نظريّة قائمة بذاتها في التفضيء السرديّ وإنّما هو سبيل في بحثها مازال، بعد لم يستقم، وسبل أخرى مازالت قيد التهييء[2].

---

[1] _ هنري متران: المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصّة Ferragus لبلزاك، ضمن كتاب الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين، ص133.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص135،136.

كما يشير إلى جانب آخر ينبغي للباحث في موضوع الفضاء الرّوائي أن يتطرّق إليه، وهو الإيديولوجيا، حيث يعتبر أنّ فائدة دور الباحث / المُحلّل تكمن في خلوصه إلى« تأويل لمعنى الأشكال أو تقديم فرضيّة تمسّ هذا التّأويل »[1]، فبالإضافة إلى الجانب الشكلي للفضاء، وعلاقته مع المكوّنات الروائيّة الأخرى، تكمن بنيته الدلاليّة التي تتجاوز النظرة الوصفية والموضوعاتيّة المباشرة.

ومن ثمّ يخلص "ميتران" إلى أنّ«الرّواية شرعت منذ بلزاك في إضفاء صبغة سرديّة على الفضاء في معناه الدّقيق، أي أخذت تجعل منه مُكوّنا رئيسيّا في الآلة السرديّة، وهو الاتجاه الذي يمكن أن تتّخذه شعرية للفضاء جديدة تتنبّه إلى الأشكال والقيم الأصيلة، شعريّة تبتعد عن نزعة موضوعاتيّة غير بنائيّة»[2]، من شأنها إرساء تصور نظري يدمج الفضاء الروائي مع بنية العمل السردي ككل.

لقد استطاع "ميتران" إثر تحليله للفضاء المديني في رواية Ferragus لبلزاك، أن يُثبت بأنّ الفضاء في معناه البنيوي والدلالي يُعتبر مُكوّنا سرديّا، وعاملا رئيسيّا لا يمكن تجاوزه أو إهماله،كما دعا إلى دراسة بنية الفضاء من الجانب الفني والوظيفي عن طريق ربطه بالمكونات السرديّة الأخرى، وعدم تناوله من الزّاوية الموضوعاتية الضيّقة.

أظهرت الأبحاث السرديّة التي تناولها النّقد الغربي في مقاربته للفضاء وعيا كبيرا بأهمية هذا المكوّن الروائي، ودعت إلى ضرورة دراسته والعناية به كغيره من المُكوّنات السرديّة الأخرى، وذلك عن طريق الكشف عن تمظهراته البنيويّة وأنساقه الفنيّة والدلالية في الرّواية، إلا أنّه على الرّغم من جهودها النقديّة – في محاولة التنظير للفضاء الروائي– ظلت محاولات فرديّة لم تتمكن من الاصطلاح على نظريّة متكاملة تُوحّد المفاهيم والتصوّرات، وتُرسي قواعد منهجيّة تصلح كنموذج تحليلي للفضاء في إجرائه التطبيقي.

---

[1] _ المرجع السابق، ص151.

[2] _ المرجع نفسه، ص159.

ولكن في المقابل استطاعت الشعرية الغربية أن تُسلّط الضّوء على هذا المكون الرّوائي، وتُعيد له الاعتبار في الساحة النقديّة، ويُمكن ملاحظة أثرها بجلاء في إسهامات النّقد العربي، الذي ظلّ مواكبا للتطوّرات الغربيّة الحاصلة على مستوى الدراسات السرديّة الحديثة، حيث استشعر النقّاد العرب قلة الأبحاث المتعلقة بالفضاء الروائي مقارنة بالحدث والزمن والشخصيّات وغيرها، هذا من جهة، وكذا التطوّرات التي شهدتها الرواية العربية مؤخرا، حيث أصبحت تهتم بالجانب الشكلي أكثر من اهتمامها بالمضامين من جهة أخرى.

فما مدى مسايرة النقد العربي لنظيره الغربي في ظل مستجدات النظرية السرديّة؟.

وهل تمكن من تجاوز تبعيته للأبحاث الغربيّة، وفرض تصوّره الخاصّ الذي يتماشى وخصوصيّة الرّواية العربيّة؟.

وما المفاهيم النظرية التي توصل إليها النقد العربي من خلال تمثله لمقولات الفضاء في النصوص الروائيّة العربيّة؟.

***- مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي العربي:**

لقد حاول النّقد العربي أن يُدرك العجز النظري الذي طال مكوّن الفضاء في الرواية العربية، مستفيدا من إنجازات النقد الغربي وطروحاته النظرية حول هذا المكوّن الروائي في إطار الدراسات السردية الحديثة، خصوصا وأنّ الرواية العربية شهدت اهتماما متزايدا بتوظيف الأفضية المكانيّة من طرف الرّوائيين، لتصبح في حدود منتصف القرن العشرين رواية طافحة بالأفضية التخييليّة، الأمر الذي أثار انتباه النقّاد السرديين، ودعاهم إلى ضرورة البحث في آليّات اشتغالها وأنساق تبنينها وعلاقتها بالمكوّنات السرديّة الأخرى

وسنعرض فيما يلي أهم الدراسات السردية العربية التي اهتمت بمقاربة هذا

المكون الروائي[*] :

- **غالب هلسا:**

يعدّ النّاقد "غالب هلسا" من بين الدارسين المهتمّين بالفضاء الروائي، حيث لفت انتباه النقاد إلى أهميّته حين ترجم كتاب "شعريّة الفضاء" لغاستون باشلار (1975) تحت عنوان "جماليّات المكان"[**] كما أنّه كان أوّل الدّارسين للمكان، وذلك في كتابه "المكان في الرّواية العربيّة"، حيث درس فيه التّأثير المتبادل بين المكان والزمان، بحيث توصّل إلى أنّ المكان ليس ساكنا، بل هو قابل للتّغيير بفعل الزّمان[1]، وقد

---

[*]– لم تميّز الدراسات العربية الحديثة في مقاربتها لهذا المكوّن الروائي بين مصطلحات عدّة أبرزها: الفضاء والمكان والحيز–كما أشرنا سابقا–، وهي مستوحاة–عن طريق الترجمة– من الدراسات السردية الغربية المتخصصة،التي نلفيها تصطلح على (Espace–Space) للدلالة على مصطلح الفضاء في الرواية، هذا المصطلح الذي شكل نزاعا بين النقاد العرب، واختلافا في ترجمته، فمنهم من يرى أنّ الترجمة الدقيقة للمصطلح الغربي هي "الفضاء" (حميد لحميداني، حسن نجمي، سعيد يقطين، محمد منيب البوريمي...)،وفريق آخر يرى في مصطلح "المكان" المكافئ الأنسب الذي يتوافق مع لغة المعجم العربي(غالب هلسا، سيزا قاسم، ياسين النصير، شاكر النابلسي...)، بينما هناك من يفضّل استعمال مصطلح "الحيّز" على غيره من المصطلحات الأخرى(عبد الملك مرتاض)...ونظرا إلى أنّ قضيّة ضبط المصطلح وتحديده أضحت ضرورة علمية تتوقف عليها منهجية البحث ودقته، ارتأينا توظيف مصطلح "الفضاء" في هذه الدراسة للدلالة على كل ما هو شمولي في النص الروائي، أي للدلالة على العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائيّة، بما فيها الزمن والشخصيات والصيغة والرؤية وكذا فضاء الكتابة، ليشير إلى المسرح الروائي بكامله، أمّا المكان فهو مكوّن من مكوّنات الفضاء الروائي، أي يمكن أن يكون متعلقا فقط بمجال جزئي من مجالات الفضاء –على حدّ تعبير حميد لحميداني–، ولكن إذا آثرت هذه الدراسة توظيف مصطلح "الفضاء" فهذا لا يعني عدم توظيفها لمصطلح "المكان"، إذ لا بدّ من استعمال مصطلح المكان للحديث عن النمذجات المكانية بتقسيماتها الطبوغرافية التي يزخر بها الفضاء المكاني في الرواية. لمزيد من الاطلاع ينظر: حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، ص63، سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص317، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 76، عبد الملك مرتاض: نظريّة الرّواية: بحث في تقنيات السّرد، ص ص141– 144...

[**]– إنّ مفهوم الفضاء –في ظل تدقيق المفاهيم– أنهكته حالة الالتباس القصوى التي اقترفها في البداية "غالب هلسا" عندما أقدم –تحت ضغط شغف غامض بأهميّة المكان في الكتابة– على ترجمة كتاب غاستون باشلار "شعرية الفضاء" (المكتوب بالفرنسيّة كما نعلم) عن اللّغة الإنجليزيّة بعنوان "جماليّات المكان"، ومن ثمّة انطلقت الجناية التي يبدو أنّها لم تتوقف حتى الآن، حيث ظل يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أنّ الفضاء غير...والمكان غير. حسن نجمي: شعريّة الفضاء، المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، ص6.

[1] _ محمّد عزام: شعريّة الخطاب السردي، ص65.

غلب على نقد "هلسا" «الأبعاد الفكرية والرؤيوية في تحليل النصوص، دون التزام منهج نقدي حداثي باشلاري أو سواه» [1]، وكتابه عبارة عن ورقة عمل قدّمها في (ملتقى الرواية العربيّة الجديدة) بمدينة فاس في ديسمبر1979، وهي الورقة الوحيدة التي قُدّمت في هذا الموضوع والتي وضع من خلالها أولى التصنيفات المكانيّة في الرّواية العربية المعاصرة، لذا فقد كان بحثه الأوّل في بابه إثارة لأسئلة جماليات المكان بعامّة، وضمن الفهم الباشلاري بخاصّة، على الرغم من تواضعه بالقول إنّ دراسته "مجموعة من الانطباعات" [2].

يرى "هلسا" أنّ المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرّواية ببعضها البعض، وقد عمد إلى وضع أنماط لتمظهرات المكان في الرّواية، بغية تحديد قوميّة خاصّة للمكان الروائي، كالمكان العربي بوصفه مكانا أموميّا[3]، كما أظهر أنّ المكان ليس ساكنا، بل هو قابل للتّغيير بفعل الزمان، وقد حصر المكان في أربعة أنواع[4]:

1- المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومُكمّلا لها، وليس عنصرا مُهمّا في العمل الرّوائي، إنّه مكان سلبي، مستسلم يخضع لأفعال الشخصيّات.

2-المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقّة وحياد، من خلال التركيز على أبعاده الخارجيّة.

3-المكان كتجربة معاشة داخل العمل الرّوائي: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقّي ثمّ أضاف "غالب هلسا" **(المكان المُعادي)** كالسّجن والمنفى، والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السّلطة الأبويّة، بخلاف الأماكن

---

[1] _ عبدالله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشيرين للدراسات والبحوث العلميّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلد:27، العدد1،2005، ص127.

[2] _ جماعة من المؤلفين: الرّواية العربيّة، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، 1981، ص209، نقلا عن عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، ص126.

[3] _ المرجع نفسه، ص126.

[4] _ محمّد عزام: شعريّة الخطاب السّردي، ص ص65-66.

الثلاثة السابقة فيراها أماكن أموميّة.

وقد اعترض بعضهم[1]على هذه التّقسيمات، على اعتبار أنّ المكان كله مجازي في الرّواية،كما لا يُمكن أن نقول مكان هندسي، وآخر معيش، لأنّ جميع الأمكنة لها أبعاد هندسيّة، ولأنّ المكان المعادي يظل بدوره فضاء، لذا فإنّ هذه التّصنيفات لا داعي لها، لأنها تقوّم إدراكنا لأهميّة الفضاء، حيث تعزله عن الزّمان.

-شاكر النابلسي:

أفرد الناقد "شاكر النابلسي" بحثه لدراسة "المكان" في روايات "غالب هلسا"، كنموذج تطبيقي، وذلك لعوامل عدّة، قدّم من خلالها تبريرا للاكتفاء بها دون غيرها من الرّوايات العربيّة[2]، ولعل أهمّ سبب في اختياره لها، كون الروائي والنّاقد "غالب هلسا" اعتنى عناية كبيرة بجماليّات المكان، حيث اتّسمت إبداعاته الرّوائيّة بغنى كبير لم تستطع هذه الدّراسة على امتدادها، أن تستوعب كافّة جماليّات المكان الخمسين التي جاء ذكرها في روايات "غالب هلسا"، لذلك وضع "النابلسي" كتابه التّطبيقي الشامل "جماليّات المكان في الرواية العربية"، وطبّق فيه ظاهريّة "باشلار" على روايات غالب هلسا السّبع على نحو تعليمي تبسيطي، وجعل كتابه تحيّة لذكرى "هلسا"، ومهّد له بتسويغ نقدي يستند إلى غنى روايات هلسا بأنواع المكان، واهتمامه الكبير بالمكان الروائي وجماليّاته، وتوافر الأمكنة الروائيّة في رواياته بشكل كاف، فقد اتّجهت معظم الدّراسات النقدية العربية حتّى حينه إلى جماليّات المكان عند "نجيب محفوظ" إلى حدّ مفرط[3].

يرى "شاكر النّابلسي" أنّ «المكان في الرّواية ليس مظهرا تزويقيّا، ولكنّه جزء أساسي من هندسة الرّواية ومعماريّتها، بمعنى أنّ جماليّته تتّفق وتتناسق وتتماشى مع

---

(1) _ جماعة من المؤلّفين: الرواية العربية، واقع وآفاق، ص396، نقلا عن محمّد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص66.

(2) _ شاكر النابلسي: جماليّات المكان في الرّواية العربية، ط1، المؤسّسة الوطنيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1994، ص ص12- 14.

(3) _ عبد الله أبو هيف: جماليّات المكان في النّقد الأدبي المعاصر، ص130.

جماليّات الرّواية الكليّة» [1].

أمّا فيما يخصّ أنواع المكان الرّوائي في النصوص السردية المدروسة، فهي – على كثرتها– يُمكن أن تنحصر في عدد من الأنواع الرّئيسيّة منها: المكان الخاصّ والمكان العامّ، المكان المفتوح والمكان المغلق، المكان الأليف والمكان المعادي، المكان الرّحمي، المكان المتخيّل، المكان الواقعي[*]...، وبالإضافة إلى ذلك يرى النّابلسي أنّه يُمكن إضافة صنفين رئيسين[2] للأمكنة في الرّواية العربية المعاصرة يتمثلان في:

-أمكنة المسارات: التي ينفذ منها الإنسان، كالطّريق والشارع...

-أمكنة المصبّات: وهي الأمكنة التي تتلقّى الإنسان والدّواب والعربات التي تقذف بها أمكنة المسارات، ومن أمكنة المصبّات: الحارة، السّاحة... وهناك ما يكون مسارا ومصبّا في آن واحد كالدّهاليز في العمارات والمباني.

ولعل النابلسي على الرغم من جهده القيّم في تحليل نصوص "هلسا" الروائية وبحثه في أنواع الفضاء وتمظهراته، إلاّ أنّه لم يعتمد منهجا علميّا مُحدّدا في مُقاربته لهذا المُكوّن السّردي، إنّما كان منهجه تبسيطيّا شارحا -على حدّ تعبير عبد الله أبو هيف-، أدّى به في كثير من الأحيان إلى الوقوع في "شطط التأويل"، ولربّما كان تحليله أقرب إلى الإنشاء اللغوي والخواطر الذّاتيّة حول الأوضاع العامّة العربية، لأنّه تعسّف ظاهر في تأويل النصّ[3].

-ياسين النّصير:

إنّ البحوث التي قدّمها النّاقد العراقي "ياسين النصير" تُعدّ من البحوث الرائدة

---

[1] _ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص96.

[*]– أحصى شاكر النّابلسي حوالي تسعة وعشرين نوعا استنبطها من خلال دراسته التطبيقيّة لروايات "هلسا" فقط.

[2] _ المرجع نفسه، ص59.

[3] _ عبد الله أبو هيف: جماليّات المكان في النقد الأدبي المعاصر، ص130.

التي اهتمّت بتشخيص ظاهرة الفضاء في الرواية، أو ما يُطلق عليه "النّصير" تسمية "المكان الرّوائي"، وذلك في كتبه المُتتابعة "الرّواية والمكان" بجزأيه: الأوّل والثاني على التّوالي (1980–1986)، "إشكالية المكان في النصّ الأدبي"، "جماليّات المكان في شعر السيّاب"، ولعلّ ما يُمكن استجلاؤه بوضوح عند قراءة هذه الأعمال النقديّة، أنّ الباحث لم يعتمد منهجا بعينه، سواء منهج باشلار أو غيره، ولكن نجده يُقرّ بأنّه استفاد من ترجمة "غالب هلسا" لكتاب "غاستون باشلار"، وأنّه لم « يبتعد كثيرا عن مسعى باشلار في إمكانيّة التعرّف على هندسة المكان الخارجيّة وتأثيراتها المباشرة على سياق الأفكار»[1].

يُشير الناقد "ياسين النصير" في مُقدّمة كتابه (الرّواية والمكان2) إلى أنّه لم يطلع على منجزات النظرية الغربية الحديثة التي بحثت في ظاهرة الفضاء الرّوائي، كما أنّ جهده يُعتبر جهدا شخصيّا، لا يحكمه منهج مُعيّن، كونه يبحث «بأظافره الخاصّة عن موقع قدم خاصّ، وناقد لا يُتقن لغة أجنبيّة، يُريد أن يفتح نوافذ جديدة على طرائق فهم العمل الأدبي، فكان هذا المسعى، وكانت هذه الإسهامات، عُرضة لأن يضيف إليها من يستطيع، نقدا بنّاء» [2].

يضيف "النّصير " إلى أنّه عمد في الجزء الأوّل من كتابه "الرّواية والمكان" إلى وضع تقسيمات للمكان الرّوائي تبعا لما أملته عليه الرّوايات العراقيّة المدروسة، وفي نظره أنّها لم تكن تقسيمات مُتكاملة، كونها لم تستق تسمياتها المكانيّة من صميم المفهوم الاجتماعي المتعارف عليه، إنّما جاءت في صميم التركيبة الرّوائيّة فقط، ويرى أنّ تشخيصات المكان–في الجزء الثاني من كتابه– أقرب إلى المسعى الذي أراده لها الباحث في دراسة المكان الروائي[3].

ومما جاء في تعريفه للمكان أنّه « يُثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر

---

[1] _ ياسين النصير: الرّواية والمكان 2، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامّة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص7.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ المرجع نفسه، ص8.

بالزّمن وبالمحليّة...فكان واقعا ورمزا، تاريخا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى حقيقيّة، وأخرى مبنيّة في الخيال...»[1]، إلاّ أنّ مقاربته للمكان انحصرت في نطاق التحليل الاجتماعي وربطه بالواقع التاريخي، دون التطرّق إلى خصائصه الفنيّة، وطرق تبنينه وعلاقته بالمكوّنات السرديّة الأخرى، يُؤكّد ذلك "النصير" بقوله:« لم أكن معني إلا ببحث الظلال الاجتماعية التي يُخلّفها المكان على العمل الرّوائي... وانطلقتُ من حقيقة أخرى هي أنّ المكان يتشكل وتتضح أبعاده عندي من التأثير الاجتماعي والفكري» [2]

ومع ذلك فإنّ دراسته تُعدّ من الدراسات الأولى والمُبكرة التي طرحت هذا الموضوع على الساحة النقدية، كما أنّها أثارت تساؤلات عدّة عن جدوى مثل هذه الابتكارات في النقد[3]، ويتمركز جهده النقدي فيما قدّمه من أنواع ونماذج المكان التي يزخر بها الفضاء الروائي، حيث قسّم الأمكنة إلى قسمين رئيسيّين هما[4]:

المكان الموضوعي: ومن خصائصه أنّه مكان يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية، وتستطيع أن تُؤثر عليه بما يُماثله اجتماعيّا وواقعيّا أحيانا. أمّا **المكان المُفترض:** فهو ابن المخيّلة البحت.

هذا، ويُضيف إلى جانب المكانيين المذكورين مكانا ثالثا، أطلق عليه تسمية "المكان ذو البُعد الواحد" وهو« بمثابة الغطاء الخارجي للأحداث»[5]، إذ لا يُركّز عليه الرّوائي ولا يصفه وصفا دقيقا، إنّما يكون بمثابة إطار عام خارجي تجري فيه الأحداث.

كما يُشير في نصوصه التحليليّة إلى المكان المغلق والمكان المفتوح، حيث

---

[1] _ ياسين النصير: الرّواية والمكان 1، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980، ص5.

[2] _ ياسين النصير: الرواية والمكان 2، ص ص6-7.

[3] _ المرجع نفسه، ص9.

[4] _ ياسين النصير: الرواية والمكان 1، ص27.

[5] _ المرجع نفسه، ص74.

يُمثل للمكان الأوّل بالسّجن، أمّا الثاني فيّمثل له بالبيت وما شابهه[1].

أمّا في القسم الثاني من كتابه "الرواية والمكان" فقد عمد إلى وضع نماذج للمكان في الرّواية: البئر–المقهى– الكوخ– الغرف– السّلالم– الشارع– الصّحراء– المكان المتحرّك... مُوضّحا المعايير التي اعتمدها في انتقائه لهذه النّماذج المكانية بقوله: «في النّماذج التي اعتمدت عليها هذه الدّراسة، يجد القارئ ثمّة حسّ أنثروبولوجي مّشبّع بموقف اجتماعي، وأعني بذلك أنّ الاختيار هنا تمّ من خلال رؤية الطبقات الاجتماعية، الأكثر جذريّة في صناعة فنّ الرّواية». [2]

–**حميد لحميداني:** عمد الناقد المغربي "حميد لحميداني" إلى توظيف مُصطلح الفضاء، حيث قدّم جملة من الطروحات النظرية حوله، معتمدا على ما أنجزته الدّراسات الغربية في نطاق علم السّرد، وذلك في كتابه "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي"، مشيرا إلى كون تلك الإنجازات الغربية كلّها عبارة عن محاولات نقديّة مُتفرّقة لم تُسفر عن أيّة نظريّة محدّدة أو قواعد منهجية تضبط مفاهيمه وتسبر أغواره، موضحا ذلك في قوله:« إنّ الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرّقة، لها قيمتها، ويُمكنها إذا هي تراكمت أن تُساعد على بناء تصوّر مُتكامل حول هذا الموضوع »[3].

وبما أنّ تلك الدّراسات المتفرّقة لم تتّفق على مفهوم أو تصوّر واحد للفضاء، فقد وُجدت عدّة آراء وتصوّرات حول هذا الموضوع، حصرها "لحميداني" –على اختلافها– في أربعة أشكال[4]:

–**الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي):** يُقصد به الحيّز المكاني في الرّواية، ويُطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي(L’espace Géographique) يتوالد عن

---

[1] _ المرجع السابق، ص ص44– 72.

[2] _ ياسين النصير: الرّواية والمكان2، ص ص19–20.

[3] _ حميد لحميداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، ص53.

[4] _ المرجع نفسه، ص ص53– 62.

طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يّفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

-**الفضاء النصّي(L'espace Textuel):** ويُقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفا طباعيّة- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيّرات الكتابة المطبعيّة وتشكيل العناوين وغيرها...

-**الفضاء الدّلالي(L'espace sémantique):** وهو فضاء يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء حسب-جيرار جنيت- من شأنه أن يّلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب، وهو يُشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عامّ.

-**الفضاء كمنظور أو كرؤية:** وهو حسب "جوليا كريستيفا" فضاء مُحوّل إلى كلّ، إنّه واحد وواحد فقط، مُراقب بواسطة وجهة النّظر الوحيدة للكاتب التي تُهيمن على مجموع الخطاب، وهو بذلك يُشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يُهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تُشبه واجهة المسرح.

يرى "حميد لحميداني" أنّ كلا من الفضاء الدّلالي والفضاء كمنظور لهما علاقة بمواضيع أخرى هي "الصورة في الحكي" وموضوع "زاوية النظر عند الرّاوي"[1]

وبعد أن يُقدّم الناقد أشكال الفضاء الرّوائي مرفوقة بشروحات وتوضيحات دقيقة ومُعمّقة، ينتقل إلى مبحث آخر، يُميّز فيه بين "الفضاء" و"المكان"[2]، ويرى أنّ هذا التمييز ضروري، إذ إنّ ضوابط المكان في الرّواية مُتّصلة عادة بلحظات الوصف، كما أنّ مجموع الأمكنة الموجودة في الرّواية هو ما يبدو منطقيّا أن يُطلق عليه اسم"فضاء الرواية" لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا

---

[1] _ المرجع السابق، ص62.

[2] _ المرجع نفسه، ص63.

المعنى هو مُكوّن الفضاء... فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو السّاحة، كلّ واحد منها يّعتبر مكانا مُحدّدا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعا تُشكل فضاء الرّواية[1].

ولعلّ ما يُمكن استجلاؤه بوضوح –ممّا سبق– تأكيد الناقد على أنّ الفضاء يحمل من صفات الشموليّة والاتساع والعموم، ما يجعله مسرحا للعمل الرّوائي بكامله، وهذا يدل على أنّ الفضاء يُعدّ مُكوّنا عامّا، يحوي بداخله كل عناصر الرّواية من لغة وزمان ومكان وشخصيّات...، وعلى الرغم من ذلك نلفي الباحث يُركّز تركيزا كبيرا على المكان أو "مجموع الأمكنة" كمكوّن أساسي من مكوّنات الفضاء الروائي على حساب المكونات الروائية الأخرى، بل نجده يُوحّد أحيانا بين "الفضاء" و"مجموع الأمكنة" ويحصر الفضاء في هذه الزاوية، يقول في أحد المواضع: «إنّ العناصر المكوّنة للفضاء إذن هي الأماكن المتفرّقة المتردّدة خلال مسار الحكي، والفضاء هو كل هذه الأشياء...»[2]، ويُضيف قائلا:« الفضاء، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائيّة المُتمثلة في سيرورة الحكي سواء كانت تلك التي تمّ تصويرها بشكل مُباشر أو تلك التي تُدرك بالضرورة»[3] وهذا دون أن يُشير إلى العناصر السردية الأخرى كونها تُمثل هي الأخرى إلى جانب الأمكنة المكونات الفنيّة التي تقوم عليها بنية الفضاء الروائي.

ينتقل "حميد لحميداني" بعد تمييزه النسبي بين مصطلحي " الفضاء" و"المكان"، إلى التمييز بين كيفية توظيف الفضاء عند أصحاب الرواية الواقعية وبعدها عند أصحاب الرواية الذهنية، لينتقل بعد ذلك إلى الرواية الحديثة، إذ يتطرّق إلى أهمية المكان كمُكوّن للفضاء الروائي، ورأى أنّ للفضاء دائما أهمية كبيرة سواء في الرواية الواقعية؛ أين يكون المكان حاضرا بقوة عن طريق الوصف المطوّل والدّقيق، أمّا في الرّوايات الذهنية (أي روايات تيار الوعي)، فإنّ المكان نادر

---

[1] _ المرجع السّابق، ص63.

[2] _ حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، ص64.

[3] _ المرجع نفسه، ص ن.

الوجود، إذ يكتفي الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان؛ التي من خلالها يتأسّس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهمية بالغة لأنّه يُحدّد الإطار العام الخالي من التفاصيل وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث[1]، أمّا عند أدباء القرن العشرين، فقد تغيّرت نظرتهم للمكان مع تغيّر طبيعة الإحساس بالحياة، وتغيّر نظرتهم وأسلوب تعاملهم مع الواقع، إذ لم يعد الإحساس بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان وحسب، الأمر الذي جعل موقفهم يتلخّص في "شكلين جديدين"[2]، يُعبّران عن أنماط توظيف الكتابة الروائية الحديثة لعنصر المكان، من حيث إنّ:

-أحدهما: يُعتّم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة بإقامة الحكي.

-وثانيهما: يُبالغ في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادّي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال، وعلى القرّاء أنفسهم... فالقرّاء يقفون حائرين، ما هي المعاني التي يُمكن أن تأخذها هذه الأماكن المسنّنة التي تستفزّ الحواس وتُثيرها؟؟؟... ذلك أنّ الوصف المكاني المبالغ فيه، والمحوّل إلى مادّة روائية مهيمنة يقوم بدور عكسي لما يقوم به الوصف الثاني في الرّوايات الواقعية المألوفة، إنّه وصف مكاني لا يخضع للمعنى، وإنّما يمضي مع المعنى في سياق واحد.

يُشير "لحميداني" في الأخير إلى أنّه لم يقتصر على التصورات التي قدّمتها النظرية البنيوية للفضاء الروائي، بحيث تجاوز في بحثه هذا حدود النقد البنائي-على حدّ تعبيره- من أجل تمكين القارئ من الإحاطة بإشكالية المكان الرّوائي بكل أبعادها، وكل ما يتّصل بها من مُلابسات لأنّ «النظرية البنائيّة لم تُوضح جميع القضايا المتصلة بهذا الموضوع...، وأنّ الأبحاث البنائية لم تُبلور نظرية مُتكاملة في الموضوع وهو ما يسمح على الدّوام بمتابعة الآراء الأخرى حتى ولو كانت تختلف

---

[1] _ المرجع السّابق، ص67.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص68-69.

في منطلقاتها مع النظرية البنائيّة» [1]، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على سعة اطلاع الباحث ومحاولته الإلمام بشتى طروحات الموضوع وحيثياته، وعدم اقتصاره على منجزات النظرية البنائية، لأن تصفح الآراء النقدية الأخرى قد يساعد –بقدر ما– على فهم الموضوع فهما مُعمّقا وشاملا، وهذا لكون الدّراسات السردية لم تعالج الموضوع من كل جوانبه، الأمر الذي حال بينها وبين وجود نظرية مُتخصصة مُلمّة بكل القضايا التي يطرحها الفضاء الروائي.

–حسن بحراوي:

يعدّ الناقد"حسن بحراوي" من بين النقاد الذين أفادوا الدّرس النقدي المعاصر ببحوثهم ومقارباتهم لأكثر المواضيع حساسية، وأشدها لبسا وتعتيما، كما هو الحال مع موضوع الفضاء الروائي، حيث تناوله في الباب الأول من كتابه "بنية الشكل الرّوائي" تحت عنوان "بنية المكان في الرواية المغربية"، وتتجلى أهمية بحثه لعنصر الفضاء الروائي في ما قدّمه من مفاهيم وطروحات نظرية، استقاها من مقولات الشعرية الغربية واعتمد على بعضها في دراسته التطبيقية لنماذج من الرواية المغربية.

وفي معرض حديثه عن الدّراسات السردية الغربية التي بحثت في موضوع الفضاء الروائي –محاولة التنظير له–، يقرّ الباحث أمام سلاسة المفهوم وميوعته بأنّه: «لا مكان للنظرة اليقينيّة في هذا القطاع من العالم الرّوائي، وأنّ لا أحد يمكنه الادّعاء بأنّ في قبضته شيئا اسمه الحقيقة، كل الحقيقة، عن الفضاء الرّوائي » [2].

وفي ختام مقدّمته النظرية والمنهجية لمفهوم الفضاء الروائي، عمد "بحراوي" إلى تحديد المسار الإجرائي الذي يتبعه في دراسته، مستفيدا من الأدوات المنهجية التي اقترحتها المقاربات الغربية، حيث ركز على شعرية الفضاء، وجعل منها سندا نظريا انتهجه في مقاربة الفضاء الروائي تحليلا ونقدا، عن طريق الاعتماد على

---

[1] _ المرجع السّابق، ص73.

[2] _ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، "الفضاء، الزمن، الشخصية"، ص42.

أكثر الأدوات الإجرائية –التي جاءت بها الشعرية الغربية– ملاءمة لطبيعة الروايات المغربية المدروسة، ويؤكد ذلك "بحراوي" مبيّنا المفهوم الذي اعتمده في دراسته التطبيقية والتحليلية للفضاء في النصوص السردية المغربية بقوله: «إن المفهوم المركزي الذي سنبني عليه مقاربتنا للفضاء الروائي في الرّواية المغربية هو مفهوم التقاطب الذي أدرجته الشعرية في صلب بنائها النظري، وجعلت منه الأداة الرئيسية للبحث في تشكلات المكان، والتّنويعات التي يتخذها والكشف عن العلاقات الضروريّة التي تؤلف بين عناصره».[1]

اتخذ "حسن بحراوي" من مبدأ التقاطب الذي وظفته الشعرية الحديثة منهجا يسير عليه في دراسته التطبيقية، حيث أخذ بمفهوم التقاطب أو التعارض الضديّ، الذي اقترحه كل من "غاستون باشلار" و"يوري لوتمان" و"هنري ميتران" للإفادة منه عند تشخيص ظاهرة الفضاء في الرواية المغربية، والكشف عن تمظهراتها الدلالية والوظيفية التي لا تتحدد إلا بتحديد أنواعه والتمييز بينها، لذا نجده يميّز بين قطبين رئيسيين[2]هما: أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال.

يُبرّر "حسن بحراوي" تصنيفه للفضاء الروائي بهذا النحو، كونه« لم يأت استجابة لرغبة ذاتية في التقسيم والتصنيف، وإنما أملته جملة دواعي موضوعية وبواعث منهجية اقتضت أن نتبع هذه الخطة في مقاربة المكان الروائي كما يظهر في النصوص الروائية المغربية » [3]، لذا فإن النصوص الروائية المغربية التي اختارها الباحث كنموذج تطبيقي للدّراسة هي وحدها التي أملت عليه مثل هذا التقسيم الذي يتماشى وخصوصية ما تحمله من صور وتشكلات فضائيّة.

ركز "بحراوي" على مفهوم التقاطب، واتخذ منه أداة إجرائية مركزية، ولكنه عمد إلى توظيف مفهومين آخرين إلى جانب مفهوم التقاطب، أوّلهما يتمثل في

---

[1] _ المرجع السّابق، ص39.

[2] _ المرجع نفسه، ص40.

[3] _ المرجع نفسه، ص41.

"مفهوم التراتبية" وثانيهما يتجسّد في "مفهوم الرؤية" [1].

أمّا الأول فقد وظفه عند دراسته لفضاء السّجن وفضاء البيت، على اعتبار أنّ فضاء السجن يقوم على أساس تراتبي وهو تحديد الفئات أو الطبقات المكانية وفق مبدأ معقد، يقوم على تصنيف طبقات الفضاء السّجني بناء على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة، وذلك لمعرفة وضعية النزلاء ضمن مرافق الفضاء السّجني الشامل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى طبّق مفهوم التراتبية على الفضاء البيتي باعتباره فضاء مفعما بقيم الألفة التي تعكس مظاهر الحياة الداخلية للأفراد، فهو فضاء ثريّ بنماذجه التي تتلاءم والمبدأ التراتبي، وتساعد الباحث من خلال استنطاق مكوناته على التعرّف على نوعية الصفات الطبوغرافية المسندة للبيت، ومن ثمّ البحث في امتداداتها الرمزية والأيديولوجية.

أمّا مفهوم الرؤية الذي استقاه الباحث من مجال السرديات يرى أن له فائدة كبيرة في دراسة الفضاء الروائي، لأنّه في الرواية«لا نواجه فضاء خاما بمعنى الكلمة وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصّة، فالرّؤية هي التي ستُمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان وتُحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته. ولهذا فإن عدم إيلاء الأهمية لرؤية الإنسان لبيته، أو فضائه المعاش والاكتفاء بالوصف الموضوعي سيتسبّب بتجاهله الحضور الإنساني الضروري، في التشويش على بناء المكان وهيئته التي يتشكل فيها»[2].

من هنا فإن مفهوم الرؤية يُفيد الباحث في استجلاء وجهة نظر الشخصية تجاه ما يُحيط بها، كما يُساعد على معرفة الكيفيّة التي يدرك بها أشكال الفضاء الروائي وتمظهراته وفقا لوجهات النظر السائدة في إدراك وعرض أبعاده ومظاهر تشكله في النصوص الرّوائيّة المدروسة.

وفي معرض حديثه عن الفضاء الرّوائي نجده يُركز على التصنيفات المكانية

---

[1] _ المرجع السّابق، ص ص41-42.

[2] _ المرجع نفسه، ص42.

ويُقدّم نماذج وأنواع لأمكنة أساسيّة وأخرى فرعية بدلا من تركيزه على موضوع الفضاء في حدّ ذاته، كما يُمكن ملاحظة جمعه بين مصطلحي "الفضاء" و"المكان" في سياق واحد، وهذا عند حديثه عن(أماكن الإقامة وأماكن الانتقال)« لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغربية فوجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوّع كبير، وأمكننا أن نُميّز مبدئيّا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال...أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة... »[1]، كما نجده يراوح بين مصطلحي "الفضاء" و"المكان" عند حديثه عن مبدأ التراتبية في فضائيّ السجن والبيت...الخ.

يُزاوج –إذن– الناقد "حسن بحراوي" بين مصطلحيّ "الفضاء" و"المكان" في سياق واحد، على الرّغم من عرضه للعديد من الفروقات الشاسعة والحدود البائنة التي تفصلهما وعلى الرغم كذلك ممّا قدّمه من آراء نظرية معمّقة حول المفهوم، إلا أنّ مقاربته للفضاء الرّوائي وتوظيفه لمفاهيم التقاطب والتراتب والرّؤية يُمثل اجتهادا خاصّا، ينمّ عن سعة اطلاع الباحث، كما يساعد أيضا على فهم ظاهرة الفضاء الروائي من خلال ما راكمه من مفاهيم الخطاب النقدي الغربي النظريّة، كما تعدّ مقاربته للفضاء في النصّ الرّوائي المعاصر إضافة نوعيّة تساهم في إضاءة جانب أو جوانب من الفضاء الرّوائي الذي لا يزال يعاني من نقص محسوس في الدّراسات والأبحاث النقديّة سواء ما تعلق منها بالجانب التنظيري أو التطبيقي.

ممّا سبق، يمكن القول إنّ التجربة النقديّة العربيّة، سعت في تمثلها لمقولات الفضاء في النصوص الرّوائيّة، إلى تشخيص الظاهرة الفضائيّة، وفقا لأنماط تشكلها وخصوصيّة بنائها، كظاهرة لفظيّة مُتخيّلة، تنأى عن إسقاطات الواقع، وتُحقق انزياحا دلاليّا وجماليّا على مستوى البنية السّرديّة الرّواية.

إلا أنّ لهذه التجربة العربيّة علاقة وثيقة بنظيرتها الغربيّة، حيث استفادت من

---

[1] _ المرجع السّابق، ص40.

أبحاثها وطروحاتها النظريّة فيما يخصّ طبيعة هذا المُكوّن الرّوائي التي لا تزال تتسم بالمرونة واللاتحديد والنسبيّة في الطرح والتنظير.

هذا، وتمكنت الأبحاث النقديّة العربية من تكييف معطيات النقد الغربي التنظيريّة مع مُقتضيات النصّ الرّوائي العربي وطبيعته التكوينيّة والنوعيّة الخاصّة، وهنا تتجلى إسهامات الخطاب النقدي العربي في الكشف عن تمظهرات الفضاء في النصوص الرّوائيّة ممن خلال توظيف الطروحات النظريّة والعمل على تطويعها بما يتلاءم وخصوصيّة النسق الإجرائي في مقاربة مختلف الأعمال الرّوائيّة.

وتأسيسا على ذلك، فإنّ هذه الدّراسة تعتمد في تمييزها للفضاء عن المكان –من حيث طابع الشموليّة والعموم– على ما تقدّم من طروحات نظريّة، بل إنّ استئثارنا بمصطلح الفضاء عن غيره من المصطلحات الأخرى لم يأت إلا في حدود ما طرحته تلك الأبحاث النقديّة المذكورة في هذا الفصل التمهيدي التي كرّست جهودها للبحث في أغوار المصطلح والإمساك بمحامله ودلالاته وطرائق تبنينه في العمل الرّوائي.

أمّا فيما يخصّ الفضاء في رواية "اعترافات أسكرام"[*]، فإنه يُعدّ فضاء مدينيّا بالدرجة الأولى، ذلك لأنّ المدينة تشكل الفضاء المكاني الأكبر الذي يؤطر الأحداث السرديّة، ونظرا لذلك، يتعيّن علينا استثمار بعض من المعطيات النظرية التي حصّلناها من طروحات الدرس النقدي الغربي واجتهادات النقد العربي، التي على الرّغم من كونها دراسات متفرّقة[1]، لم ترق إلى مستوى النظرية المتخصصة التي تضبط حدود هذا المكوّن الرّوائي، إلا أنها استطاعت أن تحيط بجانب أو جوانب منه.

فما هي المعايير التي يتمّ من خلالها ضبط أنماط بناء الفضاء المديني بأنساقه الدلاليّة والفنيّة والوظيفيّة في رواية "اعترافات أسكرام"؟

---

[*]– عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ط1، منشورات البيت، الجزائر، 2008

[1] _ حميد لحميداني: بنية النصّ السردي، ص53.

وما مدى استيعاب البنية السردية لتحولات الفضاء المديني في ظل التفاعل القائم بينه وبين مكوّنات النصّ الروائي الأخرى؟

وفي ضوء ما « قيل غالبا، وبصواب، أنّ الهدف الرّئيسي للرّواية الجديّة، هو تجديد تقنيّات الأدب الرّوائي»[1]، هل تمكنت رواية "اعترافات أسكرام" من إضفاء بصمة جديدة لتمظهرات الفضاء على مستوى الممارسة الإبداعية، وهل من شأنها التعبير عن خصوصيّة الرّواية الجديدة في تناولها لهذا المكوّن الروائي؟

[1] _ ريمون ألاهو: حوار في الرّواية الجديدة، تر: نزار صبري، مراجعة الأب فيليب هيلايي، ط1، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، 1988، ص12.

الباب الأوّل:

مستويات بناء الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام"

الفصل الأوّل:

الفضاء المريني وأنماط البناء الفنّي في رواية "اعترافات أسكرام"

أوّلا: المدينة فضاء جغرافيّا

1-الفضاء المريني المفتوح وتراعيات الخارج

2-الفضاء الاجتماعي المغلق وخصوصيّة الذات

ثانيا: المدينة فضاء دلاليّا

1-الفضاء اليتيم (فضاء الملجأ)

2-الفضاء المتشظي (فضاء الجدران)

ثالثا: المدينة والفضاء النصّي

1-عتبة العنوان (الكنه والوظيفة)

2-لوحة الغلاف (الرسومات الهندسية والألوان)

3-أنماط الكتابة وطرق توظيف السّواد

تمهيد:

يُعدّ الفضاء مُكوّنا من أهمّ المُكوّنات السرديّة، إذ من شأنه المُساهمة في تشكيل جماليّات البناء الفنّي برمّته، عن طريق تلاحمه بالعناصر السرديّة الأخرى، وقدرته على الحضور المرئي تارة، أو التواري في أعماق البناء الدلالي تارة أخرى، ويكتسب مكانته الخاصّة من خلال الطرق الفنيّة التي يستخدمها الرّوائي لرسم أبعاده، وتحديد مُكوّناته الجزئيّة، التي تُساهم هي الأخرى في خلق تنوّع ملحوظ في تصوير نمذجاته المكانيّة.

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

– فضاء جغرافي: وهو فضاء مكاني ذو مرجعية واقعيّة يُحدّد جغرافيا من طرف الرّوائي، ويُمثل مجموع الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، وهو غالبا ما « يكفّ عن بقائه "جغرافيّا" ليتحوّل إلى حيّز للتجربة، تجربة تأتينا من خلال وجهة نظر الشخصيّة التي تعيشه »[1]ويضمّ هذا الفضاء في "اعترافات أسكرام" الأمكنة الطبيعيّة المفتوحة كالشارع من زاوية تشكله الطوبوغرافي بين التبئير والتهميش، وبين تمثله للتعارض القائم بين قطبيّ ثنائيّة، كما يضمّ الفضاءات الاجتماعيّة المغلقة كفضاء البيت الذي يتراوح بين معاني الألفة والتجاذب تارة، والعداء والتنافر تارة أخرى.

– فضاء دلالي: وهو فضاء يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء–حسب جيرار جنيت– من شأنه أن يُلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب، وهو يُشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عامّ[2]، ويتجلى هذا الفضاء المجازي في

---

[1] _ فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في النصّ الشعري، ص23.

[2] _ حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53.

"اعترافات أسكرام" من خلال التصوير الدلالي للفضاء اليتيم والفضاء المتشظي، أمّا الأوّل فيُمثله الملجأ باعتباره فضاء حميميّا معادلا للفضاء الأمومي حيث تتصارع فيه تمثلات الرّوح والجسد إثر يُتم الغرف وفقدان الدّفء الأمومي، والثاني فيتمثل في فضاء الجدران،أين يتمّ الانتقال الدلالي من جدار الحانة إلى جدار برلين، ويتمّ كذلك العبور بين متاهات جدران الحلم واليقظة.

هذا، وإلى جانب تداعيات الفضاء الفني الداخلي، فإنّ الفضاء الطباعي لبناء الرواية النصّي يُعالج بدوره تداعيات العناصر الفنية المكوّنة لعتبات النصّ الرئيسة، و«يُعنى بالحدود الجغرافية التي تشغلها مُستويات الكتابة النصيّة في الرّواية، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعيّة والعناوين وتتابع الفصول، ونهاية بالتصفيح، أي أنّ هذه التضاريس... تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النصّ الرّوائي، أي جغرافيّة الكتابة النصيّة باعتبارها طباعة مُجسّدة على الورق» [1].

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

تُعدّ رواية "اعترافات أسكرام" من بين النماذج الرّوائيّة الجديدة التي تحرّرت من التقنيات الجاهزة المألوفة عند كتاب الرّواية التقليديّة، سواء على مُستوى بنائها الداخلي أو على مُستوى تشكيلها النصّي والطباعي، من خلال توظيفها لما يعرف بـــ« (تعدّد المعاني) الناجم عن عدم إحالة النصّ على مشار إليه معيّن، ويكون النصّ – وفق ما سبق– محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيّا في

---

[1] _ مراد عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي "تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، 2002، ص123.

تنشيط النصّ للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيّرة عبر تاريخ تأويله»[1]، وقد اعتمدت رواية "اعترافات أسكرام" على التجريب والانزياح اللذين يُولدان لدى المُتلقي تشويقا يُحفزه على مواصلة القراءة ويُثير لديه الرّغبة في اكتشاف المجهول، وكسر الغموض، وذلك حين يمتزج السّرد فيها بعوالم الشعر والرمز والخيال.

فعلى مستوى البناء الداخلي للرّواية –وتحديدا من زاوية تشخيص أنماط بناء الفضاء الجغرافي للمدينة– يتجلّى ثراء وتنويع في أنواع تمظهرات هذا الأخير، وقد حدّدها حسن بحراوي [2]في دراسته "بنية الشكل الرّوائي"، حيث أجملها في قطبين رئيسين هما: أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، ويرى أن هذه الثنائية الضدية الأولى تتولّد عنها ثنائيات ضدية أخرى تتلوها، إذ ينبثق عن أماكن الإقامة تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (مثلا: المنزل مقابل السّجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيّقة والمُتسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية...الخ.

أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيّات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي... الخ، ويشير الباحث في السياق ذاته إلى أن «سلسلة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية (إقامة – انتقال) يمكنها أن تصبح بلا عدد ولا نهاية، وذلك نتيجة للقابلية الكبيرة للفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في ثنائيات أو تقابلات ضدية تُغري بتصنيفها وتحليل مكوّناتها»[3] لذا لا يقوم الباحث بإحصاء كل التقاطبات التي يمكن أن تنبثق من ثنائية (إقامة – انتقال) إنما يقتصر على توظيف نموذج التقاطب الأصلي (أماكن الإقامة وأماكن الانتقال) وما ينتج عنها من ثنائيات

---

[1] _ حسن ناظم: مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 1994، ص134.

[2] _ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص40.

[3] _ المرجع نفسه، ص ن.

فرعية – ذكرناها آنفا– تقترب من التقاطب الرئيسي، سواء من حيث الدلالة أم الوظيفة أم كليهما معا.

وهذا ما نقف عنده من خلال دراستنا لأنماط تشكل المدينة، باعتبارها فضاء جغرافيا متخيلا يراوح بين التعارض القائم بين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة، أو ما أطلق عليه "بحراوي" أماكن الإقامة وأماكن الانتقال.

أوّلا: المدينة فضاء جغرافيّا:

يتأسّس الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" عن طريق جملة من العلاقات المُتبادلة بين الشخصيّات والأمكنة، حيث يتأثر كل منهما بالآخر ويُؤثر فيه، ليُصبح بذلك الفضاء المديني عُنصراً فاعلا ومؤثرا ومُحرّكا للأحداث إلى جانب الشخصيّات والزّمن، بل إنّه يتعدّى مجرّد كونه وعاء تدور فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيّات، إلى مُؤطر رئيسي لجميع المكوّنات السرديّة، بحيث تزداد أهميّته كلما كان مُتلاحما أكثر مع عناصر العمل الرّوائي ككلّ، ويبقى هذا المكوّن السّردي« مجالا مكتنزا وفضاء ثريّا بالدّلالات والمعاني، يتجاوز الحصر الذي تحاول القراءة النقديّة تنميطه –وهذا ما يوكل به إليها–ولكن المبدع لا يتصرّف وفق نمط جاهز، بل هو ينسرب في أعطاف متوغلة في المغامرة القصوى» [1]. ومن ثمّ فإنّ الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" يضطلع بأدوار بنائيّة، تخييليّة وجماليّة أيضا، تتجلى من خلال تلاحمه مع مُكوّنات السّرد الأخرى كالشخصيّات على وجه الخصوص، على اعتبار أنّ العلاقة التي تربط الشخصيّة الرّوائيّة بفضاء تنقّلها أو إقامتها حميمة جدّا، كما يُمكن استجلاء الثراء الملحوظ في توظيف الأمكنة الجغرافيّة ضمن فضاء المدينة المفتوح كفضاء الشارع، والمُغلق كفضاء البيت في أنساقها الطبوغرافيّة ذات المرجعيّة الواقعيّة، وتراوحها بين أفضية واسعة وأخرى ضيّقة، وأفضية خارجيّة مفتوحة وأخرى داخليّة مُغلقة، بحيث لا تخرج هذه المكوّنات الفضائيّة التي يُؤطرها الفضاء الجغرافي عن نطاق الفضاء المديني

---

[1] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، قراءات في الرّواية العربية، من اللصّ والكلاب لنجيب محفوظ إلى بنات الرياض لرجاء الصّانع، دار نينوى للدّراسات والنشر والتوزيع، سوريّة، 2010، ص145.

الحاوي لأشيائها ومؤثثاتها الجزئيّة، ويهدف الرّوائي من خلال ذلك إلى«منح القارئ إحساسا بالمكان من خلال وصف الجزئيّات المألوفة وضروب الأنشطة المُختلفة، ابتغاء إعطائنا ما يكفي لجعلنا نُلقي بأنفسنا في أعماق العالم الموصوف، كي نفهم طبيعته بنفس الدّقة التي نفهم بها عالمنا الخاصّ» [1].

إنّ العناصر الجوهريّة التي يتشكل منها فضاء المدينة، لا تتمثل في عناصر مكانيّة طبوغرافيّة فحسب، كالأحياء والشوارع والبيوت وغيرها من المرافق المدينيّة العامّة والخاصّة، إنما في خلق فضاء روحي مُتحضّر، ومُنسجم مع خصوصيّة الشخصيّة التي تشغله ومُتأقلم مع نمط تفكيرها الخاصّ، مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية النسق الاجتماعي في تحقيق التعايش المشترك «لأنّ شكل المدينة يعكس ويقوّي أشكال المجتمع الذي يسكنها وقيمه»[2]، ولأنّ دور الفضاء المديني في الرّواية يكمن في قدرة الرّوائي على خلق فضاء التّفاعل البنّاء بين الشخصيّة وما يُحيط بها من أشياء ومؤثثات، وفي تحقيق التناسق الفني الذي يُكافئ بين تطلعات الذات الفرديّة في الرّواية، وما تقتضيه الحياة الاجتماعيّة المُشتركة، فإنّ وظيفة الفضاء المديني الظاهريّة تمتدّ إلى نسق دلالي عميق ينمّ عن إزالة الفجوة بين الفردي والمُشترك، وبين المّادي والرّوحي، يقول الباحث الفرنسي" جان أونيموس": «مهما تحدّثنا عن تأثير الإطار الهندسي فلن نفيه حقه، فهو ذو أثر حاسم على النفسيّة، فكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات هي على صورة المدن، وبالعكس ففي بعضها يسترخي الناس وفي بعضها يتقوقعون»[3].

إلا أنّ مُقاربة الفضاء المديني لا يُمكن أن تطغى عليها النّزعة الواقعيّة، التي قد تُسهم في« إمكان إدراك بعض القيم الجماليّة، ولكن لا يعني ذلك حدوث تلك القيم

---

[1]–روجر ب– هينكل: قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيّات التفسير، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص23.

[2] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ضمن كتاب الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، تعريب: كمال خوري، مركز دراسات المدينة المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص16.

[3] _ المرجع نفسه، ص5.

الجمالية ذاتها، فقد نستطيع تحديد الخطوط العريضة للأشكال الفنيّة المُمكنة في مجتمع ما، والأشكال غير المُمكنة، ولكن لا نستطيع أن نتنبّأ بأنّ هذه الأشكال الفنيّة ستنشأ في الوجود فعلا»[1]، حتّى وإن اعتمد الرّوائي على دقّة الوصف وتحديد الأمكنة الجغرافيّة تحديدا مفصّلا، فإنّه لا يُمكن أن يُفهم من ذلك نقل المكان الاجتماعي نقلا حرفيّا كما هو في الواقع إلى فضاء الرّواية« لأنّ ارتباط العمل الفني بالواقع الاجتماعي ليس ارتباط مُطابقة، بل هو ارتباط استقلال، تختلف فيه كل من أدواتهما التي تحمل مُكوّنات كل من العمل الفني والوجود الاجتماعي كلا على حدة»[2].

ومن ثمّ فإنّ الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" ينبني على أسس تخييليّة، ويستمدّ جماليته وخصوصيته السردية من خلال تناسق المُكوّنات السّردية برمّتها وانتظامها ممّا يسهم في خلق بنية فضائيّة ثريّة ومُتلاحمة، تنفتح على قراءات وتأويلات لا حصر لها، وهذا من زاوية «ربط الانفتاح بحتميّة ثراء النصّ دلاليّا وأسلوبيّا، بيان ذلك أنّ الألفاظ المشكلة للنصّ الأدبي مشحونة بشحنات دلاليّة مُركبة شديدة التعقيد تفضي إلى سيل من القراءات غير المحدودة بالنظر إلى إمكانات اللغة التعبيريّة الهائلة»[3].

إنّ البعد الفنّي لرواية "اعترافات أسكرام" –باعتباره ذا أبعاد جماليّة بالدّرجة الأولى– يستمد خصوصيته التعبيريّة من خلال «تشكيله الجمالي ومؤهّلاته التعبيريّة، التي تمنحه سمة التفجير الدلالي والتوسّع التعبيري، فالنصّ القادر على الانفتاح هو نصّ تشكل من مُكوّنات لغويّة مُشبّعة بالإيحاء المُعبّر، والألفاظ الوامضة المُشرقة

---

(1) _ رنيه وليك، أوستن وارين: نظريّة الأدب، ص147.

(2) _ عبد الهادي عبد الرّحمان: لعبة الترميز، دراسات في الرّموز واللغة والأسطورة، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص129.

(3) _ عزيز محمّد عدمان: حدود الانفتاح الدّلالي في قراءة النصّ الأدبي، عالم الفكر، مجلة دوريّة محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 37، ع3، الكويت، 2009، ص74.

بجمال التعبير وبلاغة التصوير الكاشف عن كنه الحقيقة الفنيّة» [1]، لذا فإنّ رواية "اعترافات أسكرام" تُقيم تصوّرا جماليّا لفضاء المدينة الجغرافي يعتمد على مبدأ المتناقضات، كتداعيات العالم الخارجي المفتوح، وخصوصية الذات في انغلاقها على الخارج، كما أنها لا تتقيّد بأدوات التوضيح والمباشرة، إنما تستعيض عنها باستخدام آليات الغموض والتواري كالرّمز والإيماء وتكثيف الصّور، وتحميل الكلمة أكثر من معنى وأكثر من قراءة.

1- الفضاء الطبيعي المفتوح وتداعيات الخارج:

إنّ طرق تشكيل بنية الفضاء المديني المفتوح، تُسهم –بقدر ما– في بناء فضاء اجتماعي يقوم على مبادئ التفاعل والاتفاق والتآلف بين الذات وفضاء تواجدها، بالإضافة إلى أنّ هذا الفضاء يمثل عنصرا « جماليّا أساسيا، عنصرا شكليّا وتشكيليّا، وليس ديكورا، إنّه يكوّن، –كما ذهب بعضهم– الهويّة الجماعيّة، أو يطبعها بطابعه على الأقل، والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية ليس حجرة مُكيّفة أو زقاقا مغبّرا فحسب... إنه تلك اللحظة الصادمة بالحرية والمغامرة »[2]، وهو إذ ذاك يتّسم بالغموض الشاعري الذي ينأى عن التصريح المباشر ويستعيض بالإيحاء والتلميح، بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من القراءات والتأويلات المنفتحة دلاليّا والمنزاحة شعريّا عمّا هو مألوف في الرّواية التقليديّة، لذلك فإنّ«حديث الشعريّة الرّوائيّة هنا يندغم في الحديث الأعمّ، فيكون منه مثلا كسر الترتيب السّردي، وفك العقدة التقليديّة، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، واستخدام صيغة الأنا لتعرية الذات... على أنّ رهان الشعريّة الرّوائيّة الحاسم يكون في اللغة، في الكلمة والترتيب » [3]، ويتجلى ذلك أيضا في اختيار الألفاظ المبهمة، وتكثيف مدلولاتها، وصعوبة استبطان معانيها، وبالتالي فإنها تتجاوز المستوى السّطحي الظاهر لوظائف التوجيه والتنظير والتحديد،

---

[1] _ المرجع السابق، ص76.

[2] _ نبيل سليمان: فتنة السّرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص287.

[3] _ المرجع نفسه، ص106.

إلى وظائف سرديّة أخرى، تستأثر الإيهام التخييلي على التصريح المباشر، وتقوّي القيم الجماليّة والشاعريّة والتخييليّة للفضاء المديني المفتوح.

وبالنظر إلى تلك الفوضى المنسّقة في ترتيب الأحداث وطرق تقديم الأفضية الجغرافية المفتوحة، وما تنمّ عنه من غموض وسعة في الافتراض والتأويل، وبالنظر أيضا إلى طبيعة البناء الشكلي العميقة والغائرة، وما تتطلبه من تركيز في الرّؤية وعمق في التحليل، والتي لا يمكن للرّؤية البصريّة السطحية وحدها، أن تدرك محاملها وتتمكن من فك شفراتها ومراميها، فإنّ كل ذلك يُسهم بقدر ما في خلق جماليّة وفرادة على البنية الفنيّة للعمل الرّوائي، ويُثير فيها نوعا من الشاعريّة والفرادة في ضوء هذه المستويات البنائيّة المتشابكة فنيّا ودلاليّا.

لذا فإنّ طبيعة الأحداث في "اعترافات أسكرام" –التي تنزاح نحو تمثل التناقض وخلخلة أفق توقّع المتلقّي– تتسم بالخصوصيّة الشعريّة التي يُضفيها عنصر الغموض النسبي على بناء العالم الدّاخلي للرّواية، لتتجلى مظاهر ذلك التناقض الفني في تمظهرات الشارع المديني، كنموذج فضائي يعكس عن طريق تكوينه الطوبوغرافي صور الجزئي والكلي، ومظاهر التبئير والتهميش التي تطال كلا من الشخصيات الروائية من جهة، وأماكن تحرّكها والأشياء التي تحيط بها من جهة أخرى.

1-1- خصوصيّة فضاء الشارع، بين التبئير والتهميش:

يتّخذ "هنري ميتران" في دراسته التطبيقيّة لروايات "بلزاك" من فضاء الشارع المديني أنموذجا تطبيقيا،كونه يزخر بالعلامات السيميائيّة والرّموز الدلاليّة التي لا حصر لها، فـــ «الشارع فضاء مفتوح ومحصور في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادره منهما، بينما نتوقف ونتجوّل ونلتقي الآخرين، والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والحيطان والأسيجة... كما نستخلص سماتا أخرى للشّارع ذات صيغة جغرافيّة وطبوغرافية واقتصاديّة، تشكّلت عبر تاريخ تطوّر المدينة وهي ذاتها سمات يُحدّد بعضها بعضا، كأن يقع الشارع شرقا أو غربا، أو في المركز أو على الهامش، أو يكون واسعا أو ضيّقا،أو قديما أو

جديدا، ويؤمّه تجّار أو صنّاع أو لا يؤموه...» [1].

أمّا في رواية "اعترافات أسكرام"، فيعمد الرّوائي إلى تجاوز حدود تلك الدّراسات التّقليديّة التي تقتصر على الوصف الطوبوغرافي للأمكنة التي تتحرّك الشخصيات في مجالها، كما تكتفي بالكشف عن تمفصلات وتمظهرات الفضاء المديني وفق تجلياته السّطحيّة، محاولا أن يلفت انتباه القارئ إلى العلاقات البنائيّة التي تربط الفضاء بالمكوّنات الروائيّة الأخرى، تأكيدا منه على اعتبار الفضاء عنصرا من العناصر الأساسيّة التي يتأسّس عليها الحدث الرّوائي.

ونظرا لأنّ فضاء الشارع في رواية "اعترافات أسكرام" يعكس بقوّة قيم الفضاء المديني الذي يشغله، فإنّ تمظهراته تنتظم حسب النسق الوظيفي الذي تفرضه المدينة، وبالتالي يصير الشارع بؤرة جزئيّة ومركزية تتموضع في إطار الفضاء المديني الأكبر، بحيث يتمركز حولها الحكي، وتتفاعل فيها الشخصيات وتتشابك في إطارها الأحداث، ومن هنا يتجلى دور الرّوائي في رسم أبعاد الشارع المديني، وتحديد مسالكه بصورة تتوافق مع أفعال الشخصيّات الرّوائيّة، على الرغم من أنّ هذه الأخيرة غالبا ما تظهر بصورة مهمشة مقارنة بالصّورة التي يتمظهر من خلالها الشارع (بؤرة الحدث)، إلا أنّ التواصل والتفاعل يبقى قائما بينهما، بحيث لا يمكن لفضاء الشارع أن يكون بمثابة البؤرة المركزية للحدث ما لم تتواجد الشخصية في إطاره وتتفاعل معه وتتأثر به، كما أنّه إذا لم يكن هناك توافق بين أنساق تمظهر الشارع وأفعال الشخصيّة فيه، فإنّ ذلك يؤدّي إلى انقلاب القيم، وتغريب الذات عن مُحيطها.

لذا عمد السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" إلى دفع الشخصيّة المنتمية إلى الفضاء المديني للخروج من فضائها البيتي المغلق الذي تنعكف فيه وتتقوقع بين جدرانه إلى مُعانقة الفضاء الخارجي الرّحب والانجراف نحو تياره التحرّري، ليُتاح لها الاندماج في الفضاء الاجتماعي، ممّا يمنحها فرصة الانفتاح على صميم الحياة

---

[1] _ هنري ميتران: المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصّة Ferragus لبلزاك، ضمن كتاب: الفضاء الرّوائي، ص139.

المدينيّة، كما يظهر في هذا المقطع السردي من الرّواية:

« فتحت ماري روز عينيّ على شوارع باريس الملتهبة، حيث خرج آلاف الطلاب، في حالة من الرّفض والتمرّد والعصيان، يُردّدون أغاني البيتلز ويبصقون على أولئك الذين يقولون لهم لا تنسوا أنّ للمجتمع أعرافا وأخلاقا.. خرجوا حُفاة عُراة لا تكفيهم أطنان من ورق التوت، سمعتُ أحدهم يتكئ على سور المعهد:- لا وصاية لأحد علينا..، قلتُ له وأنا أحاول أن أفهم ماذا يقصد بالضبط: -أيّ وصاية تقصد؟ - كل الوصايات في البيت والشارع...» [1].

وعن طريق الشارع الباريسي بوصفه فضاءا مدينيّا مُتحرّرا، كانت للشخصيّة فرصة للانتقال من مرحلة الانغلاق الذاتي إلى مرحلة الانفتاح والتعرّف على الخارج، والرّوائي في سعيه الدّؤوب نحو التمثل الموضوعي لميولات الشخصيّات الرّوائيّة، فإنّه يسعى إلى منحها الحريّة المطلقة في اختيار فضائها المفضّل، ونزوعها نحو استئثار الفضاء الحميمي الخاصّ عن غيره من الفضاءات الأخرى، فبالنسبة إليها هناك «أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها...تنتعش في بعض الأماكن وتذبل في بعضها، وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة، فقد تكون الأماكن الضيّقة، المغلقة مرفوضة لأنّها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنّها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة، وتكون صورة الرّحم »[2].

ومهما يكن، فإنّ رواية "اعترافات أسكرام" تحتفي بفضاء الشارع، لاعتبار أنّه بؤرة الحدث وإطاره المركزي، كما يمثل أيضا في مدن الرّواية الجزء الواسع منها، إلى جانب باقي الأمكنة التي لا تنال القدر ذاته من الاتساع الذي حظي به فضاء الشارع المديني، المفتوح، وما دام الأمر كذلك، فإنّ الشارع يغدو بمثابة المعلم الجغرافي الأبرز الذي تتمظهر من خلاله أفعال الشخصيّات وتحرّكاتها، وتتجلى

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ط1 منشورات البيت، الجزائر، 2008، ص130.

[2] _ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، ص63.

عبره مظاهر الحياة المدينيّة بشتى صورها، وتبقى الشخصيّة محور اشتغال هذا الفضاء المفتوح والعنصر الفعال فيه، وهي إذ ذاك لا تظهر إلا بعد ظهوره، أي بعد أن يظهره السّارد ممهّدا به للشخصية أفعالها وأقوالها أو مواقفها، فلا تتحرك إلا لتأثرها به، ولا تقول إلا لتعبّر عنه وعن تحولاته المستمرة، استمرار حركة الزمن/ الحياة فيه.

وممّا يمكن استجلاؤه بوضوح، اهتمام الرّوائي بفضاء الشارع المديني في رواية "اعترافات أسكرام"، مركّزا على إبراز جماليّته التي تكمن أساسا، –إلى جانب وظائفه المشروعة في البناء والتأطير– في طرق توظيفه، التي يظهر فيها غالبا بصورتين متلازمتين، أولاهما ماديّة والأخرى معنويّة، بحيث يبدو عنصرا هندسيّا ونفسيّا من خلال اندماجه مع الحدث والشخصيّة الفاعلة فيه، ويمتدّ هذا الاندماج إلى العناصر البنائيّة الأخرى، فيتعمّق التأثر والتأثير فيما بينها، إلا أنّ خصوصيّة توظيف الرّواية لفضاء الشارع تكمن في جعله بؤرة رئيسيّة تؤطّر الأحداث، وتؤثر في أفعال الشخصيّات، كما تتحكّم أيضا في حركة الزمن وفي الوتيرة السرديّة عموما.

1-2-فضاء الشارع المديني وتجليات الجزئي والكلّي:

كثيرا ما ترتبط الحياة المدينيّة بساكنها، كما يعكس نموّها وتطوّرها أسلوبه في العيش وطريقته في الحياة وعلاقته بالآخرين، إنها بمثابة مرآة عاكسة لأوضاعه وقدراته، كما تعدّ المتحف الذي يحفظ تراثه وتجاربه، وهذا ما يجعل المدينة من خلال وظيفتها ونشاطها تتجاوز كونها مجالا عمرانيّا وبيئة اجتماعيّة وموقعا للاستقرار والنشاط الاجتماعي، لتصبح كائنا اجتماعيّا حيّا متفاعلا ومظهرا حضاريّا معبّرا تتحكّم فيها شروط المكان وتؤثّر فيها أحداث الزّمان[1]، ويُمكن اعتبار الشارع بمثابة الجزء الذي يندرج ضمن النسق البنائي الكلي لفضاء المدينة، وما الجزئي إلا تعبير عن جانب أو جوانب من الكلي، لذا فإنّ أنموذج الشارع، باعتباره مُكوّنا من

---

[1] _ ناصر الدّين سعيدوني:المدينة..تفاعل اجتماعي وإسهام حضاري، مجلة عالم الفكر، ع2، مج38، 2009، ص7.

أبرز المكوّنات المكانيّة التي ينبني عليها الفضاء المديني المفتوح، يُعبّر عن صورة المدينة بأجمعها، كما يظهر في هذا المقطع السّردي من الرّواية:

« الرّابعة مساءً. لا شيء سوى النّوم وقليل من ضجيج الشارع. منتصف الليل. لاشيء سوى النّوم وكثير من فوضى أهل المراقص والحانات. صباحا. لا يُسمع في تام سيتي آذان الفجر. يتلاشى في صخب المدينة وأصوات السيارات... حتّى يوم الجمعة تكون الحركة كبيرة، ولا نشعر أنّ هناك يوما للرّاحة في هذه المدينة التي لا تنام» [1].

يُركّز السارد في هذا المقطع الرّوائي على فضاء الشارع المديني، ويجعل منه إطارا رئيسا وبؤرة مركزية تُلخص وجهة نظره تجاه المدينة في كونها لا تعرف الرّاحة والسكون أثناء الليل، فالشارع ينبني وفق نسق مديني يعجّ بالمؤثثات والأشياء والأمكنة، التي ترمز، بشكل أو بآخر، إلى خصوصيّة الحياة المدينيّة بكل أنماطها ومكوّنات فضائها، كالطرق المزدحمة بالسيارات والتجّار، والشوارع التي تكتظ بالباعة المتجوّلين ليلا، يضيف السّارد واصفا شوارع مدينة "تام سيتي" ليلا:

«في الليل أتسلل إلى شوارع تام سيتي التي تعجّ بالنّاس لأبيع أيّ شيء، إن كان سجائر أو جرائد أو أدوات للزينة وأوراق اليانصيب التي تلقى رواجا عجيبا خاصّة لدى الأفارقة الذين يُنفقون كثيرا من المال في سبيل الحصول على كسب سريع... وأنام، وبي وحشة لأبي الذي لا أعرف أين اختفى في زحمة تام سيتي وصخبها» [2].

تعرف شوارع تام سيتي الآهلة ليلا حركة وصخبا كبيرين وهذا يرجع إلى طابعها الجغرافي الواسع واستقطابها للأجانب بغرض التجارة والاسترزاق ولو بطرق غير شرعيّة «تام سيتي مدينة واسعة الشوارع، وعالية الأبراج، ويطبعها اللون الأزرق، حتى أطلقوا عليها اسم المدينة الزرقاء. في تام سيتي يكثر الأفارقة

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص71-77.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص11-12.

القادمون من النيجر ونيجيريا ومالي والسينغال وحتى من جنوب إفريقيا» [1] «انتشر في شوارع تام سيتي العرّافون والعرّافات... واشتهرت العرّافة ريحانة التي قدمت من نيجيريا » [2].

يتّخذ فضاء الشارع المديني صورا متعدّدة، أبرزها ما كان له علاقة بذاكرة الشخصيّة، ويتجلى ذلك حين تستعيد هذه الأخيرة مغامراتها اليومية في شوارع مدينة "تام سيتي" التي احتضنت طفولتها، واحتلّت مكانا معتبرا في ذاكرتها، ومخيلتها الباطنية، لذا كثيرا ما تلجأ شخصيّة السّارد إلى تفعيل مخيلتها الباطنية علّها تتمكن من الرجوع إلى زمن ولى تستعيد فيه وهج الحياة في مدينة لا تتوقف عن الاستمرار في التحدّي والمغايرة، مشيرا إلى ما وسم تلك الشوارع المدينيّة من حركة مفعمة بالحريّة والتحرّر، والانفتاح على الآخر، والاندماج مع إيقاع حياة يوميّة تختلف فيه الأعراق والثقافات وتتحد في المبتغى والهدف، الذي يتمثل عموما في تحقيق الرّبح والكسب السريع، وعلى هذا يعتبر الشارع المديني مركزا لتفاعل الثقافات الإنسانية في حدود مدينة تتيح الانفتاح، وتوفّر الحماية والحريّة في الوقت ذاته.

يُعدّ الشارع والشخصية طرفان متكاملان، فالشارع بدون شخصيّة ليس سوى مكانا جامدا معطل الوظائف، والشخصيّة بدون شارع يحتويها، ليست سوى ذاكرة مُجرّدة من أي انتماء، ومن خلال حركتها في المكان فإنها « تقوم برسم جماليّات هذا المكان، والمكان بدون إنسان، عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها»[3].

ومن خلال صورة الشارع تتجلى صورة المدينة بمميّزات ثقافتها وخصوصيّة تفكيرها، لأنّ الشارع يُمثل الواجهة الخارجيّة لفضاء المدينة، ويعكس طبيعة تكوينها، كما تنتظم فيه مؤثثات ديكورها، وأشكالها وأصواتها وروائحها وفق نسق تفاعل الشخصيّة في فضائها الثريّ.

---

[1] _ المصدر السابق، ص28.

[2] _ المصدر نفسه، ص27.

[3] _ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص96.

2- الفضاء الاجتماعي المُغلق وخصوصيّة الذات:

لقد عني النقد الحداثي بتشخيص فضاء البيت، من حيث كونه فضاء حميميّا، عن طريق التركيز على التعارض القائم بين ثنائيّة "الخارج/ الدّاخل"، أو المغلق/ المفتوح، وقد تطرّق إلى ذلك "ميشيل رايمون" في دراسة لموضوعاتيّة الفضاء، من حيث الانكماش الحميمي وتمثّل الشّساعة، حيث اعتمد أساسا على التحليلات التي جاء بها "غاستون باشلار" فيما يخصّ الفضاء الحميمي الأليف متجسّدا في البيت؛ بوصفه الركن الذي يبعث على الاطمئنان بما هو عليه من ضيق وانحصار، إذ يربط في تحليله بين الغرفة وفضاء الخارج وما ينبثق عنهما من تناقضات تجمع بين الطابع الأليف للبيت والطابع العدائي للعالم الخارجي، ثم يقدّم تصوّرات لموضوعة التعارض بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح[1]. مطبّقا في مقاربته مبدأ التقاطبات أو الثنائيات الضديّة التي تكشف عن تمظهرات الفضاء الفنيّة في الرواية، منسقا بين طروحات النظرية السردية البنيوية وتصورات النقد الظاهراتي لباشلار أثناء التحليل التأويلي للأنساق البنيوية والدّلالية عن طريق توظيفه لآليات التحليل والتّأويل واستنطاق مكامن النص ومراميه.

ينبني التشكيل الفني لفضاء المدينة الاجتماعي المُغلق على مجموعة من العناصر الفضائيّة، بما تحمله من مبادئ تخييليّة تتجاوب في طريقة تشكلها مع طبيعة الأحداث ومواقف الشخصيّات وتحوّلات الأزمنة وطرق انتظام الأشياء في محيطها، ومن بين تلك العناصر الفضائيّة المشكلة لفضاء المدينة المغلق، والتي عرفت حضورا قويّا في جل المقاطع السرديّة من رواية "اعترافات أسكرام"، نذكر "الفضاء البيتي" بكل ما يحتوي عليه من أشياء ومؤثثات تحيط بالشخصيات الرّوائيّة، وهي في مجملها تُمثّل نماذج مكانيّة تكشف عمّا يختلج في الفضاء الاجتماعي المُغلق من هواجس متضاربة، تعكس بشكل ما جماليات هذا الفضاء، في تفاعله مع الشخصيّات التي تشغله.

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ص57- ص59.

وكلما تنوّعت هذه النماذج المكانيّة واختلفت أنماط تمظهرها في الرّواية، تنوّعت الأحداث وتضاربت مواقف الشخصيّات واتسعت دائرة المعنى، « فقد يتحوّل الفضاء المغلق فضاءا مفتوحا، فيستحضر أمكنة أخرى، عبر اختراقه لها بواسطة الخيال، وقد يتحوّل الفضاء المفتوح فضاءا مغلقا رغم اتساعه، وهذا حسب ما تضفيه الشخصيّة على المكان من مشاعر وأحاسيس»[1]، لينفتح بهذا السياق في رواية "اعترافات أسكرام" على قراءات متعددة، تتعدّد من خلالها التأويلات، بحيث يسعى القارئ لاستنباط ماهيتها الدلاليّة من حيث اختفاؤها أو تجليها.

يُمثل البيت مظهرا أساسيا من مظاهر الحياة الاجتماعيّة في المدينة، ويستمدّ خصوصيته التي يتميّز بها عن باقي الفضاءات الاجتماعيّة المغلقة، من طبيعته التكوينيّة، وتحوّلاته الدلاليّة المستمرة التي تلامس–في تمظهراتها التخييليّة– شعور الشخصيات الروائيّة وتؤثر في نفسيتها تأثيرا عميقا، فـــ « كل الصور البسيطة والعظيمة تكشف عن حالة نفسيّة، والبيت أكثر من منظر طبيعي، إذ هو حالة نفسيّة، وهو كذلك حتى لو رأينا صورة له من الخارج، إنه ينطق بالألفة »[2]، وهو في تحوّلاته المستمرّة يتقمّص أدوارا مختلفة يُمكن تحديد نطاقها في الفضاءات التخييليّة التالية [3]:

أ–**الفضاء الوردي:** وهو فضاء جميل يُحمّله الرّاوي بكل الصّور الجماليّة الطبيعيّة التي تختزنها الذاكرة...، وقد تتعدّد الفضاءات الورديّة، وتأتي كخلفيّة للأحداث لتنقلنا من فضاء إلى آخر، وغالبا ما يتمّ دخول هذا النوع من الفضاءات بعد مُعاناة أو رحلة شاقة، ويُسهم هذا التنويع في تحويل مجرى الحكي، وتحديد مسار الحدث بطريقة تقوم على التحوّل والتغيّر، ويكاد يتوازى هذا الفضاء الوردي مع مُقابله أو نقيضه الذي يختلف عنه والذي يعرف بـــ" الفضاء القفري".

---

[1] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة في رواية كرّاف الخطايا، مجلّة الموقف الأدبي، العددان 447–448، دمشق، 2008، ص369.

[2] _ غاستون باشلار جماليّات المكان، ص86.

[3] _ ينظر: سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص ص248–249.

ب- الفضاء القفري: إذا كان الفضاء الوردي يُدخل نوعا من البهجة في نفس الشخصيّات والمُتلقّين، فإنّ الفضاء القفري، على العكس يجلب الدّهشة، ويخلق الهلع، ويُولد العوالم الممكنة القائمة على ترقب الفزع والهلاك، وحصول ما يستفز الحزن والقلق.

جسّد "عز الدّين ميهوبي" في "اعترافات أسكرام" -كما هو الشأن في الرّواية الجديدة عموما- صورا عديدة للفضاء الضاغط، كما جسّد صورا أخرى للفضاء الحامي والمطمئن، بحيث صوّر تناوب فضاء الحركة وفضاء الرّاحة -كفضاء المشي والتنزه، وفضاء الملاذ والحمى- كما أبدع صورا للفضاء الوردي السعيد الذي يكتسب هذه الصّفة من خلال ما يتحقق فيه من تضامم وحميميّة[1].

ويمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" على استجلاء حضور الفضاء البيتي في المدينة، من حيث كونه فضاء ورديّا مقبولا أو فضاء قفريّا مرفوضا، كما يلي:

2-1-البيت باعتباره فضاءا ورديّا لتبئير الجسد المنهك:

يحمل البيت -في مفهومه العامّ- قيم الألفة والدّفء، كما يعكس مظاهر الهدوء والطمأنينة، وإنّ مظاهر «تقليص الفضاء البيتي إلى فضاء الغرفة أمر مقصود، يتمّ بموجبه توجيه الممارسات التي تمتاز بطابع الانغلاق والتكتّم والانعزال عن العالم»[2] ليُصبح فضاء الغرفة فضاءا حميميّا يُوفر الحماية والأمان من مؤثرات الفضاء الخارجي وعدوانيته، ويتمظهر في رواية "اعترافات أسكرام" بصور مختلفة، إذ يحمل تارة معاني الراحة والاسترخاء للتخلص من الإرهاق والإجهاد الجسدي والنفسي، كما يظهر ذلك في بيت "صالح النازا":« عدتُ إلى بيتي، أوصدت الباب

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ص ص61-62.

[2] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص368.

بكل المغاليق، وأسدلت الستّائر، وأطفأتُ كل المصابيح، ونمت طويلا »[1]وتارة يمارس دورًا مُلهما للكتابة وإعمال الفكر،كونه يُعدّ أكثر قربا والتصاقا بالسّارد «كان البيت جميلا وواسعا وفيه كل مستلزمات الإقامة المريحة، فقد أعدّ لي أوليفير كل ما يسمح لي بالكتابة»[2].

كما يُعدّ البيت فضاء حميميّا، تستريح فيه الشخصيّة من العناء الذي تلقاه من الفضاء الخارجي، بالإضافة إلى كونه يؤمّن قدرا من خصوصيتها ويحفظ سرّها ويُعطيها نمطا محدودا من الغموض والغرابة« شربتُ قهوتي المرّة، ومضيتُ إلى حيث أفرغ أحزاني، بين جُدران بيتي الصّامتة كتوابيت الأموات »[3].

يتعايش السّارد في فضائه البيتي بكل ما يملك من حواس ومشاعر، كل شيء ألفه فيه، ابتداء من الأثاث والرّوائح والألوان والأصوات، بل إنّ كل شيء فيه ينمّ عن ائتلاف أحدهما بالآخر، وفي هذا الائتلاف يستطيع السّارد أن يُطلق العنان لأفكاره وأحلامه، ويصبح بإمكانه أن يخلد للراحة الذهنية والجسدية بعد مرور سنين كثيرة من عمره قضاها في حياة البؤس والشقاء وفقدان الراحة في فضاء السجن، بحيث صار بإمكانه أن يحلم ويسترجع ذكرياته ويرسم تطلعاته أمام شيء ما من مؤثثات بيته «وبخطى مُتثاقلة جدا اتجهنا إلى البيت...استلقت أمّي على الأريكة الزرقاء التي لم تُغيّرها منذ ثلاثين عاما، ربّما فيها شيء من الذاكرة الحميميّة التي تحملها إلى ماضيها الجميل...كانت ليلتي الأولى في الغرفة التي كانت تأوي قبل عشرين عاما رجلا يأتي في آخر الليل ثملا...هذا هو إليسيو يأتي إلى سريره الذي يحنّ إليه، وإلى الشبّاك الذي يرى من خلاله صخب هافانا، ويلمح صورة مارغريتا الأنيقة، وصورة أمّه الواقفة كواحدة من مطربات الأوبرا العظيمات وصورة أخرى لأبيه الذي ابتلعه خليج غوانتانامو»[4]، فشخصيّة السّارد في انسجامها مع فضاء

---

(1) _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص71

(2) _ المصدر نفسه، ص355.

(3) _ المصدر نفسه، ص74.

(4) _ المصدر نفسه، ص ص329- 331.

البيت ومؤثثاته، انصهرت فيه وصارت جزءا منه، من هنا تكمن الفائدة الرئيسيّة للبيت–حسب "باشلار" – لأنّ« البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويُتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»[1]، وهو باستحواذه على السّارد يجعله يحسّ فيه بوجوده ويشعر بإنسانيّته الضائعة في متاهات الاغتراب.

كما أنّ البيت –وما ترمز إليه خلفيّته المكانية حسب "رنيه وليك"– يُعدّ بمثابة « البيئة، والبيئات– وخاصّة ما يتعلق بداخل المنزل منها– يمكن أن يُنظر إليها على أنّها تعبير مجازي يُكنّى عن الشخصيّة، فبيت الرّجل امتداد لذاته، إذا وصفته فقد وصفت الرّجل، وقد تكون تعبيرا عن الإرادة الإنسانيّة، فإذا كانت الخلفيّة طبيعيّة فقد تكون امتدادا خارجيا للإرادة...والخلفيّة المكانية قد تكون العامل الضخم المُتحكم في مجرى الأحداث إذا كانت البيئة بمعنى العلية الطبيعيّة والاجتماعية»[2]، ومن ثمّ ينبني فضاء البيت المديني في الرواية الجديدة عن طريق جملة العلاقات المتبادلة بين الشخصيات والمؤثثات، حيث يتأثر كل منهما بالآخر ويؤثر فيه، ليصبح بذلك البيت في الفضاء المديني عنصرا فاعلا ومؤثرا ومحركا للأحداث إلى جانب الشخصيات والزمن وغيرهما من المكوّنات السردية الأخرى، بل إنّه قد يتعدّى مجرد كونه وعاء تدور فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيات، إلى محرّك رئيسي لجميع المكونات السردية، بحيث تزداد أهميّته كلّما كان متلاحما أكثر مع عناصر العمل الروائي ككل.

2-2-البيت باعتباره فضاءا قفريّا مرفوضا:

يتحوّل فضاء البيت في نظر السّارد "أنطوان"، إلى فضاء قفري يحتضن الموت، ويدفع الذات إلى الانطواء والعزلة ويثير فيها الشعور بالحزن والاكتئاب والرغبة في مُعاداة الحياة، يقول السّارد: «حين ماتت جانيت، شعرت أنّ بيت جدّي صار مُوحشا كمقبرة، وأنّ عليّ أن أرحل مع ماري روز إلى بيت آخر لننسى قليلا،

---

[1] _ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص37.

[2] _ رنيه وليك، أوستن وارين: نظريّة الأدب، ص ص305-306.

ونحتفظ بشيء من السّعادة» [1].

إنّ هذا الفضاء البيتي بما يحمله من قيم الحزن والوحشة، ليس بإمكان الشخصيّات أن تستمرّ بدونه، بل إنّ الأحداث الرّوائيّة برمّتها ما هي إلا تعبير عنه وعمّا يطرحه من انشغالات ذاكرة الشخصيّة وشحناتها النفسيّة وانفعالاتها الشعوريّة، لذا « يلعب البيت دورا مهمّا، وهو ظاهرة بارزة في تشكيل عالم الرّواية...يضفي عليه الكاتب جانبا من الإنسانيّة بما يخلق فيه من حركة بين ساكنيه، وتفاعلهم بما حولهم من ظواهر ماديّة (الأثاث)، ويملك البيت تاريخه الاجتماعي، من خلال علاقته مع الناس...ويملك تاريخه الخاصّ من خلال ما توالى عليه من سكنه، فحمل هويتهم وحملوا هويّته »[2]، ومن خلال مدارات الحكي في انحيازها نحو التكثيف الدّلالي والانزياح اللفظي، تتجسّد صورة البيت القاتمة –في نظر "أنطوان"، «ظلت أمّي مُلتحفة كآبتها، في غرفة تزداد عتمتها يوما بعد يوم، بينما يزداد وجه جانيت شحوبا، فتغرق في صمتها يوما بعد آخر... مرّت أيام لا ينساب بين دقائقها أيّ بياض. الصّمت يعبث بالذكريات» [3].

في مشاهد نصيّة مُفعمة بالإيحاءات التخييلية، تُعبّر بدورها عن كآبة الشخصيّات، وقتامة الأشياء التي يتشكل منها فضاء البيت، بوصفه فضاءا يعجّ بالمؤثثات والأصوات والألوان والذكريات، التي تدل في مجملها على غنى هذا الفضاء بمُقوّمات التفاعل بين الأشياء المادية وخصوصيّة الشخصيّة بما تحمله من ذاكرة وشعور وتخيّلات، خصوصا ما يتعلق منها بالمُتناقضات التي تتضارب بين أرجائه، ويشهد عليها صندوق الذكريات الذي ورثه السّارد من جدّه:

« التفت إلي جدّي...سحب من خزانته صندوقا معدنيّا، وقال لي: ما لم يفعله نابوليون.. فعله أبوك، في هذا الصّندوق تنام أسرار أبيك البطل...، أوصدت باب غرفتي جيّدا، وعلى طاولتي القديمة، وضعت الصّندوق، وفتحته بعدما أوجست خيفة

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص257.

[2] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص367.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص170.

ممّا فيه. كومة من الأوراق والصّور والرّسائل، وهدايا صغيرة، وخواتم نحاسيّة» [1] إنه صندوق حافل ببطولات أب تحققت على حساب موت أبرياء ضعفاء: «لا أعرف ماذا فعل بسكان هذه الجهة، لكنني أجزم أنّ أبي ليس بريئا. هو شاعر في الليل إنما يستخدم الرّصاص في النهار»[2]، وإخفاقات جدّ في تحقيقه لمجد مزيّف مضمّخ بالخيانة: «بعتُ فرنسا ولم أقبض غير الخيانة...بقيت معلقا بين الموت والخيانة»[3]، وبين هذا وذاك تتصارع هواجس الموت وحبّ الحياة في بيت لا ينتمي لعالم الأحياء، كما لا ينتمي كذلك إلى عالم الأموات.

فالبيت هنا« يتّخذ معادلا دلاليّا خطيرا، حين يعمل على امتصاص دلالات الحياة الاجتماعيّة لفضاءات الانتقال، ليقوم بمعالجتها ونقدها وتقييمها، ثمّ تضخيمها لتصبح أنموذجا شموليّا، قد يرتبط بالفضاء الدلالي الشامل للوطن» [4]، هكذا ينعدم في بيت أنطوان شعور الهويّة والانتماء والإخلاص للوطن، ويتحوّل إلى فضاء مرفوض، يفتقد قيم الألفة والدفء والحياة، إذ يُحكم حصاره على وجود الشخصيّة وأفعالها وكل ما يُحيط بها من أشياء، كما أنه يُمارس اجتياحا عنيفا ومُضاعفا على ذاكرتها...،وتتنامى صور ذلك العنف عن طريق الوصف المرئي الثابت، والتركيز على بؤرة الصندوق الموصوف وما يحمله من أشياء تخاطب وجدان الشخصية بحوار صامت.

إنّ البيت الذي يملك القدرة على الوصول إلى أعماق وعي الشخصيّة، ويستطيع التأثير على تفكيرها وأفعالها ومواقفها، بإمكانه أن يُغيّر مبادئها ومُعتقداها، ويعمل على تكوينها من جديد، لتتحوّل إلى شخصيّة جديدة، بحيث لم تستطع أهوال العالم تغييرها، في حين تمكّن فضاؤها المغلق أن يُغيّرها. «أمسكت بيد أمّي، وعُدنا إلى داخل البيت. أبصرت على سرير غرفتها صورة أبي داخل برواز خشبي

---

[1] _ المصدر السّابق، ص ص134-135.

[2] _ المصدر نفسه، ص236.

[3] _ المصدر نفسه، ص164.

[4] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص370.

مُذهّب. وضعتها على يمينها. هي تحبّه، ولم تنسه بعد تلك السّنوات التي تغيّر فيها العالم... »[1].

وعلى الرّغم من أنّ اختلاف وجهات نظر الشخصيات الرّوائيّة حول قضيّة التمسك بالماضي أو التخلي عنه،وتباين ترجمتها للمواقف والأحداث التي تتصارع في فضاء بيتها، إلا أنها تتفق جميعا في تمجيدها للرّاهن وانتقادها للماضي المرير، يقول السّارد مخاطبا والدته: «لا معنى لهذا الوشاح الأسود الذي يُغطي شعر رأسك، إنه يُذكرنا بالموت، ونحن نريد أن نفرح. أتركي الحزن يرحل بعيدا، وافرحي معنا ولو بعينيك.. كانت أمّي تبكي، وليس لها غير الدّمعة الحارقة. وحين وقفت ألقت الوشاح الأسود على الأرض وعادت إلى غرفتها وكأنها تخلصت من جبل يسكن أضلاعها» [2].

كل هذا التغيّر في تفكير الشخصيات الروائية –وإعلانها التخلي عن الأحزان والتطلع إلى حياة جديدة في بيت جديد يستعيض عن ألوان الحزن بألوان الفرح– وهذا« الانتقال المكاني الطبيعي يتوافق والتحوّل في الرّؤية الفكريّة لدى الرّاوي أو الشخصيّة عندما تشعر بالرّتابة والملل تجاه مكان مُعيّن، حينئذ تلجأ إلى تغيير هذا المكان وتسعى لمكان آخر»[3]، ويحدث هذا التحول والانتقال المكاني موازاة مع ما يُكرّسه المبنى السّردي العامّ للرّواية من تقنيات فنيّة تقوم عليها تأمّلات الشخصيّة، ممتزجة مع سمات التخييل الشاعري وما يحمله من مُلابسات التكثيف الدّلالي في انزياحه عن المعنى السّطحي والمباشر، حيث تبدو الأحداث في عمومها، واضحة، مباشرة وقريبة المعنى، بقدر ما هي عميقة وغائرة وبعيدة المرامي.

ممّا سبق، يُمكن القول إنّ الصّراع القائم بين الفضاء الخارجي المفتوح للمدينة، وفضائها الدّاخلي المُغلق، يُعبّر عن العلاقة الضمنيّة التي تربطهما وتجعل التفاعل دائما بينهما، عن طريق أفعال الشخصيّة ومواقفها تجاه فضاء إقامتها أو تنقلها، الذي

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص148.

[2] _ المصدر نفسه، ص243.

[3] _ مراد عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي "تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا"، ص66.

تأثرت به وتفاعلت معه، سواء بالرّفض أو بالقبول، لذا فإنّ« قيم السّعادة قد تتحقق في المكان المنغلق كما قد تتحقق في المكان المنفتح، فالقضية إذن ليست هي قضيّة الجغرافيا، بقدر ما هي مُتعلقة بما يملأ الجغرافيا من خيالات وعواطف»[1].

وإنّ كلا من الفضاءين؛ الطبيعي المفتوح، والاجتماعي المُغلق وما ينبثق عنهما من «مكان أليف ومكان خارجي، يظلان يُشجّعان بعضهما في نموّهما لتحديد المكان الذي عشناه كمكان مؤثر عاطفيّا»[2]، كما يُمثلان العلاقة التي تتجسّد من خلال تلك الرّوابط الضمنيّة التي تجمعهما بالشخصيّات الرّوائيّة، حيث يكون مصير كل واحد منهما مرهون بمصير الآخر، وبناء على ذلك، يتداخل شعور الشخصيّة مع خصوصيّة الفضاء، إذ ينمّ فرحها عن مظاهر الألفة والرّضا والقبول، بينما ينعكس حزنها على الفضاء بمظاهر العنف والعداء والنفور.

ثانيا:المدينة فضاء دلاليّا:

يُعدّ الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" فضاءا دلاليّا رحبا لا حدود له، يسع ذاكرة الشخصيّة ويستدرج مُخيّلتها إلى الغوص في عوالم الماضي، التي يحتدم فيها الصّراع بين الذات وما يُحيط بها من إغراءات، كاستحضار صورة الأحبّة وذكريات الطفولة أو الشباب، بالإضافة إلى فضاءات الائتلاف...و« هذه الفاعلية التي تتسم بها الشاعريّة المكانيّة والتي تتوجه من الألفة العميقة إلى المدى اللانهائي، مُتحدة في تمدّد مُتماثل» [3]، يجعل كل هذه المحطات بتنويعاتها التخييليّة، تُقيم تشخيصا جماليّا يستدعي تضمينا مُكثفا لعوالم دلاليّة، تساهم في خلق أفق جديد لتشكلات جديدة، فـــ«حين نمنح شيئا ما مكانا شعريّا، فذلك يعني أن نُعطيه مساحة أكثر ممّا نُعطيه موضوعيّا»[4]، لذا تنساب في بنية تلك التشكلات دلالات الألفة والتواصل والحوار الماثلة في أفق البنية الفضائيّة المعادلة لفضاء الرّواية الدّاخلي،

---

[1] _ فتيحة كحلوش: بلاغة المكان في النصّ الشعري، ص192.

[2] _ غاستون باشلار: جماليّات المكان، ص183.

[3] _ المرجع نفسه، ص184.

[4] _ المرجع نفسه، ص184.

والمُعبّرة عن مُجمل تفاصيله الجماليّة أو الدلاليّة في أنساقها التكثيفيّة والرّمزيّة وعبر اشتغالها السّردي التخييلي في العمل الرّوائي.

تتجاوز العبارة الواحدة في فضاء الرّواية الدلالي معناها المعجمي إلى معان أخرى مُتعدّدة يستوحيها السياق الذي وُظفت فيه، ومن ذلك ما يُمكن إرجاعه إلى اللغة الشعريّة التي تعتمد بالدّرجة الأولى على ضروب الاستعارة والرّمز والإيحاء، بدلا من المباشرة والتصريح والوضوح، فـ «المكان كائن لا يستسلم لماهية يسهل رصدها، فهو دائما قادر على ممارسة لعبة التحوّلات والنزوح إلى تمظهرات مُتنوّعة ومُتقلبة، فلا يكتفي بأن يكون فضاءا فيزيقيّا يحتضن كائناته، بل يجعل من هذه الكائنات مكانا رحبا لرحلاته التي لا تنتهي»[1] كما تُحيل تلك الألفاظ الدلاليّة بطريقتها الفنيّة التخييلية على عوالم شاعريّة رمزيّة لا تستوعبها المقاطع الوصفيّة بصيغها المباشرة والسطحيّة، إنما تستوعبها الصّياغة المُشبّعة بالمعاني والدّلالات التي تعتمد أساسا على أساليب التكثيف والاختصار المُقنع.

وللإشارة فإننا حين نميّز بين " الدّلالة " و" الرّمز" «إنما نميّز بين صيرورة الدلالة (حيث يستدعي الدال المدلول)، وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أوّل إلى مدلول ثان، إنّ الدلالة موجودة في المُفردات (في جداول الكلمات)، أمّا الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب» [2]، أمّا الانزياح اللغوي باعتباره انزياحا « يقوم على المفاجأة والتغيّر وعدم الثبات...، يُفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف»[3]، والهدف منه في الرّواية؛ يكمن في إضفاء أكبر عدد مُمكن من دلالات الفضاء المديني واتساع نطاق الترميز اللفظي فيه، حيث تطغى على الأسلوب السّردي معاني الشاعريّة، وتتمظهر الأنظمة التخييليّة الجماليّة المناهضة للمألوف، التي

---

[1] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص145.

[2] _ تزفيتان تودوروف: الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص33.

[3] _ أحمد محمّد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص151.

ترتكز على سمات الغموض الفني واللاتحديد.

فالفضاء المديني إذن « ليس فضاء مُحايدا في النصّ الرّوائي الإبداعي، وليس ظرفا حاويا لا لون له إلا ما يُلوّنه به ساكنه أو المّار به، بل قد يكون المكان فضاء رمزيّا أو تعبيريّا عن اختيار فني مخصوص يتجاوز ماهيته الأولى، عنصرا من عناصر القصّة»[1]، ليتجلى الفضاء المديني في كومة من الرّموز، تعبّر عن خصوصيّته الوجوديّة، ومحامله الدّلاليّة، ووظائفه البنائيّة، التي تعدّ نتاجا لعوالم مُفترضة كشفت عنها مُكوّنات البناء الرّوائي في اتساقها وتلاحمها مع الفضاء المُؤطر، بالإضافة إلى الأدوات التي استأثرها الرّوائي لعرض تلك العوالم، كالوصف والترميز.

إنّ الفضاء الرّوائي هو فضاء لفظي مجازي بالدّرجة الأولى، يرى "رنيه وليك" أنّ« المجاز المُمتدّ – على سبيل التعريف– هو ذلك الذي يفتح كل طرف فيه مجالا واسعا للخيال، ويؤثر كل طرف فيه في الطرف الآخر تأثيرا قويّا، إذ إنّ التفاعل" Interaction"، والتداخل"Interpénétration"هما طبقا للنظرية الشعريّة الحديثة شكلان رئيسيان للعمليّة الشعريّة، يكثر ورودهما في المجاز الممتدّ» [2]، حيث تجد المؤثثات والمُكوّنات المكانيّة فرصة للتعبير عن حالها بشكل مباشر عن طريق الوصف على لسان السّارد أو الشخصيّة، أو بشكل غير مباشر عن طريق استجلاء الدّلالة الكامنة وراء الشكل الظاهر، بحيث يتمّ استنباطها من خلال الأفعال المُتبادلة بين السّارد والشخصيّات الأخرى أو بين السّارد وعوالمه النفسيّة الباطنيّة.

لذا فإنّ رواية "اعترافات أسكرام" يُمكن إدراجها ضمن« رواية الحدث الرّمزي... التي قد تكون مُعتمة أو خفية إلى حدّ ملحوظ، وربما بدت واضحة إلى حدّ يُثير التوجس أو الفزع» [3]، وموازاة مع ذلك« ينبغي ألا نعرف الإنتاج اللفظي

---

[1] _ أحمد محمّد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص151.

[2] _ رنيه وليك، وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ص278.

[3] _ روجر ب– هينكل: قراءة الرّواية، ص27.

فحسب، بل كل الأنشطة الرمزيّة»[1]، لذا فإنّ الأشياء المؤثثة للفضاء المديني، هي أشياء تنأى عن طابعها المادّي وتتعدّاه إلى أفق دلالي رحب، يحتفي بالمعنى التخييلي المنقول عنها، والذي لا يتمظهر إلا من خلال تواجدها كمؤثثات تحمل المعنى وتولده في شكل مُتناسق مع حركة السّرد وطبيعة الأحداث ورؤى الشخصيّات أيضا، لذا «ينبغي أن تؤدّي السببيّة إلى زيادة الإيهام بالحقيقة، أي بتدعيم وظيفتها الجماليّة، فإضفاء صفة الواقعيّة على تحليل الأحداث في الرّواية هو حيلة فنيّة، إذ أنه في مجال الفنّ يكون التظاهر أكثر أهميّة من الوجود» [2].

من هنا يُمكن القول إنّ الفضاء الدلالي باعتباره فضاءا لفظيّا بالدّرجة الأولى، يُعرض من خلال اللغة وعن طريق الوصف، الذي غالبا ما يكون مُقترنا بأفعال الشخصيّات الرّوائيّة وحركة الزمن، ومنسجما مع كيفية انتظام الأشياء في الفضاء الذي تشغله، لذا فإنّ وصف الفضاء يرتكز على عدّة نقاط رئيسة تتمثل في: اللغة/ الأسلوب، رؤية الشخصيّات وأفعالها، وانتظام الأشياء أو عشوائيّة تأثيثها، وحركة الزمن وانسيابه، أو جموده وفقا لطبيعة الحدث، فلا فضاء بدون شخصيّات وزمن ولغة وأشياء.

يُعدّ الترميز والإيحاء والغموض والتواري من الميزات التي تتميز بها رواية "اعترافات أسكرام"، والرّواية الجديدة، عموما،حيث تنزاح دوما عن المألوف، وتعتمد على التجريب في كل ما تستخدمه من تقنيّات سردية، كونها تقوم على مبادئ الإغراب والإدهاش، وكسر أفق التوقع لدى المتلقي، لذا فقد« خرجت أخلاق السّرد في منظوره التجريبي الذي بدأ يستعصي على الحدود والحواجز والقواعد والنظم عن ضرورة الاستجابة لقوانين النوع على نحو يتشاكل مع المنطق، ويُوفر للمُتلقي طمأنينة، تسهل له السّير الحثيث في سبيل التواصل نحو مكائد السّرد وخدعه ومفاتنه، ودخلت في متاهة اللعب وحبائله السرديّة، فأخرجت الكائنات الرمزيّة التي

---

[1] _ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص86.

[2] _ رنيه وليك، وأوستن وارين: نظريّة الأدب، ص300.

تتلبث متقنعة ببراقع مموّهة خلف مُكوّنات السّرد» [1].

من هنا يمكن القول إنّ الرّواية الجديدة تخالف التصوّر القديم الذي يجعل من السّياق السّردي مُجرّد تسلسل حكائي مُنتظم، له بداية وحبكة وعقدة ثمّ انفراج، إنما تجعل من الرّواية عملا سرديّا تخييليّا، يعتمد على المُزاوجة بين الرمز والأسطورة والخيال، باعتبارها أبعادا فنيّة تُضفي نوعا من الفرادة والتميّز، وهذا من خلال الصّياغة الشاعرية والجماليّة في تمثلها لمختلف القيم الإنسانية والحضارية التي تعالجها الرّواية.

1- الفضاء اليتيم (فضاء الملجأ):

يندرج الفضاء اليتيم ضمن تضاريس الفضاء الدّلالي، الذي يتجاوز الحدود المكانيّة الطبيعيّة المألوفة، ليشمل الأبعاد المجازيّة والإيحائيّة والدلاليّة التي يُعبّر عنها الفضاء الرّوائي...، أيّ أنّ تضاريس الفضاء الدّلالي تنتقل من الحيّز الدلالي المحدود بحدود جغرافيّة مُعيّنة، إلى حيّز أكثر اتساعا هو الحيّز المجازي والدلالي والرّمزي والإيحائي الذي تُصوّره الأمكنة المختلفة في الرّواية، أو لنقل الانتقال من الحيّز ذات البُعد الواحد إلى الحيّز ذات الأبعاد المُتعدّدة[2].

فإذا كان فضاء البيت الذي تغمره الشخصيّات بوجودها وأفعالها وانفعالاتها بين أرجائه، يتسم بملامح الألفة والدفء واجتماع الشمل العائلي، ويضمن للشخصيّة استقرارها المادّي والمعنوي، ويمنحها خصوصيّتها الذاتية، ويحفظ انتماءها الوجودي، ويُحدّد هويتها الفردية والجماعيّة، فإنّ البيت الذي لا تتوفر فيه كل تلك الخصائص وغيرها يُعتبر فضاء يتيما تشعر فيه الشخصيات باليُتم والاغتراب والنقص الذي لا يُمكن تعويضه لأنه يرتبط بقيم ومبادئ روحية لا يمكن لأيّ شخصيّة أن تحيى بدونها، لأنّ« البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل » [3]،

---

[1] _ محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنصّ الرّوائي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص70.

[2] _ مراد عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، ص167.

[3] _ غاستون باشلار: جماليّات المكان، ص38.

لذا يعدّ الفضاء يتيما كونه يتسم بسمات الانعزال وانتفاء الدفء العاطفي وغياب الأصل وتنكر الفضاء الخارجي لوجوده، ونظرته القاسية نحوه.

وفضاء الملجأ يصعب تحديد أبعاده الفيزيائيّة لأنه يتجاوز المكان الطبيعي، إلى مكان مُتعدّد الدلالات والرّؤى من خلال ارتباطه بالشخصيّات والأحداث والمواقف والمشاهد[1]، وهو لا يختلف كثيرا عن الفضاء اليتيم من وجود الشخصيّة وما يرافقه من مظاهر الألفة والحبّ والتمام الشمل والدفء العاطفي، بعد أن كان حاضنا لها ومعوّضا لما خسرته من دفء أمومي، وبعد أن كان لها بمثابة البيت الحاضن لطفولتها الجريحة، تسببت في يُتمه، حين قررت الابتعاد عنه وهجرانه مستعيضة عنه بفضاء جديد لم تلق فيه سوى مظاهر البرود والزيف والقسوة، الأمر الذي جعلها تفكر بالعودة إلى فضائها الأصل، ولكن يالها من عودة، إنها عودة من أجل الرّحيل الأبدي، عودة تحكم على فضاء الملجأ بالموت والسكون الأبدي والانتقال رفقتها إلى فضاء غيبي تنشد فيه كل ما افتقدته في عالم لم يمنحها سوى البكاء والحزن والارتباط الدائم بماض يُذكرها بالإثم والعار الذي لا يمحى بسهولة فـــ«اللعنة على الإثم الذي يصنع المأساة »[2].

1-1- الملجأ فضاء حميميّا معادلا للبيت الأمومي:

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

---

[1] _ مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، ص168.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص74.

كل حياته» [1].

إن الصفة الأموميّة التي يتمثلها فضاء الملجأ تجعله ينتقل من مستواه الحسّي المُجرّد، إلى مستوى أرفع يتطلع إلى احتواء الرّوحي في أسمى صوره، فيندمج اندماجا كليّا مع شعور الشخصيّة ويتقمّص حالتها النفسيّة والفيزيولوجيّة أيضا، كما يتجلى في هذا المقطع من الرّواية: «تنبعث من المكان رائحة كريهة، لأفرشة وأغطية مُكدّسة، ومصابيح كهربائيّة مكسورة وشبابيك مُغلقة بأسلاك. جثا أهتيغال على ركبتيه، وهو ينظر إلى رسوم يدويّة على الجدار قريبا من أحد الأسرّة. هذا الرّسم لي..وانفجر باكيا»[2].

تفتقد مؤثثات فضاء الملجأ رونقها، وهي تسير في طريق الزوال، فكل ركن وكل زاوية من أركان وزوايا هذا الفضاء تشي بمظاهر السكون والموت وفقدان الرغبة في الحياة، حيث يسيطر الظلام بعد انتصاره على "المصابيح الكهربائيّة المكسورة"،ويزداد حلكة شيئا فشيئا حين يمنع نور الشمس وضوء النهار من اجتياح "الشبابيك المغلقة بأسلاك"، حتى الهواء لم يجد له معبرا أمام صدّ الأبواب والنوافذ ممّا جعل "رائحته كريهة"...

يُشير فضاء الملجأ هنا، إلى مظاهر الغياب والافتقاد والهجران، وهي كلها مظاهر تعبّر عن الخراب الحسّي الذي يشهده فضاء الملجأ بعد غياب ساكنيه، الذين كانوا يشغلون مرافقه، ويملأون فراغه ووحدته، وتتجلى صور هذا الفقدان بين تلافيف الجدران والأشياء التي غيّبها الصّمت وتآكلها النسيان، وخانها الضمير، فكل تلك الصّور تعدّ بمثابة مرايا عاكسة لمظاهر الحطام والتشظي الذي ينساب على كل شبر وكل ركن من هذا الفضاء.

وهكذا، يكون وجود الفضاء بكل أشيائه ومؤثثاته رهن وجود الشخصيّة، ومُبرّره في ذلك مستخلص من الغاية من تواجدها فيه، لذا فعلى المستوى الدّلالي لم

---

[1] _ المصدر السابق، ص67.

[2] _ المصدر نفسه، ص70.

يعد بإمكان الفضاء الأمومي أن يحيى بعد غياب الشخصيّة التي تبنّاها، وأغدق عليها بالرّعاية والمحبّة والحنان، إنّما سيبقى مُرتبطا بها ارتباطا وثيقا وهو يسير في طريق التهدّم والفناء مجبرا ومن دون أيّ خيار، يقول السّارد:« لم يجد الجار محمود ولد السقاي، لفرط تألمه لحال الولدين، سوى أخذهما إلى دار (تيداوين) لرعاية الأطفال وهناك نشآ بعيدا عن دفء الأمومة. ويعترف أهتيغال بأنه لم يشعر يوما بغربة في (تيداوين)، مع أخته، فكانا يدرسان ويذهبان كل أسبوع في زيارات سياحيّة لمعالم تاريخيّة أو لقضاء يوم في مدينة الألعاب» [1] .

فاستمرار الحياة في الملجأ بوصفه « الفضاء المليء والدّافئ الذي يمثل المنزل الأمومي»[2]، يقتضي وجود رابط معنوي يُوحّد بين الفضاء والشخصيّة التي تشغله، ويتجسّد هذا الرّابط المعنوي –في بعض صوره– في تنامي الشعور بالثقة والأمان لدى الشخصيّة، ويصل إلى أقصى غايته حين تبلغ الشخصيّة مستوى الإدراك الحسّي والرّوحي لقيم هذا الفضاء الأمومي، إدراكا إجماليّا عميقا، وليس مجرّد إدراك بسيط لا يتعدّى الجوانب الماديّة لتمظهرات الأشياء وانتظام المؤثثات الجزئيّة في هذا الفضاء.

يلقي أبناء الملجأ "تين آمود وأهتيغال" بأنفسهم رفقة الأشياء التي يُحبّونها في فضاء الموت، لا لشيء إلا لأنهم حملوا بذرة الإثم التي لا تختفي إلا لتعود بقوّة لتثير فيهم جذوة القتل، قتل أنفسهم للتخلص من قسوة الفضاء الخارجي « انتبهتُ إلى ظل شيء في آخر المرقد. تقدّمت بهدوء، فأبصرتُ امرأة في الزاوية، وقد دسّت رأسها بين ركبتيها. ولا يبدو عليها أيّ أثر للحياة... لم أشعر إلا وأهتيغال يقفز من مكانه نحو المرأة الغارقة في صمت الموتى وارتمى عليها، يحتضنها كطفل صغير...– أخي... لست أنت من اختار الغربة، ولست أنا من اختارت أن تعيش بصوتها. نحن أبناء الموت...قدرنا أن نعيش على الموت والنسيان» [3].

---

[1] _ المصدر السّابق، ص43.

[2] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ص61.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص70–71.

كل شيء في هذا الفضاء يفوح برائحة الموت المُنتشرة في كل أرجائه، فالهواء كريه يحبس الأنفاس، والغرف مظلمة كالقبور، تضمّ رفاة الذكريات وأحلام الطفولة، والأشياء تُعلن استسلامها للموت، بمجرّد استسلام تين أمود وأهتيغال للانتحار، وهكذا يُشكل فضاء الملجأ وسطا دلاليّا مُلائما لتفاعل المُتناقضات، التي تدور جميعا في حلقة الحياة والموت، أو الوجود واللاوجود، فاهتمام الشخصيّة وتطلعها نحو مغادرة الوجود إلى اللاوجود، يتناقض مع تطلعات فضائها الأمومي الذي يهتمّ بما هو موجود، –الشخصيّة هي أهمّ الموجودات بالنسبة له–، أي أنه لا شيء يعنيه سوى وجودها وتعايشها في مُحيطه، ولكن لهذا السّبب بالذات أو بسبب عدم وجود التفكير المشترك الذي يُوحّد بين الشخصيّة وفضائها الخاصّ، تجلت صورة الموت في الملجأ، مُوحّدة بين المتناقضات: الشخصيّة/ الفضاء، الرّوح/ الجسد، الوجود/ اللاوجود، لذا يُصبح الملجأ، ليس فقط فضاءا مكانيّا، بل فضاءا رمزيّا تتفاعل فيه المُتناقضات، ومن ثمّ يتجسّد الاتحاد الضمني بين الفضاء والشخصيّة بشكل مُتبادل، في ممارسة طقوس التماهي والانصهار في بُعدها الأسطوري المتخيّل.

يتوافق الإيقاع السردي لسيرورة الأحداث، في تصويره لمظاهر اليُتم والعزلة وانكماش الذات في فضاء الملجأ، مع الإيقاع التأمّلي الصامت في مظهره السّكوني الذي يعكس برودة وجفاء الأشياء ومؤثثات الغرف المنسيّة، لتتسارع وتيرة السّرد إلى النّزوع نحو الزوال والتلاشي، أيّ زوال قيم الألفة وتلاشي الإحساس بالزمن، وما يُرافقه من تنامي الرّغبة في الموت، الذي أحكم سيطرته على فضاء الملجأ، بما فيه من أشياء وذكريات، ليختزل صورة الفضاء الرحمي الأليف في نطاق سوداوي مُظلم، ينطق بمُفردات اليُتم والموت والفناء، ويتطلع إلى المغادرة المأساويّة لفضاء طالما شكل بؤرة الوجود الرّمزي لعواطف الأمومة والحميميّة، وعانق تطلعات الشخصيّات التي تشغله أيضا.

لذا يحتل الملجأ باعتباره بيتا أموميّا حاضنا لمن لا بيت ولا أمّ له، مكانة خاصّة في نفسية كلّ من "تين أمود وأهتيغال"، ويرتسم في مُخيّلتيهما على شكل صور ومشاهد وذكريات من أيّام الطفولة، ويبدو أنّ لهذا البيت المحبوب أثرا عميقا

في تحريك شعور الحنين والشوق، وتنامي الرّغبة في العودة إليه، والارتماء في حضنه الدّافئ، هروبا من قسوة الفضاء الخارجي الغريب، وبحثا عن الأمان والاطمئنان المفقودين في الفضاء المديني الذي لا يقدّر ظروف شخص مجهول النسب،«جاء منصور، وفي يده أوراق. نظر إلى أهتيغال وكان متكئا على كرسيّ في زاوية القاعة. –ملفك تنقصه شهادة ميلاد الأب. تغيّرت ملامح وجه أهتيغال، ثم وضع رأسه بين يديه، فكررّ منصور السؤال. –أين شهادة ميلاد الأب؟ ولم يردّ أهتيغال وظل رأسه بين يديه، وكأنه يرفض أن يُجيب عن سؤال لا يريد سماعه. فأعاد منصور سؤاله بغلظة: –ألا تسمع. أين شهادة ميلاد الأب؟ فانفجر أهتيغال غيظا وردّ بصوت اهتزت له أركان القاعة: –أنا لقيط. وخرج مُسرعا نحو السّاحة، وشرع ينطح باب شاحنة متوقفة برأسه، وبعنف شديد» [1]، لذا لم يعد باستطاعة شخصيّة "أهتيغال" العثور على ذاتها وسط الحياة المدينية الجديدة عليها، المفعمة بمظاهر الزيف والقسوة والاضطهاد، الأمر الذي جعل كلا من أهتيغال وأخته تين أمود، يقرّران الانفصال نهائيّا عن المدينة والعودة إلى الملجأ، مكان الطفولة والذكريات السعيدة.

وبعودة أهتيغال وأخته تين أمود إلى حضنهما الأوّل، يُقرّران الانتحار، يائسين من حياة الذل والعار التي تلاحقهما أينما وجدا، محاولين بذلك التخلّص من عذاب ماض أليم يُذكرهما بما عاشاه مع أمّهما، التي لم يكن يعنيها شيء سوى حياة المجون والابتذال كما يوضح ذلك السّارد في هذا المقطع من الرّواية:

«كان أهتيغال يُكلمني بمرارة عن أمّه، وعن حالة الطيش التي كانت تلفّ حياتها. كان يستغرق في وصف طفولته الجريحة، مع أخته التوأم سالمة، ويبكي طويلا عندما يُكلمني عن علاقته بأمّه السّاقطة التي طردته وأخته من البيت بعد أن اكتشفا علاقتها بموظف في بنك فرنسي، وهدّدتهما بإدخالهما السّجن إن هما حاولا التدخل في شؤونها، ورغم أنّ أهتيغال يملك بعض الحياء فإنه لم يتردّد في الحديث عن أمور شاهدها تحدث في البيت، وعمره بين التاسعة والعاشرة من تعاطي

[1] _ المصدر السابق، ص ص45–46.

المُخدّرات والسّهرات الحمراء حتى الفجر »[1].

من هنا، كان هروب الأخوين إلى الملجأ، هروبا من مستوى الفساد والتبذل إلى مُستوى يرون أنه أرفع بكثير من فضاء يُنكر الشخص الذي لا أهل له، قبل أن تترسخ في ذهنيهما قناعة بأنّ الموت هو الملاذ الوحيد، والفضاء الغيبي هو الفضاء الوحيد القادر على احتضانهما، وانتشالهما من مدينة ليست مدينتهما، هي مدينة الآخرين، ولا مكان لهما بين هؤلاء.

1-2- تمثلات الرّوح والجسد:

يعرف فضاء الملجأ تحوّلات جوهريّة، مستمرّة وعميقة على مُستوى البناء الفني والدلالي للرّواية، إذ لم تعد الشخصيّة قادرة على إدراك خصوصيّته كفضاء مقبول أو مرفوض، وهذا لما أصابه من خيبات وانتكاسات مُتكرّرة، ساهمت مجتمعة في زعزعة أطر تماسكه، وجعلته يتراوح بين مظاهر الدّفء الأمومي والاحتواء الحميمي باعتباره حاضنا جغرافيّا مُعوّضا ومُعادلا للدفء الأمومي المفقود تارة، وبين مظاهر الانعزال والكآبة والسّوداويّة التي تطغى على ملامح التواجد الحسي والرّوحي، تارة أخرى.

ومن مظاهر ذلك ما يمكن ملاحظته بجلاء في مقاطع سرديّة كثيرة من الرّواية، حيث تنصهر الشخصيّة مع فضائها إلى أقصى الحدود، وتتماهى خصوصيّتها الذاتيّة والرّوحيّة مع نسق تكوينه الجغرافي والمادّي، إلى حدّ لا يمكن فيه أن يعيش أحد الطرفين بغياب الآخر، فتغدو بذلك الشخصيّة روحا تنبض داخل فضاء الملجأ الذي يعدّ بمثابة الجسد الذي يحويها، ولكن بمجرّد اتخاذها قرار المغادرة والانفصال عنه، تتلاشى في هذا الجسد/ الفضاء، جدوة الحياة، وتتوقف الحركة/ النبض فيه، إنه خمود وسكون وشلل في الحركة، وموت فعليّ للأشياء ينمّ عن موت الجسد/ الفضاء جرّاء مُغادرة الرّوح/ الشخصيّة له، بعدما كانت مصدرا روحيّا يمدّه بالحيوية والحياة، ومُبرّرا لوجوده أيضا. ومن صور ذلك ما يظهر في

---

[1] _ المصدر السّابق، ص42.

هذه المقاطع السّردية من الرّواية على لسان السّارد "صالح النازا" الذي كان شاهدا على لقاء أهتيغال وتين أمود قبل أن يقدما على فعل الانتحار:

«تناولت جريدة (أريدال)، ففزعت للصّورة الكبيرة التي تتوسّط صدر صفحتها الأولى...أصابني دُوار ورُحت أدقق النظر في الصّورة الملوّنة، تين وأهتيغال يحضن الواحد منهما الآخر بعيون مُغمضة...، لم أتمالك نفسي وأسرعت نحو الملجأ...، أدركني خادم الملجأ الذي كان هو الآخر شاهدا على اللحظات الأخيرة لموت تين وأهتيغال، ودسّ في جيبي ورقة،... –قبل موتهما، وشمت تين على ساعدها الأيمن (أمنيش يخس تينورت أنس)، ووشم أهتيغال على ساعده الأيسر (تزيضارت نللي توقدا أثغرستنيات)»[1].

أمّا وشم تين أمود فهو حكمة تارقية «–تقال للقط الذي ألف مكانا فلا يرغب في الابتعاد عنه... –القطط تهرب من برد الشتاء للدفء بقرب النار التي توقد في البيوت. كيف كانت هذه المرأة. –كانت قطة تبحث عن دفء الملاجئ. – والرّجل؟...–يبدو أنّ الرّجل كابد كثيرا في حياته. –صحيح.. –كان صبورا.. –ولا جمال الأهقار..ويتألم كثيرا عندما يشعر بالأذى.. –لقد وشم حكمة لا يعرفها سوى من عاشوا الألم وصبروا عليه طويلا، وخط على ساعده "صبر المرء الحرّ يساوي عمره" »[2].

تمثّل فكرة الانتحار انزياحا تخييليّا معنويّا، يتمثّل في الهروب من الفضاء الخارجي المرفوض، والسعي إلى استرجاع أواصر الانتماء إلى الفضاء الرحمي الأمومي الذي أرغمت الشخصيّات على مُغادرته، والبُعد عنه، وهو ليس بُعدا بمعناه المادّي والحسّي عن مكان بعينه، وإنما هو تغرّب عن المكان الأصلي، بكل ما يحمله هذا الأخير من قيم الألفة والدّفء، كما أنّه تغرّب أيضا عن الذات التي شهدت تحوّلا يتجاوز الأطر الجغرافيّة ويخترق حدود الهويّة، ليمتدّ هذا التحول عن فضاء الألفة إلى تحوّل في سمات تفكير الشخصيّة ووعيها وسلوكها ونمط حياتها أيضا وفقا

---

[1] _ المصدر السّابق، ص ص72–73.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص99–100.

لمُقتضيات الفضاء الانتقالي المرغوب.

ففضاء الملجأ –باعتباره فضاءا يتيما، إثر انفصال الشخصيّة عنه، وهو انفصال يعدّ بمثابة انفصال الرّوح عن الجسد– يتحوّل إلى فضاء للموت والبرود، فهو فضاء منزوع الأصل ومسلوب الهوية، إلا أنّ الشخصيّة ترى في فعل الانتحار حلا واحدا ووحيدا، وتجد فيه ملاذا للتخلص من حياة العزلة والحرمان الأمومي، وانتقالا إلى مُستوى آخر، إلى مُستوى روحي مُفعم بالألفة والدّفء، إلى مُستوى شاعري يعانق الأحلام التي تطلعت الشخصيّة إلى تحقيقها في مدينة ضربت بالمبادئ والقيم الإنسانيّة عرض الحائط، ليتحوّل فضاء الملجأ في نظر الشخصيّة إلى فضاء الجمود الذي يمتدّ إلى ما لا نهاية، وينأى بها إلى عالم ليس فيه من هيمنة المدينة وسطوتها شيء، ويبعث فيها الشعور بالأمان والحماية، ويقيها من قسوة التيار الجارف للحياة الخارجيّة.

2-الفضاء المتشظي (فضاء الجدران):

تتجلى طرق تناول الرّوائي لفضاء الجدران في "اعترافات أسكرام" بين جعله فضاءا هندسيّا، واضح المعالم،ومحدّدا من الناحية الجغرافيّة، كجدران البيت وجدران المدينة، وفضاء متخيلا رمزيا ذا أبعاد دلاليّة، يُزاوج بين الأسطوري والعجائبي باستمرار، إذ يولي السارد هذا الأخير قدرا كبيرا من الاهتمام، ويُدمجه في مدارات الحكي، عن طريق استحضاره بصفة مُكرّرة، وبهذا يتمّ الانتقال السردي من مستوى الفضاء الهندسي المألوف إلى مستوى فضاء دلالي عجيب لم يعهده القارئ من قبل، فقد «أصبحت درجة الإبداع تقاس بمدى ما يُحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضمّ عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد »[1].

تتمظهر صور فضاء الجدران في "اعترافات أسكرام" بطريقة فنيّة خاصّة، تكمن خصوصيّتها في تمثلها لمفردات الغموض والإدهاش، ممّا يُثير في القارئ ما يُعرف بـــ "صدمة" التلقي، والشعور بالغربة إزاء المواصفات اللامعقولة التي يتخذها الفضاء في تجلياته الدلاليّة، وفي بنيته العجائبيّة المناهضة للمألوف أيضا، والصدمة في الرّواية تعني «قتل الرّتابة وتجاوز الرّكود، وخلق الاندهاشة، وغمر المرارة والاستمتاع بالوهم، باختصار تجاوز التقليدي في اللغة والزمان والمكان والصّورة»[2]، وفي هذا السياق، استثمر الكاتب فضاء الجدران في نصّه الرّوائي، ليتخذ منه مكوّنا دلاليّا ينأى عن التحديد والمباشرة ويعانق تمثلات المطلق واللامحدود، متيحا للسارد والشخصيّات الرّوائيّة فرصة التعبير عن هواجسها وأفكارها ومواقفها وتطلعاتها في فضائها الدلالي الرّحب الذي يستوعب بطبيعته التخييلية أفعالها المعقولة واللامعقولة أيضا.

2-1-من جدار الحانة إلى جدار برلين:

يتحوّل الفضاء بكل شموليته واتساعه إلى جزء صغير يتمثل في "الجدار"،

---

[1] _ أحمد محمّد ويس: الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص161.

[2] _ عبد الهادي عبد الرّحمان: لعبة الترميز، ص115.

حيث يُصبح الجدار بؤرة دلالية يتمركز حولها السّرد، وتحتشد ضمنها الرموز في شتى صيغها التخييليّة، وتتطور عبرها الأحداث وتتصارع في فضائها جلّ المواقف والتصوّرات.

ويُمكن إدراك هذا التحوّل الدلالي من النسق التكويني الكلي إلى تمثل النسق الجزئي، في مظاهر الحطام والتشظي التي طالت القيم والمبادئ الإنسانيّة في الفضاء المديني الأكبر، وفي مظاهر الحكم على الكلّ من خلال الجزء،حيث «يكون كلّ حدث جزئي...عائدا بوضوح إلى صفات لغويّة في النصّ، أيّ مصوّرا لمجمل النصّ » [1]، وبهذا تكوّن الأحداث الجزئيّة أبنية الحدث المركّبة في النصوص، وإذا كان بالإمكان الوصول إلى أهداف الحدث بواسطة قول العبارات اللغويّة، فإنّ هذه الأهداف يجب أن تتأصّل في أبنية النصوص أيضا على أنها صفات هامّة للحدث[2]، وهذا ما يمكن إسقاطه على وضعية السارد "إليسيو" الذي خرج من الحانة في حالة متقدّمة من السكر ما جعله يتلفظ بما يهجس في نفسه من أفكار، فعبّر من خلال الجزء الذي يتمثل في الجدار عن الكل الذي يتجسّد في المدينة/ الوطن، كما يظهر في هذا المقطع السّردي من الرّواية: «خرجتُ يوم سجني من حانة كاستيلا وأنا أرقص، وأصرخ: سقط جدار برلين فمتى يسقط جدار كاستيلا؟» [3]، ولكونه شاعرا فإنه يرمي من وراء اللفظة الظاهرة إلى معاني أخرى غائرة الدلالة «عرفتُ أنك شاعر وأنا لا أحبّ الشعراء فكلامهم مملّ، ولا أفهم قصدهم، يتحدّثون عن الشعب ويُسمّونه الصخرة، ويتحدثون عن الثورة ويُطلقون عليها اسم الشمس والوردة والنار، أنا أسمّي الشعب شعبا والثورة ثورة وما دون ذلك كلام فارغ.. فأضاف الرّجل: –ويقولون كلاما يؤوّل مع وضدّ وبين بين.. قلت لهما بعد أن فهمت أنّ

---

[1] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، تر: د/ فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي ومطابع جامعة آل سعود، الرّياض، 1999، ص66.

[2] _ المرجع نفسه، ص65.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص260.

الحبل بدأ يلتفّ حول عنقي: -أنا شاعر يكتب عن الحبّ والمرأة والطبيعة »[1].

وبما أنّ السارد كان شاعرا فإنّه استخدم عبارة الجدران للإشارة إلى معاني دلاليّة تتلخص في سقوط جدران الحقد في كوبا، وإزالة الحواجز الجدارية التي تقام بين أفراد الوطن الواحد كما أزيل جدار برلين، يقول السّارد:

«سأقول الآن ما لم أقله في حانة كاستيلا.. أنا لا أكره الثورة... ولكنني أشعر أننا دخلنا عصر سقوط الجدران، ولا حلّ إلا إقامة جدران المحبّة، وأنا أعرف تاريخ جدار برلين... جاء الجدار ليفصل ألمانيا التي وحّدها بسمارك إلى دولتين...طوله أزيد من 170 كيلومترا بأسلاك شائكة، يحرسه أربعة عشر ألف حارس و600 كلب، وخلال هذه الفترة أطلقت أزيد من 1600 طلقة ناريّة...رغم كلّ هذا فقد سقط الجدار ولم يصمد أكثر من 21 سنة أمام رياح المحبّة، فبأيّ حق يُقام جدار بين أب وابنه، وأخ وأخته.. سقط الجدار وستسقط جدران أخرى أقامها الناس لتدمير المحبّة»[2].

يتخذ هذا المقطع السّردي من فضاء الجدران بؤرة رئيسية تجسد الحلم الذي طالما كان هاجسا قويا في وجدان الشاعر "إليسيو"، في تطلعه لرؤية موطنه "كوبا" متحرّرا من الحواجز الجدارية التي شيّدتها أيادي الحقد والدمار، أمام مواطن المحبّة والسلام، تماما كما سقط جدار برلين، ولكن سرعان ما أخذ هذا الحلم في التلاشي، حين وجد نفسه يقتاد في رواق سجن "بونياتو" لتصفية الحساب وتسديد فاتورة المساس بكيان الجدران،حيث دفع ثمن حلمه باهضا، مما نمّى بداخله شعور اليأس وفقدان الثقة بعدالة كوبا، التي غدت أمامه كسجن كبير، ذو جدران متينة يستحيل تجاوزها، ليستسلم في آخر المطاف إلى قدره، ويدرك بأنه وصل إلى نهاية الطريق، وأنّ أمل الخلاص استحال وهما لا ينفع التشبث به.

---

[1] _ المصدر السّابق، ص265.

[2] _ المصدر نفسه، ص279.

تلتبس مفردة "الجدران" مع الرّمز الذي« يكمن وراء الفعل إلى حدّ أنّه يشكّل أساس معناه...ونجد هذه الرّموز حين نناقش قضيّة الإيديولوجيا واليوتوبيا » [1]، لذا فإنّ آذان الجدران في الشارع المحيط بحانة "كاستيلا"، لم تكن لتفهم إليسيو "الشاعر"، وتعي قصده من وراء تلفظه بعبارة "سقط الجدار"، بل كانت في الاستماع وأخذت كلامه الشعري على محمل الجدّ، كما يظهر في هذا الحوار السّردي من الرّواية الذي جرى بين السّارد وضابط المخابرات: «ليس للجدران آذانا فقط.. الشوارع أيضا لها آذان وعيون. –كنتُ مخمورا...أردت أن أعبّر عن فرحتي بسقوط جدار برلين فقط. –هذا الجدار كان يمنع علينا عواصف كثيرة... كان واقيا لنا. فإذا سقط كانت الثورة في خطر. وعندما تفرح أنت لسقوط الجدار يعني أنك تريد قتل الثورة هنا.. الثورة التي علمتك الوقوف. –لم يكن هذا قصدي.. ولماذا قلت متى يسقط جدار كاستيلا؟ –لا أدري ولكنني لم أقصد الإساءة للثورة.. أنا شاعر ويُمكنني الخروج عن النصّ »[2].

قضى إليسيو" في السجن قرابة ربع قرن من الزمن، جرّاء تلفظه بعبارة "سقط الجدار"، حين أراد الاحتفال على طريقة الشعراء، هتف عاليا في شوارع كوبا والسعادة تغمره بعبارات طالما دوّت في أعماقه، ليجد ضابط المخابرات يردّدها على مسامعه، مترجما إيّاها ترجمة حرفية لم يراعي فيها خصوصية اللغة الشعرية، وهنا أدرك إليسيو بأنّ الأعذار التي تمنح عادة للشعراء لن تشفع له، فقرّر تحمّل ذنب كونه شاعرا بكثير من الحسرة والألم.

وبهذا يتجسّد الانتقال الدلالي من الجزء نحو الكل، أي من «علاقة الأقوال الجزئيّة، التي يمكن استنباطها بناءا على أساس نمط الحدث لقول جزئي مسيطر، بنمط الحدث في الأقوال الجزئيّة المساعدة، وينتج عن ذلك أنّ الهدف العامّ للنصّ يحقق عبر أهداف جزئيّة تشكّل شروط الوصول إلى الهدف العامّ، وبذلك يأتي لكل

---

[1] _ ديفيد وورد: الوجود والزمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، تر وتقديم سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 1999، ص50.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص267.

إنجاز نظري مفرد وظيفة خاصّة في إنجاز النصّ النظري »[1]، فمن خلال زلة لسان انتقل الشاعر إليسيو من جدار الحانة وعوالمه الشعرية الذاتية الحالمة، إلى جدار برلين الذي يحمي الثورة الكوبية من العواصف الأمريكيّة وإلى جرم الخيانة العظمى في حق الثورة والوطن، لذا فما يفسّر« خروج الكلمات عن طبيعتها هو انزياحها عن هذه الطبيعة الأليفة، الأمر الذي يؤدّي–حسب أبو ديب– إلى "كسر بنية التوقع" »[2]لدى المتلقي إزاء ما يمكن أن تحمله مفردة "جدار" من دلالات ومعاني كامنة خلف السّياق، وللرّوائي هنا دوره في تحديد أفق الانتظار« فهو مخيّر بين انسجامه مع ما ينتظره القرّاء،أو تخييبه لذلك الانتظار، ومن البديهي أن يرتبط النصّ الجيّد بتخييب الانتظار»[3].

وانطلاقا من أنّ« الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمدّ معناها من وحدات الكلمات الأخرى المجاورة لها في السّياق الذي ترد فيه » [4] فإنّ وعي السّارد وإدراكه لمعنى كلمة "جدار" وما تتعدّى إليه من دلالات، جعله يتمثلها في لاشعوره وهو في حالة سكر وغياب عن الوعي، وكونه ينتمي إلى زمرة الشعراء، جعل من مفردة "الجدار" بؤرة يتجسد فيها الفضاء المديني/ الوطني بكل قيمه ومبادئه وهويته، محاولا من خلالها أن يرمز إلى ذلك التشظي والانقسام الذي شتت شعوبا بأكملها كانت متلاحمة ومتحابة كأفراد البيت الواحد، لذا رمز السّارد إلى ذلك التشظي والتشتت بانقسام الفضاء وتشتت مكوّناته الجزئيّة، وانتقى من هذا التشظي عنصرا أو مكوّنا واحدا يتمثل في الجدار،ذلك الحاجز المعنوي الذي يفصل بين الناس ويشتت شملهم، داعيا إلى تأسيس جدران المحبة بعد تحطيم جدران الحقد والعبوديّة.

---

[1] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص68.

[2] _ حسن ناظم: مفاهيم الشعريّة، ص125.

[3] _ المرجع نفسه، ص136.

[4] _ بول ريكور: نظريّة التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006، ص29.

وللجدران دلالة رمزيّة تشير إلى الحماية من أخطار الخارج، إذ تمنع اجتياح المؤثرات الخارجيّة لفضائها الداخلي، كما يمكن أن تدلّ على الحواجز التي تمنع فضاءا ما من انتهاك خصوصيّة فضاء آخر، وإشارة السّارد وحديثه المستمرّ عن سقوط الجدران، تعدّ إدانة لواقع أقام جدرانا بين البشر تفكك قيم الترابط والأخوة بينهم، وتفصل الفرد عن هويته الوطنية وانتمائه ومبادئه، وتحول دون إقامة وحدة وتماسك متينين بينه وبين فضاء إقامته وتواجده، وأمثلة ذلك كثيرة في الرّواية، منها ما ورد في هذا المقطع السردي على لسان "فلورا" مخاطبة الشاعر "إليسيو":« ألم تصرخ أنت يوم سقط جدار برلين.. فلتسقط جدران الخوف، ما دام الحبّ قادرا على تدمير أسوار الغرانيت..»[1]، فبسبب أحلام اليقظة التي كانت وراء التلفظ بعبارة "سقط الجدار"، دفع السّارد من عمره عشرين سنة بين تلافيف جدران سجن "بونياتو" ومع ذلك لم يفكّر أبدا في التخلي عن مبادئه وقناعاته في تدمير جدران الحقد والحرب في كوبا وإقامة جدران المحبّة والسّلام.

2-2- متاهات العُبور بين جُدران الحلم واليقظة:

فضاء الحلم يرتبط ارتباطا وثيقا بالذاكرة، ذلك لأنّ فعل التذكر يُضفي على الفضاء سمة الحياة ويجعله ينبض من جديد بأشكال الفرح والحيويّة والألفة المفقودة، ولأنّ فضاء الذكرى والحلم يُخفّف من وقع الاصطدام والرفض والتنافر بين الشخصيّة والفضاء الآلي الخاوي من كل معاني الإنسانيّة والألفة والدّفء، فإنّ هذا الفضاء الحلمي (المعنوي) يمثّل جوهر« الدلالة الرمزية المشكلة بحيث لا نرى منها إلا الدّلالة الثانويّة، عن طريق الدلالة الأوّليّة، حيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدّنو من فائض المعنى، والدلالة الأوليّة هي التي تعطي الدلالة الثانويّة بصفتها معنى المعنى»[2]، وعند وصول القارئ إلى فهم الدلالة الجوهريّة، يتمكّن من فهم الأسباب التي جعلت للسّارد ملاذا وحيدا متمثلا في الهروب إلى فضاء الذكرى والحلم، مُستأنسا ومُستعيضا به عن فضاء غير مرغوب، كما يظهر في هذه المقاطع

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص341.

[2] _ بول ريكور، نظريّة التأويل، ص ص97-98.

السردية من الرّواية:

« تعلمتُ كثيرا من الحكمة بين جدران بونياتو أهمّها أن تعرف كيف تخبئ في تشققات الجدران ذاكرتك ودموعك »[1].

« ذهبتُ مع فلورا إلى سجن بونياتو، ووقفنا أمام جداره العالي، –يُمكننا الآن أن نتزوج تحت ظل السجن. لأنّ جدران الكنائس لا تمنحنا كثيرا من الأمان، انظري إلى جدران بونياتو، إنها عالية جدا لكنها لم تمنع عصفورة القلب من الذهاب بعيدا إلى نويفيتاس ليكتشف امرأة أخرى وقلبا آخر وحبّا جارفا..انتهى بالزواج تحت جدران الذاكرة الجريحة »[2].

إنّ هذا الرابط المعنوي الدّقيق بين فضاء الحلم/ الذاكرة والفضاء الفعلي، يُعدّ بمثابة الأمل الوحيد الذي يتمسّك به السّارد، ويحتمي به من برودة الفضاء الذي لا حياة فيه دون ربطه بدفء فضاء الذاكرة.

يستحضر السارد صورة جدران بيته، فتعصف به جذوة البحث الدائم عن ذلك الحسّ الحميمي المفقود الذي تعبّر عنه انكسارات الجدران ورفضها لحالة البرود ورائحة اليتم التي تعاني منها غرفة "صالح": «استلقيت على سرير غرفتي اليتيمة من رائحة أنثى وروح امرأة. لا شيء سوى الجدران الميتة تنظر إليّ وتبصق في وجهي لأنني لا أريد بيتا فيه دفء العائلة» [3].

كما يستحضر السارد معاني فقدان الدفء العائلي بين تلافيف جدران تآكلتها صور الموت واليتم، وتلك المعاني إنما تُعدّ بمثابة مرايا عاكسة لمظاهر التشظي الذي ينساب في كل ركن من أركان البيت.

من هنا، تتجلى الصورة الدلالية –التي تتمثلها الجدران– بانسجامها في نسق جمالي ينزع بالمُجرّد والحسّي عند حدود الاغتراب والائتلاف التي تنهض بها

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص399.

[2] _ المصدر نفسه، ص342.

[3] _ المصدر نفسه، ص66.

تقنيات الوصف والإيحاء والتكثيف الدلالي، مُستعيضة عن الأسلوب النثري الرّتيب الذي غالبا ما يتمكّن القارئ من تأويله وفك شفراته الدلاليّة بمجرّد قراءة النصّ للوهلة الأولى بأسلوب لا يكون التأويل فيه «إلا محاولة جعل التنائي والتغريب شيئين منتجين»[1]، يُزاوجان بين صورتي "التخيل الوهمي" لفضاء أليف مفقود، والوجود الفعلي لفضاء تغريبي مرفوض.

ثالثا: المدينة والفضاء النصّي:

يُعدّ الفضاء النصّي أو الفضاء الطباعي أو فضاء الكتابة أو فضاء العتبات النصيّة، على اختلاف مُسمياته جزءا لا يتجزأ من فضاء الرّواية العام، وهو يضطلع بوظيفة تحقيق الوُجود المادّي –في أنساقه الرمزيّة– للرّواية، بمجرّد كتابتها على الورق، حيث تنتظم مجموعة من العناصر النصيّة، سواء أكانت مُنتظمة داخل الرّواية كالتذييل وأدوات الترقيم وحدود البياض السّواد، أم مُحيطة بالأطر الخارجيّة المتعلقة بالغلاف واللوحة والعنوان الرئيسي وتحديد النوع الأدبي.

وهذه العناصر المشكلة لعتبات النصّ وما يتّصل بها من إحالات دلاليّة ضمنيّة، تساهم بقدر ما في إضاءة عوالم السّرد الداخلي، وتحاول قيادة المتلقي باتجاه فضاء سردي معيّن يتجاوب مع أفق البناء الداخلي للرّواية، إلا أنّ السّارد في رأي "أمبرتو إيكو"« ليس مُلزما بتقديم تأويلات لعمله، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة رواية، فالرّوايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات، وإنّ العنوان.. هو أحد المفاتيح التأويليّة»[2]، لذا يمكن اعتبار العتبات النصيّة علامات دلالية تشرّع أبواب النصّ أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه[3].

إنّ دراسة الفضاء النصّي في رواية "اعترافات أسكرام" من زاوية ربطه بجوهر المضمون السّردي الذي يجعل من المدينة بؤرة تتمركز حولها جل الأحداث

---

[1] _ بول ريكور: نظريّة التأويل، ص81.

[2] _ أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السرديّة (نصوص حول تجربة خاصّة)، تر: سعيد بنكراد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريّة، 2009، ص20.

[3] _ باسمة درمش: عتبات النصّ، مجلة علامات، ج61، مج16، جدّة، 2007، ص40.

والتطوّرات السرديّة، يعتمد على استجلاء البنيات الشكليّة التي يصطدم بها القارئ بمجرّد تصفحه للعمل الرّوائي، وذلك بالوقوف عند العتبات الأوليّة ومحاولة استكناه وتقصّي محاملها ومراميها الدلاليّة المفتوحة على عديد من التأويلات والخاضعة أيضا لرؤية القارئ، «وإنّ هذه الشبكة من الدّلالات وما يتصل بها من ضفاف وهوامش وإحالات، يُمكن النظر إليها بوصفها مُوجّهات تضيء قراءة القصص باتجاه نسق فضائي معيّن يستجيب لمنطق الزمان والمكان فيه »[1]، فيتوقف القارئ عند فضاء العتبة الخارجي، ليستكشف من خلاله أهمّ المحطات التي تقف عندها الرّواية، ليُتاح له بعد ذلك الفهم الأوّلي والتحليل المبدئي لشفرات البناء النصّي، الانتقال إلى فضاء الرّواية الدّاخلي ليتحصّل على مزيد من الفهم، ويتمكن من تخطي عتبات الغموض، ليتمّ له استكناه خصوصيّة التشكيل البنائي والدّلالي للرّواية.

ويُمكن تحديد أهمّ العتبات النصيّة لرواية "اعترافات أسكرام" فيما يلي:

العنوان، لوحة الغلاف، وأشكال الكتابة وطرق توظيف السّواد.

1- عتبة العنوان، الكنه والوظيفة:

يعدّ العنوان « من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات وتطل على ظلال المعاني وتألق العبارات، وتفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية، فهو خطاب رمزي يعتمد على ادّخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنصّ وجمالياته...، وبذلك يكون العنوان بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده»[2].

وبهذا يغدو العنوان عنصرا مهمّا من بين العناصر البنائيّة النصيّة التي يتشكل منها فضاء الكتابة، كونه يُعبّر –عن طريق تكثيف العبارة– عن مضمون الرّواية

---

[1] _ محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص93.

[2] _ باسمة درمش: عتبات النصّ، ص ص39-41.

ويُوحّد عالمها السردي الداخلي ويُجملها في عتبة نصيّة مركزيّة، تُلخّص التلاحم بين النصّ والعنوان في حدّ ذاته، حيث يُشكل وحدة مُصغّرة لوحدات النصّ الكلي، وبين العناصر البنائيّة والفنيّة التي يتشكل وفق تلاحمها العمل الرّوائي.

لذا يمكن أن نعدّ العنوان بمثابة وحدة مصغّرة، تومئ بقدر ما إلى وحدات النصّ الأكبر، وتقوم إلى جانب الوظائف البنائية والدلالية بوظيفة الكشف عن هوية النصّ، وقياسا على أنماط تشكل العنوان يمكن تحديد مدى شاعرية وغموض وتعقيد ومباشرة الأحداث، والعنوان بهذا المعنى « لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنصّ، فيكون جزءا من المعنى، وتلخيصا واختصارا للنصّ... وقد يؤلف بؤرة فكرية بذاته، وفي الوقت نفسه فإنّ العنوان يعمل على أن يكون نتيجة لسلسلة من الأفكار التي يزخر بها النصّ...يسعى العنوان لاختزالها واحتوائها ببساطة وتميّز»[1].

ومن ثمّ، فإنّ العنوان يحتل إلى جانب عتبة الصّورة التشكيليّة في غلاف الرّواية« الصدارة في الفضاء النصّي للعمل الأدبي، فإنّه يتمتع بأولويّة التلقي» [2]، وبهذا يمثل العنوان تلخيصا مصغّرا للتجربة الروائية على شكل مفردات مكثفة المعاني والرموز، كما يمثل مفتاحا من مفاتيح الولوج إلى أعماق العالم الروائي.

اقترح "جيرار جنيت" ثلاثة مصطلحات لتحديد الظاهرة العنوانيّة: العنوان" Le Titre"، والعنوان التحتي"Sous-titre"، والعنوان الذي يهدف إلى بيان النّوع "Indication générique"، بالإضافة إلى العناوين الدّاخليّة"Intertitre"[3].

إنّ الوظائف الدلالية والإيحائية للعنوان، إلى جانب ما تضفيه اللمسات التصويرية لصورة الغلاف ورسوماته وألوانه المختلفة من تأثيرات على الذائقة البصرية، تصطف –كأهم العتبات النصية– أمام بوّابة الدخول إلى عالم الرواية

---

(1) _ المرجع السّابق، ص52.

(2) _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص359.

(3)– عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة، روايات إدوار الخرّاط نموذجا، ط1، دار الأمان– الرّباط/ منشورات الاختلاف– الجزائر/الدّار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، 2010، ص82.

الداخلي، وتقوم بأداء دور مهمّ في توجيه القارئ، بالتأثير على قدراته التخييلية وإثارة حسّ التطلع والرغبة لديه في اكتشاف المجهول، وذلك بإغرائه واستفزازه لتقصّي فحوى النص وولوج عوالمه الباطنية.

هذا ما نحاول الوقوف عليه في رواية "اعترافات أسكرام" من خلال استجلاء ما جسّدته عتبة العنوان في مفردة "أسكرام"، مسبوقة بمفردة " اعترافات".

1-1- العنوان الرئيسي:

تتشكل الصّياغة اللفظيّة في عنوان "اعترافات أسكرام" من شطرين اثنين، أوّلهما يتحدّد في مفردة "اعترافات"، وهذه الأخيرة تحمل معاني مُتعدّدة، يُمكن إرجاعها كلها إلى أفعال صادرة عن شخصيّة أو شخصيّات حكائيّة تقوم بفعل الاعتراف، أمّا الشطر الثاني من العنوان، المُتمثل في لفظة "أسكرام"، فيدل إمّا على كنية شخصيّة ما، أو على كنية فضاء مكاني مُحدّد يتجسّد فيه فعل الاعتراف.

إلا أنّ مكمن الغموض يقبع في ما وراء الاعتراف، أي من هو الشخص أو الفاعل الذي يقوم بتلك الاعترافات؟، وما هي طبيعة هذه الأخيرة؟، وهل هذه الاعترافات تشترك فيها مجموعة من الشخصيّات، أم أنّ فعل الاعتراف يكون من طرف شخص واحد ووحيد؟، وعمّ تدل مفردة "أسكرام"؟، ولم اقترن ذكرها بفعل الاعتراف؟... كل هذه الأسئلة وغيرها تتسارع إلى ذهن القارئ بمجرّد قراءته للعنوان.

إنّ فرادة عنوان "اعترافات أسكرام"، وميزته الجماليّة، تكمن في خصوصية الأدوار الوظيفية التي يضطلع بها[1]، إذ تتجلى في ذلك التحديد غير الدقيق للفضاء الذي تقع فيه الاعترافات، والشخصيّات المجهولة كذلك التي تؤدّي فعل الاعتراف،

---

[1] _ يرى "جينيت" أن الوظائف الثلاث المحدّدة للعنوان هي: التعيين (désignation)، تحديد المضمون (indication du contenu)، وإغراء الجمهور (séduction du public)، وما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع كلها في العنوان، على الرغم من أن الوظيفة الأولى تعدّ ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان، أمّا الوظيفتين الأخريين، فهما اختياريتان، ينظر، عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية لعلوم ناشرون- بيروت/ منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2008، ص74.

والزمن غير المُحدّد لوقوع تلك الاعترافات، إلى جانب الإشارة إلى تعدّد الاعترافات وتنوّعها (إذ لم يقل اعتراف أسكرام، وإنما استأثر الجمع "اعترافات")، فالعنوان يضمّن شخصيّات أو شخصيّة واحدة، ويُضمّن فضاء، وزمنا أيضا، غير أنه ينأى عن التحديد والإيضاح.

وبالنظر إلى ما تحمله لفظة "أسكرام" من غموض وإبهام،يتراوح بين تصنيفها كشخصيّة، أو كفضاء مكاني حدث فيه فعل الاعتراف، فإنه بمجرّد الولوج إلى عالم الرّواية الداخلي تتضح الرّؤية ويزول اللبس ويتوارى الغموض في كون "أسكرام" تدل على شخصيّة روائيّة أو على فضاء مكاني مُحدّد، بحيث تبرز صورته واضحة المعالم، مُجسّدة في فضاء مكاني يتمثل في «منطقة جبليّة تبعد عن تام سيتي بحوالي ثمانين كيلومترا»[1]، أقيم فيها فندق عظيم أطلق علية تسمية "أسكرام بالاس"، يُطل على تكتلات الكثبان الرّملية المحيطة بأعالي مدينة تامنغست أو تام سيتي كما تطلق عليها الرّواية.

وما يمكن ملاحظته أنّ هذا العنوان المركّب من لفظتي "اعترافات" و"أسكرام"، يشتمل على معنيين يتحدّد كلّ منهما من خلال اقترانه بالآخر، لأنّ الاعترافات باعتبارها أقوالا تروى أو أحداثا تُفعل، لابدّ لها من سارد أو فاعل يؤدّي هذه الوظيفة، كما لابدّ لها من فضاء يحتضن قول/ فعل الاعتراف، بالإضافة إلى ذلك فإنّ مفردة "اعترافات" وردت في صيغة الجمع، وهذا دليل على الثراء والتنوّع في الأقوال والأفعال، ويتضح أيضا أنّ العنوان يستأثر التصريح بالفضاء فقط الذي وقع فيه فعل الاعتراف بدلا من اعتماد الطريقة المباشرة التي تقتضي اقتران الفعل بالفاعل أو السرد بالسارد، فيحجم عن ذكر الشخصية مستعيضا عنها بذكر الفضاء الذي يحتضن فعاليات الاعترافات، بل إنه يجعل الفضاء بمثابة الشخصيّة التي تؤدّي فعل الاعتراف، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الأهمية التي يوليها الروائي للفضاء مقارنة بالمكونات السردية الأخرى.

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

يُطالعنا فضاء "أسكرام" مباشرة بمجرّد وقوفنا عند عتبة العنوان الرّئيسي للرّوايةّ وعبر هذه العتبة النصيّة ندرك الدّور الجوهري الذي يضطلع به الفضاء المديني في الرّواية، وربّما يدل ذلك التواري والغموض الذي يطبع مفردة "أسكرام" على الامتداد الشاعري الذي يخلق بُعدا جماليا يقوم على مفردات الإيحاء والإيماء، كونها تعدّ أكثر تأثيرا وأشدّ وطأة على المتلقي أكثر من أن تعرض بشكل صريح مباشر لا يحتاج إلى تأمل أو بحث عميق في ما وراء الشكل، « يُضيف رولان بارت إلى ذلك بُعدا جديدا، فيرى أنّ العنوان يفتح الشهيّة للقراءة، فهو يستفز القارئ، ويُنشئ له عوالم رحبة»[1].

هذا، وتتعدى دلالة "أسكرام" إلى فضاء أكثر رحبا واتساعا، إنه فضاء الصّحراء الذي يُحيط بـــ "أسكرام بالاس" من كل نواحيه، كما يتعدّى إلى أماكن أخرى تشغل هذا الفضاء الصحراوي، كضريح الأب "شارل دي فوكو" الموجود قرب الفندق، والخيم التي نُصبت بين جوانبه، بالإضافة إلى العديد من المرافق السياحيّة...، وتلعب هذه الأمكنة دورا مهمّا في تحديد هويّة "أسكرام" من حيث ارتباطها بالجانب الدّيني، والإنساني والاجتماعي والجمالي أيضا لأن "أسكرام"«اشتهرت لدى أهلها والأجانب الذين يأتون إليها في كل المواسم أنها المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس، وبعضهم يأتي إليها بهدف زيارة المعبد الذي أقامه داعية التنصير شارل دي فوكو»[2]، «في أسكرام تكثر الوكالات السياحيّة والفنادق الصّغيرة»[3]، ومن هنا تبرز فسيفساء الفضاء التي تضمّ ما هو تقليدي (الخيم- الجمال...)، وما هو عصري(الفندق الفخم- المراكز السياحية الحديثة...)، وما هو إنساني (تلاحم شعوب العالم وتصالحها مهما كانت عقائدها وانتماءاتها الدينية والعرقيّة).

لذا تتجسّد جماليّة العنوان في رواية "اعترافات أسكرام"، من خلال النسق

---

[1] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص69.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

[3] _ المصدر نفسه، ص105.

الشاعري الذي يتجاوز ما هو مألوف في عناوين النصوص الرّوائيّة التقليديّة، كونه يُزاوج بين المستوى اللغوي الظاهر والمُستوى الدلالي الكامن في لفظتي "اعترافات" و"أسكرام"، وتكمن مظاهر الشاعريّة في ذلك التداخل اللفظي بين مباشرة الخطاب النثري، وإيحاءات الخطاب الشاعري، لذا فإنّ العنوان الرئيسي "اعترافات أسكرام"، يتراوح بين الوضوح والغموض النسبيّين، بقدر تراوحه بين تشكيل البنية التركيبيّة، وغموض البنية الدلاليّة، وهذا ما يُضفي عليه مسحة من الغموض الجمالي والانفتاح على عدد من القراءات والتأويلات، التي لا يُمكن استقراء محاملها الجماليّة والدلاليّة، إلا من خلال تلاحمها مع عناصر الخطاب الرّوائي ككل.

1-2- العناوين الفرعيّة:

العناوين الفرعية الدّاخلية، هي « عناوين مرافقة أو مصاحبة للنصّ، وبوجه التحديد في داخل النصّ كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء... وهي كالعنوان الأصلي غير أنّه يوجه للجمهور عامّة أمّا العناوين الداخلية فنجدها أقل منه مقروئيّة، تتحدّد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النصّ، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته»[1]، لذا تُعدّ العناوين الدّاخلية الفرعيّة بمثابة فصول الرّواية وتقسيماتها التي تنظم المشاهد وترتّب تطوّرات الأحداث، في شكل مُتناسق يُسهّل خطوات القراءة.

وإلى جانب هذا الدّور الظاهر -الذي اضطلعت به الرّواية التقليديّة- في توجيه القارئ بتنظيم الأحداث وتنسيقها على طول السياق السّردي، فإنها أضحت في الرّواية الجديدة، عناصر تشتبك دلاليّا لخلخلة النظام المُتسلسل للأحداث وكسر النسقيّة الخطيّة للتراتب الممل، والانتقال من عنوان فرعي إلى آخر، يُعدّ انتقالا من موضوع حكائي إلى آخر، لتبدو هذه العناوين مُستقلة عن بعضها البعض في الظاهر، ولكنها ضمنيا مترابطة، بل شديدة الترابط والتفاعل فيما بينها، كما ترتبط أيضا مع العنوان الرئيسي، لذا فإنّ العناوين الفرعيّة تتبوّأ مكانة خاصّة في تشكيلها

---

[1] _ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إل المناصّ)، ص ص124-125.

لمظاهر التناسق الفنّي والدّلالي في بنية الفضاء النصّي للرّواية.

والعناوين الداخلية «مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إمّا على تكثيف فصولها أو نصوصها عامّة، وإمّا تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التأويل»[1]، بحيث تتسع دائرة المعنى الترميزي للعنوان، وتمنحه القدرة على التحوّل إلى صُور ومشاهد تُحيل على الأحداث التي تعالجها الرّواية، وتستبطن التداخل الخفيّ بين مُفردات العناوين الفرعيّة وما تجمله البنية العامّة لفضاء الرّواية الدّاخلي.

تتجزأ أقسام الفضاء الداخلي وفصوله في "اعترافات أسكرام" إلى سبعة أجزاء، وُضعت لها عناوين مصغرة ومُكثفة، تشي بما يتضمّنه النصّ الرّوائي الدّاخلي من أحداث، وتجمع في صياغتها التركيبيّة بين التكثيف اللفظي والأسلوب الشاعري، الذي يرتكز على سمتيّ الإيماء والإيحاء الرمزيتين، وتتوقف مواضيعها عند محطات مُنفصلة شكليّا، مُتلاحمة دلاليّا، تدل على التفاعل والصّراع الدائم بين ثنائيّة الذات والفضاء.

تضمّ الرّواية سبعة عناوين داخلية: **(تين أمود- عين الزانة- الشاعر والجدران- الفجيعة على أستار الكعبة- تورا بورا- قدّيس الماء الأبدي- رماد النبيّ الأخير)**، وتنتظم كلها في «الفهرس أو قائمة المواضيع، وهذا مكانها المعتاد، لأنّ الفهرس يُعدّ عند "جينيت" كأداة تذكيرية وتنبيهيّة في جهاز العنونة» [2].

ويُمكن للقارئ من الوهلة الأولى أن يُلاحظ مدى الاستقلال والتباعد بين هذه العناوين، بل تبدو في الظاهر أنها عبارة عن سبع روايات مُصغّرة تنتظم وفق نسق الرّواية الكبرى التي يُؤطرها العنوان الرئيسي، إلا أنّ هذا التصوّر يغيب بمجرّد اقتحام العالم الرّوائي الدّاخلي، حيث تتجلى صلة الترابط السّردي بين العناوين الجزئيّة للرّواية، إذ يرتبط كل عنصر منها بما سبقه وبما يليه، وهذا ما يجعل الرّواية وحدة كلية مُتلاحمة بنائيّا ودلاليّا، الأمر الذي يُحيل فصول الرّواية السبعة

---

[1] _ المرجع السابق، ص125.

[2] _ المرجع نفسه، ص126.

برمّتها –في نسق مُنتظم– إلى فصل واحد مُتكامل معنى ومبنى، له امتداد جمالي ووظيفي مع عنوان الرّواية الرئيسي، لأنّ «الوظيفة الرئيسية التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جنيت"... لأنها تمكّننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية كبنى سطحيّة هي عناوين واصفة/ شارحة"méta-titres" لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة»[1].

وعلى الرّغم من أنّ التراكيب اللغوية لهذه العناوين الداخليّة تتسم بالغموض والإبهام إلا أنها تُعبّر عن المحامل الدلاليّة التي يُشير إليها العنوان العام، على اعتبار أنّ العنوان «يعدّ نصّا منجزا بذاته أولا، ويفضي إلى غيره ثانيا »[2]، لذا فقد جاء كل عنوان من تلك العناوين السّبعة ليُعبّر عن اعتراف واحد يُؤديه سارد معيّن، لتتشكل سبع اعترافات لسبعة من الشخصيات السّاردة الرئيسة، تجري كلها في فضاء "أسكرام" الذي احتضن فعاليات مسابقة الاعتراف العالميّة.

ونظرا لكون «العنوان يمتلك نصيّته الخاصّة من خلال الوظائف العديدة التي يؤدّيها إذ يتسع عن مجرّد كونه تركيبا لغويّا، إلى تركيب دلالي، وعن كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول»[3]، فإنّ التعالق الضمني بين العنوان الرئيسي الخارجي وعناوين الرواية الفرعيّة الداخليّة، لا يُمكن استجلاؤه إلا بقراءة الرّواية وفك شفرات ملفوظات تلك العناوين.

وبهذا، تخلق الرّواية الجديدة فضاءا بنائيّا نصيّا مُخالفا لما ألفته الرّواية التقليديّة من عناوين، كون العنوان في الرّواية الجديدة يتخلّص من كونه مُجرّد تركيب لفظي يُشير إلى مُحتوى الرّواية، ويُلخص أحداثها، ليُعبّر عن جماليات العنوان الشعري، بما يحمله من غموض وإثارة وإيهام حيث، «تظل للشعر –كسواه– في الرّواية فرادته الأسلوبيّة واللغويّة، فيحمل إليها بذلك لغته، ويُخصّب كلامها، ويزيد في

---

(1) _ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص126.

(2) _ باسمة درمش: عتبات النصّ، ص43.

(3) _ المرجع نفسه، ص42.

تفككها اللغوي، وغالبا ما يعكس مقصدا ما للمؤلف »[1]ويبعث مزيدا من التشويق والتحفيز لاستجلاء معانيه واستبطان أغواره الدلاليّة، بل إنّ الرّواية الجديدة كما يرى "روبير بنجيه"« ليست سوى شكلا من الأشكال الأخرى للشعر» [2]، لذلك يُمكن اعتبار خصوصيّة "اعترافات أسكرام" في كونها تقوم أساسا في بنائها النصّي على دعامة فنيّة، تمثّل جماليّة العُبور من عتبة المستوى النصّي إلى فضاء الرواية الداخلي، وتعمل على تلاحم حدّين مُتكاملين يتجسّدان في عتبة العنوان وسياق النصّ السردي، إذ لا يُمكن معرفة الأوّل إلاّ من خلال قراءة الثاني.

2- لوحة الغلاف (الرسومات الهندسيّة والألوان):

في طبيعة التشكيل[*] البنائي لفضاء الرّواية النصّي، ما يكشف عن خصوصيّة البناء الدّاخلي فيها، وإذا كان العنوان الرّئيسي إلى جانب العناوين الفرعيّة يشي بالفكرة العامّة والمحاور الرّئيسيّة التي يُعالجها السّرد في الرّواية، فإنّ دور اللوحة الفنيّة للغلاف يتجلى في الكشف عن خصوصيّة الأحداث وتحديد طبيعة السّرد السلبية أو الإيجابيّة عن طريق ما تتضمّنه إيحاءات الأشكال والخطوط والألوان من إشارات ضمنيّة، تعدّ في عمومها مفاتيح دلاليّة تشي بما يتضمّنه عالم الرّواية الدّاخلي من أحداث ومواقف تتغيّر بقدر تغير الألوان والرّسومات وتتشابك وتتأزم بقدر تشابك الأشكال وتعقيدها.

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

---

[1] _ نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص104.

[2] _ ريمون ألاهو: حوار في الرّواية الجديدة، ص37.

[*]– نورد كلمة "تشكيل" هنا لـــ « إعطاء شكل وهيئة تشغّل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي، وذلك دون اهتمام بمدى مطابقة هذا المفهوم للمفهوم الدّقيق للفنون التشكيلية " Art plastique"»، ينظر: محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، علامات، ج53، 2004، ص57.

للنصّ » [1].

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

إنّ غلاف الرّواية هو أوّل مكوّن نصّي يصادفه المتلقي، لذا فقد أحيط بأهميّة بالغة من طرف الفنان/الرسّام في اختيار نمط الرسومات التشكيلية والأشكال الهندسية والألوان المناسبة لتجسيد فاعليّة التأثير والإثارة والتشويق بغية شدّ انتباه المتلقي وإغرائه بقراءة النصّ وسبر أغواره.

2-1- خصوصيّة التشكيل الهندسي:

في التشكيل النصّي للوحة الغلاف الخارجي، وفي طبيعة الرّسومات الهندسيّة والألوان التي تضمّنتها واجهة الرّواية، ما يكشف عن طبيعة تبنين الفضاء المديني في العوالم السرديّة الداخليّة، ممّا يؤكد وجود علاقة قائمة بين الكلام والصّورة، إلاّ أنّ« الكلام يقظة، ودعوة إلى التجاوز، أمّا الصّورة فتجمّد وانجذاب»[2]، كما أنّ تصميم الغلاف في الرّواية الجديدة ينأى عن طابع التصوير الواقعي المباشر الذي نجده غالبا في نمط الصور الفوتوغرافية، ممّا يتيح للمتلقي فرصة أكبر لاستقراء مكامن اللوحة التشكيلية، وفكّ لغز خطوطها ورسوماتها وتقاطعها مع الألوان، وهذا ما يزيد في تعميق البعد التخييلي للرّواية، ويساهم في خلق آفاق لا محدودة من القراءة والتأويل.

لذا فإنّ توظيف الأشكال النصية وتكثيفها –على مُستوى الواجهة الخارجيّة

---

[1] _ مراد عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، ص124.

[2] _ جوليان غراك: الأدب والتصوير، تر: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، العدد: 121، 2005، ص229.

لغلاف الرواية– ما هو إلاّ «دعوة موجّهة من الكاتب إلى حريّة القارئ ليكون له عونا على إخراج نصّه من العدم إلى الوجود »[1]، ممّا يستدعي تأمّلا عميقا في أنساق تشكّلها، من أجل استنباط الخيوط الدلاليّة العميقة – التي تنتظم في غلاف الخلفيّة الخارجيّة– لعديد من الرسومات والأشكال المُختلفة، التي تكوّن مادّة نصيّة ثرية تثير تأثيرها على حواس المتلقي، وتفتح أمامه آفاق التعبير عنها، عن طريق ربطها مع عتبة العنوان واسم المؤلف، ونوع الجنس الأدبي أيضا.

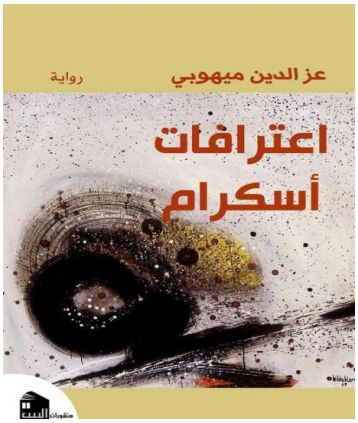
بالإضافة إلى عنصر اللون وهو عنصر مهمّ في تشكيل صورة الواجهة في الغلاف الخارجي لرواية "اعترافات أسكرام"، نجد اللوحة التشكيليّة تعجّ بالأشكال والرّسومات الهندسيّة والفنيّة المختلفة بشتى أنواعها (دوائر مصغرة، دوائر مكبّرة، نقاط متناثرة، أشكال هندسيّة ناقصة، خطوط مائلة...)، ولا يعمد الفنان/ الرّسام –في تجسيده للوحة "اعترافات أسكرام"– إلى التكلف والمبالغة في ما استعمله من ألوان وأشكال فنيّة، وإنما اعتمد على البساطة غير المحدّدة،«لكأنّ قانونا غير مكتوب يأمرها بالتكتم والتحفّظ ويلزمها بأن تحجب التألق شديد الإثارة الذي ينشر كل تأثيرها »[2]، هذا ما يُميّز اللوحة التشكيليّة عن الصورة التي تعكس واقعا مألوفا انعكاسا حرفيّا لأشياء معروفة، في قوالب جاهزة منمّطة، كما في الرّواية التقليديّة، لذا جاءت الرّوايّة الجديدة ببنائها الداخلي والخارجي مخالفة للمألوف، متطلعة إلى التجديد، وكسر النمطيّة، وتفادي الرّتابة المملة في وضع قوالب فنيّة مباشرة أمام المتلقي.

اللّوحة التشكيليّة لغلاف رواية "اعترافات أسكرام":

---

[1] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص365.

[2] _ جوليان غراك: الأدب والتصوير، ص233.



تكشف اللوحة الفنيّة عن مجموعة من الأشكال الهندسيّة رُسمت بشكل دائري، لتظهر –اللوحة– في مجملها على شكل دوائر متفاوتة السّمك والمحيط من حيث الشكل، مع تفاوت ملحوظ في استخدام الألوان الدّاكنة بشكل مُتدرّج، حيث تقلّ قتامة كلما اتسع مُحيط الدّائرة، كما اعتمد الفنان على توظيف التدرّج اللوني في الدّائرة الواحدة، حيث تشتدّ قتامة اللون في نقطة المركز، وتخفّ تدريجيّا عند الابتعاد عنها، ليتلاشى اللون شيئا فشيئا مع حدود الإطار الخارجي للدّائرة.

غير أنّ فرادة اللوحة تكمن في تناثر الدّوائر وتلاحمها في الوقت ذاته عن طريق ربطها بخطوط دقيقة جدّا، وأيضا اختلافها من حيث الحجم واتفاقها في السوداويّة والتعتيم، ولعل طبيعة الأشكال الهندسيّة الدائريّة القائمة في قربها وابتعادها، وفي اتفاقها واختلافها، تعكس مدى تناقض وغموض الأحداث في البناء الداخلي للرّواية، وتدل على تصارع الأفكار والرّؤى والقيم والمشاعر في بؤرة الفضاء المركزية خصوصا.

2-2-جماليات تشكيل الألوان ودلالات توظيفها:

بمجرّد الوقوف عند « لوحة الغلاف الأولى، ندخل أجواء الرّواية، حيث تطالعنا مؤشرات أولى نحو الدلالة من خلال صورة الغلاف الزيتيّة، ومن خلال الشكل» [1]، تأخذ اللوحة الفنيّة لغلاف رواية "اعترافات أسكرام" المنحى نفسه الذي اتخذته عتبة العنوان، بنزوعها نحو الغموض النسبي واللاتحديد، وهو ما يطبع

[1] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة، ص359.

الرّواية الجديدة عموما كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فتارة تتجلى فيها نقاط لألوان ناصعة مُضيئة كالأبيض وتدرجه الرمادي الفاتح...، تجاورها ألوان أخرى فاقعة معتمة كالأسود وتدرجه الرمادي الغامق، وإنّ«توظيف الأبيض والأسود يبدو أشدّ غنى وأشدّ تـــأثيرا بحكم توزيع الظلال والتدرج ما بين الظلمة والنور، وإذا أخذنا هذا المفهوم بدلالة أخرى مغايرة؛ فقد يحيل ذلك إلى القول الشهير: " قليل يغني، خير من كثير يلهي" »[1]وهذا يدل على التفاعل الضمني بين قطبيّ ثنائية متضادة، يمكن حصرهما في مفردات "النور" و"الظلام"، أو "التجلي و"الخفاء"...، وهذا الاختيار المتناقض للألوان ينسجم، بشكل ما، مع الإيقاع السردي للأحداث المتنافرة والمتضادّة.

ويبدو جليّا الدّور الذي تضطلع به الصبغات اللونيّة في إضفاء تعابير وإشارات، تومئ بشكل أو بآخر إلى ذلك التناسق الضمني بينها وبين ما يتضمّنه العنوان، وفضاء الرّواية الداخلي، إلى جانب ما تشير إليه أشكال الكتابة وطرق توظيف البياض والسّواد، وكذا العناوين الفرعيّة الدّاخليّة التي تُحدّد فصول الرّواية وتقسيماتها.

تعرف لوحة الغلاف في "اعترافات أسكرام" تعدّدا ملحوظا في توظيف الألوان وتناسقا أيضا في طرق اختيارها واستعمالها، تطغى عليها الثنائيّة الضدية المُتمثلة في اللون الأبيض المائل للرّمادي ونقيضه الأسود، مع حضور قويّ للون الرّمادي في امتزاجه تارة مع الأبيض وتارة أخرى مع الأسود، وتفسير ذلك« كون الألوان في الأبيض والأسود تتحوّل إلى مختلف درجات الرّمادي، بحيث إن الألوان الفاتحة تصبح درجات فاتحة للرّمادي، والألوان الغامقة تصبح درجات غامقة أو داكنة للرّمادي، والتباين بين هذه الدّرجات يسمّى باللغة الإنجليزية"contrast tonal" أو ما يمكن تسميته تجاوزا بالتباين الظلي الرّمادي الذي يلعب دوره في إضفاء ظلال

---

[1] _ سالم المعمري: فوتوغرافيا الأبيض والأسود، التشكيل والأبعاد، التفكير بالأبيض والأسود.. يعني التباين، مجلة نزوى، ع71، عمّان، 2012، ص138.

متدرّجة حسبما يقتضيه موضوع وجماليات الصّورة» [1].

أمّا ما يعرف بالتباين بين الألوان أو التضاد أو التقابل، فيتحقق بين الألوان المتكاملة، ومبعث الانسجام أنّ التضاد يؤدّي إلى التوازن، حيث يستميل كل من المتضادين الآخر حين يوضع إلى جانبه، كما أنّ اللونين المتضادين يقوّي كل منهما الآخر عن طريق إبراز التباين[2]، لذا فإنّ ظاهرة تجاور الألوان المتناقضة والمتباينة تباينا كليّا، كما هو الحال في اللونين الأبيض الفاتح والأسود الغامق، تزيد من قيمة اللون الفاتح حتى يصبح ناصعا، كما تزيد من قيمة اللون الغامق ليصبح أشدّ غمقا وقتامة، أي أنّ الأبيض يقوّي قيمة الأسود والأسود يقوّي قيمة الأبيض، وهكذا...

هذا، بالإضافة إلى لمسات لونية أخرى صارخة كالأحمر، وتدرجاته اللونيّة الفاتحة التي تتخللها ألوان خفيفة وهادئة، مُتداخلة تتراوح بين اللونين الأصفر والبنفسجي، كما يمكن أيضا ملاحظة تناثر بقع صغيرة من اللون الأسود خصوصا في الجانب العلوي من اللوحة، تقابلها بقع أخرى من اللون الأبيض تتناثر على الدوائر المسودّة تناثرا خفيفا ومندمجا مع عناصر الصورة الكليّة لتأخذ في التلاشي تدريجيا كلما اتجهنا إلى أعلى، لتتوحد كل تلك الألوان مع الأشكال والخطوط والرسومات، وتنسجم مع النسق الكلي للوحة الغلاف.

يُعبّر التمازج الظاهر بين اللونين الأبيض والأسود إلى جانب تدرّجاتهما التي تولد اللون الرّمادي- في لوحة الغلاف- على صور التعايش الضمني المنسجم بين المُتناقضين، لأنّ اللون الأبيض يرمز إلى« الطهارة والنقاء والصّدق، وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود» [3]، كما يبعث شعورا بالاطمئنان، بخلاف اللون الأسود الذي «يرمز إلى الحزن والألم والموت، كما يرمز إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدميّة والفناء »[4]، كما

---

[1] _ المرجع السّابق، ص140.

[2] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص138.

[3] _ المرجع نفسه، ص ص185-186.

[4] _ المرجع نفسه، ص186.

يبعث شعورا بالاضطراب، وبين هذا وذاك يتجلى الرّمادي الذي يكون « خاليا من أيّ إثارة أو اتجاه نفي، فهو لون محايد، إنه منطقة ليست آهلة ولكنها على الحدود، أشبه بمنطقة منزوعة السّلاح، أو أرض خلاء لا صاحب لها» [1]، وإذا حاولنا الرّبط بين مظاهر التداخل اللوني والجمع بين المُتناقضين – اللذين يلتقيان عند نقطة تقاطع واحدة تمثل المنطقة الرماديّة المحايدة– بعالم الرّواية الداخلي، نجده يشي بما يحمله الفضاء المديني من أحداث متناقضة، ورؤى متضادة متنافرة، وأخرى محايدة لنماذج متعدّدة من مُدن العالم.

هذا، وقد أكدت العديد من الدّراسات في مجال علم النفس الملاحظة التي أبداها "Chevreul" [2](1786–1889) وهي أنّ انسجام الألوان يتحقق بوجه خاصّ في حالتين:

-إذا كانت الألوان متشابهة أو متجانسة.

-إذا كانت متكاملة أو في تضاد قويّ.

وكلتا الحالتين –اللتين من خلالهما يمكن الحكم بمدى تناسق وانسجام الألوان– يمكن استجلاؤهما بوضوح في طريقة اختيار الألوان وتوظيفها أيضا في لوحة غلاف الرّواية، حيث تتجلى مظاهر الاتساق والانسجام والتوافق في ذلك التفاوت بين درجات اللون الواحد، مما يجعل الشبه واردا والتجانس أقوى، أو في شدّة التباعد والتناقض بين الألوان، إذ كلّ بحسب كنهه وخصوصيّته التي تميّزه عن الألوان المجاورة له، من خلال التباعد فيما بينها من حيث القيمة والكروما[*].

وكثيرا ما«تفضّل العين الترتيب والتدرّج في الألوان إذا تعدّدت، ولذا فإنّ الانتقال من الأبيض إلى الرّمادي إلى الأسود، أو من الأسود إلى الرمادي إلى الأبيض، أفضل من الانتقال من الرمادي إلى الأسود إلى الأبيض أو من الأسود إلى

---

[1] _ المرجع السابق، ص184.

[2] _ المرجع نفسه، ص136.

[*]– درجة تشبع اللون وصفائه، ينظر: المرجع نفسه، ص139.

الأبيض إلى الرّمادي، لأن الأوّل يسير تبعا لنظام متتابع مستقيم بخلاف الثاني»[1].

لذا يمكن ملاحظة ذلك التدرّج القيمي للّون الأسود في غلاف الرّواية، حيث يتمّ الانتقال من اللون الأسود الغامق في مركز الدائرة إلى اللون الرّمادي في وسطها، انتهاء باللون الأبيض مع الحدود الخارجية لمحيط الدائرة، كما يمكن ملاحظة التباعد والتناقض القويّ بين اللونين الأبيض والأسود الغالبان على غلاف الرّواية، إذ تتحدّد قيمة اللون في درجاته المختلفة التي تتراوح بين التدرجات الفاتحة أو الغامقة، حيث يكون اللون الأبيض غامقا إذا مال إلى الرمادي، والأسود يكون فاتحا إذا مال إلى الرّمادي أيضا، لكن مع حفاظ كلا اللونين على كنهه الأصلي، أمّا الكروما فتعبّر عن درجة تشبع اللون وصفائه من الألوان الأخرى، وعلى ذلك فإن الألوان المنسجمة تأثيرها يكون قويّا على البصر وهذا لما تبعثه من إحساس بالجمال والاتساق، جرّاء حسن ترابطها وتناغمها، على الرغم من اختلاف بعضها عن الآخر.

[1] _ المرجع السّابق، ص143.

3-أنماط الكتابة وطرق توظيف السّواد:

تؤدّي الكتابة أدوارا ووظائف هامّة إلى جانب العتبات النصيّة الأخرى،وهي «بالمعنى الواسع كلّ نسق سيميوطيقي مرئي ومكاني، هي بالمعنى الحصري أيضا: نسق خطّي لتدوين اللغة »[1]، ويمكن الوقوف عند وظيفتين رئيسيتين للكتابة تتمثلان في "الوظيفة التثبيتية" و"الوظيفة التشكيلية"، بالإضافة إلى وجود وظيفة أخرى طالما شكّلت محور نزاع بين اللسانيين والأنثروبولوجيين، تعرف بالوظيفة التمثيلية؛ أو وظيفة تمثيل المسموع[2]، ولن نقف عند هذه الوظيفة لعدم حاجة السياق إليها:

1- **الوظيفة التثبيتية:** أو وظيفة التثبيت، من أجل النظر والتأمل.

2- **الوظيفة التشكيلية:** أي إعطاء شكل بصري دال، وهنا يمتد الخط نحو الصّورة، ويدخل الفضاء البصري في حوار مع الفضاء الدلالي اللّساني.

ولا شكّ أنّ هناك تداخلا بين هاتين الوظيفتين في مستوى النظر، إذ إن كل واحدة منهما تؤدّي إلى الأخرى صعودا، حيث الالتقاء عند مفهوم ملتبس يتسع له لفظ "النظر"، بمعنى التأمل، من جهة، والإبصار الحسّي، من جهة ثانية [3]، إلا أنّ أوجه الاختلاف بين المفهومين تكمن في« النظر في معناه التأملي وهو الذي يرتبط بالوظيفة التثبيتية، والنظر في معناه البصري وهو الذي يرتبط بالوظيفة التشكيليّة»[4]

وقد أبانت المعطيات النقدية الحديثة أنّ اغتراب العمل يرتبط بشكل البناء التنظيمي، وأنّ الجانب الذاتي للاغتراب يتمثل في الشعور بعدم القدرة على فهم الحوادث والمواقف التي يكون المتلقي مولجا فيها...وتحوّل الرّؤية يستتبع بالضرورة، تحوّل الأداة التعبيريّة، وحينئذ ينتقل الكاتب المعبّر عن الذات المغتربة، إلى شكل نصّي تعبيري يتوافق والرؤية الكامنة في وعيه، وهنا يحدث تداخل

---

[1] _ تزفيطان تودوروف:مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص11.

[2] _ محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، ص47.

[3] _ المرجع نفسه، ص48.

[4] _ المرجع نفسه، ص ن.

الأشكال أو تغيّر الشكل النصّي وفقا لتغيّر الرّؤية التي أفرزت هذا النصّ [1]

يؤكد "جيرار جينيت" على فكرة اختراق الرّواية للصّيغ والآثار الأدبية للأجناس الأخرى بقوله: «نعلم أنّ الرواية ليست سردا فقط، وبالتالي لا يوجد صنف واحد للسّرد، بل لا يوجد حتى صنف للسّرد » [2]، وهذا ما يمكن الوقوف عليه في رواية "اعترافات أسكرام"، حيث يعمد "عز الدين ميهوبي" إلى التنويع في أنماط تشكيل الكتابة وطرق توزيع السّواد، متجاوزا قواعد الكتابة الأجناسية الممنهجة؛ – التي تهدف بحرص كبير إلى الحفاظ على خصائص النوع الأدبي–، إلى المزاوجة والمواءمة بين نمط الكتابة السردية التي يميزها طابع التتالي والاسترسال اللفظي، وبين نمط التقطيع النصي أو كتابة مقاطع سردية في شكل وحدات مستقلة بغية كسر نمطية التتالي السردي، كما نقف على مدى صفحات طوال من الرواية على نمط كتابي آخر يتجسّد في نمط الكتابة العموديّة.

وكلها عبارة عن تقنيات كتابية مستلهمة من عديد الأنواع الأدبية، تعمد الرواية إلى استثمار أشكال كتاباتها، كالكتابة العمودية، وكتابة المقاطع الحوارية أو الفقرات المونولوجية المقتضبة في الفن المسرحي، من دون أن يؤثر تداخلها على طبيعة النّوع الروائي أو يفقده كنهه وخصوصيته التي تميزه عن باقي الأنواع الأخرى.

ويحرص الرّوائي –من خلال تنويعه في أنماط الكتابة، وما يثيره هذا التنويع من غرابة في منهجية التشكيل الرّوائي– على شدّ انتباه المتلقي، بإقامة حوار بين ما تقتضيه التجربة الروائية من تداعيات التتالي السّردي وما تخلقه التجربة المسرحية من مقاطع حواريّة ومشاهد مونولوجية مقتضبة تندمج اندماجا كليّا مع السّرد، لأنّ «السّرد، مثل الحوار الدرامي، موقف أساسي للإخبار» [3]، وأخيرا بين ما تمليه

---

[1] _مراد عبد الرّحمان مبروك: جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، ص ص10–11.

[2] _ جيرار جينيت: مدخل لجامع النصّ، تر: عبد الرّحمان أيّوب، دط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، دت، ص80.

[3] _ المرجع نفسه، ص77.

التجربة الشعرية الحديثة من أنساق التشكيل العمودي الذي يعتمد على نظام الجملة بدلا من نظام المشاهد أو المقاطع السردية المطوّلة، بحيث « تربط آليّات التكامل الأفقية والعموديّة بين القضايا الأوّليّة لتحوّلها إلى مركبات قضويّة (أو قضايا موسّعة) أو وحدات كبرى» [1].

وبهذا يتمكن "عز الدين ميهوبي" من المزاوجة بين الأجناس الأدبية الأساسيّة التي حدّدت قديما من طرف أفلاطون وأرسطو- اللذين يعتبرهما "أوستن وارين" مصدران كلاسيكيين لنظريّة الأجناس-، على الرغم من أنهما أشارا إلى الفروق الهامّة بينها، وهذه الأجناس هي: الشعر- الملحمة (الرّواية)- والمسرحيّة[2]، يؤيّد هذه الفكرة "جيرار جينيت" بقوله: «لا يوجد ولا يمكن أن يوجد سوى ثلاث طرق لمماثلة الأفعال بواسطة اللغة..هي طبيعة الصيغ الثلاث السّرد الصّرف/ السّرد المزدوج/ المحاكاة الدراميّة، بخصوص ثلاثيّة الأجناس أو جوامع الأجناس (الغنائية/ الملحمة/ الدراما)»[3].

ويبدو واضحا إدراك الرّوائي لاختلاف ميولات القرّاء، لذا نلفيه يهتمّ بالتنويع في تقنيّات الكتابة، ويأتي هذا التنويع وفقا لتنوّع أنماط الكتابة، التي تتراوح بين نمط الكتابة السردية المسترسلة، ونمط كتابة المقاطع النصيّة أو الوحدات المنفصلة، والنمط الكتابي العمودي، استجابة لأذواق القرّاء المختلفة، فمنهم من تستهويه قراءة الفصول السردية المطوّلة التي يميّزها نسق التتابع والاسترسال في عرض الأحداث بأدق التفاصيل والأوصاف، ومنهم من يفضل نظام الجمل العمودي، وآخرون يهتمّون أكثر بكل ما هو حواري وسينمائي ومقتضب، إذ إنّ«بنية التقطيع تفيد كثيرا من تقانة "المونتاج" في الفنّ السينمائي؛ فنّ ترتيب اللقطات السينمائيّة بعد تصويرها

---

[1] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص167.

[2] _ جيرار جينيت: مدخل لجامع النصّ، ص17.

[3] _ المرجع نفسه، ص79.

لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فنّي وفكري آخر»[1]، كل هذا يدلّ على مراعاة الرّوائي لتعدّد أصناف القرّاء واختلاف ميولاتهم، بغرض تحقيق أكبر قدر ممكن من قدرات الاستيعاب الرّوائي لمختلف الأنواع الأدبيّة، بغية الوقوف عند مختلف التحوّلات الناتجة بين عمليّتي الإبداع والتلقي في التجربة الرّوائيّة المعاصرة.

3-1-التقطيع النصّي:

ما يُمكن ملاحظته على بنية التشكيل النصّي لرواية "اعترافات أسكرام"، أنّ السّمة النصيّة فيها تتبني على «تعاقب أفقي متناسق لوحدات لغويّة مترابطة تقوم على أسس محدّدة من حيث التسلسل» [2]، تشكّل ما يعرف بـــ "نمط التقطيع النصيّ"، الذي نجده في جل صفحات الرّواية، حيث تعتمد على كتابة مقاطع نصيّة في شكل وحدات سرديّة مستقلة نوعا ما عمّا يسبقها ويليها من حيث الشكل، متلاحمة ضمنيّا من حيث المضمون، وما يميّز هذه المقاطع أو الفقرات السرديّة، الاستعمال المفرط لأدوات الترقيم، وبالخصوص كثرة توظيف النقاط المتتابعة والفواصل، واستخدام المطّات في أوّل المقطع السّردي، والنقاط المتتالية غالبا في أواخر المقطع، وأمثلة ذلك كثيرة في الرّواية، وما نورده في هذا المقطع السّردي سيكون على سبيل المثال لا الحصر:

– «كنت أعتقد أنّ مركز عين الزانة لا تصل إليه العفاريت، فقد كانت تحصيناته متينة، والمخابئ الأرضيّة أكثر أمانا..لكن ما حدث في تلك الليلة لا يمكن تصوّره. عشنا الجحيم. وأذكر أننا كنّا منذ أسبوع نعدّ للاحتفال بيوم 14 يوليو، وكان جان بيار يستعدّ لقراءة كلام طلب منه قائد المركز كتابته، انظر في الكيس ربّما

---

[1] _ فيصل صالح القصيري: أسلوبيّة التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري للقصيدة، مجلّة الموقف الأدبي، العدد: 429، دمشق، 2007، ص86.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

تعثر على ما كتب... »[1] .

إنّ الأهميّة التي يوليها الرّوائي لنمط كتابة المقاطع أو الفقرات السردية، يدل على القيمة الفنيّة لهذه التقنيّة، كونها تمثّل نسقا تجريبيّا يؤدّي إلى خلخلة نظام الترتيب السردي المعروف في الرّواية التقليديّة، ليبدو المتن السردي على شكل وحدات منفصلة، تعمل على كسر السيرورة النسقية المتواترة لتتابع السّياق، من خلال إدراج حوارات أو إضافة تعاليق مقتضبة تحدّ من طابع الاسترسال، وهو ما نستطيع الوقوف عليه من خلال هذه المقاطع السرديّة من الرّواية:

«هذه رسالة اعتراف. رسالة لا تحمل شيئا من عين الزانة ولا جان بيار، إنّني على فراش الموت عاجز عن الكلام. ما جدوى الكلام حين يستيقظ فيك طائر النّدم، وتطلع من دمك أشجار اليأس.أنا البشير الذي أخذته العزّة بالإثم حين اعتقد أنّ الله في السماء وفرنسا في الأرض، وفعل بإخوانه وأقاربه ما لم يفعله الفرنسيون أنفسهم.

كنت يا أنطوان وحشا لا يعرف غير الأذى، وشخصا ليس له من الآدميّة غبر اسمه. أنا البشير الحقير، النتن، المجرم، التافه.. أنا كل ما يرمز للخيانة. أنت لا تعرف معنى الخيانة يا أنطوان. ربّما فهمت من جدّك شيئا من الخيانة، لكنه أخفاها بتلك النياشين.إنها قاسية على القلب حين نمارسها.

لم أكن أفهم معنى الخيانة رغم امتداد العمر، وكنت دائما أرى فرنسا في الأرض مثلما أرى الله في السّماء »[2].

تعدّ كلّ قطعة من هذه القطع النصيّة مفتاحا من مفاتيح فهم الحدث، حيث إنّ القارئ بقفزه على إحدى القطع أو تجاوزها، فإنّه قد يضيع في متاهة السّرد، وتتناثر أمامه جزئيّات المضمون، لأنّ القطع النصيّة تتميّز بالاتصال والتلاحم الضمني في المعنى، ولا ينبغي تجاوز إحداها، لأنّ ذلك قد يفقد القارئ السيطرة على فهم الأحداث، وبالتالي يفشل في تحقيق الاندماج والتفاعل مع هذا النمط الكتابي.

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص188.

[2] _ المصدر نفسه، ص246.

لم تكن القطعة السرديّة الأخيرة منسجمة من حيث الشكل مع غيرها من القطع، حيث يمكن ملاحظة اختلاف محسوس في حجم المقاطع السرديّة أين يكون الاتساق بينها أقلّ في الظاهر، إلا أنّ تعالقها الضمني من حيث المضمون يمثل انعكاسا حاسما لتتالي الأحداث وتشابكها.

وعلى العموم، فإنّ التقطيع النصّي تفرضه الضرورة ولا يأتي محض الصّدفة، فقد ينبني المحكي على حلقات متساوية الطول، أو على تناوب المشاهد، أو على السّرد المتعاقب لأحداث متزامنة، أو على تغيّر الشخصيّات...الخ، وبإمكان هذا التقطيع أن يطابق أيضا تنقلا في الفضاء[1]، بالإضافة إلى «أنماط تنصيصيّة (ذات قيم نصيّة) مختلفة: من ضمنها الاتّصال السّببي، والاتّصال الزمني، والقابل الضدّي، وتبادل السؤال- الجواب- وتخصيص مضمون الجملة السّابقة، وتصحيح مقولة سابقة في جملة لاحقة» [2].

يتشكّل توقع مبدئي لدى القارئ بمجرّد أن تطالعه المقاطع السرديّة -حول طريقة كتابتها القريبة إلى التشتت والانفصال منها إلى الوحدة والترابط- ممّا يدفعه إلى تفعيل أفق توقعاته، وهذه« التوقعات تعمل على أساس اللحظة تلو الأخرى، فهي سلسلة من الافتراضات الصّغيرة التي يتمّ تأييدها في الحال أو ضحدها... ويؤسّس القارئ توقعاته عن كيفيّة استمرار النصّ، ومن ثمّ يقارن تلك التوقعات مع الجملة/ الفقرة التاليّة، فإذا بدا له أنّ تلك الجملة/ الفقرة تتطابق مع أحد توقعاته أكثر من غيرها، فسوف يتمّ تفسيرها على ضوء ذلك» [3]، لذا يسعى من خلال قراءته إلى تحصيل الفهم وتفعيل الترابط بين الفقرات النصيّة، ولكن لا يلبث أن يتبيّن -إثر ذلك- أنّ عمليّة الرّبط لا تجدي نفعا، كون تلك المقاطع والوحدات المنفصلة شكليّا مترابطة بل شديدة الارتباط فيما بينها وفيما تروم كل قطعة منها التبليغ عنه من أفكار وحوادث، وتعدّ هذه التقنية الكتابية بمثابة صدمة يتلقاها القارئ، لما تحدثه من

---

[1] _ برنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيات ومناهج، ص ص86-87.

[2] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص26.

[3] _ مايكل هووي: التفاعل النصّي، مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، تر: ناصر عبد الله بن غالي، ص50.

خلخلة في أفق توقعه قبل، وأثناء، وحتى بعد عمليّة القراءة.

وفي عمليّة الرّبط بين المقاطع السرديّة في الرّواية، يلجأ الرّوائي إلى تكثيف استعمال ضمائر وأدوات الرّبط والترقيم، كأن يبدأ الفقرة بضمير مثل: « أنا اسمي السير جان جوليان... »[1]، أو ظرف: «بعد صلاة العشاء ستمرّ قافلة...» [2]، أو أداة إشارة: « هذا قانون أمّك... »[3]، أو أداة ربط:« وما أن انتهينا... »[4]، كدليل قاطع على اتّصال الفقرة بسابقتها.

لذا فإنّ المظهر التركيبي للنصوص عموما «لا يستند على تركيب الجمل، بل على العلاقات بين الوحدات النصيّة»[5]، ومن ثمّ، فإنّ وحدة أيّ نصّ لا يمكن أن توجد بشكل كاف، إلا بمراعاة بناء القاعدة الدّلاليّة أيضا، أمّا وسائل الرّبط التركيبية فتصلح- بعكس ذلك- وسائل إضافيّة فقط، أو إشارات اختياريّة، تسهّل للمتلقي إمكانيّة التعرّف على بناء القاعدة الدّلاليّة في النصوص، وفهم ذلك البناء[6].

وقد تطرّق وينتر"Winter" [7] (1974) إلى نوعين من العلاقة بين الفقرات أو أو الجمل: "علاقات التوالي"، و"علاقات التناسق"؛ فعلاقات التوالي هي التي تجيب فيها الجملة أو العبارة عن سؤال من نوع " ماذا حدث بعد ذلك؟ وما الذي حدث نتيجة لذلك؟ وكلها تتضمّن وضع ظرفيّة بشكل من الأسبقيّة الزمنيّة والفراغيّة والمنطقيّة، ومن نتيجة التتالي نجد التوالي الزمني،أي تكوين « نظام زمني من تتابع الوقائع المثارة من قبل الخطاب»[8]، والتوالي السّببي وغاية الوسيلة وتناقض المقدّمات، وهذه يُشار إليها بأنواع شتّى من الأدوات؛ فإذا يراد عدد مقدّر من الجمل

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص216.

[2] _ المصدر نفسه، ص231.

[3] _ المصدر نفسه، ص216.

[4] _ المصدر نفسه، ص221.

[5] _ تزفيطان تودوروف:مفاهيم سرديّة، ص33.

[6] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص37.

[7] _ مايكل هووي: التفاعل النصّي، مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، ص60.

[8] _ تزفيطان تودوروف:مفاهيم سرديّة، ص35.

الثانويّة وروابط الجمل قد خصّصت لإخبار القارئ بأنّ هناك علاقة توال بطبيعة معيّنة وذلك من قبيل: لكي، إذا، ومن بعد، وحينما، وعند، ومن ثمّ، ولذلك، وبالتالي...الخ، ومن زاوية أخرى – عند غياب علاقات التوالي بين المقاطع السرديّة أو " القضايا "– يتحدّث" تودوروف" عن« النظام الفضائي عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقيّة ولا زمنيّة، لكن تكون علاقة تشابه أو تباين، ويرسم هذا النّوع من العلاقة في الوقت نفسه قليلا من "الفضاء"»[1].

وعلى النقيض من ذلك، فإنّ علاقات التناسق لا تشتمل بالضرورة على وضع الأشياء بأيّ نوع من الترتيب المنطقي، ممّا « يطابق غالبا انصرام الزّمن » [2]، وبدلا من ذلك تورد المقولات بعضها مع بعض من باب النظر لأيّها يسلّط الضوء على الآخر، كما تحتوي علاقات التناسق على علاقات عدّة مثل النقائض، والتشابهات، والتماثل، وتفاصيل المعاينة والاستثناء وقد ترد لها إشارات تفصيليّة في ألفاظ مثل(أثناء، بينما، ومع ذلك...)، وهي في مجملها علاقات أسلوبيّة ونصيّة تثبت مقولة: « الرّواية هي نتاج تطبيق قوّة التأثير على الكتابة» [3].

ويمكن اعتبار ظاهرة الإضمار –بشكل خاصّ– منذ هارفج Harweg[4] (1968) واحدة من أهمّ الشرائط النحويّة التركيبية الأساسيّة لتناسق النصوص، إذ يتمّ الرّبط بين الجمل بوسائل لغويّة مختلفة (مثلا الأسماء والأفعال)، يحال إليها في الجمل التالية برموز لغويّة أخرى مطابقة لما تعود إليه (مثل الضمائر)، فهذا الاستبدال يضمن عند "هارفج" –بعد تحققه– وحدة سياق النصّ، بل إنّ سلاسل الإضمار حسب نظريّته الأساسيّة هي الوسيلة الحاسمة في بناء النصّ، لذلك يعرّف النصّ بأنه «وحدات لغويّة متتابعة مبنيّة بسلاسل إضمار متّصلة» [5].

---

[1] _ المرجع السّابق، ص35.

[2] _ برنار فاليط: النصّ الرّوائي،ص86.

[3]-Louis Marin: le récit est un piège, 1re publication, les éditions de minuit, paris, 1978, p9.

[4] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص27.

[5] _ المرجع نفسه: ص27.

وأحيانا يلجأ الرّوائي إلى ترك بياض معتبر بين المقطع وما يليه، تاركا المجال أمام قدرة القارئ على فهم الحدث وملء فراغاته:

«فاطمة.. اسمحي لي إن اعترفت أمامك بكلّ شيء ولم أكذب عليك هذه الليلة.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

وقف كلّ من في القاعة.وصفق الحاضرون... »[1].

لكلّ شكل من أشكال النقاط دلالة وقيمة شعريّة وسيميائيّة، يتوقف إدراكها والإحساس بها على طبيعة قراءتها في ضوء الإستراتيجيّة العامّة ولاسيما في الالتفات إلى شعريّات البياض والفراغ والشكل الأيقوني للفواصل ومستوى انتشارها الخطّي[2]، وما يمكن ملاحظته في هذا المثال من الرّواية، توظيف نقط تدلّ على كلام محذوف، يرجّح أن تتضمّن نصّا شعريّا نظرا لنسق انتظامها العمودي، الذي يومئ إليه التشكيل النصّي لطريقة انتظام النقط أو المقطع المحذوف، بحيث لا تتناسب طولا مع خصوصيّة الكتابة النثرية، إنّما تتناسب بشكل كبير مع خصوصيّة النمط الشعري الحرّ، الذي يعتمد نظام الجمل المقتضبة غالبا، كما أنّ اللّحظة الشعوريّة والانفعالية التي رافقت رغبة السّارد في الاعتراف بمشاعره إلى فاطمة- من خلال السّياق- توحي بغلبة الطابع الشاعري الذي لا يمكن للنثر ترجمته بشكل أبلغ من الشعر.

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص442.

[2] _ فيصل صالح القصيري: أسلوبيّة التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري للقصيدة، ص85.

لذا، يسعى الرّوائي من وراء اعتماده على تقنية التقطيع النصّي، وتشكيل مقاطع حواريّة تتقاطع فيها وجهات نظر الشخصيّات الرّوائيّة تجاه الأحداث، إلى تأصيل دور القارئ وإدماجه في تلك المشاهد، ليتيح له فرصة المشاركة في العمليّة الإبداعيّة بإبداء رأيه تجاه حدث ما والحكم على موقف أو فعل معيّن، لأنّ « القارئ هو الشخص الحقيقي الذي يتعاطى النصّ ويعامل معه، وقد يتجاوب بصورة أقرب لتلك التي في ذهن الكاتب، وقد يكون أكثر تشعّبا واتّساعا»[1].

وعلى هذا فإنّ تقنية الكتابة المقطعيّة لا تقتصر على تحقيق هدف التبليغ والتأثير في القارئ وحسب، إنّما تدمجه في عوالم السّرد بطريقة فنيّة، تراعي ظروف التلقي، وتحرّر القارئ من قيود النوع الروائي الصّارمة، التي طالما أنهكته بتتابعها السردي وقلة توفر محطات للتنفس والاستراحة من عناء القراءة المتواصلة بين فقراتها ومقاطعها النصيّة، لأنّ« معظم الكتّاب يستغرقون في التفاصيل، فتضيع بذلك الصّورة الكاملة في إنشائهم» [2]، كما يظهر ذلك في الرّواية التقليديّة التي يمتدّ طول المشهد الواحد منها عبر عديد من الصفحات، وهذا لما تعرفه من إسهاب في عرض تفاصيل الأحداث ودقائقها غير مراعية ظروف التلقي، والدّور الذي يضطلع به القارئ في العمليّة الإبداعيّة.

لذا، «سرعان ما يصبح صعبا على العين التي تتابع القراءة أن تعود إلى مطلع الخطاب، فكيف السبيل إلى كتابة النصّ بصورة يصبح معها أكبر جزء ممكن منه مقروءا في آن واحد؟»[3]، وذلك حين يجد قارئ الرّواية التقليديّة نفسه مجبرا على العودة إلى الوراء، إلاّ أنّ ما تقدّمه الكتابة الرّوائيّة الجديدة من « أساليب التسجيل المباشرة، هو ما يجعل هذه العودة سهلة ما أمكن؟...كون الكتابة قد تطوّرت إلى

---

[1] _ مايكل هووي: التفاعل النصّي، مقدّمة لتحليل الخطاب المكتوب، ص38.

[2] _ المرجع نفسه، ص95.

[3] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص110.

شكل من الاقتصاد الاستهلاكي»[1].

وفي ذات السياق، يعرض "برنار فاليط"[2]آراءه حول تقنيّة " التقطيع النصّي" في الرّواية، مرفوقة بأمثلة من نماذج روائيّة استأثرها من باب الاستدلال، حيث يرى أنّ السّرد المتقطّع في بعض الرّوايات يضلل أكثر القرّاء فطنة وحنكة – كما في الرّواية الجديدة–، في حين أنّ ثمّة رواية لا تتضمّن سوى جملة واحدة من 250 صفحة! كما في الرواية التقليديّة ذات التسلسل السّردي المفرط.

3-2-الكتابة العموديّة:

يذهب الباحث "محمد العمري" في تعقيبه على آراء الناقد "جاك كودي"، التي وردت في كتابه "العقل الأدبي" إلى أنّ «الكتابة تتيح للذهن القيام بالعمليات المعقدة، تقوم بذلك وهي تحوّل الكلام إلى ترتيب عمودي عبر لوائح يمكن تقليب النظر فيها بدل الاسترسال الأفقي الذي يفرضه الكلام الشفوي، هذا فضلا عن تراكم منتجها وتلاشي الكلام الشفوي، فهي تقطع الكلام وتوقفه (أي تثبته في وضع يسمح بتأمّله) كما تسمح بالتقديم والتأخير فيه، والنظر في أجزائه صعودا وهبوطا»[3]، وإنّ هذا التحوّل الملحوظ في أنماط الكتابة؛ من نمط الاسترسال الأفقي إلى نمط الترتيب العمودي، يعدّ تحولا جوهريا في تاريخ الكتابة الروائية بعد تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية المختلفة، والطريقة العموديّة –حسب "ميشال بوتور"– تعدّ من أفضل الطرق الكتابية، تتمثل في تقطيع سطر النصّ إلى قطع صغيرة توضع الواحدة تلو الأخرى على شكل عمود، ومن المؤكّد أنّ الطريقة المثلى في التقطيع هي أن توافق القطع شيئا ما من النصّ، وأن يكون النصّ مقسّما إلى أجزاء متناسبة [4].

إلا أنّ توظيف الطريقة العموديّة في النصّ الروائي لا يعني انفصال الترتيب العمودي عن مجرى الترتيب الأفقي للسّرد، وإن كان تشكّل الجمل القصيرة بنوع

---

[1] _ المرجع السابق، ص112.

[2] _ برنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيات ومناهج، ص86.

[3] _ محمد العمري، بلاغة المكتوب وتشكيل النصّ الشعري الحديث، ص50.

[4] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص110.

من التسلسل العمودي يحدث تقطيعا لوتيرة الخطاب السردي ويكسر نمط التسلسل المنطقي الأساسي للحدث في الكتابة الرّوائيّة، إلا أنّه في الواقع يمثل جوهر التشكيل السّردي الحداثي وسمته الأساسيّة، لذا فإنّ توظيف النمط العمودي يخفف من رتابة الاسترسال ويقسّم النصّ إلى نظام الجملة بدلا عن الفقرة، وهذا ما يمكن الوقوف عليه أيضا في « النصوص أو مقاطع النصّ بشكل خاصّ التي تدخل فيها مسارح الحدث» [1]، والتي يغلب عليها الطابع الحواري، عن طريق تبادل الأسئلة والأجوبة بين الشخصيّات الروائية، إلا أنّه يجب تحليل الجمل دائما وفقط في سياق النصوص، على أنها أجزاء من خطاب أعمّ[2].

أمّا رواية "اعترافات أسكرام"، فإنها تزاوج في توظيفها للنسق العمودي بين إدراج المقاطع المقتضبة من نصّ رسالة مثلا، أو مشهد حواري، بشكل متكرّر على طول السياق السردي، ممّا يلفت الانتباه ويدعو إلى الوقوف مليّا أمام نمط تشكل الصفحة، في محاولة لتصنيف الطرق الكتابية المختلفة، فحين « يشعر القارئ كأنّما يحدث انقطاع وتوقف في حركة السّطر، فإنّ هذا التعداد ينتظم نوعا ما على شكل عمودي بالنسبة لسائر النصّ » [3]، كما يظهر في هذا المقطع من رسالة كتب عليها ما يلي: « وادي سوف: 27 ديسمبر 1953

ابني العزيز

زوجتي العزيزة

سامحني أبي إن تجرّأت على عدم ذكر اسمك في أول الكلام وكذا روح أمّي الطاهرة...

ألف قبلة على جبين أنطوان

وألف قبلة على جبين كاترين

---

[1] _ فولفجانج هاينه: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ص166.

[2] _ المرجع نفسه، ص21.

[3] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص116.

ولك يا أبي أشواقي

جان بيار» [1].

يثير التشكيل العمودي الوارد في هذا المقطع من الرّسالة تساؤل القارئ، حول ما إذا كانت هذه الجمل –التي تنتظم عموديّا– قابلة للتقطيع السّطري أو المقطعي، أي هل تترابط فيما بينها لتشكل مقطعا نصيّا متلاحما (عموديّا)، أم أنها تنفصل عن بعضها البعض في شكل جمل يستقل فيها كل سطر عما يسبقه أو يلحق به؟، ليتوصل في الأخير إلى أنّه بالإمكان أن تتحقق الطريقتان معا بالنسبة إلى القارئ عند الشروع في عملية القراءة، إذ يمكن استئثار إحداهما عن الأخرى بحسب الذائقة ومقتضيات السياق، حيث يمكن« تقطيع العمود قطعا تسمّى مقاطع أو فقرات، عندما يكون لهذا التقطيع ما يبرّره» [2].

لكن لا يمكن أن ينطبق ذلك على المقاطع الحوارية، بحيث لا يمكن فيها استقلال الجملة الواحدة عما يسبقها أو يليها من جمل، إنّ لها من طابع الترابط والتتابع السببي والمنطقي والزمني للأحداث ومقتضيات السياق ما يحول دون الفصل بينها، إنها تشكل في مجملها مقاطع عموديّة مكوّنة من جمل متراصة لا فاصل بينها، كما يظهر في هذا المقطع الحواري من الرواية:

«أعرف أنّك سهران..هذا الليمون يخفّف من قلقك.

–أدخلي..جانيت.

–السّاعة قاربت منتصف الليل..

–لا شأن لي بالوقت..أدخلي.

–جدّك..

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص144.

[2] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص111.

-لا شأن لي بجدّي... » [1].

وفي هذا المثال ما أكّده الباحث "أمين الخولي" في دعوة منه إلى تجاوز نظام الجملة في الترتيب العمودي للكتابة النصيّة إلى نظام الفقرة أو المقطع الكامل العمودي بقوله:«إنّ الأبحاث التي كان المرجو لها أن تتجاوز الجملة قد ردّت إليها، وألزمت حدودها فقط، فالبحث في الإيجاز والإطناب والمساواة مثلا كان يصحّ فيه النّظر إلى غرض الأديب كله، وكيف تناوله، وهل أسهب في ذلك أو أوجز...، لكنّهم لم ينظروا من ذلك إلا إلى الجملة أو ما هو كالجملة» [2]، ومن ثمّة، دعا الخولي إلى مجاوزة مستوى الجملة إلى الفقرة والنصّ بقوله:« إننا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثمّ إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر، ننظر إليها نظرتنا إلى كلّ متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء، نقدّر تناسقه وجمال أجزائه، وحسن ائتلافه »[3].

الأمر ذاته الذي ذهبت إليه اللسانيّات النصيّة "Textuel Linguistics"، لأنّ الصّفة الأساسيّة القارّة في النصّ هي صفة الاطراد أو الاستمرارية، وهي صفة تعني التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكوّنة للنصّ، وبصيغة أخرى تعني أنّه في كلّ مرحلة من مراحل الخطاب نقاط اتصال بالسّابقة عليها، وهذه الاستمراريّة تتجسّد في سطح أو ظاهر النصّ[4].

في ختام هذا الفصل، ومن كلّ ما تقدّم، حاولنا الإحاطة بالنماذج الأفضية المدينيّة الأساسيّة التي تمثّل مجتمعة إشكاليّة ثلاثية الأبعاد: المرجع والمتخيّل والمكتوب، حيث انصبّ الاهتمام على دراسة الفضاء الجغرافي ذو المرجعيّة الواقعيّة والفضاء المتخيّل بأبعاده الرمزيّة والعجائبيّة، بالإضافة إلى دراسة فضاء الكتابة وأنماط تشكّل السّواد، في محاولة لاستجلاء أنساق التشكيل النصّي للرّواية

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص137.

[2] _ جميل عبد المجيد: بلاغة النصّ، ط1، دار غريب للدّراسة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص12.

[3] _ المرجع نفسه، ص13.

[4] _ المرجع نفسه، ص15.

من جهة وتوضيح سياقات البناء السردي الداخلية من جهة أخرى، وإن كان تحليلنا لنماذج الأفضية في رواية "اعترافات أسكرام" أقرب ما يكون إلى تحليل الشكل والبنية دون الغوص في أعماق المضامين والقضايا التي تحتضنها الأفضية، والتركيز على كشف العلاقة القائمة بين الأفضية المختلفة في بنية المتخيل السردي دون إبراز لدرجات التفاوت بين تلك القضايا التي تعرضها.

الفصل الثاني:

الفضاء المريني وتقنيات الاشتغال السّردي في رواية "اعترافات أسكرام"

أوّلا:الفضاء المريني وتقنيات الرؤية والتبئير

1- الرؤية الحياديّة وتعدّد وجهات النظر

2- أنماط التبئير

ثانيا: الفضاء المريني وتقنيات الوصف

1- من الوصف التشكيلي الثابت إلى الوصف السينمائي المتحرّك

2- الوصف الداخلي المشخّص

ثالثا: الفضاء المريني وتقنيّات الإيقاع.

1- تسريع وتيرة السّرد

2- تبطيء وتيرة السّرد

تمهيد:

تكمن الأهميّة التي أولتها الرّواية للفضاء المديني، في طرائق تبنينه وأنساق تشكله، وحضوره القويّ على طول السياق السردي لعالم الرّواية الدّاخلي، وبنائها النصّي الخارجي أيضا، حيث «حفلت بجملة من التقانات المركزيّة التي مهّدت للفضاء الرّوائي أن يتجلى على النحو الذي يناسب المقولة الرّوائية الجوهريّة في العمل، إذ إنها لم تبالغ في الذهاب إلى تفعيل السياقات التقانيّة إلا بحسب الحاجة الفنيّة التي اقتضتها ضرورات الموضوع الرّوائي المشتغل في حقل السّرد» [1].

وإنّ ضروبا من التجريب، أو مُجرّد الخروج على الماثل... تبلغ بالمتلقي درجة الإحساس بالغربة إزاء لغته وعالمه ومقوّمات "الزمن والمكان" في ذلك العالم، حيث يغمض لديه التعبير وتضطرب الدّلالة التي يجتهد مُخلصا في إدراكها بين طيّات ما يقرأ من أعمال المبدعين أصحاب دعاوى التجريب والتحديث[2]، لذا فإنّ تجاوز الرّوائي لأنماط تشكيل البناء السردي في الكتابة الرّوائيّة التقليديّة، وانزياحه عن التقديم المباشر للعناصر الفنيّة، يبدو واضحا في رواية "اعترافات أسكرام"، ومن أمثلة ذلك الانزياح والخروج عن المألوف، ما قدّمه الرّوائي من تقنيّات أسلوبيّة وبنائيّة، تنزع نحو التجريب والغموض المشحون بتصوّرات مُتداخلة تنفتح على دلالات وتأويلات متنوّعة، تختلف باختلاف أنساق التحليل والفهم من متلقي إلى آخر.

والرّوائي بذلك لم يقم باستحداث تقنيّات غير موجودة، بل أبدع انطلاقا ممّا كان معروفا في الكتابات التقليديّة، ولكنه، إذ ذاك، يعمل على تجاوزها وتطويرها، كما يعمد إلى كسر النمطيّة الرتيبة لطرق عرضه للمكونات البنائيّة وفقا لما تقتضيه الخصوصيّة الرّوائيّة الجديدة، أو ما يُعرف بمصطلح "الحساسيّة الجديدة"[3]، ويسعى

---

[1] _ محمد صابر عبيد: المغامرة الجماليّة للنصّ الرّوائي، ص16.

[2] _ روجر ب –هينكل: قراءة الرّواية، ص15.

[3] _ الحساسية الجديدة" مصطلح أطلقه إدوار الخراط على« "الرّواية الجديدة" أو "الرّواية الحداثيّة"، أو "الكتابة الجديدة"، وذلك أنّ تعبير "الحساسيّة الجديدة" ما هو إلا اصطلاح يُراد منه أن يُشير لا أن يحصر ويقصر، وبالتالي فإنّ الخراط نفسه لا يجد حرجا في استبدال هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى؛ إذ يورد أحيانا "البلاغة

الرّوائي من وراء كل ذلك إلى «ترتيب أشكال مختلفة من الفعاليات النصيّة...لعمل يسعى إلى نمطيّة شديدة الاختصار والاختزال لجملة المشاهد واللحظات والأفكار التي تتوارد في ذهن الكاتب، فيخلق منها مادّة منسجمة ومتناغمة، بالرغم من تنافر مفرداتها أحيانا، وقد يكون هذا التنافر سببا في بناء تقنية الانزياح التي توفر جمالية فائقة للغة الكتابة »[1].

هذا ما يُفسّر اعتماد "عز الدين ميهوبي" على طرائق جديدة في عرض فضاءات الرّواية –عرضا ينأى عن السطحيّة والمباشرة– بحيث تشمل سيرورة الأحداث وحركة الزمن وأفعال الشخصيّات، فتلفها جميعا بطابع الغموض والعمق الدّلالي والتداخل الوظيفي، وكلها تقنيات فنيّة توسّلها الرّوائي من أجل إضفاء تصوّر جديد، يخترق أفق التوقع، ويُخلخل النمط التراتبي للفضاء السردي، ويخلق نوعا من الجماليّة والفرادة على البناء الرّوائي ككل.

يستدعي تشخيص الأبعاد الوظيفيّة للفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" تتبّع التقنيّات الفنيّة التي تشتغل في إطار الفضاء الحاوي والمؤطّر للأحداث والشخصيّات والزمن، منها ما يتعلق بالأوضاع التي يتخذها السّارد عند تبئير فضاء ما، ومنها ما يتعلق بتقنيّات أو طرائق العرض الأسلوبي، كالوصف مثلا، ومنها ما له صلة بالإيقاع الزمني، كتقنيتي "الخلاصة" و"الحذف"، في تسريع وتيرة السّرد، أو تقنيتي "المشهد" و"الوقفة الوصفيّة" في تبطئة الوتيرة السرديّة، لذا، فمن مهام السّارد في الرّواية أن «يدير زمنا، وأن يختار منظورا، وأن ينحاز إلى نموذجيّة أو طريقة (الحوار، السّرد الخالص، الوصف) وأن يحقق باختصار فحوى أو مقولة تفهم على أنها الإنشاء أو التركيب الفني والمعتمد لخطاب ما عن الأشياء »[2].

الجديدة"، و"الكتابة الجديدة"، رغم أنه يعتبر أنّ مصطلح "الحداثة" أكثر اقترابا من فهمه الدّقيق لهذه الظاهرة الفنيّة»،ينظر، عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، ص17.

[1] _ باسمة درمش: عتبات النصّ،ص39.

[2] _ خوسيه ماريا إيقانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، تر، حامد أبو حامد، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، دت، ص263.

تعدّ رواية "اعترافات أسكرام" من الرّوايات التي تعمل على خلق تلاحم وانسجام وتوافق بين كافة العناصر البنائيّة، كالفضاء، والأحداث، والزمن، والمكان، والشخصيّات، وبين ما يرافقها من تقنيّات العرض، كأوضاع السّارد وأنماط التبئير، وطرائق الوصف، ومستويات الإيقاع، والتي تعدّ بمجملها أدوات فنيّة تساعد في الكشف عن أنساق تمظهر الفضاء المديني، كما تسهم في تحديد أبعاده الوظيفيّة في إطار العملية السرديّة.

وبالإضافة إلى العلاقة التي تربط بين عناصر الرواية البنائيّة وتقنياتها الفنية، لا بدّ من التنويه كذلك إلى العلاقة التي تنتج تبعا لطريقة أو كيفيّة سرد الأحداث، والتي تربط بين حديّ السّارد ولغة السرد من جهة، وبين مدى انفتاح النصّ الرّوائي وتعدّد القراءات من جهة أخرى« فالوظائف والشخصيّات والزمان والمكان تصوّر تركيبا أو مكوّنا شكليّا، في حين تصوّر العلاقات بين القاصّ واللغة، والقاص والإشارة، دلالة ما، حين يتدخل التفسير و"القيم" الذرائعيّة يمكن أن نتأمّل أنشطة الحكي والقراءة »[1]، وهنا تتجلّى الوظيفة الرّمزيّة التي يضطلع بها الأسلوب اللغوي في الرواية عن طريق الوصف أو الحوار أو السّرد، وللقارئ هنا الدّور الرئيسي في استنباط الدّلالات التي يحملها السياق اللفظي، كما يؤكّد "تودوروف": «ينبغي ألا نعرف النتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرّمزيّة»[2]، لذا أصبح القارئ مطالبا باستبطان محامل المعنى، ومعاني الكلمات، وتتبع تحرّكات السّارد في تبئيره للفضاءات التي تحتضن الحدث والشخصيّات، وتسهم في ضبط وتيرة السّرد أيضا، بالإضافة إلى ملئ الفراغات التي كثيرا ما تبطن مواقف الشخصيّات الفاعلة وتخفي وجهات نظرها المختلفة تجاه قضيّة ما.

تأسيسا على ما سبق، يستدعي استجلاء حضور الفضاء المديني –بأبعاده الوظيفيّة– في رواية "اعترافات أسكرام"، الكشف عن أنساق تشكّله البنائي، وفقا للتقنيات التالية:

---

[1] _ المرجع السّابق، ص254.

[2] _ تودوروف: الشعريّة، ص86.

-تقنيّات الرؤية السردية والتبئير.

-تقنيات الوصف.

-تقنيّات الإيقاع.

أوّلا: الفضاء المديني وتقنيّات الرؤية والتبئير:

تمهيد:

إنّ مسألة الرؤية السرديّة أو التبئير، كانت الأكثر تعرضا للدّراسة من بين كل المسائل التي تهمّ التقنيّة السرديّة، منذ أواخر القرن التاسع عشر، وأدّت إلى نتائج نقديّة لا جدال فيها، ومع ذلك تعدّدت المفاهيم والتصوّرات النظرية في تحليل الخطاب السّردي، عند الإجابة عن أسئلة من هذا النوع: من يرى؟، ومن يتحدّث؟[1]، فتعدّدت على إثر ذلك المصطلحات، حيث ظهر مصطلح "الرؤية السرديّة"، و"وجهة النظر"، والمنظور السردي"، بالإضافة إلى مصطلح "التبئير".

ونظرا إلى تعدّد التسميات، «وهي ليست تسميات محايدة، بل محمّلة بدلالات يولدها تصوّر الباحث، وتعطيها أبعادها النظرية التي تتبناها بسبب تمحورها داخل سياق تاريخي وإيديولوجي» [2]، تعدّدت على إثر ذلك الطروحات النظريّة واختلفت من باحث إلى آخر، لذا ارتأينا الإفادة من طروحات "تودوروف" النظريّة التي عنيت بموضوع "الرؤية السرديّة"، فحسب "سعيد يقطين":« ما يمكن استنتاجه من عمل تودوروف هو أنّ مفهوم "الرؤية" بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الرّوائي، وهو بدوره يشدّد على هذا العنصر ويبيّن أهميته في التحليل وقيمته الإبداعيّة »[3]، كما سنفيد من الناحية الإجرائيّة في تتبع أنساق حضور الرؤى السرديّة وأنماط

---

[1] _ جيرار جنيت: المنظور، ضمن كتاب: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تأليف جماعي، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989، ص57.

[2] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص288.

[3] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 1997، ص293.

تبئيرها للفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" من طروحات "جيرار جنيت" التي استقاها من الدّراسات السّابقة –من بينها دراسة تودوروف– وعمل على ضبطها وتبسيطها في حدود ما وسمه بـــ "التبئير".

يقدّم "جيرار جنيت" تصوّره حول "الرّؤية" أو وجهة النظر" أو "المنظور"، مستبعدا استعمال هذه المصطلحات في مقاربته، ومبرّرا في الوقت نفسه ابتداعه لمصطلح "التبئير"، واستيعاضه به عمّا سواه من المصطلحات الأخرى بقوله:« لكي نتجنب المضمون البصري الخاصّ جدّا لمصطلحات الرؤية، الحقل، ووجهة النظر فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا قليلا»[1].

وقد حاول "جنيت" تقديم نظريّة متكاملة للسّرد، انطلاقا من قراءته للتّصوّرات السابقة، ومن خلال نقده إيّاها، يقدّم مشروعا منسجما مع ما قدّمه من طروحات تودوروف حول تحليل الخطاب السّردي، باستيحاء التصوّر اللساني البنيوي فيما يتصل بـــ "وجهة النظر" أو "الرؤية" إذ يلاحظ "جنيت" بدءا طابع الخلط الإبهام الذي هيمن على أعمال الباحثين السابقين بين ما يسمّيه الصيغة والصّوت[2].

طرحت إشكالية الرؤية السردية، مع ظهور الرواية الجديدة في فرنسا، وانبثاق النقد الرّوائي الجديد، وقد بدأ مصطلح "الرّؤية" أو " المنظور" رحلته مع مقدّمات "هنري جيمس" التي تمثل جذوره الأولى ثمّ تناوله الناقد الفرنسي "جون بيون" ضمن كتابه "زمن الرّواية"، كما تناوله النقاد الألمان ضمن مصطلح مغاير، وبذلك نشأت عدّة نظريات لهذا المكوّن الخطابي[3]، وقد جاء هذا التعدّد في التوجهات النقدية تبعا لتعدّد المصطلحات واختلاف التوجهات النقدية لكل باحث.

وقد أعيد طرح قضية الرؤية بقوّة عند النقاد السرديين وكان «أوّل السرديين الذين عمدوا إلى تحليل الخطاب من وجهة نظر سرديّة تودوروف... معتمدا في

---

[1] _ جيرار جنيت:المنظور، ضمن كتاب: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص60.

[2] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب السردي، ص296.

[3] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الرّوائي، ص289.

تقسيمه لمقولة "الرؤية" على تقسيم الناقد الفرنسي "جان بيون" مع بعض التغييرات»[1].

وقد تمّ الاتفاق حول تقسيم ثلاثي لنماذج الرؤية[2]، أوّلها يكون السّارد كلي المعرفة، أو ما يسمّيه "بيون": "الرؤية من الخلف"ن ويرمز إليه "تودوروف" بصيغة: السّارد **أكبر من** الشخصيّة (حيث يعرف السّارد أكثر ممّا تعرفه الشخصيّة، أو بتعبير أدقّ، يقول أكثر ممّا تعرف جميع الشخصيّات)، وفي النموذج الثاني، السّارد= الشخصيّة (حيث لا يقول السّارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات) أو "الرؤية مع" حسب "بيون"، وفي النموذج الثالث من التقسيم: يكون السّارد **أصغر من** الشخصيّة (حيث يقول السّارد أقلّ ممّا تعرفه الشخصيّة، أو ما يسمّيه بيون "الرؤية من الخارج").

أمّا "جيرار جنيت" فقد اعتمد على طروحات "تودوروف" فيما يخصّ "الرؤية السردية"، لأنّ« تودوروف وإن لم يجدّد إلا من حيث إعادة تكييف تقسيم "بيون" فإنه أعطى مفهوم الرؤية أبعادها داخل تحليل الخطاب الروائي ودفع بها في خضمّ النقد لتتجلى أكثر من الوجهة العمليّة التي كشفت أهميّة الراوي في السّرد» [3]، وانطلاقا من هذه الأهميّة يكمن الدّور الإلزامي التكويني للسّارد في أدائه لوظيفة سرديّة؛ تتحدّد هذه الوظيفة دائما مع "وظيفة المراقبة"، أو وظيفة الإدارة، لأنّ السّارد يراقب البنية النصيّة، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيّات ضمن خطابه الخاصّ، وهكذا يمكنه أن يمهّد لخطاب الشخصيّات بأفعال القول والشعور، وإضافة إلى هاتين الوظيفتين الإلزاميتين، فالسّارد حرّ في أداء أو عدم أداء "وظيفة التأويل" الاختياريّة أي في التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي أو إيديولوجي [4].

---

[1] _ المرجع السابق، ص194.

[2] _ ينظر، جيرار جنيت: المنظور، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص59.

[3] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص295.

[4] _ جاب لينتفلت: مقتضيات النصّ السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدّو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، 1992، ص93.

يتقمّص السّارد في الرّواية الجديدة أدوار الشخصيّة الفاعلة والمشاركة في الأحداث، فلا يكون حضوره بمنأى عن مسرح الأحداث، ووفقا لهذا المعنى يرى "تودوروف"[1] بأنّ السّارد هو الفاعل في كل عمليّات البناء السرديّة، وتبعا لذلك تدلّ كل مقوّمات هذه العمليّة، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل، فالسارد هو الذي يجسّد المبادئ التي تنطلق منها الأحكام التقويميّة- التي يسعى القارئ إلى استنباطها من مدارات الحكي- وهو الذي يخفي أفكار الشخصيّات أو يجلوها، ويجعل القارئ يتقاسم معه تصوّره "للنفسيّة"، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنيّة، فلا وجود لقصّة بلا سارد.

من هنا يعدّ السّارد بمثابة «الرّوح العالم بكلّ شيء والموجود في كل مكان والذي يبدع هذا العالم،إنّه يخلق هذا العالم الجديد والوحيد بتشكله وبشروعه في الحديث، وباستحضاره إياه ذاته بفعله الخلاق »[2]، كما يعدّ مؤطّرا للخطاب السّردي ومرسلا له في الوقت ذاته، يمارس السّرد في ثلاثة أنماط: ضمير المتكلّم المفرد، ضمير المتكلم الجمع، ضمير الغائب، وبتداخل هذه الأنماط وفي ترابطها تكتسي الرؤية السردية طابعا مميّزا[3] يطبع الرّواية الجديدة -عموما-، لذا فإنّ تغيّر وضعيّات السّارد عند تبئيره للأفضية المدينيّة في رواية "اعترافات أسكرام" يتبعه تغيّر في الضمائر إلاّ أنّ النّاقدة Marguerite Yourcenar « تعترف بإيثارها تقنيّة المحكي بضمير المتكلّم، حتى ولو كانت الرّواية تاريخيّة لأنها تلغي وجهة نظر المؤلّف»[4].

فالسّارد بضمير المتكلّم يتّخذ وضعيّة تختلف عن الوضعيّة التي يكون السّرد فيها بضمير الغائب، حتى إنّ «السهولة المدهشة التي يتمتع بها السّارد بضمير

---

[1] _ تودوروف: الشعريّة، ص56.

[2] _ ولغ غانغ كايزر: من يحكي الرّواية؟، تر: محمّد أسويرتي، ضن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص117.

[3] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص312.

[4] _ بيرنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيّات ومناهج، ص102.

المتكلّم في التأرجح بين وجهة نظره كسارد والعالم الذي يحكي عنه، وكأنه له حق المواطنة في النظامين معا، تميّز أيضا السّارد بضمير الغائب، وعادة إلى حدّ أنه يتخلى عن كل مسافة زمنيّة ويشرع في الكلام مستعملا ما يسمّى بالمضارع التاريخي؛ أي بتموقعه في حاضر الحدث»[1] كما قد يراوح السّارد بين كلا الضميرين (أنا–هو)، أو بين كلّ من الوضعيّتين (مشارك حاضر– غير مشارك غائب) في المقطع السّردي الواحد، بحيث يكون مشاركا تارة في الأحداث، معلنا عن حضوره، وغائبا تارة أخرى.

وقد يحدث أن يكون السّرد بضمير (نحن)، الذي تمثله مجموعة من الشخصيّات المشاركة في الأحداث، أين يصعب على القارئ تحديد هويّة الشخصيّات المتحدّثة أو الفاعلة في الحدث، التي من بينها شخصيّة السّارد، «لأنّ "نحن" تنقسم إلى "أنا وأنتم" »[2]، فلا يتأتى له ذلك إلا بعد قراءة سوابق ولواحق المقطع السّردي أو المشهد، أو حتى الفصل، وقد يستلزم الأمر قراءة الرّواية ككلّ، لإزالة الغموض واللّبس عن: من يرى؟ ومن يتكلّم؟ ومن يفعل؟

تتنوّع وضعيات السّارد في رواية "اعترافات أسكرام"، تنوّعا ملحوظا، يفضي إلى تنوّع أيضا في الضّمائر، إلا أنّ ما يفضي إليه هذا التنوّع، هو التأكيد على "حضور" السّارد، مهما خيّل للقارئ أنه غائب لمجرّد سرده بضمير "هو"، ويمكن أن نرجع ذلك إلى الفكرة التي طرحها "تودوروف" حول درجة حضور السّارد في الرّواية، والتي«يمكن أن تكون شديدة التنوّع، لا لأنّ تدخّلاته يمكن أن تتفاوت في درجة الكتمان، بل كذلك لأنّ القصّة وسيلة إضافيّة لجعل السّارد حاضرا، وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيّل»[3]، وتقود هذه الفكرة "تودوروف" إلى طرح

---

[1] _ ولغ غانغ كايزر: من يحكي الرواية؟، تر: محمد أسويرتي، ص116.

[2] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص71.

[3] _ تودوروف: الشعريّة، ص56.

إشكاليّة أخرى، تتمحور حول العلاقة التي تربط الكاتب الضمني[*] بالسّارد، خصوصا أنّ الرّواية الجديدة تعمد إلى الإيهام بالتطابق الظاهر بينهما عن طريق توظيفها لضمير المخاطب "أنا"، الأمر الذي يزيد من إمكانيّة الخلط بين الكاتب الضمني والسّارد الشخصيّة، إلا أنّ "تودوروف" يفصل في هذه القضيّة قائلا: «الاختلاف بين الحالتين كبير إلى درجة استعمال مصطلحين مختلفين أحيانا للتمييز بينهما، فلا حديث عن السّارد إلا في حالة هذا التمثيل الصّريح، ولا تخصّص عبارة الكاتب الضمني إلا في الحالة العامّة »[1].

ومن جهة أخرى، تطرح إشكاليّة أخرى لا تقلّ عن إشكاليّة الكاتب الضّمني، والسّارد، تتمثل في إشكاليّة التداخل بين كاتب الرّواية والكاتب الضّمني، بحيث إن «السّارد يبدو لأوّل وهلة مماثلا للمؤلف، مع ذلك فإنّ التدقيق في الأمر يكاد يظهر دائما أنّ شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصيّة السّارد، فالسّارد يعرف أقل، وأحيانا أكثر ممّا يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بآراء ليست بالضرورة أيضا بآراء المؤلف، فهو إذن صورة مستقلة، يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيّات الرواية»[2]، إلا أنّ الفصل في هذه القضية تمّ بإجماع النقاد والدّارسين في الحقل الأدبي عموما، نظرا للبون الشاسع بين الكاتب والسّارد، فالسّارد لا يمكن التحدّث عنه إلا في نطاق العمل الرّوائي المتخيّل، أمّا الكاتب فيبقى خارجا عن إطار التخييل، ولا يمكن التحدث عنه إلا في نطاق عامّ، يجعل منه أحد أطراف المعادلة الإبداعيّة شأنه في ذلك شأن المتلقّي، غير أنّ الخلط بين الكاتب والسّارد يبقى قائما خصوصا في الرّواية التي تتعمّد تمويه القارئ بإيهامه بإمكانيّة التداخل بينهما.

---

[*] –المؤلف الضمني هو الذات الثانية للمؤلف؛ والصورة الضمنيّة للمؤلف في النصّ التي تكمن خلف المشاهد والمسؤولة عن تصميمه (النصّ) وعن القيم والمعايير الثقافيّة التي يحملها...وينبغي التمييز بين المؤلف الضمني ولمؤلف الحقيقي...كما ينبغي أيضا التمييز بين "المؤلف الضمني " في النصّ السردي و"الراوي"، إنّ "المؤلف الضمني لا يحكي مواقف وأحداثا (وإنما يعدّ مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتركيبها)، وعلاوة على ذلك، فإنه يستنبط من النصّ ككل عوضا عن وجوده داخل النصّ كراو. ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديّات، ص91.

[1] _ تودوروف: الشعريّة، ص56.

[2] _ جاب لينتفلت، مقتضيات النصّ السردي الأدبي، ص92.

لتمثيل إشكاليّة الكاتب الضّمني والسّارد من رواية "اعترافات أسكرام"، نورد هذا المقطع الرّوائي الذي يقترن فيه ضمير "أنا" بضمير "أنتم":

«ربّما أكون ثقيلا عليكم..

أنصحكم بتحمّلي قليلا..

اعترافي أمامكم قد يكون بيضة ديك صيني لا غير..

فأنا لن أكسب شيئا إن كنت كاذبا، مثلما لن أكسب شيئا إذا كنت صادقا، ففي الحالتين أبوح بقليل من الحقيقة، ليست كلّ الحقيقة، كما هو شأن أولئك الذين يقسمون بأغلظ الأيمان في المحاكم فيقولون كل شيء إلا الحقيقة. قرّرت أن أعترف، هكذا رغبة منّي، بشيء من سيرتي المختلفة تماما، وأدرك أنّني لن أكون مذنبا سواء صدّقتموني أم لم تصدّقوني، إذ لا حيلة لكم معي، أنا صالح النازا (الناسا) »[1].

يمثّل هذا المقطع السّردي فاتحة الرّواية، حيث لا يتوجه السّارد بالخطاب إلى شخصيّات معيّنة، كونها لم تحضر بعد في السّرد، لذا يستعمل السّارد ضمير "أنتم" مخاطبا به جمع القرّاء، الأمر الذي يزيد القارئ حيرة أمام من يتكلّم؟ السّارد؟ أم الكاتب الضّمني؟ زيادة على ذلك، فإنّ «الضمائر الثلاثة على اتصال متبادل »[2] ؛ أي "ضمير التكلم– ضير المخاطب– ضمير الغائب"، ففي الفقرات السرديّة التي تلي مباشرة هذا المقطع السّردي يتحوّل السّرد فيها إلى ضمير الغائب وبالتالي يشرع المتحدّث بعد تقديم نفسه إلى القارئ، بمهمّة سرد الأحداث، معرّفا القارئ بالمزيد من المعلومات التي تخصّ الشخصيّات، والفضاءات، والأزمنة، موظفا ضمير الغائب "هو"، لذا سرعان ما يزول اللبس عن القارئ في كون المقطع الأوّل الذي افتتحت به الرّواية ورد على لسان الكاتب الضّمني لا على لسان السّارد، وإنّه حسب "تودوروف" من «الخطأ الجسيم أن نفصل كليّا هذا السّارد عن "الكاتب الضّمني" وأن

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص5.

[2] _ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص64.

نعتبره ببساطة شخصية من بين الشخصيّات»[1] المشاركة في الأحداث، وهذه عموما ميزة تتميّز بها رواية "اعترافات أسكرام" مخالفة بذلك النّمط الرّوائي التقليدي الذي يعمد بصفة شبه كليّة على إقصاء ضمائر المخاطبة بأنواعها والاعتماد على السّرد بضمير واحد، يتمثّل في ضمير "الغائب"، الذي يعدّ «أبسط الصّيغ الأساسيّة للرّواية»[2]، ممّا يخوّل للسّارد التحكّم في مجرى السّرد من البداية إلى النّهاية، محتكرا أدوار الشخصيّات الأخرى وفرصها في المشاركة وتقديم وجهات نظرها ومواقفها تجاه الأحداث.

إنّ ظهور ضمير المتكلم (السّارد) من جهة، وضمير المخاطب (القارئ) من جهة أخرى، ينهضان بالوظيفة نفسها –ألا وهي عرض وجهة نظر خارجيّة عن المحكي (وضعيّة الملاحظ الأجنبي)– في حين، يتمّ المحكي نفسه، في الحالتين، وفق منظور مختلف[3]، من هنا تجسّد رواية "اعترافات أسكرام" دعوة صريحة إلى تفعيل دور القارئ وتمكينه من المشاركة في العمليّة السرديّة، وإدماجه في مدارات الحكي عن طريق مخاطبته مباشرة، كما وقفنا على ذلك في المثال السّابق من الرّواية.

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، أنه« يمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تحكى على لسان إحدى الشخصيّات: إنه المحكي بضمير المتكلّم، ويمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي عن هذه الحكاية: سيكون الحكي هنا بضمير الغائب، في الحالة الأولى يكون "أنا" في نفس الوقت سردا وشخصيّة، فاعلا وموضوعا للمحكي، وفي الحالة الثانية لا يشير الضمير "هو" إلا إلى الشخصيّة –الموضوع»[4]، لذا ومن جهة أخرى، لا بدّ من التعرّف على النمط الغالب على وضعية السارد ورؤيته في رواية "اعترافات أسكرام"، لإبراز مدى قابليّة الرّواية لتمثل مقولة التعدّد في الأصوات، والموضوعيّة في العرض والتقديم، والحياديّة في الحكم، والكشف عن

---

(1) _ تودوروف: الشعريّة، ص57.

(2) _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص63.

(3) _ بوريس أوسبنسكي: شعريّة التأليف، ضن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص ص90–91.

(4) _ كريستيان أنجليت: السرديات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102.

مدى تحقيق الرّواية للانزياح عن نمط الرؤية المهيمنة، وتحكم الصوت الواحد في سرد الأحداث، وما ينجم عنهما من طغيان الذاتية واحتكار أدوار الشخصيّات من طرف السّارد العليم، كما كان سائدا في الرّواية التقليديّة.

1- الرؤية الحياديّة وتعدّد وجهات النظر:

تختلف رؤى السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" من نمط إلى آخر، ولكن بنسب متفاوتة، إذ إنّ حضوره كشخصيّة فاعلة في السّرد ومشاركة في الأحداث لا يتعدّى الفصل الأوّل من الرّواية، حين يكون شخصيّة رئيسيّة تتمركز حولها الأحداث، ولكن لا يلبث أن ينأى عن فعل السّرد بعد أن يفسح المجال للشخصيّات الأخرى، بأن تحلّ محله، مكتفيا بالمراقبة عن بعد، ولكن هذا لا يمنع تدخله من حين إلى آخر، معلقا على أقوال الشخصيّة وأفعالها، بل قبل ذلك مقدّما للشخصيّة ذاتها، ومعرّفا بها قبل دخولها عالم السّرد.

وفي كل من هاته الأوضاع التي يحتلها السّارد في الرّواية، لا يتجاوز علمه علم الشخصيّة، إذ لا يعرف أكثر ممّا تعرفه أحيانا، وفي أحيان أخرى تتجاوز معرفة الشخصيّة ما يعرفه السّارد عنها وعن دواخل المشهد السّردي، ممّا يجعل رواية "اعترافات أسكرام" تدخل في إطار بعض الأنواع التي تقوم ممن خلال تنويع دائم لتبئيرfocalisation النصّ، بتغيير بطلها باستمرار، وتُبقي في نفس الوقت الترسيمة العامليّة، من هذه الأنواع الرّواية متعدّدة الأصوات(Dos passos) [1]التي تؤدّي إلى « إيهام بتعدّد المواقع وأحيانا باللاموقع، على أنّ هذه الممارسة الفنيّة، ليست في معناها، سوى ممارسة لديمقراطيّة التعبير »[2].

ففي هذا النمط من الرواية التي تتعدّد فيه الأصوات «يتوسّل السّرد تقنيّات تستهدف قتل مفهوم البطل، وإسقاط لموقع في هويّته لمنحازة، كأنّ الكاتب الرّاوي

---

[1] _ فيليب هامون: سيميولوجيّة الشخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دط، الرّباط، 1990، ص69.

[2] _ يمنى العيد: الرّاوي، الموقع والشكل (دراسة في السرد الرّوائي)، ط1، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1986، ص177.

يحاول موقعا بلا هوية، كأنه يسيّب النطق، ويتركه للشخصيّات، ليس من بطل متفرّد في حضوره ومكانته في مثل هذه النصوص، ليس من بطل يستأثر بفعل القصّ، وبانتباه القارئ، أو بوعيه، ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدّلالات..هذا ما يحاول أن يوهمنا القصّ باعتماده مثل هذا النمط »[1].

أمّا النّمط الرؤيوي الذي يكون فيه السّارد عالما بدقائق الأمور وتفاصيلها، وهذا حين يطغى علمه على علم الشخصيّة، ويكون عارفا بها أكثر ممّا تعرفه هي عن نفسها، فهذا النمط من الرؤية يتضاءل حضوره في رواية "اعترافات أسكرام" إن لم نقل ينعدم، لكون السّارد يتوخى الموضوعيّة ويلتزم الحياديّة أثناء قيامه بفعل السّرد، فلا يهيمن على الشخصيّة، لأنه غالبا لا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيّة ذاتها.

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنّه« قد يكون ظهور الشخصيّة محكوما بإشارة مكانيّة، أو ساحة محدّدة، متوقعة ومفترضة منطقّيا بظهور جزء سردي داخل متوالية وظيفيّة موجّهة ومنتظمة»[2]، من هنا تتجلى الوظائف السرديّة التي يضطلع بها السّارد في رواية "اعترافات أسكرام"، أبرزها ما يدخل في نطاق ترتيب الأحداث، والرّبط بين عناصر الخطاب السّردي، خصوصا ما يتعلّق بتأطير أدوار الشخصيّات المتناوبة على فعل السّرد، بالإضافة إلى تأطير مجرى السّرد عموما، الذي لا يخلو من تعدّد في الطروحات الذاتيّة للشخصيّات، وتضارب في وجهات نظرها، وهذا يرجع أساسا إلى ما تعرفه الرّواية من تعدّد في الأصوات السرديّة، التي توكل للسّارد مهمّة تأطيرها من بعيد، دون التدخل في أقوالها وأفعالها، ملتزما الحياديّة، تاركا المجال مفتوحا أمام الشخصيّات لإبداء مواقفها والمشاركة في العمليّة السرديّة، وهذا بعد أن يقوم السّارد الرئيسي بالتعريف بنفسه، وبالفضاء الذي يحتضن الحدث السردي، مطلعا في الوقت ذاته القارئ على تفاصيل مغامراته الشخصيّة في منطقة التوارق، ليقوم بعدها بالإشارة إلى الشخصيّات الرئيسيّة التي يوكل إليها مهمّة

---

[1] _ المرجع السابق، ص ص85-86.

[2] _ فيليب هامون: سيميولوجيّة الشخصيّات الروائيّة، ص64.

السّرد، والتي تؤدّي تباعا فعل الاعتراف، حيث يكون السّارد ذاته شاهدا، مستمعا ومتأمّلا، شأنه في ذلك شأن القارئ، مستأثرا الحياد، ومتحفظا في إبداء رؤيته الخاصّة تجاه الأحداث والقضايا المعترف بها من قبل الشخصيّات السّاردة.

ينقل السّارد –بعد انتهائه من سرد سيرته– مهمّة السّرد إلى إحدى الشخصيّات الرئيسيّة الفاعلة، لتسرد مغامراتها الخاصّة، وتعرّف بفضائها المديني الخاصّ أيضا، وهي إذ ذاك تستغرق قرابة فصل كامل من فصول الرّواية، ليتسلّم السّارد –من بعدها– المهمّة التي يضطلع بها في الرّواية، بتنظيم الأدوار وربط الفصول ببعضها البعض، ثمّ يعاود مجدّدا تحويل مجرى السّرد نحو شخصيّة أخرى مع بداية كل فصل، لتسرد بدورها سيرتها بلسانها، وتبدي –بشكل مباشر– مواقفها، وتناقش وجهات نظرها تجاه القضايا والأفكار التي تطرحها، في شكل اعترافات فرديّة، تتناوب فيها شخصيّات عديدة، تؤطرها جميعا شخصيّة السّارد الرّئيسي، الذي«يمكن تمييزه بناء على كونه واحدا أو متعدّدا، حاضرا في الرّواية أو غائبا، فإن كان واحدا؛ اعتبر خارجا عمّا يروي، وإن كانت الرّواية متعدّدة الرّواة، فإنّ الرّاوي الأوّل يعتبر خارجيا عن العمل الرّوائي، بينما الثاني يكون داخليّا، كونه واقعا داخل ما يرويه الرّاوي الأوّل، وذات الأمر لكل روّاة الرّواية»[1].

وبما أنّ رواية "اعترافات أسكرام" تعرف تعدّدا في الشخصيّات التي تتداول على السّرد تباعا، فإنها تخلق فضاء واسعا تتعدّد فيه الرؤى ووجهات النظر، وتختلف باختلاف الأصول العرقيّة والعقائديّة لهذه الشخصيّات:

«جاء أسكرام خلق كثير، قضوا كل الليل يعترفون بأشياء حدثت في الشرق وفي الغرب، في كوبا وإسبانيا واليمن وتورا بورا وغوانتانامو والجزائر وهيروشيما، تحدّثوا عن الموت والخيانة والانتحار والقتل»[2].

يحتل كل اعتراف من اعترافات الشخصيّات فصلا كاملا من فصول الرّواية،

---

[1] _ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الرّوائي، ص300.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص287.

ممّا يجعل الرّواية بمجملها تحتوي إضافة إلى الفصل الأوّل الذي ورد فيه اعتراف السارد "صالح النازا" ضمن فضاء مدينة "تام سيتي"، أربعة فصول أخرى، تضمّ أربعة اعترافات، مسبوقة جميعا باعتراف شخصيّة غائبة على لسان السّارد "صالح النازا"، وهي شخصيّة الفرنسي "أنطوان مالو"[1]، الذي وردت اعترافاته ضمن دفتر مذكرات سرد فيه حياته رفقة عائلته في كل من مدينة "أميان" بفرنسا، و"عين الزانة" بالجزائر، لذا يبدو واضحا أن« يترك هذا السّعي، لقتل مفهوم البطل، أثره على علاقة الرّاوي بالشخصيّات الأخرى، وعلى علاقة الشخصيّات فيما بينها، فتبدو سابحة في عالم لا يخلو أحيانا من فوضى...إذ ذاك ينهض عالم القصّ في معظم الزّمن فيه، بصوت راو يتذكّر، صوت كأنه ينتقل في نطقه وفي رؤاه، حرّا في الزمان والمكان...والراوي هنا مجرّد شاهد »[2].

هذا، وتبدو الأحداث التي تضمنتها الاعترافات الأربعة التي جرت بفندق "أسكرام بالاس" في فضاء أربع مدن رئيسيّة، تتولى السّرد فيها شخصيّات حاضرة ومشاركة، يخصّص لكل منها حيّزه النصّي الذي رسمه له السّارد المؤطّر في الرّواية بهذا الشكل التنظيمي:

« –الاعتراف الأوّل[3]: إيناسيو ميغوال غارسيا / المكان: فندق أسكرام بالاس/ التاريخ: 31 ديسمبر 2039/ السّاعة: 03: 21.

–الاعتراف الثاني[4]: رافائيل رامون كابريرا/ المكان: فندق أسكرام بالاس/ التاريخ: 31ديسمبر 2039/ السّاعة: 23:48.

–الاعتراف الثالث[5]: أمين أبو راشد الأفغاني/ المكان: فندق أسكرام بالاس/ التاريخ: 31 ديسمبر 2039/ السّاعة: 2:34.

---

(1) _ المصدر السابق، ص119.

(2) _ يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل (دراسة في السّرد الرّوائي)، ص86.

(3) _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص259.

(4) _ المصدر نفسه، ص359.

(5) _ المصدر نفسه، ص443.

الاعتراف الرّابع[1]: ساديكو/ المكان: فندق أسكرام بالاس/ التاريخ: 31 ديسمبر 2040/ السّاعة: 3:40».

وللإشارة فإنّ المعترف الأوّل يمثل مدينة كوبا، أمّا الثاني فيمثل مدينة إسبانيا، والثالث يمثل أفغانستان، وأخيرا تمثل المعترفة الرّابعة اليابان.

تنتظم اعترافات هذه الشخصيّات–على اختلاف انتماءاتها– في نسق روايات مصغّرة تنتظم ضمن الفضاء النصّي للرّواية الكبرى، التي يؤطّرها السّارد الرّئيسي "صالح النازا"، ويشخصها للقارئ عن طريق تحديد اسمها ومدينتها، كما يعمد إلى وصفها –قبيل شروعها في الاعتراف– وصفا خارجيّا لا يتعدّى الجوانب الفيزيولوجيّة، وذلك في حدود معرفته، وفي نطاق رؤيته الثابتة، كما يعمد إلى تحديد مكان الاعتراف، وتاريخه ووقته أيضا، وبهذا يكون السّارد قد مهّد للشخصيّة البداية في سرد "اعترافاتها"، مستأثرا الحياد التّام، والمراقبة كشاهد غير مشارك في الأحداث، وفي هذا إشارة حسب "تودوروف"[2] إلى أنّه بوسع شخصيّة السّارد أن تقوم بدور مركزي في نطاق التخيّل، كأن تكون الشخصيّة الرّئيسيّة، أو أن تكون على العكس من ذلك مجرّد شاهد كتوم.

وفي انتقال السّرد من شخصيّة إلى أخرى– بعد أن يعمد السّارد إلى تقديمها للقارئ دون التدخل منه في أقوالها وأفعالها– تتجلى مظاهر الحياديّة والموضوعيّة التي يتوخاها السّارد الرئيسي، كما يظهر في هذا المثال من الرّواية:

«لم يكن الإسباني قريبا من كرسيّ المكاشفة والاعتراف، فما أن نودي عليه حتى وقف، وتقدّم نحو الكرسي، ثمّ تراجع وعاد إلى مكانه، فلم يفهم الناس سبب ذلك، ثمّ همس في أذن امرأة، كانت إلى جانبه، نحيفة وذات بشرة سمراء، ثمّ وقف مرّة أخرى، ونزع سترته البيضاء، وأعاد مسح نظاراته بيده، ثمّ تقدّم من الكرسي، وجلس، ولم ينتظر طويلا ليشرع في الكلام:–عدت إلى مكاني لأقول لزوجتي، أنا

---

[1] _ المصدر السابق، ص531.

[2] _ تودوروف: الشعريّة، ص57.

أحبّك، ولأنني أحبّك سأقول ما لا تحبين، ليزداد حبي لك، ويكبر حبّك لي، لن تفهموا كلامي إلا بعد أن أقول لكم ما هو مخبّأ تحت لساني، وفي أعماقي الغائرة كبئر مهجورة» [1].

يظهر السّارد هنا –في بداية المقطع– كشاهد حاضر، يقدّم الشخصيّة ويهيّؤها لفعل الاعتراف، ويتجلى حياده التام، وعدم علمه بدواخل الشخصيّة، من خلال ما أبداه من جهل تجاه ما همس به الاسباني في أذن زوجته، وهذا يدل على أنه لا يقول أكثر ممّا يسمع، وأكثر ممّا يرى.

وبعد التمهيد الذي يقدّم به السّارد الشخصيّة، يسلم مباشرة لها مهمّة السّرد عن طريق إيراده عبارة "لم ينتظر طويلا ليشرع في الكلام"، من هنا تنطلق الشخصية السّاردة في فعل السّرد أو الاعتراف، مفصحة من الوهلة الأولى عمّا جهله السّارد نفسه من فعل الهمس الذي ورد منها، لذا يبدو السّارد في هذا المثال من الرّواية أكثر حياديّة، وأقل ذاتية في تبئيره للشخصيّة وللفضاء الذي تحتله، فلا يتحدث بالنيابة عنها، ولا يظهر له وجود فعلي إلا في بداية الرّواية وفي نهايتها، أين يسرد بضمير المتكلم "أنا"، معلنا حضوره كشخصيّة رئيسية مشاركة في الأحداث، تتدخل في الفعل مع شخصيات أخرى، أو أن يقتصر حضوره –غالبا– بين فصول الرّواية، كشاهد غير مشارك في الأحداث، مكتفيا بفعل التقديم أو التعليق، لذا فـ «بوسع السّارد أن يقول "أنا" دون أن يتدخل في العالم المتخيّل، وذلك بأن لا يقدّم نفسه شخصيّة من الشخصيّات »[2].

أما الشخصيّة الأخرى المشاركة والفاعلة في الأحداث، فقد يحوّلها السّارد الرئيسي إلى شخصيّات ساردة تنوبه في مهمة سرد الأحداث تارة، كما ينوب عنها في تقديم نفسها، والتعريف بها –كما في بداية كل فصل من فصول الرّواية– محوّلا إياها إلى شخصيّات غير مشاركة، وذلك حين يستأثر التكلم عوضا عنها، ولكن سرعان ما يسلمها السّرد –كما ورد في المثال السّابق من الرّواية حين ينتقل هذا

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص359.

[2] _ تودوروف: الشعريّة، ص56.

الأخير مباشرة من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم "أنا"، فـــ «إذا كانت القصّة بصيغة ضمير المتكلّم، فإنّ الرّاوي يقصّ ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط، أمّا في الحوار الدّاخلي فذلك يتقلّص بازدياد، إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات »[1].

ومن جهة أخرى، فإنّ الشخصيّات الرئيسيّة بمجرّد استلامها خطّ السّرد، فإنها تفسح المجال لشخصيات أخرى تشاركها الحدث، وتتقاسم معها المواقف والرؤى، حين توكل إليها مهمّة التعريف بنفسها أو الحكم على مواقف معيّنة، وبالتالي تمنحها فرصة للمشاركة في الأحداث، وإبداء رأيها، والإفصاح عن مواقفها وتوجهاها الذاتية، كما يمكن الوقوف على ذلك في هذا المثال من الرّواية، الذي تتداخل فيه وجهات نظر مختلف الشخصيات التي أقحمتها شخصيّة السّارد "أنطوان مالو" في السّرد عن طريق الحوار:

«كنت أتفرّج على برجيّ التجارة العالميّين بنيويورك، وهما يتهاويان، غير مصدّق وكأنني أتابع فيلما سينمائيّا. قالت لي جولييت، مساعدة مدير الكونسرفاتوار: – ماذا لو قلبنا مشهد ما حدث في نيويورك، وكانت باريس هي الهدف؟ لن يجد الإرهابيون أفضل من برج إيفل.. وهم على بعد ساعة منا. فهمتُ أنها تقصد الجزائر التي ينتمي إليها أغلب الذين نفّذوا تفجيرات في باريس، وانتظرت ردّي لأنها تعرف مدى تعاطفي مع القضايا التي تخصّ الجزائر. لم أقل شيئا، ولكن ميشيل دانوي الأستاذ بالكونسرفاتوار دخل على الخطّ: –الإرهابيون الذين ضربوا باريس يختارون أهدافا تحت الأرض، لهذا وضعوا متفجّراتهم في أنفاق الميترو.. أما الإرهابيون الذين ضربوا أمريكا فهم من عشاق السّماء.. ويعتقدون أنّ الجنة بأيديهم. قالت جولييت وكأنها تريد أن تنهي النقاش: –ما أتمناه أن تظل باريس بعيدة عن صراعات أمريكا مع جيوش الظل التي أنشأتها في أفغانستان.. الأمريكان يريدون أن يحكموا العالم بمفردهم، فليأكلوا غلة زرعوها»[2].

---

[1] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص68.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص249.

تتجلى في هذا المقطع الحواري المقتضب، وجهات نظر مختلفة لشخصيتين تقدّمهما شخصيّة السّارد "أنطوان مالو" وتفتح لهما المجال للتعبير عن مواقفهما إزاء الحدث الكبير الذي شهدته أمريكا إثر تفجير برجيّ التجارة العالميين في نيويورك، وممّا ينتج عن ذلك اختلاف الرؤى من شخصيّة إلى أخرى نحو هذا الحدث «فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا » [1].

وقد أسفرت تلك الرؤى من خلال الحوار عن إقحام الجزائر في صلب النقاش، على لسان إحدى الشخصيّات، مما زاد النقاش حدّة، وفتح أبوابا واسعة لتضارب الرؤى وتراوحها بين رؤية معارضة وأخرى متعاطفة، وثالثة متحفظة، تنتهي بإنهاء شخصيّة "جولييت" النقاش عن طريق تبني رؤية وسطيّة، تحمّل أمريكا مسؤوليّة التفجير الإرهابي، لأنها ببساطة "أكلت غلة زرعتها"، كما تركز أخيرا الشخصيّة رؤيتها على مدينة باريس، وتجعل منها بؤرة اهتمامها، ممّا يعطي انطباعا بطغيان الجانب الذاتي على رؤيتها، وهذا حين أبدت عدم الاكتراث بما حصل وما يحصل في أمريكا، فالشخصيّة هنا من خلال وجهة نظرها وطريقة تفكيرها، تطلق أحكاما ذاتية، لا تختلف كثيرا عن الأحكام التي أطلقتها شخصيّة الأستاذ "ميشيل"، وإن أبدى هذا الأخير نوعا من التحفظ وعدم الوضوح في حكمه على الحدث، في حين يلتزم السّارد "أنطوان مالو" بالحياديّة، مفسحا المجال أمام شخصيتي "جولييت"و" ميشيل" لإبداء وجهتي نظرهما الذاتية إزاء الحدث.

ممّا تقدّم، يمكن القول: إنّ رواية "اعترافات أسكرام" تدخل في نطاق ما يعرف بـــ "الرّواية متعدّدة الأصوات"، التي تسمح بتبادل وجهات نظر مختلفة بين العديد من الشخصيّات، ممّا يتيح للقارئ فرصة التدخل في الأحداث والمشاركة في العمليّة السرديّة كذلك؛ بالتمعن في وجهات النظر المتضاربة وتحليلها، وبالتالي القبول ببعضها ورفض بعضها الآخر، دون الشعور بأدنى توجيه من السّارد الرئيسي أو أي ضغط يفرض عليه تبنّي رؤية معيّنة تجاه مسببي الانفجار في أمريكا، من هنا

---

[1] _ تودوروف: الشعريّة، ص51.

تتجلى صور الحياديّة والموضوعيّة في التمكين لتداخل المواقف والرؤى المتعدّدة إزاء الحدث الواحد.

2- أنماط التبئير:

انطلاقا من الوضعية الحيادية التي يتخذها السّارد في الرّواية، تتحدّد مستويات التبئير، فالسّرد بضمير المتكلم، أي بحضور السّارد كشخصيّة مشاركة في الأحداث يكون فيه التبئير في مستواه الدّاخلي، وهذا لإدراك السارد/ الشخصيّة الكلي لظواهر ومكامن الشيء المبأر، أو الشخصيّة محور التبئير، أما إذا كان السّارد غائبا، يروي الأحداث والمواقف في حدود ما يعرفه فقط –بواسطة السمع أو الرؤية– دون تمكّنه من إدراك بواطن الشخصيّات أو الأشياء بجوانبها الداخلية، هنا يكون التبئير في مستواه الخارجي، كونه لا يتعدّى حدود الرؤية الخارجيّة للأشياء أو الفضاءات محور التبئير.

يشير تودوروف إلى التبئير بمستوياته الداخليّة والخارجيّة، حيث يتحدّث عن الرؤية في حدود ما وسمه بـــ "الامتداد"، إذ يرى بأنّ «(الامتداد) عادة ما نسمّي قطبيه الأقصيين رواية داخليّة أو خارجيّة، أو كذلك رواية من "الداخل" وأخرى من "الخارج"، والواقع أنّ الرؤية "الخارجيّة" المحض، أي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تداخل من فكر البطل، الفاعل، لا توجد أبدا في حالة خام وإلا أدّت إلى اللامعقول»[1]وفي هذا إشارة إلى أهميّة التبئير الدّاخلي أو الرؤية الداخليّة، فبحسب "تودوروف"[2] لا يتعلق الأمر بتقابل الداخلي والخارجي، بل بدرجة حضور الخارجي، التي لا ينبغي أن تطغى على حضور الداخلي، لأنّ الرؤية الأكثر داخليّة، هي التي تقدّم أفكار الشخصيّة، فحين ترى الشخصيّة "من الداخل"، يؤدّي ذلك إلى "تبئير داخلي"، أو أن ترى في نسق رؤية كليّة شاملة، تنتج عنها رواية ذات "سارد عليم"، وهذه الرؤية في نسقها الكلي، ظهرت عند أصحاب الرواية التقليديّة، من أمثال الكاتب الإيطالي "بوكاتشي 1313-

---

[1] _ المرجع السّابق، ص52.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص53-54.

1375" في الديكاميرون، حيث يعرف فيها السّارد نوايا كلّ الشخصيّات، أمّا الرؤية الداخليّة فنجدها في الرواية الجديدة والأكثر معاصرة.

إنّ نمط الرؤية الذي يكون فيه السّارد عليما هو ما أطلق عليه "جيرار جنيت" مصطلح: "التبئير في الدرجة الصّفر(focalisation zéro)، يمثله المحكي الكلاسيكي، ويعدّ محكيّا غير مبأر[1] وبما أنّ وجوده شبه منعدم في رواية "اعترافات أسكرام"، فلن تكون ثمة ضرورة للوقوف عنده أثناء التعرّض لأنماط تبئير الأفضية المدينيّة، إنما سيتمّ تتبع رؤى السّارد تجاه ما يقوم بتبئيره من أفضية؛ بما فيها من أمكنة ومؤثثات وأشياء في حدود ما وسمة "جيرار جنيت" بـــ "التبئير الداخلي focalisation interne"، و" التبئير الخارجيfocalisation externe"

إنّ المتتبع لأحداث رواية "اعترافات أسكرام"، يقف عند نوعين من التبئير، أحدهما تبئير خارجي، والآخر تبئير داخلي، إلا أنّ التبئير الخارجي يطغى نوعا ما على نسبة حضور التبئير الداخلي، ويرجع هذا إلى الوضعيّة الحياديّة التي تتخذها الشخصيّات الفاعلة أو السّارد نفسه –كما رأينا– أو يعود بدرجة ما إلى طبيعة الموضوع الذي يشكّل محور التبئير.

2-1-التبئير الخارجي:

يرتكز هذا الصّنف من التبئير على تصوير الشخصيّات أو الأمكنة أو الأشياء تصويرا خارجيّا من قبل السّارد، يرى "جنيت" بأنّ في هذا الصّنف من التبئير «يتصرّف البطل أمامنا دون أن يسمح لنا أبدا بمعرفة أفكاره أو مشاعره [2]، لذا فـــ "التبئير الخارجي" يعدّ بمثابة« رؤية موضوعية خالصة لا تخصّ أحدا... وهو النّمط المحايد »[3].

وفي هذا الصّنف من التبئير لا تنفذ رؤية السّارد أو الشخصيّات إلى الجوانب

---

[1] _ جيرا جنيت: المنظور، ضمن: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص60.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ بيرنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيّات ومناهج، ص103.

الداخلية لموضوع التبئير، ولا تتعرّض بذلك إلى بواطن الأمور وخفاياها، وإن عمدت إلى تقديم مسهب لتفاصيل الحدث المبأر، فإنها مع ذلك تمارس تبئيرا حياديّا لا يتعدّى مستويات الرؤية الخارجية في حدود ما تلتقطه العين أو ينفذ إلى مكامن السّمع.

ونظرا إلى احتفاء رواية "اعترافات أسكرام" بالأفضية المدينيّة، تمّ تسخير جلّ الأحداث والأفعال السرديّة من خلال رؤى سارد شاهد، غير مشارك في الأحداث، لتصوير الأمكنة والأشياء، بالإضافة إلى عرض الأفكار والقضايا التي تتصارع جميعا في إطار الأفضية المدينيّة الكبرى، من هنا شكّلت المدن على اختلافها في الرّواية موضوعات رئيسيّة للتبئير، ومن ذلك ما ورد في هذا المثال من الرّواية:

« خرجت من البيت لأتقصّى الأمر ممّا سمع النّاس أو شاهدوه، وتوجّهت نحو السّاحة، فإذا هي أشبه بمغارة النّمل، وكان الناس جميعا ينظرون إلى جهة الجنوب، ويشيرون إلى خيوط سحاب أسود تظهر للعيان، وهو أمر غير مألوف، ولا يشبه الغيوم التي يسبقها عادة برق ورعد ورياح، ثمّ إنّ الطقس حارّ وليس هناك ما يبرّر سحابا كهذا، إنّه شيء غير اعتيادي، لم يفهم أحد شيئا ممّا حدث »[1].

تسعى شخصيّة السّارد –في هذا المثال من الرّواية–إلى تقصّي ما حدث في الفضاء الخارجي لمدينة "يوكوهاما" في اليابان، ويبدو من الوهلة الأولى أنّ السّارد القائم بفعل التبئير، شاهد الحدث دون أن يشارك فيه، ودون أن يقدّم شخصيّة أخرى لتأدية وظيفة التبئير نيابة عنه، لذا تحدّث السّارد بما شاهده مجرّد خروجه من البيت، فلم تتعدّ بذلك معرفته حدود ما يحدث أمام ناظريه، ويتجلى جهله بحيثيّات الحدث الحاصل على مستوى الفضاء الخارجي للمدينة، تبعا لما ورد في الجملتين الأولى والأخيرة من المقطع الرّوائي، ممّا استدعى قيام شخصيّة السّارد ذاتها بفعل التبئير عن طريق معاينة ما هو ماثل أمام بصرها، من دون القدرة على النفاذ إلى دواخل الموضوع المبأر، والتعرّف على أسباب الفوضى التي تشهدها المدينة، أو

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص564.

حتى التنبؤ بما ستؤول إليه حالها، وبالتالي فإنّ تبئيره لفضاء مدينة "يوكوهاما" لا يتجاوز الرؤية الخارجيّة، ومن ثمّ يمكن تصنيفه في إطار "التبئير الخارجي".

ويمكن الوقوف عند نمط آخر من أنماط تبئير موضوعة الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" دائما، أين يتمّ التداخل بين التبئيرين الخارجي، والداخلي، من خلال ربط تداعيات الحدث العالمي، بالحالة النفسيّة/ الدّاخليّة للشخصيّات الشاهدة على الأحداث، كما يتجلى في هذا المقطع من الرّواية:

« أذكر أنّ الليلة التي ترقب فيها العالم سقوط النيزك، كانت أشبه بالقيامة، إذ لم يعد الناس قادرين على متابعة صور الجسم الصّخري، وقد أصابته عديد الصّواريخ النوويّة التي أرسلت إليه من المحطة المشتركة بين روسيا والصين في شكل سهام حادّة، غير أن المأساة كانت في انفلات عدد منها وسقوطها في جزيرة غروينلاند، شمال كندا، حيث أدّت إلى انفجارات مهولة للكتل الثلجيّة، وتسببت في آلاف القتلى »[1].

تتجلى صور التبئير الخارجي لحدث سقوط النيزك، الذي شهده العالم بأسره، في نطاق ما رآه السّارد وشاهده عبر محطات الإرسال التلفزيونيّة، بحيث تعرض – على إثر ذلك– إلى جزئيات الحدث، انطلاقا من تتبّعه لمراحل الارتطام، وصولا إلى وقوفه على مخلفات الانفجار ونتائجه، غير أن التبئير الداخلي يتجلى من خلال ما أشارت إليه شخصيّة السّارد من الحالة النفسيّة التي رافقت الشخصيّات المترقبة ورافقته هو نفسه طوال فترة المراقبة، والتي مثّل لها بأحداث "القيامة" نظرا إلى هول المأساة وعظمة الحدث، وللقارئ هنا الدّور الرئيسي في الكشف عمّا ضمّنه السّارد من وراء استعماله لكلمة "القيامة" وإشارته إلى عدم قدرة الشخصيّات على مواصلة النظر إلى صور الارتطام بين النيزك والصّواريخ النوويّة، وإن كان كل هذا يشي بمظاهر الخوف والهلع وما يصاحبها من حالة الانقباض التي طغت على شعور الشخصيّات المشاهدة لفعل الارتطام.

---

[1] _ المصدر السّابق، ص31.

من هنا تكمن أهميّة تقسيم "جنيت" لأنماط التبئير، حيث تميّزت عن تقسيمات غيره –كما رأينا– على غرار تودوروف« بالحيويّة التي تختصّ بها هذه التبئيرات، من حيث أنها لا تختصّ بالنصّ، بمعنى أنّ التبئير الدّاخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي، والعكس بالعكس »[1].

ومن ثمّ تتجلى إمكانيّة المراوحة في المقطع السّردي الواحد بين تبئير الفضاء المديني تبئيرا خارجيّا، يكون فيه السّارد مجرّد شاهد، غير مشارك في الحدث، وبالتالي فإنه ينظر إلى الشيء المبأر نظرة تتوقف عند الحدود الخارجيّة فقط، إلا أن ذلك لا يمنعه –أحيانا– من استجلاء الجوانب الدّاخليّة لموضوع التبئير، عن طريق تنبؤه بالحالة الشعوريّة التي ترافق هذا الموضوع، مما يؤدّي إلى قيامه بفعل التبئير الدّاخلي، وإن كان إشارة وتلميحا فحسب، لا تصريحا– كما ورد في المثال السابق من الرّواية–، إلا أنّ هذا لا يمنع وجود مقاطع سرديّة يكون فيها التبئير في مستواه الدّاخلي، وأخرى يتداخل فيها كلا التبئيرين في آن واحد.

2-2- التبئير الدّاخلي:

يرى "جيرار جنيت" أنّ هذا الصّنف من التبئير نادرا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم، وفعلا، فإنّ مبدأ هذه الصيغة السرديّة نفسه يعني بدقّة أنّ هذه الشخصيّة البؤريّة لا توصف أبدا، ولا يشار إليها من الخارج، وأنّ أفكارها أو ملاحظاتها لا تحلّل أبدا بموضوعيّة من طرف السّارد [2].

ومع ذلك، يمكن أن يكون التبئير الداخلي ثابتا أو متغيّرا أو متعدّدا[3]، كما قد يظهر هذا الصّنف من التبئير مرفوقا بتعدّد في الأصوات ووجهات النظر، من دون التركيز على وصف الجوانب الخارجيّة، كما يمكن الوقوف عليه بشكل أقلّ في ما يعرف بالحوار الباطني بين السّارد ونفسه، لأنّ« التبئير لا يتحقق كاملا إلا في

---

[1] _ عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دت، ص145.

[2] _ جيرار جنيت: المنظور، ضمن: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص62.

[3] _ المرجع نفسه ، ص60.

المحكي بـــ"المونولوج الدّاخلي"، حيث تختزل الشخصيّة المركزية مطلقا إلى وضعيتها البؤريّة بمفردها ولا تستنتج بتاتا إلا منها»[1]، ومن أمثلة هذا النوع من التبئير، ما ورد على لسان شخصيّة السّارد "إليسيو" مخاطبا ذاته:

« هذه الشوارع مختلفة عن تلك التي تألف خطواتي، وتعرف متى أمرّ على الحانات الغارقة في العتمة، وتشعر مكتبة هافانا بوجودي، حيث ألامس الكتب النائمة في الرّفوف، ستتعب يا إليسيو كثيرا، كل شيء تغيّر، هل ما حدث في 11 سبتمبر ألقى بظلاله على هافانا فصارت أكثر انشراحا، أم أنّ السّفينة اختارت بوصلة أخرى»[2]. يواصل السّارد مشيرا إلى الحالة النفسيّة التي اجتاحته وهو يجوب شوارع هافانا:

«كنت أمشي، كأنني فاقد الوعي، أو كمن يبحث عن شيء افتقده أعواما»[3].

يتجاوز السّارد في تبئيره لفضاء مدينة "هافانا"، البعد الطوبوغرافي المباشر، الذي يتمظهر من خلاله البناء الهندسي للمدينة، باحثا عمّا تخفيه مرافقها (الشوارع، المكتبات) من دلالات تنمّ بشكل أو بآخر عن قدرة السّارد على استكناه ما خفي عن البصر، وما استعصى على الرؤية الخارجيّة كشفه، فعلى قدر محاولاته لتقصّي المجهول وإزاحة الغموض عمّا شهدته أوضاع المدينة من تغيير لم يعد يألفه هو نفسه، زادت رؤيته غموضا على الغموض، حيث كشف عن انشراح المدينة بعد غيابه، جرّاء ما عرفته من تغيير في مجرى السّفينة- هذا التغيير الذي جرى تبعا لتغيير توجهات البوصلة- دون أن يشير إلى طبيعة هذا التغيير، ممّا جعل رؤيته الدّاخليّة محفوفة بجملة من التساؤلات، من قبيل: كيف تغيّرت المدينة؟ وما هي الدّوافع أو الأسباب التي أدّت إلى هذا التغيير؟ وما هو الوضع الذي آلت إليه المدينة بعد هذا التغيير؟ ثمّ ما هي العوامل التي أدّت إلى طغيان المادّي واندثار الرّوحي في المدينة؟ وأيّ وجهة، إذن، اختارتها المدينة/ السّفينة بعد تغيير البوصلة القديمة

---

[1] _ المرجع السابق ، ص63.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص327.

[3] _ المصدر نفسه، ص328.

ببوصلة أخرى؟...

يستأثر السّارد عدم الإجابة عن هذه التساؤلات، مكتفيا بالتركيز على تبئير الجانب الرّوحي/ المعنوي للمدينة في علاقته بدواخل شعوره الباطني، مؤكّدا بذلك على العلاقة المتينة التي تربطه بالمدينة، والتي تتجاوز البعد المادّي/ الطوبوغرافي إلى بعد روحي يحاور الوعي الباطني ويخاطب النفس ويستهدف مكامن الشعور، وهو ما أطلق عليه "باختين" مصطلح "الحوار الدّاخلي" الذي « يندمج مع البنية اللفظية للخطاب في كليّتها؛ في كلّ طبقاتها السيميائيّة والتعبيريّة المجهولة غالبا» [1].

تندمج أوضاع المدينة بما فيها من مرافق عامّة وخاصّة مع رؤية الشخصيّة الداخليّة، ممّا يحدث تأثيرا وتأثرا متبادلان بينهما، يؤدّيان إلى أنسنة[*] المدينة، وهذا حين تعمد شخصيّة السّارد إلى جعل شوارع ومكتبة هافانا بمثابة إنسان يشعر، ويحسّ، ويألف، وينشرح، ويتغيّر متى أراد، كما يمكن له أن يختار طريقة التغيير أيضا، وهو إذ ذاك «يخضعها لعمليّة تفاعل حميمة مع الإنسان، لتحقق الدّور الإنساني الذي أسنده إليها حين طمح إلى تشكيلها تشكيلا إنسانيّا ذا ملامح محدّدة، وتعابير بيّنة »[2]، وهذا حين يعمد إلى تبئيرها تبئيرا داخليّا يتوافق مع الحالة النفسيّة التي تكبّدها قرابة عشرين عاما من الغياب، لذا فبمجرّد عودته أبدى تحسّرا على فضاء المدينة الذي لم يعد يألفه، ولم يبدي تضامنا معه.

يرى "ميشيل رايمون" أنّ لكل رواية صلة نسبيّة بالفضاء، فحتّى عندما يضرب الروائي عن الوصف، فإنّ الفضاء يكون،على كل حال، متضمّنا في المحكي، ويوضح ذلك من خلال أمثلة تطبيقيّة تتضمّن أماكن روائيّة أثيرة ليست مجرّد

---

[1]-Mikhaïl Bakhtine:Esthétique et théorie du roman, édition Gallimard, paris, 1978,p102.

[*]– المقصود بمصطلح "الأنسنة"، أو "أنسنة الأشياء"، هو أن يضفي المبدع صفاتا إنسانيّة على الأفضية، سواء الخارجيّ منها أم الدّاخليّة، وما يحيط بها من أشياء طبيعيّة أو مصطنعة، وذلك حين يعمد إلى تشكيلها تشكيلا إنسانيّا، ويجعلها كأيّ إنسان، تتحرّك وتحسّ، وتعبّر وتعاطف، وتقسون حسب الموقف الذي أنسنت من أجله، لمزيد من الاطلاع ينظر: مرشد أحمد:أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمان منيف، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، 2003، ص7.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

نظرات خاطفة تلقي بها الشخصيّة على مناظر بانوراميّة ساحرة، وإنّما هي أحلام هذه الشخصيّة وآمالها وانتظارها[1].

لذا يعمد السّارد في تبئيره للمدينة إلى أنسنة فضاءاتها، وهذا باستنطاقها عن طريق استقراء أوضاعها، وتشخيص مزاجها، الأمر الذي يفضي به إلى تبئيرها تبئيرا داخليّا، متجاوزا الأبعاد الخارجيّة، ومؤكّدا في الوقت ذاته بتبئير بواطن الفضاء ومحامله الدّلاليّة، بدلا من الاهتمام بتشخيص المرئي الذي لا يتعدّى حدود الرّؤية البصريّة لعوالم الفضاء الماديّة.

من هنا يبدو الاختلاف جليّا بين النموذج السّردي الذي وقفنا عنده في التبئير الخارجي الخالص، وبين هذا النموذج الذي يعمد فيه السّارد إلى تبئير الفضاء المديني تبئيرا داخليّا، ومكمن الاختلاف يتجسّد في التزام السّارد في النموذج الأوّل بالحياديّة التّامة والتقديم الموضوعي، دون إعطاء أحكام خارجة عن نطاق رؤيته، في حين تظهر نوعا من ذاتيّة السّارد عند قيامه بالتبئير الدّاخلي، على الرّغم من عدم مشاركته في الأحداث، وإن كان من الأنسب أن يسلّم فعل التبئير إلى شخصيّة شاركت في فعل التغيير الذي عرفته المدينة طوال فترة غيابه عنها.

أمّا فيما يخصّ التبئير الدّاخلي الذي تشترك فيه وجهات نظر متعدّدة في تبئيرها لموضوع واحد فأمثلته كثيرة في الرّواية، مقارنة بالتبئير الدّاخلي الحاصل بين الشخصيّة ووعيها الباطني، ما ورد في هذا المقطع من الرّواية:

«اجتمعنا، ولم يكن عددنا يزيد عن العشرين...قلت لهم"ليس أمامنا إلا أن نمشي في اتجاه تمنراست أو جانت"، ردّ عليّ منصور المقراوي بأنّ ذلك يعني العودة إلى الجحيم، وبعد نقاش، أخذ فيه رأي الجميع، قرّرنا أن نتّجه بمحاذاة "إن إيكر" كما اتفقنا، والأخرى تأخذ المسار المعاكس...فلم يكن بدّا سوى الأخذ بهذا الرّأي...كان همّنا أن نبتعد عن مكان التفجير والبحث عن سبل للنّجاة، وكلما ابتعدنا عن الموقع إلا وشعرنا وكأننا لم نتقدّم خطوة واحدة. إنها الصّحراء. ليس معنا ماء

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ضمن كتاب: الفضاء الرّوائي، ص ص63-65.

أو طعام،كنّا نقاوم في صمت »[1].

تولّى السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" مهمّة تأطير المواقف والرّؤى السرديّة، سواء ما تعلق منها بوجهة نظره الذاتيّة، أو ما تعلق بوجهات نظر الشخصيّات الأخرى الفاعلة في الأحداث، متّخذا إثر ذلك وضعيّات مختلفة، تختلف حسبها مستويات التبئير، لذا «اعتبر "تودوروف" أنّ قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصّته إلا من خلال الرّاوي» [2]، إلا أنّ ما يطبع تصوّرات هذا الأخير ورؤى الشخصيّات المشاركة في الأحداث، حرصها على التعريف بالفضاءات، وسبر أغوارها، والكشف عن خباياها، وكذا استبطان دلالاتها، والتي لا يمكن تبئيرها إلا عن طريق رؤية داخليّة، تتجلى من خلالها قضايا محوريّة عدّة، تختلف من فضاء إلى آخر، ومن شخصيّة إلى أخرى، بحيث تتولى هذه الأخيرة تشخيصها، وتعمل على الكشف عن الأفكار التي تروم الحياة المدينية تجسيدها في نطاق الفكرة العامّة التي رسمها لها الرّوائي، والتي يضطلع الخطاب السّردي بتصويرها، عبر مشاهد الرّواية وفصولها.

وانطلاقا ممّا قدّمه "جنيت" في سياق حديثه عن التبئير وفي نطاق ما أسماه بـــ« التعدّديّة الصّيغيّة التي يمكن أن تتقاطع أو تتناوب داخل السّرد، فإنّ هذا التعدّد يتيح للقارئ حريّة الحركة، كما يمكّنه من التفاعل المتنوّع مع الأبعاد الخارجيّة والدّاخليّة، سواء بالنسبة إلى الشخصيّات أم إلى السّارد» [3].

ونظرا لذلك تعدّدت طرق تبئير السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" للفضاء، وهذا تبعا لتعدّد أنماط تموضعاته، وما ينتج عنها من تعدّد أيضا في استعمال الضمائر، كما تتحدّد رؤية السّارد للفضاء المديني وفقا لمستويات حضوره، التي تنزاح –كما رأينا– عن الحضور المهيمن وعن التحكّم الكلي في السّرد، إلى توخّي

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص226.

[2] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص293.

[3] _ عمر عيلان: في مناهج تحليل لخطاب السّردي، ص145.

الحياديّة والعرض الموضوعي للأحداث على لسان الشخصيّات الفاعلة فيها، ممّا يسمح لها بالمشاركة في العمليّة السرديّة عن طريق تقديم نفسها بنفسها والتعبير عن مكامن شعورها ودواخلها النفسيّة –التي غالبا ما تقصر رؤية السّارد عن إدراكها– كما يتسنى لها إبداء وجهات نظرها المختلفة حول القضايا والأفكار التي يعالجها الحدث، دون تدخل أو ضغط من السّارد.

ومن ثمّ تتجلى رؤية السّارد في رواية "اعترافات أسكرام" ضمن نسق حيادي، تتفاعل فيه الرؤى المختلفة للشخصيات المتدخّلة في السّرد، إلا« أنّ هذه "الرؤية" وهذه التراتبيّة في نسق الشخصيّات قد تكون في نفس الوقت ضمنيّة عائمة، وغير مسنّنة من طرف النصّ (إنّ أهليّة القارئ وحدها تسمح له بالولوج إلى مجموع المفترضات الأخلاقيّة، الفلسفيّة، والسيّاسيّة التي تحكم هذه الشخصيّات)، ولكن أيضا مسنّنة بوجود مجموعة من الطرق الأسلوبيّة، يقوم النصّ بإبرازها[1]» ، وتوكل للسّارد مهمّة تنظيمها، كما ترجع له مهمّة ربط الأحداث، وتأطير الشخصيّات، من حيث ترتيب أدوارها في السّرد، ممّا يمنح الخطاب الرّوائي تعدّدا في وجهات النظر، يؤدّي بدوره إلى خلق نوع من الثراء والتنوّع في الأفكار والتوجّهات والقضايا التي تتصارع في إطار الفضاء المديني، الأمر الذي يسهم في تحرير الأصوات من هيمنة الصّوت الواحد للسّارد، الذي طالما تحكم في سرد أحداث الرّواية التقليديّة من بداية السّرد إلى نهايته.

وإلى القارئ أخيرا توكل مهمّة الكشف عن محامل السّياق الرؤيوي، وفكّ شفرات الأفعال والسّلوكات التي يتعمّد السّارد –في كثير من الأحيان– أثناء تبئيره للأفضية المدينيّة، الإشارة إليها أو حتى تجاوزها، بدلا من الوقوف عندها، والتّصريح بها مباشرة، تاركا للقارئ مهمّة إزاحة الغموض، وملئ الفراغات، واستبطان محامل الكلمات، واستجلاء دلالاتها، متيحا له فرصة المشاركة في العمليّة السرديّة، وهذه الفكرة غالبا ما تقود« مباشرة إلى مشكل مقروئيّة وغموض النصّ

---

[1] _ فيليب هامون: سيميولوجيّة الشخصيّات الرّوائيّة، ص60.

تتحدّد بالتطابق ما بين البطل وفضاء أخلاقي مثمّن يتعرّف عليه ويقبله » [1].

لذا يضطلع القارئ بدور بارز في العمليّة السرديّة، يتحدّد في مشروعيّة تقويمه لرؤى ووجهات نظر السّارد والشخصيّات المشاركة في الأحداث، كما يمتلك حريّة اختيار ما يتناسب ومقوّماته الفكريّة والثقافيّة والأخلاقيّة، ممّا يخوّله الحكم عليها، بتثمين بعضها، ورفض بعضها الآخر، وفي السياق ذاته يؤكّد "تودوروف" على قضيّة أخرى تتحدّد في كون« القارئ ليس مجبرا على التمسّك برؤية "خارجيّة"، وإنّما بوسعه أن يستنتج "داخلا" مختلفا شديد الاختلاف، فبإمكانه في هذا الصّدد ألا يقبل الأحكام الأخلاقيّة، أو الجماليّة النابعة من الرّؤية، وتاريخ الأدب حافل بأمثلة عديدة عن انقلاب القيم الذي يجعلنا نحترم "الأشرار"، ونحتقر "الأخيار" في عمل تخييلي بعيد عنّا بما فيه الكفاية» [2]، الأمر الذي يؤكّد فكرة مواكبة القارئ للتطوّرات التي تشهدها الأعمال الرّوائيّة الجديدة، بحيث يتخلى –أثناء قراءته للنصّ الرّوائي– عن الخضوع للمفاهيم الخارجيّة التي اكتسبها في الواقع المرجعي، ويندمج اندماجا كليّا مع ما يمليه النّسق التخيلي للسّرد، وينأى بذلك عن إعطاء أحكام مرجعيّة خارجة عن حدود النصّ الرّوائي، كما مثّل لها "تودوروف" بالأحكام الأخلاقيّة التي تمجّد الخير وتنبذ الشرّ، مستعيضا عنها بتوجيه رؤيته التقويميّة توجيها مصوّبا نحو العوالم الدّاخليّة للنصّ، التي قد تؤدّي في أغلب الأحيان إلى خرق أفق توقّع القارئ، وانقلاب القيم، كما رأينا في المثال السّابق الذي أورده "تودوروف" مؤكّدا بذلك حضور القارئ كعنصر فاعل في العمليّة السرديّة، إلى جانب السّارد والشخصيّات الأخرى المشاركة في بناء الأحداث وتطويرها، والتي تسهم جميعا في التأكيد على الطّابع التخييلي الذي يسم العمل الرّوائي.

---

[1] _ المرجع السابق، ص60.

[2] _ تودوروف: الشعريّة، ص55

ثانيا: الفضاء المديني وتقنيّات الوصف:

تمهيد:

يعدّ الوصف في الرّواية، بتقنيّاته المختلفة، من بين الطرق الجوهريّة التي يتمظهر من خلالها الفضاء الرّوائي، والتي بفضلها يمكن تشخيص أنساقه البنائيّة في علاقته بالمكوّنات السرديّة الأخرى، وهذا ما يفسّر إقبال النقّاد والباحثين على دراسته من جوانبه المتعدّدة، سعيا منهم لتحديد الوظائف الجوهريّة التي ينهض بها الفضاء الرّوائي عن طريق الوصف، ومن هذه الرّؤية ينطلق "رولان بورنوف" و"ريال أويلي" في معالجتهما لموضوع الوصف كأحد المعضلات التي تطال الفضاء الرّوائي، من خلال طرح مسألة جوهريّة، تظل مثار جدال حول« كيفيّة التوفيق بين متطلّبات الوصف ومتطلبات السّرد، كما يثيران سؤالا أكثر جذريّة: لماذا نصف؟»[1].

ومن هذا التساؤل الأخير، يعرض الباحثان تصوّرهما الخاصّ تجاه الوصف وموقعه من الرّواية، مشيرين في الوقت ذاته إلى الطرق غير المجدية التي كان يوظّف بها الوصف في الرّواية التقليديّة وتحديدا لدى "بلزاك"، الذي آخذه النقّاد على إثقال رواياته بعدد لا حصر له من الأوصاف، لأنّ« القارئ يعتبر هذه الأوصاف في معظم الأحيان، عناصر زائدة، وإن تحمّلها فعلى مضض في أحسن الأحوال، فلا يروق للقارئ أن يرى الوصف مجانيّا، بل يريده على عكس ذلك، متّصلا بالقصّة حتى وإن لم يكن سوى ديكورا لها »[2].

من هنا يشكّل الوصف قضيّة جوهريّة، تطرح كلما طرح موضوع الفضاء الرّوائي، وتشكّل –في حدّ ذاتها– إلى جانب الفضاء إشكاليّة تنوط الجهود النقديّة معاينتها، وضبط حدودها المفهوميّة والوظيفيّة، خصوصا، في إطار العلاقة التي تربط الوصف بالقارئ من زاوية، وبالمرجع من زاوية أخرى.

---

[1] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ضمن، الفضاء الرّوائي لجماعة من الباحثين: ص103.

[2] _ المرجع نفسه، ص104.

يوافق" رايمون" ما ذهب إليه كلّ من "بورنوف" و"أويلي"، في اعتبار أنّ الوصف هو« القضيّة الجماليّة في عصرنا الحاضر، والتي تعدّ مشكلة قائمة الذات»[1]، ولعل مكمن الإشكال وجوهر المعضلة كامن في اقتران« الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كلّ الحرص على نقل المنظور الخارجي أدقّ نقل، وارتباط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي»[2] للواقع، كما بدا ذلك عند أصحاب الرّواية الواقعيّة، حين عمدوا إلى إسقاط الفضاء المرجعي بما يحمله من أشياء ومؤثثات وما يعبّر عنه من تقاليد وأعراف كذلك، على الفضاء الرّوائي من خلال تقنيّة الوصف، التي تثقل الرواية بوابل من الأوصاف –كما تقدّم– بدلا من أن تستثمر هذه الأوصاف لتفعيل الجانب التخييلي، وتتيح فرص الاندماج في مسار السّرد إلى جانب المكوّنات البنائيّة الأخرى.

إلاّ أنّ المفهوم شهد نقلة نوعيّة مرورا بتحوّله من مجرّد الوصف التقليدي للديكور أو الأشياء الخارجية إلى دخوله العالم الداخلي للرواية كمكوّن بنائي أساسي كغيره من المكونات الروائية الأخرى«حيث تطوّر بالمعنى الذي لم يعد معه مجرد عنصر تكميلي مقحم، بل أضحى حضورا كاملا في النصّ الرّوائي... وذلك إلى الحدّ الذي يجعلنا نقول بأنّ الفضاء هو أحد العلامات المميّزة للكتابة الرّوائيّة الجديدة، أيّة كتابة روائيّة تريد لنفسها أن تكون جديدة »[3]. كما يرى "بورنوف"[4] – في السّياق ذاته– أنّ تحولات كثيرة قد طرأت على مفهوم الوصف ومفهوم الفضاء الروائي منذ القرن التاسع عشر[*]، بعد أن كان وصف الأمكنة في روايات القرن

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ضمن كتاب: الفضاء الرّوائي لجماعة من الباحثين، ص44.

[2] _ سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية، ص80.

[3] _ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص60.

[4] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء،ضمن الفضاء الروائي لجماعة من الباحثين، مرجع سابق،ص104.

[*] –أدب القرن التاسع عشر في فنّ الرواية ليس إلا مجموعة من التجارب تبدأ بستندال وتنتهي بإميل زولا مارّة بفلوبير وبلزاك والكتّاب الروس، هدفها الأساسي محاولة البلوغ بفنّ الرواية إلى حدّ الكمال من ناحية البناء الفني

السابع عشر وصفا مجانيا زائدا ومثقلا للرواية.

من هنا صار « استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرّد الإشارة إلى مكان من الأمكنة. إنّ الفضاء يخلق نظاما داخل النصّ، مهما بدا، في الغالب كأنّه انعكاس لخارج عن النصّ يدّعي تصويره. بمعنى أنّ دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصيّة»[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ الفضاء صار عنصرا أساسيا من العناصر البنائيّة في الرواية، يتنوع حضوره بتنوع الأحداث ومواقف الشخصيات وكذا بنوعيّة العلاقة التي تربطه بالسّرد.

من هذا المنطلق، تطرح الرّواية الجديدة إشكاليّة أخرى حول نوعيّة العلاقة التي تربط الوصف بالسّرد، والتي تعدّ« أمرا بالغ التعقيد، فالوصف في هذه الرّواية يكاد لا يتميّز في وضوح عن السّرد... خلافا للمنظور التقليدي الذي يعارض بين الاثنين، وقد لفت جيرار جنيت إلى التّداخل العميق الذي يقوم بين هذين العنصرين»[2]، إلا أنّ –بحسب رأي جيرار جنيت–« الفرق الأكثر دلالة، لربّما كان هو أنّ السّرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه، على إعادة السّيرورة الزمنيّة للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف ملزما، في نطاق العنصر المتتابع، بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان» [3].

وإذا كانت مقاطع السّرد تستمدّ خصوصيّتها التركيبيّة من خلال علاقتها بمقاطع سرديّة أخرى من الرّواية، في حين تميّز المقاطع الوصفيّة من خلال استقلاليّة وحداتها وخصوصيّة تكوينها الفرديّة[4]، فإنّ هذا ما يفسّر طغيان سمتيّ الحركيّة

في مختلف الاتجاهات... وكانت الثورة الكبرى التي بدأت في نهاية القرن التاسع عشر واستمرّت حتّى نهاية الحرب العالمية الثانية (أطلق عليها تسمية: مدرسة تيار الوعي)، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسان اللاّوعي، فانتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل، حيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلي. لمزيد من الاطلاع ينظر: آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ص8– 10.

[1] _ ج. ب.كولدنستين: الفضاء الروائي، ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين، ص20.

[2] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص97.

[3] _ جيرار جنيت: حدود السّرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص78.

[4] _ سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية،ص76.

والثبات على الأحداث الرّوائيّة، حيث إنّ« الصّورة السرديّة هي التي تعرض الأشياء متحرّكة، أمّا الصّورة الوصفيّة فهي التي تعرض الأشياء في سكونها »[1]، إلا أنّ سمة الثبات التي تلحق بالمقاطع الوصفيّة لا تعني فصل هذه الأخيرة عن سيرورة السّرد، بقدر ما تجعلها عاملا مساعدا للسّرد في تجسيد أحداثه، وتقديم فضاءاته الرّوائيّة التي تسهم في تأطير الأحداث، وتنزاح بها في الوقت نفسه عن اعتبار الدّيكور عنصرا زائدا، منفردا بذاته عن المجرى السّردي العامّ للأحداث ومنفصلا عن المكوّنات السرديّة الأخرى.

ممّا سبق، إذا كانت وظيفة الوصف في الرّواية التقليديّة، تحصر في وصف المكان الذي يدور فيه الحدث، وتحديد مجاله الزماني ووصف الشخصيّات الفاعلة في مجاله، إضافة إلى وظيفة «ذات طابع تزييني بمعنى ما...فالوصف المتسع والمفصّل يتبدّى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السّرد، ويكون له دور جمالي خالص...أمّا الوظيفة الكبرى الثانية للوصف، والأكثر بروزا اليوم ذات طبيعة تفسيريّة ورمزيّة في نفس الوقت... هكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكيّة، إذ يصبح عنصرا أساسيّا في العرض»[2] من هنا صار الوصف في الرّواية الجديدة عنصرا بنائيّا مشاركا في تحديد خلفية الحدث ووتيرة السّرد، حيث بإمكان المقاطع الوصفيّة أن تعمد إلى إيقاف حركيّة الزّمن، لتبئير فضاء مكاني معيّن، وللتمكين من الوقوف على كنهه، والكشف عن طبيعته المضمرة، فللوصف إذن فاعليّة تقديم الحدث، أو تأخيره وتجميده، وإذا كان من الممكن العثور على مقاطع وصفيّة خالصة، فإنّه من غير الممكن العثور على مقاطع سرديّة خالية من الوصف، يؤكد على ذلك "جنيت" بقوله:« تشير هذه الحالة لطبيعة العلاقة التي تربط بين الوظيفتين الاثنتين في أغلبيّة النصوص الأدبيّة: يمكن أن يدرك الوصف باستقلاليّة عن السّرد، لكن لا يمكن أن نجد السّرد في حالة مستقلّة عنه، إنّ السّرد لا يمكن أن يوجد دون وصف، لكن هذه التبعيّة لا تعيقه ليلعب

---

[1] _ المرجع السابق، ص83.

[2] _ جيرار جنيت: حدود السّرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص77.

باستمرار الدّور الأوّل »[1].

من هنا يعدّ الوصف عنصرا فعّالا للسّرد، ولكن« بمقدار ما يكون الوصف نافعا في السّرد، مطوّرا للحدث... بمقدار ما يكون مؤذيا للسّرد إذا تجاوز الحدّ »[2] الذي يجعله يتحوّل إلى إطناب زائد، وحشو غير مبرّر، يصرف القارئ عنه، ويدعو إلى القفز عليه وتجاوزه نحو الأحداث والمواقف المتطوّرة على طول السّياق السّردي.

شاع تموضع المقطع الوصفي في الرّواية التقليديّة، وفي« القصّ الواقعي خصوصا، أن يستهل بعبارات تعلن بدايته، وقد تختمه أخرى تنبئ بنهايته» [3]، ممّا يجعل الوصف محكوما بضوابط وقوانين تحدّ ممن حريّته وحركته، وبالتالي تمنع انصهاره مع السّياق السّردي العامّ، وتمنع إمكانيّة اندماجه مع المكوّنات البنائيّة الأخرى، الأمر الذي جعله يحتل في الرّواية التقليديّة موقعا ذيليّا مهمّشا، له ضوابط وأنساق معياريّة لا يمكنه تجاوزها إلى أدوار فاعلة تتخطّى الأوصاف الجامدة اللصيقة به.

إلى أن أصبح « من الشائع، منذ بلزاك اعتبار الدّيكور خالقا للشخصيّة، يوثر فيها ويشكّلها، ليصبح الفضاء منذئذ جزءا من طرائق التمييز، التي كان في السّابق موضوعا لها»[4]، ومن هنا بدأ الوصف بالتحرّر تدريجيّا من الخضوع للضوابط الوصفيّة المرجعيّة التي تعزله عن مدارات السّرد التخييليّة، على إثر تحرّر الفضاء منها، وهذا بعد أن كان شكل الفضاء «في الرّواية الكلاسيكيّة فضاء متجانسا على الدّوام، يجري تحديده رويدا رويدا، بواسطة التجاورات، إلا أنّ الفضاء عند روب غرييه، يندمج قطعة قطعة مع عمليّة الكتابة »[5].

---

(1)-Gérard Genette: Figures II, édition du seuil, France,1969 , p57.

(2) _ عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)، ص295.

(3) _ محمد نجيب العمامي: في الوصف، بين النظريّة والنصّ السّردي، ط1، دار محمّد علي للنشر، تونس، 2005، ص63.

(4) _ كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص ص33-34.

(5) _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ص68.

وفي هذا السياق يرى "ميشيل رايمون" [1]عودة الوصف المنظم إلى الظهور في الرّواية الجديدة، جرّاء التأثر بنموذج السينما، واكتساحه لعالم الرّواية، بحيث لم يعد في إمكان كاتب الرّواية الجديدة أن يقوم بالحكي دون أن يظهر في الوقت نفسه الأشياء، وقد يبلغ الأمر إلى الاستعاضة عن الحكي لإظهار هذه الأشياء.

ولهذه القفزة النوعيّة التي غيّرت مجرى الوصف- إثر تغيّر النظرة تجاه الفضاء، وقضيّة التباسه بالواقع المرجعي- ما جعل "رولان بورنوف" يلاحظ بأنّ الفضاء – من خلال الوصف- يتعدّى مجرّد كونه «مجموع أمكنة موصوفة، إنّ تشخيص الفضاء لهو أبعد من أن يكون مجرّد ضرب من الزخرفة المكمّلة، مهمتها أن تعطي لجودة الدّيكور التخييلي الطابع التصويري اللازم، بل إنّ هذا التشخيص لمرتبط بدوره ارتباطا وثيقا باشتغال الأثر الرّوائي»[2]، من زاوية أنّ تشخيص الفضاء الرّوائي لا يتمّ بمنأى عن المكوّنات السرديّة الأخرى التي يطالها قدر ما من ذلك التشخيص، بحكم علاقتها وتلاحمها بمكوّن الفضاء الذي غالبا ما يكون مؤطّرا لتحرّكاها وأفعالها، ممّا يزيل عنه صفة حضوره المجّانيّة في المقاطع الوصفيّة، بحيث لا يقصد الوصف لذاته، بل لعلاقته مع مكوّنات الحكي بمجملها.

ممّا تقدّم، أضحى من الضروري التعرّف على الوظائف التي ينهض بها الوصف لأنّ «دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا بدّ وأن تعود في جوهرها، إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمّة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفيّة في الإقتصاد العامّ للسّرد»[3] وتبعا أيضا لما تفرضه طبيعة تمظهر الفضاء في الرّواية-، كونه يعدّ عنصرا حيويّا فاعلا في مسار الأحداث، كما يؤثر بشكل ما على وتيرة السّرد، تبعا لكون الفضاء يمارس بدوره« تأثيرا على إيقاع الرّواية»[4]، من هنا تتجلى الوظيفة الإيقاعيّة التي تجعل« إيقاع الوصف على وجه

---

[1] _ المرجع السابق، ص54.

[2] _ كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص41.

[3] _ جيرار جنيت: حدود السّرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص76.

[4] _ كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص38.

التخصيص، يعتبر الوسيلة لاندماج الوصف في مجموع المحكي، ذلك لأنّ إيقاع الجملة، أو إيقاع النصّ برمّته يوحي بالضجيج أو الصّمت، كإيحائه بالسّرعة أو البطء، والتوقف المتكرّر عند عنصر من العناصر التي تكوّن الوصف، أو الإتيان فيه بإشارات سريعة أو حذفيّة، أمران يخلقان، بمناوبتهما بين السّكون والحركة، أشبه بتنفس يضفي حركيّة على هذا الوصف»[1].

وإنّ كلّ هذه التحوّلات في فهم أنساق اشتغال الوصف في الرّواية تدلّ على التطوّر الملحوظ الذي عرفه الدّرس النقدي في كشفه عن تمفصلات المقاطع الوصفيّة، بدءا بتصحيح المفاهيم التي طالما التصقت بالوصف في الرّواية التقليديّة، إلى النزوع نحو تحديد أدقّ له كعنصر متداخل مع السّرد عموما، وذلك بالوقوف عند جوانب اشتغال الفضاء الرّوائي في اندماجه مع مجمل المكوّنات السرديّة في الرّواية، وما يتخلل هذا الاشتغال الفضائي من وظائف بنائيّة وأسلوبيّة ينهض بها الوصف في السّياق السّردي العامّ للرّواية، مساعدا الفضاء على ممارسة دوره التأطيري في تقديم الأحداث، وتوجيه الرؤى السرديّة، وتحديد وتيرة السّرد الإيقاعيّة.

من هنا، يتمظهر الوصف كوسيلة تساهم في خلق إيقاع ما في السّرد، بتراوحه بين عدّة تمفصلات تجعله يتموضع أحيانا في مقطع يمنح القارئ استراحة بين الأحداث، أو يثير لديه عنصري التشويق والتّرقب بعد توقف الحدث في لحظة حرجة، كما يمكن للمقطع الوصفي أن يضطلع بوظيفة الإعلان أو التنبؤ بالحدث، موسّعا نطاق المنظورات السرديّة تارة، وفاسحا المجال للتراكيب الرّمزيّة تارة أخرى، كما تنضاف إليه وظيفة تشكيليّة، تجعل القارئ يرى ويلاحظ بشكل مباشر ما يعرض أمامه[2].

وزيادة على هذه الوظائف المنوطة بالوصف في تشخيص الفضاء الرّوائي،

---

[1] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص103.

[2] _ المرجع نفسه، ص103.

يرى كولدنستين[1]أنّ تشخيص الفضاء يتمّ تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الرّوائي، فقد يكون الوصف بانوراميّا، أو أفقيّا، أو عموديّا (كأن ينظر الرّاوي بعينيّ ملاحظ حواليه، ملتقطا المحدّدات والجزئيّات، من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل)، وقد يكون وصفا سكونيّا متنقلا بحسب ثبات نظرة الشخصيّة أو حركيّتها، كما قد يقتصر على شبكة من الجزئيّات الفضائيّة ومن ناحية أخرى يمكن للوصف أن يكون أشبه بعمليّات ضبط الصورة، على هيئة رسم منظوري، تتضح فيه مقدّمة الخشبة، في جلاء، فيما تظل الخلفيّة مموّهة.

عموما، يتخذ« الوصف جميع الصّيغ التنظيميّة التي تمنح الفضاء الموصوف نغميّته وتسعف الرّوائي على أن يسند للفضائيّة الوظيفة التي يختارها لها داخل الرّواية»[2]انطلاقا من طرائق الوصف التي عرضها "كولدنستين" يمكن –من خلالها– استنباط تقنيّاته أيضا، كما يتسنى الوقوف عند أشكاله المتعدّدة، التي يمكن حصرها ضمن شكلين أسلوبيين رئيسيين، تعرضت إليهما الناقدة "سيزا قاسم"، حين قامت بتصنيف الوصف إلى« مجموعتين من التراكيب اللغويّة، المجموعة الأولى تشتمل قائمة المفردات التي تنتمي إلى مواصفات الموصوف ثم تسند إلى هذه المواصفات مجموعة من التراكيب، شارحة موضّحة تفسّر وتجسّد الشيء، وهي في نفس الوقت تستخدم كمحامل لدلالة أبعد من الوصف المباشر للأشياء، وتربط عن طريق التشبيه والاستعارة المقطع الوصفي بالحدث وبالشخصيّة، وبذلك يكتمل الوصفي الجمالي ويصبح وحدة متجانسة مع نفسها ومع النصّ الرّوائي في جملته »[3]، وبتركيز الباحثة على المجموعة الثانيّة التي تشتغل ضمنها تقنيّة الوصف، كونها تعدّ أقرب إلى التجانس والكمال الوصفي والجمالي، كما تشتغل على المستوى الدّاخلي الدّلالي المشخّص لجزئيّات الفضاء ورؤى الشخصيّة على السّواء، على خلاف المجموعة الأولى أو الصّنف الأوّل الذي يقتصر على العرض الوصفي

---

[1] _ كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص32.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية،ص 97.

المباشر، السّطحي، والخارجي، ومن جهة أخرى نجد كلا من الباحثين"بورنوف" و"أويلي"، يدعوان إلى تمثل ذلك الوصف التشخيصي الدّاخلي، لأنّ الوصف الخارجي السّطحي، أو كما يعرف في اصطلاحهما بـــ« الرؤية المجرّدة التي تترك الأشياء في أماكنها من دون المساس بها، تقضي بالتخلي عن التجسيم... الذي يفيد أنّ العالم برمّته انعكاس للشخصيّة»[1]، وذلك حين تصير المقاطع الوصفيّة ومن ورائها الجزئيّات الفضائيّة ذات أثر فاعل ومؤثر في الشخصيّة، تتجلى في بواطن وعيها الباطني، وتتمظهر غالبا من خلال سلوكها وانفعالاتها المختلفة ورؤيتها الخاصّة لما يحيط بها.

وتأسيسا على ما سبق، سيتمّ الوقوف عند الوظائف التي يضطلع بها الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام"، من خلال استجلاء طرائق وتقنيّات اشتغاله في السّياقات السرديّة عموما والوصفيّة على وجه الخصوص، وما ينتج عنه في الأخير من علاقات، تزداد انفصالا وتباعدا، أو تشابكا وتعقيدا مع مكوّنات السّرد وعناصره البنائيّة المختلفة.

1- من الوصف التشكيلي الثابت إلى الوصف السينمائي المتحرّك:

تنزاح رواية "اعترافات أسكرام" عن التقنيّات التقليديّة في طرق تشكيل بنائها السّردي الداخلي، لتخلق بذلك عملا سرديّا جديدا يعتمد على التجريب في انتقاء طرق العرض السّردية لمجمل الأحداث والعناصر البنائيّة الفاعلة التي يؤطرها الفضاء المديني، لذا يعتمد عز الدّين ميهوبي في عرض الفضاء المؤطّر على تقنيّة لا مناصّ من توظيفها، وإن عرفت في رواية "اعترافات أسكرام" طرائق تشكلها تغيّرا ملحوظا عمّا كانت عليه في الرّواية التقليديّة، حيث ما إذا« أراد المؤلّف ذكر الفضاء الذي يتحرّك فيه أبطاله، لزمه أن يلجأ بالضرورة إلى الوصف، وأن يوقف بالتالي مجرى محكيّه، ولو لوقت وجيز »[2]، وللوصف في رواية "اعترافات أسكرام" تقنيتان رئيسيتان، تخضعان عموما للنسق التجريبي الذي أصبح سمة من

---

[1] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص109.

[2] _ ج-ب كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص25.

سمات الرّواية الجديدة في تجاوزها وتمرّدها على الأشكال التقليديّة.

إحدى هذه التقنيّات الوصفيّة تتمثل في تقنيّة "الوصف التشكيلي المجرّد"، وإن كان حضورها في رواية "اعترافات أسكرام" يعدّ حضورا ثانويّا مقارنة بتقنيّة "الوصف الدّاخلي المشخّص".

يطلق "ميشيل رايمون" على "الوصف التشكيلي "مصطلح« "الوصف اللوحة"، حيث يكون فيه المشهد برمّته كأنه رسم من الرّسوم»[1]، وفي هذا إشارة إلى إفادة الرّواية الجديدة من تقنيّات الفن التشكيلي في تصويرها للفضاء كما يؤكّد ذلك "بورنوف" بقوله: « إنّ الوصف يفيد من اتجاهات أخرى كفن الرّسم، ويستعمل طرائقه»[2]، لذا تقوم تقنيّة "الوصف التشكيلي الثابت" على تصوير الفضاء، أو جزئيات منه تصويرا خارجيا سطحيّا، وإن كان مفصّلا دقيقا، فهو قائم بذاته، لا يندمج مع الشخصيّة أو الزمن أو الحدث، كما لا يحمل المقطع الوصفي هنا أيّ إشارات تضمينيّة توحي باندماجه مع مكوّنات الحكي، خصوصا مع رؤية الشخصيّة وحالاتها الباطنيّة، ممّا يجعله تصويرا وصفيّا محدودا، ضيّقا، لا يتعدّى الجوانب الخارجيّة، حيث يسهل على القارئ التعرّف عليه من الوهلة الأولى، وهذا النّوع من الوصف« يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي، ويقدّمها للعين، فيمكن القول إنّه لون من التصوير، ولكن التصوير بمفهومه الضيّق، يخاطب العين أي النظر ويمثّل الأشكال والألوان والظلال» [3].

إلا أنّه يمكن لهذه التقنيّة الوصفيّة أن ترصد«تنقلات البصر، وتدخل في الوصف عنصرا حركيّا، بتمكينها من "التنقل" خلال الفضاء، واستكشافه في اتجاهات كثيرة»[4]، وذلك ما يضفي على الوصف طابع الحركيّة والحيويّة حتى وإن بدا الفضاء الموصوف ثابتا كلوحة تشكيليّة، لأنّ أبعاده تبقى جليّة أمام رؤية الشخصيّات

---

[1] _ ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ص49.

[2] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص111.

[3] _ سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص79.

[4] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص100.

المتحرّكة حوله، فيبدو متحرّكا ومتغيّرا بحسب زاوية الرؤية، في حين أنه ثابت مجرّد من أيّ تفاعل قد يشخّص علاقته مع أحد العناصر السرديّة، ويمكن الوقوف على هذه التقنيّة الوصفيّة في رواية "اعترافات أسكرام" –بصنفيها المختلفين– من خلال المثالين التاليين:

المثال الأوّل:« لا بأس إن وصفت لكم تام سيتي، فهي مدينة واسعة الشوارع، وعالية الأبراج، ويطبعها اللون الأزرق، حتى أطلقوا عليها اسم المدينة الزرقاء»[1].

المثال الثاني: «دخلت المغارة الثانية، ففي مدخلها كثير من أكياس الرّمل في جانبيها، وركنت ثلاث سيّارات جيب مجهزة بمدافع، وإذا هي لا تختلف عن مباني الأزقة الضيّقة، حيث يتجه رتل المجاهدين نحو الأسفل عبر سلّم إسمنتي، ثمّ تتفرّع عنه ثلاثة أروقة، ينفتح كل واحد على غرف صغيرة يصل ارتفاعها إلى مترين أو أكثر، بعضها استخدم كمخازن للسّلاح الخفيف، وبعضها فيه صناديق معدنيّة كبيرة، وبعضها الآخر فرش فيه سجّاد، وفي نهاية الرّواق يتجه سلم آخر نحو الأعلى وينعطف يمينا ثمّ يسارا، وتظهر ردهة كبيرة ومصاعد آليّة محكومة بأعمدة طويلة، وشهد المكان حركة كبيرة للمجاهدين، وكأنه خليّة نحل... ومصابيح مضيئة في الزوايا باستخدام الطاقة المائيّة، ومكبّر صوت»[2].

يبدو الفضاء الموصوف –على لسان السّارد، ومن خلال منظوره الخاصّ– في المقطع الوصفي الأوّل، بمثابة لوحة تشكيليّة، محدّدة الإطار، شاخصة المعالم أمام رؤية السّارد، الذي استطاع التعبير عنها في كليتها من خلال نسقها الصّوري العامّ، كما تمكّن من الكشف عن خصائصها التشكيليّة الجليّة أمام رؤيته البصريّة، بكلّ يسر –يضاهيه اليسر الذي يجده القارئ في القبض على المواصفات الكليّة/ الجوهريّة للفضاء الموصوف– بحيث بدأ السّارد بتحديد الشكل (الشوارع/ الأبراج)، ثمّ انتقل إلى وصف الحجم (الاتساع)، والارتفاع (العلوّ)، وبعد ذلك انتقل إلى تحديد اللون الغالب على اللوحة/ الفضاء المديني (اللون الأزرق).

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص28.

[2] _ المصدر نفسه، ص460.

من هنا، يعتمد الوصف في هذا المقطع بشكل كلّي على نقل المشاهد (المتأمّل) لخصائص الفضاء المديني نقلا حياديّا لا يركن إلى إضفاء أحاسيس ورؤى ذاتيّة حول الفضاء الموصوف، وكأنّما السّارد هنا بصدد التعبير عن لوحة رسمها فنان تشكيلي، تعبيرا يتوقف عند الأبعاد الهندسيّة والحدود الصّوريّة أو المرئيّة الثابتة، كما تظهرها اللوحة، وكما ترصدها الرؤية الثابتة أيضا، ومنه، يمكن القول إنّ الوصف في هذا المقطع يعدّ وصفا تشكيليّا، تصويريّا مجرّدا لا يتعدّى الحدود الهندسيّة لإطار اللوحة/ الفضاء المديني الموصوف.

وبخلاف ما أسفرت عنه تقنيّة الوصف التشكيلي في المقطع الوصفي الأوّل من الرّواية، من تصوير فضائي ثابت عن رؤية بصريّة ثابتة أيضا، ينهض المقطع الوصفي في المثال الثاني على وصف فضائي تنقله رؤية بصريّة متحرّكة، بحيث عمد "عز الدّين ميهوبي" إلى إثراء تقنيّة الوصف التشكيلي بنموذج تصويري «يعتني بتسجيل الأشكال والألوان والأصوات والأبعاد وجميع "الجزئيّات" تسجيلا دقيقا، بما يوهم بوجود الدّيكور المصوّر في الرّواية وجودا حقيقيّا »[1]، كما ورد بالتحديد في وصف السّارد لمغارات "تورا بورا" في أفغانستان، حيث رصدت تنقلاته البصريّة في المغارة أكبر قدر ممكن من جزئيّات الفضاء، تجعل القارئ يتوهّم وجوده كفضاء حقيقي مشخّص أمامه، جزءا بجزء، ممّا يمنحه طابعا صوريّا متحرّكا، إذ لا يلبث القارئ أن يتعرّف على جزء من مؤثثاته، حتى يتلاشى هذا الجزء مفسحا المجال لتقدّم جزء آخر، وهكذا، إلا أنّ وصف هذه الجزئيّات الفضائيّة كلها في آن واحد، ودفعة واحدة، يتمّ عن طريق تحرّكات السّارد البصريّة في الفضاء، لا عن طريق تحرّك الفضاء نفسه، إذ بمجرّد أن يدخل السّارد المغارة، حتى يبدأ بوصف أكياس الرّمل المصطفّة إلى جانب سيّارات الجيب الرّاكنة والمجهّزة بمدافع، ثمّ يصف ممرّات المغارة الضيّقة، فاسحا المجال لتحرّكاته البصريّة، التي رصدت سلّما إسمنتيا متجها نحو الأسفل، تتفرّع منه أروقة ثلاثة، يضمّ كلّ رواق منها غرفا صغيرة، يبلغ ارتفاع كل واحدة منها مترين أو أكثر...إلى آخر الجزئيّات الفضائيّة

---

[1] _ ج–ب كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص28.

المكوّنة لديكور الفضاء الموصوف.

من ثمّ، يتمظهر المقطع الوصفي الأوّل في شكل لوحة تشكيليّة تستمدّ من مفردات البساطة والاتساق والمباشرة –في أشكالها وألوانها– خصوصيّتها الجماليّة، التي تعكس جانبا من سمات الفنون الجميلة، لأنّ« الرّواية كلّ مترابط لا يمكن الفصل بين أجزائه، مثلها في ذلك مثل الصّورة أو القطعة الموسيقيّة »[1]، بحيث إذا استثمر منها "عز الدّين ميهوبي" خصائص التّرابط والتلاحم بين عناصرها في نصّه الرّوائي، الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التجريب –كما تقدّم– كغيره من كتّاب الرّواية الجديدة الذين يطبعون رواياتهم بطابع تجريبي يناهض ما هو مألوف في الرّواية التقليديّة، خصوصا ما تعلق بفكرة التقيّد بقوانين الجنس الرّوائي، دون غيره من الأجناس الأخرى، لذا اهتمّ "عز الدّين ميهوبي" –في روايته– بتكسير هذه القاعدة، وفسح المجال أمام الفنون الأخرى، لإسقاط خصائصها وتقنيّاتها في شكل تتداخل فيه مع خصائص وتقنيّات النصّ السّردي، خصوصا تلك الفنون التي تحتفي بالصّورة، سواء أكانت تشكيليّة أم مرئيّة سينمائيّة، ممّا أسهم في إثراء الرّواية بألوان فنيّة مختلفة، مستوحاة من الفنون التشكيليّة، والبصريّة، والسينما،...إلى غيرها من الفنون الأخرى، كما منحها طابع التنويع في استخدام طرق العرض وتوظيف تقنيّات الوصف، كأن يكون الواصف« ثابتا في المكان مستقرّا، أو متنقلا متحرّكا »[2]، لذا فإنّ الكتاب الروائيين المعاصرين أو « المتأخرين، اعتبروا الوصف موطنا تتجلى فيه المهارة الأدبيّة وبراعة التصوير»[3] من خلال إدخال تقنيّات جديدة إلى الوصف، يستثمر من خلالها الرّوائي تقنيّات مختلف الفنون على تعدّد أجناسها وأنواعها، ممّا يمنح الرّواية طابعا جماليّا ثريّا، يسهم في التخفيف من رتابة السّرد، كما يقلل من صرامة القواعد الفنيّة التي تحكم الجنس الرّوائي.

---

[1] _ جماعة من المؤلفين: نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة وتقديم: إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د رشاد رشدي، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، 1971، ص13.

[2] _ محمّد نجيب العمّامي: في الوصف، بين النظريّة والنصّ السردي، ص89.

[3] _ المرجع نفسه، ص60.

إذا كان المقطع الوصفي الأوّل يستمدّ خصوصيّته من تقنيّات الفنّ التشكيلي، أو ما يعرف لدى "ميشيل رايمون" بـــ "الوصف اللوحة" –كما تقدّم–، فإنّ المقطع الثاني ينمّ عن متح الرّواية من فنّ السينما، حيث يعرض المشهد الوصفي بطريقة أقرب منها إلى العرض السينمائي، وذلك حين يكون القارئ بمثابة مشاهد، ومتأمّل لمقطع سينمائي يبدو فيه الفضاء الموصوف متحرّكا –كما رأينا سابقا– أمام ناظريه، يرصد من خلاله جزئيّاته، الواحدة تلو الأخرى، وللسّارد دور رئيسي في تمويه القارئ بعدم ثبات الفضاء الموصوف، وذلك حين لا يفوّت –عند وصف المغارة– فرصة التمويه بأنّ الفضاء متحرّك، عن طريق تلفظه بعبارات تدلّ عن عدم ثبات مؤثثاته أو الأشياء التي تحيط به، كقوله:« في نهاية الرّواق، يتجه سلّم آخر نحو الأعلى وينعطف يمينا ثمّ يسارا... ومصاعد آليّة محكومة بأعمدة طويلة »[1].

ففي عبارة "يتجه سلم نحو الأعلى وينعطف يمينا ويسارا" ما يومئ إلى أنّ السلّم يتحرّك ويسير إلى أعلى ثمّ ينعطف في سيره نحو اليمين ثمّ نحو اليسار، كما أنّ المصاعد الآليّة تؤدّي وظيفة متحرّكة، تارة صاعدة، وتارة أخرى نازلة، ممّا يزيد المشهد قوّة ويضفي عليه جماليّة من نوع خاصّ، لا يمكن تمثلها سوى في المشهد السينمائي الذي تكون فيه الصّورة متحرّكة، وفي هذا السياق، يقرّ "جيمس"بـــ« ضرورة تأكيد التشابه بين الرّواية والصّورة، وبين فنّ الرّوائي وفنّ المصوّر من ناحية أخرى » [2].

ممّا سبق، يمكن القول إنّ تقنيّتي الوصف الثابت والوصف المتحرّك، منحت الفضاء المديني الموصوف صورا مرئيّة تتقاطع مع فنيّ الرّسم التشكيلي والسينما، وتتواءم مع جزئيّات الدّيكور الموصوف، الذي يتمظهر بطرق مختلفة، تجعله أحيانا أقرب ما يكون إلى لوحة تشكيليّة حينا، وإلى مشهد سينمائي حينا آخر، ومن جهة أخرى فإنّ هذه التقنيّة تمكّن القارئ من تقمّص أدوار متعدّدة، تجعله يتنقّل بين تأمّل لوحة تصويريّة ثابتة، كما تجعله يتأمّل مشهدا صوريّا متحرّكا تارة أخرى، إلا أنّ ما

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص28.

[2] _ جماعة من المؤلفين: نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص130.

يمكن استجلاؤه بوضوح، أنّ طرق عرض الفضاء المديني من خلال التنويع في تقنيّات الوصف، قد تثير اهتمام القارئ أكثر من اهتمامه بالمقاطع الوصفيّة ذاتها.

2- الوصف الدّاخلي المشخّص:

تقوم تقنيّة الوصف الدّاخلي المشخّص في رواية "اعترافات أسكرام" على الاندماج الكلي مع الأحداث، لدرجة أنها« تسهم في بناء السّرد وبلورة حدثه»[1]، وأحيانا يكون فيها الدّيكور الموصوف (للفضاء المديني) عاملا جوهريا في خلق الأحداث وانبثاقها -من ثناياه- لذا كثيرا ما نصادف في رواية "اعترافات أسكرام" مقاطع وصفيّة منصهرة مع الحدث لدرجة تسهم في تطوّره وتساعد على التمهيد لأحداث لاحقة، ليضطلع بذلك الفضاء الموصوف بوظيفة سردية عن طريق تقنيّة الوصف الدّاخلي، التي تشمل« كل وصف له علاقة بسير الأحداث ونموّها... وقد يشمل الوصف المؤدّي هذه الوظيفة كافّة عناصر الحكاية، وقد يقتصر على بعضها أو أحدها كالمكان والشخصيّة »[2]، وتمنح هذه الوظيفة للفضاء دورا جوهريّا في سير الأحداث ونموّها، لذا يتجاوز الفضاء المديني من خلال هذه التقنيّة الوصفيّة طبيعته الهندسيّة التي تجعله إطارا منفردا بذاته، خارجا عن الأحداث، مجرّدا من الوظائف البنائيّة التي تتفاعل مع الأحداث وباقي المكوّنات الفنيّة الأخرى، ليندمج بذلك الفضاء الموصوف ضمن البناء الدّاخلي، مشخّصا أدوار الحدث من زاوية، وأوضاع الشخصيّة من زاوية أخرى.

ينزاح الوصف في رواية "اعترافات أسكرام" عن معناه السّطحي الذي لا يتعدّى الوظيفة التزيينيّة التي تمنح فرصة للقارئ للاستراحة بين الأحداث، إلى وظيفة دلاليّة يعبّر بها عن« أسلوب كتابة وخطاب له بنية شكليّة وطرائق اشتغال داخلي، وله أيضا بنية دلاليّة متينة الصّلة بسياقها السّردي والمقاصد التواصليّة للواصف»[3]، ولهذه البنية الدلاليّة المزدوجة -للوصف الدّاخلي- في علاقتها المتينة

---

[1] _ عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)، ص300.

[2] _ محمّد نجيب العمامي: في الوصف بين النظريّة والتطبيق، ص190.

[3] _ المرجع السابق، ص174.

بين السّرد/ الحدث والشخصيّة الواصفة، حضور بارز في "اعترافات أسكرام"، كما يتبيّن من خلال هذين المثالين من الرّواية الذين يوضّحان نوعيّة العلاقة الدلاليّة التي تربط الوصف الدّاخلي بالحدث أوّلا، وبالشخصيّة ثانيا:

1-«كانت الشاحنات تسير بسرعة كبيرة، مخترقة شارع الأبيار الكبير، قبل أن تنعطف يسارا في اتجاه بن عكنون ومنه في طريق واسع، ليست به أيّ حركة... توقفت الشاحنات الثلاث، وجاء عدد من ضباط الجيش، بمصباح يدوي يتفقدون المساجين. ثمّ تنطلق الشاحنات مرّة أخرى وتتجه يمينا، ثمّ تأخذ منعرجا واسعا، ويفتح باب حديدي يربط بين سورين يعلوهما سياج به أسلاك شائكة، وغير بعيد تراءت أمامنا طائرتان عسكريتان جاهزتان للإقلاع، إذ إنّ أصوات المحرّكات كانت تطغى على الأصوات الأخرى» [1].

2-« كانت السّاعة تشير إلى التاسعة وستّ وأربعين دقيقة، حين ظهر على الشاشة العملاقة السيّد هوسمان، الألماني الأنيق، كان يرتدي بدلة سوداء وربطة عنق حمراء، وعلى يمينه أريكة من جلد ناعم، وعلى يساره شاشة إلكترونيّة بحجم الجدار الذي يمتدّ على مساحة لا تقلّ عن خمسة أمتار مربّعة».[2]

يتميّز الوصف في المقطع الأوّل من الرّواية -إلى جانب وظيفته الجماليّة- بكونه وصفا دلاليّا، مشاركا في بناء الأحداث وتطوّرها، حين يرد الوصف مقرونا بفعل، كما يتعدّد الموصوف فيه تبعا لتعدّد الحدث، ويتشابك بتشابك هذا الأخير وتعقيده أيضا، فتنقّل الشاحنات (بسرعة كبيرة) من (شارع الأبيار الكبير)، منعطفة (يسارا في اتجاه بن عكنون ومنه في طريق واسع...)، يعدّ تنقلا في الحدث، أيضا، تتبعه حركة في وتيرة الزمن مع تغييب ملموس لوصف حالة الشخصيّات الشعوريّة داخل الشاحنات، سوى إشارة خاطفة من السّارد بكونهم "مساجين"، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على اهتمام السّارد بتبئير الفضاء المديني وأشيائه أو مؤثثات ديكوره، في مقابل تهميش دور الشخصيّات في الحدث، ليواصل السّارد وصف

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص212.

[2] _ المصدر نفسه، ص107.

الفضاء المتنقل–إثر تنقل الشاحنات من مكان إلى آخر– مقرونا بالتنقل في السّرد من حدث إلى آخر، مختزلا زمن انطلاق الشاحنات، وتوقفها، وانطلاقها مرّة أخرى لتصل إلى المكان المقصود أين تستعدّ الطائرتان العسكريّتان للإقلاع وسط (أصوات المحرّكات التي كانت تطغى على الأصوات الأخرى)، مغيّبة أصوات الشاحنات ذاتها.

لذا تتجلى الوظيفة الجوهريّة التي يضطلع بها الوصف –في المثال الأوّل– في كون هذا الوصف مشخّصا لبواطن الشخصيّات، من خلال تشخيص حالة الفضاء الموصوف (التنقل بسرعة واضطراب) مقرونا بجريان الزمن وتسارع وتيرة السّرد، وكأنما بالرّوائي هنا« يغني بفضل استعمال الفضاء عن التحليل والتعليق، عندما يسند للدّيكور مهمّة الإيحاء بحالة نفسيّة أو طموحات في نفس البطل »[1]، ليغدو بذلك الفضاء المديني الموصوف بؤرة رئيسيّة تتوالد منها الأحداث ويتحرّك فيها الزمن، مع ما يمكن ملاحظته من غياب الشخصيّات التي يفترض أن تكون فاعلة في الأحداث المتغيّرة، أمام الاحتفاء الكلّي برصد تنقلات الفضاء بجزئيّاته الفاعلة في الحدث، معوّضة بذلك دور الشخصيّات، دالّة في الوقت ذاته على أحوالها النفسيّة ومواقفها الشعوريّة من خلال التلميح إليها لا التصريح بحضورها.

يلقي "عز الدّين ميهوبي" جل اهتمامه على طرق عرض الأفضية المكانيّة، وذلك بتركيزه على التنويع في تقنيّات هذا العرض، أكثر من اهتمامه بما يتضمّنه هذا العرض في حدّ ذاته من أحداث ومضامين سرديّة، وما يفسّر حضور المشاهد الوصفيّة في أكثر الأحداث حركيّة وحيويّة، هو ما تؤدّيه هذه المشاهد من دور بارز في تجسيم الأشياء وتحديد أطرها، وتشخيص الرّؤى ومسارات الحكي، كما يظهر – كل ذلك– بجلاء في المقطع الوصفي الثاني من الرّواية، أين تمّ فيه عرض مشهد وصفي داخلي لـــ "فضاء الأسكرام" في الوقت الذي تتزامن فيه الأحداث مع الشروع في إجراء مسابقة الاعتراف، في بهو الفضاء، حيث كان لـــ "فضاء الأسكرام" الرئيسي وما يحيط به من مؤثثات وظائف إيحائيّة، ودلاليّة، تتضمّن تشخيص الحدث

---

[1] _ ج–ب كولدنستين: الفضاء الرّوائي، ص40.

السّردي في كليّته، عن طريق الإيماء إلى أهميّة هذا الحدث، إلى جانب الإشارة إلى مدى أهميّة الشخصيّة الفاعلة في الفضاء، بالتلميح إلى قيمها الاجتماعيّة، ومكانتها المرموقة، فالفضاء فخم، مؤثث بأحدث وأفخم التجهيزات التكنولوجيّة (أريكة من جلد ناعم، شاشة إلكترونيّة عملاقة بحجم الجدار)، ممّا يدلّ على احتضان الفضاء لحدث مهمّ، تؤطره شخصيّة مهمّة تشترك مع مؤثثات الفضاء في سمة الأناقة (السيّد هوسمان الألماني الأنيق ببدلته...).

إلا أنّ وصف السّارد لمؤثثات فضاء (أسكرام)، جاء مقرونا في الوقت ذاته بوصف الشخصيّة الفاعلة فيه، لذا غالبا ما يبدو «الوصف في النصّ السردي مجرّد مخبر عن عناصر الموصوف وخاصيّاته وموقعيه المكاني والزماني وعلاقته بما يشبهه أو بما يختلف عنه، ولكن فحصه عن قرب يكشف أنه يؤدّي أكثر من وظيفة، بعضها متعلق بالحكاية، وبعضها الآخر وثيق الصّلة بالدّلالة» [1]، وهذا ما يمكن استنباطه في المقطع الوصفي من المثال الثاني، بحيث لم يكن حضور فضاء "أسكرام" بمؤثثاته الفخمة حضورا تزيينيّا مجّانيّا يقتصر على الوظيفة الجماليّة فحسب، بقدر ما كان حضورا يخفي دلالات عميقة يمكن استنباطها من خلال محامل السياق الرّوائي، حين يباشر "السيّد هوسمان" خطابه الافتتاحي في الحضور، مبطّنا في كلماته إشارات دلاليّة تتواؤم محاملها مع خصوصيّة ما يحمله المشهد الفضائي الموصوف من أشياء، كما تفسّر علّة حضور هذه الأشياء على ذلك القدر من الفخامة والأناقة والتطوّر: «أنا هوسمان الألماني الذي جاء تام سيتي سائحا فبهرته، ولم يكن أمامه خيار غير اللّحاق بقلبه الذي استوطن الأسكرام مثلما فعل الأب دي فوكو قبل مائة وثلاثين عاما، إنّما الفرق بيني وبينه، أنه اختار أن يعيش على حليب الماعز، أمّا أنا فقد جلبت معي كلّ أجبان أوروبا »[2].

يبدو واضحا من خلال محامل السّياق الدلالية، في الإشارة إلى طموح السيّد "هوسمان" في تحويل منطقة "الأسكرام" البدوية التي كانت تحيا حياة تقليديّة بسيطة،

---

[1] _ محمّد نجيب العمامي: في الوصف، بين النظريّة والتطبيق، ص195.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص107.

تتغذى بـــ (حليب الماعز)، إلى منطقة حضاريّة تستقطب تكنولوجيا العالم وشتى أصناف التقانات، بجودتها وفخامة معدّاتها، كما يشير إلى الفروق الشاسعة بينه وبين الأب شارل دي فوكو (من حيث الزمن، والغاية، والفكر، والطموح، والإمكانات الماديّة) رغم اتفاقهما في قضيّة (الانبهار بالمنطقة والرّغبة في استيطانها)، من هنا يتّضح بأنّ« الواصف لا يخبر عن زمن من أزمنة العالم المتخيّل بقدر ما يخلق هذا الزّمن انطلاقا من أحاسيسه الخاصّة، وقد لا يعبّر الوصف عن انفعالات الواصف وعواطفه وإنما يترجم اختياراته الفكريّة والجماليّة »[1] التي تتجلى، في عمومها، في السّعي نحو تمدين منطقة "الأسكرام"، بعد استوطانها والاستحواذ عليها، تحقيقا لرغبة ذاتيّة، تتمّ كما سبق عن اختيارات فكريّة وجماليّة أيضا، ويمكن إسقاطها كلّها على الفضاء الموصوف "فندق أسكرام" الذي يترجم –بلغته الخاصّة وتشكيلات ديكوره الخاصّة، وطرق انتظام مؤثثاته الخاصّة أيضا– كلّ هذه الاختيارات، كما يعبّر عنها ويشخّصها أمام القارئ، مموّهة بأساليب تعبيريّة تحكمها الوظيفة الدّلاليّة التي تعّد من بين الوظائف التي تضطلع بها تقنيّة الوصف الدّاخلي المشخّص للزمن والمكان ومواقف الشخصيّات وتطوّرات الأحداث.

يغلب على المقاطع الوصفيّة في رواية "اعترافات أسكرام" طابع الثراء في وصف جزئيات الفضاء المديني وأشيائه ومؤثثات ديكوره، كما يتجلى أيضا طابع التنوّع في توظيف طرائق الوصف وتقنياته، التي على اختلافها، تخلق نوعا من الجماليّة والشاعريّة على البناء السّردي العامّ للرّواية، إثر تناغمها وانسجامها وتلاحمها أيضا مع ما يحمله هذا البناء السّردي من مكوّنات فنيّة، تعمل مجتمعة على تحقيق السّمة التخييليّة للمشاهد الفضائيّة الوصفيّة، وتنأى بها عن أيّ التباس بالواقع، انطلاقا من أنّ المشاهد الوصفيّة تمثل: «الشكل الذي يتخذه الفضاء، وذلك الذي يعطى للغة، وهي كذلك رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى»[2]، لذا يمكن الانزياح في تأويل الفضاءات الروائية عن أي تداخل مع الفضاءات الواقعيّة،

---

[1] _ محمّد نجيب العمامي: في الوصف، بين النظريّة والتطبيق، ص ص200–201.

[2] _ جيرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن كتاب الفضاء الروائي، تأليف مشترك، ص16.

وهذا بفضل السمة اللفظية التي يتميز بها الفضاء في العمل الروائي، والتي تقترن حدّ التماهي مع الدلالات الكامنة في السّياق اللغوي، سواء تعلق الأمر بالسياقات السرديّة أم الوصفيّة، لأنّ « السّرد من حيث هو، لا يكون إلا باللغة، والوصف من حيث هو لا يكون إلا باللغة»[1] أيضا، إلا أنّ السّرد–حسب عبد الملك مرتاض[2]لا يمكن أن يستغني عن الوصف، بينما الوصف يمكن أن يكون في أيّ جنس من أجناس الكتابة الأدبية، فهو، إذن، ألزم للسّرد، من لزوم السّرد له، فالسرد يتوقف عليه، بينما هو لا يتوقف على السرد.

يتجاوز "عز الدّين ميهوبي" في رواية "اعترافات أسكرام" طرق تبئير المقاطع الوصفيّة للفضاء المديني التي طالما اقتصرت في الرواية التقليدية إلى تمثيل الفضاءات الواقعية، والتركيز على إسقاط هذه الأخيرة كما هي على المشاهد الوصفية للعمل المتخيّل، على أساس أنّ« ليس كل وصف أثر للواقع، كما ليس كل أثر للواقع وصفيّا بالضرورة»[3]، لذا فقد عمد الروائي إلى تحديد خصوصية النماذج –الفضائية الموصوفة – المتخيلة، حيث ميّز فيها «الوصف المؤدّي وظيفة جمالية بغياب الوهم التصويري أو التمثيلي للواقع، فالواصف لا يقرب بين الشيء الموصوف والمرجع الواقعي، وإنما يباعد بينهما متعمّدا »[4]، وتجاوزا من الروائي لمفهوم التمثيل المباشر للمرجع الواقعي، عمد إلى توظيف أنماط مختلفة للوصف، يركّز من خلالها على إظهار الطبيعة التخييليّة للمشاهد الفضائيّة الموصوفة، فتارة يستخدم تقنية "الوصف اللوحة" التي تتبناها الرواية الجديدة كواحدة من بين التقنيات الوصفيّة المستحدثة –كما تقدّم– أين يكون فيها الفضاء بمثابة لوحة تشكيليّة ثابتة، شاخصة المعالم، مجرّدة عن أيّ إشارات دلاليّة أو رمزيّة، وخاضعة لرؤية السّارد/ المتأمّل، وتارة أخرى يلجأ إلى توظيف تقنيّة "الصّورة السينمائيّة المتحرّكة"، أين

---

(1) _ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص300.

(2) _ المرجع نفسه، ص303.

(3) _ جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، 2000، ص57.

(4) _ محمد نجيب العمامي، في الوصف، ببين النظريّة والتطبيق، ص205.

يكون المشهد فيها بمثابة مشهد سينمائي متحرّك –عن طريق تحرّكات الشخصيّة البصريّة– حيث ترصد الشخصيّة جزئيّات الفضاء المديني، بواسطة تنقلاته، ممّا يضفي على مؤثثات الدّيكور الفضائيّة سمتي الحركة والتنقل –كما رأينا في التحليل سابقا–.

وبالتنويع في طرائق الوصف التشكيليّة المجرّدة بين وصف ثابت/ اللوحة التشكيليّة، وآخر متحرّك/ الصّورة السينمائيّة، وظف "عز الدّين ميهوبي" تقنيّة الوصف الدّاخلي المشخص، التي تقوم أساسا على تصوير جزئيّات الفضاء الموصوفة في علاقاتها الدّاخليّة مع مكوّنات السّرد الأخرى، كما وقفنا على ذلك من خلال عرضنا لمقاطع وصفيّة من رواية "اعترافات أسكرام" ترصد علاقات الفضاء المديني بمكوّنات البناء السرديّة، حيث يسهم الفضاء في تشخيص الحدث السّردي ومحامله الدلاليّة، حين يرد الوصف مرافقا ومتداخلا مع الحدث، كما وقفنا على مقاطع وصفيّة أخرى تشخّص مواقف الشخصيّة، وبواطن شعورها الداخلي حينا، كما تشخّص الوتيرة السردية في حركتها المتسارعة أو المتباطئة حينا آخر.

ثالثا: الفضاء المديني وتقنيّات الإيقاع:

تمهيد:

الإيقاع(Rhythm) هو نموذج متكرّر في سرعة السّرد، وعلى نحو أكثر عموميّة، أي نموذج للتكرار المتنوّع، كما أنّ أكثر أنواع الإيقاع شيوعا في السّرد الكلاسيكي ينشأ من التناوب المنتظم لــ "المشهد" و"التلخيص"[1]، إلاّ أنّ «ظواهر الزمن مبنيّة مع هذه الإيقاعات.. دون أن تكون هذه الإيقاعات قائمة، ضرورة على أساس زمني وحيد الشكل ومنتظم »[2].

شغل "الزمن" اهتمام الرّوائيين والنقّاد على السّواء، وقبلهم الفلاسفة؛ الذين أدركوا أهميّته كعنصر حيوي مرن شائك التّداخل مع الفضاء بما يحتويه من أشياء ومؤثثات، من منطلق أنّه« يجب أن يتكيّف الزمن مع المكان ويقترن بالأشياء ليكون فاعلا[3]» ، وقد كان مفهوم الزمن« مفهوما فلسفيّا قبل كل شيء، بل إنّه لمن أدقّ المفاهيم الفلسفيّة وأكثرها إشكالا وأدعاها إلى الاحتياط والاحتراز»[4].

لذا يرى "غاستون باشلار" في كتابه "جدليّة الزمن" أنّه« لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقّده وتركيبه، فهو مهما يكن فقيرا، إنما يطرح نفسه على الأقلّ من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحق في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط»[5]، ونظرا لطبيعة الزمن المعقّدة، استعصى على الفلاسفة حصر مفهومه في تعريف دقيق للزمن، ممّا أدّى إلى تعدّد المفاهيم والرؤى في محاولة الإمساك بتحوّلاته وتحرّكاته المتشابكة مع الفضاء ومؤثثاته.

---

(1) _ جيرالد برنس: قاموس السرديّات، ص170.

(2) _ غاستون باشلار: جدليّة الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992، ص9.

(3) _ المرجع نفسه، ص53.

(4) _ عبد الصّمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرّاية العربيّة المعاصرة، الدّار العربيّة للكتاب، د ط، 1988، ص13.

(5) _ غاستون باشلار: جدليّة الزمن، ص52.

تطرّق "برغسون" إلى عنصر الزمن، وبالأخصّ إلى "المدّة الزمنيّة" ورأى أنّ لها« ميزتان: فهي لا ترى في الشيء مركّباته بقدر ما ترى فيه الشيء نفسه، وهي من ثمة أقدر على مداخلة الأشياء والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من أسرار ودقائق»[1]، وانطلاقا من قدرة الزمن على مداخلة الأشياء والنفاذ إلى مكامنها، تتمظهر أهميته كموضوع أساسي، فرض وجوده في مقدّمة الأبحاث الفلسفيّة والأدبيّة أيضا، خصوصا ما تعلق منها بالفنّ الرّوائي، كون « الزمن داخل الرّواية، يعيش نوعا من الحريّة، حيث لا تقيّده شروط الحتميّة الواقعيّة، فهو يتحرّك شمالا وجنوبا، يظهر تارة ويختفي أخرى... لتصبح العمليّة السرديّة رحلة اقتناص للّحظات المشوّقة أو المرعبة زمنيّا، حتى تكتسب بها مظهرا حيويّا وفنيّا، من شأنه أن يفتح أمام النصّ مجال التعدّديّة الدلاليّة، ممّا يمكّنه من تكريس إمبراطوريّة الجماليّة »[2].

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنّ علاقة الزمان بالمكان علاقة وطيدة، على اعتبار أنهما مرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا، وما يقرّ هذه العلاقة هو أنّ الزمان يؤكّد على توالي الإحساس والإدراك في موقع واحد من المكان، بمعنى أنّ كلا من المقولتين ترتكز في تصوّرها ارتكازا أساسيّا على الأخرى، والتصوّر الجامع بين الزّمان والمكان يتجسّد في الحركة، أيّ أنّ تغيّر الزمان يؤدّي إلى تغيّر المكان[3]، وبحسب "غاستون باشلار" فـــ «إنّ التراتب الهندسي يحكم نسق التعاقب الزمني، وعلى العكس، يستلزم الانضباط السّببي نسقا مكانيّا »[4].

يقرّ "سعيد يقطين" بأنه إذا كان التصوّر التقليدي «يرى أنّ الزمن هو الشخصيّة الرئيسية في الرّواية، ففي الرواية الجديدة –وبحسب تصوّر آلان روب غرييه– يمكن القول إنّ الزمن يوجد مقطوعا عن زمنيّته، إنه لا يجري، لأنّ الفضاء هنا

---

[1] _ المرجع السّابق، ص17.

[2] _ مختار ملاس: تجربة الزمن في الرّواية العربيّة، "رجال في الشمس" نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص23.

[3] _ المرجع نفسه، ص ص18–19.

[4] _ غاستون باشلار: جدليّة الزّمن، ص74.

يحطّم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللّحظي ينكر الاستمرار»[1]، وبهذا تنظر الرّواية الجديدة إلى الزمن بوصفه عنصرا فنيّا مستقلا بذاته، ومنفصلا عن العناصر البنائيّة الأخرى، بل إنّ أهميّته تكمن بفضل علاقته بهذه العناصر، وفي مقدّمتها الفضاء، الذي من خلاله يتسنى للزمن أن يتحرّر من طبيعته الواقعيّة التي تفرض تسلسل الأحداث كما كان شائعا في الكتابات الروائية التقليدية.

ميّز "تودوروف" في العمل الرّوائي بين مستويين زمنيين، أحدهما أطلق عليه "زمن القصّة"، والآخر "زمن الخطاب"، بحيث « إنّ العديد من الأحداث في القصّة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة الواحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزمنيّة المتعدّدة التي تمدّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني»[2]، بمعنى أنه حين يخضع زمن القصّة للترتيب المنطقي، يتحرّر زمن الخطاب من تلك الخطيّة المنطقيّة للأحداث في الزمن الطبيعي، بإتاحة طرق فنيّة متعدّدة لكتابة القصّة، فيخلق بذلك ترتيبا فنيّا يتناسب مع طبيعة الحكي التخييليّة، فتتقدّم الأحداث تارة وتتأخر تارة أخرى، ممّا يضفي جماليّة خاصّة على البناء السّردي للنصّ الرّوائي، وهذا ما يحيل على ما يعرف لدى "جيرار جنيت" بـــ "المفارقات الزمنيّة".

والمقصود بالمفارقات الزمنيّة عند "جنيت"؛ دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، أي مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السّردي بنظام ترتيب هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصّة[3] ويحدّد "جنيت" المفارقات الزمنية في الاسترجاعات والاستباقات، بحيث يدلّ« مصطلح استباق على كل حركة سرديّة تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدّما، ويدلّ مصطلح استرجاع

---

[1] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص68.

[2] _ المرجع نفسه، ص73.

[3] _ جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003، ص47.

على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصّة»[1].

أمّا "ميشيل بوتور" فيقدّم تصوّرا خاصّا ينمّ عن مفهومه الخاصّ لأشكال الزمن في الرّواية الجديدة بحيث يفصّل بين ثلاثة أزمنة رئيسيّة: «زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة الكاتب،...وهكذا يقدّم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين (وربّما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصّة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتدّ على مدى سنتين» [2]، وبين مدّة الكتابة ومدّة القراءة، تكون مدّة المغامرة، التي تتخذ أشكالا مختلفة على طول السّياق السّردي للرّواية.

تتجاوز الرّواية الحداثيّة ومنها رواية "اعترافات أسكرام" التقنيّات الزمنية التقليديّة، التي تعتمد أساسا على نظام تسلسل الأحداث وتقرّ بفكرة أنّ "الزمن يمرّ" بين المقاطع الوصفيّة والمشهديّة، إلى تقنيّات حداثية تتحكّم في وتيرة السّرد وترى أنّ الأمر، « لا يتعلق في الرّواية الجديدة بزمن يمرّ لأنّ الحركات على العكس من ذلك ليست مقدّمة إلا جامدة في اللحظة»[3]، كما تعمد إلى تكسير خطيّة الزمن، و«هذه العلاقات المسمّاة الإبطاء أو الإسراع، تحدّد السرعة السرديّة »[4]، بحيث يتمّ من خلالها تسريع الأحداث، بالإعتماد على تقنيتي الحذف(ellipse) والتلخيص (sommaire)، أو تبطئتها وحتى تجميدها، باستخدام تقنيّتي المشهد(scène) والوقفة (pause).

وقد اهتمّ "عز الدّين ميهوبي" في رواية "اعترافات أسكرام" بالطرق التي تشتغل فيها المدّة الزمنيّة، من حيث تأثيرها على حركة السّرد، وانطلاقا من أنّ تشكيل الفضاء المديني الموصوف في الرّواية الجديدة لا تدرك أهميّته لذاته، لأنّ الأهميّة «لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها، والشيء نفسه

---

[1] _ المرجع السابق، ص51.

[2] _ ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص101.

[3] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص67.

[4] _ جان إيرمان: السرديّات، ضمن كتاب: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص125.

بالنسبة للزّمن »[1]، ونظرا إلى تركيز الرّواية الجديدة على حركة السّرد أكثر من تركيزها على السّرد ذاته، أضحى من الضروري ضبط الوتيرة الزمنيّة، في سرعتها أو تباطئها ضمن إطار الفضاء الحاوي والمؤطر لأحداث رواية "اعترافات أسكرام".

1-تسريع وتيرة السّرد:

يلجأ السّارد في "اعترافات أسكرام" إلى تسريع وتيرة السّرد، حين يعمد إلى ذكر أحداث تمتدّ إلى ساعات أو أيّام أو أشهر، أو حتى إلى سنوات طوال من زمن السّرد، يتعذّر الحديث عنها بإسهاب، وهذا تفاديا للتعرّض إلى التفاصيل الزائدة التي لا طائل من ذكرها، لذا يعمد السّارد هنا إلى **تلخيص** أحداث ومواقف تلخيصا دقيقا، ومكثفا، فلا يذكر إلا المهمّ منها، الذي يخدم المجرى السّردي العامّ للرّواية، وقد يضطرّ أحيانا أخرى إلى **حذف** فترات زمنيّة بأكملها، فلا يتطرّق إلى الأحداث التي جرت فيها مطلقا، كون الحديث عنها لا يخدم الموضوع السّردي، وليس لها من الأهميّة ما يمكّنها من تطوير الأحداث.

1-1-الخلاصة: «sommaire »

يحدّد "جيرار جنيت"[2] مفهوم التلخيص وفقا لهذه الصيغة: زمن المحكي أكبر من زمن الحكاية، حيث تقدّم مدّة غير محدّدة من الحكاية ملخّصة بشكل توحي معه بالسّرعة، وفيها «يمكن أن نلخص حياة إنسان في بضعة جمل» [3].

تسهم الخلاصة في تسريع السّرد من خلال إيجاز المواقف التي تستغرق زمنا طويلا وتلخيصها، في جمل أو فقرات أو حتى كلمات، دون اللجوء إلى حذفها، إنما يعمل السّارد على تضمينها في الحكي والإشارة إليها على شكل ملخّص، كما يتجلى في هذا المقطع السّردي من الرّواية: « الفترة ما بين 2011 و2013 شهدت سلسلة اغتيالات مسّت عددا من أعوان المخابرات الأمريكيّة التي لها صلة بالحرب على

---

[1] _ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص67.

[2] _ جان إيرمان: السرديّات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص126.

[3] _ المرجع نفسه، ص125.

الإرهاب وإدارة الأمن القومي الأمريكي »[1].

يلخّص السّارد في بضع كلمات فترة زمنيّة مدّتها "سنة واحدة"، يمكن تحديدها وفقا للسياق الذي وردت فيه بسنة "2012"، بحيث يلجأ السّارد إلى تلخيص أهمّ الأحداث التي شهدتها أمريكا خلال هذه السّنة في بضع عبارات، تشير بمجملها إلى الأوضاع الأمنيّة المتردية، جرّاء سلسلة الاغتيالات التي اقترفتها الجماعات الإرهابيّة في حقّ أعوان المخابرات الأمريكيّة، معتمدا على العرض الموجز واختزال الأحداث، وعدم التعرّض إلى تفاصيلها، كونها تعدّ أحداثا ثانويّة تسقط أهميّتها فور الحديث عن الحدث الرّئيسي.

وفي مقاطع سرديّة أخرى، يمكن أن يصادف القارئ نماذج أخرى من الخلاصة، يعرضها السّارد بنوع من التفصيل، حيث يذكر بعضا من الأحداث الثانويّة المقترنة بالحدث الرّئيسي، مكثفة بشيء من التلخيص المسهب، كما يظهر في المثال التالي من الرّواية:

« لم تمض ثلاثة أسابيع حتى صرت أعرف تفاصيل حياة كل واحد من رفقاء الزنزانة... كلهم يحبّون كوبا، ولا يحقدون على الكوماندانتي، لكنهم يؤمنون بالحريّة التي تجعلهم يرفعون صوتهم قليلا، ليس لأنّهم يعشقون أمريكا، أو يحنّون لإسبانيا، ولكن لكونهم يؤمنون بالإنسان. بيدرو معلّم في مدرسة بمدينة نيوفيتاس، وجّهت له تهمة الترويج لأفكار معادية للتوجه التربوي بكوبا...كارلس محامي بمدينة سانتا كلارا، كان يرفض المرافعة في القضايا التي تدين متهمين بمعاداة الثورة. لويس فيغيرو مدير فندق بمدينة لاس توناس، ورد اسمه في نشرة سريّة للمعارضة الكوبيّة في الولايات المتّحدة...أميرالدو مطرب شوارع.. شارك في مهرجان غنائي بالمكسيك، تبيّن أنّ مداخيله لدعم المعارضة... »[2].

يتحدّث السّارد عن أهمّ حدث صادفه طيلة ثلاثة أسابيع من إقامته في السّجن،

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص8.

[2] _ المصدر نفسه، ص306.

يتمركز حول تعرّفه على حياة النزلاء الذين يرافقونه في الزنزانة، إذ يعرض بعد تحديده الفترة الزمنيّة التي قضاها في السّجن، عرضا تفصيليّا موجزا حياة رفقائه ملخّصا أهمّ الأسباب التي كانت وراء سجن كل واحد منهم، فجاء المقطع السّردي في شكل خلاصة مجملة ألمت بتفاصيل كل سجين بشيء من الإيجاز، وذلك بتركيز السّارد على ذكر سبب السّجن بعد عرضه الحدث الجوهري للقضيّة "الملخّصة، والذي يكمن في أنّ جميع السجناء على الرّغم من أنّهم يقبعون داخل زنزانة واحدة منذ زمن، إلا أنهم يحبّون بلدهم "كوبا" ولا يعارضون الثورة كما لا يحقدون على قادتها.

تتميّز "الخلاصة" في كلا النموذجين الروائيين –المذكورين آنفا– بكونها "خلاصة" محدّدة من حيث المدّة الزمنيّة تحديدا ظاهرا، وهذه ميزة يتفق فيها كلا النموذجين، إلا أنّ كل نموذج يختلف عن الآخر من حيث العرض، فحين عمد السّارد في المثال الأوّل إلى إهمال التفاصيل ودقائق الحدث الرئيسي الحاصل في سنة 2012، مكتفيا باختزال الأحداث وتجاوزها والإشارة إليها في بضع كلمات قابلة للتأويل من طرف القارئ من خلال فهمه للسياق ككلّ، يعمد السّارد في المثال الثاني –بخلاف ذلك– إلى عرض موجز لتفاصيل الأحداث المقترنة بالحدث الرئيسي، متطرّقا إلى كلّ حدث بنوع من التلخيص المكثف للفكرة، وهذا لما رآه من أهميّة لذكر هذه التفاصيل التي تخدم الحدث الجوهري الرئيسي، كما أنّ القفز عليها قد يؤدّي إلى عدم استيعاب القارئ لما يجري من أحداث، التي لا تغني عنها مجرّد الإشارة إليها ضمنيّا فحسب، وإنما تستوجب التّصريح بالأحداث الثانويّة وذكرها بغية رفع اللبس والإبهام عن الحدث الرئيسي موضوع الخلاصة.

1-2-الحذف « ellipse»

يحصل الحذف في الرّواية عندما« يتعلق الأمر بمدّة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف المحكي، ويجب أن تكون هناك أمارة دالّة على الحذف، كحذف، أو أن يكون على الأقلّ قابلا للاستنتاج من النصّ، ويكون وظيفيّا بدرجة أعلى أو أدنى،

وهناك حالات حذف مشهورة كالبياض »[1].

والحذف بهذا المفهوم، هو أن يقوم السّارد بتجاوز حدث أو أحداث عديدة، فلا يتطرّق إليها مطلقا، لا تضمينا ولا تصريحا، إنّما يعمد إلى حذفها تماما من زمن السّرد، وقد يشير السّارد في سياق حديثه إلى حدوث "حذف" عن طريق توظيف عبارات تدلّ على مرور فترة زمنيّة معيّنة، أو بانقطاع السّرد عند حدث معيّن، متبوع بترك بياض أو فراغ يدلّ على الحذف، كما يتجلى في هذين المثالين من الرّواية:

« بعد ثلاثة أشهر من الإقامة في (غيتو الحراقة) وجدت نفسي في مدينة جامعيّة أنستني كل شيء، مراكش وإبراهيم وكل الأهل» [2].

« خالي سالم علّق على كلّ هؤلاء الذين فرّوا إلى ما اعتقدوه أمانا في عين صالح بقوله: –هربوا من عزرائيل، فوقعوا في يدّ قابض الأرواح.

.....

.....

.....

نسي الناس في يومهم السّابع النيزك والحاج أسا أق باجودا، ولم يعودوا يذكرون(أمكني) وخرافة المخلوقات القادمة من الفضاء بعد تسعة آلاف عام »[3].

يعمد السّارد في المثال الأوّل إلى حذف فترة زمنيّة قضته "فاطمة المغربيّة" في (غيتو الحراقة) أو مكان الحجز بإسبانيا، مشيرا إلى حذفها بعبارة "بعد ثلاثة أشهر"، فلا يذكر شيئا من الأحداث التي وقعت خلال هذه الأشهر الثلاثة، مكتفيا بالإشارة إلى مرورها، تاركا المجال أمام القارئ لاستنباطها ممّا سبق السياق الذي وردت فيه من أحداث، كون الحديث عنها مرّة أخرى يولّد نوعا من التكرار والإقحام غير

---

[1] _ جان إيرمان: السرديّات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص127.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص403.

[3] _ المصدر نفسه، ص32.

المبرّر لأحداث ثانويّة لا طائل من ذكرها، أمّا في المثال الثاني فإنّ السّارد يشير إلى موقع الحذف بتركه فراغات أو بياضات تلي مباشرة تعليق شخصيّة "سالم" على لناس الذين حاولوا الفرار من "عين صالح" نحو مدينة "جانت"، ليتوقف السّرد عند هذه النقطة، معلنا عن حذف فترة زمنيّة حدّدها السّارد في بداية الحدث الموالي بمدّة "سبعة أيّام"، وهي فترة زمنيّة محدّدة يصرّح بحذفها السّارد، تماما كما كانت مدّة الحذف محدّدة، ومصرّح بها من طرف السّارد في المثال الأوّل.

تمتاز رواية "اعترافات أسكرام" بالتنويع في طرائق توظيف تقنيّة "الحذف"، فكما رأينا ق تكون مدّة الحذف محدّدة بالعبارات التصريحيّة المباشرة، أو الإشارة إليها بترك فراغات تنمّ عن زمن محذوف مع ذكر مدّة الحذف في الحدث الذي يلي نقطة توقف السّرد، وبالإضافة إلى الحذف المحدّد زمنيّان قد تصادف القارئ مقاطع سرديّة تتضمن زمنا سرديّا محذوفا، لا يحدّده السّارد، إنما يترك مهمّة التحديد إلى القارئ، الذي يخمّن بدوره زمن المدّة المحذوف مستعينا بالسياق السّابق واللاحق لفترة الحذف، ومن أمثلة الحذف غير المحدّد في رواية "اعترافات أسكرام" ما يلي:

« كانت الأيّام والسّاعات تمرّ علينا ثقيلة جدّا »[1].

« كان أهتيغال يكلّمني بمرارة عن أمّه وعن حالة الطيش التي كانت تلفّ حياتها، كان يستغرق في وصف طفولته الجريحة مع أخته التوأم سالمة، ويبكي طويلا عندما يكلّمني عن علاقته بأمّه السّاقطة »[2].

يتجلى الحذف في المقطع الأوّل من الرّواية، بشكل غير محدّد، إذ لا يعمد السّارد فيه إلى تحديد الأيّام والسّاعات التي تمرّ إنما كان تركيزه منصبّا أكثر على الحالة النفسيّة للشخصيّات التي تعاني من ثقل الوقت في المعتقل، فكان ذلك مبرّرا من خلال السّياق، بحث يجد القارئ نفسه مهتمّا هو الآخر بحال الشخصيّات وأزماتها النفسيّة أكثر من اهتمامه بمعرفة المدّة الزمنيّة التي مرّت، وإن كانت هذه

---

[1] _ المصدر السّابق، ص459.

[2] _ المصدر نفسه، ص42.

المعرفة قد تتحقق بمجرّد قراءته للأحداث السّابقة واللاحقة لنقطة الحذف التي تضمّن مدّة تواجد الشخصيّات في المعتقل.

أمّا الحدث المضمّن بكثير من الغموض واللاتحديد نلمسه في المثال الثاني من خلال الحوار الذي جرى بين السّارد وأهتيغال المسترجع –على لسان السّارد–يضمّن فيه السّارد فترة زمنيّة غير محدّدة، عن طريق توظيفه لعبارة "كان يستغرق"، و"يبكي طويلا"، بحيث يصعب على القارئ تحديد المدّة التي استغرقها "أهتيغال" في الحديث عن طفولته الجريحة، هل استمرّت لمدّة دقائق أم ساعات؟، إلا أنّ ما يوحي بأنها مدّة طويلة نوعا ما، ما ورد في عبارة "ويبكي طويلا"، كما أنّ السّارد ركز على حالة الشخصيّة النفسيّة أكثر من تركيزه على المدّة التي جرى فيها الاعتراف.

تتمظهر الوظيفة السرديّة التي يؤدّيها" الحذف" في رواية "اعترافات أسكرام" في كونه يربط الوحدات السرديّة ببعضها البعض، بحيث لا يستطيع القارئ تخمين المدّة الزمنيّة المحذوفة لحدث ما، إلا إذا استعان بالوحدات السرديّة السّابقة، كما يتجلى ذلك بوضوح في المثال التالي من الرّواية:

« ماتت تين أمود، ومات أهتيغال، وبقيت وحدي أستمع كل صباح لمقطوعة زهرة التيندي الموسيقيّة، حتى لا أنسى المرأة التي علّمتني الرّقص وماتت،...كانت الليالي تتآكل، وأنا أتآكل معها كشمعة. ما أصعب النسيان...لم نسمع صفارات الإنذار ولم تصلنا أخبار الفيضانات التي لا تعلن عن قدومها...مرّ شهران أو أكثر، كنّا في راحة تامّة» [1].

لم يرد الحذف في هذا المقطع السّردي كإجراء زائد لا دور له في العمليّة السرديّة، إنما نلفيه يضطلع بوظائف سرديّة عديدة، منها ما يختصّ بدواعي سرديّة جماليّة، أين يرد الحذف فيها مبرّرا لاجتناب الوقوع في تكرار أحداث سبق سردها، أو لعدم الخوض في سرد تفاصيل الشخصيّات التي لا أهميّة ترجى من الحديث عنها، بالإضافة إلى وظيفة الرّبط بين الوحدة السرديّة والأخرى التي تليها من حيث

---

[1] _ المصدر السّابق، ص ص75–76.

ضبط السيرورة الزمنية بنسق متسلسل يسهّل مهمّة التخمين لدى المتلقي في تحديده لفترات السّرد، كما يساهم في تحقيق الوحدة العضويّة والترابط الضمني بين الوحدات السرديّة وفصول الرّواية على العموم.

2-تبطيء وتيرة السّرد:

تتوافق وتيرة السّرد في تسارعها أو تباطئها، مع خصوصيّة الفضاء المديني وطرائق عرضه، إذ يعمد السّارد إلى ضبط الإيقاع الزمني بتسريع السّرد تارة، وتعطيله تارة، وتوقيفه تارة أخرى، بحسب تحوّلات الأحداث في الفضاء المديني، وتغيّر أفعال الشخصيّات تبعا لتغيّر أوضاع الفضاء المؤطّر، وكما كان للفضاء دور في تسريع وتيرة السّرد، من خلال التغيير المستمرّ والسّريع للأمكنة من قبل الشخصيّات الفاعلة في الحدث، يمكن الوقوف في "اعترافات أسكرام" أيضا على تقنيّات أخرى وظفها السّارد بغرض تبطيء أو تعطيل وتيرة السّرد، لدواعي مبرّرة، يترتب عنها ضرورة انسجام الإيقاع الزمني مع تحوّلات الحدث السّردي في إطار تحوّلات الأمكنة في الفضاء المديني الأكبر، ولتبطيء وتيرة السّرد، يعتمد السّارد على تقنيّة "المشهد"، وتارة أخرى يستعين بتقنيّة "الوقفة" لتعطيل السّرد أو توقيفه عند نقطة معيّنة، هذا وسنعرض بقدر من التفصيل تجليات "المشهد" و"الوقفة" في رواية "اعترافات أسكرام"، ليتسنى بعدها معرفة الوظائف الأساسيّة التي يضطلع بها الفضاء المديني من خلال التقنيتين للوقوف على مدى فاعليتهما في تعطيل المجرى الزّمني للسّرد.

2-1-المشهد:

يكون المشهد عندما يحصل« تعادل بين المقطع السّردي والمروى الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصّة نكون أمام مشهد»[1]، وبمعنى آخر-وبحسب تصوّر جيرار جنيت- يكون المشهد« حين يطابق زمن المحكي زمن الحكاية...إنّ الشكل الخالص للمشهد يمثله

[1] _ جيرالد برنس: قاموس السرديّات، ص 173.

محكي الكلام حيث السّارد في أدنى درجاته، ونقصد الحوار والمونولوج الدّاخلي، وتصبح آثار السّرعة بارزة خصوصا في حالة الالتواءات الزمنيّة، أي حينما يكون زمن المحكي لا يساوي زمن الحكاية »[1].

يؤدّي المشهد الحواري إلى إطالة الحوار حول حدث أو أحداث معيّنة، لا تستغرق من زمن السّرد إلا وقتا وجيزا، ونماذج مثل هذه المشاهد الحواريّة كثيرة في رواية "اعترافات أسكرام"، منها ما يمكن أن نمثل له من خلال هذا المقتطف من مشهد حواري مطوّل على لسان شخصيتي "البروفيسور كوموري" و"أمّه"، حيث أوكلت إليهما السّاردة "ساديكو" الحوار دون تدخل منها:

يقول "كوموري": «قالت لي أمّي وهي تطلّ ن الشرفة الصغيرة:- لا يعجبني كثيرا حال الطقس عندما يكون حارّا وتكتنف السّماء غيوم.-قل هل قرأت نداءات الجيش الأمريكي..-قالت لي تامارا إنهم يتوعدوننا بالقيامة..-أتوجد قيامة أخرى بعد الحرب؟-ربما لن يزيدوا على أن يمنعوا أباك من صيد الأسماك..- أبي لو قيل له نصّبناك إمبراطورا على اليابان لما تنازل عن البحر..- حياته بحر ونحن في حياته أسماك..- أمّي أريد الهجرة..- ماذا؟ تهاجر..- إلى فرنسا..- هل نسيت الحرب؟..- بعد الحرب..- ومن يوقف الحرب؟..- الذي أشعلها..- يقولون إنه مات..أقصد هتلر.- لو كان في العام هتلر واحد لهان الأمر..إنّ في كل مكان ينبت هتلر.- وعسكر اليابان؟ قطبت أمّي جبينها، وأغلقت باب الشرفة، ونظرت إليّ بغضب:- لا شأن لنا بهم..- والأمريكان؟.- دعهم يرسلون أوراقهم.. فلا أظنّ أنّ الأمريكان يعنيهم أمر أمّك التي لا تحسن إلا الخياطة وأبيك الذي لا يمتهن شيئا آخر غير الصّيد، ولا يعنيهم أيضا أمر أختك شيماتا المقعدة منذ الولادة.- إنهم يقولون في هذه الأوراق التي تهطل كالمطر: أمريكا تطلب منكم أن تصغوا لما جاء في هذه الورقة. إنّنا نمتلك سلاحا تفجيريّا مدمرا هائلا لم يسبق أن وصل إليه إنسان » [2].

---

[1] _ جان إيرمان: السرديّات، ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص126.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص558.

يرتكز "المشهد" في هذا المقطع من الرّواية على "الحوار"، أين يتجلى بوضوح تراجع وتيرة الزمن وتعطل السّرد، في حين يتضمن المشهد الحواري أحداثا وقضايا عديدة ومطوّلة، تناقشها الشخصيّات المتحاورة، في فترة زمنيّة قصيرة تتحدّد في إطار المدّة التي استغرقها الحوار الحاصل ببين شخصيّة البروفيسور "كوموري" و"والدته"، دون أدنى تدخل من السّاردة "ساديكو"، بحيث تسنى للشخصيّات الحديث عن قضايا شائكة تتعلق أغلبها بالحرب التي أعلنتها أمريكا على اليابان، بالإضافة إلى اعتراف "كوموري" لأمّه برغبته في الهجرة إلى فرنسا، كما تطرّقت الشخصيّتان إلى أهمّ حدث يشهده اليابانيون، ويترقبونه بكل فزع وحيرة، والذي يتمثل في الأوراق التي تسقطها الطائرات الأمريكيّة في الشوارع اليابانيّة، الحاملة لعبارات التهديد والوعيد بتفجير اليابان ومحوه من على وجه الأرض.

إنّ تلاعب الرّوائي بالوتيرة الزمنيّة يكون عن طريق تمكّنه –أثناء ضبط الوتيرة السرديّة– من المواءمة بين الخطاب السردي وأدواته، التي يمكن أن تمثل ما يعرف بـــ"خدع الخطاب"، و «خدع الخطاب هي: الأساليب البديعيّة، العمليّات الإثباتية، الطّريقة الحواريّة التي تهدف إلى التلاعب بالآخر لتقليص الصّمت أو لجعلنا نعتقد ذلك»[1]وبغضّ النظر عمّا يتضمنه هذا المشهد الحواري من أحداث متعدّدة، إلا أنّ وظيفته السردية التي يضطلع بها من خلال تبطيئه لوتيرة السّرد، كونه يعمد إلى « المطابقة بين زمن السّرد والمدّة "الحقيقيّة" »[2]، وبالتالي فمن خلاله يمكن التأكيد على قضايا أو أحداث مهمّة في حياة الشخصيّات، بحيث تتوقف عندها الشخصيّات المتحاورة في مشهد مطوّل، لإبداء وجهة نظرها حول قضيّة ما، ممّا يمنحها فرصة التعبير عن رأيها بكل حريّة وموضوعيّة من دون ضغط أو تدخل من السّارد.

كما أنّ "المشهد الحواري" المطوّل يعمل على كسر خطيّة الزمن كما يحدّ من إمكانيّة حدوث الرتابة المملّة في سرد الأحداث بوتيرة متسارعة من أوّل الرّواية إلى

---

[1]-Louis Marin: le récit est un piège, p8.

[2] _ بيرنار فاليط: النصّ الرّوائي: تقنيّات ومناهج، ص111.

آخرها، فللمشهد، إذن، دور في إضفاء سمة التنويع في طرق عرض الأحداث، إذ يلاحظ القارئ بمجرّد قراءته للمشهد نوعا من الخرق في نسق النظام الزمني والوتيرة السرديّة، وبانتهائه يستأنف السّرد إيقاعه الزمني المعهود في تقديم تطوّرات الأحداث المستمرّة بوتيرتها المتسارعة، ليتوقف مرّة أخرى عند نقطة معيّنة، مؤكدا على فكرة معيّنة من السّرد، أو واصفا منظرا ما يجد السّارد ما يبرّر توقف السّرد عنده.

2-2-الوقفة (pause):

الوقفة الوصفيّة هي عكس الحذف؛ ففي الوقفة بدلا من أن يحذف السّارد أو يتفادى زمنا ما، يلجأ إلى وضع تفصيلات لجانب من القصّة، بحيث يظهر زمن للخطاب له استمرار أكبر أو إيقاع أبطأ من إيقاع القصّة، وعموما الوقفة تفسح المجال لأوصاف المساكن أو الشخصيّات أو الأمكنة[1]، لهذا فإنّ «الوقفة هي وصفيّة بالأساس»[2]، وبما أنّ الوصف يؤدّي إلى« تعطيل زمنيّة السّرد وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول وقد تقصر» [3]فإنّه يمكن اعتبار الوقفة الوصفيّة إلى جانب المشاهد الحواريّة تقنيّات تتحكّم في تبطيء الوتيرة الزمنيّة للسّرد.

فالوصف بهذا المعنى هو « توقف للسّرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته ممّا يترتّب عنه من خلل في الإيقاع الزمني للسّرد، ويحله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمّته لكي يستأنف مساره المعتاد» [4].

حين تتوقف وتيرة السّرد عن الحركة، يتجمّد الزمن لحظة الوصف، لأنّ للوصف أثرا بالغا في تعطيل حركة السّرد وحتّى إيقافها، وفسح المجال لتقديم شخصيّة ما، أو لتبئير فضاء معيّن، عن طريق التركيز على وصف الأمكنة والمؤثثات التي تشغلها، وهذا لأغراض عدّة، لا تقتصر فحسب على مجرّد الزخرفة

---

(1) _ خوسيه ماريا إيفانكوس: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص288.

(2) _ بيرنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيّات ومناهج، ص112.

(3) _ حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، "الفضاء، الزمن، الشخصيّة"، ص175.

(4) _ المرجع نفسه، ص ص176-177.

والتنميق وخلق فسحة للقارئ بغرض الاستراحة من تتابع الأحداث واستمراريتها، كما كان معروفا في الرّواية التقليديّة، أين كان المقطع الوصفي مقطعا مجانيّا زائدا، وخارجا عن المجرى السّردي العامّ للرّواية.

يشير الباحث "حميد لحميداني" – في سياق تمييزه للفضاء عن المكان– إلى نقطة أساسيّة تتمثل في أنّ وصف المكان يفترض دائما توقّفا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخله، أي يفترض الاستمراريّة الزمنية[1].

لذا أصبح الوصف ومنه "الوقفة الوصفيّة" في الرّواية الجديدة يضطلع بأدوار وظيفيّة وجماليّة تقرّب المقطع الموصوف من القارئ، فيتعرّف على مؤثثات الفضاء وطرق ترتيبها وموضعتها، ممّا يحفز فيه عنصر التشويق، ويثير لديه الرغبة في مواصلة القراءة للتعرّف على الأحداث السرديّة التي تلي المقطع الموصوف، ومن أمثلة ذلك، ما ورد في هذا المقطع الوصفي من رواية "اعترافات أسكرام":

« وعلى طاولة في زاوية القاعة، بعض الصّحف والمجلات الطبيّة، وبقايا أعقاب كبريت وسجائر، حتى صحيفة (أريدال) الصّفراء موجودة » [2].

إنّ ما يمكن استجلاؤه بوضوح من خلال هذه "الوقفة الوصفيّة" –وغيرها كثير في الرّواية سبق التطرّق إليها بقدر من التفصيل في المبحث السّابق الذي تعلق بالوصف– كونها وقفة وجيزة لا تحتل مساحة كبيرة من السّرد، قدّمها السّارد ليحيط القارئ علما بمؤثثات فضاء المستشفى، مركّزا على صحيفة (أريدال) الموجودة على الطاولة في زاوية القاعة، والوصف هنا لم يرد مجانيّا، عفويّا، إنّما أراد السّارد أن يلفت انتباه القارئ إلى أنّ قاعة الانتظار في المستشفى لا تخلو من أشياء مفيدة، تستغلها الشخصيّة في وقت انتظارها، للإطلاع على أخبار المدينة، وتحيل معلومات إضافيّة في شتى الميادين، إذ يلي مباشرة "الوقفة الوصفيّة" الحدث السّردي الذي

---

[1] _ حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، ص64.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص40.

باشرت فيه الشخصيّة قراءة عناوين الصّحيفة، والتعرّف على معلومات طبيّة، وثقافيّة، وأخرى رياضيّة، بغرض التعرّف أكثر على "زهرة التيندي" التي تستخدم في معالجة الأمراض المستعصية.

إنّ ما يطبع "الوقفة الوصفيّة" في رواية "اعترافات أسكرام" كونها تمتاز بالقصر والاختصار والإيجاز، مفسحة المجال للسّرد لاستئناف وتيرته من جديد في تقديم الأحداث وتطوّرها، وهذا ما يقيم« التعارض الذي يظهر بين زمنيّة الأحداث (السّرد)، ومكانيّة الأشياء (الوصف)، فالوصف ملازم للنشاط القصصي، فمهما كانت الحكاية خالصة أو قصصيّة بحتة، فإنها لا بدّ أن تشتمل على ملاحظات بشأن الأشياء والأشخاص، بحيث تضعها في مكانها، وتحدّد بعض ملامحها وتصف خصائصها في مجملها»[1].

إلا أنّ ما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أنّ« ليس كل وصف وقفة، ولكن بعض الوقفات هي من جهة أخرى وقفات استطراديّة »[2]، يتمّ فيها تداخل الوصفي مع السّردي، بمعنى أنّ المقطع الوصفي يكون مقرونا بالحدث، فلا يؤدّي إلى تبطيء وتيرة السّرد تبطيئا تامّا، كون الحدث المرافق للوصف يتّسم بالحركة، فيتماهى الوصف مع السّرد، ويتمّ الانتقال من الجمود إلى الحركة، ومن الحركة إلى الجمود، وهذا ما يضفي خصوصيّة تمتاز بها المقاطع الوصفيّة في رواية "اعترافات أسكرام" حيث يتلاعب الإيقاع الزمني بالوتيرة السرديّة عن طريق تسريعها تارة وتبطيئها تارة أخرى في المقطع الواحد.

لذا يرى "جنيت" بأنه لا يمكن أن يكون الوصف هنا عبارة عن "وقفة" كونه يأتي مقرونا بالحدث الذي ينجم عه تسريع في إيقاع الزمن كما أنه غالبا ما يكون مطولا بعض الشيء مقارنة بـــ "الوقفة الوصفيّة" الخالصة، وفي رواية "اعترافات أسكرام" نماذج لهذا النوع من الوصف الذي لا يعدّ وقفة بالضرورة، نورد منها على سبيل المثال المقطع التالي من الرّواية:

---

[1] _ خوسيه ماريا إيفانكوس،: نظريّة اللغة الأدبيّة، ص282.

[2] _ جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص42.

« حاولت أن أنظر في اتجاه انفجار القنبلة، وإذا بعاصفة هوجاء ناجمة عن الانفجار تتجه نحونا، فالتحمنا بأيدينا ممسكين ببعض لتجنب الإعصار الرّملي القويّ، لكننا لم ننجح فتطايرنا في ذلك المكان كأوراق الخريف، كنا نصرخ فتختلط أصواتنا بأصوات الحيوانات التي هربت من أقفاصها، وتدافعت في كل الإتجاهات...فتحت عينيّ على دخان يتصاعد كالفطر في سماء جبال "إن إيكر" تتجه نحو الشّرق، وفي موقع التفجير تراءت خيوط ضوء زرقاء، وما لا أنساه مشهد طائرتين مروحيتين كانتا تعاينان المكان لكنهما فقدتا التوازن وغابتا في الدخان المنبعث من مكان التفجير »[1].

يتّضح من هذا المقطع الرّوائي تمازج الوصف مع السّرد، فلا تتوقف وتيرة السّرد، ولا تتجمّد حركة الزمن، جرّاء استمراريّة الحدث وتحرّكات الشخصيّة في الفضاء، ممّا يبعث في القارئ شعورا بتسارع وتيرة السّرد حينا وتباطئها حينا آخر كلما وقعت عين السّارد على منظر ما، يتأمّله واصفا إيّاه للقارئ هنيهة، ولكن سرعان ما يستأنف تحرّكاته في الفضاء لتعود الوتيرة إلى التسارع من جديد.

إلا أنّ رواية "اعترافات أسكرام" عرفت تنوعا في تقنيّات "الوقفة الوصفيّة"، إذ يمكن العثور على صنف آخر من الوصف لا يختصّ بوصف الفضاء فحسب، إنما يصف الشخصيّة التي تحتلّ هذا الفضاء، موقفا بذلك السّرد توقيفا اضطراريّا مؤقتا مبرّرا، كما يظهر في هذه "الوقفة الوصفيّة من الرّواية:

« صعدت ساديكو إلى كرسيّ الاعتراف بهدوء، كأنها ملاك لا يلامس الأرض، قليل من التجاعيد تطبع بشرتها البيضاء، وابتسامة لا تفارق شفتيها الرّقيقتين، كانت ترتدي لباسا من حرير أبيض وأحمر لماع وكأنها تستعيد سيرة آبائها الأوّلين. جلست، ثمّ وضعت مروحة صغيرة، كثيرة الألوان، على يمينها، وتمتمت بكلمات لم يفهمها أحد، ربما هي بعض طقوس اليابانيين»[2].

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص225.

[2] _ المصدر نفسه، ص531.

يمثّل هذا المقطع من الرّواية "وقفة وصفيّة" تتوقف إثرها حركة الزمن، وتتعطل سيرورة الحدث، كون السّارد عمد إلى تصوير الشخصيّة عن طريق رؤيته الثابتة، لأنه لو قام برصد أوصاف للشخصيّة وهو في حالة حركة، لأدّى ذلك إلى تسريع وتيرة السّرد بدل تعطيلها، كما أنّ السّارد هنا لم يقتصر على تصوير المظهر الفيزيولوجي أو الخارجي للشخصيّة، إنما حاول الاقتراب من حالتها النفسيّة وهي تستعيد عادات آبائها الأولين، سواء في نوع اللباس الذي ترتديه، أو الحركات التي تقوم بها، أو الكلمات التي تتمتم بها كطقوس يمارسها اليابانيون في مثل هذه المناسبات المقدّسة لديهم، وهذا قبيل شروعها في فعل الاعتراف.

تعرف رواية "اعترافات أسكرام" تنويعا ملحوظا في توظيف التقنيّات التي تشتغل على ضبط الإيقاع الزمني للسّرد، و«لا يسعنا سوى الاعتراف مع Gérard Genetteبوجود تعالق زمني مطرد ابتداء من تلك السّرعة غير المحدّدة التي يتّسم بها الحذف حيث يتطابق مقطع حكائي صفر مع مدّة ما من القصّة، وانتهاء إلى ذلك البطء المطلق الذي تتّسم به الوقفة الوصفيّة؛ حيث يتطابق مقطع ما من الخطاب السّردي بمدّة حكائيّة صفر» [1]، وقد جاء هذا التنويع في التقنيات التي تضبط الإيقاع الزمني للسّرد منسجما مع ما يعرفه الفضاء المديني من تحولات مستمرّة، تقتضي بالضرورة تحوّلات في الوتيرة السرديّة، لذا قد تؤدّي تموضعات الشخصيّات وأفعالها في فضاء ما إلى تعطيل أو تجميد السّرد عند نقطة معيّنة، يتمّ فيها تبئير هذا الفضاء من طرف السّارد سواء عن طريق تقنية "المشهد" أو "الوقفة"، كما يلجأ السّارد في أغلب الأحيان إلى توظيف كلّ من "الخلاصة" و"الحذف" عندما يحدث تسارع في الوتيرة السرديّة، تبعا لتسارع تنقلات الشخصيّات في فضاء ما، لا يقتضي الحدث الوقوف عنده، بل تجاوزه بانتقال الشخصيّات إلى محطة أخرى من محطات الفضاء المؤطّر.

---

[1] _ بيرنار فاليط: النصّ الرّوائي، تقنيّات ومناهج، ص111.

الباب الثاني:
تشخيص المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"

الفصل الأوّل:

تقاطبات المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"

أوّلا: الألفة/ الغربة

1- موقع السّارد بين الاغتراب والتغريب

2- جدل الحضور والغياب وهاجس البحث عن الألفة المفقودة

3- الاحتفاء بفضاء الأنا ونبز فضاء الآخر

ثانيا: العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرّر

1- جدل القديم والجديد، تراعيات القيم والتحرّي التكنولوجي

2-موقف الشخصيّة بين الثبات والتحوّل

3-تجليات التراثي والعصري

ثالثا: عذريّة الطبيعة/ طبوغرافيّة العمران

1- فاعليّة التواصل المشترك بين الفطري والمكتسب

2- تام سيتي، الصّحراء المتمدّنة

تمهيد:

انطلاقا من طابعي الشمولية والاتساع اللّذين يتميز بهما الفضاء المديني- بوصفه إطارا تتفاعل فيه العديد من التقاطبات والثنائيّات الضديّة المختلفة- في الرّواية، ينبغي التطرّق إلى ما تسفر عنه نماذج الأفضية المدينيّة من تقاطبات دلالية، تسهم في الكشف عن مرامي التشكيل الفضائي، التي تكسب المدينة بعدا جديدا، كونها «يمكن أن تستخدم كذلك نقيضا مضادّا للموضوع المقدّم، فالإيماءات الداخليّة التي تتخلل لغة النصّ قد تتعارض بالفعل مع الأثر الذي نتوقع أن تمنحه الشخصيّة أو الحدث» [1].

من هنا لم يعد نسق التقاطبات أو الثنائيّات الضديّة، -في سياق تفاعله مع عناصر السرد ومكوّناته الفنية الأخرى- نسقا مستقلا عن التركيب الفني العامّ لبنية الرّواية، بل أصبح الجانب الدلالي منه يشكّل المحور الأساس الكامن وراء البنية الشكلية واللغويّة للنصّ السّردي، على اعتبار أنّ« اللغة ليست مجرّد كلمات، ولكن بنى مركّبة، وعبارات مؤلفة، ونسق من الكلمات التي تحتفظ بفاعليّتها الخاصّة» [2]، لذا فإنّ دراسة الفضاء المديني من زاوية تشكّله في بنية الخطاب الرّوائي ككلّ، صار يرتكز على أسس ومعايير وظيفيّة، تجعل من الأبعاد الدلاليّة والسياقات الرمزية أساسا جوهريّا للوقوف على كنهه، وفك شفرات تمظهراته البنائية والجمالية والدلالية على السّواء.

على أنّ القضيّة الجوهريّة -التي تسعى إلى التعبير عنها فنيّا وتخييليّا الرّواية الجديدة ومنها رواية "اعترافات أسكرام"- تجسّد« تعبيرا مدينيّا، على وجه العموم، بل إنّ أحد مسوّغات وجودها، كجنس أدبي، أنها جاءت للتعبير عن هموم مدينيّة»[3] أمّا بالنسبة إلى تشخيص صور المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"، فإنّ

---

[1] _ روجر ب- هينكل: قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيّات التفسير، ص244.

[2] _ المرجع نفسه، ص246.

[3] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيريّة في السّرد العربي، ط1، دار الأمان/ الرّباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت، 2012، ص127.

التطرق إليها يتمّ بعد دراسة التقاطبات الدلاليّة والإحاطة بحيثيات السياق الذي يشير إلى جانب أو جوانب من تمظهرات الفضاء المديني، من أجل تصوير البؤر المركزية التي تشكّله، والوقوف –من خلالها– على الدلالات التي يكتنفها سياق حضوره، وعلى أساس تفعيل الإجراء التقاطبي سيتمّ الكشف عن دلالات الفضاء المديني التي تأخذ من النصّ الحضور الجوهري الأكبر، بالإضافة إلى الكشف عن العلاقة بين الإجراء التقاطبي وما يسفر عنه من وظائف دلاليّة، تعدّ محورا هامّا للرّبط بين أبنية النماذج الفضائيّة الجزئيّة، وأنساق تمظهراتها الفنيّة في بنية النصّ المركبة.

إنّ هذا التصوّر الأخير سيكون محور اهتمامنا فيما يتقدّم من فصل "تقاطبات الفضاء المديني"، مرتكزين على ما تمّ تقديمه من نماذج فضائية بما تتضمّنه من وظائف بنائية بالغة الأهمية في فهم أنساق تشكل الفضاء المديني في بنية النصّ، محاولين استثمارها لاستنباط المعاني والرموز والدلالات المتعلّقة بفضاء المدينة، وهذا لما تكشف عنه تلك النماذج الفضائيّة من مستويات متعدّدة ومتنوّعة، تعتبر مؤشرا دالا على تفاعل السياقات الوظيفية بينها، أمّا ما تتمّ عنه هذه الوظائف من تشخيص صور المدينة ورصد لمظاهر تحوّلاتها، فهذا أمر آخر نتطرّق إليه في فصل آخر.

وتأسيسا على ما سبق، لم يعد تشكيل الفضاء المديني وبناؤه الفنّي بؤرة الارتكاز في ما نعرض له من مباحث في هذا الفصل، إنما سيكون الارتكاز على استبطان ما يحمله البناء الشكلي من تقاطبات دلالية تسهم في إنتاج المعنى، خصوصا أنّ النصّ الرّوائي« بأساليبه المتعدّدة والمتنوّعة نصّ متموّج لا حدود نهائيّة له قابلة للتصنيف والتعيين، ويستمدّ قواه من طبيعة مكوّناته والمصادر التي تغذيه، وتثري إستراتيجيّته النصيّة، وتضاعف طاقاته الدلاليّة، بحيث إنّ الحكاية فيه تتمظهر تمظهرا جديدا وكثيفا واستشرافيّا »[1]، من هنا، سيتمّ الوقوف على مختلف التصوّرات التي تشارك إلى جانب نماذج تبنين الفضاء المديني، في استنباط جزئيّات

[1] _ محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، ص143.

المعنى المتفرّقة، في إطار الفضاء الشمولي والحاوي لمظاهر التعالق الدلالي- على المستوى اللفظي- وفي حدود أبنية السّرد المركّبة، التي يتشكل منها الفضاء الرّوائي في رواية "اعترافات أسكرام".

وإذا كانت مهمّة اللغة في الرّواية توصيليّة إلى حدّ بعيد، فإننا نتعامل مع الكلمات والعبارات من منظور الدّور أو الوظيفة التي تؤدّيها؛ إنّها تكشف عمّا في ذهن الشخصيّة من أقوال أو معلومات تتعلق بما يجري بالفعل في عالم الرّواية كما أنّها تنقل المعلومات أو المواقف بل تنقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذي توجد عليه الأشياء في الرّواية[1] لذا تغدو اللغة- بنسق تمظهرها البنائي- في العمل الروائي « نمطا كليّا من التفكير، يتخطى جميع الاشتراطات المنهجيّة، إذ لم تعد اللغة تظهر بوصفها توسّطا أو وساطة بين العقول والأشياء، بل تشكل عالمها الخاصّ بها، الذي تشير فيها كل وحدة منه إلى وحدة أخرى من داخل هذا العالم نفسه بفضل تفاعل التناقضات والاختلافات والفروق القائمة في النظام اللغوي [2]، وهكذا يوفر العمل الروائي سلسلة من المفردات لا تفهم لذاتها بقدر ما تستمد دلالاتها من خلال السياق ككل، فهي بهذا تشكل نظاما لغويا يخلق عن طريق مفرداته- التي تنأى عن طابعي التحديد والحصر- بدائل لغوية كثيرة تتوالد عبر معانيها وحدات الخطاب الجزئية، مشكّلة بتلاحمها الدلالي شعرية السياق الروائي برمّته.

من هنا، يرتكز الاهتمام على البحث فيما وراء التمظهر البنائي لفضاء المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"، وذلك بالوقوف عند محورين أساسيّين يمكن حصر إشكاليتهما ضمن تصوّرين؛ يقوم أحدهما على إبراز أوجه الاتفاق والاختلاف واستنباط دلالات السياق الكامنة بين قطبين متضادين، كما هو الحال في التقاطب الحاصل مثلا بين الفضاء البدوي والفضاء المديني، في حين يُعنى الآخر بالكشف عن أنساق تمظهر الفضاء المديني انطلاقا من الوقوف عند وحدات النظام اللغوي

---

[1] _ روجر ب. هينكل: قراءة الرّواية، ص ص229-230.

[2] _ بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص30.

الجزئية، مع معناها من النظام ككل؛ للكلمة المفردة » [1]، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تتبع أبنية السياق الدلالية التي يتمّ استجلاؤها بالاعتماد على الإجراء التقاطبي، كما يتمّ تقصّيها من خلال ما يمكن أن يتولد عن اللفظة الواحدة وضدّها، مثلما هو الحال مع النموذج التقاطبي الذي ارتأينا دراسته في هذا الفصل دون غيره من التقاطبات الأخرى، كونه يعالج القضية الأساسيّة التي تطرحها الرّواية، والتي تنحصر بمجملها في ثنائيّة "البادية/ المدينة"، كما يمكن أن تنبثق من هذا التقاطب الأصلي عدّة ثنائيات ضديّة رئيسيّة تتمثل في: الألفة/ الغربة، العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرر، عذريّة الطبيعة/ طبوغرافية العمران، إلى غير ذلك ممّا يمكن أن تولده تقاطبات أصلية أخرى من تقاطبات ثانوية يمكن اعتبارها وحدات تيميّة صغرى، ترتكز على تقنيّة الرّبط بين أنماط الفضاء/ البؤرة، والكشف عن مدلولاته التي تساهم في خلق تناسق وانسجام ضمن المخطط التكويني العامّ للنصّ.

***- نحو تقاطب رئيسي: ثنائية المدينة/ البادية:**

"الرّيف البدوي" و"المدينة الحضريّة" عبارتان« متقابلتان، بينهما تضادّ، وهوّة واسعة، لا يسهل العبور فوقها لأنّها ترتكز على ميراث طويل من العزلة والاستعداء، والاستعلاء»[2]هذا، وتتجلى صورة المدينة -كما البادية- في الرّواية من خلال نمط تشكّلها الطبيعي وإطارها الهندسي وخصوصيّة تكوينها الحضاري والثقافي والاجتماعي والجغرافي، بالإضافة إلى مختلف النشاطات والسّلوكات والأفعال التي تؤدّيها الشخصيّات الرّوائيّة في محيط إقامتها وتنقلها البدوي أو المديني، إلا أنّ كل هذه الأنظمة تخضع لخصوصيّة الفضاء الذي يؤطرها من جهة، كما تستجيب لمقتضيات الشخصيّة وتتناسب مع تفكيرها، وفقا لثقافة الفضاء الذي تشغله، من جهة أخرى، لأنّ« الفضاء يتصل بالشخصيّة وتتقاطع معه ملامحها، فتارة يبدو الفضاء أليفا قريبا من النفس البشريّة، وتارة يبدو قاتما، فهو يتلوّن

---

[1] _ المرجع السابق، ص29.

[2] _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربية، العدد 143، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص147.

ويتشكل طبقا لطموحات الشخصيّة ومرجعيّتها النفسيّة »[1]، كما أنّه من خلال الفضاء «تحقق الشخصيّة كيانها الذاتي والاجتماعي والتاريخي، وفق مجموعة عوامل تشكّل محيطها الوجودي» [2].

فكما أنّ للمدينة أنساقا وقوانين تضبطها وتميّزها عن غيرها وتنظم الحياة في شوارعها وأحيائها ومرافقها العامّة والخاصّة فإنّ للبادية أيضا مميّزاتها الخاصّة التي تنفرد بها عن المدن من حيث طبيعتها الجغرافيّة، وما يميّزها من سكينة وهدوء، لذا تتفاعل الشخصيّة في فضاء إقامتها مع المؤثرات الظاهريّة والباطنيّة التي تفرزها، بحيث تترك في نفسيّتها وتفكيرها أثرا حاسما يرسم أحلامها وتطلّعاتها. لذا كثيرا ما يحدث ائتلاف وتوافق بين الشخصيّة ومكان تواجدها، بحيث يؤثّر كل منهما في الآخر ويتأثر به.

وعلى الرّغم من أنّ الأمكنة –على تنوّعها– سواء في الفضاء البدوي أو المديني، فإنها تختلف اختلافا جذريّا في نمط تكوينها «ولا شكّ في أنّ وضع المكان تحت طائلة الصّراع يخلق منه بنية فضائيّة قلقة، تحيله على ثنائيّة الانفتاح والانغلاق بطريقة التماس بين طرفيّ الثنائيّة لا التداخل، ممّا يحرم عناصر السّرد الأخرى من إمكانيّة الاستقرار على مكان سردي يتمتع بقدر مناسب من الثبات، يسمح بحركة العناصر وتفاعلها »[3]، لذا فإنّ الشخصيّات لا تتآلف بالضّرورة مع هذه الأمكنة، إذ يمكن أن ترتاح وتطمئنّ في بعضها كما يمكن أن تتضايق وتتنافر في بعضها الآخر.

إلا أنّ إشكاليّة المدينة والبادية كثنائيّة ضديّة رئيسيّة، لا تتوقف عند الحدود الهندسيّة والأبعاد الجغرافيّة السّطحيّة للفضاء المديني أو البدوي فحسب، فمثلا قد يؤول البناء الهندسي للبادية إلى الزوال بيد أنّ «البناء الاجتماعي يبقى صلبا راسخا لقيامه على أساس من المبادئ والحكم والأمثال وماضي الأسرات، وأمثلة البطولة

---

[1] _ ضياء غني لفته وعواد كاظم لفته: سردية النصّ الأدبي، ط1، دار الحامد للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص28.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، ص53.

والتعاليم الخلقية، وقد ادخرت جميعا وتوارثها الأبناء عن الآباء » [1]، لذا فإنّ البعد الاجتماعي الذي يتجسد من خلال العلاقة بين الفضاء والشخصية إنّما يتجلّى من خلال الكشف عن دور كلّ منهما تّجاه الآخر من جهة، ومن جهة أخرى يمكن من خلال الكشف عن جوهر الفضاء الذي تشغله الشخصيّة، تتبّع موقفها ورؤيتها الخاصّة تّجاه فضاء إقامتها أو تنقلها.

لذا، تعدّ الشخصيّة- إلى جانب الفضاء- « مكوّنا مهمّا من المكوّنات الفنيّة للرّواية، وهي عنصر فاعل في تطوّر الحكي...، ومن خلال مواقفها يمكن تبيان المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرّواية» [2]، إلا أنّ الشخصيّة لم تعد لوحدها العنصر «الفاعل بل الواقعة أو الحادثة الاجتماعيّة الكليّة »[3]، فالأمر إذا يتعلّق بربط الصّلة بين الفضاء والشخصيّة بالدّرجة الأولى.

إنّ المدينة على غرار البادية تحيى بوجود الشخصيّة، وتموت وتتلاشى كلّ حركة فيها بغياب هذه الأخيرة، فالمدينة / البادية الحيّ، هي التي تنبض بتحرّكات الشخصيّات فيها، وتغنى بتنوّع أشيائها وأصواتها وأفعالها، كما تنمو بتعدّد المرافق التي تتنقّل فيها، وفي المقابل تؤول إلى الزّوال والجمود إذا نفرت منها الشخصيّة أو قرّرت مغادرتها والتخلي عنها، إذا شعرت بأنّها غير مألوفة، لذا فإنّ المدن والقرى في الحقيقة لا تعدّ مدنا أو قرى حيّة عندما تتوفّر فيها تلك الخصائص وحسب، بل إنّها تجد في هذه الخصائص العوامل التي تحفظ مبادئها وعناصر وجودها الأوليّة، وتحقق من خلالها خصوصيّتها وميزتها الجوهريّة.

وممّا تجدر الإشارة إليه، في رواية "اعترافات أسكرام"، قضيّة الصّراع الاجتماعي- بين فضاءين متناقضين شكلا ومضمونا -، وهذا« الصّراع العنيف

---

[1] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، أصلها وتطوّرها ومستقبلها، إشراف ومراجعة: إبراهيم نصحي، ج1، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1964، ص31.

[2] _ ضياء غني لفته وعواد كاظم لفته: سرديّة النصّ الأدبي، ص135.

[3] _ بول ريكور: الزمان والسّرد: الحبكة والسّرد التاريخي، ج 1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية د.جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص154.

الذي شطر التركيب الاجتماعي... صراع بين عالمين، عالم مدينة، نشأ نشأة صناعيّة فتضخّم بسرعة عجيبة، وعالم ريف، بقي يدغدغ أحلام الطبيعة أو يدغدغ أحلامه فيها، وبين هذين العالمين المتنافرين كادت شخصيّة الإنسان أن تتمزق وتتقاذفها تيارات الحيرة في مجتمعات الأرض كلها» [1]، وهذه المجتمعات في نظر " الفارابي" تنقسم إلى قسمين، منها ما يوفر السعادة للشخصية التي تشغل فضاءها، ومنها ما يتسبب لها في الضياع والحيرة، أحدهما يعرف بـــ «المجتمعات الكاملة، وهي ما يتحقق فيها التعاون الاجتماعي بوجه كامل لتحقيق سعادة الأفراد، ومجتمعات ناقصة وهي ما لا يتحقق فيها هذا التعاون الكامل ولا تستطيع أن تكفي نفسها بنفسها »[2].

ومن ناحية أخرى يمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" على مظهر آخر من مظاهر التكامل الوظيفي بين الفضاء المديني والفضاء الرّيفي البدوي، من خلال التعايش الدّيمقراطي بين كلا الفضاءين، ومثال ذلك، ما يمكن استجلاؤه – في الرّواية – من أشياء تتعلق بالحياة الرّيفية أو البدويّة، التي تحتضنها مدينة " تام سيتي" كالخيم التي يقيمها البدو على أطراف المدينة وأعاليها، بالإضافة إلى المناظر الطبيعيّة التي تكتنف فضاء "تام سيتي" كمنظر شروق الشّمس وغروبها في أعالي "أسكرام"، حيث يجد فيها السيّاح الأجانب مصدرا للراحة النفسية والاستمتاع، كما يؤكّد ذلك السائح الفرنسي " أنطوان مالو" بقوله:« جئت للاستمتاع بمناظر الأسكرام، عند الشروق وعند الغروب، والاستئناس بوحدة روحيّة غريبة في دير شارل دي فوكو»[3]، وتحقيق الاستئناس بالفضاء في صوره الأليفة « ينطوي على تغييرين كبيرين، وهما دوام الإقامة واستمرارها، مع ممارسة التحكّم والتدبّر في أمر عمليات

---

[1] _ جورج شكيب سعادة: الصّراع بين الرّيف والمدينة، في شعر إيليا أي ماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2002، ص7.

[2] _ علي عبد الواحد وافي: المدينة الفاضلة للفارابي، ط1،دار عالم الكتب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1973 ص26.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص258.

كانت قبلا تحت رحمة الطبيعة»[1]، والطبيعة في "تام سيتي" لم تعد منغلقة على ذاتها بل إنّ استيعابها لتيارات التمدن مع حفاظها على خصوصية التكوين البدوي فيها منحها القدرة على جذب السياح الذين يعيشون في فضاء مديني صرف حياة تملؤها المادية والآلية والجمود، أين وجدوا في "تام سيتي" المعايير الجوهرية التي تمدهم بالاستقرار النفسي والاستئناس الروحي.

ويعدّ فندق" أسكرام" شاهدا على مظاهر التعايش المديني والبدوي، كونه يعدّ فندقا ضخما بمقاييس مدينيّة سياحيّة عاليّة، كما يوضّح السّارد ذلك بقوله:« اختار رجل أعمال ألماني يدعى" أدولف هوسمان" بناء فندق قريب من قمّة أسكرام الجبليّة، وأطلق عليه اسم (أسكرام بالاس) واختار له هندسة معماريّة، منحت الأهقار بعدا سياحيّا آخر»[2]، كما تحيط بالأسكرام سلسلة من التكتلات الجبليّة، أين تنصب للسيّاح الخيم البدويّة التي تجعلهم يبتعدون قليلا عن جو المدينة الصاخب، يقول أحد السياح الأجانب الذين أقاموا في الخيم بدلا من الفنادق الراقية المقامة هناك في ضواحي "تام سيتي" « لم نقصد فندقا من خمسة نجوم... وصلنا إلى ما يشبه الواحة حيث نصبت ثلاث خيمات، وتمّ توزيعنا داخلها... قال لي آمود لمّا رآني ألحّ في السّؤال عن السّبب الذي دعا وكالته السياحيّة تفكّر في الخيمة بدل الفندق: – لو أقمتم في فنادق كأنكم لم تغادروا أوروبا.. أمّا الخيمة فهي جزء من هذه الصّحراء» [3].

هذا، وتتوفّر المنطقة على مختلف وسائل النّقل التي تتنوّع من مواصلات مدينيّة عصريّة، كالسيارات السياحية « انطلقنا نحو جانيت في سيّارات رباعيّة الدّفع، وكان عددنا يزيد عن ثلاثين سائحا فرنسيّا وثلاثة ألمان وأمريكيّين» [4]، كما يوجد نوع آخر من السيّارات التي تستخدم خصّيصا «لسباق السيارات

---

[1] _ لويس ممفورد، المدينة على مرّ العصور، ص19.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

[3] _ المصدر نفسه، ص252.

[4] _ المصدر نفسه، ص ن.

الصّحراويّة»[1]، بالإضافة إلى الطائرات التي تصطف في «مطار تام سيتي الجديد»[2]، إلى مواصلات تقليديّة معروفة لدى أهل البدو كالجمال، «في الخامسة زوالا، جاء آمود ومعه عدد من الجمال، وخيّرنا بين ركوبها أو المشي، أو استعمال السيّارات»[3].

إنّ ما يميّز مدينة " تام سيتي" طريقتها الخاصّة في التأقلم مع كل ما هو جديد ووافد، وفرادتها في المزاوجة بين حياة التمدّن ونمط الحياة البدوية التقليدية المتوارثة، فـــهي مدينة عصريّة ممزوجة بالتراث البدوي الأصيل، على الرغم من كونها في الظاهر بعيدة منه ومختلفة عنه تماما، إلا أنها امتداد له، وانبثاق منه، وبدونه «ما كان للمدينة القديمة أن تتخذ الشكل الذي انتهت إليه »[4] كونه يعدّ المصدر الثريّ الذي تستمدّ منه قوّتها، وتقيم أسسها ومبادئها، إنّه مصدر رزقها، وجوهر غذائها الرّوحي، ودليلها في مجابهة موجة التمدّن القاسيّة، التي تعصف برياح الفرديّة والتحرّر من قيود المجتمع والعقيدة والعادات والتقاليد.

كل هذا جعل من " تام سيتي" مدينة ليست ككل المدن، إنّها مدينة لم تنس أصلها وموروثها، ولم تنجرف بعيدا عن تحقيق أهدافها، ولم تخالف طريقها نحو العصرنة والتمدّن الحضاري السّليم، على الرّغم من نموّها السريع، وتطوّرها التكنولوجي الهائل في شتى الميادين.

تؤدّي المدن والبوادي في "اعترافات أسكرام" أدوارا هامّة في تأطير حياة الشخصيّات وتنظيمها والحفاظ على استقرارها، نظرا لما تفرضه طبيعتها من أنماط حياتيّة معيّنة، تشكّل مع مرور الوقت قوانين ترقى إلى مستوى الأعراف التي لا يمكن لأيّ شخصيّة أن تتعدّاها أو تقوم بتجاوزها، لأنّها بذلك ستتجاوز قيمها وعاداتها وتقاليدها وهويّتها التي تميّزها وتحفظ خصوصيّتها وتوازنها الاجتماعي.

---

[1] _ المصدر السابق، ص13.

[2] _ المصدر نفسه، ص12.

[3] _ المصدر نفسه، ص252.

[4] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص28.

يمتلك كلّ من الفضاءين البدوي والمديني مقومات خاصة، بحيث إنّ للفضاء الواحد منهما فرادة وخصوصيّة تميّزه عن الفضاء الآخر، إلا أنهما يدينان لبعضهما البعض في الانتماء والمصير، فـــ« المدينة والرّيف في قضية الدينونة والمصير كلاهما مسيّر ومنقاد، المدينة مسيّرة ولكنها تدّعي الإمساك بزمام الأمور، فتحكم على الإنسان من خلال قوانينها الخاصّة، والرّيف بدوره مسيّر، ولكنه محكوم عليه بقوانين كونيّة، منشؤها قوة ما ورائية، فاعلة » [1].

والرّيف البدوي كفضاء طبيعي، له حضوره المميّز في رواية "اعترافات أسكرام"، سواء من حيث تركيبته الجغرافيّة، أو عاداته وتقاليده الاجتماعيّة المتوارثة، أو خصوصيّته الحضاريّة ونمطه المعيشي الخاصّ، ما يجعله –رغم التعايش المشترك– يتميّز عن الفضاء المديني، بل يختلف ويتناقض في كثير من الأحيان مع أسسه ومقوّماته.

وفي المقابل، للمدينة أيضا خصوصيتها التي تميّزها، فإذا تصوّرنا مدنا بلا صخب ولا ضجيج ولا أضواء، شوارعها خامدة من الحركة والازدحام، وطرقها خالية من الأضواء والألوان والرّوائح التي تنبعث من السيّارات ومركبات النّقل، فهل يمكن أن نطلق عليها مدنا أصلا؟

وهل يمكن للمدينة أن تحافظ على خصوصيّة تكوينها إذا ما تجرّدت من مظاهر تمدّنها؟ وهل المدينة صرح حضاري يقتصر على تبنّي مفردات الغربة، والعصرنة، والتصنّع، والتحرّر، والعمران؟

وإلى أيّ مدى يمكن للشخصيّة البدويّة أن تتأقلم أو بالأحرى تتمدّن بعد أن عاشت بكل ما تملكه من أحاسيس ومشاعر في فضاء بدوي تقليدي محافظ، وبعد أن ألفت كلّ شيء فيه، قيمه وعاداته وتقاليده ومناظره الطبيعيّة.. هل يمكن لها أن تحقق الائتلاف والاستقرار الذي ألفته في البادية إذا ما انتقلت إلى حياة العصرنة والتمدّن؟؟؟

---

[1] _ جورج شكيب سعادة: الصّراع بين الرّيف والمدينة، ص209

أوّلا: الألفة /الغربة:

تتمظهر الألفة بكل معانيها العميقة في كنف الفضاء المكاني الذي يحوي تراث وهويّة وخصوصيّة مجتمع بأكمله، كما يمكن أن تتمظهر الألفة –بغض النظر عن الفضاء الجغرافي– بجانب شخصيّة معيّنة، حيث يُحدث القرب منها شعورا بالطمأنينة، ويبعث على الانسجام والرّضا، ويعمّق بالألفة ذاتها، وإنّ لكلّ من هذين الصّنفين الذين تتمظهر فيهما الألفة حضورا قويّا في شتى فصول الرّواية، خصوصا تلك التي نجدها (أي الألفة) تتمركز في كنف الفضاء البدوي، الذي يمثّل مدينة "تمنراست" التقليديّة، التي تختلف من حيث الشكل والجوهر عن "تام سيتي" العصريّة التي آلت إليها، هذه الأخيرة التي لم تتمكّن من تقديم البديل عن الألفة الحميميّة–أو تعويض ألفة الفضاء الأصلي– للشخصيّات الضائعة في متاهات شوارعها ومرافقها الغريبة عمّا ألفته، والتي غالبا ما تتسم في الظاهر بملامح الماديّة والجمود والخواء الرّوحي.

وهكذا يتزايد شعور الشخصيّة في فضاء "تمنراست" بالانسجام والائتلاف والتواؤم، في حين يمكن أن يتضاءل، أو حتى يندثر في "تام سيتي" العصريّة، وقد يرجع ذلك إلى عدم حدوث توافق واتصال مبني على فهم صحيح وعميق لموجة التمدّن العصريّة، لأنّ الألفة –كما تراها الشخصيّة– إنّما تمثّل كلّ« ما هو خاصّ لدى شعب من الشعوب، ابتكره وطوّره واعتز به، وأصبح يحمل السّمات الخاصّة لمرحلة زمنيّة معيّنة، شكّلت عبر تراكمها في المراحل اللاحقة كمّا مميّزا يحتفظ بخصائصه الثابتة، والقابلة للتحوّل»[1].

ونظرا إلى أنّ مجمل تلك الخصائص الثابتة –التي تمثّل الألفة– قابلة للتحوّل، فقد صار من الضروري التعامل مع هذه الهويّة «بشكل متحرّك ومتصاعد يبني على أسسه القادرة على الاستمرار، ويستفيد من كل جديد لصناعة الحياة الجديدة» [2]، وبالتالي صناعة أو خلق ألفة جديدة، مواكبة لتغيّرات العصر.

---

[1] _ سالم المعوش: المدينة العربيّة بين عولمتين، ط1، دار النهضة العربيّة، بيروت، 2006، ص144.

[2] _ المرجع نفسه، ص146.

إنّ الألفة التي تروم المدينة العصريّة تقديمها للشخصيّة من خلال تقاناتها ووسائلها العصريّة والتكنولوجيّة، يمكن أن تضاهي الألفة التي تبحث عنها هذه الشخصيّة ذاتها، إلا أنها (أي الألفة) يمكن أن تختلف عن الألفة التي تعتقد بعض الشخصيّات المتزمّتة التي تكبّلها قيود العادات والمعتقدات المتوارثة، أنها تمتلكها وتعيشها في الوقت نفسه، لأنّ الألفة شعور حسّي ومعنوي على حدّ سواء، لا يمكن امتلاكه في هذه الحالة، كما لا يمكن الحصول عليه بسهولة، حيث تحتاج الشخصيّات من أجل تملّكه إلى بذل جهد كبير لإثارة مكامن الألفة، وبالتالي استشعارها والإحساس بها، لأنّ الألفة موجودة في أيّ مكان كان، لكن الشعور بها أمر صعب، إن لم يكن مستحيلا في بعض الأحيان.

يمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" عند شخصيّات عديدة، كرّست جلّ وقتها، إن لم يكن كلّه، للبحث عن الألفة التي افتقدتها، سواء ما تعلق منها بالفضاء الأصل، أو بشخصيّة ما قريبة منها، فهذا "جان بيار" مثلا، بعد تجنيده في صفوف الجيش الفرنسي بجنوب الجزائر، يعبّر عن مدى شوقه للعودة إلى مدينته الأمّ "أميان" بفرنسا، في قصيدة نظمها بعنوان: "الرّيح التي تحملني إلى أميان"، يقول فيها: « أنا في هذه الصّحراء وحدي/ مرّ بي سرب حمائم/ لا أرى شيئا سوى ظلي/ وفي الصّبح خياما وعمائم/ لا أرى أميان/ ولا شارعها الممتدّ في أقصى عيوني../ تلك أميان التي أحببت../ يا طير المسافات../ خذ مني سلامي../ لأميان التي أحملها في دفء روحي »[1].

أمّا ابنه "أنطوان مالو" فيتحدث بدوره عن "الألفة" التي افتقدها كثيرا بغياب أبيه -إثر تجنيده في حرب الجزائر- والتي أصبح يفتقدها أكثر بعد موته في إحدى المعارك، حين يصف مدى توقه لزيارة قبر والده في مدينة "سوق هراس"، بقوله:« أبي قتل في الجزائر وكان عسكريّا،.. أمنيتي الوحيدة هي العثور على قبر

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص155- 156.

أبي في منطقة سوق هراس»[1]، ليتحوّل بعد ذلك شعور الألفة لدى "أنطوان" نحو أبيه، باتجاه الفضاء الذي يحتضن رفات هذا الأخير بالجزائر، وهذا ما يفسّر تردّد "أنطوان" على زيارة الجزائر، خصوصا بعدما سمع أنّ بها منطقة تدعى "أسكرام"،« حيث أجمل شروق وغروب للشمس كما تقول وكالات السياحة والأسفار في مواقعها بشبكة الأنترنيت»[2].

إلا أنّ الإقبال المتزايد للوافدين الأجانب –على زيارة مدينة تمنراست للاستئناس بمناظرها السّاحرة أو لما يجدون فيها من ألفة روحيّة عميقة، أو للاستثمار فيها– في تزايد مستمرّ إلى حدّ أصبح فيه « عدد الأجانب في تام سيتي يفوق الستين من المائة »[3]، الأمر الذي جعل السّارد "صالح النازا" يحمل هواجس التخوف من مصير مدينته التي أضحت مفتوحة على شتى مدن العالم، حرصا منه للحفاظ على هويتها وخصوصيّتها التكوينيّة والقيميّة أيضا، ولكن سرعان ما تلاشت هذه الهواجس من تفكيره، حين توصّل إلى أنه بالإمكان أن يكتسب أهل "تمنراست" ثقافات جديدة من نوع آخر، قد تمكّنهم في آخر المطاف من العثور على الألفة التي يفتقدونها في "تام سيتي"، حيث يمكن أن يحيوا حياة عصريّة، بإمكانات متوفرة وعقليات جديدة، لأنّ« متطلبات الحياة الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة والعلميّة تتطلّب ثقافة من نوع آخر ستفرضها طبيعة الأشياء »[4]، حيث تيسّر لهم ما كان صعبا، وتجد حلولا لما استعصى عليهم، كما تمنح الشعور بالليونة واليسر والمرونة سواء في التعامل أم في التنقل.

أمّا الجانب الآخر المقابل لـــ "الألفة"، فهو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "الغربة"، وللغربة أو الاغتراب مستويات عديدة، منها الاغتراب؛ الذي ينتج على الصّعيد الجغرافي أو الطبيعي، ومنها ما يعدّ اغترابا باطنيا نفسيا، أو ما يعرف

---

[1] _ المصدر السّابق، ص146.

[2] _ المصدر نفسه، ص251.

[3] _ المصدر نفسه، ص40.

[4] _ سالم المعوش: المدينة العربيّة بين عولمتين، ص145.

بالاغتراب المعنوي الحاصل على الصّعيد الرّوحي أو النّفسي، وهو الذي ينضوي – خصوصا– في نطاق الفلسفة الوجوديّة، كما يظهر ذلك بوضوح أكثر فيما يلي من مفاهيم وشروحات الباحث " فايز عز الدّين " التي تتعرّض إلى ظاهرة الاغتراب بنوعيها الرّئيسيّين[1]:

–**اغتراب المكان:** أو الاغتراب بمعناه الجغرافي؛ وهو ظاهرة سهلة إذا ما قيس بالاغتراب الآخر الذي يجد جوّه الفيزيقي في قاع النّفس البشريّة، أي الاغتراب بالدلالة الوجوديّة، وهذا حين ينعدم فهم الإنسان لما يجري في نفسه وفي ما حوله، ثمّ عدم مشاركته في التخطيط لحياته ومستقبله، وعدم مشاركته في إدارة شؤون مجتمعه وقضايا واقعه الذي يعيشه.

–**اغتراب الرّوح:** إنّه اغتراب الذات في عالم خاصّ بها، أو اغتراب الرّوح بالمعنى الأدقّ، والعالم هذا مختلف عن العالم الذي تعيش بين ظهرانيه في العائلة أو المجتمع أو الوطن، فالاغتراب الرّوحي الوجودي هو أقسى أشكال الاغتراب الإنساني على الإطلاق لكونه يمثل آليّة اغتصاب للذات المتوثبة، والمستعدّة للمشاركة عبر باب مفتوح، وجهات مفتوحة، يشعر معه الإنسان أنه موجود في دائرته وغير موجود، وكذلك في مجتمعه ووطنه...

وبالإضافة إلى مصطلحي "الغربة" و"الاغتراب"، هناك مصطلح ثالث لا يختلف كثيرا عنها من حيث المدلول العام؛ الذي يتمحور حول الانتقال من الفضاء الأصلي إلى فضاء آخر غريب عنه تماما، إلا أنّ هذا المصطلح الذي يعرف بـ "التغريب" يختلف عن المصطلحين السابقين من حيث طبيعة الانتقال من الفضاء الأصلي إلى الفضاء الغريب، إذ إنّ هذا الانتقال لا يكون قسريّا أو محتّما، كما أن الشخصية لا تغادره مكرهة أو لأسباب اضطرارية كما يحدث في المنافي والحروب، إنما يكون ذلك بمحض إرادتها ورغبتها الشخصيّة في التخلي عن فضائها الأليف، بحثا منها عن فضاء آخر تنشد فيه مبتغاها وتحقق فيه رغباتها، فالتغريب إذن« هو الانسلاخ

---

[1] _ فايز عز الدّين: اغتراب الكاتب في الرّوح والواقع، ضمن مجلة أدبيّة شهريّة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 425، 2006، ص ص29–30.

من التراث، بالقطيعة مع التراث والاندماج في ذات أخرى هي الغرب » [1].

وللتغريب كما للاغتراب حضورهما الدلالي والرمزي في رواية "اعترافات أسكرام"، وهو حضور ينأى عن المباشرة والتصريح إنما يُستنبط من خلال استبطان المعاني والمدلولات الكامنة خلف السياق، كما ينمّ عن مدى اتساع الفضاء المديني وشموليته ومدى قابليته لاستيعاب عدد كبير من الدلالات والرموز التي يمكن أن تنبثق من ظاهرة واحدة كما هو الحال مع ظاهرة "الغربة" مثلا.

ويمكن الوقوف عند الفضاء المديني الرئيسي –الذي تجسّده مدينة "تام سيتي"– بوصفه البؤرة المركزية التي تتجلى من خلالها ضروب الصراع الأزلي بين البادية والمدينة، إنه فضاء يلخص الجدل القائم بين العديد من التقاطبات الضديّة بدءا بقطبي ثنائية "الألفة والغربة" التي تعدّ بدورها امتدادا لثنائيات أخرى، يمكن الوقوف عندها فيما يلي:

1- موقع السّارد بين الاغتراب والتغريب:

يمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" على جملة من الأفكار المتضاربة التي تهجس في نفسيّة الشخصيّة المغتربة عن وطنها الأصلي، والتي تشكّلت جرّاء« الهجاء المتبادل وانعدام الثقة، اللذين يؤدّيان إلى صعوبة الاندماج إذا ما انتقل طرف إلى الموقع الآخر» [2]، يقول "جان بيار" في معرض حديثه عن الغربة والوحشة اللّتين يعاني منهما بعيدا عن مدينته الأمّ "أميان" الفرنسيّة، وإقامته في مدينة "متليلي" الواقعة جنوب الجزائر، مشيرا إلى أنّ سكانها لا يشعرون بالأمان تجاه الغرباء أمثاله: «متليلي تختلف عن المدن الأخرى، أهلها أيضا يختلفون عن سكّان الشمال. طيّبون ولا يأمنون الأغراب » [3].

يضيف مشيرا إلى هواجس الوحدة، وتنامي الشعور بالغربة– اللّذين دفعاه إلى

---

[1] _ عبد الوهاب محمود المصري: قراءة في ظاهرة التغريب، مجلة الفكر السياسي، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، السنة 12، ع37،،2010، ص168.

[2] _ محمّد حسن عبد الله:الرّيف في الرّواية العربيّة، ص148.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص143.

الكتابة والهروب إلى عالم الشعر– بقوله: « أقضي أيّامي مع الكتابة، فهذه الصّحراء الموحشة، وواحاتها تدفع الإنسان إلى أن يكون شاعرا رغم أنفه» [1]، كما يجد الملاذ في التشبث بشعور الأبوّة الذي طالما رافقه «تحت الشمس الحارقة، وفي منافي هذه البلاد الوعرة» [2]وفي الجانب المقابل لإقامة الفرنسي المغترب "جان بيار" القسرية في جنوب الجزائر لدواعي استعماريّة، تعرض الرواية صورة من صور "التغريب"، تجسّدها شخصيّة "البشير"، وهو الجزائري الذي طالما حلم بالالتحاق بالغرب، وتحديدا بفرنسا، بعد أن خان وطنه وباع هويته لوطن آخر، إلا أنّ الإحساس بالغربة لم يفارقه طيلة إقامته بمدينة "فيرميني" الفرنسيّة، ممّا جعله يبحث عن أي شيء يذكره بمدينته ويخفف عنه وقع الغربة وألم الفراق: «هذا صوت المطرب الذي يحبّه أهل سوق أهراس الشيخ "بورقعة"، هو من يقتل فينا سأم الغربة»[3] ، وبالإضافة إلى استئناس المغترب بسماع الغناء المألوف في مدينته الأمّ، فإنّه يجد العزاء الوحيد في كيس التراب الذي يحتفظ به ويقوم باستنشاقه كلما أحسّ بالغربة أو اشتاق إلى موطنه الأصلي، يقول: «أخرجه كلما اشتقت إلى تلك الأرض، وأشمّه كما يفعل العطارون»[4].

يمكن الكشف من خلال السّياق الرّوائي عن فكرة نشوء النزوع الذاتي لدى شخصيّة " البشير" في حالتها الاجتماعيّة المضطربة، نحو وعي جديد بضرورة الانفلات من المعايير الاجتماعية والعمل على التخلص من الصّراع المستمرّ ضدّ قوانين الطبيعة والمجتمع، مع الرغبة الشديدة في امتلاك مؤهلات السيطرة لإخضاع الطرف الضعيف والتلذذ بقمعه، و«المفترض أنّ وعيا يثوي طموحا إلى المزاوجة المتّزنة بين ثبات هويّته الأصليّة، وتحوّلات هويّته المكتسبة، يضحى مرغما دوما على تأكيد انتمائه الجديد، بخوض معارك مستمرّة توحي بإخلاصه لماهيته المختارة،

---

[1] _ المصدر السّابق، ص143.

[2] _ المصدر نفسه، ص144.

[3] _ المصدر نفسه، ص184.

[4] _ المصدر نفسه، ص193.

الشيء الذي يجعل الصّور الرّوائيّة مجالا لاستعراض التقلبات السلوكيّة وأوهام الاندماج» [1]

من هنا لم يجد " البشير" بدّا من مسايرة الاستعمار ومدّ يد العون له على حساب بلده وأبناء بلده الأبرياء، لا لشيء إلا لتحقيق رغباته وتجسيد مبدئه الذي ينصّ على تمجيد القوّة والوقوف إلى جانب القويّ بغضّ النظر عن هويته، وبما أنّ «القوّة في جميع مظاهرها، الكونية منها والبشريّة، كانت الدّعامة الأساسيّة للمدينة الجديدة »[2]، فإنّ هذا ما يفسّر تخلي" البشير" عن أصله وهويته الوطنيّة، مستعيضا عن كل ذلك بتقمص شخصية أخرى يقوم تفكيرها أساسا على الخديعة والخيانة وتمجيد الأقوى، محاولا من خلالها تبني فلسفة مدينيّة ملائمة لتفكيره ورؤاه وتطلعاته، ولكن لا يلبث أن يكتشف فضاعة ما أقدم عليه ويصطدم بزيف المجتمع المديني الجديد « الذي على الرغم مما كان يوحي به من مظهر المدينة من الحماية والأمان.. فإنه لم يأت فحسب بتوقع الاعتداء من الخارج، بل أيضا باشتداد الصّراع في الدّاخل »[3]، وبعد فوات الأوان، تمكّن من فهم ذاته، وبدأ يستوعب نتائج أفعاله، حيث أصبح يعي جيّدا أنّ مرحلة الانتقال إلى الفضاء الجديد بعد التنكر للفضاء الأصل، كانت مرحلة انتقاله نحو حياة الذل والاغتراب والنفي.

ولشخصيّة "البشير"« اغتراب متجدّد إلى الغرب الذي أحكم إنجاز كل مكوّنات مركزيّته..اغتراب يفضي في كل مرّة إلى هروب من المواجهة، ممّا يكرّس حالات الالتباس والغموض في التواصل، وهيمنة سوء الفهم، وغلبة التعميم والأحكام النمطيّة المفضية كلها إلى نتيجة متماثلة عبر الزمن وتجارب المنفى هي "استحالة اللقاء"»[4]مع الوطن وأبناء الوطن، وقد كان لهذا الانتقال الجذري في حياة "البشير" أسبابه التي تفاقمت أكثر مع تزايد الشعور بالوهم الناتج عن عدم فهم الذات والعجز

---

[1] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص92.

[2] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص87.

[3] _ المرجع نفسه، ص92.

[4] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص95.

عن استيعاب الواقع، والسعي إلى البحث عن واقع مموّه بضروب من الألفة المزيفة التي لا تلبث أن تتحوّل إلى غربة لاذعة، تزيد من تغريب الذات وتعمّق الفجوة أكثر بينها وبين استقرارها النفسي والاجتماعي.

كل تلك العوامل مجتمعة جعلت "البشير" يتنصّل من النوازع الاجتماعيّة والعرفية، ويعيش هواجس الغربة، بعيدا عن فضائه الأصلي الأليف، ليتنامى بداخله الشعور بالغربة والاغتراب شيئا فشيئا، ويطغى على سلوكه وتفكيره، فيلفي نفسه غريبا عن وطنه وعن أبناء وطنه، بل وعن ذاته قبل كل شيء، مما جعله يتمسّك بأدنى شعور يمكن أن يقرّبه من الإحساس بالطمأنينة والائتلاف، وهذا ما يفسّر تأثره بكل ما يمكن أن يثير في داخله جذوة التفكير بفضائه الأليف– كما ورد في المقطع الرّوائي السّابق – كتراب أرضه والموسيقى والألحان المألوفة في مدينته... حيث يُبدي "البشير" تأثرا شديدا بتراب بلدته التي هجرها، وللتراب هنا دلالة عميقة، من منطلق أنّ «التراب ملازم للإنسان، هو الهيكل الصلصالي الذي يحتضن الرّوح ويتفاعل معها على مسافة العمر، لذا يشعر الكائن البشري بالطمأنينة العميقة في لقائه الأرض، والتراب يدرّ للإنسان مدى حياته نباتا وثمارا وخيرات، ويفتح له صدره فيضمّ رفاته، إنه مهد ومسرح ومثوى، منطلق ودرب ومرجع »[1].

ومن جهة أخرى يلخّص السّارد "أنطوان" الذي روى قصّة اغتراب أبيه وجدّه في مدن الجنوب الجزائري، وأشار إلى الغربة التي يعاني منها جدّه في مدينته الفرنسية التي أقدم على بيعها للعدوّ الألماني وظلّ «يتحسّر على شيء واحد أتاه هو الخيانة» [2]، كما تمكّن من الكشف عن قصّة البشير الذي يعيش منفيا في ديار الغربة بعد أن قام بخيانة وطنه وتخلى عن جذوره ليجد في« المنفى صيغة للحياة والسلوك والبحث عن الهويّة»[3]، كل هذا يدفع السارد إلى طرح تساؤلات تدور كلها في فلك الغربة والائتلاف والمنفى والمحبة والخيانة: «أيحبّ البشير فرنسا فعلا أم أنه صار

---

[1] _ جورج شكيب سعادة: الصّراع بين الرّيف والمدينة، ص141.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص168.

[3] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص187.

يحبّها مكرها بفعل المنفى؟ لو كنت مكانه ما فعلت، أو هكذا يتهيأ لي...، لن أسأل نفسي لماذا اختار البشير وعائلته جحيم المنفى تاركين وراءهم جذورهم؟ كم هي باهضة فاتورة الخيانة؟ جدّي فعلها مع الألمان. لا فرق بين جدّي والبشير» [1].

إنّ وقوع الشخصيّة ضحيّة أمام موجة الخيانة، بعنفوانها وصخبها، كان نتيجة تخلّيها عن عاداتها وتقاليدها وكذا انعزالها عن الحياة الاجتماعيّة المشتركة، كون « المدينة الوظيفية تحمل اسم الفرديّة المميت لأنّها لا تحمي الجماعة »[2]، وبالتالي فإنّ التخلي عن الأصل والهويّة الاجتماعيّة والمبادئ المتوارثة، والقبول بفكرة التحرّر الجذري من كلّ الرّوابط، يؤدّي إلى الوقوع في الاستيعاب الخاطئ لمفردات العصرنة والتمدّن، وبالتالي الانجراف وراء الجديد وقطع الصّلة مع كل ما هو أصيل ومقدّس.

لأنّ الشخصيّة محكومة بنسق تموضعها، سواء أكان فرديّا أم مشتركا، إلا أنّ الفردي لا يدل بالضرورة على تموضعها مثلا في شقة منعزلة، إذ يمكن للشخصيّة أن تعيش بمفردها ولكن دون أن تعزل نفسها عمّن يحيط بها، كما يمكن أن تستأثر بمبدأ الفرديّة حتى وإن كان مكان إقامتها مشتركا، وللفردي والمشترك هنا أثر بالغ في تحديد سمة التواصل أو الانعزال، وبالتالي القبول أو التمرّد، ومثال ذلك من الرّواية، ما يمكن التماسه في شخصيّة "البشير"، حيث كانت عزلتها ورفضها لأفكار الغير، والعادات المتعارفة والمتوارثة عن الأجداد سببا في انحرافها عن الطريق السّليم ووقوعها ضحيّة للخيانة.

2- جدل الحضور والغياب وهاجس البحث عن الألفة المفقودة:

يمكن اعتبار أنّ ما يميّز مدينة عن أخرى في طابعي الائتلاف والاغتراب هو مجموعة من العناصر الجوهريّة، التي تساهم- بقدر ما- في تشكيل خصوصيّتها وتمنحها فرادة وتميّزا عن غيرها، يتقدّم هذه العناصر عنصر التسمية، تليه الصّفات

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص202.

[2] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ص11.

الجغرافيّة والأنظمة والقوانين الاجتماعيّة، بالإضافة إلى الموروث الاجتماعي الذي تستمدّ منه الحياة المدينيّة الحاضرة أصالتها، ومرجعيّتها الحضاريّة والثقافيّة والفكريّة والعقائديّة.

لذا تؤلف المدن على اختلافها- في "اعترافات أسكرام"- خريطة للكون، بحيث يتنوّع العالم بتنوّع أقاليمها، وثقافاتها، وعاداتها، وتقاليدها، وبالتالي ينتج ما يعرف بـــ" التّبادل" الحضاري، والاجتماعي، والتاريخي بين هذه المدن، مما يمنح الشخصيات فرصة التعرف على كثير من مدن العالم، كما يمنحها حرية الانتماء، وإمكانية اختيارها للمدينة المناسبة التي تمدّها بمصادر من الألفة والطمأنينة والأمان.

كما هو الحال في الرّواية مع مدينة "تمنراست" في الجزائر ومدن مختلفة من اليابان، حيث يبلغ حدّ التبادل الحضاري والثقافي بالشخصية اليابانية درجة كبيرة من الائتلاف تجعلها تفضل المدينة الصحراوية على مدنها اليابانية، وهذا على الرغم من حفاظها على تاريخها وأصالتها، يقول "كوموري" في معرض حديثه عن مدينة "تمنراست" أو "تام سيتي":

«تعلمك الألفة والتأمل وحبّ الآخرين..ولن تكون بحاجة إلى تعذيب نفسك. أقول هذا لأنّ نصف عمري قضيته في تلك البلاد، وأنا الياباني الذي يشدّه الحنين إلى تاريخه وماضيه»[1].

ومن ناحية أخرى، تفصل تلك العوامل مجتمعة كل مدينة عن غيرها من المدن وتجعلها تتفاوت في مستويات عدّة، منها ما يساهم بشكل كبير في خلق ما يعرف بالائتلاف والتوافق مع الشخصيات التي تشغل فضاءها، ومنها ما يكون – حين تفشل في تحقيق ذلك- سببا في تفاقم ظاهرة الغربة أو الاغتراب « باعتبارها الناتج الطبيعي عن قهر الذات، وحرمانها من تحقيق ذاتها، فالإنسان المغترب هو الذي لا يحسّ بفعاليته، ولا بأهميّته، ولا بوزنه في البيئة التي يحيا فيها [2]» ،

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص555 -556.

[2] _ فايز عز الدّين: اغتراب الكاتب في الرّوح والواقع، ص32.

وبالتالي يحصل ما يسمّى باللاألفة والنفور وغياب التواصل المبني على الرضا والتوافق.

إنّ التعايش في فضاء المنفى باعتباره فضاء تغريبيا مفروضا، يُعتبر باعثا قويّا لتحريك جذوة التفكير، ذلك لأنّ الفضاء الأليف يُركز على تحريك الإحساس والشعور بدلا من تفعيل الفكر وتشغيل العقل، وما المنفى والعنف إلا وجهان لعملة واحدة، تنطوي على إخضاع وقهر[1]، « فالمنفى رحيل في الجغرافيا والزمن، واستوطان خلايا الذهن إلى البعيد الغامض والموحش، بينما العنف مغادرة للجبلة الإنسانيّة، وسفر في التاريخ الوحشي، ومن ثمّ فإنّ الوقوع تحت طائلته هو نفي بالضرورة، نفي للحياة قبل أن يكون نفيا للوجود »[2].

وفي رواية "اعترافات أسكرام" يمكن الوقوف على ما تثيره مدينة "تورخيللو" الإسبانية في نفس السارد من جذوة التفكير في كثير من الأمور، فيكون حاضرا بجسده وغائبا بفكره:« مشينا طويلا بين أزقة تورخيللو العتيقة، وشوارعها العامرة، ولم يتغيّر مزاج فاطمة. وفي مطعم عتيق سألتها: –هل نسيت أنّ الدار البيضاء لم تعد آمنة قبل ثلاثين عاما بفعل الاعتداءات الإرهابية... تذكرين هذا؟ –أذكر.. – وهل يعجبك قتل الناس بحجّة أنهم كفار، وأنّ النظام مُجرم ويتعاون مع الصليبيّين؟ –لا يُعجبني.. –وعندما يضع عدد من الإرهابيّين قنابل في محطات أطوشا، وألبوز وسانتا أوجينا، ويقتلون مائتي بريء وبريئة. هل تقبلين؟...» [3].

تتأثر شخصيّة السّارد "رافاييل" المنفتحة على الفضاء المديني، بحركاته، وتحوّلاته، وتُلامس القضايا الكبرى التي تتصارع في مُحيطه، لتحاول التفكير في حلها، وتسعى بكل ما تملكه من قوّة إلى مقاومتها والحدّ من تفشيها.

كما يمثل الفضاء المديني بؤرة لغياب النوازع الاجتماعيّة والأخلاقيّة، ويتعدّى

---

[1] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص112.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص423.

جانبه الحسّي المجرّد إلى جوانب دلاليّة يعلن من خلالها حربه على الشخصيّة ويسلبها استقرارها ويعكر صفو حياتها، إلا أنه من حيث لا يدري يوقظ فيها جدوة التفكير في استرجاع ذاتها بالقوة نفسها التي عاملها بها، وبهذا يُعبّر الفضاء المديني عن مظاهر اللاائتلاف بينه وبين الشخصيّة الرّوائيّة، إذ يشي كل شيء من أشيائه ومؤثثاته بصور التحكم وفرض الهيمنة على الشخصيّة المتواجدة به، ومن صور ذلك ما يفرضه عليها من أفعال تتنافى مع قيمها وتجعلها تتقمّص أدوار الانتقام وترفض الخضوع للقوانين والشروط التي يُمليها، يقول السّارد: «ظللت جاثما في مكاني أستحضر ملامح كلارا في شوارع مدريد وفي فندق دياكونال. هي لم تفقد شيئا من سحرها وابتسامتها، ولم تغيّر شالها الأحمر، وقفتُ ونظرت في اتجاهات الأرض، ورفعت رأسي إلى السّماء: أقسم بك يا ربّ وبمن يؤمن بك، أقسم بالدم الذي رأيت في أطوشا.. أقسم بالحبّ الذي حملته لك يا كلارا أن أنتقم.. وقليل عليك رماد قصر الحمراء وركام الكعبة، وعدت إلى قصر الحمراء... ولم أعد أذكر اسم الكعبة أمام فاطمة، وأذكرها مرارا عندما أختلي بنفسي في شوارع برشلونة، وفي الذكرى العاشرة لتفجيرات 11 مارس 2004 رأيت كل إسبانيا تتجمّع في محطات الموت»[1].

يُسيطر الطابع التشاؤمي للمدينة على فضاء الخارج، ومن ثمّ على أفعال الشخصيّات المتمركزة فيه، لذا فإنّ لهذه الهيمنة المدينيّة وظائف تطغى على بناء النسق الجغرافي للأفضية المكانيّة، بل تمتدّ حتى إلى عالم الشخصيّة الداخلي، وهذه الوظائف الدلاليّة للحضور المديني المهيمن، تؤدّي إلى طرح مثل هذا التساؤل: إذا كانت سلطة المدينة وقوّتها تُخوّلانها للقيام بوظيفة التمرّد على خصوصيّة الذات، وفرض هيمنتها على الأشياء، فهل تُصبح الشخصيّة مُجرّد شيء حسّي مُهمّش وظيفته الخضوع لرغبات المدينة ومُسايرة تحوّلاتها والقبول بتناقضاتها؟

تعيش الشخصيّة « في تذبذب جدلي بين الرّغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى، في حركة طرد إلى الخارج، وبين الرّغبة في الانكماش والتقوقع

---

[1] _ المصدر السابق، ص ص408-409.

في حركة جذب نحو الدّاخل »[1]، إلا أنّ انفتاحها على العالم الخارجي، يضعها أمام تحدّ صعب، يُخيّرها بين التشبث بأفكارها أو التقوقع داخل فضائها المغلق، وبالتالي يمنعها من الخوض في الحياة الاجتماعيّة والتفاعل مع مؤثرات الفضاء الخارجي، إنّه تحدّ يدخل في نطاق ثنائيّة ضديّة تعدّ من« أهمّ الثنائيّات التي تميّز المكان إنّها ثنائيّة "داخل/ خارج"، فلكلّ كائن حيّ إقليمه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجي الشاسع» [2]، كما يظهر ذلك في قول السارد « كان العالم يتغيّر، كنتُ أغلق الأبواب والنوافذ أمام أخبار السياسية والحرب والانقلابات»[3].

وبين القبول بهذا التحدّي المحسوم، في مونولوج باطني بين السّارد ونفسه، يتوصل من خلاله إلى قرار الاستسلام والتراجع عمّا كان يدور في رأسه من أفكار الانتقام بتدمير الكعبة: « اللعنة عليك يا رافائيل، أنت لم تولد للقتل... افعل ما تريد، فإنك لن تبلغ مهما فعلت ما تريد؟.. ولن تكون صاروخا نوويّا في يد تانكريدو.. أنا متعب تماما، يا الله، هل الانتحار يفتح أمامي أبواب الخروج من فجيعة الخوف من الحياة مع انتقام يتأجّل كل يوم » [4].

لا شيء ينمّ –فيما تقدم من مقاطع سرديّة– عن مظاهر التوافق والتآلف بين عدائيّة الفضاء الخارجي، وبين المطالب الإنسانيّة التي تنشدها الشخصيّة، ممّا يُرغم هذه الأخيرة على تجاوز طموحاتها ورغبتها الأزليّة في تحقيق حياة اجتماعيّة أكثر تلاحما ودفئا، ويجعلها تسعى كل السّعي من أجل تحقيق التعايش المزيّف أو التأقلم المجحف –على حساب وجودها وضميرها ووجدانها الإنساني– مع التراكمات الهائلة لقوانين الفضاء المديني الصّارمة.

---

[1] _ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، ص60.

[2] _ المرجع نفسه، ص ص63–64.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص256.

[4] _ المصدر نفسه، ص ص438–439.

وبعد تحديد بعض من ملامح الفضاء المديني التي لا تتجاوز في كثير من الأحيان الطابع العدائي المهيمن، كالذي سمعت عنه الساردة "ساديكو"–من اليابان– في مدن الجزائر الشمالية على غرار كثير من مدن العالم «كنت أسمع أنّ في شمالها كثيرا من الموت والسيارات المفخخة، وأنّ الأجانب يموتون قبل أن تطأ أقدامهم أرض المطار، هكذا كنتُ أقرأ، وأسمع.. »[1]، لا بُدّ من الإشارة إلى أنّه ليس لجميع المدن التي تعرضها الرّواية الطابع العدائي نفسه، لذا يجب التأكيد على فكرة التنوّع الوظيفي لنماذج المدن المشكّلة للفضاء المديني، تُضيف "ساديكو" مُبدية إعجابها بالمدن الصحراوية الجزائرية التي زارتها قائلة: «أوّل يوم رأيتُ فيه الصّحراء شعرت بأنني أنتقل من كوكب إلى آخر، ثمّ انتابني شعور هادئ وكأنني جزء من هذه الصّحراء، ربّما هو الحلم الذي سكنني طويلا، واستحضرتُ في تلك اللحظة عُمق انتماء الإنسان إلى شيء يودّ معرفته، يصير عشقه الأبدي...نسيت جزر اليابان المتراصّة في البحر، ونسيت معها، الأبراج التي تناطح السّحاب، والجسور المتداخلة كما الأخطبوط، ونسيت حياة يتداعى فيها الزمن، ولا نشعر إلا ونحن على أبواب الموت، إمّا انتحارا أو مقعدين في كراسي، نتذكر أقوال آبائنا الأوّلين»[2].

إنّ وجود تصوّر جديد نحو المدينة يُمكن أن يُظهر ازدواجية التفكير واختلاف الرّؤى، ويعكس مبدأيّ التجاذب والتنافر بين اتجاهات مُختلفة، تتفاعل في مُحيط الحياة المدينيّة، كما يُمكن أن يُؤدّي هذا التعدّد الفني والوظيفي إلى بناء نسق مُتكافئ، يقتضي خلق فضاء يُوحّد الأفكار، ويُحقّق توازنا، قد يساعد في التخفيف من مادّية المدينة وآليّتها التي تكافئ في كثير من الأحيان بين الذات والجمادات، كما يستدعي أيضا تنظيم النماذج المكانيّة–في إطار الفضاء المديني الأكبر– التي غالبا ما تكون بمثابة الجسر الذي يربط بين ثقافتين مُختلفتين ومدينتين مُتباعدتين عن طريق تحويل فكر منقول من مدينة إلى أخرى، وبالتالي من شخصيّة إلى أخرى، بغضّ النظر عن مدى تقبّلها إيّاه وتجاوبها معه، أو استئثارها الانغلاق على فضائها ورفضها لأيّ

---

[1] _ المصدر السّابق، ص532.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص532–533.

شكل من أشكال التفاعل مع مبادئ مدينة غير مدينتها.

3-الاحتفاء بفضاء الأنا ونبذ فضاء الآخر:

في "تام سيتي" لا يشعر السّارد "صالح النازا" بانتمائه إلى المدينة، كونها تعدّ بالنسبة إليه فضاء غريبا تماما عن كيانه وتفكيره، فـ «حين لا يحقق أيّة قيمة من قيم جوهره الإنساني ينتج لديه مشاعر الغربة عن مجتمعه، والاغتراب الذاتي »[1]، وبالتالي فهو لا يجد أدنى التزام أو تعاطف نحوها، لأنّ « ظاهرة الاغتراب تفرض أزمة وجود الإنسان سواء من العوامل الخارجيّة أم من العوامل الداخليّة، أم من انتقال المجتمع من نظام اجتماعي إلى آخر» [2]، وما يفسّر تنامي شعور السّارد بالغربة تجاه مدينته هو حضور هذه العوامل مجتمعة، أي منذ اجتياح موجة التمدّن الخارجية وتغيّر قناعات ومبادئ سكّانها وخلخلة نظامها الاجتماعي الدّاخلي، بالإضافة إلى انتشار بهرجة التكنولوجيا والعولمة العصرية في مدينة "تمنراست"، لتحوّلها إلى مدينة ذات مقاييس غربية، وتحديدا أمريكية بدءا بتحويل تسميتها إلى "تام سيتي"، المؤلفة من شطرين؛ "تام" اختصارا لـــ "تمنراست"، و"سيتي- city" التي تعني باللغة الإنجليزية "المدينة"، ففي هذه المدينة الجديدة على فضاء الصّحراء البدوي، عالم مليء بالمغالطات والأكاذيب، إذ يحرص السّارد على عدم الوقوع ضحيّة لها مثلما حدث مع كثير من الناس الذين أضلتهم كذبة التكنولوجيا، كما يظهر في هذا المقطع السّردي من الرّواية:

«لا تثيرني بهرجة التكنولوجيا التي تطبع حياة الناس، ولا أسعى للحصول على تلك التجهيزات التي تسعد كثيرا من الخلق، ممّن يجدون فيها متعة عالية. فالتكنولوجيا كذبة أخرى... هي لكم تلك الهواتف التي تربطكم بالعالم، وتجعلكم تابعين لها، تلتهمكم وتضحك عليكم الشركات الكبرى حين تضللكم بإعلانات مغرقة في الاستغباء وتقول لكم إنّ الجنة بين أيديكم...أيّها المساكين لست مثلكم، لأنني

---

[1] _ فايز عز الدين: اغتراب الكاتب في الرّوح والواقع، ص32.

[2] _ المرجع نفسه، ص31.

أقتات من مآسيكم »[1]، و"تام سيتي" المدينة العصرية – كما يراها السّارد– مدينة لا تعرف الرّاحة ولا النّوم: «لا نشعر أنّ هناك يوما للرّاحة في هذه المدينة التي لا تنام»[2]، كما أنها تمثل مقرّ "السلطة" المرادفة للحكم، والظلم، ومقرّ السجن، والمدينة غول، وحش خرافي يتلوّن ويبهر حتى يسحر النّاس ويفقدهم وجودهم، فليس في مدينة كهذه سوى الضياع[3]، بالإضافة إلى ذلك فإنها تشكّل– في نظر السّارد– فضاء للموت والعنف والجريمة، ففيها تنشأ الحروب والخلافات ويمارس في فضائها الإرهاب بشتى أشكاله، كما يعرف النفاق انتشارا كبيرا بين الناس، على غرار الكوارث الطبيعية التي تطال كل شيء فيها حتى الهواء، يقول السّارد:

« لا أحبّ حديث الناس عندما يمجّدون الماضي نفاقا، فيمتدحون وقتا كانوا يحبّون فيه بعضهم ويكتفون بالقليل من الرّزق...اليوم شعار الناس (عش أو مت)، وهم لم يعودوا يموتون كما في السّابق بالأمراض والأوبئة...بل يموتون هكذا دون سبب واضح، فالجوّ سامّ والناس يستنشقون كل شيء إلا الهواء، ولم يعودوا يموتون بفعل الإرهاب...والمافيا والجريمة المنظمة، إذ إنّ الإرهاب يظهر في كل مرّة باسم معيّن، تمارسه جماعات، ودول، وأحيانا أفراد غريبوا الأطوار» [4].

لكلّ هذا يعتبر السّارد "تام سيتي" فضاء أقيم لطمس هويّة الفضاء الأصلي "تمنراست"، لذا يعلن عن قلقه وافتقاده لحياة الماضي وازدياد حنينه إلى الحياة البدويّة الطبيعيّة« ولا غرابة بعد ذلك أن يخضع الفضاء لمنطق التناسب الصّوري بين مكوّنات الاختلال، فتصيبه لوثة النفي والتشوه والاغتراب...فالمدينة لا تظل كونا دنيويّا حواضريّا، ينبض بالفعل الدينامي، ويؤطّره الأفق الحداثي، وتخفق بين جوانحه أنفاس الحريّة، قد تظل الشوارع والسّاحات والمقاهي والمتاجر...ذاتها، لكن بمعنى آخر يفتقد إلى الروح الحيّة التي أبدعته، بل حتى البيت، الفضاء الأكثر

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص6.

[2] _ المصدر نفسه، ص77.

[3] _ محمّد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربيّة، ص148.

[4] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص7.

خصوصيّة يكفّ عن منح الشعور بالتوازن الذاتي وينقلب إلى زنزانة اختياريّة، أو في أحسن الحالات إلى ملجأ من الرّعب الخارجي »[1].

لذا يسعى السّارد للعودة إلى الماضي بكل الطرق، حتى وإن كان ذلك عن طريق استعمال وسائل عصرية تسهل له استرجاع الماضي، كلجوئه مثلا إلى التلفزيون لمشاهدة أفلام قديمة تذكره بالماضي «لا أنكر أنني أستمتع كثيرا ببعض الأفلام القديمة التي أنتجتها هوليوود»[2]، إنّ هذه القيم الرّمزيّة توحي بشكل أو بآخر إلى التمازج الضمني بين الفضاءين النقيضين أي الفضاء الحاضر والفضاء الغائب في نظر الشخصيّة، حتى وإن لم يتحقق ذلك ماديّا فإنّ للخيال دوره الفعّال في تعويض المادي والتعبير عنه، وتبقى المدينة في نظر السّارد مدينة الآخرين، وهم عصبة رضوا بالجديد وفرّطوا في الأصل، لذا فإنّ العلاقة التي تربطه بهم هي علاقة تمرّد وتنافر، من هنا نجده يساوي بينهم وبين المدينة في الغربة وانعدام الائتلاف، و« يتواصل تمظهر هذا الاغتراب إلى أن تزول أسبابه في إطار التقدّم الاجتماعي الذي يحدث وتتحقق معه الحجوم المقبولة من أحلام الشعب»[3].

وفي المقابل تشير "اعترافات أسكرام" إلى شخصيّات أخرى- على غرار شخصيّة السّارد "صالح النازا" المحافظة- تظهر بصورة أقرب إلى التكيّف منها إلى العداء والتمرّد في تعاملها مع المدينة، منها على سبيل المثال شخصيّة "إليسيو"، الذي يرى في مدينة "نويفيتاس" مستقرّا للرّاحة والهدوء، إذ يسعى للذهاب إليها هروبا من الضوضاء والتعب، ورغبة منه في التخلّص من الشعور المرير بالغربة الذي كان يعاني منه يوميّا في "كوبا"، وتحديدا في مدينة "هافانا"، زيادة على أنّ الحياة في كوبا كلفته عشرين عاما من الاغتراب في السجن والمنفى، حيث يقول عن نفسه: «كأنني غريب في هافانا...يا للغريب العائد من منفاه، ومن موت السنوات العشرين. كأنني

---

[1] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص127.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص7.

[3] _ فايز عز الدّين: اغتراب الكاتب في الرّوح والواقع، ص30.

أجرّ ورائي جزيرة كوبا »[1]، والفضل يرجع إلى والدته وقبلها إلى صديقه "أوليفيرا" الذي اقترح عليه الإقامة في «شقّته في نويفيتاس...بعيدا عن عيون التعب في هافانا. نصحتني أمّي أن أذهب، وأكتب، وأستمتع بالحياة بعيدا عن المكان الذي يبقيني أسير عشرين عاما من السّجن والمنفى... نويفيتاس مدينة لم يسبق لي أن زرتها قبل هذا الوقت، يقولون إنها مدينة جميلة وهادئة وأهلها طيّبون»[2].

تمثل مدينة "نويفيتاس" –في الظاهر– شكل المدينة بهيكلها الطوبوغرافي الذي يميّز المدن عن القرى إلا أنها في الوقت ذاته تحمل خصوصيّة الحياة الريفية، وهذا لما يتوفر فيها من جوّ مفعم بالهدوء والسكينة، بالإضافة إلى جمالها الطبيعي وطابعها الجغرافي العتيق الذي يعبق برائحة التراث ويحتفظ في شوارعها العتيقة بذكريات الأولين التي لم تتمكّن موجة التمدن والعصرنة من اقتلاعها، ممّا جعل منها مدينة سياحية بامتياز يقصدها المتعبون بحثا عن الرّاحة والاستمتاع، كما أنّ للمشاهير والمثقفين انجذابا قويّا نحوها وهذا لما وجدوا فيها من سحر طبيعي وتآلف اجتماعي مع سكانها الطيبين الذين لم تؤثر فيهم موجة التمدن بما تحمله من مبادئ سلبيّة كالفردية والتشتت، هذا« ما جعل باحثين كثرا يطرحون تصوّرهم عن حدوث حالة تحوّل من (المجتمع) إلى (الجماعة)، ويجري تعريف الجماعة حسب بومان، لا بوصفها قيمة ديمغرافيّة (إحصائيّة سكّانيّة)، ولكن الجماعة هي إحساس نفي بالانتماء إلى فريق، أي أنها معنى مجازي يمنح مكانا آمنا للمنتمي لهذه الجماعة، بل إنها كتلة متآلفة تمنح الطمأنينة والثقة حسب قبولها لعضويّة الفرد فيها، وستكون بمثابة الملجأ لهذا الفرد يحميه من غربته وضياعه في زمن أهمّ سماته القلق والخوف» [3]، يضيف السّارد مبيّنا الطابع السّياحي الذي يميّز المدينة بقوله:«هي مدينة عتيقة يقصدها الفنانون والمثقفون... وصلت نويفيتاس، كانت هادئة، واتجهت إلى الجزء الجنوبي من السّاحل قاصدا المكان العتيق المسمّى بوانتي دي غينشو حيث يقع

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص328.

[2] _ المصدر نفسه، ص332.

[3] _ عبد الله محمّد الغذامي: القبيلة والقبائليّة، أو هويّات ما بعد الحداثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2009، ص52.

مسكن أوليفيرا. لم يكن به سكّان كثيرون، هو يشبه المنتجع السّياحي» [1].

إنّ ما يجعل من مدينة "نويفيتاس" مدينة مميّزة في نظر السّارد كونها إلى جانب مقاييسها المدينية العصريّة لا تزال تتمتع بروح تقليديّة وبصمات طبوغرافيّة عتيقة، إنّها مدينة جعلت من ماضيها قواما لحاضرها وباعثا لمستقبلها، يتعايش في فضائها الجوّ المتعارف عند أهل الرّيف بكلّ مظاهره من سكينة وطمأنينة وطيبة ومحبّة وجمال فطري، من هنا تحقق مدينة "نويفيتاس" في احتوائها للرّيف والطبيعة انتعاشها وتجدّدها وصفاءها ورونقها، وتأتلف معها جميع الشخصيّات-على اختلافها- وترى الغربة في الابتعاد عنها، وهي تؤمن بأنّ كل ما هو موجود داخل فضائها أليفا ومقبولا، وترى في كل ما هو خارج حدودها الإقليميّة بالضرورة غريبا، عدوانيّا، ومرفوضا.

أمّا السّارد "صالح النازا" فيرى بأنّ مدن العالم لا يمكن لها أن تلتقي إلاّ في قلب مدينة واحدة، هي مدينة "تمنراست" قلب الأهقار، حيث يقول: «اليوم فهم العالم أننا في الأهقار، نحن التوارق لسنا كتلا صخريّة يزورنا الناس من كل الأمم...اليوم جاءنا العالم كله ليعيش معنا وبنا» [2]، فهو بهذا لا يعتبر"تمنراست" مجرّد مدينة من المدن التي يتكوّن منها العالم، إنها في نظره تمثل أصل فنون وثقافات المدن بأسرها، بل إنها تساوي العالم بأكمله، ويظهر هذا في سياق حديث السّارد عن شخصيّة "آمود" الشاب «الذي يختزل كل الصّحراء وروح التوارق »[3]، والذي قال في إحدى المرّات للسيّاح «ليس أمامكم إلا أن تقرأوا ما كتب الباحث جورج كريستيا، الروماني الأصل في كتابه "الصّحراء" لقد توصّل إلى أنّ التوارق هم من علم العالم الرّقص والمسرح» [4]، فمن لا يعرف "تمنراست"- قبل أن تصبح تام سيتي- معرفة عميقة، ومن لم يغص في تراثها الفني الذي يجعلها تزخر بتنوّع الثقافات الإنسانيّة، فإنّه – من وجهة نظر للسّارد- يعاني الغربة الحقيقيّة والجهل الحقيقي.

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص334.

[2] _ المصدر نفسه، ص33.

[3] _ المصدر نفسه، ص253.

[4] _ المصدر نفسه، ص253.

ثانيا- العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرّر:

تعرض رواية "اعترافات أسكرام" مفهوم "اجتماع مدن العالم"، وهو –حسب الفارابي–« اجتماع مثالي متعذر التحقق»[1]، كما يُعرف أيضا بمصطلح "الكونيّة"، الذي يكتسي في الرّواية«شكلا مرنا، يمتصّ جميع الأجناس التعبيريّة، ويستوعب كل الأشكال والأساليب السرديّة، ويطوّعها لمختلف الرؤيات والأفكار...وهو ليس أحادي الدلالة والإحاطة، بل موضع صراع ومنافسة وتشييد »[2]، حيث يعرض هذا المفهوم قضيتين أساسيّتين، تشكّلان صراعا حادّا بين الشخصيّات الرّوائيّة، إحداهما تقبع تحت لواء المدينة الأصليّة "تمنراست"، وتدافع عن قيم الهويّة والعادات والتقاليد، وتسعى لحمايتها من موجة التمدّن الزاحفة من الغرب، أمّا الأخرى فتمثل مدينة "تام سيتي" العصريّة المتمدّنة، التي تروّج أفكارا تحرّريّة، وتدعو إلى تبني ثقافة التمدّن والتعايش مع ما تقدّمه وسائل التقانة والتكنولوجيا، التي تدّعي « باسم مبادئ الكونيّة، نشر الحضارة والتمدين المستمدّين من مرجعيّة كونيّة محكوم لها بالتفوّق والكمال»[3]، إلا أنّ السّارد "صالح النازا" يتدخل باستمرار، محاولا طرح وجهة نظره تجاه قضيتيّ الصّراع الحضاري، مشيرا إلى أنّ الحلّ لا يكمن في تنكّر كل طرف لثقافة الآخر، ورفضه القاطع للمواقف والمبادئ التي ينادي بها.

لأنّ ذلك يزيد من تفشي القطيعة، ويدمّر أواصر التلاحم والتضامن، التي إذا دُمّرت في أيّ مدينة كانت، إلا وأفضت بها إلى التشتت والاندثار، الأمر الذي يهجس في نفسيّة السّارد ويثير مخاوفه أكثر، كلما قرأ الصّحف التي تملأ متاجر مدينته، كما ورد في قوله: «لا أحبّ قراءة الصّحف، ففي مدينتنا الكبيرة والواسعة جدّا، لم نعد نقرأ سوى أخبار الجريمة والسّطو...كشف الفضائح ونشر الإشاعات »[4].

كما يؤكّد السّارد على قضيّة التفاعل الحضاري بين مدن العالم، التي تعمل –

---

[1] _ علي عبد الواحد وافي: المدينة الفاضلة للفارابي، ص36.

[2] _ نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص18.

[3] _ المرجع نفسه، ص10.

[4] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص14-15.

في الرّواية- على« استيحاء الموادّ الخام في فضاءات المدن وثنايا الطبقات...كما تخفف المتخيل الوطني من كوابح الفرديّة والانخراط في العصر»[1]، وهذا عن طريق المشاركة الفعالة، والتبادل القائم على تفعيل الوعي بضرورة التوفيق بين معطيات العصرنة، ومنطلقات الحضارة الأصليّة، بمبادئها القيميّة، التي لا يمكن المساس بها بأيّ حال من الأحوال، لأنّ المساس بالمقدّسات قد يؤدّي إلى إحداث فتنة ودمار بين شعوب العالم، يقول السّارد في معرض حديثه عن هذه القضيّة: « الحدث الذي استحوذ على اهتمام العالم كان العمليّة الانتحاريّة التي استهدفت حفل افتتاح مهرجان كان في ربيع 2019 بسبب إصرار المنظمين على عرض فيلم إيطالي يتناول الذات الإلهيّة، ويدعو إلى قطيعة مع كل المقدّسات، بعنوان "كوميديا غير إلهيّة"»[2].

لذا تشير رواية "اعترافات أسكرام" إلى ما يحمل المدّ الحضاري الغربي في طيّاته من تيارات عصريّة، لها امتدادات اجتماعيّة، تستهدف العقيدة والهويّة، وحتى الروح القوميّة، لهذا يصرّ السّارد على فضح موجة التمدّن التحررية، التي تحمل شعارات التكنولوجيا والتقانات العصريّة، واصفا إياها، بكونها مجرّد "كذبة"[3] لا يمكن أن تنطوي على أمثاله، إلا أنّه يدرك حق الإدراك أنّ« الانغلاق قد يتسبّب بموت الإبداع الحضاري نتيجة لضعف الخليّة وانكماشها على نفسها »[4].

وللمزيد من التفصيل حول قضيّة الصّراع بين قطبيّ ثنائيّة العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرّر، لا بدّ من طرح القضيّة عبر عدّة محاور، يمكن الوقوف فيها على ما تحدثه جدليّة القديم والجديد من تداعيات القيم من جهة، وما يطرحه التحدّي التكنولوجي من مغريات وامتيازات من جهة أخرى، بالإضافة إلى تحديد خصوصيّة كلّ من الجانب "التراثي"، والجانب "العصري"، وكذا التعرّف على موقع الشخصيّات

---

[1] _ نبيل سليمان: أسرار التخييل الرّوائي، ص23.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص17.

[3] _ المصدر نفسه، ص6.

[4] _ عبد الله محمّد الغذامي: القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص123.

الرّوائيّة في خضمّ هذا الصّراع القيمي بين ثبات وتحوّل في مواقفها.

1- جدل القديم والجديد، تداعيات القيم والتحدّي التكنولوجي:

انطلاقا من فكرة طرح إشكاليّة الأصالة والمعاصرة، والخصوصيّة والعموميّة، إلى جانب إشكاليّة التقدّم والتخلف، والقديم والجديد، يمكن الإحاطة بالجوانب الإيجابيّة من هذه الثنائيّات، لتنتج في الأخير: أصالة وخصوصيّة، وتقدّم وجديد، لأنّ القديم لا يمكن أن يكون دائما نافعا لقدمه، ولا الجديد مرفوضا لجدّته، إنّ في التراث الخصوصي جوانب عدّة منها ما يحمل سمة الثبات أو الإضافة دون أن يتأثر القديم بها[1].

من هنا، كان حضور فضاء المدينة الحضري وفضاء الرّيف البدوي في الرّواية حضورا رئيسيّا في البناء الداخلي للرّواية، يعرض بطريقة ما قضيّة الصّراع الأزلي بين ثنائيّة القديم والجديد، والتراثي[*]والمعاصر، باعتبارهما طرفين رئيسيّين في معادلة البادية والمدينة، وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السياق، أنّ المكان التراثي القديم تربطه بالشخصيّة علاقتان[2]:

-**علاقة نفعيّة:** تنظر فيها الشخصيّة المستغلة والمتسلّطة إلى المكان القديم، من زاوية ما يساويه من مال.

- **علاقة حميميّة:** تتحدّد قيمة المكان بالنسبة إلى الشخصيّة:

***بالأصالة:** فالمكان القديم يختزن في داخله التاريخ، وينبض بحياة الأوّلين والأجداد...أي قدرة المكان على التفكير بما مضى واختزان التاريخ في داخله.

***بالألفة:** التي يعتبرها "باشلار" من خصائص المكان القديم، ويبرّر سبب

---

[1] _ سالم المعوش: المدينة العربية بين عولمتين، ص144.

[*]- يرد مصطلح "التراثي" هنا بمعنى: الموروث الثقافي والاجتماعي والمادّي، وهذا التعريف يضمّ مقوّمات التراث جميعها؛ الثقافيّة: كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدّين والجغرافيا...، والاجتماعيّة: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والماديّة: كالعمران. ينظر: محمّد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص21.

[2] _ المرجع نفسه، ص234.

الانجذاب إليه، بما يبعثه من مشاعر الحماية والطمأنينة والأمان.

ولم يقتصر "عز الدّين ميهوبي" في "اعترافات أسكرام" على تصوير الجانب التراثي الذي تنضوي تحته العادات والتقاليد – بما فيها من موروث عقائدي وحضاري واجتماعي وتاريخي – فحسب، بل تطرّق إلى جوانب أخرى، تدور بمجملها في سياق الحداثة العصرية وما يعرف بالتقانة المستوردة، و«التقانة (أو التكنولوجيا) هي ما يفرزه العلم من خبرات نظرية وعلمية في إنتاج السّلع (والخدمات) واستخدامها وصيانتها، وهي تهدف إلى توفير الجهد، و/ أو الوقت، و/ أو الإمكانيّة (أي إمكانية إنجاز أعمال لم تكن في الماضي ممكنة) »[1]، والتقانة المستوردة وفق هذه الرؤية لها من الإيجابية ما يخولها لاحتلال مكانة مميزة في "تام سيتي"، إلا أنّ الخطورة كامنة فيما وراء الجانب المضيء للتقانة أو التكنولوجيا الأجنبية الوافدة« و"الوجه المظلم" الذي هو(من الأسف) الوجه الأكثر تأثيرا وحسما في حياة الأفراد والجماعات والمجتمعات،...ولا يمكن أن تكون حياديّة لأنها تؤثر في كل شيء (في المجتمع) تقريبا...في المشاركة الشعبية، وفي العمالة...وقبل كل شيء ليست سوى كتلة قيم متحركة...كتلة عمياء غاشمة تطحن القيم المحلية، التي ثبتت جدواها على مدى حقب زمنية طويلة، وتحل محلها» [2]، لذا ركّز السّارد على خطورة اجتياح التكنولوجيا لفضاء المدينة المحافظة، كونها تؤدّي إلى طغيان المادّي على الرّوحي، إثر سيطرة الآلة والتصنيع على كل ما هو طبيعي وأصيل.

لذا أصبحت ظاهرة التعايش المشترك بين الفضاء الأصلي القديم، والفضاء الوافد الجديد «مدعوّة إلى إيجاد صيغ منفتحة على التفصيلات المعقدّة لنسيج الوعي الفردي والجماعي بالنحو الكفيل بتخطي الصّورة الشائعة للآخر، إلى آخر "قريب" يقتسم مع الذات فضاء الألفة ذاته »[3] لذا فإنّ الجدليّة القائمة بين الماضي والحاضر

---

[1] _ عبد الوهاب محمود المصري: قراءة في ظاهرة التغريب، ص175.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص187.

–كما يراها الباحث "سعد البازعي في كتابه "سرد المدن في الرّواية والسينما"[1]– أو القائمة بين العالمي والمعولم والمحلي، سواء أكان موروثا أم معاصرا، جدلية كانت دائما وستظل معادلة النموّ التي لا مفرّ منها، فلا بدّ من الانفتاح على العالم وتقبّل مؤثراته الكثيرة، مثلما أنه لا بدّ لعناصر الذات ومكوّناتها الدّاخليّة القادمة من المعتقد والعرف وظروف البيئة واجتهادات الحاضر وما إلى ذلك من ممارسة دورها الحيوي والأساسي أيضا في حفظ الاختلاف والتمييز وتكريس التعدّديّة والتنوّع.

من هنا تتحدّد صور التعايش المشترك بين ما هو قديم وما هو جديد في "اعترافات أسكرام" من خلال ما يمكن استجلاؤه من مظاهر التمسّك بالنمط التقليدي في بناء المنشآت المدينيّة أو إعادة ترميم مرافقها العتيقة وفق مواصفات حديثة وعصريّة، كما يظهر في هذا المقطع من الرّواية، يقول "رافائيل":« مشينا نحو مركز تروخيللو حيث دلّنا بعض السكّان على فندق صغير ذي نكهة خاصّة، فندق إيسلا ديل غالو عبارة عن منزل كبير يعود بناؤه إلى أكثر من قرنين، تمّ تحويله إلى فندق من عشرين غرفة ذات طابع تقليدي ينبئ عن عراقة المدينة وارتباطها بنمط معمارها القديم»[2].

إنّ تصوير السّارد للفندق التراثي المتواجد في مركز مدينة تروخيللو الإسبانية بمواصفات معمارية تقليديّة، يومئ إلى أنّ المدينة لم تتخل عن تراثها المعماري الأصيل ولم تغيّر نمط بنائها القديم رغم ما تشهده من تطور وتقدّم حضاري كبير على مستوى العمران، إذ أعلنت تشبثها بالقديم في مسيرتها الحضارية نحو التمدن والمواكبة.

وفي أوجّ الصّراع القيمي بين قطبيّ ثنائيّة "القديم/ الجديد"، يمكن أن يطغى أحدهما على الآخر تارة، بينما يتمكّن الآخر من استعادة مكانته وتحقيق انتصاره

---

[1] _ سعد البازعي: سرد المدن في الرّواية والسينما، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت، منشورات الاختلاف/ الجزائر، 2009، ص20.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص423– 424.

تارة أخرى، ليدور الصّراع في حلقة مفرغة، فحين تنتصر الرّوح المدينيّة المعاصرة على الموروث التقليدي وتعمد إلى تجاوزه ومحوه، تعمل الشخصيّة جاهدة على استرجاع مكانته وتحقيق الصّمود في وجه التيّار المديني الجارف، وبالتالي تعمل على تحقيق التكيف والتوازن بين ما هو جديد وافد وما هو أصيل متوارث، فهذا "رافائيل" حين تتعبه المدينة بصخبها وضجيجها يسعى جاهدا إلى الهروب من مكان إقامته، للبحث عن مكان آخر يرتاح فيه من الصخب ويستمتع بعبق التراث الذي ينعش الذاكرة ويصفي الفكر، وبالتالي فإنّ هروبه يعدّ بمثابة الهروب المؤقت من الجديد نحو القديم، من دون التفريط في هذا ولا ذاك: «مشيت نحو فندق يوربان العتيق، حيث أفضّل الإقامة بعيدا عن صخب المدينة وحركة الناس »[1].

للسّارد هنا حكم موضوعي، فلا هو يميل إلى القديم ويفرّط في الجديد، كما أنّه لا يقبل بالجديد على حساب نسيان القديم وتهميشه، إنّه يسعى إلى احتضان الجديد في قلب القديم، وبالتالي يحاول بعث القديم من جهة، كما يحاول إيصال الجديد بجذوره من جهة أخرى.

ونظرا إلى تعدّد الشخصيّات الرّوائيّة في "اعترافات أسكرام" فإنّ مواقفها بالتالي تتنوّع وتختلف بحسب خصوصيّة تكوين كل شخصيّة ونمط تفكيرها الخاصّ أيضا، لذا سنقف على بعض من تلك المواقف، المؤيّدة منها والمعارضة، لثنائيّة التراثي والعصري.

2- موقف الشخصيّة بين الثبات والتحوّل:

تعلن شخصيّة السّارد "صالح النازا" عن تحدّيها وتمرّدها على قوانين المدينة الجديدة، محاولة بذلك التعبير عن عدم تخليها عن مبادئها، فهي تسعى إلى فضح المحاولات الأمريكيّة في سيطرتها على المدن الأخرى بهدف أمركتها، ودفعها نحو التحرّر والانعتاق من عقيدتها التي تعدّ قوام الهويّة والوطنيّة والانتماء. لذا يجد السارد نفسه حريصا على عدم الوقوع ضحيّة للتيار المديني بماديته الجارفة، أو

---

[1] _ المصدر السّابق، ص382.

الارتماء في أحضان الفضاء الخارجي، إلا أنّ انغلاقه ورفضه التعايش مع ما يحمله الفضاء المديني، جعله يعيش العزلة والتهميش، لذا وجد حلا وسطا بين موجة عنيفة من مدّ وجزر أعلن فيها قبوله بالفضاء الصّحراوي المتمدّن، متحوّلا« من حالة البداوة إلى وضعيّة التحضّر القائمة على روح التآلف والتعاون» [1]، معلنا عن رغبته في التعايش مع مُقتضيات الفضاء الجديد بقوله: «غريبة جدّا تام سيتي، كل شيء فيها يدفع المرء إلى أن يُحبّها أكثر» [2]، وفي هذا السياق الرّوائي قد« يبدو غريبا استخدام التعبير بالغربة وصفا لانتقال الرّيفي إلى المدينة،لكنه وصف مقبول حين ندرك أنّ المرء قد يغترب –روحيّا– وهو بين أهله، إذا ما اختلف تكوينه الرّوحي والعقلي، وقدرته وطموحه عن الجماعة التي ينتمي إليها لسبب أو لآخر»[3]قد يكون ناجما عن احتفاظه وتمسّكه بكل المبادئ والقيم وحتّى الأشياء الماديّة التي عرفها جميعا واكتشفها في حياته الاجتماعيّة في الصّحراء.

يحيى السّارد حياة المدنيّة بعقليّة توارثها عن أهل البدو، فالظاهر عصري متمدّن ولكن الجوهر الباطني بدوي متأصّل الجذور، والبداوة هنا« قيمة ومشاعر وأخلاق وسلوك، يمكن أن ترحل مع البدوي حين يغادر باديته، بل إنّ أبناءه يتوارثونها لأزمان تطول وتقصر حسب طبائع المجتمعات »[4] ولكن محاولات "صالح النازا" في تمدين شخصيّته لم تكن فاشلة، حيث تمكّن من التكيّف مع "تام سيتي" منتقيا منها ما يتواءم مع شخصيّته ونمط تفكيره وخصوصيّة استيعابه لظواهر الحياة السّليمة.

لذا لا يعني أنّ قبول الشخصيّة بكلّ ما هو جديد ومعاصر، أن تتخلى عن هويتها وأصالتها وتراثها، بل إنّ اعتزازها بموروثها الحضاري والثقافي والاجتماعي يتزايد يوما بعد يوم، كلما تسارع المدّ الحضاري، بحيث يمكن لأيّ كان

---

[1] _ ناصر الدّين سعيدوني: المدينة.. تفاعل اجتماعي وإسهام حضاري، ص19.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص27.

[3] _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربيّة، ص155.

[4] _ المرجع نفسه، ص173.

أن يكون« حضري وصحراوي في آن واحد، ولا بأس في هذا، وهو مزيج ثقافي طبيعي في كلّ الثقافات، غير أنّ البأس يأتي حينما نرى قيمتين متعارضتين، وهو تعارض لا يماثل وجود خيمة في مدخل قصر، ولكنه تعارض يمسّ القيم العليا للثقافة ذاتها »[1]فالسارد بوعي منه بضرورة المحافظة على كيانه المتجذّر في ثوابت التراث القيميّة العريقة، يتابع المدّ الحضاري الأجنبي متابعة حذرة، فينتقي ما يتواءم وتفكيره وثقافة فضائه الخاصّة، ويحجم عمّا يختلف مع توجّهاته، ولا يضيف قيمة إيجابيّة في رصيده الفكري والحضاري.

ولعل أبرز التيارات الحضاريّة الأجنبيّة المتناقضة مع البيئة الثقافيّة للحياة البدويّة المحافظة تستهدف التأثير على الوعي والضمير مستعينة بضروب من الإغراء الذي تمارسه التقانة أو التكنولوجيا، لتستقطب أكبر قدر ممكن من المنبهرين بكلّ ما هو جديد، الذين نسوا أو تناسوا الإرث الحضاري الذي حافظ عليه سكان تمنراست عبر أجيال مضت.

وهذا ما نجده عند شخصيّات أخرى، حين تؤثر اختيار الفضاء المديني الوافد، على حساب الفضاء الصّحراوي الأصل، ولكن سرعان ما تفقد ذاتها وتضيع في دوامة الشرخ[*]، لذا تأخذ هوية الصّحراء من وجهة نظر الشخصيّة في التلاشي تدريجيّا، ليحل محلها التواجد المديني الأجنبي بكل مُقوّماته ومؤثثاته وأفكاره أيضا، التي تعمل على «إدانة التراث والتبرؤ منه »[2]، من هنا تفتقد الصّحراء جانبا من خصوصيّتها وطبيعتها التكوينيّة، وهذا راجع- بأقل أثر- إلى تحوّل الصحاري إلى مُدن عن طريق هيمنة الطابع الحضاري الغربي، وطغيان التكنولوجيا الماديّة على حساب العادات والتقاليد التراثية، يقول السّارد: «مرّة، قال زعيم جزائري للأوروبيين، قبل ثلاثين عاما، أنتم تريدون الأمن ونحن نريد التنمية، تقدّموا خطوة

---

(1) _ عبد الله محمّد الغذامي: القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص117.

(*)- " الشرخ " – حسب الناقد الدكتور عبد العزيز حمودة – هو عدم قدرة الإنسان في لحظة وعي ما على أن يحدّد أين يقف، وإلى ما ينتمي، وإلى أين يتّجه..، لمزيد من الاطلاع، ينظر: عبد الوهاب محمود المصري، قراءة في ظاهرة التغريب، ص174.

(2) _ المرجع السّابق، ص ن.

وسنتقدّم خطوتين. وما تعرفه تام سيتي هو صدى لتلك الكلمة التي منحت الشمال الأمن الذي يُريد، وحققت للجنوب التنمية التي يرغب فيها» [1].

بيد أنّ السّبب الجوهري الأكبر، راجع إلى أفعال الشخصيّة في حدّ ذاتها، إذ أعلنت –بفعل نسيان أو تناسي أصلها– فكّ أواصر انتمائها، وانفصالها عن فضائها الصّحراوي الأصل، وتبنيها لفضاء جديد، مدفوعة بعوامل شتى، أبرزها يتمثل في تلك النظرة التي تجعل من« الموقف العام للرّيفي في المدينة موضع استخفاف، واتهام بالتخلف، وإحساس بأنه الأقلّ، وأنّ قدرته على "الترقي" إلى أساليب الحياة في المدينة ستظلّ منقوصة، وكذلك الأمر في الصّورة المضادّة، قد تشعر القرية أمام ابن المدينة بشيء من النقص، وربّما الرّغبة في التقرّب والتقليد »[2]، كما يُمكن أن يكون الإغراء الحضاري الذي تُمارسه الحضارة الغربية على أبناء البادية من أبرزها تمثلا لمشروع هذا التكيّف الجديد، وزيادة على ذلك « هناك صورة ثالثة قد تكون إحدى مراحل التطوّر في علاقة البادية بالبيئات الأخرى، من ريف وحضر أو مدن، وذلك حين قامت المدن في البادية، وتحوّل البدو إلى موظفين في الحكومة وأصحاب شركات، واستهدفت "مدنهم البدوية" القائمة كالهياكل الضخمة في الفضاء الصّحراوي المترامي، لا تنافسها في الارتفاع غير منصّات النفط وأبراج الكهرباء، استهدفت لهجرات ضخمة من الرّيف، والمدن، ومدن الرّيف المنتشرة في العالم الواسع» [3]، كما يظهر في هذا المثال من الرّواية:

« يتحدّث كثير من الناس عن تامنغست أو تام سيتي وتحوّلها إلى مدينة عصريّة بفعل ظاهرة الهجرة السريّة التي أطلق عليها في التسعينيّات من القرن الماضي اسم (الحراقة)، ويُمارسها شباب من بلاد السّاحل والصّحراء، حيث يُقدمون على ركوب المخاطر في قوارب الموت لبلوغ شواطئ أوروبا، وكثير منهم يقضي في البحر.

وبعد نقاش طويل بين الأوروبيين الذين يُريدون الأمن وأهل الجنوب الذين

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص32.

[2] _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربيّة، ص149.

[3] _ المرجع نفسه، ص176.

يرغبون في التنمية كانت تجربة إنشاء تام سيتي وتشجيع المستثمرين على إنجاز مشاريع عصريّة تتطابق وروح الحداثة، من بهرجة وأضواء وحياة ليليّة، وبالتالي تكون تام سيتي حاجزا أمام هجرة الموت، فاعتبرها الناس عاصمة النجاة. وهو ما دفع المستثمرين إلى تكرار التجربة في مدينة جانيت السّاحرة » [1]

وبهذا تكون الشخصيّة الصّحراويّة قد تخلت بالفعل عن فضائها البدوي، واستعاضت عنه بفضاء مديني، خُيّل إليها أنه يستوعب بطبيعته المعقدة، تطلعاتها وآمالها في تحقيق جانب أو جوانب من أحلامها، بوصفه فضاء يعكس« قدرة المدينة على اجتذاب غير المقيمين فيها للاختلاط بالناس وإنعاش معنوياتهم، لأنها تعتبر معيارا جوهريّا لا يقلّ شأنا عن التّجارة في تقدير قيمة المدينة، أو شاهدا على ما تنطوي عليه من طاقة حيويّة، وذلك على نقيض القرية فهي تعادي الغريب عنها وذلك بحكم جمود تكوينها، وانطوائها على نفسها»[2]، وكان هذا هو المبرّر الوحيد الذي تثبت من خلاله الشخصيّة انحيازها واختيارها لفضاء ليس بفضائها، متمثلا في أنّ الرّوح المدينيّة تعيش في ضمير كل إنسان ينشد التحرّر والانعتاق، مهما كان انتماؤه الجغرافي أو الفكري أو الحضاري كما يقرّ الفارابي « بأنّ الإنسان مدنيّ بطبعه، وأنه بفطرته مُحتاج من الناحيتين المادية والمعنويّة إلى أشياء كثيرة »[3]، ولأنّ الوظيفة الأهمّ التي تضطلع بها الرّوح المدينيّة هي أن تُسجّل إرثها الحضاري والثقافي، وتنشر مبادئها التغييريّة، وتساهم بقدر ما في خلق توازن يُكافئ بين خُصوصيّة البيئة الصحراويّة، وحريّة الانتماء وتقرير المصير.

من هنا، يمكن القول: إنه لا شيء يوجد في عزلة، فكل شيء هو مرتبط بكلّ شيء في الحقيقة، والبادية أو الرّيف كبيئة، يكون إيقاع الحياة بها –نتيجة للعزلة– بطيء، ومن ثمّ يحتاج إلى ما يقاس به ويوضّحه، ويوضّح موقعه من حركة الحياة المحكومة بالمدينة، لكلّ هذه الأسباب يندر أن نجد رواية تجري بكاملها في الرّيف

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص104.

[2] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، أصلها وتطوّرها ومستقبلها، ص15.

[3] _ علي عبد الواحد وافي: المدينة الفاضلة للفارابي، ص33.

أو البادية دون ربط ما بالمدينة، أو إشارة لحدث معاصر يجري في المدينة[1]، إلا أنّ التغيّر الجذري في موقف الشخصيّات، لم يفض إلى زوال القيم أو محو الذاكرة، إنه تغيّر يحمل بين طيّاته مراحل الصّراع القائم بين التيار المديني الزاحف، والقيم المتجذرة، الرّاسخة، التي تصارع مثل هذا الزحف القويّ، وتحول دون اندثار العادات والتقاليد والذاكرة التراثيّة، لأنّ المجتمع السّائر في طريق النموّ والتقدّم الحضاري، لا ينفتح على التيارات التحرّريّة الخارجيّة، إلا بالقدر الذي يؤمّن له الحفاظ على معتقداته وهويته البدويّة المتأصّلة.

3- تجليات التراثي والعصري:

أشار "عز الدّين ميهوبي" –في "اعترافات أسكرام"– من خلال دمج خصائص الفضاءين البدوي والمديني في عالم الرّواية إلى قضيّة التجاور الحضاري بين ما هو قديم وما هو جديد، وبالتالي خلق التلاحم والتزاوج بينهما، بمعنى إقامة جسور للتواصل بين فضاءين مختلفين، ينمو الواحد منهما عن طريق التزوّد بمآثر الآخر، كما يتطوّر انطلاقا من الانفتاح على الآخر من جهة، والاتّصال بجذوره ومبادئه الأصيلة من جهة أخرى، «فالقرية عرفت المعالم الجوهريّة التي تكوّنت منها المدينة فيما بعد، فالبيت والمعبد وصهريج الماء والطريق العامّ والسّوق، قد نشأت كلها في القرية وهي مبتكرات ومظاهر أساسيّة للتباين ظلت تنتظر قيام المدينة لتتطوّر قدما في كنف تكوينها الأكثر تعقيدا، وما يقال عن التكوين العامّ للقرية ينطبق كذلك على منظماتها، فأصول قواعد آداب السّلوك والحكومة والقانون والعدل كانت موجودة في مجلس شيوخ القرية »[2].

كل هذا الترابط القائم بين الفضاءين يجري وفقا لضرورات تشكيل البناء الفني الداخلي لعالم الرّواية، الذي يراوح بين التيارات الجمالية والمرامي الدّلاليّة، إلا أنّ خصوصيّة المدينة في رواية "اعترافات أسكرام" تبقى مهما امتزجت في فضائها خصائص من الفضاء البدوي، وكذلك الحال بالنسبة للبادية، إذ مهما بلغت درجة

---

[1] _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربيّة، ص150.

[2] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص33.

عالية من التمدن فإنّها تسعى دائما إلى ترسيخ مبادئها وتقوية حضورها، وفرض عقليّتها، حتى إن بدا وكأنها تعمل على تقليد المدينة، وتخضع لمبادئها وقيمها الجديدة.

3-1-إستراتيجية التكوين البدوي المحافظ:

فرضت طبيعة تشكيل الفضاء المديني في رواية"اعترافات أسكرام" تصوّرات متشابكة، بل ومتناقضة أيضا لعديد من مدن العالم، قياسا مع خصوصيّة كلّ مدينة، ونسق تكوينها الثقافي(*) بشكل عامّ، وكذا طريقة تبنينها وكيفيّة عرضها واشتغالها الوظيفي في الفضاء السّردي العام للرّواية، إلا أنّ ما يمكن استجلاؤه بوضوح- في معظم فقرات الرّواية وفصولها- وفي خضمّ التأثير أو التفاعل المتبادل بين المكوّنات الفنيّة عموما، وبين الفضاء والشخصيّة بشكل خاصّ، انهيار الحدود التي تمنع الشخصيّة من التفاعل مع فضاء ليس بفضاء إقامتها أو تنقلها، أيّ أنّ الشخصيّة التي تعيش في الرّيف أو البادية لا تجد مانعا من اكتشاف الفضاء المديني الوافد أو المجاور، والعكس صحيح كذلك بالنسبة للشخصيّة المدينيّة، التي يمكن أن نمثل لها بشخصية السارد الرّئيسي "صالح النازا" الذي لم يجد بدّا من التمسّك بالموروث الذي يحفظ مبادئ الرّيف الجزائري وقيمه وعاداته وتقاليده على الرّغم من إقامته تحت سقف العصرنة والتمدّن، كما يقرّ "صالح النازا" بأنّه رفقة أهله الذين يقطنون في مدينة "تام سيتي"، ذات المقاييس العصرية « لم يكونوا يتعاملون مع التكنولوجيا بشغف كبير.. فينا شيء من البداوة المتأخرة»(1).

(*)- للثقافة مفهوما عامّا وواسعا، فهي – كما ورد في التعريف الشامل الذي وضعه العلماء في المؤتمر العالمي لوزارة الثقافة بمكسيكو سنة 1982- "جُماع السّمات الروحيّة والماديّة والفكريّة والعاطفيّة التي تميّز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعيّة بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسيّة للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات، وإنّ الثقافة هي التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته والتي تجعل منّا كائنات تتميّز بالإنسانيّة"، ينظر: أحمد بن نعمان، الهويّة الوطنيّة، الحقائق والمغالطات، دط، دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص27.

(1) _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص7.

وإذا أخذنا مثالا آخر من الرّواية نجد مدينة الجزائر وتحديدا حيّ القصبة[*]، الذي لا يزال سكانه «محافظين على ملابسهم التركيّة العتيقة، والنساء كلهن مدثرات في قماش أبيض يغطي أجسادهنّ، ولا تظهر من وجوههنّ سوى العيون » [1]، وبالمثل نجد سكان مدينة تام سيتي يحافظون على موروثهم البدوي في عز الحياة المدينية التي يحيونها كما يبيّن ذلك السّارد في هذا المقطع الرّوائي: «يعجبني كثيرا في شوارع تام سيتي احتفاظ سكانها التوارق بلباسهم ولا غرابة إن شاهدت قوافل الجمال تنتقل في الشوارع المزدحمة التي تكثر فيها الأضواء السّاحرة... ورفضهم الشديد التخلي عن حقهم في أن يحتفظوا بتقاليدهم وعاداتهم دون أن يمسّوا بحق الآخرين في حياة المدنيّة والتطور »[2].

أمّا السّارد الياباني "كوموري" فيمجّد كل تلك الخصال التي كان آباؤه يتحلّون بها بقوله:« آباؤنا الأوّلون لم تسرق منهم المدينة وناطحات السّحاب روح اليابان العتيقة»[3]، وفي هذا إشارة من الرّوائي لانفتاح الفضاء المديني وقابليته لإدماج مقوّمات الفضاء الرّيفي، وقدرته على استيعاب خصائصه التي تختلف حدّ التناقض، مع خصائص الفضاء المديني.

من هنا يمكن القول إنّ فضاء "تام سيتي" ليس فضاء محكوما بضوابط تمنع احتكاكه بفضاءات أخرى وثقافات معيّنة، كما هو الحال بالنسبة للعديد من المدن التي تعرّضت لها الرّواية مثل مدينة الأوراس في الجزائر، التي أشار إليها السّارد الإسباني "رافائيل غارسيا" مبيّنا موقفه إزاء زوجة ابنه، بقوله: «هي من أصول أمازيغيّة من منطقة الأوراس، وتتأسّس إيديولوجيّة سكّان هذه المنطقة التاريخيّة على فكرة ثابتة هي (تاغنانت) أي الثبات على الموقف ولو كان خاطئا،... وأنّ العصبيّة

---

[*]– القصبة جمعها قصبات، وهي القسم الرئيسي من المدينة.. وتطلق على القرية، كما هي في التراث الإسلامي العاصمة الجهويّة، ينظر: سالم المعوش: المدينة العربيّة بين عولمتين، ص131.

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص136.

[2] _ المصدر نفسه، ص15.

[3] _ المصدر نفسه، ص545.

هي العنصر الأساس في نشوء الدّولة، وتزيد زوجه كلمة أخرى هي (تاخسارت) أي أنّ سكان الأوراس يثبتون على موقفهم ولو كان به خسارة » [1].

فمثل هذه المدينة تسمح بتداول الأفكار والرّؤى داخل فضائها مهما كانت هجينة، في حين تمنع أيّ نوع من الاحتكاك أو الانفتاح أو القبول بأفكار وثقافات المدن الأخرى، حتى أكثرها مجاورة وقربا منها، إلا أنّ هذه الضوابط القسريّة قد تجعل المدينة أكثر انعزالا وتعصّبا، كما تكسبها طابعا هجينا، غريبا، ومنفّرا، لذا تقابلها في الرّواية" تام سيتي" التي تعدّ مدينة منفتحة على ثقافات المدن الأخرى، وحتّى القرى والبوادي المجاورة لها، لتكون بذلك صورتها مبنيّة على تفعيل أواصر التّبادل والاتّصال وتحقيق الوحدة وإقامة الحوار مع العالم الخارجي، فقد « كان فضاء الأسكرام يعجّ بالسيّاح القادمين من كلّ العالم »[2]، من هنا يكمن الفرق بينها وبين مدينة الأوراس، على غرار كثير من مدن العالم التي تعرضها الرّواية وتصوّرها في حدود الانغلاق والتعصّب، غير أنّ السّارد "رافائيل" يشير إلى فكرة الوحدة والانفتاح التي يجب أن تقتنع بها« شعوب البحر المتوسّط، بأنّ لها تاريخا واحدا لم يصنعه الإسبان وحدهم ولا الطليان ولا الفرنسيون ولا عرب الضفّة الجنوبيّة ولا شعوب شرق المتوسّط، إنّهم يشكلون عائلة واحدة وإن تباعدت المسافات» [3]، لذا عمد الرّوائي إلى جعل" تام سيتي" فضاء يتجاوز الفرديّة ويسعى إلى التخلص من التعصّب والانعزال، وبالتالي القبول بالانفتاح وتحقيق التعايش المشترك مع مختلف الثقافات، التي تتنوّع بتنوّع المدن والقرى في شتى أصقاع العالم كما تختلف باختلافها أيضا.

ومن بين العادات والتقاليد التي لا يزال أهل البادية أو الرّيف الصّحراوي يمجدونها، ويحرصون على الحفاظ عنها، ما يعبّر عنه السّارد ضمن حديثه عن مظاهر الكرم والجود والطيبة التي تميز العلاقة بين البدو أو التوارق والضيف الوافد

---

[1] _ المصدر السّابق، ص425.

[2] _ المصدر نفسه، ص254.

[3] _ المصدر نفسه، ص ص424-425.

عليهم، لأنّ« قانون الضيافة مقدّس عندهم، ويعتبر ذلك اليوم في القبيلة يوم عيد»[1] وهذا بغض النظر عن هويّة الضيف أو عقيدته وانتمائه الإيديولوجي، حتى إن كان ينتسب إلى ألد أعدائهم، فإن جاءهم مسالما أو عابر سبيل أو طالبا للحماية والأمان أكرموه، وعدّوه واحدا منهم، له ما لهم وعليه ما عليهم، كما حدث مع داعية التنصير الأب " شارل دي فوكو"، الذي أقيم ضريحه- كما تشير الرّواية – في أعالي الأهقار، وتحديدا في منطقة "الأسكرام"، تخليدا له وتبيانا لمكانته المميّزة لدى التوارق، على الرغم من كونه فرنسيا ينتمي إلى الاحتلال الفرنسي الذي اغتصب أرضهم، إلا أنّ أخلاقه ونبله وطيبته جعلته محبّبا لديهم، فعاش بينهم معززا مكرّما، يقول السّارد في هذا السياق: « كثيرا ما كان الأبّ إيميل يستدل بطيبة العلاقة بين التوارق والأب" شارل دي فوكو" الذي كان يقول عن التوارق: " لقد بحثوا لي عن عنزة لها قليل من الحليب في هذا الجفاف القاتل... ما كان ألطف الناس تجاهي"، كان نبيلا وكانوا هم كذلك أكثر نبلا وأخلاقا »[2].

كما أنّ وجود المرأة البدويّة، ترك أثره في كل ركن من أركان البادية، ولاسيما ما تعلق منها بالمنشآت الماديّة، فالطمأنينة والتقبل والإحاطة والرّعاية، كلها تعتبر من خصائص المرأة، وكلها تتخذ صورة ملموسة تعبّر عنها في كل مكان من البادية، فالبيت والقرية- وفي نهاية المطاف- المدينة ذاتها، صورة مكبّرة للمرأة[3]، وفي هذا المقطع السّردي ما يبيّن عطف المرأة البدوية وكرمها ولطفها تجاه الناجين من تفجيرات "رقان" و"إن إيكر" بحسن استقبالها لهم، وبتقديمها الغذاء المتعارف عند أهل البادية، إذ« أهمّ ما يتغذى به هؤلاء التمر وحليب النوق »[4]، يقول السّارد الذي كان أحد الناجين من التفجير النووي، القادم من مناطق التلّ الجزائري: « جاءت بلحافها الأسود، وسمرتها الفاتحة، باسمة الوجه، ووضعت إناءين من الماء وحليب

---

[1] _ حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق: محمّد العربي الزبيري، ط2، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص62.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص162.

[3] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص21.

[4] _ حمدان خوجة: المرآة، ص76.

النوق، وانصرفت دون أن نسمع منها سوى "الله يحميكم"... وظهرت نساء تارقيّات يحملن طعاما وأواني حليب، وأكلنا حتى التخمة »[1].

إنّ حضور الفضاء البدوي في" اعترافات أسكرام" لا يقتصر على تصوير الجانب الجغرافي فحسب، بل يمتدّ إلى تصوير الحياة الاجتماعيّة الدّاخليّة للشخصيّات، بعادات قبائل[*] البدو وتقاليدهم الأصيلة والمتوارثة التي« تستند إلى سلالة متوارثة تمتدّ إلى جدّ واحد، وقد يكون الجدّ الخامس أو أكثر لكنه لا يكون أقلّ من ذلك، ويحمل الجدّ معنى خاصّا في ذاكرة أحفاده» [2]، وهذا انطلاقا من الصّفات الخُلقيّة التي يتميّزون بها من جود وشهامة وإخلاص وتعاون بالإضافة إلى ما ينفردون به من عادات اجتماعيّة وأعراف، منها ما يتعلّق بالزواج، ومنها ما يتعلق بالصّفات الفيزيولوجيّة التي تميّز الشخصيّة البدويّة كنوع اللباس بالإضافة إلى الطقوس التي تمارسها في المراسيم والمناسبات التارقية المقدّسة.

3-2 مظاهر التحرّر المديني:

قد تمرّ الشخصيّة بتجربة التحرّر على مختلف الأصعدة، حيث تتحرّر اجتماعيّا من قيود المجتمع الذي تنتظم فيه العادات والتقاليد والأخلاق والقيم، ثمّ تتحرّر عقائديّا من خلال الاستجابة للمؤثرات الأجنبيّة الوافدة، وتمرّ بعد ذلك إلى مرحلة التحرّر النفسي من سطوة الأفكار التي تهجس في الضمير، ليصل أخيرا إلى مرحلة التحرّر والانعتاق من الكون برمّته، وقطع الصّلة بكل ما هو مجتمعي، والإبحار في عوالم الفرديّة والحريّة المزيّفة.

يركّز السارد في جلّ المقاطع السرديّة من رواية "اعترافات أسكرام" على

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص230.

[*]– القبيلة هي مفردة من مفردات أخرى تتفق كلها في الخصائص والعيوب، والشجرة اللغوية والمصطلحيّة هنا تشمل: الفئة والطّائفة والمذهب والشعب والعرق، ومن كل واحدة يتولّد مصطلح مصاحب يشوّه الأصل ويحرّفه مثل الطائفيّ والفئويّة والمذهبيّة والشعوبيّة وتتبعها القبائليّة والعرقيّة والعصبيّة، ينظر: عبد الله محمّد الغذامي، القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص34.

[2] _ المرجع نفسه، ص112.

ظاهرة التحرّر بشتى ضروبها، الاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة وغيرها، التي تزيد من اتساع فجوة الصّراع المستمرّ بين ما هو أجنبي وما هو محلّي، أو بتعبير آخر، بين ما هو أصيل وما هو وافد، ممّا يجعل من الفضاء الأصلي الأليف فضاء يسير بصورة قسريّة خلف تطلعات الذات إلى احتضان الحضارة التحرّريّة، ويستسلم باستسلامها أمام هيمنة التيارات المدينيّة الجامحة.

وانطلاقا من الفكرة التي يطرحها "الفارابي" بخصوص المجتمعات المدينيّة الناجحة أو الفاشلة، التي تتلخص في قوله:« المدينة هي الخليّة الأولى للمجتمعات الكاملة، فبصلاحها تصلح هذه المجتمعات، وبفسادها يعتورها الفساد »[1]، ويمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" على إمكانيّة تفشي الفساد في المدينة، جرّاء تصرّفات الشخصيّة غير السويّة، ضمن المرافق الاجتماعية التي جعلت منها فضاء لممارسة الفساد والابتذال باسم الحريّة والديمقراطيّة، وإقامة علاقات تحررية مشبوهة، تضرب بمبادئ المجتمع البدوي المحافظ عرض الحائط، كما يظهر ذلك مع شخصيّة "مريم" في هذا المقطع السّردي الذي يروي فيه "أهتيغال" طفولته الجريحة على لسان السّارد:

« رغم أنّ أهتيغال يملك بعض الحياء، فإنه لم يتردّد في الحديث عن أمور شاهدها تحدث في البيت، وعمره بين التاسعة والعاشرة من تعاطي المخدّرات والسّهرات الحمراء حتى الفجر» [2].

في هذا المقطع الرّوائي، يصف السّارد الحياة التي تحياها شخصيّة "مريم"، بانتقالها بعد وفاة زوجها إلى حياة الابتذال، وتحوّلها من ثقافة سليمة، إلى تبني ثقافة وأفكار تحرّريّة غير سليمة، تحمل من الفساد ما يمكن أن يقضي على المبادئ والقيم الأسريّة والاجتماعيّة المقدّسة، ثمّ إنّ ما أصاب "مريم" من تدنّي وانحطاط، لا يمكن إرجاعه بصفة قطعيّة إلى دوافع أخلاقيّة، بقدر ما يمكن تفسيره بالدّافع الخارجي،

---

[1] _ علي عبد الواحد وافي: المدينة الفاضلة للفارابي، ص36.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص42.

باعتباره المتسبّب الأوّل في تفشّي وانتشار ظاهرة الفساد، بالإضافة إلى تردّي الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصادية على السّواء، وقد كان –أيضا– لما يحمله هذا الدّافع من أفكار تحرّريّة غير سليمة وانتكاسات اجتماعيّة واقتصاديّة أثر بالغ في انتشار ظاهرة الشعوذة، يقول السّارد:« انتشر في شوارع تام سيتي العرّافون والعرّافات» [1]، إلا أنه لا يمكن اعتبار الدّافع التحرّري من الأسباب التي أدّت إلى تدهور أوضاع المدينة، إنّما من نتائجها الحتميّة.

وإنّ هذا التحوّل أو الانعطافة الخاطئة نحو فهم خاطئ أيضا للتحرّر المديني أدّى إلى« تحوّل المدن الآهلة، والعلاقات الإنسانيّة ومرافق الحياة المختلفة إلى محيط جامد أجوف يكثف الشعور بالاغتراب، واللاتواصل، وفقدان الصّلة مع الآخرين، وتقلّص مساحات الحريّة »[2]، أي الحريّة بأسسها السّليمة ومبادئها الصّحيحة، التي لا تدعو إلى فكّ أواصر الانتماء الثقافي والدّيني والاجتماعي، كما لا تظهر عداء نحو كل ما هو موروث، إنما تمثل ردود فعل الذات الخاصّة، إثر تحوّلاتها الاجتماعيّة وأفعالها في فضاء تواجدها ومحيطها الاجتماعي، ومدى تأثيرها في المواقف الحياتيّة التي تحوي تجربتها ومشاركتها في بناء صرحها الحضاري الخاصّ عن طريق خلق المبدأ "المشترك" في سياق التفاعل الجماعي في فضاء يقبل محاولات الارتقاء الفرديّة التي تنفتح على الثقافة الحضاريّة الخارجيّة التي تنادي بها مدن أجنبيّة، رافعة شعارات التمدّن والتحرّر من قيود التعصّب والتخلف، فـــ«الخروج من المكان–إذن– إنزياح نفسي وتخيلي، وإعادة تشكيل لأواصر الانتماء إلى العالم الإنساني جملة، وليس مجرّد مغادرة حسيّة لمحطّة بعينها، ففقدان المكان الأصلي والتغرّب عنه نهاية لفكرة التماهي مع الأصل بحدّ ذاتها وبداية لتجاوز حدود الجغرافيا واللغة والدّين والطّبقة والوطن »[3].

فالشخصيّة هنا تقاس بمدى استجابتها أو رفضها لمبادئ مجتمعها، وبحكم ذلك

---

[1] _ المصدر السّابق، ص27.

[2] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، ص113.

[3] _ المرجع نفسه، ص187.

يتمّ استيعابها أو جهلها لما يحيط بها، وبالتالي يكون حكمها على مختلف الظواهر والقضايا صائبا أو مجحفا، لذا فهي دائما مرهونة بمدى تمكّنها من حسن التمييز بين فضائها الأصلي والفضاء الوافد عليها، وبعبارة أدقّ فضائها المتمدّن الذي يتعايش مع الأصل ويعيش فيه، والفضاء المتمدّن الوافد من الغرب الرّافض لاحتضان أيّ موروث، والذي يصنع الحواجز تلو الأخرى في وجه الرّيف أي في وجه كل ما هو تقليدي وأصيل، وهذا النمط المديني الأخير يصوّر«بؤس (المدن السّعيدة) الذي يكمن في أنّها غير متّصلة، إنها تخرج من الأرض دون أن تنبت من جذور الأرض، إنها تتشابه فيما بينها بدل أن تشابه الرّيف المحيط بها» [1].

ومع ذلك فالشخصيّة هي الوحيدة القادرة على بناء صرحها الحضاري المتمدّن والأصيل في الوقت ذاته، كما أنّها وحدها القادرة على هدمه بقطع أواصر التواصل القائم بينها وبين الموروث البدوي، والرّضا والقبول دون تمحيص بكل ما يحمل بذور التطور أو التحرّر من قيود العادات والتقاليد، وبذلك تكون قد جانبت الطريق الصواب في مسيرتها نحو التطور والتمدن الحقيقي والسليم، لدرجة أن تجد أمامها إغواء التحرّر يتربّص بكل شبر من أرجاء المدينة، فيمكن أن ترى مثلا « المدينة جميلة، تشبه امرأة تفتح ذراعيها لاستقبال شخص تحبّه» [2].

إنّ موجة التمدّن التحرّرية التي تشير إليها الرّواية تعمل على تخريب أغلى ثروة تملكها المدينة العربيّة؛ مبادءها وعاداتها وتقاليدها قبل أن تصنّف في زمرة المدن، ومبرّر موجة التحرّر هذه أن تعمل على نقل الحضارة الغربيّة وتجديد المبادئ وتغيير الذكريات بل محوها نهائيّا لتحل محلها عقليّات أخرى وذكريات جديدة، تضع شخصيّة السّارد« أمام نوع من التحدّي، ويجب عليه أن يقبل هذا التحدّي، وحينئذ تصبح المدينة بكل عبوديّتها وبكلّ قسوتها الآليّة، وبكل صخبها المرهق، تصبح في خدمته وتقدّم له أرضيّة مثاليّة، وهي الأرض اللازمة له ليسير

---

[1] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ص12.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص136.

إلى الأمام ويحقق ملء ما خلق له منذ البدء: حيوان اجتماعي محتاج إلى الاتّصال بإخوانه لكي يتفوّق على نفسه ويصبح أكثر إنسانيّة»[1]، وهذا ما جعل الشخصيّة تسعى جاهدة للبحث عن معنى التمدّن الحقيقي، الذي يجعل من الماضي مكمّلا للمستقبل، ومن الرّيف مكمّلا للمدينة، إنها تبحث عن جوهر التمدن الذي يكمن في الاتحاد والتعايش المشترك وتسعى للإجابة عن مثل هذا التساؤل: هل المدينة امتداد للبادية ونتاج لمتطلباتها المواكبة لتحوّلات العصر، وهل وظيفة المدينة تتمحور حول تسجيل مبادئ البادية وقيمها والسّعي نحو الرقيّ بها وتطويرها والعمل بعد ذلك على نشرها والإشادة بها، أم أنّها عبارة عن معول هدم وآلة تفكيك لا جذور لها، هدفها إزالة كل ما يتعلّق بالبادية، والعمل على نشر ثقافة الفرديّة والتحرّر والتمدن؟

يقول الباحث "لويس ممفورد" مبديا رأيه في قضيّة الصّراع بين المدينة والبادية:« على الرّغم ممّا كان يوحي به مظهر المدينة من الحماية والأمان، فإنها منذ نشأتها الأولى تقريبا، لم تأت فحسب بتوقع الاعتداء من الخارج، بل أيضا باشتداد الصّراع في الدّاخل»[2] جرّاء الاصطدام العنيف بين ما تحمله المدينة من تداعيات التحرّر والانعتاق، وبين ما تفرضه سطوة العادات والتقاليد المتوارثة والمقدّسة في القرية، لكن يؤكّد "ممفورد" أنه:« إذا سمحنا باختفاء القرية، فسيزول هذا العامل القديم من عوامل الأمان» [3].

من هنا فإنّ كلا من الفضاءين البدوي والمديني لا ينفصلان عن موجة التحضر والتقدّم، لأنّ وظيفة التحضر تقتضي المضيّ قدما ومزاولة الحياة المدينيّة أو البدويّة بحسب مقتضيات العصر، وعلى الرّغم من اختلاف كلا الفضاءين من حيث الإمكانات الظاهرة فإنّ جوهرهما يبقى واحدا، وهدفهما الأكبر يكمن في استيعاب تطلعات الشخصيّة وتحقيق متطلباتها ومسايرة تحوّلاتها تماشيا مع

---

[1] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ص ص19-20.

[2] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص92.

[3] _ المرجع نفسه، ص96.

مقتضيات الحياة وروح العصر، حتى وإن وقعت المدينة في شراك الفشل إزاء تحقيق الألفة والأمان، وتفشى فيها ما يعرف بالفساد الكفيل بتردّي الأوضاع فيها، فإنّ البادية بعناصرها الماديّة، والمعنويّة خصوصا، هي من تمنحها فرصة للبعث من جديد وتُبقي الأمل قائما في إمكانيّة تحقيقها للازدهار والنجاح والكمال باستمرار.

ثالثا: عذريّة الطبيعة/ طبوغرافيّة العمران:

تتشكّل الصورة الجغرافية والطبوغرافية لمدينة "تام سيتي" في رواية "اعترافات أسكرام" من مظهرين أساسيّين لهما من التلاحم والتعالق ما يحول دون إمكانيّة تواجد أحدهما على حساب غياب الآخر، كما يثيران« مناقشة جادّة حول مسألة الحضري وغير الحضري، بعد أن تمّت الخروقات بين الرّيف والمدينة على غير صعيد، فتقلص الأوّل لصالح الثاني، بفضل التبادل السكني أوّلا، ودخول المظاهر المدنيّة إلى الرّيف ثانيا »[1].

من هنا يمكن حصر المظهر الأول للمستوى الجغرافي في احتوائه للطبيعة العذرية أو الفطرية التي لا دخل للعامل الإنساني في تشييدها، كما هو الحال في "تام سيتي"، أين توجد الجبال والكثبان الصخريّة الضخمة والرّمال والواحات والوديان[2]، فالبادية إذ ذاك هي« الأقرب إلى الطبيعة، والفطرة، ومن ثمّ تكون الطبائع الإنسانيّة فيها بعيدة عن زيف المدينة، والمدنيّة، ويكون إيقاع الزمن الهادئ حافزا للتأمّل »[3].

أمّا المظهر الثاني فيتجلى بصورة طبوغرافية مكتسبة يغلب عليها طابع التصنيع والبناء وإعادة تهيئة الطرقات وتعبيد الأراضي وإقامة العمران والبنايات الضخمة العالية التي تستوعب عددا هائلا من التجمّعات البشريّة التي تلجأ إلى إقليمها، وتستقرّ على جوانب الطرقات والشّوارع والسّاحات، مشكّلة مرافق ومنشآت اجتماعيّة وأحياء عمرانيّة، تنتظم فيها حلقات للعيش الفردي، فلكلّ شخصيّة محيطها الحياتي الخاصّ، وطموحاتها ومشاريعها الخاصّة، التي تتناسب مع تفكيرها ورؤيتها الذاتيّة للعالم، لذا تسعى كلّ مدينة إلى تكوين نمط معيّن للحياة فيها، يستوعب أفق تفكير الشخصيّة الذي يختلف بدوره من شخصيّة إلى أخرى، إلا أنّه يمكن أن تتأقلم معه جميع الشخصيّات- على اختلافها- وتستجيب فيه لمقتضيات التنظيم المدني في شتى المستويات؛ الاجتماعيّة والثقافيّة والجغرافيّة والاقتصاديّة وغيرها.

---

[1] _ سالم المعوش: المدينة العربية بين عولمتين، ص182.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص252.

[3] _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في المدينة العربيّة، ص116.

1- فاعليّة التواصل المشترك بين الفطري والمكتسب:

بالنظر إلى أنّ المدينة «التي أقيم في إطارها كثير من الأنصاب، والتي ولد فيها ما نسمّيه بالجمال، هذه المدينة قد انفجرت مع التصنيع، إنّ التصنيع يتدخل كعامل خارجي ولكنه مربوط بالمدينة »[1]، لذا، فإنّ لكل حيّ من الأحياء العمرانيّة التي تشير إليها الرّواية في مدينة "تام سيتي" نسقه العمراني الخاصّ الذي يميّزه عن غيره من الأحياء الأخرى، يقول السّارد في وصفه الطوبوغرافي لأحد أحياء مدينة الجزائر العاصمة الذي يختلف عن أحياء مدن أخرى من بينها مدينته "أميان" الفرنسيّة:

« حيّ القصبة العتيق، هذا الحيّ الذي زرناه في اليوم الموالي، حيث الأزقة الضيّقة الملتوية، الآخذة في صعود نحو الأعلى أو هبوط نحو البحر، وشدّتني كثيرا تلك المباني المتكئ بعضها على بعض ولا يفصل بينها سوى أعمدة خشبيّة تمنحها نكهة معماريّة مختلفة عن هندسة أميان» [2]. لذا يمكن اعتبار الهندسة المعمارية التي يتشكل وفقها النسق الطوبوغرافي والعمراني للأحياء بمثابة النسق الصوري الذي يحفظ خصوصية كل مدينة ويميزها عن غيرها من المدن، من خلال طريقة البناء وكذا المواد التي تستخدم في ذلك أيضا، كل ذلك يعبّر عن نمط الحياة فيها كما يعكس عقلية سكانها وطريقة تفكيرهم ونظرتهم الخاصّة إلى العالم، حيث لا تستطيع بالضرورة الشخصية الغريبة عن هذه المدينة أن تتأقلم وتنسجم وتتآلف مع نسقها العمراني ونمط تشكلها الطوبوغرافي الذي قد يخالف نفسيتها وميولها الجغرافي، إذ يمكن أن تنفر من الأحياء المبنية بناء متلاصقا ومتشابكا يبعث الشعور بالضيق والاختناق، كما يمكن أن تشعر بالارتياح في الأماكن المفتوحة على الطبيعة ذات العمران الطويل والمتباعد في الوقت ذاته، والعكس صحيح.

---

[1] _ هنري لوفيفر: أزمة تنظيم العمران المعاصر، ضمن كتاب: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، لجماعة من المؤلفين، ص22.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص136

ومن ناحية أخرى، فإنّ للشخصيّات كذلك طريقتها في تحقيق الاستقرار والتكيّف واستيعاب الصّراع والتحدّي القائم بين ما هو عمراني مصنّع، كالبنايات الضخمة والمنشآت المصنّعة التي أنشأها المستثمرون الأجانب، كما يوضح (حاكم تام سيتي): «لم نمنع أن يشيّدوا الأبراج ويبنوا المطارات والطرق السيّارة والمساحات التجاريّة الكبرى. فلهم أن يعيشوا حضارتهم، ولنا أن نعتز بلثامنا ونمارس طقوسنا»[1]، وبين كلّ ما هو طبيعي وأصلي في الكون كالرّمال والصّخور والجبال التي تحيط بالمدينة من كل جانب، أين تتحرك الجمال «في جهة الكثبان التي تعلوها نتوءات صخريّة حادّة» [2].

في السياق ذاته، يرى "هنري لوفيفر" أنّه «إذا فكّرنا بالمدينة فإننا نرى حالا تنظيما ماديّا للمكان» [3]، يماثل ذلك التنظيم الهندسي للرّيف، بما يدلّ عنه من طبيعة جغرافيّة، ثمّ أثر هذه الطبيعة المتميّزة في تشكيل سكّانها، والأمر كذلك بالنسبة للبادية، ولكن "البدو" هم الأساس، إذ إنّ البادية، كبيئة جغرافيّة، يمكن أن تعتبر امتدادا للرّيف كما يمكن أن تكون نقيضا له، حسب الموقع والنشاط[4].

وانطلاقا من هذه الرؤية يمكن لنا أن نتساءل: إذا كانت المدينة عبارة عن خلق وبناء وتنظيم على الصّعيد المادّي، أيّ العمراني، فما هي الصّورة الدّاخليّة التي يتجلى من خلالها جوهر الحياة المدينيّة ضمن هذا الفضاء العمراني؟ خصوصا إذا اعتبرنا فرضيّة« تحوّل القرية إلى مدينة لم يكن مجرّد تغيير في الحجم والقياس...بل إنه كان على الأصحّ تغييرا في الاتجاه والهدف تبيّن في نوع جديد من التنظيم »[5].

---

(1) _ المصدر السابق، ص33.

(2) _ المصدر نفسه، ص252.

(3) _ هنري لوفيفر: أزمة تنظيم العمران المعاصر، ص61.

(4) _ محمّد حسن عبد الله: الرّيف في الرّواية العربيّة، ص173.

(5) _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص101.

إنّ علاقة المدينة بالرّيف البدوي علاقة قائمة على مبدأ الاختلاف، باعتبار أنّ« أرض المدينة ليست كأرض الرّيف»[1]، بالإضافة إلى مبدأي المبادلة والمجاورة، أي تبادل الخبرات والقيم الاجتماعيّة والدّينيّة والثقافيّة، بالإضافة إلى المبادلات التجاريّة والاقتصاديّة التي تعود على المدن والأرياف بالفائدة المشتركة، وتعمل على تحقيق التكامل والتواصل المستمرّ بينهما، كما أنّ عامل المجاورة يساعد على تمتين الصّلة بين الفضاءين البدوي والمديني، بغض النظر عن طبيعة الاتصال المباشرة أو غير المباشرة، لأنّ كلا الفضاءين يتّصلان في جوهر العلاقة القائمة بين الأصلي والمصنّع، وبين الطبيعي والعمراني، وكيف يفرض كلاهما نفسه على حساب الآخر، لذا فـــ «إنّ المشكلة الحقيقيّة لخلق مدينة ليست فقط في بناء البيوت والشوارع، إنها في إتاحة الفرصة للإنسان المتحضّر بأن يحتفظ بشخصيّته مع الاستفادة من أهميّة المجموع»[2]، إنّها في الحقيقة مسألة حضور أو غياب، وتواصل أو انعزال، تمسّ بالدرجة الأولى الحياة الاجتماعيّة، المعرّضة في كثير من الأحيان لأخطار العزلة والتشتت الاجتماعي النّاجم عن عدم القبول بمقاييس الفضاء وعدم الرّضا بنمط تكوينه الطوبوغرافي.

إلا أنّ الباحث "ممفورد" في بحثه عن المدينة، يقرّ بحقيقة العلاقة التي تتبني على قاعدة الانبثاق والولادة بدلالتها الاجتماعيّة والطبوغرافية بين البادية والمدينة، بحيث يرى أنّ الوظائف التي كان يمارسها أفراد الرّيف البدوي في البيت الواحد« كالنوم والشراب والأكل والكلام والمضاجعة والتعليم، حدث مع مرور الوقت فرز هذه الأعمال...في مبان وأحياء محدّدة في المدينة، فالفندق والحانة والسّوق والمعبد والمدرسة وبيت البغاء غدت جميعا تحت إشراف محترفين... فأصبحت المدينة صورة جماعيّة مكبّرة من أهل البيت الواحد»[3] هذا، ومن جهة أخرى عمد "عز الدّين ميهوبي" في "اعترافات أسكرام" إلى إقرار التواصل المشترك

---

[1] _ جورج شكيب سعادة: الصّراع بين الرّيف والمدينة، ص152.

[2] _ المرجع نفسه، ص75.

[3] _ لويس ممفورد: المدينة على مرّ العصور، ص189.

بين الفضاء البدوي والفضاء المديني، فلا يعيش التوارق في مدينة "تام سيتي" بمنأى عن الطبيعة، حيث لا يمكن أن تكون المباني الضخمة والسيارات والمصانع الكبرى والمرافق العموميّة كمصالح الحماية المدنية والمستشفيات والفنادق والمطارات وغيرها بمعزل عن القوافل البدويّة والخيم والجمال والرّمال والمساحات الطبيعيّة الشاسعة، يقول أحد السيّاح في حوار مع زوجته حول مطار بمنطقة التاسيلي يجمع بين حداثة البناء العمراني وسحر المناظر الطبيعة:« وصلنا مطار جانت بمنطقة التاسيلي...بأسكرام حيث أجمل شروق وغروب للشمس...مطار بلون الرّمل.بعض العاملين به من التوارق بلباسهم الأزرق الفاتح والأصفر الفاقع وقليل منهم من يكتفي باللثام، أمّا بقيّة الموظفين فإنهم يرتدون ألبسة مدنيّة... سألتني ماري وهي ترى مطارا في قلب الصحراء، والرّمال تحيط به: -أشعر أنني بلغت نهاية العالم..- شعب هذه المنطقة هو بداية العالم.. ومعنى هذا أننا نحن نهاية العالم» [1].

يمكن أن نلاحظ في هذا المقطع السردي من الرّواية أنّ البنايات والصّروح العمرانية المدينيّة لا تقام بمعزل عن المناطق الطبيعيّة، كما أنّ الشخصيّات المتمدّنة التي تشغل الحيّز العمراني لا تعيش بمعزل عن الشخصيّات البدويّة، لأنّ الالتقاء والتواصل والتعايش، وخصوصا المحبّة أمور دائمة بينهم، تجنبهم خطر التشتت والعيش في انطواء وعزلة وتعصّب، لأنّه «إذا لم يستطع الإنسان أن يحبّ أصيب بالذبول، وأصيب الوجود بالآليّة ثمّ بالضمور، وإذا لم يستطع الناس الاتصال ببعضهم فإنهم يعيشون في وحدة موحشة...دون أن يستطيعوا التفتح في مجتمع مريح للنفس »[2]، ومن جهة أخرى فإنّ سكّان البدو من بين« إحدى خاصيّات عاداتهم هي تلك الرّوح الوطنيّة التي تتحلى بها كلّ قبيلة...وحق القرابة مقدّس، كما أنّهم يولون الأجنبي الذي ينمّ إليهم...تأييدا وحماية لا رجعة فيهما»[3]، لذا فإنّ مسألة التفتّح الحضاري على الأقاليم البدويّة المجاورة التي تحيط بالمدينة، تشكّل مثالا حيّا

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص251.

[2] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ص12.

[3] _ حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، ص56.

لوظائف التنوّع الحضاري والثقافي والجغرافي الذي يمثل جوهر مدينة تام سيتي التي جعل منها "عز الدّين ميهوبي" فضاء لا يفارق الأصل الطبيعي ولا ينكر انتماءه إلى الماضي مهما توغّل في طريق التقدّم والعصرنة والتمدّن.

وليست المناظر الطبيعة التي يزخر بها الرّيف البدوي غريبة عن فضاء المدينة، إنّها امتداد للمناظر المدينيّة، بل إنّها أصل الوجود المديني برمّته، لذا كثيرا ما يحسّ السّارد بنسمات الطبيعة وتحرّكات الرّمال وتموّجاتها المحيطة بأطراف المدينة وأعاليها، تتغلغل في داخله تاركة أثرا شاعريّا في نفسيّته المنهكة من ضغوطات الفضاء المديني التي يعيشها يوميّا في تنقلاته، بل حتى بين تلافيف جدران بيته التي لا تصمد كثيرا أمام الضجيج والرّوائح والأصوات المنبعثة من الخارج، غير أنّ « الإنسان المنفصل عن الطبيعة، المنفصل عن مسكنه، الإنسان المجرّد، الإنسان الآلي، يمكن أن يعيد إنسانيّته وأن ينفتح ولكن إلى مستوى آخر، إلى مستوى ذهني بل وروحي »[1]، لذا كثيرا ما تجد الشخصيّة في المناظر الطبيعيّة بالصّحراء سحرا خاصّا، فيزداد الائتلاف بينها وبين الطبيعة كلما صادفتها البنايات العمرانيّة الضخمة التي تغزو فضاء المدينة، ولكن هذا المنظر-أحيانا- يثير في داخلها الشعور بالخوف والهلع، وبالتالي يدفعها إلى البحث المستمر عن الملاذ أو المنفذ الذي يخلصها من الزحف الطوبوغرافي المخيف للمدينة على حساب المساحات الطبيعية، التي توفر السكينة، والهدوء، وتقوي الشعور بالألفة والطمأنينة وتمدّ النفس والتفكير بالطاقة والارتياح، حيث يتلاشى الشعور بالزمن وتتبدّى آفاق الحرية عبر امتداد الطبيعة وانهيار الحدود الجغرافية التي تقيّد الفرد وتحدّ من حريته، فالسياح الهاربون من المدينة بحواجزها الطبوغرافية العالية، وبسجونها الفخمة يشعرون بـــ «تلاشي الزمن في أسكرام... ويتنقلون فرادى في الأماكن التي تجذبهم، يمارسون حبّهم للحياة وللحريّة وللطبيعة المتفرّدة»[2]، وإنّ في تنقلهم الفردي في الفضاء الطبيعي الشاسع ما يومئ إلى الشعور بالأمان والألفة والحرية.

---

[1] _ المرجع السابق، ص17.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص254.

إنّ الرّواية الحداثيّة، ومنها رواية "اعترافات أسكرام"،« تزخر بأمثلة عن هذا التطابق بين الطبيعة والشخصيّة، حيث لا يعود المنظر الطبيعي مجرّد حالة نفسيّة، بل ويكون، كذلك، مجال إضاءة للحياة اللاشعوريّة لذلك الذي يتأمّله أو يتخيّله »[1]

الأمر ذاته يحدث مع السّارد "أنطوان" الذي طالما يتوق إلى الهروب من ضجيج المدن الفرنسيّة نحو الطبيعة التي تتربع في أعالي مدن الجنوب الجزائري، أين يستعيد بخياله الذكريات التي جمعته مع أهل البادية بأعالي جانيت، متأثرا بالحديث الذي دار بين زوجته وبين أمود دليل السيّاح « ضحك أمود، قبل أن يضيف بصوته المبحوح: –تعرفين يا مدام أنّ ملك بلجيكا بودوين أقام قبل أكثر من خمس وعشرين عاما أيّاما بجانيت، وكان يطلب من حرّاسه المبيت معه في العراء.. وعندما سئل عن السّبب أجاب إنه يقيم في فندق بآلاف النجوم»[2]، لذا كثيرا ما يجعل السارد من هذه الوقفات المتكررة أمام المناظر الطبيعيّة ملاذه الوحيد للتخلص من فضاء الصّخب والوحدة المتعبين وسيطرة الآلة وطغيان الماديّة على حساب كل شيء بما في ذلك المساحات الطبيعيّة نفسها.

وفي هذا السياق نجد للساردة "ساديكو" اليابانية رأيا في قضية الصّراع الأزلي بين ما هو طبيعي وما هو عمراني، حين تروي قصّة البروفيسور "كوموري" عاشق الطبيعة والماء، أو كما تطلق عليه الساردة "قدّيس الماء الأبدي"، تقول: « هكذا كان يتحدّث كوموري. لا تغريه ناطحات السّحاب، ولا الجري وراء الزمن، ولا يجد نفسه مشدودا إلى ساعته خوفا من عقربها الذي يبتلع المواعيد. كان يمشي في شوارع طوكيو وروحه في توات»[3]، لذا تبقى طموحات "كوموري" وأحلامه في وجود مدينة أكثر قربا وشبها مع معطيات الفضاء البدوي الطبيعيّة المألوفة تماما كقرية توات الصّحراويّة التي يتميّز سكّانها بالهدوء و«يعيشون مرتاحيّ البال، لا ينشغلون بالمستقبل إلا قليلا...يعيشون بطريقة بسيطة جدّا...ولا يعرفون أيّ نوع من

---

[1] _ رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء، ص106.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص252–253.

[3] _ المصدر نفسه، ص582.

أنواع الترف ولا أيّ امتياز من الامتيازات الاجتماعيّة»[1]، وهذا ما جعل "كوموري" كثيرا ما يطلق العنان أمام مخيّلته ليطغى على أفعاله نمط الخيال والحلم الذي ينتقل بواسطته من فضائه اللامألوف إلى فضاء أكثر ألفة وانسجام.

وهذا العالم الخيالي الذي تحلق فيه الشخصية بأحلامها وآمالها بعيدا عن فضائها المديني اللامرغوب، نجده يرافق العديد من الشخصيّات في الرّواية، مثل شخصيّة "تين آمود"، التي تشير إلى ذلك في الرّسالة الإلكترونيّة التي يقرؤها السّارد:« أعتقد أننا في عالم مليء بالمفارقات قد يكشف لنا أنيابه القاتلة للفرح، لكنه يمنحنا أحيانا فسحا كثيرة لنحلق بخيالنا التوّاق لأحلام السّعادة التي تبدو مستحيلة حين ننظر إليها بمنظار المتطلع فقط للعادي من الأشياء»[2]، إذًا، فالتخيّل أو الحلم بما هو فعل مقابل أو مناقض للفعل المادي المحسوس يعبّر عن ثنائيّة «التفاوت بين التخييل والفعل، وإذا استأثر التخييل فهو بشكل خاصّ لعبة »[3] الذاكرة في البحث عن السّعادة، من هنا، يعدّ لفعل التخييل أو الحلم أثر فعّال في التخفيف من زحف المدينة المتسارع، بشوارعها وطرقها التي تجتاح الأرض بما فيها من واحات وأشجار، وروائح سيّاراتها ومركباتها التي تغتال نسيم الأزهار، وبأصواتها وضوضائها التي تحجب أصوات الطيور، وأضوائها السّاطعة التي تغتال الليل ولا تترك موقعا للسّكينة والنوم والرّاحة.

وعلى اعتبار أنّ «الحياة في المدينة العصريّة أقل تحريكا للشعور ولكنها أكثر تحريكا للتفكير... أصبحت المدن الآن بؤرا ثقافيّة مدهشة ولا شكّ أنّ تقدّمها في هذا الطريق سوف يعوّض عن الحرمان العاطفي الذي تفرضه على ساكنيها »[4]، لذا فإنّ الأمر ينطبق على فندق أسكرام بالاس الذي يعدّ بؤرة لالتقاء الثقافات والأعراق الوافدة من كل أقطار العالم، فهذا « الفندق لا مثيل له...هندسة ومعمارا

---

[1] _ حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، ص53.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص102-103.

[3]-J. R. Henry:Le désert dans l'imaginaire français, dans:Equipe pluridisciplinaire: Imaginaire de l'espace, Espace imaginaire, EPRI, Casablanca, 1988, p170.

[4] _ جان أونيموس: الإنسان والمدينة، ضمن كتاب: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ص17.

وخدمات »[1]، إنه فندق بمقاييس عالمية راقية تعكس صورة المدينة الصحراويّة العصرية، وتجلب الزوار وعشاق الحضارة والتطوّر التكنولوجي، فمثل هذه الشخصيّات تجد في مظهر المدينة الطوبوغرافي كل مقوّمات الحياة العصريّة، وبالتالي فإنّ الاتصال بينهما ينبني أساسا على الألفة والإعجاب والرّضا.

إنّ المدينة وفقا لهذه الرؤية «لا يفترض جعلها مكانا جغرافيّا مقابلا لمكان جغرافي آخر هو البادية، أي ليست مجالا لتجمع السكّان فقط، بل أفق كل مدينة هو أن تولّد فضاء مدنيّا»[2]، وأن تعمل على إغواء الشخصيّة وتلتفّ حولها، درجة أن ترى فيها انعكاسا لذاتها وتعتبرها امتدادا لشخصيّتها ورؤاها وتطلعاتها، وبالتالي فإنها تحسّ في داخلها بحركات المدينة وتحوّلاتها المستمرّة، كما تشاهد من خلالها نفسها وهي تسير في طريق الحضارة والتمدّن.

إلاّ أنّ الأمر يختلف مع بعض الشخصيّات التي تفضل الحياة الطبيعية البعيدة عن التكلف مهما كانت قاسية، لذا فإنّ التعايش المشترك بينها وبين الطبيعة مبني على الائتلاف والانسجام والرّضا، حيث تتمسّك بفضاء إقامتها الطبيعي الذي لم تصله تيارات الحضارة والتمدن من بلاد النماء، وهذا على الرّغم مما تعانيه من صعوبة الحياة مع انعدام إمكانيات العيش وضروريّات البقاء « بعض الناس يقولون إننا اخترنا أرضا هي نهاية العالم، ويوم واحد فيها يساوي مائة عام في بلاد الخصب والنّماء. لكننا سعداء رغم العطش، ومرتاحون رغم الفقر، قدرنا أن نعيش هنا »[3]، وهذا يدل على مدى تجاوب الشخصيّة مع محيط إقامتها، لتصبح بذلك جزءا لا يتجزأ منه، تستمدّ منه أحلامها وتطلعاتها، وتحسّ فيه بنفسها، فالقرية بالنسبة لها« ليست نهاية العالم، بل بدء الكون »[4]، إنها بمثابة الفضاء الأليف والحميم الذي يحتضنها، ويحفظ خصوصيّتها وينمّي ذكرياتها وكل ما يتعلق بها.

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص257.

[2] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002، ص63.

[3] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص576.

[4] _ المصدر نفسه، ص576.

2- تام سيتي: الصّحراء المُتمدّنة[*]:

يعرّف الباحث "حمدان خوجة" الصّحراء بقوله:« إنها باب وموطن الرّمال، نرى فيها من حين لآخر جبلا شامخا ثمّ يزول في لمح البصر لأنه من رمل وليس من أجسام صلبة، إنّ الرّياح تصنع الجبال وتهدمها كما شاءت وتصنع السّهول والأكوام، ومن المستحيل شقّ طريق الذهاب من نقطة والإيّاب إليها »[1]، فالصّحراء بهذا المعنى تميّزها عوالم اللاّمحدود، فهي رمز المنظر المجانّي، كما تعني للمقيم مرجعيّة لروح الطبيعة التي تثير المعاني وتؤدّي إلى اكتشاف جوهر العادات الروحيّة[2].

من هنا، تتجلى الصفات الطوبوغرافيّة للصّحراء، عادة، في امتدادها الجغرافي، وشساعة حدودها، حيث تتشابك الاتجاهات من جميع النّواحي، وحيث تجد الشخصيّة نفسها مدفوعة إلى الوحدة والانعزال، والصّحراء بهذا المعنى تمثل ركنا منعزلا عن العالم «والرّكن المُنعزل يُصبح نفيا للكون، ففيه لا يتحدّث الإنسان إلا مع نفسه »[3]، لذا «ظلت الصّحراء مغارات مُهلكة وربعا خاليا مجهولا » [4]، إنها «وجود ضائع، قارّة معزولة، ضائعة عن الكون »[5]، تلك إذن الصّورة الظاهرة للصّحراء كفضاء مُنغلق على حدوده، رغم انفتاح مُحيطه وشساعة امتداده الجغرافي، وهذا الانغلاق يمتدّ دلاليّا إلى انغلاق على الفضاء الخارجي، خصوصا الفضاء المديني لعدم وجود التكافؤ والتواؤم بين الرّوابط الفكريّة والحضاريّة والجغرافيّة لكلا الفضاءين.

---

[*]- التمدّن هنا لا يحمل سمة حضاريّة، تمسّ طريقة التفكير ونمط العقليّة السّائدة ومختلف الإبداعات النظريّة والعمليّة، أي نخصّ نظام المعرفة والثقافة عموما، ينظر: عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص11.

[1] _ حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، ص83.

[2]-K. Basfao: Introduction générale, dans: Imaginaire de l'espace, Espace imaginaire , p15.

[3] _ غاستون باشلار جماليات المكان مرجع سابق، ص134.

[4] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، قراءات في الرّواية العربيّة، ص149.

[5] _ نزيه كسيبي: عالم الصّحراء وسكّانها من إنس وجنّ وحيوان في رواية إبراهيم الكوني، الموقف الأدبي، ع436، دمشق، 2007، ص59.

بيد أنّ الأمر يختلف في رواية "اعترافات أسكرام"، حيث ترتبط «فكرة الصّحراء بسمة الفضائيّة والزمنيّة في آن واحد في المخيّلة بما هو جديد ودلالي، الذي يمثّل الرؤية والمركز في السياق الراهن لأسطورة التطوّر»[1]، حيث تجري انزياحات أخرى أكثر دلالة، في التّعبير عن وجه آخر يُمثل مظاهر الحياة المدينيّة في الصّحراء، ويتعلق الأمر بمظاهر الحركة والحيويّة في سياق التفاعل الاجتماعي المتبادل، –الذي تعبّر عنه الشخصيّة الصحراويّة (التارقية) في بحثها الدائم عن مدينة سحريّة طوباوية، عن عالم آخر لا تجده أمام عينيها–[2]والذي يعكس في جوهره مُقوّمات الفضاء المديني الأساسيّة، ويُمكن تحديد تلك المُقوّمات المدينيّة التي تجتاح فضاء الصّحراء في مظاهر الاكتظاظ والازدحام، وما ينتج عنهما من ضجيج وضوضاء وصخب، نتيجة التنقل المتسارع والنشاط المُتزايد بفعل التأثر بمناخ الحياة الحضاريّة الوافدة من صميم الفضاء المديني، في تام سيتي« كان منصور يُكلم أعوان الحماية المدنيّة ويسترق النظر إلى التلفزيون اليدوي. –ستة قتلى إلى حدّ الساعة... –بسبب الازدحام في المصاعد الآليّة التي تمّ توقيفها...– عطلوا كل ما هو كهربائي أو إلكتروني، وتجنبوا استخدام النوافذ الخارجيّة للنجدة...، أصوات سيارات الإسعاف ومُكبّرات الصّوت، وضجيج الناس المُزدحمين في الشوارع القريبة من فندق أسكرام بالاس، كانت الأضواء المُنبعثة من المباني المجاورة وأعمدة الكهرباء تخترق الظلمة والدخان وفوضى المكان»[3].

والصّحراء بهذا المعنى لا تجد في هذه المظاهر المدينيّة خصوصيّتها في التكوين الطوبوغرافي فحسب، إنما تجد فيها مُقوّماتها ومبادئها الأساسيّة.

إنّ وعي السّارد بخطورة الاجتياح المادي لفضاء المدينة، الذي أضحى يُهدّد خصوصيّة التّكوين الجغرافي والروحي لفضاء الصّحراء، يدفعه إلى محاولة التوفيق بين الفضاءين بحذر، وعدم ترجيح أحدهما عن الآخر، من أجل خلق توازن

---

(1)-J. R. Henry:Le désert dans l'imaginaire français, dans:Equipe pluridisciplinaire: Imaginaire de l'espace, Espace imaginaire, p 177.

(2) _ نزيه كسيبي: عالم الصّحراء وسكّانها من إنس وجنّ وحيوان في رواية إبراهيم الكوني، ص52.

(3) _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص111.

اجتماعي وجغرافي يُكافئ بين إمكانيّة التعرّف على الجديد وعدم التفريط في الأصل أو تهميشه، يُعبّر عن ذلك بقوله: «يُعجبني كثيرا في شوارع تام سيتي، احتفاظ سكانها التوارق بلباسهم ولا غرابة إن شاهدت قوافل الجمال تنتقل في الشوارع المُزدحمة التي تكثر فيها الأضواء السّاحرة، ورغم أنّ أصواتا في منابر سياسيّة دعت إلى إخلاء شوارع المدينة من هذه المظاهر إلاّ أنّ ذلك كان يُقابل باحتجاج التوارق وبرفضهم الشديد التخلي عن حقهم في أن يحتفظوا بتقاليدهم وعاداتهم دون أن يمسّوا بحق الآخرين في حياة المدنيّة والتطوّر، ودون أن يضرّ ذلك بسوق السّياحة» [1].

يكفي أن تظهر بنية الصّحراء كفضاء جغرافي بالدرجة الأولى في إطار تكويني ينفتح على أواصر التلاقح الحضاري وانصهار القيم الاجتماعيّة على اختلافها أو تناقضها أحيانا« وعلاقات تلاحم الشخصيّة بسائر أفراد المجتمع، ورصد ما يقع من ضروب التصادم والتواؤم خلال تلك العلاقات، وكذلك هناك اهتمام بفعاليّات التغيّر...وإحساس ملحوظ بحركة الزمن وتحوّل الأشياء» [2]، في فضاء ينأى عن التعصّب والانغلاق ويُحاول استيعاب كل تلك التيارات والقيم الجديدة الوافدة على عالمه والغريبة عن تصوّره.

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

«تحوّلت تام سيتي إلى معبر تجاري كبير في بلاد الساحل الصحراوي، وصار رجال الأعمال يقصدونها، وينشئون بها مشاريعهم الصناعيّة والتجاريّة، فاليد العاملة

---

[1] _ المصدر السّابق، ص15.

[2] _ روجر ب- هينكل: قراءة الرّواية، ص23.

الإفريقيّة رخيصة، ومُحفزات الاستثمار كبيرة جدّا، وأوروبا لم تعد تستوعب كل ذلك التطوّر فاتجهت جنوبا...

هكذا تحوّلت تامنغست إلى تام سيتي لتدخل قاموس المُدن الأكثر استقطابا لرأس المال، ورجال الأعمال، من جهات العالم الأربعة »[1].

يتزايد انبهار السّارد وتأثره بكل ما يحمله الفضاء المديني الخارجي من أشياء ومؤثثات جديدة غريبة، وافدة إلى فضائه الصّحراوي البسيط، إذ لم يسبق أن عرف الطائرات والسيارات والمباني الضخمة والمؤثثات الفخمة، وغيرها من الأشياء العصريّة طوال أحقاب زمنيّة مضت كان فيها« سكان هذه الناحية يهتدون (في الأسفار) بكواكب النهار ونجوم الليل»[2]، لذا نجد ابن الصّحراء (السّارد) مُتردّدا بين فضاءين، أحدهما يُمثل الطبيعة والأصل اللذان يحفظان خصوصيّته وانتماءه الفطري، أمّا الآخر فيُمثل فضاءا للتطوّر والتغيير، يُواكب حركات التفاعل الاجتماعي المشترك والمُتجدّد بتجدّد مُقتضيات الحياة، يقول السّارد: «لا تُثيرني بهرجة التكنولوجيا التي تطبع حياة الناس، فالتكنولوجيا كذبة أخرى لا يُحسّ بها إلا من لامست جسمه ألسنة النّار،... فأنا لم أنشأ في بيت يهتمّ أهله بالعلم أو يتعاملون مع التكنولوجيا بشغف كبير، فينا شيء من البداوة المتأخّرة »[3].

وبالإضافة إلى الوظيفة البنائيّة التي يضطلع بها الفضاء المديني في "اعترافات أسكرام"، – وهي وظيفة تكشف عمّا يُثيره الفضاء المديني من قضايا مُعقدة تخالف ما ألفته الحياة الصّحراويّة البسيطة–، فإنّ الفضاء كغيره من المُكوّنات السرديّة الأخرى، يُعدّ مكوّنا بناءً له دور بارز في خلق مسحة جماليّة وشعريّة على البناء الرّوائي ككل، وهنا لابدّ «من الإشارة إلى الفرق الدّقيق بين استشعار الجمال الخالص بالأمكنة وشعريّتها، حيث يُمكن الذهاب إلى أنّ استقلاليّة المادّة الجميلة "المكان" وانعزالها عن علاقتها بالوعي والذائقة، أمران يُخرجانها ليس من خانة

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص32–33.

[2] _ حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، ص83.

[3] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص6–7.

"الشعريّة" فقط، بل يُخرجانها أيضا من خانة "الجميل"، فالأشياء جميلة لأنّ الإنسان يراها كذلك، واستشعار الجمال أيّا كان مصدره، هو درجة ما في سُلم الشعريّة» [1]، يؤيّد "جيرار جنيت" هذه الفكرة حين يرى أنّ «بعضا من حساسيّة الفضاء، أو على الأصحّ شكل من الاجتذاب نحو المكان، هو واحد من المظاهر الجوهريّة التي سمّاها "فاليري": "الحالة الشعريّة"» [2]، فالبُعد الجمالي لا ينحصر في المفهوم الظاهري للجميل، وما يُميّزه من مواصفات التناسق والانتظام الظاهرة، وإنما جماليّة الفضاء في الرّواية تتجلى من خلال شاعريّة الجزئيّات المكانيّة التي قد تكون عبارة عن مؤثثات أو أشياء بسيطة، وعاديّة، لكن، يمنحها طابعها الوجودي، وطريقة انتظامها أو تناقضها، وأسلوب وصفها، كما تمنحها الشخصيّة خصوصيّة وفرادة تجعل منها أشياء مميزة بطابعها الشاعري الإيحائي الذي ينأى عن التصريح والمباشرة.

لذا، فإنّ قيمة الفضاء الصحراوي المتمدّن الجمالية، تتجلى من خلال طرق توظيف اللغة وتطويعها بشكل يجعل المُفردة الواحدة تتعدّى إلى عدّة مداليل، تشكّل ما يعرف عند "جينيت" بـــ « فضائيّة اللّغة في نظامها الضّمني، الذي يحكم ويحدّد كلّ فعل للكلمة»[3] كما هو الشأن مع ما تؤدّيه هذه « الفضاءات المفتوحة من وظائف وأدوار دلاليّة بصورة مكثفة، ويتولى كل فضاء تمرير خطابات متراكمة، فينتج عن ذلك انحرافات هذه الفضاءات عن وظيفتها الدلاليّة، ليخلق إستراتيجية استبداليّة تضاف إلى الدّلالة الأصل» [4] وتنزع نحو الانزياح عن معانيها المباشرة وحدودها الصّريحة، وفقا للسّياق الذي استعملت فيه، لتعمّق المعنى المراد إيصاله، وتجعله منفتحا على قراءات وتأويلات تختلف باختلاف مستويات القراءة والفهم والتأويل.

---

[1] _ صلاح صالح: سرديّات الرّواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص250.

[2]-Gérard Genette: Figures II, P44.

[3]-Ibid, p45.

[4] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانيّة في رواية كرّاف الخطايا، ص369.

إنّ خصوصيّة التكوين الجغرافي للفضاء الخارجي في "اعترافات أسكرام"، تكمن في صور التناقض التي تطغى على ملامح البناء الاجتماعي في الصّحراء، من خلال تصوّر الشخصيّة ورؤيتها الخاصّة لما حولها من مؤثثات وأشياء جديدة، وافدة على عالمها الصّحراوي وعلى تقاليد مجتمعها أيضا، ولعل التحوّل من الحياة الصّحراويّة إلى الحياة المدينيّة، ينمّ عن حدوث تحوّلات رمزيّة أكثر عُمقا وأشدّ تأثيرا، تتجلى في التحوّل من موقف الرّفض إلى موقف القبول، وبالتالي التحوّل من مظاهر التعصّب إلى الانفتاح:

قال حاكم "تام سيتي"؛ "أمستان أق خاماد" في عيد "تافسيت" السّنوي:« – اليوم فهم العالم أننا في الأهقار، نحن التوارق لسنا كتلا صخريّة يزورنا الناس من كل الأمم، ويأخذون مع جمالنا الصّور التذكاريّة ويستمتعون برقصة السّبيبة.. نعم فهم العالم أننا أرض الخصب والنماء، اليوم جاءنا العالم كله ليعيش معنا وبنا. فلم نمنع أن يُشيّدوا الأبراج ويبنوا المطارات والطرق السيرة والمساحات التجاريّة الكبرى، فلهم أن يعيشوا حضارتهم، ولنا أن نعتز بلثامنا ونمارس طقوسنا، ونرقص السّبيبة كل عام » [1].

من خلال هذا المقطع السردي تعبّر الحياة المدينيّة «عن مسيرة الإنسان نحو التطوّر والرقيّ، وهذا ما يجب معه اعتبار المدينة مجالا حيويّا لممارسة الحياة الحضاريّة التي اختزنت مكتسبات الحياة الإنسانيّة وأصبحت النموذج الغالب في علاقة الإنسان بوسطه الاجتماعي» [2]، كما يمكن الوقوف من خلال هذا المقطع السردي على التناقضات الظاهرة من خلال سلوك الشخصيّة، إذ يتراوح بين الاتصال والانفصال، والرضا والرّفض في الوقت نفسه، أي اتصالها وقبولها بتمنراست الأصل، في الوقت الذي لا تعلن فيه عن انفصالها أو رفضها لتام سيتي الجديدة.

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

[2] _ ناصر الدّين سعيدوني:المدينة..تفاعل اجتماعي وإسهام حضاري، ص ص19-20.

تنزاح رواية "اعترافات أسكرام في تمثلها للتعاضارت القائمة بين قطبين متضادين عمّا ألفته الرواية التقليديّة من حرصها على إقامة مبدأ الاتساق بين سائر الأقطاب المتعارضة، كما تركّز أحداثها غالبا على بذل التفسير المقنع للقارئ حول العوامل السردية التي تتولد عبرها مختلف التناقضات الإيديولوجية والنفسية والطبوغرافيّة، بغضّ النظر عن إقامة التعارض –في الرواية التقليديّة– بين طرفين متماثلين من حيث الشكل أو الصّنف، كما هو الحال مثلا في التقاطب الحاصل بين فضاءين طبوغرافيين، أو بين شخصيتين مختلفتين، أو شيئين متناقضين، أو حتى بين زمنين متباعدين، إلا أنّ الرواية الجديدة، ومنها رواية "اعترافات أسكرام" أقرّت الانزياح عن مسار الرّواية التقليديّة، فيما يخصّ طبيعة تبنين الفضاء الرّوائي، عموما، المتعلّقة بـــ « تركيب التحديدات المضطربة، أو ما نطلق عليه اعتباط الحكاية، الذي لا يعني جعلها مبهمة أو غامضة، لكن لا يتمّ فيها تحديد الطرق إلا عن طريق النهايات...والأسباب عن طريق النتائج»[1] فهي، بذلك، تتيح للقارئ فرصة المشاركة في الأحداث ولكن بطريقة مغايرة، تقوم أساسا على خلخلة نسق النظام المتتابع أثناء عمليّة القراءة، حيث إنّ الوصول إلى تفسير الأسباب، والوقوف على المرامي والغايات السرديّة لا يتأتّى إلاّ بعد الوصول إلى النهايات وفهمها وتأويلها.

لم يعمد الرّوائي إلى تفسير الأحداث المتناقضة، ولم يحرص على تقديم التقاطبات أو الثنائيات الضديّة بشكل منطقي متسق، حيث جعل التقاطب حاصلا بين المكان والشخصيّة تارة، وبين الأشياء أو المؤثثات المكانيّة تارة أخرى، ليكون التضاد قائما بين عنصرين فاعلين في فضاء طبوغرافي واحد، ذلك لأنّ الطريقة التقليديّة التي يُعرض من خلالها التقاطب، قد تضفي نوعا من الجاهزيّة والمباشرة، التي تؤدّي بدورها إلى قتل جذوة التفكير، والتخمين، والتشويق لدى المتلقي، وبالتالي تطغى الرّتابة على البناء السّردي العامّ للرّواية بسبب النمط الخطي والتمثل المباشر لطرق عرض الأشياء.

---

[1]-Gérard Genette: Figures II, p94.

من هنا، فإنّ جماليّات الرّواية تقوم بالأساس على عنصر الغموض، لما يُحدثه من تشويق ورغبة في اكتشاف المجهول، وتحفيزا للقارئ على مواصلة القراءة الواعية لفك شفرة الغموض، لذا « يستدعي تشكيل الفضاء في العمل الحكائي بواسطة اللغة إعادة تشكيله من قبل المُتلقي في تمثلات وتصوّرات ذهنيّة مختلفة تُساهم في خلقه مُجدّدا وتشييده بلملمة مختلف عناصره ومُكوّناته وارتباطاته »[1]، لأن الرّواية كذلك تقوم على عناصر التخييل والرمز والموارة والإيحاء الشعري، التي تعمد إلى خلخلة أفق التوقع، وتحول دون العرض المباشر والمنطقي للأحداث.

عموما، تتجلى البنية الدلالية للفضاء المديني في "اعترافات أسكرام" وفقا لمستويين اثنين، يتشكل أحدهما بحيث «يكون جاذبا مرّة، وطاردا مرّة أخرى، دون مبرّر سوى العلاقة التاريخيّة بين المكان والشخصيّات»[2]، أمّا الثاني فيشكّل الفضاء «على نحو يشطر العمل إلى شطرين متصارعين يفصل بينهما حدّ يمنع التداخل بينهما»[3]، ولعل هذين المستويين الدلاليين -اللّذين شكلا محور اهتمام هذا الفصل - في ارتباطهما العميق مع مدارات السرد في رواية "اعترافات أسكرام"، قد أسهما في إثراء جماليات الفضاء المديني، وإبراز الخصوصيّة والفرادة التي يتميّز بها هذا الأخير عن غيره من الفضاءات الأخرى.

---

[1] _ سعيد يقطين: قال الرّاوي، ص297.

[2] _ سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ط1، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2008، ص250.

[3] _ المرجع نفسه، ص ن.

الفصل الثاني:
صور المدن وتحولاتها في رواية "اعترافات أسكرام"

أوّلا: المدينة المتسلطة

1- جحيم بونياتو وفردوس الذاكرة

2- غوانتانامو، فتنة الجسد وتمرّد الضّمير

ثانيا: المدينة الشاعريّة

1- شاعريّة التأنيث

2- مكاشفات الألوان

ثالثا: المدينة الأسطوريّة

1- أسطرة الفضاء

2- أسطرة الشخصيّة

رابعا: المدينة اليوتوبيّة البديلة

1- الحلم بمدينة الأمن والسّلام

2- الحلم بمدينة الخصب والنّماء

تمهيد:

تنفرد رواية "اعترافات أسكرام" بخصوصيّتها المميّزة –من حيث طبيعة الأحداث، وطرائق العرض الأسلوبي، وأنماط تشكّل العناصر الفنيّة في البناء السّردي الدّاخلي– عن غيرها من الرّوايات الأخرى، إلاّ أنّ ذلك لا ينفي تقاطعها مع خصائص ومميّزات الرّواية الجديدة، عموما، التي تجعل من تخلّص« الرّوائي الحداثي من القوالب الجاهزة، ومن كلّ قوانين الكتابة الرّوائيّة المفروضة سلفا، سببا أساسيّا أدّى به إلى الخروج عن النمطيّة والانزياح عن مألوف الكتابات الرّوائيّة التقليديّة، وذلك باختيار الأمكنة العجيبة والأزمنة المتداخلة، إضافة إلى الغموض الذي يلفّ عالم الشخصيّات »[1]، تماما كما عمد "عزّ الدّين ميهوبي" في "اعترافات أسكرام" إلى توظيف تقنيّات سرديّة جديدة تنزع نحو تمثّل أساليب المواراة والإيماءات– التي تتكثف مدلولاتها عن طريق الرّموز، والتعابير الإيحائيّة، فتبتعد عن التصريح والمباشرة في سرد الأحداث– وهو إذ ذاك ينتهج الطريق نفسه الذي يتوسّل فيه« الرّوائي الجديد، لغة روائيّة شاعريّة، تفجّر المعنى، وتمدّ جسورا عريضة بين محاور المقطع الرّوائي والجملة الواحدة التي تأتي مشحونة بأبعاد عميقة، تخضع لعمليّة تجزئ، وتحليل، وتركيب، يعمد خلالها الرّوائي إلى تفجير متعة مغايرة، متعة ضمرت وشحبت مع نثريّة واقعيّة، متعة استمراء لذاذات اللغة، المتفرّدة المثقلة بالشاعريّة »[2].

لذا غالبا ما يلجأ "ميهوبي" إلى تسمية الأشياء بغير مسمّياتها، مستعيضا بالإشارة إلى صورة الشيء عن التصريح المباشر بها، و «الصّورة، هي في الوقت ذاته الشّكل الذي يأخذه الفضاء، وهي التي تعطيها اللّغة، وهي الرّمز أيضا لفضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها بالمعنى »[3]، وهو إذ ذاك يقدّم للقارئ الخطوط العريضة التي يتوسّلها في رحلة تقصّي المجهول من الأفعال السرديّة، واستبطان المحامل

---

[1] _ عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة، ص21.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3]-Gérard Genette: Figures II , P47.

الرمزيّة للألفاظ، والمدلولات الكامنة في السّياق السردي، التي لا تخلو في مجملها- لبعد مراميها واستعصاء تقصّي دلالاتها الغائرة- من سمات التعقيد وانفتاح السّياق ذاته، ولكن بالقدر الذي يماثلها من بساطة في سرد الأحداث وتنسيق في طرائق عرضها.

تتمثّل رواية "اعترافات أسكرام" أنساق الدّيناميّة(*) وتعتمد معايير التحوّل الاستمراري في سرد الأحداث، وذلك حين يتمّ الانتقال فيها من فصل روائي إلى آخر، يتبعه انتقال بين الموضوعات والقوالب السرديّة، إلاّ أنّ هذا الانتقال بأشكاله المتنوّعة، يتبعه تحوّل كذلك في أنماط السّرد، فحينا يظهر السّرد في قالب أسطوري يتناقض مع المنطق أو المعقول، من خلال ما يعرضه من أحداث خرافيّة، وما ينتظم أو يتفاعل في إطاره من مرافق أو ذوات خارقة، وحينا آخر يغلب على السّرد النّمط التجريدي الذي يلعب فيه الخيال الفنّي دورا بارزا، كما قد يعمد السّارد، أحيانا، إلى التمويه بالتداخل بين ما هو تخييلي وما هو تاريخي، لكنّه يركّز أساسا على الطّابع التخييلي للأحداث، وهذا لما يتفاعل ضمنها من عناصر فنيّة تنكر أيّ صلة بالواقع المرجعي، مهما بدت -في الظاهر هذه الأحداث- قريبة منه أو مماثلة له.

فحين يلجأ الرّوائي إلى التصوير التجريدي للمدن المختلفة من العالم -كأمريكا مثلا، التي تمارس ثقافة العنف والتسلّط، على مدن أخرى- فإنّه يعمد إلى وسمها بالطّابع التخييلي الذي يبعد أيّ احتمال بإمكانيّة تقاطعها مع أحداث التّاريخ أو الواقع المرجعي، على اعتبار أنّ «النصّ الأدبي هو نصّ له هويّته، كما لكلّ شيء هويّته، وهو بذلك ليس نصّا سياسيّا، أو سيكولوجيّا، أو اجتماعيّا، وإن كان يحمل دلالات سياسيّة وسيكولوجيّة واجتماعيّة، وهو إذ يحمل هذه الدّلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، ولكن ليس للنصّ، حين تتيح لنا هويّته مثل هذه القراءات، أو حين يحيلنا

(*)- تعني الدّيناميّة: التحوّل والانتقال من حال إلى حال في خطيّة أو دوريّة أو انكسار، ممّا يستلزم فضاء يتحرّك فيه، وزمنا ينجز فيه ذلك التحرّك، فالفضاء- الزّمان مقولتان قبليّتان، لمزيد من الاطلاع، ينظر، محمّد مفتاح: ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 2006، ص39.

إلى مراجعه العدّة، أن يسقط كأدبي، فتغيب هويّته في ما سواه الذي نعادل به »[1] لذا يتفنّن الرّوائي في توظيف تقنيّات سرديّة تعمد إلى خلخلة النظام التراتبي المنطقي للأحداث، كما تستأثر التمويه والموارة بدلا من التّصريح، وإقامة الحجج، والمبالغة في الإقناع، زيادة على الدّور الذي تلعبه الشخصيّات التخييليّة في عرض مواقفها – التي كثيرا ما تتداخل مع مدارات الذاكرة والحلم والتخيّل–، وتقديم وجهات نظرها الخاصّة تجاه الأحداث، وتنبآتها المستقبليّة إزاء الأوضاع التي يمكن أن يؤول إليها الفضاء المديني الذي تشغله.

وقد يحيل التعبير الشاعري عن حدث ما في الرّواية، على غنى–هذه الأخيرة– بالمنظومات الدلاليّة والعناصر الجماليّة، التي تغاير –في جوهرها– التعبير التجريدي الصّارم في مباشرته وسطحيّته عن موضوع ما، فإذاً « ليس القول رصفا قواعديّا للمفردات المعجميّة، التي تكرّست فيها القيم، وليس تواليا خطيّا للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة. بل القول تمرّد على ذلك –يحقّق تمرّده بالصّياغة– ويولّد التّعبير، وهو في هذا اجتماعي/ فنّي، يخلق حجمه وفضاءه: حجمه هو في الدّلالات التي يولّدها نهوض التّعبير في بنيته كجنس أدبي أو كنوع» [2]، ففي توظيف الأنساق الشاعريّة دعوة إلى تفعيل دور المتلقي في جمع الدّلالات والمعاني المتباعدة –على تقاربها الظاهر في السّياق–خصوصا بعد أن أقرّ التصوّر الرّوائي الجديد« الانتقال من اعتبار القارئ شخصا منفعلا، إلى تمثّله شخصا فاعلا يشارك من خلال تجربته الأدبيّة في أفق انتظار حياته اليوميّة»[3]، كما تتضمّن تلك الأنساق الشاعريّة تأكيدا على ثراء النصّ الرّوائي التخييلي بالمقوّمات الجماليّة التي تجعل لموضوع ما، مهما كان بسيطا، بعدا جماليّا يفجّر مكنونات السّياق السّردي بطرقه الفنيّة التي تنهض على تقنيّات الرّمز والأسطورة، والشاعريّة، والخيال.

---

[1] _ يمنى العيد: في معرفة النصّ، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص57.

[2] _ المرجع نفسه، ص86.

[3] _ عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة، ص27.

يمكن الوقوف في رواية "اعترافات أسكرام" على مجموعة من المحطّات السرديّة، يستأثر السّارد ارتيادها، فاسحا المجال للشخصيّات الرّوائيّة تقديم أفعالها ووجهات نظرها ومواقفها، إزاء ما يشهده الفضاء من أحداث، تتنوّع وتختلف تبعا لتنوّع الأفضية واختلافها أيضا، وهي بذلك تجسّد النّمط السّردي الذي يعرف بـــ "حكاية الحكاية" وهو « من بين الأساليب التي شاع اعتمادها من قبل الرّوائيين بجعل القصّة عمليّة قصّ ثان، فتنسج القصّة من رحم القصّة »[1]عبر محطّات سرديّة غالبا ما يؤطّرها سارد رئيسي وينظم أدوار السّرد فيها.

وهكذا، فإنّ كلّ محطّة سرديّة ترتبط بالأخرى عن طريق مبدأ التناوب في سرد الأحداث، الذي تمارسه الشخصيّات الفاعلة والمشاركة والمتناوبة في الوقت ذاته على السّرد، أو عن طريق تقنيّة التّضمين السّردي[*]، أين يجد القارئ نفسه منتقلا من محطّة إلى أخرى، ومن موضوع سردي إلى آخر، من حيث لا يدري، غير أنّ هذه المحطّات التي تعدّ بمثابة بنيات فضائيّة «لا يمكن الاكتفاء برصد مختلف تجلّياتها وتجسّداتها، إذ لا بدّ من البحث في العلاقات التي تربط بينها» [2] نتيجة للتّداخل والتّعالق الضمني بين الحدث والآخر، كتضمين مدلولات مركّزة ومشحونة في الوقت ذاته بمحامل وأفكار الشخصيّات، في قالب أسطوري عجائبي، ينقل للقارئ جانبا مخادعا ومناوئا لما يجسّده المعنى الكامن خلف السّياق والحدث، الذي تروم الشخصيّات الفاعلة في السّرد الإشارة إليه بطريقة تنأى عن المنطق، وتبتعد فيها عن المعقول، وهي إذ ذاك تعمل على جذب اهتمام القارئ، وإثارة انتباهه، نحو تقصّي أعماق الدّلالات التي « تولد في الصّياغة، وتولد أكثر تخصّصا

---

[1] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص106.

[*]– التّضمين أو (التّداخل/ الإدراج) Embedding: هو تآلف من المتواليات السرديّة أو (المرويّة بنفس الصّوت السّردي أو بأصوات أخرى) بحيث يتمّ إدراج إحدى المتتاليات في متتالية أخرى.وإنّ التّضمين أو "التداخل Nesting" إلى جانب "التسلسل Linking" و"التناوب Alternation هو أحد الطّرق العديدة لربط المتتاليات السرديّة.ينظر، جيرالد برنس: قاموس السرديّات، ص56.

[2] _ سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، ص281.

في حركة انتظام البنية، وتتشكّل بالعلاقات بينها، فضاء لهذه الحركة »[1]، كما أنّ استنباط جوهر الحدث ولبّ الموقف، ومكامن المدلول، يكشف عن الطريقة الجماليّة التي تتفاعل فيها الأسطورة مع الدّلالة، وتتكثّف المعاني والرّموز التي يضمّنها الحدث على طول السّياق السّردي للرّواية.

ومن منطلق أنّ كثافة السّرد من كثافة الفضاء[2]، تكرّس رواية "اعترافات أسكرام" في عرضها للفضاءات المدينيّة المتنوّعة، صورا بانوراميّا، تظهر من خلالها ملامح المدينة الواحدة كما تتحدّد خصائصها التي تنفرد بها عن غيرها من المدن الأخرى، كما تعكس تحوّلات الأحداث فيها، تبعا لخصوصيّة كلّ مدينة، ووفقا لطبيعة القالب الفنّي الذي أنيط بها، فمثلا يمكن للمدينة التي تمارس العنف والتسلّط، باسم القوّة، ونشر المبادئ الحضاريّة المزيّفة، أن تقترن بطريقة العرض الفنيّة التي تقوم على التصوير التجريدي الباهت الذي يوظّف وفقا لتجريديّة الأحداث وتبعا لصور المدينة الباهتة أيضا.

هكذا، يظهر في مقابل تحوّل الحدث وقوالبه الفنيّة، تحوّل أيضا في الفضاء وصورته الجوهريّة والطبوغرافيّة أيضا، كما هو الحال مع التحوّل أو الانتقال من صورة المدينة المتسلّطة إلى صورة المدينة الشاعريّة، التي ترمز إلى تمثّل قيم الشاعريّة، التي تنسب في عمومها إلى المرأة، بوصفها منبعا للحبّ والجمال، لذا كثيرا ما يركّز الحدث ومن خلاله الشخصيّة على استثمار صفات التأنيث لتجميل الواقع في مدينة تكاد أن تجتاحها الآليّة والماديّة والجفاء، كما تحتفي المدينة الشاعريّة بالألوان وتقرنها بمدلولات شتى تتكشف معها العلاقة الوطيدة بين اللّون والحدث –الذي يعبّر عنه أو يرمز إليه– وبالإضافة إلى كلّ ذلك، يمكن الوقوف عند تحوّلات مختلفة لنماذج أخرى من المدن، كأنموذج المدينة الأسطوريّة، والمدينة اليوتوبيّة البديلة، إذ يشترك كلا النموذجين في مدارات الحلم والذاكرة، والتخيّل، والأسطورة، إلاّ أنّ الأوّل «يوطّد دعائم البعد الأسطوري التخييلي الذي يشارف

---

[1] _ يمنى العيد: في معرفة النصّ، ص86.

[2] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص104.

الممازجة بين تغليب الخيال وتغييب الواقع، في سبيل نقد أفضل له وممارسة أكثر تحرّرا للوظيفة الفنيّة المنشغلة بتطوير نموذج روائي متأصّل» [1].

أمّا الأنموذج الثاني، فيشخّص حال المدينة، متطرّقا إلى النقائص التي لا بدّ من الحدّ منها على الأقلّ، كما ينهض بوظيفة تصوير المدينة اليوتوبيّة التي تجتاح مخيّلة الشخصيّات، كبديل عن المدينة الغائبة أو المدينة المرغوبة.

يظلّ لمختلف الفضاءات "المدينيّة" في العالم الحكائي بعد تخييلي، حتّى وإن كانت ذات مرجعيّة واقعيّة، لأنّها جميعا وليدة المخيّلة، وهي بذلك تنتسب بصورة أو بأخرى إلى المتخيّل العام والمشترك، وحين تلحق بالفضاء المتخيّل العوالم الأسطوريّة والعجائبيّة، فذلك لأنّ لمختلف الفضاءات بشكل أو بآخر موقع محدّد يمكن أن تحدّد في نطاقه، ضمن حدود العالم المتعارف عليه، لكن هذا النّوع غير قابل لذلك، وهذا لانتمائه إلى العالم الآخر، المدهش، والمغاير للمألوف[2]، من هنا« لم يعد الرّوائي ينثر كلامه في سذاجة الحكواتي، ولا يزرع رسائل إيديولوجيّة مثل الكاتب الملتزم، بل أصبح يعمل لحساب حساسيّة جديدة تحاول تجريب آفاق تستقصي الممكنات الفنيّة للرّواية بعد استنفاذ الدّروب التي لا تؤدّي إلى أيّ مكان»[3].

وفيما يخصّ نماذج المدن التي يتضمّنها الفضاء السّردي في رواية "اعترافات أسكرام"، ويتمحور حولها الحدث، وتعبّر عنها الشخصيّات من خلال المشاركة بأفعالها وأقوالها ومواقفها في السّرد، فتتجلّى في "المدينة المتسلّطة" التي تمثلها "أمريكا" بفضاءاتها السجنيّة كفضاء "غوانتانامو" بكوبا، بالإضافة إلى ما تمارسه "كوبا" من سطوة على الذّات وتسلّط أيضا في فضاء سجن "بونياتو"، أمّا النّموذج الثاني فيتجسّد في المدينة الشاعريّة التي تمثّلها إسبانيا، بمرافقها التي تحتفي بالفنّ التشكيلي وما يولّده من جمال وسحر، يرتبط بجمال المرأة الإسبانيّة وسحرها، وهو

---

[1] _ المرجع السابق، ص97.

[2] _ سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، ص251.

[3] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص106.

أنموذج مديني يدعو إلى تمجيد الذّات الأنثوية، بل إنّه دعوة إلى تأنيث المدينة برمّتها، فلا يغدو الحدث إلاّ معبّرا عن قيم الأنوثة، ومعالجا لمعضلاتها.

في حين يمثّل نموذج "المدينة الأسطوريّة"، دعوة إلى الخروج عمّا هو مألوف بغية الهروب من إكراهات الواقع ومغالطات الحياة المدينيّة، وهذا عن طريق اللّجوء إلى أسطرة فضاء المدينة، بل حتّى أسطرة الشخصيّة التي تشغله، بغرض جعلها «قناعا للتّرميز إلى أبعاد حضاريّة وإنسانيّة شاملة » [1]، أمّا عن المدينة التي تضطلع بعرض هذا الأنموذج المديني الذي يحتفي بالأسطورة والعجائبيّة فتتمثّل في مدينة "تام سيتي"، موطن التوارق، وقلب الصّحراء، وأخيرا يمكن الوقوف عند نموذج تمثّله المدينة الفاضلة، بقيمها المثلى، وهو نموذج المدينة اليوتوبيّة البديلة، الذي تأتي كبديل عن المدينة السلبيّة التي جحدت تلك القيم وتجاهلتها، وفي المدن اليابانيّة تجسيد لمعاني اليوتوبيا، والحلم بإقامة مدن أكثر خصبا ونماء، وأوفر أمنا وسلاما.

وفي الفقرات التالية تفصيل أكثر لنماذج أو صور المدن بتحوّلات المستمرّة، وعرض لخصوصيّة كلّ مدينة في نمط تشكّلها الفنّي، وفيما تحمله في جوهرها أو مضمونها السّردي من وظائف دلاليّة تروم الشخصيّات الفاعلة تقديمها ومعالجتها، في الوقت ذاته، وفقا للطّريقة الفنيّة التي يعتمدها الرّوائي، وتبعا للمعايير الوظيفيّة والمدلولات الرّمزيّة التي تختصّ بها كلّ مدينة على حدة.

أوّلا: المدينة المتسلّطة:

انطلاقا من أنّ مجمل القضايا التي تطرحها الرّواية تتميّز بالتشابك والتعالق الضمني، في بعض مظاهرها، إلا أنّ أفكارا جديدة ومختلفة تنبثق باستمرار من جوهر تلك القضايا المطروحة، زيادة على ذلك، فإنّ الرّواية لا تلتزم الإجابة عمّا تسفر عنه تلك القضايا من أسئلة وإشكالات شائكة، بقدر ما تعرضها في صورة نقاش مفتوح تؤطره بعض الشخصيّات المتداولة على فعل الحكي، حيث تمارس

---

[1] _ المرجع السابق، ص97.

التعبير عن مفاهيمها التي تحمل رؤى تأييديّة تارة، وانتقاديّة تارة أخرى، تنمّ عن مخزون فكري ثريّ يختلف باختلاف قدراتها على الفهم والتشخيص.

ومع أنّه من المفترض أن تكون المدينة «في خدمة الناس، وعلى مستواهم توجد، لتناسب أعرافهم وأذواقهم، ومشاربهم، ولتساعدهم على العيش وتطمئنهم، وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم » [1]، لكن كانت «كلّ مدينة تولد، تمارس ثقافة خاصّة بها »[2] تسفر –بالنسبة للشخصيّة– عن ممارسات التسلط والتحكم القسري، وهذا لما تمليه من ضوابط لا تتوافق بالضرورة مع مبادئها الفطريّة أو العرفيّة المكتسبة، كما يتجلى ذلك في مظاهر العنف والتسلط التي تمارسها كلّ من "أمريكا" و"كوبا" بدعوى التحكّم والسيطرة على الآخر.

– جدل التكيّف والتمرّد في الفضاء الأمريكي/ الكوبي العنيف:

تتحدّد مظاهر التسلّط التي تمارس عنوة على الشخصيّات في كنف فضائها المديني، في شكل ضوابط معياريّة تتحكّم في خصوصيات هذه الأخيرة سواء كانت الاجتماعيّة منها أو الثقافية، أو الفكريّة، وحتى النفسيّة، غير أنه يبقى لاتصال الشخصيّة بالحاضر اللامرغوب، تطلّع مستمرّ نحو مستقبل تنشد من خلاله تطلعاتها وآمالها لتخطّي سطوة هذه الضوابط القهرية التي يفرضها الفضاء المهيمن.

لذا تسعى هذه الشخصيّات إلى الحفاظ على هويتها، وخصوصيّتها، ومكانتها الاجتماعيّة، والإنسانيّة –قبل كلّ شيء– لا الاستسلام والاستجابة لكلّ ما تمليه مختلف الضوابط والقوانين التي يسنّها الفضاء المتسلط، وهنا تكمن خصوصيّة الرواية الجديدة ومنها رواية "اعترافات أسكرام" في قدرتها من خلال «كنائيّة المدينة الرّوائيّة، على هتك الدّكتاتوريّة والحرب، وعلى تعرية الذات والآخر »[3].

وعلى هذا، فإنّ الشخصيّات على اختلاف طبائعها وخصوصياتها التكوينيّة في

---

[1] _ تأليف جماعي: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ص5.

[2] _ المرجع نفسه، ص ن.

[3] _ نبيل سليمان: أسرار التخييل الرّوائي، ص46.

استيعاب المواقف وتشخيصها، تنقسم إلى صنفين اثنين؛ صنف يستسلم لسطوة الفضاء السجني المتسلط، معلنا تكيّفه وتأقلمه، عن طريق الهروب إلى بواطن الشعور، والعيش في عالم الذكريات، وفي الوقت نفسه يجتهد في سعيه إلى تفعيل الفكر لرسم خطى المستقبل الواعدة، بغية التخلص من الحكم المجحف، مستأنسا بالحياة المشتركة، التي تتقاسم فيها الشخصيّات الآلام والهموم نفسها، وهذا ما نلمسه في فضاء سجن "بونياتو" بـــ "كوبا"، أمّا الصّنف الثاني، فمتمرّد، رافض لتقبل حياة الذل والامتهان، خصوصا إذا ما تعلق الأمر بخدش الكرامة، والتعدّي على الخصوصيّة الفرديّة التي لا يمكن المساس بها، هذا ما تقرّ به الشخصية التي يمارس عليها سجن "غوانتانامو" أقسى أشكال التعذيب الجسدي، والنفسي خصوصا.

يُمثّل كل من سجن"غوانتانامو" وسجن "بونياتو" في رواية "اعترافات أسكرام"، تجسيدا لمظاهر العنف الممارس على الجسد، وتأكيدا على مظاهر التسلّط، يقول الكاتب البريطاني "هارولد بنتر": « أنظر إلى خليج غوانتانامو...، هذا الانتهاك الإجرامي تمارسه بلد تُعلن أنّها "قائدة العالم الحر"ّ» [1]، فأمريكا تمارس التسلّط وتنظر إليه « باعتباره لا شيء أكثر من التجلي الأكثر بروزا للسلطة... والعنف إنما هو أقصى درجات السلطة» . [2]

في "اعترافات أسكرام" امتدّ التسلّط الذي تمارسه "أمريكا" إلى "كوبا"، حين أقامت فيها صرحا لممارسة العنف الجسدي، منتهكة بذلك فضاء مدينة "كوبا"، كما يظهر في هذا المقطع من الرّواية على لسان السّارد: «غوانتنامو بقعة تقع في آخر العالم، في كوبا، وللأمانة فهي المرّة الأولى التي أسمع فيها بوجود قاعدة أمريكيّة في كوبا، وكنت أسمع دائما أنّ كوبا تحاصرها أمريكا منذ أكثر من أربعين عاما»[3]، ولا غرابة في ذلك لأنّ أمريكا لم تغتصب البرّ وحده إنما امتدّت رغبة الاستحواذ فيها إلى أعماق البحار، يضيف السّارد قائلا:« لأمريكا عشرات القواعد

---

[1] _ سعد البازعي: سرد المدن في الرّواية والسينما، ص198.

[2] _ عبد الرّحمان التليلي: عنف على الجسد: عالم الفكر، ع4، مج37، الكويت، 2009، ص162.

[3] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص494.

منتشرة في البحار والمحيطات »[1].

لا يُمكن النظر إلى تشكيلات الفضاء الأمريكي/ الكوبي العنيف بوصفها ترجمة للتصوّرات المرجعيّة للقارئ، ذلك لأنّ الرّواية، أيّ رواية، « لم تقل الحقيقة أبدا في الإنجاز الحكائي، لأنّها خياليّة، ولأنّ الحكاية تعطى للقراءة.. ولرؤية لا تشكّل سوى العالم الممكن، الخيالي» [2] فهي تشكيل مُتخيّل له مُقوّماته ووظائفه السرديّة، التي تخضع بالدّرجة الأولى لمستويات الخطاب اللغويّة، وتحتكم بضوابط البناء السّردي ككل.

ومن ثمّ فإنّ خصوصيّة تشكيل الفضاء المتسلّط والعنيف تمثل المنحى « الخطابي الذي تمثّلته القوّة دائما، والذي يحكي أنّ العدالة جائرة، وأنّ القوّة تعطى...على أنها التبريرات الخياليّة التي يريد الخطاب السّردي التعبير عنها[3]» ، عن طريق التعبير عن مُستويات التفاعل المستمرّ بينها وبين الشخصيّات الفاعلة في فضائها، بل تمتدّ لتُعبّر عن تلك العلائق الفنيّة التي من شأنها أن تنتج خطابا سرديّا يتماشى مع خصوصيّة هذا الفضاء المتسلّط، يُغيّر مسار الزمن، ويُمارس انزياحات ظاهريّة، ورمزيّة على مستوى اللغة، والحدث، ومواقف الشخصيّات الرّوائيّة.

1- جحيم "بونياتو" وفردوس الذاكرة:

يستمدّ فضاء "بونياتو" السّجني بـــ "كوبا" حضوره القويّ في "اعترافات أسكرام"، من خلال أفعال الشخصيّات ومواقفها ونظرتها الذاتيّة إلى ما يحيط بها من مؤثثات، وما يزدحم في أرجاء الفضاء من أصوات وحركات الأجساد المضطربة، يظهر ذلك في هذا المثال من الرّواية على لسان أحد النزلاء "إيناسيو غارسيا" «جاء حارسان، يحمل أحدهما بطانيّة من صوف ومخدة، والثاني أواني معدنيّة، وسرت بينهما في رواق طويل، حتى بلغت زنزانة...، ونمت طويلا بينما كان المساجين الآخرين غارقين في الغناء والضحك والنوم. هكذا عرفت حياة الزنزانة في اليوم

---

[1] _ المصدر السابق، ص ن.

[2]-Louis Marin: le récit est un piège, p31.

[3]-Ibid, p10.

الأوّل. أفقت وكان الظلام يغشى القاعة،... كنت أحاول أن أقتنص نقطة ضوء في تلك الظلمة أشغل بها نفسي، لكنني أدركت بعد أن مسحت المكان بعينيّ أنّ السّجن يعني أن لا ترى الضوء » [1].

يشير هذا المقطع السّردي إلى طبيعة الحياة الاجتماعيّة التي تحياها الشخصيات السجينة، كأفراد البيت الواحد الذين لا يملكون حق الخروج منه إلا بشروط، إنها حياة الجحيم والموت البطيء، كما يقول السّارد« شعرت بأنني في الطريق إلى الجحيم. إلى المنفى. إلى النسيان والموت البطيء» [2].

من هنا يستمدّ الفضاء الكوبي العنيف خصوصيّته من كونه« وسيلة عزل وحجر ونفي وإبعاد وتهجير، وممارسة عقابية واستحواذ على الجسد داخل هذه المنظومة » [3]، فهو فضاء التسلّط الذي تتوحد فيه هموم الشخصيات المشتركة، بل إنه فضاء مسيطر على الجسد، سالب لحريته، ومتحكم في مصيره، حين يسقط عن الشخصيّة حق ممارسة حياتها الاجتماعية في فضائها الأليف والمرغوب، ويفرض نظاما قاسيا عليها اتباعه والخضوع له بكل صرامة، كما يوضح ذلك السارد في هذا المقطع من الرّواية:

«انتظرت قليلا قبل أن يدخل أليخاندرو، يبدو أنه مسؤول الحرّاس... ذكرني بكثير من الواجبات والشروط التي يجب احترامها في السّجن:...السّجن يعني أن تترك شيئا اسمه الحريّة خلف الأبواب والجدران، الوحيد الذي يملك الحرية في هذا المكان هو الحارس الذي يمكنه أن يطلق عليك رصاصتين في الرأس وحجته "حاول الهروب"، في السجن لا يوجد راديو ولا تلفزيون ولا جرائد، ما عدا في المناسبات التاريخية الكبيرة يُفتح الراديو في ساحة السجن، أمّا الزيارات فهي مُحدّدة بمرّة واحدة كل أسبوع بحسب طبيعة الحكم »[4].

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص300-301.

[2] _ المصدر نفسه، ص298.

[3] _ عبد الرحمان التليلي، عنف على الجسد، ص163.

[4] _ عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، ص299.

إن للفضاء الكوبي العنيف دورا بارزا في احتضانه للشخصيات الروائية، التي على الرغم من كل ما تكابده من آلام وقسوة، فإنها تجد عزاءها في الحياة المشتركة التي تحياها داخل الزنزانة أين تتقاسم همومها بالبوح، والترويح عن النفس بالبكاء وتبادل الحديث عن ذكريات ولّت، يقول السارد« دلفت إلى الباب الذي يؤدّي إلى الزنزانة التي صارت البيت الذي أحبّ. من عادة المساجين أن يبوحوا أحيانا، وخاصّة في مُناسبات أعياد ميلادهم ببعض أسرارهم، فيبلغون ذروة الشعور بالألم والسّعادة، ولا يملكون غير البكاء» [1].

وإذا رافقت أفكار اليأس والتشاؤم وحالات الإحباط الحادّة والشعور بالضعف والهزيمة الشخصيات في أيامها الأولى بفضاء "بونياتو" العنيف، فإن الأفكار التي تعيش في أعماق ذاكرتها طالما استعملتها كبلسم عذب لتضميد جراحها والتنفيس بها عن معاناة السجناء الآخرين، وذلك عن طريق تبادل الأحاديث التي تزيد من قوة العزيمة وتنمّي الرغبة في الصمود والمقاومة والتفكير في مستقبل أكثر إشراقا، لذا سرعان ما أظهر النزلاء تأقلما تدريجيّا مع حياة الغربة القاسية والمنفى، وكان ملاذهم الوحيد هو الهروب إلى فضاء الذاكرة، ومقابلة عنف الفضاء السجني بالتجلد والصلابة وتحقيق الاتحاد والانتصار المعنوي.

هذا وتتجلى التمظهرات الطبوغرافية لفضاء التسلّط والعنف في السجن الكوبي من خلال الأشياء التي تنتظم بين تلافيف الجدران، كالشبابيك والأسرّة النتنة « لم تكن الزنزانة كما تخيّلتها أوّل الأمر، هي غرفة موصدة الشبابيك، بها سرير وحمّام، وعلى الجدران كتابات باليد... استلقيتُ على السّرير، فانبعثت منه رائحة كريهة، وشعرت بغثيان» [2]، كل تلك الأشياء تشي بمظاهر القسوة والقرف وفقدان الدّفء، بل فقدان أبسط الحقوق الإنسانية، والخضوع لقوانين فضاء يغتال الحريّة، ويمارس سلطة التعسّف ويُمعن في تعذيب الذات، وليس الهدف من كل ذلك سوى« حرمان

---

[1] _ المصدر السابق، ص312.

[2] _ المصدر نفسه، ص ص268-269.

السجين من حقوقه وأوكدها حريّته» [1].

يقول السّارد: « قضيتُ ليلتي الأولى خارج القفص في زنزانة، رائحتها نتنة، وليس بها ماء، وفي بعض جدرانها آثار دم... ربّما هي زنزانة مُعتقل قتله الحرّاس وزعموا أنه انتحر... كنت أحرص على قراءة ما تيسّر من القرآن، وأستحضر صورة دلال وابنتي آمنة التي أقضي الليل أتأوّه من شدّة الألم وأمنّي النفس برؤيتها...ورغم أنني لا أرى شيئا خارج الجدران والأسوار، إلا أنني كنت أشعر وكأنني أقطع شوارع مخيّم اليرموك وآكل البسبوسة والمحلبية، وأقرأ صحف الصّباح »[2].

تنتظم في هذا المقطع السّردي من الرواية صور العنف –التي تمارسها الأنظمة الكوبيّة باسم السّلطة– وتتمظهر في بنية المتخيّل السّردي وفق عوالم تصويريّة، تُفجّر مكنونات اللغة عن طريق تكثيف المفردات الوصفيّة والإحاطة بمُلابسات المواقف والأحداث والترصّد العميق للمشاهد والتأمّلات الصّامتة، إلى جانب خلخلة السّيرورة الخطيّة للأحداث، عن طريق تطويع حركة الزمن، والتركيز على بؤرة الفضاء المتسلّط الذي يضيق مداه بالشخصيّة كلما اتسعت فجوة العنف، واشتدّت سطوة الألم، ويبلغ هذا العنف الفضائي قمّته حين يستذكر السّارد دفء الحياة اليوميّة التي كان يحياها بعيدا عن مظاهر القسوة والتسلّط التي يتضاعف ذعره ورفضه لها، كلما ارتسمت صورة أهله وأحبائه في ذاكرته، إذ لم يتمكن الفضاء المتسلّط ذاته من انتزاعها منه أو تجريده منها.

وإنّ هذه الصّور كلها مجتمعة، تجعل من الفضاء الكوبي بؤرة لانصهار تمفصلات رؤيويّة جزئيّة مُتصارعة، تعبّر عن انشطار تفكير السارد، عبر العديد من التنويعات المشهديّة الجزئيّة المتراكمة والمتشابكة في جوانب الفضاء العنيف عن طريق تفجير الأسلوب السّردي، الذي فقد بريقه وهو يُعبّر عن صورة المدينة الباهتة

---

[1] _ عبد الرحمان التليلي: عنف على الجسد، ص164.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص503.

التي« تعقلن استعباد الإنسان وتشرّع اغترابه »[1]، لتنحصر وظيفة السّرد في تكثيف طاقة الانفعال والعمل على تضاعف الإحساس بالألم جرّاء العنف الممارس« ولا غرو إذن أن يمتلك "الألم السّردي" قدرة فريدة على تجربة العنف الاجتماعي" واستبطان مكامن الهشاشة الجسديّة والفراغ النفسي» [2]، لينتهي بذلك الأسلوب السّردي إلى تجسيد صورة التقاطع الدّلالي بين انتصار الذات أمام هيمنة القوّة المدينيّة وسطوتها، ويضاف إلى التقنيّة الأسلوبيّة المنفتحة دلاليّا، تكثيف المقاطع والمشاهد الصّورية، وإدماجها في سياق التفاصيل السرديّة العاكسة للعنف المتبدّي في الفضاء الكوبي المرفوض.

ومن زاوية أخرى، ونظرا إلى ما يميّز رواية "اعترافات أسكرام" من اعتمادها على المغايرة في تقديم الأحداث تقديما يسفر –غالبا– عن تناقض في طرح المواقف المتعلّقة بالحدث الواحد، فقد يقف القارئ على ذلك التناقض الفني أو الفوضى المنسّقة من خلال ما يوفّره سجن "بونياتو" للشخصيّات النزيلة من دواعي التكيّف والتأقلم، بغضّ النظر عن استلاب كثير من الحقوق، أوكدها الحريّة، وربّما يكون هذا« نتيجة لشيوع ثقافة العنف، التي لا تفرّق بين من يعتدي، ومن يدفع الاعتداء، ولا تفرّق بين مفهوميّ: الفوضى والنظام؛ من الذي يحدث الفوضى ومن الذي يعيد النظام » [3]، ومن جهة أخرى فإنّ السّارد/ السجين في الرّواية، لا يمكنه أن يحيا بالمقوّمات الماديّة فحسب، إنّما يحتاج –نظرا لطبيعته التكوينية – إلى متطلبات روحيّة يحيي بها ما في داخله من مشاعر وأحاسيس، تدعوه للفرح تارة، وللحزن تارة أخرى، كما تدفعه إلى التمرد أحيانا والتكيّف أحيانا أخرى، ومهما يكن تبقى الشخصيّة رهينة طبعها في البحث عن الحياة المشتركة التي تخفف عناء الوحدة والضجر، فللحياة مع الآخرين طعم آخر في نظر السّارد.

---

[1] _ عبد الرحمان التليلي، عنف على الجسد، ص161.

[2] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيريّة في السّرد العربي، ص174.

[3] _ أبو العلا أحمد عبد الرزاق: ثقافة العنف والإرهاب، قراءة في قصص نهاية القرن، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009، ص55.

وما يمكن ملاحظته هنا، أنّ "عز الدّين ميهوبي" عمد إلى تقديم رؤية جديدة للفضاء/ المدينة المتسلّطة، تظهر نوعا من الفوضى في تنسيق الأدوار، وترسيم الخصائص المميّزة لكلّ فرد من أفراد "أسرة السّجن" في "بونياتو"، فـ "السّجين/ إليسيو" يظهر تارة بصفته المنوطة به كسجين، وتارة أخرى يتحوّل إلى سيّد، سيّد نفسه، بل سيّد الموقف والحضور جميعا، في حين يبقى "السجّان" في زاوية المترقّب الذي يترقب إشارة من سيّده، تثمّن أو تقلل من قيمة أعماله، ومثال ذلك، ما ورد في هذا المقطع من الرّواية، بحيث يشعر القارئ بتناقض ما حين يرى أنّ السّجين صار سيّدا والسجّان استحال ممتحنا بيد سجينه، يقول السّارد "إليسيو"، وقد أنيطت به مهمّة تقويم أعمال مدير السّجن الشعريّة:

« حين دخلت القاعة كان المدير بلباسه الكاكي يقف بمحاذاة الباب، باسم الوجه، كأنّه ينتظر تقليد رتبة أو أشبه بمن ينتظر مولودا بعد سنوات من العقم، صافحني بيد ملؤها الثقة العاليّة، كانت القاعة جاهزة لمهرجان خطابي، فقد أعدّ لي مكانا وسط منصّة عليها قطعة قماش رماديّة...شعرت لحظتها أنّ السّجن لم يعد يعني لي شيئا، وأنّ كوبا صارت أوسع من الكون» [1].

في مثل هذه الصّورة، كانت تمرّ الحياة والأشهر والسّنوات في سجن "بونياتو"، حيث لا تخلو من فوضى في تبادل الأدوار بين شخصيّة سجين وشخصيّة السجّان، جرّاء ظهور نوع جيد من الثقافة في هذا السّجن، هي« ثقافة لا تفرّق بين القامع والمقموع، فظهرت أمامنا حالة فريدة من الفوضى قوامها، أنّه قد يبدو أمامنا القامع مقموعا في موضع، ويبدو المقموع قامعا في موضع آخر»[2] تعلّم "إليسيو" –واستفاد في الوقت ذاته– من الحياة في فوضى "بونياتو"، معنى التكيّف والتأقلم مع فضاء العنف والقسوة، الذي لم يلبث أن تحوّل إلى فضاء للشعر والحبّ، وتبادل المودّة مع من كان يفترض أن يتعامل معهم كأعداء، كما كانت الحياة في "بونياتو" شاهدة على تطوّر وعي السّارد، واستقامة تفكيره في الوقت ذاته، وأخذت خبرته في الحياة

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص309.

[2] _ أبو العلا أحمد عبد الرزاق: ثقافة العنف والإرهاب، ص55.

تتطوّر باستمرار، حيث أدرك أخيرا أنّ حبّ الوطن، ومنه التضحية في سبيله، يعدّ أنبل مهمّة في الوجود، وهو الذي ضحّى بأزيد من عشرين عاما بين جدران السّجن –من أجل الشّعر والرّوح الوطنيّة، ليكتشف بعد مرور هذه المدّة، طعما آخر للقسوة التي تعرّض إليها في بلده، وعاشها رفقة أبناء بلده، قسوة مضمّخة بالتمام الشمل والتعايش المشترك، في فضاء يتقاسمه كلا الطرفان: السجين والسجّان، كل هذا جعل السّارد يخلص في الأخير إلى أنّ "كوبا صارت أوسع من الكون" بأسره.

2- "غوانتانامو"، فتنة الجسد وتمرّد الضمير:

إنّ المقصود بـــ"فتنة الجسد" أنّها ذلك « الوجه المقابل للغواية، أي العذاب؛ حيث يُمثل "الألم" أحد المفاهيم المركزيّة في خطاب "الغيرية"، لما يتشرّبه من دلالات حسيّة وشعوريّة، لا تدرك في الغالب الأعمّ، إلا في إطار من التشارك وبناء على علاقة قهر، ومُصادرة ونفي... ومن ثمّة فإنّ تمثل أشكال الألم، وتلاوينه ومقاماته وما يُولده من "فتنة" و"عذاب"، لا ينبغي أن تتمّ إلا عبر وسيلة "سرديّة"، تسبر الصّلة "القهريّة" وتحكي ما جرى، وكيف؟ ولماذا؟»[1].

تكشف البنية السرديّة – في سجن غوانتانامو– عن مظاهر التحدي والتمرد وعدم الرضوخ لسلطة الفضاء التغريبي العنيف، وذلك بالتشبث والإخلاص للفضاء الأصلي الأليف، من خلال التصوير الحسّي المُكثف، واندغامه في بنية الوصف السّردي المباشر لجزئيّات الجسد الفيزيولوجيّة، وتصويرها تصويرا حسيّا مبأرا، وذلك من خلال اشتباك النسيج اللفظي مع مُفردات التعذيب والتنكيل بالجسد بعد إعلان الضمير للإخلاص والتضحية في سبيل الفضاء الأليف، يقول السارد:« وضع حارس سلكا كهربائيا على مستوى الكلية اليسرى والآخر في معصم اليد اليُمنى، وأدار الزر الأحمر في الجهاز، فكانت الصّدمة الكهربائيّة الأولى التي اهتز لها جسمي، وصرخت حتى كأنّ السّجن تزلزلت أركانه، وأعاد الكرّة، فسقطت أرضا، وأوقفوني ليُكرّروا العمليّة سبع مرّات، وأحسست أنه لم يعد لي جسد يحملني، كأنه

---

[1] _ شرف الدّين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيريّة في السّرد العربي، ص153.

لحم مفروم، وأغمي عليّ...، أشار إلى الحراس ليُواصلوا تعذيبي. فوضعوا الأسلاك، واحد في الأذن اليمنى والآخر في مكان أخجل من ذكره وأدار الحارس الزر فانطلقت الشرارة الكهربائيّة كالفتيل الصاعق وأحدثت زلزالا في جسمي المنهار، حتى أغمي عليّ » [1].

يكشف هذا المقطع السردي عن مميّزات الفضاء التغريبي العنيف بغوانتنامو، في ضوء ما تعانيه شخصية السارد، الذي اقتيد إلى السجن –جرّاء أفكاره الجريئة التي تمسّ بخصوصية الحياة السياسية في أمريكا–، وما يميز سجون غوانتانامو كونها تعجّ بشتى أصناف التعذيب الجسدي« أجساد تجلد حتى الإغماء، تعلق بالسلاسل داخل أقفاص حديديّة أشبه ما تكون بأقفاص حيوانات الغابة، تثير الفزع والاشمئزاز...انتهاكات فاضحة للأجساد وشتى ضروب العنف يمارسها الجلادون [2] »، وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق، أنّ الخيال هو دعامة من الدّعامات الفنيّة للرّواية، ولا ينبغي التعامل معه إلا بمعيار الفنّ وحده، حتى لا يكون خلط بين ما هو واقعي وما هو خيالي، وبين ما هو إبداعي وما هو حقيقي، وهذه مسألة بديهيّة تجدر الإشارة إليها كلما استدعت الحاجة إلى التذكير بها[3]، كما يظهر ذلك بوضوح من خلال ما صوّره السارد في المقطع الروائي المذكور آنفا، حيث تظهر الزنزانة فضاء خانقا يشعر فيه السارد بموته البطيء، إذ بمجرّد أن يعلن الحرس عن بداية حصص التعذيب الوحشي، يتربص الموت بالسارد من كل جانب، لذا يتوحد الفضاء العنيف مع نفسية السّارد المحطمة، إذ لم يعد يرى فيه إلا نفسه محاطا بالألم والضعف، فيتنامى بداخله الشعور بالذل والمهانة والغربة ويتلاشى أمامه نبراس الأمل ويفقد أيّ رغبة في الحياة.

ومن صور ذلك الانتهاك القهري للجسد أيضا ما يمكن الوقوف عليه من أصناف التعذيب النفسي أو المعنوي الذي يملك وقعا أشدّ من وقع التعذيب الجسدي،

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص492.

[2] _ عبد الرحمان التليلي: عنف على الجسد، ص165.

[3] _ أبو العلا أحمد عبد الرزاق: ثقافة العنف والإرهاب، ص20.

والذي« تفوق آثاره آلاف المرّات التعذيب المّادي» [1]، كما يتجلى في هذه المقاطع السردية من الرّواية:

«يُطلق الحارس مات تصفيرة، فيأتي حارسان آخران، وكأنهما كانا جاهزين لذلك، ويُمسكان بي، ثمّ يوثقان يديّ ورجليّ في وضع المصلوب على السّرير، وأنا أحاول المُقاومة دون جدوى، بينما كان مات يدفعني بعصاه: -تقتلون الناس وترفضون المتعة، أيّ نوع من البشر أنتم؟. ثمّ أطلق تصفيرة ثانية، فحضرت مُجندتان، واحدة شقراء، والأخرى سمراء وبدينة، وقال لي: -هما لك..، وتلعثم لساني، ولم أقدر على الكلام، وصرت أبكي. ثمّ قال لهما هو لكما... ولم أجد ما أقوله أمام هذا التحرّش الجنسي الفاضح سوى الدعاء» [2].«كان التعذيب النفسي قاسيا، حتى أنني أكاد أقول لهم، ارموني من أعلى شلالات نياجارا موثوقا بأسلاك كهرباء شحنتها تفوق المليون كيلواط، فهو أهون عليّ من تدمير كرامتي. مرّت ستة أشهر وأنا على هذه الحال. إنه الجحيم» [3].

تشي العلاقة التي تربط بين السارد والفضاء التغريبي العنيف بمظاهر الابتذال والقسوة والإمعان في تذليل الذات، ومن خلال هذه المقاطع السردية يتجسّد التحرش الجنسي الفاضح الذي يُمارس على السّارد في فضاء الزنزانة، وتتجلى مظاهر الانتهاك اللاإنساني لحرمة الجسد والسيطرة الكليّة عليه، مع الإمعان في تذليله بصورة تعكس مقدار البذاءة والخلاعة في ممارسة التعذيب النفسي الذي يعد أشد وطئا على نفسية السارد عن غيره من الممارسات الوحشية الأخرى، حيث يمارس حارس السّجن شتى أصناف التعذيب الجسدي على السّارد، بغية إجباره على الاعتراف بجرمه في جوّ يملأه الابتذال، تحت طائلة التعنيف والتفنن في استعمال أصناف التنكيل النفسي.

وعلى هذا الأساس، فقد تغيّرت أساليب التعذيب، فحلّ اللين الظاهري محلّ

---

[1] _ صالح ولعة: سيميائيّة البنية المكانية، ص359.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص496-497.

[3] _ المصدر نفسه، ص499.

القسوة، حيث يتمّ « محاكمة الرّوح عبر محاكمة الجسد » [1]، على نحو يجبر المتهم على الاعتراف بالجرم، تحت ستار قانون يشرّع العنف ويعقلنه، ويبلور ما يسمّى بـــ "تكنولوجيا العنف"، حيث يكون العقاب أقلّ قسوة، وأكثر ليونة، ولكنه أكثر شموليّة وأكثر إجباريّة [2].

ومن ثمّ، يغدو جسد السارد نواة تتمركز حولها شتى أصناف التعذيب، كونه تمرّد على القوانين التي فرضها عليه الفضاء المديني، ليجد السّارد نفسه محاصرا بسطوة فضاء جديد، يتخذ من مُفردات التعذيب والإهانة وامتهان الكرامة لغة للتواصل وفرض الوجود القسري.

إنّ مظاهر انعدام الإنسانيّة وطغيان الوحشية البشريّة تتجلى بأوضح صورها في فضاء سجن غوانتانامو«في كل زنزانة فعل لا يحترم الإنسان. إنهم يتفننون في أساليب التعذيب. ساديّون يستلذون فعل السّوء. ليسوا من البشر، فالحقد يتطاير من عيونهم، كأنه شرر في ليل بارد » [3].

وُظفت صور التعذيب الجسدي لتعبّر عمّا يحمله سياق النصّ من علامات النفي والاغتراب التي تعيشها الشخصيّة في حاضرها، الذي فقدت فيه ذاتها، لتتعايش مع عنف مُستمرّ يُمارس عليها جسديّا ومعنويّا، ويجعلها تحيى في فضاء التغريب والفجيعة مُرغمة، مسلوبة الإرادة.

فسجن غوانتانامو يكشف عن ممارسات« السلطة التي لا تنفك كقوّة إرغام وإكراه وعنف تتفنّن في ابتداع آليات تعذيب الجسد، وتطهيره وتمزيقه والتنكيل به، إنّه موطن ممارساتها القمعيّة» [4] ففي غوانتانامو تتجلّى فظاعة الحياة التي تعيشها الشخصيّة مُكرهة خارج فضائها الاجتماعي الأليف وهذا بعد إعلانها الانقلاب على النظام الاجتماعي المجحف الذي تمارسه السلطة الأمريكية في حق كثير من شعوب العالم.

---

[1] _ عبد الرحمان التليلي: عنف على الجسد، ص163.

[2] _ المرجع نفسه، ص164.

[3] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص498.

[4] _ عبد الرحمان التليلي: عنف على الجسد، ص164.

تبدو الحياة في "غوانتنامو" فراغا يوميّا موحشا، مستمرّا، ومتجانسا، تتصاعد وتيرته وتتنازل تبعا لدرجات التعذيب ومقدار حصصه ووجباته اليوميّة القاسية –في أغلب الأحيان– كما يقول السّارد: «انتظرت الوجبات القاسية...كثير من التعذيب وقليل من الرّاحة »[1]، وخصوصيّة تتابع وتيرة التعذيب في "غوانتنامو" تنطوي على تتابع في تجريد الشخصيّة من أحاسيسها وعواطفها، والانتقال بها إلى عالم الظلمة والقسوة، والآليّة والجمود، وهذا بغرض تجريدها من أدنى رغبة في الحياة، ولشلّ حركة التفكير لديها، ومنعها من إعمال العقل والتدبّر في أوضاعها، بل وقتل وميض الأمل فيها، وإيقاف أيّ محاولة منها للتطلع نحو المستقبل، عن طريق استهداف قواها الجسديّة والنفسيّة، والعمل على إخمادها، لضمان فشلها المسبق في أيّ تخطيط قد يمكّنها من التخلص أو الانعتاق من فضاء العنف والتسلّط، لذا يمارس فضاء "غوانتنامو" طقوسه المحمومة، بحبّ التملّك والسيطرة والاغتصاب، ويمارس الجلادون طقوس العنف والإجرام، أمّا الشخصيّة، الضحيّة، فتمارس طقوسها في التمرّد وعدم الاستسلام، مخترقة متاهة الاغتراب، بنبراس من التأمل في مستقبل الانتصار والحريّة.

وبهذا يُعدّ السّجن في الفضاء المديني، عموما، بكل عنفوانه وغربته وتسلطه، فضاء يفرض نفسه على الشخصيّة، ويختبر في الوقت ذاته قُدرتها على التكيّف والتأقلم وعزيمتها على المضيّ قُدما، ومدى قُدرتها أيضا على تحقيق التلاحم الاجتماعي الذي غيّبته خصوصيّة المدينة، وأخيرا يختبر الإمكانيات التي تتفوّق بها الشخصيّة على سطوة الفضاء المهيمن، ومدى تجسيدها لحلم الانتصار وإثبات وجودها الذاتي، وتمكنها من تغيير الفضاء المديني وتحويله من فضاء البرود والآلية المادية إلى فضاء أكثر حميميّة وإنسانيّة وائتلاف.

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص493.

ثانيا: المدينة الشاعريّة:

تعدّ "إسبانيا"، بؤرة مركزيّة، تحتدم فيها تداعيات الذات عبر محطّات التخيّل والذاكرة والأسطورة، وتمتزج بتشكيلات الفنّ والأنثى والجمال، وهي إذ ذاك تسهم في إثراء جماليّات المدينة عن طريق إقامة حوار بين تنويعات التشكيل الفنّي ووظائفها الرّمزيّة في الخطاب السّردي للرّواية، كما تتخذ من دعائم الشّاعريّة مرتكزا لتشخيص أفق المماثلة بين جماليّات الفضاء الأنثوي ومكاشفات الفضاء اللّوني على حدّ سواء.

ومن خلال التركيز على إظهار جماليات الفنّ التشكيلي التي تتولّد« من مشهد التطابق مع النّموذج الذي يكون بدوره جميلا بسبب التناسب العادل الكامن فيه، ما دام الأمر متعلقا بالاعتدال...يكمن الجمال بمعنى أكثر ذهنيّا وأقلّ ارتباطا بالحواسّ في التناسب العادل الأجزاء وفي تآلف الكلّ» [1]، لذا فالفنّ التشكيلي ومن خلاله "اللّوحة الفنيّة" ترمي من خلال ما تسعى إلى تحقيقه من فاعلية في التأثير على مستوى الرؤية البصرية والذهنية، إلى جعل الفضاء الفنّي بالنسبة للشخصية ملاذا تتخلّص به من الإحساس بماديّة الأشياء وجفائها، ممّا يخلق لديها فسحة لتفاعل الوجدان مع تداعيات السحر والجمال، وبهذا يكون ربط الفضاء الجميل ببشاعة الواقع، ربطا دلاليّا، يسعى إلى تمثل قيم الشاعريّة ومضاعفة الإحساس بها، ويعتبر نزوعا نحو فضاء لا وجود له بين تضاريس العالم المزيّف.

-إسبانيا، بؤرة الأنوثة والفنّ والجمال:

ينبني فضاء مدينة "إسبانيا" في رواية "اعترافات أسكرام" على أسس تخييليّة رمزيّة، تستمدّ سماتها الجوهريّة عن طريق التمثيل الشاعري لمعطيات الأنوثة والفنّ والجمال في علاقتها القائمة بين الشخصيّات من جهة، وما يحيط بها من أشياء ومؤثثات في فضاء إقامتها أو تنقلها من جهة أخرى، على أساس « أنّ الشخصيّات في رواية ما، تروح وتغدو وتتكلّم وتتصرّف، فيما يحافظ العالم/ الفضاء على دوره

---

[1] _ جمال مقابلة: اللحظة الجماليّة محاولة فهم نقديّة، عالم الفكر، مج35، ع1، الكويت،2006، ص24

الظاهري والمنفعل كفاعل وكزخرف، ومع ذلك فإنّ هناك أمرا يقرّب فيما بينها بقوّة» [1]، كما هو الحال بالنسبة لشخصيّة "رافائيل" التي تجد في فضاء إبداعها فاعلية كبيرة في التأثير على أفعالها الشعوريّة واللاشعوريّة أيضا، وتتجسّد هذه العلاقة – الحاصلة على مستوى البنية السرديّة للمتخيّل– وفقا لخصوصيّة إدراك الشخصيّة لمواطن الجمال وتذوّقها لسحر الألوان، من هنا تتجلى أهميّة الجانب الرّمزي لمدينة "إسبانيا"، الذي يجعلها تكتسي بعدا شاعريّا عن طريق التصوير الفنّي التشكيلي المندمج مع ما تولّده عناصر البناء الدّاخلي ككلّ من دلالات، انطلاقا من أنّ «كيان الرواية الكلي هو القيمة الوحيدة والمتساوية بالنسبة لكلّ الدلالات»[2]، ومن ثمّ تتحدّد مواطن الجمال تبعا لتلك المعطيات الفنيّة، التي تساهم بقدر ما في خلق فضاء للتأمّل والتحاور مع الذات والانفراد بها بعيدا عن تداعيات العالم الخارجي ومشاكله وتغيّراته المستمرّة.

إنّ استثمار تقنيّات الفنّ التشكيلي وأدواته ووظائفه الجماليّة والدلاليّة في النصّ الروائي، تكشف عن قدرة الرّواية على استيعاب المؤثرات الجماليّة الوافدة من الفنون الأخرى، عن طريق إدماجها في الفضاء السردي العامّ للرّواية بطرق فنيّة تخييليّة، يلعب فيها العنصر الدّلالي دورا بارزا، يقول السّارد/ الرسّام محاورا والده الذي أورثه فنون الرّسم ودرّبه على تذوق الجمال: «– نعم، الجيران الذين ينعتونك بالمجنون، ونحن ندفع فاتورة هذا الجنون. –هذا ليس شأنك...سأحوّلهم إلى لوحة زيتيّة لا لون لها..فهمت يا رافائيل؟ أنا أعشق الألوان كثيرا، وستعشقها أنت..وحينها لا يهمّك ماذا يقول الآخرون؟ أو ماذا يفعلون؟ لا شيء. إنهم لا شيء.أقتلهم بالجمال... أحببت أبي لأنّه حبّب إليّ الرّسم» [3].

هكذا، يكون للفنون الجميلة حضور بارز الأثر في مدينة "إسبانيا"، وهذا لقدرتها على اكتناف رؤى الشخصيّات الرّوائيّة الخاصّة ومواقفها تجاه حدث ما، أو

---

[1] _ جوليان غراك: الأدب والتصوير، ص231.

[2] _ المرجع نفسه، ص232.

[3] _ عز الدّين ميهوبي، اعترافات أسكرام، ص369.

شيء من الموجودات التي تحيط بها تحديدا في فضائها الاجتماعي، كما أنّ استحضار الفنّ التشكيلي كبؤرة لتوليد الجمال والشاعريّة ما هو إلا تصوير للأوضاع التي تمرّ بها الشخصيّة، وما هو إلا مكافئ جمالي تخييلي لتداعيات المجتمع المديني السّائدة.

من هنا تتجلى صورة المدينة الشاعريّة، من خلال الوظيفة الجماليّة التي تؤدّيها عناصر التشكيل الفنيّ، كما تستند هذه الوظيفة الجماليّة على جملة من المؤثرات، التي من شأنها أن تحدّد موقف الشخصيّة ونظرتها الخاصّة إزاء الكون وما يُحيط بها من أشياء، وأمام معطيات الجمال وتداعيات الوجدان، إلى جانب خصوصيّة التشكيل الفنّي بما يثيره من حسّ تأمّلي شاعري، يندغم في ما تسفر عنه مكاشفات الألوان من قضايا دلاليّة شائكة، تكشف الصّورة الدلاليّة عن صفات الأنوثة التي تتجاوز حدود المنطق والمعقول إلى آفاق الشاعرية التي ترفع المرأة إلى عالم مثالي يحاور الرّوح، ويعكس تمثلات الذهن التي يحكمها لاشعور الذات السّاردة، لتنتقل المرأة من مستواها الوجودي، الحسّي والمجرّد إلى بؤرة مركزيّة تنبض بمعاني السحر والجمال.

1- شاعريّة التأنيث:

يمكن للتصوير التشكيلي وحده أو النحت أن يثبتا صورا للجمال الأنثوي تفلت من تأثير الزمن، فلا التصوير الفوتوغرافي، ولا الفيلم السينمائي يمكنهما ذلك[1]، وقد كان للتّصوير التشكيلي حضور بارز في رواية "اعترافات أسكرام"، وتحديدا في فضاء المدن الإسبانيّة، أين تسنّى للسّارد أن يستحضر فضاء الصّور التشكيليّة والألوان استحضارا فنيّا تصويريّا عن طريق الوصف، من منطلق أنّ« أكثر ما يقرّب الأدب من لوحة ما، هو الوصف» [2]وذلك حين يعمد إلى وصف اللوحة التشكيلية بألوانها وصورها وصفا يعبق برائحة الإبداع والخيال والأسطورة، ويمتزج بخصوصية الصّورة المندمجة مع نظرة السارد ذاته نحو فضائه الفني الشاعري،

---

[1] _ جوليان غراك: الأدب والتصوير، ص233.

[2] _ المرجع نفسه، ص237.

الناطق بقيم الفنّ والجمال، والمنسجم مع الطابع التأملي والوجداني للذات المبدعة.

يجعل السّارد من مدينة "إسبانيا" فضاء شاعريّا محتفيا بالإبداع، محتضنا لكلّ ما هو جميل، وهو إذ ذاك يجعل منه بؤرة محوريّة يتمركز حولها الحدث، حين يقوم بتصوير الجمال تصويرا فنيّا يمتزج بتداعيات اللاشعور ويستجيب لمكامن وعيه الباطني، وبهذا فإنّه يمارس الانتقال الدّلالي من مستوى الفضاء الفعلي للمدينة إلى مستوى الفضاء الشاعري الذي يجول في رحاب الخيال والأسطورة« مادّا يده إلى الفنون الجميلة يستلهم منها خواص فنيّة وإبداعيّة جديدة يطوّر بها تقاناته السرديّة، أو ماكثا في منطقة الأسطورة محاكيا وناقلا لبعض آليّاتها وتقنياتها» [1] فيستعيد السّارد / الرسّام فضاءات مكانيّة اقترنت في ذاكرته بلحظات العشق، «ذلك لأنّ إغراء المرأة لا يمارس على الفنان... إلا تبعا لمعايير الجمال الدّارج، أمّا المصوّر، فحين يصوّر عشيقته، لا يبقى مغرما إلاّ بلوحته ومتطلباتها، فيما لا يمكن لليد التي تمسك بالريشة أن تقوم بالإظهار إطلاقا، لأنها تستدعي استدعاءا، وتصنع اللون الذهبي بالرصاص بسهولة من غير أن يكون عليها أن تقوم بالتحويل » [2]، لذا كثيرا ما نجد السّارد/ الرسّام يربط باستمرار بين جمال الأنثى وسحر الألوان تارة، وبين معطيات الألوان وقيم السعادة تارة أخرى، ويسعى إلى الجمع بينها في فضاء مدنه "الإسبانيّة" ممّا يضفي نوعا من الشاعرية التي تخفف من رتابة السّرد في بناء الرّواية الداخلي.

إنّ الجسد الأنثوي بوصفه «أداة للتعبير عن الإشارات المنبعثة من عمق المخيّلة، لها خاصيّة تجسيد الوقائع التي تعبّر عن رغبات وانفعالات وأفكار تصدر عن فعل الأداء الحركي "العضوي"، وهنا يحصل التطابق بين التجسيد المرئي عن طريق رؤى المخيّلة المنفعلة »[3]، فحين يربط السّارد بين المرأة والفن، فإنه يؤكد وجهة نظره التي تجعل العلاقة بينهما أقوى من أن تفصلهما، فالمرأة في نظره منبع

---

[1] _ محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، ص173.

[2] _ جوليان غراك: الأدب والتصوير، ص234.

[3] _ منير الحافظ: الجسد في السّرد والأداء الدرامي، الموقف الأدبي، ع479، دمشق، مارس، 2011، ص55.

السحر والجمال، والفن ما هو إلا تأثر وانفعال بما هو ساحر وجميل، وما هو في الأخير إلا تعبير عن مبادئ الشاعريّة وتغن بها، كما يبرهن على هذه الفكرة السّارد باستذكار موقف والديه إزاء الحب والجمال، وتمجيد الفن والتأثر به بقوله: «مرّة قال لي: –أمّك هي اللوحة الوحيدة التي لا أستطيع رسمها مرّة أخرى. إنها الأصل الذي لا يمكن استنساخه...وعندما بلغتُ الثالثة عشرة، أدخلتني غرفتها وفتحت الدولاب وأخرجت لوحة ملفوفة في قطعة قماش سوداء. قالت لي: "افتحها". ونزعت القماش فإذا هي لوحة زيتية لأمّي بأجمل الألوان. قالت لي: – لهذا لا أكره أباك..» [1].

وهكذا غدت المرأة في نظر الشخصيّة/ الرسّام سببا أولا ووجيها للتعبير عن الحبّ من خلال استشعاره والكشف عن كنهه فنيّا، وبالتالي فليس ببعيد أن يجعل من جسدها مثالا أعلى يعكس أصل الجمال الذي يصعب استنساخه أو إعادة تصويره فنيّا، وفي الوقت نفسه، يرى أنه من الضروري تخليده، تعبيرا عن مدى حبّه ووفائه وتقديسه للمرأة، وبالمثل استقبلت المرأة/ الزوجة لوحتها بكثير من الحبّ والقداسة، محتفظة بها في دولاب غرفتها كدليل قاطع يذكرها دوما بحبّ زوجها وقيمتها الخاصّة عنده.

ومن خلال تصوير العلاقة النبيلة التي تربط الرسّام بزوجته، تتجلى الوظيفة الأخلاقيّة التي تضطلع بها الشخصيّات في الرّواية، على اعتبار أنّه« إذا كشفت الرّواية علاقات صادقة واضحة، فهي عمل أخلاقي، مهما كان نوع العلاقة، وإذا مجّد الرّوائي العلاقة في حدّ ذاتها، فستكون الرّواية عملا عظيما »[2]، وبغضّ النظر عن اختلاف العلاقات التي تربط بين الشخصيّات، وتفاوتها من شخصيّة إلى أخرى، فإنّ أبرزها ما تسعى الرّواية إلى تصويره في نطاق« العلاقة بين الرّجل والمرأة، أمّا العلاقة بين الرّجل والرّجل، وبين المرأة والمرأة، وبين الأبّ والابن فستظلّ دائما علاقة ثانيّة»[3]، وهذا ما يمكن الوقوف عنده في رواية "اعترافات أسكرام"، حيث لا

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص370.

[2] _ تأليف جماعي: نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص215.

[3] _ المرجع السابق، ص217.

يكاد يخلو فصل من فصولها من تمثّل هذه العلاقة وتصويرها، أو على الأقلّ الإشارة إليها.

إنّ رمز الجمال الساحر، ومصدر الإلهام كله بالنسبة للابن الرسّام تجسّده الحبيبة "كلارا"، يقول السارد: «كنت أعيش كلارا كل يوم. أعيشها في كلامها، ضحكتها، مشيتها، لباسها المتناسق، شعرها الذهبي الهارب منها في اتجاه الرّيح»[1].

في هذا المقطع من الرّواية، تتجلّى لدى السّارد عاطفة نبيلة تتمثل في عاطفة الحبّ، وهي بمثابة العاطفة العليا، والعاطفة الوحيدة الجديرة بأن يحيا من أجلها [2]، لذا يصرّح السارد "رافائيل" بالأثر العميق الذي خلفته "كلارا" في أعماق وجدانه حيث صار يسعى إلى إسقاط جمالها على كل الأشياء التي تحيط به، بما في ذلك ما يقوم بإبداعه من لوحات تشكيلية، حيث كان يقضي جلّ وقته عاكفا على تصوير جمال المرأة/ كلارا التي سحرته بتناسق لباسها وحسن اختيارها للألوان المثيرة على بساطتها، وانسجامها، وتوافقها مع شخصيتها المرحة وروحها الرقيقة، وجاذبية أنوثتها، وجمالها، ومن أجل ذلك سعى السارد إلى تحقيق الوحدة المشتركة بين الأنثى/الجسد، والفن/الرسم، عن طريق التعبير بالريشة واللون عن مكامن الجمال الأنثوي الذي يمثل بالنسبة إليه المبدأ والغاية معا،وهذا ليس تعبيرا فنيّا« دالاّ على شيئيّة الجسد، بيد أنه تعبير دالّ على المعنى المستفيض عن الجوّانية التي يظهرها الجسد بلغة تعبير أدائي عن شيء ما »[3]

أسقط السّارد/ الرسّام "رافائيل" تأثره بالمرأة/ الحبيبة، على كل لوحاته التشكيلية، فتارة يصوّرها تصويرا تشكيليا يحاكي إلى حد كبير صورتها الواقعية، وتارة أخرى عبّر عنها من خلال اختياره للمسات لونية مميّزة تتقاطع خصوصيّة تشكيلها مع فرادة جسد كلارا في اتساقه وغموضه، وتتواءم تدرّجاتها مع خصوصية تفكيرها، وحبّها للحياة ولكلّ ما هو جميل، ويتجلّى تأثر السّارد بالمرأة "كلارا"، في

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص379.

[2] _ تأليف جماعي: نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص213.

[3] _ منير الحافظ: الجسد في السّرد والأداء الدرامي، ص58.

تجسيده لها فنيّا في كلّ لوحة رسمها، لتأخذ كلّ لوحاته اسم "كلارا"، كما هو الحال مثلا مع اللوحة البيضاء التي وقّعها باسم "كلارا..البياض المثقوب"، هذه اللوحة التي أثارت استغراب الأب «يا سارق اللون.. أين أنت؟ أريد أن تشرح لي كيف استخدمت لونا واحدا في لوحة واحدة لامرأة واحدة...(كلارا..البياض المثقوب)...أجزم أنك رسمت اللوحة في الجزء الأخير من الليل. فالأبيض لا نستخدمه في ضوء النهار.. يولد ميتا لو أردناه »[1]، وإلى جانب هذه اللوحة التي أهداها "رافائيل" إلى حبيبته، توجد لوحات أخرى تحمل جميعها اسم "كلارا": "كلارا سارقة الضوء والألوان"، "كلارا الغجرية"، "كلارا.. امرأة كالتفاح"، "كلارا مرّة أخرى"[2].

يجعل السّارد من كل اللوحات والصور التشكيلية التي أبدعها مؤنثة ومعبرة عن حبّه ومدى تأثير المرأة "كلارا" على مخيلته ووعيه الباطني، محاولا أن يخلدها في فنّه التشكيلي، تاركا بصمتها في كل لوحة أو صورة يشكلها، يؤكّد ذلك بقوله: «إنها المرأة التي فجّرت بداخلي بركان اللون النائم»[3]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على دعوة لتأنيث الصور التشكيلية، استجابة لما تمليه تداعيات وجدان السارد، حيث يسبح طيف "كلارا" متقمصا الزمان والفضاء والأشياء والصور بأشكالها وألوانها، من هنا تتجلّى محاولة السّارد لتجسيد موقف الحبّ وتفعيل منطق التأنيث، قبل وأثناء وبعد لحظة الإبداع/ الرّسم.

يقدّم السّارد تصوّراته الذهنية في استشعاره للجمال عن طريق استئثاره تشكيل اللوحة من لون واحد أو لونين لعشاق الفن الجميل الذين يجدون الفرادة والتميّز في كل ما هو جديد ومناهض للمألوف،« لم يكن من حديث للناس سوى اللوحات التي اعتمدت لونا واحدا أو لونيين على الأكثر، ففيهما تجاوز للمألوف وقتل للرّتابة التي تكرّست في الفن التقليدي...أمّا عشاق اقتناء اللوحات فهم كثيرون، ورأيت أنهم

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص376-377.

[2] _ المصدر نفسه، ص375- ص378.

[3] _ المصدر نفسه، ص379.

يدفعون كثيرا، قياسا إلى سيّدة برشلونة التي اقتنت لوحة (كلارا الغجرية)» [1].

استوحي السارد/ الرسام من جمال الأنثى/ الحبيبة لوحاته المثيرة التي لاقت اهتماما كبيرا من زوار المعرض، حيث تهاطلت عليها المبيعات، وتهافتت الأيدي للظفر بها في تنافس كبير بين المعجبين بسحر الصورة وجمال اللون، وقد جاءت جميعها بتلك الصّورة من فرط تأثر السارد بما يترسب في مخيلته من صور مختلفة لـــ "كلارا"، منبع الحب والجمال والسحر والبساطة والغموض في آن، وحضورها المهيمن على تفكيره وخياله جسدا ولباسا ولونا، مما جعل آثارها التكوينية تبدو جلية في اللوحة، من خلال ما تومئ إليه الأشكال والألوان من جمال وسحر أنثوي، يخلّد "كلارا" ويجعلها ترتقي إلى مستوى شاعري، تقترب فيه من حدود المثاليّة والكمال.

إنّ الشخصيّة المولعة بتلقي كل ما هو فريد في عالم الإبداع التشكيلي، يمكن التمثيل لها بوالد الرّسام "رافائيل"، فحين يتواجد وجها لوجه أمام لوحة "الوردة. ك" –وهي المفضلة لدى رافائيل–، يتحاور معها حوارا بصريّا، مستقرئا دلالة ألوانها بطريقة شاعرية، توقظ بداخله أحلاما لطالما كان يتوق إلى تحقيقها،كما تدفعه دوما إلى إجراء حوارات باطنية مع نفسه عن طريق تأمّل اللوحة تأمّلا يؤدّي إلى الاتّحاد بصريّا بها في لحظة المكاشفة البصرية.

يقول "رافائيل" مخاطبا والده:«أريدك أن توقع لي اللوحة التي أسميتها (الوردة ك) لأنني لست جديرا بتوقيعها، ولأنك وحدك من يقرأ اللون ويتحسّس ضوءه....راح يتحسس بأصابعه الوردة المغلقة والبياضات المخترقة، ثمّ أومأ برأسه إليّ يطلب قلما بلون اللوحة...وراح يكتب بخط مرتجف: "ما حلمت به عشته في لوحة ابني رافائيل.. فلينتصر اللون الذي تماهى مع أرواحنا» [2].

وفي مشهد آخر يصف السارد "رافائيل" موقف والده من اللوحة ومدى تأثره بها بقوله: «نظر إلى اللوحة فانهمرت من عينيه الدّموع وصار يصرخ، ويقول

---

[1] _ المصدر السّابق ، ص ص382–383.

[2] _ المصدر نفسه ، ص381.

كلاما غير مفهوم، ولم أتمكن من ثنيه على ذلك، فهي لحظة تعبير بليغة..عاد إلى مكانه وطلب مني أن أترك اللوحة مشرّعة أمام عينيه»[1].

يجعل السّارد من اللوحة التشكيليّة بؤرة مركزية يتكوّن منها المشهد السّردي برمّته وينطلق منها الحدث وتتجمع حولها المواقف والرؤى التشخيصية، كما يجعل من شخصيّة الأب طرفا فعالا في عمليّة التواصل البصري القائمة بينه وبين ما ترمز إليه الألوان من أبعاد إيحائية تغريه باستنباط محاملها الدلالية، الكامنة وراء سحر الألوان وجمال الصورة، بحيث يرى ذلك السّحر كامنا في خصوصية ما يحمله كلّ لون من دلالات، بل إنه أحيانا يجد تميّزا وفرادة في المزج بين ألوان مثيرة كالأبيض والأحمر.

كما أنه يندمج من خلال وصفه لجمالية اللوحة في فضاء شاعري ينقله من المستوى الحسّي المجرد إلى مستوى يعانق فيه تجربة الاندغام في عالم روحي، يُلامس آفاق اللامحدود، عبر تخيلات الذاكرة، وهذا حين تتصارع في ذهنه هواجس وتصوّرات، يمكن إرجاعها كلها إلى الحسّ الجمالي والتذوق الفني لديه أمام لوحة طوّقت أفكاره، وسلبته إرادته، وأجبرته في الأخير على الوقوف أمامها طويلا، وإمعان النظر فيها مليّا من دون أيّ تعب أو سأم.

2-مكاشفات الألوان:

تطرّق "يوري لوتمان" ضمن دراسته "مشكلة المكان الفنّي" إلى« أنّ الإنسان يُدرك العالم إدراكا بصريّا، وهي خاصية يترتّب عليها أنّ النّاس – في معظم الأحيان– يُرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصريّة / المرئية المكانية، وهذه العمليّة تؤدّي إلى إدراك معيّن للأنساق اللّغويّة، ومن ثمّ يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني، والصّفة البصريّة، من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغويّة أيضا»[2]، من هنا يبدو أنّ" لوتمان" اعتمد التشخيص التّصويري للفضاء، الذي يتخذ من

---

[1] _ المصدر السابق، ص385.

[2] _ يوري لوتمان: مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، ضمن كتاب: جماليّات المكان، ص68.

الإدراك البصري أداة تعبيرية تستطيع اللغة التعبير عنها، أو بعبارة أخرى تستطيع هذه الأخيرة تحويل الإدراك الخارجي للأشياء الماديّة في الفضاء إلى إدراك داخلي يُثمّن قابليّة العالم التخييلي المفترض في فضاء المدينة لاستيعاب أكبر قدر ممكن من الدلالات والإيحاءات والرّموز.

وقد يغني التواصل البصري –في كثير من الأحيان– من خلال وظائفه التبليغيّة والتأثيرية عن غيره من التعابير اللفظية التي تدخل في نطاق الخطاب اللغوي المباشر الحاصل بين الشخصيّات الرّوائية، عن طريق «الرمز الحركي للجسد بمختلف إشاراته الإيمائيّة، فهو دالّ كشفي عن مستور روحي أو نفسي أو عقلي، ولا يحتاج إلى كبير عناء للفهم، فالدّال العضوي، أفصح من الدالّ الكلامي »[1]، أين يكون بوسع الشخصيّة الاستغناء على نسق التواصل اللغوي، مستعيضة عنه بنسق تواصلي من نوع خاص، تجسّده "لغة الجسد" التي«تخضع لإشارات سيميائيّة تعبّر عن معنى ما»[2]، كما يمكن الوقوف على ذلك في قول السّارد« قضيت ثلاثة أيام إلى جانب أبي، أكلمه في كل شيء، فيجيبني بعينيه الذابلتين، وكل السعادة تغمره»[3].

وما دامت "العين"– باعتبارها الأداة الوحيدة التي تتحقق عبرها الرؤية البصرية–« تشكّل الجسد عامّة في صور وأشكال تكون منها دوالا متكاملة بحيث تصبح قادرة على توليد سلسلة غير متناهية من الدلالات انطلاقا من تنوع الأنماط والأشكال، فإنّها (العين) لا تنفصل عن ذات الصّور والأشكال إلا إذا ما انفصلت عن الرؤية وبات المشهد مجرّد سواد، وعلى ذلك فإنها قادرة على تشكيل الحقل اللغوي والصّوري برمّته» [4]، لأنّ الاعتماد على طاقات التواصل الجسدي، باستخدام الرؤية

---

[1] _ منير الحافظ: الجسد في السرد والأداء الدّرامي، ص61.

[2] _ المرجع نفسه، ص57.

[3] _ عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، ص385.

[4] _ عائشة الدرمكي، سيميائيّة التواصل بالعين في النصّ الأدبي الكتابي، مجلة نزوى، ع67، عمّان، 201، ص45.

البصرية أو حركات الجسد الإيمائية، التي تصدرها الشخصية لتوصيل وجهة نظرها أو تأكيدها لموقف ما، كالإيماء بالعين عن طريق توسيع/تضييق حدقتها أو تركيز النظر أو تسارع حركات الجفون، كل ذلك من شأنه إبراز فاعلية التأثير بالعين إزاء الحكم على موقف ما، أو أثناء التواصل الاجتماعي مع شخصيات أخرى، أو حين تعمد الشخصية إلى استقراء مكامن شيء ما ممّا يثير اهتمامها.

ومن بين المقاطع السردية في "اعترافات أسكرام" التي رصدت مشاهد التواصل بالعين ما يمكن الوقوف عليه في هذا المقطع السردي:

« رفعت كلارا رأسها لتقرأ (كلارا سارقة الضوء والألوان)، وظلت مشدودة إلى ذلك، ثم نظرت إليّ مليّا، وقبّلتني على خدّي» [1].

لا يجد السارد نفسه ملزما بالتعقيب على نظرة الشخصية في تأملاتها البصرية أو تقديم تفسير لها، إنما يترك المجال مفتوحا أمام القارئ لتصنيفها وتحديد مرماها الذي قد يدل على نظرة ازدراء أو نظرة حقد أو عداء أو نظرة حبّ وإعجاب وانبهار...، ليجعل من السياق الذي وردت فيه مفتاحا بيد القارئ يتقصّى عبره أثر الدلالة، التي تنفتح على العديد من القراءات والتأويلات، وتختلف باختلاف أنساق القراءة والفهم.

كما يجسّد هذا المقطع السّردي فكرة أنّ« الكتابة لا تعبّر فقط عن الكيانات الصوتية وإنما تعبّر أيضا عن الكيانات الحركيّة والإيمائيّة التي تقوم بها الشخصيّة بغية التعبير عن قصديّة إبلاغية معيّنة» [2]، لذا فإنّ التواصل عن طريق البصر أو عن طريق التلفظ في العملية الإبداعية تواصل يؤدّي في الأخير هدفا واحدا هو الإبلاغ.

ففي المقطع السردي السّابق تكون القصدية التواصليّة محمّلة بالدلالات والإيحاءات عوض التصريح اللفظي المباشر والتحديد الدقيق للمعنى المقصود من

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص375.

[2] _ عائشة الدرمكي، سيميائيّة التواصل بالعين في النصّ الأدبي الكتابي، ص44.

الفعل، كما نجد ذلك في عبارات (نظرت إليّ مليّا، قبلتني على خدّي)، إلا أنّ شخصيّة "السّارد" تعي جيّدا قصدية الخطاب البصري الموجه نحوها وتدرك تلك الإيماءات التي تصدرها عين "كلارا" في لحظة تأمّلها، ويظهر هذا جليا من خلال السياق، بحيث تنمّ عن نظرة إعجاب تخفي وراءها حبّا كبيرا ومشاعر صادقة نحو "رافائيل"، هذا ما لمسته شخصيّة السارد/ رافائيل في استقرائها لنظرة "كلارا"، ومن جانب آخر فإن للقارئ أيضا دوره في فك شفرة النظرة وتأويلها بغية الوصول إلى الدلالات أو المعاني المراد إبلاغها.

هذا، وتتشكّل الإشارات الإيحائيّة الواردة لأصناف عديدة من الألوان –التي على الرغم من اختلافها فإنها تصطفّ أمام الرؤية البصريّة للشخصيّة المشاهدة وتخضع لتصوّرها وحكمها الخاصّ– لتمارس نوعا من التعري أمام المتأمّل، مكاشفة إيّاه بما تحمله من إيحاء، يتقاطع في كثير من الأحيان مع ما تختزنه الذاكرة من أحداث جرت في زمن ما، وضمن فضاء معيّن.

من هنا، فإنّ الألوان التي وردت في الرّواية، تروم الرؤية البصريّة الكشف عن مدلولاتها، بحسب سياق حضورها، وظروف استيعاب الشخصية لها، وعلى هذا فإنّ مكاشفات الألوان تتجسّد من خلال إقامة حوار بصري بين رؤية السّارد وطريقة تشكّل اللون، كما يلعب فضاء المدينة "الإسبانيّة" الذي يحضر فيه اللون دورا هامّا في التأثير على حكم الشخصيّة، فيكشف اللون عن حالة ما تتقاطع مع ترسّبات ذاكرتها في أعماق شعورها ولا شعورها أيضا.

إنّ اللحظة الجماليّة عنصر انفعالي، وفي الوقت ذاته صفة في الأشياء الجميلة، ومن ثمّ فالتصوّر الجمالي بحدّ ذاته يكون أقلّ تجريدا من التصوّر العلمي أو العقلي[1]، لذا فإنّ اللحظة التي يتمّ فيها فعل المكاشفة بين نمط التشكيل اللوني، وخصوصيّة التجاوب البصري لدى الشخصيّة، تعدّ لحظة اشتغال الوعي التواصلي عن طريق التأمل العميق واستثمار القدرات البصرية وتفعيلها كالإيماء وأنماط

---

[1] _ جمال مقابلة: اللحظة الجماليّة محاولة فهم نقديّة، ص28.

التجاوب البصري، وهذا الأخير يخضع بشكل واضح لـــ« خصوصيّات اللحظة الزمانية والمكانية»[1]، كما يختلف الاستيعاب البصري حسب التنويعات اللونيّة التي تتأثر بشكل كبير بفضاء وزمن تواجدها، كما يظهر ذلك بجلاء في هذا المقطع السّردي من الرّواية الذي يبدو فيه اللون الأحمر كمؤشر دال وخاضع لخصوصية الفضاء في تأثيره على تغيّرات الدّلالة وتحوّلات المكاشفة أثناء لحظة التواصل البصري، إذ يتحوّل من لون الحبّ والحميميّة في فضاء الصّور التشكيليّة إلى لون الدم والموت في فضاء شوارع مدريد وبرشلونة الإسبانيّة، وتحديدا في محطة "أطوشا".

يستحضر السّارد "رافائيل" اللون الأحمر في ظل ما شهدته شوارع برشلونة من انفلات أمني جراء القصف الإرهابي الذي استهدف أناسا أبرياء كانت "كلارا" من بينهم، ليفسح اللون الأحمر المجال أمام اللون الأسود الذي اجتاح الشوارع الإسبانيّة واخترق نفسية رافائيل أيضا: «ماذا يفيد أن تلبس إسبانيا وشاحا أسود لألف يوم، هل يعيد ذلك واحدا من الضحايا..السّواد الذي يغطي وجوه الناس ليس بمثل السّواد الذي يلف قلبي»[2] والأسود لون يدل على«الحزن والألم والموت» [3]، ما يجعله يتطابق مع حال رافائيل ويعبّر عن الأجواء الخانقة المنبعثة من شوارع برشلونة ومدريد.

أمّا اللون الأحمر فيمكن الوقوف على دلالته من خلال ما يكشف عنه السّارد بقوله: «أنا عاشق للألوان، واليوم بعد موت كلارا، سأعيش للون واحد هو الأحمر، ولن يمسح أحزاني سوى سيل من الدم على أستار الكعبة التي يقدّسون » [4].

يحيل تشكل هذا اللون إلى «معاني الخطر والإثارة»[5]، في مكاشفته للمستوى

---

[1] _ المرجع السابق، ص46.

[2] _ عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، ص ص389-391.

[3] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص186.

[4] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص392.

[5] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص157.

الذهني، وقبله البصري لشخصيّة "رافائيل"، بأحداث تعود بذاكرته إلى زمان القتل والإرهاب وإلى فضاء الموت، فتحرّك التأملات البصرية قدراته التذكرية في استعادة مشاهد العنف، وتشغيل المخيّلة في البحث عن طرق مجدية من أجل الانتقام للّون الأحمر.

يوحّد السارد بين اللون الأحمر والدم لدرجة أنه لم يعد يفرق بينه وبين لون الموت، إذ نلفيه يعبّر عن الثاني باستحضار الأوّل والعكس، كما يربط كليهما بمنطق الثأثر والانتقام،« أنا سأثأر لك من هؤلاء المجرمين...يا رب كن عونا لي، فإن كلارا لا تبرح مكانها في دمي...انتبهت فإذا برجل يغطي وجهه شعر كثيف...قلت له وأنا أنظر إلى هيئته. كأنه فرد من مغارات أفغانستان:-أنت موريسكيّ؟...-سبعة قرون قضاها أجدادنا في هذه البلاد كافية لأن تبقي الأمل قائما في سبعة قرون قادمة. -أخشى ألا يكون ذلك..فأيدي أبنائهم ملطخة بدماء ضحايا 11 مارس »[1].

إنّ المكاشفات التي أوصلها اللون الأحمر لعين السارد بما يثيره من «روح الهجوم والغزو والافتتان والشجاعة والثأر» [2]، أثارت وقعا محسوسا في نفسه، وأيقظت في ذهنه جذوة التفكير في الانتقام، ويظهر أثر ذلك من خلال النظرة التي أومأ بها إلى شخصيّة "الموريسكي"، الذي يعتبره مشاركا في الجرم، لمجرد كونه من سلالة المسلمين تجري في عروقه دماء إرهابيّة، لذا أخذ يرمقه بتلك النظرات، التي شكلت بالنسبة للشخصيّة المقصودة بفعل الإيماء حيرة كبيرة، لم تستطع إدراك ما يدور في ذهن السّارد، ممّا يدل على فشل عملية التواصل البصري بينهما، في حين أثبتت نجاحها بين لغة/ مكاشفة الألوان والتلقي البصري للسارد لحظة النظر، ومن أوجه هذا النجاح التواصلي ما يمكن التماسه في المقاطع السابقة التي حمل فيها اللون مكاشفات للسارد، تجاوب معها هذا الأخير مما يدلّ على فاعليّة التبليغ، وبراعة التلقي البصري.

إلا أنّ السّارد يتمكّن في الأخير من إثبات التداخل الضّمني بين قيم السّعادة

---

[1] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص407-408.

[2] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص154.

وقيم الانتقام، من حيث أنّ كلا من القيمتين تتولّدان عبر نسق شاعري، تتشكّل فيه دلالات ورموز الألوان من صميم الأنوثة، التي تعدّ محورا جوهريّا تتشابك حوله الأحداث، وتتولّد الصّراعات، خصوصا بين السّارد والمدينة التي لم تعد تستوعب رؤيته الشاعريّة التي يمتزج فيها الحبّ مع الانتقام.

إنّ «الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال، يكون بذلك معتدلا في تحديد موطن "اللحظة الجماليّة"، فهي تنطلق من العمل وتعود إليه، وتنطلق من المتأمّل له وتعود إليه كذلك» [1]، أمّا ما تنمّ عنه المكاشفات اللونيّة من أحاسيس الرّضا والقبول وما تثيره من شعور بالرضا والابتهاج النفسي، مرهون بسياق تشكل اللون الأحمر، وفضاء حضوره أيضا، وهذا ما أتاح للّون الأحمر الخروج عن إطاره السلبي المرفوض في فضاء التطرّف وسفك الدّماء، كما يظهر في هذا المقطع من الرواية على لسان الساردة "ساديكو":

«تأتي شيراتو، كعادتها، حاملة أكواب الشاي، وتسأل كوموري: –هل أعجبك اللون الأبيض في اللوحة؟– ليتك زدت قليلا من اللون الأحمر في بياض اللوحة أعلى اليمين. تعرفين أن هذا اللون يبهرني.– سأفعل..فأقحمتُ نفسي في نقاش كوموري وزوجته حول الألوان:– اليابانيون يضعون دائرة حمراء في رايتهم الوطنية لكنهم ليسوا شيوعيين.. فيقاطعني كوموري بضحكته المعتادة: –لا تقولي لي إنني شيوعي ما دمت أبدي تعاطفا مع الصّين...– لو كان كل شيء أحمر يحمل دلالة الشيوعية والتطرّف لابتدع الناس لونا آخر للدم غير الأحمر»[2].

وممّا تنبغي الإشارة إليه من خلال هذا المقطع السردي من الرّواية، أنّ مكاشفات الألوان تتصل بفضاء تشكّلها المديني، كما تتصل أيضا بسياق توظيفها ونسق تشكيلها، كونها تتميّز بالانفلات والمرونة والتبدّل، على إثر تفاعل الشخصية معها من جهة، وتأثرها بخصوصيّة الفضاء الذي تتواجد به من جهة أخرى، وكل ذلك مرهون بمدى تمكن الرؤى البصرية للشخصيّة من استقراء محامل الألوان

---

[1] _ جمال مقابلة: اللحظة الجماليّة محاولة فهم نقديّة، ص22.

[2] _ عز الدين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص546.

الدلالية، بالإضافة إلى قدراتها الخاصّة في الكشف والتأويل، التي لا تكون بمعزل عن دلالات السياق وتداعيات الفضاء ومدارات الذاكرة لديها.

لذا فإن الألوان- بما تحمله من مكاشفات-، تقوم بوظيفة التأثير في مستوى الرؤية البصرية للشخصيّة، وذلك لما تشير إليه من إيحاءات تعيد إنتاج وقائع صادفتها الشخصيّة ذاتها- لحظة النظر- في الفضاء نفسه، والأسئلة التي تطرح نفسها: فيم تتمثل العلاقة التي تربط الترسبات الذهنية للذاكرة بخصوصيّة تشكيل لون ما؟، وممّا يمكن أن تحمّله هذه العلاقة من دلالات، هل تتوافق بالضرورة مع كنهه وجوهره؟، وقياسا على ذلك، ما تفسير المواقف المتناقضة للشخصية، التي ترى حينا الظلام والسوداوية في لون زهري، بينما تجد في اللون القاتم باعثا قويا لهدوئها وراحتها الذهنية؟

يقول السّارد:« عدتُ إلى برشلونة، حيث قضيت ثلاثة أيام إلى جانب أبي،... ورأيت أن أفاجئه في نهاية الأسبوع عندما أحضرت أدوات الرّسم، وشرعت في رسم لوحة له بلون واحد هو الأزرق، فامتعض عندما لاحظ أنني اخترت هذا اللون الذي لا ينجذب إليه، وربما لا يحبّه. غير أنني تعمّدت أن أحمله إلى حيث لا يريد. والأزرق هو اللون الوحيد الذي لم ألحظه في اللوحة التي رسمها لأمّي» [1]

يرتبط اللون الأزرق الغامق بظلام الليل ويدل على الخمول والكسل والرّاحة، كما يرتبط بالطاعة والولاء، وبالتأمّل والتفكير، والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالهدوء والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل على التميّز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها [2]، هذا ما يمكن الوقوف عليه من خلال هذا المقطع السردي الذي يوحي إلى استئثار السارد باللّون الأزرق عن غيره من الألوان الأخرى لرسم اللوحة التي تجسد صورة أبيه وتشي بجانب أو جوانب من شخصيته أيضا، دلت عليها بصماته الذاتية وما تركه من آثار نفسيته وشعوره على ما أبدعه من رسومات وألوان، بحيث يعكس هذا اللون خصوصية

---

[1] _ المصدر السّابق، ص385.

[2] _ أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص183.

تكوين شخصية الأب في ميلها نحو العزلة الذاتية والخمول ويدل على نمط تفكيره ورؤيته الخاصة للعالم ولمن يحيط به، مع وعيه بجسامة المسؤوليات التي يتوجب عليه تأديتها من جهة، كما تعكس من جهة أخرى شخصية الابن الرسّام التي تتحلى بروح الشباب، وإظهار الطاعة والولاء للأب، والنزوع نحو التفكير والتأمل والهدوء.

يعدّ التشكيل اللوني- في الظاهر- من أكثر الظواهر الحسيّة تجليا ووضوحا، أمّا من حيث الجوهر فإنّه من أكثر الأشياء غموضا وانفلاتا، وما يمكن أن يبديه اللون من مكاشفات وإيحاءات ينبع عادة من بساطة تركيبه وائتلاف عناصر تشكله، إلا أنّ ذلك بالضبط ما يعمل على إخفاء حمولة اللون الدلالية، ويزيد من عمق إيحاءاته، وصعوبة اكتناه طبيعته-على بساطتها-، مما يجعله يكتسي جوانبا من الشاعريّة والغموض في تأثيره على رؤية البصر الشاخصة أمام فضاء ما، بحيث تنفتح أبواب المكاشفات على مصرعيها، لما تعرضه الألوان من تداعيات فضاء المدينة الذي يحتضنها ويضفي خصوصيّة على نسق تشكيلها وطريقة تجليها.

ثالثا: المدينة الأسطوريّة:

تتخطّى تجربة "عز الدّين ميهوبي" الرّوائيّة –في اعتمادها على التجريب– النسق السّردي المتعارف في الكتابات الرّوائيّة التقليديّة، التي شاع فيها التوظيف السّطحي الظاهري لسلسلة هذه الألفاظ الأربعة (الصّورة، المجاز، الرّمز، الأسطورة)، بحيث لم تكن ضمن اهتمام الكتّاب التقليديّين، لأنّهم كانوا ينظرون إليها على أنها زخرف، ومحسّنات بلاغيّة، فكان للكتابات الروائيّة التقليدية في اقترابها من الواقع الحدّ الذي تبتعد فيه قدر الإمكان من تصوير الأسطوري أو العجائبي واللامعقول، أمّا في الرّواية الجديدة، فالأمر خلاف ذلك، يذهب "رنيه وليك" إلى التّصريح بأنّ وجهة نظره في هذه القضيّة مبنيّة على النّقيض تماما لما كان سائدا، فمعنى الأدب ووظيفته متضمّنان بشكل أساسي في المجاز والأسطورة، فصار هناك ما يعرف بالفكر المجازي والفكر الأسطوري[1]، اللّذين يتّفقان في مجملهما على تصوير المحتمل أو متوقع الحدوث.

لذا فقد جسّدت "اعترافات أسكرام" تجربة إبداعية مغايرة للمألوف، جرّاء الدّهشة التي تولّدها لدى المتلقي لحظة القراءة، وتحديدا لحظة ولوجه عالما غير مألوف، محفوفا بالأسطورة التي «تأخذ معان تفسّر سياقات محدّدة، يضاف إليها باستمرار معان جديدة وسياقات جديدة تتراكب فوق بعضها البعض » [2] وتقحم المتلقي في مداراتها وتشركه في عوالمها المجهولة والمتجدّدة باستمرار، رفقة السّارد الذي يروي له مغامرات، كتلك التي تستمدّ من معتقدات التوارق، الذين اتّخذوا لهم عالما سحريّا قائما بذاته، مغايرا للعوالم المألوفة، كما ترى إحدى الشخصيّات المولعة بزيارة "تام سيتي":

« كان حلما لأن أصل هذه الأرض الأسطوريّة وأرى الرّجال الزرق وقوافل الجمال وهي تتحرّك في ذلك الهجير، فنقتفي أثرها في وقع أقدام الجمال على كثبان الرّمل النائم في هدوء اللّيل. الشّمس... إنّها قريبة منّي، كما السّماء.. أكاد ألامس

---

[1] _ رنيه وليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، ص262.

[2] _ عبد الهادي عبد الرّحمان: لعبة التّرميز، ص11.

النّجوم.. ما أقرب المسافة بين سماء حافلة بالأسرار، وأرض نتحرّك عليها وتحتنا كلّ الحياة.. » [1].

يضطلع السّارد بمهمّة تقديم الأحداث الأسطوريّة في قالب مناوئ ينسجم مع الطبيعة الصّحراويّة، ويوهم القارئ بأنّ في تلك الطقوس الصحراويّة العجائبيّة ما يبرّر إمكانيّة ضحدها أو تقبّلها وتصنيفها ضمن ما يمكن أن يكون.

يستحضر السّارد ذاكرة التوارق ومعتقدات البيئة الصّحراويّة أو المجتمع الصّحراوي، ويركّز عليها كبؤرة للأسطورة، تروي هويّة المجتمع التارقي، وذلك حين يعمد إلى الغوص في عوالم عجائبيّة منحتها البيئة الصّحراويّة خصوصيّة سحريّة، تستلهم النفاذ إلى ما وراء العقل وما وراء البصر، إلى احتضان الخيال الميثولوجي للكشف عن روحانيّة الفضاء وقداسة العرف الشعبي لسكان الصّحراء، يقول السّارد: «الحياة في تام سيتي تتّسم بكثير من السرياليّة وقليل من الواقع. ورغم أنّني أشتغل في حقل الموت والفجيعة، وأتفوّه أحيانا بكلام لا أعرف معناه، أشعر وكأنّني أعيش حياة تصل حدّ العبثيّة التي لا تفسير لها. لا أدري لماذا؟، لكنّها الحقيقة أو ما يشبهها»[2].

تجسّد رواية "اعترافات أسكرام" نموذجا روائيّا يعيد صياغة الحياة الصحراويّة في مدينة "تام سيتي" بنسق مغاير للمألوف، يستلهم من الأسطورة أداته للتعريف بعالم الصّحراء وإبراز تفاصيل حياتهم اليوميّة، وما تتميّز به من طقوس أسطوريّة، يمكن تصنيفها «في مقابل المحاجّة والبيان، وهي أيضا الشيء المجافي للعقل والحدس»[3] وتعدّ هذه العوالم الأسطوريّة التي تتصل بمدارات العجائبي واللامعقول، بؤرة مركزيّة تتفق في غرابتها وخروجها عن المألوف مع عوالم الخيال والحلم، وهذا لما تتخذه من أشكال خياليّة، وما تصوّره من رموز خارقة للعادة، ومنفصلة عن العالم المعقول، إلا أنّ عرضها في الرّواية لا يخلو من سمات البساطة، التي تقرّب القارئ

---

[1] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص533.

[2] _ المصدر نفسه، ص42.

[3] _ رنيه وليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، ص259.

من دلالاتها، وتقنعه ببراعة في آخر المطاف بإمكانيّة حدوثها، حتى وإن كانت مستحيلة الحدوث.

- "تام سيتي"، تشكّل الهويّة التارقية بين الأسطوري والعجائبي:

تمثّل رواية "اعترافات أسكرام" تجسيدا لمنحى روائي جديد، يتّخذ بدائل عن الأشكال التقليديّة في أساليب تقديم المضمون المتخيّل، وطرائق تنظيم العناصر البنائيّة، تارة، وخلخلة نظامها تارة أخرى، وطبيعة اختيار أنماط السّرد وأشكال ترتيب البناء السّردي برمّته، والتي تعدّ بمجملها إشارة إلى ابتعاد "عز الدّين ميهوبي" في تشكيله لهويّة الفضاء المتخيّل عن مدارات الواقع المرجعي، وإقحامه للقارئ في مدارات أو عوالم لم يسبق أن اقتحمها من قبل، فـ «العالم الرّوائي الجديد، بشكل عام، يقوم بإعادة كتابة الواقع وفق تصوّرات مغايرة، وكتابة الواقع هذه قد تكون أفضل أو أسوء من الواقع المعيش، فهي، بذلك الصّنيع، تعمل على شحن خيال القارئ غارسة بذلك جرثومة عدم الرّضى في دواخله، مخلخلة طبيعة إدراكه للأشياء والعلائق والمصائر الإنسانيّة»[1]، فالعلاقة، إذاً، بين القارئ والنصّ الرّوائي تكشف، بدورها، عن وجود علاقة جدليّة بين هويّة الخطاب وبين لغته، فالهويّة هي التي تحدّد في البدء نوع اللغة المستعملة (أي الدّلالة المشحونة بها الألفاظ)، وهذه اللغة هي التي يستكشف من خلالها القارئ تلك الهويّة المميّزة لذلك الخطاب [2].

لذا فإنّ استيعاب المكوّنات السرديّة -في بعدها الأسطوري- لأكبر قدر ممكن من الدّلالات، يخلق متسعا أمام المتلقّي لوضع تفسيرات عدّة لحدث واحد، لأنّ الهدف الرّئيسي للرّواية -عن طريق ما تقدّمه من تقنيّات تخييليّة وما تتوسّل به من أدوات فنيّة- يتمثل في تقديم هويّات مجتمعيّة -لمدن معيّنة- تسعى إلى« إحداث

---

[1] _ عبد المالك أشهبون: الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة، ص30.

[2] _ شارفي عبد القادر: لغة الخطاب الصّوفي، الإشارة والرّمز لدى "محي الدّين بن عربي"، ضمن كتاب: اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، إعداد وتقديم: مخلوف سيد أحمد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص84.

وعي متّسع الزاوية»[1]، كما تتجاوز ببعدها الغرائبي- اللامتناهي، واللامحدود- المرجعيّة التكوينيّة بمداها الضيّق والمحصور في حدود القيم أو المعتقدات المنطقيّة، والمألوفة التي تتشكل في ذهن القارئ، وبهذا يكون « الهدف من الرّواية هو تقديم وعي متّسع الزّاوية، لأنّ الوعي اليومي ضيّق ومحدود، وإنّ الرّواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة»[2] للقيم الآلية الصّارمة التي تحدّدها الأعراف الاجتماعيّة بطبيعتها المنطقيّة والمحدودة التي عهدها القارئ في الفضاء المرجعي، لذا، يجدر بالقارئ ألاّ يشغل نفسه كثيرا بمدى إبداعيّة النصّ، إنّما يجب أن ينصب اهتمامه على وظائفه، بناء على مقصديّة قائله أو فاعله في زمان ومكان معيّنين[3]، وهذا ليتمكّن من تحديد هويّة الفضاء الذي يجتاح معالمه رفقة السّارد لحظة القراءة.

من هنا، لا بدّ من «الاعتراف بأنّ كثيرا من النّصوص، وخصوصا الحديثة منها والمعاصرة، تطرح بإلحاح مسألة تحديد الهويّة... وأنّ المتلقي هو الذي يحدّد الهويّة معتمدا على السّليقة التي تزوّده بها الطّبيعة والمجتمع »[4]، كما أنّه يضطلع بوظيفة الكشف عن المعنى واستنباط ما يسقطه السّارد من القول، لأنّ السّارد غالبا ما «لا يقول المعنى، بل يوحي إليه ويشير، ويكون ذلك القول بالنّسبة للمتلقي بمثابة الرّمز يجتهد في الكشف عن المعنى المخبوء تحته، إنّ هذا المفهوم للإشارة والرّمز يجعل منهما وجهين لعملة واحدة والمتعلّقة بفعل البيان والإفصاح عمّا في الضّمير والمعاني التي لا يكون القول عنها إلاّ إشارة ورمزا »[5].

إلاّ أنّه لا بدّ من الإشارة أيضا إلى أنّ الرّواية الحداثيّة تعدّ معادلا مختلفا ومغايرا للتجربة التي عهدها المتلقي، على اعتبار أنّ لمعظم فئة القرّاء شهيّة لتجربة ذات مدى أوسع ممّا ألفوه من قبل، وتستطيع أن تقدّم الرّواية ذلك إلى حدّ ما، كما

---

(1) _ كولن ولسن: فنّ الرّواية، تر: محمّد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، ص143.

(2) _ المرجع نفسه، ص96.

(3) _ محمّد مفتاح: ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، ص102.

(4) _ المرجع نفسه، ص157.

(5) _ شارفي عبد القادر: لغة الخطاب الصّوفي، الإشارة والرّمز لدى "محي الدّين بن عربي"، ص88.

تستطيع تزويدهم بأشكال من التجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في الواقع[1]، عن طريق متحها من فنون التخييل الفنّي الذي يحدّ من جفاء القواعد الصّارمة التي تشكّل من خلالها هويّات المجتمعات المدينيّة في النصوص الرّوائيّة التقليديّة عموما.

من ثمّ، يعتبر الفضاء المفارق للواقع في رواية "اعترافات أسكرام" فضاء تخييليّا، جاذبا، –من خلال ما يتميّز به من فرادة لا عهد للقارئ بها– بصوره العجائبيّة التي تقترب من الحلم أكثر من اقترابها من الحقيقة، وكذا لما يشكّله من فضاء ثريّ في التعابير للدّلالة على خصوصيّات مجتمع ما، ومعتقدات الشخصيّات التي تشغله، و«التي تمثّل الحدّ الأدنى المشترك بين جميع الأفراد الذين ينتمون إليه، والتي تجعلهم يعرفون ويتميّزن بصفاتهم عمّن سواهم من أفراد الأمم الأخرى »[2].

ويتمظهر ذلك في رواية "اعترافات أسكرام" من خلال استحضار الطقوس الاجتماعيّة التي ينفرد بها "التوارق" دون غيرهم، كتلك التي يمارسونها في رقصتهم التي أطلقوا عليها اسم "السّبيبة"، وهي ليست مجرّد رقصة توارثها الآباء عن الأجداد وحفظتها الأجيال، إنّما تحمل في حركاتها بعدا أسطوريّا يرمز إلى معان كثيرة، كما يقول حاكم "تام سيتي": « اليوم فهم العالم أنّنا في الأهقار، نحن التوارق لسنا كتلا صخريّة يزورنا النّاس من كلّ الأمم، ويأخذون مع جمالنا الصّور التّذكاريّة ويستمتعون برقصة السّبيبة التي حملت معاني الخير والشرّ والسّلم والحرب... »[3].

إنّ ما يمنح سكّان التوارق– تبعا لما ورد في هذا المقطع السردي– خصوصيّة ممارساتهم الاجتماعية محامل دلاليّة تعبّر عن معاني قيميّة لا تخلو حياتهم منها كقيم الخير والشرّ، والسّلم والحرب، كونهم يشتركون في ممارسة طقوسهم وعاداتهم في المناسبات خصوصا كـــ "السّبيبة" مثلا، إلاّ أنّ ذلك لا يمنع تميّز كلّ فرد منهم عن الآخر بخصوصيّته الفرديّة التي تمثل ميولاته الذاتيّة، ومكتسباته، وطقوسه الخاصّة التي ينفرد بممارستها في الحياة عن غيره، فـــ «أفراد المجتمع الواحد إذا كانوا

---

[1] _ كولن ولسن: فنّ الرّواية، ص97.

[2] _ أحمد بن نعمان: الهويّة الوطنيّة، الحقائق والمغالطات، ص210.

[3] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص33.

يلتقون بالضّرورة في العموميّات الثقافيّة أو في بعض البدائل فإنّهم على العكس من ذلك قد يختلفون في الخصوصيّات، وهذه الخصوصيّات تظهر في شكل أكثر وضوحا في المجتمعات الكبيرة المتمدّنة حيث تتعقّد الحياة »[1]، تماما كالحياة في مدينة "تام سيتي"، وما تحمله من قيم التعايش المشترك الذي يحفظ خصوصيّة ما تتبنّاه الشخصيّة من معتقدات وقناعات فردية تنفصل عن معتقدات وقناعات الجماعة في جانب أو جوانب منها.

هذا، وتتجلى سمات التنويع في أنماط تمظهر المتخيّل الأسطوري –التي يختصّ بها فضاء المدينة والشخصيّات على السّواء، في رواية "اعترافات أسكرام"– من خلال الأنساق الفنيّة واللفظية التي تتحكّم في طرائق عرض عناصر البناء السّردي لعالم الرّواية الداخلي، وحضور الأسطوري والعجائبي يعدّ حضورا عابرا لجزئيات الحدث، لا يستغرق من الأحداث مساحة معتبرة، وهو إذ ذاك يتناوب في حضوره مع الأحداث السرديّة الأخرى، ممّا يخلق جماليّة خاصّة، يمتزج عبرها التخييل مع الأسطورة، مع ما يمكن اعتباره إيهاما بما قد يكون في الواقع.

ومن ثمّ، فإنّ امتزاج الخيال بالأسطورة، بالمنطق والمعقول يفضي إلى تكثيف النسق الرّمزي وتفعيل وظائفه المختلفة، فـــ« للرّمز عناصره البيولوجيّة، وللرّمز مدلوله الوجداني، وللرّمز هدفه الاجتماعي، وللرّمز مداه الوجودي أيضا»[2] ممّا يجعل التعابير اللفظيّة تنأى عن أنساق السطحيّة والمباشرة كما تبتعد عن الجاهزيّة في الطّرح، حيث إنّ «الكلمة لا تكون هي الشّيء، وإنّما تدلّ عليه»[3] وبالتالي فإنّ هذه التعابير اللفظيّ –في احتفائها بالرّمز– تسهم جميعها في إثراء المعنى وتنويعه، وتتيح للقارئ فرصا للانتقال من معنى منطقي مألوف إلى معنى عجائبي لم يألفه من قبل.

تتجلى معالم الأسطورة في رواية "اعترافات أسكرام" من خلال نموذجين

---

[1] _ أحمد بن نعمان: الهويّة الوطنيّة، الحقائق والمغالطات، ص25.

[2] _ عبد الهادي عبد الرّحمان: لعبة الترميز، ص50.

[3] _ المرجع نفسه، ص25.

رئيسيّين، أحدهما يتمثل في الفضاء الأسطوري، متجسّدا في فضاء مدينة "تام سيتي"، أو "الفضاء التارقي"، أمّا الثاني فتمثّله الشخصيّات الأسطوريّة، على اختلافها، فمنها ما يرتقي في صفاته إلى الكمال ويقترب من المثاليّة، كما في النبوّة، ومنها ما يُقدّس إلى درجة التبجيل كما نجد ذلك عند "الأولياء الصّالحين"، ومنها ما ينحاز كليّا إلى صفات الخرافة والعجائبيّة ويلامس اللّامعقول، كالمخلوقات الخارقة.

إنّ في أسطرة كلّ من الفضاء والشخصيّات على السّواء، ما يشير إلى انزياح الرّواية عن مدارات الواقع، وذلك عن طريق اهتمام الرّوائي بطرائق تقديم الأنساق اللفظيّة والمنظومات اللغويّة بشكل يتناسب مع الطبيعة التخييليّة للأحداث، على اعتبار أنّ هذه الأنساق اللفظيّة « ضروريّة لخلق الشاعريّة والجماليّة بشكل خاصّ، لكن بأن تأخذ بعين الاعتبار المادّة البنائيّة أكثر من أن تركّز على المبادئ الجماليّة»[1] في حدّ ذاتها، وتأكيدا على الجانب التخييلي للأحداث المحكيّة، تمّ استحضار فضاءات غيبيّة وشخصيّات عجائبيّة، وتقديمها بطرائق سرديّة/ لفظيّة تسايرها غموضا، وانزياحها أيضا عن التعابير المألوفة، ونزوعها نحو تعابير كتابيّة مفعمة بمظاهر التشظي والتداخل بين مستويات الدّلالة والرّمز والإيحاء، وكذا تداخل أساليب الكتابة بين ما هو شعري وما هو نثري، ممّا يزيد الأحداث غموضا على غموض.

1- أسطرة الفضاء:

عرفت رواية "اعترافات أسكرام" الفضاء ذا البعد الأسطوري، الذي ينزاح عن الفضاء الجغرافي ذو المرجعيّة الواقعيّة، سواء في بنائه الهندسي والجغرافي، أو في خصوصيّة نمطه التّكويني العامّ، وهو على الرّغم من ذلك لا ينفصل عن مكوّنات السّرد الأخرى، وإنّما يندمج معها، في إطار علاقتها بالجانب التخييلي وارتباطها أيضا بالتّكوين الرّمزي للبنى اللفظيّة، وهو إذ ذاك يتحرّر من قيود التّعيين والتّحديد، ويغدو في إطلاقيّته فضاء لا متعيّنا ولا محدودا يقترب، بل يقترن بفضاءات الحلم والأسطورة والخرافة والعجائبيّة، كما يشكّل عن طريق انزياحه عن كلّ ما هو

[1]-Mikhaïl Bakhtine:Esthétique et théorie du roman, p27.

معقول ومنطقي فضاء بعناصر بديلة، مغايرة، تمتح من موروث التراث "التارقي" أساطير وخرافات كأسطورة «النيزك XFII الذي ارتطم بالأرض قبل سنتين ونصف، لم يكن مجرّد نيزك يحدث كثيرا أن يتحرّك في المجرّة، وقد يتسبّب في كوارث، لكنّه كان يحمل في جوفه مركبة فضائيّة تقلّ مخلوقات قادمة من كواكب أخرى، وأنّ المركبة سقطت في منطقة (أمكني)»[1].

تقترن بهذا الفضاء الأسطوري–أمكني– عناصر ومؤثثات عجائبيّة ممثّلة في المركبات الفضائيّة، والمخلوقات الفضائيّة الغريبة، وهي كما وصفتها صحيفة "أريدال": «مخلوقات عائدة بعد تسعة آلاف عام فتقول إنّ لها قامات تتجاوز ثلاثة أمتار، زرقاء البشرة، لا يغطّي رأسها شعر، وتقفز أثناء المشي، وحين تتكلّم لا يسمع لها صوت، ولا يعرف ذكرها من أنثاها، وهي لا تؤذي أحدا، وتختفي إذا لامسها الضّوء » [2].

فبما أنّ رواية "اعترافات أسكرام" تمتاز بخروجها عمّا كان مألوفا في الرّواية التقليديّة –في تنظيم عناصرها البنائيّة ومكوّناتها السرديّة– فإنها تحتفي بالفضاء الأسطوري وتجعل من مكوّناته عناصر جوهريّة، وبؤر رئيسة يتمركز حولها الحدث، كما تتحدّد من خلالها خصوصيّته ومدى انزياحه عن فضاءات الواقع، مستعيضا عنها بمدارات الحلم والأسطورة والخيالات الكامنة في دواخل الذات السّاردة والفاعلة في إطاره.

يعدّ فضاء مدينة "تام سيتي" فضاء أسطوريّا بامتياز، كونه يمثل موروث أهل التوارق، وتراثهم الذي يحتفظون فيه بإحياء مراسيم، وإقامة طقوس غريبة ولكنها مقدّسة لديهم، وتعتبر من المسلّمات التي يؤمنون بها، وهذا ما يسم فضاء المدينة بطابع الخيال باستمرار، ويجعل منها بؤرة تحتفي بالأسطوري والعجائبي.

هذا بالتحديد ما يشكّل هاجسا لدى السّارد ويثير في دواخله النوازع المنطقيّة

---

[1] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص15.

[2] _ المصدر نفسه، ص15.

التي تدعوه إلى إعمال العقل، لا العاطفة، كون الأوّل يمحّص الحقيقة من الزيف، أمّا العاطفة فتؤدّي إلى التسليم والانقياد الأعمى بحكم الامتثال بمعتقدات الجماعة، التي صارت أعرافا لا ينبغي الخروج عنها أو نكرانها، لأجل ذلك، يثار وعي السّارد فيكتشف أنّ فضاء المدينة الذي يحيا في أرجائه مفعم بالخرافات التي لا قبل للعقل بتصديقها، ولا صلة لها بالمنطق والمعقول.

وفي هذا المثال من الرّواية، يشير السّارد إلى ما تعمد جريدة "أريدال" إلى نشره من خرافات وأساطير توهم أهل مدينة "تام سيتي" بصدق وقوعها ووجودها معا، منها ما جاء في هذه الأسطورة، المنقولة عن تلك الصّحيفة التي تعنى بنشر الأخبار، مرويّة على لسان السّارد نفسه: «أمّا جريدة (أريدال)... كانت تفرد في كلّ طبعة خبرا مثيرا يدفع النّاس إلى تصديقه وإن بدا حوله الشكّ...وأوردت الصّحيفة أسطورة من نسج محرّريها تفيد أنّ (أمكني) شهدت قبل تسعة آلاف عام معركة بين مخلوقات بشريّة وأخرى قدمت من كواكب بعيدة، انتهت بإبادة سكّانها، بينما عادت مخلوقات الفضاء إلى كوكبها ومعها عدد من أهلها، وربّما بينهم ملكهم وبعض من حاشيته، وترجح الصحيفة أنّ سلالة (ملك- تيت) استعادت سلطانها على سطح كوكب غير معروف، وعمدت إلى ابتكار فكرة النيزك للعودة إلى الموطن الأصلي، والغريب أنّ أهل تام سيتي صاروا يحجّون إليها حيث لا تبعد سوى بنصف ساعة، ويقضون وقتهم بحثا عن المخلوقات العائدة، وصاروا يروون عنها قصصا وخرافات»[1].

يتمظهر الأفق العجائبي، بكلّ تفاصيله الصّادمة في هذا المقطع من الرّواية من خلال عرض تفاصيل وقائع أسطوريّة، تسهم بقدر ما عن طريق تداعيات الرّموز وخصوصيّة التكوين الصّحراوي في أسطرة فضاء مدينة "تمنراست" أو "تام سيتي"، بتلاحم وانسجام، يفضي إلى تكوين فضاء سحري مدهش، يخترق أفق العوالم الطبيعيّة إلى عوالم غيبيّة لا يمكن تمثلها إلا في الخيال أو عبر الأحلام.

---

[1] _ المصدر السّابق، ص15.

عمد السّارد إلى أسطرة الفضاء التارقي من خلال إيراده لوجهات نظر شخصيّات عدّة، وعرضه لأفكارها ومعتقداتها حول ما تعدّه موروثا اجتماعيّا وعرفيّا– على الرّغم من أنّه لا يؤمن بها ولا يتبنّاها، بل يعدّها خرافات لا ينبغي أن تنطوي على أمثاله– محدثا بذلك تناقضا في وجهات النظر، بين الشخصيّات وبينه هو ذاته، في فضاء مديني واحد، بحيث ينقل السّارد تلك الأساطير محاولا، في الوقت ذاته، نقدها وكشف طابعها الخرافي، يقول مؤكّدا على ذلك: «هكذا أهل تام سيتي طيّبون ويصدّقون الخرافة إذا ارتبطت بتاريخهم»[1]، وفي ذلك خلخلة لنظام السّرد المتعارف عليه في الرّوايات التقليديّة، التي كانت تؤكّد على أسطرة الشيء دون اللجوء إلى نقده أو كشف طابعه الأسطوري، وما فعله "عز الدّين ميهوبي" أنّه عمد إلى نقد الشيء بنقيضه، منزاحا به عن وظيفته الأصليّة المنوطة به، حين جعل منه فضاء مثيرا للغرابة والإدهاش والحيرة لدى القارئ، ليعمد في الوقت نفسه إلى تخييب أفق توقع هذا الأخير، متوسّلا في ذلك تقنيّات أسلوبيّة تعتمد أساسا –في تبليغ المعاني أو المواقف المختلفة– على جعل« الخطاب يتوالد ضمن الحوار، ويتشكّل كنسق حواري يتيح تبادل الأفكار في موضوع ما مع كلمة الآخر»[2]، لذا لجأ الرّوائي إلى التنويع في وجهات النظر تجاه حدث واحد، بحيث تتغيّر فيه معالم الفضاء وتضطرب دلالاته، كونه يبدو أسطوريّا في نظر شخصيّات معينة، وغير أسطوريّ، بل خرافيّا في نظر السّارد.

لقد استطاع "عز الدّين ميهوبي" من خلال أسطرة الفضاء مخالفة مسار الرّوايات التقليديّة في أسطرتها للأفضية، حين لم يعمد إلى عرض العوالم الأسطوريّة، وما تتضمّنه من أبعاد هندسيّة وعناصر مكانيّة ومؤثثات، عرضا ينمّ عن تأكيد بوجودها أو إقناع بحدوثها، إنّما عمد إلى إدخال نوع من الشكّ لدى المتلقي، وإثارة تساؤله، في كون تلك العوالم أسطوريّة أو عجائبيّة حقّا، متسبّبا في إرباكه وتردّده بين نقيضين، وهو بهذا يأتي بالشيء ثمّ يعمل على فضحه للقارئ

---

[1] _ المصدر السابق، ص15.

[2]-Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, p103.

بشكل مباشر يؤدّي إلى خلق الدّهشة والإثارة معا، ربّما أكثر من أن يعرضه بقدر من التحفظ أو الإقناع المبالغ فيه.

إلا أنّ هذا لا يمنع وجود أحداث سرديّة ذات طابع أسطوري يقتنع بها السّارد كما يعمل على إقناع القارئ بها، حيث تشارك- عن طريق الفعل- فيها شخصيّات تارقيّة، تؤمن جميعا بوقوعها، سواء في الفضاء المديني الذي تتواجد به، أو في غيره من مدن العالم التي تتقاسم مع "تام سيتي" الأحداث ذاتها، كما يظهر ذلك في حدث سقوط النيزك الذي يترقبه العالم بكثير من الهلع والتوجّس «كان سكّان تام سيتي مثل شعوب العالم الأخرى يترقّبون السّاعة التي تنتهي فيها الحياة على الأرض» [1]، بل قد يمتدّ صيت الحدث إلى الكون بأجمعه تماما كفكرة الهروب من النيزك نحو فضاء الكواكب الأخرى لأنّ« قصّة هذا الحدث العظيم الذي أطلق عليه العالم (القيامة).. ويطلق عليه التوارق (تيميسي) أوقفت الحياة على الأرض، ومن أغرب ما فكّرت فيه قمّة عالميّة عقدت في روما في العام 2023 هي الإسراع في الهجرة نحو كواكب أخرى(..)» [2].

وإنّ ما ينمّ عن تأكيد السياق بأنّ هذا الحدث لا علاقة له بالمنحى الأسطوري أو الخرافي، أفعال السّارد والشخصيّات الأخرى المشاركة كونها ترى وتسمع وتلاحظ وتترقّب ما يحدث من حولها، وإنّ إيراد الرّوائي لمثل هذه الأحداث يكون مصاحبا بأدوات الإقناع السّردي التي تؤكّد حدوث مثل هذه الظواهر في مدينة "تام سيتي" –مركز ذيوع الحدث- منها حضور الشخصيات الشاهدة على الحدث بالترقب والفعل أيضا، وطريقة السّارد في تقديم الحدث مقرونا بل مندمجا مع سياق الحدث المنطقي، حيث يقول:« كنّا نعيش على وقع الحروب التي هزّت العالم. وما يقلق شعوبه اليوم ليست الحروب التي تنتجها سياسات التدافع والسّيطرة، إنّما النيزك

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص23.

[2] _ المصدر نفسه، ص17.

XFII الذي يقترب من الأرض» [1]، من هنا فقد كان من أمثلة الأحداث ذات المنحى الأسطوري التي تضطلع من خلالها الرواية بوظيفة إقناع المتلقي بمنطقية حدوثها، ما ورد ذكره في الرّواية من حادثة سقوط نيزك من المجرّة وارتطامه بالأرض وما يعقب ذلك من انفجار عظيم «يعني القيامة وموت الأرض ومن عليها».[2]

لا يخصّص "عز الدّين ميهوبي" سرد الأحداث الأسطوريّة بغية إقناع القارئ بصدقها، إنّما يعرضها تأكيدا على الطّابع التخييلي الذي تتميّز به هذه الأحداث ذاتها في الرّواية، وتكريسا منه لمبدأ التنويع في تقديم الأحداث، وإثراء موضوعات التخييل، وبالتالي خلق وجهات نظر متعدّدة للشخصيّات، تثري النصّ بالقدر الذي تثري به توقعات القارئ، وتغني انطباعاته أيضا، كما تزوّده بمعارف متنوّعة ومتباينة، وهذا تبعا لتباين رؤى السّارد والشخصيّات الفاعلة في الأحداث، بالإضافة إلى كون هذه الأحداث الأسطوريّة تعدّ تعبيرا إيهاميّا، عمّا يمكن أن يكون ناتجا عن اضطرابات الواقع وصراعاته المستمرّة.

من هنا، عمد "عز الدّين ميهوبي" إلى تصوير أحداث تقترب من الأسطوري قدر ابتعادها عن الواقعي، وقد صوّرت رواية "اعترافات أسكرام" «نوعا خاصّا من الخوف، وهو خوف كوني شامل، وكما لجأ الإنسان بخبرته الأولى إلى الأساطير وثقافة الوهم لمواجهة الخوف فإنّه يعود الآن إلى السّلوك نفسه، فصار يلجأ إلى أوهامه»[3]، وإنّ اللّجوء إلى تصوير الأوهام ومغالطات الواقع، جاء رغبة –من الرّوائي– في تصوير عوالم غيبيّة تنبئ بمدى هول الكوارث الطبيعيّة التي قد يتعرّض لها العالم بأسره، والتي تترصّد من جهة أخرى الحالة النفسيّة التي تسيطر على مواقف الشخصيّات وأفعالها، فلا تبعدها عن الشّعور بالذعر، والخوف،

---

[1] _ المصدر السابق، ص17.

[2] _ المصدر نفسه، ص23.

[3] _ عبد الله محمّد الغذامي: القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص211.

والتوجس، الذي يتزايد بتسارع وتيرة الخطر الذي أضحى يهدّد الكون بأجمعه، يقول السّارد:

«لم يكن من حديث للعالم سوى النيزك XFII، ولم يعد البشر قادرين على أن يغمضوا جفونهم.. ولا أكتمكم سرّا أنّني شعرت بالخوف يتسرّب إلى نفسي عندما عرضت قناة صينيّة مشاهد للنيزك وهو يقترب من الغلاف الجوّي، ومنه تتطاير النيران» [1]

نظرا لطبيعة فضاء "تام سيتي" التخييليّة التي تفصله عن الفضاء ذي المرجعيّة الواقعيّة، فإنّه أصبح يمثّل في الرّواية فضاء لمدينة تتفاعل فيها آفاق –لجزئيّات الحدث– جديدة لم يسبق للقارئ ارتيادها، حيث تمكّن من أن يخوض رفقة السّارد مغامرات ترقّب المجهول، التي لا تخلو من إحداث التوتر والخوف جرّاء الشعور– المتبادل– باقتراب الخطر الذي يتربّص بالشخصيّات وبالقارئ ذاته، وللسّارد المشارك في الأحداث نصيب أوفر من الخوف، كونه لا يعلم كلّ شيء عن جوانب الحدث كما لا يدري المصير الذي ستؤول إليه الحياة في "تام سيتي"، بل في العالم بأسره، « وهو إذ يخاف من ذلك كلّه ويرتعب في الوقت ذاته لا يعرف سرّ هذه الحوادث، فإنّ خلق هذه الأساطير ثمّ تصديق هذه الأساطير يمنحه شيئا من المعنى المفترض لذاك الحدث »[2]، الذي يتقمّص كلاّ من المعنى الأسطوري والمعنى الرّمزي، كما يعبّر عنهما، بطرق فنيّة يغدو من خلالها بمثابة الحقيقة المطلقة[3] بالنسبة لتصوّر الشخصيّات واعتقادها.

2– أسطرة الشخصيّة:

تطفح رواية "اعترافات أسكرام" بالشخصيّات الأسطوريّة « ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصوّر، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص28.

[2] _ عبد الله محمّد الغذامي: القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص209.

[3] _ المرجع نفسه، ص25.

تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثّل أو التوهّم»[1]، وتبعا لخصوصيّتها الخارقة تغدو شخصيّات مثاليّة، وهذا لما تحمله من صفات الإعجاز، إذ تتجسّد أفعالها في شكل معجزات لا قبل للشخصيّات العاديّة بها، ممّا يجعلها شخصيّات مقدّسة، لا ينبغي مناقشتها في أمور سبق وأن فصلت فيها، بل إنّ مجرّد التفكير في مخالفتها يبعث شعورا بالخيفة والتوجّس من احتمال الإصابة باللّعنة أو ما شابهها.

وفي هذا المثال من الرّواية، ما يوضّح ذلك:

المثال 1: «عندما سألتهم عن النبيّ خالد. لم يقولوا شيئا أكثر من أنّه جاء من جزيرة العرب وأنّ معجزته تمثّلت في إطفاء نار قبيلته وقتل العنقاء التي ابتلعت الأخضر واليابس»[2].

تعدّ شخصيّة "خالد بن سنان"، كما عبّر عنها السّارد، في هذا المثال الأوّل من الرّواية، محورا لإثارة تساؤلات وهواجس السّارد نفسه، فتتضارب مواقفه مع مواقف الشخصيّات الأخرى، في أنّ "خالد بن سنان" نبيّا بعث في زمن مضى، إلاّ أنّ ما يجعل السّارد يبدي في الأخير تحفظا في رأيه، كون وقائع هذه الحادثة/ الأسطورة التي توارثها أهل التوارق أبا عن جدّ، مدعومة بحجج كثيرة تجعل من نبوءة "خالد" أمرا محتمل الوقوع:

«وعن معجزات خالد بن سنان ذكرت الرّوايات أنّها تتمثل في إطفائه نار الحرتين، وهي نار عظمى... وأنّ ضوءها كان يظهر من مسيرة ثلاثة أيّام، فافتتن بها العرب حتى كادوا يتمجّسون فبعث الله خالدا فأطفأها والناس من حولها ينظرون. وأمّا معجزته الثانية فتمثلت في إبادة العنقاء بدعائه... فلم تزل تأكل الوحوش وتختطف الصبيان إلى أن شكوها إلى خالد بن سنان فدعا الله فقطع نسلها وانقرضت»[3].

---

[1] _ سعيد يقطين: قال الرّاوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبيّة، ص93.

[2] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص91.

[3] _ المصدر نفسه، ص ن.

يحمل هذا المقطع السّردي رمزا لشخصيّة أسطوريّة، لا وجود لها في مسرح الأحداث، وهي شخصيّة ذات قدرات خارقة ومواصفات تعجيزيّة، تقترب من الخيال أكثر من اقترابها من المنطق والمعقول، إلاّ أنّ استحضارها في السّرد، ينمّ بقدر ما عن استحضار رمز الشخصيّة التي تدافع عن قبيلتها بكلّ ما تملكه من مشاعر خيّرة، ربّما كانت سببا في اكتسابها تلك القدرات الخارقة التي أحدثت بفضلها المعجزات، في تحقيق الانتصار على الشرّ الذي كاد يفتك بقبيلتها ويتربّص بأهلها.

ومن زاوية أخرى، فقد عمد الرّوائي إلى تقديم السياق الأسطوري المنوط بالشخصيّة فنيّا عن طريق التلاعب بالتعابير والرؤى الحواريّة وإثقالها بأدوات التكثيف الدّلالي كالمجاز والرّمز، وهذا ما يؤيّد الفكرة التي ذهب إليها–باختين– إذ يرى بأنّه من أجل «تمهيد الطّريق نحو معناه ومدلوله، يمرّ الخطاب بفضاء من التعابير والأصوات المغايرة، وباتفاق الآراء مع بعض العناصر، وتعارضها مع أخرى، وفي هذا السّياق الحواري، يمكن أن يعطي شكلا لصورته ولصوته الإنشائي»[1]، ممّا يضفي على مثل هذه المقاطع السرديّة فرادة تزيد من عمق الفكرة، كما تقترن بدواخل الشخصيّات، كاشفة مكامن وعيها الباطني ونمط تفكيرها الخاصّ، فتصبح بذلك الأسطورة مرتهنة باعتقاد الشخصيّات، ومتلوّنة برآها الخاصّة، الأمر الذي يزيد من تأكيد مبدأ التنويع في الرؤى والمواقف تجاه الأسطورة لإقرار التثمين أو الانتقاد لحدث الأسطورة ذاته.

يمكن اعتبار "أساطير التوارق" حدثا محوريّا في رواية "اعترافات أسكرام"، وفضاء مدينة "تام سيتي" فضاء مثيرا وجاذبا في الوقت ذاته للشخصيّات التي تقبل على فعل السّرد، مبدية أفعالها ووجهات نظرها، سواء بتدخّلها المباشر أم بسرد أفعالها ومغامراتها على لسان السّارد الرّئيسي، كما يمارس الجانب الأسطوري تأثيرا خاصّا على مواقفها وتفكيرها، ويحدّد طبيعة فهمها وتفسيرها للوقائع والأحداث التي تجري من حولها.

أدرج "عز الدّين ميهوبي" وجهات نظر شخصيّات مختلفة تجاه قضيّة أسطرة

---

[1]-Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman , p101.

الشخصيّة، وقد عمد بذلك إلى تحميل موضوعة الأسطورة لأكثر من دلالة وأكثر من معنى، سعيا منه إلى تفعيل مبدأ التناقض ضمن مواقف الحدث الواحد، ممّا يضفي جماليّة خاصّة على السّرد، كما يظهر ذلك في الحوار الذي يضمّن محامل الخطاب بوجهات نظر مختلفة، لأنّ «الخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار»[1] الذي يعرض تضارب آراء الشخصيّات –في رواية اعترافات أسكرام"– ويبطن في الوقت ذاته مواقف تؤمن بالبعد الأسطوري لشخصيّة ما، بل يبلغ بها الأمر إلى أن تلحق بها صفات النبوءة، ومواقف لشخصيّات أخرى لا تؤمن سوى بالمعقول، لتغدو موضوعة "أسطرة الشخصيّة" موضوعة رئيسيّة تروم الأحداث طرحها ومناقشتها والتأكيد عليها، ومن أمثلة ذلك، ما ورد في حوار بين شخصيّتي "أنجيلا" الإيطاليّة التي قدمت "تام سيتي" بحثا عن أنبياء زعم أنّهم بعثوا في موطن "التوارق"، وشخصيّة "منال" التي تثري النقاش بإبداء وجهة نظرها في الحدث، وشخصيّة السّارد "صالح" الذي يدحض إمكانية وجود نبيّ في التوارق معتبرا إيّاه مجرّد شخصيّة خرافيّة لا غير، يقول السّارد:

« قالت منال: يتحدّث بعض التوارق عن نبيّ بعث فيهم قبل خمسة آلاف سنة. –تقصدين ميسا أق جاهاد..هذا ما سمعته، لكنني لن أكتفي بما يقوله عامّة النّاس، فربّما كان خرافة.–إذا نظرنا إلى طبيعة الصّحراء وطباعنا نحن التوارق فلا يمكن أن ننفي وجود احتمال كهذا. تدخّلت في النقاش، رغم أنّني أضحك من أولئك الذين يكتبون عن هذا النبيّ المزعوم: ولماذا لم يذكره القرآن؟ – القرآن لا يحمل قائمة بأسماء الأنبياء والرّسل، وهو يشير إلى وجود أنبياء سابقين. أجابت منال، بينما أضافت السيّدة الإيطاليّة: –أنا أرجّح رواية مختلفة تماما، هي أنّ المخطوطات والأقوال التي تنسب لهذا النبيّ المسمّى ميسا لا تعدو أن تكون بقايا ما تأتي به القوافل من الشرق والغرب إلى هذه الصّحراء.. والمعلومات التي استقيتها من مصادر مختلفة تقول إنّ نبيّا اسمه خالد بن سنان يقع قبره في مدخل الصّحراء،

---

[1]-Ibid , p103.

شرقا، وأنّ النّاس يقيمون له طقوسا في يوم معلوم. يسمّونه سيدي خالد»[1].

تتجلى من خلال هذا المقطع الحواري وجهات نظر مختلفة حول خصوصيّة الشخصيّة الأسطوريّة "ميسا أق جاهاد" حيث اختلفت الآراء في كونها تمثل شخصيّة نبيّ بعث في موطن التوارق أو مجرّد شخصيّة خرافيّة، وفي ذلك ما يكرّس أنساق السّمة الحواريّة «بالمعنى الذي ذهب إليه باختين، سمة تدلّ على انفتاح النصّ الرّوائي واحتماله احتضان نصوص شتّى»[2]، عن طريق تفعيل الأسلوب الجمالي، والشاعري، وربطه في الوقت نفسه مع تصوّر أو خطاب الطّرف الآخر[3]المشارك في الأحداث، ممّا يسهم في خلق وجهات نظر متضاربة، تحدث لدى القارئ انطباعا بحياديّة السّارد، وموضوعيّة السّرد أيضا.

تناول هذا المقطع الحواري قضايا المعتقد والعرف الاجتماعي، لدى سكّان "تام سيتي"، من خلال التمثيل لهم بشخصيّتي "منال" والسّارد "صالح"، بالإضافة إلى التمثيل لإحدى مدن العالم، الأجنبيّة عن "تام سيتي"، بشخصيّة "أنجلا"، لكن "عزّ الدّين ميهوبي" استأثر أن لا يعالج هذا الموضوع في نطاق مدينة "تام سيتي" فحسب وأن لا يحصره في حدود فضاء مديني معيّن، متجاوزا ذلك بتصوير الحدث العرفي أو القيمي في نطاق اللامتعين واللامحدود، وهذا عن طريق جعل القضيّة تمتدّ لتشمل الوعي القومي لشتى مدن العالم، التي تتقاطع وتشترك في معضلات العرف الاجتماعي الموصولة في مجملها بجدل الأسطورة والحقيقة، والمعقول واللاّمعقول، والخرافة والمنطق، وربّما يحيل ذلك كلّه إلى استيعاب الحدث لأكثر من منظور، وإقامة أكثر من حجّة أيضا في الحكم على مدى صدق نبوءة شخصيّة "ميسا أق جاهاد"، وفي ذلك ما ينمّ عن الطّابع الحيادي الذي يتّسم به السّرد، حيث يكون فيه السّارد مجرّد شخصيّة مشاركة، تبدي رأيها في موضوع أسطرة الشخصيّة إلى جانب الشخصيّات الأخرى المشاركة في الحدث ذاته، وفي هذا تكريس أو تفعيل

---

[1] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص ص89-90.

[2] _ صابر الحباشة: غواية السّرد، ص99.

[3]-Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, p107.

لمبدأ تعدّد الأصوات واختلاف وجهات النظر تجاه شخصيّة أسطوريّة غائبة، يكتنفها طابع من الغموض، لا يقلّ عن ذلك الغموض الذي يجده القارئ أمام حوار مفعم بالأفكار والرؤى المتناقضة التي تجعله مؤيّدا لموقف ما تارة، ورافضا إيّاه تارة أخرى.

لا يكتفي السّارد بالتحفّظ في إبداء وجهة نظره إزاء شخصيّة "ميسا أق جاهاد" الأسطوريّة، إنّما يشارك في النّقاش مؤكّدا أنّ التوارق يزعمون، في أساطيرهم التي يقدّسون، نبوءة هذه الشخصيّة في زمن ما، معتبرا ذلك محض خرافة لا ينبغي للعقل تصديقها، والسّارد بهذا لا يدحض آراء الشخصيّات الأخرى أو يحتكر فعل السّرد، كما لا يهيمن في السّرد على توجيه الحدث نحو تبنّي موقف معيّن، إنّما يترك المجال مفسوحا للنقاش، بحيث يبدو منفتحا على انطباعات واحتمالات متعدّدة، تعود للقارئ مهمّة تنظيمها والفصل فيها.

ونتيجة لهذه التعددية في الأصوات، تكثّفت مداليل الأسطورة والحقيقة، وخلقت ثراء في مستويات البناء السّردي، ومكّنت –بفعل تناقض المواقف والرؤى– النصّ من الانفتاح على قراءات متعدّدة، تتعدّد بتعدّد الدّلالات الممكنة تجاه موضوعة الحدث الرّئيسة.

وأسطرة الشخصيّة قد «تتبع الطّقس الدّيني وترتبط به..إنّها القصّة التي يمثلها الطقس الدّيني، ويقوم رجل الدّين في المجتمع بأداء الطّقس إمّا لدرء الخطر أو استجلاب الخير... بمعنى أشمل تعني الأسطورة أيّ قصّة مجهولة المؤلّف تتناول الأسلاف، والمصائر، والتفسيرات التي يقدّمها المجتمع لصغاره حول نشأة العالم وسلوك البشر، والصّورة التربويّة للطّبيعة ومصير الإنسان»[1]، والشخصيّات التارقية، في الرّواية، التي تؤمن بالأساطير وتغلفها برداء الدّين، وتروّج لها باسمه، تشكّل طائفة متطرّفة تطلق على نفسها اسم "أهقار– إينوغ"، و«أغلب أعضاء الطائفة من المثقفين وخريجيّ الجامعات، ولديهم ميول قوميّة متطرّفة يغلّفونها عادة بلبوس

---

[1] _ رنيه وليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، ص260.

دينيّة وطقوس يقولون إنّها تعود إلى "تين هينان" الملكة العرجاء» [1].

وحين تقرن هذه الطائفة في ميولها القومي دعوتها إلى تبني فكر ما –بغضّ النظر عن طبيعته المنطقيّة أو الخرافيّة– بالجانب الدّيني الذي يمسّ معتقدات وهويّة "التوارق"، فلأنها تعي بأنّ لغة الدّين كفيلة بفرض نفسها على«معظم فئات المجتمع، لأنّ الدّين يكون عادات وقيما وتقاليد في المجتمع لا يجد الفرد بدّا من إتباعها طوعا أو كرها»[2]، وهذا النّوع من مزج الأسطوري بالجانب الدّيني، يمسّ الهويّة والخصوصيّة القيميّة التي يحتفظ بها "التوارق"، في تمجيدهم للطقوس والأساطير التي تمثّل موروثهم الثقافي والاجتماعي، وتقديسهم في الوقت نفسه للمسلّمات العقائديّة التي لو صادف وأن متت إلى الأسطوري بصلة فإنهم يعمدون إلى جعل هذا الأخير من الحقائق المسلّم بها مهما كان أقرب إلى الخرافة والعجائبي منها إلى المنطق والمعقول.

---

[1] _ عزّ الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص16.

[2] _ أحمد بن نعمان: الهويّة الوطنيّة، الحقائق والمغالطات، ص56.

رابعا: المدينة اليوتوبيّة البديلة:

اليوتوبيا ليست دعوة للانفصال عن الواقع، بل هي تعبير عن الحاجة إلى جعل المستقبل يتجاوز الحاضر، لا استنساخ هذا الحاضر في المستقبل، بل الثقة فقط بمستقبل ممكن، مستقبل منفتح، رهين بما يُفعل الآن وما سيُفعل في الغد [1].

من هنا، لنا أن نتساءل كما تساءل "أمبرتو إيكو": هل هناك كاتب يكتب فقط من أجل المستقبل؟[2] يرى "إيكو" أنّه « لا وجود لكاتب من هذا النّوع، حتى وإن أكّد هو ذلك...لأنّه لن يتصوّر المستقبل إلاّ من خلال النموذج الذي يبلوره انطلاقا ممّا يعرفه معاصروه »[3]، كما أنّ هدف الرّوائي المركزي ليس ببساطة اكتشاف ما يريد أن يكون، بل إلى أين يريد الاتجاه[4].

يمكن أن نفترض أيضا، كما افترض "أمبرتو إيكو"، أنّ الرّواية- أيّ رواية- لا تلتزم الكتابة للمستقبل، لأنها لا تكتب إلا لتستعيض عن أحداث مضت بأخرى يمكن لها أن تقع أو يمكن من خلالها إرساء تصوّر عمّا يمكن أن يكون من أحداث مستقبليّة، لقد صارت الرّواية الجديدة تعمل على تأسيس أنظمة سرديّة لها خصوصيّتها التي تتميّز بها، في نمط الرؤية والحكم والتوقع أو التنبؤ، عن غيرها من الرّوايات التقليدية.

وهكذا، بدلا من تحقيق تصوّر يوتوبي مستقلّ بذاته، مهما كانت طبيعته، بتهميش الماضي أو الحاضر السّردي، بدت المرامي السرديّة في رواية "اعترافات أسكرام" أكثر التزاما بفكرة الرّبط بين الحاضر والمستقبل في معظم القضايا الحسّاسة التي تعالجها، وهذا من منطلق أنّ « القضيّة هي الحاضر والمستقبل، وهي حريّة التعبير، وحريّة الاعتقاد الدّيني والسّياسي، هي الاستبداد والفساد، والاستعمار الجديد

---

(1) _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص ص34- 35.

(2) _ أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السرديّة، ص51.

(3) _ المرجع نفسه، ص52.

(4) _ كولن ولسن: فنّ الرّواية، ص156.

والتطرّف، وهي الدّيمقراطيّة، هي الرّواية فنّا للحواريّة والتعدديّة بامتياز »[1]، فتبدو من خلال ذلك الأحداث كمتوالية سرديّة ثريّة المضامين، ومحكمة الترابط والتناسق فيما بينها، ولكن بنسق مدفوع نحو الحلم بمستقبل محتمل الوقوع، عن طريق تفعيل الحلم اليوتوبي المشترك الذي لا تنفصل فيه« سعادة الفرد عن سعادة الجماعة »[2]، لأنّ ما يشكّل هذا« الحلم الجماعي، هو يوتوبيا مقصدها المستقبل» [3]، بالإضافة إلى تفعيل عناصر الذاكرة، والتخيّل لدى الشخصيّات الفاعلة في الأحداث، وربطها جميعا–بعد ذلك– بالأفق اليوتوبي للقارئ كطرف فاعل أيضا في العمليّة السرديّة.

– من مقوّمات المدينة الفاضلة إلى أبعاد الحلم اليوتوبي في اليابان:

تتشكّل أصناف المدن لدى "الفارابي" من خلال مقوّمات الأخلاق، والعدل، والعلم، حيث تغدو المدن بفضلها مدنا كاملة «يتحقق فيها التعاون الاجتماعي بوجه كامل لتحقيق سعادة الأفراد» [4]، وما خالفها يُعدّ مدنا ناقصة «لا يتحقق فيها هذا التعاون الكامل ولا تستطيع أن تكفي نفسها بنفسها»[5]، وقد جعل "الفارابي" لهذه المدن الناقصة أربعة أنواع[6] من المدن تقابل المدينة الفاضلة وتختلف عنها في مقوّماتها وهي: "المدينة الجاهلة"، و"المدينة الفاسقة"، و"المدينة المبدّلة"، و"المدينة الضالّة".

يضمّ "الفارابي" إلى مدينته الفاضلة، بعد فصله لما يقابلها ويختلف عنها من مدن غير فاضلة، مقوّمات أساسيّة متكاملة فيما بينها، ويرى في اجتماعها تحقيقا لقيم السّعادة، لذا يركّز "الفارابي" في بحثه على ما تمثله المدينة الفاضلة من قيم اجتماعيّة، ودينيّة، وعلميّة، وأخلاقيّة، تكفي إن هي توفّرت في مدينة ما لتحقيق

---

[1] _ نبيل سليمان: الرّواية العربيّة والمجتمع المدني، الإرهاب– الدّكتاتوريّة– حقوق الإنسان، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص9.

[2] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص12.

[3] _ المرجع نفسه، ص52.

[4] _ علي عبد الواحد وافي: المدينة الفاضلة للفارابي، ص26.

[5] _ المرجع نفسه، ص ن.

[6] _ المرجع نفسه، ص76.

مبادئ المدينة الفاضلة، إلا أنّ جوهر المعضلة يكمن في صعوبة اجتماعها في مدينة واحدة، لذا فإنّ استقلاليّة كلّ مدينة بمبدئها القيمي عن غيرها من المدن الأخرى، يمثل سببا وجيها في انهيار الوحدة القيميّة الأساس لبناء مدينة مثاليّة أو فاضلة، وتشذّرها على شكل مدن منفصلة، قد تتجاور أحيانا، ولكن يصعب أن تتوحّد وتجتمع في فضاء مدينة واحد.

يرى أفلاطون أنّ المدينة الفاضلة « إن كانت ليست مستحيلة، فإنّها صعبة التحقّق، إنّها مدينة للحلم والأمل، إنّها حقيقة المدينة المأمولة، حتى وإن لم تكن مدينة متحقّقة»[1]، من هنا تبقى المدينة الفاضلة حلما يوتوبيّا يستعصى تحقيقه، ويتعذّر، ما لم يتحقّق الاتحاد الجمعي بين أفراد المدينة الواحدة، وما لم يتمّ الاتفاق بالدّرجة الأولى على تأسيس الدّعامة الأخلاقيّة، وبالتالي، تحقيق العدالة الاجتماعيّة التي تعدّ مقوّما أساسيّا من مقوّمات المدينة المثاليّة.

أمّا المدينة الفاضلة، كما يراها "أفلاطون"، فتقوم على أربعة ركائز[2] هي: الحكمة، الشجاعة، الاعتدال، العدل، غير أنّ "أفلاطون" ركّز اهتمامه، في جلّ بحوثه، عن المدينة الفاضلة على«المحور الأخلاقي والبعد الميتافيزيقي، وبمداومة البحث عن الفضيلة في عالم الرّوح »[3]، كما يرى- رابطا الأخلاق بالعلم، أو الخير بالمعرفة – بأنّ «كمال المثاليّة وتمامها يأتي بالخير، وبالخير فقط، لأنّه على الخير ينبني كل شيء فضيل آخر، والمعرفة هي الدّرب الذي يفضي بسالكه إلى معاينة الفضيلة في ذاتها لا في مظهرها» [4].

ومن زاوية أخرى، وفي السياق ذاته، يرى "أمبرتو إيكو"- في ربطه للعمل الرّوائي بالجانب الأخلاقي، مؤكّدا ضرورة توفر كل معنى تخييلي على الدّعامة الأخلاقية- بأنّه قد «يحضر المعنى الأخلاقي بقوّة مع المعنى الحرفي لدرجة أنّهما لا

---

[1] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص15.

[2] _ إسحاق عبيد: المدينة الفاضلة عند أفلاطون وآخرون، ص29.

[3] _ المرجع نفسه، ص34.

[4] _ المرجع نفسه، ص ن.

يشكّلان سوى معنى واحدا، ولكن حتى في حالة رواية لا تخفي طابعها الأخلاقي.. فإنّ إمكانيّة التقاط القارئ للقصّة وحدها، مغفلا الدّرس الأخلاقي، تفرض على المؤلّف إدراج بعض النّصائح هنا وهناك »[1]، وقد اهتمّت رواية "اعترافات أسكرام" بتصوير المعنى الأخلاقي في بعض المدن وعمدت إلى تغييبه في بعضها الآخر، ففي المدن التي تحتفي بالقيم الأخلاقية وتقدّسها ينتشر السّلام وويعمّ الأمان، أمّا في المدن الأخرى التي تخلت عن الدّافع الأخلاقي، فيحلّ الظلم والاعتداء وتكثر الحروب وتستحلّ الدّماء، وقد« كان ذلك شاغلا للرّواية العربيّة التي ما فتئت وهي تتطوّر، منذ البداية حتى اليوم، توالي هتك وتفكيك وتصوير كلّ ما يحرم الإنسان من أيّ حقّ من حقوقه الطّبيعيّة... فكرامة الإنسان في فرديّته واجتماعيّته وجسده هي العنوان الأكبر لتاريخ الرّواية العربيّة»[2]، الأمر الذي دفع الرّوائي في "اعترافات أسكرام" إلى تفعيل الجانب اليوتوبي عن طريق الشخصيّات الفاعلة فيه، لتمجيد قيم الأخلاق والإنسانيّة، إحاطة منه لعلم القارئ بأهميّة توفّر هذه القيم في الحياة المدينيّة، وضرورة الجهاد في سبيل تحقيقها، بدءا بالحلم، الذي يخلق الإرادة وينمّي العزيمة، وصولا إلى مرحلة تجسيده، أو مجرّد الدّعوة إلى تمثله.

ينحاز المغزى اليوتوبي، عموما، الذي تتضمّنه الأحداث في رواية "اعترافات أسكرام"، إلى التأكيد على أمرين رئيسيّين، يمثلان بؤرة المتخيل اليوتوبي، ومحور اهتمام الشخصيّة، وحلمها الأوحد الذي تهدف إلى تجسيده منذ بداية الرّواية، ويمكن تحديدهما من خلال ما ورد في الحوار الذي دار بين شخصيّة البروفيسور "كوموري" والسّاردة "ساديكو"، يقول "كوموري":

« – شيئان لا غنى عنهما الماء والأمن.

–إذا كان الماء ينام تحت الأرض، فأين ينام الأمن؟.

---

[1] _ أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السرديّة، ص139.

[2] _ نبيل سليمان: الرّواية العربيّة والمجتمع المدني، ص28.

-في عقول النّاس.. »[1].

انطلاقا ممّا ورد في هذا المقطع الرّوائي، يمكن القول إنّه من شأن رواية "اعترافات أسكرام" كغيرها من روايات «اليوم أن تعالج قضايا اليوم، حتّى وإن حدث ذلك تحت قناع التاريخ، فإنّ المعالجة واللّغة التي يتمّ بها أمر الرّواية في هذه الحالة هما معالجة اليوم ولغة اليوم التي هي -وإن لم تكن فريدة تامّة الجدّة- لغة جديدة»[2]، تحدّدها هويّة الخطاب القائمة في قصديّته الدّاخليّة التي يقوم عليها، وعليه يكون القارئ ملزما بالوقوف على هذه القصديّة الدّاخليّة حتّى يستطيع أن يحدّد هويّة اللغة المستعملة، التي تمكّنه بدورها من ولوج بواطن النصّ وتحقيق القراءة المناسبة له [3].

إنّ الاحتفاء بعنصر الماء -بوصفه عنصرا حيويّا لا غنى عنه للحياة- في فضاء الصّحراء، وتحديدا في "تمنراست"، حيث يعتبر فيها «الماء كنز الحياة »[4]، يأتي تأكيدا على اهتمام الرّواية بقضايا الإحياء والبعث، وهذا عن طريق خلق مدن صحراويّة تطفح بمظاهر الخصب والنّماء، وقد جاء اهتمام الرّواية بعنصر الماء أيضا دعوة منها إلى ضرورة البحث، والعمل المستمرّ والتنقيب الحثيث الذي يؤدّي إلى بناء مستقبل مشرق، تزدهر فيه الحياة وتتطوّر، ويعمّ النماء في مدن أنهكها الجذب وسلبها حيويتها العطش والجفاف في الماضي، بدلا من الإصرار على الثبات، بمعناه السّلبي، الذي يمنع التغيير ويسبّب التخاذل والخمول ويوقف الخطى ويعرقل تقدّمها إلى الأمام، كما أنّ استحضار قضيّة السّلام أو الأمن -كمتخيّل يوتوبي "ينام في عقول الناس"- في السياق السّردي للرّواية، يأتي بدافع التنبيه إلى افتقار بعض المدن -التي تعرضها الرّواية- إليها من جهة، وكذا استفحال القطيعة

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص576.

[2] _ لوران فليدر: الرّواية الفرنسيّة المعاصرة، ترجمة: فيصل الأحمر، ط1، منشورات مخبر الترجمة في اللّسانيّات والأدب، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 9.

[3] _ شارفي عبد القادر: لغة الخطاب الصّوفي، الإشارة والرّمز لدى "محي الدّين بن عربي"، ص ص83- 84.

[4] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص579.

والحروب بين مدينة وأخرى، باسم القوّة وحبّ الهيمنة من جهة أخرى، وسعي الشخصيّات إلى كشفها وإظهارها للقارئ فاسحة له المجال للاطلاع عليها وبالتالي إبداء رأيه فيها، ومشاركته للشخصيات في إبداء مواقفها أيضا، بتثمينه إياها أو رفضه لها.

1- الحلم بمدينة الأمن والسّلام:

يمكن أن نفسّر اهتمام رواية "اعترافات أسكرام" بالقضيّة السلميّة وتصوير مدى غيابها – بل اندثارها في مختلف مدن العالم– وبالأخصّ في المدن اليابانيّة، من خلال ما تعرّضت له من أحداث، حيث تطرّقت عبرها إلى الأزمة الأمنيّة التي لحقت بهذه المدن، كما عمدت إلى تصوير ما لحق بها من عدوان واغتصاب، من طرف بلدان تدّعي باسم القوّة حقّ الامتلاك والانتهاك أيضا، وقد تمثلت عديد من الشخصيّات في رواية "اعترافات أسكرام" من مختلف أصقاع العالم هذه القضيّة، بل صارت هاجسا يؤرّقها، وخطرا ترى أنه من الأجدر بها محاربته، أو على الأقلّ اجتنابه، وحلما تطمح إلى تحقيقه، عن طريق التزامها بالرّسالة التي تنوط إبلاغها من خلال أفعالها ومواقفها، التي غالبا ما تبطن وجهة نظرها تجاه قضيّة السّلام أو الأمن الحسّاسة.

لكن، بغضّ النظر عن مواقف الشخصيّات التي تبطن الرغبة في التحوّل من فضاء مرفوض إلى فضاء مرغوب (مأمول)، فإنّ يوتوبيا الحلم بالمستقبل تختلف من شخصيّة إلى أخرى، وهذا الاختلاف في المسار الحلمي قد يرجع أساسا إلى اختلاف طبائعها ومرجعياتها الذاتيّة، فمنها من يؤمن بأنّ الحلم مصدره "الهناك" (الأمل)، ومقصده "الهنا" (النّضال)، ومنها من يكون مصدر الحلم في تفكيره متمثلا في "الهنا" (الإحباط)، أمّا مقصده فمرتبط بـــ "الهناك" (الهروب)[1]، إلا أنّ الحلم بيوتوبيا المستقبل لدى الشخصيّات مهما كان مصدره أو مقصده، فإنّه حلم يطال، في جوهره، مقوّمات الهويّة والانتماء بالدّرجة الأولى، ويظلّ «المجال الأكثر مناسبة لعمليّة

---

[1] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص42.

تخييل الواقع هذه يبقى بلا شكّ رحلات البحث عن الهويّة... ويتحوّل دور الخيال إلى إضاءة الشكّ والعماء الذين يعتريان الهويّة »[1].

انطلاقا من هذا التصوّر، كيف تمثّلت رواية "اعترافات أسكرام" قضيّة السّلم والأمن؟، وكيف عبّرت عن يوتوبيا المدينة السلميّة التي تعتبر حلما مضيئا يشعّ وسط قتامة الحرب، من خلال ما يحمله السّياق السردي العامّ للرّواية من دلالات ورموز؟

يرتكز هذا التساؤل على ما تقوله الرّواية، وما ترويه من أحداث، تعنى بها شتى مدن العالم؛ أمريكا، أفغانستان، الجزائر، إسبانيا، اليابان، كوبا...، إلا أنّ الرّواية قالت الكثير عن دور أمريكا "قائدة العالم" في زعزعة أطر السّلم العالمي، سواء ما قامت به من أعمال إجراميّة في العراق، أو أفغانستان، أو كوبا، أو اليابان، وبشكل أكثر بشاعة في اليابان، حين أقدمت على تدمير مدينتيّ "هيروشيما" و"ناغازاكي" بسلاح فتّاك، يقول السّارد: «فعلها الأمريكان مرّة أخرى. أرادوا تدمير اليابان. في اليوم الرّابع بدأت تتكشف لدينا ملامح العنف الجديد، فقرأنا في الصّحف أنّ القنبلتين ذريّتان، فالأولى أساسها اليورانيوم والثانية البلوتونيوم، والضحيّة يابانيّة» [2]، لذا تجعل الرّواية من "أمريكا" بؤرة لتفشّي الصّراع والعدوان، تتمحور فيها أحداث مختلفة، لعنف مختلف، يختلف باختلاف المدن والبلدان المغتصَبة، كما تصرّ الرّواية على ربط الإجرام والعنف والظلم بـــ "أمريكا" وتفردها عن غيرها من البلدان الأخرى بجلّ الأحداث التي تصوّر هول المأساة الحربيّة، وفضاعة مواقف الاستبداد، والتعدّي والاغتصاب، كما وقع بالتحديد في مدن اليابان.

كرّست الرّواية الخطاب اليوتوبي لمدينة السّلم والأمن، كمدينة بديلة، تتأسّس في المستقبل على أنقاض المدينة الإجراميّة المستبدّة، التي تبنّت مبادئ التوحّش وتخلّت عن قيم التمدّن، ويمكن اعتبار «التمدّن في مقابل التوحّش، والتمدّن هنا ليس سمة حضريّة، بل صفة حضاريّة، لذا اعتبر التوحّش ليس فقط علامة على الظلم

---

[1] _ لوران فليدر: الرّواية الفرنسيّة المعاصرة، ص46.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص571.

والاستبداد وتثبيت حقيقة القوّة، بل علامة كذلك على الظلاميّة والجهل وعدم إعمال الفكر والانغلاق في قوقعة الصّراع من أجل البقاء، بهذا المعنى اعتبر ديكارت، أنّ ما يميّزنا عن التوحّش هي القدرة على التأمّل والرّغبة في التفكير »[1]، حيث يتعلّق الأمر بمحاولة إعمال الفكر وتحفيز التأمل والحلم بخلق مستقبل أفضل لمدن مشرقة، انطلاقا من ماض أو حاضر بائس.

لذا، فقد غدا الخطاب الرّوائي يحيل إلى المدلول اليوتوبي الذي تتضمّنه الأحداث ومواقف الشخصيّات أيضا، حيث كان للرّواية اشتغال ما على إتاحة حريّة الاعتقاد والتأمّل لدى الشخصيّات، سواء أبدت هذه الأخيرة تفاؤلا بالمستقبل:« اليابان أو النيهون...لن يموت ما دام فيه رجال يريدون الموت من أجله » [2] أو تشاؤما يتجلى من ورائه مستقبل قاتم «كنّا نعرف أنّ الحرب ستأكل منّا الكثير، لكننا كنّا نشعر أنّ الإمبراطور عاجز عن منعها، ولن تكون نهايتها إلاّ بكثير من الخسائر والآلام»[3]، لذا فإنّ الخطاب اليوتوبي هنا مرتبط، بل شديد الارتباط، برؤى الشخصيّات الفاعلة، التي تختلف فيما بينها في نمط الرّؤية المستقبليّة التي تحدّد مصير المدينة، إلاّ أنّ أغلب الرؤى لدى الشخصيّات القائمة بفعل السّرد تتمركز حول تحقيق مطامح الحريّة والانتصار بالسّلم، والتأمّل في مستقبل آمن، وأكثر إشراقا.

وقد ارتكز السّرد في رواية "اعترافات أسكرام" على مواقف هذه الشخصيّات ذاتها تجاه قضيّة السّلام، وآمالها في إقامة العدل والأمن، وانتهاء الحروب، واندثار العنصريّة والظلم، كما ركّز الحدث، كذلك، في الرّواية على تصوير ما تعرّضت له هذه الشخصيّات من أزمات وانتهاكات جرّاء تلك المبادئ القيميّة المفقودة.

طالما حلم السّارد بالعيش في فضاء مدينة فاضلة، تخلق له فسحة من السّعادة، بعد أن تتحقق فيها مبادئ العدل، والمحبّة، والسّلم، والأمان، وتتجدّد الآمال البالية

---

[1] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص11.

[2] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص539.

[3] _ المصدر نفسه، ص ن.

التي أنهكتها القيم المدينيّة الوضعيّة، التي تدوس على إنسانيّة الإنسان، حين تمجّد المصالح، وتكرّس الوصول إليها بشتى الطرق، حتى وإن كان ذلك على حساب تفشّي الظلم، والاضطهاد، والتعدّي على خصوصيّة الآخر، يقول "كوموري" وهو يسرد قصّة الرّجل الأسطورة "ساداكو" وخطابه –قبيل وفاته– لشعبه زارعا، فيهم نوازعه اليوتوبية، وآماله وأحلامه في إقامة مدينة الحبّ، والسّلام، والأمن، التي رافقته طوال حياته، وقد أورد هذا الخطاب على إثر الهجوم الأمريكي المدمّر لمدينة "هيروشيما" باليابان: «قال ساداكو لشعبه: –لا أطلب منكم مزيدا من البكاء.. إنّما ابنوا لي الآلاف من الرّافعات الورقيّة، واكتبوا فيها أجمل الأحلام.. وأقيموا لي ضريحا في قلب هيروشيما وخطّوا عليه: (هنا دمعتنا، وهنا صلاتنا، سلام من أجل العالم). كنّا جميعا ساداكو الذي بصق على القتلة في أبراجهم العاجية.. وترك وراءه البسمة التي لا تغتالها أسلحة الدّمار الشامل. من يومها آمنت أنّ الحياة لن تموت بموت هيروشيما، لكنها تحيا بأمل ساداكو »[1].

تتجلى صورة المدينة الأمريكيّة بمظاهر الاعتداء والاغتصاب، وانعدام الحسّ الإنساني والرّوحي، حين قامت بتفجير مدينة "هيروشيما"، لذا تبدي الشخصيّة آمالا في بناء مدينتها من جديد لا بالبكاء واليأس والاستسلام، إنما بالبسمة، والمحبّة، والسّلام، والأمل في التخلّص من النظرة السلبيّة التي خلّفها تدمير مدينة "هيروشيما" وتسبّبت فيها القوى الأمريكيّة الطاغية، وهذا عن طريق تعويضها بمدينة يوتوبيّة، ترقى من خلالها إلى مستوى أرفع، تمجّد من خلاله الحلم بمدينة الحبّ والسّلام، وتتخلّى به عن القناعات السلبيّة، كما تسعى إلى تمثّل القيم الرّوحيّة التي تقرّب الذات من السعادة، وتمكّنها من فرض وجودها، وتحقيق أحلامها المنشودة.

تتأسّس فكرة بحث الشخصيّة عن القيم الفاضلة في المدينة، جرّاء ما آل إليه وضع مدينتها من انحراف عن المسار المرغوب، وهذا بعد أن تحوّل أساس البناء الاجتماعي السّليم إلى النقيض تماما، الأمر الذي دفع الشخصيّة إلى التفكير في إقامة مدينة رمزيّة –لا تتعدّى حدود مخيّلتها ووعيها الباطني– تعيد عبرها صياغة الأطر

---

[1] _ المصدر السّابق، ص575.

الإنسانيّة، وإرساء الرّكائز القيميّة السّليمة، متّخذة إياها ملاذا يجسّد الحلم بمدينة مستقبليّة واعدة، تتجاوز فضاء الخيال والحلم، وتشيّد عن طريق الثورة والتغيير والتحدّي، إلا أنّ الشخصيّة هنا تعرض أفكارها اليوتوبيّة في خلق مدينة سليمة، تجسّد آمالها ومطامحها الحلميّة، دون أن تلجأ إلى التصريح المباشر بها، ممّا يفسح المجال لتدخلات القارئ عن طريق تمكينه من المشاركة بأفكاره وإبداء رأيه –في نطاق المتخيل اليوتوبي للشخصيّة– حول المعايير الكيفيّة التي يمكن أن تقوم عليها مدينة المستقبل، ممّا يفضي إلى انفتاح فضاء المخيّل اليوتوبي على قراءات / تأويلات متعدّدة لا حصر لها.

تطمح يوتوبيا الشخصيّة إلى الانتقال من النقيض إلى النقيض، أي الانتقال من مدينة المظاهر السلبيّة، والأشكال المزيّفة، إلى مدينة المبادئ الخالصة، والقيم المثلى، بواسطة الحلم الذي يمثله الخيال وتعمّقه الإرادة، والانتقال هنا يشمل الحياة الاجتماعيّة، والمعتقدات القيميّة، والمبادئ، والمرتكزات الأخلاقيّة، والفكريّة، والعقليّة، والعقائديّة، وهو بالأساس انتقال مزدوج، إلى عالم "الآباء الأوّلين" الذي يمثل الأصل المفقود، وعالم المدينة المثاليّة المنشود، الذي يعبّر عن مطامح الذات في تحقيق السّعادة والرّضا.

2– الحلم بمدينة الخصب والنّماء:

وضع "كوموري" مدينة الجفاف والجذب والموت، الماثلة أمامه في مقابل مدينة الماء والخصب والنّماء، اليوتوبيّة، التي يحلم بتجسيدها في صحراء الجزائر، ويتعهّد بإحداث نقلة نوعيّة تزيح الأولى لتفسح المجال للمدينة الثانية، عن طريق تفعيل الأفكار اليوتوبيّة، ومزجها بمنطق الإرادة والعزيمة، يقول "كوموري": «ازددت إصرارا في أن أشقّ قلب الصّحراء لينبجس الماء فوق رأسي، ويفرح سكّان تيت، وتموت اللعنة في عيونهم المتعبة. قلت للشيخ مرّة أخرى: –عن أيّ لعنة تتحدّث؟. قال الشيخ وهو يشيح بوجهه جهة الجنوب: –لعنة العمى...قلت له بانفعال:

-من قال هذا؟ -أجاب الرّجل بثقة عالية: -الوليّ الصّالح الحاج عبد الرحمان »[1].

في سعي دؤوب من "كوموري" -من خلال ما ورد في هذا المقطع الرّوائي- لتحويل مدينة الحلم إلى مدينة ملموسة، ترسم معالم مدينة المستقبل التي طالما حلم بإقامتها، تأكيدا منه على مقولة، إنّ العلم، والأفكار النبيلة، والإرادة الخالصة، وحدها أمور كفيلة بتشييد مدينة تنبض بالحياة والخصب والنماء، والازدهار، أمّا الأفكار البالية التي ترتكز على دعائم غير ثابتة، أو بالأحرى خاطئة، وتقيم العجز والتهاون باسم الأوهام الدّينيّة (لعنة الولي الصالح)، تزيد من فرص ترسيخ معالم المدينة السلبيّة.

فمن الفقارة الملعونة بـــ منطقة "تيت" بـــ "تمنراست"، تنطلق رحلة "كوموري"، الباحث الياباني، من أجل إخضاع المنطقة إلى ولادة جديدة، تنبثق منها معالم مدينة جديدة، وهذا بعد أن قام بتجاوز الأفكار البالية التي لا أساس لها من المنطق، وركّز على دعائم المدينة الفاضلة، التي تتمثل أساسا في العلم، وإعمال العقل والمنطق لتحقيق الفهم السّليم، وبالتالي التمكّن من إحداث التغيير السّليم، كما يتجلى في هذا المثال من الرّواية على لسان "كوموري":

« فهمت أنّ حكاية اللعنة، خرافة دسّها الكسالى من الناس الذين يصدّقون رجال الدّين ولا يسألونهم أبدا. وطلبت من أبناء تيت العمل على إعادة بناء الفقارة، بما يجعلها قادرة على أن تحوّل تيت إلى واحة من النخيل، وتعود الحياة إلى الأرض التي أرهقها العطش والخرافة.كنت أتردّد على تيت إلى أن صارت الفقارة جاهزة لسقي أراضي المنطقة كلها، فأقاموا عرسا كبيرا، وكانت المفاجأة أنّ صاحب اللعنة جاء في اليوم الأخير وسلّم عليّ وهو يقول لي: -سامحني كنت أعمى.. » [2].

فالشخصيّة هنا تسعى للانتقال من عالم يمجّد الخرافات، إلى عالم يأخذ بالمنطق ويخلق من فسحة الأمل إرادة الوصول إلى الهدف المنشود، وهذا حين ترسم

---

[1] _ المصدر السّابق، ص578.

[2] _ المصدر نفسه، ص581.

الشخصيّة فيه خطّة للانتقال من المدينة الميّتة، التي قضى عليها الجفاف، والمعتقدات التي لا أساس لها من المنطق، إلى مدينة حيّة، مبنيّة على قوام العلم، والعمل، كما تعمل على إنجاح الانتقال الواعي من الحاضر البائس إلى مستقبل أكثر إشراقا وتفاؤلا،كونها تؤمن بأنّ« تحت هذه الصّحراء تجري أنهار من الماء النقيّ، المقدّس، الحاملة للحياة تحت سماء الموت»[1]، وهكذا، يبدو للشخصيّة أنّ الحلم بالمدينة اليوتوبيّة البديلة، يغدو أساسيّا لإحداث أوّل خطوة للتغيير والتجسيد الفعلي، والتحرّر من قيود العالم المناوئ، ولكن إذا اقترن هذا الحلم، بالعمل، الذي يجسّد عن طريق الإرادة في التغيير، ودحض مقولة المستحيل، بمقولة الممكن.

يندّد "كوموري"، من خلال متخيّله اليوتوبي، بالخرافات التي تمكّنت من تجميد قوى مدينة بأجمعها، حيث اجتهد سكّانها في تمجيد تلك الخرافات، بدلا من دحضها والقضاء عليها، فحلّ التخاذل محلّ العمل، وقضت الأفكار السلبيّة على نوازع العقل، وأشلّت طاقات الفكر، ممّا أدّى إلى استسلام مدينة "تيت" للموت البطيء، عطشا وجذبا، بعدما اندثرت طاقات الشباب فيها، وانهارت أمام قيود اللعنة التي تفتك بكلّ من يحاول التنقيب عن الماء في فقارات المدينة، وتهدّد كل من يحاول بعثها من جديد، وفي هذا المثال من الرواية ما يوضّح ذلك:

« قال حاجي ومن معه: –يا ناس..هذا الرّجل عالم كبير ولا يطلب منّا شيئا. يريد لنا الخير، وقرّر أن يحفر فقارة تيت من جديد، ويريد منكم مساعدته. ردّ عليه شابّ في الثلاثين، حافي القدمين، وهو يتكئ على جذع النخلة: –هذي فقارة ملعونة.. خلوكم منها. وأضاف آخر:–تريدون إحياء الموتى –وكلام سيّدنا الحاج عبد الرّحمان نتركه للنّساء»[2] من هنا جاءت دعوة "كوموري" أهل "تيت" إلى تجاوز كلّ تلك المعتقدات الخاطئة، وفسح المجال للعلم، والعمل، والسّعي الدؤوب من أجل بعث المدينة من جديد، والقضاء على وطأة التشاؤم، التي تؤدّي إلى« الكفّ عن الحلم... بينما أفق كلّ مدينة هي أن تكون حلما دائما بالأفضل، والاستمرار في

---

[1] _ المصدر السّابق ، ص532.

[2] _ المصدر نفسه ، ص580.

التحرّر أكثر»[1] من المعتقدات الخاطئة، وذلك عن طريق التمسّك بالحلم والأمل، في خلق مدينة أفضل، لأنّ الحلم والتنبؤ بمدينة المستقبل، يعدّ أوّل خطوة للمضيّ نحو التجسيد الفعلي للمدينة المرغوبة.

وممّا تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق، أنّ العلاقة بين شخصيّة الفاعل ومضاده، أي المعوّق، تعدّ علاقة صراعيّة تعتمد على المواجهة والغلبة والحيلة، فالسّرد/ الفاعل يكون مدفوعا بحوافز نفسانيّة كامنة وراء تحرّكه لإشباع رغبته أو تحقيق هدفه المنوط به، ومضاده (المعوق) يحول بينه وبين تحقيق مآربه، فيستصرخ كلّ منهما قواه، إلى أن تتمّ الغلبة لأحدهما، وعلى هذا فإنّ العلاقة بين الذّات والموضوع جداليّة صراعيّة[2].

شخّص "كوموري" وضع المدينة تشخيصا دقيقا، ورأى في آفاقها أهدافا يوتوبيّة بوسعها أن تتحقق، لذا فقد كانت رؤيته نحو المدينة، محمّلة بأفكار يوتوبيّة قابلة للتجسيد، خصوصا أنّه لم ير في مدينة "تيت" تلك المدينة الآيلة إلى الاندثار والفناء بفعل العطش والجفاف، إنما كان يراها مدينة قائمة على فراش من ماء، كما يظهر ذلك في حوار جرى بينه وبين واحد من سكّانها يدعى "حمادي حاجي"، يقول مخاطبا "كوموري":

«–بعض الناس يقول إنّنا اخترنا أرضا هي نهاية العالم، ويوم واحد فيها يساوي مائة عام في بلاد الخصب والنّماء. لكننا سعداء رغم العطش، ومرتاحون رغم الفقر. قدرنا أن نعيش هنا..– ليست نهاية العالم، بل بدء الكون..هذه الأرض تنام على فراش من الماء،وليس الرّمل كما نظنّ...وهي ليست كما يوهمونكم لا تنبت إلاّ الموت. فيها كثير من الماء» [3].

إنّ نظرة شخصيّة "كوموري" للمدينة تحمل تتويجا لصوغ مدينة الخصب

---

[1] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص11.

[2] _ محمّد مفتاح: ديناميّة النصّ، ص170.

[3] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص567.

والنّماء، إذ إنّ في ابتعاده عن معطيات الحاضر، وتطلعه إلى ما يمكن تحقيقه في المستقبل، يتجسّد وعيه بأنّ العلم قادر على تحقيق المستحيل، والفعل/ العمل عنده يمثل أهمّ المرتكزات التي يقوم عليها العلم، في خوض معركة التغيير، ومحاولة التأكيد على الفرضيّات اليوتوبيّة التي يرسمها الفكر، وتقرّها التجربة، بغرض إقامة مدينة مستقبليّة، مبنيّة على أسس فاضلة، تتخذ من العلم والعمل والوعي دعائم رئيسيّة، لا يستطيع العالم السّلبي صدّها.

وهكذا فإنّ الشخصيّة تنظر إلى القضيّة من زاوية أنّ تغيير الماضي وإصلاح الرّاهن، لا يتأتى إلاّ برسم أفق للمستقبل، وتحديد هدف المغايرة من أجل الإصلاح، لأنّ الشخصيّة تدرك بأنّه لا يمكن بناء تصوّر مستقبلي أو خلق أفق مدينة يوتوبيّة سليم، بعيدا عن الإدراك السّليم والتحليل الصّائب لمعضلات المدينة في راهنها، لأنّ الحلم بمدينة المستقبل يستند أساسا على دعامات العلم، والأخلاق، وإقامة حوار حضاري مع الآخر، كلّ ذلك يبلور معيار التفكير اليوتوبي، ويعمل على تجسيده الفعلي، كنموذج مديني سليم، بعيدا عن المعتقدات والأفكار البالية التي تقوّض أيّ أمل في التغيير والإصلاح، وتعمل على إطباق« القتامة على المستقبل بعد إطباقه على الحاضر والماضي » [1].

ترتكز الموضوعة الأساسيّة التي تنطلق منها النوازع اليوتوبيّة على النصّ الحواري و« تنمّى بوساطته، سواء أكان حوارا صريحا أم ضمنيّا، ممّا يؤدّي بالضّرورة إلى علاقة ما بين الجمل أو القضايا فتتوالد أفعال كلاميّة متضامّة ومتضامنة، أو متضادّة ومتنافرة، ولكنّها تؤدّي مهما كان نوعها إلى الغرض المتوخّى»[2]، كما يبدو جليّا في هذا المثال من الرّواية الذي يمثل حوارا بين شخصيّتي "كوموري" و"حاجّي"، يقول "حاجي":

-«إذا كنت تقصد الفقارات فإنها بدت تموت.. -يتوقف بعضها لأنّ الآبار ابتلعته. وأنا أعرف أنّ كثيرا منها يعود إلى عشرة قرون..ولا حلّ سوى أن يتعايش

---

[1] _ نبيل سليمان: الرّواية العربيّة والمجتمع المدني، الإرهاب- الدّكتاتوريّة- حقوق الإنسان، ص62.

[2] _ محمّد مفتاح: ديناميّة النصّ، ص96.

البئر والفقارة. –أنا أقول لك إنّ الفقارة تجفّ وتيبس فتموت. –وأنا أقول لك تموت واحدة وتولد اثنتان..ثمّ جئت من أجل الماء..ساعدني أنت ومن تراهم قادرين على ذلك»[1].

وبهذا، تسعى الشخصيّة إلى طرد جميع الأفكار، والمعيقات، والمعتقدات الخاطئة، وتعمل في المقابل على إرساء التصوّر العلمي والمنطقي لحلّ الظواهر التي تبدو مستعصية عن طريق التفاؤل والثقة بإمكانيّة التغيير، وإحداث التحوّل، وذلك بانتهاج سبل المعرفة لإعمال العقل، وتحفيز الرّغبة في البحث والتنقيب، التي تجعل من «العلم الهدف الأوّل للنشاط القومي... وتكبر حظوظ نجاحها إذا هدفت في نفس الوقت إلى خلق جوّ ثقافي مديني، جوّ يتواصل فيه النّاس بسهولة، ويتّجهون في اهتماماتهم نحو الإنتاج وتطويع الطّبيعة »[2].

لذا، فعلى الرّغم من اختلاف الثقافات بين الشخصيّات التي تشغل محور الحدث –المتمثل في التنقيب عن الماء في الصّحراء بغية إحيائها– وكذا بروز ثنائيّة الأنا والآخر– الطرف الياباني ونظيره الجزائري– التي تفضي إلى تصوير مكامن الاختلاف في التفكير والاعتقاد، فإنّ الوعي الذي يتشكّل من خلال تنظيم القدرات الماديّة، والعقليّة، والأخلاقيّة، ومتابعة الظواهر الاجتماعيّة ومحاولة استيعابها في إطار عمليّة التفاعل والتلاقح بين معارف الثقافات الأخرى، يخلق تأثيرا إيجابيّا في استيعاب جوهر التبادل المعرفي، ويساعد على تنمية مؤشّر التغيير لمواجهة مشاكل الحاضر، ورسم معالم المستقبل بقدر من الوعي بضرورة إقامة اتصال بين المخزون العرفي للمجتمع، والمعيار العلمي الذي يقوّمه ويصحّح مساره بدفعه إلى الأمام، بعد ترسيخ ثوابته السّليمة، وإعادة بناء مسار استمراري تجاه مستقبل، بدايته تكون موصولة بنهايات الحاضر التي تعدّ أهدافا يوتوبيّة تسعى الشخصيّات إلى تحقيقها.

---

[1] _ عز الدّين ميهوبي: اعترافات أسكرام، ص577.

[2] _ عزيز لرزق: العولمة ونفي المدينة، ص48.

الخاتمة

ارتبط موضوع "المدينة" بمقولة "الفضاء"، التي أضحت في الدّراسات السرديّة الحديثة مقولة أساسيّة لا بدّ من التطرّق إليها عند مقاربة النصّ الرّوائي، وهذا راجع إلى المكانة التي احتلها الفضاء كعنصر فنّي أساسي يسهم في تشكيل البنية السرديّة للرّواية، كما أنّه يسهم –بقدر ما– في تشكيل المعنى وإثرائه إلى جانب العناصر الفنيّة الأخرى، ومن خلال تتبّع أنساق اشتغال المدينة كفضاء في رواية "اعترافات أسكرام" توصّلت الدّراسة إلى عدّة نتائج منها:

– إنّ انفتاح السّياق السّردي في رواية "اعترافات أسكرام" على قراءات متعدّدة، ينمّ عن تجربة روائيّة تحتفي بتعدّديّة المعنى، وانسيابيّة الأفكار، ومرونة الموضوعات السرديّة التي تعالجها، وهذا تبعا لاستيعاضها عن الجاهزيّة في الطّرح بتفعيل النّسق الدّلالي، وتكثيف المدلول الرّمزي على طول السّياق السّردي، الأمر الذي أسهم في خلق نوع من الاستمراريّة من حيث إحداث تحوّل مستمرّ في آليّات القراءة والتأويل، وبالتالي خلق مزيد من التساؤلات وانبثاق عديد من التخمينات أو التنبؤات التي ينتج عنها توافق أو تخييب على مستوى أفق التوقّع، وفقا لاختلاف أطر الفهم والتفسير من متلقّي إلى آخر.

– يتشكّل الفضاء المديني في الرّواية من خلال علاقته بعناصر البناء الفنّي، التي تتمثل في الشخصيّات والأحداث والزمان والمكان بجزئيّاته ومؤثثات ديكوره، بالإضافة إلى العناصر الأسلوبيّة والإيقاعيّة التي تتفاعل في عالم الرّواية الدّاخلي، وهذا من خلال التفاعل والتّلاحم والتّأثير المتبادل بين هذه العناصر الفنيّة، وما يضطلع به الفضاء المديني من وظائف سرديّة، كما يتمظهر الفضاء المديني من خلال علاقته بعناصر البناء النصّي، كالعنوان الرّئيسي والعناوين الفرعيّة، ولوحة الغلاف، وأنماط الكتابة، التي تشي بمجملها، من خلال طبيعة انتظامها، وأنساق ترتيبها، بمحامل الفضاء المديني الدّلاليّة، وأدواره السرديّة، كمؤطّر بنائي رئيسي تتمظهر وظائفه البنائيّة من خلال علاقته بالعناصر والمكوّنات الفنيّة والنصيّة على السّواء.

– من خلال الوقوف عند أنماط تمظهر الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام"، تبيّن كيف يمكن للفضاء المديني أن يتّسع ليشمل نماذج متعدّدة من الأفضية المكانية، وذلك عن طريق تتبع ما تعرضه الرّواية من أنماط تبنينها، ومظاهر ديناميتها، حيث أفضى ذلك إلى التعرّف على ما يحصل من تفاعل بين الأفضية ذات المرجعيّة الواقعيّة، كالشارع والبيت...، والأفضية الدلالية كالفضاء اليتيم والفضاء المتشظي...، بالإضافة إلى الفضاء النصّي الخارجي وما يحمله من دلالات كامنة وراء العناصر والتقنيّات الطّباعيّة، وهذا بغية إبراز مستويات التفاعل الضمني بين ما هو جغرافي وما هو دلالي والوقوف على درجات التفاوت ومستويات التأثير القائمة بينهما، والكشف من ناحية أخرى عمّا يتضمّنه الفضاء النصّي من تقنيات كتابية، بغرض استجلاء العلاقة التي تربط ما هو خارجي بما هو داخلي في عالم الرّواية، وهذا لإثبات مقولة التفاعل الضمني بين ما تؤدّيه الأبنية السرديّة الداخلية وما تنمّ عنه الأبنية النصيّة من وظائف تسهل عملية الولوج إلى عالم الرواية الداخلي، وتمكّن من استنباط علائق الانسجام والتلاحم القائمة بين الفضاء المديني والمكوّنات السردية الأخرى، ومدى تمكّن الوظيفة الدلالية من تسليط الضوء على خصوصيّة التشكيل الفضائي، وتحقيق فاعلية التفسير، والإجابة عمّا يثيره الفضاء المديني من تساؤلات، عن طريق تفعيل الإجراء التقاطبي الذي يرمي إلى احتواء مختلف التصوّرات التي تمّ رصدها من خلال الوقوف على مظاهر بنينة الفضاء المديني، لمحاولة استيعاب طبيعته الشموليّة التي تنأى عن الحصر والتحديد.

– أكّدت التقنيّات الفنيّة التي وظفتها الرّوائي في بناء نصّه السّردي على غنى الرّواية بالفاعليّات النصيّة والأسلوبيّة والدّلاليّة والجماليّة، التي تكشف في مجملها عن وظائف العناصر السرديّة وعن علاقة التلاحم والتعالق بين هذه العناصر وما يرافقها من التقنيّات التي يشتغل عبرها السّرد.

– تنزع تقنيّات الرؤية السرديّة والتبئير نحو الموضوعيّة وتلتزم بمبدأ الحياديّة في تقديم وجهت نظر السّارد أو الشخصيّات المشاركة في الحدث أو في فعل السّرد، حيث يتاح لهذه الشخصيّات الفاعلة إبداء وجهات نظرها تجاه الحدث، فتتلاشى إمكانيّة

تحكم السّارد في الأحداث وهيمنته على أصوات الشخصيات وتوجيهه للمواقف والرؤى السرديّة التي كانت شائعة في النّصوص السرديّة التقليديّة، ممّا يفعّل مبدأ الحواريّة أو ما يعرف بتعدّد الأصوات، ويساهم أيضا في تفعيل دور المتلقي، وهذا بإقحام وجهة نظره تجاه الأحداث، وفسح المجال أمامه لتبني رؤية معيّنة وتثمينها، أو دحضها، ممّا يجعل منه طرفا فاعلا في نطاق العمليّة السرديّة.

– تكشف الرّواية عن استئثار الرّوائي توظيف التبئيرات الخارجيّة التي تتجلى فيها الرؤية الحيادية وموضوعيّة السّرد والسّارد على السّواء، وهذا إلى جانب توظيفه أيضا لنمط التبئيرات الداخليّة التي تظهر قدرا من ذاتية السّارد وتبدي تحكّمه النسبي في موضوع التبئير، وقد يبدو جليّا أنّ نسبة توظيف هذا النّوع من التبئيرات الداخليّة قليلة لا تضاهي نسبة توظيف التبئيرات الخارجيّة، ممّا يدل على نزوع الأحداث السردية في رواية "اعترافات أسكرام" نحو تبنّي النسق الحيادي وتفعيل الانفتاح السياقي على تعدّد في الأصوات والدّلالات والقراءات أيضا، كما يمكن ملاحظة غياب النّمط الثالث من التبئير الذي يعرف بـــ "التبئير الصّفر" الذي يكون فيه السّارد عليما بجوانب الحدث وأفعال الشخصيات وتصوّراتها– وهو إذ ذاك يعلم أكثر مما يمكن أن تعلمه الشخصيّة ذاتها عن نفسها– وقد كان هذا النمط من التبئيرات سائدا في الرّواية التقليدية التي تستأثر تحكّم الصّوت الواحد في الرؤية والسّرد، ونادرا أو منعدما عند أصحاب الرّواية الجديدة، ومنها رواية "اعترافات أسكرام".

ومن جهة أخرى، فقد أفاد الرّوائي من تقنيّات الفنون الأخرى في عرضه للأفضية المدينيّة، حيث أفضت الدّراسة إلى وجود عناصر فنيّة مشتركة بين فنّ الرّواية والفنون التشكيليّة، بخصوصيّتها الثابتة، وكذا الفنّ الرّوائي والتصوير السينمائي بميزته المشهديّة المتحرّكة، وهذا بتوظيف تقنيّة "الوصف اللوحة" التي تعتمد على وصف الفضاء المديني كمنظر ثابت شاخص المعالم أمام المتأمّل تماما كوصف لوحة تشكيليّة، وفي أحيان أخرى يعمد الرّوائي إلى توظيف التقنيّة السينمائيّة المتحرّكة، بحيث يبدو في الظاهر الفضاء الموصوف متحرّكا، إلا أنّ تحرّكات الشخصيّة المشاهدة هي ما يمنحه هذه الصّفة المتحرّكة، وهكذا، فإنّ استثمار الرواية

لتقنيات الفنون الأخرى أتاح فرصة انفتاح الفن الروائي على الأجناس الأخرى كما عمّق الطابع الجمالي للسّرد عموما، ولموضوعة الوصف على نحو خاصّ.

-اختلف الإيقاع السّردي العام للرّواية من حدث لآخر وفقا لتغيّر الحدث ذاته، وتبعا لتحوّلات فضاء المدينة الذي يحتضن الحدث والشخصيّات والأمكنة، كما أثّر في الحركات الزمنيّة أيضا، فأحيانا تتسارع وتيرة السّرد حين يعمد السّارد إلى تلخيص أحداث استغرقت وقتا زمنيّا طويلا في فقرة أو بضع فقرات، أو حين يلجأ إلى حذفها كليّا لعدم حاجة السّرد إلى ذكرها، وأحيانا يمكن ملاحظة تباطؤ في الوتيرة السّرديّة أثناء توظيف المشهد الحواري مثلا، أو المونولوج الباطني أو الوقفة الوصفيّة.

- إنّ لجوء الرّوائي إلى تفعيل الإجراء التقاطبي في تشخيصه لمختلف القضايا التي تتعلّق بالحياة المدينيّة، عموما، كان له أثر جماليّ بارز في إضفاء النسق الشاعري على مجمل القضايا والأحداث الشائكة والمعقدّة، لأنّ تقديمها على شكل ثنائيّات ضديّة وفي قالب جدلي يكسر نمطيّة التقديم السّطحي المباشر، كما يعمّق، من ناحية أخرى، الأفكار البسيطة ويمنحها أبعادا جماليّة ودلاليّة متعدّدة المقاصد، والمرامي السرديّة المنوطة بها.

- يتشكّل الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام" وفقا لتقنيّات سرديّة حداثيّة تتجاوز ما كان مألوفا في الرّوايات التقليديّة، وهذا حين عمد الرّوائي إلى جعل المدينة بمثابة فضاء رئيسي فاعل ومندمج مع المكوّنات السرديّة الأخرى، بل حين جعل من المدينة بؤرة لتوليد الأحداث وإثرائها عن طريق التحولات السريعة التي تشهدها المدينة ذاتها، كما جعل منها مولّدا أساسيّا لأنساق الجمال الفنّي ومواطن الشاعريّة عن طريق توظيفه لتقنيات أسلوبية تعمد إلى تكثيف الدلالات والرموز والإيحاءات، وهذا حين اعتمد تقنيّات سرديّة تقوم على تفعيل نسق الجدليّة بين ثنائيّات ضديّة متنافرة من حيث الشكل والجوهر، لأنّ تقديم الشيء ونقيضه في الوقت نفسه، يوحي بقدر من المغايرة والتغريب والإدهاش في تشكيل المعنى، وجذب المتلقي بالتأثير والتشويق للمشاركة في فك شفرات الغموض، وتقصّي مكامن السياقات الدلاليّة، والوقوف عند الوظائف التي تؤديها عناصر السّرد ومكوّناته من أفعال

ومواقف متنوّعة.

– اهتمّ الرّوائي بالتنويع في أنماط تصوير المدن حين عمد إلى رصد تحوّلاتها، بدءا بتحوّل السّرد من فضاء المدينة المتسلّطة الذي يصوّر مظاهر العنف والاعتداء، إلى فضاء المدينة الشاعريّة الذي يصوّر الجمال، من خلال العلاقة التي تربط بين الفنّ التشكيلي والجمال الأنثوي، إلى أن يتحوّل السّرد من تصوير عوالم المدينة الأسطوريّة التي تتسع للمتخيّل العجائبي، في نأيه عن تمثّل المنطقي والمعقول، إلى رصد فضاء المدينة اليوتوبيّة، حيث يحلّق السّرد في آفاق الأمل والحلم والخيال.

– تحمل المدينة أكثر من صورة وأكثر من دلالة، الأمر يجعلها لا تستقرّ على صورة معيّنة ممّا يستدعي قراءة معمّقة واجتهادا في استنباط المعاني واستبطان الدّلالات، وإنّ في هذا التشكيل الفضائي لفسيفساء المدينة في رواية "اعترافات أسكرام" ما ينمّ عن تحرّر الرّواية من ضوابط الرّواية التقليديّة التي تمنع الخروج عن قواعد الجنس الرّوائي، وتحدّ من فرص الانفتاح على عوالم التجريب.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا- المصادر:

1- ميهوبي (عز الدين): اعترافات أسكرام، ط1 منشورات البيت، الجزائر، 2008.

ثانيا- المراجع:

I- المراجع العربية:

1- أحمد قاسم (سيزا): بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، منشورات الهيئة المصرية العامّة، القاهرة، 1988.

2- أحمد (مرشد): أنسنة المكان في روايات عبد الرّحمان منيف، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، 2003.

3- أشهبون (عبد المالك): الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة، روايات إدوار الخرّاط نموذجا، ط1، دار الأمان- الرّباط/ منشورات الاختلاف- الجزائر/الدّار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، 2010.

4- البازعي (سعد): سرد المدن في الرّواية والسينما، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت، منشورات الاختلاف/ الجزائر، 2009.

5- بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء،1990.

6- بلعابد (عبد الحق): عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت/ منشورات الاختلاف- الجزائر، 2008.

7- بن نعمان (أحمد): الهويّة الوطنيّة، الحقائق والمغالطات، دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، دت.

8- تأليف جماعي: اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، إعداد وتقديم: مخلوف سيّد أحمد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

9- الحباشة (صابر): غواية السّرد، قراءات في الرّواية العربيّة، من اللّص والكلاب لنجيب محفوظ إلى بنات الرّياض لرجاء الصّانع، دار نينوى للدّراسات والنشر

والتوزيع، سوريّة، 2010.

10- حبيلة (الشريف): بنية الخطاب الرّوائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

11- خوجة (حمدان بن عثمان): المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق: محمّد العربي الزبيري، ط2، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

12- سعادة (جورج شكيب): الصّراع بين الرّيف والمدينة، في شعر إيليا أي ماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2002.

13- سليمان (نبيل): أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

14- سليمان (نبيل): الرّواية العربيّة والمجتمع المدني، الإرهاب- الدّكتاتوريّة- حقوق الإنسان، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010.

15- سليمان (نبيل): فتنة السّرد والنقد، ط2،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000.

16- صالح (صلاح): سرديّات الرّواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

17- الضوى (محمد توفيق): مفهوم المكان والزّمان في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف، الإسكندريّة، د.ت.

18- ضيف الله (سيد إسماعيل): آليات السرد بين الشفاهيّة والكتابية، ط1، شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

19- عبد الرّحمان (عبد الهادي): لعبة الترميز، دراسات في الرّموز واللغة والأسطورة، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

20- عبد الرزاق (أبو العلا أحمد): ثقافة العنف والإرهاب، قراءة في قصص نهاية القرن، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009.

21- عبد الصّمد (زايد): المكان في الرّواية العربيّة، الصورة والدّلالة، ط1، دار محمّد علي للنّشر، كلّية الآداب- منوية، تونس، 2003.

22- عبد الصّمد (زايد): مفهوم الزمن ودلالته في الرّواية العربيّة المعاصرة، الدّار العربيّة للكتاب، 1988.

23- عبد الله (محمّد حسن): الرّيف في الرّواية العربية، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1989.

24- عبد المجيد (جميل): بلاغة النصّ، ط1، دار غريب للدّراسة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

25- عبيد (إسحاق): المدينة الفاضلة عند جواثما بوذا –أفلاطون –الفارابي –توماس مور –فرانسيس بيكون، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 2000.

26- عبيد (محمد صابر): المغامرة الجمالية للنصّ الرّوائي، ط1،عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

27- عبيد (محمّد صابر): تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السّردي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

28- العبيدي (حسن مجيد): نظرية المكان في فلسفة "ابن سينا"، ط1، منشورات دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، 1987.

29- عزام (محمد): شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

30- العمامي (محمد نجيب): في الوصف، بين النظريّة والنصّ السّردي، ط1، دار محمّد علي للنشر، تونس، 2005.

31- عمر (أحمد مختار): اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

32- العيد (يمنى): الرّاوي، الموقع والشكل (دراسة في السرد الرّوائي)، ط1، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، 1986.

33- العيد (يمنى): في معرفة النصّ: ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.

34- عيلان (عمر): في مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دت.

35- الغذامي (عبد الله محمّد): القبيلة والقبائليّة، أو هويّات ما بعد الحداثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2009.

36- كحلوش (فتيحة): بلاغة المكان في النصّ الشعري، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، 2008.

37- لحميداني (حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2000.

38- لرزق (عزيز): العولمة ونفي المدينة، ط1، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، 2002.

39- لفته (ضياء غني) ولفته (عواد كاظم): سردية النصّ الأدبي، ط1، دار الحامد للطّباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2011.

40- ماجدولين (شرف الدّين): الفتنة والآخر، أنساق الغيريّة في السّرد العربي، ط1، دار الأمان/ الرّباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت، 2012.

41- مبروك (مراد عبد الرّحمان): جيوبوليتيكا النصّ الأدبي "تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا"، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، 2002.

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

43- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

44- المعوش (سالم): المدينة العربيّة بين عولمتين، ط1، دار النهضة العربيّة، بيروت، 2006.

45- مفتاح (محمّد): ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 2006.

46- ملاس (مختار): تجربة الزمن في الرّواية العربيّة، "رجال في الشمس" نموذجا، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

47- مونسي (حبيب): فلسفة المكان في الشعر العربي، دراسة موضوعاتية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.

48- النابلسي (شاكر): جماليّات المكان في الرّواية العربية، ط1، المؤسّسة الوطنيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1994.

49- ناظم (حسن): مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 1994.

50- نجمي (حسن): شعريّة الفضاء، المتخيّل والهوية في الرّواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء/ بيروت، 2000.

51- النصير (ياسين): الرّواية والمكان 1، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980.

52- النّصير (ياسين): الرّواية والمكان 2، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامّة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

53- وافي (علي عبد الواحد): المدينة الفاضلة للفارابي، ط1، دار عالم الكتب للطّبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1973.

54- وتار (محمّد رياض): توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

55- ويس (أحمد محمّد): الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ط1، مجد

المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

56- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الرّوائي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1997.

57- يقطين (سعيد): قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السّيرة الشعبية، ط1،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت،1977.

II- المراجع الأجنبيّة المترجمة:

1- ألاهو (ريمون): حوار في الرّواية الجديدة، تر: نزار صبري، مراجعة الأب فيليب هيلايي، ط1، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، 1988.

2- إيقانكوس (خوسيه ماريا): نظريّة اللغة الأدبيّة، تر: حامد أبو حامد، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دت.

3- إيكو (أمبرتو): آليات الكتابة السرديّة (نصوص حول تجربة خاصّة)، ط1، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريّة، 2009.

4- باشلار (غاستون): جدليّة الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992.

5- باشلار (غاستون): جماليّات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.

6- بوتور (ميشيل): بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1986.

7- تأليف جماعي: الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، تعريب: كمال خوري، مركز دراسات المدينة المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

8- تأليف جماعي: جماليّات المكان، ط2، عيون المقالات للنّشر، الدار البيضاء، 1988.

9- تأليف جماعي: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، 1992.

10- تأليف جماعي: الفضاء الرّوائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

11- تأليف جماعي: نظريّة الرّواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة وتقديم: إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د رشاد رشدي، ط1، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، 1971.

12- تأليف جماعي: نظريّة السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، 1989.

13- تودوروف (تزفيتان): الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.

14- تودوروف (تزفيطان): مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمان مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

15- جنيت (جيرار): خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003.

16- جنيت (جيرار): عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، 2000.

17- جنيت (جيرار): مدخل لجامع النصّ، تر: عبد الرّحمان أيّوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، دت.

18- روب غرييه (آلان): نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

19- ريكور (بول): الزمان والسّرد: الحبكة والسّرد التاريخي، ج 1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية د.جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب

الجديد المتحدة، بيروت، 2006.

20- ريكور (بول): نظريّة التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006.

21- فاليط (برنار): النصّ الروائي، تقنيّات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، دت.

22- فليدر (لوران): الرّواية الفرنسيّة المعاصرة: تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في اللّسانيّات والأدب، قسنطينة، 2004.

23- كيسنر (.إ.جوزيف): شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003.

24- ممفورد (لويس): المدينة على مرّ العصور، أصلها وتطوّرها ومستقبلها، إشراف ومراجعة وتقديم: إبراهيم نصحي، ج1، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1964.

25- هامون (فيليب): سيميولوجيّة الشخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، الرّباط، 1990.

26- هاينه (فولفجانج): مدخل إلى علم اللغة النصّي، تر: د/ فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي ومطابع جامعة آل سعود، الرّياض، 1999.

27- هينكل (ب-روجر): قراءة الرّواية، مدخل إلى تقنيّات التفسير، تر: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

28- ولسن (كولن): فنّ الرّواية، تر: محمّد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986.

29- وليك (رنيه)، وارين (أوستن): نظريّة الأدب، تعريب:عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، المملكة العربية السعوديّة،1992.

30- وورد (ديفيد): الوجود والزمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، تر وتقديم سعيد

الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدّار البيضاء، 1999.

III- المراجع الأجنبيّة:

1-Bakhtine (Mikhaïl): Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par: Daria olivier, éditions Gallimard, France, 1978.
2-Equipe pluridisciplinaire: Imaginaire de l'espace, Espace imaginair , EPRI, Casablanca, 1988.
3-Genette (Gérard): Figures II, 1re publication, éditions du seuil, paris, 1969.
4-Marin (Louis): le récit est un piège, 1re publication, les éditions de minuit, paris, 1978.

ثالثا- المجلاّت والدّوريّات:

1- مجلة الآداب الأجنبية، ع: 121، 2005.
2- مجلة جامعة تشيرين،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ع 1، المجلد:27، 2005.
3- مجلّة عالم الفكر، ع1، مج35، الكويت، 2006.
4- مجلّة عالم الفكر، ع4، مج37، الكويت، 2009.
5- مجلة عالم الفكر، ع2، مج38، 2009.
6- مجلّة عالم الفكر، ع3، مج 37، الكويت، 2009.
7- مجلّة علامات، ج53، 2004.
8- مجلة علامات، ج61، جدّة، 2007.
9- مجلة الفكر السياسي، دمشق، ع37، السنة 12،2010.
10- مجلة الموقف الأدبي، ع 425، دمشق، 2006.
11- مجلّة الموقف الأدبي، ع: 429، دمشق، 2007.
12- مجلّة الموقف الأدبي، ع436، دمشق، 2007.
13- مجلّة الموقف الأدبي، العددان 447-448، دمشق، 2008.

14- مجلة نزوى، ع67، عمّان، 2010.
15- مجلة نزوى، ع71، عمّان، 2012.
16- مجلّة الموقف الأدبي، ع479، دمشق، 2011.

رابعا- المعاجم والقواميس العربيّة والمترجمة:

1- ابن منظور (أبو الفضل): لسان العرب، المجلد 15، ط3، دار صادر، بيروت، 1994.

2- برنس (جيرالد): قاموس السرديات، ترجمة: السيّد إمام، ط1، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

3- زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي، فرنسي، إنجليزي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنشر، 2002.

4- الشيرازي (الفيروز آبادي): القاموس المحيط، ج2، تحقيق: محمّد عبد الرحمان المرعشلي، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1997.

خامسا: المعاجم والقواميس الأجنبيّة:

1-Bronwen(Martin) and Felizitas (Ringham): Dictionary of semiotics, First published, Cassel, London and New york,2000.
2-La Rousse de la langue française, librairie la rousse, paris, 1977.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدّمة	ا-ط
المدخل: إشكاليّة الفضاء الرّوائي	
- ضبط المصطلح	4
- ضبط المفهوم	5
*- مفهوم الفضاء في الدّراسات الفلسفيّة والسوسيولوجيّة	16
*- مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي الغربي	19
*- مفهوم الفضاء في الخطاب النقدي العربي	32
الباب الأوّل: **مستويات بناء الفضاء المديني في رواية "اعترافات أسكرام"**	
الفصل الأوّل: **الفضاء المديني وأنماط البناء الفنّي في رواية "اعترافات أسكرام"**	
تمهيد	51
أوّلا: المدينة فضاء جغرافيّا	54
1-الفضاء الطّبيعي المفتوح وتداعيات الخارج	57
1-1خصوصيّة فضاء الشارع بين التبئير والتهميش	58
1-2-فضاء الشارع المديني وتجلّيات الجزئي والكلّي	61
2-الفضاء الاجتماعي المغلق وخصوصيّة الذّات	64
2-1البيت باعتباره فضاء ورديّا لتبئير الجسد المنهك	66
2-2البيت باعتباره فضاء قفريّا مرفوضا	68

ثانيا: المدينة فضاء دلاليّا	72
1-الفضاء اليتيم (فضاء الملجأ)	76
1-1الملجأ فضاء حميميّا معادلا للبيت الأمومي	77
1-2-تمثلات الرّوح والجسد	82
2-الفضاء المتشظي (فضاء الجدران)	85
2-1من جدار الحانة إلى جدار برلين	85
2-2متاهات العبور بين جدران الحلم واليقظة	90
ثالثا: المدينة والفضاء النصّي	92
1-عتبة العنوان، الكنه والوظيفة	93
1-1العنوان الرّئيسي	95
1-2-العناوين الفرعيّة	98
2-لوحة الغلاف (الرّسومات الهندسيّة والألوان)	101
2-1خصوصيّة التشكيل الهندسي	102
2-2-جماليّات تشكيل الألوان ودلالات توظيفها	104
3-أنماط الكتابة وطرق توظيف السّواد	109
3-1- التقطيع النصّي	112
3-2- الكتابة العموديّة	119
الفصل الثاني: **الفضاء المديني وتقنيّات الاشتغال السّردي في رواية "اعترافات أسكرام"**	
تمهيد	125
أوّلا: الفضاء المديني وتقنيّات الرّؤية والتبئير	128

1- الرؤية الحياديّة وتعدّد وجهات النّظر	136
2- أنماط التبئير	144
2-1- التبئير الخارجي	145
2-2- التبئير الدّاخلي	148
ثانيا: الفضاء المديني وتقنيّات الوصف	155
1- من الوصف التشكيلي الثابت إلى الوصف السّينمائي المتحرّك	163
2-الوصف الدّاخلي المشخّص	169
ثالثا: الفضاء المديني وتقنيّات الإيقاع	175
1- تسريع وتيرة السّرد	180
1-1- الخلاصة	180
1-2- الحذف	182
2- تبطيء وتيرة السّرد	186
2-1- المشهد	186
2-2- الوقفة	189
الباب الثاني: **تشخيص المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"**	
الفصل الأوّل: **تقاطبات المدينة في رواية "اعترافات أسكرام"**	
تمهيد	196
*-نحو تقاطب رئيسي: ثنائيّة المدينة/ البادية	199

أوّلا: الألفة/ الغربة	206
1- موقع السّارد بين الاغتراب والتّغريب	210
2- جدل الحضور والغياب وهاجس البحث عن الألفة المفقودة	214
3- الاحتفاء بفضاء الأنا ونبذ فضاء الآخر	220
ثانيا: العادات والتقاليد/ العصرنة والتحرّر	225
1- جدل القديم والجديد، تداعيات القيم والتحدّي التكنولوجي	227
2- موقف الشخصيّة بين الثبات والتحوّل	230
3- تجلّيات التراثي والعصري	235
3-1-إستراتيجية التكوين البدوي المحافظ	236
3-2- مظاهر التحرّر المديني	240
ثالثا: عذريّة الطّبيعة/ طبوغرافيّة العمران	246
1- فاعليّة التّواصل المشترك بين الفطري والمكتسب	247
2-تام سيتي، الصّحراء المتمدّنة	255
الفصل الثاني: **صور المدينة وتحوّلاتها في رواية "اعترافات أسكراو"**	
تمهيد	264
أوّلا: المدينة المتسلّطة	270
- جدل التكيّف والتمرّد في الفضاء الأمريكي/ الكوبي العنيف	271
1- جحيم "بونياتو" وفردوس الذّاكرة	273
2- "غوانتانامو"، فتنة الجسد وتمرّد الضّمير	279
ثانيا: المدينة الشاعريّة	284

- إسبانيا، بؤرة الأنوثة والفنّ والجمال	284
1- شاعريّة التّأنيث	286
2-مكاشفات الألوان	292
ثالثا: المدينة الأسطوريّة	301
- تام سيتي، تشكّل الهويّة التارقيّة بين الأسطوري والعجائبي	303
1- أسطرة الفضاء	307
2- أسطرة الشخصيّة	313
رابعا: المدينة اليوتوبيّة البديلة	320
- من مقوّمات المدينة الفاضلة إلى أبعاد الحلم اليوتوبي في اليابان	321
1- الحلم بمدينة الأمن والسّلام	325
2- الحلم بمدينة الخصب والنّماء	329
الخاتمة	335
قائمة المصادر والمراجع	341
فهرس الموضوعات	352

ملخّــص البــحث:

تعدّ رواية "اعترافات أسكرام" واحدة من بين الرّوايات الجزائريّة التي واكبت مجمل التطوّرات المتسارعة التي مرّ بها المجتمع المديني في شتّى أصقاع العالم، الأمر الذي جعل من المدينة بؤرة تحتفي بها الأحداث في الرّواية وتتصارع في نطاقها مواقف الشخصيّات كما تتواتر الأزمنة وتتنوّع الأمكنة، في نسق جمالي يتّخذ من مفردات التجديد دعامة أساسيّة يرتكز عليها البناء الفنّي والوظيفي للرّواية.

لم يفصل "عزّ الدّين ميهوبي" في روايته "اعترافات أسكرام" بين المدينة كفضاء وباقي المكوّنات السرديّة الأخرى، معتبرا الفضاء المديني مكوّنا أساسيّا ليس مقطوع الصّلة عمّا يتفاعل ضمنه من عناصر سرديّة، ممّا جعل من الرّواية كلاّ متلاحما محكم الترابط والتنسيق

تتميّز رواية "اعترافات أسكرام" بالثراء في الأفكار والانفتاح على العالم، حيث يمتزج السّرد فيها بظواهر عالميّة تنبئ بما كان أو يمكن أن يكون في تفكير المجتمع المديني المعاصر، وعلى هذا الأساس تكمن فسيفساء المدينة من خلال ما تتضمنه من عناصر الشاعريّة والأسطورة والخيال.

تحدّد رواية "اعترافات أسكرام" خصوصيّة الجنس الرّوائي الجزائري بتمثّلها لطرائق التقديم السّردي المناهضة للمألوف، وهذا وفقا لمعايير فنيّة تشكّل في مجملها تيمة الفنّ الرّوائي الجزائري التي تنأى عن الوقوع في شراك تقليد الرّواية الغربيّة.

الكلمات المفتاحية: الفضاء المديني، المدينة، الرواية الجديدة، عز الدين ميهوبي.

RESUME

Le roman « confession d'Askram » est considéré parmi les romans algériens qui ont accompagné les développements rapides de la société civile à travers le monde ce qui rend la ville une essence très importante dans les évènements du roman dans lequel les attitudes des personnages se diversifié, le temps se déroule et les lieux se varient. Le tout dans un contexte d'esthétique très cohéré et coordonné.

Azzeddine MIHOUBI n'a pas distingué entre la ville comme espace et les autres composants de la narration concernant le lien qui relie chacun des éléments de la structure textuelle et les éléments de la structure narrative par des types qui forment l'espace de la ville comprenant les dimensions géométriques, les contextes sémantiques ainsi que les apparences de l'écriture.

Le roman « confession d'Askram » est caractérisée par la richesse dans les idées et l'ouverture sur le monde de sorte que la narration se mélange avec des apparences universelles qui prévoient ce qui a déjà passé ou ce qui va être arriver dans la pensée de la société de la ville contemporaine, et sur cette base la mosaïque de la ville se trouve dans les éléments de la poésie, la légende et la fiction.

De ce qu'il précède, la recherche faite dans le sujet de la ville a pour objet de révéler la relation reliant entre ce qui est structurel avec ce qui est sémantique et même que ce qui est textuelle.

Ainsi, elle a pour objet de conclure la particularité de l'espace de la ville en vertu de ses trois cotés artistiques afin de focaliser l'esthétisme de son fonctionnement dans les nouveaux romans en général et notamment dans le roman « confession d'Askram ».

Mots clis : l'espace de la ville, la ville , nouveaux romans, Azzeddine MIHOUBI

Abstract

The novel" confession of Askram" is considered among the Algerian novels that concurred the fast developments of the civil society in the whole world making the city a very important substance in the events of the novel in which the attitudes of the characters diversified, the time unfold and the places vary. The all in a context of aesthetics a lot of related and coordinated. Azzeddine MIHOUBI didn't distinguish between the city like space and the other components of the narration concerning the link that joins each of the elements of the textual structure and the elements of the narrative structure. by types which form the space of the city containing geometric dimensions, semantic contexts and writing's appearances.

The novel" confession of Askram" is characterized by wealth in the ideas and the opening on the world so that the narration is mixed with the universal appearances that foresaw what already passed or what is going to be in thought of the society of contemporary city, on this basis the mosaic of the city existed in the elements of poetry, legend and fiction.

So, the research which is made in the topic of the city has for object to reveal the relation that joins all what is structural with what is semantic and what is textual too.

Thus, it has for object to conclude the particularity of the space of the city according to its three art istic sides in order to focus the aestheticism of its function in the new novels generally and in the novel" confession of Askram " notably.

Keywords: the space of the city, the city, new novels, Azzeddine MIHOUBI