الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1
كليةالآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية

رقم التسجيل:110 /DS/2022
رقم التسلسلي:08/AR/2022
تاريخ المناقشة: 2022/12/20

قسنطينة في الرواية الجزائرية المعاصرة

تأزم الواقع وألق التاريخ

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم

إعدادالطالبة:
- خديجة شريبط

إشراف:
أ.د.رشيد قريبع

شعبة: الأدب العربي **تخصص:** الأدب الحديث والمعاصر

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. الشريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة 1	مشرفا ومقررا
أ.فيروز شني	أستاذ محاضر -أ-	جامعة منتوري قسنطينة 1	عضوا
أ.د. فيصل الأحمر	أستاذالتعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل	عضوا
أ.حفيظة سوالمية	أستاذ محاضر -أ	جامعة أم البواقي	عضوا
أ.فوزي نجار	أستاذ محاضر -أ	جامعة خنشلة	عضوا

السنةالجامعية:1443هـ - 1444 هـ / 2021-2022م.

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في إنجاز

هذا البحث وأخص بالذكر الأستاذ المشرف أ.د

رشيد قريبع على توجيهاته القيمة

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر إلى كل

الأساتذة بقسم اللغة العربية بجامعة جيجل وكل

الزملاء الإداريين بمكتبة العلوم الإنسانية.

مقدمة

الكتابة عن المدن استقراء للعمران والعادات والتّقاليد والذاكرة والوجود والخيال والسّلطة، لأنها ترصد الترددات التي ينتجها المجتمع والمدينة، والتي يحاول الكاتب فكّ طلاسمها الرمزيّة والتاريخيّة، فجاء سرد المكان والزمان وعلاقة الإنسان بهما بآليات تتجاوز ديكوريّة المدينة وتحاور بناها كأنظمة فاعلة في النّص السّردي.

والحديث عن الرّواية المدينيّة هو حديث عن اقتران الجغرافيا بالفن واقتران العمران بالمعمار واقتران الحضارة بالأدب، وأصبح عند النّقاد ومؤرخي الأدب اعتقاد راسخ بل من المسلمات حول العلاقة المتجذرة بينهما، فتاريخ الأدب العربي يرجع نضوج السّرود العربيّة التراثيّة إلى نشوء مدن المشرق العربي وظهور عمليّة التّدوين، فيما ارتبط ظهور الرّواية الأوروبية بظهور الطّباعة في العصور الصّناعية وظهور البرجوازية ونمو النّزعة الفردية وكيف أثرت ثقافة المدينة البرجوازية على خلق رواية المدينة وغذّت المناخ لرعايتها، فظهور الطبقة الوسطى وارتفاع مستوى المعيشة وانتشار التّعليم ساهم في تشكيل جيل من القراء، ومع مجيء القرن العشرين أصبحت المدينة مسرحا لأغلب الروايات الكبرى فكانت باريس في روايات(بروست)(M.Proust) ونيويورك عند (روب غرييه) (RobbeGrillet) وبرلين عند (دوبلين)(W.Doblin) وجنيف عند (ألبير كوهين) (AlbertCohen)... ولم يختلف الأمر كثيرا على الساحة العربية فنجد قاهرة (نجيب محفوظ) و(إدوارد خراط)... وفي الجزائر، العاصمة عند (واسيني الأعرج) و(بن هدوقة) و(مرزاق بقطاش) وقسنطينة (الطاهر وطار) و(أحلام مستغانمي) ومدن أخرى.

ومن الواضح أن العلاقة بين المدينة والشّكل الرّوائي لا تقتصر على الوصف وإبراز العلاقات المختلفة التي تحكم عالم البشر وإنما تنطلق من رؤية شمولية تتجلى في الصراع الكوني الذي تحتويه المدينة بوصفها مدى حضاريا يتمتع بالحرية والتّعدد والحراك والنمو وهي نفسها الصفات التي تأسست عليها الرواية بوصفها جنسا أدبيّا متطورا.

وعلى الرّغم من حداثة الرّواية الجزائريّة نتيجة لأسباب تاريخية فإنّها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميّا لا يستهان به وتغيرا كيفيّا ملحوظا في الشّكل والأسلوب والقوالب الفنيّة، كما عرفت عدّة مراحل فنيّة تجريبيّة صقلت تجارب الرّوائيين وأهلّتهم لأن ينتجوا أعمالا روائية غاية في الإبداع، والدليل على ذلك احتفاء العرب والعالم بأسماء روائيّة جزائريّة.

ولكن موضوعة المدينة عموما عند الكتّاب الجزائريّين ما تزال لغزا مغلقا في المخيال السرديّ فجاءت صورتها سطحية ورتيبة فهي لم تخرج عن موضوع الاغتراب المدينيّ ومقارنتها بالرّيف كون أغلب الروائيّين الجزائريّين ينحدرون من الرّيف، فحضرت كأسماء باهتة للشوارع والمحلات، ولكن هناك من كتاب الرّواية الجديدة من استطاع الولوج إلى المدينة والتقاط معالمها وأسرارها والتوغل في معماريتها والتقاف مفاتيحها واستنطاقها متجاوزا الوصف الديكوري، فصوروها ككيان مستقل له تأثيره على الشخصيات وعلى الحدث السردي، فأخرجت المدينة عن إطارها الجغرافي وصارت بطلا في الأعمال الروائية.

تنقسم المدينة في الرّواية إلى نوعين: واحدة واقعيّة تستدعيها الرّواية من الواقع إلى اللّغة، وأخرى متخيلة تصنعها الرّواية باللّغة وتنزلها إلى الواقع[1]، ومدينة قسنطينة موضوع دراستنا تنتمي إلى النّوع الأول، فهي مدينة داخلية وليست عاصمة البلاد ولا مركزها التّجاري، لكن لها من التّاريخ والتّراث ما يكفي لجعلها مدينة أسطوريّة، غارقة في عاداتها وتقاليدها لها من التكوين الجغرافي والمعماري ما يجعل الخرافات تملء فضاءاتها، فقسنطينة ضاربة بجذورها في التّاريخ منذ صيفاكس وماسينيسا ويوغرطة فترابها حوى أضرحة الرومان والبيزنطيّين والفاطميّين والحفصيين والعثمانيّين وأبناءها الذين قضوا

[1] مجموعة من الأساتذة: الرواية والمدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي،2003 (دورة إدوارد سعيد)، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، 2008، ص 324.

نحبهم في العصر الحديث وهم يحمونها من همجية الفرنسيين، عراقة المدينة لا توجد فقط في تاريخها بل سكنت أحياءها وأزقتها، فعمرانها المتشابك الذّي ينم أوّل الأمر عن نفور متباين سرعان ما يزول ويشعر الناظر بحميميّة لا يعرف سرها، تطل القصبة بأحيائها الضيقة وبناياتها المتراصة ومشربياتها التي تشي بالرّوح الإسلامية ما إن يشيح المرء بعينيه قليلا حتى تصدمه بنايات ذات طراز أوروبي من بقايا المستعمر لتنأى عنها أسوار رومانية تكتفي بملاحظة المدينة وهي تتوسع عمرانيّا خارج قسنطينة الصخرة.

خصوصية المدينة لا تقبع فقط في جغرافيتها وإنما تتجاوزها إلى عادات سكانها التّي تمثل مفهوما جديدا للكينونة من خلال الطّقوس الخاصة بالزواج والختان وزيارة الأضرحة وإطلاق أسماء أوليائها على الشّوارع والأزقة وانفرادها بمطبخ متميز وألبسة ضاربة في العمق الأندلسيّ زادتها نوبات المالوف والبسطنجيّة عبقا فارا من أيّام زرياب، وبسحرها هذا أغرت العديد من الكتّاب على غرار (مالك حداد)و(كاتب ياسين) و(علاوة وهبي) و(زهور ونيسي) و(محمد زتيلي) و(إدريس بوذيبة) و(رشيد بوجذرة) و(الطاهر وطار) و(أحلام مستغانمي) و(مراد بوكرزازة) وغيرهم...فجاءت إبداعاتهم تمجد هذه المدينة الصرح وتحكي يوميّات ساكنيها.

إنّ الرجوع إلى تاريخ قسنطينة وبمقارنة بسيطة بين ما كان موجودا وما أصبح حاضرا يبرز تباينا واضحا، فعمليّة بنائها وتركيبها افتراضيّا كالأمكنة والصّور والحنين إلى الزمن الماضي مقارنة بالتأزّم الذي نعيشه في الوقت الحاضر، متجليّا في فضاء الترديّ مملوءا بالانكسار وبالقهر الاجتماعي والبؤس الثقافيّ يجعل قسنطينة عالقة بين ثنائيّة ألق التاريخ وتأزم الواقع، هذا ماجعلنا نختار موضوع الدراسة " **قسنطينة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة – تأزّم الواقع وتألق التاريخ–** " وأيضا إلى الاهتمام الدارج الآن حول دراسة الفضاء المديني،حيث اعتبرت المدينة كبؤرة حضارية ببنيتها الثقافيّة ونظمها العلاماتيّة التي تسير موازاة مع تخطيطها الهندسيّ من خلال الإشارات والرموز والأيقونات، فضاء

يتميز عن باقي الفضاءات الموجودة في السّرود منذ أعمال (رولان بارث)(RolandBarthes)و(ميشال بوتور)(MichelButor) و(كريستوف بيلي)(ChristopheBailly) إلى أعمال هال(Hall) وصولا إلى ويست فال(Westphal) في النقد الجغرافي.

هذه القراءات أثارت انتباهنا وأردنا دخول هذه المغامرة خصوصا وأنّ قراءة المدينة وفق هذا المنظور قليلة نذكر على سبيل المثال "المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا (1925- 1962)" لـ(إبراهيم الرماني)، "المدينة في الشعر العربي المعاصر"لـ(مختارعلي أبوغالي)، "دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر" لـ (قادة عقاق)،"المدينة في رواية اعترافات أسكرام" لـ (وسام درويش).هذه الدراسات الأكاديمية وإن تطرقت للمدينة فقد عالجتها بشكل وصفي ركز على الجانب الاجتماعي والأيديولوجي أو البحث في علاقة المدينة كبنية بباقي العناصر الفنية الأخرى، في حين نظر هذا البحث إلى المدينة كعلامة يمكن زرعها في النّسيج الروائي أي وضع مجموعة من العلامات والإشارات والعمران ومختلف الأنساق الثقافيّة والسّلوكات الحضاريّة لأمة معيّنة أمام القارئ الذّي يتسلح بمختلف الآليات حتى يفكك هذه الشّفرات الموجودة أمامه لفهم المدينة وتذوق قيمها الجمالية، وهنا تكمن عبقرية الكاتب في صناعة هذه العلامات وبثها في السّيرورة الحكائية.

فـ (بارت)(Barthes)في قراءته لمدينة طوكيو كان مأخوذا بتنظيمها الإشّاري والترميز الذي كان موزعا ومنظما فيما بينه لخلق فضاء منسجم يؤدي إلى معنى المدينة والحضارة، لكن مدننا مقارنة بمدينة طوكيو والمدن الأوربية تفتقر إلى هذا التنظيم العلاماتيّ والهندسة الحضريّة للدول المتقدمة، وبالتالي فإنّ الخطاب الحضريّ لمدننا هو خطاب ناقص غير مكتمل لذلك ركّز من كتب عن قسنطينة – ونتحدث هنا عن كتّاب المدونة المدروسة– على المدينة القديمة أو على النّسق الثّقافيّ لقسنطينة باعتبارها مدينة

مؤسطرة من قبل المخيال الجمعيّ فهي تنتج علامات أكثر تعقيدا كونها محكومة بإنتاجات المخيال منذ وجودها وبنائها.

وحتى تكون الدراسة قيمة، اخترنا لها مجموعة من الروايّات التي انبنى أفقها السردي حول مدينة قسنطينة وهي: الزلزال (للطاهر وطار) وذاكرة الجسد (لأحلام مستغانمي) ومزاج مراهقة (لفضيلة الفاروق)، شرفات الكلام وليل الغريب (لمراد بوكرزازة) جسر للبوح وآخر للحنين (لزهور ونيسي).

وقد التفت روائيو هذه المدونة إلى قسنطينة المدينة القديمة التقليديّة بكونها مدينة غنية بمحمولات دلالية متنوعة تضم عدة أنساق وتحمل نظاما يتزاوج فيه عدّة مستويات سوسيولوجيّة وثقافيّة وسياسيّة هذه المعاني تقودها شبكة من العلامات المختلفة مبنيّة على الرمزيّ وتعدد المعاني التي تنتجها مدينة قسنطينة وبالتالي جاءت الإشكاليّة على النحو الآتي:

- هل المدينة ديكور أم منظر خلفي أم هي جزء أساسيّ من البنيّة الفنيّة للرواية ومعطى إبداعي يحرك باقي البنيات السّردية؟
- ماهي أشكال حضور المدينة كأمكنة ضمن النّص السرديّ من حيث هي وضع ملهم في بناء المشاهد وتنويع المعاني الدلاليّة ورصد أحوال المدينة وقيمها الفكرية وأنماط الوعي فيها؟.

-هل استوعب روائيو المدونة إشكاليّة التمدن والتحضر واستطاعوا تقديم المدينة كفضاء حضريّ له خصوصياته المعاصرة وله مستويات وصور دلالية متعددة ومختلفة.

- كيفتساهمالمدينةفيهندسةالعملالأدبيباعتبارهافكرةأدبيةانطلاقامنالعلاماتوالرموز المغروسةفيالنسيجالروائي؟

- هل تحدث روائيو قسنطينة عن كل ما نعرفه عن قسنطينة معرفة نظرية مأخوذة من المعرفة التاريخيّة والجغرافيّة والاجتماعيّة، وهل تتشابه قسنطينة (وطار) مع قسنطينة (مراد بوكرزازة) مع قسنطينة (مستغانمي)؟

للإجابة عن هذه التساؤلات يتوجب استدعاء مستوى من القراءة لفك شفرات مدينة قسنطينة ثقافيّا واجتماعيّا وحضاريّا وسياسيّا بعد تفكيكيها سيميائيا من أجل الكشف عن مختلف الظواهر التي تخص أهل المدن وكما قال (رولان بارت)(RolandBarthes) من أجل قراءة المدينة يجب عليك أن تكون سيميوطيقا ودارسا للجغرافيا والتاريخ ومهندسا وأحيانا محللا نفسيّا لذا وفق هذا ارتأينا تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول كالآتي: المدخل جاء بعنوان: **الفضاء الروائي والفضاء المدينيّ** وفيه تحدثنا عن مفهوم الفضاء والدراسات النقديّة الغربية والعربيّة التي عالجته، ثم تحدثنا عن الفضاء المدينيّ وكيفية قراءة المدينة.

ثم الفصل الأول: **أشكال الفضاء القسنطيني في الرّواية الجزائريّة المعاصرة** وفيه حاولنا الاستفادة من النظريّات النقديّة التي ساهمت في تبيان الفضاء فجاء الفصل على هذا النحو :

- أولا: الفضاء القسنطيني ذو المرجعيّة الواقعيّة.
- ثانيا: الفضاء القسنطينيّ المتخيّل.

اعتمدنا في العنصر الأول تقسيم يوري لوتمان للفضاء الجغرافيّ إلى تقاطبات فكان الفضاء المفتوح والفضاء المغلق وتحتهما مجموعة من الأفضيّة، في العنصر الثاني تحدثنا عن البيت القديم وفضاء الجسد وفضاء اللوحة باعتبارهم تمثيلا لمدينة قسنطينة واستفدنا من كتابات غاستون باشلار والنظريات التي تتحدث عن الجسد والصورة.

في الفصل الثاني: **صورة الفضاء القسنطينيّ في الروايّة الجزائريّة المعاصرة** وفيه:

- أولا: قسنطينة الرمز.
- ثانيا: قسنطينة الصّورة.
- ثالثا: تحولات الصّورة.

حيث ضم الحديث في قسنطينة الرمز على قسنطينة المدينة (الملعونة /المقدّسة)

وقسنطينة الميثيولوجيا وقسنطينة: فضاء للهجنة إذ حوت هذه العناوين مجموعة من التصورات استفدنا في بلورتها مما كتبه (يوري لوتمان)(Y.Lotman)حول الكون الثقافي باعتبار المدينة في حد ذاتها كونا ثقافيّا وقد استأنسنا بالقراءة التي قدمها حول مدينة بترسبورغ.

في قسنطينة الصّورة تعرضنا لصورة الهامش والمركز وقسنطينة فضاء الحضور والغياب وقسنطينة والآخر، أما تحولات الصّورة فكان الحديث حول ديستوبيا المدينة ومتاهة الفضاء. وهي تيمات تعرضت لها المدونة السردية لأنها تعتبر من خصائص المدن المعاصرة وما يلقاه الفرد فيها.

أما الفصل الثالث والأخير: **سرد المدينة ومعمارية الرواية**.

- أولا: قسنطينة إطار للسرد.
- ثانيا: المدينة والشخصيات.
- ثالثا: أهمية المدينة في تكوين الأنا.
- رابعا: المدينة بوصفهانصا.

في العنصر الأول تطرقنا إلى المدينة بداية السرد، وصف المدينة، ثم نهاية الإطار وغلقه، وفي العنصر الثاني تحدثت عن المدينة بوصفها جسدا وعن الصّراع بين المدينة والشخصيّات ودورها في تكوين الأنا وفي الأخير المدينة بوصفها خطابا سرديّا وضمّ

عناصر الخطاب فنجد نص المدينة والقارئ في المدينة وأيضا التكوين الكتابي للمدينة والتكوين الحضري للكتاب وأخيرا الكرنوتوب.

وحضور المدينة في النص الروائيّ ليس بذكر المواقع أو الأسماء أو التفصيل في وصف الشوارع والبنايات، بل هو حضور رمزيّ لما تمثله هذه المدينة أو تلك، وقسنطينة بتاريخها ومعمارها استطاعت أن تفتح الأفق المدينيّ أمام سرادها فقرأوا المدينة كنص سوسيولوجيّ وثقافيّ وسياسيّ وحضاريّ وكنسق أنتربولوجيّ وهي في هذا كلّه علامة تفكك كأنظمة ورموز، وبما أن المدينة متعدد فعلينا مقاربتها بمتعدد إن على مستوى التفكيك والتحليل والتشريح كما هي الآليات البنيوية والسيميائية والتفكيكية أو على مستوى المقاربات التاريخيّة والاجتماعيّة والانتربولوجيّة، فالمنهج المتبع مبني على آليات بنيوية وأخرى سيميائيّة مع الانفتاح على المرجعيّات والسياقات الخارجية التي يمكن رصدها، وقد اتبعنا في هذا خطوات (رولان بارت) و(ميشال بوتور) وماقدمه (يوري لوتمان) من تقسيمه لأشكال الفضاء من فضاء جغرافي وفضاء ثقافي وفضاء كوني وهي أمور يتكفل بها غالبا النقد الثقافي ويوظف الباحث وسائله الإجرائية في محاولة لتوصيل أفكارهم.

وقد استعنا في هذا البحث بمجموعة من المراجع نذكر منها: سيميّاء الكون (ليوري لوتمان)(YouriLotman)، جماليّات المكان (لغاستون باشلار)(GastonBachelard)، الفضاء في الرّواية الجديدة (لحورية الظل)، سرديّات الأمة (لمجموعة من المؤلفين)، بنية الشكل الروائي (لحسن بحراوي).

(Raland Barthes), L'aventure sémiologique.

(JeanChristopheBailly),la phrase urbaine.

(Gracq , Julien), la forme d'une ville.

وقد واجهتنا أثناء انجاز البحث صعوبات أذكر منها قلّة المراجع حول موضوع المدينة في الجزائر، فالبحث انفتحت أفاقه بالسفر والاطلاع على مكتبات البلدان الشقيقة وبالاحتكاك بالأساتذة، وصعوبة الحصول على المراجع القيّمة خاصة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة والتي حصلنا عليها أخذت منا الوقت الكثير في الترجمة والفهم وما زاد الأمر صعوبة هو تفشي الوباء وما له من أثار يعرفها الجميع.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان إلى الأستاذ الدكتور المشرف رشيد قريبع وأيضا الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح على قبولهما وتحملهما أعباء الإشراف وسعة صبرهما علي وتوجيهاتهما القيمة، كما لا أنسى عمال المكتبة في جيجل وقسنطينة وكل من ساعدني بالتوجيهات فشكرا جزيلا.

مدخل:الفضاءالروائي والفضاء المديني

1- توطئة

2- مفهوم الفضاء

1.2 – الفضاء في الدراسات النقدية الغربية

2.2 – الفضاء في الدراسات النقدية العربية

3- الفضاء المديني والرواية

4- كيف نقرأ المدينة

مدخل: الفضاءالروائي والفضاء المديني

1. توطئة:

اعتبرت الرّوايــة الجديـدة فتحا من فتـوح التطور الذي شهدته أوربـا وقد ارتبط بجـملة من التحولات التي حدثت عالميّا منذ ما يزيد عن نصف قرن وعربيا منذ ما يزيد عن ثلاثين عاما[1]، إذ تعد انقلابـا على كـل الموازيين والأعراف التي كانت سـائدة آنذاك فهي تستنـد على فلســـفة التجـريب التي تنهــض على التجــاوز المستمر للقاعدة والقانون[2]، والتحـرر من الضوابط التقليديّة المتوارثة والمستقرة لأن الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعيّة[3].

فالرواية صارت لا تحاكي النموذج لأنها ملّت من تدوين الوقائع اليومية وانتقلت إلى واقع يتصف بالغموض[4]، إنها كتابة على كف عفريت في عصر أهم سماته الشّك، يتسابق فيها الكتّاب إلى تجريب الممكنات على مستوى الشّكل فلا مكان للقوالب الجاهزة ولا لنمطيّة محددة في مفهوم يقترن بالانحراف والتجدد والتفرد «إنها كتابة روائية جديدة تسائل ذاتها ويسكنها هاجز تجاوز السّائد من أبنية الشكل وصيغ الخطاب السرديّ وأنساق اللّغة والأسلوب، فقد توصلت إلى أن تؤسس قانونا داخليا يحكم كتابتها وهو قانون الإثبات والنفي

[1] أحمد جاسم الحسين: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان، مجلة جامعة دمشق، 2009، مج 25، العدد 1، 2 ، ص 109.

[2] ينظر خالد سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، مج 4، العدد 04، ص 26.

[3] ينظر إدوارد خراط: أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في النص العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، ص 252.

[4] ينظر نتالي ساروت: الرواية والواقع، تر رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 10.

الهدم والبناء، الكتابة والمحو أو الكتابة الضديّة، التقرير والسخريّة عبر استخدام الوصف الذّي ينسف ذاته بوصف آخر، فكانت ضد الثابت في كل شيء»[1].

يقـــوم التجريـــب عـلى ابتكـار أشكال جديـدة غير مألوفـة ويتم ذلـك باللّعـب على المكونات السردية يحاول عن طريقها الروائيون استنطاق طاقاتها الجماليّة إما بهيمنة بعضها أو بتغييب بعضها الآخر وذلك «باعتماد جملة من الظواهر الفنيّة الجديدة التي تشترك فيها الروايات كالتعدي على عنصر الزمن وتهشيم السّرد، وتجاوز المفهوم التقليديّ للزمن بتكسير نسقيته وتهويش سريانه وإهمال الشخصيات وعدم العناية بها»[2].

فالراهن قلق ومتجدد يتغير بسرعة كبيرة لذا فهو يحتاج إلى أشكال جديدة تستوعبه وتواكب سرعته وتحوي رؤاه لأن جديد اليوم لا محال صائر إلى قديم والاحتكام إلى العامل الفنيّ المتمثل في الشّكل القديم لا يسهّل علينا مواكبة هذه الصيرورة المتجددة.

ولم يكن عنصر الفضاء غائبا عن هذه الثورة فقد طالته أيدي التجريب فتراجع عنصرا الحكي والشخصيّة وفسحا المجال واسعا لسطوة أركان كانت مغيبة أو عرضيّة، فالرّواية اليوم تحتفي بالغموض وتكرسه في كتاباتها، غموض وتشظي واضطراب يحاكي حياة الانسان اليوم في هذا العالم الغـــامض، والفضاء من بين العنـــاصر التي اجتـــاحها الغمـــوض، «والواقـع أن الاحساس بالاطمئنان الذي كان يشعر به الإنسان في ظل الأمكنة لم يعد موجودا فقد تغيّرت العلاقة بين الفرد والفضاء وتأزمت مما جعل تغيير طريقة التعامل أمرا بديهيّا وضروريّا»[3].

وقبل الحديث عن الفضـــاء في الرواية الجديـــدة يجب أولا أن نلقي نظرة على مســـاره في الرّواية، حيث اعتبر مؤطرا طبيعيا في الروايات التقليديّة ولم يخرج عن كونه مكانا جغرافيا تقع

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 01، 1999، صص 38، 39.

[2] رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي – نظرة مقارنة- ، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21، جوان 2004، ص77.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيّات وبما أنه منحصر الوظيفة فلم يوله الكتّاب عناية كبيرة في وصفه أو إعطائه دلالية رمزيّة أو ثقافيّة.

ومع الروايات الرومانسيّة استعاد الفضاء بعض وهجه إذ اعتبره الرومانسيون «عنصرا مهما في تحقيق الإيهام والهروب من العالم الواقع والحياة المضنية من شظف العيش وقسوة الواقع في الغابات والعوالم المسحورة والقصور»[1].

واحتفوا بالطبيعة وعمّقوا شعور الفرد بها وحاولوا إسقاط دواخل الإنسان عليها فنجد الأماكن الطبوغرافيّة أماكن للفرح والمتعة كما هي أيضا أماكن للاغتراب والعزلة[2] إذ ربطوا المكان بنفسية الإنسان وهذا ما يفسر تعليق الناقد الرومانسيّ كليمنس بربرنتسانو على لوحة " راهب على البحر" للفنان فريدرتش إذ يقول عنها أنها تمثل اغتراب الإنسان عن عالمه الماديّ[3].

في القرن التاسع عشر، ومع سيادة الواقعيّة اتجه الأدباء إلى نقل واقعهم فكان دور الأدب مرآويا وهذا الانعكاس «ليس في إبراز براعة الاتقان التصويري ولكن في تقريب الموضوع الفني ومحتواه الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ والتاريخيّ»[4]، ونستطيع القول أن الرّواية الواقعيّة كانت رواية مكان بامتياز لأن الكاتب أولى عناية فائقة في إيصال أدق التفاصيل عن طريق الوصف كما في رويات (ديكنز)«فقد كانت هناك طرق وسكان، والطرق مسماة بأسمائها الواضحة التي ترد في فصل الروايات حقائق ثابتة وبعض الأحياء (..) لقد كان هذا الحرص

[1] إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 1996، ص 166.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

[3] دونكان هيث وآخرون: الرومانسية، تر: عصام حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص20.

[4] حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاءلدنيا الطباعة والنشر، ط 01، 2002، ص113.

بمثابة إبقاء القاعدة المكانيّة للفعل فهي قاعدة تفصيليّة مسهبة موغلة في قراءة الأشياء بالشروح والتفاصيل»[1].

الإغراق في التفاصيل وذكر الأماكن الطبوغرافيّة ووصف المنازل والشوارع كلها «تؤخذ من الحقيقة المعاصرة، لا من التاريخ ولا من الخيال اللّذين ليسا سوى إطار للعمل الأدبي، إنها غريبة عن الكاتب، يقدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان، ولا يعمل الروائي عملا شخصيّا إلا بتنظيمها وإعدادها حسب التصميم الأدبي»[2]، والنتيجة سطوة المكان وهيمنته على الرواية الواقعيّة، أكسبه سطوة على باقي المكونات السرديّة فأصبح يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة[3].

«ومن هذا الجانب تأتي أهميّة الأعمال القصصيّة التي لجأت إلى الواقع واحتفت برصد مشكلاته والحديث عن تفصيلاته فبدا المكان يرتبط ارتباطا مهما بفكرة العمل الأدبي وبتشكيله معا»[4] ومن هذا المنظور أصبح العمل الأدبيّ وثيقة تاريخيّة للأماكن الطبوغرافيّة والمناطق الحضريّة يرصد أحوالها ومتغيراتها خلال الحقب الزمنيّة.

مع تغير إيقاع الحياة وسرعة وتيرتها استلزم تغير في شكل ومضمون الرّواية مع ما يناسب إنسان هذه المرحلة، فالإغراق في الوصف الذي عرفته الرواية سرعان مازال، فالكاتب كان يصف من أجل تهيئة القارئ نفسيّا ليرتاح لذلك المكان ثم يدخل عنصر الحدث ليشكل المفاجأة أما اليوم لم تعد الأمكنة مرادفة للألفة أو تحمل في طياتها معنى المعلوم بل أصبحت «مجهولة فقد شُردم (المكان) وقُطعت أوصاله ولم يحتل تلك المكانة المقدّسة»[5]، وانطلاقا من

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

[2] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1980، ص 125.

[3] ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي للطباعة، ص 65.

[4] إبراهيم سعافين، المرجع السابق، ص167.

[5] رشيد قريبع، المرجع السابق، ص 76.

هذا اتخذ روائيو الرواية الجديدة موقفين من المكان «أحدهما: يعتم عن قصد صورة المكان ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي.

ثانيهما: يدافع في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم الماديّ ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم، ذلك أن الوصف المبالغ فيه والمحول إلى مادة روائيّة مبهمة يقوم بدور عكسيّ لما يقوم به الوصف الثاني في الروايات الواقعية المألوفة»[1].

والنوع الأول تمثله رواية تيار الوعي التي انحازت إلى المحتوى الباطني للشخصية حيث تتقوقع الشخصيّة داخل ذاتها وتقدم وعيها عن طريق الانسياب المتواصل للأفكار والخواطر والهدف منها لفت الانتباه إلى الجانب الخفي للشخصيّة دون الاهتمام بالعالم الخارجيّ. وقد استفاد هذا التيّار كثيرا مما قدمه علم النفس التحليلي خاصة أعمال فرويد حول الوعي واللاوعي وممن كتبوا في هذا المعنى نجد (جيمس جويس)(James Jones)، (فولكنر)(Faulkner)(دوستويفسكي)(Dostoievski).

رغم أن الجلي في رواية تيار الوعي اتكاؤها على معين الذاكرة والانفعالات والخواطر فالضرورة تلغي العالم الخارجي وبالتالي ينذر فيها تصوير الحدث والحركة ويغيب الفضاء «فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهميّة كبيرة لذلك فهو نادر الوجود وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي تكون له أهميّة بالغة لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائيّة»[2] لأننا لا نستطيع أن نؤسس للحكي دون وجود عنصر الفضاء.

أما النوع الثاني: فهم الذين يحرصون على وصف عنصر المكان ويمعنون في ذكر التفاصيل ويحرصون على نقل دقائق الأمور كما تنقل الصورة الفتوغرافيّة وهو تكنيك استعاضوا به عن العقدة ونجد ذلك عند (نتالي ساروت) (Nathalie Sarraute)، (ألان روب غرييه)

[1] حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

(Alain Robbe Grillet)و(كلود سيمون) (Claude Simon)«وهم يحطمون الزمان أيضا كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان»[1].

فالسّرد بصـــدد السير نحو رواية مكانيّة يشّرح فيها المكـــان ويتعرض لأنواع مختلفـة من التكنيكات كأنسنته وتكسيره وملئه بالأشياء وربطه بالأسطورة «والإنسان في هذا المكان كائن معزول في عالم من الأشياء والموجودات العاريّة والتي تبدي وجودا يعوزه الترابط» ، ولا يعني هذا المحاكاة والانعكاس التي نادت بها الواقعيّة في نقلها للمكان وما يحيط به كما هو رائج في أعمال (بلزاك) (Balzac)و(فلوبير) (Flaubert)، فالـــرواية الجديدة تعمد «إلى التحديـــق في الأشياء، فتمسح عنها غبار الإيديولوجيا البرجوازيّة وتقدمها في وجودها الصلب العاري وهو أمر لا يمكن للروائي أن ينهض به وينجح في اكتشافه للواقع، إلا إذا هجر الواقعيّة التقليديّة بأشكالها وابتعد عن خرافة الكشف عن العمق»[2].

نحن نتحدث عن وصف للمكان يماثل الوصف الذي قدّمه (روب غرييه)(Alain Robbe Grillet)في روايته التيه إذ صور لنا المدينة التي فرّ إليها الجندي وصفا دقيقا غاصا بالأشياء الممكن أن توجد في أي مدينة، إنه ليس وصفا للتعيين بقدر ما هو وصف لتداخل جميع المدن فهو وصف انسيابي لا يحمل دلالة معينة بقدر ما يوحي بالضياع والتشتت الموجود لدى الجندي الإنسان، فقد حاول تصوير الفردانيّة في وسط عالم مؤثث وتأثيثه لا يلغي القلق الذي يعيشه إنسان هذا العصر.

ويعود تطور الفضاء في الرواية الجديدة والاهتمام به إلى سطوة الزمان عليها وظهور مواقف تنادي بفضائيّة الرواية والسبب في رأيهم أن الرواية «بما هي ماض لمجرد تسجيلها فهي

[1] ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى،دارالمعارف،مصر،ص11.

[2] محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 01، 1993، ص 117.

توحي بمواجهة المرء للنص بشكل أكثر فضائية منه زمانيّا، في ضوء ذلك يمكن اعتبار الرواية كدليل على نظريتنا الحديثة، في كون اللّغة والأحداث التي تدونها منسوبة إلى الفضاء أكثر من الزمن»[1] ، لا نستطيع التقليل من أهمية الزمن في الرواية كونه أحد المرتكزات الأساسية لها باعتبارها إيهاما أوليا لكن إذا كان الزمن جوهر الرواية فهو ليس كافيا لوجودها[2].

فاعتبار الرواية إيهاما أوليّا بمعنى أنها مثل الفنون التي لا يمكن ارتدادها بحركة عكسية في الزمن كالموسيقى والرقص... معناه الحديث عن وجود تعاقبية الزمن فقط في الرّواية أي متوالية من الأحداث، والحديث عن علاقات أو ارتداد لا يتم إلا بنسب اللّعبة الزمنيّة إلى الفضاء[3]ليأتيالحديث عن إيهام ثان الذي يمنحه الفضاء للرواية حتى تتحقق.

كما استفاد الروائي من الفنون التشكيليّة كالسّينما والتّصوير والنّحت والرّسم والتي تعتبر من الفنون الفضائيّة أيضا «بحيث زوّد كل فن فضائي الرواية بخصائصه المميزة فالمشهد وخلق الشخصيّات الروائيّة والشّكل الوظيفيّ كلها مشتقة من الفنون الفضائيّة التصويريّة والنحتيّة والمعماريّة على التوالي، من الفن التصويري اشتقت الرواية الوصفية الإطاريّة(setting) والمشهد (scene)من حيث هما عنصران ثنائي البعد لمنظور وحيد الطرف... ويستخدم خلق الشخصيّات العنصر النحتيّة على أرضيّة هذا الموقع، كما يشكل تضمين إ.مفروستر لمصطلحي مسطح ودائري لتوصيف الشخصيات وإدراك ما هو بارز وما هو تمثالي... وأخيرا تمتلك الخاصيّة الأساسيّة في فن العمارة، بمعنى شكل وظيفتها أهميّة بالنسبة للرّواية خصوصا حيث نستحضر مع (برتراند راسل) (Bertrand Russell) مثلا، أن كل نظام هو فضائي، فالمجازات

[1] محمد بدوي، المرجع السابق، صص 117، 118.

[2] جوزيف إكسينر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، افريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 23، 24.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

البلاغيّة وعناصر الكلمة، والجملة والفقرة، والفصل في أي رواية كلها معماريّة في نزوعها نحو نسيج فضائي»[1].

2- مفهوم الفضاء الروائي:

برز مفهوم الفضاء وهيمن على باقي المكونات السرديّة كما رأينا مع ظهور الرّواية الجديدة ومن هنا فإنه حديث عهد في الدراسات النقديّة وما نظّرته الشّعرية يبقى ضئيلا مقارنة بما قيل في بقية العناصر السّردية، فلا نجد نظرية فضائيّة متكاملة الأركان واضحة المعالم كالتي أوجدها (فيليب هامون) حول الشخصيّة أو الجهود التي قام بها (غريماس) فيما يخص البنيّة السّرديّة، «فالفضاء كنسق من الترابطات والفضاء كعنصر تكوينيّ من الخطاب الأدبيّ شعرا ونثرا لا يستحق ما لاقاه من تهميش أو إقصاء أو سوء فهم»[2] ، ويبقى الدارس يعتمد على مجموعة من الاجتهادات المتفرقة بدءا من أعمال (جورج بولي) (Georges Poulet) و(رولان بورنوف) (Roland Bourneuf) في الستينات من القرن الماضي ثم نجد (يوري لوتمان) (Youri Lotman) و(هيرمان مييز) (HermanMiller) إلى (هنري ميتران) (HenriMitterand) و(جوليا كريستيفا) (Julia Kristeva) و(غاستون باشلار) (Gaston Bachelard) ليظل المجال مفتوحا للاجتهادات وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء[3].

الفضاء في الأدب ليس هو الفضاء الهندسي الإقليديّ الذّي يمكن قياسه وإعطاؤه قيمة عدديّة أو يمكن تحديد أبعاده بصريّا، إنه ليس مجموع مسافات ونقاط تعين شكلا هندسيّا ولا مناظر جغرافيّة تتباين فيما بينها بل هو كل هذا وأكثر، إنه أيقونة تنقلك إلى عالم رمزي مملوء بالدلالات والإيحاءات الجماليّة والوظائف الفنيّة، إنه عالم الخيـــال وتشييده لا يكـــون إلا

[1] المرجع نفسه، صص 27، 28.

[2] .حسين نجمي: شعرية الفضاء السردي، المتخيلو الهوية في الرواية العربية،المركز الثقافي العربي،ط1، 2000، ص 6.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997 ص 238.

عن طريق اللّغة «فالنص الروائيّ يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»[1].

حضور لساني يفرقه عن الفضاءات المادية القائمة في الواقع المرجعي «وبهذا الحضور اللّساني ينتج لنا فضاءات ذهنيّة يعاد تشكيلها من قبل المتلقيّ انطلاقا من العلاقات التي يقيمها المتلقيّ أو الكاتب مع الأمكنة المختلفة أو العلاقات التي تقوم بينها وبين مختلف الشخصيّات»[2].

فالفضاء الأدبي عالم يؤسسه المتلقي في خيـــاله، وهو عالم مفارق للواقع يبنى ويشـكل في ذهن المتلقي انطلاقا من إشارات تقدمها اللّغة والعلاقة القائمة بين هذا المكان التخييلي والمكان الواقعي تتعدد من الإيهام بحقيقته في الروايات الواقعيّة إلى الاختلاف والتباين الموجود في الروايات الفنتازية وفي كليهما نجد أن المكان هو الذي يعطي مظهر الحقيقة للرواية المتخيّلة[3].

وبما أنه يتأسس في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعيّ ، فالعالم الخيالي «عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللّحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عـــالم خيالي من صنع كلمات الراوي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»[4] ولا يعني هذا وجود قطيعة بين الفضاء الواقعيّ والفضاء المتخيل بل تجاوز لهذه الحدود الوهميّة التي تفصل بينهما، فاحتواء النص على أسماء جغرافيّة حقيقيّة كأسماء المدن وأسماء الشوارع ما هو إلا تمثيل لهذا الواقع من خلال عالم الورق.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 74.

[2] سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 238.

[3] Henri Metterand : Le discours du roman, Paris, PUF,1980,p194.

[4] سيزا قاسم: المرجع السابق، ص 74.

1.2-الفضاء الروائي في الدراسات النقدية الغربية:

حاول (بورنوف)(Bourneuf)في السبعينات من القرن الماضي استقراء الدراسات السابقة حول الفضاء في مقاله وقام بتصنيفه بعدما لاحظ أن الدراسات الماضية قليلة ولم تعطه حظه من الأهمية كما أنها قد ركزت على الجانب المضمونيّ دون البنائيّ وصنفها حسب اتجاهاتها إلى: [1]

1- علاقة الفضاء مع مبدعه، وقد استشهد بدراسة (غاستون باشلار)(GastonBachelard) فيما يخص الأثر النفسيّ الذي يتركه المكان على مبدعه، كما تناول عمل (جورج بولي)(Georges Poulet)في دراسته للزمن البروستي ويرى أن الفضاء تحترقه المشاعر والذكريات فيصبح السفر فعلا سحريا لأجل استعادة الفضاء المفقود .

ويتمركز اهتمام هذا الاتجاه على التمظهرات الواقعية والقيم الرّمزية للمكان دون الاهتمام بكونه بنية في النّص الروائيّ.

2- علاقة الفضاء بالقارئ، وهنا قدم دراسة (بوتور) (Butor) التي تقوم على إقامة علائقيّة بين الفضاء الواقعي والفضاء الموصوف في النص.

3- علاقة الفضاء مع باقي المكونات الرّواية وهو ما جاء به (بورنوف) لأن هذا الجانب كان مهملا من قبل الدراسات النّقديّة، إذ برز دور الفضاء في بَنينة الحكي عن طريق علاقته مع العناصر الأخرى التي يتأثر بها ويؤثر فيها، ويعد هذا الأمر سابقة في الدراسات النّقدية حيث تناول الفضاء مثل باقي المكونات الرّوائية الأخرى كالزمن والحدث والشخصيّات.

أما (غريماس) (Greimas) فيربط مفهوم النّص بالخطاطة السّردية إذ أنه «هيكل يحتوي على عناصر متقطعة، غير مستمرة وإن كانت منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسيّ متميز

[1] ينظر: حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011، صص 37، 38.

يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة (المحسوسة) بين الذوات الفاعلة في الخطاب الروائيّ»[1] ، فالفضاء حسبه لا يدرك إلا من خلال تفاعله مع الذوات في الخطاب الروائيّ، فما هو إلا مجموعة من الإشارات الشكليّة التي تساهم في تفكيك القصة إلى مقاطع ومن ثم تؤدي إلى كشف الأماكن[2] ، حيث تكون الشخصية هي دليلك لمعرفة المكان في تفاعلها معه سلبا وإيجابا.

إن كان (غريماس)(Greimas) جعل من الشخصية مفتاحا لمعرفة الأماكن فإنّ(باختين) (Bakhtine) صنّف المكان في الرّواية باعتبار البطل وعلاقته به إلى أربعة أنواع: [3]

1-المكان الداخليّ: هو المكان الضيق الذي يمثل الانسداد والانغلاق ولكن لا ينفي انفتاحه على أماكن أخرى.

2- المكان الخارجيّ هو المكان الواسع الذي يتفاعل معه البطل إيجابا.

3- المكان المعاديّ يحمل دلالات سلبيّة يشعر فيها البطل بعدم الارتياح.

4- فضاء العتبة وهو فضاء المرور الذي ينتقل عبره البطل من مكان إلى آخر.

أما (مول) (Moles) و(رومير) (Rhomer) فالتحديدات عندهم متعلقة بالسّلطة التي تخضع لها تلك الأماكن وحسب تصرف الفرد فيها وهي :[4]

1- عندي: وهو المكان الحميم الذي تكون فيه للإنسان مطلق السلطة.

---

[1]Voir : Greimas et courtés : Dictionnaire raisonné du language, Ed Hachette, Paris, 1979, p 133 .

[2]سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1994، صص 87، 88.

[3]ينظر: شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية(إذا يوم جديد)، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، 1995، العدد 115، صص 157، 158.

[4]ينظر: يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1988، صص 61، 62.

2- عند الآخرين: وهو مكان يشبه سابقه، يمنح للإنسان بعض الحميميّة لكنه يشعر بالخضوع لسلطة الغير.

3- الأماكن العامة: وهي أماكن تمتلكها الدولة (السّلطة العامة) يشعر فيها الإنسان بالحريّة وإن كانت حريّة مقيّدة ومحددة.

4- المكان اللامتناهي: وهو المكان الذي لا يمتلكه أحد، ولا يخضع لسلطة أحد وتكون الدولة وأجهزتها بمنأى عنها، أي أنها لا تمارس سلطتها فيها ونظرا لبعدها وخلوها من الناس فهي تفتقر إلى مختلف المرافق الحيويّة.

ونلاحظ في هذا التقسيم الجدلية بين ما هو لي وما هو ليس لي، أي ما يمكن أن أتحكم فيه وما يمكن أن يتحكم في يوصلنا إلى ارتباط المكان وتغييره باختلاف السّلطة من حيز فردي إلى حيز جماعي.

في حين نظرت (جوليا كريستيفا)(Julia Kristeva) إلى العامل الثقافيّ وطرحت مصطلح إيديولوجيم العصر «وهو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الرّوائي أن يدرس في تناصيته ، أي علاقته مع النّصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة»[1]

(هنري ميتران)(Henri Mitterrand) نظر إلى الفضاء من جهة أنه معطى طبـــوغرافي من جهة ومن جهة أخرى تمظهر خيالي لديه علاقات مع باقي المكونات السّردية في دراسة وظيفيّة يبتعد فيها عن المضمون ، وفق هذا المنظور استطاع أن يرسخ «النظر المنهجيّ لمسألة اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السّرد والتي يرى أنها لا تتم بوحي من الصدفة أو خضوعا لخطة اتفاقيّة، وإنما وفق قواعد شكليّة موروثة، مشيرا إلى أن التعامل مع هذه القواعد يجب أن يتجه

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 54.

إلى الوعيبتجربة المكان والقبض عليه في تمظهراته الواقعية والرمزية، ثم التعرف على العلاقات البنيوية التي توجه النص وترسم مساره»[1].

أما (يوري لوتمان) (Youri Lotman) فقدم لنا الفضاء من منظور سيميائي إذ اعتبره «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...إلخ) تقوم فيها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة»[2] حيث نجد مفاهيم مثل (أعلى/ أسفل)، (يمين /يسار)، (منفتح/ مغلق) ... وغيرها وترتبط بنماذج ثقافيّة لا تظهر عليها صفات مكانيّة فتتحول هذه الثنائيات من كونها وصفا للفضاء لتعبر عن قيم مختلفة ثقافيا لها علاقة بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والأيديولوجي والأخلاقي، ومفهوم التقاطبات هو مفهوم عملي تطبيقي لا يقتصر على المكان الطوبوغرافي بل هو مجرد علامة لمدلولات أخرى مرتبطة بالنص.

في كتابه " جماليات المكان" وانطلاقا من الفلسفة الظاهرتية، حاول (غاستون باشلار) Gaston Bachelard) تقديم مفهوم خاص للفضاء ينطلق من الارتباط النفسي للمبدع مع فضائه المعيش في صورة فنية تعكس دلالات وقيم جمالية تحفز عمليتي التذكر والتخيل عند المتلقي «فالمكان الأليف الذي ولدنا فيه ومارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا، والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة»[3].

مما سبق نميز بين أمرين المكان والمكانية في الأدب وهنا نميز بين جانبين من المكان عند (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard):[4]

[1] حسن بحراوي: الفضاء الروائي، ص 07.

[2] يوري لوتمان: مشكلة المكان الروائي، ص 65.

[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط06 ،2006، ص 06.

[4] غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2010، ص 290.

1-معماريّة المكان الذي تعنى الأبعاد الهندسيّة والجغرافيّة للمكان، إذ يتجلى المكان في المقام الأول بوصفه كيانا هندسيّا واقعيا، بحيث يعد البعد الجغرافي للمكان ممثلا لأبعاده الموضوعية المميزة له.

2- شاعريّة المكان التي تظهر وتجسد لنا المكان الأليف أو بيت الطّفولة الذي يتسم بقيم الحماية والأمان والاحتواء، أي المكان الأليف.

يركز (باشلار) على قيم المكان ويقدمها لنا على شكل ثنائية متضادة (الأعلى والأسفل) حيث يشكل الأعلى العلية في البيت المكان الحميميّ الأليف مركز الخيال والأسفل وهو القبو مكانا معاديّا يحمل معاني الإكراه والضغط.

اهتم (ميشال بوتور) (Michel Butor) بالفضاء النصي ورأى أن الرواية هي «أولا مجرد شيء، كتاب موضوع على مكتبتنا عندما نفتحه وتنتقل نظرتنا بين الصفحات، نعلق في الفخ»[1] ، فالفضاء النصي عنده مرتبط بماديّة الرّواية ككتاب يحوي مجموعة من الصفحات عليها أحرف طباعيّة ومرتبة بدءا من تصميم الغلاف ، إلى ترتيب الفصول «وهذا المكان لا يتحرك فيه الأبطال إنما تتحرك فيه عين القارئ»[2].

وقد أشار إلى أهميّة هذا الفضاء كما أشار إلى مجموعة من المظاهر التي تشكله ونجدها في جميع الكتب كالكتابة الأفقية والكتابة العمودية والبياض، الهوامش والرسوم والأشكال وغيرها...[3]

كما يميز أيضا (ليوطار) (Lyotard) بين الفضاء النّصيّ والفضاء التّصويريّ«وعن الفرق بين هذين الفضائين ينتج فرقا أنطولوجيا، لأنهما يمثلان مرتبتين متميزتين من المعاني، فهما يشتركان في التبليغ ولكنهما مع ذلك منفصلان.

[1]ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص 59.
[2]حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 56.
[3] ينظر: المرجع نفسه، صص 56، 57.

فالفضاء النصي حسب (ليوطار)(Lyotard)هو الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، في حين أن الفضاء التصويري الذي تعرفه كلمة تصويري في مقابل غير تصويري non-figuratif أو لمجرد كما هو في قاموس النقد المعاصر والتشكيل»[1]انطلاقا من أن النص يشكل علامة كبرى دالة وبالتالي ما يحويه من دوال يمثلون علامات صغرى لكل منها موضوع خاص تدل عليه، فالكتابة تدل على الفضاء النصي أما الأشكال والرسوم فهي تدل على الفضاء الصوري، وبما أن الفضاء النصي هو فضاء مادي فهو سابق للفضاء الروائي المتخيل يتبدى من التقاء عين المتلقي بمجموعة من الإشارات اللغوية وغير لغوية يقدمها المؤلف الضمنيّ عبر صفحات روايته.

2.2- الفضاء الرّوائيفي الدراسات النقدية العربية:

معلوم أن الرّواية العربيّة حديثة عهد مقارنة مع قرينتها على السّاحة الغربية فهي لم تخضع للتدرج التاريخيّ الذّي عرفته الرّواية الغربية ولا إلى التّحولات التي مرّت بها عبر التّاريخ، وحتى ما شهدته من تألق راجع إلى احتكاكها بالرّواية الفرنسية الجديدة، ولنا أن نتصور شأن النّقد في هذا فهو مازال يعرج خلفها «مما جعل النّقد الروائي العربي عاجزا عن تقديم إضافات ملموسة لنظريّة الرّواية وبالإضافة إلى ما سبق تتهم الحركة النقديّة العربية بالبطء حيث نجدها متخلفة عن مسايرة الإبداع الرّوائي كما نتأخر في استراد النّظريات الغربيّة»[2].

ونظرا لانتشار الرواية الجديدة في الوطن العربيّ واهتمامها بعنصر الفضاء فرضت على حقل الممارسة النقدية التوجه للإحاطة مفاهميّا بهذا المكون السرديّ«لكن المفارقة أن اهتمام الرّواية بالفضاء شكّل طفرة نوعية مقابل النّقد الذي ظل يقارب هذا المكون باستحياء يؤدي

[1]محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 16.

[2]حورية الظل، المرجع السابق، صص 47، 48.

بالنّقاد أحيانا إلى الخلط في المفاهيم والتعتيم في الرؤى»[1] لكن تبقى جهود هؤلاء النقاد قد ساهمت في إضاءة بعض جوانب الفضاء.

وفي تمثلهم لهذا المكون السرديّ وقع النّقاد في إشكالية تعدد المصطلح الذي وجد بداية في النّقد الغربي وانتقل بعدها إلى النّقد العربيّ وقد استفاض (يوسف وغليسي) في كتابه "إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقديّ العربي الجديد" لهذه القضية وتعرض لها بالتحليل[2].

لقد ظل الفضاء مرادفا للمكان وظل المكان مرادفا للديكور في الدّراسات النّقدية العربيّة مما جعله مهمشا، لذا نجد الدراسات محدودة تعالج هذا المكون السرديّ وتقاربه باستحياء وهذا ما أشار إليه (عبد الملك مرتاض) بقوله «إننا لم نر أحدا من كتّاب العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائيّ أو التنظير للكتابة الروائيّة، خصص فصلا مستقلا لهذا الحيز أو الفضاء بالمصطلح الشائع»[3].

من بين هذه الدراسات نجد (سيزا القاسم) في كتابها بناء الرواية إذ استندت على المنهج البنيويّ في تحليلها لثلاثية (نجيب محفوظ) حيث منحت الوصف مكانة مهمة «المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف»[4] مبررة في ذلك تعالق الفضاء مع الفنون الأخرى وخاصة الرسم، وترى أن مصطلح المكان يتسق مع لغة النّقد العربيّ إذ نختاره بدل الفضاء الذي تسرب بفعل التّرجمة من النقدين الفرنسيّ والإنجليزيّ.

كما حاول (مالك مرتاض) أن يقف بالشرح والتفصيل على هذا المكون السردي في كتابه – تقنيات السرد– وفضل استخدام مصطلح الحيز «وهو كل ما يمكن أن يكون حجما

[1] حورية الظل: المرجع السابق، ص 49.

[2] لمزيد من الاطلاع ارجع إلى كتاب يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 146.

[4] سيزا قاسم: بناء الرواية،ص106.

أو وزنا أو امتدادا أو متجها أو حركة في سلوك الشخصيّات أو في تمثل النص الذي يتعامل معه الحيز... وكل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي ولا بالفضاء»[1].

ونلحظ ترددا واضحا في استعمال المصطلح عند (حسن بحراوي) في استخدامه المكان والفضاء ففي كتابه "بنيّة الشّكل الروائيّ (الفضاء، الزّمن، الشخصيّة)" ، يعنون فصله التطبيقي ب " بنية المكان في الرّواية المغربية عوض بنية الفضاء، وقد اعتمد في تحليله على منهج التقاطب لـ (لوتمان) وهو بهذا ركز على مقاربة الأمكنة في الرواية المغربية عوض بنية الفضاء ، وفي الجانب النظري حشد جميع الأراء التي قدمتها الشّعريّة حول مقولة الفضاء كما تحدث عن أهميته في السيرورة الحكائية إذ لم يكن ذيليّا في الرّواية بل أصبح ضروريا لنمو السّرد وبنيّة أساسيّة كاشفة لبقية البنيات.

أما (حسن نجمي) في كتابه شعريّة الفضاء يرى أن مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل تلك التحديدات التي وضعها النقاد الغربيّون ويتساءل عن فضاءات أخرى كفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية، ...[2] وأشار إلى الاختلاف الكبير بين مصطلحيّ المكان والفضاء واعتبر خطأ (غالب هلسا) في ترجمته الفضاء بالمكان جريمة لا تغتفر في حق النقد وأشار إلى نظرة الفلسفة في هذا الموضوع التي تقول بفكرة أسبقيّة الفضاء للوجود عن الأمكنة حيث أعطى الفلاسفة للفضاء الأولوية على الأمكنة لأنه هو الذي يحتويها مهما كانت طبيعة هذه الأمكنة، فالفضاء سابق للأمكنة، هناك فضاء أول وبعده تأتي الأمكنة لتجد وضعها ضمن هذا الفضاء[3] ، ويتبين الفضاء في النّص بأشكال عدّة فنجده مضمنا أو موصوفا أو معروضا أو محلوما به أو متأملا فيه[4].

[1] سيزا قاسم: المرجع السابق، ص 76.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، صص 301، 302.

[3] حسن نجمي: المرجع السابق، ص 44..

[4] المرجع نفسه، ص 36.

ويتفق (حميد لحميداني) فيما ذهب إليه (حسن نجمي) فالفضاء عنده مجموع الأمكنة «المكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرّواية هو الذي يلفها جميعا»[1].

ويتخذ الفضاء عنده أربعة أشكال:[2]

1- الفضاء الجغرافيّ: وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2- فضاء النّص: وهو فضاء مكانيّ أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشتغله الكتابة الرّوائية أو الحكاية، باعتبارها أحرفا طباعيّة على مساحة الورق.

3- الفضاء الدّلالي:ويشير إلى الصورة التي تخلقها صورة الحكي وماينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

4- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي/ الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال.

وقد فتحت هذه الإسهامات الباب الواسع أمام الدراسات العربية خاصة الأكاديمية.

3- الفضاء المديني والرواية:

عُرفت المدن منذ القدم وقد التصقت بالأرض وكان سكانها يجيدون الزراعة بالإضافة إلى التجارة وقد تميزت كل مدينة عن أخرى بمعماريتها المتفردة فكان لمصر أهراماتها وللمدن السّومرية قلاعها الكبيرة ولمدن المايا أهراماتها المتدرجة ومعابدها وعموما كان حوض الأبيض المتوسط المكان الذي ضم عدّة مدن منذ أيام الفينيقيين بالإضافة إلى مدن الصين القديمة وأمريكا الوسطى والأنديز الوسطى وأثينا وروما«لقد كان تكونها تلقائيّا بطيئا في المراحل الأولى،

[1] حسن نجمي: المرجع السابق، ص 46.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 63.

ثم تقنيّا حثيثا في مراحل متأخرة، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتناسب أذواقهم ومشاربهم، ولتساعدهم على العيش وتطمئنهم وتحميهم من العالم المناوئ ومن أنفسهم»[1].

وتختلف مدن المشرق العربي عن المدن الأوروبية «من حيث ربطها بعراقتها التاريخيّة وانبثاق وجودها قديما من فكرة الرباط والمعسكر قبل أن تستدعي بناءها وترسيخ مدينتها ضرورات مركزة السيّاسة ومركزة النشاط الاقتصاديّ بشقيه التجاريّ والحرفيّ، بالإضافة إلى شيء من المقارنة بين تكون المدن العربيّة في المشرق العربيّ والمغرب والأندلس، وتكون المدينة الأوروبية التي نشأت بديلا عن القلاع ذات الهندسة الحربية، وانطلقت من فكرة السّوق المفتوح قبل أن تفرض عليها الصناعات الحديثة طابعها الحالي»[2].

فقد ظهرت المدينة العربيّة الإسلاميّة أول الأمر بوصفها رباطا ومعسكرا في المراحل الأولى للفتح، قبل أن تتحول إلى مراكز إدارية وموئلا للنزوح الجمعي الكثيف من الجزيرة العربية باتجاه أقاليم الفتح، وارتبط ظهور المدن الأروبية الحديثة لا القديمة بتحولات اجتماعية واقتصادية حاسمة، انتقل فيها الاقتصاد الأوروبي من المرحلة الإقطاعيّة إلى اقتصاد السوق ومركزة الرأسمالية الوليدة في المدن قبل أن تتدخل الثورة الصناعيّة لتمنح مدن الغرب الأوروبيّ ثم الأمريكيّ ملامحها وأبعادها الراهنة.

وقد احتلت المدينة في الرّواية الأوروبية حيزا كبيرا خاصة في القرن التاسع عشر فنجد رواية نانا لـ (زولا) (Zola) تتحدث عن باريس الملعونة التي تتحطم فيها القيم والعلاقات الإنسانية وهي نفس الصورة التي ينقلها (بودلير) (Baudelaire) لباريس في قصائده " لوحات باريسية" أما لندن (شارل ديكنز)(Charles Dickens) فلا تختلف كثيراعن باريس فهي موطن للرذيلة

[1] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر – دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان-،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص19.

[2]مجموعة من الأساتذة: الرواية والمدينة، ص 572.

والانحطاط الاجتماعي لطبقة البوليتاريا وكذلك تحدث (بلزاك) (Balzac) و(تولستوي)(Tolstoi) و(دوستويفسكي)(Dostoievski) عن جحيم مدنهم.

أما الرّوائيون العرب في عصر النهضة فقد رأوا أن النهضة مرتبطة أصلا بالمدينة فجاءت القاهرة في رواية حديث عيسى بن هشام (لمحمد المويلحي)، وبغداد في رواية الأمين والمأمون ل(جرجي زيدان) وتدمر في رواية زنوبيا، ومع انتشار الرومانسيّة عبر عنها الأدباء ك(جبران خليل جبران) في الأجنحة المتكسرة و(محمد حسين هيكل) في زينب.

فالحديث عن علاقة المدينة بالرّواية هو الحديث «عن علاقة فضاء بفضاء، في ضوء ما للمدينة من خصوصية مكانيّة وعمرانيّة تتحكم فيها رواسب إنسانيّة عامة، مفتوحة على قيم المعيش والمحلوم به والصور المعبرة عن ترسباتها في الوجدان والكتابة»[1] ومن هنا جاز لنا الحديث أن المدن الصناعية في عصر النّهضة كانت سببا في ظهور الرّواية التي حوت جزءا غير يسير من قيم ورؤية العالم النهضوي اتجاه القضايا الإنسانية وسلوك الفرد «ولم يكن التطور اللاحق بمختلف أشكاله الذي عرفته الرّواية منذئذ إلا من بين المظاهر والتأثيرات التي أنتجها الفضاء المديني بتعدد وجوهه والقوى المتحكمة في وجوده بين القوة والضعف... إن المصير الفرديّ لم يكن يتبلور ويتقنن مساره إلا وقد أصبح المجال الحضريّ هو مرتع الحضارة الجديدة التي تستنطق على الصعيدين الفلسفيّ والأدبيّ باسم الفرد، وبلسان الذات أكثر من أي شيء آخر، ومعها أبدى الجنس الروائي هو الأنسب من بين كل الأجناس للتصوير والتعبير ورصد الزمن الإشكالي»[2].

ومن هنا ارتبطت الرّواية بالمدينة وأصبحت فن المدينة بامتياز، فالمدينة وفق هذا المنظور لم تعد إطارا خارجيا للأحداث، وإنما أصبحت الرواية فضاء المدينة بكل تحولاتها وصراعاتها

[1] المرجع السابق، ص 75.

[2] أحمد المديني: فرضيات حول نشأة الرواية الحضرية أو المدينية معادلا للرواية –درب سلطان نموذجا- الشكل والدلالة قراءات في الرواية المغربية، منشورات نادي الكتاب، ط01، 2001، ص 60.

ونسقها الثقفيّ والاجتماعيّ وماضيها وحاضرها ومستقبلها، فالرواية في معناها العميق ترجمة للمتعدد،«أي للفضاء الحر الذي يرى الواقع بصيغة المتعدد، ويرى المتعدد في البشر والكلام والسلوك والمصائر... كأنّ الرّواية هي المتخيل، والمتخيّل هو الحريّة، وكأن الرّواية والحريّة والمتخيّل مرايا للمدينة الحديثة في طبقاتها الاجتماعيّة والإشاريّة المختلفة»[1].

كما أثّرت المدينة على تقنيات الرّواية، ويمكن استخلاص هذا الأمر من الموازاة بين بنيّة المدينة وبنيّة الرّواية خاصة من ناحية مفهوم المركزية الذي يتوفر في كليهما والذي اضمحلّ مع الزمن بظهور نموذج اللامركزية في تكوين المدينة «فالبينة المركزية (نواة المركز السياسي"/ الديني) في المدينة، وفي المقابل نواة الراوي العليم والسّرد الموحد الموجه والوعي الأحادي المنتسب للمؤلف في الرّواية، وقد استمرت هذه الموازنة بين البنيتين المركزيتين لكل من الرواية و المدينة حتى القرن التاسع عشر، ثم تفتت هذه البنية المركزية المشتركة بخلق نموذج " النويّات المتعددة" في المدينة بظهور مراكز أخرى جديدة: اقتصادية واجتماعية وعلمية... وفي الرواية باكتشاف الرواية متعددة الأصوات»[2].

بالإضافة إلى بعض العناصر المشتركة بينهما والتي قامت عليها كل من المدينة والرّواية كالتنوع والمرونة والانفتاح والحراك وعدم الاكتمال، فضلا عن وجود بعض المعاني كالتحرر والفرديّة أو تمزيق الأواصر الجمعية التي كانت جزءا من معالم الصلات بين ساكني المدينة التي فككت التجمعات السابقة عليها تاريخيا والواقعة خارج جغرافيا كما كانت هذه المعاني نفسها قائمة وراء صياغة شخصيات الرواية الحديثة التي تجاوزت تناول الروابط العشائريّة في فنون أسبق زمنيا مثل الملاحم[3].

[1] مجموعة من الأساتذة: المدينة والرواية، ص 160.

[2] المرجع نفسه، ص 351.

[3] المرجعنفسه، 351.

وقد كان لمعمار المدينة تأثير عميق في البنيّة الروائيّة وتطوير أشكالها وأساليبها التعبيرية وقد لوحظ هذا الأمر في تأثير المدينة العربية الإسلامية على فن المقامة في الأزمنة الماضية فلم تختلف علاقة الرّواية العربية بالمدينة العربيّة عن نظيرتها الأوروبية إلا في بعض الخصوصيات، وعموما «كما أشبع مجال المدينة وتعدد وامتد وعلا وعمق اتسع أفق السّرد بالرؤية أي بتعدد الأساليب ومختلف تقنيات الوصف السردي، فكان للرواية معمارها الفني الخاص الذي يستقدم إليه تأثيرات المكان وهموم الذات الكاتبة في لحظات إبداعية يمكن التأريخ لها لمسار الكتابة الروائية بمختلف أطوارها واتجاهاتها[1]».

كذلك انتبه النّقاد إلى التقارب المعماريّ بينهما، فالرواية معمار أدبي مشكّل من الصّور والمشاهد يحكمه العدد والشكل كما هو الحال في النظام الفكري الهندسي (الرياضي) وفق مقولات العدد والقياس، وطبق مفاهيم التناسب والتّناظر، والتّباعد والتّقارب، والمدينة تتحدد بصفة أكثر من منظور هندسي رياضي، لعمران ومعمار منظم في أبعاده، مرتب في مستوياته بدقة حسابية لا تنفي عنه بالضرورة طابع الجمالية، لأن جوهر الجمالية بالذات، ومن منظور معين يكمن في دقة التّناسب، وضبط الإيقاع والتراتب، ولعلّ قوانين الرّواية أو ما يفترض أنه قوانين الرّواية، في أشد صورها صرامة إنما تمثل تعبيرا عن هذا التماهي مابين نظام العمران والمعمار في المدينة والسرد الروائي على السواء[2].

كما تركت المدينة أثرا على عناصر الرّواية خاصة في رسم الشّخصيات وتحريك الأحداث واقتراح فضاءات المكان والزمان وطرائق الوصف والسّرد، وطبيعة المواضيع، ومختلف تقنيات البناء القصصيّ، إذ كانت الرّواية مرآة للمدينة في مستوى تسجيل الواقع وفي مستوى الانزياح عنه، ونجد في مدونة التأريخ لهذا النوع الأدبيّ روايات تحمل أسماء المدن والأحياء والشوارع والميادين.إنّ اقتران الرّواية بالمدينة فتح لها الباب لتغير أشكالها التقليديّة وابتكار طرق مغايرة

[1] مجموعة من الأساتذة: المرجع السابق، صص 462، 463.

[2] المرجع نفسه، صص204، 205.

للتعبير والتطرق لمواضيع جديدة كالحديث عن الوجود القلق للإنسان وعلاقته مع ذاته والآخر ومؤسسات السلطة.

وقد برزت المدينة في المنجزات الرّوائية العربيّة والجزائريّة كظاهرة ملفتة (وخاصة روايات التسعينيات) تجاوزت فيها نمط المقارنة بين الريف والمدينة أو النظرة الضيقة للمدينة على اعتبار أنها روح للبرجوازيّة، بل راهنت الرّواية على المتغيرات الحضاريّة والتاريخيّة التي شهدتها المدينة العربية خاصة في التغييرات السياسية والاجتماعية التي عرفتها المنطقة خلال القرن الحالي والتي أثرت على الرواية «فالانفجار الرّوائيّ قرين اتساع المدينة العربية وتعقدها وآية ذلك أن شعرية الرواية نفسها مبنية بناء مدينيا، وهو ما مكن ملاحظة هذا المعمار المديني في قلب البناء الروائي»[1].

وحمل الرّوائيّون العرب ديدن التجديد والمغامرة في مدارات التجريب واستكشاف الممكنات الجماليّة، فجاءت مشاريعهم الرّوائيّة تسائل الواقع والذات والوجود وقد وجدت في المدينة مرتعا خصبا للزج بهذه الأسئلة واخراجها عن طريق استراتيجيات القص وتفعيل البناء السردي لفضائها «لذلك نجد الحدث في الرواية المدينية يفضح الممارسات السوسيواجتماعيّة والثقافيّة وينبئ عن حقيقة صراع الشخصيّات وصراع الأفضية»[2].

فشكّلت المدينة موضوعا جديدا ورمزا متعدد الإيحاءات والدلالات في المتون الروائية، فنرى الرّوائيين بين رافض لها باعتبارها صورة للاغتراب والتهميش والضياع وفقدان التواصل مع مجتمع محكوم عليه بالنزعة الفرديّة وعدم التجانس والوتيرة السريعة، وبين منجذب لها يجد في فضاءاتها الحضرية إغراء لبلورة متخيل روائي، ولم تكن المدينة غائبة على الساحة السردية الجزائرية، فقد عالج روائيوها إشكاليّة التمدن ورصدوا لنا صورة المدينة وتحولاتها فنجد روايات

[1] أحمد عراب: سرد المدينة وثقافة السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر"شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج نموذجا"، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد الرابع، ص 54.

[2] المرجع نفسه، ص60.

مثل الزلزال ل(لطاهر وطار)، ذاكرة الجسد ل(أحلام مستغانمي) وشرفات الكلام (لمراد بوكرزازة) اختارت قسنطينة مدينة لها كما نجد مدينة بوسعادة في رواية نصف وجهي المحروق ل(عبد القادر شرابة)، وعطر الدهشة (لمحمد الأمين بن الربيع)، أما العاصمة فكان لها نصيب الأسد لحضورها في عدة روايات.

وقد جمعت "جريدة النصر" أراء بعض النّقاد حول المدينة والرّواية الذي كان موضوع ملتقى وطني فمن النقاد من يرى أن المدينة لم تأخذ نصيبها في المنجزات الروائية كنظيرتها العربية، لأن أغلب الأدباء الجزائريين ينحدرون من خارج المدن، فكانت المدينة بالنسبة لهم معادلا للتشرد والضياع واللاأصالة، فهذه المدن لم تهيمن على مخيلة الروائيين، بل نجدهم منحازين نوستالجيا لقراهم وخاصة المنجزات التي كانت في القرن الماضي والتي اختارت الريف فضاء لها وقد انتبه لذلك (الطاهر وطار) مصرحا: " لقد عبّر الأدب الجزائري قصة ورواية عن الحرب التحريرية أحسن تعبير، لكم في عالم واحد هو عالم الريف، حتى لكأن الريف وحده هو الذي خاض الثورة، ولكأن المدينة ظلت طوال تلكم الفترة نائمة لا تحيا سلبا ولا إيجابا، وقد ظل كل هذا نقطة ضعف في أدبنا"[1].

في حين يرى (عبد الرزاق بوكبة) أن سبب هذا الشحوب هو أننا لا نملك مدينة بالمفهوم الحضاري حتى نكون خطابا عنها، فهل مدننا تثير وتشاكس مخيلتنا كما أثارت مدينة طوكيو (رولان بارث) (Roland Barthes) أو كما فتنت باريس عظماء الأدباء الفرنسيّين ك(هوجو) (Hugo) و(بالزاك)(Balzac)و(بودلير) (Baudelaire)، ورأى القاص (بشير عمري) أن الكتّاب فشلوا في استنطاق الفضاء المديني والدخول في حوار مع علاماته نتيجة لعدم توفر دراسات حول سوسيولوجيا المكان وافتقاد الروائي للركيزة المعرفية في محاورة مثل هذه الفضاءات، فالحافز الذي يفتح مثل هذه الفضاءات غائب أمام الروائيين الجزائريين لذا جاءت علاقتهم متوترة مع المدينة.

[1] نوارة لحرش : هل احتفت الرواية الجزائرية بالمدينة؟، جريدةالنصر:/https://annsronline.com2019/02.

لكن المدينة لم تكن غائبة تماما عن النّص السّردي الجزائريّ، فالمدينة حاضرة بطابعها الجغرافيّ والفنيّ الذّي يقدمه الروائي، والمكتبة الجزائريّة لها ما تقوله في هذا السياق، فأغلب الأعمال الصادرة خلال فترة التسعينات فيما بعد نجدها طافحة بحضور المدينة، ففي روايات (بشير مفتي) و(ياسمينة صالح) و(إبراهيم سعدي) و(قاسمي) وآخرين كثر من كتّاب الرواية الجديدة خاصة كانت المدينة بقصد منهم بطلة ظاهرة أو بطلة متخفية[1].

4- كيف نقرأ المدينة:

المدينة مملوءة بنصوص للقراءة، مملوءة بعلامات للتفكيك وإشارات للترجمة، وتتقارب المدينة والرّواية في طريقة القراءة، في مقال عنوانه السّيمياء والمناطق الحضريّة يتحدث (بارت) (Barthes) عن علم العلامات المدينة ويطرح سؤالا كيف نقرأ المدينة انطلاقا من علاماتها المنبثقة من موقعها الجغرافيّ وعمرانها وبنيتها الاجتماعيّة، وهي تشابه إلى حد بعيد الرموز والعلامات وأنساق النصوص الأدبيّة يقول بارت «الذي يريد رسم سيميولوجيا للمدينة يجب عليه أن يكون في الوقت نفسه سيميوطيقا (مختص في العلامات)، دارسا للجغرافيا والتاريخ، له معرفة بالمناطق الحضرية، مهندسا وأحيانا محللا نفسيّا»[2].

وينطلق(بارت) في تكوين نظريته السيميائيّة حول المدينة من موقع «الهاوي بالمعنى الاشتقاقيّ للكلمة، محب للعلامات هو الذي يحب العلامات، محب للمدن هو الذي يحب المدينة»[3].

يبدأ (بارت) قراءته للمدينة انطلاقا من المدن القديمة وبالتحديد العصور اليونانية القديمة حيث يجمع ما يقوله الجغرافيون اليونان أثينا كـ (انكسيمندر) و(هيكاتيه)ومايقوله(هيروديت) في ملاحمه، ويرى أن مفهوم التماثل الذي وضعه (كلستينز) لأثينا في القرن السادس يكمن في

[1] ا ينظر:نوارة لحرش:صورة المدينة في الرواية، جريدة النصر،يوم:2010/12/20 https://annsronline.com.

[2]Roland Barthes: L'aventure sémiologique, Éditions du Seuil, 1985, p 267.

[3]ibid., p269 .

أهمية المركز التي تتجلى في علاقات المواطنين معه من حيث الاتفاق والتناقض في آن واحد، حيث أن هذا التصور كان معبرا كليا بخلاف التصور للتوزيع المدينيّ المرتكز على الوظائف والأعمال الخاصة بالمدن الذي ظهر مؤخرا.

يستنتج (بارت) (Barthes) أنّ المدينة نسيج مؤلف، ليس فقط من عناصر متساويّة نتمكن من خلالها إحصاء وظائفها، بل من عناصر صلبة وأخرى محايدة، أو كما يقول الألسنيون من عناصر محددة وعناصر غير محددة مثال على ذلك ما لوحظ من تعارض بين وظيفة جزء من المدينة كأحد أحيائها مثلا وما يسميه (بارت)(Barthes) بالمحمول الدلالي المتصل بها من خلال تاريخها.

هذا الأمر تحدث عنه (ميشال بوتور) (Michel Butor) في المدينة مثل نص في مقدمة كتاب "Répertoire 5" حيث يرى أن الرّواية تتشابه كثيرا مع المدينة، فلم تعد الرّواية تبنى خطيّا كما في الآداب القديمة وإنما أصبحت لغزا تتركب من أجزاء مثلها مثل المدينة التي تتركب من أحياء، فالقارئ يدخل إلى متاهة ولا يفهم النّص إلا من أول سطر إلى غاية الوصول إلى آخر سطر[1].

وفي هذا السّياق يعتبر (بارت)(Barthes) أن الأدباء هم أول من أشار إلى الطبيعة الدالة للمجال المدينيّ وعلى رأسهم (فيكتور هوجو) (Victor Hugo) الذي أدرك كتابة الإنسان في المكان، حيث كتب فصلا شيقا هذا سيقتل ذاك ف هذا معناه الكتاب وذاك معناه البناء.

وتشير صاحبة المقال: « LIRE LA VILLE QUOTIDIENNE ENTRE TECHNIQUE ET POETIQUE » إلى ماقاله (فيكتور هوغو)(Victor Hugo) سابقا ب« اعتبار فن العمارة ككتاب مقدّس حجريّ والمطبعة ككتاب مقدّس ورقيّ...هذا يقتل ذاك، الكتاب يقتل البناء والبناء يقتل الكتاب»[2]وتضيف « هذان الاحتمالان لم يتم تجاوزهما فحسب

[1]Voir Op. cit, p 270.

[2]Fiorenza Gamba : Lire la ville quotidienne entre technique et poétique, De boeck superieur, Sociétés, 2011,n° 114, p 119 .

بل تم دمجهما أيضا في أيامنا هذه: العمارة هي الأثر الصلب الأرضي الذي يعنى بقراءة الإنسانية والمطبعة هي الشكل الأخف المتقلب الافتراضي، فمن هو الذي يبني المعرفة الإنسانية »[1].

وللإجابة عن هذا التساؤل تتحدث الكاتبة عن أطوار نمو المدينة بدءا من المدينة الحديثة إلى مدينة ما بعد الحداثة والمعاصرة مؤكدة أنّ«المدينة كتاب مكتوب من قبل الناس الذين عاشوا فيها، إذا كان صانعوها هم قاطنوها، فهي ضمن الأفعال العاديّة لهؤلاء الناس، فعن طريق الأعمال اليوميّة في المدينة نستطيع قراءة الغرض منها، وتاريخها وتطلعاتها ورغباتها»[2] فقراءة المدينة هي قراءة التفاعل الحادث بين الإنسان ومدينته، ما يفعله فيها وكيف تؤثر عليه.

في بداية الحياة الميتروبولية، اعتبرت المدينة واجهة للحداثة «روح الزمن كان مقروءا في المورفولوجية الحضريّة للمدينة، المعرض العالمي للمثل والأحلام والكوابيس تمثله المساحات الكبيرة (العمارات)، العدد الكبير من الناس وظهور وسائل التواصل الجماهريّة وعلى رأسها السينما، الشكل الأمثل الذي يمثل المدينة»[3]، فظهرت هذه الأخيرة في الروايات رمزا للإلهاء والتشتت الذي يطبع شخصيّة ساكنها نتيجة لتسارع نبض الحياة، فالربط بين شخصيّة قاطن المدينة وبين مورفولوجية المدينة تظهر كيف أن الميتروبول الحديث قد تشكل من الحياة التابعة لساكنيها.

«يبدو أن مدينة مابعد الحداثة يتم طرحها على أنها مساحة معادية ومؤلمة، حيث يتم رفض إمكانيّة تحقيق الميل إلى الطبوفيليا الفضاء السعيد كما يقول (باشلار)»[4] فرغم ظهور مناطق الغيتو والضواحي في المدن الكبيرة إلا أن هذه المناطق المتدهورة اكتسبت معاني عاطفية من خلال سكانها الذين أعادوا تكوينها كأماكن غنية من وجهة نظر عاطفية.

[1]Ibid, p 119.
[2]Ibid, p 120.
[3]Ibid, p120.
[4]Op. cit, p 121.

هـذه المفارقـة هـي الـتي شـكلت الشّـاعرية بـين الإنسـان والمدينـة علـى حـد تعبـير (بييارسانسوت)(Pierre Sansot) في كتابه شعرية المدينة "La poétique de la ville"« الرّجال ينتجون مدينتهم وبنفس الطريقة تنتج المدينة رجالها .. يلتقط السّكان بشكل متبادل وشرعيّ معنى الأماكن ليس فقط بجمالها ولكن أيضا بالقوة التي يتمتعون بها للانضمام إلى الإنسان في الجزء الأكثر خفيّة وبدائيّة»[1].

المدينة اليوم ، أصبحت شعريتها تنتجها التكنولوجيا بما توفره من حريّة ووفرة وإمكانيّة « فلقراءة المدينة المعاصرة لا بد من تحديث الأساليب التي تصورها (فيكتور هوغو) عن الكتاب المقـدس الحجري والكتـاب المقـدس الـورقي، فيجـب إضـافة الكتـاب المقـدس غـير المـادي وهـو تكنولوجيا مرنة ورقميّة تنتقل وتعكس محتوياته على الحجر والورق والأجساد وصور المدينة»[2].

[1]Ibid, p 123.

[2] Ibid, p 126.

الفصل الأول :

أشكال الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا: الفضاء القسنطيني ذو المرجعية الواقعية:

1. الفضاء المفتوح.

2ـ الفضاء المغلق.

ثانيا: الفضاء القسنطيني المتخيل.

1- البيت القديم.

2- البيت القديم باعتباره تمثيلا لمدينة قسنطينة.

3- اللوحة باعتبارها فضاء لمدينة قسنطينة.

الفصل الأول: أشكال الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا: الفضاء القسنطيني ذو المرجعية الواقعية:

1. الفضاء المفتوح:

1.1ـ قسنطينة الصخرة:

لا غرو أن النّاظر إلى قسنطينة المدينة في تكوينها الجيولوجي يقف منبهرا فيما حبته بها الطبيعة من موقع جغرافي متميز وتكوين جيولوجيّ متفرد، إذ تعد المدينة الوحيدة في العالم المبنية على صخرة فهي تشبه عش النّسر، فالنّسور وحدها من تختار أعالي الجبال لتصنع عشها .

وحفل أدب الرحلة بنصوص كثيرة حول هذه المدينة التي قُيدت من قبل رحالة عرب ومستشرقين وقد وصفها(ياقوت الحمويّ) فقال عنها:« وقلعة يقال لها قسنطينة الهواء، وهي قلعة كبيرة جدا، حصينة عالية لا يصلها الطّير إلا بجهد، وهي من حدود إفريقية مما يلي المغرب، لها طريق واتصال بآكام متناسقة جنوبيها، تمتد منخفضة حتى تساوي الأرض، وحولها مزارع كثيرة، وإليها ينتهي رحيل عرب إفريقيا مغربين في طلب الكلأ، وتزاور عنها قلعة بن حماد ذات الجنوب في جبال وأراض وعرة...»[1]، وذكرها أيضا (ابن سعيد) في قوله:«ولها نهر في خندقها العظيم الشرقي يسمع لها دوي هائل دائر على المدينة في قعر الخندق مثل ذؤابة النجم لبعد المسافة»[2] ويقول عنها (موباسان) (Maupassant) في قطعة وصفية :« هذه قسنطينة المدينة الطاهرة، قسنطينة الغربية، فكما الثعبان الحارس يجلس تحت قدميها وادي الرمال الخارق، نهر جهنّم الذي يصب في أعماق هوة حمراء، وكأن اللّهب الخالد أحرقه،... هذا النهر الغيور والمدهش يحيطها بهوة مرعبة وملتوية بصخورها اللامعة والغريبة... بأسوارها المستقيمة والمسننة،

[1] ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر بيروت، 1995، ط2، المجلد 4، ص349.

[2] اسماعيل العربي: المدن المغربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 193.

تشمل المدينة على أودية رائعة مليئة بالأثار الرومانيّة ذات الأقواس العملاقة مليئة هي الأخرى، بالنباتات الرائعة...»[1].

وقسنطينة الصّخرة بخصائصها الفيزيقية لديها حظوة كبيرة في المتون الرّوائية إذ لم يغفل المبدعون الجزائريّون عن هذا الصّرح الجمالي الرّباني ووظفوه بطرق تصويريّة وسرديّة مختلفة وهذا يدل على إحساس الكاتب بالطّبيعة وعن العلاقة التأثرية بينهما، فلطالما كانت الطبّيعة الباعث على الصفاء والتّخيل والتّوهج عند الأدباء والشعراء.

وبالعودة إلى المدونة نرى أن توظيف الصّخرة كان توظيفا حقيقيا وتوظيفا مجازيّا، فالتوظيف الحقيقيّ نلمسه تقريبا في بداية السّرد في تعريف المدينة وإقحامها في اللّعبة السّردية كمكان طبوغرافي له أبعاده الماديّة، فذُكر تكوينها الجيولوجي (صخرة الغرانيت)، وعلوها وإحاطتها بسلسلة من الجبال وأيضا انقسامها إلى شطرين وتربع وادي الرمال تحت قدميها كأفعى، كما ذكرت أبوابها السّبعة و جسورها السّبعة، أحياؤها العريقة وحاراتها الشّعبية ، مساجدها ومقاهيها وسنبين ذلك فيما يأتي.

فبدت هذه المدينة كفضاء أسطوريّ جاهز للكاتب ليبني لعبته السّردية ويتفنن في توظيف عناصرها،ونلحظ ذلك من مدونة الدراسة فقسنطينة لم تعامل كمكان للأحداث وإنما كعنصر سردي يؤدي وظيفة مهمة في السرد.

أما موقف الكتّاب من هذه الصخرة كوجود حقيقي فيسوده شعور مبهم من العيش عليها، فنجد السّارد ومن خلفه الرّوائي يتجاذبه منطقين؛ منطق الخوف والرهبة ومنطق الإعجاب والدّهشة وقد تبدى هذا الشعور في أكثر من رواية، فهاهوبوالأرواح يطرح حيرته مستغربا كيف يمكن للناس العيش فوق صخرة غرانيتيةيتآكلها الماء وتحمل هذا الثقل الكبير من

[1] Guy de Maupassant:Au soleil, numérisation,mise en forme https://fr.m.wikisource.org

الناس، ونظرا لهذا التكوين الجيولوجيّ غير الآمن، فأي انزلاق للطبقات الجيولوجية المكونة للصخرة يؤدي إلى زلزال عظيم، والخوف أيضا من الصخرة يتبدى في روايات أخرى كـ جسر للبوح وآخر للحنين وذاكرة الجسد وشرفات الكلام ومذكرات مراهقة، والخوف في هذه الروايات يتأتى من الجسور التي تحيط طرفي الصخرة والموجودة على ارتفاع عال كعنوان للموت.

ونجد أيضا من الاستعمالات ما هو استعمال مجازيّ صرف من بينها اقتران ليكسيم الأمومة مع قسنطينة الصخرة في قول (أحلام مستغانمي) « وقع حكمك عليّ أيتها الأم الصخرة، فأشرعي مقابرك وانتظريني سآتيك بأخي، افسحي له مكانا صغيرا جوار أوليائك الصالحين وشهدائك وباياتك»[1]، فعبارة الأم الصخرة تحيل على الجمع بين المتناقضين في أول وهلة، فالأم هي الحنان، والرحمة، الرعاية، والحضن الدافئ، اللّين، والأمان، والصخرة هي الغلظة والشّدة والصلابة.

وعبارة الأم الصّخرة تحيل على قسنطينة ونجد بعض التّناسب بين جزئيها « فالعنصر الأول المكون لرمزيّة المكان: الصخرة، الحجر(الرمز الأسطورة) فالحجر الصخرة، الأساس الأوليّ للبناء، لبناء البيت، الاطمئنان والسكينة وهما التجليّ الماديّ لعالم المكان، مكون الأشكال المرئية سواء ما صنعته الطّبيعة أو ما صنعه البشر»[2].

وبالعودة للمقطع السّردي السّابق نجد أن المعنى حاضرا وهو السّكن والبيت، فقسنطينة الصّخرة هي البيت الأبديّ منه يبدأ ساكنوها وإليه ينتهون ورغم قساوتها وصلابتها لكنها تظلّ الأم الحضن الذي يجمع الأبناء في قوله « افسحي له مكانا صغيرا جوار أوليائك الصالحين

[1] ذاكرة الجسد: دارالآدابللنشر،ط26،بيروت،لبنان، 2010، ص 391.

[2] سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبر إبراهيم جبر الروائي، اتحاد الكتاب العـــــرب، دمشق، 1999، ص23، نقلا عن تأملات في بنيان مرمري، دراسات وحوارات،رياض الريس للكتب، ص 88.

وشهدائك وباياتك» ، فالأم الصخرة تشير إلى تكوينها الجيولوجي وإلى بناياتها وعمرانها وإلى جوفها الذي يحضن أبناءها الموتى.

وللصخرة معان أخرى نفهمها من السّيرورة السردية وخاصة فيما يتعلق بالدلالات المجازيّة التي تحاول إبراز مكنونات الذات وتشخيص الجانب النفسيّ في المكان، فنجد معان تتسم بالشّدة والصلابة فهي الأم التي تنبذ أبناءها، أم موارية تتوارى خلف نازيتها، أم متربصة تتربص بأبنائها...

2.1ـ الشّوارع:

جلّ الرّوايات التي كانت مدينة قسنطينة مسرحا لأحداثها لم تستثن ذكر شوارعها، ويوجد روايات بأكملها كانت شوارع وأزقة قسنطينة فضاء لها، بالأخص رواية الزلزال (للطاهر وطار) ورواية ذاكرة الجسد (لأحلام مستغانمي) ورواية جسر للبوح وآخر للحنين (لزهور ونيسي) فـ «أهمية الطرقات في قسنطينة أعظم من أهمية المباني»[1]، إذ في هذه الرّوايات تحديدا ينفتح السّرد على رحلة العودة ويتم ذلك في إطار سرديّ "استدار، بعد أن أغلق الأبواب ليصعد مع "شارع بالمهيدي" ثم توقف، حملق لحظة ثم التفت إلى السيارة...".[(2)].

إنّ الفضاء المشتغل في الرّواية هو فضاء مفتوح والشرايين التي تصل بوالأرواح ليتجول في هذه المدينة هي شوارع لا تشبه شوارع قسنطينة التي عرفها.

«هؤلاء النّاس، وهاته السيارات في حركة مرتجلة، بدأت الحياة القسنطينية تضيع من ذاكرتي».[(3)] فالسّير السّردي هو سير حلمي تقف فيه الذاكرة والأحلام في مواجهة مع واقع المدينة الجديد بعد غياب فتتأرجح ردّة الفعل بين القبول والرفض، بين الرضا الأمل، كما لاحظ

[1] الطاهر وطار:الزلزال،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1976 ص 11.

[2] الزلزال، ص 10.

[3] الزلزال، ص،ن.

بوالأرواح، أو شعور حذر كما أحسه كمال في داخله "شعور مبهم لكنه مائل للفرح، ها هي مدينته الحبيبة كما تركها منذ أربعين سنة لم تتغير تماما كما يراها اليوم وكل مرة في الأحلام".[1]

«والعمل الرّوائي من حيث هو عمل تخييليّ يحمل أبعاده الاستعاريّة في بنائه حتى إن اقتصرت استعاريته على بعده الانتقائيّ، لن تكون الأماكن فيه محددة تحديدا بريئا فهي في الغالب تحمل شيفرات دالة تتفاعل إن لم تؤسس لأبعاد الحركة والدلالة في العمل»[2]،فاختيار الروائيين للشارع كبنيّة ثقافيّة تتشكل وتتطور واقعيا وكذلك كتابة،حيث تحاول المادة الكتابية الروائية أن تساير التغير الحضاريّ والثقافيّ برصد الشّارع ليكون بوابة لعرض وجهة نظر الكاتب للعالم وللأحداث والتاريخ، "لا بوصفه فضاء يمكن رسم حدوده الطبوغرافية كما هي في الواقع الفعلي، وإنّما بوصفه عالما من القيم والأفكار التي تمكن من الحديث عن "سرد للمدينة" ممتلك لأشكال معينة من الكتابة والتخييل.[3]

ولهذا اختار بعض كُتّاب الرواية الكشف عن الفضاء القسنطيني عن طريق الرحلة عبر شوارعها وجسورها:

«ها هي قسنطينة.

ساعتان فقط ليعود القلب عمرا إلى الوراء.

تشرع مضيفة باب الطائرة، ولا تتنبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن؟

---

[1] زهور ونيسي، جسر البوح وآخر للحنين، زرياب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 07.

[2] نسيبة عوضي، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، 204، ص 211.

[3] مغرس: علبة الأسماء للكاتب والمبدع محمد الأشعري: رواية الإشكاليات، www .maghress.com

من سيقدر على إغلاق شباك الحنين، من سيقف في وجه الرياح المضادة، ليرفع الخمار عن وجه هذه المدينة...وينظر إلى عينها دون بكاء».[1]

ويقف على أهم ما يميز هذا الفضاء من رموز تراثيّة وعلائق اجتماعيّة وأبعاد سياسيّة وإيديولوجيّة وملامح فنيّة إذ يعتبر الشّارع الراصد الأول في هذه الرّوايات لاكتشاف بنية قسنطينة بجميع أبعادها، لكن مع وجود اختلافات فنيّة نسعى لتبيينها.

1.2.1ـ الشّارع فضاء طوبوغرافي:

في توظيف الشّارع القسنطينيّ في المتخيّل السّردي نجد أن بعض الرّوايات ركّزت على الوصف الهندسيّ، لأن الطوبوغرافيّة التي تتمتع بها مدينة قسنطينة متميزة أكسبتها مسحة مختلفة عن كل المدن نتيجة كونها محطة لحضارات عديدة كالوندال والرومانيين والعرب والأتراك والفرنسيين.

والشّوارع في مدينة قسنطينة متنوعة ومختلفة منها ما هو على الطّراز العمرانيّ الإسلاميّ ومنها ما هو على الطّراز الأوروبيّ الواسع المتميز بأسفلته، ووسط المدينة (المدينة القديمة) يتميز في مجمله بطابع عمرانيّ إسلاميّ وسمة "الشوارع الخارجية المحيطة بالمساكن ضيقة ومتعرجة لتلائم ظروف البيئة فهي أمان للسكان".[2]

وللخاصية المادية والمحسوسة التي يتميز بها المكان، فهو بسيط وواضح مقارنة بباقي عناصر السّرد التي لا تخلو من التعقيد واللّبس كالشّخصية التي لها طبيعة حيّة على عكس

[1] ذاكرة الجسد، ص 284.

2عمر المشعبي:هندسة الشوارع العربية، مجلة البلديات، العدد الأول، أفريل 1985، المملكة العربية السعودية، ص 44.

الطبيعة الجامدة للمكان والزّمن الذي يتميز بزئبقيته وحيويته[1]. فالمكان لا يحتاج إلا إلى عين رائية قاصة تنقل لنا تفاصيل تأثيث المكان فتكفي المشاهدة والمراقبة والنقل الأمين، كالذي نجده في رواية مزاج مراهقة: ""فأمشي مسافات طويلة من "نحاس" إلى ملعب بن عبد الملك إلى سان جان إلى لابريش إلى شارع فرنسا فسوق العصر إلى تلك الأزقة، أضيع فيها دائما ولا أخرج منها إلى بمساعدة أحد، حيث رحبة الصوف والجزارين وتلك الأزقة الضيقة والحوانيت الصغيرة والحيطان والطرق المرصوصة بقطع حجرية مستطيلة وأغاني المالوف لا تسكت إلا حين يحل المساء، أتوغل في قدمها وأتنفس ألمها وجمالها".[2]

قدمت الشّخصية وصفا بانوراميّا واقعيّا ذكرت فيه أسماء مجموعة من الأزقة والشّوارع الموجودة حقا في قسنطينة الواقعيّة، ولم يرد فقط عند (فضيلة الفاروق) بل ورد عند أغلب من كتبوا عن قسنطينة، فهل تنحصر وظيفة هذا النوع من الوصف الواقعيّ في الوظيفة الاستهاميّة التي تمنح الكاتب مجالا أوسع لإقناع القارئ والتأثير عليه وذلك عن طريق تقديم وصف لأمكنة يعرفها المتلقي مما يسهل عليه إيقاعه في فخ التّصديق والإيهام بالواقع المرجعيّ أم تتخطاه إلى وظيفة أخرى.

إنّ الوصف الواقعيّ يفترض مرجعا كما رأينا «وقد أضفت البلاغة القديمة صيغة مؤسسة نوعا ما على الاستهام تحت اسم محسن بلاغي خاص هو الوصف المؤثر».[3] وسماه (رولان بارت) (Roland Barthes) بـ "أثر الواقع" حيث يكتفي بمرجعه على أساس علاقة المطابقة بينهما مستبعدا المدلول، هذا الأخير يتوسع ويتطور من البنية السردية ذاتها (السياق)

[1] ينظر نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1987، ص 149.

[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة،دارالفرابي،ط2،بيروت،لبنان، 2007 ، صص 77،78.

[3] جون هالبرين، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص 41.

ليتحول الدليل من دليل تقرير (الدال مع مرجعه) إلى دليل إيحاء.[1]إذن فالوصف المؤثر أو الوصف الواقعيّ ليس له فقط وظيفة استهاميّة بل لديه أيضا وظيفة إيحائيّة وهذا ما نتبينه من المقاطع السردية.

تتبدى تقنية الوصف بطريقة فوتوغرافيّة وبعين لا مبالية، ففضاء الشّارع عار من كل دلالة خال من أي تفاعل حتى أنّ(الطاهر وطار) يطلق اسم الفراغ على الشارع ، إذ يقصي أي صلة ذات طابع تقييمي ويترك للغة الدور في الكشف والإيحاء وذلك انطلاقا من التصوير الهندسيّ الدقيق للمكان تاركا للمتلقي ملء الفراغ واستنتاج الحالة التي كانت عليها قسنطينة والقسنطينيون.

وتطفح الرّواية بتفاصيل مشهديّة كثيرة، " في الأسفل، زقاق الرامبلي لا يزال على ما هو عليه، سوق خردوات من كل نوع، النّساء والرّجال من جميع الأعمار، يجلسون وسط دخان فرن مخبزة وأمام رقاع نيلونيّة أو ورقيّة وقماشيّة فوقها مفاتيح فاسدة ومسامير معوجة وحنفيّات مكسورة أو ثياب مهلهلة وأحذية مهترئة أعقاب خبز متسخة و...."[2]، قدم لنا (الطاهر وطار) وصفا لسوق الخردوات ركّز على الأشياء دون الذوات، بطريقة "ديكوريّة، بضمور وفتور الإحساس بالمكان التعامل معه كإطار لا كصورة وكخلفية مشهدية لا كشخصية قصصية".[3]

فقد تم استحضار فضاء الشّارع من خلال وجهة نظر السّارد الذي قام برسم وتحديد معالم الشّارع بطريقة فتوغرافية وبعين لامبالية إذ تجنب وضع المكان في سياقات جاهزة ومباشرة، تاركا الأمر للّغة لتقوم بدور طليعيّ في الكشف عن غاية الكاتب بلغة باردة واضحة كما يقول

[1] ينظر، المرجعالسابق، ص 44.

[2] الزلزال، ص 134.

[3] نجيب العوفي: المرجع السابق، ص 150..

عنها (آلان غرييه)، لا هو دلالة ولا هو عبث إنه ببساطة موجود في جميع الأحوال يبدو أكثر إثارة واهتمام وفجأة يصدمنا هذا الوضوح الشديد بقوته لا نستطيع فعل أي شيء حيالها.[1]

فالفضاء لا يملك أي تفاعل بينه وبين الإنسان لكننا نستطيع استجلاء مكنونات شخصية (السارد) من خلال لغة المكان الباردة المشيئة وبهذا يصبح التعبير عن أماكن المدينة هو تعبير عن إشكاليّة حضاريّة وتظلّ الرؤية المبطنة للسّارد هي إدانة للواقع الذي آلت إليه قسنطينة كفضاء مدينيّ.

لم يخرج الرّوائيين الجزائريّينعن تيار التجريب وحاولوا استخدام أشكال جديدة، تحقق جمالية غير متجاهلين المضمون، إذ أصبح عنصر الفضاء يقدم "من خلال الرّؤية السطحيّة والحياد التام واللغة المجردة الجافة لتبئير الأمكنة الخارجية والأشياء والشخّصيّات التي تحتلها، فالتعبير عن الواقع لم يعد بشكل مرآوي، كما هو الأمر في الرّواية التقليديّة وإنّما من خلال طرق فنيّة تؤشر على هذا الواقع".[2]

2.2.1ـ الشّارع فضاء اجتماعي-إيديولوجي:

كما رأينا الشّارع عصب حياة المدن وشريانها الذي يضخ الحيويّة في أرجائها وهمزة التّواصل بين أجزائها وفي صورته التداولية يعتبر رمزا دالا على شريحة المجتمع التي تنتمي إليه وعلى الوشائج والعلاقات التي تربط ساكنيه، وبنيته في الرّواية تشف عن محمولات دلاليّة كثيرة وأولها الدلالة الثّاوية في طبوغرافيته التي تحاول الإيهام بالواقع المرجعيّ وخلق صورة تناظر في ذهن المتلقيّ، كما يلعب دورا بارزا في التحكم في مصائر الشخصيّات وعرض علاقاتها وتنقلاتها.

---

[1])Alain Robbe-Grillet: pour un nouveau roman, ED de minuit, 1963,p18.

[2]حورية الظل: المرجع السابق، ص 84.

للشّارع بعد كما قلنا يتمثل في العلاقة التي يفرزها الفرد مع الآخرين ويعتبر الشّارع فضاء رحميّا لمثل هذه العلاقات الإنسانيّة والاجتماعيّة، فهو فضاء عام يمتلكه الناس جميعا ولهم الحق في التواجد فيه باعتباره فضاء عموميّا، كما أنه يعتبر فضاء عبور من مكان إلى آخر، وفي هذه المنطقة تتشكل وتقام علاقات اجتماعيّة بين النّاس من مختلف المراكز الاجتماعية، وتوجد روايات في أدبنا العربي تحدثت عن الشّارع وجعلته موضوعا أساسيّا في متنها كرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ إذ يقدم فيها وصفا دقيقا لطبوغرافيّة الشّارع والعلاقات الاجتماعيّة السائدة فيه، فهي تمنح للمتلقيّ صورة واضحة عن الفضاء الاجتماعيّ.فالشّارع يعتبر "أهم معرض لشبكة العلاقات والوظائف التي تنبني عليها ثنائية الأنا والآخر التي تمثل العمود الفقري للعيش اليوميّ".[1]

وترصد لنا روايات المدونة المظهر البشريّ الماديّ المتصل بالحراك اليومي من الازدحام والاختلاط والحركة إذ تمثل هذه الشوارع الامتلاء بالحياة.

"الطريق الجديدة امتلأت بالنّاس، بالمارة، كانوا يتحركون وكأنهم شخص واحد، ازدحام كبير حجب عنه رؤية موطئ قدميه...".[2]

نبض الشّارع القسنطينيّ نبض متسارع مختنق لكثرة النّاس والازدحام فيه وهذا المنظر لا يختلف عن باقي المدن الكبرى في العالم، إذ يعتبر الحراك الاجتماعيّ دليلا على وتيرة العمل والنتاج الاقتصاديّ لأنه سمة من سمات المناطق الحضريّة والمجتمعات الصناعيّة، لكن في قسنطينة يتحور المدلول ويكشف عن دلالات أخرى أوجدتها أوضاع اقتصادية وسياسيّة واجتماعيّة خانقة يحاول خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد فكّ طلسم هذا الواقع الاجتماعي.

[1] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، ط1، 2003، ص91.

[2] جسر للبوح وآخر للحنين، ص 310.

«رميت بخطاي دون تفكير وسط أفواج المارة الذين يجوبون الشّوارع هكذا كل يوم دون وجهة محددة.

هنا أنت تملك الخيار بين أن تمشي أو تتكئ على جدار أو تجلس في مقهى، لتتأمل الذين يمشون أو يتكئون أمامك».[1]

يصل البؤس الاجتماعيّ ويطوق جميع سكان قسنطينة ليصبحوا رمزا لفقدان الأمل والاندثار في حركة سير متشابهة ومتواطئة عنوانها الضياع.

«ها نحن نتشابه فجأة في كل شيء في لون شعرنا ولون بدلتنا وجر أحذيتنا وخطانا الضائعة على الأرصفة».[2] هذا المقطع يتلاءم معنويا وجماليا ودلاليا، مع ما سطرته (زهور ونيسي) في قولها: "كانوا يتحركون كجسد واحد"، نلمح من هذا التوافق حجم النكوص الاقتصاديّ والاجتماعيّ الذي وصلت إليه الجزائر في فترة العشرية السوداء والذي مس جميع شرائح المجتمع فوحدّالقسنطينيّين تحت عباءة التقهقر والانحدار في سلم القيم والتحضر.

لكن بوادر هذه الحالة الاجتماعية المتأزمة كانت بعد الاستقلال عندما غُزيت المدينة من قبل الكثير من الفلاحين طلبا لفرص العمل ولقمة العيش« ومع هذا التّفاعل الاجتماعيّ والهجرة الريفيّة بدأت المدينة تفقد هويتها الثقافيّة.حيث أصبح العامل الاقتصاديّ مهما وانفجرت المرجعيّات الطبيعية للفضاء الحضري وتحطمت أشكال الإنتاج الاجتماعي السابقة مما يوحي بأزمة قيم».[3]

[1] ذاكرة الجسد، ص 310.

[2] ذاكرة الجسد، ص313.

[3] محمد داود: المدينة في الرواية الجزائرية، الفضاء القسنطيني في رواية الزلزال، إنسانيات، عدد 13، 2001، ص 35.

ويفصل لنا (الطاهر وطار) المأساة التي لحقت قسنطينة بصورة بليغة على لسان بو الأرواح: «ضاقت المدينة، خمسمائة ألف ساكن عوض مائة وخمسين ألف في عهد الاستعمار، نصف مليون يا ربي سيدي(..) برمته بطمّته وطميمه فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وبواديهم واقتحموا المدينة يملؤونها حتى لم يبق فيها متنفس حتى الهواء امتصوه، ولم يتركوا في الجو إلا رائحة أباطهم».[1]

لقد كتبت رواية الزلزال احتفاء بالتغيير المرجو من التّجربة الاشتراكيّة في الجزائر وإنهاء عصر الإقطاعيين والبرجوازية وتهليلا بالثورة الزراعية وإجراءات تأميم الممتلكات في عهد (الهواري بومدين)، فجاءت شخصيّة البطل الإقطاعية لتصارع هذا التجديد، ويبدو أن (الطاهر وطار) وهو ينقل الصراع الإيديولوجي كان ينقل أمرا آخر ينذر بزلزال آخر مدوي أكبر من زلزال الاشتراكية الذي حل على رأس الإقطاعيين.

«ما دهى هؤلاء الناس حتى يتدافعوا هكذا، في حركة عشوائيةّ نازلين صاعدين مقبلين مدبرين، خفافا ثقالا في هذا الحر؟»[2]يطرح بوالأرواح سؤالا إنكاريا حول الحركة العشوائيّة التي سادت الشوارع والتي انعكست على العلاقات الإنسانيّة الاجتماعيّة فاتسمت أيضا بالعشوائيّة.

«يبدو أن الأمور مختلطة بشكل كبير في هذه المدينة وأن كثيرا من الأشياء صارت فيها طبيعية...

الباعة متداخلون والتّجار والحرفيون متداخلون والجيران متداخلون.

الآباء والأبناء متداخلون، والإخوة والأخوات متداخلة، شأنها شأن اللّهجات والملامح والأجناس أيضا»[1].

[1] الزلزال، ص 14.

[2] الزلزال، ص 12.

ويواصل بوالأرواح بنظرة تسجيليّة وكأنها كاميرا ترصد أحوال المجتمع: «هذا الشّعب قدر له أن يواجه كل شيء وفي حدّة وبلا خجل، شيخ يقرأ في مصحف، وأمامه شاب يقبل فتاة، نزل "بانوراما" وأمامه حي "باردو"، سيدي راشد وأمامه معهد باب الجابية، هذه الكنيسة وإلى جانبها زاوية الكتّانية»[2].

خطر ترييف المدينة وتصادم القيم (قيم دينية، قيم ريفية، قيم مدنية، قيم دخيلة مستحدثة)، وبروز التناقض في الأشكال العمرانيّة أدى إلى ضعف التجانس الاجتماعيّ والاقتصاديّ و«أمام هذا الواقع أصبح تحديد مفهوم المدينة أمرا صعبا في ظل اعتماد سكان المدينة على مرجعيّات وخلفيّات متناقضة ومتعددة في شرعنة ممارساتهم القانونيّة وغير قانونيّة، وفي نيل حقهم من العيش في المدينة واستحقاق لقب مدينيّ».[3] وبهذا أصبحت مدينة قسنطينة وغيرها من مدن الجزائر فضاء للتصادم والصراع وما أحداث أكتوبر 1988 التي عرفتها الجزائر «إلا دليل عن خطورة هذا اللاتجانس القيميّ، مع إمكانية تحول المدينة إلى ساحة للمواجهات والعنف بين الجماعات الاجتماعيّة التي تتصادم مصالحها أو تتعارض أفكارها كلها عوامل أدت بشكل أو بآخر إلى اختراق قيمي في المجتمع الجزائري الذي أصبح يعرف بالمجتمع المتأزم».[4]

ويتحدث خالد في ذاكرة الجسد عن مرارة الأوضاع في العشرية السوداء «الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر، ولم يعد في وسعنا، إلا أن نتوحد مع الجمر المتطاير

---

[1] الزلزال، ص 34.

[2] الزلزال، ص 197.

[3] عريف عبد الرزاق، مدني شايب فراع: الراهن المعماري في الفضاء المديني الصحراوي اغتراب الثقافة والبيئة، دراسة سوسيو-معمارية في مدينة بسكرة- أشغالملتقى تحولات المدينة الصحراوية تقاطع المقاربات حول التحول الاجتماعي والممارسات الحضرية 2015، موقع https://search.emarefa.net

[4] المرجعنفسه، ص 17.

من فوهته وننسى نارنا الصغيرة».[1]ويردف«بين أول رصاصة، وآخر رصاصة تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف وتغير الوطن».[2]

فرغم رحيل الاستعمار واستحقاق الجزائر لاستقلالها بعدما دفعت أرواح الكثير من أبنائها ثمنا له لم يصل المواطن الجزائري إلى الحياة والأحلام التي كان يتوق إليها وعوض ذلك عاش كوابيس القتل والانفجارات وهذا ما ترويه شوارع قسنطينة : «الدنيا مقلبة....قتلوا مخلوف بوخزر تاع التلفزيون. وفكوا قنبلة بطريق سطيف، والفوبور محاصر منذ البارحة والمعركة مستمرة فيه إلى الآن، وقبل أحرقوا مدرسة الزيادية والنينجا في كل مكان».[3] ولم تجد بطلة مزاج مراهقة لـ (فضيلة الفاروق) نصيحة إلا قولها «لا تخرجي من البيت قبل أن تتوضئي وتصلي وتشهدي وتودعي بيتك والأعمار بيد الله».[4]تحول فضاء الشارع المميز بانفتاحه إلى فضاء مغلق عنوانه الموت المجاني دون سبب، دون تفرقة بين الظالم والمظلوم وربما في هذه الفترة من حياة القسنطينيين تساوى فيه الظالم بالمظلوم والجاني بالضحية.

3.2.1ـ الشارع فضاء الحب والنوستالجيا:

وردت في المتون الرّوائية أسماء شوارع وأزقة قسنطينة "لكن رغم تعيين هذا الفضاء فإنه يتمظهر في الرواية عبر اللّغة، حيث يتحول المرئي إلى مقروء، لأنه حتى لو تم تحديده تحديدا دقيقا وتمكن القارئ من إيجاد مقابله في الواقع، فإنه يظل حاضرا ومرتهنا داخل النسيج الروائي

[1]ذاكرة الجسد، ص 23.

[2]ذاكرة الجسد، ص 24.

[3]مزاج مراهقة، ص 219.

[4]مزاج مراهقة، ص 220.

لا يغادره ولا يحيلنا على الفضاء الموجود في الواقع، وخاصة أن القارئ يتعامل مع اللّغة ووسائل إمكانياتها التي تمكنه من ولوج الفضاء المتخيّل".[1]

فاللّغة وحدها قادرة على خلق طاقات إيحائية كامنة يستطيع القارئ تفجيرها بتوجيه من الكاتب فالأفضية المذكورة في الرّوايات وإن كانت تحيلنا على واقع مرجعيّ معروف، فبمجرد دخولها المحكي تصبح أفضية شاغرة قابلة للملء والتعبئة، وهكذا وجدنا أن هذه الشوارع العادية التي يسلكها الناس كل يوم دون أن يلقوا لها بالا تصبح أداة طبيعية مملوءة بالدلالات في يد الكاتب وربما من أكثر الدلالات التي ألصقت بشوارع قسنطينة هي مشاعر الحب والحنين.

«غدا سيكون عرسك إذن.

وعبثا أحاول أن أنسى ذلك وأمشي في شوارع قسنطينة، يسلمني زقاق إلى آخر وذاكرة إلى أخرى.

أما قلت إنّك لي دوما في هذه المدينة؟

أين تكونين الآن إذن؟ في أي شارع... في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة الطرقات والأزقة كقلبك، والتي تذكرين بحضورك وغيابك الدائم وتشبهك حد الارتباك".[2]

جاء وصف الشّارع في صورة مجازية تعبر عن الالتحام بين الشخصيّة والفضاء والمشاعر، يصبح الشّارع مكانا للقاء والحنين بل يتوحد بالحبيبة ويصبح لازمة من لوازمها، و لا يختلف طابعه عند كمال في جسر للبوح وآخر للحنين، إذ يذكره الشارع بحبيبته راشيل التي كان قد قابلها يوما في أحد الشوارع أمام أحد دكاكين صاغة الذهب. وفي مزاج مراهقة عندما تلتقي البطلة

[1] حورية الظل: المرجع السابق، ص 89

[2] ذاكرة الجسد، ص 328.

بعبد الجليل يوسف يتواطأ معها الشارع ليخلد لحظة لقائها مع حبيبها، " انخفضت الضجة وأصوات الباعة، انخفضت حركة السير، خمدت لأصوات وتعطلت آلة الحركة... وتوقف كل شيء عن الحياة إلا هو...".

فأغلب سراد قسنطينة مسكونون بالحنين لزمن ضائع يتدفق عبر استدعاء الذاكرة في سيل من التداعي الحر.

3.1ـ الوادي:

ما يلفت الانتباه في الرّوايات المعاصرة حول قسنطينة ذكر وادي الرمال بصورة ملفتة وهذا ربما يرجع إلى مكانة المصابّات المائية في حياة البشر، فلا يخفى أن الأنهار والوديان هي شريان الحياة وقديما كانت تقام الحضارات على ضفاف الأنهار، وقد حفظ لنا التاريخ أعظم حضارتين أقيمتا بجانب الأنهار فنجد حضارة بلاد الرافدين الأشوريّة والبابليّة التي أقيمت على نهري الدجلة والفرات، والحضارة الفرعونيّة التي بنت مجدها على أطراف النيل، فالوادي أو النّهر هو علامة الاستقرار والازدهار لما يحمله من نماء ورخاء.

ووادي الرمال له خصوصية متميزة عن باقي الوديان فهو يحوط مدينة قسنطينة ويقسم صخرتها إلى قسمين، واقتران الوادي بالصخرة منحه هيبة ووقارا آخر، فلم يعد وادي الرمال ذلك الوادي الذي تزدهر حوله الزراعة، بل اكتسب بعدا دلاليّا آخر بتلك الهوة السحيقة بين الصخرتين، فالرّائي له من فوق ينظر إليه بمزيج من الخوف والانبهار وهو يزحف بين الصخرتين في توئدة ثم يصب على المقعد الحجري للشلال في انسياب أحيانا وفي حدة وهدير أحيانا أخرى ليواصل سيره إلى الولايات المجاورة.

وقد وصفته(زهور ونيسي) قائلة: «ويصل إلى أسفل القصبة، بينه وبين وادي الرمال الهادر مسافة قصيرة، يسمع للوادي هدير صاخب، إنه النّهر، لا يبالي، لأنه لا يعلم شيئا، ولا يتقيد

بشيء وليس ملزما بشيء... إنه لا يسمع سوى هدير نفسه، وصخب حجارته وهول البشر حوله في هذه المدينة العجوز،وقد انغرزت أقدامها في الحضارات البائدة وتعملق قوامها إلى السماء..."[1]. فقسنطينة اختارت أن تكون في الأعلى، لكن الوادي يذكرها بأنها جزء من الأرض لا قطعة من السماء، فالوادي حسب (زهور ونيسي)هو شاهد محايدعلى أيام قسنطينة وتاريخها وشاهد أيضا على أيام طفولة رشيد عساف "خلفي تركت وادي الرمال، الوادي الذّي كنت أستحم به في قيلولات الصيف وريتا تسبقني، وسربا من العصافير كنت قد اصطدته في طفولة بعيدة".[2] لكن الوادي في شرفات الكلام ينسلخ عن حياده ويثور ويبدي عدم رضاه.

"لن يذهب وادي الرمال للمصب المنتهي مطمئنا راضيا بكل الأوساخ التي استنزفت صفاءه...سيحمل دمع الطفل يسمى أنا...وخيبة أخرى يدعى: أنت...."[3]

بعض روائيي قسنطينة ركزوا أكثر على وادي الرمال ورسموا له لوحات مشهدية بشكل أكثر دقة، ففي رواية الزلزال لـ (لطاهر وطار) يقدم هذا الوادي وفق منظورين منظور قريب وآخر بعيد يصف فيهما هذا الوادي المشكلة "ألقى نظرة أخرى على الوادي، شعر بالدوار، أغمض عينه، فتحهما، الحمامات تطير بهدوء، إنها تغالب جاذبيّة كبرى، الطيران أجمل عندما يكون في الارتفاع في الأجواء العالية، إما أن يكون هكذا في أسفل أخدود كهذا نتأمله من فوق فلا يبدو إلا مكابدة تحتمها ظروف قاهرة"[4]، فبوالأرواح يعترف بالجمالية التي يقيمها الوادي ونلمح هذا في الصورة التي تخص الحمامات الطائرة، فالحيوان فقط هو الذي يشعر بهذه الجماليّة والجاذبيّة اتجاه واد يحتل أخدودا سحيقا، أما الإنسان حسب بوالأرواح فيغلب على

[1] جسر للبوح وآخر للحنين، ص51.

[2] مرادبوكرزازة: ليلالغريب، جمعيةالبيتللثقافةوالفنون،الجزائر، 2010، ص 31.

[3] مرادبوكرزازة: شرفاتالكلام،جمعيةالبيتللثقافةوالفنون،الجزائر،2010، ص17.

[4] الزلزال، ص 127.

هذا الانبهار قانون الخوف من السقوط فيه "من هنا، من تحت، من هذا العالم السفليّ، حيث تنساب المياه هاربة في كل قطرة من قطراتها.

«آه الدوار في رأسي، الارتجاج في قلبي، الوهن في ركبتي

النظر إلى العالم السفليّمن مثل هذا العلو يخلق الدوار في رأس الإنسان»[1].

لكن سرعان ما يزول هذا الخوف عندما يأخذ السّارد بوالأرواح زاوية نظر أخرى بعيدة من الوادي يتغير هذا الإحساس «الوادي في شموخ واعتداد تحت قدميه، تبدو المباني ألوانا زاهية ولا غير، وتبدو حافتا الأخدود العظيم كأنما في صراع معه تحاولان أن تلتئما ويأبى هو، الأخدود يبدأ كبيرا في الأعلى ثم يروح ويضيق، الماء الداكن يلمع في الأسفل وفوقه بقليل جسر صغير يعج بالحركة»[2]، إنّ ما يقلق بوالأرواح ليس الوادي بقدر ذلك الصدع الموجود بين الصخرتين، هذه الهوة السحيقة التي تحدث عنها خالد بن طوبال "تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي لا لا أكثر والتي لا يتوقف أحد لينظر إليها، ربما لأن الإنسان بطبعه لا يحب أن يتأمل الموت...كثيرا".[3] فالخوف من الوقوع في الهوة والموت هو هاجس بوالأرواح وخالد بن طوبال وكل قسنطيني .

لذلك يمر الناس بحركة سريعة حتى يتفادوا المنظر والتفكير العميق حول هذا الموقف المربك.

في وصف الوادي، في ذاكرة الجسد يتكرر المكان اللوحة يقول السارد:

«أتدحرج نحو هذا الوادي الصخريّ العميق نقطة بشرية، قطرة للون ما... على لوحة أبدية المنظر أردت رسمه ....فرسمني.

[1] الزلزال، ص46.

[2] الزلزال ص162.

[3] ذاكرة الجسد، ص 292.

أليست هذه أجمل نهاية لرسام أن يتوحد مع لوحته في مشهد واحد؟

كنت أدري فيتلك اللحظة وأنا أنظر إلى الوهاد العميقة تحتي إلى تلك الأنفاق الصخريّة التي يشطرها نهر الرمال ببطء زبديّ، الهاوية الآن كانت تشد رحيلي إلى العمق، في موت شبقيّ أخير، ربما كانت فرصتي الأخيرة للتوحد الجسديّ مع قسنطينة....

ترى شهوة السقوط والتحطم هي التي أشعرتني عندئذ بالدوار وأنا معلق على ذلك الجسر وحدي».[1]

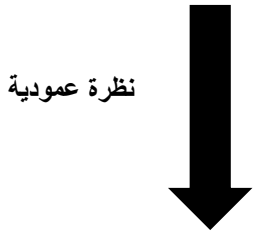
في تحليلنا للمقاطع المشهديّة السابقة نرى أن الرّوائيين في حديثهم عن وادي الرمال اعتبروه جزءا من لوحة مشهدية يكون الحاضر فيها دوما الجسر والهوة، وكما قلنا سابقا أن المؤسس في هذه المشاهد كانت الرؤية المنظورية، فالسارد يحدد موقعا من هذه اللوحة ويتخذ فيها موقع المتأمل والمشاهد، فالمشهد مقتطع من فضاء أوسع يخضع لحدود الرؤية البصرية للسارد، فيتخذ السّارد شكل كاميرا ذاتية عبر نظرة أفقية وعمودية توضحها الترسيمة التالية:

المشهد الأول:

السارد

(1)ذاكرة الجسد، ص 295.

بوالأرواح فوق الجسر



منظر الوادي

مشهد الحمامات

المشهد الثاني

السارد نظرةأفقية **–مشهد الوادي**

بوالأرواح– مشهد الجسر

أمام الوادي–مشهد الناس فوق الجسر

–المنازل قرب الوادي

المشهد الثالث

السارد

خالد بن طوبال

فوق الجسر

– نهر الرمال

– الهاوية

– الوهاد والأنفاق

وفق هذه اللوحات الوصفيّة تستطيع استكشاف المكان أكثر حيث يتحد المكان مع الزمان، فنحس انطلاقا من هذه التدقيقات أن الزمان يتسلل ببطء من هذه اللوحات ليترك لنا حرية التركيز على كل نقاط اللوحة، فنلحظ وادي الرمال بطيئا والزبد يعلوه ونستطيع أن نلحظ الوهاد، والأنفاق ، وفي رواية الزلزال نحس بتلك الحمامات وهي تصعد ببطء من الهوة مقاومة الجاذبية في جمالية خلقها تداخل الواقعي بالمتخيل من خلال لغة تمتح من الشعر والنثر على حد سواء، لكن رغم كل ذلك تبقى هذه المشاهد خاضعة لرؤية الذات، فالمشاعر المنبعثة من السارد تطابق أوصاف المكان المسبغة عليه، نفهم منها تأملات الذات تجاه فضاء قسنطينة المتأزم الذي تغيب عنه الألفة فهو فضاء معادي يبث الخوف في نفوس ساكنيه وزائريه.

4.1. الجسور:

لا تخلو أي رواية في المدونة المدروسة من حضور الجسور كميزة ورمز للمدينة وموضوع ذي كثافة دلاليّة على مختلف الأصعدة، فنظرا للخصوصيّة الجيولوجيّة لقسنطينة بتضاريسها الوعرة والأخاديد التي تقسمها، أنشئت الجسور لتيسر الانتقال بين طرفي الصخرة، ولكثرتها أصبحت المدينة تلقب بمدينة الجسور المعلقة، والمدونة لم تغفل توظيف هذا الحضور بمعناه الواقعي والمتخيّل.

في رواية الزلزال امتزجت معمارية البناء الفني للرواية بعدد جسور قسنطينة حيث قسمت فصولها وعنونت حسب جسور قسنطينة فجاءت كالآتي: باب القنطرة، سيدي مسيد، جسر سيدي راشد، مجاز الغنم، جسر المصعد، جسر الشياطين، جسر الهواء، «لأن زمن الرّواية لم يتجاوز اليوم الواحد، لعب الجسر في رواية الزلزال دور المحرك للأحداث، وهذا من

السمات الفنية التي اختصت بها الرواية (...) كلما انتقل بوالأرواح من جسر لآخر حدث تغير وتطور في وقائع الرواية»[1].

وكأنّ الرّواية تعيد إنتاج المدينة، حين أعاد (الطاهر وطار) تشييد مدينة قسنطينة لا من منطلق المشابهة الجماليّة للواقع ولكن من منطلق حلول هندسة النص في هندسة المدينة.[2]

يدخل بوالأرواح قسنطينة من جسر باب القنطرة ليطمئن على قسنطينة "كل شيء من هذه الناحية، يبدو على عهده، خضورة الأشجار، تميز البنايات وتباينها".[3]

بالنسبة لأبو الأرواح انطلاقته في الرحلة تبدو مبشرة بالخير، وهذا ما يبعث الغبطة والسرور في نفسه بعد الصدمة التي تلقاها إثر الروائح والفوضى التي انتشرت في قسنطينة، نتبين ذلك من حديثه عن جسر باب القنطرة« أفضل جسور قسنطينة السبعة، عريض وقصير، سرعان ما يشي بالهوة التي بينه وبين الوادي».[4]

يصل بوالأرواح إلى الجسر الثاني سيدي مسيد وهذا هروبا من صدمة الازدحام وكثرة الريفيين الذين ذهبوا بسناء وجه المدينة وحطوا من هيبتها ونلاحظ انعكاس نفسيته المضطربة على الوصف المقدم للجسر«القمم اللامتناهية الأشكال والأحجام، تتوغل في السحاب الأبيض تارة وفي الأشجار الداكنة تارة أخرى... تليها زاحفة نحو المنحدر تلال ورواب... عند الأسفل تماما يبرز لسان من الجبل يتخطى الوادي، هو جسر سيدي مسيد»[5]، ونظرة على الحي الذي يقبع

[1] شرقيمنيرة:الأبعاد الفنية والإيديولوجية للفضاء في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة النص ،ع01،2015 ، ص65.

[2]الطاهر روابنية: الفضاء والدلالة اشتغال مدينة قسنطينة في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة إنسانيات، ع38، 2007، ص43.

[3]الزلزال، ص 64.

[4]الزلزال، ص 10.

[5] الزلزال ،ص 44.

تحت الوادي، يثور بوالأرواح على أوضاع المدينة التي وصلت به إلى هذا الحد «حي سيدي مسيد يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا للكافر نجيب محفوظ الذي جبن المصريون عن قتله بسبب ما فيه من كفر وإلحاد وسخرية بالأنبياء والمرسلين والملائكة »[1].

وأمام هذا الوضع المزري الذي لا حيلة له فيه يستنجد بوالأرواح بالأولياء والتضرع إليهم حتى يطهروا المدينة من هذا التدنيس الذي لحقها « أبدأ من هناك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل ويتقاطر، ثم أصعد إلى قلبها وطهره، يا سيدي مسيد، ولا تدعهم يخربون المدن لينطلقوا نحو البوادي، سلط الخصي على رجالهم والعقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلا النسل الصالح»[2].

عندما يصل بوالأرواح إلى جسر سيدي راشد، يسمه بجسر الخلاص لأنّه يراه المأوى الوحيد من الزلزال الذي سيضرب المدينة «يبدو جسر سيدي راشد النائم فوق أقواس مضاعفة من الصخور والإسمنت المسلح يتحدى العربات الضخمة والشاحنات الكبيرة، ومهما كانت قوته وعظمته، فإن هذا الجسر لن ينكسر(...) إنه شحنة من إصرار الإنسان على التحدي والمكابرة، بل إنه رمز لطموح الإنسان والمساهمة في الخلق»[3]يمثل هذا الجسر لأبوالأرواح رمزا للنظام الإقطاعي الذي لن ينهار مهما حاولوا هز أركانه «ورؤية بوالأرواح لجسر سيدي راشد أشعرته بشيء من الارتياح وبعثت في نفسه الأمل من جديد في تحقيق مشروعه، وجعلته يقتنع بأن الله سيلهم عباده الصالحين بالتواجد فوق هذا الجسر ساعة الزلزال».[(4)]

في جسر مجاز الغنم أوهن الجسور وأضعفها في قسنطينة بالنسبة لأبو الأرواح «الجسر يمتد في تواضع على طول عشرين مترا تقريبا، لكن الأهم أن واضعيه فكروا في أنه وقتي

[1] الزلزال ص36، 37.

[2] الزلزال ، ص 38.

[3] الزلزال، ص 127.

[4] الزلزال، ص 128.

ولاشك، فلم يجعلوا له أي قاعدة إلى جانب متكأيه على حافة الوادي، هذا أصدق الجسور على الإطلاق، إنه يوحي إلى إحساس القسنطيني الدائم بأنهم محكوم عليهم بفناء عاجل، وبأن عليهم أن ينهبوا الحياة نهبا طيلة الدقائق المتبقية لهم»[1] فإذا كان جسر سيدي راشد يرمز إلى النظام الإقطاعي القوي فإن هذا الجسر يرمز إلى باقي الشعب المعدم الذي يتطلع إلى الاشتراكية لكي تنصفه وتأخذ بيده إلى بر الأمان في ظل مكائد البرجوازية التي ترفضهم وتتوقع الانهيار للاشتراكية في أي وقت.

يأتي جسر المصعد متعلقا بالصخرة، ينظر إليه بوالأرواح بمنظور الإعجاب إذ يعتبره علامة على عظمة فرنسا وقوتها، «ظلّ الجزائريّون يتفرجون عليها بخوف وإعجاب إلى أن جاءت فرنسا، فتفننت في الإسمنت، وفتلت الحبال الفولاذيّة، وبنت بالحديد ثم علقت جسورا في الفضاء».[2]وفوق هذا الجسر يتذكر بوالأرواح والده المتسلط وذكريات الخيانة التي زلزلت نفسيته خاصة عن زوجاته والنساء اللواتي مررن بحياته.

على جسر الشياطين بدأ الانهيار الحقيقي لأبوالأرواح، إذ يدخل في حالة من الهذيان واللبس ليصيح بأعلى صوته «أين أنا؟ أين أنا؟ فأجابه الأطفال بصوت واحد:في جسر الشياطين، في جسر الشياطين»[3] ، وقد أفلح وطار في اختيار الجسر بما يلائم السيرورة السردية إذ تشير لفظة الشياطين إلى الوافدين الجدد الذين غزوا قسنطينة وحطموا الصنم البرجوازي الذي يتمثل في صورة بوالأرواح : «لاشك أن النصف مليون ساكن سمعوا بقدومي، وخرجوا يعرقلون بحثي عن أقاربي لتنفيذ مشروعي العظيم».[4]

---

[1] الزلزال، ص 162.

[2] الزلزال، ص 168.

[3] الزلزال، ص 209.

[4] الزلزال، صص 175، 176.

أمام تداعيات الماضي وتحولات اليوم والجمع الغفير الذي يحيط به، تقلصت الدائرة حول بوالأرواح شيئا فشيئا فلا يجد أمامه إلا الهوة، «فتح عينيه (الجسر يتحرك) والأخدود العظيم يفغر فاه، صراخ من في الأسفل لا يسمع صراخ من في الأعلى أيضا»[1] يصل به الانهيار أن يتهيأ له الزلزال «الجسر يرتفع إلى فوق، يبتعد إلى أعلى، الزلزال حدث»[2]، عند هذه النّقطة يحاول بوالأرواح الانتحار لكنه يفشل في هذا المسعى أيضا.

استغل (وطار) الجسر كمعلم حضاري ورمزي لقسنطينة ووظفه بطريقة حوت الرّواية وأحداثها وسيطرت على شخصية البطل في تكنيك رائع.فالترسيمة السردية نكشفها انطلاقا من تتبع مسار الذات الفاعلة (البطل): «والتعامل معه على أساس أنه مسار ذو معنى وهدف ومقصدية يتحتم علينا تفسيره من خلال ربطه بسرديّة المكان عبر تمفصلات النص الفضائيّة والتصويريّة التي تكون مجموع عناوين الفصول الداخليّة السبعة والتي تناظر جسورا سبعة تخيط جسر المدينة الذي يعبره نهر وادي الرمال من الجنوب إلى الشّمال نوعا من التّواصل بين قسمي المدينة».[3]

في رواية ذاكرة الجسد توظف أحلام جسور قسنطينة كمنظر جماليّ وحضاريّ لا يمكن لأي مبدع أن يكتب عن قسنطينة ويتخطاه، وأيضا كعلامة ورمز يشع بمحمولات دلالية تخدم النص، ويأتي عرض الجسور في الرّواية بذكر أبعادها الهندسيّة يلحقه توصيف دقيق فمثلا قنطرة الحبال لا تكتفي الكاتبة بوصف حبالها المشدودة وعلوها المحدد بـ 172 متر وإنما تستغرق في المشهد أكثر لتصف وادي الرمال القابع تحتها وأسراب الغربان التي تجتازها، والناس التي تمر بين طرفيها، والأمر ذاته يتكرر مع قنطرة سيدي راشد حيث تقدم للقارئ أولا تعريفا بهذه الجسور

[1] الزلزال، ص 188.

[2])الزلزال ص 194.

[3] الطاهر روابنية، المرجع السابق، ص 46

ثم تبدأ التوغل في الدلالات النفسية والاجتماعية والسياسية لهذه الجسور عبر خالد- المرآة العاكسة للإنسان القسنطيني الحر والنزيه في تلك الفترة من تاريخ الجزائر.

يحمل الجسر بعدا نفسيّا في دواخل البطل خالد بن طوبال فهو تعبير عن ذاته« لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي»[1]، فالجسر منذ اللوحة حنين إلى غاية بقية اللوحات هو رمز عن حياة خالد بن طوبال المتقلبة والمعلقة كالجسر « لأن رموزنا تأخذ بعدهامن حياتنا فقط...»[2] فالفضاء بهذا الشكل يأخذ معنى الذات وينفث لواعجها، فهو فضاء نفسيّ بامتياز وقد وجد صديقه الفلسطيني زياد تخريجا جيدا للوحات التي رسمها نفصل القول فيها في عنصر فضاء قسنطينة معادل للوحة.

كما ارتبط مدلول الجسر أيضا بالبعد الاجتماعيّ حيث صور خالد أثناء تجوله في قسنطينة حركة الناس عليه: «كل شيء كان يبدو مسرعا على هذا الجسر: السيارات والعابرون وحتى الطيور، وكأن شيئا ما كان ينتظرهم على الطرف الآخر»[3].

توضح لنا هذه العبارة الأصل الذي وضعت له الجسور« وهي العبور من ضفة إلى أخرى، حيث يقع هذا العبور على مستوى محور الأفقية الذي يستند إلى بعدي "الأمام" و "الخلف" والعبور يقترن غالبا بالانتقال من وضع إلى وضع آخر، ليفترض به أن يكون أحسن من الأول، يترك فيه "العابر حالا ليستقبل حالا أحسن منها، فالأمام يرتبط بالمستقبل وانتظار المجهول».[4]

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 208.

[2] ذاكرة الجسد، ص 238.

[3] ذاكرةالجسد، ص 292.

[4] دليلة زغودي: الفضاء المفارق في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع18، 2019، ص 28.

فخالد المتأمل لحالة العابرين سرعان ما يكتشف ما خفي عنهم «ربما كان بعضهم يجهل آنذاك أن الذي يبحث عنه قد يكون تركه خلفه وأنه في الحقيقة لا فرق بين طرفي الجسر، الفرق الوحيد هو في ما فوقه،... وما تحته»[1]، فحالة البلاد الراكدة انعكست على كل أمال الناس فلا حاجة للانتقال بين ضفتين تتساويان في الخيبة ذاتها فيوجه أنظارهم إلى الأسفل «تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي لا أكثر.... والتي لا يتوقف أحد ينظر إليها ربما لأن الإنسان بطبيعته لا يحب أن يتأمل الموت. ....كثيرا»[2]. فمصير القسنطينيين حسبه هو السقوط فلم يبق في هذا الوطن إلا الموت، وفي سخرية تامة من طموح ساكنيها الذين مدوا جسورا بينها من أجل إعلان الحياة ناسين تكوين الصخرة الجيولوجيّ الذّي ينادي بالعدميّة، لتبقى الصخرة التي كانت «دائما أكبر من الجسور لأنها تدري أن لا شيء تحت الجسور سوى الهاوية»[3].

الجسر عند خالد بن طوبال هو أيضا حياة التي تشبه قسنطينة في تعاريجها وجسورها، فالجسر إذن قرينة يحمل علاقات حوارية بين الدال والمدلول المتعدد، فالدال هو الجسر والمدلول قسنطينة «ربما لم تكوني أنت ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة من استدارة جسورها من شموخها من مخاطرها من مغارات ودیانها من هذا النّهر الزبديّ الذي يشطر جسدها من أنوثتها وإغرائها السريّ»[4]، فالجسر مرتبط بذات البطل فهو مكان نفسي تجعل منه الذات ملجأ لها وتعمق فهمها للوجود.

[1] ذاكرة الجسد، ص 292.

[2] ذاكرة الجسد، ص.ن.

[3])ذاكرة الجسد، ص.ن.

[4] ذاكرة الجسد، ص 167.

الجسر في قسنطينة لا يتوقف عن كونه علامة جمالية فارقة وإنما أيضا هو رمز للموت، فبوالأرواح رأى أن الحل الوحيد للخلاص من النّكبة التي لحقته هو القفز من الجسر، وكذلك الأمر في ذاكرة الجسد فقد روى خالد الكثير من قصص الموت الذي كان الجسر أحد أدواتها كما في القصة الشهيرة التي حدثت بين أحمد باي والولي صالح الذي رماه من أعلى الجسر ليصبح أسطورة الولي الغراب.

وتتحدث لويزا في مزاج مراهقة عن هذه الأمر فتقول «قبل سنوات كانت جسور قسنطينة تستقطب السياح ثم صارت تستقطب المجانين، وشيئا فشيئا صارت تستقطب منتحرا كل أسبوع على الأقل، أما الآن فقد ارتفع معدل جاذبيتها للموت حسب حدة ما يحدث، وغلاء المعيشة وانقلاب المفاهيم... صار الانتحار سلوكا يباركه الشباب».[1]

[1] مزاج مراهقة، ص145.

2ـ الفضاء المغلق:

1.2ـ المقهى:

لطالما اقترن موقع المقهى مع موقع الشارع واعتبر المقهى جزءا منه، فالمقهى كوة نطل بها على الشوارع في تماس مباشر مع ما يجري فيه فهو عكس البيوت التي تغلق على ساكنيها في خصوصية واضحة، يساهم المقهى في الحراك الاجتماعيّ ويتصل ككيان منسجم مع النسيج العمرانيّ، وهو « فضاء جماعيّ رجاليّ على الأغلب يعد من أهم الأفضية التي تشغل معظم حياة أفراد المجتمع، وهو يعتبر من أماكن انتقال الخاصة يقصد من أجل الترفيه عن النفس، يتخذ للسهر والسمر وتقصي الأخبار المتعلقة بالمجتمع والسياسة»[1].

واعتبرت المقاهي مذمة ونقصا لمرتاديها لما ينسب لها من مكان لمضيعة الوقت، أما في المدن الكبرى فاعتبرت علامة فارقة في الدور الثقافيّ والسياسيّ والاجتماعيّ، إذ كانت منارة للتجمعات الفكريّة والمناقشات السياسيّة حيث يسرد النابلسي دورها الرياديّ في الشام ومصر وتأثر الرواية بهذا الفضاء خاصة في روايات نجيب محفوظ ففي بعض رواياته بلغ المقهى مكانة بطوليّة وأحيانا كان يرمز إلى مصر كلها «فالمقهى كمكان جماليّ، يعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعيّ والثقافيّ، فنلاحظ أن المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي، كانت فيه مجتمعات هده المقاهي منفتحة انفتاحا اجتماعيّا وثقافيّا وفنيّا ملحوظا فيما لو علمنا أن بعض المقاهي كانت تقوم مقام الناديّ الأدبيّ، كما كانت تقوم مقام المسرح». [2]

[1] منصورية بن عبد الله ثالث: تجليات الفضاء وأبعاده في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 10، ع 02، 2021، تيبازة، الجزائر، صص888،889.

[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994 ص 195.

ولم تبتعد أحلام مستغانمي عن هذا المقام في توظيفها للمقهى في روايتها ذاكرة الجسد إذ عدّت المقاهي القديمة جزءا من ذاكرة المدينة وتراثها «فأمشي الماضي مغمض العينين.. أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كان لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجريّ وتقدم بالجزوة.. ويخجل نادل أن يلاحقك بطلباته كان يكفيه شرف وجودك عنده»[1] ، فمقاهي قسنطينة القديمة كانت علامة للوقار ومجالس الفكر وتجاذب أطراف الحديث حول المجتمع والسياسة.

«في ذلك الزمن كان لابن باديس المقهى الذّي كان يتوقف عنده وهو في طريقه إلى المدرسة، كان اسمه (مقهى بن يامينة)، وكان هناك مقهى (بوعرعور)، حيث كان مجلس بلعطار وباشتارزي وحيث كنت ألمح أبي أحيانا وأنا أمر بهذا الطريق..»[2]، ينهض المقهى في قسنطينة بوظيفة تعليميّة ساهمت في نهضة العقول والنفوس وصبغت الإنسان القسنطينيّ في ذلك الزمان بصبغة الوجاهة فصفة الإجلال كانت نابعة من الوجهاء الذين كانوا يرتادونه، لكن في زمننا الحاضر أصبح المقهى فضاء «يقوم بتأطير العطالة والممارسة المشبوهة»[3] هذا ما ملء نفس خالد حسرة وأسى «كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء رواده؟ كيف أجده في هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت»[4].

لا يختلف موقف بوالارواح عن موقف خالد تجاه المقاهي في الزمن الحاضر،فبوالارواح يراها مكانا للرذيلة والسلوكيّات المنافية لأخلاقيّات المجتمع القسنطيني المحافظ لهذا لا يتوانى في سبها ولعنها والدّعاء عليها «قابله مقهى مغلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، ودقات الحجر، وتمتمم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح) .

[1] ذاكرة الجسد، ص 311.

[2] ذاكرة الجسد، صص 311، 312.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص91.

[4] ذاكرة الجسد، ص 312.

ـ لا شرح الله لكم صدرا»[1].

لم يكتف بوالأرواح بالدعاء على هذه المقاهي الجديدة بل قام بتعيين «نقاط الاختلاف بين وضع المكان في زمن الاستعمار ووضعه في زمن الاستقلال، وذلك من خلال تقنيتي الوصف والمقارنة»[2] فيصف مقهى البهجة بين الأمس والحاضر قائلا: «مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلاّ والنّادل يقف عند رأسه هامسا:

ـ ثمن مشروبك مدفوع.

ـ ومن دفعه؟

ـ قسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه.

كانت الحمية تنمو هنا، كانت البرجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا»[3].

نقف أمام زمنين زمن ماض وزمن حاضر في مقارنة واضحة بينهما، الزمن الماضي يبدو فيه مقهى البهجة محملا بالقيم الايجابيّة، مقهى عربي بامتياز تصدح فيه الأغاني الشرقيّة دلالة على أصالته وهو وكر للمثقفين وعالم البرجوازيين، وقد استبدل الكاتب هده الصورة التي قدمت جماليّات مقهى البهجة بعبارة واحدة في الزمن الحاضر: «الطلاء المتحلل» في صورة واضحة عن اضمحلال معالم ومكانة المقهى القديمة، ليطلق بوالأرواحفجائعه ومأساته: « لا حول ولا قوة إلا بالله (...)

لم يبق من الحياة السّابقة إلا الآثار .. هدموا عالما وأقاموا عالما آخر.. داسوا فوق عنق وروح قسنطينة وراحوا يضغطون»[1] فانهيار عالم الإقطاع وظهور النظام الاشتراكيّ الذّي حلّ محلّه قلب

[1] الزلزال، ص 37.

[2] منيرة شرقي: الأبعاد الفنية والإيديولوجية للفضاء في رواية الزلزال للطاهر وطار، ص 75.

[3] الزلزال، صص 29، 30.

الأدوار بين الناس البسطاء والإقطاعيّين وبائعي الثورة والدّليل على ذلك الوصف الذي ساقه بوالأرواح لمقهى سعدان الذي يناقض في كل شيء مقهى البهجة «المقاعد والمناضد من حديد، مطلية حديثا، الجدران نقية مطلية حديثا أيضا، الإكسبريس الإيطاليّة، خلفت الوجاق القديم حتى هنا، ليس هناك جالس غيري، سوى صاحب المقهى»[2] ثم يسترسل في وصف صاحبها « صاحب المقهى كهل، تخطى الخمسين، لكنه ما يزال يتمتع بالصّحة، أبيض طويل، طريقة عصب عمامته، تدل على أنه قسنطينيّ حر، تبدو على ملامحه الهيبة والوقار، إنّه كتمثال».[3]

يتخطى المقهى عتبة كونه فضاء للقاء والمحاورات ليحمل في الزلزال دلالات إيديولوجيّة كتجسيد واقع الجزائر، فمقهى سعدان هو الجزائر وكل أبنائها الراغبين في التغيير والمضي قبلا رغم الفترة الحرجة التي تعيشها الجزائر من التحول، «ففضاء المقهى يشكل من خلال وجوده الموضوعيّ، المعبر الرئيسي لتفسير الدلالة الطبولوجيّة للمكان من حيث هو إطار للحدث الحكائيّ ومجال لتحرك الشخصيّات».[4]

في رواية مزاج مراهقة كان هذا الفضاء يمثل النّخبة المثقفة فقد اعتاد توفيق عبد الجليل اللّقاء مع أصدقائه لمناقشة أخبار العامة ومناقشة قضايا السّاعة، كما كان ركنا حميميّا تلتقي فيه لويزة معه.

حمل المقهى في شرفات الكلام دلالات سلبيّة فهو مكان لكشف الذات ومخاوفها وإهدار للوقت وممارسة العطالة الذهنيّة وهو فضاء للثرثرة وتبادل حكايات القتل وسلب الأرواح، فالمقهى فضاء لتسجيل السخط الداخلي وحالة الفراغ الفكري والوجداني الذّي

[1] الزلزال، ص30.

[2] الزلزال، ص 39.

[3] الزلزال، ص .ن.

[4] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 93.

يلامس الشخصيّات «كلما اختلينا بأسرارنا الحميمة بشارع عواطي مصطفى وبالمقهى المعتاد يأخد الشاي أو القهوة بعد الأسطورة...

من العادة أن ألتقي رجلا... يخيل إلي أني بمحاذاة بطل... يتحدث عن الغد... عن الصمود بتألق نادر ثم يعيب علي انهزاميتي... ولا يحاول – من باب الترف– أن ينظر مرة واحدة إلى حزني... لكني في لحظة أخرى... ودون مكر مسبق أكتشف أني في مواجهة بطل من ورق لزعامة وهمية...!»[1] فالمقهى كما يتضح ليس متميزا لا بطبوغرافيته ولا في تأثيثه ولا حتى في تاريخه العريق وإنما تكمن أهميته في كشوفات الذات، الذات الجزائرية التي تتبدى بكل انهزاميتها ونرجسيتها في ظل هذه المقاهي.

2.2ـ المطعم:

لاحظنا أن روائيي المدونة لم يوظفوا فضاء المطعم في رواياتهم ، إلا في رواية الزلزال، رغم أنّ رواية ذاكرة الجسد ورواية جسر للبوح وآخر للحنين تتشابه مع رواية الزلزال في تكنيك سرد فضاءات قسنطينة عن طريق السّارد المتجول، إلا أنهما لم يذكرا ولا مطعما واحدا.

في رواية الزلزال قصد بوالأرواح مطعم صديقه بالباي بعد أن شعر بالجوع ليجد الأحوال قد تبدلت بين الأمس واليوم، تغير المطعم وتغير صاحبه بالباي «طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية، والمناضد المستديرة،حلت محلها رفوف زنكية على الجدران»[2]، حتى بالباي لم يسلم من السوء والبشاعة التي لحقها المطعم، فتغير مظهره الأنيق الذي يتذكره بوالأرواح في عهد الاستعمار «لحية كثيفه، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزق مرقع على صدره،

[1] شرفات الكلام، صص 11،12.

[2] الزلزال ، ص 23.

وسروال حوكي في عجزه، (...) سواد الشعر خلفه البياض، وامتلاء البدن خلفه نشوء العظام» .[1]

وقوف وطار هذه الوقفة المفارقة على حال المطعم وصاحبه له دلالات ايديولوجيّة عميقة أولها تغير الحال بعد خروج فرنسا والخسارة العظيمة التي لحقت بعملائها، «بالباي في أيام عزته وعظمته محاطا بجماعة من كبار ولاية قسنطينة الكبرى، باشاغاوات وآغاوات وقياد، ونواب وموظفين سامين... أنوار ثرية ضخمة تتلألأ، منعكسة على ملاعق الفضة، وكؤوس البلور، ومزهريات النحاس» [2]فأغلب مرتادي هذا المطعم كانوا من الخونة وعملاء فرنسا البعيدين كل البعد عما يعانيه الشعب الجزائري في سبيل نجاح ثورته وهمهم الوحيد هو جمع الأموال، وبوالارواح من هذه الجماعة فقد هاله ما لحق بالباي وخاف أيضا أن يلحقه «لا حول ولا قوة إلا بالله، أحقا هذا هو مطعم بالباي، الذي عرف الآغاوات والباشاوات والمشايخ، وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام»[3].

إنّ هذا المقطع يكشف عن النظرة الإقطاعية والحقيقة المتخفية وراء عباءة الدين لشخصية بوالأرواح، الذي ارتفعت درجة حرارته وتقلصت عضلات وجهه لأنه شعر بالخطر المحدق الذّي ينتظره بعدما رحلت فرنسا وجاءت الاشتراكيّة لتسحب منه ملكية أراضيه.

3.2ـ فضاء الجامعة:

اشتهرت قسنطينة بجامعتها التي تعتبر منارة للعلم في الشرق الجزائريّ، وما يزيدها تميزا هو انفرادها بمعماريّة خاصة فهي من تصميم المهندس البرازيلي العالمي أوسكار نيماير، ورغم أن المدونة لم تذكر هذا الأمر ولم تصف تفاصيل الهندسة المعمارية للجامعة ولواحقها كالمكتبة والحي

[1] الزلزال ، ص 24.
[2] الزلزال ، ص 27.
[3] الزلزال، ص 23.

الجامعيّ والغرف الجامعيّة، إلا أن هذا الفضاء شغل حيزا مهما في بعض روايات المدونة بل ساهم في إبراز الحدث السرديّ ، خاصة في مزاج مراهقة وشرفات الكلام، فأحداثهما جرت في فترة مهمة من تألق الجامعة الجزائرية وفعاليتها في الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة، وهي فترة الثمانينات، فترة الحراك الاجتماعي والسياسي الذي غير مجرى الحياة في الجزائر.

ففي رواية مزاج مراهقة يعتبر فضاء الجامعة بقسنطينة هو فضاء للحرية وكسر قيود بالنسبة للفتاة لويزة طالبة بمعهد اللّغة العربيّة، فهذا الفضاء الجديد أمّن لها الأمل و الإيمان بقدرتها على إثبات ذاتها وإمكاناتها المعرفيّة بعيدا عن قريتها بباتنة، كما أن هذا الفضاء يمثل لها ملجأ للهروب من العقليّة الذكورية المهيمنة التّي تحد من طاقتها.

يكشف فضاء الجامعة عن قضية أساسية وهي وضعية المثقف الجزائري إزاء الأوضاع المتردية في سنين الأزمة وموقفه منها «كان شعب بأكمله قد بدأ الانتحار على طريقته بدءا باغتيال بوضياف في ذلك الصيف الحار إلى اغتيال رجال الشرطة والجيش إلى اغتيال المثقفين إلى اغتيال مواطنين بأسباب أو بغير أسباب».[1]

كما ساهم الواقع المكاني في تعرية الجانب الداخلي للشخصية وإبراز مكنوناتها الداخلية فالجامعة بالنسبة للبطلة هي مكان للحب للعيش ولدخول عوالم أخرى كالشغل والصحافة.

في رواية شرفات الكلام يعيش رشيد عياد قصة حبه في فضاء الجامعة «لم أقصد ...قاعات التطبيق كما هي العادة... كنت أنقل خطوة متلهفة لمعهد اللغات الحية... فهناك سأجد أثارها... وهناك سأشم العطر الذي مازال يسكن حديقة ما في القلب...»[2] ففضاء الجامعة أصبح مكانا للتعارف وإثارة المناقشات بين الشباب الطامح للحرية والانعتاق من كل القيود ففكرة الديموقراطية وإلغاء الحزب الواحد حملتها عقول شابة تواقة للتغيير«

[1] مزاج مراهقة، ص 145.

[2] شرفات الكلام، ص 74.

- إنه سبب الأزمة التي تعيشها الجزائر اليوم...!!

- مع أنه أعاد لها (للجزائر) كرامتها...

أنا آسفة ...لقد بنى الجزائر من الصفر...ملأ الوطن بالمنجزات

- وبنى هذه الجامعة أيضا...

- نعم...

- لكن الجامعة ليست بناية عالية أو مخبرا نجتهد في تزيينه

- .....

- الجامعة فكرة مشعة... مرجعية كبيرة لأفكار عميقة...

- هذا الذي فعله بومدين...

- لقد ملأ رؤوس الطلبة بالاشتراكية... لهذا خلق دون أن يدري فكرا مضادا...

- .....

- في الجامعة نشأ الذين شعروا باغتراب ديني... لهذا كانوا ينشطون في السرية التامة ويسقطون في اللعبة ذاتها...»[1].

فهذه الأفكار الملتهبة في رؤوس الطلبة سرعان ما تحولت للتمرد بشن الاعتصامات وأعمال الشغب «

- بالعكس، الحضارات العظيمة تبدأ من الصدامات العنيفة للأفكار...

- ففرنسا مثلا وصلت للذّي وصلت إليه بعد ثورات فيها غضب... وفيها دم... وفيها فكر أيضا...

- وهل نملك الفكر اللازم...؟

[1] شرفات الكلام، ص 87.

- نعم لقد تربى وعي جديد... الحيل لم تعد تنطلي على الجزائري ببساطة... لم يعد يصدق بسهولة...صار من الصعب أن نضحك على طيبته...!» [1].

4.2. المسجد:

المسجد أيقونة للثقافة الإسلاميّة وهو فضاء للصلاة والتعبد، ومدينة قسنطينة بوصفها مدينة إسلامية تزخر بعدد لا بأس به من المساجد، وقد ورد في المدونة في إشارات سياقية مختلفة كبنية مهمة في تحقيق المعنى وبناء عالم الرّواية «ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب، يفتح على النّاس كمكان للعبادة يتجهون فيه لأداء الفريضة والتزود من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم يأتونه تقودهم رغبة روحية». [2]

في رواية ذاكرة الجسد لم يصرح باسم معين للمسجد ولم يحظ بوصف معماريّ، وإنّما جاء مفهومه في جملة من الدلالة والعبارات التي توحي بالمعنى الدينيّ كقولها: «الوطن كله ذاهب للصلاة» [3] إشارة منها للطابع الإسلاميّ الذّي يميز المدينة، وهذا ما افتقده خالد في غربته «..ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها، ورهبة آذانها الذّي كان يدعو للصلاة، فيخترق بقوة دهاليز نفسي، ويهزني لأول مرة منذ سنوات». [4]

فحضور المساجد والكتاتيب إنما هو حضور ثقافيّ تعتز (أحلام) بحضوره وإدراجه كخصوصيّة لمدينة قسنطينة المعروفة بكثرة مآذنها، تقول عنها و«كأنها جسور من نوع آخر، جسور عموديّة تمثل الحياة الروحيّة التي لجأ إليها الناس بصورة جماعية» [5] فهي تلمح لمكانة الجانب الروحاني في

---

[1] شرفات الكلام، ص 90.

[2] الشريفحبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث،2010، ص234.

[3] ذاكرة الجسد، ص 17.

[4] ذاكرة الجسد، ص 315.

[5] صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاري، مجلة العلوم الإنسانية، ع 13، 2000، ص 240.

حياة سكان قسنطينة الذي تجسد في فضاء المسجد، كما جاءت لفظة الذهاب للصلاة مقترنة مع أكل التفاح والصحون المقعرة للدلالة على التململ الواضح الذي حدث في شخصية الإنسان الجزائريّ بعد الغزو الفكري الغربيّ من عادات وقيم لم يعرفها المجتمع سابقا.

وعلى خط توظيف التراث الدينيّ لمدينة قسنطينة العريقة تأتي ذكريات خالد بن طوبال عن الكتاتيب التي هي ملاحق للمساجد، أين يتم تحفيظ القرآن الكريم «كان يأتي مع الصلوات، مع التراتيل، مع صوت (المؤدب) في كتاتيب قسنطينة القديمة، فأعود إلى الحصير نفسه أجلس عليه بالارتباك الطفولي نفسه، أردد مع أولاد آخرين تلك الآيات التي لم نكن نفهمها بعد، لكننا كنّا ننسخها على ذلك اللوح ونحفظها كيفما كان»[1] فالثقافة الدينيّة التي يسعى الآباء في قسنطينة زرعها في أبنائهم هي مثل طوق النّجاة الذي ينقذهم إذا حاد بهم السّبيل يوما وخاصة في بلاد الغربة «كان يأتي ليصالحني مع الله ـ أنا الذي لم أصم مند سنين ـ كان يأتي ليصالحني مع الوطن»[2] كما أن التشبع بالقيم الإسلاميّة هو ما جعل خالد يضع الآذان كفيصل بين الحق والباطل «كان يصالحني مع الوطن .. ويحرضني ضد هذه المدينة التي تسرق مني كل يوم مساحة صغيرة من الإيمان.. ومن الذاكرة».[3]

في أزمة التسعينيات جاء حضور أو ذكر المساجد ذو طابع سياسي يعكس الأزمة التي عاشتها الجزائر فقد «بدأت النواة الأولى للمعارضة الإسلامية في مساجد الجامعة ثم توسعت إلى باقي الجامعات»، ففي ليل الغريب، رضوان أخو رشيد التقطته الحركة الإسلامية التي كانت تنشط بمسجد الحي وقامت بتعبئته كما فعلت مع مجموعة من الشّباب في ذلك الوقت حيث اهتمت بـ «تأطير الجماهير وتجنيد المؤطرين من خلال المساجد التي بلغ عددها في سنة 1987

[1] ذاكرة الجسد، ص 279.

[2] ذاكرة الجسد، ص . ن.

[3] ذاكرة الجسد، ص.ن.

حوالي 10 آلاف مسجد ..لانجاح العودة الجديدة واستمرارها أو دخولها في عملية صراع مع الفاعلين الآخرين في الحقل الاجتماعي».[1]

فغسيل الأدمغة الذي كان يمارسه التنظيم أنشأ وحوشا لا ضمير لها، ولعل ما فعله رضوان بأخيه وزوجه أكبر دليل على السواد الذي حقن في نفوس الشباب آنذاك، وهو الأمر عينه في مزاج مراهقة إذ حمل المسجد بعدا إيديولوجيا ساهم في زيادة التوتر بين التنظيم والدولة.

تبدلت مكانة المساجد وقيمتها في الزلزال وتحولت إلى مكان للمتسولين والمتشردين عند مدخل الجامع الكبير«يقفون في صف طويل، مع جانب الجدار المطلي بالأخضر الباهت»[2]، وقد حملت المساجد دلالة اجتماعية حيث عبّرت عن البؤس والفقر السّائد في تلك المرحلة إذ أصبحت مكانا للمعوزين يستجدون الصّدقة أمام أبواب المساجد، وأيضا يشير (وطار) إلى استيلاء الدولة على بعض المساجد القديمة وتحويلها إلى مؤسسات تابعة لها «كما تحول بعض المساجد إلى أماكن صحيّة مثل جامع سيدي قموش إلى مقر للأمراض الصدريّة والجامع الأخضر ، وجامع ميمون...»[3]، كما عبّر أيضا عن التّناقض المعماريّ الذّي صاحبه تناقض في الحياة الاجتماعيّة والدينيّة، ونقصد بهذا التناقض اجتماع المساجد مع المواخير، تلاوة القرآن مع الأغانيّ ...وهي المفارقة نفسها التي سجلتها أحلام عن كثرة المآذن التي تزاحمها الهوائيات المقعرة.

كما ساهم المسجد كفضاء في كشف شخصية بوالأرواح الإقطاعيّة «هذا ما قرّر (الطاهر وطار) فعله خاصة مع الفضاءات التي تحمل أبعادا عقائديّة وذلك من أجل الكشف عن الخلفية الدينيّة الحقيقيّة لبطله الذي صوب الإسلام سهما ضد الاشتراكية، «اختيار الكاتب

[1] سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري من أجل مقاربة سوسيولوجية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 2006، ص 201.

[2] الزلزال، ص10.

[3] الزلزال، ص 103.

للمسجد والضريح وجعل الأول في بداية الرّواية أما الثاني ففي آخرها، لأنه وضع خطة في فضح النظام الإقطاعي وادعائه التدين والإسلام تقوم على التمهل والكشف شيئا فشيئا»[1]فبوالأرواح الذي استجاب لنداء الصلاة بسرعة مبديا للوهلة الأولى حرصه على العبادة نراه أثناء أدائه للصلاة يشتغل عنها بالتفكير في أمور أخرى وهذه مقارنة بين ما يبطنه وما يظهره.

في شرفات الكلام المسجد هو الملاذ الآمن للتخلص من الخيبات ومصدر للقيم والابتعاد عن الزيف، يقول رشيد عياد «أركض للوضوء .. وفي رحاب المنبر والقرآن أتحول إلى مخلوق آخر.. أتخلص تباعا من الوسواس والخيبات، وعند باب المسجد أشعر أنني صرت خفيفا»[2]، وهو أمر يعبر عن المكانة الدينية الكبيرة الموجودة في قسنطينة وعند أهلها.

5.2ـ البيوت المغلقة:

عبر الماخور والملهى تكشف مدونة الدراسة صورة ثقافيّة أخرى عن المجتمع القسنطيني قبل الاستقلال وبعده، فهذه البيوت المغلقة ترصد وضع المرأة الجزائريّة في مجتمع ذكوريّ، بل ترصد تحولات المجتمع الجزائريّ عبر الحلقة الأضعف وهي المرأة التي طالما اعتبرها الرجل فسحة لتحقيق نزواته وإشباع غرائزه واستيهاماته وإفراغ مكبوتاته، فتكون هذه البيوت الحياة السّرية للرجال والحياة البائسة للنّساء « وكانت النّساء الجميلات والبائسات، يأتين أيضا من المدن المجاورة، ليختفين خلف هذه الجدران المصغرة، التي لا يخرجن منها إلا عجائز لينفقن ثروتهن في الصدقات والحسنات، وتطهير الأيتام في موسم توبتهن الأخير»[3]، فقد اقترن لفظ الماخور بمعاني الحزن والأسى والمعاناة والانفلات الأخلاقي والخيانات الزوجية، يتذكر خالد أمه وهي تبكي

[1]منيرة شرقي: الأبعاد الفنية والإيديولوجية للفضاء في رواية الزلزال للطاهر وطار، ص 74.
[2]شرفات الكلام، ص 62.
[3]ذاكرة الجسد،ص 113.

جراء إدمان أبيه على هذه البيوت «أحاول ألا أتوقف عند ذلك البيت الاستثنائيّ، الذّي كان لعدّة سنوات سبب حزن أمي السري، وربما موتها قهرا....ألم تكن جدتي تقول وقتها لتعلم أمي الصبر، وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر " إن مايفعله الرجال ..طرز على أكتافهم!" وكان أبي يطرز مغامراته جرحا ووشما على جسد (أما) دون أن يدري »[1].

وقدمت (أحلام مستغانمي) الماخور بوصف هندسي واقعي كما هو موجود بقسنطينة لقدمه فهو موجود منذ عصر البايات «تتوقف فجأة خطواتي أمام جدران بيت لا يشبه بيوتا أخرى.

هنا كانت أكبر دار مغلقة يرتادها الرجال، وكان لها ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق مختلفة، لقد كانت في الواقع دار مغلقة مشرعة مدروسة ليتسلل إليها الرجال من أية جهة، ويخرجون من أية جهة، كان الرجال يؤمونها من كل صوب، هربا من المدن والقرى المجاورة، التي لا ملذات فيها ولا نساء»[2].لم تنظر أحلام إلى المومس بشكل دوني بل اعتبرتها ضحية أوضاع اجتماعية صعبة، فهذه المرأة لما أتيحت لها الفرصة لتشارك في صنع الاستقلال أبدت استعدادها لتكون بذلك أحسن بكثير من الرجال الذين خانوا الجزائر وباعوها للمستعمر الفرنسي.

كماجاء ذكر هذه الدار ليبين الازدواجية الأخلاقية التي يتخبط فيها الرجل القسنطيني «وكنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الرّوح. يتجاذبني إلى أسفل النّداء السّريّ لتلك الغرف المظلمة الشّبقية.. حيث تحلو الخطايا..ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر، لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها،

[1] ذاكرة الجسد، ص 114.

[2] ذاكرة الجسد، ص 113.

ورهبة آذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة، فيخترق بقوته دهاليز نفسي، ويهزني لأول مرة منذ سنوات.

لقد أصبحت في بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة، وبدأت أعي أن ليس في هذا المكان المسكون بالأضداد من مدن بريئة. ومدن فاجرة.

هنالك مدن منافقة.. وأخرى أقل نفاقا فقط..

وليس هناك من مدن بوجه واحد..وحرفة واحدة. وقسنطينة أكثر المدن وجوها..وتناقضا.»[1]

يذهب رشيد عياد في شرفات الكلام إلى ملهى ليليّ بقلب قسنطينة هربا من همومه ومشاكله كاشفا هو أيضا عن تناقضات المدينة « المرقص الليليّ لنزل سيرتا .. كنت أتوغل طفلا مبهورا بالأضواء والضباب أزيح الستار أغوص حد الدهشة في قسنطينة التي تقسم بأغلظ أيمانها أنها مدينة محافظة»، ورواد هذا المكان مختلفو الأعمار «دفعت الباب بخجل .. انزويت في الركن.. رحت أتفحص وجه الحضور.. كانوا من مختلف الأعمار بعضهم يقهقه.. البعض الآخر يختلي بشجنه أو يغرق في كأسه..؟ أخرجت علبة سجائر لفافة .. وضع النادل أمامي قنينتين من الجعة..»[2].

فالسّارد وعبر لعبة الحكي ينتقد الواقع ويفضح المسكوت عنه من مشاهد البؤس الإنساني الذي تواريه قسنطينة نهارا وتزيل عنه الستار ليلا، فالسّرد من هذا المنطلق وسيلة لإدانة الواقع والاحتجاج عليه وكوة يسلط منها الضوء على انقسام الذات وتوزعها بين الأضداد والمتناقضات، فنرجس الأرملة التي لم تجد من يعيلها ويعيل ابنتها تسرد حكايتها مع الألم «خرجت بحثا عن العمل، كنت أرتدي الأسود ولا أضع المكياج... كانت الأبواب مغلقة وفي الفرصة المقبلة .. كنت أدخل امرأة أخرى، امرأة تضحك، تميل على الكتف إن استدعى

[1] ذاكرة الجسد، ص 115.

[2] شرفات الكلام، ص 128.

الأمر»[1]، فاستخدام جسدها أمن لها المفتاح لمرور جميع الأبواب، ولم تختلف حكاية فيروز عنها إلا في التفاصيل «كنت مقبلة على الحياة، على الدنيا، (...)، كنت زاهية صح.. لكن بعد لقائي به تغير العالم أحببته.. ضحيت من أجله، حاربت كل الدنيا (...) بعد ساعات كنت أنزع فستان الفرح وأرتدي الأسود القاتم، ومنذ ذلك الخميس وأنا من رجل لرجل»[2].

إن هذه البورتريهات المأخوذة من المواخير والحانات الرخيصة ما هي إلا بحث عن الكينونة الضائعة في فضاءات قسنطينة أيام الأزمة، فالنّساء والرّجال على حد سواء يغوصون في عالم الخمر والجنس من أجل دفن مآسيهم وآمالهم التي حطمتها إحباطات الواقع والشقاء والقلق الدائم، فالماخور من هذا الموضوع حمل وظيفة شاشة العرض لهذه النماذج البشرية وكانت هذه البارات بمثابة قنوات تعبر عن قاع المدينة وحياة الهامش والمهمشين فمن خلال الفضاء استطاع رشيد أن يفهم معنى الحياة ومتغيراتها «فجماليات المكان ليست في ذات المكان ولكن بما يؤديه من أغراض»[3].

6.2ـ السّجن:

السّجن من الفضاءات المعادية المغلقة، يمارس عدوانيته على الشخصيات بفرض العزل عن العالم الخارجيّ وسلب حرية المسجون، «ولأن السّجن مكان محبط واستلابي فإن الشخصية تجبر على الانتقال إليه بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات، وإثقال لكاهلها بالالزامات والمحظورات»[4] فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته فهناك مكان آخر مغلق يقيم فيه مجبرا هو السّجن الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية تنتقل الشخصية إليه مكرهة إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعد ما كانت منفتحة على

[1] شرفات الكلام، صص 139، 140.

[2] شرفات الكلام، صص 151، 153.

[3] شاكر النابلسي: جمالياتالمكانفيالروايةالعربية، ص 202.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 55.

المجتمع، فالسّجن فضاء محدود الرّقعة متميز في البناء، والانعزال والضيق والظلمة صفات التصقت به حيث عبرها يفقد الإنسان قيمته وينزل إلى دركات المهانة الإنسانية «وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسيّة لحياته، فان السّجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة»[1].

واستلهم الأدباء من هذا المعمار الرمز كل ما هو ظلاميّ واستبداديّ، إذ ظهر ما يعرف بأدب السّجون «وهو كم فاق أي كم روائي آخر، في أية منطقة من العالم وفي أية حقبة من الحقب، في فترة زمنية محددة تكاد لا تزيد على ثلاثين أو أربعين عاما، وذلك نتيجة لهذا العدد الهائل من الكتاب والمفكرين الذين تعرضوا لأنواع مختلفة من السجون العربية وغير العربية»[2] ، وقد احتل السجن في الرواية العربية مكانة مرموقة «ولم يعن الروائيون العرب بمكان عناية جمالية كبيرة، كما اعتنوا بالسجون، وقد كتب أغلبهم عن هذا المكان من خلال تجربة واقعية خاصة، ومن هنا نرى هذا التفرد في الوقت ذاته، في وصف السجون كأمكنة روائية لها جمالية فنية مميزة»[3].

فالسرد العربي عبّر بصدق عن أزمة السّجن وخاصة السّجين السياسيّ وخفايا الدكتاتوريات العربية والممارسات الفاشية ومعاناة المعتقلين لأسوأ أنواع التعذيب النفسيّ والجسديّ، ونذكر على سبيل المثال رواية سبعة أبواب للمغربيّ(عبد الكريم غلاب) 1965 ، القط الذي علمني الطيران للأردني (هاشم غرايبة) 2011 ، شرق المتوسط لـ (عبد الرحمن منيف)، القوقعة للسوريّ(مصطفى خليفة)، رواية ما تبقى للجزائريّ(واسيني الأعرج).

[1] مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص 106

[2] شاكر النابلسي: المرجع السابق، ص311.

[3] المرجع نفسه، ص309.

وارتبط السّجن بفضاء المدينة لذا نجد له حضورا في الرّوايات المدينيّة لا سيما أنه تابع للنسيج الحضري المدينيّ، فخالد بن طوبال ذكر سجن الكديا لحظة رؤيته له أثناء سيره «ولدت كل هذه الأفكار في ذهني وأنا أعبر ذلك الشارع والتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل.. كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوها الأيام، هاهي الذاكرة تتوقف أمامه وترغم قدمي على الوقوف فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم سنة 1945 مع خمسين ألف سجين ألقى عليهم القبض بعد مظاهرات 08 ماي الحزينة»[1].

لم يهتم خالد بتقديم وصف دقيق للسّجن ولا لزنزانة السّجن ولا حتى برسم حدوده ومعالمه بقدر اهتمامه بذكرياته فيه زمن الاستعمار الفرنسيّ، فالسّجن «ما هو إلا مدى وسعة للاسترجاعات المتداخلة عبر الزّمن، فحينما تتوقف الحكاية عند زمن معين، لتخلي المكان للمفارقة الزّمنية فنلمح المدى، وهو ما عبر عنه جيرار جنيت»[2] فهو عند خالد بن طوبال ذكرى عزيزة لالتقائه بشخصيات عظيمة في تاريخ نضال الجزائر «في سجن الكديا كان موعدي مع النضال الأول مع سي الطاهر، كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة الاعتقال الأول، وبعنفوانه.. وبخوفه كان "سي الطاهر" الذّي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر، يدري أنه مسؤول عن وجود يومها هناك وربما كان يشفق سرا على سنواتي الست عشر.. ولكنه كان يخفي كل شفقته تلك مرددا لمن يريد سماعه «لقد خلقت السجون للرّجال»[3].

يفتخر خالد بسجن الكديا ككل جزائريّ عاش في عهد الاستعمار الفرنسيّ،مآثر تشهد على عبقرية وحزم هذا الإنسان، كملحمة هروب (مصطفى بن بوالعيد) من الكديا هو وزملاؤه قبل موعد إعدامهم «يوم 10 نوفمبر 1955 بعد صلاة المغرب وبين الساعة السابعة

[1] ذاكرة الجسد، ص 319.

[2] عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، 2010، ص244.

[3] ذاكرة الجسد، ص 30.

والثامنة مساء بالتحديد، كان مصطفى بن بوالعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه هربوا من الكديا وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانته لم يغادرها أحد ذلك اليوم.. سوى إلى المقصلة »[1] فهؤلاء المساجين يكونون في العادة من الوعي وصلابة الإرادة بحيث يحولون فترة إقامتهم في السّجن إلى فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النّضاليّة ففضاء السّجن بؤرة للنضال والتواشج واستجلاب المعرفة .

و الجدير بالذكر أن سجن الكديا إبان الاستعمار لم يحتضن فقط رجال المقاومة المسلحة بل احتضن أيضا الأدباء الجزائريين الذين سخروا أقلامهم للتعريف بالقضية الجزائرية «وقتها كنت أحسد ذلك الرفيق الذي جمعني به زنزانة هنا لبضعة أسابيع، كنا آنذاك .. أنا وهو أصغر معتقلين سياسين وربما كان ياسين يصغرني ببضعة أشهر، كان عمره ستة عشر عاما فقط»[2].

لم يتوان خالد الكشف عن الوجه الآخر اللاإنساني للمستعمر الفرنسيّ في السّجون وما فعله من جرائم فظيعة في حق الإنسان الجزائريّ «لم يمت بلال حسين كغيره، قضى سنتين في السّجن والتعذيب، ترك فيهما جلده على آلات التعذيب.

أذكر أنه ظل لعدة أيام عاري الصّدر، عاجزا حتى أن يضع قميصا على جلده حتى لا يلتصق بجراحه المفتوحة، بعدما رفض طبيب المشفى تحمل مسؤولية علاجه»[3].

« تجربة السّجن مرآة ... تنعكس فيها رؤى وصور المواجهة في أعماق المدينة بين الأنا والآخر داخل مساحة ضيقة، يغدو فيها المكان المعتقل مرادفا للإنسان المحتل مما يجعل العلاقة بين السّجين والسّجن تتعقد وتتوسع وتتجذر »[4]فالسّجن للمجاهدين الجزائريّين كان معناه الجحيم

[1] ذاكرة الجسد، ص 323.

[2] ذاكرة الجسد، ص 324.

[3] ذاكرة الجسد، ص 321.

[4] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا 1925- 1962، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، 129.

وفقدان كل عزيز أمام أعتا القوى الاستدمارية في العالم آنذاك، ففرنسا الحرية والعدل والمساواة كشفتها سجونها بالجزائر التي غدت «فضاء للتسلط وإلغاء الآخر، إنه دليل واضح على التعسف وخرق الديموقراطية حتى الموت»[1].

يصف خالد السّجن هذه المرة بعد الاستقلال باعتباره فضاء للقهر والاستلاب والذل والإهانة ليبرز الدلالة الإيديولوجية المتخفية خلف هذه الجمل السرديّة «مرّت سنوات كثيرة، قبل أن أدخل سجنا آخر، كان جلادوه هذه المرة جزائريين لا غير، ولم يكن له من عنوان معروف، ليعرف طيف "أما" طريقه إلي فيأتي كما كانت تأتي لزيارتي هنا في الماضي، باكية متضرعة لكل حارس»[2].

فنلحظ أن السّجن عقب الاستقلال سجن مجهول يمارس فيه الظلم ذوي القربى لذا فضّل خالد حياة الغربة في فرنسا على الاغتراب في بلده ،فالسّجن بهذا المفهوم ليس مكانا ذا أبعاد هندسية مميزة عن الأماكن الأخرى وإنما اكتسب دلالات التغريب والاضطهاد وعبّر عن غياب العدل وسيادة القوانين الجائرة التي تكمم أفواه المعارضين السياسين.

[1] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص 38.
[2] ذاكرة الجسد، صص 323، 324.

7.2ـ فضاء الاستديو:

حضر فضاء الاستديو بصورة ملفتة في بعض الرويات وتوظيف الإعلام في الرواية هو بمثابة السماح بفتح قناة للتواصل بين الأدب والفنون، وخاصة ما يشهده الإعلام في عصرنا الحالي من ثورة مكنته من جعل العالم فكرا متحركا عن طريق وسائل تواصل مختلفة ساهمت في حوار الثّقافات والحضارات، فالإعلام له القدرة على تغيير وامتصاص كل ما يلمسه مما أنتج معرفة غير متجانسة لم تعد ترتبط بسلطة سابقة ولكن بشرعية جديدة تستند إلى الاعتراف بالتباين في التلاعب اللغوي[1]، وتؤسس الرّواية أيضا عبر لعبة الكتابة تجربة إدماج ثقافة الإعلام في المخطط السّردي واستحضار الصحافة خاصة في النّسيج الرّوائي كاستراتيجية في الكتابة حيث تؤسس تهجينا وسيطا مرئيا من حيث السّرد.

في روايتي شرفات الكلام وليل الغريب نلحظ عن تعاون بين الصحافة الإذاعية والكتابة الروائية ويظهر لنا جليا في الاستراتيجيّات السّردية والخطابيّة والتمظهراتيّة، فشخصية رشيد عياد الصحفيّ الإذاعيّ الذّي تتداخل حكايته مع السّيرة الذّاتيّة للكاتب (مراد بوكرزازة) الذي يمتهن الصّحافة والذّي يصرح في أكثر من موقف أن رشيد عياد هو نفسه (مراد بوكرزازة)،هذا التلاقي بين الإعلام والسّرد نجده في استحضار فضاء الإعلام المتمثل في الإذاعة « وبالإذاعة التّي دخلت حديثا... تغيرت المفاهيم... عرفت ما معنى أن تكون طالبا جامعيا عامرا بالأحلام الورديّة النديّة ... وما معنى أن تكون في وسط عملي مهترئ... فيه من البلادات ما يكفي ...»[2] من خلال هذا الفضاء نفهم الأوضاع المزرية التي يعاني منها الوسط

[1]Voir Tite Lattro : Le roman_ journal ou l'intermèdialitè à l'épreuve de quelque romans d'Afrique noire francophone ; le cas de verre cassé d'Alain Mabanckou et des Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi , La presse et l'invention littéraire ,https://revuechameaux.org

[2] شرفات الكلام، ص 139.

الإعلامي في الجزائر من سياسة التهميش والأجر الزهيد حيث يواصل رشيد سرد المعاناة « أنا أمنح هذه المدينة نبضي ... عرقي ...تعبي ... لم أشك يوما من الأجر الزهيد ...من الذي ألاقيه من أعداء النّجاح والتّألق... كنت أمضي... لضوء يشتعل بعيدا... إلى أن استيقضت على حقيقة أخرى... على فاجعة جديدة...»[1].

فقد استطاع رشيد التّغلب على كل عراقيل العمل الصحفيّ وبلغ من التألق مبلغا لكن مع ظروف البلاد الأمنية آنذاك أصبح الصحفيّ هدفا للاغتيالات المجانيّة « وأمسى الصّحفي هدفا ... للجماعات الإسلاميّة المسلحة... للإرهابيين ...ذنبه... أنه ينسى في زحمة المشاغل بؤسه ...يأسه ومرارته...ويحرض الناس على الحب... على الكتابة... على وطن يراه مقيما في القمر، أو وتر قيثار...»[2] ففي ظل الأزمة السّوداء التي عصفت بالبلاد إبان سنوات التسعينيات وما شهدته تلك المرحلة من فوضى أصابت الروح والجسد بالعطب وخاصة لما سجت الجزائر أفضل أبنائها في نعوش للعالم الآخر، أو في قوارب الهجرة كان الصحفي فردا من هذا الألم «كنا جميعا أمام التلفزيون...نشاهد نشرة الثّامنة أطلت المذيعة بوجه شاحب:

. إسماعيل يفصح يغتال اليوم برصاصات غادرة...!

جف الريق في حلقي... انتابتني رعشة غريبة... بقيت أحدق؟!

ودونما وعي... كنت أبكي...

أبكي زميلا... أعرفه بالكاد.

أبكي مصيري... الذي ينتظرني... وأمي التي لن تقدر على الصراخ.

إذا ما رن الهاتف لحظة في بيتنا:

---

[1] شرفات الكلام، ص141.

[2] شرفات الكلام، ص .ن.

. الطاغية . أسقطناه اليوم...!!»[1] وفعلا يسقط رشيد وزوجته ضحية الجماعات المسلحة في الجزء الثاني من هذه الرواية.

لم يكتف رشيد بإدخالنا عالم الصّحافة عن طريق استحضار فضائها المتمثل في الاستديو وفي النّزاعات والصّراعات التي يعيشها الصحفيّ الجزائريّ وإنّما أيضا حضر عالم الصّحافة في استراتيجية الكتابة ، فالرّوايتين تقدمان عالما من العرض الروائي على شكل روبورتاج وتقنية الكولاج حيث يقدم رشيد في الرّوايتين عرضا لحكايات شخصيات لا تنتمي إلى جسد الحكي، فرشيد عياد السّارد/ الكاتب الذي ينتقل بين بارات وملاهي قسنطينة ليلا لينسى حزنه سرعان ما يجد نفسه يلبس عباءة الصحفيّ ويسرد قصص حيوات أخرى تعيش على الهامش حتى أن هذه الشخصيّات تترجاه ليكون صوتها المسموع حتى لا تضيع الحكاية فكثير من مقاطع الرّواية جاءت مجرد بوح لأخبار الناس وحكاياتهم فجاء العنوان شرفات الكلام تحكي عن مأساة بعض النّاس كما تضمنت قصصا عن بداية الأزمة جاءت على شكل ربورتاج.

تقترب الكتابة السّردية من استراتيجيات الكتابة الصّحفية أيضا في ليل الغريـــــب، الكاتب يعيد بنية الروبورتاج حيث أدمج عناصر الروبورتاج في السّرد وكانت النتيجة السّارد/ المقرر narrateur/ reporter، إذ مسرح أحداث الروبورتاج عن طريق قصة اختطافه هو وزوجته وذهابهما إلى الجبل مقر الجماعة المسلحة حيث كشف السّلوكيات الإجرامية التي تتعامل بها الجماعة مع مختطفيها كما نقل بنية التّنظيم المسلّح و أسلوب عيشهم وأفكارهم من خلال نقل يومياته في الجبل ف(مراد بوكرزازة) لم يستطع إخفاء توجهه الصحفي الذي طفا على السطح، وخاصة في كتاباته الروائية.

[1] شرفات الكلام، ص 142.

ويعرف إدخال عناصر الصحافة ومحاورتها مع عناصر السرد بالتواسط أو عبر الوسائطية (intermédialité) وبعض الباحثين يقربونه لمفهوم التناص ويرى (ميشولان) على سبيل المثال، في التواسط نسخة مختلفة عن مفهوم التّناص، أو تطورا له، بمعنى أن كليهما يجعلان النّص ينفتح على نصوص أخرى سابقة له أي إنتاج جماليّ يشكل نسيجا من كلمات، من أصوات، من ألوان خام أو من صور، ولكن هذا التّصور لا يأخذ في الاعتبار تعقيد مفهوم التواسط إذ يعني فقط بالعلاقات بين المنتجات الثّقافية المتباينة على المستوى النصيّ، وليس على مستوى وسيلة ووسيط إنتاج الخطاب، لذلك فإنّ(يولرجن موللر) يحدد أن الأول يفيد تقريبا حصريا في وصف نصوص مكتوبة، إذن فمفهوم التواسط ضروري ومكمل له إذ يعنى بآليات إنتاج المعنى[1]، فبدلا من التّفاعل بين النّصوص المغلقة نجد تفاعلا بين التّجارب الحسيّة والجماليّة، فالوسيطة تؤسس نهجا متعدد التخصصات يعتمد على عملية إنتاج المعنى المرتبط بتفاعلات وسائل الإعلام فتهجين هذه الوسائط المرئية أو الإذاعية أو غيرها من الفنون على مستوى السرد تقدم إمكانية متعددة للجنس الروائي في طرح جمالية مغايرة تحيد بالرواية عن أسسها المتوحدة ويعطي أكثر مساحة للتجريب.

ثانيا الفضاء القسنطيني المتخيل:

1ـ البيت القديم:

يمنح (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard) البيت خصوصية متميزة، إذ يسمه بأصل الكون فهو الأمان والراحة والطمأنينة التي ينشدها الإنسان والتي لا يجدها إلا في بيته، ويضرب المثل بأحد الشعراء الذي لا يستطعم هذا الدفء والأمان إلا إذا عصف الكون واشتدت

[1] ينظر: داليا السجيني: التواسط في عرض الذات في الأدب والسينما، مجلة نزوى، ع 97، موقع https://www.nizwa.com

الشتاء، فالكون كله هائج وهذا الركن البسيط والوحيد في العالم الذي يحمل الاستقرار والطمأنينة.

ويرى (غاستون باشلار)(Gaston Bachelard)أن هذه المعاني (الدفء، الطمأنينة، الأمان واللذة) هي معان مشتركة بين جميع البشر وموجودة في الوعي الجمعي، مصدرها البيت القديم أو بيت الطفولة «إن البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط عليه الكثير من مظاهر الحياة الماديّة وذلك الإحساس بالحماية والأمن اللّذين كانا يوفرهما لنا البيت أو البيت القديم كما يصفه باشلاربمركز الوجود داخل حدوده تمنح الحماية، إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصّناديق والخزائن التي يسميها باشلار "بيت الأشياء"»[1].

لذا وعبر المنهج الفينومينولوجي نستطيع أن نكشف هذه الصور التي تثير في نفس القارئ كما في نفس المبدع اللذة والدهشة، فالحديث ليس عن كلام عاديّ وإنما عن صور تسرد وفق قوانين شعرية، فالسرد اتخذ منطق الشعر في سرد الأحداث وترتيبها، فلا نستطيع حذف جملة سرديّة أو تجاوزها دون أن يحدث هذا الأمر خللا في التعاطي مع مثل هذه الصور الشعريّة، إذ التّعامل مع وحدات سرديّة كلية تثير صورا في ذهن المتلقيّ، وليس التعامل مع أشكال المجاز والبلاغة القديمة ومن هنا يصير فضاء البيت القديم ذا بعد جماليّ يبث انفعالا في نفس القارئ متجاوزا كونه مظهرا تزيينا في النّص.

إنّ قدرة الرّوائي على التقاط المشاعر والانفعالات التي يثيرها فضاء بيت الطفولة في الوعي الإنساني يتم عن طريق كسر الواقع والانطلاق في عالم الخيال، وهنا تتحول اللّغة من الوظيفة الإشاريّة إلى الوظيفة الرمزيّة، حيث يحدث نوع من القطيعة مع اللّغة ويسود منطق الشّعر الذي يجنح إلى الخيال واللاواقع يكتسب من خلالها الفضاء شعرية وزخما من الطاقة

[1]غاستون باشلار: جماليات المكان،ص09.

المجازيّة التّي تخاطب خيال المتلقي مما يساهم في إثراء النسيج الدلالي للنّص، فهذا المكان البشلاري في الأخير ينتج عن تقاطع الذات بين الحلم والواقع، إنه فضاء لا نهائي يمتلك مساحة أكبر من تلك التي يمثلها.

فهل بيت الطفولة القسنطيني هو بيت يشبه البيت البشلاري يثير الدهشة واللّذة، وهل استحضره روائيو قسنطينة فقط بأبعاده الهندسية أم تحدثوا عن مختلف القيم التي تشغله؟ وهل استطاع هذا البيت أن يكشف اللواعج النفسية لساكنيه.

إن بنينة البيت القديم وتمظهره في المدوّنة هو تمظهر لغويّ يتراوح بين فضاء واقعيّ وفضاء متخيل لكن هذا الأخير هو الطاغي، من خلال المدونة بعض الرّوائيين تحدثوا عن البيت القديم ووظفوه في نسيجهم النّصي ولم يكتفوا بتحديد أبعاده الهندسيّة ووصف مؤثثاته بل تجاوزوا ذلك لنجد أن البيت القسنطينيّ يأخذ قيما وأبعادا مختلفة.

البيت في ذاكرة الجسد ينزاح عن وظيفته الأساسيّة وهي السكن ليتحول إلى فضاء خيالي معبأ بقيم الألفة «لقد كنت أعود إليه كل ليلة وكأني أصعد نحو دهاليز طفولتي البعيدة لأصبح جنينا من جديد أختبئ في جوف أم وهمية، مازال مكانها فارغا منذ ثلاثين سنة»[1] لم تتطرق ذاكرة الجسد إلى تفاصيل البيت الهندسيّة عدا كونه واسعا وعتيقا، فقد اهتمت (أحلام مستغانمي) «بوصف هدا الفضاء وصفا تعبيريّا، مبتعدة عن الوصف التصنيفي فهذا الفضاء بالنسبة لبطل أحلام كان نفسيا، عكس من خلاله خالد مشاعره»[2] في لغة شعريّة خاصة نشأت من الذاكرة

[1] ذاكرة الجسد، ص298.

[2] فتيحة شفيري: فضاء المدينة في رواية ذاكرة الجسد شعرية التناص، مجلة الأثير، ع 18/ جوان 2013، ص 80.

«ها أنا أسكن ذاكرتي، وأنا أسكن هذه البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته»[1] فقد جاء هذا الفضاء بصورة استرجاعية فـ «الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت»[2].

بيت خالد محمل بقيم الألفة ينعكس جليا من خلال اللّغة المحملة بالسّلام والسّكينة كونها استحضار يقوم على تشغيل حلم اليقظة ذي طبيعة استهاميّة يحاول فيها خالد الخروج من إيقاع العالم الحقيقي وإيجاد إيقاع جديد مريح كأنّه نوع من الهروب «فأحلام مستغانمي حذفت علاقة خالد بالعالم الخارجي، وبدلا من ذلك جعلت بطلها متعلقا على ذاته أكثر (...) لقد ارتبطت عودة بطل أحلام النهائيّة بتغيرات سياسيّة كبيرة أولا خسارته النهائيّة لحياة الحبيبة (...) وثانيا خسارته لحسان (...) فالتغيرات عززت عرى التواصل بينه وبين البيت»[3].

نفهم ذلك من خلال لغة الحلم التي تقوم على اللاشعورية والتداعي والتدفق «ما زال طيف الذين غادروه يعبر هذه الغرف أمامي،... أرى ذيل كندورة أما العنابيّ يمر هنا ويجئ بذلك الحضور السريّ للأمومة وصوت أبي يطلب بالماء للوضوء أو يصيح من أسفل الدرج الطريق، الطريق.. »[4] فالأمكنة تنزاح عن المرجعية الواقعيّة تتوالد عن الحلم والاستهام موقفة التتابع الكرنولوجي جاعلة الأحداث مجرد إضاءات يقوم العقل بتخيلها ورصيده في ذلك ذات السّارد التي تحاول الهروب من قيم الفقد والبحث عن قيم الألفة والهوية التي يمتلكها البيت القديم، الأم الهوية كما أطلق عليه في تعبير واضح عن العلاقة العاطفية للذات بالعالم المحسوس وإعادة لترميم الواقع المتمزق، فالبيت « واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات الإنسانيّة، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا»[5].

[1] ذاكرة الجسد، ص288.

[2] غاستون باشلار: المرجع السابق، ص39.

[3] فتيحة شفيري: المرجع السابق، ص80.

[4] ذاكرة الجسد، ص288.

[5] غاستون باشلار: المرجع السابق، ص37.

فالبيت استطاع تقصي دواخل السّارد وخلجاته النفسيّة واستطاع أن يعبر عن القلق الذّي يجتاحه، فأصبح الملاذ الوحيد في ظل تغير قسنطينة وأحوالها «كان لوجودي في ذلك البيت العائليّ الذّي أعرفه ويعرفني تأثير على نفسيتي في تلك الأيام وربما كان سندي السريّ الذي لم أتوقعه»[1] لقد عمل البيت على كونه فضاء جاذبا للذات السّاردة كملاذ لروحها المتألمة وكصور تطفو على الذاكرة لتشير إلى لذّة الطفولة، «أم أن السبب صدمة لقائي العاطفيّ الآخر مع ذلك البيت الذي ولدت فيه وتربيت، والذي على جدرانه وأدراجه ونوافذه وغرفه وممراته كثير من ذاكرتي، من أفراح ومآتم وأعياد وأيام عادية أخرى تراكمت ذكراها في أعماقي لتطفو الآن فجأة.. كذكريات فوق العادة تلغي كل شيء عداها؟»[2].

اعتبر السّارد لقاءه ببيت الطفولة صدمة عاطفيّة لأنه يعاني من حالة الفقد، والهروب من هذه الحالة إلى البيت ما هو إلا وهم تستحضره الذاكرة وأحلام اليقظة كذكريات عزيزة فوق العادة تلغي أي شيء عداها، لكنه يتورط شيئا فشيئا مع هذا البيت ليدرك في الأخير أنه ملاذه الأخير وسنده السريّ في مواجهة أهوال قسنطينة .

أما في رواية جسر للبوح وآخر للحنين (لزهور ونيسي) فالبيت القسنطيني لا يشبه البيت الباشلاري ليس في قدمه وإنما في معماريته، تتحدث هذه الرواية عن نوع آخر من البيوت إنها البيوت المشتركة التي فرضها الواقع المزري على الجزائريين إبان الاستعمار وغداة الاستقلال ونجد صدى لهذه البيوت في الرّوايات الجزائرية على غرار رائعة (محمد ديب) في ثلاثيته الشهيرة، ومبدأ العيش في هذه البيوت قائم على المشاركة إذ يقتسم البيت الكبير بين عدّة أناس كل واحد منهم يملك غرفتين وتكون المرافق الأخرى كالمطبخ والحمام مشتركة بين

[1] ذاكرة الجسد، ص 299.

[2] ذاكرة الجسد، ص288.

قاطني هذا السكن وتنشأ علاقات بينهم تتجاوز أخلاق الجوار إلى التماهي والحميميّة وتتسم هذه العلاقات بمسحة عائليّة.

إن هذه العمارات تتسم بالفرادة والخيال والحكايات التي تصل حد الخرافة، فالبيت عميق ومتين الروابط وكثيرة هي حكاياه وذكرياته، والعودة إلى ذكرياته هي عودة إلى علاقات اجتماعية متعددة ساهم في بلورتها جميع قاطني هذه الدّار الكبيرة «كانت تجمعهما صداقة خاصة إضافة للجوار كل شيء كان يقرب بينهما، البيت المشترك والنسب ولو أنه من بعيد والمستوى الاجتماعي»[1] فذكريات كمال حول هذا البيت لا تكون فقط حول أيام الطفولة بين والديه أو الصداقة مع جاره بل تحضر أيضا على شكل نماذج بشريّة مختلفة «في بيتنا المشترك بالقصبة، حالات ونماذج بشرية مختلفة»[2] فعبر هذه النّماذج ندخل إلى عوالم غريبة، ندخل إلى عالم المجنون والوليّ والأسر المتناقضة، ومن النّماذج المسرودة نموذج خالتي زوينة الخضراء «وهي امرأة في الخمسين ، قصيرة القامة، جميلة الوجه وأطراف جسمها هي أقرب لأطراف أجسام الأقزام... لكنها كانت كالدّمية ، كانت كصغيرات القرن السادس عشر في أوروبا»[3] وتستمر (زهور ونيسي) في سرد عالمها الغريب بذكر مؤثثاته الغريبة «لكن ما يبعث على الدهشة في هذه المرأة هي غرفتها في بيتنا المشترك الكبير، غرفتها كانت واسعة جدا على شكل مستطيل تعيش فيها وحدها، وقد فرشتها بشكل مختلف عن أفرشة الغرف الأخرى في البيت الكبير، ستائرها خضراء، وسجادها أخضر والصندوق الحاوي لأشيائها النّادرة قد زينّت رسوماته بالطيور الخضراء والأوراق والزهور والنجوم الخضراء لتلبس هي في هذا الجو الأخضر لباسا أخضر... ويخيل للمرء وهو يدخل غرفتها أن أنواع الروائح والعطور والبخور التي تستعملها لونها

[1] جسر للبوح وآخر للحنين، ص71.
[2] جسر للبوح وآخر للحنين، ص117.
[3] جسر للبوح وآخر للحنين، ص.ن.

أخضر ودخانها أخضر وجاءت من جنة خضراء»[1]وتستمر زهور في ذكر نماذج سكان هذا البيت كعمي أعراب، عمي أحمد شمينو، الشاب حميد، العارم وزوجها رابح...إلخ.

وجاء سرد هذه النّماذج عن طريق كليشيهات تضاء من الذاكرة في سعي كمال للتعرف مجددا على مدينة تغيرت كثيرا وانمحت منها قيم التآلف والرحمة بين الجيران ، وفي ظل هذه الغربة التي تعصف به يسافر كمال بعيدا في ذاكرته منقبا عن هذه النماذج التي ملأت يوما حياته، فهذا المكان المتخيل بكل ما يزخر هو المكان الذي يحلم به ويريد أن يعيش فيه، فعادة الإنسان أن يبحث عما ينقصه عبر الحلم والتذكر، فالسّارد يشتغل على عالم المكان الداخليّ المحمل بالمشاعر والانفعالات أكثر من مجرد وصف خارجي مطول، والغرض من كل هذا هو تجاوز الواقع «ها هو يرجع إلى بيته، وقد عفر الغبار وجهه المغترب، حتى وهو جامد في مكانه كلاهما اغترب اغترابا لا اسم له ولا صفة، هاهو يملك بيتا يرجع إليه كل مرة وكأنه محور الأرض في دوامة تحركاتها الكثيرة الملتوية والشاّقة»[2].

في رواية مزاج مراهقة نجد احتفاء بالبيت القسنطينيّ العريق من طرف لويزة التي بدت منبهرة وهي تتعرف على ميراث البيت القسنطينيّ ونرى أنها قرنت وصف البيت بصاحبته وهي الأم وكأنما البيت هو الأم وما تفعله فيه، فمن خلال الأم انبهرت لويزة بالبيت، لم تقدم تفصيلا هندسيا وإنما قدمته على شكل ثقافة تتمثل في العادات والتقاليد وشغف القسنطيني بالكتب والمعرفة.

أما في شرفات الكلام للروائي (مراد بوكرزازة) قدم نموذجا حيا عن بيوت الهامش التي يقطنها المواطن البسيط، قدم البيت كإطار للحدث فهو بيت يتكون من غرفة واحدة بسيطة يسكنها ستة أفراد وركز السّارد على ردود الأفعال الشخصيات التي سترحل من البيت مكرهة لتصبح

[1]جسر للبوح وآخر للحنين، صص 118، 119.

[2]جسر للبوح وآخر للحنين، ص 137.

بلا مأوى، فالبيت يذكي مشاعر القهر والفقر في رشيد عياد «لحظتها أغلقت أمي الباب ببطء... أسندت ظهرها للحائط وبكت في صمت:

"يا ربي... وين رايحينروحو... يا ربي...

يا ربي الطف بنا... يا ربي... !!"

لم نكمل فطورنا ذاك الصباح... كنا ننكمش الواحد تلو الآخر ...ثم ننخرط في بكاء واحد... حتى رضوان بكى... ربما أحس بالذي ينتظره هو الآخر...!!»[1].

يكشف البيت عن المستوى الاجتماعيّ المنعدم لفئة الهامش حيث قدمت الجملة السّردية صورة عن الانعدام الاجتماعيّ المتمثل في عدم توفر لقمة العيش والتهديد بالطرد للشّارع وهذا الأمر ينطبق على شريحة كبيرة من المجتمع الجزائريّ «وإني أجلس في المقاهي الشعبيّة... ألتقي النّاس البسطاء... أتحدث عن هموم المواطن العاديّ... وأني أملك همومي الكبيرة والصغيرة... كأي إنسان يقيم في غرفة واحدة ضيقة... ينام ويشرب فيها... ويكتب نصوصه أو يحضر برامجه على مائدة في زاوية من المطبخ..!»[2].

في ليل الغريب الذي يعتبر الجزء الثاني لرواية شرفات الكلام حيث ينتقل البطل إلى بيت لائق هو وعائلته، لكن البيت الذي كان ينشد فيه الأمان والطمأنينة تحول إلى بيت للموت والقهر والفاجعة «في لحظة كنت أسحق اللّفافة في المطفأة، أغلق النافذة، أطفئ المصباح وأعود للسرير. كنت قد عدّلت من وضعية نومك من جنبك الأيمن إلى ظهرك، نظرت طويلا إليك، إلى بطنك الذي بدأ ينتفخ، إلى أصابعك، احتضنت يدك، ثم عدت لأغمض عيني، كنت أرسو في كل ثانية لأرض فيها ما يشبه الإغفاءة العميقة...فجأة وكالطوفان أو كالمطر المباغت الغزير، كنا نستفيق، كانت الغرفة تعج برجال ملثمين، أسرع بعضهم كي يسد

[1] شرفات الكلام، ص31.

[2] شرفات الكلام، ص57.

أفواهنا، في الوقت الذي سددوا فيه بنادقهم باتجاهنا، نظرت مذعورا إليك، اختصرت لك ألف شتاء داهمني في تلك اللحظة، ومن عينيك اليسرى سقطت دمعة فيها كل الحكاية وصفحة إضافية للذين يرغبون في معرفة المزيد»[1].

لقد انتقلت المأساة من الشّوارع إلى البيوت فالجماعات المسلحة لا تعرف معنى حرمة السّكن فهذه اللّحظة شوهت البيت وتحول من معنى الحياة والطمأنينة إلى معنى الفقد والفاجعة والقهر فالواقع الأسود الذي عاشته الجزائر إبان العشريّة السوداء عكسه مستوى السّرد فكشف لنا عن العنف والقمع الممارس على البيت فتحولت دلالته بتحول الواقع المعاش بواسطة العنف المسلط على الفضاء والشخصية، فالبيت أصبح فضاء «للدلالة على قهر الإيديولوجية السياسية والإسلاموية وعنفها وعدم رضاها على الأشخاص الذين يحملون فكرا معاديا لفكرهم وعلى المكان الذي يأويهم»[2].

2ـ فضاء الجسد باعتباره تمثيلا لمدينة قسنطينة:

عبر هذا العنصر نحاول فهم الفضاء القسنطيني انطلاقا من تسريد الجسد عبر ثنائية المذكر والمؤنث، إذ يعامل الجسد كعلامة سيميائيّة ثقافيّة في النص السّردي يخضع فيه لسيميوطيقا الثقافة التي «تهتم بدراسة الأنظمة الثّقافية باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافيّ الحقيقي داخل المجتمع ورصد الدلالات الرمزيّة والانتربولوجية والفلسفية والأخلاقية»[3] التي يعيش في ظلها المجتمع القسنطينيّ، فالفرد لا يحيا بمفرده معزولا ضمن محيط ماديّ فقط بل يحيا في فضاء ثقافيّ رمزيّ تفاعلي يتشاركه مع الآخر

[1] ليل الغريب، صص 155، 156.

[2] غنية بوحرة: تجليات الدلالة الإيديولوجية وعنف الفضاء في رواية متاهات ليل الفتنة لـ أحميدة عياشي، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 2013/09 ، ص199.

[3] جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)،ط1، 2015،ص 295، (نسخة رقمية word).

ومظاهره اللّغة والفكر والمخيال «وعليه تعد المدينة فضاء كونيا رمزيّا وتأخذ موقعا متميزا داخل ثقافة ما، كأن تكون مركزا من وجهة أو هامشا من جهة أخرى...ومن ثم لم تعد هناك مقابلة بين السّماء والأرض بل أصبحت بين الطبيعيّ والاصطناعيّ»[1].

وفي ذاكرة الجسد يصبح الجسد أيقونة ورمزا لمدينة قسنطينة وهو بهذا يحول من جسد بيولوجي ذي فضاء طبيعي إلى جسد رمزيّ ذي فضاء غير طبيعيّ ثقافيّ وهو المدينة لينتج ثنائية (المدينة / الجسد) التي تحمل في طياتها التميز والانفتاح على عدة مدلولات متجاوزة الطرح الأحاديّ، فاعتبار الجسد أيقونة تستدعي «إعادة طرح أسئلة الذات والهوية والكينونة والعلاقة مع الآخر»[2]

لم يعد الجسد ذلك المعطى البيولوجيّ الفيزيقيّ «فهو بناء رمزيّ وليس حقيقة في ذاتها»[3] يحوي عدة مدلولات تتغير بتغير المجتمعات لذا صح معالجته كعلامة «تتسرب إلى الذهن كفكرة عن الشيء وليس الشيء ذاته»[4] وعندما تتحول هذه العلامة إلى علامة نصية في المتخيل السردي لا يقف توظيف الجسد عند وصفه وبيان هيئته وأوضاعه البيولوجيّة فهو ليس كتلة لحم فقط وإنما يتجاوز ذلك كله ليهمن في بعض المنجزات السّردية على باقي مكونات السّرد ليكتسح الفضاء والزمان والشخصيات ويوثر على سيرورة الحكي وبهذا يصبح بؤرة سردية لا يمكن فهم الرواية إلا بالولوج إلى عالم الجسد، وذاكرة الجسد التي اعتمد تمظهرها الخطابيّ على ما يفرزه الجسد من دلالات سياسيّة وثقافيّة واجتماعيّة، وعلى المستوى السطحي يعتبر الموجه

[1] المرجع السابق، ص311.

[2] محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الابداعية عند عبد الرحمن والنص المتعدد،عالم الكتب الحديث،2008،ص10.

[3]: دافيد لوبروتون: أنتربولوجيا الجسد والحداثة،تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية ، بيروت،1997، ص 11.

[4] عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ط1، 2013، عمان، الأردن،ص56.

الأساسي للبرامج السّرديّة إذ أصبح الجسد هو الموضوع الذي يسعى إليه الفاعلون وبهذا تخطت (أحلام مستغانمي) النظرة الضيقة للجسد وجعلته خطابا للهوية والبحث عن الكينونة «فالجسد ليس فراغا أو سكونا حياديا وإنما هو ملاء مسكون بعلامات تكسبه قيما ثقافية معينة»[1] انطلاقا من البيئة الموجودة فيها.

1.2ـ المدينة (الجسد المشوه/ الجسد المغتصب):

قابلت الكاتبة في رواياتها بين جسدين جسد مشوه لرجل، وجسد مكتمل في كامل عنفوانه لشابة، لكن كلا الجسدين يتصفان بالعطالة ولا يؤديان دورهما المنوط بهما، جسد خالد بن طوبال جسد مشوه بتر ذراعه الأيسر إبان معركة التحرير فأصبح عاطلا لأن نظرة المجتمع « تختزل الإنسان في حالة جسده فقط»[2]، وهذه العطالة أثرت على حالته الاجتماعية إذ استعبد اجتماعيا وسياسيّا، كما أثّر هذا الوضع عليه نفسيّا إذ كثير من اللحظات يرى نفسه أسير جسد يتخلى عنه، هذه العاهة التي لحقت بخالد بن طوبال سرعان ما تزول في فضاء باريس ولكنها تتجلى بوضوح في فضاء قسنطينة، إننا هنا نقابل بين فضائين ثقافيين مختلفين، فضاء الغرب وفضاء الشرق وكيف يرى كل منهما عطب وعاهة الإنسان .

فالمنظور الغربي لا يرى من الإنسان سوى عمله وما يقدمه من إنتاج وإبداع، أما الثّقافة العربية فهي لا ترى إلا العطب وتغفل العمل، وهكذا أغفلت قسنطينة أمجاد وبطولات خالد وحتى ذراعه التي أهداها لها وفنه الذي خصه بها وركزت فقط على عطبه وعاهته، لم تشر فقط أحلام إلا فضاء الثقافة العربية (باعتبار قسنطينة رمزا للشرق) الذي لم يعد يهمه من الإبداع والإنجاز بل يقاس الإنسان بمنصبه وما يحويه جيبه، فخالد رمز لجميع الأحرار الذين يسعون

[1] محمد صابر: المرجع السابق، ص.ن.

[2] دافيد لوبروتون: المرجع السابق، ص 137,

للتغيير لكن إرادتهم تبقى معلولة معطوبة كعطب جسد خالد وقد اختارت الكاتبة فقدان اليد لأن هذه الأخيرة هي التي تغير هي التي تبني وتدافع.

في حين كان جسد أحلام فتيا خصبا ومشتهى، يتماهى جسد أحلام مع قسنطينة ليصبح الموضوع الذي يسعى إليه الفاعلون، تتوحد أحلام مع قسنطينة ويدل على ذلك أكثر من مقطع سردي.

-«كم كنت أحمق... كنت دون أن أدري، أوقظ داخلي ماردا كان نائما منذ سنين. وكنت أحولك في حمى جنوني من فتاة إلى مدينة»[1].

-«يا امرأة على شاكلة الوطن»[2].

-«وقررت في سري أن أحولك إلى مدينة شاهقة.. شامخة، عريقة.. عميقة، لن يطالها الأقزام ولا القراصنة. حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما.. »[3].

-«لم تكوني امرأة.. كنت مدينة

مدينة بنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن، في خجلهن وفي جرأتهن، نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت. نساء كلهن أنت.. كنت أشهد تحولك التدريجيّ إلى مدينة تسكنني منذ الأزل. كنت أشهد تغيرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السّريّة»[4].

[1] ذاكرة الجسد، ص 119.

[2] ذاكرةالجسد، ص 184.

[3] ذاكرةالجسد، ص 141.

[4] ذاكرةالجسد، ص 285.

نلاحظ تكرار لكسيم التشابه وكل المسارات التصويريّة السياقيّة تتجه إلى نقطة واحدة هي تطابق بين أحلام وقسنطينة في الشكل، الجنس ، الاسم، القلب وتجتمعان في الحضور والغياب وكما قلنا سابقا برنامج خالد يفشل في الاتصال بالموضوع، ويستولي عليه (سي..) المعارض وهنا يخرج الموضوع عن قيمة التقديس إلى قيمة التدنيس وتحصل عملية إعادة التدليل لهذه الأيقونة ليصبح جسدا عقيما الغرض منه الوصول إلى السّلطة والمال في تمييز واضح لظهور الفردانية على حساب الوطن/ حياة، ويتم هدا الأمر عن طريق الزواج وهو زواج مصلحة بين السلطة والتاريخ حيث تساق أحلام دليلة دون اعتراض منها مما يظهر عطالة جسدها.

لقد عبرت ثنائية الجسد المشوه/ الجسد المغتصب، عن معاناة الفرد الجزائري، فالجسدان عاطلان يكشفان عن التمزق الداخلي الذّي يعيشه الجزائريون وعن نسق إيديولوجيّ.

يحمل الجسد معاناة الروح والوطن وتشوهه ما هو إلا نتاج تشوهنا من الداخل فلا الرجل كامل يمتلك جميع أطرافه ويحس بوجوده ولا المرأة حرة كاملة بل هي منقوصة إذ لا تمتلك جسدها فهذا الجسد العاطل (ذكر /أنثى) يكون في أوج عطائه خارج فضاء قسنطينة ويكون معطلا داخل هذا الفضاء، فكلا البطلين يمارسان حريتهما وإبداعاتهما ويشعران بالامتلاء في فضاء باريس، لكن هذا الوجود والكينونة سرعان ما اضطرب وضاع فور عودتهما إلى فضاء قسنطينة

يمارس الفضاء عدوانية اتجاه الأجساد والأرواح ينكسها ويقلل من احترامها وتحول الفضاء إلى فضاء معادي بسبب امتلائه بأديولوجيّا وثقافة سلطويّة تخضع الجسد لجسد آخر وتشوهه، إنّ تسريد الجسد وفق الفضاء القسنطينيّ إنما هو تسريد إيديولوجيّ ثقافيّ أرادت الكاتبة أن تميط اللثام عنه.

2.2ـالمدينة / نمذجة الجسد الأنثوي:

يأخذ الجسد ملامح وتمثلات نظرتنا إلى ذواتنا وإلى الآخرين وما هو إلا انعكاس لتصوراتنا سواء كانت دينيّة أو بيولوجيّة أو ثقافيّة «ذلك أن الإنسان أصله في حضوره الجسديّ إذ يكمن فضل وجوده في قدرته على التعبير بجسده بصور مختلفة، فالجسد يبدو وظيفيا تواصليّا، اجتماعيّا يخضع لقوانين المؤسسة الاجتماعية والاتصال الإنسانيّ»[1] فللجسد وجود غير مستقل عن العالم فكما يؤثر به يؤثر فيه وتلقينا لهذا الجسد هو تلق رمزيّ «يستمد مقوماته من الإرث الرمزيّ والمتخيل الذي يتم نسجه حول الدلالة التداوليّة للجسد»[2].

وبالنظر إلى ثقافتنا العربية فيصعب الحديث عنه بمنأى عن الدّين الذي هو شريعة تنظيمية لكل ما يخص حياة المسلم وقد حرص على الحفاظ على صحة الجسد و «إن كان الجسد قد وجد موطنه النّظري في العلوم والمباحث (الفقهيّة، الفكريّة، التشريعيّة) فإن مرتعه الفعلي ظلّ هو مجال التخيل باعتبار هذا الأخير متخيلا جمعيا أو فرديا» [3]ونظرة خاطفة على ما كتبه شعراء القدماء وعلى ما أنتجته السّردية العربية تؤكد ما سبق قوله فقد احتفى بجسد المرأة وتغني بها وألصقت صفات الخصوبة والنماء فحضوره في الذهنية العربية هو حضور جمالي في شقه الحسي وصورته «تراوحت بين البلاغي والتخيلي، ذي الطابع الشهواني و الإيحاء الرمزي، كلها أضمرت في مختلف تشكلاتها الخطابيّة إستراتيجيّة مظهريّة، تكثف وظائف الفتنة والغواية»[4] فلا نجد جسدا مرسوما ولكننا نجد جسدا موصوفا بأدق التفاصيل بدءا من العصر

[1] محمد عبد: علم اللغة الحركية بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص17.

[2] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2003، ص153.

[3] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام،أفريقياالشرق،الدارالبيضاء،1999، ص34.

[4] ينظر عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمان الأردن، ط1، 2002، ص88.

الجاهلي إلى العصر العباسي وقد ازدهر مع الحركة الماجنة السائدة آنذاك «إن هذا الجرد الدقيق لمعالم الجمال الأنثوي الذي يشبه في دقته الرسم التشكيلي هو الذي يحكم العلاقة بين الوصف والموصوف وثمة بضع شروط الخطابية لإقامة نموذج جمالي للمرأة»[1].

وما سطرته (أحلام مستغانمي) عن جسد المرأة لم يبتعد كثيرا عن هذه الثقافة التي سكنت خلد الرجل الشرقيّ في نظرته الأيروسيّة للمرأة والتمثل للجسد الكامل المشتهى ويقوم مفهوم الجسد كما قدمته انطلاقا من مبدأ التعارض الكوني (المكاني) بين الثنائية الشهيرة (شرق /غرب) إذ وفق هذه الثنائيّة نلاحظ اختلاف نظرة المجتمع حول المرأة حين تكون شرقية وحين تكون غربية من خلال وجهة نظر رجل يتمثل في خالد بن طوبال «وبرزت ظاهرة السرد بلسان الرجل واضحة مع الروائية(أحلام مستغانمي) التي أخرجت قطبها المذكر إلى دائرة الوعي، وألقت به من منطقة الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل بواسطة فعل الكتابة»[2].

فقد صورت الكاتبة جسد البطلة جسدا ممتلئا يفوح منه عطر الأنوثة «أريد أن أحبك هنا. في بيت كجسدك، مرسوم على طراز أندلسيّ.

أريد أن أهرب بك من المدن المعلبة، وأسكن حبك بيتا يشبهك في تعاريج أنوثتك العربية.

بيتا تختفي وراء أقواسه ونقوشه واستداراته ذاكرتي الأولى. تظلل حديقته شجرة ليمون كبيرة، كتلك التي يزرعها العرب في حدائق بيوتهم بالأندلس»[3].

[1] شرف الدين مجدولين: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، منشورات اختلاف، الجزائر، ط1، 2007، صص68، 69.

[2] عبد النور إدريس: المرجع السابق، ص156.

[3] ذاكرةالجسد، ص218.

مفصلة في حناياه معتبرة إياه الجسد الكامل المشتهى الذي تتحقق معه سكونيّة الرجل، وهي لم تخرج في وصفه عن النعوت التي ذكرت السرديّة العربيّة، في حين نجسد جسد كاترين جسدا باردا يوحي ببرودة الحضارة الغربية .

إن أي صورة يرسمها المجتمع للجسد تستمد مكوناتها من الأطر الثقافية والموروث الرمزي المتخيل السائد فيه، وانطلاقا منه تحدد وظيفة الجسد الأنثوي وفي مساراته التاريخية اختزل في جسد للمتعة والخصوبة والإنتاج وهذه الصفات هي التي ركزت عليها (أحلام مستغانمي) «مما يفصح عن رؤى الثقافة للمرأة، فهذه الثقافات أرادت المرأة أما وزوجة ومعشوقة ولابد لها من مؤونة الجسد لتحقيق هذه الأدوار وكأنها رهينة الإنجاب والإمتاع»[1].

3ـ اللوحة باعتبارها فضاء لمدينة قسنطينة:

الجسر هو تعبير عن ذات خالد بن طوبال « لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي»[2] فالجسر منذ اللوحة حنين إلى غاية بقية اللوحات هو رمز عن حياة خالد المتقلبة كتقلب حياة قسنطينة والمعلقة كالجسر « لأن رموزنا تأخذ معناها من حياتنا فقط...»[3] فالفضاء على هذا الشّكل يأخذ معنى الذات وينفث لواعجها فهو فضاء نفسيّ بامتياز، وقد وجد صديقه زياد الفلسطينيّ تخريجا جيدا للوحات التي رسمها « لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن مندرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا... في اللوحة الأخيرة لا يظل باديا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء، كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئا كعلامة استفهام معلقة إلى السماء، لا ركائز تشد أعمدته إلى الأسفل، لاشيء يحده على يمينه

[1] عيسى برهومة: المرجع السابق، ص105.

[2] ذاكرة الجسد، ص208

[3] ذاكرة الجسد، ص .ن.

ولا على يساره، وكأنه فقد فجأة وظيفته الأولى كجسر، أهو بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل، أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر إنه السّؤال الذي يبقى معلقا كالجسر»[1] فالجسر هو طريقة للتوحد للانصهار لا يبلغها إلا المريد في درجاته الأخيرة من الارتقاء وفي الحضرة العرفانيّة يصبح الجسر منطقة العبور بين الأرض والسّماء فلا هو ينتمي إلى الأرض ويشكل جزءا منها ولا هو ينتمي إلى السّماء، مجرد منطقة عبور بينهما، وهذا ما يشير إليه تحليل زياد فلا هو نقطة البداية ولا هو نقطة النهاية، لا تعرف إن كان يحمل الموت والاحتضار ولا الولادة، إنه يتوسط النهاية والبداية في كل شيء، والزمن فيه منفلت غير واضح المعالم قد يكون يوما أو عمرا بأكمله فهو الشبح الوحيد الظاهر في تلك العتمة إنه كل شيء ولا شيء .

والجسر أيضا يشير إلى حالة الوطن فالجسر يمثل خالد ويمثل أحلام ويمثل قسنطينة ويمثل الوطن كله والحالة التي تمر بها الجزائر « وفي ضوء هذا التداخل المتبادل بين الأطراف وفق هذا الجسر تتولد ثلاثة أبعاد أساسية:

- البعد الماضوي الذي يمثله تاريخ الجزائر حين ربطت أحلام بين هذا الجسر وصالح باي وتاريخ الثورة الجزائرية وأحلام الشّهداء لأنه بميلاد الفتاة أحلام وتاريخ بتر ذراعه.
- أما البعد الحاضر فهو واقع الجزائر غداة تلك الأحداث الأليمة 1988 من خلال غياب الأعمدة التي تحمل هذا الجسر وبالتالي الهوة التي تفصل بين السلطة والقاعدة الشعبيّة أي العلاقة المبتورة بين الحاكم والمحكوم وهذه الرؤية تظهر في ذلك الجسر المعلق بدون ركائز تحمله.

[1] ذاكرة الجسد، ص 237.

- أما البعد النّفسيّ الذاتيّ فيظهر من خلال تلك النظرة الرمادية القاتمة التّي تجعل الرؤية منعدمة سوى من ذلك الشّبح الذي يظهر بعيدا تحت خيط من ضوء»[1].

أما الوظيفة التصويريّة التي تظهر من خلال هذا المقطع الوصفيّ هو التلاعب بين الضوء والظلام وارتباطهما بالدلالة فقد وفقت الكاتبة في المزج بين فن الرسم والوصف والدلالة المراد الوصول إليها ، فغلبة العتمة على اللوحة الفنيّة والتلاعب بالضوء، فالعتمة غالبة لكنها في الوقت نفسه تشكل ضبابا وهو نوع من التمويه، فالضباب يحمل البعض من النور وهذا النور سرعان ما يتجمع ويتكثف ليشكل الجسر « فيبدو الجسر مضيئا علامة استفهام» ومن هنا يركز المتلقي على الجسر.

[1] الأخضر بن السايح: قرائن الفضاء القسنطيني عند أحلام مستغانمي،مقاربة تحليلية لرواية ذاكرة الجسد،موقع lakhdarbensayah.blogspot.com

الفصل الثاني:

صورة الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا. قسنطينة الرمز.

1. قسنطينة المدينة (الملعونة /المقدسة).

2. قسنطينة الميثيولوجيا.

3. قسنطينة: فضاء للهجنة.

ثانيا –قسنطينة الصورة.

1. صورة الهامش والمركز.

2. قسنطينة فضاء الحضور والغياب.

3 قسنطينة والآخر.

ثالثا – تحولات الصورة .

1 قسنطينة: ديستوبيا المدينة.

2قسنطينة المتاهة.

الفصل الثاني: صورة الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أولا قسنطينة الرمز:

1. قسنطينة المدينة (الملعونة /المقدسة)

كلما تقدم الإنسان في نشاطه الفكريّ أصبحت حياته أكثر رمزيّة وعرفت أنماط عيشه تعقيدات لا تدخل في الطبيعة الأولى للإنسان، «فالإنسان لا يعيش في عالم مادي خالص، بل في عالم رمزيّ، واللّغة والأسطورة والفن والدّين هي عناصر من هذا العالم، إنها الخيوط المختلفة والمتنوعة الناظمة لنسيج الرمزيّة والتجربة الإنسانيّة، وكل تقدم في فكر الإنسان وتجربته يقوي هذا النسيج ويعقده، ولا يمكن للإنسان، بعد الآن أن يوجد أمام الحضور المباشر للواقع، ولا يمكن أن يتقابل معه وجها لوجه لأن الواقع المادي يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزيّ.

فالإنسان، بشكل من الأشكال يبتعد عن إقامة علاقة مع الأشياء نفسها، ويتقابل مع نفسه على الدوام، إنه محاط بأشكال لسانيّة وصور فنيّة ورموز أسطوريّة وطقوس دينيّة، بحيث لا يستطيع رؤية أي شيء ولا معرفة أي شيء دون تدخل هذا العنصر الوسيط الاصطناعيّ، سواء تعلق الأمر بالممارسة أو التنظير، إنّ العالم العملي للإنسان (عالم الممارسة) ليس عالما خاصا من الوقائع والأحداث، حيث يعيش وفق رغباته وحاجاته المباشرة، بل إنه يعيش أهواءه وأحلامه وسط الانفعالات الخالية، إنه يعيشها في الأمل والرهبة والأوهام والحقائق»[1]

وبالتالي فإدراكه لنفسه ولعالمه لا يتم إلا بالرمز والتأويل، حتى الإنسان البسيط في مسعاه اليومي المعيشي يمارس التّأويل ويتكئ إلى سنن ثقافيّة اكتسبها عن طريق التلقين والتعلم، تشمل المعتقدات والتّقاليد والأعراف والعادات المخزونة في الذاكرة الجمعيّة وفق أشكال رمزية، فالثقافة

[1] Ernest cassirer : Essai sur l'homme, Paris Minent, 1975, pp 43,44.

نقلا عن عبد الله بريمي: الكون السيمائي والتمثيل الثقافي "يوري لوتمان نموذجا" فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد (3/25)، العدد 99، ربيع 2017، ص49.

كما أشار (لوتمان) (Lotman) و(أوسبنسكي)(Ouspenskii)«ذاكرة أو سجل ذاكري لتجربة الجماعة ولأنّ الثّقافة ذاكرة فإنها ترتبط بالضرورة لماضي التجربة التاريخية»[1].

ولعل أبرز فضاء يمكن للنشاط الثّقافي أن يتجلى فيه هو المدينة إذ « تعد المدينة آلة سيميائية مركبة، مولدا للثقافة، ولكنها لا تقوم بهذه الوظيفة إلا في الحالة التي تمثل فيها بوتقة لنصوص وسنن مختلفة وغير متجانسة،منتمية لكل أنواع اللّغات والمستويات، التّعدد الصوتي والسيمائي ضروري لكل مدينة ما يجعل هذه الأخيرة أكثر إنتاجيّة من وجهة نظر التصادمات السميوطيقيّة»[2].

فمفهوم المدينة يتعدى الرقعة الجغرافيّة المحددة على الخريطة ويتجاوز كونها تجمعا سكانيّا ومعلما عمرانيّا بل المدينة هي كل هذا منفتحا على فضاء القيم والعادات والتّقاليد والفنون الإنسانيّة المختلفة والمتعددة؛ هذا التراكب هو الذي يشكل الصورة النهائيّة للمدينة.

والثقافة ليست حكرا على المدن فقط « فالثقافة بالمعنى الأنثربولوجيّ العميق حاضرة في المدن كما بالبوادي والأرياف وحاضرة أيضا لدى المتعلمين كما لدى الأميّين على السواء(...) فحيثما توجد تفاعلات بشريّة مبنية بشكل قوي، حيث التواصل الايجابي والبناء المشترك والإحساس بالانتماء والأهداف المشتركة يمكن أن نتحدث عن إسهام ثقافي مهم»[3]، فالثّقافة في بعدها تنشأ من كلّ تفاعل للتكتلات البشريّة، لكن لم المدينة وحدها التي استأثرت بلقب الثقافة ووسمت به؟

تتوفر في المدينة مميزات ثقافيّة أكثر من البوادي والأرياف، فالمدينة رحم الثقافة المتجدد فهي ملتقى الفنانين والعلماء ومصدر الإيديولوجيات المختلفة ومصنع النخب والقيّم التي تتشكل عبر التّاريخ

[1] عبد الله البريمي: المرجع السابق، ص53.

[2] يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر عبد المجيد نوسي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011 ،ص194.

[3]عبد الهادي أعراب: الثقافة والمدينة في المجتمع العربي، كيف يمكن إحياء المدينة؟ ومن ثمة كيف السبيل لاستردادها، مجلة الفيصل، ع37، نوفمبر 2018، ص 43.

والأجيال، وكوة للانفتاح على الثّقافات الإنسانيّة المختلفة أكثر من الريف لأن هذه الأصناف والأشكال الثّقافية والآليات والطرائق تتحدد لتنتج توافقا بين أطراف المجتمع المدني لذا «أصبحت المدينة عملا فنيّا، محصورا في نسيج من اللازمات وصور العلاقات الثقافية»[1]، فالمدينة بحق هي كون سيميائي»[2].

ويدرك الإنسان عالمه المدينيّ كما أشرنا سابقا عن طريق الرموز والتّأويل، فهو يتلقى الواقع أولا ثم يعمل على بناء عوالم دلاليّة مصدرها التخيليّ والرمزيّ وهنا «التّأويل سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة تمّ إنتاجها انطلاقا من أشكال رمزيّة تختزنها الذاكرة الجماعيّة بوصفها تسنينا وتكثيفا لمجموعة من الممارسات الإنسانيّة الدالة»[3].

فالمدينة تشبه كونا سيميائيّا يغص بالعلامات والرموز، ولتقريب الفهم شبه (لوتمان) مفهوم الكون السيميائيّ في بعديه الزمنيّ والمكانيّ بقاعة المتحف تحوي على العديد من اللوحات والتّماثيل والإنجازات الفنية من شتى الحقب وهي بهذا الشكل تعتبر حسب (لوتمان) علامات مختلفة ولغات متعددة تمثل سننا ومجموعة من الشّفرات تقوم إدارة المتحف بفكها ووضع مؤشرات دالة إما بمفاتيح الخرائط أو بطاقات تشرح لعموم الزوار هذه الأعمال الفنيّة، كما يخضع زواره إلى أنساق سلوكيّة مختلفة.

وفي كل هذا الاختلاف واللاتماثل يبرز نوع من التّجانس توفره وحدة المكان «نظرا لأن كل اللّغات التي تؤثث فضاء هذه القاعة هي لغات متصلة ومرتبطة بنيويا بعضها بالآخر مادامت في نهاية المطاف تعبر بطريقة أو بأخرى عن مفهوم المتحف في أبعاده الفنية والتاريخيّة والثقافيّة»[4].

[1] جان –إيف تاديييه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، 2006، ص 113.
[2] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص 187.
[3] عبد الله بريمي، المرجع السابق، ص49.
[4] المرجع نفسه، ص59.

والفضاء السيميائيّ الذّي يشكله المتحف هو نفسه الذي نلحظه على المدينة، فالمدينة كون ثقافيّ يحوي العديد من الأنظمة والأنساق الثّقافية «باعتبارها دوالا وعلامات وإيقونات وإشارات رمزيّة لغويّة وبصريّة بغية استكناه المعنى الثقافيّ الحقيقيّ داخل المجتمع ورصد الدلالات الرمزيّة والأنتربولوجيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة ولا تقتصر هذه السيميوطيقا على ثقافة واحدة أو خاصة بل تتعدى ذلك إلى ثقافات كونيّة»[1].

وقد استوفت مدينة قسنطينة هذه الشّروط واعتبرت بحق متحفا جمع العديد من الثّقافات الكونيّة، التي عاشت جنبا إلى جنب مكونة خصوصيّة ثقافيّة متفردة لهذه المدينة العتيقة بدءا من الفينيقيّين الذّين أنشأوا أول حضارة هناك ثم النوميديّين والرومان و المسلمين والعثمانيّين والفرنسيّين.

وفي الرّوايات المدروسة تبرز مدينة قسنطينة كفضاء رمزيّ (مقدس/ملعون) ويرجع هذا الحكم إلى موقعها الجغرافي بحسب تقاليد بناء المدن القديمة ففي الثّقافة الرّومانية «الوضعيّة التركيزيّة للمدينة داخل الفضاء السيميوطيقيّ تعد مقترنة بانتظام مع صورة المدينة الواقعة على تل (أو تلال) هذه المدينة هي الوسيط بين الأرض والسماء. النقطة المرجعيّة بالنسبة للأساطير التي لها علاقة بالأصول.»[2]

فالميثيولوجيا القديمة تقول أن المدينة عندما تكون مبنيّة على تل فهي خالدة ومقدسة مثل روما العظيمة التي شيدت على قمة تل البلاطيني، الذي هو في الأصل مجموع سبع تلال، تناوب على حكمها سبع ملوك قبل أن تتحول إلى جمهوريّة، سيطرت روما على شعوب المنطقة وأيضا على الرومان الشعب المهيمن على البحر الأبيض المتوسط.

أما الإمبراطورية الرومانيّة الشرقيّة عاصمتها القسطنطينيّة فضمت اليونان وآسيا الصغرى سوريا ومصر والقسطنطينيّة هذه الأخيرة هي روما غير الخالدة،وتعتبر في النسق الثقافيّ مدينة ملعونة لأنها شبه جزيرة تقع على مضيق البوسفور يحدها الماء من الجهات الثلاث وبسبب موقعها خارج المركز

[1] جميل حمداوي: سيموطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا) صحيفة المثقف، ع 2859،www.almothaqaf.com.

[2] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص187.

بمحاذاة المياه، فهي عرضة لغضب الطبيعة لذا استحقت أن تكون ملعونة، في حين روما المشيّدة على هضبة منيعة استحقت أن تمثل دوله روما.

والأمر الذي يجب أن نشير إليه هنا « أن المدينة الرومانيّة في بلاد المغرب ما هي إلا صورة طبق الأصل لمدينة روما في مؤسساتها ومبانيها ومعابدها، وفي شكلها وتخطيطها المعماريّ اللاتينيّالمميز»[1].

فلا غرو أن الرومان جعلوا مدينة قسنطينة واختاروها عاصمة للشرق الجزائري لسنة (313م) بعد أن أعاد ترميمها قسطنطين الأكبر ومنحها اسمه وقد كان ذلك بعد أن دمرت وخرب عمرانها في عهد الإمبراطور ماكسينوس سنة (311م)، ومن بين الأسباب في إعادة بنائها هو موقعها الجغرافيّ المتفرد الذي يشبه مدينة روما القديمة فهي «مدينة تتربع على كتلة صخريّة بالعدوة الغربيّة لوادي الرمال، ويحيط بها أخدود الوادي العميق، وهو الشيء الذي زاد من منعتها وأهميتها الشديدة كقلعة شامخة اتسمت بخصائص محلية مميزة، تحف بها العوائق والمنحدرات الشديدة من كل الجهات»[2]وصفة المناعة هي التي أهلتها أن تكون مدينة كل الحضارات المتعاقبة.

كما انتبه المؤرخون لهذه الصفة وتغنوا بها في مؤلفاتهم يقول المؤرخ (البكري)عن قسنطينة « ...هي مدينة آهلة، ذات حصانة ومنعة، ليس يعرف أحسن منها، وهي على ثلاثة أنهار عظام تجري في خندق بعيد القعر متناهي البعد»[3] ويقول عنها آخر «.... مدينة جاهلية ... قديمة وكبيرة، وبها عدد كبير من السكان مسالكها وعرة، وهي كالقلعة تحيط بها المياه من ثلاث جهات»[4].

[1]Crimal Pierre : Les villes romaines, Paris 1945, p 15.

نقلا عن :عبد العزيز فيلالي: مدينة قسنطينة تاريخ-معالم- حضارة- دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، ص22.

[2]المرجع نفسه ، ص12.

[3] البكري: المسالك والممالك في ذكر افريقيا وفي المغرب، دي سيلان، الجزائر، 1911، ص62.

[4] المقدسي: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ط ليدن 1906، ص230.

ضف إلى صفة المناعة موقعها الاستثنائي بين المدن، فهي تتوسط إقليمين متكاملين هما الصحراء والتّل «فأهميتها الدفاعية وسيطرتها على التّجارة وحركة المبادلات جعلت منها قاعدة لكلّ الدويلات المحلية، لها الأولوية السياسية وبالتالي القوة العسكريّة، كما أن هذا الموقع الحصين عسكريّا والمدعم بإمكانات اقتصاديّة خاصة هو الذّي يفسر ظاهرة البقاء والاستمراريّة التي تميز مدينة قسنطينة عن غيرها من باقي المدن الجزائريّة، بحيث كانت عبر تاريخها مركز الثّقل لكل الحضارات التي مرت بها»[1] « لم يتغير موضعها مع تغير المدنيّات والحضارات التي تعاقبت عليها»[2].

فتربعها على صخرة مربعة مرتفعة عما يحيط بها أهلها أن تكون وسيطا بين السماء والأرض من جهة ومن جهة أخرى واد الرّمال الذي ينساب تحتها جعلها مهددة بالانهيارفانطبقت عليها صفتا اللّعنة والقداسة.

ونصوص المدونة التي احتفت بمدينة قسنطينة، ليست مجرد حروف وكلمات وجمل بل هي أبعد من ذلك، فالنص الأدبيّ كائن قادر على أن يغويك «فاللّغة ليست بريئة على الإطلاق فللكلمات ذاكرة أخرى، تغوص في عمق الدّلالات الجديدة بطريقة عجيبة»[3]، مما تمنح النص انفتاحا لا حد له «فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعيّ .... إنّ النص لا يفتأ يرمي بك بعيدا إنه يلقي بك خارجا. نحو مكان لا موقع له نحو اللامكان...»[4] ووفق هذه الإستراتيجية التي خطها (رولان بارت) (Roland Barthes) فلا عجب أن قراءة المدونة تحيل على معان لا حدود لها في ما يتعلق بمدينة قسنطينة، ولعل أبرزها ثنائية (المدينة المقدسة الخالدة/ المدينة الملعونة)، وهنا لا تعامل قسنطينة كعلامة مفردة، وإنما تكشف دلالتها من خلال وضعها في إطار

[1] محمد الهادي لعروق: قسنطينة، دراسة في جغرافية العمران، ديوان المطبوعات الجامعية، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص 8.

[3] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر محمد برادة، دار العين للنشر، القاهرة، 2009،ط 4،ص 24، 25.

[4] رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 20، 21.

الثّقافة، أي في مجموعة من الأنظمة والأنساق التي لا تؤمن باستقلاليتها بل بترابطها وتفاعلها فيما بينها حسب (يوري لوتمان).

وقسنطينة (المدينة المقدسة / المدينة الملعونة) ما هي إلا تجلي للثقافات التي مرت عليها منذ العصور الأولى والحضارات التي تعاقبت عليها. والرّوائيّون الذّين جعلوا مدينة قسنطينة فضاء لرواياتهم نظروا إليها بعين التّقديس، يقول عنها بوالأرواح وهو يستعد للدخول إليها أنها مدينة يستحب أن يدخل إليها يوم الجمعة.

يخوض بوالأرواح حسب مفاهيم (يوري لوتمان) (Youri Lotman) سفرا مقدسا إلى مكان طاهر وهو قسنطينة، وهو ينظر إليها على أنها فضاء جغرافيّ مقترن بالأخلاق فصيّرها حسبه إلى فضاء أخلاقيّ دينيّ ثقافيّ «فالأماكن اكتسبت دلالة أخلاقيّة والمفاهيم الأخلاقيّة اكتسبت دلالة مكانية» [1] فقسنطينة الباديسية، مدينة العلم والعلماء المسلمين، تقع تحت المخطط الاشتراكيّ الكافر، مما يصبغ سفر بوالأرواح بهالة من القداسة والنبل في سبيل تحرير قسنطينة الباديسيّة الخالدة.

والمكان المقدس لديه صفات خاصة «فالجنة تعد بخاصية خصبة ومكانها يعد مواتيا للكائن البشريّ على العكس من الجحيم، في الجنة، تعد الأرض خصبة وكل شيء ينبت بوفرة، في حين أن المناخ في الجحيم يجعل كل شكل للحياة مستحيلا، إنها أرض من الجليد والنّار»[2]، وقسنطينة مدينة لها صفات الخصوبة والنّماء والرّفاهية، «تحرسها الوهاد العميقة من كل جانب تحرسها كهوفها السريّة، وأكثر من ولي صالح تبعثرت أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور»[3] يقول في ذلك كمال في رواية جسر للبوح آخر للحنين : «فيك أشعر بطفولة طاهرة عذبة، وبحياتي نقية سهلة غير معقدة، أعيشها كاملة دون تقليص أو حذف، إنها لا تهرب من بين أصابعي وأنا

[1] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص.ن.

[3] ذاكرة الجسد، ص292.

معك، ولا توجعني بواقعها المرير كل مرة»[1] هذا الشّعور الذي ينتاب شخصيّات الرّوايات السّابقة نجده أيضا في الحوار الذي دار بين رشيد عياد ووردة في ليل الغريب وهما يقارنان باريس بقسنطينة

-«لا بحر، لا شمس، تشبه فتنة الجزائر لو أننا....

تقاطعيني

-لو أنّنا كنّا نعي حجم الكنز الذي نعيش فيه»[2].

فقسنطينة كغيرها من المدن الجزائرية هبة من الله وفردوس من فراديسها على الأرض، مما جعل سراد المدونة يتعلقون بها،يصف خالد بن طوبال حالته العشقيّة معها فيقول: "كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي، وكأنني أعبرها بشفاهي، أقبل ترابها... وأحجارها وأشجارها ووديانها، أوزع عشقي على مساحتها قُبلا ملونة أرشها بها شوقا ... وجنونا ... وحبا حتى العرق"[3].

ويعترف بهوسه قائلا: "أنا آخر عشاقها المجانين"[4].

لـويزه في مـذكرات مراهقـة تـداري حالتهـا العشـقيّة أمـام هـذه المدينـة "كـدت أن أقـول لتوفيـق: أحبها"[5].

وكما تحمل قسنطينة في جغرافيتها القداسة فإنها تحمل بذور اللّعنة، فهذه المدينة شيدت بصفتها تحديا في وجه الطبيعة وصراعها يكمن في ذاتها بأن استوطنت صخرة يقسمها واد ومدت بينها جسورا،والنتيجة هي أنّها تؤول إما بصفتها انتصارا للعقل على العناصر الطبيعيّة وإما بصفتها تحريفا للنظام الطبيعيّ «الغرب عندما جاء خربها بالكهوف والأنفاق وخاطها بالجسور، تفنن

[1] جسر للبوح واخر للحنين، ص23.

[2] ليل الغريب، ص144.

[3] ذاكرة الجسد، ص 191.

[4] ذاكرة الجسد، ص 290.

[5] مزاج مراهقة، ص 190.

بالإسمنت في باب القنطرة وسيدي مسيد وسيدي راشد، ثم كأنّما لم يكفه ذلك لإظهار براعته، راح يفتل حبالا من الفولاذ ويبني بالحديد ويعلق في الفضاء»[1].

إذن قسنطينة جمعت بين الصفتين انتصار للعقل وتحريف للنظام الطبيعي، ويرى (لوتمان) أن مثل هذه المدن «تتكثف حولها تنبؤات الخراب، تنبؤات الهدم وانتصار العناصر يمثل جزءا من مثيولوجيّا المدينة، الطوفان سيحدث أو أن المدينة سيبتلعها البحر"»[2].

وقسنطينة ستنهار بالزلزال كما يتوقع لها بوالأرواح: «حين تتحرك الصخرة، حين يحدث الزلزال المهول يهوي خزان البنزين إلى وادي الرّمال ويصب فيه بنزينه لتشتعل النار متمكنة من كلّ مدخرات قسنطينة مرتفعه إلى عنان السماء»[3].

فبوالأرواح هو شخصيّة ماديّة متسلطة حسب (فيليب هامون) (Philippe Hamon) في تقسيمه للشخصيّات ،يسعى للمحافظة على أراضي الجزائريين التي أخذها دون وجه حق إبّان الاستعمار، تنتهي رحلة سفره إلى مكان تحوّل من جنّة إلى جحيم «الزلزال واقع ولكنه فوق الجسر سيكون أقوى دويا، لأنه يصيب النّفس والعقل ويزعزع أركان الشخصيّة ويمزق وشائج الهوية، ألسنا معلقين بين فضائيين أو أكثر، لا قاعدة تقف عليها ولا جاذبية تشد من أزرنا وتحول دون سقوطنا نحو الهاوية فلماذا لا نموت واقفين كالشجر، حتى ونحن على الجسر»[4]،

كما أن كل الشخصيّات التي تؤثث الفضاء القسنطينيّ في المدونة تتحدث عن الموت أو يقع عليها فعل الموت «كان يسمع وهو صغير كل متذمر غاضب عناصر يهدد بالانتحار من على الجسور، طريق الأرواح المتعبة»[5]،

[1] الزلزال، ص148.

[2] يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص 188.

[3] الزلزال، ص126.

[4] .الزلزال، ص 154.

[5] شرفات الكلام، ص

فقسنطينة فضاء مقرون بالموت والسير فقط فوق جسورها يحمل نيّة الموت «تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي لا أكثر، والتي لا يتوقف أحد لينظر إليها، ربما لأن الإنسان بطبعه لا يحب أن يتأمل الموت ... كثيرا، وحدي تستوقفني هذه الهاوية الموغلة في العمق»[1]،

قسنطينة وفق هذا المنظور في المتن الرّوائيّ الجزائريّ تخضع لإدراك مزدوج فهي مدينة مقدسة وفي الوقت ذاته مدينة ملعونة لأنها فضاء طارد فضاء مقرون بالموت مما جعل الأساطير تكثر حولها.

2. . قسنطينة الميثيولوجيا:

لا تكتمل رمزية المدينة إلا بالحديث عن ميثيولوجيتها وقسنطينة بتكوينها الطبوغرافي العجيب ومعمارها المتنوع الذي يتحدى الطبيعة وتاريخها الممتد، هذه الثلاثية منحت لقسنطينة وفتحت لها بابا واسعا لبناء أساطير خاصة بها «فالأسطورة تملء الفراغ السّيميوطيقيّ وهكذا تظهر المدينة الاصطناعية في غاية التكوين الأسطوريّ» [2]، فحاجة المدينة للأسطورة نابعة من حاجة الإنسان الذي يقطنها إلى بناء عالم مثالي لذا «يؤمن أهل الثّقافة التّي أنتجتها بصدق رواياتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر»[3]، فهي رسالة أبدية تصلح لكل زمان ومكان لأنها صدى الماضي وصوت الحاضر.

وتاريخ المدينة متواشج مع أساطيرها بل وعادات المدينة غارقة فيها فالتاريخ كما هو معروف «ولد من رحم الأسطورة وتربى في حجرها»[4]، والملاحظ أن ميثيولوجيا قسنطينة تعتبر ظاهرة ملازمة للثقافة الوطنية كما سنرى.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 292.

[2] يوري لوتمان، سيمياء الكون، ص195.

[3] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص15.

[4] داوود سلوم وحسن الربايعة: التأثر والتأثير بين التراث الشرقي والعربي والتراث اليوناني، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999، ص149.

«فالميثيولوجيا هي أصل الفنون وأم الأجناس الأدبيّة المختلفة وهي بذلك تعتبر المادة الخام، التي تسهم في تكوين أهم المعارف الإنسانيّة المتبقيّة، بل أنها بهذا المعنى هي المنهج الذي نفسر ونحلل بواسطته أهم ما نريد إثباته أو نفيه لأنفسنا. وتجعلنا نتفهم بعض تفاسير العقائد ... وهي بالتالي تروي لنا تاريخنا المقدس»[1]، وحسب هذا المنظور فالأسطورة ما هي إلا تاريخ للبشرية في عهودها السحيقة حول العادات والتّقاليد والقيم والمعتقدات الدينيّة والحروب وانقلاباتها....وتاريخ قسنطينة الشعبيّ مبنيّ على الأساطير وقد وظفت في المدونة كالآتي:

1.2. أسطورة المدينة التي لا تسقط:

تتغذى قسنطينةعلى الأساطير، وذلك نتيجة الحضارات السابقة التي استوطنتها، فتاريخ قسنطينة مبني على الأساطير من بينها أنها مدينة محصنة فزيادة على منعتها الجغرافية كانت المدينة محصنة بسور تتخلله هذه الأبواب السبع وطلسم يحميها ذلك الطلسم السحريّ الذّي وضع فوق بابها ليحميها من الغزاة، «وبها سور أسفل الجبل أعلى الماء الحار يعرف بباب الرواح (...) ويقال إن حكماء قسنطينة الأولين العارفين بموضع الطلاسم وعلم النّجوم جعلوا بباب الوادي رصدا لا يدخلها عدو، وقد وجد على ظهر كتاب «غزيت ثمانين مرّة فلم يدخلها عدو ولا نال منها شيئا لرصد بها من عمل الحكماء»[2]، وباب الرواح أحد أبواب* مدينة قسنطينة السبع الشمالية يوصل هذا الباب إلى منابع سيدي ميمون التي تصب في المغسل.

وقد وظف الرّوائيون هذه الأسطورة بل وجعلوها رمزا للمدينة، والروائي عندما يستثمر الأسطورة في نصه فإنه يستحضر الماضي بجميع خبراته ليعبر عن حمولات دلالية تعبر عن مضامين روايته «فالأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنها مازالت مستمرة في الحاضر. وأنّها

[1] الطاهر بلحيا: الرواية العربية الجديدة: من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ص27.

[2] عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، 2001، ص329.

* كانت مدينة قسنطينة محصنة بسور تتخلله سبعة أبواب وبعضهم يقول ستة تغلق جميعها في المساء وهي: باب الحنانشة، باب الرواح، باب القنطرة، باب الجا...، باب الجديد، باب الواد، كانت هذه الأبواب تقوم بوظيفة التحصين للمدينة ضد الغرباء وبدأت تختفي بالتدريج .

يمكن أن تستمر في المستقبل، وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع، بين الحلم والحقيقة، وهذه الوقائع ذات طبيعة طقسية وهي بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق إليهما الشّك ومن وظائفها الأساسيّة المحافظة على وضع قائم والإيهام بحقيقته أو واقعيته»[1]، فالتصورات الموجودة في المتخيّل الأدبيّ ما هي إلا انعكاس لأفكار وتصورات مجتمع بعينه في حقبة تاريخيّة معينة من تاريخ المدينة.

بلغة شاعريّة مشحونة بطاقات رمزيّة تغنت (أحلام مستغانمي) بقسنطينة الأسطورة التي لا تسقط رغم كثرة من غزوها «من هنا مر صيفاكس- ماسينسا...ويوغرطة ...وقبلهم آخرون.

تركوا في كهوفها ذاكرتهم، نقشوا حبهم وخوفهم وآلهتهم.

تركوا تماثيلهم وأدواتهم، وصكوكهم النقدية، أقواس نصرهم وجسورا رومانية....

....ورحلوا

لم يصمد من الجسور سوى واحد، ولم يبق من أسمائها سوى اسم "قسنطينة" الذي منحه لها منذ ستة عشر قرنا "قسطنطين"

أحسد ذلك الإمبراطور الرّوماني المغرور الذي منح اسمه لمدينة لم تكن حبيبته بالدرجة الأولى .. وإنما اقترن بها لأسباب تاريخيّة محض.

وحدي منحتك اسما لم يكن اسمي

(...)

لقد كانت "سيرتا " مدينة نذرت للحب(...) والحروب، تمارس إغراء التّاريخ، وتتربص بكل فاتح سبق أن ابتسم له يوما من علو صخرتها.

كنسائها كانت تغري بالفتوحات الوهميّة ولكن لم يعتبر من مقابرها أحدا

[1].بلفنش: أسطورة أوزيس وايزيس، عصر الأساطير، تر: رشدي السيسي، النهضة العلمية، القاهرة، 1996، ص447.

هنا أضرحة الرومان.. والوندال.. والبيزانطيين ...والفاطيمين... والحفصيين ....والعثمانيين ...وواحد وأربعين بابا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيين.

هنا توقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة

فرنسا التي دخلت الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلا سنة 1937 سالكة ممرا جبليا تركت فيه نصف جيشها، وتركت فيه قسنطينة خيره رجالها.

هاهي مدينة تتربص بكل فاتح ... تلف نفسها بملاءتها السّوداء وتخفي سرها عن كل سائح تحرسها الوهاد العميقة من كل جانب، تحرسها كهوفها السرية وأكثر من ولي صالح، تبعثرت أضرحتهم على المنعرجات الخضراء تحت الجسور»[1].

فالنص يلمح للأسطورة ولا يذكرها صراحة، فالأسطورة تغيب ولا يتبدى منها إلا الجزء اليسير، وهو تكرار خسارة العدو على أبواب قسنطينة وأضرحة من أراد أن يمتلكها، فالأسطورة أضمرت لكن إشعاعها بقي يمنح النص مسحة أسطوريّة تتعلق بأسرار المدينة الميثيولوجيّة وهما المنعة والحصانة لهذه المدينة.

كما أن تكرار وجود الطلسم على أبواب المدن العربية يحيلنا على التناسخ الموجود بين هذه المدن ونمذجتها في المخيال الأدبي المركوز في ذهن المجتمعات العربية وبطبيعة الحال في مخيال الأدباء.

فالحضارة العربيّة عرفت مدنا راقية في كل من الشّام والعراق والأندلس حتى أنها لقبت بفراديس الأرض، فالمدينة في العرف العباسيّ والأندلسيّ مكان للسعادة عكس البادية التي كانت تمثل مكانا للشّقاء والكد «وما لبثت المدينة أن أصبحت في الخيال الأدبيّ مكانا ذا صفة نمطيّة بديهيّة وفسحة مؤهلة لتلبية رغبات الإنسان أيضا»[2].

[1] ذاكرةالجسد، صص 291، 292.

[2] بيرغيت ريكامب: ببيروت في الأدب المعاصر، من الأسطورة إلى تحطيم الاسطورة، مجلة الآداب، ع11، 1997/12، ص50.

وقسنطينة لم تكن بعيدة عن هذا فأدباء العصر الحالي نظروا إليها بنظرات مختلفة من بينها أنها سليلة فراديس المدن الأندلسيّة التي سقطت تقول (أحلام مستغانمي): «كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا... فهل كل المدن العربية أنت ... وكل ذاكرة عربية أنت؟

مرّ الزمان وأنت مازلت كمياه غرناطة، رقراقة الحنين...تحملين طعما مميزا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب والحنفيات.

(...)

هل هناك عربي واحد... حاكم عربي واحد لم يبك منذ أبي عبد الله مدينة ما؟

فاسقطي قسنطينة ... هذا زمن السّقوط السريع !»[1]

إن طلسم باب الرواح يشبه كثيرا طلسم فروج الرواح الذي يحرس مدينة غرناطة من كل الغزاة، وقد كانت مدينة غرناطة مدينة محصنة عصيت على الغزاة الإسبانيين كما عصيت على كثير من الطامعين بها، فالتّناسخ بين المدن العربيّة سمح لأساطير المدن البائدة أن تتنقل إلى هذه المدن العربية المستقبلة.

لا يحيل الطلسم والمنعة التي تتمتع بها قسنطينة فقط على المدن الإسلامية وإنما حتى على المدن الأسطورية القديمة، فهو يماثل مدينة قسنطينة بمدينة طروادة المستعصية ومدينة طيبة التي استقبلت الملك أوديب، وكلتا المدينتين اقتحمتا بالحيلة والذكاء ، وهذا ما حدث لقسنطينة في العهد الاستعماريّ إذ وقف الفرنسيّون على أبوابها سبع سنوات كاملة متمنعة عليهم ولم يدخلوا إليها إلا بالحيلة والخيانة، وهذه الواقعة التاريخيّة لم تمر مرور الكرام بل استثمرت في المدونة.

[1] ذاكرة الجسد، صص 216، 217.

2.2. أسطورة العدد سبعة:

تحمل الأرقام رمزيّة بالغة في حياة الإنسان وخاصة في الثقافات والميثيولوجيّا القديمة، وتنبع أهمية الأرقام من كونها عالم في حد ذاته يحيط بنا ويرتبط بسيرورة حياتنا، لكن بعض الأرقام لها حظ كبير من الغموض والأسطوريّة كالعدد سبعة.

«وشاعت العدد سبعة لدى شعوب العالم في الفولكلور مثلما شاعت في الميثيولوجيّا وخلع عليها رداء القداسة والكمال، وهذا يدل على التقارب والتناغم بين أنماط البنى الأسطورية والفولكلورية لدى تلك الشعوب ... ولا يظهر ذلك التواصل والتناغم في تداول الإيقاع السبعيّ فقط، وإنما في توافق عدد من القصورات السبعية كالبحار السبعة والأراضي السبع»[1].

وقد حظي الرقم سبعة بمكانة قدسية إلهيّة وسحريّة أيضا، وهو من أهم الرموز الإسلاميّة المسيحيّة واليهوديّة، يعبر عن العظمة والنقاء ففي مزامير الكتاب المقدس من إشارات يهودا «نور نقي سبعة أضعاف»[2] واستمر في كتاب العهد الجديد «فهو ملحمة الصراع الذي لا ينتهي منذ استراح الرب بعد أن خلق العالم في ستة أيام»[3].

وعند العرب وصلتنا المعلقات سبعا وقولهم "سبّع الله لك" بمعنى منحك الخير الكثير، وفي القرآن الكريم نجد السموات السبع والأرضون وقد خلق الله الكون في ستة أيام ثم استوى على العرش في اليوم السابع وكرم نبيه بالسبع المثاني، ونجد في القرآن البحور السبع في سورة لقمان والبقرات السبع والسّنابل السبع والجنان السبع وجهنم كذلك، وأيضا نجد العدد سبعة حاضرا في طقوس الحج كالطواف ورمي الحجرات.

[1] كمال القنطار: في ظلال العدد، ص 48 نقلا عن تهاني المبرك: العدد في الرواية العربية التجليات والوظائف والدلالات، صامد للنشر والتوزيع، تونس، ص1، 2017، ص 366.

[2] المزمور 18، الكتب المقدس، العهد القديم، سفر المزامير.

[3] غالي شكري، محاورات اليوم السابع، دار الطليعة،بيروت، 1980، ص07.

ومدينة قسنطينة الأسطورية أحاطت نفسها بعجائبيّة العدد سبعة فاسم قسنطينة المتداول متكون من سبعة أحرف والدول الإسلاميّة التي حكمت المدينة هي سبع دول بدءا من الأغالبة والفاطيميّين، ثم الدولة الزيريّة والدولة الحماديّة ثم الموحديّة وأخيرا الحفصيّة.

وتملك المدينة سبع كهوف ومغارات عجيبة وهي كهف الدببة، كهف الأروي، كهف الحمام، كهف الشكارة، مغارة شطابة والمغارة المنسية والمغارة الجديدة، ويحيط بقسنطينة جبل به سبع رؤوس، كما أنها قديما كانت محصنة بسور تتخلله سبعة أبواب، تغلق جميعها في المساء وهي باب القنطرة وباب الواد وباب ميلة وباب الحنانشة، وباب الرواح، وباب الجابية وباب الجديد وأخيرا باب سيرتا.

وبها سبع جسور وهم على التوالي: جسر القنطرة، جسر سيدي راشد، وجسر سيدي مسيد، وأيضا جسر ملاح سليمان، وجسر مجاز الغنم وجسر الشيطان، وجسر الشلالات، وعادات القسنطينيين ارتبطت أيضا بالعدد سبعة فأفراحهم تدوم سبعة أيام ترتدي خلالها العروس سبع فساتين بألوان الطيف[1].

وقد استثمر (الطاهر وطار) في روايته الزلزال أسطوريّة العدد سبعة في قسنطينة كعالم مرجعيّ يحيل عليه لفظ العدد «لأن فعل التكثيف المرجعيّ يفتح الكون النصيّ للعدد على عدة أنساق دلاليّة، ويسهم في تخليص العدد من طابع التصريح، إنّ العدد يتحول إلى رمز مشع وهو يحيل على مرجعية أسطورية نصيّة »[2].

نجد الرقم سبعة مبثوثا في المتن الحكائي بدءا من العنوان الزلزال الذي يتكون من سبعة أحرف، وهو معادل لعدد حروف التي تكون اسم مدينة قسنطينة، فقسنطينة هي الزلزال في حد ذاته، ثم وزع الرقم سبعة على عناوين فصول الرواية لتشكل في الأخير جسور قسنطينة السبع، فالرقم سبعة يجمع بين فصول الرواية وقسنطينة والجسور والزلزال واسم البطل أيضا بوالأرواح المتكون من سبعة

[1] ينظر: صوفيا فنغور: العدد سبعة يطارد القسنطينين، جريدة الخبر، ع 07 ديسمبر 2014.

[2] تهاني المبرك: المرجع السابق، ص357.

أحرف، وهو اسم يطلق على القط ذي سبع أرواح دلالة على طول عمره ونفاذه من الموت سبع مرات، ويدخل بوالأرواح المدينة في اليوم السابع وهو يوم الجمعة.

فالعدد سبعة يصبح فاعلا ومؤثرا في الأحداث والشخصيات، حيث يقول بوالأرواح: «دفناها...بعد سبعة أيام ماتت أمي... بعد سبعة أيام أخرى هربت زوجة أبي الثانية...بعد سبعة أيام دفنت زوجة أبي الثانية»[1]. فالخلل النفسيّ لدى بوالأرواح والزلزال الذي أصاب روحه (بقتله لمجموعة من النساء) نابع من أسرته غير السّوية التي جعلت القتل عنوانا لها «زوجة أبي الصغرى قالت كلاما فظيعا، أبوك قتلها، خنق أنفاسها، طلبها لغسل قدميه، أغلق الباب خلفها وانفرد بها، في الصباح وجدنا ميتة ووجدنا الدم في قميصها»[2].

ويدل تكرار رقم سبعة على استمرارية هذه اللّعنة وأيضا على عدم تمام الأمور، فالعدد سبعة لا يحيل فقط على معتقدات وأفعال فولكلوريّة، ولكنه ذو طابع تخييلي، فالرواية عبر تمثيل لمرجعية هذا العدد أنشأت عوالم لها طابع خاص ووفق هذا الأمر أصبح هذا العدد يحمل النهاية في عصر الإيديولوجية فحسب (رولان بارت) (Roland Barthes) «فتوظيف الأساطير من أجل قلب التاريخ والسيرورات التاريخية؛ كالمجتمع الرأسمالي وإيديولوجيته مثلا إلى أحداث طبيعية إلى حقائق ثابتة غير قابلة للتغيير إلى قضايا بديهية(...) وهكذا فإن العلاقة بين الأسطورة والإيديولوجية في هذه الكتابات الفلسفية المعاصرة واضحة جدا؛ إذ تقوم الأساطير بخدمة أغراض إيديولوجيّة في حين تفعل الأيدلوجيّات فعلها عن طريق الأسطورة»[3]، فتوظيف الرقم سبعة ليس فقط إشارة لميثيولوجيّا المدينة وإنما هو إشارة إلى الإقطاع ونهايته، فهذا الإقطاعي الذّي يولي مكانة للرقم سبعة يقدسه ويعتبر مفتاحا لدخول قسنطينة، وإذا به تكون نهايته على الجسر السابع لهذه المدينة وبالتالي نهاية الإقطاع.

---

[1] الزلزال، ص179 .

[2] الزلزال، ص174.

[3] بريغيت ريكامب: المرجع السابق، ص48.

3.2 . أسطورة الأولياء الحراس (زيارةالأضرحة):

يرتبط الأولياء الصالحون بمدينة قسنطينة ارتباطا وثيقا لا يخلو من التّقديس والخرافة، ولهم رمزيتهم الثّقافية والاجتماعيّة في الموروث القسنطينيّ، وظاهرة وجود الأوليّاء الصالحين وزيارة الأضرحة وتقديم القرابين موجودة عند جميع الأمم والمجتمعات الإنسانيّة، وخاصة العربيّة الإسلاميّة منها «وسير الأولياء الصالحين تملأ الحكايات الشعبيّة ... وقد أخذت سير الأولياء وشخوصهم هالة من التقديس والتهويل والإجلال، والتراكمات العاطفية ما أسهم في تأسطرها»[1].

وتقديس الأولياء هو ركيزة ما يسمى بالدّين الجمعيّ أو الشعبيّ ذي المكونات المتعددة، معتقدات أساطير وطقوس «وتعتقد الجماعة الشعبيّة في عدد كبير من الأولياء الصّالحين، ويتخذ هذا الاعتقاد أشكالا عديدة وفق زوايا وعروش وعائلات، ولا نبالغ إذا قلنا أنه يوجد لكل عرش وليه الصالح الخاص به»[2].

ولا يعرف بالضبط تاريخ ظهور هذه الممارسات الدينيّة والاجتماعيّة في الجزائر أو في الوطن العربيّ، لكن لسان الحال يقول أن الأضرحة وزيارة الأوليّاء أمر ألفه المجتمع الجزائريّ، وانتشر أكثر في الحقبة العثمانيّة مع شيوخ الطرق الصوفيّة والمرابطين.

يحمل هذا المكان خاصية مميزة في النّسيج العمرانيّ للمدن أو القرى على حد سواء، كما يعتبر حيزا فضائيّا له دلالات رمزيّة تفسر علاقة التواصل بين الأحياء وماضيهم «ولقد شكّلت زيارة الأضرحة في تقدير بعض الأنثربولوجيّين، متنفسا وخروجا عن العالم الماديّ إلى العالم الروحيّ، ممثلا في رمز الولي الصالح، واعتبرت محاولة للهروب من الحياة الدنيوية إلى الخيال المقدس، كما أنّ

[1] علي خفيف: أشكال التناص الأسطوري عند الطاهر وطار، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 24/23 جانفي 2007، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة 2007، ص246.

[2] محمد لحول: الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 04، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، 2009،ص 53.

هذه الظاهرة مثلت تواصلا بين الماضي (الجميل) والحاضر(المفزع) عند استذكار فضائل وكرامات أصحاب الأضرحة»[1].

وقسنطينة كغيرها من مدن الجزائر لها أولياؤها السبع الذين يحرسونها، ويتحدث عن ذلك الدكتور عبد العزيز فيلالي:« إن الوليين الصالحين سيدي راشد وسيدي مسيد يعتبران حارسين للمدينة في الموروث الشعبيّ والمخيال الجماعيّ، ويقال حسبه، أن الأول يحرس بوابتها الجنوبيّة انطلاقا من خوانق الرمال، والثاني يحرس أعاليها الشّماليّة، ولا يعرف له قبر، ولكن يشار إلى أن سلالته ما تزال موجودة وأن أحفاده من "الوصفان" يحافظون إلى يومنا على موروثه ويمارسون طقوس طريقته في فضائهم الخاص»[2]، يستنجد بوالأرواح بسيدي راشد ليزيل عنه همّ مشروع الثّورة الزراعيّة وتأميم أراضيه، «يا سيدي راشد، يا ولي الله، قضيت تسع ساعات في الطريق قادما من العاصمة في هذا الحر، الأمر يهمني، ويهم جميع الصّالحين الذين أورثهم الله أرضه (...) جئت أقطع الطريق بين الحكومة وبين أرضي (...) وعدتك كبيرة يا سيدي راشد، شمعة بل علبة شمع، إن أوقفت هذا المشروع»[3]، بل يتجاوز هذا كله ليخرج إلى الدعاء بالتهديد والزلزال على أهل قسنطينة «نار فتنة تأكلكم، زلزال عظيم يأتي على الرعاع الذين يفكرون في منحهم أرضنا؟ وعدتك كبيرة يا سيدي راشد»[4].

فعلى طول مسار الأحداث تكررت هذه اللازمة ليخيل للقارئ أن مهمة بوالأرواح هي مهمة أسطوريّة مقدسة، فبوالأرواح يستنجد بالدّين والأسطورة في مواجهة المشروع الاشتراكيّ الكافر.

[1] نفيسة دويدة: المعتقدات والطقوس الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية، مجلة إنسانيات، ع 68، 2015، ص19.

[2] الطيب صالح رضوان: تحاك حوله الأساطير بقسنطينة ويقدسه "الوصفان" سيدي مسيد متصوف أحب التسلق وعيش المغارات، 06 ديسمبر annasronline.com 2020

[3] الزلزال ص 132.

[4] الزلزال، ص.ن.

أما في رواية ذاكرة الجسد فذكر أولياء هذه المدينة جاء للتعريف بطابعها الفولكلوري كمحصلة للرحلة التي قام بها خالد بن طوبال في أرجـــــاء المدينة لاسترجاع ذكرياته الشخصيّـــــة، والتاريخيّة المتعلقة بالمدينة من جهة أخرى «تقول أسطورة شعبيّة، إنّ هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك (صالح باي) ونهايته المفجعة.

فقد قتل فوقه (سيدي محمد)، أحد أولياء الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة، وعندما سقط رأس الرجل الولي على الأرض، تحول جسمه إلى غراب وطار متوجها نحو دار صالح باي الريفيّة (...) ولعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة ولا ظلما (...)

هكذا أطلق النّاس على ذلك المكان اسم "سيدي محمد الغراب" ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة»[1].

ثم تسترسل (أحلام مستغانمي) في ذكر تفاصيل زيارة هذا الولي وطقوس القرابين التي تقدم له « يأتون في نهايات الأسبوع وفي المواسم لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا ورديّة، يؤدون بها طقوسا متوارثة جيلا عن جيل،فيقدمون له ذبائح الحمام،ويستحمون في المياه الدافئة لبركته الصخريّة حيث كانت تستحم السلاحف ، ويعيشون على شرب "العروق" لا غير، والاستسلام لنوبات رقص بدائيّة، في حلقات جماعيّة يؤدونها في الهواء الطلق... على وقع بندير الفقيرات »[2]

ما تتحدث عنه (أحلام مستغانمي) من طقوس مازالت حاضرة ليومنا هذا، وهو أمر متغلغل في الطقوسيات التي اعتادها أهل مدينة قسنطينة إذ يذكر بن الحسن بن محمد الوزان في كتابة "وصف إفريقيا" في القرن الخامس عشر ميلادي: «يوجد حمّام مكون من عين ماء ساخن يتدفق بين أحجار ضخمة ويعيش فيها عدد كبير من السّلاحف، تعتقد النّساء أنهن شياطين، وإذا اتفق أن أصيبت إحدى النساء بالحمى أو غيرها تقول إنّ سبب ذلك يرجع إلى السّلاحف، وللتخلص من الدّاء تذبح حينا دجاجة بيضاء تضعها في إناء بريشها الكامل ثم تربط حول الإناء شمعات وتحمله

[1] ذاكرة الجسد، صص 296، 297.

[2] ذاكرة الجسد، ص297.

إلى العين حيث تتركه»[1]. واللجوء إلى مثل هذه الطقوس هو نتيجة عجز الإنسان أمام مشكلات الحياة التي تفوق قدرته أو التي تفوق إدراكه كالمرض والعقم وغيرها، وخصوصا أن المجتمع الجزائريّ في الحقبة العثمانيّة لم تكن لديه ثقافة طبيّة.

الأمر عينه فعلته عتيقة " أم كمال" في رواية جسر للبوح وآخر للحنين، عندما شفي ابنها «وتقسم الأم يمينا أن تذهب للولي الصالح "سيدي محمد الغراب" خارج المدينة، فتطعم بيديها سلاحف بحيرته المباركة، وتزور أيضا وتشعل شموعا عند قدمي "بولجبال" وسيدي ميمون، ولالا فريجة،إن الأولياء قد استجابوا لدعائها وأشفقوا على حالها، ولا بد من الوفاء ....» [2].

كما يزور ناس قسنطينة الأضرحة لإجلاء أمر مستعصي يتطلبقدرا سحريا «سلاما سيدي راشد سلاما يا سيدي مبروك... يا سيدي محمد الغراب... يا سيدي سليمان ...يا سيدي بوعنابة... يا سيدي عبد المؤمن ... يا سيدي مسيد... يا سيدي بومعزة... يا سيدي جليس...

سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة ... أزقتها وذكرياتها.

قفوا معي يا أولياء الله... متعب أنا الليلة ...فلا تتخلوا عني ... »[3] .

وهذه الطقوس لا تخص فقط مزار "سيدي محمد الغراب" بل تحصل أيضا في عدة أضرحة أخرى، فمثلا بمزار سيدي مسيد "كانت النساء تجلب معها أفئدة الضأن والمعز، ويخرجن إلى الجبل يصطحبن أفواجا من الزنوج بطبولهم، ثم يرمين هذه الأفئدة إلى النسور فتلتقطها النسور، عندما يعتقدن أن الأولياء الصالحين قد رضوا عنهن، وهذه النسور تمثل الأولياء حسب اعتقادهن، كما كن يطفن الديار بتيس كان قد زين بأفخر الثياب لجمع التبرعات..... »[4]والمعروفة بـ" زردة النسر" وتقام في نهاية شهر سبتمبر إحياء لذكرى ومكانة سيدي مسيد التي لا

[1] عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص335.

[2] جسر للبوح وآخر للحنين، ص65.

[3] ذاكرة الجسد، ص 361.

[4] عبد الله حمادي: المرجع السابق، ص334.

تقل في قلوب القسنطينين عن منزلة سيدي راشد، والأسطورة تحكي عن رجل كان ينتقل بين المدن الافريقيّة متوجها نحو الشمال، أنقذه نسر جاءه بالماء وحماه من حر الشمس وأرشده إلى طريق النجاة[1]، تظهر قسنطينة عبر أوليائها مدينة غامضة تحوي الكثير من الأسرار والخوارق والكرامات، يكفي أن أولياءها الحراس يحرسونها، سيدي راشد من مدخلها الجنوبي، سيدي مسيد من أعاليها الشمالية الشرقيّة وسيدي محمد لغراب الذي يرقبها من بعيد عند جهة الشمال الغربيّ.

فالفكر الأسطوري كما لاحظنا رافق وجود الإنسان القسنطينيّ ورافق أيامه وسلوكياته، واستلهام الكتّاب لهذه الخطابات الإنسانيّة في رواياتهم، مرده استحضار الزخم الدلاليّ والبعد الفكري الذّي يميز هذا الشكل، فالأسطورة لغة رمزيّة مكثفة تحمل شحنات نفسية وبيئية واجتماعية وثقافية دالة، وظفها روائيو المدونة كمظهر جماليّ، كما وظفوها كما رأينا سابقا لدواعي نفسية وفكريّة أو موضوعيّة.

3. قسنطينة: فضاء للهجنة

«تعد المدينة آلية سيميائيّة مركبة، مولدا للثّقافة، ولكنّها لا تقوم بهذه الوظيفة إلا في الحالة التي تمثل فيها بوتقة لنصوص وأسنن مختلفة وغير متجانسة منتمية لكل أنواع اللّغات والمستويات»[2]، وقسنطينة بتاريخها العريق منذ أيام الفينيق ومختلف الحضارات التي مرت عليها مثلت أسننا مختلفة وغير متجانسة بين ثقافات شرقيّة وثقافات غربيّة منذ العصور القديمة.

وبذلك شكلت قسنطينة بوتقة لهذه النصوص التي تنتمي لكل أنواع اللّغات والمستويات وخلقت فضاء لأسنن ونصوص وطنية واجتماعيّة وأسلوبيّة وثقافيّة تبين علاقة الفرد بالآخر« لذا فهي فضاء للتهجين، لإعادة التسنين، للترجمات السيميوطيقيّة»[3].

---

[1] الطيب صالح رضوان: تحاك حوله الأساطير بقسنطينة ويقدسه الوصفان...annasronline.com

[2] يوري لوتمان: المرجع السابق، ص 194.

[3] المرجع نفسه، ص.ن.

ويتحدث بوالأرواح صراحة عن هذا التعدد العرقيّ للجزائريين في رواية الزلزال ويشير بوضوح إلى الانصهار الحاصل بين أفراد المجتمع الجزائريّ رغم هذا التعدد، يقول: « من أين أنت ؟ من الجزائر.

-لكن الجزائر شعوب وقبائل، عرب وبربر وأتراك وغير ذلك.

-الجزائر شعب واحد يا أبي، الدم الذي لم يربط أبداننا ربط ترابنا»[1]

فالمدن الجزائريّة عريقة بتاريخها الممتد منذ فجر التّاريخ، قسنطينة مثلا عرفت «الاستقرار البشريّ منذ أكثر من ثلاثة ألاف سنة قبل الميلاد فسكنها الإنسان القديم واتخذ من كهوفها ومغاراتها وأدغالها بيوتا ومستقرات يأوي إليها»[2].

وقد أشارت أحلام في ذاكرة الجسد إلى ذلك «صفاكس ماسينيسا... ويوغرطة... وقبلهم آخرون تركوا في كهوفها ذاكرتهم نقشوا حبهم وخوفهم وآلهتهم»[3] ويعضد هذا المذهب الذي ذهب إليه الأدباء في التنوع الإثني للجزائريين قول العالم الفرنسي(Gabriel camps) المختص في شمال إفريقيا القديم، يقول «البربر لا يشكلون شعبا منسجما من حيث الانثربولوجيا ... فهم نتاج خليط من قبائل وشعوب متعددة»[4].

فالهجنة وفق هذا المعنى هو انفتاح لهوية القسنطنيّين على بقية الهويات التي شاركتها فضاء واحدا «فالثّقافات لها تاريخ طويل منسوج من التّشابك والتّلاقح والتّهجين ليست مجردة بل تبنى، يجب على المثقف أن يجد الآثار الضائعة لهذه التبادلات وهذه التّحولات»[5]، ففي الأساس هذا الفضاء هو مجموع تمازجات عرقيّة وثقافيّة، تظهر كأن لها حدودا تاريخيّة ولغويّة، لكن في الحقيقة

[1] الزلزال، ص82.

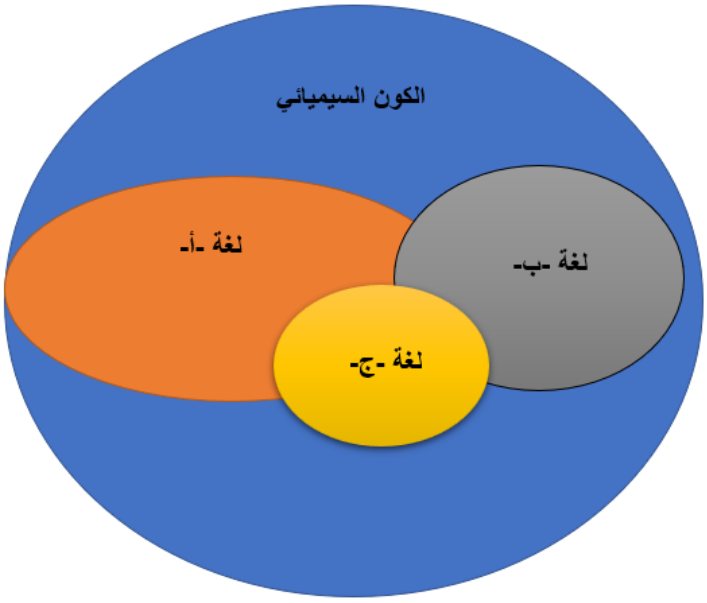
[2] دليل قسنطينة، ولاية قسنطينة، ص04.

[3] ذاكرة الجسد، ص343.

[4] غابرييل كامبس: البربر ذاكرة وهوية ، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا للشرق، ط1، 2014، ص11.

[5] محمد الجرطي: إدوارد سعيد من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف، منشورات المتوسط ايطاليا، ط1، 2016، ص 27.

هذه الحدود هي حدود وهميّة أو شفافة مثل الخلية التي بفضل حدودها تتواصل مع ما يحيط بها «فالحد مثلا يمكنه أن يفصل الأموات عن الأحياء والمدن عن القرى والأرياف والمستقرين عن الرحل، ويمكن أن تكون هناك كما أشار (لوتمان) في كتابه الكون السيميائي العديد من المناطق الحدوديّة، إذ يمكننا أن نلاحظ مناطق حدودية ذات طابع مكانيّ مثل المقابر وأخرى ذات طابع زمنيّ مثل اللّيل، تتبدى وظيفة الحد، إذن في كونه مصفاة قادرة على التقاء العناصر الخارجيّة البانيّة وإقحامها ودمجها في العناصر الداخليّة بكيفيّة تجعل الكون السميائيّ كونا منسجما ومنسقا»[1].



مخطط توضيحي

يحاول الحد إيجاد منطقة لتلاقي هذه الحضارات وانصهارها حتى تشكل انسجاما بينها، وفي الحد ذاته تشكل الحدود مناطق التباين والتّمايز«لأن الفضاء السيميائيّ يشكل نقطة تقاطع العديد من الحدود، وكل رسالة تحاول العبور لهذا الفضاء يلزم ترجمتها مرارا وتحويلها لتناسبه وتنسجم معه، بهذه الطريقة فإن كل سيرورة لتوليد معان أو رسائل جديدة تشبه إلى حد ما كرات الثلج»[2].

[1] عبد الله البريمي: الكون السيميائي والتمثيل الثقافي، ص63.

[2] يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص140.

وحسب (يوري لوتمان)(Youri Lotman)، يجب استدعاء مبدأ الحوار والترجمات السيميوطيقيّة لتوليد المعاني بين الحدود التي أفرزتها الحضارات المتعاقبة على مدينة قسنطينة، وتبعالهذين المبدأين أنتجت حياة مشتركة وثقافة ضامة، أفرزت تاريخا وأنماطا من السلوك متميزة وعادات وتقاليد «وكونت سرديات خلاصة رؤيتها لذاتها وللآخرين والعالم، ففي السرديّة الهووية إلى جانب ماهو معطيّات واقعيّة وماهو اعتباطيّ وملفق كذلك، قد أنشئ بالتراكم في خضم تفاعلات وصراعات أفرزت رؤى وتصورات وأوهام ورافقتها حقائق وشائعات وتأويلات، فالهويّة موقع يتقاطع فيه التاريخيّ بالخياليّ»[1].

وعلى هذا فإن هويّة قسنطينة هي نتيجة حقائق تاريخيّة مدمجة مع ميثيولوجيتها التي أفرزها المخيال الشعبيّ وفولكلورها الحضاريّ خلال جميع الحقب التاريخيّة التي مرت عليها، فالثّقافات هجينة وغير متجانسة وفي الوقت ذاته متكاملة فيما بينها، وهذا يرجع كون أن «الحضارات مترابطة جدا فيما بينها ومتعالقة إلى درجة تتحدى فيها كل نظام موحد أو ببساطة محدود عن فردانيتها»[2]ونضرب مثلا لذلك «زردة النسر، التي كانت تقام كل ربيع ويحتضنها موقع المسبح العتيق، الذي كان فضاء مفتوحا على مختلف المعتقدات القديمة، من عبادة مارس الإله الإغريقي إلى النّشرة وممارسات عقائديّة كثيرة... حيث يذبح عجل وتقدم أحشاؤه للنسور التي تحرك أجنحتها فتحكي عن أخبار الوطن الأم الموجود في قلب افريقيا... المناسبة كانت تعرف انصهارا جميلا لأبناء المدينة بكل أطيافهم مسلمين ويهود ومسيحيين»[3]، وأيضا نجد هذا التّعدد في طقوس زيارة سيدي راشد أين تقام فيها شعائر من قبل المسلمين واليهود على حد سواء منها ذبح الديوك وهي شعيرة نوميدية معروف أنها تقام في بداية السنة البربريّة، كما أن اللباس القسنطينيّ العريق هو لباس أهل الأندلس واحتكر صناعته اليهود إذ كانوا يقومون بتطريزه بعد أن أخذوا هذه الحرفة من الموريسكيين النازحين وأضافوا إليها بعضا من ملامح ثقافتهم كتطريز النجمة اليهودية.

[1] سعد محمد رحيم: سياسات الهوية ومفهوم الهجنة، .alamadapaper.net.

[2] إدوارد سعيد: الاستشراق، الشرق اختراع غربي، 1997،صص 27، 28.

[3]الطيب صالح رضوان: تحاك حوله الأساطير بقسنطينة ويقدسه الوصفان...annasronline.com

فالهجنة هي اندماج وصهر ثقافيّ بين أسنن وظواهر ثقافيّة، يتمازج فيها التقليديّ بالحداثيّ والثقافيّ النخبويّ بالشعبيّ، مما يشكل مجتمعا له قيم خاصة به يتميز بها عن المجتمعات الأخرى ويرتبط بها في الوقت ذاته في هذا الكون الثقافيّ، وعليه فإن «مفهوم الهوية يرتبط بمفهوم الهجنة ليس بالتناظر وإنما بصيغة طباق، فنظرية الهجنة لا ترى الهوية كمؤشر أو كسمة مشتركة بين الجماعات، بل كممارسة يتغير معناها أو أثرها باستمرار بتغير سياقها»[1]، فالكائن البشريّ ذات متعددة دوما في تقاطع ديناميّات اجتماعيّة وثقافية وجغرافية وقومية متعددة، فالواحد لا يختزل أبدا المتعدد، تقاس فرادة الذات بتعدد هوياتها وبما تصنعه لها[2].

وقد استوعب الروائيّ الجزائريّ هذا المفهوم، فمن خلال المدونة نرى أن أغلب الرّوائيين أبرزوا الخصوصيّات الثقافيّة والاجتماعيّة والتعددية الثقافية التي طبعت المجتمع القسنطيني، تقول عن ذلك أحلام مستغانمي «هنا أضرحة الرومان.... والوندال... والبزنطيين ... والفاطميين والحفصيين ... والعثمانيين ... وواحد وأربعين بابا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيين.

هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة.

فرنسا التي دخلت الجزائري سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلا سنة 1937 (..)

ها هي مدينة تتربص بكل فاتح ... تلف نفسها بملاءتها السوداء وتخفي سرها عن كل سائح»[3].

وهو الأمر ذاته يسجله كمال بعد عودته لمدينته «قابله تمثال الرجل الروماني منتصبا، والذي أطلق على المدينة اسمه نرجسية، وفخرا، مدعيا أنه غيّر اسم المدينة من "سيرتا" إلى "قسطنطين" في إطار

[1] سعد محمد رحيم: المرجع السابق، موقع الكتروني

[2] ينظر: محمد الجرطي، المرجع سابق، صص 124، 125.

[3] ذاكرة الجسد، صص 291، 292.

تطبيق سياسة المصالحة الوطنيّة الروماني ّة، ها هو تمثاله وهو يحمل في يده مزهوا وثيقة امتلاك المدينة»[1].

أصبحالتّعدد الثّقافي ميزة ونقطة قوة للفرد الجزائريّ يبني منها هويته «فالهوية ليست معطى طبيعي أو مثالي تقوم بوحدة الأصل أو الأب بل تكونت على مر العصور من مشارب كثيرة ومتعددة ومجهولة في أغلبها وكل معطيات الأنثربولوجيا تثبت ذلك»[2]، فهذه الهوية جمعت بين أفراد المجتمع وقوّت اللّحمة بينهم وهي مصدر اعتزاز وفخر لكل جزائريّ لا يتوان أي أديب التصريح بذلك في طيات كتاباته.

في قسنطينة، الماضي يتواجد مع الحاضر سانكرونيا وآلته في ذلك المظهر الثقافي الذي يسيطر على المدينة، فالثقافة ما هي إلا إعادة لجمع شظايا التاريخ وإعادة بنائها، وهي بهذا المعنى آلية تتحدى الزمن وتتحدى الجمود، فهي تعيد خلق نفسها باستمرار، وهكذا فنصوص المدونة التي تحدثت عن قسنطينة تعيد بشكل أو بآخر إنتاج هذه الثقافة واستحضار أزمنة ماضية بوعي أو بدون وعي كما هو موجود في المدونة، فبعض الكتاب يستحضر هذه المعطيات من أجل فاعلية جمالية نصية والبعض الآخر يجعله كقناة لإيصال موقف معين تجاه قضايا الساعة.

ويوضح هذا المقطع السرديّ الأمر جليا، عندما يتجول خالد بن طوبال في قسنطينة فعيناه لا تقع على عمرانها المرئيّ فحسب بل تتجاوزه لتمتح منه قصص السلف؛ أمجادهم بطولاتهم وخيباتهم يقول «في ذلك الصباح، وفي أول لقاء لي مع تلك المدينة، فقدت لغتي شعرت أن قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي، وأنها جاءت بي إلى هنا، لتقنعني بذلك لا غير !

ولم أشعر برغبة في مقاومة قدري.

لقد هزمت من مروا قبلي، وصنعت من جنونهم بها أضرحة للعبرة.(...)

[1] جسر للبوح وآخر للحنين، ص 07.

[2] إسماعيل مهنانة: الهجنة واندثار الهوية والأصل وغجرية الأزمنة الغابرة https//m.ahewar.org/s.asp .

كان اسمها يوما "سيرتا" قاهرة كانت... كمدينة أنثى.

وكانوا رجالا ... في غرور العسكر !

ومن هنا مر صيفاكس... ماسينيسا... ويوغرطة... وقبلهم آخرون

تركوا كهوفهم ذاكرتهم. نقشوا حبهم وخوفهم وآلهتهم.

تركوا تماثيلهم وأدواتهم، وصكوكهم النقدية، أقواس نصرهم وجسورا رومانية....

ورحلوا

كنسائها كانت تغري بالفتوحات الوهمية..

ولكن لم يعتبر من مقابرها أحد !

هنا أضرحة الرومان... والوندال ... والبزنطيين ... والفاطميين ... والحفصيين ... والعثمانيين ... وواحد وأربعين بابا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيين.

ها هي مدينة تتربص بكل فاتح ... تلف نفسها بملاءتها السوداء وتخفي سرها عن كل سائح.(...)

ترى لأنني أتيتها بأفكار مسبقة وذاكرة متوازنة؟ أم سلكت هذا الطريق، لأنفرد بهذه المدينة على جسر؟»[1].

يقوم خالد بن طوبال باسترجاع أحداث الماضي انطلاقا من محطات عمرانية يمر بها، فقد سافر في المكان، وجعل منه أيديولوجيّة فكرية تعمل هذه الذاكرة المكانيّة عمل الأبواب إذ تفتح لتترك التّاريخ يتدفق عبر ذاكرة خالد، فاسم المدينة تاريخ، وموقعها تاريخ وأضرحتها تاريخ وجسورها تاريخ ... الخ ، فالماضي يسير جنبا إلى جنب مع الحاضر في تناغم وانسجام .إنّالماضي علامات تومض في الحاضر لا يفقه دلالتها إلا من يحمل ذاكرة متوارثة حسب خالد بن طوبال.

[1] الذاكرة، ص ص 290-293.

إنّ هذه التصادمات السيميوطقيّة تحدث بصفة دياكرونيّة كما تقع أيضا بصفة سانكرونيّة، ونلحظ هذا على المجموعات المعماريّة، الطقوس والاحتفالات تصميم المدينة نفسه، أسماء أزقتها آلاف رفات العصور المكتملة تفعَّلُ بصفتها مجموعة من البرامج المسننة التي تجدد باستمرار نصوص الماضي[1].

كحديث (زهور ونيسي) في معرض مطول عن تمثال قسطنطين ذو الذراع الواحدة في وسط المدينة «"قسطنطين" القائد الرّوماني، واقف بتنورته القصيرة وفي خصره خنجر، (...) التمثال كما تركه لم يهدم كما هدم الكثير من أشياء التّاريخ الجميلة، لعلهم بدأوا يعرفون قيمة التّاريخ؟ لقد ساح في كثير من البلاد والأقطار والقارات، وشاهد بعض الشّعوب تصنع لنفسها تاريخا(...)، وفي بلاده رآهم يتلفون التاريخ بإهمالهم، يختزلونه،ويشوهونه عندما لا يرضي أمزجتهم أو قناعاتهم السياسيّة والفكرية، يحرفون المعالم الحضارية فقط لأنها رمز لمرحلة أو زمن لا يلائمهم، ولا يستجيب لغاياتهم متجاهلين أن التاريخ كل لا يتجزأ »[2].

لقد فعّلت زهور ونيسي نصوص الماضي والمتمثلة هنا في تمثال قسطنطين شاهدا على مرحلة مرت بها الجزائر، إذ تندد الكاتبة بوحشية الفعل الذي طال التّراث من طرف قلة من الناس، فالتمثال في نظرها يستدعي حقبة تاريخية مهمة في تاريخ قسنطينة وفي تاريخ ازدهارها كحضارة، بينما هذا النصب التّذكاري يشير عند قلة من الناس إلى حقبة وثنية وجب طمسها، وتبين زهور ونيسي في المقطع التالي أهمية التّاريخ والثّقافة في حياة الشعوب: «إنّ الحضارة لا يمكن أن تنمو من طرف شعب واحد، أو ثقافة واحدة، إنها ذلك التّلاقح والتّفاعل الإبداعي بينها، مع اختلاف إنسانها أو مذهبها، إنها هذا الأمر الجميل الذي يحصل للإنسان هنا وهناك، وهنالك يفنى الإنسان وتمر الأجيال، لتبقى تلك الحضارة تركة للعالم أجمع وثراء للإنسانية كلها... هذه هي الحضارة، ويبدو أن أهل مدينته يدركون ذلك، ليس بهذا المعنى ولكن على الأقل بمعنى أن هذا ماضيهم،

[1] ينظر يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص 194.

[2] جسر للبوح وآخر للحنين، ص 08.

تاريخهم مهما اختلف البشر الذين مروا على هذه الأرض عنهم اليوم، عن قناعتهم وتوجهاتهم وهوياتهم التي اختاروها، أو تلك التي ورثوها أبا عن جد، لكن عندما لا يعجبهم شيء يعدمونه من حياة التاريخ»[1].

كما تتبدى هجنة المدينة الثّقافيّة من معماريّة المدينة فأولا وآخرا العلاقة بين الرّواية والمدينة ماهي إلا علاقة بين عناصر الرّواية ومعماريّة المدينة[2] ، ومعماريّة قسنطينة لا تتميز بتماسك تجمعاتها السكانيّة وتوحيد بين طرزها المعماريّة، بل يمكن تقسيم بناياتها وشوارعها ومؤسساتها لمراحل تاريخية متباينة «كما هو الحال بالنسبة للمدن التي لها ماض تاريخي»[3]، وهذه الخاصية تضعنا أمام ديكور كثيرا ما أثار انتباه الرحالة ودون في كتبهم.

ونستطيع ملاحظة الطراز النوميديّ المتمثل في الأضرحة كضريح ماسينيسا بالخروب، أيضا مقبرة تيديس أو ما بقي منها والموجودة في أطراف المدينة، كما نلمح الطراز الأوروبيّ للمدينة من خلال التراكب الهندسيّ للطرز الرومانيّة والباروكيّة والكوتيّك في وسط المدينة، فنجد الجسور الرومانيّة الحجرية، أوالأقواسالرومانيّةالتيكانتتنقلعليهاالمياهوالموجودةأمامحطةالمسافرينالغربية.

أما المعمار الإسلاميّ فتمثله القصبة والأحياء المجاورة لها، وتعكس القصور والحمامات والأسواق والمساجد والمشربيات والبيوت المتكئة على بعضها البعض، والحجارة المرصوفة في شوارعها الضيقة الطابع العمرانيّ العثمانيّ، كما لا ننسى البنايات المعاصرة من عمارات وساحات وغيرها، فهل هذه الهندسة المتراكبة موجودة في وعي الكاتب أم أنه عمد إلى تغييبها؟ وهل اعتبرها إرثا حضاريّا ومرحلة تاريخية وجب الاحتفاء بها أم أنها مجرد مظهر إستيتيقيّ للمدينة لا يشكل علامة فارقة؟.

[1] جسر للبوح وآخر للحنين، ص .ن.

[2] يوجد شرح وافي لهذا العنصر في الفصل الثالث.

[3] يوري لوتمان: سيمياء الكون، ص 200.

ذكرت الرّوايات الأماكن المعماريّة لمختلف الحضارت واعتبرتها إرثا تاريخيّا وجب الاعتزاز به والاحتفاظ به في الذّاكرة الشعبية، واعتباره رمزا من رموز المدينة وعنصرا مهما من ذاكرتها. له خصوصية ثقافية مهمة تعزز من الهوية الوطنية، ويلحظ اتفاق بين الرّوائيين في جعل الجسر الرومانيّ (أطول الجسور الحجرية في العالم) رمزا للمدينة وجزء ثقافيّا وجوديّا يشكل الملمح الهووي للقسنطينيين.

وكذلك بقية العمران الذي يتعلق بالفترة النوميديّة والرومانيّة والعثمانيّة، أما الجزء المتعلق بالمعمار في الحقبة الفرنسية فانطلاقا من المدونة نجد أن الغرب المتمثل في فرنسا المستعمرة لم يكن سوى وجهة نظر مثاليّة وليس بواقع جغرافيّ وثقافيّ، أي أن المستعمر الفرنسي لا يحيل إلا على فرنسا الموجودة في أوروبا والدهشة التي يصنعها هذا الفضاء الحضري المتطور ما هو إلا عبارة عن مثالية بالنسبة للفرد الجزائري؛ إذ يشكل عنصر انبهار لما وصلت إليه الحضارة الغربية.

أما ما خلفته فرنسا المستعمرة في الجزائر (وهنا الحديث عن مدينة قسنطينة) فلا يمثل شيئا يذكر، فكما هو معروف أن فرنسا لما احتلت الجزائر ومكثت فيها زهاء قرن ونيف، لم تسع إلى التعمير وبناء البنية التحتيّة، بل جعلت الجزائر كلها مزرعة للكروم واستخراج النفط والمواد الأولية والتجارب النووية، فالحديث عن فترة مثاقفة وحضارة لم تكن موجودة في العهد الاستعماري.

على العكس فالحديث يختلف عندما تذكر الحقب التاريخيّة الأخرى فمثلا الحقبة الرومانيّة التي أعاد فيها قسطنطين بناء مدينة سيرتا وسماها باسمه وجعلها منارة في الشّرق المغاربي تحظى بالتبجيل في المدونة، في حين بدا ما أنجزته فرنسا عمرانيّا مغيبا في المدونة، بل وجدنا احتفاء صريحا بفرنسا البلد وبفضائه الحضري الذي يمثل ملمحا ثقافيّا رياديّا بشوارع الشونزليزيه وساحات باريس؛ إذ عقد الصحفي رشيد عياد مقارنة واضحة بين قسنطينة وباريس.

«فجأة كنت عند أعتاب صدمة جميلة أخرى.

-هذا متحف اللوفر.. وهو يشير بيده!

-اليوم هو الأول في الشهر، والدخول مجاني.

-شعرت الخطوة ثقيلة وهي تدخل البهاء الكاسر، كانت التماثيل ـ على اختلاف أشكالها تملء المكان ولوحات المشاهير تتألق الواحدة تلو الأخرى..

(خلفي كما لو أن الأمر كان ماثلا أمامي، تركت متحف سيرتا يتيه في صمت جدرانه وعزلته، هو الواقف بكبرياء على الصخر العتيق، هو الذي ما يزوره أحد، هو الذي يرتجي سؤالا ينفض عنه غبار الوقت، تركت مدينة هي الأحلى في الدنيا لو أنها تفتح شبابيكها بحذر عند الصباح المخبول، ثم تنتهي في آخر المساء عند أخبار الرصاص، الاغتيال والقمع»[1].

وقد جاء ذكر الانجاز العمراني في الفترة الفرنسيّة في رواية الزّلزال من باب التحسر على عدم تقدم البلاد وتطوير بنيتها الأساسية، بل كان هذا الأمر قرينة تدين السّلطات الجزائريّة على سلوكها في ترييف المدن.

فيما يخص الحقبة الإسلاميّة المتمثلة في عصر البايات خاصة نرى أن المدونة استثمرت هذا العنصر واعتبرته من أزهى الحقب لمدينة قسنطينة، وقد تحدثت المدونة عن التعايش بين المسلمين واليهود وهذا التعايش كان في أزهى مراحله، وهذا لم يتم إلا تحت راية الإسلام والمسلمين، ورغم هجرة اليهود من قسنطينة ظل العمران شاهدا على حضورهم والمتمثل في الشارع مكان إقامتهم الذي منحهم إياه أحمد باي وتحدثت أحلام مستغانمي عن هذه الحادثة.

ثانيا. صورة قسنطينة:

1. صورة الهامش والمركز:

[1] ليل الغريب، صص 51، 52.

تعرضت روايات المدونة إلى الفضاء المحيط بالمدينة وهو ما يطلق عليه قاع المدينة، هوامش المدينة أو الضواحي، والضواحي كمظهر عمرانيّ كان منذ ظهور المدن الأولى، فالمدن الإغريقية على سبيل المثال شهدت امتدادا خارجيّا في نموها على شكل قريب من مفهوم الضاحيّة، وقد كانت بمثابة مكان من أماكن العزل الريفيّة عند انتشار الأمراض المعديّة وخاصة الطاعون في أوروبا في القرن الثالث عشر، كما أنها كانت مأوى للتجار خاصة المتجولين الذين كانوا يقيمون في الضواحي، حيث الأسعار المنخفضة للطعام[1].

في عصرنا الحالي تعتبر ضواحي المدينة أو حزامها la peripherie«هي مساكن الصفيح التي تبنى بأطراف المدينة، وهو حي الصفيح الذي تعمره اليد العاملة التي تشتغل في معامل الميسورين التي تقام على الأغلب في الأطراف نفسها، كما تعمره الفئات التي تحمل في الأدبيّات الماركسية لقب "اللمبن بروليتاريا" أو حثالة البروليتاريا" أي تلك الشغيلة الهجينة التي تنزل إلى المدينة المنسجمة والمتناسقة، حيث تؤدي مختلف الأعمال بلا أهلية ولا تميز ولا اعتبار»[2] وبالتالي فهي ليست فضاء مدنيا خالصا والعلاقات التي تنشأ في هذا المناخ هي علاقات متعارضة مع العلاقات الإنسانيّة التي ينسجها المناخ المدينيّ .

وقد وظف روائيو مدينة قسنطينة الهامش بطرق مختلفة نستطيع رصدها على هذا الشكل:

1.1. التداخل بين المركز والهامش:

[1] ينظر: محمد السبتي: المفهوم الجغرافي لضاحية المدينة، المجال الضاحوي لمدينة مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية ، 2008 ص69، 70.

[2] عبد الحميد عقار وآخرون: الشكل والدلالة: قراءة في الرواية المغربية، مطبعة الطوبريس، طنجة، ط1، 2001، صص66،67.

يذكر التّاريخ أن مدينة قسنطينة كانت قلعة يسكنها الأعيان ولها أبواب وسور عظيم يحميها «ينفذ الناس إلى خارج أسوار المدينة عن طريق بابين اثنين خصصتا لهذا الغرض وقد صمم المهندس البابين على شكل نصف دائري (...) نقشت عليه رسوم (...) تدل على مدى ارتفاع ذوق الفنان النوميديّ»[1]، ونجد فضاء الحافة أو الهامش المتمثل في الأراضي الزراعية حولها، التي يقطنها المزارعون وظلت على هذه العهد حتى العصر العثمانيّ، إذ مثلت مركزا لكل الشرق الجزائري وكان يطلق عليها بايلك الشرق.

ولم تتغير الأحوال كثيرا إبان العهد الاستعماريّ، إذ ظلت قسنطينة تمثل مدينة ميتروبوليس للشرق، لكن في عصرنا الحالي ومع التخلف الذي تشهده المدن النّامية تهلهل مفهوم المركز والهامش، وقد وعت الرواية لهذا المفهوم الزئبقي للمدينة، فحاولت كشف الستار عن طريق التطرق إلى الجدل الموجود بين فضاء المركز وفضاء الهامش، فأحيانا في روايات المدونة يبدو لنا تقسيم الفضاء واضحا وأحيانا يبدو معتما غير واضح المعالم وأحيانا أخرى يبدو مضمرا.

ففي رواية الزّلزال مثلا يقدم (وطار) مدينة قسنطينة بمعالم أخرى لم نرها في الحقب التاريخية الماضية فلا نلاحظ نظرة استبدالية بين ما هو هامشي وما هو مركزي، فالداخل إلى قسنطينة في تلك الفترة الاشتراكية لا يعرف من هو ابن المدينة الأصيل بأخلاقه المدينية المتحضرة ولا الوافد عليها من المناطق الفلاحية المجاورة.

ويؤكد هذا الواقع الجديد قوله عن صاحب المطعم رفيق البرجوازي بلباي التاجر الغني الذي تغيّر حاله بعد الاستقلال إلى الفقر وأصبح همه أن يكفي حاجته وحاجة عائلته يقول: «يوم استغنيت عن العمال وثمرت ذراعي كي أوصل لقمة إلى غيري لأتمكن من بعد ذلك من إيصالها إلى فمي، وإلى أفواه أبنائي وأحفادي».[2]

[1] عبد العزيز فيلالي: المرجع السابق، ص17.

[2] الزلزال، ص12.

بوالأرواح وهو يتجول في المدينة تحدث عن تهلهل المركز وانسحابه، تاركا المجال لصور المهمشين الذين احتلوا المدينة ومن بين الصور المذكورة: تغير الأخلاق وتهافت رمز قسنطينة من مدينة العلم والعلماء إلى مدينة الفجور والعري واختلاط الأعيان بالرعاع وتدني الوضع الاجتماعيّ، كانتشار الشحاذة والتسول وقلة مناصب العمل والسكن الاجتماعيّ غير اللائق، وهذه الصور كلها هي صور تعبر عن مرض المدينة وترييفها.

ويتحدث عن هامش آخر أو قاع القاع والمتمثل في زبالة بولفرايس هذا الكون الهامش حيث تطرح المدينة مثاليتها المعكوسة المتمثلة في الصراع على علب سردين منتهية الصلاحية التي من أجلها يسقط العشرات من القتلى، ويحدث هذا بعيدا بعدة أمتار من مركز المدينة: «خلق كثير من سكان الأكواخ، شيوخ وكهول وأطفال، ذكور وإناث، يحومون طوال السنة حول مزبلة بولفرايس، يلتقطون الفضلات والمرميات العظام التي يلقيها الناس، يعيدون هناك طبخها في الماء...»[1]، ولم تقتصر هذه العفونة على المزابل فقط بل تجاوزتها إلى الأحياء الفوضويّة: «على اليمين يتواصل الجزء الخلفيّ للشارع، مبنى طيني، مغطى بصفائح القصدير (...) الخرق والأخشاب والصفائح متداخلة، والمياه الداكنة تنساب منها»[2]،بل وحتى الطرقات تشوّهت: «أستنشق رائحة أدمغة مشوية، ثم رائحة قشور ثمر الصبار، ثم رائحة البول، ثم رائحة عقاقير كيميائية،ثم رائحة عطر، ثم رائحة آباط، ثم رائحة أقدام نتنة...»[3].

ويتبدى لنا فضاء الحافة من خلال جغرافية المزبلة، وهذه المزبلة حقيقيّة وليست مخترعة وهي مكب النفايات المركزي للمدينة. حيث توجد مجموعة لا بأس بها من العائلات تقتات من بقايا بالمزبلة، ففضاء الحافة يتيح للسّرد أن يبرز فضاء العلاقات الاجتماعيّة التي وصلت للحضيض

[1] الزلزال، صص67، 68.

[2] الزلزل، ص 149.

[3] الزلزال، ص 70.

وقيمة الإنسان المستلبة التي أصبحت تساوي علبة سردين منتهية الصلاحية، كما يساهم في الكشف عن حقيقة المدن وترييفها.

والمدينة بهذا الشكل تنزاح عن الحضارة والتحضر وتقترب كثيرا من المدن الباردة التي تحدث عنها (شارل ديكنز) و(بودلير)، لكن مع فارق زمني واسع، فأوروبا اليوم تخلصت أو تجاوزت هذه المراحل لتضع مدنها على السكة الحقيقية في التطور الحضري.

إنّ الكشف عن هذا الفضاء لا يتم عن طريق استدعاء شخصية منتمية له أو صراع بين شخصيتين، وإنما يأتي عن طريق إعادة حكي المحكي، فبوالأرواح ينقل لنا ما سمعه من أناس يعيشون في الهامش.

2.1 الهامش الطوق:

أما في رواية شرفات الكلام لمراد بوكرزازة فيتمثل لنا القاع حزاما يحيط بالمدينة القديمة، ويتمثل في أحياء قصديريّة أقامها الوافدون من المناطق المجاورة لمدينة قسنطينة. وقد جاءوا إما في عهد الاستعمار هربا من البطش الذي ألحقه بالأرياف المقاومة أو بعد الاستقلال هروبا من شظف العيش والبحث عن فرصة عمل وتنتمي الأعمال الأدبيّة التي تتحدث عن الضواحي «بالأدب الحضري وهو حركة أدبية ظهرت بعد فترة وجيزة من أعمال الشغب بفرنسا، تقدم تمثيلات متنوعة للضواحي، والتي تتأرجح بين الاعترافات بالصعوبات الاجتماعية والاقتصادية وفخر الانتماء إلى حيز مشبوه»[1].

ويمثل البطل رشيد عياد الجيل الثاني لهؤلاء الناس الذين يعيشون على هامش المدينة، وقد تم ذكر أسماء لأحياء معروفة ومازالت لغاية اليوم مثل: حي البير، عوينة الفول... وغيرها.

[1]Stève Puig : Banlieue et dystopie en littérature urbaine, les cas des zone cinglée de René, Itinéraires (en ligne), https://itineraire,revues.org/3546

ومن خلال التأكيد على مخاطر تخطيط المدن السيء المتصل بالجانب الحضريّ تقدم الرّواية رؤية للضواحي حيث يركز السّرد على المهانة الإنسانيّة التي يعيشها الفرد الجزائري المنسي، واختيار مثل هذه الجغرافيّة وهذا التمثيل البشريّ، عن طريق ذكر أحداث متواشجة وأخرى مبعثرة لأناس يلتقيهم البطل أو يعيش معهم من داخل هذا الطوق، فيقدم لنا صورة الهامش في شكل الجريمة، ومكان خصب لنمو التعصب الديني، وانتشار الخطيئة، «أنهم يملكون ثنائية خطيرة...

بين ما يحبون ... وما يبيحه المجتمع والنهار ...

بين ما يعيشون ... وما تملية الوسادة لحظة العتمة ومواجهة الذات !

لهذا يعيشون كاللصوص... !

يهربون الحقيقة إلى شقة بعيدة... أو صخر Monument

أو يدفنون بأسهم .... في قنينة نبيد أو قطعة قماش...! »[1].

يوعز ظهور هذه الانحرافات إلى غياب العدالة الاجتماعيّة في سنوات الثمانينات وعدم نجاح الاشتراكيّة وسياسة الحزب الواحد، فالبيت المتكون من غرفة واحدة ويؤم أحد عشر فردا ويقدم لقاطنيه وجبة غذاء أو عشاء كما هو مذكور في الرّواية، لا يمكن لأفراده المضي بعيدا في غمار الراهن المأزوم وما اعترى القيم والمثل من تدهور في فترة التسعينات من القرن الماضي، حيث أن الرّواية مساحتها الزمنية تغطي الثمانينات والتسعينات،ومكانيّا حزام المدينة الذي يمثل موقعا رئيسيّا للصراع بين مختلف الإيديولوجيّات والأخلاق واللّغة والسلوك ونمط العيش.

اعتبر السّرد المدينة هي الوعاء الذي ضم تجربة انتقال الجزائر من عصر الاشتراكية إلى التعددية وظهور حلم سرعان ما يوأد، لتدخل المدينة زمن الحداثة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة وفي مضمارها تجسدت المفاصل والتّمثلات الكبرى لهذا التغير.

[1] شرفات الكلام، ص 61.

3.1. الهامش في قلب المدينة:

في رواية جسر للبوح وآخر للحنين الهامش هو المدينة القديمة أي قلب مدينة قسنطينة، وتذكر الرواية في زمن بداية الألفية الثانية حياة الناس البسطاء الذين أتوا من كل فج ليسكنوا قسنطينة في أماكن تعرف بالدّار الكبيرة الموجودة في القصبة، وهذه الدار مملوكة لمالك قسنطيني يؤجر غرفها لهؤلاء الوافدين.

وتروي الرّواية الحياة الاجتماعيّة لهؤلاء الناس ووشائج التعايش الحضري بينهم، وكيف استطاعوا أن يندمجوا في الحياة الحضريّة للمدينة، يستذكر البطل هذه الذكريّات الجميلة عن الزمن القديم وهو يتحسر، تغير المدينة القديمة إلى متروبوليس وفتح الأسواق على الرأسمالية وما شهدته قسنطينة من تغير في حياتهم الاجتماعيّة والسياسيّة " لقد غاب عن مدينته طويلا، فهل تغيرت المدينة؟

إنها متغيرة كليا في ناظريه، لكنها لم تتغير في قلبه الطفولي (...) ها هو يرجع إليها ككل مرة، ولا يعثر على الكثير من سماتها ورموزها، غابت جميعا عن الواجهة غابت أو غيبت، إن بفعل الحياة أو بفعل الموت»[1].

لم تقدم الرّوايات السابقة الهامش عن طريق استعراض شخصيّات تعيش فيه، وإنما جاء الحديث عنه عرضيا نفهمه عن طريق نقل مرويات من شخصيات أو عن طريق الملاحظة المباشرة، فالشخصيّة الرئيسيّة لا تنتمي للهامش عكس روايات شرفات الكلام، إذ يروي لنا عياد الموقف الذّي تعرض له مع عائلته نتيجة الفقر والحاجة، حيث لم يكن بينهم وبين الشّارع إلا لطف الله.

«إذن .... ستخرجون غدا...

ثم

مضت... !

لحظتها أغلقت أمي الباب ببطء... أسندت ظهرها للحائط وبكت في صمت:

[1] جسر البوح وآخر للحنين، صص 138، 139.

يا ربي .. وين رايحين نروحو ... يا ربي...

يا ربي... ألطف بنا... يا ربي ...

لم نكمل فطورنا ذلك الصباح ... كنا ننكمش الواحد تلو الأخر... ثم ننخرط في بكاء واحد ... حتى رضوان بكى... ربما يكون قد أحس بالذي ينتظره هو الآخر...

وعند آخر الليل ... عاد...

لم ننم ... كنا في انتظاره ... في انتظار ربما مفاجأة سارة... لكنه قال دون مقدمات

-ولد الكلب ... ما حبش ... مغلوب مرتو...

-وفي صباح اليوم الموالي... وعلى غير العادة ... دخل أبي مزهوا

-سننتقل لبيتنا الجديد...

-قال للجميع

-غرفة واحدة... لكنها ستكون ملكا لنا»[1].

2. قسنطينة فضاء الحضور والغياب:

قسنطينة في المدونة كما رأينا مدينة عريقة تكتسب قيمتها من تاريخها الممتد من أيام الفينقيينوالنوميديين ، وترتكز على فضائها الجغرافيّ المتميز، كما تعتمد على تنوع تاريخها وثقافتها في التعريف بنفسها، وكتاب المدونة اشتغلوا على هذه النّواحي المتألقة في حياة القسنطينين ليبرزوا مدى السقوط الهائل الذي وقعت فيه قسنطينة في أيام العشرية السوداء، لتصبح مدينة مأزومة مفرغة من دلالات الحياة بسبب الصراع الإيديولوجيّ بين السلطة ومجموعة من المتمردين، فالمدينة تقدم وفق أبعاد سوسيولوجيّة وثقافيّة ولسانيّة، والفضاء القسنطيني المشيد روائيا «يتداخل فيه

[1] شرفات الكلام، صص 31، 32.

الواقع بالمتخيل الفيزيقيّ بالميتافيزيقيّ، المعيش بالمحلوم به، أي تتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذّي تشيده الكتابة ومن ثم نقول بأن الحقل الدلاليّ للرّواية تصوغه لنا أشياء المدينة أساسا»[1].

هذا الأمر جعلها تسكن وجدان سرادها وأبطالها وشخصياتها، فتحولت المدينة من مكان إلى مكانة في نفوسهم، وجزء لا يتجزأ من ذواتهم يحرصون على إبداء الانتماء لها وفي الوقت نفسه السعي للهروب والانفلات منها، تظهر هذه الثّنائية الضدية في وجدان شخوص الرّواية وخاصة وهم في ديار الغربة والفرار، فنرى أن الفضاء المتخير للرواية حاضرا/غائبا وظاهرا /باطنا وفق ما تمليه مقتضيات السرد، يقول عياد في ليل الغريب:

«لا أذكر كم غرقت في تفاصيل التماثيل، اللوحات، المخطوطات، والعملات ، الذي أعرفه أني كنت أحمل حقيبتي وأتبع محمد لامين إلى محطة الشمال (...)

وبمحطة الشمال كان مسلسل المفاجآت يعرض آخر مواقفه

-أخجل جدا من نفسي أمام قبلات هؤلاء القوم.

-ستتعود مع الوقت!

(خلفي كما لو أن الأمر كان ماثلا أمامي، تركت تمثال قسطنطين بهيبته الكبيرة، وفي نظرته التي تبدو لي الآن نابضة أكثر من مرارة، تراه كان سيدخل قسنطينة يوما لو أنه كان يعرف أن باعة الورد والياسمين القادمين من حامة بوزيان سيتراجعون في لحظة، تراه كان سيفكر بالتوغل إليها والسقوط تحت سطوة عشقها لو أنه كان يعرف أن الأبواب التي تغلق ليلا،كي تفتح السويقة، الفندق، رحبة الصوف، ساحاتها أمام نغمة المالوف حزينة أكثر هي أغنية صالح باي الشهيرة»[2]وأيضا « الليلة أيضا لفظتني شوارع باريس عند آخر النهار جثة بلا روح

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاءالسردي ،ص 145.

[2] ليل الغريب، صص 52، 53.

انتهيت (لمحطة الشمال)، وجها يضيع في الزحام، اقتطعت تذكرة السفر، واختليت بحزني على مقعد حجري (قسنطينة يا سيدة المدن جميعها، كيف أنت في هذه اللحظة تراك تعجين بالحركة كما تركتك، (...)وشاي المساء بشارع عواطي مصطفى هل صار باردا أم تراه تهشم من فرط انتظاره؟)»[1].

فالفضاء القسنطينيّ يتغذى على نوستالجيا السارد يتلون مع شغفه وحبه ويتبلور وفق ذاكرته وينتفض هاربا منها ليغطي على واقعه أو المكان المتواجد فيه،« ما يرسمه العقل الباطن باصطلاحاته الخاصة ورموزه من صور مثقلة من خلال العلاقات المنطقيّة وتشويش للوعي الظاهر، وقضاء على تخوم الزّمان والمكان، وتجاوز أو انفلات في حدود الذات والموضوع ودمج للكل في منظور كشفي جديد»[2] هذا الأمر جعل قسنطينة تحتل شوارع باريس، تحتل ساحة الشنزيليزيه، تحتل نهر السين وميرابو... يسمح هذا النسق للشخصيّات بالتحرك والنمو وللمشاعر أن تتدفق في تفاصيله لأنه يعتمد على المخزون النفسيّ المتراكم في ذهنه في ذكرياته مع مدينة قسنطينة فتصبح هذه المدينة هي المكان الذهنيّ لا المكان الفعليّ، ذلك أن العلائق الفعليّة مع المكان منقطعة [3].

إنّ المفارقة في هذه القطعة تكشف عن رؤية القاص النقديّة للواقع، فرغم البهرجة التي أمام عياد والحياة الرغدة إلا أن الغربة قاسية ولا يجد الإنسان لذة الحياة إلا بعد أن وعى أن الاستبداد والمعاناة الدائمة التي فرضها سوء التسيير والتنظيم بعد الاستقلال هي التي أوصلته إلى هذه الوقفة مع ذاته مع واقعه.

يقول شليجل: «إننا لا نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والناس، بل الحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة، فالحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك...المفارقة بين النسبيّ والكليّ...واللامحدود المجهول،

[1] ليل الغريب، صص 69، 70.

[2] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، صص 303،304.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص307.

والمحدود المعلوم، وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال بل هي الوعيّ الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها...»[1] وقد جسدت القطعة السابقة هذا الأمر، حيث قدمت دورا مهما في التفسير والإيحاء من خلال إبراز علاقة المكان بالشخصيّة، كما ساهمت في تحريك العمل الرّوائي وتصعيد أحداثه، إذ بعدها مباشرة قرر عياد العودة إلى قسنطينة، فأخيرا وصل إلى تعرية واقعه الإنسانيّ والغوص في أعماق ذاته:« فقد استيقظت في الصباح اليوم الموالي وأنا عازم على العودة لقسنطينة وأنّ باريس على روعة وفتنة نسائها وشوارعها كانت قادرة على استيعابي. بدليل أن الثقل الذي كنت أحسه على صدري خف قليلا، وأن الخطوة المبتورة صارت أكثر اعتدالا، فقريبا أعود إلى قسنطينة»[2].

وبهذه اللّعبة الفنيّة المفارقة جمع السارد بين قسنطينة الخفاء والحضور صورة بالغة في الجمال والشعريّة من خلال التلاعب بالرؤية البصريّة القائمة على الضوء وبهرجته الموجودة في الخارج ومقابلتها بالظلمة التي تغرق فيها ذاته، ولهذا نرى تكرر الفعل (رأى) بصورة عفوية:« فاستعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصريّ ولذلك نجد معظم المقاطع الوصفيّة تفتح بعبارات وصيغ جاهزة تتضمن أفعالا تفيد الدلالة على الرؤية»[3].

فالمفارقة في جوهرها تعتمد على التوحيد بين العناصر المتناقضة وكسر حركة الحدث وإحداث عنصر الدهشة لدى المتلقي، ما يمنح القارئ لذة من حيث بلاغة الغرابة وبلاغة التصوير.

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر،صص 202،203.

[2] ليل الغريب، ص 74.

[3] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009، ص 180.

1.2بين الأصل والنّسخة :

فقسنطينة هي الأصل وباريس هي النّسخة فرغم الفارق الواضح بين المدينتين؛ باريس المدينة الساحرة المتطورة وقسنطينة المدينة العريقة التي مازالت تعيش قيم التخلف في عالم يقفز كل دقيقة آلاف السنوات الضوئيّة من التطور وتوفير الرفاهيّة، والمقارنة بينهما صعبة لكن من وجهة السارد فالأمر ممكن.

فباريس « النسخة ليست تشويها للأصل، فهي الوجه الذي يقربنا مما هو أجمل وأرقى من كل شيء ظاهر، إنها الممر المرئيّ الذي يقودنا إلى الإمساك بالصورة الأولى تلك التي تشكل الأصل النهائيّ الذي يضم داخله كل النسخ الممكنة»[1]، تبقى قسنطينة الأصل مغروسة في نفس السّارد فهي الأصل والوجود، والجوهر سر من أسرار الكون لذلك غالبا ما يرتبط الإنسان دون وعي منه بالأصل لأنه يمثل البداية، وقسنطينة هي البداية التي فتح عليها السّارد عينيه وبدون جمالها لا يستطيع خالد بن طوبال أن يكتشف جمال فضاءات باريس.

وضمن ثنائية الأصل والنّسخة يستعرض لنا خالد مسار الأحداث بين قسنطينة الأصل وباريس النّسخة، إن الرغبة للوصول إلى بر الأمان بعيدا عن فضاء قسنطينة الطارد و المتأزم هي التي تؤدي بخالد إلى تركها في محاولة منه إلى خلق حياة ثانية لا تشابه الحياة الأولى، نسخة تمثل الأمن والأمان والحياة الرغدة وتحقيق الكينونة الضائعة، إنّ فكرة البحث تفرض دائما انتقالا وحركة في الزمان والمكان والأحداث للتخلص من فضاء معروف والتوجه نحو فضاء التغيير والتحولات.

هذه الاستراتيجيّة النّصية تتحكم في حركة السّرد وتحقق ممكناتها وفق مقتضيات رحلة البحث وصروفها، فتشتغل ثنائية الأصل والنّسخة على ثنائيات أخرى كالظاهر والخفيّ والسريّ والعلنيّ والمبهم والجليّ، لكن وخلال فكرة البحث والوصول إلى المرغوب، يجد البطل نفسه أمام لحظة هي أقرب اللحظات إلى حقيقة ضاعت إلى الأبد ولا يمكن استعادتها إلا على شكل استهاماتتسكن

[1] سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط 1، 2008، ص83.

الذاكرة وتغذي الخيال، ولن تكون النهاية هي الأخرى سوى تحيز لرحلة في فضاء يمتد طويلا إلى ما لانهاية[1]،إنها حيرة الذات الممزقة بين إكراهات الهروب من الراهن المفضي إلى الموت والحنين إلى الوطن الذي يسكن الذاكرة والنفس، كحالة إمكان قابلة للتجسد في أي لحظة.

استرجاع قسنطينة بهذه الطريقة تشكل صورة تسكن الذاكرة «فالصورة من حيث الوجود والاشتغال قائمة في علاقتها بموضوع تمثيلها على ثنائيّة الحضور والغياب، إن حضور الموضوع الممثل يلغي وجود الصورة والصورة تحل محل موضوع التمثيل،إنها ليست بديلا عنه إنما تمنحنا وقع الانفعال وصداه فحسب، أما الانفعال في حد ذاته فهو حالة من صلب الأصل»[2].

فالتداخل بين الفضاء القسنطينيّ الأصل والفضاء الباريسيّ النّسخة يكون جزءا من عوالم المحتمل وآلية من آليات انشغاله، فالذاكرة شرط ضروري لتراكم هذه الصور وتطورها وتعميمها، ومن خلال هذا التمازج بين العوالم الداخليّة والعوالم الخارجيّة تكشف الذات عن نفسها من خلال حالتي النبذ والجذب، القائمين ضمن حالة نفسية انفعاليّة تتميز بتمفصل بسيط هو في المقام الأول استجابة لمثيرات فيزيولوجيّة تتمثل في حاسة الرؤية.

فالصورة هي المحفز الأول ومصدر الاستثارة لتشغيل اللواعج النفسيّة الداخليّة، التي تظهر على شكل ذكريات واستهامات وتخيلات يختلط فيها الواقع بالخيال، ومصدر الاستثارة في الذاكرة هو جسر ميرابو الذي يحيل على الجسر المعلق بقسنطينة، وفي ليل الغريب هو ساحة الشانزيليزيه.

هذا الأمر يولد انفصاما حادا بين الذات التي ترى والذات التي تتذكر وتستعيد ما فات، والعودة إلى الفضاء القسنطينيّ تتم خارج الوعي الذي يستعيد ويرتب وينظم ويحذف ويضيف ويبرر أيضا، فهي آلية من آليات الانتماء العفويّ إلى الكيان الثّقافي ما، تبرز حادة في فضاء مغاير ثقافيّا ولغويّا.

[1] ينظر سعيد بنكراد: المرجع السابق، ص ص 85 _87

[2] ، المرجع نفسه، ص 96.

2.2بين الظل والضوء :

تتأرجح قسنطينة ظهورا وخفاء بين الضوء والظل، فباريس مدينة واضحة المعالم سرديا وكل شيء فيها واضح، تتلاشى فيها الفوارق وتكثر المتع ويبدو مستقبل المرء فيها واضح المعالم، إنها مدينة مصنوعة من النور،أفضية من الضوء صنعت مجد خالد بن طوبال ومستقبله، وأوت رشيد عياد وأمنت له حياته بعيدا عن رصاص الإرهاب وغدر الأقرباء.

يظهر الضوء ساطعا في ساحة الشانزيليزيه يكشف لنا عن حياة الناس ووداعتهم حسب أقوال السارد، ومن شدة سطوع الحياة في ساحة الشانزيليزيه تغري عياد بالبقاء كما أغرت فضاءات باريس خالد بن طوبال بقطع العلاقة ولو إلى حين مع مدينة قسنطينة«إن تشكيلات الظل والضوء موازية لثنائية الوضوح والغموض وهو يقابل المستوى اللاشعوريّ»[1]، فباريس ألقت بهرج الضوء على خالد فغدا رساما مشهورا، نجمة في سمائها. كما حققت كيانات وذوات كثر من المضطهدين الذين تغيرت حياتهم عندما وطأت أقدامهم باريس، فباريس مسلك للخروج من فضاء العدم إلى النور، وعلى النقيض تقف قسنطينة الظل، فضاء سحب عنه الضوء فأضحى قرينا للغموض والخطر والهيمنة.

وقد تجلى الظل بشكل ملموس واقعي في الجمل السّردية التي احتلت مكانة كبيرة في المتن والتي تتحدث عن العشريّة السوداء وما خلفته من دمار على الإنسان وعلى المحيط بشكل سواء، فنجد سير الحكي يتجه نحو الخراب والاغتصاب والعنف، ونرى أغلبهم يعرض هذه الأحداث متذكرا ومسترجعا لها، كزخم ينهال من الذاكرة دون توقف.

كما يتجلى الظل في شكل داخلي رمزيّ، يتجسد في مادة اللاوعيّ في صورة أو صيغة حلم واستهامات كما هو حاصل مع أبطال الرّواية، إذ يمثل هنا الظل الشخصيّ الذي يتضمن في

[1] سعيد بنكراد: المرجع السابق، ص 183.

ذاته السمات النفسية للفرد[1] فالتعلق بقسنطينة مرض وكبت لازم خالد كما لازم عياد، ظل يلازم دواخلهما النفسيّة دون حول ولا قوة منهما يقول يونغ في هذا الصدد «كل واحد منا يحمل ظلا وكلما قل تجسيده في حياة الفرد الواعية كثر سواده وكثافته فإذا كانت الميول المكبوتة وكما أدعوها الظل، شريرة على نحو واضح، انعدمت المشكلة من أي نوع كانت لكن الظّل هو إلى حد ما أدنى مرتبة وغير متكيف، يعوزه التناسب... وليس الظّل سيئا على نحو كليّ،فهو يحتوي في ذاته صفات صبيانيّة أو بدائيّة، يحيي ويزخرف الوجود الإنسانيّ بطريقة ما»[2]، فالتداخل بين الفضائين ما هو إلا نتيجة إسقاط جزء من النفس اللاواعية على الفضاء الخارجي فكانت المحصلة التداخل بين الظّل والنور بين الخفاء والظهور.

3قسنطينة والآخر:

حاجة الإنسان إلى معرفة ذاته وجوهره أمر أساسي في تطوره والسعي قبلا، وهذه المعرفة لا تتم إلا عن طريق معرفة الآخر الذي لا ينتمي له ويخالفه، فالآخر بمثابة المرآة التي تعكس وعيه وحقيقة ما وصل إليه عالمه، ومعرفة الذات تكون مستحيلة ما لم تربط هذه المعرفة بالآخر.

ولا تكون هذه المعرفة صحيّة إلا إذا كانت تبنى على أسس خاليّة من الزيف والتشويه ومحاربة الأفكار السلبيّة، التي تحملها الشعوب كل منها عن الآخر«ولقد أضحت مسألة الآخريّة بحكم ارتباطها بالهويّة التي يتحدد معناها من خلال الاختلاف، واقعة في صلب تفكير الآداب والفنون والعلوم الاجتماعيّة والدراسات الأدبيّة والثقافيّة، وكذلك في صميم تفكير هذه العلوم في الهوية»[3] وقد اهتمت الرّواية بهذا النوع من الأسئلة المحورية حول الذات والهوية والآخر، بل اعتبرتها شرطا مهما من تحققها، لأن الرّواية تعتمد على السّرد وكل سرد يستلزم وجود ثنائية الأنا والآخر، انطلاقا

[1] ينظر ربى عدنان المكيال: الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 191.

[2] جاكوبي بولاند: علم النفس اليونغي، تر: ندرة اليازجي، الأهلي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1983، ص 158.

[3] إدريس الخضراوي: سرديات الأمة، تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، افريقيا الشرق، المغرب، 2017، ص 216.

من وجود السّارد الذي ينقل من الآخر وعن الآخر توافقيّا أو تصادميّا، فحسب (رولان بارث) « إذا كان الخطاب تعبيرا عن هوية جمعية داخل الزمن، فإن السرد هو تعبير عن هوية فردية داخل الزمن أي أن الممارسة السردية تعبر عن وجود فعالية الذات»[1]، وهذا ما يطلق عليه (بول ريكور) (Paul Ricoeur) الهوية السّردية أو إشكاليّة التماسك والبقاء التّي توجد بالسّرد، إذ يؤلف السّرد الخواص الدائمة لشخصيّة ما، هي ما يمكن أن يسميه المرء هويته السّردية[2].

وهكذا يعمل السّرد في المتخيل الروائيّ على سرد هوية الأنا من جهة وسرد هوية الآخر من جهة أخرى، لأن الرواية هي الشّكل الكتابيّ الأنسب للإصغاء لما يعنيه أن يكون المبدع فردا متماهيّا مع ذاته، خاصة إذا ما استحضرنا التحولات التي عرفتها كتابة الرّواية من بداية الألفيّة الثالثة، وما يخوضه كتابها من أشكال التقصيّ في التّجربة الفردية ومرجعياتها ونقاط الارتكاز التي تستند إليها، بما يعنيه ذلك من تمحور حول ذاتية وجوانية الوجود الشخصي، بسبب تعقد الواقع وقسوته، التي تفاقم الشعور بالاغتراب والإحباط مما أدى بالرّوائي إلى اقتحام عوالم مغايرة لتلك التي واجهها الرّوائي خلال السبعينيات والثمانينيات، وهي عوالم متعلقة بالهوية والغيرية والتعدد الثقافي وترجمة تجربة العيش في اتفاقات متنوعة تضع موضع الشّك تصور الذات لذاتها وللعالم وللكون من حولها[3]

فبعدما كان التصادم في الرّواية الجزائريّة في موطن الأنا نتيجة الاحتلال الفرنسيّ، حيث شكلت صورة الآخر الطاغية الهمجي المستعبد لأبناء الوطن والمستفيد من خيراته، تراجعت هذه الصورة مع رواية الأزمة، حيث حاولت الرّواية نقل واقع آخر غير سياسيّ خاصة في ظل الهجرة والهروب من جحيم التسعينات، فرصد الرّوائيون التغيرات الاجتماعيّة والثقافيّة وركزوا حول كيفية

[1] فاطمة الزهراء زغدود: صورة الآخر في السرد العربي، مفاهيم ومناهج الاشتغال، https://zawayablog.com

[2] ينظر بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 29.

[3] ينظر إدريس الخضراوي: المرجع السابق، صص 210، 211.

اللّحاق بركب الآخر دون خضوع له، والبحث عن التواصل « فبعد أن انطلقت الصورة الرّوائية العربيّة من الصدام مع الآخر، بدأ التفكير في الانتقال إلى موطنه بغية اكتشاف حضارته»[1].

1.3علاقة الفضاء بالهوية:

ظهرت قضية الأنا والآخر بارزة بين مدينتين: مدينة قسنطينة الجزائريّة ومدينة باريس الفرنسيّة والتقابل بين المدينتين يحمل تصادما تاريخيّا وثقافيّا واقتصاديّا وسياسيّا ونفسيّا، وهو موجود بكثرة في السّرود الجزائريّة، وتوظيف هذا التقابل بما يحمله من رمزيّة خاصة في وعي الإنسان الجزائريّ ينتج العديد من الثنائيات كثنائية (الشرق/ الغرب) انطلاقا من مقابلة مدينة عربية بمدينة غربية، ثنائية (المستعمِر/ المستعمَر) والأبعاد الكولونياليّة وما بعد الكولونياليّة التي تأخذ المسار إلى (متبِع/ متبَع) ثقافيّا واقتصاديّا، ونتائجها علاقة غير سوية بين(الأنا/ الآخر)؛ الأنا الجزائريّ الذّي أُستعمِر واستقل ولم يستطع الإفلات من ربقة الهيمنة، والآخر الغربيّ الفرنسيّ المستعمِر والمهيمن على ثروات الجزائر وإفريقيا، إن هذه النظرة الاستعلائية سادت منذ القدم وهي نتيجة تقسيم قديم «يتعلق الأمر هنا بالتقسيم اليوناني للعالم إلى (إغريق) و(برابرة)أو بعبارة أخرى إلى (أحرار بالطبيعة) و(عبيد بالطبيعة)، وهو تقسيم ظل يمارس دوره الفعال بصورة أو بأخرى في ثنايا التفكير الغربي، تدلل عليه دونما لبس علاقة الغرب ب(الآخرين)، وكانت تجليات هذا التقسيم تأخذ مظاهر متعددة حسب الحاجة والظرف التاريخي، وبينما كان العالم، طبقا للتقسيم اليوناني، يتكون من (عبيد) و(أحرار) أصبح في القرون الوسطى يتكون من (مؤمنين) و(كفار)، ثم استقر في العصر الحديث على أنه يتكون من (متحضرين) و(متخلفين)»[2].

جعل مثل هذه المدن بؤرة للحكي من قبل الرّوائيين نابع عن خبرة بالمكان وفرز دقيق للمحمولات الدّلاليّة المصاحبة له «فالوعي بالمكان ومفرداته الجغرافية والتّاريخية هو وعي بموقع

[1] عبد القادر شرشار: بناء الآخر والهنالك في الرواية العربية المغربية، البحث عن الفردوس المفقود، مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، ع 5/4 ، 2007، ص 120.

[2] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 172.

الذات وعلاقتها بالآخر، فالحوار مع الآخر يبدأ من الحوار مع المكان للتعرف على ملامح الهوية»[1]، لذا فهاجس المدينة احتل مساحة واسعة من ذاكرة الرّواة، فنجد مدينة قسنطينة التي تكرر ذكرها تقريبا في جميع الصفحات، تليها مدن الآخر الغربي متمثلة في مدينة باريس، بعدها تأتي مدن غربية أخرى وعربية، ونخص بالذّكر رواية ذاكرة الجسد التي تحدثت عن مدن اسبانية وأخرى لبنانيّة وفلسطينيّة«كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيّات وشعرهن الحالك

مع فساتين الفرح.. مع قيثارة محمومة كجسدك.. مع قصائد لوركا الذي تحبينه.. مع حزن أبي فراس الذي أحبه.

كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا.. فهل كل المدن العربية أنت.. وكل ذاكرة عربية أنت»[2].

ويرجع هذا إلى هاجس الهوية والكينونة في مقابل الآخر الذي يتكون في حيز مغاير وكينونة مغايرة «لأن المكان أساسيّ لتصورنا لأنفسنا وللواقع، كما أنه لازم لتحديد معالم الهوية ، فردية أو جماعيّة، فالذات تنكشف في الفضاء أيا كان الهنا الذّي لا تمحى أثاره، أو الهناك الذي يمثل الآخر الاختلاف، وبمعنى آخر المكان شرط للخبرة الإنسانيّة لاكتشافها وبلورتها وصقلها واكتشاف الذات من خلالها»[3]، ويمكننا الفضاء المدينيّ من معرفة العلاقة بين الأنا والآخر وتقييمها خاصة عندما تطرح هذه العلاقة أسئلة الهوية والتعرف على الآخر، وتقتحم الأماكن المعتمة في الذات والآخر.

يطالعنا عياد في رواية ليل الغريب وهو في مدينة باريس إنسانا مرتبكا يقول:" ضاق المكان، ضاق صدري، شعرت بصعوبة بالغة في التنفس، حملت كأسا ثانية، سكبتها دون تردد.

[1] زايد محمد إرحمية الخوالد: صورة المكان في شعر عز الدين المناصرة،دار الراية للنشر والتوزيع، 2012، ص20.

[2] ذاكرة الجسد، ص 216.

[3] نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية (في خطاب المرأة والجسد والثقافة)،عالمالكتبالحديث، 2008، ص100.

(قسنطينة أغنية قاسية هي الغربة، إني أسمعها يوميا في كل المحطات، في النظرة الحذرة للعجوز المسنة، في حقد الشرطي الذي يراقب جواز سفري، في خوف جميلة لا تتركني أكمل غزلي، حتى في الرصيف النّظيف الذي لا يعترف لحدائي المتسخ بتربة ذاك البلد!)

أسرعت لجهاز الكاسيت، أفتحه، انبعث صوت الشاب خالد ببحته المتميزة وهران رحت خسارة!

(قسنطينة ما الفرق بينك وبين وهران؟ ما الفرق بين الحمري ورحبة الصوف؟ إني في الضاحية الباريسية أتجرع المر وأحاول أن أدعي أن ما حدث كان سهوا، أن رحيلي عنك كان سهوا، أن موتي الذي يحدث بشكل همجي كان سهوا أيضا»[1].

تحاولهذه الكينونة المهزوزة قدر الإمكان التّمسك بثوابت هويتها عن طريق آلية التذكر لمراتع الطفولة والأيام الجميلة التي عاشها في مدينة قسنطينة، والأيام المظلمة الهارب منها أمام سعة العيش والأمان اللذان توفرهما باريس، هذا التململ يرجع إلى العلاقة غير السّوية بين أنا الإنسان الجزائري الهارب من براثن الموت، وبين الآخر الغربيّ الذي سبقه حضاريّا وتكنولوجيّا، الأنا المعطوب في هويته الذي تحاول العولمة من جهة ضربه في جذوره، وتقوم سياسات الهيمنة في وأد مستقبله بفرض التخلف عليه، وجعل أرضه تعيش حربا دائمة، مثل هذا الأنا من الصعوبة عليه مد جذوره في تربة غير تربته، والتأقلم مع محيطه الجديد الذي يسبقه بمئات السنوات الضوئيّة، إنّ هذه الحالة تحمل معنى المنفى الذي يعيشه عياد الذي يكرس «شعورا من عدم الانتماء، فالمنفى ليس مكانا غريبا فحسب، إنما هو مكان يتعذر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ ومخرب ومفتقر إلى العمق الحميم، بل إنه يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه، بالنسبة للمنفي يخيم عليه برود الأسى وضحالة المشاركة، ولطالما وقع تعارض بل انفصام بين المنفى والمكان الذي رحل/ ارتحل إليه»[2].

[1] ليل الغريب، ص 72.

[2] عبد الله إبراهيم: السرد والاغتراب والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،2011، صص 14،15.

فبين مدينة باريس ومدينة قسنطينة ، تدور حياة السّارد ضمن حديهما، الأولى واقعيّا على أرض باريس والثانية في عذابات الذاكرة، يتفاعل الحاضر مع الماضي ليولد المصير الحالي ووفق هذا المنظور يتكون الفضاء، فالأنا هي قسنطينة والآخر هو باريس، ويتضح جليا الصدام بين الهويات فكل واحد يسعى للحفاظ على هويته الضيقة، وقد استطاع مراد بوكرزازة أن يعالج فكرة الهجرة وما يعانيه المهاجر من ضغوط نفسيّة واجتماعيّة وحضاريّة وشعور مثقل بالاغتراب والحنين وإحساس بالضياع، ونتبين ذلك من تركيز الرّاوي على الأمكنة المشابهة لقسنطينة دون غيرها، رغم تعدد الأمكنة بباريس، كما نفهم أيضا الصدام على مستوى العادات والتّقاليد، فنشهد ظاهرة الاستلاب والانهزاميّة.

في حين خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد استطاع أن يبني علاقة سوية مع الآخر، إذ تبحث الرّواية عن فضاء التّقارب والنّجاح والانطلاق الذي يمكن أن تحصل عليه الذات في موطن الآخر، إذ يحفر النص في العلاقات بين العرب والأوروبيين. وثبت في النص أن باريس أصبحت موطنا للفلسطينيّ والجزائريّ و اللبنانيّ وبقية العرب الهاربين من أهوال أوطانهم، إذ استطاعوا أن يبنوا علاقتهم على أساس من المثاقفة فتقبلوا وتُقُبِلوا من طرف الفكر الغربي المعاصر الذي شهد «في العقدين الأخيرين من القرن الماضي (...) صحوة تمثلت في تفكيك منظومات السيطرة والقوة في المعرفة الغربية عن الذات والآخر وتجلى هذا من خلال تيارات فكرية وفلسفية وأدبية عديدة، خاصة الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الكولونياليّة، التي أخذت على عاتقها تفكيك التصورات والمنظورات الكليّة التي تضيق أفق التنوع والاختلاف أمام البشر والثقافات»[1] يقول «رحت أسس المنفى وطنا آخر لي، وطنا ربما أبديا، علي أن أتعود العيش فيه»[2].

تمحص الرّواية العلاقات الإنسانيّة فهي ترفع اللبس عن الآخر الباريسيّ المتشبع بروح الفن والإبداع والذّي يتقبل يد خالد المبتورة تقول أحلام مستغانمي«ها أنا اليوم أحد كبار الرسامين

[1] إدريس الخضراوي: المرجع السابق، ص 217.

[2] ذاكرة الجسد، ص 70.

الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق، كما تشهد بذلك أقوال النقاد الغربيين الذين نقلت شهادتهم بحروف بارزة على بطاقات دعوة الافتتاح.... ها أنا نبي خارج وطنه كالعادة .. وكيف لا ولا كرامة لنبي في وطنه... ها أنا "ظاهرة فنيّة"، كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون "ظاهرة " وأن يكون جبارا ولو بفنه؟» [1]، بل نجد في الحكاية المروية من قبل السارد/ البطل خالد بن طوبال علاقات إنسانيّة على صعيد آخر لا تكون فيه المصلحة أو المالكالعلاقة الإنسانيّة التي ربطته مع صاحبة المطعم، لكن رغم هذا يبقى خالد بن طوبال يسعى لإيجاد عنصر معادل لبناء هويته :« فالسّارد فقط لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية، جغرافيّة يعيش فيها ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتأصل فيها هويته ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية بشكل الفعل على الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها»[2] فخالد لا تستقيم له الإقامة إلا في الأماكن التي تشبه قسنطينة «أنا لا أسكن هذه المدينة.. إنها هي التي تسكنني»[3].

إنّ الفضاء الاجتماعيّ والثقافيّ الفرنسيّ الذّي تستحضره (أحلام مستغانمي) يعكس تجربة المثاقفة الناجحة بين شعوب العالم والعلاقة السوية التي يجب أن تسود بين الأنا والآخر، المبنية على التمسك بالهوية من جهة والتشبع بالأصالة ومن جهة أخرى التّسامح وتقبل الآخر هذا كله من أجل الإبحار السليم في عوالم الآخر دون هيمنة أو سيطرة.

2.3سرد الهوية عبر الشخصية:

يشيد خالد بن طوبال عالمه التخيلي انطلاقا من ذاته، فبوصفه السارد/ الشخصية يسعى لإعادة التجربة التي عاشها، لكن هذه المرة على الورق بواسطة الكتابة، هذا المركز الذي يتبوؤه يسمح له بإمساك خيط الرّواية باعتباره ساردا عليما وهو لا يتوقف عند وظيفة السّرد، بل يتجاوزها إلى الوظيفة التأويليّة متجاوزا الأحداث التي يرويها بلسانه إلى تأويل ما وراء الحدث،

[1] ذاكرةالجسد، ص 63.

[2] يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص 83.

[3] ذاكرة الجسد، ص 377.

وتقديم دلالات بحسب وجهة نظره «يصوغ الموضوعات كلها بصوته هو، ولا يدع أي شخصيّة تبوح للقارئ صراحة بما تريد، فكل شيء يقوله الرّاوي السّارد فقط وصوته هو الصورة الوحيدة التي يتخيلها القارئ خلال السّرد وصوته هو الصوت الوحيد الذي يسمعه»[1].

يتضح هذا الأمر أكثر من خلال علاقته مع كاترين إذ يقوم بتقديم تأويلات تعكس الآخر من وجهة نظر الأنا، وتمثل شخصيّة كاترين صورة الآخر الأجنبيّ الفرنسيّ التي تساهم في إعادة تقسيم ذات خالد بن طوبال «فتوظيف الآخر سواء كان فردا أم بلدا أم حضارة لنقد الذات أسلوب قديم والغرب هنا بوصفه آخر هو ما يتكرر في أعمال عربيّة كثيرة ترسمه، لتبرز صورته فحسب وإنما لتبرز من خلاله الصورة العربيّة بوجوهها المتعددة»[2]، فالعلاقة بين كاترين وخالد هي نوع من صدام الحضارات، علاقة تحمل سمات ثقافيّة وسياسيّة، فتمسك خالد بهويته وإصراره على عدم الذوبان في الثقافة الفرنسيّة، من خلال وضع حدود لعلاقته بكاترين هو نابع عن قلق وجودي. غالبا ما يتخذ هذا القلق بعدا سياسيا ويظهر في مقته لكل من سي..و سي... اللذين يمثلون التيار الفرنكفوني الذي باع الوطن وتاجر به لفرنسا.

إقحام الآخر في هذه الرواية لا يتوقف فقط عند القيمة الفنية بل «يفتح إقحام الآخر في الرّواية العربية بعدا تأويليّا ويفتح الكثير من التأويلات على هذا النّص الرّوائيّ ويعطيه بعدا فلسفيا وإيديولوجيّا في العمل الأدبيّ»[3] فخالد بن طوبال الذي جاهد ضد الفرنسيّين هو اليوم بعد استقلال الجزائر يبني مواقف ضد من يحابون فرنسا من أبناء جلدته على حساب مصلحة الجزائريّين، هذا الموقف الصريح لا يعممه خالد في تعاملاته مع الفرنسيّين، فالرّواية تمنح الإشادة

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2006، ص 179.

[2] سعد البازعي: سرد المدن، ص 83.

[3] حسين حليمي: ثنائية الأنا والآخر في السرد الروائي، قراءة في رواية حارسة الظلال أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد 5، ع 02، ص 288.

بالقيم مثل الحرية والفكر والسلوك الحضاريّ واحترام التعدديّة في الرأي، والتي تقدم في معرض نقد بعض الجوانب الثّقافية للغرب والكثير من الجوانب الثقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة العربيّة.

وتمثل شخصيّة كاترين النموذج عن التحرر الغربي فهي لا تجد عيبا في الجلوس عارية كموديل للرسم، إن (أحلام مستغانمي) تقرب صورة كاترين إلى القارئ من خلال سلوكها اليومي الذّي يحيل على مجتمع غريب عن المجتمع العربي الذي ألفه خالد، وخالد لا يملك الحق في انتقاده وإنّما فقط بالشعور يقول «ولكن شعرت لحظتها وهي جالسة على الأريكة المقابلة، تشاهد الأخبار، وتلتهم سندويشا أحضرته معها.. امرأة كانت على وشك أن تكون حبيبتي وأنها هذه المرة كذلك ، هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض في الأنانيّة، وكذلك لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان»[1] ويصل بن طوبال إلى هذا اليقين بمقارنتها بأحلام.

في رواية الزلّزال يتحدث بوالأرواح عن علاقة الجزائريين بالفرنسيين في فترة الاستعمار وهي علاقة (سيد) ب (مسود) إذ تظهر خطابات الهيمنة مسيطرة على أقوال بوالأرواح يقول «تعددت الألوان، وقلّ اللون الأوروبي الوقور السّكري»[2].

إنها فرنسا الوقورة المتفوقة والمتقدمة عسكريا ومعرفيا، حيث سعت فرنسا عند احتلالها للجزائر تكريس النّظرة الدّونيّة للجزائريين وترسيخ أفكار التّخلف والجنس والنّذالة في أذهانهم :«أبي كان عظيما،رئيس قبيلته وزعيم قومه، عندما كان الفرنسيون يدقون بمطارق من حديد أبواب منطقتنا، كانت قبيلتنا تقاتل ببسالة، أرسلوا إلى أبي خفية: نعطيك الأرض، نتركك زعيما على قبيلتك، افتح لنا الباب، ولك الأمان أنت وأفراد أسرتك. فتح أبي الباب، دخل الفرنسيون المنطقة، قتلوا كل قادر على حمل السلاح وحبلوا النساء، وعلقوا لأبي النياشين وأعلنوه زعيما وأعطوه أرضا كبيرة، كل الأرض»[3]، فالغدر والخيانة هي صفات حاول المستعمر غرسها في صفوف الجزائريّين

[1] ذاكرة الجسد، ص 89.

[2] الزلزال،ص 11.

[3] الزلزال، صص 171، 172.

للنيل منهم فقد عول على «التّجار والإقطاعيين وبعد ذلك على البرجوازية الرأسمالية التابعة، هؤلاء اللذين هادنوا الفرنسيين حفاظا منهم على مصالحهم الاقتصاديّة وبدورها عملت فرنسا على المحافظة على مصالحهم»[1].لذلك فغالبا ما يقرن بوالأرواح الفضاء القسنطينيّ بذكره للإقطاعيين «ما بالك لا تذكر إلا الباشاوات والآغاوات وعملاء فرنسا»[2].

نزل الفضاء القسنطيني حسب رؤية بوالأرواح إلى الحضيض وهو رافض لخروج فرنسا من الجزائر، لذلك جهر بأمنيته في عودتها مجددا، هذه النظرة لا تقتصر على رواية الزلزال فقط ففي مزاج مراهقة نرى يوسف يبرر لـ (لويزا) زواج والده من امرأة فرنسيّة بقوله:« والدي كان يبحث عن مستواه الثّقافي كما كل الذين تزوجوا بأجنبيات» [3]إنّه فكر الاستلاب الذي طغى على توفيق وبعض النخبة الجزائرية، وهذا الاستلاب مرتبط بالصدمة الحضاريّة التي خلفها ظهور غربيّ متفوق في النواحي التقنيّة والمعرفيّة والاقتصاديّة في مواجهة عربي يعاني من حالة التخلف التي ورثها من عصور الانحطاط[4].

3.3سرد الهوية عبر اللغة:

بالنظر إلى الأشكال السّردية في مدونتنا، نجد أن ضمير الأنا يحتل مساحة كبرى في التشكيل السّردي وكل من هو خارجه يعتبر في دائرة الآخر، ففي رواية ذاكرة الجسد، خالد بن طوبال هو السارد الرئيس في الرواية، إذ تسرد الرواية عبر ضمير أنا «فشخصية الراوي تتضخم تضخما كبيرا أحيانا إلى جانب التوصيفات وأحاديثه الدّاخلية، ولا يتيح أسلوب التقرير السّردي للشّخصيات المتحدثة فرصة كافية لإظهار الصوت، بل يسلط الرّاوي على كلام الشّخصيات، هذا ما يلاحظ خاصة في الفصل الأول والفصل الأخير من الرّواية، إذ لا يتيح فيه السّارد لأي مظهر

[1] سعاد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص 31.

[2] الزلزال، ص 24.

[3] مزاج مراهقة، ص 185.

[4] ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، جمعية عمال المطابع التعاونية، بيروت، عمان، 2004، ص 169.

كلامي آخر أن ينافس كلامه... حيث يستخدم هذا الأسلوب في سرد ذكريات الوطن والأبطال الشهداء...إذ يعتبر السارد نفسه محل ثقة لتلخيص وسرد الأخبار»[1].

وفي ليل الغريب يقدم (بوكرزازة) سارده من الصفحات الأولى، فالرّاوي الكاتب رشيد عياد ملم بتفاصيل الحكاية ويقدمها من وجهة نظره، وفي رواية مذكرات مراهقة تروي لويزا والي حياتها عن طريق الأنا الذي يؤطر الخطاب الرّوائي ويهيمن على بقية الضمائر الأخرى، إذ تعتبر شخصية لويزا والي شخصيّة محورية تستقطب نحوها العديد من الشخصيّات والأصوات الأخرى.

أما في رواية الزّلزال، فالرّاوي أحيانا مشارك وأحيانا أخرى غير مشارك، ويظهر بضمائر متعددة، لكن نرى سيطرة ضمير المتكلم في تحريك عناصر الرّواية والتأثير على أحداثها.

تناول العالم السّردي من خلال ضمير المتكلم يسمح بالتوغل في أعماق الشخصيّة وكشف بواطنها وأسرارها كما يمنح ضمير الأنا ميزة سردية، فضمير المتكلم يمكن أن يكون ممثلا ساردا وشاهدا وحتى مؤلفا، كما يضع الحكي بضمير الأنا كل من هو خارجه في دائرة الآخر، ومن خلال بحثنا نحاول أن نسلط الضوء على الآخر الغربي بالتحديد الفرنسيّ، «وبديهي أن استعمال أي من ضمائر السّرد يقتضي وجود ثنائية الأنا والآخر فعندما يكون الأنا هو السّارد تصبح الثنائية في موقع الوضوح والسطوع، فالأنا أنا وجميع من يقع خارجها ينتمي إلى حالة الآخر»[2]، وهذا عكس استعمال ضمير الهو، إذ يشكل استعمال هو في السّرد مأزقا أو ما يشابه المأزق في إطار ضمور ثنائيّة الأنا والآخر وكمونها واستبطانها، عبر تشظيات الهو إلى مجموعة من الآخرين أو مجموعة من الأنوات»[3]، فطغيان ضمير الأنا على السرد يسمح بظهور محددات الأنا والآخر بشكل جلي للقارئ، كما يساهم في «فللآخر حضور دائم عند الذات في جميع مراحل الحياة، وكما يؤكد علماء النفس فإن حضور الآخر ليس شيئا عارضا إلا أن الآخر في الوقت نفسه ليس

[1] فاطمة أكبري وآخرون: دراسة سوسيونصية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 19، 2014، ص 09.

[2] صلاح صالح: السرد والآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

شيئا ثابتا باستمرار، بل تتغير خصائصه بتغير الظروف والمواقع »[1] وكنتيجة حتمية يظهر الآخر من عباءة الأنا ومن زاوية نظره هو لا كما يحكم عليها القارئ أو يراها أو يستنتجها.

لقد جرت العادة أن يكون استعمال ضمير المتكلم أنا في السير الذّاتية، إلا أنها تقنية وظفها الروائيون الجدد «للتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الواقع»[2] بمصداقية الكشف، فأنا ضمير للمكاشفة والاعتراف مع الآخر ومع الذات، تتداعى من خلاله الأفكار وينفجر مخزون الوعي والذاكرة المعبأة بالذكريات والصور والإشارات، مكاشفات تدل على القهر والإحباط، لأن الأنا مبني على أنقاض الذاكرة وتطلعات العالم واستحضارات من خلال توالد حكايات صغيرة لشخصيات الرواية وهو يقبض على العملية السّردية، وقسنطينة هي التي حركت أنا خالد بن طوبال وحركت خيوط اللّعبة السّردية بدءا من نصيحة الطبيب اليوغسلافيّ «إذن أرسم أقرب شيء إلى نفسك..أرسم أحب شيء إليك»[3] فأناه هو الذي استدعى قسنطينة الحب والمنفى « لذلك تتعدد مشاعره نحوها بين القبول والرفض، بين الهروب واللجوء..»[4].

ثالثا .تحولات الصورة:

1قسنطينة ديستوبيا المدينة:

تتعدد التيمات في متون المدونة وتختلف الأسئلة والإشكالات المطروحة والنابعة من عمق المعيش اليوميّ للمدينة باعتبارها مرجعا واقعيّا أو تخييليّا للرّواية، وبالتالي فهي «ليست أسئلة تصوغها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية، بل هي تستمد قوتها ـ بالرغم من قصورها النّظري ـ من فوضى المعيش وتجاور الشخصيّات المتناقضة، من تداخل الأصوات واللّغات والتقاط التبدلات التي تتم ضمنيا خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والإيديولوجيّات، والشّكل

[1] الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط1، 1999، ص419.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط04 ، 2010، ص 94.

[3] ذاكرة الجسد، ص 68.

[4] محمد الصالح خرفي: المدينة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 10، نوفمبر 2006، ص 254.

الرّوائي بعناصره المتنوعة وتوليداته غير المستنفدة بتاريخه وانجازاته التي تجعل منه وسيطا بين الواقع والمتخيل، بين الرغبة والحلم، بين الرضا والتّمرد، يعتبر أيضا خطابا ملتبسا، أقصد خطابا مقلقا ومتقلبا، حائلا بيننا وبين الاحتماء بالثوابت وبما نتوهمه من تكرار في الحياة، ومن ثم فإن أسئلة الرّواية تكتسب صلابتها وفاعليتها من خلال تحصيص التجربة الرّوائية داخل حقل ثقافيّ»[1].

ويستمد الرّوائي العربي خيوط عمله التخييلي من الرهانات والتحولات التي شهدتها وتعاني منها إلى يومنا المجتمعات العربيّة، «فخيبات الواقع ألقت بظلالها على الكثير من الأعمال التي نحا كتابها إلى تيمات الديستوبيا تعبيرا عن خيبة أملهم، ربما من واقع يزداد سوءا وليسوا بقادرين أن يجدوا بصيصا للنور فيه، وربما جاءت هذه التيمة في أحيان أخرى كنوع من المحاكاة لنمط أدبي استطاع أن يحقق نجاحا في الغرب واحتلت مؤلفاته أكثر القوائم مبيعا»[2].

وظهرت الديستوبيا الحديثة «في الاشتراكيّة وبشكل أدق في الستالينيّة تتحدث عن نهاية الإنسان وتقود هذه الفكرة رواية (1984) لجورج أورويل، من خلال جماليتها المستوحاة من الانجرافات الطوباوية لهذه الأنظمة الشّمولية، دفعت هذه الأعمال إلى أقصى درجات الخوف من نظام يتم فيه الاستهزاء بالحريات الأساسية للإنسان إلى الأبد، وتسيطر عليه سلطة أعظم من الإنسان، كيانات دكتاتورية أو كائنات فضائية أو آلية وكل هذا نتيجة التأثر بالحرب الباردة والتّهديد النّووي، يضاف إلى ذلك خوف الإنسان من مواجهة العصر الصناعي الحديث الذي بدا أن السيطرة عليه تفلت منه»[3].

ومفهوم الديستوبيا قائم على معارضة مفهوم اليوتوبيا الذّي أشاعه(توماس مولر) (Thomas Muller)ويتمثل في الجمهوريّة التي تصورها والمناهضة لمملكة (هنري الثامن) ، حيث أحدث هذا

[1] خيري منصور: ديستوبيا 2010، العدد 6671، السنة 22، 20 21 / 11/ 2010 /www.alquds.co.uk.

[2] حنان عقيل: أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية، جريدة العرب، السنة 39، العدد 10531، www.arab.co

[3] Stéphanie Bellemare : Dystopie spectre du totalisme, dans le monde selon Gabriel D'Andrei Makine, dossier (Utopie / Dystopie entre imaginaire et réalité, 2010, n°2, p56.

المفهوم الفيلسوف والخبير الاقتصادي (جون ستيوارت ميل) أثناء كلمته عن التقدم الاقتصادي والاجتماعي الذّي شبهه بتطور الأنواع «فاليوتوبيا من خلال مخالفة النظام الطبيعي محكوم عليها بإحداث تأثيرات معاكسة لتلك التي يسعى إليها أولئك الذين يتصورونها، واخترع ميلز كلمة الديستوبيا للإشارة إلى اليوتوبيا في الاتجاه المعاكس، كل تشاؤم القرن التاسع عشر الذي ولّده التحضر والتصنيع والحروب والبؤس المروع للشعوب، سوف يتبلور في هذه الكلمة »[1].

وبالنظر إلى المعنى الاشتقاقي «البادئة dys مستعارة من الكلمة اليونانية dus وتشير على النفي أو التشوه وبالتالي فإن الديستوبيا هي المدينة الفاضلة التي تسير على نحو خاطئ »[2]فالديستوبيا هي «المكان السيئ الكئيب الذي يوجد فيه الفقر والظلم والمرض»[3] أما في الأدب «تستخدم الديستوبيا على وجه الخصوص بغية الإشارة إلى مجتمع وهميّ موجود غالبا في بيئة مستقبلية سيئة وتكون اتجاهاته وغاياته متشائمة ورهيبة»[4] فروايات الديستوبيا تعمل على تصوير مجتمعات يسودها الظلم والفساد على أصعدة مختلفة سواء سياسيّة كانت أو اجتماعية أو علميّة حيث يكون المستقبل شديد القتامة.

فأدب المدينة الفاسدة أدب انبجس من دكتاتورية الأنظمة التي تمارس أساليب القمع والتعذيب على الإنسان البسيط وتجرده من أبسط حقوقه، وما رواية 1984 (لجورج أوريل) (George Orwell) إلا ديستوبيا سياسية صادقة للواقع الراهن، كما نجد آلة الزمن (لجورج ويلز) (H.G.Wells) وأيضا رواية عالم جديد شجاع (لألدوسهكسلي) (Alous Huxley)، وفي هاتين الروايتين تظهر مخاوف الإنسان من سيطرة العلم والتكنولوجيا على حياته فيصبح أسيرا لها، أما

[1] Jean Marie Hasatte : La dystopie, une terreau fertile pour comprendre le monde, Horizons littérature d'anticipation, été 2019,n°129,p 33.

[2]Stève Puig : Banlieue et dystopie en littérature urbaine, (en ligne) .

[3] أنطوان شلحت: أدب النهايات الإسرائيلي، البداية والصيرورة، مجلة قضايا استراتيجية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، فلسطين، ع 06، ص 28.

[4] محمد عبد الرحيم: الواقع أكثر صدقا والعالم الخيالي أكثر صعوبة: الرواية العربية بين "اليوتوبيا" و" الديستوبيا"، القدس العربي، www.alquds.co.uk.

رواية إيرهون(لصموئيل بتلر) (Samuel Butler)(1872) فتتبدى سخرية الكاتب من المدينة الفاضلة بإقامة مدينة موازية هي إيرهون، ثم انتشرت هذه التيمة وبرزت أكثر في الأفلام السينيمائيّة التي تتحدث عن المعسكرات والقنابل الذريّة والتلاعب العقليّ والوراثي والتفكير المبرمج للشعوب واستلاء الالات على حياة الانسان والأوبئة المصنوعة في المخابر.

لكن مع بداية الثورات العربية، خاصة ثورة يناير 25 جانفي 2011 وما تلاها من ثورات أخرى في بلدان عربية متعددة والكوارث التي آلت إليها الشّعوب العربيّة من تدمير لبلدانهم وتشتيهم وقتلهم والتنكيل بهم، طغت تيمة الديستوبيّا على إبداعات العرب «ويبدو لنا أن الكتّاب من خلال كتاباتهم عن الفوضى، كانوا في الوقت نفسه يبحثون عن النظام، ومن خلال الديستوبيا يبحثون عن اليوتوبيا المفقودة أو على الأرجح يتنبؤون بنهاية اليوتوبيا ويعبرون بهذه الطريقة عن رفضهم القاطع للواقع المرير»[1].

فجاءت مجموعة من الرّوايات لرعيل كامل تتحدث عن المدن الفاسدة« لأن المدينة هي مركز السلطة كيفما كان نوعها من جهة وهي بؤرة التفاعلات والاختمارات والأحداث السياسية بشتى أنواعها»[2]، ففي مصر نجد رواية عطارد (لمحمد ربيع)ورواية في ممر الفئران ل (أحمد خالد توفيق) وفي الأردن نجد (أحمد الزعتري) بروايته الانحناء على جثة عمان، أما في الجزائر فتطالعنا رواية 2084 حكاية العربي الأخير ل(واسيني الأعرج)والتي استلهمها من رواية (جورج أورويل) وفيها يقدم (الأعرج)تصورا مخيفا عن العالم العربي بعد خمسين عاما وأيضا نجد حرب الكلب الثانية للفلسطيني (إبراهيم نصر الله).

وموضوع المدن الفاسدة له رصيد قديم في التراث إذ بطن بعض الشعراء والأدباء أدبهم بمظاهر الفساد التي كانت مستشرية في القصور والمدن الإسلاميّة القديمة، وبسبب هذا الفساد

[1] فاطمة برجكاني: الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية أوريل في الضاحية الجنوبية لفوزي ذبيان، إضاءات نقدية، السنة 08، العدد 29، أذار2018، ص133.

[2] قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص 189.

والظلم الاجتماعيّ والسياسيّ انهارت هذه الممالك فلطالما كان الطغاة سبب الغزاة كسقوط الأندلس بمماليكها وذهاب سؤدد العرب. وما حوته مرثيات حول مدن غرناطة وقرطبة ما هو إلا وثيقة تاريخيّة عن خراب المدن العربيّة، وكأنّ التاريخ لا يكل ولا يمل وهاهو يعيد نفسه بخرابات أفظع في مدن ما بعد الحداثة العربيّة التي سرقت منها ثورات الربيع العربيّ وتركتها قبورا مهجورة.

وفسّر هذا الوضع الفيلسوف سلافو يجيجيك بقوله«إن (2011)كانت سنة الأحلام الخطيرة في اتجاهين: أحلام متحررة تحرك المتظاهرين في نيويورك وميدان التحرير، في لندن وأثينا، وأحلام هدامة غامضة تدفع الشعبويين العنصريين تجاه أوروبا من هولندا وحتى المجر، المهمة الأولية للإيديولوجيا المهيمنة كانت تجسيد البعد الحقيقيّ لهذه الأحداث: ألم يكن رد الإعلام قتل التّحرر الجذري الكامن في الأحداث أو تشتت تهديدها نحو الديمقراطيّة، ثم نما الزهر حول الجثة المدفونة»[1]، فإذا كان القرن التاسع عشر هو قرن الأيدلوجيات كما يصفه مؤرخوه فإن القرن العشرين هو المجال الحيوي لاحتدام الإيديولوجيّات من خلال الحربين العالميتين الأولى والثّانية، والاثنتان أفرزتا ثقافة مشحونة بالعدميّة أعادت النظر في المفاهيم والمنظومات الأخلاقيّة فما كان في نهاية القرن الماضي سجالا نظريّا وجد مجاله الحيوي في هذا العقد الذي شهد عدة انفجارات دفعة واحدة، بدءا من انفجار مكبوت الهوية حتى انفجارات الرأسمالية في ذروة توحشها عندما بدأت تأكل نفسها، مرورا بانفجار العالم العربي الذي يعيش في ظل ثقافة الاستهلاك وسيادة الهزائم.

ومن خلال هذا المنظور الديستوباوي نحاول إلقاء الضوء على علاقة الجزائريّ بالمدينة في ظل التغيرات الاجتماعيّة والسياسيّة التي شهدتها البلاد مما جعل مدنها مدنا للخراب والقمع والفوضى كقسنطينة (أحلام) و(مراد بوكرزازة) و(الطاهر وطار) التي غابت عنها العدالة الاجتماعيّة وتدنت فيها الظروف الإنسانيّة، والتعمق أكثر في كنه الظواهر التي صنعت المشاهد الفنية قصد كشف الستار عنها من خلال الحديث عن قسنطينة وفق ثنائيتي اليوتوبيا والديستوبيا.

[1] جيجيل سلافوي: سنة الأحلام الخطيرة، تر: أمير زكي، القاهرة، دار التنوير، 2013، ص03.

يعيش العالم العربي اليوم ديستوبيا حقيقية فاقت الخيال وحتى أسوأ من التوقعات في أفلام السينما فمن العراق إلى سوريا، اليمن، مصر وغيرها من بلدان العالم العربي التي ترزأ تحت وطأة الانتهاك والإفقار وعولمة الشقاء والفساد،فالألفيّة الجديدة، جاءت بمنطق معاكس لطموحات الإنسان العربيّ في الحرية والعيش الكريم والتطور التكنولوجيّ إذ وجد نفسه في مواجهة العنف والقمع واللاأمل، إن الديستوبيا لم تقف عند حدود العالم العربي وإنما أصبحت عولمة الخراب هو المنطق الجديد الذي تتعامل معه اليوم خاصة مع موجة كوفيد (19) التي جعلت العالم بأسره يعيش ديستوبيا حقيقية من نوع آخر.

1.1ملامح يوتيوبية:

أول ملامح اليوتوبيا تظهر في المشاعر التّي تتملك وجدان شخصيات الرّواية، إنّ الشّعور بالفقد والحنين لقسنطينة، عاطفة تلونت بها الكثير من الممرات السّردية التي تطالعنا هنا وهناك على صفحات روايات المدونة «أنا آخر عشاقها المجانيين...

أنا ذا العاهة الآخر الذي أحبها، أنا "أحدب نوتردام" الآخر، وأحمق قسنطينة الآخر...ما الذي أوصلني إلى جنون كهذا؟ما الذي أوقفني عند أبواب قلبها عمرا؟»[1].

«عكسك تماما أنا يوم غادرت قسنطينة غادرت الدنيا، باريس التي خيل إلي أنها أحبتني من أول يوم، لم تفعل ذلك إلا سهوا !(...)

-بعد غد سأكون بقسنطينة ! (...)

-صحيح أن باريس أجمل عاصمة بالدنيا، لكن كالأسماك التي لا تحسن العيش خارج المياه الإقليمية لمسقط القلب ونشأة الروح»[2].

يبدو من خلال استرجاع ذكريات الشخصيات حول قسنطينة أنها مدينة الحلم، مدينة الثقافة، مدينة العلم فهي ترتفع بطوباويتها إلى مصاف المدينة الفاضلة، وهذا ما صورته لنا (زهور ونيسي) في عمارة القصبة القديمة التي جمعت جميع ألوان وأطياف المجتمع الجزائريّ «هذه هي مدينتي تستقبل من يدخلها بالأحضان، وتضمه بحنان ورعاية، راعيا كان أو خماسا في قريته (...) إضافة إلى أن مدينتي يتسم أهلها الأصليون بالتقى والإيمان (...)يكفي أن يكون ضيفهم صالحا ونشيطا وجادا في عمله، عند ذلك تفتح أمامه كل الأبواب (...) ليصبح الداخل للمدينة مدينيا بعد وقت قصير في عاداته وسلوكاته ومظهره وحتى لغته، يتمدن هكذا بسرعة وهو سعيد بذلك»[3].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 290.

[2] ليل الغريب، ص 83.

[3] جسر للبوح وآخر للحنين، صص 123، 124.

وشأنها شأن أي مدينة بلغت من الرقي والثّقافة مبلغا، أخذت مدينة قسنطينة تلفظ أنفاسها وتتخلى عن طوباويتها لتترك المجال لديستوبيا مدمرة تسكنها ولا تجد مفرا منها، حسب ما اتفق عليه روائيو مدونتنا أن العهد الذهبي لقسنطينة كان في فترة البايات، إذ نلاحظ كما لا بأس به من الجمل السّردية التي توصلت إلى هذه النتيجة «ماذا لو لاحقتني دون أن أدري اللّعنة التي لاحقت صالح أكبر بايات قسنطينة على الإطلاق بسبب هذه الجسر؟ هو الذي كان يريد أن يختم إنجازاته المعمارية الهائلة، وإصلاحاته المختلفة التّي وهبها لتلك المدينة، بإصلاح جسر القنطرة، اللّسان الترابيّ الوحيد الذي كان يربط المدينة بالخارج، والجسر الوحيد الذي صمد من بين خمسة جسور رومانيّة»[1]، وتضيف (زهور ونيسي) حول هذه الشخصيّة بأنّه«كان مجاهدا ضد الاحتلال الفرنسيّ، لقد منع جنرالات الاحتلال من الشّعور بمتعة النصرة ونشوة الاحتلال، وأحل لهم ذلك إلى أكثر من عقدين من الزمن، بعد احتلال السواحل، وأدخل المحتل في حرب ضروس في هذه المدينة، والمدن المجاورة لها بالخصوص»[2] .

كما أن هذا الأمر موثق تاريخيّا إذ تشير كتب التّاريخ إلى قسنطينة في عهد البايات كانت في أبهى صورها وأحسنها يقول كتّاب التّاريخ، عن عهد صالح باي أنه تميز «بالتوسع العمراني وانتشاره داخل المدينة وخارجها (...) وانتشرت المكتبات وكثرت عبر أنحاء المدينة ساهم في تكوينها البايات والسكان ووبيوتاتها العريقة(...) وقد استطاع صالح باي أن يفرض العدل بين الرعية، مما إذى إلى الاستقرار السياسيّ والرخاء الاقتصاديّ والازدهار الثقافيّ، وقد وصفه أحد المؤرخين بأنّه صاحب حق، وعدل كانت تحبه جميع الأوطان والجبايلية»[3].

لكن كما قلنا سابقا دوام الحال من المحال، ومع الاستدمار الفرنسي والطغيان والظلم الذي عاشت فيه الجزائر طيلة قرن ويزيد خبت جذوة قسنطينة شيئا فشيئا.

[1] ذاكرة الجسد، ص 296.

[2] جسر للبوح وأخر للحنين، ص 59.

[3] عبد العزيز فيلالي: مدينة قسنطينة ، صص 163_ 167.

على عكس ذلك يرى بوالأرواح أن العصر الذهبي هو عصر الاستعمار الفرنسي وما قامت به حكومة بومدين من إصلاحات ما هو إلا واقع مشؤوم يرفضه ويرى الأمل في عودة الاستعمار يقول: «لو يعود، اليوم، الغرب بشكل أو بآخر، يفعل فيه أكثر مما فعل»[1].

مع محاولات (ابن باديس) وغيره من علماء سعيا للحفاظ على مكانتها الثّقافية ومع مجيء الاستقلال، نمت أمال القسنطينين في استرجاع قسنطينة لمكانتها، لكن الصراع الإيديولوجيّ الذّي كانت تعيشه الجزائر أغرقت مدنها في خطط تنموية غير مجدية، وهذا ما عبر عنه الطاهر وطار في روايته الزلزال، إذ رأى أن سوء التخطيط أدى إلى قتل مدننا وترييفها ثم توالت الحقب لتسقط قسنطينة أكثر فأكثر لكن في مستنقع أشد وأنكى عملت أيادي أبنائها على إغراقها فيه، فأصبحت مدينة للخراب بمجانية القتل فيها واستباحة الأعراض والقيم، وتغولت قسنطينة ولفظت الحرية والديمقراطيّة أنفاسها في عشرية سوداء. «– هل سمعت ما حدث البارحة في منطقة "الكيلومتر الخامس"؟ ... قالت الثانية: –في الزيادية "أو "الكيلو متر الخامس"؟ قالوا قتلوا بوليسي في "الزيادية" ... قالت الأولى، وهي تولول بصوت خافت وتضرب على صدرها ضربات خفيفة:

–واش من بوليسي أنت تاني، قتلوا زوج، طفلة (شابة) عاتق معاها واحد، ضربا بالحجارة حتى الموت.

اهتزت الثانية وقاطعتها: –ربي يبقي الستر، ضربوهم حتى ماتوا؟»[2].

2.1ملامح ديستوبية:

تتفق الأطروحات في وصف المدينة الخراب، تلك المدينة الفاسدة غير صالحة للعيش وحياة البشر فيها مهددة لتفشي الإجرام والقمع، فهي مدينة اللاأمل واللاحياة، وقسنطينة المدينة التي اشتغل عليها روائيو المدينة تحوي هذه الملامح، وزمنيا يصور الكتاب بداية هذه المرحلة مع بداية

[1] الزلزال، ص 169.

[2] مزاح مراهقة، ص 130.

الاشتراكيّة، حيث سادت مظاهر الفقر والتّشرد وانعدام فرص العمل واكتظاظ المدينة، مما أدى إلى اختلاف القيم والمنظورات الأخلاقيّة يقول (الطاهر وطار): «فالهوة الطبقيّة بلغت حدا لن تلتقي فيه طبقة بأخرى إلا على أنقاض الأخرى»، «لا حول ولا قوة إلا بالله اللافتة لا تزال تعلن "البهجة" والطلاء متحلل...لم يبق من الحياة السابقة إلا الأثار...هدموا عالما وأقاموا آخر، داسوا فوق عنق قسنطينة، وراحوا يضغطون وها هم يضغطون أكثر فوق صخرتها»[1].

ويطرح الكاتب عدّة مواضيع في إطار نقد جاء للعقليّة التي سادت قسنطينة مدينة العلم والعلماء بعد الاستقلال، ولعل أبرزها الفوضى التي سادت شوارع المدينة والتي تمس جميع حواس الإنسان، فتقرأ عن التلوث السمعيّ بأصوات غير متناغمة تصدر عن كل الجهات، أما الروائح الكريهة فتنبعث من كل حدب وصوب في مشهد مستمر. أما من الناحيّة البصريّة فتقف عند المفارقة بين تواجد المدينة العتيقة ومزبلة بوالفرايس في تناقض حاد يعبر عن جدليّة المركز والهامش التّي ظهرت بحدة في عدم التناسق الجمالي وسوء التخطيط لبنية المدينة، ومواردها فقد ذكر بوالأرواح المباني والشّوارع المتهلهلة وأيضا المرافق المنعدمة وإن وجدت فقد طالها الإهمال كالمقاهي والمساجد والحدائق والتي سبق ذكرها في الفصل الأول، وكيفية تسيير الحياة المدينية من قبل إداريها ومسؤوليها بنوع من اللامبالاة والعشوائيّة، أيضا الخليط البشريّ المتنافر الظاهر في اختلاف أنماط السّلوك وتباين المستويات المعيشية وانتشار العوز إثر الظروف السيئة واستغلال هذه الطبقة بطريقة بشعة، لتصل الفوضى حدها في سنوات الدم، حيث طالت المعالم الأثرية «لقد زرت (سوق العصر) وشاهدت دارك فارغة من ذاكرتها، سرقوا من أحجارها، وشبابيكها الحديدية، خربوا ممراتها وعبثوا بنقوشها.. وظلت واقفة، هيكلا مصفرا يبول الصعاليك والسكارى على جدرانه، أي وطن هذا الذّي يبول على ذاكرته يا صالح؟

أي وطن هذا ؟»[2].

[1] الزلزال، ص 39.

[2] ذاكرة الجسد، ص 378.

صحيح أنّ روايات المدونة لا تعتبر التيمة الأساسيّة فيها هي الديستوبيا لكن نستطيع أن نلمح ملامح الخراب والفوضى واللاأمان منتشرة في أغلب الرّوايات خاصة التي تتحدث عن العشرية السوداء، إذ نقلت هذه الرّوايات حقيقة صورة المدينة الفاسدة، فالقمع الذي مارسته السلطة في سنوات التّسعينات من كبت للحريات السياسيّة ومعالجة القضايا الاقتصاديّة بوسائل غير مجدية وسطحيّة، منجهة وتورط أبناء الشعب مع جهات غيّرت مسار الحركة التغيرية المشروعة أنتجت صورا هتشكوكية هاربة من أفلام الرعب نخص بالذكر المجازر الدموية التي راح ضحيتها أحياء بأكملها، ويسرد رشيد عياد المنعرج الخطير الذي سلكته الجزائر للوصول لهذا المصير المؤلم:

«غدا ... أو بعد غد يخرج شاب من حي قديم، لن يذهب للحشيش كما العادة... ليلتقي بآخرمن حي فقير... الفقراء يتعارفون بالبؤس ... وملح اللّحظة اليابسة المرة... ومن النظرة ..... ستبدأ جزائر أخرى...

-ألست متفائلا هذه المرة ... !

-وواثق بأننا سنقوم قريبا لصباح مغاير...

-هل كان أكثر من شرعي...

كنت رفقة سراب ... نرمي سيارات الشرطة المدرعة بالحجارة ونحاول اجتياز مبنى الجامعة صوب وسط المدينة... هناك كان يفترض أن يلتقي الشعب كي يبدأ ... ! قنابل الكريموجان التي كانت تتساقط كثيرا بالقرب مني...

لم تكن بالمفعول ذاته عند بداية أحداث أكتوبر ... ! (...)

لكن الحلم تعثر ... أكتوبر ظل حبيس شهره.

والقطار أخذ وجهة أخرى...

ليلا لأسفار عامر بالسماسرة.

والسائق كان طيبا—أو ربما غبيا-» .

يؤرخ (مراد بوكرزازة) لنتيجة ذاك المنعرج الذي اتخذته أحداث أكتوبر 1988 في رواية ليل الغريب بذكره لنماذج بشريّة عانت الويل في العشرية السوداء، وبلال أحد هذه النماذج، شاب من أسرة فقيرة التحق بالأمن العسكري ليعيل عائلته، يحكي شهادته لرشيد عياد يقول: «في الضفة المحايدة، كان الرصيف يشتعل بالموت، بالغدر والخيانة، القصبة بالجزائر التي تم تعييني بها، رأيت الويل، رؤوس بشرية ملقاة في زوايا الليل، عاهرات مذبوحات، ورجال شرطة منكل بجثتهم، وفي الإجازات -النادرة- التي كنت أتحصل عليها، كانت حيرتي تزداد،كلما اصطدمت بنظرة أمي، أو لاحظت ارتباك أبي، وكان الفزع يقتات مني كلما تخيلت كوخنا مداهما بجماعة ملثمة -لهذه- ولغيره،كنت أنتهي للحانات يوميّا، أدفن خوفي في قعر كأس أو بين زنود امرأة ليلا ونهارا أقوم بنعي لمنعرجات الموت ودروب الشك والريبة » .

أما المعاناة اليوميّة للسّكان فذاك هم مشترك تناولته جميع روايات المدونة، فالانهيار النفسي وإسكات الضمير والعقل هو الهم الرئيس لسكان قسنطينة، في ليل الغريب يحكي عياد حياة مجموعة من عامة الناس قاسمهم المشترك الفقر والهم واللاأمان «كان يكفي أن أقوم من مكاني، أن أسرع لخده أمسح دمعته... هو الذي ما التقيته قبل ذلك التّاريخ، أن يفهم تلقفي له ....أن يدعوني لأن اقتسم معه الجلسة كي يفيض بالقصة ... القصة كلها بالدمع، بالنّبيذ المر بالتبغ فاض... فاض خالد...»[1].

فالنّاس بمختلف الطبقات تدمن على الكحوليات ليلا لتنسى معاناة النّهار،فتعهير المدينة وجنسنتها هو نوع من التعبير عن الدونية والهامشية التي وصلت إليها المشاهد اليومية في قسنطينة، ولعل وصف أحلام البليغ بقولها « الكل يمشون بلا هدف» يوضح أن التخطيط للحياة والمستقبل هي معاني انقرضت في قسنطينة، ليشل الفقر إدراك المواطن القسنطيني، فالأزمة بلغت مبلغها في سنوات التسعينات خاصة مع بلوغ الدين والقرض من الصندوق الدولي مبلغه مما جعل الجزائريين يعيشون حياة ضنكة وخاصة بعد أن حلت أغلب المصانع والشركات الوطنيّة وسُرح الكثير من

[1] ليل الغريب، ص14.

العمال، فنسبة لا بأس بها من الجزائريين متوسطي الحال انقلبت حياتهم بين ليلة وضحاها إلى حياة الفقر والتهميش، على غرار حسان أخ خالد بن طوبال المعلم في الطور الابتدائي، والذّي كانت أسمى أحلامه ثلاجة فأهداه الوطن ثلاجة كبيرة حفظ فيها جثته.

لكن ملامح الديستوبيا الحقيقيّة تمثلت في مشهديات الدم والقتل والعنف، وربما ما حدث في الواقع أشد وأنكى مما هو موجود في المتخيل الرّوائي، على غرار مجازر بن طلحة، إذ قتلت قرية كاملة في ليلة واحدة فهذه المشهديات الدموية التي حفلت بها الرويات ما هي إلا انعكاس للواقع كقصة الأخوين رشيد ورضوان اللذان يمثلان الصراع بين تيار الديموقراطيّة والحرية والحداثة المتمثل في رشيد وتيار الإخوان والجبل المتمثل في شخصية رضوان «أخفيت وجهي بين يدي غير مصدق أن رضوان صار بإمكانه أن يحمل مسدسا أو رشاشا، أن يقصد ضحيته لا مبال بما سيوقعه، يطلق النار ببرودة قاتلة ثم يمضي في الدروب الضيقة كي يلحق ثانية برفاقه، وكلما سال الدم غزيرا كلما صار قريبا من أبي جمانة !»[1] ثم يسرد أياما عاشها في الجبل مع الإرهابيين هو وزوجته عندما وقعا في الأسر: «اليوم التاسع بالجبل، الصباح بارد، بارد جدا، الثلج الذي يغطي كل الدنيا يبدو لنا لا مباليا، على بعد أمتار، كنت أقص أغصان الشجر تماما مثلما أمرت، أقصها بعنف أحيانا، وكأني أهدم جدار لحظة كانت قاسية، قاسية جدا علي، ودون رغبة أحيانا، وكان الجدار أقوى من ساعدي، من روحي، وكنت هناك رفقة السبايا تبدلين جهد المحاربين لغسل الملابس وتسقطين للعبتي: كيف أغسل جسدي من خطاياهم؟

فأراك تنكمشين، لا تجرئين على رفع رأسك ! دموعك . التي كنت تخفينها – كنت أشعرها أحسها، ولا أقدر على أن أذهب إليها راكضا: أني هنا !»[2].

[1] ليل الغريب، ص 162

[2] ليل الغريب، ص178.

2قسنطينة المتاهة:

ترتبط المتاهة في الأدب بميثيولوجيا إغريقية رومانيّة قديمة، وتعتبر من أكثر الموتيفات توظيفا في الأدب، فقد اعتبر الأدباء هذه الميثيولوجيا «معينا خصبا للتخيل واستعارة للعالم الحقيقي في كتاباتهم، ويوجد هذا الموتيف ظاهرا أو مختفيا في السرود عبر الأزمنة المختلفة»[1].

وتتحدث الأسطورة عن مينوس زوج باسيفاي، فمن أجل اعتلاء عرش كنسوس في كريت، طلب مينوس من بوسيدون إله البحار عند الإغريق أن يحقق له مبتغاه، وكان النذر يتمثل في تقديم ثور أبيض كأضحية، لكن مينوس نكث بالوعد واحتفظ بالثور لنفسه، فغضب بوسيدون وأنزل عقابه عليه، حيث طلب من أفروديت إلهة الحب أن تجعل من زوجته "باسيفاي" واقعة بشكل جنوني في حب الثور الأبيض، ونتج عن هذا الاقتران الوحش الأسطوري ميناتور الذي نصف جسده ثور والنصف الآخر إنسان، يفترس البشر ويتغذى على لحومهم، وأمام هذه المعضلة قام ديدال مهندس القصر ببناء قصر التيه (المتاهة) (labyrinthe) قرب قصر مينوس كسجن لهذا الوحش يركض بين ممراته عاجزا عن الخروج.

لا تنتهي الأسطورة عند هذا الأمر بل تتعقد أكثر عندما يقتل ابن مينوس في أثينا بسبب تفوقه في الألعاب التي تقام سنويا، لذا جهز التكريتيون جيشا جرارا لغزوها، ولم تنته المعركة إلا بمعاهدة يتم وفقها تسليم مجموعة من الفتيات والفتيان من أثينا كل عام كقربان للميناتور.

قتل الميناتور في النهاية على يد ثيسوس ابن حاكم أثينا بمساعدة أرديادني ابنة مينوس، حيث تمكن من الخروج من المتاهة بعد قتل الميناتور بفضل خيط أعطته به يكون أوله في بداية المتاهة فيمكنه من معرفة الطريق ومن ثمة الخروج.

ولا يخفى أن المتاهة استخدمت في رواية ما بعد الحداثة كموتيف وكصورة وكاستعارة، حسب تعدد المسارات السّردية في الرواية، ويشير الباحثون في دراسة الاستعمال الأدبي لأسطورة المتاهة في القرن العشرين بالانقطاع الناتج في هذه الفترة « متأثرا بالانقلابات السوسيو سياسية ووضع الخلق الأدبي

1

في خدمة الأسباب الإيديولوجية، وأوروبا كغيرها من البلدان نجد انقطاعا متصلا بهذه الوضعية الدرامية بالتحديد»[1]، ولا ننسى أيضا تأثير الحرب العالمية الثانية وثورة الإنسان ما بعد الحرب على جميع القيم وتغيير أفكاره حول الإنسان والعالم ثم تصادم الإيديولوجيات أدى كل هذا إلى ظهور الأدب الملتزم الذي يضع الأدب في خدمة الأشياء التي يدافع عنها، وتطور تيار يدّعي الضمير الإيديولوجي الذي يفرض نظرة نقدية حول الأحداث السياسية.

لكن سرعان ما ظهر تيار معاكس يعلي من قيمة «المتاهة وسكانها الظلاميين الذين أخذوا الأسبقية على كل الأبطال، لقد اكتسحوا حتى شكل السّرد وأحيانا أدرجوا القراء في لعبتهم الدراميّة»[2]، ظهر هذا التيار في الخمسينيات والسّبعينيات من القرن الماضي، حيث برز كتّاب يشتهون العمل على بنية المؤلف مثل محتواه دون منح امتياز لأحد على الآخر. وضمن هذا المنظور جاءت أعمال الأرجنتي جورج لويس بورج(JorgeLuisBorges) والايطالي إيطالوكالفينو(.ItaloCalvino)، أو كتّاب الرّواية الجديدة في فرنسا والهدف المعلن من قبل هؤلاء الرومانسيّين الجدد هو إجلاء كل فكرة لالتزام الكاتب بخلاف عملية الخلق، لأن الثورة الاجتماعيّة والثّورة على الأشكال الفنية هي عملية مختلفة تماما وغير متوافقة، فبالنسبة للأديب الفن هو هدف في حد ذاته وليس بالضرورة أن يكون خاضعا لذات أخرى ومن هنا نفهم لما العودة إلى أسطورة المتاهة اليونانيّة القديمة أو بالأصح لما النص يأخذ مظهر المتاهة ؟ فالنّص لا يتبع محورا توجيهيا لكن ينحرف باتجاه مسارات متشعبة للعبور أين القارئ يضلل بقدر الشخصية[3]

ونلاحظ عودة المتاهة بشكل كبير في روايات ما بعد الحداثة ولعل أبرز مثال رواية Black التي حولت إلى أشهر سلسلة في العالم سنة 2019/ 2020 والتي تقوم على مفهوم المتاهة إذ

[1]Catherine D'humire : sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu, Amalta revista de mitocritica,Vol 1 (2009) , P135

[2]ibid,p 135.

[3]Voir : ibid, p 135.

تعمل عن تضليل شخصياتها النّصية بنفس قدر تضليل متلقيها لدرجة أن شبكة (netflix) أرفقت السلسلة بشريط تثقيفي توضح النظريات التي اعتمد عليها العمل والسيرورة السردية.

وقد انتشر هذا الموتيف وأصبح موضة في السّرود الرّوائية إذ يحدد الباحث في بحثه أكثر من مئتي مؤلف احتوت عناوينها على ملفوظ المتاهة مثل: "le général dans son labyrinthe" لـ (غابريال غارسيا ماركيز)، le labyrinthe aux olives(للاسبانيإدواردومندوزا) Perdu dans le labyrinthe للأمريكي (جون بارث)، le labyrinthe du sentiments للمغربي (الطاهربن جلون) ، le dieu du labyrinthe(للبريطاني كولين ويلسون)le labyrinthe du temps للفرنسي (ماكسونس فارمين)[1]

كما يعدد أيضا روايات اشتغلت على موتيف المتاهة مثل bibliotheque de babel لـ (لويس جورج بورج)، التي تتحدث عن مكتبة ضخمة متكونة من عدد الأروقة والقاعات اللامنتهية لـ مجموعة من الكتب اللامعروفة واللانهائية تصويرا لعالم كبير متعدد، أيضا le conte de monte cristoللايطالي(إيطالوكالفينو)، تتحدث عن كونط سجن في زنزانة في قصر وكلما يحاول الهروب يصطدم بمتاهته، l'emploi du temps لـ (ميشال بيتور) تتحدث عن يوميات جال روفال في متاهات أزقة مدينة bleston وغيرها من الروايات la vie mode d'emploi لـ (جورج باراك) " cité de verre "لـ (بول أو ستار)[2].

ومن المهم معرفة أن موتيف المتاهة يتمظهر في سلم الدينامية النصية، أي أنه يحتل مكان الاختيار بتموضعه في النسيج السردي والخطابي كمتغير رئيسي في شعرية النص السردية لما بعد الحداثة «فهو أحد العناصر التي تتطور في الديناميكيات الداخلية للعمل الروائي،في المحتوى كما في الشكل إلى حد تشكيل عنوان لعدد معين من الروايات»[3].

[1]Op.cit,p 67-72.
[2]Ibid, p 75-78
[3]Ibid, p 64 .

تشتغل المدونة على الغطاء الحضاري للمدينة والذي يعد فضاء مناسبا لتشكل المتاهة، فالمتاهة في أصلها بناء صنع ليأوي الميناتور (الوحش)، والمدينة بتوسعها الحضري عوضت القلاع والقصور والغابات بنسيج معماري حضري مكولس وفق هذه التصورات، اشتغلت الرواية الجديدة « التي أعطت أهمية كبرى للمكان(...) ومن ثم عادت إلى الأسطوريّ وهي تشييد المدينة المعاصرة لتبدو نسخة مستحدثة عن فكرة قديمة، تبدو الأكثر ملاءمة للتعبير عن وعي الذات المبدعة بفضائها الذي يبدو متاهة»[1] فظلامية المدينة الذي يعكسه الوجه الماديّ لها من بنايات عاليّة وضيق أزقتها وبهرجة أضوائها وحياتها الآلية وكثرة الغادين والرائحين فيها؛ شكلت متاهة حقيقيّةً ففضاؤها ينطوي على الفوضى والخطر والضياع، وهذا الثالوت نجده في مدينة قسنطينة، فهي تحمل نفس سمات المتاهة بسبب تكوينها الجيولوجي الصخري الذي هو عنوان للخطر وتعدد معالمها العمرانية وتنوعها، وكذلك فوضى عمرانها الذي يوحي بالضياع، فطبيعة الفضاء في المدونة ليست تجريبية بل هي واقعية ينقلها للقارئ السارد المتجول، وهو عرض سردي لدروب المتاهة التي أدت إلى فقدان قسنطينة وضياع عشاقها، فتيمة الضياع ومحاولة الاسترداد تيمة موجودة في جميع النصوص المدونة تتجلى في الشّكل كما في الموضوع، فالمتاهة في السّرد أكبر من أسطورة، فهي موتيف إجرائي يحدد المادة السّردية والدلاليّة عن طريق قدرته الشكلية والمجازية، ونلحظ أن المتاهة في المدونة تتقاطع وفق شكل متاهة الفضاء ومتاهة الذاكرة.

1.2متاهة الفضاء:

يلعب الفضاء دورا أساسيا في روايات المدونة، كونها تتحدث عن قاسم مشترك وهو مدينة قسنطينة، وبالتالي لا تخلو نصوصها من مؤشرات فضائية ملحوظة تتخلل المستويات الدينامية النّصية انطلاقا من العناصر الموازية للنص، فالعنوان مرورا بوصف الأمكنة المعمورة أو المحتلة من طرف الشخصيات، إلى كون الفضاء فاعل في حد ذاته يشكل عالما مركبا متعدد الأشكال.

[1] منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، مقاربة تطبيقية في النقد الجغرافي، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، 2018، ص 149.

هذه الأمكنة المختلفة التي تجتاز الديناميّة النّصية في مجمل النصوص المتخللة للمدونة بالنسبة للقارئ، هي شبكة تقدم معلومات ليست فقط عن حركة الشخصيات ومسار النّص وإنما أيضا انحرافات السّرد الممكنة وتقود القارئ أيضا إلى طرق متاهية دون مخرج.

إنّ الطرق المتاهيّة في البناء السّردي هدفها ليس فقط تعطيل تقدم الشّخصيات أو السراد وتقويض حركتهم، بل أيضا في عرقلة إنجاز المهام. فهندسة هذه الأماكن التي تساهم في الحركة النّصية للمتخيل تتسم بالتّشابك والارتباك والطرق المعقدة والمسدودة وهذه هي الصور الطاغية للفضاءات المرجعية للعوالم المتخيلة للمدونة ومن خلال المقاطع السّردية القادمة نوضح الأمر أكثر.

ففي رواية الزلزال تتمثل المتاهة في صورة المدينة وطرقها الملتوية المسدودة فبوالأرواح يبحث عن أهله القاطنين بمدينة قسنطينة، الذّين تغير مقر سكناهم بعد الاستقلال، ليجد نفسه تائها في المدينة القديمة عاجزا عن معرفة الطرق الصحيحة التي تخرجه من هذه المتاهة وتوصله إلى العناوين الحقيقية لأهله.

المدينة في العالم الروائي (للطاهر وطار) تعرف ببنيتها ومرئيتها، فالمدينة عنده هي الطرق والمسارات المتصفة بالضبابيّة والسرابيّة (نسبة إلى السراب) صلة لا تنفصم بين طرقها المتعددة والتي تتقاطع باستمرار بين معارفه في الماضي وبين ما هو كائن في المستقبل، من تغير بدل ملامح المدينة، ومن هذا المنظار نستطيع اعتبار المدينة متاهة حركيّة ديناميّة وفضاء للتيه الأبدي، حيث من الصعب أن يجد بوالأرواح وجهته ويحقق مسعاه ومهمته في تأميم أراضيه، فقسنطينة بوالأرواح هي متاهة حقيقية بتكوينها الفضائي وطرقها، فكل طريق تفضي إلى أخرى مع وجود طرق معلقة تعطل حركة ومسعى بوالأرواح وأيضا السارد والقارئ.

كما أن المتاهة الفضائية تبني نفسها أيضا من حضور المباني والمساكن والمقاهي والمطاعم والحشود البشرية لمدينة قسنطينة، إذ تصبح هذه المؤثثات السّكنية كعقبة تواجه بوالأرواح في مساره لتغير معالمها وتبدل أسمائها، هذا الأمر يسمح بإعادة تشكيل الفضاء وتضخيم الشّك في الخروج بنتيجة

بالنسبة لبوالأرواح «أقذف بنفسي وسط هذا الموج وأتدافع معه، حتى أجد مخرجا من هذا التيه، هل أنحدر؟ هل أصعد؟ هذا التّيار يسير في جميع الاتجاهات يصعد وينزل، هنا قاع النهر قاع المحيط يتعرض لضغط الدفع من جميع الاتجاهات» [1].

يصبح مقرا بالوضع الجديد «أنا في صحراء سينا: أنا في التيه.. يا لهذه الأصوات المزعجة التي تملئ أذني»[2].

الصورة التي ترسم تشبه كثيرا المتاهة المتعددة المسارات بعشرات الطرق المختلفة، هذا ما جعل هذه المساكن بمسحة متاهيّة ككثرة المباني والنوافذ والأبواب والألوان التي تقدم للشّخصيّة وللسارد والقارئ أيضا مما يضع بوالأرواح في عالم مليء بالشّك يحاول البحث فيه عن مسلك لليقين.

الصورة الثانيّة للمتاهة الفضائيّة تتمثل في الغرفة، فضاء مغلق يمثل الوحدة والانعزال في رواية (مراد بوكرزازة): «لكنّ الغبار الذي تطاير فجأة يعد الروح بزوبعة حقيقيّة، أسرع للنوافذ أغلقها وأدعي أن لا شيء حدث على الإطلاق.

أظل على حالتي تلك حتى اللّيل أجوب الغرفة ذهابا وإيابا أرقب الورقة كمن يخشى أرضا ملغمة عن آخرها، أرفع القلم في محاولة مني لتوقيع الجملة الأولى، أشعره عاجزا عن فعل ذلك، يطل وجهك ثانية من زاوية ما، أتفاداه كمن يهرب من جمرة كاوية»[3].

والغرفة تحيل على الحبس وتحيل على جدران المتاهة، أين عاش الميناتور وحيدا منعزلا عن الناس، فالغرفة تمثل لرشيد عياد ملاذا أمنا يمارس فيها بوحه بالكتابة والتّذكر، وفي الوقت نفسه العازل الذي يفصله عن مدينة قسنطينة التي يعشقها حد النخاع، فالمقطع السابق يبين لنا المتاهة الفضائيّة متمثلة في الغرفة التّي تشكل عالما مغلقا يحد من فعالية البطل، فهي سجن لكنه سجن

[1] الزلزال: ص 203.

[2] الزلزال: ص204.

[3] ليل الغريب: ص05.

إرادي اختاره الكاتب ليبتعد عن قسنطينة الوحش الذي أنهت مستقبله وأحلامه. وهنا نلاحظ تبادل الدلالة بين المتاهة والميناتور، ففي رواية ليل الغريب تصبح قسنطينة هي الميناتور وحشا طليقا يفتك بمن يجده، وتصبح المتاهة هي الملاذ الآمن في تناقض واضح للسائد، إذ تدفع القارئ إلى سياقات وفضاءات مغايرة، فتبرز ملامح أزمة التسعينيات أو متاهة من القاتل والمقتول.

وعبر اقتطاع حيز من قسنطينة ينكب رشيد عياد كفأر في متاهة يحاول فهم متاهته ربما هذه الأخيرة هي أكثر المجازات قدرة على توضيح الخراب الذي لحق بالجزائر والجزائريين وتمثيل عالم مرتبك ومعقد يمد الخطى بحذر نحو سبل مجهولة ونهايات غير معلومة.

في ظل المقتطفات التي نوردها تظهر لنا المدينة الشبح، نلحظها انطلاقا من العالم المتخيل الذّي أقامه الكاتب عن مدينة قسنطينة الحقيقية، نجد المدينة الشبح تتسرب من بين الهندسة المعماريّة للمدينة، ونكتشف هذا المظهر السّردي من مسار الرحلات التي يقوم بها السارد المتجول في مساكن ومحلات ومقاهي وطرق المدينة، فمتاهة الفضاء الحضاري لا تتشكل فقط بخلق مدينة غير معروفة وغابرة بل أيضا يمكن أن تكون المدينة الحقيقيّة نوعا من أنواع المتاهة بأحيائها ومساكنها التي تلعب كشكل من أشكال الديدالية التي تفتقد الترتيب والخطيّة في حضورها «كان كمال يريد مدخلا بعينه من مداخل المدينة، إنّ لها أبوابا سبعة فأي باب منها يريد؟، وحاول هامسا بين شفتيه أن يختبر ذاكرته المتعبة ويذكر أسماء الأبواب السّبعة، فالنسيان معضلة جعلت المدينة ضبابية يقول ها أنت تطلع من رماد الذكرى، تحمل عمرك في يد وإحباطاتك في اليد الأخرى، وشوارع المدينة المواجهة منها والمخفية تفلت من ناظريك واحدا بعد الآخر، لتختلط مع الأحلام والأوهام»[1].

فمدينة قسنطينة صارت شبحا دون ملامح «شيء ما يسيرني بين الشوارع والأضواء والغائب الأكبر فيك هو الحاضر الأكبر إنّني لا أراك كما كنت أراك سابقا، هل شخت أنت أيضا مثلي؟ أم أصابك الوهن وداستك آلام اليأس قبل الشيخوخة؟

[1] جسر للبوح وآخر للحنين ، ص 13.

الخوف من ظلام الغابة ليلا ترك أثاره في ملامحك الحالمة، تجاعيد من القلق والرعب اللامنظور، محا نور القمر الطالع فيك»[1].

وهو نفس الانطباع نجده في رواية مذكرات مراهقة: «كان ليل قسنطينة يشدني، أضواؤها المتعانقة، هدوؤها المخيف، وحشيتها، أشباحها...ولا أدري إن كانت كل المدن تشبهها في الليل؟»[2]

ما يميز المدينة الشّبح هو عدم وجود النظام في تقديم عمرانها بالإضافة إلى التشابك واللاتمايز، التأثيت العمراني بهذا الشكل يأخذنا استعاريا إلى المتاهة الديدالية في تعدد مسارتها وتشابكها وغياب بوصلة توجيهيّة تقود للخروج، تجعل السّارد الرحالة في دوران مستمر وغير مغلوق أو ما يعرف بالمتاهة الحلزونية، ففي متاهة بوالأرواح هناك مركز ومؤثثات عمرانيّة منتظمة على عكس ما هو موجود في متاهة مذكرات مراهقة الفضاء مكرر لا نجد فيه لا المنطق ولا البنية فالمدينة الشبح تظهر في صورة المدينة القابعة تحت الأمطار والضباب والرؤية تكاد منعدمة، مدينة شاحبة تعبت من الدماء المسفوكة وصوت الرصاص الذي يقطع هدوء الليل، مدينة كل أحيائها مكرورة تحمل مشهدا واحدا هو مشهد القتل وسلب الأرواح، ما يشكل لنا فضاءً دائريا مكرورا في كل روايات الأزمة التي عكفت على تسجيل هذه اللّحظات المؤلمة من تاريخ الجزائر.

فالمتاهة واحدة من الموتيفات التي تستطيع استيعاب صور الكاتب عن الفضاءات المرجعيّة لنصوصه السّردية، وفي المدونة ظهرت المتاهة في تقديم الوجه المعماريّ لمدينة قسنطينة الذي يتحرك فيها الآلاف من الشخصيّات عبر مؤثثات معمارية مختلفة منح للمدينة فضاء متحركا غير قار أين يوجد الانغلاق الشّك، القلق، والإهمال، ما يحول المدينة إلى متاهة كبيرة حتى وإن كانت شاسعة فهي مغلقة ومحدودة، ويتبدى هذا الوصف في ذاكرة الجسد.

فالسكان فيها يقطنون حجرا لا يستطيعون مغادرته يتردد فيها شعور اليأس والشك، فالمتاهة إذن موجودة في كل نص من نصوص المدونة وظهرت كصورة فضائية تغذي الفضاء المرجعي للعالم

[1] جسر للبوح وآخر للحنين ،ص19.

[2] مزاج مراهقة،ص190.

المتخيل للروائيين وقد ظهرت قسنطينة كفضاء مغلق وفضاء مفتوح مما ألبس النص أثر جماليا متفردا.

2.2متاهة الذاكرة:

يجب أن نشير في هذا الجزء أن أغلب الأعمال الروائيّة التي تضمنتها هذه المدونة تضع الذاكرة في صميم حركيتها السّردية، كما يجب أن نشير إلى أن هذه الذاكرة تمتلك الصورة المهيمنة وتتمثل في ذكريات ماضوية يقوم سراد الذاكرة باسترجاعها، أحيانا بشكل منتظم وفي نصوص أخرى تفتقد هذه الذكريات الترتيب الكرنولوجي والتعالق الانسجامي، ونحاول أن نبين كيف تصبح الذاكرة شبكة متاهية تضيع فيها الروح تقع وتنهض في بحر من التذبذب والشّك الذي يقوده النسيان.

في رواية ذاكرة الجسد كما في رواية ليل الغريب (لمراد بوكرزازة) تقوم الذاكرة بعمل مضاد لطبيعتها، إنّ السّرد في هذين العملين الرّوائيين ينهل من معين الذاكرة والكتابة هنا تحددت وفق شرط النّسيان نكتب الذاكرة من أجل نسيانها، «كان لا بد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي .. وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة.. إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم... وامتلأنا بهواء نظيف..

في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جريمة نرتكبها اتجاه ذاكرة ما وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه»[1].

أما في ليل الغريب فيقول: «كلما كتبت سطرا جديدا كأني أسترد ملامح التي حضرت حد الصراخ الموجع حين غابت، وأن أحلى وأقسى سفر أمارسه حبا وتحنانا هذا الذي يدعوني إليه البياض...

[1] ذاكرة الجسد، ص18.

أشعر أنني أسكنك. كل جملة، كل سطر، كل فاصلة، وأقفز بكل كبرياء الممكن إلى النصوص التي نحب مساحتها البيضاء(...) صارت حكاية يومية مفتوحة عن الاكتشاف.. على النسيان ..على الفجيعة..»[1].

من خلال هذه المقاطع النّصية يتبين للقارئ أن اللّعبة السّردية هي لعبة النسيان، وهي تمثل متاهة حقيقية مغلقة، لأن الطريق التي يسلكها السّارد في كلا النصين هي طريق واحدة مغلقة لا مجال للعودة، فهو مدفوع للأمام رغم تعدد الخيارات، والسّرد الدائري يعزز من منطق المتاهة «فالنسيان هو خط يهيمن على ضبابيّة المتاهة ، النّسيان بمحدداته الفضائيّة الزمنية وبالطريقة التي يجد فيها سبيله،تصير المتاهة وفقه هي السير مدفوعا للأمام مع وجود خيارات،هذا الأمر يعمق الفوضى التي هي سمة من سمات المتاهة، وأخيرا المتاهة ليست مكانا في الذاكرة بل المسألة ضدية، هي مكان للروح حتى تغامر في أفكارها غير المتصلة »[2].

فالذاكرة المشروطة بالنّسيان، ذكرياتها تتميز بتعدد الأمكنة وانعدام التراتبية بينها لأنها تستقي من الذاكرة التي تستجيب لمؤثرات ومواقف خارجية، فنجد كلا السّاردين يهيمان في متاهة ذكرياتهما بحثا عن قدر سحري يغير من واقعهما أو طارق يوقظهما من هذا الحلم، فخالد بن طوبال يريد استعادة أحلام وعياد يريد امتلاك وردة مجددا وكلا الأمرين من المستحيلات، وهنا تصبح الذاكرة هي المتاهة، والنسيان هو المخرج الوحيد من هذه المتاهة ، إنه يمثل "خيط أريان " المسار الوحيد والحقيقي للفضاء وطبعا للخروج يجب العبور على جميع مؤثثات الذاكرة المتاهة.

كما تمثل متاهة الذاكرة شظايا ذكريات و كما قلنا تتسم في جميع الروايات بغياب الترتيب الكرونولوجي والمنطقي فهي ذكريات متقطعة تحفزها الأماكن، فالسّارد المتجول يعيد تشكيل ذاكرته من الأماكن ليخلق فضاء عقليا، أين العقل ينغلق على ذاته ويهيم في فوضى ذكرياته

[1] ليل الغريب، ص10.

[2] Bertrand Gervais : labyrinthe, oubli et violence, logique de l'imgination, tome2, Montréal, Edition le Quartarier ,coll. . « Erres- Essais », 2008,p 33.

وأفكاره مشكلا عالما آخرا مختلفا، ما يعزز من توظيف المتاهة في هذه السرود. «ولدت كل هذه الأفكار في ذهني وأنا أعبر الشارع وألتقي بعد (37سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل.

ولكن هل يصبح السّجن شيئا آخر لمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم.

وهل يمكن لذاكرة أن تلغي أخرى؟

كان سجن الكديا من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوها الأيام.

وهاهي الذاكرة تتوقف أمامه وترغم قدمي على الوقوف،فأدخله من جديد كما دخلته ذات يوم(...)

أيمكن اليوم وحتى بعد نصف قرن،أن أذكر إسماعيل دون دموع، هو الذي مات حتى لا يبوح بأسمائنا تحت التعذيب؟

(...)وعندما انطلقت تلك المظاهرة من فوق جسر سيدي راشد كما خطط لها لأسباب تكتيكية،يسهل معها تجمع المتظاهرين ثم تبعثرهم من كل الطرقات المؤدية للجسر.اندهشت القوات الفرنسية بدقتها ونظامها غير المتوقع وكان بلال أول من ألقي القبض عليه يومها(...)

تراني كنت أريد أن أكون وفيا لذاكرتنا المشتركة،أم فقط كنت أريد أن أعوض بذلك عن عقدتي اتجاه نجمة الرواية التي لن أكتبها، والتي كنت أشعر أنها بطريقة أو بأخرى، كانت قصتي أيضا بأحلامي، وخيباتي، بملامح «أما» الواقفة على حافة اليأس والجنون، الراكضة بين السجون والأولياء الصالحين، تقدم الذبائح لسيدي محمد الغراب»[1].

فهذه الضلال من الذكريات لا تنتمي إلى عالم الحاضر الذي يعيش فيه السارد المتجول ، إنها تشكل عالما غير موجود، يعيش فقط في ذهنه وهو عالم غير مرتبط لأنه نتج من كليشاتالذاكرة،هذا

[1] ذاكرة الجسد، ص ص 319 -326.

الأمر يوقف الخطية الكرونولوجية للسّرد مما يوحي بتصور حقيقي للمتاهة، فهي ليست تصورا فقط فيزيقيا ديداليا ولكن هي أيضا فضاء عقلي مليء بالمشاعر والارتياب والفوضى، فما تقدمه هذه النصوص ليس جمعا أليا لملامح الفضاء بل مصدر لمعرفة الذات في ظل فضاءات تتسم بالتيه والضياع

الفصل الثالث:سردالمدينة ومعمارية الرواية.

أولا: قسنطينة إطار للسرد.

1-بداية السرد: اللقاء مع المدينة.

2-وصف المدينة.

3- نهاية الإطار وغلقه.

ثانيا: المدينة والشخصيات.

1-المدينة بوصفها جسد.

2-الصراع بين المدينة والشخصيات.

ثالثا:أهمية المدينة في تكوين الأنا.

1-مرحلة التعشيش.

2-الوعي بالأنا.

3-المدينة والذاكرة.

رابعا: المدينة بوصفها نصا.

1-نص المدينة.

2-القارئ في المدينة.

3-التكوين الكتابي للمدينة والتكوين الحضري للكتاب.

4- الكرنوتوب

الفصل الثالث:سرد المدينة ومعمارية الرواية.

أولا: قسنطينة إطار للسرد:

وضع المدينة كإطار هو اختيار فضاء خاص ومميز عن باقي الأفضيّة السّردية الأخرى، حيث تشارك المدينة في إعداد وإنتاج النّص، ويتعلق هذا الاختيار بدوافع المؤلف الضمنيّة باعتبار أن كل ما يكتب يكتب لغاية معينة، ومتعلق أيضا بموضوع الرّواية في حد ذاتها وما تنتظره من هذا الفضاء في إضافة خصوصية لها، فخلق مجموعة من الأحداث تديرها شخصيات في فضاء مدني، معناه خضوع هذه الأفعال والشّخصيات لمنظومة حضرية تؤطرها بيئة حضرية من جهة كالأحياء والشوارع والوحدات العمرانية وكل ما يخص المدينة، وأيضا خضوعها لمنظومة ثقافية واجتماعية تختلف من مدينة إلى أخرى.

واختيار مدينة قسنطينة كإطار للحكي في بعض الروايات الجزائرية كـ "الزلزال" للطاهر وطارو "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي و"جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي و روايتي "شرفات الكلام" و"ليل الغريب" لمراد بوكرزازة وغيرها لم يكن مجرد صدفة، فهذه الروايات تقترح في مجملها نصا عن مدينة قسنطينة، والمدينة بهذا المفهوم تقابل فضاءً مملوءاً بالكتابات، فالكاتب وهو يؤطر نصه بالمدينة يكون عالما بخصائص هذا الفضاء وانطلاقا من هذه الخصائص فإن الكاتب يعرض تأطيره الخاص به فيتسع هذا التأطير أو يضيق وفق وجهة نظر الكاتب مثل كاميرا عرض تسلط الضوء على نقطة فضائيّة دون نقطة أخرى حسب مقتضيات وجهة نظر المصور، وكذلك الكاتب يختار حدوده من أجل استحضار عناصر منظوره حسب موقعه ووجهة نظره فكل «وصف أدبي هو رأي، يبدو أن السّارد قبل وصفه يقف أمام النافذة ليس من أجل أن يرى جيداً وإنّما من أجل أن يؤسس ما يريد أن يراه من خلال إطاره الخاص، المدخل يصنع الفرجة» [1]

فالكاتب الذي يكتب ويتحرك هو الذّي يفصل الإطار الذي يحوي الأحداث وتعدد المتلفظين يؤدي إلى تعدد النصوص مما يؤدي إلى تعدد وجهات النظر حول المدينة (وهنا مدينة قسنطينة)، فالكاتب

[1]Barthes Roland : S/Z. Paris , Gd du Seuil 1970, P61

أو السّارد لا ينقل الواقع المديني كما هو وإنما ينقل لنا نسخة مصورة عن هذا الواقع تختلف باختلاف زوايا المنظور وهنا تعمل النافذة الإطار كوساطة للموضوع الملاحظ تحويله إلى مشهد أو عرض خاص، له سمات تميزه عن باقي المشاهد الأخرى لأنها تبدأ من الذات وتمتد إلى خارج الذات إلى ما هو ماديّ«فالنافذة توحد بين الانغلاق والانفتاح، بين القيد والتحليق، الانغلاق الموجود في الغرفة والامتداد في الخارج، اللا محدود في المحدود»[1]فالنافذة (الإطار) مرتبطة بوجهة نظر تشمل فضاء يحدده وينظمه مجال الرؤية من جهة وموقع المتحدث (السارد) من جهة أخرى ينطلق(السارد) من فضاء مغلق حميمي نحو امتداد فضائي غيري لذا ففضاء المدينة صار متنوعا وحلميّا، لأنه ينفتح على الداخل وعلى الخارج، على القريب وعلى البعيد.

إذن فإطار السّرد متعلق بالسّارد (المتحدث) وموقعه ومتعلق بالموضوع الموصوف ولحظة اللّقاء بينهما والنهاية أو غلق الإطار، وعليه كيف يمكن لمدينة قسنطينة أن تؤسس إطارا سرديا للنصوص؟ وللإجابة عن هذا السؤال علينا أن نبحث في نصوص المدونة كيف احتلت المدينة موقع السرد ولا يمكننا فعل هذا إلاّ بالإمساك بالمكان انطلاقا من تكوينه الحضري الموجود في النّصوص التي زرعت في المدينة، فنلاحظ المدينة انطلاقا من سلم مختلف محاولين الإمساك بمفهومها الباطني بملاحظة المدينة من منظور الفرد مكتشفين الاحتمالات المختلفة لفهم مجموعة حضرية.

1- بداية السرد: اللقاء مع المدينة

عادة ما تتصل بداية السّرد في المدينة بالعنصر المادي الحضري لذا قد تكون لحظة اللّقاء مع المدينة هي لحظة دخولها، وإن كانت المدن قديما تمتلك أبوابا ومفاتيح كأبواب البيوت تعلن عن قادميها وتحفظ عتباتها لحظات دخولهم وخروجهم منها، إلا أن في أيامنا هذه «لا نجد مفاتيح للمدن لأنها لا تمتلك أبوابا... لذا نعتقد أن محطات السفر (بمختلف أنواعها) تعوض بشكل فعّال هذه الأبواب منذ وقت طويل»[2] وتحتضن اللقاء الأول بين المدينة وزائريها.

[1] J- Rousset : Forme et signification , Paris corti 1986,p123

[2]Pierre Sansot : Poétique de la ville,EdKtimecksleck ,Paris 1971 P 81

لا نبحث عن مقارنة بين المدينة المتروبول الحديثة والمدن القديمة، بقدر بحثنا عن لحظة أول لقاء بين المدينة وساردها أو لحظة بداية سرد المدينة كإطار للحكي، فكيف كان اللّقاء مع مدينة قسنطينة في الرّوايات التّي اتخذتها ديكوراً لأحداثها كفضاء تخيلي معاد تشكيله سرديا، وهل فعلا كانت محطات السفر هي أبواب الاستقبال؟، وكيف احتضن فضاؤها الحضري اللقاء؟.

في رواية الزلزال لحظة اللقاء كانت عند خروج بو الأرواح من سيارته التي ركنها «في السّاحة الصغيرة قبالة جسر باب القنطرة»[1] إذ دخل قسنطينة من الجهة الشّرقية أين توجد محطة القطار –على موازاة من مكان تواجده–التي تقل المسافرين «صفّر القطار، فشعر بنوع من الضيق، للصفير الذي بدا له غليظا أكثر من اللازم ممددا فيه أكثر مما يجب.

إعلان متأخر عن النفير، لا، تصريح جريء، بقلق المسافرين الذين يحملهم من دخول المدينة»[2]وقد وفق الكاتب في اختيار المكان لأنه يتساوق مع فكرة الطبقة البرجوازية التي يدعمها النص، فبوالأرواح يدخل قسنطينة بهيئة برجوازي يملك سيارة ويدخلها عامة الناس بالقطار منهكين متعبين، ليتجسد في ذهن القارئ أول انطباع عن الفرق الموجود بينه وبين عامة الناس.

تم اللقاء مع المدينة في الصفحة الأولى من الرواية ليضع الكاتب القارئ والبطل وجها لوجه مع المدينة وينقل لنا الانطباع الأول لهذه المدينة انطلاقا من منظور بو الأرواح يقول: «حاسة الشم، تطغى على باقي الحواس، في قسنطينة في كل خطوة، وفي كل التفاتة، وفي كل نفس، تبرز رائحة متميزة، صارخة الشخصية تقدم نفسها لأعصاب وقلب المرء»[3]، تتمثل قسنطينة لزائرها انطلاقا من روائحها المميزة التي تؤثر على كيانه العاطفي، فيقف المرء بين النفور والإقبال فهي روائح تدفعك للتغلغل في المدينة كما تدفعك للنفور منها في الوقت نفسه في هذا الموقف الحاد ينتصر بوالأرواح لحب قسنطينة في قوله: «قسنطينة مثل

[1].الزلزال ،ص 09

[2]الزلزال، ص10

الزلزال، ص [3]09

الكعبة، يستحب الدخول إليها يوم الجمعة»[1] فينحاز إلى تقديسها انطلاقا من ماضيهاالمتألق بالرغم من الروائح التي تدنسها التي ماهي إلا روائح عامة الناس، لكن تبقى لقسنطينة مكانتها الخاصة التي لابد أن تعود إليها حسب منظور بوالأرواح.

في نفس اتجاه القدسية والحديث عن التاريخ المتألق لمدينة قسنطينة تتجه رواية جسر للبوح وآخر للحنين إذ نجد اللقاء الأول مع قسنطينة في بداية السيرورة الحكائيّة، عندما يخرج كمال من محطة القطار ليلمح جسر قسنطينة، هذا الجسر الكبير يفتح الذاكرة على مصرعيها ليست الذاكرة الفرديّة للبطل وإنما الذاكرة الجماعية، إنّه التاريخ ينزف من كل شبر من قسنطينة، فأينما يولي البطل وجهه يجد التاريخ ماثلا أمامه، وطيلة صفحتين من الرّواية تعرض لنا الكاتبة جولة مع التّاريخ كأنّ التاريخ كان في استقبال كمال، وبلهجة الدليل السّياحي تعرض (زهور ونيسي) معالم قسنطينة بدءاً من المحطة.

الملاحظ من خلال هاتين الرّوايتين أن نقطة الانطلاق معلنة وملفوظة والوصول إلى المدينة يعلن عن بداية السّرد فالديكور موضوع، إنّه قطعة من العالم، إنها قسنطينة الحقيقيّة تكتشفها مع دليل سياحيّ عن طريق ذكر تفاصيل الرحلة، فالسّارد يكتشف المدينة وقت اكتشاف القارئ لها.

على نقيض الرّوايتين السّابقتين، على مستوى الخطاب، نرى (أحلام مستغانمي) أرجأت اللّقاء الأول مع قسنطينة إلى منتصف الرواية، لكن وفق ترتيب الحكاية اللّقاء بها في صدارة الأحداث وقد كان ماديا متجسدا في فضاء المطار، من خلاله ولج السارد إلى مدينة قسنطينة، إذ يعتبر هذا الفضاء نقطة الانطلاق بالنسبة للمسافرين إلى المدينة، فمدينة قسنطينة تلفظ وعندما تلفظ إعلان صريح عن الوصول لا يمكن للمسافر التراجع بل يستمر في سيرورته ضمن إطار المدينة، "تشرع المضيفة باب الطائرة ولا تنتبه أنها

[1] الزلزال، ص .ن.

تشرع معه القلب على مصراعيه فمن يوقف نزيف الذاكرة»[1]، لقاء حميمي عاطفي شبيه بلقاء الابن بأمه ، فهو لا يرجو من قسنطينة إلا أن تحتضنه وتحويه في قوله:«دثريني يا سيدة الدفء والبرد معا»[2]

قسنطينة في ماديتها المتمثلة في مطارها، باردة لكن في روحانيتها وقيمتها في وجدان البطل تمثل الأم «قسنطينة ... كيف أنت يا اميمة.... واشك»[3]، كما تمثل أخوه زياد. «شعرت أن قسنطينة أخذت فجأة ملامحه وأنها أخيرا جاءت ترحب بي... وهل كان حسان غير تلك المدينة نفسها .... غير حجارتها .... قرميدها.... وجسورها ومدارسها ... وأزقتها وذاكرتها؟»[4]

المطار ومحطات المسافرين تمثل عودة جماعيّة أو عودة فرديّة وفي الرّوايات السابقة مثلت عودة فرديّة تركز على الذات وهمومها، فنرى السّارد ينقل لنا أحاسيسه الجوانية دون أن يفصل في البناء المادي لهذه الهياكل الحضريّة كما أنه لا يهتم بالمسافرين الآخرين أو أجواء السّفر، يتلاشى الفضاء كمكان مادي ويتلون بالذات الإنسانيّة فنرى إسقاطات الحزن والتردد والاشتياق قد سكنت الفضاء، وكل وصف له ما هو إلا تأكيد على تأزم الذات.

في روايتي مراد بوكرزازة، البطل هو قاطن للمدينة، ففي رواية شرفات الكلام يتحدث البطل عن مدينة قسنطينة بكلام استعاري يصف فيه المدينة المتأرجحة بين ألق الماضي وتأزم الحاضر يسائل التغير يقول: «لماذا تغيرت الأشكال والمعاني... لماذا... وأدخل مدينة لا تعرف أني أنحدر إلى قرارات سحيقة ... كنت الوحيد الذي أنصف دمعي ويتمي معا حين جارت المدينة»[5]وسرعان ما يبرر هذا التغير ويرجعه إلى

[1] ذاكرة الجسد ، ص284
[2] ذاكرة الجسد، ص 285
[3] ذاكرة الجسد، ص 284
[4] ذاكرة الجسد، ص 285
[5] شرفات الكلام، ص 09

طبيعة المدينة في حد ذاتها «لكن المشكلة أني أعرف هذه المدينة جيدا ... أعرف أنها عالية حد السمو والوضوح ... أعرف أنّها منحدرة .... من السقوط الغبن والفجيعة.»[1]

بعد هذا التقديم للمدينة يتحدث لنا الكاتب عن اللقاء بقسنطينة وهو ليس لقاءً ماديا وإنما لقاء زمني: «والتقينا ... إلى اليوم القسنطيني الباهت ... المبتذل ... المفتوح على سخافة الرياضي وفظاعة السياسي»[2]

وهذا الوصف الزمني أيضا موجود في رواية ليل الغريب «بيني وبينك الآن: مدينة ... بيني وبينك صيف قسنطينة.

قسنطينة التي تتحول في مثل هذا الموسم إلى جحيم لا يطاق، فالمحلات تغلق أبوابها باكرا والشوارع تصير خالية إلا من خطواتي معك في كل الأزقة التي عبرناها.»[3]

وقد وردت في الروايات صورة تحول محطات المسافرين إلى اتجاه معاكس فهي ليست محطات استقبال وإنّما محطات للمغادرة «بالمناسبة أكثر من مرّة أفكر وبجد أن أترك هذه المدينة وإلى الأبد ... أكثر من مرّة أحزم حقائبي وأقسم أني لن أعود ثانية ... لكني أنهزم عند بوابات المطار أو محطات القطار فأجدني أمزق كل التذاكر الممكنة وأعود مرغما للحوض المائي الصغير الذي تعودت دفءه، شراسته، قوته»[4]ففضاء قسنطينة فضاء متأزم يخون الأمال ويحبط الطموحات، فضاء طارد للشخصية وفي الوقت نفسه يهيمن عليها فلا يعرف السارد أيتركه أم يبقى فيظل حبيس هذا الفكر الجدلي.

بداية السرد في المدن تعلقت بالمدينة في حد ذاتها كمنظومة حضرية وهذه البداية تترجم علاقة المدينة بذواتها والدخول في فضائها ليس كسياح في رحلة مبرمجة وإنما كقراء لها.

---

[1] شرفات الكلام، ص 11

[2] شرفات الكلام، ص 10

[3] ليل الغريب، ص 08

[4] ليل الغريب، ص 09

2.1-وجهة نظر السارد:

كتابة المدينة أو سرد المدن كما رأينا تقتضي منا الانتباه إلى خاصية كون المدينة وسطا له خصوصيته المكانية والعمرانية، تتحكم فيه رواسب إنسانيّة عامة منذ القاطن الأول للمدينة والتغيرات التي أحدثها فيها، وبالتّالي فالباحث يدرس الطرائق الأدبيّة التي يستحضر بها المكان وعلاقته بالمكونات البشريّة والماديّة «لا بوصفه فضاءً يمكن رسم حدوده الطبوغرافية كما هي في الواقع الفعلي وإنّما بوصفه عالما من القيم من الكتابة والتخييل»[1] والنّصوص التي استحضرت المدينة هي حاملة لرؤى ووجهات نظر مختلفة، تجاوزت الواقع المعيشي والنظرة الجامدة إلى نصوص راصدة لأحوال المدينة العربيّة عبرت عنها بمواقع مختلفة باختلاف الوعي الذي يعبر عنه الروائيون أنفسهم ويمررونه عبر سراد الرّواية وشخصياتها.

وقد نقلت لنا قسنطينة انطلاقا من وجهة نظر نخبويّة لسرادها وشخصياتها فبو الأرواح في رواية الزلزال هو مدير وأرستقراطي إقطاعي، وخالد بن طوبال في ذاكرة الجسد هو رسام معروف على الساحة الفنيّة الفرنسيّة، أبطال كل من روايات جسر للحنين وآخر للبوح وشرفات الكلام وليل الغريب هم صحفيون أما في رواية مذكرات مراهقة البطلة والسّاردة هي طالبة جامعية، هذا المستوى الثقافي سمح لهؤلاء الأبطال (السراد في أغلب الأحيان) أن يرصدوا مختلف التحولات التي طرأت على مدينة قسنطينة من ذكر لبنيتها الحضرية والتغيرات التي لحقتها من تخريب وتغريب عمراني إلى نقل حكايات ساكنيها المهمشين والميسورين فكانت وجهات نظرهم:

* راصدة للتحول في قيم المجتمع أثناء الانزياح الريفي والانفتاح على العالم في عصر العولمة.

* مجلية لقاع المدينة وعوالم المهمشين والتحديات والإشكالات بين المركز والهامش.

* راصدة لملامح التوتر التي تجتاح قسنطينة نتيجة لتعقيدات الحياة اليوميّة.

[1] مجموعة من الأساتذة: الرواية و المدينة، ص 07.

* كاشفة عن الأحوال السياسيّة، فعرفنا قسنطينة إبان الاشتراكية ووقفنا على أحوال ساكنيها أثناء العشرية السوداء.

* إشعارا بالسقوط والتحول الذي طال مدينة قسنطينة.

وقد لعب المونولوج دورا بارزا في تبيان وجهة نظر سراد المدينة إذ عبر عن تجربة البطل الباطنيّة تعبيرا يتلاءم مع سيولة المادة الشعوريّة، فشخصيات العمل الرّوائي لم تكتف بعكس ملامح المدينة وإنما أسقطت همومها على البيئة العمرانيّة لقسنطينة، فالمدينة لم تعد عنصراً حياديا بل أصبحت انعكاسا لبواطنهم من جهة أو تتجلى هي في سرادها بكل مخزونها التراثيّ والعمرانيّ والبشريّ من جهة أخرى فاتحد مصير الشخصية سواء في إدراكها لحاضرها، أو حدسها للمستقبل بفضاء المدينة.

3.1-موقع السارد:

يختلف مظهر المدينة حسب اختلاف موقع السّارد إذا كان ساكنا أو إذا كان متحركا هذا الأمر يخلق لنا منظورين: منظور بانورامي كليّ ومنظور جزئيّ، فالسّارد الذي يحتل موقع المتأمل والمشاهد للمدينة يقدم لنا معرفة شاملة كليّة لأنّه أثناء تقديمه يقف عند الاستعداد لرؤية الفضاءات التي ذكرت من قبل وبالتالي يمتلك طابعا لوجهة نظر تختلف عن السّارد المتحرك الذي يتبع مسارات شخصية.

في رواية الزلزال ديكور المدينة واضح قبل بداية القصة انطلاقا من عناوين الفصول التي حملت أسماء جسور المدينة السبعة، فأحداث الرواية تدور بين وفوق هذه الجسور، لهذا نستطيع أن نشبه تقديم الفضاء الحضري في رواية الزلزال بمشهد مسرحي: يمكن أن نمثل لكل حدث في الرّواية بمكان خاص، فمخطط المدينة قدم للقارئ، هذا المخطط يحمل مرجعيّة واقعيّة للنّص إذ يساهم في منح إطار عام للرّواية وفق منظور بانورامي كليّ يساعد القارئ في القبض على الرّواية بواسطة خلفية ديكور محددة.

على عكس هذا التقديم تأتي الروايات: ذاكرة الجسد وجسر للبوح وآخر للحنين ومذكرات مراهقة ليس كمشهد مسرحي للأحداث وإنما تقدم عن طريق مسارات شخصية بعيدة عن مسارات معلومة

ومرسومة مسبقا فالرّواية «من الخارج إلى الداخل: تتطلب شخصية أو سارداً متحركا يتمظهر المكان تبعا لحركتهما فيبدو مبهما إذا كانت الحركة سريعة وموصوفا بدقة، إذا كانت الحركة بطيئة، حيث يتم استكشافه بطريقة تدريجيّة، الشيء الذي يبث الحركة في الديكور فتتعدد المشاهد نتيجة ذلك، ولا تتركز الرؤية على مشهد واحد، فيخلق ذلك الاختلاف والتعدد في المشاهد الموصوفة من قبل سارد متحرك»[1]، فالأمر متعلق بتقديم مسار في شوارع قسنطينة مرصعا ببصمات شخصية، انطلاقا من اتخاذ السارد وضعية الماشي حيث يظهر السّارد كمكتشف كما هو الحال في رواية مذكرات مراهقة أين البطلة غريبة عن المدينة وتكتشفها لأول مرّة، أو إعادة اكتشاف ونجد هذا في الرّوايات المتبقية فالسّارد على معرفة قديمة، بالمدينة ويعيد اكتشافها.

السّارد وهو يمشي لا يقدم لنا المشهد كليا لحظة واحدة كما تفعل الكاميرا في السينما فالصورة السينمائية تستطيع منذ الوهلة الأولى في ثوان قليلة ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر صفحات[2] ،صحيح أنّ هذا الوصف هدفه تقديم بنية مرئيذة للمدينة من أجل «جعل القارئ يرى»[3]، لكن لو أسقط القارئ صفحات الوصف في الرواية الجديدة لوجد أن المضمون قد ضاع تماما منه[4]لذا فالوصف لا يقدم فقط بيئة مرئية للمدينة بل عن طريق وضعية المتحرك يسمح لنا باكتشاف المدينة جزءا جزءا وتتيح لعنصر المفاجأة أن يتأتى من جميع مكونات المدينة وباستحضار الذاكرة والأيام الخوالي لعقد مقارنة بين ما هو حاضر وبين ما هو ماثل في الذاكرة.

أما في رواية جسر للبوح وآخر للحنين مدينة قسنطينة تصبح كبوتقة في الداخل تشتغل على جميع الحكايات الممكنة فالإقليم الحضريّ يمثل ينبوعا للكاتب وإلهاماً لا ينضب، ويظهر هذا في اشتغاله على

[1]ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، ص 51 نقلا عن حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ص 237 ، 238.

[2]ينظر ألان روب غرييه: نحورواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص129.

[3]المرجع نفسه،ص 128.

[4]ينظر المرجع نفسه، ص130.

عمارة القصبة وكيف أن كل بيت تفرد بحكاية خاصة تظهر الوجه الحقيقي لقسنطينة بموروثها وبيئتها العمرانيّة، والثقافيّة، وقد أثرى هذا الموتيف الرّواية ومنحها صدى وعمقا للحديث عن العلاقات الإنسانيّة وعلاقتها بالفضاء الحضري متمثلا في عمارة القصبة، هذا الصرح التاريخي العمراني الفريد من نوعه.

2- وصف المدينة:

وضع المدينة في السّرد هو نقلها بخصائصها المادية الفيزيقيّة ذات الاتساع الفضائي إلى فضاء الصفحة المحدود ونظام الكتابة أي الإمساك بفضاء مرئي وتحويله إلى فضاء خطي وبعبارة أخرى وصف المدينة سرديا هو تجسيدها بالكلمات، هذا الأمر يقود إلى إشكالية «التعارض القائم بين البعد المرجعي والبعد اللفظي أي في كيفية تحويل المرئي إلى مقروء.»[1]

فكتابة ما ينظر أو ما يرى يبقى أمراً إشكاليّا في الأدب لأن الكتابة هي ضدية للفن التصويري ويظهر في تحويل الفضاء الواقعيّ المجسم بأبعاده وألوانه وروائحه ... إلى تسلسل لساني لغوي، فعلى خلاف المشاهد الذي يلتقط الشيء متواقتا مع أجزائه وسماته «يلتقط القارئ الشيء ثم ينتظر أجزاءه وصفاته لأنّه لا يتمثل صورته العامة إلا بعد انتهاء العلميّة الوصفيّة ويكلف ذلك القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتمثل الدّلالة بصريا»[2]، وهذا ما أشار إليه (بول ريكور) (PaulRicoeur) في الزمن والسرد «أنّ العالم الذي يجسده السرد هو عالم زماني.»[3]

فالسّرد يعمل كتحليل للعالم الذي يظهر من خلال تقديمه كنظام زماني والوصف الأدبيّ هو عبارة عن ترتيب لسيرورة الأحداث الكرنولوجية للكتابة ووفق طبيعة السرد فهو يقوم بتحويل مشهد فيزيقي إلى

---

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2009 ، ط1، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] بول ريكور: السرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر، سعيد الغانمي و فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص 33.

تسلسل زماني يتم فيه عرض الشّكل والحجم والصفات تعاقبيّا وفق السيررة السرديّة في الزمن ودور الكاتب هو رؤية العالم وإعادة تقديمه للقارئ وفق قوانين الكتابة الأدبية.

لذا فالأدبية تقترح في مفهوم الوصف تقديم الفضاء الحضريّ متتبعين النّظر بمعنى نقل القارئ لاكتشاف المدينة وفق ريتم القراءة تسمح ببناء محيط للنّص كما تسمح للقارئ بنسج تخيله، وبهذا يصبح القارئ كالرحالة الذي كل مرّة أثناء تقدمه وسيره يفتح رؤيته باكتشاف مناطق جديدة في "جعل القارئ يرى" و تتحدد وظائف الوصف بما يسبق الجمل الواصفة وما يليها من المتتاليات السّردية فلم تكتف نصوص المدونة بمنح صورة مرئية لقسنطينة وإنّما تجاوز الوصف هذه الوظيفة ليكشف لنا عن كل ما يتعلق بمدينة قسنطينة.

قدمت المدينة كعرض مرئي، ففضاءات المدينة ملائمة للتقديم والعرض، يتعلق الأمر بالمكان الذي يسمح بالتقاء الأفراد كالشوارع والحدائق والمقاهي ...، والمدينة محمولة في هذا البعد تشكل تسوية بين الفضاء وحياة الأفراد، هذه المساحات المكانيّة تضمن بلقاء ساكنيها في شكل مشهد مسرحي وهذا ما يعرف بمسرحة المدينة «ليس الشارع كمكان هو الذي يحرك هذا المسرح بل الحياة المغمورة لتاجر صغير والمتجر المحتشم هو الذي يمنح القصد والمسرحيّة»[1]، وبالتالي فالحياة الحضريّة هي المشهد المسرحيّ والمدينة وفق هذا تحمل معنيين: فهي مرّة ديكور للأحداث وهي أيضا الحدث نفسه كلا المفهومين مترابطين فالعرض المسرحي لا يتجسد إلا بوصفه في جزء من هذا الفضاء، والمشهد لا يحمل معنى إلا إذا كان في طياته عرض مسرحي، إذن فالمدى الحضري يسمح بفضائية الأعمال لساكنيها وكتابة المدينة ووصفها تقود إلى كشف العادات الفردية في تفاصيل المدينة التي استرعت انتباه الكتاب.

وتتنوع وظائف الوصف بتنوع الوصف في حد ذاته الناتج عن كون المدينة متعددا، بدءاً من وصف طبوغرافيتها ومناطقها الحضرية، ووضعها الثّقافي، والقاطنين بها وهنا «الوصف لا يدّعي تفسير العالم ولكنه أداة فعالة لتمثيله»[2]، ونجد في تمثيل العالم المديني النظر الواصف وهو وصف للموضوع والتعريف بأجزائه

[1]Gracq , Julien : la forme d'une ville,Paris, Gallimard, 1995 p770.

[2]فليب هامون : في الوصفي، تر سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب و الفنون بيت الحكمة، ط 1، 2003 ص 08

«وينسب إلى شخصية تنهض بأنظارها بهذا التعريف، هكذا ليتحول نسق الأشياء والصفات التي تشغل الجسم المتعين ووصفه إلى مشهد أو منظر أو فرجة أو لوحة»[1]وقد تعددت هذه اللّوحات التي تصف قسنطينة من أوجه مختلفة في المدونة ويكون فيها الواصف المبئر للوصف مستقرا لا يتحرك فيما يأتي وصفه لوحة و «لا يقتصر النّظر على افتتاح الوصف وعلى اختتامه ولكنه يمكن من تنظيم توزيعه الداخلي»[2]،ونضرب كمثال لهذا النوع من الوصف بمقطعين من رواية مزاج مراهقة.

«لن أنسى منظر المكتبة العملاقة الممتدة من أول الرواق إلى غرفة الجلوس مرتبة بشكل جميل ملفت للنظر، لن أنسى طيري الكناري أمام زجاج النافذة الكبيرة المطلة على المطر، لن أنسى رفوف أشرطة الكاسيت والأسطوانات القديمة، ومنظر الصالون تحت أنوار الثريا تشبه المطر تماما في يوم ربيعي كان صادقا حين قال هذا الوجه الجميل لقسنطينة.»[3]

«دخلنا المقبرة نبحث عن أخي في الزاوية التي وصفها لنا صديقه، فوجدنا بستانا لا نهاية له من القبور، بحر من الأموات، لا أفق له، وقفنا حيث دلّنا الشباب، كانت عشرة قبور جديدة، وكان تحث أحدهما ينام أخي، لكننا لم نعرف أي واحد منها لا يمكنني أن أصف لك ما رأيت وما حدث وما شعرت به، القبور لا نهاية لها، ونساء، نساء عند كل قبر.»[4]

يبرز المقطعان السابقان لوحتين عن مدينة قسنطينة حيث تفتتحان بالنظر من طرف شخصية مبئرة مستقرة تعرفنا بأجزاء اللّوحتين، فالمقطع الأول يتحدث عن وجه جميل لقسنطينة ممثلا في مكتبة لبيت قسنطيني إذ نجد وصفا تقليديّا يبين أجزاء المكتبة ومحتوياتها والإنارة الدافئة التي تصبغ المكان ب تعرض هذه المكتبة ملمحا عن الفضاء الثقافي لقسنطينة كونها مدينة للعلم والعلماء والموسيقى والجمال، أما المقطع الثاني فيبرز لنا لوحة مغايرة تصنع وجها مختلفا لقسنطينة وجه حزين مأزوم متمثلا في وصف مقبرة وقبور عديدة وضعت

[1] المرجعالسابق، ص 334
[2] المرجعنفسه، ص 346
[3] مزاج مراهقة، ص 167
[4] مزاج مراهقة،ص 148 ،149

بلا تعيين كأنها بحر لا نهاية له وكأن كل سكان قسنطينة وضعوا في المقبرة وهذا وصف يخص فترة التسعينيات إبان الأزمة الجزائرية وتعكس هذه اللّوحة قسنطينة المتأزمة، حيث ينسى القارئ شعور الشخصية المبئرة للوصف والتأثير الذي تركته هذه اللوحات على نفسيتها ويندرج في اللوحة ذاتها يفكك أجزاءها وألوانها ووضعها في وصف تقليدي لمشاهد مشخصة استفادت من «فن الرسم والسينما عن طريق التركيز على ألوان وأشكال الفضاء وخصائصها باستعمال تقنية زووم Zoom»[1]

في حين في شرفات الكلام يأتي الوجه المتأزم لقسنطينة في شكل طبوغرافي حيث تتحد الشخصية المبئر بالشجرة وبالمكان الذي توجد به الشجرة، يقول:

«إذا ما صحوت لصباح لست موجودا فيه.... !

(إني أشبه شجرة وحيدة ... ربما تلك التي تسبق وصولنا إلى جسر سيدي امسيد ... مفتوح غصني على الثلج ... على الريح ... والعزلة ... لكنني لا أنكسر.

صرت جزءًا من هذه المدينة ... !

من الساعة يطلع شتاء لا يقرأ الشعر كثيرا ...

يشير العقرب للصفر.»[2]

من خلال المقطع السابق يمكن للقارئ أن يرى أنّتوحدا بين الشخصية والمدينة عبر عنه الكاتب (مراد بوكرزازة) بطريقة رمزية، فعن طريق الوصف اندغمت المدينة كفضاء للعزلة والغربة بشجرة وحيدة، هذه الشّجرة في وحدتها مثلت الشخصية، كما مثلت قسنطينة وبعلاقة التعدي تصبح الشّخصية هي المدينة في

[1] حورية الظل: المرجع السابق، ص225

[2] شرفات الكلام، ص 100

حزنها، في صمودها «فالذات لا تنقل ما تقع عليه عينها المبصرة فقط وإنما تنقل إحساسها بالمكان فصعد ذلك من مؤشر المستوى الجمالي للمشاهد الموصوفة.»[1]

لا نجد في المدونة التي تحدثت عن مدينة قسنطينة هذا النوع من الوصف المستقر فقط بل أيضا نعثر وبكثرة على ما يعرف بالوصف الدوار «وهو خطاب مسافة، لا يعدو في الغالب أن تكون مسافة خطاب، ومسافة قطع انتربولوجية أو موسوعية يتعين نقلها، وتعاقب لوحات وصفية مجاورة تنهض لها شخصية مختلفة واحدة (مسافر، متسكع، سائح)»[2] ، فالشّخصية المبئرة، تقدم مجموعة من اللّوحات المتعددة طول مسافة التنقل والمشي وقد قامت رواية الزلزال في تقديم أحداثها على لوحات تعرض على طول خط السير السرديّ، وقد ذكر هذا سابقا وشبه بمسرحة المدينة، هذا الأمر نجده أيضا في مستهل رواية جسر للبوح وآخر للحنين، وكذلك في رواية ذاكرة الجسد، ويقتضي هذا الوصف ضياع النظر و ضياع الناظر «وإهمال الحركة السردية، إهمالا للشخصيّة التي تؤخذ في المشهد وتصبح الشّخصية في أقصى الحالات ضميرا محايدا»[3]، هذا التكنيك الأخير نجده غائبا في رواية ذاكرة الجسد حيث تحضر الشخصية بقوة مما ولّد بعدا جماليا لهذا الوصف الدوار يخرج عن المألوف وعما هو سائد فالكاتبة عمدت على ربط مشهد وصف "السويقة" بذات الشخصية خالد بن طوبال حيث يصبح المكان إعصارا يكشف البعد النفسي للشخصية والبعد الاجتماعي والثقافي للمدينة.

«تتوقف فجأة خطواتي أمام جدران بيت لا يشبه بيوتا أخرى.

هنا كانت أكبر (دار مغلقة) يرتادها الرجال، وكان لها ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق مختلفة.

لقد كانت في الواقع داراً مغلقة مشرعة، مدروسة ليتسلل إليها الرجال، من أيّة جهة، ويخرجوا من أيّة جهة أخرى.

---

[1] المرجع السابق، ص245

[2] فليب هامون: المرجع السابق، ص 338

[3] المرجع نفسه، ص 340

ماذا أصبح هذا البيت؟ لست أدري.»[1]

«يقال أنهم أغلقوه وربما ظل له باب واحد فقط ... بعدما أغلقت أبوابه الأخرى في إطار سياسة تقليص الملذات في هذه المدينة، أو احتراما لعشرات المساجد التي نبتت على صدر هذه الصخرة.»[2]

«ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة، ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها.

كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس ... شيء ما في هذه المدينة يغري بالحب المسوق.

فالتجمع هنا يعرفون أن خلف شوارعها الواسعة تخبئ الأزقة الضيقة الملتوية وقصص الحب غير الشريفة واللذة التي تسرق على عجل خلف باب ... وتحت ملاءاتهاالسوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون.»

هذه اللّوحة التي تصف فضاءً ضيقا سرعان ما يتسع على بعدي الزمان والمكان، فالسويقة تصبح قسنطينة وتصبح المرأة القسنطينية أيضا ،يمتد زمانها للماضي ليشمل الحاضر،كما أن الفضاء يتسع للشخصية ويعكس نفسيتها حيث يستحضر أيام الصبا ... أيام الألم وأيام الشهوة المسروقة في ذكريات مشتركة بين المكان والشخصية، فالوصف هنا كاشف عن الحالة والنفسيّة للشّخصية وعن الثّقافة الجنسية السائدة في زمن مضى وزمن حاضر بل يكشف عن طابو من طابوهات مدينة قسنطينة وعن وجه آخر مخفي من أوجهها وكأن السويقة ما هي إلا مجرد كوة من الضوء تنفتح على عالم أوسع وعلى فضاء أرحب في مشهد يسائل الذات ويسائل المدينة.

«في زحام الموت، كنا نفلت لمدينة مشتركة، قسنطينة.

-كلما حل المساء بها تصير رائحة الموت الأقوى.

-عند فجر البارحة تم العثور على أحد عشرة ملتح تكل بجثثهم بوادي الأحد.

-منذ أيام وقبل المغرب تم اغتيال شرطيين برحبة الجمال.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 314

[2] ذاكرة الجسد، 314.

-تنهار يوما بعد آخر، أزقتها العتيقة تختفي ومعها يختفي موال المالوف.»[1]

هذه القطعة من الوصف تنتمي إلى الواصف الثرثار وفيه «يبدو الموضوع الذي يتعين وصفة قطعة من كلام مونولوج داخلي أو حوار ويقتضي عند ذلك أن يذكر بعض المشاعر النفسية، بعض الشخصيات بعض الأماكن»[2] وفيه نتبين وسطا يكشفه المتسائلون اكتشافا، فالوصف عبارة عن معرفة فضاء قسنطينة المتأزم خلال العشرية السوداء، وفق معلومات تنتقل بين مجموعة تتعاون من أجل تشكيل معرفة خاصة بمدينة قسنطينة التي يغيب عنها الفرح تدريجيّا ويفسح المجال لصوت الموت فرائحة الموت التي تكتسح المدينة تغيب معالمها وتزيل أزقتها وتصير قبرا جماعيا مفتوحا يبتلع كل من في المدينة، وقد عبرملفوظ "في زحام الموت" عن الدمار والرعب الذي اجتاح مدينة قسنطينة.

كما نجد نوعا آخر من الوصف انفردت به رواية ذاكرة الجسد عن غيرها من باقي روايات المدونة وتتمثل في الوصف الذي يتوسط الدرجة الأولى والدرجة الثانية وهو «وصف ما هو من قبل تشكيل الواقع وإعادة بناء له نصا كان أو صورة أو ملصقة أو قلما أو لوحة»[3] وهو عندما يصف خالد بن طوبال اللوحة التي رسمها لجسر قسنطينة.

«بل إنّني فاجأت نفسي، أركض إلى تلك التفاصيل وأكاد أبدأ بها، وكأن أمر الجسر لم يعد يعنيني في النهاية، بقدر ما تعنيني الحجارة والصخور التي يقف عليها وتلك النباتات التي تبعثرت أسفله، مستفيدة من رطوبة (أو عفونة) الأعماق، وتلك الممرات السّرية التي حفرتها خطى الإنسان وسط المسالك الصخريّة منذ أيام (ماسينيسا) وحتى اليوم، في غفلة من الجسر العجوز الذي لا يمكن له في شموخه الشاهق أن يرى ما يحدث على علو 700 متر من أقدامه.»[4]

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 315

[2] ليل الغريب، ص118

[3] فليب هامون: المرجع السابق،ص 331

[4] ذاكرة الجسد، ص 135

3- نهاية الإطار وغلقه:

تعد النهاية السردية من أهم العناصر الفنيّة المكونة للرواية ليس فقط لاحتلالها آخر المقاطع السردية أو كونها آخر ما يقرؤه المتلقي بل لأنها إعلان صريح من المؤلف عن توقف الأحداث وانتهاء سيرورة الحكي وانقطاعها واكتمال العمل فنيا ودلاليا «فمفهوم النهاية السردية يتأسس على شعور بالاكتفاء والرضا بأن كل العناصر السردية تقود إلى نهاية وأيضا أن كل الإشكاليات المطروحة في السرد قد عولجت (...) وباختصار كل ما كان مفتوحا هو مغلق.»[1]

وهذا يدل على لحمة البناء السرديّ وتماسكه عضويا ودلاليّا من خلال منطق البداية والنهاية الذي سارت عليه البشرية منذ الأزل وكون الرواية هي محاكاة لحياة الإنسان والكون الذي يعيش فيه، فهي تخضع لهذا المنظور إلى حد ما «فالصورة التي تلتصق بمفهوم النهاية السردية بعد انتهائها هي الوحدة في خلق عالم مغلق يمتلك النظام والانسجام ويعمل كجسد»[2]، فالنهاية السّردية تعبر عن مقصدية المؤلف والهدف من العمل السردي باعتبار أن «السرد هو جملة من الأسباب تربطها علاقة منطقية تفهم بطريقة تيلولوجية، والنهاية تحدد عموما الكيفية التي يصل بها القارئ إلى فهم التفاعل المنطقي بين أجزاء النص»[3]،كما أنها تعمل على تقديم المعلومات الكاملة للقارئ للإجابة على أسئلته التي أثارها المحتوى السرديّ، إضافة إلى أنّ مفهوم النهاية السّردية ينبني أيضا على العاطفة المتولدة عند القارئ «من الاكتفاء والرضا لحاجة طبيعية تتمثل

[1]Arminekotin Mortimer : la clôture narrative ,Paris, corti, 1985 p 16 dans Paul Lévy : la question de la clôture
narrative dans < the Quel portrait d'Edgar Alan Poe Journal of the short story in
[1]English , 42 Sprint 2004
I bide p 26
Ana Parro Alaman : Le lien dans l'hypertexte de fiction ouverture et clôture dans un récit multiple ,[3]
Université a di Bologna , www .Académie .edu p 03

في إيجاد أجوبة لأسئلة أين يتم الإفراج عن شحنة عاطفية أوجدتها بداية السرد»[1]، فلولا تلك الرغبة الملحة في معرفة نهاية الرّواية لا تضمن استمرار القارئ في القراءة، ومن ثمة فالمؤلف يتكأ على هذه العاطفة لينسج أحداثه التي تقود في الأخير إلى الإجابة عن كل الإشكالات المطروحة ضمن عقد ضمني بينه وبين القارئ ليحدد هذا الأخير إذا كانت النهاية جيدة أم سيئة.

ويسعى الكتّاب في خلق أحداثهم إلى الاتكاء على العلاقات السببية وما تثيره من أسئلة تحتاج إلى قارئ متتبع وواعٍ لما يدور في السرد[2]، وخاصة أن السرد لم يعد محكوما بالتتابع المنطقي وخطية سير الأحداث التي فرضتها النماذج التقليديّة بل نلاحظ في الأشكال التجريبية الجديدة محاولة للتملص من هذا الخضوع بكسر وتفكيك خطية النص والحديث عن النص المتشعب le récit hypertextuel أين تعوض فيه الخطية الخطابية للسرد بتعدد المسارات السردية[3]، ويصبح النّص السّردي كنص غير منته لأن القارئ يصعب عليه رؤية خاتمة محددة[4] أو لنقل أن لكل قارئ خاتمته تتعلق به وبتجربته في القراءة.[5]

فهل حقا نهاية الرواية مرتبطة بالجملة السردية الأخيرة في النص أم هي مرتبطة باللحظة التي تفك فيها جميع ألغاز النص وحتى وإن كان ذلك قبل الصفحة الأخيرة لنفرق بين النهاية كخاتمة وانقطاع والنهاية كهدف.[6]

وفي الحديث عن النهاية السّردية وعلاقتها بالفضاء المديني نحاول أن نتقفى الأبعاد الدلاليّة والرهانات الجمالية التي أضافتها المدينة باعتبارها إطاراً للسرد على النهاية السردية؛ ففي رواية الزلزال نلاحظ تواصلا عميقا بين النهاية السّردية والعناصر المادية للفضاء الحضريّ، فالنهاية كانت مسرحية دراماتيكية حين

[1]Hugo clémot : la clôture narrative selon Noel caroll , une conception alternative , p01 www . académie .edu

[2]. Ibid, p2

[3]Ana pano Alaman : le lien dans l'hypertexte de fiction, p06

[4]Ibid, p06

[5]Loc.cit

[6]voir : Paul Lévy : La question de la clôture narrative, p 31

يقرر بوالأرواح الانتحار من فوق الجسر بعد أن زلزل الفضاء القسنطيني الجديد كيانه وخططه «وعليهفإن ثنائية (الجسر، الزلزال) تمثل عنصراً هاما في تشكيل جغرافية المدينة»[1]، فإدراك بوالأرواح غير المتزن لهذه التغيرات الواقعة في حيز مكاني هو أكثر محدودية من أن يضم كل هذه التناقضات يجعله ينتهي إلى حالة من الجنون إذ يصبح الفصل بين الزمنين الماضي والحاضر فصلاً حاداً[2] ونتيجة لذلك ينشطر الفضاء المديني إلى فضائين إلى قسنطينة المقدسة كالماضي والثانية بطبيعتها الجديدة المدنسة كالمستقبل الجهنمي الذي يتوقعه.

اتصال النهاية بأحد العناصر المادية للمدينة المتمثلة في جسر/ الهواء جعل كل خيوط الرّواية تلتقي في هذه النقطة أين ينتهي الفعل والسرد مرّة واحدة عند محاولة بوالأرواح وضع نهاية لحياته للرحلة واختيار الكاتب لفضاء جسر الهواء دون غيره من جسور قسنطينة كآخر جسر لنهاية الرواية كان عن قصد ففي الأخير لم يحصل بوالأرواح إلا على الهواء.

في رواية ذاكرة الجسد النهاية ليست إجابة عن الأسئلة المطروحة بقدر ما تتواصل النهاية مع البداية «ولكن أصمت ... وأجمع مسودّات هذا الكتاب في حقيبة رؤوس أقلام ... رؤوس أحلام»[3]، لنقرأ في البداية كيف تتحول هذه رؤوس الأقلام إلى كتاب، هذا التبادل في المواقع بين البداية والنهاية يخلق سيرا دائريا للأحداث، فالنهاية هنا ليست حرفية وإنما هي صورية تستدعي وعيا خاصا من القارئ في تجميعه للأحداث والخروج بالنهاية مما يخلق رهانات على جمالية الخاتمة.

أما إذا اعتبرنا آخر مقطع هو نهاية الرواية، كونه يحمل خلاصة وتكثيفا خاصا ومبطنا بالإشارات، فآخر مقطع متصل مع وصول خالد بن طوبال لمطار قسنطينة أو عودة المهاجر الذي لم يخطط للعودة مرة أخرى، واختيار المطار كديكور لهذا المشهد المبطن بإشارات عديدة لم يكن عبثيا من قبل المؤلف، فالمطار

---

[1] ادريس بودیبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2000،ط 1، ص35.

[2] انظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية ، ص145.

[3] ذاكرة الجسد، ص 213.

يعتبر أهم المكونات الحضريّة للمدينة «وقد تكرر بصورة خاصة في أدبيات العشريات الأخيرة كرمز للمدينة المعاصرة ويعرف بلا مكان، المدينة العامة، فضاءالتدفق وكذلك مدينة الحافة.»[1]

فالمطارات قبل كل شيء «فضاءات خاصة وملموسة واقعية لها موقع مؤطر راسخ في تاريخ المدن»[2]ولها مكانة خاصة ومرجعيّة في الثقافة المتروبولية كغيرها من البنى التحتية، مما يخلق لنا هذه الجدلية الموجودة بين كونه فضاء لا مكان وفضاء كائن و بين كونه فضاء التحليق وفضاء الثبات، فضاء الداخل والخارج.

فرغم انتماء المطار الملموس لمدينة قسنطينة إلا أنه يعتبر مدينة الحافة ويتسم بالعمومية ويتصف باللامكانوهي نفسها حالة خالد بن طوبال فرغم انتمائه الفعلي لقسنطينة وللوطن إلا أنه يبقى مجهولا يدور في فلكاللاانتماء، وهذا ما يعبر عنه هذا المقطع:«كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ... ولكنه لم يقرأني. يحدث للوطن ....أن يصبح أميّا.»[3]

لا يوجد في النّص اهتمام كبير بعمرانيّة المطار وذكر صفاته المادية ومكانته وموقعه من المدينة أو حالة الركاب والمسافرين الوافدين عليه لكن كل ما ذكر هو تأكيد على الحالة النفسية لخالد بن طوبال التي عكسها المطار كموقع بين- بين.

في رواية ليل الغريب اختار الكاتب أن يوقع نهايته على موجات الراديو ويختار فضاء محطة قسنطينة الإذاعة كفضاء حضري و حضاري يعبر فيه عن أهم القيم التي يجب أن تبنى عليها المدنية وهي حرية الرأي في زمن طغى عليه صوت الرصاص على صوت الإنسان، فتوظيف الإعلام في الرّواية مثل السماح بفتح قناة للتواصل بين الفنون وبين الحضارات وخاصة عندما نزرعها في نسيج الرواية كاستراتيجية للكتابة في المخطط

[1]Nathalie Roseau : Le récit urbain comme par du réel imaginaire et fabrique des aéroports, DECO Nick – F De Roubaix : J.F transformation des horizons urbain ; savoir imaginaire usages et conflits ; l'œil d'or p 293.

[2]Ibid. p 294

[3]. ذاكرة الجسد،ص404

السردي تملك قدرة على الإدهاش وعلى فتح نهايات متعددة أولنقل لا نهاية لصوت لا يخمد لا يعترف بالحدود و لا بأبواب البيوت الموصودة.

سرد المدينة هو زرعها في النسيج الروائي كاطار للحكي مشيد مسبقا و معروف في مجمله، و النصوص التي تناولت قسنطينة كديكور للسّرد ركزت على المدينة العتيقة، فاهتمت بالمركز كما نقلت حياة المهمشين فيها،إذ زاوجت الروايات المعروضة بين حياة المدينة العمرانية و حياة قاطنيها ولم تقص موروثها الثقافي و الحضري بل تواشجت كل هذه العناصر لتقديم بنية مرئية للمدنية، و قد استطاع السرد أن يكشف عن البيئة الحضرية لها وتجسيد ما هو مرئي إلىأدبي، تناثرت فيه معالم يمكن للقارئ الرجوع إليها لتحديد مدينته الواقعية وهكذا استطاع الكتاب أن يمنحوا للقارئ رؤية ما يقال.

ثانيا: المدينة والشخصيات

1-المدينة بوصفها جسدا:

1.1 -جسد المدينة

في سرد المدن احتلت المدينة أكثر من دور ومظهر، وهي في كل الأدوار التي رأيناها في الفصول السابقة لم تنسحب عن كونها اتساع جغرافي تشغله مجموعة سكانية فالمدينة هي« الإطار الحتمي للحياة الاجتماعيّة أي الإطار الذي يحتاج الفرد إلى مواجهة منجزاته الحضاريّة من ناحية، ومشكلاته المعقدة من ناحية أخرى»[1] هذه المميزات مثلت دعما للكتابة كما أهلها لتشكل الفاعل الأساسي في السّرد.

«فالمدينة باعتبارها بنية جغرافيّة ومعماريّة وتاريخيّة واجتماعيّة المؤسسة على التبادلات التجاريّة والإداريّة والتواصل الإعلامي النوعي تملك هوية تحددها وبالتالي تتحدد بها هوية من يسكنها»[2]فهي النّصوص تشاهد لذاتها ككيان مستقل قائم بذاته يستحق الوقوف عنده وتأمله، كما أن هذا الكيان ليس عاطلا بل شبيه

[1] سعد البازعي: سرد المدن في الرواية والسينما، ص 26.

[2] داود محمد: المدينة في الرواية الجزائرية، الفضاء القسنطيني في رواية الزلزال، ص 28.

بالكائن الحي، لأن المدينة لديها القدرة على الفعل وعلى توجيه السّرد والتحكم في مصير شخصياتها لأنها تملك هوية خاصة بها.

تبدو قسنطينة في رواية شرفات الكلام كيانا غامضا وباهتا والشّخصية السّارد تحاول التواصل معها« ... كجثة مازالت تملك القدرة على الاستمرار على محاولة التواصل مع مدينة تسحب شرفاتها تباعا... وتبدع في إطفاء الشموع... ثم إني أسألك صادقا ...لماذا ارتبط... ترتبط.. يرتبط الفنانون بقسنطينة مع أنها مدينة لا تبيع الحق في الحب... في الاختلاء بصدر نحبه... مع أنها تقتل في سرية تامة ثم تفتح في الصباح الموالي فوهتها على أرصفة جديدة... في الغالب تقتصد العصافير الهاربة من همجية الدنيا والربيع لا يجيء... فتغتال الأغاني في حلقها... ثم تتخلى عنها لموال مريرأو لكأس ماكرة لا تتقن غير الكذب؟ !»[1].

نلاحظ في هذا المقطع أن المدينة مثل كائن حي كما قال عنه (فرانك لويدرايت)(F.L.Wright)ينمو ويمرض وتصيبه الشيخوخة ويتواصل أيضا، إنّ الصورة التي حاول طرحها (مراد بوكرزازة) حول قسنطينة التي تعيش حالة من العزلة عندما فقدت قدرتها التواصلية، تتراجع شيئا فشيئا وخاصة بعد أن فقدت ثقتها في أبنائها من الطبقة النّخبوية لأنهم لم يقوموا بالدور المنوط بهم، والنتيجة أن هذه العزلة الإجبارية شوهت قسنطينة، فصعبت رؤية ملامحها إلا من خلال أفعالها كما تردت قيمتها وأخلاقياتها، ففتحت فواهة البندقية على الجميع دون استثناء.

هذا الجو ينقلنا إلى ملامح ديستوبيا المدينة الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق، أين القمع والقتل المجاني، فتحولت قسنطينة إلى مكان خبيث وانحطاط كارثي، تغولت قسنطينة ونقلت دستوبيا الخيال العلمي إلى الواقع الحقيقي ولهذا كانت العلاقة التي نشأت بين الشخصية وبين قسنطينة معطوبة« ما زالت علاقتي بالمدينة معطوبة منذ وصلت وأنا أخرج للشرفة ليلا أحاول أن أعيد الحبل المقطوع لسابق عهده لكن...»[2].

[1] شرفات الكلام، ص 15.

[2] ليل الغريب ص 103.

وقد وصفت قسنطينة وبينت فاعليتها ككائن حي من الداخل بمعنى التفكير، من خلال الأماكن التي تكونها، والتي بنت فعاليتها « تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها.. والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشعبة وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة ومغارة بعد أخرى»[1].

إذ نلاحظ أن السّارد بعيد أن يكون مشاركا في الأحداث ويحركها، وإنما هو مشاهد، يتأمل الفضاء المديني ويفصل لنا مكوناته، وكيف تنهض المدينة ككائن حي يتصرف ويقوم بحماية المجاهدين،فهي كائن له ملمح هووي انطلاقا من تاريخها وتراثها،يضعنا الكاتب أمام صورة حالمة تنطلق من الذات الحالمة وإن كانت تستمد جزئياتها من الواقع إلا أنها تتجاوزه وتعلو عليه، فتنفجر الطاقات الإيحائية لتصور قسنطينة كأم حاضنة لثورة شعب تقوم عليها وترعاها لتصل ذروة الخيال عندما تكون هذه الأم الملتحفة بالملاءة السوداء رمز الأصالة في قسنطينة تتستر بها على المجاهدين ويكون حضنها مغاراتها وأدغالها فنقل إلينا قسنطينة وهي تحس بنكبة أبنائها وتتفاعل معهم وتصارع من أجل حريتهم ضد المستعمر الفرنسي، هذه الدلالات المكثفة ساهمت فيها توظيف الملاءة السوداء التي هي وقار المرأة القسنطينة، ورمز حزنها على وفاة صالح باي، وهي في الأساس رمز الجهاد، إذ كانت النسوة تمررن الطعام والسلاح من خلالها للمجاهدين، وقد حملت الموشحات القسنطينة في مقاطعها دلالات معبرة عن ملاءتها السوداء منها موشح "نجمة الظلمة"[2].

والمدينة لا يتحدد فقط حجمها من خلال إبراز سماتها الجغرافيّة، أو من خلال ذكر التخطيط المعماريّ وإنّما تتحدد أيضا من خلال التلاعب بالظلمة والنور« إذ أن الضوء والظل والعتمة رمز وإيحاءات ذات معنى تدرك بالحدس، و من خلال التفاوت النسبي بين الضوء والظل وتقلبات الضوء بين السطوع

[1] ذاكرة الجسد،ص 25

[2] للفنان الكبير الحاج محمد الطاهر الفرقاني.

والخفوت ومثله الظل بين التلاشي والقتامة إلى الحد العتمة، يغلب أحد المستويات على الآخر العمل الفني الواحد»[1] فإغراق المكان في الظلام يظهر الغموض والطبقات المخفية لوجه مدينة قسنطينة.

« لا يمكن لذاكرتي أن تستعيد مدى قسوة البرد في قسنطينة كانت الساعة تشير إلى السابعة مساء تقريبا وكانت المدينة لا تحوبها إلى الأضواء وخيالات المتشردين»[2]، يتجلى المكان انطلاقا من ثنائية النور والعتمة ما جعل الدلالة أكثر عمقا، فرغم أن شخصية السّارد تخبرنا بحال قسنطينة ليلا، مدينة بلا مواطنين إلا أن هناك جمالية خاصة على المشهد الموصوف انطلاقا من أن الضوء سكن كل الشوارع وما هو عاتم يكون مجرد خيال لمتشرد، فالمقابلة بين الضوء والخيال منح تناقضا بين وظائف مكونات الفضاء ما أضفى نوعا من السّكونية والتدرج كأننا أمام لوحة تظهر فيها مدينة مضاءة تندرج نحو العتمة لنرى خيالات فقط

«لا يمكنها أن تصوغ بلغة مدى جمالها ليلا في ذلك البلاد، لكن كان ألمها كله جالسا في شخص عياش المنكمش دون معطف تحت عمود النور ليقرأ دروسه»[3]فقد استخدمت الكاتبة تقنية الكيارو سكورو في إبراز وجه المدينة الحقيقي عن طريق إغراق كل الخليفة في الظلام والتركيز بضوء مسرحي على الشّخصيات المهمة والمشاعر المراد إظهارها وينفذ ذلك عادة باستخدام مصدر واحد للإضاءة[4]. ومصدر النور الذي استعملته الكاتبة هو عمود النور الذي يأوي إليه عياش.

عياش الذي يعيش في بيت يتكون من غرفة واحدة هو ومجموعة كبيرة من أفراد عائلته ينامون بالتداول، فوجه قسنطينة مظلم لا يُرى منه إلا عياش الذي يمثل عمقها الفاضح والمزري«فالتلاعب بالظلال وتوجيه العين للأجزاء القليلة المضاءة توحي بالعنف، ولذا سميت لوحات كرافاجيو بالعنف الشاعري»[5] وهنا تنزلق قسنطينة في الظلام المعنوي الذي سادها إبان العشرية السوداء فالصراع بين النور والظل هو تجسيد

[1]رلى عدنان الكيال:الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير، ص 185.

[2]مزاج مراهقة، ص 180

[3] مزاج المراهقة،ص.ن.

[4]ينظر رحمة حداد: كيف تلاعب مخرج غاد فادر بقواعد الإضاءة السينمائية فأدهشنا؟ /httpn://midan,aljazeera.not

[5]المرجع نفسه.

للمعركة بين الخير والشر داخل المدينة وخلق عالم من الثنائيات بين البراءة والإجرام، بين الجيد والسيئ كما نجد هذه التقنية تتكرر في مقطع آخر تقول فيه «كانت الساعة تشير إلى الساعة السابعة مساء وكانت المدينة لا تجوبها إلا الأضواء وخيالات المتشردين»[1] يتجلى المكان انطلاقا من ثنائية النور والعتمة، جعل الدلالة أكثر عمقا فرغم أن الشّخصية/ السّارد تخبرنا أن قسنطينة ليلا بلا مواطنين، أضفت جمالية خاصة على المشهد الموصوف انطلاقا من أن الضوء سكن كل الشوارع وماهو عاتم يكون مجرد خيال لمشرد فالمقابلة بين الضوء والخيال أنتجت هذا التناقض بين وظائف مكونات الفضاء الذي منح نوعا من السّكونية والتدرج كأننا أمام لوحة تظهر فيها مدينة مضاءة تتدرج نحو العتمة لنرى خيالات فقط.

أما إغراق المدينة في الظلمة كالمقطع التالي: « خلفي كما لو أن الأمر كان ماثلا أمامي، تركت زقاقا شعبيا ضيقا ما عادت الشمس تذكره، وعند آخر المساء تزوره الأشباح، تدخل بالحناجر منافذه بسرية وتغادر بالسّرية ذاتها وآثار الدماء بادية عليها»[2] فالمدينة قسنطينة لا تحتاج إلى مظهر محسوس فذاك يجعل ما تمر به في العشرية السوداء مجرد تسجيل سطحي لذا لجأ الروائي في تصويرها إلى ضرب من الغموض يخفي وضوحها ليوشيها بشيء من الرمزية ويجعل من الصورة أعمق وأغور في الذات الإنسانية، لأن مسارح القتل التي شرعت في أزقة قسنطينة تجاوزت كل أنواع الخيال التي أنتجتها السينما العالمية.

ومن الغموض إلى الوضوح ففي ذاكرة الجسد أصبحت قسنطينة تملك وجها وأطرافا « ها هي ذي قسنطينة...

باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار

ها هي ذي... كم تشبهينها اليوم أيضا... لو تدرين»[3].

[1] مزاج مراهقة، ص180.

[2] ليل الغريب، صص 49،50

[3] ذاكرة الجسد، ص 13

الملاحظ من خلال المقطع أن قسنطينة اكتسبت أطرافا وأقداما وشفاها لتدلل من خلال هذه الأجزاء أنها أنثى وتتضح أكثر أنوثتها عندما تضاف الضفائر والخصر ونرى أن الكاتبين قد أضفيا عليها نظرة أيروسية فقسنطينة غاوية مغرية.

فاجتماع ثنائية (المدينة/ الجسد) التي تعكس أزمة الإنسان مع نفسه في مواجهة المادة حيث تظهر مموهة من الخارج بالجسد والشهوانية وما يرتبط بالجسد من صفات التأثيم أو الالتذاذ، وهذا ما تعانيه المدن الشرقية التي لا تفصح عن مكنوناتها فقيمة الجسد الأنثوي تشير إلى جسد يضيق بحدوده المفتوحة على المدينة ،وهو جسد أنثوي مغري يتصاغر معه المكان ليترك لنا الحديث عن هوية المدن الشرقية بالتباساتها وأضدادها وجمعها للمتضادات وتقسيمها للطهر والدنس على حد سواء، وإشكاليات المكان مع الجسد الفيزيقي وتداخلها صارت واحدة من أبرز سمات الحداثة وما بعد الحداثة، إذ تمثل إشكالية الهوية والاستلاب وإشكالية حرية الإنسان وموقعه ضمن الهيمنة الحضارية.

ما يلفت الانتباه في المقاطع السابقة هو الهيمنة السردية التي تتبدى من شيوع ضمير المتكلم أنا، فالسرد لا يتجلى ولا يتوضح إلا عن طريق السارد بضمير المتكلم وقليلا ما يفسح المجال ليبقيه الشخصيات لتساهم برأيها وهذا يبرز في المقاطع الحوارية أما غير ذلك فبقيه الأحداث وبقية الشخصيات لا تظهر إلا عن طريقها وهذا ما فصلناه في الفصل الثاني.

وكذلك إذا اعتبرنا مدينة قسنطينة كشخصية فاعلة فإنها لا تظهر إلا من خلال السّارد صاحب الحظ الأوفر والمطلق من السّرد، وبالتالي وردت قسنطينة بهذا الزخم الجسدي انطلاقا من الزوايا النفسية الداخلية للسراد وكيف يتخيلونها. وحتى إن بدت لنا قسنطينة كشخصية فاعلة لها جسد حر له كامل الفاعلية في عملية الحدث والتغيير، فهذه الهوية لقسنطينة مستمدة من البواطن النفسية والتخيلية للسّارد فهو في الحقيقة من يريد أن يراها بهذه الطريقة أو إنها موروث مركز في الذهن عن قسنطينة.

في رواية (الطاهر وطار) المدينة تملك جسدا وبالتالي تملك هوية، وبعدها الهووي ممتد منذ ظهور أول إنسان على ظهرها ومتشكل من رواسب زمنية مرت عليها،«فالمدينة هي تمثل متداخل ذاتيا ، وكل تمثل

هو تأويل لتنظيم هذا الفضاء المتأسس على ثلاثة عناصر هي: هوية المكان، بنية عناصره وكذا دلالته الوظيفية والرمزية. والعلاقات التي يقيمها الفرد داخل هذا الفضاء تتم من خلال مرجعية ذاتية المركز حسب الإحداثيات التي يملكها الفرد عن المكان وكذلك من خلال مرجعية خارجية المركز مستقلة عن حقل الشخص»[1] وقسنطينة الحاضر تجلب اللّعنة بأفعالها غير المنسجمة مع ماضيها ومع تطلعات بو الأرواح، لذا يطلب من أوليائها أن تزلزل بهم وأن تميد بهم لأنها في الأصل غير مستقرة ومهزوزة في تكوينها الجيولوجي والثقافي الاجتماعي الراهن .

فالبعد الهووي الذي منحه السّارد لقسنطينة أعطاه حق سؤال المعنى والوجود لأن المدينة هي التي تجمع عناصر الهوية للإنسان والمحيط الفيزيقي له من جغرافيا وأواصر عائلية ومؤسسات رسمية، لذا فتصويرها كجسد له أعضاء متماسكة إنما هو تعريف بالأجهزة الاقتصاديّة والثقافيّة التي تكون المدينة في العصر الحالي.

وتقديم قسنطينة في الرّوايات في فترة ما بعد الكولونيالية بهذا العنف هو ناتج عن مركب العنف الذي اعترى المجتمعات وخاصة المجتمع العربي، فتعريف الذات كما تقدمه الفلسفة الجماعية هو أن الجماعة تشكل الفرد والجماعة حسبهم ما هي إلا المجتمع المدني، والمدينة بهذا المنظور ما هي إلا تصور ضخم لهوية الفرد كما أن الفرد يستمد هويته من مدينته[2].وتصوير قسنطينة بكل هذا العنف وتشظي الهوية تعبر عن الشرخ الكبير الموجود في شخصية الإنسان العربي الذي يزاوج بين كل شيء ويتطرف في كل شيء فهو يمجد أكل التفاح ويذهب زرافات للمساجد على طريقة تعبير (أحلام مستغانمي).

فمن المفروض أن تكون هناك هوية مشتركة قوية تجمع ولا تفرق، لكن نرى المجتمع القسنطينيّ يشوبه العنف والتشظي الهووي وهذا راجع لفهم الهوية الخاطئ« فالعالم كثيرا ما يؤخذ على أنه مجموعة من الأديان أو من الحضارات أو الثقافات مع تجاهل الهويات الأخرى التي يتمتع بها الناس ويقدرونها والتي تتعلق بالطبقة والنوع

[1] داود محمد: المدينة في الرواية الجزائرية، ص 29.

[2] أمارتيا صن: الهوية والعنف، تر سحر توفيق، عالم المعرفة، 2008، ص 17.

والمهنة واللغة والعلم والأخلاق والسياسات»[1] بمعنى أن اجتماع الناس على فكرة معينةمشتركة تكون هوية لهم، في قسنطينة تفرق النّاس ليشكل كل طيف منهم ملمحه الهوياتي حسب معتقد الفقر ومعتقد النهب و... وتصارع الهويات وعدم إيجاد فكرة جامعة ساهم في إبراز العنف في العشرية السوداء بين أغلبية احتكرت المال والسّلطة وأغلبية ترفل في ثوب الفقر والبؤس، بين أناس تكبلهم الهيمنة الثقافية الغربية ولا يستطيعون التملص من عقدهم الشرقيّة هذا الصراع تجسد في قسنطينة التي تشرع أبوابها للسّارقين وتلبس ثياب العهر ليلا ازدواج وتصدع في كل شيء.

2.1-تجسيد المدينة:

يكمن الفرق بين جسد المدينة وتجسيد المدينة في أن الأول كما رأينا يركز على توصيف المدينة بمنحها أعضاء مثل أعضاء الإنسان تتحرك بها وتفعل تتفاعل، أما التجسيد فيكون بتصويرها في شخصية من الشخصيات الإنسانية أو الخرافية ويكون مفاد هذا التصوير جعل المدينة أيقونة تختزل عدة دلالات وإيحاءات وتعطي القارئ ثراء وزخما بوضع أمامه مسارات متعددة للقراءة مما يسمح بتقديم صورة واضحة عن سيكولوجية الفضاء وهنا المدينة و السلطة التي تمارسها على خيال الفرد القاطن فيها.

كما نستطيع من خلال هذه القراءة فهم العلاقة في اتجاه الفرد والمدينة أي كيف يرى الفرد مدينته؟ فلطالما كانت باريس عاصمة متناقضة فسموها عاصمة الجن والملائكة ولندن عاصمة باردة باهتة فسموها مدينة الضباب فكيف نعت سراد قسنطينة مدينتهم؟ !.

من الإطلاع على جل الأوصاف والنعوت والشخصيات التي ألحقت بقسنطينة ترى أنها لم تخرج عن كونها امرأة بجميع أطوارها وجميع أدوارها وأحوالها في المجتمع، وكثيرا ما تعالقت نصوص المدينة مع شخصية الأنثى بل إن المدينة توارت خلف جسد الأنثى في شكل استهامي فيغدو الحديث عن المرأة مجازا للحديث عن المدينة «وليس تخيل المدن نساء بأمر ممكن إلا في إطار نظرة ذكورية، حيث يظهر الرجل الفاعل على مسرح

[1] المرجع السابق، ص 11.

المدينة مخططا، وفاتحاّ ومتسكعا ومؤلفا، عاكسا بذلك صورة المدينة وكأنها خالية من أي مواطنات نساء حقيقيات»[1].

فعملية تشبيه المرأة بالمدينة الحديثة والانصهار بين هذين الكائنين الغامضين يكون بارزا واضحا خاصة على مستوى الجسد، وعلى خيط رفيع يجذب بين طرفي ثنائية المتعة والحرمان تتحدث (أحلام مستغانمي) عن قسنطينة «انفتح الباب الخارجي للمطار، حيث نسمات باردة....

(هواء قسنطينة يشبه وجه هذه المرأة جدا، في قدرته على الإنعاش من الصدمة، في برده الحميم بعض من قسوة لا نتوقعها»[2].

فالعلاقة بين السّارد والمدينة المرأة ليس علاقة ثابتة يملؤها الود والصفاء، وإنما علاقة تجاذب تغريه ثم تصده بالقوة ذاتها، لعبة المرأة المتمنعة والغاوية في اللّحظة ذاتها، و الإغواء يبقى السّمه المميزة التي تطغى على المرأة المدينة « ربما لم تكوني أنت، ولكن هكذا أراك فيك شيء من تعاريج هذه المدينة من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغاراتها ووديانها، من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها، من أنوثتها وإغرائها السري ودوارها»[3].

يوضح هذا المقطع رؤية السّارد لمحبوبته التي يعلي من شأنها عندما يمنحها هذا التشابه بينها وبين مدينته المقدسة، حيث قدم صورة عكسية أصبح فيها جسد المرأة هو الذي يستمد أنوثته من جسد المدينة، إذ أصبحت الأنوثة صفة دارجة في المدينة تخصها والمرأة تمتح هذه الصفة منها، وهذه الصورة الجديدة تكسر نمطية صورة المدينة « داخل الإطار الكلاسيكي... حيث كانت المدينة تمجد وتؤسطر عن طريق استخدام صور الفردوس المجازية»[4].

---

[1] بيرغيت ريكامب: بيروت في الأدب المعاصر: ، ص 50.

[2] ليل الغريب، ص 34.

[3] ذاكرة الجسد، ص 167.

[4] برغيت ريكامب: المرجع السابق، 51.

وهنا في السّرد المعاصر أصبح الهدف من تماهي المدينة مع المرأة هو« كشف عوالم الأنثى، انطلاقا من الفضاء الذي تشغله، والذي تحاول أن تعكس فيه صورتها المتناهية في صورة هذه المدينة التي غدت برنامج مغامرة السّارد»[1] في محاولته امتلاك امرأة بل امتلاك مدينة بل كلتاهما معا.

كما نرى تنوعا في إدراج رمز المرأة المدينة وقد استحضرت بطرق مختلفة في النّصوص الرّوائية انطلاقا من مختلف العلاقات التي تربط سرادها وشخصياتها بها، وقد ساهم هذا الأمر في منح أبعاد مكثفة للرّوايات، ربما أبرزها التعالق الحاصل بين قصة الأنثى ورواية المدينة« قصتين تتوازيان أو تتشابهان حينا وتفترقان لتشكلا معا فصلين من فصول المعركة الإنسانية، فصلين يشهدان ولادات تتيسر وتتعسر حينا آخر، وتنشأ في خضم ذلك هويات وتندثر على إثرها أخرى»[2].

وهذا التعالق قديم قدم الأساطير التأسيسيّة اليونانية الأولى، حيث كان تصوير المدينة مستندا إلى خرافات وأساطير جنوسية معينة كتقسيم الأنثى إلى قسمين قسم شرير متوحش خارج المدينة وآخر جيد مدجن متمثل بالزوجة والأم داخل المدينة) ومنذ أن وردت قصة " موسى بابل" في الإنجيل صار من الممكن تعقب أصداء هذا التشبيه والمماهاة بين المدينة والمرأة [3] .

« إن كنت ترغب في أن تعرف مدينة كما هي...

لا تسقط إلى لعبتها....

السهر... حين تقنعك أنها نامت

وقسنطينة..... إياك أن تصدقها.... إنها مدينة شرقية مقهورة..

على عكس ما تظهر.... !!

[1]عراب أحمد: سرد المدينة وثقافة السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، ص 61.

[2]سعد البازعي: سرد المدن في الرواية والسينما، ص 57.

[3]ينظر برغيت ريكامب، المرجع السابق، ص 50.

بعد منتصف كل ليلة ... من أيام السنة... يخرج من نفقها... من انحداراتها إلى عريها

حد الفضيحة... !!

ألم يحدث أن استيقظت صباحا... ورأيتها تسرع لبقايا ليلتها... تجتهد في إخفاء ملامح الفضيحة....؟!»[1].

فالتشابه الجسدي بين المرأة والمدينة ظهر جليا في تقسيم المدينة إلى مركز وهامش، إلى مناطق منظمة نظيفة وأخرى ملوثة منبوذة وكل منطقة يمكن ربطها بصورة معينة من صور المرأة الفاضلة والمرأة الشريرة «وفي المدن الحديثة المتنامية بسرعة عادت تلك العناصر المتوحشة من الأنثى إلى داخل المدينة من جديد بل راحت تفرض سيادة واضحة عليها الآن فهذه المدن الحديثة تفتقر إلى دلائل النّظام والأمن التي كانت غير البلدات في الأزمان الكلاسيكية»[2]، هذه المرأة المتوحشة تتمثل في صورة المومس التي صور قسنطينة على هيئتها الروائي (مراد بوكرزازة).

وإلصاق صورة المومس أو المرأة الغاوية بالمدينة معناه تهافت لصورة المدينة في وجدان روائيها وقاطنيها فقد حولت صورة المدينة من مدينة العلم والعلماء الفاضلة إلى مدينة باغية تمارس فجورها ليلا.فالتّحول الذي حدث لقسنطينة هو تحول من التقديس إلى التدنيس أدخلها في حالة من الانفصامية «كنت أعرف قسنطينة عن قرب...

قسنطينة التي تدعي صباحا... أنها امرأة محافظة... محايدة... ثم تتعرى ليلا أمام حقائقها بكل حمولاتها.... بكل عقدها !! » [3]فقسنطينة انتهكت ميثاق الحب مع عاشقيها فكانت غير جديرة بحبهم وتقديسهم لها، فهي لم تحترم مجاهديها ولا مساعي مواطنيها الشرفاء في العيش بكرامة فيها. فتحول فضاؤها إلى فضاء طارد يرسلهم أفواجا إلى بوابات المطارات ومدن البرد والصقيع، ومن بقي منهم يعيش في حالة اغتراب حاد،

[1] شرفات الكلام ، ص 130.

[2] برغيت ريكامب، المرجع السابق، ص 50.

[3] شرفات الكلام، ص 126.

فقسنطينة في العشرية السوداء أصبحت مدينة الظلام والقهر والظلم وهو ما جعل قاطنيها يصنفونها في خانة الظالمة ومرات أخرى يصنفونها في خانة المظلومة «كانت قسنطينة صبية مفجوعة في أغانيها وأناشيدها...

والأضواء التي كانت تشتغل تباعا... لم تتبدد...

هل كان يجب أن تستيقظ هذه المدينة على صوت الرصاص وعويل الأرامل... كي تذبح مرة أخرى؟ »[1]!.

فقسنطينة ليست سوى امرأة مكسورة إلى آلاف الشظايا تبدو فيها القيم الأخلاقية والمفاهيم الإيديولوجية مخفقة.

وعلى الطرف نفسه في رواية ذاكرة الجسد فقد قرنت الكاتبة (أحلام مستغانمي) قسنطينة بالأم «وتتجلى معاني القدسية للمدينة في جانبها الأنثوي الأمومي والطفولي تدليلا على ما تحيل إليه الأنثى كتيمة ورمز يشحن الرواية بحمولات»[2] فالأمومة إحساس أنثوي راق يصل إلى حد نكران الذّات، ومشاعر إنسانيّة عميقة تمنح لهذا الكائن الرقيق قوى خفية غير طبيعية تتفوق على كل خطر يحدق بأبنائها.

وقد غدت الأم رمزا في الآداب فهي الأرض في القضايا الكبرى كالهوية والوطن والانتماء، كرائعة (مكسيم غوركي) (Maxime Gorki) (الأم) فيها تصير الأم هي روسيا الأقوى من كل أزماتها، وهي عند (نجيب محفوظ) في ثلاثيته أمينة الأم الحانية التي استطاعت أن تلطف حياة أبنائها في ظل والد مستبد وهي "الحضارة أمي" عند (إدريس شرايبي) الذّي رأى في أمه الفقيرة المضحية مبادئ حضارة بأكملها.

هذه الصورة كسرت من قبل (ألبير كامي) (Albert Cmus) عندما استهل روايته الغريب بمطلع صادم يقول " اليوم ماتت أمي أو ربما البارحة، لا أدري" أصيب القراء بما يشبهه الهلع من شدة برودة الرّاوي الابن اتجاه كائن يفترض أن يكون هو أيضا أقرب الناس إلى القلب، وتبلغ الصورة العكسية للأم

[1] شرفات الكلام، ص 158.

[2] أحمد عراب، المرجع السابق، ص 98.

ذورتها في رواية جول فايس "طفل" التي رصد فيها صورة الأم الشريرة التي تعذب ابنها ناسفة بذلك كل معاني العطف والطيبة فهي أقرب إلى صورة الخالة وزوجة الأب[1]، وهي الصورة التي نجدها في ذاكرة الجسد فلم تتعد كونها أما سادية مريضة نفسيا« مدينة تواطأت معنا في التطرف و الجنون مدينة سادية تتلذذ بتعذيب أولادها، حبلت بنا دون جهد، وضعتنا كما تضع سلحفاة بحرية أولادها عند شاطئ وتمضي دون اكتراث، تسلمهم لرحمة الأمواج والطيور البحرية»[2].

وهذه صورة متطرفة عن الأم، إذ تشبهها بالحيوان الوحيد الذي يترك أبناءه دون حماية عرضة لمخاطر البحر والنوارس. ومثلها قسنطينة تركت أبناءها في نفق مظلم في بحر من الدماء حيث تسقط دعامة الحماية التي تحرك غرائز الأم اتجاه أبنائها، لهذا حق لقسنطينة اسم الأم الصخرة، تقول (أحلام مستغانمي) على لسان خالد بن طوبال: « ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى.

تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة..

ها هي قد هزمتنا وأعادتنا إليها معا، في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها وقطعنا معها صلة الرحم

وقع حكمك علي أيتها الصخرة... أيتها الأم الصخرة..»[3].

غرابة الموقف تستدعي رسم صورة عنيفة عن المدينة/ الأم الصخرة السّادية، التي نصبت عداء بينها وبين أبنائها إلى حد الحكم بالموت الزؤام، فسنين الجمر التي عاشتها الجزائر في التّسعينات حولت مدنها وتراثها إلى قبور جماعيّة في مشهد هيتشكوكي يعيد إنسان المدينة إلى عصور ما قبل التاريخ، في مجازر تعلن غياب القانون وانحطاط الإنسانية وموت المدينة والتحضر، وهذه الصورة ما هي إلا رسم لتهافت قسنطينة المدينة الرمز في حاضرها نتيجة لتقهقر قيمة الإنسان في محيطها.

---

[1] نظر مايا الحاج: الأم قديسة في الشعر... إنسية في الرواية www.alhayat.com ي

[2] ذاكرة الجسد، ص 344.

[3] ذاكرة الجسد، ص 391.

ورغم هذه القيمة المتقهقرة في وجدان أبنائها إلا أنهم لم يستطيعوا الافتكاك من ولعهم بها« لماذا قبلت السفر... ألكل هذا أم لأنني استسلمت لإغراء قسنطينة ولندائها السري الذي كان يلاحقني ويطاردني منذ الأزل كما يطارد نداء الحوريات في الجزر المسحورة، أولئك البحارة الذين نزلت على بواخرهم لعنة الآلهة»[1].

تماهي قسنطينة مع الآلهة يدخلها في البعد الأسطوري، فالمدينة تشبه الحوريات الكائنات الجميلة والسّاحرة ويمثلن في الأساطير القديمة آلهة الغضب والشرور فهن يجذبن البحارة باستعمال أصواتهن وغنائهن الجميل وأجسادهن الفاتنة، فينتهي بهم الأمر إلى تحطم سفنهم على الصخور، والضياع إلى الأبد.

تعد هذه الصورة استعارة قاتمة لقسنطينة، التي تغري أبناءها بالرجوع، بعد ذلك، إما تقلتهم وإما يعيشون في ضياع أبديّ، وهي صورة في غاية الوحشية للمصير الإنسانيّ الذي يلقاه في غياهب المدينة، فالأصل أن تكون هذه المدن في عصرنا الحالي مجمعات سكنية لسد حاجات الإنسان الاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، لكن قسنطينة الغارقة في الدماء إبان العشرية السّوداء أصبحت ملعونة.

نستخلص مما سبق أن قسنطينة جسدت كامرأة تتأرجح بين الحب والكراهية، بن الشوق والرفض، بين التدنيس والتقديس.

2-الصراع بين المدينة والشخصيات:

1.2-الإقامة في المدينة:

تتجه المدن الكبرى للعالم الرأسمالي نحو الضّخامة والتعقيد وتغليب الفردانية على الجانب الاجتماعي الذي يهدد بالانقراض، في ظل هذا التأسيس والحراك العمراني المتسارع نحو مدن جديدة كبرى، تحولت أيضا المدن الصغرى عل غرار المدن الكبرى إلى كتل اسمنية شامخة ومخيفة تصدم أي قادم إليها في غياب الرؤية الأفقية المنبسطة والممتدة، كما تزرع الارتباك بتعقد تركيباتها، فكلما يمر الإنسان بكتلة اسمنية إلا ويصطدم بكتلة أخرى فيصعق بالدهشة وربما يصيبه الرهاب أيضا من هذه المدن التي لا تتقن إلا لغة المادة.

[1] ذاكرة الجسد، ص 273.

فلا يملك الإنسان أمامها إلا التعود عليها وترويض نفسه فالشّخص القاطن في المدينة أو الوافد إليها مجبر على إقامة علاقة مع المدينة، يجد نفسه أمام هذا المتسع الجغرافيّ ببناياته وأحيائه ونظمه العمرانيّة مكان يتقاسمه الجميع وفي الوقت نفسه مكان له طابع الفردانيّة، ففي ظل هذا المكان الذي ينتمي للجميع يسعى الوافد إليه أو القاطن فيه على حد سواء إلى البحث عن فضاء خصوصيّ يسمه ويضفي من ذاتيته عليه، ليصبح هذا الحيز الذي كان ينتمي للمدينة ملكا للشّخصية تابعا لها يعبر عنها.

إذن فالإقامة في المدينة والسّكن فيها يأخذ معنى الاشتغال على نمط الاستيلاء« ويعد الاستيلاء وسيلة من الوسائل التي تكتسب بها ملكية الأشياء المباحة التي لا مالك لها وذلك بوضع اليد عليها بنية تملكها وحيازاتها ماديا»[1].

ومن مظاهر الاستيلاء السّكن أو الإقامة في الفنادق أو ما يشبه البيوت « في تلك الغرفة التي يؤثثها سرير فارغ ونافذة تطل عن المآذن والجسور وطاولة فارغة من لوازم الرسم، لم أجد من طوق نجاة سوى بضع أوراق وأقلام فقط »[2] فخالد بن طوبال اقتطع لنفسه من فضاء قسنطينة حيزا يتمثل في غرفة عبر نافذتها المختارة بدقة يحاول التأقلم مع مدينته انطلاقا من العثور على نقاط مشتركة وهي حبه للجسور، فالنّافدة هي إطار لمشهد الجسر الحقيقي، ثم بدأ في وسم المكان بأشيائه الخاصة كالطاولة ولوازم الرسم الخاصة به، وحول هذا المكان المستولى عليه إلى عش خاص به يحتضنه ليبدأ في كتابة روايته.

في ليل الغريب هرب عيّاد من الجبل و وعاد إلقسنطينة مرة أخرى ، وفي ظل بناء علاقة جديدة مع مدينته يقول: « ما زالت علاقتي بالمدينة معطوبة، منذ وصلت وأنا أخرج للشرفة ليلا أحاول أن أعيد الحبل المقطوع لسابق عهده لكن...»[3].

---

[1] محمد سامر القطان: الاستلاء كسبب من أسباب كسب الملكية. Bibliotdroit.com

[2] ذاكرة الجسد، ص 343.

[3] ليل الغريب، ص 103.

رغم ما حدث له من فظائع قاساها من غدر أخيه وفقدان زوجه وما عاناه في الجبل من قبل الجماعات الإرهابيّة، إلا أنه منذ أن دخل مدينته وهو يحاول إعادة مجرى الحياة باقتطاع مكان منها يمثل بوابة الدخول مرّة أخرى في خضم الحياة القسنطينية، وهذا المكان هو الشّرفة لأنه يمنح إطلالة بانورامية للمدينة، هذا الأمر يجعل عياد يرى المدينة بأكملها لأن موقعه ليس في وسطها يضيع بين مبانيها، وبالتالي فالعلاقة التي يقيمها مع قسنطينة مبنية من فوق لأنه يحتوي مدينته وليس هي التي تحتويه وهذه رمزية لبدء علاقة جديدة مع قسنطينة مبنية على التكافؤ.

القلق والتأزم النفسيّ الذي يعيشه كل من خالد بن طوبال ورشيد عياد جعل من قسنطينة مكانا ضيقا تغيب عنه الألفة « فهناك صفة أخرى يتميز بها الإنسان وهي ميله إلى قياس الأشياء بالنسبة لحجمه هو وبالنسبة لإمكانياته في تفسير وتكييف المحيط الذي يعيش فيه، فإذا صادفته عقبة لا يستطيع التغلب عليها، فإنه يشعر بالقلق والضيق النفسي والنقمة، وهنا يأتي دور القدرة على تكييف نفسه حسب البيئة»[1].

ونمط التكيف الذي اشتغلا عليه هو حيازة جزء من المدينة يتمثل في فضاء الغرفة والتي اختيرت فضاء للكتابة حيث شكلت الكتابة عامل تقارب مع المدينة يقول رشيد عياد«أظل على حالتي تلك حتى اللّيل أجوب الغرفة ذهابا وإيابا... أرفع القلم في محاولة مني لتوقيع الجملة الأولى »[2] فعامل الكتابة استطاع أن يوطد العلاقة بينه وبين الشّخصية المدينة « أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك وأصبحت أشبهها»[3] فالكتابة عبدت الطريق ووصلت الحبل الذي أوشك أن ينقطع، بل جددت العهد بين الشّخصية

[1] سابا جورج بشر: المدينة الحديثة وفن العمارة وتنظيم المدن، وكالة الصحافة العربية، 2018، ص 37.

[2] ليل الغريب، ص 05.

[3] ذاكرة الجسد، ص 10.

ومدينتها « إلى مدينة أصبحت مدينتي مرة أخرى، بعدما أخذت لي موعدا معها لسبب آخر»[1] فخالد بن طوبال انتهج نمط الاستيلاء ثم التكيف مع حياة المدينة التي هو مقبل لعيشها.

وهذا ما قام به كمال في رواية جسر الحنين وآخر للبوح إذا اختار مباشرة بعد وصوله زيارة منزله في القصبة العتيقة بقسنطينة بدل منزله الجديد رغم أن أغلب سكانه تغيروا ولم يتعرف عليه أحد«وإذا ما تم تحليلها من النّاحية سيكولوجية يمكن أن تفسر على أنها التعلق بالموروث والحنين إليه إذ أن المدينة الحديثة تفتقر إلى التقارب الإنسانيّ وليس لها البيئة الاجتماعيّة المتوفرة للمدينة القديمة»[2] وهذه إحدى الطرق للإقامة في المدينة والتكيف معها هو الذهاب إلى الأمكنة الحميمية، التي تشكل رحما يحتضن زائرها لأنها تمده وتعوضه عن الانقطاع الذي عاشه مع المدينة.

وقد وردت عدة أنماط أخرى في النصوص الرّوائية للإقامة في المدينة وهي اتخاذ من بعض الأماكن العامة، كالمقاهي والشوارع والحانات كأبراج مراقبة، ففي ليل الغريب اتخذ عياد من مكانه في الخمارة برج مراقبة لحكايات مختلفة للناس التي تؤمها، بل استطاع من خلال هذا المكان الخاص به أن يكتشف وجه قسنطينة الحقيقي «كان يكفي أن أقوم من مكاني، أن أسرع لخده أمسح دمعته ... هو الذي ما التقيته قبل ذلك التاريخ، أن يفهم تلقفي له... أن يدعوني لأن أقتسم معه الجلسة كي يفيض بالقصة... القصة كلها بالدمع، بالنّبيذ المر، بالتبغ فاض... فاض خالد»[3] فمن حكايات وقصص مرتادي الحانة كُشفت خبايا قسنطينة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة فعمق قسنطينة يفتضح ليلا في مآسي وجوه قاطنيها.

كما اتخذ من فضاء الأستوديو نهارا، مكانا لولوج بيوت القسنطينيين بصوته عبر الأثير يحارب فيه الصمت والقتل والجبن، إذ أنه مكان لبعث الحياة في هذه المدينة من جديد.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 11.

[2] سابا جورج بشر: المرجع السابق، ص 35.

[3] ليل الغريب، ص 14.

والسّكن في مكان لا يتطلب فقط الإقامة فيه، ولكن أن تفهمه أيضا وقد سعى سراد قسنطينة إلى فهم أماكنهم و الاتحاد بها «أكتب إليك من مدينة ما زالت تشبهك وأصبحت أشبهها ما زالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا بها »[1]اتحاد مجازي مع المدينة فقد اختار أن جزءا منها متمثلا في الجسر الذي هو رمز لمدينة قسنطينة.

يقول رشيد عيّاد:

« لن يظل الصخر العتيق على صلابته :

على جدرانه ... سنضيف الذي كتبه الأولون، وكل الذين حفروا نزقهم وانبهارهم سنفتت إنسانا.. لن يظل على جبنه... يقود ولا يعيد... سنكون مراسيل محبة... تحط في صناديق العشاق رسالة حب ولهفة ... ونعود بعد أيام أو نبضات- سيان- سلالات طيور بحرية بنبع أسرار الخفقان البكر...»[2].

دعوة صريحة للتغيير انطلاقا من امتلاك المدينة ووسمها، فالسّارد لا يقف فقط عند التغير بل يسعى إليه في صورة مجازية إذ يسم الصّخر وهو رمز سيادة المدينة يخط عليه ويضع بصمته ليكون تابعا له، كما أن الاتحاد المجازي مع المدينة والتفتيت وإعادة الخلق هو نوع من التجديد والاستمراريّة فالاندغام مع الفضاء يعبر عن النّفس وانفعالاتها وعن واقع التغيير الذي يجب أن يحدث في الجزائر حتى نرتقي بالإنسان بالمدينة وبالحضارة.

في رواية الزلزال يحول بو الأرواح في المدينة لإيجاد أقاربه وعن صورة قسنطينة القديمة أيام الثلاثينيات والأربعينيات محاولا البحث عن ذاته فيها فالمدينة بوصفها مكانا للاستقرار أو العبور يجب أن تتوفر على عنصر الأمان لعل هذا ماجعل بوالأرواح يستأنس بصورة قسنطينة القديمة وظل يبحث عنها في جوف قسنطينة الاشتراكية.

[1] ذاكرة الجسد، ص 10.

[2] شرفات الكلام، ص 17.

نخلص إلى « إن مبدأ السلامة والاطمئنان جسديا واقتصاديا مبدأ عزيز وقريب إلى كل قلب، فالسّلامة ترتبط بها عناصر البقاء، كالغذاء والراحة والمأوى والعمل والوقاية الصحية والتآلف مع الجماعة، فنحن نشعر بالضياع إذا ما كنا في وسط صحراء أو محيط»[1]. لذا يحاول الإنسان الذي يلج المدينة أن يبحث عن هاته المبادئ للشعور بالسّلامة والأمان ضمن هذه الكتلة الإسمنتية وليحقق ذلك كما رأينا يسعى للاستيلاء على فضاء معين أو البحث عن مكان حميميّ قد يصل حتى إلى وسم المدينة وربما الاتحاد بها وهذا الأمر مطلب نفسيّ بالدرجة الأولى عبر عنه شخصيات النّصوص الرّوائية في مدينة قسنطينة.

2.2-المواجهة مع المدينة:

مما سبق فللفضاء المديني هوية خاصة به يستمدها من حجمه الجغرافي وأنظمه المدينيّة التي يفرضها على ساكنيه وعلى زائريه، تسمح له بالسّيطرة على الفرد وتوجيهه وقد عُبر عنها سرديا بمنحها قدرات إنسانيّة، فكثيرا ما يتلبس الفضاء مع الشّخصية ويأخذ خصائصها الإنسانيّة في حين الطرف الثاني الفرد يجد نفسه في مواجهة مساحة حضرية قبل أن تبتلعه، وإن أراد الاستيلاء على الفضاء فهو من أجل إعلان حضوره فيها وجعلها تعترف به ككيان مستقل يفعل في المدينة ويؤثر عليها من أجل تعزيز الفردانية ويظهر هذا السّرد بطريقتين.

الطريقة الأولى:

هي **المواجهة مع المدينة وجها لوجه**، الشّخصية / السّارد مع المدينة وقد تجلت هذه الظاهرة سرديا من خلال التبئير الداخلي للشّخصية،فالشّخصية مساوية لما يعلمه السارد حسب (جينيت) (G.Genette) ويبرز ذلك من خلال حضور الضمير أنا بالنسبة للفرد في مواجهة المدينة بحجمها الجغرافي المتمثل في شوارعها ومبانيها ومؤسساتها.

[1] سابا جورج بشر، المرجع السابق، ص 42.

ويصف (سيمل) (G.Simmel) هذا الفرد بنمط الغريب و الغريب ليس مجرد متجول يزور المدينة، وإنما يمكن أن يعيش حالة التغريب في مدينته وتتحدد صفته باعتباره شخصا غير منتم، فهو عنصر من الجماعة بسبب الصفة المكانيّة لكنه ليس جزءا منها وهذا ما نراه على أغلب سراد نصوص المدونة مثل خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد وبوالأرواح في الزلزال وكمال في جسر للبوح وآخر للحنين فانفصالهم العميق عن مجتمعهم القسنطيني أوجد حالة الاغتراب، هذه الصفة منحت لسارد المدينة دورا يصل إلى حد الموضوعيّة في الكشف عن أسرار المدينة ومواجهتها وجها لوجه « ففي مثل هذه المناسبات يفترض أن البنية العميقة للوضع المدني تظهر إلى السطح بأشد ما يكون الوضوح على هيئة تعاقب فوضوي ومتواصل للمنبهات كما يفترض أن هذا المجال عينه هو الذي ترتكس فيه النفس الفردية بتوليد المتسكع (flaneur) الذي أدمن... ما يشتمل عليه المكان من عرض وهمي وخليفته النمط الضجر(blasé) الذي يختبر معنى التمييز بن الأشياء وقيمته ثم الأشياء ذاتها على أنها خالية من المعنى، فهي تظهر في لون متجانس مسطح ورمادي دون أن يكون أي منها جديرا بالتفضيل على سواه»[1].

فشخصية المتسكع وشخصية الضجر تلتقيان كونهما يقدمان رحلة أين يتجول السارد/ الشخصية في هذا المد الجغرافي « وهكذا فإن المشي في الشّارع يغدو الفعل المتروبولي بامتياز ذلك الفعل الذي ينزغ فيه على نحو نموذجي حس البنية البيئية والاجتماعية بأكملها »[2] مع حضور حقل دلالي بارز لفعل الرؤية «حيث تغدو المراقبة غاية بحد ذاتها وخلاصة الوجود الحديث التي يختصره كما الرّمز أو الشّعار، ومن الواضح أن هذا يجري حيث يمكن وضع النظر على المحك على أفضل وجه، أي في الطريق»[3]، وفي مدونتنا نجد الشوارع المختلفة لمدينة قسنطينة.

[1] فرانكو موريتي :علامات أخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية، تر ثائر ديب، ط1، 2008، ص 192.
[2] المرجع نفسه، ص 193.
[3] المرجع نفسه، صص 192،193.

وأيضا بروز تقنية المونولوج (الحوار الداخلي) الذي يخاطب فيه المدينة، فمن خلال فعل التجول تعرض المدينة هويتها وشخصيتها ومن خلال الوضع الكلامي للمونولوج نستطيع أن نفهم نوع العلاقة الموجودة بينهما فالسارد «يعايش مكانا جديدا ربما يدخله لأول مرة وتنتقل هذه المعايشة للمتلقي، وهذه الوضعية جمالها إذ يهتم السّارد برسم جغرافية المكان محاولا منحه الصفات المميزة والفارقة المحددة»[1].

تطل علينا شخصية الضجر في صورة خالد بن طوبال عند عودته إلى قسنطينة يقول« ربما كان أول ما لفت نظري ذلك الصباح ذلك الزي الموحد لتلك المدينة التي تستيقظ كما تنام بحزن غامض وذلك اللون القاتم المندرج والمشترك بين الجنسينالنساء ملفوفات بملاءاتهن السوداء التي لا يبدو منها شيء سوى عيونهم والرجال في بدلاتهم الرمادية أو البنية التي لا تختلف عن لون بشرتهم... ولا لون شعرهم والتي يبدون وكأنهم اشتروها جميعا عند خياط واحدوقلما كان يبدو من بين تلك الحشود نقطة ضوء، أو لون زاه لفستان أو لبدلة صيفية(...)

رميت نفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة شعرت لأول مرة أنني بدأت أشبههم.

مثلهم أملك وقتا و رجولة لا أدري ماذا أفعال بها، فلا أملك إلا أن أمشي ساعات في الشوارع كما يمشون.... محملا ببؤسي الحضاري... وبؤسي الجنسي الآخر. ها نحن نتشابه فجأة في كل شيء في لون شعرنا ولون بدلتنا وجر أحذيتناوخطانا الضائعة على الأرصفة»[2].

نرى أن خالد بن طوبال وصف الشارع وصفا باهتا تتساوى فيه جميع أقدار الناس حين يسيطر اللّون الأسود واللّون الرمادي لدرجة لا نميز بين المرأة والرجل والكل يمشي بلا هدف، وقد انضم إليهم خالد ليعلن خلو المدينة من المعنى وقيم الحياة أيضا فالكلّ يدور في فلك واحد دون هدف.

لكن فجأة يتغير مضمون الرحلة وتغزو الألوان ممرات قسنطينة عندما يختلط رماد الذاكرة بعبق تاريخ، قسنطينة الرجال والثورة والكرامة فطيلة أربع عشرة صفحة وبالتحديد من صفحة 311 إلى 327

[1] عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي، ص 114.

[2] ذاكرة الجسد، صص 312،313.

يقدم لنا خالد حياته الثّورية انطلاقا من محاطات مكانيّة، وهي على التوالي: السّويقة، سجن الكدية، جسر سيدي راشد، ينفتح فيها المكان على أحداث تاريخيّة إبان الاستعمار الفرنسيّ فيعرض شريط لعمالقة قسنطينة من أمثال (مصطفى بن بولعيد)، (الطاهر زبيري)، (ديدوش مراد)، (باجي مختار)، (كاتب ياسين) وآخرون، الذّين بشجاعتهم أعادوا مجد قسنطينة قبل أن يغتصب مرة أخرى في عهد الاستقلال، فخالد ليس مجرد زائر أو ماش ضجر، بل يرى نفسه إنسانا مغتربا في مدينته يعيش ظلم القربى.

هذا الأمر حرك ذاكرة التاريخ والهوية في تدفق نوستالجي ليتجاوز جفوة الزمان بحضوره العبق فيالذاكرة«إننا لا نستطيع الفصل بين الفضاء الحضري الذي تحوبه الشخصية الرئيسية وبين وجدانها ومخيالها اللذان يستهلكان هذا الفضاء، باعتبار أن الواصف يوظف متحركا من خلال تنقلات الشّخصية داخل أحياء وأزقة المدينة مما سيؤثر في نفسيتها »[1]، وسفره هذا إلى الزمن الماضي مجرد استرداد للهوية وتعبئة فضائيّة نفسيّه« فهناك استنطاق للماضي (التاريخ) وتأكيد على أهميّة كمادة يمكن تفكيكها ومحاورتها وهتك أسرارها من منظور وعي ذاتي، كل ذلك من أجل تجديد ماضي (خالد بن طوبال) في قالب روائي، تستوي داخله هوية جزئيّة صغيرة قابلة لإثبات وجودها ومنازعة هوية مركزية مهيمنة»[2].

السارد/ البطل في رواية جسر البوح آخر لحنين يظهر بمظهر السائح المتسكع الذي حالما تطأ رجلاه قسنطينة يشرع في استنطاق موروثها الحضاريّ المكانيّ والعمرانيّ. في مستهل الرواية من الصفحة الخامسة إلى الصفحة الخامسة عشر بحس نقدي يقظ يستقرئ فيه الزمن والتاريخ إذ يجسد السارد الذات المتسائلة التي تطرح فكرة عودة الذات إلى وعيها التاريخي حيث « ترتبط الرّواية بأطوبيوغرافيا الشخصيّات والأمكنة مغذية بذلك سرودا تروم الهوية الفردية والجامعية معا»[3] فعندما يرى تمثال قسطنطين المتواجد قبالة محطة القطار يقفز في ذهنه فكرة أن « الحضارة لا يمكن أن تموت من طرف شعب واحد أو ثقافة واحدة، إنها ذلك

[1] داود محمد: المدينة في الرواية الجزائرية، صص 31، 32.

[2] مجموعة من الأساتذة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات ،2015، ص 235.

[3] ينظر المرجع السابق، ص 231

التلاقح والتفاعل الإبداعي بينها(...)ويبدو أن أهل مدينته يدركون ذلك ليس بهذا المعنى، ولكن على الأقل بمعنى أن ماضيهم، تاريخهم مهما اختلف البشر الذين مروا على هذه الأرض»[1] وعبر هذه الصفحات تعن لنا فكرة ارتباط الوعي التاريخي بالهوية والذاكرة وارتباط الإنسان بماضيه فكريّا ووجدانيّا،«هكذا تغدو المدينة بؤرة للمخيلة التاريخيّة، لتوليد الدلالات العريقة المتجذرة في أعماق هذا الشعب، وباطن هذه الأرض، والتي تشكل سندا تصويريا ضروريا»[2] يسمح بتأويل الماضي من أجل فهم الحاضر والتطلع إلى المستقبل ولا يتم ذلك إلا بامتلاك الهوية التاريخية والاعتزاز بها والحفاظ عليها• ، ربما هذا هو السبب الذي جعل (زهور ونيسي) تؤكد في أكثر من مقطع على تراث مدينة قسنطينة.

المواجهة بين المدينة والشخصية أظهرت نوعا من الصراع وفرض للقوة، وهذا يحصل عندما تمتلك المدينة سلطة لها فعالية تحل فيها محل الخطر على قاطنيها وعلى زائريها، والمدينة بوصفها شخصية تتحرر من النظرة الكلاسيكية التي جعلتها كديكور خلفي، تتجاوز البنية المرئية لتكون وعاء تلتقف الحدث وتصنعه سرديا، وهذه إحدى الطرق للتعبير عن مدن الألم والسّطو والعنف التي حولت قاطنيها إلى مسوخ وشخوص مشوهة مضروبة في العمق«فالحديث عن المدينة تجاوز طبيعة الوصف إذا استطاع أن يعبر عن حكم قاس اقتضته طبيعة الأحداث والظروف التي عصفت بمدننا في فترة معينة، فقد استقى الحدث الروائي في لغة جمعت بين التاريخي والفني »[3].

وقد تجلت هذه الصورة بوضوح في النصوص الروائية التي كتبت عن العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر عندما تحولت قسنطينة إلى فضاء الموت فأسند إليها فعل القتل والقهر وتحطيم الآمال

« يا أمه

---

[1] جسر للبوح وآخر للحنين، ص 08.

[2] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، ص196.

[4] ينظر: المرجعنفسه، ص 200.

[3] أحمد عراب: المرجع السابق، ص 60.

يا غالية

قتلتني قسوة هذه المدينة...

بتعب هذا العالم ».[1]

إنّ صرخة السارد البطل هي نص لكل اللوعات التي يمكن أن يتخيلها المرء نتاج العطب الذي مس الروح والجسد في مواجهة مدينة، تحولت الشوارع فيها مرتعا للوحوش والقتلة التي « تدخل بالخناجر منافذه بسرية وتغادر بالسّرية ذاتها وآثار الدماء بادية عليها»[2].

وتعود فيها الفرد القسنطيني على « الخوف وصار فيها الإقدام على الموت متعة، ولن أنسى منظر ذلك الشاب الذي قفز على بعد خطوات من أنا وحنان من على جسر سيدي راشد ليهوي على صخور وادي الرمال" قطعة مهمشة، أكلت تعاسات الحياة روحها»[3] تجلت روائيا عبر مفردات ومجازات تكثف هيمنة المدينة على مواطنيها، حتى أن فعل الموت أصبح من المتع التي توفرها قسنطينة، وتنسج لنا الصورة عن موت الرجل قيمة بلاغية للألم والقهر الذي تفشى في قسنطينة، فالإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة الأمة الجزائرية بل هو مأساة صنعت الشرخ في الإنسان و المكان وقد حملت الرّواية هذه المعاناة فجاءت النّصوص حاملة للسوداوية والغموض « تتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى»[4] والفضاء كعنصر فاعل في المبنى الحكائي فإنه يعكس أفكار الكاتب بطريقة مباشرة بهدف كشف السّتار وتعرية الواقع، لذا يشحن الفضاء بنفخة إيديولوجيّة فالمدينة تؤدي دور العدو وهنا صراع القوة يكون لصالح المدينة، ولصالح القوة الطاغية وهنا الفرد يظهر في ثوب الاستسلام والتفكك

[1] شرفات الكلام، ص 105.

[2] ليل الغريب، ص 50.

[3] مزاج مراهقة، ص 145.

[4] بن جمعةبشوشة: سردية التجريب وحداثة االسردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 11.

والخضوع لرحمتها« شعرت أن قسنطينة هزمتني حتى قبل أن نلتقي، وأنها جاءت بي إلى هنا لتقنعني بذلك لا غير !.

ولم أشعر برغبة في مقاومة قدري

وقع حكمك على أيّتها الصخرة... أيّتها الأم الصّخرة...».[1]

يتحدث (أحمد عراب) عن سطوه الفضاء على الشّخصيات في فترة التسعينات ويظهر ذلك سرديا في كثرة الصور المتناقضة التي يستحيل معها تشييد المكان في ذهن القارئ« وهي تقنية تعتمد وصفا تفصيليا دقيقا لمشاهد الحياة، وهي تتابع في إيقاع سريع مزدحم بكثرة صور المتناقضة الأمر الذي يعكس سطوة الفضاء الخارجي وتأثيره مباشرة على الفضاء الداخلي للشّخصية وبالتالي تستحيل كل قطعة من تلك المشاهد إلى حالة مجسدة في أحاسيس الشّخصية يغلب عليها الشعور بالضيق والتأفف »[2].

وأحيانا يكون العكس فالفرد (الشّخصيات) هو من ينكل بالمدينة وبغيرها فالصراع بين المدينة وشخصياتها في الزلزال يعكس الممارسات السوسيو اجتماعيّة والثقافيّة التي ريفت المدينة وأبعدتها عن طبيعتها في كل العصور السابقة، هذه الممارسات أسقطت المدينة من مصاف المدن الطليعية إلى الريف وهذا ما يصنع الغرائبية والدّهشة عند بو الأرواح الذي ذهب من أجل إنقاذ أرضه فوجد نفسه يلبس ثوب المحلل السوسيولوجي للبيئة الحضريّة التي تشوهت في قسنطينة، مما أدخل السّارد في حالة تأثر وقلق،فصارت رحلته للبحث عن عوائل بو الأرواح في قسنطينة رحلة البحث عن صورة المدينة في جوف قسنطينة.

[1] ذاكرة الجسد، صص 390، 391.

[2] أحمد عراب، المرجع السابق، ص54.

ثالثا: أهمية المدينة في تكوين الأنا:

1- مرحلة التعشيش:

الاهتمام بالعلاقات بين الفرد وبيئته في أبعادها الفضائية والزمانية بدا واضحا في المدونة حيث بحث الروائيون في تأثير المدينة على سلوك وإدراك وعواطف الشخصيات « فالمدينة بوصفها مكانا للاستقرار أو العبور، تستدعي نوعا من العلاقة مع فضاءاتها حسب إحدى الرغبتين، لأن البحث عن الألفة التي تضمن الراحة والأمن هو القاسم المشترك بين هذين الوضعين أي الاستقرار والعبور وينتج عن وجود الألفة شعور بالغبطة وغيابها يؤدي إلى الشعور بالضجر وتسمى هذه العملية، أي إقامة علاقة أليفة مع الفضاء بالتعشيش حيث يتحول ذلك إلى فضاء للأمومة يشمل جوانب وجدانية و رمزية»[1].

فالعلاقة بين الفضاء الفيزيقي المتمثل في المدينة والفضاء النفسي للشخصيات يتولد عن طريق محفزات حسية ومحفزات إدراكية وأخرى عاطفية يكون فيها للذاكرة والشخصية والثقافة دور كبير[2] في عملية التعشيش،فالتحفيز الحسي ورد في رواية ذاكرة الجسد متمثلا في الرؤية حيث حرك السوار التي تضعه أحلام في معصمها شعور خالدبنطوبال بالانتماء والاحساس بالأمان فتحولت أحلام من مجرد فتاة عادية إلى قسنطينة فضاء الأمومة، في حين تميز التحفيز الإدراكي في الإقامة والتكيف ورأينا ذلك في رواية مزاج مراهقة فقد شكلت غرفة الجامعة مكانا للإقامة والتكيف للبطلة إذ اعتبرت الملاذ والحضن الآمن في قسنطينة هروبا من العقلية الذكورية التي قيدت حياتها، أما التحفيز العاطفي فأغلب الروايات المدونة لا تخلو منه،لأنه يمثل فعل إعادة تعشيش وجداني رمزي، وهذا الأمر يرجع إلى كون أبطال الأعمال الروائية المدروسة يخوضون رحلة العودة إلى قسنطينة يبحثون عن مرابعهم الاولى و عن كينونتهم في أفضية مألوفة مازالت ذاكرتهم تفوح

[1] محمد داود: المدينة في الرواية الجزائرية، ص32.

[2] Voir :Farida Kellou-DJitli : Psychologie de l'espace, courrier du savoir,N 16, Octobre 2013, p 39 .

بعطرها من أجل مد جسور التواصل مع المدينة مرة أخرى وإيجاد لغة مشتركة حيث تكون المدينة هي المهيمنة في هذه العلاقة.

2- مرحلة الوعي بالأنا:

بعد مرحلة التعشيش تأتي مرحلة الوعي بالأنا حيث يصبح قارئ المدينة منفصلا عنها وله كينونته التي تميز الحدود بينه وبينها، «والوعي بالأنا (الذات) يمثل الجانب الدينامي للهوية التي من خلالها يأخذ الفرد وعيه من ذاته من خلال الاهتمام بما يفعله وحسب أبحاث(فينيستن، شير، باس)(Fenigstein, Scheirr et Buss) يوجد نمطان من الوعي بالأنا : الوعي بالأنا (الذات) الشّخصي وهو إحساس بالهويّة مرتبط بمختلف الجوانب لحياتنا الداخليّة مثل مشاعرنا، رغباتنا، دوافعنا، أما الوعي بالأنا العام وهو الشّعور بالهوية الذي يحدده سلوك وأراء الآخرين اتجاهنا»[1]، يبني قارئ المدينة هويته بعيدا عن المدينة وعندما يحدث هذا التمايز بينهما يستطيع أن يقرأها انطلاقا من هويته ومرجعيته فأي وصف أدبيّ للمدينة لا يتم إلا عن طريق الرؤية والتبئير وقارئ المدينة لا يستطيع أن ينقل لنا هذا الاتساع العمراني بكل تفاصيله وفي كليته، لذا ينقل لنا هذا الفضاء انطلاقا من ذاتية السّارد ومن زاوية نظره وكما قلنا في الجزء الأول من هذا الفصل تختلف زوايا النظر باختلاف قراء المدينة الواحدة، فقسنطينة يراها بوالأرواح مدينة فاسدة يذبحها الفقر بينما يراها خالد بن طوبال مدينة سرقت أحلام أبنائها وأغرقوها في مستنقع من الدماء في حين يراها كمال بنظرة نوستالجية إلى تراثها وعادات أهلها التي تغيرت وانمحت.

و يظهر الوعي بالذات في الأحكام التي يطلقها هؤلاء السّراد فكما رأينا لكل سارد حكمه الخاص على هذه المدينة فمنهم من يراها مدينة ملعونة بحكم تكوينها الغرانيتي ومنهم من يراها أما متطرفة ترمي بأبنائها إلى المجهول، ومنهم من جعلها سيدة المدن والأوطان، فالأمر ليس مسألة عرض للفضاء الموضوعي بقدر ما تتعلق بالكشف وفقا لذاتية الراوي، فنلاحظ عدم الدقة في نقل تفاصيل مدينة قسنطينة ونمثل

[1] Gustave Nicolas Fischer : Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Dunod, Paris, 2003, 2eme Ed, p 186 .

لذلك ما ورد في رواية الزلزال حين قدم بوالأرواح«تسميتين لجسر واحد، فجسر سيدي مسيد هو نفسه الجسر المعلق وقد أشارت نجمة بن عاشور لذلك «الجسر المعلق هو المصنوع من الحديد الذي يمتد على الوادي الضيق على مستوى القصبة وهذا الخلط متعمد من قبل الرّاوي، تهدف تسمية سيدي مسيد إلى المشروع الأساسي للتلفظ لهذا الجزء من الرّواية، وهو استحضار لولي المدينة المعروف والمشهور وقد استدعاه من أجل إنقاذ المدينة بزلزلتها من الوضعية الجديدة التي آلت إليها، الهوية الثانية تدعم وتؤيد الفكرة الرئيسيّة المتضمنة في الجزء الأخير، مصير الشخصية بوالأرواح معلق بين الحياة والموت، فقد اختار هذا الجسر من أجل الانتحار»[1] الذين لا يعرفون مدينة قسنطينة يظنون أنهما جسران مختلفان، فالسّارد تصرف في تفاصيل المدينة انطلاقا من وعيه بذاته المنفصل بعيدا عن إكراهات المدينة فأعاد تسمية جسورها والتصرف في عمرانها انطلاقا مما يريده هو، والأمر ذاته يعاد في الفصل السادس المعنون بجسر الشياطين، حيث يتحدث الكاتب عن المجتمع اليهودي وفضائله، يتحدث عن الحي الذي يعيشون فيه، عن بناءاته وعن شوارعه، وهذا الوصف موجود في الروايات التي تناولت مدينة قسنطينة كما نجده في مدونة الدراسة خاصة في رواية ذاكرة الجسد ورواية جسر للبوح وآخر للحنين، لكن في رواية الزلزال الراوي يصور الشّارع في جسر الشياطين لكن في الحقيقة هذا الحي يوجد بعيدا عن هذا الجسر (هو أقرب إلى السويقة) وتعلل (نجمة بن عاشور) هذا الاختيار إلى الموقف الذي اتخذه اليهود من الثورة حيث أنهم اختاروا جانب فرنسا وتنكروا للمجتمع الجزائري الذي انتموا إليه في مرحلة سابقة، فكان الرد بعد الاستقلال بالطرد من التراب الجزائري، وجسر الشياطين بني عام(1962م)، فهو جسر يفرق بين العرب واليهود فمن هو الشيطان حسب بوالأرواح هل هو المستعمر؟ أم هو هم اليهود؟[2].

ملاحظات شخصية الهدف منها إيصال ذاتية الملاحظ إلى القارئ لأن هناك العديد من التّصورات عن المدينة بقدر عدد الأفراد الذين يسافرون عبرها والكتابات عن مدينة واحدة تجد شرعيتها في اختلاف

[1]Nedjma Benachour-Tebbouche :Constantine et ses romanciers(essai) ,Media-plus,Constantine,2008,p 122 .

[2]Ibid, p123 .

وصفها، فمثلا الكتابات عن قسنطينة كما رأينا لا يمكن أن تكون واحدة لأنها تصدر عن موقف حميميّوشخصيّ مع المدينة ، فالسّارد لا ينقل لنا كل شيء بل ما ينقله من اختياره، وإحساس السّارد بوعيه منفصل عن المدينة وعن الآخرين، فذاته هي من تحدد طريقة وصفه للمدينة.

3-المدينة والذاكرة:

يمنح السّرد الذاكرة صورة وشكلا جديدا انطلاقا من اقترانها بالمكان فـ « تقف الذاكرة مكان القص و التخيل وترتبط الذاكرة بالذاتية والقيل والقال والخيال »[1] وتلعب الأساليب الفنية والسردية على كشف العلاقة بين المكان والذاكرة الفرديّة والجماعيّة وفتح كوى جديدة على الأسئلة والتجارب والمتغيرات، خاصة الفضاء المديني.

فلطالما كانت المدينة المكان الأكثر اندماجا بالذكريات«فالمدينة في نسيجها الحي والملموس مثل مخزون عملاق للصور، صور ضائعة لا تنتمي إلا لذاكرة المارة وأخرى راكدة تنتظر... فلكل مدينة ذاكرتها تماما تهبك نفسها عندما تدخل وتتسلل إلى ذاكرة المارين بها حيث تقبع كفيلم متقطع إلى زخات »[2] لذا يكون الفضاء الحضريّ داعما للتذكر، انطلاقا من تكوينه العمرانيّ الذي يسمح بحفظ الذكريات الجماعيّة والفرديّة« فالذاكرة ليست نسخة حقيقيّة من العالم ، على عكس أقراص الفيديو الرقمية أوالتسجيل المرئي، ربما يكون الأكثر فائدة هو التفكير في الذاكرة بصفتها تأثير العالم على الفرد وفي واقع الأمر يصف المنهج البنائي الذاكرة بأنها مزيج من مؤثرات العالم وأفكار المرء الخاصة وتوقعاته»[3]. انطلاقا من هذا التصور تخضع الذاكرة لكل ما يحيط بها في العالم الخارجي إذن فبديهي أن تحفز من قبل الفضاء الذي يسمح بإعادة بنائها

[1] كيت ميتشل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر أماني أبو رحمة، درا نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 60.

[2] Jean Christophe Bailly, la phrase urbaine,seuil,paris, p87.

[3] جوناثان كيه فوستر: الذاكرة، تر مروة عبد السلام، ط1،2014، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص 17.

انطلاقا من الماضي فـ « في الفضاء الحضريّ تَمَثُّل الماضي يعاد تحديثه دون نهاية بطريقة متقطعة فالذاكرة منتشرة في كل مكان بقوة ولا تظهر إلا بفعل التذكر»[1].

فالماضي يبرز انطلاقا من مؤثرات تشتغل كعلامات تعين الذاكرة هذه العلامات تعكس نفسها دون انقطاع وبلا نهاية كحاضر وحضور نلمسه[2]وهذا ما أكده الكثير من الباحثين في علاقة الإنسان بذاكرته كون أن الذاكرة صفة اجتماعيّة[3] وأن الإنسان صنيعة ذكرياته[4].

فالذاكرة فعل اجتماعي يمارسه الإنسان في حياته اليوميّة ينتج عن تفاعل خبرات الماضي مع الحاضر وذلك ضمن دائرة الوعي الفرديّ والجمعيّ بهما (أي الماضي والحاضر) فالتواصل مع المدينة دون ارتباك وإيجاد لغة مشتركة معها دليل على وجود ذاكرة مشتركة أي أن ذاكرتنا من صنع ذاكرة المكان.

وقد استطاعت المدينة أن تكون وعاء كاشفا للذاكرة ومن خلال نصوص المدونة استطعنا استخلاص ثلاثة أحوال للذاكرة وتعالقها مع المكان فنجد الذاكرة والتاريخ، الذاكرة السياسية، والذاكرة والكتابة.

1.3- الذاكرة والتاريخ

يعمل المكان كمخزن للصور[5] تظهر للعلن عندما تحركها الذاكرة الفردية، والذاكرة الفردية كما قلنا سابقا هي ذاكرة اجتماعية والإنسان لا يستطيع أن يتذكر خارج وعيه الاجتماعي فالذاكرة الفرديّة تأخذ هويتها وقوتها من الذاكرة الجماعيّة[6]،فهي تعتبر شكلا لإدراك الناس لقوتهم الجماعيّة ولا يقصد بالذاكرة الاجتماعية التاريخ الرسمي إذ « لا يبدأ التّاريخ إلا في النقطة التي ينتهي فيها حضور التّقاليد، وفي اللّحظة

[1]Op. cit p 85.

[2]Jean Christophe Bailly :Loc.cit.

[3]. Maurice halbwachs :les cadres sociaux de la mémoire, GD, Albin Michel ,paris,1994.

[4]Jean-Yves E Marc Tadie :le sens de la mémoire ,Gallimard , paris, 200p9 .

[5]Bailly, op.cit, p86.

[6] Voir Maurice HalbWachs :la mémoire collective, GD, Albim Michel, paris,1997,p52.

التي تتوقف فيها الذاكرة الاجتماعيّة عن الاشتغال أو تتحلل في الذهن »[1]حقيقة وواقع تنتجه السّلطة، هذا الواقع مقترن بالبحث العلمي الدقيق الذي يسعى لفهم الماضي وهذا يعتبر من أهم الأسباب لظهور الذاكرة « في الخطاب التاريخيّ فيبدوأنه يستحث الجانب الوجداني من التّاريخ الذي سبق أن استؤصل من التّاريخ الذي صنف وتفرع بوصفه علما»[2].

ويبدو أن الرّواية قد استوعبت هذا التّمازج جيدا وفردت صفحتها للماضي، لأن الرّواية هي التي تملك السّلطة الوجدانيّة والعاطفيّة وهنا« يصبح التّاريخ مصطنعا في حين تصبح الذاكرة مؤقلمة ومطيعة، هنا مرة أخرى فإن الماضي يدرك بوصفه حضورا غير إشكالي يمكن الوصول إليه مباشرة في الحاضر إذا ما وظفنا الأداة الصحيحة وفي هذه الحالة تحل الذاكرة محل التّاريخ بوصفه سلطة الماضي وتصبح الذاكرة التي تعد بالفورية بديلا من التاريخ الذي لم يعد بإمكانه أن يعد بسبيل يوصل إلى الواقع»[3].

وقد اشتغلت المدونة على عنصر الذاكرة في كل الرّوايات فهي الفيصل بين ماضي قسنطينة وحاضرها وعن طريق الذاكرة يقف السّرد موقف التساؤل التّاريخي والقيمي لما حدث لقسنطينة التي أفل نجمها، مساءلة هي نوع من الإدانة تارة ونوع من محاولة صنع التوازن من أجل الاستمرار تارة أخرى، والنّص بصفته استراتيجية خطابيّة استطاع أن يمكّن الذاكرة من المجادلة والتحليل والتبرير، فأغلب روايات المدونة تقدم ذكريات شخصياتها من الطفولة إلى الكهولة، والتجول بالذاكرة يمنحنا التجول والتنقل إلى طبقات دقيقة من حياة المدن « وحياة قاطنيها فالإنسان يظل واحدا تعيش في نفسه طبقات الزمن ملتحمة متداخلة لا يمكن فصل بعضها عن بعض»[4] .

والذاكرة التي تشتغل عليها ذاكرة الجسد تقع أحداثها من ثورة التحرير المباركة إلى غاية بداية التسعينات في العشرية السوداء وهي فترة ضمت حرب التحرير والصراعات الإيديولوجية وفترة الإرهاب، هذه الصراعات

[1] Ibid, p130.

[2]كيت ميتشل:تاريخ والذاكرة والثقافة، ص 58.

[3]المرجع نفسه، 60.

[4]سيزا قاسم: الذاكرة توأم الخيال، رواية الناس الطيبين، أخبار الأدب، ع740 في 2007/9/16،ص13.

والمحن لم تنته بمغادرة المستعمر ومنح الجزائيين خيرة شبابهم من أجل الحرية بل استمر الوضع إلى غاية اليوم، تجرى هذه المساءلة في ظل الفضاء المديني الذي ساهم بشكل كبير في إظهار هذا الصراع والجدال، الخيبة التي أصابت الجزائريين بعد الاستقلال، وعنوان ذاكرة الجسد « يشير إلى اشتغال الرواية بوسائل استرداد المفقود واستمرار الماضي في الحاضر على شكل سلسلة من التكرار»[1]، فالحديث عن حقبة الجهاد ضد المستعمر الفرنسي بوصفها ذاكرة وطنية مازالت تدوي و تمتلك معنى لأنها باقية اليوم بوصفها ذخيرة من الصور المشتركة.

يتعرج السرد في ذاكرة الجسد بين الحاضر وعدد من اللحظات التاريخية فالتاريخ سواء على الصعيد الشخصي أو العام يعاد عرضه وفقا لذاكرة خالد بن طوبال سواء ما خبره شخصيا أو ما سمع عنه، وتنبري هذه الذاكرة عندما يمر خالد أمام سجن الكدية ليشتغل كمحفز للذاكرة فتقفز إلى السطح صور الثوار والمجاهدين والشهداء الذين استشهدوا، ومن بقي منهم في جزائر الاستقلال عاش التهميش حتى توفي دون أن يذكره أحد، فسجن الكدية تحول من مجرد سجن يؤمه المسجونون وأصحاب السوابق العدلية إلى بركان يطفح بحمم الذكريات الحارقة التي أصبحت تكوي حاضر قسنطينة وحاضر الجزائر، وبهذا يكون السجن وغيره من الأماكن الحضرية « ليس مجرد أوعية فارغة تحتوي قاطنيها، ليست مجموعة من الأحجار الصماء المتراصة ولكن لها حياتها أيضا»[2].

إن هذه القصص التي سطرها خالد بن طوبال واستحضاره شخصيات تاريخية في الحاضر، أي عقد مقارنة بينما ما بذله المجاهدون والشهداء وما حصل من خيانة لهم وللوطن من قبل أشباه المجاهدين الذين قطفوا ثمار ثورة التحرير وباعوا ضمائرهم، وأدخلوا الوطن في دوامة الموت والخراب التي وصلت إليها الجزائر اليوم إنما هو « إعادة كتابة التاريخ وأيضا بوصفه ذاكرة »[3] كما أنها محاولة لرص الحلقات لتوضيح مسار

[1]كيت ميتشل: المرجع السابق، ص 57.
[2]سيزا قاسم : المرجع السابق،ص 04.
[3]المرجعنفسه، ص 57.

الوطن الذي يتجه إلى المجهول وهي صرخة مدوية تلعن خونة الوطن، وكل من ساهم في تضليل شباب الجزائر، الصراع ،والعمل لا يؤرخ بقدر ما هو عمل تخييلي بني على وقائع تاريخية اتخذ من واقع الجزائر المأزوم قاعدة لبناء الأحداث عبر تذويت القضية.

فخالد مجاهد منسي فقد ذراعه ورشيد طالب جامعيكان مشاركا في مظاهرات رفض الحزب الواحد ثم شاهدا على تاريخ الجزائر في فترة التسعينيات من خلالهما « يتم تسريد الذات في علاقتها المركبة بالأشياء والمفاهيم والأشخاص والأفضية اعتمادا على الذاكرة»[1]. فالسارد يشيد عالمه انطلاقا من رؤاه وواقعه« مشوبا بوجهة نظر السارد وخاضعا لاستراتجيات التفكيك التي يعملها، أي السّارد في انتقاء ما يلزمه من مدونته وما يعنيه منها بالدرجة الأولى من هذا الضوء أن عوالم الرواية مشدودة إلى عنصر الذات والمكان»[2].

وخالد بن طوبال أو رشيد عياد ما هما إلا وجهة نظر الكاتب وموقفه من الأزمة حاول أن ينقل التاريخ من وجهة نوستالجية «فتذويت التّاريخ هو فتح شرفة للذّات على التّاريخ الموضوعي وهي عملية لا تخلو من التخيل المشوب بوقائع وأحداث مترسخة في الوعي الجمعي لمن عاش تجاربه وكان جزءا من كونها العام»[3] .

« إنّ الطرق على الذاكرة إنما هو عرض لنوستالجيا بوصفها صيغة أكثر تعقيدا وتعددية للاستنكار إضافة إلى أن فهم الروايات التاريخية بوصفها فعلا استذكاريا في الحاضر يبرز دور القارئ في إنتاج المعنى التاريخي كما أنها تعزز فهمنا كيف أن العلاقة بين الحاضر والماضي... بطرائق متعددة في ثقافة مهووسة بالتاريخ ولكنها مشحونة بعدم القدرة على التفكير تاريخيا على نحو مفارق »[4].

2.3-الذاكرة السياسية:

[1] عبد الرزاق المصباحي: شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان،ط1، 2017، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص.ن.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

[4]كيت ميتشل: المرجع السابق، صص 33،34.

مثلت العشرية السوداء في حياة الجزائريين مفارقة عظيمة في حياتهم إذ كانوا ينشدون التحرر والتطور بعد الاستقلال فإذا بهم بين ليلة وضحاها يعيشون في مستنقع من الدم والألم في حرب أهلية يقتل فيها الأخ أخاه بعد أن كانت بنادق الجزائريين موجهة للعدوان الخارجي، إن هذ الألم الشّديد حملته صفحات الرّوايات بل إن روايات بأكملها تصنف في هذا المجال وتحدثت عنه مسجلة ومؤرخة للحظة متخذة من الذاكرة معينا لتجميد هذه الأحداث.

واقتران الذاكرة والمكان بهذا الحدث السياسيّ العنيف هو من أجل ترسيخ هذه التجربة المريرة التي مرت بها الجزائر في عقول الأجيال القادمة حتى يتحرروا من هذا العنف الذي حفر في الذهنية الجزائرية انطلاقا من سرد الأحداث والتفاصيل حتى نضع أنفسنا أمام مساءلة الماضي لبناء الحاضر« من خلال النبش في الهوية الفردية والجماعية وإعادة بناء مفهومها على نحو يفتح أفقا جديدا أمام الذاكرة الجريحة وفي هذا السياق يشكل التذكر أحد أسباب العلاج، أي التخلص من عبء الذاكرة وصولا إلى النسيان الذي يقود بدوره إلى الخلاص»[1].

وقد تمثلت الذاكرة السيّاسة في العصر الحديث في قمع الدولة للحريات السياسيّة وسوء التسيير الاقتصادي إلى نشوء الإرهاب ومن ثمة دخول الدولة في حالة من الفوضى والدمار وقد تحدثت روايات المدونة عن هذه الأمور من منظور الفرد« فالثابت في المتن الأدبي المرتبط بالعنف السياسيّ هو صلته العميقة بهامش المجتمع، من خلال حضور الذاكرة الفردية التي شكل تراكمها الذاكرة الجماعية فإن ذلك يجد تفسيره في التجربة الخاصة بالذات الفردية»[2].

[1] إدريس الخضراوي: سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب،2017، ص 99.

[2] إدريس الخضراوي :المرجع السابق، ص 100.

فاستعادة أحداث مرتبطة بعنف الدولة عبر مقاصد رمزية يحاول الكاتب إيصال هذه التجربة الإنسانيّة مستخلصا معانيها من رؤية تاريخية حيث وظف الفضاء لاحتواء أسئلة تحتاج إلى تأويل نظرة عميقة تتعدى نطاق النّص في مشهد يتعلق فيه الثقافيّ بالسياسيّ.

وفق هذه الذاكرة يحاول الرّاوي أن يمثل صوت من لا صوت لهم لأن هؤلاء الناس كبتت أصواتهم في فترة زمنية معينة بالقتل أو السّجن أو التهميش أو الاضطهاد أو الهروب خارج هذا البلد،وهنا تقوم الذاكرة في إتمام عمل لم يتم من قبل في فترة سابقة، أين كان النسيان جهدا إجباريا يقوم به الفرد حتى يكمل فصول حياته واللامبالاة ضمانا لإطالة العمر، إنّ الرّاوي هنا يمثل صوت من لا صوت لهم من خلال التّمثيل التخيلي لتجربة الإرهاب والسّلطة في حقبة التسعينات « فراوية السيرة الذاتية بسبب تناولها للأحداث المؤلمة التي عاشها أفراد وجماعات وبحكم الطرائق السّردية والاستراتجيات الحوارية التي تعتمد عليها في سرد هذه التجارب الإنسانية من منظور متعدد الرؤى واللّغات تفتح الطريق لمعانقة الشرط الإنساني برمته أي تلك الرواية التي تخاطب الإنسان في كل مكان »[1].

وقد حملت روايات ذاكرة الجسد، شرفات الكلام، ليل الغريب، مذكرات مراهقة، أسئلة هذه المرحلة انطلاقا من سقوط الحزب الواحد وفشل التجربة الديمقراطيّة بسيطرة الجيش على أحلام الجزائريين وظهور الإرهاب كرد عنيف ودخول الجزائر في دوامة من الدماء، وقد اختيرت مدينة قسنطينة كمكان لاحتواء هذه الأسئلة« ففي ذاكرة المدينة بقايا ودروس لآثار التمدن والتقدم، العمران والمؤسسات، الدولة والجيوش، المعارف والهدى، الفنون والآداب، ولمعالم العراقة والأصالة، الوحدة والتضامن، المقاومة والانتصار، العزة والكرامة»، إنّ ما يلفت النظر في هذه الكتابات وقوف الذاكرة كشاهد على المجازر والعنف والقضايا الاجتماعيّة بأسلوب سرديّ يلتقط فيه تفاصيل الأحداث عبر منظور شخصيات متخيلة نجد لها صدى في الواقع وأيضا في التفاصيل ربما التي تتميز بها كل رواية من الروايات السابقة عن غيرها.

[1] المرجعالسابق، ص 106.

في حين في رواية ذاكرة الجسد نجد في مسارها السردي صدى لمحطات تاريخيّة مرت بها الجزائر على العكس تأتي بقية الروايات لتتحدث عنفترة تاريخية محددة لتبين عمق المأساة بفضل ترشيحها لشخصيات منسية في الزمان والمكان، لتقود المسار السّردي شخصيات ليس لها أطماع سياسة ولا وله بالمناصب والقيادات، شخصيات مثقفة تسعى لبناء وطنها في صمت فالاشتغال على الذاكرة السّياسية للكتابة الروائية معناه إبراز دور المثقف في تحديد المسار التّطلعي للأجيال القادمة، انطلاقا من مجابهة دائرة السّلطة وبناء الوعي من أجل إنهاء مراحل الاستبداد والقهر« وعندما تنتقل الرّواية بالحفرية في الماضي واستعادة الذاكرة السّياسية فإن هذا العمل يضاعف من إشعاعها ويعنيها أفقا للفهم يحاول أن يلتمس عبرها الكاتب الحقيقية التي تسعى أجهزة الدولة إلى طمسها كما يقول عبرها كلمته في المصير الإنسانيّ»[1].

وهذا ما نجده أيضا في رواية الزلزال إذ نقل لنا كاتبها الصراع الإيديولوجي بين الإقطاعية والثورة الاشتراكية التي شهدتها الجزائر إبان حكم الرئيس الراحل (هواري بومدين) وفق وجهة نظر إقطاعي المتمثل في شخصيّة بوالأرواح إذ ومن خلال موقع السارد أفلح (الطاهر وطار) في نقل زاوية نظر مخالفة لما كان سائدا (حيث أن أغلب الجزائريين اعتبروا الثورة الاشتراكية مكسبا للجزائر) ومن خلال تذويت هذه القضية استطاع الكاتب عن طريق ملاحظته الدقيقة كشف الواقع حيث حملت الرواية تقنية الريبورتاج أثناء تجول بوالأرواح من أجل لقاءأقاربه التقطت عين السارد الكاميرا أحوال الجزائريين في ظل هذه الثورة .

3.3–الذاكرة والكتابة:

يقدم كل من خالد بن طوبال ورشيد عياد ذاكرتيهما والذاكرة الجماعيّة للوطن عبر إعادة كتابة قصة حياتهما في الواقع المحكي إذ يعتبران شاهدين على ما حدث للمجتمع الجزائريعن طريق طرح الذاكرة عبر عنصري الزمان والمكان، فالمكان هو قسنطينة التي هي نموذج عن ما يحصل في الجزائر، والزمان في ذاكرة الجسد ممتد من زمن الثورة إلى العشرية السوداء بينما في شرفات الكلام وليل الغريب من عهد الاشتراكية إلى زمن العشرية حيث يعرضان منظومة سوسيولوجية وسياسية وثقافية ضمن الوعي الفردي للقاص ووعي

[1] إدريس الخضراوي: المرجع السابق، ص 100.

المجتمع لتشكل هذه الأخيرة مرجعيات القصوعبر تقنية ميتا رواية نجدهما أي كل من خالد ورشيد يخاطبان القارئ مباشرة حول أعباء الكتابة التي تضني الكاتب واقترانها بالذاكرة مما يجعل من عملية الكتابة أو مجرد التفكير بها أمرا صعبا .

وقد أختير الزمن الدائري لهذا الغرض، فعندما ينتهي زمن الحكاية يبدأ السارد في استرجاعها بالكتابة ونلحظ أن الشخصيتين تقتطعان حيزا للكتابة هو فضاء الغرفة المنتمي للبيت في مدينة قسنطينة ويعرض كليهما وصفا لهذه الغرفة ولوازم الكتابة والصعوبات التي تواجههما في ترجمة هذه الذاكرة إلى كتابة.

وقد اكتنفت الذاكرة المروية إلى جانب ذكريات البطلين جانبا من التاريخ كما ذكرنا سابقا مثل:

- محطات في الثورة وما بعد الاستقلال.
- بداية أعمال الشغب في أكتوبر 1988.
- العشرية الدموية.

فقد ركزا على مداعبة الخيال بذكر جزء من الحقيقة حتى تصبح الذّاكرة «نسخة من الحقيقة الواقعيّة، وكثيرا ما يكون ذلك هو الهدف الذي يضعه نصب عينيه وماهو ببالغه، لأن الحقيقة ليست لفظية، فهو لا يستطيع التوجه إلى الحواس مباشرة، وعليه أن يداعب الخيال، وعليه أن يترجم الرّموز الكيفية للغة –وهي رموز تحمل قيما مختلفة– لدى كل قارئ إلى ردود فعل عاطفية وعقلانية تحدث وهما من الانطباعات الحسية»[1].

يتجه البطلان لكتابة الرواية من أجل النسيان فتصبح الكتابة وسيلة لمحو الذاكرة لأن الكلمات المكتوبة هي عدو لها، وكأنهما يتنصلان من ذاكرتيهما التي أصبحت عبئا عليهما ليجسدانها في كتاب ،فالكتاب موجود فما الحاجة للتذكر وحمل عبء هذه الذاكرة الموجعة المملوءة بالخيبات الشّخصية والوطنية، وبهذا فالعمل قائم على ثنائية التّذكر والنسيان وجميع الأحداث مسترجعة، فكلا السّاردان

[1] أ.أ منلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص 41.

يقومان بعملية الاستذكار من خلال إعادة سرد وقائع يفترض أنها حدثت فالسارد هو مصدر لمعرفة قد تمت من قبل وانتهى زمانها.

وعرض الذاكرة بالكتابة هو من أجل تمرير أمور تبقى عالقة فالساردان يكتبان تاريخ الجزائر ويرجعان سبب الأزمة إلى ذلك الإنسان الذي لم يقم بواجبه فلم يبن وطنه بل تجاوز ذلك بخيانته من أجل السّلطة والمال وإن لم تتخلص الجزائر من هذه الأشكال يبقى التّاريخ يعيد نفسه بالطريقة نفسها فهي سلسلة أفعال ونتائج والأفكار المبثوثة في الرّوايات هي أفكار تتردد في الأوساط الثّقافية والفكرية والسياسية الجزائرية واستخدام تكنيك الذاكرة والكتابة هو من أدب ما بعد الكولونيالية حيث تتخذ الذاكرة شكل السرد المضاد إذ يقوم الهامش بالانتقام بالكتابة من المركز الذّي يمتلك الثقافة والسّلطة وتقرير المصير فجاءت هذه الكتابات كخطابات مضادة للسلطة.

رابعا: المدينة بوصفها نصا

1-نص المدينة:

يعقد جون (كريستوف بيلي)(Christophe Bailly jean)مقارنة بين المدينة والغابة، فالغابة تشير وتسترعي انتباهك بأصواتها وسكونها، إذ أن سكونها يكون عاما والأصوات التي تضج بها تكون متنوعة من أبسط صوت يصدره صرصور إلى أعظمها المتمثل في العواصف وتلاطم الأشجار، وهذا ما يتعارض مع المدينة فالمدينة في صخب دائم لقلما نجد هدوءا فيها[1].

لذا إذا أردت أن تعرف مدينة فعليك أن لا تعتمد على السّمع فالضوضاء لا تتوقف وأن تستعيض بالرؤية « فالمدينة هي دائما زيادة وكثافة في عدد العلامات المرئيّة، إنها توزيع مرئيّ معقد ومتحرك يتحول في ديمومة»[2] وهي بهذا المعنى كون من العلامات أو لنقل فضاء سيموطيقيّ بامتياز لأنه مغلف بالصّور والكتابات المختلفة كالإشهار، علامات المرور، أسماء الشوارع، أسماء المحاكم والمقاهي ومختلف وسائل الحياة.

[1] Voir :Jean-Christophe Bailly :la phrase urbaine ,p171

[2]Ibid,p172

والعلامة في هذا الفضاء تعتبر « إفرازا للفعل المفرد والجماعي وليست كما سلوكيّا في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني»[1] وبالتالي فالعلامة هي كشف لما وراء الوجود الفعلي للعلامة. والدلالة لا تتوقف عند المادة الحاصلة لها وإنما تتعداها للتوقف عند العلاقات الكامنة بين الرمز والمعنى، وبهذا يكون إنتاج العلامات أمرا مستمرا وذا سيرورة لا منقطعة طالما هناك من يتأمل ما وراء الرمز، والرمزية حسب (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco): « ليست ميزة لغوية فحسب فالموقع والمؤسسات والعلاقات الاجتماعيّة والملابس هي أشكال رمزيّة أودعها الإنسان تجربته لتصبح قابلة للإبلاغ، والرّمز هو انفصال عن العالم وتمثيل له خارج الإكراهات اللّحظية»[2].

فالفضاء المدنيّ حيز مملوء بالعلامات والدلالات المصاحبة لها، وباستخدام علم العلامات (السيمولوجيا) نستطيع أن ندخل في قراءة جديدة للفضاء الحضريّ وبالتالي إدراك جديد ينطلق المعنى فيه من المادة الفيزيقية ليتجاوزها في سيرورة تركيب المعنى إلى مفهوم حضريّ متراكم نتيجة تعدد أفاق القراءة.

فإذا كانت المدينة تمنح علامات أوليّة مكتوبة فهي أيضا تشكل علامات مختلفة ومتعددة منها ما هو عمرانيّ ومنها ما هو سلوكيّ فبعض العلامات تعمل كإضافات المعنى مثل أهرامات الجيزة في مصر فهي تحيلنا على تاريخ الفراعنة كجزء لا يتجزأ من تاريخ مصر الحديثة، فهي أيقونة جمعت الماضي والحاضر الآني، أما قصر الحمراء بالأندلس فيأخذ زائره خاصة الزائر العربي إلى الزّمن الجميل للعرب في الأندلس كما تثير في نفسه معنى الفقد والسلب.

الأمر الذي يقوم به الزائر القارئ هو ترجمة لما تقع عليه عيناه في المدينة، وهكذا تصبح المدينة فضاء نصيّا كبيرا وغير محدود بما يحمله من علامات لا تدل على المكان ذاته بل أيضا تفسر ثقافة المكان وروحه وشخصيته، تفتح أبوابها للقارئ في دعوة للكشف عن حجب المدينة وخلق مسارات للقراءة المتعددة

[1] امبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بنكراد، مؤسسة كلمة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 66.

حسب أنواع القراء الذين يزورونهالكن عندما تُقرأ المدينة لا تُقرأ كعلامات متفرقة لكل علامة رمزيتها الخاصة، وإنّما ككون من العلامات، كنسيج حضريّ تتداخل علاماته مع بعضها البعض.

بمقاربة الفضاء الحضريّ كنص يحلينا هذا التوجه إلى استقراء علامات المدينة التي حفلت بها المدونة ثم الخوض في أبعادها الدلاليّة لأن دراسة الفضاء « هو مستوى من مستويات القراءة وبوصفه استراتيجية من استراتجيات متعددة في حقل المقاربات النقديّة وهو يرتبط ارتباطا جوهريّا بكون العمل الإبداعي يمثل فسيفساء من السيمياء حيث يقوم على التّعالق النصيّ بين العناصر المختلفة التّي تشكل هذه البنية الدّلالية»[1].

إن اعتبار المدينة كونا من العلامات يحيلنا إلى منظور بيلي (Bailly) الذي يرى أن المدينة « طرس للذي يعبرها ويراها»[2] هذه الكتلة الحضرية العلاميّة تمتلك قدرة على وضع زائريها وقاطنيها في عالم من السّحر والتيه، وهذا الطرس ينحو إلى صيغتين: المدينة المتحف والمدينة النامية[3] ولكل مدينة علاماتها الخاصة ودلالتها الخاصة موجهة ومعدة مسبقا لها قصدية معينة، فالمدينة تتوجه إلى ساكنيها وزائريها، فالمعيار الرّوائي بشكل رئيس يعتمد في تصفح مدينة قسنطينة على الحكي أكثر من السّرد، إذ يقف السّارد أمام علامة من علامات المدينة تستوقفه ليبدأ تدفق الحكي، وخلف العلامة خاصة.

إنّ بناء الرّواية متمركز حول بؤرة سردية واضحة هي قسنطينة لكن هذه البؤرة تتشظى إلى أمكنة صغيرة أو لنقل علامات متعددة، فهناك علامات تظهر للعلن دون سابق إنذار مثل نوع من اللاوعي الحضري يطفو دون تحضير مسبق، يأخذ أشكالا جانبية وعفوية، وعلامات ثابتة أو جامدة تحمل مدلولا رمزيا يعبر عن زمن ماضي أو تجربة يتشارك فيها أهل المدينة ومن بين هذه العلامات علامة الجسر، علامة تمثال قسطنطين، علامة قصر الباي، علامة سجن الكدية، علامة الشنتلي وغيرها، هذه الأماكن أو

[1] ندى يسرى: سيموطيقا الفضاء المكاني في رواية ملائكة السراب ضمن أبحاث في الرواية العربية، مجموعة من المؤلفين منشورات مختبر السرديات، 2015، ص 67.

[2] Bailly :op-cit, p172.

[3] Ibid, p173 .

العلامات المرجعيّة سرعان ما يكتنفها المخيال السّردي في روايات المدونة لتحمل بعدا حقيقيا وأبعادا أخرى كثيرة، قد تحمل دلالات معاكسة لصور تجذرت في أذهاننا فيمنحها السّارد بعدا مختلفا عما ألفناه، فكأن حمولات المعاني المعروفة ليست ثابتة ولا أزلية كعلامة السويقة التي تحمل رمزية الفسق والمجون في ماضي قسنطينة لكنها في ذهن خالد بن طوبال هي علامة من علامات الجهاد ضد المستعمر الفرنسيّ عندما تحولت دورها إلى مكان يأوي المجاهدين، كذلك قصر الباي الذي يحيل الزائر والقاطن إلى أزهى فترات الحكم العثمانيّ لكنه وفق منظور السّارد تحول إلى علامة تدل على جهل أمة بكاملها لتراثها.

أما العلامات العفوية التي تصب في خانة اللاوعي الحضري فهي علامات فردية خاصة بالسّارد وبواطنه النفسية، هي علامات قد يلحظها البعض وقد يتجاهلها الكثير مثل هذه العلامات جاءت في المدونة كالمنازل والمقاهي والحانات والمناطق الهامشيّة التي تطوق المدينة وقد وردت حتى في شكل شجرة في رواية جسر البوح وآخر للحنين إذا اعتبرها السارد علامة على الصمود ضد التغيير الذي طال قسنطينة، في المحصلة مدينة قسنطينة كأي مدينة هي مزيج من هذين النوعين من الصياغة الحضرية فالصيغة الأولى هي الصيغة الاستباقية وتمثل خطاب المدينة أما الصيغة العفوية هي كلام المدينة.

فالمدينة الخطاب هي اللّغة، نظام متعالي على الأفراد يمثل ظاهرة اجتماعيّة بما أنه يوفر النّمط الذّي يحتذيه كل أفراد المنظومة كما أنه « يميل لتحديد آثار الكلام إما بالتوجيه أو التنظيم أو باحتوائه في حين أن الكلام يميل إلى تخريب الخطاب، لكن الخطاب مثل احتمال بلاغيّ محض يقف حيثما يشاء، إذن فالمدينة تحكم ذاتها بنفسها إنها تتجسد في كل لحظة»[1].

فالمدينة الخطاب هي المدينة الرسمية بإنجازاتها الواضحة المعالم أو كما اصطلح عليها بيلي(Bailly) المدينة المتحف التي تشمل المعالم الأثرية، ومحتواها نجده في الدّليل السياحي والمطويّات التي جعلت لهذا الغرض فهي أول ما يزوره السائح ويفتخر به أبناء المدينة، ونجد مثل هذه العلامات متفق عليها ومذكورة في جميع الرّوايات كالجسور والمساجد والمتاحف والقصور والمعالم القديمة من تراث المدينة كما أشرنا سابقا فلا تخلو

[1]Op. cit, p 147.

رواية من ذكر هذه العلامات وهي محض احتمال بلاغي أي أنها تتجاوز حادثة إلى كونها « واقعة سيمائية لا تتجسد في المحاكاة التقليديّة للواقع، بل بوصفه حاملا لدلالات ثقافيّة ولغويّة مرجعيّة نسقيّة أحيانا وتخيلية معرفيّة أحيانا أخرى ومن ثم يمكن اعتباره عنصرا مهما له قدرته الخاصة على تداعي الأفكار»[1].

أما المدينة الكلام فهي حدود احتمال موضعي تمثله المدينة النّامية « ليست بنظرة معماريّة لكن بطريقة ذاتيّة الإنتاج لكنها غير منتظمة تلقائية تقريبا»[2] هذان نمطان يمثلان مدينة متدفقة متعالية بشكلها في الأبدية وعلى النقيض مدينة ليس فقط متحركة وسيمائية لكنها تمحو شكلها في ديمومة .. تغير من شكلها من أجل أن تمزج في كثافة التدفق، وقسنطينة هي تمازج معقد بين التدفق والنمو والثبات (المدينة القديمة ثابتة والمدينة الجديدة متدفقة تسعى دائما إلى النمو من خلال اللامحدودية لكن هل يؤثر هذا الاختلاف على النسيج الحضريّ وعلى تلقي هذا النسيج النص؟ !

المدينة هي كتلة للتعددية والاختلاف وهذه الكتلة يشبهها (بيلي) بجوقة واحدة، لكنها متعددة لكل فرد منها بصمته الصوتيّة الخاصة وآلته الموسيقية المختلفة عن زميلتها، ونفترض أن كل واحدة منها هي علامة والمحصلة مجموعة غنية بالتشابكات لكنها تميل نحو التوحيد ومزج النغمات لتصبح مقطوعة واحدة، و المدينة لا تختلف كثيرا عن هذا المنظور فهي تميل إلى التوحد في مواجهة الأنا القارئة، إنها تمثل قليلا من العلامات المنسجمة مع بعضها البعض في وجود كثير من النّاس، المدينة تتلاشى كائنا مسيطرا لترك المجال لعبور الآلاف من الجيوش التي تقرأها يوميا وتنتج آلاف التغيرات[3].

وهذا ما نجده في المدونة حيث تختلف قسنطينة من حقبة إلى أخرى فقسنطينة في عهد أبو الأرواح ليست هي قسنطينة خالد بن طوبال وليست هي قسنطينة في جسر للبوح وآخر للحنين وطبعا ليست هي

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 190.

[2] Bailly op.cit , p 147 .

[3] Voir: op.cit pp175-177.

قسنطينة العشرية السوداء في رواية شرفات الكلام...لكنها في الأخير تنتج مدينة واحدة هي قسنطينة والسبب هو الزمن.

ففي موضوع الزمن، المدينة الطرس هي كنظام من الطّبقات الهشة الممزوجة بعضها البعض تنتشر بين صدوعها الذاكرة وتحفظ مكوناتها، فلأول وهلة لا نجد ترابطا بين هذه الأزمنة المتلاحقة فكل ما هو جديد في المدينة يشكل في حد ذاته عهدا من العلامات لكن توجد قدرة للمدن على تركيب نفسها من جديد مع مرور الوقت واستقبال الزمن الآتي وهو متصل مع قيمة الإنجاز الحضريّ لذلك يوجد خيط رقيق يربط بين هذه الرّوايات وهي ترسبات الذاكرة، فالذاكرة تعمل على إحياء نسق العلامات المهجورة وتلوين مناطق ظلال النسيّان التي تتقاطع مع سردياتها وألحانها وهواجسها واتجاهاتها ما تقوله قسنطينة في جميع الرّوايات هو هذا كله مرة واحدة كمعنى يوجهه عامل الزّمن، حيث تعتبر جملة غير منتهية حيث كل مار في كل مرّة يلتقيها ويقرأها من جديد تصير مجموعة الاختلافات كجملة نجد فيها ترابطا بين كل عناصرها[1].

لا بد من الإشارة أيضا إلى المعارضة التي تثار بين الكلام والخطاب حيث تصبح ناطقة وملحوظة وفق الفن المعماريّ وخاصة إذا تناول الأدباء في المستقبل السّرد بين مدينة قسنطينة القديمة ومدينة قسنطينة الجديدة (فلا شك أننا سنجد فجوة في التراكب بين المنجزات الحضريّة التي هي قيد الإنجاز والموجودة من قبل لأن للأسف النسيج الحضريّ لقسنطينة في الألفية الثانية هو شبح عشوائيّ بامتياز).

[1] Voir Ibid, ,p p177-180.

2-القارئ في المدينة:

يكتب الكاتب انطلاقا من الواقع الذي يعيشه ينحت منه أحداث روايته وشخصياته وزمانه وفضاءه الرّوائي فالواقع عنده وعاء بأبعاده الاجتماعيّة والنفسيّة والتاريخيّة، يقوم بأخذ هذه المعطيات ومع كثير من الخيال يحولها إلى معطيات ورقيّة متخيلة في عوالم سرديّة يتبنى في ذلك استراتيجيّة الحكي التي تتم بكثير من القصدية والتوجيه، فاللّغة والبناء السرديّ لا يحملان براءة فمن خلالهما يمرر الكاتب ما يقوله وما لا يقوله وفق خطاطة سرديّة لا يكتمل معناها إلا بوجود قارئ فطن له القدرة على فهم اللواقط الإبداعيّة للقاص، ووضعها في سياقاتها المبرمجة لها مسبقا وبما يمده له من واسطات أسلوبيّة أو مرجعيّة، اجتماعيّة أو ثقافيّة تساعده على التقاط النّص واستقباله.

يدخل القارئ عوالم تخيلية عندما يلج النّص الرّوائي بكل إمكانياته ووظائفه الإبداعيّة القائمة على الانزياح عن المرجعيّ وتوليد المحتمل والممكن الذي تتوق له النفس البشريّة وتجد في عالمها الواقعي حواجز تمنع من تحققه، إنه عالم يتجاوز فيه القارئ الألفة إلى الغرابة ويمتلك سلطة تمكنه من الإبحار في عوالم يكون فيها هو الربان ولا كلمة تعلو على كلمته.

النّص بعيدا عن متلقيه وعن ردود فعلهم لا يفهم، يبقى ناقصا يلحقه العطب، فقد احتفت الرواية الجديدة بالمتلقي وأدرجته ضمن إستراتيجية انكتابها ومنحته سلطانا كبيرا، فالرواية التي تعيش هي الرواية المنفتحة على جميع العصور وعلى كل القراء، أما الرّواية المنغلقة التي تحمل قراءة واحدة منتهية أو التي تقول ما يقوله القاص فقط فهي رواية آيلة للزوال، فالتاريخ الأدبي هو « تاريخ جماهير القراءة المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي»[1] ومن هنا تغيرت مواقع الاهتمام من ثنائية (المبدع/ النص) إلى ثنائية (النص/ المتلقي).

[1] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة وتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد العرب دمشق، 2001، ص10.

تغير تقاليد الرواية نحو ما يسمى بالرّواية الجديدة التي اهتمت باستنطاق إمكانيات السّرد موضوعا وشكلا أدى إلى تغير تلقي هذا المنتوج وأنتج العديد من الآليات التي نستطيع بها مقاربة النذص منها ما يعرف بنظرية التّلقي التي ظهرت في ستينات القرن الماضي« تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيا يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعاليّة وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعي »[1].

وقد نهلت نظرية التلقي أسسها من الفسلفةالظاهراتيّة التي تهدف إلى التأمل في الموجودات أي الموضوع ملغية الذات (الفلسفة الديكارتيّة) «فالمعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشّعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشّعور الداخلي»[2] وهذا نفسه ما يحدث للأدب فهو لا يكتمل.

كما تأثرت أيضا بالهرمنوطيقا التي « لا تعتبر النّصوص مجرد تعابير لغوية بل هي أيضا أداء وفعالية قدرة النصوص على جعلنا نقوم بأشياء، هي نفس القدرة التي تجعلنا نفهم المعنى الكامل»[3] ومن أهم مرتكزاتها القارئ وفعل القراءة الذي يتحقق به النّص ويخرجه من جموديته إلى الوجود.

فدراسة النّص دراسة محايثة هدفها الكشف عن بنيانة وشكله وأنساقه وكيفية ترتكيبه ووحدته الفنية المتجانسة، فهي قراءة موضوعيّة تلقي ذات القارئ وتأثيراته، فحسب (أيزر) (W .Iser) الأدب قطبان« قطب فني أبدعه الكاتب وآخر جمالي أبدعه القارئ، والقراءة تفاعل بين هذين القطبين القارئ يقرأ النص وفق إستراتيجية منضوية في النص ترشده وبالتالي فهو قارئ ضمني موجود في بنية النص ذاته»[4].

[1] حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب دمشق، 2005، ص 14.

[2] سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هورسل، دار الشؤون الثقافية ،بغداد 1997، ص 19.

[3] دافييد جاسير: مقدمة في الهرمنوطيقا، تر وجيه فانصو، منشورات الاختلاف، ص 21-22.

[4] ينظر روبرت هولب: نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي،جدة، 1994، ص 204.

وقد استغلت هذه النظرية الأدبيّة وطبقت على الفضاء الحضري باعتبار المدينة طرس والمدينة خطاب وحسب المخطوطة التواصليّة فإنها تستلزم متلقيّا وهو قارئ المدينة،والقارئ هنا نوعان قارئ لرواية المدينة وقارئ للمدينة مع اختلاف بسيط في الموقع للقارئ الأخير حيث الرّواية وفراغاتها وأفق انتظارها تصبح هي المدينة بعمرانها وسكانها، لأن المدينة تأخذ شكل الرّواية وكل ما ينطبق على الرّواية يصلح تطبيقه وفق هذا المنظار على المدينة، وتأخذ المدينة مفهوم المدينة الطرس وقارئ المدينة له وصف خاص وموقع خاص وهيئة خاصة، إن قارئ المدينة حسب (بيلي)(bailly): « هو الإنسان العابر هو طفل الزّمن الذي يمر ولهذا حق تسميته بالمندمج الحقيقي للفضاء " le vrai moduleur وخصائصه أن يتحرك، أن يرى، أن ينسى ويتذكر»[1] فالذي يقرأ المدينة/ الطرس هو من يمر بجنبها بين شوارعها وممراتها يتواجد في أحيائها وحاراتها يسكن بيوتها وكوخها ليتوقف عند معالمها التاريخيّة كما يتوقف أمام دكان صغير منسي على جادة رصيف،

فهو يعجن نفسه مع المدينة وتعجنه معها ويشكلها وفق ما يراه في الزّمن الحاضر أو ما رآه في الزمن الماضي فيلتفت إلى علامات ويهمل علامات وينسى علامات ويتذكر أخرى خاصة بالمدينة في زمن آخر، لذلك أطلق عليه (بيلي) طفل الزمن فهو ابنه ووليده يشكل قراءته للمدينة بمعية الزمن.

وقد انطبق هذا الأمر جليا على مدونة البحث فقد قرأت قسنطينة بأعين سراد مختلفين كل قارئ / سارد لها نقل جزءا منها، ويلحظ أن الاتفاق كان على المعالم الأثرية الواضحة (المدينة/الخطاب) والاختلاف كان حول بعض الأماكن المنسيّة أو المتحولة أو المهجورة التي كانت تطل من الذاكرة، لأن المدينة تتغير وكلما تغيرت أثر ذلك على تلقيها من قبل القارئ/ المار الذي تصفه بين علامات معلنة وأخرى غير معلنة « اتساق العتبة مع مدخل الباب، وجود مقبض الباب مع الجرس مع ستارة الطابق الأرضي هي كلها علامات موجودة لكنها غير معلنة، مثلا محل قديم أو على العكس يقدم الفواكه أو شيئا آخر، فالمدينة ليست هي الديكور لغرفة لكن هي الغرفة في حد ذاتها»[2] فكلما تغير ديكور المدينة في زمن معين

[1]Bailly :op.cit,p180.

[2] Ibid, p176.

يلحظه قراء ذلك الزمن لذلك يؤكد (بيلي) على عامل الزّمن في قراءة المدينة « فالعابر أو العابرة، شاب، شيخ، عجوز، تتقاطع مع آخرين في الضوء في الغبار، في الصباح في المساء هذه الآلية ملآى بخلايا الأزمنة مختلفة حيث كل شيء يبدأ من جديد وكل شيء يتغير لا شيء كنقطة ثانية إنها تعاريج لقصص ممكنة بعضها مدفون وآخر واضح»[1] فقراءة قسنطينة جاءت مختلفة تبعا لعصور قسنطينة بو الأرواح في زمن السبعينات هي ليست قسنطينة خالد بن طوبال في زمن الثمانينات نفسها قسنطينة رشيد عياد في زمن التسعينات.

وكما ذكر سابقا فبعض العلامات تعلن بوضوح ولا تستطيع تجاوزها وهي العلامات التي تخص" المدينة– المتحف" «وتعاين المدينة من خلال ثلاثة مستويات إدراكية مختلفة تتعلق بالنظر والتذكر والتثمين مما يفرض وجود مسافة معينة مع عناصره الثلاث المذكورة سابقا وهكذا تتحول المدينة إلى متحف مخيالي صوري»[2] وتتمثل في المعالم التاريخية والأثرية لمدينة قسنطينة وتستحضر هنا قراءتين مختلفتين لتمثال قسنطينة من طرف (أحلام مستغانمي) ومن طرف (زهور ونيسي).

أما العلامات التي تكون أقل وضوحا وتتمثل في تلك العلامات الممسوحة مثل التي تحدث عنها بو الأرواح عندما قفل راجعا إلى قسنطينة يبحث عن أهله انطلاقا من معالم مكانية ومؤثثات مكانيّة كانت تشكل بالنسبة له إحداثيّات الرحلة، لكن هذه المعالم طمست ففضلا عن أنه لم يعرف الأمكنة إلا بعد جهد جهيد فكأنّ المدينة محيت وأعيد ترتيب ديكور جديد لها، استطاع بو الأرواح فقط أن يستعيد روح الأماكن انطلاقا من الآثار التي تركت مقدما لنا إياها انطلاقا من ذاكرته كأنما ذاكرته أعادت ترميم الأماكن وبناءها من جديد إذ يقوم بعملية إعادة تحديث في مخياله.

[1] Op.cit, p167

[2] داود محمد: المدينة في الرواية الجزائرية، ص29.

3-التكوين الكتابي للمدينة والتكوين الحضري للكتاب:

كما تحدثنا سابقا عن المدينة النّص ووصلنا إلى نتيجة أنّ المدينة قاعدة للعديد من العلامات مما يسمح لها أن تكون نصا صالحا للقراءة والتأويل فمقاربة المدينة بالكتاب تتأتى عبر كونها نصا أولا يقول (ميشال بيتور)(michel butor)« عبر نص المدينة أنتبه أولا إلى كتلة الكتابات الواسعة التي تغطيها»[1].

فالتواجد في المدينة يمنحنا القدرة على قراءة كتابتها مثل كتاب مفتوح، مجموع حضري يحوي على حروف وجمل، والدخول إلى المدينة يسمح بقراءة ما توفره رؤية الزائر بنفس الطريقة التي تفتح فيها الكتاب والذي يدعونا لقراءة كلماته، وتختلف علامات المدينة في محمولاتها الدلالية مما تفرض على زائرها (قارئها) تعاملا خاصا، هذا يحيل على اختلاف المستويات في فهم النص، فعندما نقرأ كتابا فإننا نتعامل مع الكلمات المكتوبة لأنها أول معطى مفهومي يقدمة الكتاب فإذا كانت القراءة أكثر عمقا وتحليلا فبعض المعاني تحت السطور تظهر، فالقراءة لا تكون فقط للكلمات وإنّما لما بين السّطور فإذا كانت المدينة تمنح علامات مكتوبة تقدم معاني أولية للفضاء عبر تسميّة الأماكن مثلا فبعض العلامات تستطيع أن تعمل كإضافات للمعنى إن منحت أهمية.

وبالتالي الزائر المثالي هو الذي يسعى للبحث عن المعنى عن الاتساق مع المجموع الحضري، ويسعى للعمل كمترجم لما حوله، فالفضاء الحضريّ شُكل على صورة كتاب لأن عناصره المكونة له عبارة عن آثار للفهم تقدم مناطق للترجمة التي تعتبر مناطق للقراءة، فالمدينة تنفتح بطريقة الكتاب باعتبارها تحمل خزانا من العلامات التي تعتبر للزائر كمؤشرات للتعريف والترجمة ومقارنتها مع المادة الأدبيّة تنبع من طريقة تشكلهما.

مثل اللّغة، المدينة تمتلك قواعد وبعابرة أخرى البنيّة الحضريّة يمكن استيعابها في تمظهراتها الأدبيّة، لأن لها نحوا مميزا فالذي يكون اللّغة هي القواعد والنّحو والدّلالة، ونجد لها صدى في الفضاء الحضريّ فحسب (بيلي): « فهناك شوارع على الخرائط مثلما توجد كلمات في اللّغة لا يمكننا العثور عليها يوجد تقاطعات نتوقف

[1] Brunel Pierre :Lemploi du temps, La ville et le texte, Litterales, 1993, la ville moderne dans les litteratures, N 12 , p49 .

عندها وشوارع نتجول فيها، حدائق ومنتزهات أيضا... كلها علامات ترقيم للمدينة، تسمح بالتنفس للعبارات غير التامة مثل أجزاء مضيئة: المعبر هو قول مأثور و الطريق هو سؤال والسّلم هو جواب»[1].

فكل فضاء حضريّ يجد صدى له في اللّغة، وكل مكان يتوافق مع عنصر من عناصر اللّغة في شكلها الذاتي، المدينة تجد لها انعكاسا في الأدب، رسمها، يتبع حدود القواعد الإملائيّة مثل اللّغات أين القواعد تفرق بين اللّهجات والبلدان، كل مدينة تمتلك قواعدها النّحوية الخاصة بها وانسجامها الخاص بها، فالقواعد النّحوية تتوافق مع مجموعة القواعد الموضوعة التي تسمح للأفراد بمشاركة لغة واحدة للتواصل والتفاهم، ونحو المدينة يلفظ تماما كاستعمالات ومعايير تابعة لساكنيها حتى يؤمنوا تعايشا سليما بينهم.

التشابه بين الكتاب والمدينة يبلغ ذروته في كفايته المتأتية من شكلها المثالي، بعابرة أخرى تقرير عن التشابه الموجود بين مظهر شيئين، المدينة تقدم ككتاب بمعنى أنها تملك صفحات وأشكال الكتابة ونوع الخط والغلاف... ولا تملك فقط تشابها عضويا مع العلاقات الأدبيّة، بل في مظهرها أيضا، الذي يشكل صورة الشّكل الأدبيّ، أيضا يأخذ الكتاب علاقاته من البنيّة المعماريّة وخاصة ما يعرف بالسميتريةlaSymétrie فالكتاب يأخذ نفس الملامح والخصائص الحضريّة، نفس المعمار الموجود في المدينة من تقسيمات وتنظيمات، هو ما نجده بين دفتي الكتاب من العتبات إلى الأبواب والفصول والحواشي.

4-الكرنوتوب:

يحيل مصطلح الزمكانية (الكرنوتوب) المنحوت، على عنصرين هما الزمان والمكان، وفي العالم الواقعي هذان العنصران لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض ف «السّمة الطبيعية والعلاقة بين المجموعتين الزمنية والمكانية والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان والمكان»[2]، أي أنّ التداخل بينهما والترابط الحاصل بينهما هو الذي يحيط ويرافق عملية وقوع الحدث فزمان الحدث مرتبط بشكل غير قابل للفصل مع مكان الحدث وهو مصطلح باختيني استلهمه (باختين) (Bakhtine) من نظريات أينشتاين

[1]Bailly :op.cit, p180.

[2]جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ط1، ص 45.

الفيزيائية، الزمن «يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيّا، والمكان أيضا يتكثف يندمج في حركة الزّمن...، علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللّذان يميزان الزمكان الفنيّ،...، فالفن والأدب مخترقان بقيم زمكانيّة من مختلف الدرجات والأحجام، وكل موضوع جزئيّ، وكل لحظة مجتزأة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم»[1].

وقد حاول بعض الباحثين تقديم المكان على الزمان ففي نظرهم «الفضاء يحتل المقام الأول قبل الزمن، وهذا الأخير يكون جريانه في الفضاء، فتقسيم الأزمنة إلى زمن رياضي مقاس بالساعة والشهور والأعوام، وزمن إلهي من حيث هو زمن مطلق وزمن سيكولوجي، وهذا التقسيم لا يدرك إلا داخل فضاءات مختلفة»[2]، ومنهم من يقول بأسبقية الزمن فالزمن عند «كانط ليس موجودا في ذاته وليس شيء آخر غير شكل الحس الباطن، بينما يميز برجسون بين الزمن الحيوي الذي هو الديمومة، وهي شيء كيفي لا متجانس وبين الزمن الفيزيائي الكمي المتجانس هذا الأخير اندس فيه الفضاء هجينا»[3] وبعيدا عن أسبقية كل واحد فيهما يؤكد باختين عن أهمية الكرنوتوب في العمل الفني «يحدد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي، ولهذا السبب الزمكان في المؤلف دائما على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني إلا في التحليل المجرد».[4]

والمدينة في النّص الأدبيّ هي كرنوتوب رمزي متكامل يقدم مفاتيح بسيطة، وربما مباشرة، لقراءة العلاقات الزمنية والمكانيّة في روايات المدينة، والمدونة التي بين أيدينا كان الزمان حاضرا في الفضاء المديني بشكل ملفت للانتباه إذ تجلت قسنطينة بكل أبعادها ودلالاتها وأنساقها الثقافيّة بالوقوف على الزمن الحاضر والزمن الماضي حيث وقف أغلب روائيّ مدينة قسنطينة موقف المقارنة والمساءلة بين قسنطينة

---

[1] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة ، دمشق، 1990، ط 01، ص 230.

[2] مجموعة من الباحثين: المدينة والرواية، ص59.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 182.

[4] سجاد إسماعيلي: تجليات الكرونوتوب (الزمكانية) في رواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينة، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة 15، ع 04، 1441هـ ،ص 497.

الماضي وقسنطينة الحاضر بين ألقها في الأمس وتهافتها اليوم، مقارنة بسيطة بين مقاهي الأمس ومقاهي اليوم تكشف عن الدلالة الكرونوتوبيةر«فأمشي الماضي مغمض العينين.. أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كانت الم أو وجيه مجلسه الخاص فيها» تظهر ملامح قسنطينة في الصورتين الزماكنيتين، الأولى تحيل على الزمن الجميل الماضي والثانية هي الواقع المزري الذي وصلت إليه قسنطينة وتبرز مدى تحسر السّارد من جهة على الواقع الجديد ومن جهة أخرى حنينه إلى قسنطينة القديمة وفي نفس السياق تأتي تعليقات بو الأرواح على هذا التغيير « لاحول ولا قوة إلا بالله(...)

لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالما وأقاموا عالما آخر.. داسوا فوق عنق وروح قسنطينة وراحوا يضغطون»[1] وتتعدد الجمل السّردية التي تحوي مقارنة المدينة في الزمن إذ لم تتوقف على الأماكن التي تغيرت وإنما حتى السياسات التي انتهجتها الدولة في تسييير المدينة عبر حقب متلاحقة والتي زادت الطين بلة حتى أنتجت هذه القرارات العشوائية مدينة مريفة سرعان ما سقطت في مستنقع الإرهاب الذي غيب قسنطينة والجزائر بأكملها طيلة عشرية نعتت بالسوداء «كان شعب بأكمله قد بدأ الانتحار على طريقته بدءا باغتيال بوضياف في ذلك الصيف الحار إلى اغتيال رجال الشرطة والجيش إلى اغتيال المثقفين إلى اغتيال مواطنين بأسباب أو بغير أسباب»[2].

في كرونوتوب المدينة تتحد العناصر المكانيّة كمختلف مظاهر العمران من شوارع وأحياء وبنايات مع المحددات الزمنية تاريخ قسنطينة قبل الاستقلال وبعد الاستقلال لتكون المحصلة ذاكرة وطنية يحفظها أبناؤها العاديون والمثقفون والصالحون الذين لم يغوهم المال ولا السلطة، يقدم سراد المدونة كرنوتوب المدينة باحساس عال من النقد الفعال حيث برز فضاء المدينة حاملا للتحولات الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة التي تعكس تبرم المجتمع كما يضعون منجزاتها وتاريخها قيد المساءلة والاسترجاع من أجل تلافي هذه المطبات مستقبلا.

[1] الزلزال ص 30.

[2] مزاج مراهقة، ص 145.

خاتمة

مثلت هذه الدراسة مساهمة في المجال الحضري والفضاء المديني من أجل الكشف عن مختلف السّلوكات الحضاريّة والأنظمة العلاماتيّة والأنساق الثقافيّة التي ساهمت الرواية في احتضانها وتقديمها كبنيّة مرئيّة للقارئ حيث استوعب روائيوها إشكاليّة التمدن والتّحضر وحاولوا الوقوف على مختلف انشغالات المدينة الجزائريّة المعاصرة كونها واجهة للوطن والمواطن.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

-اعتبرت المدينة شكل من أشكال الفضاء السرديّ له خصوصيّة وحضور طاغ في الرّواية، فكثير من النقاد ربطوا ظهور الرّواية بظهور المدينة لذا أصبحت الرّواية فضاء المدينة بكل تحولاتها وصراعاتها ونسقها الثقفيّ والاجتماعيّ وماضيها وحاضرها ومستقبلها، حيث قرأت المدينة انطلاقا من علاماتها المنبثقة من موقعها الجغرافي وعمرانها وبنيتها الاجتماعية وهي تشابه إلى حد بعيد الرموز والعلامات وأنساق النصوص الأدبيّة.

-استحضر الفضاء القسنطينيّ بأشكال مختلفة في مدونة الدّراسة وقد حقق الانزياحات المرجوة من توظيفه، وكان حضور الفضاء ذي المرجعيّة الواقعيّة لافتا للنظر مقارنة ببقية الأشكال الأخرى، والسبب في ذلك أن قراءة المدن تستوجب منطق الاشتغال على المسارات التي يتجول فيها السّارد ليتعرف عليها أو يعيد ذكرياته معها وقد تنوعت أفضية الفضاء ذي المرجعية الواقعيّة بين المغلق والمفتوح وقد لعبت اللّغة الحياديّة والمجردة في إبرازه، فالأفضية المذكورة في الرّوايات وإن كانت تحيلنا على واقع مرجعيّ معروف فبمجرد دخولها المحكيّ أصبحت أفضيّة شاغرة قابلة للملء والتعبئة، أما الفضاء المتخيل، فقد جاء على شكل البيت القديم الذي تسكنه أحلام اليقظة ونوستالجيا الزمن الطفولي، وقد جاءت أفضية أخرى كمحاولة لفهم الفضاء القسنطيني باعتباره علامة سيميائية ثقافيّة في النّص السّردي يخضع فيه لسيميوطيقا الثقافة حيث أصبح رمزا لمدينة قسنطينة.

- شكّل الفضاء القسنطينيّ كونا ثقافيّا يحوي العديد من الأنظمة والأنساق الثقافيّة جمع العديد من الثّقافات الكونية، التي عاشت جنبا إلى جنب مكونة خصوصية ثقافيّة متفردة لهذه المدينة العتيقة وفي الرّوايات المدروسة برزت مدينة قسنطينة كفضاء رمزيّ حيث نجح الرّوائيون في دمج الفكر الأسطوريّ الذي رافق وجود الإنسان القسنطينيّ ورافق أيامه وسلوكياته، وإبراز عنصر الهجنة في دمج وصهر الأسنن والظواهر الثقافية، مما شكل مجتمعا له قيم خاصة به يتميز بها عن المجتمعات الأخرى ويرتبط بها في الوقت ذاته في هذا الكون الثقافيّ.واستلهام الكتاب لهذه الخطابات الإنسانية في رواياتهم، مرده استحضار الزخم الدلالي والبعد الفكري الذي يميز هذه المدينة،وتوظيفه كمظهر جماليّ،أو كما رأينا سابقا لدواعي نفسيّة وفكريّة أو موضوعيّة.

- تكشف المدونة عن صورة قسنطينة وتحولاتها بين الأمس والحاضر فعن طريق تقديمها بتقنيات جديدة كسرت المألوف والتقليديّ، تبدى التهافت والسّقوط الحاصل لمدينة العلم وفق عرضها عن طريق ثنائيات كصورة المركز والهامش وصورة الأنا والآخر، وصورة المدينة الفاسدة ومن خلالها تطرقت المدونة إلى فكرة الهجرة وما يعانيه المهاجر من ضغوط نفسيّة واجتماعيّة وحضاريّة، ورأينا القمع الذي مارسته السّلطة في سنوات التسعينات من كبت للحريات السياسيّة ومعالجة القضايا الاقتصاديّة بوسائل غير مجدية وسطحية،كما بينت هذه الصور الاشتغال على الغطاء الحضاريّ للمدينة والذّي يعد فضاء مناسبا لتشكل المتاهة، فالمدينة بتوسعها الحضريّ عوضت القلاع والقصور والغابات بنسيج معماريّ حضريّ مكولس،و المتاهة في المدونة تتقاطع وفق شكل متاهة الفضاء ومتاهة الذّاكرة فأغلب الأعمال الرّوائية التي تضمنتها هذه المدونة تضع الذّاكرة في صميم حركيتها السرديّة،

تمتلك الذّاكرة الصّورة المهيمنة وتتمثل في ذكريات ماضويّة يقوم سراد الذاكرة باسترجاعها،أحيانا بشكل منتظم وفي نصوص أخرى افتقدت هذه الذّكريات الترتيب الكرنولوجي والتعالق الانسجاميّ.

- تعرضت الدراسة إلى التبادل الحاصل بين المدينة والرّواية، فالمدينة أخذت من الرّواية فن السّرد، فنثرت لزوارها علاماتها لتمكينهم من قراءتها، والرّواية أخذت من المدينة فن المعمار فأثرت المدينة في بنينة ومعمار الرّواية ، حيث لعبت المدينة دورا بارزا في تشكيل الخطاب الروائيّ، بدءا من وضعها كإطار للسرد أي اختيار فضاء يمثل ميثاق قراءة يقوم على إطار مرجعيّ مشترك، إذ شاركت المدينة في إعداد وإنتاج النص متجاوزة بذلك كونها خلفية لعرض الأحداث،

- قدمت المدينة كعرض مرئي،تعلق الأمر بالمكان الذي سمح بالتقاء الأفراد كالشوارع والحدائق والمقاهي والمدينة محمولة في هذا البعد تشكل تسوية بين الفضاء وحياة الأفراد، هذه المساحات المكانيّة ضمنت لقاء ساكنيها في شكل مشهد مسرحيّ وهذا ماعرف بمسرحة المدينة، واختلف مظهر المدينة حسب اختلاف موقع السارد إذا كان ساكنا أو إذا كان متحركا هذا الأمر خلق منظورين: منظور بانورامي كليّ ومنظور جزئيّ فالسّارد الذي احتل موقع المتأمل والمشاهد للمدينة قدم معرفة شاملة كلية اختلفت عن السّارد المتحرك الذي اتبع مسارات شخصيّة.

- عبّرت الرّوايات عن علاقة الفرد بمدينة قسنطينة كشخصية فاعلة، فهي لا تظهر إلا من خلال السّارد صاحب الحظ الأوفر والمطلق من السرد، وبالتالي وردت قسنطينة بهذا الزخم الجسديّ انطلاقا من الزوايا النفسيّة الدّاخلية للسراد وكيف يتخيلونها.فظهرت كشخصية فاعلة تدخل في

علاقة التكامل أو المواجهة مع الفرد هذا الأمر سمح بتقديم صورة واضحة عن سيكولوجيّة الفضاء.

- هذه الكتلة الحضريّة العلاميّة امتلكت قدرة على وضع زائريها وقاطنيها في عالم من السّحر والتيه، مثل الكتاب الذي يفتحه المرء تقدم المدينة نفسها ليقرأها من يعبرها ، وإذا قمنا بقلب الاستعارة فإن قراءة المدينة تفترض مسبقا كما هو الحال في العمل الأدبي، إلى إنشاء شبكة تفسيرية على عدّة مستويات مما يسمح بتعدد القراءات وكلما كانت القراءة أكثر عمقا وتحليلا تظهر المعاني تحت السّطور، فالقراءة لا تكون فقط للكلمات وهكذا هي مدينة قسنطينة في الرّوايات المدروسة.

- إنبناء أي رواية في المدونة ارتكز حول بؤرة سرديّة واضحة هي قسنطينة العتيقة وهذه البؤرة تشظت إلى أمكنة صغيرة أو لنقل علامات متعددة، تظهر للعلن دون سابق إنذار مثل نوع من اللاوعي الحضريّ، وعلامات ثابتة أو جامدة حملت مدلولا رمزيّا يعبر عن زمن ماض أو تجربة تشارك فيها أهل المدينة ومن بين هذه العلامات علامة الجسر، علامة تمثال قسطنطين، علامة قصر الباي، علامة سجن الكدية، علامة الشنتلي وغيرها، هذه الأماكن أو العلامات المرجعيّة سرعان ما اندمجت في المخيال السّردي في روايات المدونة وقد حملت بعدا حقيقيا وأبعادا أخرى كثيرة.

- استطاع كتاب المدونة جعل مدينة قسنطينة فكرة أدبيّة انطلاقا من كونها الموضوع الرئيس للعمل الأدبيّ فالأمر لا يقتصر على كون الفضاء الحضريّ دافع للكتابة وإنما في جعل مفهوم هذا الفضاء الجغرافيّ يتحول شيئا فشيئا لمفهوم أدبيّ من خلال التحدث عن الفضاء كنقطة اتصال ونقطة التقاء مع الفرد.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

أولا–المصادر:

-أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،دار الآداب للنشر، ط26، بيروت، لبنان، 2010.

-زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، زرياب،الجزائرعاصمةالثقافةالعربية.

-الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1976.

-فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، ط2، بيروت، لبنان، 2007.

-مراد بوكرزازة، شرفات الكلام، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010.

-مراد بوكرزازة، ليل الغريب،جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، 2010.

ثانيا–المراجع:

1–المراجع العربية:

-إبراهيم السعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 1996.

-إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا 1925/ 1962، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

-حلميبدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 01، 2002.

- أحمد المديني: فرضيات حول نشأة الرواية الحضرية أو المدينية معادلا للرواية –درب سلطان نموذجا الشكل والدلالة قراءات في الرواية المغربية، منشورات نادي الكتاب، ط01، 2001.

- إدريس الخضراوي: سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب،2017 .

- إدريس بودية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،ط 1، 2000.

- إدوارد خراط: أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في النص العربي، دار الآداب، بيروت، ط1.

- إسماعيل العربي: المدن المغربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

- البكري: المسالك والممالك في ذكر افريقيا وفي المغرب، ديسيلان،الجزائر، 1911.

- بن جمعة بشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة الغربية، تونس، ط1، 2005.

- تهاني المبرك: العدد في الرواية العربية التجليات والوظائف والدلالات، صامد للنشر والتوزيع، تونس.

- جميل حمداوي: الاتجاهات السيميوطيقية(التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)،ط1، 2015.

- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009 .

- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة وتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد العرب دمشق، 2001.

- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب دمشق، 2005.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي للطباعة.

- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011.

- داوود سلوم وحسن الربايعة: التأثر والتأثير بين التراث الشرقي والعربي والتراث اليوناني، المركز القومي للنشر، الأردن، 1999.

- ربى عدنان المكيال: الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

- ساباجورجبشر: المدينةالحديثةوفنالعمارةوتنظيمالمدن،وكالةالصحافةالعربية، 2018.

- سعاد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.

- سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1994.

- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط 1، 2008.

- سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء، 1997.

- سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبر إبراهيم جبر الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

- سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هورسل، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،1997.

- سيد فهمي محمد: إشكالية العنف في المجتمع الجزائري من أجل مقاربة سوسيولوجية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، 2006.

- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984.

- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

- شرف الدين مجدولين: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، منشورات اختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني،عالم الكتب الحديث،2010.

- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف،ط1، 2009.

- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

- صلاح صالح: السرد والآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1980.

- الطاهر بلحيا: الرواية العربية الجديدة: من الميثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر.

-طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

-الطاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1، 1999.

-عبد الحميد عقار وآخرون: الشكل والدلالة: قراءة في الرواية المغربية، مطبعة الطوبريس، طنجة، ط1، 2001 .

-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2006.

-عبد الرزاق المصباحي: شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان،ط1، 2017.

-عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، ط1، 2003.

-عبد العزيز فيلالي: مدينة قسنطينة تاريخ-معالم- حضارة- دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة.

-عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2010.

-عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2009 ، ط1.

-عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

-عبد الله إبراهيم: السرد والاغتراب والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،2011.

-عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، 2001.

-عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

-عبد النور إدريس: النقد الجندري، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ط1، 2013، عمان، الأردن.

-عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، الإسكندرية، 2010.

-عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، عمانالأردن، ط1، 2002.

-غادة الإمام: غاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 01، 2010.

-غالي شكري، محاورات اليوم السابع، دار الطليعة،بيروت، 1980.

-الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

-فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

- فريدالزاهي: النصوالجسدوالتأويل،أفريقياالشرق،الدارالبيضاء،2003.

- فريدالزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،1999.

- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر – دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية ،جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان،الأردن،2004.

- مجموعة من الأساتذة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات ،2015.

- محمد الجرطي: إدوارد سعيد من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف، منشورات المتوسط ايطاليا، ط1، 2016 .

- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.

- محمد الهادي لعروق: قسنطينة، دراسة في جغرافية العمران، ديوان المطبوعات الجامعية.

- محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 01، 1993.

- محمد عبد: علم اللغة الحركية بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010.

- المقدسي: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم،طليدن، 1906.

- منى بشلم: شعرية الفضاء في الرواية الجديدة، مقاربة تطبيقية في النقد الجغرافي، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، 2018.

- نبيلة إبراهيم: فن القصص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر.

- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1987.

- نسيبة عوضي، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004.

- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط04 ، 2010.

2-المراجع المترجمة:

- أ.أمنلاو: الزمن والرواية،تر: بكرعباس،دارصادربيروت،ط1، 1997.

- ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

- أمارتيا صن: الهوية والعنف، تر سحر توفيق، عالم المعرفة، 2008.

- أمبرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بنكراد، مؤسسة كلمة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

- بلفنش: أسطورة أوزيس وايزيس، عصر الأساطير، تر: رشدي السيسي، النهضة العلمية، القاهرة، 1996 .

- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

- جاكوبي بولاند: علم النفس اليونغي، تر: ندرة اليازجي، الأهلي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1983.

- جان –إيف تاديييه: الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، 2006.

- جوزيف إكسينر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، افريقيا الشرق، المغرب، 2003.

- جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، تر:محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، 1981.

- جوناثان كيه فوستر: الذاكرة، تر : مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،ط2014،1.

- جيجيل سلافوي: سنة الأحلام الخطيرة، تر: أمير زكي، القاهرة، دار التنوير، 2013.

- دافيد لوبروتون: أنتربولوجياالجسد.والحداثة،تر محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية ، بيروت،1997.

- دافييدجاسير: مقدمة في الهرمنوطيقا، تر وجيه فانصو، منشورات الاختلاف.

- دونكان هيث وآخرون: الرومانسية، تر: عصام حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي،جدة،1994.

- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر محمد برادة، دار العين للنشر، القاهرة، 2009،ط 4 .

- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

- غابرييل كامبس: البربر ذاكرة وهوية ، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا للشرق، ط1، 2014.

- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط06 ،2006.

- فرانكو موريتي :علامات أخذت على أنها أعاجيب في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية، تر ثائر ديب، ط1، 2008.

- فليب هامون : في الوصفي، تر سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب و الفنون بيت الحكمة، ط 1، 2003 .

- كيت ميتشل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر أماني أبو رحمة، درا نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،ط2015،1.

- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة ، دمشق،ط 01، 1990.

- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971.والتوزيع،ط6، 2006.

- نتالي ساروت: الرواية والواقع،تر رشيدبن حدو، عيون المقالات، الدارالبيضاء، 1988.

- يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر عبد المجيد سنوسي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011.

3-المراجع الأجنبية:

- A. Mortimer : la clôture narrative, Paris, corti, 1985.

- Bertrand Gervais : labyrinthe, oubli et violence, logique de l'imagination, tome2, Montréal, Edition le Quartanier ,coll. « Erres- Essais », 2008.

- Crimal Pierre : Les villes romaines, Paris 1945.

- Ernest Cassirer : Essai sur l'homme, Paris Minent, 1975.

- Gracq , Julien : la forme d'une ville, Paris, Gallimard, 1995.

- Greimas et courtés : Dictionnaire raisonné du langage, Ed Hachette, Paris, 1979 .

- Gustave Nicolas Fischer : Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Dunod, Paris, 2003, 2eme Ed.

- J- Rousset : Forme et signification , Paris corti 1986.

- Jean Christophe Bailly. la phrase urbaine, seuil, paris.

- Jean-Yves E Marc Tadie :le sens de la mémoire ,Gallimard , paris,2000.

- Maurice Halbwachs :la mémoire collective, GD, Albim Michel, paris,1997.

- Maurice Halbwachs :les cadres sociaux de la mémoire, GD, Albin Michel ,paris,1994.

- Nathalie Roseau : Le récit urbain comme par du réel imaginaire et fabrique des aéroports, DECO Nick – FRoubaix : J.F transformation des horizons urbain ; savoir imaginaire usages et conflits ; l'œild'or.

- Nedjma Benachour Tebbouche : Constantine et ses romanciers(essai) ,Media plus, Constantine,2008.

- Pierre Sansot : Poétique de la ville, Ed Ktimecksleck ,Paris 1971.

- Roland Barthes: L'aventure sémiologique, Éditions du Seuil, 1985.

- Roland Barthes: S/Z. Paris , Gd du Seuil 1970.

ثالثا– المعاجم والقواميس:

- جيرالـــدبرنس: المصطلحالســـردي،تر: عابدخزندار،المجلســـالأعلىللثقافة،القاهرة،ط1 2003.

- ياقوت الحموي: معجم البلدان، دارصادر بيروت،،ط2،المجلد 4، 1995.

رابعا–الدوريات والمجلات:

1-الدوريات والمجلات العربية:

- جريدة الخبر، عدد 07،ديسمبر 2014.

- دليل قسنطينة، ولاية قسنطينة.

- مجلة الآداب، عدد12/11، 1997.

- مجلة أخبار الأدب، عدد 740 .

- مجلةالأثير،،عدد، 18 جوان 2013.

- مجلة إشكالات في اللغة والأدب،تيبازة،الجزائر، مجلد 10، عدد 02،2021 .

- مجلة إضاءات نقدية، السنة 08 ، عدد 29،أذار2018.

- مجلةإنسانيات،عدد 68، 2015.

- مجلةإنسانيات،عدد 13، 2001.

- مجلةإنسانيات،عدد 38، 2007.

- مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، عدد خاص بجماليات المكان، عدد06، 1986.

- مجلة البلديات، العدد الأول، المملكة العربية السعودية، أفريل 1985.

- مجلة الثقافة ،وزارة الثقافة والاتصال، عدد 115، 1995.

- مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين،عدد 04، 2009.

- مجلةجامعةدمشق،مجلد 25،عدد 1/ 2، 2009.

- مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي، عدد 5/4، 2007.
- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، عدد 19، 2014.
- مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، عدد 10 نوفمبر، 2006.
- مجلة العلوم الإنسانية، عدد 10، نوفمبر 2006.
- مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، 2000.
- مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، عدد 04.
- مجلة فصول (مجلةالنقدالأدبي) ، مجلد (3/25)، عدد 99،ربيع 2017.
- مجلة فصول في النقد، القاهرة، مجلد 4، عدد 04، 1984.
- مجلة الفيصل، عدد 37، نوفمبر 2010.
- مجلة قضايا استراتيجية، فلسطين،عدد 06.
- مجلة اللغة العربية وآدابها، الجزائر،السنة 15،عدد 04، 1441هـ .
- مجلة اللغة الوظيفية، مجلد 5، عدد 02.
- مجلة المخبر، عدد 2013،09.
- مجلة النص،عدد 01، 2015.
- مجلة الواحات للبحوث والدراسات، عدد 18، 2019.

2–الدوريات والمجلات الأجنبية:

- Littérales, 1993, la ville moderne dans les littératures, N 12.
- courrier du savoir,N 16, Octobre 2013.
- De boecksuperieur, Soci.
- dossier (Utopie / Dystopie) entre imaginaire et réalité, 2010, n°2.
- Amaltarevista de mitocritica,Vol 1 (2009) .04.étés, 2011,n° 114.
- Journal of the short story in English , 42 Sprint 20.

- Horizons littérature d'anticipation, été 2019,n°129.

خامسا–الملتقيات:

-أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 24/23 جانفي 2007، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007.

-الرواية والمدينة، ملتقى القاهرة الثاني للإبداعا لروائي العربي،2003 (دورة إدوارد سعيد)،المجلس الأعلى للثقافة، ط01، 2008.

سادسا– المواقع إلكترونية:

- alamadapaper.net
- httpn://midan.aljazeera.net
- https://fr.m.wikisource.org
- https://search.emarefa.net
- https://www.nizwa.com
- imahewar.org
- lakhdarbensayah.blogspot.com
- www.académie.edu
- www.almothaqaf.Com
- www.alhayat.com
- www.alquds.co.uk
- www.arab.co
- https://annsronline.com

فهرس الموضوعات:

فهرست الموضوعات:

مقدمة	أ–ي
مدخل: الفضاء الروائي والفضاء المديني	
1. توطئة	11
2. مفهوم الفضاء	18
1.2– الفضاء في الدراسات النقدية الغربية	20
2.2– الفضاء في الدراسات النقدية العربية	25
3. الفضاء المدينيوالرواية	28
4.كيف نقرأ المدينة	35
الفصل الأول: أشكال الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة	
أولا: الفضاء القسنطيني ذو المرجعية الواقعية	40
1. الفضاء المفتوح	40
1.1ـ قسنطينة الصخرة	40
2.1ـ الشوارع	43
1.2.1ـ الشارع فضاء طوبوغرافي	45
2.2.1ـ الشارع فضاء اجتماعي–إيديولوجي	48
3.2.1ـ الشارع فضاء الحب والنوستالجيا	53
3.1ـ الوادي	55

4.1 ـ الجسور	60
2.الفضاء المغلق	68
1.2ـ المقهى	68
2.2ـ المطعم	72
3.2ـ فضاء الجامعة	73
4.2ـ المسجد	76
5.2 ـ البيوت المغلقة	79
6.2ـ السجن	82
7.2ـ فضاء الأستديو	87
ثانيا:الفضاء القسنطيني المتخيل	90
1.البيت القديم	90
2. فضاء الجسد باعتباره تمثيلا لمدينة قسنطينة	98
1.2ـالمدينة (الجسدالمشوه/ الجسدالمغتصب)	100
2.2ـالمدينة / نمذجة الجسد الأنثوي	103
3. اللوحة باعتبارها فضاء لمدينة قسنطينة	105
الفصل الثاني: صورة الفضاء القسنطيني في الرواية الجزائرية المعاصرة	
أولا: قسنطينة الرمز.	109
1. قسنطينة المدينة (الملعونة /المقدسة).	109

2. قسنطينة الميثيولوجيا	118
1.2–أسطورة المدينة التي لا تسقط	119
2.2–أسطورة العدد سبعة	123
3.2– أسطورة الأولياء الحراس (زيارةالأضرحة)	126
3. قسنطينة: فضاء للهجنة	130
ثانيا :صورةقسنطينة	141
1. صورة الهامش والمركز	141
1.1–التداخل بين المركز والهامش	142
2.1–الهامش الطوق.	144
3.1 –الهامش في قلب المدينة.	146
2.قسنطينة فضاء الحضور والغياب	147
1.2– بين الأصل والنسخة	151
2.2– بين الظل والضوء	153
3. قسنطينة والآخر	154
1.3– علاقة الفضاء بالهوية	156
2.3–سرد الهوية عبر الشخصية	160
3.3 –سرد الهوية عبر اللغة	163
ثالثا : تحولات الصورة	165

1. قسنطينة: ديستوبيا المدينة	165
1.1– ملامح يوتيوبية	171
2.1 –ملامح ديسوتوبية	173
2. قسنطينة المتاهة	178
1.2–متاهة الفضاء	181
2.2–متاهةالذاكرة	186
الفصل الثالث:سرد المدينة ومعمارية الرواية.	
أولا: قسنطينة إطار للسرد	191
1.بداية السرد: اللقاء مع المدينة	192
2.1–وجهة نظر السارد	197
3.1–موقع السارد	198
2.وصف المدينة	200
3. نهاية الإطار وغلقه	207
ثانيا: المدينة والشخصيات	211
1.المدينة بوصفها جسدا	211
1.1–جسدالمدينة	211
2.1–تجسيد المدينة	218
2.الصراع بين المدينة والشخصيات	224
1.2– الإقامة في المدينة	224

2.2–المواجهةمعالمدينة	229
ثالثا: أهمية المدينة في تكوين الأنا	236
1. مرحلة التعشيش	236
2. مرحلة الوعي بالأنا	237
3. المدينةوالذاكرة	239
1.3–الذاكرةوالتاريخ	240
2.3–الذاكرةالسياسية	244
3.3–الذاكرة و الكتابة	246
رابعا: المدينة بوصفها نصا	248
1.نص المدينة	248
2.القارئ في المدينة.	254
3.التكوين الكتابي للمدينة والتكوين الحضري للكتاب.	258
4. الكرنوتوب	259
خاتمة	262
قائمة المصادر والمراجع	267

.

ملخص:

في الوقت الذّي تتكاثر فيه المدن وتتوسع بسرعة، يبدو أن الكتابة غير قادرة على تصوير المشهد الحضريّ بأكمله، من خلال معرفة هذه الاستحالة يسعى كاتب المدينة جاهدا لكشف البعد الإنساني للمدينة انطلاقا من التّصور الذاتيّ الذّي ينطوي على التداخل بين الواقع التخيليّ والواقع الحضريّ.

والنّصوص التي تناولت قسنطينة كبؤرة للسّرد ركزت على المدينة العتيقة، فاهتمت بالمركز كما نقلت حياة المهمشين فيها،إذ زاوجت الروايات المعروضة بين حياة المدينة العمرانيّة و حياة قاطنيها ولم تقص موروثها الثقافيّ و الحضريّ بل تواشجت كل هذه العناصر لتقديم بنية مرئيّة للمدينة حيث صورت قسنطينة بين ألق الماضي وتأزم الحاضر، و قد استطاع السّرد أن يكشف عن البيئة الحضريّة لها وتجسيد ما هو مرئيّ إلى أدبيّ، تناثرت فيه معالم يمكن للقارئ الرجوع إليها لتحديد مدينته الواقعيّة وهكذا استطاع الكتاب أن يمنحوا للقارئ رؤية ما يقال.

الكلمات المفتاحية: مدينة قسنطينة، بؤرة للسرد، بنية مرئية، بنية حضرية، الواقع التخيلي والواقع الحضري...

Sommaire :

A l'heure où les villes se multiplient et s'étendent rapidement, il semble que l'écriture ne soit pas en mesure de rendre compte de l'ensemble du paysage urbain. Conscient de cette impossibilité, l'écrivain de la ville s'attache à révéler la dimension humaine de la ville à partir de la perception de soi qui implique le superposition entre la réalité imaginaire et la réalité urbaine.

Les textes qui traitaient de Constantin comme centre de la narration se concentraient sur la ville antique, de sorte qu'elle prenait soin du centre car elle y transmettait la vie des marginalisés.Le passé et la crise du présent, et la narration a pu pour lui révéler l'environnement urbain et incarner ce qui est visible au littéraire, parsemé de repères auxquels le lecteur peut se référer pour déterminer sa ville réelle et ainsi le livre a pu donner au lecteur une vision de ce qui se dit.

Mots clés : Ville de Constantine, focus narratif, structure visuelle, structure urbaine, réalité imaginaire et réalité urbaine…

Summary :

At a time when cities are multiplying and expanding rapidly, it seems that writing is unable to portray the entire urban landscape. By knowing this impossibility, the city writer strives to reveal the human dimension of the city based on the self-perception that involves the overlap between the imaginary reality and the urban reality.

The texts that dealt with Constantine as a focus of the narration focused on the ancient city, so it took care of the center as it conveyed the lives of the marginalized in it. The past and the crisis of the present, and the narration was able to reveal the urban environment for it and embody what is visible to literary, scattered with landmarks that the reader can refer to to determine his real city and thus the book was able to give the reader a vision of what is being said.

Keywords: City of Constantine, narrative focus, visual structure, urban structure, imaginary reality and urban reality...

.